

בציפייה לצפייה: אולימפוס, תהילה לפולחן הטרגדיה

מאמר מאת שמעון לוי, מתוך כתב העת הדיגיטלי "אלכסון", 2 במאי 2016

בהצגת הבכחות מאת אוריפידס, שהעלה אריה זקס בירושלים בתחילת שנות השבעים במאה שעברה, טרפו כמה בנות עירומות נתחי בשר נא בעודן רוקדות ומצווחות, מתהוללות בפולחן נלהב. בעיתוי תיאטרלי מוצלח התפרץ לפתע מהקהל הרב עמרם בלוי, ראש נטורי קרתא, ובקריאות געוואלד רמות דרש להפסיק מיד את ההצגה. "אז למה באת?" קרא מישהו בקהל, אני, נדמה לי. ההצגה באולם ז'ראר בכר נמשכה, כי בעקבות הצגתו של ריצ'רד שכנר דיוניסוס 69 בניו יורק בדקו עוד בימאים בעולם ובארץ את גבולות התעוזה לגבי מיני טאבו פולחני וארוטי עלי בימות בעזרת המחזה הקיצוני, העתיק-חדש הזה. הרב בלוי בא לקחת חלק בהצגה מרצונו החופשי, אומנם המחאתי. אילולא כן, היה צריך להזמין במיוחד כדי להגביר את אפקט התעוזה של ההצגה, כדי שלא תוצג חלילה בפני אוהדים נסחפים בלבד. בהקשר רחב יותר, הרב בלוי לא היה אלא הפנתאוס של המופע, אותו מלך תבאי שעמד מנגד לפולחן הדיוניסי, הציץ, נפגע וראשו נכרת. בלוי בא למחות, אך ודאי גם נהנה קצת מההילולה הבימתית בטרם זעק חמס על מה שחשב לחטא. טרגדיות קלאסיות, גם מאוחר יותר בתולדות הדרמה, מעמתות את קהליהן עם אירועים נוראים, פשעים וטראומות, ומתעמתות בבדין הבימתי עם חטא מציאותי מולד או נרכש, עם הרהב או האירוס האסור או עם אידיאולוגיה מנוגדת. כך נועדה ההצגה להפוך מאירוע מבדר ואף מלמד לאתגר מוסרי-רגשי לקהל: "אני רואה ושומע, משמע אני משתתף, אבל קשה לי. אני סובל, משמע אני חוטא ביחד עם הדמויות..."

דיוניסוס, אל השיכרון, משבש סייגים ותיחומים בין אל, חיה ואדם, תרבות וטבע, גברים ונשים, חלום, שיגעון ומציאות, גלוי ונסתר. "אני הוא בנו של זאוס, דיוניסוס" מצהיר האל הצעיר בפתיחת הבקכות. אחרי שגילה את שמו אך בעצמו עדיין אינו בטוח באלוהותו, הופכת האנושיות עצמה לתחפושת. מהפתיחה מתפתחת דמות מפתה, מצחיקה ונוראה לאורך דרך שטופת אקסטזה, אימה וסבל של מאמיניו וכופריו גם יחד ביצירת המופת של אוריפידס. אבל למי, בעצם, מתגלה דיוניסוס, מיד כשצלל ממרומי האולימפוס ונחת בשורה הראשונה במחזה, ומכב גם בהצגת אולימפוס 24 של יאן פאבר בירושלים, בארץ דקורת שנהא ואלים ודימויים ומושגים סותרים על חיים ומוות, על צדק, על פולחן ושייכות? לנו. התגלותו של אל המגלה את שמו מרעננת, כי בנו בחר ואותו קידש אל, "אהיה אשר אהיה", המסרב לגלות את שמו אפילו למשה רבנו. דיוניסוס אולי מסתיר פחות אך נראה גלוי לב-ושם הרבה יותר. השנה הוא מגלה לנו את תחפושתו ואיתה עוד כמה מכפילויותיו: בן לאישה ולא, אל המתחפש לאדם, שממילא הוא גם שחקן המתחפש לאל המתחפש לאדם. הוא מערבב בין מציאות, אשליה ודמיון יוצר, מרטש את הפער בין מציג למוצג, בין שחקנים לקהל: הוא האל הכי תיאטרוני, אל התיאטרונות עצמה.

