התקלה

ההצגה "התקלה", בבימויו של שי פיטובסקי ,מבוססת על נובלה מאת הסופר והמחזאי השוויצרי פרידריך דירנמאט (1921-1990). סוכן מוצרי טקסטיל בשם אלפרדו טראפס נוהג הביתה במכוניתו החדשה. בשל תקלה במנוע הוא נתקע בכפר נידח, ונאלץ לחפש בו מקום לינה. הפונדק המקומי מלא עד אפס מקום, וטראפס מופנה לביתו של שופט בגמלאות, מר פרופס. השופט הזקן מארח בביתו, כמדי ערב, את שלושת ידידיו הקרובים: בעל הפונדק ושני משפטנים בגימלאות. הארבעה מזמינים את טראפס להצטרף לבילוי הערב הקבוע: ארוחה דשנה ומשחק שבו הם מביימים משפט דמיוני...

ע"פ נובלה ותסכית רדיו מאת פרידריך דירנמאט
עיבוד: ג'יימס יפה
בימוי: שי פיטובסקי
תנועה: רועי וינשטיין
עיצוב במה ותלבושות: כנרת טופז
תאורה: מרטין עדין
מוזיקה: אריאל ברנס

<u>שחקנים:</u>
לאה גלפנשטיין –פילא (בעל הפונדק)
הראל מוראד – מר פרופס (השופט)
אייל רדושיצקי – מר צורן (התובע)
יואב היימן – אלפרד טראפס
יובל שלומוביץ' – מר קומר (הסנגור)

<u>מאמר מאת שי בר יעקב</u>

ההצגה "התקלה", בבימויו של שי פיטובסקי ,מבוססת על נובלה מאת הסופר והמחזאי השוויצרי פרידריך דירנמאט (1921-1990). סוכן מוצרי טקסטיל בשם אלפרדו טראפס נוהג הביתה במכוניתו החדשה. בשל תקלה במנוע הוא נתקע בכפר נידח, ונאלץ לחפש בו מקום לינה. הפונדק המקומי מלא עד אפס מקום, וטראפס מופנה לביתו של שופט בגמלאות, מר פרופס. השופט הזקן מארח בביתו, כמדי ערב, את שלושת ידידיו הקרובים: בעל הפונדק ושני משפטנים בגימלאות. הארבעה מזמינים את טראפס להצטרף לבילוי הערב הקבוע: ארוחה דשנה ומשחק שבו הם מביימים משפט דמיוני. טראפס נעתר להזמנה ומקבל על עצמו את תפקיד הנאשם בלי לייחס לכך משמעות רבה. אלא שמה שנראה בתחילה כמשחק ותו-לא, מתפתח לכיוון בלתי צפוי; במהלך המשחק דורשים החוקרים המדומים מטראפס לספק עובדות מחייו האמיתיים, ועד מהרה הוא מוצא את עצמו נאשם ברצח מנהלו לשעבר, גיגקס, שעל פי הגרסה הרשמית נפטר שנה קודם לכן מהתקף לב. בתחילה מתנגד טראפס לפרשנות המעוותת לכאורה שמעניק התובע למעשיו, אך בשלב מסוים הוא מתחיל להכיר בכך שאכן הוא אחראי למותו של המנהל. בסופו של דבר דנים המשפטנים את טראפס למוות, גזר דין שהוא מקבל עליו ללא עוררין.

ההצגה "התקלה" מעבדת נובלה מוזרה זו לשפת במה סוריאליסטית, שמתח, אימה וצחוק אפלולי משמשים בה בערבובייה. ההצגה מתקיימת על במה קטנה, ריקה ומוארת קלושות. מרכיב התפאורה היחיד הוא טרפז המסומן על הבמה, כעין ייצוג של זירת בית משפט. השחקנים לא רק מגלמים דמויות, אלא גם ממלאים בגופם ובקולם את מקומם של תפאורה, אביזרים ואפקטים קוליים. באמצעותם בורא הבמאי עולם בימתי שלם, משידת המגירות החורקות של השופט ועד גרם המדרגות הלולייני שבביתו. תנועותיהם הגרוטסקיות של השחקנים וקולותיהם המכניים הם כעין פרודיה על ז'אנר סרטי האימה משנות העשרים והשלושים של המאה העשרים. השחקנים כמו מצטטים את השפה הקולנועית המוכרת לצורך אמירה אירונית על מצבו של הגיבור, הנתון ככלי משחק בידי ארבעת הזקנים. חלל הבמה הקטן נדחס בבני אדם מעוותים ובעצמים הנוהגים כיצורים חיים, שיחדיו מעצימים את תחושת המִלכוד הסוגרת על הגיבור. אך בשונה מהסרטים הישנים ההם, שנועדו ליצור תחושת אימה ממש, כאן מעורבת התחושה האימתנית ביסוד קומי חזק. ביסוס עיצוב הבמה על הגוף האנושי מרמז אולי גם לכך שהמחזה

הוא מסע בנבכי הטבע האנושי, מסע אל עולמו הפנימי של אדם.

