

"ועמד החבר כנגד הפלדה":

דרמות תש"ח - האוטום ספרות

מגויסת*?

* ראשיתו של המאמר בהוצאה כשם זה שניתנה בכנס השנתי של "האגודה לקידום חקר התיאטרון", אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, פברואר 2004.

הנה כספי

1. בכך המשיך למעשה התיאטרון הישראלי מסורת של מחויבות לאומית, שהייתה מסימניו של התיאטרון היהודי-העברי מאז ימיו הראשונים של תיאטרון "הבימה" במוסקבה ב-1917.

2. על העצמה הרבה שבידי המנגנונים האידאולוגיים של המדינה על פני מנגנוני הכוח הפורמליים שלה, ראו: L. Althusser, *Lenin and Other Essays*, Monthly Review Press, New York 1971

3. ראו למשל: גרעין עפרת, "בחיפוש אחר הצבר האבוד בדראמה הישראלית", ירושלים - רבעון לספרות י"ג (תשל"ט), עמ' 87-101; נורית גרץ, עמוס עוז - מונוגרפיה, ספרית פועלים, תל-אביב 1980; חיים שוהם, הדראמה של ידור בארץ, אור-עם, תל-אביב 1998; גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ג'ד', הקיבוץ המאוחד וכתו, תל-אביב וירושלים 1998. נילי סדן-לובנשטיין, "דור המדינה והמרד ברור תש"ח", א.ב. יהושע - מונוגרפיה, ספרית פועלים, תל-אביב 1981, עמ' 9-12, 23-37. גם מאמרים מאוחרים מהשנים האחרונות, שהבחינו באלמנטים

בשנים שקדמו להקמת המדינה ובשנותיה הראשונות, כאשר התרבות הישראלית הייתה עדיין בחיתוליה, ניעור צורך דחוף במדיום אמנותי שישקף, אך בה-במידה יבטא, את המציאות החדשה הנוצרת בארץ. האומה המתגבשת נזקקה בימים ההם לכלי רב-כוח, שיקבל על עצמו תפקיד מכוון מרכזי ויתרום לעיצוב התודעה הלאומית ולגיבוש הזהות הקולקטיבית החדשה. תפקידים אלה הוטלו במידה רבה על התיאטרון הישראלי הצעיר.¹ התיאטרון והמנגנונים האידאולוגיים האחרים של המדינה, כמו הספרות, בתי הספר, תנועות הנוער וכן המשפחה, היו אמורים להתגייס ליצירתם של מיתוסים לאומיים למדינה החדשה, שהצטרכה לזהות ולהגדרה.² הצגתה על הבמה של המציאות המתקמת, לנגד עיניו הצופות של קהל חי ומזדהה, אפשרה לאפרטוס הדרמתי לייצג וגם לעצב את הזהות הקולקטיבית הישראלית, את המודוס אופרנדי התרבותי והלאומי שלה ואת דרכי השיח האופייניים לה. כך הפך התיאטרון לבעל מעורבות עמוקה בתהליכים המשמעותיים ביותר שעברו על החברה הישראלית מראשיתה. נקודת מוצא זו החלה מהלך, המתמשך עד ימינו אלה, של מחויבות התיאטרון הישראלי כלפי המציאות הישראלית המשתנה. ביצירותיו העיקריות ממשיך התיאטרון לשקף לאורך השנים את השינויים ואת נקודות המפנה שחלו במציאות הציבורית וההיסטורית המורכבת של מדינת ישראל, וכמו כן לייצג את הניסיון הישראלי, את הקונפליקטים ואת הטראומות של החברה החיה בארץ הזו.

התפיסה השכיחה במחקר ההיסטוריוגרפי של התיאטרון הישראלי, כמו של הספרות הישראלית בכלל, נוטה לראות במחזות תש"ח מייצגים נאמנים של הערכים ההגמוניים של החברה.³ מבחינה אידאולוגית, גישתם של יוצרי "דור תש"ח" נתפסה על-ידי חוקרים ומבקרים מאז ועד היום כהומוגנית, כבעלת גוון אחד, כמגויסת לחלוטין לבנייתו ולביצורו של האתוס הציוני ולהאדרת דמות הצבר כאנטי-תזה מוחלטת

הביקורתיים שחבויים במחזה הוא הלך בשדות, מציגים את הביקורת כמתונה יחסית לרומן שעליו המחזה מבוסס, ראו:

אבנר בן-עמוס, "הוא הלך בשדות ב-1948: שכול, זיכרון ונחמה", גר קינר, אלי רוזיק ופרדי רוקס (עורכים). הקאמרי - תיאטרון של זמן ומקום, אוניברסיטת תל-אביב 1999, עמ' 25-47; בן-עמי פיינגולד, תש"ח בתיאטרון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2001.

עמדה מורכבת יותר מציג גר קינר. את התקבלותו הנלהבת של המחזה בתקופתו רואה קינר כתולדה של מערכי היסוד והלך הרוח החניף-תיאטרוני, ואת יחסה של הביקורת המאוחרת יותר אל המחזה הוא רואה כביטוי נוסטלגי אל העבר. קינר אמנם מציין כי קיימת "הוויה ביקורתית, ראלית" במחזה, אך טוען כי הביקורת אינה פוגמת באהרה הבסיסית אל הדמויות: "הדילמות האישיות אכן מוצגות, אולם רק על מנת שיתבטלו על הסף מכוח ההתקבלות הצפויה על-ידי הקהל בן-התקופה, שמוסכמת מציאותו העדיפה את הערך הלאומי על פני המימוש העצמי". ועוד: "תחושת אחרי מות קדושים אמור' [...] יוצרת את אחדות הניגודים הסימביוטית של היותו 'הדמות המייצגת של הצבר, לוחם (ונופל) תש"ח' - כטענת עימנואל סיוון" (גר קינר, "ההצגה 'הוא הלך בשדות' מקומה בתיאטרון הישראלי", מדעני היהדות, 39 [תשנ"ט], עמ' 67-76).

גם מיכאל גלזמן, שבניגוד לעמדות המקובלות מצביע על הביקורתיות של הרומן וטוען כי זהו "טקסט אמביוולנטי, המפרק את דמותו של הצבר ואת האתוס של טקס-הקרבן ההרואי", רואה בעיבודו של הרומן למחזה ולהצגה

לדמות הצעיר היהודי-הגלותי. רוב המחזות שנכתבו ושהוצגו בעשור הראשון למדינה, התרחשו על רקע הקיבוץ או הצבא ועסקו בתקופת המאבק ומלחמת העצמאות. עם החשובים בהם נמנו, כידוע, הוא הלך בשדות, בערבות הנגב והם יגיעו מזר, שהוצגו בשנים 1948-1950. חייהם הפרטיים של הגיבורים במחזות אלה נארגו אל תוך "הסיפור הצינוני" הקולקטיבי, השתלבו בו ללא הפרד, ולדמויות לא היה קיום של ממש בלי שההוויה הקולקטיבית תקיף אותן ותהפוך אותן לייצוגיות. האבות המייסדים של חברת המהגרים-המתיישבים בארץ-ישראל עיצבו לכאורה דור המשך - עברי חדש - יפה, חסון, לוחם, שנועד להיות היפוכו הגמור של היהודי הגלותי הישן, והתיאטרון העמיד אותו כגיבורו הראשי. כך תרם התיאטרון לאופן שבו נארג הצבר אל תוך "מחזות הזיכרון" של הקולקטיב הישראלי.⁵

המחזה הוא הלך בשדות שאב כמובן את כוחו גם מהרומן שעליו התבסס. הרומן נמכר בכריכה קשה ב-3,000 עותקים, וכעבור זמן קצר בכריכה רכה ב-20,000 עותקים נוספים. ב-1951 ראה אור במו ידי: פרקי אלימ, שטרטט דמות הדומה במאפייניה לאורי, גיבור הוא הלך בשדות, ושנמכר ב-49,000 עותקים. העובדה שהאחרון נכתב כמו ביוגרפיה על אחיו של שמיר, שנפל בקרב זמן קצר לפני בכורת המחזה הוא הלך בשדות, חיזקה את הזיקה שבין הצבר בספרות ובתיאטרון לבין הצבר במציאות. ברוח זאת כותב עוז אלמוג: "שמיר [...] לא יצר דמויות צבריות יש מאין. הוא עיצב את גיבורי ספריו על-פי המודל הצברי שקלט והפנים מהמציאות, תוך העצמה ו'שיוף' התכונות היפות הטיפוסיות של חברי הצברים". בהקשר זה גם מצטט אלמוג את קורצווייל, שזיהה את הרומן כאספקלריה נאמנה לרוח הדור הצעיר בעיני רוב הקהל.⁶ ברצוני להציג גישה אחרת אל מחזות תש"ח, שלא רק מצביעה על המתח האידיאולוגי המצוי בהם, אלא אף רואה בהם מחזות מורכבים מבחינה אמנותית - היבט שהמבקרים לא שמו לב אליו, בדרך כלל.⁷

הוא הלך בשדות נחשב למחזה הישראלי הראשון שהציג את המציאות האקטואלית בעת התהוותה ושנתפס בציבור כמין ביוגרפיה דורית של הצבר.⁸ המחזה, שאירועיו מתרחשים על רקע שלהי תקופת המנדט, עובד לתיאטרון בסוף שנת 1947 בעקבות פנייתו של הבמאי יוסף מילוא מהתיאטרון הקאמרי אל משה שמיר. הרומן עמד לצאת לאור באותם ימים ממש, ומילוא הציע לשמיר לעבדו למחזה. שם המחזה (כמו שם הרומן) לקוח, כידוע, משירו של נתן אלתרמן "האם השלישית", ששמיר גם מאזכר בית ממנו כמוטו לרומן. המחזה הוצג לראשונה על הבמה בסוף מאי 1948, שבועיים לאחר הכרזת המדינה וממש בעצם ימי המלחמה. נסיבות אלו הפכו במהרה את אורי, גיבור הרומן והמחזה, לסמלו המובהק של הצבר הישראלי.⁹

שמיר עצמו נדרש פעמים מספר במהלך השנים לדמות דיוקנו של אורי, שיעצב ברומן הוא הלך בשדוות (ומעט מאוחר יותר במחזה), ובכל פעם הציג אותה באופן שונה. זמן קצר לאחר סיום כתיבת המחזה במארס 1948, הסביר שמיר את ההבדל בין המחזה לבין הרומן הביקורתי בשינוי שחל באופן התבוננותו בנוער העברי. לאחר פרוץ המלחמה הוא ראה לפניו נוער שמקבל עליו משימות לאומיות ואחריות, לעומת השטחיות וקלות הדעת שראה בנוער זה עצמו טרם המלחמה. לדבריו, נוער הפלמ"ח מוצג במחזה "לא כהווי בלבד, אלא כחיל לוחמים נושא הכרה"¹⁰. ב-1950, בוועידה של אגודת הסופרים, זנח שמיר לחלוטין את ההבחנה בין הרומן למחזה והציג את אורי כ"האדם החדש" שנוצר כאן בארץ: חלוץ, סוציאליסט, מהפכן, אמון על הקרבה עצמית, יציב נפשית ושוורשי – דמות שמשותווה בתכונותיה רק לדמותו של היהודי החסיד בספרות הקלאסית.¹¹ לעומת זאת, שנים מאוחר יותר, בשיחה עם עלי מוהר במארס 1973, טען שמיר כי אורי הוא למעשה וריאציה נוספת על דמות הצעיר המתלבט בספרות העברית ולאו דווקא דמות הרואית של הנוער העברי.¹²

