

## ביטויים של שבר: ניתוח מופעי תאטרון שצמחו בקרב מפוני גוש קטיף לאחר ההתנתקות באוגוסט 2005

**מאת:** ורדה בלונדר, דרמה תרפויסטית. בוגרת תכנית ה M.A. בחוג לאמנות התאטרון, הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ, אוניברסיטת תל אביב.

**בהנחיית:** פרופ' שולמית לב-אלגים, ראש החוג לאמנות התאטרון, הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ, אוניברסיטת תל אביב.

הקשר שבין טקסי מעבר לבין תהליכי היצירה של מופעי התאטרון הנחקרים.

הטקסטים של המופעים, ובכללם הסימנים הסוציו-סמיוטיים שבהם, חושפים את חווייתה של קהילת מפוני גוש קטיף לאחר ההתנתקות: את תחושת אובדן הבית והמקום, את העלבון ואת משבר האמון. מניתוח הטקסטים נראה כי תרומתם העיקרית לא ניכרה כלפי חוץ, במרחב הפוליטי-הציבורי, אלא דווקא כלפי פנים, במרחב האישי והקבוצתי.

התובנה באשר לתועלתם התרפויטית ובאשר למשמעות שהם נושאים עבור יוצריהם והקהל שלהם, עשויה לסייע להתבוננות במופעי תאטרון קהילתיים-פוליטיים אחרים שנולדים מתוך מצבי משבר. גם אם הם מתקשים לפרוץ אל הקהל הרחב ולהביע באוזניו את מחאתם, תרומתם העיקרית היא בשינוי שהם מצליחים לחולל בקרב אלו שלקחו בהם חלק.

**מילות מפתח:** תכנית ההתנתקות, 'תחושת מקום', 'בית', תאטרון קהילתי-פוליטי, סימנים סוציו-סמיוטיים, תהליך תרפויטי, טקס מעבר, דרמה תרפיה.

מחקר זה עוסק בתהליכים הפוליטיים, האמנותיים והתרפויטיים בשלושה מופעי תאטרון קהילתי שנוצרו על ידי מפונים מגוש קטיף לאחר ההתנתקות מחבל עזה-קטיף באוגוסט 2005:

- **מחסום כיסופים: חמש נשים, גירוש אחד**
- **מדרש קטיף**
- **ביער, ביער נרקוד**

ההתנתקות מחבל עזה – קטיף הייתה אירוע פוליטי ייחודי, שהיה כרוך במשבר אמון מול הממסד המדיני וגרם לתושבי גוש קטיף לחוש נבגדים מבחינה רגשית ופוליטית. מופעי התאטרון הנחקרים צמחו מתוך מציאות זו. הם סייעו לתושבי גוש קטיף, להתמודד עם המצב המשובר והמפורק שנמצאו בו לאחר ההתנתקות ולהשמיע את כאבם ואת מחאתם הפוליטית. כינתי את סוג המופעים 'תאטרון תרפויטי' – תאטרון שהוא בעל ערך תרפויטי ופוליטי גם יחד. בדקתי את הייצוגים התאטרוניים המיוחדים לסוג זה של תאטרון ואת התהליכים התרפויטיים שמהווים חלק בלתי נפרד ממנו.

תהליך הניתוח בחן היבטים קהילתיים-פוליטיים, אמנותיים-תאטרוניים ותרפויטיים במופעים, והדגיש את השילוב שהתקיים במופעים אלה בין התרפויטי לבין הפוליטי. בניתוח המופעים נשענתי על המודל הסוציו-סמיוטי, המכוון להבנת המשמעויות החברתיות של מערכות הסימנים המוצגות. מתוצאות המחקר עולה פער בין המניע ליצירה לבין התוצר שלה: המופעים נוצרו בתגובה לחויית הפינוי, מתוך רצון למחות, להשפיע ולהגיע ללבבות כלל הציבור. אולם בפועל, התהליך שהתרחש היה פנימי בעיקרו, תהליך של עיבוד, הקלה והעצמה. תהליך זה תפקד גם כטקס מעבר, כפי שעלה מניתוח

לחברה הישראלית בכלל ולממסד בפרט. ביקשתי להבין את האופן שבו הפעילו היוצרים את התאטרון ככלי מחאה, להשמעת קול שלא נשמע דיו בשיח ההגמוני, ובה בעת גם ככלי ליצירת תהליכים תרפויטיים.

מפוני גוש קטיף חוו טראומה המורכבת מגורמים רבים: העקירה הכפויה מביתם, העובדה שנכפתה עליהם בידי אחיהם היהודים והישראלים ואבדן המקום שהיו קשורים ומחוברים אליו, ולצד משבר האמון הפוליטי שחשו כלפי הממשלה והעומד בראשה, משבר שהעמיק כשכשל הטיפול במפונים לאחר הפינוי.

יצחק שנל, חוקר גיאוגרפיה, ושאל משעל, איש מדעי המדינה, מגדירים במחקרם את המושגים 'תחושת מקום' ו'בית' (שנל ומשעל, 2005). 'בית' מבטא מרחב אינטימי ומוכר (שם), ו'תחושת מקום' היא הקשר הרגשי, הפרטי והייחודי המתפתח כלפי מקום (שם, 56). אפשר להגדיר 'מקום' כמרחב שתהליכים אישיים, קבוצתיים ותרבותיים מעניקים לו משמעות (שנל ומשעל, 2005, 20). לטענתם, חוויית המקום נוצרת מהבית, דרך השכונה והיישוב ועד הבית הלאומי. לפיכך, עקירה ממקום שקיימת כלפיו תחושת היקשרות רבת פנים כזו עשויה להיות קשה וטראומטית.

#### צמיחתם של מופעי תאטרון מתוך שבר הפינוי

על התרחשותו של תהליך מעבר מהמציאות המעשית למציאות הבדיונית על הבמה, ניתן להתבונן באמצעות המושג 'דרמה חברתית'. את המושג הזה פיתח האנתרופולוג טרנר, שחקר את המבנה הדרמטי של חיי היום-יום והתבונן על התרבות כמתקיימת מתוך חיבור חווייתי למציאות החברתית. לדבריו, הדינמיות של החיים החברתיים ניכרת בעיקר במצבים חריגים, שחל בהם שינוי ביחסים החברתיים. המושג 'דרמה חברתית' מתאר תהליך דינמי שראשיתו בהפרת נורמות ומבנה חברתי. המשכו במשבר, המתפתח מתוך השינוי במצב היחסים החברתיים, והגענו לכדי ביצוע פעולה מתקנת שיש בה אלמנטים של מופע וריטואל. סופו של התהליך הוא אינטגרציה מחודשת (Boje, 2003). תוצר כמו מופע תאטרון הוא מעין 'טקס מעבר' (Van-Gennep, 1965). לדבריו של טרנר (Turner, 1982), הפרה של סדר חברתי כלשהו, מצמיחה מצב חברתי לימינאלי, והיכולת לשהות באזור זה היא זו המולידה הפקה של תוצרים 'לימינאליים' כמו מופעי תאטרון.

נהוג להגדיר תאטרון שנוצר בתגובה ישירה לאירועים במציאות כ'תאטרון פוליטי', ואילו כאשר הוא צומח בתוך קהילות מודרות, מכונה תאטרון מסוג זה בשם 'תאטרון קהילתי'. תאטרון קהילתי הוא כלי פרפורמטיבי מקומי המאפשר לבחון התנסויות וחוויית מנקודת מבט של קהילה מודרת (לב-אלג'ים, 2010). כדרמה תרפיסטית, הצפייה במופעי תאטרון שנוצרו על ידי מפונים מגוש קטיף לאחר ה'התנתקות', הביאה אותי להכרה בשילוב שבין התרפויטי והפוליטי ומכאן לחיפוש אחר הגדרה מדויקת יותר. מצאתי שהמונח תאטרון 'תרפויטי' נכון יותר ביחס למופעים אלו משום שהוא מדגיש את ערכם התרפויטי.

