

## תוכן העניינים

ט	פתח דבר
1	מבוא מאת שמעון לוי
	אינדיאני
11	מאת ג'ורג' ריגה, תרגמה שלומית קדם
	אינוק והשמש
26	מאת הנרי בייסל, תרגם שמעון לוי
	שקרנים
51	מאת דניס פון, תרגם שמעון לוי
	הגדת חברון
76	מאת ג'ייסון שרמן, תרגם יותם בנשלום
	כן
134	מאת ג'וי קוגהיל, תרגם שמעון לוי
	אורטוריו לססקווטש, אדם ושני אנדרואידים
151	מאת מרגרט אטווד, תרגם שמעון לוי
	זסטרוצי, אמן המשמעת
164	מלודרמה מאת ג'ורג' וקר, תרגם שמעון לוי
	פוליגרף
	מאת מארי ברסאר ורובר לפאז',
205	תרגמו אירית יפה-ברג ואורלי הר-ציון
	לעולם אל תשחה לבד
233	מאת דניאל מקאייוור, תרגמה אפרת בק
	אלא אם העין תעלה באש
261	מאת פי-קיי פייג', תרגמו איתמר לוי ושמעון לוי

## פתח דבר

אנתולוגיה זו מבוססת על צפייה ועיון בדרמה ובתאטרון קנדיים, שזכיתי להם בשנות שהותי באוניברסיטת מקגיל (1973–1980) במונטריאול. מי שערכה לי היכרות ראשונה עם התחום האמנותי המרהיב הזה היא ידידתי הטובה ג'וי קוגהיל-תורן, בימאית, מחזאית ובעיקר שחקנית ומורה נפלאה. באותה תקופה למדתי להעריך את המחזאות הלאומית-לוחמנית הנמרצת של קנדה הצרפתית, להתפעל מהדיוק ומהעדנה של המחזאות האנגלופונית המתפתחת מהר, ולאהוב מחזאות מתחילה גם של תושבי קנדה הראשונים, אינדיאנים ואינואיט. כשחזרתי לבקר בקנדה בסוף שנות התשעים, מצאתי שהמחזאות התקדמה באופן מטאורי ממש: מאות רבות של מחזות חדשים מעולים ומרתקים, מכל קצווי הארץ העצומה קנדה. המחזות המוצעים לקריאה באנתולוגיה זו הם מבחר מצומצם ביותר, דגימה ראשונה למגוון עשיר מתרבויות שונות שקנדה מולדתן. לפיכך, מבחר זה איננו "מייצג" את הדרמה או את התאטרון הקנדיים בשום מובן שהוא, למעט העדפות מסוימות שלי עצמי, ואפילו זה לא, כי מתוך המחזות שנועדו לאנתולוגיה, היו שלא אושרו לפרסום בעברית. חלק מהמחזות באוסף זה נבחרו בגלל זיקה זו או אחרת לישראל, או בגלל מה שאני מעריך כ'התקבלות' וסיכויי היקלטות תרבותית בישראל. האנתולוגיה זכתה לתמיכת הקרן ללימודים קנדיים ומרכז הלבנט באוניברסיטה העברית בירושלים. תודותי על שיתוף פעולה אוהד וממושך נתונות לפרופ' אריה שחר ולד"ר יוסף גלס על עזרתם ותמיכתם ולנטלי עמר, נספחת התרבות בשגרירות קנדה בתל אביב. על התודה יעמדו גם שלומית קדם, יותם בנשלום, אפרת בק, איתמר לוי, אירית יפה-ברג ואורלי הר-ציון, ושירה האחת והיחידה, שהיו עורכים חוקרים ושגרירי תרגום ומעטקי תרבות של הדרמה הקנדית בישראל.

שמעון לוי

תל אביב תשס"ה

## מבוא

### מאת שמעון לוי

המוכנות מאליה שבה אנו מקבלים יצירות תרבות מתקופות אחרות, מזמנים אחרים ומתרבויות שונות ומשונות מחייבת מדי פעם בפעם עוד התבוננות. כך גם כשמדובר במחזות, יצירות שניתן לקרוא ולביים את עלילתן בחלל הגולגולת הפרטית שלנו. יש מחזות המתמסרים לתרגום תרבותי קל יחסית; אחרים אינם שורדים את המעטק מסביבתם המקורית לסביבה אחרת. מחזות קנדיים, לפחות אלה שנבחרו לאנתולוגיה זו, ראויים לכמה מילות מבוא כלליות על ארץ מוצאם ולעוד כמה מילים על תרבות היעד שבה נחתו. 'דרמה השוואתית' היא אפוא המונח הראוי לדברים הבאים.<sup>1</sup>

בהיותם 'מגומדים מהגודל ומהעצמה של ארצם', הקנדים מואשמים לעתים ב'תת-גירוי רגשי'<sup>2</sup> ובנטייה 'לאי-מעורבות כללית'. ועוד: אתה קנדי, משמע 'אתה הצניעות בכבודה ובעצמה'.<sup>3</sup> ישראלים, לעומתם, ולא רק צברים מיתולוגיים, מאופיינים ב'חן ותוקפנות, סחבקיות, ציניות וכאב'<sup>4</sup> בהיותם נמרצים ועצבנים, מעורבים ויוזמניים, לפעמים יותר מדי. בעיקר בעתות מצוקה עורגים ישראלים לערבות קנדה ולמרחביה העצומים כאל מחוז חפץ גאוגרפי ונפשי גם יחד, חלל נכסף, דימוי יותר מאשר מציאות, לשלווה החסרה בחיינו הפוליטיים. לעומת זאת, ישראל, בעיני קנדים רבים, כבשה לעצמה מקום גם בנפשם של מי שלא ביקרו בה מעולם. היא 'חלק ממפת עולם הדמיון שלנו',<sup>5</sup> אומר נורתרופ פריי. החלל הדמיוני שכבשה ישראל נובע הן מסיפורי ארץ הקודש והתנ"ך וממקומה במסורת הנצרות, הן מהיחס ההפוך המתקיים בין ממדיה הזעירים של הארץ לבין המקום שהיא תופסת בתקשורת העולמית.

