

מדיאה בתיאטרון הישראלי

פנייתו של התיאטרון למחזות מתורגמים הוא ניסיון ייחודי להציג דמות של האחר ולפרש אותה, ניסיון הנושא בתוכו נטיות מנוגדות זו לזו, הבאות לידי ביטוי בתחושות של זרות ושל שייכות. הצגת מחזה מתורגם חושפת התעניינות במרקם הרעיונות הטמונים בעלילה ובנפשות הפועלות ויוצרת ביוצרי ההצגה רגש של שייכות מעמיקה יותר למתרחש. בו בזמן, העובדה כי הרעיונות המושכים התגבשו בתרבות אחרת וזרה לתרבות המקומית מעניקה לתהליך כולו צביון של מפגש עם האחר, שבו נחשפות, בדמותו של האחר, עמדות התיאטרון ביחס לתרבות הזרה ולמאפייני הקרבה והריחוק. לפיכך, עיון בהצגת דמותה המיתולוגית של מדיאה בתיאטרון הישראלי כמותו כחקירה בסוגיית האחר, המתקשרת להעדפות רגשיות ותוכניות יסודיות של התיאטרון.

בהקשר כללי של תולדות התיאטרון, תופעת המפגש עם האחר מתגלה כאחת התופעות החשובות בתיאטרון של המאה העשרים. תופעה זו קשורה גם לשינוי מדיניות הרפרטואר של התיאטרון וגם להבלטת תפקיד הבמאי. התפתחות מלאכת התרגום בסוף המאה התשע עשרה ובתחילת המאה העשרים הביאה להצגת שפע מחזות מתורגמים על במות התיאטרון האירופי וגרמה להפיכתו של המחזה המתורגם לחלק בלתי נפרד של הרפרטואר. התהליך התרחש בו בזמן עם עליית חשיבותו של הבמאי כמייצר פירוש בימתי מקורי למחזה, מדגיש את דגשיו וחושף את אקטואליות המחזה לקהל הצופים בני זמנו. בימיו מחזה מתורגם מתגלה אפוא כניסיון לפרש את האחר והופך לתופעה מהותית, המאפיינת את אמנות התיאטרון של זמננו.

זרותה של מדיאה למציאות הישראלית, המאפשרת לראות בה את דמות האחר, מתגלה בשני מישורים: התרבות והזמן. מדיאה, דמות הידועה מן המיתולוגיה היוונית, הופיעה במאה החמישית לפני סה"נ על במת

* הגב' אולגה לויטן מרצה בחוג ללימודי תיאטרון באוניברסיטה העברית בירושלים ובמכללה לחינוך ע"ש דוד ילין על נושאים הקשורים לתולדות התיאטרון ולדו-שיח בין תרבויות.

התיאטרון באתונה בטרגדיה של אוריפידס בשם זה. היא מייצגת תרבות עתיקה הזרה לתרבות העברית הישראלית המודרנית. דמותה של מדיאה גם נושאת מאפיינים של העולם האלילי ורחוקה מרחק של שנים רבות מן המציאות הישראלית. גורמי זרות אלה קובעים את מקומה של מדיאה לא רק בתרבות הישראלית אלא גם בתרבות האירופית ומשום כך הם מצטיירים כמאפיינים כלליים המלווים את קיומה בעולם המודרני. מדיאה שייכת לדמויות הקלסיות, כמו אדיפוס המלך ופדרה, המלט ומלך ליר, טרטיף ודון גיואן, המוצגות בתיאטרון המאה העשרים כדמויות כלל אנושיות. בדמותה של מדיאה, כפי שהיא מובנת על ידי התיאטרון המודרני, משתלבים מאפייני הזרות והאוניברסליות, חיבור המעניק משמעות נוספת להצגה של דמותה בתיאטרון הישראלי. יש לציין כי בפירושים הבימתיים של מדיאה מוטיב הזרות מתגלה כחשוב במיוחד, כיוון שגם במחזהו של אוריפידס היא מצטיירת כזרה - זרותה הוא אחד ההדגשים העיקריים באופיה. מדיאה של אוריפידס מגדירה את עצמה כזרה ואומרת במרירות: "מוטב אפוא לזר שלא להתבלט" (שורה 222). לזרותה תפקיד כפול בטרגדיה: מעמדו של הזר חסר ההגנה מעורר אהדה לצד מעשיה האיומים.

