

אופירה הניג המחזאי וסקילת ההמון הרהורים על מצב המחזאות בישראל 2015

פדריקו גרסייה לורקה, המחזאי והמשורר הספרדי יליד גרנדה, נמנה בתחילת שנות השלושים, עם קום הרפובליקה בספרד, עם מייסדי להקת התאטרון "לה ברקה" ("הבקתה"). בריאיון שנערך עמו ב-1933 הוא מספר שבאחת ההופעות של הלהקה בכפר קטן סקלו הצופים את השחקנים באבנים. כששאל את אחת מנשות הכפר למה הם עשו את זה, היא השיבה: "כי לא הבנו כלום."

"לה ברקה" הרבתה לצאת מאולמות הבית ונדדה בין ערים וכפרים ברחבי ספרד. לורקה האמין שהתאטרון יכול לשנות את פני המציאות. הוא העריך את העם הספרדי והיה מאושר גם כשבמקום מחיאות כפיים שמעו השחקנים קריאות בוז וצעקות "תחי ספרד!" במחקרים ובדיונים שנערכו במאה העשרים על תאטרון ופוליטיקה, לורקה אינו מופיע כדוגמה "טבעית" למחזאי פוליטי. "טבעי" יותר היה אפוא שבמסה העוסקת בתאטרון פוליטי אתרכו לא בלורקה אלא במחזאי הפוליטי בה' הידיעה: ברטולט ברכט. ברכט ייצג את הכתיבה הביקורתית והמטרידה, כתיבה שאינה מרפה מהצופה ואינה מניחה לו להזדהות עם הסיפור. בכתיבתו המנוכרת הוא ביקש ליצור אצל הצופה התבוננות ומחשבה. גם כשהרחיק עדות למקומות רחוקים גיאוגרפית או לתקופות רחוקות בזמן, אין ספק שהוא היה (ומוסיף להיות) מחזאי פוליטי במובן הרחב ביותר של המלה. אלא שלצערי הרב, גם ברכט הפוליטי נוכס בשני העשורים האחרונים בידי הממסד התאטרוני הישראלי, ומחזותיו הנוקבים הופכים אצלנו על פי רוב לאירוע בימתי בידורי.

לורקה, לעומת ברכט, לא כתב על "בעיות השעה". הוא הקדיש את מחזותיו לאנשים שהכיר בסביבתו הכפרית בדרום ספרד (בעיקר לנשים), לסיפורים על בני אדם שהתלבטו עד מוות בין כוחו של הרגש לכוחו של השכל, בין כוח התשוקה לכוחה של המסורת, ובין מימוש עצמי לבין ציפיותיה של החברה.

אך למרות מראית העין הפולקלוריסטית-כמעט, מחזותיו של לורקה הם בעיני פוליטיים במובהק. הוא היחיד האולטימטיבי, העומד מול החברה. לורקה כתב מתוך קונפליקט פנימי תמידי, מתוך תחושת זרות וגלות פנימית בלתי פוסקת, ומילותיו נשארו מופלאה המערערת ומנפצת כל חלקה טובה בגופו ובנשמתו של הקורא והצופה. מבטו של לורקה על העולם אף פעם אינו מבט של צופה ממוצע. זהו מבט של ה"אחר". ועל פי תפיסתו, זאת היא הפרספקטיבה הנדרשת מהאמן האמיתי.

אם נגלוש באתרי האינטרנט של התאטרונים בישראל ונעיין ברפרטואר הישראלי העולה על במותיהם, נוכל להבחין ללא קושי במגמה הנמשכת מאז תחילת שנות התשעים ועד לימים אלה. רוב המחזאות המקומית בעשורים האחרונים מבוססת על סיפור טוב ומוכר. המחזות

שמועלים על במות התאטרון הגדולות מתאפיינים בטיפול בנושאים אקטואליים שהקהל הישראלי יכול לזהות אותם בנקל ולהזהות איתם בנקל. הנושאים הנבחרים לעמוד במרכז המחזות הם בדרך כלל סוגיות שניתן למצוא בכותרות העיתונות היומית, בתוכניות תחקיר טלוויזיוניות ובכתבות במוספי סוף-שבוע.

המדיום התאטרוני, שיכול לספק חוויית צפייה ייחודית, נשאר יתום במקומותינו. הוא נכנס לתחרות אבודה מראש עם המדיום הטלוויזיוני ועם העיתונות הכתובה. הצופה שיוצא מההצגות האלה, עסוק בעיקר בשיחה על "אמינות" הסיפור, ולא נכנס לדיון על שאלות מוסר ועל אסתטיקה, דיון שיכול לעלות מצפייה בתאטרון.

