

# תיאטרליות ומיסוד הכרפורמנס: כתיח למאמרה של ז'וזט פראל

ז'נט ר' מלכין

מאמרה של ז'וזט פראל "התיאטרליות – לחקר ייחודה של השפה התיאטרלית" חותם 20 שנות התפתחות הגותית ומחקרית בתחום התאוריה והפרקטיקה של התיאטרון. מגרסתו הראשונה ועד זו האחרונה, נע דיונה של פראל על ציר שנקודת מוצאו היא דיסציפלינרית, המתחילה בהנגדה שבין התיאטרון לפרפורמנס, וממשיכה בדיון פילוסופי המאחד ניגודים אלה וכולל את שני התחומים בקטגוריה רחבה יותר, קטגוריה השמה את הדגש על עצם התיאטרליות.

המאמר המתורגם כאן פורסם בשנת 2002 ב-*SubStance*<sup>1</sup>, כתב עת בין-תחומי ששם לו למטרה להיות במה לדיונים חדשניים בתאוריה ובביקורת של הספרות. פראל ערכה את הגיליון, שהוקדש ל"עלייתה ונפילתה של התיאטרליות". מאמרה של פראל המופיע ב-*SubStance* הוא תרגום לאנגלית של מאמר שפרסמה בשנת 1988 בכתב העת הצרפתי *Poétique*<sup>2</sup>. מאמר זה התבסס על מאמר מוקדם יותר פרי עטה שראה אור בשנת 1982 בכתב העת *Modern Drama*<sup>3</sup>. מסתבר אפוא שלפנינו מאמר שנושאו העסיק את הכותבת זמן רב, מאמר שראה אור לראשונה בכתב עת המוקדש לדרמה ולאחרונה בכתב עת המוקדש לתאוריה. בהקדמה משנת 2002 סוקרת פראל את התפתחות הגותה בנושא. כללית ניתן לומר שב-20 השנים שחלפו בין פרסום המאמר המקורי לבין ההקדמה ב-*SubStance*, פנתה פראל מדיון דרמטורגי ב"הפרעה הפרודוקטיבית" שחולל הפרפורמנס (מופע) בשדה התיאטרון, לדיון פילוסופי במושג "תיאטרליות", שלטענתה אינו נחלתו הבלעדית של התיאטרון וגם לא של הפרפורמנס.

במאמר משנת 1982 פראל מעמתת את מה שכינתה הסטרוקטורליזם של ה"תיאטרון" עם הפוסט-סטרוקטורליזם של ה"פרפורמנס". היא תופסת את התיאטרון כמבנה נרטיבי ייצוגי, המורכב מצפנים תיאטרליים היוצרים מעין "סמילוגיה בימתית", שאותה ניתן לפרש במונחים "רציונליים". הפרפורמנס, כנגד זאת, נתפס כדינמי, כבעל מבנה לא ברור וכאחראי ל"דה-מיסטיפיקציה" של האחדות ה"רציונלית" של הסובייקט הבימתי. וכך היא כותבת:<sup>4</sup>

1. Josette Féral, "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", *SubStance* 31, 2&3 (2002), pp. 94-108

2. Josette Féral, "La théâtralité: la spécificité du langage théâtral", *Poétique* (September, 1988), pp. 347-361

3. Josette Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", *Modern Drama* 25, no.1 (March, 1982), pp. 170-181

פרסם גם ב: Timothy Murray (ed.), *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997, pp. 289-300

מספרי העמודים של המאמר שיוכרו בהמשך מתייחסים לפרסום זה.

4. Féral, "Performance and Theatricality", p. 298

Performance can therefore be seen as an art-form whose primary aim is to undo 'competencies' (which are primarily theatrical). Performance readjusts these competencies and redistributes them in a desystematized arrangement.

