



מקטרים בכמות תשס"ז

שמעון לוי

תאטרון המציב רגש במקום רגשנות, חסד במקום התחסדות, צדק במקום צדקנות הוא תאטרון תרפויטי - מרפא באמנות הבלתי מתפשרת שלו.

אומה שאיננה מעודדת את התאטרון שלה, אם לא מתה כבר, הריהי נוטה למות... תאטרון שאינו חש את דופק המאורעות המשתוללים... אינו זכאי לקרוא לעצמו תאטרון, אלא אולם בידור או מקום המיועד לביצוע אותו דבר נורא הנקרא להרוג את הזמן. (פרדריקו גרסיה לורקה)

ייחודית (לחלופין "סגנון אישי"), ומה דעתו על מצב התאטרון בארץ ועל יחסי התאטרון עם אמצעי בידור, אמנות ותקשורת אחרים. רוב אלה שרואיינו היו ותיקים ומיעוטם חדשים (בארץ או בתאטרון). המחקר מראה בבירור, שמעבר לשונות הרבה בתשובותיהם המרתקות של האמנים לגבי מקומם כיוצרים וכאמני בימה בישראל, יש אחידות דעים בין אנשי התאטרון על ה"מצב" התחום. אחידות זו, מפתיעה לפחות מבחינת הפער בין מעמדם של המרואיינים לבין דעותיהם, לא הייתה מתוכננת, ודאי גם לא מתואמת מראש, וזאת בשל האופי המפוזר של הראיונות שנערכו עם הסטודנטים. היענות אנשי התאטרון הייתה, ברוב המקרים, חיובית ואוהדת לעצם השיחה בנושא

בקורס 'מבוא לתאטרון ישראלי', שלימדתי בחוג לתאטרון באוניברסיטת תל-אביב בשנת 2000, הוטלה על המשתתפים, כמאה במספר, המשימה לראיין איש או אשת תאטרון ישראלים פעילים מהשורה הראשונה: מחזאים, בימאים, שחקנים, מעצבי תפאורה, מלחינים ומתרגמים. לקראת הראיון התבקשו הסטודנטים להכין שאלון ובו עשר שאלות, והונחו לשאול, חוץ מנושאים שעניינו אותם אישית, על "תעודת הזהות המקצועית" של המרואייין: האם פיתח שפת תאטרון

פרופ' שמעון לוי, מרצה בחוג לתאטרון באוניברסיטת תל-אביב. ספרו **תיאטרון ישראלי, האני, האחר והמציאות**, ראה אור בערבית בהוצאת 'מדר' ברמאללה.

אין יותר מזה..."
פרופ' גד קינר, שחקן, במאי, מתרגם, דרמטורג ומורה לתאטרון:
"היום התאטרון הישראלי נתפס בעיני המדיה כדבר שאתה מוכר אותו אם יש בו אטרקטיביות לטעם ההמוני והזול ביותר..."
יצחק לאור, משורר, סופר, מחזאי ועיתונאי: "למי שאוהב תאטרון אסור לראות תאטרון בארץ..."
יהושע סובול, מחזאי וסופר: "התאטרון הציבורי [...] נמצא במצב של התנוונות, אינו יוצר דברים חדשים, כל ההצגות נעשות באותו סגנון של תאטרון פרונטלי, שבו הצופה הוא פסיבי לחלוטין..."

בשבע השנים האחרונות הורע המצב

מאז נערך המחקר חלפו כשבע שנים, ומשיחות שערכתי עם חלק מהמראיינים, הן מזדמנות והן בעקבות המחקר, מסתבר שמאז שנת 2000, מצבו האמנותי של התאטרון הורע מאוד בעיני המשוחרים. חלק מהם ציינו שהיקף פעילות התאטרונים גבר, ומן הסתם מצבם הכלכלי הוטב, לפחות מבחינת מספר המבקרים המופיעים באולמות, בעיקר בגדולים ובמסובסדים יותר שביניהם. על כך מעיד, למשל, גם דו"ח פילת לשנת 2004, המדווח בנאמנות (אם כי באיחור של שנתיים) על ההיבטים הכמותיים. על ההיבטים האיכותיים ועל היחס בינם לבין ההיקף החומרי של פעילות התאטרון הישראלי, נמצאו באופן אקראי, לאחרונה ממש, כמה תגובות שהתפרסמו בעיתונות, המבטאות אי־שביעות רצון מצד כמה וכמה אנשי ציבור, עיתונאים ואנשי תאטרון.

