סגנון התקופה בהצגת שקספיר

פטר ברוק

הציורים המצורפים למאמר זה הם מעשה ידי ד"ר פאול לוי. הציורים האלה נעשו בשביל „חלום ליל קיץ" המוצג עתה ב„הבימה".

ככל שיעמול הבמאי או הצייר להציג מחזהו של קלאַסיקן מתוך אובייקטיביות גמורה, אי אפשר שלא ישקף תקופה שניה, היא התקופה שבה הוא עובד וחי.

במאות שלאחר שקספיר הלך סגנון הגשתם של מחזותיו צעד בצעד בעקבות התמורות בחברה. מסורת שקספיר הקיימת היום היא לא רק פרי שנות מחקר מכאן והתפתחות התיאטרון מכאן; היא גם אספקלריה לכל השינויים שחלו בטעם ככל שהחברה האנגלית התפתחה מהאנארכיה הבלתי־שלווה של שלטון המלכה אליזאבאַט אל המסכת הבורגנית היציבה של התקופה הוויקטוריאנית.

מחזותיו של שקספיר נכתבו בתקופה קשוחה, חיי־נית, גברית, חלוצית: הם צמחו מתוך אוירה של הר־פתקה, של התחדשות שבאה מתוך התבוסה הניצחת שנחל רוח ימי־הביניים מידי הרייניסאַנס. הם נולדו בעולם של ערכים נדים, של אמונה עזה וכפירה עזה, של אינדיווידואליזם, שאפנות, יזמה, אימפריאַליזם: הם הוצגו על בימת־מישורת בלב הקהל, וכיחם היה בסמיכותם זו, ביכולת זו לפנות אל הדמיון בכוח המשחק, בתנופת המליצה, בחיוניות השירה.

כשברבות הימים נעשתה אנגליה מסודרת יותר, הפוליטיקה שלה גלויה פחות, הדיפלומאטיה שלה דקה יותר, אורח־החיים מעודן יותר, תפס אף התיאטרון מקום רך וענוג יותר בחיי הבריות. הוא נכנס לביתי פנימה, הכסאות נעשו נוחים יותר, מסגרת־תמונה קמה ועשתה מחיצה הגונה בין רגשות השחקן ובין הצופה — והקהל שנעשה מתון יותר קיבל הגנה זו ברצון. בתקופה של מהדרי־נימוסין נעשה התיאטרון ריקוראטיבי; תחת הנער באה השחקנית; תחת קרי־את־אהה לתפארת הדמיון בא הבד הצבוע; וחודיה הבלתי־מהוקצעים של התשוקה רוככו על ידי מוסיקה אַגבית. בשעה שגאריק, השחקן האנגלי הגדול, שיחק את רומיאו בקפלט ואַברקים, נעשה המחזה נזסה המאה הי"ח, ויוליה הפכה לאחת היפהפיות של העיר באת.

מן גאריק ועד קין, מן מאקראַדי ועד איירווינג, עוצב סגנון הביום על ידי ההיסטוריה הסוציאלית. כשבתי המלודראמה נתחבבו על הבריות, והמוסיק־

הולים פתחו דלתותיהם, פסקו בני־ההמין מהיות צופים מתמידים בשקספיר, ועמם נס משהו מליחם של מחזו־תיו. האַלימות נתמעטה, שפיכת־הדמים פחתה, גילוי־הלשון כוסה בצעיפים כדי לחוס על אזניו של קהל־הצופים החדש ממעמד־הביניים, שקופת התיאטרון נעש־תה תלויה בו יותר ויותר. גם חשיבותם של המעמדות העליונים ירדה: עברו הימים, שהם היו האַפוטרופסים ונזתני־הטעם והחלק האַריסטוקראַטי שביצירות שקס־פיר — שחוקי־המלים המחוכם והלשון־נופל־על־לשון המלומד — נעשה לאבר מדולדל שבגוף. הסכסטים נתקצרו, וקישוטי הבימה נתעשרו. הטרגדיות של שקס־פיר נעשו ראיות נאות לנשפים, ולטיולי משפחה, בני־לויה בלתי־נפרדים לתכניית־המזכרת ולקופסת השו־קולדה.