המופעים הנחקרים בהם אדון הם: **מחסום כיסופים - חמש נשים גירוש אחד** בבימויו של איסי ממנוב ובביצוען של חמש נשים מפונות מגוש קטיף. המופע בוצע לראשונה שלוש שנים לאחר ההתנתקות, במסגרת פסטיבל 'כל הארץ במה: מרתון תאטרון מבוגרים' שהתקיים ב'צוותא' בחודש ספטמבר 2008. **ביער נרקוד** מאת רינה אקרמן, מפונה מגוש קטיף ובביצועה, **ומדרש קטיף** של תאטרון אספקלריא בבימוי חביב מזרחי ע"פ הזמנת וועד מתיישבי גוש קטיף, שעלה לראשונה באוגוסט 2006, ביום השנה הראשון לציון העקירה מגוש קטיף. מופעים אלה מהווים צורה ייחודית של תאטרון קהילתי פוליטי: הם מחוללים אפקטים תרפויטיים באמצעות תהליך היצירה והעלאת המופעים.

מקורם של מופעים אלה אם כן, הוא במשבר הפוליטי, הרגשי, האמוני והחברתי שחוו מפוני גוש קטיף לאחר ההתנתקות: באוגוסט 2005 יצאה אל הפועל "תכנית ההתנתקות", שכללה פינוי תושבים ישראלים מבתיהם בגוש קטיף. התכנית עוררה בקרב חלק מהציבור, ובעיקר בקרב הציבור ה"דתי לאומי" בישראל תחושה קשה של ניכור כלפי המדינה ומוסדותיה (מאיר, 2010). תהליך השיקום הלקוי של משפחות המפונים, תהליך שטרם הסתיים, מעצים עד היום את ההשלכות השליליות של אירועי ההתנתקות, ולכן גם את הקונפליקט בין הציבור הדתי-הלאומי לבין המדינה ומוסדותיה.

כשצפיתי במופעים אלה יכולתי להבחין באמצעות עיני הדרמה-תרפיסטית שבי בהשפעה התרפויטית שיש לתאטרון שנוצר אחרי משבר ושנושא בתוכו סיפור של חוויה אישית, ומאחר שאני גם במאית תאטרון קהילתי, יכולתי להבין שיש כאן תאטרון המקיים בתוכו את כל מרכיבי התאטרון הקהילתי: הוא צומח מתוך קהילה מודרת עם שייכות גיאוגרפית ורעיונית, הוא עוסק בנושאים חברתיים המעסיקים את חברי הקהילה, אך בה בעת גם חותר להעביר מסר החוצה,

## המופעים

מופעי התאטרון שצמחו לאחר ההתנתקות נוצרו מתוך מציאות של שבר פוליטי, אמוני, חברתי ואישי. כולם מבוססים על חומרי החיים של מפוני גוש קטיף, ועל חוויות עקירה מ'בית', ומכילים בתוכם ביטוי עצמי וקהילתי. המופע **מחסום כיסופים: חמש נשים, גירוש אחד** מורכב ממונולוגים אישיים של חמש נשים המשתלבים זה בזה וחושפים את הקשיים הרבים כתוצאה מהפינוי: העדר פרנסה וביטחון, קשיים והתמודדויות בתוך המשפחה, הקושי שבאובדן הבית ובמעבר הכפוי ממקום טוב, התמודדויות מול חברה שיפוטית שאינה מבינה, כעס על מה שנעשה ועל איך שנעשה וגעגועים. יש גם רגעים קטנים המבטאים רצון להתגבר, להיקשר לסביבה החדשה ולהמשיך הלאה. כל אחת מהשחקניות משתפת את הקהל בסיפור ההתנתקות האישי שלה, ויחד הן מציגות את עמדתן כלפי המדינה, הצבא, השמאל. השבר בא לידי ביטוי בכל אחד מהסיפורים שנשזרים זה בזה תוך הטחת אשמה בממסד ומיוצגים באמצעות מערכת היחסים עם סמלי המדינה, כגון הדגל וצה"ל; ובאמצעות הקשר לים, לנופים ולאדמה ולערכי ההתיישבות והציונות; האמונה והתחושות מול החברה הסובבת.

המופע השני, **ביער ביער נרקוד**, שיצרה ומבצעת רינה אקרמן, תושבת נווה דקלים לשעבר המתגוררת כיום עם משפחתה במושב אמציה שבחבל לכיש, הוא מונודרמה המגוללת סיפור אישי העובר בין שלושה דורות במשפחתה של רינה, החל בסבתה, שהסתתרה מהנאצים ביערות אירופה בזמן השואה, וכלה במציאות חייהם הנוכחית של רינה וילדיה. הסצנות עוברות מיערות ליטא ליערות הקסומים של ילדותה בפרו, ממשיכות לימים שלאחר העלייה ארצה וההתיישבות בגוש קטיף, ולבסוף מציגות את העקירה ממנו. העצים הם מוטיב מרכזי במופע: הם מקור הגנה בתקופת השואה, מקור של צמיחה ובנייה בארץ, והיום הם מקום המאפשר לה להתבודד ולאסוף כוחות. את הסיפור מלווים קטעים מהמקורות וניגונים חסידיים של הרב שלמה קרליבך.

לקראת סוף ההצגה, באמצע שיר אופטימי של קרליבך המתנגן בטייפ, עוצרת רינה את הקהל בחדות ומביעה את תחושותיה על ההתנתקות. פנייתה היא בעיקר לריבון עולם. כלפיו יוצאת הצעקה שלה וממנו היא דורשת את התיקון והבנייה מחדש. הזעקה היא על הבית שנהרס, והדרישה היא לבניית בית חדש – בית מקדש – שמשמעותו גאולה שלמה לעם ישראל. נראה שהצורך בתיקון אינו מסתפק במחאה פוליטית-חברתית, אלא מפנה דרישה דתית-רוחנית לתיקון כללי – בניין בית המקדש

וגאולה של עם ישראל, בהתאם לאמונה המשיחית, ולמעשה גם לגישה הציונית-דתית המקורית, שראתה את הקמת מדינת ישראל כ'אתחלתא דגאולה'.

המופע השלישי, **מדרש קטיף**, עורך הקבלה בין סיפור ההתנתקות לסיפור התנ"כי על כרם נבות היזרעאלי, שהוחרם על ידי המלך אחאב בעצת אשתו, איזבל. מאחר שקבוצת התאטרון 'אספקלריא' פועלת על פי עקרונות ההלכה, כל השחקנים הם גברים. במהלך המופע נשזרים קטעי תאטרון בעלי אופי מטפורי, לירי או קומי של פיסות חיים מגוש קטיף. ההשוואה בין סיפורו של נבות לבין חוויית מגורשי גוש קטיף ניכרת בפרטים מהחיים בגוש קטיף ומחוויית הפינוי: הגידולים החקלאיים, האדמה, הבית, מערכות התקשורת והמשפט, צו הפינוי, החוק והצדק. למרות שהמופע מוזמן, הרי בכל זאת הוא קרוב מאוד לחוויית המפונים. את המופע הזמין ועד מתיישבי גוש קטיף, ועד שמייצג את המתיישבים, והקשר העמוק והקרוב שחשים היוצרים והשחקנים לנושא ולאמירות משמעותי ונוכח בתהליך יצירת המופע.

