

מעוף היונה – סיכום צפייה

נכתב על-ידי תלמידי מגמת תיאטרון בתיכון ויצו הדסים, ובסיוע קרין מקובר. הנחיה: סגל שטיין-ליאור וטלי הכט

היוצרים:

יצירה בימתית מאת: רות קנר בשיתוף שחקני קבוצת התיאטרון: רונן בבלוקי, שירלי גלישגב, דפנה הרכבי, עדי מאירוביץ', גיא סלמן, טלי קרק (עפ"י ספרו של יובל שמעוני)

עיצוב: סיון ויינשטיין

תאורה: שקד וקס

מוסיקה: רונן שפירא

נגינה: צבי פטרקובסקי

הפקה: פסטיבל ישראל 2010

תיאטרון מציג: קבוצת התיאטרון של רות קנר



"שם, חרישיות גם בהתקרבות,

היו הנגיעות שהתאוו לגעת, איש באשה, אדם באדם;"

העלילה:

סיפור של שלושה אנשים בפריז: זוג תיירים שהגיעו לביקור בעיר האורות, ואישה החיה בה לבדה.

חורף. הלילה יורד. שתי העלילות מהדהדות אחת לשנייה, באמצעות פעולות בימתיות סימולטאניות:

- בני הזוג מגיעים לחדרם שבמלון ושוכבים לישון, והאישה הצרפתייה מתרחצת באמבט שבדירתה ועולה על מיטתה.
 - כשיעלה הבוקר יצאו שלושתם אל העיר למטרות שונות: זוג התיירים כדי לבקר באתר תירות מפורסם, והאישה כדי לבצע החלטה נואשת. כשייפגשו השלושה למרגלות כנסיית נוטרדאם.
- על הבמה מסופרים שני הסיפורים לסירוגין, כשתי מציאויות שהן ספק מקבילות ספק מתחלפות, המשפט האחרון מלכד אותם לסיפור אחד.
- הדמויות עסוקות בעיקר בזוטות, בפרטים קטנים ושטחיים לכאורה. מספר כל-יודע, שנוכח גם הוא, הופך את העיסוק בקטנות למרתק, ומעניק משמעויות שונות להתרחשויות, בהתאם לנקודת מבטן של הנפשות הפועלות.

עלילת האישה:

ערב. דירת האישה. פריז. האישה, המיוצגת על ידי שתי שחקניות, נמצאת בחדר האמבטיה, מתרחצת. שתי השחקניות מספרות את האישה הן בגוף ראשון והן בגוף שלישי (כלומר, הן מדברות בשלושה אופנים: על עצמן כעל האישה, אחת על השנייה כעל האישה, וכאישה המדברת על עצמה). במהלך הרחצה, האישה מדברת את המחשבות שלה. משפט החוזר על עצמו הוא "אך אחד לא ייכנס לפה". אחרי הרחצה פונה האישה לעיסוק בפרטים קטנים, לכאורה חסרי



חשיבות: מלחייה שאחד מהחורים שלה לא נסגר מובילה אותה לנסות למצוא דרך לסתום את כל חורי המלחייה בו זמנית. בסיום העיסוק במלחייה פונה האישה לישון. בוקר. דירת האישה. פריז. האישה לובשת מעיל ויוצאת את ביתה לעבר תחנת הרכבת התחתית (מטרו).

בוקר. רחובות פריז. האישה בדרך למטרו מתבוננת בעיר ובאנשיה.

בוקר. מטרו. האישה נוסעת עד לתחנה הרצויה.

בוקר. כנסיית נוטרדאם. האישה עולה במדרגות אל מגדל הכנסייה. היא מביטה למטה לעבר העיר והאנשים שבה. עוברת יונה, האישה מתבוננת בה בעניין. חוזרת להתבונן על עיר ועל האנשים. קופצת אל מותה.

עלילת הזוג:

ערב. כניסה למלון בפריז. הזוג גורר את מזוודותיו פנימה. מנהלים ויכוח ביחד להגעה לפריז, עושה רושם שהגבר אינו מרוצה. מקבלים מפקיד הקבלה את המפתחות לחדר. עולים לחדר.