שם המשחק הוא המיידיות. הכול צריך להיות מובן ומוכר, ומיד. רוב המחזאים הישראליים – איך נאמר זאת בעדינות? – אינם מסתכנים בסקילה.

מכשול נוסף בדרך למחזאות פוליטית רדיקלית הוא הצורה. המחזות המקוריים העולים על בימות התאטרון שלנו כתובים לרוב על פי חוקי הדרמה הבדוקים: סיפור טוב, דיאלוג, התחלה-אמצע-סוף. כתיבת המחזות אינה מסתכנת בצורות חדשות של כתיבה: נדיר מאוד למצוא, לדוגמה, עריכה פוסט-דרמטית ופרגמנטרית, שאינה בהכרח מובנת באופן מייד.

בכך נותרה המחזאות הישראלית מאחור. המאה העשרים הביאה איתה את בשורת החשיבה הצורנית לא רק בשירה ובפרוזה, אלא גם במחזאות. בעולם נעשו ועדיין נעשים ניסיונות מרתקים בדרכי כתיבה מגוונות. אני בהחלט חושבת שסיפור טוב הוא בסיס לתאטרון טוב, אבל יש דרכים שונות לספר סיפור. במרבית המחזות הישראליים הכול כתוב במפורש, ולכן הכול גם נאמר במפורש (שוב, המטרה העליונה של התאטרונים היא המובנות המיידית). אין מקום לסבטקסט. אין מקום לרמיזה ואין מקום לסוד. אלא שהתאטרון המודרני הורה לנו זה מכבר שסיפור טוב יכול להיות מועבר על ידי סך כל האלמנטים התאטרוניים: משחק, אור, צליל, דימויים, וגם טקסט. לא הכול צריך להיאמר במלים מפורשות.

גם השימוש במטאפורה זר בתכלית לנוסח הכתיבה המחזאית המושל אצלנו בכיפה. המטרה היא ליצור תאטרון שיהיה "בדיוק כמו בחיים". בדיוק כמו שהקהל אוהב. כתיבה שאינה מאתגרת – לא מהבחינה המוסרית, לא מהבחינה האסתטית וגם לא מהבחינה הלשונית: זוהי הכתיבה המחזאית ששולטת בבימות התאטרון שלנו.

נמשיך בסקירת המחזות המקוריים העולים בתאטרון הרפרטוארי. תופעה חדשה במחזאות הישראלית היא עיבוד של תסריטים ("תעלת בלאומילך", "חולה אהבה משיכון ג" ועוד), סרטים שהצליחו מאוד באולמות הקולנוע בארץ הופכים להיות הצגות תאטרון. המעבר ממדיום הקולנוע למדיום התאטרון אינו מובן מאליו. בעולם הרחב קורה בדרך כלל ההפך: מחזה טוב מעובד אחר כך לתסריט. אלא שאצלנו, כאמור, ניתן דגש רב לסיפור הטוב ולהיכרות המוקדמת של הקהל עם הסיפור. רבות מיצירות המופת הקלאסיות של התאטרון, אותן יצירות שפרצו את גבולות המקום והזמן, מבוססות על סיפורים מיתולוגיים שהיו מוכרים היטב לקהל הרחב (הטרגדיות היווניות הן רק דוגמה אחת להיכרות מוקדמת כזאת). ההיכרות הזאת של הצופים אפשרה להם להתפנות מהמעקב אחרי הסיפור ולהתבונן בדרך שבה הוא

מסופר. במלים אחרות, הם לא עקבו רק אחרי העלילה, אלא – במודע ולא במודע – היו פנויים לחוות את האירוע התאטרוני הייחודי.

היום, גם כשמעלים טרגדיה יוונית, לא תמיד הקהל מכיר את הסיפור. ברבים מהמקרים נפגש הקהל עם הסיפור בפעם הראשונה. זהו מצב עניינים כלל-עולמי שאינו מיוחד לישראל, כמובן. בארץ, כנראה בגלל ההיסטוריה הקצרה יחסית של הציונות, דומה שנמצא לקושי האוניברסלי הזה פתרון ייחודי בדמות ניסיונות להגדיר "מיתולוגיה ישראלית" ובעקבות זה לייצר מחזאות חדשה המבוססת על ה"מיתולוגיה" הזאת. דוגמה מובהקת לכך – אחת מני רבות – היא המחזה "גורודיש" (המועלה כעת בפעם השנייה בתאטרון הקאמרי), המבוסס על מעין "מיתוס" מקומי – מחזה אפקטיבי ומשמעותי אבל שמרני מאוד, הסובל מהיעדר נועזות ואין בכתיבתו כל חיפוש אחר צורות חדשות.

