

”הנכונות לקבל את האשליה היא

הנכונות לקבל את החיים”:

ריאיון עם מיכאל גורביץ

**ראיינו: זהבה כספי, סבטלנה נטקוביץ וטלי לטוביצקי
מראיינת אורחת: נורית יערי**

מה משך אותך לתיאטרון?

אני חושב שאדם נמשך לתיאטרון מהסיבות הלא נכונות. אצלי זו הייתה הדרך למשוך תשומת לב. בגיל תשע עשינו הצגה באנגלית בבית הספר, שיחקתי בתפקיד הראשי. אחרי ההצגה הסתכלו עלי כולם, ואז אמרתי לעצמי שזה מקום שנותן לי כוח. הפעם הבאה שאני זוכר בהקשר דומה הייתה כשהלכתי עם אמא שלי לחלום ליל קיץ בתיאטרון חיפה, וכשפוק השתחוה (השחקן לשעבר פופיק ארנון), הקהל מחא כפיים, ואני אמרתי לאמא שלי בהתרגשות: ”אני אהיה שחקן”, והיא אמרה: ”על גופתי המתה”.

אמא שלי אמרה תמיד: ”עדיף שתהיה אינסטלטור ולא תתעסק בתיאטרון”, כי היא מאוד סבלה מחיי האמנות. היא הייתה רקדנית, והייתי נוסע איתה בגיל מאוד צעיר להופעות שלה, עומד ליד הפסנתרנית ומחליף את דפי התווים, וכשהיה מסך – לא תמיד היה מסך – הייתי פותח וסוגר אותה, וכל ההתרגשות של ההצגה והריח של ”מאחורי הקלעים” נכנסו לי לדם בגיל מאוד צעיר. גם אבא שלי היה בתיאטרון. בין היתר הוא היה אחד מיוצרי תיאטרון הבובות הראשונים בארץ, ועבד יחד עם הונוזו בגבעת חיים. הוא בנה לי תיאטרון בובות משלי ופנס קסם, והייתי עושה הצגות ומקרין סרטים לילדים. כל פעם שהיה בא לבקר (ההורים שלי התגרשו) הייתי עושה לו הצגות, זה היה טקס קבוע. חוץ מזה, אמא שלי הייתה לוקחת אותי תמיד לתיאטרון, פנטומימה, הופעות מחול.

במחזות פרי עטך הילדות מוצגת כמעין גן עדן אבוד, שמורת טבע טהורה, שביחס אליה ההווה תמיד נראה רע, מושחת ומזהם.

בחיל פרשים הילדות היא בוודאי לא גן עדן. הגיבור הראשי מאוד סובל בילדות, ודווקא הבגרות בשבילו היא ההצלה. בצל חולף זה נכון מבחינה מסוימת, יש שם תמונת ילדות אחת, התמונה הראשונה בבית הקפה,

שהיא תמונה של עולם מאגי. אבל אני ממש לא חושב שילדות היא גן עדן, בטח לא זו שלי, ונדמה לי שזה גם לא כך במחזות. התמונה בחדר השינה של הילדים (בצל חולצה) מבטאת הרבה בדידות, חולשה וחוסר אונים. הדמות הראשית עומדת כנגד כל העולם לבד, כל העולם נגדה.

אתה לא אדם נוסטלגי?

לא. העולם בילדות הוא מאגי. הכול שלם, אבל במובן זה שאין עדיין הפרדה בין פרטים ובין לבין העולם. החוויות הן מאוד חזקות, ואתה עוסק בהן תמיד. אבל גן עדן זה לא.

אמרת קודם שהמשיכה לתיאטרון או למשחק נובעת מהסיבות הלא נכונות. מדוע לא נכונות?

אין לי ספק שאדם רוצה להיות שחקן כי הוא רוצה לקבל אישור לקיום שלו. שיביטו בו. שיראו אותו. זו בדיוק הסיבה שבגללה אסור להיות שחקן, אבל זו המשיכה הראשונית – מחיאות הכפיים. כמובן, אחרי זה אדם נעשה במאי כי הוא פוחד להיות שחקן, אולי מתוך זה שהוא פוחד להיות בסיטואציה והוא מעדיף להתבונן בה מהצד.

מהי, אם כן, סיבה טובה?

הרצון ליצור, לבטא דברים דרך אמנות. וככל שהאגו מעורב פחות – כך עדיף. יצירה היא בדרך כלל גילוי, לא המצאה. כדי לגלות יש להתבונן. האגו מעכיר את המבט.

ואיך מהרצון להיות שחקן הגעת לבימוי ולמחזאות?

כל הזמן ידעתי שאני הולך ללמוד משחק. הייתי בלהקה צבאית, ובגיל 21 הלכתי ללמוד משחק בסטודיו של ניסן נתיב, אבל קודם לכן הייתי הרבה מאוד בגבעת חיים. ושם, לגמרי במקרה, מישהו שאל אותי פעם אם אני רוצה לעשות הצגה. זמן קצר לפני כן הייתי חולה, ואמא שלי הביאה לי לבקשתי מהספרייה שירים של לאה גולדברג, וכשקראתי אותם חשבתי שיכול להיות יפה לקרוא אותם על רקע מוזיקה. לקחתי חמישה חברי קיבוץ, ואבא שלי עזר לי לעשות תפאורה פשוטה עם ארגזים ולימד אותי איך עושים תאורה אלמנטרית, ועשיתי הצגה. וזו הייתה הצלחה גדולה, הקיבוץ קיבל את זה בהתלהבות עצומה, ופתאום נעשיתי במאי. אחרי זה עשיתי עוד ערב של שירה מודרנית, ואחר כך התחלתי לעבוד עם ילדים. את כל ההצגות הראשונות שלי עשיתי בגבעת חיים. לימים גם ניסן נתיב בא לראות את אחת ההצגות האלה, ובעקבות זה הוא נתן לי לביים בסטודיו, כתלמיד בשנה השלישית, את המחזה הראשון שלי – מלאכים הם לא לנצח. איכשהו המעבר ממשחק לבימוי היה כאילו מקרי, אבל זה כמובן לא מקרי. מחזאות, לעומת זאת, היא משהו שתמיד רציתי. גם בהשפעת נסים אלוני, הכתיבה נראתה לי מאוד רומנטית. עד שהתחלתי באמת לכתוב.

איך השפיעו הלימודים וההוראה שלך בבית הספר של ניסן נתיב על ההתפתחות שלך כבמאי ומחזאי?

אני חושב שהרגע המכריע קרה כבר בהצגה הראשונה שביימתי בבית הספר, כמורה. חזרתי מהשתלמות בחו"ל, וניסן הציע לי לעבוד עם תלמידים, הן כמורה והן כבמאי. הוא הציע לי לעשות את בליזה בשוק הישן של פרץ. לא ידעתי כלום, ואם גם ידעתי משהו, לא ידעתי שאני יודע. הייתי רק בן 27 ואמרתי לעצמי שאני רוצה שזו תהיה הצגה פיזית, למרות שלא היה לי מושג מה זו הצגה פיזית. יום אחד עבדתי עם בחור בשם זאב שמשוני, הוא שיחק את הלץ. עבדנו לבד על מונולוג מסוים וביקשתי ממנו (הטקסטים האלה של בליזה בשוק הישן הם מאוד לא דרמטיים, זה באמת מחזה בלתי אפשרי) – "תגיד את המונולוג הזה כשאתה חופר קבר". ואז, בפעם הראשונה, שמתי לב שהפעולה משפיעה ומשנה את משמעות הטקסט. באותו לילה חלמתי שאני הולך ברחוב פרישמן, לכיוון הים, עם זאב, ורואה קשת ענקית בשמים. הבנתי שקרה משהו דרמטי. זה היה הגילוי הראשון שלי של הדבר שקראתי לו 'דימוי פיזי'. היום אני כמובן מבין הרבה יותר. אז לא יכולתי בכלל להסביר את זה, אבל אמרתי לשחקנים: "אתם חייבים לפעול עם הגוף, אתם לא יכולים סתם לדבר". באופן מהותי, כל מה שקורה על הבמה קורה בגוף ולא בשום מקום אחר.