ערב. חדר במלון. פריז. הזוג מביט בנוף הנשקף, בוחן את החדר. מחליפים בגדים לפיגמות (האישה כותונת סאטן עם מעט תחרה באזור החזה, הגבר פיג'מה פשוטה) נכנסים למיטה. מתכננים את היום שאחרי. הולכים לישון.

בוקר. רחובות פריז. הזוג יוצא מהמלון לעבר המטרו, מתבוננים בעיר ובעיקר מתווכחים.

בוקר. מטרו. הזוג נוסע עד לתחנה הרצויה. בוקר. כנסיית נוטרדאם. האישה מקריאה הסברים ממזריך תיירים, מובילה את הסיור. הבעל עסוק בהתבוננות באנשים סביב. הבעל קונה כובע. עומדים בתחנית הכנסייה ומביטים סביב וכלפי מעלה.

רגע המפגש:

המפגש מתרחש על רחבת כנסיית נוטרדאם, והוא לא מתרחש לעיני הקהל, אלא בדמיונו בלבד, כשהמספר אומר: "שום עין אלוהית לא תשגיח ממעל, שום מלאך לא ינחת להציל." מי שנפגש הן העלילות, לא הדמויות.

תמונת הפתיחה:



ההצגה נפתחת בתמונה בה מופיעים כל השחקנים בלבוש זהה כמעט, כשהם אוחזים באקורדיונים קטנים, ועל הבמה של המוזיקאים נגן אקורדיון מנגן נעימה דמוית שנסון צרפתי בעל אופי דרמטי. השחקנים נעים בחלל הבימתי, ואז לרקע המוזיקה נעצרים ופותחים בסיפורו של הזוג:

"התמונה הראשונה העולה בדמיון היא תמונת אדם בגיל העמידה, נמוך ומלא, לבוש

חולצה קצרת שרוולים שדקלים של הוואי מודפסים עליה, ועל פרק ידו כרוכה רצועה דקה של מצלמת כיס ננסית; או לחלופין, על חזהו, באמצע, תלויה מצלמה משוכללת בעלת עדשה עצומת ממדים, יקרה ומשובחת מדי לצרכיו. אבל חורף היה אז, חורף קר ומקפיא, והתמונה המחליפה אותה עכשיו עולה לאט יותר, כאילו כבר התייגע הדמיון, וממילא יסתיים הכל בעובדה היבשה, הנחרצת. תמונה זו מלבישה אותו לבסוף במעיל ארוך, שאריגו עבה ויקר, ולו אולי אף צווארון פרווה אדמדם; אך גם תמונה זו, השנייה, מהססת עתה ומאיטה, לפני שהיא מעמידה אותו ברחבת הכנסייה ההיא. המעיל הזה, עם צווארון הפרווה שלו, לא שייך לכאן, זר כמין תפאורה מצוירת, שהשלג בה אינו מתפרש בטביעות רגליים, ואינו מתנקד ומוכתם בנתזי בוץ שמעיפות המכוניות העוברות, ואינו נמס לעולם" (יובל שמעוני, הפתיחה לנובלה "מעוף").

מייד אחר כך, פותחים בסיפורה של האישה:

"האישה? גם היא נראית מאחור, כל הזמן תיראה מאחור, גם בסיום, גם אז תיראה מאחור, ורק זה העומד ברחבה, שאולי יפנה להרף עין, באקראי, את מבטו, אולי הוא יראה את פניה, רק הוא, אך וודאי שלא יבחין בתוויהם. כל מה שאפשר לראות מן המרחק הוא אולי השיער הארוך, המתנפנף, לא, לא ברוח, רק הצמרות שלמטה נעות בה, ובעצם לא הן אלא עליהן בלבד, הרושמים בצייטנות את מהלכה. על הדעת עולה גומייה הכורכת אותו, את השיער הארוך, השיער החלק, הגלי, לפני שהוא

חומק ונפרש מתוכה; גומייה משרדית בהירה, משטרטת על כהות החום העמוק של השיער, אשר לא רוחץ זה זמן רב, או להפך, דווקא נחפץ ונשטף וסורק, כלקראת טקס שיש לערכו על כל שלביו, מהחל עד כלה. ומבעד לחור המנעול שהנה הולך ונפער כאן, אפשר לצפות בה בהיכנסה, בשעת ערב לא מאוחרת, לחדר האמבטיה: האמבט קטן, אפשר לשבת בו רק ברגליים כפופות, אך בעיר הזאת, על בנייניה העתיקים, אין דבר זה יוצא דופן" (יובל שמעוני, הפתיחה לנובלה "היונה").

