

יוליוס קיסר

יצירתו של הבמאי רומיאו קסטלוצ'י בעקבות מחזהו של ויליאם שייקספיר

קיקרו: "זמננו באמת מוזר מאוד, אך האדם מסביר דברים לפי דרכו"
(יוליוס קיסר, מערכה ראשונה, תמונה 3)

אם הגעתם לכאן במטרה לצפות במחזהו ההיסטורי של ויליאם שייקספיר, **יוליוס קיסר** (1599), קורם עור וגידים וזוכה למימוש בימתי באמצעות קבוצת שחקנים, תלבושות, תפאורה ותאורה, נכונה לכם אכזבה ואם תמהרו אולי תספיקו להגיע לקופת הכרטיסים ולדרוש את כספכם בחזרה. אבל, אם הגעתם לכאן כדי לראות אירוע תיאטרוני אחר ומפתיע, שהמחזה השיקספירי הוא רק אחד ממרכיביו – כמו אטום בודד בתוך מולקולה מורכבת – אז הגעתם למקום הנכון ומצופה לכם חוויה יוצאת דופן. ניסוח מדויק יותר של האירוע הוא "התערבות דרמטית ביצירה השיקספירית". ניסוח זה משקף את החרות האופיינית לבמאי רומיאו קסטלוצ'י (יש מי שיפרשו חירות זו בתור איקונוקלאזם – השחתה של סמלי תרבות), שניגש אל המחזה הדרמטי לא כאל יצירה מוגמרת ומקודשת, כי אם כמקור השראה וכחומר שיש להתערב בו ולעבדו באופן חופשי במטרה ליצור טקסט בימתי חדש: **יוליוס קיסר** של רומיאו קסטלוצ'י, ימק"א, ירושלים 2015.

ההצגה **יוליוס קיסר** של קסטלוצ'י, כמו רבות מעבודותיו, היא כמו אורגניזם חי שמתפתח ומשתנה בהתאם וביחס למקום בו הוא מוצג. ההצגה עלתה לראשונה בשנת 1997, בגירסה שונה מזו המוצגת בארץ, ומאז הותאמה והוצגה בעשרות חללים ברחבי העולם וכבר זכתה להכנס לרשימת יצירות המופת של התיאטרון המערבי העכשווי (באופן אירוני, התערבותו הרדיקלית של קסטלוצ'י בקאנון נהפכה בעצמה לקאנונית). ב"עכשווי", אין הכוונה להגדרה היסטורית צרה של פרק הזמן בו אנו חיים – ובמובן צר זה כל מה שנוצר בתקופתנו הוא "עכשווי" – כי אם לרגישות אסתטית ייחודית המאפיינת מגמה בת כארבעה עשורים בתיאטרון המערבי ושההצגה **יוליוס קיסר** היא אחד מגילוייה המרשימים. למגמה זו העניק חוקר התיאטרון הנס תיאס-להמן את השם: "תיאטרון פוסט-דרמטי"; כלומר, תיאטרון שאינו מחוייב למבנה העלילתי בעל ההגיון הפנימי והרציף של המחזה הכתוב ומעדיף תחתיו תבנית מפורקת, דמוית חלום, שאורגת באופן לא היררכי אמצעי מבע מגוונים (תנועה, משחק, תאורה, סאונד, וידאו, אובייקטים בימתיים) ליצירתה של התרחשות קולאז'ית, שמזמנת התנסויות מגוונות ופתוחה לקריאות פרשניות שונות.

רומיאו קסטלוצ'י (נ. 1960), נחשב כיום לאחד הבמאים החדשניים ופורצי הדרך בתיאטרון. יחד עם אחותו קלאודיה קסטלוצ'י וזוגתו קיארה גואידי הקים בשנת 1981, בעיר מולדתו צ'ינה, את "אגודת רפאלו סאנצ'יו" (על שמו של רפאל, צייר הרנסאנס המפורסם), קבוצת תיאטרון שמשמשת לו מסגרת קבועה לעריכתם של ניסויים במדיום התיאטרוני. מדוע ניסויים? מכיוון שעבור קסטלוצ'י לשאלה "מהו תיאטרון" אין תשובה אחת פשוטה ולכן כל עבודה שלו היא התמודדות מחדש עם גבולות המדיום, שפתו ומערכת היחסים שנוצרת בין ההצגה לטקסט, לחלל, לגוף, לקהל ולמציאות. לקסטלוצ'י רקע באמנות פלסטית. עובדה ביוגרפית זו ניכרת בהצגותיו שמתאפיינות בשפה חזותית עשירה. כמו יוצרים אחרים של תיאטרון פוסט-

דרמטי גם קסטלוצ'י רואה בטקסט הספרותי נקודת מוצא אפשרית, אך בהחלט לא הכרחית, ליצירה בימתית שיכולה לנבוע מדימוי חזותי, צלילי, רעיון או אפילו עיסוק בחומר (כמו, למשל, גוף השחקן כחומר). קסטלוצ'י, אם כן, איננו במאי במובן המקובל, כי אם משורר במה שטווה דימויים ונושף חיים לתוך רגעים רוטטים של הווה בהתהוות; יוצר של "הרגע הזה" שאין יותר "עכשיו" ממנו. כך למשל, הפקה מרהיבה אחרת שלו, **אינפרנו** (בעקבות חלקה הראשון של **הקומדיה האלוהית** לדנטה), ניפתחת כשקסטלוצ'י עצמו עולה על הבמה הריקה, מיסיר מבט לצופים ואומר משפט אחד: "שמי הוא רומיאו קסטלוצ'י". מיד לאחר מכן להקת כלבים מושחזי שיניים תוקפת אותו בפראות. הגם שלגופו של קסטלוצ'י חליפת מגן, אותה הוא עוטה לעיני הצופים על הבמה, זהו רגע מצמית של סכנה ממשית, שמציג את הבמאי – האיש הכל יכול, אך העלום, של הצגת התיאטרון – במצב חשוף, פגיע וחסר אונים.

