

פרק ג: מימוש התכלית

מאמר זה הינו פרק מתוך ספרי "תכלית המחזאי" אשר יצא לאור בהוצאת "מופת" (2015). בפרקים הקודמים תיארתי בתמציתיות את עמדתו של אריסטו ביחס לתכלית הטרגדיה, ואת תכלית כתיבתם של עשרה מחזאים שפעלו במאה הקודמת - הנריק איבסן, ג'ורג' ברנרד שו, יוג'ין או'ניל, פדריקו גרסיה לורקה, ברטולט ברכט, ז'אן פול סארטר, פיטר וייס, ג'ון אוסבורן, הרולד פינטר והאוורד בארקר - כפי שהם תיארו אותה בכתביהם. בהמשך תיארתי בפרוטרוט את תכלית כתיבתו של ארתור מילר – שבו עוסק עיקרו של ספר זה - כפי שהוא עצמו העיד עליה. הדיון בפרקים הקודמים בקיומה של תכלית בכתבת מחזה לא נועד לקבוע עובדות מכליליות לגבי תהליכי הכתיבה של כל מחזאי בכל זמן ומקום, אלא לתאר התרשמות אישית שעלולה אולי להיות שגויה ביחס למחזאים רבים, אך ייתכן שהיא נכונה לגבי מספר ניכר של מחזאים מרכזיים בתיאטרון המערבי המודרני. הדיון שלהלן רלוונטי אפוא רק לגבי אותם מחזאים החותרים ליצירת שינוי אצל צופיהם באמצעות מחזותיהם, והוא עוסק באופן שבו הם מימשו את תכליתם זו.

בחירת הז'אנר

מהו הז'אנר שמחזאים בעלי תכלית מעדיפים? עשרת המחזאים אשר תכליותיהם הוצגו בפרק א - הנריק איבסן, ג'ורג' ברנרד שו, יוג'ין או'ניל, פדריקו גרסיה לורקה, ברטולט ברכט, ז'אן פול סארטר, פיטר וייס, ג'ון אוסבורן, הרולד פינטר והאוורד בארקר - העדיפו בדרך כלל לכתוב מחזות דרמטיים,¹ שהמבנה העלילתי בהם דומה למבנה עלילת הטרגדיה, דהיינו "העלילה פשוטה, והמעבר בה לא יהיה מכישלון להצלחה, אלא להפך מהצלחה לכישלון" - כהגדרתו של אריסטו (אריסטו, 1977, 37). אין פירושו של דבר שאי-אפשר לממש תכלית חברתית-פוליטית משמעותית גם בז'אנרים אחרים. אריסטופאנס כתב קומדיות רבות בעלות משמעות פוליטית-חברתית עמוקה, ביניהן "השלום" ו"ליזיסטראטה", כמוהו גם פלאוטוס, שכתב את "החיל הרברבן". מראשית המאה ה-20 התפתחו הסטירה והקברט הסטירי לז'אנרים בעלי תכלית פוליטית-חברתית מובהקת - כמו הסטירה "המלך אובו" מאת אלפרד ז'ארי הקברט הסטירי "מילים חלולות" של קורט טוכולסקי, האופרה הסטירית "עלייתה ונפילתה של העיר מהגוני" של ברטולט ברכט, ובישראל "מלכת האמבטיה" ו"הפטריוט" של חנוך לוין. גם המלודרמה יכולה להיות בעלת תכלית חברתית חשובה - כמו למשל "סיראנו דה ברז'ראק" מאת אדמונד רוסטאן ו"הגברת עם הקמליות" של אלכסנדר דומא - אשר ביקרו בחריפות את הצביעות בחברה הצרפתית במאה ה-19.

המחזאי השוויצרי פרידריך דירנמט, שלמרבות מחזותיו יש תכלית פוליטית-חברתית ברורה, אף כתב:

הרודנים בפלנטה הזאת אינם מתרגשים משירי משוררים, הם מפקקים לשמע קינותיהם, רואים בבלדות הגבורה שלהם אגדות מטופשות, ונרדמים במהלך

¹ תבנית עלילת המחזה הדרמטי דומה לתבנית הטרגדיה. ההבדל המהותי בין המחזה הדרמטי לבין הטרגדיה הוא בכך שהפרוטגוניסט בטרגדיה פועל מתוך היכרס גדול יותר מזה של הפרוטגוניסט בדרמה, ובדרך כלל גם הקטסטרופה שלו נוראה יותר.

שיריהם הדתיים. רק דבר אחד מפחיד אותם. הלגלוג עליהם. וכך חלחלה הפרודיה אל כל הז'אנרים - אל הרומן, אל הדרמה, אל השירה הלירית.²

מדוע בכל זאת העדיפו רוב המחזאים דלעיל את הדרמה על פני הקומדיה והמלודרמה? נדמה לי שאפשר להסתכן בטענה שבתיאטרון המודרני היטשטשו כמה מן הפערים שהיו קיימים בין הז'אנרים העיקריים: טרגדיה, דרמה, מלודרמה וקומדיה. בשלהי המאה ה-19 אף נוצר מעין יצור כלאיים "טרגי-קומדיה" שנמצאים בו מרכיבים מן הקומדיה ומן הטרדיה ("בת שחף" של צ'כוב, "חפץ" של חנוך לוין). אם עד המאה ה-19 השתייכו הדמויות בטרדיה למעמדות עליונים ובקומדיה למעמדות נמוכים יותר, הרי מן המאה ה-18 ואילך הלך הבדל זה ונעלם. המחזאי הגרמני גוטהולד אפרים לסינג (1729-1781) כותב במאמרו "הדרמטורגיה ההמבורגית":

שמותיהם של נסיכים וגיבורים יכולים להציע הוד והדר למחזה, אך הם אינם תורמים מאומה לרגשותינו. אסונותיהם של אלה שנסיבות חייהם דומים לשלנו, חודרים באופן טבעי לעומק לבנו, ואם אנו חשים חמלה למלכים, אנו חשים אותה בגלל היותם אנושיים, ולא בגלל היותם מלכים. ולמרות שלעיתים מעמדם מעניק לאסונותיהם חשיבות, הוא אינו הופך אותם למעניינים יותר.³

גם ארתור מילר טוען במאמרו "הטרדיה והאדם הפשוט" שווילי לומן גיבור מחזהו "מותו של סוכן" הוא גיבור טרגי במלוא מובן המילה וכתב: "אני מאמין שהאדם הפשוט הוא נושא לטרדיה במובן הנעלה ביותר כפי שהיו מלכים" (Miller, 1996, 3). מאידך גיסא, בתיאטרון המודרני אפשר לראות מלכים כדמויות קומיות. למשל המלכה אליזבת הראשונה בקומדיה "אליזבת - כמעט במקרה אישה" של דריו פו. גם ההבדלים באופי הפעולה בין הטרדיה לדרמה ובין הקומדיה למלודרמה היטשטשו. אם בעבר היו פעולות הדמויות בטרדיה חיקוי של "פעולה רצינית" כדברי אריסטו (אריסטו, 1977, 28), ואילו בקומדיה הפעולה היא בתחום "המכוער" (שם, 27), הרי כבר במאה ה-19 אנו מוצאים חייל פשוט כמו פרנץ וויצק במחזהו של ג'ורג' ביכנר, המסתבך בפעולה אופיינית לקומדיה, שהייתה ודאי מכונה "מכוערת" בפי אריסטו - לאשש את החשדות בדבר בגידתה של אהובתו, אם בנו, שהוא חי אתה "בחטא" - והוא גיבור של טרגדיה מודרנית.

ההבדל המהותי בין הז'אנרים שנותר מובהק הוא בכיוון העלילה. עלילת הדרמה, בדומה לעלילת הטרדיה, היא כאמור לעיל "עלילה פשוטה, והמעבר בה לא יהיה מכישלון להצלחה, אלא להפך מהצלחה לכישלון". (שם, 37) הדרמה, כמו הטרדיה, מסתיימת בסבל רב לדמויות - ב"פעולה נושאת אובדן או כואבת, כגון מיתות על הבמה, ייסורים קשים, פציעות וכיוצא באלה" (שם, 36). לעומתה בקומדיה ובמלודרמה עוברות הדמויות מ"אי-הצלחה להצלחה" (שם, 37). זאת ועוד: הקומדיה מסתיימת באופן "שאינו מכאיב ואינו מזיק" (שם, 27)⁴ והמלודרמה מסתיימת אף היא בפיוס ובהשלמה בין הדמויות - גם אם הוא מתרחש על ערש דווי או לאחר מותן. אריסטו מעדיף בבירור את הסיום הטרגי.

² מצוטט מתוך: George Brandt, 1998: 53-54, *Modern theories of drama*.

³ מצוטט מתוך: Daniel Gerould, 1999: 238, *Theatre/Theory/Theatre*.

⁴ כדאי לציין שקביעה זאת אינה מדויקת לגמרי. בקומדיה "הסוחר מוונציה", למשל, נענש שיילוק על "חטאיו" במלוא חומרת הדין. גם הרפגון ב"הקמצן" של מולייר זכה אמנם בקופתו, אבל איבד למעשה את בנו ובתו.

בעיניו "סוף טוב" שבו מצליחות הדמויות להתגבר על המכשולים שעמדו בפניהן במהלך העלילה "אינו נוגע לרגש האנושי ואינו מעורר חמלה ואינו מעורר חרדה" (שם, 37). הוא אף טוען - וטענה זאת תקפה שבעתיים בימינו - שסוף המעניק סיום טוב לטובים ורע לרעים זוכה להצלחה רק "בגלל חולשת דעת הצופים בתיאטרונות, כי המשוררים⁵ מונהגים ביצירתם לפי רצון הצופים" (שם, 38).

בהקשר זה כדאי להזכיר שתי פרשיות ידועות בתולדות התיאטרון המודרני שבמהלכן נאבקו מחזאים על סוף "מכאיב" למחזותיהם בניגוד לדרישת התיאטרונים. כידוע, מסתיים המחזה "בית בובות" של איבסן בעזיבתה של נורה את ביתה. מתרגם המחזה לגרמנית פנה אל המחזאי והתריע בפניו כי תיאטרונים בגרמניה אינם משלימים עם עזיבתה של נורה ומשנים את סוף המחזה על דעתם. ב-17 בפברואר 1880 כותב איבסן מכתב⁶ לעיתון ה־*Nationaltidende* ובו הוא טוען שבהיעדר הסכם המגן על זכויות סופרים סקנדינביים, מחוללים המחזות הסקנדינביים באלימות בידי מנהלי תיאטרונים בגרמניה העושים בהם כרצונם. לאור זאת הוא מעדיף לבצע את מעשה האלימות בעצמו, וכדי למזער את העיוות הנעשה בידי "מַעֲבָדִים" למיניהם הוא משנה את סופו של "בית בובות" במו ידיו. הוא מודע לאלימות הברברית שבמעשהו, והוא מקווה שהתיאטרונים לא ישתמשו בנוסח החדש, שבו נורה משתכנעת להישאר בביתה כדי לא לפגוע בילדיה. המחזה הוצג מספר פעמים בנוסחו החדש, כאשר את נורה גילמו שחקניות שהעדיפו את הגרסה המתוקנת, ביניהן Helene Hedwig Niemann-Schneider, אך לא זכה להצלחה. כשהועלה ב-Rezidenztheater בברלין נערכו הפגנות בחזית התיאטרון נגד שינוי המחזה. בסופו של דבר נכנעה ההנהלה, והמחזה הוצג בנוסחו המקורי.

