

פרק ד'

האומנות והאמנות בהקבלה לשיגרתו ולמעולה בטכנולוגיה

בדיון שנערך בין אגסי לליבוויץ, אמר אגסי: "אומרים אנשי ההשכלה על התרבות בחיי הרוח ובאמנות: בלי פיקאסו - הציור יהיה אחרת או בלי רמברנדט היה הציור אחרת. ליבוויץ: זה נכון. אילו לא היה שקספיר, אז הטרגדיות של שקספיר לא היו קיימות. אבל אילו לא היה ניוטון, הפיסיקה הניוטונית היתה בכל זאת קמה. אגסי: אינני מסכים"... "אני מתכוון לומר שאילו לא היה ניוטון, היה לנו מדע אחר"... ליבוויץ: זאת אומרת שאי אפשר היה שאחרי דקארט לא יגלו את החשבון האינפיניטסימלי. אגסי: תתפלא. היו במדע התפתחויות מסוג אחר"..." ליבוויץ: ההתפתחות המדעית היא מחויבת העובדה שאדם הוא יצור חושב. אגסי: ולי נראה שבכל שלב או צומת של החשיבה האנושית עומדות בעיות ויש שבילים שונים שאדם יכול לבחור, עד גבול מסוים" (1996, עמ' 61-63). בדיון זה אני חש כיצד אגסי מגן על ההתפתחות של מגמות אמנותיות הקיימות זה כבר במדע ובטכנולוגיה, מול אמירתו הנחרצת של ליבוויץ והגנתו על ההתפתחות המדעית הדטרמיניסטית. באותה מידה שללא ניוטון אפשר שהיה לנו מדע אחר, כך ללא שקספיר אפשר שהיתה לנו אמנות אחרת. טענותיו של אגסי עומדות באותו מישור וללא רגשי נחיתות כמו טענותיו של ליבוויץ. אגסי אומר שאין הכרח באמנות או במדע שזה יהיה כך או כך, אלא שההיסטוריה פתוחה, העתיד הוא פתוח ולכן אין הכרח בתולדות המדע. משום שבמדע כמו באמנות יש שבילים שונים שאדם יכול לבחור, עד גבול מסוים.

מקובל לקשור את הטכנולוגיה המפותחת עם המדע המפותח ומקובל גם ההיפך. אנו רואים הכרח בקשר של מדע וטכנולוגיה מפותחים עם אמנות מפותחת וההיפך. פעמים רבות נשמע רופא אומר שהרפואה איננה מדע, היא אמנות. כאשר מומחה לאקוסטיקה משקיע הון עתק כדי לשפר את האקוסטיקה של אולם קונצרטים ואינו מצליח, הוא אומר: "מה לעשות, אקוסטיקה היא אמנות. היא איננה מדע". כדי להבין את פירוש דבריו, צריך לדעת מהי טכנולוגיה, מהי אמנות ומהו מדע. ליבוויץ אומר: "מדע הרפואה חורג ממסגרת כל האמור כאן בדבר היחס בין המדע ובין בעיות-המוסר. שאר כל המדעים יש להם כשלעצמם קיום ותוכן, והפעלתם לגבי הקיום האנושי היא להם מומנט מישני. ואילו הרפואה היא מיסודה בעלת משמעות קיומית לגבי האדם. אין תפקידו של הרופא לרפא את המחלה אלא לרפא את האדם החולה" (ע' 281, ליבוויץ 1987). בדיוק כך אפשר לומר על אמנויות הריפוי כמו הדרמה תראפיה. שהיא בעלת משמעות קיומית לאדם ושתפקידה לא לרפא את המחלה אלא את האדם החולה. אבל אפשר גם לומר בפשטות שהמתבונן בארכיטקטורה יידע כמובן מאליו שהיא גם אמנות וגם מדע (אבא אלחנני, 1982). שהרי מי שאין לו מושג בחזק חומרים, ומי שאין לו טעם בבניית בתים, לא יוכל לתכנן בית. מובן שיש טכנולוגיות מכוערות שהמהפכה התעשייתית הביאה לעולם המערבי, כיעור שלא ידענו כמוהו של בתי-חרושת, של מכונות, של פית, של זיהום אוויר, מים, סביבה וכו'. אבל בכל זאת אפשר לומר שכאשר מדובר על טכנולוגיה כעל מדע, מדובר לא בזהות של טכנולוגיה ומדע אלא באותו חלק של טכנולוגיה שהוא מדע, כלומר, בטכניקות שאפשר לחזור עליהן וללמד אותן לכל מי שרוצה. כאשר מדובר בטכניקה או בטכנולוגיה כאמנות מדובר באותו חלק של הטכנולוגיה שאינו מדעי, כלומר בדברים שאי-אפשר לחזור עליהם ושאי-אפשר להעביר לכל אדם, אלא רק למי שיש לו ידי זהב. זאת היתה המחשבה שקדמה למסמך זה.

אך אל נשכח דבר חשוב ומהותי המובא במסמך זה, גם האמנות איננה עניין של ידי זהב בלבד, אלא במידה רבה היא עניין של טכניקה שאפשר להעביר לזולת, ונהוג לקרוא לזאת אמנות, בניגוד לאמנות, והביטוי הזה אכן קיים בכל השפות. פרופ' גומברוך E.H.Gombriech, הפילוסוף של האמנות החשוב ביותר בתקופתנו, הדגיש כי יש סילוף גדול בדעה המסורתית הרואה את האמנות כאלוהית ואת האומנות כאפורה ויום-יומית, כיוון שמקור האמנות הוא תמיד באומנות. כי על המתלמד ללמוד טכניקות פשוטות שאפשר לחזור עליהן, ואם הוא מוכשר הוא יגלה ניצוץ אלוהי מעל הדברים שהוא עושה בשגרה. העובדה שהשגרתו הוא המדעי, והלא שגרתו, המתבצע באמצעות ידי זהב, הוא האמנותי, היא המפתח לטענה הלא נכונה שהטכנולוגיה היא אמנות ולא מדע. מכאן אפשר ללמוד דבר ברור, האומנות שהיא הצד השיגרתו של האמנות, היא אותה מיומנות שדיברנו עליה בפרק ג', אותה מיומנות שיכולה לעבור מאדם לאדם, ניתן לחזור עליה ולכן היא גם הצד הטכנולוגי-מדעי באמנות התיאטרון. זאת אומרת שאנו מלמדים בתיאטרון את הצד הטכנולוגי-מדעי ומצפים שהכישרון יהיה הניצוץ שעליו דובר לעיל, כשנאמר ידי זהב. הטענה שלי שכל סטודנט הלומד תיאטרון ישקיע 99% אומנות ויסמוך רק על 1% כישרון אמנותי, מדברת בעד עצמה. ה-1% הוא ידי זהב. זוהי תפיסה מדעית של האמנות, שניתן לרכוש את רובה באמצעים לימודיים-טכנולוגיים. הרי שקספיר כבר אמר: העולם במה וכולנו שחקנים, אנו כבני-אדם כוללים בתוכנו את

כל מרכיבי התיאטרון, שקיימים במשחק הפסיכולוגי, אך גם שיטות אין-ספור של עבודה טכנולוגית וימיומית, והקואורדינאציה תבוא עם הלימוד, עם המיומנות, עם האומנות. בדוגמה של האקוסטיקן שלא מצליח לשפר את אולם הקונצרטים וטוען שאקוסטיקה היא אמנות ולא מדע. אם יזמינו אותו לשפר אקוסטיקה לא טובה והוא יבטח ביכולתו, הרי יתיימר בצדק או שלא בצדק כי אכן הוא מדען לעניין זה. אם לא יצליח יטען שאקוסטיקה היא אמנות ולא מדע, סימן שמדובר באדם לא ישר. אם הוא איש ישר, יאמר שלא כל הקשור באקוסטיקה ניתן לשפר בדרך מובטחת. ואולם קונצרטים סבוך במיוחד, ניתן לנסות אך אין ודאות שכל ניסוי יצליח, ועל כן יש בו גם מן האמנות.

בדוגמה של הרופא שמנתח אפנדיציט, על בסיס חשד שלחולה יש אפנדיציט בדלקת. אפשר לומר כאשר אפשרויות האבחון המיידיות גדלות, האבחון המובהק של מחלה גדל, אבל אף פעם איננו מושלם. ההמלצה היא לנתח אם יש ספק, כי אם לא ינתח אפנדיקס בדלקת, הוא עלול לגרום נזק רב. לכן ידוע שאחוז ניכר מניתוחי אפנדיקס הם מיותרים. זהו חלק ממדע האפנדיציט. כאשר רופא ניתח אפנדיקס בריא, הוא יכול לבקש את סליחת החולה, אך לעולם לא יאמר שהניתוח איננו מדעי. הוא יאמר שזה מדעי, ולמרות זאת הוא כולל אפשרות לטעות טעויות מסוג זה. דוגמה אחרת, לרופא שניתח בבריה"מ אפנדיקס בטעות ורשם זאת ביומן. תיקנו אותו ברוח זו: "ברוסיה רופאים לא עושים טעויות", הוא ויתר על אזרחותו ועבר למדינה מערבית שבה מותר לעשות טעויות מסוג מסוים. יש הבדל מהותי בין מנתח אפנדיקס שעושה טעויות באופן קבוע ובין האקוסטיקן שאיננו יודע אם יצליח או לא יצליח לשפר את האקוסטיקה באולם הקונצרטים. לכן ביטוי "מדעי" חל על פרטים שאנחנו יכולים לצפות בוודאות סבירה שאם נעשה פעולה מסוימת נקבל תוצאה מסוימת. מהיכן הוודאות הזאת? באותה מידה אפשר לומר שמספר האפשרויות של האדם הן מוגבלות ולכן כאשר עושים חזרות בקבוצה במשך שנים ויש היכרות של במאי את שחקניו, הוא יודע ויכול לצפות בוודאות סבירה שאם ידרוש מהם פעולה מסוימת, יקבל מהם תוצאה אמנותית מסוימת.

הפילוסופיה של המדע טוענת ש"מדע" פירושו ודאות. למשל בתורת ניוטון Sir Isaac Newton על מכניקה, מכניקת השמים נחשבה לוודאית. רווחה דעה שאיש לא יצליח למצוא בה טעות ונתקבלה הדעה שהיא לא ניתנת לשיפור, ותישאר כמות שהיא לנצח-נצחים. אפילו הפילוסוף דוד יוס David Homme, מן הספקנים הגדולים ביותר בהיסטוריה, לא הטיל ספק מעולם שתורת ניוטון היא מושלמת. אחריו בא איינשטיין Albert Einstein, והראה שתורת ניוטון איננה מושלמת. הוא יצר לה תחליף, שכמעט כל פיסיקאי מודרני, ללא יוצא מן הכלל, יסכים שהיא עדיפה על תורת ניוטון. כולם מסכימים שתורת ניוטון איננה כה טובה כתורת איינשטיין, ולכן גם תורת איינשטיין תוחלף באיחד הימים בתורה טובה יותר ויש פיסיקאים שממתינים ליום הזה. המהפכה של איינשטיין יצרה מהפכה גם בתחום האסתטיקה של התיאטרון (שהוא תחום האי-וודאי או הספקני) וגם בתחום הפילוסופיה של המדע, ונתגבשה דעה שהמדע משפר את תורותיו על-ידי בדיקות נוסויות, וניסוי שמראה את חולשתה של תורה מדעית הוא הישג, משום שהוא מאפשר יצירת תחליף טוב ממנה. יוצא מזה שתמיד יש מקום לשיפור, ושיפור זה קידמה, ולפיכך הוודאות - אין לה כלל מקום במדע. מחשבות אלה מחזקות את טענתי שהתיאטרון המדעי (הרי קבענו קודם שאחוז גבוה ממנו הוא שגרת, אומנות, עניין של מיומנות נרכשת, טכניקה על פי עקרונות טכנולוגיים-מדעיים) הוא המעבדה פאראקסלנס לניסויים מהסוג הזה, הוא הנדסת אנוש, במטרה לשפר את האדם, להתפתח עימו בהבנת עצמו, סביבתו והחברה בה הוא חי. התיאטרון הוא המקום בו יכולים תורת ניוטון להתעמת עם תורת איינשטיין, על-מנת לפתוח אפשרויות לקדמה ולשיפור. לקראת תפיסה חדשה והסכמה שגם משחקי סימולציה (הקיימים באוניברסיטאות שונות בארץ ובחו"ל) הם חלק מהתפתחות המדען והטכנולוג, בתוך מסגרת מעבדת התיאטרון.

בנושא הוודאות המדעית יש לי ספק הנובע מדבריו של אגסי שהבאתי בפתיח של הפרק. מניין לנו שרופאים יכולים לרפא באמצעים כימיים מחלה כמו מלריה? לחולי מלריה נותנים כינין שקנו בבית-מרקחת במינון של 3-4 פעמים ביום (כינין אינו מרפא את הסובל מטפילי מלריה שנעשו מחוסנים מפניו). בטיפול כזה מתבטאת הרגשתנו בדבר שליטה בסביבה, הרגשה שתורת המדע הקלאסית נטעה בנו כשטענה שהמדע הוא ודאי, ולכן ניתן לנו להשתמש בו כדי לשלוט בסביבה, ושליטה זו היא ודאית. הרגשה זו אבדה כבר עם כתבי היריד ומחזותיו על הרפואה והרופאים לפני 350 שנה וגם כאשר נולדה הפילוסופיה של המדע, המנסה לבדוק תיאוריות באופן טכני, מעשי ולמצוא פגמים בתיאוריות על מנת לשפרן. בעיסוק זה אין צורך בוודאות או בהדירות (בארמית "הדר" משמע "חזר"). הפרט החשוב ביותר הוא שהדירות של ניסוי היא הבסיס המשותף הן למדע, הן לטכנולוגיה והן לאומנות. יש להדגיש פרט זה ככל האפשר.

מצאתי כמה הערות מענינות בספר: "אני חושב משמע אני טועה", מאת ז'אן-פייר לנטין הצרפתי בסדרה של טעויות מדעיות מאז פיתגורס עד ימינו. המחבר הוא מדען שהקים את כתב-העת "Actuel" בנושאי מדע ופוליטיקה, הקים רדיו למדעים בפאריז, ומשתתף בכתיבת מאמרים בעיתון "לה מונד" בפאריז, בנושאי מוסיקה. הוא עורך תוכניות טלוויזיה מדעיות בערוץ 2 וערוץ פלוס France 2 et Canal plus הצרפתיים, בהם הוא מטפל בטעויות הגדולות של המדע. צדדיו המוזרים של המדע, צדדיו המצחיקים ובעיקר צדדיו הגאונים. בספרו הוא מראה, מצד אחד, כמה מצדדיה האפקטיביים של ביקורתו של סוליייר במחזותיו, על חוסר יכולתה וטעויותיה של הרפואה בריפוי כזה או אחר על-פי שיטות היפוקרטס. ומצד שני, המחבר מראה, כי למרות ביקורתו זו של סוליייר והשפעתה המיידית על הרפואה בתחומים אחדים לפני 350 שנה, הרי השפעתו בתחומים אחרים וניסיונו להוכיח טעויות שנבעו מהיפוקרטס לא באו לידי ביטוי ושינו את שיטות הרפואה רק החל מסוף המאה ה-19. מכאן ברור לנו שהשפעת היפוקרטס נתנה אותותיה גם במאה ה-20, לפי עדות המחבר (עמ' 16-17). ברור לנו שהמסר התיאטרוני בעבר חילחל באיטיות בתודעת האדם, בדיוק כפי שנעשה השינוי בתורת ניוטון, ע"י איינשטיין. היום, לאור שיפורי הטכנולוגיה בעולם, המסרים האמנותיים יכולים לחלחל ולהגיע כמעט לכל מקום.

כשמדובר בניסוי מדעי, מדובר בניסוי הדיר, שאפשר לחזור עליו על פי פקודה. זהו ניסוי שהמטיל ספק באמיתות תיאורו, יכול לבצע אותו בעצמו. לשם כך דרושה אולי מידה מסוימת של יכולת שימוש במכשור כמו מברג או מבחנה, אבל לא נחוצות לשם כך "ידי זהב". חשוב מאוד שניסוי מדעי לא יהיה תלוי בכישרון מיוחד. אולי אפשר לומר שלממציא של ניסוי חדש דרושות לפעמים ידי זהב, אבל הניסוי אינו מדעי כל עוד רק המוכשר מסוגל לבצעו. אברהם מייקלסון A.A. Michelson מגדולי המדענים באמריקה - שניסוייו הביאו להתפתחות תורת איינשטיין, הדהים בכושרו לדייק. היו שהתקשו לבצע את ניסוי מייקלסון כעבור 50 שנה, אבל כיום גם בעלי ידיים שמאליות יכולים לבצעו, אחרת לא היה זה ניסוי מדעי. בטכנולוגיה נחשב עניין ההדירות עניין יסודי. כאשר הטכנולוג אומר שהאקוסטיקה איננה מדע, הוא מתכוון לומר שכל ניסוי אקוסטי באולם קונצרטים עומד בפני עצמו, ואין הוא יכול ללמוד מניסוי אחד על ניסוי אחר. כאן אולי ידי זהב יצליחו יותר. לעומת זאת אקוסטיקה של אולפנים מתמחים במוסיקה למשל, שהיא יסודית, אפשר ללמד כל מי שרוצה, כיוון שהיא מדעית.

דברים שקשורים באומנות ניתן ללמד בפשטות, למרות שיש טכניקות קשות לביצוע. דברים שקשורים באמנות, בידי הזהב, הם אולי הדברים שבכישרון האמנותי שלא ניתן להעבירם ולכן הם דורשים רגישות, דמיון, יצירתיות ואינטואיציה, כמו ידי-זהב ברפואה. ניקח למשל מתמטיקה בתיכון. נהוג לחשוב שבלמודי אלגברה חשוב להבין את דברי המורה, ולחזור על תרגילים פשוטים באופן מכני. אבל בגיאומטריה צריך משהו אחר, שאפשר לקרוא לו הבנה, אינטואיציה. מורים שאינם אוהבים חשיבה נשית אומרים שלנשים יש אינטואיציה, ולכן הן צריכות ללמוד גיאומטריה; לגברים יש יכולת טכנית ולכן הם צריכים ללמוד אלגברה. מובן מאליו שקשה לומר בדיוק היכן מתחיל עניין אחד, והיכן הוא נגמר, ומתחיל העניין השני. היכן מתחילה האומנות ונגמרת, והיכן בדיוק מתחילה האמנות והאינטואיציה האמנותית.

סר ארתור אדינגטון Sir Arthur S. Eddington (1882-1944) היה אסטרונום, פיסיקאי, מתמטיקאי ופילוסוף אנגלי. על משנתו יצאו עוררים. רבים מחבריו בחקר הטבע ראו בו איש-מדע שבצאתו לרעות בשדה הפילוסופיה נטש את דרך המחשבה המדעית, ורבים מן הפילוסופים המקצועיים ראו בו זר הנדחק לתחום לא-לו בלי סמכות ובלי הכשרה מספיקה. אך הכל מודים כי פעולתו הייתה גורם חשוב בתודעה התרבותית של דורנו, הפרתה את המחשבה, עירערה אמונות ודעות מקובלות ומוחזקות מאז המאה ה-19 וסללה דרך לפני שינויי ערכים. כסופר ופרשן של המדע בתחומיו הקשים ביותר - פיסיקה עיונית חדישה - היה אדינגטון יחיד ומיוחד בדורו: ספריו שנועדו לציבור רחב של משכילים שאינם מדענים מקצועיים, מצטיינים בכושר הסברה ובכשרון ספרותי רב וסייעו להחדרת מושגי המדע החדיש בתודעת העולם התרבותי... לדעתו "אין 'חוקי הטבע' אלא 'חוקי חשיבתנו' ואין המדע דולה מן הטבע אלא מה שתודעת האדם הכניסה בו משל עצמה, ז"א העולם המתואר במדע אינו מחויב המציאות, כי אם מחויב ההיגיון. שיטה זו נקראה בפיו 'סוביקטיביזם סלקטיבי'". דבר המזכיר לנו כמובן את המחזה-סרט היפאני "רשומון" ואת מחזהו של פירנדלו "כל אחד והאמת שלו". לדעת אדינגטון, "כל עולם המדע הוא מעגל סגור של מחשבת האדם על דבר מחשבותיו... שלא כברקלי לא כפר במציאות אובייקטיבית שמחוץ לתודעת היודע, אלא שהפקיע את אפשרות ידיעתה והכרתה מרשות המדע והעבירה לסמכות גילויים אחרים של רוח האדם - האינטואיציה, הדת, המוסר, האסתטיקה. את עמדתו סיכם: "יש

תחומים לרוח האנושית שהם מעבר לפיסיקה. במסתורין של היצירה, בביטוי אמנותי, בכמיהה לאלוהים, הנשמה עולה מעלה-מעלה ומגשימה בפועל משהו הנטוע בטבעה" (ליבוויץ, עמ' 351-353, 1987).

