

ה"קילומטר ה-56" של משה שמיר

הנערצת הערצה לשמה ונוטלת למעשה מתח מן הגבורים במקום להוסיף להם אופי. דבר זה ניכר למשל בטיפוס נהג הטכסי, צימוק, שכל מגמתו של המחבר היתה לעשות ממנו משהו מנוגד לאנשי הפלמ"ח — אבל מרוב התאהבות בגיבורי הפלמ"ח וחוסר יכולת לחרוג אל מעבר להם, עיצב בו פשוט עוד פלמחניק אחד ושם בפיו את כל הדברים שיכול היה לומר כל אחד מן המשתתפים, עד הרצאתו האוילית שהוא מרצה בסוף בפני ציפי, המכוונת לתקן בתיאוריות מופשטות של נהג טכסי את אשר לא הצליח המחבר להראות למעשה: „אני בא ישר עם ההתגוננות בפני היריקה. במקום פרחים אני מביא לך התגוננות. שריון!" (ע' 73) או „הסוף מחכה לנו מעבר לרגעים הספורים... יש לנו חיים, יש לנו חיים ארוכים שרוצים לנסוע הלאה... (ע' 74) — שוב אותן התיאוריות המוסינזוניות המלאכותיות שגם ב„בערבות הנגב" מילאו אותן תפקיד של חיפוי פילוסופי על ריקנות למעשה.

מגמה שנייה של שמיר אשר יש להצביע עליה כגורם חשוב לכשלוננו היא המיכניות. לאחר שעולה בידו למצוא נקודת-אופי מסוימת של אחד המשתתפים, הריהו נאחו בה בכל כחו לבל יאבדנה, וחוזר וחוזר עליה בלי קץ ותכלה עד-כדי פגיעת מות בהתפתחות הדברים ובהתענינות הקורא. כבר בפעם הראשונה שמטיח שומרוננו „ותיק ההגנה" כלפי המגינים הצעירים את אימרתו „פה כולם ילדים" — לא ברור כמעט מתוך היצירה מה מניע אותו לומר זאת, אבל ברור לפחות איזה ניגוד רצה המיכני ליצור כאן, ולו גם בלי הצלחה. (יש לשער ששחקן טוב יוכל למלא כאן את אשר השאיר המחבר ריק). אבל החזרות הבלתי-פוסקות על המימרה הזאת, ההגזמה התינוקית והמונוטונית של ילד בגן-ילדים — מטמטמת לחלוטין את הקורא מבלי לאפשר היסחפות בהשתלשלות הטראגית הנכונה עוד למשתתפים. הרע ביותר הוא שפרינציפ קומי זה של העמדת חזרה מיכאנית מול חיים השוטפים ועוברים — קוסם לשמיר עד-כדי-כך שהוא הופכו לעיקר המחזה, ומגמתו הריאליסטית המודעת מפנה עד-מהרה את מקומה למיכאניות קומית שאיננה חלק אורגני של המציאות, אלא משעבדת את המציאות לצרכי התכלית הקומית. כמו כן היהודי בעל הפרדס השוכן עם המגינים ומנסה מתוך נאיביות ואנכרוניזם להפעיל את המוטור כדי להשקות את הפרדס כל העת שהשאר עסוקים בבעיות האקטואליות של הגנה על העמדה — הופך למעשה בעצמו למוטור וחדל מלהיות אדם כתוצאה מחוסר חוש המדה של המחבר המתפעל כל-כך מהניגוד הקומי שיצר עד-כדי חזרה מלאכותית עליו שאין לה סוף. טיפוס זה של בעל הפרדס, כפי שהוא מוצג ע"י המחבר, הוא קריקטורה וקריקטורה יש לה ערך אמנותי ועם זה חינוכי בהופיעה בפני עצמה או במסגרת קומית מתאימה, אבל היא אינה רצינית כחלק מציוור ריאליסטי. ככל שמתקרבים לסוף המחזה הולכת המגמה ה„מוטורית" וגוברת עד-כדי-כך שבעמודים האחרונים מתקבלת לעתים תמונה של כמה בני אדם שאינם עושים כלום מלבד זה שהם חוזרים בהפסקות קצרות על דברי-

