

קסמו המערער של ה"דראג": תאטרון חוצה־מגדר במחנות שבויים ברוסיה במלחמת העולם הראשונה

כשמונה וחצי מיליון חיילים נפלו בשבי במלחמת העולם הראשונה וישבו במחנות תקופות זמן ארוכות. אלון רחמימוב בוחן כאן תופעה מעניינת אחת מן החיים במחנות הללו ברוסיה: גברים שגילמו תפקידי נשים במחנות שהועלו על הבמות של תאטראות השבויים. במקרים מסוימים הוסיפו שחקנים אלה להתנהג כנשים ולזכות ביחס השמור לכוכבות גם מחוץ לבמה. האם הופעות אלה, שנקראות בעגה של ימינו הופעות "דראג", נועדו לסייע לשבויים להתגבר על תחושות חוסר־האונים ופגיעה בגבריות שפקדו אותם עם הנפילה בידי האויב? האם באו לחזק ולאשש את הסדר הקיים ואת ההבחנה הנוקשה בין המינים? או שמא היו בגדר חתירה תחת המהוגנות הבורגנית ועידוד לביטויים של ארוטיקה הומוסקסואלית?

אחריו, ומזוהה עקב כך בטעות כמארי, אחייניתו של בעל הבית. כריסטופרל נאלץ להמשיך בהעמדת הפנים כדי לחמוק ממעצר, חווה גינוי נמרץ עקב פגמיה המוסריים של האחיינית ואף מכונה: "עלמה פוחזת", בגלל כוונתה של מארי להימלט עם מחזרה ולהינשא בהיחבא. "אני עלמה פוחזת!?" מיתמם כריסטופרל/מארי.

לקהל הצופים במחזה הבדיחה הייתה טמונה בכך, שכריסטופרל, על אף מעשיו הפוחזים, אינו עלמה. בניגוד לדמויות על הבמה, הצופים יודעים, שכריסטופרל נאלץ לבחור בין זיהוי כאישה או זיהוי כפורע חוק. במילים אחרות, הבחירה העומדת לפניו היא בין נשיות לכלא: שתי חלופות בעייתיות מבחינתו של שולייט הסוחר הצעיר. בהעדיפו את החירות, מתחזה כריסטופרל למארי עד לנקודה שבה הוא חש בטוח מספיק להימלט מהחלון ולשוב אל זהותו הקודמת.

כמו כריסטופרל, גם קהל שבויי המלחמה היה מודע ללא ספק לכך, שגילום דמות אישה (female impersonation) הוא אמצעי להתמודדות עם מאסר. בקרסנויארסק, ובארבעים וחמישה מחנות קצינים אחרים ברוסיה, הקימו הכלואים תאטראות מפותחים ומשוכללים, והסתמכו על כישרונם של מאות גברים מתוך אוכלוסיית השבויים לגילום מיומן להפליא של נשים. קצינים צעירים אלה לא רק גילמו את התפקידים הנשיים כמעט בכל הפקה, אלא במקרים רבים גם אימצו זהויות נשיות מחוץ לבמה. "היה זה תור הזהב של מגלמי הנשים", כתב בזיכרונותיו הרמן פרצגן (Pörzgen), "כשארוטיות בלתי ממומשת [...] הסיטה את הפנטזיות של המון [השבויים] כלפי מושא חדש, ותיעלה מחדש אהבה,

ב־30 במארס 1918 העלה תאטרון הקצינים הגרמני במחנה השבויים קרסנויארסק (Krasnoiarsk) את הפקתו העשירי ושבע בזמן המלחמה: הפארסה משנת 1842 מאת יוהן פֶּרְמוֹק נסטרוי (Nestroy), *ברצונו לחמוד לצון* (*Einen Jux will er sich machen*). כמו במחזות אחרים פרי עטו, גם במחזה זה לא השתמש נסטרוי בגרמנית תקנית גבוהה, אלא נשען על הדיאלקט הגרמני המדובר בווינה ובאוסטריה התחתית – עובדה שהייתה לה משמעות סנטימנטלית רבה לקצינים דוברי הגרמנית מאוסטריה־הונגריה, שהיוו את קבוצת הרוב במחנה. כפי שנהוג על־פירוב בעבודות מסוגה זו, גם המחזה *ברצונו לחמוד לצון* כולל טעויות זיהוי רבות ומקרים של הימלטות בעור שיניים, אשר באים על פתרונם המוצלח בחתונה משולשת בסיומו של המחזה. באחד ממקרי ההימלטות האלה במערכה השלישית, עוטה כריסטופרל (Christopherl), שולייט הסוחר, כובע וגלימה של גברת על מנת להערים על המשטרה הדולקת

ד"ר אלון רחמימוב מלמד היסטוריה מודרנית בחוג להיסטוריה כללית באוניברסיטת תל־אביב. ספרו *POWs and the Great War: Captivity on the Eastern Front* יצא לאור בשנת 2002 בהוצאת Berg; מאמר פרי עטו, "המפץ הגדול של הלאומיות: מלחמת העולם הראשונה", התפרסם *ממנים* 86 (אביב 2004).

רחאלון: ל' : rachalon@post.tau.ac.il

גרסה אנגלית של מאמר זה הופיעה ב־*American Historical Review* גיליון 111:2 (אפריל 2006) תחת הכותרת: *The Disruptive Comforts of Drag: (Trans) Gender Performances among Prisoners of War in Russia, 1914–1920*. תרגום מאנגלית: יוני אלשך, ערכה: תמי שפירא.



אמריך לשיץ (Laschitz), "מגלם הנשים הידוע ביותר בסיביר", בתפקיד סלומה במחזהו של אוסקר ווילד

שהתירו צורות מסוימות של יחסים הומו-ארוטיים והזדהויות חוצות-מגדר, בעיקר כחלק ממה שכונה בכמה ספרי זיכרונות של שבויים: "פולחן ההערצה למגלמי הנשים".

עולם השבויים

השבי היה אחת התנסויות השכיחות ביותר במלחמת העולם הראשונה. הערכות מקובלות מדברות על כשמונה וחצי מיליון חיילים שנפלו בידי אויב במהלך ארבע שנות לוחמה: אחד מכל תשעה לובשי מדים בקירוב. מספר זה נמוך רק במעט מאומדן מספר ההרוגים במלחמת העולם הראשונה, שעומד על תשעה עד עשרה מיליון (ומהם 750,000 מתו כשבויים). בחזית המזרחית של המלחמה נפלו בשבי למעלה מחמישה מיליון חיילים, וחלקם נותרו בשבי עד שנת 1922.

כמו שבויים במלחמות אחרות כך גם שבויי מלחמת העולם הראשונה תיארו לעתים קרובות את רגע נפילתם ביד אויב בפירוט רב. תשומת-לב כה רבה הוקדשה לאירוע, שארך לעתים דקות ספורות בלבד, כיוון שרגע הנפילה בשבי היווה את ציר המפתח של כל נרטיב שבי: ברגע זה עברו גיבורי הסיפור לראשונה לשליטתו הישירה של האויב ופרק חדש נפתח בחייהם. כאמצעי נרטיבי הייתה זו גם הזדמנות חשובה לגייס את אהדת הקוראים בבואם לדון בסוגיות של פחד, בושה, כבוד ואחריות אישית. תחושת ה**נפילה** בידי האויב הועברה בעוצמה בהתכתבותיהם של שבויי המלחמה (שהועתקו בחריצות בידי צנזורים במהלך המלחמה), ואפילו ביתר שאת במאות ספרי הזיכרונות שנכתבו על-ידי קצינים שבויים והתפרסמו במרכז אירופה בשנים שביין מלחמות העולם. לגבי הקצינים שכתבו זיכרונות אלה, החיים שקדמו לנפילה בשבי היו בעלי תכלית, כבוד ואפשרות לגבורה, בעוד החברות שאליהן שבו לאחר מלחמה (על התנודות והשינויים הסוציו-פוליטיים העמוקים שאפיינו אותן), תרמו להמשך תחושת הנפילה. כפי שציין ההיסטוריון פטר מליכר (Melichar) ביחס לקצינים אוסטריים, "עבודת הזיכרון (Erinnerungsarbeit) הפכה למוקד פעילותם" מאחר ש"כל תבנית קיומם קשורה הייתה קשר מהותי בעבר".