רק לאחר הפתיחה של שני הסיפורים מתעצבים מחדש השחקנים בדמויות שלהם, ואל הבמה מוכנסים פרטי תפאורה. הטקסט המבלבל הזה והחלפת הבגדים לעיני הקהל יוצרים בלבול מהפנט כמעט וכאילו נועדו לטרוף את הקלפים רגע לפני שמתחיל המשחק.

בפתיחת המופע, כשהשחקנים נכנסים לבמה, עדיין לא לבושים בבגדי הדמויות, הם פונים אל הקהל, כאל קהל בתיאטרון, ומתחילים לברוא את הסיפור באמצעות המילים. מהרגע בו החלל הבדיוני מוגדר באמצעות המילים, והדמויות מוגדרות ומקבלות צורה באמצעות השחקנים, לא מתרחשת פניה ישירה אל הקהל, כאל קהל תיאטרון.

כלומר, המוסכמה הבסיסית של ההצגה מתקבעת: השחקנים המספרים בוראים בעזרת המילים ובעזרת הכנסה והוצאה של פריטי תפאורה את העולם הבדיוני, השחקנים שמגלמים דמויות נותנים את הצורה למילים והקהל מקבל על עצמו את מלאכת השלמת הפערים באמצעות הדמיון שלו. גם מבחינה פיזית, מי שתוחם את העולם הבדיוני הם הצופים, היושבים על הטריבונות.

תמונת הפתיחה מלמדת אותנו על אופייה הייחודי של ההצגה, על השפה הבימתית הייחודית שלה:

- האולם כמטאפורה לעולם: הבמה היא החלל עליו "נבראים" הסיפורים. על המצע הזה יכול להיבנות כל עולם שהוא, ואנחנו כל הזמן חלק ממנו ובמקביל צופים בו. זהו חלל שבו המילים מקבלות מימוש גופני ונבראות לנגד עינינו ויחד איתנו. זהו חלל שהוא מטאפורה לעולם, שהכל יכול לקרות בו ולהיעלם בו בכל רגע נתון. עולם שלפעמים נראה כמו אשליה בעצמו.
- התפאורה מונעת על גלגלים / השחקנים מכניסים ומוציאים אותה, רק אחרי שהמילה נאמרת, כאילו גם התפאורה נבראת על ידי המילים. השטיח מתגלגל, האמבטיה, המיטה והמקרר על גלגלים – עולם לא יציב שקיומו מותנה בדיבור.
- השחקנים "בוראים" את הדמויות באמצעות המילים, הם יוצרים "יש מאין" – לובשים דמויות לנגד עינינו, ומספרים על דמויותיהם בגוף שלישי.
- האישה שחיה לבד מוכפלת לשתי נשים המספרות את עצמן וזו את זו.
- הפעולות מלוות בשני מספרים שהם מעין ליצנים, שמלווים את המתרחש, מגיבים למתרחש אבל גם מניעים בגלוי את הסיפור ומחליפים תפקידים ודמויות בקצב מסחרר. המספרים למעשה מהווים מתווכים בין הצופים לבין העולם הבדיוני, הם לפעמים חלק מהעולם הבדיוני ולפעמים מתבוננים בו ואפילו יוצרים ומתפעלים אותו. העובדה שהמספרים הם גבר ואישה מפצלת את נקודת המבט שלהם עוד יותר לנקודת מבט גברית ולנקודת מבט נשית.
- במה דינמית, רוחשת פעילות: הכפלת דמות האישה, יחד עם שילוב של שני מספרים-מתווכים, שמשנים תפקידים, התפאורה על הגלגלים והעלילה הכפולה – כל אלו יוצרים דינמיקה גם בהיבט של הסיפור עצמו וגם בהיבט הויזואלי של ההצגה: השחקנים היו בכל מקום, קרו המון דברים, ואנחנו יכולנו לבחור על מה להסתכל, במה להתמקד.