#### מאפיינים ייחודיים בחקר המופעים ומודל 'התאטרון התרפוליטי'

מודל התאטרון התרפוליטי שאציג להלן שימש אותי לבחינת תופעות תאטרוניות אלו. הוא מורכב מחיבור והשקה בין קהילה, תאטרון ותרפיה, תחומים הבאים לידי ביטוי בשלושת המופעים הנחקרים. המודל נחלק לשלושה תחומי התייחסות על פיהם נעשה תהליך הניתוח:

**תחום התאטרון הקהילתי:** בדיקת אלמנטים מתחום התאטרון הקהילתי המתקיימים במופעים, כגון צמיחתם 'מלמטה', הקשר הקהילתי המתבטא בהם, ובמיוחד תחושת המודרות הקהילתית, והשילוב בין הפוליטי לתרפויטי. **תחום המופע:** שימת לב למאפיינים התאטרוניים, תוך שימוש בתיאוריות המופע המדגישות את צמיחתם של מופעי תאטרון כ'דרמה חברתית' וכ'טקס מעברי', מתוך קשר למציאות חברתית משברית וקונפליקטואלית ותגובה עליה. **התחום התרפויטי:** בדיקת תהליכים תרפויטיים שהתקיימו במופעים וקיומם של רכיבים מתחום הדרמה-תרפיה והתאטרון הטיפולי.

הדיאגרמה<sup>1</sup> הבאה מסייעת להמחשת מושג התאטרון התרפוליטי. בדיאגרמה אפשר לראות את החפיפה שבין שלושת התחומים – הקהילתי-פוליטי, התאטרוני והתרפויטי. היא מדגימה כיצד התחום הקהילתי מהווה מעטפת שבתוכה צומח תאטרון, שהליבה המשמעותית שלו היא האזור התרפויטי. את

<sup>1</sup> הדיאגרמה מאפשרת הצגה ויזואלית של התהליך המתואר.

העקירה ממקום שיש עמו קשר רב רבדים הייתה קשה וטראומטית, והיא עוברת כחוט השני בדימויים הקשורים בבית ובמקום בכל המופעים. הבחירות בסימנים הסוציו-סמיוטיים השונים משרתות את המסר בכל שלושת המופעים. הסימנים ממלאים גם תפקיד תוכני-דרמטי וגם תפקיד חברתי, משום שהם מאפשרים לקיים באמצעותם שיח נוקב עם הקהל. הם מאפשרים להתמודד עם שאלות מהותיות של משמעות, זהות וקשר חברתי וקהילתי ולקחת חלק פעיל בשיח הציבורי.

### המופעים כ'דרמה חברתית' וכ'טקסי מעבר' – שימוש בתיאוריית המופע

מופע התאטרון התרפוליטי עשוי לשמש למעשה כ'טקס מעבר'. האנתרופולוג ארנולד ון גנפ (Van Gennep, 1965) זיהה בטקסי מעבר שלושה שלבים אופייניים. הראשון הוא שלב הפְּרָדָה (separation), פעולה סמלית המציינת את ניתוקם של הפרט או הקבוצה מהגדרתם במבנה חברתי קודם. השני הוא שלב המעבר (transition): בשלב זה מתרחש מעבר דרך שדה תרבותי שמאפייניו לקוחים הן מהמצב הקודם והן מהמצב העתידי. שלב זה מוגדר כשלב לימינלי (ספי). ויקטור טרנר (Turner), שמצא בו עניין מיוחד, מכנה אותו 'מצב ביניים' (betwixt and between) (Turner, 1964). במצב זה, מסביר טרנר, החברים חסרי מעמד, רכוש, סימני דרגה או תפקיד, והתנהגותם סבילה. בשל היעדרה של תחושת מעמד, נוטים השותפים למצב הלימינלי לפתח יחסי אחווה ושוויון. מתוך מצב זה מגיע השלב השלישי: שלב האיחוד מחדש (incorporation). כאן מתרחשת הבנייה של הפרט או הקבוצה בתוך מצב חדש שמקנה יציבות יחסית. לטענתו של ון גנפ, התהליך הדרמטי והמשמעותי ביותר יתרחש בשלב הספי (טרנר, 2009).

טרנר התבסס על התיאוריה של ון גנפ והדגיש את הממד המשתנה שקיים בכל מבנה חברתי. טרנר רואה בחברה ובתרבות תופעה דרמטית המקיימת בתוכה קונפליקטים ומצבי משבר כל הזמן. בספרו *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (1974) הוא כותב על דרמות חברתיות הצומחות במצבי משבר ועל השלבים המרכזיים שבהן: הפרה של סדר חברתי כלשהו; התפתחות משבר בעקבות הפרה זו; אופציה או רצון לתיקון במטרה לעצור את התרחבות המשבר, תיקון שעלול להיכשל ולהביא לרגרסיה; ואם הרצון לתקן חזק דיו, מגיע השלב הבא והאחרון

הדיאגרמה יש לראות כמצויה בתנועה מתמדת, מבפנים החוצה ומהחוץ אל הפנים. הקהילתי-פוליטי מייצר ביטויים תאטרוניים שלב לבם הוא תרפויטי; בד בבד, הצורך התרפויטי מוליד ביטוי תאטרוני שיוצא החוצה לקהילה ושוב חוזר פנימה. שם, בסופו של דבר, מתרחשת השפעתו המשמעותית.



המופעים הנחקרים צמחו במצב של משבר פוליטי, אישי וקהילתי, ומכילים מחאה וביקורת שביקשה לצאת החוצה, נגד הממסד ונגד החברה, נגד מוסדות השלטון ונגד השמאל הפוליטי. כמו כן, מעלים המופעים שאלות לבירור פנימי מול הקהילה עצמה: עד כמה נאבקה והתנגדה וכיצד היא ממשיכה. יחד עם זאת, הם גם משקפים תהליך שהשפעתו המרכזית הייתה פנימה – אל תוך קבוצת יוצרי המופעים, שהיו גורם תרפויטי. מופעי התאטרון שנוצרו לאחר ההתנתקות מצויים במעגל הביניים של הדיאגרמה.

לשלושת המופעים מאפיינים משותפים. מבחינת התוכן מספרים שלושתם על חוויה של שבר אישי וקהילתי כתוצאה מאבדן בית ומקורות השתייכות. מבחינת המבנה, שלושתם בעלי מבנה שמאפשר שיחה וקשר עם הקהל ואף מעבר בין מציאות סיפורית או דרמטית לבין המציאות של אירוע המופע. שלושת המופעים עושים שימוש בסימנים שונים שמעוררים קונוטציות חברתיות ופוליטיות: החולצה הכתומה, הדגל, הבית, האדמה, את החפירה. אלה סימנים סוציו-סמיוטיים הקשורים לקשר עם המקום גוש קטיף, שממנו פונו בניגוד לרצונם. הים ב'מחסום כיסופים', האדמה, הגידולים החקלאיים והבית ב'מדרש קטיף', והבית והאדמה ב'ביער נרקוד' – כולם מספרים על חוויית הקשר למקום. הסימנים נותנים ביטוי בימתי למושגים 'תחושת מקום' ו'בית' (שנל ומשעל, 2005) ומספרים על חוויית המקום בכמה מישורים: הבית, היישוב והבית הלאומי.

הממשית שהתרחשה באוגוסט 2005, לבין צמיחתם של מופעי תאטרון כתוצרים או פתרונות, וכמעין טקסי מעבר.

מופע התאטרון, שמעצים את חוויית הלימינליות המזוהה עם השלב השני, מתפקד בשעת משבר כמעין טקס מעבר: באמצעותו של המופע מתמשכת נקודת הסף לאזור סף שבו ניתן לקיים התרחשויות שחורגות מרצף האירועים הכללי. המופע מאפשר הדגשה של מצב המעבר, ואת עצם האפשרות להימצא בו. בהתייחס למושג 'לימינאלי', לדבריה של לב אלגים "התופעות הלימינאליזם מצמיחות מתוך השלבים הלימינאליים יצירות חדשות: סיפורים, דרמות, סרטים ועוד. דווקא בתרבות שהשתחררה מכוחו של הריטואל כמנוע החברתי העיקרי" (לב אלגים, 1995, עמ' 176). תהליך כגון זה התרחש במופעי ההתנתקות, ולפיכך ניתן לומר שהם תופעות 'לימינאליזם' שצמחו מתוך הימצאות בשלב 'לימינלי' ולפיכך תיפקדו כמעין 'טקס מעבר'.