ברפרטואר התאטרונים ניתן למצוא כעת לפחות שלושה מחזות של חנוך לוין: "כולם רוצים לחיות", "הרטיטי את לבי" (התאטרון הקאמרי), ו"יאקיש ופופצ'ה" (גשר). המחזות האלה מעניינים ומאתגרים הרבה יותר מהבחינה הצורנית. לוין כתב מחזאות שחשפה את השכונה בכיעורה, שבר את מיתוס ה"צבר", הפך את כולנו לדמויות גלותיות עלובות, ויצר שילוב מרתק בין צורה לתוכן. אין פלא אפוא שאף שהמחזות הללו מועלים לעתים קרובות, ההצגות אינן מגיעות לקהל הרחב ורק לעתים נדירות הן נקנות להצגה באולמות ב"פריפריה" וברחבי הארץ. למזלם של חובבי חנוך לוין יש עוד "משוגעים לדבר", ולכן המחזות מועלים על הבמות הגדולות. אבל גם כאן כדאי לשים לב שמחזותיו של חנוך לוין נתפסים על ידי ההגמוניה התרבותית כְּלב הקאנון של הקלאסיקה הישראלית, ומשום כך חזקה עליהם שימצאו את מקומם על הבמה כל עוד ההגמוניה התרבותית הזאת שולטת. אבל שליטה של הגמוניה תרבותית היא כבר סוגיה לרשימה אחרת.

מחזאי אחר שהיה אחד מכוכי התאטרון הישראלי הוא שמואל הספרי. למרבה הצער, התאטרון איבד אותו לטובת כתיבה לטלוויזיה ולקולנוע, ומבט על רפרטואר התאטרונים היום מגלה שאין מחזה חדש שלו על הבמה. הספרי הוא מקרה מרתק. מצד אחד, הוא חתום על "מחזות כתובים היטב" במסורת המוכרת, השמרנית והמתפרשת מאליה, שלא תמיד חביבה עלי, ואינו מתנסה בצורות חדשות. מצד אחר, אני רואה בו את המקבילה הישראלית המצוינת למחזאי האמריקני ארתור מילר. המבט של הספרי על החברה הוא לעולם המבט של ה"אחר". הוא אינו חושש לשחוט פרות קדושות, ובמחזותיו הוא מפרק לחתיכות את החברה הישראלית. הוא עצמו אנרכיסט מובהק, המחזות שלו – שמרניים מבחינה צורנית ככל שיהיו – מצליחים להיות מעניינים ומאתגרים. כך או כך, על בימות התאטרון שוב אין למצוא מחזות חדשים שלו, וזה חבל.

אני בימאית. אינני מחזאית ואינני מבקרת תאטרון. אני כותבת את הדברים האלה כמי שמחפשת את היצירה החדשה בשפה העברית, את המחזאים הצעירים שלא יחכו כעיוורים את מוריהם ואת רבניהם. אני כותבת אותם כמי שמחפשת תמיד את קולו של ה"אחר". בימתי כמה וכמה מחזות מקוריים: "ליל העשרים" של יהושע סובול (ההפקה השנייה של המחזה, בתאטרון הבימה. את ההפקה הראשונה ביממה נולה צ'לטון); "זהב" של יוסף בר

יוסף (בכורה בתאטרון הבימה); "הבתולה מלודמיר" של יוספה אבן שושן (בכורה בתאטרון החאן); "גשם שחור" של שמעון בוזגלו (בכורה בפסטיבל ישראל); וכן שלושה מחזות של גלעד עברון: "שמים" (בכורה בתאטרון החאן), "הטענה של דון קיחוטה" (בכורה בתאטרון אנסמבל הרצליה), ו"ויליס על בקבוקים" (בכורה בתאטרון חיפה).

העבודה עם יהושע סובול, לאור ההפקה ההיסטורית של נולה צ'לטון, התבססה על התמודדות עם מיתולוגיה ישראלית ועם ציפיות מוקדמות של הקהל. זאת היתה עבודה מרתקת, בתחילת דרכי המקצועית, והתהליך האמנותי התמקד בדיאלוג של היוצרים הצעירים עם עובדות היסטוריות ועם האדפטציה שלהן לבימת התאטרון – תאטרון שנפגש עם זיכרון קולקטיבי ומתעמת איתו. בהמשך דרכי חיפשתי את המטאפורה בכתביה התאטרונית, ומצאתי אותה במחזה של יוספה אבן שושן, העוסק בסיפור של אישה במאה התשע-עשרה. הרחקת העדות לתקופה קודמת אפשרה לי ליצור תאטרון פואטי, שחשף מציאות מטרידה על מקומה של האישה בחברה הדתית. ההצגה יצרה דיון אקטואלי, אבל הקפדתי לא לקפח את הערכים האסתטיים. שמעון בוזגלו הוא משורר, ותמונות המחזה "גשם שחור" שכתב הפגישו אותי כבמאית עם הסוד המבורך של התמצות. גם המחזה הזה הרחיק עדות, הפעם גיאוגרפית – להירושימה שביפן – ודרך ההתמודדות של היפנים עם תרבות הזיכרון והשכחה, התמודדות העומדת במרכז המחזה, עסקתי בהתמודדות שלנו כאן בישראל עם זיכרון ועם אסון.

