

הדרכה מעשית לשחקן, לבמאי ולמבקר

ישראל בשן

אנשי התיאטרון בארץ — שחקנים, במאים, מבקרים, מרצים לתיאטרון חסרים טכניקה חשובה שרכישה היתה מעלה את רמת הביצוע והשיפוט של אמנות זו.

השחקנים המקצועיים וכן התלמידים בבתי-הספר ובחוגים לתיאטרון, מפתחים באינטנסיביות את הטכניקה החיצונית — קול, דיכציה, תנועה, מימיקה, שבעזרתם מבטא השחקן את הדמות; הטכניקה הפנימית, שבעזרתה בונה השחקן את הדמות — חסרה לגמרי.

לכאורה הטכניקה הפנימית מיותרת; הלא מטרתו של השחקן על הבמה היא "להיות טבעי" — כמו בחיים — ומה לימד צריך כאן? לאמיתו של דבר, השוני בין החיים לבמה הוא רב כשוני שבין הטבע לאמנות.

הטכניקה הפנימית מקנה לשחקן שורה של חוקים שבמציאות אוחזנו פועלים לפיהם בלי להיות מודעים להם. "האמת הסצנית" בנויה על "שקר" — על תנאים מוצעים — וכוזב השכנוע של אמת זו תלוי במידת ביסוסה על החוקים האורגניים של החיים.

הוא הדין לגבי הצופה הבא לתיאטרון כדי להאמין ל"שקר", ליפול באשליה, בתנאי שתיישם את הטבע האורגני של החיים.

לדוגמא: שדטוטה של קטה קולביץ "האם עם ילדיה הרע" בים" הוא תוצאת התייחסותה של האמנית לנושא.

אמן הבמה, היוצר בפומבי, בכפייה, חייב לארגן לפי חוקים אלה את התאמצותו הרוחנית, כי חוקי הפעילות של השחקן (הסובייקט) הם חוקי הקליטה-התפיסה של הצופה (האובייקט).

במציאות, תפקיד הסובייקט והאובייקט מתחלפים לסירוגין.

החוקים האורגניים של הדיבור

הדיבור, על הבמה כבחיים, הוא אמצעי השיתוף החשוב ביותר — הקונקרטי ביותר.

הדיבור על הבמה הוא היפוכו של תהליך הדיבור בחיים, במציאות הוויזיה, הדמיוניות של המילה — התיאוריות שלה — קודמת לביטוי המילה.

הוויזיה של המילה "בית", לדוגמא, יונקת את חיוניותה משלושת המפעילים הרוחניים שלי: המחשבה, הרגש, הרצון.

הוויזיה מושפעת — נצבעת — עלידם ברגש, בטמפר-מנט, ביחס שלי לבת המילה "ביתי מבוססת באופן אורגני מאליה, ביטוי המילה בקול הוא טוף תהליך (בחיים) ולא תחילתו (בתיאטרון).

השוני בין ויזיה לויזיה בחיים מאלץ את הסובייקט ל"יניקה" — ל"סחיפה" מחדש בין מילה למילה. "הסחיפה" גורמת לקבוע המילה — הפיקסציה. נוצר זיג-זג טונלי בין המילים — פאזוז לוגית. הפאזוז מקלה על האובייקט לראות את שורת הוויזיות — את המשפט.

הטכסט שעל השחקן לדבר על הבמה הוא מסה מתה; הוא סיכום-תוצאה מחשבה, רגש ורצון של הסופר, המשורר, המחזאי.

על השחקן להפוך את התהליך — להחיות את הטכסט בעזרת המניעים הרוחניים שלו.

בתהליך החיאת הדיבור, יוצרים את הפאזוז בין הוויזיות באופן מכני, הפאזוז מחייבות את השחקן לחשוב, להרגיש, לרצות, כדי לראות — לפני בטאו את המילה. על השחקן להעביר את המסה המתה של המחבר דרך מניעיו הרוחניים שלו ולא להגיש אותה רק "מן השפה ולחוץ".

