

צורות | תאטרון

תאטרון האבסורד: התחלות

דניס שרביט

סל תרבות ארצי | הוצאה לאור

תוכן העניינים

5	א. התחלות
11	ב. דרמה מסורתית ודיוקן המהפכה
19	ג. שבר השפה
24	ד. מה קורה שם?
28	ה. תאטרון האבסורד והקשר ההיסטורי

Denis Sharvit
**Theater of the Absurd:
The Beginnings**

© Sal Tarbut Artzi – Publishing

סל תרבות ארצי – הוצאה לאור
עורכת ראשית: לאה דובב

סדרת פרסומי הכנה:
צורות | תאטרון

עיצוב: נועם פרידמן
נדפס בדפוס חדקל בע"מ, תל-אביב



משרד החינוך והתרבות
החברה לפתח"שים

© כל הזכויות שמורות
תל-אביב 2006

רח' הנצי"ב 16 ת"א, 67018
ת.ד. 57581, תל-אביב 61573
טל' 03*5653222 | פקס 03*5629381

א. התחלות

ביום 11 בחודש מאי של שנת 1950, ברובע הלטיני בפריס, עמדו כמה עשרות אנשים בתור בכניסה לתאטרון "נוקטמבול" (Théâtre des Noctambules). הם התעתדו לצפות בהצגה של מחבר אלמוני לחלוטין בשם איז'ן יונסקו (Ionesco). שמו המוזר של המחזה – הזמרת הקירחת – מן הסתם לא הרתיע אותם. הצגה זו, שהופקה באמצעים דלים על בימה קטנת ממדים, חוללה סנסציה ותפנית היסטורית בעולם התאטרון. בתום הערב היו מי שעמדו מיד על החידוש, ונלהבו להיות בין הראשונים שזכו להשתתף בתחילתה של מהפכה תאטרונית. אחרים מקרב הקהל לא הסתירו את מבוכתם לנוכח ההצגה, שהם לא ירדו לסוף דעתה ומשמעותה. ואילו הרוב הביעו בוז ואפילו תיעוב ושאת־נפש – מי בקריאות זעם קולניות, ומי בטריקת דלת האולם – כלפי מה שהיה בעיניהם חסר היגיון דרמטי ונעדר היגיון בכלל, והתיימר להיות מחזה תאטרון. אלה ודאי לא שיערו כי חמישים שנה מאוחר יותר יוסיף המחזה לעלות שוב ושוב על הבימה לא רק בצרפת, אלא בעולם כולו. כמו אז, גם היום מעוררת ההצגה הזמרת הקירחת תגובות מעורבות; אבל היא נהפכה לקלסיקה.



איז'ן יונסקו, 1912-1994

לכאורה לא היתה סיבה לתדהמה עם עליית המסך, ולא כל שכן לזעזוע. על הבמה ניצבת תפאורה שגרמית ביותר וריאליסטית באופייה, המתווה ברור את הזמן והמקום של ההתרחשות – סלון ביתו של זוג מבוגר מן המעמד הבינוני. נראה כי יונסקו התכוון לקיים את הכללים המחייבים כל מחזאי, בין אם הוא כותב טרגדיה או קומדיה, למסור באמצעות התפאורה, התלבושות או בכל דרך אחרת מידע ראשוני וחיוני, שיקל על הצופים להתמצא בעלילה. אלא שמיד כאשר השחקנים פותחים את פיהם כדי לומר את הטקסט של יונסקו, כבר בחילופי הדברים הראשונים שביניהם, מתברר שהמחזאי לא הסתפק בציות לכללים, אלא בחר להקצין אותם עד כדי גיחוך. הבעל והאישה היושבים בכורסותיהם מציינים באריכות פרטים שלכאורה תורמים מידע אובייקטיבי, אבל בהקשר הבימתי הקונקרטי הזה הם לא רק נדושים וחסרי חשיבות, אלא בה-בשעה גם גדושים מדי ומוזרים מרוב עודפות:

“השעה תשע. אכלנו מרק, דג, תפוחי אדמה וסלט אנגלי. הילדים שתו מים אנגליים. אכלנו טוב, הערב. זה בגלל שאנחנו חיים בפרוור של לונדון והשם שלנו הוא סמית”.

יונסקו מציינ בפירוט ובאופן מסודר הוראות בימוי לא ענייניות לחלוטין:

“סלון אנגלי, עם כורסות אנגליות, מר סמית, ממוצא אנגלי, יושב בכורסתו האנגלית ובנעלי הבית שלו האנגליות, מעשן את מקטרתו האנגלית וקורא עיתון אנגלי, סמוך לאש של אח אנגלית”.

משורר. איני סבור שאדון יונסקו הוא מחזאי חשוב. איני סבור שאדון יונסקו הוא איש תאטרון. איני סבור שאדון יונסקו הוא הוגה דעות, או בעל שאר רוח. איני סבור שיש לאדון יונסקו משהו לומר. לעומת זאת, אני סבור שאדון יונסקו הוא בדרן, נוכל, ובמילים אחרות – בטלן ותו לא!¹

בתום שישה שבועות, לאחר שההצגה הועלתה לפני אולמות כמעט ריקים ורוכשי הכרטיסים הספורים גם הם תבעו לא פעם את כספם בחזרה, החליטה הנהלת התאטרון להשתיק את הזמרת הקירחת. לכאורה, המהפכה נכשלה: אלא שיונסקו לא אמר נואש. השיעור הועלה בשנת 1951, הכיסאות בשנת 1952. הוא הוסיף לכתוב באותה רוח למרות ההתנגדות העזה, מתוך אמונה עמוקה כי אט-אט יעלה בידו להכשיר את הלבבות. ועוד לפני שהציבור התרגל למהלך הזה, לא אחרו מחזאים אחרים ללכת בעקבות תעוזתו של יונסקו, ולהוסיף לה משלהם. המהפכה התאטרונית החדשה כבר לא נישאה על כתפיו של אדם יחיד. כשלוש שנים לאחר מכן, בינואר 1953, שוב באולם קטן בפריס (תאטרון כבילון, Théâtre de Babylone) הועלתה ההצגה מחכים לגודו פרי עטו של סמואל בקט (Beckett), שאחדים מספריו התפרסמו זמן לא רב קודם לכן וזכו להערכת הביקורת.

