

התיאטרליות: חקר ייחודה של השפה התיאטרלית

זיוט פראל

מצרפתית: הילה קרס
ייעוץ מדעי: נורית יערי

Josette Féral, "La *
théâtralité: la spécificité du
langage théâtral". *Poétique*
התרגום (1988), pp. 347-361
נערך תוך שילוב בין הגרסה
הצרפתית לגרסה האנגלית
SubStance: שהופיעה בכתב העת:
32, no. 2&3, (2002), pp. 94-108
המערכת

1. המונח "מיצג" מקביל
כאן למה שמכונה באנגלית
Performance Art, כלומר
אמנות שנולדה מ"הפנינג"
ושגבולותיה עם האמנויות
האחרות (ציור, פיסול, מוזיקה)
אינם מוחלטים. עוד בנושא זה,
ראו מחקרה של רולי גולדברג:
R. Goldberg, *Performance,
Live Art, 1909 to the Present*,
E.P. Dutton, New York 1979
עיינו גם ב: Josette Féral,
"Performance et théâtralité: le
sujet démystifié". *Théâtralité.
Écriture et Mise en scène*, J.
Féral, J. Savona et E. Walker
(eds.), Hurtubise hmh, coll.
"Brèches", Montréal 1985, pp.
125-140

2. חשיבותו של שינוי זה
מצטיירת מתוך משאל שנערך
ב־1912 על־ידי כתב העת
Marges, שבו נשאלו הקוראים:
"מי לדעתכם נעלה יותר, אדם
שאוהב לקרוא או אדם שמבקר
בתיאטרון?". רוב המשתתפים
השיבו או שהקריאה נעלה על
הצפייה במופע. כך מדווח
אנדרה ויינשטיין (Veinstein)
ב: *la Mise en scène théâtrale,
et sa condition esthétique*,
Flammarion, Paris 1955,
p. 55.
3. מצב זה הוא מתוצאותיה
של המצאת הצילום, שאילצה את
הציור להגדיר מחדש את תכליותיו
וייחודו.

לשאל היום מהי תיאטרליות או מהו ייחודו של התיאטרון, פירושו
לא רק לנסות להגדיר מה מבדיל את התיאטרון מן הז'אנרים האחרים,
אלא גם מה מבדיל בינו לבין אמנויות במה אחרות, ובייחוד מחול, מיצג'
ואמנויות המולטי־מדיה; פירוש הדבר להתמקד בטבעו של התיאטרון
עצמו, מעבר לפרקטיקות התיאטרליות האינדיבידואליות, לתאוריות של
המשחק ושל האסתטיקה; פירוש הדבר לנסות ולמצוא את הפרמטרים
המשתתפים לכל המפעל התיאטרלי מראשיתו. פרויקט זה עשוי להיראות
יומרני, אך חשיבותו מחייבת לנסות ולמצוא הגדרה שכזו. מאמר זה הוא
צעד ראשון של חיפוש נקודות ייחוס לקראת עיון נוסף בנושא.

המאה העשרים הפכה על פיהן את הוודאיות של התיאטרון כמו גם
של אמנויות אחרות. מה שבמאה התשע־עשרה נגזר מאסתטיקות
תיאטרליות ברורות ומכתיבות־נורמות, נמצא יותר ויותר מוטל בספק
במאה העשרים. במקביל, הבמה הלכה והתרחקה מן הטקסט והועידה
לו מקום חדש במפעל התיאטרוני.² תחת מצור זה לא היה עוד ביכולתו
של הטקסט לערוב לתיאטרליות שעל הבמה, ורק טבעי הוא שאנשי
התיאטרון החלו לתהות מהו ייחודו של המעשה התיאטרוני, מה עוד
שדומה היה שייחוד זה חל גם על פרקטיקות אחרות כגון מחול, מיצג
או אופרה.

נראה שהופעת התיאטרליות במקומות הקשורים לתיאטרון אך מצויים
מחוצה לו, מלווה בהתפוררות גבולות הז'אנרים וההבחנות הפורמליות
בין הפרקטיקות: התכונות הייחודיות לכל ז'אנר קשות יותר ויותר
להגדרה, החל מתיאטרון־מחול וכלה באמנויות המולטי־מדיה, דרך
ההפנינג, המיצג והטכנולוגיות החדשות. ככל שהראוונות והתיאטרליות
לבשו עוד ועוד צורות חדשות, מצא עצמו התיאטרון נדחק מן המרכז
ונאלץ להגדיר עצמו מחדש.³ מאותו רגע אבד לו ייחודו הוודאי.

כיצד אפוא נגדיר כיום את התיאטרליות? האם יש לדבר על תיאטרליות בלשון יחיד או בלשון רבים? האם תיאטרליות היא סגולה השייכת בלעדית לתיאטרון, או שמא היא יכולה לאפיין בדרך דומה גם את היומיום? האם היא מידה (במובן הקנטיאני) שקיומה קודם להופעתה באובייקט תיאטרלי, ולפיכך אותו אובייקט מהווה תנאי להתגלותו של התיאטרלי; או שמא היא דווקא תוצאה של תהליך תיאטרלי מסוים הקשור לממשי או לסובייקט? אלה השאלות שאעסוק בהן.

הקשר היסטורי

דומה שהמושג "תיאטרליות" הופיע בהיסטוריה במקביל למושג "ספרותיות"⁴, אף-על-פי שהתפשטותו בביקורת הספרות הייתה אטית יותר, שכן רוב הטקסטים שאיתרנו בנושא פורסמו רק בעשור האחרון.⁵ מכאן שהניסיון להמשיג את תפיסת התיאטרליות קשור להתעניינות בעת האחרונה בתאוריה של התיאטרון. אפשר בהחלט לטעון כנגדי שהחיבורים פואטיקה מאת אריסטו, פרדוקס השחקן מאת דידרו, והקדמות מאת ראסין וויקטור הוגו, אם נסתפק בדוגמאות אלה, מהווים בהחלט ניסיון לתאורטיזציה של התיאטרון. אך ידוע לנו היטב שהתאורטיזציה של התיאטרון במובן הנוכחי שלה – כלומר עיון בייחודם של הז'אנרים ובהגדרת מושגים מופשטים כגון "סימן", "סמיטיזציה", "הראיה" (Ostension), "מקטע" (Fragment), "ריחוק" (Distance) ו"התקה" (Displacement) – היא מאוחרת בהרבה. כפי שציין בארת, הניסיון להגדיר תאוריה של התיאטרון הוא מסימניה של תקופה שהוקסמה מהתאוריה.

התפוצה שזוכה לה מושג התיאטרליות משכיחה מאתנו היסטוריה מוקדמת יותר, שכן ניתן לאתר מושג זה כבר בטקסטים הראשונים של אבריינוב (1922) (Evreinov). שם מדבר אבריינוב על Teatralnost ועומד על חשיבותה של הסופית "נוסט", בהדגישו שהיא תגליתו הגדולה ביותר.⁶

לתיאטרליות אין הגדרה מילונית של ממש ומוצאה האטימולוגי אינו ברור. נראה שהיא דומה לאותו "מושג מרומז" שהזכיר מייקל פולני (Polany):⁷ "רעיון מוחשי שניתן להשתמש בו ישירות אך ניתן לתארו אך ורק בעקיפין". יש נטייה לקשר תפיסה זו עם התיאטרון.

התיאטרליות כתכונה של היוזמים

ניתן להמחיש את העובדה שתיאטרליות אינה תופעה תיאטרלית בלבד באמצעות דוגמאות החוקרות את התנאים לביטוי התיאטרליות על הבמה ומחוצה לה. נבחן אפוא את התרחישים הבאים:

4. עיינו לדוגמה: Mircea Marghescou, *le Concept de littérature: Essai sur les possibilités théoriques d'une science de la littérature*, Mouton, La Haye 1974; Charles Bouazis, *Littérature et Société: Théorie d'un modèle du fonctionnement littéraire*, Mame, Paris 1972; Thomas Aron, *Littérature et Littérature: Essai de mise au point*, Les Belles Lettres, Paris 1984; וכן ראו התפיסות הראשונות של "ספרותיות" באסכולת פראג.
5. אף-על-פי כן יש לציין שהמונח "תיאטרליות" הוצג בצרפת על-ידי רולאן בארת ב-1954 ("Le théâtre de Baudelaire", הקדמה למהדורה של מועדון הספר הטוב שפורסמה מחדש ב: Essais critiques, Ed. du Seuil, Paris 1964).

