

דמויות של "דמויות" ודמויות של "שחקנים":

תעתיקי מטא-תיאטרון בשש נפשות מחפשות מחבר

לילך יוסיפון

"בן אדם הקורא לעצמו דמות בא הנה לשאול אותי מי אני!"¹: פתיחה

המטא-תיאטרון במחזה שש נפשות מחפשות מחבר שנכתב ע"י לואיג'י פירנדלו בשנת 1921 באיטליה הינו היפוך מוחלט למטא-תיאטרון כפי שהוא הופיע במחזות קודמים. התחבולה של תיאטרון-בתוך-תיאטרון או לחילופין הצגה-בתוך-הצגה הופיעה במחזות רבים, בעיקר בתקופת הבארוק והרנסנס, דוגמת המלט, חלום ליל קיץ לשייקספיר או החיים הם חלום לקלדרון דה לה ברקה. תחבולה זו נמצאת גם במחזות מודרניים יותר דוגמת מחזהו של צ'כוב השחקן. במחזות אלו, המטא-תיאטרון מתבטא בצורה דומה על פי התבנית הבאה: המחזה נפתח והקורא או הצופה נחשף אל הדמויות והנרטיב המרכזי. במהלך נרטיב זה בתוך ההצגה ניתן לראות, בשלב מסוים, הצגה נוספת דוגמת ההצגה שקוסטיה מציג למשפחתו. בתוך ההצגה פנימית זו אנו רואים שחקנים (דמויות שמשחקות שחקנים) שמציגים לפני דמויות המחזה. תבנית זו הינה תבנית פנימית ונקודתית בתוך מכלול המחזה אשר מדגישה את נוכחות אמנות התיאטרון בתוך היצירה כולה והיא נגמרת לרוב, עם סיום ההצגה הפנימית.

המטא-תיאטרון בשש נפשות מהווה ניגוד מוחלט לתבנית זו, אך כדי שניתן יהיה להוכיח זאת לעומק אבקש תחילה ליצור טרמינולוגיה בסיסית לסוגי הדמויות השונים במחזה זה. הדמויות מתחלקות לשני סוגים: ראשית, דמויות ה"שחקנים" אשר כוללות את כל להקת השחקנים והבמאי אשר בתחילת המחזה אנו מגלים כי הם בתהליך חזרות על הפקה בשם משחק התפקידים. שנית, דמויות ה"דמויות" אשר כוללות את האב, האם, הבת החורגת, הבן, הנער, הילדה ומאדאם פאצ'ה (אשר נכנסת בחלקו השני של המחזה). בהוראות הבמה לכניסת דמויות "הדמויות" כותב פירנדלו את ההנחיות הבאות:

"מי שמעוניין לנסות לתרגם את הקומדיה הזאת לשפה תיאטרונית חייב להשתמש בכל האמצעים

ולהגיע לידי כך שאי אפשר יהיה לבלבל בין שש הדמויות לבין שחקני הלהקה [...] בעצם לא

¹ לואיג'י פירנדלו, שש נפשות מחפשות מחבר (דפוס דיזינגוף בע"מ: ת"א, 1990) עמ' 73

צריכות הדמויות להופיע כרוחות רפאים אלא כתופעות מציאותיות שהומצאו, כיצורי דמיון בלתי משתנים: ולכן יותר מציאותיים ויותר עקביים מן הטבעיות המשתנה כל הזמן של השחקנים"².

ההבדל המרכזי בין סוגי הדמויות, עפ"י פירנדלו עצמו, הוא האמירה כי דמויות ה"דמויות" הן יצורי דמיון ולכן הן **מציאותיות יותר** לעומת דמויות ה"שחקנים" שאינן **מציאותיות** עקב טבען המשתנה. כלומר, מכיוון שאין לדמויות ה"דמויות" אפשרות להשתנות הן נתפסות בעיני פירנדלו כקבועות ולכן אמיתיות יותר או מציאותיות יותר. מכיוון שדמויות ה"שחקנים" מגלמות אנשים חיים מהמציאות, הן משתנות כל הזמן, כמו בני האדם, ולכן לדעת פירנדלו אינן מציאותיות כי אינן קבועות. אמירה זו על ההבדל בין סוגי הדמויות חוזרת גם במחזה עצמו מפי דמות האב לבמאי: "אתה רואה! זה ההבדל בינינו! המציאות שלנו לא משתנה! לא יכולה להשתנות! היא לעולם לא תוכל להיות שונה ממה שהיא כי היא כבר קבועה – כמו שהיא לנצח!"³.

