

ברכט בתיאטרון הישראלי

גדעון עפרת

מדוע לא הגיע לישראל ארווין פסקאטור

1948. ארווין פסקאטור, הבמאי הדגול, האב האמיתי של התיאטרון האפי ומורו הגדול של ב. ברכט, יושב בניו-יורק. שנים קודם לכן, ב. ברכט עקר לאמריקה מגרמניה בעקבות עליית הנאצים לשלטון. מלחמת העולם תמה לא מכבר ופסקאטור נותר ללא שייכות מדינית. לגרמניה לא רצה לשוב, באמריקה לא יכול היה להישאר, מחמת מקארתיזם שהטביע עליו את אות הקין של איש השמאל. ברכט, שעבר סיפור דומה, נסע כידוע לשווייץ והמתין למעלה משנה להתפתחויות. פסקאטור פנה אל... הקונסוליה הישראלית בניו-יורק. מדינת ישראל זה אך נוסדה והבמאי המהולל, איש "התיאטרון הפוליטי", אמר לעצמו: "הנה פיתרון לבעיית נתינותי". עכשיו תארו לעצמכם כיצד היה נראה המאמר הנוכחי לו אכן פעל פסקאטור בתיאטרון הישראלי. למותר לציין, שפסקאטור לא עלה לישראל. סיפר פסקאטור: "אינני יודע מה סיבת הדבר אולם לא זכיתי לכל תשובה". מזור, אך פרשת פסקאטור לא הסתיימה באירוע הנ"ל. ההתנכרות של התיאטרון הישראלי לבמאי זה נמשכה כל חייו. ממשאל פעם מדע אינו מביים בישראל גילה: "הזמינו אותי וביטלו את ההזמנה"... להלן נבין עד כמה לא מקרית היתה גישה זו. לצפות מהתיאטרון הישראלי למימד ברכטי דומה לציפייה להצגה צ'כובית מתיאטרון קאבוקי. לא שהתיאטרון הישראלי פיתח מסורת של סיגנון מוגדר וסגור, אלא שהאידיאה של התיאטרון כמכשיר חברתי, ככלי לשינוי פני החברה ודה כלשהי למסורת העברית, שבה השחקן אינו הרבה יותר מ"פורים-שפילער" —

איש שעשועים ביום אחד של אירצינות. תיאטרון ומחשבה לא אחדו כעיקרון בתרבות העברית: ההשכלה היהודית ותקופת ההשכלה, למשל, לא פיתחו עשייה תיאטרונית: במידה ונכתבו מחזות במסגרת ההשכלה, ואף שהיו אלה מחזות אידאיים היסטוריוסופיים, היו אלה מחזות קריאה יותר מאשר מחזות להצגה. דומה כי הבשורה "כי מציון תצא תורה" לא כללה את התיאטרון. ואם בשנים הראשונות לקיום מדינת ישראל עדיין דיברו ותיקי התיאטרון על שליחות חברתית של התיאטרון, הרי שהיו אלה דיבורים נוסח סטאנסלבסקי, יותר מאשר נוסח ברכט, עם כוונה לאותה חווייה המאחדת תרבות ופולחן והיטהרות חברתית (יותר מאשר עיסוק דיאלקטי במציאות חברתית). נכון, תיאודור הרצל, חוזה מדינת היהודים, חיבר מחזות (רעים מאוד, אם להיות כנים...) לפני שכתב ב־1902 את "מדינת היהודים", אך מאז הפך פוליטיקאי הפסיק לכתוב מחזות.

מה אומרת הסטאטיסטיקה

לאור האמור, דיון בהשפעת ברכט על התיאטרון הישראלי כדאי דומני שיפתח בסטאטיסטיקה קלה. הבה נתבונן בהצגות מחזות ברכט בארבעה מהתיאטרונים החשובים בישראל: תיאטרון "אוהל", שמאז כבר עבר מן העולם, מעלה כבר ב־1933 את "אופרה בגרוש". חמש שנים בלבד לאחר שנכתב המחזה בידי

* וראה ספרו של עמוס אילת, "הרצל", בו טוען המחבר כי בהמשך או בתמורה לעיסוקו הדרמאטי תיכנן הרצל את מדינת היהודים ואת הקונגרס הציוני כאירוע דראמאטי-תיאטרוני.

ברכט, הוא עולה בתל-אביב — אוהנגרדיזם לכל הדיעות. אך רק רגע אחד: הצגת ברכט הבאה בתיאטרון "אוהל" היא בשנת... 1963 (כן, שלושים שנה מאוחר יותר...) — "שחייק במל" חמת העולם השנייה". ב־1966 — "אדם הוא אדם". זהו זה. וב"הבימה"? כאן חיכו עד 1951 ועד ליוזמה של הבמאי ליאופולד לינדברג, שהביא את הבשורה משווייץ. כדי להציג מחזה משל ברכט — ל"אמא קוראז'". עשרות שנים של פעילות פוריה לא כללו אף מחזה ברכטי. וגם עכשיו, "הבימה" תחכה שבע שנים עד שתעלה ב־1958 מחזה ברכטי נוסף — "חזיונות סימון מאשאר". עד 1962 תעלה "הבימה" עוד שני מחזות ברכטיים "אופרה בגרוש" ו"אדון פונטילה" ומאטי משרתו". אך, שוב, שמונה שנים של הפסקה תעבורנה עד הצגת "ארתור אוי" ב־1970. רק משתחולף ההנהלה הוותיקה ב"הבימה" בהנהלה צעיריה יותר. יתעלו שני מחזות ברכטיים זה אחר זה בעונה האחרונה — "אמא קוראז' ו"הנפש הטובה מסצ'ראן".