אולימפוס, יצירת התיאטרון הטוטאלי של פאבר, מזמינה אותנו להציב לעומתה את הערכים שלנו ולשאול איפה עוברים גבולותינו או מבחינה ארוטית, רגשית, מוסרית, פוליטית ואידיאולוגית. כמחזה המטפל בגבולות עצמה, ולפיכך גם בעצם האיסור והסיכון של העמידה מנגד, אולימפוס מתריס במשך 24 שעות בכלל לא תמימות ש"חצי הריון" בענייני אמון (והשעייתו) ואמונה איננו אפשרי. אם הרוח האפולונית מלמדת פרק בהלכות תבונה והתבוננות ומדגיש הבדלים בין סובייקט לאובייקט, דיוניסוס מטריף את ההבדל מתבונן למבונן: דיוניסוס-פאבר סוחף את צופיו הנוטים, כמו המלך פנתאוס של אוריפידס, לעמוד מנגד, לסגור, להפריד, לכלוא ולהשתמש בכוח. הוא עצמו מייצג התמזגות, הרפיה, שחרור ופתיחות, כפי שמסביר היטב המתרגם אהרן שבתאי. דיוניסוס אוכף השתתפות, התערות, היסחפות, מערבב פנים וחוץ, מטשטש בין רצון, היגיון ורגש. האמונה בו, תובענית, אלימה אך עונתית. כך במופע הזה של פאבר, שעונתו שלו היא יממה שלמה בחיי אדם, ובזאת בלבד די לבלבל צופות וצופים מן השורות ביחסם לחיים, לזמן ולתיאטרון.

דיוניסוס נולד מ"בתו של קדמוס, סְמֶלָה, כשברק פלחה בשלהבתו". סמוך לארמון מתואר במחזה מבנה קרב וקבר: "קבר אמי שהתפחמה, ומחורבות ביתה עולה עשן אשו של זאוס שבושרת עוד...". לידתו הטרואומטית של האל כרוכה במות אמו. הוא עוד זוכר אותה? ספרו לו עליה? כן לאבי האלים זאוס, שהרה אותו בירכו ויתום לאישה רצוחה בידי אביו, לא פלא שדיוניסוס הפך פרא לא צפוי,

מטריף נשים וגברים, אֵל אֵל- ועל-הגיוני. פנתאוס מתנגד לפולחן שייסד דיוניסוס, אך בה בעת יוצאת נפשו ("אקס-סטסיס") לקחת חלק בחגיגה הפרועה של הלל לאל והפנמתו האל ("אנתוסיאמוס" = התלהבות) ואינו עומד בפיתוי לפחות להציץ באירועים. הוא רוצה להיות קהל, לא משתתף. ובהצגה של פאבר, הקהל כולו אמור להיסחף אל תוך ההשתתפות: כולנו פנתאוס.