6. עיינו: Sharon Marie Carnicke, "L'instinct théâtral: Evreinov et la théâtralité", *Revue des études slaves* 53 (1981) p. 98. בצרפתית נתקבל המונח Théâtralité. נרמה שאוצר המילים האנגלי מהסס בין Theatricality לבין Theatricality (השוו עם הגיליון המיוחד שהוקרש לתאוריה של הדרמה והמופע ככתב העת Modern Drama).

1982] 25 ומטשטש את השיבות המונח. בספרדית נהוג המונח Teatralidad.

7. Michael Polany, *The Tacit Dimension*, Garden City, New York 1967. כפי שנוכר Jacques Baillon, "D'une entreprise de théâtralité", *Theâtre/Public* 18-19 (1975), pp. 109-122.

8. הוא מצפה לתיאטרון ולא למחול, לאופרה, למוזיקה או לסרט. במונח זה אפוא, המרחב שלהוכו הוא נכנס כבר מקודר. 9. היעדו של השחקן מעורר בעיה. האם יש תיאטרליות ללא שחקן? והיא שאלת יסוד. בקט מנסה להשיב עליה כשהוא גורם לשחקן לפעול בחלל שבו הוא בקושי נראה לעין.

10. (Evénementialité). ג'י דבור (Debord) כותב על הראווה: "כבר לא ניתן לזהות בפשטות את הראווה עם המבט, גם לא כשהוא משולב בשמיעה. הראווה היא מה שחומק מפעילותם של האנשים, מן ההרור המחורש בה או מהיקון מעשיהם. היא היפוכו של הריאליזם" (Guy Debord, *la Société du spectacle*, Gérard Lebvici, Champ libre 1971). ובעברית: ג'י דבור, חברת הראווה, מצרפתית: דפנה רוז, ככל, תל אביב 2002.

תרחיש ראשון. אתם נכנסים לאולם תיאטרון. התפאורה על הבמה מוכנה בבירור להצגה, וזו עדיין לא התחילה. המסך מורם; אין שחקנים על הבמה – האם ניתן לומר שמתקיימת תיאטרליות?

תשובה חיובית תהווה הכרה בכך שבעצם ה"תיאטרלי" של המקום ושל הבמה כבר טמונה תיאטרליות מסוימת. הצופה יודע למה הוא יכול לצפות מן המקום ומן התפאורה: לתיאטרון.⁸ אלא שהתהליך התיאטרלי עדיין לא התחיל, ההצגה עדיין אינה מתרחשת, והיסוד העיקרי שלה – השחקן – נעדר. עם זאת, כמה אילוצים וכמה סימנים כבר תופסים את המקום המיועד להם. כבר מתקיימת סמיוטיזציה של המרחב, כך שהצופה קולט את התיאטרליות של הבמה ושל המרחב המקיף אותה. מכאן מתבקשת מסקנה ראשונה: נוכחותו של השחקן אינה תנאי מוקדם לתיאטרליות.⁹ במקרה זה, המרחב נושא בתוכו את התיאטרליות משום שהסובייקט הבחין שהוא מכיל יחסים מסוימים ושהוא בעל אופי של מופע. נדמה שמרחב כזה הכרחי לתיאטרליות, שכן המעבר מן הספרותי אל התיאטרלי מהווה תמיד ובראש ובראשונה מימוש מרחבי של הטקסט.

תרחיש שני. אתם נוסעים ברכבת התחתית ועדים לזיוכוח בין שני נוסעים; היא מעשנת והוא מוחה נמרצות ומציין שהעישון ברכבת התחתית אסור. היא מסרבת לציית; קללות, איומים, טון הדיבור עולה. שאר הנוסעים צופים בתשומת לב, כמה מהם מעירים הערות ונוקטים עמדה. הרכבת נעצרת לפני שלט פרסום מרשים לסיגריות. הנוסעת המותקפת יורדת תוך שהיא מקפידה להסב את תשומת לבם של הנוכחים לחוסר הפרופורציה בין השלט הקטן האוסר על עישון לבין המודעה המעודדת עישון, המתפרסת על קיר שלם בתחנה.

האם קיימת תיאטרליות בתקרית? הנטייה היא לענות בשלילה. לא הייתה העמדה בימתית, לא זימון מבטו של האחר מצד הגיבורים ולא יסוד של בדיון. לכל היותר, המשתתפים היו מעורבים בריב. אלא שצופה שהיה יורד באותה תחנה, היה מגלה שהמעורבים בריב היו למעשה שחקנים שהשתתפו במה שא' בואל (Boal) הגדיר כתיאטרון בלתי נראה (Invisible Theater). לאור זאת, האם הייתה תיאטרליות במופע על אף שהצופים השתתפו בו בעל כורחם? בדיעבד נראה שכן.

מה ניתן להסיק משינוי זה בתפיסת האירוע? שבמקרה זה, דומה שהתיאטרליות נבעה מן המודעות של הצופה לכוונה התיאטרלית המופנית אליו. מודעות זו שינתה את הסתכלותו וכפתה עליו לראות תיאטרון במקום שבו לא ראה קודם לכן אלא מקרה, כלומר אירועיות.¹⁰ הצופה הפך לבדיין את מה שחשב לנובע מן היומיום, הוא ערך סמיוטיזציה למרחב, התיק את הסימנים ממקומם ושינה את פרשנותם,

אפשר לסימולקרום להגיח מתוך גופם של המבצעים, ולאשליה – להופיע במקום שבו לא ציפה לה: קרוב מאוד אליו, במרחב היומיומי שלו. במקרה זה, התיאטרליות מופיעה עם השחקן ועם ההתכוונות המוכחת שלו לתיאטרון. אלא שהצופה חייב להיות שותף לסודם של המבצעים, שאם לא כן תהיה אי-הבנה והתיאטרליות תחמוק.

תרחיש שלישי. אני יושבת בגינת בית קפה ומביטה בעוברים ושבבים. אין להם כל רצון להיראות או כוונה לשחק. הם אינם מקרינים לא ייצוג ולא בדיון, לפחות לא למראית עין. הם אינם מציגים עצמם לראווה, או לפחות אין זו הסיבה העיקרית לנוכחותם במקום זה. כל זה היה מתרחש לו הקדישו תשומת לב למבט המופנה אליהם, אך הם אינם מודעים לו. אלא שהמבט שאני מפנה לעברם קורא תיאטרליות מסוימת בגופים שבהם הוא צופה, במחוות שלהם ובהשתלבותם במרחב. מפאת עצם קיומו כמבט, מבטי שוזר תיאטרליות זו בתוך המציאות ועורך מחדש את מחוותיו של האחר בתוך מרחב של נראות (Spéculaire).

מדוגמה אחרונה זו, הכופה על הצופה אילוצים מינימליים ביותר,¹¹ נגזרת מסקנה חשובה: מסתבר שהתיאטרליות אינה תלויה באובייקט שבו היא משתקעת: שחקן, מרחב, אובייקט, אירוע. היא גם אינה נובעת מסימולקרום, אשליה, העמדת פנים או בדיון, שכן הצלחנו לאתר תיאטרליות במצבי יומיום. יותר משזו תכונה שניתן לנתח את מאפייניה, נדמה שזהו תהליך התלוי בראש ובראשונה במבט. המבט מניח ויוצר מרחב נפרד ווירטואלי השייך לאחר ומפנה מקום לאחרות של הסובייקטים ולהופעת הבדיון. מרחב זה הוא תולדה של אקט מודע, שמקורו עשוי להיות הפרפורמר עצמו (במובן הרחב ביותר: שחקן, במאי, תפאורן, תאורן, אך גם אדריכל), כמו בשתי הדוגמאות הראשונות; או הצופה, שמבטו יוצר במרחב פיצול שממנו עשויה להגיח האשליה, כמו בדוגמה האחרונה. מבט זה עשוי לחול ללא הבחנה על אירועים, התנהגויות, גופים, אובייקטים, או על מרחב, בין שהוא שייך ליומיום או לבדיון.