וכך, במשך כל המחזה יונסקו עובר מן המוכר לעייפה אל הבלתי-יצפוי, בין הציות המדומה לכללים לבין העיוות הקומי שלהם, בין השגרה לשבירתה, וחוזר חלילה. השאלות והתשובות טריוויאליות, או מפתיעות בחוסר ההיגיון שלהן. עם רדת המסך, הצופים תופסים בדיעבד שבמהלך ההצגה הופיעו... לא דובים ולא יער, וגם שום זמרת בעלת קרחת – זו שהופעתה הכולטת היחידה היא בשמו של המחזה. הזמרת האלמונית והלא-נראית אמנם מוזכרת בהזדמנות אחת, אבל ההתייחסות החולפת הזאת כלל אינה שייכת לעלילה ואינה תומכת בה. הצופים תמהים, ובצדק: הדמויות מדברות במטבעות לשון שחוקות, בקלישאות הלקוחות משפת היום-יום, שהעמדתן בהקשר מגוחך חושפת את ריקנותן, ואולי גם את ריקנותם של מי שנוהגים להשתמש בהן ללא הרף. באופן זה, מה שעל הבמה נראה מוזר, חריג ואבסורדי – אינו קשור בעולם ובמציאות בלתי-ידועים ומדומיינים, כי אם בעולם שלנו ובמציאות שלנו, הנצפים מזווית מיוחדת, שהיא קרובה ורחוקה בעת ובעונה אחת.

* * *

כאמור, תגובת הקהל הייתה בעיקר בלתי-סובלנית. למעט יחידי סגולה, גם הביקורת המקצועית שראתה עצמה שומרת החומות של ערכי התאטרון המסורתי, דחתה את ההצגה באופן קיצוני. כך התבטא אחד מבכירי המבקרים:

“איני סבור שאדון יונסקו הוא גאון, או שהוא

1. Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 16 October 1955, in: L. C. Pronko, *Le Théâtre d'avant-garde*, Paris 1963, p. 86

* * *

לא היה כל דמיון בין התפאורה של הזמרת הקירחת לזו של מחכים לגודו. לעומת עיצוב הפנים השגרתית וחסר ההשראה במחזהו של יונסקו, הפעם רמזה התפאורה לנוף טבע שומם, למעט עץ בודד וחשוף מעלים. זוג השחקנים אינם מגלמים בורגנים זעירים מן המעמד הבינוני בעלי שם כמו-אנונימי ("סמית"), אלא שני קבצנים ששמותיהם – ולדימיר ואסטרגון – הצטלצלו כשמות של מוקיונים בקרקס: דידי וגוגו. הקבצנים – היום היינו מכנים אותם בשם חסרי בית – עומדים להם ומשתוממים, יושבים להם באפס מעשה, יושבים ומחכים, עומדים ומחכים, מדברים ועדיין מחכים, מחכים ומצפים, מחכים נצח-נצחים, ומצפים לנצח – לאיזה ישות שתגאל אותם. ליתר דיוק הם ממתינים למישהו ששמו "גודו". אלא שבדומה לזמרת הקירחת שלא הופיעה מעולם, גם גודו לא יטרח לבוא.

גם כעת היו הדעות על ההצגה חלוקות. אלא שהפעם המיעוט הנלהב היה גדול יותר, והוא יצא למאבק על מנת להפוך את התפעלותו לנחלת רבים. בוויכוחים הלוהטים בתוך האולם ומחוצה לו, בעיתונות ובכתבי-עת, נטלו חלק מבקרים, בימאים, שחקנים וקהל ענייני ותובעני, שתרומתו להצלחת המהלך הייתה מכרעת. בסופו של דבר, ההתקבלות של מחזה האבסורד חייבת הרבה לחסידים המושבעים הללו שמילאו מדי ערב את האולם, נוסף על אנשי הרוח שפעלו בכל מאורם להפיץ את הבשורה.

ב. דרמה מסורתית ודיוקן המהפכה

המחזה מחכים לגודו מסתיים באופן שאפשר ללמוד ממנו הרבה על שוני אחד משמעותי (לצד הבדלים אחרים) בין התאטרון הקלסי לבין מחזה האבסורד שיונסקו ובקט היו מחולליו. בכל דרמה, בדרך כלל העלילה הולכת ומסתבכת ממערכה למערכה, עד התרתה בנקודת השיא של עקומת הסיבוך, מתוך הרציונל של העלילה עצמה והתנהלות הדמויות בה – לקראת הפתרון. לפרקים מופיעה לצורך ההתרה והפיתרון דמות שזה תפקידה היחיד וזה ההקשר היחיד של הופעתה על הבמה. בשפת התאטרון היא מתוארת, בעקבות הפילוסוף היווני אריסטו, כ"אל היוצא מן המכונה" (ובלטינית: *Deus ex machina*). אל שכזה הנוחת במפתיע על הבימה מתוך איזה מתקן מוכני של תפאורה על מנת להביא הכול על מקומו בשלום – מביא פתרון טכני וחיצוני, שלא הוכן מתוך נפתולי העלילה עצמה והגיונה הדרמתי. ואכן, אריסטו ויתר התאורטיקנים של התאטרון הקלסי ביקרו בחומרה עלילות התלויות בפיתרון כזה. ואילו אצל בקט ואצל יונסקו, אין עקומת סיבוך וגם אין התרה. ודאי ששום אל במרומים אינו יורד עלי אדמות – ליתר דיוק, על הבימה – על מנת לפתור סיבוך עלילתי שאינו קיים מכל וכול, ולאשר כביכול את קיומו של סדר הרמוני בעולם שיש בו השגחה עליונה.