ידוע ששחמטאים צריכים ללמוד הרבה. אבל כדי להיות שחמטאי ברמה בינונית, אפשר ללמוד כמה קורסים קצרים, כדי ללמוד לנתח 3-4 מהלכים קדימה, ולארגן סדר הדיר בפתיחות על-פי פקודה, שאותן ניתן ללמוד בספרים. אבל כדי לעלות בדרגות, צריך שתהיה אינטואיציה שחמטאית, כזו העולה על הבינוני. ברמה זו כל שחמטאי הוא עולם בפני עצמו. לכן, יש קשר הדוק בין היכולת של החזרה לפי פקודה, היכולת שעושה למדעי את התרגיל שניתן לחזור עליו, לבין התוספת או הנופך, שהיא מעל ומעבר לטכניקה הזאת, ונקראת אינטואיציה, ידי זהב, דמיון יצירתי, כישרון, אמנות. אם זה קיים, אפשר לפתח, אבל זה לא קיים אצל כל אחד, ואם איננו אי-אפשר לפתחו.

התיאור הבא הוא תיאור של סיטואציה תיאורנית מובהקת, המאפשרת לצופה להבין את אחד המרכיבים החשובים ביותר בתחום הזה שאנו מבחינים בו, בין אומנות לאמנות, בין השגרת למעולה ברפואה. כדי להיות רופא לב אדם צריך לקבל תואר של רופא. כדי להיות מנתח, הוא חייב להיות בעל ידיים טובות. לכל מנתח ידיים רגישות ועדינות במובן הרגיל. אבל רק על אחד מאלף אומרים שיש לו ידי זהב. וכאן מתעוררת שאלה חמורה: איך יכול להיות מנתח לב בעל ידי זהב. הרי יש חוקים שאוסרים ניסוי בבן-אדם חי. או שהרופא מבצע את הניתוח כפי שלימדו אותו בבניסוי ואז הוא מנתח מן השורה, או שהוא מנתח המבצע פעולות חדשות אבל אסורות. כזכור כדי לקבל רשות לביצוע פעולה חדשה יש לבצע קודם כל עם בעלי-חיים, ואחר-כך לקבל רשיון ממשרד הבריאות; והעושה כן נחשב לממציא שיטה חדשה. נכון שהמצאה של שיטה חדשה כרוכה תמיד בידי זהב, אבל השיטה החדשה עצמה מקבלת אישור ממשרד הבריאות רק אם איננה עניין מוגבל לידי זהב. זה אישור רשמי הניתן רק למדע. כאשר יש שיטה מדעית מקבלים עליה פטנט ומשתמשים בה בבניסוי לרפואה וכו'. אז, אחרי דור אחד, מאות טכנאים או רופאים משתמשים באותה טכניקה. כך נוצרת קיימא. על-כן אין להתפלא שיצירת שיטה חדשה מצריכה ידי זהב. לא כן הפצתה. השאלה היא, אם כן, איפה ידי הזהב של המנתח? כיצד רופא מנתח יכול להשתמש בידי זהב? זו שאלה קשה מאוד והתשובה רגישה מאוד כי מרבית פעולת הרופא בעל ידי זהב דומה לפעולה של כל רופא אחר. בדיון אגסי-ליבוויץ, אומר "ליבוויץ: אל תשכח שאני יכול לביים. כאב, כמו כל שחקן טוב. אגסי: בוודאי. שחקן טוב עושה את זה לפעמים טוב מהאמיתי ובוודאי באופן משכנע יותר" (ע' 66, 1996). בדרך-כלל רוב פעולות האמן זהות לפעולות האומן (לפי E.H.Gombrecht גומברד) אלא שהאמן עושה זאת קצת יותר טוב; זאת אומרת, הוא מוסיף נופך לכל פעולה. למשל, הוא תופר את הלב יפה יותר מאשר חברו. אמנם כולם צריכים לתפור יפה את הלב, שאם לא כן לא יקבלו רשיון, אבל הוא תופר כל כך טוב, עד שהצלקת כמעט לא נראית. וכן אחוז כשלונותיו קטן מזה של חברו: אצל בעל ידי הזהב אחוז הכישלונות קטן יותר מן המקובל, אם כי גם המקובל איננו אסור. אל רופא בעל ידי זהב באים חולים קשים שרופאים אחרים מסרבים לגעת בהם, שכן רופא רשאי לנתח אך אינו חייב. זה אולי פרט חשוב: הוויסות של הטכנולוגיה איננו חובה אלא רשות. לא תמיד, למשל, חייבות רשויות להניח כלור במים שבשימוש ציבורי. אך הטכנולוגיה מספקת בדרך כלל אפשרויות, והרופא משתמש בשיקוליו אם להשתמש בטכניקה מסויימת ומתי. הוא יכול להמליץ שחולה יבקש שירותו של רופא אחר, כי הוא בעל ידי זהב. ואכן, רופא בעל ידי זהב מצליח לעזור לחולים קשים יותר מהנורמה. אם כי חולים קשים מתים גם אצל בעל ידי זהב, אבל פחות מאשר אצל רופא אחר.

מתעוררת השאלה החשובה: מהם ידי הזהב האלה? הדבר ניתן לבדיקה. למשל אצל רופא כזה יש פחות זיהומים אצל חוליו, כי הוא רוחץ את ידיו בסבון חדש. לכן ממליצים מיד לכל הרופאים להשתמש באותו סבון ולבחון אם יפחית את כמות הזיהומים. כאשר שיטת החיטוי של בעל ידי זהב מגדילה את סיכויי הצלחתו, מיד השיטה מפסיקה להיות עניין של ידי זהב, או עניין של אמנות, ונעשית טכניקה מדעית מקובלת. זאת אומרת, זהו עניין יסודי חשוב ביותר. מדעי הוא לוודא על ידי חזרה, אך האפשרות לוודא על ידי חזרה איננה מוחלטת. יש הרבה ניסויים שנחשבו מוצלחים עד שהתברר שאינם מוצלחים. כמו הכינין שנחשב תרופה בטוחה נגד המלריה עד שהתברר שזה לא כך. זו בדיוק הדרך הניסויית בתיאטרון המעבדתי.

התיאטרון היה עורך מן הסיטואציה הזו מחזה גיחוך משעשע: עד לתגלית שהכינין אינו מספק, היה הצבא הבריטי במזרח הרחוק נוהג להעניש חייל חולה במלריה על שלא לקח כינין. כיצד ידעו שלא לקח תרופה? העובדה שחלה במלריה העידה שלא לקח תרופה ולא עזר שחיילים נשבעו שכן לקחו. זמן רב לקח עד שנבדקו תלונות חיילים, עד שגילו שהכינין לא מספיק והטפיל התחסן נגדו.

גם כאן אותה שיטה, תקופה מסויימת מקובל היה לחשוב שהכינין מרפא ומונע מלריה, אחר-כך, כעבור זמן התברר שאין זה כך. משמע ההדירות היא תנאי הכרחי אבל לא תנאי מספיק לוודאות המדעית.

ניסיון להפוך את הישגי המין האנושי לשיגרה, זו דרכה של הטכנולוגיה. ראינו שיש בכך סכנה גדולה, כי אין אנו רוצים להיות משועבדים לשיגרה, בעיקר לא בתיאטרון. ואולם, השיגרות שהטכנולוגיה מציגה למין האנושי הן אפשרויות בלבד, אין הן חובה. חשוב לדעת שטרם טכניקה מסויימת מתקבלת בציבור, בוחנים אותה באמצעות חזרות בתנאים קשים. אם לא מצליחים לקבל את האפקט הרצוי בכל חזרה, או אם לא מצליחים למנוע את האפקט הצדדי הלא רצוי בכל חזרה, אין מתירים אותה לשימוש. האם אין זו דרכו של כל במאי בתיאטרון, לפני החלטתו לאשר תמונה בימתית כזו או אחרת לפני הצגתה בפני הציבור? אם ההצגה על חזרותיה, על ניסיונותיה וההכנות הקשות, איננה עומדת בקנה המידה שהבמאי העמיד לעצמו, הוא לא יאשר את ההצגה. זאת אומרת שיש כאן הדירות ודאית שהבמאי המקצועי דורש משחקניו לבצעה. בדיוק כפי שבקולנוע, מרגע שהסתיימה העבודה, הסרט ערוך, יש ודאות מוחלטת שהסרט שיוקרן על המסך יהיה מעצם הקרנתו כל פעם מחדש, חזרה מדוייקת הדירה וודאית. מטוסים מדגם מסוים שנופלים פעמים רבות מדי, אין מרשים להם לטוס. לפני שנותנים רשיון טיס לדגם מסוים, בוחנים את הדגם לפי מתכונת מסוימת: תחילה בוחנים אותו בשיטות חוקיות, אחר-כך בוחנים אותו במנהרת אוויר. אחר-כך מבצעים טיסת בחינה בידי טייסים מיוחדים. שיטות הבחינה הן חובה ובלעדיהן אין רשות להכניס לשוק המצאה חדשה. אם ההמצאה נכנסת לשוק אין הכרח להשתמש בה, אלא רשות בלבד. לכן נוצרה האפשרות של חינוך לא טכנולוגי. ישנה אפשרות ליצור חברה או תת חברה או קבוצה אנושית הנמנעת משימוש בטכניקות אלו או אחרות. ואמנם, יש היום יותר ויותר בתי-ספר מיוחדים שבהם מטרת החינוך היא ליצור תלמידים מיוחדים, מצטיינים. חינוך זה ניתן לאנשים מוכשרים מבטן ומלידה. משתדלים להרחיק אותם ככל האפשר מן השיגרה כדי שלא יעשו גסים, פשוטים ומשועבדים לשיגרה. אבל זו טעות שמקורה בבוז של אמן לאומן: עובדה היא שמי שלא מתנסה בשיגרותי, לא יוכל להתעלות עליו ולפתח משהו מיוחד יותר. בעניין הזה נעשו ניסיונות רבים גם בתחום התיאטרון המעבדתי מאז גרוטובסקי, בק, מאלינה, ברוק ותלמידיהם. הניסיונות לחיות לאורך זמן בקבוצות, (בדומה לניסיון החיים הקולקטיבי והמסורתי בקיבוץ) במטרה להשיג סוג חדש של שחקנים, מאפשר בדרך כלל לבמאי להגיד ולבצע ניסיונות חדשים בתחום האסתטיקה של התיאטרון כדי להתעלות מעבר לשיגרותי.

במקביל גם המדע מחפש דרכים למצוינות. כאן מדובר ברופא בעל ידי זהב שמתחיל כרופא רגיל, והוא מנתח כמו מנתח אחר, ואולי מצליח קצת יותר. עם הזמן, כאשר הוא שולט בטכניקה המקובלת, הוא מתחיל להתעלות. כך בטכניקה של השחקן שהוא תחילה האומן המיומן שמתחיל להתעלות, משום שהוא בעל ידי זהב בתיאטרון. כשהוא מצליח החוקר תוהה מדוע. ומטרתו של החוקר לאפשר לכול להתעלות כמוהו. כזהו רגע ההצגה לקהל הרחב, של המימצאים שהתיאטרון בנה בתוכו, בחזרות הסגורות תחת עינו המפקחת והפוקדת של הבמאי. על כן האמנות מתחילה באומנות, ובדרך כלל כל טכניקה מתחילה בעיסוק השיגרותי, גם התיאטרון, וכאשר יש התעלות, מנסים לעשותה שיגרתית על מנת להשיג התעלות נוספת למען ציבור רחב יותר.

פרק ה'

שימוש במרכיבי אמנות התיאטרון בחקר התצפיות לטווח ארוך ולטווח קצר.

המדע הבדיוני בתיאטרון כמו בקולנוע, הוא בסך-הכל מראה מסוג נוסף, המאפשרת לאמנים להראות לקהל הצופים כמה ממרכיבי העתיד אך גם כדי להראות שטכניקות חדשות משפיעות יותר ויותר על פרטי-פרטים של חיינו: המזון שאנו אוכלים, יחסי-אנוש, יחסי-מין, גודל המשפחה, גיל הנישואין, תוחלת החיים. בדומה למראה של הקומדיה שלעיתים מעוותת את המציאות כדי להדגיש דבר ולבקרו בחריפות על-מנת להביא שינוי, כפי שראינו אצל סולבייך, הרי המדע הבדיוני שולח את המתבונן לעולמות דמיוניים שלעיתים הינם מבוססים על מציאות מדעית טכנולוגית ולעיתים מבוססים רק על דמיון ו"חלימה בהקיץ" יצירתיים. נושאים רבים בחיינו מושפעים ממחקר אודות הנכונות של השוק ליצור טכנולוגיות חדשות ולקלוט אותן.

באמנות, ברפואה, בחינוך ובשטחים רבים אחרים השתלטו המחשבים על חיינו. חל שינוי רב ביחסי עבודה ובמבנה המשרדים שהמחשבים חדרו אליהם. השאלה התיאטרונית היא איך תיראה החברה שהטכנולוגיה מקיפה בה את הכול? וכבר הזכרנו את נושא "הגולם" בתיאטרון, שקם על יוצרו סמלית ומעשית. וכמובן "הגולם" שכולנו מכירים מתחום המדע הבדיוני הוא המחשב.

יש הבדל מהותי בין תצפיות ספציפיות על פריט זה או אחר ובין תצפיות כלליות על אופי המין האנושי. ברטרנד ראסל Bertrand Russell במאמרו כותב שהמכונית תשנה את מבנה הערים, שכן הפרברים לא יהיו עוד שכונות עוני, אלא שכונות יוקרה. עובדה מעניינת היא שתצפיות בקנה מידה גדול החלו כמעט לפני 200 שנה, כאשר אנשי מדעי החברה השונים ניסו לנבא את התפתחות המין האנושי לקראת טכנולוגיה סופר מודרנית בכל השטחים. כך גם מנסים כוחם, האמנים בתחום המדע הבדיוני, לבנות עתידנות על-סמך העבר. קרל מארכס עסק בשאלה, האם ניתן למנוע משברים כלכליים, משברים שבזמנו נעשו קשים יותר ויותר. הוא טען שהדרך היחידה למנוע אותם היא המהפכה הקומוניסטית.

כך נהגו ברכט ובואל בתיאטרון המהפכני שלהם. כאשר אוגוסטו בואל דוחף במודע את קהלו למסקנות יומיומיות. הוא אכן קורא לאנשים לצאת לרחובות מן התיאטרון בהסתמכו על ברכט. בואל האידיאליסט מקווה להשיג שינוי, בהרגלי העבודה בתעשייה, בביקורת הסרט הנע, בביקורת יחסי מנהל-עובד, בביקורת המשטרה המתערבת בסיכסוכי-עבודה. אך בואל גם מוצא דרכים למהפכתו בקרב יחסים במשפחה. לעומתם, בק ומאלינה הוציאו את הקהל לרחובות יחד עם שחקניהם, כדי ליצור יחדיו חוויה משותפת שיש בה מן הטקסיות והפורקן החברתי. קרל מארכס לעומת ברכט ובואל סבר שהמהפכה ניתנת לתצפית ודאית. אנו יודעים שהוא טעה, כי על משבר כלכלי אפשר להתגבר בדרכים שונות. פותחו דרכים שונות ליישור ההדורים של תנודות השוק, ויש המטילים ספק אם אנו רוצים באמת להשתלט לחלוטין עליהן, עובדה שמנסים להשתלט על התופעות השליליות של חוסר עבודה ורעב בצורות שונות. לכן כיום יש מדינות שאין בהן כמעט רעב של ממש, ואם ינתנו למחוסרי העבודה אפשרויות לשנות מקצוע, יהיה זה ודאי לטובה.

בתצפיות כלליות לא ניתן לבצע ניסויים מדעיים. אפילו בתחום הפשוט של תצפית מזג-האוויר, כי יש תצפיות מקומיות, לטווח של 24 שעות ויש תצפיות לטווח ארוך המבררות אם יהיה לנו קיץ חם, האם תהיה לנו שנה גשומה. ידוע שעד שהגיעו תמונות לוויין היה קשה מאוד ללמוד משגיאות ולשפר תצפיות. ותמונות לוין האם אינן פיתוח טכנולוגי של אמנות הצילום? באשר לתופעות כלליות חברתיות, אנו עדיין נמצאים בשלב של לפני צילומי הלוויין, כי לאנשי מדעי החברה אין מושג מה הן התצפיות שיש לבדוק. רק ידוע שצריך תצפיות כלליות כדי לווסת את התמונה הכללית. בסיטואציה דרמטית בזמן מלחמת העולם השנייה, ניתן להראות תמונת אמת: בחיל האספקה הבריטי התגלה פרט משונה, כאשר בחזית מסוימת היה קצין אספקה אגרסיבי שדרש ציוד בתקיפות, הוא קיבל ציוד מעל לכמות הממוצעת, והדבר גרם, כמובן, לחוסר איזון. הפיקוד העליון אינו רואה זאת בעין יפה כי הוא מעוניין להחליט בעצמו כיצד לחלק את הציוד, וכמובן שאיננו מעוניין שיותר ציוד ישלח לגזרה מסוימת רק משום שבאותה גזרה עמד קצין תקיף. אמנם הפיקוד מעדיף קצין אגרסיבי על קצין נכנע ומסכן, אבל אין זה רצוי שהוא ישלוט בחלוקת האספקה לגזרות השונות. סיטואציה תיאטראלית זו מאפשרת הבנת המחקר החדש הנקרא: חקר הביצועים. מחקר זה עסק בשאלה כיצד לווסת תמונה כללית או תצפית כללית לאור בקורות מקומיות ותצפיות מקומיות. האנשים שהמציאו את תורת חקר הביצועים פיתחו תחום זה אחרי מלחמת העולם השנייה כי נותרו בלא פרנסה, והופיעו כיועצים כלכליים ותעשייתיים. התחום התרחב מאוד, וכלכלנים היו מעוניינים בו. בתחום הנפט התברר אחר-כך שתצפיות היו מוטעות, משום שלא חזו את משבר הנפט של שנות ה-70.

קיימות שיטות שונות של תצפיות לטווח ארוך, הניתנות למימוש חזותי לא רק באמצעות קולנוע וטלוויזיה, אלא גם באמצעות התיאטרון.

שיטה ראשונה נקראת שיטת אירועים או שיטת התסריט. לשיטה זו יש ערך אם כותב התסריט אומר במדויק מהן הנחותיו ובונה תצפיותיו באופן הגיוני על-פי הנחות אלו. ככל שגדל מספר התסריטים המבוססים על הנחות שונות, כן אנו מוכנים יותר לעתיד.

השיטה השנייה נקראת "שיטת דלפי" - על-שם האורקל ביוון. היא יותר מורכבת וכך היא מתפקדת: באמצעות שאלונים פונים אל מומחים בשטח ושואלים דעתם, משווים את התשובות באופן סטטיסטי ורואים אילו דעות מקובלות על אנשי מקצוע ואילו אינן מקובלות. שיטה זו די בעייתית משום שהסכמה בין אנשי מקצוע לפעמים תלויה בידע של עובדות מדעיות ולעיתים אין ידע כזה, כך שהסכמה עלולה לנבוע מעצם היותם חבורה סגורה, ממושמעת, הנשמעת לנביא שלה. ואם כך הדבר, אין צורך במומחים ובסטטיסטיקה, כי אפשר לפנות ישירות אל הנביא ולהתייעץ בכתביו.

השיטה השלישית היא שיטת סערת מוחות Brain Storm - מושיבים את כל המומחים ליד שולחן אחד, מספקים להם אווירה טובה בעזרת מוסיקת רקע, אכילה ושתיה, ומבקשים מהם שיגידו כל מה שעולה על דעתם. באווירה נינוחה שכזאת, כאשר אחד מגרה את רעהו לומר דברים פנטסטיים יותר ויותר, עולה לפעמים רעיון מעניין. לא התפוקה חשובה כאן, אלא המסננת, כמובן, כי היא דולה רק את גרגירי הזהב המעטים מתוך הבוץ הגדול. למעשה זו שיטה שאומרת לאנשים להשתמש בדמיון באופן חופשי, כדי להגיע לרמת הישגיו של היוצר התיאטרוני היחיד, ולזו של להקת התיאטרון על כל מרכיביה השונים, בזמן האימפרוביזציה. האילתור הזה הוא למעשה סערת מוחות, סערת כוחות וסערת נפשות בעת ובעונה אחת. דוסטויבסקי עסק ב**פוליפונייה** שהיא השמעת כלל הקולות והדיעות של דמויותיו כדי להביע תקופה חברתית. הוא כמו רבים אחרים, אמר שאדם משתמש בדמיון שלו בדרך הטובה ביותר כשהוא סובל. לעומתו היו אנשים כמו איינשטיין שטענו שאדם חושב באופן הטוב ביותר כשהוא מאוהב ונהנה מהחיים. כל אחד לפי טעמו. אין כאן כללים סגורים.

