הבונקר בתאטרון:
אתר התנגשות בין צורות שונות של גבריות ישראלית

סיגל ברקאי

מכונת הישרדות

במחקרו הפואטי על 'ארכאולוגיית הבונקר' הבחין הפילוסוף של האדריכלות פול ויריליו בכמה מאפיינים ארכיטיפיים של הבונקרים הרובצים לאורך חופה הצפון־מערבי של צרפת, ברצף הביצורים המכונה 'החומה האטלנטית' מתקופת מלחמת העולם השנייה. הבונקר, לדידו של ויריליו, הוא חיה מנמנמת שאורבת לטרפה מחופרת היטב באדמה, בעוד סדקי עיניה המוסווים צופים תמיד על סביבותיה ומשחרים לבוא היריב. הבונקר הוא גם קבר־רחם, שטמון עמוק בתוך המרבצים של אמא אדמה. הבונקר הוא מונוליט: יציקת בטון נטולת חיבורים, אחידה, קומפקטית, שנשענת על כוח המשיכה, נעדרת שורשים ויסודות שננעצים לתוך האדמה. במקרה של הפגזה יכולה החיה המונוליטית הזאת לנוע קלות מצד לצד, בלי להיפגע, שומרת בתוכה את היצורים האנושיים שמצפים ממנה להגנה ולחסות. ויותר מכול, הבונקר הוא שריון שאפשר ללבוש ולהסיר על פי מצב הסכנה. זה איננו 'מקום מגורים' של קבע: בעת שלום הוא נזנח או נהפך לאתר של תיירות היסטורית ופנאי, ואילו בעת מלחמה קירותיו העבים, זוויותיו המעוגלות, מנגנוני ההסוואה המורכבים שלו, ציפוי השריון המתכתי, דלתות הפלדה, מסנני האוויר – כל אלה נהפכים ל'מכונת הישרדות'. הבונקר הוא בגד, צוללת, טנק; הוא היבריד שהמציא האדם בקו התפר שבין הלוחמה הנייחת, המתגוננת־מתחפרת, האדמתית, ובין הלוחמה של האוויר והמהירות: מטוסים, רשתות טכנולוגיות, חפצים מושלכים (כגון טילים ופצצות) ומודיעין אלקטרוני. זהו סמל של טקטיקה ארכאית שעבר זמנה, אבל בעתות מלחמה הוא עדיין משמש כמקום הראשון שהאוכלוסייה תרוץ אליו כדי להתגונן (Virilio 1994: 37-47).

בחודש מרס 2007 יצא לאקרנים הסרט **בופור** (במאי: יוסף סידר) שמתאר חבורת לוחמים ישראלים מחופרת בבונקר ממוגן על יד המבצר בופור בלבנון. מאות אלפי צופים צפו בסרט בבתי הקולנוע, והוא לווה בשיח ציבורי ער. רבים מהמבקרים ואף הבמאי עצמו השוו אותו לסרטי מלחמה אמריקניים כגון **גברים במלחמה**, **הגשר על נהר קוואי**

ומטאל ג'קט.[1] ואולם הסרט **בופור**, יצירה שנכתבה בישראל ומתייחסת ישירות למלחמת לבנון, מתכתב גם עם סוגה שעוצבה שנים רבות קודם לכן – בתאטרון הישראלי.

הצגות ומחזות רבים בתאטרון הישראלי המקורי מייצגים את מרחב הבונקר. מאמר זה ידון בתצורה של 'הצגות בונקר', שמופיעה כסוגה לעצמה ובתאטרון הישראלי חוזרת בשינויים ובהתאמות במשך שנים רבות. לצורך המאמר בודדו 11 מחזות שמעלים הוויה של בונקר, מעוז, מוצב, מבנה מבודד או משלט נצור, מתוך גוף גדול של כשמונים מחזות שנבדקו ועוסקים במציאות המלחמה הישראלית.

ל'מחזות הבונקר' מוטיבים משותפים רבים, למרות הבדלי הזמנים והשינויים הפוליטיים, החברתיים והאידאולוגיים שחלו בחברה הישראלית. בניסיון להגדיר הוויה ארכיטיפית של בונקר כתבה העיתונאית שרה ארנון במאמר על ההצגה **בונקר**:

> הפגזה. אין לאן להמלט מפני הרעש המאיים הזה. גם דרך סלעי הקירות של הבונקר הוא חודר. בחלל קטן ודחוס חמישה אנשים־חיילים. מיטות, חגורים וחוסר פרטיות. חיילים צעירים מאד, אולי בני 18 וחצי. זה עתה אמרו שלום לנעוריהם. לאמא, לאבא, לחברה, ללימודים, לחופש לעשות מה שנראה בעיניהם, לזכותם לדעת. [...] היכן הוא אותו בונקר? באירופה של ימי המלחמה? בקו החזית של מלחמת השחרור? בימי מלחמת ששת הימים? בהתשה? בכיפור, בלבנון? איפה? (ארנון 1983).

ההצגות הנדונות מופיעות בשלושה מקבצים מרכזיים: הראשון התגבש סביב מלחמת תש"ח, השני מתחיל במלחמת ההתשה ומסתיים שנים אחדות לאחר מלחמת יום הכיפורים, והאחרון מתרכז בשנים האחרונות למלחמת לבנון הראשונה. רוב הצגות הבונקר הופיעו בצמוד לתקופת הלחימה שבה הן עסקו: כך הצגות תש"ח, שנכתבו עוד בטרם שככו קרבות 1948; כך ההצגה **הג'וקר** (1975), שנכתבה מיד אחרי חזרתו של המחזאי משהות ממושכת בבונקר ברמת הגולן במלחמת יום הכיפורים; וכך ההצגה **סוג'וד**, שהועלתה חודשים אחדים לפני יציאת צה"ל מלבנון, בשנת 2000.

הצגות הבונקר מעוגנות בהוויית המלחמה הישראלית. חלל הבמה, התפאורה, הסאונד, התאורה והתלבושות – כל אלה עוצבו באופן ראליסטי המעיד שמטרת היוצרים הייתה להקטין ככל הניתן את המרחק בין החלל המוצג ובין הזיכרונות והחוויות של הקהל. התפאורה בכל ההצגות הייתה פשוטה, ולרוב נכללו בה אביזרי צבא ממשיים כגון ארגזי תחמושת, מיטות קומתיים, אוהלי הסוואה, מכשירי קשר ואלונקות. גם השחקנים היו לבושים מדי צה"ל תקניים, כך שבכל הנוגע לתפאורה ולתלבושות המרחק בין מסמן למסומן היה קטן.

המרחב הצבאי הסטטי יצר מקבילה אידאלית למרחב הבמה. כך למשל בהצגה **סוג'וד** פנה חלל הבונקר אל הקהל, וכל ההתרחשויות התכנסו לתוכו. כשהתחוללה הפגזה מחוץ לבונקר, היא הומחשה כסאונד וכהבהובי תאורה, וכשנחטף אחד החיילים מחוץ למוצב

1 מתוך שיחה של יוסף סידר עם פבלו אוטין (אוטין 2008: 36).

או כשנערך משא ומתן לחילופי שבויים, הוצגו האירועים רק כקול ודו־שיח, בחלל ה'חוץ־במה'. עמדת השמירה נמצאה גם היא בתוך מרחב הבמה, והחיילים הגיעו אליה בטיפוס על סולם, כאשר הם כביכול משקיפים אל 'חוץ' מרוחק שסומן על ידי משקפת צבאית.

'כרונוטופ' – המונח שטבע מיכאיל בכטין – מנסח את הקשר הבלתי ניתן לניתוק בין המרחב לזמן. כרונוטופ הבונקר הוא אתר שניזון ממרחב זמן מסוים, וזה משפיע על עיצוב היחסים בין הדמויות ועל מבנה העלילה בהצגות. במרחב הבונקר הצפוף, המחניק והמאוים יש תחושה של התמשכות זמן אין־סופית. בהצגות הזמן המושהה מתמלא בדו־שיח בין כל מיני 'טיפוסים', בתיאור מערכות היחסים ביניהם ובתגובות רגשיות רוויות וטעונות. מתקיים בהן תהליך של התכנסות, של התבוננות מרוכזת בקיים. 'עצירת הזמן' מאפשרת להתמקד במצבים בין־אישיים שגרתיים ולהעצים אותם לכדי ממדים דרמטיים. אף שעלילת המחזות מתרחשת בדרך כלל בתקופת זמן קצרה – כמה שעות או ימים – החיילים הנמצאים בבונקר חווים את המתיחה של השעות והרגעים כמציאות מתישה ומורטת עצבים. במילותיו של בכטין: 'הזמן כאן מתעבה, נעשה סמיך ונראה לעין [...] והמרחב מועצם וחובר לתנועות הזמן, העלילה, ההיסטוריה' (בכטין 2007: 13-14).

מאפיין ייחודי להצגות הבונקר הוא הופעתה החוזרת של עמדת תצפית או שמירה מבודדת, שמייצגת סכנה גדולה במיוחד. העמדה היא מעין 'חוץ' לבונקר, ובאמצעותה נבחנים ערכים מוסריים ורמות נאמנות ומסירות של גברים־חיילים במצבי לחץ קיצוניים. האנתרופולוג ויקטור טרנר תיאר כיצד בחברות שבטיות נערים בערב שלפני טקס החניכה שלהם נשלחים אל מקום מפחיד ומבודד מחוץ לשבט, ובו הם חווים מצבים של נחיתות והשפלה במצב לימינלי, מצב ש'בין לבין', במטרה לחזק את רוחם לקראת תפקיד הלוחם הבוגר המצפה להם. העמדה המבודדת היא בשביל הנער/החייל מקום לימינלי כזה, שבו יכולותיו וערכיו נבחנים במהלך טקס של חניכה (טרנר 2004: 96-98). בהצגות תש"ח יצא לעמדה דן, מתנדב הרואי, מודל של המשכיות בין־דורית של בן וחייל שנאמן ל'ערכי השבט' (**בערבות הנגב**, 1948). מאז מלחמת יום הכיפורים נהפכה העמדה למחוזם של גברים מעורערים בנפשם, לדוגמה דמותו של שפייזר, החייל שיצא מהבונקר בשל הלם קרב, נהרג בהפגזה, גופתו ננטשה בשטח ללא חילוץ ואילו נשמתו חוזרת אל הבונקר כרוח רפאים שמסתובבת מלמעלה ונוטעת שתילים (**התשה**, 1981). שפייזר מסמל את כל מה שהשתבש בתפיסת הצבאיות הישראלית במלחמת יום הכיפורים. אחת ההצגות, **הלם קרב** (1983), הפכה את המחנה המבודד בסיני במלחמת יום הכיפורים לאגף שיקומי ממוזער, שבו התרכזו כמה גברים מרקעים שונים שכולם חוו הלם קרב, ופסיכיאטר מנסה להעביר להם סדנה שתאפשר להם להשתקם מהטראומה ולחזור להילחם. מחנה זה הוא כולו 'עמדה לימינלית' (ספִּית), שבה התקבצו כל הגברים שחרגו מנורמות הלחימה והגבורה וכיום הם מוגדרים מוקצים, מודרים אל

מחוץ למסגרת היחידה, כלומר גברים שחצו את 'סף' הנורמטיביות לעברה האחר.[2]

בהצגה אחרת העמדה היא 'מושבת עונשין' שאליה נשלח צעיר תל אביבי שחצן, שלכאורה מייצג את הניתוק הרגשי ואת האינדיבידואליזם החומרני של הצעירים העירונים האשכנזים ממרכז החברה. את אייל שולחים לעמדה כ'בשר טרי' שאר יושבי הבונקר, גברים ותיקים ומנוסים ממנו, בידיעה ברורה שהם מסכנים את חייו ומתוך אדישות, אטימות ושחיקה רגשית של שועלי קרבות ותיקים (**הג'וקר**, 1975). בתקופה מאוחרת יותר, בעת מלחמת לבנון, נהפכה העמדה המרוחקת למקום של פשע, מקום אנטי־מוסרי, שבו מתבצעים מהלכים צבאיים שנויים במחלוקת כגון רצח שבויים (**סוג'וד**, 2000). עמדת הקצה היא התגלמות מרוכזת של הערכים התקופתיים בכל אחת מהצגות הבונקר, ומיקומם החברתי של הגברים היוצאים לעמדה מייצג היטב את השינויים שחלו בחִברות של החייל היחיד אל כלל ה'שבט' הישראלי בכל אחת מן המלחמות.

