

תיאטרון החיים

ליזה צ'ודנובסקי

כמה הערות על "גשר" והצגותיו

לזכרו של שחקן תיאטרון גשר רולאנד חיילובסקי

א. המערכה הראשונה: לביים את המיתוס

"והתחילה אופרה בשלוש מערכות" איסאק באבל

"שהרי בראשיתה של הספרות -- וכן גם בסופה -- ניצב המיתוס." הורחה לואיס בורחס

ניתן לדבר על ה"סגנון המובחן" של "גשר", המייחד אותו מכל תיאטרון אחר בארץ ובעולם, אם כי ניתן שמאפיינים בודדים של סגנון זה יימצאו אצל כמה במאים רוסיים דגולים (בעיקר רוסיים) כגיארגי טובסטונוגוב המנוח, שעבד בתיאטרון הגדול לדראמה בלנינגרד, יורי לובימוב מתיאטרון טאגטאנקה במוסקוה (שאף עבד בשעתו ב"הבימה"), אנדריי גונצ'ארוב מן התיאטרון על-שם ולדימיר מאייקובסקי במוסקוה ואחרים. אחדים מן הבמאים הדגולים האלה היו בשעתו מוריו ועמיתיו של יבגני אריה. אך השאלה המעניינת באמת היא התרבות המקורית, המרתקת, שהצליח אריה ליצור ב"גשר".

"למען השם, אל תדרדרו להווי! הובל הזה לא יעניין אף אחד! תזכרו, אתם אלים, לכל הפחות גיבורים -- גדולים מהחיים!" צעק יבגני אריה באחת החזרות על "עיר". במשפט זה, שאמנם נאמר ברוסית, ניסח את אחד העקרונות הפיוטיים שלו כבמאי ואת התפיסה האסתטית המקובלת עליו. עיקרון זה הייתי מגדירה כמיתופואטיקה.

ובכן, מהו החומר המחזאי שאותו מעדיף יבגני אריה? בבחירת החומר לא ניתן לכאורה למצוא קו מאחד או נטיה ברורה. למען האמת, מה ל"רוזנקרנץ וגילדנשטרן מתים" מאת טום סטופרד ול"אידיוט" ול"טרטיף" ול"אדם בן כלב" ול"מולייר" ול"עיר" ול"בשפל" ול"כפר"? יצירות אלו שונות זו מזו תכלית השוני, הן מבחינת נושאתן והן מבחינת ההקשרים ההיסטוריים-התרבותיים שמהם צמחו. אך זו אמת חלקית בלבד. המשותף ליצירות אלו, או

ותרבותי. תיאטרון "גשר" אינו יוצא דופן מבחינה זו, ואופיו הדו-לשוני וה"דו-תרבותי" הוא אחד הגורמים להצלחתו. התיאטרון הפגיש את ילידי הארץ עם מחזות רוסיים כ"מולייר" מאת בולגקוב או "אידיוט" על-פי הרומן מאת דוסטויבסקי או "בשפל" מאת גורקי או "עיר" על-פי סיפורי באבל, שאותם כמעט שלא הכיר קודם לכן. לקהל ה"רוסי", לעומת זאת, הציע התיאטרון חומר "ישראלי", שלא היה נגיש קודם לכן בשל משוכת השפה, כ"אדם בן כלב" מאת צ'רבינסקי, על-פי הרומן מאת יורם קניוק ו"כפר" מאת יהושע סובול.

המקטרגים עשויים לטעון, כי אופיים ה"אזוטרי" של המחזות הוא-הוא הגורם העיקרי בהצלחת התיאטרון. אמת הדבר, צדו המגשר של "גשר" במעבר בין שפות ותרבויות היה גורם לא מבוטל בהצלחה, אם כי לא הבלעדי. "גשר" עומד בהחלט בתחרות עם התיאטראות המשובחים בעולם וברוסיה. בזמן האחרון אף ניכר בעליל, כי הקהל הישראלי-הרוסי בא ל"גשר" לא משום ש"זה מה שיש", אלא משום שזו העדפה ברורה, הנובעת מבחירה. בשנים האחרונות ביקרו בישראל תיאטראות רוסיים רבים למדי, ובהם מן הטובים ביותר, וביקורים אלה נהפכו למעין מסורת. תיאטראות אלה הביאו הכול, החל בהצגות ישנות ונודעות וכלה ברפרטואר חדש. אין זו הגזמה אם יאמר, כי כל הצגה שניתן לראות בתיאטרון מוסקוה וסנט. פטרבורג ניתן לראות גם בישראל. למרות השפע, הקהל בא ל"גשר", וכשאלו די הצגות ברוסית, הקהל בא לראות הצגות בעברית. בחזרה הכללית של המחזה "עיר" ברוסית נוצר רושם, כי מספר ההזמנות שחולקו להצגת-ההרצה היה גדול כמעט פי שניים ממספר המושבים באולם. על מהומה זו העיר יבגני אריה בחינן, כי ייתכן שההזמנות חולקו חינם אין כסף. אך לא היא. מדובר בהצלחה חד-משמעית הנובעת מסגנון תיאטרוני מיוחד, ולא באופנה חברתית-תרבותית.

כאורה אין סיבה נראית לעין לנסות ולומר דווקא עכשיו כמה דברים על תיאטרון "גשר" ועל הישגיו. את יום הולדתו החמישי חגג התיאטרון במאי 1996 והצגת הבכורה של "העיר" נערכה לפני חודשים אחדים. לשם מה אפוא סיכום ביניים זה? הסיבה היחידה לכתיבה, למעט דחף הכתיבה של מחברת המסה, היא התחושה שהתיאטרון בהנהגת יבגני אריה, המנהל האמנותי והבמאי הראשי, גיבש לאחר תשע הפקות מעולות בדרך-כלל, "סגנון" אחיד ומובחן, המייחד אותו.

