

מיסודה של עמותת היצירה התיאטרונית בישראל

גיליון מס. 31

מו"ל: איגוד כללי של סופרים בישראל

כתובת: רחוב דניאל פריש 6, ת"א, ת.ד. 23033

טל. 03-6950019 פקס. 03-6950012

igudil@netvision.net.il

<http://sofrim.org.il>

עורכים: פרופ' גד קינר, ד"ר חיים נגיד

מועצת המערכת: ד"ר שרון אהרונסון-להבי, גילה אלמגור, גדליה בסר, פרופ' אהובה בלקין, דני הורוביץ, פרופ' יוסי יזרעאלי, פרופ' נורית יערי, ד"ר נעמי יפה, פרופ' רנה ירושלמי, מוטי לרנר, פרופ' בנצי מוניץ, ד"ר ז'נט מלכין, ד"ר חיים נגיד, סיני פתר, עודד קוטלר, פרופ' גד קינר, אילן רונן, לאורה ריבלין

מערכת מדעית: פרופ' אהובה בלקין, ד"ר דפנה בן-שאול, פרופ' נורית יערי, ד"ר שולמית לב-אלג'ם, פרופ' שמעון לוי, ד"ר ז'נט מלכין, ד"ר חיים נגיד, פרופ' אברהם עוז, פרופ' גד קינר, פרופ' אלי רוזיק, פרופ' פרדי רוקם, פרופ' חנה שקולניקוב

עיצוב וביצוע גרפי: ח. נגיד

הדפסה וכריכה: דפוס מדיה-גל

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

© כל הזכויות שמורות, 2011

ISSN 1565 155X

בשער: תמונה מתוך הצגתה של אופירה הניג איש ואישה אחת, בתיאטרון חיפה ואנסמבל
הרצליה 2011.
צילום: ז'ראר אלון

תיאטרון יוצא בתמיכת מינהל התרבות, משרד התרבות והספורט,
עיריית תל-אביב, מחלקת התרבות

ימים ספורים לפני סגירתו של הגיליון הנוכחי, התקבל במערכת תיאטרון מכתב מגרוזיה, ובו ידיעה מדאיגה על נידויו של הבמאי הגרוזיני המהולל רוברט סטורואה, מי שביים אצלנו את "פעורי פה" של חנוך לוין ואת "המלך ליר". מתברר שבראשית אוגוסט השנה, הדיח שר התרבות של גרוזיה, ניקולוז רורואה, את סטורואה מתפקיד המנהל האמנותי של התיאטרון הלאומי רוסטווילי, "בגין שנאת הזרים שהפיץ בהצגותיו ובהצהרותיו הפומביות". סטורואה, שהצגותיו מערבות פנטזיה מרהיבה עם מטאפורות פילוסופיות רוויות אירוניה וגרוטסקה, דווקא מוכר כאמן המתעב שנאת זרים ובוהן ביצירותיו (כמו מעגל הגיר הקווקזי בכימיו, שהוכתרה כאחת מהצגות התיאטרון החשובות ביותר של המאה ה-20) את הכוח המופעל בידי שלטון עריץ כנגד היחיד החלש. לכן, מובן שהאשמתו ב"שנאת זרים" לא הייתה אלא תואנה לכיצוע אקט פוליטי שמטרתו סתימת פיות. שכן, בראיונותיו בתקשורת סטורואה הרבה לבקר את הפער הבלתי נסבל שבין הממשלה לבין העם, והתגובה אכן, לא איחרה לבוא.

הפגיעה של בעלי השררה בגרוזיה במאסטרו הגדול שנותר ללא התיאטרון שלו, מזכירה פרשה דומה שהתחוללה כמעט בעת ובעונה אחת אצלנו, פרשת הדחתה של המנהלת האמנותית של תיאטרון אנסמבל הרצליה, אופירה הניג, והסערה שהתעוררה בעקבות מכתבו של פרופ' גד קינר לראש העיר הרצליה, יעל גרמן, בו ניסה להאיר את עיניה לראות, מה גדולה הייתה תרומתה של הניג לתרבות הלאומית, ולא רק להרצליה. לתגובות בתקשורת ומחוצה לה על מכתב זה ועל הטענות העקרוניים המושמעים בו, בדבר איכות תיאטרונות, ותפקידו של התיאטרון בקונטקסט התרבותי, מוקדש חלק נכבד מגיליון זה, כמו גם ראיון רחב ומעמיק שערכו עם הניג פרופ' נורית יערי ופרופ' גד קינר.

על הקשר המורכב בין מה שהתחולל בגרוזיה, בעלת העבר הקומוניסטי, לבין ההדחה בעיר הלוויין של תל-אביב, אפשר אולי לעמוד בדיעבד בעקבות מאמרה של ד"ר אולגה לויטן "פרשת הניג": ד"ר לויטן מציבה סימני דמיון רבים ומדאיגים ביותר בין סממני הדיכוי הסובייטיים אז לבין אלה שנוקט הקפיטליזם החזירי וספחיו בתיאטרון הישראלי כיום. גם הדרך שבה היא מאפיינת את עשייתה של הניג עשויה להלום את פעלו של סטורואה בגרוזיה הרחוקה: "ההצגות שביימה הניג הן אוצר תרבותי לאומי שדורש מדיניות של שמירה ואבטחה. הדחתה מניהולו האמנותי של תיאטרון זה משמעה סגירת התיאטרון במתכונתו הנוכחית, וזהו, למעשה, בזוז תרבותי בלתי הפיך שפוגע בחיי הלאום".

בעלי השררה בגרוזיה נימקו את פיטוריו של סטורואה בטענות הומניסטיים כביכול. בעלי השררה בהרצליה, עיר הקרויה על שמו של מחזאי וינאי לא כל כך מצליח, נימקו את פיטוריה של הניג בטענות כלכליים ללא כחל ושרק: מיעוט הצופים בהצגותיה מעיד על כישלון הסטרט-אפ הכלכלי הקרוי תיאטרון עירוני. בשני המקרים, הציניות של הכוח הפוליטי גברה על המצוינות האמנותית. מתי תתחיל כבר המחאה, הנושאת את שמו של המאמר הפותח גיליון זה: "העם דורש צדק תרבותי"!

העורכים

תוכן העניינים

מכירת העונה

4העם דורש צדק תרבותי, נפתלי שם טוב

תיאטרון מחפש משמעות

11.....הבמאי כיוצר עולם ראיון עם אופירה הניג, מראיינים: גד קינר ונורית יערי,

25פתיח: בין דיכוי סובייטי לקפיטליזם חזירי, מאת שמעון לוי

28פרשת הניג, מאת אולגה לויטן

34סוף טוב – הכול טוב? מאת גד קינר

מה שרואים משם

61ורליקובסקי בישראל, מאת מאוגוז'טה ליפסקה

הצייר כתפאורן

73תיאטרון המודרניזם הארצישראלי, גדעון עפרת

אמת או דרמה

87האונטולוגיה של הדרמטורגיה, ג'וליאן מייריק

תיאטרון מחפש משמעות

102חלומות של אנונימוס, מחזה חדש מאת יוסי יזרעאלי

127.....הנפשות הפועלות

128.....תקציר אנגלי

העם דורש צדק תרבותי

ההתמסחרות נמשכת. על הרפרטואר של התיאטרון הישראלי ב-2011-2012. מה שהיה הוא מה שיהיה

בשלושת העשורים האחרונים הזרם המרכזי בתיאטרון הישראלי קורס לתוך (אי)היגיון השוק, כך שהפואטי והפוליטי הופכים לכלי שרת של הכלכלי-השיווקי. קריסה זו מתרחשת באופן פרדוקסלי בעיקר בשל שיטת הקריטריונים הכמותיים של התמיכה הציבורית, והדרישה לאיזון תקציבי של האוצר, ללא התחשבות בתיאטרון כמוסד אמנותי-תרבותי. כך, התיאטרון הציבורי בלע זה מכבר את התיאטרון המסחרי העצמאי, שמתבררת כעת חשיבותו כמי שבעצם קיומו יצר חיץ ברור, פחות או יותר, בין יצירה אמנותית למוצר מסחרי.

אך לאחרונה, כחלק מהמחאה הציבורית הנרחבת לצדק חברתי, נשמעו גם קולות על חלוקה צודקת בתחום התרבות. אמנים פרצו למוזיאון תל אביב ודרשו ייצוג הולם בניהול המוסד, ואף בקרב אנשי תיאטרון נשמעה דרישה לשינוי הקריטריונים הכמותיים לאיכותיים, הפניה תקציבית גדולה יותר ליצירה הצעירה/אלטרנטיבית ותיחום הקדנציה של מנהלים אמנותיים שונים על גבי שנים דבוקים לכיסאותיהם. האם קולות אלו ימצאו אוזן קשבת? ימים יגידו.

תהליך ההתמסחרות של התיאטרון הישראלי הציבורי מייצר "תרבות אמצע" - *midcult* בלשונו של דן אוריין¹, מושג שהוא משאיל מהרברט גאנס, ומשמעו תרבות שהיא נקודת מפגש ופשרה בין ערכי תרבות גבוהה לבין תרבות פופולרית, כשהטלוויזיה היא המדיום המוביל בה. תרבות האמצע היא אסטרטגיה שיווקית בגיבוש הרפרטואר כדי להגיע אל מרבית הקהלים, אל הקהל הקבוע ובעל הון תרבותי המצפה לתיאטרון "אמנותי" ומנגד לקהלים חדשים התופסים את התיאטרון כבידור הדומה מבחינתם למסך הקטן כלומר "תיאטרון טלוויזיוני"² כך ניתן להעלות מחזאות קלסית או מודרנית בעטיפה פופולרית-רלוונטית ללא התמודדות ממשית עם הטקסט. לחילופין להעלות מחזאות ישראלית מקורית העוסקת בחומרים אקטואליים-רלוונטיים כאילו-פוליטיים, אך תוך עיצוב החומרים כטלנובלה רגשנית

¹ אוריין, דן (2008) תיאטרון בחברה. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה (עמ' 83-82).

² אוריין, שם, 185-182.



נד"לן בבית לסיין, מחזה מאת רוני קובן בבימוי גיל אמיתי. בתמונה: רבקה גר עם קובי לבנה ויורם טולידנו צילום: יח"צ

או כסיטקום קליל המנטרלים כל ביקורתיות ממשית. נראה שמגמה זו שעוצבה בעשורים האחרונים נוכחת היטב גם בעונה הנוכחית והבאה של התיאטרון הישראלי.

השואה על הבמה – מי הקורבן?

בתיאטרון הרפרטוארי נראה כמות עצומה של מחזות שואה, לעומת שיתופי פעולה עם תיאטרונים מגרמניה והעלאת מחזות גרמנים בעיקר מחוץ לזרם המרכזי. הקאמרי עושה מחווה לאנה פרנק והוא מעלה שני מחזות העוסקים בחייה: **יומנה של אנה פרנק** המציג את סיפורה הידוע בבימויו של נועם שמואל, ואנה פרנק שלי מאת רינה גרוף המציג את הסיפור שמאחורי הקלעים של המחזה הראשון – סיד סילבר כתב מיומני פרנק מחזה שנדחה על ידי הבמאית האמריקאית משום שגרסתו היתה יהודית מדי. בנוסף להצגות הללו עולה בהבימה הכיתה שלנו מאת סלובודזיאק הפולני, העוסקת בכיתה מעורבת של יהודים ופולנים כשהגרמנים כובשים את פולין והאנטישמיות פורצת. ואם כל זה אינו מספיק נקבל גם את האלגוריה של יונסקו על תהליך זה – **הקרנפים**, ומי שרוצה גם לזמזם להיטים מתקופה זו מוזמן לצפות בקברט. כדי לנחם אולי את הצופים מציגים באיש קטן מה עכשיו? של הנס פאלאדה (מחבר לכר בכרלין) סיפור אהבה בלתי אפשרי בין יהודי לבחורה גרמניה (יש גם גרמנים "טובים") כשהנאצים עולים לשלטון. גם מקומו של הדור השני אינו נפקד. בין לבין

של שרה פון שוורצה עוסק בזהות היהודית-גרמנית-נאצית של צלמת שאביה התגייר והיא חוזרת אליו לקבל תשובות על בחירתו שהפכה אותה לבעלת זהות סבוכה. **הבימה** איציק ויינגרטן מעבד את **פולין ארץ ירוקה** של אפלפלד. בן של ניצולי שואה חוזר לכפר הוריו בפולין פוגש שכנה קשישה המעידה על מה התרחש בכיבוש הנאצי. נקודת המבט הפולנית באה לידי ביטוי גם **בהנדר של אירן** מונודרמה של פולניה שמצילה ומסתירה יהודים בשואה. **תיאטרון החאן** לעומת זאת, מעדיף לעלות את **הקוראז' של אמא** מאת ג'ורג' טאבורי. מחזאי יהודי הונגרי חשוב שכמעט ולא מועלה בארץ. העלילה מבוססת על סיפור הישרדותה של אמו באושוויץ בהומור דק המאפיין אותו, כשהיא מקבלת עזרה בלתי צפויה מקצין נאצי.

נראה שמרביתם של מחזות אלה תופסים את המקל משתי קצותיו מבחינה פוליטית. בחלק לא מבוטל מתקצירי ההצגות מציינים את הקוטב האוניברסלי וההומני שאמור לעלות ממופעים אלה, ומדגישים את המחויבות למאבק על זכויות מיעוטים ואת החשש לאיבוד צלם אנוש. אך נראה כי המויות היהודים בחלק ניכר מהמחזות הם קורבנות שההזדהות איתם מחזקת דווקא את הקוטב הלאומני והברלני, שמחייב מדינה יהודית חזקה ובלתי מתפשרת. כך התיאטרון הישראלי כחלק מ"תרבות האמצע" פונה לקהלים מגוונים פוליטית וכל צופה עשוי למצוא את מה שחיפש מלכתחילה.

מגמה זו של הזרם המרכזי נראית חיוורת לעומת העונה הגרמנית שיזם תיאטרון תמונע בשנת 2010 בה יוצרים גרמנים וישראלים עבדו ביחד ולחוד והעלו שאלות הקשורות לזכרון היסטורי מורכב הנוגע כמובן לשואה, אך גם מטפל באומץ פוליטי ואסתטי בשאלות עכשוויות הקשורות לגלובליזציה, כלכלה חופשית, חוסר בטחון וחיפוש אחר משמעות בעולם לא יציב.

רשימה ממוחזרת של מחזאות קלסית ומודרנית

לרוב, התיאטרון הציבורי מעלה מחזות קלסיים ומודרניים מתוך רשימה ממוחזרת עד לעייפה. קומדיות של שקספיר חוגגות: **קומדיה של טעויות (הקאמרי ובית לסיין)** הסוחר מוונציה (הבימה) ו**אילוף הסוררות (החאן)**. רק **הקאמרי יעלה** גם טרגדיה אחת - **ריצ'רד השני**. חנן שניר מנסה כוחו בטרגדיה יוונית, אך יעבד את שלושת הגדולים אייסכילוס, סופוקלס ואוריפידס ל**אלקטרה ואורסטס משפט רצח** יחד עם התיאטרון הלאומי של קפריסין. לעומת זאת, מיקי גורביץ' בחאן מנסה להפוך את **המשתה הפילוסופי של אפלטון** לדרמה בשיתוף עם שחקניו בתהליך עבודה נסיוני. מולייר מעט מקופח השנה ורק **הבימה ותיאטרון חיפה** יעלו יחדיו את גם **הוא באצילים**. בדרמה המודרנית כמעט ואין הפתעות: **מסע ארוך לתוך הלילה (הקאמרי)** כולם היו בני (הקאמרי וחיפה) **החייל האמיץ שווייק (הקאמרי)** **חשמלית ושמה תשוקה (הבימה)**, **ביקור הגברת הזקנה (הבימה)**, **אחים בדם (בית לסיין)** ו**אולי מנהל הבית של פינטר** מאתגר רשימה זו (הבימה). **אויב העם של איבסן** עלה בהבימה כ**שתיאטרון באר שבע** מסתפק בעיבוד מקומי בשם **הבוגד**. התחושה היא של רשימה די מצומצמת של מחזאים שמחזותיהם הידועים מועלים כל פעם מחדש במעין סבב של משחק כסאות, ומה שעלה לפני מספר שנים מועטות מועלה שוב וחוזר חלילה. כך לכאורה התיאטרון מעלה דרמה קנונית וחושבה, אך למעשה מעניק לקהל את המוכר והידוע בלי לקחת אף סיכון קטנטן.



מלאכת החיים בתיאטרון הקאמרי, מאת חנוך לוין, בבימוי אודי בן משה, בתמונה: חנה מרון, רובי מוסקוביץ, אוהד שחר
צילום: גדי דגון

תיאטרון טלוויזיוני

"תיאטרון טלוויזיוני" הוא מונח שטבע דן אוריין כדי להצביע על הצגות שמושפעות ומבוססות על המדיום הטלוויזיוני בפרט ועל תרבות הרייטינג הפופולרית בכלל. מאפיינים בולטים הם מלודרמה המזכירה טלנובלה, קומדיה משפחתית בדומה לסיטקום ומחזמר הבנוי על להיטי זמר פופולרי; נושאים אקטואליים ומקומיים, שפה רזה רוויית סלנג, ליהוק של ידוענים, נרטיב קליפי ועוד. לרוב, גם המחזאים באים מהטלוויזיה, מהעיתונות או שהם סופרים של רבי-מכר. לעתים מעבדים ספרים שנמצאים בראש רשימת רבי-המכר או עיבוד של סרטים שוברי קופות.

הסופרת איריס לעאל והעיתונאי אמנון דנקנר מעלים בקאמרי את אנשים כמונו, המציג תזה מלודרמטית של הון-שלטון-עיתון. עיתונאי החושף שחיתות של חברו הפוליטיקאי, כנראה מחוויותיו של דנקנר כחבר של אולמרט. דניאל בן סימון, העיתונאי לשעבר והח"כ בהווה, כתב לקאמרי את תאומי ראי, מלודרמה משפחתית בין שני אחים יהודים-צרפתים אחד שמאלן ואחד ימני על רקע המתיחות שבין יהודים ומוסלמים בצרפת.

תיאטרון הבימה מציע לא מעט בתחום זה: הברדן שי גולדשטיין (שי ודרור) כתב את שרי מלחמה מעין מערכון ארוך וקומי על מלחמה טוטלית של המזרח התיכון נגד ישראל והאטימות של מנהיגי המדינה במצב חירום זה. דניאל לפין כתב את תקועים קומדיה על זוג

גרש שממשיך לחיות באותה דירה, המזכירה באורח פלא את הסיטקום שלו החיים זה לא הכל... מאור זגורי יביים את נתתי לה חיי מחזמר לפי שירי דני סנדרסון, ומשה קפטן גיבש את שירי עוזי חיטמן למחזמר אלוהים שלי רציתי שתדע. כמו כן יעבדו לכמה את הסרטים שמש בוגדנית של מיכאלקוב והקומדיה האמריקאית כשהארי פגש את סאלי.

בבית לסין יעלו את כן אדוני השר לפי הסדרה הטלוויזיונית הבריטית, ואת נדל"ן של איש הטלוויזיה רוני קובן, העוסק במלודרמה משפחתית האם למכור את הבית הישן בנוה צדק ולכנות עליו מגדל פאר או לשמרו. בנוסף בבית לסין יש גימיק חדש בתחום הליהוק. בהצגה אהבה, שנאה ומה לבשתי לפי ספר של איילין בקרמן נראה חמש נשים בגילאים שונים בשיחה פתוחה על סקס, נישואין, ילדים וזקנה, כשבכל חודש ילוהקו חמש שחקניות אחרות לגלם את חמש הנשים במופע.

כך, נושאים רציניים כמו שחיתות, קפיטליזם דורסני ומלחמה, עוברים המרה לטקסטים מלודרמטיים או קומיים הנוטלים מהם אמירה ביקורתית מורכבת, מוגשים בתבניות ידועות מראש וקלות לעיכול הלוקחות מהמדיה התקשורתית. לעומת אלה נראה בתיאטרון חיפה את איזוראל זורנאל של רוני סיני - מחזה רפלקסיבי הבודק את היחס שבין המציאות לייצוגה בעיתונות בסגנון של מותחן אפל. רפלקסיביות שמאפיינת את מחזותיו הקודמים של סיני הבודקים את היחס שבין ייצוג למציאות בעולם פוסט-מודרני השרוי בסימולקרה כלשונו של בודריאר. בנוסף, בחיפה אופירה הניג העלתה את איש ואישה אחת. עבודה נסיונית המבוססת על סיפורי עם יהודים-מזרחים וערכים העוסקים בנשים וגברים משתי נקודות מבט. עבודה תיאטרונית הבנויה על דיאלוג רב-תרבותי ומגדרי.

שלושה יוצרים/טיפוסים

ברפרטואר של העשור האחרון ניתן להבחין בשלושה יוצרים מהדור הצעיר ודור הביניים שמרכיב לכתוב או לביים בתיאטרונים השונים ונוכחותם בולטת מאוד - משה קפטן, מאור זגורי ואודי בן משה. לעניות דעתי ניתן לראות בכל אחד מהם נציג של אחת המגמות השונות שהתפתחו בעשור האחרון בתיאטרון הישראלי. בעוד שמשה קפטן מביים לרוב מופעים מוסיקליים, גדולים וראוותניים הנוטים לתיאטרון טלוויזיוני, אודי בן משה מתמודד עם חומרים דרמטיים מורכבים כמו חנוך לוין. מאור זגורי הצעיר מביניהם נמצא בתנועה מתמדת ואינטנסיבית בין שוליים למרכז, בין חומרים ביוגרפיים, קנוניים ופופולריים ונראה ככוכב העולה של השנים האחרונות.

כך, משה קפטן מביים בקאמרי את המחזמר שיער, ואת שרול - מחזמר קומי לפי מוסיקה של יוני רכטר ובהבימה את אלוהים רק רציתי שתדע. אודי בן משה מביים בעונה זאת שני מחזות של חנוך לוין (אורזי המזוודות בקאמרי, ומלאכת החיים בבית לסין) ואת סיראנו דה ברז'ראק מאת אדמונד רוסטאנד, שהם חומרי תיאטרון שמתרחקים מהתיאטרון הטלוויזיוני. מאור זגורי, במאי צעיר בעל הספק רחב, הספיק משנת 2008 לביים בסמינר הקיבוצים, צוותא, פסטיבל עכו, תמונע, תיאטרון ילדים ונוער ומעבדת תרבות דימונה, לצד הקאמרי שבו יעלה דרמה עברית קנונית (נפש יהודי של טובול) בהבימה הוא יביים עיבוד ללא שם זין של בן אמון, וכאמור יביים גם את נתתי לה חיי.

בנוסף הוא מביים קבוצת תיאטרון קהילתי בשדרות תחת חסות הבימה, במופע אושרי המבוסס על חומרי הקבוצה. הספק אקלקטי זה עשוי ללמד לא רק על כישרון רב (וצורך להתפרנס), אלא גם על חיפוש דרך אמנותית-תרבותית המאפיינת את ההקשר הנזיל והמעורער שבו שרויים צעירים המבקשים עוגן ואי של יציבות בתקופתנו.

בין מרכז לשוליים/פריפריה

בשוליים מתקיימת פעילות מרתקת כל העת, אך בתמיכה מזערית ובקשיים רבים אחרים. בחרתי לעסוק רק בשני מופעים שיצאו יחסית לאחרונה משום שהם מקיימים דיאלוג מתריס ומעניין עם הרפרטואר השטחי למדי של הזרם המרכזי, כמו כן על מרבית במות הפרינג' והתיאטרון האלטרנטיבי עולים עדיין חלק גדול מהמופעים של 2010.

מאז הקמת פסטיבל עכו וביתר שאת מהיווסדות המרכז לתיאטרון עכו האלטרנטיבי ומאוחר יותר הקמת מרכז שלומי הופך הגליל המערבי לאזור גרוש ומבעבע ביצירה מרתקת ומאתגרת למתרחש בתיאטרון המרכזי התל אביבי המנומנם. לעומת מחזות השואה הפושרים פוליטית שבזרם המרכזי, סמדר יערון ממרכז לתיאטרון עכו, יצאה במופע חדש - אום מוחמד - שבו היא חוזרת לזלמה, דמותה הידועה של ניצולת השואה מארכייט מאכט פריי, כדי לקיים דיאלוג עם אום מוחמד (חמדי מוסא) קשישה ערבית תושבת עכו. זלמה נוכחת במופע, ואום מוחמד מוקלטת ומתועדת בווידיאו על זיכרונותיה מ-1948. כך, שאלות פוליטיות על פליטות, בין "שם" ל"כאן" וחוזר חלילה, מנוסחות בשפה בינתחומית אינטר-מדיומלית, הבודקת מהי עדות וכיצד היא מעצבת את הנרטיבים הקטנים הסודקים את הנרטיב הגדול.

אם נרד מעכו ליפו נגלה בתיאטרון הערבי-עברי עוד הצגה העוסקת בזיכרון - פאפעג'ינה של חנה ואזנה-גרינוולד העוסקת בזכרונותיה כילדה-נערה ממוצא מרוקאי ביפו של שנות השבעים ומכונה על ידה סיפור אוטוביוגרפי בדוי. נוצר כאן מתח תמידי בין התיעודי לפנטזיה שמאפיין לא מעט את התיאטרון הישראלי. זהו תיאטרון סיפור המציג יום שישי דחוס בחייה של ימימה, שהיא כמו פאפעג'ינה - במרוקאית 'בצק שלא תפח', ובעברית פשוטה 'אחת שלא ייצא ממנה כלום'. ימימה היא בת דמותה של המחברת שמתבגרת במהלך יום זה ומבינה את העולם המורכב שסביבה. חנה משתתפת כמספרת בוגרת הבוחנת ומנהלת דיאלוג עם ימימה על זהותה המזרחית-נשית. על הבמה ריחות תבשילים של האם המכינה אותם ב"זמן אמת" ובסוף ההצגה אף יוגשו לצופים. כך, זכרון העבר נוכח באופן חושני מאוד והופך הווה. יפו, בהצגה, היא אתר סבוך של זהויות (יהודים-ערבים-מזרחים, מגדר ומיניות) הנטוע בתקופת המהפך הפוליטי של '77, אך גם מצביע אל ההווה המקומי הסבוך אף יותר.

לעומת הייצוג המזרחי הרגיש והמורכב אמנותית וחברתית בפאפעג'ינה, התיאטרון הציבורי ממשיך בשעתוק גם וולגרי של הסטריאוטיפ המזרחי. כך תיאטרון הקאמרי כחלק משירות לקהילה עורך פרויקט משותף עם שדרות, שאותה הוא רואה דרך סלאח שבתי וזוהר, ובעונה הבאה יעלה את קזבלן היפואי שהוא תמונת תשליל ליפו של פאפעג'ינה. לא ברור לי כיצד ניתן להציג את סלאח

שבתי היום בצורה לא ביקורתית בעליל, תוך התעלמות (הנובעת כנראה מבורות) לביקורת הפוסט-קולניאליסטית הנוקבת על טקסט זה. זוהר הוא פספוס אדיר של חומרים חברתיים-פוליטיים הקשורים לעליית הליכוד לשלטון והחרפת המתח האתני בראשית שנות השמונים דרך חיו המורכבים של זוהר ארגוב. במקום זה מעבדים את העלילה למלודרמה סנטימנטלית שזורה בלהיטים בסגנון מרי לו, כשהקהל נדרש למחוא כפיים בקצב הטברנה, וכנראה שגם קזבלן לא יתרחק מסגנון זה.

לסיכום: "מצבנו הטוב לא היה גרוע כל כך", המוני בית ישראל צובאים על שערי התיאטרון הציבורי ובאים בהמוניהם דרך ועדי העובדים לתיאטרון ולהיכלי התרבות ברחבי הארץ, המגישים להם הצגות כמיטבה של "תרבות האמצע". האם המחאה הציבורית העוטפת את כל החברה בישראל תחצה את הקו הרמיוני בין אולם לבמה, תעורר את הקהל השרוי בתרדמת לדרוש איכות אמנותית גבוהה יותר, שינוי קריטריונים ותוספת תקציב, פתיחת התיאטרון לצעירים ולתפיסות חדשניות יותר, ותרענן את כסאות המנהלים והבמאים הוותיקים? הגיע הזמן לומר: הקהל דורש צדק תרבותי!



מוריה בשארי בפאפגע'ינה מאת חנה ואזנה-גריןולד בתיאטרון העברי-ערבי

גד קינר ונורית יערי

הבמאי כיוצר עולם

שאלות לאופירה הניג

אחרי שבנתה אנסמבל לתפארת בהרצליה, הציגה אג'נדה אמנותית בלתי מתפשרת כמנהלת אמנותית, ויצרה בו ועמו סדרה של הפקות מופת ייחודיות – **גשם שחור, עירם של האנשים הקטנים, ירמה, שלוש אחיות, יוליסס על בקבוקים, איש ואשה אחת** – אחרי שהנהלת העיר בעטה אותה החוצה, מתפנה אופירה הניג לשאלות על השקפת עולמה, על מקצוע הבמאי, על הרפרטואר בו היא מאמינה, על שחקנים, יוצרים וקהל, ועל ההשקה האכזרית לעתים בין האמנות לחיים: "**בשלוש אחיות** ניסיתי להישיר מבט אל הרוע של החברה הפרובינציאלית. בעיניי, אנדרי האח, הוא הדמות המרכזית והוא הגיבור הטרגי של המחזה הזה. הוא הדמות שעוברת את התהליך הגדול ביותר. הוא מתחיל כפוטנציאל להיות פרופסור בעיר הגדולה ומסיים את חייו בנדנדוד עגלת ילדים צרחניים. היום, כשאני נאלצת לעזוב את התיאטרון שאותו בניתי, רק משום שתושבי העיר הרצליה רוצים בתיאטרון חביב ונחמד, ואינם רוצים ביצירה שלי. אני מרגישה היטב את הרוע של החברה הפרובינציאלית ואת האלימות החבויה בחיים השקטים שלה."

פרופיל של במאית

- מהו לגביך תפקידו של הבמאי - בהקשר של העבודה האמנותית, ובהקשר של תפקידו הציבורי?

אני עושה הפרדה בין תפקיד הניהול האמנותי, שהוא שילוב של מעשה אמנותי וציבורי, לבין מקומו של הבמאי בעולם האמנות ובחברה. אינני מתייחסת למקומו של הבמאי בחברה כ"תפקיד", אלא למקומה של היצירה במהלך חברתי תרבותי והיסטורי. ליצירה עצמה יש תפקיד במהלך הזה. כבמאית, אני בוחרת את היצירה מסיבות שונות. לעיתים זו בחירה תמאטית - רצון עז לחקור ולהבין נושא כלשהוא (בעיקר עבודות פרגמנטריות: **גשם שחור, איש ואישה אחת**). לפעמים זו בחירה רגשית - רצון לצעוק או לבכות דרך סיפור שמישהו אחר כתב (בעיקר מחזות מקור פוליטיים: **בטוח יריקה, יוליסס על בקבוקים**), ולעיתים זו מחווה



12 | גליון 31 | תיאטרון

ואסירות תודה על יצירות מופת ורצון להיות חלק ממהלך היסטורי תרבותי רחב יותר על ידי עיסוק בהן - (בעיקר, כמובן, קלאסיקות: ירמה, שלוש אחיות).

הבימוי הוא דרך חיים. יש הרבה אנשים שמעמידים הצגות. אני לא בהכרח רואה בזה בימוי. הבמאי יוצר עולם, לבד או עם שותפים, אבל הוא לעולם ייצור עולם ומציאות אלטרנטיבית שמקומה אך ורק על הבמה. למרות שהמציאות הזאת נובעת מהמציאות ומהסביבה החיצונית - היא אינה מנסה לחקות אותה.

- האם במדינת ישראל, בהקשרים התרבותיים, החברתיים והפוליטיים בהם את מתנהלת כבמאית וכמנהלת תיאטראות ופסטיבל, יש לבמאי תפקידים ייחודיים וחינוכיים?

אני מאמינה שבניהול יש הרבה כוח ויכולת להשפיע. זו הסיבה היחידה שעסקתי בניהול ב-15 השנים האחרונות, בהקשרים שונים ובצורות שונות.

ניהול זו בחירה. המנהל יכול ליצור סביבת עבודה שהיא חשובה ביותר ליצירה ולטיפול בה גם לאחר העלאתה. אני מאמינה גדולה בסביבת עבודה - החל מבחירת חלל ותהליך ההכנה, ועד לסביבת עבודה של יוצרים אחרים שעובדים במקביל. מנהל אמנותי יכול ליצר סביבה כזאת, אם הוא מודע לה ומקדיש לזה תשומת לב.

ניהול אמנותי זה לא רק התמודדות עם תקציב ותנאים קשים (כמו שרגילים לדבר על זה) - אלא זו בחירה של סדרי עדיפויות. זו בחירה של אג'נדה. זו מחשבה לטווחים ארוכים. זו האופציה האמיתית למהפכה.

כבמאית בלבד - יש לי יכולת להשפיע בחדר החזרות על דרכי חיפוש ויצירה, על שפה תיאטרלית. אבל אינני יכולה להשפיע רק כבמאית על הצפייה בשפה הזו ועל התהליך הארוך הנדרש להבנתה. לזה נדרשת סביבה מחוברת ומחויבת, לזה נדרש ניהול אמנותי מחויב.

- מי הם האמנים בארץ שהשפיעו על צמיחתך כבמאית?

התיאטרון בארץ לא ייצר בעבורי מסורות עבודה, יצירה תיאטרלית בעלת שכבות שתוכל להשפיע עליה כאמנית צעירה. אולי בגלל גילו הצעיר (שלא כבאירופה, למשל) ואולי בגלל שהתיאטרון הישראלי מחק את עברו היהודי. לא היה לי "מאסטר" כשלמדתי וכשצפיתי בהצגות לראשונה. לא הייתי ילדת תיאטרון, לא הלכתי לתיאטרון כילדה. גיליתי את התיאטרון בנסיעה מקרית לברלין החצויה בשנות ה-80, אליה נסעתי לביקור בגלל תפיסת עולם פוליטית. למעשה, בכלל רציתי ללמוד משפטים ולהציל את העולם. אבל אז ראיתי תיאטרון שהדהים אותי בחשיבה האסתטית והאינטלקטואלית שלו, וחזרתי ונרשמתי ללימודי בימוי כאן בסמינר הקיבוצים. חנן שניר היה מורי ורבי בלימודי הבימוי, ואסתר איזביצקי היתה מורה שלי, ואף סיום חייה הטרגיים כשאיבדה עצמה לדעת, השפיעו עלי בהבנה שאני צריכה להתרחק ממקום שיש בו רוע, כשאני רוצה ליצור.

נסים עזיקרי ויוסי בנאי היו שחקנים בהבימה, כשהגעתי לשם כבמאית צעירה, ומהשיחות איתם למדתי רבות על נפשו של שחקן. לצערי הגדול לא הספקתי לביים אותם. נסים אלוני בכתיבתו הקסומה הצליח ליצור בעבורי אותה מציאות אלטרנטיבית, שאני כה מתגעגעת אליה היום בחיפוש שלי ושל אחרים בתיאטרון הישראלי.

אבל ניתן לומר שדווקא אמנים שאינם אנשי תיאטרון, השפיעו על השפה האמנותית שלי: פגשתי בהם בהקשרים שונים, והדיאלוג איתם, או המבט וההקשבה ליצירה שלהם, חלחל בי: יגאל תומרקין, אוהד נהרין, רמי פורטיס, יעל ברתנא, וכמובן שמעון בוזגלו, משורר, מתרגם ובן זוגי, שפתח בפניי את עולם המילים והצלילים וגילה לי את סוד התמצות.

יש לי אהבה גדולה לקלאסיקות. אני אוהבת את הכוח הגדול של יצירה שניצחה את מרחב הזמן והמקום. אני מאוד אוהבת לעסוק בקלאסיקות, שדרך אני יכולה לדבר עלינו כחברה. המשל והנמשל מאפשרים פרספקטיבה שכה נדרשת ביצירת אמנות.

- ובעולם?

יוהאן סבסטיאן באך במוזיקה המושלמת והאינסופית שלו, שכמעט תמיד אני נוהגת להקשיב לה כשאני בתהליך הכנה להצגה חדשה, ומשתדלת להשתמש בה בעבודות שלי, ופיטר ברוק ותדאוש קנטור - הם הבמאים הגדולים של המאה ה-20.

ללמוד לשאול את השאלות החשובות

- כיצד היית מגדירה את אבני היסוד במהלך לימודי הבימוי שלך?

לימודי בימוי חייבים להתנהל בכמה מישורים:

ידע - כל כך הרבה למדתי בשיעורים הראשונים של לימודי התיאטרון. לא ידעתי כלום לפני כן. לא קראתי מחזות... השיעורים עם שמעון לוי (מחזאות מקורית וגרמנית של המאה ה-20) והשיעורים עם אליקים ירון (שקספיר) פתחו לי דלת לעולמות חדשים ופשוט בלעתי ספרים. גם כשהיו בתרגומים בלתי אפשריים, רצתי לקרוא את המקור.

השיעורים עם עתי ציטרון (אמנות המופע) פתחו לי דלת לשפות חדשות של תיאטרון. הבנתי שהתיאטרון לא מתחיל ונגמר בתיאטרון האנגלי והרוסי, שהתיאטראות הישראליים המרכזיים כה מבוססים עליהם.

פיענוח טקסטים - קריאה אחרת של מחזות. הלגיטימציה לקרוא את המחזה כבמאי ולא כמתרגל פרשנויות ותיאוריות. שם מתחיל הבימוי. במאי צעיר חייב להבין שהוא לא מביים

תיאוריות שאחרים כתבו, אלא הוא מביים את היצירה האישית שלו. ולצורך זה, הבמאי הצעיר (ובוודאי הסטודנט) זקוק לחופש מחשבה מוחלט.

עיצוב, חלל ואדם בתוך חלל. ללמוד אמנות פלסטית, ללכת לראות הרבה קולנוע, ולא רק הצגות...למדתי גם תאורה, אבל לקח לי זמן להבין שאסתטיקה בתיאטרון היא גם רפליקה, ולקח לי זמן עד שהתחלתי לממש את האהבה שלי לאסתטיקה גם רגשית וגם אינטלקטואלית.



גילי בן אוזיליו ואורי רביץ בירמה, אנסמבל הרצליה, 2008

עבודה עם שחקנים - אחת הבעיות המרכזיות בלימודי בימוי זו העבודה עם שחקנים, שהם סטודנטים בעצמם ולכן אינם בני דיאלוג לבמאי הצעיר. אני מכירה את הבעיה הזו גם מלימודי בימוי בקולנוע. אבל השחקן הוא השותף העיקרי של הבמאי, הוא השליח שלו על הבמה.

- מיהו הצוות האמנותי שלך - יוצרים, שחקנים - וכיצד את מרכיבה אותו?

אני מאמינה גדולה באנסמבל. בעבודה לאורך זמן. תהליכים ארוכים עם שחקנים מאפשרים להיכנס לחדר החזרות ולדלג על שלב ההיכרות ומשחקי הכוח. היכרות ארוכה מאפשרת ריכוז מוחלט ביצירה - מאפשרת חיפוש מעמיק. חלק מהשחקנים עובדים איתי כ-20 שנה. אפשר כ לומר שגדלנו ביחד. שחקנים כמו: דורון תבורי, יגאל שדה, אורי רביץ, איצ'ו אביטל, נעמי פרומוביץ, סילביה דרורי, יוסוף אבו ורדה, סלווה נקארה, חליפה נאטור, נמרוד ברגמן,

אמיתי יעיש, רבקה נוימן. וכמובן גילי בן אוזיליו זכרונה לברכה שאיתה יצרתי את ההצגה הראשונה בחיי ומותה הוא אבידה גדולה לנשמת. אני מאוד מתגעגעת אליה.

מבין היוצרים אני מחוברת בצורה עמוקה מאוד לדרך כתיבתו של גלעד עברון, לשפה הויזואלית ולתהליך החיפוש של מרים גורצקי, עמית דרורי וג'קי שמש. אהבתי לעבוד גם עם רוני תורן, ואני מאוד אוהבת לעבוד עם תרגומיו של שמעון בוזגלו. היוצרים האלו הם המשפחה הגדולה שלי, ושנים רבות אנחנו מחפשים יחד תוכן וצורה, משמעות ואהבה. היוצרים האלו גם מאמינים בתפיסת העולם החברתית והפוליטית בה אני מאמינה - ביצירה מודעת ומרוממת נפש.

- כיצד את רואה את משמעות התמיכה ביוצרים צעירים?

החשיבות הגדולה בתמיכה ביוצרים צעירים היא מהרגע שהם גומרים את הלימודים. הלמידה העיקרית מתחילה כשצריך לעבוד בחוץ ולביים. המציאות אכזרית וטורפנית. בעיקר לבמאים: הם צריכים להוביל תהליכים, להתמודד עם בעיות אמנותיות והפקתיות - והם עצמם עדיין אנשים מאוד צעירים. הכי חשוב זה לייצר מסגרת לבמאים צעירים, בוגרי תי-ספר לבימוי. כולם מייסדים קבוצות שחקנים צעירים, וכותבים צעירים כותבים לפסטיבלים שכל תיאטרון גדול מתהדר בהם. ורק את הבמאים הצעירים שכחו...

- מהן מנקודת ראותך התכונות החיוניות ביותר לבמאי?

יכולת הקשבה, חכמה, ידע, הומור, דמיון, יכולת ניסוח, תחושת חלל והתמצאות, קומוניקציה - ורצוי קצת כישרון.

עבודה כבמאית עם שחקנים ויוצרים

- מהו מקומו של השחקן בעבודת הבימוי שלך?

השחקן הוא שותף מרכזי ליצירה. אני אוהבת לעבוד עם שחקנים דעתניים, סקרנים, נודניקים. אני לא סובלת שחקנים "צייתנים", אני מבוהלת מזה. לעיתים אני מזהה שחקן דעתן וחסר מקצועיות, ואז אני מתרחקת. גם מזה אני נבהלת. אני לא אוהבת לעבוד עם שחקנים ש"כבר ראו הכל" - אז אני מפקת. מעולם לא שיחקתי, אבל אני יכולה להבין היטב את נשמתו של השחקן ואת שפת הגוף שלו. אני אוהבת לעבוד עם שחקנים שאוהבים את העבודה שלהם. אני לא סובלת מירמור. אני יכולה להרגיש מייד דרך השחקן אם הרעיון שלי גאוני או סתם אפיזודה חולפת. השחקן - אם הוא טוב - הוא הטרימוסטט האמיתי של הקונספט - שם אי אפשר לרמות.

ובכלל, אני מאוהבת בשחקנים מוכשרים.

לעיתים, קשה לי מאוד שעולם התיאטרון הישראלי יצר מודל של "שחקן מבצע" - שאין לו מה להגיד מעבר לרפליקות הנלמדות על ידו. גם אמנותית וגם פוליטית. ראו אותו משפט מפורסם מתוך מפיסטו: "אני רק שחקן".