למרות שאי-אפשר לראות ברגע הנפילה בשבי "טקס מעבר" (rite of passage) במובנו האנתרופולוגי הרגיל של המושג (דהיינו בהקשר של מעבר בין שלבי חיים שונים), הרי יש בו אלמנטים המזכירים את ניסוחו המקורי של המושג על-ידי ארנולד ואן גנפ (Van Gennep), שכלל בו גם מעברים טריטוריאליים. בייחוד רעיון הלימינליות (Liminality) – השלב של "כבר לא/עוד לא" שבמעבר, כשהאדם כבר איבד זהות אחת אך טרם רכש זהות חדשה, מהדהד היטב בזיכרונותיהם של שבויי מלחמה רבים. הכומר הצבאי האוסטרו-הונגרי קרל דרקסל (Drexel), לדוגמא, תיאר תחושה דומה להרדמה שהשתלטה עליו עם הנפילה בשבי: "אני יכול לזכור רק את החשכה שעטפה אותי; הדבר היחיד שאמרת לאנשים שהכרתי היה – 'אז גם אתם כאן'". הקצין התורכי מהמט עריף אלג'ן (Mehmet Arif Ölgen) סיפר על אימה שאחזה בו ותחושה ודאית שהוא עומד להירצח במהרה בידי שבויי הרוסים. שבויים אחרים דיווחו על תחושת בלבול עמוקה שהתמידה לעתים במשך שבועות ואף יותר.

יגון, הערצה וביקורת". המרכזיות של מגלמי דמויות נשים במחנות השבויים טרם זכתה להתייחסות מצד היסטוריונים חברתיים ותרבותיים של מלחמת העולם הראשונה, אף לא של היסטוריונים העוסקים בנושאים מגדריים. למרות המחקר המתוחכם שנערך בשני העשורים האחרונים על אודות תזזות הגבולות המגדריים בעורף בזמן המלחמה, ועל אף העבודות המרתקות שפורסמו על רעיון האחוה הגברית ועל פנטזיות של חיילים משוחררים, הוקדשה רק תשומת-לב מעטה למופעי הדראג המרובים במחנות השבויים. מעבר לאזכורים חולפים לסצנת הדראג המפורסמת בסרטו הקלסי של ז'אן רנואר (Renoir) משנת 1937, **האשליה הגדולה** (*La Grande Illusion*), המחקרים ההיסטוריים הבודדים שעוסקים בגילום נשים מתמקדים כמעט לחלוטין במופעי החזית. תאטרוני השבויים, לעומת זאת, שהיו על-פירוב מפותחים הרבה יותר ממופעי החזית, ואף התערבבו בחיי היומיום, לא זכו עדיין לטיפול מעמיק של היסטוריונים.

פעילותם התאטרלית של קצינים שבויים ברוסיה במהלך מלחמת העולם הראשונה משקפת תחושה עזה של אובדן כוח, שאותה חוו גברים כלואים אלה בשנות שביים. שגרת השבי המעיקה, ההפרדה הפיסית מן הפקודים וסילוקם של סממני הדרגה והסטטוס, העצימה אצל הקצינים את תחושת הפגיעות המלווה כל נפילה בידי אויב. בעיני חלקם נתפשה הנפילה בשבי כסירוס מטפורי וצניחה חדה בהייררכיה המעמדית והמגדרית. תאטרוני השבי – או בלשון הכלואים "תאטרוני הפּלַנְי" (Die Plennytheater, מן המלה הרוסית לשבוי voennoplennyi) – אשר התמסדו במחנות השבי ברוסיה בזמן מלחמת העולם הראשונה, היו אולי המרחב החשוב ביותר שבו יכלו לחצי השבי השונים לבוא לידי ביטוי פומבי ולגיטימי. מעבר לתכליתם המקדית לבדד, סיפקו "תאטרוני הפלני" את מה שנתפס על-ידי המעורבים בהם כהסחת דעת תרפויטית מהניוון הנפשי והפיסי שהתלווה לכליאה ממושכת. במחנות הקצינים נוצרה תרבות תאטרון מעין-בורגנית עשירה, שנועדה לשקם את תחושות הנוחות, הכוח והערך עצמי, שידעו שבויים אלה לפני פרוץ המלחמה. במוקד חברתיות תאטרלית זו ניצבו מגלמי הנשים, רובם קצינים צעירים, שגילמו תפקידי נשים על הבמה ופעמים רבות גם בחיי היומיום שבמחנה.

כאשר בוחנים את תאטרון השבויים בראי הספרות התאורטית על דראג, שחברה על-ידי חוקרי מגדר בשני העשורים האחרונים, אזי ניתן לזהות שני כיווני פרשנות עיקריים: הכיוון הראשון הרואה בדראג אמצעי לתחזוקן של הייררכיות מגדריות ופוליטיות (כיוון הידוע גם כ"טיעון ססתום הביטחון"), בעוד הכיוון השני מצביע על הפונקציות הנונקונפורמיסטיות והמערערות של הדראג. בעקבות תובנותיהם של חוקרי המגדר ג'ודית באטלר (Butler), לנרד ברלנסטיין (Berlanstein) ודייוויד בוקסוול (Boxwell), אני מבקש לטעון, שהדראג במהותו הוא אמביוולנטי, ולפיכך מופעי תאטרון השבויים היו הן בעלי פוטנציאל מנרמל (normalizing) והן בעלי פוטנציאל מערער (disruptive). תאטרון הקצינים השבויים הציע לא רק "מרחב בטוח" לחיזוקה של גבריות "נורמלית" הטרוסקסואלית של בני המעמד הגבוה והבינוני, אלא יצר בה בעת זרמים תת-קרקעיים סותרים,



שבויים חוגרים מאוסטריה-הונגריה ליד קסרקטין כליאה. צילם סרגיי מיכאילוביץ' פרוקודין-גורסקי (Prokudin-Gorskii) בצבע בשיטת דיגיטומטוגרפיה



מסך תאטרון במחנה קרסנויארסק (Krasnoyarsk)

הבלבול והפחד מן העתיד הלא-ברור התחזקו פעמים רבות בגלל ההשפלות שסבלו השבויים מידי שוביהם. צורת ההשפלה השכיחה ביותר, שאותה עברו חיילים שנפלו בידי הצבא הרוסי, הייתה שוד חפצים אישיים. השבויים הטריים הצטוו על-פירוב למסור מיד את חפציהם האישיים – בייחוד שעונים, טבעות, מדליות וכסף מזומן – או התבקשו "למכור" אותם לחיילים רוסיים עבור סכום זניח. הליך זה של נישול אסירים מחפצי הערך וסממני זהות אינדיבידואלית מזכיר מאוד את "טקסי המחיקה" (effacement rituals), שמלווים על-פי האנתרופולוג ויקטור טרנר (Turner) את טקסי המעבר. הסופר העברי אביגדור המאירי, אשר כקצין אוסטרו-הונגרי נלכד ביוני 1916 במהלך מתקפת ברוסילוב (Brusilov), תיאר כיצד רובאים רוסיים מכודנים העמידו בשורה שבויים והסירו מהם את כל חפצי הערך שלהם תחת מבול של קללות. שליחי מחלקת המדינה האמריקנית, שייצגו את האינטרסים של האוסטרו-הונגרים והגרמנים עד כניסתה של ארצות-הברית למלחמה באפריל 1917, השתמשו בשפה דיפלומטית יותר: "המחווה הראשונה של הפגנת כוח מצד הרוסים כלפי חיילים שהפכו שבויי מלחמה הייתה גזל חסר-רחמים של כל רכושם – פעולה המכונה על-פירוב ביה".

אפילו שבויים שטופלו באופן אלים פחות חשו השפלה ניכרת בשעה שנאסרו לראשונה. בקרב הקצינים נבעה הרגשת החרפה מהתחושה שכשלו בתפקידם כלוחמים, ומהחרדה שייצטרכו עם חזרתם לתת דין וחשבון בפני הצבא על מה שנתפש כחדלונם כמפקדים. הרופא השבוי בורגהארד ברייטנר (Breitner) חש בושה על כך שלא נפצע במהלך נפילתו בשבי ובחר עקב כך להעניק לזיכרונותיו את הכותרת: **נלכד בריא ושלם** (*Unverwundet Gefangen*). הכומר הצבאי קרל דרקסל תיאר כיצד קצינים מאותן יחידות תיאמו ביניהם את גרסאות הנפילה בשבי כדי למזער את אחריותם האישית. בהיותם מורחקים כעת מהחזית – המוקד היחיד לאישוש חוסן גברי בזמן מלחמה – ביטאו הקצינים כותבי הזיכרונות פגיעות ואפולוגטיות. על אף שנותרו גם בשבי בסביבה גברית וצבאית, ולכאורה הרחק מ"עולם הנשים" בעורף, הרי חשו בלתי-בטוחים במעמדם כלוחמים. בדיכוטומיה המרחבית של ימי המלחמה, שבה החזית גברית והעורף נשי, דומה היה שהשבי צף בחופשיות בין קטבים מגדריים אלה.