טרנר משתמש גם במושג 'דרמה חברתית'. ככל הנראה מקורו של מושג זה בעניין המיוחד שמצא טרנר דווקא בדינמיקה של השינוי המתקיימת בתוך מבנים חברתיים. תשומת הלב שהעניק לדינמיות במבנה החברתי, וגם ההערכה האסתטית שלו לסימבוליזם, הובילו אותו לחקור טקסי מעבר, דרמות, עליות לרגל ותאטרון מודרני. הוא חקר את מבנה הדרמה של חיי היום-יום, במיוחד בהקשר של יחסים בין אנשים, וזיהה בהם שלבים קבועים: שבירה של היחסים, משבר, התפייסות ואיחוד מחדש. שלבים אלו קיימים גם בטקסים דרמטיים ואמנותיים וגם בטקסים. ההקבלה הביאה את טרנר לעמוד על הקשר שבין התאטרון המודרני לבין הטקס בחברה הקדומה. לשיטתו, הדרמה החברתית מורכבת מאירועים פרפורמטיביים ותקשורתיים המתרחשים בזמנים המצויים מחוץ לרצף הכללי והשגרת, הן בתחום הפרטי והן בציבורי. הדרמה הקשורה לתחום הפרטי מבודדת ואינה חשופה למבטו של ההמון, ואילו זו המזוהה עם התחום הציבורי מתקיימת במרחבים ציבוריים ומופעלת בידי ההמון, שפועל כקהל וכשחקנים גם יחד. בשני המקרים מבליטה הדרמה החברתית את ייחודיותו של מצב המעבר (טרנר, 2009, עמ' 254).

מופעי ההתנתקות איפשרו שהייה בטוחה במצב המשברי שאליו נקלעו אנשי גוש קטיף, לאחר שאיבדו תחושת ביטחון בעקבות אירועי ההתנתקות. הם התירו הימצאות לימינלית ומרחב להתבוננות עצמית וקהילתית כנה במרחב בטוח, בשעה שהמצאות החיצונית לא הייתה בטוחה, ואיפשרו לקיים תחושת אמפאטיה בינם לבין עצמם וגם בינם לבין קהל הצופים. כמו כן, האופן שבו התגבשו היצירות התאטרוניות

ובו מתפתח תוצר או פתרון המאפשרים התארגנות מחודשת וצבירת כוחות (Turner, 1974).

תוצר זה הוא מעין 'טקס מעבר' (Van-Gennep, 1965). טרנר מתמקד בשלב הלימינלי של טקסי המעבר. לדבריו, אם לימינליות נתפסת כזמן וכמקום של נסיגה מצורות רגילות של פעולה חברתית, אפשר לראותה כ"תקופה פוטנציאלית של התבוננות מקרוב בערכים ובאקסיומות המרכזיים של התרבות שבה היא מופיעה" (שם, עמ' 210). הוא מציין שבשלב הלימינלי עשויה להתקבל חוויה חברתית של 'קומיוניטיס' (communitas), כלומר מצב שמתרחשת בו חוויה של 'קהילתיות', אחווה, שוויון ושיתוף, תחושה של אחדות וביטול היררכיות. טרנר מעדיף להשתמש במונח הלטיני 'קומיוניטיס' ולא במונח 'קהילה', משום שהוא רואה 'קהילה' כקבוצת אנשים החולקת אזור מגורים, ואילו הקומיוניטיס מבטא תחושת שיתוף הנוצרת מחוויה. הקומיוניטיס מקבל את מלוא משמעותו דווקא בשעת משבר, אז חל פירוק של המבנים החברתיים המוכרים (שם). תוצאתה של השהייה באזור הלימינלי, שבו מתרחשת חוויה של חיבור קהילתי חזק עם אחרים השותפים לאותו מצב, היא ספונטניות. לדבריו (Turner, 1982), הספונטניות היא זו שמולידה הפקת תוצרים 'לימינאליים'. טרנר מבחין בין לימינאלי לבין לימינלי: הוא מתאר את הלימינלי כמצב המתפתח באופן הכרחי כתוצאה מהפרה של סדר חברתי כלשהו, ללא בחירה; ולעומתו, הלימינאלי מאפיין תופעות או אירועים שאדם בוחר להפיק או להימצא בהם, ולכן קשור יותר למושגים כמו 'פנאי' (p. 55). מכאן שעל פי טרנר, השהייה באזור הלימינלי מצמיחה תופעות לימינאליזם.

הגדרתו של מופע התאטרון כטקס מעבר מחזקת את ההשערה שמופע התאטרון הקהילתי התרפוליטי עשוי לשמש עוגן עבור קהילה שעברה משבר פוליטי שערער אותה ואת חבריה. המשתתפים במופעים היו נתונים במצב מעורער לאחר העקירה מבתם, והעבודה התאטרונית איפשרה להם הזדמנות להתארגנות מחודשת ולריפוי.

איש התאטרון ריצ'רד שכנר מדגיש כי מופע התאטרון הוא מאפשר אידיאלי להימצאות בשלב הלימינלי. שכנר (Schechner, 1995) עוסק בנקודות החיבור שבין בידור לתועלת, ומציין את המופע כמאגד ארבעה תחומים: פולחן, בידור, חינוך וטיפול. הוא טוען שהמופע מהווה סביבה אופטימלית להימצאות בשלב הלימינלי. גישה מתודולוגית זו יכולה, כאמור, להסביר את הקשר שבין הדרמה החברתית



הניח ליוצריהן להפוך לבמאים ולמחזאים של חייהם. כך יכלו ליצור חזון ולתור אחר פתרון למצבם המשברי, ולהשיב לעצמם את תחושות התקווה והשליטה שהתערערו.

### תהליכים תרפויטיים בכלל ותהליכי דרמה-תרפיה בפרט במופעים

על פי ההשערה העומדת בבסיס עבודה זו, מופעי התאטרון שצמחו לאחר ההתנתקות איפשרו למשתתפים בהם, ואף לחלק מהצופים, לעבור תהליך עיבוד של חוויית השבר שבעקבות ההתנתקות. ניתן לכנות תהליך כגון זה 'תהליך תרפויטי'. הקשר האישי שלי לפרקטיקת הדרמה-תרפיה סייע לי להשתמש בה ככלי מתודולוגי שדרכו ניתן להבין את התהליכים שעברו המשתתפים ביצירת המופע. פרקטיקות טיפוליות באשר הן עוסקות בין השאר בפעילות פרשנית של מציאות חיים. במצבי טראומה או משבר, תנסה התרפיה להבנות את הנרטיב האישי של הפונה לטיפול ולסייע לו להתבונן אחרת על סיפור חייו. כשהטיפול כולל עבודה דרמטית, עולם המושגים ודרכי העבודה של פרקטיקת הדרמה-תרפיה עשויים לשמש כלי יעיל להתבוננות כזו. הדרמה-תרפיה היא פרקטיקה טיפולית המצויה תחת קורת הגג של הטיפולים בהבעה ויצירה, לצד הטיפול באמנות, במוסיקה, בתנועה ובפסיכודרמה. כולן שיטות טיפוליות המשתמשות ברעיונות ובטכניקות הלקוחים מעולמותיהן של האמנויות השונות כדי להביא לתהליכי התחזקות, גדילה, מודעות ושינוי.

תחום הפסיכודרמה החל להתפתח עשרות שנים קודם לכן, בשנת 1920. מייסדה, יעקב לוי מורנו (Moreno), רופא בהכשרתו שגילה עניין ומשמעות בתאטרון, האמין בכוחן של הספונטניות והיצירתיות לחולל שינויים ויצר שיטת טיפול קבוצתי המבוססת על טכניקות דרמטיות. במפגשי פסיכודרמה מסייעים המשתתפים זה לזה בהצגת הדרמות של חייהם. בכל פעם עומד משתתף אחר במרכז המעגל, בתחום המוגדר כבמה, ומעלה נושא או חוויה רגשית מתוך מציאות חייו (Moreno, 1972). בניגוד לשיטת הפסיכודרמה, שמייסדה הוא אדם אחד, לדרמה-תרפיה אין 'הורה' יחיד. ייסדו אותה 'חלוצים' אחדים, שפיתחו את השיטה בנפרד מתוך תחומי עבודתם. כל אחד מהם פיתח רעיונות או טכניקות מתוך עולמו, ניסיונו והשקפותיו. החיבור ביניהם, לצד תהליכים טבעיים של שימוש 'תרפויטי' בדרמה, יצרו תשתית להתייחסות לדרמה כתרפיה.

