

**'אם יש בכך קול, דברי אלי':  
המלט, אופליה וקריאת הזולת - מממלכת דנמרק לזגורי אימפריה**

**ד"ר דורית אשור**

**הרצאה ליום העיון של האיגוד הישראלי לפסיכולוגיית העצמי ולחקר הסובייקטיביות:  
"מעבר לשבר: המסע להיות", שבמרכזו ההצגה המלט, בעיבודו ובבימויו של מאור  
זגורי**

הערה מקדימה:

ההרצאה לוותה במצגת אשר בשל זכויות יוצרים לא ניתן לצרפה לפרסום באתר. במקום זאת, צירפתי, ככל שניתן, הפניות לאתרים שבהם ניתן לצפות בחלק מתמונות ומקטעי הקולנוע שבמצגת.

בדברי היום אני מבקשת לשוטט בין כמה קריאות של המלט ושל אופליה שהוצעו על ידי מבקרי תאטרון, אמנים, במאים ואנשי קולנוע. אני משתמשת במונח "קריאה" בשתי משמעויות. המשמעות הראשונה היא קריאה במובן של reading, לקרוא את, לקרוא ב, והשניה היא קריאה במובן של calling – לקרוא אל.

אתייחס תחילה למובן הראשון: הקריאה במובנה הראשון, reading, היא פעולה פרשנית. כל עיבוד תאטרוני וקולנועי של המחזה, כל ציור ושיר שנכתבו על המלט ועל אופליה הם קריאה פרשנית. גם המלט של שקספיר הוא עצמו קריאה פרשנית של מחזה מוכר שרווח בתקופתו. מורכבותה של הלשון השקספירית, ריבוי השאלות העולות במחזה ואורכו, יוצרים פוטנציאל משמעויות עשיר, המאפשר לממש מגוון קריאות, למשל: קריאה פילוסופית אמנותית, כשל גתה, לפיה המלט הוא אמן או פילוסוף; קריאה פוליטית, כשל ברכט, לפיה המלט הוא מהפכן; קריאה פסיכולוגית, כשל פרויד, לפיה המלט אדיפלי. כל קריאה מסבירה את השבר של המלט באופן שונה, מדגישה חומרים אחרים במחזה, ויכולה להתממש בווריאציות רבות.

בנוסף, שקספיר הממעט מאד בהוראות במה, משאיר מרחב בימוי פתוח לרווחה, וכך, בחירת השחקן, לבושו, האינטונציות, תנועות הגוף, אפילו המגדר וצבע העור, יכולים לחולל הבדלים קריטיים בדמות שתקום חיים על הבמה, ולייצר מנעד פרשנויות נוסף. לורנס אוליווייה, למשל, הוא המלט אדיפלי המתגפף ללא הרף עם אמו;<sup>1</sup> שולי ראנד,

---

<sup>1</sup> Olivier, Laurence (1948). *Hamlet*. Two Cities, Rank Film Distributors Ltd. (UK) & Universal-International (US).

בהפקתה של רינה ירושלמי, הוא המלט שברירי, מכונס בעצמו, בנקודת שבר אמוני;<sup>2</sup> איתי טיראן, בהפקתו של עמרי ניצן, הוא המלט תזזיתי, סרקסטי, שנון וחד;<sup>3</sup> הקומיקאי האפרו-אמריקאי, גרג אדוארדס, מציע המלט גנגסטר שחור, שנגזר עליו להיות חבר כנופיית רחוב או לא להיות;<sup>4</sup> השחקנית הדנית אסטה נילסן, ב-1921, היתה המלט אשה, שמתחפשת לגבר כדי לקבל זכויות דיבור וירושה.<sup>5</sup>

הקשיבו, ליאן קוט, השקפירולוג הפולני רב ההשפעה, מביים המלטים שונים: "אנחנו יכולים לדמיין את המלט [...] מהפכן צעיר, אידיאליסט מרדן, מעורב בפוליטיקה [...] בעל קסם כשל גיימס דין. מחזיק בידו עיתונים פוליטיים וספרים של מרכס, צועק 'דנמרק הוא בית סוהר', ורוצה לשנות את העולם. [ו]אנחנו יכולים בקלות לדמיין אותו בסוודר שחור וגיינס כחול. מחזיק בידו ספר של סארטר, קאמי או קפקא. [...] מעונה על ידי שאלות על האבסורדיות המהותית של הקיום".<sup>6</sup>

מימוש של המלט על הבמה תלוי גם במימושים של הדמויות שלצדו. חשבו, למשל, על גרטרוד, אמו של המלט: אם בכניסתה הראשונה לבמה היא מופיעה, כמו בגרסת עמרי ניצן, מתגפפת עם קלודיוס בשמלה עמוקת מחשוף, ופונה אל המלט כלאחר יד מבלי להפנות אליו את מבטה, הרי שתפיסתנו אותה תתלכד עם זו של המלט, הרואה אותה כאשת ניאופים בוגדנית המונעת על ידי תשוקה מינית בלתי מרוסנת. רוב ההפקות של המחזה אכן עצבו אותה באופן זה. אולם אם היא תופיע, כמו בבימויו של קוזניצ'ב,<sup>7</sup> בבגד צנוע, אפילו נזירי, צלב תלוי על חזה, מבט נוגה, פוסעת לצד קלודיוס בצעד רשמי ומרוחק, ותפנה אל המלט באינטונציה דאוגה, הרי שקריאתנו אותה תהיה שונה לחלוטין מזו של המלט. אם נשוב ונקרא את הטקסט בקריאה צמודה ודקדקנית, נראה כי שתי פרשנויות אלה ואף נוספות להן, יכולות להתקיים בו בעת ובעונה אחת. שקספיר משאיר מרחב בימיו פתוח לרווחה, וכך ההכרעות הבימתיות יכולות לייצר מנעד רחב של פרשנויות.