ארגון החלל:

חלל ההצגה הוא אולם ורדה במרכז סוזן דלל. זהו למעשה סטודיו לחזרות מחול. אין בחלל במה מוגבהת, ואין בו חלוקה קבועה של מושבי קהל ואזור משחק. רצפת הסטודיו בצבע אפרפר, לסטודיו יש חלונות גדולים המשקיפים אל מרכז סוזן דלל, והחלונות לא כוסו בוילונות, כאילו הביאו את החוץ אל תוך ההצגה. וחיזקו את התחושה שהחוץ הוא חלק מהעולם הבדיוני, או ליתר דיוק את היותו של העולם הבימתי רק ייצוג של העולם כולו.

לצורך ההצגה, הורכבו שלוש טריבונות של מושבים – בכל טריבונה 5 שורות, ובכל שורה 5 מושבים. הטריבונות יצרו צורה של משולש שבין צלעותיו קיים מרווח, והוא למעשה תחם את אזור המשחק (הבמה) באופן שאנו מכנים "במת זירה". בין שתי טריבונות, ניצבת במה מוגבהת קטנה ועליה נמצא נגן האקורדיון, שמלווה את כל ההצגה במוזיקה חיה. חלוקת החלל באולם זה יצרה:

- א. קרבה פיזית בין הצופים לבין השחקנים: המרחק בין השורה הראשונה של כל טריבונה לבין אזור המשחק לא עלה על $\frac{1}{2}$ מטר, וכיוון שחלק מהמיזנסצנות התרחשו על הטריבונות, במקומות שנשמרו מראש לשחקנים, היו צופים שפשוט לקחו חלק בהתרחשות הבימתית, תוך כדי שהם צפו בה. חלק מהמיזנסצנות התרחשו מאחורי הטריבונות ובצידי הטריבונות, כשלמעשה הקהל שומע את קולם של השחקנים, ויודע היכן הן נמצאים, אבל רואה רק את הצופים שיושבים על הטריבונה שמאחוריה פועלים השחקנים.
- ב. נקודת התבוננות כפולה של הצופים: לאורך כל ההצגה, כל הצופים בטריבונה מסוימת ראו בו-זמנית את ההתרחשות הבימתית ואת תגובות הצופים שישבו בטריבונות האחרות. כך נוצר מצב שבו כל



צופה, הוא למעשה גם חלק מהעולם הבדיוני המוצג על הבמה, הוא חלק מהנוף האנושי של העולם הבדיוני. הצופים גלויים אלו לאלו ומשקפים זה לזה את התגובות של עצמם. חווית הצפייה הזו מאפשרת לצופה לראות בו זמנית גם את התמונה הגדולה (כל האולם, שהוא מטאפורה לעולם) וגם את הפרטים הקטנים (ההתרחשות הבימתית).

המרחב הבימתי מחולק בחצי הראשון של ההצגה על ידי אלכסון של שטיח שיוצר הפרדה בין שני הסיפורים המתרחשים במקביל. (הדבר מתכתב עם הספר עצמו, שם כל צמד עמודים מפוצל לשתי עלילות שונות). בגיאומטריה האלכסון הוא קו שמחבר בין שני קודקודים של מצולע, שגם יוצר במצולע חלוקה, וזה בדיוק מה שהשטיח עושה: הוא בו זמנית מפריד ומחבר בין שתי העלילות. במחצית השנייה של ההצגה השטיח מגולגל

ומוצא מהבמה, אבל ישנה חלוקה משחקית של הבמה בין שתי העלילות כמעט לשני חצאים מדויקים. החלוקה הזו, אינה נעשית באמצעים של תפאורה או אביזרים, אלא רק באמצעות המיזנסצנות.

מוסכמת הקיר הרביעי:

מוסכמת הקיר הרביעי מתארת מצב בו השחקנים מתנהלים על הבמה, כשהם מתעלמים מנוכחותו של קהל באולם. כלומר, כאילו הבמה היא חדר שיש לו ארבעה קירות, אולם קיר אחד הוא שקוף, ממנו הקהל יכול להציץ לעבר הבמה, אולם הבמה אינה מתייחסת באופן אקטיבי לנוכחותו של הקהל.