כלומר, התיאטרון מעמיד מערכות שהפרפורמנס מפרק. באמצעות טרמינולוגיה לאקאניאנית, פראל מסיקה שהתיאטרליות בתיאטרון מצויה בסמליות של הסובייקט ובמבנה הבמה, בעוד שבפרפורמנס היא מצויה ב"מציאויות של הדמיוני" ("the realities of the imaginary").<sup>5</sup> לעומת זאת, במאמר המובא כאן (אשר נכתב שש שנים לאחר הציטוט שלעיל) פראל אינה מתייחסת עוד לפרפורמנס כאל נושא הנפרד מהתיאטרון, אלא כוללת את הפרפורמנס והפרפורמטיביות כרכיבים בקטגוריה הרחבה יותר של תיאטרון ותיאטרליות. כל פרפורמנס, היא כותבת, "בין אם תיאטרון, מחול, קרקס, פולחן, אופרה או כל צורת אמנות חיה אחרת, נשען על שני מרכיבים אלה. הפרפורמטיביות היא המקנה את הייחוד לכל הופעה; התיאטרליות היא שהופכת אותו לבר-זיהוי ולבעל משמעות בתוך מערכת של פרפורמנס וצפנים".<sup>6</sup> לפי פראל, אף אחד מן המושגים האלה אינו מושג "טהור", ושניהם רלוונטיים הן לעולם האמנות והן לביטויים חברתיים. שניהם מתפקדים הן כמודוס עשייה והן כמודוס פרספטיבי.<sup>7</sup>

Ibid., p. 297 .5

Josette Feral. "Forward".  
*SubStance* 31, 2&3 (2002)  
p. 5

Ibid., p. 6 .7

נקודת המבט השונה במאמרה המאוחר יותר נובעת, לדברי פראל, משינוי המיקוד: מ"אמריקנו-צנטריות" אל "ראייה אירופאית יותר של תיאטרליות".<sup>8</sup> פראל גדלה בצרפת, חיתה שנים מספר בארצות הברית והיום היא מתגוררת בקנדה ומלמדת באוניברסיטת קוויבק. ככזו, היא נעה בין שני הקטבים – צרפת וצפון אמריקה. המעבר מביקורת תרבותית אמריקאית לעבר אסתטיקה אירופית משקף התרחקות מפוליטיקת הזהויות של הפוסט-מודרניזם האידאולוגי – החביבה כל-כך על האקדמיה בארצות הברית – אל תפיסה ששורשיה באסתטיקה האירופית ובמסורתה הקונגטיבית. על כן פותחת פראל את דיונה בתיאטרליות באזור התאורטיקן של התיאטרון הרוסי, ניקולאס אבריינוב, וחיבורו התיאטרון בחיים (1927). על-פי תפיסתו של אבריינוב, תיאטרליות היא אינסטינקט פרה-אסתטי המגיב על מצבים מסוימים בחיים ובתרבות, כמו גם באמנות.<sup>9</sup> על הבמה, השחקן עושה שימוש באינסטינקט זה כדי להפוך את הממשי לתיאטרלי. אבריינוב פעל בתקופה שבה פעל אנטונין ארטו (Artaud), ותפיסתו מקבילה, במובנים רבים, לחזון התיאטרון של ארטו. על-פי חזון זה, השחקן מפיק ומתעל תיאטרליות בדרך דומה ל"שמאן" שמזהם ומרפא בו-זמנית את הצופה בעזרת כוח הכריזמה שלו, או בלשונו של ארטו: דרך "מחלתו", באמצעות המגפה שבו. פראל מרחיבה ודנה בתפקיד ה"התקבלות" אצל הקהל, המתבונן בשחקן במבט המאפשר לממשי להתקבל כתיאטרלי. דינמיקה זאת תקפה גם בהקשר

Ibid., p. 4 .8

Nicholas Evreinov. *The Theatre in Life*. A. Nazarov (ed. and trans.), B. Blom, New York [1927] 1970

חוג-תיאטרוני, ששם התיאטרליות גלומה בעצם המבט המתבונן ב"אחר". תיאטרליות, אם כן, היא ממד מרחיב של התיאטרון, ובה בעת היא דבר-מה בעל "איכות" שונה לחלוטין, שלפי פראל – בהמשך לאבריינוב – ניתן לראותו כקטגוריה טרנסצנדנטלית. פראל משתמשת בטרמינולוגיה הקנטיאנית כדי לטעון ש"התיאטרון אפשרי אך ורק משום שהתיאטרליות קיימת ומשום שהתיאטרון מזמן אותה".<sup>10</sup>

