## ייצוג של ייצוג של הבלתי ניתן לייצוג

## מבט על *החקירה* מאת פטר וייס כמחזה בתוך מחזה

(עיבוד של פרק מתוך עבודת הגמר לתואר שני)

בהקדמה למחזהו *החקירה* (1965), עורך פטר וייס הקבלה בין ייצוג של משפטי פרקנפורט, בהם הועמדו לדין בעלי תפקידים גרמניים אשר ביצעו פשעי מלחמה במחנה ההשמדה אושוויץ, לבין ייצוג של המחנה עצמו. לטענתו, הייצוג של כל אחד מהם הוא בלתי אפשרי:

“In presenting this play no attempt should be made to reconstruct the courtroom before which the deliberations over the camp actually took place. Such a representation seems just as impossible to the author as a representation of the camp on stage would be.” (p. 10)

אם אמנם משפטי פרקפורט וזוועות אושוויץ חורגים מכל ייצוג, מה דינו של המחזה המהווה ייצוג תיאטרוני של הייצוג המשפטי של המציאות הבלתי נתפסת? בכך יעסוק מאמר זה.

תחילה, אדון בהיבטים הסטרוקטורליים של אותו "ייצוג של ייצוג", ואבקש לטעון כי ייצוג כפול כזה כמוהו כ-"מחזה בתוך מחזה". לאחר מכן אדון בפונקציות הסמיוטיות שממלאים התובע והסנגור ומאבקן זו בזו. לסיום אדון ביחסי הגומלין בין התיאטרליות של משפט אייכמן כפי שתוארה על ידי חנה ארנדט לבין המחזה. הטענה המרכזית שאבקש לטעון במאמר זה היא כי הייצוג של הייצוג מנכיח את כוחו של הייצוג התיאטרוני להגיע אל האמת אל מול מגבלותיו של הייצוג המשפטי.[[1]](#footnote-1)

חלק ראשון: הסטורקטורה – ייצוג תיאטרוני של ייצוג משפטי כמחזה בתוך מחזה

המחזה *החקירה*, יצירה תיאטרונית-דוקומנטרית, עורך רקוסטרוקציה מבנית וצורנית של הפרוטוקולים של משפטי פרקפורט. זאת, באמצעות תיאור של מאורעות מחנה ההשמדה אושוויץ ב-11 קנטואים, המחולקים ל-3 חלקים כל אחד (ובסך הכל ל-33 חלקים), כהומאז' ל-*קומדיה האלוהית* של דנטה. 11 הקנטואים מדמים את סימני הדרך שעברו הקורבנות באושוויץ – דרך המתחילה על הרמפה, עוברת בעינויים ובמיתות שונות, ומסתיימת במשרפות.[[2]](#footnote-2) דהיינו, המחזה מבצע מהלך תיאטרוני שעורך ארגון מחדש של מהלך משפטי אשר כשלעצמו ערך ארגון מחדש של המציאות. בכך, דומה כי המחזה מהווה ייצוג תיאטרוני של ייצוג משפטי של אירוע היסטורי שניתן לטעון כי הוא חורג מכל ייצוג. ואולם, בעוד שנדמה כי המדובר בשרשרת בלתי אפשרית של ייצוג, בפועל – אפשרית היא. זוועות אושוויץ אירעו במציאות, העמדת הנאשמים לדין התרחשה אף היא, והמחזה הוצג ב-19 באוקטובר 1965 בעת ובעונה אחת ב-17 הפקות בערים שונות באנגליה, במזרח גרמניה ובמערבה. האפשרות של הייצוג של הייצוג של הבלתי ניתן לייצוג, והכח שמהלך זה נושא עימו, הם מוקדו של מאמר זה.

אבקש לבחון את *החקירה* מבעד לסטרוקטורה התיאטרונית "מחזה בתוך מחזה". הכוונה היא לקונבנציה המאפיינת טקסטים דרמטיים המייצרים, בתוך המציאות הבדיונית המוצגת במחזה המסגרת, מחזה משני או פנימי, בו דמויות המחזה החיצוני מופיעות כשחקנים המגלמים דמויות במחזה הפנימי. המחזה שבתוך המחזה מציג מציאות דואלית, בה הדמות שמגלם השחקן המופיע על הבמה בנוכחות הפיזית שלו, מגלמת דמות נוספת המעניקה לשחקן זהות שלישית המתרחשת בקונטקסט של זמן ומקום שלישי (גריינר 8). מבנה זה מכיל בתוכו מספר רבדים של מקום וזמן, היוצרים מעין "סופר-אימפוזיציה סמנטית" המאפשרת למשמעויות שונות להופיע אחת על גבי השנייה בעת ובעונה אחת (כספי 2007, 190). בהקשר של מחזה המציג משפט על הבמה, ניתן להגדיר את האירועים שאירעו במציאות הבדיונית שמחוץ להליך המשפטי במחזה כמחזה המסגרת, והשחזור הנערך בבית המשפט, קרי הייצוג המשפטי של האירוע הבדיוני, כמחזה הפנימי. הגדרה זו מהדהדת את ההיבטים המופעיים שניתן לאפיין באירוע המשפטי.[[3]](#footnote-3)

