

”עול העדות”: דמותה של זלמה גרינוולד ביצירתה של סמדר יערון

טל בן צבי

זלמה גרינוולד, שנספתה באושוויץ, קמה לתחייה על במת התיאטרון. היא נרצחה בשנת 1942 כשהיא בת 34, לצד בעלה אדמונד אברהם גרינוולד בן ה-36 ובתה אווה בת החמש. בנה קרול, שנולד בסלובקיה ב-1931, עלה ארצה כנער לאחר המלחמה. ב-1991, כחמישים שנה לאחר שזלמה נספתה, נכדתה סמדר יערון, בתו של קרול, שהייתה ממייסדי המרכז לתיאטרון עכו ב-1985, העלתה לראשונה על הבמה את דמותה של סבתה כחלק משותפותה המרכזית בפיתוח שפת העבודה במרכז, במופע **ארבייט מאכט פריי מטויטלנד אירופה** (להלן: **ארבייט מאכט פריי**).



זלמה גרינוולד (זוננשיין). באדיבות סמדר יערון

הרקע לכך נוצר במופע **זיכרונות דור שני בחיק העיר העתיקה** (להלן: **זיכרונות**) שעלה ב-1988 בבימויו של דודי מעיין, שם גילמה יערון הן את דמות אביה והן את עצמה כבת הדור השני לשואה. רגע מכריע זה ביצירתה של יערון התווה את דרכה לאורך שנים רבות, שבהן שכללה את פעולת התיאטרון כפעולת זיכרון ועדות. לאחר **ארבייט מאכט פריי** הופיעה דמותה של זלמה בהצגה **האנתולוגיה** שעלתה ב-1997, אף היא בבימויו של מעיין. בהצגה מופיעה יערון כזלמה לצד מוני יוסף בדמות מנשה, בנה, כהמשך וכפיתוח לסצנת הפסנתר בהצגה **ארבייט מאכט פריי**. המופע מוצג עד היום, ולאורך השנים מתעדכן שוב ושוב

בהתאם לאירועי הזמן. דמותה של זלמה המשיכה עם יערון גם בהצגת היחיד שלה מ-2010 **אום מוחמד**, הפרק הראשון בטריולוגיה "עכו אהובתי".

בספרי **עבודת העדות: אומנות התיאטרון והמיצג של סמדר יערון** (בן צבי, 2024), אני בוחנת את דמויות העד ואת ייצוגי העדות ביצירתה של יערון ביחס לשיח התאורטי על אודות מה שמכונה לעיתים "עידן העד" או "עידן העדות". במאמר זה אטען כי מופיעה השונים של זלמה על במת התיאטרון מדגישים את היותה של יערון עדת ראייה. על פני רצף של עשרות שנים, יערון בדמותה של זלמה נושאת את עול העדות של טראומה שהתרחשה בעבר, ובמחויבות טוטלית היא מציגה

את העדות שוב ושוב על במת התיאטרון בפני קהל. זה 35 שנים (1991-2026) יערון מקבלת על עצמה אחריות על ההיסטוריה, תוך שהיא קושרת בין האישי-הביוגרפי לבין הזיכרון הקולקטיבי.

דמות האב, קרול גרינוולד: זיכרונות דור שני בחיק העיר העתיקה

ההצגה **זיכרונות דור שני בחיק העיר העתיקה**, פרי יצירתם של הבמאי דודי מעיין והשחקנים מוני יוסף, סמדר יערון, מוטי תמם, חאלד אבו עלי, גרייס שושנר, רחל קמה ותמר רוגל, עלתה ב-1988. ההצגה נמשכת כשלוש שעות ומורכבת משני חלקים. בחלק הראשון הקהל מתפצל בין חדרים אישיים, שבכל אחד מהם שווה שחקן המעלה חוויות פרטיות על ילדותו ועל הוריו. לעיתים הקהל מתבקש להשתתף, ונוצרת אינטימיות כלשהי בין כולם. בחדרה של יערון נמצאות צנצנות ובתוכן פריטים וחפצים אישיים, תמונות משפחה וכדומה. בחלק השני, לאחר ההפסקה, מתכנסים כולם ביחד באולם גדול יותר, למעין ליל סדר שבו נוכחים הבמאי מעיין והשחקנים.

בחדר המוקדש לזיכרונותיה, יערון מגלמת באופן מורכב הן את דמות אביה והן את עצמה ועוסקת בזיכרונות הדור השני לשואה. היא אינה משחקת דמות דרמטית כתובה, אלא מגלמת בגופה בנאמנות דקדקנית את דמות אביה שורד השואה, כשהיא מאמצת את הפיזיות, את החולי ואת העיוורון שלו, וגם את הדיבור במבטא צ'כי. כך היא משמיעה את קולו דרך זיכרונותיו הנישאים בפיה. הזיכרונות מוצגים לצד חומרים ארכיוניים ביוגרפיים, הקלטות ותצלומים. בשיחה שקיימתי עם יערון, היא גוללה את סיפור חייו של האב שנולד ב-1931 בסלובקיה לאם צעירה, זלמה גרינוולד, ולאב שלא רצה להתחתן איתה. האב העניק לקרול את שמו, אך האם התחתנה עם גבר אחר, וזה אימץ את הילד. במהלך המלחמה, כשאביה



אדמונד אברהם גרינוולד, זלמה גרינוולד, קרול גרינוולד, ואווה גרינוולד. באדיבות סמדר יערון