הפאזוז אינה הפסקה של זמן; היא חיץ טונלי בין מילה למילה. היא נעשית יעילה כשהיא הופכת ל"טבע שני" לשחקן; כשהיא הופכת, על-ידי תירגול, ממיכנית לאורגנית.

בלי שליטה בטכניקה של החיאת הדיבור תלוי השחקן במקרה — בתפקיד; ככל שהתפקיד אינדנטי יותר — השחקן תלוי פחות בשיטה ולהיפך.

לדוגמא אותו שחקן בשירי ברסנס — זכה לשבחים; בתפקיד פרגינט — פחות.

אותה שחקנית ב"כטוב בעיניכם" בתור גבר — זכתה לשבחים; בתור אשה — פחות (בתפקיד רוזלינד).

תהליך החיאת הדיבור פותח ברוסיה על-ידי ס. וולקונסקי, אומץ ע"י סטניסלבסקי כאח לטכניקה הכללית של השחקן.

החוקים האורגניים של השחקן

השיתוף הוא אחד היסודות בטכניקה הפנימית של השחקן. הגדרת השיתוף היא: קליטה רוחנית של אובייקט ותגובה עליה. האמצעים שבעזרתם יוצרים את השיתוף הם ההסתגלויות — ההתחכמויות.

השיתוף על כל צורותיו הקיים בחיים (בינו לבינה, בינו לבין אחר, בינה לבין אחרת ועוד), קיים גם על הבמה. כלומר: ההסתגלויות מבוססות ע"י קול, ז'סט, מימיקה.

המונולוג — השיתוף המסובך ביותר; ביני לבני ("להיות או לא להיות"), או ביני לבין אובייקט שאינו על-ידי, או ביני ובין אובייקט שמת (שירים ליריים, ליריים דרמטיים) — חי וקיים במציאות, בלי קול.

המונולוג הוא השיתוף הקשה ביותר לביצוע על הבמה. על השחקן למצוא טון דיבור סגור כל כך, עמוק כל כך, שיהיה ביטוי למחשבה — מחד, ועליו להישמע בשורה הרחוקה ביותר — מאידך.

שחקנים שאינם מודעים לעובדה זו — עושים את מלאכתם קלה והופכים את הצופים לאובייקט. ע"י כך הם מחטיאים את כוונת השיר — מתנכרים למהותו.

צופה הנבחר באקראי ע"י השחקן כאובייקט — נבוך מאד. לדוגמא בשירה של לאה גולדברג "אפילו בחלום לא ראיתך מאז נפרדנו", המושמע לעיתים קרובות.

ישנם שירים שמטיבעם מכוונים למסה: שירי עם, בלדות, שירים אפיים; הקהל הוא אז אובייקט מתאים — אורגני.

ועוד על שיתוף — אחד האמצעים השומרים על הצגה, על תפקיד, מניוון, הוא שיתוף ממש — בכל פעם מחדש. כוחן של הסתגלויות — אמינותן, הוא בטריותן, בהיווצרותן על הבמה ברגע קונקרטי; קביעה מראש של התחכמויות —

איננה נכונה וגורמת אי-נוחות לצופה. משוררים כ"ע, הלל, למשל, תוהים לא אחת כשהם נשאלים אם לקרוא את שיריהם כשירי ילדים. הלא יש ו"אובייקט" בן שלוש הופך אותך ל"רס"ר" ואחר — מבוגר — פורט על רכי מיתריך".

הנכון הוא — לפנות בשיר אל אובייקט קונקרטי, ה"מכתיב" לך את ההסתגלויות.

החוקים האורגניים של הטכניקה הכללית

מטר * — כל תופעה בטבע, כל פעולה פיזית או רוחנית, היא שורה של יחידות אקטיביות ופחות אקטיביות: יום — לילה, פריחה — כמישה, פעימות הלב, הנשימה והדיבור בכלל.

שני משפטים בעלי אותה אקטיביות הם נגד הטבע של הדיבור בחיים ונגד יכולת הקליטה של הצופה בתיאטרון; דיבורו של מר סלזאן בתיאטרון באר-שבע לדוגמא, או ציפס ופרדי בסטודיו של נתיב — קשה לקליטה.