11. הרבר מאפשר לנו לקרוא אחורנית את הדוגמה השנייה (סצנת הרכבת התחתית) ולענות הפעם בחיוב על השאלה ששאלנו קודם (האם סצנה זו תיאטרלית?): כן, במופע ברכבת התחתית טמונה תיאטרליות, גם אם הצופה אינו יודע שלפניו הפקה תיאטרלית.

התקיימותה של התיאטרליות כפופה לשני תנאים: ראשית, הפרפורמר מארגן מחדש את המרחב היומיומי שהוא מאכלס. שנית, מבטו של הצופה ממסגר מרחב יומיומי שהוא אינו מהווה חלק ממנו. פעולות אלה מפצלות את המרחב ל"חוק" ו"פנים" ביחס לתיאטרליות. זהו המרחב של ה"אחר", והוא מכונן את האחרות ואת התיאטרון כאחד.

לפיכך, תיאטרליות הנתפסת כאחרות מופיעה באמצעות שבירה במרחב או פיצול של המציאות. פיצול זה עשוי להתרחש כשהשחקן משתלט על היומיום והופך אותו למרחב תיאטרלי, או כשהצופה מבנה את המרחב כתיאטרלי. מתבונן פעיל זה הוא תנאי להופעת התיאטרליות שכן הוא מחולל שינוי איכותי של ממש (מן הסוג שהוסרל דן בו) ביחסים בין

12. Sujets en procès, כלשון הביטוי שטבעה ז'וליה קריסטבה.
 13. אבריינוב רואה את התיאטרליות כאינסטינקט "לשנות את מראית העין של הטבע". אינסטינקט זה, שאבריינוב מכנה כהודמנות אחרת "הרצון לתיאטרליות", הוא דחף שאינו בר-כיבוש המצוי אצל כל אחר (וראו *le Théâtre pour soi*) בדומה לאינסטינקט המשחק שמצוי אצל חיות (וראו *le Théâtre chez les animaux*). וזדי אפוא איכות כמעט אוניברסלית שקיימת אצל האדם כבר לפני כל אקט אסתטי כשלעצמו. תיאטרליות היא הנטייה להתחפשות, ההנאה ליצור אשליה, להקרין בפני האחר סימלקרות של עצמך ושל המציאות. רומה שבאקט זה, המעביר את האדם למקום אחר ומשנה אותו, האדם מהווה נקודת מוצא לתיאטרליות: הוא משמש לה מקור ואובייקט ראשון כאחד. אבריינוב מזכיר שינוי של הטבע ולא נפתח כאן את הסוגיות התאורטיות שמעלים המושגים "טבע" ו"מציאות"), או בשמו האחר – "המציאות". יש להסיק מכך שבעיני אבריינוב, האדם נמצא במרכז התהליך והוא חייני להופעתה של התיאטרליות ולביטוייה. לדעת אבריינוב, ראשיתה של התיאטרליות היא ב"אינסטינקט", והיא קשורה בראש ובראשונה בגוף השחקן. תחילה היא מופיעה כתוצאה של התנסות פיזית משחקית, ואז היא לובשת צורה של גישה אינטלקטואלית המתמקדת באסתטיקה נתונה. התנסות משחקית זו גוררת שינוי של הטבע. יוצא מכך שהתהליך המייסד את התיאטרליות הוא קריאה טרום-אסתטית, המזמנת את הציריות של הסובייקט, אך קודמת ליצירה כאקט אסתטי ואמנותי מוגמר. כפי שמציין אבריינוב, השתנות

הסובייקטים. האחר הופך לשחקן, בין אם הוא מציג את היותו חלק מאקט של ייצוג (כשהיזמה היא של השחקן) ובין אם הוא הופך לשחקן בזכות מבטו של הצופה המופנה אליו, גם אם בעל כורחו, ומעמיד אותו בתוך תיאטרליות (כשהיזמה היא בידי הצופה).

מכאן שהתיאטרליות כוללת במידה שווה שני דברים: האחד – העמדת האובייקט או האחר ב"מרחב תיאטרלי ממוסגר" שבתוכו ניתן לשלב את מי או את מה שמביטים בו (כמו בדוגמה השלישית); השני – הפיכת אירוע לסימנים כך שהוא מתגלגל להיות מופע (כמו בדוגמה השנייה). בשלב זה של הניתוח מתברר אפוא שיותר משתיאטרליות היא תכונה, היא תהליך המזהה סובייקטים הנמצאים בתוך הליך:¹² מביט – מובט. התיאטרליות היא מעשה שיזמתו באה מאחד משני מרחבים אפשריים: השחקן או הצופה. בשני המקרים נוצר פיצול ביומיום, והוא הופך להיות המרחב של האחר – שבו יש מקום לאחר. אם פיצול זה לא היה קיים, לא הייתה אפשרות לקיום התיאטרון, שכן האחר היה מצוי בתוך המרחב המידי שלי, כלומר בתוך היומיומי. במקרה כזה לא הייתה תיאטרליות ועל אחת כמה וכמה תיאטרון.

בנקודת המוצא שלה, התיאטרליות נראית כמהלך קוגניטיבי כמעט דמיוני, שמבצע מי שמתבונן או מי שמתבוננים בו. היא יוצרת את המרחב הווירטואלי של האחר, את מרחב המעבר שוויניקוט (Winnicott) דיבר עליו, את הסף (Limen) שעליו דיבר טרנר (Turner), או את ה"מסגור" שעליו דיבר גופמן (Goffman). היא מאפשרת לסובייקט המופיע, כמו גם לסובייקט המתבונן, לעבור מ"כאן" ל"שם". במילים אחרות, לתיאטרליות אין אופני ביטוי פיזיים הכרחיים כי אין לה תכונות איכותניות שיאפשרו לזהות אותה בוודאות מלאה. היא איננה נתון אמפירי. היא העמדה של הסובייקט ביחס לממד היומיומי ולממד הדמיוני כאחד, כאשר האחרון מבוסס על נוכחותו של המרחב של האחר. לראות את התיאטרליות במונחים אלה, משמע לתהות על טבעה הטרנסצנדנטי.

התיאטרון כטרנס-אסתטי: מה מאפשר את התיאטרלי?¹³

משעה שקיבלנו עלינו שקיימת תיאטרליות מחוץ לבמת התיאטרון – במעשים, באירועים, במצבים או באובייקטים – עלינו להיות נכונים לבחון את הממד הפילוסופי שלה. אנו עומדים בפני האפשרות שהתיאטרליות היא תופעה טרנסצנדנטית (אם לדבר במונחים קנטיאניים), ומכאן – שהתיאטרליות הבימתית היא רק אחד מביטוייה ותו לא.¹⁴

על-פי תפיסה זו, התיאטרליות היא מבנה טרנסצנדנטי, שהתיאטרון משתמש במאפייניו הכלליים. הטרנסצנדנטיות של התיאטרליות היא

זו עשויה להתרחש בחיי היומיום. בהקשר זה, השוליים שבין תיאטרון ליומיום הם אפסיים. התיאטרליות המוגדרת כדרך זו, כמובן הרחב ביותר, אכן שייכת לכולם.

על אף שאני מבינה לעומק את אמונותיו של אבריינוב ואת הקשר שלהן לתקופה שבה התפתחו (בעיקר בכל הנוגע למונח "אינסטינקט"), אעדיף לומר שהשקפתו על התיאטרליות קשורה יותר לאנתרופולוגיה ואולי גם לאתנולוגיה, ופחות לתיאטרון באופן בלעדי. אבריינוב מסתכן בהעלמת ייחודה של התיאטרליות הבימתית, שכן הוא אורג את התיאטרליות בתוך היומיום.

