

## הנעל עושה את הדמות<sup>1</sup> על נעליים בתיאטרון

— אורנה בן־מאיר

תלבושת היא מרכיב מכריע בבניית דמות. בתהליך הפיזיקליזציה של דמות בתיאטרון, שבו המילים הכתובות במחזה מתגשמות בדמות בשר ודם, הנעליים ממלאות תפקיד מכריע. לתהליך זה אחראים הבמאי ומעצב התלבושות; הם שמתווים לשחקן אישיות בעלת מאפיינים חומריים חזותיים ושפת גוף. על הבמה, שפת הגוף של הדמות מושפעת מאופן נשיאת הגוף על כפות הרגליים, המשפיעה על היציבה, ההליכה ושאר התנועות המאפיינות אותה. שפת הגוף מושפעת גם ממאפיינים פסיכולוגיים, שהם התגלמות של האישיות הייחודית של הדמות. הדואליות גוף–נפש מתבטאת באופן סימבולי בנעליים; הנעליים הן ייצוג של האדם הנועל אותן, הן מבחינה חומרית הן מבחינה קונספטואלית, ועל כן הן אחד מאבני הבניין של הדמות על הבמה.

ד"ר אורנה בן־מאיר, מעצבת אופנה ותלבושות. סיימה תואר דוקטור בהצטיינות בנושא עיצוב כמה בתיאטרון הישראלי. מרצה בכירה במרכז האקדמי ויצ"ו חיפה ובסמינר הקיבוצים. בשמונה השנים האחרונות מובילה את פרויקט עיצוב התלבושות "שקספיר על הדשא" בסמינר הקיבוצים. מדבה לפרסם מאמרים בתחומי תיאטרון ואופנה. מאמרה האחרון, "פולחן נעורים כעלייה לרגל תיאטרונית: מופע הקולנוע של רוקי ברמת השרון", פורסם בכתב העת מותר 2013.

הסרדימוני באיכות הדפסה



תמונה א5:

אריאל וולף בדמות סאנטילה, הקומדיה של קאלאנדרה, תיאטרון החאן, 2013. בימוי: מיכאל גורביץ', עיצוב תלבושות: מאור צבר, צילום: גדי דגון. ארכיון תיאטרון החאן, ירושלים

## מבוא

כל העולם במה, כל איש ואשה רק שחקנים הם. כלם כניסות ויציאות להם, וכל אדם על פי תורו מופיע בתפקידים שונים, במחזה שבע עלילות לו. בתחלה הנה תינוק [...] אחריו הילד הבכין, ילקוט לו [...] ואז שופט, כרסו העגלה ממלאה בבשר תרנגולות, והוא עולה בעין קפדנית, זקן גוזו ומטפח כדת. [...] בעלילה ששית הופך הוא לפנטלון צנום בסנדלים: זוג משקפים על החטם, צרור תלוי לו על מתניו, ומכנסיו שנשתמרו משחר עלומיו, רחבו מלהכיל את זוג שוקיו המצמק.<sup>2</sup>

המונולוג המפורסם של ז'אק המלנוכולי במחזה **כטוב בעיניכם** מאת שקספיר, על שבעת גילאי האדם, מטרים את שני הנושאים המרכזיים של המאמר הנוכחי: נושא אחד הוא העיצוב החזותי והמיזנסצני של הדמות בתיאטרון באמצעות תלבושתה, ובייחוד הנעליים שעל רגליה,<sup>3</sup> כיצרים שפת גוף מזהה; נושא אחר, החורג מגבולות התיאטרון, הוא הלבוש כמאפיין מרכזי של האדם, המייחד ומזהה אותו כפרט ייחודי בתוך ההמון האנושי, במציאות שבה המוסכמה החברתית אוסרת על בני האדם להיות עירומים במרחב הציבורי. על הזיקה שבין ההתנהגות האנושית בחיי היום-יום לתיאטרון כבר עמד הסוציולוג המשפיע ארווינג גופמן (Goffman) במטפורה הבימתית שלו: "[...] פעולת הגומלין החברתית עצמה בנויה בצורה דומה לזו של סצינה מתוך דראמה, שכן היא כוללת פעולות המודגשות הדגשה דרמטית, תגובות ופעולות נגד, שיאים ומורדות".<sup>4</sup>

המטפורה של גופמן מעלה על הדעת את תהליך הפיזיקליזציה (physicalizing),<sup>5</sup> שבו באמצעות אביזרי במה או פריטי לבוש טיפוסיים אדם מסוים אחד יכול להפוך את עצמו לדמות אחרת. פעולת הפיזיקליזציה היא בעלת חשיבות מכרעת בעיקר בקרב חקייני ידוענים (celebrity impersonators) מקצועיים. הם חייבים לאבחן במדויק את האטרבוט האופייני והטיפוסי ביותר אצל הפרסונה הפומבית שהם

מגלמים, כדי שיתאפשר זיהוי שלה בקרב צופיהם. בעיקר עליהם לנהל את "ההון הגופני" שלהם באופן שיאפשר להם לעשות מניפולציה בדמות שהם מגלמים.<sup>6</sup> לדברי החקיינית של השחקנית האמריקנית בט מידלר, המפתח שמצאה לגילום דמותה היה נעליה, שיצרו את "הליכת בטי", כדבריה:

The "Bette walk" is all in the shoes. How tall are these? Let's see, three or four inches or so? Four, five? So then you get the little walk going. And you get into character pretty quickly.<sup>7</sup>

ואולם תהליך הפיזיקליזציה בתיאטרון מורכב יותר, ובדרך כלל מבוסס על בריאת דמויות ולא על חיקוי דמויות מן המציאות. בראש ובראשונה המילים הכתובות במחזה הן שיוצרות את הדמות. דמות זו תהפוך לגשמית על בימת התיאטרון: הבמאי ומעצב התלבושות בוחרים את המאפיינים החזותיים והחומרניים של תלבושת ומנסצנה, ובכך הם מתווים לשחקן את מאפייני אישיותו הבימתית; והשחקן, בגופו ובדרך המשחק שלו, מפיח בדמות את רוח החיים שאנו חווים בהצגה. אם כן, לאלכימיה הבימתית של יצירת דמות אמינה בתיאטרון חוברים גורמים רבים, בייחוד כאשר מעלים על הבמה מחזה המתרחש בתקופות היסטוריות שבהן הייתה חשיבות מכרעת להצגת העצמי בעולם.

