



שמעון לוי* להיות ולא להיות

להיות ולא להיות

שמעון לוי

סמואל בקט כתב: "למצוא צורה שתתאים לבלגן, זו משימתו של האמן עכשיו" (To find "a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now" - **לילה - שלושה** - כלבים היא יצירת תיאטרון המוצאת צורה שתתאים לבוקה-מבוקה-ומבולקה הפנימית של המשתתפות לנוכח מותו של אב, ועל רקע מסע משותף של גרמנייה, ערבייה ויהודייה. הן גם שעיצבו את הטקסט עם אופירה הניג, הבמאית. גם על רקע הקשיים הגוברים כיום לכתוב, לביים ולהציג מחזה בעל מטען אישי שהוא פוליטי - ופוליטי שהוא אישי, זהו טקסט מורכב וייחודי. שלוש הנשים מחוברות בקשרי ידידות חמים. גם ההיסטוריה וגם ההווה של עמיהן מחברים ביניהן. סביב השאלה על מות האב, מאיים עליהן מוות קר וקרוב מכל עבר - ממלחמה ומדיכוי, ומהיחסים בין עמי המוצא שלהן. אתן על הבמה נמצא טיארק, רופא כביכול, המספק טקסטים אובייקטיביים בעיקר, ומציין שוב ושוב שאיננו תומס. תומס הוא אחיה של אלמוט וכן זוגה של רבקה. ביצירה הוא דמות חוצבימתית, הוא מונכח ומדובר עליו בהיעדרו, בין השאר כמגן זכויות אדם "ליברלי" וקשוח?²

בדיון הקצר על **לילה - שלושה - כלבים** אשתמש ב"כאוס", "חוצבימה" ו"מכוונות עצמית" כדי להבהיר את ייחודה של היצירה האישית-פוליטית הזאת. שלושה מושגים אלה, כאמות מידה לבדיקה, נובעות מתוך היצירה ואינן מושלכות עליה מן החוץ על פי תאוריה דרמטית חיצונית וסדורה כלשהי.

"כאוס" הוא אוסף של תאוריות העוסקות, בין היתר, ביחסים בין אקראיות לסדר, בעיקר בתופעות נזילות ודינמיות - ובהחלט גם כמו תיאטרון. אסתייע כאן במונח אחד מתוך הכאוס, "פרקטלים", שאציג כאן כמוטיבים, שרבים מהם מגלים דגם החוזר על התבנית הבסיסית בקני מידה קטנים, גדלים וגם הולכים ומשתנים. גם בתיאטרון יש סדר מופתי ותכנון מדויק, ובכל זאת אין לחזות מראש את רגעי הקסם שלפעמים חווים בהצגה, רגעים המושפעים, אם להשתמש בדוגמה פופולרית, ממשק כנפי התכנייה או הפרפר מהרושם - האקראי - עוצר הנשימה, שמותיר על הקהל מונולוג נפלא או מחווה נהדרת על הבמה. תורות כאוס מתאימות לדיון בתיאטרון. הן משום שהן מתארות היטב את היחס בממצע זה (אם כאנלוגיה ואם כמתודה) בין סדר מופתי לבין אקראיות, והן על שום ההשפעה העצומה שיש לקהל הנמענים על ההצגה המוצגת: בדומה לחוק הייזנברג, שעל פיו המודד משפיע על הנמדד; בתיאטרון הצופים משפיעים על ההצגה, בעיקר באולמות קטנים ואינטימיים.

1 (John Calder, 1965) SAMUEL BECKETT, PROUST AND THREE DIALOGUES WITH GEORGE DATHUIT, 84
2 ראו, למשל: אופירה הניג "לילה שלושה כוכבים", לעיל בעמ' 15, 33.