בגלל ריבוי המקורות של השיטה, למונח 'דרמה-תרפיה' יש הגדרות אחדות. סו גינינגס, מחלוצות השיטה באנגליה (1995), מגדירה אותה כ"שילוב של התייחסויות ושימושים ספציפיים

של מבנים ותהליכים תאטרוניים עם הכוונה המוצהרת שהתהליך הוא תרפיה" (עמ' 229). רנה אמונה (Emunah), דרמה-תרפיסטית שפועלת בארה"ב, מגדירה את הדרמה-תרפיה כ"שימוש מכוון וסיסטמטי בתהליכי דרמה ותרפיה כדי להשיג צמיחה ושינוי פסיכולוגיים. הכלים לקוחים מתוך התאטרון, המטרות מושרשות בפסיכותרפיה" (1994, p. 3). מלבד התאטרון מציינת אמונה גם את הפסיכודרמה, המשחק הדרמטי, הריטואל הדרמטי ומשחק התפקידים כמקורות מרכזיים לצמיחת הדרמה-תרפיה (שם). הדרמה-תרפיסטית סוזאנה פנדזיק שפועלת בארץ, רואה במונח 'מציאות דרמטית' מושג מרכזי בדרמה-תרפיה (Pendzik, 2006). לדבריה, הדרמה-תרפיה מייצרת מציאות בתוך מציאות, ומכאן נולד מרחק אסתטי שמאפשר התבוננות ויצירת משמעות (שם). כך, הופכת הדרמה-תרפיה לשיטה טיפולית, מתוך ההגנה שמספקת הכניסה למציאות הדרמטית, בה הפעולות נעשות ב'כאילו' (as if). היא טוענת כי ביטוי העולם הדמיוני והתגלמות המציאות הסובייקטיבית ב'כאן ועכשיו' מאפשרים דיאלוג עם פיסות חיים שקשה לגעת בהן, דבר המאפיין את כל הגישות הטיפוליות המבוססות על דרמה (Pendzik, 2008). הבנה זו את הדרמה-תרפיה נשענת על רעיון המרחק האסתטי, שעבורי ממצה באופן הנכון ביותר את התהליכים המתרחשים בדרמה-תרפיה.

מהותה של פרקטיקת הדרמה-תרפיה אם כן, היא השימוש של הדרמה כתרפיה. שימוש זה מגלם בתוכו את הפוטנציאל המצוי בה. מושג ה'מרחק האסתטי', הינו בעל פוטנציאל תרפויטי בייחוד במצבים טראומטיים. השימוש במילה 'איסתזיס' (aesthesis), הוא 'האסתטי', לציון דבר-מה הנתפס בחושים (בניגוד לתפיסה רציונלית), הוטבע על ידי אריסטו. האסתטי הוא דבר המעורר חוויה חושית, רגשית ושכלית כאחד, אולם לא תמיד ניתן להסבר רציונלי של סיבה ותוצאה. אדוארד בולו (Bullough) הציע את המושג 'מרחק נפשי' (psychical distance) וטען כי המרחק הוא המאפשר התבוננות אסתטית. להדגמת טענתו השתמש בערפל כבדימוי. לדבריו, רק אם נתרחק (או 'נתעלם') מהסכנה שבערפל נוכל לחזות ביופי שלו. כאשר יש זיקה בין הצופה ליצירה, הוא אינו מסוגל לראות את היצירה בפני עצמה אלא יראה את עצמו קשור אליה. לפי בולו, ייתכנו מידות של מרחק המגוונות את החוויה האסתטית (בולו, 1974).

רוברט לנדי (Landy), דרמה-תרפיסט, אומר כי ה'מרחק האסתטי' שקיים בתאטרון, מאפשר תהליכים תרפויטיים, משום שהוא מאפשר "להרגיש בלי לחשוש מהיסחפות על ידי

כיסופים' דיברה על היכולת להתבונן על עצמה מהצד דרך העשייה התאטרונית, ולמעשה תיארה את המרחק האסתטי שעליו דיבר לנדי, ואת ההשלכות התרפויטיות שלו:

זה [העבודה על המופע, ו"ב] קודם כול הביא אותי לראות את הדברים קצת מבחוץ. ברגע שהם יצאו החוצה הסתכלתי על עצמי הרבה פעמים מהצד, ויש תובנות של החיים, ואיך להתמודד עם זה במסגרת המשפחה[...] וברגע שהוצאתי את זה ודיברתי על זה ויכולתי להבין את זה במדיה אחרת, אני לא יכולה להגיד שהיה לי יותר קל לטפל בזה, אבל הייתה לי אפשרות להבין את התהליכים. [...] האפשרות להגיד את הדברים בקול ולשתף את כל הקהל בצרכים שלי או בבעיות האישיות שלי, כביכול הפרסום הזה, שאני מדברת על זה בקול. כל אחד ומה שהוא לוקח. יש איזושהי הקלה, תחושה שעצם העובדה שמישהו שמע אותך, לא משנה איך הוא לקח את זה, מבין-לא מבין, שומע-לא שומע, זו תחושה חזקה של הקשבה, שאני המוקד. זה דבר נהדר, זה כמו אצל פסיכולוג, זה תרפיה, תרפיה.

הדרמה-תרפויטית אמונה וגיונסון מגדירים תאטרון טיפולי כתהליך המסייע בבניית זהות אישית וקבוצתית מחודשת: "הבנייה ההדרגתית של המשחק, המתפתח מן היסוד, וההתהוות ההדרגתית של הקבוצה, המתפתחת מאינדיבידואלים נפרדים, משמשים למטופלים מודל ליצירת זהות" (Emunah & Johnson, 1983, p. 235). הם מציינים כי תהליך ההפקה התאטרונית מייצר אתגרים והזדמנויות למטופל, ומושפע משלושה גורמים: מודעותו של קהל הצופים למצבם של השחקנים, רמת החשיפה האישית של הטקסט התאטרוני ומידת העומק של תהליכים אישיים וקבוצתיים בתהליך היצירה (שם),

את ההבחנה בין תאטרון טיפולי לדרמה-תרפיה מציג סטפן סנו (Snow, 2003). לדבריו, בתאטרון טיפולי תתפתח ההצגה כך שהתפקידים יתגבשו בהתאם למטרה תרפויטית כלשהי. תהליך יצירת המופע בכללותו יפעל כפי שפועלת קבוצה פסיכו-תרפויטית, עם מנחה דרמה-תרפויסט או במאי בעל זיקה טיפולית, או מטפל בעל זיקה תאטרונית. בתאטרון טיפולי הקבוצה תופיע לבסוף מול קהל. לעומת זאת, בדרמה-תרפיה לא תתקיים הופעה (Snow, 2003, p. 75). ההבחנה מושפעת

הרגש, ולחשוב מבלי לחשוש מאיבוד היכולת להגיב רגשית" (1994, p. 162). עוד הוא טוען כי "אם אני יכול לראות את עצמי בשעה שאני נותן פורקן לזעמי, כלומר, אם אני יכול להפריד את החלק הצופה שבי, המתבונן בחלק השחקן של עצמי, המשחק דרמה של זעם, אז ארגיש בטוח לשחרר את הרגש הזה, ואולי להרהר על אודותיו" (גינינגס, 1996, עמ' 162). מכאן עולה אפוא שהתאטרון מאפשר הימצאות במצבים גבוליים שבהם השחקן הוא עצמו ובו-בזמן הוא גם הדמות שהוא מגלם.

