

חיים שוהם

אתגר ומציאות בדראמה הישראלית

עיונים במחזות: שמיר, שחם, מגד,
מוסינזון, אלוני והאזרחי

אוניברסיטת בר-אילן - תש"ה

הקיבוץ כגן-עדן אבוד

הדראמות של אהרון מגד

הקיבוץ כאידיאל חברתי ואנושי רצוי, שיש לשאוף להגשמתו, וערכי תנועת-הנוער החלוצית – הם הקובעים את אמות-המידה ומתנים את תפסית האדם והמציאות בדראמות של אהרון מגד. הם יוצרים תבנית-יסוד, שאת סימניה ותוויה ניתן להכיר במכלול יצירתו הדראמאטית. כדראמאטורגים ישראלים אחרים בני תקופתו ודורו, נצמד אף מגד בדבקות למציאות הישראלית ורואה חובה אמנותית וחברתית לעצמו לעצבה על שינוייה וגלגוליה – ואולם אמות-המידה שלו הקובעות את אופיה אינן משתנות. בעזרת אותן אמות-מידה הוא בוחן את גילויי המציאות על שינוייהם. בכך קונה לעצמו מגד – כדראמאטורג – עמדה של משקיף, המתבונן באובייקט שלו מנקודת עמידה יציבה ובטוחה, ולדראמות שלו – רובן ככולן – אופי של ביקורת חברתית ולכותבן – תדמית של "מוכיח בשער". הדברים אמורים, גם כאשר מתרחק מגד מהתייחסות ישירה אל המציאות הישראלית, ויוצר דראמות המבקשות להיות אוניברסאליות באופיין.

אמות-מידה אלו כפי שהן באות לידי ביטוי בדראמות – אשר את שורשיהן ניתן למצוא ב"מראות השתיה" האידיאולוגיים של מגד – מחלקות את המציאות המעוצבת חלוקה קוטבית וברורה מבחינה זמנית, גיאוגראפית ואנושית.

זמנית: הדראמה של מגד מבחינה בשתי תקופות במציאות הישראלית: א. תקופה שבה היו אידיאל הקיבוץ וערכי תנועת הנוער הערכים המרכזיים, שנתקבלו על דעת הכל; ב. ימים שבהם איבדו ערכים אלו מזוהרם מבחינה חברתית והכרת הכלל, ואין להם יותר מהלכים במציאות. התקופה הראשונה זהה עם השנים שלפני קום המדינה ושנות מלחמת השחרור, בעוד התקופה השנייה עומדת כבר כולה בסימנה של מדינת ישראל. מתפיסה זאת נוכל לגזור הנחת-יסוד נוספת, שנמצאנה בדראמות של מגד (בכל אופן, באותן המבקשות לעצב במישרין את המציאות הישראלית) הקובעות, כי במציאות הישראלית קיים תהליך של התרחקות מן הערכים הגדולים, שהיו מנת חלקה בשנותיה הראשונות. תולדתו הישירה של תהליך זה: סיאוב והשחתת פני המציאות, סגידה לערכים מזויפים (כסף, רמת חיים, מעמד חברתי

ודומיהם) והמרת טובת הכלל בטובת-הפרט. האלטרנטיבה היחידה היכולה לעמוד בפני תהליך מסוכן זה, היא, כמובן, השיבה לאידיאלים הטובים והנעלים של הקיבוץ ותנועת הנוער החלוצית.

גיאוגראפית: בדראמות של מגד קיימת הבחנה מפורשת וברורה בין הקיבוץ ואורח-החיים הכפרי לבין העיר ואורחות-חיה. הניגודים בין הללו כה גדולים, עד כי נדמה, כי עניין לנו בשתי "מדינות" יריבות, או לפחות בשני תחומים מוגדרים היטב.

אנושית: קיימת הבחנה ברורה, בין האנשים החיים לאור ערכי תנועת הנוער החלוצית ומגשימים אותם הלכה למעשה, לבין האנשים שרעיונות אלה זרים להם, או שנטשו אותם. קרי: תושבי העיר, חלוקה זאת מתרחבת בדראמות של מגד והופכת לחלוקה גילית: מחד גיסא, הצעירים החיים בקיבוץ, ומאידך גיסא המבוגרים, דור-האבות החי בעיר. בין שתי קבוצות אנושיות אלו ניצבים אותם, שאמנם אינם עירוניים "מושלמים" אך גם אינם אנשי-קיבוץ מובהקים: דמויות בני דור-האבות שיד להם במפעל העשייה החלוצי הגדול כמסייעים מבחוקי.

לאור תפיסה זאת, כמעט מיותר לציין היכן נמצא בדראמות של מגד את החיוב והיכן קונה השלילה אחיזה בלעדית. שלוש מערכות ניגודים אלו מתלכדות לשני קטבים הקובעים – בניגודיותם – את עולמו הדראמאטי של אהרון מגד ומן ההתנגשות שביניהם נזונה הדראמה שלו. הקוטב האחד נבנה משלושת המרכיבים החיוביים: צעירים, ילידי הארץ, החיים בקיבוץ, שראשיתו ותחילת-דרכו בשנים שלפני קום המדינה ובשנותיה הראשונות. הקוטב השני: תושבי העיר, מרביתם מבוגרים, ושעתם הטובה הן השנים שלאחר הקמת המדינה; אליהם מצטרפים, מאוחר יותר, עוזבי הקיבוצים. אל לנו לקבל חלוקה זאת כמוחלטת (כפי שיוסבר להלן). אבל כבר עתה יכולים אנו לקבוע כעובדה, כי במידה ומתגלות באחת מן הדמויות העירוניות הצעירות של מגד תכונות חיוביות התואמות את תמונת ערכיו הוא – תעבור הדמות במהלך הדראמה תהליך של קונברסיה ותגיע למחנה הקיבוצי.

מנין תכונות האופי שמנינו באופן סכמאטי בדראמות של מגד יכול אף לשמש כמגלה את כיוון דרך-העיצוב של דראמות אלה. הן תנקוטנה טון של ביקורת חברתית חריפה, ולכן תתאים להם במהותם הצורה של הקומדיה או הטראגיקומדיה; כמו כן נמצא תמיד במהלך המחזות דמות המקבלת חינוך אידיאולוגי-קיבוצי, ואם אינה עוברת מקוטב אחד למשנהו, הרי לפחות לומדת היא להכיר את הקיבוץ מקרוב, ולהתכחש לאותה פראזיולוגיה מנופחת, שעטפה בהילה את דמות הקיבוץ. במובן מסוים יהיה לנו עניין עם "מחזה חינוכי", שאם אינו מחנך את הקהל, מחנך הוא – לפחות – אחת מדמויותיו.

הקיבוץ על הווי החיים שלו ניצב במרכז המחזה הראשון של א. מגד, שהועלה על הבימה: הקומדיה "אינקובטור על הסלע".¹ מגמתו של המחזה ברורה: לעצב מתוך נאמנות מירבית למציאות את הווי החיים הקיבוצי ולהציגו לפני קהל שאינו מכיר מקרוב.² כלומר, לא רק מחזה-הווי אלא אף מחזה חינוכי: הקיבוץ זר ומוזר למי שאינו חי בו, ו"אף הללו שמגע להם אתה (עם הקבוצה - ח.ש.) מבחוץ אינם תופסים את אופיה האמיתי. ובבואם להסבירה לעצמם או לאחרים, מהותה מסתלפת בידיהם".³ מגד נוטל על עצמו משימה גדולה זאת: להראות לקהל של ראשית שנות ה-50 כיצד חיים חברי הקיבוץ מנקודת מבטם וראייתם הם, ולא כפי שיכולים אנו למוצאם בתיאורים מלאי התלהבות של סופרים בני הדור הקודם, שאין בכוחם לחדור אל ההווי החדש ולקלוט שמץ מן האוירה המיוחדת לו - כל זאת מנקודת מבטו של הדראמטורג כמובן.

הבחירה בצורה של מחזה-הווי, תוך הדגשת הנאמנות המירבית למציאות, מונעת מראש את הפיכת הקיבוץ ועולמו לאובייקט של דראמה. מראש קובע המחזאי את מגמתו, ועל-ידי כך הוא שומר על מושא יצירתו מפני התפתחותו לעומק.⁴ אך מגד אינו שומר בנאמנות על צורת מחזה-הווי, והוא חורג ממנו לעבר המשימה החינוכית, שנוטל עליו המחזה. חריגה זאת מעלה ומדגישה יסוד קונפליקטיבי אחד: המתיחות בין חברי הקיבוץ לבין תושבי העיר, ואם נרצה לדייק: אי-ההבנה השוררת בין בני הדור המבוגר (שהם נציגי העיר) לבין דור הבנים (שהם, כזכור, כולם חלוצים ובונים). הדגשת מתח זה במחזה - שהוא "קומדיה" - מניחה למגד שלא להפוך את הקיבוץ נושא לחיפוף העיצוב הדראמטי.

במרכז קומדיה-של-טעויות זאת, ניצב הסופר ישעיהו פלדמן-אלון ("אדם כבן 45, ראשו קרח עד אמצעו ומוקף עטרת תלתלים שזרקה בהם שיבה") הבא לבקר בקיבוץ, כדי לקלוט את אוירתו, על-מנת לכתוב סיפור עברי חדש "לא על ימים אפורים, כי אם על ימים בהירים". בהירים כאויר העמק וכשמי הגליל, בהירים כחיי החלו-

1 המחזה הוצג בתיאטרון "אהל" ובכורתו התקיימה בינואר 1950.

2 בראיון עם אהרון מגד ומשה הלוי, במאי ההצגה ("דבר", 27.12.49) מדגישים השניים מגמה זאת. כחיזוק לרצונם לשמור בנאמנות על הווי הקיבוץ הצביעו על-כך, כי צייר ההצגה הוא יוחנן סימון, חבר קיבוץ גן שמואל.

3 מ. כ., "אינקובטור על הסלע", "הדור", 13 ינואר 1950.

4 Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, סבור במספר מקומות בספרו (בעיקר בעמ' 83-90) כי הנהייה אחרי מחזה-הווי על הפוטנציאל הגלומות בו, מניחה מראש מציאות-חיים הקיימת מחוץ לדראמה, אותה מחקה המחזה, ובכך הוא מאבד שתיים מתכונות היסוד החשובות של הדראמה: ראשוניות ומוחלטות. הדראמה המתייחסת במישורין למציאות הקיימת מחוצה לה, הופכת בגין כך, למשנית.

צים שלנו". הסיפור, כעדותו של הסופר, צריך "להכיל את תמצית רוחו של דור החלוצים הצעיר". פלדמן-אלון נקלע לקיבוץ שעה שחבריו ממתניים להופעתו של פקיד מחלקת ההתיישבות, הצריך לאשר את תקציב המשק. חברי הקיבוץ טועים בסופר, ועד לפתרון הטעות, מתפתחת שורה של סיטואציות קומיות המזמנות למגד הזדמנות לתאור אוטנטי של הווי הקיבוץ.

גישתם של חברי הקיבוץ לפקיד-המדומה-הסופר היא מתנשאת ומזולזלת; את טענו-תיהם הם מרצים לפניו מתוך בוז של התנשאות, אי-אמון וחשדנות כלפי העירוני, פקיד הסוכנות, אשר אינו מסוגל כלל ועיקר להבין את בעיותיהם. כזה הוא יחסם לכל מי שאינו שייך להם ולחבורתם. הצגתו של הסופר לא כדמות קומית, אלא נלעגת, וההדגשה המלגלגת עד כמה אינו מבין את הדור הצעיר ואינו יכול לתארם על הווי חייהם מבלי להיגרר למלל פאתיטי - מחזירים אותנו לדבריו של שמיר על מגמותיה ומטרותיה של הספרות העברית הצעירה הנכתבת בארץ.⁵

הבימה על תמונת חדר-האוכל הנצחית, שיחות-הרכילות של החברות דווקא על אסיפת-החברים, מכניסות אותנו לתמונת הווי הקיבוץ. תוך כדי מהלך המחזה למדים אנו על הטיפוסים השונים המאכלסים את הקבוצה; לכל מקצוע בקיבוץ הטיפוס המתאים לו (הגזבר, מזכיר החוץ, הלולנית, האחראי לענף הפלחה ודומיהם), שאין ניתן להמירו באחר. אווירת חיי הקיבוץ, למרות הקשיים הנרמזים, היא של קלות וקלילות, כאשר הפשטות והדרך הישירה מאפיינות את גישת חבריו לבעיות הניצבות על דרכם. כמובן, זוכים אנו לשמוע משהו על האהבה (כיצד אפשר בלי זאת) וזוכים למנת ריקוד של פולקלור, זאת בלא לשכוח את סידור העבודה ובעיית המחסור בכוח אדם. כבדרך אגב שומעים אנו אף על האני-מאמין החלוצי: "...אנחנו איננו יכולים להרשות לעצמנו את החשבון הזה עכשיו. הצרכים המשקיים שלנו הם מעל לכל. הגדלת הלול, הרחבת הפלחה, הרחבת גן-הירק, בשבילנו זה אומר - קליטת עליה, הגדלת הקיבוץ, יציאה למרחב. נגדל - יתוקן גם המצב החברתי!". אם נזכור, כי דברים אלה נאמרים כתגובה לדרישה להקצות תקציב מיוחד לבניית חדרי משפחה לחברי הקיבוץ, הרי נבין, כי תפיסה זאת מניחה הקרבת טובת הפרט למען טובת הכלל. זאת התביעה העילאית שמציב הרעיון הקיבוצי למחזיקים בו. ובקיבוץ יש מן הכוח ומן העוצמה לכבוש את הפרט אליו: "הקיבוץ גם חיסנהו, גם הדביר בו תכונות שאפשר הוא מתבייש בהן, אך הן יסודו", כותב מגד במקום אחר,⁶ בהערת בימיו על אחת הדמויות. בתפיסה זאת מתנשא הקיבוץ ממדרגת מקום מושב או

5 ראה ציטוט מדברי שמיר במבוא. ברור, כי שעה שכתב מגד את מחזהו טרם נוסחו דבריו של שמיר בניסוח הנ"ל. אבל תפיסתם הוזה יש בה כדי ללמד על הלך-רוחם של הסופרים-מחזאים, על תפיסת עולמם ויעודם האמנותי.

6 א. מגד, "הרחק בערבה", מרחביה, 1951, עמ' 10.

מסגרת חיים שהקימו אנשים כדי להיות בו, והופך לאורגניזם חי הנושא את עצמו ומאלץ את האנשים להתאים עצמם למסגרותיו ותנאיו. הקיבוץ נתפס כהוויה המתקיימת תמיד, הנושאת עצמה עצמאית; אפשר, אמנם, לעזובה או לנוטשה, ועם כל זאת להיות בטוח, כי היא תשאר יציבה ואיתנה ותמתין לרוצים לשוב אליה. כבר בראשית דרכו של מגד בדראמה יש נסיון ברור למיתזאציה של הקיבוץ. הווייתו ועולמו עולים כנתון מוכר וידוע מראש, כתופעת-יסוד בחיים, המכוננת מציאות, אשר אין צריך לפרשה. תפיסה זאת יכולה להתפרש לאור העובדה, כי הקיבוץ הוא חלק בלתי נפרד ממראות-השתייה של מגד.

