

# התיאטרון הישראלי

## מ-1973 ועד היום

**ספרה החדש של בלהה בלום, מחזאי מדבר עם בימאי (ירושלים: מאגנס, תשס"ו. 245 עמודים) עוסק לראשונה בהיסטוריה של התיאטרון הישראלי בחצי היובל האחרון**

### שרון אהרונסון-להבי



ספרה החדש של בלהה בלום, **מחזאי מדבר עם בימאי**, הוא אחד הספרים הראשונים שיצאו בארץ, אם לא הראשון שבהם, אשר מציע ניתוח היסטורי ותיאורטי מקיף ומעמיק של הזרם המרכזי של התיאטרון הישראלי בתקופה מכרעת בתולדות המדינה: 1973 עד היום. בלב הספר שתי מתודות אנליטיות מרכזיות: בחירתה הראשונה של המחברת היא לבחון את ההיסטוריה של התיאטרון הישראלי דרך יצירות המופת של גדולי המחזאים הקלאסיים (הטרגיקונים היוונים,

שייקספיר, איבסן, לורקה, ברכט, בקט ויונסקו) אשר הועלו בתיאטראות הרפרטואריים לאורך השנים. באמצעות בחירה זו נחשפים הקוראים לכן מרכזי בהיסטוריה של התיאטרון הישראלי (בדומה לתיאטרון הבינלאומי), זאת בעוד שהרבה מן הכתיבה האקדמית הקיימת בהקשר של התיאטרון הישראלי נוטה להישען דווקא על דרמה ישראלית. אולם חשוב מכך, העיסוק של הספר בדרמה הקלאסית יוצא לבלום נקודת מוצא הכרחית למימוש המתודה האנליטית השנייה שלה, והיא ניתוח המופע וההצגה. רוב הספר נמנע מניתוח המסתפק בפרשנות דרמטית של המחזות, ועוסק גם עוסק בבחירות התיאטרוניות והמופיעות של בימאי, עיצוב והתקבלות ההצגות. בכך מממש ספרה של בלום את ההתפתחויות שחלו בהיסטוריוגרפיה של התיאטרון בשנים האחרונות, כשהיא מצליחה לעבור מ"ניתוח מחזה" (play analysis) ל"ניתוח מופע" (performance analysis), באופן שיטתי.

אולם מעבר לעניין מתודי מהותי זה, בלום בוחנת את אופני הצגת הדרמה הקלאסית בתיאטרון הישראלי הן כשאלה אסתטית הקשורה באופן עמוק לייחודו הסגנוני של כל אחד מן המחזאים בהם היא עוסקת, והן כשאלה תרבותית הקשורה באופן עמוק לקורות החברה הישראלית בתקופה האמורה, ולאופנים שבהם הקונטקסטים החברתיים המשתנים השפיעו על יוצרי התיאטרון ועל האמירות האידיאלוגיות והתרבותיות שניסו להעביר דרך העלאת המחזות הקלאסיים. במובן זה, שם הספר, מחזאי מדבר עם בימאי, הנראה במבט ראשון פשוט וישיר, טומן למעשה

**האם:** אבל בשם הקודם היו נפתולים, היה דין.  
שום דבר בו לא היה ישר.  
אהבתי אותו יותר.  
**האב:** זה השם שלי מעכשיו.  
ככה החליט האדון.

**המדריך לחיים הטובים** של יעלי רונן הוא מארג סבוך ומחוכם של עלילות המצטלבות זו עם זו, ומשקפות את האכזריות והדרוסנות שבין אדם לחברו בתוך האלימות כמצב כלל-חברתי וישראלי, בתמונת מראה בוטה ומבהילה בדחיסותה. הדרמה של רונן משופעת במתכוון בטכניקות טלוויזיוניות- התמונות מהירות וקצרות, החילופים חסרי נשימה, המקצב ה"קליפי", והדמויות מעוררות הדחיה והשתטחות במופגן נמצאות במרדף בהול אחרי הצלה, ולחילופין תוקעות את ראשן בחול ובורחות מההידרדרות המוסרית לעבר הנירוונה של הודו והמין המזדמן והמכאני. שחיקת המוסר, על-פי רונן, תחילתה באכזריות ובזוועות הכיבוש, וסופה פולש בהכרח לניצול ולסאיוב בין הישראלי לבין עצמו.

