

פדריקו גרסיה לורקה- מקרה מבחן

על הקשר בין מחזאות ישראלית לפשיזם. (פורסם ב"הו", יוני 2015)

לורקה, המשורר והמחזאי, מספר על להקת התיאטרון "לה ברקה", שהיה ממייסדיה, והוקמה בתחילת שנות ה-30, עם הקמת הרפובליקה בספרד. בראיון שהעניק בשנת 1933 הוא מספר שבאחת ההופעות של הלהקה בכפר קטן, סקלו באבנים את השחקנים. כששאל את אחת מנשות הכפר למה הם עשו את זה, ענתה: "כי לא הבנו כלום".

לורקה האמין שתיאטרון יכול לשנות את פני המציאות. הלהקה יצאה מאולמות תיאטרון הבית ונדדה בין ערים וכפרים. הוא העריץ את העם הספרדי והיה מאושר גם כשבמקום מחיאות כפיים שמעו השחקנים קריאות וצעקות: "תחי ספרד!"

לורקה אינו מופיע במחקרים שנעשו במאה ה-20 על תיאטרון פוליטי כדוגמא "טבעית" למחזאי פוליטי. "טבעי" היה שאתרכז בברטולד ברכט. ברכט ייצג את הכתיבה הביקורתית והמטרידה, כתיבה שאינה מרפה מהצופה ואינה מניחה לו להזדהות עם הסיפור. ברכט בכתיבתו המנוכרת, יצר צופה מתבונן וחושב. גם כשהרחיק עדות, אין ספק שהוא היה, והוא עדיין, מחזאי פוליטי במובן הכי רחב של המילה. לצערי הרב, גם הוא מנוכס על-ידי הממסד התיאטרוני הישראלי ומחזותיו הופכים לאירוע בימתי בידורי. אבל זה כבר למאמר אחר, על הבימוי...

לורקה לעומתו, לא כתב על "בעיות השעה". הוא כתב על אנשים שהכיר בסביבתו הכפרית בדרום ספרד (בעיקר על נשים), סיפורים על בני אדם שהתלבטו עד מוות בין כוחו של הרגש לכוחו של השכל, בין

כוח התשוקה לכוחה של המסורת, ובין מימוש עצמי לציפייה של החברה.

לורקה הוא היחיד האולטימטיבי מול החברה, וככזה אני רואה בו מחזאי פוליטי. הוא כתב מתוך קונפליקט פנימי תמידי. הוא כתב מתוך תחושת זרות וגלות פנימית, והמילים שלו נשארו תמיד שירה מופלאה שמנפצת כל חלקה טובה בגופו ובנשמתו של הקורא והצופה. המבט שלו על העולם לא היה מבט של צופה ממוצע. זה היה מבט של ה"אחר". זו הפרספקטיבה שנדרשת מהאמן.

אם נגלוש באתרי האינטרנט של התיאטרונים, נוכל להבחין במגמה שנמשכת מאז תחילת שנות ה-90. רוב המחזאות הישראלית מבוססת על סיפור טוב ומוכר. המחזות שמועלים על במות התיאטרון הגדולות מתאפיינים בטיפול בנושאים אקטואליים שהקהל הישראלי יכול לזהות אותם ולהזדהות איתם.

הנושאים שנבחרים הם בדרך כלל סוגיות שניתן למצוא בכותרות העיתונות היומית, בתכניות תחקיר טלוויזיוניות, ובכתבות במוספי סוף שבוע.

המדיום התיאטרוני שיכול לספק חווית צפייה ייחודית, נשאר יתום ומתחרה ללא סיכוי במדיום הטלוויזיוני ו/או בעיתונות הכתובה. הצופה שיוצא מהצגות אלה עסוק בעיקר בשיחה על "אמינות" הסיפור ולא נכנס לדיון הפוטנציאלי (על שאלות מוסר ועל אסתטיקה) שיכול לעלות מצפייה בתיאטרון.

שם המשחק הוא המיידיות.

הכול צריך להיות מובן, מוכר, ומייד.

רוב המחזאים הישראלים אינם מסתכנים בסקילה.

מכשול נוסף בדרך למחזאות פוליטית רדיקלית הוא הצורה. המחזות האלה כתובים על פי חוקי הדרמה המוכרים: סיפור טוב, דיאלוג, התחלה-אמצע-סוף. כתיבת המחזות אינה מסתכנת בצורות חדשות של כתיבה: לדוגמה, עריכה פוסט-דרמטית ופרגמנטרית שאינה בהכרח מובנת באופן המייד.

