

תיאטר-אור Theat-or

על אור כמטאפורה תיאטרונית

כתבה: רקפת רובין - מדריכה ארצית בתיאטרון

בשונה מהרכיבים התיאטרוניים האחרים, תפאורה, תלבושות, מיזנסצנה וכדומה, האור בתיאטרון אינו רק רכיב אלא מטפורה מטא-תיאטרונית על פיה: אור הוא חיים והתחלה והחשיכה היא סיום ומוות. ככזה האור לא משרת אך ורק את שלוש מוסכמות התיאטרון הבסיסיות קרי, עיצוב הזמן, המקום והדמויות, אלא מהווה רכיב מרכזי, אם לא גם החשוב ביותר, בעיצוב הרעיון הגדול שמבטאת ההצגה וגם התיאטרון עצמו כמטפורה לחיינו ולתפקיד אותו אנו מגלמים.ות בהם.

בתקופה הקלאסית, בתיאטרון היווני, טרם המצאת החשמל והנורות עוצבו מבני התיאטרון כך שהפרוסקניון והאורכסטרה יוארו מרבית היום באור השמש. המחזות נכתבו כך שהזמן הבדיוני לא יעלה על 24 שעות כדי לשמור על אחדות הפעולה (הדרמה) והזמן. באופן זה למשל מנבא טרזיאס לקראון ב"אנטיגונה" לסופוקלס כי השמש לא תשקע ותזרח עוד פעמים רבות לפני שבנו הימון ימות. מותו, לדבריו, יקרה לפני שקיעת החמה. נבואה זו נאמרת לא הרבה לאחר שהזקיף הודיע לקראון שאנטיגונה נתפסה מבצעת את הקבורה השנייה של אחיה, פוליניקס, בדיוק כשהשמש הייתה במרכז השמים. ובמחזה זה, כמו גם בדרמות יוניות אחרות לסופוקלס ואחרים, מתארת המקהלה או הדמויות האחרות אירועים שהתרחשו בעבר או בחוצבמה על מנת לשמור על אחדות המקום והזמן- שתי מוסכמות שהאור הוא זה המעצב אותן כיום. מכאן ברור כי לא בכדי בחרו היוונים לקרוא לתיאטרון בשמו, שכן שם זה מציג אמנות זו ביתרונה הגדול: זהו "המקום שבו רואים" ואילו במקום שאין אור - לא רואים. כך קיבל על עצמו התיאטרון כבר ביוון העתיקה להאיר נושאים, סוגיות, רעיונות ובני אדם אלו בפני אלו. הזוועות נעשות בחשכה, במקומות שאינם נראים ואילו הנאורות בתיאטרון. התיאטרון נועד להאיר את ההומניות את החשיבה האנושית, הפילוסופית, את המדע. לא בכדי רעיונות גדולים או מבריקים מתוארים כנורה שנדלקת מעל הראש ותשוקה כאור בעיניים.

בתקופה הקלאסית, בימי הביניים, ועד המאה ה-15 הצגות התיאטרון התקיימו בעיקר באוויר הפתוח לאור השמש. בתקופה האליזבתנית ובמקביל להתפתחויות הארכיטקטוניות באיטליה, הצגות התיאטרון החלו להיות מוארות באמצעות נרות ולפידים, הן החלו להתקיים גם בערבים ובמבנים סגורים. ב-1545 כבר היה השימוש הראשון ב"פילטר צבע" מזכוכית לאורות הלפידים על מנת ליצור את מוסכמת הזמן. ויליאם שקספיר השתמש באור כדמות בעלת תפקיד מרכזי. לא רק בריבוי המקומות והזמנים אלא גם רעיונית. האור בכתיבתו של שקספיר הוא מוטיב המייצג את כל הטוב שבעולם ובאנושות: "איזה אור מן החלון בוקע. זהו המזרח ויוליה היא השמש", יוליה מוצגת כטוהר, הנעורים והאהבה, בריאה. בכוחו של האור השקספירי

התיאטרוני לחשוף עוולות. אלמנט זה מודגש ב"מלכודת העכברים" של המלט. האור חושף את מעשה הבגידה והרצח שעשה קלודיוס באחיו המלט האב. הרצח נחשף כשהוא צופה בהצגת התיאטרון המשחזרת את הרצח. יכולת האור התיאטרוני לחשוף את האמת מודגשת כיוון שהבקשה להדליק את האורות מייצגת את היציאה מתוך הבדיון הבדיוני (ההצגה שבתוך ההצגה) אל ההצגה שברמת המציאות הבדיונית (המלט):

"אופליה: המלך קם

המלט: מה נבהל מאזעקת
שווא של שריפה?