שבויים ביטאו לעתים תחושת שבריריות זו בזיכרונותיהם בתארם את מסירת חרבותיהם לאויב. הפתוס שהושקע בשחזור סצנה זו מדגים את אחיזתו החזקה של האתוס האבירי-הגברי בדמיונם של הקצינים דוברי הגרמנית. כותבי הזיכרונות לא הגיבו באופן רגשי כה חזק להחרמה של סממני דרגה וכלי נשק אחרים לרבות רוביהם. מעבר להסרה של סמל פאלי בן אלפי שנים, אובדן החרב סימן את אובדנו של אחד הייצוגים החשובים ביותר של הייררכיה חברתית, סמכות צבאית ומיומנות גברית של החברה הטרנס-מלחמתית במרכז אירופה. בגרמניה ואוסטריה-הונגריה נהגו גברים צעירים מרקע בורגני או אצילי לפתור מחלוקות באמצעות דו-קרב, וקשרו בכך בין כבוד ואומץ לייצוגי גבריות אבירית מימי-הביניים. ללא האמצעים המוכרים להגן – או לרכוש – כבוד, חסרו לקצינים השבויים פרקטיקות חלופיות לשיקום או לכינון מחדש של

גבריות נפולה. לפיכך אין זה מפתיע, שסגן הנס באומגרטנר (Baumgartner) – קצין מילואים בן ארבעים ושתיים בזמן נפילתו בשבי – קונן על הפרידה ממה שהוא כינה "חברתי היקרה, חברי":

לפני שנים רבות, כמתנדב של שנה אחת, שלפתי אותה לראשונה כאשר פיקדתי בגאווה על מחלקה קטנה. בהמשך היא ליוותה אותי באימוני נשק דרך אזורים שונים וערים רבות, ואפילו לאחר שהפכתי חייל מילואים (Landstürmer) והחזרתי את כל ציודי, שמרתי אותה כמזכרת גם כשהפכה חלודה ורועעה [...] לאחר נפילתי בשבי] וידאתי שלא תשרת אף אחד אחר! מכה חזקה ושטוחה על גזעו של עץ והלהב התנפץ לרסיסים. יריבי יקבלו כשלל רק את הגדם והנדן.

הנפילה בשבי הייתה לקצינים רק ראשיתו של אובדן הכבוד והסמכות. חווית נישול כוחם המשיכה במהלך פינויים אחרה אל העורף הרוסי ובמהלך מיונם במחנות כינוס בקייב ובמוסקבה. בשלב זה הופרדו הקצינים מפקודיהם וכך נשארו במשך שנות השבי הארוכות. על אף שקצינים זכו ליחס טוב לאין ערוך משבויים חוגרים – לרבות משכורות חודשיות הוגנות ופטור מעבודת כפייה – הרי היו כלואים בתוך עולמם הם ללא יכולת להפגין סמכות. מצבם היה מיוחס לאין שיעור לעומת מצבם של החיילים הפשוטים, אולם הנפילה שחו הייתה במידה רבה עמוקה הרבה יותר. משרדי המלחמה של מעצמות המרכז שלחו מחאות רשמיות על כך "ש[קצינים] אולצו להצדיע לנגדים רוסיים", וטענו "ש[האיסור על שבויי מלחמה בדרגות קצונה ללכת על המדרכות סותר את הכבוד הצבאי", אבל ללא הועיל. ראש הדסק הפוליטי במחלקה לענייני שבויי מלחמה במשרד המלחמה האוסטרו-הונגרי סיכם בעגמומיות: "בנסיבות אלה, קשה להסביר מדוע רוסייה התעלמה מההבנה האוניברסלית הבלתי-כתובה – אך גם זו שמעולם לא הייתה שנויה במחלוקת – לשמור על כבודם המקצועי של קצינים".

ההכרה, שקוד הכבוד האבירי – אולי הסימן המובהק ביותר של גבריות בקרב המעמד הבינוני והגבוה באירופה של שלהי המאה התשע-עשרה – איננו מכובד ואיננו ברה-גנה, היוותה הפתעה בלתי-נעימה לקצינים השבויים. אמנם במונחים חומריים נהנו הקצינים מיחס מועדף בהשוואה לחוגרים, אבל היו אלה אולי הסדקים והשבירים בתודעת העליונות המיוחדת שהכאיבו להם ביותר. הדכדוך שחשו בשל אובדן מעמדם ופגיעותה של גבריותם יבואו לידי ביטוי במופעי התאטרון העשירים שהופקו במחנות הקצינים.

תאטרון במלחמה

התאטרון של שבויי המלחמה ברוסיה היה חלק מתופעה רחבה יותר של תאטראות חיילים במלחמת העולם הראשונה. כמו בתאטראות החזית, כך גם במחנות השבויים נבע הדחף להציג מהרצון להתגבר על שעמום ועל שגרה מטמטמת חושים, כמו גם מהצורך לכוון "חללים מוגנים", שבהם ניתן לבטא את החרדות ותחושת התלישות שגרמה המלחמה. הדחף "מלמטה" לבדר ולהתפרק מבחינה רגשית יכול גם להתפרש, כפי שטען



להקת תאטרון במחנה שבויים ברוסיה

ישנן מספר סיבות לכך, ש"תאטרון הפלני" של הקצינים היה שונה במהותו מבימות החוגרים ומ"מסיבות הקונצרטנים" של החזית המערבית. ברמה הבסיסית ביותר, היה זה עניין של זמן פנוי. על-פי תקנות האג לטיפול בשבויי מלחמה, שהיו בתוקף באותה תקופה ואף כובדו על-פירוב במהלך מלחמת העולם הראשונה, קצינים שנשבו לא נתבעו לעבוד בזמן שהיו בידי הכוח השובה. שפע הזמן הפנוי אפשר לאותם קצינים להתמסר לבידור ולפעילויות להסחת הדעת במידה שהייתה בלתי-אפשרית לשבויים חוגרים או לחיילים בחזית. כתוצאה מכך, במחנות קצינים רבים התקיימו ספריות, מתקני ספורט וקורסים חינוכיים, שנתנו לקצינים הזדמנות לעסוק במה שהבורגנות דוברת הגרמנית באותה תקופה העריצה כ"בילדונג" (Bildung) – השכלה ופיתוח ועצמי. "גורם הבילדונג" האטרקטיבי ביותר, שהצליח "לשבות בקסמו את כולם", היה לדברי יוליוס קרסטן, התאטרון.

לצד זמן פנוי, המשאב השני שעמד לרשותם של הקצינים היה כסף. קצינים שבויי מלחמה ברוסיה (כמו גם במדינות אחרות) קיבלו משכורת חודשית משוביהם, אשר אפשרה להם לחיות בנוחות יחסית, על כל פנים עד למהפכה הבולשביקית בנובמבר 1917. סכומים חודשיים אלה – 50 רובל לקצין זוטור, 75 רובל לקצין מטה ו-125 רובל לגנרל – אפשרו לקצינים להקים תאטרון ולקיים אותו באמצעות מכירת כרטיסים. לאחר המהפכה הבולשביקית ובזמן מלחמת האזרחים הרוסית, משכורות הקצינים – אם שולמו – הופחתו במידה ניכרת. למרות זאת הצליח תאטרון הקצינים להחזיק את ראשו מעל המים ואף לשגשג באמצעות משיכת קהל מקרב האוכלוסייה המקומית. מבקרים מבחוץ חויבו על-פירוב לשלם עד פי ארבעים מהמחיר הרגיל לשבויים והתבקשו לתרום ל"תאטרון הפלני" כ"נותני חסות", בתמורה ל"תאים" ועבור מושבים בקדמת האולם. ארבעים ושישה תאטראות בשפה הגרמנית הוקמו בסך הכול במחנות קצינים ברוסיה, ולעשרים מתוכם היו מבני קבע ששימשו להופעות בלבד. חלק מאותם תאטראות העסיקו להקות או הרכבים שמנו למעלה ממאה שחקנים ונגנים, ויצרו במקביל תעסוקה לעשרות טכנאים, נגרים וחייטים. התאטרון במחנה המרכז-סיבירי אצ'ינסק (Achinsk) העלה

לאחרונה דייוויד בוקסוול בהקשרה של החזית המערבית, כמספק "חלל אוטופי למחצה, שבו זרמי מעמקים טראומטיים [...] יכלו לבוא, לפחות במידה חלקית, לכלל ביטוי תרבותי ונפשי משכך ומבריא". על כן – התאטראות סיפקו מנקודת מבט פונקציונלית, מכניזם חשוב לביטוי טראומה וחרדה ולהתעמתות עמן.