מצב גבולי זה הוא המרחק האסתטי המאפשר מגע וקשר עם השבר. במצבי משבר וטראומה, המרחק האסתטי מסייע להתקרב לתחושות הקשות שליוו את המקרה ולתקשר איתן. נראה שגם במופעים הנדונים, ה'מרחק האסתטי' אפשר מגע וקשר עם השבר. לדבריו של לנדי, בהקשר הטיפולי נבחן המרחק האסתטי בהתאם למידת הקרבה של המטופל לרגשותיו, למחשבותיו ולתפיסתו את עצמו (Landy, 1996). הרעיון שלפיו הפעילות הדרמטית מאפשרת התפתחות, הקלה ושינוי, רלוונטי להתבוננות על המופעים. כך, גם מאפייניה הייחודיים של הפעילות הדרמטית, ובמיוחד בנייתו של מרחק אסתטי, שיאפשר לקיים קשר עם נושאים כואבים ממקום בטוח, וליצור נרטיב מחודש לגביהם. רעיונות אלו דומיננטיים אצל לנדי, והם גם אלו שהביאו את גינינגס לעמוד על הקשר המתבקש בין ההתנסות בדרמה-תרפיה לבין 'טקס מעבר'. אותם הרעיונות מתבטאים בבירור במופעים: בתהליך העבודה על **ממדד 'קטיף'** הצורך ביצירת מרחק אסתטי היווה שיקול בבחירת סגנון המופע הספציפי. כששאלתי את חגי לובר על הבחירה בסיפור כרם נבות, אמר:

התחושה שלנו שנה אחרי הגירוש הייתה שצריך להרחיק קצת. לא ליצור מחזה ריאליסטי קורע לב. זה היה אמיתי מדי וקרוב מדי. כדי לשקף אירועים היסטוריים צריך היסטוריה. המציאות עדיין הייתה חזקה וחשנו שהצגה ריאליסטית תחוויר לידה. לכן החיפוש היה אחר כלים פחות ריאליסטיים. גם ועד מתיישבי גוש קטיף הבינו זאת.

דבריו של לובר ממחישים את האופן שבו מיושם המושג 'מרחק אסתטי', באופן הברור והפשוט ביותר, כשנדרשת התרחקות לצורך התבוננות.

כל השחקנים הזכירו תהליכים נפשיים מחוללי שינוי שעברו כתוצאה מהשתתפותם במופעים. אחת השחקניות בימחוסם

תפקיד או מצב שחושפים קושי או התנגדות. אז עשוי להתרחש שינוי. ג'ינגס מדמה את יכולתו של המבוגר לבחור חומרים ש'מדברים אליו' או 'מדברים בשבילו' לאופן שבו ילדים בוחרים מזון החיוני להם או סיפורים ומשחקים שקשורים לעולמם. בעיני ג'ינגס, לרעיון זה יש השלכות על הבנתנו את התאטרון ואת התרפיה.

כך, גם אפשר לבחון את בחירתם של מפוני גוש קטיף להעלות מופעי תאטרון לאחר הפינוי. השבר הרב-ממדי שפקד את תושבי גוש קטיף דרש מהם לבצע מגוון בחירות בתחומי העבודה, המגורים והמשפחה, והביא מגוון דרכי התמודדות, שהפנייה לעשייה תאטרונית היא אחת מהן. הבחירה בביטוי אישי וקהילתי באמצעות העלאת מופע תאטרון עונה על הצורך בחשיפת הסיפור האישי, במחאה חברתית ובעיבוד אישי וקהילתי של האירוע. היא גם מאפשרת לעשות את כל אלו בדרך המספקת מרחק, הגנה ושמירה.

תהליכי העבודה איפשרו בראש ובראשונה שיתוף הדדי וחשיפה של תחושות מורכבות בעקבות הפינוי, וגם התנסות בפתרון. העוצמה הרגשית הגדולה הטמונה ביכולת **לגעת במישהו**, שאותה הזכירה לורנס בזיז, עולה גם מראיונות עם יוצרים במופעים האחרים. כך למשל אמרה רינה אקרמן:

זה בעצם מה שגרם לי להמשיך, שהפידבק תמיד היה מאוד חיובי. קודם כול מבחינת השואה, כמעט בכל הצגה מישהי באה אליי ואמרה לי: "מה שאת כתבת זה גם הסיפור שלי". זאת אומרת שהמון מזדהים עם זה ובאים ואומרים לי: "את הצלחת לשים בזה מילים. הסיפור שלך מאוד דומה לסיפור שלי". עכשיו עשיתי את ההצגה פה פעם שנייה מיד אחרי הגירוש, ואנחנו קוראים לזה 'פסטיבל גירוש', אז כפתיח לפסטיבל גירוש. השנה נוספו עוד כמה משפחות והיו אנשים שלא ראו את זה, אז אמרו לי "תעשי את זה עוד פעם". באה אליי בחורה ואמרה לי: "אני רוצה לדבר איתך, את לא מבינה מה זה עשה לי. אני ראייתי את הסיפור שלך והלכתי לבקר את אימא שלי וסיפרתי לה את ההצגה שלך מההתחלה ועד הסוף, ואימא שלי התחילה לבכות, ואז התחילה לספר את הסיפור שלה. שנים אני יודעת שיש סיפור והיא לא סיפרה, ובזכות זה שסיפרתי לה את הסיפור שלך היא סיפרה את שלה." וכל פעם שמספרים לי את

גם מהשאלה אם למופע יש אוריינטציה קהילתית והוא עשוי לפרוץ את התחום החברתי של הקבוצה (שם, עמ' 75-76). ניתן לומר, אם כן, שמופעי ההתנתקות הם מופעים של תאטרון טיפולי, מעצם חשיפתם לקהל לאחר שהתגבשו.

תהליכים תרפויטיים עשויים לקבל ביטוי פיזי. רינה אקרמן, היוצרת והמבצעת של 'ביער נרקוד', מתארת תחושות פיזיות במהלך ההופעות:

הרבה פעמים כשאני עולה על הבמה אני בוכה באמצע ההצגה. הרבה פעמים דווקא במוזיקה השמחה [...] אנחנו בוכים בקטעים השמחים, גם בוכים מהתרגשות אבל גם בוכים מתוך הערבוב הזה. אחת השחקניות במופע 'מחסום כיסופים', סיפרה על תחושותיה הגופניות בהופעה: כל פעם מחדש זה היה יותר ויותר דרמטי, כל פעם להוציא את זה ולדבר את זה, עד כדי בכי על הבמה. את יודעת, דווקא שם בבת-הדר, אם את זוכרת, מישהי בסוף שאלה על השואה. את זוכרת איך התפרצתי? הרגשתי שכואב לי כאן בפנים, ממש כאב לב נורא כזה.

איסי ממנוב, הבמאי של 'מחסום כיסופים', הבחין כי **דרך העשייה התאטרונית והזמן שמרפא אפשר היה לראות שיש שינוי ותחושה טובה יותר**. דבריו מתאימים לגישת art as therapy הרואה בעצם הפעילות האמנותית תרפיה. גישה זו מתייחסת לכלל תחומי הטיפול בהבעה ויצירה, ולפיה עצם העשייה האמנותית מביא לחיזוק הכוחות והתחושה. גישה זו מהווה נקודת מוצא למחקר. היא מנוגדת לגישת art in therapy, שבה האמנות היא חלק מטיפול. גישת art in therapy מדגישה את התהליך הטיפולי, ואילו יצירת האמנות משמשת אמצעי להתבוננות על הנפש ועל תהליכים שעובר המטופל. אולם גישת art as therapy מבוססת על ההנחה שעצם יצירתה של האמנות היא תהליך מרפא, דרך חווית היצירה עצמה. גישה זו מעמידה את יצירת האמנות ואת תהליך היצירה במרכז הטיפול. בהתאם לגישה זו, הקשר בין דרמה לתרפיה עשוי להיות כזה שבו החוויה, התובנה וההקלה צומחים מתוך העשייה התאטרונית, בבחינת 'מתוך שלא לשמה בא לשמה'. על כך מדברת ג'ינגס, המתארת תהליכי טרנספורמציה של חוויות אישיות לכדי מופע (Jennings, 2010, p. 1). מתוך ניסיונה האישי כדרמה-תרפיסטית וכפרפורמריה היא מתארת את האפשרות להגיע לתובנה ולמודעות דווקא מתוך מפגש עם



טראומטית (הרמן, 2002). להתרשמותי, העבודה הדרמטית סייעה לשחקניות לעבור מתחושת קרבן חסר אוניס לתחושת יצירתיות, התמודדות ועוצמה.

