

האם יש "נעל קומדית"?

אורנה בן-מאיר*

תקציר

נעלים הן פריט לבוש בסיסי עבור כל אדם, ובמיוחד לשחקן בתיאטרון. נעלים הן סימן זיהוי של הדמות הבימתית, בבטאן את ההקשר המעמדי, המגדרי, הפונקציונלי, והאסתטי שלה. יותר מכל פריט מלבושי אחר, הנעלים גם מייצגות בצורה מהימנה את הדמות שנעלה אותן, גם בהיעדרה. נעלים מקבלות את צורתן בהתאם לצורת הרגל ולמדרך של הדמות, ובאותה עת הן גם מכוננות את שפת גוף שלה. לנעלים יש תפקיד מכריע בתהליך "הפיזיקליזציה" של הדמות, שבו המלים הכתובות במחזה מתגשמות לדמות בשר ודם.

מאמר זה בוחן את השאלה: האם ניתן לזהות נעלים שהן אופייניות לסוגה הייחודית של הקומדיה? זאת הוא עושה באמצעות הליכה בעקבות נעלי הדמויות שכוננו את מסורת הקומדיה בתיאטרון המערבי, טיפוסי הקומדיה דל'ארטה; פנטלונה, ארלקינו ופולצ'ינלה, שהם אבותיו של ארכיטיפוס ליצן הקרקס. עקבנו אחרי הביטוי האיקוני של הליצן בתיאטרון המודרני בדמויות הנוודים של "מחכים לגודו", וההשפעה שלהם על התיאטרון הישראלי, בו הליצן הפך לדמות המסמלת את התדרדרות אידיאל האדם הציוני.

מילות מפתח: הקומדיה דל'ארטה, ליצן, מחכים לגודו, יסורי איוב, אחרון הפועלים, הקומדיה של קלנדרו

* ד"ר אורנה בן-מאיר, מעצבת אופנה ותלבושות. כתבה דוקטורט בהצטיינות בנושא עיצוב במה בתיאטרון העברי, וכותבת ספר בנושא. מפרסמת מאמרים ופרקים בספרים וכתבי עת בתחומי המחקר שלה: עיצוב במה, תלבושות, נעלים, הומור בעיצוב, הומור ואופנה, אופנה ותיאטרון, קריקטורות. מרצה בכירה במרכז האקדמי ויצ"ו חיפה ובסמינר הקיבוצים.

נעלים כפריט תלבושתי

נעליים הן פריט לבוש בסיסי, שרובנו בדרך כלל נועלים על רגלינו. מטרתו לכסות ולהגן על כף הרגל מפני פגעי הסביבה, לתמוך ביציבה של הגוף, ולתרום לתנועה של האדם. למרות העובדה שנעליים נתפשות כרכיב מלבושי נחות ושולי לכאורה,¹ נקשרים להן אינספור משמעויות והקשרים תרבותיים. נעליים, משמשות סימן זיהוי של האדם הנועל אותן, בבטאן את ההקשר המעמדי, המגדרי, הפונקציונלי, והאסתטי שלו. יותר מכל פריט מלבושי אחר, הנעליים מייצגות בצורה מהימנה את הדמות שנועלת אותן, גם בהיעדרה. טביעת נעל (impression) היא ייחודית ואישית לנועל, ובדומה לטביעת אצבעות היא משמשת כעדות תקפה בזיהוי הפלילי. חוקר הזיהוי הפלילי Jan LeMay מזכיר ממצאים כמו גודל פיזי, גפה, וצורת שחיקה של הנעל כיוצרים "אינדיבידואליזציה", הניתנת להשוואה עם טביעות נעל בזירת פשע.² מערכת היחסים בין הנעליים לדמות היא דיאלוגית: הנעליים מקבלות את צורתן בהתאם לצורת שהמטאפורה הרווחת בקשר לנעלים ואישיות: "להיות בנעליים של...", "להיכנס לנעליים גדולות מדי" ועוד. בשל כך, נעליים הן רכיב חשוב בתלבושת השחקן בתיאטרון, ויש להן תפקיד מכריע בתהליך "הפיזיקליזציה" של הדמות, שבו המלים הכתובות במחזה מתגשמות לדמות בשר ודם. לנעליים חשיבות מיוחדת בקרב אנשי המקצוע של "חקיני ידוענים" (celebrity impersonators), החייבים לאבחן במדויק את תו-ההיכר החזותי האופייני והטיפוסי ביותר אצל הפרסונה הפומבית שאותה הם מגלמים, כדי שצופיהם יזהו אותה בנקל. במיוחד, הם צריכים לנהל את "ההון הגופני" שלהם באופן שיאפשר להם מניפולציה עם הדמות שהם מגלמים.³ כך למשל, המפתח שמצאה החקיינית של בט מידלר לגילום דמותה של השחקנית-זמרת האמריקאית 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."⁴ "הפיזיקליזציה" של הדמות על ידי הבמאי ומעצב התלבושות, המתווים לשחקן⁵ אישיות מסוימת בעלת מאפיינים חזותיים, חומריים, וכן שפת גוף ייחודית. שפת הגוף של דמות על הבמה נוצרת מהאופן הפיזיולוגי של נשיאת הגוף על כפות הרגלים, באופן היציבה שלה על הנעליים, בהליכה איתן, ובשאר התנועות הייחודיות לדמות, שהן גם גילום של מאפייני הפסיכולוגיים האישיותיים. אופן השימוש של שחקן בגופו בחיי היומיום שונה באופן מהותי מהאופן שבו הוא משתמש בגופו במופע התיאטרוני. בחיי היומיום אין לו מודעות לטכניקה של תנועותיו; הן נראות לו טבעיות, אבל למעשה הן מכוננות באופן תרבותי. תרבויות שונות בוחרות טכניקות גוף שונות בהתאם להליכה עם נעליים או בלעדיהן, באם הם נושאים חפצים על ראשיהם, וכד'.⁶ שפת הגוף התיאטרונית של תרבות מסוימת מתייחסת לשפת הגוף היומיומית באותה תרבות. אבחנה זו חשובה במיוחד להבדל בין תיאטרון מערבי ותיאטרון לא-מערבי, שעבודת השחקן בהם מתחילה ממקומות שונים בגוף; בתיאטרון המערבי העבודה מתחילה מהראש והנטייה של הגוף היא כלפי

¹ בתור פריט לבוש יקר, יש לנעליים בהיסטוריה של הלבוש משמעויות מרכזיות של מעמד.

² LeMay: 352-353

³ Ferris: 1193

⁴ Ibid: 1199

⁵ ההתייחסות לכל היוצרים בתיאטרון בלשון זכר היא בשל המגדריות של השפה העברית.