- מהן תחנות היסוד של תהליך העבודה עם השחקנים והיוצרים מקריאת המחזה ועד יציאת ההצגה?

- כבמאית, אני תמיד אוהבת לעבוד לבד בהתחלה. אני זקוקה לזמן שלי לבד, לקרוא ולבהות. ואז מתחילים לצוץ להם דימויים, קולות וצלילים. ורק אז אני מתחילה להיפגש עם היוצרים ומולם אני אומרת את המחשבות כפעם הראשונה בקול רם. הרגע הזה שבו צריך לנסח מחשבה הוא קריטי בדיאלוג. ניסוח המחשבה והפיכתה לנתון שיפעיל את כולם, שייצור עולם אחד שבתוכו פועלים יוצרים ושחקנים. אני קוראת לזה: מנגנון היצירה. אני גם אוהבת להיפגש עם שחקנים שאמורים לקחת חלק בהצגה העתידית, לקלוט את המבט שלהם ולשמוע את השאלות שלהם. וכך לאט לאט מתהווה לו עולם דימויים משותף ועולם אסוציאציות משותף. אני לא תמיד סוגרת מודל חלל וסקיצות תפאורה לפני תחילת חזרות. למשל, עם מרים גורצקי, אנחנו אוהבות לקיים שבועיים ראשונים של חזרות בנוכחותה. היא יושבת ומביטה ורושמת, ומהגדת, ורק אז סוגרים תפאורה ותלבושות. את התאורה, למשל, נהוג להכניס רק בסוף - לשם הארת ההצגה. ואני מאוד מאמינה שאור הוא חלק בלתי נפרד מהאירוע - זהו טקסט בפני עצמו. ואני נוהגת לערב את התאורן בשלבים מאוד מוקדמים.

בחזרות, אני נוהגת לשנות ולהזיז. החלל צריך להיות בנוי בצורה שתאפשר לנו חופש תנועה. האלמנטים חייבים להיות אפשריים לתזוזה. אני סוגרת מיזנסצינות רק בסוף בסוף. אני מאמינה שהבמה מדברת. ואני אוהבת להקשיב לה כשאנחנו עולים עליה לשבוע אחרון של חזרות. לעיתים אני מרגישה שהבמה לא ידידותית, והיא מקיאה משהו שיצרנו בחדר החזרות. ולהיפך, לעיתים היא מגלה לי משהו חדש שלא ראיתי בחדר החזרות.

אני מאוד אוהבת את השבוע האחרון - חיבור כל האלמנטים. אני מתרגשת מזה: זו יצירת העולם השלם. אפילו היום, אחרי כ-35 הצגות שביימתי, עדיין אינני ישנה. בגלל ההתרגשות.

- מה עדיף בעיניך: שיקולי רפרטואר "טהורים" או בחירות רפרטואריות שתתאמנה לנתוני האנסמבל, או גישה משולבת, או גישה שמאתגרת את השחקנים ואת הבמאית דווקא משום שעל פני הדברים, ואולי גם באורח מסורתי, הבחירה/הבחירות אינן מתיישבות בחלקן עם הלהקה הקיימת?

השאלה הזאת קשה לי בימים אלה.

כמנהלת אמנותית אני מאמינה בבחירת רפרטואר בלתי מתפשר. כפי שכבר ציינתי, אני מאמינה שתפקיד הניהול האמנותי מחייב מבט קדימה ולמעלה. התפקיד הזה ניתן לנו כדי לקדם אג'נדה וליצור מהפכות. ולא כדי להחזיק בכסא או להיות נחמדים וחביבים ולמצוא חן. הבחירה הזו הביאה לפיטוריי, לאחרונה בתיאטרון אנסמבל הרצליה. כשהגעתי למקום הזה, הצהרתי על עמדותיי האמנותיות והפוליטיות ובהרתי שזה הכיוון, זה מה שאני יודעת לעשות, וזה מה שאני רוצה לעשות. כל מה שהבטחתי - קיימתי. אלא שהמנגנון העירוני

והאדמינסטרטיבי אמנם התלהב אבל לא נערך למה שכיוון זה דורש. וכיוון זה דורש אורך רוח, אמונה, נשימה, והרבה אומץ. לא נכון לחשוב שזה רק עניין של תקציבים.

אני בחרתי ברפרטואר שהיה השתקפות של תפיסת העולם האמנותית שלי ובידיעה שיש לי שותפים (שחקנים ויוצרים) שיוכלו לממש את הרפרטואר הזה. היו מחזות שויתרתי עליהם כי לא חשבתי שיש במאי מתאים או ליהוק מתאים – זה המחיר של עבודת אנסמבל. אבל המחיר הזה שווה. לעתיד, ואינני יודעת אם יגיע ומתי, אם אעסוק עוד פעם בניהול אמנותי, ואם לא יגלו אותי סופית מהארץ הזאת –אמשיך בכיוון בלתי מתפשר. זו חובתי הציבורית.

– יש מסורת בתיאטרון הישראלי, לפיה הבמאי הוא מעין "מורה" המוביל את השחקן צעד אחר צעד לקראת המטרה, וזאת בניגוד למסורת הגרמנית של "תיאטרון הבמאי", שבה לעתים (לא תמיד, כמובן) השחקן הוא "פיון" במסגרת קונספציה בימתית מפתיעה וראוותנית, וגם בניגוד למסורות בריטיות מסוימות, לפיהן השחקן הוא בעל מקצוע, ואין זה מתפקיד הבמאי להובילו ביד, אלא לכל היותר להעיר לו על שגיאות גסות. היכן את רואה את עצמך בין הקטבים הללו?

השחקן הוא שותף מרכזי ליצירה. אני אוהבת לעבוד עם שחקנים דעתניים, סקרנים, נודניקים. אני לא סובלת שחקנים "צייטנים", אני מבוהלת מזה. אני לא אוהבת לעבוד עם שחקנים ש"כבר ראו הכל" – אז אני מפקת.

אני בין לבין. אני מאמינה בתיאטרון קונספטואלי. זה לא חייב להיות ראוותני, אבל בהחלט אני אוהבת תיאטרון שבו רואים את שפת הבמאי. המאה ה-20 הביאה איתה את שפת הבימוי, וזה בהחלט תיאטרון שמדבר אלי. אלא שבתוך זה אינני רואה את השחקן כפיון וכמבצע בלבד. אפשר לומר שהמינוח "שפה" הוא יותר מדויק מהמילה "קונספט". לבמאי יש שפה, ואלה העובדים איתו צריכים לדבר את השפה, אבל יכולים למצוא את האינטונציה שלהם. אם הם מבינים את השפה, הם יהפכו לשחקנים יוצרים וכך נלך יחד בדרך, מרגע לרגע, ומדימוי לדימוי. לא כמורה ותלמיד – אלא כדיאלוג בין יוצרים.

על הקלאסיקה

– מהן אותן תכונות שמנקודת ראותך כבמאית הופכות יצירה לקלאסית? מה מושך אותך ביצירה קלאסית כזאת?

יש לי אהבה גדולה לקלאסיקות. אני אוהבת את הכוח הגדול של יצירה שניצחה את מרחב הזמן והמקום. אני מאוד אוהבת לעסוק בקלאסיקות, שדרכן אני יכולה לדבר עלינו כחברה. המשל והנמשל מאפשרים פרספקטיבה שבה נדרשת ביצירת אמנות.

היו תקופות שגם אהבתי את היצירה הקלאסית האיטית. היום קצת פחות. אני זקוקה למשמעות שמעבר לאישי - לסיבה ליצור, לסיבה לקום בבוקר. עיסוק באישי נראה לי היום פריבילגיה ומעשה אמנותי בורגני. לביים הצגה על אהבה נכזבת כשמסביב כל חומות חיינו מתמוטטות.

אבל זה יכול להשתנות. אולי זה עניין של גיל.

- כשביימת את ירמה ואת שלוש אחיות - מה חיפשת בכל אחת משתי העבודות? במבט לאחור על תהליך העבודה מן הבחירה ועד להופעות - מה היית מתארת כמימד הייחודי ביותר בתפיסה שלך? מה חקרת, ואיך תרגמת זאת לכמה, שלא נחקר בעבר, ולא מומש עד כה?

בירמה ביקשתי לבדוק את מושג השיגעון. ניסיתי להבין את מקומה של האימהות בחברה המודרנית. לצערי, בחברה שלנו, עדיין, אישה שאיננה מביאה ילדים לעולם היא אחרת ושונה ומזרה. היה חשוב לי לקחת את הטקסט של לורקה שעוסק באופן ישיר בכמיהה לילד, ולקרוא אותו אחרת. להביט באותה כמיהה כרגש שמביא לשיגעון כשהוא לא ממומש. זו השאלה שעניין אותי לשאול, וזו השאלה שעוררה כמה פמיניסטיות מתרדמתן. אלא שעבורי זה הרבה יותר מורכב מהגדרת הפמיניזם הצר. מבחינתי לקחתי מקרה אישי והפכתי אותו לשאלה חברתית.

בשלוש אחיות ניסיתי להישיר מבט אל הרוע של החברה הפרובינציאלית. בעיניי, אנדרי האח הוא הדמות המרכזית והוא הגיבור הטרגי של המחזה. הוא הדמות שעוברת את התהליך הגדול ביותר. הוא מתחיל כפוטנציאל להיות פרופסור בעיר הגדולה ומסיים את חייו בנדנד עגלת ילדים צרחניים. המונולוג שלו על האנשים בעיר הוא התמה המרכזית של העבודה. כמו כן, היה חשוב לי מאוד לבדוק איך אפשר לביים צ'כוב ללא שום מייצג רוסי. להפקיע את צ'כוב מהרוסיות שלו. נדרתי נדר שאפילו סמוכר לא יהיה על הבמה ולא שום צליל של בלליקה. מבחינתי צ'כוב הוא גדול המחזאים ואני מאמינה שהוא עוסק בנפשו של אדם, ולא בנפשו הרוסייה.

היום, כשאני נאלצת לעזוב את התיאטרון שאותו בנית, רק משום שתושבי העיר הרצליה רוצים בתיאטרון חביב ונחמד, ואינם רוצים ביצירה שלי - אני מרגישה היטב את הרוע של החברה הפרובינציאלית ואת האלימות החבויה בחיים השקטים שלה.

- האם פרמטר כמו "חינוך הקהל" לקליטת קלאסיקה מהווה שיקול בתהליכי הבחירה והעבודה?

לא.

- האם יש מחזות קלאסיים שאת חולמת לביימם? ומדוע?





איש ואישה אחת: תיאטרון חיפה ואנסמבל הרצליה.
בתמונה: מימין לשמאל: חליפה נאטור, יואב הייט,
יוסף אבו-ורדה, סלווה נאקרה, נאמי פרומוביץ-פנקס,
אודליה סגל-מיכאל, אורנה כץ. צילום: זיראר אלון

אני רוצה לביים את הדוד וניה ואת גן הדובדבנים - כי בימתי את שלוש אחיות ואת השחף - ולא אוכל למות בשקט עד שאביים את הגדולים של צ'כוב - כי הוא מזכיר לי למה אני חיה, ולמה אני יוצרת תיאטרון. ואשמח לכמה מחזות יוניים, כי כשאני עוסקת בהם אני עוסקת בשאלות קיומיות שמעניינות אותי. כל הקלאסיקות מאפשרות לי לחגוג עם שפה תיאטרלית, מגרות אותי, מאתגרות אותי - ומייצרות אצלי פרספקטיבה אחרת על המציאות.

אני מרגישה שאני חלק ממהלך היסטורי תרבותי גדול ורחב, ואני יותר אוהבת להרגיש כך מאשר להיזכר שאני חיה בתל אביב ברחוב בורוכוב ונתניהו ראש ממשלתי.

התיאטרון הישראלי ברובו אינו ידידותי, לדרכי עבודה אחרות. על זה צריך להיות המאבק: לעסוק בחומרים אחרים, עם אמנים אחרים, מתרבויות אחרות, ובדרכי יצירה אחרות. אי אפשר לעד להשליך את כל ה"אחרים" לפרינג' בתקציבים של הפרינג'

- מיהו בשבילך קהל אידיאלי?

קהל שקונה כרטיס ובוחר לבוא - ולא קהל שיש לו שובר במנוי שהוא צריך לנצל. קהל חושב וסקרן, שיכול לסגור את המכשיר הסלולרי שלו ולוותר על המציאות בחוץ למשך שעותיים.

- כיצד את מנסחת את הדיאלוג שלך עם הקהל של הרצליה במהלך שנות קיומו של האנסמבל? למה ציפית ומה קרה בפועל?

קשה לדבר על קהל כגוש ואין זה הוגן. אני בטוחה שהצלחנו עם חלק מתושבי העיר. אבל מרבית התושבים לא הגיעו. חלקם המשיך ללכת להיכל התרבות בעיר בו מציגים את הצלחות התיאטרונים הגדולים, וחלקם בכלל לא הולך ולא הלך ולא ילך לתיאטרון.

קשה לי לדבר על זה בכנות, כי עד היום לא הצלחתי להגדיר את זהות התושבים האלה. זו עיר שגרים בה. לפני 15 שנים התחלתי לנהל אמנותית את תיאטרון החאן בירושלים ובאופן טבעי עברתי לגור שם. עם תושבי העיר הזו הייתה לי מערכת יחסים אינטנסיבית, דינאמית, מלאה בחוויות. במקרה של הרצליה, זה נשאר עבורי לוקיישן ולא איזור מחיה. אולי טעיתי שלא הסתובבתי יותר ברחובות, אבל רחובות ירושלים כנראה עניינו אותי יותר בזמנם.

- כיצד את מגדירה את המסר שלך לקהל שהגיע להצגותיך?

אני לא עוסקת במסרים.

- מהו בעיניך תפקידו הפוליטי של התיאטרון? והתפקיד החברתי?

לעודד שאלות, לתת פרספקטיבה, לתת ערכים הגותיים ואסתטיים, להרחיק ערות מהכותרות בעיתון. לגרום לאדם לעצור.

- שאלה היפותטית: לו היתה ניתנת לך הזדמנות נוספת להמשיך ולנהל את האנסמבל, כיצד היית מנסה להתגבר על מצוקת מיעוט הקהל?

הייתי ממשיכה בקו האמנותי הבלתי מתפשר ודואגת להיות מוקפת בצוות שיכול לדבר את הרפרטואר הזה החוצה, וגם למכור אותו. תיאטרון קטן כמו האנסמבל זקוק לכ-300 צופים כדי שיוכל להתקיים. האם אין בארץ הזאת מספר כזה של צופים שירצו לראות תיאטרון מסוג זה שבו עסקנו? אף אחד לא ישכנע אותי שאין. כי אם אין, אז אבוי לנו. ואולי זה צריך לקרות בעיר אחרת, גדולה יותר...

והעתיד

- לאן? עם מי? מתי?

אני לא יודעת. לראשונה בחיי המקצועיים שאני מרשה לעצמי להגיד "לא יודעת". לקחת את הזמן למחשבה, ולא לפחד מהתחנה הזאת בחיי. מה שבטוח הוא שאני זקוקה למנוחה קצרה מהניהול בתנאים הקיימים היום במוסדותינו. כמה שפחות חיכוך עם המיסוד העירוני.

לגבי בימוי, ברור שאביים. אני לא יכולה לחיות בלי בימוי. תמיד עברתי, ותמיד הוזמנתי לביים. מניחה שאצא קצת לביים בארצות אחרות. תמיד דחיתי את זה בגלל התחייבויות ניהוליות ועכשיו יהיה זמן. צריכה להכיר את החלומות החדשים שלי.

- שאלה "פעוטה": מה מפריע לך בהתנהלותו של התיאטרון הישראלי, או התיאטראות הישראליים המובילים?

המנגנון. יותר מידי מנגנון ופחות מידי אמנות. התיאטראות הגדולים הפכו לבתי חרושת. המון מנויים שצריך לספק את תאבונם הבלתי מרוסן, שיטת תקצוב בלתי אפשרית, ואנשי תיאטרון שמשתפים פעולה עם השיטה על ידי זה שהם מקיימים אותה. התיאטרון הישראלי ברובו אינו ידיוותי, מעצם המבנה שלו, לדרכי עבודה אחרות. על זה צריך להיות המאבק: על החובה והזכות לעסוק גם בחומרים אחרים, עם אמנים אחרים, מתרבויות אחרות, ובדרכי יצירה אחרות. אי אפשר לעד להשליך את כל ה"אחרים" לחללים של הפרינג' בתקציבים של הפרינג'. צריך להיאבק כדי לתת גם לאמנים האלו מקום בבמה המרכזית. ככה זה בכל העולם המתוקן. החברה הנאורה חייבת למצוא מרחב עשייה ויצירה גם לאמנים שאינם מספקים את רצון ההמון.

התיאטרון הישראלי בתקופה זו הוא השתקפות של תנועת הצינונות. בונים מהר, והרבה ועושים מהר והרבה. כמו בפאניקה, חוששים לעצור. כל הזמן רוצים לקבוע עובדות, ואין עבר ואין מסורת

- האם תוכלי, בקווים ספורים, לשרטט לנו את נוף התיאטרון הישראלי הרצוי, לא המצוי?

תיאטרון שיעלה על במה מרכזית גם תיאטרון חזותי ולא רק תיאטרון שמבוסס על מחזה כתוב היטב, תיאטרון שיעלה כל שנה מחזה בשפה הערבית או מתורגם מערבית, תיאטרון שבו ישחקו את רומיאו ויוליה שני שחקנים שחומי עור, תיאטרון שבו גלעד עברון יהיה מחזאי הבית של התיאטרון הלאומי,

תיאטרון שיהיה צמוד לבית ספר לבימוי ויגדל בימאים צעירים בחממה, תיאטרון שיעלה הצגות גם בחללים אלטרנטיביים, תיאטרון שבו הקהל יבוא ויקנה כרטיס מתוך בחירה, תיאטרון שבו המנהל האמנותי יהיה מספר אחד ולא המנכ"ל.

התיאטרון הישראלי בתקופה זו הוא השתקפות של תנועת הציונות. בונים מהר, והרבה ועושים מהר והרבה. כמו בפאניקה, חוששים לעצור. כל הזמן רוצים לקבוע עובדות, ואין עבר ואין מסורת. אבל תיאטרון זקוק לשכבות היסטוריות ותרבותיות. זה חשוב. זה מוסיף לצניעות. לזכור שהיו שם לפנינו, ועל ידינו, ויהיו שם גם בעתיד. אינשאללה. תמיד.



נעמי פרומוביץ-פנקס בעירם של האנשים הקטנים, אנסמבל הרצליה 2009

פתיח: בין דיכוי סובייטי לקפיטליזם חזירי

מאמרה הקצר והקולע של ד"ר אולגה לויטן המוכא להלן מפרש לקראת סיומו את מה שמרומז בו מלכתחילה: ההצגות שביימה הניג הן "אוצר תרבותי לאומי שדורש מדיניות של שמירה ואבטחה. הדחתה מניהולו האמנותי של תיאטרון זה משמעה סגירת התיאטרון במתכונתו הנוכחית, וזהו, למעשה, בזבוז תרבותי בלתי הפיך שפוגע בחיי הלאום ללא כל קשר למספר הצופים המבקרים כיום בהצגותיה של הניג".

בסיום כותבת לויטן: "דימוי השטעטל של הניג מרעיד את לב הצופה בתשוקות מכוערות ואפוקליפטיות שמחזירות את התיאטרון הישראלי להצגת הדיבוק האגדית. דימוי זה חודר להווה הלאומי ומבקש מהציבור לא להתאהב בעצמו, אלא לחשוב ללא הרף על הערכים, על האשליה ועל האמת ההיסטורית. כנותה של הניג ביחס לדימוי העבר דומה לכנותו של ואכטנגוב ביחס לזוועות המהפכה הבולשביקית, שהוצגו בריקוד הקבצנים המפורסם בהדיבוק. אלה תופעות אמנותיות שדרכן באה לביטוי היסטוריה אלטרנטיבית, שונה מזו של הפוליטיקאים. אלטרנטיבה זו מעשירה את חיי החברה, ולכן קשה להגזים בהערכת חשיבותה".

בין הפתיחה לסיום לויטן מציבה סימני דמיון רבים ומדאיגים ביותר בין סממני הדיכוי הסובייטיים אז לבין אלה שנוקט הקפיטליזם החזירי וספייחיו גם בתיאטרון הישראלי כיום. לאחר תקופת אהלי המחאה וההפגנות, מתבקשים גם רוזני התיאטרון הישראלי, הממוסד ומסוכסד (הרבה פחות מדי, אמת ויציב) לתהות עד כמה הוא תורם לתופעת-העל של הקהיית הביקורת של הקהל על שלטונן של משפחות הון-תיאטרון, על אי-שוויון אמנותי, על הכתבה של "טעם" - קרי, לא רק מבחינת הרפרטואר אלא גם בדרכי הצגתו, וכיוצא באלה השוואות לא נוחות. מדוע "לא נוחות"? לא רק מפני שמנהלי התיאטרון ללא ספק מתכוונים לטוב ולא לניצול, אלא משום שגם הם תקועים בשיטת סבסוד כלכלי כמותית, מסחרית, קלוקלת ומקלקלת. לסובייטים הייתה לפחות אידיאולוגיה, כשבאו להכתיב ל"עם" את מה שמתאים לו, לדעתם, לראות בתיאטרון. אצלנו, בשלב זה, מדובר בשיתוף פעולה סמוי-בחלקו בין פרות התיאטרון המיניקות לבין עגלי הקהל היונקים, ורובם מרוצים רוב הזמן. בינתיים הנוזק העיקרי שנגרם ומצטבר הוא השחתת טעמם של קהלי התיאטרון: וברומה לנעשה בחברה ובכלכלה, רגשות מחליפה את הרגש וצדקנות - את הצדק, נכון, אמנותי בלבד... מתי בדיוק נסגר תיאטרון אהל? אחרי שנפתח בהבטחה להיות תיאטרון פועלים, ב-1925 אחרי שהבימה, שעלתה ממוסקבה, נעשתה פופולרית יותר בארץ ישראל, אחרי שאהל עצמו הלך ודעך ונסגר סופית ב-1969, לאחר שההסתדרות הכללית הפסיקה להזרים לו כספים. מי יגל יריעות מעינינו, שלא לומר מספיים.

לפני סגירת הגיליון נשלחו ל"תיאטרון" עדויות מעודכנות לעוד פרשה, התערבות גסה של פוליטיקאים בתרבות. רוברט סטורואה, הבימאי הגיאורגי, פוטר בידי שר התרבות של ארצו

מניהול תיאטרון רוסתאוולי. ד"ר אירינה גוגוברידזה, פרופסור ומבקרת תיאטרון באוניברסיטת טביליסי, הגיבה על כך, בין היתר, בשולחה מכתב למישל וייס, המזכיר הכללי של האגודה הבינלאומית למבקרי תיאטרון:

Dear Colleagues,

I would like to inform you that by a decree signed on August 9, 2011, Mr. Nikoloz Rurua, Minister of Culture of Georgia, dismissed Robert Sturua from his position as Artistic Director of Georgia's first and foremost, the Shota Rustaveli National Theatre. Two days later, the Minister explained through the media that the cause of this dismissal was xenophobic statement made by Robert Sturua. However, the Georgian society, who has never witnessed any evidence of xenophobia in Robert Sturua's performances or his public life, knows only too well that the real reason behind this decision was political. Georgia's government was very displeased by Robert Sturua's critical public statements, interviews and his performances, created to criticize causes of an immense, irreversible void that appeared between the Establishment and the Georgian society.

The great maestro is now left without his theatre, and the Rustaveli National Theatre, the image of Georgia's cultural life, faces hard times. The company is protesting, the start of the season is under question and the scandal around Robert Sturua is alarmingly growing into a larger dimension where the Georgian culture is threatened with well concealed censorship.

I am sure that our foreign friends and colleagues have seen at least one performance of Robert Sturua, or have heard that Robert Sturua has staged 19 out of 37 Shakespeare plays, that his "Caucasian Chalk Circle" is amongst the best performances of the 20th century, that his shows, saturated with breathtaking fantasy, grotesque, ironical and philosophic metaphors, always ponder the same themes of interrelationship of human, freedom and power.

Your kind words of support will strengthen us in the fight against political persecutions of artists and censorship on culture.

Dr. Irina Gogoberidze

על מכתב זה הגיב, כמבוקש, ז'ורז' באנו, גם הוא איש רוח מהולל ונשיא הכבוד של אגודת מבקרי התיאטרון העולמית, המוחה בתוקף על פיטורי סטורואה (נוסח עברי - נורית יערי):

אירן היקרה,

אני מזועזע מהחלטה זו. ועצוב מאוד. עם כמו הגיאורגים, המאויים מצד ה"השכן הגדול", מוצא באמנים הגדולים את מגניו הטובים ביותר בעולם. דחיקתם הצידה משמעה קורבן אבסורדי, סטייה של ממשלה המחויבת להבטיח את שלומו של העם. זה המצב בגיאורגיה היום.

לרוברט החי בתיאטרון, ישן בתיאטרון כדי לעשות תיאטרון אין סיבה אחרת לחיות אלא... התיאטרון. הרחקתו מהתיאטרון מקבלת משמעות של הוצאה להורג. הורגים אמנים לא רק ברובים, כאותו גיאורגי מפורסם, שממרומי הקרמלין ציווה על רציחות כה רבות. רוצחים אותם גם כשמונעים מהם את הסיבה לחיות.

בהמלט של רוברט סטורואה הנסיך המיואש נושא את המונולוג "מילים, מילים, מילים", זורק דפים ללהבות ושורף בייאוש את "המילים". אין ספקנות עמוקה מזו. והיום, שר תרבות משליך לאש את ההצגות של סטורואה בכוונה להרוג את האמן ואת יצירתו, יצירה עשויה, כדברי פרוספרו בסערה, מ"החומר ממנו עשויים חלומותיו", יצירה הראויה להכרה, שהרי היא במהותה חלק מהמורשת הרוחנית של גיאורגיה.

כשז'ן-פול סרטור תקף ללא הרף את הגנרל דה גול, ומקורכי המנהיג ציפו לתגובתו נגד הפילוסוף המרדן, אמר דה גול: "לא נוגעים בסרטור". כאיש צבא, דה גול הבין את החשיבות הסמלית של הפילוסוף לעם הצרפתי. סטורואה, עבורנו היום, הוא הסרטור של גאורגיה.

במהלך המשבר עם רוסיה הגעתי לטבליסי לחגוג את יום הולדתו ה-70 של סטורואה - במרות שרבים מחברי למקצוע, חוששים, ויתרו על הנסיעה ברגע האחרון. הייתי אז גאה להיות במדינה, שלמרות האיום, חגגה לאמן. איזה שיעור בהכרה ובכבוד, הכרזתי בליבי! איזה שיעור בכיזון, אמרתי לעצמי היום, כששמעתי על ההחלטה הרשמית שמכה בו.

העולם הולך ומתקדר והקרבת האמנים איננה מבשרת אלא כאב, אך גם טיפשות. אני עדיין זוכר את השוטר הצרפתי שבחר לא להעניש במאי, חבר שלי, בעברה כלשהי, באומרו: "אני סולח לך, כי כולנו זקוקים לאמנים". שוטר צעיר, לא שר תרבות!

כשבזיכרוני הלילה בו חגגנו איתו בתיאטרון הגיאורגי הנפלא, ולילות דומים בחצר ארמון האפיפיורים באביניון, כשצפינו בריצ'רד השלישי או במעגל הגיר הקווקזי, אני מאמץ בזרועותיי את רוברט סטורואה, האמן, החבר.

ג'ורג' באנו

כאן, שם ובכל מקום, מסתבר, מפורטים, נרדפים ומושקפים אנשי תיאטרון בתואנות למיניהן, כי אינם מיישרים קו עם הממשל, בגלל שהם מעורדים דמיון יוצר ולכן מסוכן, ביקורתיות וחתרנות או סתם מטיפים לחירות, לשוויון ולאחווה. למזלנו התיאטרון עדיין נחשב בעיני הזדים שמחוצה לו ובעיני כמה השוכנים בתוכו מסוכן - ולו במעט. שימשיכו לחשוב כך.

בהווה

בתחילת חודש יוני 2011 פוטרה אופירה הניג מתפקיד המנהלת האמנותית של תיאטרון אנסמבל הרצליה. חלק מאנשי התיאטרון בארץ הצטערו על כך, אך רובם הצדיקו מעשה זה, שהרי מדובר בתיאטרון שנשא חן בעיני קהל מצומצם, וכפי שאמרה יעל גרמן, ראש עיריית הרצליה, יש לשמור על כספי הציבור. אכן, כשהכספים מדברים, המוזות חייבות לשתוק, אין להתווכח עם הכלכלה.

אלא שפרשת הניג אינה פשוטה. הבעיה העיקרית טמונה ברמה האמנותית של הצגותיה שהיא מיוחדת במינה. הצגות אלה מאופיינות במקוריות אמנותית ומחשבתית יוצאת דופן. הניג פעלה כבמאית וכמנהלת האמנותית של אנסמבל הרצליה החל ב-2007, ונכון להיום מורכבת להקת שחקני התיאטרון מיוצרים השותפים להשקפותיה ומחניכיה. איתה ובהדרגה הם פיתחו שפה כימתית מיוחדת, רגשית ובו בזמן אינטלקטואלית. שפה זו מבקשת מקהל הצופים לחשוב ואף להתענג על תהליכי החשיבה במהלך ההצגה ללא אתגרות. התיאטרון של הניג הוא מוסד אמנותי שמחפש תיאטרליות פילוסופית ומבדר בדרכים בלתי צפויות. הצגותיו עונות על הצורך הבסיסי של בני אדם לחשוב בדימויים אמנותיים, דבר שלדעת חשוב לבריאות הלאום (גם העם והמדינה) לא פחות מצחוק ומבכי. ההצגות שביימה הניג באנסמבל הרצליה הן אוצר תרבותי לאומי שדורש מדיניות של שמירה ואבטחה. הדחתה מניהולו האמנותי של תיאטרון זה משמעה סגירת התיאטרון, וזהו, למעשה, בזבוז תרבותי בלתי הפיך שפוגע בחיי הלאום ללא כל קשר למספר הצופים המבקרים כיום בהצגותיה של הניג.

הדחתה של הניג נידונה בקצרה באמצעי התקשורת האלקטרוניים ובהרחבה בעיתונות. ב-20.6.2011 פורסמה בדף השער של "גלריה", מדור האמנות והתרבות של הארץ, כתבה נרחבת בשם "אם תרצו אין זו הצגה" מאת ציפי שוחט. הכתבה הציגה את סיפור פיטוריה של הניג באובייקטיביות. הכותבת לא הסתירה מהקוראים את העובדה שהשערורייה שהתרחשה היא סביב תיאטרון בעל איכות אמנותית, שקיבל תמיכה לא מעטה מהתקציב הציבורי ואף-על-פי כן לא הצליח למשוך את הקהל. הכותבת אף חשפה את העובדה שחלק מהאמנים שחתמו על עצומת התמיכה בהניג טענו לאחר מכן בעילום-שם שהם בעצם מבינים מדוע הודחה, שכן שפתה התיאטרלית של הבמאית מתוחכמת יתר על המידה. כפי שמקובל בעיתונות אינטליגנטית, מסקנותיה של הכתבה הוצגו בצורת שאלות, דבר שאיפשר לקוראים לחשוב בעצמם על "צידוק הדין". שאלות אלה נשאלו בתקופת "מחאת הקוטג'", שממנה החלה ההתעוררות הישראלית ההמונית בנושא הצדק החברתי. עיתוי זה העניק אופי פופוליסטי



צילום: ז'ראר אלון

שלוש אחיות באנסמבל הרצליה בבימוי אופירה הניג

לשאלותיה של שוחט, הכתיב את התשובות האפשרויות וחשף את הירידה בחשיבות התיאטרון לעומת הדאגות הגדולות לגבי משכורות, דירות, יוקר המחייה ועוד. בתקופה כזאת מי מסוגל להמשיך להתרגש מגורלן של הבמאית ושל להקתה, המשתמשות בכסף ציבורי בעוד שפתן לא ממש מוכנת לרכים מאתנו.

בסופו של דבר לא היו הפגנות זעם מצד אמנים ומצד חובבי אמנות התיאטרון למען הגנתה של אופירה הניג. כנגד מאמרה של שוחט פורסם באותו גיליון של הארץ מאמרו של מיכאל הנדלזלץ, שמצד אחד הציג באובייקטיביות מתורבתת את המגיע להניג על הישגיה האמנותיים ומצד אחר הסביר שעקב בעיות כלכליות נאלצו הרשויות לפטר את הבמאית בעל כורחן. הדבר היחיד שעורר כאב וסערה אמיתיים בקרב האמנים הישראלים היה מכתבו של פרופ' גד קינר, שהערכתו הגבוהה להצגות הניג העליכה רכים מעמיתה.

סגירת תיאטרון מסיבות כלכליות תוך האשמתו בפעילות אליטיסטית ורחוקה מצורכי הציבור אינה מקרה חדש בתולדות התיאטרון העברי. הניסיון הראשון בכיוון זה נעשה במוסקבה בשנות העשרים למאה העשרים, כשהמשרד הבולשביקי החדש החליט לשים קץ לפעילות הבימה. מעניין לבחון פרטים אחדים בסיפור היסטורי זה ואף להשוותם לפרשה הישראלית הנוכחית בקיץ 2011.

בעבר

תהליך סגירת הבימה נפתח בפברואר 1920 על-ידי שר התרבות הרוסי אנטולי לונצ'ארסקי - משכיל, שניסה הן לתמוך באמנות והן לשמור על נאמנותו לאידיאולוגיה הבולשביקית. ב-16.2.1920 השתתף לונצ'ארסקי בישיבת הוועדה המרכזית בענייני תיאטרון של משרד התרבות הרוסי. הנאום שנשא שם נפתח באמירה: "אישית לא ראיתי הצגות של תיאטרון הבימה, אך נציגי החיים האמנותיים במוסקבה טוענים שהצגותיה הן בעלות ערך אמנותי גבוה". אמירה זו מעידה, שלונצ'ארסקי הבין כי מדובר בתיאטרון מקורי ויוצא דופן. עם זאת,

נאֹמוֹ הַסְתִּיִּים בְּשֵׁאלָה רֵטוֹרִית עֵרְמוּמִית: "הַאֵם לְמִדִּינָה יֵשׁ זְכוּת לְהַקְצִיב תְּמִיכָה לְתִיאֲטְרוֹן שְׂאִינֵנו מוֹבֵן לְקֹהֶל הָרַחֲבִי?" בְּתִשׁוּבָה לְשֵׁאלָה זוֹ הַחֲלִיטָה הוּועֵדָה הַתִּיאֲטְרוֹנִית הַנּוֹכֶרֶת לְעִיל לְהַפְסִיק אֶת תְּקִצּוֹב הַבִּימָה.³ בְּתִגּוּבָה לְהַחֲלִטֵת הוּועֵדָה נִיסַח צִמַח תְּלוּנָה אֶרוּכָה וּמְפּוֹרֶטֶת וְהָאֲמִנִים הַמֵּרְכֻזִיִּים שֶׁל הַתִּיאֲטְרוֹן הָרוּסִי, סְטֵנִיסְלֶבְסְקִי, טֵאִירוֹב, וְאַכְטֵנְגוֹב, הַנְּסִיךְ סְרֵגִי וּוְלִקּוֹנְסְקִי וּמִיכָאֵיל צ'כּוֹב, הַתֵּאֲרָגְנוּ וְהִבִּיעוּ תְּמִיכָתָם בְּהַבִּימָה. תְּמִיכָה זוֹ הוּפְגָנָה וְהוֹכְרָזָה בְּפּוֹלְמוֹס פּוֹמְבִי שֶׁהַתְּקִיִּים בְּתִיאֲטְרוֹן הַקְּאֲמֵרִי הַמוֹסְקֵבָאִי ב-13.3.1920 בְּהִדְרַכַּת טֵאִירוֹב, בְּמֵאֵי דְגוֹל שֶׁל הָאוּוֹנְגֵרֵד הַתִּיאֲטְרוֹנִי הָרוּסִי וְהַמְנַהֵל הָאֲמִנּוֹתֵי שֶׁל הַתִּיאֲטְרוֹן הַקְּאֲמֵרִי.⁴ בְּזִיכְרוֹנוֹת תִּיאֲטְרוֹנִיִּים רוּסִיִּים מֵתוֹאֵר פּוֹלְמוֹס זֶה כְּאַחַד הַחֲשׁוּבִים בְּיֹתֵר שֶׁהַתְּקִיִּמוֹ אֵז בְּמוֹסְקֵבָה, שֶׁבָּהֶם נִיסוּ הָאֲמִנִים לְהַתְּנַגֵּד לְמִדִּינּוֹת הַמְּשֻׁטֵר הַטּוֹטְאֵלִיטְרִי הַחֲדָשׁ.

כַּעֲבוּר מִסְפֵּר חוֹדְשִׁים, ב-31.7.1920, קִבְעָה יִשִּׁיבַת הוּועֵדָה שֶׁל מְשֻׁרְד הַלְּאֹמִים הָרוּסִי: "תִּיאֲטְרוֹן הַבִּימָה מְשֻׁרַת אֶת הַתְּרֻבּוֹת הַבּוֹרְגֵנִית וְאֶת הָאִיִּדִיאֹלוֹגִיָּה הַבּוֹרְגֵנִית הַלְּאֹמִנִית, וְהוּא זֶר לְהַמּוֹן הַיְהוּדִי".⁵ בְּאוֹתָם הַיָּמִים הַמְּשׁוֹרֵר וְהַפִּילוֹסוֹף וִיאֲצ'סְלָב אִיוּוֹאֲנוֹב, בֵּין הַדְּמוּיוֹת הַחֲשׁוּבוֹת בְּמוֹדֵרְנִיזְם הָרוּסִי, כָּתַב מִכְתָּב מַחֲאָה נֶגֶד מִדִּינּוֹת הַמְּמַשֵּׁל כִּלְפֵי הַבִּימָה: "הַיּוֹכּוּחַ הַמְּתַנְהֵל סְבִיב הַבִּימָה אֵינּוּ קְשׁוּר לְמָה שֶׁנִּקְרָא 'בּוֹרְגֵנּוֹת', אֲלֵא לְשֵׁאִיפּוֹתִיָּה לְהַחִיּוֹת אֶת הַשְּׁפָה הַיְהוּדִית הַעֲתִיקָה. בְּאֲמִצְעוֹת וַיְכּוּחַ זֶה מְנַסִּים מִתְּנַגְדֵי הָעֵבֶרִית לְהַעֲמִיד מַחֲסוּם בְּפָנֵי תְּחִיּוֹתָהּ. רְצוֹנָם לְהַחֲנִיק אֶת הַשְּׁפָה וְלִקְבּוֹר אוֹתָהּ הוּא מַעֲשֵׂה הָרֹמָה בְּעֵינֵי לְנִיסּוֹן לְהַשְּׁמִיד אֶת אֶחָד הָעֵרְכִים הַחֲשׁוּבִים בְּיֹתֵר שֶׁל הָאֲנוּשׁוֹת".⁶

מַעֲנִיִּין לְצִיִּין שֶׁהַטִּיב הַיְהוּדִי הַלְּאֹמִי שֶׁל הַבִּימָה לֹא הִרְחִיק מִמֶּנָּה אֶת גְּדוּלֵי הָאוּוֹנְגֵרֵד הָרוּסִי. נֶהֱפֹךְ הוּא, בְּהַקְשֵׁר הַתְּרֻבּוֹתֵי הָרוּסִי שֶׁל תְּחִילַת הַמָּאָה הָעֵשְׂרִים הַתְּקַבֵּל טִיבֵו הַיְהוּדִי שֶׁל תִּיאֲטְרוֹן צִעִיר זֶה כְּבִיטוּי לְחוֹפֵשׁ אֲמִנּוֹתֵי וְכַעֲרֵךְ כִּלָּל אֲנוּשִׁי. בְּשֵׁל כֵּךְ מִיֵּהָרוּ סְטֵנִיסְלֶבְסְקִי, טֵאִירוֹב וְצ'כּוֹב לְהַגֵּן עַל הַבִּימָה, וְלֹא עָשׂוּ זֹאת בְּאוֹפֵן שְׂרִירוֹתִי, אֲלֵא בְּכוּוֹנָה לְהַגֵּן עַל חוֹפֵשׁ הַמַּחֲשָׁבָה וְעַל חוֹפֵשׁ הַיְצִירָה. הַלְּהֵט שְׁלֵהֶם נִבַּע מַחֲשָׁשׁוֹת לְגַבִּי גּוֹרְלָם שֶׁל הָאֲמִנּוֹת וְשֶׁל הָאֲמֵן בְּמִצִּיאוֹת הַסּוֹבִיִּיטִית הַחֲדָשָׁה. בְּעֵינֵיהֶם שֶׁל אֲמִנֵי הַתִּיאֲטְרוֹן הָרוּסִי שִׁמְשָׁה הַבִּימָה דִּימוּי אוֹנִיבֶרְסֵלִי שְׂאִיפֶשֶׁר לָהֶם לְהַבִּיעַ אֶת הַתְּנַגְדוֹתָם לְמִדִּינּוֹת הַתְּרֻבּוֹתִית הַבּוֹלְשֶׁבִיקִית וְלְדוֹן בְּזְכוּת הָאֲמִנִים לְיִצּוֹר לְלֹא צְנֹזְרָה מַחֲשַׁבְתִּית.

מַעֲנִיִּין לְצִיִּין גַּם, שְׁבַתְחִילָה הַגּוֹף הַפּוֹלִיטִי הָעִיקְרִי שֶׁפָּעַל נֶגֶד הַבִּימָה וְשֶׁעָשָׂה מֵאֲמִצִּים כְּבִרִים לְחִסְלָה הִיָּה הַיְבִסְקָצִיָּה, הַמַּחֲלָקָה הַיְהוּדִית שֶׁל הַמְּפִלְגָה הַקּוֹמוּנִיסְטִית, שֶׁהִיָּתָה מְצוּיָה

³ פְּרוֹטוֹקוֹל יִשִּׁיבַת הוּועֵדָה הַמֵּרְכֻזִית בְּעֵנֵיִנֵי תִיאֲטְרוֹן. 16.2.1920. אוֹסֵף בְּנִימִין צִמַח, ז' \ 00001, הָאֲרַכִּיּוֹן וְהַמוֹזִיאוֹן לְתִיאֲטְרוֹן עַל שֵׁם יִשְׂרָאֵל גּוֹר, יְרוּשָׁלַיִם. [רוֹסִית], תְּרַגּוֹם שְׁלִי - א"ל.

⁴ פְּרוֹטוֹקוֹל הַפּוֹלְמוֹס הַצִּיבּוֹרִי עַל 'הַבִּימָה' בְּתִיאֲטְרוֹן הַקְּאֲמֵרִי, 13.3.1920. [רוֹסִית], עוֹתֵק מוֹדְפָס. אוֹסֵף בְּנִימִין צִמַח: ז' \ 00002, הָאֲרַכִּיּוֹן לְתִיאֲטְרוֹן ע"ש יִשְׂרָאֵל גּוֹר, יְרוּשָׁלַיִם.

