

הלא כן?! כמה הערות בעקבות עיצוב הבמה של האומר כן

אלי פרידלנדר

העניין המרכזי, המתגלה במערכה השנייה של האופרה האומר כן ומטיל צל על כל מה שקדם לו, הוא שההשלכה לתהום המחכה למי שחולה במשך המסע היא חלק מנוהג גדול שכבר רבים הוקרבו בשמו. מכאן שהחזרתיות, המאפיינת את האינטראקציות בין הדמויות במערכה הראשונה, שאולי נראתה תחילה כביטוי של התלבטות וייסורי נפש לפני ההחלטה, מתגלה עתה כחזרה על דפוסים כמו ריטואליים. איטיותה של המערכה הראשונה, שבה שולטים הציטוט והצותתות, הם צדו השני של הקצב המסחרר שבו דברים מגיעים למיצוי במערכה השנייה.

מהרגע שבו ילד אינו מרגיש טוב אנו מגיעים בצעדים ספורים לידי השלכתו לתהום. ואם זהו הנוהג הגדול, גם האם, המורה והילד ערים אל התהום הזאת מלכתחילה, ולא רק לסכנות של המסע. המסע אינו מסוכן בגלל הטבע שיש לחצות, אלא בשל המנהגים שהעולם האנושי בוחר להנהיג על בסיס הטבע הזה. אולי אפשר לומר שהמחלה המוזכרת אינה אורגנית; היא היא הנוהג עצמו, המשתכפל ומדביק דור אחר דור, הנוהג הדורש את קורבנותיו כדי להיות לחוק.

כולם שותפים או אשמים. השותפות החברתית וההסכמה המעוותת אפשריות כל עוד יסודה בשוויון, כלומר באשמה במידה שווה. לכן גם מוסר ההשכל הדידקטי של המקהלה, "מה שחשוב יותר מכול הוא להסכים", הנותן את אקורד הפתיחה, נשמע בכל חזרה אליה יותר, והוא ביטוי לבעיה ולא הנחיה לפתרונה. יש לזכור שבכח הוא מחזאי והוגה מרקסיסטי, ולכן מושג ההסכמה בשבילו אינו הבסיס לקיום הפוליטי (ולכן גם האפשרות לסרב, לומר לא, אינה הפתרון, כפי שאולי היה נדמה מתוספת המחזה האומר לא לאופרה האומר כן). חשיבה

דיאלקטית מעמידה את עצמה מעבר להנגדה בין כן ללא, בין חיוב ובין סירוב, בשביל למצוא מקום שבו עצם העמדת הניגוד כממצה, ולכן לכאורה הכרחי, נחשף ככפייה של אינטרסים מעמדיים.

איך, אם כן, אפשר לתרגם את המחשבות האלה לתכנון חזות האופרה ועיצוב הבמה? אולי צריך להתחיל בבעיה פרוזאית אך בה־בעת מטרידה ועקרונית: היכן למקם את התזמורת? באולם שלו יועדו רוב הופעות האופרה אין Pit. וגם הרצון להחביא את התזמורת, כדבר מה המפריע בנוכחותו הקונקרטי כל כך ליצירת האשליה התיאטרלית, אינו תואם את רוח הדרמטורגיה של ברכט. הפתרון, שהתגלה כנכון הן אקוסטית והן דרמטית, היה בהקפת ההתרחשות הבימתית בתזמורת. כפי שהמקהלה אינה קורוס טרגי, כך התזמורת אינה משרתת תוכנה ניטשאנית־ואגנריאנית, שעולם המראות פורץ מתוך רחמה של המוזיקה. ההפך הוא הנכון. התזמורת מקיפה את ההתרחשות כנוכחות מטרידה, נוכחות המקשה על ההיסחפות בהרמוניות המוזיקליות לתוך עולם האשליה האופראי; למקום שבו הסדר הפנימי שבמוזיקה מושג על אשליית ההכרח שבהתרחשויות על הבמה. התזמורת, המקהלה, התלמידים, האם המורה והילד, וכך גם אביזרי הבמה – כולם מהדהדים מהאשליה הכופה הסכמה.

כיצד תיראה אשליה שאין לשקוע בה אלא יש להציגה כאשליה? השאיפה להציג אשליה שנעשית לקונקרטי, עוברת מעין ליטרליזציה ומקבלת גוף, הנחתה את בחירת הדימוי המרכזי של המערכה הראשונה. צמד החדרים שהם חלל הבית בנויים כזוג קוביות נקר (Necker), כהכפלה מְאָתית של אשליה אופטית מוכרת. הכפילות במבנה הבמה מהדהדת את הכפלות הדמויות בבימוי האופרה: שני ילדים, שני מורים, שהם חסרי אפיון באותה מידה שהם השתקפויות של אותו המצב. הפתיחה של ממד שלישי, של עומק, מתוך אותה סכמה דו־ממדית, עם האפשרות לראות כך ולראות אחרת, לקחת כיוון אחד או אחר, לומר כן לאחד ולא לשני, מתגלה בעצמה כפתיחה אשלייתית, כמשחק של הכפלות ופרספקטיבות.