14. במילים אחרות, האם התיאטרליות היא תכונה טרנסצנדנטית העשויה לאפיין את כל צורות הממשות (האמנותיות, התרבותיות, הפוליטיות, הכלכליות), או שמה ניתן להקיש על קיומה רק בדרך אמפירית של תצפית על הממשי מתוך המכנה המשותף לכל הפרקטיקות האמנותיות שניחנו בתיאטרליות?

15. וראו את המקרה של השתתפות מאולצת שהשחקנים כופים על הצופים. ראו גם את הניסויים של "Living Theatre", למשל במחזה אנטיוגונה, או את הניסויים שאפיינו פרקטיקה שלמה בשנות השישים, שבהם הצופה מצא עצמו לפתע נאלץ להיכנס לרחבת המשחקים, לאותו מרחב של האחר, לעתים קרובות בעל כורחו, ומכאן הרגשת האלימות שחווה.

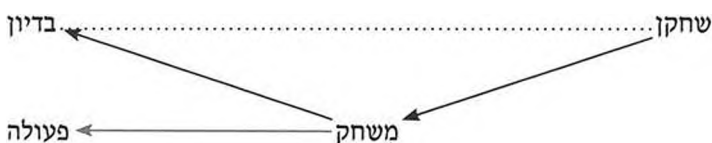
16. ז'מ פיאם (Piemme) כתב "Le souffleur inquiet". ב: numéro spécial d'Alternatives théâtrales 20-21 (décembre 1984) שהתיאטרליות היא מה שהתיאטרון לבדו יכול לייצר; מה שהאמנויות האחרות אינן מעניקות ואינן יכולות לייצר.

המאפשרת את התיאטרליות על הבמה. במילים אחרות, התיאטרון אפשרי אך ורק משום שהתיאטרליות קיימת ומשום שהתיאטרון מזמן אותה. מרגע שזומנה, התיאטרליות נטענת במאפיינים תיאטרליים מסוימים, גדושי משמעות חברתית וערך קולקטיבי. אלא שתיאטרליות זו, המיוחדת לתיאטרון, לא הייתה יכולה להתקיים ללא התיאטרליות הטרנסצנדנטית. הפרפורמר תופס מקום בתוך מבנה טרנסצנדנטי זה כשהוא צולל לאותו מרחב מפוצל שבחר בעצמו או שנכפה עליו.¹⁵

תיאטרליות על הבמה

אם תנאי בל-יעבור של התיאטרליות כפי שהגדרנו אותה זה עתה הוא יצירת מרחב נבדל שממנו יכול לצמוח הבדיון, מאפיין זה, מסתבר, אינו בלעדי לתיאטרון. אם כן, מהם תווי ההיכר הבלעדיים לתיאטרליות של הבמה?¹⁶ מהם מאפייני התיאטרליות שהתיאטרון לבדו יכול לייצר?

לדעת אבריינוב, התיאטרליות של התיאטרון מבוססת בעיקר על התיאטרליות של השחקן המונע על-ידי אינסטינקט לשנות את המציאות המקיפה אותו. אבריינוב מציג את התיאטרליות כתכונה הנובעת מן השחקן והופכת את סביבתו לתיאטרלית. מכאן ששני הקטבים (האני והמציאות) הם הציר של כל עיון בתיאטרליות: מקום הופעתה (השחקן) והנקודה שהיא מגיעה אליה (הקשר שהיא מכוננת עם המציאות). אופניו של היחס המתפתח בין שני הקטבים מיוצגים לנו על-ידי המופע (Performance), שכלליו זמניים ותמידיים גם יחד. התנועה בין שני קטבים אלה היא מגוונת ובלתי מגבילה. משתתפים בה שלושה יסודות: שחקן, בדיון, משחק. היחסים ביניהם מגדירים את תהליך התיאטרליות, וקשרי הגומלין ביניהם מקיפים את כלל הפרקטיקות התיאטרליות, לרבות הווריאציות ההיסטוריות, הסוציולוגיות או האסתטיות השונות.



השחקן

אם רואים את השחקן כמקור התיאטרליות בתיאטרון – אקסיומה שפיטר ברוק היה מאמץ מן הסתם בשמחה¹⁷ – שאר המערכות המסמנות (במה, תלבושות, איפור, קריינות, טקסט, תאורה, אביזרים) יכולות להיעלם בלי שהיעלמותן תפגע מאוד בתיאטרליות הבימתית. די בנוכחות השחקן כדי לשמר את התיאטרליות וכדי שהתיאטרון יתרחש, וזו הוכחה לכך שהשחקן הוא אחד היסודות ההכרחיים לייצורה של התיאטרליות על הבמה.

17. ודאו דברי' פ' ברוק (Brook): "אני יכול לקחת כל מרחב ריק שהוא ולקרו לו במה. די בכך שאדם יחצה מרחב זה שעה שאחר צופה בו, כרי שיתחיל אקט של תיאטרון" (*The Empty Space*, MacGibbon & Kee, London 1968, p.9).

* "סימולקרה" היא צורת הרכיב של "סימולקרום". [המערכת]

18. "המשותף לכל ההופעות האפקטיביות הוא תכונה הלא-לא לא": [לורנס] אוליבייה איננו המלט, אך הוא גם לא לא-המלט: הופעתו נעה בין שלילת היותו אחר (=אני-אני-עצמי) לבין שלילת אי-היותו אחר (=אני המלט)" (*R. Schechner, Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, p.123).

19. כמובן, הקשר עם הגוף משתנה מאסכולת לימוד אחת לרעותה. יש הנוטות להעניק לו שליטה מוחלטת המבוססת על שיטה ספורטיבית, כמו בדוגמה של גרוטובסקי (Grotowski). אחרות, כמו זו של ארטו, הן אינטרוספקטיביות יותר ומסירות את הדגש מנוכחות הגוף; ויש החותרות למכניות שלמה ומחלטת ולשקיפות מלאה של השחקן, כמו במקרה של קרייג (Craig).

20. תדהמתו זהה לזו שחש הצופה בתחרות ספורטיבית. ההקבלה בין ספורט לתיאטרון נדונה לעתים קרובות, ראו: *Théâtre/Public* 62 (mars-avril 1985), וכן: *les Cahiers de théâtre*, "Jeu", 20 (1981-3).

מכאן שהשחקן הוא בה-בעת יוצר התיאטרליות וגם הערוץ שדרכו היא עוברת. הוא מקדד אותה וחוקק אותה על הבמה בסימנים ובמבנים סמליים המעובדים דרך דחפיו ויצריו הסובייקטיביים. כסובייקט בתהליך, השחקן חוקר את היפוכו, את כפילו או את האחר ממנו כדי לדובב אותם. מבנים סמליים מקודדים להפליא אלה, קלים לזיהוי דרך מבטו של הקהל המנכס אותם לעצמו כדרך של ידיעה או חוויה. כל אלה מהווים צורות של הנרטיבי או הבדיוני (דמויות רפאים, לולינים, מריונטות מכניות, סיפורים, דיאלוגים וייצוגים) שהשחקן מפיח בהן חיים על הבמה. מבנים מבוססי סימולקרה* ואשליות אלה מציגים על הבמה עולמות אפשריים הנתפסים על-ידי הצופה כאמת וכאשליה בעת ובעונה אחת. יותר משמבטו של הקהל חוקר את המבנים הללו המוצגים בפניו, הוא חוקר מאחורי המסכה את נוכחותו של האחר, את הידע המעשי שלו, את הטכניקה שלו, את המשחק שלו, את אמנות ההתחזות והייצוג שלו.

שכן מבטו של הקהל הוא כפול תמיד, ולעולם אינו מתמסר לגמרי. פרדוקס השחקן הוא גם פרדוקס הצופה: להאמין באחר בלי להאמין בו לחלוטין. כדברי שכנר (Schechner), הצופה מתעמת עם ה"לא-לא אני" של השחקן.¹⁸ מאחר שטבעה המקוטע של האשליה הרגעית מובן לצופה, הוא מתבונן בסימולקרום שיוצר השחקן - סימולקרום המזמין את הצופה להיכנס לממלכת הדמיון ולהתמסר לאשליה של היות אחר, של השתנות, של אחרות. הופעתו של השחקן הופכת לסימנים את אותה התקה שבאמצעותה הוא מבדיל עצמו מן ה"אחר".