בשנים האחרונות אני מרבה לעבוד עם גלעד עברון, מחזאי המצוי בחיפוש מתמיד אחר צורות חדשות. את שפתו, המלאה בדימויים חזותיים, אפשר לזהות בנקל. עברון לא מוותר על הסיפור וגם לא על המבנה הדרמטי בכתביה: הוא כותב דיאלוגים ומונולוגים כמחזה קלאסי, אבל השפה שלו עשירה בדימויים חזותיים ובעולם פלסטי ומוזיקלי. כך הוא יוצר ציורים אימפרסיוניסטיים על הבמה, ההופכים במעברים חדים ומפתיעים למעין ציור אקספרסיוניסטי – תהליך שלא רק מעשיר את ההיבט החזותי של ההצגה, אלא גם הופך אותה לדיון פילוסופי עמוק. מחזותיו הם בעיני התגלמות המחזאות הפוליטית הישראלית כיום.

הנה, לדוגמה, קטע מתוך מחזה אהוב עלי במיוחד של עברון: "רק השפה נשארה".
בתמונה משתתפים: המלך באלדווין, גאסטון – המשרת הנאמן, ריינו – נסיך עבר הירדן, וחייל.

נכנס ריינו משאטיון לבוש בפאר מזרחי, ומעט מאחוריו פוסע חייל על שרינו, אוזח בכדור עטוף בבדים ומוט ארוך ומוצלב שעליו בד מגולגל. ריינו קד בתנופה לפני באלדווין)
ריינו: ברכות ותפילות למלך.

(באלדווין אינו מגיב. ריינו מסתכל אל גאסטון)

ריינו: הוא שומע?

גאסטון: עליות ומורדות.

ריינו: ברכות!

(באלדווין אינו מגיב)

ריינו: ומה עכשיו? ... שמנת, גאסטון. נעשית עבה. אתה מתפנק בחצר המלכותית. שומר הסף, מה?

גאסטון: אני עושה את התפקיד שלי.

ריינו: היית לוחם, גאסטון, קצין! ועכשיו אתה מנקה את הסנטר של האי-שלמחצה הזה?

גאסטון: אני שלם עם התפקיד שלי.

ריינו: היית פחדן. גם שקרן, גם קשקשן היית, אבל עשית שמח. התגעגעת אליך. לרגע אפילו חשבת להחזיר אותך אלי.

גאסטון: המלך זקוק לי.

ריינו: הפכת לבטלן מושלם, אבל תמיד רואג לשכר ביום התשלום, מה? עשית יותר מדי ילדים.

כמה יש לך כבר – עשרים?

גאסטון: נשארו חמישה.

ריינו: כולם מהשמנה שלך? הנה גבר נאמן. אבל גבר לא יכול להסתפק בטיפול במצורע... הוא

מסתכל אלי. הוא רואה?

באלדווין: אני שומע אותך, אדון.

(ריינו עוצר בעצמו. לובש ארשת מאופקת וקד בדקדקנות)

ריינו: המלך! אלף-אלפי ברכות! תקוות החלמה וכו'...

באלדווין: הבגדים.

ריינו: הבגדים?

באלדווין: הבגדים שלך – אוברטורה.

ריינו: אדוני?

באלדווין: רעש וצלצולים. אה? עיצוב מקורי, מה? תסתובב, שנראה.

(לריינו נדמה שבאלדווין לועג לו, והוא מתרתח)

ריינו: אני הארץ הזאת. אני הסלעים. אני האנשים.

באלדווין: למה אתה מתרגז כל כך? בגדים יפים. זה כל מה שאמרתי.

ריינו: באתי על פי הבקשה של המלך. הישבן עוד נוקשה מהרכיבה.

באלדווין: מיהרת. באת לראות אם אני כבר מת, מה?

(ריינו מסתכל סביבו כמבקש הסבר לתגובותיו של המלך. באלדווין מרים את סנטרו)

באלדווין: רואה את העורק פועם כאן...

גאסטון: אדוני!

באלדווין: לא עוזרים לי! מציקים!

ריינו: עורק עבה. עין חדה. אתה איתנו, אדוני. אני שמח!

