

ג'ויס מילר

כרצונכם

(הלילה השנים עשר)

מאת: ו. שקספיר

תרגמה: אפרת נאור
ערכה: מנוחה גלבוע

שקספיר – האיש ותיאטרונו

תולדות חייו

על סמך הידיעות שבידינו מניחים, כי שקספיר נולד ביום 23 באפריל 1564, הוטבל לנצרות בו בחודש, בכנסית „השילוש-הקדוש“ אשר בעיר הולדתו, סטראטפורד (Stratford upon Avon). הוא מת ביום 23 באפריל 616 ונקבר בכנסיה בה נטבל. שקספיר זכה, כנראה, לחינוך מעולה בבית-הספר אשר בעיר הולדתו. במלאות לשקספיר שמונה-עשרה שנים נשא לו אישה, שהיתה קשישה ממנו בשמונה שנים ונולדו להם שלושה ילדים.

בשנת 1592 עקר, כנראה, שקספיר מסטראטפורד וקבע מושבו בלונדון הבירה, כשחקן וככותב מחזות. הוא ייסד את להקת „חבר אנשי הלורד שומר החותם“ (the „Lord Chamberlain's Men“) בשנת 1594, וזו בנתה בשנת 1599 את „תיאטרון גלוב“ (Globe Theatre) בצידו הדרומי של נהר התמזה, שם הוא קיים עד עצם היום הזה. כאשר הומלך ג'יימס הראשון בשנת 1603, הוכתרה להקתו של שקספיר בדרגת „חבר אנשי המלך המלך“ (the „King's Men“). בשנת 1610 פרש שקספיר מפעילותו התיאטרונית הענפה, ושב לסטראטפורד, עיר הולדתו. אולם עדיין היה שב ומבקר בלונדון מפקידה לפקידה וממשיך לעסוק בכתיבת מחזות אם בעצמו ואם בשיתוף פעולה עם כותבים אחרים. דומה, כי אחרי שנת 1613 פרש שקספיר כליל מכל פעולותיו אלו. הלפט, שבו נקבצו יחדיו יצירותיו השונות של שקספיר כמכלול אחד, ראה אור בשנת 1623 בדמות הכרך הנודע – „הדף הראשון“ (First Folio). ספר זה הוגש לשקספיר כמנחת-זכרון מאת עמיתו וידידו השחקנים, מוקירי פעלו הכביר. אמנם קיימות ידיעות נוספות אודות שקספיר האדם, אך אלו דלות ומועטות ביותר. דמותו של שקספיר הפכה כמעט לאגדה. עוד השערות שונות (שאינן תמיד מבוססות) על דמותו של המחזאי הנודע וקורות חייו הנעלמים.

תיאטרונו של שקספיר

המחזאי, כותב הדרמה, שלא כסופר, כותב הנובלות, פניו להצגת יצירתו על בימת-התיאטרון. לפיכך, עצם סוגו ומבנהו של התיאטרון, שבו עשויים להציג את המחזה, מגביל את המחזאי, תוחם את גבול אפשרויות הכתיבה ואף מכתוב לו את צורת יצירתו ואת המבנה האפשרי שלה. ואם כוחם של דברים אלו יפה לכלל המחזאים, הנה לגבי שקספיר – על אחת כמה וכמה. שקספיר כתב את מחזותיו בשביל להקה מסוימת, היא להקת תיאטרונו אשר ידעה מקרוב – אחת משתי הלהקות הראשיות והמעולות ביותר בלונדון בעת ההיא.

התפתחות הבמה בתיאטרונו של שקספיר

ההנחה המקובלת על החוקרים היא, כי צורת הבמה בתיאטרון בתקופה האליזבטינית התפתחה עקב מנהג עתיק-יומין שרווח באנגליה. לפיו נדדו בקיץ להקות שחקנים ממקום אחד למשנהו והעלו את הצגותיהם בחצרות האכסניות הכפריות, תחת כיפת השמים. להקות אלו הציגו את הצגותיהן בעמדן על פני משטח נישא רחב ונייד, שהוקם על גבי גלגלים. ניתן היה להציב את המשטח במרכז החצר ואחרי כן לפרק אותו על נקלה. הצופים הקיפו את הבמה סביב וחזו בהצגה בחצר עצמה,

בעד השדרות, חלונות האכסניה או מרפסותיה. בשנת 1599, כאשר נבנה „תיאטרון גלוב“, עמדה לנגד עיניהם התפילה השגורה אודות מבנהו המקובל של התיאטרון. האולם באותו תיאטרון היה עגול. לעתים הוצגו מחזות במקומות שונים מחוץ לאולמות התיאטראות: באולמות האוניברסיטאות, בטירות האצילים ובמצודותיהם, ואף בארמונות המלכות עצמם. מובן כי התנאים, אשר שררו במקומות מעין אלו, הכתיבו מבנה במה שונה מזה שתואר לעיל. בין מחזותיו של שקספיר שהוצגו בתנאים מיוחדים מעין אלה, היה המחזה „הלילה ה-12“. לעומת זאת נועדו כל מחזותיו של שקספיר בראש ובראשונה להצגה בתיאטרון שלו, על „במה נכנסת“ (Thrust Stage) תחת כיפת השמים.

צורתה הארכיטקטונית של הבמה בתיאטרוןו של שקספיר

לבמה בתיאטרוןו של שקספיר בעת ההיא, היו שלושה רמות או שלושה יצעים. 1. היציע העליון או הגלריה, אשר שימש, כנראה הצגות, שבהן נראה סצינות המצריכות טירות, עליות גג, או מרפסות. 2. היציע התיכון (העיקרי) אשר פלש אל בינות קהל הצופים, ובו הוסתר מחבוא הקרוי „הבמה הפנימית“. 3. ברצפת היציע התיכון היו קבועות דלתות, אשר הובילו ליציע התחתון. דלתות אלו שימשו ליצירת דימוי השהייה בשפל תחתיות, כגון: מחוז הגיהנום, קברים, נהרות — הכול בהתאם למחזה.

השחקנים היו נכנסים לבמה ויוצאים ממנה דרך שתי דלתות, שהיו ניצבות בין „הבמה התיכונה“ לבין חדרי ההלבשה שמאחוריה. כמו כן היתה קבועה דלת אחת בין „הבמה התחתית“ לבין חדרי ההלבשה. כך נשמר המעבר החופשי לאזור זה וממנו. מעל ל„במה העלית“ היתה קבועה גלריה — מקום מושבם של הנגנים והמוסיקאים, ומעליה ניצב היה מגדל מחודד עשוי עץ. ממרומיו היו תוקעים בחצוצרה על מנת לבשר את תחילת ההצגה. במשך כל עת ההצגה הונף דגל מעל ראש המגדל.

קהלו של שקספיר

הקהל, אשר נכח בהצגותיו של שקספיר, היווה חתך מאפיין בהרכב החברה בתקופה ההיא. אנשים מכל שדרות החיים נהרו ובאו לתיאטרוןו, ואך הפוריסנים (אשר לדידם היה התיאטרון מקום משכנו של השטן), נעדרו. בשלהי המאה הט"ז זכה התיאטרון הלונדוני במוניטין ובתהילה רבתי, ואנשים ממחוזות רחוקים, ואף מארצות חוץ, באו ללונדון במיוחד כדי לחזות בהצגותיו. קהל עצום רב היה מתכנס בתיאטרון לחזות במחזותיו של שקספיר. לכך נודעה השפעה רבה. שומה היה על המחזות לדבר בעת ובעונה אחת לליבותיהם של אנשים רבים, שונים אלו מאלו בהשכלתם, בחינוכם וברקעם התרבותי והחברתי, למן „אביוני-ארץ“, עד העילית הלונדונית. קהל המונים מגוון זה יצר צורך בהפעלת אפקטים בימתיים עזים, שרישומם אינו נמחה על נקלה, וליצירת סגנון דקלומי-הכרזתי, אשר ניתן יהא לשומעו בכל קצווי התיאטרון הגדוש.

אמנם שקספיר ציין, כי הוא מעדיף סגנון טבעי ופשוט. מכל מקום, כאשר מועלים מחזותיו באולמות גדולים ורחבים, אין לבחור את סגנון הדבור ואת אופן ההגשמה בהשפעת צרכיהם של אותם „אביוני ארץ“, שנהגו לעמוד במקומות קשים לשמיעה. הקהל בזמנו של שקספיר תבע מחזות ארוכים, שמשך זמנם — כשלוש שעות ומעלה. גם תביעה זאת מציגה קשיים לפני הקהל בן זמננו.

שחקניו של שקספיר

ישנם סימוכין וראיות, כי השחקנים בלהקת תיאטרוננו של שקספיר נחשבו לטובים ביותר בכל רחבי אירופה. שחקנים צעירים הצטרפו ללהקתו של שקספיר כשוליות והוטל עליהם לשחק את תפקידי הנשים. בתקופה האליזבטינית לא היו כלל באנגליה נשים שחקניות, ורעיון מתן תפקיד נשי לאשה לא עלה אז על הדעת. במרוצת הזמן הפכו השוליות לאמנים מחוננים, לימודי תורת המשחק וכלליה; מצטיינים בהיגוי נכון, בהיר ויפה; בעלי הדר בהילוכם וכן בתנועותיהם ובארשת הופעתם.

להקתו של שקספיר, אשר מנתה דרך קבל כעשרים שחקנים, היתה להקה רפרטוארית. שחקנים נוספים, מחוץ למניין החברים הקבועים, היו מועסקים בהתאם לנדרש בכל מחזה ומחזה. היו מחזות של שקספיר, שהוצגו בהשתתפותם של שחקנים רבים, כארבעים גערך. שקספיר שיחק במחזותיו, שימש כבמאי של מחזותיו ואף היה מנהלה העסקי.

תלבושות ותפאורות

התלבושות בתיאטרון בתקופה ההיא היו מפוארות ומהודרות, אולם על השחקנים עצמם היה להשיגן ולתפור אותן בהתאם למחזות המתחלפים. אף-על-פי שהקהל בתקופת הרנסנס גילה התעניינות במחזות העוסקים במאורעות היסטוריים, ובתרבויות קסומות ואקסוטיות, — הרי התלבושות למחזות אלו, לא הצטיינו כלל וכלל בהתאמתן המדויק ללבוש, שאכן נלבש בתקופה ההיסטורית המתוארת במחזה.

במשך זמן רב הניחו חוקרי התקופה האליזבטינית, כי השמוש בתפאורות בעת ההיא היה זעום ביותר. עתה נתערערה הנחה זו. מכל-מקום, יא מכלול התפאורות אשר בהן השתמשו כאשר יהיה — הנה ברור כי חייבות הן להיות כאלה, אשר לא תכהינה את הראות ולא תמנענה בעד ההבחנה בנעשה על הבמה. אביזרי הבמה השונים, לרבות התפאורות, חייבים היו לעורר מחשבות ודמיונות באשר לרקע המחזה ולמקום, שבו הוא מתרחש (אביזרים סוגסטיביים ואביזרים בעלי אופי סימלי), ולא דוקא להוות דיוקן מהימן של המציאות (אביזרים ריאליסטיים). בהתאם לכך נהג שקספיר לציין, לעתים קרובות בגוף הטקסט עצמו, את המתרחש על הבמה, כדי לסייע לקהל הצופים לעצב לעצמו דימוי חזותי שיהלום את הרקע של העלילה. המחזה „הלילה השנים-עשר“, נעדר תיאורים מסוג זה.

ת א ו ר ה

בתיאטרון בתקופה האליזבטינית לא היו אמצעי תאורה טכניים, כפי שאנו מורגלים בהם כיום, אף לא היה צורך בהם, באשר הציגו בשעות היום, תחת כיפת השמים. סצינות, המתארת התרחשויות ליליות, הועלו אז על הבמה לאור נרות דולקים או לפידים בוערים, אשר עצם הדלתם סימלה את החשכה ואת שעות הלילה. כך, למשל, הועלתה לאור לפידים הסצינה הלילית, אשר במחזה „הלילה השנים-עשר“. זו מתארת את ההילולא והחינגא, שנערכה בחצות הלילה במטבתה של הגבירה אוליביה. כיוון שהמבנה של במת התיאטרון בתקופה האליזבטינית לא איפשרה להדגיש את האמצעים החזותיים (ויזואליים), שעמדו לרשות האמנים, כגון התלבושות, התפאורות ואביזרי הבמה או התאורה — מוטל היה למצוא דרכים ואמצעים אחרים ליצירת האווירה הדרמטית הנדרשת וההולמת את המחזה. ואמנם משימה זו עלתה

בגורלם של המוסיקאים והשחקנים. אף לשון המחזה, כמוה כמוסיקה המושמעת על-ידי הנגנים, נועדה לשרת מטרה זו ככל שהדבר ניתן להעשות.

מוסיקה

המוסיקה היתה גורם מהותי רב ערך וחשיבות בתיאטרון בתקופה האליזבטינית — המוסיקה נחשבה אז מופת לסדר הקוסמי השורר ברחבי היקום, והיתה זו תקופת שגשוג מוסיקה, תפוצתה וגיוונה. מצויה היתה אז מוסיקה חצרנית, מוסיקה מדיאבילית, מוסיקה עממית, מוסיקה כפרית (המתארת את מרחבי שדותיה של אנגליה) ומוסיקה של בתי-המרזח, היא „המוסיקה הקלה” של הימים ההם. לכל סוגי המוסיקה הללו נמצאו מאזינים ודורשים.

המחזות נפתחו בפתחה מוסיקלית — „אוברטורה” — ואף נסתיימו במוסיקה. לעתים קרובות נדרש ליווי מוסיקלי לסצנות שונות, ולפעמים אף נכללו בהן שירים. המוסיקה הינה מרכיב בל-יפרד (אינטגרלי) בעצם המחזה „הלילה השנים-עשר”. כפי שעוד נראה, משקפת היא את אמות הבוחן של המחזה.

השפה והלשון

מחזותיו של שקספיר כתובים לרוב „בחרוזים לבנים”. היינו שורות בלתי חרוזות, הכוללת חמישה מקצבים בכל שורה, וכל לקצב מורכב משתי הברות. אפשרויות הגיוון לדפוס בסיסי של „חרוזים לבנים” — רבות הן ונרחבות למדי. צורה זו הינה קרובה לשפת הדיבור המקובלת, אולם די בהדגשה ובהטעמה כלשהי, כדי לנוון צורה גמישה זו ולשלוט בה. שקספיר עיצב את „החרוז הלבן” כאמצעי על-לביטוי של אי-סוף המחשבות והרגשות האנושיים. כמו כן השתמש שקספיר גם בצירופי חרוזים מסוגים אחרים, ולעתים הכליל אף שירים של ממש במחזותיו, כשם שלעתים חתם סצנות רבות בקובץ שורות חרוזות. [התלמידים יוכלו לעקוב אחר ביטוייה של טכניקת החרוזה השקספירית, כפי שהיא מתבטאת במחזה „הלילה השנים-עשר”].

שקספיר הרבה לכתוב גם בפרוזה, על גווניה הרבים. במחזה „הלילה השנים-עשר” נוהגות הנפשות הפועלות בעלילה הראשית לדבר גם בחרוזים וגם בנוסח „החרוז-הלבן” כפעם בפעם. ואילו הנפשות הפועלות בעלילה המשנית מדברות בלשון פרוזה. הבדל זה בנוסח הדיבור מסייע להבלטת השוני בנימה הכללית בין שתי העלילות. [התלמידים יוכלו לעקוב ולבחון את המעבר מן הפרוזה אל „החרוז הלבן” ב-5, I והחרוזה המבריקה ב-1, II].