בארץ ישראל 'נשפך זמן רב מדי על פחות מדי מקום'<sup>6</sup> ואילו בקנדה — להפך: 'מרחקים אדירים, גודל קולוסלי ומעל הכול — היעדר בני אדם'<sup>7</sup> ותחושה שכל

1 Shimon Levy, *Here, There and Everywhere*, Brighton 1996

2 Pierre Berton, *Why We Act Like Canadians*, Canada 1987, p. 130

3 Jerry Wasserman (ed.), *Modern Canadian Plays*, Vancouver 1985, p. 12

4 צומת השרון, 11 במאי 1990.

5 Northrop Frye, *The Great Code*, Toronto 1982, p. 218

6 Denis Silk, *Retrievements*, Jerusalem 1969, p. 9

7 ברטון (לעיל הערה 2), עמ' 119.

הטבע הנפלא עדיין לא ספג די זמן של פעילות אנושית. בקנדה כתשעים אחוז מהאדמות אינן מיושבות. לעומת בתוליות האדמה הקנדית, שלגיה ואגמיה, כל אבן ורגב בארץ ישראל כבר נהפכו, נכתשו ונדרכו בהמוני דורות של כפות רגליים. באבני הארץ נבנו בתים ונהרסו, והן גם הושלכו על כל מיני אויבים מימי המקרא ואילך. בין 'דממה שאין להביעה'<sup>8</sup> לבין הצעקות התכופות הנשמעות מארץ הקודש, ועל אף אין ספור ה בדלים גאוגרפיים, אתניים, תרבותיים ומנטליים עצומים, עדיין מתגלים כמה קווי דמיון מפתיעים בין קנדים ובין ישראלים כשמדובר בדרמה ובתאטרון. מילת מפתח המצויה בכל לקסיקון תרבות קנדי ועברי היא המילה הישרדות. קנדים ידועים, למשל נורתרופ פריי, מרגרט אטווד או פייר ברטון, ובמקביל דוד בן-גוריון, עמוס עוז או עמוס אלון, מדגישים את ההישרדות כמרכיב דומיננטי בתודעה הקנדית והישראלית; אמנם על רקע שונה ומסיבות שונות לגמרי. בעוד תחושת ההישרדות הקנדית קשורה עם חלל, עם טבע ועם אקלים, ההישרדות בארץ ישראל, בעקבות תולדותיו של העם היהודי, משמעותה בעיקר היסטורית, כלומר 'זמנית'.

בכמהתם 'ללכת בעקבות גבול נע'<sup>9</sup> הקנדים מבטאים חלק, לפחות, מתחושת ההישרדות שלהם במונחים של חלל ה'נסוג' מהם, חלל שגודלו הפיזי הוא רק פן אחד מאימת האבדן שהוא מקנה לתושביו: החלל חומק ובורח מהקנדים. בישראל ניכרת תחושה הפוכה. החלל מעיק, הגבול קרב והולך, מאיים לסגור על תושביו ולכלוא אותם מחדש בגטו חדש, אחרי שנמלטו בדי עמל מהגטאות הקטנים והלוחצים של עיירות הגולה, שנטבעו בתודעתם. לאחרונה מושלך דימוי החלל הנצור, כגדר או חומה המקיפים אותנו, גם על גבולות היבשה של המדינה. הדרמה, כסוגה שנועדה לביצוע על בימת תאטרון, תובעת לעצמה חלל ראלי וממשי. חלל זה הוא ראלי מבחינה פיזית, אך בו בזמן מייצג חלל בדיוני ודמיוני הסופג, ובה בעת גם מבטא, את מה שנותנים בו.<sup>10</sup> כמדיום רב אמנותי (תפאורה, תנועה, מוזיקה, משחק, מחול, דיבור וכו') התאטרון הוא גם אירוע ציבורי במהותו. לא די בכך שהוא אכן תמיד מבוצע באופן פומבי, אלא שמהותו היא הדיאלוג עצמו ולא רק בשפת המילים: מתקיים בו הן הדיאלוג שעל הבימה הן הדיאלוג בין הבימה ובין האולם, ובעצם גם הדיאלוג בין האולם ובין העולם הקרוב והרחוק, החברתי והפסיכולוגי, המיתי, האידיאלי והדתי הסובב אולם תאטרון זה או אחר. החוץ-בימה, אותו 'היעדר בימת' המיוצג על הבימה עצמה, הוא המקשר את תפיסת החלל הדרמטי הקנדית, הפתוחה, לעתים, עד אימה, עם תפיסת החלל הדרמטי והתאטרוני (הכוונה הן לסוגה, למחזה, הן לממצע, להצגה) הישראלית, שהיא סגורה ונצורה, גם כן עד אימה. לעתים.

Percy Rowe, *Travel Guide to Canada*, Mackham, Ontario 1977 8

Grey Owl, *The Men of the Last Frontier*, Toronto 1931, p. 1 9

לוי (לעיל הערה 1).

