

רוני תורן

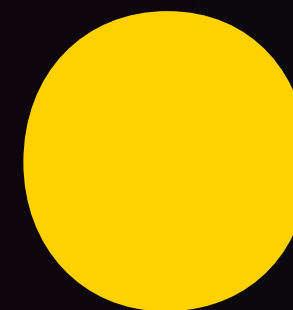


רוני תורן

בקנה-מידה: אחד לאחד

שיחות על שפת במה

קאדום אמנות



רוני תורן

בקנה-מידה: אחד לאחד

שיחות על שפת במה

Roni Toren
In scale 1:1
Behind the Scenes

עורך סדרת אדום אמנות: גיורא רוזן

המערכת:

דבי אילון

דינה מרקון

תמי ריקליס

עורכת הספר: דבי אילון

עיצוב העטיפה והספר: דפנה גרייף

על העטיפה: אנה בולנה, בית האופרה של מונטה קרלו 1994.

מסת"ב 978-965-02-1045-8 ISBN



הספר הופק בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות



הספר יצא לאור בסיוע קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, תל אביב (ע"ר) ובתמיכת משרד התרבות והספורט - מינהל התרבות.

All rights reserved ©
© הוצאת הקיבוץ המאוחד בע"מ
ת"ד 2104, בני ברק 5112002
www.kibutz-poalim.co.il

תל אביב, תשפ"ב 2021

7

פחות זה יותר | רות קנר

נדמה כי השלמות מושגת לא כשאין עוד
מה להוסיף, אלא כשאין עוד מה לגרוע.

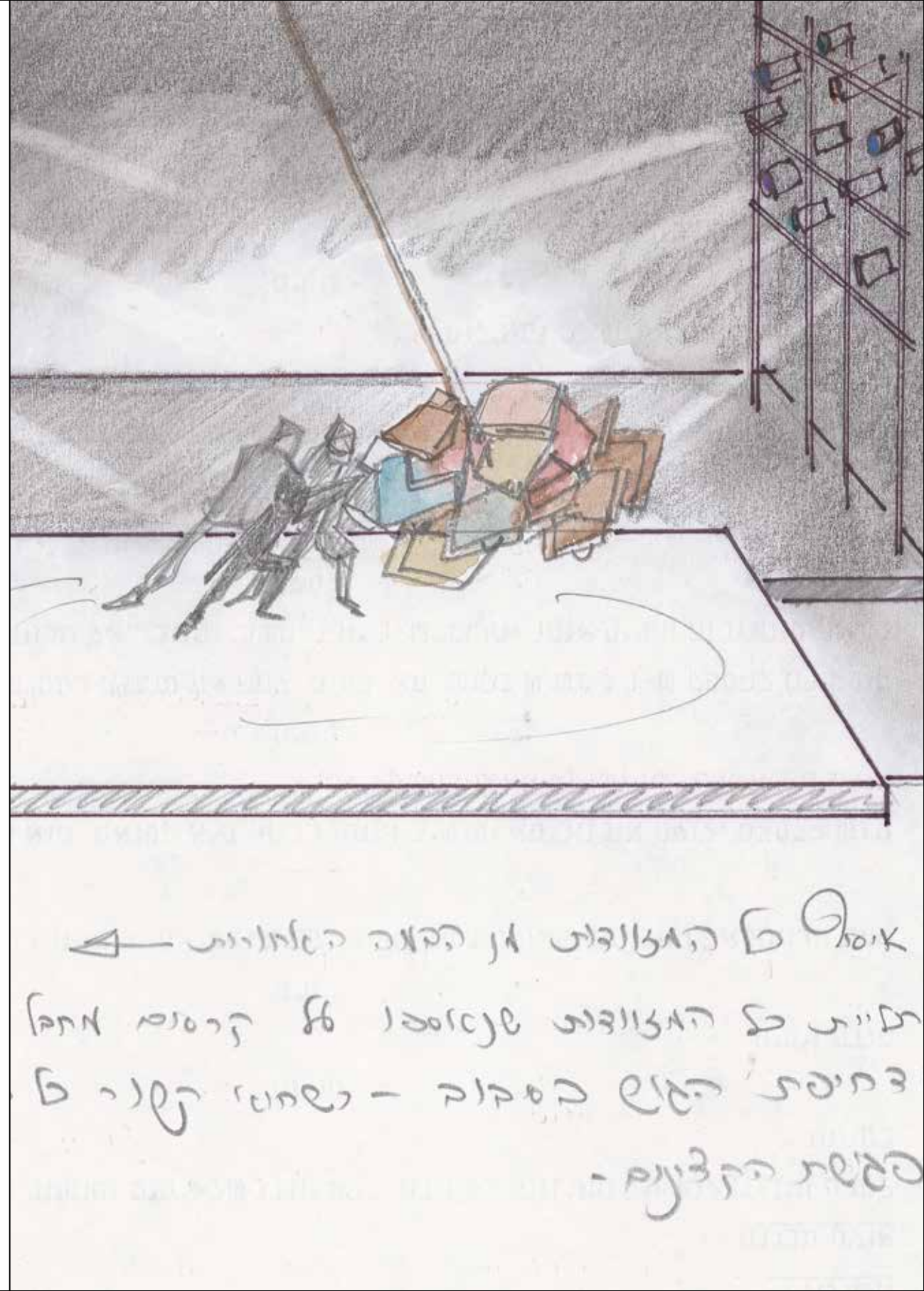
אנטואן דה סנט-אקזופרי⁶⁹

ההיכרות בין רות קנר וביני התפתחה במשך שנים – כמו חיזור איטי ומרוחק. זמן רב הייתה בינינו היכרות שטחית, כשני אנשי תיאטרון הפועלים באותו תחום, אבל לא הכרנו ממש עד שהתחלנו לשתף פעולה בשנת 2005. למעשה נפגשנו עוד בסוף שנות ה-70, כשני סטודנטים בחוג לתיאטרון, ואפילו לקחנו חלק בהפקה משותפת, אבל זה היה "בגלגול קודם" ושנינו, כנראה, מחקנו את החוויות הקדומות ההן. החיים המקצועיים הובילו כל אחד מאיתנו במסלול מקצועי אחר. אל המפגש המשותף הגענו משפות אמנותיות, מקהלים ומתהליכי עבודה שונים.

אני פעלתי במסגרות ממוסדות, אלה המכונות "מיינסטרים", בתיאטראות ובבתי אופרה. יש יסוד לשער, אולי, שאי-אז בשנות ה-80 וה-90 של המאה הקודמת ייצגתי בעיני רות תיאטרון הפוך מזה שחיפשה ויצרה, ושעבודותי, בין שמדובר באופרות, בהפקות תיאטרון או במחזות זמר בארץ ובחול, היו מזוהות בעיניה בעיקר עם תקציבים שמנים, מנגנונים מסורבלים ו"תפאורות" ("כאלה, כמו שעושים בתיאטרון", הייתה אומרת). גם אם ידעה על עבודתי עם במאים כמו חנן שניר ויוסי יזרעאלי, שהיו מבחינתה מעין מורי דרך ומנטורים, לא הרבתה לבקר בתיאטרון הממסדי ועל כן לא ממש הכירה עבודות שיצרתי לבמה.

אצל הים, קבוצת תיאטרון רות קנר 2005, רישום הכנה.

⁶⁹ אנטואן דה סנט-אקזופרי (2012), *טיסת לילה | אדמת אנוש*, תרגום משה מרון, עורכים: גדעון טיקוצקי ודורית פרידמן, תל אביב: ספרית פועלים, עמ' 111.



איפה הם האנשים? הן האנשים הם האנשים
הם האנשים הם האנשים הם האנשים
הם האנשים הם האנשים הם האנשים
הם האנשים הם האנשים הם האנשים

רות פעלה בעיקר בהפקות עצמאיות, שמאוחר יותר כינו אותן "פרינג'". במשך שנים צפיתי בעניין ובסקרנות בעבודות שיצרה לבמה יחד עם קבוצה של אנשים יקרים שהשכילה ללקט, לחבר ולהניע. בבחירת החומרים ובעבודה עם האנשים יכולתי לזהות את החתירה לשפה תיאטרונית ייחודית, אישית. מצאתי בעבודות שיצרה מחשבה בימתית נועזת, משוחררת, לעיתים חצופה וחתרנית, שאינה חוששת לחבר בין נמוך לגבוה, מכבדת את המילה, את הקול והצליל וגם את הגוף, הדימוי, החומר וכל מה שביניהם, ומזקקת את העבודה בצמצום נבון, בחזקת מועט המכיל מרובה.

בסוף שנות ה-90 חזרתי אל מסדרונות הפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב כדי ללמד במסלול העיצוב שבו למדתי בעצמי כעשרים שנה קודם לכן. רות לימדה שם משחק. היינו שותפים להוראת תיאטרון, ומדי פעם נפגשנו פגישות חטופות ומהוססות במסדרונות או בשיבות מורים. ועדיין לא ממש הכרנו.

המפגש האמיתי הראשון בינינו התקיים לאחר שנתקלנו זו בזו בחניון האחורי של אוניברסיטת תל אביב באחד הימים של סוף שנת 2004. שנינו הגענו באותו יום ובאותה שעה כדי ללמד, ורות "העזה" לפנות ולהציע שנקבע פגישה.