באלדווין: איתנו? בדרך כלל אני מוצא עצמי לגמרי בערפל, ואני צריך להבקיע מתוכו כדי

לזהות מתוך זוועה שהנה אני, זה אני, פיסת הגוף המבחילה הזאת, והמקום שאני נמצא זר לי

ומפחיד, ואני צריך ללמוד אותו, לזהות אותו, להאמין שהוא קיים מפיו של גאסטון. הוא מכריח

אותי להיאבק. אני שואל אותך, אדון, למה להמשיך?

(שתיקה)

ריינו: אתה שואל אותי? זו שאלה?

באלדווין: כן, ריינו.

ריינו: כי אין מישהו אחר שראוי להחליף אותך, אדוני.

באלדוויין: כל אדם יתאים יותר ממני.

ריינו: הירשנים? האם עלינו להכין אותם? אולי הנחש, נסיך טבריה ריימונד? ומה על אחותך ובעלה גי? חול מתפורר, אדוני. זו ארץ שלא יכולה להישאר בלי רועה. גם ככה המחלה שלך מערערת אותה. אל תוותר.

באלדוויין: מה אכפת לי "הארץ"! "רועה!" שאלתי אותך עלי. עלי!
למה. למה להמשיך? לא זכיתי לתשובה!
(שתיקה)

ריינו: אתה בוחן אותי, המלך?

באלדוויין: אני נלחם כאן, ריינו! עלי!
(שתיקה)

ריינו: שָׁמַח, אדוני. אל תמסמס עצמך בטמטום של רחמים עצמיים. למד ממני. לא יהיו לך ילדים שימשיכו אחרריך. גם לי לא. הזרע שלי קפוא. שָׁמַח, כי עכשיו אתה פנוי להגיע אל העיקר. כי אין לך המשך. רוב האנשים מקווים שבניהם יעשו מה שהם לא עשו מתוך בטלנות. הסתכל עליי. (מחווה לעבר גאסטון) לא אנחנו. אנחנו לא נוהגים הפקרות בזמן. אותנו אי־אפשר יהיה לסכם במשפט אחד. לא אותך אדוני. שָׁמַח. עזוב את הגוף הנרקב ועשה. מה העור הזה שנעשה דק עליך, ושרירים שאין בהם אפילו זיכרון של תנועה? שלד קלוש, מה הוא לעומתך? הפוך לרוח שלך. לתפקיד שלך. לדמיון שלך. הנה מה שעומד לפני ירושלים. זה מה שעומד בפניך! (בהתאמה משליך החייל את הכדור שבידו לרצפה, רוכן ופותח את קישורי הברד ומתגלה התוכן – ראש אדם. גאסטון נרתע בזוועה)

ריינו: ראש המשמר הסורי של שיירת הסולטן.

באלדוויין: הנה התוק, תוק, תוק.

ריינו: הם מתהלכים מתחת למבצר שלי כאילו האדמה כבר שייכת להם. לזה הביאו ההסכמים בינינו לביניהם, וככה הם מתחזקים, מחכים במרחבים הריקים שלהם, עד שהסולטן סלאח א־דין יאסוף אותם ממצרים וסוריה וישטוף וימחק אותנו בעשרות אלפים, ומה נעמיד מולו?
באלדוויין: תוק, תוק, תוק.

ריינו: בוא איתי, מלך קטן. בוא נצא למסע הרחוק מכולם, לקרב שיביא את הקץ לחידה של הסולטן. בוא צא מהקליפה המגוחכת שלך, מהגוף המקולל הזה. אתה רוצה, רוצה? בוא אלי. בוא. בוא ואראה לך...

(הוא ניגש אל באלדוויין ומתיר את הרתמה שקושרת אותו לכיסא. גאסטון נבהל. השומר מצלצל בכוח בפעמון. החייל פותח מפה שמתגלגלת מהמוט המוצלב עד לרצפה)

ריינו: ממה עלי לפחד? שום דבר לא ידביק אותי במחלה. אני מהיר מדי. אני איום מדי. מה אתה מטיל בלהות, גאסטון! שכחת מי אני?

(והוא נפנה אל באלדוויין)

ריינו: איך אתה רוצה? על הגב? על הגב שלי?

באלדוויין: על הגב.

(וריינו מרים את באלדוויין ומרכיב אותו על גבו, מחווה אל המפה הפרושה)

ריינו: לרצפה!

(החייל מטיל לרצפה את המפה. ריינו עולה עליה ברגליו)

ריינו: אני הרגליים שלך. מלך צריך לדרוך על האדמה שלו.

