

"גלגל האורות"

מאת גיורא מנור עם בניציון מוניץ

כלל, תאורה במציאות – לרגליהם.

בגלל קרבת הרמפה הקידמית הזאת לדמויות הפועלות, לפי הנוסחה: עוצמת האור נחלשת עם ריבוע המרחק ממקורו, היה זה מקור האור החזק ביותר במערך כולו. תכונה אחרת של הרמפה, שהפכה לסמל התיאטרון בכלל, היא היפוך הצללים שעל פני השחקנים, בשל הזווית המיוחדת, מלמטה, בה האירה הרמפה את תווי־פניהם. האורות החזקים נמצאו מתחת ללסת, מתחת לאף ומעל העפעפיים, מתחת לגבות – כל אותם מקומות מוצלים בדרך כלל, כשהאור מגיע מלמעלה. (תופעה זו הצריכה טיפול מיוחד בצבעי־האיפור, כדי לתקן את הרושם הבלתי מציאותי שיצרה תאורת הרמפה, שגם האירה את רגלי המבצעים באור חזק יותר מאשר את פניהם.)

למעשה לא היו קיימות, עד לשנות השלושים של המאה ה־20 שיטות תאורה נפרדות למחול ולתיאטרון הדראמאטי. דווקא אותה רמפה, שהאירה את הרגליים יותר מאשר את הפנים, התאימה לבאלט, שעיקר ביטויו בגפיים התחתונות דווקא, כפי שביטא זאת דיפלומאט צרפתי מסויים: "פניהן (של הרקדניות) כה עצובות, אבל ישבניהן עליזים!"

מהפכת־החשמל לא גרמה תחילה לכל שינוי רדיקאלי בשיטות התאורה. במקום בו היו קבועות להבות הגז, הוכנסו הנורות ואת הצנרת החליפו הכבלים. תחילה התנגדו התאורנים לחידוש הטכנולוגי, כי השליטה במערכת הגז היתה משוכללת יותר מהמתגים החשמליים והריאוסטטים (העמעמים) הפרימיטיביים של אותם ימי בראשית.

מהפכת־החשמל האמיתית החלה רק עם המצאת פנס תאורת הבימה המסוגל למקד את אלומת האור בעזרת ראי או עדשה. תחילה בצורת מנורת־הקשת, בה נשרפים בורם החשמל מטילי פחם ויוצרים אלומה חזקה מאוד של אור לבן, שעוצמתו אינה ניתנת להחלשה אלא על־ידי מסננים צבעוניים. מנורת הקשת היתה בשימוש כבר מאמצע המאה ה־19, במשולב עם תאורת הגז. וקדמה לה מנורת ה־Lime, משמע אבן־הגיר, שמקור האור שלה היה גוש אבן סידן מלוהט בלהבת־גז אצטילן.

הצעד הגדול קדימה היה כשהחלו לנצל את מקור האור הקומפקטי והיציב של נורת־הליבון במערכת אופטית המשלבת מראות ועדשות – פנסי תאורת־במה, הניתנים לשליטה מרחוק באמצעות עמעמים.

לפני זמן מה היה עלי לחכות לשיחה עם כוריאוגראף בשעת חזרת־תאורה. כיוון התאורה על גבי בימה מודרנית הוא תהליך ממושך, אפילו כשמשתמשים בלוח־בקר ממוחשב, כי אין־סוף אפשרויות פתוחות לפני התאורן. שפת המלה אינה מסוגלת לתאר בדיוק את התוצאה המצטיירת בדמיונו של הכוריאוגראף ועל כן התהליך הוא, בדרך כלל, של נסיון ונסיון חוזר, מה שמכונה Trial and Error. היה לי על כן פנאי להרהורים, ומניה וביה נזכרתי בחזרות מעין אלה מלפני ימי־דור, בתיאטרון. לפתע שמתי לב לכך, שמעלינו, היושבים באולם, במקום בו ימצאו לבסוף הצופים, אין כל כלי־תאורה. המערכת כולה, או כמעט כולה, מצויה בתוך חלל הבמה עצמו.

