

בועז עברון: על חופש האינטרפרטציה

מבקר התיאטרון אין לו, אף לא תוכל להיות לו, שיטה קבועה-מראש לניתוחה של הצגה. סוגים שונים של דראמה מחייבים גישות שונות. בהצגת מחזה קלאסי מקובל, כגון "המלט", פטור המבקר מהרצאת עלילת המחזה וניתוחו כי אפשר להניח שהדברים ידועים לכל בן-תרבות והוא בן-חורין להתרכז באינטרפרטציה של הבימאי ובעבודת השחקנים. מחזמר או פארסה של חדר-מיטות גדונים לפי קני-מידה שונים מאלה של טראגדיה קלאסית, וערכים אחרים אנו מחפשים בהם. לפיכך בוחר המבקר בגישה הנאותה להצגה מסוימת, מתוך התחשבות בעובדה שהצגת תיאטרון היא קודם-כל הצגה, כלומר משהו החייב לחיות לפנינו. וכדי לחיות, חייבת ההצגה ליצג פעולה—והדברים עתיקים כאריסטו. החומר הנפלא ביותר בעולם, אם הוא מוגש בצורה החונטת וממיתה אותו, אף מונע מן המבקר אפשרות להתיחס אליו בצורה אנאליטית. אבל מעבר לחובת-יסוד זו של כל הצגת-תיאטרון—לא לשעמם—יש מערכת שיקולים נוספים, ידועים לכל איש-מקצוע. רצוני לעמוד כאן על אחד מהם, שכיום הוא בלתי-אופנתי ביותר והוא מצר כביכול את צעדי המחשבה המקורית היוצרת בתיאטרון.

עקרון זה הוא החובה להימנע מקיצועים ושינויים בטקסטים הנחשבים "קלאסיים", והחובה הנובעת מכאן של הבימאי והשחקנים לתת למחזה פירוש גאמן ככל האפשר לרוחו, כפי שהם תופסים אותה. קיצורו של דבר: הדרישה היא שהמבצעים לא יעשו בטקסט כבתוך שלהם, בשם "החירות הפיוטית" המפורסמת, אלא שיכבדוהו וישרתוהו.

ברור שפסקה זו גדושה בעיות ומעוררת שאלות קשות, כגון "מהו קלאסי"? ומי קובע מהו קלאסי? ומדוע ה"קלאסי" אסור במגע, ואילו חומר אחר מותר במגע ועיבוד? וכלום אין הדרישה מן המבצעים לפרש את המחזה נאמנה, כפי שהם תופסים אותו, מתירה להם בדיעבד לעשות בו ככל העולה על רוחם, לפי שזו תפיסתם? אולם בעיות אלו, ככל שהן קשות לכאורה ואפשר להתפלפל בהן עד אין קץ, רובן אינן אלא פסבדו-בעיות.

הקלאסי "אסור במגע" לא דווקא משום שהודבקה עליו התווית "קלאסי" אלא משום שהיצירות ה"קלאסיות" הוגדרו כך על-ידי מיטב האמנים, ההוגים והמבקרים. הם הגיעו לכלל מסקנה שיצירות אלו נכתבו על-ידי יוצרים בעלי עצמה, עמקות, בהירות מחשבתית, ומיומנות בימתית עילאיות. לפיכך חזקה עליהם שהגו היטב בכל מלה, במקומו של כל משפט, באיזון ההדדי הנכון של כל התמונות; ואם משהו נראה לנו בלתי-מובן או בלתי-רלבנטי, חובה עלינו לנסות ולרדת לעמקו של דבר עד שנבין טעמו מהו. כבר אמרו חכמים שאנשים גדולים מטילים עלינו

את החובה להבינם, ולא הם הצריכים להתאים עצמם להבנתנו. הם מרחיבים את גבולות הבנתנו, ולכן שומה עלינו ללכת אחריהם. מכאן שאסור לנו לשנות מאומה ביצירותיהם. אין הן "חומר-גלם" בדינו, אלא כופות הן את משמעתן עלינו.

מונים אנו את שקספיר, מולייר, סופוקלס ודומיהם בין שלושים או ארבעים היוצרים הגדולים ביותר שהעמידה האנושות בכל דורותיה. כוח הארגון והעמקת שלהם שווה, בתחומם שלהם, לזה של קאנט, אפלטון, באך ומיכלאנג'לו. ואם אין אנו מבינים משהו ביצירות האחרונים, מובן הוא מאליו בעינינו שמחובתנו להתעמק ולהפוך בהן עד שנרד אל שורש הדבר. כל אחד מאתנו, בכתבו מכתב עסקי, או בעשותו חווה מסחרי עם מישהו, מהרהר ומדקדק היטב בכל מלה ומלה. עצם המחשבה שענקים כשקספיר, שאין אנו מגיעים אף לקרסולי-קרסוליהם, ביזבוו מלים לריק, כדרדקים המטייטים מליצות חבוטות בכתב-האולפן, הריהי איוולת שאין הדעת סובלתה.