בתוך מערך זה של 3 שיטות תצפית לטווח ארוך הקיימות, ברור שיש ערך רב למיומנות של היוצרים ונכונותם לשמש כלים בידי המחקר. חשוב לדעת שהמדע הבדיוני התיאטרוני כמו הקולנועי, מציע תסריטים, כפי שכל חוקר בתחומו מציע מחקריו בנושאי המדע והטכנולוגיה. אלה הן 3 השיטות הקיימות, ואין לנו כיום תוכניות לטווח ארוך שניתן לסמוך עליהן. אי אפשר לסמוך על קרל מארכס ולא על תצפיות של מהנדסים היום, מכיוון שכל הטכניקה של תוכניות ותצפיות לטווח קצר מעוגנות בתוכניות לטווח ארוך, והתוכניות לטווח ארוך הן חלשות. והנה שבנו אל השאלה העיקרית: מכאן ברור מאוד שכל המאמינים בשלטון הטכניקה המודרנית - טועים. על מה הם סומכים? שהטכנולוגיה עדיפה על הדמוקרטיה? שעל המומחה לשלוט באדמיניסטרציה ולמלא את מקומו של השליט הנבחר באורח דמוקרטי? הם סומכים על ניבוי לטווח קצר בהנחה שהתוכניות לטווח ארוך הן אמינות. אבל כיוון שהתוכניות לטווח ארוך אינן אמינות, התוכנית לטווח קצר אין בה ממש. כמובן שלא די בדחיית הטכנוקרטיה. השאלה היא כיצד על השלטון לתכנן את המשק? אין תכנון לטווח קצר ללא תכנון אמין לטווח ארוך. ברור גם ההיפך: בלי תוכניות לטווח קצר לא ניתן לתכנן תוכניות לטווח ארוך, כי בינתיים אנחנו צריכים לאכול ולשתות, גם אם איננו מטיבים לעשות זאת. אם כן, קיים מעט חומר על טכנולוגיה של שליטה וניבוי לטווח ארוך. יש הרבה יותר חומר על ניבוי בטווח קצר, בעיקר חומר על תורת ה"קיברנטיקה" ועל התורה הנקראת: "תורת ההחלטות". המילה "קיברנטיקה" באה מן המילה "קברניט" שפירושה מנהיג. המילה הלטינית היא "גוברנאטור", והיא אותה מילה בשפות מערביות מודרניות. הרעיון המרכזי של הקיברנטיקה היה רעיון של "פיד בק" - היוזן חוזר או משוב שהוא שימוש בחלק מן המוצר כדלק.

בעניין הקיברנטיקה החדשה אולי מן הראוי שנוזכיר כאן את קלוד ברנארד (Claude Bernard) (1813-1878) שהיה פיסיולוג צרפתי, וממניחי היסוד של הביולוגיה הניסויית, הביוכימית והמחקר הרפואי המדעי החדש, מחלוצי החשיבה הביולוגית-הפילוסופית החדשה. הוא הטיל ספק באפשרות לפתור בעיות יסוד בפילוסופיה באמצעות המדע - וגם בכל דרך אחרת. אך תרומתו החשובה ביותר למחשבה הביולוגית, כלולה ברעיון "הסביבה הפנימית" (milieu intérieur). הוא הקדים ביובל שנים את השיטות "האורגניזמיות" וה"הוליסטיות" של הביולוגיה החדשה בהכרתו הברורה, שהאורגניזם אינו צירוף של מכאניזמים הפועלים במסגרת התנאים הנקבעים ע"י הכוחות והגורמים של הסביבה, אלא הוא יחידה אחת, שאחדותה ואחידותה מותנות בעיצובה של "סביבה פנימית" עצמית ועצמאית, של מערך מיוחד של גורמים פיסיקו-כימיים, שבו - ובו בלבד - מקויימות פונקציות של המכאניזמים החלקיים ושהוא יציב במידה מרובה בפני השפעת גורמי-חוץ ואינו משתנה מחמת שינוייהם. את הכרתו זו ביטא במשפט: la fixité du milieu intérieur est la condition de la vie libre (יציבות הסביבה הפנימית היא התנאי לחיים החופשיים". במשפטו זה

נעוצים שרשיהן של כל התורות החדישות על ההומאוסטזה באורגניזם ועל האוטונומיה של החיים. לפיו האורגניזם הוא ישות יחידה במינה בעולם של הגופים: כל גילויי פעילותו - החיים - מכוונים למילוייה של משימה אחת: קיום תנאי-החיים בסביבתו הפנימית. אולם האורגניזם ממלא משימה זו לא הודות לגורם תכליתי, אלא ע"י שימוש נאות במכאניזם מסוים, הכפוף לכל חוקי הטבע הדומם. בתפיסת האורגניזם כמכאניזם משיג תכלית קרוב ברנאר לאבי הביולוגיה אריסטו, ואילו מצד שני יש בכך מעין צפיה-מראש של מושגי הקיברנטיקה החדשה ראוי להזכיר בעניין זה שקלוד ברנאר "נמשך לספרות, חיבר 2 מחזות לתיאטרון, שהשתדל להעלותם על הבמה בפאריז" (ליבוביץ, האנציקלופדיה העברית, ט', 1958). מדהים לגלות כי ׀׀׀׀׀׀׀ את קלוד ברנרד ב-200 שנה לערך, עסק במחזהו "טרטיף" בדיוק בשאלה זו. שם בעיית "יציבות הסביבה הפנימית היא התנאי לחיים החופשיים", עולה במשנה מרץ. כאשר טרטיף משתלט על משפחתו של אורוגון, אין ספק שדווקא תמימותו ואמונתו של אורוגון באלוהים, ובשליחו טרטיף, הם-הם הרקע לחוסר היציבות הפנימית של האורגניזם שלו כמכאניזם המשיג תכלית. כניסתו האינטרסנטית של איש הדת, טרטיף, ושליטתו בחייה של המשפחה המארכת, גורמים לקרע ביחסים בין הבעל ואשתו. אנו מגלים אצל ׀׀׀׀׀׀׀ מכאניזם אנושי ברור המאפשר לו להגיע למסקנה שרק אחדות תאפשר חיים בין אורוגון ורעייתו. וזו מסקנתו של קלוד ברנארד, שהאורגניזם אינו צירוף של מכאניזמים הפועלים במסגרת התנאים הנקבעים ע"י הכוחות והגורמים של הסביבה, אלא הוא יחידה אחת, שאחדותה ואחידותה מותנות בעיצובה של "סביבה פנימית" עצמית ועצמאית. ׀׀׀׀׀׀׀ מוכיח את הצורך בסביבה פנימית עצמית ועצמאית. אך אצלו האדם הוא יחידה עצמאית ומאוחדת רק כאשר הוא מבין את המכאניזם המפעיל אותו. רק בסוף המחזה, כאשר אשתו של אורוגון חושפת בפניו את פרצופו האמיתי והנאלח של טרטיף, שעה שטרטיף מפתה אותה ואורוגון נמצא מתחת לשולחן, רק אז ישוב אורוגון אל אשתו כגוף אחד, כאורגניזם מאוחד, מבחינת הסביבה הפנימית העומדת להשתחרר מעולו של טרטיף. אין ספק שקלוד ברנארד שכתב מחזות בעצמו, הכיר היטב את מחזותיו של ׀׀׀׀׀׀׀.

כיצד קרה שבמועד אחד התגלו חקר-ביצועים, קיברנטיקה ותורת-ההחלטות? התשובה לשאלה זו איננה מעניינת כרגע. לנו ברור כי 3 התורות הללו מופיעות כיום בתור מערכת הגותית אחת המבוססת ביסודה על שכל ישר ומהווה למעשה שיפור של חשיבה יומיומית המעלה אותה לעוצמה שלא היתה כמותה קודם-לכן.

תורת ההחלטות קרובה מאוד לשיטת התסריטים, שתארנו קודם. גם היא הומצאת בימי מלחמת העולם השנייה, בצבא האמריקאי. היא מאפשרת יעול יוצא מן הכלל של החלטות. למשל, כאשר מתלבטים אם לצאת למתקפה בשעה כזו או אחרת ההחלטה תלויה בהחלטות מסוימות שניתן, כמובן, לוודא אותן, למשל באמצעות משלוח סיור. אבל גם ההחלטה אם לשלוח סיור או לא, נתונה להחלטה, לבחירה ולשיקולים. כאשר רושמים את כל השיקולים האלה על נייר, ומבררים מהם התנאים המכתיבים שיקול זה או אחר, ומה המחיר או הרווח מהחלטה זו או אחרת, מתקבלות תוצאות מדהימות בפשטותן, מקבלים שיפורים מרחיקי-לכת אפילו במעט הבעיות שנפתרו עד עתה. אבל רוב הבעיות של תורת ההחלטות לא נפתרו.

הקשיים המתמטיים שנערמים אפילו מהנחות פשוטות מאוד הם מרחיקי-לכת, אבל העיקרון של תורת ההחלטות הוא פשוט מאוד. כאשר אדם מניח הנחה ופועל לפיה, נגרם לו רווח אם צדק, והפסד אם לא צדק. אם הוא פועל באופן אחר, יש לו רווח אחר אם צדק, והפסד אחר אם לא צדק. זהו משחק תיאטרוני-מתמטי מובהק. אם אדם לוקח שלוש-ארבע היפותיזות חלופיות אפשריות ומחשב את הרווח וההפסד שבכל אחת מהן, פעם בהנחה שאחת נכונה ופעם בהנחה שהשנייה נכונה, וכן הלאה, הוא מקבל תמונה ברורה יותר על האפשרויות הפתוחות בפניו, מאשר אלמלא עשה את הניתוח הזה. מספר האופציות האפשריות הוא תמיד אין-סופי, כמובן, ורק על ידי הנחות כלליות, ששייכות כמובן לתצפית רחוקת טווח, הוא יכול לצמצם את מספרן למספר שאפשר להתמודד עימו, ולבדוק לפי כל אחת מההנחות הללו, איזו החלטה היא היעילה ביותר. יש מקרים שבהם קל להחליט על בסיס הנחה מסוימת, אם היא נובעת מהנחות כלליות, כי אם ההנחה מוטעית מחיר הטעות נמוך, אבל אם ההנחה אמיתית, אזי הרווח מההחלטה המבוססת עליה גדול. לפעמים אדם מעדיף את האפשרות לא להפסיד כלל על האפשרות להרוויח הרבה. אדם שכספו מועט מאוד לא יקנה כרטיס פיס, אפילו יש סיכוי להרוויח הרבה, כיוון שעכשיו חסרה לו הפרוטה שצריך להשקיעה. ולכן יש הרבה שיקולים מעניינים בתחום זה.

העיקרון שעומד מאחורי הקיברנטיקה, בתורת ההחלטות ובחקר הביצועים הוא שעל הנחות יסוד כלליות בונים מערכת של אופציות אלטרנטיביות. בדיוק כפי שתארנו קודם בשיטת התסריטים ובדרך האילתור של השחקן. השחקן מניח הנחות יסוד כלליות באשר לדמויות שעליו לשחק, אותן הוא שולף מתוך הטקסט הכתוב. האילתור עצמו הוא מערכת של אופציות אלטרנטיביות. כך שניתן לשחק דמות בתוך מערכת כזו, למעשה באין-ספור צורות, על-פי יכולתו של שחקן אחד, בתיאום עם במאי אחד ולהקת שחקנים, כפי שראינו אצל סטניסלבסקי. אך ניתן להחליף את הנתונים ואז הכמות הופכת להיות רבה יותר, לפי מספר השחקנים והבמאים בעולם.

הספרות העוסקת בעיקרון יסודי כללי איננה אומרת מהן ההנחות הכלליות, כי היא מניחה שזה שייך לתאוריה של ניבוי לטווח ארוך. אך האמת היא שאין תאוריה של ניבוי לטווח ארוך. לכן, כל התאוריות שניבאו לטווח קצר מהמרות על הטווח הארוך. וכאשר משתנה התמונה בטווח הארוך, יש צורך חיוני לשנות את כל הניבויים המידיים, ומהר ככל האפשר. בעולם העסקים הדבר ידוע: כל משקיע יודע כאשר חל שינוי רציני בשוק, עליו לחשב את כל חישוביו מחדש. פרט זה חשוב ביותר, משום שהוא מגלה לנו מצב דרמטי מסוכן שבו אנו חיים. המין האנושי מסתכן כאשר כל מדינה זכל קבוצה עושה את החישובים המקומיים המצומצמים שלה לטווח של חצי שנה עד שנה, ואיש אינו יודע לאן מוביל כל המשחק הזה את המין האנושי כולו.

פרק ו'

השכלה מדעית מול כישוף - שתי מסגרות חשיבה במערכת אמנותית אחת.

הפילוסופיה של דקארט (פילוסוף, מתמטיקאי ופיזיקאי) היתה חשובה לא רק להתפתחותה של הפיסיקה הקלאסית, אלא נודעת לה חשיבות רבה בכל תחומי החשיבה המערבית עד ימינו אלה. אמרתו הידועה: "Je pense donc je suis", "cogito ergo sum", "אני חושב משמע אני קיים", הובילה את המערב בצדק, להצמיד את הזהות להכרה. אך היתה אפשרות נוספת שלא נלקחה בחשבון, להצמיד את הזהות לאורגניזם בכללותו. כתוצאה מן החילוק הקרטזיאני, רבים חווים עצמם כ"אני" נבדל השוכן בתוככי גופם (וזאת הגדרה חלקית ל"תיאטרון האני" בניגוד ל"תיאטרון הקולקטיבי", עליו דובר בפרק א'). ההכרה הופרדה מן הגוף והוטל עליה לשלוט בו, ובכך נוצר קונפליקט לכאורה בין ההכרה לבין האינסטינקטים הנשלטים על ידה. כך נחלק כל יחיד למחלקות נוספות במספר רב בהתאם לפעילויותיו, כשרונותיו, רגשותיו, אמונותיו וכו'. וכל אלו מקיימים ביניהם אינספור קונפליקטים הגורמים בלבול ותסכול מתמשכים.

קטיעות פנימית זו משקפת את השקפת האדם על העולם החיצוני הנראה כמצבור של עצמים ומאורעות בודדים. האדם מתיחס אל הסביבה הטבעית כאל חלקים נפרדים שנועדו לניצול בידי קבוצות שונות של בעלי עניין, בעלי אינטרס, בעלי שליטה וכוח קפיטליסטי שיש בידו להרוס כל אידיאל. ההשקפה המקוטעת שייכת לחברה המפוצלת לאומות שונות, גזעים, אמונות וקבוצות פוליטיות. האמונה שכל המקטעים הללו לשעצמם, בסביבתנו ובחברתנו, הם אמנם נפרדים יכולה להיראות לפי פ. קאפרה, כסיבה העיקרית למשברים העכשוויים בתחומי האקולוגיה, החברה והתרבות. הנפרדות ניתקה את האדם מן הטבע ומן הסביבה האנושית. היא הביאה לחלוקה בלתי צודקת של מקורות הטבע וחוללה אי-סדר פוליטי וכלכלי; גלים גואים של אלימות, ספונטניים או ממוסדים, זיהום סביבתי מכוער, שגורמים לפגיעה בבריאות האדם - הפיזית והנפשית, הם מתוצאותיו של תהליך זה. החלוקה הקרטזיאנית והשקפת העולם המכניסטית הביאו תועלת ונוק בעת ובעונה אחת. חלוקה זו הביאה להצלחה בתחומי המדע הקלסי והטכנולוגיה אך היו לה תוצאות חמורות בתחומים אחרים בתרבותנו. מדהים לגלות שהמדע של המאה ה-20, אשר מקורו בהפרדה הקרטזיאנית ובהשקפת העולם המכניסטית ואשר, לאמיתו של דבר, התפתחותו התאפשרה הודות להשקפת עולם זו, מתגבר עתה על הקטיעות שנגזרה עליו על-פי הצדק של המחקר המדעי הטהור, ומחפש את דרכו לקראת אותו רעיון של אפלטון שניסחו היוונים הקדמונים - כפי שראינו אצל אריסטו בשלושת האחדויות ההכרחיות של "סקום, זמן ועלייה" ב"פואטיקה" - ושניסחו גם הפילוסופים מן המזרח. פיתגורס פיתח אמונה מתמטית מיוחדת מאוד. הפילוסופיה שלו החדירה חשיבה לוגית לתחום האמונה, והתפתחות זו היתה בעלת חשיבות מכרעת במערב, לדעת ברטרנד ראסל: "צירוף של מתמטיקה ותיאולוגיה, שתחילתו בפיתגורס, אפיין את אמונת הפילוסופיה ביוון בתקופת ימי הביניים ובעידן החדש של קאנט... אצל אפלטון, סנט אוגוסטין, תומאס אקווינאס, דקארט, שפינוזה ולייבניץ קיים צירוף אינטימי של אמונה וחשיבה, של שאיפות מוראליות והערצה שכלתנית של הנצחי, צירוף אשר מקורו בפיתגורס, והוא מבחין בין התיאולוגיה השכלתנית של אירופה לבין האמונה הישירה והגלויה יותר של אסיה". B. Russell, History of Western Philosophy (Allen & Unwin, London, 1961) מחשבה דומה אנו מוצאים אצל סטיבן גיי גולד (1996), החוזר וטוען, כי בעיקרון אין שום הכרח להתנגדות בעבר בהווה ובעתיד בין המדע לדת, וכי דוגמתיות היא האויב המשותף לשניהם !!!

אולי יפתיע הדבר אם נאמר כי גם הטכנולוגיה המודרנית יש לה יד בתחום הכישוף, באותו מובן שבו איפשרה במידה רבה מימוש חלומות של קוסמים במשמעות, כמובן, של ימי-הביניים. אחד החלומות הידועים ביותר של קוסמים בימי הביניים היה אבן החכמים (האבן הפילוסופאלית), שהופכת כל מתכת פשוטה לזהב. היום אפשר להפוך מתכות פשוטות לזהב, אם כי הדבר יקר מאוד. אבן החכמים היתה גם מעיין הנעורים, וגם אותו גילו במאה שלנו, שהרי תוחלת החיים עלתה לאין שיעור ובארצות המפותחות היא כמעט כפולה מתוחלת החיים של בני-אדם שם, בעבר, ומתוחלת החיים בארצות מפותחות נוסף על כך התגברנו על מחלות ומצוקות רבות. התיאטרון היה מן הראשונים שהאיר עינינו בנידון כבר בתקופה העתיקה של התיאטרון היווני עד כה. למשל, אוריפידס במחזה "נשות יוון" מלגלג על המלחמה ועל הלוחמים הגבריים במיוחד, כילדותיים והרסניים. העובדה שמיליוני אנשים חיים היום בעולם ללא פחד, ללא מצוקת רעב, היא המהפכה-אולי העמוקה ביותר בתולדות המין האנושי, והיא לא קרתה מעצמה אלא בעקבות חלום וכידוע אין תחום שמפתח את נושא החלום יותר מאשר האמנות. ואין אולי תחום באמנות שניתן לממש חלומות אנושיים יותר מאשר התיאטרון, שהוא כולו בנוי על האדם החי ומרכיביו השונים. ולעומת זאת, אולי לא קיים תחום שבו יכולת דמיונית-חלימתית מפותחת יכולה להביא פירות מחקרניים-

יצירתיים רבים יותר מאשר במדע ובטכנולוגיה. כיום כבר אין עוררין על ערכו של החלום והדמיון וחשיבותו בתחום התיאטרון המדע והטכנולוגיה. ראה בעניין זה מחקרי: "שימושו של החלום בהקיץ באמנות התיאטרון ובמדע". ראה את ספרה של הפסיכיאטרית ד"ר הלן שיינפלד, "החלום כראי הנפשי" הוצ' הק. המאוחד (1996). הספר מנסה להסביר מהו חלום וכיצד נוצר. הוא פורש את תולדות הבנת החלום החל מהתרבויות הפרימיטיביות, דרך יוון, רומי ועד פרויד. היא מביאה דוגמאות של חלומות ודרכי פרשנות, של אנשים במצבים שונים, וכן דוגמאות מן האמנות, הספרות והמדע. בספר יש פרק על הדמיון בין שפת החלום לבין שפת האמנות, והשפה של המצב הנפשי סופרים רבים משתמשים בחלימה בהקיץ ובפנטאסיה כדי לאפשר להם ולנו בריחה מן המציאות או שיחרור של מתחים או תחליפי הגשמה. הן מספקות לנו דברים שעשויים להיות שסתומי ביטחון יעילים. הפסיכולוג והמסאי אנתוני סטור Store מדגיש בספרו "הדינמיקה של היצירה" (1986), כי מבחינת התפקיד הטיפולי או המרפא שיצירות ספרות ממלאות, ניתן להשוותן להתפרקות מנטל, לשחרור נפש האדם מדחפים שאינם מוצאים ביטוי בחיי היום-יום. סטור מבחין בין סוגים שונים של יצירות כאלה, נוסח יאן פלמינג והרולד רובינס שהם סיפורי "שסתום ביטחון", לבין טולסטוי ופרוסט המתארים מציאות ושואפים להבין את משמעות החיים. כוח הדמיון שלהם משמש כדי לחזור בעזרתו אל מעבר לתופעות שעל-פני השטח ולהגיע לאמת עמוקה יותר כולנו נהנים מחלומות בהקיץ המספקים לנו הגשמה דמיונית של משאלות, פורקן לכעס ולתוקפנות, חיפוש פתרון לבעיות, הרגעה, בריחה, סיפוק דמיוני, הפגה לשיעמום, גיוון וכו'. אנשי אמנות, פילוסופיה ופסיכולוגיה מצאו שימושים יעילים לדמיון, עד ליכולתו לשמש גם את המדע והמחקר, ראה כיצד רעיון זה התפתח אצל פרופ' כוהן בנושא "ביבליותראפיה" ואצל פרופ' אגסי בתחום הפילוסופיה (ע' 100, 1996). שילר ראה בחלום את החיים עצמם: "לחיות פירושו לחלום, להיות חכם - פירושו לחלום חלומות נעימים". כאן נשאלת השאלה הראשונית לגבי תפקודו של החלום אצל איש התיאטרון. אך מעבר לכך גם נשאלת השאלה ההפוכה: א) האם החלום בהקיץ בורא עולמות בתיאטרון? וכך נותן לנו את מימדיו האמיתיים? ב) וכמובן שהשאלה השנייה מתיחסת גם למימדיו האמיתיים של התיאטרון וגם למימדיו האמיתיים של החלום. אחד החלוצים החשובים היה מורה הדור א.ד. גורדון, שכתב דברי מחשבה וסדר חברתי, והיה אמן בנפשו: "גדול הוא החלום, גדול כחללו של עולם שאנחנו נושאים את נפשנו אליו". וקיימות בתחום זה כמה תפיסות יותר מסטיות שקשורות לנושא הכישוף: כמו למשל זו של חליל ג'ובראן: "שים אמונד בחלומותיך כי בהם חבוי שער הנצח".