תגובה אחת הגיעה מעמרי ניצן, מנהל התאטרון הקאמרי. ברשימת ביקורת שכתבתי על ספר שמונה המחזות של פדריקו גרסיה לורקה, שתרגמה, פירשה והוסיפה עליהם הערות רינה ליטוין, ציטטתי את לורקה: "אומה שאיננה מעודדת את התאטרון שלה, אם לא מתה כבר, הריהי נוטה למות... תאטרון שאינו חש את דופק המאורעות המשתוללים... אינו זכאי לקרוא לעצמו תאטרון, אלא אולם בידור או מקום המיועד לביצוע אותו דבר נורא הנקרא להרוג את הזמן" – כדי לשבח את הספר גם על מידת הרלוונטיות שלו לחיי התאטרון בארץ כיום, כתבתי, שגם ממשלות במקומותינו ובזמננו, מעדיפות את הפופולריות של מופעים מלוקקים, מסבסדות את המכנה המשותף הנמוך, המזלזל בקהל, את ההצגות שאינן מאתגרות אסתטית ופוליטית; ולעיתים עשויות היטב, כמו ג'אנק-פוד תרבותי, כדי שהטעם

מרכזי לעיסוקם ושיקפה תחושה שכבר זמן רב רצו להביע את מועקתם המקצועית והאישית, ולו בפני סטודנט לתאטרון: רוב המראיינים^(*) הביע מורת רוח קלה עד נזעמת להפליא ממצב התאטרון בארץ, בשנת 2000. המכנה המשותף לרבות מהדעות שהושמעו ונרשמו היא ההתרשמות מהפן האמנותי המזולזל, ממסחרו הגובר והולך של התאטרון, מאי הקפדה על "טעם" – ואולי גם ממעין עדינות הנעדרת מהתאטרון הישראלי.

להלן מבחר אקראי למדי מדברי כמה מהמראיינים:^(*)
יונתן צ'רצ'י: "תמונת המצב בתאטרון היום היא קטסטרופלית, היא איומה, תאטרון איום מסחרי..."
ירדן בר כוכבא: "התאטרון הוא בפרפורי גסיסה... אנשי כלכלה שולטים בתאטרון..."

דוד שטיינברג, מחנך, במאי ומורה לתאטרון: "האמנים הישראלים מתרצים את הרמה הנמוכה שלהם בטעם הקהל..."
ד"ר צבי סרפר, במאי, שחקן ומרצה לתאטרון: "התאטרון לא מאתגר מספיק את הרמה האמנותית שלו..."
פרופ' יורם בוקר, במאי, פנטומימאי ומורה לתאטרון: "התאטרון צריך למצוא את השפה שלו ולא להילחם בטלוויזיה [...] אני רוצה לראות על השחקן שמעביר לי רגשות שרק בתאטרון אני יכול לקבל..."

פרופ' אברהם עוז, מתרגם, מרצה לתאטרון ודרמטורג: "רמת ההשכלה ורמת הציפייה של הקהל הישראלי ירדו פלאים והקהל לא מוכן להתאמץ..."

מיקי גורביץ, במאי, מורה ומנהל תאטרון: "תאטרון שאיבד את הפוקוס, [...] מירוץ מטורף, [...] צורך בהצלחה ובהתקבלות על חשבון איכות, על חשבון העומק, על חשבון אינדיווידואליות..."

מיקי בן כנען, תפאורנית וסופרת: "התדרדרות תרבותית במדינה ובתאטרון..."

אופירה הניג, במאית, מורה ומנהלת תאטרון: "שמים" (הצגה שביימה באותם ימים) עוסקת בנושא שהכי מעניין אותי כיום: בדיקה מחדש של האמיתי והלא אמיתי בתאטרון..."
שמואל וילוז'ני, שחקן: "יחסים בין התאטרון הישראלי וקהליו? קודם כל סאדו־מאזוכיזם [...] עם חיות, וברקע ניתן לסמן שלושה איקסים לוהט־לוהט..."

מרים קייני, מחזאית: "אני המאפיה, אני הקונצנזוס של הקונצנזוס. [...] 10% מאלו שרוצים לעסוק בתאטרון אכן עוסקים בזה, 10% מאלה מגיעים לתחום המקצועי ו-10% מההצגות שמועלות הן טובות, ומאלה 10% הן מעולות, זהו,

(*) כל הראיונות נערכו במרוצת יולי 2000. שמות המראיינים הם: עדיית גלעד, אלעד וינגרד, תמא אור, איריס מועלם, דרן הרטמן, אינה קובלובה, מיה בן אברהם, נטע רימרמן, גלי בן זאב, נועה לוצקי, מורן אחיטוב, נועה פרדס, נועה לבנה, גלי גבאי, עפרה וולף, אפרת דגן, מורין הולשטיין, בת עמי תור, נתנאלה בן סעדון, עינת גרין, חופית ניסנבוים, הדס שפירא, ורד תום, מרב ואלון כהן, תמר פלד וקרן כהן.