בדרכה הייחודית, לא הזמינה אותי ל"סתם" פגישה. למיטב זיכרוני הפגישה הראשונה, אחת מני רבות ומרתקות שליוו אותי בשנים שלאחר מכן, הייתה מעין גישוש לא מחייב. דובר בה על פרויקט שאולי יתקיים בעתיד לא מוחשי. רות יכולה לפעמים להיות מסתורית. לא להתחייב, לא למהר, וכל זה רק מתוך זהירות והרבה כבוד והערכה לסובב אותה. שוחחנו מבלי שאדע על איזה טקסט מדובר, וגם לא היכן או מתי. אבל שמחתי על המפגש והנחתי לרות לבחון את הדברים בקצב שלה. קצב וזמן, כפי שלמדתי מאוחר יותר, ממלאים תפקיד מרכזי בשפה הבימתית שיצרה.

עוד לפני שידעתי באיזה טקסט נעסוק, הבנתי שהמפגש והעבודה לצדה ידרשו גישה אחרת. על סמך עבודותיה הקודמות היה ברור שאני פותח כאן ארגו כלים אחר. לא טכניקה בימתית, לא מרחבים פיסיים, לא כמות, אלא צמצום, ריכוז, חתירה אל ההכרחי והלא-מובן-מאליו. בדיעבד אני מבין שאחד החידושים מבחינתי בעבודה עם רות היה השחרור מן המסה - זו של הקיר, ה"קוליסה", ה"פודיום", העמוד, גרם המדרגות; שחרור מאותם

רכיבים ארכיטקטוניים שבמשך שנים הייתי רגיל להשתמש בהם כדי להגדיר, לתחום ולפסל את החלל. העבודה המשותפת אפשרה לי לגלות - בין השאר גם מסיבות כלכליות ומסיבות טכניות של כוח אדם, מקום אחסון וכדומה - חשיבה אחרת שבה חפץ, חומר, גוף, צליל ומילה יוצרים חלל. הנחתי בצד - לא מיד ולא בקלות - את הרגלי המקצוע שרכשתי במשך שנים, והתמסרתי לחירות המשכרת שרות העניקה לי.

כיום, ממרחק השנים, לאחר שיצרנו יחד שלוש הפקות שהועלו על הבמה ועוד אחת שלא מומשה מסיבות טכניות, אני משער שהחיבור העמוק עם רות ועם סוג העבודה לצדה ניזון, בין השאר, גם מעבודתי בתקשורת בשנים שקדמו לפעילותי בתיאטרון. בשנות ה-70, הרבה לפני שפניתי אל עיצוב הבמה, עסקתי בהקלטה, בעריכה ובהגשה של תכניות רדיו דוקומנטריות,⁷⁰ מעין מיני-דרמות על מקומות ואנשים. כל מילה או צליל, בין שמדובר במונולוג של מרואיין, בצליל דריכה על אבנים, ברעש ממטרה או בהמייה של מנוע רחוק, הרכיבו - בעזרת אותו "כוח מדמה" שעליו כתבו אריסטו, הרמב"ם ורבי נחמן מברסלב - סיפור-חיים, מקום, נוף וצבע; בנו חלל וירטואלי. הפיסול הרדיופוני בעזרת קול, מילה, שתיקה, היה גשר נפלא אל המפגשים עם רות (שאותה, אגב, עניינה השתיקה, כהפרעה ברצף המילים או הצלילים, לא פחות מן המילים עצמן). בעבודה איתה, יותר משנדרשתי לבנות, לעצב על הבמה, ניתנה לי הזדמנות להעמיד עולם חזותי באמצעות השחקן - קולו, גופו, המילה שהוא משמיע, החפץ שהוא מפעיל והתנועה שהוא מבצע. בעבודה מסוג זה אי אפשר להישאר ליד שולחן העבודה ולתכנן בעזרת עפרונות, קרטונים וצבעים: נדרשת נוכחות פעילה בחזרות, לצד השחקנים.

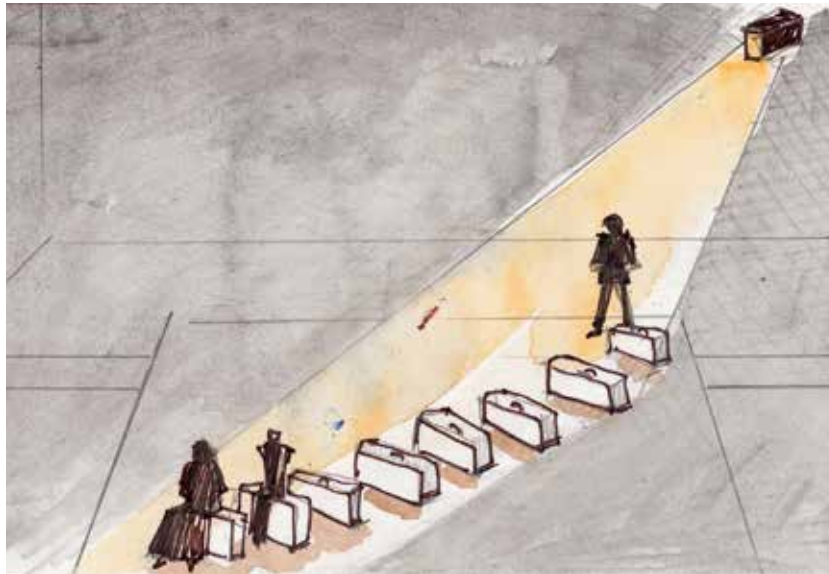
⁷⁰ בין השנים 1974-1977, במסגרת סדרות רדיו בתחנת גלי צה"ל: "מקום אחר", על יישובים וקהילות בשולי המציאות הישראלית של שנות השבעים, דוגמת המושבים מצליח ובת שלמה, קיבוץ עין יהב, העיר אופירה, שכונת מאה שערים בירושלים ועוד, ו"תווי חיים", על מלחינים ארץ-ישראליים כמו דוד זהבי, דניאל סמבורסקי, נחום נרדי ואחרים.

איך מעמיסים עגלה ביפן

בפגישה השנייה סיפרה רות על תיאטרון "קאי" (Theatre X – CAI) הייחודי בטוקיו, יפן, ועל העומדת בראשו: עורכת ספרות לשעבר, שיזמה פסטיבל תיאטרון שנמשך שנתיים ובמסגרתו מעלים יוצרים מרחבי העולם הפקות של מחזות שונים מאת ברכת. רות הוזמנה להעלות הפקה חדשה של המחזה אימא קוראז', שיוצג ביפנית עם נבחרת של שחקנים יפנים, תערובת ייחודית של צעירים ומבוגרים ממסורות משחק שונות. היו שם שחקני קבוקי, שחקני קיוגן ותיאטרון מוסיקלי, שחקני קולנוע, שחקני תיאטרון בהכשרה מערבית ורקדנים (Kei Takei ולהקתה). אני מציין את קבוצת השחקנים שחברו אלינו מפני שהם היו שותפים של ממש, לא רק בביצוע טקסטים או פעולות בימתיות אלא גם באלתורים ובניסיונות, ביצירת דימויים בימתיים חדשים, במציאת דרכים ופתרונות טכניים למימושם, ובאחריות המעשית להפעלת החפצים והחומרים על הבמה ומאחוריה. בעבודות מסוג זה הגבולות מטושטשים: המעצב נעשה שחקן היוצר תנועה, והשחקן נעשה מעצב המגדיר חלל ובונה קומפוזיציה.

לרות הייתה הפקת אימא קוראז' ביפן בגדר חידוש, ולא רק בגלל השפה, התרבות או השחקנים, אלא מפני שמרבית עבודותיה בשנים שקדמו לכך התבססו על עיבודים של טקסטים ספרותיים או דוקומנטריים מסוגים שונים ולא על מחזות כתובים. כאן עסקנו במחזה קאנוני, מוכר, שזכה לאינספור ביצועים באופני קריאה שונים. נדרשנו לקריאה אישית, לעיון מעמיק.

רבות משיחות ההכנה הראשונות התנהלו ללא עיפרון, ללא סקיצות ועם מעט מאוד דוגמאות, תצלומים או מקורות ויזואליים חיצוניים. שוחחנו על נושאים שונים. רות נהגה לצייד אותי מדי פעם במאמרים ובהרצאות. היא התעניינה בתחומי מדע כמו מתמטיקה וביולוגיה (היו לנו שיחות על פרקטלים בטבע) והביאה עבודות של זואולוגים (אמוץ זהבי על "עקרון ההכבדה" אצל הזנבנים) או סוציולוגים (ארווינג גופמן ו"הצגת האני בחיי היומיום"), שלכאורה לא היו קשורות למשימה שעמדה לפנינו, ודאי שלא לאמצעי העיצוב, אבל הפנו את תשומת הלב למקומות חדשים וטריים; טקסטים שלא עסקו בברכת או במלחמה אלא בגוף העשייה התיאטרונית, בתקשורת, באופני מסירה והתקבלות. היה לנו צורך להתנער מכל מה שהכרנו וראינו בהפקות מסורתיות של אימא קוראז', מתמונות מוכרות של הפקות בינלאומיות,



אימא קוראז' וילדיה, תיאטרון קאי, טוקיו 2005, רישום הכנה.