הצגת שקספיר כיום מבוססת על כמה מושכלות ראשונים שאיש אינו טורח אפילו לערער על מציאו־תם. נראה כהכרח שהמחזות מחולקים למערכות ולת־מונות, נראה כהכרח ש ח ל ו ם ל י ל ק י ץ יהיה עם מלמלות, באליט ומנדלסון, שרומיאו ויוליה יהיו בגיל העמידה, שהמחזות ההיסטוריים יוצגו לפני מסכים של טפיטין — אדום לשם אנגליה, כחול לשם צרפת. נראה כהכרח שיהיו מחליפים חתיכות בד כדי להודיע לקהל את ההבדל בין חצר הארמון לפנימו. אך מעטים יודעים

כי הוראות־הבימה במהדורות המחזות שלהם, „יער" או „חלק אחר של הטירה" שולבו כולן על ידי עורכי המאה הי"ח. מעטים הם המבחינים בהבדל היסודי שבין מחזה שעלה במחשבה כשיר שלם, כתוב בנוסח שירה ומכוון להיות מוצג בחירות ותנופה של שירה, ובין מחזה שעורותיו נשברות תמיד, ההופך לסידרת יחידות סטאטיות על ידי תהלוכת תפאורות המצמצמות את הדברים צמצום מקומי של מה־בכך. תפאורה ריאליסטית זו הביאה לידי מעגל כשפים. כל שהיא מעובדת יותר, כן רציפות המחזה צריכה להישבר יותר, והמחזה טעון קיצוץ יותר. היא הביאה לידי מחיצה גדולה בין המחזה לקהל־הצופים, אשר המסירות השבלונית לדיוק של תקופה העמידה אותה. השירה עולה קרבן לדקדוקים; ואגב החיפוש חסר־הפשר אחר הדיוק ההיסטורי, נחנקת הממשית הפנימית תחת כובד התלבשות.

את המומים הגדולים ביותר במחזות שקספיר הטיל יחס השחקנים. במשך מאות שנים אשר השחקנים היו גם מנהלים ובמאים כאחד, ניתן הדגש לא על המחזות אלא על התפקידים. השחקן־הכוכב קיצץ בכל התמונות המסייעות על עושר האופי ופרטי הרקע שבהן, נתן תפקידים קטנים למשחקים חסרי־ערך ודחק אותם לקרן זוית. בזאת הרס לגמרי את איזונם הפנימי של המחזות, שהרי לגבי שקספיר היתה כל נפש פועלת בעלת חשיבות שווה. ומי שנזדמן לו לדבר ברגע הנתון היה בתפקיד ה„ראשי" באותו רגע.

זוהי המסורת העיקרית בביום שקספיר בימינו, ובמסורת זו הורגלו רבים מן החוקרים והמבקרים הבריטיים. רק עיון מדוקדק במחזות מעמידך על התהום המתמיהה בין תפיסותיך המיקדמות ובין הטכסט האמיתי. אתה בודק ומוצא ששלשלת הקבלה מן התקופה האליזבתית ועד התקופה הויקטוריאנית הגיעה לסוף־פסוק, וכי דורנו, שמבחינה חברתית חזר בבת־ראש לאוירה שהיא קרובה יותר לאנגליה של אליזבת מבאיזה זמן שהיא במשך ארבע מאות השנים האחרונות, מן ההכרח שימצא סגנון חדש וגישה חדשה.

אחת השגיאות הקשות שבמאי עלול לשגות היא במחשבה שהטכסט יכול לדבר בעדו. שום מחזה אינו יכול לדבר בעדו. אם השחקן יהגה את פסוקיו באופן ברור אך חדגוני, לא יחשוב איש שהיא עושה מלאכתו כהוגן. אך באנגליה עדיין סבורים שהצגה סטאטית ושטוחה טובה היא, בעוד שזו המסתייעת בכל אפשרויותיו של התיאטרון להאיר את הטכסט נחשבת כמאפילה את המחזה. אכן באנגליה חלק גדול מדי מקהל־הצופים מיטיב לדעת את שקספיר יותר מדי. שוב אין הללו מסוגלים ללכת לתיאטרון מתוך אותה

כוונות להסתלק מן הספקנות אשר כל צופה תמים מביא עמו. הרי הם הולכים בקרירות, כמומחים, להאזין אל הפסוקים המוכרים די והותר ולהתבונן כיצד השחקן נוהג בהם. השפעתם של אלו על התיאטרון היא שהביאה לידי טיפוס זה של הצגת שקספיר שנתרווח היום, הצגה קרה, נכונה, ספרותית, בלתי תיאטרונית, שגומרים עליה את ההלל, אך שאינה טובעת טביעה אמוציונאלית בצופה הממוצע.