כעת, ניתן להסביר מדוע תחבולת המטא-תיאטרון בשש נפשות הינה ייחודית כל כך. בפתחת המחזה ישנה במה אשר "שרויה במצב שבו היא נמצאת בדרך כלל בשעות היום [...] מתחילים להגיע השחקנים, נשים וגברים, חברי הלהקה [...] כתשעה או עשרה בסך הכל. זהו מספר השחקנים הדרוש לחזרות על משחק התפקידים, מחזהו של פירנדלו, כפי שרשום על גבי לוח העבודה בתיאטרון"⁴. כביכול, מיד הקורא או הצופה נחשף אל ההצגה-שבתוך-ההצגה. על בימת התיאטרון ישנה בימת תיאטרון נוספת ובה מתקיימות חזרות למחזה-בתוך-מחזה (גם הוא של פירנדלו) ושמו, למרבה האירוניה, משחק התפקידים. משחק תפקידים זה, שאיננו זוכים לרגע לראות את הצגתו אל הבמה, הוא הדימוי למתרחש על הבמה מכניסת השישייה אל הבמה בתחילת המחזה ועד ליציאת הבמאי בסופו. אם במחזות אחרים בהם מופיע מטא-תיאטרון אנו רואים דמויות בדיוניות ולאחר מכן נכנסות דמויות ה"שחקנים" (של ההצגה-בתוך-ההצגה) כאן המקרה הוא הפוך, קודם אנו רואים את דמויות ה"שחקנים" ורק לאחר מכן אנו רואים את דמויות ה"דמויות", לכאורה הדמויות הבדיוניות של המחזה. כלומר, אם נתפתה לחשוב כי המטא-תיאטרון הוא המחזה-בתוך-מחזה המופיע בתחילת ההצגה, נגלה במהרה כי טעות בידינו. המטא-תיאטרון בשש נפשות אינו הסיפור הפנימי כי אם המסגרת הכללית של המחזה כולו. במחזה המורכב הזה, כניסת

² שם, עמ' 10

³ שם עמ' 75

⁴ שם, עמ' 4

דמויות "הדמויות" של המשפחה הינה ביטוי חדשני יותר למטא-תיאטרון שכן מרגע כניסתן מתחיל תהליך חזרות חדש, והוא התהליך להעלאת סיפורן של הדמויות עצמן על הבמה. המטא-תיאטרון אינו שייך לעולמן של דמויות ה"שחקנים" (בניגוד למחזות אחרים אשר אסביר עליהם בהמשך) אלא לעולמן של דמויות "הדמויות". טשטוש זה בתחבולה המוכרת יוצר לנו אינסוף תעותועים סביב המושגים דמות, שחקן, אמת ומציאות ומחולל מתח רב בין המציאות עצמה (שבאה לידי ביטוי, שוב, באופן אירוני, דרך דמויות "הדמויות") לבין האופן שבה היא מוצגת פיזית על הבמה דרך העשייה התיאטרונית הטכנית.

"כי לגביך ולגבי השחקנים שלך זה בסך הכל... ובצדק... איזה משחק" (עמ' 71):