בהמשך לשאלות שפראל מעלה לגבי הממד המטאפיזי של התיאטרליות, ניתן לשאול גם לגבי הממד הפילוסופי של הפרפורמטיביות. לרוב זכתה הפרפורמטיביות לפרשנויות פרגמטיות. לדוגמה, תאוריית "מעשי הדיבור" (Speech-acts) של ג'ון ל' אוסטין (Austin) הציבה את הפרפורמטיביות בתוך השפה עצמה, היות ופירשה את המבעים בשפה הטבעית כפעולות. בספרו המוכר ביותר, *How to Do Things with Words* (1962),<sup>11</sup> אוסטין מגדיר "מבעים ביצועיים" (Performative Utterances) כהצהרות שאינן אומרות דבר-מה, אלא עושות דבר-מה. מעשי דיבור אלה מבצעים את הפעולה שהם מתארים (לדוגמה: "הרי את מקודשת לי כדת משה וישראל"). שימוש תאורטי חשוב נוסף בפרפורמנס – המאחד את ההקשר התיאטרלי עם ההקשר הפילוסופי – הוא עמדתה של ג'ודית באטלר (Butler) באשר למגדר כפרפורמנס. החידוש של באטלר היה להציג מגדר לא כמצב נתון, אלא כתפקיד חברתי שאנו מבצעים. המגדר מכונן בצורה אקטיבית באמצעות התגלמות נורמות חברתיות, ולכן הוא גמיש, לא מקובע, מתחלף ומשתנה בהתאם להקשר ולזמן. במובן זה, "פרפורמנס" אינו מביע מציאות; הוא מכונן את המציאות על-ידי פרקטיקה ולכן הוא עשוי להשתנות על-ידי ביצוע פרקטיקות חלופיות. בשני המקרים דלעיל, הפרפורמנס קשור לעשייה ולא למהויות. דגש זה על עשייה הוא שמאפיין אותו מאמץ, בן למעלה מ-30 שנה, של ריצ'רד שכנר (Schechner) ליצור דיסציפלינה חלופית ללימודי תיאטרון, שאנו מכירים כיום כ"לימודי המופע".

לימודי המופע ותורת המופע הם כיום שני תחומים מבוססים הנתמכים במבול של פרסומים ובמיסוד רחב-היקף.<sup>12</sup> חוגים ללימודי מופע החליפו חוגים לתיאטרון באוניברסיטאות מערביות רבות – למשל, החוג לדרמה באוניברסיטת ניו-יורק, שבו שכנר מכבב, שינה את שמו לחוג ללימודי מופע ב-1980 – וכיום לא מבלבלים עוד בין המונחים. ברמה המוסדית, עד שנות השמונים של המאה העשרים התמקדו לימודי התיאטרון בטקסטים והיו נטועים בז'אנר הדרמתי, בתורות הספרות ובתולדות התיאטרון. לימודי המופע התהוו באטיות, מתוך המהפכה באמנויות הבמה. בארצות הברית התפתחו לימודים אלה ישירות מעבודות האוונגרד של אמן הסאונד ג'ון קייג' (Cage) ושל אמן התנועה מרס קאנינגהאם (Cunningham), שפעלו בשנות הארבעים והחמישים לטשטש את הגבולות שבין האמנות לחיים, מהלך המקביל לניסויים

10. ראו כאן, עמ' 212. ניתן להמשיל את האופן שבו הפעילות התיאטרונית 'מזמנת' את התיאטרליות לאופן שבו הכושם מעורר ר'מזמן' את חוש הריח שלנו.

11. מבוסס על סדרת הרצאות שנתן אוסטין בהרווארד ב-1955 ותורגם לאחרונה לעברית (אין עושים דברים עם מילים, מאנגלית: גיא אלגה, רסלינג, הל-אביב 2006).