הערות ופרשנות

כיום קרובים אני ברזח וביכולת-הקליטה להתבוננות בתיאטרון שבמתו כבמה האליזבטינית, על כל המתחייב מהמבנה המיוחד שלה, האבסטרקטי. קרבה זו רבה מכל הדורות של יזתר צופי-תיאטרון שקמו בארצות הברכות המערבית למן המאה הי"ז ואילך — באותה מאה ניטע בנו ההרגל לחזות בבמה קשתית ובתפאורה ריאליסטית. כאשר מועלים מחזות על במות מעין אלו, מן ההכרח הוא, שקהל הצופים ידמיין לעצמו את הרקע הפיסי של הבמה ואת המתרחש עליה. לפיכך שומה על בונה התפאורות לעצב תפאורה אשר יש בה לעורר את דמיון הקהל עד שיחזה בעיני רוחו את שאינו נראה בעיני בשר ודם. נוסף לכך הרגילה אותנו אמנות-הקולנוע למבנה דרמטי פשטני והמוני, שבו הסצינות מתחלפות במהירות ממקום התרחשות אחד למשנהו, וניתן לחלוף על עשרות שנים בהרף עין בלבד. בקט (Beckett) הרגילנו

לסצנות תיאטרוניות, אשר המקום והזמן אינם חלים עליהם, כביכול. בני התקופה האליזבטית, ממש כמונו, לא הגבילו עצמם באשר למקום ולזמן. אותם הדורות, אשר תבעו נאמנות חמורה לכללי ההיגיון, לרבות כללי המקום והזמן, מצאו את כותבי המחזות בני התקופה האליזבטית¹, כלוקים בחסר בעצם שליטתם באמנות הבמה, דהיינו בהעמדת הסצנות, ובהפיכת המחזה מנוסח ספרותי לתופעה תיאטרונית חיה. כנגד זאת, אנו כיום שוב איננו כורכים מחזה טוב בנאמנותו לכללי אחדות המקום והזמן. למעשה, שיבר שקספיר את כלל הברזל של הדרמה, שהיה נהוג עדין, והוא הנאמנות לשלוש האחדויות (מקום, זמן ועלילה). [המחזה „הלילה השנים-עשר“ הינו דווקא מחזה שמרני מבחינת מבנהו. מרבית הפעולות המתוארות בו נערכות בביתה של הגבירה אוליביה. שלוש סצנות מתרחשות בחצר הדוכס אורסינו², ושלוש אחרות מתחוללות ב„רחוב“³].

כיום, אמונים אנו עלי היענות מיידית ועל יחסי גומלין בין השחקן לבין קהלו. הבמה דמויית התבה (Stage Box), אשר התפתחה מן הבמה הקשתית, מחבלת ביחס גומלין בלתי אמצעי זה. במחזות, אשר נועדו לבמות דמויות תבה, דומה כי הקהל, כמו אינו קיים, ונוכחותו אינה מוכרת כלל. וכך, רק לאחרונה עלה בידינו לתפוס את שיחות-היחיד הרבות, הפזורות לרוב בכל מחזותיו של שקספיר, כאמצעי לפנייה ישירה ובלתי אמצעית אל קהל הצופים הנוכחים באולם. דרך משל, שיחת היחיד של ויולה, ב„לילה השנים-עשר“. המערכה השנייה, (סצנה שנייה) מביאה מייד את הקהל בסוד בעיותיה הסבוכות, ואין לנו צורך לדמות ולשוות לעצמנו, כי ויולה משיחה עם עצמה! סגולותיה הייחודיות של אמנות הבמה השקספירנית — התחלפות הסצנות במהירות רבה מסצינה אחת לשנייה: התמורות המתמידות בנימת הסצנות השונות — כל אלה כשלעצמן יעוררו עניין רב.

פרק ב

„הלילה השנים-עשר“ — הקומדיה וטבעה

המחזה „הלילה השנים-עשר“ קרוי על שם הגזולה בחגיגות התקופה האליזבטית, היא חגיגת ה„אפיפניה“ (Epiphany). חגיגה זו, שמועדה הוא ליל השישה בחודש ינואר, שהוא הלילה השנים עשר מאז חג לידתו של ישו (כ"ה בדצמבר) — נחוגה בכל רחבי אירופה בימי הביניים ובראשית הרנסנס כפסטיבל הקרבול. ביום זה הפכו הילדים לבישופים ליום אחד, ועמדו בראש הקתדראלה המקומית, שבה התערכו כוהני הדת המוחפשים בהמון החוגגים. כולם כאחת התנהגו בדרך, אשר בכל שאר ימות השנה, לא היתה באפשר ובהיתר בכלל. בזמנו של שקספיר, עדיין רווח הנוהג, כי ראשי בתי-האב נשואי הפנים ועתיירי-האמצעים, החזיקו בביתם אדם (לרוב ליצן הבית), שעמד בראש טכס התאמתם של „תפקידי הכוב“ השאולים לצורך של תחפושות הקרבול⁴.

- 1) פרט לכומר בן ג'ונסון (Ben Jonson). שהינו בבחינת יוצא מן הכלל המעיד על הכלל.
- 2) 1. 1. 4. 1. 1.
- 3) 1. 1. 1. 1. 1.
- 4) שמו האנגלי של נושא תפקיד זה מבהיר את טיבו יותר מכל: „Lord of Misrule“, כלומר „אציל תפקיד הכוב“, דהיינו הן דרגתו ומעמדו כאציל מדומה, והן כל המתרחש בבית ובכביבתו ביום זה — הכל עורבא פרח.

חגיגות פסטיבל הלילה השנים-עשר אשר כללו תמיד התחפשויות ומשתאות, שבהם היו האכילה והשתייה כדת. בערב נערכה תמיד הצגה תיאטרונית כלשהי. אף הילדים היו משתתפים בחיננא. ייתכן, כי המחזה, "הלילה השנים-עשר" מאת שקספיר הוצג לראשונה בהצגה פתוחה לפני המלכה אליזבת הראשונה ובנוכחותה, בשישה בינואר שנת 1601 בארמון וייטהול בלונדון; ובו קיבלה לראיון מהנה אציל נכבד המכונה אורסינו.⁵

טיבו של הקרנבל

רשימה של הקומדיה כאמצעי ביטוי אנושי נעוצים בקרנבל. ראשיתה של הקומדיה בצורותיה השונות בתרבות המערבית היא ביוון העתיקה. שם נהגו אנשים להידמות לליצינים ולמקיוונים. הם עטו על פניהם מסכות, וכובעים דמויי ראשי-חיות על ראשיהם. הם פשטו בכפריה של יוון העתיקה, זללו וסבאו שם לשכרה; שרו שירי פריצות וניבול פה והתנהגותם, על פי מושגינו, היתה מבישה ביותר.

כרם, בכל תרבויות האדם (פרט לאלו הפורטיטיות המחמירות ביותר) נערכים פסטיבלים מעין אלו, ובהם לא זו בלבד שאלה, העוטים תחפושת-מסווה ומתנהגים בצורה משולחת כל רסן, אינם זכאים לגנאי ולעונש, אלא זוכים הם אף לעידוד ולהערכה. דומה, כמו פיתחה לה החברה מנגנון ומוסד חברתי המעודד מבע ופורקן זמני לאותם יצרים אנושיים סוערים ודחפים הבויים, אשר לפי עצם טבעם הם עוינים את מבנה החברה, סדריה וכלליה.

המסכה והליצן הינם סמליו האופייניים והממצים של הקרנבל: המסכה מסמלת את הטשטוש של עקרונות החברה ושל אשיותה עד לבלי הכירם, והליצן — את הגבולות המתירים של פריצת הגדר.

"הלילה השנים-עשר" והקרנבל

במחזה "הלילה השנים-עשר" ניכרים היטב עקבות רישומו של הקרנבל. שם המחזה מרמז על כך, כשם שכותרת-המשנה⁶ אשר למחזה — "כרצונכם" — מעלה אף היא מוטיב השייד לקרנבל. מכל מקום, ניתן לומר כי במחזה זה מסמלת המסכה את העלילה הראשית, שבה מועלות בעיות התדמית העצמית, הזהות הכוזבת וההתחזות למשהו אחר, הליצן מסמל את העלילה המשנית על המוטיבים הקומיים המבדחים שבה, ועל הניסיון הנערך בה, להתמודד עם בעיותיה לקוחות מעצם חק היום-יום על התפקידים שהם מציגים בפנינו. (עם זאת, הדים לבעיות, המעסיקות את העלילה הראשית, נמצאים אף הם בעלילה המשנית) הרוח, נטולת מעצורי ההיגיון אשר לגרנבל, מאפיינת גם את האבסורד, שבו נפתח המחזה: טביעת ספינתם של ויולה ואחיה-התאום סבסטיין. ספינה זו, שבה נסעו התאומים, התנפצה לנוכח חופי איליריה.. אולם איליריה היתה, כידוע, מדינה ברוח הרנוסנס, אשר שכנה בחבל ארץ המכונה כיום בוהמיה, (השויכת לצ'כיה). מקום זה מכותר מכל עבריו וחסר חופים ומוצא אל הים. עובדה זו היתה ידועה לכל אחד מבאי התיאטרון בעת ההיא. מכל מקום, בהתנהגותם של ניצולי הספינה לא נודעו כל אותות סבל שלאחר מסע

(5) המחזה נכתב, כנראה, כבר בשנת 1599. מכל מקום אין ספק, שהמחזה הוצג במסגרת "פסטיבל חג הטהרה" (the Candlemas) בשניים בפברואר שנת 1602 באחד האולמות הגדולים אשר בהצר המלכות.

(6) שמה של כותרת המשנה ניתן לפירושים שונים בעת העתקהו ללשון התרגום, זכאן היא מובאה כלשונה: "What you will".

קשה, כשם שלא ניכרה בהם כל לאות ומבגדיהם לא ניגרה אף טיפת מים אחת. השוו זה להתנפצות הספינה המתוארת במחזה „הסערה” מאת שקספיר וההבדל יוכר מאליו]. וכך „הלילה השנים-עשר” הוא קומדיה שמקורה בפארסה.

דרכי ניצול דפוסים קומיים מקובלים, בידי שקספיר

בבוא שקספיר לעצב את מחזהו „הלילה השנים-עשר” נהג כמנהג בני תקופתו: לא זו בלבד שראה זכות לעצמו לנצל מקורות ספרותיים שונים לצרכי בנין העלילה הראשית אשר במחזה⁷, אלא אף השתמש בדפוסים קומיים נודעים ומקובלים, אשר בדרך הטבע הביגום בני תוקפתו ולא יכלו לטעות בהם, כגון הופעת אחת הגבירות בתחפושת גבר; ועליה, המיוסדת על התחזותה הכוזבת של אחת הדמויות, המובילה להסתבכות האוהבים שלא לצורך; מכתב מזויף אשר תרמיתו מתגלית לבסוף; דו־קרב בין שני מוגי־לב ידועים. נושאים אלו הועלו לא רף על ידי מחברי הקומדיה הקלאסית כפלאוטוס למשל⁸, אלא אף היוו את הציר העיקרי שעליו נסובה „הקומדיה דל ארטה” בראשיתה.

יתר על כן: דמויות הגיבורים במחזה „הלילה השנים-עשר” קרובות לדמויותיה המסורתיות של „הקומדיה דל ארטה”. כך, למשל, ינתן להשוות את האוהבים והמאהבים, הנזכרים בעלילה הראשית, לנאהבים האציליים בעלי ההדר, ה־"inamorati" אשר ב„קומדיה דל ארטה”. מלווליו דומה בתכונותיו לאיפיונו של ה„דוטורה” (dotto); זה הרופא היומרי והלמדני (המאלף ומוכיח את העולם כולו על מושגיו), שהינו גם כסיל גם פוריטי והמתגלה לבסוף כתאוני ומגוחך. סיר טובי בלש, חרף מוצאו האציל המחייבו לאבירות, מגלה קרבה לדמותו המסורתית של הקפיטאנו הרברן והרגון ואולי אף לפולצ'ינלו, סיר אנדריו אגיציק, אף הוא, חרף מוצאו ואבירותו, מפגין בהתנהגותו זיקה לדמותו של המשרת פדרלונה. דמותה של מריה והתנהגותה מעידות על דימיון רב לקולומבינה, זו המשרתת היפה, החכמה וחורשת המדנים והרעות. אף מרבית השמות, שבהר שקספיר לכותב בהם את דמויות גיבוריו, הם שמות קומיים המעידים על אופי בעליהם. כך למשל, עצם שמו של סיר טובי בלש, מעלה לנגד עינינו „קנקן טובי”⁹ מלא יין שרף חריף, שדי בו לגרום לשיהוקים עזים. השם סיר אנדריו אגיציק מעלה לפנינו את שמו של פטרונה המקודש של סקוטלנד, ואמנם תכונה המיוחסת לסקוטים דרך קבע — הקמצנות — מודגשת היטב במחזה כאחת מתכונותיו של סיר אנדריו. השם מלווליו פירושו רצון רע, ואמנם הלה היה רע ומחמיר עם זולתו. אולם ייתכן, כי שם זה מרמז על כלי מוסיקלי שאינו מכוון היטב, ממש כפי שהשם וילה מעלה בפנינו את היופי, ההרמוניה והנעימות אשר צליל הכנור או היוילה.

ובאשר לשאר השמות הנזכרים במחזה — הנה ניתן למצאם בספרות הקומדיה האיטלקית לסוגיה. שמו של הליצן אף הוא אינו מקרי באשר פסטה פירושו באיטלקית חגיגות (צורת רבים של המלה חגיגה). השם מרמז איפוא על אופיו העלוי תמיד (לפחות

(7) עניין זה טעון מחקר מעמיק.

(8) פלאוטוס היה מחבר קומדיות לאטיניות. חי ברומא משנים 184—254 לפני

הספירה. יצירתו הידועה menuechmi נוצלה בידי שקספיר כמקור למחזהו „קומדיית הסעויות” „Comedy of Errors”.

(9) השם „טובי” (Toby) או „קנקן טובי” מציין בשפה האנגלית כלי שתייה דמוי פך קטן בצורת איש שמן, אשר כרסו, משמשת כתחתית מעובה ועקמומית, ומצנפתו משמשת שפה לכלי.

כלפי חוץ) של בעליו. אולם למרבית התמהוון, הנה דווקא דמות זו (השוטה הליצן, שעיסוקו רק לבדח את אדוניו) נעדרת ממכלול דמויות „הקומדיה דל ארטה“ ולא נית למצוא לה מקבילות מסורתיות שתהלומנה אותה.

כל האמור לעיל מבהיר, כי „הלילה השנים־עשר“ הינו קומדיה עשירה ביסודות קלילים גורמי עליצות ובדיחות הרעה, המתאימה לחגיגות הלילה השנים־עשר. ישנן במחזה אף שתי סצינות פארסה ממש: האחת היא סצינת דו־הקרב בין שני מוגי כב מבוהלים הלוא הם סיר אנדריו התוקף את ויולה המחופשת כצ'ריו. השנייה היא סצינת הופעתו המגוחכת של מלווליו (עוטה הבירות הצהובות) לפני הגבירה אוליביה. גם לבדיחות, השזורות בפארסה והפזורות במחזה, נודעת חשיבות רבה. העלילה המשנית אשר במחזה נפתחת בבדיחה מעין זו: סצינת מכתב מזויף, שנשלח אל מלווליו, והלה נפתח להאמין כי המכתב הינו מהימן.

נקודת ההשקה של שתי העלילות מושגת דלעיל. סצינה חשובה אחרת, המבוססת על פארסה ובדיחה (אם כי מהתלה אכזרית), היא זו, שבה לועג פסטה למלוויו בחדר החשוך (סצינת שיר טופו). כל הדפוסים הקומיים הללו היו מקובלים וידועים ואין בהם כל חידוש. אולם גאוניותו של שקספיר הפכה דפוסים אלו למחזה המעלה לפנינו יצורי־אנוש. נפתליהם ובעיותיהם החברתיות והאישיות, הן החוזרות ומעסיקות את האנושות זה דורות רבים. האבסורד, שבו נפתח המחזה (טביעת הספינה), מפנה מקומו לעלילה בנויה להפליא ומושגת על ההיגיון. דמויותיו, חרף קרבתן וזיקתן לדמויות „הקומדיה דל ארטה“ ולדפוסיהן, מעוצבות למלוא עמקן וזיותן.

סאטירה ואירוניה ב„הלילה השנים־עשר“

„הלילה השנים־עשר“ נושא בחובו אופי סאטירי; אך ההתנהגות הקומית של הגיבורים, כרוכה בעקרונות ברורים, ולו גם כאשר הם עצמם נאמרים בדרך של פרשנות סאטירית (דברי פסטה הליצן, או משמעותן של התוצאות המזיקות של שיגעון הגיבורים ושיגיונם). הסאטירה עשויה להיות סאטירה „זהובה“ (Golden Satire), כאשר חרף הביקורת החברתית המוצלפת בה, מפעמות ביצירה אהבת האדם והאמונה בעתיד האנושות עלי אדמות. אך כנגד זאת יכולה הסאטירה להיות אפילו פראית, נוקבת ואכזרית — „סאטירה קודרת“ (Savage and Black Satire). הסאטירה אשר „בלילה השנים־עשר“ נחשבת ל„סאטירה זהובה“ ונדיבה, אף־על־פי שיש בה גם הצלפה עוקצנית על סכלותו של האדם באשר הוא, גם צער על התנאים שבהם שרוי האדם כל ימיו.