ביוון העתיקה נשמר איזון 'קלסי' בין האחדויות האריסטוטליות הידועות של חלל, זמן ועלילה במחזות שהוצגו אז. אם נרחיב את דימוי האחדויות נתרשם שהקנדים לקחו הרבה חלל ומעט זמן לעלילותיהם, והישראלים קיבלו המון זמן 'היסטורי' אבל רק חלל זעיר לדרמה שלהם. יתר על כן, קנדה וישראל הן מדינות הגירה, ובהן אנשים חייבים לעצב לעצמם את החלל הנתון. בשתי הארצות יש פוטנצייה רב תרבותית עשירה ביותר, בלתי הומוגנית ובעייתית, כלומר 'דרמטית' באופייה. שתי הן מדינות חדשות יחסית ובשתי הן מנסים בני אדם לגבש את זהותם הלאומית בניסיון לשמור על אותנטיות כלשהי ואולי גם על בידול תרבותי מהעולם הישן, מארצות המוצא של המהגרים. לעומת קנדה, ישראל היא ארץ הגירה בעלת מקדם גבוה ביותר של אידאלים, אמונות וציפיות. אבל התאטרון בשתי המדינות הוא תופעה חדשה יחסית. אמנם ניתן למצוא מחזות עבריים בודדים כבר במאה השש עשרה, ובקוויבק הועלה 'המצור על קוויבק' כבר ב-1766, למשל, אבל על מחזאות ישראלית וקנדית מקורית ומקומית ניתן לדבר רק מהמאה העשרים.<sup>11</sup>

התאטרון, הן בגלל הרב מדיומליות הייחודית שלו והן בגלל הדיאלוגיות, זקוק לפרספקטיבה יותר מאשר סוגים אחרים של אמנות. אין ספק שבשתי המדינות הדרמה והתאטרון, הנשענים על מקדם קונפליקטואלי חברתי ואתני גבוה, הם סוגה וממצע גם יחד הנותנים ביטוי חשוב ומדויק לקריטריוני הזהות הלאומיים.

בשתי המדינות הושפעה הדרמה ממקורות בין-לאומיים; מזרמים חשובים בתאטרון הרוסי, הגרמני, האמריקני, הסקנדינבי והצרפתי בדורות האחרונים. כתאטרון צעיר, חסר מסורת עצמאית, התאטרון הקנדי והתאטרון הישראלי היוו נקודות מפגש מרתקות בין אותן השפעות זרות ובין הרצון והצורך לביטוי מקורי ועצמאי. מאחר שבתאטרון, כמו בכל אמנות, ה'צורה' וה'תוכן' אינם אלא הפשטות של דימויים, הרי אופני הביטוי הבימתי, שנשאלו ממסורות זרות, ניסו להביע 'תכנים' ייחודיים, מקומיים ואזוריים. עד היום הזה נקלעים אנשי תאטרון קנדיים וישראליים למאבק ציבורי ואף אישי בסוגיה אם להציג מחזאות מיובאת, קלסית, מקובלת ובדוקה כמו של שקספיר, מולייר, שו ואיבסן, או לפתח רק את התאטרון של עצמם. על השאלה ששאל ישראלי אחד את הגנן בהמפסטד הית בלונדון, 'איך זה שהדשא כאן ירוק, סמיך ועסיסי כל כך?', 'ענה הגנן: 'קל מאוד, אדוני. צריך רק לקצור ולהשקות, לקצור ולהשקות. ארבע מאות שנה'. בשונה מישראל השחונה, האקלים הגאוגרפי בחלקים רבים מקנדה המיושבת מתאים לגידולי תאטרון ודשא כאלה, אך האקלים הנפשי והאמנותי בשתי המדינות זקוק לפנאי, במובן היווני של 'סכולה', לפרספקטיבה ולסבלנות רבה כדי שיצמח תאטרון טוב.

ג'רי וסרמן מציין שעד 1945 לא היו להקות תאטרון מקצועיות בקנדה<sup>12</sup> וב-1959 לא היה מחזאי אחד שהתפרנס מכתבתו או שעשוי היה לקוות שכך יקרה בעתיד. מבקרים אחרים מציינים את 1967 כשנת ראשיתה של הדרמה האנגלית-קנדית.

11 ברטון (לעיל הערה 2), עמ' 119.

12 וסרמן (לעיל הערה 3), עמ' 9.

לגבי דרמה צרפתית חדשה מקוויבק מצוינת השנה 1948. יהודים — בשונה מישראלים, שהם יהודים 'עם ארץ ומדינה' — עסקו בתאטרון בעבר, אך בעידן המודרני הייתה 'הדיבוק' (1922) של התאטרון הלאומי 'הבימה' ההצגה העברית הראשונה שהוצגה אחרי תום מלחמת העולם הראשונה. התאטרון הישראלי ממש, בישראל כמדינה עצמאית, נוסד ב-1948. ההתחלה המאוחרת הזאת של התאטרונים בקנדה ובישראל גרמה לתחושת הצורך להספיק הרבה ומהר. לא תמיד השאיפה לכמות עולה בקנה אחד עם איכות. עם ההשראה והטיפוח, כלומר ההשקיה הנלהבת והחפוזזה, התברר שצריך גם לקצור הרבה. יתר על כן, תאטרון המבטא את ההתבוננות פנימה, אל עבר ערכים של ייחוד ושל זהות אתנית, לאומית וחברתית ספציפית, בדרך כלל איננו מצרך שאפשר לשווק ולסחור בו בכורסת האמנות הבין-לאומית. ולפעמים גם לא בשוק ניירות הערך של התרבות בתוך המדינה.