בתחום המחקרי אנו מוצאים את ג'רום זינגר Singer, J.L. "The inner world of daydreaming" N.Y. Harper (1975). ואת אריק קלינגר Klinger Eric, "Daydreaming, Using Waking Fantasy" L.A. Jeremy P. Tarcher (1990). שניהם ידועים

כחשובי החוקרים של החלימה בהקיץ. הם כותבים במחקריהם כי במחצית מן היום בני-אדם

מתעלה מחצית שעות הערות שלהם בחלימה בהקיץ. פרויד מדגיש כי בחלימה בהקיץ נמצא את מילוי המשאלה, מלחמה בתסכול, בנחיתות, במצוקה ובזעם. זו הדרך היחידה להתפתחות החשיבה של הילדים. מרביתנו נאחזים בה כמקור לסיפוק, ריגוש, העשרה, שעשוע, פורקן, בריחה. למעשה אנו חיים בשני עולמות בו בזמן - עולם המציאות ועולם החלימה בהקיץ. אלו הם רק כמה מן הכלים החינוכיים ששימשו אותי במחלקה להוראת המדעים, בטכניון, כאשר הוכחתי כי ניתן לשפר למידה וקליטת חומר באמצעות הבנה יסודית של החשיבה האנושית כחשיבה חלומית-תמונתית-קולנועית-תסריטאית. מכאן הגעתי למסקנה כי ניתן ללמד את התלמידים והסטודנטים המתקשים בתחומי המדע והטכנולוגיה, באמצעי המחשה המבוססים על המחזה-תיאטרונית-תסריטאית-חלומית, על-פי דגם צורת החשיבה של "החלימה בהקיץ", המהווה 50% משעות הערות שלנו.

כל אדם חולם את המציאות בה יחייה, ממציא אותה. לכן גם כל מדען וטכנולוג חולם בהקיץ את מחקריו ואת תוצאות מחקריו. איננו מגלים את המציאות, אנו בוראים אותה. לכן גם המדען צריך לאחוז באותם אמצעים של דמיון וחלימה בהקיץ כדי לברוא את תוצאות מחקריו, כדי לגלות מציאויות חדשות ובלתי-ידועות. עליו להיות יצירתי. ארווין שרודינגר מדגיש: "תמונת העולם של כל אדם הינה ותמיד תהייה פרי יצירה של מוחו ולא ניתן להוכיח שיש לה קיום אחר כלשהו". (כמובן, הרשימה בתחום זה של החלום והדמיון גדולה והנושאים רבים ומגוונים מאוד, כולל בתיאטרון בפסיכולוגיה, אך גם ברפואה, במעבדת השינה בטכניון למשל, תחומים אלה רחבים מאוד ולא ניתן לפרטם במסמך קצר זה).

האדם שחלם את חלום המהפכה שהזכרנו בתחילת הפרק (פחות פחד ורעב) הוא פרנסיס בייקון Sir Francis Bacon, אבי תורת ההשכלה. תורת ההשכלה קשורה בשמם של שני אנשים, של בייקון ושל תלמידו רנה דקארט René Descartes הצרפתי. היתה מחלוקת בין תלמידיהם באשר לשיטת

המחקר המדעי ולביסוסו. מחלוקת זו איננה מענייננו משום שאיננו עוסקים בפילוסופיה של המדע. חשוב לדעת שבייקון פעל בשני מישורים: (א) תקף את הכישוף התקפה פראית, והצהיר כי כל המכשפים הינם שקרנים ורמאים, פושעים וגנבים. ויש לזכור שכינויו אלה חלו כמעט על כל האינטליגנציה, כי האסטרונומים היו אסטרוולוגים, הרופאים היו בוודאי אלכימאים, והכימאים היו אלכימאים. לא היו כמעט אינטלקטואלים, פרט אולי באוניברסיטה ובכנסיות, והם היו במצב מנוון מאוד. (ב) בייקון שנא את האוניברסיטאות מעומק ליבו ובזו להן. הוא ראה בהן את הסיבה לקיפאון הידע, להרס כל אפשרות של קידמה, מפני שמלמדים בהן היום את מה שלימדו בהם תמול-שלוש בתוספת כמה פלפולים. הוא שנא את הקוסמים, שהיו חופשיים יותר ובעלי דמיון, מפני שהיו יומרניים, אבל ליבו היה עימם. הוא לא התנגד לקסם, אלא ליומרת הקוסם. הוא הסכים שיעשו זהב או שימצאו את מעיין הנעורים, אבל התנגד למצב שבו אדם אומר שהוא יכול לעשות זהב כשאינו יכול, או למצב שבו רופא אומר שיכול להחזיר את הנעורים כאשר אינו יכול.

הרעיון שהמדע הוא קסם טוב מקסם, הוא הרעיון של בייקון והוא יסוד ההשכלה. תורת ההשכלה אמרה שאם אדם ישליך את היומרות השיקריות שלו ואת הרעיונות המאובנים שלמד באוניברסיטה ויפתח את ליבו אל הטבע כמות שהוא, אז יבין אותו טוב יותר. הטבע אצל בייקון הוא אשה. במקום לומר "חזר אחרי הטבע" אמר "חזר אחרי האמת". האשה היא האמת, לכן "חזר אחריה ועשה את רצונה והיא תגלה לך את חסדיה", זהו ביטוי משחקי תיאטראלי מימי הביניים שמשמעו כמובן לעשות אהבה. (אצל פ. קאפרה אנו קוראים ביקורת חריפה על יחסו זה של בייקון לאשה, 1996). הסימבוליזם המיני של בייקון היה חלק ממסורת הקבלה שהיתה מקובלת בזמנו בשילוב עם ספרות האהבה, ספרות החיזור של חצרות המלכות ובמת התיאטרון. התאוריה החשובה שבאה לידי ביטוי כאן היא שהדרך הטובה ביותר להשגת מטרה היא לא אונס וכפייה אלא פיתוי, ודרך הפיתוי הטובה ביותר היא להישמע. הישמע לה על מנת שתתן לך מחסדיה.

אין ספק שגם בימינו, תיאטרון שמטפל בתחום התקשורת הבין-אישית, מגלה לנו מה רבה חשיבותה של ההקשבה ההדדית, על מנת להגדיל את יכולת האדם לקלוט במדויק את חברו בתחום המילה והתנועה, ובעיקר במה שמתחבא מאחורי הבעות אנושיות קבועות, שניתן לחזור עליהן. כישורים אלה נרכשים באמצעות טכניקות נלמדות של אומנות, חזרות מעשיות והתבוננות בפרטי-פרטים ממרחק, התבוננות אסתטית. התבוננות אסתטית איננה נרכשת בקלות, יש צורך בטוהר מידות מוסרי ובטוהר גופני ונפשי כדי להשיגה. זו אותה התבוננות המאפשרת לאיש

התיאטרון להפעיל מרכיבים מנוגדים בתוך מערכת של "הרמוניה של ניגודים" (לפי לאיוס אגרי "The Art of Dramatic Writing", Lajos Egri המומחה למרכיבי הכתיבה הדרמטית האמריקאית). רעיון ההתבוננות מופיע בצורה אחרת בתפיסה הבודהיסטית כפי שבאה לידי ביטוי אצל ד.ט. סוזוקי: "ההתבוננות ממלאה תפקיד מרכזי בהכרתו של הבודהיסט, מאחר שהסתכלות היא מיסודי הידיעה. לא תיתכן ידיעה בלא הסתכלות. כל ידע מקורו בהתבוננות. ידיעה והתבוננות יימצאו אפוא קשורים בהוראת הבודהיזם. לפיכך בסופו של דבר הפילוסופיה הבודהיסטית מנחה לראות את המציאות כפי שהיא. לראות משמע לחוות הארה". D. T. Suzuki, "Outlines of Mahayana Buddhism" (Schocken Books, New York, 1963). דוגמה אחרת של תובנה אינטואיטיבית

ספונטנית הן ה**בדיחות** בשבריר של שנייה, שבו אתה מבין בדיחה, אתה חווה רגע של 'הארה'. ידוע היטב שרגע זה חייב להופיע ספונטנית, כלומר, הוא אינו ניתן להשגה על ידי הסברת הבדיחה, דהיינו על ידי אנליזה אינטלקטואלית. ההבנה האינטואיטיבית היא פתאומית לפי לאו טסה. קיימת הקבלה בין הבנה רוחנית ובין הבנת בדיחה, כאשר חודרים אינטואיטיבית לטבעה של בדיחה וחווים את צהלת הצחוק שהבדיחה אמורה לשחרר (בדומה לקתארזיס התיאטרוני בדרמה ובקומדיה, כפי שהוסבר כבר אצל אריסטו ב"פואטיקה"). הקבלה זו בין בדיחה ורוחניות מובנת היטב לאנשים נאורים, משום שהם בדרך כלל בעלי חוש הומור. "היזן" משופע בסיפורים משעשעים ואנקדוטות, ובטאו טה ציינג אנו קוראים מפי לאו טסה: "לולא עורך את צחוקנו, לא היה ראוי להיות טאו".

Lao Tzu, Tao Te Ching, trans. Ch'u Ta-Kao (Allen & Unwin, London, 1970)

הרעיון המרכזי של בייקון הוא שהמדע הוא אקסטאזה, בדומה לאקסטאזה מינית, רעיון המופיע בכל ספרות הקבלה, כמובן. ספרות זו היתה חלק מספרות הכישוף בעולם המערבי: הקבלה האלכימית, הרפואה והאסטרוולוגיה כאחת. בייקון ינק מהספרות הזו, ואכן לא התנגד לרעיונותיה היסודיים, אלא התנגד ליומרתה. הוא הציע להחליף את היומרה של ידיעה ויכולת להביא גאולה בצניעות ובענווה. רצוי שהחוקר יהיה צנוע ועניו, תמים לב וטהור לב, ויתרכז בשימת לב לפרטי-פרטים, להרבה מאוד אמיתות קטנטנות ואז האמת הגדולה תתגלה לו, כך יהיו לו כל המכונות, כל מעיינות הנעורים, כל הפירות היפים, בריאות הגוף והנפש ואריכות ימים. (אריכות ימים היתה חשובה במיוחד אצל בייקון והוא כתב עליה 3 ספרים).

הרעיונות של בייקון נראו נאיביים ופרימיטיביים, ומקורם בעצם בתורת הקבלה. המקובל המעשי הוא טכנולוגי, ומטרתו להביא גאולה לעולם. הוא יודע את הקסם, את הלחשים שיביאו גאולה לעולם. נשאלת השאלה, מדוע אין הוא מצליח להביא גאולה לעולם? שלמה מימון, אחד המשכילים היהודים בשנת 1800, כתב באוטוביוגרפיה שלו שבצעירותו ניסה להביא גאולה ולא הצליח. היות שהיה לו זיכרון מוחלט, הוא בדק ומצא שאמר נכון את כל הלחשים. משהגיע למסקנה שלא הצליח בדבר שהאמין בו, יצא ל"תרבות רעה", נעשה משכיל, עבר לתרבות הגויים, אף כי נשאר יהודי כל ימיו ועסק בפילוסופיה ובמדע. (בנושא הביוגרפיות, התיאטרון שימש מכשיר יעיל, ובמיוחד בתחום ההשוואתי שבו מדובר בפרק זה).

לתיאטרון יש יתרון המאפשר לו לבטא אמונות דת, מצד אחד ומדע מצד שני. לפי ד. ה. סוזוקי: "הניגוד המביך לדרך המחשבה המקובלת מקורו בעובדה שעלינו להשתמש בשפה כדי להעביר לזולת את חוויותינו הפנימיות אשר על פי טבען נשגבות הן מהשפה" D. T. Suzuki, "On Indian Mahayana Buddhism", ed. Edward Conze (Harper & Row, New York 1968).

אצל וורנר הייזנברג מצאנו: "הקושי של השפה הוא אכן אמיתי. אנו רוצים לדבר בדרך כלשהי אודות המבנה של האטומים... אולם איננו יכולים לדבר על אטומים בשפה המקובלת". בעיות השפה שבפניהן ניצב איש האמונה הדתי הן בדיוק אותן בעיות שבפניהן ניצב הפיזיקאי המודרני (קאפרה ע' 48, 1996). בשני הציטוטים של סוזוקי על בודהיזם ושל הייזנברג, על פיזיקה אטומית, שני הקטעים כמעט זהים. גם הפיזיקאי וגם הדתי מעוניינים להפיץ את הידע שברשותם, וכאשר הם עושים זאת באמצעות מילים היגדיהם פרדוקסליים ורצופים סתירות לוגיות. פרדוקסים אלה מאפיינים את כל התורות הדתיות ומאז ראשית המאה הם מאפיינים גם את הפיזיקה. התיאטרון, אם כן הוא כלי ביטוי ראשון ויחיד במינו להביא לידי ביטוי את הניגודים הפנימיים בכל אחת מדמויותיו על הבמה, כאשר דמות מייצגת עקרונות של דת או מדע. וכן הוא כלי לביטוי חזותי של אחדות ניגודים. המאפשר להוציא מן המרכיבים הבימתיים את הפרדוקסים שלהם, כמו את אחדותם. הבהרה דרמטית וחזותית של פרדוקסים בדת ובמדע, יכולה לקבל ביטוי תנועתי, מוסיקאלי וצבעוני (בתיאטרון, בקולנוע ובערוץ 8) אשר יאפשר הבנה רחבה ומעסיקה

כלומר שאינו מצליח לקלוט את החומר בצורה מילולית בלבד. לזן בודהיזם יש גם כן כישרון מיוחד להפקת מסרים מתוך סתירות של תקשורת מילולית בלבד, באמצעות שיטת הטאואיזם הם פיתחו שיטות עבודה בלתי-מילוליות. "קואני" הם חידות חסרות פשר המתוכננות בקפידה וייעודן להביא את תלמיד הזן בדרך דרמטית להכרת מגבלותיה של החשיבה השכלתנית. וכך אפשר אולי לומר גם באשר לפיסיקה האטומית שסיפקה למדע אפשרות להתמודד עם החוויה הבלתי חושית של מבנה האטום, אשר בחדירה לתוכו עבר המדע אל מעבר לדמיון חושינו, ומכאן קשיי הביטוי המילוליים. גם המדע מתמודד עם ההיבטים הפרדוקסליים כאשר דימויו מתקרבים לאלה של הדת.

איך קרה שכל המקובלים שקדמו למימון הכירו את אותם קסמים ולחשים ואף שלא הביאו גאולה נשארו מקובלים? התשובה היא שכדי שהלחש יצליח, האדם צריך להיות צנוע ועניו. כאשר אדם צנוע לובש יהירות בעקבות התפקיד הנעלה שלקח על עצמו, אין ביכולתו להביא גאולה לעולם. סיפור זה נמצא בסיפור התיאטרלי על רבי יוסף דה לה ריינה, שיצא לתרבות רעה, ובסופו של דבר התאבד בקפיצה מחומת עכו. הסיפור מתואר ככישוף וקסם, כלומר, הוא תפס את השטן והצליח לאחוז בו באזיקים ואז זחה עליו דעתו. השטן ניצל את רגע החולשה והשתחרר. (ראה משה נתן, "כישוף נגד מוות" על התיאטרון של ניסים אלוני, ערך זאב שצקי, הוצ' ק. מאוחד, 1996)

אנו מוצאים אצל בייקון גאולה בידיעת הטבע, כי ידיעה היא שליטה אמיתית. סיסמתו הידועה ביותר היתה: Knowledge is Power - ידיעה היא הכוח. הדרך להביא גאולה היא גילוי האמת. המדען מחפש את האמת, אם זחה עליו דעתו אינו ראוי לגלות את האמת. הוא נכשל, ודווקא משום כך הוא מתיימר להיות בעל האמת. זו תורת הדעות הקדומות של בייקון. אדם מחפש את האמת, אבל איננו מוצא אותה. ברגע מסוים הסבל הנפשי שלו כה גדול, עד שהוא מצהיר שהוא מצא את האמת והוא מעמיד תלמידים ומראה באותות ובמופתים שהתורה שלו היא אמת. למתחרו יש תורה מנוגדת, והוא מנסה להראות שהוא בעל האמת: לכל אחד מהם טענות משלו, ולטענות אלה אין רגלים, כי כל אחד קודם מאמין ברעיון שלו ואחר-כך מוכיח שהוא אמת. זה אסור. אלא שתפקידו של התיאטרון הוא לאפשר לטענות מנוגדות לבוא לידי ביטוי, גם לשיקריות וגם לאמיתיות, אם כי בסופו של דבר יש כיוון של במאי ומחזאי ויש בחירה אחת. לפי בייקון אין צורך להאמין בטיעון אלא יש להטיל ספק גמור בכל הטיעונים, ולהתחיל מ"טבולה רזה", מלוח נקי שלא כתוב עליו דבר. לאט-לאט יש לכתוב רק אמיתות קטנות, פשוטות, או לפי דקארט - אמיתות חשובות ויסודיות, ולפתח לאט-לאט מדע ודאי בכל שלב. דרך זו איטית אבל בטוחה וסופה שתגיע

רחוק. הרעיון הזה הוא גם רעיון דתי המופיע בספרות של כל הדתות. ותר על מנת לרכוש, ותר על כל רכושך, היה עני ברוח ואז אלוהים יתן לך אושר. על כן ברור שבייקון פיתח את מה שקוראים היום "דת המדע", שטענתה היסודית היא שאמנם מטרת הכישוף רצויה, אבל דרך הכישוף פסולה, כי הקוסם המעמיד פנים, הוא נוכל, שקרן, רמאי. בניגוד לשחקן או לבמאי התיאטרון שבזכות אומנותו ויכולתו להתבונן ממרחק אסתטי, רצוי שיעשה מאמצים להיות עניו וצנוע כדי להגיע אל מרכיבי הטוהר וכדי להעמיד על הבמה גם את המדען וגם את המכשף ביחד, זה מול זה כשוויים מבחינת זכות הביטוי שלהם בתיאטרון. הוא איננו בעד אחד הצדדים ואיננו מבטל אותם מיסודם. הוא בודק אותם בתהליך של התבוננות אסתטית חוקרת, לומדת ומסיקת מסקנות תחילה, ואחר-כך מתוך הזדהות והיכרות פנימית. בנוסף לזה התיאטרון מעניק לשני הצדדים יכולות, שיטות וטכניקות כדי לפתח את כושר הדיבור והביטוי, על-מנת להציג את עמדתו של כל צד וצד בצורה הברורה והמשכנעת ביותר. התיאטרון משכלל את יכולתם של המשתמשים בו (סטודנטים בטכניון, או **מרצים שחפוניינים לפתח כישורי הוראה, לחשב**) לעמוד בפני קהל בזמן הגשת פרויקט, לחוש ביטחון בימתי, להתגבר על פחד קהל, לפתח יכולות דרמטיים על-מנת לרתק את הצופים, גם באמצעות בדיחות ומשחקי-תיאטרון ממש (אלו נושאים נוספים כמובן, שהם פועל יוצא של פעילות תיאטרונית ענפה ומוצלחת בת למעלה מ-10 שנים בטכניון).