מדיאה מצטיירת כאישה שבעלה התנער ממנה בקור רוח משהגיע למסקנה שלא זו בלבד שלא יוכל באמצעותה לשפר את מעמדו אלא שהיא תהיה לו למכשול ולמעמסה. דברי המרד של מדיאה בסדר העולם המזולזל בזכויות האישה וברגשותיה נשמע כאמירה אמיצה, פמיניסטית והומנית ביסודה. בו בזמן, שרשרת מעשיה האלימים, נקמתה חסרת הרחמים ורצח ילדיה מעוררים רגשי תיעוב כלפי הדמות שעיצב אוריפידס. זרותה של מדיאה מהווה מעין רמז להסבר אפשרי של מעשיה הנוראים: רק זר, האחר והברברי, מי שאינו אחד מאתנו, מסוגל לפעול באכזריות כה גדולה. מחזהו של אוריפידס מעורר הזדהות עם מדיאה וגם רגשות תיעוב כלפיה. דו-ערכיות זו דורשת מכל במאי העומד לביים את הטרגדיה למצוא דרך לפרש את זרותה של מדיאה, המכתיבה יחסי גומלין מורכבים בין הפן האנושי של האישה האוהבת והסובלת לקנאותה ולאכזריותה. כאן סוגיית הזרות מתקשרת לשאלות יסוד בחיי האדם: מה הם גבולות הצדק, האסור והמותר, אומץ הלב והאלימות. הבמאי המביים את הטרגדיה **מדיאה** נאלץ לעלות את השאלות האלה ולענות עליהן בהתאם לתפיסת עולמו.

הניסיון הראשון להציג את דמותה של מדיאה בתיאטרון הישראלי היה בשנת 1955. הטרגדיה של אוריפידס הוצגה ב"הבימה" בעיבוד חדש של המחזאי האמריקאי רובינסון ג'פרס, בתרגומו של יעקב מלכין ובבימויו של

פיטר פריי. לאחר מכן הוצגו עוד ארבע גרסאות במה של **מדיאה** שהיו מבוססות על טקסטים ספרותיים שונים: בשנת 1971 הציג התיאטרון הקאמרי את הטרגדיה מדיאה של סנקה בתרגומו של רפאל אליעז, בבימויו של יוסי יורעאלי (הביקורת דנה בשאלה מדוע העדיף הבמאי את הטרגדיה של סנקה על פני זו של אוריפידס). עשר שנים לאחר מכן, בשנת 1981, מדיאה שוב הופיעה על בימתה של "הבימה", הפעם בעיבודו ובבימויו של דוד לוי, אשר שילב את הטרגדיה המקורית של אוריפידס עם עיבודו של ג'פרס ועם הטרגדיה של סנקה. בשנת 1993 מדיאה הועלתה בתיאטרון פרינג' בבימויה של ורדית שלפי, שהתבססה על הטקסט המקורי של אוריפידס בתרגומו של אהרון קמינקא, אך הכניסה לטקסט קטעים ארוכים מיצירות אפלטון, לוקרטיוס ואובידיוס, וגם שירים של מרלן דיטריך ושירי ילדים אנגליים ידועים. מדיאה הישראלית האחרונה הופיעה בשנת 1998 בתיאטרון "הבימה" בבימויו של הבמאי האורח רוברט וודרוף. בתוכנייה של ההצגה אוריפידס צוין כמחבר הטקסט. הבמאי ביקש מן התיאטרון לדאוג לתרגום חדש של מתרגם צעיר שהוא גם משורר ו"הבימה" הפקידה מלאכת זו בידי שמעון בזגלו. אולם, **במדיאה** זו, ניתן בקושי להבחין בשרידי המחזה המקורי של אוריפידס, משום שבימויו של וודרוף ומשחקם של שחקני "הבימה" הפכו את המתרחש על הבמה להצגת פופ-ארט הנסמכת על עלילת הטרגדיה היוונית. ראוי לציין כי בכל הגרסאות הנוכרות לעיל, סיפורה של מדיאה כולל אותם יסודות עלילה של אישה נבגדת, נוקמת ורוצחת. אם כן, ריבוי הגרסאות וגיוון מעיד על שאיפתו של התיאטרון הישראלי למצוא מדי פעם בפעם נימה אחרת להצגתה של הדמות. נוסף לכך, מבין הטרגדיות הקלסיות העתיקות שהוצגו בתיאטרון הישראלי מדיאה היא הדמות המובילה, שהועלתה על הבמה בתדירות הגבוהה ביותר. הדבר היה אף נושא לדיון בביקורת התיאטרון. לרגל ההצגת **מדיאה** בשנת 1981 תהה עמנואל בר-קדמא על המשיכה הבלתי רגילה של התיאטרון הישראלי לאישה אכזרית זו: "השד יודע מה יש בה, באותה אישה קיצונית במיזגה, קנאית, שהיא שוכנת תמיד בשולי-תודעתו של כל מתכנן רפטואר ישראלי" (בר-קדמא, ידיעות אחרונות, 28.8.81).

ההצגת הראשונה של מדיאה בתיאטרון הישראלי באה בעקבות ההצגת ברודווי שהועלתה בניו-יורק בשנת 1947 בבימויו של ג'ון גילגוד. בהפקה זו הוצגה הטרגדיה של אוריפידס בעיבוד חדש של רוברטסון ג'פרס, שבו הודגשה חשיבותה המוקדית של מדיאה והובלט בדמותה מוטיב היצרים השולטים והמביאים אותה לאובדן אנושיות. ביקורת אמריקנית תיארה את ההצגה כלהיט העונה (Hughes, 1951, p. 272). סערת רגשותיה של