בחינת הופעתן של ההצגות על פני ציר הזמן מצביעה שהן עלו בתקופות של חרדה מרחבית מועצמת. הצגות תש"ח מאופיינות בייצוג מצבים של חרדת מוות ומצור. שלושה מתוך ארבעת המחזות שנכתבו על מלחמת תש"ח הם 'מחזות בונקר'. במחזה **בערבות הנגב** (1949) הקיבוץ כולו נהפך לבונקר. **בקילומטר 56** (1949) הקבוצה מתבצרת במבנה נטוש על הדרך לירושלים, שכל יציאה ממנו פירושה סכנת מוות. בהצגה **הם יגיעו מחר** (1949) מחלקה קטנה נקלעת לחושה על גבעה מבודדת וזרועת מוקשים, והיא לא תוכל להיחלץ ממנה אלא כאשר יפוצצו כל המוקשים על ידי קרבנות אדם.

בשנות החמישים והשישים לא הועלו כלל הצגות מקור שעסקו בסכסוך הישראלי-ערבי. השקט היחסי בגבולות, המשטר הצבאי שהוטל על ערביי ישראל ואפשר לחברה היהודית ליצור אשליה של חברה חד־לאומית, הכמיהה ל'נורמליות', השאיפה ל'קִדמה' מודרניסטית וההזדהות של קהלי התאטרון הליברלים־חילונים־בורגנים עם תכנים תרבותיים בין־לאומיים – כל אלה תרמו להפקות מסוג אחר ולהתרחקות מייצוגים מיליטריסטיים בתאטרון.[3] בתקופה זו לא הופיעו כלל הצגות בונקר.

רק בראשית שנות השבעים חזרו הצגות הבונקר אל התאטרון. מיד לאחר מלחמת ששת הימים הוקמו בונקרים על גדות תעלת סואץ, בבקעת הירדן וברמת הגולן, ויוצרים גברים שעברו שבועות ארוכים בשירות מילואים לאורך הגבולות החדשים והמרוחקים של המדינה, חזרו משם והעלו על הכתב את הווי הבונקרים ואת מערכות היחסים הבין־גבריות שנרקמו בתוכם. ההצגות ביטאו טראומה, אכזבה ותשישות, ואופיינו בתחושות של ריחוק מהמרכז, ניתוק מהחיים האזרחיים, נטישה והזנחה של רשויות הצבא והמדינה וכשל להזדהות עם דמות האב המייסד/המפקד. בתקופה זו החלו לרחוש זרמים תת־

2 הנושא של טראומת הקרב והדרך שהיא מפלחת גברים משכבות אוכלוסייה מגוונות הוא בעל חשיבות מרובה ונוכח מאוד בדיון על מלחמות ועל חיילים בתאטרון, אבל מפאת קוצר היריעה לא אוכל להתייחס אליו במאמר זה.

3 להרחבה בנושא זה ראו אביגל 2005: 187-189, אוריין 1996: 33-39.

קרקעיים של מחאה חברתית, בייחוד על רקע אפליה עדתית ומתחים בין אשכנזים למזרחים, ואלה ניכרים היטב ב'מחזות הבונקר' מתקופה זו (**הג'וקר**, 1975; **שרגא קטן**, 1975; **בונקר**, 1983 [1974]; **התשה**, 1981; **הלם קרב**, 1983).

בשנות הלחימה בלבנון עלו הצגות רבות שעסקו במלחמה זו.[4] בהצגות עלו דיונים מגוונים כמו למשל דילמות מוסריות בכל הנוגע ליחס לכבושים ולשבויים, המשך קעקוע של דמות המפקד ובייחוד דמותו של אריאל שרון, טראומות מלחמה של חיילים והתמודדות של הורים עם שכול; אבל רק ההצגה **סוג'וד**, שעלתה מעט לפני היציאה מלבנון, בשנת 2000, היא במובהק הצגת בונקר. ההצגה חוזרת מבחינה מנטלית לכמה מהערכים של הצגות תש"ח, שכן המלחמה המתמשכת תרמה לחזרתן של חרדות ישנות כגון לחץ מרחבי, פחד מוות וחוסר אונים אל מול אויב אכזר ובלתי נראה. האווירה בהצגה **סוג'וד**, כמו בסרט **בופור**, היא אווירה של אימה וחוסר אונים, מתח עצום ותחושה מקדימה של מוות בלתי נמנע. הגאולה מהבונקר משמעה בתקופה זו התקפלות ונסיגה.

תסמונת מצור

על פי התאוריה של הפסיכולוג החברתי דניאל בר־טל, החברה הישראלית־היהודית פיתחה את האתוסים המכוננים שלה אל מול 'אמונות מצור'. הזיכרון הקולקטיבי של החברה היהודית בישראל מייצר אמונה כי חברה זו נמצאת לבדה בעולם עוין ומתנכל, והאידאולוגיה הציונית נבנתה בהשפעתן של אמונות אלה. בר־טל ממשיך וטוען כי בני החברה הישראלית־היהודית פיתחו מנגנונים חברתיים שנועדו לשמר את התשתית הפסיכולוגית־החברתית ולא לאפשר למסרים חלופיים לחדור דרכה (בר־טל 2007: 111-79).[5] כך למשל תיאר חוקר התאטרון חיים נגיד את תחושת המצור הקולקטיבית שעולה מהצגה **בונקר**, שהוצגה בתאטרון 'הבימה' ב־1983:

> המצב הישראלי נתפס ב**בונקר** כהתגוננות, הבית הלאומי – כמבצר נצור, וההוויה החדשה של הישראלי הנמצא בשטחים אינה חודרת את החוויה הקיומית. ההוויה הישראלית נשארת, כמו במחזות תש"ח, במצב של התגוננות מתמדת. אולי משום כך היא מותירה בצופה תחושה של בנאליות מסוימת ועם זאת היא משקפת את התודעה העצמית הלאומית (נגיד 1983).

המחזאי וחוקר התאטרון ישראל אלירז, שניתח את 'תודעת המצור בדראמה העברית' (אלירז 1984), הראה כי כבר בתחילת המאה העשרים נכתבו מחזות עבריים שביטאו הוויה של מצור וחרדה מפני האיום הערבי (**לילה בכרם**, 1911; **אללה כרים**, 1912). ניתוחו מראה כי תחושת המצור הלכה והתחזקה בהדרגה, החל ברימוז מטפיזי עדין

4 **חיילים יצאו לדרך** (1981); **הפטריוט** (1982); **טייסים** (1983); **העקדה** (1984); **הסיסמה עוגת קרם** (1984); **מלך ישראל** (1986); **סטריפטיז אחרון** (1988); **יהוא** (1992); **מילכוד 82** (1992).

5 ראו גם מחקרו של ניצן בן שאול על ביטויי המצור בקולנוע הישראלי (Ben-Shaul 1997).

בהוויה החלוצית, וכלה בתחושות של כליאה פיזית, חנק ומועקה במחזות שנכתבו לאחר הקמת המדינה. קיבוץ גבעת יואב במחזה **בערבות הנגב** (1949) הופך בהדרגה ממקום יישוב משגשג לבונקר. 'רובה של העלילה מתרחש בתוך הבונקר ובשעות הלילה. הנוף מחוץ לבונקר מרושט והרוס לחלוטין. עולמם של האנשים חרב עליהם והם טמונים, פשוטו כמשמעו, בתוך האדמה'. תהליך ההינתקות מן הסביבה העילית מפורט בשלבים, וההרס הולך ורב עד שהקיבוץ נהפך לשטח הפקר 'וכל שנותר להם הוא הווה בדמות בונקר' (אלירז 1984: 109).

חוקר הספרות והתאטרון חיים שוהם ציין במאמר מוקדם על הבונקר (שוהם 1978) כי בין הצגות תש"ח ובין הצגות מאוחרות יותר כגון **הג'וקר** (1975) לא חל שינוי כלשהו בתחושת המצור. 'האם אחת היא תחושה זו במשך 30 שנות המדינה ועלינו להבין את הדימיון שבין המחזות כקפאון רגשי וסטאטיות במצבנו?'. שוהם תהה לאן נעלמו השאיפות הציוניות לפרוץ את המצור, והאם מחזות אלה מייצגים כמיהה לחזור לגלות. ואולם הוא גם ציין כי בהצגות הבונקר של תש"ח כגון **בערבות הנגב**, הבונקר נמצא ממש מתחת לקיבוץ, מקום היישוב עצמו הופך כולו לבונקר ונתון במתקפה. הדמויות בתוך הבונקר הן מקבץ של אזרחים וחיילים, נשים וגברים, בני גילים שונים ובעלי תפקידים מגוונים במשק. 'הבית הוא נקודת המוצא לתפיסת החלל ועיצובו במחזה', ובית זה, שעליו נאבקים חברי קיבוץ בקעת יואב בתש"ח, הוא 'ללא ספק חלל של מצור וסגירות'. ואולם הוא מייצג גם תקווה לשינוי, 'מעצביו כדמותם מאמינים ביכולתם לפרוץ אותו בעצם עמידתם במאבק, התמדתם והיאחזותם במקום [...] אם נסיר את המצור (ועל כך נלחמים) ישתנה טיבו ואופיו של החלל החווי [כך במקור]' (שוהם 1978).

בונקר זה שונה מהותית מבונקרים מאוחרים יותר שיתוארו בהצגות, שכן ניתוחו של שוהם מייצג עמדה אופטימית ונאיבית של ימי ראשית המדינה. ככל שחולפות השנים והמלחמות מתרבות, הבונקרים מתרחקים יותר ויותר ממרכזי האוכלוסייה ומההסכמה החברתית על מה ראוי ומה לא ראוי להילחם עליו, ומשמעות השהייה בבונקר נהפכת יותר ויותר קשה להבנה. החיילים בהצגות **בונקר** ו**התשה** נזנחו אי שם בבונקר מרוחק בסיני, מעבירים בקושי את הזמן בהתנהגויות מוזרות ומופרכות שגובלות באיבוד השפיות, ומטרתם היחידה לסיים איכשהו את השירות ולחזור הביתה שלמים. החיילים בהצגה **הג'וקר**, בבונקר של מלחמת יום הכיפורים, פוחדים לצאת ממנו. הם אינם סומכים על מנהיגיהם שיחלצו אותם מתוכו, ואכזבתם מדור האבות של המדינה מערערת את מערכת הערכים הפטריוטית שאמורה לתמוך בשהותם במקום. '[אנחנו] חיים פה במאסר עם עונש מוות על תנאי ולא יודעים אפילו למה זה מגיע לנו' כדברי אחת הדמויות. בבונקר בלבנון (**סוג'וד**) מתברר לקראת סוף ההצגה שהחיילים בו שומרים על מובלעת בשטח אויב שכבר שנתיים אין לה שום חשיבות אסטרטגית. השהות בבונקר נהפכת חסרת תוחלת מצד אחד ו'נורמלית' או 'נצחית' מן הצד האחר.

בהתייחסו להצגה **הם יגיעו מחר** (1950) שעלתה מיד אחרי מלחמת תש"ח, מטרים שוהם את הבעיות שילכו ויתעצמו בהמשך, בתובנה מעניינת על הפרדוקס שבראיית

שטח שכבשה ישראל כ'בונקר' מאוים שיש להגן עליו בגדרות ובמתחמי בטון:

> המלחמה שינתה את פניה. שוב אינה מתחוללת מסביב לבית. [...] מלחמת נצורים נהפכה למלחמת פריצה, כיבוש [...] לכאורה הסרת המצור, פריצת ההסגר והמועקה – ולא היא. [...] יציאת הלוחמים מתחומי חלל ביתם, מתחום המושב שלהם, לחלל החיצוני, הערבי, נתפסת כפעולה אלימה, חדירה של גורם זר לשטח לא לו: 'חיילים יהודים כובשים' שטחי אויב. שהייתם בהם אפשרית רק בצורת התבצרות (שוהם 1978).