היסטוריות, כמו זו של ברכת עצמו מ-1957 וגם מהפקות מקומיות כאן, בארץ, ולהתרחק מן הרקע ההיסטורי הנלווה למחזה ומן האופנים המקובעים שבהם מציגים מלחמה בקולנוע, באמנות ועל הבמה. היה צורך לפרק את הטקסט ולהרכיב אותו מחדש כדי להכריח את עצמנו, את קבוצת השחקנים והיוצרים הנלווים אלינו וגם את הקהל להסתכל על הכול במבט רענן – "לראות תמיד בעיניים של ילד", אמרה רות. לא עסקנו בייצוג בימתי/אמנותי של שדות קרב, של דם, של רובים או תותחים, אלא במהות השבר שמחוללת המלחמה. "לא הוזמנו ליפן כחיילים מצטיינים מישראל", אמרה רות. הדרמטורגיה שביקשנו לנסח לא עסקה במלחמה דווקא אלא בחיפוש תובנות על מצב האדם בתנאים חריגים, שמלחמה היא אולי הקיצוני שבהם. ביקשנו לבדוק מה קורה לאדם שעולמו חרב, שהאדמה נשמטת תחת רגליו, שרכושו מופקע, ביתו נהרס והעולם המוכר לו מתפרק ומתפורר. אדם שמאבד את סולם הערכים המוכר לו ומושלך אל הכאוס, נידון לאי-ודאות ונאלץ בכל רגע ורגע למצוא דרך, פתרון, מוצא.

המלחמה שברקע המחזה של ברכת נפרשת על פני שתיים-עשרה שנים בראשית המאה ה-17, והמחזה מתאר אותה בשתיים-עשרה תמונות. אנה

פירלינג, הדמות הראשית, שעולמה חרב עליה שוב ושוב ובכל פעם בדרך אחרת, ניצבת בכל תמונה במחזה אל מול הצורך לאסוף שוב את עצמה, את משפחתה ואת רכושה, לצאת לדרך ולהגדיר מחדש את מקומה בעולם, עד השבר הבא. זיהינו במחזה את תנועת המטוטלת בין התפרקות לאיסוף, ומן התנועה הזאת יכולנו להתחיל לחשוב על מהלך בימתי, על התנסחות פיסית קונקרטיית. מה הוא זה שמאפשר התפרקות ואיסוף? חומר? חפץ? צבע?

ברשימות ההכנה שמצאתי בתיק ההפקה מופיעים חומרים שונים שהצעתי לרות כנקודות מוצא: נייר שאפשר לקרוע, לקמט, לשרוף וללכלך, חבלים, בגדים ישנים, סמרטוטים; בין הדפים צצה גם גלויה של האמן בולטנסקי ועליה תצלום של ערמות הבגדים שגיבב על קירות מוזיאון, ומופיע תצלום שתלשתי פעם מגיליון של נשיונל ג'יאוגרפיק ובו משאית קטנה נוסעת במרחבי המדבר, עמוסה בעשרות צרורות, סלים, קנקני מים ותיקים. רות לא מיהרה לבחור או להכריע. בדרכה המיוחדת הייתה מתלהבת מכל בדל רעיון, מעודדת, תומכת, אבל משאירה מקום להמשך הגישושים. כמי שהגיע מעשייה סוערת שמתאפיינת בהספקים, בלוחות זמנים, בתוצאות ובמוצרים, רציתי מכוחה של התניה כמעט בלתי נשלטת לתרגם כל מחשבה לסקיצה, לתכנית רצפה. בפגישות הראשונות הזדרזתי לרשום כל רעיון, כדי שחלילה לא אשכח. רות היא זו שהציעה לא לרשום ולא לתעד: "הדברים הנכונים", נהגה לומר, "יחזרו ויצופו שוב. אם הם נכונים – נזכור אותם. ואם הם לא מספיק ראויים – אולי מוטב לשכוח אותם".

כל מי שצפה או עסק אי-פעם במחזה אימא קוראז' יודע שאחד האתגרים בהעלאת המחזה טמון בעגלת האספקה שעליה ואיתה נודדת אימא קוראז' עם ילדיה, חוצה גבולות ונוסעת על פני ארצות. ניסינו לבדוק מהן האפשרויות העומדות בפנינו. הפתרון של דימוי פיגורטיבי מוכר לעגלה, בעזרת יצול, מושב וגלגלים, נפסל מיד בהתחלה. לא רק בגלל גודלו של החלל ומוגבלות התנועה, אלא מפני שעגלה כזאת היא תמיד "רק" עגלה ולעולם לא שום דבר אחר.

אפשרות אחרת הייתה לסגן את העגלה ולהרכיב אותה מן הדמויות הנוסעות בה, או לשלב מתפעלים (כמו בתיאטרון הבונראקו היפני), שכל אחד מהם מחזיק ומפעיל חלק אחר המרכיב את העגלה: גלגל, יצול, תא מטען וכדומה. הסגנון מאפשר האנשה מסוימת של העגלה ורכיביה ובכך מעניק לה חיים עצמאיים, כאילו הייתה גיבור נוסף.

האנשה של העגלה על ידי קבוצת שחקנים יכלה לאפשר פירוק והרכבה בכל נקודת משבר דרמטית, עיקרון שאליו חתרנו, ובכל זאת נדמה היה שהבלבול בין שחקנים שהם דמויות במחזה ובין להקת מתפעלים עלול לסרב לאת השימוש בעגלה.

התחוויר לנו שלא כלי התחבורה עצמו מעניין אותנו אלא דווקא הפעולה, הנדודים האינסופיים, המסע הסיזיפי החוזר על עצמו והמשא שנושאת איתה העגלה – האנשים וחפציהם. וחפצים הם בהחלט חומר שרות אוהבת ("במקום לדבר על כובע ונעליים אני מעדיפה לדבר דרך כובע ונעליים").

חזרתי אל התצלום מהנשיונל ג'יאוגרפיק ששמרתי, ובו הר של מזוודות שמגובב על משאית קטנה, והצעתי לרות רעיון חסר אחריות, כמו הרבה רעיונות שנולדים במקרה ומתפתחים לשפה: חבל משתלשל מתקרת האולם במרכז הבמה ובקצהו קרסים גדולים, שעל כל אחד מהם תלויה מזוודה; התוצאה היא מעין אשכול של מזוודות, או "צביר", כפי שקראנו לו. משקלן מכביד על החבל. אם מסיטים את החבל ממרכזו במאמץ משותף של כמה שחקנים, אפשר לדחוף את גוש המזוודות כל כמה שמתיר החבל להתרחק מן המרכז, דהיינו במעגל. לעגלה שנוצרה לא היו גלגלים, אבל היא העניקה לשחקנים את פעולת המשיכה-דחיפה הנחוצה להם והצריכה מאמץ שקול לזה הדרוש כדי לגרור עגלה. מעבר לפעולה עצמה, התקבל כאן רובד נוסף: המאמץ הוא חסר תוחלת ותנועת ה"עגלה" השאירה את ההולכים מחוברים תמיד לאותו חבל, לאותו מרכז, סובבים באותו מסלול. בכל תמונה הגיעה ה"עגלה" לחלק במה אחר והמזוודות פורקו מן הקרסים, נפתחו ושימשו יחד עם תכולתן לבניית החלל הנדרש.

"עגלה" כזו יכלה לשרת את אימא קוראז' ומשפחתה, אבל היה צורך ליישם את שפת העגלה לא רק על המקרה הבודד של אימא אחת, אלא על העולם הדרמטי כולו: על המלחמה, על החברה ועל יתר גיבורי המחזה. איך הופכים את דימוי העגלה לשפה תיאטרונית שלמה?

בעזרת עקרון ההכברה (אקומוולציה) הקמנו בעומק הבמה קיר שכולו מזוודות עור ישנות במגוון של צורות וגדלים. עשרות רבות של מזוודות סודרו בקפידה זו על זו, ובתחילת הערב נראו כלבנים כהות בקיר ישן. במהלכה של שיחת הפתיחה בין הקצין והרב-סמל בתמונה הראשונה נשמטה "לבנה" אחת מהקיר, כמה שורות טקסט מאוחר יותר נשמטו עוד שתי "לבנים", ואז

(zoom-in), במשפחה אחת קטנה שהתחילה לדחוף את צביר המזוודות במסעה. כך, בהתרחשות בימתית של תנועת חפצים, קול ואור, נבנה עולם, קודרו מוסכמות לשפה תיאטרונית, נוצר "הסכם" בין הקהל ללהקה. בבת אחת נמחק הצורך לחפש דיוק היסטורי, לשחזר או לייצג מלחמה. כל תמונה בהפקה, גם אלה שאינן מתרחשות לצד העגלה, נבנתה בעזרת המזוודות. הן שימשו אותנו כמילים. בתפקודן הראשוני הכילו חפצים, מלבושים ואביזרים, אך בהיבעת הן גם יכלו להפוך לכיריים, לנעליים, לאמבטיה, לרובה, לארון קבורה, לעורבים, לכלי נגינה, למצבות... המזוודות היו חפץ אבל גם חומר. לפעמים הן היו דימוי, לפעמים מטונימיה, לפעמים מטפורה - שלל משמעויות מתעתעות שאינן מבטלות זו את זו אלא מתקיימות זו לצד זו, מהדהדות זו את זו.



אימא קוראז' וילדיה, תיאטרון קאי, טוקיו 2005, רישום הכנה.

