

השחר

עיבוד לצ'כוב



פרופ' הר"י גולומב	תרגום וייעוץ ספרותי
עירא אבנרי	עיבוד ובימוי
דינה קונסון	עיצוב במה ותלבושות
ירון אבולעפיה	עיצוב באור והקרנות
אהוד ויסבורד	עיצוב סאונד
עידן שוורץ	עוזר במאי ומנהל הפקה
אני אטדני	עוזרת למעצב באור

ביצוע תלבושות **גלינה גולצמן**

בהשתתפות:

פיוטר ניקולאיביץ' סורין בעל אחוזה, יועץ משפטי בדימוס	אבי אוריה
אירינה ניקולאיבנה ארקאדינה [שם-בימה] שחקנית ידועה, אחותו של סורין	שירי גולן
קונסטנטין גברילוביץ' (קוסטיה) טריפל'ב בנה של ארקאדינה ואחיינו של סורין	בני אלדר
מאשה (מאריה אילאיניצ'נה שמראיבה) מנהלת-בפועל של אחוזת סורין	מיכל ויינברג
נינה מיכאילובנה זריצ'נינה עלמה צעירה, מתגוררת בשכנות לאחוזת סורין	גאיה שליטא-כץ
יבגניי סרגייביץ' דורן רופא	יורם יוספסברג
בוריס אלכסייביץ' טריגורין סופר	דודו ניב

[הודגשו באות שמנה צורות-השם השכיחות יותר בטקסט המחזה]

הצגה ראשונה: יום שישי, 31 במאי 2013

צריך לתאר את החיים לא כמו שהם, ולא כמו שהם צריכים להיות, אלא כמו שהם נראים בדמיונות.

אנטון צ'כוב,
מתוך "השחף", מערכה ראשונה, בתרגום הר"י גולומב

ובעליל תראה:
הנה פתיון-כזב שצד לי דג-אמת!

ויליאם שקספיר,
מתוך "המלט", מערכה שנייה, תמונה ראשונה, בתרגום אברהם שלונסקי

עיבוד או איבוד?

עירא אבנרי

מלאכת העיבוד של "השחף" הציבה בפנינו אתגרים עצומים. אחת הסיבות העיקריות לכך היא שהמוקד הדרמטי במחזותיו של צ'כוב אינו בעלילה עצמה (כמעט שאין בהם התרחשויות אינטנסיביות), אלא ביחסים בין הדמויות ובאנלוגיות ביניהן. כאשר החלטנו, מסיבות שונות, לצמצם את מספר הדמויות בשליש, מעשר לשבע, ניצבנו בפני בעיה שאינה ניכרת בעיבוד לשקספיר, למשל: שקספיר, כפי שניסח זאת המשורר בן-תקופתו סר וולטר ריילי, חתר בראש ובראשונה לספר את העלילה; ואמנם, רוב הדמויות המשניות במחזותיו הן "סוכנות עלילה" שתפקידן להניע אותה קדימה, ופחות ישויות דרמטיות בפני עצמן, מה שמקל לצמצם את מספרן או לאחד כמה מהן לדמות אחת. אצל צ'כוב, יותר מכל מחזאי מודרני אחר, מהלך מעין זה כמעט שאינו מתקבל על הדעת, כי כל דמות, קטן ככל שיהיה תפקידה, ניצבת ברשת סבוכה של קשרים עם דמויות אחרות, מאירה עליהן באופנים שונים, מגדירה אותן ומוגדרת על-ידן.

ובכל זאת, כשצמצום מספר הדמויות עמד על הפרק, חיפשנו מפתח דרמטורגי שיהפוך אותו מאילוץ שרירותי לבחירה קוהרנטית. המפתח שמצאנו היה הוצאתן מהעלילה של שלוש הדמויות הפחות מהותיות, מבין כלל הדמויות, לעיצוב עולמו של קוסטיה הצעיר: שמראייב ופולינה, הוריה של מאשה, ומדוודנקו, המחזר שלה ומאוחר יותר בעלה. הבעיה היא ששלושתם ממלאים תפקיד בעיצובן של דמויות אחרות אשר נכללות בעיבוד (בהיותן חלק מעולמו של קוסטיה): למשל, פולינה ממלאת תפקיד בעיצוב דמותו של ד"ר דורן, ובמידה פחותה גם בזו של ארקאדינה, ולשמראייב בעלה יש תפקיד בעיצוב דמותה של ארקאדינה, ובמידה פחותה גם בזו של סורין - וכמובן ששניהם ממלאים תפקיד חשוב בעיצוב דמותה של מאשה.