האקטואליות של משפטים אלה – שמתייחסים למלחמת 1948, אך באותה מידה יכלו להיכתב ב־2009 – מסמנת את 'מחזות הבונקר' כתופעה בעלת משמעות בחברה הישראלית לדורותיה. מספרן הרב של ההצגות וחזרתה של התופעה במשך השנים בתאטרון המקור הישראלי מצביעים על סוגה זו כבעלת קשר עמוק ומהותי לסוגיות מרכזיות בתרבות ובפסיכולוגיה החברתית בישראל. החברה היהודית, הניזונה תמיד מחרדה קיומית בנוגע ל'גורל היהודי', חוזרת שוב ושוב אל סיטואציות של כליאה, הסתתרות, מגננה פסיבית וחרדה מפני השתלטות עוינת. העובדה כי מחזות אלה המשיכו להופיע גם לאחר ניצחונות צבאיים גדולים, בתקופת הכיבוש, במלחמת לבנון, ועד ימינו אלה, גם בקולנוע, מעידה כי המצב המנטלי של ההסתגרות בתוך הבונקר ותחושת הקרבנות היהודית ממשיכים להיות ציר מרכזי בתפיסה העצמית של החברה בישראל.

ההשוואה בין מחזות הבונקר בתש"ח לאלו שנכתבו לאחר 1967 מעלה את הוויית הבונקר המאוחרת כייצוג של מציאות נפשית קבועה, הרמטית וחסרת תקווה. אצל ויריליו, באירופה, החייל שנהפך לאזרח 'פשט מעליו' את הבונקר בעתות שלום והפך אותו לאתר של טיולים ופיקניקים. החייל הישראלי לעומת זאת איננו יוצא מהבונקר לעולם. גם כשיחזור מהמלחמה ולכאורה ימשיך בחייו האזרחיים, ירדפו אחריו הזיכרונות הטראומטיים ותחושות הפחד והמחנק, כך שהוא יחוש עצמו נצור וכלוא בבונקר מטפורי לתמיד. פוטנציאל ההתלקחות המתמיד של מלחמה נוספת משאיר את החייל־האזרח הישראלי במרחק בריחה אל תוך הבונקר (או הממ"ד) הקרוב.

'סיר לחץ' של גברים

ויריליו ניתח את מבנהו האדריכלי של הבונקר בהתייחסו למאפייניו הטכניים והחומריים. במאמר זה, לעומת זאת, יושם דגש על השהות האנושית בתוך הבונקר ועל השפעתה של אדריכלות הבונקר על היחסים בין החיילים השוהים בו בעת מלחמה. סכנת החיים המידית בבונקר מגבירה את הלחץ ואת המתח בין יושבי המקום, וחושפת ממדים אנושיים של החיילים תוך כדי קילוף רבדים של אידאליזציה והרואיזם. ניתוח היצירות במאמר ייעשה מתוך הנחה שהצגות אלו מייצגות דמויות אנושיות ומצבים בעולם שמחוץ לטקסט, וכך מאפשרות קריאה פרשנית־ביקורתית של המקום ושל רוח התקופה שבהם הן נוצרו.

יוצרי הצגות הבונקר בישראל הם גברים יהודים, אשכנזים, רובם ילידי הארץ, בעלי עבר של שירות בצבא. עובדה זו מסבירה את עיצובן של הדמויות. מיקומם החברתי של יוצרי ההצגות תורם לקיבוע של סטראוטיפים מגדריים, אתניים ולאומיים מתוך נקודת מבטם של גברים שמגיעים ממרכז החברה.

תכניות ההצגות מעידות על הקשר הישיר בין המציאות האקטואלית ובין תוכני ההצגות – קשר שטוו יוצרי ההצגות עצמם. כך למשל בתכניית ההצגה **התשה** (1981), שהעלתה את הוויית המעוזים בסיני ב־1969, משובצות תמונות של צוות השחקנים לצד תמונות ארכיון של מעוזים, קטעי עיתונות חדשותיים מאותה תקופה, הסבר של 'מרכז ההסברה' הדן בשאלה 'מי ניצח במלחמת ההתשה?' וצילום תיעודי של חיילים שוכבים על מיטות קומתיים באחד המעוזים, לצד הסבר מתוך **הלכסיקון לבטחון ישראל** על ש'בפעם הראשונה בתולדותיו נאלץ צה"ל להכנס להלך מחשבה דפנסיבי. מעולם לא השתמשו בצה"ל בכל־כך הרבה גדרות, מוקשים, מקלטים וביצורים כמו במלחמת ההתשה'. תיאור מצבם הקשה של החיילים בבונקרים והאזכורים התיעודיים בתכנייה סייעו לחדד את המסרים הביקורתיים של ההצגה, שאותה הגדיר הבמאי שלה, מיכה לוינסון, כ'קומדיה שחורה' (אורן 1981). עוד דוגמה לקשר הישיר שעשו יוצרי אחת ההצגות עם השירות הצבאי המציאותי היא התכנייה של ההצגה **בונקר** (1983), שבה כל אחד מהיוצרים, ובכלל זה המחזאי, חיים מרין, מצולם בשתי תמונות: אחת עכשווית מחייו האזרחיים ואחת מתקופת שירותו הצבאי.

הבונקר הוא אתר סימבולי של גבריות לאומית. חוקרת הגברויות האוסטרלית ר' קונל הציעה את המושג 'גבריות הגמונית' (Hegemonic masculinity) ככלי לניתוח מערכות יחסים בין גברים. לטענתה (קונל 2009 [1995]), האידאל ההגמוני מובנה אל תוך הגוף והאישיות באמצעות סימבולים מכוננים. הוא משתנה מחברה לחברה ומשפיע על סיווגם של נשים וגברים באופן היירכי ביחס אליו.[6] במחקר שעשתה הסוציולוגית ארנה ששון־לוי נמצא כי בישראל החייל הקרבי נתפס כמגלם את הגבריות ההגמונית, וכל הזהויות מתעצבות מתוך דיאלוג מתמשך עם גבריות זו (ששון־לוי 2006).

קונל כתבה שלהגדרתה של הגבריות ההגמונית אין זירה חשובה מן הצבא. בעולם הדימויים התרבותי של המערב דמות הגיבור ממלאת תפקיד מרכזי בכל הקשור לגבריות, והצבאות ניצלו זאת למטרות גיוס (קונל 2009: 225). גם ג'ורג' מוסה ניתח מערכת אידאולוגית זו, שתפקידה היה להבנות גברים צעירים למלחמה למען המולדת. מלחמת העולם הראשונה חיזקה, לטענתו, את הלאומיות, את פולחן הנוער, את תודעת היופי הגברי ואת האחווה – כלומר את סטראוטיפ הגבריות. 'כל מלחמה היא הזמנה לגבריות', אמר מוסה מתוך דגש על תפיסת המלחמה באירופה המודרנית כמבחן של אומץ, בגרות

6 השינוי בהגדרת הגבריות ההגמונית בחברות שונות עולה במחקרו של מייקל קימל (Kimmel 1997), שבניגוד למתרחש בישראל, מצא כי בחברה האמריקנית למשל גבר הגמוני נחשב מי שהצליח מבחינה כלכלית (Self Made Man).

ומיומנות, שמציב את השאלה 'האם אתה גבר אמתי?'. חוויית המלחמה הולידה גבר מסוג חדש: בטוח בעצמו, שש להקרבה עצמית וטהור מבחינה אישית. גבר חדש זה לא היה אלא הסטראוטיפ הלאומי הישן שהמלחמה השיבה לו את נעוריו (מוסה 2008: 145-146).

עם זאת, לטענתה של קונל תהיה זו טעות להניח כי מבצעים צבאיים נשענים באמת ובתמים על הרואיות. קונל מזכירה את החיילים שהתחפרו בתעלות במלחמת העולם הראשונה ויצרו הסכמים שקטים עם חיילי האויב שהגבילו במידת האפשר את האלימות הממשית, למורת רוחו של הפיקוד העליון. גם במלחמת העולם השנייה היה פער בין הדימויים בתקשורת ובין המציאות היום־יומית, שהייתה 'שעמום מתמשך, נתון לגחמותיהם של עריצים זעירים'. מעטים הלוחמים שהתנסו בפחד קיצוני, בסיכונים הרי גורל ובמיתות מגעילות, שכן הטכניקות של המלחמה המתועשת כמעט שאין להן דבר עם הקונוונציות של הרואיות אינדיבידואלית (קונל 2009: 225).

'הצגות הבונקר' הישראליות פונות לנתיב זה, שמדגיש את הפערים בין תפיסות לאומיות הרואיות ואידאליות של גבריות ובין הגברים ה'ממשיים' השוהים בתוך הבונקרים. בשונה מהייצוג המסורתי של הוויית הבונקר כמקום שיוצר קרבה אינטימית וחברות שמצמצמת את השונות בין גברים – בתאטרון עולה מבט אחר על המגדר הגברי. קונל הצביעה על מגוון הגורמים התורמים למתחים ולתחרות בין גברים. לטענתה, מוצא אתני, זהות מינית, מעמד כלכלי ולאומיות מתנגשים זה בזה, אבל גם מזינים זה את זה בתוך הגבר המסוים הנושא מכלול של זהויות מצטלבות. אותו גבר יכול להיתפס פעם אחת כגבר הגמוני ופעם אחרת כטיפוס 'מנוגד' להגמוניה:

> מיקוד תשומת הלב ביחסים המגדריים השוררים בין גברים חיוני כדי לשמור על ערנותו הפעילה של הניתוח, כדי למנוע את התקרשותה של ההכרה בריבוי גברויות לידי טיפולוגיה של טיפוסי אישיות [...]. 'גבריות הגמונית' איננה טיפוס אישיות קבוע, המשמר את תכונותיו בכל מקום ובכל עת. מוטב להתייחס אל הגבריות ההגמונית כאל אותה גבריות התופסת את העמדה ההגמונית – עמדה שתמיד אפשר לערער עליה – בדפוס נתון של יחסים מגדריים (קונל 2009: 97).

דמויות הגברים במחזות מייצגות מכלול של זהויות מצטלבות ומרובדות שלעתים קרובות נמצאות בתחרות ובמאבק זו עם זו. ה'מעבדה החברתית' של ה'בונקר הציוני' חושפת דעות קדומות, חוסר סובלנות ותחרות בין־גברית. בחברה הישראלית, התופסת את עצמה כנתונה ב'בונקר' מטפורי שאויבים תוקפים אותו מכל עבריו, ניתן לקרוא הצגות אלו כדגם ממוזער של החברה כולה, על ריבוי המאבקים והנרטיבים המתנגשים בתוכה.

הבונקר הוא מרחב בנוי שמרוחק בדרך כלל ממקום יישוב אזרחי, ממוקם ב'לא־מקום' באמצע המדבר או על הר מבודד. בתוך החלל הכפוי מתקיים מפגש ממושך בין נציגים של קבוצות אוכלוסייה ממעמדות ומרקעים שונים, שלא היו מתחככים אלה באלה אילולא נאלצו לשרת יחד בצבא. הבועה המנותקת מאפשרת התבוננות של הגברים

בעצמם וזה בזה, מתוך השוואות ומדידות הדדיות, ומביאה לידי כך שהיחסים והרגשות בבונקר הם חושפניים, מועצמים ונטולי מסכות. כל אחד מ'טיפוסי' הבונקר הוא נציג חברתי, כך שבהצגות עולים אפיונים סטראוטיפיים של גברים ישראלים שונים זה מזה מבחינת רקע כלכלי, השכלה, מוצא עדתי, תכונות אופי וגוף. בתוך הבונקר נוצרים יחסים שמדמים באופן מיניאטורי מאבקים ושסעים רחבים יותר בחברה, בייחוד בהקשרים של גבריות. כך מתגלים יחסי התנשאות והיררכיה בין גברויות, שמתבטאים במרחב הצבאי אבל מהדהדים גם את המרחב האזרחי.

דוגמאות למבני יחסים בין גברויות בחברה הישראלית יכולים להיות למשל המתחים בין אשכנזים למזרחים, בין חילונים לדתיים, בין בני המעמד הבינוני־הגבוה לאנשי מעמד הפועלים, בין קיבוצניקים ועירונים ממקומות יישוב מבוססים ובין אנשי עיירות הפיתוח והשכונות. במרחב הצבאי מופיעים מתחים בין מפקדים ובין חיילים פשוטים, בין ותיקי שירות ובין טירונים, בין חיילים קרביים ובין חיילי מפקדה או בין חיילים שנחלקים על פי ההבחנה שהציע מוסה – אלה התואמים את אידאל הקרביות, ואלה שאינם עומדים בציפיות כגון חיילים חלשים או פחדנים, הלומי קרב או אינטלקטואלים מעודנים (Mosse 1998: 56-76).