ב'מעוף היונה' גם גבולות הקיר הרביעי, כמו הגבול בין הבמה לבין הקהל, מטושטשים, ספק קיימים ספק לא קיימים: אין פניה ישירה אל הקהל, אבל יש הכרה גלויה לעין כל הזמן לנוכחותו, לעובדה שהנמען של הדיבור הוא קהל בתיאטרון, שניתן להפנות אליו שאלות רטוריות, להגיש לו סבון כדי שיריח אותו ואפילו לחבק אותו. הדמות היחידה שיוצרת תחושה של ניתוק מהקהל הוא דמות האישה: היא עסוקה רק בעצמה (כלומר, שתי השחקניות עסוקות זו בזו), ממעטת אפילו בקשר עם המספרים.

יחסי קהל במה:

היחסים בין הקהל לבין הבמה בהצגה מושפעים מארגון החלל ומטשטוש הקיר הרביעי.

ארגון הטריבונות במשולש לא סגור, בתוספת לבמת המוזיקאי וחלוקת הבמה בתחילה באמצעות אלכסון ואחר-כך באמצעות "אזורי עלילות" אפשרה ליצור משחק בנקודת המבט של הצופה: הוא יכול בו בזמן לראות את העולם הבדיוני ומנגד את העולם הממשי (הקהל שממול). נקודת המבט הכפולה הזו מייצרת יחסי קרבה-ריחוק עם הבמה: פעם הקהל הוא חלק מהעולם הבדיוני ומזדהה עם הדמויות ופעם הוא חש ניכור וריחוק ואפילו בדידות וזרות שנובעות מהמודעות שלו לעובדת היותו נצפה על ידי אחרים. למעשה, כמו שהבמה היא מטאפורה לחיים, כך ההצגה משמשת מטפורה לחייו של הצופה כאדם בודד, והקהל כחברה.

מכוונים את העין של הצופה, מודעים לנוכחותו, אבל לא פונים אליו. מרכיב בימתי נוסף, שיוצר בקרב הקהל תחושה של הזדהות הוא פיצול דמות האישה: שתי נשים משחקות את אותה אישה, כלומר האישה הזו יכולה להיות כל אחת, כולל האישה שצופה מולנו בהצגה, כולל אנו עצמנו.

ההצגה מייצרת בקרב הקהל תחושת מעוף. עושר האמצעים האומנותיים והבימתיים יוצרים תחושה של ערפול, סחרור וחוסר בהירות ועם זאת תחושת חדות ועומק. כל המופע נע כאילו הוא יונה המרחפת בשמים. הדימויים מאפשרים לקהל לצלול אל תוך עולמו הפנימי ולשאול שאלות על הפחדים הכי קיומיים שבתוכו. צבעוניות הבמה והלבוש נראית כמריחות קווים ונגיעות צבע ביצירת אומנות פלסטית. מוזיקת האקורדיון מחייה כל רגע שיש בו מן המוות והבדידות ומעצימה את רגעי האושר הקצרים. ההצגה חודרת אל תוך הנשמה ונשארת כזיכרון של מעוף, הן בתחושה והן בתנועה.

הזרות בנושא שיש לו גילום בימתי



הזרות בדמותה של האישה:

- האישה זרה לשכניה
- האישה ממוקדת רק בעולמה הפיזי המצומצם ובעולמה הפנימי (היא מדברת על הסבון, על המלחייה, על הביצה וכל פעולה שלה מלווה בתיאור מילולי, דבר שמדגיש את הזרות שלה מעצמה, כשהיא מדברת על חייה בגוף שלישי, כמתארת אותם מבחוץ וחווה אותם באותו זמן. היא כל הזמן במצב של התבוננות עצמית -זרה לעצמה
- העובדה שהאישה מחבקת מישהי אקראית מהקהל מדגישה את היעדר הקשר שלה עם מישהו בעולם הבדיוני, זהו חיבוק עם זרה.
- פיצול האישה לשתי שחקניות שיש להן אופי משחקי שונה ומראה שונה מבליט את הזרות של האישה לעצמה, איזה סוג של זרות פנימית מובנית בדמותה.

הזרות בדמותם של הזוג:

הבחירה לאפיין אותם כזוג תיירים מייד מתייגת אותם כזרים בעולם הבדיוני (פריז), כמו הסצנה הקצרה בה האישה מקריאה במכאניות ממדריך התיירים לפריז, תוך שהם עוברים מאתר תיירות אחד למשנהו, אבל רק חולפים מבלי לשהות ממש, כמתבוננים על משהו זר ומרוחק.