⁶ Barba: 9

מעלה, ואילו בתיאטרון של מזרח אסיה עבודת השחקן מתחילה מהרגליים, ובעבודה הגופנית הנהייה היא כלפי הקרקע.⁷

הזרקור המחקרי שהפנתה האופנה העכשווית אל נושא הנעליים הוליד עיסוק תוסס על פריט הלבוש הזה שמכסה את הרגל האנושית, ובעיקר של זו הנשית;⁸ נעליים הם סימן מגדרי מרכזי המבדיל בין המינים; גם בתקופתנו, שבה אלמנטים של לבוש נשי וגברי משמשים בערבוביה בהופעה החזותית. הגברים בימינו לא נועלים נעלי עקב, ונמנעים מסוגי נעליים המזוהים במפורש כנשיים. בשני העשורים האחרונים קיימת פעילות מחקרית ענפה באשר לקשר בין נעליים ופיזיולוגיה של הגוף. מחקר הנעליים מתרכז בשלושה תחומים: בפעולה המוטורית של רגליים ונעליים בהקשר הרפואי, במחקר הפיזיולוגיה של הספורט, ובתחום המחול. אף שבמקורם הריקוד והתיאטרון נכרכו זה בזה, במהלך ההיסטוריה נוצרה ביניהם הפרדה סוגתית, ולמרות סוגות הכלאיים של מיצג, תיאטרון מחול ותיאטרון גוף, ומחקר הנעליים מתייחד אך ורק בתחום הריקוד. בסוגי ריקוד מסוימים כדוגמת בלט קלאסי, סטפס, פלמנקו, ואחרים יש באופן טבעי חשיבות ראשונה במעלה לנעליים ויש מחקר על כך. לעומת זאת, במחקר התיאטרון לא נבדק הקשר בין אישיות האדם ומדרך הנעליים שלו בהקשר לדמות התיאטרונית, וגם לא בהקשר הפיזיולוגי של שפת הגוף הבימתית. אפילו בהיבט המעשי של עיצוב תלבושות לבמה, אם קיימת התייחסות לנעליים בספרי ההדרכה על עיצוב תלבושות, הרי שהיא שולית. בעבודות מאסטר מעשיות, המנתחות פרויקטים של עיצוב תלבושות, שנכתבו ברחבי העולם יש התייחסות מזערית לנושא.⁹ המאמר שפרסמתי בספר "מחשבות על נעליים"¹⁰ היה ניסיון מחקרי ראשון לעסוק בדמות התיאטרונית בהקשר לשפת הגוף שלה ולתלבושתה. במאמר זה ברצוני להרחיב את הדיון בנעל התיאטרונית ולבדוק האם יש מאפיינים מיוחדים לנעליים, שאפשר לייחס אותם לסוגה התיאטרונית של הקומדיה, ואדון רק בתיאטרון המערבי.

הנעליים בקומדיה דל'ארטה

הרעיון שיש קשר בין השחקן הקומי לנעליו הופיע כבר במיון הלשוני של סוגות דרמה בתיאטרון היווני העתיק. הסוגה שכונתה Crepidata ייצגה את הקומדיה, ומקור שמה התייחס לסוג נעליים יומיומי - crepida - שהיה נעל פתוחה או סנדל שטוח סוליה, שנעל בדרך כלל על ידי עבדים. ה- crepida היו מנוגדות ל-cothurnus - מגפיים עם סוליה מוגבהת במיוחד - שייצגו את הסוגה הרצינית, והגבוהה יותר, תרתי משמע, של הטרגדיה.¹¹ כלומר, הנעל של הקומדיה היא שטוחת סוליה וצורתה כשל סנדל, החושף את בהונות הרגל, הקצה השפל ביותר של הגוף. מבחינה מעמדית ה- crepida היא נעל של עבדים, הדמויות השפלות בחברה היוונית, ובכך היא מתאימה להגדרה הסוגתית לקומדיה של אריסטו ב"פואטיקה". התפישה הזו שיש לשחקן הקומדיה נעליים טיפוסיות הקשורות לסוגה שלו זוכה להמשך תלבושתי בקומדיה דל'ארטה, שהמשיכה את הקומדיה העתיקה. תיאטרון זה נוצר במאה השש עשרה באיטליה בידי להקות שחקנים, שנדדו ברחבי אירופה, והעלו בירידים או באחוזות אצילים הצגות אימפרוביזציה. עלילותיו התבססו על תבניות קומיות של עלילה ומשחק, ומיזנסצינה גופנית עם דמויות קבועות, סטריאוטיפיות. כדי

⁷ Op cit: 8-22

⁸ בשני העשורים האחרונים יצאו לאור פרסומים רבים בנושא, חלקם מופיעים ברשימת המקורות.

⁹ ראו Sorenson, 2006

¹⁰ בן-מאיר: 2014

¹¹ Beare: 166-168

להנגיש את ההצגות לקהלים המשתנים שלו, שמחוץ לאיטליה, התיאטרון של הקומדיה דליארטה התבסס ברובו על אלמנטים לא-מילוליים.

עולם הקומדיה דליארטה הוא מבנה חברתי נוקשה המבוסס על כוח וכסף. בראש ההירארכיה ניצבים האדונים (padroni): פנטלונה (Pantalone) הסוחר הונציאני העשיר ודוטורה (Dottore), הבריון האינטלקטואלי מבולוניה; אליהם מצטרף בעלילות מסוימות קפיטנו (Capitano), הלוחם הרברבן מנפולי. באמצע הפירמידה נמצאים הנאהבים הצעירים, בני ובנות האדונים, הנהנים ממנעמי מעמדם אך נחסמים על ידיהם במימוש אהבתם. כדי להגיע לסוף הטוב של העלילה, החתונה, נעזרים הנאהבים במשרתים (zanni), הרוקחים מזימות לפתרון הדילמות של הנאהבים. המשרתים נמצאים בתחתית הפירמידה החברתית. הם רעבים, חסרי פרוטה, חסרי כוח, ועל כן מתאווים בכל מאודם ולו רק לסיפוק מועט. למשרתים דמויות מסוימות - Truffaldino, Fritellino, Faggiolino, Brighella, Pulcinella, Arlecchino - שאמנם יש לכל אחת מהן אפיון שונה, אבל כולם שייכים לאב-טיפוס משותף של אנשי כפר פשוטים אבל ממולחים.¹² הדמויות הנשיות של המשרתים, חרף היותן בתחתית הסולם החברתי, הן החכמות ביותר בעולם הקומדיה דליארטה, בהיותן ערמומיות, שנונות ובעלות תושייה משאר הדמויות. האדונים והמשרתים הם טיפוסים סטריאוטיפיים קבועים, ולצורך ההנגדה הקומית הם נוצרו זוגות-זוגות. כדי לזהות בנקל את טיפוס האדונים והמשרתים יש להם מראה חזותי קבוע, שעוצב באמצעות תלבושות ומסכות עור המכסות מחצית מהפנים.

הזוג בהא הידיעה של הקומדיה דליארטה שמבטא את מנגנון הכוח שבבסיסה הוא פנטלונה האדון ומשרתו ארקלינו. התלבושות של האדונים ושל המשרתים מבוססות על לבוש הגברים באיטליה של מחצית המאה השש עשרה, או-אז הן נוצרו, וצורתן הסופית התקבעה עד למאה השבע עשרה.¹³ תלבושת פנטלונה בצורתה הטיפוסית התגבשה במאה השבע עשרה, והיא מורכבת מתלבושת הגבר הבסיסית של ז'קט (doublet) קצר בצבע אדום-אש, מכנסי ברך (breeches) וגרביונים (hose) באותו צבע. בחליפה כגון זאת יצא כל גבר ממעמד האדונים מביתו כשהוא לובש עליה גלימה, נועל נעליים עם עקב גבוה,¹⁴ חובש כובע, עוטה כפפות ומחזיק חרב.¹⁵ פנטלונה עוטה על תלבושתו האדומה חלוק שחור המכונה זימארה (zimarra), ששימש כבגד-בית.¹⁶ הוא חובש לראשו מצנפת ללא שוליים, ונועל על רגליו נעלי בית בעלות סוליה דקה, סגורות באזור האצבעות אך פתוחות מאחור, ואוחזות באופן לא מהודק רק את קדמת כף הרגל. הצירוף המלבושי של חלוק, מצנפת ונעלי בית שייך לקוד הלבוש הגברי המכונה "לא לבוש" (undress), שהגבר האירופאי בן המאה השבע עשרה לבש רק במרחב הפרטי שלו. בכל הספרות בת התקופה שמתוארים בה מופעי קומדיה דליארטה מדגישים שהעלילות התרחשו תמיד מחוץ לבית, ככתוב

¹² מונטיפיורי: 42

¹³ Duchartre, 2012: 24-29, Fantham: 9,

¹⁴ במאה השש עשרה נעלי הגברים היו שטוחות עם סוליה דקה. בתחילת המאה השבע עשרה עקבי נעלי הגברים החלו לגבוה, והגיעו לגובה של שבעה סנטימטר בממוצע.