<sup>2</sup> ירושלמי, רנה (1993-1989). *המלט*, הפקות "אנסמבל עיתים".  
<sup>3</sup> ניצן, עמרי (2005). *המלט*, תאטרון הקאמרי.

[https://www.google.co.il/search?q=%D7%90%D7%99%D7%AA%D7%99+%D7%98%D7%99%D7%A8%D7%90%D7%9F+%D7%94%D7%9E%D7%9C%D7%98&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjSzu7RrfHSAhUJPBQKHWT5C1YQ\\_AUIBigB&biw=1440&bih=745#imgrc=92ENvE-y6ClcRM](https://www.google.co.il/search?q=%D7%90%D7%99%D7%AA%D7%99+%D7%98%D7%99%D7%A8%D7%90%D7%9F+%D7%94%D7%9E%D7%9C%D7%98&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjSzu7RrfHSAhUJPBQKHWT5C1YQ_AUIBigB&biw=1440&bih=745#imgrc=92ENvE-y6ClcRM):

<sup>4</sup> Edwards, Greg (2013). "Hamlet (Shakespeare) - Thug Notes Summary and Analysis"

<https://www.youtube.com/watch?v=A98tf9krihg>

<sup>5</sup> Gade, Svend & Schall, Heinz (1921). *Hamlet*. Asta Films

[https://www.google.co.il/search?q=%D7%90%D7%99%D7%AA%D7%99+%D7%98%D7%99%D7%A8%D7%90%D7%9F+%D7%94%D7%9E%D7%9C%D7%98&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjSzu7RrfHSAhUJPBQKHWT5C1YQ\\_AUIBigB&biw=1440&bih=745#tbn=isch&q=ASTA+NILSEN+HAMLET\\*](https://www.google.co.il/search?q=%D7%90%D7%99%D7%AA%D7%99+%D7%98%D7%99%D7%A8%D7%90%D7%9F+%D7%94%D7%9E%D7%9C%D7%98&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjSzu7RrfHSAhUJPBQKHWT5C1YQ_AUIBigB&biw=1440&bih=745#tbn=isch&q=ASTA+NILSEN+HAMLET*)

<sup>6</sup> Kott, Jan (1964). "Hamlet of the Mid-Century", *Encounter*, 33-38. (תרגום שלי, א.ד.).

<sup>7</sup> Kosintsev, Grigori (1964). *Hamlet*. Lenfilm.

גם עיצוב התפאורה והמרחב או ההעברה למדיום אמנותי אחר מכוונים את הקריאה. בואו נראה קטע מעיבוד קולנועי, מענין במיוחד, של הבמאי מייקל אלמרידה (Almereyda).<sup>8</sup> הסרט מצולם בניו-יורק, ומתכתב, בין השאר, עם סרט המדע הבדיוני "בלידראנר".<sup>9</sup> הוא מציע כי ניכורה ודורסנותה של החברה הקפיטליסטית, הנשלטת על-ידי טייקונים, שתאגיד דנמרק הוא אחד מהם, נוטלים חלק בשבר הנפשי של המלט ואופליה. גורדי שחקים זכוכיתיים ומתכתיים, המשתקפים זה בזה, יוצרים מרחב מנוכר וחויית חוסר ממשות וריקנות. המלט הוא סטודנט לקולנוע, המתעד את חייו במצלמת וידאו, שם מוסרט גם המונולוג "להיות או לא להיות".

גם גרסת אלמרידה מתגלגלת אל אחריתה המרה, אך באחת הסצנות עולה בחטף נוכחות שונה, שכמו מסמנת אפשרות קיום אחרת. בסצנה זו רואים את המלט בחדרו מקשיב לקלטת וידאו שבה מופיע מורה בודהיסטי. הדובר הבודהיסטי מציע קריאה אחרת בשאלה להיות או לא להיות.<sup>10</sup> דבריו כמו מסבירים להמלט את פשר תחושותיו וכן גם מציעים, ולו באופן מרומז ונקודתי, מענה, נוכחות אחרת ותפיסת עולם חלופית שלפיה היות פירושו קיום בזיקה מתמדת עם ואל הזולת.

האתגר שמציב המחזה המלט בפני כל קורא וקוראת הוא כיצד לקחת חומר שנעשה כה מוכר ושחוק ולהפיח בו חיים ולקרוא בו פנים חדשות. זהו למעשה האתגר שניצב בפני כל אנליטיקאי בשעה שמגיע אליו מטופל הלכוד בתוך דפוסים, טראומות, קריאות חוזרות ושחוקות של חיו, שאיננו יכול להיחלץ מהן. במובן זה דומה מלאכתו של האנליטיקאי לעבודת הבמאי הקורא את שקספיר: שניהם צריכים לקרוא ולחלץ ראייה חדשה, תנועת חיים והתהוות, מתוך סבך הדפוסים הלכודים. אתגר זה מונח על ספו של האנליטיקאי לא רק ביחס לכל מטופל ומטופלת אלא גם בכל שעה אנליטית של אותו מטופל עצמו.