קנדה וישראל היו נתונות לשלטון בריטי במשך שנים רבות ובמקביל, כמוכן, גם להשפעת תרבות התאטרון האנגלי, שיש בה מגמות ברורות של קולוניאליזציה בצד יסודות בולטים של אקסקלוסיביות ושל אמות מידה חברתיות-אמנותיות. הנינוחות הבריטית, למשל, אינה תמיד מתאימה להווי ולמקצבי החיים של מדינות מתפתחות, של 'עולם שלישי' תרבותי, גם אם לא כלכלי. עד היום נוהרים קנדים וישראלים לראות תאטרון 'טוב באמת' בלונדון. המחזה 'העשוי היטב', דרמות וקומדיות 'של מנהגים', הפכו קריטריונים שלא קל (ולעתים לא רצוי מבחינה מקצועית) להשתחרר מהם. כדוגמה מעניינת לעניין הבריטיות, אחרי שהשלטון המדיני עזב את קנדה ואת ישראל, אפשר לציין שהבימאי והמפיק הבריטי טיירון גתרי שהה זמן מה לא רק בקנדה אלא גם בישראל, ביים והדריך שחקנים ובימאים, בשנות החמישים. ועוד, מאחר שקצב ההתפתחות של אמצעי התקשורת בחמישים השנים האחרונות הואץ ביותר, התקצר המרחק בין ה'אנגליות' של מחזותיו של רוברטסון דייוויס, למשל, ובין אופני ההבעה של ג'ורג' וקר, למשל, שהם אמנם 'אנגליים' אבל בעלי ייחוד ותחביר תאטרוני אחר לגמרי. בישראל, מאותה פרספקטיבה תאטרונת מודעת יותר לעצמה וגם להשפעות שהשפיעו עליה, ועתה היא אירונית, יכולה גם שולמית לפיד הישראלית לכתוב מחזה 'מקראי' כמו 'רחם פונדקי' על אברהם ושרה ולמקם אותו, מבחינת הזמן הבימתי המדומה, בתקופת המנדט בארץ ישראל של שנות השלושים, ולהלביש חלק מהדמויות במדי קצינים בריטיים.

עם או בלי קשר למסורות קולוניאליסטיות בריטיות, ההיתקלות במהגרים וגם בתושבים הילידיים המקומיים של קנדה ושל ישראל הצריכה גם הגדרה עצמית, בין ליברלית ופתוחה ובין אקסקלוסיביסטית, ברורה יותר. בתערובת של תום ומניפולציה חברתית-אמנותית הפכו אינדיאנים, מטיס, אסקימואים וערבים, בדווים ופלטטינים לדמויות דרמטיות עלי בימות התאטרון — השלכות, דימויים ומימושים בימתיים ליחסי המתיישבים החדשים כלפי תושבי המקום הוותיקים. בעוד מחזאים ישראלים משנות ראשית ההתיישבות השליכו מדי פעם על הערבים שפגשו בארץ אבותיהם לא מעט מהמיתוסים המקראיים וראו בהם מעין ממונים על

נכסי נפקדים, מחזאים קנדים הלבישו על האינדיאנים רעיונות רומנטיים למיניהם. בינתיים התקיימו מלחמות בלתי רומנטיות לחלוטין וחסרות מיתוס על קרקעות ועל שטחי מחיה ראליים מאוד. בחלל הראלי אך גם הבדיוני והנחוה בתאטרון הוצגו כל ההיבטים במינונים משתנים של ביקורתיות והזדהות מצד המחזאים, הבימאים והשחקנים, ובהתאם להצגה – גם של הקהל. ראוי לציין שלעתים קרובות דווקא מחזאים שהזדהו מאוד עם הקנדיות ועם הישראליות היו הביקורתיים ביותר כלפי דיכוי המיעוטים.

לא מפתיע אפוא שמוטיבים תדירים בדרמה הקנדית והישראלית מטפלים בזרות, בהגירה, במיעוטים ובמשפחה. המשפחה כנראה היא היחידה היציבה, שניתן לסמוך עליה ולו בינתיים, בעוד שההתערות בחלל החדש ובחברה החדשה היא הטעונה בדיקה. בדיעבד, כמובן, יתברר שגם המשפחה מושפעת, לא רק משפיעה, על צירי הזהות וההזדהות האחרים. תוך עיסוק בכל סוגי התאטרון וסגנונותיו ניתן להבחין שיש בקנדה ובישראל גם טיפול אינטנסיבי, קצת יותר מהרגיל למדינות בעלות מסורות תאטרון עתיקות, בתת-סוגות של מחזאות היסטורית, דוקומנטרית. הצורך לעסוק בעבר היה לעתים קרובות חלק מביוררים נוקבים ביחס להווה ולעתיד.

### על המחזאים ועל המחזות שבקובץ

'אינדיאני', מחזהו של ג'ורג' ריגה, מתמודד עם היחס למיעוטים, לאינדיאנים, וזאת מפי מחזאי שמשפחתו היגרה גם היא לקנדה. ריגה, מחזאי, נולד בדיפ קריק, אלברטה, ב-1932, ומת בסמלנד, קולומביה הבריטית, ב-1987. הוא גדל בקהילה אוקראינית, לרוב מחוץ למערכת החינוך, ועבד בעבודות שונות ומשונות. אנגלית הוא למד בהתכתבות. אחד ממוריו עודד אותו להשתתף בתחרות לכתיבה יוצרת מטעם מרכז באנף לאמנויות. ריגה שלח חיבור וזכה במלגה מטעם המסדר המלכותי של בנות האימפריה. המלגה בוטלה באותה שנה בעקבות שיר אנטי-מלחמתי שכתב. ריגה החל לעבוד ברדיו, אך נאלץ להתפטר בעקבות נאומים שנשא על משפט הזוג רוזנברג. ב-1955 נסע לאירופה, וחזר כעבור שנה לאדמונטון. שוב עבד במיני עבודות, כולל ברדיו, וכתב שירה ופרוזה. ב-1962 הופק בטלוויזיה מחזהו הראשון, 'אינדיאני'. ריגה זכה לפרסום כלל-קנדי בעקבות מחזהו 'האקסטזה של ריטה ג'ורג', שנכתב ב-1967. ריגה הוא בעיקר מחזאי חברתי, שיצירתו נעה בין מסרים מחוספסים לבין תאטרליות מרגשת ומלאת חיים. יצירות רבות משלו עלו לראשונה במרכז באנף, ו'ריטה ג'ורג' עובד למחול בידי הבלט המלכותי של ויניפג. מחזותיו כוללים את 'עשב ותותי בר' (1969), 'שבויים של מתופף חסר פנים' (1971), 'זריחה על שרה' (1972), 'דיוקן של אנג'ליקה' (1973), 'שולחן לילה' (1976), 'שבע שעות עד השקיעה' (1976), 'מעבר לבוקר הארגמן' (1979) ו'שני מחזות: פרצלזוס ופרומתאוס' (1982).<sup>13</sup>