המטא-תיאטרון במחזה שיש נפשות מחפש מחבר

כדי לבחון את המושגים דמות, שחקן, אמת ומציאות ולהבין כיצד את משרתים את הקשר שבין המחזה לשמו, יש לנתח את המחזה עצמו ואת המקרים השונים בהם מוזכרים מושגים אלו. הקשר הראשון והברור מכולם מופיע בכניסת שש הדמויות לאולם: "בינתיים נכנס סדרן התיאטרון אל האולם [...]. הוא מתקרב אל הבמה כדי להודיע למנהל הבמאי על בואן של שש הדמויות שגם הן נכנסו דרך האולם והן הולכות בעקבותיו במרחק מה, מתבוננות סביבן, מבוהלות והמומות במקצת" (עמ' 9). כלומר, שש הנפשות שמתוארות בשם המחזה הן שש הדמויות שכעת נכנסו לאולם ואכן הבת החורגת בשיחתה הראשונה עם הבמאי מכריזה: "האמן לי, אדוני, אנחנו באמת שש דמויות... מאוד, מאוד מענינות! אבל אבודות" (עמ' 15). חיפושן של שש הדמויות אחר המחבר מופיע מיד לאחר מכן כשהאב אומר: "המחבר שיצר אותנו כיצורים חיים, לא היה יכול או לא רצה להכניס אותנו באופן מעשי לעולם האמנות. וזה באמת פשע... כי מי שהתמזל מזלו להיוולד דמות חיה יכול לבוז אפילו למוות. הוא לא ימות לעולם! האדם... המחבר עצמו... אמצעי היצירה... הוא ימות... אבל הדמות שיצר לא תמות לעולם" (עמ' 16). כלומר, שש הנפשות שמחפשות מחבר הינן שש דמויות ה"דמויות" של המשפחה וחיפושן אחר המחבר הוא לא חיפוש אידיאולוגי או אבסטרקטי אלא חיפוש פיזי. הן מחפשות את המחבר כדי שתוכלנה לחיות, כשעבורן לחיות פירושו להגיע למימוש מלא ביצירה כתובה, דהיינו, מחזה כתוב. דמויות ה"דמויות" מבקשות להעלות את ההצגה שלהן דרך השחקנים כדי "לחיות" בתוכם.

מרגע זה ואילך החיפוש הופך להיות כפול ולכן גם משמעות שם המחזה הופכת לכפולה. ראשית,

ישנן שש דמויות ה"דמויות" שמחפשות את המחבר שלהן אשר נפגשות עם הבמאי כדי להעלות את סיפורן על הבמה. שנית, יש את דמויות ה"שחקנים" שבהובלת הבמאי מחפשות להעלות את סיפורן של דמויות ה"דמויות" על הבמה. נוצרת דיאלקטיקה יוצאת דופן על הבמה שנובעת מניסיוןן של דמויות ה"שחקנים" לגלם את דמויות ה"דמויות" על הבמה. אנו עדים לעשיית התיאטרון על צדדיה הטכניים כמו מה דמויות ה"שחקנים" מחשיבות להגיוני או לא הגיוני שיקרא כשהן מנסות לשחק. הופכים להיות שני סטים של שש דמויות: הראשון, של דמויות ה"דמויות" והשני, של דמויות ה"שחקנים". המחבר של שש דמויות ה"דמויות" הוא נעלם, איננו זוכים לראות אותו בעוד המחבר של שש דמויות ה"שחקנים" הופך להיות הבמאי. שם היצירה מתייחס בו זמנית לשני עולמות הדמויות, המשפחה והשחקנים עצמם והחיפוש אחר מחבר גם הוא מוכפל. כפילות זו תורמת לכך שערכי האמת והמציאות מתבלבלים בין שני עולמות הדמויות והתיאטרון מוכתר כ"מציאות יותר" מהחיים עצמם, כלומר מהמציאות עצמה. בדבריה של הבת החורגת לאחותה הקטנה בסצנה שבה היא משחקת במזרקה המסומנת על במת התיאטרון היא אומרת:

"את לא יודעת איפה אנחנו, חמודה שלי?! אנחנו על במה! מה זה במה? טוב... זה מקום שבו משחקים כאילו ברצינות. מעלים פה מחזות. ועכשיו אנחנו מעלים פה מחזה. באמת, באמת! [...]"