היה בן שתים-עשרה, הוא הושם על רכבת באחד הטרנספורטים. דודו הזעיק את האב הביולוגי, שעד אותו הרגע לא ראה אותו, והאב הוציא אותו מהרכבת ומסר אותו לאחד הדודים. מדובר ברגע ייחודי – האב מציל אותו ושוב נעלם, לעד. בשלב זה קרול לא ידע שאימו, אביו המאמץ ואחותו למחצה נספו באושוויץ. דודיו לקחו אותו ואמרו לו שהמשפחה שלו נסעה לחופשה. בהמשך הם ירדו לבונקר, שם שהו במחבוא מתחת לדיר חזירים. הם היו בבונקר עד סוף המלחמה. קרול המשיך לחיות איתם וכשהיה בן חמש-עשרה, עלה איתם ארצה. את מחלת הסוכרת, שמשיפיעה על כלי הדם וגורמת לטשטוש ראייה ואף לעיוורון מוחלט, התחיל להרגיש אחרי גיל ארבעים. אביה של יערון נפטר ב-1977, כשהייתה בת עשרים. היא נותרה עם רגשי אשמה על שלא הייתה לידו בזמן גסיסתו (יערון, ריאיון, 2017).

תפקידה של יערון בהצגה הוא של "האני הזוכר", העד, והמחויבות שלה לפעולת הזיכרון היא טוטלית וחסרת פשרות. יערון מתעמתת עם הביוגרפיה המשפחתית והפרטית וחושפת באופן



סמדר יערון. צילום: אושרי כהן

פסיכו-פיזי את בסיס הקרע והאשמה המלווים אותה ומפעילים אותה כיוצרת. פעולת הזיכרון מחיה את דמות האב ניצול השואה, ויערון מגלמת אותו ואת עצמה בתנודות מתחלפות בתוך הדיאלוג, כאשר הנוכחים בחדר נחשפים בהדרגה למערכת היחסים ביניהם. בסיום ההצגה מתבצעת סצנת התמוטטות, שבה יערון משחזרת בגופה את מות האב: "רציתי לעשות את זה בדיוק כמו שהוא עשה" (שם). פעולת העדות המגולמת בגוף שביטאה את זיכרונותיו של האב ואת נשיאת עול העדות המתמשכת, על הכאב והאשמה הנלווים אליה, מסתיימת כשיערון מוטלת בחדרה על הרצפה בדמות האב המת שעניו עטויות רטיות. הקהל שנכח בחדר עובר לידה ויוצא להפסקה. יערון משחזרת בגופה את מות האב כמי שמשחררת אותו למותו מעול ההישרדות והחולי. אולם לצד מות אביה המגולם בגופה, יערון כמעט

מביאה למותה שלה. תחושת האשמה על שלא הייתה לצד אביה בזמן גסיסתו, ההזדהות שלה עם סבלו וההתמודדות עם חומרי הזיכרון מובילות את יערון למופע טוטלי ופיזי, שבו היא מביאה את עצמה לכדי רזון קיצוני, חולי, חשיפה נפשית וחרדת מוות.

יערון הופכת את גופה לגוף העבודה עצמה. היא בוראת את גופה מחדש בדמות האב המת, תוך הזדהות טוטלית עם דימוי השורד בכלל ועם דימוי המוזלמן בפרט. האקט המימטי בהתייחסות לאלימות, לסבל ולכאב, שסופו במות האב, מאפשר ליערון לקבל על עצמה את עול העדות ולפתח – כפעולה של שליטה – את דמותה של זלמה שורדת השואה בהצגה **ארבייט מאכט פריי מטויטלנד אירופה**.

אילנה בן מאיר (1991) מציינת את ההשפעה הבולטת של תהליך העבודה והחזרות על ההצגה החדשה, **ארבייט מאכט פריי**, על ההצגה **זיכרונות**. בעוד שבהצגות הראשונות של **זיכרונות** הנושא המרכזי שהעסיק את יערון היה רגשות האשמה העמוקים על מות אביה, תהליך העבודה על היצירה החדשה הוביל אותה עמוק יותר לחוויות השואה של האב. המופע **זיכרונות** מסתיים במות האב, יותר מעשור לאחר מותו במציאות. האב המת אינו יכול לשאת עוד את עול העדות, ועם מותו יערון מקבלת על עצמה, בדמותה ובגופה, את תפקיד "העד שראה במו עיניו" דרך גילומה של זלמה גרינוולד.

"העדה שראתה במו עיניה": ארבייט מאכט פריי מטויטלנד אירופה

ב**ארבייט מאכט פריי** יערון נפרדת מהייצוג של דמות האב, הגבר, ועוברת לגילום דמות העד בשתי דמויות נשים: הראשונה היא דמותה של זלמה גרינוולד, סבתה שנרצחה באושוויץ, והשנייה, דמותה כמוזלמן נשי. זיהויה של יערון כמוזלמן נשי מבוסס על סצנת הסיום של המופע, שבה היא מופיעה כמוזלמן תוך שהיא חושפת את גופה ומוציאה מאיבר מינה פירורי לחם (להרחבה

ראו צימרמן, 1998). היצירה נעה בטווח שבין הצגת תיאטרון עם דמויות ועלילה המתארות עולם בדיוני, לבין מיצג. בכל מופע עוברים הצופים, כעשרים במספר, מסע קיומי-תודעתי במחוזות מרכזיים של זיכרון וזהות קולקטיביים בישראל של ראשית שנות התשעים של המאה ה-20. צוות השחקנים כולל את הבמאי מעיין, את יערון וכן את מוני יוסף, חאלד אבו עלי, מירי צמח, נעמה מנבר, עינת קירשנר, רבעה מורקוס, נטע פלוצקי ונורית צור. זלמה, הדמות המרכזית בהצגה בגילומה