'אינוק והשמש' מאת הנרי בייסל, מחזאי ממוצא גרמני, מספר על תהליך התבגרות של נער אינואיט ('אסקימו') היא מילת גנאי לאוכלי בשר נא), ובעצם מחזה מסע וחניכה אוניברסלי, המסתייע בנופי השלג הצפון קנדיים. בייסל, מחזאי, מתרגם ומשורר, גר במזרח אונטריו. הוא נולד בקלן, גרמניה, ב-1929 ולמד באוניברסיטת טורונטו. 'אינוק והשמש' הועלה לראשונה ב-1973 בפסטיבל סטרטפורד, תורגם והוצג בשפות רבות ככל העולם ועובד לאופרה למוזיקה של וולפגנג בוטנברג. מחזהו 'גויה' הוצג לראשונה במעבדת התאטרון במונטראול בבימוי אלכסנדר האוספטר (הישראלי). 'הלולאה' הוצג לראשונה באוניברסיטת ויניפג, בבימוי פר בראסק. בין תרגומי-עבודיו של בייסל נמצאים 'הדה גבלר' מאת איבסן, 'המהגרים' מאת מרוז'ק, שהועלו במרכז סידי ברונפמן ב-1981, ו'שלושה מחזות' מאת טנקרד דורסט. בייסל מלמד אנגלית וכתיבה יוצרת באוניברסיטת קונקורדיה, מונטראול. דניס פון הוא מחזאי הכותב הרבה לילדים ולנוער, סוגה מפותחת היטב בקנדה, ומשום כך נכלל באתולוגיה גם 'שקרנים', שיש לו גם מה לומר לנו כאן. פון הוא מחזאי ובימאי שנולד בדטרויט, משיגן, ומתמחה בתאטרון ילדים ונוער. הוא למד באוניברסיטת משיגן ובאוניברסיטת קולומביה הבריטית, קודם שייסד את 'תאטרון גרין תמב' לאנשים צעירים' בוונקובר ב-1974. פון כתב ל'גרין תמב' אך עד מהרה עבר לכתוב לקהלים צעירים בכל קנדה והתמנה מחזאי הבית בתאטרון 'האנשים הצעירים' בעונת 1983/4. הוא זכה פעמיים בפרס צ'למרס: ב-1995 על המחזה 'העץ הנמוך והציפור שידעה לשיר', וב-1987 על המחזה 'עור', בפרס התאטרון הבריטי ב-1986 ובפרס הספרות של סיי-בייסי ב-1985. מחזותיו הועלו בבריטניה, הונג קונג, סינגפור, אוסטרליה וניו זילנד. פון כותב תסריטים לקולנוע ולטלוויזיה, כולל התסריט מעורר המחלוקת על ילדים עירוניים 'עבריינים צעירים', שהופק בסיי-בייסי. ממחזותיו: 'הילד הקנדי החדש' (1981), 'גרין תמב', בבימוי ג'יין הווארד בייקר, 'שקרנים' (1986), 'גרין תמב', בבימוי קית טורנבול, 'בריונים וזמני שינה' (1987), תאטרון 'האנשים הצעירים', בבימוי המחזאי, 'מלחמה' (1994), 'גרין תמב', בבימוי גיירמו ורדקיה, זוכה פרס ג'סי בוונקובר, 'כתמי שמש' (1995), תאטרון 'פרדריק ווד', בבימוי ס' מאלוי, 'לרדוף אחר הכסף' (1999), 'תאטרון מניטובה לאנשים צעירים'.

ג'ייסון שרמן, מחזאי יהודי במוצאו, כתב את 'הגדת חברון' עלינו ממש, מזווית ראייה אוהדת, אירונית וביקורתית מאוד של אדם מצפוני. זהו מסעו ההזוי לכאורה של הגיבור, הדומה קצת למחבר, בעקבות הטבח שביצע ד"ר ברוך גולדשטיין בחברון. שרמן, מחזאי, נולד במונטראול ב-1962. הוא למד באוניברסיטת ניו יורק וחי בטורונטו. הוא זכה בפרס המושל הכללי ב-1995 על מחזהו 'שלושה בגב, שניים בראש', שהועלה לראשונה עם תאטרון 'נססרי אנג'ל' ב-1994, בבימוי ריצ'רד רוז, והוצג לאחר מכן במרכז הלאומי לאמנויות ובשפה הצרפתית ב'לה-ליקורן'; ובפרס צ'למרס ב-1993. בין יצירותיו המאוחרות 'הכול אמת', שהועלה בינואר 1999, 'נססרי אנג'ל' בבימוי ריצ'רד רוז, 'סבלנות', בבכורה ב'טרנגון' ב-1998, בבימוי איאן פרינסלו, וכן 'דונם זמן'. עוד מחזות משלו: 'מקום כמו פמלה' (1991), תאטרון

'ווקינג שדו', טורונטו, בבימוי רוד קרלי); 'הסוחר משוכות' (1993, 'טרגון', בבימוי קולין טיילור); 'הנסיגה' (1996, 'טרגון', בבימוי איאן פרינסלו). בריאיון לסייבייסי בנובמבר 1999 סיפר שרמן על יצירתו תוך ציטוט מצ'רלס לודלוס: "אם אתה הולך להגיד לאנשים את האמת, כדאי שתצחיק אותם" — אף אחד לא אוהב שמטיפים לו בתאטרון. אתה רוצה ללכת למקום שבו תזהה משהו בתוך עצמך על הבימה, אחרת תרגיש בחוץ'.