⁵ פְּרוֹטוֹקוֹל יִשִּׁיבַת הוּועֵדָה שֶׁל מְשֻׁרְד הַלְּאֹמִים הָרוּסִי. "אוֹסֵף בְּנִימִין צִמַח, ז' \ 00057, הָאֲרַכִּיּוֹן וְהַמוֹזִיאוֹן לְתִיאֲטְרוֹן עַל שֵׁם יִשְׂרָאֵל גּוֹר, יְרוּשָׁלַיִם. [רוֹסִית], תְּרַגּוֹם שְׁלִי - א"ל.

⁶ ו' אִיוּוֹאֲנוֹב [רוֹסִית], "נְאֹמוֹ בִּישִׁיבָה שֶׁל הוּועֵדָה הַתִּיאֲטְרוֹנִית הַמֵּרְכֻזִית שֶׁל מְשֻׁרְד הַחִינּוֹךְ הַסּוֹבִיִּיטִי, 16.2.1920". כָּתַב יֵד. אוֹסֵף בְּנִימִין צִמַח, ז' \ 00004. הָאֲרַכִּיּוֹן לְתִיאֲטְרוֹן ע"ש יִשְׂרָאֵל גּוֹר, יְרוּשָׁלַיִם, תְּרַגּוֹם שְׁלִי - א"ל.

במאבק אידיאולוגי חריף עם הרעיונות הציוניים. במילים אחרות, השאיפה לסגור את התיאטרון העברי צמחה מתוך החוגים היהודיים. חברי היבסקציה השפיעו על עמדתו של לונצ'ארסקי וארגנו את הישיבה במשרד הלאומים. אך בו בזמן הכעיסו את סטלין, שנתן, ב-4.12.1920 הוראה לתקצב את הבימה, וזאת במטרה להגביל את השפעתם. החלטתו של סטלין אושרה ב-8.12.1920 על-ידי הוועדה המרכזית של המפלגה הקומוניסטית בנוכחות לנין, קמינייב, בוחריין, דזרו'נסקי ועוד.⁷ אולם לאחר קבלת החלטה זו חזר הממשל הסובייטי ליחסו העיון כלפי התיאטרון העברי, וזאת אף-על-פי שהצגת הדיבוק שהועלתה בהבימה בכימיו ואכטנגוב עוררה התלהבות בל-תואר במוסקבה. ב-1924 השתמש הממשל בטיעוניה של היבסקציה לגבי אופיו הזר של תיאטרון הבימה, וזאת במטרה לבטל את תקצובו הציבורי, וכך לשים קץ לפעילותו האמנותית בשטחי רוסיה.⁸ המשטר היה אוכל-אדם ובדיעבד התברר שהבימה שמשה לו "חזרה" למעשי השמדה שיטתיים, מעין פרעות, שבוצעו בתחומי האמנות והתרבות הרוסית.

ב-16.2.1920 השתתף לונצ'ארסקי בישיבת הוועדה המרכזית בענייני תיאטרון של משרד התרבות הרוסי. הנאום שנשא שם נפתח באמירה: "אישית לא ראיתי הצגות של תיאטרון הבימה, אך נציגי החיים האמנותיים במוסקבה טוענים שהצגותיה הן בעלות ערך אמנותי גבוה". אמירה זו מעידה, שלונצ'ארסקי הבין כי מדובר בתיאטרון מקורי ויוצא דופן. עם זאת, נאומו הסתיים בשאלה רטורית ערמומית: "האם למדינה יש זכות להקציב תמיכה לתיאטרון שאינו מובן לקהל הרחב?" בתשובה לשאלה זו החליטה הוועדה התיאטרונית הנזכרת לעיל להפסיק את תקצוב הבימה

באמנות

ייחודה של אופירה הניג בתיאטרון הישראלי הוא ביחסיה היצירתיים החופשיים עם הקלאסיקה הלאומית והבינלאומית וכיכולתה ליצור שיח יצירתי פורה עם צ'כוב, עם לורקה ועם שלום עליכם ולהפוך אותם לחלק בלתי נפרד מהנוף התרבותי הישראלי. הצגותיה הן ראייה, שהתיאטרון אינו אמנות של ביצוע טקסט ספרותי, אלא תופעה מקורית ששפתה שונה משפת הספרות, בעלת חשיבות בפני עצמה. בניסיונותיה המגוונים להציג קלאסיקה יוצרת

⁷ ראו עותק מכתבו של קאמנב לוועדה התיאטרונית המרכזית של משרד החינוך שבו מצוטט סטלין: "אינני מתנגד לתקצוב [הבימה] בהתאם לנהלים הכלליים" [רוסית], עותק מודפס. אוסף בנימין צמח, צ' 00054. הארכיון לתיאטרון ע"ש ישראל גור, ירושלים, תרגום שלי - א"ל. ראו גם ו' איוואנוב [רוסית]. העונות הרוסיות של תיאטרון הבימה. מוסקבה: אמן, במאי, תיאטרון, 1999, עמ' 64-65.

⁸ ראו תיעוד של מדיניות המשטר הסובייטי כלפי הבימה בשנים 1924 - 1925 בספרו של איוואנוב, הערה 4 לעיל, עמ' 149-152.

הניג מציאות אמנותית חדשה, שבשונה מהתיאטרון הקונבנציונלי לא נועדה לשקף את חיי היומיום האנושיים, אלא לחוות אותם באינטנסיביות משחקית, סמלית, דינמית, דמיונית ואולי אף סוריאליסטית. רוב ההצגות שהעלתה הניג באנסמבל הרצליה הן יצירות מופת, ובכל אחת ואחת מהן יש חשיבות לניסיון להרחיב את גבולות הזמן העכשווי ולהעשירו.

לורקה

ירמה בבימוי אופירה הניג (תיאטרון אנסמבל הרצליה) הוא ביטוי לבשלות אמנותית, כשהאומץ והחופש היצירתיים של הבמאית שווי ערך לאלה של המחזאי. הניג מחלקת את מיזוג הארוטיות והפיזוט, המאפיין את לורקה, לשני רבדים שונים. ברובד אחד מצטייר המיזוג הזה כדימוי תיאטרלי תמים ומצחיק. ברובד זה נותנת הניג לגברים הצעירים בלהקתה לשחק תפקידי נשים כפריות. דבר זה מעניק מיידית אופי תיאטרלי משחקי למתרחש. משחק זה מתחפש לפשטני ומזכיר גסויות של בדיחות עממיות, אך בפועל משמש כלי הזרה אסתטית. הפער בין האנרגיה הגופנית הגברית, המלאה מרץ נרקסיסטי מופגן, לבין התדמית הנשית המפגינה זהירות יתר וגמישות מוגזמת, הופך בידי הניג לכלי אמנותי חוליגאני במקצת, שבאמצעותו מטושטשים הגבולות בין האמיתי הגלוי לעין לבין האמיתי הנסתר.

ברובד השני, הקיים כמוטיב פנימי מרכזי בהצגה, נחשפת הקרבה בין ארוס לתנטוס, ושם הופך התיעוב להנאה ארוטית ולמוות. הרבדים משוחחים זה עם זה ומאזנים זה את זה. כמו-כן, מקיימת הניג דו-שיח עם לורקה באמצעות המצאתה המטפורית הפרפומטיבית המציגה שורת מכונות כביסה במקום נהר. המצאה זו משמשת גם כטענה עליזה המפחיתה את הנימה הפתטית הקיימת בטקסטים המקוריים של המחבר. המופע מצטיין בדמיון מפתיע, עשיר וקונקרטי של ילדים. התיאטרון הזה מתווכח עם המקור הספרותי ובו בזמן מאוהב בו ואף מודע לכוחו האמנותי.

צ'כוב

תרומתה של הניג למסורות הישראלית והבינלאומית של בימוי מחזות צ'כוב היא ביצירת יחידות זמן בימתיות בעלות עושר רגשי בלתי רגיל, שבהן נמחקים המרחקים הרגילים והתקינים בין רגשות מנוגדים. כך רגעי האושר, האהבה והנדיבות בחיי האדם מתגלים כרגעים של אנוכיות, של כאב ושל אלימות. שיאי הרגעים הללו באים לביטוי בסצנות הריקודים שמוצגות בליווי מוסיקה בלתי צפויה – שירי לאונרד כהן וג'אז. ריקודה של נינה זאריצ'ניה בהשחף של הניג (תיאטרון החאן), למשל, מביע בד בבד את תמימותה ואת אכזריותה, את קסמה ואת כיעורה. כך גם באופן פתאומי מתחילות האחיות לרקוד בעליזות וביאוש בשלוש אחיות (אנסמבל הרצליה), וריקודן מצטייר כביטוי תיאטרלי עוצר נשימה לטרגיות המתוחכמת של מחזותיו של צ'כוב. הניג אינה עוסקת בפעולות המציאות הצפויות של דמויות צ'כוב, אלא בפעולות האפשריות. דבר זה אינו הת-טקסט הקלאסי הנודע, אלא טכניקה

תיאטרלית פיוטית חדשה. בטכניקה זו חושפת הבמאית הן את ההיבט הנסתר של האדם הצ'כובי והן את ההיבט האלתורי-פרדוקסאלי שקיים בטקסטים הצ'כוביים.



עירם של האנשים הקטנים באנסמבל הרצליה בבימוי אופירה הניג צילום: ז'ראר אלון

שלום עליכם

עירם של האנשים הקטנים בבימוי הניג מבוססת על יצירות שלום עליכם. הצגה זו הופיעה כמרד נגד מסורת הרגשנות שהתפתחה בתיאטרון הישראלי בעשורים האחרונים. מסורת זו שאפה ליפות את העולם הישן של השטעטל היהודי ולהציגו בנוסטלגיה כעולם אידיאלי אבוד של אנשים פשוטים וחמים, בעלי עומק נפשי. בניגוד לכך, דימוי השטעטל של הניג מרעיד את לב הצופה בתשוקות מכווערות ואפוקליפטיות שמחזירות את התיאטרון הישראלי להצגת הדיבוק האגדית. דימוי זה חודר להווה הלאומי ומבקש מהציבור לא להתאהב בעצמו, אלא לחשוב ללא הרף על הערכים, על האשליות ועל האמת ההיסטורית.

כנותה של הניג ביחס לדימוי העבר דומה לכנותו של ואכטנגוב ביחס לזוועות המהפכה הבולשביקית, שהוצגו בריקוד הקבצנים המפורסם בהדיבוק. אלה תופעות אמנותיות שדרכן באה לביטוי היסטוריה אלטרנטיבית, שונה מזו של הפוליטיקאים. אלטרנטיבה זו מעשירה את חיי החברה, ולכן קשה להגזים בהערכת חשיבותה.

סוף טוב – הכול טוב?

ביוני 2011, לאחר ארבע שנות ניהול אמנותי מופתי של "אנסמבל תיאטרון הרצליה" והפיכתו לשמורת טבע נדירה של נסיינות אמנותית, של חיפוש שפה בימתית ייחודית ושל חתירה לכך שהתיאטרון הישראלי, השמרני בדרך כלל בבחירותיו הרפרטואריות ובפרשנותו הבימתית, יישר קו עם המתקדמים בתיאטראות אירופה



– אולצה אופירה הניג לעזוב את תפקידה על רקע דלות הקהל הפוקד את התיאטרון. איש לא תהה, שמא הכישלון רובץ דווקא לפתח המנהלים הכלליים ומחלקות השיווק, שלא השכילו – ואולי לא רצו – למצוא את השיטות הנכונות להביא את הקהל הנכון, או להפוך את הצופה המצוי לצופה הרצוי.

על רקע הפיטורים המקוממים הללו, פרסמתי, בתמיכת עמיתיי האקדמאים והיוצרים, מכתב מחאה גלוי ליעל גרמן, ראש עיריית הרצליה. מחול השדים שפרץ בעקבות פרסום קטעים ממכתבי "הארץ", העיד שמשוהו רקוב מאוד בממלכת התיאטרון שלנו, רקוב אפילו יותר משתארתי במכתבי.

להלן כרוניקה מתועדת – המסמכים המקוריים במתכונתם המקורית - של שערורייה צפויה מראש בביצה, עם הפי אנד. האמנם הפי אנד? האמנם ישתנה משהו?

חלק א': המכתב

03/06/2011

מכתב גלוי ליעל גרמן, ראש עיריית הרצליה, בעקבות הדחתה של אופירה הניג מניהול אמנותי של תיאטרון אנסמבל הרצליה

שלום רב,

אני כותב בשם רבים וטובים מחברי חוקרי ויוצרי התיאטרון בארץ במחאה נגד פיטוריה של אופירה הניג מהניהול האמנותי של **אנסמבל הרצליה** בתואנה שהרפרטואר שלה אינו פונה לקהל רחב. על רקע ההכחות הנמרצות של ראש העירייה (לה אני מאמין) וחלק מחברי ההנהלה הציבורית (שלהם ולשיקוליהם הפופוליסטיים אני מאמין הרבה פחות) שהשקפותיה הפוליטיות השמאלניות של אופירה הניג היו בין המניעים לפיטוריה, לא הייתי רוצה להיטפל לעניין זה. אבל המהלך שנקט נגד הניג משחק ללא ספק לידי המימסד הפוליטי במדינת ישראל.

גב' גרמן הנכבדה: נפלה בחלקך זכות גדולה - לשכן בעירך את התיאטרון הרפרטוארי המתקדם והחדשני ביותר במדינת ישראל, שהעיר הרצליה יכולה להתגאות בעידודו ובקידומו, בהנהגתה האמיצה, הבלתי מתפשרת ורבת ההשראה והדימיון של המנהלת האמנותית, אופירה הניג. הניג טיפחה אנסמבל שחקנים נדיר ברמתו, בהתמסרותו ובוהותו האמנותית הייחודית; היא בחרה רפרטואר בינלאומי וישראלי, המהווה מיוזג מושכל של יצירות מופת קאנוניות וידועות דוגמת ירמה, איפיגניה באאוליס, **שלוש אחיות**, והמשרתות - מ"אבות המזון" של כל בן תרבות משכיל - ושל פרויקטים נדירים, כעיבוד העדכני לסיפורי שלום עליכם **עירם של אנשים הקטנים**, הקולאז' הפוליטי הנוקב **גשם שחור** על ההשלכות של הנשק הגרעיני, ומפגש באינסוף בעקבות מפיסטו של קלאוס מאן על מחויבותו המוסרית של האמן בחברה; עבודות הבימוי שלה ושל יוצרים אחרים שעברו במחיצתה העניקו גם ליצירות הקלאסיות הידועות פרשנויות חדשניות, נועזות, ומגרות למחשבה, בהשראת הזרמים האוונגרדיים בתיאטרון האירופי, אך בחותם אישי, ייחודי ומקומי.

בזכות כל אלה ניצב היום **אנסמבל הרצליה** בשורה אחת עם המוסדות המובילים בתיאטרון הבינלאומי כמו **השאובינה הברלינאית**, **הסטארי הפולני**, **הרויאל קורט הלונדוני**, **הפאבליק תיאטר והלה מאמא בניו יורק והגאטרי תיאטר במיניאפוליס**.

אם דומה שעיר כהרצליה מתקשה להחזיק ולתחזק תיאטרון, הפונה לנתח אוכלוסייה מצומצם ואליטיסטי, הרי שיש כאן טעות אופטית: היצירות שמניתי קודם נמנות ברובן עם מיטב הרפרטואר "המוכר והחביב" - ואעז לומר, אפילו "השמרני" ביותר - שהיה עשוי להיות מוצג (וחלקו אכן מוצג) גם על ידי תיאטראות מבוססים אחרים בתל אביב ובמקומות אחרים. מה שמבדל את **אנסמבל הרצליה** היא הקריאה האחרת, המאתגרת, האינטליגנטית והרלוונטית של היצירות, המערבת את הצופה בבניית הפרשנות והחוייה, במקום סגנון הבימוי המיושן, המסבירני, האסקפיסטי והחנפני המקובל אצלנו לעתים קרובות, שאינו מחייב את הצופה למחשבה ולנקיטת עמדה. כי קהל, גב' גרמן,

למיטב ניסיוני הצנוע, איננו נתון שצריך להיכנע לו: קהל יוצרים, קהל מחנכים, ורובו של התיאטרון הישראלי המנסה לרצות את קהלו בכל מחיר, כבר השחית דורות של צופים ששוב אינם מסוגלים למאמץ אינטלקטואלי וריגשי בתיאטרון, ומחפשים, ואף מוצאים בו המשך של ההיצע הוולגרי במדיה האלקטרונית. האנסמבל, בהנהגתה של אופירה הניג, שוחה נגד הזרם הזה. הוא גם רואה חובה ציונית ולאומית לעצמו לשתף יוצרים ערבים ויהודים, לגעת במישרין או בעקיפין, וללא חנופה וריכוך, בנקודות תורפה חברתיות ופוליטיות כואבות, ולראות בבמת התיאטרון כר לניסיונות ותהליכים, ולא תעשייה חרושתית להפקת תוצרים מלוקקים ומתועשים.



שלוש אחיות, מאת אנטון צ'כוב, בימוי: אופירה הניג, **אנסמבל הרצליה** 2010, מימין לשמאל: ליאת גורן, יואב הייט, נעמי פרומוביץ-פנקס, אלכס פלג, סילביה טששניובסקה דרורי, אודליה סגל-מיכאל, יורם יוספסברג, איצ'ו אביטל, אמיתי יעיש-בן אוזיליו, אורנה כץ, נמרוד ברגמן, אסף סולומון. צילום: ז'ראר אלון

אני מודע לכך שתמכת באופירה הניג ובדרכה לכל אורך ארבע שנות כהונתה במנהלת אמנותית, הן בסיוע כלכלי והן בדרכים אחרות. אני מודע לכך, שלא פעם היית אופוזיציה של מיעוט נגד רוב חברי ההנהלה הציבורית. אני גם יודע ומבין שכראש עיר גדולה אינך יכולה לממן



ירמה מאת לורקה, בבימוי אופירה הניג, **אנסמבל הרצליה**, 2008. בתמונה: גילי בן-אוזיליו צילום: ז'ראר אלון

אקספרימנטים מדירי קהל, לכאורה, ונושאי גרעונות. אבל אני מניח שכאשר הצעת לאופירה את התפקיד, ידעת בדיוק במי המדובר. יש בעירך היכל תרבות, המספק את כל הטעמים התרבותיים השווים לכל נפש, וטוב שכך. ולכן בצד היכל התרבות שלכם - שהוא לבטח גם מקור הכנסה נכבד ממיסים - וכמקובל בערים רבות בסדר גודל של הרצליה בעולם, יש מקום לתיאטרון "בוטיק" איכותי, רלוונטי, לא מתפשר - שדינו להיות בלתי ריווחי ואבן ריחיים כלכלית על צוואר הציבור, כדרכם של מוסדות כאלה בכל מקום בעולם - אך יהפוך את הרצליה למוכילת תרבות, ולא לסרח עודף של המיסחור בהיכל או בחלק מן ההיצע (וחלילה לי לגרוע גם מהישגיהם האמנותיים) של תיאטרוני תל אביב.

יש פתרונות להרחבת האופק הרפרטוארי ולהגדלת הפוטנציאל הקהלי: אפשר ליצור שיתופי פעולה עם תיאטרוני פריפרייה, **כתיאטרון חיפה** (שאופירה כבר החלה בהם בהצגה הפוליטית המשובחת שביימה "יוליסס על בקבוקים"), **החאן ובאר שבע**, כדי לגוון את ההיצע. אפשר להקים אגודת ידידים ומועדון שוחרי התיאטרון הטוב, שיתחילו מהאוכלוסיה המבוססת והמתוחכמת של הרצליה פיתוח, כפר שמריהו, שיכוני המזרח החדשים, נווה עמל, רעננה וכו', ואלה יקרינו הלאה, לשכבות חברתיות נוספות; הרפרטואר החינוכי של התיאטרון מאפשר בניית מחלקה תואמת, שתפתח מודלים של ימי תיאטרון ארוכים לבתי ספר (בעיקר חטיבות ביניים ותיכונים). בשיווק נכון, בהכשרת מורים, בהכנה לצפייה בבתי הספר ובתיאטרון ובדיונים אחרי הצפייה תוך התבססות על חומר כתוב, מצגות וחומרי אינטרנט, לא צריכה להיווצר בעיית ביקוש במערכת החינוך למחזות של קלאסיקה עתיקה ומודרנית

כמו ירמה, שלוש אחיות, איפיגניה באאוליס וכו'. קחו דוגמה מן הדרך בה מקרבת התזמורת הפילהרמונית הישראלית עשרות בתי ספר יסודיים באיזור המרכז לרפרטואר הקלאסי בתכנית "מפתח". ניתן להקים חוגים למשחק לנוער ולמבוגרים ליד התיאטרון בהנחיית שחקני התיאטרון (עוד בית ספר למשחק באיזור יהיה מוגזם...), וכך מקרבים קהל פוטנציאלי, וגם מספקים פרנסה נוספת לשחקנים; ניתן לקיים ערבי דיון לקהל הרחב לפני ואחרי ההצגות; אפשר לחשוב על פסטיבל בינלאומי להצגות איכות אגב מועדים מסוימים (בשנת 2012 ימלאו 100 שנה להולדתו של אז'ן יונסקו, מגדולי מחזאי האבסורד וידיד גדול של ישראל, וגם שם מוכר בקרב שוחרי תיאטרון. בהחלט סיבה למסיבה תיאטרונית!). ויש עוד שפע רעיונות דומים.

"איכות", גב' גרמן, כפי שאני מניח שאת יודעת, אינה מילה נרדפת ל"שיעמום", ויש להרצליה במה להתגאות, כמו לחולון עם תיאטרוני הילדים והבובות שלה, לרמת גן עם תיאטרון רמת גן שליך בית צבי, ולבת ים עם התיאטרון שהם הכשירו בהשקעה מרובה עבור "תיאטרון נוצר" האוונגרדי. נכון, כל המיזמים האלה מתגמדים לעומת היקף הפעילות של תיאטרון רפרטוארי סדיר, אבל הערך התדמייתי היוקרתי המוסף, בארץ ובעולם הרחב, של קיום קבוצת אנסמבל בהנהגת אישיות אמנותית יוצאת דופן כמו אופירה הניג, הוא נכס תרבותי, שלא מוותרים עליו כשם שלא מוותרים על תזמורת קלאסית מעולה ולא מוותרים על מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, גם אם מספר צרכניהם אינו מגיע להמונים. מה ייצא לעיר מזה שבתיאטרון הרצליה תשב הנהלה תואמת הבימה-הקאמרי-בית לסין, שלהם מטרות אחרות וקהל אחר? עם המשאבים העומדים לרשותם, וחמש עשרה הדקות המפרידות בין מרכז הרצליה לתיאטראות אלה, אין להרצליה סיכוי להתמודד איתם. השאיפה חייבת להיות הפוכה: לגרום לאותו פלח של קהל תל אביבי אנין טעם לבוא אליכם!

מובן שכל האמור לעיל לא יצליח, אם ההנהלה האמנותית העיקשת וחסרת הפשרות וצוות היוצרים והשחקנים המעולה והמסור, לא יגובו על ידי הנהלה אדמיניסטרטיבית ומשקית המאמינה באותן מטרות, ופועלת לקידומן, ואם לא ייבנה מערך שיווקי ומחלקה חינוכית פעילים ו"אגרסיביים" שיעצימו את הניראות של האנסמבל בעיר ובגוש דן בכללותו.

ואכן, נוצר הרושם, שהדחתה ("בהסכמה", אשרי המאמין...) של אופירה הניג היא בגדר פגיעה בחוליה החלשה והנוחה ביותר מבחינה ציבורית. האם עלה על דעתכם שאולי מנכ"ל התיאטרון ומערכת השיווק הם האשמים בהצבעתו השלילית של הקהל ברגליו? ... האם מישוהו במערכת האדמיניסטרטיבית והמישקית של התיאטרון התווה תכנית פעולה, ההולמת את סוג הרפרטואר ואת התפיסה הבימתית האוונגרדית של אופירה הניג? האם מישוהו הציע חלופה, שתמשוך קהל, אך בלי לשפוך את התינוק עם מי האמבט? ...גב' גרמן, פעילותך בעיר הרצליה במישורים שונים מעוררת קנאה בתל-אביבי כמוני. אשמח להיווכח, שפעילות זו תכלול גם את האנסמבל המפואר שבתחום שיפוטי, כדי שלא רק הביקורת והקהלים בחו"ל, במדינות שבהן סייר האנסמבל, ייהנו ממנה. עניי ועשירי עירך קודמים.

ולסיום: דברים אלה מתפרסמים אחרי שההכרעה נפלה, ודומה שהאמור לעיל הוא בגדר ברכה לבטלה. ולא היא: הדברים צריכים להיאמר, כי מה שקרה במגרש שלכם הוא איתות חמור לערים אחרות ולתיאטראות אחרים. אצבעה של אופירה הניג היתה אחת הבודדות שסתמה את החור בסכר מפני ההצפה של בימותינו במחזאות ובשפה בימתית פופוליסטית ואסקפיסטית, "עשויה היטב",

קלילה, נעדרת ייחוד אמנותי וקונסנסואלית. ושלא יספרו לנו שהפקותיה של אופירה הניג אינן פונות לקהל הרחב ובלתי קומוניקטיביות. אולמות פסטיבל ישראל בהפקות הנפלאות של "הרוד וניה" של תיאטרון וכתנגוב או "המלט" של ה"שאוֹבִיהֵנָה" - הצגות קשות, חתרניות, נועזות ומהפכניות מבחינה אסתטית - היו גדושים ומלאים בקהל מריע ומתלהב. מדוע עלינו רק לרעות בשדות זרים ולהתקנא בהישגיהם אחת לשנה, כשיש לנו כשרונות כחול-לכן כאופירה הניג?... הניג והאנסמבל שלה הם קו הביצורים האחרון של התרבות ה"גבוהה" בישראל, והגיעה העת להפסיק להתנצל על כך, ולחדול מן ההתבטלות בפני ההגמוניה הקולנית של התת-תרבות הבהמית להכעיס, שהמייסד התרבותי בישראל קושר לה כתריום ומפטם אותה בתקציבים.

תודה על תשומת לבך,

פרופ' גד קינר

החוג לאמנות התיאטרון, אוניברסיטת תל אביב;

יו"ר האגודה הישראלית לקידום חקר התיאטרון

חתומים: ד"ר בלהה בלום, ד"ר דפנה בן שאול, מר פיטר הריס, ד"ר דרור הררי, פרופ' דוד זינדר, פרופ' נורית יערי, ד"ר שולמית לב-אלג'ם, פרופ' שמעון לוי, פרופ' תום לוי, פרופ' בן ציון מוניץ, ד"ר ליאורה מלכא, פרופ' צביקה סרפר, פרופ' רות קנר, פרופ' פרדי רוקם, פרופ' חנה שקולניקוב (אוניברסיטת תל אביב), ד"ר דורית ירושלמי (אוניברסיטת חיפה), ד"ר זהבה כספי (אוניברסיטת בן גוריון בנגב) - רשימה חלקית של מרצים וחוקרי תיאטרון, שהם ותלמידי רבים מהם, צופים אדוקים ומתמידים של הצגות "אנסמבל הרצליה".



מוטי כץ (מימין) ושלום שמואלוב בהטענה של דון קיחוטה, מאת גלעד עברון, בימוי: אופירה הניג, אנסמבל הרצליה, 2008
צילום: ז'ראר אלון

חלק ב': משפטי הטיהור



תיאטרון בית ליסין (בע"מ)
101 Dizengoff St., Tel-Aviv 64396
פון 03 7256300
פאקס 03 5241333
www.lessin.co.il

04/07/2011

לכב' **נועם סמל**
חמכון למחזאות ישראלית

נועם שלום,

בזדאי גם אתה קראת את מכתבו של פרופסור גד קינר אל ראש עיריית הרצליה בעניינה של אופירה הניב, אם בכתבתה של ציפי שוחט בעתון "הארץ" (מיום 29.6) או בטווחו המקורי, כפי שנשלח אל מספר רב של אנשי תיאטרון באמצעות המייל.

מילא שפרופסור הנכבד יוצא להגנתה של אופירה בענין מצוקתה, אולם "על הדרך" הוא משתלח בשוטו כמשמעו, בכל שאר העשייה התיאטרונית המבריקת בישראל, מגנה אותה ומשפיל את יצריה ושחקניה. "רוב התיאטרון הישראלי, המנסה להצות את קהלו בכל מחיר, כבר השחית זרחת של צופים... לאיזה שפל עלולה תרבות צפייה וטעם אמנותי להידרדר ראינו ב"פרס התיאטרון" השנה... מה ייצא לעיר מזה שבתיאטרון הרצליה תשב הנהלה תואמת הבימה-הקאמרי-בית לסינ? עם המשאבים העומדים לרשותם, וחמש עשרה הדקות המפרידות בין מרכז הרצליה לתיאטראות אלה, אין להרצליה סיכוי להתמודד איתם. השאיפה חייבת להיות הפוכה: לגרום לאותו פלח של קהל תל אביבי אנן טעם לבוא אליכם!..." - זה מבחר פגיוניו של פרופסור קינר את התיאטרון הישראלי כולו, זה שזוכה להצלחה שאין לה אח ורע בעולם בקרב קהלו וזה שקונה לעצמו, גם בזכות פעילות המכון למחזאות ישראלית, כר להצלחות פנומנאליות בעולם.

קראתי - ונדהמתי מעוזות המצח, מחוסר הביקורת העצמית וגם מבוהן המציאות המעוות שניכר מדבריו.

האם לאור כל זה אתה סבור שיאה שאדם שזו גישתו אל התיאטרון הישראלי עמונה בראש פסטיבל בינלאומי נכבד, מהמעטים שמתקיימים במדינתנו, וייצג את "התיאטרון הישראלי" כלפי חוץ?

מחשבה זאת מקוממת אותי מאד ואינני מעוניינת להפקיד לניהולו המוטה מראש את הפסטיבל המקורית שאנו עמלים עליה כל כך בתיאטרון בית ליסין.

טוב תעשה הנהלת המכון אם תתכנס ותפטור את פרופסור קינר ממינויו המיועד, ותפטור גם אותנו מעונשו של שגריר השטנה העצמית.

מכתב
קינר
ציפי שוחט
מנהלת התיאטרון

העתק: אורי לוי - יו"ר מדור תיאטרון
פרופ' גד קינר - אוני ת"א
איגוד המחזאים

שני מכתבים של איגוד המחזאים

לכבוד נועם סמל, המכון למחזאות ישראלית

נדהמנו לקרוא את השתלחויותיו של פרופ' גד קינר בתיאטרון הישראלי ("...רוב התיאטרון הישראלי, המנסה לרצות את קהלו בכל מחיר, כבר השחית דורות של צופים" ...).

גד קינר, כידוע, מנהל את הישרא-דרמה, מפעל השחתה תיאטרוני רחב היקף ששם לו למטרה להשחית צופי תיאטרון פוטנציאלים גם בחו"ל תוך חשיפתם האכזרית לתחלואי המחזאות המקומית.

מתוך דאגה לחוסנו המוסרי-אינטלקטואלי של פרופסור קינר, אנו דורשים מהמכון למחזאות ישראלית לשחררו מתפקידו זה. במידה ודרישתנו לא תיענה, ידיר איגוד המחזאים (על חבריו) את עצמו מהישרא-דרמה.

בברכה, איגוד מחזאי ישראל

----- Original Message -----

From: Reshef Levi

To: 'shira geffen'; 'אילן חצור'; 'אלדד זיו'; 'אמנון לוי'; 'אפרים סידון'; 'בועז גאון'; 'בן לוין'; 'גורן אגמון'; 'דני הורביץ'; 'דניאל לפין'; 'הדר גלרון'; 'הלל מטלפונקט'; 'חגית הרכבי'; 'יהושע סובול'; 'יוסף בר יוסף'; 'יעל רונן'; 'מוטי אברבורך'; 'מוטי לרנר חדש'; 'מיקי גורביץ'; 'מרים קיני'; 'נאוה סמל'; 'סביון ליבריכט'; 'עדנה מזי"א'; 'ענת גוב'; 'רביד דברה'; 'רמי דנון'; 'רשף לוי'; 'שלומי מושקוביץ'; 'שמוליק הספרי'

Sent: Friday, July 15, 2011 4:33 PM

Subject: הצבעת חברי איגוד המחזאים - האם לקרוא לפיטוריו של גד קינר מניהול פרויקט ישרא-דרמה?

לכבוד

חברי איגוד המחזאים

לפני מספר ימים הוכאו בעיתונות דברים של פרופסור גד קינר, המביעים את דעתו על התיאטרון הישראלי ובמשתמע גם על מחזאיו ובמאיו. כתגובה לדברי הביקורת החריפים עלתה דרישה לפטר את גד קינר מתפקידו כאחראי על פרויקט ישרא-דרמה מטעם המכון למחזאות ישראלית. נטענה הטענה - מי שכל-כך פוסל את התיאטרון הישראלי אינו יכול לייצג אותנו בעולם ולמכור את מחזותינו והצגותינו לגויים.

הנהלת איגוד המחזאים [שמוליק הספרי, עדנה מזי"א, ורשף לוי] קיבלה מכתב שנוסח על-ידי הלל מטלפונקט שמצטרף לקוראים לשחרר את גדי קינר מתפקידו בישראל-דרמה. ההנהלה הצביעה והחליטה לשלוח את המכתב.

מספר חברים טענו בפנינו שאין זה מסמכותה של ההנהלה לשלוח מכתבים כאלו ושהיתה צריכה להיערך הצבעה בנושא. חברי ההנהלה מטפלים בעניינים שונים במהלך השנה מבלי להעלות אותם להצבעה בייחוד כשאנו חשים שמדובר בעניינים שאינם שנויים במחלוקת. חשנו שזה נושא כזה. מסתבר שטעינו. מי שנפגע מהדבר אנו מתנצלים על טעותנו, ומבטיחים לנסות ולא לשגות בשכמותה בהמשך.

על כן אנו מבקשים מכם להצביע בסוגיה, האם למשוך את המכתב ששלח איגוד המחזאים והמכון למחזאות ישראלית הקורא לפיטוריו של גדי קינר מראשות פרויקט ישראל-דרמה?

אם אתם בעד המכתב הקורא לפיטוריו של פרופסור גדי קינר השיבו כן, אם אתם נגד המכתב שקורא לפיטוריו של פרופסור גדי קינר הפיטורין השיבו לא.

על הצבעותכם להגיע במייל חוזר ב-48 שעות הקרובות (יום שני בבוקר בצהריים).

גדי קינר עצמו שלח מכתב המסביר את דבריו והוא מצורף להלן. בין החברים יש המתנגדים נחרצות למכתב הפיטורין וביניהם מיכאל גורביץ ויהושע סובול. הם סבורים שאין לפטר את גדי קינר על דעותיו אלו ורואים בכך סתימת פיות לא לגיטימית. מיכאל גורביץ וגדי קינר עצמו טוענים שפרופסור קינר לא דיבר על מחזות ישראלים אלא ביקר את התמסחרות התיאטרון ואמר דברים שאינם פוסלים אותו מלשמש מנהל ישראל-דרמה. כדי לא לעוות את דבריהם נשמח אם יעבירו במייל חוזר לכולם את משנתם הסדורה בנושא.

למטה מופיעים דברים בשם אומנם של חברי איגוד ואחרים שהתכבטאו בעניין ויחדדו את הויכוח:

מכתבו של שמוליק הספרי

יום חמישי 14 יולי 2011

**אל גדי קינר,
ישראל-דרמה**

גדי היקר,

קראתי את הדברים שפורסמו בשמך בעיתונות בקשר לפיטורי אופירה הניג מאנסמבל הרצליה וכן את תגובתך למכתבי צ. פינס ואיגוד המחזאים וברצוני להעיר -

אין איש חולק על זכותך להביע דעות כאדם פרטי, כחוקר תיאטרון, כאזרח, כפרופסור - ודאי דעות בנושא תיאטרון.

אין חולק על זכותך לביטוי עצמי פומבי גם בימים אלה של מתקפה אלימה ומאסיבית על התיאטרון הישראלי ויוצריו מצד חלקים נרחבים בציבור הישראלי. גם אין איש חולק על זכותך להתנגד לפיטורי מנהל אמנותי כלשהו ולעשות נפשות נגד המהלך הזה.

אני מוכן גם להילחם על זכותך לטנף את כל מי שהוא לא אופירה הניג ואנסמבל הרצליה. אני מוכן שתבזה את יתר התיאטראות ואת המחזות המועלים בהם (לא כולם, רובם..) את הבימוי, את הקהל, את הניהול האמנותי וכו'. אני מוכן אפילו לפטור אותך מהצורך להשתמש בז'רגון המקובל באקדמיה, ביטויים כגון "לעתים קרובות" או "רובו" או "לא מן הנמנע ש", ומוכן לעמוד באבני הבליסטראות שאתה מטיח כיוצרי התיאטרון הישראליים - גם בלי העידון האקדמי הלא מכליל חלילה. עם זאת ומשגילית דעתך - קשה לי לראות בכך יחצ"ן ומקדם מכירות ראוי לזרם המרכזי בתיאטרון הישראלי כפי שמחייב תפקידך כמנהל ישראל-דרמה - כשם שלא אעמיד את עצמי לשיווק תוצרת ההתנחלויות או כמקדם המכירות של היכל התרבות בקרית ארבע.

גדי היקר - מן הראוי שטבעוני אדוק לא יעמוד בראש מועצת הבשר ולא רצוי שהרב עובדיה יוסף ישמש דובר של מרצ - אלו הם תרתי דסתרי. כמו שאתה יודע - אני מעריך מאד את עבודתך האקדמית במשך עשרות שנים, את תרומתך למחזאות הישראלית ואת היושרה האינטלקטואלית שבאה לידי ביטוי בדבריך - עם זאת אני גורס שהדברים שפרסמת בראש חוצות יוצרים דיסוננס בלתי נסבל ומחייבים התפטרות מרצון.

בצער ובכל הכבוד הראוי,

שמואל הספרי, איגוד המחזאים

דוא"ל שנשלח בידי הלל מיטלפוקנט

רשף שלום.

עם כל הכבוד למיקי גורביץ, הוא טועה. למזכירות איגוד המחזאים זכות תגובה בעניינים כאלה ולא כל דבר צריך לקבל את הסכמת כולם. כך היה תמיד וכך נכון לעשות ובעיקר במקרים שבהם הטיימינג הוא גורם חשוב. לשם כך נבחרת מזכירות איגוד. קראתי את מכתבו של גד קינר. אף אחד לא מתכוון לסתום את פיו ומותר לו כמוכן לאמר כל מה שהוא רוצה. הבעיה היא שאם זו דעתו, הוא אינו יכול לייצג אותנו, המחזאים. ועם כל הכבוד, המכון למחזאות נוצר כדי לשרת אותנו ולא אנו כדי לשרת את קריירת הניהול של גד קינר. ובהשאלה: לא ייתכן מצב שבו מנהל הקאמרי, למשל, טוען שתיאטרוננו הוא חרפה ומשחית את קהלו, ובמקביל, בנימוק של חופש הדיבור, ידרוש להמשיך לנהל אותו. מגיע לנו שעניינינו ינוהלו על-ידי מי שמכבד אותנו ולא על-ידי אלו המחרבנים על ראשנו. המודה ועוזב - לא תופס במיקרה הזה.

יום טוב, הלל



איש ואישה אחת, קונספט,
עריכה ובימוי: אופירה
הניג.
עיבוד כתיבה ותרגום:
יוספה אבן שושן, שמעון
בוזגלו, ח'ליפה נאטור,
טאהר נג'יב, תיאטרון
חיפה ואנסמבל
הרצליה 2011. בתמונה
מימין לשמאל: אודליה סגל-
מיכאל, אורנה כץ, סלווה
נאקרה, נעמי פרומוביץ-
פנקס. צילום: ז'ראר אלון



10/07/2011

לכב'

גב' ציפי פינס

מנכ"ל תיאטרון בית ליסין

שלום רב,

זהו מכתב אישי בתגובה על מכתבך מיום ה-4.7.11 למר נועם סמל, יו"ר הנהלת המכון למחזאות ישראלית, בתביעה לפיטורי מניהול אמנותי של פסטיבל ישראל-דרמה 2011 עקב דברים שכתבתי במכתבי לראש עיריית הרצליה בנושא פיטוריה של אופירה הניג.

ראשית, אני סבור שבמדינה דמוקרטית אדם זכאי, ואף חייב אם זהו צו מצפוני, להשמיע את דעותיו, ביקורתיות וחריפות ככל שתהיינה. אין זה הופך אותו לאויב העם, אם להיתלות באילנות גבוהים כאיבסן, וגם לא ל"שגריר השנאה העצמית", כניסוחך, אלא להפך - לאדם שאיכפת לו, ושואף שהמצב ישתנה. זה גם לא צריך לפסול אותו מלשמש בתפקיד דוגמת המנהל האמנותי של ישראל-דרמה (על פי אותו היגיון צריך היה לפטר אנשי תיאטרון לא מעטים, העובדים בתיאטראות הזרם המרכזי, והשמיעו דעות דומות בפורומים אחרים, לרבות, בחלקם, בתמיכתם באופירה הניג), כל עוד הדבר לא מעוות את שיקוליו. זה מביא אותי לנקודה הבאה. דווקא משום שאני מאמין שהישראל-דרמה הוא חלקן ראויה למיטב שבמחזאות הישראלית (ואגב, המונח "מחזאות ישראלית" לא הופיע במכתבי. התייחסתי ל"רובו של התיאטרון הישראלי", לא לתיאטרון ספציפי, ולא לכל הפעילות התיאטרונית), הסכמתי לשמש כמנהל אמנותי של פסטיבל ישראל-דרמה 2009 ושל הפסטיבל הנוכחי ב-2011. מאותה סיבה הסכמתי לשרת כחבר בוועדות האמנותיות של כל פסטיבלי ישראל-דרמה מראשיתם, למרות העבודה המפרכת הכרוכה בתפקידים אלה, שהגמול בצידה אינו שווה בטורח. יחד עם זאת, החתירה של ועדת ההגוי, של המנהלים האמנותיים ושלי היתה לחשוף בפני האורחים רק את האיכות ביותר שבמחזאות המקורית, ולהישמר מפני הפיתוי להציג את המחזות הלא ראויים המוצגים, והם אינם המיעוט. לא תמיד הצלחנו, אבל דומני, שהמחמאות המפליגות מצד האורחים (בע"פ, במיילים, בתגובות התקשורת בארצותיהם וכו'), בהן זכו רוב הבחירות שלי כמנהל ושל הוועדות האמנותיות בהן שימשתי, והיצירות שהועלו בחו"ל בעקבות פסטיבלים, מפריכות את הטענה שאת מעלה במכתבך לגבי "בוזן המציאות המעוות" שלי. ולמרות שבמפגשי הסיכום, שנערכו בעקבות הפסטיבלים, הועלו נקודות ביקורת, לא זכורות לי טענות קשות כנגד הבחירות שלנו מצד התיאטראות, לרבות מצד תיאטרון בית ליסין.