כמה מילים על דירנמאט ועל סיפורו

דירנמאט היה בנו של כומר פרוטסטנטי, וחונך על ברכי האמונה באל ובצדק האלוהי. בבגרותו חדל להאמין בקיום האל ולמד פילוסופיה באוניברסיטה, בניגוד לרצונו של אביו. ניתן לפרש רבים מכתביו כחיפוש אחר סדר מוסרי בעולם נטול השגחה עליונה, שהתנהלותו המוסרית תלויה אך ורק באדם, על יצריו וחולשותיו. ביצירותיו מרבה דירנמאט לעסוק בקשר בין כוחו של המקרה לבין חופש הבחירה הנתון לנו. יצירותיו מאופיינות באווירה ביזארית אימתנית, בנימה סאטירית ובעלילות מותחות ומרובות תפניות.

יצירתו המפורסמת ביותר של דירנמאט, המחזה "ביקור הגברת הזקנה", מראה אדם המנסה לקנות "צדק מאוחר" בכסף. הדמות הראשית היא קלייר זחנסיאן, אישה עשירה המבקרת בכפר הולדתה, גילן. במהלך המחזה מתברר, שבצעירותה הרתה זחנסיאן מחוץ לנישואין לגבר שהתכחש לה לאחר מעשה, ואף שכר עדי שקר שיעידו לטובתו. כתוצאה מכך נאלצה זחנסיאן לעזוב את הכפר בבושת פנים. כדי לשרוד עסקה בזנות, ואילו התינוק נפטר זמן קצר אחרי לידתו. כעת, בזִקנתה, חוזרת זחנסיאן לכפר ומגייסת את כל תושביו להרוג את הגבר שהפנה לה עורף בנעוריה. בתחילה נרתעים תושבי הכפר מדרישתה, אך בהדרגה הם מתפתים לתשלום שהיא מציעה. בסופו של דבר הם מבצעים לינץ' באיש בכיכר העיר. במקביל להתרחשויות אלה עובר אותו גבר, המרגיש שדינו נגזר, תהליך של התעוררות מצפונית, ובסופו של דבר הוא מצדיק את העונש שהוא עומד לקבל. כך יוצר דירנמאט מהלך אירוני, שבו דווקא מעשה מעוות מבחינה מוסרית (הגברת הזקנה קונה את מצפונם של אנשי הכפר בכסף, וגורמת להם להפוך לאספסוף אלים) מוליד התעוררות מצפונית אצל הקרבן. מחזה זה, שנכתב בשנת 1955 והוצג לראשונה ב-1956, זכה תוך זמן קצר להצלחה בינלאומית.

את הנובלה "התקלה" כתב דירנמאט ב1956. גם סיפור זה מראה מעין דין-צדק מאוחר הנכפה על אדם בצורה בלתי פורמלית ובלתי צפויה. שליחי הצדק במקרה זה הם קבוצת גברים זקנים הלוכדים את קרבנם באמצעות משחק חברתי מוזר. בשונה מ"ביקור הגברת הזקנה", אין לשליחים הללו קשר אישי לסיפורו של הנאשם, ובתחילת המשחק הם אף אינם יודעים עליו מאומה. אך גם כאן, ברגע שהקרבן תופס את מהותו המוסרית של המשחק, הוא מתחיל לשתף פעולה עם תובעיו ומקבל על עצמו את הדין עד לסוף הנורא, קרי: מותו. בדומה לחוטא-הקרבן ב"ביקור הגברת הזקנה", הוא מגיע לתודעה מוסרית חדשה המשנה מקצה לקצה את אופן הסתכלותו על חייו.

למעשה כתב דירנמאט את הסיפור בשתי גירסאות: תחילה כתסכית רדיו (1955), ואחר כך כנובלה (1956). כל אחת מהגירסאות הללו הסתיימה באופן אחר: בתסכית הרדיו מתעורר טראפס למחרת היום, ומתנער מסיפור המשפט המוזר ומהשלכותיו על חייו. בנובלה, לעומת זאת, טראפס עולה לחדרו עם תום המשחק, ולמחרת מתברר שהוא התאבד שם בתלייה.

השם "טראפס", יש לציין, מרמז על מקומה של הדמות בעלילה. באנגלית "trap" משמעותו מלכודת, ואילו בגרמנית, השפה שבה נכתב הסיפור, "trapsen" פירושו ללכת בגמלוניות או באופן בלתי מאוזן. ואכן, גיבור המחזה מועד לפח שטמנו לו על אף הזהרותיו של הסנגור. גם לשמות הגרמניים של שאר הדמויות יש משמעויות המרמזות על תפקידם בסיפור. כך לדוגמה, התובע נקרא זוֹרן(Zorn) , מילה שפירושה בגרמנית הוא כעס, ואילו הסנגור נקרא קוּמֶר ((Kummer, שם שפירושו בגרמנית הוא צער או דאגה. הסנגור אכן מנסה לדאוג למרשו לאורך הערב, אך אינו מצליח להציל אותו מפני עצמו.

העיבוד הבימתי

פיטובסקי, במאי ההצגה, יוצר שפה בימתית המשלבת בין שתי סוגות תאטרון: תאטרון-סיפור קבוצתי ותאטרון פיזי-גרוטסקי. כמו כן ניכרת בו השפעתה של תפיסת "החלל הריק" של במאי התאטרון האנגלי פיטר ברוק Brook Peter), יליד 1925). שילוב זה הוא המעניק להצגה את איכותה הקומית האפלולית.