פרשה דומה התרחשה לאחר הצגת המחזה "פיגמליון" מאת ג'ורג' ברנרד שו, המסתיים בכך שלייזה דוליטל עוזבת את פרופ' היגנס כדי להתחתן עם פרדי - מחזרה הצעיר. בהפקה הראשונה בלונדון, שביים שו עצמו, סירב המחזאי להיכנע ללחץ השחקנים להמתיק את סופו של המחזה. אך לאחר שהסתיימו החזרות, יצא שו לחופשה, ובשובו גילה לזוועת לבו שהשחקנים שינו את הסוף על דעת עצמם, ובתמונה האחרונה עמד היגנס על המרפסת, השליך זר פרחים לרגליה של לייזה והפריח לעברה נשיקה. לדעת השחקן הרברט ברבום טרי ששיחק את היגנס היה זה אך טבעי ובלתי נמנע שאם למחזה יש גיבור, הוא צריך לאהוב את הגיבורה ולהתחתן איתה. שו הזועם דרש לבטל את התוספת. טרי השיב שעל שו להיות אסיר תודה משום שהסוף החדש מְרַכֵּה את הכנסותיו. ואילו שו התעקש: מאחר שהסוף החדש מְרַכֵּה את הטמטום, צריך להוציא את טרי להורג.⁷ כדי למנוע אי-הבנות, ומחשש שהמחזה יעוות שוב בעתיד הוסיף שו אחרית דבר ארוכה שבה תיאר בפרוטרוט את הסיבות שבגללן מסרבת לייזה להינשא להיגנס. לדבריו:

את המשכו של הסיפור אין צורך לתאר במחזה, ואף לא היה צורך לספרו כלל אלמלא היה דמיונו נחלש כל כך עקב תלותו הנרפית באותה סחורה ארוזה ומוכנה

⁵ כך מכונים המחזאים ב"פואטיקה".

⁶ תיאור מפורט של הפרשה, כולל מכתבו של איבסן עצמו, אפשר למצוא בכתובת: <http://ibsen.nb.no/id/11111794.0>

⁷ תיאור מפורט של הפרשה ניתן למצוא בספרו של הרולד בלום: Harold Bloom, 2010, *George Bernard Shaw*, pp. 75-76

במחסן הגרוטאות שבו מחזיקה הרומנטיקה את המלאי של מיני "הפי אנד" לקלקל בהם כל סיפור. ("פיגמליון", 1984, 153)

מאבקם של המחזאים הללו מעיד עד כמה משמעותית היא בחירת הז'אנר הדרמטי עבור מימוש תכליתם. ארתור מילר אשר כמעט כל מחזותיו מכילים תבנית דרמטית ברורה, עורך באוטוביוגרפיה שלו חשבון נפש על תהליך כתיבת מחזהו הראשון שהוצג בניו יורק "האיש שהיה לו כל המזל". כפי שציינו בפרק הקודם, תחילה כתב מילר את קורותיו של דיוויד פינאס ברומן שבסופו פינאס מתאבד - רומן שמעולם לא יצא לאור. כאשר החל לכתוב את המחזה, החליט מילר לשנות את סופו, ואכן במחזה פינאס אינו מתאבד, אלא מתפייס עם אשתו ומגיע להכרה שהצלחתו תְּקַפָּה ולגיטימית. המחזה הועלה לראשונה בניו יורק ב-1944, נקטל בידי מרבית המבקרים והוצג ארבע פעמים בלבד. ב-1987 מסביר מילר את הכישלון ואומר שעלילת המחזה אכן תבעה את מותו הטרגי של פינאס - כפי שהיה ברומן, אך מנקודת המבט הרציונאליסטית שלו ככותב, היה מוות זה בלתי נסבל, ולכן השאירו בחיים (מילר, 1992, 104). בכך מודה מילר שהיה עליו להניח לדרמה להתנהל בדרכה ולהניח לגיבורו להתאבד, ואף מצר על כך שבחר סיום מלודרמטי שבלבל כנראה הן את הצופים והן את המבקרים. במחזות שכתב אחר כך אפשר לזהות את התבנית הדרמטית, ואולי אף הטרגית, ביתר בירור. במאמרו "מהות הטרגדיה" שהתפרסם במרץ 1947, חודש לאחר הצגת הבכורה של "מותו של סוכן" הוא כותב: "הטרגדיה היא האמצעי המושלם ביותר כדי להראות לנו מי ומה אנחנו, ומה עלינו להיות - או לשאוף להיות". (Miller, 1996, 11)

ואכן העובדה שרוב המחזאים בעלי התכלית הפוליטית-חברתית בחרו לכתוב מחזות דרמטיים מעידה על כך שהז'אנר הדרמטי נראה בעיניהם יעיל יותר למימוש תכליתם. הם היו מודעים כמובן לעובדה שהמלודרמה יכולה להיות מרגשת מאוד וסוחטת דמעות, אך ידעו שהיא גם מעוררת רגש סנטימנטלי של סיפוק, שכן הקונפליקטים בין הדמויות נפתרו, ומאחר שנפתרו, אין צורך בהתערבותו של הצופה בפתרון קונפליקטים דומים במציאות חייו. צופה כזה עוזב את התיאטרון בלי תחושת חובה לפתוח בתהליך של תיקון והוא יישאר אדם פסיבי. רוב המחזאים הללו גם הכירו בערכו של הפער הקומי שבו נעשה שימוש רב בסוגי הקומדיה השונים, ובמרבית מחזותיהם השתמשו בו על פי צורכיהם. אף על פי כן, הם הכירו כנראה גם בעובדה שחויית הצחוק הנוצרת בגללו מעוררת אצל הצופה תחושת הנאה מעצם הצחוק, ותחושת סיפוק הנובעת מן העליונות שהוא חש כלפי מושא הצחוק. ולכן, גם אם הקומדיה או הסטירה חושפות פגמים פוליטיים חברתיים שיש הכרח לתקנם, הרי תחושת הכורח לתקן, הנוצרת אצל הצופה במהלך הצפייה, מתמתנת בשל ההנאה מן הצחוק ותחושת העליונות על הדמויות, וזאת לעומת תחושת הכורח החזקה הנוצרת בתוכו בעת הצפייה בטרגדיה או בדרמה בשל הכאב על ייסוריו הנוראיים של הפרוטגוניסט ההרואי שחוזה קטסטרופה.

אך למרות כל האמור לעיל, נדמה לי שבסופו של דבר העדפת הז'אנר הטרגי-דרמטי אינה נובעת מן ההבחנה העקרונית המודעת של המחזאי ביתרונותיו של ז'אנר אחד על משנהו, אלא נוצרת תוך כדי התהליך הרגשי והקוגניטיבי הכולל של התפתחות הדמויות במהלך הכתיבה, ובעיקר התפתחות דמותו של הפרוטגוניסט. ברגע שהפרוטגוניסט מגיע לכדי דמות אוטונומית עצמאית, הוא זה שקובע את אופייה של פעולתו. הוא זה שקובע אם

יתפייס וישלים עם הדמויות הסובבות אותו, או ימשיך במאבקו עד שיביא על עצמו קטסטרופה. נראה שמרבית המחזאים בעלי התכלית חשים שהפרוטגוניסט שנוצר בדמיונם במהלך הכתיבה, אינו מוותר ואינו מתפייס. זאת ועוד - ככל שהם רואים אותו ממשיך ונאבק על מימוש פעולתו, כך נחשפים לעיניהם עוד ועוד רבדים שהיו נעלמים ונסתרים בו, וכך הולכת ומעמיקה דמותו, וכופה על המחזאי להעמיק גם את הדמויות האחרות, ולהגיע בסופו של דבר ליצירת מחזה עמוק יותר.

השפעת המנגנון הטרגי על הצופה

מהו אפוא המנגנון הקיים בטרגדיה אשר משפיע על הצופה ומעניק לו את החוויה המתקנת שהיא תכליתו של המחזאי? אריסטו מקדיש את מרבית הפואטיקה לתיאור מנגנון זה על חלקיו השונים. כבר בהגדרה הראשונית של הטרגדיה הוא מדגיש את תכליתה: "הטרגדיה היא חיקוי פעולה רצינית שלמה ובעלת שיעור [...] חיקוי באופן דרמטי ולא באופן סיפורי אשר דרך חמלה וחרדה מבצע את הזיכור [הקתרזיס] של ריגושים כאלה." (אריסטו, 1977, 28). בשפה פשוטה יותר – הטרגדיה היא הצגה של עלילה אשר יוצרת חמלה וחרדה הגורמות לקתרזיס.

מהו הקתרזיס⁸ ומדוע רואה בו אריסטו את תכלית הטרגדיה?

דומה שאין מושג בחקר הדרמה שעורר מחלוקת כה עמוקה כמו הקתרזיס. מחלוקת זו אינה נובעת רק מן העמימות המתסכלת⁹ שבה מתואר המושג בפואטיקה - שבו הוא נזכר פעם אחת בלבד, מבלי שאריסטו טורח להגדירו - אלא גם מן העובדה שמרבית החוקרים הכירו במרכזיותו, וידעו שבלעדי פענוחו תישאר התאוריה של הטרגדיה בלתי מפוענחת. פרק זה לא נועד לסקור את המחקר רב-השנים שהוליד פרשנויות מגוונות ושונות של המושג, אלא להציע התבוננות חדשה, אשר מאפשרת, לעניות דעתי, תובנה עמוקה ומדויקת יותר של המושג העמום והאניגמטי.

נפתח בהבחנה שאליה הגיע אלס (Gerald, F. Else, 1957), ולפיה הדיון במושג קתרזיס עד למחצית השנייה של המאה ה-20 נשען כמעט באופן מוחלט על ההנחה שקתרזיס הוא תהליך שעובר הצופה בטרגדיה.¹⁰ אלס העז לערער על קביעה זו וטען שהקתרזיס הוא תהליך שעובר הפרוטגוניסט.

[הקתרזיס] התפרש תמיד, כעובדה מובנת מאליה שאין עליה עוררין, כתהליך תגובתו של הצופה [בטרגדיה]. דעה קדומה זאת הינה כה מושרשת עד שאין סיכוי שדעה המאתגרת אותה תישמע במלואה [...] וכדאי לציין שאריסטו אינו אומר מאומה המלמד על כך. הנחה זאת מבוססת אך ורק על פרשנות של מושגים שאפשר לפרשם באופן אחר. (Else, 227-228)

⁸ הדיון הנוכחי הוא הרחבת הדיון בקתרזיס שבספרי לשיטתו של צ'כוב, עמ' 203-213.

⁹ ראו עמ' 78-87 בספר פואטיקה, 2003, בתרגום רינון, הסוקר את הפרשנויות השונות למושג הקתרזיס.

¹⁰ Gerald, F. Else, 1957, *Aristotle's poetics: The argument*

בניתוח מפורט ומשכנע למדי (שם, 436-439) טוען אלס שהצופה מגיע לידי זיכוך משום שמוצג לפניו תהליך עלילתי שבמרכזו הפרוטגוניסט, ותהליך זה מביאו בסופו לידי הכרה בשתי עובדות מכריעות: האחת, שהפרוטגוניסט ביצע מעשה נורא בשגגה, והשנייה, שהוא מלא חרטה¹¹ על שגגתו. אך כל צופה רואה גם בבירור שבראשית הטרגדיה הפרוטגוניסט עצמו אינו מכיר בשגגתו ואינו מתחרט עליה. הפרוטגוניסט מגיע להכרה בשגגתו ולחרטה עליה רק בסופה. **כלומר הוא עצמו עובר תהליך של זיכוך**. במילים אחרות: הקתרזיס הוא בראש ובראשונה תהליך שעובר הפרוטגוניסט, אשר בעקבות החמלה והחרדה, המתעוררות בתוכו במהלך העלילה, מגיע לידי זיכוך - דהיינו להכרה בשגגתו ולוויתור על מימושה.

הבחנה זאת, שהקתרזיס הוא בראש ובראשונה תהליך שעובר הפרוטגוניסט, היא בעלת חשיבות מרחיקת לכת, לא רק בגלל תרומתה לתובנה מעמיקה יותר של המחזאי את הדמות שברא, אלא גם משום שהיא מאפשרת לנתח את תהליך הקתרזיס באמצעות תובנות השאולות מתיאוריות המשחק השונות - בעיקר שיטת סטניסלבסקי, שאחד המושגים המרכזיים בה הוא "המשימה העליונה"¹² שמרבית חוקרי ה"פואטיקה" לא הכירו, וכפי שנראה בהמשך, בלעדיו הפרשנות לתהליך הקתרזיס תהיה חלקית. עם זאת, אימוץ גישתו של אלס אינו מבטל בהכרח את הפרשנות המסורתית, שלפיה הקתרזיס הוא גם תהליך שעובר הצופה. להפך. השילוב בין גישתו של אלס ובין הגישה המסורתית מציע פרשנות תבניתית כוללת יותר ומדויקת יותר, המאפשרת לקדם את הדיון בקשר בין יצירת הטרגדיה לבין התקבלותה, ובפרט את הדיון באמצעים שבהם השתמשו מחזאים רבים, ביניהם ארתור מילר, במימוש תכלית כתיבתם.