הפתרון היה יצירת אנלוגיות חדשות, שלא בהכרח קיימות או מודגשות במחזה המקורי, תוך שימוש בחלקים לא מבוטלים מהטקסטים של הדמויות שהוצאו מהעלילה, אם כי לרוב בניסוח מחודש מנגנון זה אפשר לנו במקביל לעבות את דמותן של כמה מהדמויות הנכללות בעיבוד. למשל, מאשה משמשת אצלנו כמנהלת-בפועל של האחווה, תפקיד שממלא במקור אביה, וכשהיא אומרת (במערכה הראשונה) לד"ר דורן "בפני שחקנית כולכם מוכנים להשתחוות",

משפט שבמקור משמיעה אמה, התסכול הגלום באמירה זו משנה את יעדו: פולינה מקנאת לדורן, עימו היא מנהלת רומן; מאשה מקנאת לקוסטיה, בו היא מאוהבת. השחקנית הנרמזת בפי פולינה היא ארקאדינה. גם מאשה מתייחסת לארקאדינה, בהקשר של דורן, אך השחקנית שבאמת מתסכלת אותה היא נינה, מושא אהבתו של קוסטיה. האמירה שלה מופנית לדורן, אבל בעצם מהדהדת לקוסטיה. לסצנה הזאת חיברנו משפטים הלקוחים במקור משיחה בין פולינה ודורן במערכה השנייה. אמירתה של פולינה - "אני יודעת, אתה מסרב לי כי יש לך חוץ ממני עוד נשים שקרובות ללבך" - נמסרת אצלנו לסורין (שבניגוד לדורן, לא זכה להצלחה בקרב נשים), המקניט את הרופא בלשון נקבה. קנאה מוחלפת בקנאה: פולינה מקנאת לדורן, סורין מקנא בדורן.

העיבוד רווי במהלכים מעין אלה, אבל העברת הטקסטים אינה עניין של מה בכך: הדרמה של צ'כוב בנויה כמערכת ארכיטקטונית עדינה, שהזהה של כל אבן בה עלולה לזעזע את המבנה כולו. עיצבנו איפוא מנגנונים פרפורמטיביים חדשים, בניסיון להמיר מורכבות הקיימת במקור במורכבות חדשה. למשל, בהיעדר דמותו של מדוודנקו, דיאלוג הידוע הפותח את המחזה הופך אצלנו למונולוג של מאשה, המדברת בשני קולות: קולה שלה וקולו של מחזר נטול שם, ספק חוצבימתי ספק דמיוני - מונולוג דיאלוגי המסגיר את בדידותה, על-רקע אהבתה הנכזבת לקוסטיה (כך גם במונולוג שבפתיחת המערכה האחרונה. הגבר הנעדר - נוכח הפך בינתיים לבעלה של מאשה); ואילו שאלותיו והלצותיו הטרחניות של שמראייב על עולם התיאטרון נאמרות אצלנו דווקא על-ידי ארקאדינה, הנמענת הקבועה שלהן בעלילה המקורית, תוך שהן נטענות כעת במשמעויות דרמטיות אחרות.

מרכיב אחר בעיבוד הוא התערבויות דרמטורגיות שערכנו בטקסט. הואיל ו"השחף" הוא המחזה ה"ספרותי" ביותר של צ'כוב, רווי בציטוטים והפניות ליצירות אחרות, הרשינו לעצמנו לעבות את הזיקות ל"המלט", לשלב בטקסט את משפט הפתיחה הידוע של "מחכים לגודו" (לאור זיקתו של בקט לצ'כוב), וגם להרחיב את הטקסט המצוטט מתוך "על פני המים", פרקי יומן מסע של מופאסאן, בפתיחת המערכה השנייה. מצאנו את אותו המשך "לא מעניין ולא נכון" של הטקסט הזה, שארקאדינה אינה מעוניינת להוסיף ולקרוא בקול רם משום שהוא מאיר ישירות על אופי היחסים בינה ובין טריגורין. למורת רוחה, דורן קורא בקול שורות ספורות מתוכו, ותגובתה המבטלת מסגירה בדיעבד מודעות מפלילה לזיקה זו. אלו שלוש דוגמאות מני רבות לסוג ההתערבויות המשולבות

בנוסח המעובד.