התיאטרליות של הפרפורמר נעוצה אפוא באותה התקה שהשחקן מפעיל בין עצמו כעצמו לבין עצמו כאחר, באותה דינמיקה שהוא מתווה. היא טמונה בהליך שהשחקן במוקדו, הליך המביא אותו לחוש דרך רגעי האי-תנועה שבמבנים הסמליים את האיום הנוכח תמיד - שובו של הסובייקט. המתח שנוצר בין המבנים הסמליים של התיאטרון לבין העצמי מקבל ערך שונה בהתאם לסוג החשיבה האסתטית הנבחר. בקצה אחד עומד ארטו (Artaud) ובשני - התיאטרון במזרח הרחוק. בין השניים נמצא כל מגוון האסכולות והפרקטיקות האינדיבידואליות.¹⁹

המקום המועדף להתמודדותו של העצמי עם האחרות הוא גופו של השחקן, גוף השרוי במשחק, על הבמה, גוף של דחפים וסמלים המיטלטל בין ההיסטוריה לבין מעשה רצוני ההופך אותו למקום של ידע ושל שליטה גם יחד. זהו מקום המאויים ללא הרף על-ידי מגרעת מסוימת, פגמים או חוסר בהוויה. שכן גוף זה הוא בלתי מושלם מעצם הגדרתו ופגיע מפאת גשמיותו. הוא מכיר את גבולותיו, ולפיכך הוא נדהם כשהוא חורג מעבר לעצמו.²⁰

אך גוף זה איננו אך ורק הצגה. כשהוא מוצב על הבמה מוצג כסימנים, כל

הסובב אותו הופך סמויטי: המרחב והזמן, הסיפור והדיאלוגים, התפאורה והמוזיקה, התאורה והתלבושות. הוא מביא תיאטרליות לבמה. יותר משהוא נושא מידע וידע, יותר משהוא כלי למסירת ייצוג או מימזיס, גוף זה מבטא את נוכחות השחקן, את מידיות האירוע ואת גשמיותו שלו.²¹

גוף השחקן המוצג כמרחב, כמקצב, כאשליה, כאטום ושקוף כאחד, כשפה, כסיפור, כדמות וכספורטאי – הוא ללא ספק אחד היסודות החשובים ביותר של התיאטרליות הבימתית.

המשחק

כאן מצטרף מושג שני החיוני לתיאטרליות של האקט התיאטרלי – מושג המשחק. אכן, הגדרתו של הויזינגה (Huizinga)²² מתאימה למי שמבקש לסרטט את גבולות המושג הכללי של משחק בתיאטרון. המשחק הוא "פעולה חופשית הנחוית כבדויה וכממוקמת מחוץ לחיי השגרה, ואף-על-פי כן מסוגלת לבלוע לחלוטין את המשחק; פעולה משוללת כל אינטרס חומרי וכל תועלת; פעולה הנשלמת בתוך זמן ומרחב המוגבלים במפורש והמתרחשת באופן מסודר בהתאם לכללים נתונים. היא מעודדת גיבוש קבוצות חברתיות הנוטות להקיף עצמן בחשאיות ולהדגיש את השונות שלהן ביחס לעולם הרגיל דרך התחפשות ואמצעים נוספים".

המשחק משתמעת אפוא גישה מודעת מצד הפרפורמר (שיש להבינו כאן במונח הכללי ביותר: השחקן, הבמאי, התפאורן או המחזאי), המתבצעת ב"כאן ועכשיו" של מרחב אחר מזה של היומיום והמכוונת לביצוע מחוות שמחוץ לחיי השגרה. משחק זה דורש מאמץ אישי שיעדיו, עצמתו וביטוייו משתנים מאדם לאדם, מתקופה לתקופה ומז'אנר לז'אנר.

יתרה מזאת; המשחק מקודד בהתאם לכללים מסוימים הנובעים מצד אחד מכללי המשחק בכלל (שימוש בבמה, במרחב התפאורה, חופש הפעולה שבתוך מסגרת זו, המרות, הסגות גבול...) ומצד שני מכללים ספציפיים יותר הנגזרים מאסתטיקות תיאטרליות התלויות בגורמים היסטוריים והמותאמות לתקופות, לז'אנרים ולפרקטיקות שונים.²³ כללים אלה מספקים מסגרת פעולה שבתוכה עומדות לרשותו של השחקן חירויות מסוימות ביחס ליומיום. מסגרת זו אינה מסגרת הבמה כפי שהיינו עשויים לחשוב (מסגרת פיזית שעל-פי רוב גבולתיה הם ויזואליים), אלא מסגרת וירטואלית הנכפית על-ידי אילוצי המשחק וחירויותיו. ניתן לראותה רק דרך הקידוד המרומז שהיא מפעילה על המרחב ועל השחקנים – קידוד היוצר את תופעת התיאטרון. לפיכך, יותר מאשר על מסגרת, ראוי לדבר כאן על "מסגור תיאטרלי", אם להשתמש במושג שהגדיר אירווינג גופמן (Goffman), שיתרונן בהדגשת אופיו הדינמי של התהליך. יותר משהוא תוצאה או תוצר סופי שנכפה עלינו, המסגור הוא

21. בעיני פיאם (Piemme), בנף זה טמונות חומריות, יחידות ופגיעות, שכן הוא יותר ויותר אנכרוניסטי לנוכח הטכנולוגיות. על אף שהאינטראקציות שלו עם המציאות יותר ויותר עקיפות, הוא עצמו נותר שלם, אחד ויחיד. "כשלב שבו המציאות נחוית יותר ויותר במתווך והדמות האנושית יותר ויותר כורעת תחת נטל דימויי עצמה הנשקפים אליה מטכנולוגיות השעתוק המודרניות, הלכת וגוברת חשיבותם של הגוף ושל נוכחותו החומרית כל כך במרחב" (הערה 16 לעיל, עמ' 40).

22. יוהן הויזינגה, האדם המשחק, על מקור התרבות במשחק, מהולנדית: שמואל מהליבר, מוסד ביאליק, ירושלים 1966.

23. כך, למשל, חוקי המשחק התיאטרוני שונים בתקופה האליזבטית בהשוואה לתקופה הקלאסית, בדיוק כפי שמסורת ה"קומדיה דל'ארטה" אינה מכתיבה אותם כללים עצמם שמכתיבה הטרגרדיה של סופוקלס. אנו מאמצים כיום חוקי כימה שונים אם אנו דבקים בתיאטרון של שנות השישים או במסורת. במונח זה, הניסיון להתחקות אחר תולדות הכללים של המשחק על הבמה חייב להיעשות במסגרת תולדות האסתטיקות של התיאטרון.

תהליך ייצור הנותן ביטוי לסובייקט בפעולה. יש לראות את המסגור לאור יחסים שבין סובייקטים לאובייקטים שהפכו לאובייקטים תיאטרליים. בתהליך זה נוצרת חפיפה מסוימת בין בדיון לייצוג. התיאטרליות אינה נגזרת באופן סביל מתוך מכלול של אובייקטים תיאטרליים (שניתן למנות את תכונותיהם),²⁴ אלא ממלאת חלק בתהליך דינמי השייך גם לשחקן וגם לצופה הרוכש בעלות על הפעולה שבה הוא מתבונן.