הצרה היא, אהובה שלי, שכאן הכל זה "כאילו"... אבל אולי את אוהבת מזרקה "כאילו" יותר ממזרקה אמיתית... שתוכלי לשחק בה... אהמ? לא... זה יהיה משחק לאחרים... לא לך, איזה מזל רע... כי את אמיתית, ואת באמת משחקת על יד מזרקה אמיתית... (עמ' 82-83)

השימוש הרב במילים כאילו ואמיתי זו לצד זו יוצרת ערעור בהפרדה בסיסית של הקורא או הצופה בין דמות לבין שחקן. נוצרות אינסוף כפילויות ואינסוף הצגות בתוך הצגות. בתחילה אנו קוראים את שם היצירה ושמים לב לנוכחות המטא-תיאטרון בה, דמויות שמחפשות אחר מחבר, במחזה עצמו אך ישנם למעשה כמה מימדים של מטא-תיאטרון זה בטקסט הכתוב. ראשית, ישנה ההצגה של המחזה שש נפשות מתפשות מחבר, מאת פירנדלו ובתוכה הצגה נוספת ששמה משחק התפקידים, גם היא מאת פירנדלו. לתוך הצגה זו מתפרצות שש דמויות ה"דמויות" שמהוות, לפי מה שהוכחתי עד כה, את המטא-תיאטרון החדשני של פירנדלו ויוצרות מימד אחר שלו ולבסוף, הצופה או הקורא רואים את דמויות השחקנים שמנסים

לשחק את דמויות ה"דמויות" בהצגה פנימית אף יותר שהיא המימד הנוסף של המטא-תיאטרון במחזה.

בכל רגע ורגע ביצירה, אנו עדים לרב-רובדיות של השימוש במטא-תיאטרון.

הרב הרובדיות הזו היא שמעשירה את המשמעות של מציאות חיי האדם וקיומו בעולם ובו בזמן

של העשייה התיאטרונית וקיומם של יוצרי תיאטרון. דוגמא ברורה לכך נמצאת בדברי האב לבמאי:

"יש לכם סיבה טובה לצחוק – כי כאן, הכל זה משחק. [...] הייתי רוצה להציע לכם להסתלק מן

המשחק הזה – כן האמנות! האמנות! – המשחק שאתה והשחקנים שלך רגילים לשחק. אבל תורי

לשאול בכל הרצינות... מי אתה? [...] דמות, אדוני, רשאית תמיד לשאול אדם חי מי הוא. מפני

שלדמות יש חיים שהם באמת שלה, עם מאפיינים מיוחדים לה, ולכן תמיד היא מישהו! ואילו

אדם חי... [...] באופן כללי... יכול בהחלט להיות אף אחד" (עמ' 72-73)

דמות ה"דמות" שואלת את דמות ה"במאי" מיהו, כפי שאמנות התיאטרון מאפשרת ליוצרי התיאטרון על

ידי שימוש בדמויות לשאול את הקהל ואת עצמם על זהותם שלהם. ישנה כאן חשיפה של המנגנון

התיאטרוני המאפשר ע"י גילום של דמות לשאול שאלות על הטבע האנושי וההתנהגות האנושי. לדמות

האב ישנה דעה נחרצת על ההבדל בין דמויות ה"דמויות" לבין דמויות ה"שחקנים":

"כשאתה מהרהר על כך שבאותה מידה עצמה כל מה שהוא אתה היום, או שנדמה לך שאתה

היום – כל המציאות שלך של היום... כל זה נועד להיראות כמו האשליה של מחר?... [...] רק

שתבין שאם לנו (שוב מצביע על עצמו ועל הדמויות האחרות) אין שום מציאות מחוץ למציאות

של עולם האשליה, הרי באותה מידה אין לה מה לסמוך על המציאות שלך... המציאות שאתה

חש ונושם היום... כי כמו המציאות של אתמול, גורלה להתגלות מחר כסתם אשליה" (עמ' 74)

בדבריו אלה מעלה פירנדלו כמחזאי את הנושא של תיאטרון כצורת חיים ואת הדרך של אמנות התיאטרון

והמושגים הסוגים שלה להפוך לתקפים גם לחיי האדם. אמנות התיאטרון עצמה, שבמשך תקופה ארוכה