צילומים מתוך הצגות "קבוצת תאטרון רות קנר"

להישאב, להתמסר, לצלול אל העולם שעל הבמה", ומסכם את רשימתו על הפן הריקני והנבוב של הצגות בכורה בהמלצה ש"כדי להתחדש צריך התאטרון להתקרב לאמנות הפלסטית, להתחבר עם המיצג, המחול, המוזיקה, האמירה המורכבת." במשך ההצגה שראה, ייחל מרמרי לשעון דיגיטלי שיראה מעל המתרחש על הבמה ולצד התרגום גם כמה זמן נותר עד הסוף. יונתן אסתרקין מציין בכתבתו שאולם התאטרון שייך למבוגרים – צעירים בקושי באים – ומביא דברים קשים שאמר השחקן יורם חטב: "מצב הרסני שבו הפעילות מופנית אך ורק למכנה המשותף הרחב ככל האפשר." גם ציפי פינס, המנהלת הנמרצת של בית לסין, מצוטטת בכתבה: "מי בכלל קובע מה איכותי ומה לא? חבורת מבקרים, עיתונאים ובמאים? כמה מאות אנשים? אולי איכות זה עניין יחסי בעיני המתבונן." בשם דמוקרטיה (מדומה) מבטלת פינס הערכה, שיפוט וביקורת איכות בשם הפופולריות וללא מורא, ללא משוא פנים אסתטי, אמנותי. גל אוחובסקי מצטט את עצמו כמי שכבר ב-1985 שאל: "מדוע הצעירים לא הולכים לתאטרון?" רק מיקי צוקרמן, מנהל תאטרון תמונע, הנחשב בצדק, תאטרון פרינג' חשוב, מסביר שהתקטנות האולמות היא תופעה חיובית, ולתאטרון טוב באים מי שזה מעניין אותם

המסחרי הממוצע יחפה על מסר עתיר כולסטרול רע. על כך יש להוסיף ולציין את שיתוף הפעולה העמוק, הסמוי לרוב אך קטלני, בין תאטרונים לבין ממשלות, התומכות בהקניה מכוונת של טעם הקהל, בביזוי האינטליגנציה שלו ובאתיקה האמנותית שלו – יש דבר כזה. ניצן טען (בצדק) שאני חוזר על טיעוניי אלה כבר שנים רבות, והביא כראיה לדעתו, השונה תכלית שינוי (ומניעים) משלי, כמה דוגמאות מהצגות הרצות בתאטרון הקאמרי, המעידות שדווקא בכמה מהן טמון מסר אסתטי ופוליטי. במכתב תשובה הודיתי לניצן על עצם תגובתו, אך הסברתי שההצגות שהביא כדוגמה למסר אסתטי ופוליטי חי ורענן אינן כאלה בדיוק: 'יעקובי וליידנטל' מאת חנוך לוין איננו מחזה מ"הפוליטיים" במיוחד שלו, מה גם שהאסתטיקה בהפקה של הקאמרי משוחזרת מהפקתו המקורית של לוין. 'האב' של סטרינדברג פוליטי כמו קופת-חולים, בערך. אפילו 'אנטיגונה' לא הייתה פוליטית די

ממשלות במקומותינו ובזמננו, מעדיפות את הפופולריות של מופעים מלוקקים, מסבסדות את המכנה המשותף הנמוך, המזלזל בקהל, את ההצגות שאינן מאתגרות אסתטית ופוליטית; ולעתים עשויות היטב, כמו ג'אנק-פוד תרבותי, כדי שהטעם המסחרי הממוצע יחפה על מסר עתיר כולסטרול רע

הצורך, לטעמי, כי לא ברור "לטובת מי" אמור הקהל להיות: לצדד בקריאון ה"דמוקרטי" או בבת הקוברת את אחיה על אף האיסור; והיא דומה, אולי, לנוער הגבעות או לנאמני הר הבית. גיליון מיוחד של Time Out, שיצא לאור בשבוע של סוף אפריל ותחילת מאי ש"ז, הוקדש לתאטרון. חנוך מרמרי "מתקשה

באמת. בכתבה מעניינת אחרת מספר שי פוגלמן על קבוצות תאטרון בהתנחלויות, תאטרון מגויס, הבוחן מעט מהבעיות המתעוררות בסוג קהילתי-חינוכי (ומרתק כשלעצמו) של תאטרון דתי-לאומי. בהקשר זה יש לציין גם את ספרה של רינה ריינר **עזות שבקדושה** (הוצאת כרמל, 2007), ספר מאלף על קבוצות תאטרון של נשים דתיות, כמה מהן רדיקליות ורובן פמיניסטיות, ככל שמסגרת ההלכה ואישורי הרבנים מתירים להן. אך מסגרות קהילתיות אלה אינן בגדר תאטרון מקצועי.