פתיחת האשלייתיות של הממד הנוסף מוצגת במערכה השנייה אף היא דרך הפרישה של דו־ממד לתלת־ממד: ההר שיש לחצות אינו אלא מפה טופוגרפית מתורגמת לתלת־ממד. המסע איננו מקום אחר מהבית, אלא ההשלכות של מבנה הבית, של התנאים החברתיים הדורשים את הנוהג הגדול. גם תודעת הרוחק שלכאורה מאפשרת את התקווה, את אפשרות הגאולה שבמרוחק ואת המסע אל ההרים, היא פרספקטיבה הנקבעת על ידי אותו מקום, שהוא פרויקציה של בעיית הבית. הבטחת הגאולה מעבר להרים נגזרת מהקיים, והמסע מעבר להרים רק מקבע יותר את הקיים. כך גם העומק הנפתח, הסכנה והתהום, מוצגים דרך

הפרישה של הרצפה. כהכפלה מְאֵתית של תנאי הבית. לכן, כל ניסיון שחרור במסגרת המבנה האשלייתי יהיה פעולה של הכפלה. כל הרגשה של התקדמות אל תכלית גואלת אינה אלא שחזור וביסוס של התנאים הקיימים.

לא רק תודעת המרחק אינה תואמת כל קנה מידה של התקדמות; הגדלים באופן כללי לא פרופורציונליים, והם מוצגים בעיצוב הבמה הקטנה. חדרי הבית, גם אם אפשר היה להיכנס אליהם, קטנים מדי, וההר הוא מודל מוקטן של נוף. אותה דיספרופורציה באה לרמוז על עולמו של הילד (עולם מוקטן שבו משתקע הילד במשחק). הקושי הוא במציאת המידה. המוקטן, המוגדל או הלא פרופורציונלי, מסמנות את האשליה. השלכת הילד לתהום היא לא פרופורציונלית, מפלצתית, אפשר לומר. אך היא נראית בעולם האופרה כטבעית, כנובעת מסדר הדברים התקין. העיוות, המאפשר את קבלת הסדר הקיים כהכרח, הוא גם מה שעומד ביסוד המשחקים של העיצוב עם קנה מידה. ההימנעות המודעת מכל מראה "טבעי" או "אורגני" בעיצוב אינה משרתת אסתטיקה גיאומטרית לשמה, אלא באה מתוך עניין בביטוי הסכמטי ובדימוי המוסכם. לא הבית כמקום מפלטו של האדם הפרטי, אלא סכמה של חלל פנימי; לא הר שמעברו השני נמצא מושא תקוותו של האדם, אלא סימון מוסכם של הר. גם לדמויות אין ייחוד פסיכולוגי או רקע כלשהו. אלה טיפוסים הנקראים בשם כללי: המורה, הילד, האם, התלמידים. לכן צלליות וצדודיות הן יסוד מרכזי נוסף, שדרכו עיצוב הבמה מתקשר לתמות של האופרה. צללית היא האחדה אוניפורמית של צבע, השטחה של תלת-ממד והעלמה של כל רקע. היא בת זיהוי כשהיא מציגה את הבולט באופן השגור ביותר. דימוי הצל מתקשר לרגע מכונן של החשיבה הפילוסופית על אודות החינוך כמציאת דרכה של הנפש אל האור במשל המערה, שעליו סוקרטס מספר בדיאלוג המדינה לאפלטון.

אחת הדרכים שבהן אפשר לאפיין את התנגדותו של ברכט לטרגדיה היא דרך שאיפתו ליצור תיאטרון סוקרטי, להעמיד את האדם החושב על הבמה. אבל מכך לא עולה שנדרשת דחיה של הטיפוסי בשם האותנטיות האינדיווידואלית (האופרה, כידוע, אינה מאמצת בקלות את המיתוס של המסע אל המקום האחר שבו יש אפשרות לריפוי, ולכן גם אינה מנגידה בחדות בין האור לצל). לסכמטי יש ערך דידקטי, ותפקיד הצל בעיצוב הוא גם לעורר מחשבה.

צללית הציפור שמטיל הילד בתחילת האופרה (שעשוע ילדות מוכר, שאינו חף מנגיעה בחרדה שמעורר הצל) היא אולי דימוי לחופש, למעוף ולפרישת כנפיים. אלא שפרישת הכנפיים, שהיא תנועת ידיים מוכפלת, משתתפת בחזרה של אותה מחווה, הצוברת יותר ויותר משמעויות מכבירות (כיסוי עיניים, סתימת הפה ושילוב ידי המת). בסיום האופרה מוצגת ההשלכה לתהום כתיאטרון צלליות.

כאן הטיפוסיות של הצל היא בשירות הבחינה המרוחקת. לא הפחד והחמלה על גורלו המזעזע של הילד הם שיעוררו אותנו להשתאות מהתנאים שבהם כולם פועלים. לתיאטרון של ברכט דרוש, כדברי ולטר בנימין, "קהל נינוח".