הסטרוקטורה התיאטרונית "מחזה בתוך מחזה" קשורה הדוקות לשאלת האמת. זאת, בהיות מכשיר דרמטי זה מכשיר המאפשר רפלקציה – הן על התוכן בו עוסק המחזה והן על המדיום התיאטרוני עצמו. סטרוקטורה זאת ממלאת במקרים רבים פונקציה תיאטרונית שמטרתה לקרב את הצופים אל אותה ה-"אמת".[[4]](#footnote-4) אחת הסיבות לכך היא כי סטרוקטורה זו חושפת את גבולות הייצוג התיאטרוני ומייצרת בשל כך ביקורת על הייצוג עצמו: " The limits of representation in the theatre can be made manifest only through the staging of the representation of representation" (רוברטס 37-38).[[5]](#footnote-5) יחד עם זאת, דומה כי הסיבה העיקרית לכך שסטרוקטורה זו מקרבת אותנו אל האמת היא אותן איכויות רפלקסיביות המציבות מראה בפני המציאות ובפני התיאטרון. המחזה הפנימי כמוהו כאמצעי המאפשר לאמוד, לבחון ולבקר את החיים עצמם (הורנבי 45). הצגת המציאות במחזה הפנימי באופן לא-ריאליסטי, מגוחך, מוגזם או סאטירי, מציבה בפער את מה שאנו יודעים על המציאות לבין אופן ייצוגה, וזאת באופן המחייב שיפוט ביקורתי של הקהל את שמוצג לנגד עיניו (קינר 169). ניתן אף לומר כי עצם השימוש במכשיר דרמטי זה מהווה לעתים פעולה המייצרת ניכור תיאטרוני במובנו הברכטיאני (קינר 177). לפיכך, דומה כי שני מעגלי הייצוג ב-"מחזה בתוך מחזה" לא מרחיקים אותנו מהאמת כפי שניתן היה לחשוב – כי אם דווקא מקרבים אותנו אליה.

אין זה מקרי, אם כך, כי סטרוקטורה זו מהווה לעתים מכשיר דרמטי במחזות היסטוריים המאפשר לפרש ולבקר אירועים היסטוריים והתפתחויות היסטוריות, להציע הערכות מחודשות להם ולהרהר במשמעות פער הזמנים בין האירוע ההיסטורי לבין מועד הצגתו ובהשלכה על המצב כיום.[[6]](#footnote-6)

במקרה של *החקירה*, כמחזה שעורך רקונסטרוקציה תיאטרונית להליך משפטי שאירע במציאות במהלכו שוחזרו אירועים אשר אירעו במציאות, ניתן לטעון כי מדובר למעשה בייצוג תיאטרוני המעלה מופע-משפט שהוא, כשלעצמו, שחזור של מופע-משפט אשר התרחש במציאות ושבמסגרתו שוחזרו אירועי האימים שהתרחשו באושוויץ. בשל כך, דומה כי המחזה *החקירה* מציג למעשה שחזור של המשוחזר. על פי התיאוריה שהוצגה לעיל, ניתן להגדיר במקרה זה את האירועים שהתרחשו באושוויץ במציאות כמחזה המסגרת, ואת מופע-המשפט הבדיוני המועלה במחזה עצמו כמחזה הפנימי. ואולם, מה דינם של משפטי פרנקפורט שעל בסיסם נכתב המחזה? מופע-משפט זה מהווה מחזה פנימי עבור מחזה המסגרת בהיותו שחזור של מאורעות אושוויץ, ומהווה מחזה מסגרת עבור המחזה הפנימי בהיותו מושא השחזור של מופע-המשפט שעל הבמה. בשל כך, אציע לראות במשפטים אלה כמופע המועלה במרחב לימינלי בין מחזה המסגרת למחזה הפנימי. קרי, מופע-המשפט המתרחש בתווך פרשני-פרפורמטיבי בין השניים.

בהתאם, וכאמור בהקדמה למחזה, אין *החקירה* מציעה שחזור מימטי של המשוחזר – לא המשפט המשוחזר ולא האירועים המשוחזרים באמצעות המשפט. נהפוך הוא. במחזה טמון פרדוקס מובנה בין היאחזותו למקורות הדוקומנטריים לבין דחייתו את הייצוג המימטי, ואף דומה כי ארגון הטקסט כאורטוריו של הפרוטוקולים של משפטי פרנקפורט מהווה מעין התנגדות ליצירת פאתוס סימבולי של השואה ושל אושוויץ (תומס 560). כך, על אף היותו מחזה דוקומנטרי, אין הוא משחזר את המציאות, אם כי מבקש לומר דבר-מה עליה (רוברט כהן 50). שחזור זוועות אושוויץ נעשה במינימליזם ובדלות – נעדר רגש, נעדר הוראות בימוי, נעדר דמויות עגולות, כמעט נעדר הקשר. שחזור הזוועות נערך באופן המציב על הבמה פרגמנטים טקסטואליים בלבד – ללא רגש, ללא קטרזיס, ללא גאולה.[[7]](#footnote-7)

בהקדמה למחזה וייס מספק טעם לתמצות הטקסט לעובדות שהובאו בהליך המשפטי בלבד:

“This can contain nothing but the facts as they came to be expressed in words during the course of the trial. The personal experiences and confrontations must be softened into anonymity. Which means that the witnesses in the play lose their names and become little more than megaphones. The nine witnesses report only what hundreds expressed.” (p. 10)

קרי, אסטרטגיה דרמטורגית זו מייחדת את הטקסטים המובאים במחזה לעובדות בלבד, תוך שמירה על האנונימיות של העדים. בחירה זו מאפשרת למחזה להפוך את דמויות העדים למטאפורות, יותר מאשר לעדים קונקרטיים, ודרכן לספר את סיפורם של רבים, אולי אף את סיפורה של האנושות כפי שיידון מיד. דהיינו, מהלך השחזור של המשוחזר, המחזה בתוך המחזה, מעניק חירות פרשנית ליצירה.