אילו יצרנו את ההפקה בישראל וייעדנו אותה לקהל ישראלי, ככל הנראה היינו נמנעים מן השימוש במזוודה כדימוי, בגלל מטען רגשי עודף שיש לערמת מזוודות בהקשרים היסטוריים-יהודיים. מאחר שידענו שההפקה מכוונת לקהל יפני, שאינו מקשר בהכרח את דימוי המזוודה למלחמת העולם השנייה ולשואת יהודי אירופה, יכולנו להבנות את המזוודה כחפץ רב-קישורים.



אימא קוראז' וילדיה, תיאטרון קאי, טוקיו 2005, עיצוב כרזה להפקה.

בפתאומיות התמוטט הקיר כולו. אור עז עלה מעומק הבמה וכל חברי הלהקה, שעד אז חיכו מאחורי הקיר, שעטו לבמה בצעקות רמות. התמוטטות הקיר הייתה השבר ששינה את חוקי המשחק. זו התפרצות המלחמה, שלאחריה הושלכו האנשים אל הכאוס הגדול. קיר הלבנים הפך למבול של מזוודות. חלקן נאספו על ידי השחקנים אל צדי הבמה (ושימשו אותם מאוחר יותר), אחרות "התעופפו" באוויר כמו בפיצוץ עז ואיטי בידי להקת רקדנים, ואחדות נתלו באשכול על החבל שהשתלשל במרכז הבמה. מתוך ערב-רב של שחקנים לא מזוהים שהתרוצצו בבהלה על הבמה, התקבצו ארבעה שחקנים שאחזו בצרור התלוי והפכו מאותו רגע לדמויות במחזה: אימא קוראז' וילדיה. המבט הכולל (long-shot) על האנושות המתרסקת התרכז והתמקד במקרה בודד

במרבית העבודות שיצרה רות, החפצים (וגם המילים) אינם מופיעים רק בשימוש המוכר והשגור. בעזרת פעולה או מיקום, הם מייצרים לא אחת ייצוג חדש ובלתי צפוי. המתח בין המסמן (החפץ המוכר על הבמה) למסומן (בעולם החוץ-בימתי) הוא חומר בערה שמתעין את השחקן, את הבמה, את החלל ואת הקהל.

החפץ זוכה למקום מרכזי גם בתיאטרון (דוגמת החרב, המניפה והמסכה בתיאטרון המזרח) וגם באמנויות הפלסטיות (objets trouvés בורמים כמו דאדא או פופ ארט). כוחו לייצג עולם או רעיון, להכיל זיכרון, זמן או מקום וכמובן להפעיל דמות ושחקן העסיק אותי בכל הפקה. בתיאטרונים שבהם עבדתי, מחלקות האביזרים היו הקרובות ביותר ללבי, וביליתי בהן שעות בחיפוש אחר מניפה, נייר מכתבים או תחתיות לספלי תה. לא אחת נעזרתי בחפצים גם בעיצוב חלל הבמה, בעיקר כאמצעי הכברה או שיבוש מכוון של קנה המידה, כשאני מכפיל חפץ מסוים (הרבה תמונות מממוסגרות זו לצד זו או הרבה פמוטי נרות מקובצים יחד) או מגדיל חפץ לממדי ענק. ובכל זאת, עד לאותה עת לא נעזרתי בחפצים כדי להגדיר או לתחום חלל במרחב, לפסל צירי פעולה או ליצור מוקדי התייחסות. רבות מן השיחות בין רות וביני עסקו (לפעמים בהומור) בהבדלי גישות: כמעצב נעזרתי ברוב עבודתי ברכיבים ארכיטקטוניים, כדי שיגדירו או יתחמו בבירור את תבנית החלל ואת מקומו של השחקן בתוכו. רות, לעומת זאת, הסתפקה בחפץ ובשחקן ולא תמיד ראתה צורך במבנים, בגופים או בחלוקת החלל.

צוות התיאטרון בטוקיו אסף עשרות מזוודות לקראת ההפקה, והיה ברור שיש צורך להפוך אותן ממזוודות ל"יצורים", ל"מילים". רות ביקשה להקדיש זמן לבירור אופיין של המזוודות וניהלנו שיחות מפורטות על הטיפול בהן. לא הטיפול שנהוג בדרך כלל בתיאטרון, שמתייחס לגילן, לעברן, למקורן ההיסטורי. "לא ליישן אותן כמו מזוודות בהפקה של בשפל",⁷¹ אמרה רות, אלא למצוא להן סגנון אישי – "למצוא להן עור חדש", בשפה של רות. ערכנו ניסיונות מרתקים – שיוף, התזת חול, טבילה בחומרים שונים – ובסופם הוחלט להדביק בעבודת יד פרטנית פיסות וקרעים של תחבושות גאזה, שלאחר טיפול

⁷¹ מחזה של מקסים גורקי שהעלה התיאטרון האמנותי במוסקבה ב-1902, מתאר דמויות בשפל החברה הרוסית ונודע כמייצג זרם נטורליסטי בתיאטרון.

בצבע נראו כקרעי עור או פצעים לא מזוהים. המזוודה שמרה עדיין על תבנית צורנית מוכרת (הידית, הגודל, המשקל), אבל הופקעה מן השימוש הבלעדי השגור בחיי היומיום. הטיפול החדש העניק לה איכות עצמאית, שהכשירה אותה להפוך בעת הצורך גם לחפץ או לדימוי אחר. בלבוש החדש מזהה הקהל את מקור החפץ, אבל מוכן להשעות את הספק כשהשחקן משתמש במזוודה גדולה כאמבטיה או במזוודה ארוכה כרובה. קיר הלבנים/המזוודות שהתפרק בתחילת ההצגה הכיל את כל הלבנים הנחוצות לבניית התמונות השונות. עשרות המזוודות שהגיעו אל הבמה היו בו בזמן אביוזר, כלי, אבל גם חומר החומר שממנו עשויה ההצגה.

כעת, משנוצרה שפה ונמצא החומר, היה צורך לבנות משפט בימתי, להוביל את שפת המזוודות דרך תמונות המחזה, האירועים והדמויות, ולשזור מהלך. נדרש גם ארגון חלל שימושי. מלכתחילה לא רצינו להוציא ולהכניס דמויות/שחקנים. הכול התרחש על הבמה, לעיני הצופים, בלא חלל חוץ-במה. הסכמנו שחשיפת המנגנון התיאטרוני, דהיינו שלילת האשליה, היא חלק מהותי מן המחזה ומן ההפקה. על כן נדרש ממני כמעצב לחפש מנגנון תיאטרוני.

קירות הבמה בתיאטרון "קאי" שבו עבדנו בנויים כהמשכם של קירות האולם ומשום כך מחופים עץ דקורטיבי בהיר ואלגנטי. כדי לבטל את האסתטיקה הארכיטקטונית המודרנית והמעוקרת, הצבתי לאורך הקירות שבצדי הבמה פיגומי בניין גבוהים, משומשים וגסים, עם משטחי דריכה מוגבהים שהותקנו בתוכם. השחקנים שלא לקחו חלק בסצנה ישבו/עמדו על הפיגומים, הביטו במתרחש ולעיתים לקחו משם חלק בקריאות, בתגובות, בשירה או בטיפוף. הפיגומים בצדי הבמה והשחקנים הצופים בהתרחשות הפכו את תבנית הבמה כולה לבמה-על-במה,⁷² ויצרו את הריחוק האירוני מן האירועים. תבנית זו מנעה את היווצרותה של אילוזה והדגישה את המנגנון התיאטרוני.

בעומק הבמה, בקיר האחורי, פתחתי דלת הזזה שמבעדה נראה חדרון אחורי. שם, מעבר לפתח, על משטח מוגבה בתוך פיגום נוסף, ישב ההרכב המוסיקלי שליווה את ההצגה. בראש ההרכב עמד המוסיקאי רונן שפירא,

⁷² עוד על כך ראו בסעיף "במה על במה" בפרק 3, עמ' 95.



אימא קוראז' וילדיה, תיאטרון קאי, טוקיו 2005. צילום: רוני תורן.

שהלחין את המוסיקה וניגן באקורדיון, ולצדו כנרת ונגן טובה. מדי פעם ירד רונן מן החדרון האחורי אל חלל הבמה המרכזי, הצטרף בנגינת אקורדיון אל השחקנים המזמרים או ליווה בפס־קול חי וצמוד את הפעולה הבימתית.