גישה זאת תבלוט היטב אם נשים אל לב, כי בדראמות שלו – מוקדמות כמאחרות – העוסקות בקיבוץ, אין מגד טורח לעצב לפנינו דראמה של הקיבוץ, אלא מסתפק בתמונות של הווי שלו. מכאן למד אתה, כי מגד מקבל את הקיבוץ כהוויה החיה את חיה והמוכרת לכל החברה, או קהל הצופים שאליו מיועד המחזה. גישה זאת לנושא אין בה כדי לעצב דראמה של הקיבוץ. מקור המוצג ואמות-המידה להתפתחותו ואמיתותו מצויים מעבר ומחוץ לעולם המחזה הנתון. באיך גיסא, מגלה דבקתו של מגד באורח-החיים הקיבוצי, כי הוא פונה אל קהל צופים מוגדר ביותר (רוב קומפאקטי) היודע ומכיר – בדרך זו או אחרת – את הקיבוץ ומביא עמו אל אולם התיאטרון מטען של ידע (מועט או מרובה, חיובי או שלילי) הקשור בנושא המוצג, והמחזה לגביו נושא סימני-היכר, המאפשרים לו לחזור אל עצמו ואל ידיעותיו, תוך צפייה שהתמונה המוצגת תחפוף את תמונתו שלו. בכך מאבדת למעשה הדראמה (בעיקר "אינקובטור על הסלע") את ראשוניותה ומחלטותה, בלשון מושגיו של פטר סונדי.

אותו קהל, שאינו מכיר את הקיבוץ כלל ועיקר, ואשר למענו נכתב, כנראה, מחזה כ"אינקובטור", אין מגלים לפניו את "ערוות הארץ", ועליו להסתפק בתמונת הקיבוץ המוגשת לו מכלי ראשון ושאינה פרי-עטם של סופרים כפלדמן-אלון ודומיו.⁷ במציאות הקיבוץ נתפסת כהוויה מיוחדת במינה, חדשה, שכמותה לא ידעה ההיסטוריה היהודית, ויש לראותה כפרי הלולים מקורי של ילידי-הארץ, אשר קרקע גידולם (גם הרוחנית) שונה לחלוטין מזו של אבותיהם או אותם שאינם ילידי הארץ. כאן – בקיבוץ – נמצא את ישראל האמיתית, המתחדשת, שאין לה כל זיקה לעבר, ואותה נמצא במחזות "אינקובטור על הסלע" ו"הרחק בערבה". תחושת ההתנשאות, שטופחה בעיקר עם מלחמת השחרור, קובעת אף כאן את תנאי היסוד לעיצוב המציאות; והשאלה עולה כמאלה: מהו דיוקן הצעיר הישראלי, שעיצב את הקיבוץ ומציאותו, או שהקיבוץ עיצב את דיוקנו?

7 על תחושת הדור הצעיר, מיוחדת והיותו בגדר חוג סגור – ראה במבוא.

מן הקומדיה הראשונה של מגד על כל מגמותיה, לא נוכל לקבל תשובה לשאלה זאת. המחזה נוטה לסטיריאוטיפיות; הדמויות הן יותר פונקציה של מקצועותיהם הקיבוציים ולא נגלה בהם מאומה מלבד המוצג ברקע הקדמי ובדיבוריהם. הללו דמויות חד-מימדיות; המניע אותן להיות בקיבוץ, על תנאיו הקשים, שעה שבעיר הכל קל וזוהר – אינו מתברר לנו מן המחזה. אמנם פה ושם נרמזים אנו על קשיים ולבטים, אך רוחה של הקומדיה-של-טעויות משתלטת על המחזה ועל עיצוב הדמויות. ויכולים אנו לקבוע, כי בראשית דרכו הדראמאטית, לא מצא עדיין מגד את הצורך לעצב את דמות האדם הקיבוצי כיחיד, אלא כחלק מתמונת-הווי, משום שגישתו מניחה עדיין את הקיבוץ כנתון מובן מאליו.

למרות האמור, ניתן למצוא ב"אינקובטור" כמה תכונות, שאפשר לראות בהן בחינת צעד ראשון בעיצוב דמות הצעיר, חבר הקיבוץ; פשטותם וישירותם בתפיסתם את עצמם ואת בעיותיהם; אין הם נוטים להפריז בערך מעשיהם, אותם הם מקבלים כמובנים מאליהם. תכונות אלו עשויות, אולי, להסביר את האווירה של קלות-הדעת המאפיינת את קיבוץ תלמים, גיבור "אינקובטור". במיוחד מצטיינים חברי הקיבוץ בפשטות לשונם. זוהי לשון עברית מדוברת, העומדת לרשות המשתמשים בה ומגלה את התבססותה בחיי יומיום. ברור לנו, כי התמונה כללית ביותר ואינה מצטיינת ביחודיות, אך יכולה היא להסתבר אם נשווה לנגדנו את מגמת המחזה: הצגת הקיבוץ על בעיות המציאות שבו לפני קהל שאינו מכירו מכלי ראשון או כזה המכירו, וקוק למספר ציוני-דרך בלבד. את התמונה כולה ישלים הוא עצמו.

העמקה של תמונת האדם בקיבוץ נמצא במחזה "הרחק בערבה". מחזה זה, שאינו קומדיה, מעמיד את דמויותיו בשורה של סיטואציות ומצבי-גבול, שההיענות להן חייבת לחשוף את עולמן על המיוחד שבו. כמו כן ניטל מהדמויות מעטה ההגנה של החברה הקיבוצית. הפעם אין להן עניין עם נציג נלעג של הפן האחר במציאות הישראלית. שניים הם האובייקטים שעמהם מתנגשות הדמויות, בנות הקיבוץ: הגוף הקשה והשרבי של הערבה והדמות המוצקה והחזקה של אדם מבוגר, בן גיל ההורים, שיד לו במפעל החלוצי, הגם שהוא עצמו אינו חבר קיבוץ – מכונאי-הקידוח רסקין. כמו-כן מאוכלסת הדראמה בדמותו של עולה מיוון, שעבר את אימי מחנות-הריכוז הנאציים וצעיר עירוני, למוד סבל ועמל.

ב

"הרחק בערבה"⁸ אינו מתרחש בקיבוץ עצמו, אלא בערבה, אליה יצאו ארבעה חברי-קיבוץ לחפש אחר מים, כדי להכשיר את הקרקע להתיישבות קיבוצית. המקום

8 המחזה "הרחק בערבה" הוצג בתיאטרון "הבימה" בשם "בדרך לאילת".

שבו מתרחשת העלילה, על הקשיים והמבחנים שהוא מעמיד לפני האדם, מכשיר את הקרקע לדראמה. בה חייבות הדמויות להיחשף לאחור שכל מעטי-ההגנה הוסרו מעליהן. עתה נוכל לגלות מה מהותי בדמותם של האנשים ומה ארעי, בחינת הסתגלות לחברה שבה פעלו והיו. וראוי גם ראוי מחזה זה, כי נבחן אותו ביתר פרוטרוט. שכן מרכיבי עולמו הדראמאטי של אהרון מגד מצויים בו.

במחזה זה מבקש מגד לעצב את "טוטאליות החיים" של המציאות ההולכת ומתהווה במדינת ישראל מיד לאחר מלחמת השחרור; לכל פרט מן הפרטים המרכיבים את הדראמה כשלמות נודעת משמעות מייצגת מובהקת. העלילה, כאמור, מתרחשת ב"נקודת קידוח בערבה במרחק כ-50 ק"מ צפונה מאילת, כ-7 ק"מ מכביש. הזמן: ההווה" (עמ' 7). אם ימצאו מים במקום, יעלה לכאן קיבוץ צעיר להתיישבות. במחנה מצויים שבעה קודחים. בראש הקודחים ניצב רסקין - "אדם למעלה מבן 40, זונק, גבוה, בעל פנים תקיפות, כולו אומר שליטון; כל עברו, עבר של גבורה שבעבודה - ניכר מחזותו. כן גם מוצאו הרוסי, הניכר ממבטאו, ממנהגו, מההפכים המזוגים בו של רחבות וצרות, קשיות ורוך, יצרים פרועים והכוח להכניעם, מסירות ללא חשבון ואגוכיות" (עמ' 10); שני חברי קיבוץ: יונה ודן. "יונה, בחור גבוה, רזה, תנועתו איטיות; כל משפט או פרק-עבודה עולים במאמץ פנימי גדול של התגברות ומלחמה עם עצמו. הקיבוץ גם חיסנהו, גם הדביר בו תכונות שאפשר הוא מתבייש בהן, אך הן יסודי. דומה שמחשבותיו משוטטות הרחק מכאן ואף-על-פי-כן אי-אפשר שלא להשתאות או לפחות להסתגל לקרינה של טוהר שהוא משפיע סביבו" (עמ' 10). דן - "בחור נמרץ, שופע כוח וטוב-לב; פשוט ובלתי-אמצעי בדיבורו ובהליכותו; כל אותן תכונות מוסריות שיונה קנה מתוך מאמץ עילאי, בו הן טבועות בדם, כמובן מאליו. אין הוא יודע אפילו על קיומן; מה שיונה משיג בכוח התבונה תופס הוא בחוש" (עמ' 19). שתי חברות קיבוץ: מרים וחנה. מרים "בחורה כבת 30... הבעה של בהילות ופיזור בעיניה, כשל אדם שנתערער שיווי-משקלו. מכונסת בעצמה אך תקיפה ובטוחה במדברה. מתוך שחיה בענין יחיד הממלא אותה - סוגרת על עצמה מפני החוץ" (עמ' 33). חנה - "יפה ויודעת זאת היטב. שערה פרוע דרך של רישול מכוון. מנהגה בחירות, כאן בערבה - יותר משבקבוצתה, כאילו יודעת יפה מחירה של אהבה במדבר" (עמ' 54). גיורא - צעיר עירוני "בעל מזג, מהיר חימה ומהיר להתפייס. גולמי ומצפה לעיבודו שלא נשלם. יש בו יראת-כבוד תמימה בפני הישרות, הנכונות להקרבה, בפני אמת פנימית, וקנאות ילדותית-כמעט ל'צדק'... כבן עשרים, אך ניכרים בו אותות של עוני ועמל" (עמ' 10). ויאקו - "אדם חסון וגבוה כבן 35... פניו מחוטבות, גרומות, אמיצות; קצר ופסקני. יש בו מן הבטחון של בעל-נסיון ומהאוטוריטה האופיינית למנוסים בעבודה. אדם זה הוא פועל מלידה וראה מוות פנים, עומד מעבר להתייסרות בתלאות יום-יום ולהתפעלות. שום דבר אינו עשוי להפתיעו; אף-על-פי-כן אין לומר שאיננו

רגיש" (עמ' 19). לאיפיון זה יש עוד להוסיף, כי ז'אקו הוא עולה חדש יוצא יותן, ניצול מחנה-השמדה, שם איבד את אשתו ובתו.

שבע דמויות, המייצגות חתך הנוף האנושי הישראלי, עוסקות בהכשרת התנאים להקמת קיבוץ חדש בערבה, עובדה שחשיבותה מכרעת בתפיסת המחזה את המציאות הישראלית. באחד מרגעי המשבר הפוקדים את הקודחים, אומר רסקין: "אין לכם לאן לברוח! (צוחק) זה המצחיק שבדבר, שאין לכם לאן לברוח. מדוע? מפני שהערבה והנגב עד אילת - זה יותר מחצי הארץ, אתם תברחו והערבה תרדוף אחריכם! תרגישו חמסין בקיץ - תדעו שזה בא מכאן. תראו עננים באים מדרום - תדעו שזה מכאן. רוח, אבק, חום הכל כאן. אין - אין לאן לברוח" (עמ' 86). הערבה היא בבחינת גורל שאין להתחמק ממנו - היא המציגת ומסמלת את מדינת ישראל. היא, למעשה, מדינת ישראל. כל בריחה או ניסיון להתחמק מן העבודה בערבה או מיישובה - הוא בגדר עריקה. "זהו מפעל-כיבושי", אומר יונה. "קידוח הבאר הזאת איננו נופל בערכו ממצע מלחמתי" (עמ' 74). בעקבות תפיסה זאת, מטיח יונה כלפי רסקין, המניח לז'אקו לעזוב את הקידוח: "מדוע אתה נותן לו ללכת? במלחמה היו יורים בעריקים" (עמ' 75). זיהוי כיבוש-הערבה עם פעולת מלחמה על המסקנות הקיצוניות הנובעות מכך - לזאת מגיע יונה משום שהנחות היסוד הנזכרות מתקבלות אצלו כמוכנות מאליהן. "צריך להיות ותיק בארץ כדי להבין שעבודה כזאת לא עוזבים לפני סיומה? האם זה לא פשוט, פשוט מאוד, כמו שפשוט הוא שאתה מחלק את המים שיש לך עם מי שאתה נודד אתו במדבר?" (עמ' 74). מעניין, כי מקור דמיונו של יונה לקוח במישרין מעולמה של המלחמה ותנועת הנוער החלוצית והפלמח (הנדידה במדבר), דהיינו: ממראות-השתייה של הדור.

את שורשי גישתו ותפיסתו של יונה יקשה עלינו למצוא בדראמה גופא. ברם, בפתחה למחזה כותב א. מגד: "עד-מה אשנא את ארצי החררה כגללים. הפולטת אדי משטמה וגופרית, ואני לה רתוק בכל גיד ואני לה עבד נרצע" (עמ' 6). את היחס האמביוואלנטי לערבה, יש להבין לאורם של "מראות השתייה" האופייניים לספרות ולדראמה הישראלית. זו ארצנו - וכל התעלמות ממנה (או נכון יותר, ממחציתה המדברית) כמוה כהתכחשות למציאות חיינו, אשר עליה נלחמנו ושפכנו את דמנו. דבקותה של מרים בערבה מדגישה קשר-דמים זה. רסקין, הריאליסט שבין הקודחים, מחזק גישה זו מנקודת-מבט של המשימה שיש לבצע: "אני לא אשם שמשו רבנו הביא אותנו למדבר הזה, מובן? את העבודה הזאת צריך לעשות. בשביל זה אנחנו פה" (עמ' 22). כמוכן, התכחשות לכל ההיסטוריה היהודית. הקשר הישיר לארץ, למולדת, במובן המצומצם של המלה, ההתמסרות למשימה שקיבלנו

9 פתיחה זאת אינה חלק אינטגרלי של המחזה, אלא בבחינת וידוי-לירי של המחזאי, הבא כמבוא למחזה. מעניין לציין, כי קטע הפתיחה מודפס בניקוד, משל היה שיר.

על עצמנו לבצעה = הם הקובעים. לא המניעים למשימה, אלא הצלחתה - הם הקובעים.

המלמד קבוצה הטרוגנית זאת - המים, שפירושם כאן - יישוב הערבה וכיבושה; והמים שימצאו = והם חייבים להימצא! - ייהפכו כאן למים חיים, פשוטו כמשמעו. זאת בחזית הקדמית של התהליך הדראמטי; אך למעשה מתלכדות הדמויות סביב הרעיון הקיבוצי; ורק רעיון זה בכוחו ללכד את הוותיק בארץ, את הצעיר העירוני המאוכזב, את העולה החדש וכמובן את חברי ההכשרה הצעירים. וחברי ההכשרה הללו, הם אובייקט ההזדהות של שתי הדמויות העוברות תמורה במחזה זה - גיורא העירוני וז'אקו העולה החדש. הרעיון הקיבוצי כובש את לבם, ועתידים הם להישאר בקיבוץ אשר יבנה במקום הקידוח. ואל תבנית חינוכית זאת שבדראמות של מגד עוד נשוב להלן.