מפאת קוצר היריעה יתמקד המאמר בהתנגשות הבולטת ביותר שעלתה מההצגות: השסע האשכנזי־מזרחי. נקודת מבט זו מאפשרת לבחון את התמורות שהתחוללו בדמויות – בתפקידיהן, במיקומן בהיררכיה הצבאית והאזרחית, באופני הייצוג שלהן (סטראוטיפ, טיפוס, אנטי־סטראוטיפ או ייצוג ראליסטי) וביחסיהן עם נשים – באמצעות התמקדות ביחסי אשכנזים ומזרחים בתוך הבונקר.

מי נמצא בבונקר ומי לא

בכל הצגות הבונקר קיימת התעלמות מהאויב כאדם. 'גורמי המצור – הערבים – מופיעים במחזה רק מבעד ל"כוונות הרובים" [...] אין כל פגישה איתם ועם עולמם', כתב שוהם בהתייחסו למחזה **בערבות הנגב** (1949) (שוהם 1978). הערבי בכל הצגות הבונקר אינו בן שיח ואינו מיוצג כדמות מלאה, אלא כדילמה אידאולוגית ומוסרית שמעוררת ויכוח פנימי בין טיפוסי הגברים היהודים. הגבר הערבי נוכח על דרך ההתייחסות היהודית אליו ונמצא בתחתית ההיררכיה של הזהות האזרחית והצבאית. מערך הדירוג ההיררכי של הגברויות בבונקר השתנה במשך הזמן, וטיפוסים גבריים כגון המזרחי, המפקד והקיבוצניק שינו את מיקומם בסולם, ואולם ייצוגו של הערבי כאויב נשמר פחות או יותר קבוע. היחס המנוכר והבלתי־אנושי אל הערבי נתפס כבלתי נמנע, כיוון שרק כך ניתן לשלוט בו או להילחם בו באלימות כמצופה מחיילים.

וכשערבי מופיע בהצגות, הוא לרוב אילם ושבוי. **בהם יגיעו מחר** (1950) שני השבויים הערבים נשלחים לפוצץ בגופם מוקשים. **בחיילים יצאו לדרך** (1981) השבוי מכביד על החבורה המגנה על עצמה ותוך כדי התלבטות מוסרית אם להרגו או להשאירו בחיים אחד

החיילים פולט צרור וקוטל אותו. **בהתשה** (1981) הערבי הוא כוח אדם זול שבונה את המולדת הציונית המתרחבת לאחר 1967. בהצגה זו היחס אל האויב המצרי, המוצג כמי שאינו די אמיץ או חכם לתקוף את הישראלים, מייצג את ה'קונספציה' שתרמה להפתעת המודיעין במלחמת יום הכיפורים. יתרה מזאת, היחס כלפי ערבים מרומז בהצגות כאחד הגורמים שהביאו לידי התפוררות הערכים בחברה הישראלית. בהצגה **סוג'וד** (2000) למשל ההידרדרות המוסרית המתמשכת ניכרת ברצח המפקד הלבנוני לאחר שקיים את חלקו בעסקה והחזיר את גופתו של חייל שנחטף.

הבונקר התאטרוני, כמו המציאותי, הוא אתר גברי שנשים כמעט שאינן מופיעות בו; לעתים הן מבליחות כדמויות משנה, לרוב כנעדרות־נוכחות בדמות פנטזיה, געגוע, מושא תשוקה או זיכרון (**הג'וקר**, 1975; **שרגא קטן**, 1975; **התשה**, 1981). בהצגות תש"ח מופיעה בכל בונקר לפחות אישה אחת, ואף שלרוב היא מתפקדת במסגרת נורמות מגדר צפויות כגון פקידה או טבחית, היא מיוצגת גם כקשרית או כלוחמת שיוצאת לסיורי שטח ממונעים ומסוכנים על ג'יפ (**הם יגיעו מחר**, **בערבות הנגב**, **קילומטר 56**). אף שדמויות גבריות במחזות מביעות חוסר שביעות רצון ממצב דברים זה, הנשים בתש"ח הן חלק מהמערך הלוחם וקולן נשמע ומשפיע על הגברים בבונקר.

בשיח הבונקר היום־יומי של לפני מלחמת יום הכיפורים ואחריה היחס לנשים הוא שוביניסטי, אטום, מתנשא ואלים. הגברים כלואים לבדם במוצב ללא כל נוכחות נשית, ומציאות זו מחדדת את היחס החד־ערכי אליהן המתבטא בשיח הגברי בתוך הבונקר: האישה היא זונה, פנטזיה מינית, פוסטר פורנוגרפי על הארונית, או אישה־אם טרחנית בבית (**הג'וקר**, **התשה**). כאשר נערה צעירה ותמימה מגיעה אל הבונקר מתוך מניעים פטריוטיים של 'תרומה לכוחות הלוחמים', היא נאנסת באונס קבוצתי בהשתתפות כל חיילי המוצב, מלבד אחד (**שרגא קטן**). מבקרת מזדמנת בבונקר שמחפשת את חברה החייל עוברת סדרת חיזורים אינטנסיבית שמסתיימת כמובן בהיעתרותה למשגל חפוז (**התשה**).

בתקופת מלחמת לבנון חל שינוי קטן. האישה אינה משרתת כחיילת בבונקר, אבל היא חודרת אליו כעיתונאית שמערערת את ביטחונו העצמי של המפקד ושואלת אותו שאלות קשות (**סוג'וד**). הסוף הטרגי שבו רוב חיילי המוצב נהרגים בגלל פגז שהונחה אליהם באמצעות הטלפון הנייד של העיתונאית חושף את החשדנות ואת תחושות האיום של המחזאי מהאופציה הפמיניסטית. העיתונאית החוצפנית, המתערבת בעניינים לא לה ואינה מבינה דבר בקוד ההתנהגות בעת מלחמה הידוע לגברים בלבד, אינה שונה בהרבה מגיבורות מחזותיהם של סטרינדברג (**האב**, 1887) ושל איבסן (**הדה גאבלר**, 1890), שבהם מתברר כי מקור הפגיעה המסרסת והקטלנית בגבריות הוא תמיד אישה שאפתנית מדי שמעזה לבטא את דעותיה.

השסע האתני כציר מרכזי ביחסי הגברויות בתוך הבונקר

תש"ח

מחזות תש"ח זכו למחקר נרחב יחסית (למשל עפרת 1980; פיינגולד 2001; שוהם 1989). אבל החוקרים, כמו המחזאים, לא הבחינו בין דמות הצבר, המפקד, הפלמ"חניק, בן הארץ, ובין טיפוסי גברים אחרים שהיו חלק מהחברה היהודית באותה תקופה. דמויות המפקדים ורוב החיילים בהצגות הבונקר של תש"ח היו גברים ונשים ממוצא אשכנזי, שבאותם זמנים נתפס כ'מובן מאליו' (ראו אלמוג 1997: 153-161). ואולם חיפוש מדוקדק יותר העלה באחת ההצגות דמות של חייל מזרחי.

המחזה **קילומטר 56** (1949) העלה כבר במלחמת תש"ח את דמותו של 'צימוק', המרומז כגבר מזרחי. 'צימוק' מתואר כגבר צנום, קישח, קטנוני, אלים ומלא רגשי נחיתות, שהתנהגותו מובילה להפסד בקרב. הוא מציג עצמו כ'נהג טקסי, נכון מאד. לא גמרתי גימנסיה. אינני בלונדיני ואני לא רוקד' (עמ' 72-73). הוא מתחרה על אהבתה של ציפ היפה עם אלי, שמתואר כ'בלונדיני אחד, מפקד ההבטחה של החוף' (עמ' 46). צימוק אינו מבין מדוע שונאים אותו ושואל: 'מה יש? אני שחור? מריח ממני? ככה גדלתי. אני לא נלחם כמו אחרים?' (עמ' 73).

עוז אלמוג מציין כי בפלמ"ח היו לוחמים רבים יוצאי ארצות האסלאם, אבל השפעתם התרבותית הייתה מזערית ורובם קיבלו את התרבות המערבית־האשכנזית־החילונית שמשלה בכיפה. אלמוג מבחין באי־נוחות וברגשי נחיתות בקרב הלוחמים המזרחים, שכן הם חשו שעורם השחור חוסם בפניהם אפשרויות קידום ושוויון בתוך החברה הפלמ"חניקית. אפיון עצמי דומה לזה של צימוק מביא אלמוג בציטוט של שיר שכתב בחור תימני, איש 'המחלקה הערבית' של הפלמ"ח:

> [...] אני נסים שחור שחור/ גם השערות וגם העור/ כך הייתי בילדותי/ וגם אהיה בבגרותי./ הסבון לא יועיל/ ובכלל לזה אני לא רגיל,/ אני עובד בתוך משק,/ יש לי רצון ואין לי חשק./ מי ייתן לי להיות מזכיר/ גם בקיבוץ וגם בעיר/[...] (אלמוג 1997:153-161).

צימוק מאופיין כגבר חמום מוח שמונע ממניעים אגוצנטריים, ונרמז כי תחרות בין־גברית על אטרקטיביות מינית ושאיפה להערכה חברתית הן שמכוונות את פעולותיו. כשהוא מדבר עם עמי, המפקד האשכנזי, 'אולר שבידו, אשר קִנחו אך לא סגַרו עדיין לאחר שסיים סעודתו ושימושיו השונים, נתקע דרך שחוק בלוח השולחן' (**קילומטר 56**, עמ' 48). יש כאן איום מרומז כלפי עמי ומנהיגותו והפניה לאלימותו ה'טבעית' של צימוק. צימוק ננטש פצוע בשדה הקרב, ועמי הוא זה שנחלץ להצילו. עמי, המפקד הצבר האשכנזי, מוצג אפוא כגיבור הרואי שגבריותו בולטת על רקע קטנוניותו וחולשתו של צימוק. תיאור זה של צימוק חושף בין השורות את התנשאותו של המחזאי, המייצג את הקול ההגמוני, וכבר בשלב מוקדם מאוד מגלה מתחים אתניים ומעמדיים בין גברים, אף שבמחזות תש"ח אלה הוצנעו בדרך כלל.

מלחמת יום הכיפורים

בהצגה **הג'וקר**, שנכתבה ועלתה על הבמה מיד לאחר המלחמה, עלו באופן חשוף וּוולגרי מתחים עדתיים ותחושות קיפוח אל מול התנשאות של קבוצות חברתיות שונות, ובייחוד המתח בין אשכנזים למזרחים. ההצגה הושפעה ישירות מהחוויות הקשות במלחמה, ותחושות אלה תרמו לחשיפה בוטה של שסעים חברתיים. בתקופה זו היה המתח העדתי בין אשכנזים למזרחים בשיאו. מחאת 'הפנתרים השחורים' מן הצד האחר והשוויון הכפוי במצבי הלחימה מן הצד האחר חידדו את העמדות הסטראוטיפיות והמפלות כלפי מזרחים. את ההצגה **הג'וקר** כתב יהושע סובול מיד לאחר שחזר מ'שבעה וחצי חודשי מילואים', כמו שסיפר לקוראי תכניית ההצגה, ואחדים מהדיאלוגים בה הם ציטוטים ישירים מהקלטות שהקליט בבונקר ברמת הגולן.

בהצגה חבורת גברים משועממת רובצת על מיטות קומתיים בבונקר דחוס ומלוכלך ברמת הגולן, בציפייה לכניסתה של הפסקת האש עם סוריה לתוקף. הגברים בתוך הבונקר, שעברו יחד את המלחמה ובחודשים האחרונים יושבים בתוך הבונקר, מואסים זה בזה ואינם מפסיקים להתווכח, להתנצח ולהתחרות זה בזה. הבונקר הוא עולם חברתי מוקטן ששוהים בו יחד שני מזרחים ממעמד הפועלים; שני אשכנזים – אחד מהם פקיד אפור וחלש אופי והאחר דתי בוגדני וצבוע שמנצל את המילואים כדי ללכת לזונה; ועל מיטה צדדית, שקוע בספריו ובכתביו העיוניים, נמצא אלמוג, אינטלקטואל ספרדי מטבריה שמתייחס לכולם באותו זלזול אחיד שמקנה לו ה'הון התרבותי' שלו. הבמאית נולה צ'ילטון, שידועה ברגישותה החברתית, הביאה אל הבמה את ההוויה החברתית הדחוסה ללא כחל וסרק:

> המחזה דל ביותר מבחינת התרחשות עלילתית. [...] חסרות בו הפגזות, הפצצות ואזעקות. איש לא נזעק: 'חברה אנחנו מכותרים' ושום שדה מוקשים אינו תובע קורבנות. [...] מחזה מלחמתי שאין בו לא פצוע ולא הרוג, לא דם ולא דמעה. [...] מחזאי ישראלי מעז כאן 'לצלם' מחזה מתוך המציאות, בלי להסתיר מטען של משמעויות סמליות ומיתולוגיות בין רפליקה לרפליקה (אוהד 1975).