לאור הדברים הללו נציע להלן להחליף את ההגדרה העמומה של מושג הקתרזיס המופיעה ב**פואטיקה** בהגדרה של שני מושגים בעלי זיקה הדוקה ביניהם: **הקתרזיס של הפרוטגוניסט** - תהליך של זיכוך נפשי ורוחני שעובר הפרוטגוניסט במהלך פעולותיו בעלילת הטרגדיה. **הקתרזיס של הצופה** - תהליך של זיכוך נפשי ורוחני שעובר הצופה במהלך הצפייה בטרגדיה, וננסה לפרש את שניהם באמצעות מושגים מתורת המשחק, אשר מאפשרים לבחון אותם כמושגים קונקרטיים המבוססים על פעולות הדמות, ולא כתהליכי זיכוך רגשיים או קוגניטיביים מופשטים. אני מודע כמובן לעובדה שהמושג "הקתרזיס של הפרוטגוניסט" לא היה קיים עד עתה בתורת הדרמה, ועצם הניסיון להגדירו אחרי מאות שנים של מסורת מחקרית שלא הזדקקה לו, עלול לעורר התנגדות תקיפה בלשון המעטה.¹³ אף על פי כן נדמה לי, שההגדרות שלהלן, הנשענות במידה רבה על תובנותיו של אריסטו לגבי מסעו של הפרוטגוניסט בטרגדיה, עשויות להבהיר ביתר דייקנות את מנגנון הפעולה של הטרגדיה, וגם את השפעתה על הצופה.

¹¹ אלס (Else) מצטט את אריסטו המדגיש בספרו *אטיקה* את חשיבותה של החרטה להוכחת חפותו של אדם שעבר עברה, אך אין זה מקרה שאריסטו אינו מזכיר את המושג חרטה ב**פואטיקה**. אריסטו ידע כנראה שהגיבור הטרגי מתוודע אמנם לטעותו הגורלית בשלב ההכרה (Anagnorisis), אך בשום מקום אינו מציין שהוא מתחרט על שפעל למימושה. עם זאת, כפי שנראה בהמשך - תהליך הזיכוך כולל את הוויתור על מימושה של הפעולה הפנימית העיקרית שלו, אך לעניות דעתי המניע לויתורו של הגיבור הטרגי אינו חרטה, אלא הכרה באי-יכולתו לממש את הפעולה הפנימית הראויה הזאת.

¹² כך מופיע המושג בספרו של סטניסלבסקי *עבודת השחקן על עצמו* (1966), ובאנגלית - Super-Objective. בספר זה אני משתמש במושג "פעולה פנימית עיקרית" אשר דומה לו ואף נוצר בהשראתו. הגדרה מפורטת של הפעולה הפנימית העיקרית אפשר למצוא בספרי *לשיטתו של צ'כוב*, עמ' 30.

¹³ בהתנגדות אוטומטית כזאת נתקלתי מספר פעמים כאשר הצגתי את המושג במפגשים אקדמיים.

הקתרזיס של הפרוטגוניסט

כדי שהדיון שלפנינו לא יהיה מופשט, נתבונן במחזה "מקבת" ובתהליך שעובר בו הפרוטגוניסט. אנו פוגשים במקבת לראשונה לאחר ניצחונותיו על מקדונוולד ועל מלך נורבגיה, כאשר בדרכו, בלוויית בנקו, אל המלך דנקן הוא פוגש בשלוש מכשפות. שלוש המכשפות מנבאות למקבת שיזכה בתואר נגיד קודור ואחר כך יהיה למלך סקוטלנד. לבנקו הן מנבאות: "מלכים תוליד, אך לא תמלוך"¹⁴ (תמונה שלישית, מערכה ראשונה). כיצד מגיב מקבת לנבואה? לכאורה, עליו להיות שמח שיהיה נגיד קודור ואחר כך מלך, אך תגובתו מעידה על ההפך, ובנקו שואל אותו: "מה התחלחלת, סר? מה כה מבהיל בבשורות מלאות כל טוב?" (שם, שם). מפני מה אכן מתחלחלת מקבת? בהמשך, לאחר שרוס, שליח המלך, מעניק לו את התואר נגיד קודור, פונה מקבת אל בנקו ושואל: "אינך חושב עכשיו על המלכים אשר תוליד? - הרי מי שנתנו את קודור לי, הבטיחו זאת לך." שאלה זו אינה פפשוטה. היא מסתירה בחופזה שאלה משמעותית יותר. מקבת רוצה לדעת אם בנקו מאמין בתקפותה של נבואת המכשפות. בנקו משיב בשלילה ואומר: "יש שכוחות השחור באמיתות, לאסוננו מפתים אותנו". נדמה לי שרגע זה הוא אחד המשמעותיים ביותר במחזה. מקבת - כמו אדיפוס לפניו - אינו יכול ואינו מוכן להשלים עם כפיפותו לגורל כלשהו, ובראשית המערכה הבאה הוא יוצא למסע עקוב מדם כדי להוכיח שהוא הריבון על חייו. מחשבותיו בהשחה¹⁵ חושפות רק טפח:

שתי אמיתות בוטאו, כמין פרולוג
עליז להצגה העיקרית,
אשר נושאה מלכות [...]
שידול זה של קולות על טבעיים
איננו רע, איננו טוב. אם רע,
מדוע זה זיכה אותי בפרס,
פתח בדברי אמת? הריני קודור.
אם טוב, מדוע צץ בי רעיון
עם חזיון מחריד, מרעיד שיער
שאת הלב מקפיץ בין צלעותיי
בפעימה פרועה? פחדי עכשיו
מחווירים מול דמיונות אימים
מחשבתי, שבה יש רצח כהזיה בלבד,
מזעזעת בי את כל האנושי,
עד שהשכל מסתתם מרוב סברות
ורק הלא קיים יש לו קיום¹⁶ (שם, שם)

אמנם תחילה אומר מקבת שדברי המכשפות הן פרולוג להצגה העיקרית בנושא המלכות, אך עד מהרה הוא מודה שרעיון מחריד בהרבה מקפיץ את לבו, ומזעזע את כל האנושי שבו עד שהשכל מסתתם מרוב סברות. אפשר כמובן לפרש ולומר שהאנושיות שבו מזדעזעת

¹⁴ הציטוטים מ"מקבת" הם מתרגומו של מאיר ויזלטיר. עם עובד (1985).

¹⁵ השחה - Soliloquy.

¹⁶ את המקור: "And nothing is but what is not" תרגם דורי פרנס: "ואין דבר לבד ממה שאין". נדלה מתוך

[/http://www.shakespeare.co.il](http://www.shakespeare.co.il)

בגלל המחשבה על רצח דנקן, אבל נדמה לי שזוהי פרשנות צרה. האנושי במקבת מזדעזע בגלל שהוא חש באיום על ריבונותו של האדם על גורלו.

אכן, המחשבה על רצח דנקן עולה במוחו של מקבת, אשר משתוקק מאוד, ללא ספק, להיות מלך, אך בשלב זה הוא דוחה אותה ואומר: "אם הגורל רוצה שאני אמלך, אולי יד הגורל תכתיר אותי מבלי שאנקוף אצבע" (שם, שם). בהמשך הוא יחליט בכל זאת לרצוח את דנקן - לא בגלל תאוות הרצח או תאוות השלטון שבו, אלא כדי להיווכח שזכה במלכות - לא בגלל רצונו של גורל כלשהו, אלא בגלל רצונו שלו. הוא שיקבע אם ומתי יהיה מלך. ובמילים אחרות: הוא רוצח את דנקן כדי להיווכח שהוא הוא הריבון על חייו.

גם בנקו מזהה את הקשר בין נבואת המכשפות לבין העובדה שמקבת נעשה מלך. בתמונה ראשונה במערכה שלישית אף מתעוררת בתוכו תקווה שאם נבואת המכשפות התקיימה לגבי מקבת היא עשויה להתקיים גם לגביו, וילדיו יהיו מלכים. עם צאתו מן הבמה, נשאר מקבת לבדו וגם מחשבותיו שלו חוזרות אל נבואת המכשפות:

הן התנבאו שהוא יוליד מלכים.
עקר הכתר בו עטרו את קודקודי,
בכף ידי נתנו שרביט של סרק
שייחטף בידי בנו של אחר.
איש זר יירש אותי. אם כך,
בשביל בני בנקו הורעלה רוחי,
למענם שחטתי את דנקן,
את שלוותי עכרתי בטינות
למענם בלבד! את היקר מכל,
את נשמת, מסרתי לשטן,
כדי שימלכו, בני בנקו ימלכו!

ועכשיו הוא אומר במפורש, ומתאר בכך את פעולתו הפנימית העיקרית:

מוטב שהגורל יכריז דו-קרב
ואלחם בו עד הסוף המר.

דברים אלה מבהירים שוב שתשוקתו של מקבת אינה רק להבטיח לעצמו ולצאצאיו את כיסאו, אלא להמשיך במאבקו נגד הגורל על ריבונותו על חייו. בכך הוא שונה מאוד מאשתו, ליידי מקבת, אשר הבחינה בלבטיו - מקבת הוא בסופו של דבר אדם בעל מצפון - ודחפה אותו לרצוח את דנקן, מבלי שהיא מודעת כלל למהות מאבקו של בעלה נגד ריבונותו של הגורל, וחושבת שכל תשוקתו היא שהוא "רוצה מלוכה בלי לטנף ידך" (תמונה חמישית, מערכה ראשונה). לעומת זאת, במרכז מעייניה של ליידי מקבת ניצבה השררה. היא מתאוה ל"שלל הציד הגדול" - כך היא מכנה את המלוכה (תמונה שביעית, מערכה ראשונה). תכניותיה מעשיות וארציות. לנגד עיניה היא רואה "את המשימה

הכבירה של לילה זה, שלכל לילינו וימינו בעתיד תקשור כתרי תפארת מלכותית" (תמונה חמישית, מערכה ראשונה).

וכך ממשיך מקבת במסע רצח שנועד למנוע את התגשמות נבואת המכשפות. הוא רוצח את בנקו, אך פליאנס, בנו, מצליח להימלט. בהמשך ירצח גם את משפחת מקדף, בו הוא רואה איום. בסופו של המחזה, הוא מתבצר בטירת דנסינו, אותה מקיפים צבאות המורדים בו. לאחר התאבדותה של אשתו הוא רואה שהפסיד במערכה - לא נגד מקדף ומלקולם - אלא נגד אותו גורל רב-עוצמה, שקבע מראש שילדיו לא יהיו מלכים. הוא מודה בכך במפורש:

מחר, ועוד מחר, ועוד מחר
יזחל אט-אט כצב מיום ליום
עד דף אחרון בלוח הזמנים;
וכל תמולינו רק האירו דרך
שבה הלכו טיפשים לזלול עפר.
דעך, דעך כבר, נר קצר!
חיינו צל עובר, שחקן עלוב
המקפץ שעה על הבימה
ומתנדף: הם רק מעשיה
של מפגר, גיבוב של שצף-קצף,
בלי שום מובן. (מערכה 5, תמונה 5)

המסע שעשה מקבת במהלך העלילה נפתח אפוא בצאתו, ביוהרה גדולה, למאבק על ריבונותו על חייו, ומסתיים בהכרתו שהאדם אינו אלא שחקן עלוב, הממלא את הוראות המחזאי העליון - הוא הגורל - שאפילו שר צבא רב-עוצמה ועתיר ניצחונות כמותו אינו יכול לסכל את גזרתו. מאבקו זה של מקבת הוא פעולתו הפנימית העיקרית¹⁷ במהלך המחזה, ובסופו הוא נכשל במימושה ואף מכיר בכישלונו.