כבר מתחילת המחזה (בהערות הבימוי המתארות את הדמויות) קיימת נטייה ברורה לעצב את דמות בן הארץ, איש ההכשרה והפלמ"ח, שלחם במלחמת השחרור - במישרין או בעקיפין - ואף עתה, לאחר המלחמה, הוא ממשיך לדגול בערכים שבהם החזיק לפני המלחמה - ובאורח חייו היום הוא מבקש לממש את הרעיונות שלמענם לחם. באמצעות איפיון פרספקטיבי מתגדלת דמותם של צעירים אלו: "רק יונה ודן - הם לא בורחים, הם חלוצים מהקיבוץ" (עמ' 11) - אומר ז'אקו. למרות מנות הלעג שחולק רסקין לצעירים על דברנותם והתלבטותם בבעיות אידיאולוגיות, העובדות הן הקובעות: הם נשארים במקום. כוח הרצון הוא אחת מתכונות היסוד המאפיינות אותם ומקנה להם את הכושר להתגבר על קשיים; ברור כי איפיון זה הוא יסוד לדמותו של יונה, למשל. יונה, שהוא הדברן שבין הדמויות, מעלה שוב ושוב את בעיית היכולת והכושר להתגבר על הקשיים באמצעות הרצון. "אין דבר, מתרגלים, לכל מתרגלים, העיקר הוא הרצון" (עמ' 12). לשיא אמונתו בפוח' הרצון הוא מגיע בדבריו: "נתעקש חבר, נחזיק מעמד - יהיו פה מים!" (עמ' 15) - כלומר: בכוחו של הרצון נתגבר גם על מכשולים שמעמיד הטבע בדרך הגשמתו של הרעיון הקיבוצי. הערבה תיכבש בכוח רצונם של החלוצים! - האין זאת סיסמה המוכרת לנו יפה מתנועות הנוער החלוציות ומנאומיהם רוויי-הפאתוס של מנהיגיהן? אמונתו של יונה עומדת לו אף ברגעי משבר, והרעיון הקיבוצי, ש"חיסנהו, גם הדביר בו תכונות", הוא המנצח. ואז, רק אז, מצליחים הקודחים לחדור מבעד לשכבת הסלע ולגלות סימנים המבשרים מים.

דבקו של דן ברעיון הקיבוצי אינה באה לידי ביטוי במלים, אלא במעשים - כמו נסיונו העיקש לגדל כמה שתילי עגבניות באדמת מלחה; ולמרות כשלונו, אין הוא מוותר ומתחיל בנסיונו מבראשית. שבווי רעיונם דבקים חברי הקיבוץ בערבה כדי לכבוש שטחי ארץ וקרקע למען המדינה שעליה לחמו. האמונה, כי רק ההיאחזות בקרקע - ולא הכיבוש הצבאי - היא שתעניק לנו את הארץ, היא מנת חלקו של

מגד במחזה זה; לפיכך אינו נופל מבצע התיישבותי בחשיבותו מכל מבצע צבאי. ומכאן ועד להאלהת הקיבוץ וחבריו הדרך קצרה. יתרונם של הללו על פני אחרים, משום שהם ממשיכים במאבקם גם לאחר שוך הקרבות, שעה שהאחרים נחים על זרי הדפנה של הנצחון הצבאי-מדיני, וכאן - כפי שעוד שנראה להלן - אחד מסימניו הראשונים של תהליך הניווט העובר על המציאות הישראלית כפי שתופסה מגד המחזאי.

חברי ההכשרה מעוצבים במחזה כרומאנטיקונים, בעלי-חזון, מגמת פניהם לעתיד, הם חולמים על הפרחת המדבר ויישובו, דברים שאינם מתקבלים על דעת הריאליסטים. מאבקם למען יישוב הערבה יכול להיתפס רק במושגים ובאמונות שאיפיונו את דור החלוצים הראשון. עובדות אלו משתקפות ביחסם לערבה. "תהיה עוד שנה-שנתיים בארץ, ז'אקו", אומר יונה, "תבין אחרת את הדברים. לי לא הם אתה חושב? חם מאוד! אבל את המקום הזה אפשר להפוך למשק יפה, עם עצים, עם צל, עם בתים, עם גינות יפות, עם פרחים... אתה חושב שתמיד היה פה מדבר כזה? פה בערבה היו פעם אלפי אנשים, חברי, יכול להיות שבמקום הזה עצמו עמדה פעם עיר" (עמ' 14-15). תחנות דרך בהיסטוריה היהודית - דמות כאברהם אבינו - נתפסות, בעקבות הנופים, כקונקרטיביות וכעובדה. אבל את מאבקם של בני ההכשרה אל לנו לתפוס במושגים בחינת המטרה מקדשת את האמצעים. הם מבקשים לשמור על הערכים ההומאניים, שאת התגלמותם השלמה הם מוצאים ברעיון הקיבוצי ובקיבוץ. מאבקם של הצעירים ברסקין, שלנגד עיניו ניצבת המטרה ואולי האדם רק בורג קטן בגלגליה, מדגיש קו זה. אמונתו של רסקין, כי בלעדיו לא יצליחו לבצע את הקידוח מתנפצת, שעה שהצעירים מלמדים אותו, כי לא המכונה (קרי: האמצעים) היא העיקר, אלא האדם המפעילה למען הגשמת האידיאלים בהם הוא מחזיק.

הקוטב השני של המציאות, המנוגד למציאות הקיבוץ ורעיונותיו - העיר, שנציגה הבולטת במחזה הוא גיורא. בחור זה בא לעבוד בערבה בעקבות המשכורת הגבוהה, המאפשרת רכישת אותם סמלי מותרות ומעמד מזויפים של העיר. העיר ותושביה נתפסים אצל מגד כהתגלמות הסאוב ותהליכי השחתה וניווט - האנשים הפשוטים כאנשי השררה: "פה (בישראל - ח.ש.) הכל זה ככה: יש לך חבר בממשלה - אתה מקבל חנות ביפו או ברמלה ובית יפה ואומרים לך שלום ומורידים את הכובע... אין לך חבר בממשלה, אומרים - לך תעבוד בדרך לאילת, אין עבודה אחרת; זה בשביל המולדת!" (עמ' 13). דבריו של ז'אקו מזהים במישרין את תהליך הסתאבות האידיאלים עם אורח החיים העירוני. בה בהסתאבות זו יש לחפש את הסיבה - והאשמה - לירידת ערכם של הרעיונות הגדולים, שעל ברכיהם חונך וגדל דור ילידי הארץ. כאן מקום לידתו של תהליך ההסתאבות שתחילתו במציאות הישראלית במעבר מימי מלחמת השחרור לימים של המדינה.

רק האידיאלים של תנועת הנוער והאידיאל החלוצי הם הערובה להיווצרותה של מציאות חדשה במדינת ישראל. הערבה ויישובה הם היכולים להוות גורם המלכד את כולם למאמץ זה. מה גם, שהערבה היא קרקע בתולה, והאדם בה הוא בגדר ראשון וחלוץ. אדם שאינו פוסע בעקבות דור הראשונים, שצלו רובץ על הצעירים, ואשר בו ובדמותו הם נאבקים.¹⁰ כך הופך הרעיון הקיבוצי בדראמות של אהרון מגז' לנקודת-מוצא לבחינת המציאות הישראלית, אשר מגיעה לשיאה במחזה "חדוה ואני".¹¹ שהוא עיבודו של הרומאן הנושא שם זה.

ג

בעצם קיומו ומהותו מתייבב הקיבוץ מול המציאות האחרת. קרי: העירונית. בישראל, ערכיו של הקיבוץ ושל המחזיקים בהם הופכים אותו לקוטב אחד במציאות הישר-אלית, נעלה על הקוטב השני, ולכן הוא נתפס גם כקנה-מידה בלעדי. בחינת ערך מוחלט, שאין להרהר אחריו. סימן השאלה מוצב תמיד לצד הקוטב האחר של המציאות הישראלית, ש"ערכיו" מוטלים בספק, שעליהם יש לתהות ולהציגם במע-רומיהם. זאת עושות שתי הקומדיות "חדוה ואני" ו"איי לייק מייק".

במחזה "חדוה ואני" יוצא זוג של קיבוצניקים - שלומיק וחדוה - לגלות את ערוות-העיר והם מגיעים להכרה, כי אורח-החיים היחיד המתאים להם הוא הקיבוץ, באשר הוא בלבד מסוגל להציע לאדם ערכי אמת לעומת הערכים המדומים והמוזויפים, שהם נחלת העיר ואשר יסודם בגישה המטריאליסטית-בורגנית. הקיבוץ על תפקידו בחברה הישראלית (ואף מעבר לה), המשמעות שהוא ממלא במציאות הישראלית הם הם האידיאליזם בהתגשמותו.

לקראת סיום המחזה - לפני התפכחותו המוחלטת של שלומיק ושיבתו לקיבוץ עם חדוה - מטיח הוא בה: "...הרי את עצמך אמרת - הכל עכשיו ישתנה - עכשיו יהיה לנו כל מה שחלמנו עליו - מקרר חשמלי, כרים, מכונת כביסה, כלי חרסינה, נהיה מאושרים... עכשיו לא אצטרך לעבוד קשה, אעשה רווחים טובים, נלך ל'ניצן' בכל ערב, נבקר בנשפים, נקנה חליפות יפות, נעבור לשכונן, נהיה מאושרים" (ההדגשות במקור). בדברים אלה מסכם שלומיק את חוויותיו העירוניות. מיותר לציין, כי בתיאור זה מתגלה החלום הבורגני הטיפוסי על ערכיו המטריאליים, אשר אליבא דמגד, מאפיין את החיים העירוניים. הערכים המטריאליים-בורגניים והרדיפה אחריהם - זהו סיכום תמונת המציאות העירונית. הנוף האנושי-העירוני מורכב מסוחרים רודפי ממון והצלחה, פקידים מושחתים, שבינם לבין המציאות

¹⁰ ועל כך יכולה להעיד דמותו של רסקין ומאבקם של הצעירים בו, ראה להלן.
¹¹ א. מגד, "חדוה ואני", המחזה לא פורסם בדפוס.

שאותם הם צריכים לשרת אין ולא כלום; וביניהם, כמובן, עובדי קיבוץ שנתפסו לתמונת זוהר מזויפת זאת. כאשר מעלה מגד על הבימה את אביה של חדוה, ובהערת הבימוי מצוין, כי הוא קורא עתון "הבוקר", הוא מבקש לממש בתמונה בימתית את תפיסתו (וזאת בתנאי שנזכור מה סימל עיתון "הבוקר" בעיני אנשי תנועת הקיבוץ צים, תנועות הנוער ומפלגות הפועלים למיניהן: עיתון זה היה סמל למעמד הבורגנות המנצל, שהיה מוקצה, כמעט, מחמת מיאוס, בעיני האחרים). הרדיפה אחר הממון בעיר היא, בו בזמן, נסיון להשיג מעמד חברתי:

חדוה: יכולנו להשיג דירה דומה לזו באלפיים, אבל ברחוב קאלישר, ואני רציתי דווקא בצפון...
נינה: צדקת חדוה, צדקת. כדאי לשלם עוד אלף לירה ובלבד לגור בסביבה הגונה.

הערכים החברתיים ומעמדו של האדם בחברתו בעיר, אינם נקבעים לאור ערכו המהותי, אלא לפי חשבון הבנק שלו ובעקבותיו - מקום מגוריו. וכך יוצרת המציאות העירונית מעמדות. המבקש לשנות את מעמדו חייב להיכנע לתנאים שמכתיבה התברה ולהיגרף אחר סמליה ו"ערכיה". מישקה, חברו של שלומיק - אף הוא חבר קיבוץ לשעבר - מנסה להחזיר תבונה בראשו:

מפני שפה (בעיר - ה.ש.) כולם דוחפים במרפקים ואם אתה לא תדחוף במרפקים - אז רומסים אותך... אבל מה? אבל הוא (שלומיק - ה.ש.) אידיאליסט! יפה מאוד! אז מה מזה שכל העולם מסתדר, דואג לעצמו, מרוויה, צובר עושר - אז מי שנשאר צדיק תמים הוא לא אידיאליסט - כי אם טיפש!

יש לקבל את המציאות כמות-שהיא ולהיכנע לה. כל אותם ערכים מהפכניים, עליהם גדל הצעיר הישראלי, שהמציאות של טרום-המדינה טיפחה אותם והצביעה עליהם כעל הרוח החדשה, - פשטו את הרגל. שוטה מי שאינו מתאים עצמו למציאות חדשה זאת וממשיך להחזיק באידיאלים של ימי נעוריו. החלוציות חדלה לשמש בעיר ערך נעלה, והיא יותר בגדר סחורה, "ממון" טוב להשגת הערכים העירוניים-בורגניים דווקא.

"לשם כך עשית עשר שנים בנגב?" צועק קרקובר, אביה של חדוה, על שלומיק שנשכר לעבודה בעגלונות. "לשם כך היית במלחמה? לשם כך באת העירה עכשיו?... יודע אתה ידידי, מה היום שויו של אדם שהיה עשר שנים בקיבוץ? מהו דבר זה בשביל המדינה? סתם ככה מתגלגלים אנשים שיש להם נסיון כזה, ידיעות כאלה, רוחב שכזה? לא ידידי, אתה ושכמותך, הם הם תקותה של המדינה.

כל "עברו" החלוצי של שלומיק, לגבי קרקובר, אינו אלא קרש קפיצה נאות לקריירה.

להשגת מטרות מטריאליות. כאשר מסדר חנינא, פקיד בכיר מידידי קרקובר, לש-
לומיק עבודה שאינה לרוחו של אבי חדוה הוא צועק: "את שש הלירות האחרונות
שלי הליתי לו כשהיה מנפץ חציץ בכבישים", וברור, כי בעבר החלוצי הוא רואה
מכשיר יעיל ובטוח להבטחת תנאי חייו וחיי הקשורים בו, הגם שהם רחוקים עתה
מעבר זה. תפיסה זאת של העבר החלוצי היא אף תפיסתו של שר בממשלה,
שבמשרדו עובד שלומיק. "כדאי לעזוב את הקיבוץ רבותי!" קורא בלעג פקיד העובד
עם שלומיק במשרד הממשלתי לאחר העלאתו בדרגה: "העלאה במשכורת! כל שנה
בקיבוץ - שתי שנות ותק בפקידות".

הביקורת הלעגנית על גישתה של החברה העירונית לעברה הקרוב של המדינה -
ברורה ביותר. אך תפיסתו של מגד רחבה יותר: מאחוריה מסתתרת גם הנחת-יסוד.
שאותה הוא מקבל כאמת שאין עוררין עליה: איש הקיבוץ, שגדל על ערכיו ומחזיק
בהם, עדיף הוא מבחינה מוסרית ואישית מזולתו. הקיבוץ הוא קנה-מידה.
הרהוריו של שלומיק מסגירים את תפיסתו המתנשאת של מגד: "אני מבין אנשים
שלא הצליחו בשום דבר בקיבוץ, שהיו פלחים גרוועים או... פקקים הנזרקים מעבודה
לעבודה - הולכים העירה ונעשים פקידים בממשלה... אבל אני? אני הייתי חקלאי
טוב". אלה הם האנשים שטובת הכלל עומדת לנגד עיניהם ולמענה הם מוכנים
להקריב את הכל. שלומיק משתכנע שעליו לבקש משרת פקידות בממשלה, רק
כאשר סבור הוא, כי גם שם "אפשר לתקן איזה תיקונים במדינה".