במודעת פרסומת על עמוד שלם מופנה למבקר המדינה מכתב נזעם (פורסם לראשונה ב-Y-NET), מפורט ובעיקר צודק, על בעיית ניהול מוסדות תאטרון ועל כך שמנהלי התאטרונים הגדולים והמסובסדים (יחסית) היטב שולטים בשדה הכוח הזה ללא מצרים, משתכרים הון תועפות, אינם מתחלפים (באמת, למה שיתחלפו?), אינם מעודדים צעירים – לא יוצרים ולא קהלים. המכתב טוען שתאטרון איננו פרה קדושה ולא צריך אותו בכל מחיר: "בהתחשב בעובדה שרוב החומרים המוצגים [בתאטרון] זהים למסך הטלוויזיה ואף גרוע מזה, [...] למה באמת צריך תאטרון? אם זה בידור, לא צריך לממן אותו... מצבו של התאטרון כיום הוא תוצאה ישירה של סטגנציה של ניהול, ריקבון, משחקי כוח וכסף." ב-15 במאי, הופיעה רשימה קצרה של ציפי שוחט, כתבת תרבות של הארץ, על אלון אופיר, שחקן-במאי האמור לביים בתאטרון גשר, למרות שהוא ידוע כ"מתפטר סדרתי" ואינו נמנע מהצהרות שהתאטרון הוא "גועל נפש", ש"האינטרס האישי עומד לפני כל אינטרס אחר" ו"מוסדות התרבות הם לא תרבותיים וחסרי יחס אנושי לבני אדם."

נראה שהעדויות על מצב איכות התאטרון בארץ מדברות בעד עצמן, בעוד התאטרונים עצמם פורחים. האם ניתן להבין שהם מספקים בטובם את "מה שהעם רוצה"? העם – בעיקר חלק ממבוגריו, ועדי עובדים, פה ושם נוער הנגרר להצגות בידי מורים והנהלות בתי ספר שוחרי תרבות – סובל די והותר מה"מצב",

מהשחיתות, מהטילים, ובעצם מעדיף לו להתאדש בנעימים גם בהצגות, שרבות מהן אכן מתקנות-חלקלקות ויורדות למכנה ולטעם המשותף הנמוכים ביותר, ורצוי גם טלוויזיוניים באופיין. ההיצע השבועי מעיד

על תאוות הבידור האסקפיסטית שלנו, ועל כושר הישרדות מסחרי מעורר השתאות של הבמה המקומית. אבל על שאלת ולדימיר מתוך 'מחכים לגודו': "האם ישנתי כאשר האחרים סבלו?" יאלצו רוב תאטרוני ישראל לענות בגמגום מהוסס: "לא, לא ממש נרדמתי, מקסימום נמנמתי קצת. נכון, שמעתי צעקות, אבל רק בערבית, באמהרית, ברומנית או ברוסית של

הומלסים, ולא כל כך בא לי לקום מהמקום הנוח."

המופעים המעטים הדורשים התמודדות אמוציונלית ואינטלקטואלית, מצטיינים בהיעדר קהל. לאחר שהתאטרונים הרגילו את הישראלי לצפות בממתקים את פניו המכוערות המשתקפות במראה, הקהל משיב באותו מטבע. רק כחמישה אחוזים מהרפרטואר הישראלי, להערכתי, באמת מתמודדים עם המציאות מבחינה אסתטית או "מסרית". נכון, לוקח זמן לכתוב מחזה, לביימו ולהעלותו, ובינתיים משיגות רגלי מציאות הזוועה את כנפי הבדיון המתוק. במבט בימתי, המתייחס לאחדויות הזמן, המקום והעלילה הקלאסיות, נשפך בארץ הזאת יותר מידי זמן על פחות מידי מקום, ולכן השתבשה גם התפיסה האמנותית על כמה מעלילות הגבורה שלנו. בהתמוססות מואצת השתבשו היושרה והאומץ של התאטרון הרפרטוארי המסובסד להציג מחזות מחאה בנימה פוליטית-אמנותית מפורשת ונטולת פחד.

האם אין תפקיד התאטרון להציג חלופה דיאלוגית?

לא הכל נטול מסר אסתטי (מה זה?) ופוליטי (של מי, בעצם?). עיון בלוח ההצגות המתפרסמות באותו גיליון של Time Out (השם הזה עצמו מבטא מעט מהתערעומת על "מצב התאטרון" המובעת כאן... מה זה בדיוק "זמן החוץ"? ועוד באנגלית!) מצביע על כחמישים-שישים הצגות, לא כולל "בידור" בהגדרתו הז'נרית ומופעי סטנד-אפ, וגם לא מחול. המחול הישראלי, ככל הנראה, פוליטי יותר, נועז, ניסיוני ואסתטי הרבה יותר מהתאטרון. אולי משום שברמת המפורשות הסמנטית שלו הוא דורך, לכאורה, על פחות יבלות-של-נוחות. 'חורף בקלנדיה', שביימה נולה צ'לטון, אומר משהו ברור מאוד על המחסומים. ועשוי היטב. התאטרון הערבי-עברי ממשיך, ללא ליאות, לשזור אמירות מפורשות באסתטיקה ייחודית. 'אהבה וזעם' בתאטרון הרצליה עוסק בשחיתות המקומית דרך זו הקנדית, במחזהו של ג'ורג' ווקר. פה ושם עולה מחזה של חנוך לוין.