בעבר היה לבוש האדם בעל משמעות תקשורתית ראשונה במעלה: הוא ייצג את מינו, גילו, מעמדו, מצבו המשפחתי והישגיו בעולם. מעצבת התלבושות אנדריאה רונגה (Runge) מספרת על חוויית ההתאמה של הלבוש השקספירי למושגי ימינו:

העלאת הצגות קלאסיות בתקופה דורשת לא רק את המראה החיצוני, אלא גם התנהגות אופיינית, גינונים מסוימים, וזה קשור במישור לבגדים. פעמים רבות אני מוצאת שמדידת התלבושת מובילה אותי לכיוון מסוים הנוגע לפיזיות של הדמות. [...] במדידות לדמות רוזלינד, הייתה לבגדים של גנימד השפעה עצומה על התנועה – המכנסיים היו רחבים, עם כיסים עמוקים, שהכתיבו הליכה ועמידה של "נער"; הנעליים הגבריות בעלות הסוליה העבה העניקו לדמות הליכה שונה

1. כותרת המאמר היא פראפרזה על האמרה המפורסמת "הבגדים עושים את האדם", שרפרור שלה מופיע בכותרת היצירה *The hat Make the Man* של האמן הדאדאיסטי-סוריאליסטי מקס ארנסט (Max Ernst, 1891-1976) משנת 1920. יצירה זו פתחה שיח אמנותי סוריאליסטי על האפיון המגדרי של לבוש, שהשתתפה בו גם מעצבת האופנה אלזה סקיאפרלי (Schiaparelli).  
2. ויליאם שקספיר, **כטוב בעיניכם**, (תרגום: אברהם עוז), תל אביב: דביר, 1990, עמ' 93-94.  
3. גם יחפנות היא בחירה מתחום המנעל של תלבושת בתיאטרון.  
4. ארווינג גופמן, **הצגת האני בחיי היומיום**, (תרגום: שלמה גונן), תל אביב: רשפים, 1980, עמ' 68.  
5. Nina Bandelj, "How method actors create character roles", *Sociological forum* 18: 3, 2003, p. 104.

6. Ferris, Kerry O., "Building Characters: The Work of Celebrity Impersonators", *The Journal of Popular Culture* 44.6, 2011, p. 1193.  
7. שם, עמ' 1199.

מזו שהייתה לי אצל רוזלינד בנעלי העקב.<sup>8</sup>

רונגה מדברת על דמותה של רוזלינד במחזה **כטוב בעיניכם** מאת שקספיר, המתחפשת לנער בשם גנימד. חציית המגדר של הדמות מקבלת ביטוי מיזנסצני בשני הסימנים המגדריים של מכנסיים ונעליים, אשר הבדילו גברים מנשים במאה השש עשרה. "בעידן הפוסט מודרני, שבו מרכיבים של לבוש נשי וגברי מעורבים בהופעה לכאורה באופן שרירותי, בלא קשר ל'מין' הלוּבש",<sup>9</sup> נעליים הן סימן מגדר מרכזי המבדיל בין גברים לנשים, ולו בשל העובדה שגברים בימינו אינם נועלים נעלי עקב.

מאמר זה מבקש לדון בנושא הנעליים כמכוננות דמות בעולם שעל הבמה – מבחינת מאפייני ההליכה, היציבה ונשיאת הגוף במרחב הסובב אותו – בתוך ההקשר התרבותי הכולל של עולם התיאטרון. כבר בתיאטרון העתיק ביוון וברומא קיבל רעיון זה ביטוי לשוני-תרבותי, במיון של סוגות דרמה על פי סוגי הלבוש והנעליים הטיפוסיים לדמויות. לדוגמה, ה־crepidata, שייצגה את הקומדיה, התייחסה לסוג יום-יומי של נעל פתוחה או סנדל – crepida – שבדרך כלל נעלו עבדים, ואילו ה־cothurnus – מגפיים גבוהים – ייצגו את הטרגדיה.<sup>10</sup> ואולם ככל שהנחה כי נעליים הן גורם מכריע ביצירת דמות בימתית נדמית טריוויאלית, מפתיע לגלות שנושא זה לא זכה לשום התייחסות בספרות המחקר של התיאטרון. גם בספרי ההדרכה לעיצוב תלבושות, העוסקים בכל תהליכי היצירה של תלבושות,<sup>11</sup> לא מייחסים לנעליים תשומת לב מיוחדת; אפילו לא ברמת הביצוע של סוג הטוליה, החומר והטקסטורה.

אזכור ראשון לחשיבות הנעליים בעיצוב דמות מופיע בחיבור לתואר שני של לסלי סורנסון (Sorenson) משנת 2006.<sup>12</sup> סורנסון מתעדת את התמודדותה עם בחירת הנעליים שיתאימו לדמויות הגברים במחזה של שקספיר **מידה כנגד**

8. Topham, Sara and Schweitzer, Marlis, "The first time I put on a Maggie Smith...": The Role of Costuming in the Artistic Process of Actresses at the Stratford Shakespeare Festival 1", *Canadian Theatre Review* 152: 1, 2012, p. 33 (התרגום שלי, אב"ס).

9. Negrin, Llewellyn, *Appearance and Identity: fashioning the body in postmodernity*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 139

10. Beare, W., "Crepidata, palliata, tabernaria, togata", *The Classical Review*, 53: 5-6, 1939, p.167.

11. ראו לדוגמה: Ingham, Rosemary and Liz, Covey, *The costume designer's handbook: a complete guide for amateur and professional costume designers*, New Jersey: Prentice hall, 1980

12. Sorenson, Lesley, *Shoes First - The Process of Designing Costumes for Shakespeare's Measure for Measure*, Master Dissertation, West Virginia University, 2006

**מידה**. בתקופת שקספיר לבשו הגברים מכנסי ברך שחשפו את רגליהם, ועל כן נראו נעליהם, ואילו הנשים לבשו שמלות שהסתירו את נעליהן. מסקנתה של סורנסון – "I will – Finding footwear will not be the biggest problem" – עדיין מייחסת לנעלים משמעות של "פרט" בתלבושת, כמרכיב תלבושת משני.<sup>13</sup>

ההתעלמות מהנעליים כפריט לבוש משמעותי מעוררת השתאות לנוכח העובדה שלכל אדם מדרך שונה בנעליו, המטביע זהות אישית, בדומה לטביעת אצבעות. חוקר הזיהוי הפלילי ז'אן לה מאי (LeMay) טוען שטביעת נעל היא ייחודית ואישית לנועל; ממצאים כמו גודל פיזי, גפה וצורת שחיקה של נעל יוצרים אינדיווידואליזציה הניתנת להשוואה עם טביעות נעל בזירת פשע, ואכן זיהוי פלילי על פי טביעת נעל הוא עדות תקפה מבחינה משפטית.<sup>14</sup>

לעומת העדר ההתייחסות לנעליים במחקר של הדמות בתיאטרון בהקשר של שפת הגוף שלה ותלבושתה, בעשור האחרון ניכרת פעילות מחקר ענפה על הקשר בין נעליים לפיזיולוגיה של התנועה בהקשר הביולוגי או בהקשר של הפרעות מוטוריות ופסיכולוגיות. במאמר זה אבקש ליצור מיזוג בין שני התחומים בהקשר של מערכת היחסים שבין הדמות בתיאטרון, אישיותה ותנועתה הפיזיולוגית ובין נעליה. אתייחס לאופן שבו הבחירה בנעליים מכוננת משמעות ביצירת דמות בעלת מאפייני זהות אישיים מסוימים, הן בהקשר העלילתי שנובע מהמחזה הן בהקשר הפרשני של יוצרי ההצגה.