תאטרון-סיפור קבוצתי. במאי ההצגה והמעבד, ג'יימס יפה, עיבדו את הנובלה של דירנמאט

למחזה מסוג תאטרון-סיפור. זוהי סוגת תאטרון שבה יש תפקיד מרכזי לקול המסַפֵּר וכן לדמיונו של הצופה, המשלים את העולם הבדיוני על סמך רמזים בימתיים מינימליסטיים. למעשה, המסַפֵּר הוא תחבולה אמנותית השייכת בעיקר לז'אנרים ספרותיים כגון הרומן והסיפור הקצר. בז'אנרים אלה הוא נוכח, אם כדמות שמעורבת במתרחש ואם כמשקיף נעלם, ומכוון את הקוראים לראות את הדברים המסופרים דרך נקודת מבטו. ברומן הקלסי מתפקד המסַפֵּר כמתבונן חיצוני כל-יודע וכל-מבין. בתיאוריו הוא יכול לכוון אותנו הן לעובדות החיצוניות והן לתחושות הפנימיות של הדמויות. לעיתים בוחר הסופר לשלב בסיפורו מסַפֵּר בלתי מהימן, או מספר שהבנתו את העובדות היא חלקית. במקרים כאלה נדרש הקורא לפתח עמדה ביקורתית כלפי המספר עצמו. כך אנו לומדים "לקרוא בין השורות" ולהבין את המציאות הסיפורית בצורה מתוחכמת יותר.

במחזות, לעומת זאת, פחות מקובל לשלב דמות כזו, אם כי ישנם יוצאים מן הכלל. דוגמא בולטת לכך היא חלק ממחזותיו של ברטולד ברכט ("מעגל הגיר הקווקזי", למשל). ברכט שאף לגרום לצופה להתבונן בהתרחשות הבימתית מעמדה מרוחקת ושכלתנית (מנוכרת, כלשונו), שתאפשר לו להסיק מן המעשה המוצג מסקנות חברתיות ופוליטיות. בדמות המסַפר, המשקיף על הדמויות מן הצד, ראה ברכט את אחד האמצעים להביא את הצופה לעמדה ביקורתית זו. דוגמא לסוג אחר של מסַפר מופיעה במחזה "העיירה שלנו" מאת המחזאי האמריקאי ת'ורנטון ויילדר. המחזה מתאר כמה ימים בחייהן של תושבי עיירה קטנה, אי שם בארצות הברית. תפקיד המסַפר במקרה זה הוא לתווך בין הדמויות לבין הצופים, ולכוון אותנו למשמעויות המטפיזיות הגלומות בהתרחשות היומיומית כביכול. בתחילת המחזה, כשהמסַפר מציג בפנינו את הדמויות השונות, הוא מספר לנו מראש מתי הן ימותו ובאיזה גיל. לכל אחת משלוש המערכות הוא מעניק כותרת: "חיי היומיום", "אהבה וחתונה", ו"מוות ופרידה". התיווך שלו מכוון את הצופה לראות את האירועים הקטנים כחלק ממעגל חיים גדול ומשמעותי יותר. "יש משהו עמוק בפנים שהוא נצחי בכל בן אדם", הוא אומר במערכה השלישית, כשהוא מציג בפנינו את בית הקברות של העיירה. בעזרת הליווי והפרשנות של דמות המסַפר מנסה המחזה כולו להתחקות אחר אותו יסוד נצחי המסתתר בתוך היומיומי.

המספר הקלסי הוא דמות מוגדרת וקבועה במחזה, אך בשנים האחרונות הולך ומתפתח סגנון חדש של תאטרון-סיפור קבוצתי, שבו המספר אינו דמות אחת קבועה אלא נוכחות מופשטת יותר, ותפקידו מתחלק בין כמה משחקני הלהקה, או אף בין כולם. סגנון זה מופיע בדרך כלל אצל במאים אוונגרדיים העובדים עם להקה קבועה של שחקנים. כיום, נציגים בולטים של סגנון זה בארץ הם הבמאים רות קנר ("גילוי אליהו", "אין נופים אבודים", "אצל הים") ועידו ריקלין ("אובסיה", "פנטזיה", "הרוזן ממונטה כריסטו"). תאטרון-הסיפור הקבוצתי מתאפיין בעבודת אנסמבל: הלהקה עובדת כיחידה אורגנית שאין בה חלוקה היררכית בין שחקנים ראשיים לבין שחקנים משניים. במהלך ההצגה מגלם כל שחקן דמויות שונות, ומפגין את רבגוניותו כשחקן ואת יכולתו להיכנס לנעליה של דמות ולצאת מהן במהירות. לעיתים דמות אחת מגולמת על ידי כמה שחקנים לסירוגין.

תאטרון-הסיפור הקבוצתי אינו מנסה ליצור אשליה ריאליסטית ואינו מסתיר את המנגנון התאטרוני היוצר את ההצגה. להפך, הוא מדגיש את מעשה היצירה התאטרלי. המודעות של הצופה לכך אמורה להיות חלק חשוב מהחוויה התאטרונית שלו. סוג זה של תאטרון גם נוטה לעיצוב במה מינימליסטי, שהרי השחקנים בוראים את התמונה הבימתית או משלימים אותה באמצעות הסיפור המילולי ובאמצעות עבודת גוף וקול. דוגמא למאפיינים אלה בהצגה "התקלה" היא הרגע שבו מר פרופס, השופט הזקן, מציג את החדר בפני טראפס: ברגע זה מגלמים שלושת השחקנים האחרים בגופם את השידה הגדולה, כשכל אחד מהם מייצג מגירה אחת. ההפתעה של הצופים ממקוריות הרעיון ומוירטואזיות הביצוע היא חלק מהנאתם, מעבר להבנת העלילה.