"התיאטרון הקאמרי" שהוקם ב־1945 נשא עמו כביכול בשורה ברכטית כלשהי: תגובה לפאתוס הרוסי של "הבימה", מבט אל הריאליה הישראלית החדשה והממשית. ברם רק עשר שנים מאוחר יותר, ב־1955, תוצג הצגה ראשונה של ברכט ב"קאמרי" — "הנפש הטובה מסצ'ראן". רק שבע שנים לאחר מכן תעלה ההצגה הברכטית הבאה — "חיי גאלילאו", 1962. ותו לא! ובתיאטרון העירוני הבה חפפה המצב אינו טוב בהרבה: עם הקמתו בתחילת שנות השישים, מעלה התיאטרון את "מעגל הגיר הקאוקאזי" (ב־1962) האת "אמא קוראז' " (ב־1964). רק לאחר שבע שנים, ב־1971, עם התמנות הנהלה צעירה ונועות יותר, תועלה "אופרה בגרוש".

האם יש מקום לברכט המרקסיס בת"י?

מה יכולים אנו להסיק מסטאטיסטיקה זו? האופיונים מקבילים למדי: בכל התיאטראות הישראליים מצאנו פריחה ברכטית יחסית בתחילת שנות השישים. הסיבה ברורה. ברכט מת ב־1956,

ה"ברלינגר אנסמבל" כבש את לונדון מספר חדשים לאחר מכן, שמו של ברכת החל כובש את התיאטרון בעולם המערבי בשנים שלאחר מכן, וכך מגיעה הבשורה — קצת באיחור, אמנם — גם לישראל. ואולם, לאחר הפריחה הקצרה — באה השתיקה הגדולה. בכל התיאטראות ראינו כיצד תלה הפוגה משמעותית במשך שנים ארוכות עד תחילת שנות השבעים. הסיבות לכך אינן אמנותיות. הצגות ברכת הצליחו בחלקן הגדול: התיאטרון העירוני של חיפה כבש את פסטיבל ונציה עם "מעגל הגיר הקאוקאזי", "חיי גאלילאו" של "הקאמרי" וזה לתשבות אדי-רות, התיאטרון כמו "אופרה בגרוש", "אמא קוראו" ו"הנפש הטובה מסצ'וואן" שבו והועלו, כפי שראינו שתיים-שלוש פעמים בתיאטראות שונים. את הפריחה המחודשת בתחילת שנות השבעים עם קל לקשור עם ההנהלות החדשות והצעירות ועם המגמה הפוליטית יותר של התיאטרון הישראלי בשנים האחרונות. ואולם, מהי הסיבה לשתיקה? נדמה לי שאת התשובה אנו יכולים להתחיל למצוא כבר בטיב המחזות הברכטיים שהוצגו בישראל: רגש יחסי קיים כאן על המחזות האנטי-נאציים של ברכת: "ארתור אוי", "התקפה על היטלר", "חזיונות סימון מאשאר", "כתנגודת לנאצים", "שווייץ במלחמת העולם השנייה", "כסאטירה על ההנהגה והגנרלים הנאציים. בארץ כמו ישראל, שבה הברכה הנאצית היא טראומה מהותית מאוד, הגיוני שיציגו את ברכת המסויים. מחזותיו האחרים שהוצגו בישראל היו הומאניים-אנוניים-ברסאליים מספיק מכדי שלא להסתכן עם התיזה המארכסיסטית העולה מרבים ממחזותיו. "אופרה בגרוש" יכולה לבדר עם המר ויקה הפוסולארי של הדרון ובעיות עוני בלונדון. את "אמא קוראו", כפי שנראה, אפשר להציג כאידיש-מאמע, "חיי גאלילאו" ניתן לדון ביחסים מופשטים בין מדינה לבין מדע, או מוטב — ניתן לגלות את הכנייה במלוא חולשתה המוסרית (זאת בעזרת מספר עיבודים של המחזה), וכי. כי זאת יש לזכור: מדינת ישראל, התיאטרון הישראלי בעקבותיה, לא יכלו להתפשר עם האידיאולוגיה המרכסיסטית. כאשר גותיקו יחסים עם בריה"מ ועם מזרח גרמניה, כאשר שנות השישים עומדות בסימן אמריקניזציה גדולה של החברה הישראלית ופנייה הולכת וגוברת מימנה — לברכט המארכסיסט אין מקום בתיאטרון הישראלי. כך רק ב-1975 הוצג "מחזה לימוד", וגם זאת — במסגרת ביצוע קונצרטני חד-פעמי שבו לא ניתן היה להבין אף מילה... מחזותיו הדיאקטיים של ברכת כמעט ולא הוצגו בישראל. עם זאת, אין לדבר כאן על מגמה מוצהרת כלשהי. יש לזכור שעיקר הרפרטואר בתיאטרון הישראלי בשנות השישים היה פועל-יוצא של הצלחות בברחיו, לונדון ופאריס. השתיקה היחסית של התיאטרון הישראלי מהדהדת בעיקרה חוסר הצלחות גדולות של מחזות ברכטיים במערב באותן שנים.