"גשר" הינו בלי ספק תיאטרון של במאי, מעין ממלכה אמנותית "טוטליטרית", שבה אין מקום לשני מלכים. לפיכך, "סגנונו" של התיאטרון הוא למעשה "סגנונו" של יבגני אריה הבמאי, ולהיפך. אולם את המערכת הכוללת ששמה "גשר", ואשר בה משולבים יחד חיים ותיאטרון, ניתן לתאר ולאפיין רק באמצעות מרכיביה הרבים, אף כי ניתן לעשות זאת כאן בקווים כלליים בלבד. כך תשורטט מפת הממלכה התיאטרונית הזו, הניתנת לסיווג כ"להקת תיאטרון", כפי שמבין אותה יבגני אריה בהזדמנויות שונות. יש מי שטוענים, ובעיקר מבקרי תיאטרון יוצאי רוסיה, כי הגורם המכריע בהצלחתו הכבירה של התיאטרון הוא הימצאותו "בזמן הנכון במקום הנכון". לדבריהם, האיכות האמנותית של הפקותיו איננה עומדת במבחן הקריטריונים האסתטיים ה"מוחלטים", שכן מדובר במצב ישראלי שבו "באין דגים, גם סרטן הוא דג" ובקהל המשתוקק לתיאטרון טוב. ובאשר לעולי רוסיה ה"מנוסים", שהכירו לכאורה תיאטרון אמיתי, רק מיעוטם צופה בהצגות "גשר", שרובן עולות בזמן האחרון בעברית בלבד. זהו אפוא סיכום טענותיהם של מבקרי תיאטרון אלה, שיש בהן לא מעט התנשאות.

כבעלת הכשרה סמיוטית נאותה, אני טוענת, כי הצלחתה או אי-הצלחתה של יצירת אמנות כלשהי תלויה תמיד בהקשר חברתי

1993, בדרכי אל אוהל הקרקס של "גשר" שהוצב בחולון כדי להציג בו את "אדם בן כלב", אמרתי לעצמי: "זה פשוט בלתי אפשרי. המיתוס של קניוק אינו מיועד לתיאטרון. איך אפשר לדחוס את הסיפור הפנורמי הזה, הגדוש סמלים, בתוך המרחב המצומצם והמוגבל של בימת תיאטרון?" לתדהמתי, קרקסו של אדם הצליח לגבור על המגבלות ולמחוק את כל קווי התיחום. באוהל שנהפך לעולם ומלואו, הוצג סיפור מיתולוגי מזעזע על השואה כקרקס...

ב. התיאטרון כקרקס וכקרנבל

"I can't do love and rhetoric without blood. blood is compulsory" ...
חורחה לואיס בורחס

כל הצגות "גשר" הינן חזיונות "קרנבליים", שבהם המוסיקה והפלסטיות תופסות מקום מרכזי. יתר על כן, בהצגות אלו נגלית לעיני הקהל הגירסה הססגונית, העליזה, הגרוטסקית והמטרפת של העולם ושל הקיום האנושי על היבטיו ההיסטוריים, החברתיים והפסיכולוגיים. בעצם הבחירה החוזרת ונשנית בסגנון ה"קרנבלי", הבמאי מכריז לכאורה, כי "רק הקיצוני והחריג עשויים להיות מעניינים באמת. רק התשוקות ש'שלטונן פרוש על כל העולמות' יכולות להיות נושא ראוי ליצירת אמנות". דבר זה דומה למה שכתבתי במסתי על באבל: "איננו יכול לעבוד עם החומר הרגיל. הוא צריך משהו מיוחד, חריג פטאלי". כך יבגני אריה, שאיננו מתעניין בהווי השקט, האפרורי והחדגוני, ואף לא בקיום האנושי, "האנושי מדי" כדברי ניטשה. המחזות שהועלו ב"גשר" מטפלים, רובם ככולם, בסיטואציות ומערכות-יחסים קיצוניות וחריגות: הדמויות הלא-שפויות ב"אידיוט" ומערכת היחסים הסבוכה והכואבת, האלגורית, בין הליצן היהודי אדם שטיין למפקד מחנה-ההשמדה, קומנדנט קליין, ב"אדם בן כלב". מבחינה זו, המשפחה הבורגנית הממוצעת המוצגת ב"טרטיף" נקלעת למצב קיצוני, כשם שנקלעות לכך הדמויות הארכיטיפיות-פארודיות, "בעלות התאוה", ב"עיר". נסיונו של "גשר" מעיד, כי האמצעי הטוב ביותר להבעת אובססיות, מזוירות ותשוקות קיצוניות ומטרפות, הוא הסגנון ה"קרנבלי". דבר זה בולט בדמויותיהם של מישקין רוגוזין ונסטסיה פיליפובנה אצל דוסטויבסקי, באדם שטיין של "אדם בן כלב", שפניו מתוארות ברומן כ"פני מאהב ורוצח", ב"אצילי מולדבנקה" אצל באבל ובאנשי הכפר ה"אובססיביים" אצל סובול. ב"רוזנקרנץ וגילדנשטרן מתים", הווייתם של הטרזיקונים הנודדים ועשייתם האמנותית מצליחות להבליע את רוז וגיל האומללים בתוך עולמם המלאכותי

הפיתחה של הבמה למבנה דינאמי ("כפר") ו/או רב-קומתי ("עיר", "אדם בן כלב"), בעוד שאת בעיית הסמליות פתרו על-ידי הצבת תפאורה לא-ריאליסטית. הבמה תמיד מעוצבת כמרחב אוטונומי סגור, שמבנהו מחקה (בדרך כלל באופן גרוטסקי או שרירותי) את מבנה הבריאה וכל אשר בה. כמבנה רב-קומתי, למשל, הבמה מאפשרת יצירת אווירה של עולם מורכב, בעל ארגון

לגירסאותיהן התיאטרוניות ב"גשר", הוא הפן המיתופואטי. כאן נעשה ניסיון לעצב מרחב מיקרו-קוסמי כדי להעלות על הבמה עליה "מיתולוגית" העוסקת בהיבטים החשובים של הקיום האנושי, כדוגמת זיקותיו של התיאטרון אל העולם ב"רוזנקרנץ וגילדנשטרן מתים", גורלו של האמן בעימות עם השלטון ב"מולייר", הגורל היהודי והשואה ב"אדם בן כלב", הזיקה בין שפלות



תיאטרון "גשר": מתוך "כפר"

הירארכי (לרבות הירארכיה חברתית ומטאפיסית), סגור בתוך עצמו, שכל החומרים הדרושים לבריאתו מצויים בתוכו. פתרונותיהם של הבמאי והמעצב לובשים צורות מעניינות כשילוב המעגל המסתובב ב"כפר" או עיצוב מערכת של נעות ב"עיר". בעיית ההרמטיות של המרחב המיקרו-קוסמי נפתרת במרבית המקרים באמצעות שימוש הרב-תכליתי של אבזרים ורכיבי במה.