ריבוי הגרסאות הפרשניות שנתן שמיר עצמו לדמותו של אורי, אינו רק פרי נסיבות תרבותיות-היסטוריות משתנות, או סיבות ביוגרפיות ואישיותיות, כפי שנדמה במבט ראשון, אלא מקורו מלכתחילה בעמדה אמביוולנטית שקיימת במחזה. בתודעה הקולקטיבית הישראלית התקבעה דמותו של אורי כדגם אולטימטיבי של הצבר העברי לא בזכות תכניו של המחזה עצמו, שדווקא חושפים מתח אידאולוגי פנימי שלא הוכרע, ולא רק משום שנכתב ובוצע בתקופה ההרואית של תקומת מדינת ישראל, כפי שסבורים מרבית מבקריו וחוקריו. בשל הנסיבות שבהן הוצג המחזה, כך נטען, נטו הצופים והמבקרים לראות בו מחזה מגויס, שמתפקידו לעודד ולחזק את הציבור הישראלי בתקופה הקשה של מלחמת העצמאות. גם חוקרים מאוחרים יותר מאשר בני התקופה ניסו להסביר את ה"עיוורון" של צופיו הראשונים אל הביקורת שעולה ממנו, באמצעות מצבם התודעתי. דוגמה מובהקת למהלך ביקורתי מסוג זה הוא המושג "מוסכמת המציאות" שטבע גד קינר בנוגע לעמדתם של בני התקופה כלפי המחזה.¹³ זהו הסבר חלקי בלבד, שעשוי אמנם לנמק את האופן שבו התקבל המחזה בתקופתו, אך לא את אופן התקבעותו בזיכרון הלאומי משם ואילך. טענתי היא, כי מחזה זה ומחזות אחרים מאותה תקופה, כמו בערבות הנגב והם יגיעו מחר, נתפסו כמחזות קונפורמיים שתרמו לעיצוב האתוס הצייוני וגיבורו הצבר, בעיקר הודות להיסטוריוגרפיה מאוחרת יותר של הספרות העברית, שהציגה באופן גורף את הסופרים של "דור בארץ" כמבטאיו המובהקים של הקונצנזוס האידאולוגי של תקופתם וכמי שכווננו במו כתיבתם את דמותו של האדם העברי החדש בארץ. זאת, מתוך רצון להבליט את חילופי הדורות בספרות העברית ולהציג את סופרי דור המדינה – עמוס עוז, א"ב יהושע

את ה"אשם" העיקרי בהפיכתו לטקסט מגויס ומגויס (מיכאל גלזמן, "האסתטיקה של הגוף המרוטש: על תרבות המוות ב'הוא הלך בשדות'", חנה נוה ועודד מנדה-לוי ועורכים), טו: מחקרים בספרות העברית, כרך חמישי, אוניברסיטת תל-אביב, תשס"ב, עמ' 347-377.

4. ראו: משה שמיר, הוא הלך בשדוות, אור-עם, תל-אביב 1989; יגאל מוסינזון, בערבות הנגב, אור-עם, תל-אביב 1989; נתן שחם, הם יגיעו מחר, אור-עם, תל-אביב 1989.

5. המושג "מחזות זיכרון" שאול מההיסטוריון הצרפתי הנודע פייר נורה (פייר נורה "בין זיכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום", זמנים 45 קיץ 1993, עמ' 5-19).

6. עוז אלמוג, הצבר - דיוקן, עמ' 30-33, עובר, תל-אביב 1997, עמ' 30-33.

7. תופעה דומה אנו מוצאים גם בסיפורת ת.ש. קריאה בסיפורים של יוהר, שמיר, מוסינזון ואחרים מגלה אלמנטים מפתיעים מאוד ביחסם לערכים ההגמוניים שנהוג לחשוב כי סיפורת זו קידמה.

8. משה שמיר כתב 14 מחזות, אך עיקר פרסומו כמחזאי בא לו בזכות המחזה הוא הלך בשדוות. עוד מחזות ידועים פרי עטו: קילומטר 56 (1949), בית הלל (1951), אגדות לוד (1958), הירושל (1963) ואחרים. שוהם טוען כי במעבר מימי מלחמת השחרור לימי המדינה חלות שתי תמורות עיקריות ברמה של שמיר: מעבר מ"דרמת הווי" ל"דרמת דמות" ומעבר מהעמדת דמויות חזקות ובעלות עוצמה של דור הבנים במרכז המחזות לרמויות-מרכז חזקות של דור האבות. שוהם מתייחס למחזות בית הלל וזיל

1910 (שוהם, הערה 3 לעיל, עמ' 45). אני מתנגדת לשתי הקביעות גם יחד. אינני רואה במחזות הראשונים דרמות הווי ואני סבורה שבמחזה הוא הלך בשדות (וגם במחזה בערבות הנגב מאת מוסינזון), דור האבות עומד במרכז לא פחות מדור הבנים. מאבק הדורות העסיק את שמיר מראשיתה של יצירתו. סימוכין לכך אפשר למצוא ברומן הוא הלך בשדות, ושם הדבר ניכר עוד יותר.

9. המחזה הוצג בארץ שלוש פעמים נוספות: בשנת 1956 בתיאטרון הקאמרי לקראת הפעיה בפריז בתיאטרון הזמנות, ב־1966 בתיאטרון חיפה ובשנת 1997 בתיאטרון באר־שבע לקראת יובל ה־50 למדינה. הרומן גם עובד ב־1968 לסרט קולנוע בבימויו של מילוא. החל מהגרסה של 1956 חלו מספר שינויים בטקסט: המחזה הודק לשתי מערכות בלבד (במקום ארבע); תמונת טקס הזיכרון אינה מופיעה רק בפתיחה, אלא חוזרת פעמים מספר במחזה; תפקידו של המספר, ”אחד קיבוצניק”, התרחב; והזמן שחלף מאז נפילתו של אורי – התערכך בכל פעם מחדש. הגרסה של 1966 – שהופקה בתיאטרון חיפה וראתה אור בהוצאת אור־עם ב־1989 ושעלילתה מתרחשת 20 שנה לאחר נפילתו של אורי – הפכה לגרסה הקנונית.

10. ”על המחזה”, בשער (25/3/1948).

11. משה שמיר, ”על ספרות הזמן” (דברים בוועידה ה־14 של אנגרות הסופרים), דורות י”ד–ט”ו (ט”ז בטבת תש”ו).

12. עלי מוהר, דבר השבוע (2/3/1973).

13. גד קינר, ”הילד שיצא מן התמונה: על יחסי הגומלין בין המחזה העברי למוסכמת

ואחרים – כדור ראשון בתרבות העברית למורדים ב”דור האבות” הציוני והספרותי, בו ובערכים הלאומיים שקיננו בציבוריות הישראלית מראשית הקיום הלאומי בארץ־ישראל.¹⁴

יתר על כן, מחזהו של שמיר הוא המחזה העברי הראשון שמחברו הוא סופר בן ”דור בארץ”, ואך טבעי הוא שהקהל והחוקרים ראו באורי את גיבור המחזה ואת נציגו האוטנטי של דור מחברו. אולם כבר במאמר ב־1948 שאלה לאה גולדברג: ”מיהו הגיבור של הרומן: וילי כהנא הוותיק או אורי כהנא ’הצבר’?¹⁵ משום שהרגישה אינטואיטיבית שאורי אינו הגיבור הבלעדי של המחזה. התשובה לשאלה זו אינה חד־משמעית, כפי שאולי נדמה למראית עין. דור האבות ונציגו וילי עומדים במרכז המחזה לא פחות, ואולי אף יותר, מדור הבנים, ולו רק בהיותם מושא הביקורת העיקרי של שמיר. אשמת חולשתו המוסרית של אורי, ויותר מכך אשמת מותו, מוטלות בעיקר לפתחו של דור המייסדים, דור האבות, שאורי הצבר מתגלה כקרובנם. הצעיר שעוצב על־ידי האבות המייסדים נתבע להפנים במלואה את האידאולוגיה הציונית, להקריב את שאיפותיו הפרטיות, ובעת הצורך גם להקריב את חייו להגשמת האידאולוגיה של אבותיו. יתר על כן, דור האבות לא השכיל לוותר בעוד מועד על מעמד הבכורה שלו ולא על מנהיגותו ועמדות הכוח שלו. המחזות, שהיו ראי התקופה, שיקפו לא רק את הצלחתם של האבות המייסדים לצור את הדור החדש על־פי רוחם ותפיסותיהם, אלא גם ובמקביל נתנו ביטוי לזרמים תת־קרקעיים של המרד האדיפלי (והכושל, בדרך כלל) של הבנים. דור האבות המיתולוגי עומד במרכז המחזה הוא הלך בשדות – ועוד יותר מכך במרכז מחזהו של מוסינזון בערבות הנגב, שהוצג שנה לאחר מכן – לא פחות מדור הבנים. מתוך שלושת המחזות הייצוגיים העיקריים של דור תש”ח, דור האבות נעדר רק ממחזהו של נתן שחם הם יגיעו מחד.¹⁶

וילי האב מקדים את אורי בנו ככול: בהתיישבות, בעבודת האדמה, בקליטת עלייה, בהתגייסות למאבק הצבאי הלאומי, בעשייה ההתנדבותית הרצופה, וגם בלבה של מיקה. עֶצמת הליבידו של דור האבות לא הותירה פתח־מוצא לדור הבנים לכבוש מרחב בתולי משלו. בשיחה ראשונה לאחר שובו של אורי הביתה, מוחה אורי בפני אביו: ”זה לא בסדר. אתה לא יכול לעשות לי את זה! אם מישהו צריך להתגייס – זה אני ולא אתה!”¹⁷ הדרך היחידה שנותרת לאורי כנרתת מחלל היא להקדים את אביו ולקנות את עולמו באמצעות מותו כגיבור; את עולמו יקנה רק במחיר חייו. משאלת המוות של אורי (שנרמזת גם במחזה, אם כי היא מפורשת בהרבה ברומן) מתבארת על רקע אי־יכולתו להתמודד עם המופת שמעמיד אביו וילי, או אי־יכולתם של האב ובני דורו לפנות את מקומם לדור הבנים.