ב”חוצבימה” הכוונה היא למרכיב יסוד בכל תיאטרון, לאותו ריק מסוים האופף כל במה, לאין הקונקרטי הייחודי לכל הצגה והצגה. החוצבימה מזין את ההצגה כשליה את העובר, כריפוד אוסמוטי שאינו רק מיסוך נוסף בין התיאטרון לבין המציאות שממנה הוא שואב ואליו מתכוון, אלא גם תיווך דו-צדדי הכרחי בין הדרמה הכתובה לתיאטרון המוצג בפועל; בין הסוגה לממצע, בין הממצע לקהל. מאז ומתמיד היה ה”חוצבימה” ישות – לא רק מושג – המרחף כהילה שחורה מעל, מאחורי ומתחת לכל הצגה; כפיל וצל צמוד, שלעולם אינו מופרד מה”יש” הבימתי הנראה והנשמע. ממילא בוחר כל מחזאי, במאי ושחקן שלא להראות ”הכול” אלא רק מבחר מסוים של אירועים, מצבים ובני אדם הלקוחים מהמציאות ומוצגים בבדיון האמנותי המלאכותי כריאליסטי יותר או פחות מבחינה נפשית, חברתית ואידיאולוגית.

ב”מכוונות עצמית” (self-reference) הכוונה למקדם ידוע הנקרא גם מטא-תיאטרון, כלומר להבעה ישירה מצד הבמה על היותה, אכן, במה מבחינת הסיטואציה, הבימוי, מודעות השחקנים לסיטואציית המשחק וכד’ – תחבולה שגילה כגיל התיאטרון, כממצע ציבורי המצהיר על ממצעיותו בתוך כדי פרישתו בפני קהל. מושגים אלה עשויים לזרות אור מעניין על לילה – שלושה – כלבים, כתיאטרון הנוטה, על פי הגדרות מקובלות ומסורתיות יותר לכיוון הפוסט-דרמטי, חלקו דוקומנטרי, רובו ביוגרפי וכולו פיוטי להפליא.

המחזה נפתח בדברי רבקה:

”אבא ביקש שאביים את מותו. מחזה חייו היה מונח לפני ואני הייתי צריכה לביים את סופו. מול מיטת חוליו, איבדתי את ההיבריס של האמן. איבדתי את המחאה שלי.”³

מוטיב המחאה יופיע גם אצל סלווה. הוראות הבימוי בפתיחה מזמינות מיזנסצנה חזיתית, וזו מצדה מסמנת מגע ישיר עם הקהל לצד הכרה עקיפה של הדוברת בנוכחות שכנותיה מימין ומשמאל. במובן מסוים נוכחות הדמויות השכנות מזכירה את נוכחות המוות בהצגה, צל המרחף כל הזמן מעל הבמה, מדי פעם מציצים אחורה לראות אם הוא שם, אך אין מדברים ”אתו” ישירות. מבנה דרמטי כזה רומז, שהמסר הכולל מורכב מהיחסים התמטיים בין הדוברות הבודדות לבין הסיפור השלם הנרקם מדברי שלושתן. ההכרזה המטא-תיאטרונית המכוונת (גם) לעצמה הפותחת את היצירה, מכתובה להצגה את מכשירותה המודעת: לא תיאטרון אשלייתי, אסתטי ומשתבלל, אלא ניסיון חשוף ואמיץ לבדוק את כלי ההבעה תוך כדי פרישתם לקהל; הודאה בקושי לבטא צער עמוק שאינו ניתן לביטוי, הכרה בקוצר ידו של המדיום לבטא את המסר, ובה בעת גם את הצורך, גם את החובה הרגשית והמוסרית, לעשות בדיוק ודווקא את זה. ביטוי לכך נרמז בבירור מהעירום מיד לאחר מכן, עירום המקנה לפרוזה היבשה לעתים את הממד הדימויי והפיוטי:

3 שם, בעמ' 12.