שאלת הקריאה והפרשנות היא גם אחת התמות המרכזיות ביותר במחזה עצמו, המציג שלל קוראים וקריאות. כולם מנסים לקרוא את כולם, לפענח את העולם, את הדמויות האחרות ואת עצמם, ובכך משקפים גם לנו את עצמנו כקוראים המנסים להבין מה קורה במחזה. הנחת יסוד המניעה את מהלכי הקריאה של הדמויות במחזה היא שמה שרואים על פני השטח אינו הדבר האמתי, ושאת האמת ניתן לגלות רק בדרכי עקיפין, כפי שמציע פולוניוס, יועץ המלך: "by indirection find direction".<sup>11</sup> והרי זו הנחת היסוד הפרוידיאנית: האמת חבויה היא, וכדי לקרוא אותה נדרשות דרכים עקיפות: חלומות,

---

<sup>8</sup> Almereyda, Michael (2000). *Hamlet*. Miramax Films, Buena Vista Pictures.

<https://www.youtube.com/watch?v=6Wk1Sob8Quo>

<sup>9</sup> Scott, Ridley (1982). *Blade Runner*, Warner Bros.

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kR8Xje2x0sA>

<sup>11</sup> Shakespeare, William (1987 [1599-1595]). *Hamlet – Prince of Denmark*. Signet Classics, p. 11.

אסוציאציות, משחק. הדמויות במחזה מפעילות שלל פרקטיקות בניסיונותיהן לקרוא ולחלץ אמיתות בעקיפין, אך אחת הסיבות המרכזיות לטרגדיה של המלט ושל אופליה הוא השיבוש שמתחולל בתהליך הקריאה ומתבטא בכך שכל הקריאות המתבצעות במחזה מונעות על ידי הרמנויטיקה של חשד. במקום משחק אסוציאציות של כיסוי וגילוי יש דרמת ריגול ומארב שמטרתה לא למצוא ולגלות את האחר אלא ללכוד ולכלות את האחר: המלט מנסה לחשוף את קלודיוס באמצעות התחזות למשוגע, קלודיוס שולח את חברי הילדות של המלט לנסות לחלץ את מזימתו בשיחת רעים, ופולוניוס אורב להמלט מאחורי וילונות. הרמנויטיקת החשד היא סימפטום המעיד על שיבוש קריאה עמוק אף יותר, הנובע מכך שאף קריאה במחזה אינה קוראת לאחר על מנת לגלות אותו, לאפשר לו להיות. אין שום קול הקורא: "המלט: הייה! אופליה: היי!". בדברי אלה אני עוברת למשמעות השניה של "קריאה", שאני מבקשת להציע: קריאה במובן של "calling": לקרוא אל.. זו קריאת הזולת המתייצב בעמדה אתית הקוראת לאחר: "הייה! היי!".

קריאה במובנה זה מונחת כבר בפתחו של המחזה, ששורתו הראשונה מורכבת

משתי מילים: "מי שם?"

אני מציעה להקשיב לשאלה זו, כמרכזית והמהותית ביותר שמעלה המחזה, וכקשורה בטבורה לשאלה: "להיות או לא להיות". הזיקה האינהרנטית הקיימת בין הקריאה אל האחר לבין היות, מנוסחת בשורתו המפעימה של דן פגיס בשירו "מחבואים": "ביום מן הימים, אם יבוא מישהו ויקרא לי, אענה ואדע הנני".<sup>12</sup> ברוח קביעתו של רענן קולקה לפיה "צריך מישהו שיודיע!",<sup>13</sup> אני מציעה ביחד עם פגיס כי "צריך מישהו שיקרא!" ליתר דיוק: צריך מישהו שתקרא! אני מדגישה את קול הקוראת, בלשון נקבה, שכן מאז ימי הטבור, הקריאה הראשונית "מי שם?" היא קריאת האם לעוברת להתהוות בתוכה ולצאת מתוכה אל העולם. זו האם-טיפוס של כל הקריאות.

עמדת קריאה קמאית זו מתגלמת בממד קולי של ממש, בניגוני קול האם המתהדהדים כבר בראשיתנו, בתיבת התהודה הרחמית. אולם בממלכת דנמרק נעדר קולה של האם כנוכחות של חמלה ורוך. במובן זה, שיבוש הקריאה בממלכת דנמרק מהדהד את הטרגדיה של אקו ונרקיס: כשקולה של אקו, הקול הנשי, מושקק, לא נותר לנרקיס אלא להטביע את עצמו בנהר. כמו רק שם יוכל למצוא את המצב המפכה, המתמזג, את הקול הרחמי שכה חסר במחזה שלפנינו. כאן, אופליה/אקו היא הפועלת כמיהה זו, במחיר חייה, בטביעה בנהר. אולם הכמיהה בהתמוססות לתוך הוויה לחה עולה גם אצל המלט כבר במונולוג הראשון: "הו הבשר הזה, קשה כגיד ברזל, // לו יתמוסס הבשר ויהיה לטל".<sup>14</sup>

<sup>12</sup> פגיס, דן (1991). "איפה", בתוך: כל השירים. הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק: ירושלים, עמ' 244.

<sup>13</sup> קולקה, רענן (2005). "בין טרגיות לחמלה", בתוך: כיצד מרפאת האנליזה. תרגום א' אידן. עם עובד: תל-אביב, עמ' 20.