בהצגות של "גשר" עולמות דינאמיים ומורכבים, חרף סגירותם, המתובנתים גם בהתאם למערך המטאפיסי של ההווה ו/או המערך ההירארכי של החברה. דוגמה מובהקת לכך היא "עיר", הצגתו האחרונה של התיאטרון, שבה מוצגת אודסה של תחילת המאה כמעין קיסרות מיתולוגית-פארודית על מלכיה, אציליה וקורבנותיה, ממלך הבנדיטים היהודיים ועד לזונה הרוסית, מן המשרתת המופקרת ועד לישו המושיע. לכל אחד מקום מוגדר על הבמה, ההולם להפליא את מעמדה של הדמות בהירארכיה המורכבת של הממלכה האודסאית. התפאורה הגרוטסקית מבליטה את תפקידם של כוחות הטבע בעלילות מיתו-פארודיות אלו, שכן בסיפוריו של באבל כוחות הטבע מואנשים במטאפורות נפלאות ומקוריות ומשחקים תפקיד חשוב בחיי הגיבורים (ראה במסתי "חיי ומותו של איסאק באבל" עתון 77).

הצלחות אלו מיוחדות במינן, שכן רווחת דעה שלא ניתן לביים יצירות מיתופואטיות, בעיקר בשל צידן המיקרו-קוסמי. בקיץ

רוח, טירוף ומוסר ב"אידיוט", אבסורדיות הקיום וחיפוש משמעות ב"בשפל", סוד הצביעות והקסם ב"טרטיף", ארץ-ישראל של פעם ב"כפר", אודסה הישנה כממלכה מיתולוגית ב"עיר" וכו'.

היצירה המיתופואטית מנסה לספר סיפור אוניברסלי בלתי-תלוי במהותו בתרבות מסוימת או בהקשר היסטורי-חברתי מסוים. יצירות אלו בולטות באופיין האוניברסלי בשל השימוש המוגבר בסמלים ובדמויות ארכיטיפיות המגלמים תבניות מיתולוגיות ו/או כלליות, כגון "הגבר/האשה הקטלנית", "הנווד הנצחי", "האידיוט", "הליצן", "האמן", "השליט-הרוזן", "הזונה הטובה", "מלך הנוכלים", "היהודי הגלותי" וכו', דמויות סטריאוטיפיות פחות או יותר. סיפורים כאלה מעצבים עולמות אוטונומיים סגורים, שנועדו להיות מודלים של הבריאה כולה ו/או של חברה מסוימת.

בימיו יצירות מיתופואטיות צריך להתגבר על שתי בעיות עיקריות, ידועות. הבעיה הראשונה היא ייצוג עליה סבוכה ורבת-תהפוכות, שלעיתים קרובות שוברת את אחדויות הזמן והמקום, על בימת תיאטרון סטטית ומוגבלת מטבעה. הבעיה השניה היא עיצוב "תרגום" הסמלים והמטאפורות לשפת הדרמה והתיאטרון. "גשר" מצא פתרון לשתי הבעיות. כל הצגותיו הן יצירות "מיתופואטיות" שבהן פועלות דמויות "גדולות מהחיים", המשוללות בשל כך מורכבות פסיכולוגית. את בעיית הסטאטיות של המרחב הבימתי פתרו הבמאי יבגני אריה והמעצב אלכסנדר ליסיאנסקי באמצעות

והאבסורדי. ב"כפר" מוצג עולמם הפשוט והארצי של המייסדים כקרנבל של חיים מלאי עוצמה, הישג בזכות נקודת-תצפיתו של יוסי ה"טמבל". אופן הראייה של יוסי גורם לעולם להפוך למיתוס ססגוני רב-עוצמה באמצעות הורה, שאם לא כן היה נותר פרוזאי ונטול צביון. תפקיד דומה ממלאת ב"עיר" נקודת-תצפיתו של המספר-הצלם, המנסה לשחזר את אודסה הישנה, עיר שהיתה ואיננה עוד, על-פי צילומיו. בעת השחזור נבראת אודסה כממלכה מיתולוגית, המוצגת כקרנבל אינסופי.

למרבה הפלא, עיקרון דומה פועל ב"בשפל", שבמקור הוא מחזה נטורליסטי העוסק בחייהם של עלובי חיים רוסיים בסוף המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים. כאן, עלובי החיים המתגוררים באכסניה חיים בעולם רווי בתשוקות עזות, המלא צער אנושי ללא תקדים. באופן זה, אפילו האכסניה העלובה מצליחה ליהפך לקרנבל תוסס, אם כי קודר למדי.

כזה הוא גם קרקסו של אדם שטיין, שנהיה לבמה שעליה מתחוללת ההיסטוריה היהודית רוויית האסונות. הדמות הראשית המנצחת על קרנבל מאקאברי זה היא אדם שטיין, הליצן היהודי הגדול בכל הזמנים. "ליצנותו המושלמת" של שטיין היא תחנת-המוצא לשאר תכונותיו. על כן הסצנה, שבה מהלך אדם על חבל בגובה שלושה מטרים מעל הבימה - מעשה כה זר לאמנות התיאטרון ומשימה בלתי-אפשרית לשחקן ממוצע - נהפכת לחלק אינטגרלי של ההצגה, כשם שהיא סמלה המרכזי.