"אור כחול על דימוי גוף עירום. אור יורד. חושך".⁴

עם חשיפת הגוף ("כי עירום אתה...") מדברת רבקה על בימוי המוות, שאכן תעשה הצגה זו, שזוהי האקספוזיציה שלה. לבוש, כמובן, הוא מרכיב חשוב בהצגה. בהתחלה הדמויות עוטות מסכות ומעט לבוש. הן מתלבשות יותר ויותר במהלך ההצגה ובסופה מסירות את המסכות. אז מגיעה הקרנה, ברכטיאנית, אם נרצה, המחדירה את החוצבימה אל הבמה, במלים מאיימות עוד יותר על גוף בהיותו חשוף:

"הטלת הלם ואימה היא פעולה שמייצרת פחדים, סכנה והרס, שהמשמעות שלהם לא ברורה לגמרי לחברה המאוימת. לשום שכבה ומגזר שלה. גם לא למנהיגים שלה. הטבע, עם סופות הטורנדו, ההוריקן, רעידות האדמה, שיטפונות, שריפות שיוצאות מכלל שליטה, רעב כבד ומחלות, גם לו יש כוח לזרוע הלם ואימה".⁵

בעוד הדרמה המכוונת לעצמה נובעת מדברי רבקה על בימוי המוות – התיאטרונות המוספת מתגלה בחשיפת הגוף מול האימה הנובעת מהטקסט המוקרן. המנגנון המטא-תיאטרוני מוכר היטב בתולדות הממצע ומנוצל כתחבולה יעילה, לעתים משעשעת, לרוב מעוררת מודעות ומפחיתה את גורם האשליה למטרות דרמטיות אישיות ופוליטיות רבות ומגוונות. בלילה שלוש כלבים המכוונות התיאטרונות העצמית נעשית במידה ובעדינות, ומדגישה את היחסים המורכבים בין האישי לפוליטי ולממצע המציג את השניים, שהוא ממילא ציבורי מטבעו. כשהיא מבוצעת היטב, גוברים גם הסיכויים למעורבות שכלית ורגשית מצד הקהל: כאשר הדמות מודעת לתיאטרונותה, גובר הסיכוי שגם הצופים ישתמשו לא רק ברגשותיהם, כפי שדרש ברכת, למשל, אלא גם בשכלם ובתודעתם.

רבקה משחקת תפקידים בתיאטרון-סיפור פנימי, שהוא מעין מחזה-בתוך-מחזה שהיא ממציאה לנהגי מוניות: "התחביב שלי הוא להמציא סיפור אישי ולהתאים אותו לנהגי מוניות סקרנים";⁶ ובכך מדגישה את המכוונות העצמית בזיקתה למוטיב הזרות. לעומתה סלווה, בהקשר אחר, מדגישה את הפן הפוליטי של המכוונות העצמית: "האמנות שלנו תמיד באה מהמחאה, שם נפגשנו ושם תמיד חיפשנו צורות חדשות לביטוי של המחאה הזאת. ניסיתי לדבר אתה, להציע לה רעיונות לפרויקטים, אבל היא הייתה עסוקה רק באבא שלה ושום דבר אחר לא עניין אותה".⁷ בסיום היא חוזרת לצד האישי, "היא הייתה עסוקה רק באבא שלה";⁸ אבל המלים האלה נאמרות על הבמה, בשורה הפשוטה והברורה הזאת המלה "שלנו" מתייחסת למחאה של נשים, מחאה של ערבים ומחאה של התיאטרון.

4 שם.

5 שם, בעמ' 19.

6 שם, בעמ' 14.

7 שם, בעמ' 18.

8 שם.