מדיאה, בגילומה של השחקנית הנודעת יהודית אנדרסון, הדהימה את הקהל. תומס מאן רץ אל הבמה בסופה של ההצגה לנשק את קצות בגדיה של מדיאה-אנדרסון (Stott, 1978, p.105). ההשפעה הבלתי רגילה של ההצגה באה, כנראה, מן הפער שבין המסגרת המסוגנת, שעל פי רעיון הבמאי הציגה מציאות יוונית עתיקה, לבין התנהגותה ההיסטרית העכשווית של מדיאה (Hayman, 1971, pp.157-158). המסגרת המסוגנת הדגישה את מרחק התקופה ואת השוני התרבותי בין עלילת הטרגדיה לעידן המודרני והעניקה להצגה מאפיינים של משל. בו בזמן, ההתנהגות העכשווית של מדיאה, בגילומה של אנדרסון, הציגה את המשל כעלילה בת זמננו, המדברת על זעזוע של אובדן הצלם האנושי. מעשיה המפלצתיים של מדיאה הוצגו כזרים למין האנושי ובלתי ניתנים להצדקה. "דיאוס אכס מאכינה" לא הופיע בסופה של העלילה וההצגה, שתוארה כ"אגדת זוועה ודמים", והתקבלה כתגובה ייחודית של התיאטרון לזוועות מלחמת העולם השנייה (גייס, דבר-השבוע, 24.11.1955). הניגוד בין הזר, שבא לידי ביטוי במעשים המפלצתיים של מדיאה, למוכר, שהופיע בהתנהגותה העכשווית, הפך לאחד המוטיבים החשובים של ההצגה. מדיאה לא הצטיירה כאחרת וכשונה אלא כדומה לצופים שצפו בה, ודימיון זה הרשים את הקהל והפחיד אותו. בהצגה זו התברר כי הזר הוא לא בהכרח אחר, ששייך לזמנים אחרים ולמדינות אחרות. המסגרת של מציאות מסוגנת של יוון העתיקה רק הדגישה את עכשוויותה המפליאה של מדיאה-אנדרסון והזרות שהתבטאה באכזריותה הובלטה על ידי פניה המוכרות. הצלחתה הבינלאומית של ההצגה הניו-יורקית השפיעה על החלטתו של תיאטרון "הבימה" לפנות בשנת 1955 לטרגדיה זו של אוריפידס ולהעלותה על פי העיבוד החדש של ג'פרס. התיאטרון הפקיד את בימוי ההצגה בידי הבמאי האמריקאי פיטר פריי, בוגר בית ספר של פסקטור בניו-יורק, שכבר ביים בהצלחה חמש הצגות בתיאטרון הקאמרי.

בימויו של פיטר פריי היה המשך ייחודי של ההפקה האמריקאית, הן בניסיונו להציג את הטרגדיה כמשל, הן בשימוש באותו עיבוד של ג'פרס הן בשאיפתו לסגן מציאות יוונית עתיקה. פריי, שהיה גם מעצב התפאורה של ההצגה, השתמש בבמה ענקית ללא אביזרים. העלילה התרחשה מול מבנה קלאסי טיפוסי, שמהותו הממשי - ארמון? מקדש? - לא הוגדרה. הדמויות לבשו בגדים מסוגננים, שנשאו מאפייני לבוש יווני עתיק, ותנועתיהן הזכירו תנועת פסלים קלאסיים. את תפקידה של מדיאה בהצגה זו גילמה חנה רובינא שנבדלה מגילומה של אנדרסון גם בפירוש הדמות וגם בסגנון המשחק. הופעתה הייתה לאגדה תיאטרונית. לאחר בכורת

ההצגה כתב חיים גמזו: "רובינא עיצבה במדיאה את אחת הדמויות המושלמות ביותר בכל הקריירה האמנותית שלה" (גמזו, הארץ, 11.11.1955). בשנת 1956, כאשר הוענק לרובינא פרס ישראל, ועד השופטים ציין את הצלחתה בתפקיד מדיאה. בשנת 1957, לאחר שתיאטרון "הבימה" הציג את **מדיאה** בפריס, הופיעה בעיתון לה-מונד כתבה ששיבחה את רובינא: "היכרנו בתפקיד [מדיאה] את מרגריט גימואה ויהודית אנדרסון, אך מתעלה עליהן בפירוש רווי-השראה חנה רובינא. היא עולה על כל ההשוואות" (Lermine, Le Mond, 17.7.1957). התלהבות זו של הביקורת, הן הישראלית הן הבינלאומית, מעידה על מקוריות מרשימה של רובינא בתפקיד זה. בזכות רובינא, **מדיאה** של "הבימה", שהועתקה לישראל מארה"ב, התגלתה כאחרת וכשונה מזו שהופיעה בניו-יורק.