כאשר הסגנון ה"קרנבלי" הצבעוני והגרוטסקי הולם את אופי הדמויות, הרי שהתוצאה משובחת. אבל אני חושבת שהניסיון לא עלה יפה ב"אידיוט", למשל. הבמאי לא מצא דרך להביע באופן מלא את עולמן הפנימי, המורכב והסבוך של דמויות דוסטויבסקי, וצמצומן בהצגה לתשוקה אחת או לאובססיה אחת, שיטחה אותן. לעומת זאת, אדם שטיין ה"ליצני" עשוי לסמל את התפיסה האסתטית של יבגני אריה. בעיניו, אמנות התיאטרון מבקשת לראות בעולם האנושי "מפלצת של כוח", כפי שמכנה זאת גיטשה. האופן היחיד לבטא תסיסת תשוקות זו בביטוי דרמטי-תיאטרוני הולם, הוא הפיכת התיאטרון לבמת קרנבל או לקרקס.

ג. "הקופסה הסינית":

תיאטרון בתוך תיאטרון והצגות על עשיית הצגות

"טרטיף: סקסטו"
"ההצגה "טרטיף"

כל הצגות "גשר" עוסקות באמנות התיאטרון ("רוזנקרנץ וגילדנשטרן מתים", "משפט דרייפוס", "מולייר", "אדם בן כלב") או

מעצבות עולמות שהיו ואינם עוד ("כפר", "עיר") ו/או מבליטות את האופי הלא-מציאותי, התיאטרוני והמוסגן של מה שמתרחש על הבמה ("כפר", "עיר", "טרטיף"). ברבות מן ההצגות מופיעות דמויות של אמנים, שחקנים, במאים ומספרים. אל לנו לשכוח, כי המלה היוונית "היפוקריטי", צבוע, נגזרת משורש "שחקן" ביוונית. אלו הן הצגות שעוסקות באמנות התיאטרון והסיפור, ולא בחיים "כמות שהם". יתרה מזו, בהצגות אלו מובלט טבעו



מתוך - "אדם בן כלב"

המלאכותי והמעוצב של העולם המיוצג בכל דרך אפשרית: חשיפת התחבולה, שימוש בחפצים מדומים, שבירת אשלייה של ריאליזם באמצעות תפאורה גרוטסקית וכו'. הבמאי מכריז לכאורה, כי "מה שאתם רואים אינו חיים, ואף לא מתיימר לחקות את החיים. זהו תיאטרון, ותיאטרון בלבד. לנגד עיניכם הצגה, העוסקת, בראש ובראשונה, במהות האמנות ובטבעו של האמן - הצגה שמספרת על התהוות עצמה". ומיד נשאלת השאלה, מהי אמנות התיאטרון ומיהו האמן, אליבא ד"גשר" ו/או אליבא דיבגני אריה?

יש משהו מן המשותף באמירות האסתטיות שבכל ההצגות בעלות הפן המטא-תיאטרוני, שנראות על-פני השטח כה שונות זו מזו. דמויות האמנים שבהן יודעות, בסופו של דבר, להפוך את הסבל לאמנות צרופה, בין אם הוא שלהן ובין אם הוא סבלו של הווילת. אמנותם ניוונה מתשוקות ומיסורים, אך אין היא זהה להם. עם הפיכתם לשחקנים או למספרים הם מתמסרים לאמנותם בכל מאודם, ובן-האנוש שבהם מסתתר כליל מאחורי המסכה הנוצצת של השחקן או המספר-האמן. הצופה חש בחוסר אנושיות מסוים, שיש בו מן המפחיד המאפיין דמויות אלו. אפילו ביוסי ה"טמבל" ("כפר") ובנסטיה הוונה ("בשפל") מקננות תכונות אלו של אמנים מקצועיים, המעדיפים את

האמנות על החיים. אחת התוצאות המעניינות של התיאטרון ה"הרמטי", העוסק בטבע אמנותו, ובו בלבד, היא שטשוש הגבולין בין כמה לעולם. יבגני אריה לא המציא את זה, כמוכן, אולם זה הולם את סגנונו. בדומה לכך דוחק התיאטרון ה"טוטאלי", המתעקש להיות אמנות צרופה, את העולם ואת החיים. הוא הופך את "בני-האדם" המהווים את הקהל לחלקו האינטגרלי של העולם הבדוי, המלאכותי והלא-מציאותי. לפיכך ניתן לומר, כי ההצגות עוסקות לא בתשוקות ויסורים בצורתם האותנטית, כי אם באמנות שניזונה מתשוקות ויסורים. עולם זה, בדוי במופגן ונוטה להתפשט ולהשתלט כאמנות, מקסים את הקהל באמצעות השחקנים המגלמים את דמויות האמן וגורם לו לנטוש לזמן-מה את קני המידה המוסריים, כאילו ציית לדבריו של שארל בודלר: "תמיד החשבתי את הספרות והאמנויות כעוקבות אחרי המטרה המתנכרת למוסר".

ד. "הקסם הבהיר והקסם האפל"

על אנטי-פסיכולוגים, סטריאוטיפים, מסכות ושני סוגים של LES HOMMES FATALES

"בנופלו הוא מגלה בנייהם את הילד, שהוא היה סנדקו, והוא פונה אליו בטרוניה עדינה ובתדהמה אטית [...] מה גם אתה? הם הורגים אותו, והוא אינו יודע כי מת כדי שתמונה מסוימת תחזור על עצמה."

חורחה לואיס בורחס

"לעזאזל הפסיכולוגיה המחורבנת! לא רוצה לראות אנשים קטנים על הבמה, לא רוצה!" צעק יבגני אריה באחת החזרות על "עיר". הרי לכם עוד ניסוח, אמנם בוטה במקצת, של עיקרון מעקרונותיו של מנהלו האמנותי של "גשר". "פסיכולוגיה" ו"פילוסופיה" לשמן אינו מעניינות אותו. הוא סבור שתיאטרון אינו צריך לשרת מטרה "חיצינית" לו, פסיכולוגית או פילוסופית. אולם תיאטרון במיטבו "מוליד" באופן כלשהו הן את הפילוסופי והן את הפסיכולוגי. ואכן, מרבית שחקני "גשר", למעט בודדים, הם שחקני "טיפוס", לטוב ולרע. תופעה כזו מאפיינת כמעט את כל "תיאטראות הבמאים". היא נגזרת, בין השאר, מן הנטייה המיתופואטית. העלילות שבהן משתתפות הדמויות הארכיטיפיות תובעות מן השחקן להיכנס לנעליה של הדמות המשוללת מורכבות ועומק פסיכולוגיים, גלגול שאינו שולל מן הדמות רוב קסם ועוצמה.

