

אותות ומופתים בעבודת השחקן

מה הן המחשבות החולפות במוחו של שחקן תיאטרון הנוטה למות? עודד תאומי ז"ל, מגדולי הבמה העברית, היה מאושפז בשנה האחרונה לחייו במרכז הסיעודי בתל אביב, ואחד מאורחיו הקבועים היה המחזאי מוטי לרנר. חילופי הדברים ביניהם היו עם הזמן למונולוג ייחודי, שבו שוטח עודד תאומי את האני מאמין האמנותי שלו ואת אבני הדרך שלו עלי במות.

רשם וערך: מוטי לרנר

המחשבות שלהלן נכתבו בשנה האחרונה, בה אני מאושפז לאחר מחלה קשה במחלקת השיקום במרכז הסיעודי בתל אביב. מחשבות אלה אינן סיכום של 60 השנים בהן שיחקתי על במות התיאטרונים בארץ, אלא הן התבוננות ממרחק הזמן בכמה מן החוויות המשחקיות שהעסיקו אותי בשנות פעילותי, חוויות המגלות דווקא את הנסתר והפלאי אליו נחשפתי בעבודתי בתיאטרון. אני מקווה שקוראים וקוראות שהתיאטרון קרוב לליבם ימצאו בהן עניין. כל החוויות שלהלן הן חוויות אישיות פרטיות שתיאורייהן מבוססים על זכרונות ותחושותיי. ייתכן כמובן שזכרונותי בגד בי פה ושם, ייתכן שפה ושם גם קהו תחושותיי, ועל כך אני מתנצל. אך למרות השנים הרבות שחלפו, נדמה לי שהאירועים שאני מתאר חקוקים עדיין בזיכרוני כבהירות רבה, וכשאני עוצם את עיני, אני רואה את הבמות עליהן הם התרחשו, ואת שותפיי השחקנים והשחקניות בדמויות שגילמו, ושומע את קולות הבמאים שהדריכו אותנו בחדרי החזרות, כאילו היה זה אתמול.

על התפקיד של המלך הנרי השני במחזה בקט, או כבודו של אלוהים מאת ז'אן אנואי בתיאטרון הבימה (1967), בבימוי - היי קיילוס

ההצעה לשחק את המלך הנרי השני במחזה בקט, או כבודו של האלוהים בקט בתיאטרון הבימה הגיעה אלי לאחר שפוטרכי מן התיאטרון הקאמרי בו עבדתי כבר 9 שנים רצופות. ההנהלה הבטיחה להחזיר אותי לעבודה ברגע שיימצא עבורי תפקיד מתאים. בינתיים שיחקתי בתיאטרון אוהל את ויקטור במחזה ויקטור מאת רוז'ה ויטרק, ובתיאטרון חיפה את פרופ' היגנס במחזה פיגמליון מאת ברנרד שו. והנה סוף-סוף מגיעה הצעה לשוב לקאמרי ולשחק במחזה המצליח הפטנט מאת אן ג'ליקו שעלה באותם ימים בלונדון. חווה אשתי לחצה עלי להיענות להצעה, אבל ידיעה פנימית בהירה וברורה צפה בתוכי וכפתה עלי להשיב לה: "זה תפקיד טוב, אבל אני מבטיח לך שבקרוב מאוד, אולי עוד היום, יציעו לי את תפקיד חיי". ובאותו הרגע מצלצל הטלפון. ביקשתי מחווה לענות. היא הרימה את השפופרת, ובידיים רועדות העבירה אותה אלי מיד. על הקו היה הבמאי היי קיילוס שאמר: "יש לי תפקיד בשבילך בהבימה. תפקיד של פעם בחיים. המלך הנרי השני בבקט של ז'אן אנואי". הייתי בהלם. אני עצמי הצעתי את המחזה הזה לקאמרי שלוש שנים קודם לכן, ב-1964 כאשר יצא הסרט על פי המחזה בהשתתפות פיטר אוטול וריצ'רד ברטון. למרות הידיעה שהנהלת הקאמרי לא תמחל לי על כך, השבתי מיד בחיוב.

בדרך כלל בעבודה על דמות אני משתמש באירועים מקבילים ובאירועים אסוציאטיביים מתוך החוויות האישיות בחיי, תוך דילוג על הפרטים הביוגרפים הבלתי רלבנטיים. ואכן כבר בתחילת החזרות אמר לי הבמאי היי קיילוס שאני צריך להשתמש בעבודה על דמותו של המלך הנרי בחוויית הקשר המיוחד שהיה לי עם אבי, שהיה שחקן תיאטרון אוהל ונרצח בפיגוע בגן הוואי בתל אביב ב-1947, כאשר הייתי בן 10. קיילוס הציע לבחון את יחסיו של המלך הנרי עם אימו, דרך היחסים שלי עם אמי, על רקע ההיעדרות של אבי.



עודד תאומי בתכנית כך היה. מתוך ערוץ היוטיוב של תאגיד השידור כאן.

בחזרה על הסצנה החשובה של המלך הנרי עם המלכה-האם, התקרב אלי קיילוס, ולחש באוזני: "עכשיו תשתמש בחויית האובדן של אביך, בגעגוע אליו, בזעם על היעדרו", וכך, למרות שהסצנה איננה עוסקת בהיעדרותו של אב, צפו באותו רגע מתוך ההכרה ומתוך תת ההכרה זיכרונות נקיים של חוויות הילד הלום הכאב שהייתי, והתפרצתי אל המלכה-האם ברגע של אמת טהורה ועילאית, שנבעה מאותו הכאב. זאת לא הייתה העמדת פנים. זאת הייתה אמת לאמיתה שנתתי לה דרור להגיח מתוכי.

ברבות הימים גיליתי שרבים מן הקולגות שלי והבמאים שאיתם עבדתי מלגלים על החתירה הזאת למצוא אמת אישית פרטית בעבודה על הזמות. עד היום אני

המונולוג האחרון

מאמין שזו הייתה הדרך הנכונה עבורי, והשתמשתי בה ככל שיכולתי בכל הצגה שבה השתתפתי.