### כך הרגל האנושית כסינקדוכה גופנית של האדם

האדם הוא בעל חיים החי על הקרקע, לאחר שעבר ממצב של ארבע רגליים לשתיים. צ'ארלס דארווין (Darwin) טען שבמעבר למצב האנכי של זקיפות קומה, האדם לא רק שינה את מעמדו מחייתי לאנושי, אלא השיג יתרון גדול על שאר היצורים בממלכת החי. הזקיפות אפשרו לו להשתמש באופן חדש בפלג הגוף העליון ובידיים, שקודם לכן שימשו לתנועה ולנשיאת הגוף. הידיים בשיתוף האינטלקט הביאו את האדם ליכולת לייצר מכשירים שהקנו לו עליונות על שאר בעלי החיים. כדי להשיג את היתרון הגדול הזה, כפות הרגליים נעשו שטוחות ובבוהן הגדולה חל שינוי.<sup>15</sup>

13. שם, עמ' 38.

14. LeMay, Jan, "If the Shoe Fits: An Illustration of the Relevance of Footwear Impression Evidence and Comparison", *Journal of Forensic Identification* 60:3, 2010, pp. 352-353

15. Darwin, Charles, *The descent of man*, D. Appleton and Company, 1871, p. 136

הרגל היא אפוא סמל סף, שבו זהויות שונות – זואולוגית, ביולוגית, מגדרית, גזעית ומינית – מתחרות ביניהן. מכאן נובעת הנטייה התרבותית להתכחש לאיבר הגוף הנמוך ביותר הזה באמצעות ריסונו, הגבלתו, הטלת מום ואפילו גרימת עינויים. נעליים הן אפוא הפתרון התרבותי המשמש להסתרת איבר הגוף הנמוך, ולכן נקשר להן מעמד של חפץ שולי וחסר ערך<sup>21</sup> או שערורייתי.<sup>22</sup>

עם המעבר של האדם למצב אנכי ולהיותו יצור זקוף, השתנה במידה ניכרת תפקיד כפות הרגליים: ניטלה מהן יכולת הלקיחה של ההולכים על ארבע, והוטל עליהן לשאת את התמיכה והתנועה של הגוף כולו. כך הרגל האנושית עברה תהליכי התאמה ביולוגיים כדי לעמוד בדרישות הסביבתיות, שהקשר שלהן לתיאטרון מועט ביותר, כדברי האנתרופולוג טים אינגולד (Ingold): "ידיים, זרועות ופנים היו כבר ותמיד כלי ביטוי מועדפים למחקר הבעתי" בתיאטרון,<sup>23</sup> ואילו הרגל היא איבר המשמש רק בסיס לנשיאת הגוף ולמילוי תפקידיו המוטוריים: יציבה, הליכה, ריצה, קפיצה, ניתור ושאר הפעולות שהאדם, וכמוהו השחקן, עושים דרך קבע מבלי לתת עליהן את הדעת. פעולות יום-יומיות ולכאורה טריוויאליות אלו מותנות בפעולות גופניות הקשורות לכף הרגל: שמירה על שיווי המשקל של הגוף,<sup>24</sup> חיזוק שרירי הגו, הנושא את עמוד השדרה,<sup>25</sup> וקואורדינציה בין הגפיים העליונות לתחתונות – מפרקי הירכיים, הברכיים והקרסוליים.<sup>26</sup> כל שינוי או עיוות ביציבה או באחד המאפיינים המוטוריים האלה יוצר תנועה ייחודית. גם מאפייני הרגל עצמה כגון גודל כף הרגל חזויות הקרסול משפיעים על התנועה בקובעם את זמן מחזור הצעד, את המקצב ואת אורך הצעד של האדם. אם כן, אפשר לומר שלכל אדם שפת גוף אישית ייחודית, המזוהה עם דמותו הגופנית.

היציבה ושפת הגוף הלא-מילולית מתבטאות במחקר בענף האנתרופולוגי המכונה קינסיקס (kinesics), המפרש את מסרי התקשורת של הגוף. בעשור



**תמונה 1:**  
סצנה מהאופרה *La Calisto*, 2004; מינון, Bayerisch Stadt Oper  
בימוי: דיוויד אולדן  
(Alden), עיצוב תלבושות:  
בוקי שיף. באדיבות בוקי  
שיף, תל אביב

"הבוהן הגדולה היא החלק האנושי ביותר של הגוף האנושי, במובן הזה ששום מרכיב אחר של הגוף אינו שונה מזה של הקוף דמוי-האדם", אמר ג'ורג' באטאיי (Bataille) במאמרו משנת 1929.<sup>16</sup> כך הרגל הפכה לסמל השוני בין המינים הזואולוגיים: מחד גיסא, היא מייצגת את ההצלחה האבולוציונית של האדם כיצור זקוף, ומאידך גיסא, היא מאזכרת את המורשת החייתית של השלב הפרה-אבולוציוני שלו.<sup>17</sup> [תמונה 1]

פרשנות מעניינת לכך גילתה מעצבת התלבושות בוקי שיף, כאשר נקטה תפיסה עיצובית מפתיעה לאפיון הדמויות המיתולוגיות של האלים באופרה *La Calisto* מאת פרנצ'סקו קאוואלי (Cavalli), שהוצגה

באופרה הבאווארית במינכן בשנת 2004: במקום להעניק לדמויות החייתיות פרסות, פתרון חזותי מעולם הזואולוגיה, היא עיצבה להן נעליים בעלות סוליה מגביהה מסוג פלטפורמה, שהן בעלות הקשר תרבותי בתולדות הלבוש; ה-*chopines*, שבין המאות הארבע עשרה לשבע עשרה נעלו נשות אירופה, היו סימן היכר משמעותי לאפיון מעמד הלוּבּוּשֶׁת וזהותה,<sup>18</sup> כלומר על פיהן היה אפשר לדעת אם היא אשת חצר או קורטיזנה.<sup>19</sup>

A few inches' difference in the thickness of the soles seems to have originally revealed the distinction between the famous and infamous, and between appropriate behavior in the sixteenth century.<sup>20</sup>

21. Shevka, Avi, "For a Pair of Shoes' - A New Light on an Obscure Verse in Amos' Prophecy," *Vetus Testamentum* 62, 2012, pp. 95-114

22. הכוונה לפטישיזם של הרגל, בחיבור של פרויד מ-1927, המפרש את הנעל הנשית כסמל של איבר המין הזכרי החסר.

23. Ingold, Tim, "Footprints through the weather-world: walking, breathing, knowing", *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16.s1, 2010, S121-S139, p. 12 [ההדגשה במקור].