אל ערכי הקיבוץ, כפי שכבר רמזנו, מתייחס מגד כאל קונסטנטה, שאינה ניתנת
לשינוי. ה"קיבוצניקיות" היא תכונה היצוקה באדם: "תראה הידים האלה נועדו
להחזיק בעט של לבלרים?" שואל שלומיק עצמו ברגע של מצוקה, "פשוט לא
תצלחנה לכך... תן להן מחרשה, הן יודעות להחזיק בה... תן להן מושכות... תן להן
חרמש... הן קוצרות מצויין, הייתי הקוצר המהיר ביותר בכל הגוש, אמרו... תן להן
רובה בשעת הצורך, גם בזה הן אמונות... אבל עט? עט של פקידים?" ובהמשך:
"את יודעת?" אומר שלומיק לחדוה, "לפעמים הידים שלי משתגעו... משתגעו
להחזיק בטוריה או במושכות, או בכל דבר של ממש, לעזאזל". דברים אלה מכריזים
על חינוכותם ותקפותם של ערכי-החינוך של התנועה החלוצית, וממילא חיוב ושיר
הלל ל"מראות השתיה" האידיאולוגיים שלה. הללו מעצבים טיפוס חדש של אדם,
שנוצר במציאות הישראלית, אשר כמותו לא ידעה ההיסטוריה היהודית מזה מאות
שנים. שיבתם של שלומיק וחדוה לקיבוץ לאחר מסע הלבטים העירוני שלהם -
הוא פועל יוצא של תפיסה זאת, והיא המספקת במחזה את המוטיבאציה לשיבה,
היכולה רק להצליח במחזותיו של מגד, שכן יש בה משום שיבה אל המקורות, אל
קרקע הגידול והצמיחה, אל כל מה שחונכו עליו. ההתרחשויות שבמחזה מסתברות
לנו מתוך הנחה זאת, שכן עניין לנו עם עלילה פיקארסקית באופיה, הבאה לגלות

את פני המציאות ובו-בזמן לבחון את נתוני עולמה ותרבותה של הדמות הראשית,
ולראות כיצד יעמדו במבחן של מציאות שונה מציאותה החברתית הסגורה -
הקיבוץ.¹²

תמונת המציאות העירונית הישראלית מחריפה והולכת במחזה "איי לייק מייק".
שם אמנם לא נמצא קיבוצניק היוצא לבחון את העיר, אך גם מחזה זה מסתיים
בהכרת ערך החלוציות כערך הבלעדי והעיקרי במציאות הישראלית. אף כאן, מוצב
ערך זה מול הזיוף שבמציאות הישראלית החדשה על תהליכי האמריקאניזציה
העוברים עליה. דווקא התייר האמריקאי העשיר - מייק - הוא אשר צריך להראות
לישראלי-העירוני מה אמיתי ומה מזויף בחייו; כי הקיבוץ וערכי החלוציות עדיפים
על כל הלומות-זוהר ועושר על "החלום האמריקאי", שהוא הנחת-יסוד במציאות
העירונית הישראלית.

אמונתו של א. מגד בערכי התנועה החלוצית והקיבוץ - יציבה ובלתי-מעורערת,
והיא המוליכה אותו לשוות לחזונו - שבהם עסקנו עד כה - אופי חינוכי: הדמויות
המרכזיות, שבתחילה זר להם הקיבוץ ועולמו או שהם מבקשים לנטשו, משתכנעות
בצדקת רעיון זה ובחינויותו ומגיעות לידי הכרה, כי רק בו ניתן למצוא ולגלות
את ישראל האמיתית. הסופר פלדמן-אלון, ב"אינקובטור על הסלע", שר בלשונו
הפאתיטית שיר הלל לקיבוץ; ז'אקו וג'ורא, ב"הרחק בערבה", מחליטים להישאר
בקיבוץ. חדוה חוזרת לקיבוץ לאחר האכזבה מן החלומות הוורודים על החיים בעיר.
מייק, התייר האמריקאי, מחליט להשתקע באילת ולהקים שם חוות בוקרים - אורח
חיים זה נראה לו נעלה יותר על אורח החיים האמריקאי ורדיפת הממון שבו.
הקיבוץ כובש לו לבבות ומחזיר אל חיקו בנים אובדים במחזות מגד. זהו בית גדול
ורחב, הבטוח בערכיו וממתין לכנוס תחת כנפיו הכל.

חרף בטחונה הרב של הדראמה של א. מגד ברעיון הקיבוצי, אין היא מניחה לדמויות
תיה הקיבוציות להתלבט, כשם שלא תעמיד את הקיבוץ במבחן דראמטי. הדראמות
של מגד אינן מפתחות משבר דראמטי רצוף קונפליקטים העלולים לסכן את הרעיון
הקיבוצי. ובהיעדר קונפליקט המזעזע את אושיות הקיים, נמצא הקיבוץ חסר תמונה
מלאה ומקיפה. דמויותיו של מגד מדברות מנקודת מוצא איתנה ובטוחה, ללא
פקפוקים, המונעת מהם מראש כל אפשרות להטיל ספק בטיב האידיאלים שלהם.

¹² ראה גם: עזרא זוסמן, "חדוה ואני" ב"הבימה", "דבר", 6 אוקטובר 1954, הכותב:
"העלילה - אין לה קו עולה בולט בעל מתח המוצא את פורקנו - זו עלילה פסיכולוגית
של הכרה עצמית. הכוונה כאן לרומאן אפי עם גיבור עממי אך חסרה כאן מסכת-חיים
כבדי-תנועה, מסורתיים". מסכים אני עם ראשית דבריו של זוסמן, אך אם עמדנו אל
נכון על תפיסתו של מגד, הרי את "מסכת-החיים כבדי התנועה" הוא מוצא בקיבוץ,
והראיה: הקיבוץ נותר איתן ויציב וממתין לשיבת הדוה ושלומיק.

העולים במחזות באורח מעורפל למדי. בכל מחזותיו לא מצאנו דמות או סיטואציה היוצאת חוץ כנגד הקיבוץ, והביקורת המוטחת כנגדו בטלה בששים מה גם, שמרבית הדמויות אשר אינן שייכות לקיבוץ, עתידות לעבור "תהליך חינוכי" (עליו הצבענו לעיל), להכרת ערכו וקבלת עולו עליהם.

ביקורתו הנוקבעת ביותר של מגד המוטחת כנגד החברה הישראלית, באמצעות עולם ערכיו של הקיבוץ, מוטלת על כתפי המחזה "חדוה ואני". לכאורה, עניין לנו בסיטואציה של משבר: שני חברי קיבוץ ותיקים עוזבים את המשק, אך נקודת-המוצא של העיבוד הדראמטי של הסיפור מבטיחה נקודת-מבט יציבה ואיתנה. בפרולוג של המחזה מוצאים אנו את שלומיק בקיבוץ שעה שהוא מספר על הרפתקאות שעברו עליו כאשר נתפתח לחדוה ועזב את המשק. נקיטת טכניקה זאת של "פלוש-בק", מקהה את המשבר עד כי לא ניתן לדבר במחזה זה על משבר כלל ועיקר. נקודת-המוצא היא "הפי אנד" לגבי הרעיון הקיבוצי – והעומד למבחן אינו הקיבוץ אלא המציאות העירונית. עולם הקיבוץ מוגן לכל אורך הדרך של הגילוי והחיפוש הדראמטי. זאת ועוד: מניעה של חדוה להתלסות לעזוב את הקיבוץ לא זכו להארה מתאימה. הם עולים באורח שטחי באמצעות מקובלה רדודה, חולשה של רגע, קפריזה. סיום המחזה מגלה, כי לא היה כאן משבר מהותי. מה גם, ששטחיותם של מניעי העזיבה מאפשרת את השיבה ללא כל בעיות. ביסוד דמותה של חדוה טמונים גרעינים לביקורת על הקיבוץ – אך מגד אינו מניח להם לנבוט ולצמות. שהרי ניתן לזהות בדמותה של חדוה קווי-אופי של דמות זעיר בורגנית קטנה אשר לא ברור מה לה ולקיבוץ.

כבר אמרנו, גוף ראשון מדבר בעדו, שמור לכל במחזה כברומאן, אם כי זה מובלט רק בפתיחתו ובסיומו. טכניקה זאת כמו באה להזכיר לנו, כי זהו עולמו של שלומיק פורת, וכך הוא תופס את המציאות. "הגיבור" אינו מהיר בתפיסת הדברים, בהכרת עצמו והוא מקנה לנו רק מעט מועיר מידיעת הארץ הפנימית. בחור פרימיטיבי במשהו, מספר את עלילתו לפי תפיסתו ולשונו – ומכאן חותם של אי-בגרות, של ילדותיות הניכרת בסיפורו. ודאי פשטות זאת, העוברת לעתים לפשטנות, יש בה תמיד נימה של תום, שאבדה לארץ זאת והחזרת אבידה זאת היא ודאי התרומה הכרוכה של הרומאן והמחזה.¹³ בידיה של דמות זאת מפקיד מגד את ביקורתו נגד המציאות הישראלית, כשם שמבקש הוא לראות בו טיפוס מייצג של האופי הקיבוצי. בדמותו של שלומיק הוטבעו מיסודות מוטיב ה-Fool, המוכר לנו מן הדראמה, המאפשר את ביקורת המציאות; אך בו בזמן חייב שלומיק לייצג גם מציאות אחרת, בעלת ערך חיובי, שהוא עומד לה לרוץ, ומעמיד בסימן שאלה את תקיפות

13 עזרא זוסמן, כנ"ל, שם.

הכרעותיו הרחנות-החברתיות של מחזה זה ושל ביקורתו בכללותה.¹⁴ ואפשר כי שלומיק באמת "שוטה" הוא, כדברי מישקה, הבוחן את המציאות בערכים שאבד עליהם הכלח: "...הוא מפגר לפחות עשר שנים אחר הזמן, הוא חי עוד בתקופת הקרן-הקיימת, ואנחנו חיים במדינה... מפני שיש לו מושגים ישנים: מושגים שאנחנו כבר שכחנו עליהם, שהם אבסורד היום, שהם היו טובים פעם, אבל היום הם כבר לא טובים, מפני שהיום זה כבר לא מה שהיה" (עמ' 44). ברור, כי מגד אינו מקבל תפיסה זאת. מחזותיו כולם הם ניסיון להכחישה, להוכיח ש"אנחנו לא שכחנו עליהם, שהם אינם אבסורד היום" וכד'. אך אי-תחושת השינויים שחלו במציאות, או הניסיון לבחון את המציאות החדשה במושגים שהיו תקפים פעם – עומדת לו בדרכו בעיצוב המציאות.

המתיחות הקיימת בין המציאות הישנה לבין המציאות החדשה היא המפרנסת את יצירתו בתחום הדראמה, ובה בשעה מאבקו על המציאות החדשה בשם ערכי המציאות הישנה כמוהו כמאבק על עולמו החווייתי, שאת שינוי דיוקנו או היעלמותו מן העולם אין הוא יכול לקבל. התמוטטות עולם זה פירושה – שמיטת הקרקע מתחת לרגליו וריקוד רפאים נהיליסטי.¹⁵ התחושה, כי הנה מציאות העבר הקרוב חלפה מן העולם ובמקומה נתכוננה מציאות חדשה, שבינה לבין המציאות הישנה אין כמעט ולא כלום (להוציא מוצא), היא המחריפה את קולות הביקורת של מגד נגד המציאות החדשה ואינה מניחה לו לגעת בערכים המקודשים עליו.

לקראת סיום "חדוה ואני" מספר שלומיק: "את זוכרת את גדי, חדוה? זה שהיה חבלן בגדוד הראשון של הפלמ"ח? פגשתי אותו לפני כמה ימים יושב ליד שלחן של בית-קפה וראשו כפוף על כוסית של קוניאק... בוא שב, הוא אומר לי – תשתה פעם לחיי אלה שלא מסתדרים בחיים לעולם, שאין להם חברים... אין לך חברים גדי? – אני שואל אותו. יש לי – הוא אומר – אבל הם כולם שם, למעלה... אני לא אוהב את המצליחים הקטנים של היום – הוא אומר". קשה להתעלם מרג-שנות זאת המקוננת על הימים היפים – ימי נעוריו – שעברו וחלפו מן העולם, ועתה – משנתבגרנו – צריכים אנו להסתגל למציאות חדשה, או במלים אחרות: לחדול מהיות נער ולהתבגר. מוטיב זה של שינוי פני המציאות אינו עולה במישרין בדראמות של מגד. הדראמות מנסחות, אמנם, שינוי שחל במציאות, אך השינוי הוא בתחום החברתי-הכלכלי, בתחום האידיאלים ולא בתחום חייו של הפרט כמ-שקפים את המציאות המקפת. שינוי זה נתפס כאן בעזרת מושגים השייכים לעולם

14 יש לציין, כי דמות ה-Fool טובה להצלפה, ואינה חייבת תמיד לבאר את נקדת המוצא המוחלטת של ביקורתה.

15 תהליך העתיד להתרחש ברומאן של מגד "החי על המת". בדראמה עדיין הוא נאבק על ערכים.

"מראות השתיה" של מגד. עיצוב השינוי במושגים רחבים וכלליים¹⁶ מבטיח את המוצא הרעיוני-חזונית בפני מבחן אמיתי של ביקורת, וכך יישמר בהם משהו מרעננות הנעורים שלהם.

יכולים אנו לסכם דיונונו עד לנקודה זאת ולקבוע: במחזותיו של מגד מתגלה המציאות הישראלית כעוברת תהליכים של שינויים, שאינם חיוביים דווקא, אשר סיבותיהם ברורות למדי: האידיאליזם, שהועמדו ביסוד תפיסת עולמו של מגד, לא נתקבלו כאמות-מידה בלעדיות בעיצוב המציאות החדשה של מדינת ישראל. כשם שהקייבוצ עומד כקוטב מוחלט אחד במציאות ביצירת מגד, הרי התהליך הנוכח הוא עובדה מוחלטת שנייה, התואמת את הקוטב השני ביצירה זאת – העיר, שני קטבים אלה מתנגשים – לא רק ביצירה, אלא אף בתפיסת עולמו של היוצר. מנקודת-מבטו המוחלטת של מגד, יכולה המציאות העירונית להיתפס רק בשלילתה, משום שכל ניצני חיוב שבה, כמוהם כחתיירה תחת נקודת-המוצא שלו. מכאן אף החיוב המוחלט של קוטב הקייבוצ בעולמו.

במחזה "חנה סנש" מגיעה לשיאה תפיסת הקייבוצ כגורם וכוח מחנך. מגמתו של המחזה ברורה: העלאת דמות גיבור ישראלי, מתוך הישענות על עובדות היסטוריות, שאפשר לנו לכנותו בשם "מחזה דוקומנטרי". עם כל זאת, הנחות-היסוד המפרנסות את הקומדיות והדראמות האחרות של מגד חודרות גם למחזה זה, הניזון אף הוא מאותן תבניות יסוד. דמותה של חנה סנש מתנשאת במחזה למימדים הירואיים משום מעשיה ופעולותיה ועל שום היותה חברת קייבוצ ונתונה בשבי רעיונו.