אני מדגיש זאת בחריפות כה רבה משום שכיום כל בימאי-טירון מגיס לבו בענקי-רוח אלה ועושה בהם כבתוך שלו, מקצר ומקצץ, מקדים מאוחר ודוחה מוקדם, ומתחצף להגיש כל זאת כ"מיואגטרופ" או "אדיפוס המלך" "מותאמים לרוח הזמן", ל"תחושה המודרנית". הריהם דומים לגמדים עיורים הרוחשים על מבני-נפילים, שאף פגמיהם עצומים מתפיסתם. וריתחתי נובעת מכך שהתיאטרון הוא כיום התחום היחיד בו האמנים-המבצעים מרשים לעצמם להתגדל על חשבונם של היוצרים הראשונים. בכל יתר האמנויות אין גישה כזאת נסבלת עוד אצל אמנים רציניים.

במוזיקה לא נסבול השמטת קטעים מתוך "מתיאוס-פאסיון" או הסימפוניה התשיעית מפני ש"אינם מתאימים", "מיתורים" או "משעממים". אנו מוכנים להסתכן בשיעמום, מתוך הכרה שאם אנו משתעממים הרי זו רק עדות לקוצר-מביןותנו. אנו מחייבים את המנצח לבצע יצירות אלו בשלמותן, בלי לחסר אפילו תו אחד, בלי לשנות את הרפב הכלים והקולות. ויכוחים מעמיקים מתנהלים עד היום בין מוזיקולוגים בשאלה, לאיזה כלים התכוון באך בכתבו את "אמנות הפיגה", וזאת מפני שמקובל הוא כמובן-מאליו כי לא רק הנעימה והקצב ומארג הקולות קובעים את איכות המוזיקה ומשמעותה אלא גם "צבע" הצליל ואיכותו, ואנו סומכים על באך ובטהובן שידעו ידיעה שלמה באיזה אפקט היו מעוניינים וכיצד להשיגו. יודעים אנו כי אנסמבל שונה מזה שבשבילו נכתבה היצירה יוצר הצללה אחרת ובכך הוא מסלף מה שביקש האמן לתת לנו. המנצח או הסולן רשאים לתמרן רק בגבולות צרים מאד—בקצב (אך לא בקצב היחסי, ויש גם סייגים לתימרון המוחלט), בצבע, בעיצוב הפראזה המוזיקלית—ואזנינו השומעות שזוהי חירות רבה מאד, ואין המבצעים חשים עצמם "חנוקים" כלל במיגבלות אלו אלא הם מקבלים אותן כמובנות מאליהן, כמסגרת מחייבת של אמנותם.

הדברים אמורים בימינו לא רק בקלאסיקנים, אלא שאנו מקפידים על ביצוע נאמן, ככתוב בפארטיטורה, ואפילו בוואלסים של שטראוס. סוף-סוף מתחילים אנו לסמוך על המוזיקאי היוצר ומכירים בכך שהוא היטיב להבין יותר מכל זולתו איך יש

לבצע את יצירותיו. וההדגשה היא במלה "בימינו", שכן במאה שעברה היה הקאניבאליזם מקובל במוזיקה: יצירות קוצרו ועופדו והועתקו לסולמות ולאנסמבלים שונים מאלה שבשבילים נכתבו במקורן. כיום כשאנו נתקלים בתקליט של "מבחר" מיצירותיו של מלחין כלשהו אנו רואים בכך סימן לטעם מוזיקלי נחות, לגישה קרתגית של אדם שאינו מסוגל להתמודד עם היצירה המלאה והוא מחפש לו "צימוקים" קלים לעיפול מתוכה. פעם לא היה הדבר כך.

הוחלט, למשל, שבאך כמו שהוא "קשה" ו"מיושן" ו"משעמם", ומנצחים ומעבדים עשו בו כבתוך שלהם וסילפוהו בלי רחם. ניפרים היו הדברים ביותר ביצירותיו לעוגב ולצ'מבאלו, ששם אין מבינים אותן כמעט בגלל עוגבי-הקיסטור החדשים, רבי-העצמה וחסרי החדות והבהירות, שבלעו בתהודתם הרועמת את כל המקלעת העדינה והדקה לאי-שיעור של יצירותיו; ובגלל יציאתם של הצ'מבאלי מכלל שימוש והעתקת יצירותיו לצ'מבאלו אל הפסנתר—שאף הוא בלע בתהודתו הממושכת את מעשה-החושב של היצירות המקוריות. היה צורך באלברט שוייצר ובוואנדה לאנדובסקה, שניהלו "מסע-צלב" לטיהור באך, כדי שנבין כי באך המקורי, "המיושן", הוא אקטואלי ועמוק ונכון יותר מכל ה"עיבודים לפי רוח הזמן" שנעשו בו.