24. Nakaya, Naoki, et al., "Laterality and imbalance of muscle stiffness relate to personality", *Behavioral Medicine* 30: 1, 2004, pp. 5-10

25. Ceccato, Jean-Charles, et al., "Comparison of trunk activity during gait initiation and walking in humans", *PloS one* 4:12, 2009, e8193

26. Inaba, Yuki, et al. "A Biomechanical Study of Side Steps at Different Distances," *Journal of Applied biomechanics* .29, 2012, pp. 336-337

16. Bataille, Georges, "The Big Toe", in: *Visions of excess: Selected writings 1927-1939*, vol. 14, 1985, p. 20.

17. Ferguson, Christine, "Footnotes on Trilby: The Human Foot as Evolutionary Icon in Late Victorian Culture", *Nineteenth-Century Contexts* 28: 2, 2006, p. 131

18. על גברים נאסרה נעילת הנעליים האלה באמצעות חוקי מותרות.  
19. מעין זונה.

20. Vianello, Andrea, "Courtly Lady or Courtesan?: the Venetian Chopine in the Renaissance", Giorgio Riello and Peter McNeil (eds.), *Shoes: A History from Sandals to Sneakers*, Oxford: Berg, 2006, p. 77

האחרון חברה לתחום זה הפסיכולוגיה, שהראתה קשר בין קינסיקס ובין רגשות.<sup>27</sup> צעד קדימה לקראת הקישור בין שפת הגוף בתיאטרון ובין השפה הלא-מילולית של האישיות עשו לוי ודיוק (Levy and Duke), בנוטלם את שיטת "ניתוח התנועה" (LMA)<sup>28</sup> של רודולף לבאן (Laban) למחקר פסיכולוגי של אישיות, מצב נפשי וסגנון תנועה.<sup>29</sup> שיטת לבאן היא שפה שנועדה לתיאור, המחשה, פרשנות ותיעוד של כל גוני התנועה האנושית. במאה האחרונה אומצה השיטה בידי רקדנים, בזכות יכולתה לפרק, לתאר ולספק הבנה של התנועה במובנים של כוונה ומשמעות מבחינה פיזית ופסיכולוגית. המחקר מצא שפת גוף ייחודית למאפייני אישיות מסוימים ולפתולוגיות אישיותיות; לדוגמה, אישיות דומיננטית נוהגת לנטות קדימה בתנועתה מול אנשים אחרים באינטראקציה החברתית, ובזכות החופש הרב שלה בשימוש בשפת הגוף, תנועותיה מבטאות ניונות, גמישות ואי-מטרחה. מכל האמור לעיל ניתן לבסס קשר ודאי בין המוטוריקה של הגוף ובין מאפיינים רגשיים ואישיותיים של האדם. על כפות הרגליים שבבסיס הגוף מוטל לשאת בעומס הנטל, תרתי משמע – המוטורי והאישיותי כאחד.

עומס זה מוטבע, כמובן, בנעליים, שעוטפות את כף הרגל, סופגות את פגמיה ומחצינות בצורתן את המאפיינים הייחודיים של הדמות. הנעל שהוטבעה בה כף הרגל האינדיווידואלית הופכת לייצוג האישי והאינטימי של האדם שמילא אותה. על פי אותו קו מחשבה, הנעל המרוקנת מבעליה מייצגת הקשר תרבותי מוכר של מוות; כך הפכו ערמות נעלים משומשות לאיקון חזותי מוכר של השואה.<sup>30</sup> דוגמה נודעת מופיעה בהצגה המיתולוגית ועטורת הפרסים **ארבייט מאכט פריי**, שהעלה המרכז לתיאטרון עכו בראשותו של דודי מעיין בפסטיבל עכו 1991. להלן תיאור ההצגה מפי שרית פוקס, מבקרת התיאטרון של **מעריב**:

חמש שעות, שראשיהן במוזיאון השואה של קיבוץ מורדי הגטאות, והשיא שלהן בבונקר צר. סביבי גדרות תיל, ערימות נעלים בלות,

27. Levy, Jacqlyn A. and Marshall, P. Duke, "The use of Laban Movement Analysis in the study of personality, emotional state and movement style: An exploratory investigation of the veridicality of body language", *Individual Differences Research* 1:1, 2003, p. 39; Friis, Svein, et al., "What are the basic dimensions of body posture? An empirical evaluation of the Comprehensive Body Examination. I", *Nordic Journal of Psychiatry* 52: 4, 1998, p. 320; Nakaya, Naoki, et al., "Laterality and imbalance of muscle stiffness relate to personality", *Behavioral Medicine* 30:1, 2004, p. 7; Briñol, Pablo, Richard E. Petty and Benjamin Wagner, "Body posture effects on self-evaluation: A self-validation approach", *European Journal of Social Psychology*, 39: 6, 2009, pp. 1053-1054

28. Analysis Laban Movement

29. Levy and Duke, "The use of Laban Movement Analysis", pp. 39-63

30. Nahshon, Edna, "Jews and shoes", Edna Nahshon (ed.), *Jews and Shoes*, Oxford & New York: Berg, 2008, pp. 29-31

שלט מואר מרחוק בראש השער למחנה הריכוז: "ארביט מאכט פריי", העבודה משחררת. זה גם שם ההצגה, בצירוף שתי מלים: "מטויטלנד אירופה", מארץ המוות, אירופה.<sup>31</sup>

זו הייתה חוויה רב-חושית מצמררת, חסרת תקדים בתיאטרון: הנעליים הבלות היו תלויות נמוך מעל ראשי הצופים המעטים,<sup>32</sup> שצעדו בתוך המבנה הקלאוסטרופובי הצפוף, דמוי הבונקר. לאחרונה (2013) שימש דימוי איקוני זה בהפקה של גן הדובדבנים בתיאטרון Rideau Vert במונטריאול. מחזה זה מאת אנטון צ'כוב (Chekhov) הוצג לראשונה בשנת 1904, ומובן שאין לו כל קשר לשואה. בהפקה הקנדית בחר הבמאי אלכסנדר מארין (Marine) להציג ערמת נעליים משומשות, הנופלות מן התקרה על המשרת הראשי פירס בתום ההצגה, כסמל של מוות, וזאת בניגוד לגן הדובדבנים הפרחוני המרהיב שהופיע בתפאורת המערכה הראשונה כסמל היופי. לסמל החזק של ערמת הנעלים הנופלות נלווה דימוי פסי הרכבת, וכך נקשרה לו משמעות חזותית של השואה. מרין כתב בתכנייה שהמחזה מדבר על "מות הציביליזציה". הוא סיפר שרצה כמות נעליים גדולה פי חמש מזו שהוצגה על הבמה בסופו של דבר, כי ביקש להעביר את קול הנעליים הנופלות ואת התחושה שהבמה כולה מכוסה נעליים, אך הדבר לא התאפשר מסיבות טכניות.<sup>33</sup> פרשנות זו נתמכת במוטיב הנעליים, החוזר ומופיע כמאפיין של דמויות במחזה: המשרת יפיחודוב נועל מגפיים חורקים, וקובל על כך שזו עדות להיותו לא-יוצא כל דבר, כי רק שלשום קנה אותם חדשים; ערדליים מופיעים במחזה שמונה פעמים, כשטרופימוב מחפש את ערדליו כדי לצאת מן האחווה; לופחין, בן המוז'יק, שקונה את האחווה שסבו שירת בה כעבד, מבטא את עלייתו בסולם המעמדות בהיותו לבוש וסט לבן ונעליים צהובות.<sup>34</sup> הנעליים הן אפוא ביטוי סימבולי כפול במחזה: מחד גיסא, הן ביטוי של הקשר לאדמה, שאבד לדמויות המחוברות זה דורות לאחוזתם, ומאידך גיסא, הן העדות לחותמת האישית שהותירו אחריהן הדמויות האלה בדמות החפץ שנותר לאחר לכתן.