האסכולה של פול וגראנוויל־בארקר עשתה צדקה גדולה עם התיאטרון בתגובתה על העיבוד המופרז בשכלולו של סגנון ההגשה שהיה נהוג בתיאטרון „של הוד מלכותו". ואולם היא פנתה אל הקצה האחר וביקשה פשטות בנסיגה. תרופתה היתה השיבה לתנאי זמנו של שקספיר והצגת מחזותיו על בימה אליזבתית. אך דבר זה אי אפשר לחזור וליצור בתוך תיאטרון מודרני. למען המסקניות צריך היה לחזור ולהקים את כל התיאטרון האליזבתי, על המונו, קולותיו וריחותיו. אפילו נניח שהצלחנו בבריאה זו מחדש, נמצא בסופו של דבר שרוחו של שקספיר המק שוב ועבר, ושבחי־פישנו אחר שקספיר האבוד רק יצרנו בית־נכות של שקספיר.

פשטנות גרוטסקית יש בהנחה שאתה משיג איזה דבר שהוא על ידי ויתור על הישגי התיאטרון במאות

השנים האחרונות. הרי זו תפלות, כאילו באת להציע שהראינוע יחזור להיות אילם, או שמוסיקה קלאסית תנוגן בכלי הנשיפה הפרימיטיביים של ימי מוצארט. כמה במאים, המבינים זאת, מנסים בפשרה. בתוך המוסכמות הציוריות של בימת ימינו הם בונים תבנית שיש בה מסגולותיה הגיאוגרפיות של הבימה האליזבתית ושאפשר להשתמש בה ולהאירה כחלק מהצגה חדישה.

שיטה זו מאבדת שני עולמות כאחת. היא מכוונת לשחרר את הטכסט על ידי הפיכת הבימה לפלאטפורמה פורמאלית, אך אין היא רואה שבתוך הבימה החדישה שוב אין כאן פלאטפורמה אלא תמונה. הבימה האליזבתית היתה טבעית ובלתי מסיחה את הדעת משום היותה רק דוכן המזדקר כמין מיזח בתוך קהל הצופים. צורת בנינה היתה דבר שאינו מעלה ואינו מוריד. וממילא דבר שאינו נראה, כשם שמנהלי־הבימה אפורי־המעיל העוברים ושבים על הבימה בתיאטרון הסיני אין הקהל משגיח בהם כלל.

ואולם אך תקבע את התיאטרון האליזבתי, על כל פרטיו ודקדוקיו, בתוך בימה מודרנית, מיד הוא נעשה תמונה; הוא חדל להיות פורמאלי, הוא מכריח לפתע על תקופתו, וכשהבמאי מרחיק לכת בפשרה ומסתייע בתאורה ריאליסטית, הרי תמוטת הסגנון היא שלימה. טעות כיוצא בזה אתה מוצא בהצגות שקספיר בבגדי זמננו. הללו יוצאות מההנחה כי הבגדים המודרניים, כבגדי זמנם שלבשו שחקני תקופת אליזבת, פונקציונאליים הם לגמרי, ולפיכך הם צורת התלבושת המתאימה ביותר לטראגדיה. ואולם השחקן האליזבתי שיחק בבגדיו המודרניים על בימת־הפלאטפורמה הפורמאלית שלו; ואילו שחקנים במסגרת של תמונה לעולם הם שחקנים בתלבושת של תקופה, אפילו התקופה היא ימינו אלה. אי אפשר לצופה להימלט מהרגשת אי־יאותם, ומכל מקום הרי הם פונקציונאליים פחות ומסיחים את הדעת יותר מן התלבושת המפוארת ביותר.

שעה שקהל נכנס לתיאטרון, דמיונו פתוח לגמרי. אם הוא מוצא, כבמחזהו של תורנטון ויילדר עירנו, את המסך מורם, הבימה חשופה, הרי הג'סטה האנטי־תמונתית הראשיתית של הבמאי מבהירה לו מיד שלא תוצג תמונה, ושהבימה אינה אלא קמרון מעל למישטח־קרשים, שעליו ינסו השחקנים ליצור אשליה. הרי שבפתיחה נקבעו המוסכמות, דמיונו של הקהל שוחרר, ומעתה הריהו מוכן ומסוגל ליצור לו את תמונותיו שלו. לעומת זאת, אם המוסך מורד, אם האורות עוממים והמסך מתרומם, ורואים בנין עם תפאורה של תקופה, אם התאורה מרמזת אף מקצת שבמקצת, ולו רק על יום או לילה, הרי הקהל כבר קיבל עליו דינה של מוסכמה תמונתית, ומיד הוא מפקיד את דמיונו בידי הבמאי. דבר זה מטיל התחייבות כבדה על הבמאי שלא למעול בפיקדון, ואם הוא מנסה בפשרות על ידי הפיכת המחזה לפורמאלי לחצאין, תחת ללכת בדרך התמונתית עד סופה, הקהל סופו שיראה עצמו מרומה. יישלל ממנו גם הסיפוק שבקריאת דרור לדמיונו הוא, וגם רטט ההנאה שבהתמכרות לאשלית בימה משכנעת ובעלת־דמיון בתמידות. רוב הצגות שקספיר בימינו משעממות פשוט משום שהן עושות בפשרה זו: פרקים מתוך פחד, פרקים מתוך צניעות, פרקים מתוך חוסר כשרון, אין הבמאי מקיים את ההבטחה־בשתיקה שהבטיח לקהל.