תאטרוני המחנות התחילו כהפקות ארעיות שעשו שימוש בכל מה שהזדמן לידיהם. "מיטות, שולחנות ופריטים דומים שימשו כתפאורה בשביל 'תאטראות' אלה", כתב הרמן פרצגן, "עם תפאורות עשויות משמיכות צמר, שהושבו למקומן לאחר ההופעה". הצורך לאתגר נשאר בגדר כלל ברוב מחנות החוגרים ברוסיה, שכן החיילים הפשוטים נדרשו לעבוד שעות ארוכות למחייתם. הגברים הועסקו רוב שעות היום בחקלאות ובתעשייה – לרוב תמורת שכר זעום – ולא נהנו מזמן פנוי הנחוץ להקמתו של תאטרון איכותי. מעבר לכך, עמדו לרשותם אמצעים אישיים מוגבלים מכדי לתמוך בקיומו של תאטרון קבע, והכספים הציבוריים, שנתרמו על-ידי ארגוני צדקה בינלאומיים או שהועברו ממדינת האם, נדרשו למטרות רבות אחרות (כגון תוספות למכסת המזון או רכישתן של תרופות נוספות). עם זאת, המקורות המועטים שעומדים לרשותנו על אודות תאטראות החוגרים מראים, כי היו אלה אירועים קולניים ונלהבים שעוצבו בדומה למופעי הבורלסק של התקופה. קרל פרנצוביץ (Franzowitsch), שבוי במחנה טיומן (Tiumen), תאר את האווירה המלהיבה והמעופשת של התאטרון:

לא ניתן לשחזר את ה"אוויר" הזה! ב"קסרקטין גרמנסקי", המאוכלס ממילא בדחיסות, הוצבה פלטפורמה בין שתי מיטות קרש, ומספר המבקרים היה ודאי פי עשרה ויותר ממספר הדיירים הרגיל בקסרקטין. ניתן היה לחתוך את האוויר. קשה לי לדווח באריכות על ה"מופע" הזה, שהיה יותר "בידור" [Variété] מאשר תאטרון; ראשית, הגעתי מאוחר מדי, שנית, היה לי קשה לראות או לשמוע משהו בשל עשן המחורקה [טבק רוסי גס] שהיתמר ממקטרתו של חבר רומני! [...] העובדה שאנשים נאלצו לחיות ולישון ב"אוויר" שכזה (ובמינוס 35 מעלות לא אפשרי היה אורור כלשהו, כך שענן ערפל סמיך נכנס מבחוץ בכל פעם שמישהו נכנס פנימה, כיסה את הבמה וגרם ללחות לנטוף על הצופים) ממלאת אותי היום בהוקרת תודה וכבוד לנכונות הזאת להקריב.

תאטרון הקצינים, לעומת זאת, התפתח בעשרות מחנות ברוסיה לכלל מפעל משוכלל, מתוחכם ובמקרים מסוימים מקצועי לחלוטין. בחלק מהמחנות התקיימו הופעות בכמה שפות (בעיקר גרמנית והונגרית), בעוד שמחנות אחרים ארגנו "תאטראות לאומיים" (אוסטרניים, גרמניים, הונגריים, ובמקרים נדירים תורכיים). שחקן תאטרון הבורגתאטר (Burgtheater) הווינאי, יוליוס קרסטן (Karsten), מנהל התאטראות במחנות נובו-ניקולייבסק (Novo-Nikolaevsk) וברנאוול (Barnaul), הביע אולי אופטימיות חפוזה בשעה שניבא, שהבמות במחנות השבויים יהיו פרק חשוב בדברי הימים של התאטרון במאה העשרים. עם זאת, הוא צדק ללא ספק בהצביעו על כך, שתאטרון הקצינים השבויים ברוסיה לא היה דומה לשום תאטרון צבאי במלחמת העולם הראשונה.

לא פחות משמונים ושמונה הפקות שונות בטרם נסגר על-ידי הבולשביקים בינואר 1920. המחנה גם היווה במה לכישרונותיו של אמריך לשיץ (Laschitz) "מגלם הנשים המפורסם ביותר בסיביר", ששיחק את התפקיד הנשי הראשי ברבות מההפקות. הצלחתו הגדולה של לשיץ ב**סלומה** של אוסקר וויילד – "האישה הפאלית האהובה ביותר של תקופת מפנה המאה" על-פי ההיסטוריון קרל שורסקה (Schorske) – מעידה אולי על האופן שבו השתמשו הקצינים השבויים ביצירות דרמטיות של תקופתם לבטא את חרדות הסירוס שלהם. "בייצגה", במילותיו של חוקר האמנות בראם דייקסטר (Dijkstra), "בתולה יהודייה חייטית, שריקודה מלבה את אודיה העשנים של תאוות הבשרים", נגעה דמותה של סלומה ברגשות רבים שחוו הקצינים בשבי: שנאת ה"רוסי" כשובה "אסייתי" אכזר, התענגות מזוכיסטית של גברים כבולים, אימה מפני אפשרותו של מוות נטול כבוד ותחושה של מרטיריות נוצרית.

העובדה, שיצירתו השנויה כל-כך במחלוקת של אוסקר וויילד יכולה הייתה להיות מופקת במחנה קצינים בסיביר, בעוד שבאנגליה נאלץ הציבור להמתין עד שנת 1931 על מנת לחזות בהפקה רשמית שלה, חושפת את המשאב הנדיר השלישי שעמד לרשות תאטרון הקצינים: חירות אמנותית. מהמהפכה הרוסית הראשונה, במארס 1917, ובמשך שלוש השנים שלאחריה, פעלו תאטראות הקצינים כמעט ללא התערבות מצד הרשויות הרוסיות, בייחוד בשטחים שהיו בזמן מלחמת האזרחים תחת שליטתם של כוחותיו הלבנים של האדמירל אלכסנדר קולצ'אק (Kolchak). "סיביר, רוח הרפאים המאיימת של רוסיה", התפייט פרצגן, "התגלתה כאדמה מבורכת ופורייה לתאטרון. התאטרון הגרמני לא יכול היה להתקבל באופן הזה בשום מקום אחר בעולם".

הופעות הכוללות התחזויות וטעויות בזיהוי היו פופולריות במיוחד על במת תאטרון השבויים ברוסיה. יצירות תקופתיות נועזות ופופולריות מאת ארתור שניצלר (Schnitzler) ופרנץ מולנר (Molnar) הועלו במחנות רבים, לצד יצירות גרמניות קלאסיות מאת גוטהולד אפרים לסינג (Lessing) ופרידריך פון שילר (Schiller) ומבחר מרשים של יצירות מאת מחזאים אירופיים מובילים כמו אוגוסט סטרינדברג (Strindberg) וג'ורג ברנרד שו (Shaw). היצירות האהובות בקרב האסירים היו ללא ספק האופרטות של יוהאן שטראוס הבן (Strauss), פרנץ להר (Lehar) ואימרה קלמן (Kálmán). האופרטה של שטראוס **העטלף** (*Die Fledermaus*) הועלתה בקרסנויארסק שלושים ושמונה פעמים, בכל פעם בפני אולם מלא (של משלמים תמורת הכרטיסים) שמנה כארבע-מאות וחמישים קצינים שבויים. מנהל הבמה של התאטרון הגרמני, רב-סרן פרנץ רהור (Rehor) דיווח, כי הצלחה של **העטלף** נבעה במידה שווה מכישרונו של ריכארד שטיינר (Steiner), טנור מקצועי בווינה לפני המלחמה, ומיכולותיהם של הדגלן [Fähnrich] בירנר (Birner) וסגן אלוף מגדה (Magda) ששרו את התפקידים הנשיים. "באמצעות הטיה קולית ואימונים מדויקים, בירנר הצטיין להפליא בהופעות **העטלף**. יכולתו לשיר בפלסטו אפשרה לו לגלם את תפקידה של אדל בצורה מושלמת".

בניגוד לתאטראות החזית, שאת פעילותם מימנו הצבאות עצמם, פיקחו עליה ולבסוף גם ארגנו אותה, הרי הקצינים

השבויים ברוסיה לאחר שנת 1917 היו חופשיים להופיע כרצונם. יותר מכל תאטרון אחר במלחמת העולם הראשונה שיקף תאטרון הקצינים השבויים את הרגישויות, התשוקות והדאגות של האסירים, ולא היה כלי שנדחף ונשלט מלמעלה. תחושה פרדוקסלית זו, של חירות בלב השבי, הופכת את התאטרון למקור היסטורי מרתק לשם שחזורם של התודעה והלכי הרוח של הקצינים הכלואים.