ואכן, לא במקרה הדמות שכל-כך מחכים לה במחזהו של

בקט נקראת גודו (Godot), שם המתהדהד באופן אירוני במלה "אל" או "אלוהים" (God). הסיום הוא מעגלי, ואינו עליית מדרגה ויצירת מצב חדש – אלא חזרה לנקודת ההתחלה. אין עמו פתרון: הוא רומז להמשך של המצב הקיים ללא סוף.

המחזות האלה של יונסקו, בקט, וכן ארתור אדמוב (Adamov), שהועלו בראשית שנות החמישים של המאה העשרים, היו בגדר אבני יסוד של מגמה חדשה, מרדנית ומתסיסה, ששינתה את פני התאטרון המערבי במחצית השנייה של המאה העשרים. הם היו רק חלוצי הגישה שהניבה שורה ארוכה ופורייה של מחזאים בצרפת, באירופה, ובעולם. אף בישראל השפעתם היתה ניכרת וכמה ממחזותיו של נסים אלוני, ובייחוד הנושאים, המצבים והדמויות המרכיבים את עולמו של חנוך לוין, קשורים קשר הדוק לתאטרון האבסורד.

* * *

כמה התבטא המרד של תאטרון האבסורד? מה היו נושאו, שפתו וצורותיו, ומה הייתה השפעתו? מדובר במהפכה כוללת, שלא הותירה דבר מן המרכיבים של החוויה התאטרונית שהיו מקובלים ומקובעים מאז אריסטו. השתנו שפת הדרמה – תכנים, עלילה ודמויות; דרכי העיצוב של החלל והזמן; השימוש בחפצים; סגנון



משותפת לנוכח עולם מודרני מנוכר, שבו האדם מאבד יותר ויותר מאנושיותו. בדרך שלא הייתה מוכרת עד אז, הם עוררו תהיות משמעותיות על מצבו הקיומי של האדם. בכל זאת, על פי רוב התייחסה הביקורת לעולמו של כל יוצר ויוצר בנפרד, גם כאשר עסקה בהם כבמכלול אחד. בסופו של דבר זכו איש-איש לעיון, פרשנות והמשגה נפרדים. בניגוד למגמה זו, בעמודים הבאים יובא דיוקן של תווים עקרוניים בתאטרון האבסורד, המניח שהמשותף בין היצירות השונות רב ומצדיק דיון בהן כתופעה תאטרונית ייחודית בפני עצמה.

* * *

בהיעדר קו רעיוני מוסכם, והיות שלא התקיימה קבוצה של יוצרים שפעלו בזיקה מוגדרת ומכוונת אלה עם אלה – גם אין הסכמה רחבה לגבי השם הראוי לאפייין ולקטלג את התופעה שאנחנו מדברים עליה כעת. ההצעות לתת ביטוי מושגי אחיד לא באו מן היוצרים עצמם, כי אם מן המחקר והביקורת. יש בנמצא רשימה לא קטנה של שמות ונוסחות מקובלות יותר ופחות, ולכל אחת מהן יתרונות, חסרונות והנמקות.

"התאטרון החדש": שם זה מדגיש את ההיבט של קריאת התגר על כל הצורות שהיו מקובלות באותה עת. בכך, השם "התאטרון החדש" מצרף את התופעה של מהפכת התאטרון המובהקת במחצית המאה העשרים, לשיח ההיסטורי שתחילתו כבר במאה השבע-עשרה, בדבר

הביצוע. ובכל זאת, תאטרון האבסורד אינו אסכולה רשמית וממוסדת, ואינו מובחן על פי תכונות אופי-חד-משמעיות. זאת מן הטעם הפשוט שהוא לא נוצר על-ידי קבוצת מייסדים בעלי חשיבה משותפת ותפיסה שנוסחה ועובדה על ידם ביחד, באופן שיטתי ומוסכם. בניגוד לזרמים אחרים שהיו בעלי מודעות קבוצתית גבוהה (הסוריאליסטים הם הדוגמה הבולטת לכך), הם לא פרסמו מנשר (מניפסט) מכונן כלשהו, או כתב-עת שנועד להציג את תפישותיהם ולקרב אליהם יוצרים הכותבים בהשראתם הישירה או העקיפה. יתרה מזו, גם שיג-ושיח שגרתית במישור החברתי היומיומי לא נרקם ביניהם, והקשרים המעטים שהיו (כמו למשל בין יונסקו ואדמוב) – נותקו עד מהרה. כל אחד מהם פעל באופן עצמאי והגיב באופן מיוחד לו על ההד שפורר. לעומת יונסקו, שיצא להגן בחירוף נפש על דרכו האמנותית בראיונות לתקשורת, בהרצאות, ובמחזה שכוון נגד הביקורת שהתנגדה לו בראשית צעדיו – סמואל בקט העדיף לשתוק. הוא התרחק מכל בימה ציבורית ונמנע באופן שיטתי מכל מגע עם התקשורת, ואפילו סירב להצטלם. הסכמתו לקבל את פרס נובל בשנת 1969 ולשאת נאום לפני האקדמיה השוודית, הייתה חריגה בכל מהלכיו.