<sup>14</sup> שקספיר, ויליאם (1990 [1599-1595]). המלט. תרגום ט. כרמי. דביר: תל אביב, עמ' 31-32.

ניתן לחשוב על שני מובני הקריאה שאני מציעה: "calling" ו-"reading", באמצעות הבחנתה של קריסטבה בין הרובד הסמיוטי והרובד הסימבולי של הלשון. הסמיוטי הוא תקשורת טרום-לשונית וחושית, המתהווה בקשר המוקדם עם האם וגופה, ומתבטאת במגע, במבעי פנים, בקולות למלום, גרגור, צחקוק ובכי. התקשורת הסמיוטית הנושאת את עקבות הקשר הראשוני עם גוף האם וקולה, מודחקת עם החניכה לרובד הסימבולי של הלשון, המזוהה עם חוק האב האדיפלי ועם התרבות. עם זאת, היא נשארת אצורה בתוך הלשון, ועקבותיה שבים ומתגלים בגילויים חושיים, ריתמיים וצליליים בכל פעולה של דיבור וכתובה.<sup>15</sup> לאור הבחנה זו ניתן להציע כי שיבוש הקריאה בממלכת דנמרק חושף שבר באחדותיות של שני רבדי הלשון, הסמיוטי והסימבולי. הטקסטים הדוברים אל המלט ואל אופליה מנותקים מאיכותם הסמיוטית, הטרום-לשונית, ריקים מנוכחות קול האם הראשית. וכשהמילים חסרות את ממד הלמלום, מנותקות מאיכות הקול שבטרם היות המילה, אזי הן הופכות למילים חלולות, שבורות, ל"גיבוב מילים" בניסוחו של המלט, הנאנח: "מלים, מלים, מלים..."

הכמיהה של המלט אל הממד הקולי הראשית, עולה באופן נוגע ללב בדברים הבאים שהוא אומר לגילדנסטרן, חבר הילדות שלו, שנשלח בפקודת המלך לדובב את המלט כדי לחשוף את צפונותיו: "אתה רוצה לנגן בי; [...] אתה רוצה לפרוט עלי עד שיתפרט סודי; [...] והרי הכלי הקטן הזה אוצר בקרבו אוצרות של זמר, מנגינות מצוינות, ואף-על-פי-כן אינך מסוגל לדובב אותו. [...] גם אם תוכל לחלל את לבי, לא תצליח לנגן בי".<sup>16</sup> בשורות אלה מדובר בקריאה מוסיקלית. יש בי, אומר המלט, "אוצרות של זמר, מנגינות מצוינות", אך אין מי שיקרא/ינגן את תוויהן, יאפשר להן להתגלות. כמו העצמי החבוי בשירו של פגיס, כך מוסיקת העצמי של המלט, חבויה, מצפה לקול הקוראת שבטרם היות המילים, שתנגנה מן הכוח אל הפועל. במחזה זה כולם מתחבאים ומחפשים אך אף אחד אינו מגלה ואינו מתגלה. וכשמשחק הגילוי והכיסוי משתבש, אזי העצמי, כמו בשירו של פגיס, מאבד את עקבותיו, ואפילו מְחַלְל, כפי שעולה מדבריו של המלט. הציפיה לקול שיקרא: היי! היא הליבה הפועמת במעמקי המחזה. וכפי שאופליה פועלת בטביעתה את הצורך בהימזגות אל נוכחות זורמת, היא גם הפועלת בשברה את הצורך בשיבת הממד הקולי, במזמורים השבורים שהיא שרה בשגעונה, ובהינשאה "על פני הפלג [מלמלמת] שברי פסוקים [...] קדומים".<sup>17</sup>

הפגיעה המתחוללת ברובד הסמיוטי, מתגלמת גם בכך שפשע היסוד של המחזה, רצח המלך, מתבצע על ידי רעל ממשי הנמסך לאוזן. למעשה, המחזה מציג פגיעה במערכת

<sup>15</sup> Kristeva, Julia (1984 [1974]). "Revolution in Poetic Language", in: Moi, Toril (ed.) *The Kristeva Reader*, (pp. 74-88). Oxford: Blackwell Publishing, 1986.

<sup>16</sup> שקספיר, ויליאם (1990 [1599-1595]) *המלט*. תרגום ט. כרמי. דביר: תל אביב, עמ' 122.

<sup>17</sup> שם: 176.

הקולית בכללותה, הן ביכולת ההקשבה והן בקול הקוראת. רצח זה משתחזר במפגש של המלט ברוח הרפאים הנראית כאביו המת, המרעיל את נפשו של המלט בדברי תרעלה הנמסכים לאוזנו. בפגישה ביניהם חוזרות מילים הקשורות למערכת השמע: "הטה לי אוזן" אומר הרוח; הקשב// רב קשב לנצורות אשר בפיי"<sup>18</sup> והמלט משיב: "דבר אליי", "דבר. אני נשבע// לשמוע"<sup>19</sup>. אך דברי הרוח אינם קריאה אל המלט להיות, אלא קריאה את המלט לתוך טקסט אליס וטראומטי, הדן אותו לממש תפקיד אחד בלבד: להיות בשרות הטראומה של האב.