¹⁵ http://amati.fupress.net/media/immagini/TristanoMartinelli_ico019.jpg

¹⁶ http://amati.fupress.net/media/immagini/TristanoMartinelli_ico015.jpg התמונות הן מתחריטים בני המאה

השש עשרה שאסף Sieur Fossard איש החצר של לואי ה-14, ואשר פורסמו בספר בשנת 1928. התחריטים של Recueil Fossard הן העדויות החשובות ביותר למחקר הקומדיה דליארטה, והם מופיעים בכל הספרים והמאמרים בנושא. אוסף פוסארד שייך כיום למוזיאון הלאומי בשטוקהולם.

¹⁶ Vecellio: 86

בתרחישים - ב"רחוב"¹⁷. במושגי הלבוש של התקופה פנטלונה האדון, שכינויו המקורי הוא "איל מאניפיקו" (Il Magnifico המפואר) - תואר וונציאני לאיש חשוב ומכובד¹⁸ - הותווה בעצם כ"עירום"; בלבוש שלא רק שאינו הולם את מעמדו, אלא אף משפיל ומגחך אותו במרחב הציבורי, כאילו התהלך בחוצות העיר בפיגימה. בהמשך לתפישה המגחיכה הזאת, נעלי הבית של פנטלונה מעוצבות כשטוחות סוליה, לעומת נעלי הבית התקופתיות של גברים במעמדו, שבהתאם לחוקי המותרות (Sumptuary laws) שהיו נהוגים החל מסוף ימי הביניים, עוצבו עם סוליה בעלת עקבים גבוהים וגפה מבד רך וססגוני; גובה העקב ופאר העיצוב היו סימן של מעמד.¹⁹ יתר על כן, נעלי הבית של פנטלונה הן בדרך כלל בצבע צהוב, החורג בצבעוניותו משאר חלקי התלבושת, שצבעי האדום ושחור שלה היו אופייניים לבני המעמד המבוסס בוונציה, החל מהמאה השש עשרה.²⁰ בתרבות הנוצרית יש לצבע הצהוב משמעות סימבולית שלילית,²¹ ועל כן סימן על פי חוק את לבושם של חריגים שאינם נוצרים, כמו יהודים ומוסלמים.²² בתקופת היווצרות הדמות של פנטלונה הצבע הצהוב נחשב למכוער ואף דוחה.²³ נעלי הבית של פנטלונה מעניקות אפוא משמעות מהופכת לדמות, בהשפילן אותה ממעמדה ובהצבעה על אי-ההלימה שלהן בהקשר של יחסי הכוחות בקומדיה. אם נחזור אל התיאטרון היווני העתיק, הרי שכבר בקומדיות של אריסטופאנס הדמויות העניות שלו עוצבו באמצעות גלימה גסה ו-slippers.²⁴ נעלי הבית של פנטלונה מחוללות את שפת הגוף של הדמות ומוסיפות בכך לנלעגותה והגחכתה.²⁵ פנטלונה הוא גבר קשיש ונעלי הבית הן בראש וראשונה סימן תלבושתי של גיל. גיל מבוגר מקבל ביטוי בירידה של איזון גופני ביציבה ובהליכה,²⁶ ועל כן נעליים אלו, שאינן תומכות ברגל כמו נעלי הסוליה בנוסח הגברי הקלסי, מדגישות עוד יותר את קשישות הדמות. בהתאם למוסכמות הקומדיה, פנטלונה אינו מודע לגילו המתקדם ומצטיין ב"חולשת האהבה";²⁷ והוא שם עצמו לצחוק בעוגבו על נערות צעירות ועניות. שפת הגוף של דמותו מאופיינת בניגוד בין הגפיים העליונות והתחתונות: גופו הרזה בדרך כלל מגובנן, כסימן גיל, אבל קיבורות שוקיו שריריות במיוחד,²⁸ כגילום בימת-חזותי של מזגו העצבני, התזזיתי, וחסר המנוחה. תנועות הידיים שלו מכונסות, לעומת תנועות הרגליים השלוחות קדימה ארוכות ונוקשות. בשל חוסר האחיזה הטובה של נעלי הבית על כפות רגליו, הוא נאלץ "למרוח" אותן על הקרקע בעת הליכתו, תוך שהוא מבקש לזקוף באדנות את חזהו, המבליט גם את הקודפיס (codpiece) הפאלי, המזדקר ממכנסיו. בעת הליכתה על הבמה מדגישה התלבושת הזאת את הגופניות הנלעגת והפתטית של הדמות, כשהנעליים שלה הם המנוע שלה.

¹⁷ Jordan, 2008: 46

¹⁸ מונטיפיורי: 52

¹⁹ Muzzarelli: 50-75

²⁰ Jordan, 2008: 212

²¹ ההקשר האפוקליפטי של הצבע מקורו בחזון יוחנן (8: 6), בו המוות רוכב על סוס צהוב. ראו Pleij: 77

²² שם: 78-79

²³ שם: 67

²⁴ Pritchard: 23

²⁵ ראו תמונה 5 במאמר של Vélez-Sainz - http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin--of-the-cervantes-society-of-america--39/html/0279312e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_16.html

²⁶ Menantet al: 22

²⁷ מונטיפיורי: 55

²⁸ בנייתוח התלבושת ושפת הגוף של הדמויות הסתמכתי על התחריטים מאוסף פוסארד, כנזכר בהערה 15 לעיל.

מול פנטלונה ניצב משרתו ארלקינו, איכר צעיר, עני, מחוספס, אך רב תושייה וערמומי. האפיון המיזנסציני של הדמות כעליזה, מפוזרת, תמימה וממציאת תעלולים בלתי צפויים נוצר במאה השש עשרה,²⁹ אבל תלבושתו הטיפוסית המוכרת כיום התגבשה במאה השבע עשרה.³⁰ זו מורכבת מז'קט קצר (doublet) רכוס באופן מרושל בסרטים מעל מכנסיים ארוכים צמודים. עליהם נתפרו טלאי בד צבעוניים בצורות שונות, אשר מהמאה השבע עשרה עוצבו בצורת מעוינים אחידים. תלבושתו מגלמת באופן חזותי את אופיו הצבעוני-הססגוני: "שילוב של בורות, תמימות, שנינות, טפשות, וחרן; ילד שלא התבגר עם הבלחות של אינטליגנציה, כשהטעויות והסרבול שלו מקנים לו חן הפכפך."³¹ וכתיאורו בחיבור מהמאה השמונה עשרה: "זיקית המשנה את צבעיה".³² על מותניו נכרכה חגורת עור שהחזיקה את חרב העץ (battocchio)³³ הנודעת שלו, שבשפה האנגלית מכונה סלפסטיק (slapstick); חפץ זה הפך למושג ידוע אשר מייצג את כל האלמנטים הגופניים והפיזיים של הקומדיה דל'ארטה, שברובם קשורים למשרתים.

שפת הגוף של המשרתים היא המפתח לצחוק בקומדיה דל'ארטה, כשהיא תמיד עיצוב מלאכותי של תנועות גוף ריאליסטיות. שחקן הקומדיה דל'ארטה בן המאה השבע עשרה ניקולו ברביירי (Niccolò Barbieri) מתאר כך את "אמנות התנועות" של שחקני הזאני.