חלק שני: "אין אני עומד יחידי" – זרקור על מאבקן של הפונקציות הייצוגיות במחזה

בנאום הפתיחה במשפט אייכמן, אמר גדעון האוזנר, היועץ המשפטי לממשלה והתובע במשפט, את המלים הבאות השופכות אור על תפקידו הייצוגי של עורך הדין במשפט:

"במקום זה, בו אני עומד לפניכם, שופטי ישראל, ללמד קטגוריה על אדולף אייכמן - אין אני עומד יחידי; עִמדי ניצבים כאן בשעה זו שישה מיליון קטגורים. אך הם לא יוכלו לקום על רגליהם; לשלוח אצבע מרשיעה כלפי תא הזכוכית ולזעוק כלפי היושב שם: אני מאשים. מפני שעפרם נערם בין גבעות אושוויץ ושדות טרבלינקה, נשטף בנהרות פולין וקבריהם פזורים על פני אירופה לאורכה ולרוחבה. דמם זועק, אך קולם לא יישמע. אהיה על כן אני להם לפה ואגיד בשמם את כתב האישום הנורא."

כפי שצוין לעיל, *החקירה* נעדר דמויות עגולות. במקומן, הטקסט נמסר מפי נושאי תפקידים במופע-המשפט המועלה על הבמה: "שופט", "תובע", "סנגור", "עד", "נאשם". מי שאינו בעל תפקיד במופע-המשפט אינו נמצא. אמנם, המחזה עצמו מכיל מעט אמירות של עורכי הדין, ומרביתו מובא מפי העדים והנאשמים. ואולם, אבקש להעמיק כעת דווקא במאבקן של נושאי תפקיד הייצוג, עורכי הדין מהתביעה ומההגנה, אלה באלה. בשל תפקידם הייצוגי במשפט, אקרא להם ברשימה זו "פונקציות ייצוגיות".

דמויותיהם של עורכי הדין במחזה זה, כמו במחזות משפטיים נוספים, מהוות את הגשר שבין מחזה המסגרת למחזה הפנימי. זאת, בשל יחסי הייצוג בינם לבין שולחיהם, העדים או הנאשמים, בשל גילומם את אותה "פונקציה ייצוגית". הפונקציה הייצוגית שממלאים עורכי הדין פועלת, הלכה למעשה, בשני המישורים הדרמטיים ומהווה את האפרטוס המחולל את שחזור את הסיפור שהתרחש במחזה המסגרת בתוך המחזה הפנימי, מכשיר המתרגם את האירועים שהתרחשו במציאות של מחזה המסגרת על פי כללי המשחק והתחביר המשפטי של המחזה הפנימי. ואולם, ב-*החקירה*, את מי או את מה באמת מייצגות הפונקציות הייצוגיות? תוך התמקדות בהן, אבקש להצביע על אותה חירות פרשנית שניתן להעניק ליצירה.

מן העבר האחד ניצבים התובע והעדים, ניצולי המחנה. העדים ב-*החקירה* הם אנונימיים, משוללים כל מאפיינים סובייקטיביים, ומסומנים במספרים. זהותם של העדים חפה אף משיוך גזעי או אתני, משהמחזה לא מזכיר את המילה "יהודי" אפילו לא פעם אחת (שלונק 26).[[8]](#footnote-8) משנשללו מאפיינים זהותיים מהעדים, מי הם המיוצגים על ידי הפונקציה הייצוגית שממלא התובע?

בעוד שהעדים מסומנים במספרים, דמויות הנאשמים במחזה מייצגות אנשים אמיתיים, נאשמים אמיתיים במשפטי פרנקפורט. וייס מציין בהקדמה למחזה כי המטרה בהותרת שמם האמיתי של הנאשמים איננה להעמידם לדין מחדש, כי אם להתייחס אליהם כסמלים המייצגים את אלה שלא הועמדו לדין (רוברט כהן 49). בהקדמתו מנמק וייס את חשיבות החלטה זו בכך שהם נשאו את שמותיהם עת הם עשו את המעשים בגינם הם מועמדים לדין, אל מול הקורבנות אשר איבדו את שמם. בהתאם, הסנגור המייצג את הנאשמים, להם הוא מקפיד לקרוא "לקוחות", אינו נאבק למען חשיפת ה-"אמת" הכללית, כי אם נלחם על הכחשת המעורבות האינדיבידואלית של הנאשמים ככל הניתן (שלונק 22). בדבריו, הסנגור לא רק מבקש לעשות רציונליזציה למעשי הנאשמים, כי אם מנסה לגבש צידוק למעשיהם ולאתגר בכך את טענותיהם של הניצולים (שלונק 21). האסטרטגיה המרכזית בה משתמש הסנגור היא טישטוש האבחנה בין העדים לבין הנאשמים, בין הקורבנות לבין המדכאים, ולתהות על שיתוף הפעולה של הקורבנות עצמם עם הסגל הנאצי שפיקד על המחנה.[[9]](#footnote-9) לאסטרטגיה זו מטרה כפולה: הן לטפול אשמה בניצולים במקום בנאשמים, והן לצייר את הנאשמים כקורבנות בעצמם. משמציג הסניגור את הנאשמים כקורבנות, מי הם באמת המיוצגים על ידו?