ככל יצירותיו של שקספיר, כך אף „הלילה השנים־עשר“ נוטה לעתים לגלוש לעבר האירוניה; באשר הנפשות הפועלות במחזה מביאות על עצמן את תלאותיהן הקומיות כמו ידיהן, עקב משגיהן הרבים. בדרך כלל הן אינן מודעות את האירוניה אשר בעצם מצבן. אולם ויולה מתלוננת על האירוניה הטמונה בעצם התחזותה כגבר. אכן מעשה זה, אף־על־פי שנעשה מתוך רצונה החפשי של ויולה מחמת צירוף־רגעי, גרם לה למבוכה ולסבל נפשי רב. הופעת הגיבורים וההתרחשויות, הנערכות לעינינו על הבמה, הן לעתים סאטיריות ואירוניות בה במידה שהדבר מתבטא אף בחידודי הלשון החריפים, הפזורים לאורך המחזה כולו.

נימתו הכללית של „הלילה השנים־עשר“

המחזה „הלילה השנים־עשר“ עשוי להיות מוצג באורח פשוט. לרוב נתפרשה העלילה הראשית בהארה (אינטרפרטציה) רומנטית, ושלא מתוך הדגשת הנטיה לפארסה, המצויה בה.

עקב נימוקים דבים (אשר תקצר היריעה מלפרטם), סבורתי כי הנימה של שתי

העלילות כאחת היא נימת הפארסה, וכך יש לפרשה בפועל, אף-על-פי שהפארסה, המצויה בעלילה הראשית, שונה בטיבה לחלוטין מזו המשוקעת בעלילה המשנית. יש לציין, כי המחזה, הגדוש מעמדים (סיטואציות) של קומדיה חזותית, מקפח ומאבד את סגולותיו ברגע שצרים אותו באותיות שבדף המודפס. אם יעודדו את התלמידים לשוות לעצמם מה תהי דמותם החזותית של הגיבורים; כיצד ינועו, מהו דרך דיבורם; ומה מתרחש מסביבם בעת שנושאים הם את מדברותיהם — או אז יקומו לתחייה לעיניהם רבים מיסודותיו הקומיים של המחזה. אחרי ככלות הכל דרמה היא אמנות התיאטרון.

פרק ג:

עלילתו הכפולה של הלילה השנים-עשר"

אם ברצוננו להעמיק חקר בלימוד המחזה, "הלילה השנים-עשר" ולהגיע לכלל הארה (אינטרפרטציה) מהימנה — שומה עלינו לבססה על אשר מתרחש במחזה לאשור. המושג של התרחשות הדברים במחזה כולל בו במובלע את דברי הגיבורים עצמם. אולם לא כל אשר מתרחש במחזה ועל פני הבמה, חייב להשפיע בחברה על עלילה המחזה. המושג "עלילת המחזה" מתייחס לאותם דפוסים של יחסי תלות פנימיים בין מאורעות שונים.

יש להבחין בין עלילתו של המחזה לבין המועלה הדרמטית המועלית בו: מושג "הפעולה הדרמטית" מתייחס לכל אשר נראה או נשמע על הבמה, על כל המסתבר והמתחייב מכך.

בני התקופה האליזבטית, אשר שיברו את הדפוס הקפוא של האחדות בדרמה הקלאסית, התענגו על מחזות בעלי עלילות מורכבות, כדוגמת העלילה הכפולה אשר במחזה "הלילה השנים-עשר".

העלילה הראשית

הספינה, שבה נסעו ויולה ואחיה התאום סבסטיין, התנפצה לנוכח חופיה המדומים של ארץ איליריה. עקבותיו של סבסטיין לא נודעו. ויולה שניצלה החליטה להתיצב מול גורלה בחבל ארץ זר ולשחר בו הרפתקאות בהתחזותה כגבר המשרת בחצר השליט, הלא הוא הדוכס אורסינו (I, 2). אורסינו החליט לשגר את צ'ז'ריו (הוא ויולה המתחזה כגבר) כשלוחו המביא את שליחות אהבתו לגבירה אוליביה (I, 4). אולם, הגבירה אוליביה התאהבה כהרף עין בשליח, בעוד שהוא, היינו היא, ויולה, התאהבה בשולחו — כלומר הדוכס אורסינו (I, 5). וכך נוצר מעין מעגל סגור: אורסינו אוהבת את הגבירה אוליביה, האוהב צ'ז'ריו, האוהב (קרי אוהבת) את הדוכס אורסינו. תסבוכת זו מותרת לבסוף עם בואו של סבסטיין (תאומה של ויולה, IV, 1), לחצר הגבירה אוליביה. המחזה מסתיים בנישואי הגבירה אוליביה לסבסטיין, ובנישואי ויולה לדוכס אורסינו, והכל בא על מקומו בשלום.

העלילה המשנית

אוורית הנכאים, שהנהיגה הגבירה אוליביה בביתה כאבל על מותו של אחיה, לא היתה לרוחו של קרובה סיר טובי בלש, והוא התהולל ושתה לשכרה. סיר טובי וסיר אנדריו, בלווית הליצן פסטה, התענגו במטבח על חינגת חצות, כאשר סוכן

הבית, מלווליו, נכנס להתנכל להם ופגע שלא בצדק גם במריה. כתגובה תיכננה מריה תוכנית נקם הרסנית במלווליו (3, II). מהתלת נקם זו הצליחה ביותר, עד כי הגבירה אוליביה סברה כי אכן, מלווליו, סוכן ביתה, נטרפה עליו דעתו (4, III). מעודדים מהצלחתם זו, החליט חבר הקושרים הלז, לכלוא את מלווליו ב„מרתף החשוך“ כעונש (4, III).

אי הסדר בביתה של הגבירה אוליביה מגיע לשיאו כאשר יזם סיר טובי וגרם לדורקרב בין סיר אנדריו לבין צ'זריו. והתאנה לאחר מכן, לסבסטיין, בחשבו אותו לצ'זריו. אולם כל ההדורים יושבו ונתבהרו לקראת סיום המחזה: מלווליו הושב במקום כלאו, נמסרה הזדעה כי מריה נישאה לסיר טובי. שתי העלילות נפגשות איפוא בדורקרב שנערך בין סיר אנדריו לבין צ'זריו, וכן בדורקרב — בין סיר טובי לבין סבסטיין.

„סצינת סיר טופו“

כמתואר במערכה הרביעית (תמונה ב') נאות פסטה, שוטה הבית, לסייע למריה ולסיר טובי במזימותיהם להתאנות למלווליו ולהתעלל בו. על כך, הופיע פסטה לפני מלווליו הכלוא בחדר-החשוך, כשהוא עוטה את בגדי הכומר סר-טופו, מחקה את צליל קולו, ומדבר אליו קשות בנוסח שהיה עלול להטריף את דעתו של כל אדם. סצינה זו אינה חיונית אף לא לאחת משתי העלילות ואינה הכרחית להן. אולם, כפי שעוד יתחוויר לנו, נודעת לה חשיבות רבה במהלך ההתרחשויות אשר במחזה.

מבנהו הדרמטי של המחזה

מבנהו של מחזה אינו נקבע אך ורק לפי עלילתו בלבד, באשר קהל הצופים והקוראים עשוי לשים לב למציאותם של גורמים מבניים (סטרוקטוראליים) אחרים. ניתן להבחין ב„לילה השנים-עשר“ דפוסים ליחסים שבין אדון ומשרתו, ודפוסים של הבעת החיזור.

במחזה „לילה השנים-עשר“ יצרה העלילה הכפולה מסגרת צורנית מוצקה למכלול ההתרחשויות אשר במחזה. השיאים (Dramatic Climax) העיקריים מלווים תכופות בהחלטה גורלית של אחד הגיבורים, או בתפיסה והברקה פתאומית, או בשינוי ערכים המתגלים פתאום לאחת הדמויות או בדמויות עצמן.

שיא דרמטי מתהווה כאשר עימות או מאבק בין האדם לבין עצמו או בינו לבין זולתו (קונפליקט) בסצינה מסוימת מגיע לכדי מיצוי ואינו משתנה עוד, או כאשר משנה העלילה את כיוון התפתחותה כתוצאה מהתפתחות מסוימת, אשר לא נותר לנו אלא לכנותה כשיא דרמטי. לעתים, כמו במחזותיו של צ'כוב למשל, המאבק או הלבטים אינם חיצוניים כלל, אלא מופנמים לחלוטין.

החלטות אישיות ב„לילה השנים-עשר“

ב„לילה השנים-עשר“ הביא שקספיר את העיצוב של התרסקות ההתרחשויות והעלילות לידי כך, שכל דמות ודמות ניצבה מרצונה בפני רגע של הכרעה, הקובעת את כל פעולותיה מאותו הרגע ואילך.

כך, דרך משל, החליט אורסינו כי לא יצא לצייד אלא ישקיע עצמו, רובו ככולו, אך ורק במחשבות ובהיגיון אודות האהבה וטיבה (1, I). ויולה מצהירה כי תסוה את זהותה ובמעטה בדוי זה תשחר גורלה בחצר הדוכס אורסינו. החלטתה זו מקבילה להצהרת רב חובלה של הספינה שנטרפה, כי הוא לא יחבל בתכניותיה. אוליביה מצהירה כי בחרה לזנוח את כללי ההנהגות המחמירים שגזרה על עצמה, כזו לקנות

את לבו של צ'זריו. סבסטיין מחליט לשים פעמיו לחצר הדוכס אורסינו, ובלבו של אנטוניו גמלה ההחלטה להתלוות לסבסטיין, חרף הסכנה הצפויה לו בשל כך. סיר טובי מחליט כי ישתה לחיי אחייניתו (היא הגבירה אוליביה), עד אשר העולם יתהפך ושנה ממהלכו. סיר אנדריו מחליט כי יעזוב את ביתה של הגבירה אוליביה, אך הוא משתכנע כי עליו להישאר עוד מעט ולהמתין לבאות. מריה מחליטה להצטרף למחנה הכוחות עוני הסדר והמשמעת שבבית הגבירה אוליביה. פביאן מחליט כי הוא יצטרף אל סיר טובי כשותף להתעללות במלווליו. מלווליו מחליט כי הוא ישמע ויצוית להוראות המוזרות שניתנו לו במכתב שמצא. פסטה מחליט כי יעטה על עצמו את מלבושיו של סיר טופו ויתחזה לכומר, על מנת ללעוג למלווליו האומלל ולהתעלל בו כהוגן. החלטות אלו המלוות תמיד בחשיבה ובדבור בלשון עתידי (בשפת המקור חוזרת בהם שוב ושוב המלה Will), יוצרות דפוס מבני (סטרוקטורלי) מעניין המעיד כי שאלת נטילת תפקיד כלשהו ואימוצו מרצון, הוא שאלה מהותית ל"לילה השנים-עשר". אחדות מהחלטות אלו מהוות אף את שיאי הדרמטיים של המחזה כולו.

השיאים הדרמטיים העיקריים בעלילה הראשית

שלושה שיאים דרמטיים עיקריים מצויים בעלילה הראשית ואלו הם:
(א) החלטתה של ויולה להסוות את זהותה, להתחפש כגבר ולמצוא את עתידה בחצר הדוכס אורסינו.

(ב) הצהרתה של הגבירה אוליביה לפני הקהל על אהבתה לצ'זריו. — מכוחה של זו ציוותה על מלווליו, סוכן ביתה, לדלוק אחר צ'זריו ולהשיב לו את טבעת אורסינו. למעשה היתה זו טבעתה של אוליביה, שרצתה להפקיד בידי צ'זריו.

(ג) הופעתו של סבסטיין במערכה הסופית והגברת המתה, אשר רק הופעתם הסימולטנית של שני התאומים, ויולה-צ'זריו מזה וסבסטיין מזה, מאפשרת להרפות ולהביא את המחזה לסופו הטוב.

השיא הדרמטי העיקרי בעלילה המשנית

אך שיא דרמטי עיקרי אחד בלבד מצוי בעלילה המשנית, כאשר הופיע מלווליו, הפך את שמחת החוגגים ושילח את תוכחתו בכל, פגע במריה, שמכאן ואילך החלה להידרדר ולהתנוון. מכאן ואילך שינתה אף העלילה את מהלכה ובזאת ניכר פי כמה השיא הדרמטי אשר במעמד זה.

אמנותו של שקספיר

שקספיר עיצב את השיאים הדרמטיים כצומחים ומתפתחים ישירות מעצם העלילה שבמחזה. עקב תנאי זמנו, לא יכול היה שקספיר להשליך יתרו על טכניקות תיאטרוניות כדי ליצור שיא דרמטי ולהבליטו כהלכה (בתיאטרון המודרני ניתן להדגיש שיא דרמטי באמצעות ניצול תאורה מתאימה, צורת המסך, העלאתו או הורדתו, או שאר תחבולות תיאטרוניות).

העומק הפסיכולוגי שבו ניחנו הנפשות הפועלות במחזותיו של שקספיר, מוסיף מימד ועוצמה לשיאים הדרמטיים.

דרכים להוראת המחזה בתי"הספר

אם יעמוד לרשות המורים זמן די הצורך, יהא זה רצוי ומועיל להציג ולהבהיר את המחזה לפני התלמידים סצינה אחר סצינה, ולעמוד על כל אחת מהן. רצוי לשרטט טבלה בעלת עמודות אחדות ובה יצוינו, התרחשויות המחזה בסצינות השונות,

הדמויות ואופיין, רגעי ההחלטות המכריעות והגורליות והשיאים הדרמטיים העיקריים והמשניים. דיון בנתונים הכוחניים (הפוטנציאליים) של הגיבורים ונסיבות פעולתם מביא להתודעות אל העלילה כולה. שאר חלקי המחזה, והרושם הכללי ש"הלילה השנים-עשר" מותיר בקוראיו או בצופיו — כל אלו יזכו לדיון מפורט בכיתה לאחר הביקור בהצגה.

שינויים של פרשנות במאית בנוסח המחזה המועלה על הבמה, הם נושא מעניין לדיון בכיתה, מתוך היעזרות במונחים "למה" ו"מדוע", "ולשם-מה" נערכו שינויים אלו, ומהי השפעתם לגבי פשר "הלילה השנים-עשר".

יש לציין, כי בתיאטרון מודרני, מוכרת זכותו העקרונית של הבמאי לפרש את המחזה בכל דרך שימצא לנכון. עיקרון זה עצמו יכול לשמש נושא מעניין לדיון בכיתה: מה היתה כוונתו של במאי ההצגה שבה חזו; האם הצליח הבמאי לממש את כוונתו, ומה היחס בין פרשנותו זו לבין לימוד נוסח המחזה כמות שהוא?

דמויות העלילה הראשית

אורסינו

אורסינו — הדוכס השליט ונשוא הפנים באיליריה, עמד בראש צי חזק אשר הכניע את המתקוממים נגדו. מאורסינו נתבעה התנהגות שתהלוך בכל פרייה וכלליה את מעמדו הרם. אולם הוא בחר להקדיש את כל זמנו (לפחות במשך כל זמן המחזה) להרהורים אודות טיבה של האהבה וטבע הנשים בכלל, ואודות אהבתו את הגבירה אוליביה בפרט.

אוליביה סיפרה אודותיו כי הוא עשיר, צעיר, יפה-תאר, מלומד, אמוץ ודובר צחות בלשונות אחדות. כן הוסיפה היא משערת שהיה מחונן במעלות המיזות ומושלם במוסר ובמעשי חסד (Yet I suppose him Virtuous) השערתה באה למעט את ערכו של אורסינו באשר היא משערת בלבד ואינה קובעת זאת כעובדה. זוהי הדגשה, שאדם כמוהו ראוי היה לו שיקבל את סירובה להיענות לחיזוריו וישים עם סירוב זה.