המהתלות המצחיקות נבנות מהגזמות או מעיוותים שבטבע, מפנים מעוותות, מקריקטורות של החוטם, ממצחים מחודדים, מקרחות, מאוזוניים ארוכות, מפיסחות רגליים, הווי אומר ממומים, המוצגים באופן מלאכותי בעזרת מסכות³⁴ [...] המצחיק יכול להיות גם בתנועות של חבישת כובע, של הליכה, של ריצה, של העמדת פנים רציניות או זירוז צעד; אפקט מצחיק מושג גם, כשבמקום מעשה נשגב בא מעשה זול וקטנוני, כגון: להתיישב בצורה נלעגת על כס מלכות, ליפול ארצה בשעת השתחויה וכדומה; וגם בפעולות אחרות [...] מגפיים ככפפות ומלבושים לא יאים לאותה דמות.³⁵ ארלקינו מגלם בדרך כלל את המשרת הראשון מזוג המשרתים³⁶ של האדון פנטלונה. עקרון הניגוד של הקומדיה מחייב שהוא יימצא תמיד בתנוחה או תנועה גופנית המנוגדת לאדונו. על פי רוב הוא נמצא במצב שפוף וקרוב לקרקע, כשהוא נושא חפצים, או נמלט מחמת זעמו של פנטלונה, המאיים להכותו בחרב העץ. ארלקינו נועל נעלי עור רכות כשל רקדן, הצמודות ועוטפות היטב את כפות רגליו; כמו תיאורו של השחקן ומנהל הקומדי איטליאן (Comedie Italienne) מהמאה השמונה עשרה לואיג'י ריקובוני (Luigi Riccoboni):³⁷ "הרגל שלו פשוט עטופה בפיסת עור ללא עקב, מאזור הקרסול ועד לבהונות, בכך, הבגד של ארלקינו הוא בדיוק כזה של המימוס (mime) הרומי." לטקסטורה של העור הרך יש משמעות ביחס לשפת הגוף של הדמות,³⁸ באפשרה לו

²⁹ מונטיפיורי: 43

³⁰ Duchartre, 2012: 134-137

³¹ Op cit: 132

³² שם

³³ מלמד בקר.

³⁴ במילה "מסכות" הכוונה היא לדמות הסטריאוטיפית כולה, מאחר שמקור המילה "מסכה" באיטלקית הוא

persona.

³⁵ Barbieri: 257-256 אצל מונטיפיורי: 218

³⁶ עקרון הזוגות, כאמור. השני הוא בדרך כלל בריגלה, הנחשב לאחיו.

³⁷ Sand, 1915: 61

³⁸ Nurse et. al.

גמישות תנועתית מרבית באזור כפות הרגלים, כשהאקרובטיות היא המאפיין המרכזי בשפת הגוף של דמותו.³⁹ ריקובוני מתאר את שפת הגוף של דמות ארלקינו באופן הזה:

לפני המאה הייז לא היה משחקו של ארלקינו אלא מרקס יוצא דופן של תנועות סוערות ושל קונדסות מופרזות. הוא היה בו-זמנית חצוף, לעגני, מתחנף, ליצני, ומעל לכול, ליצני מאין כמוהו. אני סבור שבכל אלה התמזגה גם קלילות תנועה כזאת – שאפשרה לו להיות תמיד באוויר; הייתי אומר אפילו בוודאות שהיה קפצן מעולה.⁴⁰

מן התיאור המילולי של ריקובוני ומהתיאורים החזותיים של ארלקינו משורטטת דמות, שהשחקן האמור לגלם אותה צריך להיות בעל יכולות גופניות וירטואוזיות, תזמון מעולה, ויכולת אלתור מהירה. ארלקינו הוא אפוא הביטוי האולטימטיבי לנשמת הקומדיה דלי'ארטה, בגלמו את המינון המדויק של הגופני עם המנטלי. די שארט (Pierre Louis Duchartre) מכתיר אותו כ"משורר הראשון של האקרובטים" כדבריו: "הוא מגלם מנעד שלם של דמיון, פעם עדין, פעם מרתיע, קומי או מלאנכולי, לעתים מתפרץ בשיגעון מטורף. הוא הממציא הלא מכוון והבלתי מוכר של צורת פיוט חדשה, שעיקרה שרירנית, המודגשת באמצעות מחוות, מנוקדת בסלטות, עשירה בתובנות פילוסופיות ורעשים בלתי הולמים."⁴¹ לא ייפלא אפוא שדמותו של ארלקינו הפכה להיות הסמל החזותי בהא הידיעה של הקומדיה דלי'ארטה.

דמות נוספת המשתייכת למשפחת הזאני היא פולצינלה (Pulcinella). זוהי דמות כפולת-פנים, פעמים רבות מגולמת בזוג תאומים, שיש לה גרסה "גבוהה" של דמות אינטליגנטית, חושנית, ערמומית ונלהבת, וגרסה "נמוכה" של כפרי גס, מגושם ומשעמם.⁴² פולצינלה איננו משרת אלא דמות שאינה שייכת למשק הבית של האדון, ועל פי רוב היא יוצאת דופן בהקשר המשפחתי של עלילות הקומדיה דלי'ארטה. תלבושתו של פולצינלה, שמקורה בלבוש האיטלקי הכפרי של נאפולי, היא יוצאת דופן בין דמויות הקומדיה דלי'ארטה, בצורתה ובגווניה - על טהרת הצבע הלבן.⁴³ היא מורכבת מכתונת ארוכה רחבה במיוחד וארוכה, ששרווליה ארוכים ומתנופפים מעבר לכפות ידיו. מתחתיה מכנסיים ארוכים ואף הם רחבים מאד מכפי מידותיו, אבל קצרים מדי מכדי לכסות את נעליו. החגורה הצרה הכרוכה למותניו אוספת את החולצה על הגוף, שלא תגלוש בעת הליכתו, ועליה תלויים חרב מעץ ופאוץ' כסף תפוח. מאחר שתלבושתו התגבשה במאה השבע עשרה, בעת שצווארונים הגברים היו מכווצים ועתירי בד סביב הצוואר, לצווארו קשור "רף נופל" (falling ruff), הגרסה הלא מעומלנת של צווארון הרף מתחרה, שהיה אופייני לתקופה האליזבטינית, כמאה שנה קודם לכן. הצווארון (שהוא חלק נפרד מהכתונת) גדול במיוחד מעבר לרגל וגולש עד מעבר לכתפיו, ומשמש בעלילות גם כמטפחת.⁴⁴ על גבו יש לו חטוטרת. לראשו הוא חובש בדרך כלל כובע חרוטי, שיש לו גרסא קצרה, וגם גרסא ארוכה מאד, מחודדת. לרגליו הוא נועל נעלי גבר טיפוסיות לתקופה, שהגפה שלהן מעור נוקשה, שני צדדי הגפה רכוסים באבזם או קשורים בסרט בסרט לבן מעל לשון. לנעל יש סולית עץ עם עקב נמוך, כסימן למעמדו הנמוך,

³⁹ דוגמא לכך ראו בהדפס מאוסף פוסארד באתר הבא:

<https://www.flickr.com/photos/42399206@N03/6759044063>

⁴⁰ Riccoboni: 308 מצוטט בתרגום לעברית אצל מונטיפיורי: 47

⁴¹ Duchartre, 2012: 133-134

⁴² Op cit: 212

⁴³ ראו מתווה של הדמות מספר מהמאה התשע עשרה

⁴⁴ [https://it.wikipedia.org/wiki/Pulcinella#/media/File:The_humour_of_Italy;_\(1892\)_\(14783341015\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Pulcinella#/media/File:The_humour_of_Italy;_(1892)_(14783341015).jpg)
ibid: 220