המאה ה-20 הביאה איתה את החשיבה הצורנית לא רק בשירה, אלא גם במחזאות. בעולם נעשו ועדיין נעשים ניסיונות מרתקים בדרכי כתיבה. אני בהחלט חושבת שסיפור טוב הוא בסיס לתיאטרון אבל יש דרכים שונות לספר סיפור. ברוב המחזאות הישראלית הכול כתוב, ולכן גם הכול נאמר (שוב, כדי להיות ברורים ומובנים). אין מקום לסבטקסט. אין מקום לסוד. סיפור טוב יכול להיות מועבר על-ידי סך כל האלמנטים התיאטרוניים: משחק, אור, צליל ודימויים, לא הכול צריך להיאמר במילים.

ברכט, למרות שהיה מחזאי פוליטי רלוונטי מובהק, נהג לא פעם להרחיק עדות. כתיבת המחזות ששולטת בהגמוניה המקומית אינה מאתגרת במטאפורות, זוהי כתיבה שיוצרת תיאטרון "בדיוק כמו בחיים". בדיוק כמו שהקהל אוהב. כתיבה שאינה מאתגרת. וקצת בענייני נוסטלגיה.

תופעה חדשה במחזאות הישראלית היא עיבוד של תסריטים: סרטים שהצליחו מאוד באולמות הקולנוע בארץ. המעבר ממדיום הקולנוע למדיום של תיאטרון אינו מובן מאליו. בדרך כלל, בעולם זה קורה הפוך. מחזה טוב מעובד לתסריט. אלא שכאן בארץ, שוב, ניתן דגש רב לסיפור הטוב ולהיכרות של הקהל את הסיפור. חשוב לציין שיצירות מופת קלאסיות, שניצחו את מגבלת הזמן והמקום, מבוססות ברובן על סיפורים מיתולוגיים שהיו מוכרים לקהל הרחב (לדוגמה,

הטרגדיות היווניות). ההיכרות של הצופים את הסיפור איפשרה להם להתפנות להביט בדרך שבה מסופר הסיפור. הם לא עקבו רק אחרי העלילה, אלא – במודע ולא במודע – היו פנויים לחוות את האירוע התיאטרוני הייחודי.

היום, גם כשמעלים טרגדיה יוונית, לא תמיד הקהל מכיר את הסיפור. לפעמים הקהל נפגש עם הסיפור בפעם הראשונה, ולכן קיימים ניסיונות לייצר מחזאות חדשה שמבוססת על מיתולוגיה ישראלית. **גורודיש** (המועלה בפעם השנייה בתיאטרון הקאמרי) הוא דוגמה מובהקת לכך. אלא שאני חושבת שהמחזה הזה, המבוסס על מיתוס ישראלי, סובל מהיעדר נועזות וחיפוש אחר צורות חדשות.

בנוסף לכך ניתן למצוא היום ברפרטואר התיאטרוני לפחות שלושה מחזות של חנוך לוין: **כולם רוצים לחיות**, **הרטיטי את לבי** (תיאטרון הקאמרי), **ויאקיש ופופצ'ה** (תיאטרון גשר). המחזות האלה בהחלט מאתגרים מבחינה צורנית. לוין יצר עירוב מרתק בין צורה לתוכן. הוא התפלש בנפש של האדם העלוב, חקר את הרוע הטהור באדם, וגם ה"תחת", שמופיע אצלו כל כך הרבה פעמים, הפך לדימוי. לוין כתב מחזאות שחשפה את השכונה בכיעורה, שבר את מיתוס ה"צבר", הפך את כולנו לדמויות גלותיות עלובות, וגם הרחיק עדות. לא מפתיע שלמרות שהמחזות שלו מועלים לעיתים קרובות, ההצגות לא מגיעות לקהל הרחב. ברחבי הארץ לא קונים את ההצגות האלה. למזלם של חובבי חנוך לוין יש עוד "משוגעים לדבר" ולכן המחזות מועלים על הבמות הגדולות. מצד שני, חשוב לשים לב שהמחזות הוגדרו על ידי האקדמיה וההגמוניה התרבותית כקלאסיקה ישראלית והם ימצאו את מקומם על הבמה כל עוד ההגמוניה התרבותית הזאת שולטת.

וזו סוגיה נוספת למאמר אחר.