במוקדם או במאוחר התפתח חקר החברה, נחקרו תרבויות פרימיטיביות שעד היום הן מלאות כישוף וקסם. פיטר ברוק נסע עם תיאטרוננו למשך 3 חודשים כדי לחקור את השבטים באפריקה וללמוד את תרבותם, יוגיניו בארבה טיפל בנושאים אנתרופולוגיים במזרח אסיה והוציא אנציקלופדיה עם חוקרי תיאטרון בנידון. פרופסור באוניברסיטת ת"א, סיפר בנוכחותי באחד משיעוריו, כי הוא בעצמו גדל בירושלים באווירה של קסם. לו, לאמו ולדודתו קראו את כף היד ומצאו סימנים בכל דבר. אביו היה תמיד רואה כל מיני סימנים מעבר לרחוב. אמנם הוא גדל באווירה של קסם בילדותו, אבל גם באווירה מדעית, כי בבית-הספר העברי למדו גם מעט מדעי הטבע, ביולוגיה ופיסיקה, כך שהוא גדל בין 2 עולמות. אבל מעבר לרחוב שלו, אצל השבטים הבדווים בסיני, שנחקרו על ידי אנתרופולוגים, שם וודאי קיים רק כישוף. המדע אינו מופיע אצלם כלל, פרט למוצרי המוגמרים שאין ביכולתם להתמודד עימם אלא לקבלם כמות שהם.

החוקרים בתחום מדעי החברה נתקלו בחברות פרימיטיביות, והיו צריכים ללמוד את מערכות הכישוף שלהן ואת דעותיהן אודות כישוף. השאלה הקשה שהתעוררה, האם ניתן לבטל את הכישוף בכל חברה כזו, ולטעון שהוא שקר ושטות? האם צריך למחוק אותו בכלל כאילו לא היה? הרי המנהיגים הרוחניים של חברות פשוטות אלה הם אנשים רציניים החיים במעגל של קסם מבחינתם. אין לבטלם אלא להתייחס ברצינות לאנשים רציניים אלה, שאין להם מושג במדע, שאף אינם יודעים קרוא וכתוב, אך הם אכן מאמינים באמת ובתמים בשדים וברוחות. כאן עוררו שאלה יסודיות, מהן האמונות היסודיות של הכישוף? יש לזכור שכישוף שונה מחברה לחברה, משבט לשבט ואפילו ממשפחה למשפחה. מה משותף לאמונה בקמיעות, בלחשים ובאבקות של שיקויי אהבה וכו'? הדעה המקובלת היא שכנראה המשותף הוא ה"האנימיזם". אנימה בלטינית פירושה נפש. (קרבן גוסטאב

111 עסק בנושא זה בהרחבה בכתביו, והקדיש תשומת לב מירבית לנושא החלומות). אנימיזם היא הדעה שלכל דבר יש נפש משלו, והיא נפוצה ביותר במרבית החברות שאין בהן ידיעת קרוא וכתוב, ולא שום מגע עם המדע. בחברות כאלה נראה כל עץ וכל מעיין כבעל נפש. גם **היוונים הקדמונים** ראו נפש, המדריאר, בכל שיח או עץ; בכל מעיין ראו נפש, נימפה; בכל שדה ראו נפש או סאטיר. העולם של הפרימיטיבים הוא עולם חי. המיוחד לעולם החי הזה הוא שיש לו כוונות טובות ורעות והן עשויות או עלולות להשפיע על גורל האדם. לכן עליו להשביע את הנפשות הרבות האלה וללחוש להן לחשים, כדי לשכנע אותן לא לגרום לו רעה. לא כל שכן צריך לבטל עין רעה של אנשים אחרים, שבוודאי יש להם כוונות, לא פחות מאשר לעצים ולאבנים. (אצל 111 קיימת חלוקה נוספת של אנימוס ואנימה, אך נושא זה דורש הרחבה במקום אחר).

האם אפשר להתייחס לדעות כאלה כאל דעות שוות-ערך לדעות המדעיות? המשכיל כמובן, מלגלג על דעות אלה וחש עליונות עצומה כלפי האנשים הפשוטים הללו האומרים שיש נפש למעיין. המשכילים ישאלו, האם אפשר להראות את הנפש הזו? האם נבדק איזה לחש משפיע ואיזה לא? המשכיל סבור שדעות אלה חשיבותן ברורה מאוד: היא מטמטמת את מאמיניה, ולכן ברור לו: הפרימיטיביים הם מטומטמים. זה פירוש המילה פרימיטיב. יש להם תחושה נעימה לומר שהעולם המודרני הוא עולם של ידע, של הבנה, של שליטה, ואילו העולם האחר הוא עולם נחשל כמו עולמם של אבות אבותינו, שלא ידעו דבר. פתיחותו של התיאטרון בעניין זה גדולה במיוחד, משום שחוקרי התיאטרון האנתרופולוגי מעולם לא התעלמו מן הממצאים של הפרימיטיבים והעלו אותם על הבמה. כך בארבה Barba המנתח באנציקלופדיה שלו, יחד עם מומחים אחרים, את המרכיבים

המדעיים באמנויות המזרח וכך ברוק Brook לומד באפריקה גם את תחום הטקסים והפולחנים של המכשפים והקוסמים. ברוק תעד את מחקרו בסרט בן שעה, ללא דיעות קדומות, מתוך פתיחות ואין הבחינה של החומר מוטלת בספק כאשר החוקר מוצא בו מימצאים שונים מאלה שהקוסם מוכן להכיר בהם, כי אחרת זה הרי עלול להיות ממש מגוחך. אם חוקר יפסיק מחקריו משום שממצאיו מעמידים בסימן שאלה את דתו ולאומיותו, למשל, סימן שאיננו חוקר אמיתי.

אצל החוקרים האנתרופולוגיים נמצא יחס שונה לפרימיטיבים. החוקר סר אדוארד אוונס-פריצ'אד Sir Edward Evans-Pritchard, אנתרופולוג חשוב, במחקרו משנות ה-30 בסודן, מהידועים ביותר, על שבט סודני. השבט נקרא "זנדה" או "אזנדה" (ה-א' היא ה' הידועה אצלם) ועליו כתב בספרו ב-1937 אודות כישוף, המוכיח כי המכשפים בזנדה הגונים ולא טיפשים. כאשר הם רוצים להתיעץ באוראקל, הם הולכים להתיעץ אצל התרנגולות, למשל. מתברר לפי מחקרו שהם אינם מאמינים סתם, ללא חוש ביקורת, בכל כישוף. אבל אין להם ביקורת כלפי מערכת הכישוף עצמה. אם מנסים להסביר להם שהכישוף עצמו, אפשר שאינו נכון, אין הם מבינים. זאת אומרת, הלך החשיבה שלהם הוא כישופי, אבל בתוך מערכת חשיבה כישופית הם מסוגלים גם לביקורת, לחשיבה אינטליגנטית. מכאן יוצא שיש מסגרות חשיבה שונות, ומסגרת החשיבה המדעית היא רק אחת מני רבות. מנקודת המבט של המדען כמובן שהמכשף אינו צודק, מנקודת המבט של המכשף המדען אינו צודק. נוצר מין איזון שהתיאטרון בא ומאפשר לצופה לבחון, לבחור, לנתח, לבקר, לבדוק היטב את שני הצדדים המנוגדים במערכת העימות על כל מרכיביהם, לפני הסקת המסקנות. זוהי המערכת שהזכרנו קודם בשם "הרמוניה של ניגודים" לפי אגרי Egi בתיאטרון. המבנה הכישופי על כל הלחשים שבו, הקסמים והאמונות הוא מבנה תיאטרוני פאר-אקסלנס. הקהילה השבטית איננה רק מתבוננת בתופעות הכישוף ובחשיבה הכישופית, היא מהווה חלק בלתי נפרד מן האירוע. היא שותף קבוע, היא שחקן מזדהה. כאן קהל הנוכחים המאמין לקוסמים לא ילך לרופא אחר אלא ל-Witch-Doctor מכשף-רופא, של שבטו. כאן הקהל איננו מסוגל להגיע לדרגת התבוננות אסתטית, בגלל מעורבות נפשית מסורתית. בעוד שיתכן שאיש מערב כולל האנתרופולוג פריצ'אד, לא יוותר על רפואה מערבית. מדובר אם כן בשני סוגי תיאטרון. המערבי-מדעי המאמין בכוח הרפואה המודרנית, והמזרחי-דרומי-שבטי שבו תהליך הריפוי מלווה באמונה של החולה ביכולתו חסרת הגבולות של המכשף-רופא. ניסיון תיאטרוני בשנת 1993 בפסטיבל עכו, היתה ההצגה "עונת הנדידה אל הצפון" מאת הסופר הסודני טייב סאלח, בבימוי שלי ובמשחקו של מוחמד בכרי. ההצגה בודקת את התרבות הדרומית (סודן) הנ"ל, בעימות עם התרבות המערבית (לונדון) הנ"ל.

אלא שאנו מגלים גם מן הצד השני, מן הצד המערבי, תיאטרון בעל איכויות תיאטרליות כישופיות, שאנו מכנים אותן: הטכנולוגיה המודרנית. ולא רק זאת אלא שאנו בטוחים שהכישוף המערבי טוב יותר מהכישוף השבטי. בכישוף השבטי, סיטואציות תיאטרוניות רבות, לא מפתיעות איש: כאשר אדם אירופאי נסע באפריקה ושבט פרימיטיבי תפס אותו ורצו לבשלו. (השבטים הפרימיטיביים אינם אוכלי אדם, בניגוד למקובל, אלא מבשלים למטרות טקסיות בלבד, זאת אומרת תיאטרליות מסורתית שיחסה אל החיים שונה מזה שבמערב). האירופאי חלץ את מגפיו והם נבהלו כי ראו בזה כישוף, כי לא ידעו שהמגפיים אינם חלק נפרד של גופו הפיזי. סיטואציה דרמטית אחרת היא של איש מערבי שידע לנבא על ליקוי לבנה. אפשר שהיה זה קפיטן קוק... לכן, גם מנקודת המבט של הפרימיטיבי יש יתרון למערבי, כי הכישוף שלו טוב ומוצלח יותר. הדבר מתבטא באופן חריף בעניין ד"ר סון יט-סון Sun Yat-sen, אבי סין הלאומנית ואבי סין הקומוניסטית כאחת. בעצמו רכש חינוך מערבי באוניברסיטת הונג-קונג והיה רופא, אך בנפשו פנימה היה קונפוציאני והאמין ביתרון התרבות הסינית על המערב. הוא סבר כי למען עצמאותה, סין חייבת לקבל מהמערב אך ורק את הכישוף המערבי - רובים, ולהשתמש בהם כדי להשליט את הפילוסופיה הסינית המצויינת לדעתו, על העולם כולו.

כך מתעוררת שאלה מעניינת מאוד: האם ניתן לקבל מן המערב נשק ללא השכלה? אין הכוונה לחוכמה ודעת, אלא להשכלה במובן של בייקון, מדע מערבי, אסתטיקה של תיאטרון מערבי, פילוסופיה מדעית מערבית, בוז לקונפוציוניזם, או האם אפשר לקבל נשק מערבי ולשדך אותו עם קונפוציאניזם? שאלה חמורה זו עומדת בפנינו היום והיא דורשת פתרון דחוף. אפילו בישראל, שתרבותה היהודית היא חלק מן התרבות המערבית, יש ניסיון לבנות ייחודיות ישראלית משלנו, יחד עם תעשייה עתירת מדע, ועלינו להחליט כיצד ניתן לשמר את הייחודיות היהודית ואת הייחודיות המזרח-תיכונית עם האוניברסאליות המדעית. כל עוד האוניברסאליות המדעית מתרכזת באטומים ובאצות ובתעשיית מזון, אפשר אולי להתפשר קצת, אם כי אפילו בתעשיית מזון יש קשיים, כי מזון שאוכל מוסלמי שונה ממזון שאוכל הינדי. (למוסלמי אסור לאכול חזיר ולהינדי אסור לאכול בקר). אבל כאשר השיטה המדעית ("הכישוף") חודרת לכל התחומים, כולל הילודה

וחיי המין, שהרי הילודה וחיי המין עדיין קשורים זה בזה (אף כי נראה שבעתיד לא יהיה צורך בחיי מין למען הילודה) מובן שעלינו לשאול האם אפשר לשמור על טכניקות ספציפיות יחד עם שימוש בטכניקות אוניברסאליות הקשורות לתעשיות עתירות מדע.

דייר סון אמנם נכשל. סין הפכה קומוניסטית. למרות הייחודיות של מארכס בהשוואה לפילוסופים קודמים או מאוחרים ממנו, ודאי שמארכס היה משכיל, וקיבל את דעותיו של בייקון שכישוף משמעו שטויות והבלים, שהמדע מתקדם לאין ערוך לעומתו, ושעתיד המין האנושי הוא ורוד בגלל פיתוח המדע ופיתוח הטכנולוגיה כחלק מן המדע, והודות לאיזון שיוצרת האמנות בין דת ומדע, בין מרכיבי "הכישוף" המערבי למזרחי. כי היום האמונה בקידמה המודרנית איננה כה פופולרית כפי שנהוג לחשוב בישראל. אחרי מהפכות מדע רציניות, אחרי משברים עולמיים חמורים, אחרי שזו הפעם הראשונה שניתנה בידי המין האנושי היכולת להרוס את עצמו סופית, אם באמצעות הרס הסביבה ופגיעה אקולוגית ואם באמצעות פצצות אימתניות יותר מפצצות גרעיניות, הביטחון שכאלו המדע מביא קידמה הולך ופוחת. היום מדברים לא על קידמה אלא על תקווה לקידמה, וזה אכן משהו אחר לגמרי

על סמך מה אנו מסכימים עם מדעיות המדע? עם יתרון המדע? מדוע אנו חושבים שהעולם המודרני עדיף מן העולם הפרימיטיבי הבא לידי ביטוי למשל בסרט: "זורבה היווני", שחיי פשוטים והשתמש בטכניקות פרימיטיביות מאוד ומיוחדות לאיים היווניים, ועדיפות מהרבה בחינות על מירוץ עכברים מערבי? אם אנו מסכימים עם אוונס-פריציאד שאמר במחקרו, שלמכשף צורת חשיבה כישופית ובתוכה הוא חושב באופן נורמלי, ולמדען צורת חשיבה מדעית ובתוכה הוא חושב באופן נורמלי, ואין הבדל בין המדען והמכשף בצורת החשיבה אלא במסגרת החשיבה, אזי השאלה היא איך בוחרים מסגרת, שהרי החשיבה נעשית בתוך המסגרת, משמע שהמסגרת סודמת לחשיבה. מדוע מקבלים את המסגרת? הוגי דעות רבים וגם פרופ' ישעיהו ליבוביץ' יאמרו: מאחר שחשיבה ביקורתית היא בתוך מסגרת, יש לקבל מסגרת באורח בלתי-ביקורתית. אם לא נקבל מסגרת לא נוכל להתחיל לחשוב. אדם יכול לבחור לפי רצונו כל מסגרת ובאופן שרירותי על פי אמונתו בלבד, ובתוך המסגרת יוכל לחשוב באופן שיטתי וביקורתית. אם המסגרת היא מדעית - יקבל מדע, ואיתה גם טכנולוגיה מדעית. אם המסגרת היא כישופית, יקבל כישוף ואיתה טכנולוגיה כישופית. אם המסגרת היא אמנותית, כפי שראינו להלן, יקבל חשיבה כישופית מצד אחד ומדעית מצד שני, ויהיה מסוגל לפתח חשיבה כישופית מצד אחד ומדעית מצד שני, בתוכו ומחוצה לו באיזון מתמיד בין שתי צורות החשיבה והטכנולוגיה. זוהי חשיבה אסתטית-אמנותית שאיננה מערבת את מרכיביה ושומרת על איזון מתמיד ומחנך כאשר מדובר במוסד אקדמי-חינוכי.

פרק ז':

תקשורת בלתי-מילולית, שפת גוף ונפש באסתטיקה של התיאטרון

מאחר ועמדנו על כמה מרכיבים מדעיים בתחום התיאטרון, ניתן לחשוף עוד כמה בתיאטרון המעבדה (בארבה, גרוטובסקי וברוק) כמו ברוב עבודות המחקר בהן קיימת הגדרה מעשית במובן של תהייה-שאלה, ניסוי-בדיקה, תוצאות-מסקנות. בהגדרת התיאטרון כאדם והאדם כתיאטרון ("אוריאל זוהר: "התיאטרון הוא יצור חי", "סטודיו" מס. 20, עמ' 28-29 (1991). וכן בעובדה שהחיים הם תיאטרון והתיאטרון הוא החיים, Nicolas EVREINOFF: "Le théâtre dans la vie", Ed. Stock, Paris, (1930), חוזקה הנחה זו. בחלוקת תיאטרון האני, בין עצמיות ואישיות, קיימת תת-חלוקה של רוח וחומר. מסקנה, כל המרכיבים קיימים באדם, ואין בחומר רק טוב או רק רע. באדם קיימת תת-חלוקה נוספת של גברי ונשי, למעלה ולמטה, מתקשר מילולית ובלתי-מילולית עפ"י הגדרות פויאטוס פרננדו Fernando Poyatos, "New Perspectives in Nonverbal Communication", Studies in Cultural Anthropology, Social Psychology, Linguistics, Literature, and Semiotics. Ch. 10, pp. 315-335, "Nonverbal Communication in the Theater: the Playwright-Actor-Spectator Relationship", Pergamon Press, Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris, Frankfurt, (1983).

מעבר למחשבה שהתיאטרון הוא אדם, שהוא לא רק אולם סגור, מאחר והוסרו קירותיו, נמצא את שיאו הפיזי-חיצוני, ברחוב, בצורתו "הבלתי-נראית" על-פי אוגוסטו בואל. וכן אצל פיטר ברוק, ראה ספרו: BROOK Peter, "L'Espace vide", Seuil, Paris, (1977) (ובעברית), פיטר ברוק, "החלל הריק" הוצאת אור-עם, ת"א, (1992). התיאטרון ככלי תקשורת מתווך, בין האל והצופים. כך שתיאטרון זו השתקפות אדם המתבונן במראה ומשחק משחקי תקשורת בין עצמיות ואישיות. **לדוגמה:** נסעתי בכביש ועצרתי ליד הרמזור. כמתבונן ראיתי נהגת מתאפרת ומביטה במראה נון-סטופ, עם או בלי מודעות אלי, למתבונן. היתה תחושה של שיחה פנימית בינה לבין עצמה: "אני יפה? אני מתאפרת כמו שצריך? צריך להוסיף עוד גוון של צבע." **סוג א'** של דיאלוג בלתי-נראה, בין הדמות המבצעת (הבלתי-מודעת למתבונן בה) לבין עצמה. כאילו היה בתוכה דיאלוג בין 2 אני. **סוג ב'**, בינה ובין דמות הצופה המתבונן מבחוץ, ובמידה מסויימת מנחה (כשהיא מודעת למתבונן) ומכוון את התנהגויותיהם של המושאים להתבוננותו... הדיאלוג-מונולוג פנימי זה שהיא מקיימת עם עצמה, מעורר תהיות: מהו ה"עצמה" הזה? האם יש בתוכנו 2 אני, למען הדיאלוג עם עצמנו? ואם אחד מהם הוא נפש, מהו השני?

