ס. אוריאל

ספור־מלחמה מומחז למ. שמיר*)

ישה עשה המחבר שציין את מחזהו בכו־תרת המשנה כ„ערב בשלש מערכות", שה־רי בדרך זו העמידנו מלכתחילה על מטר־תו הצנועה־במתכוון: לספר בצורת מחזה את קורות עמידתו של בית בודד, מוקף אויבים, ומוגן על ידי קומץ גערים ונערות. אין הוא תופס מרובה בהחילו לצעוד בנ־תיב היסורים המוליך אל הדראמה העברית המקורית שתשכיל לצעד את מציאותנו, ש־הסתנם והמתהוה מרובים בה על המגובש והשקוף. לכל צורה ספרותית מסורת וה־שנים משלה. מהן יונק הסופר בן־דמנוז וע־ליהן הוא מתבסס בבואו להוסיף נדבך ע־שלו לבנין הקיים זה מכבר. בתחום הדרמ־טורגיה הוטל על סופרינו תפקיד חלוצי של פילוס הדרך והנחת היסודות — שבדומה לשאר המשימות החלוציות מרובה בו דמ־עת הזריעה מרינת הקציר. כדי להמנע מ־כשלון חרוץ בעטיה של קפיצת־דרך שלא הגיע זמנה, משך משה שמיר את ידו מן הטראגדיה — וישיר כוחו על כך — והס־תפק בנסיון לצעד תוכן סיפורי בצורה דר־מטית. בדרך זו ביקש לעקוף בעיות שונות אך מאירך הועמד לפני קשיים במתיים מ־יוחדים שנבעו מן המזיגה עם היסוד הס־פורי, ובסופו של דבר הגך חמה אם לא יצא שכרו בהספדו. תשיבותו של המחזה כנסיון ספרותי בתחום שהיה זר במידה ר־בה לספרות העברית בגולה בארץ, עולה לאין ערוך על ערכו כספור מלחמה, מאחר שאין הוא מצטיין בגישה עצמאית ומיוחדת לבעיות שזמן הקרבנות גרמו. מסיבה זו נע־מוד במפורט על השאלות הצורניות העולות אגב קריאתה של יצירה זו.

כל דרמה שוקדת על בנושו של דמ־ר־יות החיות באמיתות־תאורן והנתונות ב מ צ ב י ם המבליטים את אופיין, העומד בנסיון, הנפשות הסועלות מחד, והסיטוא־ציה הדראמטית (כסרגית וכקומתן) מאידך, משמשות אבני בוחן ראשוניות בחקר מב־נהו של מחזה, ולאורן נבדוק את קילור־מסר 56".