את המניעים לעלייתה של חנה סנש לישראל מסבירה במחזה אמה, לחוקר ההונגרי בפשטות רבה: "היא האמינה שלנוער היהודי יש רק עתיד בארצו שלו". החוקר כמובן, מתקשה להבין כיצד זה בתו של סופר הונגרי דגול נוטשת את ארצה ומולדתה ויוצאת לפלשתינה ל"כפר דייגים, הנקרא שדות-ים". החלטתה של חנה סנש, – המתקבלת באורח טבעי ומובן מאליה על-ידי המחזאי וקהלו – יש בה משום הפתעה לדמויות שאינן מבני-ברית במחזה. צעירה זאת גדלה במשפחה אריסטוקרטית – ולא רק במושגים של הרחוב היהודי – זכתה לחינוך הומאני מעולה, הצטיינה בלימודיה ונשקף לה עתיד מזהיר של סופרת ומשוררת. היא מוותרת על כל אלה ועולה לפלשתינה ומצטרפת לקייבוצ. תהליך זה מודגש לאורך כל המחזה, ובמצעותו מסביר מגד את כוחה ויחודה של הדמות. אמנם תהליך זה מאפיין דרכם של

החלוצים בכלל, אך הדגשתו בדמותה של חנה סנש היא תוצאה ישירה של העובדה, כי היא הצטרפה לקייבוצ שכבר נאחו בקרקע, ואשר חשיבות רבה נודעת לו בעיצוב אופיה ודרכה בעתיד. אף עצם בחירתה בקייבוצ, כאורח-חיים יחיד ההולם את המציאות החדשה בישראל – יותר משהיא מלמדת על דמותה, מרמזת לעבר חשיבותו וערכו של הקייבוצ ורעיונותיו, ויש בו כדי להסביר – בצד גורמים כאומץ-לב והשלמה עם מעשים שהיא מכריעה לטובתם – את כוחה של חנה סנש ואת קרינתה על סביבתה. תפיסתה זאת חוזרת במחזה פעם אחר פעם. מה גם שהקייבוצ ממלא את עולם חלומותיה ותקוותיה לעתיד כגילום הבלעדי של כל המציאות הישראלית. בבית הסוהר מספרת חנה סנש לאמה: "אילו היו משחררים היום את כלנו – הייתי לוקחת מכאן עשרים בחורות לקייבוצ שלי... אפילו הקומוניסטיות הן כבר ציוניות כיום". גם הקומוניסטיות שוכנעו בצדקתו וגדולתו של הרעיון הקייבוצי לעומת הרעיון הקומוניסטי. ואין זאת הפעם הראשונה במחזות מגד, בה נגלה כי קנה-המידה הבלעדי, כמעט, לתפיסת דמות והערכתה – מידת הסתגלותה לקייבוצ. כשהליך מתפתח נמצאנו כבר במחזה "הרחק בערבה"; בהערת-בימוי לדמותו של גיורא, מציין מגד: "גולמי ומצפה לעיבודו שלא נשלם" (ההדגשה שלי). אם נזכור, כי גיורא מופיע בפתחת המחזה כעירוני מושלם, ועתיד לעבור – לקראת סוף המחזה – אותו תהליך חינוכי, עליו כבר עמדנו, ולהישאר בקייבוצ, הרי נגלה אף כאן את התפיסה כי בחיים העירוניים אין האדם יכול להגיע לשלמות.

למרות ההדגשה המופרזת של יסוד הקייבוצ בעולמה של חנה סנש, מעלה המחזה דמות המשלבת שילוב מלא ומעניין רוחניות רבה, אומץ-לב ויכולת עמידה עילאית במבחנים פיזיים – אידיאל נכסף, שרבות מדמויות מגד חותרות אליו ואינן מגיעות למימוש מלא. שכן תמיד הן נאלצות לוותר על משהו מתכונותיהן על-מנת להגיע לאיזו דרגה של שלמות.¹⁷ זאת ועוד: חנה סנש היא הדמות היחידה בעולמו הדראי-מאטי של מגד בעלת עבר מלא ומוצק. המחזה מעלה תמונה ברורה ומלאה של עברה ואווירת קרקע-גידולה. בכך היא הופכת ל"דמות עגולה", המשלבת את שספגה בבית-הוריה עם האידיאל החדש של הקייבוצ. שילוב זה, הוא המעניק לדמותה, בעיצובו של מגד, את עוצמתה הדראמאטית.

ד

במחזות "בראשית" ו"העונה הבורעת" יש לראות מעין מפנה בדראמאטורגיה של אהרון מגד. כאשר בוהנים מחזות אלה מבחינת היצמדותם למציאות קונקרטי

¹⁷ יונה ב"הרחק בערבה", למשל, צריך להדביר בקרבנו – בעורת הקייבוצ – "תכונות שאפשר הוא מתיישב בהן, אך הן יסודו" (עמ' 10).

¹⁶ גיאורג לוקאץ' בספרו, "הרומאן ההיסטורי" (עברית: אריה סולה, מרחביה 1955) בוחן את "ייחודו של עיצוב האדם בדראמה" וסבור, כי השאיפה להכללה הקיימת בדראמה, אינה יכולה לנתק עצמה מן "הנפש הקונקרטי" והיא צריכה להיות אף אינדיבידואלית ולבטא פרט קונקרטי, דהיינו: הפרט משקף את הכלל. כנ"ל, עמ' 105-112 בעיקר. מגד מוותר על הפרט ומעלה את הרחב.

מוגדרת, דומה כי הם חורגים מן המסגרת הכללית שנתנסחה עד כה בסך-הכל של מחזותיו. עד כה הצבענו על תמונת-היסוד בדראמות של מגד, שניזונה בצורה מובהקת, מאותן "מראות שתייה", שהנחנו בראשית עבודתנו כקובעות באורה מכריע את עולמו הרוחני של יוצר. היצמדות זאת למראות-השתייה, כמו לא הניחה למגד להרחיב את היקף יריעת העולם שעוצב בדראמות שלו. בעיה זאת מודעת למגד כבעייתה הכללית של המחזאות הישראלית: "אצלנו", אמר מגד בשיחה עם מראיין, "בעצם, לא נכתבו מחזות שבעיותיהם הן בעיות אנושיות כלליות. הדרא-מאטורגיה שלנו התרכזה בראשית צעדיה בבעיות חברתיות. ומכיוון שבעיות אלו מטבען הן בנות-חלוף לא נשאר ערך רב למחזות".¹⁸ במחזות "בראשית" ו"העונה הבוערת" עשה מגד ניסיון ראשון וגלוי להשתחרר מצמידותו ההדוקה והגלויה למציאות ישראלית קונקרטי ולכתוב דראמה החוצה את גבולות הרגיונאלי.

מגמה זאת בולטת במיוחד במחזה "בראשית", שבו נאחו מגד בסיפור גן עדן המקראי, ומבקש לעצב בו, בתפיסה חדשה וחופשית, מחזוריות חיים "אנושית כללית". את "העונה הבוערת" נושא על כתפיו ספר איוב. הגם שהמחזה מתמודד עם בעיה ישראלית קונקרטי, שהעסיקה בשעתו את העתונות והציבוריות הישראלית - בעיית השילומים מגרמניה ויחסינו עם הגרמנים - מבקש מגד להעניק לבעיה תנופה שתישא אותה אל מעבר לגבולות הרגיונאלי. על מגמה זאת מעידה עצם הפנייה למקור המקראי, כדי לדלות מתוכו חומר דראמאטי. "מיתוס האמונה היהודית" מעמיד לרשות המחזאי סיטואציה סמלית, שבה האדם מוצא את עצמו; יסוד אוניברסאלי, המאפשר לו לעצב דראמה שאינה מאבדת מחיוניותה האסתטית לצד התמודדות עם בעיות מציאותו וזמנו, שאינה מתרדדת בגלל נטיות ריאליסטיות צמודות למקום וזמן קונקרטיים.¹⁹

לכאורה יכולים אנו לנסות ולהסביר שינוי זה, שחל במחזותיו של מגד, בהתבגרותו של יוצר ובמרווח הזמן ההולך ונוצר בינו לבין חזויות ראשוניות שהסעירו בעבר את עולמו הרוחני (מה עוד, שתהליך זה נמצא גם בפרוזה של אהרון מגד). ברם, גם את שורשי השינוי הזה יש לראות כנעוצים בקרקע תמונת-היסוד ו"מראות השתייה" של מגד. הנחות-היסוד בעולמו של מגד - במיוחד האידיאליזציה של

הקיבוץ - הגיעו להתנגשות ברורה עם המציאות הישראלית המתפתחת. עובדה היא: עולמו של שלומיק והאידיאלים של הקיבוץ אין הם שולטים עוד במציאות הישראלית שלטון בלעדי חמש-עשרה שנה לאחר קום המדינה.²⁰ האידיאל הרצוי מתייצב לפתע בערטילאיותו מול המציאות. שוב אין הערכים, שהטיפה להם תנועת הנוער החלוצית, עומדים במבחן המציאות של מדינת ישראל. לפתע מסתבר, עד כמה רופפים הם, בלתי-יציבים, ואינם משפיעים על תהליכי ההתפתחות החברתית. תהליך התמעטות הערכים והשינויים החלים בהם, מן-בחינה מהותית שלהם, במיוחד בעולמו של מחזאי כמגד, שהכריז על בלעדיותם ואשר ראה בהם דרך-חיים יחידה אפשרית במציאות הישראלית החדשה.

מגד בחר בדרך שונה. אין הוא מעמיד את ערכיו ואת האידיאלים שלו במבחן דראמאטי, אלא מתרגם, במחזה "בראשית" את מושגי היסוד שלו ממושגים ישרא-ליים טהורים - התקפים אך ורק לעולמם - למושגים כלל-אנושיים נרחבים. המחזה מורה על חוקיות של תהליך אנושי יסודי, שניתן לכנותו בשם "תהליך גן-עדן": האדם מצוי - בשלב זה או אחר - בגן עדן. ברגע מסויים, בשל דחפים לא-ברורים, מבקש הוא להשתחרר ממנו ולמצוא לו עולם אחר, מפתה יותר בסיכויו ובסכנותיו, אולם לאחר מכן באות שנות עמל ויזע וגעגועים, גלויים או מודחקים, לאותו גן-עדן עצמו. באמצעות חוקיות כללית זאת מצביע מגד, בהכללה שאינה מחייבת, על תהליכי השינויים שעברו על המציאות הישראלית. חוקיות אנושית כללית זאת כמו מצביעה, כי שורשי תהליך-ה"פיחות" שחל בערכים, אינו טמון בערכים עצמם, כי אם באדם. זהו ניסיון נוסף של מגד להתמודד, אם כי לא במישורין, עם תמונת הבראשית של עולמו ולשומרה.

ברור, דיון במחזה "בראשית" כשלעצמו, לא היה מגלה את ההקשרים בין התימא-טיקה המעוצבת בו לבין מכלול יצירתו הדראמאטית של מגד. דיון ממין זה היה עומד רק על תפיסתו המודרנית של מגד את סיפור גן-העדן המקראי ועל מידת האקסטראליזציה שבתפיסתו. מאחר ודיונונו סב על מכלול יצירתו הדראמאטית של מגד, ועל היענותה לאתגר שמציבה בפניה המציאות, אי-אפשר לנו שלא לראות את החוקיות הפנימית של דראמות אלו בהתפתחותן. ההקשרים בין מחזותיו המוקד-דמים של מגד ל"בראשית" גלויים ביותר, הגם שמבחינה עלילתית הועברנו לעולם רחוק, אל-זמני ואל-מקומי. דומני, כי אין כהשוואה בין מחזה מוקדם של מגד - "חדוה ואני" - המעוגן כולו במציאות הישראלית - לבין המחזה "בראשית" היכול להעיד על הנחתנו.

²⁰ על תופעה זאת, בהקשר אחר, עמד גם גרשון שקד במסתו "בנתיבי המחזה העברי המקורי".

18 א. מגד בשיחה עם שמעון גן, "מאזניים", ספטמבר 1957, ההדגשות שלי.

19 בנושא זה ראה: ב. קורצויל, "איוב - ואפשרויות הטרגדיה התנכית", בספרו "במאבק על ערכי היהדות". Georg Steiner, *The Death of Tragedy*, London, 1961. דיוניו על הפנייה אל מיתוסי האמונה הגדולים כדי לבקש שם חומר-גלם לדראמה, מעמ' 324 ואילך. כמו-כן ראה: Georg Lukacs, *Zur Soziologie des modernen Dramas*. כמו כן עבודה שלי לתואר שני, שלא פורסמה: "יסודות דראמאטיים ותיאטראליים בדראמה, 'אכזר מכל המלך' לנסים אלוני", אוניברסיטת בר-אילן, 1967.

מבנה המחזות ועלילתם מלמדים על הקרבה שביניהם. הדמיון המבני והעלילתי מעיד על נקודת-מוצא תפיסתית משותפת להם, שעה שההבדלים שביניהם הם תוצאת נסיונו של מגד להרחיב את יריעת "בראשית".

בשני המחזות ענין לנו בפעולה, שעיקרה נטישת מקום מבטחים והתאקלמות, או לפחות נסיון התאקלמות, במקום חדש, בגללו נעזב אותו מקום מבטחים. אדם חוזה עוזבים (נכון יותר: מגורשים) את גן-עדן ועוברים לחיות על הארץ; חדוה ושלומיק עוזבים את הקיבוץ ועוברים אל העיר. סופם של המחזות: שיבה לאותו מקום מבטחים. בשעת הסתלקותו של אדם מן העולם, בא "בעל הגן" לקחתו עמו חזרה לגן-עדן כמעשה "חסד אחרון". לאחר חודשים של נסיונות הסתגלות לחיי עיר, שעולים בתוהו, שבים שלומיק וחדוה ל"גן עדן" שלהם, וזאת משום ששלומיק מעולם לא יכול היה לשכחו. גם שיבה זאת היא בגדר "חסד אחרון" לשניהם. הסתגלותו של שלומיק לחיי העיר היתה נתפסת - לאור תמונת עולמו של מגד - כתהליך של הידרדרות והסתאבות. תהליך זה ממומש במחזה בדמותו של עוזב קיבוץ אחר - מישקה.

גן-עדן והקיבוץ, מקום מבטחים בשני המחזות, מעניקים לאדם את זכרונות האושר והשלווה שלו. עצם קיומו הוא בגדר ערובה להמשך המאבק, אם תרצה לומר: את החיים. בין שני קטבים אלה מתנהלים המחזות על לבטחון של הדמויות לקניית אחיזה במציאות החדשה שאליה נקלעו. קנה-המידה, שלאורו נמדדים מעשיהם ועולמם החדש הוא אותו מקום המבטחים שעזבו. והסיבות לעזיבה? בשני המקרים אשמות בכך הנשים: חוזה וחדוה. הבה נבחן את דברי הנשים בסצינות הפתיחה של המחזות, המעצבות את הסיבות לעזיבה:

חוזה ("בראשית")

אדם: שתיקה.
חוזה: (זורקת את קליפת הבגנה מבעד לחלון) הו, לכל הרוחות... אינני יכול לה כבר לסבול את זה.
אדם: (ברוגז) אני רוצה להיות בסדר!
זה הכל. אינני רוצה להסתבך.