אופירה הניג ביימה הצגות רבות מתוך עמדה המחברת היטב בין הפן האתי, האסתטי והאישי⁹, בין הקונצנזואליות החלקלקה של הרבה הצגות המועלות בתיאטרונים הרפרטואריים לבין הבוטות הפשטנית לעתים של מה שקורה בפרינג', אופירה מוצאת ויוצרת אופני בימוי העושים צדק לרגשות של בני אדם, וכך גם עוקפת את הפרדוקס הטמון בדברי סלווה המתייחס גם אליה עצמה: ”אבל היא הייתה עסוקה רק באבא שלה ושום דבר אחר לא עניין אותה”¹⁰ - שהרי ”היא”, בעצם שלוש הנשים והבמאית, בכל זאת אומרות את הדברים בהצגה לקהל ואינן עסוקות ”רק” באבא הגוסס. גם שורה כמו ”פעם אחת ישבנו במרפסת וניסינו לעבוד על סצנה חדשה שהיא כתבה. אבא שלה שכב בחדר השני וכל הזמן נאנח מכאבים. היא הייתה נסערת ולא יכלה להתרכז. הצעתי לה שנפסיק, וראיתי שהיא מרגישה הקלה גדולה”¹¹ מעידה על פרדוקס ההבעה בתיאטרון, כי גם דברים אלה הרי נאמרים על הבמה בהצגה, אם גם לא ברגע שהאב נאנק מכאבים בחדר הסמוך. אך בעולם החוצבימתי, אחים, אהובים ואבות של נשים וגברים בקהל, נאנחים.

בתמונת הרהור על תיאטרון ועל עיניים, טיארק מדגיש שוב שהוא איננו תומס, ולקראת הסיום מספר שגם איננו רופא אלא רק משחק רופא בהצגה. כך הופך הטקסט הדוקומנטרי שלו לאמירה על מהות המשחק בתיאטרון:

”אני לא תומס. אני טיארק ואני גר במינכן ולא בברלין, והיא התקשרה אלי והציעה לי לעשות תפקיד של רופא ובגלל שאשתי רופאה, אז הסכמתי. כמה שבועות אחר כך קיבלתי עשרות עמודים של מסמכים ומאמרים, ואפילו לא מילה אחת של טקסט דרמטי. הייתי אומלל, רציתי ”לשחק”. בינתיים התווכחנו על היסטוריה ועל פוליטיקה, על עבר והווה, גם על תיאטרון. דיברנו הרבה [...] נסעתי לברלין, חזרתי למינכן, נסעתי שוב לברלין, לא עליתי על מוניות ולא קיבלתי טקסט על מפגש עם נהגי מוניות טורקים במינכן, החורף התחיל, והייתי מת לנסוע לתל אביב. בינתיים נולד לי ילד, האביב הגיע, ואז קיבלתי את הסצנה הדרמטית בחדר הכניסה באקזיט”¹².

הדברים בחלקם תומצתו מתוך אירועי אמת שקרו במהלך החזרות ועבודת ההכנה להצגה, עוד מרכיב מוכוון-עצמו חשוב, המבליט את קשיי האימה והאינטימיות בהעלאת נושא המוות. הבחירה בתיאטרון כדי לומר את הדברים היא דוגמה מצוינת לכך שממצע זה הוא ”להיות ו-לא להיות” באמת באותה עת ועונה.

9 מעשרות ההצגות שביימה, ראיות לציון בהקשר זה הטענה של דון קיחוטה, בטווח יריקה, יוליסס על בקבוקים ועוד.

10 הניג, לעיל ה”ש 2, בעמ’ 18.

11 שם.

12 שם, בעמ’ 33.

טיארק מזכיר מפגשים עם נהגי מוניות, מוטיב מעניין המזכיר (לי) את כארון, הדמות המיתולוגית היוונית, מי שמעביר את המתים על נהר הסטיכס בדרך להאדס. מוטיב המוניות מופיע, כאמור, גם אצל רבקה ואלמוט, עוד חוט עדין המחבר בין הפרקטלים המוטיביים ביצירה. הנשים מודעות היטב לפער בין מה שהן חוות במשפחה, בחברה ובפוליטיקה לבין הבעת הדברים בכלל ועל במה בפרט. רבקה, סלווה ואלמוט משתמשות במונולוגים, שיחות, חוויות ורשמים, מחשבות, רגשות ורצונות - רובם סביב המוות. האבחנות בין רצון, תקווה, אימה, חמלה, רגש ומחשבה מיטשטשות לנוח המוות הבלתי-מובן. ברעיונות על זכות החולה למות בכבוד ומה זה כבוד, מתערבבים אסוציאטיבית בסוגיית ההזנה בכפייה של אסירים פוליטיים ובשאלות כגון האם היא דומה או לא להזנת החולה, לאותנסייה, להמתה מתוך רחמים או להמתה כדי להיפטר מאנשים "מיותרים", כמו בתקופת הרייך השלישי. טיארק מספר על אב שביקש מרופא לשים קץ לחיי בנו:

"אין שום תקווה להחלמה שלו, וזה יעשה רק טוב לתת זריקת חסד לילד כזה, שלא יודע שום דבר בעולם ולא יכול לתפוס שום דבר, ומהווה רק מעמסה קבועה על הזולת. המדע חייב להיות מספיק מתקדם במקרה כזה כדי לפנות מקום לאנשים בריאים. אשתי ואני רק נרוויח אם ניתן לשני הבנים האחרים שלנו, הבריאים לגמרי, את הכספים שנזרקים בלי תועלת. הוא הילד שלי, אבל מה הטעם?"¹³

בהנחה ש"ערך" הוא מה שבני אדם נותנים לדברים, הרי הפן הכמותי, כלומר הכלכלי, המסחרי, הקפיטליסטי המועלה בטקסט, מחריד במיוחד. לעומת טקסטים כאלה יש גם לא מעט הומור בהצגה. שאלה: "איך זה לקום כל בוקר ולדעת שאתה מת לאט לאט?" ותשובה: "איך זה לקום כל בוקר ולהעמיד פנים שאת לא?"¹⁴ כך גם השורה הקשה על כך שכאב שיניים אינו סיבה מוצדקת להמתת חסד,¹⁵ והשורה של סלווה "מתי הכאב התחיל" (כשהכוונה לסבל, כנראה) והתשובה: "מהרגע שנולדתי", מזכירה את ניסוחו של סמואל בקט ואת ההומור הנוקב שלו בפתיחת מחזהו **פיסת חד-שיח**: "הלידה הרגה אותו".¹⁶ את בקט במחזה **מחזה**¹⁷ מזכיר גם המבנה הבסיסי של **לילה - שלושה - כלבים**: שלוש דמויות בתנוחה חזיתית פחות או יותר, שסיפוריהן משלימים אהדדי מול קהל המחליף כאן את הפנס החוקר אצל בקט. אלמוט מעלה באוב את **שלוש אחיות** של צ'יכוב, הן מזכירות קודם כל את עצמן, כולל סלווה ורבקה, וכן את אלות הגורל, את המכשפות של מקבת, ואפילו את שלוש הנשים **בהלוך ובוא** של בקט,¹⁸ שוב, בקריאה, החוזרת פעמיים ובגרמנית: "Nach Moscow" "למוסקבה!"¹⁹ כערגה אירונית-למחצה לעבר חלל אוטופי שהוא תמיד ה"לא כאן", לא מחלה, לא מוות ולא מלחמות, בהקשר הנוכחי.

13 שם, בעמ' 27.

14 שם, בעמ' 25.

15 שם, בעמ' 26.

16 סמואל בקט **מחזות, מכלול יצירתו הדרמטית** 495-500 (שמעון לוי מתרגם, 2009).

17 שם, בעמ' 421-434.

18 שם, בעמ' 447-450.

19 אנטון צ'יכוב **שלוש אחיות** 151-242 (אברהם שלונסקי מתרגם, 1969).