מאותו הרגע בו נתן קיילוס לגיטימציה לשימוש בחוויות הפרטיות המודעות והמודחקות שלי בעבודה על הדמות, נוצרה מעין ברית ביני לבינו. ברית זאת אפשרה עבודה אישית מאד וכואבת מאד על הסצנה החשובה במחזה שבה המלך הנרי השני שולח את הברונים שלו להרוג את ידיד נפשו בקט, הארכיבישוף מקנטרברי, שסירב לקבל את מרותה של המלוכה על הכנסייה. משום מה קיילוס דחה את העבודה על הסצנה הזאת, ובכל פעם ששאלתי מתי נעבוד עליה, הוא התחמק. לילה אחד ניסיתי לעבוד על הסצנה מבודד מן הקולגות שלי ומבני משפחתי. תחבתי בכיסי את הטקסט והלכתי ברחובות תל אביב לאן שנשאו אותי רגלי, עד שהגעתי לפינה חבויה על גדת הירקון. התיישבתי, קראתי את הסצנה שוב ושוב, וניסיתי לקשור אותה לסצנות שלפניה. תוך כדי העבודה עלתה הסצנה לנגד עיני, וראיתי את עצמי יושב בראש שולחן מלבני, כשהברונים האנגלים מקיפים אותי, ובסופה אני אומר להם את אותו משפט כואב ומתחנן: "האם אף אחד לא יפטור אותי ממנו?" הרגשתי את העוצמה במשפט הזה מבלי לדעת את מקורה ואת פשרה. כשאמרתי אותו בלבי ידעתי שאני לא רוצה שיהרגו את בקט. הרי אהבתי אותו מאד. ופתאום אני מסתכל סביבי ולתדהמתי אני מגלה שאני יושב קרוב מאד למקום שבו רצחו את אבי. כשצעדתי לעבר אותה פינה חבויה, לא העליתי בדעתי שרגלי נושאות אותי אליה בגלל שבה התרחש הרצח שעיצב במידה רבה את חיי. הבחירה הבלתי צפויה הזאת נעשתה כנראה בתוך המודחק שבת מודע. באותו לילה עדיין לא ידעתי כמה הבחירה הזאת הייתה עמוקה ומעמיקה.

למחרת בבוקר, כשאני מגיע להבימה, אוחזו היי קיילוס בזרועי ואומר לי: בוא תראה משהו. אנחנו נכנסים לאולם החזרות ועיני חושכות. על הבמה מולי עומד השולחן המלבני שראיתי בדמיוני בלילה. הברונים יושבים סביבו בדיוק באותם מקומות. אני שואל את ארתור גולדרייך, מעצב הבמה, למה השולחן בצבע מהגוני? והוא עונה לי רק לפני שעה סיימנו למרוח שכבה ראשונה. אחרי השכבה הבאה הוא יהיה כהה יותר. הדמיון בין מה שראיתי בעיני רוחי בלילה לבין מה שראיתי לנגד עיני בחדר החזרות היה מטלטל ומפחיד. התחלנו לשחק את הסצנה. כשהגעתי למשפט "אף אחד לא יפטור אותי ממנו?" הכיתי באגרוף על השולחן, ופתאום טפטף צבע מן השולחן לרצפה, כמו טיפות של דם. אני זוכר

שישבתי על הכיסא בראש השולחן ואט-אט התכווצתי בתוכו לממדים של גמד. כעבור רגע נוסף נעשיתי תינוק. הרגשתי ששום דבר לא מפריד ביני לבין הידיעה מוחלטת שאני הולך לאבד את אבא שלי. קשה לי לתאר במילים את עומק החרדה שהייתה בתחושה הזאת. בסוף הסצנה השתררה דממה בחדר החזרות. השחקנים שישבו באולם וצפו בחזרה, חשו באמת שהייתה ברגע, ומחאו כפיים. לפתע נפל מראשי הכתר שאנשי האביזרים בנו עבורי להצגה והתגלגל על הרצפה. היי קיילוס מיהר לאסוף אותו ולהניח אותו על ראשי, כדי לשמר לי את המלכות.

אני זוכר בברור שהרגשתי שאני אומר את המשפט "אף אחד לא יפטור אותי ממנו" מתוך יחס אוהב לאבא, יחס שהתפשט בכל הגוף שלי והותיר אותי עירום מכל מגננוני ההגנה שלי. העובדה הזאת היא פרדוקסאלית משום שבמשפט הזה אני שולח את הברונים להרוג את בקט. אבל דווקא הפרדוקס הזה יוצר את העומק שבסצנה. לשלוח את הברונים להרוג אדם שאני שונא, זאת פעולה משחקית פשוטה. לשלוח אותם להרוג את האדם הכי קרוב אלי, שאני אוהב אותו יותר מכל אדם בעולם, זאת פעולה משחקית הרבה יותר קשה ומעניינת, כי יש בה מרכיב עמוק מאד של בגידה.

וכשאני אומר את הדברים האלה מהדהד בראשי המשפט "אני חיבקתי את אלוהים ובגדתי בו", משפט שאינני מצליח לזכור אם הוא ציטוט מתוך המחזה, או שהוא נוצר בתוכי בגלל התהליך שעברתי במחזה. כשאני חוזר ואומר אותו עכשיו, אני חייב להודות שתמיד הייתה לי הרגשה, ואני אומר דבר שקשה יהיה לי לסגת ממנו, שאכן, חיבקתי את אלוהים. חיבקתי אותו כאשר הוא העניק לי את היכולת להשתמש בכוחות פרה-פסיכולוגיים, וגם כאשר הוא עשה לי ניסים שאיפשרו לי נגיעות ברגש חשוף ועמוק של אהבה. המשפט "חיבקתי את אלוהים" הוא ביטוי לתחושה שיש לי דיאלוג פתוח מאד עם אלוהים. כל חיי הרגשתי שאני על הקרקע ומושך לאלוהים בזקן. התחושה הזאת של שני דחפים סותרים המתקיימים בי זמנית, מצד אחד התמסרות לאלוהים, ברית עם אלוהים, שאלוהים מבין אותי, מצד שני הכרה ברורה שאין לי אלוהים – התחושה הזאת ליוותה אותי כל חיי. יכול להיות שאני בוחר עכשיו לעסוק באלוהים משום שאני נמצא עכשיו בבית חולים, והמשפט הזה נובע מתוך ההווה של המוות המרחפת כאן. יכול להיות שבגלל שאני מזהה אלוהים עם אבא, חיפשתי תמיד דרך לחבק את אבא שאיננו, ויכול להיות שעכשיו אני מרגיש שהרגע הזה אכן הולך

המונולוג האחרון

”בחזרה על הסצנה החשובה של המלך הנרי עם המלכה-האם, התקרב אלי קיילוס, ולחש באוזני: ”עכשיו תשתמש בחויית האובדן של אביך, בגעגוע אליו, בזעם על היעדרו”, וכך צפו באותו רגע מתוך ההכרה ומתוך תת-ההכרה זיכרונות נקיים של חוויות הילד הלום הכאב שהייתי, והתפרצתי אל המלכה-האם ברגע של אמת טהורה ועילאית, שנבעה מאותו הכאב.”