אופרה בגרוש בתיאטרון הישראלי

סך הכל, הציגו התיאטראות הרפרטואריים בישראל למעלה מעשר הצגות ממחזותיו של ברכת. מתוכן בחרתי לדלות שני מחזות שרבו הועלו בתקופות שונות בתיאטראות שונים. דומני, שנוכל להבחין בתהליך מעניין של התפתחות בהתייחסות לברכט לאור הניצנים שהשונים של אותו המחזה. ונפתח ב"אופרה בגרוש".

בתקופה בה הוצגה "אופרה בגרוש" בבימויו של א.א. וולף ב"אוהל", 1933, הציג התיאטרון את "בשפל" לגורקי, הקורא לאמונה באדם וביכולתו לבצע מהפכות, את "מות דנטון" לביכנר, המבטא יאוש מכל אפשרות שינוי לטובה ודאי שבו להמון. נכון הוא ש"אוהל" נוסד ב-1926 כתיאטרון פועלים, ברם האמת היא שרוב הצגותיו עד "אופרה בגרוש" היו אקספרסיוניסטיות ומי-תולוגיות, אנטי-ברכטיות (הכוונה לברכט המאוחר, כמוכון) במי-דה רבה. בתוכניה הוצגה הראשונה מספרים לנו באריכות על תולדות המחזה ועל ייחודו. אומרים לנו שהמסר הסוציאלי חשוב, אך מדובר על "החברה האנושית", ללא כל נסיון לפנייה לרואי-טיח, לוקאלית. כך, עיקר האפקט של ההצגה הוא אופראי-תיאטריסטי, ובעיתון "מאבק" יכול המבקר לסכם: "אופרה הנותן את ההצגה על שלל צבעיה ואינו גורע מיופיה". ברכת, ששלל את האסתטיקה לטובת הסוציולוגיה, דאי לא היה מאושר לז ידע. כי מה פחות ברכטי מאשר להעלות את "אופרה בגרוש" בתל-אביב עם ביקורת המספרת על בעיית העוני של לונדון (ביקורתו של ח. גמזו ב"הארץ"). לא שונה היתה הצגת "אופרה בגרוש" ב-1960 ב"הבימה". בדברו על המחזה, מצא בו הבמאי יוסף מילוא, אך ורק ציניות. למרות זאת, הוא ציין ביקורת שישנה במחזה נגד הבורגנות — שמרנות, דקדוקי נימוס, ריאק-ציוני. מי היא בורגנות זו, עם מי תזוהה בחברה הישראלית — זאת לא נאמר כלל, אם בדברי הבמאי התוכניה ואם בהצגה עצמה, כדרכו, הפך הבמאי, מילוא, את ההצגה לספקטקל תי-אטרלי ובזאת באו כל הצדדים על סיפוקם המלא. רק ב-1971, כשהועלה "אופרה בגרוש" בתיאטרון העירוני של חיפה, בבימויו של עודד קוטלר, הפכה ההצגה לברכטית כלשהי. לפחות בכור-ההצגה זו השתלבה במגמה הכללית של התיאטרון החיפאי בשנים האחרונות — העלאת מחזות חברתיים ביקורתיים, רובם מנקחת מוצא המזוהה בישראל כשמאלנית. כתוב הבמאי בתוכ-נייה להצגתו:

"הריפוח האידאית וחיוניותה התיאטרלית של 'האופרה' עושים אותה ליצירה רלוונטית גם כיום. ידיום שלובות של פוליטיקאי, איש שלטון ואיש העולם התחתון — הנו דימוי המעורר בנו אסוציאציות חזקות גם היום, כארבעים שנה לאחר שנכתבה היצירה, ואינו דומים 'משל' זה, או דומים לו, כתמים ומיושן; הוא הולם כמה מהותנות שלנו ביחס 'התרחשות העכשווית'. מפי סכינאי ובראון מפקח משטרת לונדון — ידיום מנוער, שרתו יחד בצבא, עד לנקודה מסוימת — בעלי אינטרסים משותפים; לאחר מכן — האינטרסים שלהם מנוגדים, האין זה מצלצל באחורינו מוכר? והצעד הבא? — שילוב מוצלח של דהייה ותקיעת כף. האם לא ברור מהו כאן מפתח הדברים? ... אם ניקח לדוגמה ספציפית ביותר אפילו את תהליך הסוציאליזם הישראלי: דור החלוצים שדגל בעבודת-כפיים, הפך, היום, לבעל-לים של הקונסרנים הגדולים — פרטיים, פועליים או ממשלתיים, וידידות בין בני אדם, כאמור, באיזו מידה תכליתן משפיעה על איכותן? ובהשלכות כוללות ומרחיקות 'ידידות' מדיניות,

או במחיר כמה תקיעות כף ושלובידיים נבחרים נשיאים במדי-נות מוכרות? אך להצגת "אופרה בגרוש" כיום מתלווה, לדעתי, אירוניה ממדרגה ראשונה, אירוניה נוספת לזו המצויה במחזה. האור הגדול, "האדום", שברכט רצה באמצעותו, להאיר לקהלים בורגאניים דרכים חדשות, סימא את עיניהם. ואנו ידעים הרי כיצד מכווני האורות האדומים תפחו וגילו ליד הורקורים, וכיצד הדרך שהאירו היתה להם לדרך פרטית."