יותר ממחצית התלמידים בכיתה התנגדו לדברים, ודווקא אלה שעבורם הנושא היה חיוני מפני שהם היו מנותקים מגופם. מאותו רגע ועד היום הנושא הזה מעסיק אותי, זה מה שאני חוקר וזה מה שאני מבין בתיאטרון: במה היא חלל מטאפורי, אי־אפשר להעתיק חיים. אנחנו יושבים פה בסלון ומדברים, אבל על הבמה הסיטואציה הזו, על תכניה, צריכה להיראות לגמרי אחרת, כי הבמה היא חלל מטאפורי ואי־אפשר להתנהג בה כמו בחיים. שחקן יוצר דימויים. את שואלת למה הוא לא יכול להתעסק עם האגו שלו – כי הוא יוצר דימויים. והדימוי צריך להיות מדויק ואפקטיבי ולשקף סיטואציה ורצון בצלילות מרבית. זה המקצוע. השחקן הוא משורר, רק שבמקום במילים הוא יוצר דימויים בגופו. קולו של השחקן הוא חלק מגופו, ביטוי של גופו, וכך גם הטקסט.

ומה המקום של המחזאי כאן?

לכל אחד המעגל שלו. המעגל הרחב ביותר הוא של המחזאי, המעגל הצר יותר הוא של הבמאי, והמעגל הקטן הוא של השחקן בתפקידו, אבל במעגל שלו הוא היוצר. במקרה של העבודה שלנו, אפשר להגיד שהטקסט הוא המשך של תנועת השחקנים, המשך גופו של השחקן. מה זה בעצם טקסט? משהו מופשט לגמרי, שנמצא בשמים. תפקידו של השחקן הוא להוריד את המילים לאדמה. בלי השחקן המילים נשארות מהות מופשטת, כללית.

אז איך אתה כותב את הטקסט לפני שהתנועה של השחקן קיימת?
 התהליך אצלך הוא כאילו הפוך.

זה תהליך הפוך, בדיוק. בעצם לא לגמרי הפוך מפני שכמעט אף פעם לא קורה ששחקנים יוצרים סצנה שאני כותב לה מילים. אבל נכון שהשחקנים, בעצם קיומם, כבר נותנים לי זרע של משהו, ולפעמים הרבה יותר מזה. לפעמים הם באמת יוצרים סצנה שאני יכול להמשיך, אבל בסופו של דבר יש טקסט, ואחרי זה עובדים על המחזה. הסצנות לא באמת נוצרות בחדר החזרות, אבל קורה בהן משהו, לא ברור לי בדיוק מה.

אני לא כותב מטבעי. אני בכלל לא איש של מילים. המילים באות לי מאוד בקושי. אני לגמרי במאי, והמילים הן המשך ישיר של הגוף אצלי. אני צריך את הגוף של השחקנים כדי לכתוב. אולי אם יסגרו אותי בבית סוהר ולא אוכל לעשות שום דבר אחר אני אכתוב, אבל ככה אני ממש לא יכול להביא את עצמי לכתוב בלי שחקנים. אני אמנם יושב מול הדף הריק, אבל מאחוריו נמצאים השחקנים, והסיטואציה, והגוף של השחקן המסוים שעושה את זה וכך הלאה.

אתה ממש כותב לשחקן מסוים? אתה יודע מראש מיהם השחקנים שישחקו?

כן, אבל זה הדבר היחיד שאני יודע מראש, אין תפקידים ולפעמים גם אין רעיון. למשל, בצל חולף נבחרה קבוצת שחקנים והתחלנו לעבוד. בהתחלה אפילו לא ידענו שזו תהיה הצגה בלי טקסט, שום דבר לא היה ידוע מראש.

כמה מקום יש ליצירתיות של השחקנים?

הרבה מאוד. בחודשים הראשונים של העבודה על ההצגה הם מביאים לפחות שלוש פעמים בשבוע סצנות משלהם. לפעמים אנחנו מדברים על רעיונות. למשל באושר, במשך תקופה הם הביאו פרסומות, ואחרי זה עבדנו על סצנות של אושר – מזויף ואמתי. בכל פעם אנחנו מגדירים נושא מסוים שאנחנו רוצים להתמקד בו, לדבר עליו, ואז הם מביאים את הסצנות שלהם. לפעמים אנחנו מנסים לעבוד כקבוצה. כמעט שום דבר ממה שאני מתכנן מראש לא קורה בסופו של דבר על הבמה. למשל, מה שיצא בהצגה [אושר] כסיוט, התחיל בכלל ממשהו אחר. לי היה רעיון של "מצעד האושר" – אנשים הולכים בעקבות האושר הזה שהם לעולם לא יגיעו אליו. זה התחיל שם והפך, עם העבודה של הכוריאוגרפית רננה רז, למשהו לגמרי אחר בהצגה.

באיזו מידה יכולה העבודה עם להקת שחקנים קבועה להגביל את אפשרויות הכתיבה שלך לגבי הדמויות שאתה רואה בדמיון? אני משתדל לבוא לתחילת החזרות בלי דמיון.

אתה מתייחס ללהקת השחקנים של "החאן" כנתון?

כן. כמו בחיי נישואים. אני משתדל להאריך את תקופת העבודה כמה שיותר ולהגיע להתפתחות מקסימלית עם כל אדם, להגיע לעוד רבדים ולמגוון של תפקידים, לא רק בכתיבה. אני גם רואה אותם בהצגות של במאים אחרים, ולומד גם מזה. ואני משתדל להעמיק עד כמה שאפשר את הקשר שלנו ולמצוא עוד ועוד אפשרויות במפגש הזה.

כשאתה נמצא באולם בזמן ההצגה, במיוחד בהרצות ראשונות, האם אתה מתייחס לרחשי הקהל ולתגובות שלו להצגה?

בוודאי, אני מאוד קשוב לזה. אם אני רואה, למשל, שיש סצנה שהקהל הולך בה לאיבוד, או אם יש מקום שצריך להיות מצחיק והוא לא מצחיק, אני מבין שאני צריך לעבוד על זה. אם יש מקום שצוחקים ולא צריכים לצחוק – זה ברור. זה מאוד מעניין לראות איך ההצגה משתנה עם הקהל. הקהל משנה את ההצגה, לפעמים הוא אפילו משנה את ההבנה שלי.

אתה עוד אומר לשחקנים דברים אחרי שההצגה כבר רצה?

איזו שאלה. עד הבכורה. זה אגב משהו שלמדתי מנסים [אלוני], הוא תמיד היה אומר שעל ההצגה עובדים עד הבכורה (כלומר הבכורה הרשמית, שמתקיימת לפעמים חודשיים אחרי ההצגה הראשונה). לפעמים אני מתחיל להבין סצנה רק לפי תגובות הקהל. אני מבין פתאום שלא לקחת בחשבון משהו, שיש כאן משהו שבכלל לא הבנתי.

ואתה נמצא שם פיזית בזמן ההצגות לאורך כל תקופת ההרצה?

לפעמים גם בשביל השחקנים וגם בשביל עצמי, אני צריך לקחת הפסקה לכמה הצגות. גם בשביל השחקנים כי הם צריכים להשתחרר ממני, וכשאני באולם הם משחקים כמו שאני רוצה שהם ישחקו, או כמו שהם חושבים שאני רוצה שהם ישחקו, וכשאני עוזב הם מתחילים להשתחרר ולפרוח. וגם אני מנסה לראות את זה נקי. אבל בוודאי, באופן כללי אני יושב וכותב הערות כל הזמן ומשוחח עם השחקנים אחרי ההצגות.