### הדמות הבימתית ונעליה

אפיון הנעליים כחלק מתלבושת קבועה של דמויות בתיאטרון המערבי מופיע

31. פוקס, שרית, "זה לא מופע עירום: זה על השואה", [www.saritfuchs.co.il](http://www.saritfuchs.co.il) (נדלה: פברואר 2014).

32. הצפייה הוגבלה לעשרים איש.

33. מתוך ריאיון עם הבמאי במגזין האינטרנטי *Venue Montreal*, גיליון 717, [www.russianmontreal.ca](http://www.russianmontreal.ca) (נדלה: פברואר 2014).

34. בהמשך המאמר נתוודע למשמעות שונה לגמרי של נעליים צהובות.

בקומדיה דל'ארטה. סוגת תיאטרון זו נוצרה במאה השש עשרה באיטליה בידי להקות שחקנים שנדדו ממקום אחד למשנהו והעלו בירידים או באחוזות אצילים הצגות אימפרוביזציה, שהתבססו על תבניות קומיות של עלילה ומשחק. תיאטרון זה הוכתב בידי דמויות קבועות, סטריאוטיפיות, בעלות תלבושות ומסכות קבועות שאפשרו לזהותן בנקל. תלבושת פנטלונה (Pantalone) מורכבת ממכנסי ברך וגרבונים (hose) אדומים תואמים בתוספת ז'קט (doublet) אדום. זו תלבושת גבר בסיסית; הגבר היוצא מביתו לובש עליה מעיל, נועל נעלי עקב גבוה, חובש כובע רחב תיתורה, עוטה כפפות ונושא מקל הליכה. לעומת זאת, פנטלונה לובש על תלבושת הבסיס האדומה חלוק בית שחור, חובש לראשו מצנפת שינה שחורה ולרגליו נעלי בית בעלות סוליה דקה, פתוחות מאחור ואוחזות רק את קדמת כף הרגל.<sup>35</sup> הצירוף של חלוק, מצנפת ונעלי בית שייך לקוד הלבוש הגברי התקופתי אשר כונה "לא־לבוש" (undress), שהגבר האירופי לבש אך ורק בין כותלי ביתו. במושגי הלבוש של התקופה, לצאת כך מהבית נחשב בבחינת "עירום". יתר על כן, נעלי הבית של פנטלונה מותוות בדרך כלל בצבע צהוב, החורג מצבעוניות שאר חלקי התלבושת, שהיא ברובה אדומה ומעט שחורה. הצבע הצהוב נשא משמעות סמלית שלילית באותה תקופה, ובתיאטרון של סוף ימי הביניים הוא גילם חוסר נוחות, אסון ואף מוות. ההקשר השלילי של הצבע נבע מהעובדה שהיה נחלת לבושם של חריגים שאינם נוצרים, כמו יהודים ומוסלמים.<sup>36</sup> נעלי הבית מגחיכות ומשפילות את הדמות לא רק מבחינת הלבוש והאיקונוגרפיה, אלא גם מבחינה גופנית־תנועתית, בהתוותן לה שפת גוף תואמת. לפנטלונה הזקן חוט שדרה מגובב ומזג נויורטי, ובשל חוסר האחיזה הטובה של נעלי הבית על כפות רגליו הוא מהדס בהן בצעדיו הרחבים והעצבניים. ארלקינו, משרתו של פנטלונה, לובש את התלבושת המוכרת של חולצה ומכנסיים בדגם המעוינים הצבעוניים. הוא נמצא תמיד במצב שפוף קרוב לקרקע, כשהוא נושא את חפצי אדונו או נמלט מחמת זעמו הרווח. ארלקינו נועל נעלי עור רכות כשל רקדן, בעלות סוליות דקות בלא עקב. הן עוטפות את רגליו ומאפשרות לו גמישות תנועה ואפשרויות ניתור וקפיצה וירטואוזיות. באפיון זה פועל עקרון ההנגדה, הטיפוסי לקומדיה, שעל

פיו התנועה הבימתית מתמקדת ביצירת זוגות של דמויות המנוגדות זו לזו.<sup>37</sup> בזוג הדמויות של פנטלונה האדון וארלקינו משרתו, הנעליים הן מרכיב מכריע ביצירת הדמות הן כמעניקות משמעות להופעה החיצונית של הדמות הן כמחוללות אופייה, אשר ניכר בשפת הגוף שלה.

נעליים צהובות כסמל של אסון ומוות חוזרות ומופיעות בתיאטרון המודרני, והן סופחות אליהן בעידן המודרני משמעויות שליליות חדשות, בהן גם של הטלאי הצהוב. במחזהו הנודע של פרידריך דירנמט **ביקור הגברת הזקנה** משנת 1956 הנעליים בעלות תפקיד מכונן בעלילה, שעיקרה פעולת נקם נורא. הגברת הזקנה קלייר זכאנסיאן מבקרת בעיר הולדתה גילן, שארבעים וחמש שנים קודם לכן עזבה אותה. היא מציעה לתושבים המרוששים מענק של מיליארד, בתנאי שיהרגו את אלפרד איל, מאהבה מנוער שבגד בה והתכחש לאבהותו על בתם. בני גילן דוחים את ההצעה, אך בהדרגה הם נכנעים לפיתוי של הכסף. הנעליים הצהובות ההולכות ומופיעות על רגלי התושבים מסמנות באופן חזותי את תחילת ההיענות להצעה המזוויעה, עוד בטרם החל הדיבור המילולי עליה. דירנמט מטרים את מוטיב המוות באמצעות הבירה הצהובה והנושא המוזיקלי שמתנגן ברקע:

איל: לכולם יש נעליים חדשות. נעליים צהובות חדשות.  
 השוטר: מה יש לך נגד נעליים חדשות? גם לי יש נעליים חדשות. [הוא מראה את רגליו]  
 איל: גם לך.  
 השוטר: אתה רואה?  
 איל: צהובות. ואתה שותה בירה של פילון. [...] [נשמעת נגינת רדיו]  
 איל: אתה שומע?  
 השוטר: מה?  
 איל: מוסיקה.  
 השוטר: "האלמנה העליזה".<sup>38</sup>

בהפקה של תיאטרון הבימה שהועלתה בשנת 2011 בבימוי אילן רונן ובעיצוב תלבושות של ענת שטרנשוס, הנעליים מסמנות את תחילת תהליך ה"צהבה" החזותי שעובר על בני העיירה. לאחר הנעליים הצהובות מופיעים אביזרי לבוש

37. Buckley, Matthew, "Eloquent Action: the Body and Meaning in Early Commedia dell'Arte", *Theatre Survey* 50: 2, 2009, p. 258

38. דירנמט, פרידריך, **ביקור הגברת הזקנה**, תרגום: טובה קשת, תל אביב: אוריעם, 1983, עמ' 54-53.