כדי לחדד את הרלוונטיות האקטואלית של המחזה, העבירו עודד קוטלר מסוף המאה הקודמת לתקופת הגאנגסטרים של שנות העשרים. כמו כן, כדי להרגיש האירוניה הנוספת עליה דובר, הוא הרחיב את תפקיד הזמר: נתן בפיו את הכותרות המופיעות בין התמונות, הכניסו והוציאו בתפקידים שונים ונתן לו מבט סארקסטי וקבוע על המתרחש באולם ועל הבמה. הא, הזמר, האיש שידע את שיקרה, הוא כאילו אחראי על כל ההתרחשויות מראש. מה היתה התגובה להצגה? הביקורת קלטה את המסר, הקהל לא. הקהל נתפס, שוב, לשירים ולתפאורה המרהיבה, ורק (מסקנה מוכרת מתולדות התיאוריה והמעשה הברכטיים?) קומץ אינטלקטואלים הגיבו בהתאם לעמדתם הפוליטית המוכנה מראש. כך, בועז עברון, מהצגים הבולטים של האינטלגנציה השמאלית בישראל לא היה זקוק לכוכבים דמויי מג'ורד על מדי השוטרים כדי להבין את האקטואליות של "אופרה בגרוש". "הקשרים



ברטולד ברכת

ההדוקים בין ראש העולם התחתון, מפי סכינאי לבין ראש ה-משטרה, המפקח בראון, יש להם הקבלות — כפי שטענו לאחרונה בעיתונות — גם אצלנו. וגם בארץ משתלם הרבה יותר לייסד בנק מאשר לפרוץ בנק, כפי שידוע היטב לכל אדם האנוס לשלם ריבית על הלוואות. לעומת זאת, עיתון הימין "מעריב", טורח להדגיש כי נבואותיו של ברכת נכשלו בכל הנוגע לחיסול הקא-פיטאליזם. אמנם, ראה המבקר את הזעקה נגד העוני שיש בהצגה אך הוסיף ושיבח: "הוא (עודד קוטלר) הדגיש קצת את הרמזים 'האפנתריסטיים' לגבי ימינו אך נזהר שלא ליהפך לקול קורא".

אמא קוראו, בתיאטרון הישראלי

תולדות הצגת "אמא קוראו" מחזקים את התהליך הנדון: ההצגה הראשונה ב-1951, בבימויו של ל. לינדברג, נתנה אפש-רות לכוכבת התיאטרון, חנה רובינא להבריך פעם נוספת בתפ-קידים בהם היא מתמחה — תפקידי האם. יהודים אוהבים את אמא, ורובינא נתנה לקהליה אפשרויות רבות לאהוב אותה. ברור, שאמא-קוראו "שלה הפכה לאידיש-מאמע. שום ניכור, שום דיאלקטיקה ברכטית לא יעצרו את רובינא והקהל מלונק אל עולם הרחמים, האהבה וההקרבה האימהית. היתה זו הצגה אנטי-ברכטית החורגת מכל הכישלון הברכטי הידוע המיוחס למחזה זה. כתוב מבקר תיאטרון: "כשראינו את חנה רובינא מגלמת את דמותה של אמא פירלינג — היא אמא קוראו — הלמו ליבותיה ושפעו רחמינו..."

אם ברכת רצה שנבקר את דמותה של אמא קוראו, הרי שכוונה זו התנגשה בנטייתה של רובינא למשחק של דמויות אצילות וגאות. ואכן ממשך אותו מבקר:

"מה פלא שמרודה, בלוייה ושפלת-יום זו, התיזה סביבה סילונות של אצילות?"

כשהוצגה "אמא קוראו" בחיפה ב-1964, ציפו עדיין רבים לחוויית אידיש-מאמע. מבקר מאוכזב קבל: "... דומה עלי כי בהצגת התיאטרון העירוני בחיפה הושם דגש חזק מדי — כמעט בלעדי — על אשת העסקים וקופחו קווי האופי של האם... ברם, אובדן האימהות לא סלל את הדרך ליתר ברכטיות. ההצגה בחיפה, בבימויו של יוסף מילוא, שעליו עוד נחייב את הדיבור, היתה עילה לתיאטרון בלב תיאטרון של במאי, תפאורן ושחקנים. מילוא יצר ספקטקל נוסף, בהסתמכו רבות על הבימוי המקורי של ברכת, תיאור אוטו (שעבד עם ברכת) יצר תפאורה מרהיבה עם במה מסתובבת שבידירה את הצופים, ואילו השחקנית הראשית, ימימה מילוא, הפילה את ההצגה כולה בהיות התפקיד גדול על שיכמה. הביקורת התייחסה למעלות ולחסרונות התיאטרונים של ההצגה. בשורתה החברתית לא זכתה לעיכול וליישום בחברה הישראלית בין מלחמה למל-חמה. שונה מאוד ממצב עם הצגת "אמא קוראו" ב"הבימה" ב-1976 — שלוש שנים לאחר מלחמת יום-כיפורים. עוד ברם עלה המסך על ההצגה, ובהיות "הבימה" תיאטרון לאומי, פרצה סערה ציבורית סביב הכוונה להעלות מחזה המבקר חיילים. כזכור, חברת הכנסת גאולה כהן, התריעה נגד המגמה הזו של תבוסתנות החלשת כוח העמידה של העם הלוחם. כל עוד הבנים לוחמים, היא גרסה, היא לא תניח למחזה הברכטי לערער על צדקת המלחמה, להיות מוצג. ההנהלה החדשה הציערה של "הבימה" העלתה את ההצגה. בתוכניה להצגה היתה היתמות מוחלטת — דיבורים רבים על ההיסטוריה של מלחמת שלושים השנה, או על האידיאולוגיה האנטי-אידיאולוגית של ברכת. כאי-