בבחירת הגבורים לא נקט המחבר את הד־רך הקלה: כל החשובים שבהם — מילידי ה־ארץ, כולם משתייכים לאותו סוג פלאי של בני־אדם — ה„צברים" — שהכל דנים בו, בין לגנאי ובין לשבח, אך שאיש עדיין לא הצליח להחות על תמצית מהותו. סופרינו הצעירים לוקים, רובם ככולם, בחוסר יכו־לת לעצב גבורים חיים שמעשיהם משתנ־רים לדמות אחידה בחוקיותה הפנימית וה־מובלטת ביחודה האישי. הם מסתפקים בה־עלאת גבורים מופשטים, שתחיים וסתמיים, המשמשים, לכל היותר, דמויות „טיפוסיות" לסוג מסוים של אנשים (כגון ל„קבוצניק מן העליה השניה"). כשדמות ספרותית יוצאת מד' אמותיה ומצליחה ליצג קבוצר אנשים הרי אין הדבר נעשה בזכות שפחיר־תה הכוללת אלא בשל יחודה האישי, המת־בטא בעצמיותה האינטגראלית. אין הכלל החוזר והסתמי מאיר את הפרטים המובל־עים בתוכו, אך הפרט החי בעמקותו והמ־יוחד באישיותו מלמד על הכלל שאליו הוא משתייך. מסתבר שיש לקשור את תוסר יכולתם האמנותית של רוב סופרינו לגבש דמויות אישיות ועצמאיות עם העובדה, שהתומר הגלמי עמו הם מנסים להתמודד — הנוער — שהנו פרי ההילולים של ארץ־ישראל המתחדשת — לא זכה עדיין לע־ייבור ספרותי ראשוני. חסרים אנו עדיין את הפרספקטיבה הדרושה כדי לעמוד על תהליך ההתוותו של הנוער הארץ־ישראלי שהמיותר שבו מראה כיום רק סימנים בו־דדים של התגבשות וקביעות. כראיה לסמ־כות הפרשיות בין השטחיות והסתמיות ש־בתאור בגורי ספרותנו הידושה לבין הקר־שי העצום שבפענח חידת־„צברי", משמש הרומן של משה שמיר „הוא הלך בשדות" שתי דמויות מרכזיות בספר — אורי בן הקבוץ ומיקה בת עלית הנוער, וראה — זה פלא: בעוד שדמותו של אורי לא נתעל־תה מעל לסתמיות השטחית הרי מזוקרת מיקה בת־הגלות, על לבטיה וקשייה, כד־מות אנושית חיה אף שופעת. באישיותה של הנערה, שפבה את שבעת מדורי הגלות הנתרבה, מצא המחבר מקום להתגדר בו, אך למרות חסכנותו המופרזת בהלך־מחש־בותיו של הסלמחניק המתבגר, לא הצליח לעמוד על נבכי נשמתו ולכן הציגו כיצור חסר נשמה ורגש. אכן, אי־ההבנה גוררת תפיסה ששטנית המניחה שאין ב„צבר" יר־תר ממה שניתן להראות במבט ראשון, ומ־אחר שהשגינו בבנין הארץ ובהגנתה מעבר־רים אותנו לעתים קרובות על שיקול דעתנו, הרינו נתפסים לפולחן ולהעצרה עצמית (ב־צברית: „יחי אנחנו.") המעלים את הסת־מיות (המעידה כביכול על התערות בחברה ובארץ) ואת הפשטות המדומה המתבטאת בשטחיות — לכעין מידות תרמיות שכדאי לדבק בהן רק מפני שבהתצאה חטופה הן נראות כמאפיינות אותנו. שהרי כך מתאר משה שמיר את עמי גבור מחזהו, ששמש כמפקדה של הפלוגה שהגנה על הבית ב־קילומטר ה־56 שבכביש המוליך לירושל־לים: „...בלתי צעקני, מאד בלתי צעקני. אנשים פשוטים ונוקשים כלשהו. בחור ר־גיל, לעזאזל, יחי הבחור הרגיל" (עמ' 14). אך אל־נא תחשדו בעמי ש„בעיני הפשו־טים" באים להעיד על ולות כל שהיא, אד־רבא, אשרי ארץ מולדתו שזכתה לבן כליל־מעלות וחסר־פגמים כמותו. במפקד הצעיר נתמזגו להפליא איתנות גברית ללא חת והבנה עדינה לסנסיבטואליות נשיית, יחס חברי — עד כדי סיכון עצמי — ואוטורי־טטה של מפקד הנסמכת על נסיון־חיים (והריהו כבן כ"ג בלבד!) ובטחון עצמי חסר הסמגות. אכן, לא גבוא לסתור בדרך סטאטיסטית אשלייתו הזורדה של המחבר, הרואה בעמי חסר הפגמים בחור „רגיל", אך אי־אפשר להמנע מלהקפיד בעצם הרי־אליות של דמות אידיאלית זו. צעיר זה מצא את דרך הישר בלי לחפשה, ואמונתו בצדקת מעשיו אינה מוטמדת לעולם ב־מבחן. זהו גבור שאינו צריך לכבוש ב־יצרו: אדם שנתעלה מעל להסמנות והספק. אך דא עקא שכל דראמה — וספור־מלחמה בלבוש דראמתי בכלל זה — נבנית על „קונפליקטים", על אותה מלחמה פנימית המאפיינת את חיי אנוש ומעשיו מיום אכול אדם וחוה מעץ הדעת טוב ורע, כתחליף לבעייתנות האישית, שאינה מו־רידה מאומה מערכו של גיבור אלא דוקה מאצילה לו גוון אנושי יותר (כלומר: „רגיל"). דחק המחבר למחזהו לא פחות מתריסר טיפוסים שתפקידם לשמש רקע לאשיותו האולימפית של המפקד. במקום לבסי נפש ומאבק פנימי זכינו להנגדה ה־דדית של דמויות „טיפוסיות" שכל אחת מהן באה לשמש פרסוניפיקציה לגישה או לתבונה מסוימת, והמשמשות, במשותף, רקע לזהרן של היחיד. בניגוד לדבורה ה־נאכלת על ידי פאניקה־לידת־הסנגור, ל„צימוק", נהג הטאכסי הבלתי סימפאתי, למתי — הסטודנט הרכרוכי קמעא, ל„דגדה" חלש האומץ ולקוטי ה„יקה" — מזוקר עמי האיתן והבטוח, האהוב והמקובל, הנלחם במות וגם יכול לו, ומשנפתח פתח ל־דמויות־לואי סתמיות, שאינן קימות בזכות עצמן אלא באות לחפות על חוסר הצינן שבגבור המרכזי, הרי אין כבר מונע הבללתם של טיפוסים מופשטים לחלוטין — כיהודי הזקן בעל הפרדס וכיוחנם, כי נקלע ב„טעות" לעמדה המנותקת — שה־ייתם המנותכת חסרת־הריאליות שולבה ב־מחזה המלחמה ביחוד כדי לספק רגעי בידוד והומור קלוש. כללו של דבר: ריבוים המופרז של הטיפוסים לא בלבד שהוא מונע תאורם הממעיק אלא שהוא גם מע־מיד את הצופה על שימושם המבחי־שקיפותו הופכת אותם מבשר ודם ל־צלליות־במה.