כך התהוו ב"גשר" ה"טיפוסים" שנצמדו לשחקנים מסוידמים. דמות הוונה הרוסית המופקרת, תמימת הלב והטובה נצמדה לנטליה ויטולביץ'-מנור (נסטיה ב"בשפל", ארינה ומרגריטה פרוקופייבנה ב"עיר"); הסבתא הטובה, הקשוחה ובלא-מתפשרת לעתים -- לנלי גושבה (ליזבייטה פרוקופייבנה יפאנצ'ין ב"אידיוט", מאדאם פרנל ב"טרטיף", הסבתא לאה ב"כפר", נחמה

את כל המיונסצנות המטורפות, המכיר על-פה את הארכיטיפים והסטריאוטיפים, האיש שהינו תיאטרון שלם, כלומר קודם תיאטרון ורק לאחר מכן אדם. בבשורה על-פי אריה, "בראשית היה התיאטרון", וכל מי שנמצא במחיצתו לומד לומר "אמן", ויפה שעה אחת קודם.

ה. המערכה השניה: חיי תיאטרון

"תעבוד יותר בשקט, סולומין [...]
עוב את ההרגל הזה, להתעצבן בזמן
העבודה."

איטאק באבל

ידועה בדיחה מפורסמת על לנין: "פעם שאלו את לנין למי הוא זקוק יותר, לאשתו או לפילגשו. לנין השיב כי הוא זקוק לשתייה. 'לאשתי אני אומר שאני אצל פילגשי, ולפילגשי אני אומר שאני אצל אשתי. ואז אני עולה לעליית הגג ועובד, ועובד, ושוב עובד.' זו היתה יכולה להיות סיסמתם של אנשי "גשר". מי שעיקרון זה לא מקובל עליו, לא יחזיק מעמד "בסביביר הזאתי", כדבריו של באבל בעניין אחר.

העבודה ב"גשר" היא עבודת פרך, לכל הדעות. תיאטרון "טוטאליטרי" זה, שצוותו כורע תחת עול שלטון היחיד הרודני של הבמאי הראשי, נהפך מזמן לאגדה בישראל. לאוזני רבים הגיעו "סיפורי הגבורה" בחזרות על "רוז וגיל" במרתף "הבימה", על שחקנים-עולים שהחלו לשחק בעברית, בלא שידעו או הבינו מלה בלשון זו, על שחקנים דוברי עברית המשחקים ברוסית, על החזרות באולם נחמני, שהטמפטורה שלו הגיעה לאפס מעלות, על "שתי חזרות בבוקר והצגה בערב", על כמה שחקנים ירושלמים הישנים במשך השבוע בתיאטרון ביפו העתיקה וחוזרים הביתה רק בשבתות, על שחקניות שהמשיכו לשחק עד החודש השמיני להריון, על שחקן ראשי אחד שקיבל שתי זריקות ושיחק בהצגת בכורה, על שחקן ראשי אחר שהתאמן בהליכה על חבל שעות על שעות מדי יום ביומו, על מנהל טכני ששתיים מאצבעותיו נכרתו בעבודה על התפאורה ל"טרטיף", על האווירה המתוחה וההיסטרית בחזרות, על הצרחות והקללות, ועל מה לא: למרבה הפלא, "מיתוס" זה מבוסס על עובדות, שלחלק מהן הייתי עדה. אולם אם תנסו לשאול את הנוגעים בדבר, מצפה לכם אכזבה גמורה. הם יגידו שחיהם אינם אלא שגרה, אולי מפרכים במקצת, אך לא יותר מזה. "ובכלל", יאמר הנשאל, "מי בכלל אמר שהחיים הם פיקניקי?!"

ולדימיר חלמסקי, איש סרקסטי ובעל חוש הומור אדיר, סיפר לי פעם: "כל עיתונאי שמראיין אותנו שואל מיד: 'נכון שאתם ישנים בתיאטרון?' אז אני עונה לו: 'בטח! ראיתי פעם עכברוש בפינה, ואתה יודע מה שאל אותי? הוא שאל: כמה זמן אתה בארץ?'"

(השחקנים ב"רוזנקרנץ וגילדנשטרן מתים", מישקין ורוגוזין ב"אידיוט", אדם שטיין וקומנדנט קליין ב"אדם בן כלב", אהובי לבה של באסקה סולומונצ'יק טארטאקובסקי ובניה קריק ב"עיר"), אם כי מתחת לפני השטח הדברים אינם כה פשוטים...
כפי שכבר צוין, עיצוב דמויות ארכיטיפיות-מסכתיות אינו פועל ב"אידיוט". יש הטוענים,



מתוך - "בשפל"

כי ה"אידיוט" של "גשר" הוא המירב הניתן להפקה מצירה של דוסטויבסקי. ייתכן. אולם אפשר שדוסטויבסקי כלל אינו מתאים לתיאטרון, או אינו מתאים ל"גשר". בעיה דומה ניכרת גם ב"טרטיף". ההצגה המעולה מוכיחה, כי "טרטיף" של "גשר" הוא ללא טרטיף. גילומו של טרטיף כגבר פאטאלי, ואין זה משנה מאיזה סוג, מבטלת למעשה את הקונפליקט המרכזי במחזה - סודו וכוחו של הקסם האי-נראה. כיוון שבגירסתו של יבגני אריה קסמו של טרטיף גלוי וברור, קשה להבין על מה ולמה המהומה. לעומת זאת, ב"אדם בן כלב", הצגה שהיא שיאו של "גשר", לטעמי, כל אחד מהשחקנים הראשיים (ובעיקר יבגניה דודינה ואיגור מירקורבנוב) הצליח להרחיב עד להדהים את מסגרת ה"טיפוס". וכאשר זה מצליח, אין אנו מסוגלים עוד לזהות את השחקן שהכרנו. דבר מעין זה קרה ליבגניה דודינה בתפקיד של באבל הקטן ב"עיר", לאיגור מירקורבנוב בתפקיד ליובקה קאזאק, לאלכסנדר דמידוב בתפקיד הקטן של מאקארנקו הנכה ב"עיר", ועוד. וזה מה שקורה תמיד לדרור קרן, שהוא כנראה השחקן היחיד ב"גשר" שאינו מוגבל ב"טיפוס", וכל אחד מתפקידיו נהפך לתפקיד מופת.