יחסיהם מאופיינים באיזה ניכור, חוסר אמפטיה, ריבוי מריבות ומיעוט באינטימיות. הזרות והריחוק קיימים אפילו במיטה, כראשו של המספר מבצבץ וכאילו יוצר ביניהם הרחקה פיזית, שרק מחזקת את הריחוק הרגשי. הדבר דומה לשתי העלילות שנמצאות באותו חלל פיזי (הבמה), באותו חלל בדיוני (פריז) אבל הן זרות זו לזו.

הזרות בדמותם של המספרים:

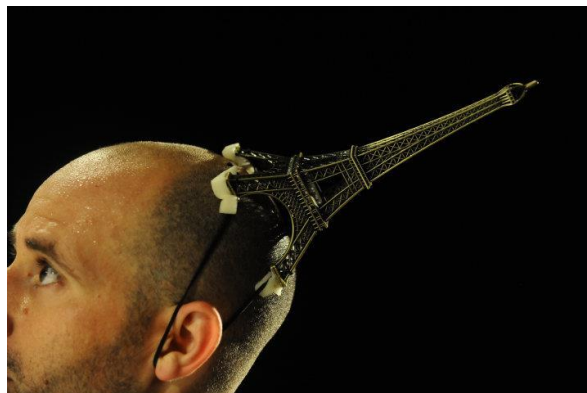
הזרות של המספרים נובעת קודם כל מהריחוק שלהם מהדמויות: הם לא ממש חלק מהעולם הבדיוני, אלא



משקפים עליו, משקפים אותו, מגיבים עליו ואליו, מפעילים אותו ומפעילים אותו כצופים להתבונן במתרחש מנקודות מבט מסוימות. הם עושים זאת באמצעות חילופי דמויות מרובים (לא כולם דמויות אנושיות, אלא גילומים של חפצים, רעשים ואנשים: בדל סיגריה, הצעיר שנכנס למטרו, הזקן עם העיתון, זמר רחוב, רקדן "מייקל ג'קסון", האישה שמנגב את נעלו במדרכה, הזוג המתנשק, הצייר והמצטיירת, תמרורים, המולת הרחוב, הדגל, פקידת הקבלה, עטיפת סוכריה, הזקנה עם הכלב, אנשים במנהרות המטרו.

דוגמה להתרחקות של המספרים מהדמויות, כדי לומר עליהן משהו, ולהשפיע עליהן, היא הסצנה הקצרה שבה המספרים מחקים את הדמויות בהקצנה מתוך נקודת מבט שהיא בו זמנית מסתלבטת וחומלת: המספר חובש מגדל אייפל קטן על הראש, יוצר לעצמו כרס וחושף את גרבי המצחיקות והמספרת יוצרת לעצמה פוני עצום, נועלת נעלי עקב ועורמת

אקורדיונים קטנים מתחת לשמלה כך שנראה כאילו ישבנה עצום. הגזמה היא טכניקה של ריחוק, משום שהיא מציגה את הדמויות כקריטרורות, שניתן להתבונן בהן ממרחק, לבחון אותן ללא הזדהות, ולבקר אותן.



הזרות ביחסי קהל – במה:

(ראו בהתייחסות לנושא תחת הכותרת המתאימה)

הזרות בתפאורה:



כל פרטי התפאורה עוברים תהליך של הזרה: הם מוכרים לנו כפריטים בעלי צורה מסוימת, והוספת הגלגלים הופכת אותם לזרים, אך מוכרים. בולט במיוחד באמבטיה, אבל קיים גם במקרה. גם עצם העובדה שהתפאורה נידת הופכת אותה לזרה לבמה, כאילו אינה שייכת, כמו זרה שמגיעה לביקור ויוצאת.

זרות בסגנון המשחק:

סגנון משחקי שבו קיימת הפרדה בין שחקן לבין דמות (כל השחקנים מתחילים את ההצגה כשהם אינם מגלמים דמויות, או אולי מגלמים מספרים). ההפרדה הזו היא עצמה סוג של הזרה.