ומתקרב. מאידך יכול להיות שאני מגזים, ופשר המשפט ”חייבתי את האלוהים ובגדתי בו” הוא שכאשר שיחקתי את התפקיד הטוב ביותר בחיי, חשבתי שסגרתי חיבור עם אלוהים, כי שם התפרקתי בנושא הבגידה בו. ואולי אותו בכי על כס המלכות היה סתם בכי של ילד אבוד, באיזה גן שומם ונידח, אבל אני יודע שהייתה שם גם התמסרות לאלוהים, שאיננו.

האוקסימורון הזה מלווה אותי כל חיי. גם עכשיו, ברגע זה, כאשר אני בבית החולים, אני מרגיש שהאלוהים שוכן פה בסביבה. והידיעה הזאת מעוררת מיד את המחשבה, מה יקרה אם אמות מחר? זה יהיה טבעי. אני כבר בן שמונים ואחת. זה כבר לא מפחיד יותר מדי. הידיעה שהוא כאן מקלה עלי קצת.

כמה שנים אחרי ההצגה נשאלתי על עומק הידידות בין המלך הנרי השני ובקט. זאת הייתה ידידות עמוקה ביותר. בקט היה החבר הכי קרוב של הנרי. אף על פי כן הוא בגד בו בגידה כפולה ומכופלת. הוא מגרש אותו, גורם לו לגלות מארצו, וגם הורג אותו. מאידך, היחסים של הנרי עם הנשים במחזה הם שטחיים לגמרי. הוא זועם על אימו, הוא לא אוהב את אשתו ואת ילדיו. הוא אוהב רק את בקט. הנרי בוחר לוותר על האהבה אל הנשים למען האהבה אל בקט.

האם היו באהבה הזאת יסודות הומוסקסואליים? כנראה שלא. אין ליחסים כאלה שום רמז במחזה. המלך הנרי אוהב רק את בקט, כי הוא יכול לאהוב רק אנשים בשיעור קומתו. הוא מרגיש שיד אלוהים מוליכה אותו במערכות היחסים שלו, ולא היצר שבגופו. הוא מרגיש שאלוהים מינה אותו למלך, ולכן קל לו להרוג את מי שהוא רוצה, מלבד את בקט. כי בבקט יש אהבה. בבקט יש גם אלוהים.

על תפקיד אדולף במחזה נושים מאת סטרינדברג בתיאטרון זווית (1966), בבימוי יוסי יזרעאלי

בתהליך העבודה על נושים השתמשתי לראשונה בתיאטרון המקצועי בשיטות המבוססות על היפנוזה. היכרותי עם ההיפנוזה נולדה כעשר שנים קודם לכן. הבמאי פיטר פריי שהיה ראש החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב הסכים שאנסה תהליכי היפנוזה על הסטודנטים שלו. ואכן נפגשתי עם הסטודנטים למשחק ובדקתי את האפשרות לסייע להם להפנים נתונים משחקיים, תחילה באמצעות סוגסטיה ואחר כך בתהליך של היפנוזה, שהיא למעשה שלב מתקדם יותר של סוגסטיה. מדובר כמובן באותם נתונים משחקיים שהשחקן אינו מצליח להתחבר אליהם באמצעות הזיכרון החווייתי שלו. למשל, באחד הניסיונות עבדתי עם זוג סטודנטים על סצנה שבה הם מאוהבים, נמשכים מאוד זה לזה, אבל אסור להם לגעת זה בזה. בתהליך ההיפנוזה הם הפנימו נתון לפיו ניצבת ביניהם גדר חשמלית, ובכל פעם שהם נוגעים בה הם מתחשמלים. המציאות הפנימית שיצרה בתוכם הגדר, אפשרה להם משחק מדויק ונקי, שלא היה בו שמץ של העמדת פנים. כבמאי-מהפנט מוטלת עלי אחריות כבדה מאוד, כי ברגע שאני מאבד את השליטה עליהם, הם עלולים לשכוח שהם נמצאים בעבודה על סצנה בתיאטרון, ולגלוש לתהליכים אישיים החורגים מן העבודה האמנותית. השליטה של המהפנט מתבצעת באמצעות חיזוק, הוספה או גריעה של נתונים.

המונולוג האחרון



עודד תאומי בהצגת **אוליאנה** מאת דיוויד מאמט 1995 בתיאטרון הקאמרי בבימוי איציק וינגרטן, באדיבות ארכיון התיאטרון הקאמרי

שימוש נוסף, לא פחות חשוב, בהיפנוזה, הוא לסייע לשחקן לחוות מחדש חוויה בחייו שנשכחה או הודחקה. ההיפנוזה מאפשרת לו לזכור את החוויה ואף להעלות אותה מתוך הבלתי מודע. ואכן, פעמים רבות השתמשתי בהיפנוזה עצמית כדי לזכור רגעים שנשכחו או הודחקו. כמו למשל כאשר רציתי לחוות מחדש את כאבו של הילד שאביו נרצח, חוויה שבה השתמשתי כנתון לכאב שהציף את המלך הנרי השני כשהוא שולח את הבריונים להרוג את בקט. תפקידו של הבמאי המהפנט הוא לעזור לשחקן דווקא במקומות הרגשיים

המסוכנים, שבהם מנגנוני ההגנה שלו מונעים בעדו להתקרב אל החוויה המסוכנת ששכח או הדחיק. ההיפנוזה מאפשרת לעיתים לחדור את מנגנוני ההגנה האלה.