אציע להשיב על שאלה זו באמצעות הפניית המבט לרגעים המעטים, אך החשובים, בהם עורכי הדין מתנגדים לשאלות עורכי הדין מהצד השני. רגעי ההתנגדות בהליך המשפטי הם רגעים טעונים בהם, במהלך עדותו של הלקוח, עורך הדין מבקש שלקוחו לא ישיב על שאלה המופנית אליו, וזאת על מנת להגן על האינטרס של הלקוח מטעמים מגוונים (למשל, אם מופנית אליו שאלה מטעה או מדריכה או שאלה שאינה רלוונטית למקרה). במקרים מסוימים, ההתנגדות של עורך הדין, אף אם לא תתקבל על ידי בית המשפט, יש בכוחה כדי לסמן ללקוח כי הוא מתקרב לאזור מסוכן. רגעי ההתנגדות הם רגעים בהם עורך הדין מבין כי הלקוח עלול לפגוע באינטרס שלו-עצמו מאחר שאינו מבין את כללי המשחק והתחביר של המופע המשפטי. רגעים אלה עשויים לחשוף בפנינו, אולי אפילו יותר מאשר את התשובה עצמה לשאלה הקשה, את נקודות התורפה האמיתיות של המיוצג, את ההיבטים שאותם הכי קשה להסתיר ועליהם הכי חשוב לשמור. אלה הם רגעים בהם עורך הדין משמיע את קולו-שלו, ומחירם הוא השתקתו של המיוצג. בשל כך, ניתן לראות ברגעי ההתנגדות כרגעי הקיצון של הייצוג המשפטי, במהלכם קוטע המייצג את דבריו של המיוצג במטרה להגן עליו מעצמו.

מספר רגעי התנגדות כאלה שזורים ב-*החקירה*. כך, למשל, בפרק במחזה העוסק בשיתוף הפעולה של האסירים במחנה במפעל ההמתה, מתנגדת התביעה לשאלת הסנגור המייצרת השוואה בין הנאשמים לניצולים. ההגנה משיבה לה כי גם הנאשמים, כמו הקורבנות, פעלו תחת איום לחייהם (עמ' 148). זאת ועוד, עד מס' 3, שהיה רופא בעברו, מספר על התפקיד שניתן לו לרכז את התיעוד הרפואי של הנמצאים במחנה. בהתרסה, שואל הסנגור את עד מס' 3 כיצד שמר על "שבועת הרופא". לשאלה זו מתנגד התובע, אשר עומד על הניסיון הנואל של הסנגוריה לייחס את מעשיהם של הניצולים לנאשמים:

**“Defence Counsel:** Would the witness tell us

 How he kept the oath

 He swore as a doctor

**Prosecutor**: We object to this question

 Which the Defence is using in an attempt

 To associate the witness with the Defendants

 The Defendants killed out of free will

 The witnesses were forced to be present

 When death was administered” (p. 86)

מעניין במיוחד בהקשר זה, הוא הקאנטו במחזה המוקדש למעשיו של אחד הנאשמים – חייל בשם סטארק, אשר היה בן 20 בעת שעשה את העבירות המיוחסות לו. כטקטיקת הגנה, בוחר הסנגור לספר את סיפורו האישי של סטארק – מדגיש את גילו הצעיר, את הצטיינותו כסטודנט באוניברסיטה, את המשרה שמילא כמורה טרם מעצרו, את העובדה שנפצע בעת ששירת בצבא הגרמני ועוד. עת התובע שואל את הנאשם בעניין מעורבותו במותם של 25,000 אנשים, מתנגד הסנגור לשאלה זו באופן הבא, ומדגיש כי אין להאשים את הנאשם הספציפי בהאשמות כוללניות:

“**Defence Counsel**: We most urgently protest

 Against these attacks on our client

 All-inclusive accusations

 Have no legal significance

 We are only concerned with known cases

 Of dereliction and complicity

 In connection with the history of the crime

 Every possible doubt however slight

 Must be allowed to count in the favour

 Of the Defendants.

*The Defendants laugh in agreement*” (p. 118-119)[[10]](#footnote-10)

כמו כן, כנהוג בהליך הפלילי, המילה האחרונה במחזה ניתנה לנאשמים. סוף המחזה עוסק בדבריו של נאשם 1 בדבר התיישנות העבירות בהן הוא ויתר הנאשמים מואשמים. בדבריו, מתאר נאשם 1 את העובדה שלא עשה דבר פרט לחובות שהוטלו עליו (אף אם לעתים הוא חווה קושי לעשות כן או לא רצה לעשות כן); הוא עומד על כך שאיבד את בנו במלחמה, וקורא לשופטים שלא לשכוח את מיליוני החיילים הגרמניים שהקריבו את חייהם לטובת גרמניה; ולבסוף, מבקש הנאשם 1 מהשופטים להביט קדימה אל עבר העתיד, אל עבר חיזוק מעמדה של גרמניה, ולשחרר מן העבר.[[11]](#footnote-11)