בהצגה "התקלה" מתחלק תפקיד המסַפֵּר בין ארבעת השחקנים המגלמים את דמויות המשפטנים הזקנים. כך מדגישה ההצגה את יתרון הכוח התודעתי של המשפטנים על טראפס, הצועד בתמימות לתוך המלכודת שהם טומנים לו. ואכן, בתור מסַפְּרים הם מעירים הערות מהצד ברגעים גורליים בעלילה, כגון רגע החלטתו של טראפס להיענות להזמנת מארחו ולסעוד עמו ועם חבריו, או רגע החלטתו שלא להתקשר לאשתו כדי לספר לה שנתקע בכפר. בכל הערה כזו מעוררים המסַפְּרים בצופים יחס חשדני כלפי טראפס וכלפי פעולותיו, חשדנות שתתגבר בעת

המשפט עצמו. ישנם בהצגה רגעים שבהם ממזגים השחקנים שלושה סוגי נוכחות בימתית: הם בו בזמן מגלמים את התפאורה (כגון השידה הגדולה), את הדמויות בעלילה (ארבעת הזקנים) ואת דמות המספר. תחכום זה של שפת המופע מכוון אותנו בכל רמה לחשוד בזחיחות ובתמימות של הדמות הראשית, מר טראפס, ומכין אותנו לקראת הרבדים הנסתרים בדמותו, הנחשפים בהדרגה.

תאטרון פיזי גרוטסקי. התאטרון הפיזי התפתח באירופה החל מראשית המאה העשרים. הוא מבוסס על התפיסה שייחודו העיקרי של התאטרון לעומת אמנויות אחרות (כגון הספרות או הקולנוע) הוא נוכחותו הפיזית של השחקן והקשר החי בינו לבין הקהל. התאטרון הפיזי שואב את השראתו ממסורות תאטרון עתיקות כגון הקומדיה דל-אַרטֶה האיטלקית, תאטרון מסכות המבוסס על אלתור וירטואוזי, שפרח באיטליה בין המאה השש-עשרה למאה השמונה-עשרה. אפשר לראות את צמיחתו של התאטרון הפיזי כתגובה להופעתם של הקולנוע והטלוויזיה, מדיות שבתחילת דרכן השתמשו בתבניות ובמוסכמות הלקוחות מתחום התאטרון, אך עד מהרה סללו לעצמן נתיבים עצמאיים וגברו על התאטרון בפופולריות שלהן. על רקע זה חיפשו רבים מההוגים ומהיוצרים של התאטרון במאה העשרים אחר מאפיינים שייחדו את התאטרון ויצדיקו את קיומו. בעוד שלקולנוע יש יתרונות מובהקים בתחום הייצוג הריאליסטי, טענו, יתרונו של התאטרון הוא היותו אמנות חיה, המפגישה את הקהל עם שחקנים בשר ודם בזמן אמת. מנקודת מוצא זו החלו להתפתח אסכולות תאטרון אנטי-ריאליסטיות, שהדגישו את הממד הפיזי של עבודת השחקן ואת הקשר המיידי שלו עם הצופה. זאת בניגוד לתאטרון הריאליסטי, המתמקד בעיצובן של דמויות פסיכולוגיות תלת-ממדיות, ומבוסס על חיץ ברור בין הקהל לבין השחקנים, שלכאורה אינם מודעים לקיומו. אחת מהסוגות הללו היא התאטרון הפיזי. עם הבמאים שפיתחו סוגה זו נמנים, בין השאר, ווז'וולוד מַייֶרהוֹלד הרוסי (Vsevolod Emilevich Meyerhold,1874-1940, ז'אק קוֹפוֹ הצרפתי (Jacques Copeau,1879-1949) ותלמידיו, אטיין דֶקְרוּ Étienne Decroux,1898-1991)) וז'ק לֶקוֹק ((Jacques Lecoq 1921-1999. התאטרון הפיזי התפתח במיוחד בצרפת, שבה קיימת מסורת מתמשכת של אמנות הפנטומימה. הוא טופח בבית הספר הבינלאומי לתאטרון של לקוק בפאריז, שהפך מאז שנות השישים של המאה שעברה למוקד עלייה לרגל בעבור שחקנים ויוצרי תאטרון.

התאטרון הפיזי נוטה לעיתים קרובות לכיוון הסאטירי. הדמויות בתאטרון זה מעוצבות על פי רוב באופן גרוטסקי, כלומר באופן המעורר גיחוך, סלידה ואימה על־ ידי הבלטה מוגזמת ומעוותת של תכונות ושל התנהגויות אנושיות מסוימות, בעיקר שליליות (דוגמא מובהקת לכך היא עיצובן של דמויות בקריקטורות). עיצוב זה מתאים במיוחד לביטוי מסרים של ביקורת חברתית חריפה. מסיבה זו, שפת התאטרון הפיזי הולמת להפליא את סגנון הכתיבה הסאטירי של דירנמאט, שאף הוא ברוב המקרים אינו מעצב דמויות ריאליסטיות אלא דמויות בעלות מאפיינים גרוטסקיים, המייצגות תכונות אנושיות מסוימות באופן מוקצן.