חוזה: (מחקה אותו) להיות בסדר. בס' דר! נשב ונאכל בננות לעולם ועד ונשתוק... כן אתה רוצה להיות בס' דר, לא להסתבך. להיות הילד הטוב של הזקן, תמיד לציית לכל מה ש-

חדוה ("חדוה ואני")

חדוה: אני גמרתי! הערב אני אורזת את החפצים ומחר אנחנו נוסעים מכאן. יותר לא יראו אותי... כל הענין נמאס לי ונגמר. יש גבול לכל דבר.
(שלומיק משתקע בכורסא וקורא עתון. חדוה מסתכלת בו רגע. מתנ" פלת על המיטה כובשת ראשה בכר ומתייפחת...)

אתה קורא לך את העתון. אפילו אם אקבל שבץ-הלב, שום דבר לא יענין אותך. כבר יותר משנה אני אומרת לך, שהחיים האלה נמאסו עלי. שלומיק: וכל זה בגלל זוג גרבים!

יאמר, לא לסטות ימין ושמאל, ללכת אחריו בעיניים עצומות...

חדוה: (בדרך נצחון) ידעתי שזהו מה שתאמר! על כל דבר אתה אומר כך...

שלומיק: (בבוז לסדר לחדוה זוג גרבים) פשוט לא נעים לי... שטות שכזאת. הביני, יש דברים קטנים שפשוט לא כדאי בגללם.

בשני המחזות נמצא אותו מצב ואותה תכונה²¹ המביאים להפעלת הפעולה הדרג-מאטית. לשתי הנשים לא נוח במקום מושבן - אם כי מסיבות שונות. בשתיהן מצוי דחף ראשוני, בלתי-מובן, למשהו אחר, למציאות אחרת, האסורה עליהן במקום בו הן חיות, או שנסיבות המקום אינן מעריכות את האובייקטים של מאוויי-הלב. כך למשל מדברת חוזה על תפוח עץ-הדעת: "נורא מושך, נורא! כשאני עוברת על-ידו אני רועדת ממש. בקושי אני עוצרת בעצמי מלהרים את ידי... (בברק תאוה) ולק-טוף". אותו "ברק תאוה" מאפיין אף את משיכתה של חדוה לדברים, שהקיבוץ אינו יכול לאפשרם לה. משיכתה של חדוה אל העיר היא תוצאה של אי-יכולתה להסתגל לחיי הקיבוץ; ודוקא משום שבקיבוץ נתפסת העיר במלוא שלילתה, היא נמשכת אליה ואינה טורחת כהוא-זה להסתגל. בשני המקרים אין המחזה מפתח נהיית-לב זאת, להוציא את הישענותו על יצרים ותשוקות. חוזה מחפשת אחר ההרפתקאני המעניין, הרחוק, חיי השגרה בגן-עדן הם עליה לטורח. והתוצאה: בשני המחזות, הסיבה הישירה לעזיבה - סכסוך עם הסמכות בשל חפץ (תפוח, זוג גרביים) שהלב כה מתאוה אליו והסמכות אינה יכולה לספקו - תהינה סיבותיה אשר תהינה.

הגברים - אדם ושלומיק - לעומת זאת, נוח להם במציאות שבה הם חיים. הם מקבלים עליהם את עולה ואינם חפצים להגיע לכלל סכסוך עם הסמכות הקובעת את דרכי ונוהלי מציאות-חיהם, היא זה בעל הגן או מזכירות הקיבוץ ואסיפת החברים. הם שלמים עם מציאותם ויודעים את תפקידם בתוכה ומגיעים בה לשיא יכולת תיפקודם. השלמה זאת מקנה להם אופי של אנשים פשוטים ומאסיביים השלמים עם עולמם. אי-הנחת והוסרה-המנוחה, נחלת נשיהן, זרות להם. אין הם מכירים כל אובייקט של געגועים היכול לטורדם, שהוא מחוץ לעולמם ומציאותם. מסלול חייהם נקבע מראש, ואותו הם מבקשים לממש. ודי להם בכך.

מעניין להשוות את סצינות-הפתיחה בשני המחזות כדי לעמוד על הדמיון הרב

²¹ ראה: Otto Mann, Poetik der Tragödie, Bern, 1958. המחבר רואה את יחסי הגומלין בין המצב (Lage) לבין התכונה (Anlage) כמפעילה את הדראמה. הדרך, שבה פוגש הגיבור באמצעות תכונותיו את המצב בו הוא נתון, או להיפך, היא המניעה את הפעולה הדראמאטית. בהרחבה נדונה בעיה זאת בספרו של מאן בפרק על האכספויצייה. כנ"ל עמ' 103 ואילך.

שביניהן בדרך הפעלת הפעולה הדראמאטית. המחזות פותחים בססוך שבין הבעל לאשתו, שהגורם הישיר לו – האשה ואי-המנוחה המאפיינת אותה. חוה מטיחה דברים באדם הראשון על צייתנותו הרבה לבעל הגן ומרמזת על שיממונה הרב בגן העדן, וכמובן מספרת על תשוקתה לתפוחי עץ-הדעת, המחרידה את אדם. הוא אינו יכול למלא אחר תביעותיה ודרישותיה של חוה וחש עצמו אומלל. הופעת בעל הגן אינה מצליחה ליישר ביניהם את ההדורים, הוא לוקח את אדם לחזות כיצד "בפעם הראשונה בדבריהימים" תמליט הלבאיא שלושה גוריי-אריות. עם הסתלקותם מופיע הגחש וחוה חוטאת עמו. אדם שב ומביא עמו שי לחוה – גור אריה קטן – ומקוה כי היא תתפייס ותתרצה. בשובו הוא מוצא על השולחן תפוח – ומבין את שאירע. הגירוש, מכאן ואילך, הוא שאלה של זמן בלבד. בעתיד הצפוי להם, מתאחדים שוב אדם וחוה, הגם שכל ישותו של אדם מתקוממת כנגד מה שעוללו לו.

התפתחות דומה נמצא ב"חדוה ואני". אף כאן, חדוה על הקפריזות שלה היא הגורם הישיר לססוך המתפתח בינה לבין שלומיק. חדוה מחליטה לעזוב את הקיבוץ משום שלא ניתן לה זוג גרביים – שהם, כמובן, הקש ששבר את גבה של חדוה במאבקה עם הקיבוץ. אף לה – כלחוה – חסר דבר מה, לא נוח לה במציאות הקיבוץ ופולה געגועים לעיר וכל שקשור בה. לשלומיק, כמובן, נוח בקיבוץ הוא שלם עמו ועם רעיונותיו, ואינו מוכן – בתחילה – להיעתר לחדוה. הוא יוצא ליישר את ההדורים ולהביא לחדוה את זוג הגרביים המיוחל. במעשה זה הוא נאלץ להצטדק לפני מזכיר הקיבוץ על מעשיו לא נוח לו בכך, ממש כאדם הראשון המתלונן לפני בעל הגן על חוה הטורדת מנוחתו. כאשר שב שלומיק לחדר ובידו זוג הגרביים הוא מוצא את חדוה אורזת את חפציהם. היא החליטה לעזוב. ברגע האחרון הודיעו לה, כי ביטלו את ה"שבת" שהבטיחו לה, ושלומיק נגרר אחריה, שלא ברצונו.

הדמיון בין המחזות מתחזק גם בעזרת הסכימה הזמנית שלו: בשניהם נמצא הבחנה ברורה בין התקופה שלפני העזיבה (גן-עדן או קיבוץ) לבין התקופה שלאחריה. בשניהם, התקופה שלפני המשבר והעזיבה היא תקופת הזוהר והאושר, בעוד התקופה שבאה לאחר מכן מלאה רוגז ומרורים המתעצמים דווקא תוך השוואה עם הנחת והשלווה עליהם נאלצו הדמויות (בעיקר הגברים) לוותר בעל כורחם. ההוה של הדמויות והעתיד הצפוי להן נמדדים לאור מציאות העבר שלהם. נמצאנו למדים, כי אמת-המידה הזמנית בתפיסת המציאות הישראלית בדראמות של מגד, היא הקובע גם את תפיסת-הזמן במחזה "גן העדן" שלו, כשם שהיא קובעת את תמונת המציאות האנושית בכללותה.

הסכימה הזמנית והיחס לזמן כקובעים את תפיסת-המציאות המעוצבת בדראמה אינם משתנים אף במחזהו האחרון של א. מגד, "העונה הבעורת". שוב עניין לנו בשתי תקופות: מוקדמת ומאוחרת שביניהן מפריד משבר. אף כאן נמדדת מציאות ההווה – התקופה המאוחרת – לאורה של התקופה הקודמת שלפני המשבר.

כאמור, ספר איוב הוא הנושא על כתפיו דראמה זאת, או נכון יותר: המחזה פותח במקום בו מסתיים הסיפור המקראי. למחזה השלכות אקטואליות ברורות הנוגעות לגורל היהודי, עשרים שנה לאחר השואה שירדה על יהדות אירופה במלחמת העולם השנייה, ועניינו: שאלת יחסיו עם גרמניה, שאלת זכותנו לתבוע משפט צדק לאחר קבלת השילומים, בעיית שובם של יהודים לגרמניה, כמיעוט זה המסרב ללמוד לקח מעברו.²²

המחזה פותח באיוב לאחר ש"ה' ברך את אחרית איוב מראשיתו". תודעת האסון מודחקת על-ידי איוב, אשתו והאנשים הסובבים אותם. הכל מעריכים אותו על הנמרצות והיעילות שבהן הוא מנהל את עסקיו ועל יכולתו המדהימה להתאושש מאסונו. לפתע – כבדראמה אנאליטית – צף ועולה העבר. הדד – האשם הישיר באסונו של איוב – מואשם על כך. ויש לציין, כי בזמן שעבר מאז אסונו של איוב, אף הדד ביסס את מעמדו הכלכלי, והוא ממנהליה הראשיים של חברה גדולה לשיווק יין, המשווקת את תוצרת כרמיו-יקביו של איוב. מתגלה, כי חברה זאת נהגה להעלים חלק מתוצרתה המשווקת מעיני המכס, ומן הרווח נהנה גם איוב. חוקרי משרד החקירות באים לברר אצל איוב, היש רגלים לאשמה שהועלתה כנגד הדד, כי הוא האשם הישיר באסונו. איוב מסרב לפתוח פצע ישן זה, ועד מהרה עולה החשש כי מקור סירובו של איוב טמון בעובדה, שהוא נהנה הנאה חומרית מעסקיו הבלתי-חוקיים של הדד. משנרמז איוב על חשד זה, הוא תובע לחדש את החקירה באסונו לפני שנים. אזי נרמזו הוא, כי עם חידוש החקירה יתגלה, כי נתן יד לעסקיו האפלים של הדד. בינתיים מתגלה הפרשה לעין כל, והמחזה מסתיים כאשר פועליו של איוב, הזר בארץ, מתחילים שוב להרים ראש כנגדו וכנגד בני ביתו. טענתו של איוב, כי לא ידע מי עומד בראש החברה שבאמצעותה שיווק את תוצרתו, מתקבלת כהצטדקות הבטלה בששים. הכל מניחים כי העדיף להעלים עין מעובדה זאת כדי לעשות רווחים וממון – פעולות שבהן הצטיין בעבר כבהווה.

האקטואליה שבמחזה זה ברורה. שוב נמצאים אנו בתוככי החוקיות של המחזאות הישראלית על דבקותה במציאות. אך הפעם ניסה מגד לעצב אקטואליה זאת אגב נסיון להשיג טווח-מרחק אסתטי. זאת ביקש להשיג בעזרת הסיפור המקראי, אגב עריכת השוואה מפורשת בין "מיתוס" איוב לבין ההתגלמות ההיסטורית של גורל העם. התוצאה: אליגוריה ולא דראמה הנושאת עצמה. פעם נוספת נתגלה לנו, כי הנחות היסוד בעולמו של מגד ממשיכות להכתיב לו את תפיסת עולמו גם כאשר הוא בא להתמודד עם בעיה מקפת יותר של מציאותנו – הגורל היהודי וחוקיותו.

22 ראה גם: ח. גמזו, "העונה הבעורת" לאהרון מגד ב'הבימה'", "הארץ", 27 ינואר 1967; אליקים ירון, "העונה הבעורת", "מבט חדש", 25 ינואר 1967.

וכלום ניתן לתפוס חוקיות זאת בעזרת מושגי-יסוד ותמונת-עולם המעוגנת בעולמה של תנועת הנוער הישראלית?

ה

הנחות-היסוד לתפיסת המציאות בדראמות של מגד לצד הביטחון, כי הדור הצעיר, יליד הארץ, אשר לחם במלחמת השחרור, הוא שצריך ויכול לעצב את המציאות החדשה המתהווה, חייבת היתה להוביל – מבחינת הטמון בפועל בחומר הגלם – לעיצוב התנגשות בין דורות. עד כמה שלא יראה הדבר מפתיע, לא נמצא בדראמות של מגד, להוציא אחת, עיצוב ישיר של מוטיב זה. הצבענו על כך, כי נציגי דור-האבות הם גם מייצגי המציאות העירונית וערכיהם נשללים מראש. לכולם נטיה לפראזיולוגיה שאינה מביאה בעקבותיה פעולה ממשית. עיצובם הטיפולוגי מגלה את נלעגותם המעמידתם בראש מחנה המנוגד למחנה הבנים, המחזיקים באידיאל הקיבוצי. לעתים יוצרות הדראמות של מגד את הרושם, כי הצעירים, יותר משהם נאבקים עם בעיותיה הממשיות של המציאות הישראלית, מאבקים מכון כנגד דור-האבות, שתפקידו, לדעתם, לערום קשיים תקציביים בדרכם של הצעירים, או ליצור פיתויים בדמות חיי-העיר, שיסיטו את הצעיר מדרך-הישיר של האידיאל הקיבוצי.

פעם אחת ויחידה במחזות מגד – ב"הרחק בערבה" – ניצבים שני הדורות זה מול זה ומגיעים להתנגשות המעוצבת מתוך גישה רצינית (כלומר: לא קומית או פארסית) ורצון להעלות את ההבדלים המהותיים שביניהם. הדברים אמורים בהתנגשות שבין רסקין, הקודח המזדקן, לבין חברי הקיבוץ העובדים עמו. המגמה השלטת בעיצוב התנגשות זאת מכוונת לעבר גיפוץ דמותם של אלילים.²⁸ מתמיחה העובדה, שמגד, המחזיק בעקרונות הרעיון הקיבוצי, אינו מעלה במחזותיו נציג של דור-האבות, אחד ממניחי היסוד לרעיון הקיבוצי ומייסדיו, אלא בוחר לו דמות ביניים, הניצבת בין העיר לבין הקיבוץ – רסקין. מי הוא זה ואיזה הוא רסקין?

אדם למעלה מבן 40, שזוף, גבוה, בעל פנים תקיפות, כולו אומר שלטון; כל עברו, עבר של גבורה שבעבודה – ניכר מחזותו. כן גם מוצאו הרוסי, הניכר ממבטאו, ממנהגו, מההפכים המזוגים בו של רחבות וצרות, קשיות ורוך, יצרים פרוצים והכח להכניעם, מסירות ללא חשבון ואנוכיות (עמ' 10).

אין הוא חבר קיבוץ ואף אינו נמנה עם העירוניים הנלעגים. כמי שעסק כל ימיו

23 מגמה דומה נמצא ברומאן מאוחר של א. מגד: "החי על המת". קיימת, לדעתי, קרבה רבה בין דמותו של רסקין במחזה לבין דמותו של דוידוב ברומאן. את היסודות לדמותו של דוידוב ולאופן עיצובו ברומאן כונן מגד, שלא במישור, כבר במחזה "הרחק בערבה".