עם הידע הזה הגעתי לחזרות על המחזה נשים בתיאטרון זווית שביים יוסי יורעאלי, ומלבדי השתתפו בו שמוליק עצמון בתפקיד גוסטב וסטלה אבני בתפקיד טקלה. בתחילת החזרות הציעה לי מורה לפלדנקרייז שידיעה על העניין שלי בפרה-פסיכולוגיה לקרוא כמה ספרים העוסקים בשיטות שונות של היפנוזה, ועד מהרה גיליתי לתדהמתי שסטרינדברג בנה את התפתחות מערכות היחסים בין גוסטב ואדולף, שני הגברים שבמחזה, על פי שלבי התהליך ההיפנוטי. אדולף, הדמות ששיחקתי הוא נכה המתקשה ללכת, סובל מאפילפסיה, ונכנע בקלות לתהליך ההיפנוזה. לשמחתי גיליתי שלידידי, השחקן שמוליק עצמון יש יכולת סוגסטיבית חזקה, והצעתי לו להפנט אותי. בתחילת התהליך רציתי לבדוק את הנכות הפיזית של אדולף, שסטרינדברג לא מספק עליה הרבה פרטים. כשניסיתי בחזרות הראשונות ללכת בעזרת קביים, הרגשתי שאני רק מחקה נכה, ובעצם אינני מרגיש את הנכות בגוף שלי. התנזה הראשונית שלי הייתה שבגלל האימפוטנציה המינית של אדולף, מקורה של הנכות שלו הוא כנראה באגן הירכיים. כאשר שמוליק הפנט אותי ואמר לי שהאגן שלי תקוע, ושאיני לא מסוגל להניע אותו, התחלתי לצעוד בעזרת קביים כאדולף, לא בצליעה, אבל כאשר כולי מעוות, עם הרבה כוח והרבה אנרגיה. בלי שום וויתור. הבחירה הזאת אפשרה לי פעולה חזקה במהלך העלילה כולה – להיאבק בנכות שלי ובאימפוטנציה המינית שיצרה אותה.

תהליך מעניין נוסף התרחש תוך כדי הניסיון לפענח את המשמעות הפיזית של רגע במערכה הראשונה של המחזה שבו גוסטב לוקח מידי אדולף את הקביים ומורה לו לצעוד בלעדיהן. כיצד צועד אדולף הנכה בלעדי הקביים? כל הפתרונות שמצאתי נראו לי מלאכותיים, עד שפניתי אל מעצב התאורה, בנצי מוניץ, וביקשתי את רשותו להפנט אותו, לגרום לו להפנים את נתוני הנכות של אדולף, ואז להורות לו לנטוש את הקביים ולצעוד בלעדיהן. הניסיון הצליח מעל למשוער. בנצי מוניץ "נאבק בנכותו" כאילו היה נכה מבטן ומלידה, שהקביים נלקחו ממנו, וכל שנותר לי לעשות הוא ללמוד ממנו כיצד התגבר גופו על חולשת רגליו ומצא את שיווי המשקל שאפשר לו לצעוד.

תהליך ההיפנוזה סייע לי גם בפענוח היחסים עם דמותה של טקלה, אשתו של אדולף, שהייתה בעבר אשתו של גוסטב. באמצעות ההיפנוזה יכולתי לחוות בדייקנות רבה גם את החוויה הפיזית של האימפוטנציה המינית של אדולף, שנבעה מן השתלטנות של טקלה, אבל גם את תסכולו הנורא מן האימפוטנציה

המונולוג האחרון

"במהלך ההצגות הייתי שוקע במצב ההיפנוטי באופן עמוק מאוד, כמעט מוחלט. בכמה הצגות היו צופים שהגיבו לכך בהיסטריה. אני זוכר אישה שקפצה מתוך הכיסא שלה והתעלפה."

היצירתית שלו, שנבעה מן הביקורתיות של טקלה – אימפוטנציה שלא אפשרה לו לצייר. באמצעות ההיפנוזה הגעתי למצב שבו כל הגוף שלי הקרין את התסכול הכפול הזה.

העובדה שבתהליך החזרות שמוליק עצמון כגוסטב הוא שהפנט אותי כאדולף, הניחה בסיס ייחודי ליחסים בין שתי הדמויות. פעמים רבות מבססים את היחסים על הערמומיות של גוסטב לעומת התמימות של אדולף, על הזדון ותאוות הנקם של גוסטב לעומת האהבה הנכנעת של אדולף לטקלה. בהפקה שלנו היחסים הושתתו על יחסי מהפנט-מהופנט והיה בכך ייחודיות שהשליכה על המרכיבים האחרים במערכת היחסים ביניהם. במהלך ההצגות הייתי שוקע במצב ההיפנוטי באופן עמוק מאוד, כמעט מוחלט. הצופים ראו שגוסטב מהפנט אותי במלוא מובן המילה, וחשו בסכנה הקיימת במצב ההיפנוטי. ובכמה הצגות היו צופים שהגיבו לכך בהיסטריה. אני זוכר אישה שקפצה מתוך הכיסא שלה והתעלפה. האם בכך איבדתי שליטה כשחקן על התהליך המשחקי? אני חושב שההפך הוא הנכון.

ההיפנוזה אמנם אפשרה לי להתנתק מרצפת הבמה ולרחף, אבל בגלל ההיכרות שלי עם הטכניקה של ההיפנוזה הרגשתי בטוח כי ידעתי שאני יכול להשתחרר ממנה בכל רגע.

במהלך החזרות התרחש אירוע יוצא דופן שאיננו היפנוטי אלא נובע מן היכולת הטבעית שלי ליצור קשר פרה-פסיכולוגי. מאחר שהנחנו שאדולף עובר התקף אפילפסיה בסוף המחזה, הלכנו, הבמאי ואני, לבית חולים תל השומר כדי לראות חולה בהתקף אפילפסיה. כשהגענו, אמר לנו ראש המחלקה שלצערו אין לו עכשיו חולה בהתקף. הצעתי לו שאדגים לפניו התקף מתוך האינסטינקט הפרטי שלי, שאיננו מבוסס על ידע, משום שאף פעם לא ראיתי התקף אפילפסיה, וביקשתי ממנו לתקן את הבחירות המשחקיות שלי על פי הידע הרפואי שלו. כשנכנסתי למצב של התקף, הוא

עמד משתאה ולא העיר מאומה. אבל אחות המחלקה שלא ידעה שאני "משחק" נכנסה במהירות ובידה זריקת ארגעה. כיצד הגיע אלי הידע על התקף אפילפסיה מבלי שראיתי התקף כזה? אני חושב שבאותו רגע נוצר קשר פרה-פסיכולוגי ביני לבין הרופא, ובאמצעותו התחברתי אל חוויה שלא הכרתי.