אם המלט הוא כמו אדיפוס, הרי זה בכך שבשני המקרים האב אינו קורא לבנו אלא קורס אל בנו. אינו קורא אותו אלא קורע אותו. כאדיפוס לפניו, גם המלט נדון לחיות את הטראומה של אביו. בניגוד לאודיסאוס של קוהוט, המתחפש למשוגע כדי לממש את אחריותו כאב ולשמור על סדר הדברים הנכון, כאן, רוח אביו של המלט הוא המחולל את השגעון של בנו. הרוח גם מפנה כלפיו מילים אכזריות מעבר לדרישת הנקמה, באומרו: "יכולתי לגולל ספור ש[...]. היה קורע את לבך//מקפיא בך את דם העלומים// וגלגלי עיניך, כמו כוכבי// מרום, היו חורגים ממסילותם// ושערות ראשך [...] // היו סומרות אחת-אחת"<sup>20</sup>. קריעת לבו של המלט, הקפאת דם עלומיו, והחרגת גלגלי עיניו ממסלולם, הם חלק מביטויים רצחניים שהרוח מפנה כלפי המלט. צילום מתוך הפקתו של אלכסנדר פודור מ-2007 מיטיב להמחיש אכזריות זו.<sup>21</sup>

תגובתו קורעת הלב של המלט מלמדת כי דברי הרוח אכן מרעילים את נפשו: "חזק, לבי, חזק!// גידים שבי, אל תזדקנו בן רגע; // [...] מלוחות לבי// אני אמחה את כל [...] משלי החכמים, את כל ההגיגים והרשמים שיד// העלומים רשמה שם למזכרת, // ומצוותך – רק היא בלבד – תחיה // בתוך דפי רוחי ומגילותיו"<sup>22</sup>. דברי הרוח מקפיאים את עלומיו, מזקינים את גידיו, מוחקים מלוחות לבו כל טקסט אחר והופכים להיות הטקסט הבלעדי החקוק בהם.

<sup>18</sup> שם: 51.

<sup>19</sup> שם: 51.

<sup>20</sup> שם: 51.

<sup>21</sup> Calbi, Maurizio (2013). "Shakespeare in the Extreme: Ghosts and Remediation in Alexander Fodor's Hamlet", in: *Spectral Shakespeares: Media Adaptations in the Twenty-First Century*. New York: Palgrave Macmillan, p. 105.

[https://www.google.co.il/search?q=Spectral+Shakespeares:+Media+Adaptations+in+the+Twenty-First+Century&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi0nrnAv\\_HSAhXIPROKHUzyBScQ\\_AUIBigB&biw=1440&bih=745&dpr=1#tbn=isch&q=HAMLET+FODOR\\*&imgrc=5tAVn32jS0nEpM](https://www.google.co.il/search?q=Spectral+Shakespeares:+Media+Adaptations+in+the+Twenty-First+Century&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi0nrnAv_HSAhXIPROKHUzyBScQ_AUIBigB&biw=1440&bih=745&dpr=1#tbn=isch&q=HAMLET+FODOR*&imgrc=5tAVn32jS0nEpM)

<sup>22</sup> שקספיר, ויליאם (1990 [1599-1595]) *המלט*. תרגום ט. כרמי. דביר: תל אביב, עמ' 51.

המחזה מציג, אם כן, שיבוש של הקריאה המביא לחזרה על טראומה עד מוות. ואף על פי כן, שתי מילות הפתיחה: "מי שם?" המתהדהדות בעומק המחזה, מחזיקות את הציפיה, שאולי הפעם, תבוא מישהי ותקרא לי.

דברים אלה נכונים שבעתיים ביחס לדמותה של אופליה. אופליה הינה דמות משנית במחזה. עד למופע שגעונה מכמיר הלב והתאטרלי, כמעט ואין לה קול, למעט משפטים קצרים של תגובה לדברי הגברים הקוראים לה רק על מנת להשמיע באוזניה הנחיות וציוויים. עולמה נעדר אם, ובמהלך המחזה היא נעזבת על-ידי כל אהוביה ולאחר שגופת אביה פולוניוס, שנרצח בשגגה על ידי המלט, מוברחת מן הארמון, היא משתגעת.

בניגוד לשגעון של המלט, שיש בו מידה של בחירה, התחזות ומשחק, ומתבטא במופע לשוני מרהיב, שנון ואינטלקטואלי, בשגעון של אופליה אין כל בחירה וכל התחזות. שגעונה פרפומטיבי, דיבוריה מקוטעים, משובצים שבירי בלדות ודימויים מיניים. בתאטרון האליזבתי היא הועלתה על הבמה בשיער פרוע ובלבוש לבן, מופע שסימל נטישה, ניצול מיני ואפילו אונס.<sup>23</sup> השגעון מאפשר לה לחרוג מתפקידה כבת צייתנית ושתוקה, ונראה כי אפשרותה היחידה לבטא את עצמה היא רק בדרך זו, ורק לזמן קצר, עד שתכפר על כך במותה, שהינו ספק התאבדות ספק תאונה.

עד שהביקורת הפמיניסטית התחילה לעסוק בה, אופליה לא זכתה לדיון מעמיק בפני עצמה, אולם בניגוד לנוכחותה המשנית בטקסט ובביקורת, היא זכתה לאינספור ייצוגים תרבותיים. קרול קייפר כותבת כי אופליה היא הדמות הפופולרית, המצוטטת והמצוירת ביותר מכל דמויות הנשים של שקספיר.<sup>24</sup> אופליה מוזכרת בציורי אמנות, בשירי משוררים ומשוררות ובשירי פופ. ניתן גם למצוא בלוגים של נערות הסובלות מדיכאון ומכנות עצמן אופליה, ואפילו אתרי סקס המציעים נערות צעירות בשם אופליה.