לו אין שום קשר בין ההצגה לבין מלחמות ישראל. כך, גם עיתור-נות השמאל הסתפקה בהישג של עצם העלאת המחזה, ועתון כמו "על המשמר" הסתפק בכתיבה על "מה שמעוללה, מעקמת ומגוננת המלחמה בנפש אנוש". דבר לא על המלחמה של ישראל.

רק הימין לא נח ולא נרגע. בעתון "הצופה", כותב המבקר: "גם העיתוי של ההצגה איננו מוצלח מכל הבחינות. קראנו שב-תוונת של הוויכוח הסוער בין הנאמנות המנהלת את הבימה, שא-חדים מחבריה חלקו על הבחירה ושמענו נימוקים משכנעים ממר יוסף גבע נגד המחזה בראיון בטלוויזיה. במדינת ישראל ב-1975 איננו זקוקים להספתותיו של הקומוניסט הסלאוני על ההשפעה השלילית של המלחמה. אנו יכולים ללמד את ברכת פרק מעמיק בנרון (...). אכן, זהו מחזה פאציפיסטי מובהק, שאנו איננו זקוקים לו. לא ליהודי צריך להטיף תצמולה נגד המלחמה, וליש-ראל בוודאי שלא. השלום הוא חלק אורגאני ממחזותנו (...). בימי המערכה בגולן אין צורך לעשות לנו תעמולה בעד השלום ונגד המלחמה. הגה התיאטרון נמסר בימים אלה לידי בני הדור הצעיר והם עושים בו כמיטב הבנתם. התוצאות יעלו על פני השטח בנושא הפוליטי ומי יתן ולא נשלם עבורו ביקור...".

את תוצאות "ההשפעה הסמאלנית האפקטיבית" של "אמא קוראו" ראינו כולנו בתוצאות הבחירות האחרונות לכנסת בישראל במאי 1977.

תיאטרליות אנטי ברכטית.

הברכטיות של ברכת אכן צפה על פני השטח בתיאטרון הישראלי, רק בתחילת שנות השבעים כחלק מהתפתחות בתרבות הישראלית שהלכה ונתגישה מאז מלחמת-ששת-הימים. כאשר הוצגה הצגה ברכטית ללא עשייה ברכטית אקטואלית, היסטור-ריציון וכדו' — תקפה הביקורת את ההצגה על חיסרון זה. כך, הצגת "הנפש הטובה מסצ'וואן" ב"הבימה", 1977, הואשמה בחוסר התאמה בקונספציה, חוסר התאמה לתהליכים של שלושים השנים שחלפו, או למצב בישראל. כתב המבקר של "הארץ" "יש מחזאים שאי אפשר להציג אותם 'ככה סתם'".

בכל הצגות ברכת שהוצגו בישראל עד שנות השבעים, הדגש והעניין הם בעיקרם תיאטרליים ולכן — אנטי-ברכטיים במידה רבה. כשהצגת "חיי גאלילאו" ב"תיאטרון הקאמרי" מהוללת כוזובה שבמאורעות העונה (1962), הרי זהו שבח במובנים של קאתארזיס, או — לא נעדרו גם רגעי-הזדהות רגשיים עם הדמות המרכזית. סם בייסיקוב, במאי ההצגה מעוניין בהצלחה תיאטרונית בחווייה תיאטרונית, לא יותר, לכן, הוא מקצר המחזה המקורי בכחמישים אחוז (1), ובעזרת קיצוריו — הוא הופך את אנשי הכמורה שבמחזה לקאריקאטורות (בניגוד לתפיסה הדיאלקטית של ברכת). כך ישעשע יותר המחזה, כך יתקבל ביתר קלות על-ידי הקהל. זה העיקר.