התאטרון הישראלי נרתם פעם למשימות חלוציות, לשירות לאומי אמנותי, להתערות מחדש בארץ הזאת, להעלאת החלום הציוני וחללו הבדיוני

על בימתו – וגם אל מציאות ההווה (ארץ-ישראלית). הוא היה מנוף שתמך בהקניית השפה העברית ובחידושיה. עתה נועדו חלליו, עלילותיו וזמניו לקרוא תגר על הדיכוי, לטהר את העברית

משרצי כיבושיה הצבאיים-לשוניים, לסרב לקחת חלק בשלילת החלל ממי שגם הם גדלו כאן. התאטרון העברי מזמן לפרש מחדש את "אחריו" למיניהם. לתאטרון הישראלי הפטריוטי ההומניסטי יש משימות: להילחם בפשיזציה, למנוע את הקונדומיזציה הטלוויזיונית של הזוועה, את הבמביפיקציה האינטרנטית של החלחלה. המציאות עצמה, בימאית מעולה,

לתאטרון הישראלי הפטריוטי ההומניסטי יש משימות: להילחם בפשיזציה, למנוע את הקונדומיזציה הטלוויזיונית של הזוועה, את הבמביפיקציה האינטרנטית של החלחלה

תקנה תוקף אקטואלי ורלוונטיות אתית לטקסטים שלנו, של האחרים, ביצירות תאטרון שאינן אדישות או מוחות ברפיון מחפיר על מה שקורה פה. הדמות הבימתית כאן ועכשיו קשורה לא רק לזמניה, למועדיה, לחגיה ולחלליה, אלא תלויה בדמויות החולקות אתה את הבמה. גם הישראלי הבימתי אינו אלא סך צעקותיו. עלילה נבנית עם בן השיח. מבחינה לוגית, פסיכולוגית, תאטרונית ופוליטית, לא תיתכן כלל מודעות עצמית אמיתית ללא קבלת מודעותו העצמית של האחר. הכישלון העיקרי של התאטרון הישראלי אינו אי ההכרה בבן השיח, באחר, על הבמה ומחוצה לה. כישלוננו טמון בכך שהוא יודע על קיומו של האחר, אבל לא כדאי לו להציג אותו: כאילו ההכרה באחר משמעה ויתור על האנחנו. האמת היא הפוכה. רק אם נכיר באחר באמת, אולי נשוב למי שאנחנו רוצים להיות.

משימות לתאטרון הומניסטי

בחלקה השני של רשימה זו, הנה דוגמה מה ניתן לעשות וכיצד, וגם מה נעשה בפועל. 'קבוצת התאטרון רות קנר' נוסדה ב-1997, ומקיימת מאז תהליכי חקירה בימתיים החותרים להעמקת ההבעה במשחק, בתנועה, בקול ובצליל דרך דימויים חזותיים. הקבוצה מתמקדת בטקסטים עבריים מקוריים אך גם בתרגומים; פונה למקורות מהספרות, חקר התרבות, אתולוגיה ותיעוד; מפתחת שפת במה מקומית, ייחודית ללשון העברית ולחלל בארץ; משקפת את הסביבה, את הנוף ואת ה"תת-נוף" הישראלי - צליליו והדיו בתודעה הישראלית - מבחינת התכנים ומבחינת מה שמביע אותם בתאטרון: צבעים, מחשבות, צורות, צלילים ולבוש, מחוות וחרדות, תנועות וצעקות ולחישות ושתיקות.

בריאיון עמי ציטטה רות קנר את מקס ריינהרדט: "תכלית המשחק לחשוף שקרים ולשחרר את האדם ממוסכמות חסרות משמעות." כדי לעשות זאת, צריך לא רק כישרון, התמדה וויתור על ה"אני" הפרטי של השחקן, אלא גם אומץ לב. מעשה היצירה בקבוצת קנר הוא פעולה משחררת, ודרכה מנסים חבריה להתנער ממוסכמות בימה משעבדות. אם וכאשר זה "עובד", משתחרר גם הקהל שלהם, המוזמן - ובעצם נתבע - להשתחרר גם הוא מתאטרון בידור ממוסחר וצפוי, ובעיקר מתאטרון, שהוא קטלני לדמיון היוצר, הפעיל והבלתי-טלוויזיוני. יצירותיה הבימתיות-בדיוניות של קנר יוצרות תמיד עולם עצמאי, שהכללים והעקרונות המניעים אותו יכולים לעורר ולקדם עקרונות דומים בעולם הממשי.

יצירתה של קנר נועדה לחללים צנועים ומתאימה לקהלים קטנים, יחסית, בניסיון ליצור תקשורת חיה ומאתגרת, מגע אישי דרך יצירה המתעלה על שיקולי פופולריות, מכירות

או מציאת חן, כדי לחתור לגילוי ולביטוי מטלטל של עומק מאבקי ההווה האנושית. מאמרי הביקורת על יצירותיה של קנר מאשרים זאת במינן גבוה במיוחד של סופרלטיבים.