במשך דורות רבים נחשבה דמותו של אורסינו כמופת למאהב הרומאנטי. עד למאה העשרים, התענגו המבקרים והסופרים על יופי הדימויים וצחות לשונו של אורסינו. הארה (אינטרפרטציה) מעין זו הבליטה את התכונות והאיכויות הליריות אשר בעלילה הראשית, את יופים ואת קסמם של גיבוריה. אולם כיום פינתה הארה זו את מקומה לתפיסה אחרת הטוענת כי באמצעות דמותו של דוכס זה שם שקספיר לסאטירה וללעג את עצם דמות המאהב והמחזר הרומאנטי.

מושג "האהבה החצרנית" הרומאנטית, הושם מטרה לחיצי הסאטירה במחזות ושיירים רבים מאותה תקופה. לדידי, יבהיר לנו עיון מעמיק בנוסח המחזה, כי שקספיר לא הסתפק בלגלוגו הסאטירי על "האהבה החצרנית", אלא שם מטרה ללעג אף את דמותו של הדוכס אורסינו עצמו. גדולה מזו: חושבתני כי באמצעות דמות זו חשף שקספיר לפני הסאטירה המלגלת לא רק את ההתחסדות הכרוכה, באהבה החצרנית" אלא אף את עצם ההתחסדות המעושה באשר היא. אורסינו מתואר במחזה כמעמיד פנים הפכפך, המפגין נטייה לשיגיון לבב ולשיגעון רוח יותר מאשר נטייה ודחף לאהבה רומאנטית. מכאן שדמיונו של אורסינו למאהב החצרני הרומאנטי, אינו אלא חיזוני ושטחי בלבד.

אמנם אורסינו (כמוהו כאוליביה) הוא אציל ורבי-סגולות, אולם שלא כמאהב

החצרני, אין הוא כותב לאוליביה כל דברי פיוט ושירה, וזה הינו פגם בל יסולח לפי מושגי התקופה ההיא. כמו כן אף לא נרמז במחזה כאילו הזניח, כביכול, אורסינו את מראהו או את נוחיותו הפיסית, אף-על-פי שכך מצווה היה „המאהב החצרני“ לנהוג כפועל יוצא מעצם טיבה של אהבתו הנכזבת, האומללה. יתר על כן: באחת משיחותיו עם צ'וריו הביע אורסינו את השקפותיו, שלפיהן האשה נחותה מן הגבר. זאת — בניגוד חמור למסורת האהבה החצרנית אשר טיפחה את סגידת המאהב למושג המופשט והנעלה של האישה. וכך, בטוחני, כי עיקר הסאטירה השקספיריאנית, המכונה כלפי אורסינו, אינה עוסקת דווקא במאהב, אלא בעיקר בדרך, שבה סילף אורסינו את כישוריו, כוחותיו ויתרונותיו, והמשתמש בהם שלא כשורה.

בימי הביניים נדרשו האנשים למלא אחר התחייבויותיהם וצרכיהם החברתיים כחלק ממלוי חובותיהם הדתיות. אדם שגולד למשפחה אצילת יחס, לא זו בלבד שהיה אחראי לשלומם של השרים למדותו, ולתקפם של סדרי החיים, אלא נתבע לספק בכל הליכותיו מופת אישי לשלמות המידות ו„לתבונה הנאותה“ (right reason), וככל שמעמד האדם היה נעלה יותר — כך גברו התביעות אשר היה עליו לעמוד בהן. המושג „האצילות מחייבת“ (La Noblesse Oblige) נשאר בתקפו גם בתקופת הרנסנס, ואף עת רבה ביותר לאחר תקופה זו, על אף שנתרופפה הנימה הדתית שבו. דפוסי ההתנהגות הנאותה, שהכתיבה מסורת זו, תקפים לגבי כל הדמויות רמות היחס אשר במחזה: הגבירה אוליביה, ויולה וסבסטיין, סיר טובי בלש וסיר אנדריו אגיציק, וכמובן מאליו, אף הדוכס אורסינו.

„האביר המופתי המושלם“, חייב היה להיות אדיב, נדיב, מחונן בידעית אמנות הצייד והמלחמה (נשים נאצלות היו פטורות מחובה זו), אמיץ, מטיב לרקוד וחובב מושבע של מוסיקה ושירה; בעל טוב-טעם, ומבין באדריכלות ובאמנויות האחייות לה, הלוא הן הציור והפיסול; כמו כן הוטל עליו להיות שנון ולדעת שפות אחדות על בוריין ולהיות אף נואם מחונן, אשר צחות לשונו מצטיינת בשימוש נכון ומרובה במטאפורות ובמשחקי מלים.

ואמנם, על סמך המעלות הרבות, שמנתה אוליביה באורסינו, ניתן להבחין כי אכן ענה על רובן של הדרישות הללו.

כשלונו של אורסינו אינו איפוא אלא במידה שבה ניצל את כשרונותיו. האביר המושלם חייב היה להיות מחונן בסגולת-הסגולות (Virtuous) אך לא רק בהגשמתן של המידות הנוצריות הלכה למעשה, — אלא אף בהוראה נרחבת יותר, זו הכוללת את ציותו לתבונה (Wit) ואת שימוש הנכון בה (בבחינת „מותר האדם“ באשר הוא אדם). בני התקופה האליזבטינית סברו כי מקורה של התבונה הוא בתפיסה האוביקטיבית את ההתנסות הממשית, האמפירית, הכרוכה גם בהבנת הסדר התבוני השורר ביקום כולו.

האדם הנבון והנאור היה אל נכון אף מתון, מדוד ושקול בהליכותיו, — אשר כמוהו כסימטריה, הינו מבע ליציבות הסדר התבוני בעולם. כל נטייה לקיצוניות או לגודש העובר את גדותיו המקובלים נראתה חשודה ובלתי רצויה. מכאן, מסורת „האהבה החצרנית“, על מגמתה להדגיש נטיות מסוימות ולהביא לידי התמכרות בלעדית להן — מסורת זו, על פי עצם טיבה, עמדה בסתירה למסורת התבונה המופתית ושלמות המידות.

וכך היתה מסורת „האהבה החצרנית“ מטרה טבעית לחיצי הסאטירה, בתקופה בה יוחס ערך למתון, למיצוע ולאיוון המושלם בכל. על כן נחשבה המוסיקה בתקופה האליזבטינית כמופת (פאראדיגמה) להרמוניה הקוסמית ולרבי-גווניות היקום. המרווחים

(האינטרבלים) המוסיקליים והמבנה המוסיקלי ההגיוני נחשבו כמבע לסימטריה ולתבונה המושלמת השוררת ביקום, וכך, אדם המיטיב להבין מוסיקה ומיטיב לבצעה, נחשב אז לאדם בעל הבנה והתייחסות ישירה לטיבה הנסתר של המציאות עצמה. יתר על כן: יחסו של אדם למוסיקה ומקומה בחייו נחשבו אז מידה להערכת שיעור קומתו המוסרית.

בתקופתו של שקספיר החלו נשמעות דעות עוררות על העקרונות האלוהיים ביקום. תחת זאת הדגישו את החשיבה הלוגית ואת ההתנסות האמפירית. אולם רובו של הקהל, נהר לתיאטרונו של שקספיר לחזות במחזותיו, סבר כי העולם הוא חוקי, תבוני, וסדור בסדר אלוהי. לגבי רוב הציבור נראו התמורות בסדר הציבורי כעדות לפגיעת השטן וכוחות הרע בעולם. היו שראו את הכוחות ההרסניים כשוים בדרגתם ובחשיבות מעמדם לכוחות הסדר ואולי אף עולים עליהם. התייחסות דו-ערכית זו מצאה לה ביטוייה גם במחזות של הרנסנס.

עיון מעמיק בנאומו של אורסינו, הפותח את המחזה „הלילה השנים-עשר כולו, מבהיר כי דוכס זה ראה דווקא בשינוי ובחילופי התמורות את טבעה המהותי הנעלה של המציאות. אורסינו רואה במוסיקה כוח מנחה ומוביל לקראת האהבה, המזין ומקיים אותה בהיווצרותה. גישה זו כשלעצמה עשויה היתה לעלות בקנה אחד עם ההשקפות המקובלות שרווחו בעת ההיא, כל שכן, שתפשו לגבי מאהב נאצל הממתין בכליון עינים לתשובה מאת אהובתו. אולם אורסינו מבקש לשמוע כל כך הרבה מוסיקה עד אשר ישבע אותה כליל. ותשוקתו אליה, כמוה כתשוקתו לאהבה, תהא לו לזרא ותעלם.

אורסינו סח אודות החושים. בהקשר שבו הוא מונה את תכונותיהם של חושי הטעם, המראה, השמיעה והריח, — כולם כאחת, בכך הפיר מיד את האיזון שבין החושים לבין התבונה והפעילות הרוחנית. בכך עמיד אורסינו את עצמו בסתירה לא רק למושגים התבוניים של התקופה האליזבטינית, — אלא אף בסתירה למסורת „המאהב החצרני“. בהתאם למסורת זו, נועדה התמכרותו של המאהב לרוב האהבה, לצרף ולטהר אותה, וכתובת שירה ופיוט לאהובה — לרומם את דמות אהובתו לשלמות המקבילה לסדר האלוהי השורר ביקום.

בניגוד לכל זאת, דימה אורסינו את האהבה לים ואת המוסיקה לרוח. לפי ההשקפות שרווחו ברנסנס היו אף הרוח והים (שתי התופעות נטולות הצורה הקבועה יותר מכל), בתחום חוקי הסדר הקוסמי.

אורסינו אף אינו רומז לחוקיות קבועה זו. נהפוך הוא: האהבה כה נערצת בפיו, באשר דומה היא בסגולותיה לסגולות הים, או לרוח הדמיון. כמו במטה קסם ברת יכולת היא האהבה, את כל נסיונו לשנות, ולגמד אף את הערך הנעלה ביותר, ובהרף עין להפכו לאין.

במאות ה־ט"ז וה־י"ז נחשב הדמיון (Fancy), לכושר הנפש להתבונן ולמצוא קרבה בין מאורעות ותופעות הנראות כמשוללות כל נקודת מגע ביניהן. כדוגמה להשוואת גורמים שאינם ברי-השוואה אפשר להביא את דימוי האהובה ל„שושנה אדומה — אדומה“. אין כל פסול או דופי בהזדקקות המשורר לדמיון, כל עוד כפוף הוא למרות התבונה. אולם ככל שיעשה הדמיון עצמאי ונטול כפיפות ביקורתית, — תלך התבונה ותפחת, ואי התבונה וחוסר הבינה יתפסו את מקומה. האהבה יקרה לאורסינו משום שכמוה כדמיון נטול הרסן והמרות. בנאומו הוא מהלל את הכוחות הניהיליסטים הצפונים בדמיון ומעלה דווקא אותם למרות התהילה:

„כה עשיר-מראות הוא הדמיון
עדי עשרו לדמיוני יחשב“¹⁰.

עיסוקו של אורסינו במטאפיסיקה חובבני, פעמים מציג שקספיר את אורסינו, הנוטל לו תפקיד „ברוך דמיון“, באור קומי: בסצינה המסיימת את המחזה עת חשד אורסינו בצ'זרו כי מעל בשליחותו, החליט אורסינו, במלוא ה„רצינות“ כביכול, להיחפץ לרוצח הנוקם את נקמת כבוד אהבתו; דהיינו, אורסינו החליט לאמץ לעצמו את תדמית הגבור הרומאנטי כפי שנתגבשה במעשיות הקלאסיות. דמות כה נפוצה בלונדון בתקופה האליזבטינית אך המשוללת כל ערך ספרותי בר קיימא. בכך התעלם אורסינו מההשלכות המוסריות הנוודעות לדבר, וכל מעייניו היו אך בעיצובה של תדמיתו החדשה. לראשונה בחר לו אורסינו תפקיד המאהב מיד בפתחת המחזה, כאשר נמסר לו כי אוליביה, ברוב אבלה דחתה את הצעת חיזורו. כלל לא חזר בו אורסינו מהתפקיד שנטל על עצמו. נהפוך הוא: אבלה של אוליביה מעורר בו הערצה באשר ראה בו ביטוי לרגשות עדינים ונאמנות לתפקיד מסויים ממש כפי שנאמן הוא עצמו לתפקידו. וכך מרצונו החופשי שיקע אורסינו את עצמו בתפקידו וסירב לצאת לצוד באמרו שהוא מעדיף את הלב על האילה (heart על פני hart — משחק מילים באנגלית).

וכך מסתבר כי אף-על-פי שאהבתו של אורסינו לאוליביה לא היתה אהבת-אמת ברת קיימא, לא היה הוא צבוע במובן המקובל של המלה. אורסינו הקדיש עצמו לתפקידו בהתלהבות כה רבה עד כי נפתה להאמין כי אכן שוקע הוא באהבתו ובכל המתחייב מתפקידו. אוליביה מצידה הקלה על תפקידו. אופיו של אורסינו טבוע בחותם הדמיון ההפכך והמשתנה. בויכוח עם צ'זרו בדבר טבען של הנשים, סתר אורסינו את דברי עצמו לא פחות משלוש פעמים. וזאת — בפרק זמן שאינו עולה על ארבע דקות שהייה על הבמה. אולם אורסינו אף לא היה מסוגל להבחין באי-העקביות שהפגין כאן. יפים לו דברי פסטה: „יהי שר היגונות לעור לך ולמגן, ויהי החייט תופר לך מקטרן מבד משי מחליף-גונים, שכן לאדוני הלך-רוח כשל אבן הלשם המחליפה גוניה לפי שנוי-האור. בריות בעלי יציבות כשלך שולח הייתי היחמה, כי שם תמצא ידם עסוק בכל דבר שהוא, ודרכם תתנהל בכל כוון שהוא“.

אורסינו נטול חוש ההומור אף לא הבחין בעוקץ ובלגלוג הטמון בשיר אחדות האהבה והמות שהשמיע פסטה בחצרו.

התרחקותו של אורסינו מעם כללי התבונה ומעם ההתנהגות הנאותה וכן הסאטירה שהפנה שקספיר כלפיו, היו ברורות לקהל הצופים בתקופה האליזבטינית ממש כפי שאנו מסוגלים כיום לחוש בסאטירה או בביקורת מצליפה, הצפונה במחזותיהם של יוצרים כמו ברכט (Brecht) או ברנרד שאו (Shaw).

ויולה

ויולה האצילה אף היא מצטיינת במעלות התקופה. ויולה (בת אצילים מעיר מסלינה בסציליה, מוסיקלית חכמה, בעלת לשון ממולחת), לאחר שניצלה מאסון טביעת הספינה, הפגינה התנהגות מוזרה ביותר, אשר נימוקיה לא נבעו מסיבה חיצונית מוצדקת הנראית לעין, בניגוד לרוזאלינדה למשל, גיבורת המחזה „כטוב בעיניכם“, שעשתה כזאת באי רצון כדי להגן על עצמה ועל בן-דודה. לא כן ויולה: דומה, כי

(10) כתרגומה של אפרת נאור. ובלשון המקור:

לדאבוננו נעלם מובנו של הסקסט בתרגום המצויין של ר. אליעז (I, 1).

.That is alone is high fantastical

“So full of Shapes it fama

החלטתה נבעה מרוח ההרפתקאות שעברה עליה. עקב רוח נסערת זו, דומה כי צערה של ויולה על אבדו של אחיה, הוא פחות עמוק מצערו של סבסטיין. אפשר להתגבר על קשיי הפרשנות, שמציבה לפנינו ויולה בהתנהגותה הבלתי-שגרתית, אם נתפוס את דמותה בפתיחת המחזה כדמות אימפולסיבית, הנתונה לשליטת דחפים-רגעיים, עזים וסוערים: נערה פזיזה במקצת ואופטימית יתר על המידה.

נשים נכבדות ואצילות יחס נדרשו בתקופה האליזבטינית לגלות מידה של תבונה ומתינות כפי שנדרש היה מן הגברים נשואי הפנים ומרומי היחוס. עם זאת לא הותרה להן הנסיעה לבדן ללא ליווי, ולבישת בגדי גבר היתה אסורה עליהן לחלוטין, אלא באחד מחגי ההתחפשויות, ובעיקר לקראת השישה בינואר. מוסכמות החברה דאז הגבילו את חירות האשה.