אינספור הייצוגים הללו ממוקדים בעיקר בשני נושאים: שגעונה ומותה, ועל אף כמותם העצומה, הם מציעים רפרטואר צר מאד של מאפיינים. באמנות, אופליה בדרך כלל מיוצגת כנערה צעירה ויפה, שבירה וחלושה, בעלת חיוורון שחפתני, מבט אובד, שיער ארוך ופזור מעוטר בפרחים, לרוב לבושה בשמלה לבנה לצד נחל או צפה בזרם. היא מייצגת טוהר, נשיות מעודנת, שברירת וזכה.<sup>25</sup> בה בעת, לעיתים קרובות, היא מצוירת מעורטלת חזה או מעוטרת רמזים אחרים למיניותה המנצה, המוצגת כמיניות מפתה שהיא עצמה אינה מודעת לה.

---

<sup>23</sup> Showalter, Elaine. (1985). "Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism". *Shakespeare and the Question of Theory*. Methuen, pp. 77-94.

<sup>24</sup> Kiefer, Carol, Solomon (ed.) (2001). *The Myth and Madness of Ophelia* (Exhibition). Amherst, Mass.: Mead Art Museum, p.11.

<sup>25</sup> Kiefer, *ibid*: 11-12.

[https://www.google.co.il/search?q=ophelia&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewjF\\_lz-2vHSAhVLkRQKHe\\_MArgQ\\_AUIBigB&biw=1440&bih=745](https://www.google.co.il/search?q=ophelia&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewjF_lz-2vHSAhVLkRQKHe_MArgQ_AUIBigB&biw=1440&bih=745)

לקראת סוף המאה ה-19, בהשראת הרומנטיקה, תאור השגעון משנה את פניו, ומודגשים בו פראות, עוצמת רגש ומיניות.<sup>26</sup> איליין שאוולטר מצביעה על כך שבתקופה זו נקשרת דמותה באופן ישיר להיסטריה, עד כדי כך שרופאים שהשתמשו בטכנולוגיות צילום חדשות ביימו מטופלות היסטוריות לתוך תנוחות ומלבושי אופליות.<sup>27</sup> כך, למשל, בתערוכת צילומים שעסקה ב"סוגים של חוסר שפיות", רופא בשם Hugh Welch Diamond, הציג מטופלת היסטורית לבושה ומעוצבת בחלוק ובזר פרחים, באופן דומה לייצוגיה המצוירים של אופליה.<sup>28</sup> גם צילומי הידועים של שרקו את המטופלת אוגוסטין, בשמלת בייח לבנה ושער פזור, מזכירים את ייצוגי אופליה.<sup>29</sup>

בנוסף לשגעון, אופליה מיוצגת דרך מותה. ציורו של (John Everett) Millais מ-1851-1852,<sup>30</sup> המבוסס על תיאור מותה במחזה עצמו, הוא אחד המפורסמים ביותר. Millais אמנם נסמך על ספור טביעתה של אופליה כפי שמובא במחזה על-ידי גרטרוד, אך סיפורה של גרטרוד אינו מפרט את מראה פניה ודמותה של אופליה בזמן שהיא צפה על המים. המאפיין הבולט של ציור זה הוא הפער הנורא בין תוכן התיאור - מותה בטביעה של נערה במצוקה - לבין אופן התיאור, היוצר אסתטיזציה של המוות. שלות מבטה, ידיה המתפללות ושמלתה של אופליה משתלבים בתפאורה הפרחוניית. אין ביטוי לכאב, לאימה, לשבר ולמוות בטביעה. אופליה היא אובייקט להתבוננות אסתטית, ה"זוכה" להישמר לנצח בנשיותה המנצה.

ציורו של Millais היווה מקור לשלל וריאציות בציור, בשירה ובקולנוע.<sup>31</sup> ההתפעלות המרותקת לדמות הנערה הטובעת, עדיין נוכחת באופן מטריד בהצפה של ציורים וצילומים הממשיכים לגדוש את דפי האינטרנט, מידי חודש בחודשו. כשעושים חיפוש "אופליה" בגוגל, המסך מוצף דפי תמונות של נערות טבועות.<sup>32</sup> מבקרות ואמניות פמיניסטיות מבקשות להציע קריאות חדשות. אולם האתגר שמציבה אופליה בפני הקוראת קשה יותר מזה שמציבה דמותו של המלט. דמותו נוכחת

---

<sup>26</sup> Showalter, ibid.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup>

[https://www.google.co.il/search?q=ophelia&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjF\\_lz-2vHSAhVLkRQKHe\\_MArgQ\\_AUIBigB&biw=1440&bih=745#tbn=isch&q=john+everett+millais+ophelia&\\*&](https://www.google.co.il/search?q=ophelia&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjF_lz-2vHSAhVLkRQKHe_MArgQ_AUIBigB&biw=1440&bih=745#tbn=isch&q=john+everett+millais+ophelia&*&)

<sup>31</sup> בשירה עברית ראוי, למשל: שחם, חיה (2001). "להיות או לא להיות אופליה", בתוך: נשים ומסכות. הקיבוץ המאוחד: תל-אביב, 152-167.