אי אפשר לפתוח בניתוח מחזה-סיפור זה מבלי לציין קדם כל יתרון בולט שיש לו על ספורי מלחמה אחרים כדוגמת אלה של מוסינזון, יזהר ושחם שצרתם היתה: הפשטתם של הטיפוסים, והיעדר המתח האישי, המיוחד, שהוא תנאי ראשון לעיצוב עלילה חיה. אצל שמיר כבר מתגלים פה ושם נצנוצים ראשונים של אנשים חיים הרוצים משהו, מאוכזבים משהו, פוחדים, מעיזים — וכל זה במסגרת המיוחדת של אישיותם ולא במרומי מחשבתו של המחבר. מעט זה אמנם אינו מתעלה לדרגה גבוהה יותר של מתח קולקטיבי, או שמץ ממה שאפשר לכנות בשם חזון, אבל זוהי מכל מקום התקדמות לגבי איבונם שרירותם של טיפוסי ספרות המלחמה הרגילים; ומאחר שניכרים במחזה החדש כמה טיפוסים אישיים — ניכרים גם הבדלים אישיים ביניהם, מה שאין כן בסיפורים אחרים שבהם אין מבדיל שום דבר בין הטיפוסים השונים מלבד קווי-אופי סכימאטיים שמדביקים להם המחברים — דבר המונע את הפעלתם והתנגשותם במסגרת של עלילה אורגנית.

יתרון חשוב זה היה עלול לאפשר למשה שמיר להגיע להישגים לא רעים — אלמלא בא לידי התנגשות עם מגמות אחרות, בכתיבתו, התנגשות, שמתוכה מפסיד המחבר את עיקר כח הדחף שיתרון זה מעניק לו. המגמה הראשונה היא אותה תכונה כרונית האפיינית לספרות המלחמה כולה: ההתרפקות הסנטימנטאלית על הגבורים וההתמוגגות למפרע מכל מה שהם עלולים לומר או לעשות. באותה-מדה שדרוש ליצירה האמנותית קשר נפשי עמוק עם גבוריה, דרוש לה מרחק מהם שיאפשר את הניצול המכסימלי של הקשר הזה. הקשר הנפשי עם הגבור והאובייקטיביות ביחס אליו אינם עומדים ביצירה אמנותית מנוגדים זה לזה, כפי שמקובל לעתים לחשוב, אלא אדרבא: הקשר הנפשי מאפשר הזדהות עמוקה שהיא תנאי ראשון להכרה האובייקטיבית האמתית, ושרק מתוכה יכולה היא להתרומם לגובה הנחוץ. אבל באותה מדה שאין למצוא אצל שמיר את הקשר הנפשי העמוק אין למצוא אצלו גם את המרחק הדרוש ואת מקום שניהם תופסת ההתפעלות השטחית מן הטפל, ומן הקיום החי-צוניים של ההתנהגות אשר אין בכחו לעצבם באופן שיהיו הדים להתרחשויות הפנימיות שמאחוריהם. ועל-כן מופיעים שוב לפנינו כל אותן המעשיות שכבר נמאסו עד לגועל עם ה„ג'ובים" וה„סליקים" ו„ציפי היודעת הכל, גם ללכת במסע ממושך ולהיות תמיד מפויחת ומזוהמת וחמודה בכך. וגם להופיע ב„פינת" הופעה הורגת וגם לרקוד ב„פילץ" ולרצות עוד, וגם להאזין לדברים רציניים, וגם לא להחשיב אותם כל-כך ולהיות ה„בחורה בגוש" (ע' 18) — וכולן מבלי לחשוף כלום ממה שאפשר וצריך לחשוף — סתם פולחן ריק של אפנה חולפת. במקום להשתמש בקיום החיצוניים כדי התעמק בטיפוסים, משתמשים בהם כדי להתחמק מהם. זוהי אחת הסבות לכך שהאפשרויות הלא מעטות שנפתחות בפני שמיר בהצליחו לרשום פה ושם כמה קיום חיים — נסתמות ע"י הרומנטיקה של הצבריות