מבחינה זו אפשר לראות ביצירתו של שמיר את ניצני הסיפור "דרך הרוח" (מתוך הקובץ ארצות התן) מאת עמוס עוז.¹⁸ בשתי היצירות נדחף הגיבור ל"מעשה גבורה" (הטקסט מטיל פגם בשני המעשים גם יחד) בשל האב, ולמעשה, קווי הדמיון בין אורי כהנא לגדעון שנהב (בסיפור מאת עמוס עוז) רבים מכל מה שניתן היה לשער על רקע הבדלי הדורות הספרותיים בין שני היוצרים. ההבדל הממשי הוא אולי בעיצובו של זקי – הבן הממזר וחסר המעצורים של שמשון שיינבוים, שדמות כמוהו נעדרת לחלוטין מיצירתו של שמיר. גרסה מעודנת של הדמות, ממנה עשויה הייתה אולי לצמוח דמותו של זקי, היא דמותו של ג'ונה במחזה של נתן שחם הם יגיעו מזרר – מחזה שכבר נכתב לאחר מלחמת השחרור ומוקדש כולו לדור הבנים.¹⁹

העמדה הביקורתית במחזה הוא הלך בשדות עולה בעיקר מתוך מבנהו החצוי. המחזה עשוי במתכונת של מחזה-בתוך-מחזה: סיפור המסגרת, דהיינו ההווה הסיפורי, מתרחש ביום האזכרה לאורי (במלאת שנה למותו בגרסה המקורית, או במלאת 20 שנה בגרסה הקנונית מ-1966). הסיפור הפנימי מורכב מסדרה פרגמנטרית של נסיגות בזמן המגוללות את סיפורו של אורי מיום חזרתו מהפנימייה שבה למד, בית הספר "כדורי", ועד למותו בעת פיצוץ גשר בריטי בפעולת הסחה סודית, שנועדה להסוות העלאת מעפילים בלתי לגליים לארץ באותו לילה עצמו.²⁰ הדגם של מחזה-בתוך-מחזה בהוא הלך בשדות חושף למעשה סתירה אידאולוגית פנימית: בעוד שהמחזה החיצוני מייצג את העמדה האידאולוגית הרשמית של הקולקטיב הישראלי בתקופת תש"ח, וזאת באמצעות הז'אנר של המסכת ובאמצעות דמותו של "אחד קיבוצניק" – מתוך המחזה הפנימי עולה עמדה חתרנית, עמדה שמסבכת את יחסי השניים.²¹

המחזה-בתוך-מחזה הוא מודל דרמטי של *Mise en Abyme*, תחבו-לה המכילה תמיד סוג של חזרתיות, וככזו היא רפלקטיבית במהותה.²² המבנה הרפלקטיבי מכיל שני מישורים (או יותר) של זמן ומקום ויוצר *Superimposition* סמנטי, המאפשר להניח משמעויות שונות (ולעתים מנוגדות) זו על זו. במחזות העשויים בתבנית של מחזה-בתוך-מחזה, המחזה האמתי ממוקם למעשה במרווח שבין שניהם, "בתווך", בין לבין". תחבולה זו אינה פועלת רק ברמה התמטית, אלא בד בבד היא משפיעה הן על אופני המסירה והן על תהליך ההתקבלות. ההיבטים הרפלקטיביים של המחזה-בתוך-מחזה לא רק חושפים את משמעותו ותפקודו של המחזה השלם, אלא מעירים על, ומאירים את, החיים, החברה והתקופה שבהם נוצר המחזה; תבנית זו "שולחת זרקור לתוך החיים עצמם וכך הופכת לכלי מרכזי המאפשר לאמוד ולהעריך אותם".²³ המחזה-בתוך-מחזה הוא "מטא-דרמה פתוחה ומודעת לעצמה [...] שבאמצעותה בוחן המחזאי את האופן בו החברה מתייחסת אל המצי-אות", שבתוכה היא פועלת.²⁴ הפורמט של מחזה-בתוך-מחזה שבו עשוי

המציאות הישראלית", במה 129 (1992), עמ' 43-55. "מוסכמת מציאות" על-פי קינר, "היא מונח פנומנולוגי, המתייחס לכל תחומי המציאות החברתית, התרבותית והאמנותית. הוא מצביע על חפיפה הקיימת בין המציאות ה'ממשית' לבין המושגים הטיפוסיים המקובלים על מגזר חברתי מסוים בתקופה נתונה: הדימויים הקיבוציים, הארכיטיפיים, דפוסי ההתנהגות הפיזית והמילולית, המוסכמות האמנותיות וכיוצא באלה. מושגים אלה כה השתרשו והתמסרו בתורעה של החברה, עד ששבו אינם מפרשים את המציאות, אלא מגדירים אותה באופן מוחלט כהתאם לאידאולוגיה ולאניטרסטים שלה" (שם, עמ' 49).

14. ראו ברוגמאוו המייצגות, הערה מס' 3 לעיל. על הבעייתיות והמגמתיות של כל כתיבה היסטוריוגרפית, ובמיוחד זו שעסקה ב"עלילת-העל" הציונית, ראו יגאל שורץ, מה שרואים [מכאן], כנרת זמורה-ביתן דביר, תל-אביב 2005, עמ' 11-22, 128-147, 212-213.

15. ענתיים (20/2/1948). אמנם תשובתה של גולדברג היא ששרות הקיבוץ הם הגיבורים של המחזה, אך עצם העמדת השאלה מעידה שאין ודאות חר-משמעית ביחס לזהותו של גיבור המחזה.

16. זוהי בבחינת עמדת-נגד לטיעונו של חיים שוהם כי דור הבנים הוא שעומד במרכז הדרמה בשנים אלה. טיעון זה הוא, לפחות, בלתי מרוקן (שוהם), הערה 3 לעיל, עמ' 10-15.

17. שמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 20.

18. עמוס עוז, ארצות התן, עם עובד, תל-אביב 1984.

19. המחזה הם יגיעו מזרר מאת נתן שחם עלה על במת התיאטרון

הקאמרי בפברואר 1950, כחצי שנה לאחר תום מלחמת השחרור. כמו במחזה הוא הלך בשדות, גם כאן קדם למחזה טקסט בפרוזה, סיפור קצר של שחם – "שבעה מהם" (מתוך הקובץ האל"ים עצלים, ספרית פועלים, מרחביה 1949, עמ' 31-48), וכמו במחזות הוא הלך בשדות ובערבובת הנגב, גם כאן יש זיקה ישירה אל אירוע שהתרחש במציאות הממשית במהלך המלחמה, וזאת על-פי עדותו של שחם עצמו. הטקסט הסיפורי, שתואם פחות או יותר את עליית המחזה, מסופר ברטרנספקציה על-ידי מספר-גיבור, שחזור לאחר זמן אל המשלט ומספר לחברו אבי את סיפורם של שבעה מוקשים שלא ניתן היה לאתרם. למחזה עצמו מספר גרסאות, אם כי ההבדלים ביניהן אינם מהותיים (מהדורת 1949, שראתה אור בספרית פועלים, 1966; בימת הקיבוץ, 1966; במה 56 [1983]; אור-עם, 1983). העלייה מתרחשת בשלהי תקופת המנדט, בסוף חורף תש"ח, על סף הכרזת המדינה. המקום – משלט בתוך בית ערבי נטוש על גבעה. בניגוד למחזות הנזכרים לעיל, במרכז המחזה לא עומד הקיבוץ, שחץ מהיותו מקום, יש לו משמעויות חברתיות ותרבותיות. הפעם זהו מקום זמני, שהדמויות נקלעו אליו בשל הנסיבות הצבאיות ויפנה לקראת סיום המחזה. גם אם זה מקום שאין לו היסטוריה, ולדמויות אין יחס רגשי אליו, כטענת פיינגולד (הערה 3 לעיל, עמ' 60) – בשנות החמישים ותחילת השישים נעשו ניסיונות להעניק כוח מיתי גם למרחבים צבאיים-מלחמתיים, ניסיונות הבאים לידי ביטוי, למשל, בשרי "יא משלטי", או בשרי "גבעה 24 אינה עונה". במחזה של שחם, ברור

הוא הלך בשדות מאפשר קיום בצוותא של עמדה קונפורמית ועמדה אופוזיציונית בתוך מארג טקסטואלי אחד, ובד בבד מאפשר חדירה מבעד למעטה האידיאולוגי האחד של מציאות אותם הימים, כפי שנתפסה שנים רבות בנרטיב המטא-היסטורי הדומיננטי, וגם הצצה אל הסדקים והבקיעים שהתקיימו בתוכה.²⁵

החלטתו של משה שמיר לאמץ דגם של מחזה-בתוך-מחזה נועדה, כנראה, מלכתחילה לרכך ולמתן את הביקורתיות שהייתה תכונתו של הרומן שעליו התבסס המחזה, ולייצג ביתר נאמנות את האתוס של הקולקטיב הישראלי, שנלחם בעצם הימים ההם על חייו ועל חירותו. כך, אכן, גם רואים זאת מבקרים שהתייחסו למבנה המחזה. בן-עמוס²⁶ רואה במסגור המחזה, דווקא באמצעות טקס זיכרון, את הגורם גם להפיכתן של תמונותיו הפנימיות לחלק מפעילות ההנצחה הציבורית-הקולקטיבית המרוממת את דמותו של הלוחם שנפל. גד קינר²⁷ מציין גם הוא שהימצאותה של מסכת זיכרון ברקע ההתרחשות מכוונת לקבלה אוהדת של האירועים ושל דמותו של אורי ומנטרלת את הביקורת שעולה מתוך הסיטואציות עצמן. יש להניח כי כוונתו של שמיר הייתה אכן לספק מסגרת מיתית לאירועים של המחזה הפנימי כדי לכסות על חומרי החתרניים. מצד אחד, המחזה החיצוני ניצוק כמסכת זיכרון – ז'אנר שנועד להעניק משמעות ציבורית ואידאולוגית-ערכית לנפילת הבנים בשירות האומה.²⁸ גם המעברים התכופים מהמחזה הפנימי לחיצוני ולהפך נועדו כנראה לטשטש את הגבולות בין שני המחזות ולהסוות את העמדות המנוגדות הקיימות בהם, ועל-ידי כך גם לכפות את הקונספט האידיאולוגי המשתקף בטקס הזיכרון שבמחזה החיצוני על "העובדות הממשיות" של חיי אורי המוצגות במחזה הפנימי. יתר על כן, בתבנית של מחזה-בתוך-מחזה, המחזה החיצוני נתפס לרוב גם כקרוב יותר למציאות הממשית, לעומת המחזה הפנימי – ה"בדיוני". עצם קיומו של מחזה פנימי בהוא הלך בשדות, עשוי היה לכאורה להפוך את המחזה החיצוני (שבו מתקיימת האזכרה לאורי) ל"מציאותי" יותר וקרוב יותר לצופים, שיכלו בלי קושי להזדהות אתו בשל החוויה המשותפת גם להם במציאות המלחמה היא. לכך גם תורמים הקטעים הנרטיביים של "אחד קיבוצניק", שפותח את המחזה, מחבר בין האירועים, מסכם פרקי זמן ואף ממחיש בפני הצופים את רוח הזמנים ההם. משלב השפה של המספר גבוה משפת גיבורי המחזה וסגנון סיפורו גולש לעתים לנימת פאתוס, כיאה לזמנים ההם.