35. הלבוש המנוחך היה תמיד מאפיין של הדמות, טוען המחזאי־השחקן בן התקופה פייר מאריה ציקיני, ראו: P.M. Cecchini, *Frutti delle modern commedie et avissi a chi le recita*, Padova: Guareschi, p. 1628; משען מונפירי, יעקב, **הקומדיה דל'ארטה מארלקינו עד ימינו**, ירושלים: מוסד ביאליק, 2010, עמ' 54.

36. Pleij, Herman, *Colors Demonic & Divine: Shades of Meaning in the Middle Ages & After*, New York: Columbia University press, 2004, p. 77



### תמונה 2:

סצנה מהצגת ביקור הגברת הזקנה, תיאטרון הבימה, 2011. בימוי: אילן רוני, עיצוב תלבושות: ענת שטרנשוס, צילום: ג'ראר אלון, ארכיון תיאטרון הבימה

צהובים כגון חגורה, עניבה, כובע, ומסרק שער, (תמונה 2) עד להצהבה המוחלטת של כל התלבושות. נוסף על המשמעות הקדומה של הצבע הצהוב, שנוסחה בספרות הנוצרית של ימי הביניים,<sup>39</sup> מועלית כאן פרשנות עכשווית של הצבע במשמעות התקשורתית של עיתונות צהובה; ההצהבה של הדמויות היא עדות למשמעות הבחירה בהקרב אדם בתמורה לממון. זו מטפורה עכשווית להתמכרות ההמונית לכל מה שהוא שערורייתי, סנסציוני ומזעזע בתרבות ובמדיה של ימינו – תכניות ריאליטי בטלוויזיה, ראיונות חושפניים בעיתונות, תצלומי זוועה של נפגעי אסונות וכד'. נעליים נושאות עמן גם משמעות לאומית בהקשר של אפיון דמויות, והן אף יכולות לספק מפתח פרשני לעלילה, המהווה רובד נוסף על הרובד הדרמטי של המחזה. עלילה סמויה כזאת נוצרה בעיצוב התלבושות בהצגת **בראשית** שהעלה תיאטרון הבימה בשנת 1962 למחזה מאת אהרון מגד. המחזה שייך לסוג דרמה חשוב בהקשר הסצנוגרפי (עיצוב תפאורה ותלבושות) בתיאטרון הישראלי – הסוגה התנ"כית.<sup>40</sup> עלילתו נטועה בהקשר של המציאות הישראלית בת הזמן, בתחילת שנות השישים, ומתבססת על סיפור המקרא, כשהיא מגוללת את קורותיה של

משפחת אדם בשלוש תקופות חיים. המערכה הראשונה מציגה את סיפור גן עדן, ובו אדם וחווה מעוצבים כזוג צעיר שזה עתה נישא, המבלה את ירח הדבש שלו בגן עדן. בעוד מנהל הגן<sup>41</sup> מנסה לבדר את ברואיו, חווה המשועממת מנהלת רומן עם נחש. לאחר גילוי הרומן הזוג מגורש מן הגן. אדם וחווה עוברים לגור בשכונת מגורים יוקרתית, המגלמת את האידיאל הבורגני של התקופה. במאי ההצגה אמנון קבצ'ניק היה ישראלי שירד לארצות הברית בהולכו שבי אחר החלום האמריקני. למעשה, ההצגה מגוללת את סיפורו האישי, שהוא גם סיפורו של דור הצברים הראשון במדינת ישראל. אריה נבון, מעצב התפאורה והתלבושות, עיצב את התלבושות על פי התפיסה שהתווה קבצ'ניק. במערכה הראשונה עוצבו אדם וחווה כזוג תיירים אמריקנים טיפוסיים: (תמונה 3) אדם לובש חולצת הוואי מכופתרת למחצה, החושפת את חזהו.<sup>42</sup> החולצה הכחולה בהדפס בעלי החיים של גן עדן היא פראפראזה חזותית לסרט הפולחן ההוליוודי *Blue Hawaii* בכיכובו של אלביס פרסלי, שיצא לאקרנים באותה שנה. מכנסי הסיגר הצהובים באורך שבע שמיניות חושפים את כפכפי האצבע שלרגליו. כפכפי גומי אלו, שמקורם בסנדלי קשי-האורז היפניים המכונים זורי (Zori), הומרו לגומי בניו זילנד בשנות החמישים של המאה העשרים, שם כונו jandals – קיצור של Japanese sandals. בשנת 1962, שנת העלאת המחזה **בראשית**, הם הפכו לפריט אופנתי בחופי הים ברחבי העולם ולסמל של שחרור הדוניסטי – "flip-flops are synonymous with getting away from it all"<sup>43</sup> – בזכות שפת הגוף הטיפוסית לנועל אותם. הכפכך פתוח מאחור והאצבעות משוחררות כמעט לגמרי, למעט פס גומי המפריד בין הבוהן לשאר האצבעות, היוצאות מחוץ לגבול הסוליה ונוגעות תדיר בקרקע שמתחתיהן בלא הפרדה.

הצירוף של כל מרכיבי התלבושת של אדם הוא אפוא סמל להידרדרותו של האתוס הציוני, שאיבד את משמעותו בישראל של שנות השישים: לא עוד החולצה הכחולה האידיאליסטית הנזירית ש"עולה על כל העדיים", לא עוד מכנסי החאקי החלוציים, המסמנים פשטות ואחידות, וגם לא עוד הסנדלים החלוציים התנ"כיים, שכינוןם כלל אינו קשור לתנ"ך, אלא לעבר הלאומי המגולם בספר הספרים.<sup>44</sup> למרבה האירוניה, סנדלים תנ"כיים ושאר מרכיבי האיקונוגרפיה הציונית

41. במחזה המקורי זו הייתה דמות אלוהים, אך בעקבות מחאה ציבורית שונה המחזה והוסבה הדמות למנהל הגן.

42. בלי גופייה, שהייתה לבוש תחתון גברי הכרחי באותה תקופה.