אלפרד די מיסא אימר, כי דלת בדין שתהיה או פתוחה או סגורה. וגם אנו נאמר בפשטות שהביום אי אפשר לו להעתעשע באשליה — עליו ללכת עד סופה של דרך או לא ללכת בה כלל. שתי הדרכים חיקיות הן, ובשתיהן אפשר להצליח, אך לא על ידי ויתורים ונסיגה. אפשר להשיג על בימת ימינו את הפורמאליות האליזבתית, אך באמצעים אחרים לגמרי. ועל הכל, האמצעים בדין שיהיו בעלי מסקניות והגיון פנימי: אם דוחים את המוסכמה התמונתית, הרי אין להשתמש במסך, התאורה והתפאורה אסור שתהיינה מרמזות באיזו נקודה שהיא על הזמן והמקום, התקופה והאירה, בנין הבימה צריך שיהיה עשוי פלאטפורמה, שהללו משמשות לה בתפקיד נייטראלי של

רקע והארה. כמו כן, התלבשות צריך שתהיינה במובהק מדים לשחקנים, המספקים את העין אך בלא לרמז על העבר או על ההווה. טכניקה, זו, כבתיאטרון הסיני או היאפאני, תעין את המחזות על המלים והשחקנים בלבד, ובכוחה לתת את הנוסח הטהור ביותר, והמספק ביותר מבחינה אסתיטית, שבהצגת מחזותיו של שקספיר.

מבחינה מעשית, שתי סכנות בגישה זו. האחת היא שבהדגישה הדגשה גמורה את השחקן היא מטילה עליו משא שרק להקות מעטות תוכלנה לשאתו. חלק גדול מעבודתו של כל במאי הוא למצוא אמצעים חיצוניים להשלמת עבודתו של השחקן בשעה שהלה אינו יכול להתרומם למדרגת הביטוי שהרגע דורש ממנו. אם השחקן נעזב על בימה חשופה, כשאין לו דבר היוצר אוירה בשבילו, ואין לו דבר שיסייע בידו, הרי עליו להיות מסוגל לקיים לבדו את מלוא תשומת־לבו של הקהל בכל רגע ורגע. בלהקה אידיאלית אתה יכול לדמות לך הצגת שקספיר מעין זו. ואפילו אז יהיה מן הצורך להביא בחשבון את תגובת הקהל. התיאטרון, שלא כאמנות אחרת, הוא אמפירי. אין לו קיום עד שהוא קיים לעיני הציפה, ומעבר לנקודה מסוימת אין הוא יכול להוליך הלאה מאשר הקהל מוכן ללכת אחריו. ביום עירום ומפושט של שקספיר אפשר יהיה בעל מעלות גדולות, אך לא יהיה לו ערך מעשי אם יתברר שהוא מזוקק וחמור יותר מדי בשביל האדם הממוצע.

שקספיר היא הדרמתיקן המקובל ביותר בעולם: מחזותיו הוצגו, תורגמו ונקראו יותר ממחזותיו של כל סופר זולתו. אך אם בארצו נעשה במאה העשרים אחד מבעלי המחזות המוצגים בפחות, ברי שדרך ההגשה נלוזה. לשם יצירת המגע בין מחזות שקספיר לבין קהל של ימינו, על הבמאי להיות מוכן להשתמש בכל אפשרויות התיאטרון המודרני לעזרת הטכסט. עליו להבחין בין הארכאיזמים והרמזים שנתישנו, וההבדלים הטכניים הרבים שחייב בנין התיאטרון בימי שקספיר, וכל יתר הדברים המאפילים את הטכסט, ובין לבו החי של המחזה — חלומו הפנימי של המשורר — ולזה עליו למצוא את הלבוש התיאטרוני המתאים.