מן ההתבוננות במקבת אפשר ללמוד על אופי מהלכו של הפרוטגוניסט בטרגדיה: כבר בראשיתה מקננת בתוכו פעולה פנימית עיקרית רבת-עוצמה - אשר מטבעה אינה ניתנת למימוש בידי בני תמותה. הכורח למימוש פעולה זאת נובע מיוהרתו של הפרוטגוניסט שהוא - בניגוד לבני תמותה אחרים - יצליח לממשה. וכך, בגלל הכורח לממש את הפעולה הפנימית העיקרית שלו, יוצר הפרוטגוניסט ביוהרתו עלילה שלמה שבמהלכה הוא מסתבך בקונפליקטים עם הדמויות סביבו. קונפליקטים אלה הולכים ומחריפים עד שבסוף הטרגדיה מתרחשת קטסטרופה, הכופה על הפרוטגוניסט להכיר ביוהרתו ובטעותו הנוראה, והוא מוותר על מימוש פעולתו. ויתור זה הוא שיאו של תהליך ההיטהרות של הפרוטגוניסט, שהוא תהליך הקתרזיס שלו.

¹⁷ במושג "פעולה פנימית עיקרית" דנתי בפרוטרוט בספרי לשיטתו של צ'כוב (עמ' 30). מושג זה הוגדר בהשראת המושג "משימה עליונה" שהגדיר סטניסלבסקי, אך בניגוד ל"משימה העליונה" שהיא מטרה לפעולות הגלויות של הדמות, "הפעולה הפנימית העיקרית" היא כמיהה פנימית עיקרית שמקננת בדמות עוד לפני תחילת המחזה וממנה נובעות מרבית פעולותיה.

אריסטו תיאר את מסעו של הפרוטגוניסט בפרוטרוט בפואטיקה (פרקים י"א-י"ד) והוא מחלק אותו לחמישה שלבים:

א. הטעות הגורלית (Hamartia)

אריסטו מדגיש ש"אין להציג אנשים מושלמים העוברים מהצלחה לכישלון [...] או אנשים פחותים העוברים מאי-הצלחה להצלחה [...] או רשע גמור העובר מהצלחה לכישלון [...] אלא [על הפרוטגוניסט להיות אדם] שאינו מצטיין בשלמות ובצדקות שאצלו נגרם המעבר לכישלון לא על ידי פחיתות ורשעות אלא על ידי איזו טעות" (אריסטו, 1977, 37). פירוש המקור היווני Hamartia הוא: "החטאת המטרה בין במובן המעשי בין במובן השכלי המצביעה על טעות בשיפוט, בשיקול הדעת" (שם, 92). בהמשך מדגיש אריסטו שעל הטעות להיות גדולה, דהיינו גורלית ומכרעת, המצדיקה את כישלוננו המוחלט של הפרוטגוניסט בסוף העלילה. הטעות הגורלית היא אפוא **החלטתו של הפרוטגוניסט לממש את פעולתו הפנימית העיקרית**, ובמקרה של מקבת - החלטתו היהירה לצאת למאבק על ריבונותו על חייו.

ב. המעשה הנורא (Deina)

לדברי הלפרין (1978, 95), "המעשה הנורא הוא השלב השני במהלך הפעולה הטרגית. הוא המעשה השוגג המוציא לפועל את הטעות הגורלית. סגולתו המיוחדת היא שהוא מבצע פעולה נוראה, הרת אסון וחסרת תקנה". המעשה הנורא הוא אפוא **הפעולה הגלויה או רצף הפעולות הגלויות של הפרוטגוניסט שנועדו להוציא לפועל את הפעולה הפנימית העיקרית שלו**. וכך, המעשה הנורא של מקבת הוא סדרת מעשי הרצח שביצע - החל ברציחתו של המלך דונקן - כדי לממש את פעולתו הפנימית העיקרית להיות ריבון על חייו ועל גורלו.

ג. ההיפוך (Peripeteia)

ההיפוך הוא "השלב השלישי שבמהלך הפעולה הטרגית [...] נקודת גבול שבה מתהפך כיוון ההתרחשות לקראת ניגודו" (שם, 101), וכפי שמנסח זאת אריסטו עצמו: "היפוך הוא שינוי של [מהלך] ההתרחשות אל ניגודו" (אריסטו, 1977, 35). מאחר שמהלך ההתרחשות - המכונה אצלנו עלילה - נובעת מפעולתו הפנימית העיקרית של הפרוטגוניסט, הרי ההיפוך חייב להיות **שינוי בפעולתו הפנימית של הפרוטגוניסט ובפעולתו הגלויה הנובעת ממנה**. כך מסכמת גם הלפרין בדיון המלומד והמפורט בספרה על הפואטיקה לאריסטו (הלפרין, 1978, עמ' 103).

היפוך הוא שינוי טרגי במהלך המעשים והמאורעות הכרוך בהיפוך טרגי בכוונת העושה המחולל את המעשים. עד להיפוך פעל העושה למען מטרה שאותה השתדל להשיג בפעולתו, ואילו מן ההיפוך ואילך - שסיכל מטרה זאת - פועל העושה למען מטרה הפוכה. (שם, 105)

"העושה" אצל הלפרין הוא כמובן הפרוטגוניסט, וההיפוך, לדבריה, חייב להתרחש לא רק במעשי הפרוטגוניסט (העלילה) אלא גם בכוונותיו. כפי שהראיתי בספרי לשיטתו של צ'נוב (לרנר, 2011, 208-209), ההיפוך אצל הדוד וניה הוא תהליך המתרחש בהדרגה

מסוף המערכה השלישית ועד אמצעה של המערכה הרביעית. אצל מקבת מתחיל ההיפוך בתמונה הרביעית במערכה השלישית, כאשר מופיעה רוחו של בנקו ומתיישבת בכיסאו של מקבת. אמנם רק מקבת עצמו רואה את הרוח, אך העובדה שהיא מתיישבת בכיסאו מעידה שמקבת מתחיל לחשוש שאולי לא היה די בהריגת בנקו לבטל את הגזרה שעליה שמע מפי המכשפות. אחר כך, בראשית מערכה רביעית הולך מקבת אל המכשפות ביוזמתו, ובסופו של המפגש המסויט עמן מופיעה שוב לעיניו רוחו של בנקו המצביעה על שורה ארוכה של מלכים מקרב צאצאיו, ושוב מתעוררת במוחו של מקבת המחשבה שאולי נכשל במאמציו לשנות את הגורל שעליו התבשר בראשית המחזה. בתמונה חמישית במערכה חמישית מגיע ההיפוך לידי השלמתו. הפעם ההשלמה אינה נובעת מתוך סיוטיו של מקבת, אלא בגלל התפכחותו בעקבות התאבדותה של אשתו. זאת ועוד - ברגע שהתפכח, נכנס שליח ומבשר לו כי יער בירנם החל לנוע לעבר דנסינג. מקבת, אשר שמע אצל המכשפות שסופו יגיע כאשר כך יקרה, מבין שתבוסתו הושלמה:

אם יש ממש במה שהוא אומר
אוי אם אנוס, ואוי אם אשאר.
נמאס עלי השמש במרומי
הלוואי שהעולם יכלה עכשיו
הכו בפעמון! נשבו רוחות!
שישתולל ההרס! לפחות,
נמות בקרב, עם חרב בפפות.

עכשיו חדל מקבת להיאבק למימוש פעולתו הפנימית העיקרית - להיות ריבון על גורלו. הוא מאס בחייו. עולם שבו אין לאדם ריבונות על חייו צריך לָכָלוּ עכשיו. כל שנותר לו הוא למות כחייל בקרב, וחרב בידו.

ד. ההכרה (Anagnorisis)

גם מושג ההכרה זכה לפירושים רבים, שהלפרין מפרטת בהרחבה (הלפרין, 1978, 106-126). אריסטו מגדירו כ"שינוי מאי-ידיעה לידיעה, [שינוי המביא] לאהבה או לשנאה בין [הנפשות] המיועדות להצלחה או לכישלון" (אריסטו, 1977, 35). חוקרים רבים קובעים שההכרה היא גילוי של "פרטים מסוימים" על אדם או "על נסיבות מסוימות" ואף יש הטוענים טיעון מצומצם יותר, ש"ההכרה הטרגית היא גילוי זהותו של אדם יקר הקרוב קרבת דם" (הלפרין, 1978, 107). חוקרים אחרים מרחיבים את ההגדרה וקובעים שההכרה היא גילוי תחומים נרחבים של נסיבות, של מצבי עניינים שלמים שקודם לכן לא הוכרו או שחלה טעות ביחס אליהם (שם, 109). אריסטו עצמו קושר את ההכרה להיפוך: "ההכרה היא יפה ביותר כאשר בעת ובעונה אחת נוצר גם היפוך" (אריסטו, 1977, 35). האוס (House, 1956, 98) מרחיב ואומר: "גילוי אמתו של העניין הוא ההתעוררות המחרידה ממצב של אי-ידיעה שהיא עצם הטעות [הגורלית]"¹⁸, דהיינו, ההכרה היא ההכרה בטעות הגורלית. הגדרה רחבה זו נראית מעמיקה ומועילה לאין שיעור מן ההגדרה הצרה, ואפשר אף להמשיך ולהרחיבה: **ההכרה היא הכרתו של הפרוטגוניסט בכישלונו לממש את פעולתו הפנימית העיקרית ובהיברים שהיה כרוך בעצם הניסיון לממשה.** הכרה זו - כפי שדורש אריסטו - מתרחשת בעת ובעונה אחת עם ההיפוך. ואפשר לדייק

¹⁸ תרגום שרה הלפרין, בספרה על הפואטיקה, עמ' 109.

עוד יותר אפילו - ההיפוך הוא תוצאה של ההכרה. וביתר פירוט: שינוי כיוון פעולתו הפנימית והפעולה הגלויה של הפרוטגוניסט נובע מן ההכרה בטעותו הגורלית, דהיינו הכרה בכישלונו לממש את פעולתו הפנימית העיקרית.

תהליך ההכרה וסמיכותו להיפוך מתקיימים גם ב"מקבת" באופן ברור. בתמונה חמישית במערכה חמישית, לאחר שהתבשר על מות אשתו ועל כך שַׁיֵּעַר בירנם החל לנוע לעבר טירת דנסידן, מכיר מקבת בתבוסתו. וכפי שהראינו לעיל, ברגע זה מגיע גם ההיפוך להשלמתו.

ה. הסבל (Pathos)

אריסטו מגדיר את הסבל כ"פעולה נושאת אובדן, או כואבת (מכאיבה) כגון מיתות על הבמה, ייסורים קשים, פציעות וכל הדברים כיוצא באלה" (אריסטו, 1977, 36). הוא מקפיד להשתמש במושג פעולה כדי להדגיש שהסבל מתרחש על הבמה ולא מחוצה לה. הסובל העיקרי הוא כמובן הפרוטגוניסט, וסבלו זה הוא השלב האחרון בעלילתו. הגדרה זו מבדילה בין ייסוריו המוקדמים של הפרוטגוניסט לבין סבלו האחרון. ייסוריו המוקדמים של מקבת ניכרים במחזה בכל תמונה בה הוא עורך חשבון נפש של מעשיו. הוא מודע לסבל שהוא ממיט על הדמויות סביבו, ולמשמעותה המוסרית של אשמתו. ייסורים אלה עדיין אינם הסבל שאליו מכוון אריסטו, אך חשיבותם בתבנית העלילה רבה, שכן, כאמור לעיל, הם יוצרים את שלב ההכרה אצל מקבת, וממילא גם את שלב ההיפוך. הסבל שאריסטו מכוון אליו בשלב ה"פאתוס" הוא הסבל המתרחש לאחר ההכרה וההיפוך, סבל סופני שהוא תוצאתם. סבל סופני זה אצל מקבת אינו סבלו בגלל אשמתו על מעשי הרצח שביצע, ואף אינו נובע ממותה של אשתו. סבלו הסופני גם אינו מותו בידי מקדף המתרחש בסוף התמונה השמינית במערכה החמישית. סבלו הסופני הוא בתבוסתו מול הגורל שנגדו הוא נאבק מתחילת המחזה, ובהכרה שלעולם לא יהיה ריבון על חייו. מקדף אמנם מציע לו להיכנע ולהמשיך לחיות:

מוצג לראווה
מפלצת ביריד, בתוך ביתן,
עם שלט מצויר בראש המוט
וכתובת מתחתיו "רק כאן תוכלו
לראות את העריץ."