43. Fifty Shoes that Changed the World, Conran Octopus, 2009, p. 46.

44. Ben-Meir, Orna, "Biblical Sandals' and Native Israeli Identity", Nahshon (ed.), *Jews and Shoes*, pp. 77-78.

39. The Book of Revelation 6: 8, in: Pleij, *Colors Demonic & Divine*.

40. Ben-Meir, Orna, "Biblical Thematics in Stage Design for the Hebrew Theatre", *Assaph C 11*, 1996, pp. 141-168;

Ben-Meir, Orna, "What do Biblical Costumes Mean in the Hebrew Theatre?" *Endyesthai (To Dress): Historical, Sociological and Methodological Approaches*, Conference Proceedings, Athens 9-11, 2010, pp. 120-125

מופיעים דווקא אצל בניהם של אדם וחווה הבורגנים. קין הרועה מעוצב בתור החלוץ הקיבוצניק, הלבוש בבגדי עבודה של יום-יום: מכנסיים כחולים, חולצת חאקי ומגפי גומי מרובבי בוץ. (תמונה 4) הבל אחיו לובש את "בגדי השבת" של החלוץ הקיבוצניק: חולצה רוסית ("רובשקה"), שרקמתה מרמזת לעיסוקו כאיכר, ומכנסיים כחולים, שמכפלתם המקופלת חושפת את סנדליו התנ"כיים – סנדלים בעלי סולית עור עבה ועליה שתי רצועות עור אופקיות רכוסות באבזם. בשנות השלושים של המאה העשרים היו סנדלים אלו סימן מלבוש לפשטות ולארציות של החלוצים, ובשנות החמישים הפכו לאטריבוט האולטימטיבי של הצבר. בהקשר זה מוכר הדימוי האיקוני של שרוליק, שצייר הקריקטוריסט דוש (קריאל גרדוש): ילד חובש כובע טמבל, לובש חולצה כחולה ומכנסי חאקי ונועל סנדלים תנ"כיים.<sup>45</sup> בשנות השישים איבדו הסנדלים את משמעותיותיהם הקודמות והפכו לפריט לבוש של אופנה ישראלית גרידא. תלבושת הבל הקלישאית חוזרת גם היא על העמדה הביקורתית של ההצגה כלפי הזהות הישראלית, שאיבדה את ערכיה הציוניים המקוריים. הדהוד לכך נמצא במילים האירוניות ששם מגד בפי דמויותיו במחזה:

חווה: מה זה בידך?

הבל: אבוב שקטפתי בין איבי הנחל!

חווה: הו, חדל לדבר בסגנון תנ"כי, אמור פשוט: קנה סוף!

הבל: האם אין אנו דמויות תנ"כיות?

חווה: (מודדת אותו במבטה) כן, אם לדון על-פי מראיך – בהחלט!

הסנדלים על כל פנים – תנ"כיים!<sup>46</sup>

שני סוגי הסנדלים, של אדם ובנו הבל, הם סמלי סף המחברים את בעליהם עם האדמה שהם דורכים עליה. בשל חשיפת האצבעות, שני הסנדלים הם גם סימן מלבוש נמוך, שמשמעותו "התלבשות כלפי מטה" (dressing down), בדומה לנעלי הבית בתלבושת פנטלונה. עם זאת, מכל אחד מהם נובעת שפת גוף שונה: בכפכי האצבע ההליכה מרושלת, מרפרפת על הקרקע, בשל החיבור הרופף של כף הרגל לכפכך; לעומתם, בסנדלים התנ"כיים ישנה הבחנה מובהקת ומדויקת בין הסנדל ובין הקרקע.

ראשיתן של נעלי העקב בלבוש הגברי הפרסי הקדום, וכניסתן ללבוש המערב הייתה במאה השבע עשרה בידי לואי הארבע עשרה. ואולם בתקופתנו, נעליים גבוהות עקב הן נחלתן הבלעדית של נשים. ההליכה בנעלי עקב גבוה יוצרת אלכסון



תמונה 3:

אריה נבון, מתווה תלבושת לדמות אדם, הצגת בראשית בתיאטרון הבימה, 1962. גואש על נייר. באדיבות הארכיון לתיאטרון ע"ש יהודה גבאי, ספריית בית אריאלה, תל אביב

תמונה 4:

אריה נבון, מתווה תלבושת לדמות הבל, הצגת בראשית בתיאטרון הבימה, 1962. גואש על נייר. באדיבות הארכיון לתיאטרון ע"ש יהודה גבאי, ספריית בית אריאלה, תל אביב

של כף הרגל, המשליך את רוב משקל הגוף קדימה ומרים את האחוריים כלפי מעלה. כפיצוי על חוסר האיזון בחלוקת המשקל, חוט השדרה המותני מתקער פנימה.<sup>47</sup> שינוי זה בשפת הגוף, הנובע מנעלי עקב, מאפשר לסמן באמצעותן את מגדר הדמות.

דוגמה לשימוש בנעליים כדי לבטא באמצעותן את נזילותו של המגדר הופיעה בהצגה הקומדית של קאלאנדרו מאת ברנרדו דוביצי דה ביבינה, שהוצגה בתיאטרון החאן בשנת 2013. המחזה מן המאה השש עשרה בנוסח הקומדיה דל'ארטה עובד ובוים בידי מיכאל גורביץ. במרכזו זוג תאומים זהים: בן בשם לידיו ובת בשם סאנטילה. בלא ידיעתם הם מגיעים באותו הזמן לאותה העיר. כל אחד מהם מתחפש לאחר כדי להשיג מטרות שונות: סאנטילה מתחפשת לנער בשם לידיו כדי להתגונן מפני איבוד תומתה, ואחיה לידיו מתחפש לנערה בשם סאנטילה כדי להטעות את קאלאנדרו, הבעל של אהובתו. העניינים מתחילים להסתבך כשקאלאנדרו מתאהב אף הוא בלידיו המחופש, וסאנטילה המחופשת לנער מזדמנת אף היא לסביבה. המחזאי הרנסנסי יצר את מחזהו על פי התבנית הקלאסית של קומדיית טעויות, שבה שני התאומים בעלי מין זהה. השינוי של אחד התאומים לתאומה יצר רובד חדש, ארוטי.

45. שם, עמ' 79-80.

46. אהרן מגד, בראשית, תל אביב: אוריעם, 1989, עמ' 31 (ההדגשות שלי, אב"מ).

Lordosis. 47



בדרך כלל גולמו דמויות האח והאחות בידי שני שחקנים. גורביץ בחר בחירה חדשנית בהפקידו את דמויות שני התאומים בידי שחקן גבר אחד – השחקן אריאל וולף. [תמונה 5 א+ב] ליהוק זה חייב התאמה טקסטואלית ושינויים דרמטיים של המחזה, ובהצגה הוא אילץ את וולף להחליף דמויות ותלבושות בקצב מסחרר, בעוברו מדמותו של לידידו לדמותה של סאנטילה כמעט מדי רגע. למרות חילופי התלבושות בשני התפקידים, לרגליו הוא נועל תמיד נעלי סירה סגולות, שעקביהן רחבים וגובהן בינוני.