ליבוביץ, בספרו: "גוף ונפש, הבעיה הפסיכופיזית", הוצ' משרד הביטחון, האוניברסיטה המשודרת וגל"צ (1982) מצליח לחדד את 2 המרכיבים של רוח וחומר עד למיצוי הבנתם. נפש=בוח, גוף=חומר. האם זה מספק? בהיסטוריה היו דיונים רחבים על ההשפעות הפסיכופיזיות, על השפעות הנפש על הגוף. ליבוביץ שואל: האם הגוף הוא המשפיע על הנפש, או להיפך? דקארט René Descartes, "Principes de la philosophie", et "Discours de la méthode", Paris, (1637), דגל בהשפעת הגוף על הנפש: "המוח מפריש מחשבות כשם שהכליה מפרישה שתן". (ליבוביץ אומר שזוהי אימרתם של פיסיולוגים פסבדו-פילוסופים מסוימים (ע' 204, בין מדע לפילוסופיה, 1987). יש אחרים, כולל מיסטיקאים שחשבו: הנפש היא המשפיעה על התהליכים הגופניים. ליבוביץ מגיע בהגדרותיו לשיא: "**הגוף הוא רשות היחיד, והנפש היא רשות הרבים**". איך יתכן שהנפש היא רשות הרבים? עד כה ראינו את הנפש כדבר שהוא הכי שלי... ליבוביץ נותן **דוגמה 1:** המוח מתייחס לגוף וההפעלה של המוח, מי שמפעיל את המוח, מי שמפרש את הפעילות של המוח, זו הנפש. מצד אחד, דוגמת המכונה. הגוף, המוח פועל על פי פעולת המכונה. כמו למשל השעון (ליבוביץ 1982). אם נוטלים את אחד המרכיבים שלו, הקפיץ, המנוע, המחוגים, הוא לא יהיה מסוגל לבצע את הפונקציה של להראות לנו את הזמן והשעה כי משהו יחסר. כך כל מכונה הפועלת בגוף מסויים כשיחסר בה מרכיב אחד, לא תוכל לפעול ולבצע את הפונקציה לו נועדה. מצד שני, ליבוביץ כמומחה וכחוקר מוח האדם מתאר תופעה מדהימה, כאשר נפגע חלק אחד של המוח, הפונקציה של המוח ממשיכה להיות מבוצעת על ידי המוח בכללותו. יש מקרים בהם חלק מסוים ניזוק במוח ולמרות זאת המוח ממשיך לתפקד בכללותו. המוח מצליח לבצע את הפעולות במקום אותו חלק שניזוק. למרות שדבר זה נראה בלתי-אפשרי אם לוקחים את החלק הראשון של ההוכחה על המכונה שהיא הגוף, שהוא המוח. במציאות האנושית אנו מכירים תופעה זאת, למרות שבתחום המכני של המכונה לא מכירים זאת. קיימת כאן אפשרות להתערבות של הנפש בתהליכים המוחיים. הנפש עוזרת למוח לתפקד, למרות שחלק מסוים שלו נפגם. בחלוקה זו בין 2 המרכיבים, לא ערכנו הפרדה סכמטית בין מוח לנפש כאילו אין קשר ביניהם, להיפך. קיימת אחדות בין המרכיבים באדם. 2 החלקים קיימים באדם כאחדות אחת ומשולבת. **דוגמה 2:** במשחק השח-מט כאשר שחקן מפסיד כלי. יש בשח-מט מושג שהכלי הוא איכות וגם כמות. כלי הוא כמות כי יש כמות מסויימת של קצינים, מלכה ומלך.

זו כמות נתונה מראש. בהפסד של סוס, רץ או צריח, אתה מפסיד איכות. שחקנים שעשו טעות והפסידו כלי, ניצחו. ליבוביץ מביא את דוגמת בובי פישר שנהג להקריב בכוונה כלי אחד, כדי להטעות את היריב בדרך המשחק והחשיבה ולשנות את כל מערך ההפתעה, ההגנה, ההתקפה והאסטרטגיה של המשחק. המקריב כלי של איכות וכמות עשוי לנצח, משום שהיריב לא השכיל להבין שחוקי המשחק השתנו. נוצר מצב חדש של ניתוח, חשיבה ואיכות משחקית אחרת. המקריב איכות מפעיל את הכלים הקיימים באופן אחר מזה שנהג להפעילם קודם לכן, לפני שהופסד או הוקרב הכלי בכוונה. זו צורה חדשה להפעלת כלים בכמות קטנה יותר, המסוגלת לבצע את אותה איכות של כל הכלים. (וראו קב' כדור-רגל בת 10 שחקנים, כאשר שחקן מוצא מהמגרש ע"י שופט, מנצחת קבוצה בת 11 שחקנים, בתחרות בינלאומית).

שפת הנפש הבלתי-מילולית מתבטאת כשנפש נמצאת מאחורי כל מערך השח-מט, של המוח, מאפשרת לאדם, למרות או בזכות אובדן כלי של כמות ואיכות, להפעיל מערך שלם קטן יותר (כמותית) מזה של היריב, במצב של יוזמה, בצורה שתביא לו הישג גדול יותר וניצחון. אחרת לא היה מקריב את הכלי. אצל פישר, כאשר החליט להקריב כלי של איכות, המהלך המחושב הזה היה מכניס אותו למתח אישי מסוים, הזדחק בו בעוצמה רבה יותר להפעיל כישורים מחשבתיים נוספים, כדי לנצח בזכות ההקרבה הזאת. בשח-מט אנו לא חושבים שכושר הפעילות והחשיבה של כלי השח-מט עצמם הוא שהשיג את הניצחון, הכלים לבדם לא יכולים לזוז ממקומם. הם זקוקים לאדם. בהבנת המשחק, והפעלתו באופן אחר, ביכולת של תיקון הפגם אחרי שינוי מערכות טוטאלי, מתגלה יכולת הנפש שמעבר לגוף. ליבוביץ נדהם מהמקרה במוח שנפגם. למרות ביטול פונקציה בגוף, יש לאדם יכולת לתקן את הפגם והפונקציה באמצעות משהו רחב יותר שדואג לכלל, לרשות הרבים... גם על ידי תיקון חומרי - ולא רק על ידי תיקון הריקמה שניזוקה - אלא גם בשינוי הכולל של תוכנית הפעילות של האדם.

מכאן עלינו לנסות להבין שהאדם הוא תיאטרון והתיאטרון אדם במובן התקשורת-דיאלוגי של הנפש המסוגלת למלא פונקציות למרות הקטע הפגום. זו איננה דרך ההתמקדות של גרוטובסקי בגוף, ההפוכה לתפיסה של ליבוביץ. ליבוביץ נותן ל-2 המרכיבים את יכולת ההתפתחות שלהם. אצל גרוטובסקי ובארבה, הרוב יבוא ממרכיביה של שפת הגוף. אצל ליבוביץ וברוק, כ-50% לפחות, הם נפש. אך יש לנקוט זהירות, כדי לא להשליך על כל מודל מכני, את הדוגמאות הנייל.

שתי הדוגמאות של ליבוביץ, מחזקות הגדרתנו בהבחנה בין אישיות לעצמיות. כשהאישיות היא משמעויות תקשורתיות המכוונות אל הגוף ולכן האישיות היא רשות היחיד לעומת זאת, העצמיות היא פיתוח המשמעויות והתקשורת של הנפש עם הרוח, ולכן העצמיות היא רשות הרבים. במובן זה, העצמיות היא כל הפעולות התקשורתיות המילוליות והבלתי-מילוליות שבאות בהקשרים עם האישיות והרוח (ברוק), במטרה לשרת את הרבים, את האחר. תפיסה זו מלמדת כי יש בתוכנו רשות רבים הדואגת לפעילותנו גם כאשר דבר מסוים פגום. ומבחינת החברה, הכוונה לקבוצת יחידים שמפעילה את עצמיותה כדי לדאוג למחסורו של יחיד שאינו מסוגל לתפקד. בעוד תפקיד האישיות לדאוג ליחיד. וכך גילינו את מוגבלותה של האישיות שאיננה יכולה לדאוג לרבים, מעצם טבעה.

נזכיר כי השאלה מהם מרכיבי תיאטרון האני, נובעת מאותה דוגמה של שני סוגי הדיאלוג במכונית, של המתאפרת המודעת לצופה והבלתי-מודעת. אצל הבמאים גרוטובסקי וחנוך לוין אנו מוצאים טיפול במרכיבי החומר, הגוף, של האישיות (המשולש של מטה) ולא של העצמיות (המשולש של מעלה). בחלוקה ל-2 משולשים, התכוונו לומר כי שני המונחים של העצמיות והאישיות אינם מונחים פיזיים בלבד, ולכל אחד מהם בסיס זהה, שהרי אין הפרדה בין מוח, לגוף ולנפש. אבל יש התייחסות ברמה אחרת אל מוח, גוף ונפש במימד האישיות לעומת מימד העצמיות.

ליבוביץ עורך ויכוח עם עצמו ועם סביבתו כדי לבחון מי קובע? מהי הראשוניות באדם, הגוף או הנפש? בוויכוח הזה 3 מרכיבים למשולש למעלה (רשות רבים) 3 של מטה (רשות יחיד). 3 המרכיבים הם אמנותית ומדע (P.I.A) של מטה. במה שונה P.I.A של מעלה מא. I.P של מעלה? במובן

ליבוביץ מרכיבי P.I.A למעלה; יכולים לפעמים למלא את החוסר או את הפגם של מטה, אך לא להיפך. אלה של מטה לא יכולים למלא מרכיבים שחסרים למעלה. מרכיבי הכלים של השח-מט בלי הראש החושב, לא יוכלו לפעול. אך כאשר יש לך יותר כלים, יותר כמות ויותר איכות, יכולתך לנצח גדולה יותר. מבחינת התיאטרון, מדובר ביותר שחקנים ואביזרים, כמותית ואילו איכותית, כושר משחקי טוב יותר, תקשורת כוללת ומוחלטת. בגוף האדם אפשר להשוות זאת למצב של חולי ובריאות. לכן, מרכיבי גוף במצב בריא יוכלו למלא חוסר בנפש. כמו במשפט הידוע "נפש בריאה בגוף בריא", שניתן גם לומר אותו הפוך: "גוף בריא בנפש בריאה".

הויכוח על ראשוניות השפעתם של אחד משני המרכיבים, הוא אין-סופי. ימשיכו

הרציונאליסטים לפי תפיסת המאה ה-20, כל דבר שהוא נגיעה בנפש לדעתם, הוא תופעה סוביקטיבית, חשיבה, תחושה, זיכרון, רצון, רגש, יצרים, מצבי-רוח. כל חשיבה לגבי מוח היא לעולם נתונים אובייקטיביים נתפסים כקטגוריה של פיסיקה וכימיה כמו בהגדרות המדע. אבל בין שלושת מרכיבי האמנות הדת והמדע קיים מאבק של תחרות בן אלפי שנים. המאבק שאנו מטפלים בו איננו מתמקד בתחום שבו כל אחד רוצה להעביר אליו יותר קונים: של שמלות... אלא זהו דיון בנושא הבנת האדם כאנרגיה תקשורתית הודות לכלים של האמנות, הדת והמדע הקיימים בתוכנו (בכך אחד מאיתנו קיימים הגוף, הנפש והסוח, המקבילים: מדע=סוח. דת=נפש).

אמנות=גוף). כאשר מדען טוען שהתיאטרון המדעי הוא אי-רציונאלי, הוא טועה באשר להגדרת הרציונאליות. בעוד שהאי-רציונאליות של התקשורת בתיאטרון היא מרכזו ועיקרו של התיאטרון, ניתן לומר כי למעשה, זו הרציונאליות של הנפש. כי בתיאטרון אנו מטפלים בעיקר בנפש. האובייקטיביות של הרציונליזם התיאטרוני הוא בעצם היותו שיא הסוביקטיביות, ולמבנה הזה יש רציונאליות משלו. יתכן שניתן להגדיר את הרציונאליות של הנפש כאותו חלק באדם שמבטא את העצמיות שהיא המשולש העליון של א.ד.מ. הרציונאליות של הנפש היא אותה יכולת לתקשר כאשר חלק גופני לא מתפקד ובכל זאת להפעיל את כל תפקודי המוח, בדוגמה של ליבוביץ. האם זוהי פעולה רציונאלית יותר מן הפעולה הנפשית של התיאטרון? כאשר המדע והפילוסופיה, יאמרו שהקטע הזה הוא אי-רציונאלי, נשיב כי ליבוביץ מיצג את המדע. גם אם נתבונן בתחום הספרות, הדת והאמנות, נגלה שהם ממוקמים במדעי-הרוח. אם "מדעי-הרוח" אינם מדע, מדוע מכנים אותם "מדע"?

כאשר מפתחים נושאים דתיים בתיאטרון: מנקודת מבט של המיתוסים כפי שמטפלים בהם גרוטובסקי, בארבה, ברוק, ואפילו אוגוסטו בואל בדרכו השונה, במקרים אלה לא משנה מהי נקודת המוצא. אפשר להתייחס אל חומר מן הפילוסופיה, (ראה פרופ' שלמה בידרמן: "קווי-יסוד של הפילוסופיה היהודית", הוצאת משרד הביטחון, האוניברסיטה המשודרת וגל"צ (1980), מן הנצרות, היהדות, כתבי אפלטון, אריסטו, פיתגורס, הרמס, אורפיאוס, קרישנה, רם, בודהה, משה, מוחמד, ישו וכל אותם מורים שיצרו את הדת. הדרך התיאטרונית היחידה להבין ולמצות את שיאי התקשורת של התיאטרון הדתי, היא ללכת עד הסוף עם המרכיבים הנפשיים-דתיים שקיימים בתיאטרון האדם. לשם כך, יש להכיר את האישיות והעצמיות על כל מרכיביהן. לפעמים מרכיבים אלה נראים פשוטים על-מנת שקליטתם בתודעה תעשה בדרך קלה ביותר. אצל ברוק שהעצמיות בשיאה היא תקשורת בלתי-נראית פשוטה וטבעית של הנפש עם האלוהות. בדת, האני האלוהי קיים באדם, אצל המאמין. אצל החילוני זהו הקשר עם האני הנעלה והמפותח ביותר שקיים ברשות הרבים. זהו האני-הנוסף, הכולל בתוכו את כל "האני" בחברה האנושית.

ההתמודדות בין 2 המשולשים, קיימת בכל אחד מאיתנו בין המדע, הדת והאמנות שבתוכנו. בחינת הבעייתיות של התקשורת הדתית תבוצא מנקודת מבטו של המאמין, אולי-אפילו מתוך מחשבה שלא רק אנחנו חיים ביקום ואולי חיים יצורים נוספים בכוכבים מרוחקים. החוקר יביט על האדם לא כיצור יחיד אלא מתוך נקודת המבט של ליבוביץ האומר שהנפש היא רשות הרבים. דהיינו, מעבר לגוף הפיזי של היחיד יש מקום (במה) רחב ממנו, אשר לכל אחד מאיתנו נגיעה בו בדרך זו או אחרת, הנקרא רשות הרבים, שהגדרנו כ"תיאטרון קולקטיבי". זאת אומרת שקיימת במה שכולנו מתבוננים בה, כל אחד מכיסאו, מגופו הפיזי, עימו אנו מקיימים תקשורת מודעת או בלתי-מודעת, על-סמך דוגמת המתאפרת ברכבה; תקשורת נראית ובלתי-נראית, על-סמך בואל; ותקשורת בין היחיד לרשות הרבים, על-סמך ליבוביץ וברוק. ההתרחשות על במה זו איננה מנותקת מן המתבוננים בה, והם חלק בלתי-נפרד ממנה. השאלה: האם יש לה ערך מוסרי?

בעניין הקולקטיביות חשוב לציין כמה משפטים מספרו של יובל נאמן (1984): "...הרמה הבאה עוסקת בקולקטיבים, כגון גרעין אטום המורכב מחלקיקים. אנו יכולים להמשיך ולתאר רמות קולקטיביות גבוהות יותר, כמו למשל, גביש המורכב מאטומים רבים, עד שנגיע לרמה הגבוהה ביותר - הקוסמולוגיה, העוסקת ביקום כולו" (ע' 119).

א. הבמאי בתיאטרון מתקשר ידע, כסורה.

לבמה קולקטיבית זו יש כמה נפשות (אני) ואם כולן עובדות על-פי העקרונות שהוגדרו במאמרי:

"התיאטרון הקולקטיבי של אוגוסטו בואלי", (ראה ספריו: BOAL Augusto, "Stop! C'est Magique", Coll. L'Echappée belle, Hachette-Littérature, Paris (1980). BOAL Augusto, Théâtre de l'opprimé, Maspéro, Paris, (1980). BOAL Augusto, "Jeux pour acteurs et non acteurs - pratique du Théâtre de l'opprimé", Librairie François Maspéro, Paris, (1978).) הרי שיש לה נטייה לקבל תודעה רחבה יותר מזו שכוללת את כל הגופים והמוחות העובדים בצילה. בעוד היחיד, בתחום עבודת השחקן, מפתח עצמו על-סמך התפיסה הדתית והקולקטיבית. מנקודה זו, תפקיד הבמאי הוא כתפקיד

הכומר, הרב, דהיינו מקום מרכזי בקבוצה. בעבר היה זה תפקידו של השחקן הראשי שניהל את הלהקה, כמו מולייר ושקספיר. תפקידו להיות במרכז, בדיוק כמו השמש, שכל תזווה שלה לכיוון אחת הפלנטות האחרות עלולה להביא להרס של המערכות. באופן סמלי, בתזווה אל אחת הפלנטות, הכוונה למשוא פנים, להתאהבותו של הבמאי ביחיד והעדפתו על האחרים. נטיה כזו גוררת אהדיה מאבקי-כוח בכיוון ההרס, כי אין יודעים כיצד להשתמש באירועים הללו כדי למלא את המצבר, לחדש את האנרגיות. הבמאי הוא כמורה לשחקניו. למורה יש גם משמעויות נוספות, בה במידה שהוא עובד בהשפעת שיטות רוחניות, כמו גרוטובסקי, בק, מאלינה, בארבה, ופיטר ברוק בספרי: "פגישות עם פיטר ברוק" הוצ' זוהר, ת"א (1990) ועוד. זהו דימוי הבמאי כמורה, כאדם בעל איכויות מיוחדות וכלי-עבודה תקשורתיים הכלולים בהגדרות לאיכות ולכמות (כמו בשח-מט). זהו אדם שמלמד את שחקניו, בעל ידע רחב בתחומי ה-P.T.A., איכות מיוחדת רגשית ונפשית, אמירה משלו בתחום התנועה, הקצב, בעל ידע בשפת הגוף והנפש ומעל הכול יכולת להעביר ולתרגם את החומר לשפת שומעיו. הוא מכיר את סף הקליטה של קהליו. הוא פילוסוף ואמן המכיר את מגבלותיו.

1) ברוק: רשות היחיד יראה מפני רשות רבים כשרונית

מה קורה לאדם יחודי, יוצא דופן? כפי שקרה לברוק עם המחקר והיצירה הרוחנית בפאריז. החלו לתקוף ולבקר אותו, בעיקר האנגלים שלא התרגלו לדרך החדשה והמקורית. הקולקטיב האנגלי תקף רשות יחיד, בגלל אישיותו ועצמיותו היחודיים. הפריע לאנגלים שיצא לרעות בשדות זרים. זו תזווה של שמש מן המרכז, אבל האם מי שקובעים את המרכז הם התלמידים, או המורה? ברוק הקים תיאטרון בינלאומי שיהווה מיקרו-קוסמוס לעולם, שממנו מדענים, אנתרופולוגים וחוקרי תיאטרון יוכלו להסיק מסקנות על האדם בכללותו. כמו בסיפור על איש בעל עין אחת, בן לשבט של בעלי-עין אחת, שיוצא לראשונה מכפרו ופוגש אנשים עם שתי עיניים. כאשר הוא שב לביתו הוא מספר לכולם בהתרגשות שפגש מפלצות נוראיות עם שתי עיניים, במקום אחת: "זה לא נורמאלי, צריך לתקוף ולתלוש להם את העין המיותרת" וכו'. זהו היחס המילולי-תקשורתי שבו נתקלת עצמיות יוצאת-דופן בחברתנו, מי שמתקשר עימנו בזכות איכויות וכשרונות נפשיים שאינם מקובלים על הרוב. מאבק כזה ורצון להרוג את המיוחד והיוצא דופן, קיים אצל כל אחד ולכן צריך לחנך אותו.

באנגליה העלה ברוק את ההצגות המהוללות ביותר, כמנהל האמנותי של תיאטרון "הרויאל שקספיר קומפאני", וכבמאי מפורסם ומבוקש. מ-1968, החל לבנות לעצמו קריירה בפאריז. מתמקד בהקמת להקה לעבודת מחקר, לקראת הנסיעה לאפריקה, ב-1972, ויישום מחקר על השפה התיאטרונית הבלתי-מלולית והבינלאומית (שפה הכוללת צלילים, קול והברות, אך איננה שפת מלים, אלא תנועה והתנהגות). בתקופה בת 6 שנים יוצא בפאריז עם הופעות חד-פעמיות לקהל מזדמן, ברחוב, או למוזמנים וקרובים. תיאטרוננו הופך להיות מעבדה לניסיונות מחקרניים.