של יערון, הפכה לאחת מדמויות המפתח של התיאטרון הישראלי בכל הקשור לזיכרון השואה (בן-עמוס, 2022; פוקס, 1991; רוקם, 1998). זלמה מופיעה לאורך כל ההצגה, הנמשכת כחמש שעות. היא מתעמתת עם חומרי הזיכרון הקולקטיבי במוזיאון לוחמי הגטאות ובהמשך במבנה התיאטרון בעכו. זלמה היא דמות מתפתחת ומשתנה של שורדת שואה אל-זמנית, ובמופע, לצד היותה ניצולה, היא גם המדריכה וגם נושאת העדות. כך, הסמכות המגולמת בדמותה כמדריכה נשזרת בסמכותה של העדה שראתה במו עיניה.



זיכרונות דור שני בחיק העיר העתיקה (1988). צילום: דודי מעיין



זיכרונות דור שני בחיק העיר העתיקה (1988). צילום: דודי מעיין

שושנה פלמן (2008), עמ' 157), בהתייחסה למעמדו הסגולי של העד

בחברה, פונה לעבודתו פורצת הדרך של קלוד לנצמן בסרטו **שואה** מ-1985, ושואלת: "מדוע, אם כן, דיבורו של העד סגולי כל כך? מדוע אין לדברי העד, כלשונם, כל תחליף? 'אם מישהו אחר היה יכול לכתוב את סיפורי, לא הייתי כותב אותם'. מדוע אין כל אפשרות שעדות, בעצם הגדרתה, תימסר או תסופר על ידי מישהו אחר? מה פשרה של ההיסטוריה שרק העד יכול לספרה?" דמות שורדת שואה שיערון יוצרת, תובעת את הסמכות הנובעת ממעמדו של העד. כמי שנושאת את דיבורו הסגולי של העד, יערון יכולה לפרוע ולערער את הזיכרון הקולקטיבי, כשהיא נעה כמטוטלת בין רגעי העדות של מי שהייתה שם לבין עמדה ביקורתית ומערערת.

ההצגה ארבייט מאכט פריי מתחילה בכניסה למוזיאון בית לוחמי הגטאות, שם הקהל פוגש את זלמה גרינוולד, קשישה שורדת שואה:

שלום לכולם, צוהריים טוב. אני גלוקליך [שמחה] לפגוש אתכם כאן שבאתם לעשות עבודה צוזמן [ביחד]. אנחנו נפגשים כאן לזמן מאוד פיצקל'ה מצומצמת זה, בשביל לשאול את עצמנו עוד פעם ועוד פעם איך זה קורה שאנחנו הולכים בדרך, מגיעים לג'נקשן [צומת] וצריכים לבחור, ימינה-שמאלה, חיים-מוות, טוב אונד אייול אונד זו וייטר [ורע וכך הלאה]. אז למה עם שלם הולך אחרי מנהיג והופך את העולם לאמבטיה של בליד [דם]? (זלמה מובילה את הצופים) אם אתם יכולים להיות מאוד נחמדים ולבוא אחריי קצת, שאנחנו ננסה לברר האנקדוט [נקודה] הזה. קומן זי [בואו]. (חוני המעגל, 1997)

בדומה ללנצמן, הנשען על העדות בהווה ולא על חומרי ארכיון, יערון מביאה את זלמה לזמן הווה. פרדי רוקם (1999) מציין כי בשל הסביבה המוזיאונית ובשל האופן שבו זלמה מציגה את

עצמה, חולף זמן עד שמבינים כי היא דמות פיקטיבית המגולמת על ידי שחקנית. על רקע חומרי הארכיון המוצגים במוזיאון, דגם טרבלינקה, פסלו של המוזלמן וצילומי גטו ורשה, יערון אינה חדלה לדבר. היא מדברת ללא הרף בשלל שפות, שואלת ומתשאלת את הצופים וחוזרת אל דמותה כעדה. בהמשך לפלמן (2008), אפשר לומר שבכל המישורים יערון מציגה



קרול גרינוולד, מתוך הסרט אייקון בשר ודם (2015)

שוב ושוב את אותן שאלות נוקבות: מה פירוש להיות עד? מה פירוש להיות עד לשואה? מה פירוש להיות עד המדריך במוזיאון לוחמי הגטאות? מה מובנה של עדות כאותה מסירה ייחודית של סיפור, שבדומה לעדות בשבועה אינה יכולה להינתן מפי אף אחד אחר מלבד העד?

בהודעה לעיתונות של מעיין נכתב:

המרכז לתיאטרון של עכו, התופס בין היתר את עבודתו כמחקר באמצעות התיאטרון, פנה להתחלת איסוף חומר ומחקר כהמשך להצגה **זיכרונות דור שני בחיק העיר העתיקה** שהועלתה בתיאטרון בשנת 1988. שמענו עשרות עדים שהעידו איך זה קרה ואיך זה התרחש, מה הביא אותם לחשוב כך ומה הניע אותם לפעול כך ואחרת... מיהם העדים, מהי העדות, מהי המטרה שהציבו לעצמם העדים הללו ומהי ההשפעה שיש לעיסוק זה על חייהם, על אישיותם ועל הסביבה הבאה עימם במגע.¹

¹ מעיין, דוד (1992). **הודעה לעיתונות**. המרכז לתיאטרון עכו. הטקסט נמצא ברשות המחברת.