ג'וי קוגהיל, בעיקר שחקנית ובימאית, נמנית עם המעצבים החשובים של התאטרון הקנדי בחמישים השנה האחרונות, וכתבה את 'כן' על יחסים עדינים בין קנדית לבין ישראלי. קוגהיל נולדה בפינדלאטר, ססקצ'וואן, ב-1926, והותירה רושם בל יימחה על התאטרון הקנדי. ב-1953 ייסדה עם מיירה בנסון את תאטרון הילדים המקצועי הראשון בקנדה, תאטרון 'הולדיי' בוונקובר. מאז שיחקה וביימה ברבים מהתאטראות הגדולים בקנדה, כולל 'ונקובר פלייהאוס', 'ה'גלוב', תאטרון 'מוסקוקה סאמר', תאטרון 'פרדריק ווד' בוונקובר, מרכז סידי ברונפמן במונטראל וב'גרנד תיאטר' בלונדון. במרס 2001 הופיעה ב'שנינות', ב'בימה הקנדית'. הרפרטואר שלה כולל את הקלסיקנים המודרניים ('השחף', 'ציד המכשפות', 'לא אני') ואת המחזאות הקנדית ('ראש', קרביים וריקוד העצם' מאת מייקל קוק). הופעותיה מאופיינות ברוח חיה וחקרנית. קוגהיל הרבתה להופיע בקולנוע, בטלוויזיה וברדיו. היא חיה בוונקובר עם בעלה ג'ק תורן, ומנהלת להקת שחקנים מבוגרים הקרויה 'להקת הזהב המערבית'.

מרגרט אטווד, מהסופרות המרתקות בצפון אמריקה וללא ספק אחת הסופרות החשובות בעולם, כתבה את 'אורטוריו לססקווטש', אדם ושני אנדרואידים' כמחזה מיתו-אקולוגי לקולות, יצירה בעלת אופי סימבוליסטי ומטען ברור של התרעה על השחתת הטבע. המחזה הופיע לראשונה בקובץ *Poems for Voices* (טורונטו 1970). אטווד, ילידת אוטווה ב-1939, היא משוררת ומספרת. כתיבתה עכשווית, מעמיקה וחדרנית. ספרה הראשון יצא לאור ב-1966. היא נדדה הרבה בקנדה ומחוצה לה, והייתה סופרת-עמיתה בהרוורד. כמה מספריה ('עין החתול', 'הכלה השודדת', 'לטענת גרייס', 'האשה האכילה') תורגמו לעברית. ספרה 'הישרדות' (1972) הוא ניתוח מעמיק ומבריק של הספרות הקנדית.

'זסטרוצי' מאת ג'ורג' וקר, מחזאי קנדי מצליח מאוד, מתחפש למהתלה, ובעצם הוא מחזה 'גותי' המתייחס לשאלת הרוע במלוא הרצינות והאימה, ומחביא אותן במעטפת קלה, הרפתקנית, של סרט אימים. אצלנו כדאי להתייחס ברצינות גם לשאלת הנקמה הנידונה במחזה. המחזאי נולד ברובע מעמד הפועלים באיסט אנד של טורונטו, אונטריו, ב-1947. הוא עבד כנהג מונית כששמע שתאטרון 'פקטורי' מחפש מחזאים חדשים. הוא שלח להם את מחזהו הראשון, 'הנסיך מנפולי', שעלה ב-1972. מאז הוא קשור לתאטרון זה. וקר עורך ניסויים בשפה ובתבניות ושם מושגים ומילים מזרות כפי דמויות, שבאופן משונה מועשרות מהאנומליה. ב'זסטרוצי', קומדיה שחורה על אובססיה, נעזר וקר בשפת כלאיים משונה, המשלבת מרכיבים מודרניים ורומנטיים. ב'פושעים מאוהבים' הוא כותב שפה מדוברת עכשווית בסיפור על חברות

מפסידנים עירוניים שלעתים מגלים חכמה, לעתים קרובות שנינות ודרך כלל נופלים קרבן לנסיבות. וקר חובב הפתעות, ומשתמש בהן לעתים כדי להעיר הערות על צורת המחזה שבחר (כמו ב'ילד בעיית'). וקר, מהמחזאים הערמומיים ביותר בקנדה, מהלך בהצלחה על חבל דק בין אמנותיות צרופה לבין מסחריות. הוא אחד הכותבים הקנדיים הבוודיים שזכו להפקה מסחרית תוצרת קנדה, ביצירתו 'שום דבר קדוש'. וקר זכה פעמיים בפרס המושל הכללי, ארבע פעמים בפרס דורה ושבע פעמים בפרס צ'למס (האחרון עבור 'קץ הציוויליזציה', מתוך מחזור המחזות 'מוטל פרברים', 1999). מחזותיו הועלו בכל קנדה וכן בלוס אנג'לס, בסיאטל, בסן פרנסיסקו ובשיקגו, ביותר ממאה הפקות באנגלית, וזכו לתרגומים לגרמנית, לצרפתית, לעברית, לטורקית, לפולנית ולצ'כית. וקר עוסק גם בבימוי — הוא ביים את המחזור בן ששת המחזות שכתב, 'מוטל פרברים'. בינואר 2000 עורר 'גן עדן' מהומה כשתאטרון 'הבימה הקנדית', שם נערכה הבכורה, העביר את המחזה מהבימה המרכזית לאולם קטן יותר, כיוון שמנהלי התאטרון החליטו שהמחזה שנוי במחלוקת. מרטין ברג, מפיק אמנותי, אמר בריאיון לסי-בי-סי: 'ג'ורג' רוצה להרגיז אנשים [...] הוא לא מבין שחלק גדול מהקהל לא ינסה להמשיך לראות יותר מחמישה עמודים במחזה'. וקר, בריאיון על ההפקה, אמר ש'מעל הכול, הקהל רוצה לחוש מחובר [...] מחובר רגשית'. על השאלה מדוע הוא מביים, ענה: 'אני רוצה להיות בטוח שיהיה להם דופק. אני לא מעוניין שיביימו את היצירות שלי בגישה האינטלקטואלית שרווחת לדעתי בתאטרון הקנדי'. לוקר שלושה ילדים, והוא חי בטורונטו עם אשתו השנייה, השחקנית סוזן פורדי.<sup>14</sup>