טיארק מצטט נתונים חשבוניים מספר לימוד על כדאיות הטיפול בחולים, משנת 1939.²⁰ בין האיכות הערכית הבלתי נתפסת של המוות מצד החיים, לבין כימות התופעות הקשורות במוות (מצד החיים) מציג התיאטרון הזה ערגה למשמעות, ודאי לא פתרון. רבים בקהל מכירים היטב עוד פער – הפער בין האינטימיות הכרוכה במוות אדם קרוב לבין האוניברסליות העלולה להיות סתמית לחלוטין של המוות ”בכלל”. ובאמצע – זיכרונות שואה, גרמנים שהרגו, הסכסוך הפלסטיני-ישראלי, הזנה בכפייה כדי למנוע מוות הרצוי לשובתי הרעב, אותנסייה וכד’. בכאוס הזה אין שיטה אחידה, לכל היותר נקודות מגע תמטיות, וכך גם בנוי המחזה מתוך זווית הראייה האישית של הדוברות והקצת פחות אישית של טיארק. השאלות אישיות, חברתיות ופוליטיות הן: מה ניצב בסוף החיים? חולי או מוות כאירוע לעצמו? עד כמה ניתן לדבר על מיתה בכבוד כאשר לחיים אין כבוד? איך אפשר לייחל למוות בעודו מאיים מכל עבר?

מוטיב המוות הוא ”המושך המוזר”, עוד מושג מתורת הכאוס, שעל פי גלייך חי במה שמכונה ”מרחב המופע”²¹ – הבחנה ההולמת היטב סיטואציה תיאטרונית כלשהי. ה”מושך המוזר” מנווט את היצירה, חוזר בעדה ועוטף אותה כחוצבימה, ונפרט לעשרות פרקטלים טקסטואליים משולבים, מתערבלים בוואריאציות, אינם מרפים, ומחדירים גם הם את המוות, שלעולם הוא חוצבימתי ובלתי-נגיש, אבל קרוב, הילה שחורה סמוכה לחיים, לאירועים האישיים כמו גם הפוליטיים, ההיסטוריים. אלה אירועים המעלים זיכרונות, ודאי רובם אף לא נאמרים בקול רם. עוד פרקטלים כאלה, למשל, הם מוטיב הזרות החוזר אצל שלוש הנשים בגרסות שונות, מוטיב הנסיעה במוניות ועוד. מות האב מדבר, מתכתב, מחובר וגם מופרד מגילויי הרבים של המוות במחזה, כולל הפלות של תינוקות, תנטופסיס שאיננו אלא התחפשות למוות של בעלי חיים כדי להתעות טורפים ועוד.

רצף האסוציאציות האישיות ביצירה הוא רק לכאורה פרוע וחופשי. בעצם הוא הגיוני ומהודק היטב. דיווחים אישיים, בעיקר של סלווה ושל רבקה, מתערבבים היטב עם דיווחי מידע חיצוני, סיפורים של אחרים ושאר שכירי מידע ורגש. אלמוט אומרת: ”כמו בבדיחה הלא מצחיקה על 3 נשים: גרמנייה יהודייה וערבייה [...] כמו שלוש חיות שורדות ובוטעות”²² – פרקטל תמטי המשתזר בעדנה חריפה עם פרקטלים אחרים המאורגנים סביב חיות ודימוייהן: חתול זקן אחד ההולך למות לבד (טיארק יזדהה אתו), חתולה שלא תחזור לבד הביתה מהרדמה אצל הווטרין,²³ שני סוסיו האצילים של אכילס בשיר של קוואפיס, שראו במוות פטרוקלס²⁴ ושלושה כלבים, שחומם גבוה משל בני האדם, מחממים את הקופאים באיגלו ביום קר במיוחד ומצילים את חייהם.²⁵ הדימוי האחרון הקנה ליצירה כולה את שמה: בחוץ קר מוות. באיגלו של המשפחה, אולי

20 הניג, לעיל ה”ש 2, בעמ’ 28.

21 JAMES GLEICK, CHAOS, ABACUS, 139 (1995).

22 הניג, לעיל ה”ש 2, בעמ’ 35.