אינני חולק גם על טיעונך שהתיאטרון הישראלי "זוכה להצלחה שאין לה אח ורע בעולם בקרב קהליו" ול"הצלחות פנומנאליות בעולם". כמי שעוסק בין היתר בעבודתי האקדמאית בתיאטרון הישראלי, וכמי שמרצה לא אחת במסגרות שונות בארץ ובחו"ל, אני מדגיש את החיוב והייחוד שבנוף

התיאטרון שלי, כשהוא במיטבו. בפסטיבל 2009, בו כיהנתי כמנהל אמנותי, הועלו "הבנאליות של האהבה" ו"אנדה", ואני גאה בבחירות אלו, לא רק מן ההיבט הרפרטוארי, אלא גם ברמת ההפקות.

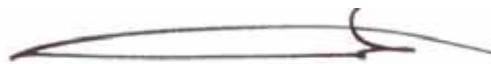
על מה בכל זאת יצא קצפי באותו מכתב? אמרתי את הדברים באותם חלקים של המכתב, שבחרת להתעלם מהם. בהקשר ההתייחסות לייחוד עבודתה של הניג דיברתי על "המיסחור... בחלק ניכר מההיצע של תיאטרון תל אביב". אחד האספקטים של תופעה זו, שאני לא הראשון ולא האחרון שמתריע עליה, מתבטא בפשטנות של האינטרפרטציה והשפה הבימתית, מה שהגדרתי במכתב כ"סגנון הבימוי המיושן, המסבירני והחנפני המקובל לעתים קרובות בתיאטראות אחרים, שאינו מחייב את הקהל למחשבה" (ואגב, בצד המחמאות של אנשי התיאטרון הרוסים והגרמנים, היו גם כאלה שהעירו לגבי הצגה זו או אחרת שבסגנון כתיבה ובימוי כל כך ארכאיים לא נתקלו זה שנים).

לאותה מגמת מיסחור ולאותה זילות של שפה בימתית התכוונתי בהבחנה, שעוררה, בין השאר, את חמתך: "רובו של התיאטרון הישראלי המנסה לרצות את קהלו בכל מחיר, כבר השחית דורות של צופים" ("דורות", פשוטו כמשמעו - התופעה נמשכת באורח זוחל ומתעצם משך שנים רבות מאוד. הזרם המרכזי של התיאטרון הישראלי, שבשנות החמישים והשישים היה בין הראשונים בעולם שהעלה את האווונגרד המהפכני של אז - פינטר, בקט, אראבל, יונסקו, אראבל וכו', יוצרים שבארצות רבות באירופה חששו להעלות אותם - הגיע היום לדרגה שכמעט, אני נוהר בניסוח, כמעט אף מנהל לא יעלה בדעתו להעלות את שרה קיין, מרטין קרימפ, דיאה לווה, רולנד שימלפפניג, מיניאנה או יון פוסה, שלא לדבר על קלאסיקה לא ממוחזרת. רוב הקהל, שלא התחנך על תיאטרון מורכב ומאתגר, יצביע מן הסתם ברגליו כפי שעשה באנסמבל הרצלית).

והערה אחרונה למכתבך: את יוצאת כנגד שאלתי הרטורית לראש עיריית הרצלית: "מה ייצא לעיר מזה שבתיאטרון הרצלית תשב הנהלה תואמת הבימה-הקאמרי-בית לסיין... וגו'". הסיבה לשאלה זו טמונה בדברי הקודמים: דווקא בשל המציאות, שבה חלק ניכר מן הרפרטואר של תיאטרון תל אביב הוא ממוסחר, קונסנסואלי ושווה לכל נפש, בבחירה ובגישה הבימתית, הרי שאין טעם שאנסמבל הרצלית יהפוך למיני חיקוי של תיאטרון המרכז הסמוכים לעיר, ועליו לבצר את ייחודו כתיאטרון אוונגרד קטן, המאתגר את צופיו בסוג הרפרטואר שתיאטרון מרכזי, מרצון או מכורח הנסיבות, אינו מעלה, ובפרשנות בימתית בלתי שגרתית.

ציפי, אני מאמין שאת מכתבך כתבת בדם לבך. גם אני. את כל הקריירה שלי כמרצה, חוקר שפרסם עשרות מאמרים על הדרמה המקורית, דרמטורג (של הבימה, הקאמרי והחאן) וכו' הקדשתי למחקר ולקידום של המחזאות הישראלית. אם זה הופך אותי ל"שגריר השנאה העצמית", כנראה שנכשלתי כישלון חרוץ.

בברכה,



גד קינר

תגובות יוצרים ואיגוד הבמאים

חברי בת"י היקרים

נודע לנו, כי על הפרק עומדת תביעה מטעם כמה מחזאים להמליץ על הדרחתו של פרופ' גד קינר מראשות מפעל ישראל-דרמה. כל זה - לא משום שקיימות טענות כלפי פעלו ו/או אופן התנהלותו של גד קינר, אלא משום התבטאויותיו הביקורתיות כלפי רפרטואר התיאטרון הישראלי, במסגרת מכתב המגן על פועלה של אופירה הניג.

כמה מאתנו, החתומים על הפנייה אליכם, זכו בעבר להיות גם הם נושא לביקורת של פרופ' גד קינר המרבה להשמיע בפומבי, בעיתון "תיאטרון", ובמקומות אחרים. ביקורת גלויה, ולעתים בלשון חדה, כלפי הנעשה בתיאטרון.

זו חובתו של קינר כאינטלקטואל בן חורין. היא לא תמיד נעימה לאזנינו ולעינינו - אבל היא חלק בלתי נפרד מן השיח הלגיטימי במקומותינו. מיותר לציין גם, שלא תמיד אנו מסכימים עם כל הניסוחים הגורפים של פרופ' קינר, ועם כל קביעותיו כלפי הנעשה בתיאטרון הישראלי, אבל לא עלה על דעתנו, שבשל כך תעלה עכשיו תביעה להדיח אותו מתפקידו כמנהל הישרא-דרמה. המכון הישראלי לתיאטרון, ומפעל ישראל-דרמה הם נכסים חשובים של כלל עולם התיאטרון הישראלי.

אנחנו מציעים להוריד את רעיון ההדחה מסדר היום ולפתוח בדיאלוג חברי שיאפשר לכולנו לנהל שיח ביקורתי ברוח טובה.

מכתבנו זה מועבר גם לוועדת ההיגוי האחראית למפעל הישרא-דרמה ונקווה כי אכן נוכל להמשיך לקיים את השיח הזה מבלי צעד ההדחה עליו דובר.

בברכה

ועד מנהל בת"י, איגוד במאי התיאטרון בישראל.

תגובת המחזאי שלומי מושקוביץ

רשף שלום

אני חושב שדווקא העובדה שביקורתו של גד קינר גורמת לטלטלה כזאת אצלנו, היא ההוכחה הטובה ביותר שהוא האיש הנכון במקום הנכון. ראוי יותר היה לשאול את עצמנו למה השאלות שהוא מעלה עולות רק במצבי לחץ ומצוקה כשאנחנו מרגישים מאוימים ולא כחלק מהשיח היומיומי של יוצרים במדינה כל כך מורכבת ומסוכסכת כמו שלנו.



יולי 2011 על בקבוקים, מאת גלעד עברון, בימוי: אופירה הניג, תיאטרון חיפה 2011, בתמונה מימין לשמאל: יוסוף אבו-ורדה, חליפה נאטור, איצ'ו אביטל צילום: ז'ראר אלון

אני חייב להגיד שטון הדברים הציני והפוגעני העולה ממכתביהם של שמוליק הספרי והלל מיטלפונקט כאב לי מאוד ובוודאי שלא הרגשתי שהם מדברים בשמי או בשם כל המחזאים. מה שעולה מהמכתבים, כולל הפנייה שלך, הוא שמדובר בתגובה אישית רגשית מתוך עלבונם של הכותבים. גם אם נגיד שהדרישה לפטר את גד קינר הינה לגיטימית, הרי שהייתי שמח לניסוחים קצת יותר ענייניים ופחות קנטרניים ואלים ממי שנבחר לייצג אותי כחבר בהנהלת איגוד מחזאי ישראל.

לגופו של עניין - תמוה מאוד בעיני איך דווקא בתקופה בה אנחנו (או לפחות רובנו) קובלים על שלטון נעדר אופוזיציה ורואים את הסכנה בשיח הקונצנזואלי המדבר בקול אחד שאינו מאפשר ביקורת והצגת אלטרנטיבה, גם אנחנו מעוניינים פתאום ביצירת תרבות שתדבר בקול אחד ולא תאפשר הבעת דעה החורגת מהזרם המרכזי או מה שיותר חשוב - מתן מקום ליצירה אותנטית שרואה את המפגש עם קהל כחלק מהותי וחשוב מיעדיה, אבל שאינה מוכתבת על ידי טעמו או רצונותיו של קהל מסוים ובודאי שלא על ידי "כוחות השוק".



עירם של האנשים הקטנים, על פי שלום עליכם, תרגום מיידיש: בני מר, עיבוד: איל דורון
בימוי: אופירה הניג, **אנסמבל הרצליה** 2009, מימין לשמאל: יורם יוספסברג, אודליה סגל-מיכאל,
ברקע: איצ'ו אביטל, יואב הייט
צילום: ז'ראר אלון

מכיוון שמן הסתם אין לצפות מהמערכת השלטונית שלנו לנתב את תקציביה באופן שיצור רגולציה כזאת שתיתן מענה ליצירה פחות קונצנזואלית, הרי שעלינו לערוך רגולציה כזאת בכוחות עצמנו, ומה יותר נכון מאשר הפניית שאלות קשות ונוקבות שעולות מדבריו של גדי, כל אחד כלפי עצמו. דווקא הלהט שעוררו דבריו מעיד, לפי דעתי, שכל אחד מאתנו זקוק לחשבון נפש אישי ופרטי כזה לפני שהוא מטיח החוצה דרישה לפיטורין של אדם ראוי וישר כמו גדי. אני חושב שמן הראוי שנעשה הברלה בין הביקורת של גדי על דרך התנהלותו של התיאטרון הישראלי לבין יציאתו להגנתה של אופירה הניג. ייתכן מאוד שהאופן בו הוא כרך את שני הדברים יחד פגע בסופו של דבר בכל אחד מהם בנפרד. כאילו הובן מדבריו, שכל מי שאינו עושה תיאטרון כמו שאופירה עושה, אינו ראוי להיחשב כיוצר אותנטי וישר-דרך. באופן אישי אני חושב שדרכה של אופירה בתיאטרון הרצליה דווקא חיזקה את הזרם המרכזי ולא את העשייה האלטרנטיבית, אבל אני מסוגל להבדיל בין טעמו האישי של גדי קינר לבין היותו איש תיאטרון בעל זכויות רבות, אדם בעל נפחים רוחניים ונפשיים עצומים ורוחב יריעה אינטלקטואלי מרשים. כל זאת בנוסף לכך שהוא אינו רק "פרופסור" כפי שעולה מהזלזול בחלק מן התגובות, אלא גם יוצר וכותב בעל רזומה עשיר.

מוזר בעיניי איך כשמדובר בעצומות פוליטיות אני מוצא את שמותיהם של מרבית המחזאים כחותמים על כך שהצדדים צריכים למצוא דרך לחיות זה לצד זה ולא זה על חשבוננו של זה, ואילו כשמדובר באגו ובפרנסה, זה נהיה פתאום מלחמת חורמה של "או אנחנו או הם". כאילו

יש בדבריו של גדי קריאה להשמדתו של הזרם המרכזי בתיאטרון הישראלי. מבחינתי - זה לא או בית לסיין או אנסמבל הרצליה, לא או הבימה או תיאטרון החאן. יש מקום לכולם כמו שאומר לורקה, השאלה היא, כמו תמיד, מציאת האיזונים והפניית השאלות הנוקבות לגבי מהות היצירה, כל אחד באופן אישי ואינטימי, כלפי עצמו.

ואם עדיין לא הובן מדבריי עד כאן, הרי שאני מאוד גאה ושמח שגד קינר על אישיותו והרקורד האישי שלו, הוא זה שמייצג אותי ואת המחזאות הישראלית אל מול העולם והייתי רוצה שהוא ימשיך בתפקידו.

תגובתו של יוסי יזרעאלי

חברים

גם מעז מאוד, גם כשהוא אלים, כוחני וגס, ניתן להוציא מתוק. קמצוץ של מתוק. בקושי קורטוב. אבל גם זה משהו. במכתבו של גד קינר לראש עיריית הרצליה נאמרו, מחוץ לזעקה על העוולה הנוראה שנגרמה לאופירה הניג, דברי אמת על המחזאות הישראלית. אמת כואבת, אמת שאין צורך להיבהל ממנה. כדאי להקשיב לה. לטובתנו. לטובת כולנו.

הנה, פתיחה צנועה לדיון אמיתי באמנות, שאני מקווה שעדיין רובנו מאמינים בה.

הנחת היסוד שלי היא, שהכישרון הפוטנציאלי של המחזאות הישראלית גדול לאין שיעור ממה שאתם מפיקים ממנו. הרשו לי להגדיר מחזאי טוב: מחזאי טוב כתוב על המוכר והידוע שעדיין איננו מוכר וידוע. לא מבחינת האינפורמציה, אלא מבחינת תפישת האדם, החיים, העולם, והשפה שבה הדברים באים לידי ביטוי. מדויקת יותר. נועזת יותר, פיוטית. מחזאי בינוני יכתוב רק על המוכר והידוע בשפה המוכרת וידועה.

המוכר והידוע הוא החומר ממנו ניזון התיאטרון המסחרי. הוא מעניק לצופיו חווית זיהוי אבל מונע מהם לפתח אותה לחווית גילוי. התיאטרון המסחרי פועל מתוך חרדת חוסר ההתקבלות. לתיאטרון מסחרי יש אני מאמין אחד ויחיד: כסף. והרכה. אבל בל נשכח, האולמות המלאים הם במקרים רבים אולמות חלולים. מבלי משים, המחזאי שחרד לאי התקבלותו על-ידי התיאטרון, מתחיל לכתוב לתוך התבנית של "מה יתקבל על ידי הקניינים". הצנזורה הפנימית כנגד ביטוי חדש, פיוטי, מורכב, רב משמעי, עושה שמות במחזאות הישראלית של עשרים השנה האחרונות.

הבה ננצל את מכתבו הכואב של גד קינר לפתיחת דיון, שאל תתפלאו אם גורמים מסוימים ינסו למנוע אותו, או לגחך אותו, כי הוא מאיים על הסטטוס קוו שהוא הביטוי הלטיני לקרנות המזבח. הסברים מיותרים. הגורמים הללו יעודדו רק את מה שניתן להפיק ממנו את מיטב הבינוניות. כי בינוניות היא המכנה המשותף הרחב ביותר ואליו מחלקת המכירות מכוונת. זהו בינתים



גשם שחור, עיבוד בימוי ועריכה מוסיקלית: אופירה הניג, כתיבה תרגום ועיבוד: שמעון בוזגלו, **אנסמבל הרצליה** בשיתוף **תיאטרון חיפה** 2008. בתמונה מימין לשמאל: סליביה שטטניובסקה דרורי, סלווה נאקרה. צילום: ז'ראר אלון

תגובתה של אופירה הניג

רשף שלום,

אודה לך אם תעביר את מכתבי לכלל חברי איגוד המחזאים.

שלום לכם,

אתמול נודע לי שלפרשה המדוברת ב**אנסמבל הרצליה** יש השלכות נוספות ואתם דורשים את פיטוריו של גד קינר בעקבות מכתב התמיכה שלו. חשוב לי מאד שתבינו ותדעו שהסיטואציה שנוצרה בהרצליה איננה פשוטה ואיננה חד משמעית, משום כיוון, כמו שנחשפה בתקשורת.

הסיפור הזה מורכב ויש לו היבטים רבים - חשוב לי שתבינו ותדעו שאין זה סיפור אישי בלבד. לסיפור הזה יש היבטים אמנותיים, כלכליים, פוליטיים וציבוריים, ואני מקווה שביום מן הימים תוכלו להתוודע לכל ההיבטים האלו.

חשוב לי שתדעו ותבינו שהרבה אנשים נפגעו מהמהלך שנעשה שם. ובעיקר בגלל הדרך שזוה נעשה.

ההחלטה של ההנהלה הציבורית לסיים את ההסכם אתי היתה לגיטימית לגמרי, אבל המאבק היה, ועודנו, על הזכות לעסוק בחומרים אחרים, בדרכים אחרות ועם יוצרים ושחקנים שאינם

מוצאים את ביתם במרכז העשייה. על זה היה המאבק. מאבק של קבוצה קטנה של אנשים שפעלה לצד העשייה המרכזית, בתנאי יצירה ועשייה לא ראויים, ללא תמיכה אמיתית.

למאבק הזה הצטרף גד קינר כשכתב את מכתבו. לא הייתי רוצה ולא העליתי בדעתי שהוא יהיה הקורבן הבא של הפרשה העגומה הזאת. אני מכירה הרבה שנים את קינר, בשלל עיסוקיו. האמינו לי ששמעתי אותו לא פעם בכנסים בארץ ובח"ל, קראתי את מאמריו, והאמינו לי שהוא מקדיש את חייו לתיאטרון הישראלי. גם אם מילותיו היו מלוות בביקורת, אין זה ראוי לדרוש לפטר אותו. קול הביקורתיות נאלם ונעלם – וכמה זה נורא שאין אפשרות לקיים דיון וויכוח. אני פונה אליכם, מותשת ומרוקנת מהחודשיים האחרונים, מהאלימות שגרר פירסום הפיטורין שלי – אני פונה אליכם בבקשה שתחשבו עשרות פעם לפני שאתם מבקשים לפטר אדם רק בגלל שהעביר דברי ביקורת.

לפחות למען כבודנו כאנשי רוח בחברה שבה כמעט וכבר אין מקום לרוח.

פנייתה של הסטודנטית, המחזאית והדרמטורגית אינה איזנברג

שלום לכולם.

אני פונה אליכם כסטודנטית, כמחזאית וכדרמטורגית צעירה אל אנשי אמנות ותיקים. מעשה ההוקעה של דברי הביקורת של פרופ' גד קינר על התמסחרות התיאטרון הישראלי ועל פיטוריה הבלתי מוצדקים של אופירה הניג, והדרישה להדיח אותו מתפקידו בפסטיבל, בו לקח חלק במשך שנים כחבר הוועדה האמנותית, הוא מעשה של סוחרים ולא של אמנים. זה בסדר, בעסק קפיטליסטי חוקי במדינה דמוקרטית. אבל תיאטרון הוא לא עסק. הוא אינו שייך לסוחרים. תיאטרון לא צריך להוכיח את קיומו באמצעות איש כיסאות אובססיבי בקהל. מוסד אמנותי חברתי צריך להיות מסוגל להעביר על עצמו ביקורת. אנחנו רחוקים משם שנות אור ונישאר במרחק הזה עד שלא יעבור חוק ברור המחייב רוטציה בתפקידי הניהול. הכיסאות הריקים בתיאטרון הם לא האויב. הם הפוטנציאל.

התיאטרון הוא אכן אמנות חברתית. ופרופסור גד קינר, שהקדיש את כל חייו הבוגרים לקידום אותה אמנות אהובה, באקדמיה ועל הבמה, הוא לא זה שצריך לשבת על כיסא הנאשמים בבית הדין התקשורתי. בואו נפקח עיניים. במכתבו של גד אין אצבע מאשימה כלפי תיאטרון זה או אחר. אין עוינות. יש ניגוד אינטרסים, כן. דילמה, כן. קונפליקט, בעיקר. מה הייתם עושים אתם במקומו? מה אני הייתי עושה בנקודה הקשה הזאת? גד עשה בחירה. בעיני הוא עשה את הבחירה המחייבת את היושר האמנותי, זה שעוד נמצא מעבר לועדי העובדים ולמחלקות השיווק. זה שצף ועולה בטקסטים שלכם ששימשו השראה לכולנו, לכל תלמידי התיאטרון בישראל.

אני לא יודעת עד כמה אתם זוכרים את התחושה המדויקת שאיתה הייתם הולכים לישון בתחילת דרככם המקצועית. אני די בטוחה שאתם זוכרים. את התקווה, את הקינאה העיוורת

בחברים שהצליחו לבחור במקצוע אחר ולהיות שלמים. את החשש שלא תוכלו לממן את הצרכים של ילדיכם. את הפחד המקפיא שאתם טועים, שתיאטרון הוא פריבילגיה לעשירים ולא הכרח חברתי. שאולי אף אחד לא זקוק באמת לאיש התיאטרון הטוב ביותר, בזמן שהרופא הגרוע ביותר תמיד יוכל להביא תועלת.

אני חיה את המקום הזה עכשיו. אבל כרגע אני מוצאת את עצמי מייחלת להישאר רק עם הפחדים האלה. אליהם מתווספת תחושה חמקמקה ומרושעת. התחושה הזאת לוחשת באוזני שבגיל 30, אחרי שהצלחתי להשתחרר מהפרדיגמה של אי-נחיצותה של האמנות, אני ילדה קטנה וטיפשה שלא מבינה שאלה העוסקים באמנות הנכספת כבר לא מאמינים בשום דבר.

תקנו אותי. היו אנשי האמנות שהייתם בעבורי עד היום. אל תשאירו אותנו בידיים ריקות, ב"אין מה לעשות", ב"ככה זה" של וונגוט. אני לא רוצה לעבור למדינה אחרת כדי שאוכל לעסוק בתיאטרון. אני רוצה לעסוק בו כאן, בבית שלי, איתכם כחונכים וכמורים, ולא בתחושה שבגדתם באמון שלי ושל עמיתיי הצעירים. המאבק הוא אפשרי. הרימו את הכפפה. תמכו בחופש הביטוי ובביקורת מתמדת על האמנות שאנחנו עושים. תמכו ברוטציה בתפקידי הניהול. באולמות קטנים יותר. בתקציבים נפרדים ומנומקים לתיאטרון מסחרי ולתיאטרון ניסיוני. תמכו בנו, שרוצים ללמוד מכם וליצור את שלנו.

אני מודה לכם על הסובלנות בקריאת הטקסט הזה. השעה מאוחרת והארץ גועשת ולכולנו יש בית, חשבון בנק עצוב, בני זוג וספר שמחכה כבר חודש שנפתח אותו. ואני רוצה להאמין שכולנו רוצים לעסוק באמנות התיאטרון ולא בעסקנות דלה.

חלק ה': התקשורת והאינדולגנציה

וואלה, אמנות

מי עורר את זעמם של ציפי פינס ורשף לוי?

מאת: עינב שיף, מערכת וואלה!
יום שבת, 16 ביולי 2011, 13:28

גורמים בכירים בעולם התיאטרון דורשים להדיח את פרופ' גד קינר מניהול פסטיבל ישראל-דרמה למחזאות, בשל ביקורת שהעביר על רמת ההצגות בארץ: "הוא שגריר של שנאה עצמית"

פרופסור גד קינר לא מאמין שזה קורה לו. חוקר התיאטרון הוותיק, שהוא גם מרצה, דרמטורג ובכלל, הקדיש את חייו לתיאטרון הישראלי, נחשב לאחד המוערכים בתעשייה המסובכת הזו ועד לא מזמן סוג של קונצנזוס. קינר בסך הכל רצה להגן על קולגה, אופירה הניג, שהודחה מניהולו האמנותי של אנסמבל הרצליה וחיבר מכתב נרגש ומלא פאתוס שהופנה אל ראש

עיריית הרצליה, בו הוא מתאר את האנסמבל של הניג כפנינה ייחודית בנוף התיאטרון, על רקע המסחור ההולך וגובר של תיאטרוני הרפרטואר בישראל.



הטענה של דון קיחוטה, מאת גלעד עברון, בימוי: אופירה הניג, **אנסמבל הרצליה**, הצגת בכורה: 2008. בתמונה מימין לשמאל: נמרוד ברגמן, יורם יוספסברג, ענת פרדשניידר, מוטי כץ. צילום: ז'ראר אלון

"רובו של התיאטרון הישראלי המנסה לרצות את קהלו בכל מחיר כבר השחית דורות של צופים, ששוב אינם מסוגלים למאמץ אינטלקטואלי ורגשי בתיאטרון ומחפשים ואף מוצאים בו המשך של ההיצע הוולגרי במדיה האלקטרונית" כתב קינר, שלא היה שונה בכך מיוצרים אחרים שגם הם חיברו מכתב למען הניג, אבל הוא לא ידע שדבריו אלו פשוט יפתחו עליו את השאול.

כך, בעקבות הדברים, שלחה מנכ"לית תיאטרון בית ליסין, ציפי פינס, מכתב זועם למכון למחזאות ישראלית בראשות נעם סמל, ובו דרישה לשחרר את קינר מתפקידו כמנהל האמנותי של פסטיבל ישרא-דרמה, פסטיבל המציג מחזות ישראליים בפני גורמים בינלאומיים ונועד לקדם את התעשייה המקומית.

"מילא שהפרופסור הנכבד יוצא להגנתה של אופירה בעת מצוקתה, אולם 'על הדרך' הוא משתלח, פשוטו כמשמעו, בכל שאר העשייה התיאטרונית המבורכת בישראל מגנה אותה

ומשפיל את יוצריה ושחקניה", כתבה פינס. "קראתי ונדהמתי מעזות המצח, מחוסר הביקורת העצמית וגם מבוחן המציאות המעוות שניכר מדבריו". את דבריה סיימה פינס בדרישה להעביר את קינר מתפקידו, "ובכך תפטור גם אותנו מעונשו של שגריר השנאה העצמית".

לקלחת הזו הצטרף איגוד המחזאים הישראלי, המאגר בתוכו את השמות הגדולים ביותר בתחום. שם, הפכה תקרית קינר לשיחת היום, או נכון יותר - לשיחת המיילים, בהם החליטה במהרה הנהלת האיגוד, בראשות יושב הראש רשף לוי, לדרוש גם היא את פיטוריו של קינר מישראל-דרמה. המהלך המהיר עורר זעם בקרב חלק מחברי האיגוד, שכעסו כי לא נערכה הצבעה בנושא אלא שהנושא הוחלט באמצעות מזכירות האיגוד. אחרים, תמכו במלוא ההתלהבות: "מגיע לנו שעניינינו ינוהלו על-ידי מי שמכבד אותנו ולא על-ידי אלו המחרבנים על ראשנו", כתב הלל מיטלפונקט, מהמחזאים המצליחים בישראל. "משגילית דעתך - קשה לי לראות כך יחצ"ן ומקדם מכירות ראוי לזרם המרכזי בתיאטרון הישראלי כפי שמחייב תפקידך כמנהל ישראל-דרמה - כשם שלא אעמיד את עצמי לשיווק תוצרת ההתנחלויות או כמקדם המכירות של היכל התרבות בקרית ארבע", כתב שמואל הספרי.

האיגוד עצמו הפיץ מכתב חריף וציני, שמזכיר במשהו את הסגנון בו כתב חנוך לוין את מכתב ה'הודאה באשמה' אחרי הורדת מלכת האמבטיה: "גד קינר, כידוע, מנהל את הישראל-דרמה, מפעל השחתה תיאטרוני רחב היקף ששם לו למטרה להשחית צופי תיאטרון פוטנציאליים גם בחו"ל תוך חשיפתם האכזרית לתחלואי המחזאות המקומית" נכתב שם. "מתוך דאגה לחוסנו המוסרי-אינטלקטואלי של פרופסור קינר, אנו דורשים מהמכון למחזאות ישראלית לשחררו מתפקידו זה. במידה ודרישתנו לא תיענה, ידיר איגוד המחזאים (על חבריו) את עצמו מהישראל-דרמה".

לצד הקולות התוקפים את קינר, נשמעו כמה מחזאים שניאותו להגן עליו, ביניהם מיקי גורביץ' מהחאן הירושלמי, יהושע סובול ואחרים. "תחושתי הראשונה היא שהאמאץ הפוליטי להפוך את כולנו לזאב אלקינים - הצליח. לפטר. לזרוק. לשים מישהו מטעם במקום לנהל דיאלוג", כתב במייל המחזאי בועז גאון. "כשקראתי את דבריו בהקשר של אופירה לא עלה על דעתי להרגיש נעלב. רשף (הכוונה לרשף לוי - ע.ש) השתגעת? או שהחמצתי משהו?"

קינר עצמו שלח מכתבים גם לציפי פינס וגם לרשף לוי, בו ניסה להגן על דבריו. בדבריו, שניכר בהם טון של הלם מעוצמת המתקפה נגדו, טוען קינר כי הנושא חורג מפרופורציה, מנה את פועלו הרב למען המחזאות הישראלית שלכאורה יצא נגדה, ואף התנצל אם פגע במישהו: "דברי התייחסו אך ורק למגמת מיסחור מתמשכת השולטת בחלקים גדולים של התיאטרון", כתב קינר במכתב אחר, שהופנה לאיגוד המחזאים. "קל היה לקום וללכת, אלא שבמקרה זה הייתי בוגד גם בחופש הדיבור ההולך ומצטמצם בימים אלה, גם במחזאות הישראלית שלניתוחה, הוראתה, שיפורה (כדרמטורג) והפצת דברה בעולם הקדשתי את חיי, וגם בשמי הטוב שלי". קינר צירף למכתב רשימת הרצאות, חיבורים ופעילויות שונות למען התיאטרון הישראלי, ממאמרים שפרסם ועד העובדה שיחד עם ד"ר חיים נגיד הוא מוציא מזה 12 שנה כתב עת בנושא מחזאות ישראלית.

רשף לוי, יו"ר איגוד המחזאים הישראלי, אישר כי אכן פרשת קינר עומדת להצבעת המחזאים והיא תסתיים ביום שני: "הדיעות בין חברי איגוד המחזאים חלוקות. באופן אישי, וזאת דעתי הפרטית ולא של האיגוד, אני חשתי שאם הדברים שנאמרו כווננו ליצירה הדרמטית המקורית, יש בעיה אמיתית. איך אפשר שמי שחושב שאנחנו משחיתים את הקהל יהיה זה שימכור אותנו בחו"ל? אחרי דברי ההסבר של גר אני חושב שזה משנה את התמונה".

"בכל מקרה אני חושב שראוי לערוך דיון רציני בשני עניינים שעולים מהויכוח", הוסיף לוי. "הראשון - מה הם הפרמטרים שעל פיהם נבחרים המחזות לישראל-דרמה? שנית - מה הוא תיאטרון מסחרי שאינו ראוי לעלות בתיאטראות הרפרטואריים? כי בסופו של דבר, על כך מדבר גר קינר. הוא טוען שהתיאטרון משחית את הקהל, אז רצוי לבדוק מול היוצרים, מה הוא באמת תיאטרון משחית ופגום. אני חושב שיש הבדל גדול בין הצגה שלא הצליחה, ובין הצגה שמהתחלה היא נצלנית ולא ראויה".

עצומה לתמיכה בגד קינר

מחאה על הדחת גד קינר מנהול פסטיבל ישראל-דרמה

פורסם: 16/07/2011

בעקבות מכתב מחאה של פרופסור גד קינר על הדחתה של אופירה הניג מניהול **אנסמבל הרצליה**, הכולל ביקורת מושחזת על התיאטרון הישראלי הממסדי הממוסחר, פנו מנהלת תיאטרון בית לסין ציפי פינס ויו"ר איגוד מחזאי ישראל רשף לוי להנהלת פסטיבל **ישראל-דרמה** בדרישה להדיח את קינר מניהול הפסטיבל.

מהלך זה של סתימת פיות משתלב היטב, לדאבון הלב, באווירה של ציד המכשפות על התבטאויות החורגות מן הקונצנזוס. חופש הביטוי הוא, למותר להזכיר, נשמת אפה של האמנות וחובתם של כל אנשי התיאטרון ומוסדות התיאטרון להגן עליו, גם כאשר הביקורת מופנית אליהם.

אנו קוראים להנהלת **ישראל-דרמה** לדחות את הדרישה להדחתו של פרופסור גד קינר מניהולו של פסטיבל **ישראל-דרמה**.

מטרת העצומה היתה: 200

חתימות חתמו: 314

ציפי פינס והמערכת התיאטרלית

גד קינר אינו יס-מן - על כך כל הרעש והמהומה

עידן סובול באתר NEWS1

לא נדהמתי ולא הופתעתי אפילו לרגע למקרא קריאתה של גברת ציפי פינס ודומיה לפטר את פרופסור גד קינר מניהול פסטיבל ישראל-דרמה. ולמה? כי נטירת הטינה והנקמנות של פינס בכל מי שמעז לבקר את התנהלותה כמנכ"ל ומנהלת אמנותית - מוכרות לרבים וטובים. צריך להיות הדיוט גמור כדי לא להבחין שתיאטרון בית ליסין תחת ניהולה הוא בעיקרו וברובו אנטיזוה טלנובלית לתיאטרון אמנותי, בכלל, ולאנסמבל הרצליה, בפרט. כאשר גד קינר העז להשוות בין עשייתה האמנותית של אופירה הניג לבין המסחריות המובהקת שבה נגועים התיאטרונים הרפרטואריים הגדולים - רק תמימים יכלו להיות מופתעים מקפיצתה-בראש של גברת פינס. קינר בסך-הכל דרך לה על היבלת מלאת המוגלה של השחתת התיאטרון האמנותי והפיכתו למאגר בועות ענק של אופרות סבון. היבלת הזאת אצל גב' פינס היא הכי גדולה, ולכן גם הכי כואבת כשדורכים עליה. קינר דרך עליה בצדק, למרות שהדריכה הזאת הייתה בכלל בהקשר אחר.

הוותיקים שבינינו מכירים את גד קינר כשחקן מעולה ואינטליגנטי, ואני אישית הייתי שמח לראותו בתפקיד אותלו או המלך ליר. משום-מה הוא בחר לעסוק בעיקר בצד האקדמי של התיאטרון, וניכר שהוא עושה זאת מתוך אהבה רבה ואיכפתיות גדולה. פרסומיו המקצועיים הרבים מדברים בעד עצמם.



על מה בכלל כל הרעש וכל המהומה? - על כך שגד קינר אינו יס-מן? גם פה שואפת ועושה הגברת פינס למנות את אנשי שלומה, אנשים מטעמה, אינטרסנטים שהיא חפצה ביקרם? מדוע בעצם פוזרה האקדמיה לתיאטרון? אקדמיה שהייתה מורכבת ממאה ועשרים חברים, שהיו בבואה של החברה הישראלית, ואשר הוחלפו בכל שלוש שנים, בניגוד לקדנציות הנצחיות של פינס ושל דומיה, מקבלי החלטות, בעלי השררה הבלתי מוגבלת.

ציפי פינס צילום: יח"צ

אני מצטט שחקן מוכשר בגיל הביניים ששמעתי אותו אומר: "שלושים שנה אותם אנשים מחליטים מי יחיה ומי ימות" והוא דווקא מאלה שהצליחו להתברג לממסד. אינני מצייץ את שמו, לבל יוחרם

גם הוא. על איזו "עשייה תיאטרונית מבורכת" מדברת פינס, שעה שעשרות הצגות המועלות בתיאטרון הרפרטוארי הן העתק של טלנובלות, שנראות כמו תרגילים באימפרוביזציה לארבעה שחקנים ולספה אדומה, שעסקני ועדי-עובדים עטים עליהן, כי לרוב הן מאפשרות צחוקים (במלעיל) מהסוג הנפוץ במופעי בידור וסטנד-אפ. שעה ורבע בכיף ויאללה הביתה! אמנות מבורכת עאלק...

תיאטרון מסחרי עשו בזמנם, לא פחות טוב, מבלי לקבל שום תקציבים, גודיק ופשנל ודומיהם, שלא פעם נאלצו למשכן את רכושם הפרטי מראש או בדעיכה כדי להעלות ולקיים הצגות, מחזות-זמר ומופעי-בידור שכמותם מועלים כיום בתיאטרונים הרפרטואריים המסובסדים.

החרם של פינס ושות' על גד קינר, יכול לחסות בקלות תחת הכנפיים השחורות של "חוק החרם" החלאתי שהעביר אלקין מהליכוד.

אנשי תיאטרון אמיתיים, להבדיל מכל מיני עסקנים פוליטיים, אמורים להיות הומניסטים, ליברליים, נאורים, פתוחים וקשובים לביקורת כנה ונטולת חשבונות אישיים, כמו הביקורת הכנה שיצאה מליבו של גד קינר.

ולך, גד קינר, אל לך בשום פנים ואופן להתנצל בפני טיפוסים ז'דאנוביסטיים, שמנסים בכל מיני דרכים נלוזות לכופף קולות אמיצים, כנים ונבונים, שמטרתם לעצור את שטף הבנאליה הרפרטוארית. בשנים האחרונות, כדי לראות תיאטרון טוב, צריך, לרוב, ללכת לחפש בפרינג'.

נוצר : 21/07/2011

הכותב היה במשך שנתיים שופט בפרס "קיפוד הזהב".

שמעון לוי: מכתב פתוח לחברי ועמיתי גד קינר

הבעיה איננה ההשתלחות של ציפי פינס, מנהלת מצוינת ותוקפנית בתעשיית חוסר-הטעם התיאטרוני העושה לביתה ולקופתה; ושל דומיה, מחזאים ובימאים למיניהם, אלא מהו מפעל הישרא-דרמה שמניחולו מבקשים להדיר את גדי, פרופ' קינר, המכיר את הדרמה והתיאטרון הישראליים היטב מאוד, לעומק ולרוחב, מניסיונו המעשי העתיר וממחקריו העיוניים המבוססים על פרקטיקת תרגום, עיבוד, בימוי ומשחק - הלוואי על המחזאים והבימאים האחרים. ישרא-דרמה מראה מידי שנה מבחר הצגות לקניינים פוטנציאליים מחו"ל, ורובן הצגות של התיאטרון המסחרי-רפרטוארי. פה-ושם מגיעה גם הצגה טובה באמת. מהו "טוב"? לא מדרג הפופולריות, בדומה לפרס אקדמית התיאטרון, אלא דעותיהם של בעלי-טעם [קשה להסביר. או שיש לך או שאין] ובהחלט גם בעלי ניסיון ששכללו את טעמם, כולל השכלה תיאטרונית. משיחות עם אורחים מחו"ל עולה, שרובם רחוק מלהתלהב מהמבחר המוגש להם. רבים מהם מתרשמים מחלקלקותו המתקתקה של התיאטרון הרפרטוארי הישראלי, מהמיושנות שלו הן האסתטית והן האמנותית. אגב, מחקר שערכת לפני כמה שנים מוכיח שכ-90% מאנשי התיאטרון המוכרים ביותר בארץ עד עצם היום הזה חושבים כך בדיוק. זה לא חדש וכך קורה ברוב העולם. אלא שהתינוק התיאטרוני המיוחד הזה הוא שלנו. בפרינג' עדיין ניתן למצוא הצגות נועזות משתי בחינות אלה, הצגות ה"מתמודדות" עם בעיות-יסוד שלנו בהגינות, בלי מורא. גדי היקר (באמת), אם, ואני מקווה שכן, תישאר בתפקידך, תכניס לרפרטואר הבא של ישרא-דרמה כמה מההצגות האלה לאורחינו מחו"ל. בינתיים כולכם מוזמנים לקרוא את

מאמרי בתיאטרון (בעריכתם של גדי עצמו ושל חיים נגיד), גיליון 30. על כמה מהדברים העקרוניים, ההולכים ומתדרדרים, אני חוזר שם בפעם המעצבנת המי-יודע-כמה, וכמה מהם חדשים ומתייחסים להצגות שהועלו לאחרונה.

כך או כך, ובקשר הדוק עם פרס התיאטרון המגוחך בצורתו הנוכחית, עם התגובות על שחקנים שלא יציגו באריאל, עם פיטורי אופירה הניג מתיאטרון הרצליה ועוד שונות ומשונות המשתלבות נפלא בהשתלטות הקייטש הלאומני והדתי, הרגשני והגס בארץ, תחזקנה ידיך, גדי. שהאטומים-לאיכות לא יסתמו לך את הפה -- ורק אל תתנצל! לעתים ההתנצלות גרועה מן ה"חטא" המיוחס לך. ברור ש"לא בדיוק הבינו אותך", אבל את כוונתך "הם" הבינו היטב. איש מאתנו (יפי הנפש, סנובים, אינטלקטואלים וכו') אינו שונא-תיאטרון ואינו מטיף לשנאה עצמית. להיפך. אבל לשוחרי הכסף והפופולריות הזולה באמת קשה להסביר שאין לך אחות.

הארץ, 19.7.11

קינר תקף את התמסחרות התיאטרון הישראלי

איגוד המחזאים משך את הדרישה לפיטוריו של מנהל פרויקט "ישראל-דרמה", גדי קינר

ציפי שוחט

התיאטרון, ולא על המחזאות. על רקע חילוקי הדעות, נערך כה הצבעה בקרב חברי האיגוד, בה הוחלט ברוב קולות (14 מול 5) למי "שוך את המכתב ששלחה ההנהלה ולהשאיר את קינר בתפקידו. המחזאי רשף לוי, מהנהלת איגוד המחזאים, ניהל את ההצבעה ואמר כי "למרות האמוציות והשיח שעלה לטונים גבוהים, אני חושב שיש פה הזדמנות לפתוח דיון חשוב על עתיד התיאטרון השלנו". גדי קינר אמר בתגובה כי "בצד חוסר הנעימות שנגרמה לי, אני מקווה שהנושא שעליו הצבעתי - התמסחרות התיאטרון הישראלי והשחיקה בטעמו של הקהל בעקבותיו - עלה לדיון ציבורי באיגוד המחזאים, איגוד הבימאים, תלמידי תיאטרון, שחקנים וקבוצות שונות נוספות".