בשנים שחלפו מאז הצגת נרשים לא השתמשתי בשיטות של היפנוזה באופן ישיר, אבל מדי פעם השתמשתי בהיפנוזה באופן עקיף. למשל, במחזה קסטנר בסצנת המשא ומתן שקסטנר מנהל עם אייכמן על רכבת המיוחסים הידועה, ובה הוא מנסה להגדיל את מספר היהודים שייצאו בה לשווייץ. לכאורה, בסצנה הזאת יכולתי להניח שקסטנר "מהפנט" את אייכמן כדי לשכנע אותו להסכים לעסקה. אלא שבסצנה כזאת אין לקסטנר שום כוחות על טבעיים. הוא יכול לשכנע אותו רק בכך שיוכיח לו שהעסקה הזאת משרתת את האינטרס של גרמניה. אבל אף על פי כן, בשלב מסוים בחזרות גיליתי שאני חייב להניח, בדמותו של קסטנר, שיש לי כוח להפנט את אייכמן, רק כדי שאהיה מסוגל לעמוד מולו, מבלי לרעוד מפחד, למרות הידיעה שהוא יכול בכל רגע לשלוף אקדח ולירות בי.

על המרחב הפרה-פסיכולוגי בעבודה המשחקית

רוב חבריי ושותפיי לעבודה במשך שנים שנותיי בתיאטרון לא קיבלו את השימוש שעשיתי בהיפנוזה, אם כי אחדים מהם קיבלו את האפשרות שבמאי יכול לסייע לשחקן להפנים נתון משחקי באמצעות סוגסטיה. האפשרות להשתמש בעבודה בכלים פרה-פסיכולוגיים נדחתה על הסף. תיאורתי לעצמי שמקורה של הדחייה המוחלטת הוא הצורך בביטחון שמקנה לשחקן הגישה הרציונליסטית – כמו למשל שיטת סטניסלבסקי ושיטות דומות לה. עם זאת אני חייב להודות שעבורי הפרה-פסיכולוגיה הייתה נוכחת פעמים רבות בחיי. ובשנות השבעים העליתי שלוש הצגות יחידו שכתבתי: **מעל ומעבר, אותות ומזפתים ועל החיים ועל המוות** וכולן הקדשתי מקום נכבד לפרה-פסיכולוגיה. כשאני חוזר למשל לאותו לילה שבו עבדתי בביתי על הסצנה מתוך בקט שבה אני פונה בתחינה אל הברונים: "האם אף אחד לא יפטור אותי ממנו?", אינני יכול להסביר את התהליך שפירטתי לעיל אלא באמצעות ההנחה שנוצר קשר פרה-פסיכולוגי ביני לבין הבמאי.

חבריי הרציונליסטים טוענים שהתהליך הזה התרחש בגלל צירוף מקרים, שסבירותו גבוהה משום שבסופו של דבר גם הבמאי וגם אני היינו שקועים בעבודה על אותו מחזה,

המונולוג האחרון

ושנינו היינו מוטרדים מאותה הסצנה, שעד אותו לילה לא נגענו בה. לדבריהם, הדמיון בין תפיסת החלל של הבמאי לבין מה שראיתי בעיני רוחי נובע כנראה מכך שקיימנו דיונים על החלל במשך כל תקופת החזרות. ייתכן גם ששנינו פענחנו את הדימויים שבטקסט באותו אופן. ייתכן שבתהליך שהתרחש בחזרות עד לאותו לילה היו סימני דרך שהוליוו אוהי אל הסצנה שראיתי בדמיוני, אבל צירוף מקרים איננו יכול להסביר תופעה שחזרה על עצמה שוב ושוב. אי אפשר להתעלם מן העובדה שעצם הזכות לשחק את המלך הנרי השני במחזה בקט נוצרה בגלל הכוחות הפרה-פסיכולוגיים האלה. בלעדיהם, הייתי מקבל את ההצעה של התיאטרון הקאמרי לשחק במחזה הפטנט רק בגלל התחושה הברורה שאני עומד לקבל הצעה לשחק את תפקיד חיי גרמה לי לדחות את הצעת הקאמרי. אין לי ספק שבאותו בוקר גורלי נוצר קשר פרה-פסיכולוגי ביני לבין חיי קיילוס, והקשר הזה אפשר לי לקבל את ההחלטה החשובה לדחות הצעה אחת כדי לקבל הצעה אחרת טובה ממנה. אני מודע לעובדה שתהליך פרה-פסיכולוגי איננו מתרחש בריק. הוא זקוק לתשתית רגשית ורעיונית משותפת. הוא זקוק להקשר משותף. למניעים משותפים. הוא לא מתרחש מעצמו. אבל ברגע שהתנאים האלה מתקיימים הוא נעשה בשבילי כלי חשוב בעבודה.

העבודה על קסטנר במחזה קסטנר מאת מוטי לרנר בתיאטרון הקאמרי (1985), בבימוי אילן רונן

קיבלתי את הגרסה הראשונה של המחזה מידי אילן רונן, המנהל האמנותי של התיאטרון הקאמרי, בתחילת 1985. קראתי אותו, וחשתי רתיעה. היה נדמה לי שהמחזאי מנסה לסיים את המחלוקת הציבורית בפרשת קסטנר בפסק דין ציבורי חד משמעי, המרשיע את קסטנר וקובע שהוא שיתף פעולה עם הנאצים בהשמדת יהודי הונגריה. למרות השכנוע הפנימי של המחזאי, התעוררו בי ספקות, ולא רציתי לשתף פעולה במחזה שמציג עמדה כל כך נחרצת, שעלולה לקבוע את הפרשנות לפרשה למשך שנים רבות.

אף על פי כן, המחזה עורר את סקרנותי. בערב יום השואה באותה שנה הוזמנתי להשתתף בטקס שהתקיים בהיכל התרבות בתל אביב. אחד הדוברים בטקס היה פרופ' יהודה באואר, מחשובי חוקרי השואה בעולם, שערך מחקר מקיף על פרשת קסטנר. לקחתי איתי את הטקסט של המחזה, וכשפגשתי את הפרופ' באואר לפני תחילת האירוע, שאלתי אותו אם יהיה מוכן לקרוא אותו ולהעיר את הערותיו. הוא השיב שהוא עסוק מאד, אבל פרשת קסטנר בוערת בעצמותיו והוא יפנה לכך זמן. ואכן, הוא התחמק מן מהטקס הארוך, הסתגר



מתוך ההצגה קסטנר. צילום: ישראל הרמתי. באדיבות ארכיון תאטרון הקאמרי.

המונולוג האחרון

בחדר ההלבשה וקרא את המחזה עד תומו. כשהטקס הסתיים הוא חיכה לי נסער, המחזה בידו, וכמעט בכל דף מדפיו הערות שנכתבו בכאב ובזעם.