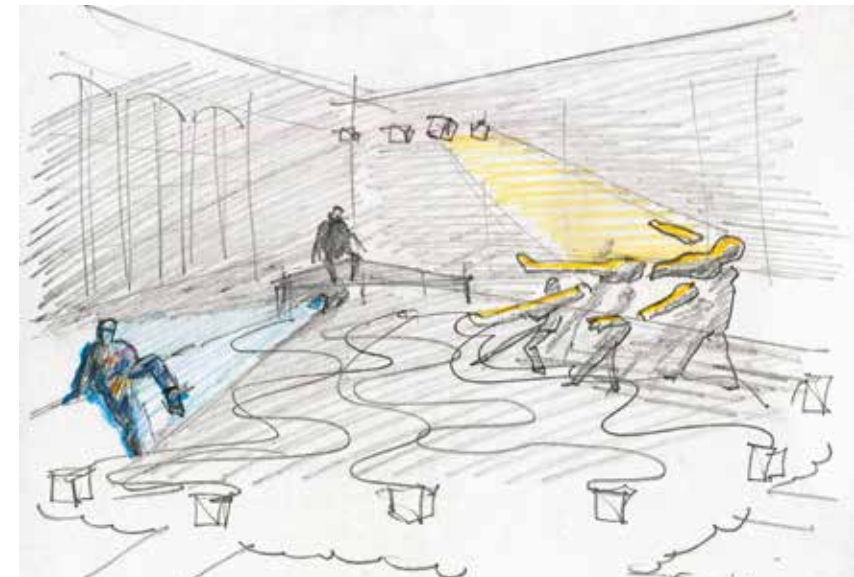
את הבמה עצמה חילקנו לשלושה אזורים: החלק המרכזי והעיקרי רופד ביריעות בד פשתן גס, ויצר זירה מרובעת. עליו התחוללה העלילה ומעליו היו תלויים החבל והמזוודות. קוראז' וילדיה היו דוחפים/מושכים את צביר המזוודות, מגיעים לנקודת עצירה, פורקים כמה מזוודות ומוציאים מתוכן את התכולה הדרושה למימוש התמונה. מזוודות שלקחו חלק בתמונה לא חזרו אל הצביר התלוי, אלא הורחקו לשוליים. החלק האחורי, לכל רוחב הבמה, היה מוגבה מעט, ושימש אותנו לתמונות פואטיות המתרחשות במישור זמן או תודעה שונה מזה של הדרמה הכתובה. באזור שלישי, בין המשטח המרכזי ובין הפיגומים שבצדי הבמה, נשמרו שבילי כניסות ויציאות מעומק הבמה.

במהלך המופע הצטמצם אט־אט צביר המזוודות התלוי במרכז, ובסיום המחזה נותרה רק מזוודה אחת על החבל. בתמונה האחרונה במחזה מטפסת קתרין, הבת האילמת, על גג הבית ומנסה להזעיק עזרה בזעקותיה. בשלב זה בהצגה הורם החבל, כשהשחקנית אוחזת בו בכל כוחותיה ונתמכת ברגליה במזוודה האחרונה התלויה באוויר. כשהחיילים יורים בה, היא נשמטת וצונחת אל הבמה.

כאן הסתיים המחזה הכתוב. הטקסט החזותי הוסיף עוד תמונה אחת אחרונה: המזוודות הוחזרו ופוזרו על פני משטח הבמה המרכזי כולו כשהן ניצבות על צדן, כשדה מצבות, וביניהן הסתובבה קוראז'. הלהקה, בגבה אל הקהל, ניצבה בעומק הבמה, מתנדנדת מצד לצד בכמעין תפילה או קינה. המשפט הבימתי הושלם. קיר המזוודות הגדול שהתמוטט בתחילת הערב, שלבניו פוזרו ונעשו לבני־משחק במסע הישרדות, עבר מטמורפוזה והוא כעת בית קברות שומם. קוראז' לא מוותרת, מעמיסה שוב מזוודה על החבל ומוכנה לצאת למסע חדש.

איך מכניסים ים לתוך חדר

חודשים ספורים לאחר ההפקה בטוקיו, ביקשה ממני רות לחזור ולעבוד לצדה עם הקבוצה הישראלית "עלילה מקומית", שהיא עומדת בראשה. הפעם זו הייתה התמודדות עם טקסט ספרותי: אצל הים, קובץ סיפורים של ס. יזהר. רות ביקשה ליצור עם שחקניה ערב בן שני חלקים על פי שניים מתוך שלושה



אצל הים, קבוצת תיאטרון רות קנר 2005, רישום הכנה.

סיפורים המרכיבים את הקובץ. הראשון, "הליכה בים", הוא סיפור שיש בו תום, רעננות וקסם בתולי, על נער ונערה המזדמנים אגב טיול אל חוף הכנרת, משתרעים על החול, צופים במים ובנוף, נחרדים מכלב המזדמן למקום, נכנסים למים ואגב כך מגלים זה את זה, את האהבה ואת בגרותם. הסיפור השני, "שחייה בים", פורש את תלאותיו של אדם השוחה עם חבריו בים התיכון, נקלע לסערה, למצוקה ולסכנת טביעה, נאבק בטבע ומעלה בתוך כך שאלות על עצם קיומו ועל המאבק היומיומי להישרדות. את הסיפור השלישי, "ריצה בים", על חבורת מטיילים היורדים מצוקי מצדה ומחכים לספינה בים המלח, הניחה רות בצד. לא ידענו אז שכעבור אחת-עשרה שנים נחזור אליו, ניצור יחד

עם אבשלום אריאל יצירה מוסיקלית-דרמטית בשם ריצה ובזאת נשלים את טרילוגיית אצל הים.⁷³

אם עיצוב המחזה אימא קוראז' היה כרוך באתגרים של תנועה במרחבים, על פני ארצות ולאורך שנים בדרמה אפית-היסטורית רבת תפניות ואירועים, הרי שהעבודה על אצל הים זימנה לנו אתגרים מסוג אחר: איך הופכים טקסט ספרותי מורכב ומפותל, עשיר בתיאורים שלכאורה אין בהם דרמה, להווה דרמטי, לפעולה. ואף קשה מכך: איך מבייתים נוף? איך יוצרים על במה מרחב גיאוגרפי? איך מכניסים לתוך חדר חשוף, ללא עזרים תיאטרוניים משוכללים, טבע, נוף, ועוד יותר מזה – ים, גלים, סערה?

ייחודם של סיפורי יזהר טמון, בין השאר, בתבנית שהוא עצמו כינה "מבנה מעורר קשב":⁷⁴ לא תמיד מכיל הסיפור מהפך דרמטי או גילוי, אבל המרחב שבין מצב קיצוני ומותח (יינצל מטביעה או לא יינצל? יממשו את אהבתם או לא יממשו?) ובין הפרטים העוטפים אותו הוא סוד קסמו של הטקסט והוא מבטיח לכותב את סקרנותו של הקורא. בזכות המבנה מרשה לעצמו המספר להתעכב על תיאורים מפורטים, עשירים ומפותלים, שהיו עלולים לעייף או להרתיע את הקורא.

במעבר לבמה, יכולנו להישען על המבנה "מעורר הקשב" ולהתרכז בכל המנעד העצום של תיאורי הגלים, אורות השמים, צבעי העננים, ריחות, פריחות, בעלי חיים ומקצבי הטבע. ועדיין עמדה בעינה השאלה: איך מכנסים אותם אל תוך אולם? האם אנחנו מנסים לבנות ייצוג לים? לטבע?

ייצוג הטבע על במה הוא אחד האתגרים הקשים למעצב. חלל הבמה המודרני, שמטבעו הוא אורבני, סגור ומוגדר, יכול בקלות ובאמינות להכיל חללי פנים (משרדים, בתים, דירות) תוך הסרת "הקיר הרביעי" ובהתבסס על מודעות הצופה לעקרון השעיית הספק. חללי פנים הם על פי רוב מעין סימולציה, והקהל מבין שהדמות הפועלת בהם מסמנת פעולה זהה לזו שיכולה להתבצע גם מחוץ לתיאטרון ("כמו בחיים"). הפער בין המסמן למסומן אינו גדול, אלא אם בוחרים להגדיל אותו באמצעות סגנון. כשעולה

⁷³ בקיץ 2018 אוחדו שלוש היצירות לטרילוגיה: הליכה שחיה ריצה – אצל הים.

⁷⁴ "מבני המתח הללו [...] הם מעוררי הקשב, מקיצי הנוכחות, קושרי המגע ההדדי [...] ובקצרה הם אופנים לגיטו המירבי של הנמען לעמידת נוכחות כאן-כעת במירב המליאות האפשרית". ס. יזהר (1982), לקרוא סיפור. תל-אביב: עם עובד, עמ' 200.

הצורך לייצג את עולם הטבע, לעומת זאת, יתקשה חלל הבמה להכיל "שמים", "מדבר" או "נהר". כאן נתקלת הסימולציה בקושי להשעות ספק. נדרש מעין חוזה בלתי כתוב בין הצופה ובין הבמה, שיגדיר את רמת הסגנון הנבחרת לייצוג חדש. ועדיין, הירח העולה על הבמה לעולם יהיה רק ייצוגו הגרפי של גוף שמימי, ואור השמש תמיד יהיה אורו של פנס.

כבר במאה ה-19 קמו יוצרי תיאטרון שמאסו בייצוגים דו-ממדיים מזויפים ודרשו להכניס לבמה את החיים. בהוראות הבמה למיס ג'ולי לועג אוגוסט סטרינדברג לקירות החדר המצוירים על בד, הרועדים עם כל פתיחה או סגירה של דלת. ולא רק קירות הבית צוירו – גם נופים, יערות וסופות בים. נדרשו שנים של פריקת עול, אם במחאה אקדמית כמו זו של גורדון קרייג הבריטי או אדולף אפֶיה השווייצרי ואם בעשייה חתרנית כמו זו של וסבולוד מיירהולד הרוסי, שתלשו מן הבמה את הייצוגים המזויפים בדו-ממד של טבע או ארכיטקטורה והכניסו לתוכה שחקנים המהלכים בין ועל גבי גופים תלת-ממדיים, ואפילו לאחריהם המשיך התיאטרון הבורגני לשחזר ולייצג קירות ונופים – בחיקוי, בשחזור, בתמצות ובסגנון.