אצל פאבר אין חוצבימה. היוונים נמנעו מהצגה מפורשת של אלימות ומין בדרמה הקלאסית שלהם על הבמה, והצפינו אירועים אלה בחוצבימה, בחלל שמעבר לנראה ולנשמע, בהילה השחורה האופפת כל במה בכל הצגה, באותו "מעבר" הנוכח בהעדרו. גם תאטרונים עתיקים גדולים כמו באתונה או באפידאורוס (17,000 מקומות ישיבה) אינם מתאימים להצגת זוועות, שמרחוק עלולות להיות לא משכנעות ואף מגוחכות. היוונים מסרו את האמיים במלים בלבד. פאבר הופך את היוצרות, מביא את כל אירועי החוצבימה היווניים אל הבמה שלו, מציג את מה שאסור, את כל מה שטאבו. הבכחות עוסק בסיפיות, בגבול בין הבמה לחוצבימה, בין הגלוי לנסתר ונע על קו הגבול המטושטש בין חטא לבין קדושה. מאורפידיס ניתן ללמוד שקדושה היא נחלתם של נסחפי התיאטרון בעוד החטא הוא דווקא אי-ההיסחפות, העמידה מנגד, הישיבה הבטוחה לכאורה על הגדר. אפיון זה נכון גם לגבי שחקניו של פאבר, הנעים בין רגש סוער לשליטה רציונאלית. מציצנות וצפייה ללא מעורבות של קהל תיאטרון ספקני, רציונאלי, אפוליני מדי, ניטשה היה אומר, היא החטא שפאבר מנסה לטהר אותנו ממנו.

התיאטרון, כאמנות מופע הווית אינו מתקיים ללא קהל, שנכחותו היא תנאי לקיומו ולכן הוא תמיד ובהכרח חלק בלתי נפרד מההצגה. תגובות הקהל מזינות את המופע הבימתי, משנות אותו מהצגה להצגה וגם בתוך אותה הצגה. טרגדיה קלאסית מעמתת את צופיה עם חטאים כבדים, דתיים, חברתיים ואישיים. אדיפוס רוצח את אביו ושוכב עם אמו. אונס והתעללות בנשים ורצח ילדים מציפים את נשי טרויה. עשרות חטאים וטראומות על-זמניות אחרות יופיעו בקולאז' של פאבר. הצופה בזוועות הטרגדיה הופך שותף למה שמתרחש בשמו, למענו ובתקווה לזיכך קתרטי של נשמתו. הצופה הוא חוטא, לאו דווקא נהנה או לומד, בעודו מתעמת עם בעיות היסוד של עצמו. הצגת אולימפוס היא מהפכנית לא רק בגלל אורכה ובגלל המשחק והבימוי והיופי וההעזה. המופע מסב תשומת לרעיון שבכל הצגה ראוייה צפון איזה חטא, משהו פסול מוסרית, רע ומביש. אבל בכל ניסיונותיו של פאבר להחלים אותנו, מלשון חלום והחלמה, עדיין ברגעי הרפלקסיה הבלתי נמנעים אפילו בהצגה הסוחפנית הזאת, הוא אונס אותנו להתמודד גם עם ההיבט האתי. אומנם המופע קורע אותנו לגזרים רגשיים, אבל הוא מערער גם את ההבדל בין היסחפות לבין ביקורת רציונאלית שתצוץ לה. בין הזדהות לניכור. ואולי, באמצע המופע, נשאל אם מה שקורה פה הוא בכלל "מוסרי"? או שמא למען היופי, אם גם זוויתי כפי שהוא מוצג, מותר לעשות דברים כאלה בנוכחותי? בהסכמתי ובעידודי? גם זה סוג של קתרזיס. פאבר מאתגר את קהלו לא רק בשפע אדיר של דימויים, תמונות וצלילים, תנועות ומעברים, אלא באתיקה של הצפייה.

עוצמתו של דיוניסוס אלוהית, אך כמנהגם של עוד אלים, כמה אנושיים הם מניעיו. את חרון אפו של האל הנעלב פנתאוס חוזה מבשרו מאוחר מדי, ובדרך שמיתוסים ומעשיות מלמדים: לעומק ומבפנים. זה קורה באופן טרגי, כשהמהות והמסכה מתאחדים באקט נורא של התוודעות, שבו ברגע היא הארת התודעה וקץ התודעה, אפתיאזזה דרמטית ואפוקליפסה אישית. מה נעשה עם ה"מאוחר מדי", כמו אגואה, אמו של פנתאוס כשבידה ראש בנה, שחרתה בטרופה הדיוניסי. אברהם אבינו התכוון למעשה דומה בדעה צלולה, מסופר. האומנם זהו קתרסיס? ולעתים, במהלך הציפייה לצפייה במופע, נתמה אם אולימפוס מציג סופר-טרגדיה בת זמננו כיצירת אמנות הכוללת מוסיקה, תנועה, מחול והמון פולחן לצד מונולוגים מופלאים, יצירה המורכבת מעשרות נתחי בשר מדממים – תרתי משמע - מהדרמה היוונית, כניסיון אירוני לחבר מחדש את ראשו הכרות של פנתאוס-הצופה, כלומר את התבונה לרגש.