בהתאם לכך עיצב פיטובסקי את הדמויות בהצגה באופן גרוטסקי מובהק: ארבעת המשפטנים לבושים בתלבושות תאטרליות ומאופרים בכבדות באופן המשַווה להם מראה של זִקנה מופלגת, עיוותים ומוזרויות. התובע הערמומי, מר צורן, מעוצב בתלבושת שמגביהה אותו שלא כדרך הטבע. דמותו הארוכה והמעוקמת מזכירה נחש. לעומתו הסנגור, מר קומר, מעוצב כאדם רחב ועתיר משמנים, שלבביותו המוחצנת נראית כסוג של תוקפנות; השופט, מר פרופס, מאופיין בהעוויות ובמחוות ידיים מעוקלות המשוות לו אופי עכבישי, כיאה למארח שביתו הופך למלכודת, ואילו בעל הפונדק, מר פילא, המוגדר כתליין בית המשפט, הוא זקן קטן, גיבן, שראשו נוטה על צידו ופניו מעוותים, ונוכחותו טורדת מנוחה דווקא משום שהוא כה שקט ונחבא אל הכלים. יוצא דופן בהצגה הוא עיצוב דמותו של הסוכן טראפס, גיבור המחזה. טראפס הוא היחיד שמגולם כדמות ריאליסטית פחות או יותר: צעיר זקוף ומנומס לבוש חליפה אלגנטית. הקו הגרוטסקי העיקרי שבו הוא תמימותו הקיצונית, או ליתר דיוק, חוסר מודעותו לכוונות מארחיו, כמו גם למשמעות מעשיו שלו. טראפס נבדל מן האחרים גם בכך, שאישיותו עוברת תמורה במהלך ההצגה; מודעותו למשמעות המתרחש הולכת ומעמיקה, וכתוצאה מכך הוא מתנער מעזרת הסנגור ומשתף פעולה עם תובעיו בהתלהבות הולכת וגוברת.

העיבוד הבימתי של פיטובסקי נוטה לכיוון הקומי יותר מהנובלה של דירנמט, ששימשה לו כבסיס. עם זאת, האפקט הקומי של ההצגה מתיישב עם תפיסתו של דירנמאט עצמו, שטען

שבעידן המודרני מאבד התאטרון חמור-הסבר את כוח השפעתו ודווקא הקומדיה היא היכולה לגעת בלבם של בני אדם. במאמרו "בעיות התאטרון" משנת 1954 כותב דירנמאט:

"הטרגדיה מניחה קיומה של אשמה אישית, יאוש, מתינות, בהירות מחשבה, חזון, תחושת אחריות. במופע הליצנים של המאה שלנו, בתקופה שבה הגזע הלבן הולך ומדרדר חזרה לחיי הג'ונגל, אין מקום לאשמים אמיתיים או ליחידים שלוקחים אחריות על מעשיהם... כולנו סובלים מאשמה קולקטיבית, מדשדשים בביצת החטאים של אבותינו ואבות אבותינו... זוהי סיבת האומללות שלנו אבל לא סיבה לאשמה... במצב דברים כזה רק הקומדיה מסוגלת לגעת בנו."

הנימה הקומית של ההצגה מאפשרת לה לעסוק בנושאים רציניים מבלי שהצופה ירגיש מאוים. לכן בסגנונה של הפקה זו יש משום מלכודת לצופים; הם צוחקים למראה העיצוב המגוחך של הדמויות, ובתוך כך הולכת ומתרקמת לעיניהם אמירה קשה על האדם המודרני ועל העולם הקפיטליסטי שבו אנו חיים. טראפס מייצג אדם ממוצע, החי בחברה קפיטליסטית תחרותית, ומפנים את ערכיה החומרניים והדורסניים מבלי לתת לעצמו דין וחשבון על משמעותם המוסרית.

במובן מסוים ניתן לראות בתאטרון הפיזי הגרוטסקי הזה גרסה אירונית של הטרגדיה העתיקה, אותה סוגה שניסתה להראות לאדם את קטנותו ביקום ואת חוסר שליטתו על מהלך חייו (ראו לדוגמא את המחזה "אדיפוס המלך"). אם רואים בטראפס מעין גיבור ייצוגי, ובנפילתו מעין נפילה טראגית-אירונית המובילה להיוודעות לחטא שחטא, ניתן לראות בדמויות המשפטנים הזקנים מעין מקהלה אירונית המחדדת את הסתכלותנו ואת הסתכלותו של הגיבור עצמו על ההתרחשות. ניתן אף לזהות משולש אדיפלי ביחסיו של טראפס עם הבוס שלו, שהוא גורם בעקיפין למותו, ועם רעיית הבוס, שטראפס מפתה לצורך קידום הקריירה שלו. אך בשונה מבטרגדיה הקלסית, טראפס איננו גיבור טראגי. להפך, הוא דוגמא מובהקת לאדם הקטן; אין בו גדולה, והעיוורון שלו הוא עיוורון קטנוני ולא הרואי: חוסר השליטה שלו בגורלו אינו נובע מקונפליקט ערכי או מכוחות גורל עלומים אלא מסדרת שקרים שהוא משקר לעצמו כדי להרדים את מצפונו. עם זאת, בדומה לגיבור הטראגי, מפתח טראפס במהלך המחזה צורך ואף נחישות להיוודע לאמת של מניעיו, ומוכן לקבל על עצמו את האחריות למעשיו.