ראוי לציין כי היחס הקאניבאלי ליצירות-אמנות בעבר נבע לא במעט מן ההערצה הנפרזת דווקא שהגתה התקופה הרומאנטית לאמן היוצר. מקובל היה לראות במעשה-האמנות מעין ביטוי של האלהות, שהאמן משמש לה כלי-שרת או שופר. האמן עצמו אינו יודע לאשורו מה הוא עושה, הרוח אוחות בו—"היה עליו דבר יהוה"—ואז הוא מתנבא. התכונות האישיות והשכליות של האמן טפלות הן כמעט לתכנה, עצמתה וצורתה של היצירה. חינוק להשקפה זו מוצאים אנו, כזכור, עוד אצל אפלטון ב"התנצלות", בדבר סוקראטס על המשוררים שהדימון אוחו בהם והם עצמם אינם מבינים את עמקות מחשבותיהם. גישה רומנטית זו, שהשפיעה את יסוד האומנות המודרנית והמחודשת שבאמנות, גרמה שהאמן עצמו נחשב פסול לעדות על כוונותיו, לפי שהוא עצמו כביכול אינו מבין את יצירתו. כך, תחת כסות ההערצה הנפרזת ל"אמנות" באל"ף-רבה, בא זילזול באמן כאיש עובד וחושב ובעל-הכרה, כתכונה יוצרת, וכל מעבד ראה עצמו פטור מעול החדירה לעמקה וכוונותיה של יצירה והחשיב רק את ההתפעמות הרגשית ושאיבת ההשראה ממנה, וחיירות נטל לעצמו לעשות בהשראה זו כטוב בעיניו.

כאמור, ברוב האמנויות התגברנו כבר על ירושה שלילית זו של המאה שעברה, אולם בתיאטרון עדיין היא מושלת ביד חזקה, בחינת "הצעקה האחרונה". לדוגמה: בהרבה הפקות של "יוליוס קיסר" בימינו נהוג להשמיט את התמונה הראשונה במערכה הרביעית. כזכור, זוהי התמונה הבאה לאחר הנאום הגדול של מרקוס אנטוניוס בפורום והשתוללות ההמונים הבאה בעקבותיו. בתמונה זו מקיימים אנטוניוס, אוקטיביאנוס ולפידוס ישיבה בה הם קובעים דינו של מי ברומא למוות ולהחרמת רכוש, לרבות קרוביהם שלהם, שבחיהם הם סוחרים באדישות מקפייא-דם. באמצע התמונה הקצרה הם שולחים את לפידוס להביא את צוואתו של קיסר, אותה צוואה

עצמה בה הוריש קיסר חלק גדול מרכושו לעמה של רומא, ואשר בשמה המרידו את ההמון נגד הקושרים—על-מנת לבדוק מה אפשר לקצץ בה. בצאת לפידוס מעל פניהם משמיע אנטוניוס דברי זילוול בלפידוס, בציניו כי אין הוא ראוי שיחלקו עמו את העולם וכי עליהם לשלחו מעל פניהם לאהר שינצלוהו.

רוב הבימאים והשחקנים אינם פוליטיקאים, וכנראה אינם מוצאים די חומר דראמתי בתמונה זו. אין בה נאומים גדולים הנותנים לשחקן הזדמנות לכשף את הקהל; אין בה פעולה אלימה וסוערת. אולי משום כך משמיטים אותה, חושבים אותה "בלתי-חיונית" כביכול. אולם עיון קל יגלה לנו שתמונה זו חשובה לא פחות מן התמונות הסוערות שקדמו לה. שכן המחזה כולו פוליטיקה, הוא ניתוח התוצאות של האידיאליזם הפוליטי בפעולתו בתחום המציאות הפוליטית. פגישתם של אנטוניוס, אוקטביאנוס ולפידוס היא ישיבה של פוליטיקאים מעשיים, אנשי-עסק קשוחים, שאין לפניהם אלא האינטרס הקר של השלטון. מי שמתעלם מתמונה זו אינו מבין שהיא הצד השני והמשלים את נאומו הגדול של אנטוניוס בפורום. שם נשמעת הדימוגיה. שם מפעילים את ההמון הנבער, הנסחף אחר רגשותיו העיוורים והמשתנים עם כל רוח מצויה. אבל זו היתה הצגה, תעמולה להמונים. כאן "המטבח" של השלטון. כאן מתנהלים העסקים הרציניים. כאן אין רגשות. וכאן מתגלה אנטוניוס כאדם שונה-בתכלית מהופעתו בפורום.

אולם האם היתה ההופעה בפורום כולה שקר? האם לא היה לאנטוניוס כל קשר רגשי אל קיסר? מתוך הדברים שהוא משמיע לבדו באולם הסינאט על גופתו של קיסר מסתבר שקשר זה היה חזק מאד, ומכאן שהאנרגיה והפאתוס של נאומו הגדול לא היו מזויפים. מיהו אפוא אנטוניוס ה"אמיתי"? האמת היא שכל ההתגלויות הללו אמיתיות, רק שאין אנטוניוס מניח לרגשותיו להפריע לשיקוליו הפוליטיים. כלומר—אישיותו עשירה ומורכבת הרבה יותר ממה שאפשר להסיק מתוך אחת ההתגלויות הללו, והרכיב המתגלה בישיבה הוא העיקרי המספיר מבין היסודות השונים של אישיותו. בלי הישיבה חסרים אנו מפתח חיוני לדמותו.