אך מקבת יודע שהסבל בקיום שבו האדם אינו ריבון על חייו נורא יותר מן המוות, ולכן הוא דוחה את ההצעה ונלחם במקדף בידעה שייהרג על ידו, ואולי אפילו בתקווה שייהרג על ידו.¹⁹

האם הקתרזיס של הפרוטגוניסט הוא מסע בן חמישה שלבים בעלילתו של הפרוטגוניסט, או האם הוא רק השלב האחרון בעלילתו בו מתרחשים כמעט בעת ובעונה אחת ההיפוך, ההכרה והסבל? נדמה לי שהמחלוקת בסוגיה זאת סמנטית בלבד, אך כדי למנוע אי-בהירות

¹⁹ הקורא ייטיב לעשות אם יעיין בתיאור שלב הפאתוס ב"הדוד וניה" בספרי לשיטתו של צ'כוב, עמ' 210-213.

במושגים אני מעדיף לאמץ את הגדרתו של אֵלס (Else, 1957, 439) לפיה הקתרזיס של הפרוטגוניסט הוא התהליך העלילתי בן חמשת השלבים שהוא עובר בטרגדיה - תהליך המגיע לשיאו בשלב ההכרה, ההיפוך והסבל, המתרחשים בסמיכות ויוצרים את הזיכוך - שהוא הכרתו של הפרוטגוניסט ביוהרתו, וויתורו על הפעולה הפנימית העיקרית שעליה נאבק מראשית המחזה.

הקתרזיס של הצופה

מהו המנגנון הפועל ומפעיל את הצופה במהלך הצגה בתיאטרון? אריסטו מגדיר את המעשה האמנותי כחיקוי ואת הטרגדיה כ"חיקוי פעולה רצינית". הצופה מודע כמובן לעובדה שההצגה שלפניו אינה אלא חיקוי, אלא שהוא יודע לפענח את שפת החיקוי - גם אם אינו מודע כלל לקיומה של שפה זו - ולבנות בדמיונו את העולם הבדוי שהחיקוי המוצג לפניו מנסה לתאר. במילים פשוטות יותר - הצופה המסתכל על ההצגה המוצגת לפניו באמצעות נפשות פועלות, מילים, דימויים בימתיים, מוזיקה ועלילה - מסוגל באופן טבעי לברוא בדמיונו את יתר פרטי העולם "המְחֻקָּה". כפי שקובע אלי רוזיק בספרו שפת התיאטרון (רוזיק, 1991, 15-16) הצופה אינו חייב ללמוד את שפת התיאטרון, ויכולת הפענוח שלה כנראה טבועה בו "כאילו היא חלק מן המטען הביולוגי של האדם". רוזיק מצביע על הדמיון כמנגנון הנפשי המשחזר את העולם "המְחֻקָּה" המוצג בהצגה והופך אותו לעולם ממשי בנפש הצופה, והוא מצטט את ניטשה המתאר את התנסותם של הצופים היווניים בתיאטרון הדיוניסי: "היה זה התפקיד של המקהלה [...] לעורר את הצופים כך, שכאשר הגיבור הטרגי מופיע (על הבמה) הוא נתפס לא כאיש במסכה, אלא כיציר הדמיון של עצמם".

פענוח השפה התיאטראלית המתואר לעיל מתרחש ברמה הקוגניטיבית. אלא שהצפייה בהצגה היא תהליך המתרחש גם ברמות נוספות של נפש הצופה באמצעות אמפתיה. אמפתיה היא כמובן תופעה אנושית הקיימת מאז ומעולם, אך בראשית המאה ה-20 היא הוגדרה כמושג פילוסופי-אסתטי בידי הפילוסוף הגרמני תאודור ליפס (Theodor Lipps, 1905, 49). בספרו *Asthetik* משתמש ליפס במושג האריסטוטלי 'חיקוי' וכותב: "אמפתיה היא תופעה של חיקוי פנימי שבמהלכה משקף מוח האדם את הפעילות המנטלית של אדם אחר בהתבססו על הבחנות של שפת הגוף או הבעת הפנים של אותו אדם". אין זה מפתיע שהגדרתו של ליפס כוללת מושגים תיאטראליים כה רבים. אם נאמץ הגדרה זאת ליחס שבין הצופה לדמות, אפשר להרחיב ולומר: האמפתיה בין הצופה בהצגה לבין הדמות שעל הבמה היא תהליך תקשורתי המאפשר לצופה להרגיש את רגשותיה של הדמות באמצעות חיקוי פנימי של הפעילות המנטלית של הדמות, המתבסס על פעולתה, על הדברים שבפיה, על שפת הגוף שלה ועל הבעות פניה. זאת ועוד: תהליך התקשורת הזה שבין הצופה לדמות מפעיל אצל הצופה גם רצף של מחשבות ורגשות המקשר אותו הן אל מערכת המושגים האידאולוגיים והפוליטיים שלו, שבעזרתם הוא מפרש את פעולות הדמות ברמה האידאולוגית והפוליטית, והן אל תת-המודע שלו ומעורר בו תשוקות וחרדות המודחקות בו.

בהמשך להגדרתו של ליפס אפשר לומר שגם החלום הוא בעצם תופעה של חיקוי פנימי שבמהלכו משקף מוח האדם את חרדותיו, את הזיותיו ואת יצריו האסורים שהודחקו בגלל איסורים חברתיים ותרבותיים. בדרך כלל, בזמן החלום החולם אינו יודע שהוא חולם,

והוא מאמין שהחיקוי הוא מציאות גמורה. הגדרה זאת מאפשרת לנו לראות את האמפתיה כמושג מידתי, כך שבקצהו הנמוך של הסולם נמצא ניכור ובקצהו הגבוה ניצב החלום. ככל שהאמפתיה בין הצופה לדמות שטחית יותר, יהיה הצופה מנוכר יותר לדמות. כאשר האמפתיה עמוקה מאוד, דומה הצפייה בהצגה לחלום, משום שכמו בחלום מאמין הצופה שהמתרחש לנגד עיניו אינו חיקוי, אלא מציאות של ממש.

במהלך המאה ה-20 התגלעו מחלוקות רבות לגבי עומק האמפתיה הרצוי בתהליך הצפייה בהצגה - בדרך כלל בדרמה או בטרגדיה. עמדתו של סטניסלבסקי הייתה ברורה למדי. בספרו *עבודת השחקן על עצמו*²⁰ הוא מדגיש את המושג 'אמת' וטוען:

הכל על הבמה חייב לשכנע את השחקן עצמו, את חבריו למשחק ואת הצופים בו. הכל חייב לעורר את האמונה כי גם בחיים ממש יש מקום לרגשות הזוהרים לרגשות בהם נתון השחקן היוצר על הבמה. כל רגע מהימצאותנו על הבמה חייב להיות רווי אמונה באמיתות הרגשות המפעימים את לב השחקן ובאמיתות הפעולות שהוא מבצע. (שם, 132)

ההכרח, לדעת סטניסלבסקי, לשכנע את הצופים שהפעולות שהשחקנים מבצעים הן אמיתיות והרגשות המתעוררים בהם תוך כדי ביצוע הפעולות הללו הם אמיתיים, נובע מכך ש"במקום בו נמצאות אמת ואמונה נוצרים גם רגשות וחוויות" (שם, 147), וכפי שציין בראשית הפסקה, כוונתו לרגשות ולחוויות אצל השחקנים ואצל הצופים. בהמשך הוא אף מפרט:

מנקודת ראותי שותף הצופה ליצירה. הוא נגרף בלי משים למערבולת התרחשויות החיים על הבמה ומאמין להן. (שם, 153)

לדעתו, התיאטרון יוצר אשליה כדי שהשחקנים והצופים יאמינו בה, ו"בזכותה של אמונה זו האשליה מעלה ומרוממת אותנו" (שם, 154). הוא אינו מתכוון לאמת ריאליסטית אלא לאמת אמנותית. סטניסלבסקי מתקשה להגדיר את המושג אמת אמנותית, אך כוונתו כנראה לאמת שתכניה חורגים מן הריאליזם ויש בהם "ערך מוסף" המוסיף רובד עמוק יותר להבנתנו את הטבע האנושי.

כדי להדגיש את חשיבותה של האשליה התיאטרונית מביא סטניסלבסקי דוגמה משעשעת:

אספר לכם מקרה המדגים יפה את הקשר ואת הדדיות היחסים בין הקהל והבמה. באחת ההצגות היומיות לילדים של "הציפור הכחולה"²¹ בתמונת המשפט על ילדי העצים והחיות, הרגשתי כי משהו דוחף אותי. היה זה נער כבן עשר: "אמור להם שהחתול מאזין. הנה הוא התחבא, ואני רואה." לחש הילד הנרגש, החרד לגורלם של טיל ומיטיל. לא הצלחתי להרגיעו, ועל כן התגנב הצופה הקטן עד לבמה ולחש לשחקניות ששיחקו את הילדים, שידעו: אורבת להם סכנה. (שם, 197)

²⁰ ק"ס סטניסלבסקי, 1966, *עבודת השחקן על עצמו*, תרגם הלל אבי חנן.

²¹ מחזה מאת מוריס מטרלינק (1910).

סטניסלבסקי שאף שהצופה ישקע באשליה, חלקית לפחות, שהמתרחש לנגד עיניו הוא אמת. לדידו, ההצגה האידיאלית היא זו שבה הצופה מתבונן בנעשה על הבמה דרך קיר רביעי דמיוני, שוכח שהוא בתיאטרון, ומאמין שכל המתרחש לפניו הוא אמת לאמיתה, וכדי לשכנעו בכך, גם על השחקן להאמין שכל מעשיו הם אמת לאמתה. הוא אף טבע את המושג "האילו המאגי"²² המאפשר לשחקן למצוא דרך אמתית לבצע את פעולותיו, ומציע לשחקן לשאול את עצמי בכל רגע ורגע: אילו הייתי נמצא בנסיבות של הסצנה הזאת, כיצד הייתי פועל? סטניסלבסקי חוזר על תביעתו לאמת ללא לאות:

רק אמנות המושתתת על חוויות אורגניות של האדם האמן בכוחה להתעלות עד כדי מסירה אמנותית של כל הגוונים הבלתי נתפסים, של כל עמקות החיים הפנימיים הקשורים בתפקיד. היא-היא המסוגלת לכבוש כליל את הצופה ולא לצו, לא רק להבין, אלא גם לחיות בנפשו את הנעשה על הבמה. (שם, 22)

"לחיות בנפשו את הנעשה על הבמה" - פירושו לחוש אמפתיה אל הדמויות שעליה. ואכן דבקו של סטניסלבסקי באשליה התיאטרונית כאמת מובהקת משמעותה במונחי הדיון שלנו היא העצמת האמפתיה בין הצופה לבין הדמות. גם הוא מניח כנראה שחזיון האמפתיה הוא האמצעי העיקרי ליצירת קתרזיס אפקטיבי אצל הצופה. תפיסה זאת של הקשר בין הצופה לבין המתרחש על הבמה זכתה לביקורת רבה מיד עם פרסומה של "שיטת סטניסלבסקי", ובראש מחנה המתנגדים לה ניצב המחזאי ברטולט ברכט אשר פיתח שיטה אסתטית-דרמטית שעקרונותיה הפוכים. הוא דרש להקטין את האמפתיה בין הצופה לבין הדמות כדי להניע את הצופה לנקוט גישה רציונלית ביקורתית וחקרנית כלפי המתרחש על הבמה. במאמרו "אפקט הניכור"²³ הוא דורש:

...שהבמה והאולם בו יושבים הצופים יטוהרו מכל מאגיה [...] שלא ייעשה שום ניסיון להעניק לקהל את האשליה כאילו הוא צופה בהתרחשות מוחשית וספונטנית, אשר המשתתפים בה מעמידים פנים כאילו לא שיננו כלל את תפקידם מראש אלא הולידוהו לעיני הקהל [...] ושייעשו כל המאמצים כדי לבלום את נטייתו המורגלת של הקהל לצלול לתוך אשליה כזאת [...] שומה על השחקן להגיש לקהל את הסיפור שהוא משחק בצורה שאכן תבהיר מפורשות כי אכן רק "הצגה" היא זו, ולא מציאות. לשם כך ברי שמן הכרח לנטוש קודם כל את האידיאה הכוזבת של "הקיר הרביעי" המדומה, המיועד ליצור בצופה את האשליה כאילו העלילה המתרחשת על הבמה מתרחשת כך-ממש במקום אחר.