בין מגוון המשמעויות הסובייקטיביות שאותן מצאו קצינים שבויים בהופעה ובצפייה, פונקציה אחת עוברת בזיכרונותיהם כחוט השני: חשיבותה של בימת השבי במאבק נגד ניוון גופני ונפשי (שנתפשו בעיניהם תדיר כקשורים באופן הדוק זה בזה). תכלית קיומו של "תאטרון הפלני" הייתה לגביהם יכולתו לעזור להילחם בליאות ובאדישות שנגרמו משהות ממושכת במחנה, חשיבותו לשיפור מצב הרוח הירוד ותיעול מתח מיני בלי שהדבר יגרום, כפי ששבוי לשעבר כינה זאת, "חריגות מוסריות". דרך התבוננות בחבריהם לשבי, הגיעו שבויים רבים למסקנה, שכליאה ממושכת יכולה להביא לטמטום חושים ולהשלכות שליליות רבות. תוגה, תנודות במצבי רוח, התאבדויות והתקפי טירוף היו חלק מהחיים באותה "קהילה כפויה". "השבויים עצמם [...] כינו שינוי זה ביציבות הנפשית בשם 'טירוף מחנה' (Lagerfimmel). הרופא השווייצרי א"ל פישר (Vischer), אשר ראיין מאות שבויים בזמן מלחמת העולם הראשונה, אִבחן טירוף זה כ"הפרעה עצבית" והמשיג אותו בשפה רפואית כ"מחלת חוט התיל" (Stacheldrahtkrankheit):

המחלה מתבטאת בסדרה של סימפטומים, המשתנים בחומרתם מאדם לאדם. הבולט מכולם הוא עצבנות מוגברת, עד כדי כך, שהחולה איננו יכול לשאת את ההתנגדות הקלה ביותר ומיד משתולל. תאוות ויכוחים מתפתחת אבל הטיעונים משוללים כל שיקול דעת [...] הם מתקשים ביותר להתרכז בדבר מסוים אחד; חיייהם הופכים בלתי-יציבים [...] בקרב השבויים נצפה אף דפוס התנהגות, שבו במהלך הארוחה הם יקומו מספר פעמים רק על מנת לשוב ולשבת.

פישר הזהיר בחומרה, "ש[שבויים] רבים ישובו לבתייהם עם נפש פגועה. לאירופה יסתננו אנשים בעלי נטיות נפשיות בלתי נורמליות, מה שישפיע ללא ספק על הפסיכולוגיה הקולקטיבית של הקהילה". הפרוגנוזה של פישר שיקפה פחדים נפוצים בפסיכיאטריה המרכז-אירופית מפני שובם של חיילים משוחררים פגועי נפש אשר ייסדו "דיקטטורה של פסיכופטים וחולי היסטריה", כפי שכינה זאת אחד הפסיכיאטרים. למרות שהשבויים עצמם ראו את המצב במונחים עגומים כל-כך רק לעתים רחוקות, הייתה הסכמה גורפת, "שנגד האפשרות המאיימת של הידרדרות נפשית קיים רק פתרון אחד: הסחה! הסחה היא לב העניין". ועל כן ברמה הבסיסית ביותר, ראו השבויים בתאטרון הסחת דעת שמטרתה אינה שעשוע לשמו, אלא העשרת שגרת היומיום בפעילות מונעת טירוף.

החשש הממשי מאובדן שפיות היה בעל שורשים עמוקים בשיח האירופי, ובעיקר המרכז-אירופי, על אודות "הבלתי נורמלי", "הסוטה" וה"מנוון". מעבר לתגובה ישירה לאווירתו המעיקה של מתקן כליאה, נבע החשש מחרדות תרבותיות שרווחו באירופה לפני המלחמה. מישל פוקו (Foucault),



שבויים במלחמת העולם הראשונה

האנרגיה שבזבו על פעילויות לא מפרות כגון אוננות או משגל אנאלי.

קשירתם ההדוקה של ניוון מיני וגופני מודגמת בעוצמה שאין שנייה לה בספרו של אביגדור המאירי **בגיהנם של מטה**: ועל דינו שוכבים שני שבויים ומתחבקים זה בזה. – הביטו! – אומר מרגלית [שבוי חבר] בזוועה. אני מביט: השבויים מתעגבים זה על זה.

ובכן, עוד מארה נוספת שולטת פה [במחנה אוראלסק]. מה נורא המקום הזה [...]

כעת אני רואה, ששני השבויים שכנינו – שניהם חולים בצניגה.

ובתוך מחלתם עושים הם את התועבה הנוראה. הבחילה העלתה לי את קיבתי אל תוך גרוני. כזאת לא הרגשתי עדיין. לא בשאצק ולא באירקוצק. שתי נבלות חיות עוגבות זו על זו בחיקו של המוות. אני ממשש את עצמי: מה אני? האם בן-אדם אני עדיין? [...]

הולך ונודע לי, שפה רווחת מחלת משכב-זכר כמעט בגלוי. אחדים מתהלכים כמעט עירומים בריקבון הזה. משוגעים הם למחצה ומציעים את עצמם ל"אהבה".

לקצינים שבויים רבים שימש התאטרון כהסחת דעת תרפויטית, נוגדן חזק לסטייה וחריגה מהנורמלי. התאטרון המריץ את

רוברט ניי (Nye) והארי אוסטררהויז (Oosterhuis) עשו כל אחד שימוש בגישות שונות כדי להדגים כיצד התרחב השיח הרפואי האירופי בשלהי המאה התשע-עשרה, מעיסוק בטרורף בעל רקע פיסיוולוגי-ניווני אל מחקר של "סטיות מיניות", ולבסוף אל דוגמאות שונות של "סטייה חברתית". מחקרים טכניים רפואיים, שהיו מיועדים לכאורה רק למומחים רפואיים, כגון **פסיכופתולוגיה סקסואליס** (*Psychopatologia Sexualis*) מאת ריכרד פון קרפט-אבינג (Krafft-Ebing); שמונה-עשרה מהדורות בין השנים 1886-1924, נקראו בשקיקה על-ידי ציבור רחב (למרות תרגומם של חלקים מיניים מפורשים ללטינית כדי להגביל את נגישות הטקסט). מחקרים אלה נקראו ברובם על-ידי גברים בורגנים, שגילו עניין מיוחד בניתוח הרפואי של "סטיות" ואף חלקו במאות מקרים מרצונם את סיפוריהם האישיים עם המומחים. בתכיפות הולכת וגוברת כרכו יחדיו מומחי הניווני של שלהי המאה התשע-עשרה חולי פיס, נפשי ומוסרי. "רופאים היו אלה שנטלו את היוזמה", כתב ג'ורג' ל' מוסה (Mosse) בספרו **דמות הגבר** (*The Image of Man*), "לניסוחה של המשוואה הקושרת מוסר, בריאות וחולי [...] ותרמו מסמכותם הרפואית ליצירתו של סטראטיפ מוסרי ופיסיוולוגי". יחיד "לא-נורמלי" או "מנוון" אובחן כעת לפי דפוסי התנהגות כגון אלכוהוליזם או אפאתיות, או, כך גרסו תאוריות מסוימות, לפי כמות

האסירים, העניק להם תחושת תכלית, ותייעל את האנרגיות שלהם אל עבר פעילויות הולמות לבני המעמד הבינוני והגבוה. כל ארגונו של התאטרון נסב סביב הניסיון לייצר תחושה של נורמליות בורגנית: רפרטואר שיכול היה באותה מידה לאפיין כל במה "מכובדת" במרכז אירופה; פעילות מקובלת וממוסדת של משרד כרטיסים, כגון מכירת כרטיסי מוני לעונה שלמה ודמי כניסה על-פי איכות המושבים; מגוון של טכניקות לגיוס תרומות וחסויות, מהגרלות ועד רשימות של בעלי חסות; וכישרון המצאה טכני שיושם לשם הקמתן של תפאורות מורכבות. היכן שרק ניתן היה תוכנו התאטראות כך, שיזכירו מוסדות מפורסמים מהבית. במת פשצ'נקה (Peshchenka) לדוגמא, התפארה במסך שהיה העתק מושלם של המסך בריימונדטאטר (Raimundtheater) בווינה, לרבות הציטטה של שילר מהמחזה **ולנשטיין**: Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst ("רציניים הם החיים, מבדחת היא האמנות"). "תאטרון הפלני" של קרסנויארסק עלה ככל הנראה על כל האחרים עם מתחם תאטרון של ארבעה צריפים, שכלל מזנון, בית-קפה ו"צריף אחד שהוסב בידי חבורה של אדריכלים גרמנים ואוסטרים למסעדה אלגנטית ונוחה, אשר עוטרה בסגנון מודרני על-ידי סוחר האמנות, סגן קונפסט".