'פוליגרף' מאת מארי ברסאר ורובר לפאז' הופק לראשונה על ידי קבוצת התאטרון Théâtre Repère במאי 1988 בצרפתית כ-Le Polygraphe בתאטרון Implanthéâtre אשר בקוויבק. המחזה התפתח מאלתורים שעשו השחקנים רובר לפאז', מארי ברסאר ופייר פיליפ גיי, בשילוב תוספות והערות מאת המשקיף-משתתף איש התאטרון גיליאן ראבי. גרסה שנייה, שונה בהרבה מהראשונה, הועלתה במונטרואל בנובמבר 1988 עבור הפקה משותפת ל-Théâtre Repère ו-Théâtre de Quat'Sous. הגרסה השנייה תורגמה לאנגלית והועלתה בתאטרון Almeida בלונדון בפברואר-מרס 1989. לרובר לפאז' הוענק פרס Time Out עבור בימוי המחזה. בשלב זה הועלתה ההצגה בשם האנגלי Polygraph. כשהגיעה ההפקה לטורונטו במרס 1990, הגיע הטקסט למיצויו ולמימושו הדרו-לשוני, וכך התגבש 'פוליגרף' לגרסה סופית הרווחת גם היום, וממנה נעשה התרגום הנוכחי. מעבר לעניין הרב שמעורר הטקסט, מעמיד בפנינו 'פוליגרף' שאלה מרתקת על רב לשוניות ועל עצם מעשה התרגום (צרפתית, אנגלית, עברית) ומרמז על סיכויי הרב לשוניות גם בחברה רב תרבותית כשלנו. המחזאית, הבימאית והשחקנית מארי ברסאר, יוצרת קולנוע ותאטרון בשפה דימויית וחדשנית בקנדה ובעולם ונעזרת בפנטומימה, בריקוד, במוזיקה ובתאורה כדי לשבש את הקן העלילתי הלינארי. היא

למדה בקונסרבטוריון לאמנות הדרמה של קוויבק והצטרפה לתאטרון 'רפר' ב-1985, בקבוצה ניסויית שיצרה מחזות בתהליך שנפתח בדימוי קונקרטי, התפתח למוזיקה, ולבסוף שוכלל ובוצע. במשך יותר מעשור שיתפה פעולה עם המחזאי והבימאי רוברט לפאז' בהפקות 'טרילוגיית הדרקון', 'פוליגרף', 'שבעת היובלים של נהר האוטה' ו'גאומטריית הנסים'. היא גם שיחקה ב'מקבת' וכאריאל ב'הסערה' בבימוי לפאז', שהוצגו באירופה, באסיה, באמריקה ובאוסטרליה. בקולנוע שיחקה את תפקיד לסי שמפן ב'פוליגרף' ואת תפקיד הנקו ב'נו'. היא גם שיחקה בסדרת הסטירה הפוליטית הטלוויזיונית 'בונקר'. מחזה היחיד הראשון של ברסאר, Jimie créature de rêve, הוצג לראשונה ביוני 2001 בפסטיבל התאטרון 'דה אמריק', והמשיך להופעות במינכן, בבריסל ובפריז. ברסאר זכתה בפרס המבקרים לשחקנית הזרה הטובה ביותר בברצלונה ב-1990, ובפרס צ'למרס למחזאי הטוב ביותר עבור 'פוליגרף' ב-1991. הייתה מועמדת לפרס ג'יני ב-1997 לשחקנית הטובה ביותר ולתסריט הטוב ביותר עבור גרסת הסרט של 'פוליגרף'.

רובר לפאז' הוא מחזאי, שחקן ובימאי בעל שם עולמי. נולד בקוויבק סיטי, קוויבק, ב-1957. הוא גדל בבית דו-לשוני עם שתי אחיות מאומצות דוברות אנגלית. למד בקונסרבטוריון לאמנות הדרמה של קוויבק לפני שהצטרף לתאטרון 'רפר' ונעשה במהרה לשחקן הראשי שם ולבימאי. עבודתו הראשונה עם הלהקה, 'מחזורים' (1984), הוצגה בכל רחבי קנדה. הצגותיו בולטות בדו-לשוניות, בעיסוק בהומוסקסואליות שלו ובהתמקדות בתהליך היצירה עצמו, כגון 'וינצ' על לאונרדו, על המחזאי-צייר והמשורר קוקטו ועל המוזיקאי מיילס דייוויס. 'טרילוגיית הדרקון', אפוס רחב יריעה באנגלית, בצרפתית ובסינית, מפגינה דמיון עשיר, אהבה לדימויים וחוסר מורא בכל הקשור לטכנולוגיה חדשה. לעתים לפאז' קרא תיגר על עצם המצב התאטרלי.