כזכור. די שארטור מתאר את שפת הגוף של פולציינלה כזו של ניגודים, בה למשל, הצעידה הנחרצת שלו איננה הולמת את הכתפיים הצרות, שכאילו טובעות בתוך חולצתו הרחבה, וכשהוא נכנס למצבי קפיאה (frieze) פתאומיים הוא מזכיר דמויות קומיות מאוחרות יותר. מונטיפיורי מצטט חוקרים רבים מהמאות השמונה עשרה ואילך הטוענים שהמקור האיטימולוגי של השם zanni הוא במונח הלטיני sannio שפירושו ליצן.⁴⁵ פולציינלה הפך להיות האב טיפוס של הליצן, שהתפתח במאה התשע עשרה; טיפוס המכונה Auguste שתלבושתו רחבה מאד על גופו, צווארון הרף הנופל שלו גדול ממידותיו של צווארון רגיל, כובעו מחודד, פניו לבנים ואפו אדום. במאה העשרים הוא גם קיבל נעליים הגדולות מרגליו. די שארטור רואה בדמות הנווד של צ'רלי צ'פלין את ממשיכו הישיר של דמות פולציינלה.⁴⁶ בתלבושת הנווד של צ'רלי צ'פלין שהתגבשה בשנת 1914 שולטים הניגודים: לכאורה הוא נראה כמו גבר בורגני מהתקופה הויקטוריאנית; כובע בואלה, חולצה לבנה, עניבה, חליפת שלושה חלקים: ז'קט, מכנסים, ווסט, נעליים גבריות ומקל הליכה. אבל, הכובע שלו ממורטט, החולצה מרושלת, והעניבה לא קשורה היטב. הז'קט קטן ממידותיו כשהכפתור בקושי נסגר. גזרת ה-cutaway שלו מדגישה את המכנסים הרחבים מאד ממידתו, היוצרים קפלים מכוערים באזור המפשעה, שלעתים חושפים את קרסוליו. יתר על כן, הז'קט והמכנסיים אינם חליפה כי אינם עשויים מאותו הבד. גם הנעליים גדולות במיוחד, והן מהסוג הנמוך של נעלי גברים: עשויות עור עבה וגס, בעלות סוליות עץ עבות, חרטום מעוגל מאורך במיוחד המחוזק בתפר, ורכיסת שרוכים. צורת הנעליים תורמת להליכתו המתנדנדת מצד לצד, כשנעליו פונות לשני הצדדים, וחרטומיהן הארוכים מדי ניגפים במכשולים הניצבים בדרך.

הנעל הקומדית בתאטרון הישראלי

נעליים הם פריט מגדרי אפילו בתרבותנו העכשווית, שבה התפישות המגדריות של הלבוש עוברות שינוי. כאשר אנו רואים בתיאטרון דמות הנועלת נעלים עם עקב גבוה היא בדרך כלל דמות נשית. כאשר זו דמות גברית הנועלת "נעליים נשיות" אנו מתייחסים אליה כדמות חוצת-לבוש (cross-dressed) או חוצת-מגדר (cross-gendered). גבר הנועל נעל שאינה שייכת למגדר שלו נתפס כבלתי הולם, ולפיכך מעורר צחוק. יתר על כן, נעלי עקב גם יוצרות שפת גוף שונה מזו הגברית, המאופיינת כשפת גוף נשית. זו מתוארת בטקסט אופנתי מן המאה השמונה עשרה שלפנינו:⁴⁷

כיצד את מסוגלת ללכת, אמר לה הגבר, על כאלו עקבים גבוהים? – אני מטה את משקלי, או שאני הולכת בעצמי, כפי שראוי לגברת לעשות, ללא חיפזון. הייתי חשה את עצמי כנועלת נעלי גברים אילו היו לי עקבים נמוכים. מאז ראיתי בפאלה רויאל נערה מקסימה עד מאוד שנראתה מרושלת מאחר שלא היו לה עקבים, התחלתי לסלוד מעקבים נמוכים.

מבחינה גופנית פיזיולוגית, ההליכה בנעלי עקב גבוה יוצרת אלכסון של כף הרגל המשליך את רוב משקל הגוף קדימה ומרים את האחוריים כלפי מעלה. כפיצוי על חוסר האיזון בחלוקת המשקל

⁴⁵ מונטיפיורי: 41-42

⁴⁶ ibid, 2012: 219

⁴⁷ מקנל וריאלו, "האמנות והמדע של ההליכה: מגדר, מרחב והגוף האופנתי במאה השמונה עשרה הארוכה", מחשבות על נעלים, 20

מבצע חוט השדרה המותני התקערות פנימה.⁴⁸ הפרקטיקה של נעילת נעלי עקב גבוה בקרב נשים מוסברת במחקר הפסיכולוגיה כבחירה אבולוציונית שמטרתה הגברת המשיכה המינית של הנקבה האנושית בתחרות שלה עם בנות מינה.⁴⁹ שימוש בנעלי עקב גבוה לצורך חציית-לבוש הופיע בהפקה של המחזה בנוסח הקומדיה דל'ארטה "הקומדיה של קלנדרו" מאת ברנרדו דוביצי דה ביבינה, בתיאטרון החאן בשנת 2013. המחזה מן המאה השש עשרה עובד ובוים בידי מיכאל גורביץ. במרכזו זוג תאומים זהים: בן בשם לידיו ובת בשם סאנטילה, המגיעים לעיר אחת ובזמן אחד ללא ידיעתם. כל אחד מהם מתחפש לשני כדי להשיג מטרות שונות; סאנטילה מתחפשת לנער בשם לידיו כדי להתגונן מפני איבוד תומתה, ואחיה לידיו מתחפש לנערה בשם סאנטילה כדי להטעות את קלנדרו, 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 רובר חדש, ארוטי. דמויות האח והאחות גולמו בהיסטוריה של הצגת המחזה בידי שחקנים. גורביץ עשה בחירה בימתית חדשנית בהפקידו את דמויות שני התאומים בידי שחקן גבר אחד, בשם אריאל וולף. ליהוק זה חייב התאמה טקסטואלית וכן שינויים דרמטיים של המחזה, ובהצגה עצמה הוא אילץ את השחקן וולף להחליף דמויות ותלבושות בקצב מסחרר, בעוברו מדמותו של לידיו לדמותה של סאנטילה כמעט מדי רגע. (איורים 1-3 למרות חילופי התלבושות בשני התפקידים, לרגליו הוא נעל תמיד נעלי סירה נשיות (pump) סגולות, שעקביהן רחבים וגוברים בינוני. בשיחה שקיימתי עם מאור צבר, מעצב התלבושות, הוא סיפר שבתחילה חשב על נעל עם עקב גבוה יותר, בסגנון נעלי הגברים במאה השבע עשרה. במהלך החזרות וולף לא הצליח ללכת על נעלי העקב הגבוה שנבחרו, מאחר שלא הורגל בשפת הגוף של הליכה נשית בנעלי עקב גבוה. הבחירה בנעליים עם עקב רחב ובגובה בינוני יצרה לשחקן אריאל וולף שפת גוף יוצאת דופן, שאינה לגמרי גברית ואינה לגמרי נשית, אנדרוגינית. זו תמכה בפרשנות