(והחייל ממשיך ומגלגל את המפה עוד ועוד כדי ליצור מפה פלסטית של בדים על הרצפה בעוד התיאור נמשך)

ריינו: וכאן מעל ים המלח, המבצר שלי. המבצר העצום של פֶּרֶכ. אתה זוכר את החומות, המלך?

באלדווין: החומות, כן.

(החייל חובט ברצפה במקלו)

ריינו: בוא ניכנס לארורות הגדולות. איזו מהומה. איזו תסיסה! בנאים מגרמניה, נגרים מצרפת, תופרי בדים מבורגונדיה, מומחים בני ונציה, שוזרי חבלים...

(והחייל הולם עוד ועוד במקלו)

ריינו: הסניור אחוז טירוף. מה יש לו? מה בונה לו שם הסניור? האם אלה אוניות? בשם הצלוב! מה לאוניות באמצע המדבר? מה לאוניות קרב ולים המת הזה ששם למטה, ים המלח? איזו פנטזיה של טירוף. טי, טי, טי...

(והחייל מחקה שאון ומהומה בתנועתם על הבמה)

ריינו: חבק אותי, באלדווין, חבק. בוא נכניס את הגמלים לארורות ונרכיב עליהם את חלקי האוניות. לאן? לאן? אף אחד לא יודע. רק אני ואתה. הנה, השיירה יורדת אל הים הדרומי, הים האדום, הים שלהם, בני מוחמד הערבים, וחלקי העץ מתנדנדים להם. מתנדנדים. נד נד, נד נד, רד עלה, עלה ורד, כמורך, באלדווין. אני הגמל שלך. והשיירה מגיעה אל החוף, שאין בו איש, רק ים כחול ושמש נוצצת. ושם אנחנו מרכיבים את האוניות.

(והחייל מניף מוטות כך שהבד כרוך ומתרומם איתם ונוצר רושם של מפרשים)

ריינו: ושם עולים על האוניות הלוחמים ואיתם גאסטון שלנו, למה לא? ננער ממנו את הבטלנות שלו, נרזה אותו, נעורר אותו. והם חמושים בשריון שלהם וחמת הרצח שלהם והתשוקה הפראית

אל המרחב הזה, מוצפים אושר, מלך קטן, שמחה!

(גאסטון שמצוי בשולי ההתרחשות מגיב בדאגה)

גאסטון: אני לא... אני לא!...

ריינו: לתוך המים, חמש אוניות! חמש מפלצות לוחכות גלים.

(החייל יוצר קול של מים וגלים בעזרת הבדים ובפיו)

ריינו: וכאן, מהחופים רואים רק את הברק שעל הים, רק את השמש שמסנוורת בשריונים. וכל כפר שייתקלו בו יעלו באש, וכל אונייה ישדרו ויטביעו את האנשים במים הקרים, הצלולים.

בעיני ראיתי! קרים! אחרים! שוט איתי, באלדווין, הנה אנחנו מפליגים, אבל אל תטעה, כל זה הוא רק הסחת הדעת, כי האמת היא שם... הסתכל לשם, אל המקום הזה...

(ובהתאמה מניח החייל לבדים לצנוח כדי ליצור חבל ארץ גיאוגרפי. הראש הכרות מבצבץ כהה מבין הבדים)

ריינו: מה אתה רואה, ילד שלי, נסיך מתפורר, מה? בין ההרים, יום רכיבה מחוף הים, שם נמצא הלב הפועם של סלאח א־דין, והלב אינו לב. הוא גוש שחור, ענק, האבן הקדושה של העיר

מכה, שאליה הם מתפללים ועולים אליה. והנה גאסטון שלנו והלוחמים מקיפים אותה, ובמקום לכרוע על הברכיים, הם שורפים אותה!

(וריינו מקיף עם המלך שעל גבו את הראש הכרות, תוך שגאסטון המבוהל מגיב מהצד)

גאסטון: אני לא שם. איך? יש לי פה עבודה. ומארי עם הילדים...

ריינו: והם מנפצים את המסגד הגדול וזורעים מלח. גם קרתגו חרבה! גם חניבעל מת! וסלאח

אֲדִין, אפילו אם יהיה בדמשק או בקהיר, יתפוגג כמו רוח בוקר קלה. כי מה הכוח שלו, מלך שלי? מה התואר שלו? "מגן ושומר המקומות הקדושים"! אם נכה כאן, בלב הפועם, אם נפגע בעיר ונשרוף את האבן, נהרוס את מעמדו. שוב לא יוכל לאחד את המוסלמים נגדנו. כי מה יכול לדרוש העלוב הזה שלא שמר על קודש הקדושים? בעיר הזאת, ליד האבן, ננצח. אללה עצמו יותר.