ואולי דווקא בכך טמונה האותנטיות של התופעה: בעצם ההופעה בעת ובעונה אחת של מחזאים שלא הכירו זה את זה ולא הושפעו זה מזה, ואף-על-פי-כן, פרצו במקביל את חומות התאטרון המסורתית, הרחיבו את גבולותיו, המציאו שפה תאטרונית מקורית – ובכל אלה ביטאו חרדה



"מטא-תאטרון", שפירושו "מעבר לתאטרון", או "ליד-תאטרון". השם רומז לשני הבטים בתאטרון שעליו אנחנו מדברים כאן. האחד כרוך במגמה להינתק מן הממשות הקונקרטי (שהיא כביכול עניינו של התאטרון המובהק), להשעות את ההקשר החברתי ההיסטורי המסוים, על מנת לנגוע בשאלות מטפיזיות המצויות מעבר לממשות הנראית בעין. ההבט האחר כרוך במגמה לעסוק באמצעות ההצגה עצמה בשאלות הכרוכות במעשה האמנות עצמו, בהוויית התאטרון עצמו, בבדיון ובאמת של הבימה. השם מצביע על כך שתכופות במחזאות זו, השפה שבפי הדמויות פועלת בשני מישורים: זוהי שפה מתארת, מצביעה-על, מבארת-את – אבל בה-בשעה היא כלי להתבוננות עצמית בשפה בכלל: השפה מתפקדת כראי מודע-לעצמו, לכזביו ולכשלויו. ובכל זאת, שם זה לא התקבל ולא התקבע, אולי מפני שהוא מופשט מדי, ועל כן – מרתיע.

"אנטי-תאטרון" הוא שם שהבליט בייחוד את האופי המהפכני הקיצוני של התופעה. אלא שיש בו נימה שוללת באופן כוללני, מה שלא התקבל על דעת המחזאים שראו עצמם אנשי תאטרון לכל דבר. בעיניהם, הביטוי המובהק של "אנטי-תאטרון" היה דווקא התאטרון במתכונתו המסורתית. יוצא מן הכלל, מבחינה זו של הדימוי העצמי, היה יונסקו שהכתיר בשם הפרובוקטיבי "אנטי-תאטרון" את הזמרת הקירחת.

ולבסוף, "תאטרון האבסורד". זהו הכינוי השכיח ביותר היום. טבע אותו התאורטיקן והמחזאי הבריטי מרטין

"מחלוקת הישנים והמודרנים". שיח זה, שליווה בלי הרף את תולדות הספרות, האמנות והמוזיקה באירופה מאז, עסק בשאלת תוקפם השלם או היחסי של המודלים הקלאסיים, לעומת הערכיות של החדש. אבל הגדרה זו של תאטרון האבסורד מצד היותו בראש ובראשונה "חדש", שהייתה תקפה ובעלת טעם בזמנה, נעשתה בעייתית ככל שחלף הזמן. הכינוי "חדש" הוא תמיד יחסי לזמן שבו הוענק, וקשה לטעון שמגמה שהופיעה לפני חמישים וחמש שנים היא עדיין בגדר "תאטרון חדש". יותר מזה: בינתיים נולדו תפיסות תאטרון אחרות הטוענות לכתר החדשנות. ועוד חסרון בשם זה, שהוא מצביע רק על מיקום בשדה היסטורי, וכשלעצמו הוא טכני ואינו מכיל תוכן ממשי. הוא מציין שמדובר בדבר חדש, אבל אינו אומר מהו אותו חידוש שאליו מתכוונים.

"תאטרון אוונגרד": כמו הביטוי הקודם, גם שם כולל זה הלם את לידתה וצמיחתה של המגמה החדשה בשלב החלוצי שלה, במאבקה נגד התאטרון הריאליסטי. אולם בינתיים היא התקבלה (ואולי התמסדה?) והפכה למסורת בפני עצמה, שסיגלה לה זכות קיום ומקום של כבוד. כמו-כן, העובדה שהמילה "אוונגרד" ("משמרות קדמיים") שייכת במקורה למילון המונחים הצבאיים, לא הוסיפה תומכים רבים לשם זה. אין דבר זר יותר לעולמם של המחזאים שבהם אנו עוסקים מאשר רמיזה למשמעת צבאית והתגייסות, כפי שנראה בהמשך.

אסלין (Esslin) בספרו בשם זה, ודעת הקהל והאקדמיה אימצו אותו באופן גורף.² היות שהוא מצביע על התייחסות לעולם מודרני חסר משמעות ותקווה, נעדר אלוהים, הוא מצביע בצורה ברורה יותר על הכיוון התוכני והאסתטי האופייני למחזאות זו. ולא במקרה קשור כינוי זה לשדה הגותי וחווייתי מרכזי באותם ימים – כלומר, ל"פילוסופיית האבסורד" שגובשה ופותחה בצרפת על-ידי אלבר קאמי (Camus) וז'אן-פול סארטר (Sartre). (יש לציין שדווקא על רקע ההקשר הזה, תאורטיקנים שונים הסתייגו מן הביטוי "תאטרון האבסורד". המחזאות שכתבו סארטר וקאמי בתקופה זו הם במכוון בעלי אופי ומסגרת ריאליסטיים, והם הולכים בדרך שונה מאוד מזו שהלכו בה יונסקו, בקט ואדמוב).