Lordosis⁴⁸

Smith, 1999, Morris et al., 2013⁴⁹



איור 1: השחקן אריאל וולף בדמות סאנטילה. תצלום מהצגת "הקומדיה של קלנדרו", תיאטרון החאן, ירושלים, 2013. הצלם: גדי דגון



איור 2: השחקן אריאל וולף בדמות לידיו. תצלום מהצגת "הקומדיה של קלנדרו", תיאטרון החאן, ירושלים, 2013. הצלם: גדי דגון

התיאטרונית האנדרוגינית שאליה התכוון גוריביץ בקונספט העיבוד והבימוי שלו להצגה, לדבריו: "בהחלטה שלנו לחזור אל השחקן האחד המגלם את התאומים, דומה שאנו עושים צעד נוסף: הזכר והנקבה הם שני חלקים של השלם האחד."⁵⁰ בכך, הדמות כפולת הפנים של לידיו מגלמת

⁵⁰ תוכנית ההצגה: 5

למעשה את הדמות של ארלקינו, שיש לה לטענת אריה זקס, יכולת אנדרוגינית להפוך את מינו ואף להרות וללדת צאצאים בצלמו ובדמותו.⁵¹



איור 3: השחקן אריאל וולף בדמות סאנטילה. תצלום מהצגת "הקומדיה של קלנדרו", תיאטרון החאן, ירושלים, 2013. צילום: גדי דגון.

בחירה בימתית נוספת בנעל קומדית מופיעה במחזה "אחרון הפועלים" מאת יהושע סובול, שהועלה בשנת 1981 בתיאטרון בית לסין. המיתוס של אהרן דוד גורדון עובד לעולם הקרקס בידי נולה צ'לטון, שביימה אותו ביחד עם גדי רול, שהיה אחראי על ההיבטים הקרקסיים של ההפקה. על במה ריקה אשר בירכתייה מסך, שמעליו נתלו סיסמאות מוכרות מתוך משנתו של א.ד. גורדון: "ארץ נקנית בחיים וביצירה", "בדם ואש גוזלים את החירות", "כוחנו ביישוב העובד", "האדם הוא המטרה", "כוח אחד לנו וצער שמו", "אחרי הדרך אין כלום".⁵² הסיסמאות מכתרות חלל עגול של קרקס שבו מככבים חמישה ליצנים "עם כרסים וישבנים מרופדים ואפים אדומים"⁵³, שהמנהל הרודני שלהם משמש כמנחה של המופע. שני הליצנים שבמרכז ההצגה הם טיפוסים מנוגדים, בהתאם למוסכמות הקומדיה: גורדון הוא איש הרוח, החזון והאידיאלים: "אלי גורנשטיין [...] אין לו קרחת ולא זקן לבן. הוא ענק מצומק עם חיוך רחב על פניו הטבולים בקמח ומהלך בזוג נעלים ענקיות. והוא עתיד להזדקק להן, מפני שבמשך ההצגה הוא מתמרד חצי-תריסר פעמים בסביבתו, קם ויוצא וממשיך בנדודיו".⁵⁴ מולו הליצן השני פישל, איש הגומי, ללא חוט שדרה, המגלם את טיפוס השלימזל שנכשל בכל מעשיו: "מוני מושונב, שהוא קטן ורחב (כלומר מרופד) [...] אם תרצו, הרי אלה שני ליצני הקרקס המסורתיים [...] אם תרצו, הרי זה סנשו פנשה הנאמן ההולך אחר אדונו המטורף. [...] שאלתי את סובול אם פישל הלך הוא ביסודו

⁵¹ זקס: 21

⁵² טלי נתיב, "א.ד. גורדון בקרקס", דבר השבוע 6.2.1981.

⁵³ מיכאל אוהד, "גורדון בלי זקן", מוסף הארץ, 7.8.1981.

⁵⁴ שם

דמות היסטורית, כמו גורדון הלץ: 'פישל מייצג את כל אנשי העלייה השנייה שראו בגורדון את אביהם הרוחני'.⁵⁵

הבחירה בזוג דמויות המשלימות זו את זו באופיין המנוגד, כשהאחת היא ההוגה האידאליסט והשנייה היא האיש הגופני הלוליני, היא שיוצרת את ההומור, כמו בהצגות קומדיה דל'ארטה; עליה גם מבוססת הסאטירה התיאטרלית הזו על הציונות והחזון החלוצי של ארץ ישראל שהפכו לזירת קרקס, שהאדם שהגה את החזון, גורדון, כמו גם האדם החדש שנוצר בה, פישל - "הוא אני ואתה, האנשים הרגילים ונטולי האידאליים"⁵⁶ - אינם אלא ליצנים. שניהם נועלים נעלי ליצן, שהתפתחו כזכור, מהנעליים של דמות פולצ'ינלה, והתנסחו בצורתן האייקונית בקרקס האמריקאי של סוף המאה התשע עשרה.⁵⁷ הנעליים הגדולות מכפות הרגל באזור החרטום מעצבות את שפת הגוף הטיפוסית לליצן: מעידה על החרטום ונפילה חוזרת ונשנית, והליכה ייחודית כשל ברווז, כדוגמת צ'רלי צ'פלין. בהקשר הפרשני של הצגת "אחרון הפועלים" ניתן לראות בנעלי הליצן את ההקצנה וההנמכה של נעלי החלוצ, נעלי העבודה הפועליות – המכונות באנגלית מגפיים (boots) - העשויות מער עבה גס, סוליות עץ עבה, חרטום מעוגל המחוזק בתפר, עם רכיסת שרוכים גבוהה, כשל נעליים צבאיות. עובדה מעניינת, שאיני יודעת אם סובל היה מודע לה, אבל הפועל ח.ל.צ המשמש בעברית לציון פעולת ההורדה של הנעליים מהרגלים, שייכת לאותו עולם צלילי של החלוצ, אותו שורש מילה.

נעלי העבודה הפועליות זכו לדיונים פילוסופיים חשובים בתולדות האמנות,⁵⁸ וכן במחקר האיקונוגרפי של האמנות הישראלית.⁵⁹ יש להן גם איזכור תיאטרוני אייקוני בדמויות של ולדאדימיר ואסטראגון - דידי וגו - במחזהו של סמואל בקט משנת 1952 "מחכים לגודו",⁶⁰ שהוגדר בפיו כ"טרגיקומדיה". במחזה שני גברים בגיל לא ברור מחכים בדרך כפרית לא ברורה ליד עץ, לאדם בשם גודו, שעמו כך הם סבורים, יש להם פגישה. בזמן שהם ממתניים הם משוחחים, מספרים סיפורים, אוכלים, ישנים, מהרהרים בהתאבדות, ופוגשים שני אנשים אחרים. בשתי המערכות הם עסוקים בטקסים קטנים החוזרים על עצמם: צניחת מכנסיים, נפילה על העכוז, חולצים ונועלים את נעליהם ומסירים את כובעיהם. גודו לא מופיע וה"פעולות" שלהם נתפשות כקומיות בשל אפקט החזרתיות, אך הן טרגיות בהיותן חסרות משמעות, כשהדמויות מודעות לאבסורד שבעשייתן. האפיון של דידי וגו כנוודים לא מופיע בהוראות הבימוי שבמקור הצרפתי ובתרגום האנגלי של בקט עצמו. מקורו בהפקה הראשונה של המחזה בבימויו של רוזיה בלין (Roger Blin) בתיאטר דה בבילון (Théâtre de babylon) בשנת 1953. הרעיון הראשוני של בלין להצגה היה זירת קרקס עגולה. בסופו של דבר, לא היה כל מבנה מעגלי על הבמה והמיזנסצ'נה יצרה תנועה מעגלית אינסופית. בלין סיפר שחשב להכניס את השחקנים כליצנים עם