מלכה: מה שלום אדוני?

פולוניוס: לעצור את ההצגה

מלך: תנו לי איזה אור. החוצה.

פולוניוס: אור אור אור" (תרגום:
ד. פרנס)



הקהל חוזר אל רמת המציאות

הבדיונית (המלט) ונזכר למעשה שהוא צופה בהצגת התיאטרון ברמת המציאות שלו עצמו. טכניקה זו של "שיקוף קהל" הופכת את האור התיאטרוני ואת המקום שבו רואים למנגנון של ביקורת, צדק ומוסר.

במחזה "סיראנו דה ברז'רק" מאת אלקסיס רוסטאן, שנכתב בתקופת הרסטורציה, רגנו האופה שחילק מאפים למשוררים תמורת שיריהם, הופך לאחר המלחמה באראס, למוחט נרות בתיאטרון של מולייר. ממי שמזין את האשליה לזה שמכבה את האור בסיומה, בסוף ההצגה. גם במחזה זה השימוש באור הוא מטא-תיאטרוני ומבוצע במטרה לחשוף את העוול הגדול - הפלגיאט המוליירי למחזהו של רוסטאן "הפדאנט המדומה" שהפך להיות "החולה המדומה", המזוהה כל-כך עם המחזאי ועם מותו:

"סירנו: רגנו, מה מעשייך? ספר

רגנו: (מבעד לדמעותיו) אני מוחט.. נרות.. בתיאטרון של מולייר

סירנו: מולייר!

רגנו: אבל אני מתפטר! אני ממש זועם!..

אתמול הציגו את תעלולי סקאפן

וראיתי שהוא גנב ממך תמונה!

סירנו:....כן כל חיי מילאתי תפקיד של לחשן –

הנשכח מלב! כן, כל חיי היו כך:

אני נשארתי למטה בצל האפלה

כשאחר עלה לקטוף את נשיקת התהילה!"! (עמ' 218, תרגום: רטוש, הוצ' הספריה החדשה)

זיהוי הפלגיאט מתרחש ברגע מותו של סירנו, במונולוג "הנוצה" שהוא מונולוג הסיום של ההצגה, בו מתוודה סירנו, שהוא זה ש"גולם" על ידי כריסטיאן היפה, ולמעשה חושף בפני מדמואזל רוקסן את האשליה בה גרם לה לחיות, היא אהבה אותו ולא את כריסטיאן. אך מאידך חושף סירנו גם את כוחו של התיאטרון, להסתיר את הביעור ולהראות את היפה, להסתיר את הלחשן ולהראות את השחקן. הווידי הדרמטי הוא בעל כפל משמעות מטא-תיאטרונית שכן, המחזה מתחיל באולם התיאטרון, בתחילתה של ההצגה של השחקן מונפלרי, עם סצנה שבה הכייסים מתכננים לגנוב מן הצופים, כסף אמיתי לא פלגיאט רוחני, והקהל מריע לכניסתו של מדליק הנרות:

"קידז': אה אחים לצרה

כן הגענו לכאן עוד לפני התאורה

המרקיז: ... יש לי מרה שחורה משחור

מרקיז אחר: התעודד מרקיז, הנה יוצר האור!

הקהל: (מריע לכניסתו של מדליק הנרות): אה! (הם מתקבצים מסביב לנברשות שהוא מדליק) (עמ' 23)

הדלקת האור וכיבוי הפכו למוסכמה תיאטרונית של תחילת ההצגה וסיומה, תחילת האשליה התיאטרונית וסיומה, תחילת הנשגב וחזרה למציאות הפיזית והממשית. כך מתחיל המחזה סירנו דה ברז'רק בהדלקת האור בתיאטרון של סירנו ומסתיים בכיבוי האור בתיאטרון של מולייר. אצל האחד החיים האמיתיים נחוו כהצגה והוא מת ב"מציאות" ואצל השני התהילה והחיים היו אמיתיים והמוות קרה ב"תיאטרון".