הזכרת כמה פעמים את נסים אלוני, שבהשראתו התפתחה הקריירה שלך כמחזאי. תוכל לספר קצת עליו ועל דמויות אחרות שהשפיעו עליך? אנחנו ראינו גם לא מעט חנוך לוין במחזות שלך.

באמת? על אפי ועל חמתי... יש דברים שאני לא יכול להיות מודע אליהם. מי שנדמה לי שהשפיע עלי הוא ז'אן-מארי סרו, שביים בארץ בשנות השישים את הצמא והרעב ואת אדם הוא אדם. אני הייתי נער באותה תקופה, וביליתי ימים שלמים בצפייה בחזרות. בהצמא והרעב יש דמות של דודה, שעליה הוא עבד עם שתי שחקניות לסירוגין – דבורה קסטלנץ וחיה שרון. הוא עשה חזרות עם שתיהן, כי הן כנראה ביקשו לעבוד אתו, הוא היה במאי מאוד חשוב בצרפת. כשהתקרבה ההצגה הראשונה התחיל

משבר – מי תשחק בבכורה, מי תשחק בהצגת הביקורת, ואני זוכר את חיה שרון מסתובבת שם בתיאטרון בדמעות. אני כל הזמן נצמדתי אליו, ואל השחקנים. הייתי ילד, אני לא יודע איך נתנו לי להסתובב שם. הייתי שם חודשים. הם היו נוהגים לאכול אז במסעדה בכיכר דיזינגוף, ואני הייתי הולך אתם. ואני זוכר את הרגע שהוא פשוט אמר: "שתיהן תשחקנה בהצגה". הוא יצר מיזנסצנה שבה אחת הייתה במראה, והשנייה על הבמה, ומדי פעם הן התחלפו. מה שבנוואל עשה הרבה שנים אחר כך ב[סרט] תשוקה אפלה. זה אולי אחד הדברים שהשפיעו עלי במיוחד.

קודם כל התעתוע הזה, שאני אוהב, אבל גם ההבנה שבתיאטרון עובדים עם מה שיש. הבעיה היא הפתרון. כאן הבעיה הפכה לפתרון גאוני. כל המערכה הראשונה קיבלה פתאום ממדים פנטסטיים, בגלל העובדה שיש שתי שחקניות שנראות אחרת, מדברות אחרת, ובקול אחר – ומשחקות אותה דמות באותו זמן. זה משהו שאני אזכור כל חיי.

וכמובן נסים אלוני – כנער קיבלתי את התקליט של הנסיכה האמריקאית. שמעתי אותו עשרות פעמים, אולי יותר, וכמובן לא הבנתי הרבה, וכל פעם הבנתי עוד קצת. אני זוכר שרציתי להשמיע לכיתה שלי בתיכון את התקליט ושאלתי את אבנר חזקיהו (שאותו הכרתי בתיאטרון "אהל", כששיחק את גליגוי באדם הוא אדם), אם אפשר אולי לבקש מנסים אלוני שיבוא להסביר, והוא אמר: "אין מי שיסביר לכם. אין מי שיסביר את זה". אחר כך ראיתי את הצוענים של יפו, ושוב לא הבנתי כלום, אבל זה היה פנטסטי, ובהמשך את אדי קינג, שהייתה יצירה גדולה גם מבחינת הבימוי.

נסים הפך ברבות הימים להיות בשבילי אל התיאטרון. הייתי חולם עליו, ממש, ובחלום, כשהיה אומר לי שלום, ידעתי שאני בסדר עם מה שאני עושה. היו פעמים שהוא לא התייחס אלי, ואז אמרתי לעצמי שמשהו לא בסדר.

בשלב מסוים הרגשתי שמיציתי את העבודה שלי עם ילדים ותלמידים וניסיתי להיכנס לתיאטרון. דוד לוי, שהיה אז המנהל האמנותי בתיאטרון הלאומי, לא הלך לראות הצגות. הוא שלח את עומרי ניצן, שהיה אז במאי הבית, לחסע לכיוון הים, והוא כנראה דיווח לו שכדאי לדבר אתי. באחת מיחותינו הצעתי לדוד לוי רעיון שנראה לי אז טוב – לביים את הנסיכה האמריקאית עם ישראל ומשה בקר. אב ובן ישחקו אב ובן. דוד לוי אמר: "אם נסים יסכים אז בסדר". צלצלתי לנסים, הוא היה בחור"ל, אמרו שהוא חוזר בתוך שבוע. באותו שבוע כמובן לא ישנתי. צלצלתי, הוא ענה, סיפרתי לו בקול רועד על הרעיון. נסים אמר – "למה לא?". למחרת הוא היה אצל דוד לוי, הכול נסגר. מאז לא שמעתי דבר. אחרי כמה שבועות צלצל אלי נסים, הזמין אותי אליו ואמר: "תראה, ישראל

בקר שמע את הרעיון וחשב שהוא מצוין, אלא שהוא רוצה שאני אביים. אני אדבר עם דוד, הוא יתן לך בינתיים הצגה אחרת, ישראל בקר יראה שאתה במאי טוב, ו...", ואז באמת דוד הציע לי את מותו של אנרכיסט של דריו פו. כמובן נסים תרגם ועיבד את זה ועבדנו יחד, והייתי אפילו אומר שהוא היה החונך שלי. הוא בא המון לחזרות, הוא היה כמו אבא. הוא הכניס אותי לתיאטרון.

ככה בעצם הכרתי את נסים, ומאז עבדתי אתו הרבה פעמים. הוא תרגם ועיבד דברים שעשיתי, דיברנו כמעט כל יום ונפגשנו כמה פעמים בשבוע, עד שהוא חלה וביקש במידה מסוימת להתבודד. אני חושב שההשפעה שלו עלי הייתה באמת עצומה, ועד היום, כשאני עושה סצנה אני חושב אם נסים היה אוהב אותה או לא. נסים ראה את מעשה התיאטרון כדבר שלם – הכתיבה, הבימוי, התאורה – כל זה במסגרת של 'עשיית הצגה'. זה מאוד מדבר אלי.

ומהם הקריטריונים לסצנה שאלוני היה עשוי לאהוב? תוכל לתאר אותם?

לא, אבל אני חושב שלנסים הייתה תיאטרליות מאוד חריפה. יכולת לבנות עולם שלם על הבמה. התיאטרליות הזו נכנסה לי לדם.

בצפייה בהצגות שלך יש לפעמים תחושה של רצון מכוון דווקא לא לאפשר את התיאטרליות, כאילו לחנוק אותה באמצע, או יותר נכון – לסמן אותה, לעשות למשל תנועות מאוד מהירות, מהירות מדי, או לסמן קונצפט מסוים ולהשאיר אותו כסימן בלבד, לא משהו שאפשר לחוות אותו עד הסוף. ואז האפקט בעת הצפייה הוא של הכרה בפוטנציאל הריגושי של הסצנה תוך כדי חוסר אפשרות להרגיש ולהיכנס באמת לחוויה.

טוב, אני חושב שעוד השפעה מאוד גדולה היא מה שקראתי מברכט.

שמכריח את הצופה כל הזמן לחשוב, כל הזמן להישאר מודע? כן, המודעות הזאת, והפנייה לחירות של הקהל, אם כי לא תמיד – אני מנסה לשחק בין ההיסחפות למודעות.

עוד מישהו שמאוד השפיע עלי הוא משה שטרנפלד שהיה בעיני תפאורן גאוני. הוא בעצם לימד אותי על היחסים בין במה לתפאורה ובין במאי לתפאורן. הוא לימד אותי להוציא מתפאורה מינימליסטית את כל מה שאפשר. עשיתי אתו כ-16 הצגות עד שהוא נפטר. ובשבילי המוות של משה היה האבדה הכי גדולה בתחום התיאטרון. בשבילי, אישית, מבחינת היכולת שלי להידבר אתו. דרך המחשבה שלנו הייתה זהה. לא תמיד הסכמנו, אבל צורת החשיבה הייתה ממש זהה. הייתה לו יכולת ממש גאונית לעשות את המקסימום עם המינימום, בפרט זעיר הוא היה משנה

את ההצגה. ועד היום, אגב, כמו שאני חושב מה נסים היה אומר, גם משה כל הזמן מדבר אלי, ואני מנהל אתו דיאלוג על המחזה, על ההצגה ועל דברים שאני אומר לשחקנים.