מעין (שם) מתאר בהרחבה את תהליך העבודה הארוך של הפיכת השחקנים לעדים מיומנים. השחקנים לומדים במשך שלוש שנים את "מלאכת העדות" המתוארת כ"עבודה", מילה שמייצרת קשר ישיר ומורכב למשפט המזוהה עם השואה, "העבודה משחררת", שנכלל גם בשם ההצגה.

בחלק השני של המופע חוזר הקהל לתיאטרון עכו ולאולמות האבירים. הקהל נכנס לחדר חשוך שבו נשמעים צלילי גונג. לאחר כמה רגעים מופיעה אלומת אור קטנה ורואים את יערון, שבתנועה איטית חושפת בפני הקהל את הקעקוע על זרועה – מספר. היא מנסה למחוק אותו באמצעות ממחטה, תוך חזרה אובססיבית על פעולת המחיקה ללא הצלחה. היא נופלת ארצה ואט-אט נעלמת בזחילה ושבה אל החשיכה. על הבמה במוניטור מוקרן סרט ובו יערון עצמה מקעקעת על ידה את תאריך מותו של אביה: 19.2.1977. הסרט מלמד אותנו כי הקעקוע אמיתי. הקעקוע מדגיש את הסימביוזה של יערון עם דמות האב, ומכאן גם את המחויבות שלה להמשיך לשאת בעול העדות בדמותה של זלמה. בהמשך הקהל מובל אל חלל נוסף שבו מוצגת סצנת "טקס יום השואה". לאחר הטקס הקהל מגיע אל חלל שנקרא "המגורים". גג החדר נמוך, עשוי עץ. זהו כביכול ביתה של זלמה כיום. בהמשך חלק זה ייכנסו דמויות נוספות לחלל "המגורים": השחקן מוני יוסף שמגלם את הילד מנשה, בנה של זלמה; השחקנית מירי צמח שמגלמת את גברת טובה פצ'קורניסקי, שורדת שואה גם היא; והשחקן חאלד אבו עלי שמגלם פועל ערבי.

העברה בין-דורית: האנתולוגיה

סצנת הפסנתר בארבייט מאכט פריי הביאה לפיתוח המופע **האנתולוגיה** (1997-2025), עבודתם של מוני יוסף וסמדר יערון. זלמה הניצולה מזמינה את הקהל לערב אינטימי שבו היא מספרת את סיפוריה, מביעה את דעותיה ומציגה את יחסיה הסבוכים עם בנה היחיד, תוך כדי שהיא מנגנת בפסנתר. הקהל נכנס ומתיישב לצידה בחצי גורן. לאורך כל החלק הראשון, מנשה, המגולם על ידי יוסף, מסתתר מתחת לפסנתר. רק בחלק השני הוא יוצא אל הקהל. בניגוד להצגה **ארבייט מאכט פריי**, שבה יערון מופיעה גם בדמות בלהה אשת הקצין ובדמות המוזלמן, ב**האנתולוגיה** נוצרת אחדות מוחלטת בין יערון לבין דמותה של זלמה. לאורך המופע זלמה עורכת לבנה מנשה את "מבחן השואה" כטקסט של העברה בין-דורית:

זלמה: [...] תגיד לאורחים ולמצלמות, מה אימא עברה במלחמת העולם השנייה?

מנשה: אני לא מעוניין.

זלמה: באושוויץ, בטרבלינקה, מיידנק, סוביבור ומה שביניהן מנשה.

(מנשה יורק על ממחטה ומבריק איתה את החצוצרה)

מנשה: אני לא מעוניין.

זלמה: מנשה, פעם אחרונה. אוי... אוי... יש לי כאבים...

מנשה: בסדר, בסדר מאמי, אני עושה את זה פעם אחרונה.

זלמה: אז תספר מה אימא עברה במחנות.

[...]

(מנשה מטפס על כנף הפסנתר)

זלמה: תתרכז. קונסנטרייט, קונסנטרייט קונסנטרייט קאמפ.

מנשה: טו ב. אימא שלי עברה סלקציה.

זלמה: לא ככה, תעשה עם כל התנועות והמבטא.

[...]

מנשה: אני עברתי סלקציה. מנגלה עמד, עם הפוזה המפורסמת, עם הרגליים והיד. ימינה. שמאלה. חיים. מוות. ואני ראיתי אותו. (בן צבי, עמ' 94)²



האנתלוגיה (1997-2025). צילום: אלדד מאסטרו



האנתלוגיה (1997-2025). צילום: אלדד מאסטרו

תכתוב ההצגות נעשה על ידי נטלי תורג'מן.

זלמה מובילה את מנשה אל תוך נבכי נפשה מעוררי הסלידה והמודחקים ביותר כשורדת שואה. באמצעות זיכרונות השואה ודרך ייסוריה היא שוללת ממנו את ילדותו, שכן הוא נאלץ להפנים את הביורגריה, הפרנויה והטרמינולוגיה הקורבנית של אימו. הסימביוזה בין השניים היא פיזית. לאורך הסצנה זלמה ומנשה יושבים על כנף הפסנתר, כשזלמה מאחורי מנשה,



האנתולוגיה (1997-2025). צילום: אושרי כהן

צמודה אליו. הם מבצעים את אותן תנועות גוף בדיוק; זלמה ממלמלת את הטקסט של מנשה בעל פה, לפעמים יחד איתו בעברית ולפעמים בתרגום לגרמנית. מדמותה של זלמה כעדה נשאת עתה בהאנתולוגיה רק המהות של הפתולוגיה המבוססת על ביטויי החרדה, הפחד והגזענות שחוזרים על עצמם שוב ושוב; העדות כבר אינה מדווחת על הטראומה, אלא על הפתולוגיה. פתולוגיה זו מפעילה את מנשה וממשיכה להפעיל את רצף הקודים מעוררי החרדה: תאי הגזים, מנגלה ועוד. לקראת סוף הסצנה מנשה נפרד מזלמה. הוא מתקפל בהדרגה ומתכנס לתוך עצמו. הוא בוכה ומתנשם בכבדות. זלמה עוברת למנגינת שיר ערש. לאט-לאט הבכי של מנשה נעשה חרישי והוא נרדם.