אינטלקטואלי ורגשי בתיאטרון". בעקבות דבריו, שעוררו זעם בקרב מחזאים אחרים, שלחה הנהלת איגוד המחזאים - שמואל הסי פרי, ערנה מוי"א ורשף לוי - מכתב למכון למחזאות ובו ררשה לפטור את קינר מ"ישראל-דרמה". תפקידו של קינר הוא לייצג את המחזאות המקורית הישראלית בפני גורמי חוץ ומרכזי תרבות כרחבי העולם, ובמכתב נטען ש"מי שכל כך פוסל את התיאטרון הישראלי אינו יכול לייצג אותנו בעולם ולמכור את מחזותינו והצגותינו לגויים". חברי איגוד אחרים, בהם יהושע סובול ומיכאל גורביץ', התנגדו להדחתו של קינר בטענה שאין לפטר אדם בשל דעותיו וכי מדובר בסתימת פיות שאינה לגיטימית. גורביץ' טען שדבריו של קינר נאמרו על התמסחרות

גדי קינר, שהתבטא נגד רמתו ומסחרו של התיאטרון הישראלי, יישאר בתפקידו כמנהל פרויקט "ישראל-דרמה" במכון למחזאות ישראלי. ההחלטה התקבלה אתמול בהצבעה של חברי איגוד המחזאים. קינר פנה במכתב לראש עיריית הרצליה יעל גרמן והתייחס לפיטוריה של המנהלת האמנותית של אנסמבל הרצליה, אופירה הניג. במכתבו תיאר את הניג והאנסמבל שלה כמאתגר ורלוונטי והכביל אותו מהתיאטרונים האחרים, של דעתו לוקים לעתים קרובות בכימוי מיושן, מסבירני, אסקפיסטי וחנפני. בנוסף, טען ש"רובו של התיאטרון הישראלי המנסה לרצות את קהלו בכל מחיר, כבר השחית דורות של צופים ששוב אינם מסוגלים למאמץ

מאגוז'טה ליפסקה

ורליקובסקי בישראל

הבמאי הפולני קז'ישטוף ורליקובסקי (Krzysztof Warlikowski) נחשב לאחד היוצרים המובילים בתיאטרון העכשווי, ושבחים מורעפים עליו בצרפת ובארצו, פולין. מעטים יודעים כי את צעדיו הראשונים החל ברמת-גן, ישראל, בשנת 1996, בה יצר כמה מעבודותיו המוקדמות, במסגרת עבודתו בבית-הספר **בית צבי**

קשריו האמנותיים של הבמאי הפולני הצעיר קז'ישטוף ורליקובסקי (Krzysztof Warlikowski) עם פולין ועם צרפת הם מובנים מאליהם. במדינות אלו רכש השכלה גבוהה, ביים הצגות ראשונות, וכעת מורעפים עליו שם שבחים. החלק הפחות ידוע בביוגרפיה של במאי פולני זה הוא הקשר שלו עם ישראל – מדינה שבה הוא מוכר עדיין רק לקהל מצומצם. אך דווקא בה הפיק כמה מעבודותיו המוקדמות ויצר קשרים שהובילו לשיתוף פעולה ארוך טווח.

ההצגה הראשונה בישראל של ורליקובסקי, שכמעט ולא היה מוכר בראשית דרכו באירופה, היתה **המשפט** על פי הרומן מאת קפקא. היא הועלתה בבית הספר לאמנויות הבמה **בית צבי** ברמת-גן (בכורה: 13 בינואר 1996), לאחר ששנה לפני כן, ב-1995 הוא הוזמן לעבוד שם על ידי מנהל **בית צבי**, גרי בילו. **המשפט** של ורליקובסקי היתה הצגה הטרוגנית המתחילה בהקרנת תמונות על בד לבן והמכילה אלמנטים של ריקוד ושירה בסגנון מזרח-תיכוני. המוזיקה המזרח-תיכונית שימשה כאמצעי מעבר לסצנות לא ריאליסטיות. איפור השחקנים היה מובלט וצבעי התלבושות – חדים והחלטיים. במשך רוב ההצגה שלטו הצבעים שחור ולבן, ואילו רק באחת מן הסצנות האחרונות הופיעו צבעים אחרים. התפאורה שעוצבה על ידי מאגוז'טה שצ'נשניאק היתה סגפנית למדי, ולא כללה יותר מאשר מיטת ברזל, כיסאות ספורים ומסגרת ברזל שדימתה חדר. הדגש בהצגה הושם בעיקר על השימוש בתנועה (שנע בין מארשים צבאיים ועד ג'אגלינג) ומחול שלעתים הגיעו עד גרוטסקיות. היצירה בשלמותה הותירה רושם של אפלוליות וקדרות.

הסטודנטים לשעבר של **בית צבי**, מתארים את העבודה על **המשפט** כהתנסות ממצה רגשית ומדכאת לפרקים בגלל אי-הבנת שיטות העבודה של הבמאי. מבצע התפקיד של יוסף ק', רן שחף, התלונן על שינויים מתמידים שהבמאי חולל בדמותו אפילו לאחר הצגת הבכורה. מאיה שעיה, ששיחקה את העלמה בורסטנר, דיווחה שנים לאחר מכן: "קז'ישטוף כמעט שלא דיבר על הדמויות, על המניעים הפנימיים שלהן, הוא לא ניתח אותן. שאלתי אותו על דברים שונים,



צילום: Magda Hueckel

קז'ישטוף ורליקובסקי

אבל לא קיבלתי תגובות. עכשיו אני מבינה שהוא ציפה שהשחקן יעשה את עבודתו בעצמו. ורליקובסקי יוצר סצנות משוכללות מאוד מבחינה חזותית, אשר עשויות להיות רק נקודת המוצא בשביל השחקן. בדרך זו הוא נותן לו חופש פעולה שלא נותנים במאים ישראלים. אך היינו צריכים זמן כדי להבין את זה (...)¹. ההצגה עוררה עניין רב בקרב אנשי תיאטרון. אם כי "הקהל לא היה רגיל לגישה כה חדשנית", לדברי הבמאי והמורה בבית צבי, עידו ריקלין.

בשנת 1997 ורליקובסקי שוב הופיע בבית צבי כבמאי אורח. הפעם עבד עם הסטודנטים על המלט.² הבמה היתה דוכן מוגבה עשוי מעץ, שנחתך באמצעו על ידי משטח מתכת זו. לירית מאש, ששיחקה בתפקיד אופליה, ירדה בסצנת המוות מתחת לבמה ונשארה שם עד תום ההצגה.³ העלילה התרחשה בעיקר על בימת העץ; השחקנים שלא השתתפו בסצנה נתונה, נשארו חסרי מעש במרחב סביב הפלטפורמה או לעתים ניגנו על כלי נגינה. היו, עם זאת,

1 Karolina Gębska, „Izraelskie prace Krzysztofa Warlikowskiego i Małgorzaty Szcześniak”, *Didaskalia, gazeta teatralna*, no. 91 (June 2009): 18.

2 ראוי לציין, שהבכורה הישראלית של המלט - 5 ביולי 1997 - התקיימה שנתיים לפני הפקת המלט בתיאטרון רוזמאיטושצ'י בוורשה, שהיתה אחת מהצלחותיו הגדולות של ורליקובסקי בפולין. ניתן להניח כי ההפקה הישראלית הניבה את רעיונות המיזנסצנה הראשוניים שפותחו מאוחר יותר בוורשה.

3 לירית מאש, שיחה מ-15 בפברואר 2011, תל אביב.

סטיות מן הכלל; לפעמים התרחשה העלילה במקביל בשני המרחבים. בסצנות מסוימות הפריד וילון שקוף בין השחקנים לבין הקהל. צבעי התלבושות היו מובלטים, עם הדומיננטיות של שחור, לבן ואדום.

לדעתם של שחקנים רבים בהפקה זו, ורליקובסקי התמקד בעיקר ביישום חזונו כבמאי, ולא הקדיש די תשומת לב לסטודנטים ששיחקו בהצגה. נדב אביקנין, שביצע את התפקיד של המלט, הודה כי פתרונות רבים שהוצעו על ידי ורליקובסקי לא היו מובנים לו; הבמאי לא הסביר מדוע, למשל, בסצנה אחת על השחקן לצבוע את פניו בלבן; "לא הבנתי אז ואני לא מבין עכשיו למה הייתי צריך לעשות את זה. נלחמתי על זה עם קז'ישטוף פעמים רבות, אבל הוא התעקש, וכששאלתי למה אני אמור לצבוע את הפנים, הוא ענה שזה מה שהוא רוצה".⁴ אבל היו גם קולות נלהבים מאוד. לירית מאש (אופליה) מספרת, שהעבודה עם ורליקובסקי היתה "חוויה מאוד מיוחדת. הוא בן אדם שעובד בוויזואלי. קודם כל, הוא יפה - הוא יפה מבפנים ומבחוץ. בן אדם מרתק. וגם הוא מאוד ויזואלי, הוא רואה את הסצנה, את הצבעים, את התנועה, הוא עובד הרבה מאוד עם תנועה. (...) אהבתי את צורת הבימוי שלו, כי זה היה מאוד שונה. אני אוהבת במאים שיש להם 'ויז'ן'. סמכתי עליו, ידעתי שהוא רואה - ולא סתם אומר לך: תלכי מכאן לכאן. לפעמים גם לא הבנתי, אבל כשעשיתי, אז לאט לאט הבנתי למה הוא מתכוון. זאת היתה חוויה מרתקת".⁵ לדעתה לירית מאש, כמה גורמים תרמו לתסכול של חלק מהסטודנטים בעת עבודתם עם ורליקובסקי. ראשית, הדיוק וההחלטיות שלו בקשר לפן החזותי של ההצגה: "אני זוכרת שהיה לי ויכוח מאוד גדול איתו על התלבושות. הוא ידע בדיוק מה הוא רוצה. זה גם קשה, כי הוא לא מוכן לשמוע דעות אחרות על הדברים החיצוניים. נגיד, במשחק הוא כן היה מוכן לשמוע (...). היו הרבה התנגדויות. גם בגלל שהוא בן אדם של עבודה. היו חזרות שלא יכולנו לצאת". (שם) בחזרות ורליקובסקי דרש נוכחות של כל צוות השחקנים, גם אם עבד עם אחדים מהם בלבד. לדברי מאש, דרישות הבמאי היו גבוהות, במיוחד לאור העובדה, כי הוא עבד עם סטודנטים ולא עם שחקנים מקצועיים; "הוא היה מאוד רציני ומעמיק, אז הוא רצה שגם הסטודנטים יהיו כאלה. הוא לא עשה הנחות לאף אחד. אני מאוד אוהבת את הגישה הזאת. אני חושבת שככה צריך לעבוד". (שם)

הצגתו השלישית - והאחרונה עד כה - של ורליקובסקי בישראל היתה הנשים הפניקיות מאת אוריפידס. הפעם היתה זו הפקה על כמה מקצועית, בתיאטרון באר שבע. ושוב, הבמאי הדגיש במיוחד את הפן החזותי. הוא חולל גם כמה שינויים מבניים, כגון צמצום המקהלה לשחקנית אחת. המוזיקה של פאבל מקייטיץ, למרות שלא חסרו בה אלמנטים מודרניים,

⁴ Karolina Gębska, op. cit.: 19

⁵ לירית מאש, שם.





המלט בבימוי ורליקובסקי
בבית צבי, 1997

רמזה על המוזיקה היוונית העתיקה. הצגת הבכורה של הנשים הפניקיות התקיימה בקיץ 1998 וספגה ביקורת חריפה מאוד מהתקשורת. המחזה, המספר על ריב אחים, בוים בליבו של הסכסוך המזרח-תיכוני, והובן על ידי רוב הצופים (ועל ידי השחקנים עצמם, כגון אורנה פורת שגילמה את יוקסטה)⁶ כיצירה פוליטית מובהקת. קולות מן החוץ על המצב הפוליטי של המדינה אינם מתקבלים בברכה בישראל. לשווא הסביר הבמאי באחד מהראיונות כי פרשנותו רחבה הרבה יותר; כי נושא מאבק האחים הופיע כבר בסיפורי המקרא: כמו למשל קין והבל או יעקב ועשו.⁷ המבקרים כתבו על בחירה לא טובה של המחזה, על גישה שרירותית, על פתרונות בימתיים פשטניים,⁸ על פרשנות לא ברורה של הבמאי ועל משחק בינוני ברובו.⁹ תמצית התקבלותה של הנשים הפניקיות של ורליקובסקי נמצאת בביקורת מאת שי בר-יעקב **בידיעות אחרונות**. בר-יעקב כתב כי זאת הצגה "עם הרבה רושם, אבל מעט מאוד אמירה (...); לא נוצר שום ניסיון ממשי לקישור למציאות העכשווית או ליצירת הזדהות מעמיקה עם מי מהגיבורים".¹⁰ לדעתה של שוש ויץ ההצגה לא הייתה מוצלחת והאשמה הייתה בבמאי, "שלא הצליח להתחבר להקשר הישראלי-תרבותי, ויצר הצגה תיאטרלית ומלאה תנועות סימבוליות (...), שלא מעוררת התרגשות או כל רגש של ממש, מלבד צער על אתגר תיאטרוני שהפך לכישלון מפואר".¹¹

פרויקט של דיאלוג

לאחר "כישלון מפואר" זה ביקר ורליקובסקי בישראל כמה פעמים, אבל רק עם הפקותיו הפולניות. הוא ניהל גם סדנת בימוי-משחק שאורגנה במרץ 2010 על ידי המכון הפולני בתל אביב, בשיתוף עם מרכז סדנאות הבמה. "כל שנה אנחנו דואגים להביא איזושהי סדנה מפולין, כדי להראות את המגוון שיש בתיאטרון הפולני. הפעם החלטנו להביא מישהו שכבר היה בישראל, שמכירים אותו ובמאים מאוד מעריכים אותו", אמר ניר טורק, שהיה האחראי על תוכניות התרבות במכון הפולני. "ורליקובסקי הגיע לכאן עם הדיבוק ועם קרום באותה שנה - 2008/2009 - לכן החלטנו לרכב על הגל הזה ולהביא אותו לסדנה בירושלים".¹² הסדנה הורכבה משלושה חלקים; בנוסף לכיתת הבימוי אורגנו כיתת עיצוב תפאורה (בניהול מאוגוז'טה שצ'נשניאק שמשפתת פעולה עם ורליקובסקי מזה שנים) וכיתת כוריאוגרפיה (בניהול לשק בזדיל). "כל הפרויקט היה פרויקט של דיאלוג"¹³ - מבהיר טורק. לאחר הסדנאות שנמשכו חמישה ימים בחרו חברי הוועדה האמנותית (מנהל בית צבי מיכה לכינסון, מעצב התפאורה רוני

6 ירמי עמיר, "מלחמת אחים", ידיעות אחרונות (2 אוגוסט 1998).

7 ציפי שוחט, "הנשים הפניקיות", הארץ (4 אוגוסט 1998).

8 אליקים ירון, "קלאסיקה סתם", מעריב (7 ספטמבר 1998).

9 בן עמי פיינגולד, "הנשים הפניקיות" בתיאטרון באר-שבע", הצופה (7 ספטמבר 1998).

10 שי בר-יעקב, "להרוג דרקון ולמות", ידיעות אחרונות (9 אוקטובר 1998).

11 שוש ויץ, "כישלון מפואר", ידיעות אחרונות (11 אוגוסט 1998).

12 ניר טורק, שיחה מ-22 בפברואר 2011, תל אביב.

13 שם.



הדיבוק בבימוי ורליקובסקי, הוצג בפסטיבל ישראל,
יוני 2008

תורן, ומנהלת להקת בת שבע לשעבר נעמי פורטיס) במאי אחד, מעצב אחד וכוריאוגרף אחד. לנבחרים ניתנה אפשרות לביקור לימודי בפולין, שהיה למעשה ניסיון לקבוע באיזו מידה אפשרי הדיאלוג עבין שתי המדינות. את המלגה לבמאים קיבלה רותי אוסטרמן, במאית בתחום התיאטרון האלטרנטיבי, כלת פרס ראשון בפסטיבל עכו, שמכינה כעת פרויקט משותף עם תיאטרון כוריאה בלודז' - העיר ממנה הגיעה משפחתה ארצה.

אחד ממשותפי הסדנה היה עורך ליפשיץ, שלמד בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב ועכשיו מנהל שם קורס בקומפוזיציה בימתית. אמנם הוא לא נבחר על ידי הוועדה האמנותית של הסדנאות, אך בשל התעניינותו בשיטות עבודתו של ורליקובסקי הוא קיבל מילגה ממשד החוץ הישראלי, בזכותה יכול היה לנסוע לחודש של הניכות בתיאטרון החדש בוורשה (שמנהלו הוא ורליקובסקי) ולראות את הפקתו האחרונה של ורליקובסקי: סוף (Koniec).

ליפשיץ מעיר, כי התקבלותה של היצירה של ורליקובסקי בישראל מוגבלת - בשל שוני תרבותי מובהק: "השאלות שהוא שואל הן אפשריות - שם [באירופה] - ואינן אפשריות פה. בישראל, אם מישו היה מעז להגיש את החומרים האלו, היו שואלים אותו: מה זו השטות הזאת? מה זה אומר? מה אתה רוצה להגיד בזה? מה הסיפור? אין כאן סיפור".¹⁴ ליפשיץ מבחין בצורך הקיים בתיאטרון הישראלי בנרטיב ברור ומובן. לדבריו, האמונה הרווחת בישראל היא, ש"אם הקהל הכי בסיסי לא יכול להבין את זה ולא יכול לקנות כרטיס, מפני שהוא ישתעמם, כי הוא לא מבין את המסר - אז זה לא טוב".¹⁵ מצב זה מתאר ליפשיץ כמצב של "פיגור תרבותי".

על מהלך הסדנאות בהן השתתפו שחקנים, במאים ומנהלי תיאטראות קטנים, מספר ליפשיץ: "המפגש עם ורליקובסקי היה מאוד מיוחד, למרות שהוא היה גם מאוד שונה. ציפינו לעשות סדנה. ציפינו שתהיה סדנה מעשית, שוורליקובסקי ילמד אותנו לביים, שהוא ילמד אותנו על טכניקות ועל פרקטיקות... ואז הבנו שזה בכלל לא הולך להיות ככה. בלי קשר לכך שגם ורליקובסקי עצמו סולד מכל מה שקשור ב'פרקטיקות' ו'טכניקות'. הוא ביקש מאיתנו לקרוא את המחזה אלקסטיס שהיה חלק מן החומר ששימש אותנו בעבודה על הצגתו (א)פולוניה. זה היה בערך חצי שנה אחרי שסיים את העבודה על (א)פולוניה, שהיתה הצלחה מאוד גדולה... ואז דיברנו במשך שבוע על אלקסטיס. קראנו את המחזה, וקראנו אותו שוב ושוב, ודיברנו על כל אחת מהדמויות. ורליקובסקי דיבר רק על הדמויות האלו, על המקום שממנו הן מגיעות. הוא נתן את הרקע, אבל רק את הרקע הפסיכולוגי, המהותי - ודיבר על המשמעות, על הכוונה ועל האמת של כל אחת מהדמויות האלו".¹⁶

ורליקובסקי הקרין לפני המשתתפים בסדנה קטעים מן ההקלטה של (א)פולוניה (שהועלתה בשנת 2009), על בסיס טקסטים מגוונים מאת אוריפידס, איסכילוס, ג'ון מקסוול קוטזי,

14 עורך ליפשיץ, שיחה מ-7 בפברואר 2011, תל אביב.

15 שם.

16 שם.

הסופרת הפולנית חנה קראל ומחברים רבים אחרים. ליפשיץ מתאר: "פשוט הייתי בהלם - רק מלראות את הווידיאו. הבנתי שזה לא קשור לשום דבר שקורה כאן. זה עולם אחר לגמרי".¹⁷ על ורליקובסקי הוא אומר: "הוא יוצר מאוד גדול לדעתי, מאוד מיוחד. למדתי המון ממנו (...); מהדרך, מהגישה שלו, הדרך שהוא רואה אמנות (...). למדתי (...) איך להתייחס לאמנות ולעבודה שלך, איך ליצור ואיך להיות כן ביחס לעבודה, ומה זה אומץ אמנותי".¹⁸



הצגות הקשורות לתרבות הישראלית והיהודית

בשנים האחרונות קו'ישטוף ורליקובסקי הציג לפני הקהל הישראלי שתי הצגות שקשורות באופן משמעותי לתרבות הישראלית והיהודית.¹⁹ ביוני 2008 בירושלים, במסגרת פסטיבל ישראל, הוצגה גרסתו להדיבוק, שילוב של המחזה של אנ-סקי וסיפורת הקצר של חנה קראל

17 שם.

18 שם.

19 סוגיה מעניינת, שמהווה נושא למאמר נפרד, היא השפעות יהודיות ביצירתו של ורליקובסקי. בראיון שערכה איתו פאביין ארבר לכתב העת הצרפתי Alternatives théâtrales (מס' 81/2004) מזכיר האמן כי בגיל 13 ראה את הצגת התיאטרון הראשונה בחייו והיתה זו הצגה של התיאטרון היהודי בוורשה. בעבודתו הוא שאב השראה ממוטיבים יהודיים עוד לפני הדיבוק - כשביים את הסערה של שייקספיר בתיאטרון רוזמאיטושצ'י בוורשה. הבכורה (2003) התקיימה בימים שהבהם התנהל בפולין דיון פומבי סוער בעקבות הוצאה לאור של הספר שכנים מאת יאן טומאש גרוס על הטבח בעיירה ידווכנה בתקופת השואה.

שנושא אותו שם. באפריל 2009 אירח התיאטרון הקאמרי את הצגת קרום של חנוך לוין בבימוי ורליקובסקי. דעות המבקרים היו חלוקות, אבל הרושם הכללי היה חיובי בהחלט. על הדיבוק כתבו: "הצירוף בין שני הסיפורים [מחזהו הקלאסי של אנ-סקי וסיפורו של קראל] יוצר חוויית תיאטרון בעלת מתחים רעיוניים - שנועדו לקהל הבית בפולין ולא תמיד פועלים, או יכולים לפעול באותה עוצמה על קהל ישראלי. מה שעובד מצוין בהצגה הזאת הוא המשחק המשובח של צוות השחקנים".²⁰ הושמעה גם הטענה, המוכרת מן העבר, על השתלטות הצורה על התוכן: "גם לתיאטרון הפולני חדר כנראה איזה 'דיבוק' ששום צדיק לא יוכל לו - אותה מגמה אופנתית להיות מודרני וחדשני בכל מחיר. המחזה מתרחש בהווה, במקום ללא זהות. זו אינה עיירה, אלא סתם מקום אנונימי. הגיבורים אינם נפגשים בבית-כנסת, אלא דווקא בבית מרחץ. מישוהו חובש כיפה, אבל זה לא יותר מכובע. פה ושם משתרבבים להצגה כמה גימיקים גסים וכל-מיני מעשיות פיקנטיות. יש גם ניסיון לקשור את הנושא בזיכרון השואה על-ידי צירוף קטע מומחז מתוך סיפור של חנה קראל. אבל העיקר חסר: אמירה אמנותית ו/או רעיונית רלוונטית ומשכנעת (...). אמנם הביצוע מבריק ומקצועי מכל הבחינות, עם צוות שחקנים מעולה, אבל סך-הכל - עוד דוגמה יומרנית ולא משכנעת של במאי הרוצה לגנוב את ההצגה מהמחזאי".²¹

הפקת קרום, לעומת זאת, התקבלה בהערצה בלתי מסוייגת. מיכאל הנדלזלץ כתב: "לאלה ששאלו איך זה שחנוך לוין, המוכר על ידינו כיוצר גדול לא זוכה להצלחה בעולם, הנה חלק מהתשובה. כדי שזה יקרה, נחוץ במאי שייצור את ההפקה שתפקיע את המחזות שלו מהשקר של חיינו ותעביר אותם לאמת של התיאטרון הבינלאומי. והבמאי קז'ישטוף ורליקובסקי הפולני הוא הבמאי הזה".²²

ניר טורק מהמכון הפולני (וגם בוגר החוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב) מסכים עם הנדלזלץ: "ורליקובסקי הביא את האינטרפרטציה של קרום שהיתה רחוקה ממה שאנחנו מכירים על חנוך לוין. הוא הוציא את הפרובינציאליות הזאת והפך את זה למשהו פסיכולוגי, שיכול לקרות בכל מקום (...). אני חושב שאף אחד לא ביים את חנוך לוין בצורה כל כך אוניברסלית כמו מה שהוא עשה עם קרום".²³ מרב יודילוביץ' מהפורטל Ynet כינתה את ההצגה "בית ספר לחשיבה מחוץ לקופסה",²⁴ והמבקר איתן בר-יוסף כתב: "היה זה שיעור

20 צבי גורן, "הדיבוק בפסטיבל ישראל - מקור ותרגום", הבמה פורטל התרבות הישראלי (4 ביוני 2008), <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=1&Area=1&ArticleId=7653>.

21 בן עמי פיינגולד, "נכנס בנו הדיבוק", מקור ראשון, מס' 20405 (12 ביוני 2008).

22 מיכאל הנדלזלץ, "להבקיע את הקרום", עכבר העיר (19 באפריל 2009), http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,411,209,35124,.aspx.

23 ניר טורק, שם.

24 מרב יודילוביץ', "תיאטרון הוא זיכרון שהייתי מעדיף לשכוח", וינט (19 באפריל 2009), <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3703027,00.html>.



המשפט בבימוי ורליקובסקי, בבית צבי, 1997

מעייף אך מאלף בפרשנות דרמטית.²⁵ לדברי בר-יוסף, "כל מי שראה אי פעם הצגה של לויך יכול לדמיין את הניגון הלויני הטיפוסי - אני נזהר שלא להגיד הניגון הנכון - מעין טון מתריס אך גם נונשלנטי, חומצתי, זריז, קצת מרוחק, חריף-חריפאי, שילוב בין שיחה על המרפסת (בחושך) אגב משחק קלפים ובין מופע וודוויל ציורי. הפולנים, לעומת זאת, משמיעים את השורות בצעקות של מצוקה. הם פוכרים אצבעות, אוחזים את רקותיהם בייאוש ומצטחקים בטירוף. זה משונה מאוד, אבל גם מהפנט".²⁶

בהקשר זה מפתיעה התרשמותו של יונתן קלדרון ממעריב. הוא אמנם מתרגש מן האינטרפרטציה שוורליקובסקי הציע, שלפי דבריו היתה "אוונגרדית ופרובוקטיבית", אבל מאידך הוא מכריז: "לא מוגזם לומר שאף יצירה אמנותית לא צריכה להתארך מעבר לשעתיים (...). טוב היה עושה הבמאי לו היה מעדן מעט את השפה התיאטרלית בקטעים מסוימים או אפילו מקצץ מעט את הטקסט של לויך".²⁷ ועם זאת, קלדרון מסכם: "כנראה שבאמת אפשר

25 איתן בר-יוסף, "קשה לנעוץ שיניים בקרום הזה", עכבר העיר (26 באפריל 2009), http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,411,209,35167,.aspx

26 שם.

27 יונתן קלדרון, "קרום בפולנית: קרח לאסקימוסים", מעריב (21 באפריל 2009), <http://www.nrg.co.il/online/47/ART1/881/197.html>

למכור קרח לאסקימוסים. הוכחה לכך סיפק אולם מס. 1 של הקאמרי שהיה מלא עד אפס מקום" (שם).

התלהבות ובלבול

נראה שיחסיו האמנותיים של קז'ישטוף ורליקובסקי עם ישראל מהווים מערכת יחסים קשה, שופעת התלהבות, אבל גם בלבול. עם זאת, כפי שסבורה פרופ' מרים גורצקי-בילו מהחוג לאמנויות התיאטרון באוניברסיטת תל אביב, מה שחשוב בפעילויותיו של ורליקובסקי בישראל, נמדד במבחן התוצאה: העובדה שהוא יצא מכאן לאחר שיצר קשרי עבודה עם כמה יוצרים איתם הוא יוצר עד היום:²⁸ מעצבת התאורה פליס רוס וכוריאוגרפית סער מגל, אשר ורליקובסקי הזמין פעמים רבות וממשיך להזמין להפקותיו בוורשה: הדיבוק, קרום או המלט. גם אורנה פורת הופיעה כשחקנית-אורחת בהדיבוק, בתפקיד של הצדיק ממירופול, והשמיעה את שורותיה בעברית.

פליס רוס אומרת על ורליקובסקי: "הוא בן אדם גאוני. הוא יודע היטב איך לעבוד עם כל מיני סוגים של חומר. גם העבודה שלו עם השחקנים, וגם העבודה שלו על הוויזואליות מאוד חשובות לו. מאוד מעניין גם המחקר שלו בתוך החומר והטיפול שלו בו."²⁹ רוס מעריכה את שיתוף הפעולה עם הבמאי הפולני, מפני שהיא מרגישה שיש לה השפעה רבה יותר בתהליך יצירת המופע. "הרבה במאים מסדרים את המיזנסצנה ואני באה בסוף ומתאימה את התאורה שלי למצב הקייסנה. כאן לפעמים אני יכולה להציע (...), ואז ורליקובסקי לפעמים משנה או מייצר את המיזנסצנה לפי מה שאנחנו הולכים לעשות עם התאורה (...). בהפקה האחרונה שעשינו, סוף, עברנו כמעט חודש על התפאורה, עם התאורה."³⁰

רוס מציינת גם ששיתוף הפעולה שלה עם ורליקובסקי משפיע מאוד על התפתחותה האישית והאמנותית, על מה שהיא קוראת, מכיוון שהכנת ההצגה אינה מוגבלת רק לסוגיות טכניות, תיאטרליות גרידא, אלא כוללת גם הכנה ממשית הנוגעת לנושא ההצגה.

לירית מאש, שעבדה עם ורליקובסקי רק פעם אחת, אבל קיבלה ממנו הזמנה להמשיך בשיתוף הפעולה - בהפקת הנשים הפניקיות בתיאטרון באר שבע³¹ - מודה שרק בדיעבד ומהפרספקטיבה של ניסיונה המקצועי היא יכולה להעריך כמה מיוחד היה המפגש עם הבמאי הפולני. היא מתברחת שאם ההזדמנות היתה יכולה לחזור ולהישנות, לצרכי התפקיד היא היתה מוכנה אפילו ללמוד לדבר פולנית. נראה שחוות דעתה החיובית יותר ויותר של הביקורת הישראלית, ובעיקר הקבלה חיובית מאוד מצד אנשי התיאטרון, נותנת יסוד להאמין שהמוטיב הישראלי עוד ישוב ויעלה בכיוגרפיה האמנותית של קז'ישטוף ורליקובסקי.

28 מרים גורצקי-בילו, שיחה מ-13 בפברואר 2011, תל אביב.

29 פליס רוס, שיחה מ-10 בפברואר 2011, תל אביב.

30 שם.

31 לדבריה, היא סירבה להשתתף בפרויקט, מפני שזמן קצר לאחר סיום לימודיה בבית צבי פרשה מהמקצוע למספר שנים.

תיאטרון המודרניזם הארצישראלי

רבים מציירי ארץ-ישראל בשנות העשרים והשלושים עבדו בשירות התיאטרונים התל-אביביים הראשונים, אלא שעבודה זו הובנה כצורך כלכלי ותו לא, כאשר העיצוב התיאטרוני הוא פועל-יוצא של שפת הציור, ולא להיפך. גדעון עפרת טוען כאן לראשונה שהסינתזה המיוחדת בין קוביזם לבין אקספרסיוניזם, האופיינית לחלק נכבד מהציור הארצישראלי משנות העשרים, ינקה לא אחת מסינתזה שכבר מצאה ביטוייה קודם לכן בתפאורה ובתלבושות של תיאטרון האוונגרד הרוסיים-יהודיים

מקורות שונים גויסו בידי כותבי העתים להארת ההשפעות רבות, להן נתון היה הציור המודרניסטי הארצישראלי בשנות העשרים של המאה העשרים. לא אחת, דנו היסטוריונים בחוב האמנות המקומית דאז לפול סזאן (בציורי יוסף זריצקי ומנחם שמי), אנדרה דרן (בציורי ציונה תג'ר), אנרי רוסו (בציורי ראובן רובין), לה-קורבואזיה (ציורי אריה לובין), מארק שאגאל (בציורי משה מוקדי ופנחס ליטבינובסקי), ועוד.¹ כצפוי, לפבלו פיקאסו (ובפרט לתקופתו ה"קלאסיציסטית", זו מהשנים 1918-1922) שמור היה מקום של כבוד במרחב זה של השפעות אמנותיות, שעקבותיהן אותרו באי אלה מציורי מנחם שמי, נחום גוטמן, ציונה תג'ר, אריה לובין ואחרים. הערצת תנועות המודרנה למיניהן, שצצו בשחר המאה העשרים בין פאריז (וברלין ורומא) לפטרוגרד, הייתה משותפת לכל אותם "מודרניסטים" שמרדו בשמרנות ה"בצלאלית" והציגו מרכולתם החדשנית בין תל-אביב לירושלים. סינתזה לקטנית של סך היבוא הסגנוני-מודרני מהארצות השונות, מהן הגיעו אמני העליות השלישית והרביעית, היא ששימשה כהסבר המרכזי להבנת שפת הציור המודרני המקומי בשנות העשרים.² הדברים ידועים.

מקום דל מדי הקצו ההיסטוריונים להשראה שונה בתכלית על ציירי אותו הדור: עיצובי התפאורות והתלבושות לתיאטרון. אמנם, ידועה ואף מצוינת לא אחת עבודתם של רבים מציירי

¹ גילה בלס, "ציירי ארץ ישראל בשנות העשרים והקוביזם", שנות העשרים באמנות ישראל, מוזיאון תל-אביב, 1982, עמ' 11-23.

² פחות מדי הושם הדגש על חובם של המודרניסטים הארצישראליים לגל הפוסט-אוונגרדי של הציור האירופאי שלאחר תום מלחמת העולם הראשונה. בהתאם, יותר משביקשו ציירינו למתן את האוונגרדים של הקוביזם, הפוביזם, האקספרסיוניזם וכו', במאמץ-לכאורה להתאים עצמם לשמרנות המקומית, הם שיקפו בציוריהם שילוב מתון בין פיגורטיביות (קלאסית, לא אחת) לבין שרידי האיזמים התוקפניים של תחילת המאה, השילוב שרווח ביצירות המוזהות כיום עם "השיבה אל הסדר".



פנחס ליטבינובסקי, "מוכר תפוזים", צבעי מים, תחילת שנות העשרים³

³ המערכת ניסתה לאתר את בעלי הזכויות בציורים, המתפרסמים במאמר זה, ולשווא. זאת - למעט ציורו של משה מוקדי (עמ' 81-80), הנכלל באוסף "הפניקס". תודת המערכת לחברת "הפניקס" ולבעלי הציורים האחרים על הרשות לפרסמם כאן.

הארץ דאז בשירות התיאטרות התל-אביביים, אלא שעבודה זו הובנה כצורך כלכלי ותו לא, כאשר העיצוב התיאטרוני הוא פועל-יוצא של שפת הציור, ולא להיפך. טענת מאמר זה היא, שהסינתזה המיוחדת בין קוביזם לבין אקספרסיוניזם, האופיינית לחלק נכבד מהציור הארצישראלי משנות העשרים, ינקה לא אחת מסינתזה שכבר מצאה ביטוייה קודם לכן בתפאורה ובתלבושות של תיאטרוני האוונגרד הרוסיים-יהודיים. רשימת הציירים הארצישראליים, שעיצבו לאורך שנות העשרים תלבושות ותפאורות להצגות התיאטרון המקומי, תכלול את:

- שמואל שלזינגר **שלושה מערכונים** (מאת י.ל.פרץ, גרגורי גה ואנטון צ'כוב), **תיאטרון עברי**, 1920.
- האב**, מאת אוגוסט סטרינדברג, **תיאטרון עברי**, 1921.
- גנבים**, מאת פישל בימקו, **תיאטרון עברי**, 1921.
- הפונדק השומם**, מאת פרץ הירשביין, **תיאטרון עברי**, 1921.
- נורה**, מאת הנריק איבסן, **תיאטרון עברי**, 1921.
- אריה אל-חנני** **שולמית**, מאת אברהם גולדפאדן, להקת חובבים, ירושלים, 1923.
- משיח בן-יוסף**, מאת ה.ליוויק, להקת חובבים, ירושלים, 1923.
- פנחס ליטבינובסקי** **הדיבוק**, מאת ש.אנ-סקי, **תאי**, 1925.⁴
- ראובן רובין** **החולה המדומה**, מאת מולייר, **תאי**, 1925.
- המבול**, מאת ה.ברגר, **הבימה**, 1925.
- חלום יעקב**, מאת ריכרד בר-הופמן, **הבימה** (תלבושות), 1925.
- שכתאי צבי**, מאת יז'י ז'ולאבסקי, ההצגה לא הועלתה, 1925.
- אריה אל-חנני** **נשפי פרץ**, מאת י.ל.פרץ, **אהל**, 1926.
- האוצר**, מאת שלום עליכם, **הבימה**, 1928.
- ישראל פלדי (פלדמן)** **הדייגים**, מאת הרמן הרמאנס, **אהל**, 1927.
- מנחם שמי** **כתר דוד**, מאת קלדרון דה לה ברקה, **הבימה**, 1927.
- ירמיהו**, מאת סטפן צווייג, **אהל**, 1929.
- מגילת אסתר**, **אהל**, 1930.

⁴ ואין להחליף עם הצגתן הדיבוק של תיאטרון הבימה ב-1922, על התפאורות והתלבושות של נתן אלטמן.



פנחס ליטבינובסקי, "מחול חסידי", צבעי מים, 1925 בקירוב

דומה שדי ברשימה זו בכדי להעיד על דו-שיח יצירתי עשיר שקיימו ציירי הארץ עם התיאטרון בשנות העשרים. כמובן, שגולת הכותרת של דיאלוג זה, רב-הפנים, הייתה ההחלטה לקיים את שלוש תערוכות "אמנים מודרניים" בצריף החזרות של תיאטרון אהל התל-אביבי בין 1926-1928 (באצירתו של הבמאי ומנהל אהל - משה הלוי). ואכן, שנות העשרים התל-אביביות, שהיו תור-הזהב של ראשית המודרנה הארצישראלית, הפגישו יחדיו יוצרים מתחומים שונים. כתב העת, תיאטרון ואמנות, שהחל רואה אור ב-1925 בעריכת מרים ברנשטיין כהן, מיזג מאמרים על תיאטרון ועל ציור ופיסול. עיר קטנה וחברה אינטימית בראו תרבות אינטימית, בה לא ניתן היה להפריד באורח חותך (כבתי הקפה, בבתים הפרטיים

ובמוסדות התרבות) בין סופרים (שפתחו תערוכות וכתבו ביקורות אמנות), ציירים (שציירו סופרים ומשוררים, וכאמור, הועסקו בידי התיאטרות), שחקנים, מוזיקאים וכו':

"...הבוהמה התל-אביבית בשנות העשרים, זו שמרזזה היה בביתם של בת-שבע ויצחק כץ בשכונת נווה-צדק. שם היו מתכנסים ציירים (קונסטאן⁵, פלדי, רובין, לובין, ציונה תגר, גוטמן, פרנקל), סופרים (המאירי, אורי צבי גרינברג, שלונסקי), שחקנים (רובינא, גנסין, מסקין ואחרים) ושם נולדו ונרקמו כמה מן התוכניות האמנותיות הנועזות ביותר של היצירה הארץ-ישראלית החדשה."⁶

מקרה מיוחד באותה עת היה אריה אל-חנני (ספוז'ניקוב), יליד קייב שבאוקראינה (למד בקייב ארכיטקטורה בין 1913-1917), מי שעלה ארצה מרוסיה ב-1922, אך כבר ב-1920 בגיל 22, עיצב ברוסיה תפאורות ותלבושות להצגות שונות. המתווים שנותרו מאותם עיצובים מוכיחים שילוב בין פיגורטיביות וקוביזם במיטב המסורת הקונסטרוקטיביסטית הרוסית (והיהודית) של רוסיה:

"ברוסיה של אותן שנים הושפעו תפאורות התיאטרון מן הציור הקוביסטי והקונסטרוקטיביסטי. אל-חנני נחשף אל הסגנונות האלה עוד ברוסיה (בין השאר, בהצגות הבימה והתיאטרון היהודי במוסקבה) ואותותיהם ניכרים ברבות מן הסקיצות שלו."⁷

לא היה זה מקרה אפוא שמשח הלוי, מייסד תיאטרון אהל, קירב את אל-חנני לסטודיה של התיאטרון המתגבש ב-1925 והמציג את הצגתו הראשונה ב-1926. גם ראובן רובין, שעלה ארצה מרומניה ב-1923, יצר לתיאטרון היהודי עוד קודם התיישבותו בארץ ישראל:

"עם תום מלחמת העולם הראשונה, התיישב ראובן בבוקרשט והיה פעיל בתיאטרון היידי המקומי (בעיקר, עיצב כאן תפאורות וכרזות). במעטפת תוכנייה לתיאטרון זה מתאריך 19.8.1919 ניתן לחזות בנטייתו של ראובן דאז למצב הניגודי החצוי: דמות הגבר היהודי-חרדי לעומת דמות האישה המופקרת, הגויה. [...] החצוי והמנוגד יתעצמו ביצירת ראובן."⁸

התיאטרון היהודי האוונגרדי של מזרח אירופה שב וקורא לתשומת לבנו. בגילוייו החזותיים, תיאטרון זה היה נטוע בקונסטרוקטיביזם הרוסי (פיתוח של הקוביזם הצרפתי והפוטוריזם האיטלקי), דבר שמצא עיקר ביטויו בתפאורות שעוצבו ברוסיה לאחר מלחמת העולם הראשונה. כך בתפאורות התיאטרון הקאמרי של מוסקבה בניהולו של טאירוב, גם בתיאטרון

⁵ הוא שמואל קונסטנטינובסקי.

⁶ אברהם אדר, "תיאטרונים, להקות, שחקנים ובמאים", עשרים השנים הראשונות, עורך: א.ב.יפה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1980, עמ' 72.

⁷ כרמלה רובין, מבוא לקטלוג תערוכת אריה אל-חנני - רב אמנויות, בית ראובן, תל-אביב, 1983, ללא מספור עמודים.

⁸ גדעון עפרת, על הארץ (כרך ב'), הוצאת ירון גולן, תל-אביב, 1993, עמ' 552.

האמנותי של מוסקבה בניהולו של סטניסלבסקי ובתיאטרון של מאיירהולד, וכך בתיאטרון הקאמרי היהודי המוסקבאי בניהולו של אלכסנדר גרנובסקי. פה, למשל, עיצב נתן אלטמן ב-1920 תפאורה לאוריאל ד'אקוסטה מאת קרל קוצקוב, ואילו רוברט פאלק עיצב פה תפאורה לבלילה בשוק הישן מאת י. ל. פרץ. תצוין, בהקשר זה, התפאורה שעיצב נתן אלטמן ב-1922 להדיבוק של הבימה, בעודה במוסקבה. ב-1923 עיצב גיאורג יקולוב בהבימה תפאורה להיהודי הנצחי מאת דוד פינסקי, ואילו ב-1925 עיצב רוברט פאלק בהבימה תפאורה לחלום יעקב מאת ריכרד בר-הופמן. כל התפאורות הללו, שעוצבו בתיאטראות הרוסיים שלמחרת המלחמה, ניחנו באפיונים קוביסטיים מובהקים של צורות גיאומטריות - מרובעים ומשולשים, בעיקר - החודרות זו לזו, קירות פריזמטיים, אף נקיטה בציור מילים ששולבו באלמנטים הארכיטקטוניים התל-ממדיים ו/או האלמנטים הדקורטיביים המצוירים.⁹

צומת חשובה של התיאטרון והציור הקונסטרוקטיביסטי הרוסי התקיימה על קירות התיאטרון הקאמרי היהודי של מוסקבה, כאשר מארק שאגאל צייר ב-1920 (בגואש ובטמפרה) את ציורי הקיר, "מבוא לתיאטרון היידי". הרקדנים, המנגנים, האקרובטים, אנשי התיאטרון המובילים (אלכסנדר גרנובסקי, אברהם אפרוס) וכל השאר (בהם, שאגאל עצמו) מוזגו בצורות גיאומטריות של מעגלים, משולשים ומלבנים, הקורנים גוונים "אורפיסטיים" וחוכרים לסימפניה אופקית עתירת תנופה והומור של ביחד ולחוד. בדמויותיו הפיגורטיביות שילב שאגאל זיקות לקוביזם הסינתטי הפאריזאי (בו פגש בפאריז בין 1912-1914) ולרוברט דלוניי (אבי ה"אורפיזם" הפוסט-קוביסטי), לצד זיקות לקונסטרוקטיביזם של אליעזר ליסיצקי ולסופרמאטיזם של קאזימיר מאלביץ.¹⁰

ציור מילים בידיש והשטחה של מבנים ארכיטקטוניים ופאנלים מצוירים בצורות גיאומטריות אפיינו גם את התפאורות שעיצב שאגאל לתיאטרון היהודי הקאמרי במוסקבה (הצגות הסוכנים ומזל טוב).¹¹

שפת הקונסטרוקטיביזם של התפאורה הרוסית (היהודית, זו שבתוכה התנהל סגנון בימוי ומשחק אקספרסיוניסטי!) יובאה לארץ ישראל:

⁹ Avraham Kampf, "Art and Stage Design: The Jewish Theatres of Moscow in the Early Twenties", Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1928, ed. Ruth Apter, Israel Museum, Jerusalem, 1987, pp. 125-143.