ג. שבר השפה

המהפכה שחוללו מחזות האבסורד בתאטרון בן-זמננו היא מעיקרה החתירה להציע חלופה ליסודות שעליהם היה מבוסס התאטרון מאז יוון העתיקה. ההיסטוריה של המחזאות בתרבות המערב כוללת מגוון גדול ועצום של מחזות, לפחות מאז המאה החמישית לפני הספירה ביוון העתיקה (אייסכילוס, סופוקלס), ועד למחזאות של אוסקר ויילד (Wilde) או ג'ורג' ברנרד שו (Shaw) משלהי המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים. הרפרטואר גדול מאוד, ובכל זאת יש לו מכנה פחות או יותר משותף. רוב המחזות שהוא כולל נכתבו מתוך הקפדה על הכללים שניסח הפילוסוף היווני אריסטו עוד במאה הרביעית לפני הספירה.

העיקרון החשוב מכולם נקרא "כלל שלוש האחדויות". כלל זה תובע קודם כל שהעלילה המוצגת על הבמה תתפתח מן המוקדם אל המאוחר. מכאן מתחייב שעל הבימה לא יתחוללו בו-זמן אירועים השייכים, מבחינת ציר העלילה, לזמנים שונים או למקומות שונים. (גם כאשר בשלבים מאוחרים של העלילה מתגלים אירועים מן העבר – הם אינם יכולים להיות מוצגים בפועל על הבימה כאילו היו חלק מן ההווה הנצפה בפועל). המחזאי נדרש אפוא לשמור על אחדות הכיוון של העלילה, על אחדות הזמן של החומר המוצג, ועל אחדות המקום בו קורים הדברים.

.....
 Martin Esslin, *The Theater of the Absurd* (1962), 2 Middlesex 1982

גם המגמה התאטרונית שביקשה בראשית המאה העשרים לערער על עליונותה של המסורת התאטרונית הריאליסטית, לא הקריבה את השפה הספרותית על מזבח החדשנות. בולט מבחינה זו המשורר פול קלודל (Claudel), ששפתו התאטרונית הייתה מליצית ונשגבת עוד יותר מן המקובל. גם יוצרים שהשתייכו לזרם של הסוריאליזם, שהרציונליות היתה בעיניהם כוח מסרס, וחתרו למבע שמקורו בבלתי-מודע – לא ויתרו על יוקרת הלשון. אחד הבולטים בקבוצה זו, אנטונין ארטו (Artaud) אמנם סימן במסתו המהפכנית התאטרונית וכפילו את הכיוון של השעיית הריבונות של הלשון בתאטרון; אבל הוא לא הגשים אותו הלכה למעשה במחזהו Les Cenci, המבוסס על יצירה של המשורר האנגלי פרסי שלי (Shelley), איש הרומנטיקה האנגלית המוקדמת במאה התשע-עשרה. הוא משתרע על-פני מאות עמודים, ורק עיבודים ספורים שלו הוצגו אי-פעם על הבימה. (אחד מהם הוא עיבוד במתכונת של אופרה, שנעשה על-ידי מרטין אסלין שנזכר לעיל).

יוצא דופן אחד ויחיד בכיוון זה בראשית המאה העשרים היה אלפרד ז'ארי (Jarry), שבסדרת המחזות הקרויים על שם גיבורם המלך אובו (Ubu), אכן פעל באופן חלוצי בשדה זה. רק חמישים שנה מאוחר יותר נמצא לו ממשיך בדמותו של יונסקו.

* * *

תאטרון האבסורד מחולל שינוי מן היסוד בתפקודי השפה. עד כה הייתה השפה חומר-גלם המוכן ומזומן לכל יוצר,

הלכה למעשה, עקרון זה קובע שהממשות של התאטרון חייבת להיות בת-מינה של ממשות הניסיון האנושי בעולם. גם ההיזכרות בעבר היא אירוע בהווה, וכמוה ההדמיה של העתיד. אין פירוש הדבר שכל היוצרים קיבלו עליהם תמיד כלל זה במלואו: שייקספיר, למשל, לא נכנע לו. ואולם גם אצלו העלילה היא קווית: היא נפתחת בנקודה מסוימת וגלגוליה מוליכים לקראת שיא וסיום, הכרה ולקח, הנובעים מתוך הגלגולים האלה ההולכים ונפרשים על הבימה.

* * *

השפה שבה דיברו הדמויות בכל ההיסטוריה של המחזאות הייתה תמיד עשירה, צבעונית, גרושה, ולעיתים הגיעה לכלל שירה בפני עצמה על כל המשתמע מכך: חריזה, משקל, מורכבות, פערים, דימויים. אמנם כבר מסוף המאה התשע-עשרה היו מחזאים שחיפשו דרכים חדשות בשפה, וביקשו לפרק את המסגרות והאילווצים של המסורת הקלאסית. במאה העשרים כמעט חדלה לחלוטין מחזאות המשתמשת בשפה שירית: אולם עדיין רווחה התפיסה שראתה במילה הכתובה עיקר והעניקה הגמוניה לממד הלשוני על פני יתר מרכיבי היצירה התאטרונית. השפה, היא שקשרה את המדיום של התאטרון אל הספרות ואל יוקרתה בכל תולדות תרבות המערב. לשנינות ולמקוריות של הלבוש הספרותי בתאטרון יוחס משקל גדול, ובייחוד בלט הדבר במונולוגים – אותם קטעים ארוכים יחסית, שבהם הוכחו לא רק כישוריו הדרמטיים של השחקן, אלא גם הווירטואוזיות הלשונית של המחזאי.

זה הדבר שעליו עמדו יונסקו ובקט. במחזה הזמרת הקירחת הדמויות מדברות בשפה מצוטטת ומשועתקת מספרי לימוד למתחילים, כפי שהעיד יונסקו עצמו: משפטים קצרים, סתמיים, שתחבירם פשטני ותכניהם מזעריים – נושא, נושא, נושא, מושא, מושא, משפט טפל של מקום או זמן:

“אני המשרתת. ביליתי בלוי נעים אחר הצהריים. הייתי בקולנוע עם גבר וראיתי סרט עם נשים. כשיצאנו מן הקולנוע, הלכנו לשתות חלב עם אלכוהול, ואחר כך קראנו את העיתון”.