פאבר-דיוניסוס מגיע כפליט מחורבן התובע משחקניו ומאתנו חובות מוסר, כבוד ורגש אמיתיים ומדומים. הוא בא מהריסות. הריסות אלה הן עוולות המסחריות, גורמי הרייטינג ותוצאותיו: זילות, טעם גרוע ופופוליזם, ובקיצור: תמצית כל הכמעט והכאילו והבערך באמנות התיאטרון כיום ולא רק בה. פאבר לוחם בעוולות הללו באולימפוס. הוא אינו סולד מקיטש ואינו חושש מפאתוס (הנגרם מ"מאטוס"), כלומר סְקָל וגם לא מ"באתוס", מהנמוך והליצני. הוא משתמש בהם ומתזמר אותם במודעות-על תיאטרונית למופת, במכוונות שאינה מוציאה את הבימאי, המוסיקאי, התפאורנים

והשחקנים מכלל ייחוס כל האימים ושבירות הטאבו קודם כל לעצמם, ובהקרבה מתמסרת ומוחלטת להילולת הזוועות הבימתית - ולקהל. הם "לגמרי בתוך", ורק דרך הזדהות גמורה עם הדמות המגולמת הם יגיעו באמת לקהל. בין סדר מוקפד ומתואם להפליא, בין משחק אינדיבידואלי מכשף בדיוקו ובעוצמתו לבין תנועה, תאורה וחפצים סביב ובידי השחקנים, נוצרת כאן מיזוג מאוזן בין ארגון העיתוי, החלל והעלילות ההכרחיים לתכנון המופע, לחזרות ולהעלאת מבצע בימתי ענק שכזה; לבין הארעיות, האלתור, התגובה החיה - ההכרחיים לא פחות. מאינספור הניגודים בין הסדר והאלתור נוצר הכאוס בהצגה של פאבר, וממנו יוולדו הרגעים הבימתיים המכשפים.

הכאוס באולימפוס מתגלה בפרקטלים של מוטיבים כמו רצח בעלים ונשים, הורים וילדים - תנטוס בתעצומתו; ובמשגלי עריות אסורים ובפורקנים חושניים ורגשיים - ארוס לסוגיו הקיצוניים; וכן ב"מושך המזר" (על פי לורנץ), שכאן הוא ה"מעבר" האלוהי בנוסחו הדיוניסי. תיאטרון כזה אי אפשר לעשות אלא בהתחשבות אכזרית-חומלת בקהל, המשפיע תמיד וכאן במיוחד על ההצגה, על איכותה, בעיקר על אותם רגעי קסם משותפים למבצעים ולצופיהם. פאבר נע-ונד בין סערות מואצות של תנועה, אור ומלל לבין רגעי שלווה רוויי חמלה, שקט ואמפתיה עמוקה.