12. ראו לדוגמה: Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London, 1996; Shannon Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, 2004

האוונגרדיים, בראשית המאה העשרים, אצל אמני הפוטוריזם, הסוראליזם והדאדא.<sup>13</sup> התנסויותיו המפורסמות של קייג' בקול ובשתיקה התמקדו בכוונן-מחדש של אוזני השומעים ולא דווקא בכלי המשמיע. ביצירתו האיקונית, "4'33", קייג' יושב דרוך ליד פסנתר כשלצדו שעון-עצר ואינו נוגע בקלידים במשך 4 דקות ו-33 שניות. באופן זה הוא מאלץ את הקהל להקשיב ל"צלילי השתיקה", וליתר דיוק לרעשי החיים, בקשב ובתשומת-הלב השמורים בדרך כלל למושאים אסתטיים.<sup>14</sup> התנסויות פרפורמטיביות נוספות – הגם שמונח זה טרם היה אז בשימוש – הן ה"הפנינגס" (Happenings) האינטר-מדיאליות של אלן קפרו (Kaprow) בשנות החמישים המאוחרות ובשנות השישים; העבודה הפוליטית ה"אנטי-תיאטרונית" של ג'וליאן בק (Beck) וג'ודית מלינה (Malina) ב-Living Theatre; עבודתו של ג'וזף צ'ייקין (Chaikin) על "נוכחות" השחקן ב-Open Theatre; וקבוצת הפרפורמנס השערורייתית (The Performance Group) של ריצ'רד שכנר בשנות השישים והשבעים – כולן תופעות ניו-יורקיות. ההפקה המפורסמת ביותר של שכנר, דיוניסוס ב-69' – מיזוג של פולחן ו"גראנג'" כמו גם של אוריפידס וסקס על הבמה – עוררה תגובות קוטביות, מאהדה נלהבת ועד לביטויי זעזוע, ובעיקר: הרבה מאוד בלבול מושגי. כל אלה הובילו להתפתחות של אוצר מילים תיאטרוני חדש, שלא דבק עוד בעיקרי האמונה המוכרים של התיאטרון, קרי – הפרדה בין האמנות לבין החיים, בין האמן לבין הצופה, בין הסובייקט כ"אדם" לבין הסובייקט כשחקן או כדמות.

גם הניסיונות האקדמיים להשליט סדר בניסויים אלה באמצעות הגדרות וסיווגים ראשיתם בניו-יורק, תחילה בכתב העת רב ההשפעה הידוע בראשי התיבות שלו: *TDR*, שלימים נוספה לשמו כותרת משנה: הביטאון ללימודי פרפורמנס. במקור נקרא כתב-העת *Tulane Drama Review*, ומאוחר יותר, כאשר התנתק מאוניברסיטת טולין (בניו-אורלינס), נודע כתב העת בשם *The Drama Review*. האות D בשמו של כתב-העת שומרת גם היום את הזיכרון המוצפן של האורינטציה הטקסטואלית המקורית, שנזנחה זה מכבר. מאמרים על ארטו, קייג', גרוטובסקי (Grotowski), קנטור (Kantor), *The Living Theatre*, ומאוחר יותר ריצ'רד פורמן (Foreman), הציגו לראשונה את עקרונות הדרך החדשה לעשיית "תיאטרון". פורמן, שייסד בשנת 1968 את התיאטרון האונטולוגי-היסטרי (Ontological-Hysterical Theatre), פרסם סדרת מניפסטים בנושאי תיאטרון, שבהם ציטט את גרטרוד שטיין ואת לודוויג ויטגנשטיין כמקורות השראה. כמו קייג' ואחרים, גם הוא הדגיש בפרפורמנס את ההתקבלות והפרספציה, ולא את מושאי האמנות, בטענו שיצירת האמנות צריכה "לבסס עבורנו מה-פירוש-הדבר-לחיות".<sup>15</sup> שכנר, שמייחסים לו את ייסוד התחום האקדמי הידוע כלימודי המופע, כמו גם את הפעלתנות האקטיבית כנגד חוגים לתיאטרון, ערך את *TDR* בין השנים 1962 ו-1969, ושוב מ-1985 ועד היום.<sup>16</sup>

RoseLee Goldberg. 13  
*Performance Art: From Futurism to the Present*.  
Thames and Hudson, London  
[1979] 1988

14. ניתן 'להאזין' ליצירה הזו גם  
באינטרנט: [http://interglacial.com/~sburke/stuff/cage\\_433.html](http://interglacial.com/~sburke/stuff/cage_433.html)

Richard Foreman. 15  
"Ontological-Hysterical  
Manifesto II." Kate Davy  
(ed.), *Richard Foreman: Plays  
and Manifestos*, New York  
1976, p. 70

16. הגיליון האחרון של *TDR*  
Vol. 50, no. 1 [T 189], Spring  
(2006) מציין את יובל החמישים  
של כתב העת. כלול בו מאמר  
מאת שכנר בשם "TDR and Me",  
סוקר את תולדות מעורבותו  
בכתב העת (עמ' 6-12). מאמר  
נוסף בגיליון זה מאת מרטין פוכנר  
(Martin Puchner) שכותרתו  
"Entanglements: The Histories"  
of *TDR* מרחיב על התפתחות  
כתב-העת ועל השפעתו.