השאפה לשמר את אשליית הנוחות, הכוח והערך העצמי של עידן טרום-המלחמה, תורגמה במחנות הקצינים השבויים ברוסיה לחיי תאטרון עשירים. מראית העין של "נורמליות בורגנית" – באמצעות יצירתם מחדש של דפוסים חברתיים וסגנונות חיים קודמים – פתחה אף מרחב ניכר על הבמה ומחוצה לה לאחת התופעות המגדריות המרתקות של המלחמה הגדולה: הקצין השבוי המגלם נשים.

גברים בלבוש נשים

טענה רווחת בספרות האנתרופולוגית והפמיניסטית גורסת, כי טקסים הכוללים התלבשות בבגדי המין האחר (cross-dressing), ובכללם מופעי דראג צבאיים, מטרתם לשמר הייררכיות מעמדיות ומגדריות. אנתרופולוגים כוויקטור טרנר וג'יימס פיקוק (Peacock) נטו לראות בטקסים טרנסוסטיטיים אמצעי להמחשת סמכויות ושרטוט תפקידים מגדריים. בייגם מערך רחב של קונפליקטים בתוך המערכת, טקסים טרנסוסטיטיים מאפשרים שחרור מוגבל של מתחים חברתיים – "שסתום ביטחון" – "בלי להעמיד בספק את הסדר החברתי עצמו". גבולות פוליטיים וחברתיים מוצבים מחדש בסיכומו של הטקס וחריגות מן הנורמה נאסרות שוב. באופן דומה טענה מבקרת הספרות מרג'ורי גרבר (Garber), כי חרדות בדבר נזילותם של גבולות גזעיים, מעמדיים ומגדריים השתקפו במופעי דראג בצבא האמריקני במהלך מלחמת העולם השנייה. המופעים תפקדו כשסתומי ביטחון, שזכו לאישור ממסדי ואפשרו לחרדות ופחדים מודחקים להשתחרר באופן מבוקר ובטוח:

"קרוס דרסינג" על הבמה בסביבה גברית מובהקת כמו הצבא או הצי היא דרך לאשר את הפריבילגיות המשותפות של הגבריות. גבולות כגון: קצינים/פקודים, סטרייטים/הומואים מוטלים בספק [למשך ההופעה] ונמתחים

ומקבלים אישור מחדש [בסיומה]: "אישה" – המוצר שעשוי מפאה, איפור, שדיים מקליפת קוקוס, חצאית עשב או "שמלת" המלח – מציעה מרחב לפנטזיות, שהן בעת ובעונה אחת ארוטיות ומיזוגניות.

אליסה סולומון (Solomon), במאמר משנת 1993 (הכלול בספר בעריכתו של Lesley Ferris), דתמצתה עמדה זו בהדגישה את האלמנט המיזוגני במופעי דראג ובהשוותה את ההתחזות המגדרית מגבר לאישה לגזענות במופעי מינסטרל (minstrel), מופעים קומיים בארצות-הברית, שבהם שחקנים לבנים היו צובעים פניהם ומגלמים דמויות מגוחכות של שחורים). "דראג מיזוגני [...] כמו פנים מושחרות גזעניות, מחזק את הביטחון, לועג למעמד המדוכא בחברה באמצעות הגחכתו, ומזכיר בכל עת לצופה כי הפין מעניק-העוצמה נותר – איזו הקלה! – ממש מתחת לחצאית. זוהי ירידה אל העם (slumming); בסוף מדובר בשיקום ובאישור מחדש של הסדר הקיים". מעניין לציין, שעל אף השימוש בטרמינולוגיה אחרת ולמרות הביטוי השונה לחלוטין של רגישויות ועמדות, ישנה חפיפה רבה בין זיכרונותיהם של השבויים עצמם לבין עמדתם של קבוצה חשובה של מלומדים. שתי הקבוצות מפרשות באופן דומה את הפונקציות העיקריות של תאטרון הדראג: שימור ה"נורמליות" ומניעת שינויים בסדר הקיים. אף-על-פי-כן, ישנן סיבות כבדות משקל לדחיית תזה זו, הן ברמה העקרונית והן בהתייחסות לתאטרון של שבויי המלחמה ברוסיה.

בספרה רב-השפעה **צרות מגדר** (Gender Trouble) טענה ג'ודית באטלר, שיש להבין את הדראג באופן מורכב יותר ותוך התייחסות לדקויות שהוא נושא עמו. על אף שהכירה בכך, כי לדראג יכולים להיות היבטים מיזוגניים, טענה באטלר, שהדראג "דוחק את המשמעות של הגילום המגדרי אל מחוץ השיח של אמת ושקר". באטלר התכוונה בכך, שבהייררכיות מבוססות (מגדריות או אחרות) אנשים נתפשים כבעלי זהות או מהות פנימית יציבה, אשר באה לידי ביטוי חיכוני על פני "משטח גופם". יחידים מתוגמלים או נחסמים בתוך ההייררכיות החברתיות על בסיס אותם "רישומים" קריאים שעל פני משטח גופם. הדראג לעומת זאת מסבך את ההבחנה שבין חיצונית קריאה לבין זהות יציבה, דבר שמוליך לבלבול ביחס למהותו של גוף מסוים. האם האדם הלוּבש בגדי אישה ומשתמש ב"מחוות נשיות" הוא אכן אישה בפנים, או האם הגוף הגברי הוא שמסמן את הזהות הפנימית ה"אמיתית"? לשיטתה של באטלר, שלושת הממדים של סימון מגדרי – מין אנטומי, זהות מגדרית ומופע מגדרי – אינם תואמים עוד, ועמם גם "יומרתה [של התרבות ההגמונית] לקיומם של זהויות מגדריות טבעיות ומהותיות". בהדגשים אחרים הצביעו גם לורנס סנליק (Senelick), לנארד ברלנסטין ודייוויד בוקסוול על היסודות מערערי היציבות הכלולים בתאטרון הדראג, אפילו במופעים שאותם ארגן ועליהם פיקח המוסד ההייררכי ביותר, הצבא. כך טען בוקסוול ביחס לתאטרון החזית:

בעוד שהופעה של חייל בדראג פעלה על-פי מודל "שסתום הביטחון" של טקסי קתרזיס, הרי צורתה ותוכנה של הופעת הדראג תלויים היו בכפל משמעות, במגע פיסי קרוב עם גברים אחרים (בדראג או שלא בדראג), באשליה של נשיות אידאלית טעונה מבחינה ארוטית ומחופצנת, אשר חתרו



שבויים מגרמניה במחנה שבויים

לשלמות בהופעה הייתה קשורה לרצון להגדיר דימויי נשיות ולהשיג דרכם תחושה של שליטה גברית בעידן של אי-יציבות חברתית. על כן נאמר על מגלמי הנשים המוצלחים ביותר בצפון אמריקה, כגון ג'וליאן אלטינג (Eltzinger) ובות'ול בראון (Browne), שהם מציעים: "ייצוג אותנטי יותר של נשיות מזה שנשים יכולות להציג". על במת שבויי המלחמה הייתה המטרה שמירת האשליה, אפילו בקומדיות של טעויות וביצירות קלילות אחרות. מטרת "תאטרון הפלני" לא הייתה מופע דראג בסגנון בורלסק, שבו אמני הדראג מסירים את פאותיהם על מנת לשוב ולאשר בעיני הקהל את גבריותם. נהפוך הוא, מגלמי הנשים ברוסיה קיבלו עידוד לאמץ פרסונה נשית ולהחזיק בה ככול שרק יוכלו, אפילו מחוץ לבמה.

"בתדהמה גמורה", כתב הרמן פרצגן "צפו אסירי המחנה בטרנספורמציה השלמה של הגברים הצעירים הללו לאורך תקופת שבויים". במחנה פנו אליהם רק בשמם הנשי "ובאמצעות מימיקה מוקפדת הם הצליחו לאבד כל עקבות גבריותם". אמריקן לשיץ, מגלם הנשים המפורסם ממחנה אצ'ינסק, תיאר כיצד "כל מגלם נשים החזיק מעגל מעריצים שתפקידם היה לכבס ולגהץ פרטי לבוש נשיים עליונים ותחתונים. כל העבודה הופקדה בידי ה'משרתת האישי', גם אם היה מדובר בקצין מילואים אפור-זקן". מגלמי הנשים קיבלו באופן תדיר מכתבים ושירים לוחטים משבויים אחרים עם הקדשות "למקסימה

תחת הגבולות שניסו להכיל את המופע כשחרור [מתח] הכרחי בסביבה כלל-גברית. מבטו המשתוקק והמאשר של הצופה על חייל בדראג לא היה רק הנאה בצפייה ב"תחליף אישה"; למעשה מבטו הופנה לגבר אחר בדראג, חייל החבר באותו יחידה צבאית כמוהו.