יתר על כן: בדבריו של אנטוניוס כבר נרמזו העתיד, הקרע והמלחמה בין שני הטרימווירים. בחשבון הכוח אין מקום לנאמנות ולברית. יש רק חושים של אינטרסים. לכן גם חזקים הטרימווירים יותר מברוטוס האידיאליסט, המערבב עניינים של רוח ועקרון בחשבון-הכוח המקיאבלי, ובכך הוא דן עצמו מראש לכשלון.

ולא זו בלבד אלא שתמונה זו אף מהותית היא בחישה דינאמיקה הפוליטית, ועומדת כניגוד דראמתי להתיעצות בעלת הנימה האידיאליסטית שבין הקושרים. כך נחשף הניגוד בין השיטות הצלחות בפוליטיקה, אלו הגטולות כל מעצורים ומצפון, לבין האידיאליזם הגדון מראש לכשלון. והיא גם משמשת ציר מרכזי במחזה, כי בה אנו רואים את התגבשותו ואפיו של השלטון החדש, העתיד לנצח. ואין להתעלם אף מן האפקט הדראמטי העז הצפון בה, באווירתה השלוה כביכול כלפי-חוץ, לאחר תמונות ההשתוללות והטבח בפורום. שם היו הרציחות מלוות זעם אנושי; כאן הרצח הוא בלתי-אישי, חסר כל רגש. כל המתעניין בדינאמיקה פוליטית ומבין

אותה, כמו שהבין אותה שקספיר, יוכל להעריך את מלוא משמעותה של התמונה— ואגב כך, את מלוא משמעותו של המחזה כולו. ומי שאינו מבין כל זאת אינו מבין כלל את המחזה ומוטב שימשיך ידו ממנו. הצרה היא שלעתים קרובות מדי הבימאים הם רק אמנים, אנשים העוסקים ב"אמנות טהורה", המצטמצמת בסופו של דבר בטכניקה טהורה, ולא אנשים החיים את מלוא תולדות זמנם, את מלוא בעיותיו החברתיות, המוסריות, הפוליטיות, הפילוסופיות, הכלכליות והמסוגלים מתוך כך להבין גם דברים שמעבר לתחום התמחותם הצר, ה"אמנותי".

הדרישה שאנו מעלים כאן, לנהוג בנאמנות קפדנית למקור, כלום אין בה להגביל את חירותם ומקוריותם של הבימאי והשחקנים?

כמעט מביך הוא לחזור על דברים פשוטים ומובנים-מאליהם, אך מסתבר שעדיין הכרח הוא לחזור ולהשמיעם. אם בימאי מנסה להעמיק ולחדור ביצירה, להבין בדיוק למה התכוון מחברה, ולא לראות בה חומר-גלם להצגה משלו—אין זאת אומרת שהוא משתעבד ליצירה, שהוא מאבד את מקוריותו. אדרבה: שעה שהוא נאבק לרדת לעמקו של טקסט ולהבין את כוונות מחברו הוא גם מרחיב ומחזק את תודעתו שלו. חדירה לעומק כתביהם של סטרינדברג ואַברֵיפֵידס מקנה לנו משהו מהיקפם העצום, מעצמת החדירה והחזון שלהם. התיחסות אל כתביהם כאל "חומר-גלם", שיש להתאימו למושגיו המוקדמים של הבימאי או השחקן, פירושה למעשה הסתמכותו של האמן המבצע, החוזר שוב ושוב בצורה מיכנית על נוסחה קפואה אחת שהוא מיחסה לכל מה שהוא נתקל בו. לא מקוריות היא זו כי אם התאבנות.

תפקידם של הבימאי או השחקן לנסות ולשכוח את אישיותם המוגבלת, את היומרות הקטנות שלהם, ולהתאבק בעפר רגליהם של המחברים הגדולים ולספוג לתוכם משהו מגדולתם. אז יבינו כי שקספיר ומולייר, איבסן ושוו, לא כתבו שום דבר "סתם", שהכל ביצירותיהם מחושב היטב וממלא את תפקידו כראות במסגרת היצירה השלמה. אז יגלו רבדים-רבדים של משמעות. אז יפנסו לעולמה השלם של היצירה והיא תקיף אותם מכל צד. והפלא הוא שכאשר נאבקים ביושר, תוך נסיון להבין את היצירה ורוחה, עם הבעיות שמציג הטקסט (ותמיד הטקסט מציג בעיות) ומוצאים להן פתרונות כנים ומחושבים, בלי כל מירשם מוכן-מראש—מתגלה בלי משים, בלי כוונה מראש, מקוריותו האמיתית של אדם. שהרי לעולם לא יראה איש אחד את היצירה כאיש אחר. כל אחד מוצא את דרכו שלו לפתרון הבעיות והבעיות הן-הן המעוררות את הדמיון הממציא והמחדש. זוהי המקוריות האמיתית ללא אַפְקָטִים זולים וחיצוניים של בימאי, תפאורה, תאורה ומזמזומיות. אחד ההישגים המזהירים ביותר של האמנות הפלאסטית במאה הנוכחית היא סדרת ה"מַגִּינִיּוֹת" של פיקאסו, שצייר לפי התמונה הפורסמת של וִילֵאסְקוּ ב"פראדו", תוך ניתוח שיטתי וגאוני של הצורות והיחסים ביצירת-פֶּאָר זו של הבארוֹק—ותוך כדי התאבקות בעפר-רגליו של וילאסְקוּ והתעמקות בו יצר את אחד ההישגים המפוארים והמקוריים ביותר של האמנות המודרנית. מקוריותו לא נתקפחה כל-עיקר על-ידי הליכה זו לבית-מדרשו של וילאסְקוּ. להיפך.