בשנות השבעים הוא קשר בין תחומי העניין של הפרפורמנס לבין התפתחויות בסוציולוגיה, אנתרופולוגיה, אתנוגרפיה ופסיכולוגיה התנהגותית. ב-1973 הקדיש שכנר גיליון של *TDR* להצטלבות בין פרפורמנס למדעי החברה. בכך התבסס על עבודתו של הסוציולוג ארווין גופמן (Goffman) – שספרו הקלאסי מ-1969, *The Presentation of Self in Everyday Life*, העמיד את דימוי ההתנהגות החברתית כפרפורמנס תיאטרלי – ועל תאוריית המשחק של יוהן הויזינגה (Huizinga) בספרו *Homo Ludens* (1937).<sup>17</sup>

האנתרופולוג ויקטור טרנר (Turner) שיתף פעולה עם שכנר במספר פרויקטים אשר הובילו את הפרפורמנס אל תחומי הפולחן והמשחק, ואת מעשה הפולחן – אל תחום התיאטרון.<sup>18</sup> בהקדמה לגיליון הנזכר של *TDR* מ-1973, טען שכנר שהדיסציפלינות של תורת המופע ושל מדעי החברה משיקות זו לזו בתחומים כמו: הפרפורמטיביות של חיי היומיום, יסודות הספורט, פולחנים, משחקים, הסמיוטיקה של התנהלות פוליטית ותקשורת בין-אישית, ואף הקשרים בין התנהגות האדם להתנהגות החיה.<sup>19</sup> הפרפורמנס הפך לקטגוריית-חיים שהקיפה את כל סוגי משחקי התפקידים (Role Playing) בחיים ומיקמה את התיאטרון כתת-קטגוריה, המונעת על-ידי דחף משחקי דומה, אם גם לעבר מטרה אחרת.

השפעתו של שכנר על התהוות לימודי הפרפורמנס ומיסודם בארצות הברית הייתה עצומה. המודל האנתרופולוגי/סוציולוגי שהציעו שכנר ועמיתיו מאוניברסיטת ניו-יורק הוא ששלט עד לא מכבר בשיח האקדמי. הפיחות המשתמע מתפיסתו של שכנר במעמדו של ה"תיאטרון" לא עבר ללא תגובה; הוא עורר הסתייגויות, התנגדות זהירה, ואפילו האשמות בדעה קדומה אנטי-תיאטרלית (Anti-Theatrical Prejudice).<sup>20</sup> פגי פילאן (Phelan), עמיתה של שכנר באוניברסיטת ניו-יורק, טענה בשנת 1998 שהגישה האנתרופולוגית בתיאטרון הגיעה לקצה, וש"אנחנו חייבים להתחיל לדמיין עידן פוסט-תיאטרלי, פוסט-אנתרופולוגי". היא התנגדה לנרטיב שלפיו לימודי מופע, כתחום אקדמי, נולדו מהזיווג בין התיאטרון של ריצ'רד שכנר והאנתרופולוגיה של ויקטור טרנר, והציעה גנאולוגיות חלופיות לדיסציפלינה.<sup>21</sup> "לימודי הפרפורמנס", כתב דויד סברן (Savran) בשנת 2001, "מעוצבים כצאצא המרדני של לימודי התיאטרון; על-פי נרטיב אדיפלי זה, האב החלש [...] מאותר על-ידי בנו הקולני והבלתי ממושמע, שהפך קצר רוח לנוכח צרות האופק של אביו והעובדה שהוא פשוט הפסיק להיות cool".<sup>22</sup> אחת הרוויזיות ההיסטוריות שנעשו לאחרונה בגנאולוגיה של הפרדה בין לימודי המופע ולימודי התיאטרון היא בגדר מכה אל מתחת לחגורתם של *TDR* ושל שכנר, בטענה שהמעבר שאירע במהלך שנות השישים אל חקירת המופע התרבותי ולא התיאטרוני מקורו, חלקית לפחות, בדעה קדומה