על-פי הגדרת פרופ' ג'ורג' באנו בספרו הרבים על ברוק (בצרפתית). ראשונים מגיבים בביקורת נוקבת הם מי שנתקפים בהלם, בפחד, אם בגלל גדולתו של היוצר ואם בגלל החשש שאיכות עבודתו תאפיל עליהם ותקטין את חשיבותם ואיכות עבודתם. זה הפחד של האישיות. הם נסגרים כלפיו ובמצב זה אין תקשורת. רבים יתחילו להאבק בו באמצעי-התקשורת, כדי להוליח שאין לו כשרונות ושהוא לא מתאים לתקן שלהם, ז"א לנורמה. מהי הנורמה? להיות כמו הרוב. ואם בוחנים את הרוב מסביבו, מגלים שהרוב הם חיות. אך עצם היות הרוב חיות והעובדה שהחיות תוקפות את האיש הכשרוני, עדיין אינם תנאים התחלתיים הכרחיים למורה-דרך. הפרק בדרו של ברוק רק מלמד אותנו על מוגבלותה של החברה, המתרעמת על במאי ברמה כזו, עם כשרון שהוכח, במיוחד לאור שינוי כיווני מחקריו. קנאתה זו מגלה לנו שברוק היה בדרו החוצה, מן המצב שנחשב נורמה אל נורמה אחרת. הנורמה האחרת של ברוק היתה מחקר רוחני של שפת, כניסה מודעת אל מסורת המורים הדגולים, לימוד מיתוסים ותרבויות בעולם כדי לשכלל, לפתוח אופקים בתרבותו של השחקן והצופה. המאפיין את ברוק הוא יכולתו לשנות כיוון, לשנות את עצמו ולהיות מסוגל להשתנות עם שחקניו וקהליו. מכאן אפשר שבדרגות הגבוהות של המוכשרים, נבחין בין 2 סוגי תקשורת:

א) הסוג היהירותי (חנן במחזה "די בוק" מאת אנסקי), הבטוח שמגיע לו הכול, כי הוא שיא הכשרונות הפאראפסיכולוגיים והוא יצליח להשיג את לאה, בזכות הצומות, התפילות והידע הקבליסטי - דבר לא יעמוד בדרכו. זו דרגה שבה בדרך כלל לא משיגים הרבה, דרגת "אני ואפסי עוד", אני יודע הכול ואז הוא מסתכל על האחרים מלמעלה, כירודים וחסרי כישרון.

ב) סוג המוכשרים באמת, שברוק הוא הסמל מבחינתנו. כישרוני שמצליח לתרגם בתיאטרון חלק מכשרונותיו, ולא עומד מהצד כדי לבקר את האחרים. מממש את הידע שחקר במשך כל השנים, במעבדה, שהיא שדה לתהייה, לניסוי ובדיקה. התוצאות והמסקנות באות בתחום העבודה בשטח ועם בני-אדם אחרים, אלה שמבצעים את הנקלט ואלה שצופים בתהליך. במפגש זה בתיאטרון

הבמה אי-אפשר להסתיר את האמת של העבודה המעבדתית. שפת הגוף אוסרת את האמת על האדם יותר מן השפה המילולית.

ג) בין פיטר ברוק ומורה דגול. (ברוק איננו יכול להיחשב למורה דגול כמשה רבנו, למשל). אמנם יש המתחייבים אליו כך, כאל עצמיות נעלה. יש להקה שמקשיבה לו, שמבצעת את מחקריו, אבל גם מזינה אותו באופן כזה שגם הוא מוכן לקלוט ידע מאחרים, זאת אומרת להעמיד לרשות הרבים את הגוף שלו, וללמוד לברוק אלפי קוראים, מאות שכותבים אליו, אלפי צופים, אוהדים ומעריצים וביניהם גם תלמידים שהולכים אחריו בעיניים עצומות. חשיבותו של ברוק כמורה, ביכולתו למנוע את העיניים העצומות, את שפת הגוף הממושמת מדי. חשיבותו בסירובו לקבל את הכינוי: גורו, מורה דגול, מורה-דרך. (ראה מאמרי על א.ד.גורדון: אוריאל זוהר: "ליל העשרים", מחזה קולקטיבי ואינטימי, לאור משנתו של א.ד. גורדון, "עלי-שיח" מס. 35, עמ' 117-131, ת"א (1995). אוריאל זוהר: "השפעת אי"ד גורדון על התיאטרון הקולקטיבי" "עיתון 77", מס. 171, עמ' 18-22, 43, ת"א (1994). אוריאל זוהר, "התיאטרון האוניברסאלי המשתמע ממשנתו של א.ד.גורדון", "מאזנים", כרך ס"ט, גליון מס. 5, עמ' 22-27, תל-אביב, (1995) וכו'... אבל בהרצאותיו, יש לו ידע רחב על העולם, על התיאטרון ובמיוחד על עצמו. ברוק הולך בדרכה של מסורת החניכות. בדרכו בפאריז יש השפעות מצד מורי-הדרך שלו, כמו בסרט שביים: "פגישות עם אנשים יוצאי דופן" (1979). הסרט עוסק במסע אל התקשורת הפנימית עם שפת הנפש. אנו מגלים זאת בהבנה שמגלה ברוק לתהליכים הפסיכולוגים של דמות המורה. בשלב מסוים ברוק מתחיל לתפקד כמורה לגבי שחקניו, תלמידיו ומעריציו הרבים. מאותו רגע שהפך את עבודתו לבית-מלאכה, מאותו רגע שהפסיק לחקור את עצמו ומסכים שהאני הוא מושא למחקר של שפת הגוף, האישיות. שכלי התיאטרון הם כלים לתקשורת בינו לבין התרבות, לכן האני הפרטי כבר לא מעניין אותו. הוא נתון כולו ברשות הרבים, באני הקולקטיבי, בעצמיות. השיטה החדשה בתיאטרון, כבר איננה של המורים שלו. המחקר על "תיאטרון האכזריות" של ארטו ב-1963 באנגליה, מפתח את שיטתו של ארטו ("התיאטרון וכפילו" הוצאת בבל, מיסודה של ביתן, ת"א, 1996). מתקופת פאריז ואילך אינו מקדיש עבודתו לאיש כזה או אחר, אלא לבדיקת התקשורת הבלתי-מילולית של הנשמה עם הגוף.

2) גרוטובסקי: ללכת בעיניים עצומות, להתנזר, להיות "סופר-בובה", כדי לשנות את האדם,

את שפת הגוף

גרוטובסקי הרחיק לכת יותר מברוק. שם עצמו במרכז, לא רק במקום השמש, אלא גם במקום האלוהים. (בק עבד בשיויון זכויות עם ג'ודית מאלינה, העיקרון הנשי המשלים)-אם כן, מהם הקריטריונים לבחינת עבודת הבמאים למען רשות הרבים ?

גרוטובסקי הקים ב-1993 מעבדה באיטליה, בחר 7 שחקנים וניתק אותם באופן מוחלט מתרבותם, משורשיהם, כדי שיהפכו להיות "טבולה-רזה", כפלסטלינה בידי. כופה התנזרות מן העבר וההווה האישי ולעיתים גם במשך שנה שלמה, מונע מהם את האפשרות לדבר ביניהם על דרך עבודתו ועל תרגיליו. משטר ברזל שרק יחידי סגולה יעמדו בו. כוונתו ברורה ואולי נכונה מאוד, מבחינת התיאטרון. הוא לא אומר: "אתה חייב לבוא אליי". הוא בוחר בך מתוך אלפים המעוניינים ללמוד אצלו. איננו מכריח אותך עד לרגע שהחליט לבחור בך ונתקבלת ללמוד אצלו. אבל מרגע שהחלה העבודה אתה ככלי בידי. אדוארד גורדון קריג קרא לשחקן המעולה: "סופר-בובה" בספרו באנגלית ובצרפתית: E. Gordon CRAIG, "Le Théâtre en marche", Gallimard, Paris (1964) משמע מדובר באדם שמסוגל לגמישות ולחוסר התחשבות עם כאבו, לנתינה טוטאלית בידי המפעיל אותו, כמו בובה, כמו מכונה. קריג התכוון ל"סופר-מן" והבמאים מימשו לעיתים רחוקות את תורתו. גרוטובסקי הוא אחד מאלה המתרגם את קריג ומשכנע תלמידיו ששפת הגוף היא כל-יכול. שליטה בשפת הגוף תביא להם את האלוהים, מבחינתנו, את רשות הרבים. שליטתו בשחקניו מעוררת יראה ופחד. זהו תיאטרון קבוצתי-כתתי, המוביל לכיוונים והשפעות שאדם צעיר אין לו נוגדנים חזקים דיים כדי שיוכל להתנגד לו. כך משיג גרוטובסקי את מטרת התקשורת האמנותית: לשנות את האדם. כל תיאטרון הוא השפעה, התכנסות אנשים המובלים בידי מנהיג. גם אם הבמאי אינו "רוחני" במובן האידיאולוגי של המלה, הרי הוא משתמש באותם מרכיבים וכלים (של האישיות, לא העצמיות) כמו המורה הרוחני. השאלה מהם המרכיבים שאתה מוכן ללכת עימם ומהו הגבול של ההליכה בעיניים עצומות, במערכת שבין במאי ושחקן, כאשר הבמאי הוא מורה ?

ב. שליטה ב"חטאת" של שפת הגוף

באוניברסיטה אנו רואים מצב שבו מורה יכול להיות גם אמן. הוא גם במאי, וגם מרצה, הוא משחק מספר תפקידים ויכול להפעיל השפעתו על התלמיד. אך מי קובע מהי השפעה מזיקה ? האם כל דבר שאיננו יהדות, מזיק ? שאם כן, אין מקום לתיאטרון במדינת ישראל. הסטודנט

הצעיר מעוניין לקבל השפעות, המורה מעוניין להשפיע וכבר יש לנו מערכת בסיסית של קח ותן, פולט וקולט, של חילופי מידע ותקשורת ברמה התחלתית. כאן לא נעצרת ההשפעה. במאי רוחני משפיע על דרך-חיים ולא רק על הליכה שמאלה וימינה על הבמה, בצעדי ריקוד או שירה. השאלה היא מה משפיע יותר, לחוות מעשי רצח ואונס שנעשים על הבמה ללא תורת-חיים, או תורת-חיים שמובילה את האדם הצעיר להכיר את עצמו, להכיר את הצללים שבאישיותו. לדעת שיש בתוכך דחפים לאונס ורצח וללמוד כיצד לחיות עימם כדי לנטרלם... לתת לאינסטינקטים החייתיים שקיימים אצל כל אחד מאיתנו את המסלול המאפשר לחיות עימם בשלום... כדי לנתב את האנרגיות החייתיות, המיניות, הפראיות, הרצחניות אל מסלול שבו הן תעבורנה שינוי טוטאלי ואתה תשלוט בהן. בדיוק כפי שהתורה מבקשת מאיתנו לשלוט בתשוקה ובחטא, אך לא נותנת לנו את הכלים: "לפתח חטאת רבץ ואלוך תשוקתו ואתה תמשל-בו" (בראשית ד' 7). כיצד לשלוט בחטאה הקיימת בתוכנו? כיצד לשלוט בתשוקה, שהרי לא ניתן לשלוט בתשוקה שבמהותה איננה ניתנת לשליטה, משום שהיא נובעת משפת הגוף האינסטינקטיבית. דווקא התיאטרון מעניק לנו תרגילי שליטה כאלה. אלא שרוב היוצרים בזמן המודרני עושים שימוש הפוך בתרגילים אלה:

1. כדי להראות שקיימת בגוף תשוקה וחטאה. 2. להזהיר מפני העובדה שיש סכנות באדם עצמו. 3. הרוב אינו יודע שמהותו של התיאטרון חינוכית. ברוק וגרוטובסקי הולכים בכיוון ההתחנכות. לחנך את האדם להיכרות עם עצמו, לשינוי מוחלט של התנהגות, מנטליות ואפילו אופיו, כדי לשלוט בעצמו. 4. הבמאי זקוק לשליטה בסביבה כדי לתרגם ידע להצגה. אך אם איננו שולט בעצמו, האם שחקניו ישמעו לו? אם הוא לא שולט בחטאיו כיצד הם ישלטו? המעשים הם פעולות בתחום שפת הגוף, בעוד ההיכרות שלך עם עצמך נעשית בתחום שפת הנפש והמוסר.

ג. איך נבחין אצל במאי תיאטרון בין אינטרס המיועד לשרת את רשות הרבים לבין המיועד לרשות היחיד?

אצל ליבוביץ מדובר בהבחנה בין רשות היחיד ורשות הרבים. באותו רגע שהבמאי יחדור אל רשות היחיד, נגע בגופו של הצעיר. באותו רגע שיחדור אל רשות הרבים, הרי נגע בנפשו. מבחינתנו השאלה היא שאלה מוסרית, מי מבין השיטות נגע ברשות היחיד או הרבים בצורה שתביא לו אסון או ברכה. בה במידה שהאישיות מטפלת רק בעצמך, אינך יכול להביא ברכה לאחרים. בה במידה שהעצמיות באה כדי לשרת את הרבים, לא על מנת לקבל פרס, ללא אינטרס, הרי שיש בה יכולת להביא ברכה לשחקנים הצעירים ולסטודנטים. האם יש עוד כליבוביץ, שנסע בארץ בגיל 90, כדי ללמד מדע וערכים, ללא כל תמורה כספית? ללא כל אינטרס? ומהו האינטרס של ליבוביץ? להוציא ידע מתוכו ולהעבירו הלאה, להקרין, להעביר מידע. רצה לשנות את הסביבה ללא שיטות תיאטרוניות, ותרגיליו הגופניים הנוגעים ברשות היחיד היו קיום מצוות, ולכן איננו יכול להגיע אלא אל אותם יחידים שכבר חיים ברשות הרבים. לצערנו, בתחום חוסר-האינטרס לא מוצאים במאים רבים. גרוטובסקי חי שנים רבות בתנאים צנועים. זו דרך-חיים התנזרותית-תרבותית, זו בחירה של במאי הפולני שהיו לו אפשרויות רבות להתעשר. אך האם זו הדרך בשבילי? כמו השאלה, האם הדברים שהאיש אומר, הם אמיתיים מבחינתנו. זוהי שאלה סוביקטיבית לחלוטין. איש דתי יבוא לומר לנו, יש אלוהים, השמש היא הנציגה שלו עלי אדמות, ואפילו אנו יכולים לדעת לפי השמש מהי האלוהות, מהו יופיה, חימומה, גודלה, הקרנתה, אורה, אהבתה וכו'. זאת האמת של איש דת. חילוני יאמר: אלוהים לא אומר לי כלום רק הממשי שאני רואה, תוצאות המחקר במעבדות, הנפתב בספרים, הנעשה על הבמה, זה העיקר. כאן בין הדתי לחילוני חזינו במאבק המתחולל בין המדע והדת כאשר האמנות מתרגמת את שני הכלים האלה למטרותיה. האמנות בודקת באמצעות הדת והמדע מהן האמיתות של הטבע, כפי שהטבע מציג אותם. זוהי בדיקה של

מציאות באמצעות דת ומדע.

הקריטריונים: א) לבדוק מהי האמת של המורה? ב) מה רב רצונו לשלוט באחרים. ג) מהי יכולתו לשלוט, במי הוא מסוגל לשלוט, איזה סוג של שליטה יבצע? ד) האם יש לו מידה נכונה לכל דבר? ה) מהי רמת הביקורת העצמית שלו? ו) האם יש בליבו אהבה רבה לבני-האדם? זה העיקר. אין מלמדים בבית-הספר להשתמש בכלים המיועדים למען הבחינה הזאת. אהבה לא לומדים בבית-הספר ולא כיצד להכיר באהבתו של מישהו אליך. אתה יודע שאתה אוהב, זה מספיק לך? אתה חש שמישהו אוהב אותך? על-פי שיטת המראה, אנו אוהבים את מי שאוהב אותנו ושונאים את מי ששונא אותנו, אבל מה קורה כאשר המסלולים מתערבבים ואינם כה ברורים? בעתיד בי"הס ילמד את תחומי האהבה הבין-אישית המילולית והבלתי-מילולית, זו שפת הנפש והגוף שיש לתרגם. אין להשאיר זאת לאינסטינקטים היצריים של האדם. היכולת של הסודר לבקר ולשלוט בעצמו, זו הבחינה העולה על כל הבחינות האחרות. כי רוב האנשים מנסים לשלוט באחרים כאשר אינם שולטים עדיין בעצמם בגופם ובנפשם. במאי שמנסה לשלוט באחרים ואינו

שולט בעצמו, מה הוא מסוגל להעביר לתלמידים ולשחקנים שלו? לכן, רבים מאוד מן התרגילים שנותנים לנו הבמאים, הם בכיוון של פיתוח העצמיות, הנפש, רשות הרבים, התקשורת המוחלטת.

3. גיליאן בק: להרגיע את מערכת העצבים, האינטרס למען רשות הרבים משנה אותך

גיליאן בק ויהודית מאלונה מבצעים תרגיל של יורם בוקר במח' לתיאטרון של אוניברסיטת ת"א. תרגיל של רגיעה שמהותו שליטה בעצמך. שליטה זו מאפשרת לשחקן להיות מודע לעצבנותו לפני עלייתו לבמה. כדי ללמוד להכיר את עצמך, להרגיע את עצמך, להתרכז, ליצור סביבך אווירה נעימה ומרגיעה, אתה משכנע את עצמך לנוח ומשפיע על מערכת העצבים כדי לשלוט היטב ברגשותיך. זוהי יצירת אווירה מוסיקאלית סביב הגוף, שבק מכנה: "עבודה על ההילה האישית שלי". הבמאי מלמד את השחקנים לשלוט במחשבה, על-ידי ניקיון מסוים, על-ידי אירגון החפצים הפנימיים של השחקן. בק אומר שמי שאיננו עובד על המרכיבים האלה של האמת, על השליטה הנכונה באדם, על השליטה העצמית וההילה העצמית שלו, מי שאינו עושה זאת, אפשר לכנותו במאי, מורה, מדריך וכו'... אבל התוכן של המלה מורה יהיה ריק מתוכן ומגוחך. לאנשים יש בטבעם הבחנה בין התארים שדיברנו עליהם ובין התארים שהם לוקחים לעצמם כשרלטנים וכו'. חייבים להבחין באמצעות התנאים הללו, בין תארים ריקים מתוכן ובין מי שאפילו לא לוקח לעצמו תארים ואתה מגלה מאחורי נוכחותו של האדם, תואר של שליטה עצמית, נוכחות מיוחדת במינה שלא ניתן לתארה אפילו במלים.

א) יש במאי שהוא מורה בעל אינטרסים כספיים, כלומר מאוד אינטרסנטי, חושב רק על עצמו, רק על הצלחתו, למעשה משתמש באחרים למען מטרותיו. אינו שולט על החייתיות שבתוכו, נותן לאינסטינקטים חופש מוחלט. כמו תמנון שאוסף הכול אליו. זו האישיות. ב) יש במאי שהוא כמו ליבוביץ, חסר אינטרס בתחום רשות היחיד, אינו לוקח כסף, אבל בכל זאת יש לו אינטרס. האינטרס שלו הוא שכלוב האנושות, הוא עובד בתחום רשות הרבים. הוא בעל אינטרס רוחני. זאת אומרת שאין במאי ללא אינטרס, אבל יש דרגות לאינטרסים. אתה חש סביבו את ההילה הטהורה, את נקיון כפיו. החומר התקשורתי שלו שונה. הוא איננו מעביר את האישיות אלא את העצמיות. ואם כבר לבחור במאי שהוא מורה-דרך, עדיף לבחור במי שיש לו אינטרס רוחני ויש סיכוי שעבודתו טהורה. זו העצמיות.

ד. לתרגם את הידע של רשות הרבים אל רשות היחיד ולשנותך

הידיעה שהבמאי בעל האינטרס של רשות הרבים, מוביל אותך לקראת מטרה אידיאלית, לכיוון שישרת את האנושות. הידיעה הזאת מרגיעה. הרגיעה פותחת דלתות לקבלת הידע, המתורגם מתחום רשות הרבים ומתחיל לחלחל אל רשות היחיד ולשנותך. השינוי הראשוני הוא בשפת הגוף. העצמיות דוחפת אל הרעיונות למען טובת האנושות וזהו האינטרס הנעלה והרוחני של האדם. הוא מקבל סיפוק משירותו של רעיון גדול, כדי לעזור לזולת ולא רק לעצמו. ההנאה שהוא מקבל מן העזרה לאחרים, זהו הסיפוק שלו. האישיות מהווה בעצם חומר לבעירה של העצמות. האינטרס האישי עוזר לעצמיות להגיע לדרגה גבוהה יותר של אידיאל, שבתחילתו של דבר-מחבר אותך לאישיות. כי לא ניתן לבצע את הדברים בלי האישיות, היא החומר לבעירה, היא האנרגיה המזרזת, הדוחפת. המאפיין את הבמאי הרוחני-האמיתי זה לא הידע שלו, לא הספרים שקרא, לא המחזות שראה, אפילו לא המפגשים המיוחדים שהיו לו עם במאים מוכשרים ונעלים, עם מורים דגולים, זו לא היכולת שלו, כיוצר, לראות את העתיד מראש וזו לא העוצמה והשליטה שלו בעצמו, אלא זו היכולת שלו לתקשר מתוך חוסר האינטרס אישי. לבחון את הבמאי שרוצים להצטרף לקבוצתו, על סמך הדרישה שלו מרשות הרבים. על סמך מה שהוא לוקח מן החברה. יכולים להיות לו כישורים גדולים, ידע מדעי רחב ומדויק, שיטות עבודה פאראפסיכולוגיות, אבל אם הוא לא חסר אינטרס שום דבר לא יעבוד מהבחינה של האדם (השחקן, התלמיד) הבודק אותו. אם לא יעמוד בתנאים האלה, אל תלכו ללמוד אצלו.