הוא טען שהמחזאי מבסס את המחזה על המידע ההיסטורי של שנות החמישים, הוא איננו מכיר כלל את המחקרים שנעשו בשנים האחרונות, והוא איננו מתייחס כלל לעובדה שקסטנר לא הציל רק את 1685 המיוחסים שיצאו ברכבת המפורסמת, אלא היה שותף פעיל בהצלת רבבות רבות של יהודים בבודפשט, בערי השדה, ובמחנות הריכוז בגרמניה. אמרתי לו שאעביר את הערותי למחזאי. למחרת נפגשתי עם המחזאי. אכן, הוא לא הכיר את מחקריו של פרופ' באואר, ולמעשה הוא התבסס בכתיבת המחזה בעיקר על ספרו של העיתונאי שלום רוזנפלד תיק פלילי 124. רוזנפלד היה איש תנועת החרות, מקורב מאד לשמואל תמיר, והוא אף התייעץ איתו במהלך כתיבת הספר. הגרסה הראשונה של המחזה שיקפה אפוא את עמדותיו של תמיר, המאשים הגדול ביותר של קסטנר. ואכן, קסטנר תואר בגרסה זו כמי שהחל את פעילותו כמנהיג ציוני, אבל נפל במלכודת שהנאצים פרשו לו, והפך למשתף פעולה. אחרי הפגישה קרא המחזאי את הביבליוגרפיה שבאואר המליץ עליה, וכעבור חודש קיבלתי גרסה חדשה, שונה בתכלית מן הראשונה. בגרסה הזאת הרגשתי הרבה יותר נוח.

התהליך של פענוח דמותו של קסטנר נמשך גם במהלך החזרות. הבמאי אילן רונן אפשר דיון פתוח ויצירתי בסוגיות שהמחזה מעלה, והדיונים האלה השפיעו על התפתחות המחזה וההצגה. אני חייב להודות שבשלבים רבים בחזרות הרגשתי שמוטלת עלי אחריות לחפותו של קסטנר, והאחריות הזאת פגעה ביכולת שלי לראות את המורכבות של הדמות. קשה היה לי מאוד לקבל את העובדה שקסטנר התרועע עם הנאצים, הלך איתם למועדוני לילה, שתה איתם, שיחק איתם קלפים, סיפק להם זונות. היה לי קשה מאד לקבל את הידידות העמוקה שלו עם קצין ה-ס.ס קורט בכר, שלטובתו הוא אף העיד במשפטי נירנברג אחרי המלחמה. היה לי ברור שקסטנר הפיק תועלת רבה מן הקרבה אל הנאצים. היא העניקה לו מעמד שמעולם לא היה לו וסיפקה לו תחושה של כוח. אין לי ספק שהוא גם נהנה ממנה. אבל היה לי ברור שקסטנר, שידע על השמדת יהודי אירופה, גם תיעב את הנאצים תיעוב עמוק. בסופו של דבר הצלחתי לגשר על התחושות הסותרות האלה, ולשחק גיבור המתעב את הנאצים, אבל מתקרב אליהם כדי לחלץ מידיהם עוד אישורי יציאה עבור עוד יהודים.

במבט לאחור קשה שלא לראות גם בתהליך העבודה על דמותו של קסטנר ממד מסתורי מובהק שהתווה את דרכי.

**”מה הייתה תרומתו של תהליך יצירת הדמות החיצונית
לתהליך הפנימי? אין לי ספק שהעיצוב החיצוני חלחל
לתוכי ואֶפֶּשֶׁר לי בפעם הראשונה לחבר את הפעולות שאני
מבצע במחזה אל הגוף הפיזי שמבצע אותן. אבל אני מוכן
גם לקבל אפשרות מרחיקת לכת יותר,
ולפיה במהלך הישיבה מול הראי העמיק הקשר
הפרה-פסיכולוגי עם קסטנר המת, קשר שאֶפֶּשֶׁר
לנשמתו להתגלגל לרגע אל נשמתו.”**

לפני תחילת העבודה על המחזה היה לי ידע כללי מאוד על הפרשה, ידע שנשאב
מן השיח הציבורי בארץ בשנות החמישים, ולפיו קסטנר אכן מכר את נפשו
לשטן, כפי שקבע השופט הלוי בפסק הדין בבית המשפט המחוזי ב-1955. לא
קראתי את פסק הדין של בית המשפט העליון מ-1958 שזיכה את קסטנר מרוב
ההאשמות נגדו, ולא הכרתי כלל את המחקרים של באואר.

אף על פי כן, כשקראתי את הגרסה הראשונה של המחזה, חשתי מיד שהמחזה
איננו מתאר את דמותו של קסטנר כפי שקול פנימי ברור אמר לי. מניין נוצרה
התחושה הזאת? האם כבר אז נולד אותו קשר פרה-פסיכולוגי עם קסטנר שנרצח
ב-1957 לפני זיכוי בבית המשפט העליון? האם הקשר הפרה-פסיכולוגי הזה יצר
את ההזדהות החזקה שלי איתו? אני משוכנע שרק בגלל הקשר הזה פניתי אל
פרופ' באואר, ורק בגללו נאבקתי במהלך החזרות על ההזדמנות לתת ביטוי מלא
לעמדתו של קסטנר. קשה לי למצוא הסבר אחר לתהליך הזה.

ובאותה נשימה, אינני יכול להתעלם מטענתם של שותפיי לעבודה, לפיה תהליך
ההכרה בחפותו המלאה של קסטנר לא נוצר בגלל הקשר הפרה-פסיכולוגי איתו,
אלא בגלל האמפתיה שחשתי אליו כבר בקריאת הגרסה הראשונה, אמפתיה
שאפשרה לי בהמשך להציץ אל תוך פנימיותו של קסטנר, לקרוא את מחשבותיו



עודד תאומי במלאך האבן, מאת תומס וולף, בבימוי פיטר פריי 1956, באדיבות ארכיון התיאטרון הקאמרי.

ולהרגיש את רגשותיו, וכך לדעת בוודאות שכוונתו הייתה תמיד להציל יהודים. עוד ועוד יהודים בכל מקום שאליו יכול היה להגיע.