17. יוהן הויזינגה, האדם המשחק: על מקור התרבות במשחק, מהולנדית: שמואל מהליכר, מוסד ביאליק, ירושלים 1966.  
18. ראו למשל: Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985. עם מביא מאת ויקטור טרנר.  
19. Richard Schechner, "Performance and the Social Sciences", *The Drama Review* 17 (1973), p. 5

20. על-פי האשמה זו, הגישה הרווחת כלפי התיאטרון הממוסד נובעת מעמדה עקרונית נגד העיסוק התיאטרוני בשלעצמו (ראו למשל: Jonas Barish, *The Anti-theatrical Prejudice*, University of California Press, Berkeley 1981).  
21. בהקדמה ל: Peggy Phelan and Jill Lane (eds.), *The Ends of Performance*, New York University Press, 1998, p. 5  
22. David Savran, "Choices Made and Unmade", *Theater* 31, no. 2 (2001), pp. 89-95

אנטי-תיאטרונות הנגועה בהומופוביה.<sup>23</sup> סטיבן בוטומס (Bottoms) מתבסס בביקורתו על הרעיון המופיע בספרו של שכנר *Performance Theory* (1977) על אודות שני סוגי תיאטרון שהתקיימו ב-זמנית על בימות ארצות הברית באותן שנים: תיאטרון של בידור ותיאטרון של "פוריות"; תיאטרונים אלה הוא מכנה "the efficacy-entertainment braid" ("מקלעת הפוריות-בידור"). שכנר מזהה פוריות (Efficacy) עם פרקטיקה הנטועה בפולחן ובמדעי האדם, שבכוחה לחולל שינוי חיובי ממשי ב"עולם האמתי" של הקהילה, לעומת הבידור – המקושר אצלו עם במות ה"מין-סטרים" – שמניב לא "תוצאות" אלא "שעשוע". המהפכה המינית של שנות השישים, שהצמיחה ביטויים סמויים וגלויים של גיי אקטיביזם (Gay Activism) אפילו על במות ברודוויי, היא שגרמה, לדברי בוטומס, לפנייתם של אינטלקטואלים כשכנר ואחרים מהבידור האימפוטנטי או ה"נשי" אל עבר הפרדיגמה הפרפורמטיבית הפורה או ה"גברית" כביכול. בוטומס מנסח מחדש ניגוד זה כניגוד שבין תיאטרון בידורי חסר תועלת מבחינת תוצרו התרבותי, ובין Efficacy – המופע הנטוע בפולחן וביסודות החיים והנתפס כ"פוטנטי" ו"מדעי".

תהא אשר תהא הגנאולוגיה, עלייתו של המונח "פרפורמנס" ומגוון הפרקטיקות הפוסט-תיאטרוניות שלו מצביעים על משבר אמון במאה העשרים ביכולתם של אמצעי התיאטרון לספק נקודות ייחוס לתרבות המודרנית. השבר העיקרי בתיאטרון המערבי, בעיקר בזה הראליסטי, היה בין הפרקטיקה התיאטרונית לטקסט הספרותי, שחדל זה מכבר להיות יסוד מכריע באירוע התיאטרוני ובהבנתו. השימוש בטקסט כרכיב אוראלי או מוזיקלי של התיאטרון, ולא עלילתי או תמטי, קיים כבר בסוראליזם ובפוטוריזם האירופיים לפני ואחרי מלחמת העולם הראשונה. בימינו, הסטת הדגש אל עבר הפרפורמנס, המחליף את הטקסט הנרטיבי, באה לידי ביטוי פרדיגמטי בכוראוגרפיות של רוברט וילסון (Wilson) – הפופולרי באירופה הרבה יותר מאשר בארצות הברית – או בדה-קונסטרוקציות התיאטרוניות של הבמאי הגרמני המנוח איינר שליף (Schleef). בהמשך להסטת המיקוד אצל פראל עצמה מארצות הברית אל עבר אירופה, אסיים בדיון קצר בגרסה האירופאית לחקר עלייתו של הפרפורמנס כמחליפו של הממד הטקסטואלי.