מצד שני, נקודת המבט המאדירה של המחזה החיצוני מקבלת ביטוי רק באמצעות תמונה סטטית (תמונתו של אורי המת), שעולה מדי פעם ברקע, ובאמצעות המללה נרטיבית-מסכמת של המספר "אחד קיבוצניק". לעומת זאת, אירועי המחזה הפנימי, דהיינו האירועים כפי שהתרחשו "במציאות", מוצגים בפועל על הבמה לעיני הקהל ולשיפוטו. זאת ועוד; דווקא האפקט המרחיק של המסגור עשוי לעודד את הקהל החוץ-בימתי

מלכתחילה כי הישיבה במקום היא זמנית בלבד.

שחם יוצר את הקונפליקטים במחזה כאמצעות שתי דמויות מנוגדות של מפקדים. אבי – מפקד אנוני, מוסרי, שקול, שמתחשב גם ברגשותיהם של החיילים, וג'ונה – קשות, תכליתי, נוטל סנטימנטים, אוטוריטטיבי, שעבורו המשימה הוא העיקר וכל השאר טפל לה. בין שני המפקדים עומד גם עניין אישי: הקשר האינטימי שנקרם בין ג'ונה לבין נוגה האלחורטאית, אחותו של אבי, שנהרגת בסיום המחזה, זמן קצר לפני פינוי המשלט. אחת הסצנות הקשות במחזה נוגעת לשאלה מה עושים עם שני השכויים הערבים וקן עלוב ונער צעיר). החלטתו הקרה והצינית של ג'ונה היא לתת להם להתפוצץ על שניים מהמוקשים כדי לצמצם את הסכנה שנשקפת לחייליו. סצנה זו צוננרה והושמטה מההצגה בתיאטרון הקאמרי.

פרט להערות אלו, לא יוחד במאמר דיון נפרד במחזה זה.

20. מבחינה זו, המחזה אכן הרואי יותר מהרומן, שבו אורי נהרג בתאונת אימונים.

21. גם במחזה בערבות הנגב קיימת עמדה כפולה, אך זו נחשפת באופנים אחרים: הן באמצעות הממד הרפלקטיבי של המחזה, שמנהל מטא-דיאלוג על נושאו, והן באמצעות האסטרטגיה הפרודית הנקוטה בו. ראו להלן.

22. הקונספט של *Mise en Abyme* שואל משלטי אבירים, שהכילו במרכזם ציור שהיה חודה בזעיר אנפין על תבניתם. הראשון שהתייחס אל קונספט זה כתחבולה ספרותית ואמנותית היה אנדרה ז'יר ב-1893. לוסין רלנבך פיתח את הדיון בו והציגו כמודל רפלקטיבי עם וריאציות מגוונות, וכן הבחין כשלושה תת-ואנרים

לעמדה של התנתקות ושל מרחק, שמאפשרים התבוננות "אובייקטיבית" יותר באירועי המחזה הפנימי. לכך מתווספת העובדה כי במסגרת הדפוסים המקובלים באזכרה, נהוג תמיד להאדיר את המת, ללא קשר הכרחי לייצוג אותנטי של דמותו – בבחינת "אחרי מות קדושים אמור". האדרה זו נתפסת על-ידי הצופים כקונבנציה שאינה תואמת בהכרח את המציאות, כפי שהקהל אכן לומד לדעת לא רק ברמה העקרונית, אלא מתוך צפייה בפועל באירועי המחזה הפנימי, המציגים את אורי כרחוק מלהיות דמות מופת. אם אכן ניסה שמיר במחזה הוא הלך בשדות להשתמש בז'אנר המסכת כדי להשיג את דמותו של אורי, הניסיון אינו מעלים את המתח הבלתי פתיר בין שתי עמדותיו של המחבר, ששמיר כנראה לא הצליח להכריע ביניהן.

אין כוונת הדברים שפתיחתו של המחזה בסיפור המסגרת אינה אחד המפתחות לחישוף משמעותו. הפתיחה אכן מציבה את הבדיון בתוך הקשר מוגדר ויוצרת בתחילתו של הטקסט מעין "פרוטוקול קריאה", כלשונו של פטריס פאביס.²⁹ בהקשר זה ראוי גם לעמוד על הבדל משמעותי בין הרומן הוא הלך בשדות לבין המחזה: פתיחת המחזה מגלה מיד שאין היא פרולוג שעומד בפני עצמו כיחידה קצרה ומובחנת מגוף היצירה כמו ברומן, אלא טקסט שמתרחב לשבע תמונות (א'–ז') המציגות את הווי הקיבוץ ואורחות חייו בתקופת ההווה (כאמור: שנה אחת, או 20 שנה לאחר מותו של אורי, בגרסה הקנונית המאוחרת של 1966). רק באמצע התמונה השביעית יש מעבר אל העבר, אל זמנו של אורי החי.

גם מתברר כי תמונות הפתיחה הקצרות והמתחלפות אינן מתפקדות רק כתמונות של הווי קיבוצי (שבמסגרתן גם מתקיים טקס הזיכרון לאורי), שבאות להציג בפני הצופים (כפי שצפוי ממחזה מגויס) היבטים תעמולתיים שונים של חיי הקיבוץ (בחצר, ברפת, בבית הילדים, במקלחת) – אלא הן חושפות מוקד תמטי המשותף לכולן: בכל אחת מהתמונות, בני דור האבות מותחים ביקורת על דור הבנים, הדור הצעיר. אילו עמדה זו הייתה רק נחלתו של הטקסט המאוחר, היא הייתה עשויה להתפרש כאמצעי הנקוט בידי המחבר להאדיר את דורו של אורי ולהדגיש את הפער בין דורו לבין הדורות הצעירים הבאים אחריו, בבחינת "הולך ופוחת הדור". אך תמה זו, המשותפת לכל תמונות הפתיחה, מצויה כבר בגרסה הראשונה של שנת 1948. מה שמפתיע עוד יותר הוא שהאשמה על אופיים הלקוי של הבנים הצעירים, ובעיקר גורלם, מוטלת כבר באקספוזיציה שבמחזה לפתחו של דור האבות ומובאת – למרבה האירוניה – מפהם. בשיחה שמתנהלת בבית הילדים (תמונה ד' במחזה החיצוני) אומרת אחת האימהות: "מה יצא מהילדים שלנו אינני יודעת. אנחנו ממש מקלקלים אותם", וגיטה, בת דור האבות, מגיבה: "נבכמה מקרים גם שילמנו ביוקר – והכול אותו דבר... הכול כמו בשנים הראשונות".³⁰ במקביל לחילופי דברים אלה נשמע צלצול הפעמון של "אחד קיבוצניק"

המזעיק את כולם לאזכרה של אורי. כך נוצרת סמיכות עניינים ברורה בין דברי גיטה על המחיר ששולם באשמת דור ההורים, לבין מותו של אורי. דגש זה מהווה מן הסתם "פרוטוקול קריאה", שמכוון גם אל אחד ממרכזי הכובד התמטי של המחזה הפנימי.

מלבד תמונות הפתיחה, במחזה הוא הלך בשדות יש עוד תשעה מקומות שמתקיים בהם חיתוך מהסיפור הפנימי אל סיפור המסגרת, או להפך (ארבע פעמים בחלק א' וחמש פעמים בחלק ב'). מעברים אלה יוצרים מרווחים קריטיים שבהם נבנית המשמעות האמתית של הטקסט. פעולת הקליטה של טקסט אף פעם איננה אקט סביל, שבו הצופה מעומת עם יצירה מובנית משכבר. הצופים, אומר פאביס, הם "מפעילי תבנות" בתוך היצירה, הם שסורקים וממפים אותה באופן אקטיבי. תהליך המיפוי מופעל בדגעי מפתח, שהם רגעי עצירה, מקומות אסטרטגיים שמחייבים עדכון תודעתי אצל הצופים.³¹ בדגם של "מחזה-בתוך-מחזה", רגעי מפתח" כאלה מתקיימים בדרך כלל, לדעתי, בנקודות החיכוך שבין שני המחזות, והם מחייבים רקונסטרוקציה של המשמעות. מפתח קוצר היריעה אציג רק דוגמה אחת לכך.

לאחר היוודעותו הכואבת של אורי לפרידת הוריו, הוא חש נטוש, מפריע ומיותר: "ובכן, יש אחד, רק אחד שמפריע... אורי קוראים לו... אבא איננו, אימא איננה, חברים אין. זהו המצב. אני נשאר לבדי... ידיים רגלים – ואני".³² הדבר היחיד שביכולתו לעשות במצב המשפחתי שנוצר הוא ביחס לגופו – הנכס היחיד שנותר לו. בעוד אורי עומד לבדו במרכז הבמה, מופיעה מאחוריו תמונת האזכרה. עירוב הזמנים בין סצנת העבר, שמרמזת למשאלת המוות של אורי (ששייכת למחזה הפנימי), לבין תמונת האזכרה שעולה ברקע (תמונת ההווה, ששייכת למחזה החיצוני) – עירוב זמנים זה יוצר זיקה בין מותו של אורי, שהתמונה מסמנת, לבין משאלת המוות שעולה במוחו של אורי כבר ביום שובו מ"כדורי" כתוצר מובהק של מעשי דור ההורים ומחדליו.³³

התזוזה של מוקד המחזה מדור הבנים אל דור האבות ואל אשמתם במות הבנים, מפקיעה למעשה את מותו של אורי ממעמדו ההרואי בשירות היעדים הלאומיים ומשמיטה גם את הסיבות "המוצדקות", כביכול, מנטישתו את מיקה בהריונה. רק עם מותו תתפוס דמותו של אורי את מקומה במסגרת האתוס הלאומי של ההקרבה הן בתוך המחזה הבדיוני והן במציאות של מלחמת העצמאות והכרזת המדינה, שכאמור, שבועיים לאחר כינונה הוצג המחזה על הבמה לראשונה. המחזה אינו מסתיים לפיכך במותו השנוי במחלוקת של אורי, אלא בהחלטה של מיקה להוליד את ילדו הצומח בקרבה. "הלידה מחדש" של אורי באמצעות בנו מאפשרת את כינון הזיכרון של אורי כחלק מ"מיתוס המת-החי", המבטיח חיי נצח לנופלים הצעירים למען המולדת.

עיקריים של מודל זה: שכפול פשוט, שבו מחזה מחובר בקשר של דומות למחזה המקיף אותו; שכפול איך-סופי, שבו מחזה מחובר בקשר של דומות למחזה שמקיף אותו, שהוא עצמו מחובר בקשר של דומות למחזה שמקיף אותו וכך הלאה; ושכפול פרדוקסלי, שבו מחזה אמור להקיף את המחזה שלמעשה מקיף אותו.

(ראו: Lucien Dallenbach, *The Mirror in the Text*, The University of Chicago Press, 1989, pp. 7-74) אמנם דלנבך הציג את יישומי המודל על ה"אנר של הרוימן, אך מודל זה שכיח אף יותר בצורתו הדרמטית. במחזה הוא הלך בשדות, שמיר משתמש בתבנית של השכפול הפשוט, אם כי בדומות שהיא על דרך הניגוד.

Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, Backwell University Press, London and Toronto 1986, p. 42

Ibid., p. 32. 24. יגאל שורץ כבר עמד על הכפילות הקיימת ברומן (שורץ אינו עוסק במחזה): הצבתו של האתוס הציוני וסדיקתו כאחד (שורץ, הערה 14 לעיל, עמ' 250-245).

26. כך-עמוס, הערה 3 לעיל, עמ' 33-37. לפי כך-עמוס, מה שתרום להפיכתו של אורי לדמות מיתולוגית היה ההצגה ולא דווקא המחזה.

27. קינר, הערה 3 לעיל, עמ' 72-71.

28. דיון נרחב במאפיינים האידאולוגיים והתעמולתיים של ה"מסכת" ומקורותיהם, ראו: גרעון עפרת, אדמה, אדם, דם: מיתוס החלוצים ופולחן האדמה בדומות של היישוב בארץ-

ישראל, צ'ריקובר, תל-אביב 1980, עמ' 200-224.

Stephen J. Whitfield, "The Politics of Pageantry, 1936-1946", *American Jewish History* 84, no. 3 (1996), pp. 221-251

Patrice Pavis, "The Aesthetics of Theatrical Reception: Variations on a Few Relationships", *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 78

על-פי פאביס, "פרוטוקול הקריאה" מבטיח את החיבור, הבעייתי בדרך כלל, בין העולם החוץ-בימתי (האירוע התיאטרוני עצמו: אולם, צופים, במה, הצגה) לבין המערכת הבדייונית, על-ידי עשייתה של נקודת הפתיחה של הבריון לסבירה ולמתקבלת על הדעת (שם, עמ' 78).

30. שמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 10 (ההדגשה שלי, ז"כ). בנוסח המקום אומרת גיטה: "וכבר יש קצת ניסיון, וכבר למדנו משהו, כבר יש נכדים לקיבוץ שלנו – והכול כמו בשנים הארשונות – מקלקלים את הילדים" (בשכפול, הארכיון הישראלי לתיאטרון, עמ' 2).

31. פאטריס פאביס, הערה 30 לעיל, עמ' 78.

32. שמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 27.

33. גם חיים שוהם מתייחס לסצנה זו, אך אינו מבחין באירוניה ובמיריות שבדברי אורי. הוא רואה במתרחש התבוננות חיובית של אורי בהתמוטטות התא המשפחתי, התמוטטות שמשחררת אותו ומאפשרת לו להתחיל תקופה חדשה "מתוך תחושת עצמה גופנית ויצרית" (שוהם, הערה 3 לעיל, עמ' 31).

"הלידה מחדש" גם מהווה כרטיס כניסה למיקה, הפליטה מהשואה, אל מעגל המשפחה הקיבוצית והלאומית. חנן חבר, בדברים שכתב על אימוץ הסמל האלתרמני של המת-החי במלחמת השחרור, אומר כי טיפוח הישארות הנפש המיתית של הנופלים במלחמת השחרור היה מענה אידאולוגי למצוקה נפשית קולקטיבית של דור, שהשכול במלחמה היה עבורו מעין חוויה מכווננת. מיתוס זה פעל כחלק ממנגנון ההכחשה וההדחקה ביחס למות הנופלים, ואולי גם כפיצוי על רגש אשמה מודחק על "רצח הבנים"³⁴.

קריטריון נוסף שמעמיד דלנבך לבחינת אופי היחסים בין הטקסטים שבתוך המודל "מחזה-בתוך מחזה", הוא הז'אנר המשותף או הנבדל שאליו שייכים סיפור המסגרת והסיפור הפנימי.³⁵ בהוא הלך בשדות, המחזה הפנימי הוא ראיסטי במהותו (סקירה כרונולוגית של סצנות מחייו של אורי), ואילו המחזה החיצוני הוא מסכת זיכרון, כלומר – אותו סיפור עצמו, ששופר ותוקן רטרואקטיבית בידי החברה והפך למיתוס. ההבדל הז'אנרי מבליט את הניגוד, הקיים תמיד, בין "מציאות" היסטורית לבין מציאות מיתית. כבר האופן שבו מסתיים המחזה הפנימי – מותו של אורי והחלטתה של מיקה ללדת את בנו – מאפשר לנו, למעשה, להתחקות מקרוב אחר התהליך שבו מציאות הופכת למיתוס.

בתוכנייה להצגה כתב משה שמיר: "אני חושב על אליק [...] אני חושב על כולם. על אלה שהמלחמה עוד תגזול מאתנו [...] אם ישנו תפקיד לתרבות העברית בדורות הקרובים, הרי זה התפקיד להנציח את דמותו של הנער העברי הלוחם". אחיו של שמיר, אליק, נפל בשיירה לירושלים ב-23/1/1948. יש לשער כי למרות שבאותה עת כבר הסתיים עיבודו של הרומן למחזה וגם החזרות על ההצגה כבר היו בעיצומן (הצגת הבכורה הייתה במאי 1948), מות אחיו של שמיר נתן פרספקטיבה חדשה לתכנון. כמו הרומן, המחזה עצמו רחוק מלהיות מצע הולם לצמיחת הדימוי של "הצבר המיתולוגי". דווקא דברי שמיר בתוכנייה להצגה, שנכתבו לאחר מות אחיו, והמסגור המיתי באמצעות סצנת האזכרה – הם שהתוו את הדרך לצמיחתה של הדמות ההרואית של העברי החדש, שמקריב את עולמו הפרטי ואת עצם חייו הרעננים למען האומה. כאמור לעיל, דמות זו קיבעו בתודעתנו הקולקטיבית ההיסטוריוגרפים של הספרות והתרבות העברית (כמו גרשון שקד, נורית גרץ, עוז אלמוג ואחרים) – מזה, והמחנכים, שהציגוה כמופת לדורות רבים של צעירים – מזה. כיוון שאקט כזה מצריך תמיד עיגון קונקרטי, זוהתה דמות זו של העברי החדש עם אורי, אותה דמות שיצר הצבר ממשמר-העמק, האח השכול – משה שמיר – במחזה הוא הלך בשדות.

שמונה חודשים לאחר העלאת המחזה הוא הלך בשדות, בפברואר

34. חנן חבר, ”שבחי עמל ופולמוס פוליטי: ראשית צמיחתו של השיר הפוליטי בארץ-ישראל – שמונה פרקי מבוא”, הספרות העברית ותנועת העבודה, אוניברסיטת בן-גוריון כנגב, באר-שבע 1989, עמ' 116-157.
35. Dallenbach, *ibid.*, p. 73

1949, עלה לראשונה בתיאטרון ”הבימה” המחזה בערבות הנגב מאת יגאל מוסינזון. גם מחזה זה, כקודמו, הוזמן על-ידי הבמאי, הפעם שמעון פינקל, שבפגישה אקראית עם מוסינזון הציע לו לכתוב מחזה אקטואלי. כמו הוא הלך בשדות, גם בערבות הנגב התקבל המחזה ייצוגי של דור תש”ח. המרחב שבו מתרחשת עלילת המחזה הוא הקיבוץ ”בקעת יואב”, שרבים מבני התקופה זיהו אותו עם קיבוץ נגבה, שמפקדה יצחק דובנו, שפונה יואב, נהרג במאי 1948. גם בכך קיים דמיון למחזהו של שמיר, שגם הוא נקשר, אם כי רק בדיעבד, לדמותו של נופל אמתי בקרב – אליק, אחיו. תופעה זו של זיהוי הבדיון עם המציאות מעידה על חשיבותו הכבירה של התיאטרון העברי באותה תקופה בעיני הציבור בארץ. העובדה שהמחזות הישראלים הראשונים נכתבו כמחזות ריאליסטיים ונוצרו מתוך צרכים שהכתיבה המציאות, תרמו לכך שהם עצמם נתפסו בדיעבד כחלק בלתי נפרד ממנה וכשיקוף נאמן שלה. גם המחזה בערבות הנגב עצמו מתייחס במפורש אל סימני ההיכר של המציאות החיצונית: המקום (קיבוץ), התקופה (מלחמת השחרור ב-1948) והגיבורים – קיבוצניקים ואנשי צבא, בדיוק כמו הצופים שאכלסו את אולמות התיאטרון שבהם הוצגה ההצגה. ברקע מחזה זה עמדה גם דילמה אקטואלית באותם זמנים: נסיגה ונטישה של הקיבוץ הנתון במצור, או המשך לחימה ומאבק חסר סיכוי. על רקע סיפור מאבקו לקיום של הקולקטיב הקיבוצי ומפקדו אברהם, מתבלט סיפורו האישי של אברהם, שבוחר, אף כי בלב כבד, לשלוח את בנו יחידו להעביר פצועים תחת אש מהקיבוץ הנצור לבית חולים, שאם לא כן ימותו, משימה שספק אם ישוב ממנה בחיים.

למרות שהוכרה חשיבותו של המחזה במסגרת ההיסטוריוגרפיה של התיאטרון העברי, הוא לא זכה להערכה מבחינה אמנותית. המחזה הוצג כשיקוף ישיר ומדויק מדי של המציאות האקטואלית, כמחזה שאינו מעצב או מפרש את המציאות, אלא רק ”בוחר את גילויי המציאות, מסדרם ומארגנם, אך מותירם בגולמיותם”, כניסוחו של חיים שוהם,³⁶ וכמחזה ”שנכשל בבניין הדראמה האמנותית”.³⁷ בשל תכונות אלו, נתפס המחזה כשטחי, כפלקאטי וכסכמטי. עיקר הביקורת כוונה אל לשון המחזה, ובעיקר אל השימוש המוגזם שעשה מוסינזון בסלנג הצברי ”עד כדי פרודיה עצמית”, כדברי פיינגולד.³⁸ בשני היבטים אלה, האידאולוגי והאסתטי, טעו, לדעתי, מבקרי: המחזה בערבות הנגב אינו מציג עמדה אידאולוגית חד-משמעית, וגם ערכו האסתטי רב יותר ממה שנטען. ערכו האמנותי של המחזה בא לידי ביטוי באופן המורכב והייחודי שבו הוא מקיים את העמדה האידאולוגית הכפולה שבתשתיתו, כפילות שלא זוהתה עד כה על-ידי המבקרים. שלא כמו במחזה הוא הלך בשדות, עמדתו הכפולה של בערבות הנגב אינה נחשפת באמצעות המבנה של מחזה-בתוך-מחזה, אלא באמצעות מטא-דיאלוג שמתקיים בתוך המחזה על נושאו ושמעניק לו את הממד הרפלקטיבי שלו, וכן

36. חיים שוהם, הערה 3 לעיל, עמ' 151.
37. י' גור, ”פרקי המחזה המקורי במדינת ישראל” (פרק ד'), במח' 38-39 (קיץ-סתיו 1968), עמ' 11.
38. פיינגולד, הערה 3 לעיל, עמ' 49.