התעמקות זו בטקסט המלא מחייבת גם ויתור מראש על כל גישה אידיאולוגית, תוצאותיה של דעה-קדומה אידיאולוגית הרסניות לא פחות מאשר הבלטה-עצמית על חשבון החומר—ולמעשה רק כופים עליו בכך תבנית קבועה-מראש בצורה אחרת, הפעם אידיאית ולא אישית. אין הכוונה רק לאידיאולוגיות השמאליות, שבעשור האחרון הפכו חוק-בלי-יעבור באינטרפרטציה הבימתית היוצרת, ברוב הבימות החדשניות של המערב, אלא לכל אידיאולוגיה בכלל—פסיכולוגית, חברתית, היסטורית או פילוסופית.* העיון הקפדני בטקסטים יגלה את המשמעויות הצפונות בהם, ואז יימצא שאי-אפשר להבין ולהציג את ברכט בלי לדעת פרק במארקסיזם, בהיסטוריה הגרמנית של תקופתו, בקונוונציות של המוזיקול והמחזמר והתיאטרון הפורמלי של המזרח הרחוק, וזאת משום שכל אלה נותנים אותותיהם בבירור בטקסט. ולעומת זה—פרשנות סוציו-פוליטית תהיה טפלה למדי בהצגה של "הפליקאן" ו"סונאטת-הרוחות" לסרינדברג. מובן שאפשר למצוא יסודות כאלה באותם מחזות, אולם כל קריאה נבונה של הטקסטים תוכיח שיסודות אלה הם צדדיים לגמרי. אפשר להגיע אליהם רק בעקיפים, על-ידי ראיית הפרובלימטיקה הישרה המוצגת במחזות, שאינה סוציו-פוליטית, כתולדה של תנאים סוציו-פוליטיים המקובלים במחזות כנתוני-יסוד מובנים-מאליהם שאינם צריכים בדיקה. כשאנו קוראים את ה"אודיסאה" יודעים אנו שאודיסיאוס ואלקינאווס הם תוצרים של מצב חברתי-כלכלי-פוליטי מסוים. אך מצב זה אינו נושא האפוס ועלילתו כי אם רקעו. שום תמרונים אינטלקטואליים לא יוכלו לשכנענו כי נושאו הנסתר הוא היחס המעמדי אל רועה-החזירים והאומנת, או שכך אפשר לפרשו. שני אלה הם נתונים רקעיים מובנים-מאליהם של הפעולה האפית.

אך שוב—איך קובעים אם יצירה היא "קלאסית", "מופתית" ואסורה במגע?

* הבלטה זו של הרקע ההיסטורי-החברתי-הכלכלי של יצירות רבות, רקע שהחנק בשם ה"אסתטיציזם" בפירושן של הרבה יצירות דראמטיות, תכופות היתה רק לברכה. אחת הדוגמות הנהדרות שראיתי לכך היתה הצגת "פר גינט" בברלין המערבית, ב"תיאטרון שעל גדת ההאלה", בעל הגון המארקסיסטי המובהק. מחזה פיוטי זה, שלכאורה אין לו קשר לדינאמיקה חברתית אלא הוא הדגמה של "חיפוש האדם אחר עצמו", הועלה כאן בשלמותו, בשני המשכים, דבר שכמעט מעולם אינו נעשה בתיאטרון המקובל, הדבק באינטרפרטציה המסורתית. אך המחזה הוצב בצורה הברורה ביותר בתוך מסגרתו ההיסטורית כביטוי מובהק של השקפת-עולם האפיינית לאותה תקופה, שאליה יכולים אנו להתייחס עכשיו יחס היסטורי-בקרתי, דיאלקטי. סלוגו הוסיפה לומר את נעימותיו של גריג ולהמתין לאהובה הנודד, והשירה ועולם המושגים האיבסניים כולם כאן; אולם השיבוץ ההיסטורי, באמצעים שלא כאן המקום לעמוד עליהם, הבלית את העובדה שערכים ומושגים אלה, שלגבי איבסן היו מוחלטים וסובסטנטיביים, הם יחסיים ומותנים מבחינה היסטורית. במחזה חל שינוי-הוך-שילילה (Aufhebung) גמור, הגליאני—ועם זאת הקפיד הבימאי, כאמור, על נאמנות מוחלטת לטקסט השלם. גישה זו שימרה להפליא את ערכיו של המחזה, ועם זאת יצרה מרחק בקרתי בינו לבין הצופה. זו אחת הדוגמות המעודנות והחכמניות ביותר שראיתי לחופש האמיתי של בימאי יוצר הפועל בתוך הגבולות המוחלטים של היצירה.