חילופי הדברים בין הדמויות מתפקדים כאמתלה שקופה כדי להעביר את הזמן. ולעיתים הדיבור כולו הוא חזרה בלתי-פוסקת: “מחכים לגודו”. השפה נעשית מסכה בלתי חדירה. שוב אינה בגדר תרומה לקראת התרת העמימות והסיבוך של מצבם של בני אדם ויחסם זה לזה – אלא היא מוצגת כרכיב יסודי של הבעיה עצמה. במצב כזה, ודאי שהשתיקות מרובות וטעונות משמעות גדולה יותר מן המלים. ומתבקשת השאלה אם לא מקרה הוא ששלושת החלוצים של תאטרון האבסורד בצרפת יצרו בשפה שלא היתה שפת-אמם. יונסקו גדל ברומניה, בקט באירלנד, ואדמוב ברוסיה. הם היו חלק מן התרבות הצרפתית, ועם זאת היו זרים לה ונשאו בחובם זיכרונות, נופים וצלילים ממקום אחר.

בלא הברל גישה אסתטית והשקפה פוליטית, על-מנת להבליט, לחדד ולייחד את קולו העצמי. אבל עתה, לא זו בלבד שאבד לשפה מעמדה ככלי העיקרי של התאטרון, אלא שיוצרי תאטרון האבסורד אפילו השקיפו עליה בחשד וברתיעה.

אמנם כל מסורת פילוסופית שהיא עוסקת בשאלת מהימנותה של השפה ביחס להתנסות ולמציאות, ולא פעם מטילה ספק ביכולתה של השפה להלום באופן שלם את המציאות. גם מסורות ספרותיות גדולות חוזרות ודנות, מתוך העיצוב הספרותי באמצעות השפה, בשאלת מהימנותה של השפה. המלים נתפסו תכופות כבלתי הולמות את המציאות – בין שהן גדולות ממנה ולכן מנותקות ממנה, ובין שהן קטנות מן המציאות וחסרות אונים נכחה. אלא שבסופו של דבר, הן המסורת הפילוסופית בכללה והן המסורת הספרותית, תהו על השפה ויכולותיה המוגבלות מתוך אמון בסיסי בה, ומתוך הפעלה עשירה וריבונית שלה. ואילו אנשי תאטרון האבסורד מקצינים את הספקנות. עבורם השפה חדלה למלא את יעודה מכל וכול, וההתאמה בינה לבין המציאות נתפסה על ידם כאשליה שראוי להתפכח ממנה. (גם בכך הם קרובים למגמות פילוסופיות מרכזיות בתרבות זמנם). ועל כן, בעבודתם, הבנלי והריק אינם נטע זר לשפת האמת, אלא הסתם האמת של כשל השפה. ומכאן ההכרח שהם מציגים לוותר על התקווה הישנה להתגבר על קשיי התקשורת בין אני לבין זולת, ולזנוח את התקווה למבע אותנטי של עצמיות באמצעות שפה מרוממת ומורכבת יותר.

הבנליים של האנטי-גיבורים הללו ("מר סמית") מעידים על פרצופם האנונימי.

הדמויות אינן מעוררות עוד הזדהות מעין זו שמחזאים בעבר חתרו לטפחה ולהגשימה. תלאות הגיבור או הגיבורה הראשיים אינן מרגשות אותנו באמת. באופן סבוך, ואפילו חדור סתירה פנימית, אנחנו חשים בוז וזלזול כלפי דמויות מגוחכות אלה, שאינן גדולות מאיתנו ומחלומותינו – אלא נבראו בצלמנו ובדמותנו: בינוניות, עלובות ויומרניות. לכל היותר נוכל לחמול עליהן. או אולי גם על עצמנו?

את החלל הריק שמותיר עולם שאין בו שפה בעלת משמעות וגיבורים בעלי פנים ומהלך חיים כיווני, תופסת ממשותם של אובייקטים חסרי תודעה, חפצים וכלים. לפעמים אלה יצורים מן הצומח כמו העץ במחכים לגודו, או מן העולם החי (כמו בקרנפים), ואף גופה שהולכת וגדלה על הבמה (אמדה או איך להיפטר ממנו).

ד. מה קורה שם?

במקביל לשבר השפה, המחזות הללו מסרכים לדגם המסורתי של עלילה קווית. אין בהם התפתחות דרמטית, אין דבר שהצופה יכול להיאחז בו בבחינת חוט מקשר מראשית המחזה ועד סיומו. במלים אחרות, ממד הזמן הכיווני מאבד את בכורתו: הזמן זורם ללא כיוון ומשמעות מוגדרים. אין עשייה, אין בנייה, זולת הציפייה לאירועים שממילא ספק אם יתחוללו אי פעם. במחזות סוף משחק ויהו, הימים היפים של בקט, הדמויות הבודדות נראות כניצולים של מלחמה מיתולוגית בקץ הימים, או אף שואה גרעינית. אין היסטוריה, בשני מובני המושג: לא סיפור ההולך ומתפתח, ולא הקשר היסטורי משמעותי. לכן, לדמויות שעל הבימה גם אין חיי נפש משלהן.