יותר מכל בימאיוצר אחר, בודקת קנר בעקביות את המפגש הישראלי כל כך בין העברית לבין המקום הזה. היא מדברת על הקשר המופלא בין שפה לארץ בשפותיו הרבות של התאטרון, המדבר תאורנית, תלבושתנית, אבזרנית, מוזיקלית. אבל איך בדיוק מתבטא ומתנהג טקסט פרוזה עשיר, חדשני ומורכב על הקרשים של קנר ב'אצל היס' של ס' יזהר? איך מתנועע טקסט של משה יזרעאלי ב'איימוס' על נברן שנתקע בצינור, ובצינור עוד מעט ולפני סוף ההצגה, יטבע הנברן? נברן זה, גיבור טראגי, מודע לעצמו כמו יוסף ק' של קפקא. איך עוברים חייו ומותו דרך גופי השחקנים ובתוכם? איזו תלבושת ילבושו מי שמציגים טקסטים דוקומנטריים, הכוללים תעודות מִכָּר של בניינים בתל-אביב, ולמען הדיוק - של דיזנגוף סנטר, ב'דיוניסוס בסנטר'? איזו מוזיקה, אלו צלילי מלחמה או תקווה או אימה או גאולה שומע יזהר ב'גילוי אליהו'? מה חוץ ממילותיו שלו?

ההצגות של קבוצת קנר מתבוננות/בודקות/מהרהרות/ מערערות/חוקרות/חותרות ותמיד מציגות בבהירות, מאיימת או מנחמת, את היחסים בין שפה למקום, בין חלל כאתר, כמרחב ומקום - לבין "חלל" כמו ב"על במותינו" מקינת דוד: הרוג מלחמה, קורבן לעוינות, מקרה סטטיסטי של תאונה. החלל הדרמטי של 'איימוס' הוא שדה שלחין, כלומר צינורות, ולא הגשם - גשם משמים - משקים אותו. זהו החלל הקלאסי של המחזאות הארץ-ישראלית המוקדמת, שעלילותיה מתרחשות לרוב בפרדס, בכרם, בשדה ובגיר. חקלאות היא המפגש הראשוני בין אדם לאדמה, ובהשקיה מלאכותית אדם מגיר זיעה ודם כדי לנכס לעצמו את האדמה, שהיא "שלו", כי אל האדמה ואל הארץ שלנו חזרנו לבנות ולהיבנות, ולבעלות על האדמה יש מחיר. גם אם איזה נברן ייתקע לו - בטעות, בהחלט - בתוך הצינורות העוברים בשדה הזה שלמרגלות הכרמל. הנברן בסיפור ובהצגה הוא "אחר" מוצלח, כדימוי תאטרוני. בעיקר כשהוא מגלה תודעה אנושית כל כך בעברית העניינית, המחוּספסת, של חקלאים, ולא מתאילנד או מקרוב יותר, בלי מבטא זר. הנברן מעורר הזדהות. קנר מציגה ב'איימוס' חלל נצור, סגור ומאיים בצינור המונח לתומו בשדה הפתוח, המתרונון לו מעדנות בין שמים מעל למים מתחת. תודעת הנברן מחברת ביניהם, והבמה של קנר.

'גילוי אליהו' לוקח את קהליו למדבר, חלל דרמטי המעוצב בהצגה כחול ניגר מנעל - זה מספיק. מבינים היטב: מדבר סיני גדול ניגר כמו דם, כמו זמן ניגר משעון החול של נעל צבאית. גם אצל שקספיר די בענף בימתי אחד לסמן יער חוץ-בימתי עבות וגדול. המדבר הוא נוף ארץ-ישראלי לגמרי. שני-שלישים מארצנו הם מדבר. התנועה בחולות המדבר קשה, וכך גם נעים השחקנים



הממד הפוליטי ביצירות הבמה של קנר קיים תמיד במובלע, במרומז או במפורש, אך לעולם איננו חד-ערכי, שיפוטי או מאשים – לא "אותנו", לא "אותם". הוא תובע פתרון מתוך הבנה עמוקה הן למפריד והן למה שמאחד בני אדם. החפירה התאטרונית כלפי מטה, דימוי לא עמום לפסיכואנליזה, מזכירה קשר בין ארכאולוגיה לתאטרון. החלל כאן עירוני וגם לו חללים-הרוגים משלו. ההצגה הופכת אתר עירוני מרכזי ידוע ופופולרי למנוכר, נעוץ על הבמה כמו קרוב משפחה שלפנתע פגשנו בתחנת רכבת נידחת בחו"ל, והמבט שלנו, המכיר כל עיקום בגבו וקמט על מצחו, מתחדש לפתע-פתאום תאטרוני, מסלק מוסכמות מהנפש המשוועמת ומחייב שנבין גם מה רואים, מה מסתתר מתחת...