בסופו של דבר, ההכרעה בענין זה בידי המומחים היא נתונה, בידי דורות של אנשי-טעם ואנשי-תיאטרון, וכך אפשר בהחלט לטעון כי מה שאסרו אנשי תיאטרון ומומחים אלה יכולים אחרים להתיר. שהרי אין שיפוט זה בגדר מסקנה הגיונית חמורה, דדוקטיבית. הקביעה איזה מן היצירות הן מופתיות היא עצמה נעשית באורח אינדוקטיבי. על כך אפשר להשיב שגם העמדת באך ומוצארט כאמני-מופת שאסור לשנות ביצירותיהם כמלוא נימה ואין להשמיט מהן מאומה באה לנו מידי מומחים ואנשי-טעם, וכיום העמדה זו מקובלת כמובנת-מאליה. מבחינת ההגיון הצרוף ודאי אין מוצא מבעיה זו, אולם כל מי שעסק בצורה רצינית בטקסטים ספרותיים יכול להעיד מגסיונו שאין זה למעלה מיכלתנו להעריך נכונה מהו טקסט טוב ומהו טקסט גרוע; מהם החלקים הטובים והחלקים החלשים שבטקסט, מה מגובש ומה חסר-צורה, מה בר-בימוי ומה לא. והחלוקה בין הסוגים השונים ברורה למדי ומחזיקה מעמד זה דורות. כך, למשל, אנו מסווגים את היוונים, את שקספיר, את מולייר, איבסן, צ'כוב וסטינדברג בין אלה שיצירותיהם "מופתיות". זוהי מסקנה של דורי-דורות של משוררים ומבקרים, וחשוב באותה מידה—של מחזאים, בימאים ושחקנים. שהרי כל אחד מאותם גדולים היה גם איש-בימה מקצועי. הוא ידע בדיוק, מתוך נסיון, מה "עובד" על הבימה ומה לא. הקורא את שקספיר, למשל, בקול רם מיד ישים אל לבו עד כמה המוזיקליות של שורותיו ניתנת להשלכה אל האולם; ושחקנים מעידים כי הטקסטים שלו בנויים בצורה שאינה מעייפת את מיתרי הקול ומאפשרת תירגול חושני מלא בהם (זו, אגב, תכונה אפיינית גם לתנ"ך).

אולם בעיה מיוחדת נוצרת על-ידי משוררים גדולים שכתבו מחזות שכמעט אין להציגם על הבימה, ועתים אף לא נכתבו כלל מתוך כוונה להציגם. לבו של המשורר פשוט נמשך אחר הצורה הכתובה של המחזה, ולכן יש לראות בעבודות אלו יצירות ספרותיות ולא דראמותיות, ו"איסור המגע" המודגש למעלה מתיחס הפעם לא להעתקת יצירות אלו אל הבימה אלא אל הצדדים הספרותיים שלהן. כך יש לנו יצירות כגון "קין" של לורד ביירון, "The Cenci" של פרסי ביש שלי, "צור וירושלים" של מתתיהו שוהם, ובמידה ידועה אפילו יצירות כבירות כמו "פאוסט" ו"איפיגניה באוליס" לגיתוה. מחזות כאלה אי-אפשר להציג בלי רביזיות מופלגות בטקסט הכתוב, ולפעמים, כאמור, אי-אפשר להציגם כל-עיקר.

הסיבה היא שמשורר שאיננו איש-בימה מתקשה לפעמים לתפוס את העובדה היסודית לגבי דראמה בכלל: הדראמה היא, ראשית לכל, פעולה. המחשבה הנשגבה ביותר, השירה הנאצלת והמוזיקלית ביותר, הרגשות העדינים והעוים ביותר אין להם קיום על הבימה אם אינם ביטוי והתגלמות של פעולה—או, פאראדוקסלית, של שיתוק פעולה (כמו אצל צ'כוב).

בדברים אלה אני חוזר, כמובן, על דברים הידועים לכל מאז ומקדם—שהרי עוד אריסטו הגדיר את השירה (בהתכוונו לשירה האפית והדראמתית) כ"חיקוי של פעולה". לא אדון כאן במשמעויות המיוחדות של מונחיו אלה, לבד מזה שהכוונה לחיקוי של פעולה אידיאלית, הכרחית, דגם-אב של פעולה באשר היא; ומכאן

גם טענתו של אריסטו כי השירה "ממשית" יותר מן ההיסטוריוגרפיה, שפן באחרונה מעורבת הפעולות בסיגנו של המקרי והלא-צפוי ואילו הראשונה כפופה לחוק היסודי של המציאות. כלומר: הפעולה אינה תנועה מקרית אלא צעדים הנעשים להשגת תכלית. היא מאורגנת על-ידי הרצון. תנועות מקריות, חסרות מוקד ותכלית, אינן בחזקת פעולה—אם נפרש את דברי אריסטו לצרכינו.