אולם הגדול בשחקני "גשר" הוא יבגני אריה עצמו. כאשר הוא מראה לשחקן זה או אחר את שמוטל עליו לעשות (לעיתים קרובות ללא מלים), כל הסובבים מתגלגלים מצחוק. אריה הוא איש המסכות המושלם, הרואה בעיני רוחו

קריק ב"עיר"; הנערה הפשוטה הגסה, לעתים הצינית והפקחית, ולעתים התמימה להפליא -- ליבגניה דודינה (דודינה ב"טרטיף", באסקה ב"עיר"). לה נצמד גם "טיפוס" נוסף -- סולבייג, האשה החזקה היודעת לאהוב לעד, זו שאינה מתמקחת על אהבתה ומעניקה אותה ללא תמורה (אגלייה ב"אידיוט", גרטכן/ג'ני ב"אדם בן כלב",

נטשה ב"בשפל").
וקיימות דמויות הגברים, ה"טיפוסים הגבריים". ראש וראשון להם הוא "הגבר הפאטאלי", הקודר, המטורף ו/או הפושע, המאהב והאמן המנוכר -- איגור מירקורבנוב (רוגוזין ב"אידיוט", השחקן ב"רוזנקרנץ וגילדנשטרן מתים", וסקה פפל ב"בשפל", אדם שטיין ב"אדם בן כלב", טרטיף בהצגה הנושאת שם זה, בניה קריק ב"עיר"). וקיימת דמות מלווהו הספקני של הגיבור הראשי, לעתים משרת-ליצן ולעתים מעין אלטר-אגו של הגיבור - ולדימיר חלמסקי (לייבדייב ב"אידיוט", גב' צולינג ב"אדם בן כלב", קליאנט ב"טרטיף"). הליצן-הטמבל נצמד לקלימנטי ורובייב (לוקה ב"בשפל", ברמן ב"כפר", ישו/סבא ב"עיר"). ולבסוף "טיפוס" האידיוט, הנביא-המפגר, שנצמד לאלכסנדר דמידוב (הנסיך מישקין ב"אידיוט", יוסי ב"כפר"), המגלם גם "טיפוס" נוסף, "הגבר הפאטאלי המלאכי", המנוגד לדמויותיו האפלות של מירקורבנוב. ההבדל בין שני ה"טיפוסים" בולט במיוחד ב"טרטיף", הצגה שבה מגלמים שני השחקנים לסירוגין את התפקיד הראשי, אף כאשר ה"מלאכיות" אינה אלא אשליה.

חוץ מן ה"טיפוסים" שנצמדו לשחקנים בודדים, קיימים ב"גשר" גם "טיפוסים זוגיים", הנוודים מהצגה להצגה. הווג המוכר ביותר הוא "סאשה ואיגור" - אלכסנדר דמידוב ואיגור מירקורבנוב - שבהם מתגלמים המלאך והדמון, איש-האור ואיש-החושך, המטורף השקט והמטורף האלים

עמוס אדלהייט

בלי ספק נושא

בלי ספק נושא זה הוא אתה כמו התמשכות
 של לא נודע אחד
 ולא נודעה כמותה ולא נפר סכוי
 שינדע למי שלא ידע
 שיש במעבה אדמת פלנטה בלי חצוי תוה פצול
 כל שדרוש כדי
 לפרוח
 והכל כדי לחזור אל המוצא היחידי כהולדה עצמית
 לשוב ולהיות אתה ורק אתה בעצמה
 חפור במפלטי רגש דם שרירים סופגים ומתכלים
 כמעכלים כל שנתפס
 תאכל את הבשר קר שהגש לה הישר מן העבר שקם לפתע
 והגית מתוך קיר כקבר
 בלתי מוכח עדין וממתין מתוך נקשה כרגע מות
 בכל רגע חי
 וזה נתון מוכח
 גושי עבר שהפקרו לרוח נלפתים כפותים
 למרגלות רגלי:
 אני נשא מהם והלאה
 וגם זה מוכח כי ידע לא אפליג בו לא אחצה
 ממד קוסמי בממד אחר וחיצוני לו זוהי בעיה בלי סוף
 רקוד רב ממדי על משטחי בטון מטען חורג
 אנחנו למשטח אחר נחרוג
 נפליג נרקוד נחזה רק בעצמנו כחולפים
 בתוך מכל כבבועה מקף דפנות
 דפן דפנה א' עוד תנקום בדפן דפנה ב' אתה מכל זה לא יוצא
 אלא אם כן תרצה מאוד מכאן והלאה להמשיך בלי א' ב'
 עם סדר מגי
 להתחיל מאיזו התחלה ממנה הדבר נתן
 נאמר בין ג-ח נוכל למצוא
 ג) גמור ומנוי להיות אתה
 ח) תפה לחטא שיתחפה בה בהכרה שלמה שלא להיות מישוהו אחר
 זולת עצמה
 שיהו המזמור היחיד אליו אתה קשוב בלי להפסיק

ואיגוד מירקורבנוב נשאל תמיד כיצד הצליח
 ללמוד הליכה על חבל. כאשר הוא מסביר
 שזה עניין של החלטה, באמת אין לו תשובה
 אחרת. יורם קניוק, שהתוודע אל התיאטרון
 לפני שנים אחדות וקנה לו ידידים בקרב
 אנשיו, אמר לי, כי כאשר ראה בפעם
 הראשונה את מירקורבנוב מתאמן על החבל,
 הבין מה פירוש המושג "עבודה" בתיאטרון,
 ומה מבדיל בין אנשי "גשר" לעמיתיהם
 בתיאטראות אחרים בישראל. ועוד סיפר, כי
 בחזרות ב"תיאטרון הקאמרי" על מחזה של
 אוסקר ויילד, שאותו תרגם מאנגלית,
 התפלא על האווירה. "איש לא נכנס
 להיסטריה, איש לא קיבל התקף לב", אמר
 קניוק, "וזה אווירה נחמדה מאוד". נחמדה,
 כן. האם היא תורמת לעשייה תיאטרונית,
 יאמרו ב"גשר", זו השאלה:

דרור קרן אמר בראיון לעיתונאית ציפי
 שוחט, כי ב"גשר" לא מסיימים חזרה כדי
 ללכת הביתה, אלא הולכים הביתה כשהחזרה
 מסתיימת. מי כמוהו יודע, כי יש שחזרות
 אינן מסתיימות, וכשהן מסתיימות, לעתים
 אין טעם ללכת הביתה. בראיון בטלוויזיה
 הרוסית אמר קרן, כי אם אתה עובד ב"גשר",
 ואשתך במקרה לא שחקנית והתינוק שלך לא
 מוכר תוכניות בתיאטרון, פשוט אין לך
 סיכוי לראות אותם. גיניה דודינה אמרה
 בהומור, כי בתה, אף שאיננה אלא בת
 שנתיים, בוודאי יודעת על-פה את "טרטיף",
 שכן בעודה ברחם הבינה, כי בעלות אמה אל
 הבמה לקפוץ, לצרוח ולדלג, מוטב להישאר
 שקטה...

אינספור סיפורים משעשעים יותר ומשעשעים
 פחות מלווים את התיאטרון ה"מטורף" הזה,
 וישנם גם סיפורים טרגיים. בלילה שלאחר
 מותו של רולנד חיילובסקי בתאונת דרכים,
 הוחלט לקיים את ההצגה "רוזנקרנץ
 וגילדנשטרן מתים", שבה שיחק חיילובסקי
 באחד התפקידים הראשיים. אין לי ספק שזה
 היה הדבר הנכון מבחינת השקפת עולמו של
 תיאטרון "גשר", ועם זאת אני בטוחה ששום
 תיאטרון אחר לא היה מקבל החלטה כזו. יתר
 על כן, אירוע טרגי זה מעורר את שאלת
 השאלות: לשם מה? מה מכריח את אנשי
 התיאטרון להתמסר התמסרות כה טוטאלית
 לעבודת פרך זו? את התשובה הממצה
 שמעתי מפיה של אפי בן-צור: "אריה לא
 מכריח איש לעשות דברים שהוא אינו מסוגל
 לעשות. אך הוא גורם למי שעובד אתו
 לרצות לבצע את המשימות, שנראות
 מלתכחילה כבלתי-אפשריות, ולהצליח".

"במאי שאינו צורח ואינו מקלל, אינו במאי",
 שמעתי מפי אחר, ואף זה סיכום אישי נאה
 למדי.

התכונה הנוספת, המייחדת את התיאטרון,
 היא מסגרת החיים המשותפת, המזכירה
 לעתים חיי קומונה. כבכל תיאטרון של
 להקה, שחקני "גשר" מבלים את מרבית זמנם
 בתיאטרון, מנהלים "חיים משותפים" במובן

קירקגור שלי - "אותו היחיד"

← המשך מעמ' 23 ←

גישה זו 'משתיל' קירקגור בנאומיהם של חברי מועדון הפסימיסטים, המכנים עצמם "שותפי המוות", ואשר לפי השקפתם המוות הוא פסגת האושר בחיים שהינם רק רצף של סבל.

באמצעות הצגת שלוש דמויות-הדגם האלה של החיים האסתטיים לגוניהם, על דרך הסיבוך והפרדוקס, מביע קירקגור את השקפתו, כי החיים האסתטיים מביאים בהכרח לידי מבווי סתום רוחני של יגון, ייאוש ומרה שחורה, שכן האדם מורכב על פי תפיסתו הפסיכו-פילוסופית משני חלקים: מן הזמני והנצחי, מן הסופי והאינ-סופי, מן הכפוי והחירותי; כשהאסתטי מדגיש באופן חד-צדדי את הגורם החושי-טמפורלי, הרי היסוד השני שבו, ניצוץ הנצח שבאדם, לאמור הדחף המוסרי, או הדתי, שאינם מתממשים בחייו, יוצר בו במקביל אי שקט קבוע, ודיכוי של היסוד המטאפיזי הזה, הקיים בו אימננטית, או ההתעלמות ממנו, מפחידים ומושכים אותו כאחד. הביטוי למצב זה הינן תחושת האימה ותודעת הלוואי המתמדת של "ריקוד על פי התהום".

מי שאוטם את עצמו בפני היסוד של הנצח מוטבע בנפשו, נדון אפוא, בהכרח, לתיסכול המדכא הנורא שבאובדן הסיפוק הפנימי גם מן העונג החושי ולתחושת החידלון הנובעת ממנו.

לעומת זאת, אם עולה בידו לחלץ את עצמו מתוך ההתמכרות לחיי החושניות, הוא עובר ל"סטדיום" האחר, להוויה האתית, משמע: למימוש התביעה המוסרית האוניברסלית בתוך ארעיות העולם, הארצי, עולם החושים. לתיאור ההוויה הזו, האתית, שיש בה מן המימוש ההתחלתי של ה"תשוקה לנצח" בעולם הארצי והקונקרטי, מוקדש הכרך השני של "אז-או", העומד לראות אור בקרוב, אף הוא בתרגומה של מרים איתן. קירקגור אכן מאדיר בכרך הזה דווקא את חיי היום-יום ומעלה על נס את השיגרה ואת מוסד הנישואים, המביא את היופי לשיאו, ובכך גובר על הוויית הפיתוי הרומנטי לא רק מבחינה אתית אלא גם מבחינה אסתטית: ה"שן" מועדף בו באופן מוחלט על פני