תפיסת החלל הריק. "החלל הריק" הוא כותרת ספרו הידוע של פיטר ברוק, מחשובי הבמאים במחצית השנייה של המאה העשרים. התאטרון של ברוק מתבסס על שילוב בין מסורות תאטרון ממערב וממזרח, ומנסה לזקק שפת במה אוניברסלית שתהיה מובנת באופן אינטואיטיבי לצופים בני תרבויות שונות מרחבי העולם. לשם כך, סבור ברוק, יש לסטות מדרכו של התאטרון המערבי הבורגני, תאטרון שהדגש בו הוא על השפה המילולית ועל משחק ובימוי ריאליסטיים. תאטרון זה, טוען ברוק (ובכך הוא מצטרף לשורה של הוגים ואנשי תאטרון אוונגרדיים מן המאה העשרים), הוא אמנם עתיר מלל ועשיר באמצעים טכניים, כגון תפאורה משוכללת, אפקטים מתוחכמים של תאורה וסאונד ואולמות מפוארים, אך הוא אינו מפתח די הצורך את אמצעי הביטוי הבלתי מילוליים של השחקן עצמו, ומחמיץ את הפוטנציאל המטפורי הלא ריאליסטי הגלום במדיום התאטרוני. אף כי לעיתים קרובות מדובר בתאטרון יוקרתי ובעל יומרות תרבותיות גבוהות, תאטרון זה מפיק בדרך כלל חוויה נטולת חיים שאינה מחדדת את הסתכלותנו על המציאות ואינה נוגעת באופן עמוק בנפשנו. האלטרנטיבה שברוק מציע היא מפגש נקי ותמציתי בין השחקן לבין הצופה, תוך פיתוח יכולותיו הפיזיות והקוליות של השחקן עצמו ותוך שימוש מינימלי בתפאורה ובאפקטים טכנולוגיים ("חלל ריק"). ברוק מאמין כי דוקא במפגש מינמליסטי כזה יכול להיווצר מחדש אותו כישוף בימתי שהוא מכנה "התאטרון המיידי", תאטרון הנוגע במעמקי הנפש ומציף בה שאלות קיומיות. עם זאת, התאטרון שאליו שואף ברוק אינו בהכרח חמור סבר ומעודן. כדי לתת ביטוי למורכבותם של חיי אנוש אמור התאטרון לדעתו למזג בין יסודות מעודנים ורוחניים ("התאטרון הקדוש", כלשונו), לבין יסודות ארציים, קומיים ועממיים (שאותם הוא מכנה "התאטרון המחוספס").

בתאטרון של פיטובסקי יש שימוש מושכל ברעיון "החלל הריק". שפתו הבימתית מזקקת את הסיטואציה העומדת במרכז המחזה: המפגש בין טראפס התמים והזחוח לבין ארבעת הזקנים שמחוללים בו שינוי עמוק ומעוררים את מצפונו. מבחינה זו בולטים במיוחד קטעי המעבר בהצגה, רגעים שבהם נעשה שימוש באמצעים בלתי מילוליים מינימליסטיים אך אפקטיביים:

תנועה המלווה בתאורה מדויקת ובמוזיקה אווירתית חזקה. דוגמה לכך היא תמונת המעבר המובילה לתחילת ארוחת הערב. בתחילת התמונה אנו רואים את טראפס עומד ליד חלון חדרו הבלתי נראה שבבית השופט, ומעשן סיגריה דמיונית. המוזיקה השקטה מתגברת, ואנו רואים את ארבע דמויות הזקנים קרבות אליו ומצטופפות סביבו. טראפס אינו רואה אותן, אך פניו מביעות פתאום מעין דאגה, כאילו עננה חלפה במוחו. הוא זורק את הסיגריה הדמיונית וחוטף את מזוודתו (סמל סטטוס המעניק לו תחושת ביטחון וערך עצמי). אחר כך הוא יוצא לצד הבמה, בעוד הזקנים מסתובבים ומתחילים לצעוד לעבר עומק הבמה בצעידה איטית וטקסית, המרמזת שמאחורי חזותם המחויכת מתרקמת תכנית סודית. כשהם מגיעים לעומק הבמה משתנה התאורה, והרביעייה מסתובבת פתאום כאיש אחד. הם עומדים לאורך אחת מצלעות הטרפז הנמתחת לאורך הבמה, וטראפס עומד לאורך הצלע הצדדית. כעת שולפים הזקנים ארבעה מַסרקים בתנועה מתוזמנת היטב, ומְסרקים בהם את שערם הדליל. פעולה זו כמו מרמזת על התכוננות לקראת הופעה או הצגה כלשהי. גם טראפס מצידו מתכונן לארוחת הערב בהברישו את חליפתו. לפתע המוזיקה המתוחה משתתקת. כל הדמויות "נזרקות" פנימה לתוך הטרפז, והתאורה העמומה מוחלפת בתאורה לבנה רגילה. אנו עוברים מעולם הדמדומים לעולם המציאות, אך הקהל כבר הפנים את האיום המוסווה שבהתכוננות הקבוצתית השקטה הזו, הנראית כעין טקס מיסתורי, התרחשות שטנית בהתהוות.