ומעל כל אלה מרחפת גם כאן אותה בדידות, הפעם בלבוש ציני, במסווה של זמזום ופעולה תזזיתיים, מטרידים ובלתי פוסקים. לעומת רונן, סיון כהן, במחזה אור, מה? תולה את ההסבר לאותו ואקום של בדידות וניכור בעולם המדיה החדש, וכותבת ניסוי תיאטרלי ואנטי-טלוויזיוני, הבוחן את המפגש בין התיאטרון והטלוויזיה והשפעתם על תודעת הצופה. התמונות מתחלפות כזפזוף מכוון-עצמו, ומעלות שורה של דימויים הנוגעים לתקשורת, התבוננות ואור, במובנם הליטרלי והמטאפורי, כשהזפזוף הבלתי מתחייב- בין ערוצים כמו גם באינטראקציות בינאישיות- מעקר את הרגש.

**מנו מלך אטלנטיס** של ליאור ווטרמן ויונתן לוי הוא ספק מחזה מסע, ספק דיאלוג פרוע ועשיר בדימויים עם טכניקות דרמטיות מגוונות, משקספיר, דרך גלדרודה ועד ז'רום סווארי וחנוך לוין. ווטרמן ולוי בוחנים את מעגל החיים תוך דילוג מתבקש הלך ושוב בין עיסוק מעמיק ורציני בתחנות בחיי האדם ובמשמעותן הרוחנית – או לחילופין רוחניותה השרלטנית ("איפה זה נגמר? איפה מתחיל הטבע? אולי אני סתם מותח קצת את חבל הטבור?") לבין נונסס פרוע, קרקסי ואבסורדי, כשדווקא הדילוג הסגנוני הקיצוני בין שני הקצוות הללו הוא זה שמזקק, בסופו של דבר, את האמירה הקיומית.

התכתבות אינטר-טקסטואלית אחרת בולטת **באני אוהב אותך אום כפכף** של יותם בנשלום, שמעתיק את מיתוס הפיגוע החבלני בשוק לתוך קומדיה דל-ארטה מסוגננת, כאנטיתזה מוחלטת לתיאטרון הפוליטי הישראלי. בחלל השוק, על פי כללי הקומדיה, פיגוע באמצעות אבטיח-תופת קטלני נמנע לא בזכות מעוז וצור, שני סוכני שב"כ הומואים (אקטיבי ופסיבי, בהתאמה), אלא בזכות עטאללה/ארלקינו, המתאחד, כמובן, עם טלית, היהודיה המטומטמת, ובסיום אופייני לקומדיה הקלאסית מביא סוף שמח-לכאורה לסכסוך במזרח התיכון.

מחזות נוספים בקובץ: **המטרוסקסואל** לליהיא גלמן, העוסק בהיווצרות המטרוסקסואל מזווית מטא-תיאטרונית ופמיניסטית; **תחת גגות שלהבת** לילך דקל, המתכתב, אולי, עם **שומר הסף** של קפקא, וממקם אותו בכניסה לבניין מקסיקו, משכן הפקולטה לאמנויות; **כלום** לרוני אלמוג, המתאר סיטואציה של שאיבת חיים מוחלטת בין שתי ישויות אלגוריות, שמן ורזה; **והשקט של שירה** לשמואל רותם ויוני אתיאל, מונודרמה שבה צעירה מעלה באוב דמויות מחייה, בין אם כדי לגרום לפצע להגליז, ובין אם כדי לשבור את השקט הבלתי נסבל.

**התיאטרון הישראלי**  
**מ-1973 ועד היום**  
 המשך מעמוד 33

בחובו את המורכבות האמיתית, הדיאלוגית, והאקטיבית המתקיימת במפגש הטעון שבין דרמה עולמית משובחת לבין יצירת תיאטרון בתוך קונטקסט פוליטי מורכב ומשתנה. שני הפרקים הראשונים, במיפוי והסבר המושגים התיאטרוניים העיקריים עליהם נשען הספר, מושיגים וקאנון, מושיגים אשר גם בעידן פוסטמודרני המתיימר לפרק את ממשיתם להיות תקפים, אלא גם ובעיקר מזינים בארץ ובעולם את עיקרו של התיאטרון מן הזרם המרכזי. עוד עוסקת בלום בפרקי הפתיחה במושג החשוב "המעבר" (cultural transference) ובאופן שבו מחזות מתקופות, מקומות ותרבויות שונים מועברים כמו בתהליך השתלת איברים אל מקום, שפה, וקשרים תרבותיים חדשים, במקרה זה, התיאטרון הישראלי.

תהליך המעבר אלו אשר צופים רבים נוטים לראותם כ"שקופים", זוכים כאן להסבר מפורט הממחיש את מורכבותה של ההעמקה הזו. בפרק השלישי של הספר יוצרת בלום את ההקשר הקונקרטי אל התיאטרון הישראלי, ומאתרת בו תופעה מרכזית ייחודית לתיאטרון הישראלי משנות השמונים ואילך, והיא הנטייה "להעביר את המסר של המחזה לזירה המקומית במקום לתפוס את הערכים האוניברסליים המובנים במחזה הקנוני כבסיס להתגבשות ההצגה" (62), תהליך אותו מכנה בלום "המעבר לרלוונטיות". מעניין לבדוק בהקשר זה האם תופעה זו הנה ייחודית לתיאטרון הישראלי, שהנו, כידוע, פוליטי ומחובר למציאות באופן בסיסי, או שמא מדובר בטונד עולמי של העשורים האחרונים של המאה הקודמת בעת העלאת מחזאות קלאסית.