התייחסותה של רובינא לגילום דמותה של מדיאה לא הייתה חד-משמעית. רובינא ראתה תפקיד חשוב ביצירת דמות נשית חזקה וחיונית בתיאטרון העברי והישראלי. במהלך השנים היא נרתעה מגילום תפקידים שלילים. על גילום תפקידה אמרה השחקנית: "אין אנו מכירים את עצמנו. חשבת: כיצד אשחק אישה שכולה קנאה? לאחר שהתגברתי, הבנתי כמה מעניין לשחק דמויות שאינן מושכות אותך" (דבר-השבוע, 18.12.1957). אם כן, אין ספק שנסינונה התאטרוני הקודם של רובינא השפיע על עבודתה בהצגה זו. השחקנית הבליטה לא רק את פניה השליליות והמוזעזעות של מדיאה, אלא גם את רגשותיה האנושיים. גמזו מתאר תמונה שבה רובינא-מדיאה שיחקה עם ילדיה, חיבקה אותם, טיפחה אותם "כאם אוהבת בלי גבול" (גמזו, שם).

בתהליך העבודה על הדמות עברה השחקנית מהחיפוש אחר מאפיינים חיצוניים מרשימים של מדיאה למאפייני אופיה החשובים. בתחילה החליטה רובינא לחזור להתרשמות נעוריה, למדיאה פראית עם שיער של נחשים מתפתלים (גיא, 1955), אך בסופו של דבר הגיעה השחקנית לדברים מהותיים יותר. צילומי ההצגה מראים כי לא שיער נחשי היה המרשים ביותר בדמותה של מדיאה-רובינא אלא הבעת פניה הקודרים שביטאו את עולמה הפנימי. פנים מנוכרים אלה, המבטאים ריכוז מוחלט ברוחה המר, מדהימים אפילו כשהם ניבטים מצילום ישן. מדיאה נראית בצילומים כאישה חזקה, חסרת גיל, בעלת תנועות מסוגגנות, כבדות. קשה לחשוך בה בהיסטוריה נשית. כאן מתגלה ההבדל בין את עבודתה של רובינא לזו של אנדרסון. השוני בא לידי ביטוי בהתנהגותה של מדיאה והשפיעה על

אמירת ההצגה. בעוד פיטר פריי, בדומה לגילגוד, סגן את מציאות יוון העתיקה, רובינא, בשונה מאנדרסון, לא בנתה את תפקידה על הניגוד בינה לבין העולם המסוגנן ולא הציגה את הדמות מהטרגדיה העתיקה כאישה בת-זמננו. רובינא, בהתאם לאווירה הכללית של ההצגה, העניקה לדמותה מחוות פיסוליות כבדות, כאשר התנהגות זאת הביאה להדגשת תבענותה של מדיאה. "רובינא", כתב עזרה זוסמן, "כולה קודש לעלבונה, קודש לתביעת הנקמה" (זוסמן, 1981, עמ' 86). מדיאה זו הצטיירה כשופטת, כרודפת הצדק, מילותיה המפורסמות הנאמרות בעת שליחת המתנות המורעלות לקראון ולבתו: "עתה היא באה!" נשמעו כגזר דין וגרמו להתפעמות בקרב הצופים (גמזו, שם). רובינא-מדיאה הדהימה את הצופים לא בכוח תשוקותיה ויצריה הבלתי מרוסנים, כפי שעשתה זאת אנדרסון, אלא כדמות הנאבקת למען הצדק, שופטת את העולם המכוער ובדרך זו הופכת למפלצת מכוערת. התעלמותה של רובינא ממאפייני אישה בת המאה העשרים העניקה להצגה כולה משקל של עלילה אוניברסלית ולא עכשווית. התנהגותה החיצונית של מדיאה-רובינא הציגה אותה כדמות שבאה מתרבות אחרת ומזמן אחר, אולם חייה הפנימיים, סבלותיה ומאבקה הפכו אותה לקרובה ללבם של הצופים. מדברי הביקורת ניתן להבין כי מדיאה זו התגלתה כאחרת, אך לא כזרה. הצופים הזדהו עמה ולכן התחליף שבו שאיפתה לצדק מביאה למעשים מפלצתיים הצטייר כטרגי במיוחד וזיעזע את הקהל.

התייחסות אחרת לדמותה של מדיאה הייתה בהצגתו של יוסי יזרעאלי בתיאטרון הקאמרי (1971). **מדיאה** זו הופיעה כגירסה ישראלית מקורית לתיאטרון האירופי הניסויי בשנות השישים, אשר התייחס להצגת עלילה קלאסית כלחקירה במצב דרמטי בעל ערך. הביקורת הישראלית דיברה על השפעת הצגתו המפורסמת של פיטר ברוק, **מרא סאד** מאת פיטר ווייס, על עבודתו של יזרעאלי. בעוד ברוק **במרא סאד** חקר את מהות המהפכה הצרפתית, יזרעאלי חקר את ייחודיותו של מפגש התרבויות והציג את **מדיאה** של סנקה כפגישה בין התרבות המזרחית האימפולסיבית וחסרת המחסומים לתרבות המערבית המודרנית והמתוחכמת. בניסיון להסביר את כוונותיו אמר יזרעאלי: "לא ראיתי ב**מדיאה** מחזה ריאליסטי שבו ניתן להעתיק מציאות היסטורית כרונולוגית בעלת מקום התרחשות מסוים. מה שעניין אותי: להוציא את האנשים ולבדוק אותם כמרכיבים של מקבילית כוחות" (מעריב, 24.6.1971). בהתאם לרעיון זה לא הוצגו על הבמה סמלים כלשהם של יוון העתיקה. יגאל תומרקין, מעצב התפאורה, העמיד במרכז חלל הבמה מבנה מוזר בצורת משפך ענקי ולפניו הופיעו הדמויות המתעמתות. המבנה