באמצע המאה ה-20 אירעה טלטלה, שהתבטאה ביציאה אל חללי במה לא שגרתיים ובחיפוש אחר מערכות יחסים שונות בין הקהל לבמה.⁷⁵ בעקבות זאת החלו יוצרים רבים לנסח מחדש את מערכת הקשרים בין המסמן למסומן, בין המציאות ובין האופן שבו היא מיוצגת במופע הבימתי. ב-1975 יצרה הכוריאוגרפית פינה באוש את הגרסה שלה לפולחן האביב,⁷⁶ על במה המכוסה כולה ברגבי אדמה חומה. היה ברור שזהו ייצוג של הטבע על דרך הסינקדוכה: הבאת רכיב מן הטבע אל תוך חלל התיאטרון במטרה לייצג את הטבע כולו. מניחים על הבמה מקטע מציאות ללא תיווך מעוצב של סגנון, והמקטע נעשה דימוי המייצג את הטבע כולו. זו אולי דוגמא בולטת ומוכרת, אבל כמותה הלכו והתרבו המקרים שבהם ננקטו בטקסט החזותי גישות שאינן ממשיכות בקו הקלאסי של מימיזיס – ייצוג או רפרזנטציה – ובהשפעת המחול והאמנות הפלסטית נראו בתיאטרון עוד ועוד מקרים שבהם הובאו לבמה עצים, חול, אבנים או מים.

⁷⁵ ראו הרחבה בפרק 2, עמ' 64.

⁷⁶ *Le Sacre du Printemps*, Tanztheater de Wuppertal, 1975

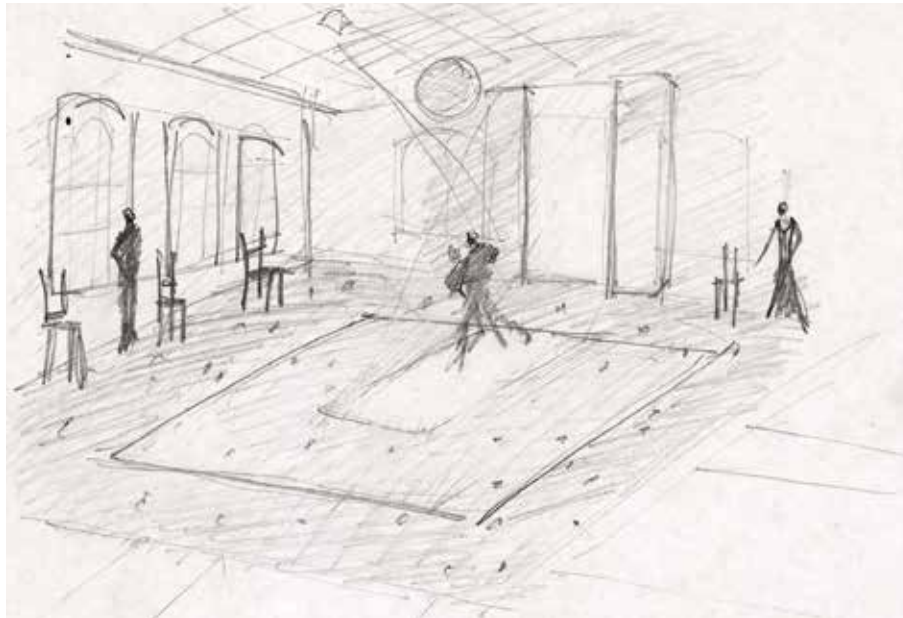
בשיחות בין רות וביני על הדרך הראויה לייצג את הים או השמים עלתה גם האפשרות להשתמש בחומרים כמו חול, צדפים, מים, אפשרות שפיתתה אותה מאוד. היא לא עמדה בפיתוי, נסעה לכנרת כדי לצלם את החוף ואת "וילה מלצ'ט" המוזכרת בסיפור הראשון והביאה לי בשמחה תצלומים, אף שהיה ברור ששום דבר מכל זה לא ייכנס להפקה שאליה חיפשנו את דרכנו.

שני הסיפורים של יזהר שונים זה מזה בקצב האירועים, בנושאים שהם מעלים וביחסים בין הנוף ובין המספר. הסיפור הראשון, שעליו אתעכב וארחיב בהמשך, הוא מעין אטיוד מוסיקלי, טריו עדין של גישושים וחרדות בין בני זוג, ואילו בסיפור השני מתרחש קרב אדירים דרמטי ואלים על הישרדות בטבע. אך על אף השוני, היה ברור שהמופע כולו אמור להתבסס בראש וראשונה על פעולת הדיבור, השמעת הטקסט, תוך התרחקות מחיקוי של מציאות או מאילוסטרציה. מכאן שלא את הים והחוף ביקשנו להכניס אל תוך החדר, אלא את חוויית הטבע – את המפגש בין האדם ובין הטבע.

רות חיפשה דרכים לממש את הנוף, את הים ואת השינויים שמתחוללים בהם באמצעות השפה, המילים, האופן שבו הוגים אותן, המוסיקה שהן יוצרות. היא הפכה טקסטים לחומרים, לפעולה דרמטית, למקום: מערבולת במים היא בשבילה גם מערבולת מילים, טביעה בתוך מים היא גם איבוד הנשימה תוך כדי דיבור רציף, קצף גלים הוא גם קצף הרוק הניתז בדיבור דחוס. וכמובן תנועה בחלל: חבטות המים הן חבטות על כרים, תנועת המים הופכת להליכה בשורות שבאות והולכות, או במערבולת, או בהיפרדות ובהתלכדות, וכך הלאה. ובכל זאת היה ברור לנו שלא נסתפק באופני דיבור בתנועה ובקולות, והמשכנו לחפש.

לצד העיסוק בים, בשמים ובכל מצבי הצבירה והצבעים שיזהר מונה ומפרט, התחוויר לנו שאנחנו עוסקים בעניין נוסף. הים הוא לא רק שחיה בים התיכון או הליכה לכנרת, אלא מפגש עם "ים החיים": התמודדות של האדם עם מהות קיומו, עם הישרדותו. תנועת המים היא תנועה רחבה בהרבה, והבחירות החזותיות שלנו היו אמורות להדהד גם היבט זה, כפי שסיפרה רות על המציל של ברכת גורדון בתל אביב, שצפה בריקון הברכה לצורך החלפת המים ומלמל: "כמה מחשבות יש במים האלה שיוצאים...".

שוב ושוב חזרנו אל הטקסט של יזהר, בחיפוש אחר פתח להיכנס בעדו. היה



אצל הים, קבוצת תיאטרון רות קנר 2005, רישום הכנה.

מישורים, לא על פי סדר, כשלאף אחד לא ברור מה ייצא, לאן מגיעים ואפילו מה בעצם מחפשים. השלב שבו מפנים את ה"רדאר" לכל הכיוונים, בתקווה לגלות קצה חוט. שבו בודקים הרבה חומרי עזר ומקבלים השראה מתמונות, מיצירות אמנות, מתצלומים ומסרטי קולנוע. כל אחד מהם הוא גירוי והזמנה לרעיון חדש.

רות הייתה קשובה קשב חושני למילים, לצלילים, לשפה, ולאופן שבו הם מתורגמים לדימוי, לתנועה. אני חיפשתי דרך לתרגם את הטקסט הספרותי לטקסט חזותי, מוחשי, לאובייקטים במרחב שיארגנו את החלל סביב עיקרון פיס, מה שכיניתי בשיחות עבודה מעין "מחוך", גריד, תשתית. לא רגע בימתי, לא תמונה, אלא תבנית שתאחד ותחזיק את כל הצלילים, הדימויים והמילים ותבנה מהם משפט חזותי אחד רציף עם התחלה, אמצע וסוף. כזאת שתציע ותזמין את הצופה לפענח סוד וגם תאפשר גילוי והתרה.

אז עלה רעיון הנייר: יריעת נייר גדולה, שתיפרש כל ערב מחדש. לבנה, טרייה, נקייה. בתיאטרון משתמשים, אמנם, בחומרים פשוטים, אבל לא ממש אהבים חומרים מתכלים כמו נייר, ובוודאי לא את הצורך לייצר יריעה חדשה

שלב שבו הציעה רות "לדבר" את הטקסט היזהרי על הכנרת וזוג המתבגרים, אבל ליצור הזרה בין השורות ובין המתרחש על הבמה בעזרת סיפור מקביל, יומיומי ופרוזאי, שאין לו קשר לנוף או לכנרת. אירוע אורבני שבו אישה רוחצת כלים, משקה עציצים, מאכילה תינוק, וכל זה דווקא כדי להבליט את הפער בין התיאור החושני והחד-פעמי של חוויות הנוף ובין השחיקה היומיומית. זה היה פתרון מעניין, אבל הבנו שאנחנו מחמיצים משהו עמוק יותר.

חזרנו אל הטקסט. זוג הצעירים בהליכה בים, שיצאו לכנרת כשני טיילים, משתרע על החוף למנוחה קצרה אל מול וילה מוקפת גדר. תוך התבוננות במבנה הנטוש, חולמים השניים בהקיץ על נשפים שאולי אירעו אי-אז בתוך מתחם הבית המסתורי הזה. כך עלתה בדעתנו האפשרות להציג מעין נשף דמיוני, נשף ריקודים. לתלות מעל חלל הבמה כדור מראות, שברגעים מסוימים ישלח זהרורי נצנוצים על קירות האולם כולו; למקם לאורך קירות החלל שורת כיסאות של אורחים בנשף, ולהפוך את הסיפור על חיזור ועל גישושים של מיניות בתולית לשורה של חיזורים בתנועה בין זוגות רבים. גם הפתרון הזה נדחה.