ואולי צודקים אלה האומרים שהוויכוח הזה הוא בסופו של דבר סמנטי, ואת אותו האמצעי שאני מכנה פרה-פסיכולוגיה החולקים עלי מכנים אמפתיה. וכדי לסבך עוד יותר את הדיון אוסיף שתי אנקדוטות שלא נמחו עד היום מזיכרוני. הראשונה התרחשה לקראת סוף החזרות, כאשר הנהלת התיאטרון החליטה שבכתבת השער המתוכננת באחד ממוספי העיתונים תהיה תמונה שלי בדמותו של קסטנר. תחילה, סירבתי בכל תוקף. טענתי שעדיין לא הצלחתי לגבש לעצמי

“עם זאת, עד היום אינני בטוח שהתיאטרון הוא כלי
אמנותי שנועד להשפיע ולתקן את החברה שבתוכה
הוא מתקיים. למיטב הכרתי, הצפייה בתיאטרון היא
חווייה פרטית, ואין לי ספק שהצופה עובר תיקון פרטי,
אבל אינני משוכנע שהתיקון הזה חורג מן הפרט אל
הכלל, ויוצר תיקון חברתי-פוליטי.”

את הדמות, וכי אני מסרב להראות “פוזת חיצונית” שאין לה בסיס פנימי אמיתי.
גם כאן, אין לי ספק שההחלטה לסרב נבעה מידיעה על חושית, שאני עדיין לא
מכיל בתוכי את נשמתו של קסטנר.

בסופו של דבר נכנעתי ללחץ ההנהלה והסכמתי להצטלם. הסתגרתי זמן רב מול
הראי בחדר האיפור, עם תמונתו של קסטנר, והתחלתי בתהליך של מטמורפוזת
על פי הקווים הכלליים שזיהיתי בתמונה. הרמתי את השיער כלפי מעלה, חיזקתי
את הגבות, בחרתי משקפיים כמו שלו, תחבתי בפי פומית לסיגריה כמו שלו,
צעדתי בחדר הלוך ושוב, וכעבור זמן מה יצאתי אל מזנון השחקנים. האדם
הראשון שבו נתקלתי הייתה סוזי קסטנר, בתו של ד"ר קסטנר, שבאה לראות
חזרה. היא ראתה אותי ופלטתה גניחה נוראה, כאילו ראתה את אביה המת צועד
לקראתה.

מה הייתה תרומתו של תהליך יצירת הדמות החיצונית לתהליך הפנימי? אין לי
ספק שהעיצוב החיצוני הזה חלחל לתוכי ואפשר לי בפעם הראשונה לחבר את
הפעולות שאני מבצע במחזה אל הגוף הפיזי שמבצע אותן. אבל אני מוכן גם לקבל
אפשרות מרחיקת לכת יותר, ולפיה במהלך הישיבה מול הראי העמיק הקשר הפרה-
פסיכולוגי עם קסטנר המת, קשר שאפשר לנשמתו של קסטנר להתגלגל לרגע אל
נשמתו.

האנקדוטה השנייה התרחשה ביום האחרון של החזרות, במהלך החזרה הגנרלית,
שהתקיימה ביום שישי בצהריים. המחזה כבר התייצב ולא נערכו בו עוד
שינויים. הבימוי, התפאורה, התלבושות, התאורה והמוסיקה התחברו להצגה

המונולוג האחרון

שהתנהלה בקצב מהיר וסיפרה סיפור מרתק. ההצגה הראשונה לקהל הייתה מתוכננת למוצאי שבת שלמחרת. כולנו היינו נרגשים, מתוחים ומלאים בחרדות. בסוף החזרה, לאחר שהבמאי העיר את הערותיו, והשחקנים התפזרו, ניגש אלי המחזאי ואמר שהוא רוצה להוסיף למחזה מונולוג של קסטנר, המתבונן בפרשת ההצלה, במשפט שנערך לו ובהתנקשות בחייו, אחרי מותו. לרגע נדהמתי. המחזאי, אותו כבר הכרתי היטב, היה רציונליסט אדוק, ופתאום דווקא הוא מכיר ברוחו של קסטנר המת ומציע להביאה לבמה בסוף ההצגה? מיהרנו אל הבמאי, שהתלהב אף הוא מן הרעיון, והחליט להזמין את השחקנים לחזרה נוספת לפני ההצגה הראשונה. המחזאי שב לביתו וכתב כל הלילה. בשבת בבוקר נפגשנו. המונולוג היה מרגש ומטלטל. בסופו מספר קסטנר כיצד שב לביתו בתום יום עבודה בעיתון אוינקלט, ובפתח הבית המתין לו מתנקש שירה בו בגבו. ושוב התרחש מעין נס קטן – הכאב הפיזי שבמונולוג הזה התחבר מיד אל כאבו הפיזי של אבי שאף הוא נורה בידי מתנקש, כאב שחוויתי על בשרי מן היום שבו הוא נהרג. אחרי הצהריים למדתי את המונולוג בעל פה, ובערב חתמתי בו את ההצגה הראשונה לקהל.

גם אם רבים מחברי יחלקו על המשמעות שאני מייחס לשתי האנקדוטות שתיארתי, אני בכל זאת נוטה לראות בהן ביטוי לתהליכים פלאיים שהתרחשו במהלך החזרות. התהליכים האלה לא תוכננו, ולא נקבעו עבורם שעות עבודה בלוח הזמנים. אין לי ספק שהם התרחשו משום ששותפיי לעבודה יצרו מרחב פתוח שאפשר לכוחות המסתוריים הללו לפעול. ועל כך אני מודה להם גם היום.

על תכלית העשייה התיאטרונית בישראל

נולדתי ב-1937 בתל אביב. גדלתי בה כל חיי. הייתי עד ושותף לאירועים היסטוריים ופוליטיים משמעותיים. שיחקתי רוב שנותיי בתיאטרון הקאמרי שהעלה מדי פעם מחזות שעסקו במציאות הפוליטית והחברתית בישראל. אבל כשאני בודק את רשימת המחזות שהשתתפתי בהם, אני רואה מיד שרובם המוחלט הם מחזות זרים, ורק מיעוטם מחזות ישראלים. למעשה מתוך עשרות המחזות שהשתתפתי בהם אני זוכר רק מחזות ישראלים ספורים: כנרת, כנרת מאת אלתרמן, ערפל מאת מתי גולן, קסטנר וחבלי משיח מאת מוטי לרנר ואדם

מאת יהושע סובול. אני יכול כמובן להתחמק מחשבון נפש בעניין זה ולומר לעצמי שבדרך כלל לא אני בחרתי את המחזות שבהם השתתפתי, אלא גילמתי תפקידים שהוצעו לי על ידי הנהלות התיאטרונים. טענה זאת איננה רצינית. אני לא יכול להתכחש לעובדה שלו נאבקתי בתוך התיאטרונים על קידום מחזות מקוריים, הייתי גם משתתף בהם.