והוא מוסיף:

בדרך כלל כידוע נוצר הקשר בין הבמה לקהל באמצעות ההזדהות [אמפתיה]. השחקן הקונבנציונאלי בימינו מרוכז כל כך במאמציו ליצור את תחושת ההזדהות עד שהוא רואה בה את עיקר התכלית של אמנותו. הטכניקה של אפקט הניכור מנוגדת בתכלית לאמצעים המיועדים להשיג הזדהות זו. היא מונעת בעד השחקן ליצור אותה.

²² האילו המאגי - The Magic If.

²³ תרגום מתי מגד, בתוך: מתי מגד, 1976, *הדרמה המודרנית*, עמ' 340-346 - בלא אזכור ביבליוגרפי של המקור.

ברכט מודע כמובן למשמעות אפקט הניכור, אשר מנטרל את הרבדים הרגשיים של חוויית הצפייה, אך הוא מוכן לוותר על הרבדים האלה למען תכלית אחרת – ההיסטוריוזציה של סיפור המעשה:

השחקנים חייבים להציג את המאורעות המתרחשים במחזה כאילו הם מאורעות היסטוריים. מאורעות היסטוריים, כידוע, מתרחשים רק פעם אחת בלבד וחולפים מן העולם. הם קשורים בתקופות היסטוריות מוגדרות. התנהגותם של בני אדם בתקופות אלה יש לה תכונות אופייניות המשתנות מדי תקופה ותקופה. אך התנהגות זאת מכילה גם דברים החוזרים שנית, בצורה אחרת במהלך ההיסטוריה, או שעלולים הם לחזור. התנהגות זו נתונה לביקורת מנקודת ראותם של בני דורות מאוחרים יותר.

במילים אחרות - ברכט מוכן לוותר על הרבדים הרגשיים של חוויית הצופה בתיאטרון, כדי שהצופה יוכל לבחון את עלילת המחזה כאירוע היסטורי שהתרחש בהקשר מסוים, ויהיה מסוגל לבקר אותו בהקשר שבו התרחש כדי ללמוד על הופעתו או מניעתו בהקשרים אחרים. במילים אחרות - הצופה יזהה את האפשרויות העומדות לפניו לנקוט עמדה חברתית-פוליטית מעשית. האם הוויתור על הרמות הרגשיות בחוויית הצפייה מאפשר קתרזיס? נראה שלא. הקתרזיס מתרחש בגלל סבלו של הפרוטגוניסט, ומתוך אמפתיה אליו חש את הסבל הזה גם הצופה. ברכט היה כנראה מודע לכך, ובמחזותיו הגדולים אפשר לזהות תהליכים רגשיים אשר יצרו קתרזיס. עובדה זאת בולטת במיוחד במחזהו "אימא קוראז' וילדיה", שבו עוברת אימא קוראז' תהליך קתרזיס מלא המסתיים בשלב הפאטוס, כאשר היא מאבדת את קתרין, בתה האילמת. וגם כאשר היא מבחינה בחיילים הצועדים מרחוק בלוויית תופים וחמת חלילים, וקוראת לעברם "תיקחו אותי איתכם"²⁴, היא יודעת שהובסה. אמנם היא שרדה, אך באפְּדָה את שלושת ילדיה איבדה את צלם אימהותה.

נדמה לי, שאפשר לסכם את הדיון דלעיל בקביעה שהקתרזיס של הצופה הוא בסופו של דבר תכלית כתיבתם של רוב המחזאים בהם עסקנו בפרקים הקודמים. רובם יצרו במחזותיהם פרוטגוניסטים שחווים קתרזיס, ורובם ציפו שתיווצר אמפתיה בין הצופה לבין הפרוטגוניסט שתאפשר גם לצופה לחוות קתרזיס. עם זאת רעיון ההיסטוריוזציה של העלילה שפיתח ברכט השפיע רבות על התיאטרון המודרני ואֶפְּשֵׁר למחזאים ולבמאים לפתח שפה אפית עשירה, אשר שכללה את שפת התיאטרון, ועם זאת הצליחה לשמור על תהליך קתרזיס שנתפס בידי המחזאים כמרכיב הכרחי בחוויית הצופה.

תכלית הקתרזיס של הצופה

כפי שהראינו בפרק א' אריסטו סבר שהקתרזיס של הצופה הוא תכלית המחזאי, ואין לו, למחזאי, תכלית נוספת. אך כפי שראינו, למחזאים רבים יש תכלית נוספת בכתיבת מחזותיהם, ומאחר שמרביתם כתבו מחזות שיוצרים קתרזיס אצל הצופה, נראה, שהקתרזיס הזה משרת את תכליתם הנוספת. מהי אפוא השפעתו של תהליך הקתרזיס על הצופה - אותה השפעה שהיא תכליתו העיקרית של המחזאי? נחזור שוב ל"מקבת" וננסה לזהות בו את מנגנון ההשפעה של הקתרזיס.

²⁴ ברטולט ברכט, 1982, "אימא קוראז' וילדיה", תרגום שמעון זנדבנק, עמ' 79.

מהו הקתרזיס של מקבת? הגדרנו כבר את הפעולה הפנימית העיקרית של מקבת כמאבקו להיות ריבון על חייו. הוא נכשל במאבקו זה, ובסוף המחזה מכיר ביוהרתו ובטעותו הגורלית. מה חש כלפיו הצופה? קשה לקבוע מסמרות. כל צופה עובר חוויה אינדיבידואלית במהלך הצפייה. אף על פי כן, אני נוטה להאמין שלו נערכו מחקרים על תחושות הצופים ב"מקבת" בהפקות שונות, ואפילו בתרבויות שונות, היה מתברר שמרבית הצופים חשים אמפתיה אל מקבת - דהיינו מצליחים להרגיש בתוכם את רגשותיו של מקבת, ובכלל זה את תהליך ההכרה וההיפוך שהוא עובר. ובסוף המחזה, כאשר מגיע מקבת לשלב ה"סבל", הם חשים בעומק לבם את מלוא סבלו של מקבת על תבוסתו מול הגורל. זאת ועוד, הם חשים חמלה גדולה על מקבת. לבם אומר להם שסבלו הנורא אינו מוצדק. תופעה זאת מעוררת תמיהה. הרי מקבת הוא רוצח צמא דמים. הוא רצח את המלך דנקן במו ידיו ושלה שליחים לרצוח אחרים. איך ייתכן שאנו, הצופים, מאבדים את כושר השיפוט המוסרי שלנו, ומוחלים לו, למרות שידיו מגואלות בדם? נדמה לי שהגדרת הפעולה הפנימית העיקרית של מקבת יכולה להסביר את התעלומה. אנו מוכנים למחול למקבת על מעשי הרצח שביצע, משום שאנו חשים שמעשים אלה לא נבעו מתאוות שלטון, אלא מתשוקתו העצומה של מקבת להביס את הגורל ולהיות ריבון על חייו. אנו הצופים משתוקקים שהוא יצליח במאבקו זה, משום שגם אנו משתוקקים להיות ריבונים על חייו. ומשום שתשוקתנו להיות ריבונים על חייו כה גדולה, ומשום שהיא נראית בעינינו כה נעלה, אנחנו מוכנים להגמיש את השיפוט המוסרי שלנו ולמחול לו על מעשי הרצח הנוראים שביצע.

ברגע זה, שבו חש הצופה את כאבו העצום של מקבת ואת החמלה הגדולה עליו בגלל תבוסתו ובגלל המחיר ששילם עבורה, כבים האורות, יורד המסך וההצגה תמה. מה חש הצופה עכשיו? ושוב צריך להדגיש - הדברים שלהלן אינם פרי מחקר, אלא תחושת בטן המתבססת על ניסיוני כצופה, ועל התבוננותי בצופים אחרים. נדמה לי, שהצופה אינו אומר לעצמו: מאבקו של מקבת לריבונות על חייו היה טעות נוראה שעליה הוא שילם מחיר כבד מנשוא; לכן לעולם לא אנסה להיאבק על ריבונותי על חיי, פן אשלם גם אני מחיר כבד כמותו. נדמה לי שהצופה אומר לעצמו את ההפך הגמור: מאבקו של מקבת לריבונות על חייו הוא מאבק הרואי נעלה המעניק משמעות לחיים; לכן אמשיך גם אני להיאבק על ריבונותי על חיי, למרות הסכנות האורבות לי, כי רק כך תהיה לחיי משמעות.

דוגמה ברורה, ואולי אפילו מובהקת יותר, אפשר לראות בתהליך הצפייה בטרגדיה "רומיאו ויוליה". רומיאו ויוליה הצעירים נאבקו במהלך העלילה לממש את זכותם לאהבה שהייתה אסורה על ידי החברה שבה חיו. הם נכשלו במאבקם ומתו מוות אכזרי ומזעזע. מה חש הצופה בצאתו מן ההצגה? האם הוא אומר לעצמו: השניים ניסו לממש אהבה אסורה על ידי החברה ונענשו על כך במותם; לכן גם אני לא אתפתה להיאבק על אהבה אסורה מפחד שאיענש כמותם? על פי ניסיוני כצופה אני משער שבצאתם מן ההצגה רוב הצופים חשים שאהבתם של רומיאו ויוליה היא רגש נעלה המעניק טעם לחייהם; לכן למרות כישלונם ועונשם של הנאהבים הצעירים, הם - הצופים - ימשיכו להיאבק על זכותם לאהוב, גם בניגוד לאיסורי החברה.

שתי הדוגמאות הללו מצביעות על תופעה פרדוקסלית: כישלוננו של הפרוטגוניסט במימוש הפעולה הפנימית העיקרית שלו דווקא מחזק את הצופה במימוש אותה פעולה פנימית בחייו במציאות. את התופעה הזאת אנו מכנים "הפרדוקס הדרמטי".²⁵

עכשיו אנו יכולים להגדיר את הקתרזיס של הצופה ביתר בירור: קתרזיס זה הוא תהליך של זיכוכ נפשי ורוחני שחוה הצופה במהלך הצפייה בטרגדיה, הכולל את חמשת השלבים האריסטוטליים שבמסעו של הפרוטגוניסט, כפי שהצופה חווה אותם, ובנוסף להם שלב חוץ-בימתי המתרחש לאחר תום המחזה, שבו מתחזק הצופה ומתעודד במאבקו לממש בחייו את אותה פעולה פנימית עיקרית שבמימושה נכשל הפרוטגוניסט על הבמה.