יכולתם של מגלמי הנשים לתמוך בעת ובעונה אחת בנורמליות ובסדר, אך גם להטיל בהם ספק, מודגמת היטב בביתם השבי ברוסיה. מאחר והקצינים הכלואים ראו בתאטרון בראש ובראשונה אמצעי למאבק בסטייה ובניוון, הרי למגלם הנשים היה בסכמה פרשנית זו התפקיד החשוב ביותר במשחק: לייצג בפני האסירים את מה שאחד מהם כינה, "דמותה הנמוגה של האישה". אם תאטרון הקצינים אמור היה לשמור על צביון בורגני מתורבת, ולא להפוך למופע בידור פרוץ כשל תאטרון החוגרים, היו צריכים מגלמי דמויות הנשים להיות מושלמים במלאכתם. לדברי במאי התאטרון אלפרד שטיינפך (Steinpach), "תנועה גברית או צעקה גברית יכלו להרוס את האשלייה של סצנה מרגשת במיוחד בדרמה מאת זודרמן, האופטמן או איבסן ולהביא לחוכא ואטלולא". על כן לדעת שטיינפך, "מגלם הנשים תפקד כמהפנט של הקהל, והשתמש באמנותו על מנת לכשפם בהופעתו עד שישכחו כי לפנייהם גבר". שרון ר' אולמן (Ullman), במחקרה על אודות גילום נשים בתאטרון האמריקני בין השנים 1890-1920, טענה, כי השאיפה

מכולם", או "לאהובה, הנאוה והמתוקה". הקצין השבוי ד"ר ארתור מונק (Munk) הוקיע בזיכרונותיו כמופקרות את ה"שחקניות המשניות" ואת "בנות המקהלה", שלא התנהלו באותה רמה כמו מגלמי הנשים הכוכבות.

התנהגות בלתי-מאופקת שכזו מחוץ לדלתות התאטרון לא התיישבה בנקל עם רעיון הבמה כעוגן של תרבות ומהוגנות. ההרחבה הברורה של תפקידי "המרחב הבטוח" אל חיי היומיום במחנה, תבעה מכותבי הזיכרונות לוליינות מילולית שתיישב חריגה זו בתוך מסגרת ה"נורמליות". דבר זה נעשה באמצעות שני טיעונים עיקריים: פירוש התנהגויות אלה כחלק מ"פולחן הפרימה דונה" המקובל בתאטרון, או לחילופין, כאמצעי חשוב לשמר את תשוקתו של הגבר אל "דמותה של האישה" ולמנוע מעשים הומוסקסואליים.

את הפרחים, השוקולד ומוצרי הקוסמטיקה, שקיבלו מגלמי הנשים, יכלו כותבי הזיכרונות לארוז בקלות כהערצה אופיינית שלה זוכה הפרימה דונה. שכן בסופו של דבר היו שחקנים אלה אחראים להצלחתו של התאטרון ועל מאמציהם זכאים היו ליהנות מ"מראית עין של חיים הגונים". מגלמי הנשים תוארו כבעלי מזג סוער כיאה לדיוות וכאחוזי קנאה זו בזו. בהסתמכות על הקלישאה בדבר הדיווה ההפכפכה נאמר, ש"הבמאי חייב היה לדעת כיצד לטפל בגבירות' שלו וכיצד להיאבק במצבי הרוח הקפריזיים של הפרימה דונות".

מאחר שהמסירות למשימתם תבעה ממגלמי הנשים להפנים את "דמותה של האישה", לא יכלו אלא להקפיד מאוד ביחס לענייני ביגוד נשי: "ככל שמגלם הנשים חי יותר בתוך תפקידו, כך תביעותיו בתחום זה [בגדים] גדלו. ולא רק פרטי מלתחה גלויים לעין, אלא גם בגדים תחתונים, בעיקר בגדים תחתונים; אלה לעולם לא היו אופנתיים ואלגנטיים די הצורך". בדרך דומה תיאר אלפרד שטיינפנד "סצנה נפלאה" שסיפרה לו אישה אנגלייה אשר חיה ברוסיה והתנדבה להשאיל בגדים למגלם נשים מתאטרון הקצינים:

הנער העדין ובעל חזות כשל נערה התיישב בחן על הכסא שהוצע לו. ביישן ומסמיק כנערה בת עשרה הוא הרכין את עיניו, וידיו הצרות שוטטו על הבגדים, כאילו רצה לערוך מספר תיקונים [...] האישה האמיתית נעשתה מבולבלת יותר ויותר וכבר לא ידעה מי בעצם עומד לפניה. השיחה התפתחה בדיוק כפי שהייתה מתפתחת בין שתי נשים ידידות.

על אף ניסיונותיהם של כותבי הזיכרונות להציג את פריצת הגבולות כחלק מפולחן הפרימה הדונה, שהיה מקובל מבחינה חברתית, נדמה שהקצינים השבויים ביטאו את מה שבוקסוול כינה: "השיבוש המגדרי המתלווה למלחמה מודרנית". אמריך לשיץ אמר דברים ברורים להפליא בעניין זה: "בקשרים פרטיים חוויתי לעתים מזומנות יחס אבירי שלא היה משולל אווירה של סטייה". קצין שהפך "לוהט מדי" בהערצתו למגלמי נשים "נאלץ להתמודד עם סוגים שונים של ביטויי לעג, עד שחייב היה אף הוא לצחוק על כך". תיאור מגלמי הנשים והמעריצים היווה אתגר דקדוקי לכותבי הזיכרונות. פרצגן התלבט בין כינויי גוף נשיים ("היא") וכינוי גוף גבריים ("הוא"), והיה בלתי-עקבי לחלוטין בשימוש במרכאות. האם היו המגלמים "גבירות" או גבירות? האם היו "שחקניות" או שחקניות, או

שמה בכלל שחקנים? אי-הוודאות המורפולוגית מהווה סימן מצוין לערעורה של הדיכטומיה המגדרית הנוקשה, ואתה גם של תחושת הנורמליות שאמור היה כביכול התאטרון ליצור. הדרך המעניינת ביותר אולי, שבה קראו מגלמי הנשים תיגר על ההייררכיות, הייתה באופן שבו השפיעו על היחסים בין הדרגות. "מה שהיו פעם גבולות תיחום חד-משמעיים בין הדרגות", כתב אלפרד שטיינפנד, "נחצו כאן פעמים רבות, וקולו המצווה של קצין בכיר, שנהג פעם לנבוח ללא-רחמים בעודו רכוב על סוסו: 'צוער גש!'; הפך לטון הרך ביותר אם הצוער היה מגלם נשים מפורסם". גרלים שבויים התחרו על תשומת-לבן של השחקניות, ועל אחד מהם נאמר ששלח פתקים כגון "את כפרח, כה עדינה, יפה וטהורה".

דרך נפוצה אחרת להתמודד עם האשמה בסטייה מהנורמלי, הייתה להציג את הבמה כנוגדן למעשים הומוסקסואליים. רינהולד מסנר (Messner) הרחיק לכת וטען, "לא שמעתי ולו על מעשה אחד מהסוג ההומוסקסואלי, אפילו לא מהסוג הפסיבי", ואף הוסיף, "הגברים ההגייונים ברוסיה הראו את יכולתם לאהבת נשים". ההיגיון כאן היה ברור: מגלמי הנשים היטיבו כל-כך במלאכתם, עד שהצליחו לשמור בחיים את "דימוי האישה" במחנה ובכך מנעו מהאסירים לפנות לפעילות הומוסקסואלית. האיכות ההומו-ארוטית הברורה של "טיולי השחקניות שלובות זרוע עם מעריצהן", הייתה למעשה אמצעי למנוע אהבת גברים גלויה. "בעיני האסירים", כתב פרצגן, "הוא היה מי שהוא גילם. הוא היה האישה היחידה שראו בשנים ארוכות אלה, האדם היחיד שיכול היה להראות להם את חנו של המין האחר". מגלם הנשים תיעל מחדש את הדחף הארוטי הבלתי-ממומש של אסירי המחנה, ומושא תשוקתם היה נשי ככל שניתן היה בניסיונות הקיימות. "מעבר לכך", טען פרצגן, "מגפות הומוסקסואליות פרצו במחנה רק לפרקי זמן קצרים [...] הן לא חיזקו את כוח המשיכה של מגלמי הנשים והיעלמותן לא גרעה ממנו".