אילו התגשם הרצון ללא עיכוב, ללא כל מאמץ, לא היתה נוצרת פעולה. פעולה משמעה התגברות על התנגדות בדרך למימוש התכלית. מכאן שהדראמה היא השתקפות (או "חיקוי") של הפעולה האנושית באשר היא. במידה שיש בה הגות או פיוט, הריהם תמיד צד של פעולה, סבל מפעולה (זהו ה"פאסיו"), או התבוננות ומחשבה על טיבה של הפעולה. המונולוג "להיות או לא להיות" של המלט הוא השתקפות של ספק, עייפות וייאוש לגבי עצם הציווי לפעול—כלומר, השתקפות שלילית של פעולה—אבל הוא צמוד אליה. ובפארסה אנו רואים את תמצית הדראמה, פעולה טהורה, ללא כל הגות או רגש, והנאתנו אז "מוזקקת" ביותר מבחינה דרמטית. הריהי הגאה מן הדראמה כשהיא מוצגת על בסיסה הראשוני.

משוררים וסופרים רבים לא הבינו זאת, וכאשר ניסו לכתוב מחזות כתבו תכופות שירה לירית המושמעת על-ידי דמויות שונות, עתים אף מותאמת לדפוסים-אופי שונים שלהן, ולא עמדו על כך שהמלים בדראמה הן הביטוי של רצון הפעולה—או הפעולה עצמה הלבושה מלים—ולא של פילוסופיה או רגש. הם קראו שירה נפלאה בשקספיר או בסופוקלס וחשבו שהדראמה היא פיוט, ולכן כתבו מחזות "פיוטיים" שאינם בני-הצגה כלל. זאת מפני שעל הבימה אנו רואים אנשים, ואם אנו רואים אותם הריהם חייבים לפעול. שאם לא כן אין בהם צורך. השירה הנפלאה ביותר, אם אינם לבוש של פעולה, יש לה צילצול ריק, משעמם ומת בהישמעה על הבימה. בשבילה אין אנו זקוקים לבימה ולאנשים ולתפאורה. זקוקים אנו לקול בלבד.

שכן מהי בימה אם לא כר פעולה? בימה היא מרחב פיזי. במרחב צריכים להתרחש דברים, צריכה להתרחש תנועה. התנועה קובעת את המרחב. התנועה היא פרי רצון הפעולה, התכלית, המשימה. ואין הפעולה חייבת להיות פיזית במפורש. גם שיחה בין שני אנשים, או מונולוג, הם פעולה—כי השיחה והמונולוג מכילים בתוכם פוטנציא פעולתית, בתנאי שהם מיצגים התפתחות ושינוי של המצב שהדמויות שרויות בו. אם תרצו, אפשר אולי להגדיר את הדראמה כחיקוי הצד המרחבי של הקיום האנושי, בין בפועל בין כסמל (לדוגמה—"הימים הטובים" של בקט, מחזה בו המצב, זה של האשה הנקברת אט-אט בחול, הוא התפתחות מרחבית-סמלית של מצב נפשי).

תפיסת הפעולה כיסוד המחזה מספקת לנו קני-מידה לניתוח אותן יצירות שלא נכתבו בשביל הבימה, מבחינת אפשרות סיגולן לתנאי הבימה. קני-מידה אלה מאפשרים למבקר לבדוק את השאלות הבאות:

(א) האם הטקסט הכתוב ניתן בכלל להפקה בימתית? האם אינו למעשה אלא יצירה ספרותית שנועדה לקריאה ושאינו כל צורך וטעם לבימה? (דוגמה טובה,

"משלבו", לטקסט שאין לו כל מקום על הבימה, תהיינה אשר תהיינה סגולותיו הפיזיות, הוא "כינרת-כינרת" לנתן אלתרמן).

ב) האם סיגולו של הטקסט הכתוב לבימה יש בו משום פגיעה בלתי-נסבלת בערכיו הספרותיים, אפילו התוצאה הבימתית מוצלחת? זהו תחום בו המבקר חייב להחליט על יסוד עקרונותיו האמנותיים והאינטלקטואליים. נטייתי שלי היא לשלול את עיצובו של חומר שנכתב בשביל מימצע אחר למימצע (מדיום) מסוים, אם עיצוב זה פוגע בערכי החומר האמור. שהרי ערכים אלה, יש להניח, הם שמשכו מלכתחילה את מעבד החומר, והם האמתלה שבשמה ניגש למלאכה; לכן עיבוד הפוגם בערכים אלה עצמם הוא פסול. כך, למשל, פסול היה בעיני העיבוד הבימתי ל"חטא וענשו" של אנדרה ברסאק, שהוצג בתיאטרון החיפני. ברסאק לא ניגש לחומר זה לשם העלילה הבלשית שבו, שהרי עלילות טובות לא פחות אפשר למצוא אצל אגאתה פריסטי ושכמותה. הוא ניגש לעבד, במודגש, את "החטא וענשו", והעלה בידיו משהו שאינו עולה הרבה על עלילה בלשית בינונית. אפילו היתה ההצגה טובה כהצגה, צריך היה, לדעתי, לפסלה כעיבוד של "החטא וענשו". מבקר המסתגר בצורה הרמטית רק עם החומר המוגש לו, עם הצגה הקרויה "החטא וענשו", ודן אותה לפי ערכיה הבימתיים בלבד, אינו נאמן לתפקידו כאחראי למסורת התרבותית.