הטרגדיה הקלסית העמידה על הבמה גיבור המתמודד עם גורלו, או עם הכרעה קשה מנשוא. ואילו תאטרון האבסורד מציג אנטי-גיבורים חדגוניים, חסרי עומק, נטולי אופי ופנים, קרובים יותר לרוחות-רפאים ולאוטומטים מאשר לבני-אדם בשר ודם. אין בהם יצר לפעילות, תשוקות, חיוניות ומרץ, מעין אלה שהיו בעבר לדמויות בתאטרון. הן נידונות לאלי-מעש. שום דבר ושום כוח לא יזרים בהן דם חדש: לא חזון ולא תכלית, לא אידאולוגיה, וגם לא, לכל המועט, מטרה צנועה כלשהי. כל היעדים האלה, אם הם ישנם בנמצא – הרי שהם מעוררים גיחוך. שמותיהם



למרות הניתוק המכוון של מחזות תאטרון האבסורד מן ההקשר ההיסטורי והפוליטי הריאליסטי, מתבקש לקשר באופן כלשהו בין עלייתה של שפת תאטרון חדשה זו, לבין המועקה שבקבוצות מלחמת העולם השנייה ושני סמליה הנוראים, אושוויץ והירושימה. מקומות אלה מסמלים לא רק את שתיקת האל או הסתר-פניו (כלשונו של הפילוסוף היהודי מרטין בובר), אלא גם את התמוטטותו של החזון ההומניסטי. שדה האמנות לא יכול שלא להיענות ולהגיב. אבל לנוכח אירועים בלתי-נתפסים המעמידים בספק את משמעות האדם, הייצוג הריאליסטי – בזמן כה סמוך להתרחשותם – לא היה בגדר האפשר: ועובדה היא שגם לא הוצג בשנים הללו שום מחזה שהתמודד באופן ישיר עם הזוועה. מצד אחר, לא ניתן כמובן להשלים עם השיבה לתאטרון המוכר והשמרני כאילו לא קרה דבר.

יוצרי תאטרון האבסורד, שהתחילו את דרכם בשלהי שנות הארבעים, ביקשו לומר משהו על ההיסטוריה של זמנם – אבל לא באופן ישיר, אלא בהתמודדות עקיפה שתחשוף את המועקה. הם לא חתרו לרמוז על האירועים עצמם: הם ביקשו להציג על הבמה את העיוותים, את התוצאות.

הדרך בה הלכו מובילה אותם לעימות ברור עם הזרם החדשני והמרדני האחר של התאטרון בשנים אלה: דרכו של התאטרון המגויס. תאטרון זה (שראשיתו הרבה לפני מלחמת העולם השנייה), תבע מן האמן מחויבות ליעד פוליטי מהפכני, והציע אופנים תאטרוניים ייחודיים לשם כך. הבולט ורב-השפעה ביותר בכיוון זה היה הסופר והמשורר הקומוניסט הגרמני ברטולד ברכט (Brecht). מגמה זו כבשה לה עמדות מכובדות גם בצרפת שאחרי המלחמה, ויעידו על

ה. תאטרון האבסורד וההקשר ההיסטורי

ואף על פי כן, למרות שמחזות אלה מראים את הסבל והבדידות כמצב אנושי קיומי (ולא כמצב נסיבתי עקב מלחמות או דיכוי מעמדי, למשל) – אווירתם אינה יכולה להיות מאופיינת כטרגית כפשוטה. בניגוד להבחנה המסורתית (שיסודה אצל אריסטו) בין טרגדיה וקומדיה, שתי הסוגות מתקיימות בתאטרון האבסורד בכפיפה אחת והן שלובות יחד. לרוב, המציאות הטרגית מוצגת על הבמה באופן קומי ובהומור שחור. המבקרים אבחנו אופי ייחודי זה כ"פארסה טרגית". מושג זה בנוי מחיבור של מונחים סותרים (מה שקרוי בתאוריות של ספרות בשם "אוקסימורון"), שגם יונסקו עצמו השתמש בו כאשר הגדיר את מחזהו השני, השיעור, כ"דרמה קומית". לעיתים, המצבים המעיקים והבלתי-פתורים שעליהם נקלעות הדמויות, כאילו הושאלו מן העולם של סיפורי פרנץ קפקא (Kafka) – בעוד שתגובתן וההתנהגותן מול המצבים האלה קרובות יותר לאלה של הקומיקנים ה"קרקסיים" הקלסיים של הראינוע: צ'רלי צ'פלין, בסטר קיטון והאחים מרקס.

* * *

כך מחזותיו של סארטר, ובמידה מסוימת של קאמי.

אבל בקט ויונסקו פירשו את האמנות הפוליטית-המגוּסית כטיוח. הם דחו על הסף סוג כזה של יצירה, שהציעה לדעתם תשובה שטחית וחד-ממדית לשאלה של הסבל האנושי. הקריאה האופטימית לפעולה למען טוב חברתי מוגדר, שאינו חסר אלא שעת כושר להתממש – נראתה בעיניהם מגוחכת. הם האמינו שהתאטרון הפוליטי היה מועד לכישלון בגלל מה שנראה להם כמסר דל, שהוליד להשגים אמנותיים מפוקפקים. במחזותיהם, שהיו מושרשים בעמדות פילוסופיות כלליות, הציגו גישה אפוליטית וכפירה בכל אידאולוגיה שהיא. שלילתם הנחרצת נבעה בראש ובראשונה מספקנותם לגבי פתרונות פוליטיים. ליתר דיוק: לא לנקיטת עמדה פוליטית התנגדו, אלא לשעבוד מרצון לאופטימיזם חסרת-תקנה שהפיחה תקווה של גאולה. זו הייתה בעיניהם בלתי-אפשרית ושקרית, כדת רשמית שכל הסוטה ממנה הוא כופר בעיקר.