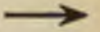
דוגמא אחרת: בחוברת היחידה לענייני תיאטרון המופיעה ביש-ראל — "במה" — הופיעו מאמרים רבים יחסית הדנים בברכט ובהצגותיו. למעלה מחמישים-עשר מאמרים. בין המאמרים, מופי-עה התייחסות להצגת "אדם הוא אדם" בתיאטרון "אוהל" בשנת 1966. כותב המאמר, שהוא גם עורך החוברת, ששב וביטא את דעתו דלהלן על ברכת במאמרים שונים, מסתמך על מבוא של אריק בנטלי למחזותיו של ברכת, כדי לטעון ש"אדם הוא אדם" איננו מחזה אקטואלי (ברכט בשנות השבעים). הטענה השבה תזוורת ב"במה" היא — (א) ברכת נכשל מבחינה תיאורטית, שכן אנשים מזדהים עם גאליגאי, למרות היותו דמות שלילית (כלי פאסיבי בידי האימפריאליזם. (ב) ברכת נכשל מבחינה אידאית: הוא עצמו הודה שלא במיגור הקאפיטאליזם בלבד טמונה הגאולה השלימה והכוללת. כך, גם אלה המזוהים עם האינטלגנציה של החברה הישראלית נמנעו במשך השנים מלממש מבחינה חברתית, ספציפית, לוקאלית את מחזותיו של ברכת. משהוצג "ברכט ברכת" ב-1965 בישראל (כמובן, בעקבות ההצלחה הגדולה בניירורק), לא מצאנו בתוכניה אף לא מילה אחת על עמדתו החברתית-פוליטית של ברכת. כמובן, מאותן סיבות שכבר הז-כרנו, ציינו המציגים את לחימתו של ברכת בנאצים. אך, העיקר בעבורם, הוא היותו מחזאי מברד: "זהו ערב תיאטרון מעולה, תרבותי, משעשע ומעורר-מחשבה גם יחד. ערב מברד, ועם זאת גדוש חוויות מרטיטות". אכן, לפריחה של ברכת בתיאטרון הישראלי בחלק הראשון של שנות השישים לא היה ולא כלום עם המסר הברכטי המקורי. תכניו טושטשו כליל תחת התיאטר-ליום המברר שמצאו מבקרים וצופים בהצגותיו.

מילוא — מברכטיות לתיאטרליזם

ואולם, יתא זה לא נכון לשלול השפעה ברכטית על התיאטרון הישראלי עד שנות השבעים. האמת היא, שההשפעה היתה לא מועטה, גם אם, כפי שנראה, היתה השפעה מעוותת. כוונתה לניתוק הצורה הברכטית מהותו הברכטי ושימוש בצורה זו כאיכות תיאטרלית שהשפיעה רבות על בימוי ואף על כתיבת מחזות בישראל. כדי להבין זאת, חובה עלינו להפנות את המבט לבמאי, שהוא אולי החשוב ביותר שהעלה התיאטרון הישראלי, במאי שההשפעה הברכטית עליו עזה ביותר — יוסף מילוא.

יוסף מילוא הקים את "התיאטרון הקאמרי", ניהל אותו במשך שנים, הקים את התיאטרון העירוני חיפה וניהל גם אותו במשך שנים. יוסף לעובדות אלה את ההצגות הרבות שביים בתיאטר-אות שונים — ותקבלו את מידת חשיבותו בעיצוב פני התיאטר-רון הישראלי. על קשריו של מילוא עם ברכת אנו יכולים ללמוד לא רק מחמש ההצגות הברכטיות שביים:

"... התייצבותו העקיבה של יוסף מילוא כצד הברכטי של התיאטרון המודרני היא התייצבות 'התלויה בדבר'. שכן, מיבנה המחזה וה'פילוסופיה' התיאטרונית של ברכת הולמים את שאיפו תיו וגולותיו האמנותיות של מילוא. אם נעלה בזכרונו כמה מהצגותיו הגדולות והמרשימות ביותר של מילוא (...). הרי נראה כמנצח מעולה על תזמורת גדולה (ומנצח הוא לעולם נראה ולא מוצנע) (...). הוא העניין: כל הצגה ברכטית היא בבחינת תזמורת גדולה ומיוחדת הוקקה למנצח מעולה ובעל סגולות (...). סיבה אחרת לדבקות זו (של מילוא בברכט / ג.ע.) נעוצה בדגי-לתו של מילוא בתיאטרון נושא שליחות חברתית."



לא ברור למה מתכוון הכותב בכותבו על השליחות החברתית שדגל בה מילוא כאיש תיאטרון. אכן, מילוא דיבר רבות על הפער בין החברה הישראלית לבין התיאטרון, אך הוא דיבר על פער תרבותי של קהל מופצל, של שפה מתהווה, של חוסר הרגלים תיאטרוניים ושל חוסר תמיכה ממלכתית בסיסית בתיאטרון. לא, מילוא לא דיבר על שליחות תיאטרונית-חברתית במשמעותה ה"ברכטית". נכון, שרבות מההצגות שביים עסקו בביקורת חברתית, אך נכון גם שרבות אחרות נבנעו מפנייה חברתית ביקורתית. הוא נטל מברכט אפקטים חיצוניים בלבד, משביים את "אגטי" גונה" לסופוקלס, הוא שמר על מסיכות המקלה, כאפקט תיאטרלי שתכליתו — במקום הניכור הברכטי — העצמת המחח הדראי-מאטי המיסטיות "אשר ספק הולמת את המיתוס היווני". זוהי, כמובן, גישה אנטיברכטית. זאת ועוד: מילוא זיהה ומוזהה תיאטרון עם כושר סוגסטיבי: בהתייחסו לפריחה כמותית של התיאטרון בגוש המזרחי (דבר שהעסיקו שוב ושוב), כותב מילוא: "... עלינו ללמוד ממה שהוכח בארצות אלה, כי כוחה הסוגסטיבי של הבמה, כוח החוויה הקולקטיבית של הצופים והודות עם גיבורי העלילה הבהמיתית מקנים לתיאטרון סגולות וכושר השפעה אשר שום אמנות לא נתברכה בהם באותה מידה". ואולם, יחד עם כל זאת, לא היסט מילוא להציע לא אחת את ברכט כתמרוור דרכים. בעבור מילוא, היה ברכט תמרוור פורמא-ליסטי. בשיחה על קשר בין התנ"ך לבין התיאטרון (בשנת 1962) ובמסגרת ההספה לפיתוח צורני של הדראמה המקורית בישראל, העלה מילוא את שמו של ברכט:

"המשברים החברתיים של גרמניה ומערב אירופה בין שתי מלחמות עולם — יצר את התיאטרון של ברכט, שהוא לא רק תוכן חדש, אלא צורה חדשה (שהיו לה כמובן מקורות יניקה משלה) (...). האם ניסו אצלנו להפחש צורה תיאטרונית חדשה — כדי לבטא את תחוכן החדש בחינן בארץ? דומני כי אי אפשר להצביע על נסיונות ממשיים בכיוון זה."