<sup>32</sup>

[https://www.google.co.il/search?q=%D7%90%D7%95%D7%A4%D7%9C%D7%99%D7%94&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjKufD9sYXTAhXFJcAKHfNAC6QQ\\_AUIBigB&biw=1440&bih=794#tbn=isch&q=OPHELIA\\*&](https://www.google.co.il/search?q=%D7%90%D7%95%D7%A4%D7%9C%D7%99%D7%94&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjKufD9sYXTAhXFJcAKHfNAC6QQ_AUIBigB&biw=1440&bih=794#tbn=isch&q=OPHELIA*&)



ומגובשת יותר מזו של אופליה, ובמחזה עצמו גלום מנעד רחב של אפשרויות פוטנציאליות למימוש. לעומת זאת, נוכחותה של אופליה מצומצמת ושתוקה וקווי המתאר של דמותה מטושטשים יותר. הקוראת צריכה לא רק למשות את אופליה מתהום הנשייה שאליו צללה, אלא אף לדמיין וליצור אפשרויות עלילה וקיום שהמחזה עצמו לא ידע לאפשר לה. מצב זה דומה לאנליזה שחוזרת לאזורי נפש מוקדמים, בהם האנליטיקאית מהווה נוכחות רחמית מתוכה נבראים עבור המטופלת מצבי קיום שלא היו בחייה.

כבר במאה ה-19 היו קריאות פמיניסטיות חלוצות שפירשו את סיפורה של אופליה כתולדה של פגיעה מינית בתוך המשפחה.<sup>33</sup> פרשנויות מאוחרות יותר המירו את התפיסה של אופליה כצייתנית, שברירת ותלותית, בתפיסתה כדמות בעלת כוח ויוזמה, אפילו כאמנית, שהשגעון הוא הדרך היחידה הפתוחה בפניה למרוד בעולם פטריארכלי ודכאני ולבטא את עצמיותה. שינוי בלבוש, באינטונציה הקולית ובשפת הגוף של אופליה, אפילו במשפטים המעטים שיש לה במחזה, יכולים להמחיש אופליה אסרטיבית, חצופה ומרדנית, שונה לגמרי מזו המוכרת.

קריאות פמיניסטיות מגיבות גם למסורת הייצוגים התרבותיים של אופליה. הרפרודוקציה מ-1979, שהיא חלק מסדרה הנקראת: "אופליה (וריאציות על דימוי)", של האמנית Eugenia Balcells מברצלונה, מתכתבת עם הציור של Millais.<sup>34</sup> האמנית שכפלה את הציור בשחור-לבן במכונת צילום על גבי נייר A4, ועל השכפולים יצרה כארבעים וריאציות. בזו שלפנינו, דמות אישה חושנית ועירומה, נולדת מחדש מתוך ציורו של Millais. הדמות אינה נערה אנורקטית אבודה, אלא אופליה נשית, עגולה ובשלה. התמונה מתכתבת גם עם ציורו של בוטיצ'לי, "הולדת ונוס", אלא שונוס/אופליה זו אינה אובייקט להתבוננות של דמויות המקיפות אותה. עיניה עצומות בשקט פנימי, ומבעה מבטא נינוחות ושלמות עם עצמה ועם גופה. מתוך אינספור הציורים המשכפלים את טביעתה היא מתעוררת, מתמתחת בנינוחות אל העולם, נולדת מחדש בידיה של האמנית המיילדת אותה לגורל אחר, הקוראת לה להיות.

גם דקלה לאור, בצילום אמנותי מ-2012, מתוך סדרה הנקראת: "Never Ending Story",<sup>35</sup> מציעה קריאה חלופית לזו של Millais, קריאה שבה ניתן מענה לצורך הכה עמוק של אופליה בנוכחות נשית, שתושיט אליה יד למְשֹׁתָה מן הנחל בחזרה אל החיים.

<sup>33</sup> Showalter, ibid.

<sup>34</sup> Kiefer, ibid: 30.

<sup>35</sup>

[https://www.google.co.il/search?q=Never+Ending+Story+dikla&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjf3uXyuoXTAUEAcAKHbJcA50Q\\_AUIBigB&biw=1440&bih=745#imgsrc=gGX5CtadAr-sTM:](https://www.google.co.il/search?q=Never+Ending+Story+dikla&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjf3uXyuoXTAUEAcAKHbJcA50Q_AUIBigB&biw=1440&bih=745#imgsrc=gGX5CtadAr-sTM:)

לסיום, אני רוצה לעבור מממלכת דנמרק ל"זגורי אימפריה", סדרת הקאלט הטלוויזיונית של מאור זגורי, שאת המלט שלו נפגוש היום. אני מבקשת לגעת בחטף בשתי דמויות מרכזיות: אביאל, המגולם על-ידי עוז זהבי, ואחותו אבישג, המגולמת על-ידי חן אמסלם. הסדרה מגוללת את סיפורה של משפחת זגורי הבדויה, הכוללת סבתא, זוג הורים, ושמונה בנים ובנות, המתגוררים בבית אחד בבאר-שבע. ספור המסגרת הוא המיתוס של אדיפוס, המתבטא בהיבטים שונים: בהכרזה מפורשת של אביאל "אני אדיפוס"; בזוגיות של האם והאב, הנגועה בממד של גילוי עריות בהיותם גם אחים חורגים; בקשר הבעלתני של האב עם בתו אבישג ושל האם עם בנה אביאל; בהשלכת חטא גילוי העריות על שני האחים, שבהגיעם לגיל ההתבגרות, הוריהם מייחסים להם קרבת יתר, ומסלקים את אביאל לפנימיה.