וממי לא היית רוצה ללמוד, אבל אתה מרגיש שאתה בכל זאת מושפע ממנו, כאילו בעל כורחך? האם חנוך לוין יכול להיכנס לקטגוריה הזאת? עם חנוך היו לי יחסים די קרובים, ואני חושב שהוא היה גאון חד-פעמי. אפילו יותר מדי – המגע אתו היה משתק, בגלל הגאוניות שלו. אבל העולם שלו הוא לא עולם שהייתי רוצה לאמץ לי. לא אהבתי את ההשקפה שלו על החיים. חנוך היה אנטי-רומנטי, והחלק הרומנטי אצלי בכל זאת מפרה. חנוך ונסים הם הפכים מאוד גדולים, ואני מעדיף את נסים. אני מעדיף את העולם הרחב, עם האלים, למרות שאני לא אדם מאמין, אבל באמנות חשוב שיהיו אלים, ושדים, ורוחות ומלאכים. וחנוך היה כמו חומצה.

גם אצל חנוך יש מלאכים.

אבל תמיד באירוניה. המשיח הוא איזה פולני עם מזוודה. אגב, מחזה של חנוך שאני מאוד אוהב הוא מלאכת החיים, ואני מרגיש שעד היום אני מושפע ממנו, לא בעבודה אבל בחיים, דווקא. כל מיני טקסטים מהמחזה חוזרים אלי עד היום.

אבל את החסד המסוים שיש במחזה הזה, יש כמעט בכל מחזה שלו. לא, זה מאוד לא נכון. אגב, גם המחזה הזה היה שונה, כלומר חנוך שינה אותו בעקבות הערות שלי. זה היה במקורו מחזה הרבה יותר מורבידי ואלים. זה התחיל במשפט, אני מצטט מהזיכרון: "כבר 30 שנה אני שוכב ליד גוש הבשר הרקוב הזה שנקרא אשתי". אחרי חודש ושכתוב, המחזה התחיל ב"אני אדם אבוד, זו האמת שלא אוכל להתחמק ממנה: אני אבוד". מבחינתי זה הבדל גדול.

כששלחו לי את המחזה הזה, הייתי בתקופה אנטי-חנוך. לא הלכתי להצגות שלו, לא יכולתי לראות את זה יותר, החל מסוחריי גומי, ובמיוחד בשיץ. רק במלאכת החיים התפייסתי עם חלק מהטקסטים שלו, גם בזכות ההיכרות שלי אתו, כשהכרתי אדם שונה מאד ממה שעשוי היה להצטייר ממחזותיו. הייתה בו אצילות. אי-אפשר היה לכאורה להבין מאיפה נובע העולם הקשה הזה שלו. המחזות האלה ניקו אותו. אבל העולם הזה של חנוך הוא עולם שכופה את עצמו עליך, לא תמיד אני אוהב את זה.

אני חושב שנסים, בכל זאת – לתחושתי, נורית אולי לא תסכים – לקח על עצמו משימות טיטניות. אני לא מדבר על הנסיכה האמריקאית שגם הצליח מאוד. אבל בגדי המלך, גם הצוענים של יפו, אלו משימות ענקיות.

מבנה המחזות לא שלם, אבל העולם שהם מכילים הוא אין-סופי. נסים היה אדם שלא רצה לסגור. כשהוא אמר משהו הוא הרגיש צורך להגיד גם את ההפך, ליתר ביטחון. כי הוא הרגיש שאי-אפשר למצות שום דבר. שום דבר הוא לא חד-משמעי. עם השנים אני יותר ויותר מתגעגע אליו.

כל השוואה ביניהם היא מסוכנת.

אבל בכלל לא מדובר בהם, ההשוואה מעידה רק עלי. אני אומר – העולם של נסים מפרה אותי, העולם של חנוך לפעמים חונק אותי. חזרתי מנעורי ורדה'ה וחטפתי התקף אסטמה. זה עשה לי משהו שהיה קשה לי לקבל, אבל, למשל, את ואני והמלחמה הבאה, שלא לדבר על מלכת האמבטיה, שינה את השקפת העולם הפוליטית שלי. אי-אפשר בכלל להתווכח עם העצמה האדירה של חנוך. אבל מבחינתי, נסים הוא מקום של חסד, השראה, נחמה, איזה ים שאני יכול לקחת ממנו עוד ועוד. וחנוך, הוא כופה עלי משהו שאני לא רוצה, שאני לא אוהב. אני לא אוהב, לא בגלל שהוא לא נכון. חנוך לא משקר, אבל לפעמים אני לא יכול לשאת אותו.

אולי כי יש שם יותר מדי אמת בשביל התיאטרון?
אני חושב שזאת אמת חלקית.

אתה יכול לאפיין את הבימוי של מחזות אלוני לעומת לוי?

כן. לא קרום, אמנם, אבל מלאכת החיים של לוי הייתה העבודה הכי קלה שעשיתי בחיים. זה מחזה שכתוב כל-כך טוב, שפשוט... הוא מתביים. את חנוך, אגב, מאוד קל לשחק אם אתה עולה על הטון הנכון. זה רק עניין של טון. נסים דורש שחקנים גדולים. חנוך דורש משהו אחר. אני לא יודע להגדיר אותו. איזה טון אירוני, וברגע שאתה בטון הנכון ויש לך גם את העומק הרגשי, זה פתור.

אבל בגדי המלך היה מאוד קשה וגם, נדמה לי, פחות מוצלח. אני חייב להגיד שלביים את נסים זה במידה מסוימת כמו לביים את שקספיר. האפשרויות הן רבות מאוד, הסצנות לפעמים הן כמעט מבולגנות, ואתה צריך לבחור מתוכן מה שאתה רוצה לעשות. את חנוך צריך לביים בדיוק 'כמו שכתוב'. הוא הרי אומר מה הוא חושב. הטקסט הוא מאוד ברור ומדויק. המבנה לעתים קרובות מושלם. נסים לא אומר מה הוא חושב, ואני לא בטוח שתמיד הוא חושב. הוא מנסה ליצור מצבים מלאים ככל האפשר, ואתה צריך לבחור מה אתה עושה עם זה.

יש הבדלים עקרוניים בבימוי של טרגדיה לעומת קומדיה?

לדעתי, לא, חוץ מזה שבטרגדיה אתה יכול לרמות יותר. כלומר לא טרגדיה, נגיד מלודרמה. אז כן יבכו, לא יבכו, יצעקו קצת, יהיה קצת רגש. קומדיה – זה שעון שווייצרי; או שזה עובד או שזה לא עובד.

המבנה הלוויני של שעון שווייצרי תקף גם לגבי הטרגדיות שלו?
 לוין לא כתב טרגדיות. בשביל טרגדיה צריך בחירה חופשית, אצל חנוך לעולם אין בחירה חופשית. אלו דמויות גרוטסקיות מא' עד ת'. נסים ניסה לכתוב טרגדיות. לא תמיד הוא הצליח. אלו באמת ההבדלים העיקריים ביניהם.

השאלה היא איך מגדירים בחירה חופשית.
 חנוך לא האמין בבחירה חופשית. אני לא חושב שזה קיים במחזות שלו. כשגבר רואה תחת הוא הולך אחרי התחת. אני בכל אופן לא רואה אצלו בחירה חופשית בשום מקרה. כולם גם בוחרים אותו דבר, אגב. זה היה ויכוח קבוע שלי עם חנוך: אני אמרתי – ודאי שיש בחירה, והוא אמר – אין שום בחירה. היום אני כבר לא בטוח שצדקתי.