הזכיר את האוזן המקשיבה לנימוקי הצדדים ויצר אווירה סמלית וסוריאליסטית כאחד. גם לבוש הדמויות מילא תפקיד סמלי והדגיש את הניגוד שבין הצדדים. מדיאה, בגילומה של חנה מרון, בשמלת אבל שחורה פעלה כנציגת התרבות הרגשית, קיצונית באהבה, בשנאה ובהשמדה, בעוד היוונים, בבגדים הלבנים, הצטיירו כנציגי התרבות המודרנית השכלתנית. הפגישה ואי ההבנה בין שני העולמות הביאה, כידוע, לאירועים נוראיים, אך הבמאי לא ניסה להאשים את מדיאה, אלא תיעד את מעשיה. התיעוד הפחיד וביטא אמירה חסרת תקווה, האומרת כי בעולם הזה אין כל דרך להגיע להבנה. במצב זה הזרות הופיעה כמאפיין של שני הצדדים. ההצגה הצטיירה כעלילת פגישה עם האחר, שבה כל צד מצטייר כזר לחלוטין לזולתו.

פן אחר של הזרות, שאינו קשור ליחסים שבין התרבויות השונות, בא לידי ביטוי ביחסי הגומלין שבין דמותה של מדיאה, כפי שהיא הוצגה בהצגה לבין קהל הצופים. תופעה זו התגלתה כאחת מן החשובות בהצגה והתקשרה גם לתפיסתו התיאטרונית הכללית של יזרעאלי וגם להחלטתו להעלות את **מדיאה** של סנקה ולא את זו של אוריפידס. הבמאי נימק את בחירתו בכך שהוקסם מהפואטיקה הדרמטית של סנקה, שבה העלילה המזעזעת נבנתה ללא שום נימה מלודרמטית וללא ניסיון לבאר את מניעי מעשיה של מדיאה. העקרונות הדרמטיים האלה, בפירושו של יוסי יזרעאלי, הצטיירו כמודרניים להפליא והתחברו בקלות לטרגיות המופרות של תיאטרון האבסורד, שביסודו הרעיון שזוועות העולם אינן ניתנות להסבר. יזרעאלי ביים הצגה, שבה הצופים ראו תגובות חריפות, מלאות סבל וכאב של מדיאה, אך לא הבחינו בגורמים שהביאו להופעתן. מובן מאליו, כי הדמות, שאין להבין את מעשיה, הצטיירה כזרה. האפקט הוגבר על ידי כך שמדיאה-מרון, הצועקת על היעדר הצדק בעולם, לא דמתה לאישה ולא למלכה, אלא לחיה מוכה, זאבה מטורפת שצמררה את צופי ההצגה בתמונה, שבה נישקה וליקקה את "ידיה שופכות הדם" (גמזו, הארץ, 27.6.1971). המפלצתיות של מדיאה זו הופיעה לא כמטפורה, אלא כמאפיין ממשי של התנהגותה ודימויה החיצוני. ראשה עם שערותיה המתנופפות הזכיר את המפלצת המיתולוגית מדוזה-גורגונה, גופה המתפוצץ מרגשי השנאה והנקמה התפתל כנחש. מבקרי התיאטרון, שכתבו על עבודתה, הגדירו את מדיאה-מרון כיצור גיהנומי, שיחד עמו פעלו כל איתני השאול (גמזו, הארץ, 27.6.1971; עברון, ידיעות אחרונות, 30.6.1971).

מדיאה בבימוי של יוסי יזרעאלי ובגילומה של חנה מרון הופיעה על הבמה הישראלית כדמות אפוקליפטית, שרצתה לזעזע את העולם בצעקותיה

ולא ביקשה כי יבינו את סבלה. ההצגה הצטיירה כסוג של תיאטרון אכזרי שתפקידו להביא להלם רגשי על מנת להזכיר לצופים, כי הכאב והסבל לא נעלמו מחיי האדם. משימה זו נראתה כתגובה מכוונת וחרیפה של התיאטרון האירופי של שנות השישים לשאיפות החברה האירופית להשתחרר מן הזכרונות הקשים של מלחמת העולם השנייה. הדבר בא לידי ביטוי במלך ליר של פיטר ברוק (1963) ובאפוקליפסיס של גרוטובסקי (1969). בהקשר התרבות הישראלית, ההצגה קיבלה משמעות מקורית נוספת, כיוון שהצטרפה לרשימת אמירות אמנותיות, אשר ניסו להחזיר את החברה הישראלית מהגאווה חסרת הגבולות ושיכרון הניצחון של מלחמת ששת הימים למציאות מלאת טרגיות. מדיאה בגילומה של מרון, בהיותה גם אחרת (לא דומה לדמות האנוש) וגם זרה (לא מובנת בהתנהגותה), נשאה ממאפייני דמות הנביא האכזרי שתפקידו להפחיד ולהזהיר את האנושות. צעקתה האפוקליפטית של ההצגה הודגשה על ידי סיפורה האישי של חנה מרון, שבתפקידה של מדיאה חזרה לעבודתה בתיאטרון לאחר איבוד רגלה במעשה הטרור במינכן. הביקורת שיבחה את אומץ לבה של השחקנית על כך שהחליטה להציג על הבמה "לא מדיאה פופולארית ומעוררת הזדהות והשתתפות, כמו זו שציפו ממנה דורשי טובתה, אלא מדיאה מפתיעה מאוד - מפלצתית, מעוותת, מכוערת, בלתי אנושית, שונאת ושנואה" (נתן, מעריב, 27.8.1971).