נוסף על כל זה, מטרתו של העיבוד היא להפגיש בין המחזה, על שלל המורכבויות שבו, לבין הדימויים החזותיים שבחרנו לשלב ביצירה. השפה הבימתית שלנו מנסה, באמצעים שונים, להציג פרשנות חללית לסוג המיוחד של דרמה המאפיין את מחזותיו של צ'כוב בכלל, ואת "השחף" בפרט. השאלה העומדת מבחינתנו על הפרק אינה "מה קורה במחזה?", אלא "איך להציג אותו?". מהלך פרפורמטיבי זה, בו עיצוב הדימויים קודם לעיבוד הטקסט, הופך את הבמה לעיקר א-פריורי המשפיע על הרכבתו מחדש של המחזה, ולעיתים אף מכתוב אותה. המרת השאלה - "איך?" במקום "מה?" - דרבנה אותנו, בין היתר, להתייחס להוראות הבמה המדויקות כל-כך של צ'כוב כאל דימויים, מה שאפשר לנו לטפל בהן במידה רבה של חירות ולהמיר אותן במקרים רבים בדימויים חלופיים. במלאכת העיבוד, נדרשנו למצוא פתרונות טקסטואליים ומבניים-אנלוגיים להמרה זו.

דוגמא בולטת לכך היא היעדרו של השחף - הדימוי הידוע ביותר במחזה, שאף העניק לו את שמו - מהבמה שלנו. בהופעתו הטקסטואלית הראשונה במחזה, בפיה של נינה במערכה הראשונה, השחף הוא דימוי הנקשר לעשייה המשחקית הבתולית שלה, והאגם אליו היא נמשכת כשחף הוא אנלוגיה ברורה לבמה. מצאנו איפוא, בעולם הדימויים של המחזה עצמו, מקבילה הכרחית, מבחינתנו, לשחף הירוי (במערכה השנייה). אך כוחו של צ'כוב כמחזאי הוא בכך שכמעט כל דימוי שהוא משלב ביצירותיו מופיע באופנים שונים, הקשורים זה לזה ברשת הרמטית. השחף הירוי מוביל לשחף המפוחלץ, שיופיע במערכה האחרונה. הרובה שבעזרתו הרג את השחף ישמש את קוסטיה בשני ניסיונות ההתאבדות שלו, הכושל (בפרק הזמן בין מערכה שנייה לשלישית) והמוצלח (ברגעי הסיום של המחזה). שני אלה - השחף והרובה - מהדהדים במחזה בצורות רבות נוספות. האתגר איפוא היה למצוא לשחף הירוי דימוי מקביל שלא רק יעמוד בפני עצמו, כדימוי בודד, אלא גם, ואולי בעיקר, ישתלב במערכת קוהרנטית של דימויים שתחליף את הרשת המורכבת שזה עתה תיארנו. כדי לרכך את המעבר המורכב הזה, תמכנו בו בעדינות בעזרת תוספות קטנות לטקסט.

לכל אחת מארבע המערכות יש שפה בימתית משלה, המתהווה מתוך סוג הריק המאפיין את הדמויות בראשיתה ובסיומה. הואיל והבמה היא כאן ייצוג תודעתי של הלכי נפש, טשטשו את ההפרדה בין חללי פנים וחללי חוץ; בין הטבע ה"ממשי" (האגם והירח), שנדחק אצלנו אל החוצבמה, לבין זה ה"מלאכותי" המוקם, ואחר-כך מפורק, על הבמה, בין פעולתו האמנותית של קוסטיה כמחזאי וכבמאי

במערכה הראשונה לבין פעולתו כסופר במערכה האחרונה; וכך הלאה.