אני בימאית. אינני מחזאית ואינני מבקרת תיאטרון. אני כותבת את המילים האלה כמי שמחפשת את היצירה החדשה בשפה העברית, את המחזאים הצעירים שלא יחקו, אחד לאחד, את מוריהם ורבניהם, וכמי שמחפשת את קולו של ה"אחר".

ביימתי מחזות של יהושע סובול, **ליל העשרים** (ההפקה השנייה של המחזה, בתיאטרון הבימה. את ההפקה הראשונה ביימה נולה צ'לטון); של יוסף בר-יוסף, **זהב** (בכורה בתיאטרון הבימה); של יוספה אבן שושן, **הבתולה מלודמיר** (בכורה בתיאטרון החאן); של שמעון בוזגלו, **גשם שחור** (בכורה בפסטיבל ישראל); ושל גלעד עברון, **שמיים** (בכורה בתיאטרון החאן), **הטענה של דון קיחוטה** (בכורה בתיאטרון אנסמבל הרצליה), ו**יוליסס על בקבוקים** (בכורה בתיאטרון חיפה).

העבודה עם סובול – לאור ההפקה ההיסטורית של צ'לטון – התבססה על התמודדות עם מיתולוגיה ישראלית, ועם ציפיות מוקדמות של הקהל. זו הייתה עבודה מרתקת בתחילת דרכי המקצועית, והתהליך האמנותי התמקד בדיאלוג של היוצרים הצעירים עם עובדות היסטוריות והאדפטציה שלהן לבימת התיאטרון. תיאטרון שנפגש עם זיכרון קולקטיבי. בהמשך דרכי חיפשתי את המטאפורה בכתיבה. אבן שושן כתבה מחזה שעוסק בסיפורה של אישה במאה ה-19. הרחקת העדות איפשרה ליצור תיאטרון פואטי שחשף מציאות מטרידה על מקומה של האישה בחברה הדתית. ההצגה יצרה דיון רלוונטי אבל הערכים האסתטיים לא קופחו. בוזגלו הוא משורר וכתובת הסצינות במחזה הפגישה אותי עם הסוד המבורך של התמצות. גם מחזה זה הרחיק עדות, להירושימה, ודרך ההתמודדות של היפנים עם תרבות הזיכרון והשכחה, עסקתי בהתמודדות שלנו עם זיכרון ואסון.

בשנים האחרונות אני מרבה לעבוד עם גלעד עברון. הכתיבה שלו היא חיפוש מתמיד אחר צורות חדשות. אפשר לזהות את השפה שמלאה בדימויים חזותיים. עברון לא מוותר על הסיפור ולא מוותר על המבנה הדרמטי בכתיבה. הוא כותב דיאלוגים ומונולוגים, אבל השפה שלו עשירה בדימויים חזותיים ובעולם פלסטי ומוזיקלי, והוא יוצר כך ציורים אימפרסיוניסטים על הבמה, שבמעברים חדים ומפתיעים הופכים לציור אקספרסיוניסטי – עובדה שהופכת את ההצגה לחגיגה ולדיון פילוסופי עמוק. זאת התגלמות המחזאות הפוליטית.

מתוך המחזה: רק השפה נשארה.

מאת: גלעד עברון.

סצינה 4. משתתפים: המלך באלדווין, גאסטון- המשרת הנאמן, ריינו- נסיך עבר הירדן.

(נכנס ריינו משאטיון לבוש בפאר מזרחי ומעט מאחוריו פוסע חייל על שריונו אוחז 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

האיש למחצה הזה?

גאסטון: אני שלם עם התפקיד שלי.

ריינו: היית פחדן. גם שקרן, גם קשקשן היית, אבל עשית שמח.

התגעגעת אליך. לרגע אפילו חשבתי להחזיר אותך אלי.

גאסטון: המלך זקוק לי.

ריינו: הפכת לבטלן מושלם, אבל תמיד דואג לשכר ביום התשלום,

מה? עשית יותר מידי 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 וכולי...

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 שאמרת.

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.

באלדווין: כל אדם יתאים יותר ממני.

ריינו: היורשים? 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.

באלדווין: מה אכפת לי "הארץ"! "רועה"! שאלתי אותך עלי. עלי!

למה. למה להמשיך? לא זכיתי לתשובה!

(שתיקה)

ריינו: אתה בוחן אותי, המלך?

באלדווין: אני נלחם כאן, ריינו! עלי!