בדיון מול מציאות

המושג השלישי הקשור בתיאטרליות של הבמה מצרף למשחק את המציאות. הבחירה לדבר על היחס בין הממשי לתיאטרון עשויה להיראות בעייתית ולעורר את שאלת קיומה של המציאות כיחידה אוטונומית שניתנת להכרה ולייצוג. אלא שהחשיבה הפילוסופית כיום נוטה להראות כיצד המציאות אינה יכולה להיות תוצאה של תצפית לא בעייתית, והיא תמיד תוצר של תצפית מדעית, כלומר תוצאה או ייצוג, שלא לומר סימולקרום. אף-על-פי כן, חשוב להדגיש את בעיית היחס בין התיאטרליות לממשי, שכן היא עמדה במוקד של עיונים רבים בתיאטרון עד תחילת המאה העשרים; כמו כן, בחקירה זו טבועות "פואטיקות" רבות של התיאטרון (Stanislavski, Meyerhold). במילים אחרות, האם נוכל לומר שההלימה לכאורה בין הייצוג בתיאטרון לבין המציאות מורה על תיאטרליות?

מושג התיאטרליות נושא קונוטציות שליליות בעיני אמנים מסוימים העוסקים באמנויות אחרות, כמו גם בעיני כמה מאנשי התיאטרון. ז' אבנסור (Abensour)²⁵ כתב:

דבר אינו נתעב יותר בעיני משורר לירי מאשר עצם רעיון ה"תיאטרליות". זו מצביעה על התייחסות שכולה חיזונית, שמנותקת מן הרגש האינטימי שנועד לשמש לה השראה, ואנו נוטים לזהות אותה עם היעדר מכוון וגמור של כנות. מבחינה זו, להיות תיאטרלי משמעו להיות מזויף.

גם מייקל פריד (Fried) ציין כי הצלחתן ואף הישרדותן של האמנויות תלויה יותר ויותר ביכולתן להרוס את התיאטרון. הוא אף הגדיל לעשות וטען שהאמנות הולכת ומתנוונת ככל שהיא מתקרבת לתיאטרון.²⁶

בשימוש הרווח, היפוכה של "תיאטרליות" הוא כנות. גם מיירהולד וגם סטניסלבסקי מנכסים מושג זה איש איש לעצמו, מתוך מטרות שונות. מטרתו המוצהרת של סטניסלבסקי היא להשכיח מן הצופה שהוא בתיאטרון. המונח "תיאטרון" קיבל נופך שלילי בתיאטרון האמנותי. בעיני סטניסלבסקי, אמתותו של המחזה תלויה בקרבה שבין השחקן לבין המציאות שהוא מייצג. לפיכך התיאטרליות נראית כפער ביחס

24. רשימת מאפייני התיאטרליות ותכונותיה כוללת את היסודות הבאים. התיאטרליות היא:

(1) אקט של המרת הממשי, הסובייקט, הגוף, המרחב והזמן, כלומר עבודה ברמת הייצוג.

(2) אקט יצירתי החורג מגבולות הדימויים.

(3) אקט שמשחמעת ממנו תצוגת הגוף וסמיוטיזציה של הסימנים.

(4) נוכחות של סובייקט המשתמש בגופו כדי להבנות את המרום.

25. G. Abensour, "Blok face à Meyerhold et Stanislavski ou le problème de la théâtralité". *Revue des études slaves*, t. 54, fascicule 4 (1982), pp. 671-679

26. M. Fried, "Art and Objecthood", *Minimal Art – A Critical Anthology*, E.P. Dutton, New York 1968, pp. 139-141

לאמת, כהפרזת האפקטים וכהגזמת התנהגויות שצלצולן צורם ורחוק ממה שצריכה הייתה להיות האמת הראליסטית שעל הבמה. לעומת זאת, בעיני מיירהולד, התיאטרון צריך לשאוף למעין ראליזם גרוטסקי – ראליזם המפריך בכול את התזות הנטורליסטיות. התיאטרליות היא אותו הליך או הליכים שבאמצעותם השחקן והבמאי לעולם אינם משכיחים מן הצופה שהוא אכן בתיאטרון וכי לפניו שחקן המשחק את תפקידו מתוך שליטה מלאה. נראה שקבלת ה"תיאטרלי" כנפרד מן החיים ומן המציאות היא תנאי בל יעבור לתיאטרליות שעל הבמה. הבמה חייבת לדבר בשפתה שלה ולהכתיב את חוקיה שלה.

מיירהולד אינו עוסק בהלימה בין הייצוג למציאות. להפך – הצהרותיו מדגישות כי לא ניתן למצוא את התיאטרליות בשום יחס כוזב עם המציאות, וכי אין לקשור אותה עם אסתטיקה מסוימת, אלא יש לחפשה בשיח האוטונומי המכונן את התיאטרון. הוא מקפיד לעמוד על הצורך בייחודיות התיאטרלית כשלעצמה. תפיסת התיאטרליות של מיירהולד מתמקדת בכך שהשחקן מראה לצופה בהפגנתיות שהוא בתיאטרון. אקט זה מגדיר את התיאטרון כנבדל מן המציאות. זוהי הבחנה חיונית שכן היא מעמידה מצד אחד תיאטרליות הממוקדת אך ורק בתפקודו של התיאטרון כתיאטרון וההופכת אותו לאותה מכונה קיברנטית הנזכרת אצל בארט, ומצד שני – מקום שבו תהליך הייצור התיאטרלי חשוב ושהכול הופך בו לסימן שמחוץ לכל יחס עם המציאות.

בניגוד להגדרת התיאטרליות אצל מיירהולד, זו של סטניסלבסקי נושאת את חותם ההיסטוריה שכן ניכרים בה עקבותיהם של דיונים שאבד עליהם הכלח: ה"נטורליזם" כפי שמתאר אותו סטניסלבסקי, מתאים לתקופה שבה חיפשו אחר הטבעי בתיאטרון כניגוד למלאכותיות המושמצת של סוף המאה התשע-עשרה. אך למרות שהמחלוקות סביב ה"נטורליזם" עדיין לא תמו לגמרי, כיום יש להן מובן שונה, שכן ה"נטורליזם" עצמו מזהה כצורה של תיאטרליות.

התשובה על השאלה אם ניתן להגדיר את התיאטרליות באמצעות יחס ספציפי בין הבמה לבין המציאות שהיא האובייקט שלה – שאלה זו נראית לנו ברורה משום שאנו סבורים שאין נושאים הולמים את התיאטרון יותר מאחרים. התיאטרליות היא תהליך הקשור בראש ובראשונה לתנאי הייצור של התיאטרון. בתור שכזו, היא מעלה את שאלת תהליכי הייצוג.

המסגרת והאסור

בדומה לכל מסגרת, גם המסגרת התיאטרלית ניחנה דינמיקה כפולה: כשהיא פועלת מול כוחות מבחוץ היא מבטיחה סדר, וכלפי פנים היא

27. יהיה נכון לומר שהסגות הגבול המותרות כמשחק נקבעות על-ידי התקופה, הז'אנר, המדינה והתאוריה האסתטית. אר-או היא האטרליות ביחוד מפנה את מקומה לתיאטרליות כלשון רבים (מושג שכאן הוא כמעט נרדף לאסתטיקות). יהיה מעניין לחקור את ההיבטים המבדילים בין סוגי תיאטרליות מסוימים הקשורים לז'אנרים או לתקופות נתונים ולהשוות אותם לתיאטרליות העמוקה, המשותפת לכל סוגי התיאטרליות המסוימים. כפתח לעיון כזה נובל לומר, למשל, שהעירום המקובל כיום על הבמה, כמו גם בימי הביניים, עורר שערווריה בשנות השישים. על אף שהמסגרת הווירטואלית של המשחק הייתה אז מוגדרת היטב, החירויות והסגות הגבול שאושרו על-ידי הבמה והאסתטיקות של התקופות הקודמות לא אישרו את חשיפת גוף השחקן בשנות השישים. זו הוכחה לכך שעל-אף שאחד מתפקידי התיאטרון הוא קבלת אחריות על הפרת נורמות, המסגרת הווירטואלית של ההליך המשחק אינה מאשרת את כל החירויות, והללו כסופות לאילוצים הקשורים לתקופות, לאסתטיקות ולז'אנרים מסוימים.