במערכה הראשונה נבנית לנגד עינינו, ואחר-כך מתנפצת לנגד עינינו, בגן האחוזה, ההבטחה הגלומה בתיאטרון של קוסטיה. המערכה השנייה, בחלוף שבוע, דוחפת את ההתרחשות אל קדמת הבמה, אל סמוך לבמה הקטנה בה הוצג המחזה שלו, תוך התעלמות כמעט-מוחלטת מהמאורע (ותוך בידודו החללי של קוסטיה, המזוהה עם סולם התאורנים). כנגד שתי מערכות החוץ האלה, המערכה השלישית, בחלוף שבוע נוסף, מכניסה אותנו אל תוך הבית - לקראת היציאה ממנו: עזיבתם של טריגורין וארקאדינה, ובנפרד של נינה, למוסקבה. מערכת הסיום, בחלוף שנתיים, היא המערכה בה כל העוזבים חוזרים אל הבית, אשר לוגיקה חללית חדשה שולטת בו, עד הסוף הטראגי שמחוללת חזרתם.

הדוגמאות שהוצגו כאן מראות עד כמה עיבוד בימתי עומד במתח, מחד, ובדיאלוג, מאידך, עם המקור, בעיקר כשמדובר בקלאסיקה ידועה כמו "השחף". המטרה ביסוד העיבוד אינה להפגין את מקוריותנו כמעבדים, אלא לנסח את האופן ההכרחי היחיד שבו אנו רוצים להציג את המחזה הזה על הבמה בנסיבות היצירה העכשוויות שלנו, גם במחיר ויתור כואב על כמה ממרכיבי היצירה המקורית, הנפלאים כשלעצמם. זמן רב הקדשנו לפתרון דרמטורגי ובימתי של בעיות שאנחנו עצמנו יצרנו אותן מלכתחילה, באופן קריאתנו את "השחף". זאת לא היתה קריאה פאסיבית: במקום לשאול מה המחזה רוצה מאיתנו, שאלנו מה אנחנו רוצים מהמחזה, ומתוך התשובות שלנו נולד העיבוד. מבחינה מסוימת, המחזה הופך כאן לתסריט, במובן זה שלנוסח המעובד שלפניכם יש קיום של ממש רק בתוך העולם החלל-זמני הספציפי המתהווה ב-frame הבימתי שלנו, מכוח הבחירות שעשינו.

על אור, התבוננות והשקפה בעיבוד "השחף"

ירון אבולעפיה

הדיאלוג על עיצוב האור והחלל בעיבוד שלנו ל"השחף" נולד מתוך התבוננות בדמותו של קוסטיה (טְרִיפְלִיב) כיוצר תיאטרון שהוא גם סוג של אמן אור. הרעיון המאתגר הזה ריתק אותי, מה גם שעוד מראשית תהליך היצירה דמותו של קוסטיה משכה אותי יותר מהדמויות האחרות, אולי מתוך הקשר של אמפתיה לאמן צעיר ומיוסר הנאבק על נחיצותן של "צורות חדשות" באמנות.

התחלתי אפוא לחשוב כיצד לקשר בין דמות זו לבין האור, לא רק דרך עצם שימוש באור במופע שקוסטיה מפיק במערכה הראשונה, כ"הצגה בתוך הצגה", אלא בהקשר הנרחב של העיבוד למחזה. מצאתי עניין רב בייצוג נקודת מבטו של קוסטיה והידרדרותו הנפשית לאורך המחזה דרך עיצוב האור וההקרנות. ניראות החלל ביצירה הבימתית שלנו קשורה בטבור למצבו של קוסטיה במערכות השונות, בבחינת "סביבה אקלימית" המתכתבת עם הדרמה.

אמנים כמו ג'יימס טורל ואולפור אליאסון – מהבולטים בזרם אמנות האור (Light Art) שבאמנות החזותית – משתמשים באור על-מנת לערער את הפרצפציה של החלל ולהגביר את מודעות הצופה לכך שהוא רואה משהו שאינו קיים באמת. עבודות המיצב שלהם יוצרות חללים שבהם חוש הראייה נמצא מתעתע ולא אמין: המוח מנתח את מה שהעיניים קולטות, אך מעבר לקלט החושי גרידא, גם לפעולת הדמיון ולגירוי הרגשי של הצופה יש משקל רב בעיצוב חווית הצפייה. כתוצאה מכך, הפער בין מה שרואים לבין מה שיודעים על מה שרואים נתפס כבלתי-אפשרי, או כפרדוקס מטריד. אור יוצר חלל, אור מכתוב את הדרך שבה חלל נתפס, ובו-בזמן האור אינו יוצר בהכרח מראה "אמיתי", ודאי ומהימן. יש בכך משהו רלוונטי לאישיותו של קוסטיה, לתפיסתו את ייצוג המציאות בתיאטרון ולהתמודדותו עם הכשלון של הרפרזנטציה (של הנשגב) ביצירתו.