לא ניכנס לזה, אבל לעניין של קומדיה וטרגדיה: יש סדרה אנגלית שנקראת: The unknown Chaplin. הם לקחו מכל הקריירה של צ'פלין סצנות שהוא הוציא מהסרטים, ובאמצעותן עקבו אחר דרך החשיבה והבימוי שלו. זה בית ספר לתיאטרון, לא רק לקולנוע; איך לבנות סיטואציה, בדיחה. האיש הזה היה חושב חודשים. כל הסט של הבהלה לזהב נשאר שם בקרח כשהוא הלך הביתה כדי לפתור בעיה! איך הוא פתר למשל את העניין הזה באורות הכרך: איך תחשוב האישה העיוורת שהוא עשיר. בלי טקסט! זה בית ספר ל... הכול. למחזאות, למשחק, לתיאטרון ולקולנוע. הוא היה מצלם סצנה עשרות פעמים עד שזה עבד.

אז בשבילך ההצגה נטו, המהות, היא בלי מילים?
 הייתי אומר כך: אני אוהב טקסט, המילה מסקרנת אותי, אבל מאחורי כל המילים מסתתרת אנרגיה, והאנרגיה מתבטאת בגוף. המהות התיאטרלית היא סיטואציה פיזית בפעולה. המילים הן המשך הגוף.

בגלל זה ההצגה הראשונה ב"חאן" הייתה ללא מילים? אפשר להתייחס אל צל צולף כמניפסט שלך?

שנים רציתי לעשות הצגה ללא מילים. עשיתי גם משהו כזה בסטודיו קודם, הצגה שנקראה שלושה סיפורים על המרחק הזעיר בין האהבה לגוף. זו הייתה ההצגה הראשונה שעשיתי בלי מילים. לא ידעתי שאני הולך לעשות הצגה בלי מילים ב"חאן". אבל פתאום אמרתי לעצמי – הנה הזדמנות.

אנשים שראו את ההצגה נדהמו לגלות שאפשר להחזיק מעמד שעה וחצי בלי מילים, וזה עובד, ולא בפנטומימה. היו לך חששות כשעבדת על זה? כן, זו הייתה הפעם הראשונה שעשיתי בתיאטרון הצגה בלי לדעת כלום על המחזה. זו אחריות נורא כבדה, סכנת נפשות. פחדתי שאני מוריד את התיאטרון שאולה...

אחת הבעיות בתהליך כזה היא שיש תקופה שאתה מרגיש שאין כלום,

אבל כלום, שכל העסק הוא שרירותי לחלוטין, אין מחזה, כל העסק הוא אצלי בראש, זה בכלל לא אובייקטיבי. זה לא מחזה, לא הצגה. פחד אלוהים. עד שאופירה הניג באה וראתה ושיקפה לי במידה מסוימת מה שיש שם, לא ידעתי.

אתה אדם שונה כשאתה עובד על משהו, או שאתה כל הזמן בתהליך של עבודה? בתקופה של החזרות אתה מתנתק מהחיים?

בוודאי, מאוד. כשאני עובד על מחזה כתוב אני מאוד מנסה אפילו לא לחשוב, לא להתכונן לחזרה, אני מנסה להתרוקן. הגעתי למסקנה שככל שאתה יותר ריק, זה מתמלא יותר בעבודה. הבעיה היא שכשאני בתהליך של כתיבה, אני קודם כל צריך לקום בארבע וחצי בבוקר ולכתוב. אני כותב עד שאני הולך לחזרה, ואז אני עובד, ואם אני עובד גם בבוקר וגם בערב, למשל, אני מנסה לנוח מעט בין שתי החזרות, גומר חזרה ב-23:00, כמה אני יכול לישון? זו תקופה מאוד קשה פיזית וגם נפשית, כי הלחץ והמתח נמשכים כמה חודשים. לא מהיום הראשון, אני אף פעם לא מתחיל מהיום הראשון של החזרות, אני מתחיל לכתוב אחרי חודש. אבל אז יש שלושה-ארבעה חודשים מאוד קשים. המתח, החרדה, הלחץ, חוסר השינה, הכול סובב סביב זה. נשאר מעט מקום לחיים.

ולפעמים אני נתקע. בחזיל פרשים התחלנו בלי שום רעיון. המחזה הזה התחיל עם תמונות במוזאון. הרעיון היה 'דלת' – קראתי לזה כך מפני שחשבתי על לפני שער החוק של קפקא. התמונה הראשונה שכתבתי הייתה: אישה נכנסת עם אוזניות למוזאון, ובאוזניה שומעים הסבר לתמונה שהיא רואה, שנראית כמוה. מאחוריה נכנס אדם, והאוזניות שלו מסבירות את האישה שרואה את התמונה, ואז נכנס עוד אדם, והאוזניות שלו...

כמו הצירים של אשר?

בדיוק. וכמו אצל אשר, נתקעתי. זה לא הוביל לכלום. ואחרי חודש בערך של עבודה באתי לשחקנים ואמרתי: "תסלחו לי, אבל אני תקוע, לא יודע מה לעשות". והם פשוט אמרו: "בסדר, נעבור את זה", והתחילו לעשות אימפרוביזציות. שחקנים אחרים היו זורקים את הבמאי לעזאזל... זה היה מיד אחרי המוות של אמא שלי, ואני חושב שגם זה היה לי קשה. בסופו של דבר, החזרה לילדות בחזיל פרשים אנו נבעה מזה. אני ניסיתי להתחמק – התמונה הזו במוזאון כמובן לא קשורה בשום אופן – אבל זה לא הלך, כמובן.

כשאתה רוצה לטעון את המצברים היצירתיים שלך, לאן אתה הולך?
ספרים, מוזיקה, סרטים... היצ'קוק, בונואל, פליני, צ'פלין, בסטר קיטון, אלמודובר, פיטר ברוק.

אתה עוסק בתיאטרון מילדות ומבחירה מאוד מודעת. השאלה היא למה תיאטרון ולא קולנוע, למשל? ומדוע אתה בז כל-כך לטלוויזיה? אתה יוצר היררכיות בין המדיומים.

אני לא מתעסק בתיאטרון כי הוא יותר גבוה בהיררכיה, אני מתעסק בתיאטרון כי אני מתעסק בתיאטרון. זה כנראה עניין של מבנה אישיות ושל נטייה. קולנוע ותיאטרון הן שתי אמנויות שונות לחלוטין, גם במשחק וגם בביטוי. אם הייתי מתעסק בקולנוע, מקורות ההשראה שלי היו אולי מאמנות פלסטית.

קולנוע זו אמנות מאוד סוגסטיבית, טלוויזיה זו בכלל לא אמנות. הכוח שלה הוא בדוקומנטרי, בעיקר. שם היא יכולה להגיע להישגים ששום מדיום אחר לא יכול להגיע אליהם. הכוח של התיאטרון הוא הכוח שיש לשירה ולספרות. קודם כול הוא צריך להיות מיועד לפחות אנשים. לכן, אגב, האולם הגדול של "הבימה" הוא לא רלוונטי להצגת תיאטרון טובה, אין שום אפשרות, לא רק כי הוא אולם לא טוב, אלא כי אין כיום כמות כזו של קהל להצגות תיאטרון.

איך משמרים את הכוח של התיאטרון, את העצמה שלו, בעולם של ריבוי ערוצים, שבו צריך לתרגם הכול לנוסחאות מאוד קליטות וקצרות ולתשוקה צרכנית? הרבה מאוד אנשים לא אוהבים תיאטרון, לא הולכים לתיאטרון.
לתיאטרון.
בצדק...