יש בכוחה של הפניית המבט להתנגדויות עורכי הדין כדי לחשוף את מנגנון הייצוג של הפונקציות הייצוגיות המתוארות במחזה ולהעניק רובד פרשני נוסף ליצירה, החורג מדל"ת אמותיו של משפט אושוויץ. מהתנגדויותיו של הסניגור דומה, כי הוא מבקש להימנע ממצב בו דרך הנאשמים, מיוצגיו, תתבצע חקירה על חברה שלמה שאיפשרה לתופעה כמו אושוויץ להתקיים,[[12]](#footnote-12) להימנע ממצב בו הנאשמים משאילים את שמותיהם ומשמשים כסמלים למערכת של אשמים אשר לא הופיעו בפני בית המשפט. כך, עת התביעה מצביעה על קשרים מההווה בין הנאשמים לבין המשטר הגרמני שלאחר המלחמה, על תפקידי הממשל אותם ממלאים, הרי שהתביעה מציגה את הנאשמים לא רק כמי שמייצגים את העבר, כי גם את ההווה הגרמני, ואת הממסד הגרמני (שלונק 22). לפיכך, דומה כי הסנגור אינו רק הפונקציה הייצוגית של הנאשמים, כי אם הינו הפונקציה הייצוגית של המשטר הגרמני הנמנע מלקיחת האחריות אף לאחר תום המלחמה. לעומתו, ניתן ללמוד מהתנגדויותיו של התובע, כי חרף תפקידו הפורמלי כמייצג המדינה בהליכים פליליים, ניצב הוא הפעם בצידו השני של המתרס. אין הוא מייצגה של המדינה. יתרה מזאת, התובע אינו רק הפונקציה הייצוגית של העדים או אף של כל קורבנות מעשי הנאצים. ניתן לטעון כי התובע במחזה הוא הפונקציה הייצוגית של ההומניזם, של הקריאה של האנושות לממשל לקחת אחריות, ללמוד את הלקח המוסרי. דומה כי היעדרו המכוון של פסק הדין מהמחזה מותיר את המענה לקריאה זו לפתחו של הקהל.

חלק שלישי: בין היעדר התיאטרוניות של *החקירה* לבין התיאטרליות של משפט אייכמן

פטר וייס וחנה ארנדט, אשר פרסמו את כתביהם בתחילת שנות ה-60, ספגו ביקורות קשות עד כדי הוקעה – וייס, בין היתר, על היעדר התיאטרוניות של *החקירה*, וארנדט, בין היתר, על התיאטרליות שייחסה למשפט אייכמן. וכך, בעוד שהיעדר התיאטרוניות של *החקירה* נתפסה כמפקיעה את הסובייקטיביות של החוויות הנוראות המתוארות בו, הדגשת התיאטרליות של משפט אייכמן נתפסה כמערערת על האובייקטיביות שלו. קשיי ההתקבלות של כתביהם מעניינים מבחינת הדמיון שביניהם ומדגימים את יחסי הגומלין המורכבים בין התיאטרליות שבמשפט האמיתי לבין מופע-המשפט המוצג בתיאטרון. תוך הדגמת האופן בו מיוחסים היבטים תיאטרוניים ומופעיים למשפט ממשי, אבקש להראות את כוחו של המרחב הפרשני שמייצר הייצוג התיאטרוני של הייצוג המשפט להגיע אל חקר האמת.

במשפטו, עמד אייכמן לדין באשמת ביצוע "פשעים נגד האנושות".[[13]](#footnote-13) עת נאשם עומד לדין בגין פשעים נגד האנושות, את מי מייצג התובע? האם הוא, בדומה לתובע ב-*החקירה*, מייצגה של האנושות כולה? בדבריו מציין התובע האוזנר כי לצידו עומדים "שישה מיליון הקטגורים", אך האם עומדים לצידו כוחות אחרים?

בספרה *אייכמן בירושלים – דו"ח על הבנאליות של הרוע*, מתארת חנה ארנדט את משפט אייכמן כאירוע בעל מאפיינים תיאטרליים, בטרמינולוגיה הלקוחה מעולמות הבמה והמופע:

“Yet no matter how consistently the judges shunned the lime-light, there they were, seated at the top of the raised platform, facing the audience as from the stage in a play. The audience was supposed to represent the whole world, and in the first few weeks it indeed consisted chiefly of newspapermen and magazine writers who had flocked to Jerusalem from the four corners of the earth. They were to watch a spectacle as sensational as the Nuremberg Trials, only this time “the tragedy of Jewry as a whole was to be central concern” (p. 6).

במסגרת תיאורה של ארנדט את המימד התיאטרוני שבמופע המשפטי, הדגישה ארנדט את האופן שבו התובע גדעון האוזנר, הניחן ב-showmanship, ביקש להפוך את משפט אייכמן למשפט ראווה, לחרוג מבחינה משפטית ממעורבותו האישית של אייכמן בפשעים בהם הוא הואשם, ולהציג את תמונת הזוועה המלאה. דומה, כי ארנדט בביקורתה מבקשת להצביע על כך כי התובע האוזנר לא ייצג רק את אותם "שישה מיליון קטגורים", כי אם את מדינת היהודים הבאה חשבון עם רוצחי בני עמה. כדבריה של ארנדט, ראוותנותו של התובע, עושה דברו של "מנהל הבמה" בן-גוריון,[[14]](#footnote-14) לצד מבנהו התיאטרוני של אודיטוריום בית העם בו נערך המשפט, הפכו עבור השופטים את משימת חקר האמת ועשיית הצדק למשימה כמעט בלתי אפשרית.ניתוחה של ארנדט את משפט אייכמן מצביע על אותו המרחב הלימינלי בו מבוצע שחזור מופעי באולם בית המשפט של האירועים שהתרחשו במציאות.[[15]](#footnote-15) ארנדט, בדומה לביקורת שמשמיע הסניגור ב-*החקירה*, מבקשת לחשוף את הפרפורמטיביות של התובע, המשתמש במופע המשפט כי לטפול בנאשם אשמה בגין מעשים שאליהם אין הוא אחראי באופן אישי: " On trial are his deeds, not the suffering of the Jews, not the German people or mankind, not even anti-Semitism and racism” (עמוד 5).