הדרמטורגיה של האור נמנעת מאילוסטרציה של רגעים או סצינות, ובוודאי שלא תומכת ביצירת אשליה של זמן ומקום. במקום זאת, היא מתמקדת ביצירת ארבע סביבות-אור, אחת לכל מערכה. חלל ההצגה – במה פתוחה – עובר שינויים מכוח הארכיטקטורה של האור, המשלבת פלטפורמה מרכזית, פריפרייה-מסגרת, וחלל חוצבימתי, פשוטו כמשמעו, הקיים מעבר לדלתות השחורות שבירכתי הבמה, המסתירות מרחב שהוא חלל אחורי ואופק קדמי כאחד.

בהצגה שלו, קוסטיה מנסה ליצור מופע אור-קולי באמצעים מאולתרים, חלקם ביתיים, כמו נורות ליבון צבועות, מטול שקפים בשילוב עשן, קרני אור צבעוניות ודינמיות ומגוון הצללות. האקספרימנטליזם שלו חותר להטיל צל על הצורות הישנות והארכאיות שאמו, השחקנית המפורסמת ארקאדינה, ואנשי התיאטרון בני-דורה משמרים כמוסכמות תרבותיות, לתפיסתו של קוסטיה. הניסיון שלו להכניס צבע לעולם כהה ואפרורי ולהעניק חוויה רגשית לקהל הצופים שלו נגדע באיבו. שאיפותיו לזכות באהדתם הן בבחינת חרב מתהפכת, שפוגעת בו כשיצירתו אינה מתקבלת באור חיובי.

בהתאם לכך, חילוף האור במעבר מהמערכה הראשונה לשנייה נעשה בצורה כוחנית, באמצעות שליפת פילטרים מהפנסים, בעזרת סולם. נחשף אור לבן, בהיר כל-כך עד שכמעט צורב את העור, אנלוגיה לעלבון הצורב שחווה קוסטיה. בתמונת האור הזאת השתדלתי לחשוף כל פרט בגופם של השחקנים, לבטל כל צל ולהאיר כל נקודה בבמה המרכזית. אין על הבמה איזורים בלתי-מוארים, או מוארים בצורה חלקית, ממש כפי שאין מקום שבו יכול קוסטיה להסתיר את בושתו. אור המערכה השנייה הוא בבחינת אנטייתזה לדימויים הצבעוניים שהציע קוסטיה בהצגה שלו במערכה הקודמת.

המערכה השלישית מסמנת נקודת מפנה – ההכנות לנסיעה. כאן מעטפת הבמה (המרחב ההיקפי) הופכת לחלק המואר ביותר בחלל, ועל הבמה המרכזית פועלים השחקנים באור עמום יחסית. בכפוף לרגישות עיניו של כל צופה, נוצרת תחרות על הפוקוס, בין השוליים המוארים בחוזקה לבין השחקנים הפועלים במרכז. החלל הופך בו-בזמן לממוסגר, מחד, ומורחב, מאידך, והמבט נוטה לצדדים יותר מאשר במערכות האחרות.

במערכה הרביעית, מעטפת האור בחלל הפריפריאלי נעלמת, והחלל החוצבימתי חודר יותר ויותר אל הבמה. צורות וצבעי החלל שקוסטיה הוריש לנו בתחילת המחזה נמחקים כליל, עדות להידרדרות הנמשכת במצבו הנפשי.

ככלל, לאורך ארבע המערכות האור הולך ומאבד בהדרגה מחיותו ומצבעוניותו. החלל עצמו עובר מטאמורפוזא, המובילה לפקיעת המעטפת המגינה על הפנים מפני השפעות חיצוניות. האור מציג תהליך של התנוונות והשטחה, של ערעור יחסים בין איזורי משחק ממומשים ובלתי-ממומשים, ושואף לדה-קונסטרוקציה ורה-ארגון של החלל.