הרמן מציינת שלושה שלבים בעבודה עם נפגע טראומה, ושלושתם באו לידי ביטוי אצל המשתתפים במופעים. השלב הראשון הוא יצירת ביטחון באמצעות פונקציות מחזקות מתוך עולמן של השחקניות: במופע של רינה אקרמן, למשל, עולה תחושה פנימית חזקה של אמונה וחיבור לבורא עולם כמקור המעניק כוח. השלב השני הוא זיכרון ואבל. בשלושת המופעים יש ביטוי להתמודדות עם הזיכרון הטראומטי והבעת אבל על אובדן הבית, המעמד והזהות, ברמה האישית וגם ברמה הקהילתית והלאומית. השלב השלישי הוא יצירת קשר מחודש עם החיים. הדבר מתבטא, למשל, בחזון האמונה ב'מדורש קטיף' ובהבעת ביטחון בתיקון המצב בעתיד. גם ב'ביער נרקוד' מוצגת אמונה חזקה בבורא עולם וברגעי הנחמה שצומחים מאמונה זו ומההימצאות בטבע.

### סיכום ומסקנות

לסיכום, ניתן לראות שלמופעי ההתנתקות יש מאפיינים המאפשרים את קיומם של תהליכים תרפויטיים. מאפיינים אלה נגזרים הן מתוך הקרקע שממנה צמחו המופעים הן מתוך תהליכי היצירה והעלאתם מול קהל. המופעים שימשו מרחב בטוח לעיבוד, להתבוננות ולביטוי. הם איפשרו בנייה מחודשת של סיפור טראומת הפינוי ובה בעת ענו על הצורך למחות על הטראומה ולחשוף את הסיפור האישי הכרוך בה. ייחודם של המופעים הוא בכך שסיפקו דרך ביטוי שיש בה מרחק, הגנה ושמירה, דהיינו מרחק אסתטי.

לב אלגים מציינת שיכולתו האנליטית של האירוע התאטרוני טמונה בהיותו כלי המאגד בתוכו לא רק את ה'טקסט הדרמטי' המוצג, אלא גם את התהליך הקהילתי והאמנותי של 'טקסט המופע' כולו (Lev Aladgem, 2010, p. 6). לאור דבריה אלו עולות ממאמר זה שלוש מסקנות עיקריות:

1. תהליך יצירה של מופע תאטרון בעקבות מצב של שבר נתפס כיעיל ואפקטיבי מבחינה תרפויטית, עבור יוצריו.
2. המופעים היו משמעותיים ביותר עבור המבצעים והקלו על תחושותיהם בעקבות חוויית ההתנתקות. הם נשאו סימנים סוציו-סמיוטיים, משותפים בחלקם, שהעידו הן על הקשר הפיזי והרגשי עם המקום גוש קטיף, הן על משבר האמון הפוליטי, האידיאולוגי והאמוני.

זה אני רועדת. זה מבחינת השואה. וזה דחף אותי, כי, נגיד, היה ערב הכישרונות הזה, לא חשבתי שאני עושה מזה משהו, אבל אחת השכנות אמרה לי: "מעבר לשואה אני רואה גם את הקשר שלך לגוש קטיף", כלומר, את צריכה להשתמש בהצגה הזאת כדי לגעת בציבור בנושא של גוש קטיף.

ללא ספק, קבלת פידבק מאדם שהמופע ריגש אותו היא חוויה מעצימה ומחזקת. נראה כי זהו עוד אחד מכוחותיו התרפויטיים של התאטרון שמאפשר את אותה השתקפות של העצמי בזולת/קהל.

בתהליך יצירת המופעים התרחשו תהליכים של בניית סיפור-נרטיב, ובכך נוצרה האפשרות למסגור הסיפור, לרפלקסיביות ולמתן משמעות. העבודה המשותפת איפשרה לחבר ולחשוף נושאים אישיים וקבוצתיים: הדבר אופייני לתאטרון הטיפולי, שבו נבנה תהליך המסייע בבניית זהות מחודשת אישית וקבוצתית (Emunnah & Johnson, 1983). לטענתם של אמונה וג'ונסון, ההתנסות במגוון תפקידים בתוך מרחב בטוח מרחיבה את תפיסת העצמי, והמופע מאפשר את הצגת העצמי באופן אחר וחדש. ראוי לציין כי גם הם טוענים שמופע התאטרון מציע מודל להתמודדות עם סיטואציות חיים קשות (שם).

שינינה הזכיר את הדחף להתבטא, העומד בבסיסה של כל פעילות תאטרונית (Schinina, 2010). הוא ציין גם שתאטרון עוסק בגבולות, במיוחד כשמדובר בתאטרון קהילתי או חברתי. תאטרון שיצמח במצבי משבר יעצים הן את הדחף והן את בדיקת הגבולות. זאת משום שכאשר משבר גורם לערעורו של תפקיד, יש צורך לשקמו, בין שמדובר בתפקידו של היחיד ובין בתפקידה של הקהילה. תרומתו של התאטרון בכך שהוא מאפשר להתנסות בתפקידים, להגיב למצבים בלתי צפויים ולהסתגל מחדש. התנסות כזו מספקים חלק מהדיאלוגים במופע 'מחסום כיסופים'. דיאלוגים אלה לא היו יכולים להתרחש במציאות, משום שבדרך כלל הם מעוררים מבוכה ואי נוחות. כך למשל דיאלוג העוסק בנושא הפיצויים, בו ניתן פוקוס לביקורת החברתית כלפיהם אותה חוו כפוגעת.

בהתייחס למוקד העיסוק של המופעים בחוויית שבר יש לציין את עבודתה החשובה של ג'ודית לואיס הרמן (Herman). הרמן טוענת שעיקר העבודה עם נפגע הטראומה טמון בהעצמת המטופל ובהענקת הסיוע הדרוש לו להתמודדות עם תחושת חוסר האונים, המהווה, לטענתה, את גרעין התגובה הפוסט-

מחאה ומתקשים לפרוץ לקהל הרחב; אולם בפועל, תרומת העיקרית היא אותו שינוי קטן שהצליחו לחולל בקרב מי שלקח בהם חלק. ואולי השינוי הזה אינו קטן כלל וכלל.

#### ביבליוגרפיה

אוריין, ד' (1999). תאטרון בחברה: התאטרון הישראלי. **מותר**, 7, 63-71.

אוריין, ד' (2008). **תאטרון בחברה**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

אקרמן, ר' (2010, פברואר). **ביער, ביער נרקוד**. עין צורים. הקלטת מופע.

בלו, א' (1974). הרוחק הנפשי כגורם באסתטיקה. בתוך ר' צור (עורך), **עיניים ברוחק האסתטי** (עמ' 26-49). ת"א: ספרי דגה.

גינינגס, ס' (1994). **דרמה תרפיה: תיאוריה ומעשה למורים ומטפלים**. (סמדר ברגמן, מתרגמת). כרך א. חיפה: אח.

גינינגס, ס' (1996). **דרמה תרפיה: תיאוריה ומעשה למורים ומטפלים**. (סמדר ברגמן, מתרגמת). כרך ב. חיפה: אח.

הרמן לואיס, ג' (2000). **טראומה והחלמה**. (עתליה זילבר, מתרגמת). תל אביב: עם עובד.