עוד בנושא זה, כולל התייחסויות לתפאורות קונסטרוקטיביסטיות של מאלביץ, אקסטר, סטפנובה, קיסלב, לאבינסקי, שטרנברג ואחרים, ראה:

M.N.Pozarskaia, "Le Théâtre russe et soviétique de 1900 a 1930", Paris-Moscou 1900-1930, Centre Pompidou, Paris, 1979, pp. 374-397.

¹⁰ Avraham Kampf, "Chagall in the Yidish Theatre", Marc Chagall - The Russian Years 1906-1922", Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1991, p. 94.

¹¹ שם, עמ' 99-105.

"להאוצר (1928, כאמור, ג.ע) יצר אל-חנני תפאורה מרומזת. בודדו אלמנטים המאפיינים את העיירה, ואלה עוצבו באופן דקורטיבי בחלל הבמה, חילופי התמונות נעשו על ידי הוספה או הורדה של אלמנטים. יש קרבה לתפאורתו של נתן אלטמן להדיבוק, ושל ניבינסקי להגולם בעצם השימוש בשילוב של אלמנטים ארכיטקטוניים ואלמנטים דקורטיביים מצוירים."¹²

ברית הציור והתיאטרון בקונסטרוקטיביזם הרוסי היהודי היוותה גשר לקראת ברית דומה בתרבות הארצישראלית המתהווה בשנות העשרים של המאה העשרים. תרמה ביותר לברית זו הגעתו ארצה ב-1919 של הרקדן ברוך אגדתי (קאושנסקי), מי שכבר עשה לו שם באודסה, בה זכה שכמה מאמני האוונגרד הרוסי יציירוהו. אגדתי, שהופיע כרקדן באופרה של אודסה, התיידד עם מספר אמנים רוסיים (וראו מתוות-תלבושות בצבעי גואש שצייר בוריס ארונסון ב-1923 בברלין לריקוד חסידי ולריקוד תימני של אגדתי, באוסף מוזיאון ישראל בירושלים ובאוסף ירון לוביץ בתל-אביב). בעת הופעותיו בפאריז (1925-1926) התיידד עם מיכאיל לריונוב ועם נטליה גונטשרובה - הציירים הרוסיים הנודעים, שהיו מקורבים בדרכיהן השונות לקונסטרוקטיביזם וציירו תפאורות ותלבושות לבלט הרוסי של דייאגלב) והם רשמוהו רוקד, אף כי ללא סממנים קוביסטיים. גונטשרובה אף הכינה מתווים לתלבושותיו.

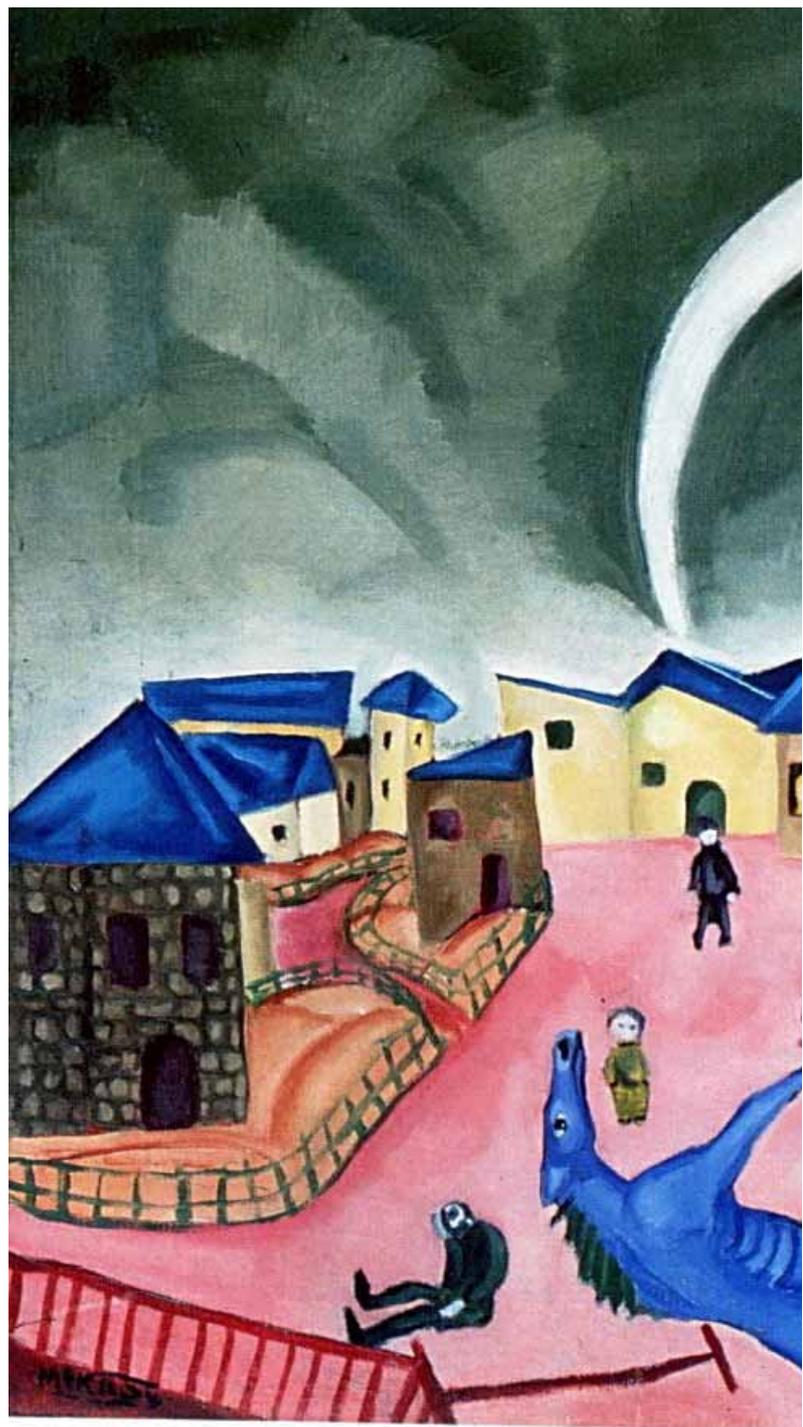
אך, עוד קודם למפגשים פאריזאיים אלה ייבא אגדתי ארצה את שפת הקוביזם (בתלבושת ובזוויתיות התנועות) המשולב בפיגורטיביות אקספרסיוניסטית של סגנון מחולו, ודי במבט בכרזה לנשף מסכות שארגן בתל-אביב ב-1925, כרזה שעיצבו אריה אל-חנני וישראל פלדי, בכדי להתרשם מהקשר הברור בין המודרנה התל-אביבית המוקדמת לבין האוונגרד הרוסי דאז (על סך חובותיו לאוונגרד הפאריזאי, כמוכז). באותה שנה צייר ראובן רובין חמישה ציורי גואש, צבעי מים, עט ועיפרון למופע המחול של אגדתי, אברהם ושלוש המלאכים (אוסף מוזיאון ישראל) ובאלה בולטת זיקה לקוביזם ה"פרימיטיביסטי" של נטליה גונטשרובה, מי שהנהיגה את תנועת ה"פרימיטיביות" הרוסית.

שנתיים קודם לכן, יצר רובין חיתוך עץ של חסידים מרקדים (מתוך סדרת "מבקשי אלוהים"), סנונית לציור השמן, "אקסטזה חסידית" מ-1924 (אוסף בית ראובן, תל-אביב), שבשורשו דמותו של אגדתי המרקד (והשוו לאקוורל של אריה אל-חנני, "ריקוד חסידי" ולאקוורל "ריקוד חסידי בצפת" של פנחס ליטבינובסקי - שני ציורים ממחצית שנות העשרים). בעוד בחיתוך העץ של רובין ניתן עדיין לאתר סינתזה בין אקספרסיוניזם לקוביזם, הרי שבציור השמן נפטר הצייר משרידי הקוביזם ונותר רק עם פרימיטיביזם אקספרסיוניסטי, כאשר התיאטרליות המיוחדת של ריקודי אגדתי עודנה בולטת. לעומת זאת, ברישום, "אקסטזה תימנית", שרשם פנחס ליטבינובסקי במחצית הראשונה של שנות העשרים (לאחר

¹² "רישומים לתיאטרון הבימה 1918-1978", מוזיאון תל-אביב (אוצרת: עדנה מושנזון), תל-אביב, 1978, עמ' 10.



105 | גליון 31 | ינאי 2011



משה מוקדי, "חרמש הירח וסוס
כחול", צבעי שמן, 1924 בקירוב.
אוסף "הפניקס"



בוריס ארונסון, "אגדתי רוקד", צבעי מים, 1923

עלייתו ארצה ב-1919 ביחד עם אגדתי), שלושה התימנים - הכפלה "פוטוריסטית" של אגדתי המרקד - מעוצבים בקוביזם מובהק ובהשראת הקונסטרוקטיביזם הרוסי (והיהודי). לרישום נלווה, מעט מאוחר יותר, ציור בצבעי מים באותו סגנון. ויצוין גם רישום פחם קונסטרוקטיביסטי מוקדם של ליטבינובסקי בנושא "אגדתי במחול חסידי". הצללה קוביסטית מאפיינת גם את דיוקן אגדתי, שרשם אריה לובין ב-1926.

יצדק הטוען, שצמצום הזיקה הסגנונית בין העיצוב התיאטרוני הרוסי-יהודי הפוסט-מהפכני לבין הציור הארצישראלי בשנות העשרים מתעלם מהקבלה עמוקה יותר בין האוונגרד הרוסי-יהודי (ה"קולטור-ליג", שנוסד בקייב ב-1918 והשפעתו התרחבה לרוסיה, פולין ועוד:

שאגאל, ליסיצקי, טשאיקוב, ריבאק, פאלק, אלטמן, ארונסון וכו'¹³) לבין ראשית המודרניזם הארצישראלי. שעולי עליות שלישית ורביעית, מחוללי המודרניזם הנדון, באו ברובם ממזרח אירופה, ולבטח המוקדמים שבהם (אל-חנני, ליטבינובסקי, קונסטנטינובסקי, יואל טננבאום-טנא, אפילו יצחק פרנקל האודסאי של 1919, ונוספים) נשאו עמם משקעים מהאמנות היהודית החדשה שהתפתחה בין קייב, פטרוגרד ומוסקבה.

בהקשר זה, יצדק גם זה שיצביע על השפעת-מה של אוסף 200 הציורים שהביא עמו יעקב פרמן, כשעלה ב-1919 מאודסה לתל-אביב (על אותה רוסלן, שעליה אגדתי, ליטבינובסקי, פרנקל, קונסטנטינובסקי ואחרים).¹⁴ כאן נמצא ציורים רוסיים רבים, שציורו בהשראת הקוביזם (ובמקביל, בהשראות גוגן, דרן ועוד) ואשר השפעתם אפשרית על הציור הארצישראלי, ולו באמצעות ציונה תג'ר - ילידת יפו - שהייתה חברה בקבוצת אמני "התומר", שארגן י. פרמן ב-1920.¹⁵ תודגש, בהקשר זה, חברותו ב"התומר" של מי שעלה ארצה ביחד עם פרמן, פסל וצייר מאודסה בשם "לב הלפרין", מי שנמנה ברוסיה על ה"קולטור ליג", אך כבר ב-1920 עזב את ארץ-ישראל ושב לווינה ולאחר מכן למוסקבה. לב הלפרין יכול היה לשמש גשר נוסף בין האוונגרד הרוסי היהודי לבין המודרנה המנצה בתל-אביב.

אלא, שחרף כל הצדק בטיעונים ההיסטוריים הנ"ל, דומה ששיא הזיקה האוונגרדית הרוסית-ארצישראלית מצא ביטוי בעיצובי התיאטרון המפורטים לעיל, וכאמור, בהמשכם בעשייה התיאטרונית-אמנותית של ציירי הארץ משנות העשרים (ואילך).

כל הרקע המפורט עד כה אינו אלא בבחינת מבוא לקשר פרטני בין שפת המודרניזם הארצישראלי בשנות העשרים לבין מתווים לתלבושות ותפאורות שעיצב בוריס ארונסון בראשית אותו עשור. כזכור, ב-1923 צייר ארונסון בצבעי מים מתוים לתלבושות המחולות של אגדתי. בהשפעת אלכסנדרה אקסטר, מורתו הקונסטרוקטיביסטית מקייב (ומורתם של טשאיקוב, ריבאק ואחרים שנמנו, כאמור, על הבולטים שבאמני האוונגרד היהודי הרוסי שלמחרת המהפכה, שארונסון עצמו נמנה עליו), עיצב ארונסון ב-1924 לתיאטרון היידיש, **אונזערע תיאטער** (ברונקס, ניו-יורק) תפאורות ותלבושות, כמו גם ציורי קיר (1925) קונסטרוקטיביסטיים ביותר (רדיקליים יותר בסגנונם הקוביסטי מאשר ציורי הקיר של שאגאל מ-1920 לתיאטרון היהודי הקאמרי של מוסקבה). בעבודות אלו ובאחרות, ובעיקר בתלבושות שעיצב ב-1926 להצגות תיאטרון היידיש הניו-יורקי (הצגת עשרת הדיברות מאת דוד פינסקי) נפגוש בציורים שזיקתם לציור הארצישראלי משנות העשרים רבה ביותר. עתה, כבר

¹³ ראה: Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avand-1912-1928, Hillel Kazovsky, The Artists of the Kultur-Lige, כמו כן, ראה: garde, לעיל, הערה מס' 7. 2003, Jerusalem, Gesharim.

¹⁴ ראה: "מאוסף פרמן למוזיאון תל-אביב 1920-1932" (אוצרת: בתיה דונר), מוזיאון תל-אביב, 2002.

¹⁵ גילה בלס, "אוסף יעקב פרמן וראשית המודרניזם בציור הישראלי", שם, עמ' 34-46.



ברוך אגדתי, "מחול תימני", שנות ה-20

עסקינן בהקבלה סגנונית יותר מאשר בהקבלה ישירה. ויודגש: המודרניזם של הציור הארצישראלי התגלה ברובו במחצית השנייה של שנות ה-20, חרף שורשיו המוקדמים יותר.

כך, התיאטרליות (הכוריאוגרפית לא במעט) הקוביסטית שבציורי אריה אל-חנני, שצוירו בתקופה הנדונה, אינה נפרדת מעיצובים בימתיים שיצר לתיאטרון אהל. במקביל, הקונסטרוקטיביזם הנחרץ ברישומים ובאקוורלים של ליטבינובסקי ("מוכר התפוזים", תחילת שנות העשרים) מהדהד את האוונגרד הרוסי-יהודי, בה במידה שנוכחותו של שאגאל עזה ביותר באקוורלים של ליטבינובסקי ממחצית שנות העשרים. ציור השמן שלו מ-1926, "חתן וכלה" (אוסף מוזיאון תל-אביב), קרוב ברוחו לשאגאל של ימי וויטבסק-מוסקבה (שלאחר המהפכה) ומאזכר את תפאורתו של ליטבינובסקי להדיבוק, שנה קודם לכן. לאלה נצרף רושם תפאורתי מובהק החוזר בתפיסת הנוף המקומי שבציורי השמן של מנחם שמי ("אשת האמן עם חתול", 1925, אוסף מוזיאון חיפה לאמנות) ושל משה מוקדי ("אישה וכלב על מרפסת", 1924 בקירוב, אוסף מוזיאון ישראל; או "מראה חיפה", 1925, אוסף פרי, תל-אביב). תיאטרליזם שאגאלי במיוחד בולט בציורו של מוקדי מ-1923-1924, "חרמש הירח וסוס כחול" (אוסף הפניקס הישראלי, תל-אביב), כשם שקוביזם תיאטרלי אחר בולט בציורו של מוקדי, "מראה מן החלון", 1923 (אף הוא מאוסף "הפניקס הישראלי").

מכאן קצרה הדרך לתיאטרליות אחרת שתאותר בציור הארצישראלי בשנות העשרים. כוונתי לוילווונת דמויי מסכים בימתיים, הנפתחים משני עברי החלון בציורי ראובן רובין שבין 1929 ל-1923 והמגלים את "תל-אביב הקטנה" ואת הים שלחופה ("רחוב יונה הנביא", 1929) ככימת תיאטרון. לא פחות מכן, ניתן למשוך חוט אחד של רצף סגנוני בין תנוחת הדמויות במתווי התלבושות שעיצב רובין ב-1926 להצגת שבתאי צבי (בתא"י; להבדיל ממתווי התלבושות של נחום גוטמן לאותה הצגה באהל ב-1936) - מתווי המאשרים חוב למתווי האקזוטיים של לאון בקסט ל"באלט הרוסי" של דייאגלב - לבין התנוחות התיאטרליות של הדמויות שצייר רובין בשנות העשרים ("דייג ערבי", 1929) ואשר תחזרנה גם במתווה האקוורל של ראובן לדמות עדני-בעל בהצגת חלום יעקב (הבימה, 1925).

לסיכום: אין כוונת מאמר זה לצמצם את הציור הארצישראלי בשנות העשרים לפריזמה של תפאורות ותלבושות לתיאטרון, ולבטח לא לפריזמה הקונסטרוקטיביסטית הרוסית (והיהודית) של התיאטרון דאז. שהרי, ברור שהציור המקומי באותו עשור היה מורכב בהרכבה בלשונו והגיב לגירויים תרבותיים שונים - מקומיים ואירופיים כאחד. ואף על פי כן, דומה שחשוב להאיר את ההיבט התיאטרוני, המפורט לאורך המאמר, ולא רק משום הזיקה הסגנונית הבלתי מבוטלת של כמה מחשובי הציור המקומי דאז לתפאורות ולתלבושות של התיאטרון הרוסי-יהודי. ויותר מכל טיעון אחר, כוונת העמודים הללו להאיר את חשיבות מעורבותם של ציירי הארץ דאז בעשייה התיאטרונית, לא רק ככורח כלכלי, אלא כהכרה במרחב תרבותי שהשראתו ראשונה במעלה.



בוריס ארונוסון, תלבושת תיאטרון, צבעי מים, 1926

האונטולוגיה של הדרמטורגיה

מה פשר יומרתה של הדרמה להיות אמיתית? האם היא יכולה להיות אמיתית, ואיך משפיע רעיון האמת על תהליך הייצוג הדרמטי?

"חובה לציין שאם האמיתות היא קריטריון להצהרות, האמת היא סוג של ישות. לכן אין היפוך לאמיתי... ליתר דיוק, ה"כוזב" יכול אך ורק לסמן את מה שמתברר כמכשול לחיפוש אחרי תהליך האמת הגנרית."

Alain Badiou, *Being and Event*, Dictionary: Truth

האם מסוגלים מחזות לומר את האמת? אל מה אנו מתכוונים כשאנו אומרים שמחזה הוא אמיתי? איך רעיון האמת משפיע על תהליך הייצוג הדרמטי? השאלות עמוקות, ואולם לא לעתים קרובות עוסקים בהן בשיח מקיף, אלא רק בשוליים של הדרמה. כשבודקים שאלות כאלה, זה נעשה בדרך כלל במקרים מעוררי מחלוקת; כלומר, כאשר עוסקים במחזות מסוימים שהאמת שלהם היא נושא להתקפות ולמגננות חוץ-תיאטרוניות. במקום זאת, ומסיבות מובנות, הניתוח הדרמטי, וניתוח ההתערבות הדרמטורגית הנלווית, התמקדו בשאלות של מובן, מבנה ומשמעות. במילים אחרות, בענייני איכות וזהות, במה שעושה מחזה ל"טוב" במובן תרבותי צר או רחב.

מאמר זה הופך את הדברים. הוא מכניס לסוגריים נושאים של איכות וזהות כדי להתרכז בהיבט יסודי יותר של הדרמה - היומרה להיות אמיתית בכלל. לשם כך נעשה הפרדה, למן ההתחלה, בין מה שמחזה אומר לבין מה שהוא הינו. ההפרדה מאפשרת לנו לראות כשונות וכנבדלות את האמיתות הנאמרות בתוך דרמה מסוימת, ואת האמת של דרמה מסוימת באופן כולל. אנו מניחים שיש קשר בין השניים. אבל הדבר אינו פשוט כלל. כאשר אנו טוענים שמחזה הוא אמיתי אנו מתכוונים גם ליותר וגם למשהו אחר בנוסף לזה שהאמיתות האינדיבידואליות שנמצאות בתוכו מתארגנות במהלך השתלשלותו בדרך משכנעת. אפשר לומר: האמת ממצה את משמעויותיה - או לפחות, היא עושה זאת במחזות שאנו חושבים לאמיתיים באופן היותר כללי הזה.

את כל זה אמנם קשה להוכיח אבל קל לתפוס, למי שמעורב בפיתוחם של מחזות ובהצגתם, בין שנכתבו מראש ובין שהתפתחו בטכניקות ביצוע לא-ספרותיות. אנו חשים שמחזות מסוימים יש בהם אמת כללית ובאחרים אין. במקרה הראשון, אנו חשים שהאמת מולידה משמעויות ולפיכך גם פרשנויות, אבל האמת עצמה קודמת למשמעויות הללו, ולפיכך קודמת

גם לשפה.¹ אנו חשים שגם אם פרשנות מסוימת תהיה מדויקת ביותר, תמיד יהיה משהו שמתנגד לייצוג, ושההיבט הזה במחזה, שכביכול נותר בחוץ או נשמט, הוא נקודה של התבוננות והשראה, אף על פי שמבחינה חיובית הוא אינו קיים כלל. אין לו צורה ואין לו משך או חיבור. הוא פשוט הוא. כאן ממוקמת איכותו של המחזה, של ה"ישות" שלו. וזה גם, כך טוען המאמר, המקום שה"ישות" של מחזה נקשרת לאמת. כל מה שניתן למצוא מהעולם הממשי, יימצא כאן, מחוץ למבנה הדרמטי ועם זאת מחויב לו לחלוטין. אבל איך, אם כן, עלינו לדבר עליו אם אין לו מאפיינים מבניים ברורים?



דברים קורים מאת דיוויד הר, בתיאטרון הלאומי המלכותי, לונדון, 2004

המאמר שואב השראה מאלן באדיו (Badiou), הוגה צרפתי שהשפיע השפעה עמוקה על הפילוסופיה המודרנית, ושגישתו הניאו-אפלטונית מתחילה לתת את אותותיה בתחומים אחרים. באדיו ידוע בזכות ספרו *L'Être et l'événement* (1988. trans. as *Being and Event*, 2005), שמחיה את האונטולוגיה כקו חקירה קריטי ומשווה את הדיסציפלינה הזאת עם המתמטיקה. הניסוח המדויק שלו הוא "אונטולוגיה היא מתמטיקה". חלק מכוח המשיכה של באדיו נובע מכך שהוא מייצג מיזוג של פילוסופיה אנליטית אנגלו-אמריקאית עם הרמנויטיקה אירופית. עם זאת, עבודתו היא תגובה ונזיפה לרעיונות הפוסט-סטרוקטורליסטיים המקובעים, ובפרט לרלטיביזציה שעושה הסטרוקטורליזם לתביעות-לאמת ולצמצום שהוא מצמצם סיטואציות השייכות לעולם הממשי למבנים לשוניים. האונטולוגיה של באדיו מוצגת בשתי דרכים: בצורה מתמטית באמצעות הנוסחה של תורת הקבוצות

¹ הרעיון שהאמת קודמת לשפה אינו מורה בהכרח על טרנסצנדנטיות של האמת. אפשר להרכיב את המקורות לאחר תחילתו של תהליך הייצוג ולמקם אותם באופן רטרופקטיבי כאילו באו לפני כן. יש כאן משהו מרעיון ה"התהוות" של דלז, "הדעה שלהתחיל לעשות משהו זה תמיד להתחיל באמצע. אנחנו באים אל ה'התחלה' של פרקטיקה כלשהי כאימפליקציה בתוך איזו תצורה מעשית מורכבת במלואה".

ובצורה מטא-אונטולוגית באמצעות שפה טבעית, אם כי כאשר מילים מנסות ללכוד את הפעולות היותר מזוקקות של המתמטיקה, התוצאות יכולות להיות עמומות. למזלנו, המאמר משתמש רק בחלק קטן משיטתו של באדיו: השימוש שהוא עושה בריק או בקבוצה הריקה [קבוצה ללא איברים].

אנו חשים שגם אם פרשנות מסוימת תהיה מדויקת ביותר, תמיד יהיה משהו שמתנגד לייצוג, ושהיבט הזה במחזה, שכביכול נותר בחוץ או נשמט, הוא נקודה של התבוננות והשראה, אף על פי שמבחינה חיובית הוא אינו קיים כלל. אין לו צורה ואין לו משך או חיבור. הוא פשוט הוא. כאן ממוקמת איכותו של המחזה, של ה"ישות" שלו. וזה גם המקום שבו ה"ישות" של מחזה נקשרת לאמת.

קונספט "אפס" יוצר את אחת מתשע האקסיומות בתורת הקבוצות של צרמלו-פרנקל, הסכימה המתמטית המועדפת על באדיו. כיוון שהיא כה מוגדרת וערוכה, היא קטגוריה פורמלית. המתרגמים האוסטרליים שלו מסבירים: "זה לא ה-*Ab-grund* של היידגר, ולא... איזו בריאה תיאולוגית יש-מאין. החלל הריק של הסיטואציה הוא פשוט מה שאינו שם, אבל הוא הכרחי לכל מה שישנו שם." (Feltham and Clemens: 12) באדיו הציג את התפיסה הזאת של הקבוצה הריקה באוסף מאמרים נגישים יחסית *Infinite Thought* (2005), ובפרט ב"פילוסופיה ואמת" (1999). אלה הסברים לרעיונות עמוקים, לכן המאמר שלנו יציע הסבר, וכנראה לא בצורה מושלמת. אבל משהו מגישתו של באדיו צריך לעבור כדי להראות כי בעוד ה"ישות" של המחזה אולי באמת חייבת להתקומם נגד ניסוחים סטרוקטורליים חיוביים, אפשר להבין אותה באמצעות פעולות שליליות מסוימות של המחשבה. הפעולות השליליות הללו, כשחושבים עליהן ברצינות, הן שמספקות את הרקע להחלטה שבעצם תופסת את האמת הכללית של הדרמה. בלשונו של באדיו, הקיום-הפנימי של הקבוצה הריקה הוא שמספק את הופעת ה"ישות" כשהוא נוגע ב"מציאותי". ההופעה הזאת כרוכה בהכרח בבחירה, ולפיכך גם בסוכן. כדי שיקרה משהו, מישהו חייב להיות שם כדי להעלות את זה למעמד של אירוע בזמן. התגובה הזאת עשויה - אבל לא בהכרח - ללבוש צורה של "כפייה" שתשווה את הופעתו של המשהו הזה - במקרה זה מחזה - עם התפיסה של אמת כללית.

מילות המפתח בכל אלה הן "כללי" ו"בחירה". תפישת האמת של מחזה אינה נעשית בשם אינטרס ספציפי אלא בשם פנייה כללית. יהיו התוצאות התרבותיות הספציפיות אשר יהיו, זהו אקט עם השלכות אוניברסאליות. אמת היא אמת לכל אחד. זה מה שעושה אותה אמת ומה שעושה מחזות לאמיתיים במובן הכללי. אבל לתפישה אין שום רקע חיובי כשלעצמו. זה מתרחש כהחלטה חופשית, שלאחר מכן כובלת את אלה שיהיו נאמנים לה, אבל החלטה שנעשית בכל זאת בלי התחייבויות. כאשר הסוכנים תופשים אמת כללית הם מסתכנים.

הסיכון הזה מופץ אז במשך הזמן באמצעות התהליכים שמתהווים כדי לעצב את הבדיקה שלו.

זהו תיאור פשוט, אפילו פשטני, של מודל מורכב וזהיר של פעולה אנושית. ושוב אנו נדהמים לגלות עד כמה אינטואיטיבית וחזקה היא מחשבה כזו למבחינתם של אנשי התיאטרון. כאשר, בתחילתה של ההצגה, האורות כבים והקהל משתתק, האם אין לנו רגע אפשרי של הופעת הריק? אפשר לפרש את הרגע הזה – ורבים עשו זאת – מבחינה אנתרופולוגית, כרגע מקודש, או מבחינה סוציולוגית, כרגע מותנה, או מבחינה פסיכולוגית, כרגע אינטר-סובייקטיבי – אך למרות הגלגולים הללו, העניין הוא זה: הרגע חייב להתרחש כדי שהדרמה תופיע בכלל. אחרת, הכול ימשיך להיות כפי שהיה קודם, בלתי מובחן, בלי ההכנה של הבמה כאתר-אירוע, כפי שבאדיו היה אומר. והאם אין זה כך שכאשר אמנים מבינים את האמת הכללית של המחזה כאשר הם מבינים אותה במונחים כלליים ולא אומרים "זה אמיתי בשבילי אבל לא בשביל מישו אחר"? והאם אין הם מוצאים את עצמם לאחרי מכן לכודים בנאמנות סבוכה לאירוע הזה, ובסיכון, לעתים סיכון ניכר, לעצמם?

כן, הם מסתכנים. אלו הסיבות שבגללן עלינו להתייחס ברצינות להחייאת האונטולוגיה של באדיו. כי מדובר כאן ביסוד, אם כי מוגבל, של האמת בדרמה ובהרחבה גם של תפקיד הדרמטורג. ובלי זה אנו נשארים עם תיאור בלבד, היסטורי או פונקציונאלי, ונשללות מאיתנו האקסיומות שעליהן מבוססות הפעילויות של המקצוע. ייתכן שזה לא משפיע בטווח הקצר. אפשר לקבל כמובן מאליו כל מצב עניינים ולנצל אותו בצורה מירבית. אבל זה לא יצליח בטווח הארוך, מפני שיחסר כאן לא רק תיאור שישכיר איך "ישות" של מחזה נקשרת לאמת, אלא גם יטושטש תפקידו של הדרמטורג להיות אחראי לתוצאות. זה השכר והעונש על ההשלמה עם החשיבה הפילוסופית: הדרמטורגיה מועלית לרמה גבוהה יותר של פוטנציה על ידי תפיסה אונטולוגית חדשה של האמת הכללית של מחזה. אבל עקב זאת גדלה גם האחריות. דרמטורג אינו יכול להסתתר מאחורי הטענה שהאמת של מחזה אינה האמת שלו עצמו, מפני שרק באמצעות האחרונה יכולה הראשונה להיעשות מוחשית, מעשית ומוצגת.

כאשר, בתחילת ההצגה, האורות כבים והקהל משתתק, האם אין לנו רגע אפשרי של הופעת הריק? אפשר לפרש את הרגע הזה – ורבים עשו זאת – מבחינה אנתרופולוגית, כרגע מקודש, או מבחינה סוציולוגית, כרגע מותנה, או מבחינה פסיכולוגית, כרגע אינטר-סובייקטיבי – אך למרות הגלגולים הללו, העניין הוא זה: הרגע חייב להתרחש כדי שהדרמה תופיע בכלל. אחרת, הכול ימשיך להיות כפי שהיה קודם.

אפיסטמולוגיה: טענות לאמת מקומית

עכשיו נברוק את הרעיונות הללו בעזרת שתי דוגמאות. שתיהן לקוחות מהדרמה הדוקומנטרית מפני שהמחזות הללו מייצגים מקרי-גבול במה שנוגע לטענות-לאמת, מסיבות

שיתבררו להלן. אמנם, אף לא אחת מהן היא דוגמה טהורה לסוג הזה, אבל כשהן מוצגות לקהל כתערובת של עובדה ובדיון, התוצאות בשני המקרים שנויות במחלוקת, אם כי בדרכים שונות ומסיבות שונות. נוכל לאתר את נקודת-המשען של הקטגוריה - כלומר, את הנקודה שממנה נובע הידע המוצהר שלה על העולם - בהגדרת ארבע עשרה הנקודות המפורסמת של פיטר וייס מ-1971, שבה הוא טוען ש"תיאטרון דוקומנטרי הוא תיאטרון של רפורטז'ה" (Weiss 41), ש"כוחו... טמון ביכולת לעצב דפוס שימושי מרסיסי מציאות, כדי לבנות מודל של התרחשויות ממשיות" (Weiss 42). הוא גם טוען, באופן הרדיקלי הרלוונטי ביותר, שתיאטרון כזה "מציג עובדות לבדיקה... טענות מושוות לתנאים הממשיים... ומובאת הוכחה" (Weiss 42). יש קבוצת דרמות שנקראות בשמות שונים - תיאטרון עדות, תיאטרון פוליטי, תיאטרון מחאה - שאפשר לסווגן בקטגוריה של התיאטרון הדוקומנטרי, שהוא עצמו הינו פורמליזציה של סגנונות תעמולתיים מסוימים סגנונות "עיתון חי", שצמחו באירופה בעקבות מלחמת העולם הראשונה, אבל קל למדי לזהות את המאפיינים המשותפים להם:

- תחקירים, ובעקבותיהם המְחַזָּה של אירועים, תהליכים ודמויות מן המציאות.
- גילוי עניין בדמויות מן המציאות ותיאורן על הבמה.
- העתקת מבנים לשוניים מן המציאות אל הבמה.
- מכל אלה עולה בהכרח הצהרה ואפילו טענה להתאמה ואפילו ליחסי-גומלין עם "עובדות" חוץ-כימתיות.

המאפיינים הבולטים במחזות אלה הם מסוג מוגדר, וגם אם אנו יכולים להעלות מייד התנגדויות לידיעת "העובדות" שלהם - ולהצביע על כך שגם בבחירתן וגם בעיצובן של אלה יש כוונה, לפעמים אפילו מגמתית ביותר - בכל זאת נניח שהקהל יוכל להתמצא, ונביא בחשבון שפה ושם ייתכנו טעות או פירוש מוטעה, וכך נקבל צורה שטוענת טענה רצינית בה מגולמת האמת על העולם.

איך מוצאות הטענות-לאמת את ביטוין בתוך הדרמות הללו, ואיך הן מקבלות את תוקפן - איך מספקים את ההוכחה, כמו שאומר וייס? כדי להשיב על השאלה הזאת הרשו לי לטעון שיש שלוש, ורק שלוש, דרכים שבהן אפשר להעלות ידע אל תוך מחזה: באמצעות מה שנאמר ונעשה, באמצעות מה שאפשר להסיק ממה שנאמר ונעשה, ובאמצעות מה שידוע מראש. בצמתים של שלושת הכוחות הללו ודרכם נוצרת טענתו של מחזה לאמת. דרך אחת לומר זאת היא שטענתו של מחזה לאמת במובן האפיסטמולוגי אינה תכונה בתוך המחזה, אלא תולדה של מבנהו. אמת ספציפית היא משהו שמחזה משיג, במובן הביצועי, כחלק מהדינמיקה שלו.

מחזה שנוי במחלוקת

קפואים הוא מחזה מאת בריוני לאברי שהועלה בפעם הראשונה בכירמניגהם ב-1998 ואחר כך, בתיאטרון הלאומי המלכותי בלונדון ב-2002, וזמן קצר אחר כך גם בברודווי, הוא זכה בפרסים שונים והוצג בכל העולם, ובכלל זה באוסטרליה, שם ביימתי אותו במלבורן תיאטר קומפני ב-2003. זהו מחזה שנוי במחלוקת. ב-2004 הואשמה המחזאית בפלגיאט על ידי

העיתונאי מלקולם גלאדוול והפסיכיאטרית דורותי לואיס, האשמה שרק ברוחק לא הגיעה לבית המשפט (ר' *New York Times* 25/9/04). הבסיס להתנגדותם היה השימוש שעשתה לאברי בציטוטים, בלי ציון מקור, מתוך חומר מדעי שהם טענו שהם מחבריו (ר' Gladwell 1997). ואכן אין דרך לחמוק מהחומר הזה מאחר שהוא חלק בולט בטקסט.

המחזה נכתב לשלושה שחקנים ו-12 הסצנות הראשונות הן מונולוגים מתחלפים של רלף, רוצח פדופיל, ננסי, אמה של אחת הנרצחות, ואניטה, פסיכיאטרית אמריקאית המראינת את הרוצח לאחר שנתפס. המונולוגים שלהם כוללים תיאורים של דמויות ואירועים חוץ-בימתיים. אבל מאניטה אנו מקבלים גם קטעים ארוכים שמוצגים כהרצאה על שינויים שמתרחשים במוח כתוצאה מחוויות, ועל חוסר בשלות של המוח אצל רוצחים פסיכופטים. הנה דוגמה לדיבורה של אניטה מתוך אחת מארבע הסצנות שמשמשות בתבנית של השיח המדעי:

הנימוק הקריטי השני בתזה שלי
הוא שההתעללות המנטאלית בילדים
גורמת לשינויים עמוקים ופתולוגיים
במבנה המוח בלי ספק כמו פגיעות פיזיות

...

ג'י דגלאס ברמנר, בייל
מדד את הנזק הזה בתנאים מבוקרים.
אצל מי שסבלו מהתעללות,
ברמנר מצא שההיפוקמפוס היה
קטן ב-12% בממוצע.
ההתעללות משפיעה גם על היחסים בין
ההמיספרה השמאלית של המוח...
שממלאת תפקיד גדול בהיגיון ובשפה
לבין ההמיספרה הימנית,
שממלאת כנראה תפקיד גדול באופן לא פרופורציוני
ביצירתית ובהבעה.
מרטין טייכר, בהרווארד, עשה לאחרונה בדיקת EEG
הסריקה המודדת את הפעילות החשמלית במוח...
ל-115 ילדים
עם היסטוריה של התעללות כלשהי...
לא זו בלבד ששיעור התוצאות האנומאליות
היה גבוה פי שניים לעומת הקבוצה שלא עברה התעללות,
אלא שבכול מקרה, האנומאליות הייתה בצד שמאל.
במקום שתי המיספרות משולבות,
מוחותיהם של המטופלים הללו, במידה מסוימת,
חצויים באמצע.

(קפואים: טיוטה סופית 6.8.02 6-45)

אמנם **קפואים** אינו נחשב לדרמה דוקומנטרית, אבל הסיווג שלו נובע מהזיקה שלו לאירועים ולדמויות מן המציאות. בלי להציע מושגי סימול ואידיאליזציה שיידרשו כדי לאמוד איך חלקים אחרים במחזה מבטאים טענות-לאמת, בחלקים הקשורים להרצאתה של אנייטה המנגנון ברור: המחזה מעתיק מילה-במילה חלקים משיח מדעי משמעותי שאפשר למצוא בעולם האמיתי. האמת נמצאת ברמת הטענה, והיא מתאימה ומהודקת. ההקשבה למחזה אינה מותירה בנו ספק שלפנינו עד מומחה, חתיכת "מציאות" מוסמכת, המופיעה בתוך הדרמה כדי להוכיח את הסמכות של פעולתה.

כל המחזות, מעורפלים ככל שיהיו, בין שהם מרוחקים ובין שהם מתייחסים-לעצמם מבחינה אסתטית, מתייחסים לעולם במידה מסוימת, ולכן כל החוויה הזאת מכילה אי-שם נקודת שקושרת אותו אל ה"מציאות". כאן, אני טוען, ניתן למצוא את האמת הכללית של מחזה.

אבל כחלק מתהליך העדות יש בנאומים של אנייטה כמה מאפיינים חריגים. **קפואים** אינו בכירור הרצאה מדעית, כפי שהודו בפומבי הצדדים המאשימים בדיון שנערך בעקבות משיכת האישום בפלגיאט (ר' Gladwell 2004). לאברי אינה מציגה ממצאים מחקריים וגם דבריה של הדמות במחזה אינם מהווים תזה, אלא רק חיקוי מקוטע ונטול מראי מקום של ממצאים שלה. אין שום הטלת ספק בעדויות שהיא מצטטת, ועוד פחות מזה הזדמנות לבחון נקודות מבט אחרות. לאמיתו של דבר, ההרצאה של אנייטה מוצגת כמטפורה ולא כטיעון שלם, ואלא אם כן היה המחזה מוצג לקהל של פסיכיאטרים בלבד קשה לראות איך טיפול כזה בידע המקצועי שלהם יהיה משכנע. אבל זאת תהיה גריעה מאמיתותה של המטפורה. בסופו של דבר, אם הצופים מתעניינים, הם יכולים לחפש עוד מידע בעולם האמיתי לאחר שהמחזה הסתיים. כאן, עלינו לתקן את הטענה על מקורות הידע במחזה כך שיכללו סוג רביעי, וירטואלי: מה שיייתכן לדעת אם עושים את המאמץ לחפש אחריו, מחוץ לתיאטרון ושמוביל הלאה ישירות ממה שנטען או הוסק מתוכו. זהו ללא ספק תיאור הגיוני שמראה איך האמת פועלת באופן אינדקסאלי בתוך מחזה. כשאנו צופים בקפואים ומקשיבים להרצאתה של אנייטה איננו משתכנעים מפני שאיננו מתבקשים להשתכנע. אנו רק מתבקשים להאמין שאי-שם קיימת צורה משכנעת של הטענה שלה, מותאמת לצורה המקוצרת המוצגת על הבמה.

מחזה מעין-דוקומנטרי

הדוגמה הבאה היא יצירה אחרת של תיאטרון מעין-דוקומנטרי. כמו **קפואים**, גם המחזה עטור הפרסים **דברים קודים** מאת דייוויד הר הוצג בהצגת בכורה בבריטניה, בתיאטרון הלאומי ב-2004, ואחר-כך הוצג בארצות הברית, הפעם בלוס אנג'לס, ואחר כך ברחבי העולם. באוסטרליה, הוא הוצג ב-2005 על ידי **קומפני בי בלוואר סטריט**, תיאטרון קטן אך רב השפעה שבסיסו בסידני, בבימויו של ניל ארמפילד, אחד הבמאים הידועים ביותר במדינה.