ביקורתה של ארנדט על ההיבטים התיאטרליים במשפט אייכמן מעניקה רובד נוסף לשאלה שעמדה במוקד הדיון לעיל – שאלה התוהה על טיבו של הייצוג התיאטרוני של הייצוג המשפטי והשלכתו על חקר האמת. דומה, כי הן להדגשת התיאטרליות של המשפט הממשי והן להפקעת התיאטרוניות ממופע-המשפט שבמחזה הכח לחדד את השאלות הללו. כך, במחיר מסוים של החלשת המימד ה-"אובייקטיבי" במשפט הממשי או החלשת המימד ה-"תיאטרוני" במחזה, העצימו ארנדט ו-וייס את הקריאה האוניברסלית המאירה את זרמי העומק באנושות אשר איפשרו את זוועות מלחמת העולם השנייה והשואה. אך לעומת השואה המתוארת במשפט אייכמן, השואה המתוארת ב-*החקירה* איננה מתמצה בשואתו ההיסטורית הסינגולרית של העם היהודי. השואה המתוארת ב-*החקירה* היא רחבה יותר – היא מושא לביקורת על ההווה השלטוני וסימן אזהרה לגבי העתיד של האנושות. בכך, מהווה *החקירה* יצירת אמנות תיאטרונית, להבדיל ממופע משפטי גרידא, ובכך, דומני, טמון כוחו של הייצוג של הייצוג.

מאמר זה נועדה לפתוח צוהר לדיון מעמיק במשמעות של הייצוג התיאטרוני של הייצוג המשפטי, בהיות המשפט עצמו מהווה מופע-שחזור (reenactment) של אירוע שאירע במציאות. מתוך ההבנה כי המשפט מהווה בעצמו שחזור מוגבל של אירועים שהתקיימו במציאות – לייצוג התיאטרוני של השחזור המשפטי, כפי שנעשה למשל ב-*החקירה* תרומה רבת משמעות. דומה כי יש בכוחו לחשוף את הבדיה שבמשפט ולהעניק לקהל, בעצם העמדת הבדיה לשיפוטו, מרחב להטלת ספק על כוחו של המשפט ועל יכולתו להגיע אל האמת (ביאה 282; רוג'רס 443). מתוך ההבנה כי המשפט הוא תיאטרון כשלעצמו, וכי התיאטרון הוא זירה המאפשרת העמדה לדין של נושאים, תפיסות ורעיונות לעיניי קהל הצופים, ביקש מאמר זה להדגים את האופן שבו המחזה *החקירה* מעמיד לדין את ההעמדה לדין, את השותפים לה, את המשרתים אותה ואת יחסי הכוחות שהיא עצמה משרתת, ומתוך כך להביע עמדה אמנותית פרשנית על האנושות כולה.

# רשימת מקורות

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin Classics,
 2006.

Arjomand, Minou. *Staged: Show Trials, Political Theatre and the aesthetics of Judgement*. New York:
 Columbia University Press, 2018.

Balkin, Jack M. and Levinson, Sanford. “Law as Performance” *Law and Literature, Current Legal
 Issues* 2 (1999): 729-751.

Biet, Christian. “Law, Literature, Theater: The Fiction of Common Judgment” *Law and* *Humanities* Vol. 5, No. 2 (2011): 281-292.

Caspi, Zehava. “A Lacerated Culture, a Self-Reflexive Theatre: The Case of Israeli Drama”, *The
 Play Within the Play: the Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, edited by Gerhard Fischer
 and Bernhard Greiner. Leiden: Brill|Rodopi, 2007, 189-199.

Cohen, Robert. “The Political Aesthetics of Holocaust Literature: Peter Weiss's The Investigation
 and Its Critics” *History and Memory* Vol. 10, No. 2 (1998): 43-67.

Fischer, Gerhard and Greiner, Bernhard (Eds.). *The Play Within the Play: the Performance of Meta-
 Theatre and Self-Reflection*. Leiden: Brill|Rodopi, 2007.

Fischer, Gerhard. “Playwrights Playing with History: The Play within the Play and German
 Historical Drama (Büchner, Brecht, Weiss, Müller)”, *The Play Within the Play: the Performance
 of Meta-Theatre and Self-Reflection*, edited by Gerhard Fischer and Bernhard Greiner. Leiden:
 Brill|Rodopi, 2007, 249-265.

Greiner, Bernhard. “The Birth of the Subject out of the Spirit in the Play within the Play: The
 HAMLET Paradigm”, *The Play Within the Play: the Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*,
 edited by Gerhard Fischer and Bernhard Greiner. Leiden: Brill|Rodopi, 2007, 3-14.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. London and Toronto: Associated
 University Press, 1986.