גופי השחקנים הם כליו העיקריים של הבמאי. מי שבקרו בחוף נודיסטי קולטים שם את הסצנה אחרי דקות ספורות. אחרי ההצצה הסקרנית בעירום של הזולת וההכרה הבזמנית בערוותי שלי עשויה להגיע גם התבוננות שטחית פחות בגוף, שלי, של אחרים. אחרי ההצצה באה לפעמים ההארה הקטנה - כך הוא הגוף. ככה נראה. יופי. ככה גם אני נראית, נהנה, סובלת, מתגרדת, מתכווץ, מתפשטת, מגיב למה שמחוץ לי עם כל מה שבתוכי. העירום באולימפוס הוא קליפה חדירה ורגישה מאין אחרת כמוה לכיסוי ולגילוי הנפש והרגש; לדמויות, למצביהן הקיצוניים. הארה, קתרזיס והפן הרוחני - יש כזה בהצגה - הוא המשמעות שנדמה לנו שהשחקן מקרין, ואינו אלא מה שאנו מחזירים לשחקניות ולשחקנים כתודה על קרבנם-מתנתם. בתוך הכאוס האולימפי, פאבר משוור בין סגנון קיצוני לבין חירות התנועה, הנימה וההדגשות של שחקניו. הדרמטורג הנס-טיס להמן שיבח את מידת החופש העצומה (אין לביים מופע כזה בלי האיזון הכאוטי בין חירות מרבית לצד משמעת עבודה חמורה...) שפאבר נתן למבצעי ההצגה ודרש מהם. אווירת ההצגה גם היא כאוטית, כמו חלום; שילוב שיוצר הדמיון בדומה לנפש המעבדת את אירועי המציאות שקרו לה.

אי אפשר לחוות את כל ההצגה הזאת בצפייה אחת. המוח לא מסוגל לקלוט הרבה כל כך. צריך לנוח גם במהלך תרחישי הבמה, לתת לנשמה לרחף קצת מעל, לצד וללא מה שחווים: לנוח, לעבד, להירתע? להירגע? להזות ולחלום. 24 שעות להצגה הן זמן ממושך. ואז להיכנס למין חלום על חלום על ההצגה. גם השחקנים ישנים במהלך ההצגה. יממה שלמה מנותקים כל הנוכחים מהיום-יום, אז מהו זמן של תיאטרון, בתוך תיאטרון? מה קנה המידה לשיפוט הזמן הזה? סדנת וויפאסנה הפוכה? הווה מתמשך של דימויים? ביאליק שורר על אדם היוצא במאוויי הגדולים לחטאיו הקטנים. לא פאבר. אצלו גם החטאים ענקיים, הכי גרועים. החור השחור של הבמה מוצץ אליו את מאוויינו ואת חטאינו והבמה נמלאת חלומות מיתולוגיים מעל - של האל; מלפנים - של השחקנים; ושלנו. אולי גם זה קתרזיס. הסיבולת הגופנית המופלאה והסוחטת של השחקניות והשחקנים שמקריבים את כל הווייתם למעננו - נזכור שגרוטובסקי ביקש מהם ממש את זה - הם יוצרי המחויבות והמעורבות באולימפוס. אבל כמו במסע קשה בטירונות אתה באמצע המאמץ המפרך מתריסלה לעצמך "למה הייתי צריך את זה? מי בכלל גרר אותי לזה?" ואז מגיעה הערגה לקתרזיס, שיבוא לו, אנא, מהיכנשהו, ומהר, בבקשה.

עוד כמה מלים על אולימפוס וכאוס, שהוזכר כאמת מידה להבנה טובה יותר של ההצגה. מרגע שהחל המדע להסתכל סביבו, הוא מצא כאוס מכל עבר. אבכה מתרוממת של עשן סיגריה, דגל מתנפנף ברוח, ברז דולף. כאוס מתגלה בהתנהגות מזג האוויר, בטיסת מטוס, בהצטופפות מכוניות על כביש. אבכות התנהגותו הספונטנית או המאומנת-מיומנת של שחקן על הבימה, יחסי דמויות בהצגה כיחסים המתנפנפים בין השחקנים בכל ערב בהפקה כלשהי, השפעת התאורה וכניסותיה המסוימות של המוסיקה הם רק אחדים מהגורמים הכאוטיים ברב-מערכת התיאטרונית כולה. ובעיקר, השפעת ההצגה על הקהל ניתנת רק בקושי רב לחיזוי. תגובות הקהל, לא רק התשואות בסיום, חשובות גם הן, שלא לדבר על טרדות "כאוטיות" כמו דליפות במערכת מיזוג האוויר באולם, במזג האוויר בעולם ובשכנה שלי שמנפנת כבר רבע שעה בתכנייה.