האסטרטגיה המחזאית

הדיון בקתרזיס ב"רומיאו ויוליה" וב"מקבת" מצביע על כך שהקתרזיס שחוה הצופה בטרגדיה מחזק את מאבקו בחייו שלו למימוש הפעולה הפנימית העיקרית של הפרוטגוניסט - וזאת למרות כישלוננו של הפרוטגוניסט במימוש אותה פעולה ממש. דיון זה מחדד את תובנת ההשפעה של הטרגדיה על הצופה, ולמרות עומקה ומורכבותה הוא מאפשר לנסח אותה בבירור: הטרגדיה מחזקת את הצופה להיאבק בחייו שלו על מימוש הפעולה הפנימית העיקרית של הפרוטגוניסט. השפעה זו היא-היא תכלית המחזאי. הוא משקיע את מרבית מאמציו לבנות קתרזיס עבור הפרוטגוניסט שלו אשר ייצור קתרזיס אצל הצופה, כדי לממש אותה. לתובנה זאת משמעות רבה ביותר, משום שהיא מבהירה את השלב החשוב ביותר בכתיבת מחזה - זיהוי הפרוטגוניסט והפעולה הפנימית העיקרית שלו. למעשה, מרבית מרכיבי המחזה יהיו תוצאה של ההחלטות שיקבל המחזאי בשלב הזה. ושוב אחזור ואבהיר - איני טוען שכל המחזאים שבהם אנו דנים החלו את תהליך הכתיבה בהגדרת הפרוטגוניסט ופעולתו הפנימית העיקרית. ייתכן שמחזה נולד מדמות, מדימוי, מתמונה, לעתים אף ממשפט בלבד, אך אני מתקשה להאמין שאפשר לכתוב עלילה של ממש מבלי להזדקק לזיהוי הפרוטגוניסט ולהגדרת פעולתו הפנימית העיקרית בשלב די מוקדם בתהליך. זאת ועוד - ייתכן מאוד שאחדים מן המחזאים שבהם אנו דנים לא עסקו בתכנון מוקדם של מחזותיהם באמצעות המושגים פרוטגוניסט ופעולה פנימית עיקרית, אך אין ספק שהמושגים הללו הופנמו בתוכם בתהליך הבשלתם כמחזאים, במהלך התודעותם ליצירות הטרגיות הגדולות שבהן צפו ושאותן קראו ולמדו שוב ושוב, ובכולן ראו לנגד עיניהם פרוטגוניסט בעל פעולה פנימית עיקרית חזקה, היוצר לפניהם עלילה.

האמצעים המשניים - הדמות

עלילה, הבנויה על פי חמשת שלבי מסעו של הפרוטגוניסט ויוצרת קתרזיס של הפרוטגוניסט ושל הצופה, היא אמנם האמצעי העיקרי העומד לרשותו של המחזאי בהשגת תכליתו, אך יש בידיו גם אמצעים נוספים, אשר למרות שהם משניים, חשיבותם רבה. אריסטו מונה חמישה יסודות נוספים בפרק ו' של פואטיקה: אופי, לשון, מחשבה, הופעה בימתית ונגינה. (אריסטו, 1977, 29). הופעה בימתית ונגינה אינן שייכות לדיון בספר זה, אלא לדיון בעבודתו של הבמאי. החשוב מבין השלושה האחרים הוא האופי, או הדמות, ובו יעסוק חלקו השני של פרק זה.

²⁵ תיאור נרחב של הפרדוקס הדרמטי והסבר פסיכולוגי לקיומו אפשר למצוא בספרי לשיטתו של צ'כוב, עמ' 177-182.

כבר בראשית הדיון במושג 'דמות' מדגיש אריסטו שהטרגדיה אינה חיקוי של אנשים אלא של פעולה. (שם, 29) הגדרה זאת נובעת כנראה מתובנתו של אריסטו שסדרת פעולות שמבצעת הדמות (במשפט או במעשה) משפיעה על הצופה באופן אפקטיבי יותר מאשר סדרת נאומים, ש"גם אם יהיו עשויים יפה מבחינת הלשון והמחשבה, עדיין לא ישיגו את התפקוד האמור של הטרגדיה". (שם, 29-30) הבחנה זאת היא בעלת חשיבות רבה ביותר, משום שהיא מבהירה למחזאי שכלי עבודתו העיקרי הוא יצירת פעולות עבור דמויותיו, וכי תכונות הדמויות והמבנה הפסיכולוגי הרב-שכבתי שלהן הם תוצאה של ביצוע הפעולות הללו בידי השחקן כפי שהוא משתקף בעיני הצופה. במילים אחרות - המחזאי בונה רצף של פעולות, השחקן מבצע את הפעולות הללו וחווה תהליכים פיזיים ורגשיים תוך כדי הביצוע, והצופה - המתבונן בו - מפרש בדמיונו את רצף הפעולות של שמבצע השחקן ואת התהליך הרגשי והפיזי שעובר עליו תוך כדי ביצועו לכדי דמות אינדיבידואלית בעלת תכונות ומבנה פסיכולוגי רב-שכבתי.

למרות האמור לעיל, המחזאי יכול כמובן לדמיין בנפשו את מה שיראה הצופה המתבונן בשחקן המבצע את הפעולות. במילים אחרות - הדמות המלאה, על תכונותיה והמבנה הפסיכולוגי הרב-שכבתי שלה, יכולה להתקיים בדמיונו של המחזאי בתהליך הכתיבה. היא יכולה אף להפוך לישות אוטונומית בעלת רצונות משלה, עד כדי כך שבבוא המחזאי להחליט על פעולותיה היא מתערבת בתהליך ודורשת לקבוע את דרכה בעצמה. לעתים התערבותה של הדמות הווירטואלית בתהליך אף כופה על המחזאי החלטות שמראש לא רצה בהן. כפי שכותב פושקין לאחד מידידיו בעת כתיבת "יבגני אונייגין":²⁶ "התבין? ברחה טטיאנה שלי, להפתעתי, ברחה".

מן הדיון דלעיל משתמע שהדמות הכתובה במחזה היא למעשה רצף הפעולות שהגדיר לה המחזאי, וזאת למרות שבדמיונו של המחזאי היא דמות אוטונומית מלאה, בעלת תכונות ומבנה פסיכולוגי רב-שכבתי. לאור זאת, אם המחזאי שואל את עצמו כיצד משרתת הדמות הווירטואלית, שהוא רואה בדמיונו, את תכליתו, עליו לשאול את עצמו כיצד משרתת פעולותיה של הדמות את התכלית הזאת. ננסה להשיב לשאלה זאת ביחס לפרוטגוניסט, אשר תכלית המחזאי, כפי שראינו, מונחת בעיקר על כתפיו.

הפעולה הפנימית העיקרית - הפעולה החשובה ביותר של הפרוטגוניסט בטרגדיה ובדרמה היא הפעולה הפנימית העיקרית שלו. בדיון דלעיל הגענו למסקנה שהשפעת הטרגדיה על הצופה היא חיזוק מאבקו מחוץ לתיאטרון למימוש הפעולה הפנימית העיקרית של הפרוטגוניסט. כלומר, אם למחזאי יש תכלית לתיקון הצופה, הפעולה הפנימית העיקרית של הפרוטגוניסט היא האמצעי העיקרי להשגתה. זאת מן הסיבה הברורה שהפעולה הפנימית העיקרית הזאת מחלחלת לתוך לבו של הצופה, מתחזקת בתוכו, עד שהיא הופכת לפעולה פנימית של הצופה עצמו. כדי ליצור את הפעולה הפנימית העיקרית הזאת אצל הפרוטגוניסט חייב גם המחזאי להכיל בתוכו את הפעולה הזאת בבירות ובמלאות. האחדות בין הפעולה הפנימית העיקרית של המחזאי לפעולה הפנימית העיקרית של הפרוטגוניסט היא בעלת חשיבות רבה מאוד. היא מאפשרת למחזאי לחצוב את הפרוטגוניסט מלבו ומתודעתו, ולהבטיח שהפרוטגוניסט מייצג אותו ואת תפיסת עולמו.

²⁶ אנקדוטה זאת מופיעה במאמרה של לאה גולדברג "הקומדיה של צ'כוב" שבספרה *הספרות הרוסית במאה ה-19*, 1968, ספריית פועלים, עמ' 261.

בטרגדיות רבות אין קושי בזיהוי הקשר בין המחזאי לבין הפרוטגוניסט,²⁷ ואין ספק גם ביחס לזהות בין הפעולה הפנימית של הפרוטגוניסט ובין תכלית המחזאי. נדמה לי שלמרות סדרת הרציחות שביצע, יכול היה שייקספיר להכיל בתוכו את הפעולה הפנימית העיקרית של מקבת - להיות ריבון על חייו - בקלות די רבה. קשה יותר להשתכנע ששייקספיר הכיל בתוכו דמות כה אכזרית וחסרת חמלה כמו ריצ'רד השלישי, ואכן הגדרת הפעולה הפנימית של ריצ'רד השלישי היא משימה קשה מאוד אך הכרחית לבמאי ולשחקן, שכן אי-אפשר להעלות את המחזה מבלי שתימצא לדמותו של ריצ'רד פעולה פנימית שהשחקן - ובעקבותיו הצופה - יוכלו להכילה, ולחיות קתרזיס המבוסס עליה. הצעה לפעולה כזאת יכולה להיות למשל מאבקו של ריצ'רד להתגבר על המומים שעמם נולד, ולזכות בהכרה ובהערכה של החברה למרות גופו המעוות וכיעורו. פעולה זאת - לא רק שהיא לגיטימית, היא אף נעלה, והשחקן והצופה יוכלו להכילה, ואולי אף לגלות חמלה על ריצ'רד שלא הצליח לממשה.

היבריס - אחת התכונות החשובות ביותר של הפרוטגוניסט היא ההיבריס שלו. דהיינו יוהרתו שיצליח לממש פעולה פנימית עיקרית עצומה, שאינה ניתנת למימוש על ידי אדם מן השורה. הגדרה זאת אינה מופיעה אצל אריסטו בפואטיקה²⁸, אך היא משתמעת מהתבוננות בפעולות העיקריות של דמויות בטרגדיה - ונזכיר בין השאר את אנטיגונה הנאבקה על זכותה לפעול על פי צו לבה ובניגוד לצו המלך, את רומיאו ויוליה הנאבקים לממש אהבה שנאסרה בידי החברה, את אדיפוס אשר, כמו מקבת, נאבק נגד גורל שנקבע בידי האלים, את המלך ליר הנאבק במגבלות שכפתה עליו זקנתו, וגם את הדוד וניה שנאבק להתחיל בחיים חדשים אחרי שנים רבות של ויתור והחמצה. איך משתמש המחזאי בהיבריס של הפרוטגוניסט למימוש תכליתו? ההיבריס הוא למעשה חלק אינהרנטי מאופייה של הפעולה הפנימית העיקרית של הפרוטגוניסט. בלעדיו לא יעז הפרוטגוניסט להיאבק על מימוש פעולתו. מאחר שהשפעת הטרגדיה על הצופה היא חיזוק הפעולה הפנימית של הפרוטגוניסט - הכרוכה בהיבריס - בלבו של הצופה, המסקנה המתבקשת היא כמובן שהטרגדיה יוצרת היבריס גם אצל הצופה.

ההיבריס של הפרוטגוניסט הוא התכונה המביאה עליו בסופה של הטרגדיה את אסונו הגדול. האם ההיבריס הנוצר אצל הצופה מסכן גם את חייו שלו? האם הוא עלול לכפות גם עליו סדרה של קונפליקטים עם הדמויות המקיפות אותו, קונפליקטים שילכו ויחריפו עד שיסתיימו בקטסטרופה? כנראה שלא. רוב צופי התיאטרון חיים בחברה שיש בה חוקים ומגבלות ברורים למדי, היוצרים עכבות מהותיות על ההיבריס המתעורר בתוכם במהלך הצפייה, ולאחר רדת המסך יפעלו צופים אלה מתוך היבריס מדוד ומאוזן. אף על פי כן, להיבריס הנוצר אצל הצופה בטרגדיה יש חשיבות עצומה, משום שהוא מחזק את אומץ לבו של הצופה להיאבק על מטרותיו ועל תכליותיו בחייו שלו.

הבחנה זו מעידה על גודל האתגר העומד בפני המחזאי המשתמש בהיבריס של הפרוטגוניסט כדי ליצור צופה בעל היבריס - דהיינו צופה המוכן להיאבק על ריבונותו, על גורלו, על זכויותיו, על ערכיו ועל אמונותיו על אף הקשיים האישיים והחברתיים הכרוכים

²⁷ לאלה התוהים אם ארתור מילר מכיל בתוכו את הפעולה הפנימית של ג'ו קלר, הקפיטליסט שלא בחל בשום אמצעים להרבות את הונו, אשיב שהפרוטגוניסט במחזה "כולם היו בני" הוא כריס, בנו של ג'ו קלר.