על התרגום, חריותיו ואילווציו

הרי גולומב

מה חרות? זו חרות הבְּרָק
הנְרָצֶע לְחֶקִי הַצְּטָבָרוֹת וְמַתַּח
נתן אלטרמן, "שיר עשרה אחים"

תרגום זה, המיועד לבמה, הוא "משרתם של ארבעה אדונים", שדרישותיהם משלימות וגם סותרות זו את זו: 1. צ'כוב, הפואטיקה שלו, דמויותיו והרוסית שלהם, על תכניה, מקצביה והקשריה; 2. הקהל הישראלי העכשווי והעברית שלו, על שלל הקשריה; 3. נוכחותם המובלעת של שחקנים בני זמננו ומקומנו, נמעניו הראשונים של הטקסט, החייב להפנים את שכלם, לבם ופיהם; 4. שפת הבמה של העיבוד, על השינויים המתחייבים ממנה. זו האחרונה תיעדר מנוסח התרגום המלא שבכוונתי לפרסם בספר.

ככלל, תודעה לשונית-תרבותית אחת כרוכה בתחושת-זרות ו"חֲרָשׁוֹת" כלפי רגישויות לשוניות-תרבותיות אחרות; ספציפית, הישראלי הממוצע חֲרָשׁ-יחסית לצילי העולם הרוסי. לכן התלבטנו, למשל, אם לשמר בהצגה את צורות ההתייחסות הבין-אישית האופיינית מאד לרוסית – שם פרטי עם שם האב, בלי שם משפחה – והחלטנו בדרך כלל לשמרן, למרות חֲרָשׁוֹתוֹ הצפויה של הצופה, שכן בצורות אלה יש מזיגה של קרבה עם ריחוק-של-כבוד, שאין לה תחליף בעברית.

לצד בחירות כאלה "בכיוון הרוסי" היו הכרעות גם "בכיוון העברי". כך, למשל, מאשה "מכתיבה" לטריגורין הקדשה זו על ספריו: "למאריה, שאינה זוכרת את קרובי-משפחתה ולא ידוע לשם מה היא בעולם". כך בתרגום מילולי. חלקו הראשון, המוזר, של נוסח זה מקורו בנוסחה משטרית מקובלת (ברוסיה של התקופה) לאדם מבולבל, שאינו מסוגל לזהות את עצמו. אצלנו, מאשה משמיעה את הביטוי העברי-למהדרין "שאיננה יודעת מאין היא באה ולאן היא הולכת". גם אם אינה משכילה (בייחוד בהשוואה ליודעי-הספר במחזה), סביר שבת-דמותה בתודעה שלנו תכיר את הביטוי הספרותי הזה, המשולב בטקסי קבורה, למשל.

אכן, בתרגום זה אין עקביות בהעדפת עיקרון על חברו; עקרון-על הוא אמינות בהצלבת הרוסיות שבמקור עם העבריות הישראלית, ומכאן הגמישות: ההכרעות נקודתיות, כל מקרה לגופו. הוירטואוזיות של צ'כוב אינה בלשון **כשלעצמה**; היא מתבטאת קודם כל בבניית מערכות יחסים בין דמויות ובטוויית רשת רצופת אנלוגיות של תקבולת וניגוד בין פרטים רבים. כל אלה נשענים לעתים על

הדהודים של מלים וצירופי לשון החוזרים בחלקים שונים ואף מרוחקים בטקסט, ועל אלה נעשה מאמץ לשמור. כן השתמרו, באילווצי העברית, מקצבי-דיבור אישיים של דמויות.