גיבורי המחזה היו נתונים במצורר־דמים, המלחמה ונוראותיה שתו עליהם מכל צד. אך הסבל, הכאב וצילו של המות הודאי — כמעט אינם יוצרים לכשעצמם מצב טראגי; הם ניתנים להתפס במסגרות דראמטיות שו־נות אף מנוגדות. סבלותיו של שייליק תור־מות ליסוד הקומי שב„סותר מוזגיה" לשקספיר מפני שהן מוצגות במוצדקות וכמגוחכות כאחד. מסיבה זו לגיטימית ל־חלוטין גישתו של המחבר הנמנע בעקי־ביות מלתת גון של טראגיות לסיטואציה המלחמתית הנואשת. התרחקות מכוחנת זו מן היסוד הטראגי שמרה את המחזה, מל־כתחילה, מפני הפראזיולוגיה הנדושה וה־סנטימנטאליות הבכיינית. היסוד הפסיכו־לוגי־חריאני נמחר לשמש במסגרת דראמ־תית למה שאירע באותו ערב גורלי בבית המנותק, בדומה ליהודי הזקן, בעל הפרדס היוצא ללא היסוסים לקטוף תפוזים בשמח הממוקש מפני שאינו יכול להאמין בסכנה ברומה בכך, מחזיקים הלוחמים הצעירים מעמד מפני שאין הם נותנים לעצמם דין וחשבון על המצב הנואש שבצבתו הם נתונים. אין שעתם פנויה להרהורים פילו־סופיים, הפלולים להעבירם על נבונותם הפשטנית לתוסיף ולהלחם, והרי הם מת־מרים עד קצה האפשרות לאותן התעס־קויות „ציוויליות" שניתנו לבצוע: לסריגה לשמה, לתיקון משאבת־הסרדס, לקריאה ובמובן גם לענינים שבינו לבינה. בלשונה של דבורה: „תמיד יהיו אצלנו ענייניים פר־טיים אפילו בבתים הרחוסים ביותר! יחיי הענייניים הפרטיים!" (עמ' 114). על הש־פעת הנומלין בין ה„ענייניים הפרטיים" ה־נרקמים בבית והמלחמה המשתוללת בחוץ גיסה המחבר לבנות את המתיחות הדראמא־טית המבוקשת. ההמנעות מסצאנות אהבים זולות, תוך הערכה מאופקת בדבר מקומם והשפעתם של ענייני הפרט במצבים מלחמ־תיים, — מהוה רקע מצוין ליצירת אותה מתיחות־אמת המגבירה את ההזדהות בין קהל הצופים עם המתרחש על הבמה. לרוע המזל הוחמצה הזדמנות זו, בשמשה קרבן לחידוש במתי מיותר לחלוטין, בהשראת הסרס המבוסס על האפשרות הסכנית להחליף את התפאורות כמעט ללא הנבלה, גיסה המחבר להתגבר על המכשולים הבמ־תיים המפרליעים, לכאורה, את רציפותם הסיפורית של המאורעות, על ידי שהעמיד את הבית כולו על שתי קומותיו וששת חדריו על הבמה. השחקנים יכולים לעבור מחדר לחדר באופן טבעי ביותר ובלי כל הגבלה ואלומת־האור, שתלום, תמשוך אחריהם את עיני הצופים, כבמתי בוצע זה עוקף את הקשיים התיאטרליים המסורתיים ונותן למחבר יד חפשית ב־הפגשת גבורין. ואכן, אין עיננו צרה ב־מחבר המקל על עצמו — אפילו כשהדבר נעשה על חשבונם של המבאי ובונה התס־אורות — אולם כשהקלה טכנית זו היא עליהן, ושאחת הקשות שבהן היא ההדב־קות האדוקה באפיוודה עובדתית — המד־ריכה את המחבר אך גם מגבילה אותו — והמונעת את גימושה של המציאות האמנו־תית.