⁵⁵ שם

⁵⁶ שם

⁵⁷ במוזיאון הנעלים BATA בטורונטו, קנדה, מוצגות נעלי ליצן מתחילת המאה העשרים, שנעל ליצן מהקרקס האמריקאי הנודע Barnum and Bailey. ראו הבלוג של המוזיאון <http://astepintothibatashoemuseum.blogspot.co.il/2012/10/halloween-from-feet-up.html> נדלה בתאריך 1.11.2016

⁵⁸ ציור נעלים של כפרייה מאת ואן גוך משנת 1886 הפך מוקד לשיח פילוסופי, שתחילתו בהרצאה משנת 1936 שנשא הפילוסוף הגרמני מרטין היידגר. הדיון הוליד אינספור מאמרים, ויצירות אמנות שעסקו בנעלים. בהקשר לכך ראו מאמרו של דרור פימנטל, "מהפטיש לדבר: בנעליהם של פרויד והייידגר", בספר *מחשבות על נעלים*: 122-145

⁵⁹ התיאורים האמנותיים של דמות החלוצ הארץ ישראלי. בהקשר לאמנות ישראלית מודרנית ועכשווית ראו מאמרו של גדעון עפרת, "נעליה של אמנות ישראל", בספר *מחשבות על נעלים*: 190-205

⁶⁰ יש ב"אחרון הפועלים" גם אלוזיות מילוליות למחזה "מחכים לגודו", ועל כך עמדה מבקרת ההצגה שרית פוקס, שם

חלוקים, שאותם יפשטו על הבמה. זה לא קרה בהצגה, אבל נשאר האופי הליצני בתנועת הדמויות שהזכירה מופעי קומיקאים כצ'רלי צ'פלין ובאסטר קיטון.⁶¹ דידי וגוגו נועלים בהפקה הזאת נעלי עבודה גסות ומרופטות, שצורתן נושאת את טביעות רגליהם, כמו הנעליים של הכפרייה שצייר ואן גוך.⁶² האפיון הליצני של דידי וגוגו המשיך גם בהפקות הישראליות של המחזה,⁶³ גם כשהפרשנות הפכה להיות מקומית ואפילו פוליטית. כך למשל, בהפקה של תיאטרון חיפה משנת 1984 בבימויו של אילן רונן. דידי וגוגו עוצבו כפועלי בנין ערבים, ואילו פוזו האדון הוותוה כמהנדס או קבלן יהודי. דידי וגוגו גולמו בידי שחקנים ערבים - יוסוף אבו ורדה ומכרם חורי - שלבשו בגדים של פועלים תושבי השטחים, ובצורת התנהגותם "דבק משהו מאפיונם כליצנים."⁶⁴ בתצלומים מההפקה מופיעות נעלי העבודה הפועליות, כשהן שחוקות ומאובקות, לעומת נעלי המוקסין האיטלקיות הקפיטליסטיות של מנהל העבודה פוזו.⁶⁵

דידי וגוגו הם הפיתוח של זוג הליצנים הארכיטיפי, שראשיתו בדמות פולצ'ינלה, והמשכו בליצן אוגוסט, הליצן הלבן שהוא מנוגד לליצן הריאליסטי. במאה התשע עשרה קיבלו שני הליצנים ביטוי קרקסי מוסכם בליצן הלבן והליצן השחור. האחרון היה שחור עור שאופר בהדגשה כ"כוש" (blackface), להבלטת הניגוד הגזעי שלהם. זוג הליצנים הפך להיות ייצוג של המצב האנושי של התקופה. דידי וגוגו הם אפוא הייצוג כפול הפנים של האדם המודרני, המודע לקיומו האבסורדי נטול האלוהים. שתי הדמויות הללו חוזרות בטרגדיה של חנוך לוין "יסורי איוב", שהועלתה בשנת 1981 בתיאטרון הקאמרי, בבימוי המחזאי עצמו. המחזה מתבסס על הסיפור המקראי בו אלוהים והשטן מתערבים ביניהם על כוח אמונתו של האדם ומחליטים לבחון אותה. איוב התנ"כי הוא כלי משחק סמלי בידי הכוחות העליונים, וחרף כל האסונות האישיים הניתכים עליו הוא עומד במבחן ואינו מקלל את אלוהים, או אז מוחזרים לו ילדיו, רכושו ומעמדו שמלפני האסון. איוב במחזהו של חנוך לוין הוא האדם בן זמננו, שלאחר מלחמת העולם השנייה, אשר היה עד להסתרת פניו של האל, הוא אקזיסטנציאליסט ועל כן הוא כופר בקיומו של האל. ההצגה נפתחת בסצנה של משתה שאיוב עורך לאורחיו, ומסתיימת בסצנת קרקס, שבמרכזה איוב הגוסס עם שיפוד גבוה נעוץ באחוריו וחודר בהדרגה את כל גופו. בסוף הסצנה, כשהשיפוד מפלח את ריאותיו של איוב והוא מתקשה לנשום, שני ליצנים - הליצן הפתטי והליצן הציני- עולים בסולם משני צדדיו של איוב, ומאפרים אותו כליצן. תוך כדי כך הם מסכמים בדבריהם את מהות הקיום האנושי חסר המשמעות:

כי מה זה אדם? הנה לכם אדם:

פעם הוא אמר יש אלוהים, ופעם הוא נבח אין אלוהים,

[...] בערב היו לו יונים צלויות בפה, עם שחר מוט ברזל מאחוריו

[...] מה אכפת לנו מה זה אדם?

מה אכפת לנו לעזאזל מכל העולם?⁶⁶

רות דר, מעצבת ההצגה, עיצבה את הליצנים בדימוי של הלץ המדיבאלי, עם טוניקת כנפות וצווארון כנפות המסתיימים בפעמונים. המיזנסצנה דרשה טיפוס על סולם, ולפיכך נעליהם

⁶¹ Aslan, 30-31

⁶² ר' הערה 50 לעיל

⁶³ בהקשר לכך ראו: שלוש תפיסות בימוי למחזה אחד - מחכים לגודו מאת סמואל בקט. קטלוג תערוכה, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב, 1998: 74-75

⁶⁴ אלי רוזיק, "הפרשנות היוצרת בתיאטרון", שלוש תפיסות בימוי למחזה אחד, 40

⁶⁵ שם, 125

⁶⁶ לוין, 100

השטוחות והרכות, מאזכרות את נעלי הליצן רק בחרטום המחודד קמעא, כפי שמראה המתווה של התלבושת שלפנינו (איור 4) הנעליים של הליצנים ב"יסורי איוב" מחזירים אותנו אל הדמות הגמישה והזריזה של ארלקינו,



איור 4: רות דר, מתווה לתלבושת הליצן הפאתטי, בגילום דב רייזר. הצגת "יסורי איוב" מאת ובבימוי חנוך לוין בתיאטרון הקאמרי, 1981

אבל החרטום המוארך קמעא, מאזכר את הנעל הליצנית המוכרת, תוך שהיא שומרת על המשמעות התיאטרונית שלה כסימבול קיומי של דמות האדם באשר הוא אדם.