מגנסו הירשפלד (Hirschfeld), מראשי הפעילים למען זכויות הומוסקסואלים בגרמניה בשלושת העשורים הראשונים של המאה העשרים, ומי שטבע בשנת 1910 את המונח "טרנסווסטיטים" (Transvestiten), ביטל טיעונים כאלה באופן נחרץ. עם עמיתו אנדראס גספר (Gaspar) ושותפיו במכון למדעי המין (Institut für Sexualwissenschaft) בברלין, טען הירשפלד, ש"משגלים חד-מיניים" היו נפוצים להפליא בקרב שבויי מלחמה, בייחוד בקרב קצינים שלא באו במגע עם נשים מקומיות. "חלק מאותם [שבויים...] היו בעלי דחף הומוסקסואלי (urning) אמיתי ביסודם, ואילו אחרים נדחפו עקב מצוקה מינית לפעילויות פסוודו-הומוסקסואליות". לדעתו של הירשפלד, הומוסקסואליות ובמת השבי שולבו יחד תחת מוסד התאטרון וקונבנציות של "מקדש המוזות בעיר הגדולה". האפשרות לזכות ולו במעט חיי אהבה מאחורי גדר התיל הציעה "לאנשים שדודי חופש אמצעי לסיפוק במשך שנים רבות". בעגה האפידימיולוגית של התקופה, סיכם הירשפלד ואמר, כי: "אכן ניתן להתייחס להומוסקסואליות כתופעה מדבקת במחנות השבויים".

הערכות סותרות אלה בדבר הקשר בין הומוסקסואליות ל"תאטרון הפלני" קשורות כמובן לאינטרסים השונים של

טבעו האמביוולנטי של התאטרון שיקף את מצבם האמביוולנטי של הקצינים כלוחמים מנוטרלים. רחוקים וממודדים ממוקד הגבריות הלוחמת בחזית, מצאו עצמם הקצינים השבויים מאכלסים מרחב אמביוולנטי בעולם המגדרי הדיכוטומי של המלחמה הגדולה. ללא כלי נשק וללא פעילות מלחמתית "לגיטימית", תחושת ערכם העצמי הסתמכה בין השאר על יכולתם לעבד בגלוי את פחדיהם וספקותיהם. לגבי חלקם סיפקה הבמה דרך לאשר מחדש תחושה של כוח גברי ועליונות מעמדית. ואמנם כותבי זיכרונות רבים סברו, שהתאטרון סיפק את הרכיב החשוב ביותר בשיקומה של תחושת נורמליות מיוחסת: פעילות תכליתית, חברתיות עירונית, ונוכחות "דימויה של האישה". בד בבד, זעזעה במת השבי את יסודות הנורמליות ההטרסקסואלית כפי שהובנה בראשית המאה העשרים. היא אפשרה מידה מסוימת של אינטימיות הומו-ארוטית בין השבויים, היא יצרה סובלנות להתנהגות טרנס-מגדרית גם בחיי היומיום של המחנה עד כדי ערעור כינוי השם, והיא טשטשה את הגבולות בין ה"נורמלי" וה"לא-נורמלי": אם התנהגות מגדרית "פתולוגית" בהקשר אחד יכולה להיחשב כ"מבריאה" בהקשר אחר, אזי הגבולות בין המגדרים אינם כה קבועים ככלות הכול. אין זה מפתיע לכן, שכמה משבויי המלחמה מצאו בחיי המחנה חוויה משחררת. קצינים שחשו עצמם במצוקה נוכח המוסר המיני הנורמטיבי והתפקידים המגדריים הנתונים, יכלו לחיות – להרף קל לפחות – מחוץ למה שכינתה ג'ודית באטלר "המטריצה ההטרסקסואלית". עקב כך יכול היה כוכבה של הבמה הסיבירית, אמריקן לשיץ, להביט אחורה על ימיו בשבי ולהתייחס אליהם "כתקופה המאושרת ביותר בחייו".

לקריאה נוספת:

- אביגדור המאיר, **השגעון הגדול: רשימות קצין עברי במלחמה הגדולה**, תל אביב 1989.
- אביגדור המאיר, **במהם של מטה: רשימות קצין עברי בשבי רוסי**, תל אביב 1989.
- David A. Boxwell, "The Follies of War: Cross Dressing and Popular Theatre on the British Front Lines, 1914–1918", *Modernism/modernity*, vol. 9:1 (January 2002), 1–20.
- Judith Butler, **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**, 10th Anniversary Edition, New York and London 1999.
- Maria Bucur and Nancy Wingfield (eds.), **Gender and War in Twentieth-Century Eastern Europe**, Indiana University Press, 2006.
- Lesley Ferris (ed.), **Crossing the Stage; Controversies on Cross-Dressing**, London 1993.
- Magnus Hirschfeld, **The Sexual History of the World War**, University of the Pacific Press, 2006.
- Victor Turner, **From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play**, New York 1982.

מקורות האיורים:

תמונות בעמודים 113, 115: ויז'ואל/קורבס

הכותבים. הירשפלד ושותפיו רצו להראות, כי מיליוני גברים ללא כל "יסוד 'אורנינג'" יכלו לשאוב הנאה וסיפוק ממגעיים הומו-ארוטיים ומאוננות כדי להקל על "ייסורי השבי חסרי הפשר". כותבי הזיכרונות במחנות השבויים, מצד שני, רצו להציג את תאטרון המחנה כנוגדן חשוב למעשים הומוסקסואליים. אלפרד שטיינפך סיים לפיכך את זיכרונותיו בהתייחסות למה שכינה: "המערכה האחרונה בטרגדיה האנושית שהייתה המלחמה". כשהמלחמה הסתיימה שב מגלם הנשים לביתו ונדרש להיאבק על קיומו בסביבת אנשים שלא היו טובים ונדיבים. "ומה על המעריצים? מששבו הביתה הם שוב לא הסתפקו בתחליף אישה, מאחר ש'נשים אמיתיות' היו בעלות דבר-מה שאפילו אמנותם של מגלמי הנשים לא יכלה לזייף". העובדה ששטיינפך השתמש בשלב זה במרכאות על מנת לציין דווקא נשים גנטיות, מעיד אולי יותר מכול עד כמה התערערו הקטגוריות המגדריות בבמת שבויי המלחמה.

"תאטרון הפלני" הוחזר לחיים באוסטריה בתקופה שבין המלחמות על-ידי שבויים לשעבר. יש בכך אולי יותר מרמז לכך, שהשפעתו ומורשתו חרגו הרבה מתקופת המלחמה עצמה. בכל שנה, מעט לפני חג המולד, ערך התאטרון את הנשף השנתי שלו, "לילה בסיביר", שזכה לסיקור בעמוד הראשון בירחון הרשמי של אגודת השבויים-לשעבר באוסטריה. רק לאחר ה"אנשלוס" במרס 1938 והנאציפיקציה של ארגוני החיילים המשוחררים, חדל התאטרון מלהתקיים. בניגוד לתאטראות החזית שנסגרו על-ידי הצבאות עצמם לאחר המלחמה, השבויים-לשעבר שבו וחזרו במשך שני עשורים לזיכרונותיהם ולחוויותיהם ברוסיה בעזרתה של הבמה.

פנטזיה אמביוולנטית

הבמה הטרנס-מגדרית הייתה ועודנה תופעה מורכבת וסבוכה, אולי אף יותר מכפי שחוקרים מסוימים מתירים לה להיות. היא קשורה לבלי הפרד בסיטואציה ההיסטורית שבתוכה מצאו עצמם השחקנים והקהל שצפה בהם, כמו גם בנקודות מיקוד אחרות של הזדהות, כגון מעמד, שפה ולאומיות. מארגני תאטרון הקצינים ברוסיה לא רק ביקשו לשוב ולהתחבר עם תחושה של ערך עצמי גברי מיוחס, כי אם גם עם מסורת ארוכה של תרבות גרמנית ותחכום אירופי. בהציגם הפקות ראוותניות של שטראוס, איבסן ונסטרוי, עם עשרות שחקנים ומוסיקאים, מתחו הקצינים השבויים את שריריהם התרבותיים אל מול שוביהם הרוסים. באופן חלקי היה זה ניסיון להתגבר על "תחושת חוסר-האונים והיעדר-הכוח המוחלט בכל רכיבי החיים" שגרם לקצינים להעלות מופעים כאלה במרחבי סיביר ובטורקיסטן (אסיה המרכזית הרוסית).

אבל לא רק השוברים הרוסים נדרשו לפענח את המופעים שהוצגו לפנייהם. האסירים עצמם נדרשו לפרש את אשר חוו על הבמה ומחוצה לה, ולהחליט בעצמם עד כמה מעורבים הם מבקשים להיות בפנטזיה משוכללת זו של חיי תאטרון בעיר הגדולה. גודלן ומורכבותן המדהימים של הפקות אלה הותירו מקום רב להרהורים אישיים ולדמיון פרטי. ההופעות יכלו להתפרש ביותר מדרך אחת כתומכות בקטגוריות נוקשות של היות ונטייה מינית, או לחילופין כמערערות עליהן.