ה"מרחבים" שפותחים לפניו — ע"י אותה "התבגרות" מוקדמת למעלה מכל שיעור. הכל כבר גמור ומושלם. אין היסוס ואין שאיפה. עוד קשה לראות את הפרי וכבר מבשלים ממנו מרק. קרונות רכבתו עדיין אינם מלאים, אבל הקטר כבר מתקדם והוא כבר בקילומטר ה-56 ומה איכפת לו אם בעצם אין הוא מושך אחריו כלום. ולואי והיה הסגנון פחות מלוטש! ולואי והיתה מורגשת פראות, מטען של כחות גלמיים המבקשים באמת פורקן ועוד טרם מצאו את צורת הביטוי! — אבל כאן מתקנים את המסגרת לפני שמציירים את התמונה, ומתקבל מה שאפשר להגדיר כ"ריקנות משוכללת". הסגנון אינו בוקע יחד עם התוכן — אלא קודם לו, מחוקק ונלעס ושמרני עד לזועה. במקום מהפכנות באה גסות-רוח ריקה המוצאת את ביטויה בתיאורי טבע מעין "אומר אתה חורף בגלל היורה שכבר הטיל מימיו" (ע' 9) — איזה דימוי שוקק חיים! והנה עוד אמרת כנף: "ממרפסתה של אותה קומה יכול אתה לירוק על גב אוטובוסים חולפים" (ע' 10) זו איננה שיחה! — כך מסביר המחבר לבמאי כיצד לערוך את הדיקורציות. צורת התאור השחצנית והמתרברבת כגון: "הארונות עשויים תיבות אריזה פשוטות — באמונה שלי" (ע' 11) כאלו שקיים החשש שלא נאמין לפלא הגדול, כל אותן ההתחכמויות הטפלות "אל תאמר גברים (על הנערים) פן תהיה לצחוק" (ע' 10) וכו' וכו' הבאות ליצור את הרושם של סופר ותיק ומנוסה כביכול הצופה ב"הומור" מעל פני הדברים — כל אלו חסרים שמץ של טבעיות וצדוק אורגני ולא היו אפשריים מבלעדי ליטופי החנק של דעת-קהל מנוונת ומבקרים המובטחים מראש "מטעם", שבתשואותיהם לכל פרי בוסר מעוררים בטחון אוילי ומדומה בלבם של מתחילים צעירים ומפתחים בהם את כל האפשרויות השליליות על חשבון הנצנים הרכים של היצירה האמנותית.

הם: דבורה לוחשת בלי הרף: "הם לא יחזרו, והבית שלנו נחתם למות." שולה אומרת וחוזרת ואומרת: "הם עוד-מעט יביאו את צימוק". נטע מבלבל את הראש עם המוטור שלו וירוחם טוען ללא הפסקה שעליו להגיע אל "דרומי בראשון-לציון". כל אלה, ובראש וראשונה המחיר, הפכו כאן למוטורים גמורים. קל להכיר כאן את השפעת הקומדיות האמריקאיות וחבל רק שבמקום לנצל השפעה זו לשם כתיבת מחזה היתולי — השתמש בה שמיר בשביל תאור שעותיו האחרונות של משלט העומד ליפול. ודאי שגם בשעות כאלה ניתן מקום להומור, אך זה במסגרת העקרון הריאליסטי ולא מתוך ויתור עליו. הרקע הפנימי הנפשי של סיפור מלחמה מעין זה אינו נבדל בכללותו מן הרקע הכללי של ספרות המלחמה הישראלית שכבר הודגש בפרקים הקודמים ובמקום לחזור על מה שנאמר כבר בהם כדאי לנצל הזדמנות זו כדי להסב את תשומת-הלב לתנאים החיצוניים של היצירה הישראלית הצעירה שאם-כי אינם מכריעים ונופלים בחשיבותם מן המכאניסמים הפנימיים שכבר הוסברו, הרי אינם חשוכי השפעה על התפתחות היצירה. לפנינו מחזה אקטואלי שבתכניתו יש גרעינים לא רעים של עלילה וטיפוסים, המושמים לאל ע"י סנטמנטליות אידיאולוגית וחזרה מיכאנית. החזרה המיכאנית הזאת אינה מקרית. תפקידה העיקרי לגבי המחבר הוא לפטרו מן הצורך בגישושים ובפיתוחים מעמיקים ולאפשר לו לגמור מהר. אין פנאי לתהייה אמיתית, לחתירה אמיתית, להשראה אמנותית. אין פנאי. צריך לגבב שטויות ב"שער הבמה". צריך לרוץ לפגישה עם ראש-הממשלה. צריך להסביר לנוער את משמעותה של... המהפכה הרוסית, להתוכח על ז'דאנוב, צריך להחזיק עין פקוחה על המתח בפולמוס פלמ"ח וצריך לנהוג בזהירות, שמא בכל זאת נכנס לקואליציה. בדרך זו מתקבלת התמונה השכיחה כל כך של כשרון ספרותי צעיר הנחנק בעודו באבו ע"י