מסתבר, שויולה נמשכה ונפתחה להסוות את זהותה גם עקב אופיה הסוער, אשר ניטל עליה לרסנו ולדכאו כפל כפליים מחמת היותה אשה. כאחות-תאומה לסבסטיין עשויה היתה לקנא בחופש שהוא זכה לו. דומה כי אף שמחה על ההזדמנות לשיר ולזמר (בזכות תחפושת הגבר) לפני הדוכס (יש לזכור שוב, כי באנגליה לא היו אז נשים שחקניות בתיאטרון).

במהלך המחזה מוכח, שמעשה ההתחפשות של ויולה הוא שיגעון ורעות-רוח, באשר הביא על ויולה תלאות רבות, בהגיעה כמעט עד עברי פי פחת. דומה, שמכל דמויות המחזה, לרבות מריה, ויולה היא המשתנה יותר מכל: תחילה, בראשית צמיחת אהבתה לאורסינו עדיין היתה היא מסוגלת לצחוק לעצמה וללגלג על קורותיה; אולם במהלך המחזה נעשתה כנועה, ואהבתה היא שמשלה בה, ולא היא באהבתה. אותה זהות גברית, שקיוותה לכבוש בעזרתה עולם ומלואו, כ"קיסר" שליט, אותה זהות בדויה היא שהדבירה את רוחה התוססת. בחירת השם שנטלה לעצמה — צ'ריו — שמקורו באיטלקית הוא קיסר — נתגלתה כאירוניה מוחלטת.

הנסיבות אילצו איפוא את ויולה להתייצב מול חסרונותיה, להכיר בהם ולהתגבר עליהם בתבונה ואורך רוח. היא למדה להשלים עם מצבה ולהסוות את צערה העמוק במסווה חכמתה המובהקת.

למרות היחס העיון הוכיחה ויולה את כושרה ליצירת הרמוניה ואהבת האדם. יחסה אל זולתה הוא האנושי ובלתי האמצעי יותר מכל שאר הדמויות המופיעות במחזה. כך, למשל, התחלקה עם אנטוניו במחצית כספה, וללא היסוסים רבים. אף יחסה לאוליביה, חרף הנסיבות, היה מיסודו יחס של התעניינות אישית כנה בשלומה ובאורח חייה. אולם לרוע המזל לא עמדו לויולה מעלותיה אלה כדי לסייע לה בקביעת שיפוט מוסרי או בהערכת אדם נאותה: לא עלה בידיה להבחין בשיגעונו שיגעונו של אורסינו, — אשר כה ברור היה לפסטה. יתר על כן: הדוכס היה כה מחונן, מצודד ושובה לב ביפי תארו ומראהו, עד אשר יאמן כי נערה בעלת מזג סוער כויולה תתאהב בו מייד, בכל לבה ובכל מאודה. ואכן, ויולה משעה שנתנה לו את כל לבה, גברו רגשותיה והעמיקו, עד כי במערכה האחרונה נכונה היתה למסור נפשה ולמות, אם זו תהא משאלתו של אורסינו. אך יש להניח, כי ויולה, בסיום המחזה, למדה את לקחה דיה כדי שתהיה מסוגלת לשמש עזר כנגד אורסינו בנסיון להתגבר על חולשותיו ומגרעותיו הוא.

ויולה מדגימה לפנינו, אף כי בדרך קומית (הרבה בזכות התחפושת) את התוצאות העגומות הכרוכות בנטילת תפקיד ללא הבנת האחריות המתחייבת ממעשה זה, אך היא גם מראה את תוצאותיו הברוכות והמאלפות של הסבל. מסתבר אף הסבל — לעתים ברכה בו.

החלטתה נבעה מרוח ההרפתקאות שעברה עליה. עקב רוח נסערת זו, דומה כי צערה של ויולה על אבדו של אחיה, הוא פחות עמוק מצערו של סבסטיין. אפשר להתגבר על קשיי הפרשנות, שמציבה לפנינו ויולה בהתנהגותה הבלתי-שגרתית, אם נתפוס את דמותה בפתיחת המחזה כדמות אימפולסיבית, הנתונה לשליטת דחפים-רגעיים, עזים וסוערים: נערה פזיזה במקצת ואופטימית יתר על המידה.

נשים נכבדות ואצילות יחס נדרשו בתקופה האליזבטינית לגלות מידה של תבונה ומתינות כפי שנדרש היה מן הגברים נשואי הפנים ומרומי היחוס. עם זאת לא הותרה להן הנסיעה לבדן ללא ליווי, ולבישת בגדי גבר היתה אסורה עליהן לחלוטין, אלא באחד מחגי ההתחפשויות, ובעיקר לקראת השישה בינואר. מוסכמות החברה דאז הגבילו את חירות האשה.

מסתבר, שויולה נמשכה ונפתחה להסוות את זהותה גם עקב אופיה הסוער, אשר ניטל עליה לרסנו ולזכאו כפל כפליים מחמת היותה אשה. כאחות-תאומה לסבסטיין עשויה היתה לקנא בחופש שהוא זכה לו. דומה כי אף שמחה על ההזדמנות לשיר ולזמר (בזכות תחפושת הגבר) לפני הדוכס (יש לזכור שוב, כי באנגליה לא היו אז נשים שחקניות בתיאטרון).

במהלך המחזה מוכח, שמעשה ההתחפשות של ויולה הוא שיגעון ורעות-רוח, באשר הביא על ויולה תלאות רבות, בהגיעה כמעט עד עברי פי פחת. דומה, שמכל דמויות המחזה, לרבות מריה, ויולה היא המשתנה יותר מכל: תחילה, בראשית צמיחת אהבתה לאורסינו עדיין היתה היא מסוגלת לצחוק לעצמה וללגלג על קורותיה; אולם במהלך המחזה נעשתה כנועה, ואהבתה היא שמשלה בה, ולא היא באהבתה. אותה זהות גברית, שקיוותה לכבוש בעזרתה עולם ומלואו, כ"קיסר" שליט, אותה זהות בדויה היא שהדבירה את רוחה התוססת. בחירת השם שנטלה לעצמה — צ'ריו — שמקורו באיטלקית הוא קיסר — נתגלתה כאירוניה מוחלטת.

הנסיבות אילצו איפוא את ויולה להתייצב מול חסרונותיה, להכיר בהם ולהתגבר עליהם בתבונה ואורך רוח. היא למדה להשלים עם מצבה ולהסוות את צערה העמוק במסווה חכמתה המובהקת.

למרות היחס העיון הוכיחה ויולה את כושרה ליצירת הרמוניה ואהבת האדם. יחסה אל זולתה הוא האנושי ובלתי האמצעי יותר מכל שאר הדמויות המופיעות במחזה. כך, למשל, התחלקה עם אנטוניו במחצית כספה, וללא היסוסים רבים. אף יחסה לאוליביה, חרף הנסיבות, היה מיסודו יחס של התעניינות אישית כנה בשלומה ובאורח חייה. אולם לרוע המזל לא עמדו לויולה מעלותיה אלה כדי לסייע לה בקביעת שיפוט מוסרי או בהערכת אדם נאותה: לא עלה בידיה להבחין בשיגעונו שיגעונו של אורסינו, — אשר כה ברור היה לפסטה. יתר על כן: הדוכס היה כה מחונן, מצודד ושובה לב ביפי תארו ומראהו, עד אשר יאמן כי נערה בעלת מזג סוער כויולה תתאהב בו מייד, בכל לבה ובכל מאודה. ואכן, ויולה משעה שנתנה לו את כל לבה, גברו רגשותיה והעמיקו, עד כי במערכה האחרונה נכונה היתה למסור נפשה ולמות, אם זו תהא משאלתו של אורסינו. אך יש להניח, כי ויולה, בסיום המחזה, למדה את לקחה דיה כדי שתהיה מסוגלת לשמש עזר כנגד אורסינו בנסיון להתגבר על חולשותיו ומגרעותיו הוא.

ויולה מדגימה לפנינו, אף כי בדרך קומית (הרבה בזכות התחפושת) את התוצאות העגומות הכרוכות בנטילת תפקיד ללא הבנת האחריות המתחייבת ממעשה זה, אך היא גם מראה את תוצאותיו הברוכות והמאלפות של הסבל. מסתבר אף הסבל — לעתים ברכה בו.

אוליביה

אוליביה, הגבירה הצעירה והנאוה עמדה בראש משפחה אצילה, ידועת שם בארץ איליריה, ונשואת-פנים. כמצופה היה עליה לנהל את הליכות ביתה ביד-רמה. מעמדה של אוליביה, ועמדתה הגאה הקנו לה סמכות ותוקף. אנשי ביתה ונחלתה התייצבו לימינה ביראת כבוד ובהדר, והיא מצדה נהגה בהם בתקיפות, ומתוך שיקול דעת מיושב והוגן. אביה ואחיה של אוליביה מתו שנים-עשר חדשים לפני ראשית ההתרחשויות הדרמטיות. אוליביה התעתדה להתאבל על מותו של אחיה (ולא מות אביה) במשך שבע שנים נוספות. בפרק זמן זה לא תעטה אוליביה צעיף רעלה על פניה בעת הופעותיה בציבור, היא תספוד לאחיה בדרך המקובלת; דהיינו פעם ביום בעת שהותה בחדר משכבה. זו הסיבה למאונה העיקש להטות אוזן להצעות הנישואין ששלחו אליה מחזריה, לרבות מושל המדינה כולה, הדוכס אורסינו בכבודו ובעצמו. וכך, בעקשנות רבה, ייצאת אוליביה חוצץ כנגד האהבה. סיר טובי אמר שאוליביה הצהירה, כי היא לא תינשא לאיש אשר מעמדו החברתי וייחוסו עולים על מעמדה וייחוסה היא. בבואנו לבחון את התנהגותה של אוליביה ולפרשה, שומה עלינו לבחון את טיבו של אבלה מחד-גיסא ואת המהירות החפוזה בה זנחה את צערה בהלוך לבה שבי אחר ז'ריו.

ואכן, אבלה של אוליביה היה מוגזם ומופרז, ומעבר לכל מה שנדרש בהתאם למוסכמות החברה הנוצרית באנגליה בתקופה האליזבטינית. המחזה מדגיש לפנינו, כי שלמה תקופת האבל המקובלת, היא תקופה של שנים-עשר ירחים תמימים. גם מדברי וולנטין, שליחו של הדוכס אורסינו ברור, כי דרגת העצבת, שבה שיקעה את עצמה במכוון, היתה מופרזת יתר על המידה. אף פשה שוטה הבית, אשר ניתן לסמוך בביטחה על שיפוטו ועל חוות דעתו, קבע כי התנהגותה של אוליביה אינה בגדר הטבע ומנוגדת היא לו, כי „הן היופי כפרח הינהו“¹¹; יהא זה איפוא בלתי רצוי ואף מזיק לבריאות הגוף והנפש לכלות את הנעורים — תור האהבה — בשקיעה בעצבת, ועל אוליביה לחשוב על נישואיה.

אוליביה אינה אישה יוצאת דופן, בלתי שגרתית, שאינה נוהגת לפי המתכונת המקובלת, או אף אינה בנויה לפיה. נהפוך הוא: דברי התוכחה שהמטירה על ראש מלווליו, למשל, הם מופת לשיקול דעתה ולרצונה לשמור על איוון וסדר. היא אף לא גלתה כל ענין בדעות מעניינות ורדיקליות כפי שעשה זאת אורסינו. אוליביה אף מודעת היטב כי משהו אינו כשורה עמה, עת התאהבה בפתאומיות כה חפוזה בשלוחו הצעיר של הדוכס אורסינו, וגמרה אומר לקנות לה את לבו. היא אף אינה מנסה תירוץ כלשהו ויצדוק מוסרי לפרשת משלוח הטבעת, אשר לא היה אלא מהלך מחושב מראש, במערך להשגת לבו של צ'ריו. כל אלו מלמדים כי, בעצם, היתה אוליביה נערה שמרנית, אשר אישיותה כמו נשתנתה, הוארה ונתגלתה באור אחר, עם התאהבותה.

תופעה מעין זו אינה כה נדירה בחיי היוס-יום, ושקספיר גילה הרבה פסיכולוגיה עמוקה בעיצוב התנהגותה של אוליביה. יתכן ששמרנותה של אוליביה נבעה, ולו גם רק בחלקה, מאי-בטחונה העצמי (ואכן השמרנות מורה לעיתים קרובות, אם כי לא תמיד ולא בהכרח, על הפחד הפנימי מפני חדש או שונה ובלתי מוכר עד כה). סוג זה של אייבטחון עצמי אפשר להסביר בו מדוע לא נכונה היתה הגבירה אוליביה להינשא לאדם העולה עליה בדרגתו או בייחוסו או במעמדו החברתי. התאור המוזר שבו זיכה מלווליו את צ'ריו משך את תשומת לבו של הגבירה אוליביה והגביר את סקרנותה ואת רצונה לראות עין בעין אותו שליח מוזר ועקשני. נוסף לכך הנה פעלו עליה

(11) כתרגומה של אפרת נאור. ראה הנוסח העברי 47, 5, I.

הערותיו החוזרות ונשנות של פסטה, וידיעתה את רשות רוחו של מלווליו. ואכן כל אלו חברו יחדיו והבקיעו את שריון המלנכוליה שעטתה על עצמה והובילוה לקראת פגישתה הגורלית עם צ'ז'ריו. בנסיבות מעין אלו, תיאמן התנהגותה של אוליביה, — נכונותה להסיר את הרעלה מעל פניה ולחשוף את מלוא יופים לעיני הזר אשר זה עתה בא. לא כל שכן שצ'ז'ריו, אשר התחזה כמשרת, גילה אף חכמה, פיקחות ונועם, עד כי אוליביה טענה שהליכותיו מעידות על אצילות מוצאו ורום יחסו. יתרה מזו: בתוקף מעמדה כראש ביתה, היתה מורגלת ביחסים שבין הגבירה למשרתים. לפיכך שיחתה עם צ'ז'ריו המשרת כביכול נראתה לה כטבעית ותואמת הרגליה הקבועים. אולם, בעצם, החלטתה של אוליביה לשבות לה את לב העלם המשרת הצעיר, פגמה לא רק במעמדה האצילי המרומם, אלא אף בעקרונות המוסר המקובלים בתקופה האליזבטינית, ובעיקר בעיקרון המאפיין את מבנה החברה — עיקרון הסדר המדורג. בני המאה הט"ז ראו בבריאה את „כבליההווייה" אשר אין לערער עליהם או להחלץ מהם; הם המעוגנים בין ליבם הרחוני של מלאכי מרום לבין ההווייה החמרית של האדמה (היקום) עצמה. בינות קטבים אלו פרושה היררכיה אשר נחשבה כהתגלמות הסדר האלוהי. בדרך מקבילה לזו נתפרשה ההיררכיה החברתית. על כן היה בהתנהגותה של אוליביה משום התעלמות ואף רמיסת עקרונות מוסריים מוחלטים. אם כן, באותה עת נשמעו כבר מערערים על תוקף זה, למשל בקריאת התגר של מקיאבלי.

אוליביה ומצבה מוצגים אמנם במסגרת הקומדיה, אולם הם מרמזים על בעיה נוקבת העומדת ברומו של המבאק שניסר בחלל האוויר בזמנו של שקספיר, וכך הדפוס התיאטרוני, המבוסס על דמיונה המושלם של ויולה-צ'ז'ריו לאחיה-התאום סבסטיין, מספיק ויעיל דיו להמשך ההתרחשות, ולקראת הסוף מגביר הוא את העליזות, המבוכה והקומי שבכל הסיטואציה. המחזה אף מדגיש כי סבסטיין נהג כמהלך בתוך חלום. ואפשר שטמונה בכך הכוונה להטעים את העדר ההגיון בכל השתלשלות המאורעות כפי שנגלו לעינינו. אוליביה, משעה שנתנה לבה לבעלה ונישאה לו, כלל לא זנחה את הנהגת ביתה, וסבסטיין מעיד על כך מפורשות:

„כיצד צופה היא הליכות ביתה,

כיצד היא מצווה על אנשיה,

כיצד היא מכלכלת עניינה

בהשלימה חפצה באורך-רוח

ובהנף יד רכה אך אמיצה". (V, 3, 116).

אכן, אוליביה מייצגת לפנינו את הסכנה הטמונה בהפרזה ובקריאת דרור לשיגעון ולאהבה ממבט ראשון. אולם נישואיה לאדם צעיר, אך כה מיושב בדעתו כסבסטיין, הינם מקור תקוה לשפור דרכיה והנחייתה לקראת עתיד בטוח ומאושר.