סצנת "מבחן השואה" היא ללא ספק ביטוי להעברה בין-דורית של הטראומה. היות שיערון עצמה היא

נכדתה של זלמה, ושכבר ב**זיכרונות**, גילומה את אביה שיקף באופן פרפורמטיבי העברה בין-דורית, הרצף הוא של העברה מתמשכת מהאב לבת ומהבת בדמות הסבתא לבנה; רצף דורות שזהותו הממשית והמטפורית מתפתחת בצל הטראומה כאירוע היסטורי וביורגרי כאחד. אירית פלזן (Felsen, 2018) מציינת כי העברה בין-דורית היא פונקציה של רמת הפרעת דחק פוסט-טראומטית (PTSD) הורית ותגובות פוסט-טראומטיות אחרות, ושל האופן שבו הילדים תופסים פגיעות ומצוקה הורית. דאגות לגבי הגנה על ההורים וטיפול בצורכיהם הרגשיים נצפו כהיבטי ליבה של היפוך תפקידים ביחסים בין-דוריים ובהעברת "טראומה היסטורית" במשפחות. התסמינים השכיחים בקרב הילדים כללו דיכאון, חרדה, אשמה, התנהגות אנטי-חברתית, עבריינות ועוד. אינטראקציות במשפחות נפגעי טראומה נוטות להטות את חוויותיהם של ילדים במערכות היחסים עם הוריהם לכיוון של דגש יתר על צורכי הקרבה והקשר, ופחות על הצורך של הילדים באוטונומיה ובבידול עצמי (שם). הממצאים האמפיריים של פלזן יכולים להסביר את הסימביוזה בקשר בין זלמה לבין מנשה המוצגת בהאנתולוגיה, ואת המסירות המוחלטת של מנשה, שנובעת מהצורך להגן על אימו הניצולה ולספק את צרכיה הרגשיים. מסירות זו נדמית לשליחות עליונה שמנשה מקבל על עצמו, תוך התעלמות מהפיכתו למעין שלוחה או הרחבה של אימו.



ארבייט מאכט פריי מטיטלנד אירופה (1991), מתוך סרטו של אשר טללים
אל תיגעו לי בשואה (1994)



ארבייט מאכט פריי מטיטלנד אירופה (1991), מתוך סרטו של אשר טללים
אל תיגעו לי בשואה (1994)

בסרטו של אשר טללים, המתעד את ההצגה **ארבייט מאכט פריי**, מתארת שורדת השואה גברת פצ'קורינסקי את הקשר הסימביוטי בין זלמה לבין מנשה ואת ההעברה הבין-דורית:

כמה דורות של אומללים יצמחו עם חינוך כזה. הבן שלה מסתובב בחוץ כמו איזה "חורני". הוא מפחד לחזור הביתה אז הוא בא אליי לדבר עם טובה. היא הפכה אותו לנר זיכרון חי, ללפיד בוער. הוא מפחד לחזור הביתה אז הוא בא אליי הרבה פעמים [...] שאני קראתי איזשהו מחקר שנעשה בעיתון שאומר שזה עבר מההורים לילדים וזה מתבטא ברגישות, זה מתבטא בחוסר ביטחון. זה מתבטא בפחדים. (טללים, 1994)

מנשה אכן מתפקד כ"נר זיכרון חי" וכ"לפיד בוער", מעין שלוחה לפרויקט העדות של זלמה. יוסף, המגלם את מנשה, מספר: "**האנתולוגיה** רצה כבר שנים, בארץ ובעולם, לא היה מקום שבו הופענו והיא לא דיברה אל האנשים, ואפילו ביפן אנשים ממש בכו. מסתבר שהנושא של המלחמה בכלל ושל הקשר בין הורים וילדים נגע בהם מאוד וזה עובד בכל מקום" (יוסף, 2017, ריאיון). טראומה בין-דורית מובילה, בין היתר, לתחושות מוגברות של חוסר אמון, בידוד ובדידות. בהתאמה, מנשה מגלם בדמותו מתח וחרדה קיצוניים ודפוסי התנהגות הישרדותיים, אף שהוא לא חווה את השואה על בשרו, אלא דרך אימו. את הטראומה הבין-דורית כאירוע היסטורי וביוגרפי תיקח איתה יערון גם להצגה הבאה, **אום מוחמד**.