בקידוח בארות מים, עשה "את כל תולדות ההתישבות בארץ הזאת" (עמ' 43) וכך הוא מתאר את עבודתו:

הייתי עובד גם בלילה. בנגב המערבי היינו עובדים לאור פנס מן הבוקר עד הצות... יכולנו לעבוד 14 שעות בלי להוציא הגה מהפה, אתם יודעים מה זה? ... חושבים שקידוח זו עבודה פשוטה. זה לא חריש שאתה תוקע את המחרשה והרגבים נהפכים לך משני הצדדים כמו חמאה. צריך להחזיק מעמד בלי בית, בלי חברה, בלי משפחה... אין הרבה אנשים שרוצים לעבוד בקידוח. מת מכונאי-קידוח אחד – פחות מכונאי-קידוח בעולם (עמ' 46-47).

רסקין יודע כי הוא שייך לטיפוס-האדם ההולך ונעלם מן המציאות הישראלית. אנשים המוכנים לוותר על הכל – בית, חברה ומשפחה – כדי לבצע את עבודתם ומשימתם בלא להתחשב בתנאים. המטרה היא המכתיבה להם את תנאי חייהם ותפיסת עולמם. אין בעיניהם ערך נעלה מהשגת מטרתם. מכאן שהוא בז לכל גישה אינטלקטואלית וסומך על עצמו וכוחותיו בלבד:

עזוב את המהנדסים! דע לך שהגיאופיזיקה וכל השטויות האלה זה בלוף, אחיזת-עיניים! אפשר לרמות בה פקידי ממשלה, אבל לא אותי! החוש שלי שווה את כל המהנדסים והגיאופיזיקים גם יחד (עמ' 14 – ההדגשות שלי).

יש בו ברסקין זה איזו פרימיטיביות בריאה המקרינה סביבה שפעת כוחות, שב- יכולתם להכניע הכל למטרותיה – הקידוח. הוא תובע מן האנשים לוותר על הכל למען המטרה; ומה שהיא תובע מזולתו מממש בידיו שלו הלכה למעשה. נסיונו לימדהו, כי אין לסמוך על האנשים העובדים עמו, גם אם אידיאליסטים גדולים הם: "שלושה ברחו מכאן... ובודאי יגיע גם תורם של אחרים. בשבילי זה לא חדש. אני רגיל לזה. כאן אני יכול לסמוך רק על נפש אחת – המכונה" (עמ' 78). הדימוי מכונה-נפש הוא המעניין. למעשה, משתמש רסקין באנשים כבמכונות. התנהגותו נעדרת כל התחשבות בזולתו. הכל קדוש למימוש המטרה. יודע הוא, כי אנושיות ואינטלקטואליות עלולות לעמוד בדרכו. זהו איש המעשה. אך מאחורי נוקשות ומעשיות מסתתר רסקין אחר, רך, המתגלה לעתים נדירות בלבד, תכונה שהוא יודע להכניעה ולא להתמסר לה. הקידוח ממלא את כל עולמו. על מכונת-הקידוח ועבודתו הוא מדבר במושגים אירוטיים. וכך הוא מסכם את עבודתו ומשמעותה לגביו:

את צריכה לחיות כאן כמה שבועות. אלה הם חיים! חיים סוערים! מלחמה! השתתפת פעם בקידוח באר? אה, דעי לך שקידוח זה... זה... יש חיים בלי מים? אין? ובכן – מים זה מקור החיים! זהו מבחן! פה מתגלה מי אדם ומי סמרטוט מדובלל (עמ' 71).

גישה זאת, כל אינטלקטואליות זרה לה, ואינה מקשה קושיות. אף-על-פי-כן מעניין לשאול: מה לדמות כרסקין ולמפעל התחדשות ההתיישבות בארץ? למרות שאין אנו מצפים לכך מדמות כעין זאת של רסקין, יש לו היסטוריוסופיה ברורה, אשר שיח ושיג לה עם כל ההיסטוריה היהודית והגורל היהודי.

באחד מרגעי ההתמרמרות של העובדים על תנאי העבודה הקשים, אומר רסקין: "אני לא אשם שמשנה רבנו הביא אותנו למדבר הזה, מובן?" (עמ' 22). מה לו ולהבטחה. אך מאידך גיסא, הוא אינו מתכחש לגורל היהודי. הוא מקבלו כעובדת-חיים שאין לערער עליה או להרהר אחריה. לא אני ולא אנחנו בחרנו בגורל היהודי המיוחד, לא אנו חיוננו אחרינו; אולם, כיוון שהוא מגדיר את עולמנו וחיינו, יש לקבלו כמות-שהוא ולנסות לשנותו. בנאום גדול, המזכיר את נאומו של יודקה בסיפור "הדרשה" לחיים הזו, אומר רסקין:

...אלפיים שנה היינו אנשים בלי דם. מדוע? זוהי כבר שאלה של השקפה. יש אומרים מפני שהקינו לנו את הדם - לא נותר לנו כלום ממנו. אני אומר - מפני שלא היה לנו דם - הקינו את המעט שהיה. אינני רוצה להיכנס לויכוח. אני לא היסטוריון. אבל העובדה היא אחת: הבחורים שלנו לא ידעו לקלל לתאבון, הבחורות לא ידעו לנשק בחום של קדחת, הילדים לא ידעו לזרוק אבנים ולנפץ שמשות, והזקנים לא ידעו למות בלי גניחות. האוהבים לא ידעו לכבוש בכוח, והנשים לא ידעו לרצוח מתוך קנאה. זהו מה שאני קורא "חוסר דם". מובן? עכשיו אם אתם רוצים לדעת - כך היה גם בארץ עד היום. אני יודע את זה, מפני שעבדתי בארץ מן הצפון עד הדרום, כל מה שעשינו - היה עם הרבה מוח יהודי, אבל בלי דם בעורקים. לאוס-ג'וני ולג'וערה ולחנייתה הלכו רק עם מוח, מוח טוב בודאי! גם את עוג'ה אל-חפיר כבשנו במוח. עכשיו אני רוצה להגיד לכם: אם יש תקוה שיצמחו לנו אנשים עם דם - הרי זה פה בערבה הזאת. פה ארץ ישראל אתם מבינים? שם למעלה - זה רק בתי-המרגוע שלנו... אבל פה - זה הבית. מובן? והבאר הזאת שאנחנו חופרים פה - זאת הבאר הראשונה של של הדם היהודי החדש. זהו. אני גמרתי (עמ' 86-85).

הרצון לשינוי האידיאל החינוכי היהודי - המסורתי כחלוצי - בולט בדבריו של רסקין, אך מעמדו בדראמה והשינויים, שהוא עתיד לעבור, מלמדים, כי אין לראות בתפיסתו את מרכזו של המחזה.

שאלה נוספת המתבקשת מאליה: מהו יחסו של רסקין לקיבוץ? דברים ישירים בנושא זה (דוגמת הדברים הנ"ל) לא נשמע, אך המחזה שזור בהערותיו של רסקין - מרבינת לעגניות - על חברי הקיבוץ הצעירים ודרכי פעולתם, ומהם נוכל לקבל תשובה לשאלתנו.

רסקין אינו יכול לשאת את דברנותם של חברי הקיבוץ ואת נכונותם להפוך כל בעיה, בכל עת ובכל שעה, נושא לוויכוח. שעה שהוא נתקל בהם בעת דיונם, הוא

מעיר: "שוב אסיפה של הקיבוץ. מחלה קיבוצית: רק נפגשים שלושה יחד - כבר עורכים אסיפות, נואמים נואמים, מתווכחים, מצביעים ובוחרים ועדות... אפשר לדעת איזה החלטות חשובות החלטתם?" (עמ' 37-38); וכאשר התשובה הבאה מעמי-דה אותו על מקומו: "סליחה על הפגיעה בהוד-קדושתו הקיבוץ. לא ידעתי שאתם רגישים כל-כך. בפעם הבאה אשל נעלי מעל רגלי בקרבכם" (עמ' 38). ובהמשך: "שמע, אני מכיר את הקיבוצניקים של היום. זה לא מה שהיה פעם. היום הולכים לאן שנוח יותר... אבל מי מחליט אצלכם, למעשה? אנשים שאינם מבינים דבר וחצי-דבר בעניני התישבות, קרקע, מים. כל בטלן שחולה ארבעה ימים בשבוע וביתר השלושה נוסע לעזרת קרובים ולחתונות ולהשד יודע מה, יש לו זכות החלטה. למה לבוא הנה? (לערבה - ח.ש.) כמובן שיותר נעים לעשות רומנטיקה בבוסתנים של הגליל" (עמ' 52-53).

מי שלמד לסמוך רק על עצמו, מי שתפיסתו אינדיבידואליסטית קיצונית, אינו יכול לתפוס את הקיבוץ וחוייתו באורח שונה. רסקין אינו יכול להבין (או שמא אינו רוצה) את משמעות ההוויה הדימוקראטית והחברתית בחיי הקיבוץ. קרוב לוודאי, שהוא רואה בה מסימניה של אותה רוחניות יתרה שעמדה לרועץ בדרכה של היהדות. גם את ייסוד הקיבוץ הראשון בארץ - אוס-ג'וני, היא דגניה - הוא תופס במושגים אלה. זאת הסיבה שבגללה אין נראית לו הדרך, שהם מממשים בה את רעיונם, כדרך הנאותה לפתרון בעיית התחדשות החיים היהודיים בארץ-ישראל. רסקין מבקש היה לראות טיפוס ישראלי חדש שמתכונתו כמתכונת הדמות שהתווה בוודיו הגדול המצוטט לעיל.

מגד עיצב ללא כל ספק בדמותו של רסקין דמות אדם יהודי חדש, אדם שכולו נמרצות ומעשה, אדם שהוא ניגוד מוחלט לטיפוס היהודי-גלותי, שכולו רוחניות יתרה. רסקין עצמו מודע לעובדה זאת והוא נוהג על-יפיה. הדבר בולט במיוחד בבזו שהוא רוחש לאינטלקטואלים ולכל גישה רוחנית.

את אושיותיה של דמות זאת, שהועלתה למדרגת טיפוס אידיאלי, מבקש מגד לנפץ. הסיבות לכך עולות, כמו מאליהן, מתוך תמונת העולם שנתגלתה לנו בדראמות של מגד. כמי שטיפח את רעיון הקיבוץ ואת שאר האידיאלים שטיפחו תנועות הנוער, אידיאלים חברתיים ואנושיים שיש לשאוף להגשמתם - אין הוא יכול לקבל דמות כרסקין. בתפיסת עולמה ודרכי פעולתה שוללת היא לחלוטין אותם ערכים ואידיאלים שעליהם שומר מגד כעל בבת-עינו. רסקין אינו האדם המסוגל להיות חבר קיבוץ, כשם שאינו מסוגל להתחשב בזולתו. מה לו ולחיי שיתוף, הוא "זאב בודד" ונקודת המשען היחידה שלו - כוחותיו ואמונתו בהם.

ברגע של התפרצות מטיחה כנגדו אחת הדמויות: "המכונה? שום מפעל לא נבנה עוד בארץ על-ידי מכונות, רסקין, גם מכונאי צריך לדעת את זה. מכונאי טוב - יודע ללכד אנשים סביבו. לא, אתה לא האיש כאן - רסקין" (עמ' 78). וב-

מקום אחר: "היא לא שווה בעיני כלום, המכונה הזאת, לא כלום! אתה מבין את זה? לא. אינך מסוגל להבין. אינך מסוגל להבין שאפשר לקדוח בלי מכונה, אבל אי-אפשר לקדוח בלי אנשים, שמכונה הרוסה אפשר לתקן ואנשים הרוסים אי-אפשר לתקן, שמכונות אפשר להביא הנה בכל יום, ואנשים - לא!" (עמ' 122). בשתי המובאות, ההדגשות שלי - ח.ש.) לא טיפוס כרסקין יהיה מסוגל לממש את האידיאלים שבהם מחזיקות דמויותיו של מגד. הוא עומד להן בדרכן, וכאשר, לקראת סיום המחזה, מגיעים חברי הקיבוץ לידי הכרה, כי יכולים הם להמשיך במלאכת הקידוח בלעדי רסקין כיוון שאיננו חיוני למשימה חלוצית זאת - הושלם תהליך ניפוץ דמותו מחד גיסא, ומתפתח תהליך האדרת דמות הצעיר הישראלי, הבונה את מציאותו כמתכונת רעיונותיו, מאידך גיסא. בתהליך כפול זה, כמו מכריו המחזה על הרעיון הקיבוצי כחלקה בלעדית של בני הדור הצעיר. עובדה זאת מתחזקת, אם נזכור, כי במחזותיו של מגד אין מופיעה אף דמות אחת מדור האבות, אלה הוגי הרעיון הקיבוצי ומניחי היסודות למציאות הישראלית החדשה. הוא, רסקין, מקבל עליו את הדין שגורו עליו המחזה. ברגעיה האחרונים של הדראמה נשבר רסקין ומגלה, כי דמותו ותפיסתו עולמו אינן אלא כיסוי על תחושת ניתוק ואי-יכולת להכות שורשים בארץ:

רסקין... (פתאום שבור ורצוף כולו, פונה אל יונה) שמע, אתה רואה אותי? את רסקין, את האיש החזק, שלא נרתע מפני שום דבר, שמצפצף על הכל, שיודע הכל... אני סתם מכונאי. אתה מבין? נע'ונד, בלי בית, בלי כלום. זה לא המקום שלי. אני לא אשאר פה. אני סתם עובר ממקום למקום ועושה זווירים באדמה. מחר-מחרתיים אני מסתלק מכאן להשד יודע לאן. יהיו פה מים, אבל אני לא אהיה פה כבר, בשבילך... המקום הזה זה כל החיים, זה מפעל, זה... הכל פה הבית שלך. כשיצאו פה מים מן הצינור הזה, אז בשבילי - הכל נגמר, בשבילך - הכל רק מתחיל (עמ' 125).

וידויו השני של רסקין מגלה, כי דרכו אינה מוליכה להשתרשות אמיתית בארץ. רסקין חסר שורשים בארץ הזאת. הוא עושה מלאכתו כמכונאי, ותו לא. אין הוא חש שייכות לארץ, אין היא ביתו - אלא נחלתם הבלעדית של בני הדור הצעיר, ילידי הארץ, שלחמו עליה ונקשרו אליה בברית דמים. ומתוך הכרה זאת, מנפצת הדראמה את דמותו של רסקין.

1

"השקפת העולם" של הקיבוץ וערכיו, כפי שריאנו, הם הקובעים את תפיסת המציאות ועיצובה בדראמות של מגד. הקיבוץ, אליבא דמגד, הוא יצירתם הבלעדית של ילידי הארץ ובניה. דור האבות אמנם הקימו ואף מסייע להתפתחותו, אך בנטל

משא הלבטים הרוחניים, האידיאולוגיים והמטריאליים נושאים הצעירים. את דמותו של דור האבות במחזות מגד כבר חושפנו לעיל ואילו בקיבוצים העולים במחזות יושבים בני הדור הצעיר בלבד. והשאלה העולה היא: האם יכולים אנו למצוא במחזותיו של מגד (ובהם בלבד) את הסיבות לדבקותו ברעיון זה בערכיו ולדרך עיצובו המיוחד? את התשובה לכך נמצא במחזות "אינקובטור על הסלע" וב"הרחק בערבה" ויותר משהיא טמונה במחזות במישרין, ניתן למוצאה ביחס הנרקם בין שני המחזות, ובמיוחד בדמותה של מרים במחזה השני, שעד כה טרם ייחדנו עליה את הדיבור.