סבסטיין

במראהו החיצוני נראה סבסטיין דומה לויולה — אחותו התאומה כשתי טיפות מים, אולם בכך תם הדמיון ביניהם. תודות לעזרתו הנדיבה של רעהו, אנטוניו, ניצל סבסטיין מטביעה, בדמותו בנפשו כי ויולה אבדה במצולות הים. על זאת התאבל סבסטיין עמוקות ולא ניסה להתעלם מצעריו כדרך שעשתה זאת אחותו, אף לא ניסה להתמכר לו או להתענג עליו, כדרכה של הגבירה אוליביה. אף במצוקתו לא נטשה אותו הבינה. כיוון שאבדו לו רכושו ונכסיו עקב אסון הספינה, החליטה סבסטיין ברוב פקחותו לחפש את מזלו בחצר הדוכס אורסינו. סבסטיין כלל לא העלה על דעתו לבוא לחצר הדוכס בעלום שם וזהות. נהפוך הוא: דווקא בזכות זהותו המופגנת קיווה ליכות בסיוע לו זכאי סבסטיין כבן אצילים אף הוא.

מניעיו של סבסטיין לנסות ולהסתופף בחצר אורסינו — שלא כמניעה של ויולה — הינם איפוא מעשיים והגיוניים.

סבסטיין אסיר תודה היה לאנטוניו על כי הציל את חייו אולם עד אשר למד להכירו, ועד אשר נתברר לסבסטיין כי רשאי הוא לתת אמונו באדם זר ומוזר זה — הפרוש מן הציבור, קורא התגר על שלטון הדוכס ואינו משלים עם דעות הסותרות את שלו — עד אז לא מיהר סבסטיין לחשוף את זהותו ומוצאו לפני אנטוניו והעדיף לאמץ לו את זהותו הבדוייה כ"רודריגו". אולם משעה שעמד על טיבו של אנטוניו, ועל מידת דרך-הארץ הרבה שרחש לו הלה, גולל סבסטיין את כל מוצאו וקורותיו לפני ידיו. וכך, אף מניעיו של סבסטיין להסוות את זהותו לתקופה קצרת מועד — שלא כמניעה של ויולה — אף הם מוצדקים והגיוניים.

מכל הנפשות הפועלות במחזה, סבסטיין הוא הקרוב ביותר לדרגת האביר המופתי המושלם. אולם דומה כי מתינות מזוג של סבסטיין ויישוב דעתו כמו הוכו בסנוררים לנוכח האהבה הרבה שהעתירה עליו הגבירה אוליביה. לפיכך התהלך סבסטיין כמו חלוס בהקיץ, עד שמחה מזכרונו את קבלת הפנים העוינת, שנתקל בה לראשונה בבית הגבירה אוליביה.

באמצעות דמויותיהם של סבסטיין ואנטוניו — דמויות "משניות" כביכול — החל שקספיר לפתח מעין מהלך שלישי למחזה כולו. אך, מכל מקום, אבירותו המופתית של סבסטיין היא המשמשת קנה-מידה להערכת דמויותיהם של שלושת האצילים האחרים, אורסינו, סיר טובי, וסיר אנדריו, היא המראה לנו בעליל כי אף-על-פי ששלושה אישים אלו נכשלו, איש איש על פי דרכו, בהשגת אידאל האבירות ובמימוש — הנה אידאל זה היו בכל זאת בהישגיד, ואדם מושלם בהליכותיו, בתבונתו וביישוב דעתו מסוגל לישמו בחייו, בכל עת וסכל שעה.

אנטוניו

אנטוניו הינו גיבור חייל ואיש מלחמה, אשר העז לקרוא תגר על שלטון הדוכס אורסינו וסרב להעלות לו, "מס עובד", כדרך שעשו כל שאר הנתינים בעיר מגוריו המובסת. הוא אף לא היסס לפרוש מן הציבור ולהתנגד לדעות שאר האזרחים. עקב זאת נגזר על אנטוניו להיות מעין "זאב בודד". אדם אשר, קרוב לודאי, לא הקים לב מעולם בית ומשפחה, ואף לא הסתופף אצל קרוביו, אם אכן היו לו כאלה, אדם הלוחם ביחידות את מלחמתו, בעל הכרה בצדקת דרכו ומחשבה מוצקה משל עצמו. אולם בהליכותיו היוסיומיות ובהערכתו את עצמו היה אנטוניו ענו וצנוע. וראיה לכך הערתו של אורסינו אודות הגבורה שגילה אנטוניו במאבקו עם הדוכס עצלו, וכנגד זה הערכתו הצנועה של סבסטיין בנדון זה.

אנטוניו אף היה לחונן ברגשות אנושיים עזים, ביכולת לפתח ידידות אמת ואף להקריב רבות מצדו למען ידידותו. כך הצטרף לידידו סבסטיין, אשר נפשו נקשרה בנפשו, והלך עמו לחצר הדוכס אורסינו, חרף הסכנה הרבה אשר נשקפה לו מכך (שומה עלינו לזכור כי לפי מוסכמות התקופה האליזבטנית היו ידידים-גברים רשאים ומורגלים לדבר זה אל זה במונחים השאולים ממונחי האהבה, ואף לנשק זה לזה בבואם או בפרידתם, בלי שיימצא בהתנהגות זו, פסול כלשהו או סטייה שלא כדרך הטבע).

על כן תובן אכזבתו המרירה של אנטוניו בראותו, כי העלם, שאותו הציל בסכנו למענו את חייו פעמיים — עלם זה (אשר לא היה אלא צ'ריו היינו ויולה) מתנכר לו בשעת צרתו וזונחו לאנחותיו ולמר גורלו. לא כל שכן שלמרבה הפארסה, הושיע אנטוניו עלם זה בשעת דו הקרב שניהל עם סיר אנדריו. על כן הטיח בהני ויולה הנבוכה דברים

קשים. אך עם היוודע לו פשר בבלול הזווית, וברמיע שהאמת יצאה לאור, ביטא את שמחתו לנוכח הסוף הטוב וטוהר הידידות כי לא נפגם. דמותו של אנטוניו הינה דמות חשובה ביותר במחזה, שכן היא מקילה על הטכניקה של השתלשלות הענינים ועל פיתוח העלילה, ולמעשה, ללא דמות זו הייתה העלילה לוקה בחסר ובלתי צליחה להתפתחות. דמות זו מייצגת שמץ מאופי החיים, שמחוץ לחצרות האצולה, לרבות קריאת התגה, שהייתה בהם לגבי החברה, סדרה, סמכויותיה ואישיותה. אנטוניו מייצג איפוא את האזרח המתקומם כנגד הממשל הדוכסי, ומי יודע אם לא שקספיר עצמו, הוא אשר שיחה תפקיד זה על הבמה.

דמויות העלילה המשנית

מלווליו

מלווליו הינו סוכן ביתה של הגבירה אוליביה, המנהל את עסקיה בחומרה רבה, ותוך ניצול לרעה של כל שמץ העדפה וזכויות יתר שניתנו לו, אף פשר שמו באיטלקית, — היינו „רצון דע“.

עצם הופעתו של מלווליו ענתה בו, כי אויב השמחה הוא, עויין הנעורים, ובעל משטמה לכל אשר קלות-ראש ושחוק בו. לכן תיעב את ליצני הבית ובעיקר את פסטה (ראה I, 15), וכך בעוונות רבה, קידם אף את פני צ'ז'יו, שלוחו של הדוכס אורטינו. התנהגותו של מלווליו משקפת את הלך הרוח הפוריטני, אף על פי שאין בידינו ראיות חותכות כאילו ביקש שקספיר לייצג באמצעות דמותו של מלווליו את דמויות הפוריטנים בני זמנו. הללו התבדלו מעל חיי הדת הרשמיים באנגליה, הסתגרו בחוגם הם ודגלו בחיים נטולי כל מותרות ותפנוקים, שעיקרם התמדה, חריצות ושקידה קפדנית וחמורת סבר. עיקר מעוזם היה בעיר הבירה לונדון, שבה הפכו לאחת הקבוצות החשובות ביותר בחיי הכלכלה. הפוריטנים מאסו בתיאטרון, שהגיע אז למיטבו, וראו בו את משכן השטן וגוב לשגשוג החטאים ופריחתם. הפוריטנים יצאו חוצץ כנגד המשתאות והתענוגות שבעולם הזה, לרבות הגיגות הפסטיבל של הלילה השנים-עשר. עוינות הפוריטנים את החינגאות והמשתאות היתה בלתי אהודה לחלוטין בקרב קהל שוחרי התיאטרון והוזהרים להצגותיו של שקספיר ושקספיר שם אותן ללעג ולשנייה באמצעות יחס האיבה, שהפגין מלווליו כלפי פסטה, סיר טובי בלש וסיר אנדריו אגוצ'יק. אף החומרה, שרצה מלללו לכוף על הכל, היתה מופרזת ושיפוטו של מלווליו לא היה מעמיק: הוא לא הבחין כלל, כי לא היתה למריה יד בהיולוא, שנערכה בחצות הליל במטבסח של הגבירה אוליביה.

אין ספק כי העמדה שנקט בה מלווליו, ואשר האמין בכנות שהיא מבטאת את אישיותו, שימשה מסווה לשאיפותיו הכמוסות לשררה ולתשוקה סושנית לרכוש את הגבירה אוליביה. כך שגה מלווליו בהקיץ, כאילו יישא את הגבירה וייהפך „לגביר-האציל מלווליו“ אשר לו כל נחלת הבית. תשוקות מעין אלו, בין נסתרות ומופגמות, ובין גלויות ברבים, כלל לא תתכננה אצל פוריטן אמיתי. יתר על כן: מטרתו של מלווליו ראויה היתה, לפי מושגי התקופה היא, לגינוי סרף, כמכוננת להפך את מבנה הסדר החברתי הקיים על דירוגו, זה שתקיפתו צמודה לסדר ההגייוני האוניברסלי.

מכל מקום, הערכתו העצמית המופרזת של מלווליו הביאתהו לאשלייה כאילו הגבירה אוליביה מאוהבת בו, וכאילו המכתב שכתבה מריה אינו אלא מכתבה של הגבירה, וכי עליו לבוא לפניו בלבשו המגוחך בהתאם לכתוב במכתב. אירוניה קומית חריפה נסוכה על דמותו של מלווליו הקפדן המופיע בצורה כה מגוחכת, אולם פרשת כליאתו בקיתון החשוך מציגה אותו באור אזהר יותר במקצת. אחרי ככלות הכל אין

כל יחס בין ההאשמות שבהן הואשם מלווליו לבין העונש האכזרי שלקה בו. לעגו של פסטה למלווליו, בסצינת „סיר טופז” היא מבדחת את הצופה, ואפשר שהיא העצימה את שנאתו של מלווליו לעולם עד כדי קריאה, בסיום המחזה, לנטירת איבה וללקיחת נקם, ללא רחמים וסליחה.

סיר טובי בלש

שמו של סיר טובי או קנקן טובי עשוי לשמש לנו מעין מפתח להבנת אישיותו. שם משפחתו הנלווה של סיר טובי, — בלש — דהיינו גיהוק באנגלית, אף הוא מדבר בעד עצמו ואינו מצריך פירושים נוספים.

סיר טובי, שאר בשרה של הגבירה אוליביה הינו שיכור, זולל וסובא, מנבל את פיו, מתענג על חברה בזויה ועל שירים מאוסים, וכן על איחור בנף עד אחרית הליל. סיר טובי הינו, איפוא, היפוכו וניגודו הגמור של „האביר המופתי המושלם”, ובדרך הטבע אף אויבם בנפש של כל אותם הערכים אשר מלווליו מתיימר ליצגם עלי-אדמות. סיר טובי, הסתופף בביתה של הגבירה אוליביה, חרף אורת הנכאים המלנכולית שנשלתטה עליו אשר היתה כה זרה לרוחו. לשווא ניסו מריה וגבירתה אוליביה להשיבו למוטב. סיר טובי דחה את כל מאמציהן בתואנה משל היה הוא מייצגה של רוח האחוה ושמחת החיים (I, 13) בזמן שקספיר. כשלונו של סיר טובי כאביר, ברור היה לגמרי לקהל באותם הימים. משום כך איבד כל אהדה אפשרית בקרב החוגים השמרניים אשר בקהל, ובעיקר מבין אנשי המימסד דאז. ברם, אף בקרב חוגי האצולה או חוגי האינטלקטואלים היו יסודות מתסיסים ומרדניים, אשר אפשר ודווקא ניגוד-ניכורו זה של סיר טובי למלווליו, עשוי היה למצוא חן בעיניהם ולעורר את אהדתם ואולי אף קורטוב הזדהות עמו.

על אחת כמה וכמה עשויה דמותו של סיר טובי בלש לרכוש לה אוהדים בקרב קהל צופי התיאטרון בימינו, בתביעתנו למבע חופשי של הדחפים היצריים והאינסטינקטיביים ולביטול הסייגים המזיגים והמחבלים בנפש האדם. השקפה מודרנית אחת, היא זו הטוענת בזכותה של קריאת התגר על האוטוריטה.

שתי ההשקפות הללו גם יחד עשויות להלוס את התנהגותו של סיר טובי ולהעניק לאישיותו ממד נוסף, אשר לא ניתן למצוא לו סימוכין בנוסח המחזה אשר לפנינו. על כן, אם ברצוננו להיות אובייקטיביים בדיונו ולא לעשות את מחקרנו פלסטר, שומה עלינו להישמר מפניהן כקנה-מידה פרשני להארת דמותו של סיר טובי. למען האיזון והסיכום מן הנכון לזכור כי שקספיר התכוון שקהל צופיו יתעורר לגנות את סי טובי. ומכאן הטבע האירוני, המגונה והממוער, שנודע ליציאתו הסופית של האביר הלז מן הבמה.

פסטה, זה השוטה — הפיקח, הטיב מכולם לעמוד על טיבו של סיר טובי. כאשר ביקשה הגבירה אוליביה כי פסטה ישגיח על הלה, קבע כי שלוש דרגות ישנן בשיכרות: כוסית אחת ששונה האדם, „למעלה מן המידה שיש בה כדי לחמס” והופכת את האדם השונה לשוטה. כוסית מיותרת שניה הופכת את האדם למשוגע. דרגת השיכרות השלישית גורמת לו לאדם לאבד כליל את צלם האלקים ואת הזיק האנושי אשר בו. אף התחזותו של סיר טובי כמקיים אחווה כביכול, מאין כמוהו, אינה אלא אחיזת עיניים בלבד. שכן הידידות שרחש לסיר אנדריו טופחה מטעמים של רדיפת בצע בלבד. כמו כן התענג סיר טובי על חברתו של פסטה, אולם זו הינה ראייה לכף חובתו של סיר טובי; באשר אל לו לאביר להתחבר לשוטה הבית, וגם זו לא היתה ידידות אמת.

סיר טובי העריץ את מזימותיה של מריה, להתעלל במלווליו, אולם למרבית

האירוניה, איבד את המרות, שנודעה לו לפנים על מריה, ולאחרונה, היא המנהלת אותו: „מפעיל-הבובות” המיועד, הפך לבובת משחק ומריה היא „שנשאה אותו לבעל”. אולם זהו גם הגבול במשגיה של מריה, באשר סיר טובי הינו חסר כל תקנה. דומני כי כוונתו של שקספיר, כי לשונו הגסה ודמותו של סיר טובי (המזכירה את פלאסטרף), תשמש מופת ואזהרה ליכולת הגלומה בברואים בצלם, ליהפך ליצורי הרע ולחייית השדה.

מ ר י ה

מריה היא תזריניתה הכבודה ואשת סודה של הגבירה אוליביה. מן הרמזים הפזורים במהלך המחזה ניתן להבין, כי מריה הינה קטנת-קומה, זריזה בתנועותיה ומחירה במחשבותיה; שחרחרות, חנינית ואף יפה. מריה מעריצה את גבירתה עד מאד, ומנסה להידמות לה בכל, אפילו בכתב ידה (בתקופה האליזבטינית נהגו בני טובים להתאמן ב„כתיבה תמה”, כעדות לטעמו ולאופיו, ואף מבע לאישיותו). ואמנם בבוא ויולה המחופשת לצזירו לביתה של הגבירה אוליביה, הרי היא מתקשה לדעת מי היא „גברת הבית”. מריה אף יודעת לדבר בלשון חלקות צחה ובהירה. מכאן נובע כי מחוננת היא גם בחכמה וגם בקלילות רבה וחיבה למהתלות, ויש ביכולתה לנסות ולהתקדם לעבר מעמד של גבירה ממש. יתרה מזו: מריה אף שואפת להינשא לסיר טובי, חרף התנגדותו של פסטה.