טרנר, ו' (2009). **התהליך הטקסי: מבנה ואנטי-מבנה**. (נעם רחמילביץ', מתרגם). תל-אביב: רסלינג.

לב-אלגים, ש' (2010). **ניצבים בקדמת הבמה – מחאה, חגיגה וחתרנות בתאטרון הקהילתי**. חיפה: פרדס.

מאיר, מ' (2010). מדגל לטלית – ציונות ולאומיות בעת קהילתית ואינדיבידואלית. **דעות**, 41, 4-8.

מזרחי, ח' (2009, יוני). **מדרש קטיף**. ירושלים. הקלטת מופע.

מילר, ל' (1977). יצירתיות וזהות. **במה**, 74, 85-89.

ממנוב, א' (2009, מרץ). **מחסום כיסופים**. בת הדר. הקלטת מופע.

שנל, י' ומשעל, ש' (2005). **עקירה ממקום ושיח מתנחלים לקראת פינוי גוש קטיף**. ירושלים: מכון פלורסהיימר למחקרי מדיניות.

ביקשתי להראות כי ייחודם של מופעים אלו טמון בהיותם תאטרון קהילתי מהסוג שכיניתי 'תרפוליטי'. שלושת המופעים צמחו מתוך קהילה מסוימת וכללו תהליכים תרפויטיים ופוליטיים ברמה האישית והקבוצתית. תהליכים אלה באו לידי ביטוי במהלך כתיבת הטקסטים ויצירתם, במהלך העבודה הדרמטית והחזרות וגם בעת ההופעות עצמן. מהראיונות עם היוצרים עולה כי גם אם המניעים להעלאת המופעים היו אישיים, הרי שהם נבעו ממשבר אידיאולוגי-פוליטי. בבסיס היצירה עמד רצון להביע עמדות פוליטיות, חברתיות ואישיות ולהגיע לקהלים רחבים יותר בחברה הישראלית. כל היוצרים מציינים את הקונפליקט שבין קהילת מפוני גוש קטיף לבין המדינה וכלל החברה הישראלית. הם חשים אובדן כלפי הבית והמקום שנאלצו לעזוב, ומרגישים שהמדינה עשתה בהם כרצונה. חלקם גם מוחים ומביעים כעס על האופן שבו המדינה טיפלה בהם, משלבי ההחלטה על ההתנתקות ועד לאחר שיצאה לפועל. אולם, למרות המניעים להתבטא כלפי חוץ, בשדה הפוליטי והציבורי, השפעתם המשמעותית של המופעים הייתה דווקא פנימה, בשדה האישי והקבוצתי. מהראיונות עם השחקניות ועם הצופים עולה כי התהליכים המשמעותיים ומחוללי השינוי התחוללו דווקא בקרב היוצרים ובקרב קהילתם. זוהי נקודת המוצא להבנת אופיו הייחודי של סוג תאטרון זה, שבו לעצם תהליך העבודה יש אפקט תרפויטי.

אף אחד מהמופעים לא פרץ את מסגרת הקהילה הציונית-דתית. שלושתם מוצגים בפני קהילות המוצא של היוצרים או בפני ציבור המזוהה עם הזרם הדתי-לאומי. המופעים לא הצליחו להביא להתנחלות בלבבות, כפי שביקשו לעשות, ולא הביאו לשינוי דימוי המתנחלים בחברה. אולם כולם סיפקו חוויה משמעותית ליוצרים ולקהלים. כשהמציאות אינה מאפשרת מצב מתוקן אידיאלי, התאטרון מאפשר ליוצר להתנסות בפתרון חלופי למציאות ולבטא את תחושותיו באופן מוגן ומקובל. האלמנטים התרפויטיים שבתאטרון הקהילתי מאפשרים להתמודד עם רגשות שמתעוררים במצבי משבר חברתיים ופוליטיים, לעבד את הרגשות הללו ולחולל טרנספורמציה.

יצירות התאטרון שנוצרו מתוך רצון למחות על חוויית הפינוי מגוש קטיף, להשפיע ולהגיע ללבבות הציבור הישראלי כולו, הביאו בסופו של דבר לתהליך שהיה בעיקרו פנימי ותרפויטי. הן איפשרו בנייה מחודשת של ה'בית' הנפשי והאישי, שהיה משאב מרכזי בתהליך ההתמודדות עם המציאות המשוברת שלאחר אובדן ה'בית' הקונקרטי שבגוש קטיף. מסקנה זו משמעותית וחשובה כשמדובר במופעי תאטרון שמוגדרים קהילתיים-פוליטיים ונוצרים מתוך מצבי משבר. הם מבקשים להשמיע

- Pendzik, S. (2006). On dramatic reality and its therapeutic function in drama therapy. *Arts In Psychotherapy*, 33 (4), 271-280.
- Pendzik.S. (2008). Dramatic Rezonances: a technique of intervention in Drama Therapy, Supervision and training. *The Arts in Therapy*, 35, 217-223..
- Sauter, W. (2000). *The theatrical event: dynamics of performance and perception*. Iowa city, IA: Iowa UP.
- Schechner, R. (1985). *Between Theafre and Anthropology*. Philadelphia, PA: Pennsylvania UP.
- Schechner, R.(1993). *The Future of Ritual*. London, UK: Routledge.
- Schechner, R. (1995).*The Future of Ritual : Writings on Culture and Performance*, London, UK: Routledge.
- Schinina, G. (2010). Like a Ham in a Temperance Hotel. In Jennigs, S. (Ed.), *Dramatherapy and social theatre necessary dialogues* (pp. 37-46) . London, UK and New York, NY: Routledge.
- Snow, S. (2003). The therapeutic theatre and well-being. *The arts in psychotherapy*, 30, 73-82.
- Turner,V. (1964). Betwixt and between: The liminal period in rites de passage. *The proceedings of the American Ethnological Society, Symposium on new approaches to the study of religion*, pp. 4-20. Reprinted in W. Lessa, E. Vogt, & J. Watanabe (Eds.), *Reader In comparative religion: Ananthropological approach* (4th ed.). New York, NY: Harper & Row.
- Turner, V. (1974). *Dramas, fields and metaphores: Symbolic action in human society*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Boje D. M. (2003). *Victor Turner's postmodern theory of social drama: Implications for organization studies*. New Mexico: New Mexico UP.
- Emunah, R. (1994). *Acting for real: Drama therapy process, technique and performance*. London,UK: Routledge.
- Emunah, R. & Johnson, D. R. (1983). The impact of theatrical performance on the self images of psychiatric patients. *The arts in psychotherapy*, 10, 233-239.
- Hitchcock, G. & Hughes, D. (1989). *A qualitative introduction to school based research*. London, UK: Routledge
- Jennings, S. (2010) Escape unto myself: Personal experience and public performance. In S. Jennings, (Ed.), *Dramatherapy and social theatre necessary dialogues* (pp. 37-46) . London, UK and New York, NY: Routledge.
- Landy, J. R. (1993). *Persona and performance. The meaning of role in drama, therapy, and everyday life*. New York, NY: Guilford Press.
- Landy, J. R. (1994). *Drama therapy - Concept, theories and practice*. Springfield, IL: Charles C. Thomas.
- Landy, J. R. (1996). *Essays in Drama Therapy*. London, UK: Jessica Kingsley Publishers
- Lembo, R. (2000). *Thinking through television*. Cambridge, UK: Cambridge UP.
- Lev-Aladgem, S. (2010). *Theatre in co-communities: Articulating power*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Moreno, J.L. (1972). *Psychodrama: Vol. 1*. (4th Ed.). Beacon, NY: Beacon House.

Van Gennep, A. (1965). *The rites of passage*. London, UK: Routledge & Kegan.

Turner, V. (1982) *From Ritual to Theatre: The Seriousness of Human Play*. New York, NY: Performing Arts Journal Publications.

לפניות בנוגע למאמר זה: דוא"ל  
vardablonder@gmail.com