(שתיקה)

ריינו: שמח, אדוני. אל תמסמס עצמך בטמטום של רחמים עצמיים. למד ממני. לא יהיו לך ילדים שימשיכו אחריך. גם לי לא. הזרע שלי קפוא. שמח, כי עכשיו אתה פנוי להגיע אל העיקר. כי אין לך המשך. רוב האנשים מקווים שבניהם יעשו מה שהם לא עשו מתוך בטלנות. הסתכל עליו. (מחווה לעבר גאסטון) לא אנחנו. אנחנו לא נוהגים הפקרות בזמן. אותנו אי אפשר יהיה לסכם במשפט אחד. לא אותך אדוני. שמח. 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 הבד ומתגלה התוכן - ראש אדם. גאסטון והצעירה בשוליים נרתעים בזוועה.)

ריינו: ראש המשמר הסורי של שיירת השולטן.

באלדווין: הנה התוק תוק תוק.

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

באלדווין: תוק, תוק, תוק.

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

(הוא ניגש אל באלדווין ומתיר את הרתמה שקושרת אותו לכסא. 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 באלדווין.)

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

(וריינו מרים את באלדווין 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 כרק. אתה זוכר את החומות, המלך?
באלדווין: החומות, כן.

(החייל בעל המקל חובט ברצפה במקלו.)

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

(והחייל הולם עוד ועוד במקלו.)

ריינו: הסניור אחוז טרוף. מה יש לו? מה בונה לו שם הסניור? האם אלה אניות? בשם הצלוב! מה לאניות באמצע המדבר? מה לאניות קרב

ולים המת הזה ששם למטה, ים המלח? איזו פנטזיה של טרוף. טי, טי, טי...
טי...

(והחייל מחקה שאון ומהומה בתנועתם על הבמה.)

ריינו: חבק אותי, באלדווין, חבק. בוא נכניס את הגמלים לאורות
ונרכיב עליהם את חלקי האניות. 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, רד עלה, עלה ורד, כמוך, באלדווין. אני הגמל שלך. והשיירה מגיעה
אל החוף, שאין בו איש, רק ים כחול ושמש נוצצת. ושם אנחנו מרכיבים
את האניות.

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

ריינו: ושם עולים על האניות 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 אניות! 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 שיתקלו בו יעלו באש, וכל אניה ישדדו
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 מניחים 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 א-דין, 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 הקודשים? בעיר הזאת, ליד האבן, ננצח. אללה עצמו, יוותר.
(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. חיבקת 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 אניות? 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: זבובי זבל של מחשבות, אמונה חיוורת שיהיה טוב. יהיה

טוב! והירח יחייך אל האדמה. בהבל הזה תעמוד מול השולטן?

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

ריינו: המלך איבד את חושיו!

גאסטון: למה? הוא, הוא תקף ישב. הוא יחזור. הוא אתנו!

(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 לכסא.)

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 זה 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 שמילל ומנקה את הבגדים מאבק בצד הדרך. אוויר!

באלדווין: אני אוסר עליך לצאת מהשטח שלך ולהתקיף את השולטן!
ריינו: המלך אדון כאן בירושלים, ואני בכרק, בעבר הירדן. אוויר! אוויר!!

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

המחזה הזה, שעוסק בתקופת הצלבנים ובמאבק שלהם במוסלמים, נכתב לפני כמה שנים ועבר בין כל הקוראים המקצועיים של התיאטראות הגדולים בארץ. מיותר לציין שלא נמצאו לו החלל והזמן. בברכת "לא הבנו" נפרדו המנהלים האמנותיים מהמחזה הזה.

עבורי, עברון הוא ממשיך דרכו של ניסים אלוני. אלוני, שגם תרגם וגם ביים, יצר עולמות קסומים ופנטסטיים והיה הכותב הישראלי הראשון שהשתמש בדימויים ובדמויות בדויות ולא ניסה להעביר את המציאות הישראלית כמות שהיא לבמה. במחזות שלו הוא יצר עולם אלטרנטיבי. המחזות שלו מועלים לעיתים מאד רחוקות על הבמות המרכזיות. בתיאטרון החאן העלו כמה מחזות שלו ונדרש שיתוף פעולה בפרויקט מיוחד עם תיאטרון הבימה כדי להפיק את המחזות. ההצגות לא שרדו את השיטה לאורך זמן. אלוני ידוע כמי שלא תמיד מובן לקהל הרחב, וכמי שלא תמיד נתן סוף ברור לסיפור. הוא חיפש כל חייו, כתב והתבלבל, תהה והרהר. אני מתגעגעת להרהור הזה.