23 שם, בעמ’ 26.

24 שם, בעמ’ 37-38.

25 שם.

הוא תיאטרון, שלושה כלבים, שלוש שחקניות מצליחות לשמור על חום. לעצמן ולקהל. אופטימיות של קופאים.

רבקה נושאת את אפילוג הסיכום, הן דיווח מתומצת על תהליך ההפקה, על שמות המשתתפים בה והן, ובחזקה שנייה, תזה מטא-תיאטרונית מעודנת וחריפה של הבמאית, קרדיטים לצוות ואמירה שהחיים נמשכים. חומם של הכלבים באיגלו עזר.

"אבא מת יום אחרי שהמלחמה התחילה".²⁶

נזכרתי בוואלסים שאבא אהב לשמוע. אני העדפתי את הבארוק על הרומנטי והקלאסי. אבא ביקש את ליאונרד כהן ואני התרגשתי מטום וויטס, בזה הסתכם המרד שלי. שמעון השמיע את מרצ'לו אלסנדרו ואמר שלא כדאי להוסיף עוד קטע על חוק ההאכלה בכפייה בישראל כי זה יותר מידי פוליטיקה ואני הייתי צריכה להתנצל בפני עדינה כי היא כבר תרגמה את הכול לגרמנית. פגשתי את רבקה'לה והצעתי לה שוב לספר את הסיפור שלי, התקשרתי לסלווה וקבענו להיפגש בהפגנה, כתבתי לאלמוט ושימחתי אותה עם פואמה של קוואפיס, והמצאתי את תומס. טיארק אמר שזה בסדר שלא יהיה באמת תומס, וזה לא חשוב אם הוא נשאר בעזה או נסע לארגנטינה. עמית דיבר על גוף, מישהי הציעה אסלה על הבמה, עידו סיפר על הטיול בהודו, "ואולריך קיבל רפורט על חניה לא חוקית בתל אביב". רבקה'לה אמרה שהיא הולכת לחגוג יומולדת לסלווה והציעה לכולם להצטרף לסטייק עסיסי.

המלחמה השתוללה בחוץ, ואני... אני התגעגעתי לאבא שלי.²⁷

אופירה כתבה: "מבחינתי, כשהאב מבקש מבתו לביים את מותו - הוא מבקש לעזור לו לקרב את מותו, ליצור מציאות. וזה גם ליצור תיאטרון". בתיאטרון, כתב נסים אלוני "ובכל זאת - ואני מדגיש בכל זאת - רק אצלנו - בתיאטרון - ערב ערב, לאחר סגירת המסך - המתים - קמים לתחייה... שולפים את הסכין מן הלב... מוחים את הדם... מסירים את איפור המוות... רק אצלנו".²⁸

מוות בתיאטרון הוא פיקציה, למעט מקרים נדירים שבהם שחקן/ית באמת מתים על הבמה לנגד עיני הקהל. הוא גם חוצבימתי משני טעמים: ראשית, משום שהמוות עצמו לעולם אינו נגיש לחיים; שנית, משום שאפילו בתיאטרון החיים עצמם הם חצי-כאילו. יתר על כן, אין כמו תהליך גסיסה - המודעת לגוסס - המבליטה את המכוונות

26 שם, בעמ' 39.

27 שם.

28 נסים אלוני נפוליון - חי או מת! 158 (הוצאת כתר, 1993).



העצמית בלית-בררה הנכפית על ההולך למות. תמיד מתים בגוף ראשון יחיד/ה. הכאוס הנובע מהיחס בין הסדר ההכרחי הכופה על כולנו למות לבין ההתפתלויות האקראיות עד אז, היה ועודנו חומר קלאסי, מודרני ופוסט-מודרני לתיאטרון הנוגע בנו אישית ופוליטית. בשונה מה”להיות או לא להיות” המוכר, ביצירת התיאטרון הזאת מוצג ה”לא להיות” לצד ה”להיות”.