כשהצגתי את לשוא עמלאהבה התקנתי למחזה תלבשות נוסח וואטו — נוסח תקופה של מאה וחמשים שנה לאחר שנכתב המחזה. בחירת התלבשות לא היתה פרי שיקולים שמלכתחלה, והדיוק ההיסטורי נדחה כבלתי חשוב בהחלט. בחרתי בוואטו משום שסגנון לבושיו, על המרתבים הבלתי מקושטים של סאטין מכה גלים אשר לו, נראה לי כזיווג

אידיאלי שבמראה־עינים להלך־הרוח המתוק־עצוב של המחזה הזה. בתמונות של חצר הנסיכה הכנסתי מוקיון חיור־פנים, לבוש כלי־לבן, נפש שאינה מרומזת בשום שזרה של הטכסט, אך ענשארה עד הסוף כמין סמל שחוח ואובד־דרך, שמבחינת התקופה הוא לא פחות שזמאן משקספיר, של אוירת התמונות הללו, התאימות ואף חוסר־התאימות שבהצגה זו נתחייבו מתוך תביעות הביטוי של הטכסט, ועל ידי מסקניות יסודית זו נתקשרו, לדעתי, בסגנון אחד והשיגו את אמיתן שלהן. בתורת חידושים הוציאו את המומחים מכליהם אך עינגו את הקהל, וכשהועלתה ההצגה מחדש כעבור שנה, כבר נתקבלו, כך נראה לי, לגמרי.

שלא כדין אמן אחר, חייב הבמאי לזכור את קהלו. עליו לעמול ביצירת מגע עם קהל מסוים, ותגובתו הבלתי־אמצעית של זה היא אבן־הבוחן היחידה להצלחתו. בזכות של הסערה שהוא טוב במוסקוה אפשר שיהיה רע בלונדון, ממש כשם שדרך פירושו של אותו המחזה לנוראגים בדין שתהיה שונה לחלוטין מדרך פירושו לבני אמריקה הלאטינית. הצגת רומיאו ויוליה בתוך מסגרת של מחנה־ריכוז, הניתנת על הבימה בפראג, תיראה אולי מגוחכת מחוץ לצ'כוסלוואקיה, אך שם היו לאותה הצגה באיתה שעה משמעות וחריפות מיוחדת ומכאן הצלחתה הגדולה.

הבמאי עוסק בשלושה אלמנטים: הטכסט, הקהל, וכליו שלו, ומאלה רק היסוד הראשון קבוע ועומד.

חיבתו הראשונה היא לגלות כל כוונה של המחבר ולמסרה לקהל בכל האמצעים שברשותו. ככל שהתיאטרון מתפתח, וצורתו והגיאוגרפיה שלו, מגגונו ומוסבמותיו, משתנים, אף סגנון הבימוי מן ההכרח שישתנה עמם. אין לך הצגה מושלמת לשום מחזה, אף אין הצגה סופית: כפירושו של מוסיקאי, קיומה הוא בלתי נפרד מביצועה. הצגה מסוימת נכונה רק ברגע הנתון, והדבר שהיא מביעה הבעה דוגמאתית היום יהיה, מן הסתם, מוטעה בעוד חמשים שנה. התיאטרון עוסק בחומר חי והריהו במצב של השתנות תמידית. בשעה ששחקן חדש בא לשחק במחזה, הרי הגשת תמונותיו צריכה תיקון; כשמחדשים הצגה, יש לשנות שינויים. כל נסיון לקבוע ולגבש הצגות על ידי המסורת נידון להגיע למבוי האטום וחסר־החיים של „תיאטרון לאומי" למיניו.

בשעה שגאריק שיחק את רומיאו ויוליה באברקים, הצדק היה עמו; בשעה שקין הציג את מעשית החורף עם מאה פרסים נושאי נאדות, הצדק היה עמו; בשעה שטרי הציג את שקספיר בכל האמצעים של „הוד מלכותו", הצדק היה עמו; ובשעה שקרייג ביים את הריאַקציה שלו על כך, אף הוא הצדק היה עמו. איש איש היה לו הצידוק בזמנו; ואיש איש יהיה לשימצה מחוצה לו. כל ביום הוא נכון ברגע שהוא נכון, והוא טוב ברגע הצלחתו. תחלתו בתחלתו, ובסופו סופו.