דומה כי תפקידה הראשוני של מריה, כממונה על סדרי הבית, עמד בסתירה לאהבת התעלולים, ואולי אף לשאיפתה לקידום מעמדה החברתי. שכן בתחילה עמדה מריה על כיבוד הליכות הבית ורצון הגבירה אוליביה, אך כל אלו נמחו מלבה כליל, עקב התקפתו הבלתי מוצדקת של מלווליו, שבה פנה הוא אליה, משל היתה שותפה לדבר עברה (אשר לאמיתו של דבר, לא היה לה חלק בה). מאותו רגע ואילך חלה במריה תמורה חריפה, אשר רק התפנית בהתנהגותה של הגבירה אוליביה — רק היא תשווה לה במעט (ואפשר שגם בכך היתה מריה מושפעת מגבירתה). מכל מקום, מריה היא שהפכה לרוח החיה ולציר המרכזי שסביבו נסובה העלילה המשנית כולה.

מריה, לא זו בלבד שהתענגה על המהתלה האכזרית הטמונה בכל תעלוליה, אלא אף העזה להתבדח על חשבון הגבירה אוליביה עצמה, עת הופיע לפניו מלווליו בצורתו המגוחכת. ואמנם התנהגותה זו של מריה, מעלה את הסברה כי נאמנותה הרבה לגבירתה, היתה אך מן השפה ולחוץ. למן הרגע הגורלי במטבח, זנחה מריה את מאמציה להשבת סיר טובי למוטב, ותחת זאת הפכה היא לבת בריתו של סיר טובי, החולקת עמו את השקפותיו, ומשתפת פעולה עמו בכל מזימותיו, בנצלה לשם כך את מלוא ערמתה וכשרונותיה.

לקראת סיום המחזה נעשה אוצר דימוייה אפל ושטני יותר ויותר, ושמחתה מאבדת את תמימותה אשר נודעה לה בפתירת המחזה, כשהמניע העיקרי לכל התנהגותה המדרדרת והולכת הוא רצונה לשפר מעמדה. אכן תעלולי הזדון של מריה הינם המניע העיקרי לצלון ולזיחוחות הדעת אשר בעלילה המשנית, אולם הם הם הסיבה העיקרית להידרדרותם של כל סדרי החיים ותקנותיהם בביתה של הגבירה אוליביה.

סיר אנדריו אגיוצ'יק

סיר אנדריו הינו היחיד מכל גיבורי המחזה, אשר שמו אינו איטלקי, אלא סקוטי, שכן הימצאותם של שחקנים ובדרנים סקוטים על הבמה האנגלית, היתה מאז ומתמיד עילה מספקת לצחוק רב ולשנינה. סיר אנדריו הינו זר באיזור מגוריה של הגבירה אוליביה, וכפי הנראה אף בחבל

האירוניה, איבד את המרות, שנודעה לו לפניו על מריה, ולאחרונה, היא המנהלת אותו: „מפעיל-הבובות” המיועד, הפך לבובת משחק ומריה היא „שנשאה אותו לבעל”. אולם זהו גם הגבול במשגיה של מריה, באשר סיר טובי הינו חסר כל תקנה. דומני כי כוונתו של שקספיר, כי לשונו הגסה ודמותו של סיר טובי (המזכירה את פלאסטרף), תשמש מופת ואזהרה ליכולת הגלומה בברואים בצלם, ליהפך ליצורי הרע ולחייית השדה.

מ ר י ה

מריה היא תזריניתה הכבודה ואשת סודה של הגבירה אוליביה. מן הרמזים הפזורים במהלך המחזה ניתן להבין, כי מריה הינה קטנת-קומה, זריזה בתנועותיה ומחירה במחשבותיה; שחרחרת, חגיגית ואף יפה. מריה מעריצה את גבירתה עד מאד, ומנסה להידמות לה בכל, אפילו בכתב ידה (בתקופה האליזבטינית נהגו בני טובים להתאמן ב„כתיבה תמה”, כעדות לטעמו ולאופיו, ואף מבע לאישיותו). ואמנם בבוא ויולה המחופשת לציריו לביתה של הגבירה אוליביה, הרי היא מתקשה לדעת מי היא „גברת הבית”. מריה אף יודעת לדבר בלשון חלקות צחה ובהירה. מכאן נובע כי מחוננת היא גם בחכמה וגם בקלילות רבה וחיבה למהתלות, ויש ביכולתה לנסות ולהתקדם לעבר מעמד של גבירה ממש. יתרה מזו: מריה אף שואפת להינשא לסיר טובי, חרף התנגדותו של פסטה.

דומה כי תפקידה הראשוני של מריה, כממונה על סדרי הבית, עמד בסתירה לאהבת התעלולים, ואולי אף לשאיפתה לקידום מעמדה החברתי. שכן בתחילה עמדה מריה על כיבוד הליכות הבית ורצון הגבירה אוליביה, אך כל אלו נמחו מלבה כליל, עקב התקפתו הבלתי מוצדקת של מלווליו, שבה פנה הוא אליה, משל היתה שותפה לדבר עברה (אשר לאמיתו של דבר, לא היה לה חלק בה). מאותו רגע ואילך חלה במריה תמורה חריפה, אשר רק התפנית בהתנהגותה של הגבירה אוליביה — רק היא תשווה לה במעט (ואפשר שגם בכך היתה מריה מושפעת מגבירתה). מכל מקום, מריה היא שהפכה לרוח החיה ולציר המרכזי שסיבבו נסובה העלילה המשנית כולה.

מריה, לא זו בלבד שהתענגה על המהתלה האכזרית הטמונה בכל תעלוליה, אלא אף העזה להתבדח על חשבון הגבירה אוליביה עצמה, עת הופיע לפניו מלווליו בצורתו המגוחכת. ואמנם התנהגותה זו של מריה, מעלה את הסברה כי נאמנותה הרבה לגבירתה, היתה אך מן השפה ולחוץ. למן הרגע הגורלי במטבח, זנחה מריה את מאמציה להשבת סיר טובי למוטב, ותחת זאת הפכה היא לבת בריתו של סיר טובי, החולקת עמו את השקפותיו, ומשתפת פעולה עמו בכל מזימותיו, בנצלה לשם כך את מלוא ערמתה וכשרונותיה.

לקראת סיום המחזה נעשה אוצר דימוייה אפל ושטני יותר ויותר, ושמחתה מאבדת את תמימותה אשר נודעה לה בפתירת המחזה, כשהמניע העיקרי לכל התנהגותה המדרדרת והולכת הוא רצונה לשפר מעמדה. אכן תעלולי הזדון של מריה הינם המניע העיקרי לצלון ולזיחוחות הדעת אשר בעלילה המשנית, אולם הם הם הסיבה העיקרית להידרדרותם של כל סדרי החיים ותקנותיהם בביתה של הגבירה אוליביה.

סיר אנדריו אגיוצ'יק

סיר אנדריו הינו היחיד מכל גיבורי המחזה, אשר שמו אינו איטלקי, אלא סקוטי, שכן הימצאותם של שחקנים ובדרנים סקוטים על הבמה האנגלית, היתה מאז ומתמיד עילה מספקת לצחוק רב ולשנינה. סיר אנדריו הינו זר באיזור מגוריה של הגבירה אוליביה, וכפי הנראה אף בחבל

שמו של פסטה, אשר כאמור, פשרו באיטלקית הוא חגיגה או יום גנוסיה, הולם להפליא ליצן המשתתף במחזה לכבוד הלילה השנים-עשר. אכן בכל בתי האב והאצולה בתקופת הרנסנס הסתופף ליצן-מוקיון, אשר תפקידו היה לשעשע את בני הבית בהתנהגותו השונה מן המקובל ומן המצופה. כך, למשל, היה על הליצן לקפוץ, לדלג ולרקוד בעוד אשר דרך העולם היא להלך; או להשמיע קולות חייתיים, לשרוק או לשיר בעוד כל השאר מדברים. כן היה על הליצן לשים לסאטירה וללעג אנשים מסוימים, או מנהגים ומסורות היחודיים למימסד בתקופת הרנסנס. אך אם סטה הליצן-השוטה יתרו על המידה מדרך הטבע המקובלת צפוי היה למלקות.

אף-על-פי שלמראית עין תואמת להפליא דמותו של פסטה את דפוס הליצן כנוכר לעיל, עיון מדוקדק במחזה יבהיר לנו, כי באורח פראדוקסלי, דווקא פסטה השוטה הינו המבטא העקבי והמהימן ביותר של ערכי התבונה והסדר.

פסטה הינו מוסיקאי מחונן בשיעור בלתי מצוי, ובהתאם למושגים שרווחו בתקופה האליזבטיית די בכך להצביע עליו כמחונן אף בתבונה — הרמוניה ובמתינות. הערכה זו מבוססת על חידודי הלשון ואימרי השפר הרבים, שאותם פיזר פסטה ביד נדיבה ובאה עקב ההגיון המונח ביסוד כל שיפוטיו ומשפטיו.

כושרו המוסיקלי הנדיר של פסטה זכה להערכה והערצה אף בקרב אנשים שונים כאורסינו מזה, וסיר אנדריו מזה. ואכן, חמושה שירים מצויים במחזה, וכל שיר מייצג סגנון מוסיקלי אחר וכולם מושרים בפי פסטה: (א) שיר רונו; (ב) שיר בית המרוח; (ג) שיר אהבה עליו בסגנון עממי; (ג) שיר בנוסח המוסיקה החצרנית המעודנת; (ד) שיר מוזר, מעין שיר ערש, המבוסס בודאי על מוסיקה מידיאבלית קדומה; (ה) הבלדה החותמת את המחזה.

פסטה אף הפליא להכות בטבור — תוף מכושים קטן, אשר כמקובל בעת ההיא, היה שהליצר נושא עמו בהולכו ממקום למקום.

לפסטה חכמה ופיקחות, הריפות בלתי רגילה הגובלת בסאטירה וללא דברי פיגול. בארבע הזדמנויות שונות מתגלה חכמתו של פסטה כבינה וכהבחנה פילוסופית מטבעה: (א) הוא עמד מיד על טבעו חסר התקנה של סיר טובי, והמשפט אשר חרץ עליו פסטה מבוסס על התבוננות בטבע הנוזל, המשתנה של הדברים, וביחסים ההדדיים שבין החוכמה, שיגיון הרוח, והשיגעון. (I, 5, 29). (ב) בדברו עם הגבירה אוליביה, הבהיר פסטה כי לדידו טבעו המוסרי של האדם אינו שחור כולו או כולו לבן, אין האדם כולו זכאי או כולו חייב, אלא מורכב הוא, כמקשה אחת, מצבעים רבים ושונים. (I, 5, 25). (ג) בביקורת שהרהיב למתוח על הדוכס אורסינו, חשף פסטה את הפכפכנותו ושיגיון רוחו של אורסינו. (II, 4, 57). (ד) בסיום המחזה נז פסטה למקריית הזמנית בת החלוף והתמורה, הטבועה בעצם מבנה החברה וסדרה. (V, 1, 138).

פסטה הינו אף שחקן ומימיקן מעולה. הוא מצטיין במילוי תפקיד הכומר ב„סצינת סיר טופו“ עד כי מתקשה מלולוי לגלות את התרמית ואחיות העינים הנוראה שבדבר. (III — 109, 2, IV).

מכל מקום, פסטה אינו הלוליון, והשוטה השגרתי. ואמנם הטיח מלולוי בפסטה כי בורותו באקרובטיקה הינה בושה לליצן שכמותו.

מבין שלושת הליצנים הגדולים אשר במחזותיו של שקספיר (השנים הנותרים הם טצ'סטון [Touchstone] במחזה „כטוב בעיניכם“ [„As you like it“] והשוטה של המלך ליר, במחזה הנושא את שמו), פסטה הינו רב-הגוני ביותר, וכך, במובן חשוב וידוע, אף המאוזן והמדוד שבכולם.

התייחסותו של פסטה לפשטות הסובבת אותו, והמשפטים אשר חרץ על זולתו,

שמו של פסטה, אשר כאמור, פשרו באיטלקית הוא חגיגה או יום גנוסיה, הולם להפליא ליצן המשתתף במחזה לכבוד הלילה השנים-עשר. אכן בכל בתי האב והאצולה בתקופת הרנסנס הסתופף ליצן-מוקיון, אשר תפקידו היה לשעשע את בני הבית בהתנהגותו השונה מן המקובל ומן המצופה. כך, למשל, היה על הליצן לקפוץ, לדלג ולרקוד בעוד אשר דרך העולם היא להלך; או להשמיע קולות חייתיים, לשרוק או לשיר בעוד כל השאר מדברים. כן היה על הליצן לשים לסאטירה וללעג אנשים מסוימים, או מנהגים ומסורות היחודיים למימסד בתקופת הרנסנס. אך אם סטה הליצן-השוטה יתרו על המידה מדרך הטבע המקובלת צפוי היה למלקות.

אף-על-פי שלמראית עין תואמת להפליא דמותו של פסטה את דפוס הליצן כנוכר לעיל, עיון מדוקדק במחזה יבהיר לנו, כי באורח פראדוקסלי, דווקא פסטה השוטה הינו המבטא העקבי והמהימן ביותר של ערכי התבונה והסדר.

פסטה הינו מוסיקאי מחונן בשיעור בלתי מצוי, ובהתאם למושגים שרווחו בתקופה האליזבטיית די בכך להצביע עליו כמחונן אף בתבונה — הרמוניה ובמתינות. הערכה זו מבוססת על חידודי הלשון ואימרי השפר הרבים, שאותם פיזר פסטה ביד נדיבה ובאה עקב ההגיון המונח ביסוד כל שיפוטיו ומשפטיו.

כושרו המוסיקלי הנדיר של פסטה זכה להערכה והערצה אף בקרב אנשים שונים כאורסינו מזה, וסיר אנדריו מזה. ואכן, חמושה שירים מצויים במחזה, וכל שיר מייצג סגנון מוסיקלי אחר וכולם מושרים בפי פסטה: (א) שיר רונו; (ב) שיר בית המרוח; (ג) שיר אהבה עליו בסגנון עממי; (ג) שיר בנוסח המוסיקה החצרנית המעודנת; (ד) שיר מוזר, מעין שיר ערש, המבוסס בודאי על מוסיקה מידיאבלית קדומה; (ה) הבלדה החותמת את המחזה.

פסטה אף הפליא להכות בטבור — תוף מכושים קטן, אשר כמקובל בעת ההיא, היה שהליצר נושא עמו בהולכו ממקום למקום.

לפסטה חכמה ופיקחות, הריפות בלתי רגילה הגובלת בסאטירה וללא דברי פיגול. בארבע הזדמנויות שונות מתגלה חכמתו של פסטה כבינה וכהבחנה פילוסופית מטבעה: (א) הוא עמד מיד על טבעו חסר התקנה של סיר טובי, והמשפט אשר חרץ עליו פסטה מבוסס על התבוננות בטבע הנוזל, המשתנה של הדברים, וביחסים ההדדיים שבין החוכמה, שיגיון הרוח, והשיגעון. (I, 5, 29). (ב) בדברו עם הגבירה אוליביה, הבהיר פסטה כי לדידו טבעו המוסרי של האדם אינו שחור כולו או כולו לבן, אין האדם כולו זכאי או כולו חייב, אלא מורכב הוא, כמקשה אחת, מצבעים רבים ושונים. (I, 5, 25). (ג) בביקורת שהרהיב למתוח על הדוכס אורסינו, חשף פסטה את הפכפכנותו ושיגיון רוחו של אורסינו. (II, 4, 57). (ד) בסיום המחזה נז פסטה למקריית הזמנית בת החלוף והתמורה, הטבועה בעצם מבנה החברה וסדרה. (V, 1, 138).

פסטה הינו אף שחקן ומימיקן מעולה. הוא מצטיין במילוי תפקיד הכומר ב„סצינת סיר טופו“ עד כי מתקשה מלולוי לגלות את התרמית ואחזת העיניים הנוראה שבדבר. (III — 109, 2, IV).