מדיאה שונה לגמרי מן הקודמות לה בתיאטרון הישראלי הופיעה ב"הבימה" בשנת 1981 בגילומה של מרים זוהר. במאי ההצגה, דוד לוין, ניסה לקרב את עלילת הטרגדיה ואת דמותה של מדיאה לימינו וכתב עיבוד חדש, שבו עירב גירסאות קלסיות של אוריפידס וסנקה עם זו של גיפרס. לוין הציג את יצירתו כניסיון לשקף את תערובת התקופות והסגנונות המאפיינת את תרבות המאה העשרים. הוא כתב בתוכנית ההצגה: "תרבותנו אנו משולה למערבל ענק בו מתערבבות תרבויות העבר, עקרונות מוסר מזמנים שונים וממקומות זרים, חוקים אשר צורפו מקודקסים של תקופות שונות ואפילו סגנונות בנייה, לבוש וחיים שונים, בתהליך יצירת סינתזה חדשה" (לוין, 1981, עמ' 1). הסינתזה החדשה שמשכה את הבמאי, התגבשה באופן פרדוקסלי בביטול רב-הגוניות של הצורות ושל הזמנים ובהופעת פירוש במה מינימליסטי, הנבנה על פי עקרונות של "שום מקום". עלילת הטרגדיה התרחשה בחלל ריק מוגדר על ידי קירות שיש לבנים, שיכול היה להזכיר גם חדר מגורים וגם מקום פולחן. מעצב התפאורה, איתן לוי, הסביר בתוכנית ההצגה, כי חלל הבמה הציג "מקום שאינו אמיתי, בעולם שאינו מציאותי. המקום הינו מופשט, העולם הוא רעיון"

(לוי, 1981, עמ' 24). התפאורה עוררה תגובות שונות של המבקרים שהדגישו גם את כוחה הדרמטי וגם את היעדר הפן האישי בה. מיכאל הנדלזלץ טען, כי "תפאורה זאת יכולה להוות תפאורה לאלף הצגות אחרות, מלבד מדיאה, אפילו היא נאה ואסתטית בעצמה" (הנדלזלץ, הארץ, 13.8.1981). ב"שום מקום" זה, מדיאה, בגילומה של מרים זוהר, הפתיעה את הצופים בשכיחותה. הרושם הוגבר על ידי החלל סגור, שהבליט את יסוד הדרמה המשפחתית בעלילתה של מדיאה והעניק להצגה כולה אווירת הצגה קאמרית. החלל השפיע גם על אפקט המיקרוסקופ, שדרכו התבוננו הצופים ביחסיה המורכבים של מדיאה עם בעלה לשעבר ועם ילדיה. הניסיון להבהיר את הגורמים למעשיה האכזריים של מדיאה הוא מנוגד ניגוד מוחלט להצגתו של יורעאלי וקירב קירוב פסיכולוגי מפליא את הדמות לקהל הצופים. מוטיב הזרות ומוטיב האחר נעלמו מן ההצגה. מדיאה, שהצטיירה כאישה מצויה בת ימינו, הביאה את הקהל לחשוב כי סיפורה הוא סיפור מצוי, שכל אחת ואחת עלולה לחוות אותו אם תיתקל בנסיבות דומות. באומץ לב הציגה ההצגה הישראלית משנת 1981 את מדיאה ככל אישה. שוש אביגל כתבה על **חיוניותה** של הדמות הנוקמת והרוצחת (אביגל, 14.9.1981, ההדגשה שלי א"ל). מדיאה הפכה מדמות נעלה, שבאה לזעזע ולהזהיר, לדמות מובנת ויומיומית. במקרה זה העלאת המחזה המתורגם הייתה לתהליך שבו הפגישה עם האחר הוחלפה בחיפוש אחרי המוכר, והמוכר הפך לערך העיקרי.