שאלות של פרשנות: מערכת משפט אלטרנטיבית

כאמור, דירנמאט כתב את "התקלה" בשתי גרסאות שכל אחת מהן הסתיימה בצורה אחרת. העובדה שכתב שתי אופציות לסיום אינה מקרית, שכן היצירה מעוררת תחושה אמביוולנטית, הן ברובד העלילתי והן ברובד המוסרי. ברמת העלילה, טראפס (והקהל עמו) מתקשה להכריע אם המשחק הוא מהתלה או משפט ממשי המסכן את חייו. ברובד עמוק יותר, אנו מתחבטים לגבי תקפותו המוסרית של המשפט: עד כמה יש תוקף לטענות המועלות בו ומה דעתנו על גזר הדין. המשפטנים הקשישים נוטלים פרטים מזדמנים מחייו של טראפס, ומצביעים על קשרים נסתרים ביניהם. באופן זה הם מפיקים מהעובדות משמעות חדשה לגמרי. כקהל אנו שואלים עצמנו, האם מדובר בחשיפת אמת מפתיעה או לחילופין, בהמצאה שרירותית של המשפטנים הזקנים. עיצובם של אלה האחרונים כדמויות אלימות וגרוטסקיות מעודד אותנו לייחס להם רשעות, ואילו עיצוב הסוכן כצעיר נאה, חינני ומנומס מעודד אותנו להאמין בחפותו. דומה עלינו שהמשפטנים הם בריות מניפולטיביות היוצרות פרשת רצח יש מאין, ושהסוכן הוא קרבן תמים שחטאיו הקטנים נופחו ללא פרופורציה. ניתן אף לטעון, שלמעשה הוא נאשם על סמך הרהוריו ומשאלות ליבו הנסתרות, ולא על סמך מעשים של ממש. ניתן אף לחשוב ש"התקלה" הוא מעין משל על מנגנון המשפט המודרני העיוור הלוכד קרבנות תמימים וטוחן אותם בין גלגליו.

אלא שהטקסט מגלה מציאות מורכבת יותר, וככל שהעלילה מתפתחת, צצות אפשרויות חדשות לפרש אותה. המחזה משרטט תמונת מציאות של עולם קפיטליסטי מודרני, המעודד אנשים לרמוס זה את זה כדרך לקידום מקצועי וכלכלי. הן מר טראפס והן המשפטנים שייכים במידה זו או אחרת לעולם ציני ודורסני זה. גם על רקע זה נראה שטראפס, גם אם יש לו חלק בעברות המיוחסות לו, הוא מעין קרבן של מציאות חברתית מעוותת.

אך בסופו של דבר עוסק המחזה בשאלת האחריות האישית של אדם למעשיו, ובמנגנוני ההדחקה, ההסתרה וההונאה העצמית שמאפשרים לו להתחמק מאחריות זו. בית המשפט המדומה של הקשישים מציב מערכת משפט אלטרנטיבית, כזו שאינה שופטת רק פשעים ישירים אלא גם מעשי פשע עקיפים, סמויים, ששום בית משפט רשמי לא יוכל להרשיע עליהם. זוהי מערכת השופטת על סמך הכוונות העומדות מאחורי המעשים, כוונות שהנאשם לא הודה בהן עד כה אפילו בפני עצמו. זה סוד כוחו של המשחק על טראפס: העובדה שהוא יורד לצפונות ליבו ומעמיד אותו מול מניעיו האמיתיים, מול אמת נפשית נוקבת, ללא כחל ושרק. שתי גירסאות הסיום שכתב דירנמאט נבדלות מבחינת הכוח שהוא מייחס למצפון המתעורר של הגיבור. בתסכית הרדיו הגיבור מסוגל להמשיך לחיות את חייו חרף נקיפות מצפונו, ככל הנראה על ידי כך שהוא מדחיק אותן מתודעתו. בנובלה (ובהצגה שלפנינו), המצפון ידו על העליונה, והגיבור אינו מסוגל לחיות עם ידיעת האמת שגילה על עצמו.

נספח: המאמר כבסיס לדיון בהצגה

הדיון בהצגה אמור לעסוק במשולב בתוכנו המורכב של המחזה ובשפה התאטרונית הבלתי שגרתית של ההצגה. חשוב לציין שבאמנות טובה התוכן והצורה אינם נושאים נפרדים, אלא נובעים זה מזה וחוברים ליצירת משמעות היצירה.

לפני הצפייה בהצגה

לקראת הצפייה בהצגה כדאי לתת רקע על דירנמאט, שעל סיפורו מבוססת ההצגה. כדי לתת מושג ראשוני על ההצגה ולעורר סקרנות כלפיה, ניתן לתלמידים מושג כללי על העלילה. עם זאת מומלץ שלא לתאר את התפתחותה ואת סופה ולהימנע בשלב זה מלתת לה פרשנות. זאת כדי לאפשר לתלמידים לחוות את ההצגה בדרכם הם.