הוגדרה כאשליה או ניסיון לנפץ אשליה זו, מצטיירת כמצב שבו התיאטרון והדמויות מציאותיים יותר

מהאדם וחיו. הדימוי הוא כסוג של גולם שקם על יוצרו, האדם יצר את התיאטרון והדמויות מתוך

המציאות שלו ואילו הדמויות מתוך עולמן הבדיוני משתלטות על מושג המציאות ומפקיעות מתוכו את

האדם שיצר אותן. מהבחינה הזו אולי ניתן להבין מדוע חיפושן של שש דמויות ה"דמויות" הוא חיפוש

לשווא ולעולם לא יבוא על סיפוקו. דמויות ה"דמויות" מערערות על מושגי האמת והמציאות של הקיום האנושי ולדעתן הן יותר אמיתיות מדמויות ה"שחקנים" ויוצא מכך, מדמות המחבר עצמו.

הבלבול בהגדרות ובהפרדה בין עולם הבדיון לעולם המציאות יוצר מצב של חוסר שליטה וכאוס עד כי בסוף המחזה הבמאי דורש: "העמדת פנים! מציאות! לכו כולכם לעזאזל! כולכם! אור! אור! (עמ' 89). הוא עוצר את החזרות על המחזה של דמויות ה"דמויות" מתוך חוסר היכולת שלו להפריד בין העמדת הפנים למציאות, בין התיאטרון לעולם האמיתי. כביכול, הוא מחזיר לעצמו את השליטה שלו על עולם זה אך סוף המחזה נשאר פתוח: "נשפך שטף אור ירוק. הוא מקרין את צלליות הדמויות כשהן ענקיות. הבמאי נחרד וקופץ מן הבמה" (עמ' 89). בסוף המחזה, למרות שהבמאי גירש את הדמויות אלו עדיין דמויות ה"דמויות" שמבריחות באופן סופי את הבמאי מבימת התיאטרון. הטשטוש הרב שהולך וגובר לאורך המחזה ומציג אף את שם היצירה כבעל משמעויות נוספות, מעלה שאלות רבות: מהו תפקידה של אמנות התיאטרון כיום? כיצד יש ליצור תיאטרון ומהם חומרי הגלם שממנה היא ניזונה? מהו מקומן של דמויות ומערכת היחסים בין הדמות לבין השחקן? מה המשמעות המסתתרת מאחורי תהליך החזרות? ומעל לכך, מהו אותו "חיפוש אחר מחבר" שרלוונטי גם לדמויות אך גם ליוצרי תיאטרון כיום?

"אור!" (עמ' 89): שוני ודמיון בתבנית המטא-תיאטרון בהמלט, השחקן ושיש נפשות מחפשות מחבר

על מנת להבין את החדשנות המופיעה בשימוש במטא-תיאטרון ביצירה שיש נפשות מחפשות מחבר, אפנה כעת לשתי היצירות הקנוניות והידועות בעלות אלמנט ההצגה-בתוך-הצגה, הלוא הן המלט לשייקספיר והשחקן לצ'כוב, כדי לבחון נקודות דמיון ושוני בין שייקספיר וצ'כוב לעומת פירנדלו.

בהמלט של שייקספיר, להקת השחקנים מציגה את ההצגה-בתוך-הצגה בתמונה השנייה של המערכה השלישית. ההצגה הפנימית רצח גונוג או מלכות העכברים נוצרת על מנת לבדוק את תגובתו של קלאודיוס לעלילה המוצגת על הבמה אשר מקבילה לרצח המלט האב במציאות. דמויות שחקני התיאטרון המופיעות בהמלט נכנסות לצורך מילוי מטרה זו ולאחר ההצגה אנו לא שומעים עליהן יותר. זהו ניגוד מוחלט למתרחש עם משפחת הדמויות בשש נפשות. בעוד הדמויות בהמלט נכנסות כשחקנים שלאחר מכן מגלמים דמויות בתוך הצגה, ה"נפשות" אינן שחקנים שמשחקים תפקיד, אלא דמויות לכודות בעולם הבדיוני שנוצר בראשו של המחבר.