4. ברוט ובורלאנד: האמון ההדדי איננו שוק חשמלי

ניקה מרעיונותיו של המורה, מצאנו בבימוי של ברוט ובורלאנד. ברוט היתה שחקנית של ברוק בהצגה: "מידה כנגד מידה" מאת שקספיר ב-Lyon. היא למדה שיטותיו והחלה מיישמת בשילוב פעולה עם בורלאנד (שחקן ובמאי). שניהם עובדים בקהילה דתית בצרפת ומנסים ליישם את עקרונותיו של ברוק בתהליך עבודה קולקטיבי עם המחזה: "הרצאת הציפורים" מאת פאריז אודין אטאר, הפרסי, בעיבוד ז'אן-קלוד קארייר ופיטר ברוק. המחזה עצמו עוסק בתהליך חניכותי הנובע ממסעותיהם של הציפורים (האישיות) ובחיפוש אחרי סימורג ראה בספרי, בפרק העוסק בהצגה נפלאה זו של ברוק. (העצמיות).

התיאטרון הקולקטיבי מעניק לנו תנאים להיכרות קרובה עם הבמאי. לפני כניסתך לקהילה, בדוק באיזה מהתנאים הנ"ל עומד הבמאי, בדיקה זו חשובה כדי שתוכל לתת מעצמך הרבה יותר.

מי שאין לו אמון בסביבה לא יפתח את עצמו. האמון ההדדי מאפשר פתיחות. אלה המרכיבים המוחשיים והפיזיים שחייבים לבחון היטב. יש אנשים שלא מראים את החבוי בתוכם. הבמאי ילמד באמצעות תרגילים של שפת גוף ונפש לבחון את האינטרס הפנימי. המחזאי-במאי: עברהינוף, מדבר בספרו על הרצון התיאטרוני שקיים בכל אדם. הרצון הזה הוא כבר ברמה תקשורתית גבוהה יותר מהרצון והצורך לאכול, לשתות, לישון. אם מקובל שהתיאטרון הוא רצון אדיר באדם, להופיע, לשחק תפקידים, ויש דרגה גבוהה מזאת, אצל שקספיר, למשל בתחום של העברה רעיונית, של שיכנוע. ואחר-כך יבוא השלב של שבירת השיכנוע אל העשייה. אצל ליבוויץ ראינו רק שלב של שיכנוע, העברת מידע ורעיונות, יחד עם השוקים החשמליים שהוא מעביר לקהליו, ולמרות זאת הוא לא מצליח לגעת בך עצמך. בעוד בתיאטרון, ברגע ששחקן השיג דרגת חוסר אינטרס, כמו ברז, כמו צינור, כמו פה של במאי ומחזאי, העובד ללא אינטרס. הוא כלי שדרכו זורם המחזאי אל ראש הצופה.

ה. הבמה הכללית אנושית מתרגמת עצמה למילים: "אני ואתם זו לא אילוזיה, אנחנו אחד ולכן כל דבר שאני עושה לעצמי יכאב לכם, לא כל שכן אם אעשה לכם, יכאב לי".

אצל בואל ובק נוצרת קהילה חדשה בסוף ההצגה. התהליך בנוי כך שכל המאמצים יביאו להרחבת הקבוצה, וליצירת קהל רב יותר של שומעים ושל מבצעים בעתיד. השומעים יהפכו לתלמידים ואחר-כך יבצעו בעצמם על הבמה. כמובן שנשאלת השאלה האם בואל עסוק בשאלות של הקמת קהילה חדשה, בעלת יכולת תקשורתית טובה וטהורה, ומה יהיו עקרונותיה הבסיסיים? והאם בק באמת עסק בעקרונות מוסר, פסיכולוגיים או רק בעקרונות אמנותיים. אנו למדים לפי אותה סכמה, כי קיימות דרגות שונות של אינטרס התרגום והעברת המידע. לפי התקדמותך בדרגות אלה אתה משתחרר מן האינטרס הבסיסי ומקדיש את כל האנרגיות לעבודה מסוג ודרגה אחרת. בחיים כל אחד מתפתח בתחומו, כל אחד יכול לבדוק מהם האינטרסים שלו: האם אדם חי רק בשביל אוכל, שתיה, כסף או גם למען רמת משחק נאותה, או למען העברת רעיונות, או למען חברה חדשה, או למען האנושות. מכאן שהדרגה הסופית היא הדרגה של העצמיות, של הקוסמו-פוליטיות, של מחשבה למען הכלל וביצועה. השחקן בתיאטרון קולקטיבי עשוי לגעת בתפיסה אוניברסאלית: "אני ואתם זו לא אילוזיה, אנחנו אחד והיות ואנו אחד כל דבר שאני עושה

לעצמי יכאב לכם, לא כל שכן אם אעשה לכם, יכאב לי". זהו התיאטרון הקולקטיבי העובד על-פי חוקי ההיזהוד החוזר. הקולקטיבי אצל ברוק נוצר להפקה מסוימת, לא באופן מתמיד. אצל בק, בשלב מתקדם, אחרי לימוד החומר, אחרי שיש הסכמה, יש שחרור, יש היזון חוזר של מחשבות, רעיונות ואז גיודית מאלינה ובק לא מחליטים, הם מעניקים ללהקה זכות דיבור וזכות ביצוע. כך יצרו את האפשרות לקבוצה עם במאי במרכז וקבוצה ללא במאי במרכז. כל קבוצה כזאת מתקדמת בתהליך אחר. אצל בק זו עבודה קולקטיבית והוא מכוון מן המרכז, מן הצד מכיוון השחקן ומכיוון הבמאי והמורה.

אצל ברוק לא קיים כלל יחס לסביבה שמגלים יוצרים צעירים: "אני אראה לכם", שהעולם יכיר בו ובדרך עבודתו. העניין הוא בעבודה עצמה, להקים קהילה אחוותית. בהפקת המחזה: "גן הדובדבנים" (1982) ברוק מוסיף ללהקה בת עשר שנים עוד אנשי מקצוע שלא נבנו בלהקה. בוחן בתהליך חניכותי מה יקרה במפגש של הלהקה עם אחרים, כדי ליצור קהילה חדשה. מה יקרה לכל יחיד שינסו לתפוס את מקומו הפיזי? זאת אומרת שברוק חוזר לרשות היחיד ובוחר אותה ואת התנהגויותיה. לא כל שחקן יודע כיצד לעבוד עם הזולת והוא זקוק למורה שינחה אותו, שילמד אותו להתנהג. זהו גם הרעיון של עבודה עם אחרים, במובן של להקרין החוצה את הידע של הלהקה, לתרגם אותו לשפת התיאטרון של הגוף והנפש. זהו האינטרס המשותף לכולם.

בתיאטרון: להעביר חלאה את הידע.

ב"קומדיה דל ארטה" המחזות מטפלים באינטרסים הבסיסיים. זהו האינטרס הרגעי של יחסים וולגריים, עם אברי מין מוגזמים וכו'. השחקנים בקומדיה דל ארטה בשפת גופם ונפשם עובדים עם המרכיב הבסיסי. לכן יש צורך בחוזה חתום של הסכמה קבוצתית. אך האם החוזה מאפשר להם לארגן את הבלגן של האינסטינקטים, הרצונות, התאוות, הצרכים הבסיסיים, של האישיות? האם חתימה זו מספיקה כדי לשכלל את המבנה של העצמיות? כאשר העצמיות היא שימוש של המרכיבים הבסיסיים באדם למען האידיאלים.

האם תפקיד הבמאי כמרכז הלהקה, לשכב עם כל הנשים? מהבחינה המציאותית זה קורה. מבחינה של יצירת להקה בעלת מוסר זה יכול לקרות בדרגה אחרת של אינטרס. האהבה תהיה לא בדרגה הפיזית אלא למען הקהילה, למען הלהקה בדומה לקיבוץ בתחילת דרכו (זוהר, 1995). אין לצאת למלחמה נגד האהבה, אלא להשתמש בכלי הזה כדי לחזק את הקבוצה והלהקה, את יכולת

שיתוף הפעולה בין האנשים. במאי כמורה חייב לשמור על מקום מרכזי. במאי שעוזב, במקומו תבוא אידיאולוגיה מוסכמת, עקרונות מוסכמים, כמו בקומדיה דל ארטה. בלי מרכזיות יש הרס.

1. לסיכום, הסמל הפיזי והנפשי

הסמל בתיאטרון הוא ידע, זהו קיצור של תהליך. כמו זרע של עץ שניתן לקחת איתנו בכיס. זהו צמצום של רעיונות. המחשבה היא שהבמאי, המורה, מתרגם את הסמלים לשחקניו והיחוד שלו ביכולתו להחיות את הסמלים בעבודה המעשית בתיאטרון. ניתן לבחון את הביטוי של הסמל כאשר מבצעים תרגול של רגיעה, אם חושבים כל יום, במשך הזמן נניח שמצליחים ליצור הילה, לפי שיטת בק, עובדים על צבעים בסיסיים. הבדיקה היא כאשר בשלב מסוים נוצר, בלי רצון אישי, דימוי קבוצתי, תמונה אחת. למשל מגן דוד, שנוצר בלי החלטה של מישהו, בלי רצון שנבנה מראש אצל במאי, נוצרת במחשבה סמליות המאפשרת נגיעה בארכיטיפים נצחיים, שקיימים בראש. (על-פי קרל גוסטב יונג: א) "על החלומות" הוצ' דביר, ת"א (1982); ב) "הפסיכולוגיה של הלא מודע", הוצ' דביר, ת"א (1987); ג) "האני והלא-מודע", הוצ' דביר, ת"א (1989). אלה הן תבניות גאומטריות סדוייקות, תבניות מחשבה, כמו בחלום. יש חלומות עם נגיעה בארכיטיפים, בתמונה או בדימוי שקשור באופן פנימי לכל האנושות, לאני הקולקטיבי, לרשות הרבים. הזרע בהיותו קטן וקל, הוא ניסיון למצות מרכיבים של ידע, תחושות והבנה בתוך סמל אחד מרוכז. אבל אם ננסה להעמיק את המחשבה על הסמל של מגן דוד, נגלה שהוא בנוי משני משולשים גדולים שיושבים האחד בתוך השני. הפרידו אותם ותגלו 2 משולשים. כאן אנו שבים אל 2 המשולשים של M.T.A. של אמנות T. וידע הקיימים ב M.T.A. משולש של מעלה שמיצג את אמנות T וידע של העצמיות ומשולש של מטה המייצג את M.T.A. של האישיות. שני המשולשים המאוחדים הם גם אחדות של 2 הפרנציפלים: הגברי והנשי. הסמל הוא כלי עבודה בלתי-מילולי, תקשורת-טכני, מהיר, של הבמאי, המרכז ידע בדימוי: 2 משולשים מחוברים, מגן דוד, אישיות ועצמיות, אחרי שכבר עבר עם להקתו את שלב התקשורת למען רשות הרבים, למען ההבנה הברורה והטהורה.

טבלת האיזמרגד של Apollonius de Tyane (ניאו-פתגורס) המופיעה בספר של Monod-Herzen

G.E., "L'Alchimie méditerranéenne, ses origines et son but", la Table d'Emeraude, Paris, (1963). בטבלה זו אין כוונה לפטם אותנו ברעיונות וציטוטים אלא להתבונן בתהליך בטבע. "מה שלמטה זה כמו מה שלמעלה וזה שלמעלה הוא כמו זה שלמטה". זהו הסמל, בשלב היותו זרע הוא כלי עבודה, הוא סיכום של מרכיבים ולכן תחילה אינו ברור. בניסיון להבהיר את הסמל, תחילה חשבו כי מה שקורה פה על הארץ זה כמו בשמים. זה לא יתכן כי אנו לא יודעים מה קורה בשמים. הדתי יאמר שעלינו להבין שאפילו היופי, התהילה הצבעים של מטה הם לא כמו של מעלה. הדברים הכי נעלים כאן לא מגיעים ליופי ולתהילה של מעלה. אבל ברגע שמדובר בתחום החוקים והעקרונות, אולי נצליח להבין, למרות חילוניותנו. יש דרגות לאינטרסים: אינטרסים בסיסיים, אוכל, כסף; אינטרס הרצון התיאטרוני, הקמת קהילה חדשה. יש דרגות יופי, תהילה, אסתטיקה, אנושיות, יש יופי ויש פחות יופי. למעלה ולמטה יש דרגות של יופי - אותם עקרונות עובדים כאן ושם. המראה האמיתי מראה לנו את העקרונות של מעלה.

מנקודת מבט של הלא מאמין, איפה זה למעלה? התשובה היא בחלוקה הגופנית והנפשית של האדם: המרכז - זו הסרעפת או במונחים הודיים: מקלעת השמש. בחלוקה זו למעלה זה הראש ולמטה, מתחת לסרעפת. כל מה שיהיה הכי יפה למטה לא דומה למעלה, בדרגת המחשבות, הרגשות והעקרונות. הצרכים הם אותם צרכים. גם המוח רעב ורוצה להתאהב, אך ברמה אחרת, לאכול כן, אך ברמה אחרת. המוח רוצה להזדהות ולחיות מצבי-רוח נפלאים, אבל לא יבצע זאת באותה דרך כמו הלב או אבר-המין. החילוני לא יודע אם אלוהים קיים ולכן מוצא הכול בבני-אדם. אם לקרוא נכון את הסמל משמע לפענח חוקים ועקרונות חיים, הרי הכתיבה של סמל כזה היא הטייה של כוחות שבוראים קהילה חדשה, אנושות מפותחת יותר. לכן רק מי שמגיע לדרגות שדיברנו עליהן, הם מי שיודעים לכוון את האנרגיות של הקהילה ואת הכוחות הקיימים באדם כדי לבנות קהילה אחרת, חדשה. כל זאת כדי ללמוד להשתמש בחיה שבאדם למען העצמיות. העצמיות

מורכבת מרשות הרבים ורשות הרבים היא רשות היחיד כפול מספר הנוכחים בתיאטרון. הפילוסופים השאירו לנו סימנים, אמנים השאירו יצירות וכנראה שהיוצרים הגדולים כמו מוצרט, קיבלו השראה מלמעלה... מהיכן? זהו היוצר שמגיע לדרגת מורה, מי שמסוגל לסמן בחלל כמה משפטים שחודרים עמוק לנשמה ומתורגמים באדם ליצירה. לא מספיק לשמוע מוסיקה מאת מוצרט ולהנות ממנה, יש לתרגמה לפעולה. רצוי להבחין בין הפעולה הפנימית והפעולה החיצונית של הפסל, הצייר, המחזאי, הבמאי. כל עוד עושים זאת מחוץ לנו אין פה שליטה עצמית. הפעולה הפנימית היא זו שבה אתה מפסל בתוכך, זו הכתיבה והזזת כוחות באמצעות ההילה, הדמיון שלך. ברוק, בק, גרוטובסקי, ברוט ובורלאנד לא כותבים מחזותיהם. ברוק מביים פנימית, לפני שהוא

מביים חיצונית, הוא עובד על עצמו, שובר כלים בתוכו, משנה את עצמו לפני שהוא משנה את הטקסט ואת השחקנים. זו יצירה לאחר עבודה פנימית, לאחר השקעה. הוא מביים את עצמו, יוצר את הספר של עצמו, את הפסל של עצמו. ואחרי שיצר את עצמו יש לו ממה להעניק לזולת. עבודת התבוננות כזו יכולה להוביל גם למצב של אי-יצירה, של הסתפקות פאסיבית בהתבוננות עצמה כיצירה, ללא מעורבות מלולית, כמו בנירוואנה. זו עבודת אנשי-דת שמתחברים אל האמנות הדמיונית. ברוק יוצר מעבדת מחקר וגם הצגות ממש. הוא מאזן בין המרכיבים

יש סכנה של יהירות בעבודת המתבונן בלבד (חנן, "הדיבוק"). הוא בדרגה של מי שמבקר אחרים, מי שחושב שעבד והגיע לדרגות גבוהות, הבחינה שלו בעיקר בתחום העשייה. יש סוגים שונים של עשייה תקשורתית: עשייה שהיא רק במלה, בדיבור; רק בתנועה, בהבעת פנים ועיניים; ביטוי הבמאי בעיבוד ותרגום טקסט של אחר, בדיבור בתנועה, בהבעת פנים ובגווניהם. הדמיון המפותח, המוסיקה ששמע בתוכו, תרגילי ההילה, נתנו לו אפשרות לתרגם את ההרמוניה ואת המבנה של היקום לשפת הבמה הארכיטיפית. מול מי שקורא ולומד באופן מדעי יש מי שקולט עם כלים אינטואיטיביים שבתוכו ומגיע בסופו של דבר לאותו ידע ארכיטיפי, אבל באמצעות עצמו. יש בצרפת מאות קבוצות תיאטרון קולקטיביות ורבים לא יונקים את השראתם דווקא מתחום הידע. "התיאטרון החי" מלמד באוניברסיטה, כדי להרוויח לחם. הידע הוא בעבודה עם הדמיון והפיסול הפנימי של שני העקרונות הבאים לידי ביטוי בלשון (בעיקרון זכרי) והפה (בעיקרון נקבי). אם נוכל לקבל את העובדה שהשחקן והבמאי יונק השראתו מלמעלה (ראש, רשות הרבים, נפש, עצמיות) הוא יכול להביאה לידי ביטוי באחדות הזכרי והנקבי (שני העקרונות) שבתוכו. מכאן 2 רמות: (א) למטה - דיבור של שחקן, במאי, בשלב לימוד טקסט בע"פ, הפיזי. (ב) למעלה, המצאת הטקסט של הבמאי בדרך ההוראה. בטבלת האיזמרגד של Apollonius de Tyane נאמר: "כמו למטה", והכוונה היא כמו שמתקיימת האחדות של שני העקרונות של הלשון והפה, שעובדים יחד על פי עיקרון אחדות המינים, כך גם למעלה, במוח, עובדים הדברים. אלה מה, המוח עובד גם על ידי מרכיבי אחדות הניגודים שבתוכו. הגל אומר שכל דבר מנוגד לדבר אחר. אם כך יש אצלנו ניגודים פנימיים בתוכנו והיכולת לממש באמצעות הדיבור היא היכולת של אחדות שני העקרונות, למרות הניגודים. זהו תהליך של התגברות האדם על ניגודיו. (להבהרה יש להקל על הקורא ולומר זכרי ונשי, כאשר איפיוניהם הם: נשי - נוטה לרכות, לאהבה, בעוד גברי - נוטה למלחמה, לכוח). כדי שנוכל לדבר באמצעות הפה והלשון, שני העקרונות צריכים לתפקד כדי שגם הפיזי יתאחד לפי אותו עיקרון. וכך שאחדות שני המשולשים במגן דוד היא אחדות של עצמיות ואישיות, של גוף ונפש ושל נשי וגברי בתחומי האמנות הדת והמדע באת. לשם כך, על העצמיות

לאחוז בכל מרכיבי האישיות למען מימוש אנושות מפותחת.

בדקנו את מקום הבמאי בלהקה, בדרך עבודתו, בתפקידו ובאינטרסים שלו, ברמות שונות. והגענו לשאלת עבודתו הקולקטיבית, כיצד יגיע למימוש עקרונות בשילוב המטרה הנעלה של יצירת קהילה חדשה. אך עיקר עבודתו של הבמאי היא בעצם היותו אדם, (עם מרכיבי האמנות, הדת והמדע שבתוכו) עבודתו הפנימית נבחנת באמצעות 2 העקרונות הפנימיים של העצמיות והאישיות שבתוכו, כיצד יאחד בתוכו את 2 העקרונות פיזית ועקרונית. כיצד יאחד בתוכו את החומר והרוח יום-יום, שעה-שעה? בחינתו של במאי כמורה דגול, נעשית על-סמך הפה הזה, הלשון, המלים שמבטאות סמלים, סמלים שהם תקשורת טהורה, שהם מיצוי הזרימה שבתוכו, תרגום של ידע והשראה בעת ובעונה אחת. גדולתו היא יכולתו לעמוד בקריטריונים של מוסר ולגלות מידה רבה של חוסר-אינטרס.