מושג הפעולה כיסוד הדראמה אף נותן בידיו את המפתח לאפשרות העברתן של יצירות ממימצע אחד אל משנהו. אם המלים הן לבוש הפעולה הדראמטית, חייב הבימאי לחדור מבעד למלים אל הפעולה שהן מיצגות ומאפיינות ולהציג אותה על הבימה. כך, בהתעמקו במונולוג "להיות או לא להיות", חייב הוא להתגבר על הקסם שבמלים ובהגות של מונולוג זה ולנתח: מדוע בא המונולוג דווקא בנקודה זו שבעלילה? מה צורך הוא ממלא? מה השפעתו על קצב המחזה? מה אור מפיץ הוא על אפיו של המלט וכוונותיו בנקודה זו? ומכאן: מה סוג הפעולה או שיתוק הפעולה המאפיין את תנועתו בדרך המחזה? ומהי בעצם "תנועת" המחזה כולו, בו המלט משמש רק אחד הגורמים, אם גם החשוב בהם?

ואם מבקש הוא להעביר את המחזה למימצע אחר, כגון הקולנוע, ניצב לפניו השיקול הבא: במסגרת המוסכמות התיאטרוניות, השפה היא האמצעי העיקרי להעברת אינפורמציה על פעולה. בקולנוע יש מוסכמות אחרות, ובו האמצעי העיקרי להעברת משמעות הוא הדימוי החזותי. הקשב, שבתיאטרון הוא מרוכז באזניים, עובר בקולנוע אל העיניים. כלומר: העתקה פשוטה של הטקסט הבימתי אל הקולנוע תהיה בגדר היסט של תשומת-הלב מאמצעי-הקשר המרכזי בקולנוע, העין, אל אמצעי-קשר משני, האוזן. בדיעבד יינצר חוסר-איוון וסילוף של הפעולה. העלילות והטקסטים הדינאמיים כל-כך של שקספיר ייראו סטאטיים, מללניים, ויקפחו את כוח-השיכנוע שבהם. אותו דבר גופו שעל הבימה הוא נראה מסעיר כל-כך ייראה בסרט משעמם ומת. כלומר—העברה נכונה של שקספיר לקולנוע מחייבת לחלץ את העלילה הפנימית מלבוש המלים הנפלאות שלו ולמצוא לה לבושים חזותיים ההולמים אותה. משמע: מה שאסור במגע מכל-וכל בתיאטרון מחייב שינוי דראסטי בקולנוע, אם

רוצים אנו לשמור על רוחה הפנימית של הדראמה. כך אנו מוצאים שהסרט "המלט" של אוליבייה, ההולך בנאמנות בעקבות הטקסט השקספירי, נאמן לרוחו הפנימית של המחזה הרבה פחות מכפי ש"טירת קורי-העכביש" של אקירה קורוסאווה נאמן ל"מקבת", אף שהבימאי היפאני אינו משתמש אף בשורה אחת של שקספיר. ו"אלקטרה" של קאקויאניס, שאין בו כמעט מאומה מן הטקסט של אברייפידס (למעשה, זהו סרט אילם כמעט), קרוב מאד ברוחו ובתנועתו לאווירתה של טראגדיה אברייפידית.

עם זאת, נדמה לי שיש מחזות שפשוט אינם ניתנים להעברה לשום מימצע אחר, שכן עלייתם ופעולתם בשום-פנים אין לנתקם מן הטקסט שלהם. הדוגמה הקמה לעיני הם מחזותיו של צ'כוב. תכונה מהותית ברוב מחזותיו היא שהמלים משמשות בפי דמויותיו תירוץ להימנעות מפעולה, הן באות על מקומה, והפעולה האמיתית מתרחשת בנפרד מהן, היא תנועתם של ההיים העוברים על-פני הדמויות ומצמיחים אותן. כך הופכות המלים חלק מהותי מפשלוץ הפעולה, והן גם האירוניה לגבי היעדר הפעולה. אמנם פאראדוקס מפתיע הוא שאפשר ליצור סרט הנאמן לשקספיר תוך ויתור על היופי עוצר-הנשימה של מלותיו, בעוד שאי-אפשר לוותר בשום-פנים על הדברנות ה"באנאלית", הסתמית והמפוהקת של גיבורי צ'כוב. אולם הרי זה דבר הלמד מעניינו, שעה שאנו מבינים כי אצל שקספיר המלים הן לבוש המעשים ואילו אצל צ'כוב האנשים מתחמקים מן המעשים על-ידי המלים, וכך, אם תסולקנה המלים, יישארו האנשים בלי כל ממשות.

כל אלה הם צדדים מעשיים ביותר של בקורת הדראמה. הבהרתם היא תנאי-מוקדם חיוני לכל סקירה בקרתית השואפת לצאת מגדר תגובה התרשמותית בלבד. אני סבור שדיון תיאורטי ומעשי בהם ובדומיהם יועיל מאד לשיפור רמתה של בקורת הדראמה בארץ, ורשימה זו היא מעין הזמנה לדיון כזה.