מחזאי אחר שהיה אחד מכוכבי התיאטרון הישראלי הוא שמואל הספרי. לצערי הרב, התיאטרון איבד אותו למען כתיבה לטלוויזיה ולקולנוע, ומבט על רפרטואר התיאטראות היום מגלה שאין מחזה חדש שלו על הבמה. הספרי הוא מקרה מרתק. מצד אחד, הוא כותב "מחזות כתובים היטב" במסורת המוכרת, השמרנית והמובנת ביותר שלא תמיד חביבה עלי. הוא אינו משתעשע בצורות חדשות. מצד שני

אני רואה בו את המקבילה הישראלית המצוינת למחזאי ארתור מילר. המבט שלו על החברה הוא המבט של ה"אחר". הספרי לא חשש ולא חושש לשחוט פרות קדושות, הוא יושב בביתו ומפרק לחתיכות את החברה הישראלית. הוא כותב סיטואציות שנובעות ממקום אישי, והוא לא מתיימר להיראות מחזאי חברתי. אבל בגלל שהוא עצמו אנרכיסט מובהק, המחזות שלו מעניינים ומאתגרים.

נחזור ללורקה, שהבחין בסוגיה מעניינת מאד. הוא שמר על האסתטיקה של הכתיבה, והתמקד בקונטקסט של הצגת המחזות שלו. הוא עשה הבחנה ברורה בין איכות הכתיבה לדרך שבה המחזה מועלה.

כדאי לשים לב להבחנה שעשה לורקה, שהיה גם משורר וגם מחזאי, בין ההצגה (האירוע) והתיאטרון (החלל) לבין הטקסט הכתוב. ב-1933 הוא מתייחס למחזה הכתוב כיצירה שאינה יכולה להיות מגויסת, אינה חייבת להיות מובנת לכולם ואינה יכולה לשרת את העם: "האמן, ובמיוחד המשורר, הוא תמיד אנרכיסט במובן הטוב ביותר של המילה, מבלי שיהיה מחויב להישמע לקריאה אחרת, מלבד זו העולה מתוכו באמצעות שלושה קולות חזקים: קול המוות, על כל אותותיו; קול האהבה וקול האמנות".

אין ספק שרוב המחזאים פוחדים מסקילת ההמון. לא רק שהם כותבים בצורה שתהיה מובנת עד הפרט האחרון, בלי שום ספק, אלא הם גם כותבים כדי להיות אהובים. הם מייצרים צנזורה עצמית שאינה באה לידי ביטוי רק בתוכן, אלא בעיקר בצורה שבה מסופר הסיפור.

צורך השעה של התיאטרות הוא הופעה באולמות גדולים בכל הארץ, ולא נשאר מקום לניואנסים ולתיאטרון שלוקח את הזמן שלו. כולם – מנהלים, בימאים, מחזאים ושחקנים – משתפים פעולה עם הפנייה ההמונית אל הקהל.

האם התיאטרון חייב כל הזמן להגיע למספר צופים כמו במשחק

כדורגל?

אני מתגעגעת לצופים שידברו על צורת כתיבה ואסתטיקה, ולא רק על הכותרת בעיתון שעליה מבוסס סיפור המחזה ויתווכחו אם זה היה או לא היה באמת. לא, לתיאטרון אין שום מחויבות להיסטוריה – הוא לוקח מהמציאות, אבל נוסק לגבהים שרק כתיבה פואטית יכולה להגיע אליהם. הכתיבה לתיאטרון וההצגה אינם יכולים להמשיך ולהיות "תכנית כבקשתך" ואינם יכולים להיות "בסדר" עם כולם.

הכתיבה לתיאטרון, כולל הצפייה בו, הן מטאפורה לחברה. ככל שנרצה להגיע ליותר אנשים ולהיות מובנים לכולם, כך נוותר על הספקות ועל אזורי הדמדומים, נוותר על המורכבות, נוותר על התבונה שמקשה קושיות ומעוררת דיון על פרשנות, נוותר על הסוד שביצירת האמנות. נוותר על חברה טובה יותר.

כך אנחנו הופכים את האירוע התיאטרוני היחיד במינו לאירוע המוני, אירוע שמתייחס לקהל כהמון ולא כמקבץ יחידים תבוניים, ולכן, בהכרח, אנחנו משתפים פעולה עם הפשיזם.

פדריקו גרסיה לורקה האמין שתיאטרון יכול לשנות מציאות. ואכן, הוא הוצא להורג על ידי תומכיו של פרנקו באוגוסט 1936.

(הציטטות מתוך: **חלום וברונזה** בתרגום רינה ליטוין)