Kaynar, Gad. “The Disguised and Distanced Real(ity) Play within the Fictitious Play in Israeli
 Stage-Drama”, *The Play Within the Play: the Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, edited
 by Gerhard Fischer and Bernhard Greiner. Leiden: Brill|Rodopi, 2007, 167-187.

Roberts, David. “The Play Within the Play and the Closure of Representation”, *The Play Within the
 Play: the Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, edited by Gerhard Fischer and Bernhard
 Greiner. Leiden: Brill|Rodopi, 2007, 37-46.

Rogers, Nicole. “The Play of Law: Comparing Performances in Law and Theatre” *Queensland* *University of Technology Law and Justice Journal* Vol. 8, No. 2 (2008): 429-443.

Schlunk, Jurgen E. “Auschwitz and Its Function in Peter Weiss' Search for Identity” *German
 Studies Review* Vol. 10, No. 1 (1987): 11-30.

Sherwin, Richard K. “Law as Performance: Presence and Simulation in the Theatre/Courtroom”,
 excerpt from “Présences et simulacres sur scène et au tribunal” *Communications* 92 (2013)
 pp. 147-158 (Symposium issue on “Performance: Le corps exposé”).

Stone Peters, Julie. “Legal Performance Good and Bad” *Law, Culture and the Humanities* 4 (2008):
 179-200.

Tammis, Thomas. “The Grey Zone of Victims and Perpetrators in Peter Weiss’s *The Investigation*”
 *Modern Drama* Vol. 53, No. 4 (2010): 557-582.

Triger, Zvi. “Law & Theater as Bridges Between the Humanities and the Social Sciences: An Essay
 in Four Acts” *Haifa Law Review*, Vol.3 (2007): 63-105.

1. בספרה Staged (2018), העלתה ארג'ומאנד שאלה דומה בנוגע למושג ה-"צדק" וליצירות התיאטרון שנסמכו על הליכים משפטיים בעקבות השואה (משפטי נירנברג, משפט אייכמן ומשפטי פרנקפורט), ובהם *החקירה*. [↑](#footnote-ref-1)
2. מרבית החומר עליו מבוסס המחזה הוא מדיווחיו של ברנד נוימן (Bernd Naumann) על משפטי פרנקפורט (שלונק 19). שלונק אף טוען כי מבנהו של המחזה דומה למחזה פסיון העוקב אחר הדרך שעשו הקורבנות עד למותם (שלונק 25).

יצוין, כי המחזה ספג ביקורות נוקבות בעת פרסומו, חלק מהן תפורטנה לאורך מאמר זה. מעניין לציין כי מרבית הביקורות עסקו בשאלה האם ניתן להציג את אושוויץ על הבמה ואם כלל ניתן לערוך שיפוט אסתטי למחזה (שלונק 19). להרחבה בעניין זה ראוי לציין גם את מאמרו של רוברט כהן, החוקר את המחזה בתוך ההקשר של הייצוג הספרותי של השואה והפוליטיקה שעמדה מאחורי ייצוג זה ומאחורי הביקורת על ייצוג זה. המאמר מתאר את התמורות שאירעו בביקורת על המחזה, מביקורות משמיצות לביקורות מהללות. [↑](#footnote-ref-2)
3. הבחירה לפיה הייצוג המשפטי הוא ישנה כתיבה מחקרית ענפה המבקשת לייחס אפיונים מופעיים לאירוע המתרחש בבית המשפט. תפקידם של המעורבים בהליך המשפטי – בעלי הדין, עורכי הדין והשופטים – נבחנים ומנותחים באספקלריה פרפורמטיבית. המחקר הפרפורמטיבי מתמקד בכלל היבטיו של ההליך: כללי הטקס המשפטי; הטקסט המשפטי כטקסט לביצוע, בדומה לטקסט תיאטרוני ולהבדיל מטקסט ספרותי; המרחב והחלל של בית המשפט והאופן שבו הם מארגנים את יחסי הכח בין המעורבים בהליך המשפטי וכד'.

להרחבה על ההיבטים המופעיים במשפט ראו:

Balkin, Jack M. and Levinson, Sanford. “Law as Performance” *Law and Literature, Current Legal Issues* 2 (1999): 729-751; Rogers, Nicole. “The Play of Law: Comparing Performances in Law and Theatre” *Queensland University of Technology Law and Justice Journal* Vol. 8, No. 2 (2008): 429-443; Stone Peters, Julie. “Legal Performance Good and Bad” *Law, Culture and the Humanities* 4 (2008): 179-200; Sherwin, Richard K. “Law as Performance: Presence and Simulation in the Theatre/Courtroom”, excerpt from “Présences et simulacres sur scène et au tribunal” *Communications* 92 (2013) pp. 147-158 (Symposium issue on “Performance: Le corps exposé”). [↑](#footnote-ref-3)
4. שייקספיר הציג מהלך זה באופן מובהק ב-*המלט*. ב-*המלט* המחזה הפנימי נועד כדי לספר לנו את מה שקרה באמת, מה שאירע במציאות, ולאפשר לצפות בתגובת המלך למוצג בפניו. ואכן, לאחר שהמלך קלאודיוס צופה בהצגה הוא מתוודה על מעשיו (גרינברג 50-51). להרחבה על פרדיגמת *המלט* ראו גם מאמרו של גריינר. [↑](#footnote-ref-4)
5. רוברטס טוען כי הייצוג הדואלי במחזה בתוך מחזה חושף את "הסגירות הבלתי נראית של הייצוג" (the invisible closure of representation). [↑](#footnote-ref-5)
6. ניתן לזהות את מכשיר זה כז'אנר שכיח יותר בפרקטיקה של תיאטרון פוליטי או אנטי-אילוזיוניסטי (פישר וגריינר xiii). זאת, למשל, במחזות היסטוריים גרמניים (פישר 249). להרחבה בניתוחו של פישר את *מעגל הגיר הקווקזי* ראו עמודים 252-257 למאמרו, אשר אף במסגרתו נערך הליך משפטי. [↑](#footnote-ref-6)
7. מעניינת בהקשר זה טענתו של רוברט כהן, לפיה מבקרי המחזה ביקרו את הישענותו על השפה הביורוקרטית הגרמנית. לטענתו, ביקורת זו היא טאוטולוגית – ביצירה הנעדרת כל רצון לשחזר את אושוויץ על הבמה, המחזה שבו המילה "אושוויץ" למעשה כלל לא מוזכרת, האתר שבו מבוצעת השואה איננו אושוויץ, כי אם השפה הגרמנית, הז'רגון הנאצי. שפה זו, שנשללו ממנה הרגשנות ושבוטלו בה סימני הפיסוק, כמו מרחיקה את הקורא או הצופה מהאירועים המתוארים (רוברט כהן 48, 50). [↑](#footnote-ref-7)
8. ישנם שני פרטים המודגשים במחזה והם שעדים 1-2 היו ניצולים אשר מילאו תפקידים מסויימים במחנה, ועדים 4-5 הן נשים. מאפיינים אלה אינם אך מאפיינים חיצוניים, אלא דומה כי הם הסיבה מדוע עדים אלה ניצלו. [↑](#footnote-ref-8)
9. להרחבה ראו מאמרו של תומס, העוסק באופן שבו המחזה מציג את האופן שבו הקורבנות של הנאצים נאלצו לשתף איתם פעולה. בהקשר זה, רלוונטיים במיוחד סיפוריהם הקשים של העדים שנדרשו לייצג את הנאצים בפני האסירים האחרים, כקאפו או כזונדרקומנדו, ובכך היו מקושרים ישירות למוציאים להורג. [↑](#footnote-ref-9)
10. במהלך המחזה, בין היתר בתום התנגדויותיו של הסנגור, שזורים 10 רגעים בהם הנאשמים צוחקים. דומה, כי הצחוק שלהם מהדהד לאורך כל המחזה כולו (תומס 579). אף סופו של המחזה אינו בפסק דין, כי אם בצחוקם של הנאשמים. [↑](#footnote-ref-10)
11. ניתן לאתר בסוף אירוני זה תמיהה על האמת כפונקציה של זמן. דהיינו, האם לאמת יש תאריך תפוגה? האם ככל שעובר הזמן, אמת מן העבר מאבדת מאמיתותה? האם תקופת ההתיישנות המשפטית זהה לתקופת התיישנות מוסרית? כדבריו של שלונק, סוף זה אף מעורר תמיהה על טיבו של חקר האמת כפונקציה של מגבלות חוקיות או של מגבלות הזיכרון האנושי (שלונק 29-30). [↑](#footnote-ref-11)
12. או כדבריו של וייס – אושוויץ היא בכל מקום, מיליונים של אנשים מוצאים את אושוויץ שלהם (שלונק 20, 27).

מעניין לציין בהקשר זה כי המחזה לא מזכיר ולו פעם אחת את המלים "יהודי", "גרמני" או "אושוויץ" על הטיותיהם. היעדר מלים אלה היווה אחד ממוקדי הביקורת הנוקבים ביותר כלפי המחזה. [↑](#footnote-ref-12)
13. על פי כתב האישום נגדו, הואשם אייכמן ב-4 פרטי אישום בגין פשעים נגד העם היהודי וב-7 פרטי אישום בגין פשעים נגד האנושות (ובפרטי אישום נוספים). [↑](#footnote-ref-13)
14. את הפונקציה הייצוגית של התובע מתארת ארנדט כך:

 Ben-Gurion, rightly called the “architect of the state” remains the invisible stage manager of the proceedings. Not once does he attend a session; in the courtroom he speaks with the voice of Gideon Hausner, the Attorney General, who, representing the government, does his best, his very best, to obey his master. (p. 5) [↑](#footnote-ref-14)
15. בהקשר זה ניתן לומר כי משפט אייכמן מהווה את אותו המרחב הלימינלי הפרשני עליו הצבעתי לעיל, ביחס ליצירות דרמטיות אשר נעשו בעקבותיו (בהן בולט במיוחד *האיש בתא הזכוכית*, המחזה מאת רוברט שו משנת 1968 והסרט בבימויו של ארתור הילר משנת 1975). יתרה מזאת, ניתן לראות במשפט אייכמן כמרחב לימינלי ליצירות דרמטיות רבות העוסקות בשואה ובמלחמת העולם השנייה, המשחזרות את סיפורי הזוועה ששוחזרו במשפט (להרחבה ראו את ספרה של ארג'ומאנד). [↑](#footnote-ref-15)