הקומדיה "אינקובטור", אינה חושפת את מניעיו של הצעיר להצטרף לקיבוץ ול- החזיק ברעיונותיו. החברות בקיבוץ מתקבלת כעובדה טבעית ומובנת מאליה, כאורח חיים יחיד אפשרי במציאות הישראלית. טבעיות זאת מסתברת מתוך המחזה ביתר הדגשה על ידי העמדתה מול הגישה הפראזיולוגית האטומה של נציגי דור האבות והעיר. האחרונים רואים בקיבוץ את הנעלה, הנשגב ובה בשעה לועגים החיים בו לגישה זאת, הזרה להם לחלוטין. גישתם הטבעית של הצעירים לקיבוץ מקורה בערכים שעליהם גדלו וחונכו, המקובלים עליהם ללא כל הסתייגות.

טבעיות גישתם לקיבוץ מסתברת גם מן העובדה שהמחזה אינו עוסק בה כלל ועיקר, ואל קביעתה ניתן להגיע דרך מכלול עולמו של מגד במחזותיו. המתגלה ב"אינקובטור" יש בו כדי לציין את היחס לאידיאל בשנים שלפני קום המדינה. מלחמת השחרור מהווה נקודת מפנה ברורה בתפיסת הרעיון הקיבוצי בדראמה של מגד, שאת ביטויו נמצא במחזה "הרחק בערבה" כשלמות ובדמותה של מרים במיוחד. למרים היה חבר - יפתח. במלחמת השחרור, במבצע לכיבוש אילת, נעלם בסופת חול איומה, הפוקדת לפרקים את אזור הערבה. וכך מתאר דן את המקרה:

כשנשתתקה (הסופה - ח.ש.) - קמנו למצוא זה את זה, התקבצנו יחדיו ואז גילינו שיפתח נעדר. חפשנו בכל האזור - לא מצאנו. מה קרה לו בדיוק איש איננו יודע. משערים שנקבר תחת החול. על כל פנים ברור שהיום איננו בין החיים. גם אם לא נספה באותו לילה - הרי מת מצמאון אחר-כך (עמ' 40 - ההדגשה שלי - ח.ש.).

מרים מסרבת להשלים עם עובדת מותו של יפתח: "לא תוציא מלבה את האשליה שיפתח מצוי אי-כאן... טוב לה להאמין שהוא עוד חי ותועה כאן בערבה", מסביר דן, "כמו האמונה שיש פה מים בעומק האדמה" (עמ' 40, כנ"ל). בתום מלחמת השחרור, שעה שעומד קיבוצה של מרים לצאת להתיישבות בערבה, תבעה לשלחה למחנה החלוק: "אתה יודע איך הגיעה הנה?" שואל דן את רסקין, "כמו היה פצועה נלחמה בבית שישלחו אותה הנה לעבודה. צעקה, איימה, עד שמוכרחים היו למלא את רצונה. זאת היא ברית-דמים, כוו שאומרים, בינה ובין הערבה הזאת" (עמ' 40 - הדגשות שלי). אי אפשר להחמיץ את הסמליות שמבקש מגד

לצקת במעשה זה. ההשוואה שמתח דן, בין אמונתה של מרים, כי יפתח חי, לבין האמונה במציאות המים, רק מחזקת מגמה זאת, כשם שעושה זאת השימוש במטבע הלשונית "ברית דמים".

על סיפורה של מרים מגיב רסקין, כדרכו, במעשיות חסרות רגש: "מדוע אתם שניכם אינכם מסבירים לה אחת ולתמיד שיפתח זה מת! איננו! שלא תחפש אותו כל הימים" (עמ' 39). רסקין מקבל את מלחמת השחרור כעוד עובדה אחת במערכת המלחמות והמאבקים שהתחוללו בארץ במסגרת תהליך כיבושה ויישובה. אין הוא תופס = ואף אינו מסוגל לתפוס - את משמעותה לגבי דור ילידי הארץ. את קשריה של מרים לערבה יש לראות כמייצגים את קשריו של הדור הצעיר לארץ. מלחמת השחרור הידקה את הקשר בינם לבין הארץ, יצרה "ברית דמים" ביניהם. את מיטב שנותיהם ודמם נתנו על ארץ זאת ועל רכישת זכות קניין של ממש עליה. משמעות יש לקרבנות אלו רק עם מימוש הקניין הלזה, כלומר: יישוב הארץ וקניית בעלות ממשית - לא רק פוליטית - עליה. תהליך זה יכול להתגשם, אליבא דמגד, רק במימוש הרעיון הקיבוצי עד תומו. זהו התחליף שמעלה הדראמה לרעיון הארץ המובטחת. כבר ראינו, כי לרסקין זרה כל התלבטות באשר לזכותנו על הארץ. ברית-דמים = היא המקנה לדור ילידי הארץ את הזכות עליה.

בתמונת המציאות הישראלית הנחשפת בדראמות של מגד נודעת לתפיסה הנ"ל חשיבות ראשונה במעלה. היא מבקשת להעניק למציאות החדשה עומק באמצעות תריגה אל מעבר לקונקרטי, ובה בשעה מנסה ליצור ממשות רגשית-חוויתית עליונה ובלתי-מונתנית הקובעת את עולמו של האדם החי במציאות הישראלית ואת דרכי התנסותו בה. את הללו אומרות הדראמות של מגד להשיג בחתירתן המובעת לעבר אפוא-אווה של הקיבוץ, שהיא, בו בזמן, גם ניסיון להכריז על מוחלטות "מראות שתייה" הקובעים את עולמו הרוחני של מגד ובני דורו. אפוא-אווה זאת מעניקה, אליבא דמגד, תוקף של אמות-מידה מוחלטות לערכי הקיבוץ, ואת הללו מציבה הדראמה שלו מול כל מסורת העם וערכיו. תפיסה זאת של הקיבוץ וערכיו, היא המאפשרת למגד שלא להעמידם במבחן דראמטי אמיתי הבוחן את מושאו.

כלום אין מורה עובדת אי-העמדת הקיבוץ במבחן דראמטי על מידת רופפותם של ערכיו ועל אי-יכולתם לקנות להם אחיזה ממשית במציאות? ההתפתחות הפנימית בדראמות של מגד על דמויותיה מצביעה לעבר כיוון זה. אבן-הבוחן הבלעדית שבאמצעותה מוערכת המציאות הישראלית כולה, היא עצמה אינה עומדת במבחן המציאות. כבר דמות כשלומיק מעידה על כך. אוולת ידו של שלומיק, המתגלה בנסיונותיו להסתגל לחיי העיר, היא אות וסימן לכך. מסעו של שלומיק לעיר והגיסיון להסתגל אליה בעזרת מושגי-הקיבוץ וערכיו, הופכים אותו לדמות שלומי-אלית. אין הוא מסוגל ואין הוא יכול למצוא את דרכו בתוך מציאות השונה ממציאות מוצא, הבטוחה והיציבה. כשלוננו מחזיר אותו לקיבוץ, לאורח-חיים יציב, בעל

מסגרות קבועות, בו כל אחד מכיר את מקומו, ובו אין הפרט נאלץ להתמודד עם תחום נסיונות רחב, אלא עם התחום שנקבע לו על-ידי מסגרת החיים. אף חברי הקיבוץ ב"הרחק בערבה" מתמודדים אך ורק עם בעיותיהם, להן נוטים הם לייחס משמעות גורלית. המקפלת בתוכה, כביכול, את עתידה של כל האומה. כל אלה מלמדים, כי עניין לנו עם ערכים התקפים למסגרת-חיים אחת, השמורים רק למחזורי קים בהם, ואין ביכולתם לתבוע לעצמם תוקף כללי.

המציאות הישראלית, שהתפתחה בכיוון שאינו מניח מימוש ערכים אלה - כפי שאנו מגלים בדראמות של מגד - מורה, כי הם לא הפכו לערכיה הבלעדיים. מגמה זאת כבר עולה בדראמות כמו "חדוה ואני" ו"איי לייק מייק", והיא מאיימת על נקודת-האחיזה היציבה והבטוחה היחידה בעולם דראמטי זה. עתה שוב אין לדבר על הגשמה מלאה של אידיאלים אלה. יש לשאוף להגנה עליהם מפני "התקפות" המציאות. בדרך זאת נוקטים המחזות של מגד. תחושת המשבר הפוקדת את הקיבוץ וערכיו אינה מגיעה לעיצוב דראמטי חושפני - הגם שהתפתחות זאת, כחומר גלם, דראמטית היא במהותה. תחת זאת בוחרת הדראמה של מגד לצאת בהתקפה רבתי על המציאות, שבמישרין או בעקיפין אחראית לפיחות ערכו של הקיבוץ. תפיסה זאת - מבחינת האמת הפנימית של המחזות - יותר משיש לראותה כביקורת חברתית של המציאות העירונית, מותחת גבולות הגנה סביב הרעיון הקיבוצי, וכחוקיות, יכולים אנו לקבוע: ככל שילך ויתברר המשבר המתחולל בקיבוץ וערכיו, כן תגדל - במקביל לכך - מידת הביקורת שמתחת הדראמה של מגד על המציאות.

עתה יכולים אנו לשאול על תמונת המציאות הישראלית, שמעצבות הדראמות של מגד, בחינת הענותן לאתגר שהיא מציבה בפניהם.

עולם הקיבוץ, השולט בכיפה במחזות אלה, אינו מאפשר למעשה למחזאי להתמודד התמודדות של ממש עם המציאות הישראלית שאותה ביקש לעצב. ואין אני מתכוון ל"חיקוי של מציאות" במונח הנאיבי. דומני, כי הנחות היסוד שמצאנו במחזות אינן יכולות להוביל לדראמות שבהן תחשף "התנועה הטוטאלית"²⁴ של המציאות

24 ראה: ג' לוקאץ, "הרומאן ההיסטורי", כנ"ל, עמ' 82: "בידוע שגם הדראמה שואפת לתיאור טוטאלי של תהליך החיים, אבל טוטאליות זו מתרקמת סביב לנקודה מרכזית איתנה, סביב להתנגשות הדראמטית. 'ביסודו של דבר - אומר הגל - מבוססת אפוא, העלילה הדראמטית על עלילה התנגשותית, ובסיסה של האחדות הממשית יכולה להיות רק התנועה הטוטאלית (ההדגשה של ג.ל.), על-מנת שההתנגשות תיוצר לפי קביעת התנאים, התכונות והמטרות המיוחדים בהתאם למטרות ולתכונות, אבל בעת ובעונה אחת תבטל את ניגודיהם. פתרון זה (התרת הניגודים), בדומה לעלילה גופה, מוכרח להיות סובייקטיבי ואובייקטיבי". על הטוטאליות של הדראמה ראה גם G. W. F. Hegel, *Ästhetik, mit einer Einführung vom Georg Lukacs, Frankfurt a. M. Bd. 2, S. 512 ff.*

הישראלית. מגד ניגש לאובייקט שלו – בין אם המדובר בעיר בין אם בקיבוץ – כשהוא מצויד באידיאלים וערכים אשר כבר אינם מתנים בלעדית את עולמו של האובייקט. מבקש הוא למדוד הווה מסוים באמצעות ערכים שניצבו בעבר במרכז המציאות, ואולם מאז הודחו הללו מהמרכז אין הם יכולים עוד לשמש אמות-מידה. אם נזכור מקורם של ערכים אלה, הרי לפנינו דראמה, שהיסוד הסובייקטיבי שולט בכיפתה, ונוכחותו של האני-אפי בה ברורה לחלוטין. אין זאת דראמה עצמאית, המעצבת את העולם הבין-אנושי ומכוננת אותו, אלא נעשנת על גורמים המצויים מחוץ לה, שבלעדיהם לא תובן כלל ועיקר.²⁵

תמונת המציאות המתקבלת, אם כן, במחזות מגד היא כפולה: א. כאשר המדובר היא בקיבוץ, נוטה עיצוב המציאות לאידיאליזציה ברורה ומובנת; ב. תמונת המציאות הלא-קיבוצית עומדת כולה בסימן הנלעג והביקורתי; המחזאי נוקט אז בעמדה ברורה של "מוכיח בשער". על כך מעידים שניים: המציאות הלא-קיבוצית חייבת לכוף ראשה בפני המציאות הקיבוצית ולסגוד לה, וה"אופי החינוכי" של מחזותיו, כפי שכבר הסברנו. אמנם יכולה גישה זאת לחשוף מומים ופגמים בתמונת המציאות המבוקרת, אך לכלל תמונה מלאה ושלמה שלה אינה מסוגלת להגיע.

משום הסיבות הנ"ל אין מגד מצליח להרחיב את יריעת מחזותיו לתחומים "כלל אנושיים", כפי שביקש לעשות. אמת-המידה שלו נשארת אחת גם שעה שמשנתנה המציאות והבעייתיות שלה. כבר ראינו כיצד טיפל מגד בסיפור בראשית, והוא הדין בבעיית יחסי העם היהודי לגרמניה. כדי להינצל מהמסגרת הצרה, שהכתיבה לו ראייתו, נאלץ היה לפנות לטכניקה של האליגוריה, כפי שעשה במחזה "העונה הבוררת". את הנפשות הפועלות העטה מלבושים ולשון מודרנית והותיר להן שמות תנ"כיים מובהקים. "כאילו התאמץ לשמור בהם זהות אגדתית מסוימת ולא הצליח. אין שואת איוב כשואת הכלל של העם היהודי העקוד בתוך תוכה של המאה העשרים על כל הישגיה המדעיים-טכנולוגיים".²⁶ המחזה הוא למעשה, אליגוריה, שהמישור הקדמי שלה אינו חי הנושא את עצמו.²⁷ רק מכוח ההשלכות לעבר ספר איוב, שהוא מחוץ לדראמה, מקבלות הדמויות והמצבים את משמעותם, משום שראיית המחזאי והנחות היסוד שלו לא הוכשרו להתמודד עם הנושא האמור. "מראות

25 בעקבות קביעתו של פטר סונדי, כנ"ל, עמ' 16 הטוען, כי הדראמה היא ראשונית ואינה גילום (משני) של משהו (ראשוני), אלא מציגה עצמה כנוכחת וכראשונית. ראה גם במבוא לעבודה זאת.

26 ת. גמזו, "העונה הבוררת" לאהרון מגד ב'הבימה'".

27 "תופעה אליגורית", היינו תופעה שבה ניתן להפריד בין דרך הביטוי למשמעות הפנימית, בין תוכן לצורה... תופעה טאוטיגורית, היינו, תופעה המבטאת את אמיתה בתוך עצמה וכשהיא לעצמה". מ. שוורץ, "שפה, מיתוס, אמנות", ירושלים ות"א, תשכ"ז, עמ' 144.

השתייה" האידיאולוגיים שלו, המתכחשים לכל העבר היהודי, אינם עומדים לו בעיצוב חוקיות הגורל היהודי שאותו הוא דוחה ומציב לעומתו את תמונת-עולמו הוא. האליגוריה אמורה היתה להושיע את המחזאי במקום ששם השיגה תפיסתו כי הגיעה אל קצה גבול אפשרויותיה. ולא היא.