²⁸ ברטוריקה, 2002, תרגום גבריאל צורן, מופיעה ההגדרה: "ההיבריס הוא פגיעה או עלבון בזולת כדי להשפילו, לא לשם רוח, אלא לשם סיפוק עצמי", שורה 1379b.

בכך. ואי-אפשר לפטור את הנושא מבלי לציין גם את ההיבריס של המחזאי עצמו, המאמין שיוכל באמצעות המחזה שיכתוב לבצע תיקון משמעותי באדם ובחברה.

אמפתיה - במהלך הפרק כבר קיימנו דיון בסוגיית האמפתיה, סקרנו את המחלוקות לגבי עומק האמפתיה הרצוי בין הצופה לבין הפרוטגוניסט, והגענו למסקנה שמידה מסוימת של אמפתיה כזאת הכרחית. כיצד אפוא יוצר המחזאי פרוטגוניסט המעורר אמפתיה אצל הצופה? בראש ובראשונה באמצעות הפעולה הפנימית העיקרית של הפרוטגוניסט, שהיא הבסיס העיקרי לתקשורת האינטימית הנוצרת בין השניים. כדי שבסיס זה יהיה איתן חייבת הפעולה הפנימית העיקרית של הפרוטגוניסט להתאים לתשוקותיו ולחרדותיו המודעות והבלתי מודעות של הצופה, לערכיו ולתפיסת עולמו הלגיטימיים מבחינה חברתית, ובעיקר לאלה שאינם לגיטימיים בחברה שבה הוא חי. אחד הפרדוקסים המפתיעים העולים מן ההתבוננות בטרגדיות ובדרמות שנכתבו מימי יוון ועד ימינו הוא העובדה שלמרות שכמעט כל הפרוטגוניסטים הם אנשים שאיבדו במהלך עלילת הטרגדיה או הדרמה את כושר השיפוט המוסרי שלהם - דנו בכך בפרוטרוט²⁹ במקרה של מקבת - הרי הפעולה הפנימית העיקרית שלהם נתפסת בינינו תמיד כפעולה נעלה, ולכן אנו חשים כלפיהם אמפתיה גדולה. כדי להדגים את הפרדוקס הזה נדון בשני מקרים: המקרה הראשון של "אימא קוראז' וילדיה" מאת ברטולט ברכט מעניין במיוחד דווקא בשל העובדה שברכט לא חתר ליצירת אמפתיה בין הצופה לבין הפרוטגוניסטית של מחזהו. אך בקריאה מדוקדקת של המחזה ניתן לראות שפעולתה הפנימית העיקרית של אימא קוראז' היא מאבקה לשרוד את המלחמה הנוראה המתרחשת סביבה תוך שמירה על משפחתה ועל צלם האנוש שבה. היא אמנם נכשלת בכך – ולמרות פעולתה הפנימית החזקה היא מאבדת את שלושת ילדיה - אך הצופה החש בייסוריה הנוראים רואה במאבקה זה מאבק נעלה, והוא מתחזק במאבקו לשמור על צלם האנוש שבו גם בימי מלחמה. המקרה השני הוא המחזה "הדה גאבלר" מאת הנריק איבסן, שכדאי לדון בו בשל אופייה המיוחד של הפרוטגוניסטית. לכאורה, הדה גאבלר היא אישה משועממת ובלתי נסבלת, המזלזלת בטסמן בעלה ומנצלת אותו, מעליבה ללא הרף את דודתו, פוגעת בלוובורג האוהב אותה אהבת נפש, בוגדת בחברתה תיאה, וייתכן אף שהיא מוכנה למכור את גופה לשופט בראק. אף על פי כן, ככל שמתקדמת העלילה אנו מתוודעים יותר ויותר לעולמה הפנימי, ובמערכה השנייה, בתמונה שבה היא נפגשת עם לוובורג בפרטיות, אנו מזהים פעולה פנימית עמוקה ומרתקת: הדה גאבלר נאבקת להתגבר על יצר המוות המקנן בה בשל הדיכוי המיני שסירס אותה מימי נעוריה.³⁰ למרות קווי המתאר של אופייה, אנו רואים בפעולה זאת פעולה נעלה, וחשים אליה אמפתיה, כי גם אנו הצופים בה מכילים בתוכנו את אותה פעולה ממש.

ובחזרה לבחירת הז'אנר

בפרק א' ניסינו להכליל את תכליתם של המחזאים בעלי התכלית ואמרנו שהיא "גילוייה של אמת חבויה, בין שהיא מוסתרת על ידי כוחות חברתיים ופוליטיים החוששים מגילוייה, או על ידי כוחות נפש של הפרט המגן על עצמו מפני האימה שבאמת". אחר כך הרחבנו ואמרנו שגילוי האמת הוא תכלית משנית של המחזאי, ויש לו גם תכלית ראשית שהיא תיקון - בין שתיקון זה הוא ברמה החברתית-פוליטית ובין שהוא ברמה האישית-המשפחתית או ברמה האקזיסטנציאליסטית. לאחר הדיון בקתרזיס ובךמות

²⁹ כדי לשבר את האוזן אציין גם את נורה במחזה "בית בובות" של איבסן שנושטת את ילדיה.

³⁰ ראו מאמרי "בשבחי איבסן ומתרגמו" במאגניס, 2014, גיליון מס' 3, עמ' 60-61.

כאמצעים העיקריים העומדים לרשות המחזאי למימוש תכליתו, אנו יכולים לנסות ולהעלות השערה שאי-אפשר כמובן להוכיחה, אך יש בה היגיון מסוים המסביר מדוע מרבית המחזאים בעלי התכליות הללו העדיפו את הז'אנר הטרגי-דרמטי על פני ז'אנרים אחרים למימוש תכליתם. כפי שראינו לעיל, דמותו של הפרוטגוניסט בטרגדיה מאופיינת בכך שיש לה פעולה פנימית חזקה מאוד, אשר במהותה היא פעולה נעלה. התבוננות בקומדיה מעלה הבחנה הפוכה, עליה רומז גם אריסטו בפואטיקה: "הקומדיה היא חיקוי של אנשים פחותים יותר, אבל לא בתחום של כל רע, אלא בתחום המכוער, שחלק ממנו הוא המעורר צחוק". (אריסטו, 1977, 27). נראה, שאריסטו התכוון לכך שהפרוטגוניסט בקומדיה אינו מתאפיין בפעולה פנימית עיקרית נעלה, אלא בפעולה פנימית עיקרית נחותה. נתבונן בשלוש דוגמאות של קומדיות, אשר מלבד היותן מוכרות וידועות, יש בהן מרכיב מובהק של ביקורת אידאולוגית או חברתית, ולכן אפשר להניח שנכתבו מתוך תחושת תכלית חזקה. במרכז המחזה "הסוחר מוונציה", אשר בעיני שייקספיר וקהלו היה קומדיה מובהקת, עומד שיילוק היהודי, אשר פעולתו הפנימית העיקרית היא עשיית נקם באויביו הלא-יהודיים שהתנכלו לו בכל הזדמנות והשפילו אותו. בעיני שייקספיר וקהלו נתפסת פעולה זאת כפעולה נחותה, ודרישתו של שיילוק לקבל את ליטרת הבשר היא אמנם מפלצתית, אך באותה מידה גם מגוחכת משום שאפשר לדחות אותה בקלות בטענה מגוחכת לא פחות ששיילוק יוכל לקבל את ליטרת הבשר בתנאי שלא יגיר אפילו טיפת דם אחת מקורבנו. במרכז הקומדיה "טרטיף" מאת מולייר עומד נוכל המתחזה לאיש דת אדוק המשתקע בביתו של אורגון התמים, ומצליח בצביעותו להשתלט על חייו, ולנצל אותו ואת בני משפחתו. גם פעולתו זאת של טרטיף היא פעולה נחותה בעיני המחזאי וקהלו. כך גם בקומדיה "רביזור" מאת גוגול שבמרכזה עומד ראש עיר מושחת המנסה להסתיר את שחיתותו מפני פקידי הממשלה באמצעות שחיתות נוספת. למרות הביקורת החברתית הנוקבת במחזה הזה, פעולת הפרוטגוניסט שבו נחותה בעליל.

מן הדיון בשלוש הקומדיות הללו אפשר ללמוד על הבדל מהותי נוסף בין הפרוטגוניסט בטרגדיה לבין זה שבקומדיה. אחת מתכונותיו הבולטות של הפרוטגוניסט בטרגדיה היא שהוא נלחם למען תיקון. מקבת ואדיפוס, למשל, נלחמים על זכותו של האדם לריבונות על חייו. אנטיגונה, וכמותה גם רומיאו ויוליה, נלחמים על זכותם לפעול בחייהם על פי צו לבם, ולא על פי צו המלך או החברה. ירמה - במחזהו של לורקה - נאבקת על זכותה לאימהות בחברה דתית פטריארכלית, ואפשר להוסיף דוגמאות למכביר. לעומת זאת, שלושת הפרוטגוניסטים בקומדיות שהזכרתי לעיל - שיילוק, טרטיף וראש העיר - אינם חותרים לתיקון, אלא להשחתה נוספת של מציאות מושחתת בלאו הכי.

נראה, שאצל המחזאים בעלי התכלית קיימת העדפה לעסוק בדמויות מתקנות שיש להן פעולה פנימית נעלה, והם נרתעים מלעסוק בדמויות בעלות פעולה פנימית נחותה החותרות להשחתה. ייתכן שהם אף מתקשים להכיל בתוכם את אותה פעולה נחותה כפעולה הראשית המתרחשת בקרבם במהלך הכתיבה. הם יכולים להכילה רק אם היא מתקיימת לצדה של פעולה פנימית עיקרית מתקנת המהווה את הבסיס לכתיבה. כך למשל יכול ארתור מילר להכיל את הפעולה המושחתת של ג'ו קלר במחזהו "כולם היו בני" לצד פעולתו המתקנת של בנו, כריס.

נראה, שהמחזאים בעלי התכלית הללו חשים שהפעולה המתקנת טבעית לטרגדיה ולדרמה אשר בהן הם רואים ז'אנר חתרני³¹ החותר מעצם מהותו לתיקון. וככל שההיבריס של הפרוטגוניסט העומד במרכזן גדול יותר, כך תהיה הפעולה המתקנת שלו רדיקלית יותר, וכך היא תאתגר את הצופה לחתירה לשינוי רדיקלי יותר גם מחוץ לתיאטרון. גם אם הקומדיה מצליחה לעורר אצל הצופה דחף לשינוי הנובע מתחושת האימה או הגיחוך לנוכח עלילותיו של הפרוטגוניסט המושחת, הרי תבוסתו ועונשו של פרוטגוניסט מושחת זה עלולים להשאיר אצל הצופה תחושה שהעולם מתקן את עצמו בעצמו, ולכן הוא אינו חייב לקחת חלק בתהליך התיקון. לעומת זאת חוויית הקתרזיס שיוצרת הטרגדיה אצל הצופה, היא חוויה פוזיטיבית המחזקת את הצופה, ומעצימה את מאבקו למימוש אותה פעולה פנימית רדיקלית מתקנת שעליה נאבק הפרוטגוניסט ובגללה הוא הובס ונענש. אם נחבר את הרדיקליות של התיקון לעוצמת חיזוקו של הצופה לצאת למאבק למען אותו תיקון, נקבל מנגנון רב-עוצמה - שתכליתו מהפכה ערכית-רוחנית - שאין דומה לו בעומקו ובטוטליות שלו באמנות הדרמטית או באמנויות אחרות.

³¹ השימוש במילה "חתרני" אינו מקרי. המחזות "אדיפוס" ו"מקבת" חותרים תחת סמכות האלים והגורל, המחזה "אנטיגונה" חותר תחת סמכותו של המלך, המחזה "רומיאו ויוליה" חותר תחת סמכות החברה, המחזה "בית בובות" חותר תחת סמכות המבנה הפטריארכלי, ועוד.