נכון הוא, שבי-1948, דרש מילוא מהמחזאי הישראלי לחרוג מפרפורטאזיות של הווי, קרבה אל הבעיות החברתיות העמוקות, ולהעמיד במרכז המחזה את הבעייה, את הפעולה — ברם, עם השנים, הפכה הברכטיות לטענה צורנית. הגה כי כן, שוב ושוב, הדגיש מילוא, משעבד על הצגות ברכט, את אי רצונו של ברכט לפתור את הבעייה בעבור קהלו. דומה, שהוא קפץ על המציאה הזו של הדיאלקטיקה הברכטית, (הקיימת, כידוע, יותר בכוונתו של ברכט מאשר בביצועיו הדראמאטיים) ופתר בכך את הצורך לכוון את ההצגה לאפיק של תיזה חברתית חד-משמעית. הברכטיות של מילוא הפכה לתיאטרליות של מילוא, ובתיאטרליות זו של אפקטיביות כמותית — ארגון-מיואנסצינה מרהיב, נתועת המונים על במה, עיצוב הארמוניות ומקצבים בימתיים וכדו' — הוא כבש את מקומו החשוב בתיאטרון הישראלי. אכן, אפקטים ניכוריים שירתו אותו לא מעט.

אך לא הניכור למטרות חשיבה ביקורתית עניין את מילוא, כי אם ניכור כאיכות תיאטרלית. זוהי, אפוא, ברכטיות אנטי-ברכ-

טית. ואם הצלחותיו הגדולות של מילוא — בהצגות מחזותיו של ברכט, שייקספיר, דירנמאט, מאקס פריש ועוד — קשורות לרוב בהצגות השייכות למסורת הברכטית, הצגות שמטען התיאטרלי הניכורי שבהן הוא רב, אל לנו לשכוח באיזו ברכטיות מדובר. את הברכטיות התיאטרליסטית או הפורמאליסטית שלו הביא מילוא גם לדרמה הישראלית. מילוא הוא זה שיוס את המחזה הישראלי הראשון, ובתוקף יוזמה זו כיוון ועחד לאיכויות צור-ניות-ברכטיות במחזה זה. כוונתו "להוא הלך בשדות" (1948) מאת משה שמיר. כדי להיווכח בברכטיות הצורנית הנדונה, הבה ניפנה לעדותו של המחזאי בכבודו ובעצמו:

"בפגישתנו הראשונה אמר לי (יוסף מילוא): 'משה, אינני מתכוון להפוך את הרומאן שלך לדרמה. אני רוצה להציג אותו כמות שהוא, בתור סיפור טוב ויפה ונכון — אבל איך עושים זאת? 'עשה אתה', אמר לי, 'תן את הספר שלך'. ניגשתי לעבודה בשישו ושמחו — ונכנסתי למכוי סתום. בפגישתנו הבאה אמרת לי: 'איני לי אפילו מה להראות לך'. אז הציג לי שנכניס דמות של מספר — וזה מה שעשה את המחזה. הייתי בור גמור בשדה והטכניקה הדראמאטית. לא היה לי מושג במחזאות מדרנית. כל מה שהכרתי מברכט היתה 'האופרה בגרוש' שהוצגה ב'אוהל' (...). לאחר שהוצג המחזה גילה מישוה את השפעת 'העירייה שלנו' של תורנטון ווילדר, ואני אפילו לא ידעתי מי זה תורנטון ווילדר. הצד המשותף היה במספר, דוגמת המספר של 'העירייה שלנו'. אצלי היה המספר קיבוצניק שפוט העולה על הבמה ופונה אל הקהל. הוא שנתן להצגה את זרימתה, טבעיותה — ואחיותה."

האפיות הנדונה של "הוא הלך בשדות" לקחה ישירות מברכט, ומילוא הוא זה שאחראי לה במחזה ובהצגה גם יחד. מכאן ואילך, כמעט כל מחזה ישראלי שיביים מילוא, יהא מושפע במידה זו או אחרת מרוח הצורה הברכטית. משעבד ב-1956 ב"תיאטרון הקאמרי" על המחזה הישראלי "מחזה רגיל" — מחזה פיראני-דליאני על בעיות הנדור הישראלי — מאת מי שהיה אז מחזאי צעיר בשם יורם מטמור, הוא תרם רבות לעיצוב המחזה כסידרה אפית ומנוכרת של תמונות קצרות, בהן מאלתרים שחקני תיאטרון תפקידים שונים בזמנים בלתי עוקביים עם הלפני לאחר האחרי וכי"ב שאר המצאות ברכטיות ידועות.