להצגות תיאטרון חדשניות ומתקדמות בכלל ומראשית המאה העשרים בפרט קשה להיענות לתיאוריות מסורתיות למיניהן. הרלטיביזציה של החלל והזמן הפכה גם את אופני החשיבה והתפיסה בתיאטרון: תורת היחסות של איינשטיין ניפצה את אשלייתו של ניוטון על קיום מרחב וזמן (מילא "עלילה"...) מוחלטים; תורת הקוואנטים העירה את ניוטון מחלומו על תהליך שאפשר לשלוט בו ולמדוד אותו; ותורות כאוס מחסלות את הזייתו של לפלס על יכולת ניבוי דטרמיניסטית. מהפכת הכאוס נוגעת ליקום שאנו רואים וממשיים ותיאטרון בכלל זה. אולימפוס הוא מופע חריג, מיוחד ומסעיר, שלא ירגיש בנוח גם עם ביקורת תיאטרון מסורתית. והנה, מושגי כאוס נובעים מתוך המופע במקום תיאוריות ומושגים המושלכים על ההצגה מבחוץ, כופות וכופתים אותה למיטת סדום של הלכה במקום להתייחס למעשה, למופע עצמו. "מבשרי כאוס" מצויים בכתבי גתה: לנתון הנחקר יש עדיפות עקרונית ולפיכך גם קדימה עניינית על פני המתודה החוקרת, שתיאלץ מעתה להסתגל ל"חיתחותיו", "זיגזגיו", פרקטיותו, "מחזוריותו", "סרוגיותו" וכיוצא באלה המושגים שהכאוס משתמש בהם – ומעתה גם בחקר הצגות תיאטרון וכתגובה להן. בעוד הסמיוטיקה כפופה לרדוקציוניזם לא רק בחקר התיאטרון אלא גם בביולוגיה מולקולרית, הביולוג הכאוטיקן ד'ארסי תומפסון, למשל, ניסה לחשוב על החיים כ"חיים". הגיעה עת לחשוב גם על תיאטרון כ"תיאטרון" במונחים הנובעים מחיותו, מזרימתו ומתהליכיותו. לבטח כשמדובר באולימפוס. מבנה ההצגה מצביע על שזירה בלתי פוסקת, על חפיפות מבניות ועל זרימה מתמדת. המוטיבים הם פרקטלים, יחידות מוטיביות-מבניות מן הדרמה היוונית, שרבות מהן חוזרות על התבנית הבסיסית בקני מידה משתנים, מתהפכים, קטנים או גדלים והולכים. גתה טען פיוטית אך ניסה גם להוכיח מדעית שאלמלא היה בעין מן האור לא היתה העין יכולה לראות אור. כך הוא משלב בעקיפין גם את נוכחותו החיונית של הצופה כתנאי הכרחי הן לעצם מימוש המופע והן לחווייתו האינדיווידואלית של הצופה. אפקט הפרפר, שאיתו מזהה לעתים תיאורית הכאוס באופן פופולארי, מתאים לתיאטרון במובן מיידי. משק כנפי הפרפר (במשרד התרבות, למשל) משפיע על מצב הרוח בהצגה ממש הרגע. ג'ון ארצ'בלד ווילר, לא מיסטיקן ולא חוקר תיאטרון אלא חתן פרס נובל לפיסיקה, טען ש"קיום הצופה הכרחי ליצירת העולם באותה מידה שקיום העולם הכרחי ליצירת הצופה". הזרימה, הפרקטלים המוטיביים, השפעת ה"מודד"-קהל על הנמדד-ההצגה, דינמיסוס כ"מושך מוזר" וכן חתחותי וזגזגי העלילה מפרשים את אולימפוס מבפנים, ובקני המידה שההצגה מציבה לעצמה.