ככל שהתפרסם גדלו ממדי עבודתו. הוא הציג בכל אירופה, ביפן ובפסטיבל התאטרון 'דה אמריק' סדרת הפקות של שקספיר, שעוררה מחלוקת בין המבקרים אך ריתקה את הצופים והפכה את לפאז' לענק בין-לאומי. ב-1989 מונה למנהל התאטרון דובר הצרפתית של מרכז האמנויות הלאומי (שם נותר עד 1993), אך הוא ביים גם בלהקת האופרה הקנדית, בתאטרון הלאומי בלונדון, בתאטרון הלאומי במינכן, בתאטרון הדרמטי המלכותי בשטוקהולם ובמסע הופעות של כוכב הרוק פיטר גבריאל. ב-1996 זכתה 'שבעת היובלים של נהר האוטה' בפרס ההצגה הטובה ביותר בקוויבק ב'סוארה דה מסק', ונדדה בין פסטיבלים. ב-1997 תייר לפאז' ברחבי העולם עם 'גאומטריית הנסים', שעסקה בפרנק לויד רייט. ב-1998 יצר גרסה תלת-ממדית של 'הסערה', והחל לעבוד על 'זמן זולו', שזכתה לביקורות מעורבות בז'נווה אך לתגובות אוהדות בפריז. להקתו, 'אקס מכינה', חידשה תחנת כיבוי בקוויבק סיטי והפכה אותה למרכז אמנויות בין-תחומי החוקר את תחומי התאטרון, האופרה, הכובות והמוזיקה. 'אני אפילו לא יודע על מה אני כותב עד שהקהל לא אומר לי, אמר לפאז' פעם. כשנשאל מהו לדעתו תאטרון, ענה: 'אני תמיד חוזר לאותו רעיון, שהתאטרון הוא כינוס, נקודת מפגש. כינוס מהבחינה שקבוצת אמנים מתאספת כדי

לספר סיפור, וגם הקהל הקולקטיבי. הקהל באולם התאטרון שונה מאוד מהקהל בקולנוע, מכיוון שהאנרגייה שלו יכולה לשנות את כל מה שקורה על הבימה. זה לא עובד מול מסך טלוויזיה'. בנובמבר 2001 זכה בפרס ה'לונדון איוונינג סטנדרד' עבור ההצגה 'הצד האפל של הירח'.

'לעולם אל תשחה לבד' של דניאל מקאייור היא יצירה המתעלסת מעדנות עם הפוסט־מודרניזם, ושייכת, אולי, לסוג התאטרון הפוסט־דרמטי מבחינת ההשתעשעות בדמויות, המגע הישיר והבלתי אמצעי עם הקהל, וללא ספק גם שפת הדיבור והשפה המדוברת בתאטרון. מקאייור, שחקן, מחזאי ובימאי, נולד בסידני, נובה סקוטיה, ב־1962. למד באוניברסיטת דלהאוזי ובמכללת ג'ורג' בראון. הוא היה מחזאי הבית בתאטרון 'חברים בשעות קשות', בתאטרון 'טרגון' ובבית הספר הלאומי לתאטרון, שהעלה את מחזהו 'אתה כאן' במרס 2000. מחזותיו, רבים מהם מחזות יחיד, מועלים באולמות קטנים ואלטרנטיביים ברחבי קנדה. הוא זכה פעמיים בפרס דורה, פעם אחת בפרס צ'למס והיה מועמד לפרס המושל הכללי. מקאייור הוא המנהל האמנותי של תאטרון 'דה דה קאמרה' ופועל גם כאמן סרטים וידאו. 'אני תופס את עצמי כשחקן', הוא אומר, 'ולראות בימאים בפעולה לא גורם לי לרצות לביים. זו עבודה קטלנית. האחריות שלך כשחקן מבוססת על הרגע. כבימאי אתה צריך ליצור עולם ומלואו'. ב־1998 הועלה 'גשר מריון' בתאטרון 'מלגרייב רוד', וב־1999 הוא הציג את 'מפלצת' בפסטיבל סידני באוסטרליה. יצירת מופת מונולוגית זו חוקרת את הרוע הטמון בכולנו בעזרת הומור, פעלולי כמה מפחידים אם כי פשוטים וסיפור מקסים ומהנה. עוד ממחזותיו: 'תראו את בוב רץ' ('דה דה קאמרה', 1989, בבימוי קן מקדוגל), 'כן אני אני ומי אתה?' (1989, בבימוי אדוארד רוי), 'נטישת פרא' (תאטרון 'פאס מוראי', 1990, בבימוי וינטה סטרומברגס, חודש בתאטרון 'אפיצנטר', ונקובר, מאי 2000), 'מקום שבו לא הייתי' ('טרגון', 1990, בבימוי אנדי מק'קים), 'לעולם אל תשחה לבד' ('דה דה קאמרה', 1991, מקדוגל), 'טנגו 2–2' ('חברים בשעות קשות', 1991, מקדוגל), 'הולך על זה' (פסטיבל אדינבורו, 2000, מקאייור).

'אלא אם העין תעלה באש' הוא מחזה בפרוזה פיוטית להפליא מאת המשוררת הקנדית המהוללת פיי־קיי פייג'. זו יצירה אפוקליפטית שג'וי קוגהיל העבירה לבימה ושיחקה בה: מעשה באישה שהעולם סביבה והעולם בכללותו מתחממים ומתכלים בשרפות, אך במהלכן נראים צבעים מרהיבים ביופיים. פטרישה קתלין פייג', הנקראת בפי כול פיי־קיי, היא משוררת קנדית בכירה בגילה ובחירה באיכות הנדירה של שירתה. נולדה בבריטניה ב־1916. משפחתה היגרה לאלברטה בקנדה שלוש שנים אחרי כן. 'כעשר, כעשרים' הוא ספר שיריה הראשון שפורסם ב־1946. היא זכתה בפרס המושל הכללי ב־1954. בשיריה המאוחרים מצוי גוון מיסטי, חזוני אפילו, מעין אמירות של אורקל מדלפי, בהתייחסות לצבע, לנימה ולחלל.<sup>15</sup> 'אלא אם העין תעלה באש' היא יצירה אפוקליפטית מובהקת, מעודנת, אפילו מנחמת.