המאזינה לטראומה: אום מוחמד

הצגת היחיד **אום מוחמד** (2010) היא הפרק הראשון בטרילוגיה העכואית "עכו אהובתי". המופע נערך בסלון ביתה של יערון. בסלון יש כורסה ושולחן קטן שלצידו מסך טלוויזיה המציג



אום מחמוד (2010). צילום: אושרי כהן

סרט תיעודי שכולל ריאיון עם אום מוחמד (חמדי מוסא) – סבתא עכואית המספרת על קורותיה לפני הנכבה ב-1948 ואחריה. את הסרט מצלם ומתרגם סימולטנית חייר פודי. יערון, בדמות זלמה, יושבת על הכורסה ומתבוננת בסרט שבו נראית יערון בעמדת המאזינה לעדות. בסרט יערון מעודדת את מוסא לתאר בפירוט את המלחמה, את הגירוש, את הפליטות ואת החזרה לעכו. באירוע התיאטרוני עצמו מנהלת זלמה דיאלוג חי עם הסבתא המצולמת, תוך שהיא מצליבה את עדותה שלה (כעדה שראתה במו עיניה) עם עדותה

של מוסא על מה שהיא ראתה במו עיניה. היות שזלמה נספתה באושוויץ וקורותיה אינם ידועים ליערון, העדות היא למעשה של אביה של יערון, המספר על קורותיו במלחמה.

העדות נקראת ומובאת כאן ככפילות – טקסט זיכרון הנכבה ובעקבותיו טקסט זיכרון השואה, וחוזר חלילה. הדמיון בין העדויות נבנה באופן דקדקני על מושגי הטראומה המשותפים: מלחמה,

בריחה, גירוש, אובדן, פליטות. דמותה של יערון בזלמה העדה, שורדת השואה, שנבנתה לאורך שנים בעבודה סוציאלית על סמך סיפוריו המפורטים של האב, הופכת, במודע ובאקט פוליטי, משנית אל מול עדות הנכבה. לאורך המופע זלמה תחילה מאזינה, ורק לאחר מכן מסנכרנת את הטקסט שלה עם עדותה של מוסא. באופן זה זלמה מוותרת על עמדת הכוח שהתרבות מעניקה לניצולה שראתה במו עיניה. היא מפנה מקום וזמן לסיפורה של אום מוחמד, וזיכרונותיה עולים כתגובה לזיכרונות של העדה האחרת.

בסרט המוקרן על המסך נראית מוסא יושבת על ספה בסלון ביתה ומשוחחת עם יערון ועם הצלם:

צלם (בערבית): חאג'ה, באנו לשאול אותך היום על מה שראית בזמן הנכבה.

[...] **צלם** (בערבית): ואיפה גרתם?

חמדי (בערבית): בחוואסה.

צלם (בערבית): חוואסה זה הצ'ק פוסט? או תל חנן?

חמדי (בערבית): תל חנן.

סמדר: תל חנן פעם קראו לזה חוואסה?

צלם (בערבית): כן. מה את זוכרת משם?

חמדי (בערבית): מחוואסה? אני זוכרת הכול.

סמדר: בת כמה היית בש...

חמדי (בערבית): הכול אני זוכרת. הכול. אני זוכרת הכול.

סמדר: מה את זוכרת?

בתה של חמדי (בערבית): תגידי להם, תספרי.

(רואים בווידאו את תעודת הזהות של חמדי)

בתה של חמדי (בערבית): תספרי מה שאת רוצה.

חמדי (בערבית): הם באו (בעברית) סליחה להגידי, אחרי המלחמה...

בתה של חמדי (בערבית): אימא, בערבית...

סמדר: לא משנה, בעברית גם טוב. מה שנוח לה. בזמן של המלחמה, מה

את זוכרת מהזמן הזה, מהימים האלה של המלחמה, של הנכבה? (בן צבי,

2024, עמ' 288)

מבחינה גאוגרפית, המרחב המתואר מתייחס לכפרים חוואסה ובלד א-שייח', שבמקור היו אמורים להיות שכונות שיסופחו לעיר חיפה. מוסא ממשיכה לספר את סיפור הבריחה שלה במהלך הנכבה, בסרט שיערן בדמותה של זלמה צופה בו:

צלם (בערבית): אחרי שבאתם לעכו, לאן ברחתם? מעכו ברחתם ללבנון? גורשתם?

חמדי (בערבית): מתל חנן קודם ברחנו ללבנון, הלכנו לחאלב. הלכנו לסוריה לכרם רמייש. הלכנו ל... נייראב. היינו קבצנים שם.

[...] **חמדי** (בערבית): הלכנו בדרכים משובשות. הלכנו והתחבאנו. ירו עלינו. היינו מתכופפים, שתינו מים משלוליות.

צלם (בערבית): מי גשמים.

סמדר: את המים של הגשם היו שותים.

[...]

סמדר: את תספרי הכול.

חמדי (בערבית): וישנו ביערות.

צלם: היו ישנים ביערות שם, מתחבאים וממשיכים.

(בערבית) ישנתם ביום והלכתם בלילה?

חמדי: ישנו ביום והלכנו בלילה.

צלם: ישנים ביום.

סמדר: והולכים בלילה. (שם, עמ' 291)

במקביל בהצגה, זלמה מעירה כלפי הסרט המוקרן בסלון:

לא, אתה מבלבל הכול.

קודם כול הגענו מ... ל...

ברטיסלבה, קושיצה, פיישצ'ני, סניצה

ולמי לא נשאר?

(מקפלת את אצבעותיה, כמו במשחק "סבתא בישלה דייסה")

[...] איך היה במלחמה?

הכול אני אספר.

היינו ישנים ביערות.

ביום מתחבאים. בלילה הולכים. (שם, עמ' 294)

לאורך השיחה, יערון, בעמדת המראיית והמאזינה בסרט, מעודדת את מוסא לפרט ולהמשיך בעדותה המצולמת. זלמה מקשיבה לה ובהמשך מתאימה את תגובתה למילות הקוד של מוסא ומציגה מולה ומול הקהל טקסט אסוציאטיבי המתייחס לדבריה ועובר בין מקומות המסומנים כאתרי הטראומה. הטקסט יוצר מראשיתו מערכת הדדית של עדות – יער מול יער, מחבוא מול מחבוא, נכבה מול שואה ושואה מול נכבה – כשהאירועים נתפסים במסגרת של עדות אחת.