חזרנו לקרוא בטקסט של יזהר, והפעם עלה והזדקר העיסוק במסגרת. הנוף ליד הכנרת שמולו משתרע הזוג הצעיר מתואר כמסגרת: למטה קו החול ליד הרגליים, למעלה קו האופק עם ההרים והאובך, מצד אחד הקו של גדר הוורדים ומצד אחר קו השביל. מסגרת הנוף מתרחבת ומתכווצת ותלויה במסתכל ובנקודת מבטו. והמבט הוא לפעמים רחב, ויש בו אובך ועמימות, ולפעמים הוא צר וקרוב ויש בו זרוע של נערה. העיסוק במסגרת הבטיח "נפט" תיאטרוני, מקור יצירתי. ושוב, כמו אותו רגע שבו נולדה ה"עגלה" באימא קוראז', ובצורה לא מחושבת, כמעט לא אחראית, הבאתי לפגישה עם רות סקיצה שגם לי לא הייתה ברורה עד הסוף, ובה הצעה לעבוד סביב משטח לבן. טריטוריה מוגדרת וממוסגרת. תחום-מחיה שיכול להשתנות: לגדול, להתרחב או להצטמצם. לא היה ברור עדיין איך או ממה יהיה עשוי אותו משטח, והועלו הצעות שונות: חומר נוקשה, סדרה של לוחות עץ צבועים לבן שניתן להרים ולפרק, בד גדול וגמיש שניתן למתוח לצדדים או לכוץ, או אולי רק סימון גבולות בסרט גומי, כמו במשחק הקלאס, או בקווי גיר שאפשר למחוק ולצייר מחדש?

שוב חזרנו אל הטקסט של יזהר, כל אחד לחוד ושנינו ביחד. מה נֶאָמַר בו ומה לא נאמר. זה היה השלב שבו תהליך העבודה מתחולל במקביל בכמה



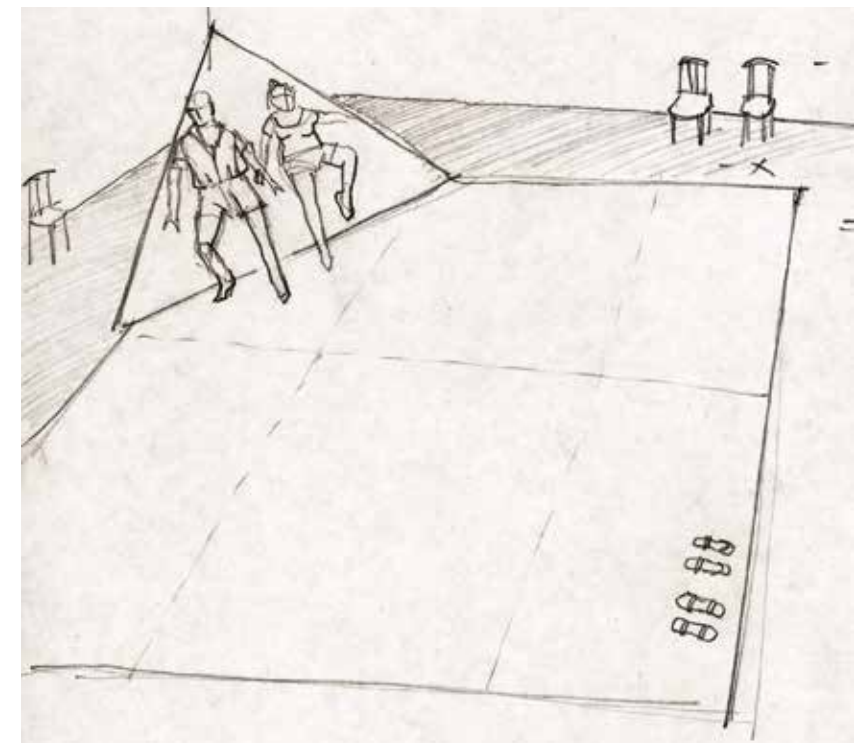
אצל הים, קבוצת תיאטרון רות קנר 2005. צילום: רוני תורן.

הדימוי וגם החומר שאיתו עבדו השחקנים. הם כתבו על הנייר מילים, ציירו עליו, הניפו אותו באוויר כדימוי למשק כנפי יונים מעל מי הכנרת, קרעו ממנו פיסות ויצרו מאחוריו צלליות. לכל אורך המופע ישבה אחת השחקניות בקבוצה בשולי הנייר, תלשה ממנו פיסות ופיסלה מהן פרחי נייר. פרח אחר פרח שהושחלו על שרשרת. אלה היו פרחי הגדר החיה שרואה הזוג הצעיר על גדות הכנרת, וגם הפרחים שמהם נארגה בסופו של הערב שמלה דמיונית שעטתה עליה השחקנית שגילמה את הנערה בסיפור: אחרי שהשתחררה מן

לכל מופע. דווקא המופרכות שבהצעה קסמה לנו. חשבנו שה"דיבידנדים" שיניב הנייר גדולים בהרבה מאלה שיתקבלו מכל חומר אחר שהועלה או הוצע. הנייר הלבן, כך האמנו, משדר בין היתר בתוליות ראשונית. היפנים נוהגים לומר שנייר לבן מכיל את כל האפשרויות. אם רשמת עליו קו אחד קטן, צמצמת חלק מהן.

הנייר הנקי והחלק שנפרש בתחילת הערב יצר טריות שכולה הבטחות. אבל בו בזמן היה עדין, קריע. היה קל לקמט אותו, להרעיש בעזרתו, להניף אותו, לתלוש ממנו. הנייר, כך קיווינו, הוא חומר שאת תכונותיו ניתן לגלות במהלך העבודה, עם השחקנים.

יריעת הנייר המלבני והלבן, שחברי הקבוצה בשקדנותם הרבה הרכיבו לפני כל מופע מפסי נייר מודבקים זה לזה, שימשה במה, טריטוריה מוגדרת שהכתיבה כניסות ויציאות, ובה בעת הייתה גם המסגרת שבה עוסק הטקסט.

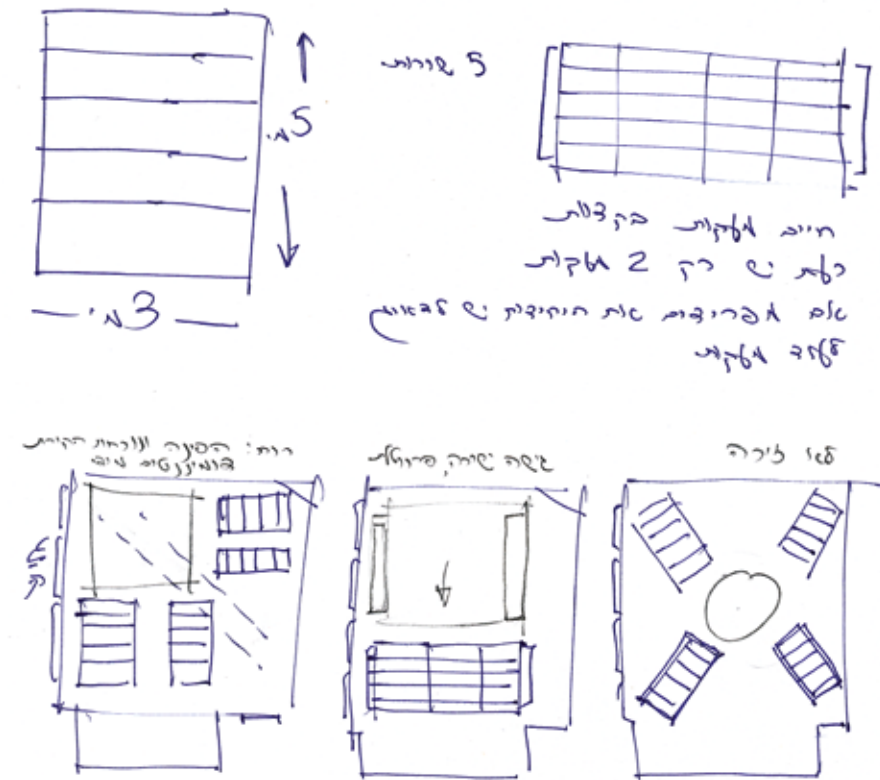


אצל הים, קבוצת תיאטרון רות קנר 2005, רישום הכנה.