ועם זאת, התנזרותם של אנשי תאטרון האבסורד מהתייחסות ישירה ומכוונת לממד הפוליטי, לא הפכה את מחזותיהם לנטולי גישה ביקורתית כלפי המציאות החברתית. גם בהיעדר אלטרנטיווה מגובשת, מחזותיהם קראו לתודעה מוסרית ופוליטית חריפה, בכך ששמו ללעג את הערכים המקובלים בחברה: אלוהים, דת, נישואין, משפחה, גדולה, עבר, אהבת-מולדת. יונסקו אינו מטיף ואינו מתייפח: די בכך שהוא מציג בזמרת הקירחת את אבדן הזהות האישית באמצעות "בובי ווטסון" אשר, כך מתברר, הוא הכינוי לכל בני משפחה אחת בלי שניתן

להבדיל ביניהם; די בכך שבסוף ההצגה בני הזוג מרטיץ ותופסים את מקומם של בני הזוג סמית וחוזר חלילה. והאם מחזהו קרנפים אינו כתב הגנה מובהק של היחיד מול "ההתקרנפות" הכללית? הלא בעקבות מחזה זה של יונסקו נספג בכל השפות ובכללן העברית – ועל דרך השגרה ובשימוש יומיומי – המונח "התקרנפות", כדי לבטא את הרפיסות וההשלמה הקולקטיבית לנוכח כוח שולט ומרתיע. בסופו של דבר, מדובר אם כן בתאטרון אנושי מאוד.

הדמויות של בקט ויונסקו אכן עסוקות בעניינים שאין להם זיקה לפתרונות חברתיים ופוליטיים בהקשר של הווה היסטורי קונקרטי. הבעיה של "דידי" ו"גוגו" אינה בכך שהם חסרי בית; שום מדיניות חברתית שתספק להם ולכל אדם קורת-גג אינה רלוונטית למחזה. בקט לא התיימר להיות מחזאי ריאליסטי בנוסח סוף המאה התשע-עשרה, המציג "נתח חיים" על הבמה. לא היה לו דבר וחצי דבר עם העוני והבערות, התובעים התערבות הרשויות במישור המעשי. עניינו היה בקיום האנושי, במנותק מכל הקשר חברתי, היסטורי ואידאולוגי. וולדימיר ואסטרגון אינם קרבנות "הקפיטליזם החזירי", כשם שגיבוריו של יונסקו אינם נדכאי הסוציאליזם הקולקטיביסטי. הם סמל הקיום האנושי המושלך לעולם. בקט ויונסקו לא התעניינו בצורה מפורשת וממוקדת בחלופות לעוול החברתי והרעות הפוליטיות שהעסיקו כה רבים בסביבתם. לגבי דידם, החברה הראויה אינה יכולה להתקיים אלא בהזיה. לא הקיום החברתי העסיק אותם, אלא עצם הקיום האנושי. הם לא ביקשו להכריז שהעולם אבסורדי – אלא קיבלו עליהם

הוצגו בחללים קטנים יחסית ולא באולמות שבהם מקום למאות צופים. זהו הפלא: אין עלילה, אין נושא מוגדר, אין כיוון ברור – ואף-על-פי-כן, הקסם עובד, הקסם עובר.

תאטרון האבסורד קבע אמות מידה חדשות, והמהפכה הופנמה ברחבי העולם. רבים מן המחזאים שיצרו אחריו הושפעו ולמדו ממנו. כאלה הם המחזות של הרולד פינטר הבריטי (Pinter), חתן פרס נובל לספרות 2005, אדוארד אלבי (Alby) בארה"ב, סלומיר מרוזק (Mrozek) וויטולד גומברביץ' (Gombrowiz) הפולנים, מקס פריש (Frisch) השוויצרי, חנוך לוין הישראלי. המהפכה הקיפה את העולם. אמנם התאטרון המשיך לכיוונים שונים, אבל תאטרון האבסורד יצר מופת ושדה-התייחסות שלא ניתן עוד להתעלם מהם. במאבקו במסורת ייסד מסורת בימתית ייחודית לו, שפה של תסיסה, תהייה וספק, שעודנה חיה ומחדשת גם היום.

את האתגר האמנותי להציג אותו כך באמצעות התאטרון. ואכן, שום יסוד מיסודות התאטרון לא נישאר בעינו לאחר חשיפתו לאבסורד.

* * *

דרכיהם של יונסקו ובקט נפגשו בצומת ההתחלות של תאטרון האבסורד, ולאחר מכן התפצלו.

בקט הוסיף לצמצם את האדם, דמותו וקולו, והחריף מגמה זו ממחזה למחזה. ב-הו, הימים היפים, הדמות ששמה וויני מופיעה על הבימה כאשר רק פלג גופה העליון נראה לעין ויתר חלקי גופה קבורים באדמה. בהמשך לכך, ביצירתו של בקט גם הקול האנושי נעשה מיותר. את מקומו תופסת שתיקה הולכת ונמשכת. לעומת זאת, יונסקו גיבש מראשית שנות השישים תאטרון שקירב אליו את מתנגדיו לשעבר. מכאן ואילך, יונסקו העמיד בכל מחזותיו דמות אחת ושמה ברנג'ה, שהיא נציגת המין האנושי הנאבקת במעט כוחותיה מול הכוחות השואפים לטשטש את ייחודו וזהותו של האדם. אלה הם הקרנפים המאיימים, שכל אנשי העיירה מלבדו נכנעים להם; או אנשי החצר של המלך ברנג'ה, במחזה המלך נוטה למות, המבשרים לו כי סופו קרוב ועליו להשלים עם הסתלקותו מן העולם הזה.

בעולמו של תאטרון האבסורד, הדמויות ספורות וקנה המידה שלהן כמידת האדם. אלה הם מחזות אינטימיים, ולא רק האילוץ הכלכלי גרם לכך שבשנות החמישים הם