מה יכול להפוך את התיאטרון למוקד משיכה?
אני אגיד לך מה לא יכול. הנטייה להפוך אותו לפופוליסטי, לקחת אנשים מהטלוויזיה, לעשות מחזות שהם קלים מאוד ללעיסה וכך הלאה. התיאטרון לעולם לא יוכל להתחרות לא בקולנוע ובטח שלא בטלוויזיה. שמעתי שעכשיו רוצים לעשות באיזה תיאטרון רפרטוארי את קזבלן עם יהודה לוי. ברור שנוצר מצב שאנשים שאוהבים תיאטרון לא הולכים לתיאטרון, ואנשים שהולכים לתיאטרון לא אוהבים תיאטרון, הם אוהבים את יהודה לוי.

אולי זה משהו במדיום עצמו? הרבה פעמים יותר מעניין לדמיין את ההצגה תוך כדי קריאת המחזה מאשר לראות אותה בפועל.
תלוי בהצגה. בתיאטרון טוב אתה מדמיין. אני חושב שתיאטרון שונה מקולנוע בכך שהוא דורש את שיתוף הפעולה של הקהל. הוא פונה לחירות של הקהל. הקהל צריך להסכים שעל הבמה עומד מלך ולא שחקן עם חתיכת פח על הראש. ומבחינה זו תיאטרון מאוד דומה לספרות. גם בספרות אתה חייב להסכים למה שקורה ואתה צריך להשלים את זה בדמיון שלך.

הדרך לשמר את התיאטרון היא דווקא לחזור ליצירה האינדיבידואלית. התיאטרון הוא לא מה שהוא היה בשנות השלושים או אפילו החמישים, כשעשו ספקטקלים גדולים – אין שום טעם לעשות ספקטקל גדול בתיאטרון היום, זו בעיני תפלות. אף פעם לא אהבתי ללכת למחזמרם בברודוויי, זה לא מעניין בעיני. תיאטרון צריך לחתור לביטוי האינדיבידואלי, להיות אמנות. ברור ש-95% מההצגות שמוצגות הן לא אמנות, הן פס ייצור בסרט נע של מפעלים לייצור הצגות. צריך להוריד את כמות ההצגות, צריך להוריד את כמות הקהל, ואז יש סיכוי שיעשו דברים חיוניים. זה גם מה שאני אוהב ב"חאן" – לא צריך לעשות כל-כך הרבה הצגות, לא יותר משלוש-ארבע בשנה, ומבחינתי היה אפשר להסתפק גם בפחות, אבל אי-אפשר בגלל מפעל המנויים.

בהקמצן, אחת האמירות החוזרות של השחקנים הייתה – "גנבו לנו... פה היה צריך להיות מנוף, לתיאטרון אין כסף, לא שילמו לנו". כמובן שזו הייתה תחבולה יצירתית, אבל האם הייתה בזה גם מחאה פוליטית? זו הייתה תקופה של מצוקה מאוד גדולה בתיאטרון. הרעיון הזה ממש קפץ לי מהמזב, אבל האמירה הפוליטית – בינינו לבין עצמנו – הייתה תירוץ. העניין כאן הוא לא פוליטי, זה לא מה שעשה את ההצגה. אני גם לא בטוח שהתפאורה שבה השתמשנו הייתה יותר זולה מתפאורה אחרת... הרעיון היה שהקהל יצטרך לדמיין את זה. זה הרבה יותר מפעיל את הקהל כשהוא רואה ארגז, ומדמיין קטנוע. לשים קטנוע על הבמה זה לא תיאטרון, זה סרט. אבל כשגוררים ארגז ועושים דרר.. דרר... זה תיאטרון.

בעיני, הנושא המרכזי בהקמצן (כמו בהחולה המדומה) הוא המאבק נגד המוות. הרפגון מרגיש שהכסף יוכל להציל אותו מהמוות. הוא מצמצם את רצון החיים שלו לתשוקה לכסף. הוא רוצה לחיות. בגלל זה הוא מתחתן עם אישה צעירה, בגלל זה הוא רוצה להרוג את הילדים שלו, כי הם מאיימים עליו. ובעצם כל הפעולה הזו של השחקנים לאורך כל ההצגה היא פעולה נגד המוות, נגד החידלון. ההצגה הזו מתחילה באיום על מותה שלה: אין תפאורה, אין כלום. הדימוי הזה נבע מהניתוח שעשינו למחזה, זה לא רעיון שרירותי או מודבק. רצינו שהשחקנים על הבמה יעשו את מה שהדמויות עושות במחזה, כשני עולמות מקבילים.

איך אפשר לביים היום קלאסיקה כשהקהל ברובו כבר לא מכיר את המחזות?

באופן פרדוקסלי, כשאני מביים קלאסיקה אני מרגיש הכי קרוב לבימוי מחזה שלי, כי איכשהו בקלאסיקה אתה יכול להיות מאוד אישי. ברוב המחזות של שקספיר שביימתי, הרגשתי ככה, וגם בהקמצן. וגם עכשיו, כשאני עושה את החיים הם חלום, אני מרגיש כאילו אני מתעסק בעולם שלי.

באיזה מובן?

המחזה הזה במהותו עוסק בחירות. זה משהו שתמיד העסיק אותי, על כל גווניו. חירות מול דיכוי, מודעות מול כניעה ליצר, דו-מיניות גבר/אישה – זה מעסיק אותי כל הזמן, זה גם נמצא במחזות שלי. אבל לא רק ה"מה", גם ה"איך". כנראה המחזות האלה הפכו לקלאסיים ושרדו משום שהרבה אנשים הרגישו כמוני. יש משהו ב"איך" שמאפשר לך המון חופש – בבימוי, במשחק.

יש משמעות לבחירת המחזות והעיתוי?

מאוד, אבל לא בהכרח אובייקטיבית. הרבה פעמים אני מתחיל חזרות עם השחקנים בשאלה: אם ההצגה הייתה היום, על מה היית רוצה שהיא תהיה? כי בתיאטרון הרגיל, כחלק מפס הייצור, קובעים רפרטואר שנה או שנתיים מראש. אבל בעוד שנתיים אני אהיה אדם שונה. אני לא יודע אם את המחזה שאכתוב היום ארצה לביים בעוד שנתיים, הוא אולי כבר לא יהיה רלוונטי לחיים שלי.

מה דעתך על השימוש בעיבוד אנגלי או אמריקאי, שמנסה לפשט את בעיות הצורה עם פתרונות 'נגישים' יותר או קלים יותר לקליטה, במקום להביא לקהל את המחזה הקלאסי המקורי?

טוב, במקרה של החיים הם חלום לא הסתפקנו בעיבוד האנגלי (של אדריאן מיטשל), אלא עשינו עיבוד משלנו. אבל כנראה שאין מנוס מזה. בכל זאת העולם נורא השתנה. תפיסת הזמן השתנתה, גם היחס בין צורה לתוכן השתנה. היום אנחנו יותר פרוזאים. אנחנו צריכים לעשות מאמץ הרבה יותר גדול כדי לקבל את השפה השקספירית.

אולי אנחנו פשוט לא רוצים להתאמץ כיום?

אפשר לנסח את זה גם כך, אבל פעם לקהל הייתה רק השפה הזו. קולנוע זו אמנות של פרזזה, ותיאטרון זו אמנות שירית במהותה, ולכן אנחנו צריכים לחפש תחליף לשפה השירית, כי הקהל היום רגיל לפרזזה. אנחנו חייבים כנראה לעשות פה התאמות, ובעיני זה בכלל לא נורא. כמו שאנחנו לא הולכים היום עם טוגה או שריון.

הבחירה בעיבוד לא נעשית רק משום שהמקור קשה מדי לקליטה. אם למרות הקושי מתקבל הפרי, שווה להתמודד עם המקור. יש לי תחושה שאם תתרגם את קלדרון בחריזה, אתה נכנס לצרות איומות. זה תמיד יבוא על חשבון בהירות ונגישות ולפעמים אפילו על חשבון דיוק. מעבר לזה, המחזה של קלדרון כלשונו לוקח 4-5 שעות, אז היום, כשבטלוויזיה אתה רגיל לפרקי זמן של 25 דקות, שגם הם נקטעים 4 פעמים בפרסומות, אנחנו לא מסוגלים לזה.