ו"ברים" לתרגילי מחול. דווקא חשיפה מוחלטת של האולם ומרכיביו יכלה לסייע לנו: חלל טכני, חדר חזרות שתקרתו נמוכה, שלא נראה כמו במה, שאין בו מסתור ועל כן לא יכול להיות שום דבר מלבד חלל עבודה. ובכל זאת דווקא כאן, בחלל שבו לא מזומנת לצופה שום חוויית תעתוע, קל להתחיל. כאן כרית לבנה יכולה להיות גלים, ובובת חלון ראויה יכולה להיות שחיין בים. ה"פחות" תמיד מאפשר ל"יותר" להיווצר ולהתרומם. היה צורך לברור ולהחליט אילו דברים בחלל יהפכו לחלק מן האירוע, ומה יורחק או יוסתר. חיפשנו בחלל הפיסי תבנית ארגון שתהיה נכונה לשני חלקי הערב ותקבע לא רק את עיצוב המופע אלא בעיקר את אפשרויות התנועה בחלל ואת היחסים בין הצופים למבצעים. הוענקה לנו חירות המנועה לרוב ממעצבי במה שפועלים בבמות מסורתיות למיניהן - במות פרוסניום, במות זירה או במות פורצות. כאן יכולנו לבחור מערך על פי שיקול דעתנו ולפי צורכי הערב. בדקנו תצורות שונות של ארגון מושבי הקהל, בשרטוטים וגם בחלל עצמו: בעזרת חברי הקבוצה העמדנו מושבים באולם במטרה לבדוק איזה מערך יניב את מרב היתרונות. בגלל מורכבות הטקסטים נדרשה מידה של אינטימיות בין הקהל לשחקנים, ועל כן נפסלו מראש תצורות ישיבה שבהן חלק מהקהל רחוק במיוחד. נדרשה לנו תבנית חלל שתאפשר מעבר זורם בין מרכיביה. שני הסיפורים עוסקים בים, בגלים שהולכים ובאים. רצינו לממש אפשרויות תנועה רבות ככל האפשר, כך ששחקנים יוכלו להיכנס ולצאת בין הצופים.

לבסוף בחרנו בתצורה בלתי שגרתית: פינה בחלל. האזור שבו הופיעו השחקנים נתחם בין שתי צלעות החדר שבהן קבועים חלונות. מושבי הקהל אורגנו בשתי צלעות נגדיות שהשלימו מלבן. אמנם מרחב האירוע (ראו תרשים) היה מלבני, אבל התבנית הכוללת של האירוע התבססה על ציר אלכסוני בין פינת האולם שממנה נכנס הקהל ובין הפינה הנגדית שעליה, על במה מוגבהת, ישב המוסיקאי - איש הסאונד. הציר האלכסוני שימר דינמיות בלתי פוסקת, והמעברים בין גושי המושבים אפשרו לשחקנים לצאת ולהיכנס מחמש כניסות שונות.

גם את החלונות הקבועים בקירות האולם רתמנו למופע: מעצב התאורה האיר את החלונות ואת העצים שנשקפו מבעדם, כך שהטבע והחיים הציצו אל המלבן הלבן שלנו ונוצר מתח מעניין בין המופשט לקונקרטי, בין החלל הפיסי לחלל הדרמטי.



אצל הים, קבוצת תיאטרון רות קנר 2005, רישומי תכניות רצפה אפשריות שנבחנו.

הבושה וגילתה את נשיותה, הסירה את המחסומים (ואת הבגדים) בינה ובין הנער, טבלה במי הכנרת ויצאה מן המים עדויה בפרחי הנייה, שיחד עם גיליון הנייר הגדול הפכו להינומה גדולה. בעזרת החומר והמשטח הלבן נוצר גם משפט בימתי, מהלך לסיפור כולו: כל ערב מתחיל בנייר לבן נקי וחדש, שעליו, סביבו, דרכו ובאמצעותו מוגש הטקסט, אבל בסופו, כמו הזוג הצעיר, הנייר כבר אינו אותו נייר.

הבחירה בנייר כחומר, כדימוי וכהגדרת חלל הייתה רק חלק מן התהליך. עדיין היה צורך להגדיר את החיבור בין יריעת הנייר ובין החלל הפיסי והקהל. המופע הועלה בחסות להקת בת שבע והתקיים באולם החזרות של הלהקה, אולם "ורדה" במתחם סוזן דלל בנווה צדק: אולם מלבני שבשני קירותיו היו קבועים אז חלונות גדולים, והיו בו גם ציוד מחול קבוע כמו מראות גדולות

מלבן הנייר הלבן וארגונו בחלל היו התנאים הטכניים הנחוצים למימוש הפעולה. אבל לצד תהליך ההכנה עלתה גם שאלה דרמטורגית: מדוע בכלל מספרים את הסיפור הזה? מדוע נחוץ העיסוק העדין הזה במילים, באור, בשמים? אל מול מה עומד כל זה? מה באה לספר לנו ההתלבטות העדינה הזאת של הנער הביישן בשאלה הרוטטת אם לגעת, לא לגעת, לנשום, לא לנשום, להזיז רגל, להתקרב? מה לנו ולזה? רות הבינה שאולי המוקד טמון דווקא בנו, כאן, עכשיו, בעולם החומרי שלנו, העולם הגס, הצעקני, שיש בו רק הצלחה וכסף ופרסום וחיצוניות; לעומתו, כאן במרחב הלבן והבתולי שיצרנו, יש שיח על עדינות, על פגיעות והתלבטות כערך, ואולי דווקא בפער הזה בין השניים מצוי האירוע.

לשם כך נוצרה לסיפור של יזהר מסגרת חיצונית. מחוץ לריבוע הלבן הוצבו כמה כיסאות. על אחד מהם ישבה לכל אורך ההצגה שחקנית והשמיעה במיקרופון מלמולים חרישיים על חישוב מספר המקומות, מספר הכרטיסים, מחיר הכרטיס והרווחים הצפויים מהכנסות הערב - טקסט הפוך ברוחו לחלוטין מן הטקסט היזהרי. המנעד הפיסי והדרמטי, שנמתח בין מלבן הנייר הלבן - מעין "מרחב מקודש" שעליו הושמע טקסט פיוטי - ובין המלמולים הכלכליים שהושמעו ברמקולים במרחב המקיף את הקהל, יצר הקשר רחב יותר המכוון גם הוא חלל מסוג מסוים - חלל מנטלי המעמיד שאלה: האם אנחנו עדיין יכולים להתבונן במלבן לבן ולהתרגש ממנו?

חודשי עבודה ארוכים של התחבטויות וחיפושים הסתכמו, מנקודת מבטו של הקהל, ביריעת נייר לבנה. המונח המקובל "תפאורה", שהאקדמיה ללשון העברית גזרה מהשורש פ.א.ר. מתוך הנחה שגויה שהשפה החזותית נועדה לקשט ולפאר, היה רחוק מן המעשה התיאטרוני שנעשה כאן. ה"סצנוגרפיה" כסכום כל ההיבטים החזותיים - חלל, תנועה, דימוי, חומר, אור, זמן - צומצמה במקרה הזה לכדי עיקרון מדריך: פחות הוא יותר. מועט המחזיק את המרובה. יותר מאי־פעם יכולתי לרדת לעומקם של הדברים שכתב אבי עיצוב הבמה האמריקני רוברט אדמונד ג'ונס: "בסופו של דבר מלאכתו של מעצב הבמה אינה זו של הארכיטקט או הצייר או הפסל או אפילו המוסיקאי, אלא מלאכתו של המשורר".



אצל הים, קבוצת תיאטרון רוח קנר 2005. צילום: רוני תורן.

רבים כתבו על חלקם של המחזאי, הבמאי והשחקן במעשה הבריאה התיאטרוני, אך מעטים הספרים העוסקים בצד החזותי של הצגות תיאטרון - עיצוב הבמה או הסצנוגרפיה.

בספר יחיד במינו מתאר רוני תורן, ממעצבי הבמה הוותיקים והמרכזיים בישראל, את תהליכי היצירה החזותית של הפקות שהיה שותף להן לצד במאים מובילים בתיאטרון ובאופרה, בארץ ומחוצה לה: חנוך לוין, דיוויד אולדן, חנן שניר, ג'ונתן מילר, יוסי יזרעאלי, גדי רול ורות קנה.

בשבעת הפרקים של בקנה מידה: אחד לאחד, המוקדשים כל אחד לעבודה עם במאי אחר, מתאר המחבר את הדינמיקה המתהווה בין שני יוצרים בבואם להמיר טקסט מילולי בטקסט חזותי ולהפוך מילים לצבע, חומר, תנועה ואור. בתוך כך מתבררות גישות שונות לאמנות, לתיאטרון ולבמה, ומתגלות צורות עבודה מגוונות בדרך אל האירוע הבימתי.

לצד חשיפתם של תהליכי עבודה אישיים, המלווה ברישומים ובתמונות במה, הספר מציב תשתית עיונית לתחום עיצוב הבמה ומקנה כלים מושגיים נחוצים לדיבור על מרכיבים כמו חלל, זמן, פעולה וייצוג בתיאטרון. לעומת הגישה המסורתית, הרואה בעיצוב הבמה יסוד משני התומך בטקסט המילולי, אנו לומדים כיצד הסצנוגרפיה רותמת את ארגון הכלים העומד לרשותה לכתיבת טקסט עצמאי משלה, במקביל לטקסט המילולי. התוצאה היא ספר שיעניין לא רק אנשי במה וצופי תיאטרון אלא כל אדם שמתעניין ביצירה חזותית ובזיקה שלה לטקסט מילולי.

רוני תורן הוא מעצב במה ותלבושות שעבודותיו לתיאטרון ולאופרה הוצגו בארץ ובחו"ל. מרצה לעיצוב במה ולתקשורת חזותית במכללת סמינר הקיבוצים.

מחיר מומלץ: 112 ₪



0 0310006893 2
דאנאקוד 31-6893



קו אדום אמנות