המטר חל על המחזה כולו, על כל מערכה, על כל משפט. על הבמאי והשחקן לקבוע מראש, לפי הגיון תיאטרלי (התחלה ב" +, סוף ב" + ועוד) את המטר של המחזה.

היוונים שמרו על חוק המטר והקפידו במחזותיהם על מספר מערכות אי-זוגי: אטיגונה — חמש מערכות, מדיאה — חמש מערכות (+ - + - +).

החוקים האורגניים של

בניין ההצגה

אידיאה — האידיאה היא המטרה העליונה, אליה חותרים המחזאי והשחקנים בהעלותם את המחזה.

אידיאה — היא הרצון הדוחף את המחבר ומכתיב לו את תיאור הדמויות והמצבים, מהגרעין — שהוא רושם או מחשבה — ההולך ומתפתח עד לסופו הטוב או הרע של המחזה, בהתאם לכוונתו של המחבר.

ההתנגשות בין הדמויות הפרואידאיות לבין הדמויות הקונטראידאיות יוצרת את הקונפליקט — את טבע התיאטרון — המבליט והמבהיר את מטרתו של המחבר.

כוונה זו צריכה להיות ברורה לגמרי לבמאי ולשחקנים — היא קובעת את עמדת השחקן לגבי תפקידו כסניגור או כקטיגור של הדמות.

באמצעים תיאטראליים: בימוי, משחק ואוד — ניתן להבליט מומנטים מסויימים ולטשטש אחרים, בהתאם למטרה העליונה.

יש ומחזה רצוי להצגה מבחינת הנושא, מבחינה תיאטרלית, מבחינה פרקטית ואינו מתאים מבחינה אידיאית — הבמאי והשחקנים, בעזרת האמצעים שהזכרתי, יכולים להציגו כמטרתם.

מירהל'ה אפרת, הוצגה (בתיאטרון האידי ואצלנו לפני שנים) כדמות אריסטוקרטית, המקדישה את חייה לילדיה הגומלים לה רעה תחת טובה, בהשפעת כלתה הקנטרנית משתלטים הבנים על עסקי אימם, המתדררים ומתדלדלים בניהולם. מירהל'ה אפרת עוזבת, לבסוף, את ביתה, זקנה וחסרת כל.

* המונח מטר נקבע ע"י סטאניסלבסקי בשעת העבודה.

מירהל'ה אפרת זכתה לאהדה עצומה בקרב הצופים וסחטה דמעות רבות (גם מעיני). זיהו בה, אולי, את ה"ידישע מאמע".

בתפיסה שונה היא, אולי, אישה שתלטנית, יחסנית, המסרסת למעשה, את ילדיה וקושרת אותם לטבורה גם אחרי הופכם לאנשים.

בתיאטרון, כמו במציאות, אין שני רצונות מנוגדים זה לזה יכולים להתקיים ולהתבטא בעת ובעונה אחת. או שאני,

למשל, רוצה לעזור לידיד ואדגיש את כישוריו הטובים, תפיסתו המהידה וכו', למדות שאיננו כל כך דייקן; או שאני רוצה להכשילו ואדגיש את אי־דייקנותו, את אי־היכולת לסמוך עליו, למרות שכישוריו אינם כה רעים.

אימא קוראז', יכולה לסמל פריצות, טפילות וציניות — כביטוי לשנאה אל עולם מבולבל ומדיניות מסכסכת; אף גבורה, תושיה, כושר־סבל והתמודדות עם אלמנות ושכול — כביטוי לשלום נכסף — בהתאם לכוונת המציגים (ואז

אולי לא יתעורר הוויכוח בעד או נגד ברכט. הבאתי דוגמאות אחדות לטכניקה הפנימית של אמנות התיאטרון, הכוללת ארבע טכניקות: של הדיבור, של ה־שחקן, של תפקיד מסויים, של בניין הצגה, וטכניקה נוספת — כללית — השייכת לכל אחת מהנ"ל.

הטכניקה הפנימית היא כלי־עזר חשוב ביותר לעבודת השחקן. בלעדיה הוא יכול להצהיר "הנני", בעלותו על הבמה, רק לעיתים רחוקות. ●