(והוא מוריד את באלדווין מגבו אל המפה שעל הרצפה. באלדווין שרגליו אינן נענות לו, נשען על ידיו כדי לא ליפול)

ריינו: אתה שותק, מלך קטן. טוב מאוד!

באלדווין: תוק, תוק, תוק.

ריינו: אדוני?

באלדווין: שמחתי עכשיו. חיבבת אותי. שטנו. איזה ים כחול, ריינו, מה?

ריינו: נקציף גלים על כל החופים.

באלדווין: איזה לב יש לך, והלהט שלך... מדבר שם, המון חול, לא? אבל את גאסטון לא כדאי לקחת. הוא השמין! תראה אותו. והים גם מזיק לו.

גאסטון: הבטן... גם החום...

באלדווין: הוא יקיא.

ריינו: טוב. שיישאר לאכול מרק.

באלדווין: ולמה חמש אוניות? שלוש לא יספיקו? אולי שתיים? המון עץ. ו"הגוש השחור", "הלב הפועם". אפשר לקצץ קצת את הדימויים, לא?

(שתיקה)

ריינו: אני שומע!

באלדווין: למה שלא תבנה משהו אחר?... תחנה לגמלים מתחת למבצר שלך. הנה, השיירות למטה ישלמו לך קצת מס...

ריינו: זובי זבל של מחשבות, אמונה חיוורת שיהיה טוב. יהיה טוב! והירח יחייך אל האדמה. בהבל הזה תעמוד מול הסולטן?

(באלדווין אינו מצליח להישען על ידיו והוא נופל על צדו בסמוך לראש הכרות)

ריינו: המלך איבד את חושיו!

גאסטון: למה? הוא, הוא תכף ישב. הוא יחזור. הוא איתנו!

(משרת מכוסה פנים נושא אותו בידי חזרה לכיסאו. כורך את הרתמה שהחזיקה אותו)

באלדווין: אני שומע אותך, נסיך עבר הירדן. בוא תתקרב אלי, בוא, בוא.

(ריינו מתקרב, כשעדיין רותמים את באלדווין לכיסא)

באלדווין: אני מבקש, ריינו, בשם האהבה אליך, איזו מחשבה נועזת ילדת ואיזה אסון תפיל עלינו. אני מבקש, עזוב. אם תתקיף עכשיו את מכה, בני מוחמד לא יוכלו לוותר. השאר לאלוהים את הנצח. כשאתה חודר למכה, אתה חודר אל הנצח שלהם, והם יהיו מוכרחים לחדור אל הנצח שלנו. ככה אי-אפשר לחיות. למעני, עזוב את גידול הפרא של דמיון נפלא...

ריינו: מי שהמוות קוצב אותו לא יכול לחלום, גם לא לשמוח.

באלדווין: שתוק! החוצפה! אפילו מתוך הריקבון שלי נלחמתי בכל הארץ הזאת מול המוסלמים! גם אותך הצלתי! בוא. בוא.

ריינו: אני אחזור אל השטח שלי, אדוני.

באלדווין: אתה מדבר על שמחה אבל אתה מת בתוכה. אולי היית צריך להוליד ילדים. למה לא הולדת, ריינו? היית רואה ילדים ולומד משהו על ההפקרות של הזמן. היית משחק בחול במקום לכבוש אותו...

ריינו: אני לא צריך להאזין למי שמצמצם אותי. אני צריך אוויר!
באלדווין: תראה איך אתה לבוש, ריינו שלי, התערובת היפה הזו שרקחת לעצמך מזיכרונות של אירופה וסלסול מזרחי מענטז. מישהו יחשוב שאתה בעצמך מוסלמי. נגד עצמך אתה יוצא. אל תתרחק. שמע אותי.

ריינו: אוויר!

באלדווין: עצור ושמע אותי, ריינו.

ריינו: יש מי שפועל ויש מי שמייילל ומנקה את הבגדים מאבק בצד הדרך. אוויר!

באלדווין: אני אוסר עליך לצאת מהשטח שלך ולהתקיף את הסולטן!

ריינו: המלך אדון כאן בירושלים, ואני בכרכ, בעבר הירדן. אוויר! אוויר!

(ריינו יוצא באחת, החייל בעקבותיו. באלדווין נותר רגע מתוח במקומו ואז הוא נרפה ונשחט בכיסאו. תלוי רק ברתמות שקושרות אותו. גאסטון חוזר למרכז)

המחזה הזה, העוסק בתקופת הצלבנים ובמאבק שלהם במוסלמים, נכתב לפני כמה שנים ועבר בין כל הקוראים המקצועיים של התאטרונים הגדולים בארץ. מיותר לציין שלא נמצאו לו החלל והזמן. בברכת "לא הבנו" נפרדו המנהלים האמנותיים מהמחזה הזה ופנו ממנו הלאה, אל המחזות המוכרים והבדוקים, המסופרים היטב.