אתה מתייחס למצב הזה כאל נתון, לא כאל משהו שדורש תיקון. אין ספק שהאדם היום הוא יצור שונה לחלוטין מהאדם שקלדרון כתב לו. אולי לא שונה באופן מהותי, אבל אי-אפשר בכלל להשוות את אורח החיים שלו לשלנו. עשיתי לפני שנה טיול בפירנאים, ונכנסתי לכל מיני כפרים בהרים שאין בהם מכונית, ולדעתי גם לא טלוויזיה. אתה הולך שם בשקט טוטלי, כמעט בלתי מושג. אפילו עכשיו כשאנחנו יושבים, אנחנו שומעים את טרטור המקרר, אולי עוד דברים. כשאתה הולך שם ברחובות – זה שקט מוחלט. לאדם של היום אין רגע בחיים שדומה לשקט הזה. אני מתאר לעצמי שפעם, בשקט כזה, לשמוע דיבור היה כמו מעיין של חיים. עבורנו הדיבור הזה הוא עוד תוספת רעש. אנחנו רוויים, אנחנו מאוד רוויים, נשאר מעט מאוד מקום למשהו. עיתונים ורדיו וטלוויזיה וקולנוע... אין לנו מקום להכיל.

הדיאלוג במחזות שלך עם הצופים, שבא לעתים קרובות להסב את תשומת הלב אל המדיום התיאטרוני עצמו, מתנהל לעתים קרובות באמצעות הדיאלוג של דמות המחזאי, שהוא בן-דמותך בעצם, ישירות עם הקהל. לפעמים נדמה שיש בזה גם משהו שבא להגן על ההצגה מפני ביקורת משוערת...

זה אף פעם לא נועד ליצור הגנה. קודם כל זה נובע אצלי מאיזה אינסטינקט: מגרה אותי השבירה של האשליה, אני חושב שהיא מגרה אותי מפני שיש בה משהו קצת סאדו-מזוכיסטי, כי אתה כאילו מנסה לבנות אשליה ואז – אתה מנפץ אותה. אבל המטרה, גם של סאדו-מזוכיזם, היא ליצור תחושת קיום. אדם רוצה להיות בעמדת כאב כדי לחוש את עצמו. ואני חושב שזו גם המטרה שלי עם הקהל. איפה אתם כרגע, ברגע הנתון הזה... ליצור תחושת הווה. עצירת הרצף הצפוי, שבירת העלילה, יוצרת מעין זעזוע. כמו תחתונת של רקדנית שנחשפת פתאום. כמו תקלה. תיאטרון זו אמנות של הווה במהותה. זה מה שמייחד תיאטרון, זה מה שמגרה אותי בתיאטרון, ואני חושב שזה החסר שהתיאטרון בא למלא. בני אדם הם אולי היצורים היחידים על פני כדור הארץ שאין להם הווה. יש להם עבר, יש להם עתיד, יש להם פנטזיות, יש להם הכול חוץ מ... קשה מאוד לתפוס אדם בהווה. על כל פנים, ברגע שתפסת אותו, ההווה נגמר. כלומר זה משהו שאי-אפשר בכלל לקיים אותו במודע. הוא קיים רק כשאתה לא מודע לרגע. הרצון שלי הוא ליצור את הרגע של ההווה ואת תחושת ההווה, את התחושה של הכאן ועכשיו. זה כמובן מאוד נחוץ לשחקנים, אבל אני חושב שזה נחוץ גם לקהל.

נראה שאתה יוצר את הזיקה שבין הבמה לאולם, אבל על-ידי כך אתה גם מסב תשומת לב – כמו שאתה אומר במילה של אהבה באמצעות הדמות של המחזאי – לכך שגם הגמגום שלו כתוב מראש. בחיים זה לא ככה – או שאתה כן מאמין שגם בחיים הגורל קבוע מראש?
אני לומד עכשיו את שפינוזה, הוא כנראה חושב ככה... מבחינה

מסוימת... כשכתבתי את זה, לא האמנתי בגורל, אבל לפעמים יש תחושה שהדברים חוזרים על עצמם. אחד המחזות הראשונים שכתבתי – סטניסלבסקי סטניסלבסקי, נגמר במונולוג של שחקן שאומר: "אלוהים אדירים, אני יודע שאני הולך להגיד את זה, והנה אני אומר את זה, ואני לא מצליח לצאת מזה". אצל המחזאי (במילה של אהבה) יש כבר רמה נוספת של מודעות – הוא כבר כתב את זה, אז הוא יודע שהוא הולך להגיד את זה. אבל אצל השחקן זה אפילו לא היה במודעות. יש שם מונולוג שהוא מנסה לא להגיד אותו, ולא מצליח.

בכמה מהמחזות שלך חוזר הרצון לערבב בין מישורי ממשות שונים – בין הממשות ההיסטורית לבדיונית, ובין הממשות הבדיונית והתיאטרונית – מה שמחזק את תחושת הדטרמיניזם, כי כל המישורים נתפסים בסופו של דבר כבדויים, כחלק מהעולם התיאטרלי של המחזה שבו הכול כתוב מראש. למשל נעמי, דמות בדיונית במילה של אהבה, מנסה להכניס את מיכאל החייל, דמות 'היסטורית' או 'אמתית', לתוך העלילה המומחזת ולהציל אותו מידי הנסיכה, אבל מתברר שגם המסלול הזה כבר קבוע מראש...

המסלול הזה... היא רוצה להכניס אותו להצגה. אבל בעצם היא רוצה שהוא יאהב אותה. ומה זה לאהוב במקרה הזה? זה למשל להאמין בזה שיש לה ילד. הוא לא מוכן להאמין, הוא חושב שזו בובה. הנכונות שלו לעשות את הקפיצה הזו, להאמין שזו אהבה, שהבובה היא ילד, זה בשבילי דימוי למה שנקרא לחיות. מה זה לחיות? מה זה לקפוץ למים?

זה להאמין שיש שם מים.

כן, להאמין שיש שם מים, ולהסכים. הוא לא מוכן לעשות את זה, ולכן הוא מת.

אבל אם הבמה היא דימוי לחיים?

אז אלו החיים. אני מאמין באמת שהוא לא מצליח.

אתה גורם לקהל מצד אחד להרגיש את ההווה, ומצד שני לקרוא את החוקים של האמנות, ללמוד אותם תוך-כדי. כל הזמן יש משחק עם ציפיות הקהל לגבי מיקומו של קו הגבול שבין המציאות וההצגה. אני חושב שהעניין הוא לא רק החוקים של האמנות, אלא גם החוקים של החיים. כאן נכנסת החירות. כי מה בעצם ההבדל בין הבחירה של מיכאל [הדמות הראשית במילה של אהבה] אם להחליט לקבל את החוקים של הבמה, או של כל אדם מן היישוב לקבל, נאמר, את הנכונות שלו לאהוב? גם כאן אתה צריך להפעיל את החירות שלך. לאהוב, לאורך זמן, לא להיות מאוהב. אתה צריך להחליט שאתה מסכים, ולחיות, זהו. זאת אומרת, הנכונות לקבל את האשליה היא הנכונות לקבל את החיים.

בתפיסה האקזיסטנציאליסטית, חירות הולכת גם עם אחריות. מה המקום של המושג אחריות בצד מושג החירות לגביך? זה אותו דבר. אי אפשר להפריד ביניהם. עם החירות באה אחריות, זו כל הבעיה. במילה של אהבה, מה משמעות הבחירה שלו? אם הוא אחראי הוא צריך להיות האבא של הבובה הזו, האחריות היא על החיים שלו, זו כל בעיית החירות.

אבל ההצגה לא הולכת עד הסוף עם לקיחת האחריות...
אני לא אמרתי שהוא לוקח אחריות, הוא לא לוקח. כאן העניין – המתח בין החירות האישית לתחושה שלדברים יש איזשהו מסלול ואתה נתון בתוך מכונה ענקית של אילוצים ושל השפעות.