במילים אחרות, הרקדנים מוארים בפנסים מסוגים שונים, שכולם יחד מהווים מעין כלוב, המקיף אותם. בצידי הבימה, בין ה"רגליים" המהוות למעשה את הקלעים המסורתיים, ניצבים להם כנים, שמקורות־האור שעליהם מאירים את הרקדנים מצד שמאל וימין, בגבהים שונים, או שוטפים את הבימה בפסי־אור מכיוונים נגדיים, משמאל לימין ומימין לשמאל. על ראשי הרקדנים תלויים פנסים אחרים, שאלומת־האור שלהם אנכית או בעלת זווית תלולה. חלק מהתאורה מכוון מאחור, בזווית ישרה כמעט קדימה. (זהו האור הנגדי, היוצר את ההילה הנאה, העוטרת את ראשי הרקדנים וגופם.)

התכוננתי במערך הזה, ונזכרתי בציורים מוכרים מספרי תולדות התיאטרון, המתארים את מערך־התאורה, שהיה נהוג בעידן הגז לשימוש בימתי, לפני המצאת נורת־הליבון החשמלית. למעשה עד ראשית המאה העשרים לא היה כל אמצעי טכני להאיר את הדמויות שעל הבימה ממרחק. כל עוד שימשו נורות־חלב או דונג לתאורה, עיקר האור על הבימה בא מנברשות ועליהן מאות נרות, שהיו תלויות מעל לראשי השחקנים, משורת נורות מוסתרות מעיני הצופים על־ידי אהילים זעירים ממתכת בקדמת הבימה, לרגלי השחקנים או הרקדנים, היא הרמפה (Footlights), שהיתה למטאפורה של התיאטרון, ומשורות של נרות על גבי קנים מאחורי הקלעים המצויירים שבצידי הבימה. התחלת השימוש במאור הגז במאה ה־19 לא שינתה למעשה את המערך הזה. במקום בו היו הנרות בימי מולייר הותקנו סילוניה־גז בקצות צנרת מרכזית, שניתן היה לתפעל אותה מלוח־בקר של ברזים, ששימשו לעימעום האורות לפי הצורך.

האור היה דיפוזי, מפוזר על פני שטח הבימה כולו. להבות הגז הקרובות ביותר לשחקנים נמצאו במקום בו אין, בדרך

האור הקידמי האיר היטב ובצורה ריאליסטית את פני השחקנים. האלומה החזקה, המוגדרת היטב כמעגל-אור בעל גבולות ברורים וחדים של הזרקור המלווה, Followspot, הכנים את השחקנים הראשיים למין הילה זוהרת, בלתי מציאותית. תכונה זו, שנגדה את הריאליזם של הדראמה המודרנית, תאמה דווקא את הילת הוירטואוזיות של הבאלרינה או הרקדן הראשי בבאלט.

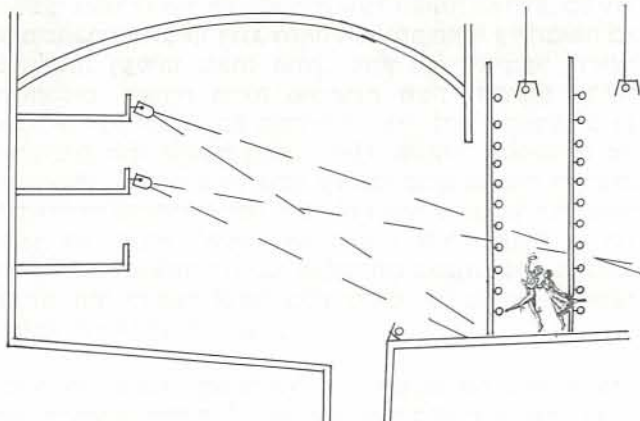
התאורה הכללית, ה"שיטחית", הדרמימדית המסורתית הלמה את האסתטיקה של סגנון הבאלט הקלאסי על צורתיו הסימטריות והשימוש בזרקור המלווה סיפק הפרדה הירארכית בין קבוצת הרקדנים לכוכב, לבאלרינה והפרטנר שלה.