בעיני, עברון הוא ממשיך דרכו של נסים אלוני. אלוני, שגם תרגם וגם ביים, יצר עולמות קסומים ופנטסטיים והיה הכותב הישראלי הראשון שהשתמש בדימויים ובדמויות בדויות ולא ניסה להעביר אל הבמה את המציאות הישראלית כמות שהיא, אלא יצר עולם אלטרנטיבי. המחזות שלו מועלים לעתים רחוקות מאוד על הבמות המרכזיות. בתאטרון החאן העלו כמה מחזות שלו, ונדרש שיתוף פעולה בפרויקט מיוחד עם תאטרון הבימה כדי להפיק אותם. אלוני ידוע כמי שלא תמיד מובן לקהל הרחב, וכמי שנמנע בדרך כלל מלתת סוף ברור לעלילותיו. הוא חיפש כל חייו, כתב, התבלבל, תהה והרהר. אני מתגעגעת להרהור הזה.

ובחזרה ללורקה. המחזאי הספרדי הנפלא הקפיד לשמור על האסתטיקה של הכתיבה, אבל בד־בד התמקד גם בהקשר שבו הוצגו מחזותיו. כדאי לשים לב להבחנה שערך לורקה בין ההצגה (האירוע) והתאטרון (החלל) לבין הטקסט הכתוב. ב־1933 הוא מתייחס למחזה הכתוב כיצירה שאינה יכולה להיות מגויסת, אינה חייבת להיות מובנת לכולם ואינה יכולה או צריכה לשרת את העם: "האמן, ובמיוחד המשורר, הוא תמיד אנרכיסט במובן הטוב ביותר של המלה, מבלי שיהיה מחויב להישמע לקריאה אחרת, מלבד זו העולה מתוכו באמצעות שלושה

קולות חזקים: קול המוות, על כל אותותיו; קול האהבה וקול האמנות.¹ אין ספק שרוב המחזאים שלנו פוחדים מסקילת ההמון. לא זו בלבד שהם כותבים בצורה שתהיה מובנת עד הפרט האחרון, אלא שהם כותבים מתוך רצון להיות נאהבים ולהתחבב על הקהל. הם מייצרים צנזורה עצמית שאינה באה לידי ביטוי רק בתוכן, אלא גם – ובעיקר – בדרך שבה מסופר הסיפור.

צורך השעה הכלכלי של התאטראות מחייב הופעה באולמות גדולים בכל הארץ, אבל מחירו האמנותי והפוליטי של הכורח הזה כבד ביותר. כולנו – מנהלים, בימאים, מחזאים ושחקנים – משתפים פעולה עם הפנייה ההמונית אל הקהל הרחב ביותר שבאפשר. אבל האם התאטרון חייב תמיד להגיע למספר צופים מרבי, כמו משחק כדורגל? אני מתגעגעת לצופים שידברו על צורת כתיבה ואסתטיקה, ולא רק על הכותרת בעיתון שעליה מבוסס סיפור המחזה. אני מתגעגעת לצופים שיתווכחו על דילמות מוסריות, ולא רק "אם זה היה או לא היה באמת". לא, לתאטרון אין שום מחויבות לאמת ההיסטורית – הוא לוקח נתחים מהמציאות, אבל עליו לנסוק לגבהים אחרים לגמרי. הכתיבה לתאטרון וההצגה אינן יכולות להמשיך ולהיות "תוכנית כבקשתך" ואינן יכולות להיות "בסדר" עם כולם.

שהרי הכתיבה לתאטרון והצפייה בו הן מטאפורה לחברה. ככל שנרצה להגיע למספר רב יותר של אנשים ולהיות מובנים לכולם מהר ומיד, כך נוותר על הספקות ועל אזורי הדמדומים, נוותר על המורכבות, נוותר על התבונה שמקשה קושיות ומעוררת דיון על פרשנות, נוותר על הסוד שביצירת האמנות. בקצרה: נוותר על חברה טובה יותר. אכן, תאטרון ההופך באופן שיטתי את האירוע התאטרוני היחיד במינו לאירוע המוני, ומתייחס לקהל כאל המון ולא כאל מקבץ יחידים תבוניים, הוא בהכרח תאטרון המשתף פעולה עם הפשיזם.

פדריקו גרסיה לורקה האמין שתאטרון יכול לשנות מציאות. אני עדיין לא יודעת אם צדק. בכל אופן, הוא הוצא להורג על ידי תומכיו הפשיסטים של הגנרליסימו פרנקו באוגוסט 1936.

¹ מספרדית: רנה ליטוין, מתוך "חלום וברונה".