'דיוניסוס בסנטר' מבויתת עד אחרון פרטי התלבושות והאבזרים שעיצבה סיוון ויינשטיין. המוזיקה מעלה באוב מוטיבים ידועים בהלחנה מתוחכמת וסוגסטיבית של שוש רייזמן. גם התנועה והתאורה ניצלו למופת את החלל, כשהקהל מקיף את המופע מכל עבריו. הטקסט של תמר ברגר, בעיקר, וכן של יעקב שבתאי עם שירים של אבות ישורון, בעיבוד אבנר בן עמוס, משלב פרוטוקולים משפטיים, קטעי רומן, זיכרונות. דוקומנטציה פיוטית (שלא

השחקנים מבינים את הטקסטים הקשים שלהם - מעלה גדולה, בימינו, כשברוב ההצגות הטקסטים יורדים לקהל במקום לנסות להעלות את הקהל אליהם

לומר "יפה", כמו בהצגה הזאת) היא ז'אנר קשה, כי לרוב מזדייף בה הפיוט והדוקומנטציה נשחקת במיזוג הזה. אך כאשר מעומתים "אנחנו" ו"הם", משפחות חינוכיות, גולדמן ופילץ, הפקעות אדמה, שוב אדמה, הנפכה הפלסטינית עם החלוציות העברית ההופכת גם היא מסחרית ומנצלת לא רק "אותם" אלא, כצפוי וגם ידוע, גם את העניים והדפוקים שבקרבתנו, וכאשר "זה" מוצג בעדנה, ביושר ובשילוב מסירות, המצאה וכישרון של יוצרים הפועלים כצוות, נוצרת הצגה פוליטית, אמנותית ואסתטית בתאטרון, שהוא פוליטי לא

על הבמה. המדבר ב'גילוי אליהו' איננו רק אתר העלילה וחללה הדרמטי אלא תוצאה ממה שנעשה שם – מלחמה. תאטרון רגיל טוב מציג מה שמציג על במה מעוצבת היטב. תאטרון משובח מעצב במשחק את הבמה הנחוצה לו כשהסיפור מתקדם, וכאן זהו סיפור של חיפוש. בהצגה מחפשים את אליהו, לא במקרה גם שמו של מי שיביא נחמה, גאולה פורתא בתוך החול והמתים והזוועה. 'ס' יזהר כותב: "ואיך דרך כל האבדון הנורא הוא גם הלכו כל הזמן לקראת גילוי אליהו". כך עושה קנר, ועמה התפאורנים המעולים שהיא עובדת אתם בהצגה זו ובאחרות: רוני תורן, פנצ'ו אדלברג, נועה וידמן. מאחר ש'גילוי אליהו' הוא מחזה מסע, מעין "הצגה-לקראת" – משתנות גם התחנות והתמונות במסע הזה בהומור, בהמצאתיות, בסדרת מפגשים בין חללי המלחמה ההיא ב-1973, בין שפתו של 'ס' יזהר ובין שפות התאטרון של קנר וקבוצתה. יכולתה הנדירה של קנר לתת אמון בטקסט שאיננו דיאלוגי במקורו מצביעה על יכולת נדירה לתת לתוכן לדיבר וליצור את הדרמה מהדיוק של

הדימויים, מהקצב הפנימי המופלא של הלשון, מהמצלולים העשירים של יזהר. היא בונה מהם דיאלוג חשוב יותר מזה המתרחש בין הדמויות: דיאלוג בין שחקנים לקהל. יתר על כן, בחירותיה של קנר בטקסטים בכמה מהצגותיה

מעידות על יכולתה למצוא רוחניות ואולי אף נימה של קדושה (לא באירוניה, לא בהתחכמות) בשפה המתארת-מעצבת כמיהה במצבים קיצוניים שבין חיים למוות, בכמיהה, לפחות, לגאולה. 'דיוניסוס בסנטר' מזמין את קהליו לסיבוב בקניון במסע בזמן. ביטויו הבימתי בחלל הוא אופקי – כלפי מטה. מתחת לקניון ניצבה פעם שכונת נורדיה, לפני היה שם כרם של ערבי עשיר מיפו. בהצגה מתוארים "אחרים" שבכלל אינם כאלה, ואם נסתכל במראָה לא נדע אם אני או אחר, כי כולם נוכלים, כולם תמימים, כולם מנשלים ומנושלים, מפוצצים ומתפוצצים.



קבוצת תאטרון רות קנר

רצון; מים = רגש, גוף "אתרי"; אוויר = שכל, גוף "אסטרטלי";
אש = חיים ומוות. קנר עברה על כולם: אש ואדמה ב'גילוי
אליהו', אוויר ואדמה ב'דיוניסוס בסנטר', מים ואוויר ב'אצל
הים'. ב'שחייה בים', בחלק השני, הופך אוויר הבמה למים,
כשטלי קרק נתלית-טובעת גבוה מעל משטח הבמה.