מכל מקום, פסטה אינו הלוליון, והשוטה השגרתי. ואמנם הטיח מלולוי בפסטה כי בורותו באקרובטיקה הינה בושה לליצן שכמותו.

מבין שלושת הליצנים הגדולים אשר במחזותיו של שקספיר (השנים הנותרים הם טצ'סטון [Touchstone] במחזה „כטוב בעיניכם“ [„As you like it“] והשוטה של המלך ליר, במחזה הנושא את שמו), פסטה הינו רב-הגוני ביותר, וכך, במובן חשוב וידוע, אף המאוזן והמדוד שבכולם.

התייחסותו של פסטה לפשטות הסובבת אותו, והמשפטים אשר חרץ על זולתו,

הוכחו כמהימנים. כך סלידתו של פסטה מאורסינו, הסתייגותו מאבלה המוגזם של הגבירה אוליביה ומנישואיה של מריה לסיר טובי.

אפשר שפסטה¹² הינו סובלני יתר על המידה לגבי סיר טובי, — בן בריתו במאבקו כנגד מלווליו ועריצותו הרוחנית. אולם פסטה הכיר כי האביר הלז הינו חסר כל תקנה, ולכן אף לא נקט זימה כלשהי לנסות ולהשיבו למוטב. פסטה היה עויין לצ'זריו בשל חיזורו הרומאנטי המעושה של אורסינו, אך הוא אוביקטיבי דיו כדי להבחין בחכמתו הרבה של העלם השלית, ולהעריצה כיאות לה. (III, 1, 70—73). לגבי סיר אנדריו גילה פסטה יחס מיוחד שמקורו השלמה עם המצב, וקבלת סיר אנדריו האוויל כמות שהוא. פסטה לא נטל תחילה כל חלק במזימת התחבולה כנגד מלווליו (עניין הופעתו בצורה מגוחכת) חרף רצונה העיקש של מריה כי השוטה יהווה את „הצלע השלישית“ בקרב המשתתפים בבדיחת התעללות זו (II, 3, 52). מכל מקום, אף פסטה מגלה חולשה ופגם באישיותו, בדמות איבתו המעמיקה למלווליו, בתגובה על הביקורת שמתח עליו הלה במערכה הראשונה. דמויות שניהם קוטביות: פסטה אהב מטבעו שמחת חיים ועליצות, בעוד אשר מלווליו היה מר נפש, אשר השליט לא רק עריצות רוחנית, אלא אף משטר של צניעות מופרזת ושלל מן הברדן השוטה אפשרות של צבירת רווחים כלשהם. בתנאים אלו אף מענקו הזעום של סיר אנדריו התקבל על ידי פסטה בברכה. מן הרמז בדברי פסטה אנו למדים כי הכסף היה נחוץ לו למטרת חיזורו אחר גבירת לבבו, „בעלת היד הלבנה הענוגה“, אשר טעמה כה מעודן הוא עד כי אין לקחתה למקום כה פשוט והמוני כבית המרוח המקומי, על מנת לבדדה ולהעניק לה שעה של קורת רוח (II 13, 44). הערתו זו של פסטה מעלה את ההשערה כי אף גבירה נעלמה זו הינה בעלת מוצא ורום יחס. ומכאן, כי אף מסכת יחסים זו שבין פסטה לבין גבירת לבבו, כמוה כיחסים שבין מריה לבין סיר טובי, הינה מנוגדת למוסכמות החברה בתקופה האליזבטינית, ולהשקפותיו בנידון. אם אמנם יתקבל הסברו זה של פסטה במלוא הרצינות וכבד הראש, הנה יחא בכך הסבר לצורך הרב שנודע לפסטה, בכסף, ואשר בוטא בפיו בחמש הזדמנויות שונות (II 13, 17; II, 4, 57; III, 1, 71; IV, 1, 107; V, 1, 119). נוצר רושם שיחסו של פסטה לכסף הוא הגיוני וריאלי ואינו רודף אחריו, עד כדי תאוות הבצע.

התנהגותו של פסטה ב„סצינת סיר טופו“, מכוח איבתו למלווליו מציגה אותו באור אכזרי. אף השיר ששר פסטה בסיומה של הסצינה הזו מכיר במפורש את כוחות האפל¹³, וזו הינה, לידי, חשיבותה העיקרית של „סצינת סיר טופו“: אפילו אדם כה הגיוני ומאוזן במערכת רגשותיו ותגובותיו כפסטה, מגלה חולשה המתגלה כהרסנית ורבת נזק.

כמחזות מעולים רבים, כך גם „הלילה השנים-עשר“ מסתיים בהבטחה, כי המאבק שבמחזה יימשך גם להבא, וכי סיומו אינו אלא זמני בלבד, בחינת „עד כאן בזו הפעם“. האינם המוצג בפני החברה וסדריה, — כפי שהוא מקופל בדמותו של מלווליו מזה, וסיר טובי מזה, — כלל לא נפתר. בהשוואה לשתי דמויות אלה מתברר, כי נטייתו העויינת מראש, שפיתח לו פסטה כנגד מלווליו, היא שהיתה לבסוף בעוכריו

12) לא ניתן היה לקנות בכסף את דעותיו של פסטה ולהסב לבו לאהדת אדם שהיה מאוס עליו. אך עם זאת, המענק שקיבל מצ'זריו הניעו להכריז בפני הגבירה אוליביה על בוא השליח הלז. הרושם הכללי המתקבל למראה התיחסותו של פסטה לכסף הוא של אדם הגיוני (רציונלי) ומפוקח שאינו קמצן מטבע בריתו. אשר נשבה בידי מום כלשהו, אך שאינו נופל שבי ונשחת בידי תאוות הבצע לשמה.

13) במקור נזכרת המלה, אשר ניתן לפרשה הן כשד (כדרך שעשה זאת ר. אליעז בתרגומו 115, 2, IV), והן כשטן ממש.

ופגמה ביכולת שיפוטו המוסרי. יש מקום להתדיין אם אמנם משתנה אישיותו של פסטה במהלך ההצגה, אולם אשר לדרגת האופטימיות או הפסימיות בקטע החותם את „הלילה השנים-עשר“, — עניין זה מסור הוא להארתו של כל אחד ואחד מן הצופים, כפי מיטב הבנתו, וכרצונו, שכן זה אף פשר שם המחזה ותכליתו: „הלילה השנים-עשר“, או „כרצונכם“.

פרק ד

„הלילה השנים-עשר“ — נושאים ומשמעות כפולה במחזה

א) דפוסים תימטיים ב„לילה השנים-עשר“

מרבית הפרשנים תיממי דעים כי העלילה העיקרית עוסקת בתקופת האהבה הרומאנטית, העלילה המשנית מעלה את שאלת היחס שבין המרות והסמכות באשר היא (האוטוריטה) לבין המרד בה. כל אחת מן הדמויות מגלמת אספקט אחר בבעיות אלה.

דומה, כי אחדות העלילה הכפולה מושגת בהעלאת שאלת טיבה של הזהות האישית של כל אחת מדמויות המחזה כפי שהיא מתעוררת עקב תהליך של נטילת תפקיד מסוים מרצון. נושאים אלה כרוכים בבעית הניהיליזם והאנרכיה בחיי הפרט כמו גם בסדרי החברה. ניתן להעלות לדיון דפוסים רבים אחרים מן המחזה, כגון, דפוסי החזור; היחסים שבין אדון ומשרתו הכרוכים בבעיית הדרגה החברתית. כן מצויים דפוסים כאלהים לשאלות נצחיות ומקיפות כעניין חופש או כפייה; הרמוניה ואלימות; סדר ואי סדר; זמיון ומציאות.

אצל שקספיר, נעורים הדפוסים התימטיים לא רק בעקבות התנהגותן של הדמויות הפועלות במחזה, אלא אף בעקבות לשונן ודרך דיבורן, הכרוכה בדפוסים להבעת הדמיון למלוא עשרו רוב גילומיו. עניין זה הינו נושא למחקר ענף.

ב) דו-ערכיות בדרמה השקספירית

פרט לאדבע מאות השנים החוצצות בין תקופתנו לתקופתו של שקספיר, ישנו מקור נוסף לדו-המשמעות הגלומה ב„לילה השנים-עשר“: בתקופתו של שקספיר, כמו בזמננו אנו, עברה על התרבות תמורה מעמיקה, שרישומה ניכר במאבקים חברתיים, ובלבטים מוסריים רבים. דרמות רבות מן התקופה הלאיזבטנית, אשר שאפו לתיאור המציאות בנאמנות, משל היו „נושאות מראה לטבע“¹⁴, שימשו מנע להשתקפותם של מאבקים חסרי פתרון אלו. „הלילה השנים-עשר“ אף הוא מדגים דו-ערכיות מסוג זה. סיומו של המחזה, דרך משל, עשוי להיראות כמבטיח וכמבשר „תורה-זהב“ וימי אושר. אך כנגד זה, ניתן לחלוק על ההנחה כי רישומו החותם של המחזה הוא חד משמעי לחלוטין, אשר אינו מותיר מקום וטעם להעלאת הצעות אינטרפרטציה-שכנגד.

כשם שדמויותיו של שקספיר חרגו מהמוסכמות הקומיות המסורתיות שימשו יסוד לעיצובן, כך גם סיומו של המחזה מרחיק לכת מעבר לסכימת ה„סיום המאושר“ המסורתי, („Happy End“), היינו נישואיהם המאושרים של גיבורי המחזה. הפעולה אשר ב„לילה השנים-עשר“ נשארה פתוחה בסיומו של המחזה, ובלתי יציבה.

אמנם, כמו הובטח עתיד מאושר לגיבורים העיקריים, וכמו נעשה הכל, כי מאומה לא יפגום באושר זה. אך שירו הנפתל של פסטה, הציני כמעט, בו נחתם המחזה, מטעים את הפסימיזם השורר במחזה, אף כי לעתים בצורה נעלמת כמו בין השיטין. שלא כקומדיות האבסורד המודרניות, אין למצוא ב„לילה השנים-עשר“ סימוכין

(14) „holding up a mirror to Nature“ — בטוי מקובל.

לדעות כאילו טיבו הסופי של היקום הינו כאוטי ובלתי-תבוני (רציונלי), להיפך, היקום תבוני הוא.

ברם ב, לילה השנים-עשר" נראים כוחות ההרס כשרויים במעורבות מתמדת עם צרכיו של האדם לשלמות נפשית והרמוניה חברתית, משל היו נתונים ב, "דרקיום" בשלום עם כוחות הבנין והיצירה, ובאיזון עדין עמהם. שכן יצר לב האדם רע מנעוריו, ולפתח חטאת רובץ. זומה כמו מגולל המחזה את ההנחה כי מקור המאבקים החברתיים הוא בכשלונו המוסרי של הפרט ובהפרת האיזון. שכן מרגע שהופרה ההרמוניה, הולך תהליך ההידרדרות ומתעצם, והאנשים זונחים בהתנהגותם את כללי המוסר והנחיותיו. הפוריסטים המוגזם של מלווליו מוליד מיד התקוממות נגדו, המשגשת בקלות עקב התרשלותה של הגבירה אוליביה בניהול עניני ביתה ביד רמה, כנדרש תמיד.

עם זאת מדגיש המחזה כי ניתן להגיע לכלל הבחנה מוסרית ושפוט נכון מתוך נסיון החיים, וכי מופת אישי מעולה, המקפל בו אותן התכונות האידיאליות הרצויות, ובעיקר המתנינות והאיזון, ובפרט כאשר ניתן הוא בדמותה של אישיות בעלת מוצא נאצל ומיוחס, — מופת זה עשוי לסייע בהכוונה לקראת השגת הסדר המיוחל. ומובן מאליו, כי הפרת האיזון וההגזמה בנטיות, כאשר נעשית היא על ידי אישיות רמת מעלה, גורמת מיד לאייסדרים ופורענויות רבות. יחד עם זאת אין להשיג את היציבות וההרמוניה המבוקשת באמצעות הטפת מוסר, אשר בסופו של דבר, אין היא עשויה להיות אלא אך מן השפה ולחוץ. וראיה לכך הם כשלונות כל הנסיונות ליעוץ או להטפת מוסר, הפזורים במחזה לרוב, כגון: כשלונו רב-החובל ביעודו ליולה, (2, I); כשלונו מריה בהטפתיה ולקחיה שהמטירה על סיר טובי ופסטה (5, I; 3, I); כשלונו של פסטה בהשאת עצות למריה (5, I); כשלונו של אוליביה בהטפתיה למלווליו (5, I). הערותיו של פסטה, בעלות הנימה הפילוסופית, עשויות היו להאיר את עיני הקהל ולסבר את אזינו, אך לא נודעה להם כל השפעה ממשית על הנפשות הפועלות במחזה. חריפותו של המחזה נובעת בעיקר מהקושי הרב שבהשגת ההרמוניה הנכספת, הלכה למעשה בחיי היומיום.

לדמויות „הלילה השנים-עשר" יש הרבה מן המשותף לדמויות המחזות של צ'כוב. ובמובן זה, כל הגיבורים הראשיים במחזה, פרט לליצן, הינן דמויות מוקיוניות וליצניות. אך הבחנה זו נעשית עתה, בדור שבו מרבית הדמויות המועלות ביצירות הדרמטיות המודרניות, מוצגות כליצן בתוקף היות הדפוס (הקונבנציה) הזה מבטא את השקפת העולם הרווחת כיום, לפיה, בסופו של דבר, היקום הינו בלתי-תבוני. מאידך גיסא, סבורתני כי נוסח המחזה אשר לפנינו נוגד הארה (אינטרפרטציה) קודרת יתר על המידה. רבה היא העליזות והשמחה השרויה במחזה, מכדי שניתן יהא לבסס על פיו הארה גרוטסקית. ואם המחזה מציג לפנינו את האדם באשר הוא, כשרוי במאבק מתמיד, הנה מואר הוא כאן באור אהד. עצם אידאל המתנינות המועלה ב, „לילה השנים-עשר" הינו, דומני, ראיה מספקת כי אל לנו להתיאש ולהיתפס לראיה קודרת. מכל מקום, חוות דעת סופית מוגמרת אודות שקספיר ומחזותיו איננה יכולה להינתן או להיאמר. כל תקופה, לעתים אף כל דור, שב ומפרש את יצירותיו של שקספיר, ומאירו בהתאם לערכיו וצרכיו הוא. מצב זה הופך כל אינטרפרטציה להיפותיזה שיש לגלותה.

אמנותו של שקספיר, מעצם טיבה, תואמת דיון פתוח, ולא עמדה אוטוריטיטיבית מחייבת, אשר אין עליה עוררין, ובתור כזאת מובאת עמדתנו כאן. „הלילה השנים-עשר", כמוהו כשאר יצירותיו של שקספיר, נועד לטעת בקוראים תפיסת עולם כוללת, המתייחסת לשאיפות האנושיות-הטבעיות (והלגיטימיות), מבלי להתנכר לשינויות האנוש ולחולשותיו הבלתי נמנעות.

האגודה לקידום תרבות התאטרון לילדים ולנוער

ת"א משרד החינוך והתרבות, בנין הדר דפנה שד' שאול המלך 39 - טל' 254122 שלוחות 204 ו-367

כ ר צ ו נ כ ם

(„הלילה ה-12")

נוסח עברי - רפאל אליעז

בימוי - ראדו מירון

תפאורה ותלבושות - לידיה פינקוס - גני

מוסיקה - דב זלצר

תאורה - קווין מקאליסטר

תנועה - חנינה צוקרמן

הדרכת סייף - פליכס קרולי

סר טובי - מוסקו אלקלעי

ויולה - אסתר אשד

סבסטיאן - דוד ברקן

פסטה - צבי הלפרין

ולנטין - רוברט הניג

הרוזנת אוליביה - אהובה יובל

מריה - עליזה יצחקי

מלווליו - זלמן לביוש

הדוכס אורסינו - פנחס פלדמן

רב חובל/אנטוניו - קרול פלדמן

סר אנדריו - דב רייזר

גיטריסט - יגאל חרד/גיקי הירש

מנהלת הצגה - כרמל רבינוביץ

מנהלת אומנותית-אורנה פורת

מנהל אדמיניסטרטיבי-גרשון בילו