באמצעות האסטרטגייה הפרודית הנקוטה בו. גם במחזה זה נעשה שימוש בשתי רמות ייצוג של אותה סדרת אירועים, אולם אסטרטגייה זו נותרת בגרעינה הגולמי ואינה זוכה לפיתוח. כוונתי לעלון שבו פותח המחזה, שנכתב על-ידי אחד החברים (צבי) בקיבוץ הנצור ושאמור ללוות ולתעד את האירועים הדרמטיים שמתרחשים בו. העלון מהווה ייצוג נוסף של העלילה הדרמטית והוא מנוסח כפרודיה על רטוריקה של פאתוס הרואי בנוסח "ועמד החבר כנגד הפלדה"³⁹. אולם מוסינזון לא התמיד בתחבולה זו, והעלון מופיע רק בתמונות הראשונות של המחזה ונזנח בהמשך. לעומת הרטוריקה ההרואית של העלון, חושפת העלילה הראשית את הקונפליקטים הרגשיים וההכרטיים של הדמויות, ובאופן זה ממותן (לפחות בחלקיו הראשונים של המחזה) גם הסגנון ההרואי הגבוה. בהכנסת כתיבת העלון למחזה (פעולה שאינה משרתת כלל את העלילה וניתן היה לוותר עליה כליל), ניתן לראות גם מעין הערת מחבר סמויה; המחבר כמו מכריז על הפואטיקה שלו ועל יחסו לעולם המתואר על-ידו וכן מתנצל בעקיפין על כי לא ניתן לכתוב על התקופה בלי שתחדור אל התיאור, באופן זה או אחר, נימת פאתוס. הרשומות הנרטיביות שצבי כותב לעלון, מקבילות לאופן מסירת האירועים של "אחד קיבוצניק" ומקיימות יחס דומה אל האירועים המוצגים בפועל על הבמה. בעוד שהעלון מתעד את האירועים בנוסח התעמולתי הרשמי, המחזה עצמו מפרק באופן חלקי את נוסחי העלון ומציג באופן אותנטי יותר את הדילמות והקונפליקטים. דמות נוספת שנזכרת רק פעם אחת במחזה היא של עיתונאי שהתלווה לשיירה שהצליחה להבקיע אל הקיבוץ הנצור, והוא מתעד בהתפעלות ובהערצה את האירועים ואת גבורתן של הדמויות. גם הוא עשוי להצטייר כבן דמותו של המחבר.⁴⁰

39. מוסינזון, הערה 4 לעיל, עמ' 15.

40. שם, עמ' 17.

המחזה בערבות הנגב הוא מחזה רפלקטיבי באופן שבו הוא מתייחס אל עצמו, הן מצד דמויותיו והן מצד שפתו.⁴¹ כבר בתמונת הפתיחה מתקיים דיון בדמותו של הצבר, באופיו, בשפתו, במה ש"מפעיל" אותו, וכן במקומו של דור ההורים בחינוכו, בעיצובו ובבעיותיו המורכבות. אופיים המחוספס ושפתם הבוטה של הצברים המופיעים במחזה, מנומקים בצורך להתגונן מפני החוויות הקשות שהם חווים בתקופת מלחמת השחרור, בהכרח לוותר על חיים אישיים – ולעתים קרובות אף להקריבם ממש – למען המשימות והצרכים הלאומיים. זהותם הצברית והשתייכותם הדורית של הצעירים במחזה נחשפות באמצעות הלשון שהם דוברים וסגנון דיבורם הלקוני והמחוספס, המשובץ ביטויים רבים מערבית וחלקם גם מאידיש. הבלטת מלאכותיותה של השפה ה"צברית", מגזים ומקצין אותה מוסינזון במתכוון באופן פרודי, וכך מאפיין אותה כמעטה חיצוני בלבד שאימצו דובריה הצעירים, בני הארץ, לכסות על רגשותם ועל האימה שבעמידה יומיומית מול המוות בקרבות הקשים במלחמה. במשדר "עושים תיאטרון" בקול ישראל במאי 1988, הסביר מוסינזון עצמו כי לא הובן כהלכה וכי מלכתחילה בחר לעשות "צחוק מהסלנג

41. זאת בניגוד לשוהם הטוען כי מוסינזון משתמש בסלנג כדי לרתק את הקהל למחזה ולמטרות סנסציוניות (הערה 4 לעיל, עמ' 165).

42. מופיע בספרו של פיינגולד, הערה 3 לעיל, עמ' 54. פיינגולד אינו מקבל את הסברו של מוסינזון וממשיך לראות בתופעה כניעה של המחבר לאפנה סגנונית של אותם ימים.

הפלמ"חי שלנו"⁴² כלומר, הסגנון הפרודי, המלאכותי והמוגזם, לא נבע מכשל של המחבר או מרצון להתחנף אל קהל הצופים, אלא מהחלטה מכוונת ומודעת להשתמש באסטרטגיה הפרודית. יתר על כן, אסטרטגיה זו מופעלת לא רק ביחס לשפת הסלנג הצברית, אלא גם ביחס לסגנון המליצה הגבוה של דור האבות, ובמקרה זה בלי שהמחבר יצביע על הנמקה פסיכולוגית או אחרת, כפי שעשה בהקשר לשפת הצברים. כאשר דן, הבן הצבר, מבין כי אביו שולח אותו למשימה שספק אם ישוב ממנה, והוא מחפה על חששותיו בהתבדחות לשונית "זאת אומרת ששולחים אותי לבב-אללה", תוהה צבי על משמעות המושג, ודן מפרש: הכוונה ל"שער האלוהים". משה, בן הדור הוותיק, מתפעל מתגובתו קרת הרוח והמתבדחת של דן מול המוות הכמעט ודאי הצפוי לו ושאליו הוא מודע לחלוטין: "איזה מין חומר אנושי אתם? הנה, מדוע אתה מתייך בשעה זו?" ועל כך מגיב דן בלגלוג פרודי בחקותו את הרטוריקה המליצית של דור האבות: "בשעה קשה וטרופה זו, שעת הרת עולם, בשעה שאנו עומדים בשער!"⁴³ רטוריקה מגוחכת פי כמה.

43. מוסינזון, הערה 4 לעיל, עמ' 72.

גם במחזה זה, עיקר הביקורת מכוונת אל דור האבות, שמקריב את בניו משיקולים אידאולוגיים טהורים ולא דווקא בליט בררה. למרות שהמחזה בערבות הנגב מאוכלס בדמויות רבות של צעירים צברים, פלמ"חניקים (דן, גליה, שוש, צבי, ברוך), ברור לנו כי מי שעומד במוקד המחזה אינו הבן דן, כי אם אביו – אברהם (שמו כמובן אינו מקרי), שכמפקד המקום, הדילמה המרכזית וגם הכרח ההכרעה הם שלו: לפנות את היישוב ולסגת, או להישאר בכל מחיר. אברהם מציג את העמדה האידאולוגית הציונית הרשמית – בעד עמידה בכל מחיר גם אם אינה מתיישבת עם שיקולים רציונליים. עמדתו מנומקת באמצעות ההיסטוריה היהודית בגרסתה הציונית: המציאות הישראלית היא יחידה במינה עבור העם היהודי, ולכן שיקולי היגיון ותועלת אינם תופסים בהקשר זה. אברהם מסרב, לדבריו, לחזור לימי הפליטות של הגלות, והוא מגייס את שואת יהודי אירופה כדי להצדיק את עמדתו: "יש מלחמה על עצמאות היהודים – ואנחנו נשיג אותה בפחות דם מאשר נשפך בעיירה אחת בפולין – ולשווא... אני יכולתי להיות היום בוורשה – וללא נשק! להישחט ככבש! היום יש בידי נשק, נשק מועט, אך אני חי בתקווה שהאניות תבואנה... ועד אז להיאבק... ולדעת לא לשווא, לא לשווא"⁴⁴ גם סיפור מצדה, דגם מופתי מתוך המיתולוגיה היהודית ששובץ בתוסף הציוני, משמש לאברהם מופת התנהגותי שיש לחקותו בימים אלה של מצור, ולאורו הוא מוציא "פקודת יום": "אנחנו נעמוד עד האיש האחרון"⁴⁵ אשתו רבקה משלימה אותו בגישתה הרגשית: בית אין עוזבים, זה המקום שבו אהבו וגידלו ילדים.

44. שם, עמ' 42.

45. שם, עמ' 47.

מול עמדתו הבלתי מתפשרת של אברהם מציב מוסינזון שני מתנגדים: איתמר, בן דורו של אברהם ושותף מלא למעשה החלוצי שלו לאורך

השנים, ומשום כך אינו נופל בסמכותו המוסרית מאברהם; וברוך, בן הדור הצעיר, מפקד פלוגה בצבא, שעיקר נטל המאבק על כתפיו. כך יוצר מוסינזון במכוון משקל-נגד קריטי מול עמדתו העיקשת של אברהם, שבמעשה כמעט התאבדותי הוא מוכן להקריב את כל בני המקום, ובראשם דן בנו. איתמר, בן דורו של אברהם, מציג גישה מעשית, ראליסטית, שמביאה בחשבון את ההווה ואת העתיד ואינה מביטה אחורה אל העבר. אירועים סלקטיביים מתוך העבר ההיסטורי אינם רלוונטיים לדידו: לא הזיקה אל היסטוריה שעברה מיתולוגיזציה ולא הזיקה אל הטריטוריה הן שקובעות אם הגוף הקולקטיבי ימשיך לחיות, אלא המשך קיומם החי של האנשים, ובעיקר מנהיגי הקולקטיב: מרכזי הענפים המשקיים ואנשי המפתח, שיכולים להקים את המבנה מחדש בעתיד. הוא יוצא נגד הגישה ההיסטורית-מיתולוגית שבשמה בני אדם נהרגים, ומכנה אותה "היסטוריה מפקפקת". הוא בעד נסיגה טקטית, בעד החיים ובעד העתיד. גם מופרכות יחסו של אברהם לאיתמר, ובמיוחד החשדתו של איתמר בעריקה ובגידה בקיבוץ דווקא בזמן שהוא מגלה גבורה עילאית ומסתכן בנפשו כדי להביא את גופת דן חזרה לקיבוץ ולקבורה – עשויות לעורר ספקות לגבי טיב שיקוליו ונכונות החלטותיו של אברהם, שחורצים את גורל בנו ושעלולים לחרוץ את גורל הקיבוץ כולו. הדילמה המרכזית במחזה מתגלה בבירור כאידאולוגית ולא כצבאית גם באמצעות דמותו של ברוך. לברוך, נציג הצבא, ברור ששיקולים צבאיים (טקטיים ואופרטיביים), טהורים וענייניים, מחייבים לנטוש את הקיבוץ הנצור, שלא ניתן להגן עליו. התגלותה של עמדת אברהם כאידאולוגית, חושפת את יחסיותה ואינה מאפשרת לראותה כטבעית וכבלעדית.⁴⁶