ליהוק השחקנים המחיש את שאיפתם של המחזאי והבמאית לייצג 'טיפוסים' חברתיים שמסמלים את הקבוצה שכל אחד מהגברים הגיע ממנה. את המזרחים גילמו יוסף באשי (פדידה), שחקן ספרדי ירושלמי שהרבה להופיע בתפקידי מזרחים בתאטרון ובקומדיות קולנועיות מסחריות, ומכרם ח'ורי (קודש). באשי שחור השׂער ובעל השפם העבות ייצג אבטיפוס סטראוטיפי של גבר מזרחי. ח'ורי בהיר העיניים והשׂער לא ייצג בתווי פניו מראה מזרחי דווקא, אבל מוצאו הערבי היה ידוע לקהל והוא הביא עמו את המטען הזה לדמות. את שטרן האשכנזי הדתי גילם אלכס מונטה, עולה חדש מרומניה. אייל הצעיר, שאותו גילם בן־עמי טראוב, נראה כאבטיפוס של הצבר האשכנזי כחול העיניים ובהיר השׂער.

ההתנצחות המרכזית בהצגה היא בין פדידה וקודש המזרחים ובין רזניק ושטרן האשכנזים. האשכנזים מתייחסים בהתנשאות מופגנת אל שני הגברים המזרחים

ומאפיינים אותם כאלימים – 'שטרן: אתה מכיר את הפסיכולוגיה שלו: תגיד לו את זה בצורה עדינה'; כטיפשים – 'שטרן: תמשיך לישון פדידה. כשאתה ישן אתה יותר חכם'; וכבעלי יצריות חייתית – 'שטרן: באלכסון עומד לו... החטיבה הפלסטינאית! אה!' (**הג'וקר**, עמ' 5-8). הגברים המזרחים אינם נשארים חייבים. בדומה לצימוק מתש"ח, גם המונולוג של פדידה מלא כעס והתמרמרות, והוא שואל את רזניק:

> מה יש? אסור לנגוע בך? מפקד מוצב עשו ממנו, עלה לו ישר לראש! תראה אותנו: אותם בגדים לובשים. אותה חולצה מסריחה. אותו אוכל מחורבן אוכלים. באותו מקום מחרבנים. אולי באזרחות יש הבדל בינינו. אתה פקיד מכובד, ואני עושה מצבות. הרבה קבורות אני רואה. ובקבורה, אותו בור באדמה יעשו, אם היה איש חשוב או סתם מסכן (עמ' 28).

המונולוג השיילוקי שנהפך לפרודיה ידועה על ההתנשאות הציונית־יהודית כלפי ערבים בסרט **אוונטי פופולו** (1986) מופיע כאן בגרסתו המוקדמת כמייצג של אפליית מזרחים.

דרור משעני ניתח דימויים של מזרחים בספרות העברית מאז שנות השמונים, ובעקבות פרנץ פאנון (פאנון 2004) התייחס להבניות הזהות של המזרחי בתרבות הישראלית כמי שאת זהותו ה'שחורה' מבנה האשכנזי, המכונן באמצעותה את ה'לובן' שלו. אחת מאותן תכונות 'מזרחיות' מדומיינות היא תיאור המזרחי כמאהב טוב יותר מהאשכנזי. משעני מצטט את יונה וולך כשבריאיון עם אורי אבנרי סיפרה על חוויותיה הארוטיות עם גברים ישראלים: 'אשכנזים הם אפסים רגשיים. גבר יוצא עדות המזרח הוא מאהב הרבה יותר מוצלח בגלל הרגש הקיים בו. האשכנזים צריכים ללמוד מהזרם הכהה, אחרת לא יהיו מאהבים טובים' (אורי אבנרי, 'שני עמים?', העולם הזה, 3.6.1981, בתוך משעני 2006: 35-36). שלל הסטראוטיפים הנוגעים במיניותו המתפרצת, החופשית והיצרית של המזרחי שעלו במחזה חשפו את חרדותיו של האשכנזי שמקורן בדימויו של היהודי האירופי הגלותי כנשי, הומוסקסואל וחסר און.[7]

כך זה נשמע במחזה:

> פדידה: אמבטיה עושה איתך?
> שטרן: מה פתאום אמבטיה?
> פדידה: ואיך במיטה? מתחרמנת עליך?
> שטרן: מה עוד אתה רוצה לדעת?
> פדידה: (מסביר לקודש) מאלה שדופקים רק בחושך.
> שטרן: אתה מוצא את הדרך רק באור?
> פדידה: אני, חביבי, לא מתבייש מהחיים שלי. תשאל מה שאתה רוצה. אני אומר לך הכל בחופשיות. אצלנו הכל פתוח. נקי.

7 להרחבה בעניין זה ראו בויארין 1997; ביאל 1992; גלוזמן 1997, 2007; יוסף 2001, 2004; מוסה, 2008; Gilman 1985; Yoseph 2004.

שטרן: אתה חושב שאני מתבייש במשהו?
פדידה: בטבריה הלך לדפוק בחושך. רחוק מכוחותינו.
שטרן: מה רצית? שאני אעשה לך הצגה? יש דברים שעושים בצנעה.
פדידה: דאווינים. כבר אכלת לה פעם?
שטרן: אתה נורמלי? (**הג'וקר**, עמ' 13)

אימוץ הסטראוטיפ המיני והטלתו בפניו של האשכנזי המבוהל הוא גורם מעצים למזרחים בהצגה, אך בו בזמן גם משמר את נחיתותם כבעלי יצריות 'חייתית'. ההתייחסות הסטראוטיפית אל המזרחי כאלים, בור ונחשל, אבל 'גבר־גבר' במיטה, מבטאת מאבק בין האשכנזי למזרחי על ההגמוניה בשדה המיניות. השימוש הנפוץ ב'אותנו, אצלנו' לעומת 'אלה' ו'אתם' מצביע בבירור שמדובר בשני סוגים של הגדרות עצמיות וקבוצתיות, שנמצאים בקיטוב ובתחרות זה עם זה. האשכנזים במחזה רואים בגבריות המזרחית גבריות קשוחה, מאיימת, נועזת, מתגרה, מרדנית, מתפרצת, בלתי צפויה, מסוכנת וחסרת עכבות, ואילו הגבריות האשכנזית מאופיינת בפחדנות, בהססנות, בקונפורמיזם, בצייתנות ובחולשה.

למסקנות דומות הגיע משעני כשניתח את הרומן **התגנבות יחידים** של יהושע קנז (1986). הרומן מתאר חבורת טירונים בעלי כושר מוגבל שהיחסים בין חבריה, נציגי מגוון של מגזרים באוכלוסייה, מעלים תכנים פסיכולוגיים וסוציולוגיים שמשקפים 'מבני עומק' של החברה הישראלית, בדומה למערכות היחסים המועלות בהצגות הבונקר. את דמויותיהם של זכי ואבנר המזרחים ולמולם מיקי ו'קיפוד' האשכנזים משעני קורא כסיפור של מאבק על יכולות מיניות וגבריות. בביקור בבית זונות בסיום הטירונות מצליחים המזרחים 'להגשים את גבריותם' ואילו האשכנזים מוצגים ככלי אין חפץ בו ובורחים מה'מערכה'. הגבר האשכנזי נעשה היסטרי וחרד־ביצוע 'כאילו נשא בגופו את כל ההיסטוריה של הגוף הלאומי הנקבי', ואילו המזרחים 'כבר נפרדים בה בגופם מן ההיסט(ו)ריה הזו של הגוף הלאומי'. על פי משעני הגוף הלאומי הקולקטיבי מתפרק בסיפור זה לגופים אשכנזיים ומזרחיים, כאשר הגופים המזרחיים 'נפרדים מן הגוף הלאומי המדומיין [...] כדי לשלוח אל הגוף האשכנזי את המבט שיחזיר לו מן ההיסטוריה את אין־אונותו המודחקת' (משעני 2006: 65-68).

בריאיון עם יהושע סובול ב־1975 לקראת עליית ההצגה תיאר המחזאי את תקופת המילואים שהייתה ההשראה לכתיבת המחזה. בין היתר סיפר על המפגש המפתיע עם גבר שהיה ההשראה לעיצוב דמותו של קודש:

היה לנו שם מגוון שלם של טיפוסים. בחור מרוקאי, למשל, עמוס בעיות. כל היום קילל את העלייה מרוסיה – אבל את בגין העריץ. כל היום קילל את השרות במילואים, אבל דרש שנעלה על דמשק. את הערבים שנא וסיפר בהנאה איך היה מכה ערבים, אבל קפץ על כל הזדמנות להאזין למוסיקה ערבית. כמו כן השתמש

> בסמים, כי סבל מדיכאון בגלל האישה והילדים. יום אחד פתח בקולי קולות טייפ ריקורדר עם שירי אום־כולתום, ואנו ממש על הגבול! דחילק, אמרנו לו, אם המחבלים הסורים עוד לא הגיעו אלינו בטוח יבואו בריצה כדי לשמוע את הקונצרט שאתה עורך להם כאן. ניסינו לשכנע אותו בשקט, כי הוא היה טיפוס אלים ובכוח אי אפשר היה להשיג אצלו דבר. ואז החל לקלל ולהתפרע וסיפר לנו את כל האוטוביוגרפיה שלו על רגל אחת. כבר שמעת אבסורד אבסורדי מזה? חייל ישראלי, שוביניסט שרוף, מכור לסמים ולמוסיקה ערבית, יושב על הגבול הסורי וממתין למחבלים שאותם הוא שונא בכל נפשו, אך אינו מוכן לוותר על אום־כולתום, אם כי שירתה מסכנת את כולנו. באותו רגע ידעתי: בסיטואציה הזאת אשתמש במחזה שלי. וכך נולד קודש (אוהד, 1975).

מונולוג זה של המחזאי מעוגן היטב באופנים הסטראוטיפיים שבהם נתפסו ונכתבו דמויותיהם של גברים מזרחים בשנות השבעים. סנדר גילמן האיר את משמעות המושג 'סטראוטיפ' כמרכיב מרכזי בייצוגים תרבותיים ובטקסטים שנוצרים בכל התרבויות בזמן ובמקום נתון. גילמן הסביר את הסטראוטיפ כצורך פסיכולוגי קדום, שראשיתו ב'שלב המראה' שבו הפעוט מפריד לראשונה בינו ובין אמו ובין ה'אני הטוב', האידאלי, ובין ה'אני הרע', המעורר חרדה ונובע מחוסר היכולת לחוות שליטה. הסטראוטיפ המושלך לעברו של ה'אחר' מאפשר לסובייקט להרחיק מעליו את ה'אני הרע' ולייחס אותו למישהו או למשהו מחוץ לעצמו. הסטראוטיפים מייצגים את 'מבני העומק' של כל חברה ומורכבים מרפרטואר של דימויים והשתקפויות שאופייניים לחברה זו. החצנת החרדה ואבדן השליטה תורמים להתפתחות 'סימני הבדל' שאינם בהכרח קשורים לישויות מציאותיות כלשהן. העולם מחולק לקטגוריות, ואלה ניזונות מתפיסות מיתולוגיות וממטפורות של 'הבדל'. ה'אני' וה'אחר' מגדירים זה את זה ותלויים זה בזה הדדית. כדי לנסח לעצמו את זהותו האידאלית, הסובייקט חייב להשוותה לדימויים שהם אינם הוא ומייצגים את כל מה שרצוי להתרחק ממנו. גילמן הביא כדוגמה את הניגודים הבינריים שעל פיהם אופיינו היהודים באירופה במאה התשע עשרה: היהודים הם גם מלוכלכים, דוחים, בורים, בדלנים ועקומים; וגם משכילים, מתוחכמים, מפתי נשים נוצריות, מוכשרים ודומים מדי לנוצרים. 'הערבוב המתמיד של מיתוס ועיוותים לא מודעים של המציאות הם הבסיס לסטראוטיפיזציה' (Gilman 1985: 15-35).