בשנת 1923 ייסד החוקר הגרמני מקס הרמן (Herrmann) בברלין את המכון הראשון בעולם למדע התיאטרון (Theatrewissenschaft). מטרת הדיסציפלינה החדשה הייתה לחקור את ההיבטים הלא-ספרותיים של התיאטרון – בהם משחק, בימוי, עיצוב במה ועוד. עבור הרמן, "מהות" התיאטרון היא האירוע הפרפורמטיבי, שבו נמזגים התהליכים היצירתיים של המבצעים והצופים כאחד, הממלאים יחד תפקיד בגרסה האנתרופולוגית שלו לתיאטרון. ההיסטוריונית והתאורטיקנית הידועה של התיאטרון, אריקה פישר-ליכטה (Fischer-Lichte), החייתה את

Erika Fischer-Lichte. 24  
*Ästhetik des Performativen.*  
 Suhrkamp, Frankfurt 2004

פועלו של הרמן (יהודי גרמני שנרצח באושוויץ) כמפיץ העיקרי של התפיסה שלפיה בסיס התיאטרון הוא הפרפורמנס במובנו הרחב ביותר. היא עצמה כתבה הרבה על אודות הפרפורמנס וה- Performativen Wende – הפנייה לפרפורמטיביות – בתיאטרון ובמחקר העכשווי, שנתפס בעינייה כהמשך ישיר לעבודתו המקורית של הרמן.<sup>24</sup> הרמן עבד באותה תקופה שבה אוסקר שלמר (Schlemmer) הקים בדסאו שבגרמניה את סדנת תיאטרון הבאהאוס כפורום ניסיוני ששילב בין מדיה רבים בניסיון להרחיב את הגדרת התיאטרון מעבר, או אף מעל, למילולי. הפרקטיקות שמהן שאב ובהן השתמש שלמר כללו התעמלות, אמנות הנאום, האופרה הוואגנריאנית, הטרגדיה היוונית, הקרקס, התיאטרון המוזיקלי והמחול – כל זאת, בלוויית עיצוב נועז ומהפכני הן של התלבושות והן של מרחב ההתרחשות.

Hans-Thies Lehmann. 25  
*Postdramatisches Theater:*  
*Essay.* Verlag der Autoren.  
 Frankfurt 1999

גנאולוגיה זו באה לידי ביטוי בספרו של חוקר התיאטרון הגרמני האנס-תיס ליימן (Lehmann) שראה אור ב-1999 וזכה להצלחה כמעט מידית. הספר, *Postdramatisches Theater* ("תיאטרון פוסט-דרמתי")<sup>25</sup> מתחקה אחר השבר בתיאטרון בתרבות המערבית (ובעיקר האירופאית). במקום להשתמש במושגים הרווחים "פרפורמנס" או "פוסט-מודרניזם", ליימן בוחר במושג "פוסט-דרמתי" כדי לבחון את ההיסטוריה והתשתית התאורטית של הפקות תיאטרון, שבהן הטקסט הכתוב לא מתפקד עוד כגורם המבנה את המשמעות והצורה. "פוסט-דרמתי" מהווה עבור ליימן מושג-על, שלאורו ניתן לפענח התפתחות היסטורית ממשית הכוללת את המגוון הרחב של החידושים והניסויים בתיאטרון שצמחו במהירות מסחררת באירופה ובארצות הברית מאז שנות השישים. "פוסט-דרמתי" מאפשר לפרק את ההנחה בדבר עליונותו של הטקסט, הנחה שעולה מתוך ההיסטוריה הקנונית של התיאטרון והאסתטיקה התיאטרונלית. במקום להכפיף את אמנות התיאטרון לפרדיגמה התרבותית הפוסט-מודרנית, ליימן בוחן את התיאטרון הפוסט-דרמתי בעיקר במונחי זמן, חלל, גוף והאמצעים המדיאליים (תאורה, תפאורה, צליל וכו') של התיאטרון. כדוגמאות וכמקרי-מבחן הוא מביא שורה של במאים, סופרים ואמני תיאטרון מוכרים (בעיקר גרמנים) ובהם רוברט וילסון, היינר מולר (Müller), אלפרידה ילינק (Jelinek), רנה פולש (Pollesch) ורבים נוספים. מהלך זה מתרגם את האובססיה התאורטית האמריקאית לפוסט-מודרניזם לקהל האירופי ולטעמו, בהדגישו את הפרקטיקה התיאטרונלית במקום את הפוליטיקה התרבותית. על הלימותו של המהלך יעידו אימוצו של הספר באוניברסיטאות בגרמניה ובצרפת (תרגום אנגלי ראה אור בימים אלה בהוצאת Routledge) כמו גם הקמת קבוצת עבודה המוקדשת לספר זה ולרעיון המרכזי בו בפדרציה הבין-לאומית למחקר תיאטרון (The FIRT) (International Federation of Theatre Research).