אל מול המונולוג האחרון של זלמה, הסרט מציג שוב ושוב את אותו הקטע שבו הצלם שואל את מוסא בערבית על הגירוש ועל החזרה:

צלם (בערבית): תגידי משהו לכל האנשים שלא גורשו וסבלו כמוך.

חמדי (בערבית): כל האנשים חוו את זה. יש מישהו שלא סבל? יש מישהו שלא גורש מארצו? אני לא חושבת. כולם גורשו.

צלם (בערבית): את חושבת שהם יחזרו?

חמדי (בערבית): חלק חזרו וחלק לא.

צלם (בערבית): אני אומר מה יש לה משפט אחרון להגיד לכל מי שצופה בזה ולא חווה את ה... את האיך אומרים? את הגירוש.

סמדר: את הגירוש. (שם, עמ' 324)

קטע קצר זה בערבית ובתרגום לעברית מלווה את הקהל. הקהל קם ומתארגן, והסרט ממשיך ברצף מחזורי אין-סופי. הקהל יוצא מביתה הפרטי של יערון למרחב העיר עכו עם המושג "גירוש" כמושג משותף וכנקודת מפתח בקשר בין עדותה של זלמה לבין עדותה של מוסא. דרך כפילות זו בין הקשרי הטראומה ובין עדות מצולמת לבין עדות חיה, יערון מציבה מערכת לשונית של הדדיות. הקשר המילולי בין עדויות השואה ועדויות הנכבה מקבל ביטוי מזוקק המתכנס למרחב אחד בזמן ובמקום – מרחב הבית של יערון. הפסיכיאטר והפסיכואנליטיקאי דורי לאוב, בעצמו שורד שואה, ראה בעדות אירוע תרפויטי ביסודו, שבו זיכרונות השואה של השורד נולדים לראשונה באמצעות המפגש בינו לבין מאזין אמפתי (לאוב, 2008). בהצגה **אום מוחמד**, יערון/זלמה ממקמת את עצמה בעמדת המאזינה האמפתית לטראומה. מוסא מתארת בעדותה מסע טראומטי של בריחה ממלחמה אל הלא נודע, חרדה ופחד מתוצאות המלחמה וגורל של פליטות. כל אלה מצטרפים לכדי כאב אנושי קיצוני וטראומה נפשית אנושה.

לאוב (שם, עמ' 67) כותב על עמדת המאזין:

המאזין לסיפור של כאב אנושי קיצוני, של טראומה נפשית אנושה, בעצמו נדרש להתמודד עם מצב שאין דומה לו. למרות שלרשותו די תעודות, ראיות חומריות קשות ורסיסי זיכרונות של כאב גדול, בסופו של דבר הוא מחפש אחר דבר-מה שלאמיתו של דבר אינו קיים עדיין, תהודה שטרם נרשמה. [...] הסיפור של הקורבן – עצם התהליך של נשיאת עדות על טראומה אנושה כזו – ראשיתו בעדות על היעדר, על אירוע שטרם הגיע לכלל קיום, למרות טבעה הקיצוני והבלתי מרפה של המציאות שבה התרחש. בעוד שראיות היסטוריות לאירוע מחולל הטראומה עשויות להימצא בשפע, וגם תעודות לא קשה למצוא, הטראומה עצמה – כאירוע במונחי הידיעה האנושית, ולא פשוט כמכה ניצחת – טרם זכתה לעד של ממש, טרם הובאה אל מחוזות ההכרה. הפצעת הסיפור, בנופלו על אוזן קשבת, היא לפיכך התהליך והמקום שבו מיילדים את ההכרה, את ה"ידיעה" של האירוע. למאזין יש אם כן חלק ביצירת הידע מחדש. העדות על טראומה כוללת לפיכך את השומע, שהוא, אפשר לומר, הלוח הריק שעליו נחקק האירוע בפעם הראשונה.

בריאיון שיזמה יערון היא זימנה לעצמה עמדת האזנה לעדות. כדברי לאוב, האירוע המצולם הפך למקום שבו נולדת ההכרה באירוע שעליו מעיד העד. יערון מעודדת את העדות של מוסא ומלווה אותה, והדיאלוג ביניהן הוא אכן אירוע של הכרה. אולם עמדת המאזין מתגלה כעמדה כפולה: יערון מאזינה לטראומה הן בעדות המצולמת והקבועה מראש והן במהלך ההצגה, שבה היא מגיבה לעדות בפרפורמנס שנתון לאלתור. במהלך הריאיון המוקלט, יערון מאזינה בקשב לטראומה ומתניעה את מהלכה של העדות, אולם בסלון ביתה, זלמה מתבוננת שוב בסרט בעיניים אחרות. עמדת ההאזנה של זלמה חד-צדדית, שכן מוסא אינה מודעת לקיומה ואינה מגיבה אליה בחזרה.

בתגובה לעדותה של מוסא במהלך ההצגה, זלמה כשורדת שואה מתגלה כמאזינה מורכבת. היא ללא ספק, במילותיו של לאוב, מאזינה שהיא "גם אדם נפרד, שיחווה סכנות ומאבקים משלו בעודו ממלא את תפקידו בעד למעיד על הטראומה" (שם, עמ' 68). זלמה מגלמת, בבפילות יוצאת דופן, את החפיפה בין חוויית המאזינה לבין חוויית הקורבן. אולם בעוד המאזינה (יערון בסרט) לא הופכת לקורבן אלא שומרת על מקומה, עמדתה ונקודת מבטה הנפרדות, זלמה מעמידה מול מוסא את עדות הטראומה הנפשית הקשה שלה עצמה. בשדה המערכה הזה, המוצג בפני קהל, זלמה מייצרת עמדה כפולה – היא אכן מציגה את עדותה כקורבן לטראומת מלחמה, גירוש ופליטות, אך במקביל מעודדת את מוסא לספר ומתגלה כמאזינה קשובה המאפשרת את מסירת העדות. המשולש הנוצר בין שלוש דמויות הנשים – יערון, זלמה ומוסא – מבוסס על האזנה לטראומה שבבסיסה עמדות עֵד שונות שאינן חותרות אחת תחת השנייה, אלא דווקא מאפשרות את הקיום השברירי כל כך של העדות.

סיכום

לאורך עשרות שנים מופיעה דמותה של זלמה שורדת השואה על במת התיאטרון בישראל, כמחויבות מתמשכת לנשיאת העדות. המחויבות לדמותה של זלמה ולדמות העד, הנאמנות לעמדת המקור של העד שראה במו עיניו, פיתוח השפה התיאטרלית ביחס לדמות העד – כל אלה מרכיבים את מהות הפעולה התיאטרלית של יערון במהלך עשרות שנות יצירה. לאורך השנים יערון מציבה את זלמה מול ההווה שבו מתקיימת ההצגה, ומעדכנת את הטקסט התיאטרוני לפי הנסיבות הפוליטיות המשתנות. בספרי (בן צבי, 2024) אני מפרשת את "אתיקת העדות" של יערון כאירוע פוליטי מתמשך (ראו גם גבעוני, 2015). האתיקה של יערון מקפידה למקם את דמויות העד ביחס למרחב הפוליטי שהן פועלות בו. בכך יערון חושפת באופן מורכב את התהליכים ההיסטוריים, התרבותיים והאומנותיים של ההפיכה לעד. דמותה של זלמה ברצף ההצגות שנסקר כאן מחויבת למסירת העדות כאתגר חברתי, והיא מסרטטת באופן תיאטרלי-אומנותי את דרכי הפעולה הנדרשות עבור היחיד כדי להפוך לעד שלדבריו יש תוקף חברתי, מוסרי ופוליטי.

רשימת מקורות

- בן מאיר, אילנה (1991). פסיכודרמה ו"תיאטרון של חדרים" במופע הישראלי: ניתוח עבודתם של דוד מעיין ושחקניו במרכז לתיאטרון עכו, בהצגת "זיכרונות דור שני בחיק העיר העתיקה" והשוואתה אל הפסיכודרמה. חיבור לשם קבלת התואר "מוסמך", אוניברסיטת תל אביב.
- בן-עמוס, אבנר (2022). ההצגה ארבייט מאכט פריי מטויטלנד אירופה: הנצחה-תיאטרון, עבר יהודי-הווה פלסטיני. בתוך דוד גדג' ועופר שיף (עורכים), **השואה ואנחנו בתיאטרון הישראלי** (עמ' 195-217). מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות - אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, קריית שדה בוקר, והמרכז הבין-לאומי ע"ש ויס-לבנת לחקר השואה והוראתה, אוניברסיטת חיפה.
- בן צבי, טל (2024). **עבודת העדות: אומנות התיאטרון והמיצג של סמדר יערון**. רסלינג.
- גבעוני מיכל (2015). **אתיקת העדות: היסטוריה של בעיה**. מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- חוני המעגל (במאי) (1997). **גינונים אירופאים: תיעוד ההצגה "ארבייט מכט פריי מטויטלנד אירופה"**. המרכז לתיאטרון עכו.

- טללים, אשר (במאי) (1994). **אל תיגעו לי בשואה**. סט הפקות.
- יוסף, מוני (2017). ריאיון. ראיינה: טל בן צבי. הריאיון נמצא ברשות המחברת.
- יערון, סמדר (2017). ריאיון. ראיינה: טל בן צבי. הריאיון נמצא ברשות המחברת.
- לאוב, דורי (2008). נשיאת עדות, או תהפוכות האזנה. בתוך שושנה פלמן ודורי לאוב, **עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה** (עמ' 67-82). רסלינג.
- פוקס, שרית (1991, 6 בספטמבר). **זה לא מופע עירום. זה על השואה**. שרית פוקס – ארכיון מאמרים. <https://saritfuchs.co.il/?p=200>
- פלמן, שושנה (2008). חזרת הקול: שואה של קלוד לנצמן. בתוך שושנה פלמן ודורי לאוב, **עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה** (עמ' 157-226). רסלינג.
- צימרמן, משה (1998). אל תיגעו לי בשואה: השפעת השואה על הקולנוע והחברה בישראל. בתוך נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), **מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי** (עמ' 135-159). האוניברסיטה הפתוחה.
- רוקם, פרדי (1999). ארבייט מאכט פריי מטיטלנד אירופה. בתוך עדי אופיר (עורך), **חמישים לארבעים ושמונה: מומנטים ביקורתיים בתולדות מדינת ישראל – גיליון מיוחד של תאוריה וביקורת** (עמ' 389-399). מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- survivor-Holocaust in relationships sibling adult and trauma Parental. (2018) Irit, Felsen <https://doi.org/10.1037/pap0000196>. 433-445, (4)35, *Psychology Psychoanalytic families*.