בשנות התשעים הועלו שתי הצגות **מדיאה** נוספות, שהמשיכו את נטיית החיפוש אחר המוכר באמצעות המחזה המתורגם. שתי ההצגות, שהתבססו על הטרגדיה של אוריפידס, התאפיינו בגישת בימיו דה-קונסטרוקטיביסטית, שלפיה הטקסט הישן צריך להתפרק ולהתחבר מחדש בלשון של ימינו. ההצגות היו ניסיון להפוך את הטרגדיה הקלאסית לדבר מוכר. בהצגתה של ורדית שלפי, שהועלתה במרכז תיאטרון פרינג' בתל-אביב (1993), הדמויות התאפיינו בתכונות אישיות וחזותיות מודרניות מופרזות: קראון, לפי תיאורי הביקורת, הוצג כבנקאי נוסח פריזאי, האוהב מעל לכל אוכל טוב; יסון הוצג כיאפי, המתייחס לחיים כאל עסקה; המקהלה דמתה ליהודייה פולנייה, השופטת את כולם - את קראון על אכזריותו, את יסון על בגידתו ואת מדיאה על רצח ילדיה. הדמויות בהצגתה של שלפי הופיעו לא כדמויות של הטרגדיה היוונית ולא כדמויות אוניברסליות, כלל-אנושיות, אלא ייצגו ריבוי תרבותי ישראלי מודרני. אותו עיקרון בא לידי ביטוי במדיאה של וודרוף בתיאטרון "הבימה" (1998). האומנת המעשנת ישבה ליד ביתן טלפון, המקהלה

השתמשה במיקרופונים ואיגאוס היה דומה לכוכב מוסיקת הרוק אלביס פרסלי. בהתאם לגישה פוסט-מודרנית דה-קונסטרוקטיביסטית, לקטעים ולדימויים משניים בטרגדיה הוענק מקום מרכזי. במדיאה של שלפי התמונות העוסקות בטיפול בילדים התארכו וכללו אלתור על חינוך. דמות מחנך הילדים, אשר השמיע את דברי אובידיוס ואפלטון ושר פזמון אנגלי על אודות אווזה קטנה שמתה, התגלה באופן מפתיע כאחת הדמויות החשובות בטרגדיה. במדיאה של "הבימה" המיטות הנעות על גלגלים, שעליהן שכבו נערות המקהלה, האפילו במוזריותן על דמויות מדיאה ויסון בגילום שחקני תיאטרון מובילים, גילה אלמוגור ודורון תבורי, והצטיירו כדימוי המרכזי של ההצגה.

הצגות מדיאה בתיאטרון הישראלי בשנות התשעים, למרות נימת הלעג שנשמעה בהן, לא התעלמו ממצבים בעלי חשיבות. ההצגות הורכבו מתערובת של פרטי תרבות וחיים האופייניים למאה העשרים עם היסודות העיקריים של הטרגדיה. בתמונת רצח הילדים, מדיאה של תיאטרון הפרינג', בגילומה של טרייסי אברמוביץ', קוראת שיר מתוך הספר "הקוסם מארץ עוץ" ומניחה ידיים על ראשי הילדים - התנועה האימהית שמסמלת את הרצח. מיד לאחר הרצח הופיע דיוקנה של מרלן דיטריך, הפמיניסטית המפורסמת, שהעמיד את המתרחש בהקשר הפמיניזם של המאה העשרים. גם בהצגתו של וודרוף, מוטיב המין והטרגיות של מלחמת המינים, המודגש על ידי נערות המקהלה המטורפות, התגלה כנושא העיקרי.

הביקורת הישראלית התייחסה במבוכה להצגות מדיאה של שנות התשעים. גיורא מנור כתב על הצגתה של שלפי: "מעולם לא נכחתי בהצגה טראגית, בה צחקו הצופים כמו בערב זה" (מנור, על המשמר, 26.7.1993). הנדלזלץ טען כי ההצגה הכישרונית על במת הפרינג' מתבססת על העקרון "למה לא?". לדבריו, ההצגה אינה מספקת תשובה לשאלה מדוע מדיאה מקבלת את פני קראון הבא לגרש אותה במשתה מלכים, מלבד "למה לא?" (הנדלזלץ, הארץ, 29.8.1993). פיינגולד הגדיר את הצגתו של וודרוף כתרגיל פוסט-מודרני חסר משמעות, שבו בונים "אינטרפרטציה" למען אינטרפרטציה (פיינגולד, הצפה, 26.10.98). לעומתו בר יעקוב טען כי וודרוף בניסיון להכניס לטרגדיה קלסית יסודות של קומיות וניכור, הצטייר כבמאי גאון של התקופה הפוסט-מודרנית (בר-יעקב, תל-אביב, 13.11.1998). ניתן לראות, כי חלק מן הכותבים ראו בצדק בפירוק הדה-קונסטרוקטיביסטי את האמירה המכריזה על היעדרו של השכל והתנגדו לכך, וחלק הגדירו את ההצגות כפרודיה מרתקת על ערכי העולם המתיישן והכוזב (ירון,

מעריב, 2.8.1993). דברי הביקורת מאפשרים להבין כי ה"מדיאות" של שנות התשעים הבלטו את יחסי הגומלין הייחודיים בין הזר לאחר ולמוכר כפי שהם מצטיירים בתרבות הפוסט-מודרנית. תופעת הזרות הופכת למרכזית בהצגות הנבנות על עקרון הדה-קונסטרוקטיביזם, משום שכל דבר מתפרק והופך לאחר ולזר; עם זאת, משמעותו של הפירוק האירוני מובן רק לצופים המכירים את הטקסט המקורי של אוריפידס. מתברר, לפיכך, כי לעגה של הגישה הדה-קונסטרוקטיביסטית הגדירה את הטקסט הקלאסי המקורי כמוכר בעוד שקודם לכן בתור ה"מוכר" הופיעו פרטי המציאות היומיומית וביטויי התרבות הפופולרית.