המחזה השחף של צ'כוב גם מכיל אלמנט של הצגה בתוך הצגה. אנו נחשפים במערכה הראשונה אל קוסטיה, מחזאי מתחיל ובנה של שחקנית מצליחה בשם ארקדינה שמציג הצגה עם בת זוגו נינה. הטקסט של הצגתו מבטא את החיפוש האישי שלו אחר צורות חדשות. גם כאן, בדומה להמלט, אנו פוגשים קודם בדמויותיהם של קוסטיה ונינה המתארגנים להצגה לפני בוא הקהל ורק לאחר מכן אנו רואים את ההצגה הפנימית. גם כאן, הפעולה של תיאטרון בתוך תיאטרון היא קצרה יחסית.

הדמות הבדיונית מופיעה בתוך מסגרת ההצגה בתוך הצגה ונעלמת עם סיום ההצגה בתוך הצגה. השוני בין הדמויות של שייקספיר וצ'כוב לדמויות של פירנדלו הוא רב ומשמעותי: בשני המקרים הראשונים, קודם נכנסות דמויות המחזה ורק לאחר מכן דמויות השחקנים וכך המטא-תיאטרון הוא טכניקה פנימית ומדודה בזמן לשם הדגשת נוכחות אמנות התיאטרון. במקרה של פירנדלו, קודם נכנסות דמויות "השחקנים" ומתארגנות לחזרות ורק לאחר מכן נכנסות דמויות ה"דמויות" וקוטעות את מהלך החזרה.

מדובר בהיפוך מוחלט משתי התבניות הקודמות: הדמויות נכנסות לעולמם של השחקנים ומשתלטות עליו, בניגוד לשחקנים שנכנסים לעולמן של הדמויות למשך ההצגה הפנימית בלבד. המטא-תיאטרון הפירנדלי הופך להיות מרכז המחזה ולא אפיזודה בו, אלא מרכז העלילה כולה.

בנוסף, ההצגה-בתוך-הצגה המתקיימת בהמלט או בהשחף מונחית או נכתבת ע"י המלט וקוסטיה בהתאמה. המלט מכניס קטע נוסף להצגה-בתוך-ההצגה ששמה מלכות העכברים או לחילופין רצח גונוג במקרה של המלט וקוסטיה הוא המחבר של המחזה שלו עצמו, ששמו לא ידוע לנו. המלט וקוסטיה שניהם מכשירים ומנחים את השחקנים שלהם, המלט את להקת השחקנים המגיעה לביקור בארמון וקוסטיה את נינה, כיצד יש לשחק את המחזה או לשם מה הוא נכתב. מבחינה זו, הם מופיעים לפני הדמויות של ההצגה הפנימית והם מחוללים אותה. בהיפוך לכך, דמויות המשפחה של שש נפשות מחפשות מחבר הינן דמויות חסרות מחזאי, הן מחפשות את המחבר שלהן ובחיפושן הן הופכות את במאי ההצגה למחבר של המחזה תוך כדי החזרות. דמויות "הדמויות" הן שמזמנות את המחזאי שלהן, בניגוד לשייקספיר וצ'כוב.

לשלוש ההצגות-בתוך-הצגות יש מכנה משותף נוסף ואחרון. שלוש ההצגות הפנימיות בהמלט, השחף ושש נפשות מחפשות מחבר לא מגיעות לסופן אלא נקטעות באמצע. אצל שייקספיר, קלאודיוס מבקש אורות, אצל צ'כוב, מדובר בדמותו של קוסטיה שקוטעת את מהלך ההצגה, ואילו אצל פירנדלו, זוהי דמותו של הבמאי שלאחר מותו של הילד והבלבול הגובר בין העמדת הפנים למציאות צועק: "העמדת