תרומתו של ליימן לדיון ב"תיאטרליות" היא הנחתו הסבירה

שהפרפורמטיביות הפכה להיות המרכיב הדומיננטי בתיאטרון מאז שנות השישים בגלל הפיחות בחשיבותו של הממד הטקסטואלי והשינוי בהרגלי הצפייה והתפיסה של הקהל המערבי. לפי פישר-ליכטה, שינוי זה ב"הרגלי ההתקבלות על-ידי הקהל"<sup>26</sup> נובע מהפנמת השפה ומערכת החוקים הפרפורמטיבית – המבנה הלא-לינארי, היעדר מרכז, היברידיזם, רפלקסיביות והפנייה אל החוויה במקום אל המשמעות – שהפכו למושגי יסוד באתיקה ובאסתטיקה הפוסט-מודרניות. כמו "פרפורמנס", המונח "תיאטרון פוסט-דרמתי" הוא אות לשונות; הוא מבדיל בין התוצרים המוקדמים והמאוחרים של הדמיון התיאטרלי, ובכך הוא מכריז שהמאה האחרונה הציעה לנו – מבחינה פילוסופית ואסתטית – אמצעי ייצוג חדשים, שמתקבלים כיום כמובנים מאליהם ונהנים ממעמד מקובל בתחום שמכונה בפינו "תיאטרון".

Erika Fischer- .26  
Lichte, "Avant-Garde and Postmodernism: Theater Between Cultural Crisis and Cultural Change," *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, University of Iowa Press, 1997, p. 272

אף כי הדגש של פראל במאמרה המובא כאן הוא פילוסופי ולא דווקא היסטורי, נדמה כי מסקנתה דומה לזו של ליימן. היא ממקמת את הפרפורמנס כאחד מרכיבי היסוד של התיאטרליות, ובכך היא מבטלת את הניגוד בין שני מושגים אלה – לא רק בתאוריה, גם בפרקטיקה. "כיום אני משוכנעת", מודה פראל בהקדמה שכתבה לגיליון שערכה על התיאטרליות, "שהניגוד בין פרפורמטיביות ותיאטרליות הוא רטורי בלבד".<sup>27</sup> מושג ה"פרפורמנס" שאותו ראתה בעבר כערעור של החלל והצפנים התיאטרליים, כבר אינו נתפס כ"איום" במאמרה זה. הפרפורמנס חדל להיות בן סורר. מעצם שילובו של הפרפורמנס בהגדרת התהליך התיאטרלי, משתמע שפראל מפקפקת בתועלת שבהפרדה הממסדית בין התיאטרון לפרפורמנס. אכן, הגותה של פראל בשני העשורים האחרונים נעה מעימות בינארי בין מושגי התיאטרון והפרפורמנס אל הסינתזה שלהם; מהשוואה בין שני מושגים שביסוסם שונה לחלוטין ואשר התפתחו בנסיבות היסטוריות שונות, אל עבר מבט-על, המזהה את התלות ההדדית והחפיפה בין שני מושגים אלה. המהלך שפראל מבצעת – מבדיקת דיסציפלינה בתהליך השתנות אל עבר מיסודה – משקף, ואף מלווה, את גלגולו של המונח "פרפורמנס" עצמו.

Josette Féral, "Forword", .27  
*SubStance*, Vo.31, no. 2&3  
(2002), p. 5

האוניברסיטה העברית בירושלים