ה"חדש". ברם, מה אירונית העובדה, שהכרך הראשון של "אז-או" נכתב אחרי הכרך השני (שנתפרסם ב-1841) ובצמוד להפרת האירוסיים של קירקגור עצמו לרגינה אולסן! "יומנו של המפתה", המבטא באופן השלם ביותר מבחינת אמנות הסיפור והאמנות העדותית-וידויית שבו את המצב האסתטי ואת האדם האסתטי, ראוי למספר הערות נוספות: טכניקת "המסירה הבלתי ישירה" המסווה בו היטב את הסתייגותו המוחלטת של קירקגור מ"תוכנית החיים" האסתטיים, מיועדת - כאמור מקודם - לגרום לקורא שישלול או, לחילופין, יאמץ את דפוס "כלכלת החליפין" המתבטאת בהפרה המתוכננת מראש של האירוסיים לקורדליה, לטובת האהבה הרומנטית המאוהבת בעצמה. עם ההעמקה וההתקדמות בקריאת "היומן" מתבהר, כמובן, שלא "קורדליה שלי", מושא האהבה האלוהי והנכסף כל כך, לכאורה, היא העיקר בו, אלא עצם האקט או ההתייחסות של האהבה אל עצמה ואל ביצוע הניסויים ואיסוף החוויות שבה. חלוקת התפקידים ב"יומן" מעלה בהכרח הרהורי לוואי מקוממים על מוגבלות המחבר (הנובעת אולי מחינוכו הדתי הכנסייתי המובהק), שחי ויצר אמנם בעידן טרום-פמיניסטי, מכדי התבוננות באשה כסובייקט ולא כאובייקט ותו-לא, כאילו מאפייני המצב האסתטי שמורים סטריאוטיפית ואוטומטית לגיבור הגברי לבדו, וכאילו אין האשה, מעצם היותה אשה, מסוגלת לעבור בעצמה אותם תהליכי התלבטות, השתנות ותמורה. והרי דמויות הנשים במחזותיו של איבסן, למשל, שעוצבו ממרחק כרונולוגי וגיאוגרפי זעום בלבד, בהתייחס אל מקומו ותקופתו של קירקגור, הן אנטיזה גמורה לעיצוב המריונטי כמעט של דמות קורדליה "ביומן". מן הראוי גם לתת את הדעת על ההבט, או המשקע השקספירי הבולט במיוחד ב"יומנו של המפתה", שמושא האהבה בו נקראת בשם בתו האהובה והמוקרבת של המלך ליר, אף כי נוסחת ה"אז-או" מתקשרת כמובן אל דילמת ה"להיות או לא להיות" של המלט.

ומה מתבקש יותר מאשר לראות בקירקגור בן דמות מסוים של נסיך דנמרק הטרגי, הנע במחזהו של שקספיר בין מלנכוליה לשיגעון מפוכח ותובנת-יתר, מוליכת רצח והתאבדות, אשר קירקגור הקדיש לו כידוע מסה מיוחדת בין כתביו.

תרגומה של מרים איתן, שהינו מעשה-יצירה בפני עצמו, מאפשר למוקירי קירקגור ומודעיו מכבר מפגש מחודש ומסעיר עם הגותו, ולמגליו הוא מזמן הכרות ראשונית עם פילוסוף-משורר, שתולדות המחשבה של המאות האחרונות לא ניתנות להבנה בלי להתוודע אל דמותו וכתביו (השפעתו הישירה על גיטסה תהפוך עוד מן הסתם לנושא למחקר מרתק). יתרה מזו: המפגש עם קירקגור בדור של משבר וחיפושי דרך כדורנו, המגמא יבשות כדי למצוא מזור ומענה לתלאות רוחו וחסריה, מתגלה, באותה מידה של חיוניות וכוח סחיפה כמו לפני עשרות שנים, כהתנסות רוחנית מעשירה ורבת משמעות, שיש בה הרבה מעבר להרחבת הדעת. כלום היטיב מישהו יותר מקירקגור ב"אז-או" לצייר את דמותו של 'האדם המודרני', על תחלואי נפשו?

מן הסתם עלול טקסט כזה שלפנינו להצטייר כבלתי-נגיש וכאזוטרי במידה רבה, דווקא בשל עמקות הגותו, חריפות תובנתו ורחבות השכלתו. המאמץ הנפשי והאינטלקטואלי הנדרש בו מן הקורא איננו קל בהשוואה ל'תורות גאולה' רווחות, העובדות על ריגוש וסיפוק מהירים ועל התעלות מיידית שאינה תובעת לרוב מאמץ מעין זה. ואולם דווקא ספרו של קירקגור מלמד, כי הזינוק הישיר אל ההוויה היותר נעלה אינו אפשרי והוא מותנה בהכרח, על-פי ההנחה המובלעת המובנית בשיטתו, בעשיית מלוא מסלול ההתנסות, החיבוט וההתייחסות.

תרגומה היפה והחכם של מרים איתן מציע, מכל מקום, בסיוע הערות השוליים המגוונות והמבוא של העורך, יעקב גולומב, גישה נוחה יחסית, המסלקת מכשולים מיותרים, אל אחד מן הטקסטים המתגרים, הרלוונטיים והמרגשים ביותר, לדעתי, בתולדות ההגות והספרות המערבית. ■

תיאטרון החיים

← המשך מעמ' 28 ←

מסוים, וכמו על הבמה, גם בחיים הם שומרים על "טיפוסייהם" הקבועים. יש בהם "מלאכים" ו"ילדים פרוצים", ליצינים-ציניקנים, "לפלים", נשים רחמניות, פטרונים, ילדות תמימות ופילוסופים ספקניים, ועוד... מכל סוג ומכל מין. דבר-מה תמיד תוסס כאן, תמיד רוחש מתחת לפני השטח: מתהוות הירארכיות, צומחות חברויות, מתארגנות קבוצות, פורצות מריבות, וליתר דיוק

ילכו הביתה: שהבכורה תלך לעזאזל בגלל בן-זונה אחד; לא אכפת לי כמה ולמה: מעניין את התחת שלי; הבטחתם, או עשו טובה: עכשו אני פשוט שולח את כולם הביתה, וגמרנו! שהכול ילך..."

השחקנים מתחילים להגיע. מישהו מדליק את זרקורי התאורה. החזרה מתחילה. תיאטרון קם לתחיה. ■