פנים! מציאות! לכו כולכם לעזאזל! כולכם! אור אור!" (שם, עמ' 89). למרבה האירוניה, אלו אינן הדמויות הבדיוניות שעוצרות את השחקנים אלא דמות הבמאי שעוצרת את דמויות ה"דמויות". לאחר שהכריז על סיום יום החזרות, מבקש הבמאי "לכבות הכל!" (עמ' 89) אך כשנכבה לפתע כל האור הוא דורש "לעזאזל! תשאר לי לפחות אור אחד, שאני אראה לאן אני הולך!" (עמ' 89). האור שנדלק על הבמה מאיר את צילן של הדמויות בירוק ולאחר מכן בכחול. הבמאי "נחרד וקופץ מן הבמה" ולאחריו "לאט לאט, הדמויות נכנסות ומתקדמות אל שולי הבמה. הבן בא ראשון, מימין, אחריו האם, שזרועותיה פשוטות לעברו. ואז האב, משמאל. הם נעצרים בחצי הדרך לקדמת הבמה ועומדים שם כמו בטרנס. אחרונה נכנסת הבת החורגת, משמאל ורצה לעבר המדרגות היורדות אל האולם" (עמ' 89).

האחרונות שיוצאות מן אולם התיאטרון הינן דמויות ה"דמויות" אשר מהוות יותר מכל את ההיפוך המשמעותי במטא-תיאטרון של פירנדלו. המטא-תיאטרון הופך להיות לא רק מנגנון תיאטרוני אלא פרקטיקה תיאטרונית דרכה פירנדלו יכול ליצור תשתית חדשה של כתיבת מחזות ובסופו של דבר אף אידיאולוגיה תיאטרונית אשר יכולה להעלות את השאלה הבסיסית ביותר: מהו תיאטרון? באיזה יחסים הוא עומד עם המציאות? באילו מצבים הוא יכול להיות בר קיימא יותר מהמציאות עצמה?

הבמאי: "הייתי רק רוצה לדעת מתי ראה מישהו דמות היוצאת מתפקידה ומרצה הרצאה ארוכה כמו זו

שאתה הרצית הרגע... אודות עצמה..." (עמ' 75)

שש נפשות מחפשות מחבר יכול בהחלט להיחשב למחזה שמהווה נקודת מפנה בשימוש במנגנון המטא-תיאטרון לאורך תולדות הדרמה. פירנדלו לוקח מנגנון ותיק ומוכר לקהל אך מעביר אותו מודרניזציה ע"י אמצעי ההיפוך וההקצנה. מה שנוצר, כתוצאה מכך, היא מלאכת תעתועים בין הגדרות הבסיס של דמות ושחקן. אן פאולוצ'י (Anne Paolucci) מתייחסת אל דמויותיו של פירנדלו במחזה זה בצורה הבאה:

"מחזות התיאטרון מנפצים מוסכמות בימתיות כדי להכריח אותנו להביט לתוך מראת הקסם של אמנות [...] מי הן הדמויות שמופיעות לפתע באמצע חזרה, מפריעות להתנהלותה ומתעקשות על ה"מחזה" הפרטי שלהן? קל יותר, אולי, להתחיל ולהגיד מהן לא. [...] דמויות אלה שפולשות לבמה אינן הפרעה, כמובן, אלא לב העניין. הפרדוקס שהן מכילות בתוכן מורחב, דרך השימוש

המשוכלל של פירנדלו במוסכמות הבמה, לתוך פרדוקס גדול יותר של ה"אשליה" האמנותית שנוצרת ע"י השחקנים ומעבר לכך, לעימות האולטימטיבי עם הקהל"⁵