המדע המשיך וסיפק לעולם גם את נורות הגז והרפלקטורים, מאוחר יותר את הנורות והפנסים ובכך אפשר למעשה גם את התפתחות התיאטרון הריאליסטי, שיצר הפרדה מוחלטת בין הקהל השרוי בחשיכה לבין הדמויות המוארות על הבמה. בתיאטרון הריאליסטי נוצרה לראשונה מוסכמת הקיר הרביעי, מוסכמה על פיה לראשונה אין שוויון – הקהל רואה אך אינו נראה כבעבר ב"מקום שבו רואים". ולא רק הקהל אינו נראה בתיאטרון המהפכני הזה אלא גם כל ה"סודות" התיאטרוניים המצויים "מאחורי הקלעים". כך הפך התיאטרון לנקודת אור בין שני המקומות האפלים והחשוכים שהם

המציאות, ובכך גדלה אחריותו לתת במה לשאלות גדולות על מקומו החברתי של האדם ועל תפקידיו החברתיים השונים על בימת העולם. הרעיון המטא-תיאורני הזה בא לידי ביטוי בסיום המערכה השנייה של המחזה "האב" מאת אוגוסט סרינדברג שבו זורק הקצין על לורה אשתו את המנורה :

"לורה: המכתב שלך. זה ששלחת לרופא שלך ובו הצהרת שאתה משוגע...עכשיו כבר סיימת את תפקידך כאב ומפרנס שיש בו צורך, לא זקוקים לך עוד ואתה יכול ללכת. אתה חייב ללכת אחרי שנכחת שאצלי השכל חזק כמו הרצון ומכיוון שלא רצית להישאר ולהכיר בזה.

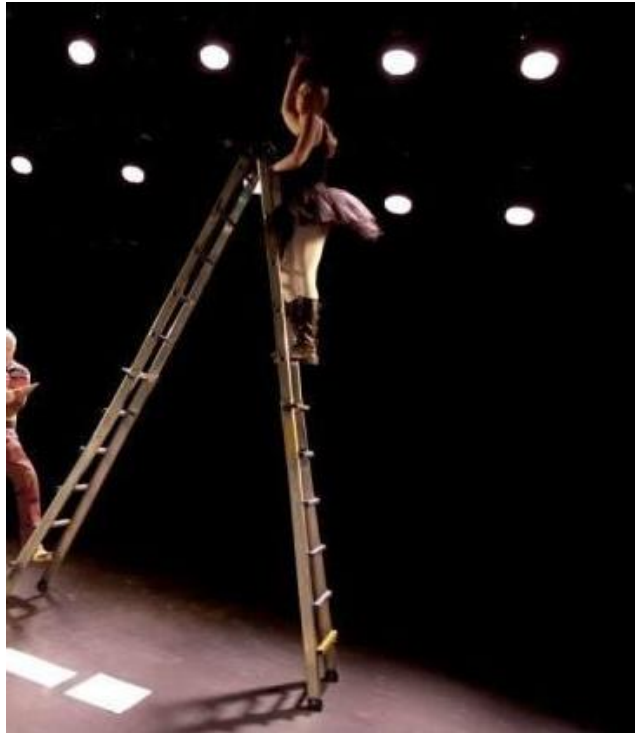
(הקצין ניגש אל השולחן, חוטף את המנורה הבווערת ומשליך אותה לעבר לורה) "(עמ' 63 תרגום: קשת הוצ' אור עם 1984)

השלכת המנורה מייצגת לא רק את השיגעון של הדמות אלא גם את חוסר רצונה לציית למוסכמה התיאורנית הפשוטה של הייצוג הבורגני. התיאטרון כעולם של אשליה ובדיון נקשר באופן רעיוני גם לעולם השיגעון, עולם הפועל על פי מוסכמות מציאות חלופיות, אך מעלה שאלות חשובות לגבי המציאות בה אנו חיים, בדיוק כפי שעשה זאת המלט כשבחר להתחזות למשוגע וכן לעשות שימוש בכלי התיאטרון על מנת לחשוף את דודו הרצח. אצל בקט בתיאטרון האבסורד, גם התיאטרון כמו המציאות הוא שיגעון או אבסורד שהאור המהבהב הוא הייצוג שלו: "הן יולדות בפישוק על הקבר, **אור היום מהבהב לרגע ואז שוב לילה**" (מחכים לגודו)

בקט עושה שימוש במוסכמת הדלקת האור וכיבוי האור כמוסכמת תחילת וסוף ההצגה או החיים לכדי יצירת מחזה שלם "נשימה", שמשכו 35 שניות ובו אור נדלק על הבמה, נשמע בכי של תינוק, ושוב חשיכה. התפיסה האקזיסטנציאליסטית הזו של התיאטרון המובאת לידי ביטוי באמצעות התאורה, יוצרת תיאטרון שהוא חסר אונים, חסר כח שינוי אמיתי. לעומתו, אצל ברכט בתיאטרון האפי, אמצעי הייצור של האור, הפנסים, כמו גם אחורי הקלעים ויתר האמצעים האומנותיים היוצרים את מוסכמות התיאטרון (הזמן, המקום והדמות) חשופים לעיני הצופים והצופות, זאת על מנת לא להתעמק באשליה אלא ביכולת להאיר ולשנות את המציאות. ליצור מציאות באמצעות הארתה.