28. במקום אחר הסב רוסטויבסקי את השומת הלב לכך ש"בתיאטרון שתיים כפול שתיים הן שלוש או אפילו חמש, בהתאם לדרגת התיאטרליות שבה משתמשים" (נוטט אצל אבריינוב והובא שוב אצל Sharon Marie Carnicke, עמ' 105; ראו הערה 6 לעיל).

29. אך במקרה זה אין התחשבות בצופה, שכן לו הובא בחשבון הייתה זו פלישה מצדו לתוך מרחב שאיננו שלו.

30. תהליך מקביל לזה שקבע

מאשרת הפרה של אותו סדר.²⁷ "האם מהות התיאטרון איננה בראש ובראשונה היכולת להפר את כל הנורמות שקבעו הטבע, המדינה או החברה?" שאל אבריינוב. אפשרות זו להסגת גבול מבטיחה את חירותו הבימתית של השחקן ואת כוח הבחירה החופשית של כל המעורבים בעניין.²⁸

החירויות שמעניק המשחק הן חירויות העתקה, חיקוי, שעתוק, המרה, עיוות והפרת הנורמות, הטבע והסדר החברתי. אף-על-פי כן, וכפי שהראה הויזינגה, המשחק בכלל והמשחק בתיאטרון בפרט מורכבים בה-בעת ממסגרת מגבילה ומתוכן מסיג-גבול. זוהי מסגרת המאשרת ואוסרת גם יחד. עם זאת, אין היא מכילה את החירויות כולן. החירויות שהיא מעניקה הן רק אלה שהוכתבו על-ידי החוקים המשותפים לכל המשתתפים ועל-ידי החירויות המקובלות בתקופה או בז'אנר נתונים.²⁹ חירויות אלה קשורות לעתים קרובות באסתטיקות מסוימות ובנורמות קבלה המהוות קוד תקשורת משותף לשחקן ולצופה. על-אף שניתן למתוח את גבולות המסגרת: להרחיב את הקוד, להפגיע את הקהל ואף לזעזע אותו – בכל זאת יש לכבד את המסגרת.

עם זאת, חירויות אלה אסור שישכיחו מאתנו איסורים יסודיים מסוימים. משהופרו איסורים אלה, הם ממוטטים את המשחק הבימתי ופורצים לתוך החיים,³⁰ וכך מאיימים על הריבונות של המרחב התיאטרלי. בין יתר האיסורים האלה קיים האיסור שניתן לכנותו "חוק ההפיכות". חוק זה מחייב את הבמה בתכונת ההפיכות של הזמן והאירועים, המנוגדת לכל הטלת מום או הריגה של סובייקט, הטלת מום המתבטאת למשל בסצנות ביתור הגוף, שבהן נעשה שימוש במיצגים מסוימים בשנות השישים, כלומר: הטלת מום אמתית על הבמה כמו גם הריגה תיאטרלית של חיות המוקרבות למען התענוג שבהצגה.³¹ סצנות שכאלה מפרות את החוזה המובלע בין התיאטרון לצופה, שעל-פיו הצופה עד לאקט של ייצוג בעל זמניות ומרחביות שונות מאלה של היומיום: הזמן כמו מושהה ואף נעשה הפיך, ולשחקן שמורה תמיד אפשרות לשוב לנקודת המוצא שלו (וראו פרדוקס השחקן מאת דידרו³²). אלא שבהתקיפו את גופו שלו (או של חיה המוצאת להורג), השחקן הורס את תנאי התיאטרליות. שוב אינו עומד בתוך האחרות של התיאטרון, אלא הוא חוצה את הקווים וחוזר למציאות, שכן האקט שלו – שהפר את הכללים והקודים – כבר אינו יכול להיתפס כאשליה, כבדיון או כמשחק. כתוצאה מכך, המרחב והזמן של הסצנה משתנים באופן דרמטי, חוצים את אחד מגבולות התיאטרון והופכים באופן ארעי את התיאטרון לזירת קרקס.³³ על-אף שהתיאטרליות של האירוע עודנה קיימת, הוא כבר אינו תיאטרון.

סיכום: שלושת הפיצולים

מהדיון שלעיל נובע שהתיאטרליות איננה סכום של תכונות או של מאפיינים, ועם זאת ניתן להבחין בה דרך ביטויים שונים שלה ולהקיש על קיומה מתוך תופעות הנחשבות ל"תיאטרליות". ביטויים אלה אינם צורת הביטוי היחידה של התיאטרליות, שכן היא חורגת מתופעת התיאטרון גרדא וניתן למצאה בצורות אמנותיות אחרות – מחול, אופרה, מיצג – וגם ביומיום.

התיאטרליות חורגת מן התיאטרון משום שאינה תכונה ששייכת לסובייקטים או לחפצים שניחנו בה. היא אינה שייכת באופן בלעדי לחפצים, למרחב או לשחקן עצמו, אף שהיא עשויה למצוא לה ביטוי דרך כל אחד מהם. התיאטרליות היא יותר תוצאה של דינמיקה של תפיסה, של המבט המקשר בין מובט למביט. קשר זה עשוי להיות יזמתו של שחקן המצהיר על כוונת המשחק שלו, או של צופה ההופך מכוח יזמתו שלו את האחר לאובייקט של ראוהו. באמצעות מבטו של הצופה, קשר זה יוצר מרחב "אחר" שחוקיו וכלליו אינם עוד אלה של היומיום; הוא מציב את מה שהוא מתבונן בו בתוך מרחב זה, וכך תופס אותו כחלק ממרחב שבו אין לצופה מקום אלא כמבט מן החוץ. ללא מבט זה, החיוני לביטוי התיאטרליות ולהכרה בה ככזו, עשוי האחר שבו מתבוננים להימצא באותו מרחב שבו נמצא הצופה, וכתוצאה מכך גם בתוך היומיום שלו.

מה שעושה התיאטרליות הוא ייצור אירועים של מופע עבור הצופה. היא בונה יחס אחר מזה של היומיום, אקט של ייצוג והבניית בְּדוּן. התיאטרליות מתבררת כשילוב בין בדיון וייצוג בתוך מרחב של אחרות, המעמיד את המביט והמובט פנים אל פנים. מבין כל האמנויות, התיאטרון הוא המקום המתאים ביותר לעריכת ניסוי כזה.

אשר להגדרת התיאטרליות כשלעצמה, היא מצטיירת בהחלט כתוצאה של אקט של הכרה מצד הצופה. אכן, את התיאטרליות הזו האמן מטביע בחפץ או באירוע שהצופה מתבונן בהם, באמצעות תהליכים שניתן לחקור (למשל: התרחקות, הראיה [Ostension], מסגור). עבור הצופה, ההכרה בהליכים אלה תלויה בתהליך של קליטה. מתוך האירוע או האובייקט המוצגים לפניו, עליו לבחור סדרת פיצולים שיאפשרו לו להסיק על קיומה של תיאטרליות באירוע או באובייקט הנצפים. התיאטרליות נובעת אפוא מסדרת פיצולים (שהוטבעו ביצירה על-ידי האמן ואחרי כן זכו להכרה מצד הצופה), ופיצולים אלה מכוונים להפריד בין מערכות סימון ולהחליפן באחרות, נזילות יותר.

הפיצול הראשון שיוצר מבטו של הצופה, מפריד בין האירוע או האובייקט הנצפים לבין סביבתם הרגילה. באופן זה הוא מבודד אותם מסביבתם

וויניקוט (Winnicott) כשהצהיר שאסור להשקעה הרחפתית של השחקן במשחק לקרב אותו לתשוקותיו הסובייקטיביות, שאם לא כן הוא יצא מממלכת המשחק על הבמה וייכנס לתוך המציאות.

31. וראו לדוגמה את המופעים של הרמן ניטש (Nitzsch) או סטיוארט שרמן (Sherman) בשנות השישים. על אף שתהליך הריגת החיות כלול באיסור, נדמה שקל יותר לראות אותו כייצוג מאשר את תהליך הטלת המום בשחקן. עם זאת, צורה זו של הטלת מום מעוררת לעתים קרובות התנגדות חריפה מצד הקהל.