* * *

קריאה בטקסט מתורגם הושוותה לנשיקה מבעד למטפחת; המטפחת המרוקמת שדרכה רוב הקוראים בעברית צרכו את מחזות צ'כוב בעשרות השנים האחרונות היתה ספר תרגומי של אברהם שלונסקי. לשונו של טקסט זה, בן-כיובל-שנים, פיוטית, מרובדת, "מתכתבת" עם דורות עבריים רבים וקשובה לעולם התרבות והצלילים של הרוסית, אך חֲרָשׁוֹת לְחֲרָשׁוֹתוֹ האמורה של הישראלי כלפי אותה רוסיות, ומקשה לעיתים על מלאכתו של שחקן בן-ימינו. כך, למשל, הפועל בא כמעט תמיד לפני הנושא ("אומר אני" במקום "אני אומר"); אופיינית מאד אמירתה של ארקאדינה: "מה לו לבני? מדוע הוא עצוב כל-כך וְזָעַף? ימים שלמים הוא עושה על-פני האגם"; ומאשה אומרת לבעלה: "פעמים שמתפלסף היית". טקסט זה לא נולד צעיר, והזדקן פלאים בעשרות השנים האחרונות. הפתרונות שלי, בתרגום החדש: "מה קורה לבן שלי? מדוע הוא עצוב וכוּעס כל כך? ימים שלמים הוא מבלה את זמנו ליד האגם"; "היו זמנים שנהגת להתפלסף".

לשונו של צ'כוב היא אמצעי ולא מטרה; היא עוסקת במשתמשיה ולא בעצמה. זאת ועוד: בפרדוקסליות האופיינית לצ'כוב, דווקא ליקויים בתקשורת שבין הדמויות מעמיקים ומעצימים אפקט של תקשורת קולחת בין הסופר לקהל. אפקט כזה מותנה באמינות תקשורתית וסגנונית של לשון הדמויות, העומדת במבחן הקהל והשחקנים. "דיברה תורה בלשון בני אדם".

קוראי המחזה בתרגום שלונסקי יזכרו שהוא קרא לו "בת השחף". אכן, במקרה, אותו עוף נקרא ברוסית בשם נקבי (чайка [צ'איִקה]), ואילו בעברית בשם זכרי ("שחף"). לכאורה נינה, המדוּקָה לשחף, מחייבת שם-מחזה נקבי; ואם כך נגזר, הכותרת "בת-השחף" אמנם עברית ופיוטית (לעומת "שחפת"... או אפילו "שחפית"). אלא שלא כך נגזר. היצור הלשוני המלאכותי "בת-השחף" נולד בטעות **ספרותית**, לא לשונית: השחף במחזה אינו בלעדי לנינה; הוא קשור גם עם דמויות גבריות (קוסטיה וטריגורין). הוא לא רק "מי" אלא גם "מה", בקשריו עם רעיונות ותכנים נטולי זהות מגדרית, כגון השאיפה להמריא אל-על – אל מחזות של יופי, אמונות, ושאר חוויות של התעלות – הנקטעת באֶבָה.

עיקר ייחודו של מחזה זה בין מחזות צ'כוב – בספרותיותו העשירה: זה מחזה על כתיבת מחזות ויצירה בדיונית על הבדיוניות. גם את אלה מגלם השחף בפרשנותו הצ'כובית, לכן מן הדין ששם הציפור יישאר בכותרת כמות שהוא, בכל שפה על פי דרכה.

תודות:

פרופ' מרים גורצקי

אלון פינצ'י

דפי אברבך, תיאטרון הקאמרי

החוג לאמנות התיאטרון, אוניברסיטת תל-אביב

תודה מיוחדת:

לנאוה צוקרמן, אילן רוזנטל, מיקי צוקרמן וכל הצוות המנהלתי וההפקתי בתיאטרון תמונע, על העזרה העצומה

לקלמן שחם על נדיבותו המופלאה ועל הדיאלוג המתמשך

ליעקב רוזן, על רוחב לבו

לדני רדלר וחברת התאורה דנאור, על נכונותם לסייע

לד"ר עירית פוגל-גבע, מנהלת תחום תיאטרון ופרינג' במשרד

התרבות והספורט, ואורי לוי, ראש מדור תיאטרון במועצה

לתרבות ולאמנות, על התמיכה ועל העצות החכמות

לעמרי ניצן ולתיאטרון הקאמרי, שהתגייסו לטובת ההפקה

לטל הרן, ידידת אמת של ההפקה

לגל קנטי, על תרומתה המשפחתית, המקצועית והאישית להפקה

תיאטרון תמונע, רח' שונצינו 8, תל-אביב | 03-5611211