בשיחה עם מאור צבר, מעצב התלבושות, הוא סיפר שבתחילה בחר נעליים בעלות עקבים גבוהים יותר, בסגנון נעלי הגברים במאה השבע עשרה. ואולם במהלך החזרות לא הצליח וולף ללכת בנעלי העקב הגבוה שנבחרו. הבחירה בנעליים בעלות עקב רחב בגובה בינוני השפיעה על שפת הגוף של וולף כך שלא הייתה לגמרי גברית ולא לגמרי נשית. בסופו של דבר, שפת הגוף שנוצרה תמכה בפרשנות האנדרוגינית שגורביץ התכוון אליה בתפיסתו את העיבוד והבימוי של ההצגה. לדברי גורביץ: "בהחלטה שלנו לחזור אל השחקן האחד המגלם את התאומים, דומה שאנו עושים צעד נוסף: הזכר והנקבה הם שני חלקים של השלם האחד".<sup>48</sup> בחירה פרשנית דומה, הנשמעת על המשמעות המגדרית של נעליים בתרבותנו העכשווית, הדריכה את אופירה הניג בבימויה יוצא הדופן למחזה המודרני ירמה מאת פדריקו גרסיה לורקה, שהוצג באנסמבל תיאטרון הרצליה בשנת 2008. במרכז המחזה, המתרחש בשנות השלושים של המאה העשרים, ניצבת דמותה של ירמה הנשואה לחואן – זוג שאין ביכולתו להביא ילד לעולם. העלילה נטועה בכפר ספרדי מסורתי הנשלט בידי תפיסה פטריאכלית נוקשה, שבה ההגשמה העצמית הנשית הבלעדית היא הולדת ילדים וגידולם. התשוקה לילד הופכת אצל ירמה לאובססיה. חוויית העקרות והתסכול המתעצם לאורך המחזה מובילים אותה, בסופו של דבר, לחנוק את בעלה בהתקף זעם.

הניג והמעצבת מרים גורצקי בחרו להימנע מהבימוי החושני-פולקלוריסטי המקובל של המחזה, והציבו אותו בחלל נזירי וקודר של חדר ובו שלושה כתלים שחורים, שגבולותיהם מטושטשים על ידי התאורה, ורצפת מרצפות שחורות, שהבליטו את התלבושות הצבעוניות. יתר על כן, היא בחרה ללהק את כל נשות הכפר בשחקנים גברים. כך הניג מסבירה את בחירתה הפרשנית:

[...] [זו] בחירה כדי לחזק את הבדידות של ירמה בחברה שהיא

פטריאכלית. אלו גברים שמשחקים רק ייצוגיות של נשים. גם בעבודה עם השחקנים לא היה פה ניסיון להתחפש לנשים, או לחקות נשים. הייתי אומרת שאלו נשים ללא שדיים. [...] יש את האישה התמימה הצעירה שהכול בא לה בקלות [...] לא צריכה להיאבק בשביל זה [...] האישה המבוגרת מאוד בעלת הניסיון [...] יש את האישה שהיא מכשפה [...] ויש את הבחורה הצעירה שלא רוצה, שלא רוצה להיות חלק מהמשחק הזה.<sup>49</sup>

בתחילת ההצגה ירמה עסוקה בפעולה הנשית-המסורתית של שטיפת רצפה. לצד שני דליי מים, היא מרימה את שמלתה הארוכה ותחתונייתה עד לברכיה, בחושפה את כפות רגליה היחפות הדורכות על מטלית הרצפה בקצב קבוע, סיזיפי, לפי קצב המוזיקה. נשות הכפר, המגולמות בידי הגברים, לובשות שמלות ארוכות מעל מגפונים על עקבים. מראה הגברים המגלמים נשים במגפוני עקב מבלית את רגליה היחפות של ירמה. גם יחפנות היא בחירה של תלבושות בתיאטרון, הקשורה למנעל. מאוחר יותר, כשירמה נמצאת בסביבת בעלה וגברים אחרים, היא נועלת מגפיים שחורים גבוהים, בעלי חרטום מלבני גבוה ועקב גס, המבליטים את היותם גבריים. הם אינם מוסתרים מתחת לשמלה שהוסרה, והיא נשארה בכתונת הקצרה בלבד. הניג בחרה להימנע לחלוטין מהבחירה המגדרית המתבקשת מאליה כשעוסקים בתיאטרון בנעליים, בייחוד במחזה שיחסי המינים ומעמד האישה בחברה פטריאכלית מסורתית עומדים במרכז. דווקא מעצבי הכרזה והעלון של ההצגה עשו בחירה מגדרית, כשהציבו במרכז הקומפוזיציה שעיצבו נעל עקב גבוה אדומה, שצבעה נוצר מחוטי רקמה אדומים הממלאים בתכי הרקמה את קווי המתאר של הנעל. יתר על כן, הנעל הנשית שנוצרה במלאכת יד נשית מסורתית, קימטה את הנעל ועיוותה את צורתה, וחוט הצמר האדום המשתלשל ממנה יצר אסוציאציה חזקה של דם. בעצם, הנעל סימלה את הגוף של ירמה. [תמונה 6]

### סיכום

כשניגשתי לכתובת מאמר זה שיערתי כי בשל החשיבות הברורה מאליה של הנעליים לכינונה של דמות בתיאטרון,<sup>50</sup> לבטח כבר כתבו על נושא זה אחרים לפניי. ואולם כבר בתהליך המחקר הראשוני הבנתי שהנושא טרם נחקר, ושאיני צועדת בשביל שאינו חרוש. התחלתי את מסעי בהליכה בעקבות צ'רלס דארווין ותהליך

49. ריאיון עם אופירה הניג על רקע קטעים מההצגה, ראו: [www.youtube.com/watch?v=TLp9hYjCa8](http://www.youtube.com/watch?v=TLp9hYjCa8) [נדלה: פברואר 2014].

50. כך אני נוהגת ללמד סטודנטים בבואם לעצב תלבושות לתיאטרון.

48. תכנית ההצגה, עמ' 5.

**תמונה 5:**

אריאל וולף בדמות לידי, הקומדיה של קאלאנדרו, תיאטרון החאן, 2013. בימוי: מיכאל גורביץ', עיצוב תלבושות: מאור צבר, צילום: גדי דגון. ארכיון תיאטרון החאן, ירושלים

האבולוציה האנושית, שרגלי האדם מילאו בו תפקיד מרכזי. במהלך הכתיבה תעיתי בשבילים הצדדיים של מחקר שפת הגוף בתחום הפיזיולוגיה והפסיכולוגיה. הבנתי שהמהלך הזה הוא בעל תוקף, אף שאין בידי הכלים לקשר בין שפת גוף מסוימת לפעילות מוטורית ולאישיות. סבתי אפוא על עקביי וחזרתי לדרך המלך של מחקר התיאטרון והמופע. התיאטרון מציע מבחר מרתק של נעליים, החל במחזות שמאפיינים דמויות מסוימות בנעליהן, כפי שראינו בגן הדובדבנים, וכלה בעיירה שלמה המתאחדת באמצעות נעליה, בביקור הגברת הזקנה.<sup>51</sup> ראינו שפרשנות בימתית יכולה להתבסס על דימוי הנעל, כמו התפיסה האנדרוגינית בקומדיה של קאלאנדרו או העמדה הביקורתית-אירונית בבראשית. מסתבר שחרף מעמדה המשני של הנעל, הן בהיותה פרט של תלבושת בלבד הן במקומה הפיזי למרגלות גוף השחקן, שלעתים אינו נראה בבירור על ידי הצופים במושבים האחוריים – הנעל היא סממן בעל משמעות בסמיוטיקה של התיאטרון.

51. בדרמה העולמית ישנם גם סנדלרים רבים, שהם דמויות נמוכות, ודווקא הן בעלות התובנה הגבוהה במחזה.