32. דני דיררו, פאראדוקס השחוקן, מצרפתית: אביבה ברק, ספרית פועלים, תל-אביב 1983.
33. אך איסורים אלה אינם מסמנים את גבולות התיאטרליות; ועיינו במושג ה"קרוש" אצל בטאיי (Bataille).

34. ד"ר וויניקוט טוען שוהו תנאי למשחק ולא לתאטרון, שכן הוא עוסק במשחק של הילד. עיינו: Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité: l'espace potentiel (playing with reality)*, Cl. Monod (tr.), Gallimard, Paris 1975, p. xv-218

וכך מייצר ייצוג. ידוע לנו שללא הפיכתו לייצוג, האירוע (שבשלב זה לא ניתן עדיין לבדודו מן המציאות) לא יוכל לפנות מקום לבדיון. במהלך טרנספורמציה התחלתית זו, הצופה מגלה שהאירוע שהוא עד לו, שייך למרחב אחר מזה של היומיום. בה־בעת הוא מבין שהסימנים מקבלים משמעות אחרת במרחב אחר זה, שכן הם שייכים לאותו מבנה משני שמהווה הבדיון ההולך ומתקדם. מרחב ייצוג זה מקביל למרחב הפוטנציאלי הנפרד מן המציאות, מרחב המהווה על־פי וויניקוט תנאי ראשון למשחק.³⁴ פער זה בין מרחב היומיום לבין מרחב הייצוג מכונן שניות ראשונית שבלעדיה לא תוכל להתרחש כל הכרה בתיאטרליות, והוא יוצר את הרמה הראשונה של המתח האוחז בצופה. אלא שאין הוא מגביל את מבטו של הצופה למרחב מסוים יותר מאשר לחברו, שכן הצופה קולט את שניהם בעת ובעונה אחת. הוא משחק בשניות זו ומנווט בין מרחב אחד למשנהו במשחק של הלוך וחזור, המהווה אחד מתנאי היסוד המרכיבים את התיאטרליות. פער ראשון זה מאפשר לצופה להיפרד מן היומיום ולהכיר באופיו הבדיוני של מה שנשקף לעיניו. נוכל לומר שחלוקה ראשונה זו מאפשרת תיאטרליזציה של החפץ או האירוע הנצפים. בדרגה ראשונה זו, השחקן והצופה מבטאים מחדש את סימני המבט ומרחיקים אותם ממערכות הסימון הרגילות שלהם כדי שיוכלו לסמן דבר־מה אחר. בעשותם כן הם מניחים את היסודות לתיאטרליות.

הפיצול השני מתרחש בלב־לבו של מרחב הייצוג ומנגיד בין הממשות לבדיון. כל אובייקט או אירוע מיוצגים, משולבים בה־בעת בממשות (באמצעות עצם גופם של השחקנים וכן באמצעות הפעולה המתרחשת) ובבדיון (הפעולות והאירועים המשוחקים מתייחסים בדרך כלל לבדיון). יהיו האובייקט או האירוע הנצפים אשר יהיו, חלק מן הייצוג נתפס תמיד כממשי: הגופים נעים ויוצרים מחוות ותנועות. גם כאן הצופה קולט את השניות והמתח שבין ממשות לבדיון. מבטו מנווט מן האחד למשנהו ומבצע ניתוק־איחוד מאותו סוג שתיאר מישל ברנאר (Bernard). תנועה זו מנגידה ומאחדת גם יחד בין שני עולמות המוציאים זה את זה ואף־על־פי כן חופפים זה לזה. זאת בשל אותה תנועת הלוך וחזור המהווה, לדעתי, את התנאי השני של התיאטרליות. כך אפוא, התיאטרליות נובעת משני פערים בו־זמניים בין המרחב היומיומי למרחב הייצוג, מחד גיסא, ובין הממשות לבדיון, מאידך גיסא. היא מצביעה על כך שהסימנים והאובייקטים שנתלשו מהקשרם הרגיל מקבלים משמעות אחרת. היא מחליפה את האחדות בשניות. היא רואה את החיכוכים והמתחים בין העולמות השונים שבהם היא צופה ומאלצת אותנו להתבונן בהם אחרת. תיאטרליות זו יכולה להיות פרי מעשיו של אמן או של צופה, אך בלב־לבה טבועה תמיד השניות שבמבט, בתפיסה או במילה המכירים בפער שבין ממשות לבדיון – ובפער זה מתרחש התיאטרון.

לפיצול הכפול שתיארתי זה עתה מצטרף פיצול שלישי – המצוי ממש

במרכז התיאטרון והנוגע במיוחד בשחקן. מדובר בהפרדה אצל השחקן עצמו בין האינסטינקטיבי לסמלי, בין ההכרה בסימנים, המקבלת תוקף באמצעות מבטו החקרני של הצופה, לבין החתירה המתמדת תחתם באמצעות הייצוג עצמו. הצופה מתבונן בשחקן המתאמץ לשלוט במתח עמוק זה שבשורש המשחק – מתח המעמיד את השחקן ללא הרף בסכנה, במצב של חוסר איזון מתמיד. על-אף שכוחות הסמלי גוברים לעתים קרובות, האינסטינקטיבי משפיע עליהם ולעתים הוא מגיח באופן בלתי צפוי. יופיו של המשחק והנאת הצופה מקורם דווקא במאבק בלתי פוסק זה בין השליטה על הגוף לבין החריגות המתמידות המאיימות על שליטה זו. המבט שהצופה מפנה אל השחקן הוא אפוא כפול: הוא רואה בשחקן את הסובייקט ואת הבדיון שהוא מגלם (או הפעולה שהוא משחק) גם יחד. הוא רואה אותו כאדון עצמו וגם כנתון להשפעת האחרות (להשפעת האחר בתוכו). הוא תופס לא רק מה שהשחקן אומר ועושה, אלא גם מה שחומק ממנו – מה שנאמר דרכו אך גם בעל כורחו. המופע מעביר את כל המבטים הללו במקביל, ומפיצול עילאי זה נוצר אחד התענוגות העמוקים ביותר של הצופה – כלומר תפיסת אחרותו של השחקן: השחקן כעצמי וכאחר בעת ובעונה אחת. כך תופס הצופה את הקודים והזרמים הברורים העוברים בשחקן, את הכוחות הסמליים כמו גם את הדחפים הכאוטיים. ברמה זו אין כל ספק שאנו נמצאים קרוב מאוד לפרפורמטיביות (Performativité).

כשכל שלושת הפיצולים שנמנו כאן נוכחים בו-זמנית, הם מאפשרים לנו להגדיר אובייקט, אירוע או פעולה כ"תיאטרליים". הם לא רק יסודות התיאטרליות – הם גם המבנים המרכיבים אותה. הדבר מאפשר לנו, לסיום, להציע את ההגדרה הבאה: התיאטרליות אינה תכונה או מידה (במובן הקנטיאני) השייכת לאובייקט, לגוף, למרחב או לסובייקט. היא איננה תכונה הקיימת לפני הדברים. אין היא ממתינה שנגלה אותה. אין לה קיום משלה. היא נתפסת אך ורק כתהליך. למרות כל זאת יש לה כמה מאפיינים, כגון המרחב הפוטנציאלי או ההכרה בכוונה, בהראיה (Ostension), במסגור. יש לממש אותה אצל הסובייקט כנקודת המוצא של התהליך וכהשלמתו גם יחד. היא נובעת מרצון מכוון לבצע תמורה בדברים. היא כופה על אובייקטים, אירועים ופעולות נקודת מבט המורכבת ממספר פיצולים: בין מרחב יומיומי למרחב הייצוגי; בין ממשות לבדיון; ובין סמלי לאינסטינקטיבי. פיצולים אלה כופים על מבטו של הצופה משחק של ניתוק-איחוד, התחככות של הרמות זו בזו. באמצעות תנועה בלתי פוסקת זו בין המשמעות לפעריה, בין העצמי לשונה, מגיחה האחרות מתוך הזהות ונולדת התיאטרליות.

אוניברסיטת קוויבק, מונטריאול