הפרודיזציה של השפה, הכוח שמוענק לדמויות אופוזיציוניות כמו איתמר וברוך, המהלך הנרטיבי של המחזה ומיתוס העקדה⁴⁷ – כל אלה מדגישים את ההיבטים הביקורתיים במחזה ומצביעים על הזדהותו הסמויה של המחבר עם המתנגדים לעמדותיו של אברהם. עם זאת, ממש כמו במחזהו של שמיר, נרתע מוסינזון מהצגה גלויה וחד-משמעית של הביקורת החריפה, שמבצבצת מתוך חלקים גדולים במחזה, כלפי עמדתו של אברהם וכנגד השלמתה הפסיבית של רבקה אשתו עם החלטותיו. ההתרה בסיום המחזה היא אפוא ברוח ההרואיזציה והמיתולוגיזציה של סדרת האירועים הגורליים שבהם הוא מטפל. שני המתנגדים המרכזיים לעמדותיו ולמעשהו של אברהם מקבלים עליהם בסופו של המחזה את דרכו ומצדיקים אותה. איתמר עושה בפועל מעשה שנוגד את עמדתו המוצהרת לאורך המחזה, ומסכן את חייו כדי לחלץ את גופתו של דן ולהחזירו הביתה – אל היישוב בקעת יואב. ברוך, מתנגדו השני של אברהם, מודה בצדקתו של אברהם למרות המחיר וחוזר בדבריו על המסרים של האתוס הציוני המכוון שביסוד הכרעתו של אברהם: "התקווה להצלה היא אפסית. אולם אנחנו ריתקנו את האויב... האטנו את קצב התקדמותו... עשינו מעשה רב... והיום

46. דיון ביחסים שבין מיתוס וטבע, אידאולוגיה ופוליטיקה, ראו: רולאן בארת, "המיתוס כיום", מיתולוגיות, מצרפתית: עידו בסוק, בבל, תל-אביב 1998, עמ' 235-294.
47. דיון במיתוס העקדה, ראו להלן.

48. מוסינזון, הערה 4 לעיל, עמ' 100.

49. שם, עמ' 102.

50. לעניין זה ראו: מירצ'ה אילאדה, המיתוס של השיבה הניצחית, כרמל, ירושלים 1969.

51. בארת, הערה 46 לעיל, עמ' 272-274.

52. שמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 18.

53. שם, עמ' 19.

54. שם, עמ' 22.

אינני מתחרט על כך... אין לנו בררה אחרת".⁴⁸ המחזה מסתיים בהוכחה ניצחת כי אברהם צדק בהכרעתו לא לנטוש את ה"בית" – התגבורת עומדת להגיע עם שחר ו"בקעת יואב לא תיפול". בכך מוצדקת בדיעבד גם החלטתו של אברהם להקריב את בנו יחידו, וקרבתו האישי חורג מגבולות הסיטואציה המסוימת והופך לקרבן הקולקטיבי והמוצדק של הקהילה כולה, שניצלה בזכות מות הגיבורים של דני: "בקעת יואב לא תיפול... בקעת יואב שמחה היום... ואנו נלך לקבור את דני, שנתן נפשו על הבקעה הזו. כן, מחיר יקר שילמנו כולנו. כולנו".⁴⁹ הגאולה הבלתי צפויה בסיום, בבחינת "דאוס אכס מכינה", יכולה להסתבר רק על רקע צידוק קרבן הבן, שמאפשר את התחדשות החיים והבטחת קיומו של הקולקטיב ברוח התפיסה המיתית של מחזוריות החיים והמוות.⁵⁰ רולאן בארת מצביע על יצירתם של מיתוסים ורתימתם לשימושים אידאולוגיים. המיתוס, לטענתו, הוא מערכת סמיוולוגית המשמשת להעברה סמויה של אידאולוגיה לנמעניו. המיתוס מרוקן את האיכות המקרית, ההיסטורית ה"מפוברקת" של האירועים ומכונן אותם כטבעיים וכנצחיים. הוא מעניק להם בהירות של קביעה מובנת מאליה. במעבר מהיסטוריה לטבע, המיתוס מבטל את מורכבותן של הפעולות האנושיות ומעניק להן פשטות של מהויות. העולם מתארגן כחסר סתירות משום שהוא חסר עומק. ככזה, המיתוס הוא דיבור שעבר דה-פוליטיזציה. הזיקה בין בני אדם למיתוסים אינה של אמת, אלא של שימוש: הם עושים דה-פוליטיזציה של האידאולוגיה באמצעות "גזל קולוניאלי" של אירועים ותופעות היסטוריות בהתאם לצורכיהם, הופכים אותם למיתוסים, ובכך מסווים את הכוונה הפוליטית שביסודם.⁵¹

בדרמת תש"ח נוכחים שני מיתוסים הקשורים בקרבן הבן: "מיתוס העקדה", מזה, ו"מיתוס המת-החי", מזה, כשהמיתוס השני מהווה הצדקה בדיעבד של הגרעין הסיפורי במיתוס הראשון. במחזות הוא הלך בשדות ובערבות הנגב, "מיתוס העקדה" מעלה ספקות בנוגע לעמדה ההגמונית של הקרבת הבנים בשם הערכים הקולקטיביים הלאומיים, בעוד ש"מיתוס המת-החי" מצדיק בדיעבד את המעשה ומעניק לו את כוחו המכונן.

מות גיבורים למען המולדת כמוצא היחיד שמוותרים האבות לבניהם הוא תמה שמתעצמת במחזה הוא הלך בשדות בכוח מיתוס העקדה שמצוי בעומק המחזה. השיחה המכרעת בין וילי לאורי מתקיימת בסכנת המכונות, כשווילי משחזר סכין של מקצרה.⁵² במהלך השיחה עולה נושא המוות, לכאורה מחוץ להקשר, כשאורי מתריס כלפי וילי באירוניה "אתה הרבה יותר זריז ממני" בהתייחסו להתנדבות של וילי לבריגדה. על כך מגיב וילי: "כן, יש מקום אחד שוודאי אגיע אליו לפניך" ברומזו לקבר,⁵³ אך כל אותה עת אינו פוסק מלהשחזר את הסכין הפגומה. בסיום שיחתם, וילי אינו מתלווה לאורי כי "המקצרה עומדת בשדה, מחכה לסכינים".⁵⁴

עוד קודם לכן, בתמונה הראשונה של המחזה הפנימי, בסצנת המקלחת, מפטיר אילנה, שנמנה עם דור האבות: "לעזאזל, הסכינים האלה! טובים לשחיטה – ולא לגילוח"⁵⁵, וזמן מה אחר-כך נכנס אורי אל המקלחת.

55. שם, עמ' 12.

במחזה בערבות הנגב עולה בגלוי מיתוס העקדה, שהיה מרומז בלבד במחזה הוא הלך בשדות. הבחירה בשמות המקראיים של דמויות ההורים (אברהם ורבקה) והדילמה המרכזית שבפניה עומד האב אברהם יוצרים זיקה גלויה לאברהם המקראי ולדילמת העקדה. המאבק הפנימי של אברהם במחזה בין אהבתו לבנו היחיד ונטיותו הטבעית לשמור על חיי בנו, לבין הצורך להקריבו למען הקולקטיב, צורך שנבע מעקרונותיו האידאולוגיים – זהה עקרונית לדילמה שעמדה בפני אברהם המקראי. במחזה הוחלפה האמונה באל באמונה הציונית בצדקת הדרך וביתרון החשיבות שאברהם מייחס לשימור חייו ולכידותו של הגוף הלאומי על פני חייו של בנו האישי.⁵⁶ גם ברוך (הצעיר) וגם בנימין (המבוגר) מנסים, כפי שראינו, למנוע מאברהם את שליחתו של דן, בנו יחידו אשר אהב, אל המשימה שממנה לא ניתן לחזור בשלום. בנימין מזכיר במפורש את אשמת האבות במות בניהם ואת האכזריות הכרוכה בעמדות האידאולוגיות הנוקשות: "אנחנו דור אכזר שממית את הבנים הצעירים! הזקנים ממשיכים לחיות – ואת הצעירים שולחים למות. יותר מדי בנים נפלו במלחמה הזאת – ומעט אבות!"⁵⁷ אין זה רק סיפורו הפרטי של אברהם במחזה. האבדן והשכול מצויים בכל בית. דן הוא נציגו של דור שלם של צעירים שכבר אינם ושישאר צעירים לנצח בתודעה הלאומית: "לכל אדם בארץ יש תמונה, אחת ואולי רבות, והן מקשטות את חדרי הבתים – הנך נכנס לדירה ומיד 'התמונה' מזדקרת לנגד עיניך. צעיר מחייך. צעיר מאד – ומחייך: מהקסטל, מיאזור, מלטרון, מנבי יושע, מהנגב. מפה טופוגרפית עמוסה תצלומים רבים מדי!"⁵⁸

56. בעניין זה ראו את הדיון המרתק של רות קרטון-בלום בשימוש שעשו במיתוס העקדה הדרות הספרותיים השונים: רות קרטון-בלום, "מיתוס העקדה כמקרה בוחן בשירה העברית החדשה", ד' אוחנה ור' ויסטרין (עורכים), מיתוס וזיכרון: גלגוליה של התודעה הישראלית, תל-אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומכון ון-ליר, 1996, עמ' 231-247.
57. מוסיניון, הערה 4 לעיל, עמ' 82.
58. שם, עמ' 89.

שוהם טוען כי נכונותם של הצעירים להקרבה עצמית מעניקה תוספת גוון למוטיב העקדה, וכי אין הם נעקד תמים המקבל עליו את דין, הם העוקד והנעקד גם יחד. אברהם אמנם רואה עצמו כמי ששולח את בנו לעקדה, אומר שוהם, אך דני אינו מהסס לבצע את המשימה, ובמהלכה אינו מוכן להציל את חייו במחיר כישלון הפעולה.⁵⁹ אולם השאלה, לטעמי, איננה מה הדמויות מרגישות ו/או עושות, אלא מהי עמדתו של המחזאי המשתמע, וזו אינה זהה להתנהגותן של הדמויות; אפשר לחוש בביקורת הסמויה של מוסיניון על מעשהו של אברהם גם אם סיום המחזה מכסה עליה.

59. שוהם, הערה 3 לעיל, עמ' 159.