חשוב להכין לכך שמדובר בהצגה לא ריאליסטית (כלומר בהצגה שאינה מנסה ליצור על הבמה אשליה של מציאות ממשית). לכאורה, יצירות לא ריאליסטיות מרחיקות אותנו ממציאות החיים לעולם דמיוני שאין לו קשר ממשי לשאלות חיינו. אך לאמִתו של דבר יצירות כאלה מחדדות פן מסוים של המציאות החיצונית, או נותנות ביטוי למציאות הפנימית, כלומר לדרך שבה המציאות מעובדת בנפשנו. ממד ההפרזה או הפנטזיה ביצירות כאלו עשוי לתת ביטוי מועצם או מזוקק למשאלות לב, לחרדות, לביקורת חברתית וכן הלאה. באופן כזה יצירות לא ריאליסטיות שופכות אור חדש על תופעות מוכרות (תהליך המכונה הַזָרָה),ומעוררות אותנו להסתכלות רעננה על חיינו. כאן יש מקום להציג את הסגנונות הלא ריאליסטיים המעורבים בהצגה – תאטרון-סיפור קבוצתי ותאטרון פיזי, ולהסביר מהי שפת תאטרון מינימליסטית ומהם יתרונותיה.

כדי לאתגר את התלמידים וליצור בהם קשב לשפתה האמנותית של ההצגה כדאי לציידם בשאלות למחשבה. למשל: בהצגה זו משולב תפקיד של מסַפֵּר המתחלק בין כמה שחקנים. בשונה מדמות דרמטית רגילה, המסַפֵּר יכול לתאר מחשבות של דמויות אחרות או של עצמו, לספר חלקים מהעלילה ולפרש אותה. כצופים, אנו נוטים לראות במסַפֵּר סמכות שיפוטית, דמות המבינה את המתרחש יותר מיתר הדמויות שבמחזה, אולם למעשה עלינו לבחון אותו באופן ביקורתי לא פחות מאת הדמויות האחרות. נבחן את תפקיד המספר בהצגה זו: בין אלו שחקנים הוא מתחלק, את עמדתו של מי הוא מייצג (של הגיבור, של דמות אחרת, של מתבונן חיצוני?), ומה קיומו תורם להצגה.

לאחר הצפייה בהצגה

בשיחה שלאחר הצפייה בהצגה כדאי לתת כמה פרטי רקע משלימים על הנובלה "התקלה", כגון העובדה שהסיפור נכתב בשתי גרסאות ופירוש השמות של הדמויות. עיקרה של השיחה יהיה כמובן דיון פרשני בהצגה. השאלה המרכזית היא מה משמעותו של המשפט, או התהליך שעובר על טראפס. שאלה זו נברר על ידי התבוננות במרכיבי ההצגה;

שם ההצגה. ברמת הפְשָט מתייחס שם ההצגה לתקלה במכוניתו של טראפס, תקלה המביאה לשינוי גורלי בתוכניותיו. מהשם "תקלה" משתמע קלקול חד פעמי, אולי אפילו מקרי. אבל השם הזה נושא כמובן משמעות אירונית שכדאי לדון בה.

תאטרון פיזי מינימליסטי. זוהי הצגה מינימליסטית שבה משמש גוף השחקן לא רק לצורך גילום דמות אלא גם במקום תפאורה, אביזרים ואפקטים קוליים. עיצוב זה הוא כמובן בגדר בחירה אמנותית, ולא תוצאה של מחסור בתקציב או בכוח אדם. מתבקש להתייחס לעיצוב זה, וכיצד הוא משרת את המחזה.

עיצוב הדמויות בהצגה.דמויות המשפטנים עוצבו באופן גרוטסקי, ואילו דמותו של הסוכן עוצבה באופן ריאליסטי. כדאי לדון בבחירה בסגנונות המשחק השונים הללו ובמשמעותה.

מוטיב האשמה בהצגה. התהליך המשפטי במחזה, מתחילתו ועד סופו, מוזר ומעורר סימני שאלה:

- מה בין אשמה על פי חוק לבין תודעת אשמה (נורמות מוסריות אישיות)?
- מדוע מרגיש טראפס ביטחון ביחס לחפותו בתחילת המחזה?
- מדוע משתף טראפס פעולה עם תובעיו ומה מקור תודעת האשמה שלו בסופו המחזה?

• נקודת המוצא של התובעים היא שכל אדם הוא בבחינת אשם ויש רק למצוא מה אשמתו ("יצר לב האדם רע מנעוריו"). מה דעתכם על השקפת עולם זו לאור התפתחות דמותו של טראפס?
• המחזה מצייר תמונת עולם של חברה קפיטליסטית אכזרית הדוחפת את הפרט לחתור לכוח, ליוקרה ולהשגים חומריים בכל מחיר, ומשחיתה את צלמו המוסרי. בהקשר זה מתבקש לדון במידת אחריותו האישית של הגיבור למעשיו.

הסיום. כדי לחדד את הדיון ניתן להזכיר, שבגירסת תסכית הרדיו כתב דירנמט סיום שונה. גם בלי להכיר את גירסת הרדיו ניתן להבין, שסיום כזה מציג את דמותו של טראפס באור אחר, וצופן בחובו אמירה שונה על הטבע האנושי. כדאי לדון בהבדלי המשמעות בין שתי הגירסאות.

הנובלה מול ההצגה. תלמידים מתעניינים ותלמידי מגמות ספרות ותאטרון ניתן להפנות גם לקריאת הנובלה של דירנמאט. עם תלמידים כאלה ניתן יהיה לערוך השוואה בין הנובלה לבין ההצגה. הדיון ההשוואתי יאפשר לעמוד על הפרשנות שהעניק פיטובסקי לסיפורו של דירנמאט, וגם לגעת בנושא המורכב של עיבוד מספרות לתאטרון.