מהפך אמיתי בתאורת המחול בא רק עם המחול המודרני, כאשר החלה מתכננת התאורה ג'ין רוזנתאל (Jean Rosenthal) לתכנן את התאורה לריקודיה של מרתה גראהם.

כדי להדגיש את הערכים החזותיים, הפלסטיים, התלת-מימדיים של גופות הרקדנים הנעים, נחוץ היה להבליטם ולהפרידם מהרקע. ג'ין רוזנתאל ביקשה להאיר את הרקדנים מבלי להאיר את הרקע. ואני זוכר כמה מרשים היה הדבר, משהגיעה להקתה של גראהם לראשונה לארץ בשנות ה-50, לחזות בדמויות הנוצצות באור על רקע כהה, כיהלומים זוהרים על גבי קטיפה שחורה. (דימוי זה אינו מקרי. עוד בראשית המאה, כאשר ביקש אחד החדשנים הגדולים של הבימה והתאורה המודרנית, גורדון קרייג (Gordon Craig), להשיג תוצאה דומה של בידוד, שעה שעבד במוסקווה עם סטאניסלבסקי, השתמש ברקע של מסכי קטיפה שחורה, הבלועים אור.)

מכל מקום, רוזנתאל שינתה את מערך התאורה עלידי ביטולה למעשה של התאורה הבאה מהאולם, והצבת שני כנים גבוהים מאוד לצד פתח הפרוסצניום ועליהם עיקר מקורות האור.

מערך-תאורה חשמלי בבית-אופרה ישן, תוך שימוש ביציעים.

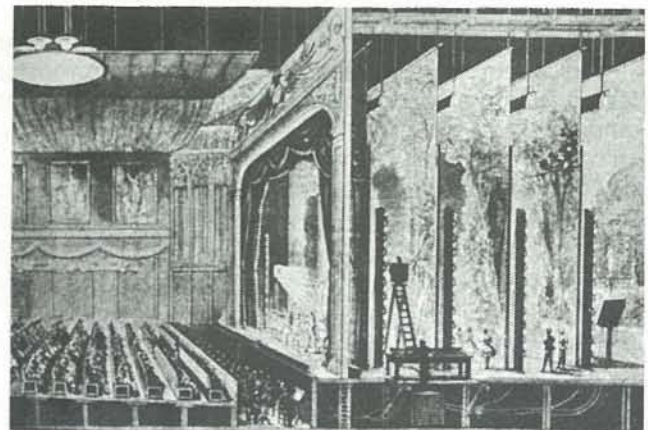


בעזרת פנסי תאורת-הבמה והשימוש בעדשות מרכזות ניתן היה להרחיק את מקור האור מהבימה. על מנת להאיר היטב את הדמויות שעל הבימה באור הדומה לאור הטבעי, הותקנו הפנסים מעל לראשי קהל הצופים. משום שהתיאטרונים נבנו לפני מהפכת-החישמול, המקומות היחידים שהתאימו להצבתם היו המעקים שלפני היציעים. בבתי-האופרה הישנים היו עד חמישה יציעים זה מעל זה. אבל מהיציעים הגבוהים איאפשר היה להאיר את פנים הבימה, כי חלקו העליון של הפרוסצניום מנע מאלומת-האור לחדור מעבר לקידמת הבימה. הבעיה העיקרית בבניני תיאטרון הישנים היה מחסור בעמדות-תאורה בזווית תלולה מספיק, כדי למנוע את הארת הצללים לעומק הבמה ונפילתם על גבי התפאורה.

היציעים סיפקו זווית תאורה שטחיות מדי, ואילו הגישה לתקרת האולם היתה מוגבלת. (למעשה רק עם בנייתם של אולמות-תיאטרון מודרניים, אחרי מלחמת העולם הראשונה, התחשבו האדריכלים בבעיות התאורה החשמלית ובעזרת גשרי-התאורה השונים נתאפשרה החדרת אלומות האור לכל משטח הבימה.)