במילה של אהבה מאוד מודגש שמה שנדמה לבחור הצעיר כחיים חופשיים, כל הזמן מוכתב על-ידי ציפיות של אחרים ממנו. ואסור לשכוח שהוא גם חייל, כלומר הוא לא רק נטול חירות, אלא גם נטול זהות אישית. הורדת החולצה הצבאית היא לא מקרית – כך נפתחות בפניו יותר אפשרויות. אבל אני חושב שהחירות המהותית טמונה בסופו של דבר ביכולת שלך להתייחס לדברים כך או כך.

לבחור את התגובה?

יש לט"ס אליוט משפט: "Human kind cannot bear very much reality" – אדם לא יכול לסבול הרבה מציאות. אני חושב שהיכולת 'לסבול' יותר מציאות היא בתחום החירות.

מצד אחד אתה מדבר על הנכונות לקבל את האשליה, שהיא החיים, מצד שני אתה כל הזמן חוזר אל המדיום והגבולות שלו. אתה מגמיש, למשל, את מרחב הבמה, מקטיף אותה עם מסכים או מרחיב אותה לתוך האולם, ועל-ידי כך אתה בעצם מרחיב את גבולות המדיום. אבל זה בעצם לא ממש זה. כי אני הרי לא משאיר את זה לכאוס. מי שיושב באולם הם שחקנים (במילה של אהבה ובאשר), אני לא באמת משתף את הקהל. הקהל הוא כאילו בהצגה. אבל בעצם הוא אף פעם לא חלק מההצגה.

אבל אתה נותן לקהל אשליה שהוא חלק מההצגה...
אני חושב שבאיזשהו אופן זה מקרב את הסכנה – סכנת הבחירה. אבל לאמתו של דבר, הקהל הוא חלק מההצגה בתור קהל, אבל הוא אף פעם לא משתתף באמת בהצגה. זה היה בלתי נסבל ממש, אם זה היה ככה. הרצון הוא באמת לקרב את הסכנה, או את התחושה שעל הבמה עומדים אנשים כמוני – זה מגביר את ההזדהות, מקרב. אבל, כמובן, זה לא באמת מרחיב את גבולות המדיום.

באושר אתה משטיח את שלוש הקומות של הבית המשותף למפלס אחד. זו החלטה שיכולות להיות לה כמה פונקציות, ואולי אפשר לדאות בה גם אמירה פוליטית. כי באיזשהו אופן, אם אתה לא מנכיח את הבית המשותף על הבמה, כל אחד בקהל צריך לדמיין את הבית המשותף שלו, וכך ההתרחשויות על הבמה הופכות להיות פתאום מציאות שהקהל צריך לתת עליה דין וחשבון, יש לו אחריות כלפיה. באיזו מידה יש ביצירה שלך מקום לאמירות פוליטיות?

ברור שיש. במילה של אהבה ללא ספק, אבל אני חושב שגם באושר. שם זה בא לידי ביטוי בדמויות הקלפנים, שכמו שהמפקד שלהם מספר, הם בכלל היו חלוצים בצבא, בנח"ל! הם עבדו בקיבוץ, חלבו פרות...

וזה כמובן ציני נורא.

אני לא חושב שזה ציני. זה נשמע ציני כי כמו שהם נראים היום... אבל אני באמת חושב שזה מה שהם עשו בצבא.

בעצם זה חלק מהאמירה: שגם 'מלח הארץ' הם אולי רוצחים שכירים... זאת לפחות הייתה הכוונה שלי. היו כמה פעמים שהשחקן, אריה צ'רנר, עשה את זה אירוני או ציני ויצר רושם כאילו הוא מתבדח. אבל בסופו של דבר הגעתי למסקנה שזה באמת מה שהוא עשה, זה מה שהם עשו.

אז זאת בעצם האמירה שלך על מה שקרה לחברה הישראלית? כן, בגלל זה גם השיר "האמיני יום יבוא" – אין שיר יותר 'מלחמת השחרור' מהשיר הזה. זה התקליט של פעם. על רקע התקליט הזה מענים את המלאך, המוזיקה הזו בעצם נועדה להסתיר את העינויים. המפקד משמיע את המוזיקה כדי להסתיר מוויי את העינויים.

עד כמה, לדעתך, לתיאטרון יש אחריות להגיד משהו על הדיכוי? עד כמה מחזאי ישראלי יכול בכלל לכתוב על הדיכוי של הפלסטיני או של כל מי שאין לו זכויות אזרח, מי שבשבילו מה שקורה כאן הוא לא בגדר דמוקרטיה. עד כמה אפשר לכתוב על זה והאם צריך בכלל לכתוב על זה?

ברור שאפשר לכתוב. צריך – אני לא יודע. מה זאת אומרת צריך?

בשבילך, מבחינה אתית: באיזו מידה יש לאמן גם מחויבות ציבורית כלפי העולם שבתוכו הוא חי?

אני אגיד לך מה, לדעתי, אֶתִי ומה לא אתי. אתי זה לעשות תיאטרון טוב, ולא אתי – זה לעשות תיאטרון רע.

אני חושב שהמחויבות של כל אמן היא להיות מה שרוב בני האדם לא מרשים לעצמם ולא יכולים – להיות הוא. בתוך ההוא הזה, אם נכנס גם ממד פוליטי, הוא יתעסק בזה, ואם לא נכנס – הוא לא יוכל להתעסק בזה,

אבל זה לא אומר שאסור לו לכתוב וליצור. הוא עדיין יכול להיות אמן גדול ולא להתעסק בבעיה שלנו עם הפלסטינים, אבל אולי הוא יתעסק בדברים שונים. אני חושב שהרבה פחות מוסרי זה לכתוב על העניין הזה ולעשות את זה רע. זה הרבה פחות מוסרי מלא לכתוב על זה.

אני חושב שהדבר האחרון שצריך זה לקבוע לעצמך עקרונות וכללים. העיקרון היחידי זה לנסות להבין, לחוות, להרגיש, להיות. וכל היתר יבוא עם זה. אני לא חושב שאפשר לקבוע קוד אתי אחר לאמנות. יש אמנות גדולה שעוסקת ביחיד, ויש אמנות מאוד חשובה וגדולה שעוסקת בכלל, ויש אמנות איומה שעוסקת בכלל ויש אמנות קיטשית ומטופשת שעוסקת ביחיד.

ברגע שהקהל מסוגל לקרוא, להבין רב-גונית, להבין קונפליקטים, להבין שאין שאלה ותשובה אלא משא ומתן, הוא מבין דרך התיאטרון את משמעותו של הפוליטי – זה אולי התפקיד הגדול ביותר של התיאטרון. אני מאוד מסכים. אם בכלל יש תפקיד. אני מרגיש שהתפקיד של אמנות זה להיות גשר להווה, לחיים. לתת לאנשים יכולת לחוות את החיים, מפני שהיכולת הזו הולכת ופוחתת. אני חושב שזה התפקיד. ובאמת לא להגיד מה דעתי על החיים. דעה היא הדבר הכי פחות משמעותי. ולפעמים דעות נורא מייבשות ומצחיחות.

כשיברת על החשיבות של היעדר האגו אצל השחקן, התכוונת לכך שכל אמן צריך להיות בלי אגו?

ביחס ליצירה כמובן, לפחות לנסות. אני חושב שהחכמה היא לגלות יותר מאשר להמציא, להבין יותר מאשר להגיד. אני מרגיש שצריך לראות כמה שפחות, לא מהאישיות, אבל מהאגו של האמן; זה הרי בדיוק המניע הראשוני של השחקן להיות שחקן – תאהבו אותי, תעריצו אותי, תנו לי אישור לקיום. יש בזה משהו אינפנטילי. זה סתם במקום לפתוח. זה קצת כמו לנצל יצירה. זה ההבדל בין מעשה מגונה לבין אהבה.

הל-אביב, אוגוסט 2005