תומרקין — התפאורן הברכטי

ואולם, דווקא בתחום התפאורה, יותר מכל תחום תיאטרוני אחר, הגיע התיאטרון הישראלי לשיאים ברכטיים מכיוונו של יוסף מילוא — היו אלה השיאים הפורמאליסטיים יותר, שביטויים בתפאורותיו של נבון ושל תיאור אוטו (שהביא משווייץ את רוח העבודה המשותפת שלו עם ברכט וביצע תפאורות בעיקר למספר הצגות — של ברכט, פריש ועוד בתיאטרון החיפאי. ואולם, היה כיוון נוסף, הקשור ישירות לברכט שהביא את התפאורה הישראלית לביטוי ברכטי שאינו פורמאליסטי גרידא. כוונתי לתפאורותיו של הפסל הישראלי, יגאל תומרקין. תומרקין נטה, מאז האסמבלאזיים המוקדמים שלו, לביטוי אקספרסיוניס-

טי-גרמני, תוך דגש על ביקורת המלחמה, השתלב מאז ומתמיד ביצירותיו בהבעה סוערת — אלימה של הומרים וצבע, אם מופשטים ואם קונקרטיים. גם משפטים — מצוטטים מספרות, מקולנוע וכו' — הופיעו לרוב בפסליו ותמונותיו ותיפקדו כיסוד מגבר בעל משמעות חברתית-ביקורתית. בשנת 1955 ראה תומרקין את "הנפש הטובה מצ'וואן" ב"תיאטרון הקאמרי". היתה זו פעם ראשונה שהתרחש מתיאטרון, בפרט מהתפאורה הבלתי נאטר-רליסטית הנוטה לקונסטרוקטיביות בימתית. באותה שנה היה בגרמניה החליט להכיר את ברכט ולנסות להתקרב לתיאטרון. תומרקין ישב ב"ברלינר אנסמבל" ועבד כאסיסטנט של ברכט, לצד מתלמידים נוספים:

"הוא אמר לי: צייר קודם כל את קבוצת האנשים, כדי שתהיה להם משמעות ויזואלית וריסטית ביחס לטקסט ולמצב שהם צריכים להביע, וסביבם תצייר את התפאורה, ולא להיפך. לפניו עשו דברים דומים גם מאיריהולד ופיסקאטור לגביו לא נועדה תפאורה ליצור אשלייה אלא לתת אינפורמאציה אסתטית ומהותית. בכל התפאורות שעשיתי מאז, ניסיתי לשמור על קו זה."

פונקציונאליזם, הצדקה ראציונאלית לכל פרט, תימצות או סיגנון של הדבר הריאליסטי, ניפור בסיסי, תכלית חברתית לצורת הביטוי, ועוד — את אלה למד תומרקין ב"ברלינר אנסמבל". יותר מתמיד הוא ידע כי "ההנאה באמנויות היא הנאה שכלית, בראש ובראשונה... האשלייה, וכל דבר שהוא חיקוי לנאטר-רליזם, מסמם את החושים, ולדעתי לא זאת מטרת האמנות". נכון הוא, שתומרקין הפיק יותר את ה"איך" מאשר את ה"מה" (אך לא ה"מה", כפי שאולי נכון ביחס לרבים שקלטו בישראל דווקא את הצורה הברכטית — אלא יותר מתוך ראיית ה"מה" כמובן מאליו. כתוצאה ישירה מחווייה ברכטית אותנטית זו, יצר תומרקין תפאורות לתיאטרון הישראלי שכולן נובעות מה-מסקנות הגיל". ב-1962, למשל, יצר תפאורה ל"פונטילה" ב"הביי-מה" וכתב:

"תפאורה אפית תפקידה אינדוקטיבי, מרמו. עיקרה לא להפריע לשחקנים, לתת להם מסגרת במשחתי משחק — ולשפוך על כל זה אור נכון. אין תפקידה לכסות וליצור אשלייה, או להתביא את השחקנים בחושך וב'אטמוספירה', אין תפקידה לתת בידם כל מיני 'ריקוויזיטים' להשתעשע בהם ולהקל עליהם לעסוק במיני 'ביזנס' בשעת המשחק.

"ב'פונטילה' קיימת בעיית המקום — פינלאנד, ובכל זאת לא פינלאנד אחוזה — פנים וחץ — יערות-אשוח ועצי-ליבנה, רו-מאנטיקה של בעלי אחוזה, קרני הצבי (או יותר נכון: איל הצפון). השולחן הגדול עובר את כל המחזה ומשמש כמשחך משחק גבוה יותר. הוא נחתך לשניים והופך לגשר למרפסת. האור — לבן, חזק למדי, פשוט. בתמונה אחת שברתי במקצת את הסיגנון: 'הסיפורים הפיניים' — תפאורה לבנה, ריקה ורחו-קה... האור רך יותר, אפילו קצת נוסטאלגיה. הרי זה היוצא מהכלל שבא לחזק את הכלל."

אכן, אין זו המעורבות החברתית-ביקורתית של התפאורן הברכטי, המפרש ומאיר מבחינה חברתית את המחזה בעזרת תפאורתו, נכון שקיימת כאן הנטייה לסיגנון ברכטי, לצורה בעיקר (כמו הברכטיות של התיאטרון הישראלי בכלל) אך בכל-זאת ברכט נוכח כאן יותר מהמיד