קסטלוצ'י חותר בגירסתו **ליולוס קיסר** תחת הלוגוס של השפה ומדגיש תחתיו את מימדיו הפיזיולוגיים-חומריים וביצועיים של הדיבור כפעולה רטורית. זהו ללא ספק מעשה אמיץ כשמדובר בהתערבות במחזה של משורר כמו שיקספיר, שלמילותיו תפקיד מרכזי ביצירתו. שיקספיר ידע לממש את הפוטנציאל האבוקטיבי של המילים על מנת לברוא בדמיונם של צופי התיאטרון האליזבטני עולמות בדיוניים עשירים בזמן שהבמה עצמה הייתה עניה באמצעי ייצוג חזותיים. רטוריקה היא אופן השימוש בשפה למטרת תקשורת, העברת מסר, יצירת הזדהות, הפעלת השפעה ושכנוע. השחקן, הנואם, או כל מי שמבצע את פעולת הדיבור – בין אם היא מונולוג מתוך מחזה או נאום בחירות – עושה שימוש בחומריות של ההבעה באמצעות מילים (טונליות, קצב, עוצמה), בחומריות של נוכחותו הגופנית (הכוריאוגרפיה של תנועות הגוף והמבט, אבל גם מינו של הדובר, צבע עורו, מצבו הגופני), כמו גם בחומריות של החלל ושל הזמן, על מנת לברוא מציאות זמנית, חולפת, חלופית, שמתממשת במפגש החי בין מבצעים לקהל. במילים אחרות, המשמעות של נאום המנהיג או מונולוג השחקן איננה טמונה בשדה הסמנטי והלוגי של המילים הנאמרות, ממתינה לפיענוח על ידי מאזין או צופה סבילים. המשמעות, ולמעשה המשמעויות המרובות מתהוות ברגע הביצוע של הנאום או המונולוג, בזיקה מוחלטת ובתלות לתנאים החומריים של הביצוע. כך למשל, בלב מחזהו של שיקספיר, בתמונה השניה של המערכה השלישית, ממוקם אחד המונולוגים המפורסמים בספרות הדרמטית: נאומו של מרקוס אנטוניוס מעל גופתו מפולחת הדקירות של קיסר. הנאום מתחיל במילים המוכרות "ידידים, רומאים, בני עמי, הקשיבו לי", ומסתיים בשורת המחץ: "הנה, פצעיו של קיסר היקר, פיות אילמים ומסכנים כל כך, שידברו בשמי" (על פי תרגומו של מאיר ויזלטיר). אין זה רק רגע של שיא ומהפך דרמטיים במחזה, אלא מופת של תורת הנאום. המונולוג של אנטוניוס הוא חלק מרכזי בקולאז' שהרכיב קסטלוצ'י מתוך מחזהו של שיקספיר ואשר עיסוקו ברטוריקה. למטפורה הצוירית של פצעים כפיות אילמים נתן הבמאי ביטוי ממשתי-חומרי על יד ליהוק של מבצע נטול מיתרי קול לתפקיד אנטוניוס. פיותיו האילמים של קיסר הם הפצע החשוף הפעור בגרונו של השחקן מתוכו בוקע קול מחרחר, חרב, כמעט נטול גיוון טונאלי, שמרסק את המונולוג המפואר לחצץ מילולי. במקום שחקן בדמות אנטוניוס הנושא מונולוג דרמטי עז רושם וכובש, קסטלוצ'י מציב לנגד עינינו דימוי חריף וכואב של אדם הנאבק לדבר, של מופע דיבור כושל שמחליף ספקטקל מילולי במציאות גופנית נוכחת ופגיעה.

מי כמונו יודעים בסביבה התקשורתית דחוסת הנאומים, האמירות וההבטחות, שבה אנו חיים כיום, מה רב כוחן של המילים בעיצוב ותמרון של המציאות. קסטלוצ'י חוזר ומאיר ביצירתו את עובדת היותו של

הדיבור מופע ומזכיר לנו שיש מי שנשללה ממנו האפשרות או הזכות לדבר ושאי היכולת לדבר, גם אם סיבותיה פיזיולוגיות, היא בסופו של יום תוצא של סדר חברתי אידיאולוגי ושל נגישות לשיח המתקיים במרחב הציבורי. יצירתו של קסטלוצ'י מבקשת להיות קול נוסף ביקורתי, משמעותי, הנשמע במרחב זה, מאיר וחושף את מנגנוני ההסדרה שלו.

ד"ר דרור הררי, החוג לאמנות התיאטרון, אוניברסיטת תל אביב