מבין השיטין, מתכתבת הסדרה גם עם המלט של שקספיר. בדמותו של אביאל מתלכדים לאטרס אחי אופליה והמלט אהובה: אביאל דומה ללארטס ביחסיו בעלי הגוון הארוטי עם אחותו, ודומה להמלט באישיותו. בתחילת הסדרה הוא קצין מצטיין, שבדומה להמלט, מוזעק לשוב הביתה, לפקודת הסב הגוסס. בדומה לרוח האב במחזה של המלט, הסב סוחט ממנו נדר שיהפוך את חייו על פיהם. בדומה לאמו של המלט, גם אמו של אביאל מונעת ממנו לשוב לחייו וכובלת אותו אליה.

אבישג, בניגוד לאופליה, היא דמות חריפה וכריזמטית, בעלת מזג חם, שלא עוצרת את לשונה החדה בשום ענין ולכאורה "לא עושה חשבון" לאף אחד. עם זאת, סיטואציית הקיום שלה דומה לזו של אופליה. למרות כשרונותיה, עתיד כעקרת בית פריפריאלית, קשת-יום וחרדתית כמו אמה, נראה ממשי יותר מחלומה הססגוני והמוסיקלי להיות רקדנית בוליוודית. כפי שכותבת אריאנה מלמד: "חייה תחומים בחדר קטן [מצופה] טאפטים מיושנים [והיא מיטיבה לייצג] את מצבן של נשים מזרחיות רבות מדי מהפריפריה"<sup>36</sup> במובנים אלה, אבישג היא אופליה המזרחית בשנות האלפיים.

במהלך הסדרה נחשפים תחת מעטה הבוטות של אבישג, רגישות ודאגה למשפחתה, היענות לתביעה הסמויה להיות הורה להוריה, גם במחיר מימושה העצמי, ופצע אהבה המלווה אותה מאז הופרדה מאחיה האהוב.

בדומה להמלט ולאופליה, גם אביאל ואבישג לכודים, אם כן, בצבת הציוויים והצרכים של הוריהם ושל תרבותם שהפכה אותם יריבים זה לזו. אך אהבתם העמוקה שבה ומתגלה, עד כי בתמונה החותמת את העונה השנייה, אביאל מעודד את אבישג לצאת אל חייה, חרף התנגדות הוריה. הוא שולח אותה לדרכה מצוידת בהבטחה שהוא ידאג למשפחה, שיש לה לאן לחזור, ושהוא אוהב אותה.

<sup>36</sup> מלמד, אריאנה (2014). "זגורי אימפריה": לא גזענית, מגוונת", *YNET ידיעות אחרונות*.

אף שמדובר בדרמה-קומית ולא בטרגדיה, מחוות סיום זו מבטאת בעיני תיקון יצירתי לשיבושי הקריאה המשותפים לממלכת דנמרק ולזגורי אימפריה. מחוה זו מתכתבת עם אחת התמונות הקשות במחזה המלט, המכונה: "סצנת השילוח", שבה אופליה נשלחת בפקודת אביה להיפגש עם המלט, בשעה שהאב מרגל מאחורי וילון. המלט שכפי הנראה מבין שאופליה נשלחה כפיתיון, מכריז: "מעולם לא אהבתי אותך", צועק כי נשים הן נואפות בוגדניות, ומשלח אותה בחמת זעם בקריאה חוזרת ונשנית: "לכי לך למנזר", "אל המנזר, לכי!". ברוב ההפקות של תמונה זו, המלט נוהג באופליה באלימות של ממש: לורנס אוליוויה, למשל, מעיף אותה על הרצפה, וקנת בראנה מטיח את ראשה על דלת הארון שמאחוריו מסתתר פולוניוס, אביה.<sup>37</sup>

סצנת השילוח של זגורי<sup>38</sup> מהפכת על ראשה את סצנת השילוח של שקספיר: לא רק שאבישג-אופליה אינה משולחת באלימות אל אובדנה, אלא להפך: אביאל-המלט משחרר את הנשמה שלה מכבליה, שולח אותה אל בחירת דרך חייה, להתגלות ולהיות. במחווה זו הוא מציע קריאה חדשה, המבטאת בחירה בעמדה האתית הקוראת אל האחרת: היי!, העמדה הנעדרת מממלכת דנמרק ומאימפריית זגורי, העמדה שבה אביו שלו צריך היה להימצא ביחס אליו. בבחירתו של אביאל-המלט להוות זולתעצמי הקורא אל אבישג-אופליה להיות ולצאת לדרכה בברכתו, הוא גם בוחר בעצמיותו, הגלומה בשמו: אב-אל - מי שמתהווה אל עצמו כפונה אל האחר!

---

<sup>37</sup> ראו למשל העיבוד של קנת בראנה (ביוטיוב - איכות הסרטון אינה טובה אך כדאי לראותו בכדי להתרשם מעוצמת הזעם והאלימות של המלט כלפי אופליה): <https://www.youtube.com/watch?v=8e0Dcq-hesl> וכן לקט עיבודי קולנוע נוספים של קטע זה (מיוטיוב): <https://www.youtube.com/watch?v=d7rizzRd4Ac> מתוך "זגורי אימפריה", עונה שניה, פרק 25: <https://www.youtube.com/watch?v=UUdgzazePYo>