מן העיון בדמותה של מדיאה כפי שהיא הוצגה בתיאטרון הישראלי משנת 1955 ועד לשנת 1998 עולות המסקנות הבאות:

1. בניסיונותיו של התיאטרון הישראלי להציג את מדיאה ניתן להבחין בשלושה שלבים שונים, המבטאים את השינוי שחל בהתייחסות לתופעות האחר, הזר והמוכר. בשלב ראשון, מדיאה, בגילום של חנה רובינא (1955) ושל חנה מרון (1971), הצטיירה כדמות נעלה, טרגית ואוניברסלית, שונה מן המציאות המודרנית ופועלת בעלילה הנושאת מאפייני משל. בשלב השני, המזוהה עם הופעתה של מדיאה בגילומה של מרים זוהר (1981), התגלתה הנטייה להציג את הדמות הטרגית כאדם פרטי, אחד מן השורה, מדיאה הפכה לאישה בת זמננו שפניה מוכרים ולא אוניברסליים. בשלב השלישי, בהצגות פוסט-מודרניות של שנות התשעים, היטשטשו הגבולות בין הטרגי לקומי, בין הכלל-אנושי לפרטי ובין המוכר לזר.

2. שינוי זה בפירוש דמותה של מדיאה, הפיכתה למובנת ולמוכרת לצופים, הוא תהליך ייחודי של זיכוי מעשיה האכזריים. בתהליך זה עבר התיאטרון מהתמודדות עם תופעת אובדן הדימוי האנושי והפיכתו של האדם למפלצת לניסיון להציג עלילה של בגידה, נקמה ורצח מזעזע כסיפור יומיומי שיכול לקרות בחיי כל אחד ואחד. המשך התהליך, בהצגות בשנות התשעים, הביא לחשיפת הפן היחסי בכל פעולת אדם - נוראי, אצילי, מוצדק ואנוכי.

3. נטיותיו של התיאטרון הישראלי לזכות את התנהגותה של מדיאה משקפות את העייפות השכלית של החברה המודרנית, שבניסיון לבנות הומניזם חדש מסרבת להבחין בין טוב לרע ומעדיפה את המשחק הלגלגני על פני ההתמודדות עם ערכי המוסר.

ביבליוגרפיה

- אביגל, שי' (14.9.1981), "מחזה שנתגמד והצגה שנתכווצה", **דבר**.
- אוורד, מי' (18.12.1957), "יחיה את כולך", **דבר-השבוע**.
- בר-יעקב, שי' (13.11.1998), "בזרועות השושואיסט השרמנטי", תל-אביב.
- בר-קדמא, ע' (28.8.1981) "חדה כסכין קינאה", **ידיעות אחרונות**.
- גיא, כי' (1995), **המלכה נסעה באוטובוס**, תל-אביב.
- גייט, מי' (24.11.1955) "אלף שנה ביום אתמול", **דבר-השבוע**.
- גמזו, חי' (11.11.1955), "מדיאה", **הארץ**.
- גמזו, חי' (27.6.1971), "בתיאטרון", **הארץ**.
- הנדלזלץ, מי' (13.9.1981), "מדיאה סינתטית", **הארץ**.
- הנדלזלץ, מי' (29.8.1993), "למה לא מדיאה", **הארץ**.
- הנדלזלץ, מי' (10.11.1998), "כח אמר הבמאי", **הארץ**.
- ירון, אי' (2.8.1993), "מדיאה בגירסה קצת יוצאת דופן", **מעריב**.
- מנור, גי' (26.7.1993), "מדיאה ויאסון רוקדים טנגו", **על המשמר**.
- משולך, רי' (עורכת), (1997), **הקאמרי של תל אביב: 50 שנות תיאטרון ישראלי**, תל אביב.
- נתן, מי' (24.6.1971), הנאומים של סנקה ואשמתה של קורינת", **מעריב**.
- נתן, מי' (27.8.1971), "שבחי הכשלונות", **מעריב**.
- עברון, בי' (30.6.1971), "הציביליזציה כחטא קדמון", **ידיעות אחרונות**.
- עברון, בי' (15.9.1981), "בלי טעם ובלי ריח", **ידיעות אחרונות**.
- פיינגולד, בי' (26.10.98). "מדיאה ב'הבימה'", **הצופה**.
- פינקל, שי' (1978), **חנה רובינה**, (תל אביב).
- פרנס, די' (1988), **80 לילה ולילה: "הבימה" 1918-1998**, תל אביב.
- קניוק, יי' (16.7.1971), "מבס שבו אני סנקה", **דבר**.

Hayman, R. (1971), **John Gielgud**, London.

Hugles, G. (1951), **A History of American Theatre**, London-Toronto.

Stott, W. & Stott, J. (1978), **On Broadway**, Austin.

Lerminer, G. "Anna Rovina Joue Medee de Robinson Jeffress", **Le Mond**,
17.7.1957.