רות קנר עובדת עם שחקנים נפלאים, כשלעצמם, קודם כל,
אך בהחלט גם בגללה הם כאלה. הם מבינים את הטקסטים
הקשים שלהם - מעלה גדולה, בימינו, כשברוב ההצגות
הטקסטים יורדים לקהל במקום לנסות להעלות את הקהל
אליהם. שחקניה מקרינים כנות נדירה, פשוטה ומשכנעת. הם
תמיד "מציעים" גרסה רגשית - לא כופים אותה על הקהל.
לא מגזימים - אלא מזמינים: "בואו, תראו מה קורה לכם
כשאנחנו לכוידים בצינור, טובעים בים, מטיילים בדיזנגוף
סנטר עם דיוניסוס אל התאטרון ועם אדון חינואווי, אוכלים
חרא ומחפשים את אליהו." כמה מהם מקריבים את גופם,
את נפשם ואת רוחם וכישרונם לדמות המעוצבת. הם
הולכים עד הסוף, באמונה שרק כך אפשר וכדאי לעשות
תאטרון. לחוד הם נפלאים וביחד הם אנסמבל הרמוני, מפרגן
ומעורר השתאות. וכך גם יוצרים מתחומי המוזיקה והעיצוב
המשתתפים בהפקות ונבחרים בגלל השילוב שלהם בין יכולת
לבין אמירה.

רצף הצגותיה של קנר, בשנים האחרונות, מסמן קו עקבי של
יוצרת המחפשת את החלל והשפה של המקום והזמן והעלילה
שלנו. לכן הצגותיה הן שיקוף לא פחות מעיצוב של תרבות
ישראלית במיטבה. לא בכדי מתקבלות הצגותיה הישראליות
בהתלהבות רבה כל כך גם בחו"ל. לעומת הצגות "פסטיבליות"
העשויות בתחביר ובאוצר דימויים בין-לאומי מראש, נצמדת
קנר לייחודי בתכנים של ההווה הישראלית, באש, באוויר,
במים ובאדמה האלה כאן. תאטרון חד, בהיר להפליא. תאטרון
המציב רגש במקום רגשנות, חסד במקום התחסדות, צדק
במקום צדקנות. בעיניי זהו תאטרון תרפויטי, מרפא באמנות
הבלתי מתפשרת שלו. ■

פחות. כארכאולוגיה בימתית, 'דיוניסוס בסנטר' הוא מחקר
בסבל השוואתי, חפירה במוסר, כשהעבר האישי שזור בהווה
הציבורי. ארכאולוגיה פיזית-פוליטית היא עניין מסובך:
כמה עמוק אנו בעצם רוצים לחפור; והשכבה שנעצרנו בה,
בכוונה או בטעות, האם דווקא היא מעידה באמת על מי ומה
שאנו מבקשים למצוא בו את שורשינו ולאשש את קיומנו
ואת זהותנו?

'אצל הים' מורכבת משני סיפורים של יזהר, והחלל הדרמטי
הפעם הוא מים: פעם כמעט טביעה ומוות בים התיכון, ופעם
ממש-כמעט אהבה על חוף הכנרת. בתוך אהבה ובתוך מוות אי
אפשר לעשות תאטרון, כי הם אינטנסיביים מידי. אבל קרוב
מאוד אליהם - אפשר. גם כאן השפה הבימתית של קנר איננה
איור לטקסט של יזהר אלא דיאלוג אתו בחלל המעוצב להפליא
של ההצגה: נייר לבן גדול (רוני תורן עיצב), והנייר נענה לכל
מה שכותבים עליו השחקנים בכתב התנועה שלהם, בהשתמשם
בו כבגד העוטה בקושי על עירום צנוע ומרהיב של כלה, כגלים
גואים, כחומר נקרע, כמציאות דקה המכסה על תהומות עבים.
באמצעי תאטרון פשוטים ומתוחכמים עושה קנר שימושים
רבים בחפץ ובאבזר בודד. משהו מהפער (הישראלי) הידוע בין
היחיד לבין החבר'ה בולט ב'שחייה בים', בחלק השני, בצביון
ישראלי לשוני מובהק, לעניין מוכר היטב גם בתרבויות אחרות.
שחיין רופס נענה ללחצי חבריו לשחות עד הסלע ההוא שם,
הקרוב. בדרך הוא כמעט טובע. כך גם סיפור האהבה העדין,
שהוא ישראלי למופת בגלל יזהר, אוניברסלי בגלל הנושא, וקנר
מחברת בין השניים בשפות התאטרון שלה. דווקא מקומיות
מפורשת מזמינה גישה אוניברסלית, לעתים, בעיקר כשמדובר
באהבה ובמוות - או יש משהו חשוב משני אלה? באירוניה
מושחת יושבים בצד משטח המשחק כמה שחקנים הממלמים
(וקל להבין) דברים על מכירות, כרטיסים, תפוסת אולם, יחסי
ציבור - עדות למודעות הקבוצה למרכיבים האלה בתאטרון. שני
סיפורי 'אצל הים' הם סיפורי "מים" בגלל הממד הרגשי-נפשי
החזק שבהם, כפי שמלמדת תורת-המזגים: אדמה = גוף פיזי,