דברים קורים היא דרמה פוליטית המציגה אירועים שהובילו למלחמה המתמשכת בעירק. היא כוללת תיאורים של כמה דמויות ממשיות, כמו ראש ממשלת בריטניה, טוני בלייר, נשיא ארצות הברית, ג'ורג' בוש ומזכיר המדינה, הגנרל קולין פאוול. המחזה מבוסס במידה רבה על תחקיר, והמבנה מתחלף בין הציטוט המילולי - השימוש בנאומים והערות שנלקחו ישירות מהתיעוד הציבורי - לבין השחזור הבדיוני של ישיבות "מאחורי דלתים סגורות" של השחקנים הראשיים. עניין זה הוביל לטענה המיוחדת במינה של המחזאי שכדאי להביאה כאן במלואה:

דברים קורים הוא מחזה היסטורי, המתרכז בהיסטוריה של העבר הקרוב מאוד. האירועים שבו אומתו על סמך מקורות רבים, פרטיים וציבוריים. מה שקרה קרה. אין **בנרטיב דבר שהוא כוזב בידועין**. סצנות של פנייה ישירה מצטטות מילה במילה דברים שאנשים אמרו. כאשר הדלתות נסגרות על מנהיגי העולם ופמליותיהם, השתמשתי בדמיוני. זהו בבירור מחזה, לא סרט דוקומנטרי, והוא מונע, כך אני מקווה, על ידי נושאי לא פחות משהו מונע על ידי הדמויות והסיפור. (הערת המחבר, מתוך תוכנית ההצגה **בנשונל תיאטר**, ההדגשה שלי)

לכאורה, המלים הללו מביעות סתירה. הר מסתמך על התיאטרון הדוקומנטרי, אבל מיד הוא שב ודוחה אותו, ותובע במקום זאת את הזכות לשחזור הדמיוני. ההדגשה היא המשפט המעניין ביותר שם: "אין בנרטיב דבר שהוא כוזב בידועין". זה משאיר שלוש אפשרויות לוגיות אחרות: שהמחזה עשוי להכיל אמיתות ידועות, אמיתות לא ידועות וכזבים לא ידועים. יש **בדברים קורים** גם כמה מאפיינים ייחודיים. בהצגות המוקדמות של המחזה נעשה הסדר מיוחד בין עיתונים לונדונים מסוימים לבין התיאטרון כדי לאפשר כמה תגובות מאנשים שונים שהיו מעורבים באירועים מסביב למלחמת עירק. בכללם, שר החוץ הבריטי, ראש מועצת המנהלים של הבי-בי-סי, שני פקחי נשק מטע האו"ם, והנס בליקס עצמו, סגן-אלוף בריטי בדימוס, חברי פרלמנט, עיתונאים והיסטוריונים מימין ומשמאל. בסך הכול, ובכלל זה המבקרים המקצועיים, ביקרו את ההצגה שלושים וחמישה אנשים: מספר כפול מה שמקבלות ההפקות הגדולות ביותר בלונדון. יש כאן אם כן הזדמנות לבחון מגוון של תגובות, ובכללן של כמה אנשים שבשבילם עניין הדיוק העובדתי היה בוודאי בעל חשיבות מכרעת. מחקר מראה שיחסם של הסוקרים לדיוק העובדתי בתוך המחזה לא היה פשוט כלל וכלל. על פי ההיגיון, היינו יכולים לצפות שהתגובות יתפלגו בצמוד למבנה המחזה. זה היה מוביל לדרמה של מורכבות קוגניטיבית ניכרת, בעוד הצופים מפלסים את דרכם בתוך הסיפור ומעריכים מצד אחד את החלקים המצוטטים על אמיתותם, ומצד שני את הסצנות הבדויות האחרות על היתכנותן. היינו יכולים לצפות שהיחסים בין שני צירי ההשתלשלות יהיו נקודת הביקורת העיקרית, ושיושמעו דעות על הסוג והמידה של הידע שאפשר לקבל דרך השילוב הזה. היינו יכולים לצפות שמבקרים בעלי נטייה שלילית יצביעו על המקומות שבהם שוגה המחזה מבחינת העובדות, גם אם לא בידועין, או לפחות היכן הוא לוקה בחסר או לא הוגן.

השתלשלות העניינים שקדמה למלחמת עירק הייתה בסופו של דבר ממושכת ומבלבלת. כל בחירה של חומר מהתקופה תיחשף בהכרח להאשמה שזה בדיוק העניין: בחירה.

ואולם, שתי ביקורות בלבד האשימו את הר בטעות ספציפית, ובעניינים של הדגשה והשמטה. שתי נקודות חיבור בלבד בין חומר בדיוני לעובדתי צוינו כבעייתיות, ואפילו אז, רק כדי להשמיע הערת הזהרה. אבל המבקרים ששללו את דברים קורים במקום למתוח ביקורת על הדיוק, הורידו את העובדות שבמחזה למעמד נמוך יותר של טענה-לאמת, והתייחסו אליהן כאל מידע - מידע, שבנוסף לכול, הם כבר שמעו לפני כן. הנה כמה דוגמאות להערותיהם:

- "זהו ספר לימוד בסיסי מאורגן להפליא, אבל הוא לא מחדש לנו הרבה מעבר למה שאנו כבר יודעים." אנדרו גיליאן, איבנינג סטנדרד 3/9/04.

- "דמיון חופשי יכול לצייר בצבעים חיים, לעומת זאת, יצירה דוקומנטרית היא אפורה. אבל דברים קורים הוא אפור, אפור מאוד. במשך שלוש שעות ארוכות הוא לוקח אותנו רק אל המקום שהיינו בו שוב ושוב." פולי טוינבי, גרדיאן 3/9/04.

- "בדברים קורים קורים כמה דברים שכבר ראינו קודם. הדוקו-דרמה של דיוויד הר משחזרת את התחבולות והתכסיסים הפוליטיים שקדמו למלחמת עירק. האם אמריקה תצליח להעביר את החלטת האו"ם? האם יוכל קולין פאוול לבלום את חידוש הלוחמה הנגרית? האם יוכל טוני בלייר להציל את עורו? ובכן, כולנו יודעים את התשובות." בריאן לוגן, טיים אאוט 15/9/04.

- "התחקיר השקדני של הר, המשלב בזהירות תיאורים של עדי ראייה עם תיאורים מדומיינים מדויקים של פעילות 'מאחורי דלתיים סגורות' משווה למחזה רושם דרמטי של צפייה בתוכנית הטלוויזיה Crimewatch. ויקטוריה סיגל, סנדיי טיימס 19/9/04.

- "בסוף ההצגה, הרגשתי שנמעכתי תחת כובדו של הפורום הציבורי הזה ולא יכולתי שלא לחוש שהדרמה תפסה מקום שני בחשיבותו אחרי האירוע עצמו." אלכס סירז טריביטון 1/10/04

בעוד ה"ישות" של המחזה אולי חייבת באמת להתקומם נגד ניסוחים סטרוקטורליים חיוביים, אפשר להבין אותה באמצעות פעולות שליליות מסוימות של המחשבה. הפעולות השליליות הללו, כשחושבים עליהן ברצינות, הן שמספקות את הרקע להחלטה שבעצם תופסת את האמת הכללית של הדרמה. בלשונו של באדיו, הקיום-הפנימי של הקבוצה הריקה הוא שמספק את הופעת ה"ישות" כשהוא נוגע ב"מציאות".

למעשה, אם כן, לא היה שום קושי אפיסטמולוגי לצפות בדברים קורים. והסיבה ברורה: האמת של המחזה אינה סך כל הטענות העובדתיות שכתוכו. המבט הכללי של המחזה הוא שקובע את מעמדן של העובדות הנפרסות לעינינו. האמת היא מה שקדם לגילויים שבסיפור

ולא התוצאה שלהן. כשבודקים איך כל זה מעובד בתודעתם של הצופים מתגלה רשת סבוכה הכורכת גישות כלפי עובדות עם הערכות סביב השאלה האם דברים קורים עובד "כמחזה". אם נשאר בצד את השאלה מה אומר הביטוי הזה או הדומים לו ("עובד כדרמה", "עובד מבחינה תיאטרונית" וכו'), בדיקה של הביקורות מראה כמה אופנים שבהם נשזרו המושגים הללו באלה, וכולם מתגלים בתגובות לדרמה של הר. בעיני חלק מהמבקרים הדיוק העובדתי הוא תנאי הכרחי להצלחה דרמטית. לאחרים, הצלחה דרמטית היא אינדיקציה לדיוק עובדתי. מבקרים אחרים טוענים שהצלחה דרמטית היא עניין של פגיעה בדיוק העובדתי לטובת מעוף הדמיון. רק בעיני קבוצת מבקרים אחת, הדיוק העובדתי וההצלחה הדרמטית הם שני עניינים נפרדים, והם אלה שהיו מעורבים באירועים המתוארים. אפילו אז, הוכחות לדיוק אינן נדרשות בכל עניין, אלא רק מדי פעם בפעם, כהתחייבות רופפת ליושרתה של הדרמה.²

כל זה נועד להוכיח דבר מובן פשוט ואינטואיטיבי יחסית: כשאנו אומרים שמחזה הוא אמיתי אנו מתכוונים למשהו שונה ממה שאנו אומרים שמחזה מכיל דברים אמיתיים. האמת של טענות מקומיות, ומכאן של דימויים ופעולה, בתוך דרמה אינה יכולה לקבוע את אמיתותה במובן הכללי, מהסיבות הללו: ההנחה שהצופה מסוגל לשפוט בדרכים שונות את מעמדן של הראיות במחזות; הצורה המטפורית שבה מופיעים הטיעונים; תמיד יש פער בהירות סמנטי,³ אותו מתבקש הקהל למלא, בין הטענה להוכחה. כל אלה מצמצמים את הטענה האפיסטמולוגית של הדרמה מאמת לסבירות בלבד. אולי עלינו לחדול בשלב זה לקרוא לזה "אמת" ולהתחיל לקרוא לזה בשם אחר, מדויק יותר מבחינה מילולית - ידע עובדתי - ולהשאיר את האמת במקומה הראוי: מחוץ לאפיסטמולוגיה של המחזה, ובמקום זאת, בשורה ה"ישות" שלה.

ועכשיו קפיצה מאפיסטמולוגיה לאונטולוגיה: לשם כך אתייחס לביטוי "עובד כמו מחזה" כנדרף ל"אמיתי בדרך כלל". בהודעה קצרה ובהתחשב בגחמות של השפה הטבעית, אי אפשר להוכיח את האקוויוולנט הזה. אבל הוא נראה נכון ונשמע נכון. כאשר הצופים אומרים שמחזה "עובד" הם מתכוונים לחוויה שלמה מסוג כלשהו. כל המחזות, מעורפלים ככל שיהיו, בין שהם מרוחקים ובין שהם מתייחסים-לעצמם מבחינה אסתטית, מתייחסים לעולם במידה מסוימת, ולכן כל החוויה הזאת מכילה אי-שם נקודה שקושרת אותו אל ה"מציאות". כאן, אני טוען, ניתן למצוא את האמת הכללית של מחזה. כאן מתחילה באמת העבודה

² גישה שמאפשרת מרווח לטעות ולפרשנות מוטעית, כמו שמראה הציטטה הזאת מדבריו של הנס בליקס: "התרשמתי מהצלחתו של הר לתמצת שנה אחת של דיונים לאומיים ובינלאומיים למחזה מחשמל של כמה שעות. כמובן, כדי להיות משמעותי, היה צריך לחדד ולערטל שורות רבות במחזה יתר ממה שהיו במציאות, אבל יכולתי לזהות משפטים רבים כציטוטים אותנטיים.... לעומת בלייר, בוש וג'ק סטרו ודומיניק דה וילפן מתוארים באירוניה רכה, צ'ייני, רמספלד ווולפוביץ מצוירים, לדעתי בצדק, בפחות רחמים... אבל אינני מזהה את עצמי במחזה. הר גרם לי להיראות קצת מטופש. לדרוגמה, הסצינה הקטנה ההיא שבה קופי אנאן מטלפן אלי בשעה שאשתי ואני נמצאים בחופשה ומטיילים ברגל בפטגוניה בכובעים וכפפות; אבל אתה לא יכול להקפיד יותר מדי בדברים כאלה. הם יכולים לרצוח אותך על הבמה" (גרדיאן 14.9.04).

³ אני מכיר תודה לפרופסור שמעון לוי מאוניברסיטת תל אביב שטבע את הביטוי השימושי הזה.

הדרמטורגיה: הנקודה שבה האמת של העולם ושל המחזה מתגלה באמצעות דו-קיום דרמטי, ולו רק לרגע.

אונטולוגיה: טענות לאמת כללית

נאמר בפשטות: הפרק הבא אינו מבוסס על קריאה מדוקדקת בספרו של באדיו, וחבל. ואף על פי כן, שני גורמים מסייעים לתוקפו של הפירוש. ראשית, באדיו הוא אדם פרוזאי ביותר. הגישה האונטולוגית שהוא מקדם, בהסתלקו מטענות לוקאליות באשר למקורות האמת, אינה מאמצת מבע פואטי כאלטרנטיבה. הוא אינו מפיץ אוצר-מלים פסקני של תובנה אינטואיטיבית הדורשת שנים של לימוד כדי להפנים אותן. הוא מקדם מתודה, ואף על פי שהיא מסובכת, זה יכול לגרום להשפעה כלשהי, ולו גם באופן כללי בלבד. דבר שני וקשור לזה, באדיו אינו טוען לעליונותה של הפילוסופיה בכדיקת האמת של העולם; ההיפך הוא הנכון. הוא מזהה ארבעה "תנאים" שמספקים "תהליכי אמת גנרית" עצמאיים, כפי שהוא קורא להם: מדע, אמנות, פוליטיקה ואהבה. באדיו נחוש בדעתו שיש ארבעה בלבד, ואי אפשר לצמצם אותם זה בזה. האמיתות של כל אחד מהם שואפות אל המוחלט, בדיוק כשם שהעולם בכיטוייו הזמניים והחלליים הוא אינסופי בפוטנציה.⁴

האירוע הוא רעיון מפתח באונטולוגיה של באדיו. "כדי שתהליך האמת יתחיל" הוא אומר, "משהו חייב לקרות" (1999:46). יתר על כן, אירוע זה צריך להיות לא רק משמעותי במידה מספקת כדי שיהיה יותר מתוספת ידע. עליו גם להציע את עצמו כטרנספורמטיבי מבחינה גלובלית. זאת חייבת להיות תובנה חדשה. "אמת היא, קודם כול, משהו חדש," טוען באדיו. "מה שעובר, מה שחוזר, אנו קוראים לו ידע. ההבחנה בין אמת לידע היא הבחנה חיונית... בין אמת - *aletheia* - לבין הכרה או מדע - *techne*... [הבעיה היסודית] היא בעיית ההופעה [של האמת] וה'התהוות' שלה. את האמת צריך להציב לפני המחשבה, לא כשיפוט, אלא כתהליך במציאות" (1999:45).

תפיסת האמת היא פעולה טעונה. פעולות שליליות מסוימות של המחשבה שולטות בהופעתו של אירוע. ראשית, לאמת יש תכונה של *undecidability*, חוסר אפשרות להגיע להחלטה, פסיחה על שתי סעיפים. "קחו את האמירה 'האירוע הזה שייך לסיטואציה', אומר באדיו. "אם אפשר להחליט, בעזרת כללים של ידע מבוסס, אם אמירה זאת נכונה או כוזבת, אזי מה שנקרא אירוע - אינו אירוע... דבר לא יאפשר לנו לומר: כאן מתחילה האמת. על בסיס ה-*undecidability* של שייכותו של אירוע לסיטואציה יש לעשות הימור. זאת הסיבה

⁴ מדוע ארבעה תנאים ולא יותר? אינני יכול לענות על השאלה הזאת, אבל זה בוודאי מועיל לחלץ את הפילוסופיה מתוך האובססיה העתיקה שלה ל"אחד", לנקודת ההגדרה ארכימדית האחת והיחידה שעל פיה יש לשפוט את העולם, אם זה אלוהים, ואם זו היסטוריה או תודעה מעמדית וכו'. במקום זאת, באדיו מציע ארבעה תנאים שאין להם מכנה משותף ששואפים לתפוס את האמת על העולם באופן אבסולוטי. האונטולוגיה מציגה את המבנה שלהם בצורה הליטרלית ביותר: בצורה מתמטית. אפשר לתאר את הדרמטורגיה כמונחים מתמטיים בעזרת תורת הקבוצות. מבחינתו של באדיו זה העיקר. אפשר לתאר כל דבר בעזרת תורת הקבוצות.

שהאמת מתחילה באקסיומה של אמת. היא מתחילה בהחלטה חסרת יסוד - ההחלטה לומר שאירוע התרחש" (1999:46). דבר שני, שאף מחזק את הראשון, הוא שהאמת מציגה תכונה של "אי-ניתנות להבחנה". "מהי בחירה טהורה, בחירה בלי קונספט?" שואל באדיו. "כמובן, זו בחירה שמולה מתייצבים שני מונחים "לא-ניתנים להבחנה". שני מונחים אינם ניתנים להבחנה אם שום גורם של שפה אינו מאפשר להם להיבדל זה מזה. אבל אם שום נוסחה של השפה אינה מבחינה בסיטואציה בין שני מונחים, אז ודאי שהבחירה המאשרת מונח אחד ולא אחר לא תמצא לה תמיכה באובייקטיביות של ההבדל שביניהם. בחירה כזו, אם כך, היא בחירה טהורה לחלוטין, חופשית מכל הנחה מוקדמת חוץ מן הצורך לבחור, וכלי כל אינדיקציה המסמנת את המונחים המוצעים, כלומר: המונח שיאפשר את התחלת האימות של תוצאות האקסיומה (1999:47). לבסוף, האמת אינה ניתנת לטוטליזציה, כלומר, יש לה תכונה של גבול, לא ניתן לקרוא לה בשם. אומר באדיו: "זה הדבר, שבתוך הסיטואציה לעולם אין לו שם בעיני האמת. מונח שלפיכך נשאר בלתי ניתן לאכיפה. מונח זה קובע את גבול כוחה של האמת... מה שאי אפשר לנקוב בשמו הוא משהו דומה למציאותיות הלא-ניתנת לביטוי של כל דבר שהאמת מאשרת לומר" (1999:49). כל שלוש הפונקציות הללו גם יחד מכשירות את הופעת האמת. במילים אחרות, הן יוצרות חלל ריק של סיטואציה, הנקודה שבה מופיעה "ישות" בעולם. אבל הן גם שולטות, ובררכים ספציפיות, על מה שאנו יכולים לדעת עליה. ביטויי העולם אולי אינסופיים אבל לא שכלו של האדם".

לפנינו אפוא תובנה עמוקה ביחס לכל תגובה רפלקטיבית על העולם. משהו קורה, וסיטואציה מציגה את עצמה. האירוע נתפס כמספק הבנה חדשה, וזו מצדה מספקת נתיבים לאישורה האינסופי. או - שלא. באדיו מדגיש את נקודה זאת: שום ניסיון לתפוס אמת אינו נטול סיכון. אנו מהמרים על הסיטואציות שתנאי האמת שלנו מציגים, גם כשאנו נשארים נאמנים לתוצאות. גם למקריות וגם לנאמנות יש תפקיד בגילוי האמת, ויש גם כבוד וגם מציאות בתיאור יחסינו עם העולם בדרך זו. בני האדם חופשיים לבחור. אבל הם חופשיים גם לא לבחור, לא לערב תהליכים של אמת גנרית. בעומדם מול אירוע המוגדר כזה, אם הם יירתעו לאחור, הם ימנעו לא רק ממהלך של פעולה, אלא גם מגילוי ההשפעה שלהם עצמם. בעיני באדיו, האירועים מגדירים את מפעיליהם. הסובייקטיביות נוצרת על ידי התיאור שמתארים הסובייקטים את האירוע. אנו מקבלים את סמכות ההחלטה כאשר אנו ניצבים מול דבר מה שצריך להחליט עליו.

אמנם, באדיו ממפה את כל זה באמצעות המתמטיקה כדי שיתאים לכל דבר, אבל אפשר לתאר זאת גם באמצעות הדרמטורגיה. כשאנו קוראים מחזה; כשקוראים מחזה באוזנינו; כשמלהקים מחזה; כשמחזה מוצג בפעם הראשונה; כשהוא מוצג לראשונה לציבור הרחב; בפעם הראשונה במקום אחר או בנסיבות אחרות; בפעם האחרונה; כל אפשרות כזאת מזמנת הזדמנות - אתר האירוע - להופעת אמת. ואם האירוע מתרחש, הוא מכתוב מייד את סוג תשומת הלב הנאמנה, שבמישור הדרמטורגי לא תבדיל בין יצירה ראשונית, לפרשנות משנית או לצפייה שלישונית, מפני שבכל מקרה האירוע יתרחש בעצם הראשונה. זהו האירוע הלוחד את הממשי, התובע נאמנות לתוצאותיו, ולא משנה איך הן מציגות את עצמן. אמת היא

העקבות של המציאות, המוצאות ביטוי בתוכנה טרנספורמטיבית, שיש לחפש אותה לאחר מכן בכל סיטואציה השייכת לעניין.

אירוע ברמת הדמות

אם נחזור לשתי הדוגמאות, הרשו לי להציע היכן ה"אירוע" עשוי להיות בקפואים ובדברים קורים. בשניהם, הוא מוצג ברמת הדמות. בדרמה של לאברי, יש באמצע הסיפור שלוש סצנות שיוצרות שיאי משולש: סצנה 19, שבה ננסי ממששת את העצמות של בתה שמתה לפני שנים רבות, סצנה 22, שבה רלף רומז במובלע על ילדותו העשוקה, וסצנה 25, שבה ננסי ורלף נפגשים ככלא לאחר שהוא הורשע ומתחיל לרצות את עונשו. הסצינות הללו מעבירות באופן יסודי את העוצמה והכיוון של הפעולה על ידי העצמת הקשר האמפאתי עם הגיבורים והצבתם על מסלול התנגשות. האירוע של המחזה הוא הופעתה של התוכנה שאפשר להבין את נקודת המבט של שתי הדמויות בתוך המסגרת של אותה הדרמה. בדברים קורים, אנו מוצאים תופעה דומה. שלוש דמויות מוצאות בכוח, כמו שבאדווי היה אומר, מתוך ההבנה היומיומית במהלכו של הנרטיב: בלייר, פאוול ובוש. בחמש סצינות "מאחורי דלתיים סגורות", כלומר בסצינות משוחזרות-מדומיינות, ולא בציטוט הנאמן למקור, הר מפתח כל אישיות בדרכים כל כך לא צפויות עד שהתוצאה, בעיני חלק מהמבקרים לפחות, הופכת על פיה את הפעולה של המחזה. בעיני צופים בריטיים, הגילוי המכריע הוא דיוקנו של ג'ורג' בוש.⁵ לא שוטה, כפי שהציבור הבריטי ואמצעי התקשורת דימו אותו, אלא שחקן פוליטי ערמומי, שגובר בתכסיסים על ראש ממשלת בריטניה קל-הלשון והשטחי, כדי להשיג את מטרתו הפוליטית במלחמה עם עירק.

⁵ הנה כמה הערות לדוגמה:

- " אבל ההפתעה הגדולה של המחזה, היא הדרך שבה ההצגה מובילה להערכה מחדשת של הדרמות. " מייקל בילינגטון, *Guardian* 11/9/04.
- [התיאור של בוש] הוא בעצם שינוי מכוון של הקלישאה הפופולרית שהנשיא הוא אידיוט ושלומיאל מושלם - בסופו של דבר, הר והינטר יוצרים דמות מורכבת וטורדת יותר. " קייט באסט, *Independent on Sunday* 12/9/04.
- "ההלם האמיתי בא מהתיאור הערמומי של הנשיא ה-43 של אמריקה - מנהיג שאם להאמין לתחקיר המקיף שעשה הר, מסתיר נחישות של פלדה מאחורי תדמיתו השלומיאלית. " מאט וולף, *International Herald Tribune* 15/9/04.
- [הדמויות] מתחילות כקריקטורות חד-ממדיות... ובהדרגה משנות צורה ונהפכות לפוליטיקאים משופשפים. זה נכון בייחוד לגבי הנשיא בוש שקומתו ממש צומחת לנגד עיניו. " טובי יאנג, *Spectator* 15/9/04.
- "לעתים קרובות הציטוטים הם ציטוטים מילה-במילה, שעברו עריכה כדי להגביר את הרושם הסאטירי; מדי פעם, בסצינות הפרטיות, החדות ביותר והמצחיקות ביותר, המתרחשות מאחורי דלתיים סגורות, הר מדמה מה היה טוני בלייר אומר לג'ורג' בוש, ודווקא כאן מצליח הר לשנות את מה שחשבנו על שני האנשים. " ג'ורג'ינה בראון, *Mail on Sunday* 19/9/04.
- "המחזה מצליח להוציא מתוך תודעתנו את ההנחות העצלות על אמריקה הנבערת שמונהגת בידי שוטה. " ג'ון נתן, *Jewish Chronicle* 24/9/04.

נקודת המשען של הטענה-לאמת בדרמה דוקומנטרית נעשית ברורה עכשיו. לא הדיווח על "עובדות" שאינן שנויות במחלוקת, כמו שמדמה וייס, אלא החיכוך בין השקפות ידועות ומקובלות מצד אחד לבין השקפות שהתעלמו מהן ודיכאו אותן מצד שני, הוא מה שבונה את הכוח והמשיכה של הגישה. הדיוק בעובדות, כביכול, ממונף בנרטיב כדי להמחיש את האמת הכללית הנמצאת בתוך תנאי אפשרותו. אך שימו לב שצריך להיות חוסר התאמה במבנה של הדרמה, ברמות הכרתיות, רגשיות או פיזיות. באדיו אומר שהאמת מפריעה להיסטוריה. מנקודת מבט דרמטורגית נוכל לומר, שהאמת מפריעה לרפוס. חווית הדרמה חייבת להציף את הפרדיקטים המבניים. בפערים, בהשמטות ובתוספות הללו לעלילה, מה שבמקום אחר אני קורא לו "שתיקות מבניות" (Meyrick 2006), ניתן למצוא את האמת האונטולוגית של הדרמה.

כשאנו אומרים שמחזה הוא אמיתי אנו מתכוונים למשהו שונה ממה שאנו מתכוונים אליו כשאנו אומרים, שמחזה מכיל דברים אמיתיים. אמת של טענות מקומיות, ומכאן של דימויים ופעולה, בתוך דרמה אינה יכולה לקבוע את אמיתותה במובן הכללי.

לא נוכל להרחיב כאן בניתוח. בדוגמאות שהבאתי התמקדתי בדרמה הדוקומנטרית מפני שהטענות לדיוק עובדתי בשם הקטגוריה, חושפות את שאלת האמת בצורה הברורה ביותר. אפשר וגם נחוץ כמובן להרחיב את הניתוח למחזות שאינם טוענים טענות כאלה, אך בכל זאת יש בהם אמת כללית. בה במידה - ואולי מעניינת יותר - היא האפשרות להחיל את הניתוח על דרמות שלמרות טענותיהן לדיוק עובדתי אין בהן שום אמת. לסיכום, כדאי לציין שבאדיו, מטריאליסט ופרשן מתוחכם של עבודותיהם של עמיתיו הפוסט-סטרוקטורליסטים, אינו מנסה להחזיר לאחור את מחוגי השעון הפילוסופי בטענה, שלאירועים מדעיים, אמנותיים, פוליטיים או רומנטיים יש משמעות אחת ויחידה. ברור, אירועים לפי הבנתו את המונח יכולים לספק את התנאים לכמה תהליכי אמת גנרית שאינם תואמים זה את זה, אבל המציאות של הריבוי אינה מפקפקת באבסולוטיות של האמת. יש לשאוף בקנאות ובאומץ לתוצאות הנאמנות לאירוע-אמת מפני שמעמד כזה נותן מראה של סינגולאריות. לדרמטורגים, חשיבה כזו שוברת את היחסים הרקורסיביים בין טקסט לקונטקסט שכופים ראייה רלטיביסטית תרבותית של הדרמה. אבל הניאו-אפלטוניות המתוקנת של באדיו אינה נחיתה רכה, המציגה את האמת כמקריית, תלויה ושבירה. בציטטה המפורסמת ביותר שלו הוא אומר שעלינו להיות "מיליטנטים של פעולה מרוסנת" (*Infinite thought: 58*), ומשלב במשפט פרדוקסלי אחד את המהלומה הכפולה של שיטתו: מצד אחד להשתלט על האמת, ומצד שני לפרק בזהירות את תוצאותיה.

האונטולוגיה של באדיו, הייתי אומר, עושה יותר מאשר לספק בסיס הגיוני להתערבות דרמטורגית בטקסט של מחזה או בתהליך העלאתו על הבמה. היא מבססת אותו על הופעתו של אירוע-אמת. היא שמה את החשיבה האונטולוגית בלבה של היצירה התיאטרונית בת

זמננו. אמנם, חיפוש אחרי הבנה בסיסית רחוק מלהיות הפררוגטיבה של הדרמטורג, אבל התיאטרון בימינו, בכלבול שהוא מבלבל בין מחשבה אמיתית לבין המצאות טכנולוגיות, בהנחתו שפריחתן של מתודות בימיו חדשות מצביעה בהכרח על הבנה דרמטית חדשה, משאיר את הדרמטורג כ"שומר לא-ממונה על המציאות". אין פתרונות טכנולוגיים לבעיות אקסיומטיות. בעיות דרמטורגיות, אמנם אינן מופיעות ברציפות על פני כל טווח הביטויים הטכנולוגיים, אבל הן בוודאי אינן תלויות בהם והן משתנות באיטיות. למצב הזה, שנכון לתיאטרון כשם שהוא נכון לכל היבטי החיים המודרניים, האונטולוגיה של באדיו מציגה אישור. מחשבה איטית, סבלנית וזהירה, יחד עם אומץ מוסרי מול תוצאות האירועים, יכולה לחצוב נתיב של פעולה נכונה שדרושה לגורל העולם. זה לא קל, ובוודאי לא נטול סיכונים. אבל אפשר לעשות את זה. על השאלה, אם כן, "האם יכול מחזה להיות אמיתי?" עולה תשובתו הדרמטורגית של באדיו: **כן, בהחלט.**

ביבליוגרפיה

- Anderson, Michael and Linden Wilkinson. 2007 "A Resurgence of Verbatim Theatre: Authenticity, Empathy and Transformation". *Australasian Drama Studies* 50 (April): 153-169.
- Badiou, Alain. 1999 "Philosophy and Truth" (reprint) in *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*. Trans and ed. Oliver Feltham and Justin Clemens. Continuum: London and New York (43-51).
- Cheeseman, Peter. 1966 Preface to "The Knotty: A Musical Documentary". Methuen, UK .
- Feltham, Oliver and Justin Clemens eds. 2005 "Introduction" in *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*. Continuum: London and New York (1-28)
- Gladwell, Malcolm. 2004 "Something Borrowed: Should a Charge of Plagiarism Ruin Your Life?". *New Yorker Magazine*. November 22 .
- Gladwell, Malcolm. 1997 "Damaged: Crime and Science". *New Yorker Magazine*, February 24.
- Hare, David. 2004 *Stuff Happens*. Author's Note. Play Program, National Theatre, UK .
- Lavery, Bryony. 2002. "Frozen". Ultimate Draft 6 August. Possession of the author.
- Meyrick, Julian. 2006. "Cut and Paste: The Nature of Dramaturgical Development in the Theatre." *Theatre Research International*. 31/3: 270-282.
- Paget, Derek. 1987 "Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques". *Theatre Quarterly* 12: 317-336.
- "Playwright Created a Psychiatrist by Plagiarizing One, Accusers Say". *New York Times* Sept 25 .2004 .
- Weiss, Peter. 1971 "The Material and the Models". *Theatre Quarterly* 1/1: 41-43

תרגמה: דפנה לוי

חלומות של אנונימוס

פואמה דרמטית

מחזה חדש מאת יוסי יזרעאלי, שעולה בימים אלה
בתיאטרון תמונע, בכיכובו ובבימויו

הדמויות

ארתור פייץ, שחקן פופולרי מזדקן. פטר מרקוביץ, בלי גיל.
במת תיאטרון ריקה. שני כסאות, אחד בקדמת הבמה פונה
לקהל, השני בעומק הבמה עם הגב לקהל.
העלילה מתרחשת במשך מספר ימים לפני הצגת הבכורה של
המחזה לשחקן יחיד "חלומות של אנונימוס", במסגרת הענקת
פרס מפעל חיים לארתור פייץ בבית הספר למשחק בו למד לפני
חמישים שנה.⁵⁶

תמונה ראשונה

בוקר. ארבעה ימים לפני הבכורה. ארתור חוזר על טקסט מתוך מחברת ישנה ומרופטת.

ארתור: 10 בדצמבר 1962. "אני יושב בחדר ההלבשה אחרי איזו הצגה, מתבונן בראי... ומעוצמת
ההתבוננות, פני מתהפכים ואני רואה את עצמי מאחור, מתרחק אל עומק הראי, נבלע בתוך
החשכה... אני צועק בכל כוחי "עצור!", אבל מי שמסתובב אלי זה... (מתגלה פטר) מישוהו אחר,
מישהו שזממתי להרוג, או שאולי, מי יודע, כבר הוצאתי את זממי אל הפועל!... זה מחזה, אני אומר
לעצמי בתוך החלום, כן, יש מחזה כזה!... אבל כל מה שאני זוכר זה רק את השורה המפורסמת:
דמותך בראי נפרדת ממך, ומתוך החושך שלתוכו היא נמוגה היא שבה אליך, לא מזוהה, וזה אתה."

⁵⁶ מאת ובבימוי: יוסי יזרעאלי, דרמטורגיה: לילך דקל-אבנרי, עיצוב תאורה: איריס מועלם, מוסיקה: תומר
יזרעאלי, ע במאי: אינה אייזנברג, ניהול הצגה: קרן יובל, שחקנים: יוסי יזרעאלי, דודו ניב



יוסי יזרעאלי (משמאל) ודודו ניב בהצגה חלומות של אנונימוס בתיאטרון תמונע
הצילומים כאן ובהמשך – גדי דגון

מבחין בפטר.

ארתור: (אחרי שתיקה) זה בסדר שאני...?

פטר: מבחינתי.

ארתור: אין זכר.

פטר: סליחה?

ארתור: שריפה. לפני חמישים שנה היתה כאן שריפה.

פטר: אהה.

ארתור: חמישים שנה לא שיחקתי על הבמה הזאת.

פטר נעלם.

ארתור בוחן את האפלה שבלעה את פטר, מוטרד משהו.

חושך.

תמונה שניה

למחרת. שלושה ימים לפני הבכורה.

ארתור: 23 בדצמבר 1962. "אני משחק במחזה מאוד חשוב, טרגדיה יוונית או משהו, תפקיד של מלך, מלך שצריך להעלות אותו לקורבן... יש תהלוכה במין שדה, ומובילים אותי עם זר פרחים על הראש, והשיער שלי צבוע זהב, וגם כל הגוף, וסוף סוף כולם אוהבים אותי... אנחנו מגיעים לאיזו מין חורבה באמצע ההרים, תיאטרון או משהו, ששם כנראה זה יתבצע... אבל אין שום סכין, או עצים בשביל האש... וככל שמתקרב רגע הקרבת הקורבן האוירה משתפרת... יש באויר מין מחילה, ומישהו לוחש שאני מאוד מוכשר, ועוד מעט אני אהיה עוד יותר מוכשר... ואז כולם נעלמים ואני צריך להתחיל באפילוג, אבל הטקסט עדיין לא נכתב... מחוסר ברירה אני משחק את המלך ליר כשהוא מתפלל "שמע ישראל", ההה... אבל אף אחד בקהל לא צוחק, כי אין קהל, התיאטרון ריק, ולפי הצמחיה בין המושבים, הוא ככה כבר הרבה שנים... ובכל השנים האלה אף אחד לא יודע מה עובר עלי, לבד על הבמה, או על הדמות שאני משחק, ושאינ לי מושג מי היא..."

שתיקה

ארתור: (חוזר על השורות האחרונות, מברר לעצמו את פשרן) "...ובכל השנים האלה אף אחד לא יודע מה עובר עלי, לבד על הבמה, או על הדמות שאני משחק, ושאינ לי מושג מי היא..."

מתגלה פטר.

שתיקה.

ארתור: אנחנו מכירים?

פטר: זה תלוי בך.

ארתור: מה תלוי בי?

פטר: אם אנחנו מכירים.

שתיקה קצרה

פטר: (בגאווה מצטנעת) אני מכיר אותך.

ארתור: הא, באמת? תודה.

פטר: כן.

שתיקה קצרה

ארתור: (חוזר על הטקסט) "אבל אף אחד בקהל לא צוחק, כי אין קהל, התיאטרון ריק, ולפי הצמחיה בין המושבים, הוא ככה כבר הרבה שנים... (לפטר) אתה פועל במה.

פטר: גם.

ארתור: אתה עובד כאן הרבה זמן?

פטר: לא.

ארתור: אהה.

פטר: אני מכין את הבמה לטקס. איחולי.

ארתור: תודה.

פטר: בית הספר כבר לא משתמש בבמה הזאת. שנים. אבל אתה התעקשת.

ארתור: כי כאן הכל התחיל.

פטר: חמישים שנה.

ארתור: חמישים שנה.

שתיקה

פטר: מכאן.

ארתור: סליחה?

פטר: שאלת אם אנחנו מכירים.

ארתור: מכאן? מה שמך? אתה גם שחקן?

פטר: לא.

ארתור: אבל למדת משחק.

פטר: גם.





יוסי יזרעאלי
(מימין) ודודו ניב
בהצגה **חלומות**
של אנונימוס
בתיאטרון תמונע

ארתור: אהה. (אחרי שתיקה קצרה) תשמע, גם פועל במה זה מקצוע. תיאטרון צריך...

פטר: אסור לי לשחק.

ארתור: אהה.

שתיקה

ארתור: למה אמרת "זה תלוי בך"?

פטר: כי זה תלוי בך.

ארתור: (בוזזן אותו. לא בטוח) העיניים שלך...

שתיקה

פטר: פטר.

ארתור: סליחה?

פטר: שאלת מה שמי.

ארתור: פטר?

פטר: כן.

ארתור: פטר מה?

פטר: היה כאן רק פטר אחד.

ארתור: (בוזזן את פטר. לא בטוח) אולי.

פטר: הייתי הרבה יותר רזה.

ארתור: כל כך הרבה שנים!... (אחרי שתיקה) טוב, אז... ומה... איפוא, התחבאת כל הזמן הזה?

פטר: לא "התחבאתי".

ארתור: (מתנצל) התכוונתי ש-

פטר: חשבת שאתה יודע.

ארתור: יודע מה?... (בוזזן שעון) ועכשיו תסלח לי... (חוזר לטקסט) "...אף אחד לא יודע מה עובר

עלי, לבד על הבמה, או על הדמות שאני משחק... (מפסיק. מתוסכל. שב ובוזזן את פטר, מנסה

להיזכר) הרבה יותר רזה?... "

פטר: (מתנצל) שמנתי. מהתרופות.

ארתור: אהה...

פטר: נגד התרגשות.

ארתור: ולכן אסור לך לשחק.

פטר: כן.

ארתור: לב.

פטר: גם. (אחרי שתיקה) ראש.

ארתור: אהה.

שתיקה. ארתור חוזר לבחון את הטקסט.

פטר: הייתי עוזר לעוזר במאי ב'אדיפוס'.

ארתור: 'אדיפוס'?! ...!

פטר: כאן, על הבמה הזאת.

ארתור: זה לפני חמישים שנה! ...!

פטר: (בגאווה של מעריץ) אני זוכר כל פרט.

ארתור: (מוכן למחמאות) באמת? ... נו? ...

פטר: (כמזכיר נשכחות) אמרתי לך. הכל. שם, מאחורי הקלעים. אבל אתה לא הקשבת.

ארתור: אמרת לי? ... מה אמרת לי? ...

פטר: (אחרי שתיקה קצרה) שלא תבין לא נכון... האדיפוס שלך היה מצויץ.

ארתור: כן, אבל? ...

פטר: זה מה שכולם אמרו, התלמידים, המורים, המנהל, כולם ניבאו לך עתיד מזהיר ...

ארתור: אבל מה? ...!

פטר: משהו היה חסר. בדיוק כמו עכשיו, ב... 'חלום' מ23 בדצמבר 1962.

ארתור: מה חסר בו? ...

פטר: כשב'אדיפוס', אפילו כשירדת מדרגה אחר מדרגה עם העינים העקורות- ...

ארתור: כן??! ...!

פטר: גם כשצווחת אחרי שנפלת, מבקש עזרה...

ארתור: נו, כן, איברתי את הקול! ...!

פטר: בדיוק.

ארתור: אני לא מבין.

פטר: קורבן.

ארתור: סליחה?

פטר: זה מה שהיה חסר, הנכונות להקריב קורבן!...

שתיקה

ארתור פורץ בצחוק, מבטל את המפגש ההזוי בהנף יד וחוזר לעבוד על הטקסט.

ארתור: (ברגש רב) "אבל אף אחד בקהל לא צוחק, כי אין קהל, התיאטרון ריק, ולפי הצמחיה בין המושבים, הוא ככה כבר הרבה שנים... ובכל השנים האלה אף אחד לא יודע מה עובר עלי, לבר על הבמה או על הדמות שאני משחק ושאינ לי מושג מי היא!..." נו, מה חסר עכשיו?!... (פטר לא עונה) מה לא מספיק "נכונות"?!...

פטר: כשאתה אומר את ה"אף אחד לא יודע מה עובר עלי, לבר על הבמה", אתה כמעט בוכה.

ארתור: כמעט?!... (מוחה דמעה, מציג אותה) ומה זה?!...

פטר: בדיוק!...

ארתור: בדיוק מה?!...

פטר: (מזכיר לו, אינטימי, דידקטי) החורף התחתון, ארתור פיין, החורף התחתון!...

ארתור: סליחה?...

פטר: (כנ"ל, מפרט) לבר בחורף התחתון!... בדידות צריך לכאוב יבש, כאילו זה שנים אחרי הדמעות!...

ארתור: (בליגלוג, מצביע על האולם) אתה לא מבין מה זה קהל-...!

פטר: (כמאוכזב ממושא הערצתו) דמעות?!... זה מה שאתה באמת מוכן למכור להם?!... רחמים עצמיים?!... כמו ב'אדיפוס'?!... אתה עדיין לא תופש איזה טקסט חשוב נפל לך לידיים, הא?!...

ארתור: (זלזול ממורמר) "טקסט חשוב"!... (במחשבה שניה, חושד) מה אתה יודע על הטקסט?!... זו תהיה בכורה עולמית!... וזה העותק היחיד!...

פטר: אני מקשיב לו בחזרות. מהיום הראשון.

ארתור: אז איך לא ראיתי אותך?!...

פטר: מה שאתה רואה תלוי בך.

שתיקה

ארתור: שנים אחרי הדמעות.