אלה שוחט ניתחה את השיח הסטראוטיפי הבינרי בנוגע למזרחים באותה תקופה. מצד אחד הם הוגדרו כ'פרימיטיביים', נבערים, סקסיסטים, קנאים מבחינה דתית, אנטי־סוציאליסטים ו'שונאי ערבים', ומן הצד האחר כחמים, מארחים טובים ובעלי פולקלור ומטבח עשיר (שוחט 2005: 123-127). המונולוג של סובול ביטא שיח זה בדייקנות. עלו ממנו חוסר היכרות וחוסר כלים לפרשנות, וכן אי־הבנה מוחלטת של תופעות בתרבות המזרחית כגון 'שנאת ערבים' ובו בזמן אהבת המוסיקה והזמר הערבי. משעני קרא לשיח זה 'דמיון קולוניאלי', שבאמצעותו חוו כותבים את החרדה שלהם מהמזרחי ואת התשוקה

שלהם אליו, מדמיינים את האיום הפוליטי והתרבותי ואת העצמה הארוטית שהוא מייצג (משעני 2006: 36).[8]

האפיון של קודש כמי ש'משתמש בסמים כי הוא סובל מדיכאון בגלל האישה והילדים' וגם מבצע נפקדות של 18 יום מהבסיס מכיוון שהוא ואשתו 'כמו עכברים התרוצצנו לחפש הלוואה בשביל הדירה', תואם הגדרה מאוחרת של הסוציולוגית אורנה ששון־לוי בנוגע לשני סוגי גברויות שמתנגשים זה בזה בצבא הישראלי. לעומת הגבריות הקרבית ההגמונית מצביעה ששון־לוי על חיילי הצווארון הכחול, הממוקמים בשולי ההיררכיה הצבאית ומכוננים את זהותם מתוך דיאלוג מורכב עם הזהות הקרבית, שחיקוי ודחייה שלה משמשים בו בערבוביה. ההזדהות עם האחריות והתרומה של החייל הקרבי מוסבת אצל חיילים אלה לכיוון של הפגנת אחריות כלפי הבית והמשפחה, ולא כלפי הלאום. הבית נתפס בעיניהם כחלש ועל כן זקוק לגבר צעיר, חזק ואחראי שיטפל בו. האחריות מופגנת בייחוד כלפי הנשים בבית: אימהות, אחיות וחברות שזקוקות לנוכחותם. גבריות זו, ששון־לוי מכנה 'גבריות של הבית', מעצבת גבריות חלופית לגבריות הקרבית, החושפת את האופי המעמדי של הבניות הגבריות. 'גבריות של הבית' היא תוצאה של מיקום אתני־מעמדי נמוך יחסית בחברה, שמשאיר את החיילים חלשים ומנוכרים ביחס לחברה ולמדינה, ואילו הבית נשאר בשבילם מקור של כוח וחשיבות עצמית. האפשרות לזכות בסטטוס וביוקרה בתוך המעגל הביתי גבוהה לאין שיעור מהאפשרויות המוגבלות שמציעה להם החברה ההגמונית. חיילי הצווארון הכחול יתנגדו למשמעת הצבאית בכל פעם שהאינטרסים של הבית יתנגשו עם האינטרסים של הצבא (ששון־לוי 2006: 116-151).

התנהלותם של קודש ופדידה תואמת גם את ההגדרה שהגדיר מאיר עמור חיילים שמפרים את פקודות הצבא ואת הסדר הצבאי במהלך השירות, כ'סרבנים חברתיים' או 'מגויסים מסתייגים'. לטענתו, נפקדות ועריקות מתממשות לכדי סירוב חברתי, שהוא פעולת התנגדות אינדיבידואלית, יום־יומית, אנטי־הרואית ואנטי־דרמטית. זו התנגדותם של אנשי השוליים החברתיים בישראל לנורמת השירות הצבאי, המקובלת ביותר על רוב הציבור היהודי־ישראלי. קיומו של הסירוב החברתי מצביע על כישלון במערכת החִברות של צעירים אלו אל תוך הכלל הישראלי־יהודי, שכן מבחינתם השירות הוא חוויה לא משתלמת שגובלת בניצול. יש שאף דוחים את הנורמה החברתית שלפיה 'זוהי זכות לשרת' ו'השירות הצבאי הוא מרכיב מרכזי בחוויה הישראלית' (עמור, ללא ציון תאריך).

סובול ניסה להתאחד עם דמויותיו המזרחיות כבנות מעמד הפועלים מתוך האידאולוגיה הסוציאליסטית שהאמין בה, אך זו לא סיפקה לו כלים להבנת הישויות שניסה לתאר. 'מה שהפליא אותי הוא הניתוק בין מצבם החברתי לבין השקפותיהם

8 לדיון מורחב בסטראוטיפ כאסטרטגיית השיח המרכזית לסימון ה'אחר' בחברות קולוניאליות, על הסטראוטיפ המתגלם כפוביה וכפטיש ועל ארגונם של מושגים כגון חוק/אי־סדר, טוהר/כלאיים, תשוקה/חרדה באמצעות הסטראוטיפ, ראו באבא 2004: 107-127.

ומעשיהם בפועל. אנשים שלפחות מבחינת אנליזה מרקסיסטית היו צריכים להיות פרולטאריים, הם מיליטריסטים לאומנים, אך דבר זה אינו מפריע להם לעשות נפקדויות' (לבנה 1975). רצונו של סובול לגשר על הפערים החברתיים־תרבותיים בינו ובין רעיו לבונקר על בסיסה של אחווה סוציאליסטית נשמע כיום ארכאי למדי:

> בארץ בין אם אתה רוצה או לא, אתה מעורב יותר בחוגים הפרולטריים. בעיקר בזמן המילואים. [...] הכרה זו את מציאותנו הביאה אותי לידי כך שאפעל, באמצעות כתיבתי לתיאטרון כדי שלא יתפתח בארץ מה שקיים בצרפת: תרבות של בורקאס מצד אחד ותרבות של רחוב אבן גבירול מצד שני. [...] בשטח התיאטרון, לדעתי, הדרך היחידה לעשות זאת היא באמצעות המחזה הריאליסטי (בתוך צ'צ'יק 1975).

ואולם שאיפתו של סובול ליצור מודעות חברתית באמצעות התאטרון החמיצה במידה רבה את מטרתה, שכן הקהל שאליו פנה היה קהל אליטיסטי של צופי הזרם המרכזי. 'תרבות אבן גבירול' הגיבה באלימות על התיאורים הראליסטיים של סובול. כך המבקר המחמיר והשמרני של עיתון **הצופה**, ד"ר אמיל פויירשטיין, יצא נגד ההצגה בכתבה זועמת ומתלהמת, שבה הזכיר יותר מעשר פעמים שההצגה מועלית בתאטרון ציבורי וממומנת מכספי ציבור ולכן אין זה ראוי שתצטט באופן ישיר את שפת היום־יום: 'כאן מממן הציבור במיטב כספו ניבולי פה שלא שמענו מעולם על במותינו, גסויות, סגנון בלתי נסבל אשר ייתכן שקיים במוצב כלשהו, אולם המכונה אמנות התיאטרון אינו העתק של המציאות וצריך היה לחייב עיבוד אמנותי כלשהו' (פויירשטיין, ללא ציון תאריך).

למרות הסתייגות זו והערות אחרות בעיתונות, התקבלה ההצגה היטב והוצגה באולמות מלאים עונה שלמה. ההתקבלות החיובית נזקפת ברובה להלם ולטראומה של מלחמת יום הכיפורים, שהביאו לידי 'שבירת כלים' תרבותית. מבחינה זו השתלבה ההצגה במחאה רחבה יותר, או במילותיו של העיתונאי מיכאל אוהד: 'דון קישוט נפל במלחמת ששת הימים. מאז מלחמת יום כיפור כולנו סנשו פאנסה' (אוהד 1975).

מלחמת לבנון

ב־1981, עוד לפני כניסת ישראל ללבנון, בתקופה שהעיתונות כינתה 'מלחמת התשה בגבול לבנון', עיבד הלל מיטלפונקט למציאות הישראלית את המחזה הבריטי **הארוך, השמן והגוץ** (The Long and the Short and the Tall) – **חיילים יצאו לדרך**. הפעם החיילים אינם נצורים בתוך בונקר, אלא בתוך בקתה או חושה בחורשה מבודדת בדרום לבנון. מבחינת תחושת הסכנה והחלל הרעוע שאינו מגן עליהם, הצגה זו מאזכרת את הגבעה המבודדת וזרועת המוקשים שאליה נקלעה קבוצת החיילים במחזה **הם יגיעו מחר** (1949).

ההצגה העלתה לפני הצופים מקבץ טיפוסים אופייני לתקופה, והלל נאמן, הבמאי, טען כי זהו 'מחזה על יחסים בין אישיים, יחסים בין עדות ויחסי ישראלים ועולים

חדשים' (זהבי 1981). מקבץ הלוחמים האופייני כלל את 'המפקד האחראי; סגנו צמא הדם; האלחוטאי הפחדן; העולה החדש מארצות הברית שאינו מוצא את מיקומו הנכון; אבל הדמות המרכזית היא של טוראי פחימה, בן שכונות פרוע ואלים מרמלה, המגלה במהלך ההצגה שהוא יותר אמיץ ואנושי מכולם' (עברון 1981). במחזה זה נעשה ניסיון 'לתקן' את דמותו הסטראוטיפית של הגבר המזרחי מרמלה. אף שהוא מוצג כמרדן, פורק עול וקשוח, פחימה מתגלה כגיבור המוסרי, שמוכן להתעמת עם המפקד כדי להציל את השבוי הערבי מרצח. עם זאת, השימוש ב'אנטי־סטראוטיפ' אינו מבטל גישות סטראוטיפיות כלפי המזרחי הנחשפות במחזה.

המחזאי, הלל מיטלפונקט, התייחס לניסיון לתייג את פחימה: 'אפשר לומר עליו שהוא החייל המקופח, פנתר שחור, אבל הוא איננו כזה. הוא האינדיווידואליסט, עושה הצרות, האיש שאינו מוכן לקבל פקודות ולתפקד' (זהבי 1981). מהמתח האתני ניסה המחזאי להתחמק באמצעות הכללה אוניברסלית. אורלי לובין התייחסה לאופן שבו ניכסה התקשורת הציונית ההגמונית בת הזמן את הסרט **מציצים**, מתוך התעלמות ממוטיבים ביקורתיים וחתרניים שקיימים בו. לטענתה, הקריאה שקראה הביקורת סרטים ישראליים של שנות השישים והשבעים כסרטים אישיים, מודרניסטיים ואוניברסליים הפקיעה מהם את הממד הפוליטי־ביקורתי שהיה בהם (לובין 2001: 105). התייחסותו של המחזאי לתמה המרכזית במחזה כאל 'דילמה מוסרית' או כאל 'סיטואציה שבה מתגלה האוייב האנונימי כאדם וכל הנורמות נבחנות מחדש' (זהבי 1981) מעקרת במידת מה את הפוטנציאל לדיון פוליטי־ביקורתי על דמויותיו כנציגות של מגזרים חברתיים.

גם במחזה זה התקיים קשר ישיר בין האפיונים האתניים והלאומיים של הדמויות ובין הליהוק. חיים חובה גילם את פחימה המזרחי מרמלה, מיכאל כורש את טוראי שפיגל, שעל פי התכנייה היה 'פחדן, רוצה להיות בסדר עם כולם, ילדותי מאד ומנסה לחפות על כך בהתנהגות "גברית" כשל פחימה'. כורש הנמוך, הקרח ובהיר העיניים ייצג היטב את האשכנזי החלש וה'גלותי' המוצב בניגוד גופני הן לחיים חובה החסון והן למפקד (האשכנזי) אפי, שאותו גילם זאב שמשוני הגבוה והנאה כ'בחור בעל כריזמה, מפקד מלידה שאינו צריך להתאמץ כדי להראות סמכותי מספיק בעיני חייליו' (הציטוטים מהתכנייה). ההצטלבות המופיעה כאן בין מוצא אתני, תפקיד פיקודי וגבריות מצביעה על יותר מאפשרות אחת לבחון יחסים היירכיים בין הגברויות במחזה.

19 שנה מאוחר יותר, סמוך ליציאת צה"ל מלבנון, בהצגה **סוג'וד** כבר מוצג נמרוד, המזרחי בן עיירת הפיתוח, כמודל הגברי הנערץ הן במוצב והן באזרחות. נמרוד, הסמל הפלוגתי, מפליג בתיאור עצמי רווי קישורים בין מיניותו מלאת האון ובין יכולתו המבצעית כחייל. נמרוד מגלה מסירות ומעורבות רבה, חש קרבה ואחווה למפקד דורון, ולמרות זאת ההיירכיה הפיקודית והאתנית נשמרת: דורון הוא קצין אשכנזי, ואילו נמרוד המזרחי הוא סמל ראשון שנתון לפקודותיו.

הסוציולוג יורם פרי חקר את השינוי בבסיס הריבודי של הצבא בשנות התשעים של המאה העשרים, ובמחקרו קובע כי 'קריירה צבאית של יוצאי שכבות חברתיות נמוכות

יחסית היא סולם לניעות ריבודית הן בצבא והן במערכת האזרחית לאחר השירות הצבאי'. מחקרו מצביע על ירידה בהניעה (מוטיבציה) בקרב קבוצות חברתיות מסוימות ולעומתה עלייה בסוגי הניעה בקבוצות אחרות. באופן מפורש יותר נאמר שם כי 'הירידה בהניעה מתרחשת בקרב שכבות של המרכז החברתי הישן, כמו התנועה הקיבוצית שהיה לה ייצוג יתר בצבא, במיוחד בתפקידי קצונה וביחידות העילית.[9] לעומת זאת חלה עלייה בהניעה בקרב קבוצות חברתיות שנחשבו "פריפריאליות", משכבות סוציו־אקונומיות נמוכות: מזרחים, תושבי עיירות פיתוח ובעיקר דתיים' (פרי 1999: 394-395).

חייל מזרחי אחר מנמרוד, שחיילותו תואמת יותר את מודל ה'גבריות של הבית' הוא שלומי, החייל הדתי שנקלע לבונקר בלבנון, אבל משאת נפשו לחזור הביתה ולעזור לחברתו בהכנות לחתונתם. מסירותו הרבה לחברתו, תשוקתו לצאת מהבונקר בכל תנאי, למרות הסכנה, כדי 'להשמע להוראות' האישה שבבית והיצמדותו למכשיר הטלפון המנותק בתקווה לשוחח עמה – כל אלה מוצגים באור נלעג ומהווים נושא לבדיחות פנימיות בתוך החבורה בבונקר. 'כניעתו' של שלומי לתובענותה של חברתו מוצגת כחולשה וכפגם בגבריותו, ואלה מתקשרות באופן מרובד לסטראוטיפים בנוגע למעמדו האתני והאמוני.

בפרספקטיבה היסטורית של הצגות הבונקר עולה כי דמותו של הלוחם המזרחי סבלה מסטראוטיפים מפלים ומהתנשאות של גברים־חיילים אשכנזים כבר בשנים הראשונות להקמת המדינה. מצב זה הלך והתעצם והגיע לשיאו בשנות השבעים, בהצגות הבונקר שעלו מיד לאחר מלחמת יום הכיפורים (**הג'וקר, שרגא קטן**, 1975). מסוף שנות השבעים חלה דעיכה הדרגתית בביטויים של גזענות אתנית על הבמה, ודמויות מזרחיות של לוחמים החלו לקבל יותר ויותר נפח ראליסטי ועיצוב בעל קונוטציות חיוביות, אך עם זאת נשמרו גם גישות 'אנטי־סטראוטיפיות'. בשנות התשעים שיקף המגוון החברתי בבונקר צורות שונות של גבריות, שהושפעו באופן מרובד ממגוון של הגדרות זהות של מזרחים ואשכנזים. הופיעה דמות שמייצגת שינוי במעמדו הצבאי והאזרחי של המזרחי ולעומתה דמות שמשמרת את הסטראוטיפים הישנים ואף מחזקת אותם. אף שהאשכנזי הקיבוצניק הוצג כגבר חסר כל מוטיבציה צבאית, המשיכה דמות המפקד להיות מזוהה עם מוצא אשכנזי. גם בנוגע לדמות ה'קרבית', ייצוג המזרחי כיד ימינו של המפקד ולא כמנהיג עצמאי עדיין שימר רבות מתדמיות העבר ש'ירדו למחתרת'.

אף שרבות מהצגות הבונקר קיבלו ביקורות צוננות ונאמר עליהן שהן יצירות תאטרון בינוניות מבחינה אמנותית שמעלות אל הבמה דמויות שטוחות וחסרות אמינות, ניתן למצוא התאמה מעניינת למדי בין מהלכים היסטוריים, חברתיים ופוליטיים ובין ייצוגם של גברים בהצגות אלה.

9 דמותו של ירון הקיבוצניק **בסוג'וד**, שמאופיין באדישות ובניכור, מעשן סמים, מנגן בגיטרה וחולם על הטיול הגדול לגואה אחרי הצבא, מייצגת את השינוי שחל באתוסים המכוננים בנוגע לחיילים קיבוצניקים בתרבות הציונית של שנות התשעים.

בונקר הזהויות

השירות בצה"ל, על שלל ההתייחסויות אליו, אם מתוך להט פטריוטי ומסירות קרבית ואם מתוך הסתייגות וחוסר בררה, ממשיך להיות סמן מרכזי של גבריות בישראל. ההון הסימבולי של השירות הצבאי נותר בעינו, על אף התמורות והמשברים שחלו במהלך השנים. כתוצאה מכך, מאבקי הכוחות בין הגברים בבונקר נמצאים כולם תחת מטרייה רחבה של ההכרה החברתית וההערכה הניתנת לגברים ישראלים שמשרתים בצבא.

הבונקר, אף יותר מהשירות הצבאי הכללי, שבמידה רבה נפתח לנשים, הוא אתר ייחודי שבו משתמרת הבלעדיות הגברית כמעט ללא הפרעה. הבונקר מעצם הגדרתו הוא אתר של כינון זהות לאומית־ציונית, שזהויות אחרות של נשים וערבים מודרות ממנו. ומכיוון שהם אינם נוכחים בתוך הבונקר, הם אינם בעלי נוכחות שוות ערך לגברים. בהקבלה לחיים האזרחיים הבונקר מייצג עמדות שמרניות בנוגע לנשים וערבים בחברה הישראלית, ככאלה שאינם יכולים 'באמת' להיות שותפים שווי ערך בחברה, מכיוון שאינם תורמים באותה מידה כמו הגברים היהודים למאמץ המרכזי של חברה זו: שמירה על הביטחון.

שימור סוגה זו בתאטרון ופיתוחה בשנים האחרונות בקולנוע הישראלי מעידים שערכי היסוד של החברה והדרך שהיא תופסת את גבריה ואת עצמה נותרו בעינם. הבונקר נותר אתר שבו גבריות מתכוננת, יכולת גברית מוכחת, גבריות נבחנת ותחרות בין־גברית על ביטויי גבריות שתואמים את ערכי החברה נוצרת. 'כישלון' בהתאמה לערכים אלה מוכיח דווקא את מוצקות השפעתם המכוננת על גברים ישראלים.

את הסטטיות בעמדות אלה בישראל ניתן לבחון בהשוואה לשינויים שחלו בייצוג השירות הצבאי בתרבות האמריקנית. לעומת ייצוגי הגבריות בבונקרים האמריקניים לאחר מלחמת העולם השנייה, שהציגו גברים־לוחמים נועזים במאבקם הצודק אל מול פני אויב מרושע (למשל בסרט **תותחי נברון**, 1961) הצבא האמריקני בעיראק של 2009 מוצג כמוסד נורא, שיש לעשות הכול כדי להתחמק ממנו, מאוכלס בגברים שכשלו בתפקודם האזרחי ועל כן מצאו את מפלטם בשירות הצבאי (למשל בסדרה **אחים ואחיות**, 2006).

בישראל של 2009 עדיין אופפת את החייל הנצור והכלוא הילה הרואית. כך לדוגמה בסרט **לבנון** (2009) נקודת המבט של החיילים היא מתוך ה'בונקר'/טנק החוצה. לאורך כל הסרט הם אינם יוצאים מהטנק, ורק לאחר ההתרה הסופית מרשה לעצמה המצלמה לעלות אל מחוץ לצריח ולהשקיף על הסביבה. למרות ממונעות הטנק, לאורך כל הסרט נשמרת החרדה מפני האיום והמוות המגיעים מבחוץ – במקביל להתעצמות הלחץ בתוך החלל הפנימי. כמו בתיאורו של ויריליו את ה'בונקר', גם הטנק נהפך לבגד שהחייל לובש על עצמו ונע עמו במרחבי השטח העוין.

לסיכום, הצגות הבונקר בתש"ח העלו דמויות מגוונות, מקצתן תאמו את הערכים המכוננים של הציונות ומקצתן סתרו אותם. הדינמיקות הבין־אישיות בבונקרים של תש"ח אופיינו במתח רב, בניגודי אינטרסים ובעוינות, ולמרות המטרה המשותפת והשקפת העולם המאחדת, הן משקפות את הניגודים בין קבוצות חברתיות בתוך החברה

היהודית של התקופה. הניסיון לגבש מודל אידאלי של לוחם יהודי־ישראלי־ציוני נתקל כבר בתש"ח בקשיים רבים, לנוכח המציאות המורכבת ורבת הפנים.

שנות השבעים התאפיינו בקיצוניות בכל המובנים. הבדלנות האשכנזית וההתנשאות האתנית והמגדרית היו חשופות וגלויות בתקופה זו, ללא כל ניסיונות לרככן או להסוותן. ההצגות העלו ביטויים של ריחוק, אטימות והתנשאות כלפי מזרחים מצד ההגמוניה האשכנזית, והגברים המזרחים הוצגו באמצעות מכלול של סטראוטיפים סותרים. מצד אחד כמלאי אנרגיה מינית 'חייתית', אלימים, שוביניסטים וחסרי שליטה עצמית, ומן הצד האחר כמאהבים עדינים ויצירתיים וכגברים שמעדיפים את הנאמנות לבית ולמשפחה על הנאמנות לערכי הצבא והמדינה. נתגלה מאבק על הגמוניה בשדה המיניות, וזה חשף חרדות אשכנזיות מהשתלטות של גבריות אחרת, מזרחית/ערבית. כך נחשפו חוסר הבנה וחוסר כלים להתמודד עם גבריות מזרחית הן ברמת הטקסט והן ברמת ההתכוונות של המחזאי.

בשנות השמונים היה ניסיון 'לתקן' את דמות המזרחי על ידי שימוש ב'אנטי־סטראוטיפ' שבעצם חזר ואישר את נקודת המוצא הסטראוטיפית. בסוף מלחמת לבנון, בשנת 2000, חל שינוי בייצוג המזרחי, ועתה הוא הוצג כסגנו וכאיש סודו של המפקד. עם זאת, ההיררכיה האתנית המקבילה להיררכיה הצבאית נשמרה – כאשר המפקד הוא אשכנזי והסגן מזרחי. מצד אחר הופיעה גם דמות מזרחי שהדהדה דמויות דומות מהצגות שנות השבעים, כ'גברים של הבית'.

דמות המפקד בכל ההצגות זוהתה עם המוצא האשכנזי ועם נקודת המוצא החברתית שלו כ'גבר הגמוני'. עם זאת, בהצגות משנות השבעים מותו של המודל הנערץ מעיד עוד לפני תחילת העלילה על חוסר האמונה באפשרות מימושו של אידאל גברי זה. בתקופת מלחמת לבנון המפקד אינו מסוגל לעמוד בנטל הציפיות ונכשל בשיקוליו המוסריים. הערעור על דמות המפקד מסמל גם את התפוררותו של אידאל הגבריות הצבאי־אשכנזי. כתוצאה מכך נפתחו אפשרויות קידום בצבא למגוון דמויות חלופיות כגון מזרחים, אנשי עיירות הפיתוח והדתיים. הספק בנוגע לאידאל המפקד המסורתי נושא עמו גם את ערעור האמונה בעליונותו של הגבר האשכנזי כמוביל מרכזי בחברה, ופותח פתח להתחזקותן של גבריות אחרות.

המבט ההיסטורי על הצגות הבונקר מערער מוסכמות מוכרות בנוגע לגבריות צבאית בישראל. כך למשל המיתוס על הרעות ועל אחוות הלוחמים בבונקרים של תש"ח, שבהם נמחקו כביכול הבדלי מוצא ומעמד בין הלוחמים, מוצג כפיקציה שלא עמדה במבחן המציאות, עובדה שאותה הצניעו בדרך כלל מחזאים 'מגויסים'. חשיפת השסע האתני שכבר היה קיים בתש"ח דרשה קריאה פרשנית שחותרת תחת הנחות גזעניות 'שקופות' של המחזאי.

ניתוח ההצגות המאוחרות יותר מערער במידת מה את ההיסטוריוגרפיה המקובלת בנוגע להתפוררותו של אידאל הגבריות הקרבית־האשכנזית מאז מלחמת יום הכיפורים, שכן למרות שינויים קלים, כל השנים נותרה דמות המפקד מזוהה מבחינה אתנית עם האשכנזי.

עם זאת, הביקורת שהופנתה כלפי דמות זו מאמצע שנות השבעים ובמשך שנות הכיבוש בשטחים ובלבנון אפשרה בכל זאת התעצמות הדרגתית של זהויות אחרות, מתוך הצבעה על פוטנציאל ההתפרקות של ההגמוניה האשכנזית. בסרט **בופור** (2007) המפקד הנערץ (שאותו מגלם אושרי כהן) הוא מזרחי. הסרט מציג את דמותו באופן ראליסטי מורכב ורב־פנים, כמעט ללא הטיות סטראוטיפיות. הסרט **לבנון** (2009) מציג את המפקד האשכנזי (איתי טיראן) ככושל, חלש והיסטרי. ייצוג זה מערער את סטראוטיפ המפקד ומאשר חרדות בנוגע לגבריות אשכנזית חלשה, היסטרית וגלותית, כמו שהוזכרו לעיל.

מסקנה זו מובילה לראיית ההתפוררות של אידאל הגבריות ההגמוני של החייל הקרבי האשכנזי כהתפתחות חיובית, שמחזקת את השוויון בין כמה סוגי גברויות ומאפשרת את התעצמותן של עוד צורות של גבריות בחברה הישראלית. יציאה זו מ'בונקר הזהויות' ההיסטורי פותחת את החברה הישראלית למרחבים חדשים, ומציעה הגחה אל מחוץ למחפורות, אל עבר עתיד פתוח יותר ופחות סטראוטיפי.

מקורות

אביגל, שוש, 2005. **עיונים בתיאטרון**, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.

אוהד, מיכאל, 1975. 'מגש הכסף 75'', **הארץ**, 9.5.1975.

אוטין, פבלו, 2008. **קרחונים בארץ החמסינים**, רסלינג, תל אביב.

אוריין, אמיר, 1981. 'סינרומן מתיש', **העיר**, 20.11.1981.

אוריין, דן, 1996. **דמות הערבי בתיאטרון הישראלי**, אור עם, תל אביב.

אורן, עמוס, 1981. ''התשה'': מלחמה ורוק'נרול', **ידיעות אחרונות**, 4.9.1981.

אלירז, ישראל, 1984. 'תודעת מצור בדרמה העברית', **כיוונים: כתב עת ליהדות ולציונות**, 22, עמ' 103-119.

אלמוג, עוז, 1997. **הצבר: דיוקן**, ספריית אופקים, עם עובד, תל אביב.

ארנון, שרה, 1983. 'בונקר לחמישה', **ידיעות אחרונות**, 23.9.1983.

באבא, הומי ק', 2004. 'שאלת האחר: הבדל, אפליה ושיח קולוניאלי', בתוך: יהודה שנהב (עורך), **קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי: אנתולוגיה של תרגום ומקור**, ון ליר, ירושלים, עמ' 107-127.

בויארין, דניאל, 1997. 'נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי', **תיאוריה וביקורת**, 11, עמ' 123-144.

ביאל, דוד, 1992. 'הציונות כמהפכה ארוטית', בתוך הנ"ל, **ארוס והיהודים** (מאנגלית: כרמית גיא), הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 231-267.

בכטין, מיכאיל, 2007. **צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית**, הקשרים ואוניברסיטת בן גוריון, באר שבע.

בר־טל, דניאל, 2007. **לחיות עם הסכסוך: ניתוח פסיכולוגי־חברתי של החברה היהודית בישראל**, כרמל, ירושלים.

גלוזמן, מיכאל, 1997. 'הכמיהה להטרוסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנד', **תאוריה וביקורת**, 11, עמ' 145-162.

גלוזמן, מיכאל, 2007. **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**, מגדרים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

זהבי, מיכל, 1981. 'חיילים יצאו לדרך – בתיאטרון מסיכות', **דבר**, 25.5.1981.

טרנר, ויקטור, 2004. **התהליך הטקסי: מבנה ואנטי־מבנה** (מאנגלית: נעם רחמילביץ', עריכה מדעית: אנדרה לוי), רסלינג, תל אביב.

יוסף, רז, 2001. 'הגוף הצבאי: מזוכיזם גברי ויחסים הומוארוטיים בקולנוע הישראלי', **תיאוריה וביקורת**, 18, עמ' 11-46.

לבנה, יהודית, 1975. 'הג'וקר חייב ללכת...', **דבר**, 25.4.1975.

לובין, אורלי, 2001. 'גבולות האלימות: גבולות הגוף', **תיאוריה וביקורת**, 18, עמ' 103-138.

מוסה, ג'ורג', לחמן, 2008. **לאומיות ומיניות באירופה המודרנית**, מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, ירושלים.

מוסינזון, יגאל, 1989. **בערבות הנגב**, אור עם, תל אביב.

משעני, דרור, 2006. **בכל עניין המזרחי יש איזה אבסורד**, עם עובד, תל אביב.

נגיד, חיים, 1983. 'בונקר: ד"ש לא מרנין מחיילינו', **מעריב**, 18.11.1983.

עברון, בועז, 1981. 'חיילים תחת לחץ', **ידיעות אחרונות**, 27.7.1981.

עמור, מאיר, ללא ציון תאריך. 'ההיסטוריה המושתקת של הסירוב החברתי, http://www.ha-keshet.org.il/articles/sichsuch/historia_mushteket.htm (אוחזר ב־25.1.2010)

עפרת, גדעון, 1980. **אדמה, דם, אדם: מיתוס החלוץ ופולחן האדמה במחזות ההתיישבות**, גומא ספרי מדע ומחקר, צ'ריקובר, ירושלים.

פאנון, פרנץ, 2004. **עור שחור, מסכות לבנות**, ספריית מעריב, תל אביב.

פויירשטיין, אמיל, ללא ציון תאריך. 'הג'וקר בתיאטרון חיפה', בתוך תיק 34.4.1, הארכיון הישראלי לאמנות התיאטרון, אוניברסיטת תל אביב.

פיינגולד, בן־עמי, 2001. **תש"ח בתיאטרון**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

פרי, יורם, 1999. 'יחסי חברה-צבא בישראל במשבר', **מגמות**, לט, עמ' 394-395.

צ'צ'יק, ורדה, 1975. 'איננו אור לגויים: שיחה עם יהושע סובול', **על המשמר**, 11.6.1975.

קונל, ריוויין, 2009 [1995]. **גברויות**, פרדס, חיפה.

קנז, יהושע, 1986. **התגנבות יחידים**, עם עובד, תל אביב.

שוהם, חיים, 1978. 'דור וארץ: יחסי אדם־חלל בדראמה הישראלית', **מאזניים** מו, 5-6 (1978), עמ' 408-414.

שוהם, חיים, 1989. **הדראמה של 'דור בארץ' (אתגר ומציאות בדראמה העברית)**, אור עם, תל אביב.

שוחט, אלה, 2005. **הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג**, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה.
שחם, נתן, 1949. **הם יגיעו מחר**, ספרית פועלים, ספרי משלט, מרחביה.
ששון־לוי, ארנה, 2006. **זהויות במדים: גבריות ונשיות בצבא הישראלי**, מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

Ben-Shaul, Nitzan, 1997. *Mythical Expressions of Siege in Israeli Ffilms*, E. Mellen Press, Lewiston
Gilman, Sander, 1985. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Cornell UP, Ithaca & London.
Kimmel, S. Michael, 1997. 'The Birth of the Self-Made Man', in idem, *Manhood in America: A Cultural History*. The Free Press, New York.
Mosse, L. George, 1998. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, Oxford UP, New York & Oxford.
Virilio Paul, 1994. *Bunker Archeology*, Princeton Architectural Press, New York.
Yoseph, Raz, 2004. *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*, Rutgers UP, New Brunswick.

הצגות

אללה כרים, א"ל אריאלי־אורלוף, 1912, פסטיבל עכו, 1983.
בונקר, חיים מרין [1974]; הבימה, בימוי: אורי פסטר, 1983.
בערבות הנגב, יגאל מוסינזון [1948], הבימה, בימוי: שמעון פינקל, 1949.
הג'וקר, יהושע סובול; תאטרון חיפה: במה 2, בימוי: נולה צ'ילטון, 1975.
הלם קרב, יוסי הדר; תאטרון חיפה, בימוי: גדליה בסר, 1983.
הם יגיעו מחר, נתן שחם; הקאמרי, בימוי: יוסף מילוא, 1950.
הסיסמה עוגת קרם, יענקלה יעקובסון; בית ליסין: מרתף עליון, בימוי: ניקול קסל, 1984.
העקדה, עירא דביר; פסטיבל עכו, בימוי: רוני ניניו, 1984.
הפטריוט, חנוך לוין; תאטרון נוה צדק, בימוי: עודד קוטלר, 1982.
התשה, בני הדר; תאטרון חיפה, בימוי: מיכה לבינסון, 1981.
חיילים יצאו לדרך, הלל מיטלפונקט; תאטרון מסיכות, בימוי: הלל נאמן, 1981.
טייסים, יוסי הדר; תאטרון נוה צדק, בימוי: עודד קוטלר, 1983.
יהוא, גלעד עברון; הבימה, בימוי: חנן שניר, 1992.
לילה בכרם, דוד שמעונוביץ; פורסם **בהשלח**, כה (1911), עמ' 7-12. לא הוצג.
מילכוד 82', רועי רשקס; תאטרון הקיבוץ, בימוי: חנה הררי, 1992.
מלך ישראל, יהושע סובול; תאטרון חיפה, בימוי: עמית גזית, 1986.
סוג'וד, או: החופים הלבנים של גואה, רועי רשקס; צוותא, בימוי: אבי מלכה, 2000.

סטריפטיז אחרון, הלל מיטלפונקט ויהושע סובול; צוותא, בימוי: גדליה בסר, 1988/1980.
קילומטר 56, משה שמיר [1949], תיאטרון אורות, בימוי: משה עמיאל, 1954.
שרגא קטן, הלל מיטלפונקט; הקאמרי, בימוי: עודד קוטלר, 1975.

The Long and the Short and the Tall, Willis Hall GB, 1959.

סרטים

אוונטי פופולו, בימוי: רפי בוקאי, הפקה: רפי בוקאי ומיכה שגריר, ישראל 1986.
אחים ואחיות (סדרת טלוויזיה), יוצר: ג'ון רובין בייטס, רשת שידור: ABC, ארצות הברית 2006.
בופור, בימוי: יוסף סידר, הפקה: יונייטד קינג, על פי ספרו של רון לשם: **אם יש גן עדן**, ישראל 2007.
לבנון, בימוי: שמוליק מעוז, הפקה: אורי סבג ועינת ביקל, ישראל 2009.
תותחי נברון, בימוי: ג'יי לי תומפסון, הפקה: קרל פורמן, ארצות הברית 1961.
גברים במלחמה, בימוי: אנתוני מאן, הפקה: סקיוריטי פיקצ'רס, ארצות הברית 1957.
הגשר על נהר קוואי, בימוי: דיוויד לין, הפקה: סם שפיגל, בריטניה 1957.
מטאל ג'קט, בימוי והפקה: סטנלי קיובריק, ארצות הברית 1987.