פאולצ'י טוענת כי מחזות התיאטרון של פירנדלו הן קריאת תיגר על שפת התיאטרון עצמה. מרגע שאנו נחשפים אל דמויות ה"דמויות", כל ההגדרות נבחנות מחדש. המטא תיאטרון הופך להיות הנושא המרכזי של המחזה ובעיקר הפרדוקס של אמנות התיאטרון. ברגע ששחקן משחק דמות שמגלמת דמות נוצרת כפילות שיוצרת בלבול של ההגדרות הקיימות בתיאטרון עד לאותה תקופה. כפי שניסיתי לטעון במאמרי, קריאת התיגר על שפת התיאטרון עצמה אינה מהווה רק את מרכז המחזה אלא מופיעה כבר בשמו, וע"י כך מדגישה כי זהו מחזה על אמנות התיאטרון, על שש הדמויות שמחפשות מחזאי. פירנדלו פורם מולנו לכאורה את כל מנגנוני עשיית התיאטרון וכתיבת הדמויות כפי שניתן לראות מהתייחסותו של הבמאי אל דמות האב: "(מהר, פתאום, רעיון צץ בראשון. הוא זו וניצב איתן מולו) הייתי רק רוצה לדעת מתי ראה מישהו דמות היוצאת מתפקידה ומרצה הרצאה ארוכה כמו זו שאתה הרצית הרגע... אודות עצמה... מרחיבה את הדיבור עליה, מסבירה אותה... יש לך תשובה? אני אף פעם לא ראיתי דבר כזה" (עמ' 75). ואכן, מתגובת הבמאי בתוך המחזה אנו יכולים לשער כי השינוי העצום בכתיבתו של פירנדלו את המטא-תיאטרון ע"י היפוך והקצנה הוא אכן דבר שלא נראה קודם לכן. תשובתו של האב לשאלתו של הבמאי אולי לא פחות משמעותית מהשאלה עצמה:

"אף פעם לא ראיתי דבר כזה כי המחברים מסתירים את הפרטים בקשר לעבודת היצירה שלהם. ברגע שהדמויות חיות... ברגע שהן ניצבות חיות לפני המחבר שלהן... הוא לא עושה כלום חוץ מאשר ללכת בעקבות המלים והמחוות שהם מציעים לו [...] כשדמות נולדת היא מיד נוטלת לעצמה עצמאות כזאת, אי תלות אפילו במחבר שלה עצמה. כך שכל אחד יכול לדמיין אותה לעצמו בכל מיני מצבים שאפילו המחבר שלה לא העלה בדעתו. אפשר אפילו לדמיין איך היא מגיעה לאיזושהי "משמעות" שהמחבר אפילו לא חלם לתת לה [...] אז למה אתה כל כך מופתע לראות אותנו?" (עמ' 75-76)

שש נפשות מחפשות מחבר הינו מקרה ייחודי שבו המטא-תיאטרון תופס נפח רב, משמעותי ומרכזי בתוך המחזה. הוא מבקש לשים את הדגש על שפת התיאטרון והגבולות שבין המציאות לבין

⁵ Anne Paolucci, Pirandello's Theater (Southern Illinois University Press: USA, 1974), pp. 44-46

התיאטרון סביב מושג הדמות. אולי, מסיבה זו, עלינו לא להיות מופתעים, שהיפוך משמעותי כל כך תפס מקומו גם בשם המחזה עצמו ובכך נתן לנושא המרכזי של המחזה את מקומו הראוי גם בשמו. חוקר תולדות האמנות גומברייך טוען כי ניתן להסתכל על כותרת של יצירה כעל סוג של "הנחיות לשימוש" ונותן לדוגמא את הצייר ויסלר (Whistler) כמחולל פריצת דרך בתחום זה. כשויסלר קורא לציורו בשם "Arrangement in Gray and Black: Portrait of the Artist's Mother", הוא מדגיש את ארגון הצבעים האפור והשחור בחלל ורק לאחר מכן מתייחס לדמות בפורטרט. לדעת גומברייך, ויסלר קיווה שהצופה יהיה ער לאיכויות של הצבע והקומפוזיציה לפני שיפנה את תשומת ליבו ישירות אל הייצוג עצמו של הגברת הזקנה⁶. ניתן אולי להגיד את אותו דבר על פירנדלו. שם המחזה יש נפשות מחפשות מחבר הוא הנחיה לקריאה מטא-תיאטרונית ומטא-פיזית. ראשית, המנחה אותנו לחפש אחר הדמויות המחפשות את המחבר בעולם שכולו תיאטרון ושנית, להיות מודעים ליחסים המתעתעים שוב ושוב בין התיאטרון והמציאות.

⁶ E.H. Gombrich, Image and Word in 20th Century Art, in: Topics of Our Time, (London: Phaidon 1991) pp. 169