פטר: בדיוק. יבש.

ארתור: החורף התחתון. (צוחק) ברררר!...

פטר: כן, "ברררר"!

ארתור: ועכשיו תסלח לי. (ארתור מתקשה לחזור לטקסט) הרכה יותר רזה?!

פטר: ומכוסה פצעי בגרות.

ארתור: (חוזר על הטקסט, מתוסכל) "...אף אחד לא יודע מה עובר עלי, לכד על הבמה, או על הדמות שאני משחק, ושאינ לי מושג מי היא..." (חוזר, מנסה לפענח, אבור) "ושאינ לי מושג מי היא..." (נואש) "ושאינ לי מושג מי היא..."

פטר: (מזכיר לו, בעדיניות דידקטית, כמאוכזב מתלמיד עצלן) כי הדמות שאתה משחק נשאבת אל תוך הצל שלה!... הצל שמתוכו היא הושלכה!...

ארתור: מה?!

שתיקה.

ארתור: (כמבקש עזרה) אנונימוס.

פטר: סליחה?

ארתור: זה שמה. השם של הדמות שאני משחק. השם שאני נתתי לה. (מצחקק במרירות, כמבקש עזרה) "טקסט חשוב!"... אין ב"טקסט" הזה אפילו שם, אין תיאור, אין כלום!...

פטר: (מזכיר בעדיניות דידקטית את היופי הגלום בתאוריה שלו) כי זה מה שקורה בחורף התחתון!... הדמות נשאבת, בעזרת השחקן, אל תוך הצל שמתוכו היא הושלכה!... לכן כבר אין לה שם!... לכן גם אין תאור, אין כלום!...

ארתור: ומה נשאר לשחק?!

פטר: בדיוק!...

ארתור: כלום?!

פטר: אם רק היית מגיע לזה!...

ארתור: (אחרי שתיקה קצרה, בז לאיוולת, מצביע על האולם) ומה עם הקהל?!

פטר: (מתקרב אליו, מצביע על האולם, כנ"ל) קורבן!... זה מה שהקהל רוצה, קורבן!... לא פחות מקורבן. לראות את אותך, את השחקן, נשאב ביחד עם הדמות!...

ארתור: (צוחק כבז) אל תוך החורף התחתון?!

פטר: (בקול יבש, מדויק, סוגסטיבי, משכר) הו, הרבה מעבר לו!... כל הדרך, כן, אתור פיין, כל הדרך, (ממתיק סוד קדוש, מדגיש כל הברה) ובחזרה!...

ארתור: נו, די, מספיק!... (חוזר לעיין בטקסט, נקלע לאי-מוצא, משליך את הטקסט על הריצפה)

פטר: פרס מפעל חיים, ארתור פיין, אתה עומד לקבל על הבמה הזאת בעוד יומים פרס על מפעל חיים!... והדמות הזאת, ה"אנונימוס", או איך שאתה קורא לה, מעניקה לך, כאן, במקום שהכל התחיל, הזדמנות להיות ראוי לו!... כי רק דמות שמתפקחת מהאשליה שנקראית "מציאות" מסוגלת לגאול אותך מעצמך, ולשאת אותך אל מעבר!... (מתנצל על חזרה על דברים ידועים) אבל אני לא צריך להסביר לך, אתה יודע בדיוק על מה אני מדבר. (חוזר לצבוע)

ארתור: (ככפוי שד) כן. (כמתעורר, הוא מתרחק, פורץ בצחוק מתגרה שמסתיר דבר מה) אין לי נכונות להקריב, הא?!... רק לגעת בחומר כזה!... (מתעשת, פונה לפטר) מה זאת אומרת שאני יודע בדיוק על מה אתה מדבר?!...!

שתיקה

ארתור: בקשר ל"נכונות להקריב" הזאת שלך. ה"משהו" שאתה טוען ש"היה חסר" -

פטר: כן?!...!

ארתור: איך אתה מסביר את הקהל ב'אדיפוס' כשיצאתי עם העינים העקורות?!...!

פטר: מסביר מה?

ארתור: נעצרה לו הנשימה!... אפילו האויר לא נשם!... ומישהו בשורה הראשונה כמעט התעלף!... אם באמת היית שם ואתה זוכר כל פרט!...

פטר: כל פרט.

ארתור: נו?!...!

פטר: כי זייפת להם את החורף התחתון. והקהל בדרך כלל מעדיף סחורה מזוייפת. היא הרבה יותר זולה מהמקור.

שתיקה

ארתור: מאוד רזה?!...!

פטר: כל כך רזה שכשדחפת אותי שם (מצביע על אחורי הקלעים) עפתי עד הקיר. הנה, אחד עשר תפריים. (מצביע על הצלקת על מצחו)

ארתור: על מה אתה מדבר?!...!

פטר: לפני הכניסה שלך עם העינים העקורות, ניגשתי להזכיר לך מה שאמרתי לך לפני ההצגה...

ארתור: מה אמרת לי?

פטר: שכאב אמיתי אף פעם לא צועק!... כי רק מי שיודע לשתוק את הכאב-! אבל אתה שוב לא הקשבת לי והתחלת לפתוח את שער הארמון... וכשתפסתי אותך בגלימה שלך - זו היתה הצגת הבכורה, ולא יכולתי לסבול שתעלה לתמונה הזאת לא מוכן - דחפת אותי. הנה (מצביע על הצלקת במצחו)

ארתור: (מנסה להיזכר, מגחך) עוזר לעזור במאי?!...!

שתיקה

פטר: מישהו בשורה הראשונה כמעט התעלף, הא?!...!

ארתור: כן.

פטר: כלומר, גם אתה זוכר כל פרט...

ארתור: כל פרט.

פטר: אבל רק מה שאתה מוכן לזכור!...

ארתור: סליחה?!...!

פטר נעלם בחשיכה. ארתור נותר מוטרד.

חושך.

תמונה שלישית

למחרת. יומים לפני הבכורה.

ארתור: 6 במרץ 1962 "יש איזו הצגה חגיגית, בכורה או משהו, שאני משחק בה בתפקיד של פסל... מין אנדרטה... אנדרטה בדמותי ובצלמי... טקס הסרת הלוט מבוטל משום מה, והתזמורת הולכת הביתה... ואז, מתחילה רעידת אדמה, מאד מאד עדינה, ימינה ושמאלה... והמלט בין האבנים שמהן בנויה האנדרטה מתחיל ליפול ומופיעים סדקים... ימינה ושמאלה, ימינה ושמאלה, כמו נייענוע של אמא, אמא שמנענעת אותי, ימינה ושמאלה, ואני מתפורר לה בידים, וכל מה שנשאר לה ממני זה אבק..."

מתגלה פטר.

שתיקה

ארתור: (למרות עצמו, מוטרד) מה זאת אומרת שלא יכולת לסבול?!...!

פטר לא עונה.

ארתור: כאילו... כאילו, מה?... כאילו אני חייב לך-... (פורץ בצחוק סרקסטי) כאילו יש לך איזו

חזקה...

פטר לא עונה.

ארתור: זה מה שאמרת אתמול, שלא יכולת לסבול שאני אכנס לבמה לא מוכן... (כמתעורר מההשתטות) נו די, עזוב... (פותח מחברת, מתכוונן לחזור על הטקסט)

שתיקה

פטר: כן.

ארתור: "כן" מה?!

פטר: חזקה.

שתיקה

ארתור: ומה זאת אומרת שאני יודע בדיוק על מה אתה מדבר?!

פטר: כאן, על הכסא הזה... בדיוק במקום שהנחת אותו... האולם מפוצץ בתלמידים שמתגנבים בחשיכה לחוות את תרגיל המשחק האולטימטיבי... "קפיצת המות"..." ל"שם", כן, ובחזרה!... בהילוך איטי... גיא צלמות, ארץ תלאובות, החורף התחתון... ובכל פעם שמגיעים לחורף התחתון, האויר באולם נושם כחטיבה אחת, עולה ויורד... עולה ויורד... חוץ מהגניחות שעולות מאחורי הקוליסה, וזה אתה שגונח!... חיל ורעדה, ארתור פיין, חיל ורעדה!... וידעתי שאלריך אני מכוון, כי רק מי שמתחלחל עד כדי כך מכיר את גודל המשימה!... אבל אז גם התחלת לנוס על נפשך... כמה מאמצים השקעת בנסיון להכחיש את קיומי, להתעלם!... הנה, אפילו עכשיו!...

ארתור: להתעלם ממה?!

פטר: (רואה את ארתור נכחו, כמו בראי. מחייך כסולח) מהכיעור שלי.

ארתור: מה?!

פטר: (בוזן את עיניו מקרוב, דרך ראי מדומה) הנה!... אתה מביט בו אבל לא ממש רואה!... העינים שלך, תראה את הזריזות שבה הן מתחמקות מהעיקר, רואות רק מה שהן מוכנות לראות!... ההה!... הנה, עכשיו!... (מסמן את התחמקות) אתה חייב להאמין לי, ארתור פיין, כי אתה לא רואה אותן, את העינים שלך, אבל אני!... אני לא רק רואה אותן, אני רואה דרכן!... ההה!... זוכר את טקס חלוקת הפרסים בסוף שנה שניה?... את הרגע שעלית לכאן לקבל את פרס השחקן המצטיין?... הו, איך העינים שלך פירפרו, מנסות בכל כוחן רק לא לראות אותי, ההה, להתכחש לי!... אבל כוחך לא עמד לך, וכמו בתאונה, מבטך התנגש במבטי, בנג!!!... אהבה ממבט ראשון, ארתור פיין, זה מה שקרה לך!... הא?!... לא בי, (צוחק) לא בי התאהבת!... (צחוק מרושע) בכיעור שלי!...!!!

ארתור מתכוונן לצאת.

פטר: אתה הולך כי אתה פוחד לשמוע מה עוד קרה ברגע הזה?

ארתור: מאוחר. ויש לי ראיון.

פטר: אין לך שום ראיון.

ארתור: סליחה?!... (אחרי שתיקה קצרה) בסדר. מה עוד קרה?

פטר: אם אתה עדיין לא מוכן להודות-...

ארתור: להודות במה?

פטר: שאתה מתכוון להרוג אותי.

ארתור פורץ בצחוק. גם פטר.

פטר: זה הגיוני, לא?

ארתור: מה הגיוני?

פטר: כי איך תוכל להמשיך ולהעמיד פנים כשאני, הסוחט, יכול בכל רגע להוציא אותך מהארון?!...

ארתור: להעמיד פנים שמה?

פטר: כלום לא נסתר ממני... גם לא המחשבות הכמוסות ביותר שאתה לא מודה בקיומן אפילו לעצמך, כן, כי מאותו רגע שצדתי אותך במבט שלי-... כל מכוני היופי שאתה חומק אליהם לאחור שעות הסגירה, לא יצליחו להסתיר את המשיכה שלך אל... הכיעור שלי!... זה הכיעור שלי שמושך אותך להתמסר לו, להתבוסס בו, להתאבד בתוכו!... כן, והוא גם זה שרוחף אותך לטפס מעלה-מעלה, אל פסגת התהילה, רק כדי לנוס מפני, מהתהום שבה אני ממתין לך עם כל הסבלנות שבעולם...

ארתור: אתה מטורף!...

פטר: מטורף, כן, בשביל האחרים, אבל לא בשבילך!... כי מה שאתה קורא לו 'טירוף', זו היכולת שלי לקרוא אותך כאילו היית-.... אני.

ארתור: אתה פשוט-!!!...

ארתור: עדיין מכחיש, הא?!... מכחיש מה עוד קרה לך באותו רגע, הא?!... אני אזכיר לך: באותו רגע, לא, באותה שניה, אלפית שניה, כשמבטינו התנגשו, כשפירפרת מפחד, שבוי בקיסמי, לכוד ללא מוצא, באותו קמצוץ זמן שכל חיך הצטופפו בתוכו, החלטת שכדי להשרד תהיה חייב להרוג אותי!... כי להרוג אותי יהיה פחות נורא מלהודות במשיכה הבלתי ניתנת לריסון!... הא?!... וכשלא תוכל לשאת אותה יותר, זה יקרה.

ארתור: אתה חולה רוח!!!....

פטר: ואז גם החלטת איך להרוג אותי... שגם את זה אני אזכיר לך?... לא, אני אראה לך... (ארתור שב להתבונן במחזה כבראי) הנה, הבט, זה יקרה, כן, במה שיראה כמו תאונה... מין צרוף מקרים

אומלל, משהו כמו... כמו... נניח... כשאזיה הומלס מתפרץ למעבר החציה עם קופסת הנדבות שלו, ממש ברגע שאיוו מכונית מפוארת מגיחה מעבר לפינה ולא מצליחה לבלום בזמן... הא?!...

ארתור מתאבן. שתיקה

פטר: לא, אין לך ממה לחשוש!... אני לא מתכוון להסגיר אותך!... להפך!... כי אולי אחרי הכל, כשתחוזה רצח אמיתי, תתרחש המטמורפוזה... אולי אז, סוף סוף, תתחיל לשחק כמו שאני מצפה ממך!... אדרבה, אם זה המחיר, אני מוכן לשלם אותו!...

שתיקה

פטר: ואולי אחרי הכל אני טועה?... כי אחרי אותו מבט שבו גזרת עלי עונש מות, לא רק שלא פעלת להוציא אותי לפועל, התחלת להגן עלי... כי כשדחת אותי אל הקיר בבכורה של 'אדיפוס' אפילו לא הבטת בי, התעלמת ממני שתפש לך את הגלימה... כאילו לא אני עשיתי את זה, כאילו זה קרה מעצמו... מין תאונה... וגם אחרי הערב השני, כששוב ניסיתי לעצור אותך ושוב השלכת אותי, לא פנית לכמאי, למנהל, לאף אחד... יכולת בקלות להעיף אותי מבית הספר ולגמור עם כל העניין, אבל אתה שוב בחרת להתעלם... ובהופעה האחרונה, כשפרצה שריפה על הבמה ואתה ענית לשאלות החוקר, אני התקרבותי אליך, נכנסתי לשדה הראיה שלך, אבל אתה הפנית את מבטך והצבעת על הקומקום החשמלי ואמרת שראית גיצים... למה?!...

שתיקה קצרה

ארתור: מה זאת אומרת "כמו שאני מצפה ממך לשחק"?

פטר: כשתשוב מתוך החושך.

ארתור: על מה אתה מדבר?!...

פטר: זה לא אני שמדבר, זה אתה שמדבר, זה הטקסט שלך, ה'חלום' של ה-10 בדצמבר 1962!... ה'חלום' שבו אתה מצטט את "השורה המפורסמת"!!! שאלחש לך אותה, את "השורה המפורסמת"?!... (ארתור לא מגיב. פטר מצטט לו לאט, מילה במילה. סוגסטיבי, ארתור מדקלם ביחד אתו כמי שכפאו שד) "דמותך בראי נפרדת ממך, ומתוך החושך שלתוכו היא נמוגה היא שבה אליך, לא מזוהה, וזה אתה." (אחרי שתיקה קצרה) אם רק היית מסתכן בהבנת הנקרא-!...

ארתור: הבנה של מה?!...

פטר: שאתה היחיד המסוגל לחזור משם, מאפילת הראי, חי.

שתיקה

פטר: ממה אתה כל כך חושש?!... להפרד מה'אני, אני, אני' הזה שלך?!... מצחנת המוכר והידוע?!... מהתיאטרון שמצליח להפיק ממך את מיטב הבינוניות?!... (מצחקק בכאב, נד בראשו מתוך אכזבה עמוקה) מסרב להבין!... עדיין מסרב להבין!... אתה, שלך הקדשתי את תורת התיאטרון שלי!... שבשבילך חיברתי אותה!... שאותך יעדתי לממש אותה!... כן, אותך, המוכשר מכולם ו... הו,

כן, מוג הלב!!!...

ארתור: בטקס חלוקת הפרס תפרוץ כאן שריפה?

פטר: זה תלוי...

ארתור: איזה שם נתת למנהל כשבאת לעבוד כאן?...

פטר: מה זה משנה?...

ארתור: כי בשנים הראשונות, אחרי בית הספר, פרצו שרפות בשני תיאטראות שבמיקרה שיחקתי בהם... ואם אני לא טועה, אתה היית בסביבה... וכל פעם תחת שם אחר...

פטר: תודה.

ארתור: תודה?!...

פטר: מכל הלב. לא הסגרת אותי.

ארתור: אחרי הפעם השניה עמדתי לגשת למשטרה... אבל אז בדיוק קיבלתי תפקיד ראשון בסרט וזה יצא לי מהראש... ואז נעלמת... בינתיים עברו כמעט חמישים שנה, וחשבתי שזהו זה, שזה נגמר...

שתיקה קצרה

ארתור: זה לא מטריד אותך?

פטר: מה?

ארתור: מילה אחת עם המנהל ואתה...

פטר: לא.

שתיקה

ארתור: (כנזכר) סוודר קרוע... תמיד אותו סוודר קרוע...

פטר מהנהן.

ארתור: ושיער שלא חפפת שנים...

פטר מהנהן ונעלם בחשיכה. ארתור נותר לבדו.

חושך.

תמונה רביעית

לילה. ארתור לבד על הבמה. אפלולית. ארתור בוחן את הטקסט במחברת החומה, יורד לעומק

משמעותו.

ארתור: "אני יושב בחדר ההלבשה אחרי איזו הצגה, מתבונן בראי... ומעוצמת ההתבוננות, פני מתהפכים ואני רואה את עצמי מאחור, מתרחק ממני אל עומק הראי, נעלם אל תוך החשכה... אני צועק בכל כוחי "עצור!", אבל מי שמסתובב אלי זה מישו אחר, מישו שזממתי להרוג..."

ארתור מפסיק. קופא. מחפש את פטר באפילה. חוזר לבחון את הטקסט, ממשיך בזהירות כאלו כל מילה עומדת להתפוצץ בפיו.

ארתור: "או שאולי, מי יודע, כבר הוצאתי את זממי אל הפועל... זה מחזה, אני אומר לעצמי בתוך החלום, יש מחזה כזה, אבל כל מה שאני זוכר זה רק את השורה המפורסמת: (כבודק כל מילה תוך כדי משחק) 'דמותך בראי נפרדת ממך, ומתוך החושך שלתוכו היא נמוגה היא שבה אליך, לא מזוהה, וזה..... אתה'."

מתגלה פטר.

שתיקה

פטר: אתה מוכן?

ארתור: מוכן למה?

פטר: להבנת הנקרא.

שתיקה. ארתור משליך את המחברת על הריצפה.

ארתור: (ממלמל לעצמו בכעס) אסור היה לי לגעת בחומר הזה, אסור!... (באימה) החומר הזה עוד עלול!...

פטר: בדיוק!...

ארתור: סליחה?

פטר: החומר האסור!... ממנו ייבנה 'תיאטרון הגאולה'!... שהכיעור שלי, ארתור, מבשר את פעמיו!... כן, הכיעור שלי, זה הכיעור שלי, שכל תלמידי בית הספר התגנבו לילה לילה להביט בו בשקיקה, כי הוא העניק להם מין השראה!... עדיין מתכחש לו... אתה, שבשבילו הגיתי את כל התורה!... שבשבילו - מחרתיים יש לך הצגה, ואין לך מושג מה אתה עושה...

ארתור: בדיוק!...

פטר: תביט בו, בכיעור שלי.

ארתור: אתה באמת מאמין שאני אחד התלמידים שהתמכרו ל"השראה" שלך?!

פטר: לך יש עוד ספק?

ארתור: אתה מטורף מוחלט!...

פטר פוריץ בצחוק מרושע

ארתור: זה הצחוק!... זה בדיוק הצחוק שהתלמידים צחקו כשצוות הפסיכולוגים שאל אותם מיהו הדיבוק שנכנס בהם!... (בבוז) "השראה"!... זה הקול שלך שבקע מגרונם!... הפעלת אותם כמו מריונטות!... פיתית אותם אל תוך אפילת הראי שלך בתואנה שאם הם יתמסרו לך, "מבשר הגאולה", גם המוות לא יוכל להם, שהם יזכו בכוחות-על כאלה ש-... עודדת אותם להתנסות בזה, ולא רק על הבמה, כמו התלמיד משנה ראשונה שמתוך אפילת הראי שלך המשיך ישר אל פסי הרכבת, משוכנע שיצליח לעצור את הקטר במו ידיו!...

פטר: ושבהלוויה שלו, אתה זוכר ארתור? היית כל כך פעיל עד שכמעט נכנסת לקבר במקומו!... זה מה שחיוק בי את ההרגשה!...

ארתור: רוצח!...

פטר: שאתה האיש!...

ארתור: יש לך מושג איזה מזל היה לך?!... שהפסיכולוגים לא פנו אלי?!... אחרת כבר מזמן היית נירקב בבית סוהר!...

פטר: אתה פנית אליהם, ארתור. אל ראש הצוות!...

ארתור: סליחה?!...

פטר: אבל ברגע שהוא רק התחיל לשאול אותך מה אתה יודע, אתה משכת כתפיים, כאילו אין לך מושג במה מדובר!... אני עמדת לידך!... נשפתי בעורפך!... מאוד רציתי למוע מה תענה לו!...

שתיקה

פטר: וגם לא אחרי כרמלינה.

שתיקה

פטר: גם אז ענית לפסיכולגים, שחיפשו קצה חוט, במשיכת כתפיים.

שתיקה

פטר: אחרי ההפנינג שלה. ההפנינג של כרמלינה.

שתיקה

פטר: כרמלינה!... מלכת בית הספר!... כרמלינה היפיפיה!... (אחרי שתיקה) אהובתך!!!...

ארתור: מה בקשר לכרמלינה?

פטר: היא כיסתה את השקדיה בחצר בית הספר בפתקי התאבדות. שאתה התגנבת מוקדם בבוקר לקרוא אותם אחד אחד. ולא עשית כלום.

ארתור: אבל כרמלינה לא התאכרה.

פטר: כי אני הצלתי אותה. אבל זה היה קרוב מאוד!... ואתה יודע למה הצלתי אותה?!... רק כדי לגלות לה שאתה ידעת ולא עשית כלום!... שקראת את כל הפתקים שלה, אחד אחד, ולא עשית כלום!... כי החשש מהתאבדות משתק אותך ומרגש אותך בו בזמן, הא?!... ההמתנה לנורא מכל והמשכר מכל, אני צודק, ארתור?!... "הו, אלהים, רק שלא!..." ו"נו, שזה כבר יקרה!"... כמו אורגזמה אסורה, אורגזמת המוות, כן!... אני קורא אותך נכון?...

ארתור: כרמלינה, איפוא היא היום?

פטר: מה זה משנה?!... נעלמה. היא חיתה אתי תקופה קצרה, ויום אחד נעלמה.

ארתור: כל מה שהיה שלי, קרוב אלי!...

פטר: בדיוק. וחויץ מזה, הייתי חייב לבודד אותך. בשבילי.

ארתור: שטן!...

פטר: רק הוא יכול להציל אותך, ארתור!... יש לך הצגה בעוד יומיים ואתה לא יודע מה לעשות!... ואתה מפחד, ארתור, פחד מות, ומבודד לחלוטין, ולחלוטין תלוי בשרותיו של, כן, (קד קידה) השטן!... (צוחק צחוק מרושע)

ארתור: (כמתעורר מחולום רע) קאט. ההצגה נגמרה. פיניטה לה קומדיה.

פטר: אם רק תתגבר על הפחד -

ארתור: איזה פחד?!...

פטר: להביט בכיעור שלי.

ארתור: די, מספיק!...

פטר: להודות שאתה -

ארתור: נו די, באמת!...

פטר: מאוהב בו!...

ארתור: תקשיב לי!...

פטר: אהבה שלא ניתנת לריסון!...

ארתור: אני מזהיר אותך!...

פטר: שאתה רוצה לצלול לתוכו, להזדווג אתו, להתאבד בו!...

ארתור: אתה חולה רוח!...

פטר: אם רק תודה!...

ארתור: לא!!!...

פטר: כי פחות מווידי לא יעזור!!!...

ארתור: (מהפנט) ארתור פיין!!!... אני אדריך אותך באפילת הראי... אל תפחד, כן, צעד אחד ואתה בפנים!... לא, ארתור!... עירום!... אני אפשיט אותך... בעדינות, לאט לאט... כי השריון המוזהב נדבק לך לגוף וזה כואב, אני יודע... ועוד יותר כואבת הכושה לחשוף את הבשר שחלודה אכלה בו... והורידים הנפוחים של הולכת השולל... והבטן הנפולה של המרוצות העצמית... והריח, ריח הרקב שלשוא אתה מבשם ומבשם!... ארתור פיין, 'נסיך הבמה', גוויה חנוטה בשריון מוזהב!... עם השריון המוזהב הזה שיחקת כל חיך תפקיד של אנדרטה, אנדרטה לעצמך!... ואתה, עצמך, ארתור, אף פעם לא חיית... ואם חיית, היה זה רק כדי לתחזק את האנדרטה שהקמת למוניטין שלך... מוניטין!... תדמית מיוחצנת!... שיפוץ פרטים בביוגרפיה, ניתוח פלסטי למצפון, אוסף של שקרים קטנים שהאכלת בהם את כולם, ושעם הזמן התחלת להאמין בהם בעצמך!... כן, אני יודע, ארתור, זו פרידה כואבת ממה שהאמנת בכל ליבך כי זה אתה... הנה, תסתכל, אפילו החיך המפורסם שלך, החיך המנוכר ממרומי האולימפוס, הוא עווית משופצת!... עווית, שבכל פעם שהיא פורצת ממעמקיך, מיד אתה מתאשפו במחלקה ליחסי ציבור!... ו"העולם הפנימי", הו, ארתור!... קודש הקודשים של השקר!... בכל מקום שדרושה כוונה פשוטה אתה משקיע מאמץ שלא היה מבייש טחורים!... כל רגש אתה הופך למפגן סנטימנטלי, במקום טרגי אתה מלודרמטי, במקום כאב חוגגת ההיסטוריה, כמו ב'אדיפוס' כשיצאת מנוקר עינים... זהו, כן, ערום ועריה!... לא, ארתור, לא!... אין טעם לכסות את ערוותך עם אותות הכבוד!... אתה חייב להפרד גם מהם!... מכל הפרסים, התארים, הביקורות!... במיוחד מהיקר לך מכל יקר, פרס השנה השניה בבית הספר, והביקורת המהללת על 'אדיפוס' שאתה יכול לדקלם מתוך שינה!... הנה, סיימנו לקלף אותך, ארתור, כמו בצל, קליפה אחר קליפה, ומה נשאר?... כלום!... כמו שאמרת: "פיניטה לה קומדיה"!... כן, ארתור, הקומדיה נגמרה אבל הדרמה רק מתחילה!... לא, הלאה, הלאה!... אל עומק הראי!... גיא צלמוות... פנימה!... עמוק יותר!... ארץ תלאובות... הלאה, אל עומק הראי!... כן, ארתור, ברררר!... ערום ועריה בחורף התחתון!... הברררר של הנשמה!... צללים!... נצח של צללים!... השעונים המושלכים בצד הדרך, תביט, אין להם מחוגים!... וערמות האשפה, לוחות שנה ריקים!... לא, אין טעם לצעוק, כי לא רק שאיש לא ישמע אותך, איש לא יודע שאתה פה, שאתה בכלל קיים, ואין סיכוי שמישהו ידע על קיומך אי פעם!... אתה צודק, ברררר!... אבל זה בדיוק מה שעובר על ה'אנונימוס'!... וזה כואב, ארתור, כאב שהוא תמיד הווה, תמיד!... לנצח נצחים!... כאב שהוא מצב צבירה!... יבש!... שנים אחרי הדמעות!... ושממנו, כן, ממנו עשוי השחקן האמיתי!... ברררר!... לא, ארתור, לא!... אנחנו ממשיכים!... פנימה, אל עומק הראי!... עמוק, יותר עמוק אל תוך החושך!... חושך על פני תהום!... כן, תוהו ובוהו!... זה מה שהתלמידים לא הבינו!... שתוהו ובוהו זה לא קייטנה אומנותית!... שלחזור מהטרם-בריאה, זה לא תרגיל ב'נדמה לי'!... ושמוות זה לא משחק ילדים!... אבל אתה, אתה מבין!... כי אתה נגוע!... כן, ארתור פיין, אתה סוכן רדום של עולם התוהו!... והגיע הזמן לפעול!... כי רק אתה מסוגל לבצע את קפיצת המוות!... להעלם באפילת הראי, ולשוב משם, למענם, (מצביע לעבר הקהל) כמושיע של קץ הימים!... ההומלס הקוסמי!... שחקן תיאטרון

הגאולה'!!!... תיאטרון שבשפה שלו חיים ומות הם אותה מילה!!!... לא, אל תעצור!... לא עכשיו!... בעוד יומיים יש לך הצגה, אתה זוכר? ואתה לא יודע מה לעשות!... רק עוד צעד אחד ו-!... כל חיך חיפשת את פתח המילוט, (מוציא בקבוק קטן) וכשאתה עומד על הסף שלו אתה נרתע?... שם, ארתור, שם, נמצא המפתח ל'אנונימוס'!!!... (פותח את הבקבוק ומקרב את אט לפיו) כן!... כן!... כן!...!!!... (קופא, מתעורר, שופך את תוכן הבקבוק על הרצפה)

חושך

תמונה חמישית

למחרת. יום לפני ההצגה הראשונה.

ארתור מרים את המחברת החומה ומתחיל לצאת, עוצר, משליך את המחברת החומה מאחוריו במיאוס, כאילו זו נטפלה אליו, ממשיך לצאת, עוצר, מסתובב ומביט במחברת, חוזר לאט, מובס, מרים את המחברת ומתישב על הכסא, שקוע בשרעפים.

שתיקה

מופיע פטר. ארתור חש בו. מזנק מכסאו לברוח. שב ומתיישב.

ארתור: (מבלי להסתכל בפטר) תעבוד ותשתוק.

שתיקה.

ארתור: שום מילה!... (מרסן את עצמו מלפנות אל פטר)

שתיקה

פטר מנסה לרסן גל צחוק ונכשל.

ארתור: מה מצחיק?!!!...

פטר: מה מצחיק?!!!... שאני, כמו אדיוט, כבר הייתי מוכן שאפילו תהרוג אותי!... ההה!... הוי, איך ההתנשאות שלך בבית הספר הטענה אותי!... עשית רושם שאתה בסך הכל מואיל להופיע על הבמה, אבל מתוך תיעוב... שבתוך תוכך אתה שונא תיאטרון, שרק במקרה נקלעת למקצוע הזה, ושבעצם אין לך בו כל חלק, ושכל מה שקשור אליו לא מעניין אותך, לא הקהל, לא המבקרים, ואת זה אהבתי!... מאוד!!!!... כי אין דבר ששנוא עלי יותר משחקנים ש"נורא אוהבים" תיאטרון!... "צ'כוב", ומיד העינים שלהם מתכסות בלחלוחית... "שקספיר", והם מחליפים אותות רווי משמעות המוכרים רק ליודעי סוד... הם הפתטים ביותר, כי הם עובדים בתיאטרון מתוך בחירה, לא בעל כורחם!... אין להם מושג מה זה החורף התחתון... לכל היותר הם מצמידים לראי בחדר ההלכשה גלויים משם... רק מי שנידון לתיאטרון, וכל חייו הוא מנסה להמלט ממנו, כמו שנביא-אמת בורח מהנבואה, רק לו תיתכן ה...התגלות!... שברוב טפשותי הצעתי לך אתמול בלילה!... איך לא הבנתי שכל ההתנשאות

הזאת נועדה בעצם להסתיר את התלות המוחלטת שלך במחמאות!... לבזבז חיים שלמים על שחקן שתלוי לחלוטין באיזו קופאית בסופרמרקט שתזוהא אותו!... שבזכותה הוא קיים!... שתמיד יעמוד בתור לקופה שלה גם אם שאר התורים פנויים... "הו, אדון ארתור פיין!... ראיני אותך בטלוויזיה, קראתי עליך בעתון, שמעתי אותך ברדיו!"... וגם כשאתה לא צריך כלום, אתה נכנס לסופרמרט לקנות משהו רק כדי ש'במקרה' תגיע לקופה שלה, והיא תאשר לך שאתה קיים!... לך הביתה, ארתור!... ושלא תרגיש חס וחלילה שום מחויבות כלפי!... כל הסיפור הזה שאני יעדתי אותך... הטרופ הזה שלי... זה גם מה שהרופא אמר לי, שאני חייב להניח לך... שהאובססיה הזאת לא תגמר טוב... לך הביתה!... אני מתנצל מעומק הלב על כל ההטרדות, למרות שלא היתה לי ברירה, כי אתה המושכת להתעלם ממני!... וגם כשהשארתי לך בתיבת הדואר שלך הנחיות מדויקות איך לשחק את 'המלט', או את 'רומיאו', אתה השלכת אותן לפח!... ארבעתי לך בחדר המדרגות, ראיני!... לכן שרפתי את התיאטרות, חשבתי שאם לא אתן להצגה להמשך, אולי כך תבין!... סרבתי להאמין שאתה באמת לא מעוניין בי... חשבתי שזה רק הפחד שלך ממני, מהכיעור שלי, שאתה פשוט מפחד להעזי, וזו הסיבה שהחלפת כל הזמן כתובות!... איך לא עלה על דעתי שזה היה חוסר עניין מוחלט בי ובתורה שלי!... ושכל מה שבאמת עניין אותך עם 'רומיאו' ו'המלט' זה עוד ראיון בטלוויזיה ועוד צילום בעיתון!... כי זה בדיוק מה שקרה אחרי כל ביקור ליילי, כשהתגנבתי לחדרי השינה שלך להביט בכשאתה ישן - מיד סודרה לך הופעה בטלוויזיה, והצילום שלך הופיע על עמוד השער של חוברת סוף השבוע!... ששש!... אתה כל כך צודק, חבל על כל מילה. על כל המילים שבזכותי עליך. על חיים שלמים שבזכותי על האיש הלא נכון!... כן, כן, ששש!... לך הביתה, ארתור!... אתה לא שומע?!... האבולוציה אמרה את דברה!... תולדות התיאטרון שלך ושל כל השכמותך מסתיימים כאן ועכשיו עם הצגה שלא תעלה!... אתה לא מבין מדוע?!... כי התיאטרון שלך הוא איבר מיותר שנגרר הרבה מעבר למה שיועד לו, ושנשאר בחיים רק בגלל הנשמה מלאכותית!... אתה באמת חושב שהתיאטרון שלך חשוב לקהל?!... שהקהל באמת זקוק לך?... ל'סבל' המעושה שלך על הבמה?!... ל'קורבנות' המדומים שאתה מקריב למענו?!... תתבגר, ארתור פיין!... אתה המפית שאיתה הוא מנגב את הפה אחרי ארוחה טובה!... אתה זרו העיכול שלו, זה הכל!... אולי יהיה לקהל עניין בכך אם תופיע במדור הפלילים, אם תהרוג מישהו בתאונת דרכים, איזה הומלס או מישהו כזה, אבל חוץ מזה, אתה שולי!... 'שחקן'!... לך הביתה!... התיאטרון סגור ואבא'לה תפור!... חוץ מזה אתה חוסך לך עוגמת נפש, כי הצגה שלא עולה לא מקבלת ביקורות רעות!... לך הביתה, ארתור פיין!... ולקופאית שלך בסופרמרקט תסביר שזה נגמר, שאין לך יותר כוח, ושלא למחמאות אתה זקוק. אתה זקוק לרחמים!... (נעלם)

חושך

תמונה שישית

מאוחר בלילה. הבמה ריקה. אור על שני הכסאות.

קולו של ארתור: 17 ביוני 1962. "נבחרתי ל'שחקן השנה', אבל בארץ אחרת. הדרך לשם רצופה בתלאות, וכשאני מגיע בשארית כוחי, חבול וחבוט, כולם פורצים בצחוק... הכרוז מודיע שנפלה

טעות ושתואר 'שחקן השנה' מיועד למישהו עם חורים בכפות הידים... מיד אני מרגיע אותם ומראה להם את החורים בכפות ידי, ושהכל בסדר...

קולו של פטר נשמע ומתגבר אט אט כשקולו של ארתור נחלש עד משתתק)

קולו של פטר: אבל הצחוק שלהם, שהכרוז מנצח עליו בתנועות פראיות, מצמיח שינים ומתקרב אלי כמו לוע של חיה מעולם התוהו... חיה ענקית, שמרוב שאני נבהל ממנה, היא מתחננת לפני שאעשה לה 'טובה... טובה... ואף על פי שאני מלטף אותה שוב ושוב, הלוע שלה נפער ונפער ונפער...." **חושך**

תמונה שביעית

ארתור ופטר יוצאים להשתחויה. ארתור מפיל את שני הכסאות כסימן לסיום ההצגה.

מחיאות כפיים.

פטר: (שולף טקסט של המחזה ומתחל לקרוא) העשרים ותשעה לינואר אלף תשע מאות ששים וחמש.

ארתור: (שולף טקסט, מחפש את השורה, ולשוא) סליחה?

פטר: העיתון מהעשרים ותשעה לינואר אלף תשע מאות ששים וחמש. הוא נעול במגירה התחתונה בשידה ליד המיטה שלך.

ארתור: על מה אתה מדבר?

פטר: על הכותרת בעמוד האחרון.

ארתור: איזו כותרת?

פטר: פעלולן נהרג בזמן צילום של סרט.

ארתור לא מגיב.

שתיקה

פטר: שאני אפרט? (ארתור לא מגיב) מכונית שהיתה צריכה לבלום דרסה אותו. השחקן שנהג במכונית קיבל רק עבודות שרות. שמו נאסר לפירסום.

ארתור: אהה.

פטר: כן, "אהה"!!...

ארתור: ואתה היית הפעלולן.

פטר: לא בדיוק.

ארתור: אני לא מבין.

פטר: ידעת אז, ואתה יודע עכשיו, שלא הייתי פעלולן.

ארתור: אבל -

פטר: כרגיל, "לא זוכר"!!! "לא זוכר" את מה שלא כדאי לזכור!...

ארתור: סליחה?!!...

פטר: אני אזכיר לך, הא?!!... פיסת הזכרון האחרונה שתשלים את התמונה!... (מרים את הכסא של ארתור, מתישב) זה היה הסרט הראשון שלך, ארתור, ואת זה לא יכולתי להחמיץ. עזרתי עם האביזרים. מישוהו אמר שהפעלולן חולה, וזה סיכן את כל יום הצילומים. אז אמרתי שאני פעלולן. התמונה לא היתה כל כך מסוכנת. הייתי צריך לשחק איזה הומלס שחוצה את הכביש במעבר חציה, בדיוק ברגע שהמכונית המפוארת שלך מגיחה מעבר לפינה, מין נסיון סחיטה כזה, שכאילו תפגע בי, אבל לא משהו רציני, כי אתה היית צריך לבלום בשניה האחרונה. זה הכל. אבל אתה זיהית אותי, ובמקום לבלום דרכת על דוושת הדלק... זו היתה ה"טעות" שחילצה אותך מעונש כבד. טענת שזו היתה מכונית ישנה שלא הכרת, והכביש היה חלק, ירד מבול... ובנוסף לזה, עורך הדין שלך טען, ובצדק, שהקורבן התחזה לפעלולן ולכן... בנג!!!... הפנים המעוכים שלי בתוך שמש מזכוכית, זוכר?!!... איך אני מתנפץ אל תוך השמשה הקדמית, העינים שלנו מתנגשות, כמו אז, כשעלית לקבל פרס בסוף שנה שניה, רק הרבה, הרבה יותר חזק?!!...

שתיקה. פטר קם מהכסא ופונה לצאת.

ארתור: אתה תהיה כאן הערב.

פטר: באתי להפרד.

ארתור: בבקשה.

פטר: לא.

ארתור: אני אשחק בשבילך. במיוחד בשבילך. על פי כל ה-... החורף התחתון וכל זה...

פטר: אתה עדיין לא מבין, הא?!!... "החורף התחתון וכל זה" נגמר!... פתח המילוט שפתחתי לך, ורק לך, ננעל!... זהו, ארתור, הגן סגור ואבאל'ה תפור!... (מתכוונן לצאת, עוצר) בתוך הראש שלך אתה כבר מתרץ את הכשלון שאתה עומד לנחול הערב ככפרה על הרצח, הא?!!... כאילו תכננת את הכשלון הזה מראש... "קורבן כפרות", על זה אתה עובר, הא?!!... לא קורבן ולא כפרות!... כמו ב'אדיפוס', עוד 'במקום' של הדבר האמיתי!... גם במקום החורף התחתון בטח תמציא לך איזה קוטב צפוני, כי בשבילך זה מספיק "ברררר", וזה גם מספיק "עצוב", כי מה יותר "אנושי" מפנגוין, עזוב לנפשו, בורד בשממת הקרח!... הוי, ממחטה!... ממחטה!... מלכות בעבור ממחטה!... ולכן - כך תשכנע את עצמך - גם לא מוכרחים תוהו ובוהו ממש!... וגם לא גאולה!... במקומה יספיק איזה "קטרזיס"!... להסתכן באמת?!!... ועוד בסכנת מוות?!!... בשביל מה זה טוב, אם אפשר להסתפק

ב'נדמה לי' הגדול מכולם: "טרגרדיה"!... ורצוי שתהיה "פיוטית", רצופה במונולוגים "נואשים"!...
ההה!!!...

פטר נעלם.

ארתור: "אני יושב בחדר ההלבשה אחרי איזו הצגה, מתבונן בראי... ומעוצמת ההתבוננות, פני מתהפכים ואני רואה את עצמי מאחור, (מתרחק אל עומק הבמה) מתרחק ממני אל עומק הראי, נעלם אל תוך החשכה... אני צועק בכל כוחי "עצור!", אבל מי שמסתובב אלי זה -... מישהו אחר, מישהו שזממתי להרוג, או שאולי, מי יודע, כבר הוצאתי את זממי אל

הפועל. זה מחזה, אני אומר לעצמי בתוך החלום, יש מחזה כזה, אבל כל מה שאני זוכר זה רק את השורה המפורסמת: דמותך בראי נפרדת ממך, ומתוך החושך שלתוכו היא נמוגה היא שבה אליך, לא מזוהה, וזה אתה."

חושך

לאחר ההשתחויה, כשהקהל מתחיל לצאת, נשמעת הקלטה בקולו של פטר:

31 ביולי 1962. "יש איזו הצלחה ענקית... וכולם אומרים שזה תפקיד חיי!... וקוראים לי לבמה להשתחוות פעם אחר פעם. אבל בכל פעם שאני יוצא להשתחוות הקהל הולך ומזדקן... ובכל פעם אני משתחוה בעוצמה גדולה יותר, ומשליך את הגוף קדימה ולמטה בכל הכוח, כאילו העולם כולו תלוי בעוצמת ההשתחויה, אבל בכל פעם הקהל מזדקן בהתאם, עד שבסוף, כשאני משכלל את ההשתחויה לכלל שיפלות שאין שפלה ממנה, ממש קידוש השם, מה שנשאר מהקהל זה רק שלדים מכוסים בקורי עכביש..."

סוף