זו גם נקודת המפנה בתולדות התאורה הבימתית, בה נפרדה הטכניקה הנהוגה באירופה מזו של ארה"ב. בעוד בעולם הישן נהוג היה להציב ליד כל זרקור בעל עוצמה מפעיל מיוחד, שישנה את כיוון אלומת-האור, יחליף צבעים במסגרות וישנה את רוחב אלומת-האור, באמריקה, כדי לחסוך בהוצאות שכר-העבודה, התפתחה שיטה של ריבוי פנסים והשימוש הסלקטי טיבי בהם, מבלי לשנות את אופן ההארה שלהם במהלך המופע.

מערך-התאורה שבחלל הבימה עצמו הצטמצם - יחסית! - לעומת עוצמתם ומספרם של כלי התאורה הקידמית, שמעל לראשי הצופים (Front of house). אור קידמי דומיננטי זה גרם להחלשת התלת-מימדיות, הפלסטית של הדמויות הפועלות. השימוש ברמפה הקידמית, שלרגלי המבצעים, הלך ונעלם, עד שנותר כאפקט לא-ריאליסטי מסוגנן בלבד.



הזווית התלולה מנעה מאלומות האור לפגוע ברקע. האור שהאיר את הרקדנים פגע ברצפה ולא במסכי הרקע או הצדדים.

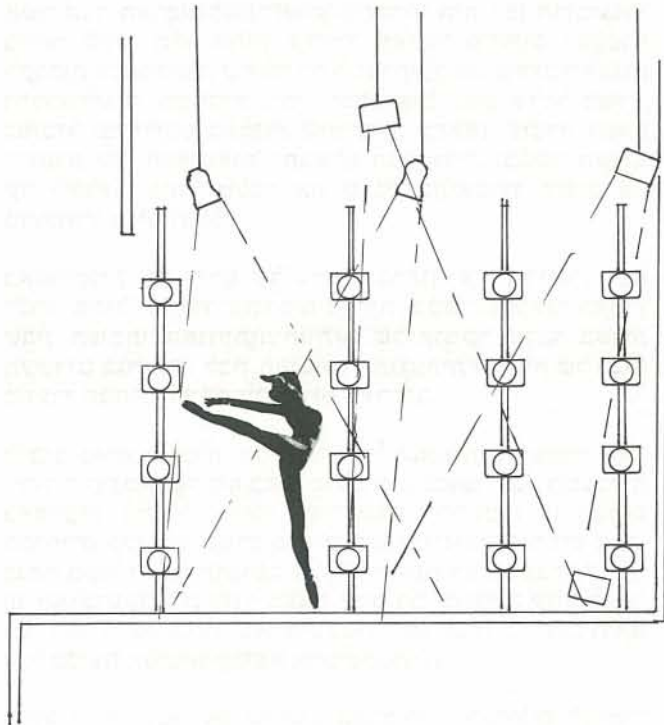
מתכנני התאורה שבאו אחרי רוזנטאל, שנפטרה בשנת 1969, המשיכו את התהליך ולמעשה ויתרו כמעט לגמרי על תאורה קידמית. הם יכלו להשתמש בזוויות עיליות גם משום שנורות פנסי-התאורה השתכללו ואיפשרו הצבה בכל זווית שהיא, מבלי שהדבר יגרום לקלקול הנורות. מקור האור העיקרי היה מעתה לצידי הבימה, מעליה ומאחור.

אם נתבונן בתוכנית תאורת מחול חדישה, נווכח, שהמערך חזר למעשה לזה שהיה נהוג בתיאטרון לפני הכנסת התאורה החשמלית.

המעגל נסגר. אם נסתכל אל הבימה מהצד, נווכח שמערך התאורה נע, היסטורית, מתוך הבימה אל האולם, היציעים, עלה אחר-כך אל גשרי-התאורה, ומשם חזר, תחילה אל הפרוסצניום, ולבסוף לתוך הבימה עצמה, במעגל שלם של 360 מעלות...

כמובן, ככל התפתחות דיאלקטית, אין זה מעגל סגור אלא ספיראלה. הסינתזה החדשה אינה אלא ואריאציה, חזרה על מישור חדש, של הישן.

מערך-תאורה של בימת-מחול חדישה; כל כלי-התאורה חזרו לתוך מסגרת הבימה.



מערך-תאורה בתיאטרון מודרני עם גשרי-תאורה.