עם זאת, עד היום אינני בטוח שהתיאטרון הוא כלי אמנותי שנועד להשפיע ולתקן את החברה שבתוכו הוא מתקיים. למיטב הכרתי הצפייה בתיאטרון היא חוויה פרטית של הצופה, ואין לי ספק שהצופה עובר במהלכה תיקון פרטי, אבל אני לא משוכנע שהתיקון הזה חורג מן הפרט אל הכלל, ויוצר תיקון חברתי-פוליטי. אני מודע כמובן להשפעה החזקה של מחזה כמו מותו של סוכן מאת ארתור מילר, שבו גילמתי אותו סוכן נוסע וילי לומן שנואש מחייו בגלל

הקפיטליזם החזירי בחברה האמריקאית והתאבד. אין לי ספק שהצפייה במחזה יוצרת מודעות אצל הצופה לעוולותיו של הקפיטליזם החזירי, אבל אני לא בטוח שהמודעות הזאת יוצרת שינוי חברתי. התחושה הזאת, שהטרידה אותי מאד בשנים האחרונות, מתחזקת עוד יותר לנוכח העובדה שבמשך שנותיי הרבות בתיאטרון הקאמרי פעל בו גם חנוך לוין שכמה ממחזותיו הם מחזות פוליטיים בעליל. המחזה הראשון שלו בתיאטרון היה **מלכת אמבטיה** ב-1970 והוא נפטר ב-1999, לאחר שהעלה בו עשרות מחזות. בכל פעם שנודע לי שהוא מתכנן הפקה חדשה, הייתי מחכה להצעה להשתתף בה. הדבר מעולם לא קרה, למרות שרמזתי כמה וכמה פעמים להנהלת התיאטרון שאני רוצה מאד לעבוד איתו. כשחלפו השנים הרגשתי שזהו מעין עונש על חטא שאינני יודע מהו. עד היום אני חש כאב רב על כך שהוא לא רצה לעבוד איתי, למרות שהעריך את כישורי כשחקן. אני עצמי לא הצלחתי אף פעם לשאול אותו ישירות למה הוא מתעלם ממני. ביקשתי מידידים שיפנו אליו בשמי. אני לא יודע מה הוא אמר להם. הם ניסו לנחם אותי ואמרו לי שאני לא מתאים לדמויות שהוא כותב, שהדמויות שלו מגוחכות, ואני נתפס כנראה בעיניו כשחקן עם גאווה, והוא חשש שלא אוכל לוותר על הגאווה הזאת, כפי ששחקנים אחרים עשו. אני חושב שהוא טעה.

אני חושב שכאשר שחקן משחק דמות מובסת, לא כדאי לו לשחק את התבוסה, אלא את המאמץ להסתיר אותה מראשית העלילה ועד סופה. אני חושב שכאשר שחקן משחק דמות מגוחכת, לא כדאי לו להיות מודע לגיחוך שלו. הפער בין הדימוי העצמי שלו לבין הדימוי החברתי שלו יוצר אירוניה דרמטית שלא כדאי לוותר עליה. אבל חנוך לוין חשב אחרת. הסבר נוסף לכך שחנוך לוין לא רצה לעבוד איתי נעוץ כנראה גם בעובדה שכשחקן וכאדם נמנעתי מנקיטת עמדה

המונולוג האחרון

פוליטית בפרהסיה, לא השתתפתי בפעילות פוליטית, ואף ביטאתי עמדה ביקורתית ביחס לפוליטיזציה של התיאטרון. כשחנוך העלה את הקברט הסטירי מלכת אמבטיה לא תמכתי בו מול שחקני הקאמרי שדרשו מהנהלה להוריד את ההצגה. אולי הוא נטר לי טינה על כך. אולי על כך נענשתי. ואולי בסופו של דבר האשמה באמת מוטלת עלי. אהבתי את אמנות התיאטרון. את הנשגב שבה. את הקדוש והטמא שבה. את השפיות והטירוף שבה. לא רציתי להשתמש בה לצורכי המציאות היום-יומית הפוליטית והחברתית, שלא ידעתי, ועד היום אינני יודע, להתמודד עם קשייה.

אפילוג

כשאני מתבונן היום במבט מפוכח על ששים שנות עבודתי בתיאטרון, אני מודה שתחושותיי אמביוולנטיות יותר מכפי שציפיתי בבחרותי ובבגרותי. מחד גיסא, מקננות עדיין בליבי אותן תחושות של שיכרון מהישגים משחקיים שאפשרו לי לנשום אוויר פסגות, אבל מאידך, לצדן מבצבצות תחושות מרות הכרוכות בויתור על תפקידים שרציתי בהם ולא זכיתי לשחק אותם, ושל כישלונות בתפקידים שלא הצלחתי להמריא בהם לגבהים אליהם שאפתי.

אל כל אלו מצטרף הספק המטריד אותי בעמקי נשמתי לגבי משמעות הדיאלוג שקיימתי, אם קיימתי, עם החברה הישראלית, על הישגיה וכישלונותיה, מצוקותיה והצלחותיה, מלחמותיה וחלומותיה. אף על פי כן, דבר אחד אני יכול לומר בוודאות גדולה. הקדשתי את כל שנותיי על הבמה לאתגר עצום – לפענח את טבע האדם לעמקו באמצעות אמנות התיאטרון. עשיתי כל שיכולתי כדי להתמודד עם האתגר הזה. עבדתי בפרך לילות כימים על דמויות מורכבות ומסובכות, הנתונות במצבים קשים ומסובכים. חקרתי את הדמויות הללו, ניסיתי והתנסיתי בהן, אהבתי אותן ושנאתי אותן, הערצתי אותן ופחדתי מהן. אני יכול גם להעיד שלעיתים העזתי להתקרב אליהן, עד שהיה כְּפֶשַׁע בְּיָנִי לבין תהומות הנפש העמוקות והמסוכנות שלהן. אני חושב שהאתגר הזה הוא אתגר ראוי. בין אם תכליתו היא תיקון האדם ובין אם תכליתו היא תיקון החברה. אני מציב את האתגר הזה בפני שחקני התיאטרון המשחקים היום על הבמות בישראל, ומקווה שיתמודדו איתו ביתר הצלחה ממני.