הפרקים הרביעי והחמישי של הספר, מאבחנת בלום בדיוק רב ובאופן מרתק את המרכיבים החזותיים/צורניים המהותיים למחזאים בהם היא עוסקת, ואשר באופן מפתיע שבים ועולים כעקרונות סגנוניים אצל מגוון הבמאים המעלים את מחזותיהם. כך למשל, עולה כי אצל במאים שונים ומגוונים כיוסי יזרעאלי, חנן שניר, אילן רגון ועוד, הריאליזם התקופתי של איבסן נמצא כמעט תמיד כמאפיין אסתטי של התיאטרון, בהפקת מחזות של לורקה שולט עיקרון בימויי פיוטי, ואילו בעת העלאת המחזות של ברכט, נשארים הבמאים השונים נאמנים לתיאוריה האפית וחושפים בצלגותיהם את המדיום התיאטרוני ככל האפשר. בכך מאתרת בלום עיקרון יסודי

ומעגלי הקשור להעלאת מחזאות קנונית, ולפיו, למרות החופש המוחלט הקיים בפני הבמאים, "מתברר שעיצוב ההצגות מוכתב בחלקו המכריע על ידי המחזה הקנוני" וכי "תפיסה מוקדמת זו היא פועל יוצא של מעמדו הקנוני של המחזאות" (134). את הפרק החמישי של הספר מקדישה בלום כולו להצגות שנעשו על פי שייקספיר, לא רק בגלל מעמדו העליון בכל הקשור לדרמה קלאסית, אלא גם ובעיקר בשל מספר ההצגות הרב שנעשו בארץ על פי מחזותיו, טרגדיות וקומדיות כאחד. ואכן, כפי שהדרמה של שייקספיר עשירה ומכילה בתוכה את כל מגוון הסוגות, היסודות האסתטיים והרעיונות הפילוסופיים, עולה ממתקרה של בלום כי הצגות שייקספיר מאופיינים בפלורליזם עיצובי ובימויי מחד, ובעדכון פוליטי קונטקסטואלי מובהק מאידך.

אלא שכל הפרקים הללו מובילים למעשה לפרק החשוב והמרתק מכולם, הפרק השישי, "אמירת הבימאי: הפרשנות" ובו מציעה בלום ניתוח מפורט של ארבע הצגות שונות אשר כל אחת בדרכה הטבעית את חותמה על התיאטרון הישראלי, **אמא קוראז'** מאת ברכט בבימוי אילן רגון, **חתונת הזמים** מאת לורקה בבימוי חנן שניר, **הכיסאות** מאת יונסקו בבימוי רנה ירושלמי, ו**הסוחר מוונציה** מאת שייקספיר בבימוי עמרי ניצן. בפרק הזה מצליחה בלום לגבש באופן הרמוני את כל המרכיבים התיאטרוניים בהם עסקה עד כה, ומראה כיצד המאפיינים האסתטיים של המחזאים הקנוניים הפכו לנקודת מוצא של הבמאים מחד, וכיצד יצרו הבמאים את ההעברה התרבותית, הרלוונטיזציה הפוליטית, והאמירה האישית שלהם מאידך. מפתיע לגלות כיצד פרק זה, אשר נשען באופן כה מוצק על יצירה תיאטרונית ששייכת כל כולה לזרם המרכזי של התיאטרון הישראלי והעולמי, מצליח לתת תמונה כה מגוונת של החברה והתיאטרון הישראלי.

למרות כמות האינפורמציה הרבה שהספר מכיל, והגישות התיאורטיות המגוונות אותן משלבת בלום בהצלחה רבה, כתוב הספר בהירות רבה, והוא מלווה בעשרות תמונות מעשרות ההפקות אותן חקרה לצורך כתיבת הספר. בנוסף, נספחים לספר טבלאות יקרות ערך לחוקרי תיאטרון אודות כמויות ההצגות שהועלו על פי מחזות קלאסיים בתיאטרון הרפרטוארי הישראלי, מחולקות לפי המחזאים, הבמאים, והתיאטראות השונים. אין לי ספק כי ספר זה ישרת רבות חוקרים, תלמידים ומורים לתיאטרון, בה במידה שהוא יכול לעורר עניין בזירה הבינלאומית בשל תיעודו מאפיינים מרכזיים של התיאטרון הישראלי בעשורים האחרונים.