סיכום

במאמר זה ביקשתי להציג את הנושא הלא נחקר של הנעל בתלבושת התיאטרונית, והאפשרויות שהיא מציעה לכינון משמעות של הדמות הנועלת אותה, בהקשר הכולל של המופע התיאטרוני. שאלתי בתחילת המאמר האם ניתן לדבר על מושג - נעל "קומדית"? דהיינו, האם קיים סוג של נעל שהוא טיפוסי וייחודי לסוגה התיאטרונית של הקומדיה. פסעתי בעקבות הנעליים של דמויות שונות מהקומדיה דל'ארטה והראיתי כיצד כל נעל מכוננת שפת גוף שהיא ייחודית לדמות המסוימת, ומשמעת אותה במכלול הבימתי הקומדי. הלכתי בעקבות זוגות הניגודים של נעלי הדמויות של פנטלונה וארלקינו, הראיתי כיצד ההקשר התרבותי-איקונוגרפי של סוג הנעל קובע את משמעות הדמות - אצל פנטלונה, והאופן שבהם הצורה והחומריות של הנעל יוצרים שפת גוף של דמות - פולצ'ינלה, ב"הקומדיה של קלנדרו". במסע הזה נדדתי אל נעל הליצן שהתגלגלה מנעלי פולצ'ינלה, ועקבתי אחר הביטויים שלה בהצגות "מחכים לגודו", ובהצגות של מחזות מאת

חנוך לויך ויהושע סובול המושפעים מסמואל בקט. בסופו של המסע התברר שהנעל הקומדית איננה מופיעה רק בסוגה של הקומדיה, אלא יש לה מופעים שונים בסוגות שונות. הנעל היא סמל מלבושי של התרבות, בכסותה את הרגל, אותו איבר גופני שקשור לקרקע ומושפע ממנה. היא משפיעה על הרגל ומכוננת את הדמות שנועלת אותה. ניתן להגדירה כייצוג מלבושי של האדם ושל הדמות שהיא מכוננת. הנעל הקומדית, כמו הדמות של הליצן שהיא מייצגת, היא בעצם סמל קיומי של האדם בהא הידיעה.

מקורות

בן-מאיר, אורנה. 1995. "ציורים בתיאטרון: מתוות למחזות תנ"כיים". תל אביב, מוזיאון ארץ ישראל,

בן-מאיר, אורנה. 2014. "הנעל עושה את הדמות: על נעלים בתיאטרון". מתוך: מחשבות על נעליים. ונטורה, ג., ברטל, א., לידר, ע. (עורכים). **מחשבות על נעלים**. ירושלים, בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב והוצאת רסלינג, עמ': 314-333.

זקס, א. 1978. **שקיעת הלץ: עיונים ומחזות על-פי מקורות דתיים**. תל אביב, הוצאת ספרית הפועלים.

לויך, חנוך. 1988. "יסורי איוב ואחרים". תל אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
מקניל, פ., ריאלו, ג'. 2014. "האמנות והמדע של ההליכה: מגדר, מרחב והגוף האופנתי במאה השמונה עשרה הארוכה", מתוך: מחשבות על נעלים. ונטורה, ג., ברטל, א., לידר, ע. (עורכים). ירושלים, בצלאל,

אקדמיה לאמנות ועיצוב והוצאת רסלינג, עמ': 19-44.

Aslan, O. 1988. *Blin*. Cambridge University Press.

Eugenio, B. and Savarese, N. 2005. *The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology*. Routledge.

Barbieri, N. 1971. "La Supplica, discorso familiare di Niccolò Barbieri detto Beltrame diretto a coloro che scrivendo o parlando trattano de' comici trascurando i meriti delle azzioni

virtuose, Milan, (ed.) F. Tavianni, (originally published in Venice, 1634).

Beare, W. 1939. "Crepidata, palliata, tabernaria, togata." *The Classical Review* 53.5-6: pp. 166-168.

Buckley, M. 2009. "Eloquent Action: The Body and Meaning in Early Commedia Dell'Arte." *Theatre Survey* 50 (2), pp. 251-315.

Duchartre, Pierre L. 2012. *The Italian Comedy*. Courier Corporation, 1966.

Duchartre, Pierre L. 1981. *Le Recueil Fossard: la commedia dell'arte aux XVIe siècle*. Ed. Agne Beijer. Paris: Librairie théâtrale.

- Evans, M. 2015. "The Myth of Pierrot" in Judith Chaffee and Oliver Crick (Ed). *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, London & New York: Routledge, pp. 346-354.
- Fantham, E. 1989. 'The earliest comic theatre at Rome : Atellan farce, comedy and mime as Antecedents of the Commedia dell'Arte', in Domenico Pietropaolo (ed.), *The Science of Buffoonery : Theory and History of the Commedia dell'Arte*. Ottawa : Dovehouse.
- Ferris, K. O. 2011. "Building Characters: The Work of Celebrity Impersonators". *The Journal of Popular Culture*, 44(6), pp. 1191-1208.
- Jordan, Peter Edward Rees. 2008. *The Pantalone code: patrician fatherhood unmasked in sixteenth-century Venice*. PhD Thesis, University of Hong Kong.
- LeMay, J. 2010. If the Shoe Fits: An Illustration of the Relevance of Footwear Impression Evidence and Comparisons. *Journal of Forensic Identification*, 60(3), pp. 352-356.
- Longman, Stanley V. 2008. "The Commedia dell'arte as the Quintessence of Comedy." *Theatre Symposium* 16 (1), pp. 9-22.
- McDowell, C. 1989. *Shoes: fashion and fantasy*. Rizzoli International Publications.
- Menant, Jasmine C., et al. 2008. "Effects of footwear features on balance and stepping in older people." *Gerontology* 54 (1), pp. 18-23.
- Morris, Paul H., et al. 2013. "High heels as supernormal stimuli: How wearing high heels affects judgements of female attractiveness." *Evolution and Human Behavior* 34.3, pp. 176- 181.
- Mozzarella, Maria G. 2006. "Sumptuous Shoes: making and wearing in Medieval Italy." In Riello, Giorgio, and Peter McNeil, pp. 50-75.
- Nurse, Matthew A., et al. 2005. "Changing the texture of footwear can alter gait patterns." *Journal of electromyography and kinesiology* 15.5, pp. 496-506.
- Pavlik-Malone, L. 2010. "Into the Eyes of the "I Clown ": A Metaphor for the Subconscious Imagination." *Consciousness, Literature and the Arts* 11 (1).
<https://blackboard.lincoln.ac.uk/bbcswebdav/users/dmeyerdinkgrafe/archive/pavlik2010.html>
- Peacock, L. 2013. "Conflict and slapstick in Commedia dell'Arte – The double act of Pantalone and Arlecchino." *Comedy Studies* 4 (1), pp. 59-69.
- Pleij, H. 2004. *Colors demonic and divine: shades of meaning in the Middle Ages and after*. Columbia University Press.

- Pritchard, David M. 2012. "Aristophanes and de Ste. Croix: the value of Old Comedy as evidence for Athenian popular culture." *Antichthon* 46, pp. 14-51.
- Riccoboni, Luigi. 1728. *Histoire du theatre italien, depuis la decadence de la comedie latine: avec un catalogue des tragedies et comedies italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660. Et une Dissertation sur la tragedie moderne. Par Louis Ricoboni.* A. Cailleau.
- Riello, G., and McNeil, P. 2006. *Shoes: a history from sandals to sneakers.* Berg .
- Smith, Euclid O. 1999. "High heels and evolution: natural selection, sexual selection and high heels." *Psychology Evolution and Gender* 1, pp. 245-278.
- Sobeck, Janine M. 2007. *Arlecchino's Journey: Crossing Boundaries Through La Commedia Dell'arte.* MA thesis, Brigham Young University .
- Vélez-Sainz, Julio. "The *Recueil Fossard* , the company of Gelosi and the genesis of *Don Quixote*", *Cervantes XX* (2) 2000 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--39/html/0279312e-1.11.2016> נדלה בתאריך 82b2-11df-acc7-002185ce6064_16.html