היום במאה ה-21 עוסקת האמנות והאומנים בעיקר בהראיית עצמם, בדימוי החברתי, האישי והאנושי שלהם. כיוצרים. כל נושא וכל אדם ראויים להצגה וליצירה וכל אחת ואחד אמורים לייצר תוכן מעניין לכדי מופע שהפרפומר במרכזו ושאינו זקוק לפירוש או פרשנות של קהל. בפוסט מודרניזם הכל מעניין ולא מעניין בה בעת. במופע "הגוף האחר" של היוצרת נטלי צוקרמן, נטלי מנסה לכוון פנס תאורה ובאופן זה חושפת את התמודדותה היומיומית כנכה עם פעולות טריוויאליות כמו עליה במדרגות וטיפול על סולם. הרעד העצבי הבלתי הפוסק שהופך לפרפורמנס וירטואוזי של הגוף של נטלי כרכיב תיאורני הייחודי לה נוצר באמצעות אותו פנס,

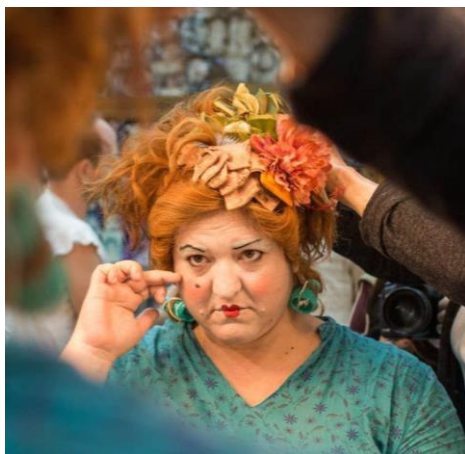
באמצעות אותו שינוי או כיוון של האופן בו יש לראות ולא שינוי של האופן שבו יש להראות. זהו כמעט החלק הדידקטי במופע מחוזק על ידי השלטים אותם מניפה נטלי באוויר, חושפת ומחזירה את התוויות החברתיות החיצוניות שדבקו בה. אין כאן רק התאמה של האור בו היא מוארת אלא באופן שבו היוצרת מאירה את עצמה ולוקחת שליטה על הנרטיב שלה "מראה את ההראיה". העבודה של נטלי מביאה לידי ביטוי את החוק הפיזיקלי של שבירת קרני האור כאשר הם עוברים מסביבה אחת לאחרת, שוברים את השוויון בין



זווית הפגיעה לזווית החוזרת בשטח הראליסטי המישורי.

את כל ההתפתחויות הללו של תפיסת האור לאורך ההיסטוריה תיאר חנוך לוין במחזותיו מאור טבעי הנוצר על ידי המאורות הגדולים של הטבע תוך הראיית הטוב והמובחר (התיאטרון היווני הקלאסי) אל הסתרת הטוב (סירנו), האבסורד שבחיים (בקט), עד המכניות שבאור ועם זאת האלוהות שבאדם המייצר אותו:

"והרי יש גם דברים אחרים בעולם, רבותי הגברים, יש לב'קלה, יש ראש'קלה, אנושיות'קלה, תרבות'קלה, אמנות'קלה, יש אפילו **תיאטרון'קלה שבו עומד שחקן'קלה עם זרקור'קלה** ומרביץ איזה מונולוג'קלה..." (אשכבה, חנוך לוין, תמונה 13)



את הדיאלוג הטרגי-קומי זה נושאות הזונות ב"אשכבה" בנסיעתו האחרונה של הזקן אל הרופא, בניסיון למצוא מרפא. מחקרים רפואיים מצאו שלקרני אור מסוגים שונים יכולת לרפא (פוטותרפיה). הרפואה המודרנית עושה שימוש באור לרפואה הן אסתטית והן פנימית, למשל לתיקון הראיה. אם נמשיך בקו

הכרונולוגי ההיסטורי שמציבה לנו מטפורת האור בתיאטרון, הרי שלתיאטרון, המקום שבו רואים, כוח לרפא אותנו בבני אדם וכחברה – ולאור התיאטרוני כוח לברוא ולהבריא.