לשטחיות הטיפוסים ולמצול המצבים, לפני שיש סיפק להקשיב לשיחה ולרדת לסוף דעת המשתתפים בה הרי היא נקטעת וה־צופה מוקבר לחדר הסמוך כדי להטות אוזן לדיאלוג תל הבא לשמש מעבר מסיג־מתיחות בין הסצאנות המכריעות. רוב הצירים הגדולים נאבקו עם שיטות קודמיהם וגם יכלו להן, ורק לאחר כך עלו על דרכם החדשה והעצמאית. תמונותיו הקיבוציסטיות המהסבניות של פיקאסו יכלו להוצר רק אחרי תקופת הכנה רבת לב־סים בה נקט שיטה הנובעת מן האסכולה הפוסט־אימפרסיוניסטית. לצורות חדשות יש תפקיד מקדם רק כשהן משמשות ב־טוי נאמן להלך רוח חדש, אולם הן פסו־לות כשמטרתן היא לחקל על היוצר בפטרן אותו, כביכול, מחבלי היצירה הראשוניים ב־מבנים לצורות המסורתיות. חילוף התפ־אורות המתמיד במחזהו של מ. שמיר אינו בא לבטא, מבחינת המבנה התיאטראלי, „עצבנות יהודית" או „דינאמיות צברית"; מטרתו השקופה היא לסייע למחבר ב־עקיפת הקשיים הרובצים לפתחו של כל כותב דראמות. הורדת הצורה האמנותית לדרגת אמצעי בלבד הכשילה את המחבר, שלא הכיר בערכה הרב כמדריכה דרך ריסון, הדרך הקשה והארוכה, ולא קפגד־ריה שטרם הגיעה זמנה, מובילה אל המחזה שמבנהו לא רק משמש חלק אינטגראלי ממנו אלא גם משקף את תוכנו.

„שומרי החומות" לבר־יוסף, „בערבות הנגב" למוסיגזון ו„קילומטר 56" לשמיר — שלשת המחזות הבאים לבמא את מלחמת ישראל, מבוססים על מאורעות היסטוריים השמורים עדיין בזכרוננו: מלחמת העיר העתיקה, ניתוקה של נגבה ועמידת בית־הקרן הקיקמת שעל כביש ירושלים. העובדה ששלשת המחברים נזקקו לסיפו־טואציה בדויה אך ממשית, היוונקת מן הריאליות אך אינה מזוהה אתה — מעי־דה שהדראמה הארץ־ישראלית לא נתחסנה עדיין בפני מחלות הילדות שאין לפסות עליהן, ושאחת הקשות שבהן היא ההדב־קות האדוקה באפיוודה עובדתית — המד־ריכה את המחבר אך גם מגבילה אותו — והמונעת את גימושה של המציאות האמנו־תית.

*) משה שמיר: „קילומטר 56". ספרית פועלים, מרחביה, 1949.