למרות הביקורת הגלויה המשתמעת מתוך מיתוס העקדה, המחזות אכן מסתיימים בהקרת הבן ובניצחונם של ערכי האב. כך, אפוא, בסיומם של המחזות ממיר מיתוס המת-החי את מיתוס העקדה ומחזק בקרב הצופים את ההכרה כי למותם של הבנים יש ערך בונה ומלכד ובמותם הם ציוו

חיים לחברה כולה. התהליך שהחל בספרי ה"זכור", הלחל אל הספרות הקנונית ואל הדרמה והתיאטרון של התקופה ועזר לעצב דגם חדש זה של שימור זיכרון, בהעצימו את מיתוס הגבורה ואת קידושם של הנופלים כמרטירולוגים של דת-הלאום. הצגתם של שני מיתוסים המכילים עמדות אידאולוגיות מנוגדות במחזות תש"ח – העמדה הנורמטיבית והעמדה החתרנית – עשויה לתרום לחשיפת המתח הפוליטי והמתח האידאולוגי המתקיימים בהם. "מיתוס העקדה" מסמן את הביקורת על הקרבת הבנים בידי אבותיהם, ו"מיתוס המת-החי" מעניק לבנים חיי נצח בפנתיאון הלאומי של המדינה הצעירה ומאפשר לקדש את המוות האישי של הבנים למען ביצורם של החיים הלאומיים הגלומים בו. באמצעות מיתוס שני זה מושעים הקרבנות ממותם ההיסטורי והופכים למתים סמליים במסגרתה של "דת הלאומיות" האזרחית.⁶⁰

על רקע האמור לעיל מעניין לבחון את מחזה רגיל מאת יורם מטמור, שעוסק במשבר הזהות של דור תש"ח.⁶¹ המחזה בויים (כמו הוא הלך בשדות) על-ידי יוסף מילוא והוצג בתיאטרון הקאמרי ב-1956, זמן קצר לפני מלחמת סיני. באמצעות דמות הסופר מצביע מטמור על מושאי המחזה: אלה אינם הנופלים בקרב, אלא מי שיצאו מהקרבות בחיים, אך לא שלמים.⁶² לכאורה, העתקת מוקד הדיון מגיבורי המלחמה אל מי שנותרו בחיים; מחברה לוחמת על חייה לחברה אזרחית; מהצגות שעלו לבמה בתקופת מלחמת תש"ח אל אמצע שנות החמישים – נותנת הצדקה לראות בנתונים הללו את נסיבות המפנה שחל בהלך הרוח של המחזה מול הוא הלך בשדות ובערבות הנגב. ברוח זו אכן מסמן בן-עמי פיינגולד את המחזה כחשוב מבין המחזות שהוצגו (או פורסמו ללא הצגתם) לאחר מלחמת העצמאות ואשר מוצגות בהם עמדות ביקורתיות כלפי החברה האזרחית שלאחר המלחמה.⁶³ אולם גיבורו של מטמור – דני קרש – נוצר על-ידי מטמור כבר בשנת 1948 במערכון בן מערכה אחת שהעלתה להקת כרמל, באותה תקופה עצמה שבה הוצגו מחזותיהם של שמיר ומוסינזון. מאז חזר מטמור וכתב את המחזה שוב ושוב כ-14 פעמים.⁶⁴ העובדה שגרעינו המהותי של המחזה נכתב כבר ב-1948 ושמטמור נמנה עם סופרי דור תש"ח מלמדת אולי יותר מכול על הממד הביקורתי שכבר קיים במרבית מחזותיו של דור זה, כפי שראינו בדוגמאות לעיל.

מחזה רגיל עשוי בתבנית של מחזה-בתוך-מחזה ומזכיר מאוד במבנהו את שש נפשות מחפשות מחבר מאת לואיג'י פירנדלו. המחזה החיצוני הוא דמוי מציאות ורליסטית: חברי להקת תיאטרון עורכים חזרה על הבמה, כשהשחקנים והבימאי מתמודדים עם מחזה מקוטע ובלתי גמור שהסופר לא הצליח להשלימו. בעיה נוספת שעומדת בפני הלהקה היא היעדרו של השחקן שנבחר למלא את תפקיד הגיבור – שם השחקן ושם הגיבור הוא דני⁶⁵ – שעזב את הלהקה והצטרף לקיבוץ. המחזה הפנימי

60. דיון בפולחן הנופלים במלחמת העולם הראשונה, ראו: ג'ורג' ל' מוסה, הנופלים בקרב, עם עובד, תל-אביב 1990. הספר עוסק בדרכים שבהן חברה לוחמת מכוננת מיתוסים על חוויית המלחמה ויוצרת טקסי פולחן סביב הנופלים. דיון בנושא זה בהקשר הישראלי, ראו: עירית זרטל, האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון ופוליטיקה, זמורה-ביתן ודביר, תל-אביב 2002.

61. יורם מטמור, "מחזה רגיל", פרוזו 19-20 (1978), עמ' 36-47.
62. שם, עמ' 43.
63. פיינגולד, הערה 3 לעיל, עמ' 114.

64. פרוזו, הערה 62 לעיל, עמ' 37, בצמידות לטקסט המחזה.

65. כשמו של הבן שמקריבים למען הקולקטיב במחזה בערבות הנגב. התייחסות נוספת, עקפה, למחזה בערבות הנגב מצויה בסטואציה מימי המלחמה המובאת במחזה רגיל והדומה לזו שמתארת את המשמיה של דני במחזה של מוסינזון (ראו הערה 4 לעיל, עמ' 42).

הוא סיפורן של כמה דמויות, בהן דני אפרתי, לאחר שובן מהמלחמה. במסגרת המחזה הפנימי יש גם נסיגות לעבר, שמביאות בפנינו אירועים מתקופת התבגרותם של דני וחבריו בזמן המנדט הבריטי ומתקופת המלחמה עצמה שבה השתתפו וניצחו. דני מוצג בשתי הפאזות שלו (השחקן והדמות) בדמות תלוש, נע-נד שאינו מוצא את מקומו: כשחקן, דני עוזב את הלהקה ועובר לקיבוץ, ורק מותו עוצר את המשך נודותו הצפוי; כדמות במחזה הפנימי – דני אפרתי הוא איש חסר מנוח שנטש בעבר את הארץ לשנים רבות, ובהווה הדרמתי של המחזה הוא חזר לארץ לחיות חיים תפלים של שינה ביום והוללות בלילה. את היעדרו של דני הדמות והשחקן מסמן, בזמן החזרה, קרש עם מסמר.⁶⁶ ייחודה של דמותו הכפולה יונק דווקא מהיעדרה, מאיונה המוחלט עוד בחייה.

66. לקראת סיומו של המחזה, בד בכר עם קבלת ההודעה על הירצחו של דני בקיבוץ, מנהל הבמה שלמה ליה לוקח פטיש ודופק שלוש פעמים על ראש המסמר כדי שלא יפריע לישיבה על הקרש (הערה 61 לעיל, עמ' 47).

גם במחזה מחזה רגיל קיימת נוכחות מרומזת של מיתוס העקדה. אחת הדמויות במחזה היא של אב שכול, המורה הזקן שבנו נפל בקרב והוא נשכח הן על-ידי חבריו – דור הבנים, והן על-ידי דור האבות שהתברגן ושכל מעייניו בהתעשרות מהירה. מותו של הבן – הקרבן שבזכותו התאפשר הקיום הלאומי – נותר בעייתם האישית של ההורים השכולים בלבד. הזיכרון הקולקטיבי ממאן לאמץ אותו כנדבך חשוב במיתולוגיה הלאומית שזה עתה כוננה. כך נעלם ממחזה זה "מיתוס המת-החי" שאיזן והקהה את עוקצו של "מיתוס העקדה" במחזות הקודמים. יתר על כן, ייחודו של המחזה הוא בשילובו של מיתוס העקדה דווקא בהקשר לדני – הבן שנותר בחיים, ולא בזיקה אל הבן המת. כשאמו של דני מתבקשת על-ידי הסופר להעיר את בנה הישן היא מגיבה: "אין את מי להעיר, אין לי בן. הוא איננו".⁶⁷ ברובד הגלוי, התייחסותה מכוונת לעובדה שקרש ממיר את השחקן שאיננו (שאמור לגלם את דמותו של דני), אך במישור הסמוי נחשפת העמדה שגם הבנים ששבו מהקרבות הם עקודים, אבודים. העקדה הפכה לגורלו של דור הבנים כולו. לשווא מנסה האם להעיר את ה"קרש" מתרדמתו. הקרש הפך לסמל של התרוקנות דמותו של הלוחם ששב הביתה ממהותה. להתגלותה של עמדה זו תורמת גם תגובתו המידית של הסופר לדברי האם: "את מסתכלת בו, בבגד יחידך, הישן שנת שיכורים".⁶⁸

67. שם, עמ' 37.

68. מטמור, הערה 61 לעיל (ההרגשה שלי, ז"כ).

התופעה המעניינת ביותר במחזה מעוגנת בקודה שלו. כפי שכבר הצגתי, האסטרטגיה המרכזית, שבעזרתה הוסוו החומרים החתרניים במחזות תש"ח, מוקמה בסיומי המחזות שנידונו כאן. הסיומים יצרו תפנית שרירותית במבנה העלילה ואפשרו את ניצחונם של האידאולוגיה הרשמית ושל האתוס השליט. במחזה מחזה רגיל שלושה סיומים: הסיום המוצע על-ידי הסופר, למעשה אינו סיום כלל ועיקר. הנרטיב אינו מסתיים, אלא נקטע בנקודה כלשהי, סיום סתמי בדיוק כמו חיי הדמויות. אין חשיבות לסיום, כמו שאין חשיבות ל"סיפורן". זהו סיום ניהיליסטי ומיאיאש. הסיום השני נכפה על הסופר בלחצו של הבמאי לסיגור דרמתי

– מות הדמות הראשית במסגרת המחזה הפנימי. אולם זה איננו מוות הרואי. הסיטואציה שבה ימות הגיבור כלל לא עוצבה עדיין, ובמקומה מוצגת אימפרוביזציה על סצנת הספד על המת, שעד מהרה חורג מהספד אישי והופך להספד של דור שלם, הספדו של הצבר, שחדל להיות רלוונטי. הסיום השלישי מתרחש במסגרת המחזה החיצוני: אל התיאטרון מגיעה הידיעה הטרגית על מותו של השחקן לשעבר, דני, שנהרג על משמרתו בקיבוץ בידי מסתננים. לכאורה סוף-סוף, בכל זאת, סיום הרואי ברוח המחזות הקודמים: הגיבור מת בעת ביצוע משימה לאומית, שממשיכה את המסורת המיתית המפוארת מאז תקופת ”השומר”. למראית עין, גם מטמור אינו יכול כנראה להשתחרר מכבילותו לערכי היסוד של התקופה ויוצר סיגור שמתאים עצמו לרוח הדור בדיוק כמו שמיר ומוסינזון. אולם למעשה, הסיום הרבה יותר דיאלקטי. עזיבתו של השחקן את הקיבוץ אינה מונעת מעמדה אידאולוגית, היא רק אחת מרצף הבריחות של דמויות הבנים במחזה. מותו הוא ביטוי לדור שעדיין יודע למות – כי לכך חונך ויועד – אך לחיות אינו מוכשר. פיינגולד רואה את ייחודו של מטמור ”בכך שהוא מעוגן עדיין, גם בראייתו ה’חתרנית’ לכאורה, בערכי היסוד של דור המאבק ומלחמת השחרור”.⁶⁹ אני מסכימה עם הבחנתו על שייכותו התודעתית של מטמור לדור תש”ח, אולם שייכות זו איננה קשורה רק ליחס של דור יוצרים זה לאתוס הלאומי, אלא גם לעמדתם הדיאלקטית כלפי אתוס זה, גם אם אצל מטמור החומרים החתרניים גלויים יותר.

69. פיינגולד, הערה 3 לעיל,

עמ’ 117.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב