

## ”אין דברים כאלה” –

# דמות המושל הצבאי במחזה אפרים חוזר לצבא ובסרט חיוך הגדי<sup>1</sup>

טלי זילברשטיין

החמור: ”נגמ”ש בו נוסעים כמה מחיילי הממשל נתקל בחמור החוסם את הדרך. הנגמ”ש עוצר, מותקף ביריות, החיילים יורים בחמור. הם מושכים את נבלתו למרכז הכפר, והמושל מתנה את פינוי הפגר בהסגרת התוקפים. מכאן ואילך ישלוט בכפר הסירחון של נבלת החמור, סירחון הכיבוש. הנכבשים משועבדים לסירחון בגלל מעמדם הכבוש, אך גם הכובשים משועבדים לו, לכודים בסיטואציה שיצרו.

דמות המושל היא דמות הכיבוש – בשפת גופו, באופן דיבורו, בהחלטותיו הצבאיות, ביומרותיו ובכשלונו. מרגע הופעתו בסרט בולטים בדמותו שני אלמנטים: ליהוקה ומרכזיותה. דותן בחר לתפקיד כצמן את השחקן מכרם חורי, ליהוק שזכה להתייחסות רבה.<sup>2</sup> בהמשך לסימונו המובלט באמצעות הליהוק, מוצב כצמן במרכז התמונה לאורך כל הסרט. הוא שולט במתרחש בהנפת אצבע, בתנועת ראש. פעמים רבות במהלך הסרט הוא עומד בין התושבים המקומיים ובין חייליו – לכאורה החוליה המקשרת ביניהם, אך למעשה הגורם המפריד. הוא מתחיל בתפקידו באמונה שכמושל השטח הכבוש יוכל לגשר בין הצרכים האנושיים והצבאיים, שצבא יכול לספק את צרכיהם וזכויותיהם של אזרחים כבושים, אך אמונתו מתגלה כאשליה, שמתנפצת ומנפצת.

בעוד כצמן המושל יונק את כוחו מהכיבוש, אורי הרופא יונק את כוחו מהזדהות עם הנכבש. יחסי הפרוטגוניסט-אנטגוניסט ביניהם כפולים, ומבטאים התבוננות רפלקסיבית, מטא-אמנותית. מחד גיסא, אורי עומד במרכז הסרט ומניע את העלילה, וכצמן מתנגד ומנסה לעוצרו. מכאן שאורי הוא הפרוטגוניסט וכצמן האנטגוניסט. מאידך גיסא, כצמן עומד במרכז הסרט בנסותו להכתיב את כללי הסיפור, כמו את כללי הכיבוש, ואורי מנסה להפר את כלליו של כצמן. בהקשר תמטי זה, כצמן הוא הפרוטגוניסט ואורי האנטגוניסט. דמות המושל מנסה למשול בסיפור כמו בשטח הכבוש. דמות הרופא מנסה ”לרפא” את הסיפור ”המקולקל”, את מצב הכיבוש, את האופן

למחזהו של יצחק לאור אפרים חוזר לצבא ולסרטו של שמעון דותן חיוך הגדי מספר עניינים משותפים. כך, למשל, עיתוי יצירתם: אמצע שנות השמונים, התקופה שבין הנסיגה לרצועת הבטחון בלבנון לבין פרוץ האינתיפאדה הראשונה ברצועת עזה ובגדה המערבית. עניין משותף נוסף הוא הדיאלוג שמנהלות שתי היצירות עם הספרות: חיוך הגדי הוא עיבוד לספרו של דוד גרוסמן, ואפרים חוזר לצבא מצביע ישירות על אפרים חוזר לאספסת של ס. יזהר משנת 1938. במאמר זה אדון באופן שבו מעוצבת דמות החייל (כאן מושל צבאי) בידי שני יוצרים אלה, וארחיב לגבי אפשרויות עיצוב הדמות בתיאטרון (במחזאות) לעומת הקולנוע – שתי אמנויות השותפות לאופן הביטוי הדרמטי, אך שונות מבחינת הממצע (מדיום).

לא אוכל להרחיב כאן בסוגיית ההשוואה בין מחזה וסרט, אך אציין כי מבלי להתעלם ממגוון סגנונות התיאטרון הקיימים כיום, המלה נתפסת כיסוד הדומיננטי בתיאטרון, בעוד היסוד הדומיננטי בקולנוע הוא הפעולה, התמונה, הדימוי הוויזואלי. שנית, בעוד הצגת תיאטרון היא יצירה שונה מהמחזה שעליו היא מבוססת, בעלת מעמד אמנותי עצמאי, הסרט והתסריט אינם ניתנים להפרדה. כל הקרנה היא העתק, ולא פרשנות שהיא בגדר יצירה חדשה.<sup>2</sup> לכן ניתוח קולנועי יעסוק בסרט, וניתוח תיאטרוני יכול להתמקד במחזה או בהצגה. במחקרי חיפשי את היצירה הראשונית, הקרובה ביותר להקשר התקופתי-חברתי ממנו נבעה. לכן בחרתי בניתוח השוואתי של דמויות במחזות ובסרטים.

הסרט חיוך הגדי מתאר את הגעת הכיבוש הצבאי הישראלי לגדה המערבית לאחר מלחמת ששת הימים. המושל הצבאי כצמן מגיע לכפר הפלסטיני שעליו מונה. הרופא אורי, ידיו הטוב, מתלווה אליו כדי לסייע לו לקיים ”כיבוש נאור”. הסרט עוסק בהתמודדותם עם המשימה, המובילה אותם לעימות גורלי זה עם זה. הגעתו של הכיבוש לכפר מומחשת ומסומלת באירוע המחולל את עלילת הסרט, ב”תקרית



תצלום 1: חיך הגדי, במאי: שמעון דותן, ישראל 1986, אורי (רמי דנון) מימין, וכצמן (מכרם חורי) משמאל, לפני העימות.

של קרע. מנקודה זו בסצינה אורי הוא שנשאר ניצב במקומו, וכצמן נע בתנועה מעגלית אליו וממנו תוך כדי הדיאלוג ביניהם. בסופו כצמן חוזר ומתיישב, מתקבע בכיסא המושל. אורי לא אז גם כשכצמן אומר לו "לעוף" – הסצינה נחתכת כשאורי עדיין ניצב במקומו. זו נקודת האל-חזור, נקודת המעבר בין דינמיות לבין סטטיות. מנקודה זו ייטמע המושל בכיסאו. הרופא יתבצר בתוכו. הריעות תאבד. הכיבוש ייאחז. הסצינה המשמעותית השלישית בין שתי הדמויות מתרחשת בחדר המעצר, אליו שלח כצמן את אורי לאחר שזה תקף את סגנו, שפר. סצינה זו מצולמת גם היא בשוט אחד כמעט סטטי מזווית עליונה. כך מבוסס הקשר בין שלוש הסצינות: הראשונה והשנייה שותפות במיקום (לוקיישן), השנייה והשלישית – בזווית הצילום. שלושתן משובצות בתוך רצפי סצינות (סיקוונסים) בעלי מבנה מקביל, ושלושתן כולאות את הדמויות בחללים סגורים ואטומים, במעגל תנועתי חסר תוחלת. שיאן בסצינה השלישית, המתרחשת בתא מעצר, בכלא. הסצינה מורכבת משורת חילופי עמדות פיזיים בין שתי הדמויות, אולם משמעות החילופים איננה זהות או התמוגגות ביניהן, אלא להפך – חוסר תקשורת, חוסר אפשרות להיות באותו מקום (תצלום 3). בסוף הסצינה כצמן מאפשר למעשה לאורי לחמוק מהתא ולנעול אותו מבחוץ. הוא נשכב על המיטה, מחליף את אורי ששכב כך עם פתיחת הסצינה, כלוא במקומו – בכלאו של אורי, אך גם בכלא המטפורי שלו עצמו. סצינת כליאתו של כצמן היא דימוי לעמדה בה הוא כלוא מראש – עמדתו ומעמדו כחייל-כובש, ועל אחת כמה וכמה קצין בכיר, מושל.

שבו דמויות הנכבשים, ובעקבותיהן הכובשים, מאבדות את כוחן כדמויות-אנוש, במובן הקולנועי והחוף-קולנועי גם יחד. אורי וכצמן פותחים את הסרט בצימוד סימביוטי, כשאורי הוא שלוחו של כצמן בקרב התושבים המקומיים. מערכת יחסים זו תלך ותושחת במהלך הסרט עד לסיומה הטרגי, במקביל להשחתה שעובר צה"ל כצבא כיבוש. שלוש סצינות עיקריות מסמנות את התהליך. הראשונה מתרחשת לאחר שאורי מזדעזע מגילוי נבלת החמור במרכז הכפר. הוא רץ מיד לכצמן, לשתף אותו, להתלונן בפניו. הסצינה מתארת את יחסיהם בתחילת הסיפור: אורי פורץ למשרדו של כצמן בעיצומה של ישיבה רבת משתתפים. הוא עומד בקדמת התמונה, נראה מגבו, מוגבה מעט משאר הנמצאים בחדר. כצמן יושב בנקודה הרחוקה ביותר ממנו, בעומק התמונה (תצלום 1). בתגובה לבקשת-דרישתו של אורי כצמן קם, ניגש אליו, מניח יד על כתפו ויוצא איתו מהפריים ומהחדר. בסצינה הבאה כצמן ינסה להרגיע את אורי, יבטיח לו שהכל יסתדר בקרוב, והחיבור ביניהם יודגש.

שיחתם השנייה של אורי וכצמן מתקיימת כאשר כבר ברור שדברי ההרגעה של כצמן לא התגשמו. זו נקודת מפנה מרכזית ביחסיהם ובסרט כולו. הסצינה מתרחשת שוב במשרד המושל, אך מבוימת באופן שונה. היא מצולמת בשוט אחד סטטי מזווית עליונה, שבה נראה אורי עומד מצד ימין וכצמן יושב מצד שמאל, בשני הקצוות של התמונה; לא חזית ועומק, אלא ימין ושמאל; לא היענות אלא עימות (תצלום 2). כצמן לא קם ממקומו עד שאורי מתקדם אליו. כשהוא קם ומתייצב מולו, אין זה אקט חברי שמטרתו פיוס והרגעה, אלא תחילתו



תצלום 2: חיוך הגדי, במאי: שמעון דותן, ישראל 1986, אורי (רמי דנון) מימין, וכצמן (מכרם חורי) משמאל, במהלך העימות.

ריאליסטית: הדרמה בסרט משועבדת לתמה, כפי שהבחירות, היחסים והביטויים האנושיים משועבדים לכיבוש.

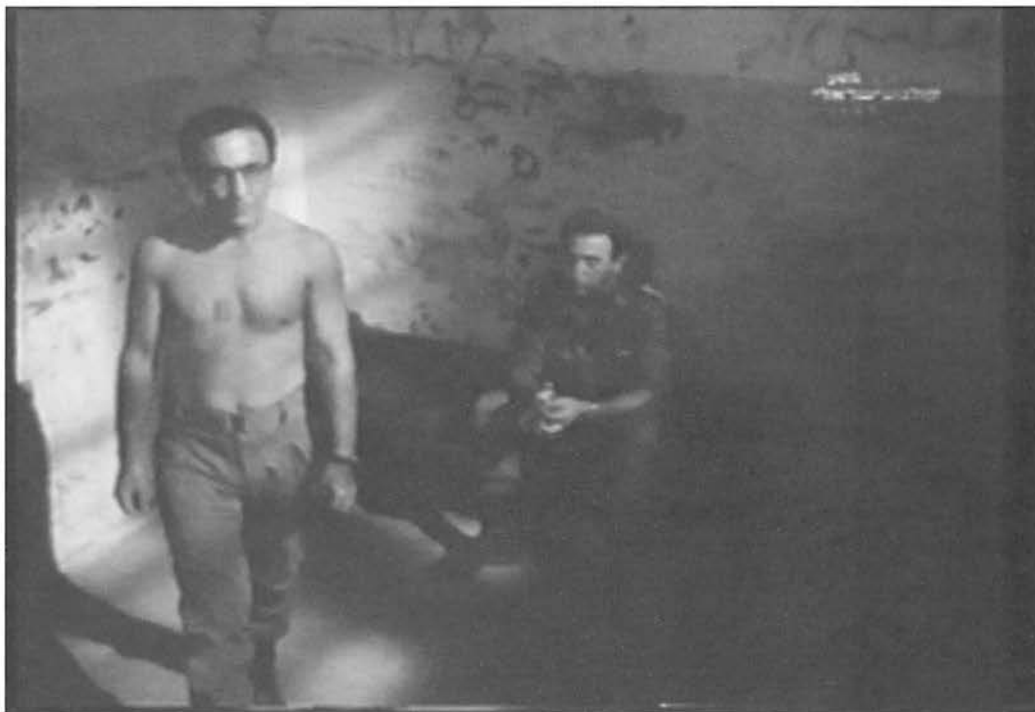
במחזה אפרים חוזר לצבא<sup>4</sup> מתחוללים דברים בחדר המושל שעל הבמה ובעיר הפלסטינית הכבושה שבחוץ-בימה, אך נקודת המוצא התמטית והאמנותית המוכרות בפתיחתו היא ש"אין דברים כאלה". המחזה מעוצב כהצגה מוצהרת, מטא-תיאטרונית במפגיע. שוב ושוב מצוין הסגנון המלאכותי במופגן של אביזרי הבמה, מחוות השחקנים וכד'. "הכל הצגה", כפי שנאמר במהלך המחזה, לא מפני ש"דברים כאלה" אכן אינם קיימים, אלא בגלל התעלמותנו מהם, בגלל השיכוך וההשכחה. לאור כמו אומר לנו: בואו נניח שאין דברים כאלה, בואו נשחק ב"נדמה לי", כי זו הדרך היחידה שבה אנו מסוגלים להתמודד עם מה שקורה. בואו ניגע בגרוטסקי ובמדומה כדי לגעת באמת.<sup>5</sup>

מערך הדמויות במחזה בנוי כ"מניפה". אפרים, המושל הצבאי, משמש ציר מרכזי, שממנו נפרשת כנף "הטובים" מול כנף "הרעים". מצידו האחד, החיילים דוד ונחמה ואשתו הנבגדת דבורקה. מצידו השני, סגנו גדליה והחייל שלמה. דמותו של אפרים מכנסת את שני הפנים שמייצגות הדמויות השונות. כאן אתייחס לתפקידן של שלוש דמויות מול אפרים: גדליה, דוד ושלמה.

אפרים וגדליה הם "ניגודים משלימים"<sup>6</sup>. על פניו, אפרים ניצב לצד הפלסטינים, בעוד גדליה עומד לצד החיילים, כמו אורי שהיה לצד הנכבשים וכצמן לצד הכיבוש בחיוך הגדי, אולם באופן קונקרטי יותר. אפרים רוצה להעמיד לדין את החייל שלמה שירה בנער, מפגין פלסטיני. גדליה רוצה למלטו

שיאו של הסרט מונע כביכול על-ידי חילמי, "משוגע הכפר", ש"חוטף" את אורי בדרישה להפסיק את הכיבוש. אירוע החטיפה מסתיים בכך שאורי נורה בטעות תוך כדי מאבק בין כצמן וחילמי. אך חילמי אינו אלא החוליה המקשרת מבחינה עלילתית, דרמטית ותמטית בין אורי וכצמן, שני החיילים, שני הכובשים. המאבק האמיתי הוא מאבק פנימי, "בין-חיילי" ותוך-ישראלי. אורי הוא החייל שוויתר על זהותו, ולכן מבחינה דרמטית ותמטית עליו למות; כצמן הוא החייל הדבק בכל מחיר בזהותו, ולכן עליו להרוג, אם במו ידיו או באמצעות שליח.

הסרט חיוך הגדי מדגים כיצד בחברה כובשת אין משמעות לפעולת היחיד. גם הוא "נכבש" על-ידי "המצב". לכן דמויות החיילים אינן מעוצבות באופן ריאליסטי ואמין פסיכולוגית. הן אינן דמויות פועלות ובעלות נפש, אלא נגזרות של המצב בו הן "ממוסגרות" ומסוגרות. הפריים הקולנועי שמקבע את הדמויות בתוכו וכולא את תנועתן, מבטא את מסגרת ההתייחסות, את מצב הכיבוש שמקבע את תודעת המתדיימים לפעול במסגרתו, המתדיימים למשול. המושל הצבאי הוא המשל הצבאי, בעל הכוח שמדגים את פרדוקס הכוח: ככל שגדלה עוצמת שליטתו, כך היא הופכת לפגיעה יותר. פעולותיהן של הדמויות חסרות במכוון משקל ומשמעות כדי לשקף את המהות שמעבר לעיצוב, את המיוצג ולא רק את המייצג; לרדת לעומק אמת פוליטית באמצעות החזיון האמנותי; לעצב דמויות ופעולות כדי לומר שאלה סוגי הדמויות והפעולות שהכיבוש מאפשר – דמויות מוגבלות, פעולות עקרות, אנושיות במשבר. במובן זה קיימת כאן אמירה



תצלום 3: חיוך הגדי, במאי: שמעון דותן, ישראל 1986, אורי (רמי דנון) משמאל, וכצמן (מכרם חורי) מימין – חילופי העמדות.

וכולו רגש. שלמה מתואר עם "אלה ביד אחת, רובה ביד שנייה, קסדה ועיניים אטומות לכאב", חסר אידיאלים וחסר רגש. לאור מרמוז לדוד המקראי, הלוחם הגדול, אותו הוא הופך ל"סריס קטן", ולשלמה, המלך החכם, המשמש אצלו מכונת מלחמה, הרג, רצח. באפרים עצמו מגולמים שני ההיבטים. על-פי הוראות הבימוי, בסצינת המין שלו עם נחמה (תמונה 4) הוא גם "כמו תינוק" וגם "כמו חיה". לאור משתמש במודע במסורת ההשתקפות ההדדית בין כיבוש גברי של אישה לבין כיבוש צבאי של אוכלוסייה. אפרים הוא יאנוס דו-פרצופי, התגלמות הממשל הצבאי והמיליטריזם הישראלי.

אפרים מנסה לאחוז את החבל בשני קצותיו, להיות "גם כמו וגם כמו" שני צידי המניפה; וכאשר אפרים נכשל, הוא בוחר בביטול עצמי, שאינו נובע משליטה ומעוצמה מוסרית אלא מתבוסה. ב"חיים האמיתיים" אפרים מסוגל להיות רק צופה, "נוכח בנפרד" (תמונה 6). את מקומו הוא מוצא לא בהם, ב"חיים האמיתיים", אלא במציאות הצבאית המעוותת. רק בצבא אפרים חי באמת, שם הוא פוטנטי, שם הוא "גבר": "ודאי שאני נשאר כאן [בצבא]. איך אפשר בכלל להיות במקום אחר, שאיננו מרכז. מרכז הכי עמוק. מכאן אני רואה ושומע הכל: מזויז, מענג, מפחד, מעתיר חסד, מכאיב ואני רוצה כל הזמן לחדור, עמוק יותר" (תמונה 6).

מרוב אונות ושאיפה לכוח אפרים הופך לחסר אונות – מצטמצם במקומו, מאבד את חשקו המיני, ולבסוף מסתגר במשרדו. אפרים מבין כי כל שנתר ממנו הוא צרור דימויים אנכרוניסטיים, ריקים מתוכן: "רמקול של עוצר אני... אני הלב? אני רק ציפורן צומחת על גוף מת" (תמונה 6).

מעונש. אפרים וגדליה אינם דמויות תיאטרוניות גרידא, אלא ישויות מטא-תיאטרוניות. הם אינם רק משוחקים, הם גם שחקנים בתוך עולם המחזה. "בכל פעם ששניהם נמצאים לבדם התפקידים מתחלפים. גדליה הוא המפקד האמיתי ואפרים הוא ספק סגן, ספק יושב ראש של כבוד", אומרת הוראת בימוי בתמונה 4. "האמת" מנוגדת למראית העין, לאופן הדיבור של הדמות, ומכאן גם לאופן המשחק של השחקן המגלם אותה. "אתה לא תבחר לך, מתי אתה קם בבוקר ואתה מפקד", מודיע גדליה לאפרים, אך במחזה הדמויות לובשות ופושטות סגנון, רוכשות תפקיד ונפטרות ממנו. התפקידים אינם מקובעים, הדמויות אינן עקביות, והמציאות אינה קבועה.

לאור, כדרכו, לא מסתפק בהיפוך אחד, בכך שאפרים וגדליה אינם מתנהגים בהתאם לתפקידיהם. הוא ממחיש את הזיוף באידיאולוגיה המוצהרת של אפרים בתמונה 11, האחרונה במחזה, שבה נוכחים עציר פלסטיני, גדליה והחיילת נחמה המייצגת את אפרים. נחמה מדליקה לעציר סיגריה, אך מתעלמת מכך שהוא מתקשה לעשן מפני שידיו קשורות באזיקים: "טוב! (אינו מגיב) טוב! יופי. אני שמחה. אתה רואה? חינוך הומני של אפרים". לעומתה, "גדליה מדליק לו סיגריה ועוזר לו לעשן אותה, בגלל האזיקים". הוא טוען במפורש: "אני רציתי לשחרר אותו עוד בצהריים והוא ביקש שאעביר לו אותו. הומאניסט גדול החבר שלך, אפרים. שיתבייש".

החיילים דוד ושלמה משמשים לאפרים – ולקהל – דגמים אלטרנטיביים קיצוניים לדמות החייל. בתמונה 3 אפרים מכנה את דוד "סריס קטן", "ילדון", חף (כביכול) מאידיאלים

הישארותו בצבא (ולא "חזרתו" – כי מעולם לא עזב) היא באופן פרדוקסלי מהות קיומו והקפאת חייו כאחת: "אני צריך להשתנות, נחמה, ואני לא יכול. בשביל להמשיך להיות מה שאני, אני צריך להשתנות ואני לא יכול" (תמונה 8). לדמות אפרים אין שתי פנים – היא כלל אינה קיימת. שתי החוקרות הצבאיות המופיעות לקראת סוף המחזה מעידות על כך בשלל אמירות: "האפס הזה", "גזע מתפורר", "נער, ילד, כמעט תינוק, יונק" (תמונה 9).

רובד נוסף בדמותו של אפרים, החייל, המושל הצבאי, מסביר את ההמעטה בדמותו. בהיכנסו לבמה בסוף תמונה 3 מכריז דוד: "הלוחם עייף". הלוחם אליו מכוון דוד אינו רק אפרים באופן אישי, אלא דמות הלוחם, הדמות המיתולוגית ממחזות תש"ח, שהמחזה של לאור מקיים איתה שיח אינטר-טקסטואלי. המחזאי, באמצעות החייל דוד, משתמש בהרמזים למלחמת העצמאות כדי להבהיר: "הלוחם עייף. לנצח זכור נא את שמותינו. הכנופיות התבצרו, ירו, אבל פרצתם את הדרך, לא!". כאמור, הרמזים דומים מופיעים לרוב במחזה, כולל הרמז המפתח בכותרת *לאפרים חוזר לאספסת*. המחזה חוזר ומציין עד כמה אפרים עייף, עד כמה עייפותו מכתיבה את פעולותיו והתנהגותו, ועד כמה היא טומנת בחובה עייפות של דורות – לא של אדם אחד, אלא של כל מה שהוא מייצג.

אפרים הוא חייל בן חייל; קודם כל, כבנו של אביו. כשהאב מגיע לבקרו בתמונה 8, הוא קורא לו "מבחוץ בקולו של גדליה או שלמה", וכך מזוהה האב עם "החייל הרע". הוא הופך למייצג של כלל דורו החברתי והתיאטרוני בפנותו אל בנו בציטוט מתוך מחזהו של יגאל מוסינזון *בערבות הנגב* משנת 1948.<sup>7</sup> בתגובה מתודה אפרים: "לפעמים, אבא, אני רוצה לקרוא לך שתעזור לי, אבל אז אני מבין שאתה לא יכול כבר לעזור לי ושכל דבר שבו אתה יכול לעזור לי כבר נגמר הזמן שלו... אתה הרי משלהם, אבאלה. אתה לא איתי. אתה איתם. אלמלא היית איתם, לא הייתי נשאר בצבא, אבאלה." בגישתו המטא-תיאטרונית המחברת בין דמויות העבר לדמויות במחזה, מאפיין לאור את דמות אפרים לא כחייל, אלא כדימוי של חייל. הוא מוסיף ומדגיש שהדמות היא למעשה זיכרון של דימוי של חייל. היות שהחייל המיתולוגי מתש"ח מהווה לו בסיס, הרי לפי לאור בסיס צמיחתו שקרי וחסר ערך. חייל תש"ח לא היה מעולם דמות מ"המציאות", שהמחזה מבטל את קיומה. החייל הוא היה דימוי רב כוח, שהזין בזמנו מערכת חברתית ותרבותית חדשה, אשר בגלולה הנוכחי מקיימת ממשל צבאי על אוכלוסייה אזרחית בשטחים הכבושים. אך דמותו של אפרים איננה עוד דימוי רב כוח. כל כולה זיכרון קלוש ועלוב של דימוי שקרי של דמות שלא היתה מעולם.

לאור בונה במחזהו עולם חדש, שאינו פועל על-פי כללי הנראטיב הציוני, אלא על-פי חוקי התיאטרון הפוסט-ברכטיאני. הוא מדגים אשליה של מציאות על-ידי עיצוב מציאות של אשליה. דמות החייל שלו היא נוכחות בימתית

המסוגלת להגדיר עצמה אך ורק כדמות תיאטרונית, ולא כאדם מלא ושלם. לאור מציג את הקשר שבין דמות תיאטרונית לדמות אדם כשאלה מוסרית: כיצד יש לעצב דמות תיאטרונית כדי שתתקבל כדמות אדם? תשובתו היא, כי לא די להעניק לה אוסף תכונות שניתן לתייג, למשל, כ"צבר לוחם". יש להכיר במשמעות האידיאולוגית של יצירתה ואופני עיצובה כדי שהדמות תזכה לתואר "אדם".

המשותף לחיך הגדי ולאפרים חוזר לעצב, לבד מעמדתם הביקורתית הברורה, הוא בחירתם בעיצוב דמות שאינו "ריאליסטי", "עגול", "בעל עומק פסיכולוגי" ושאר ביטויים המתאימים לתיאורי דמויות מסורתיות. לאור ודוּתן בחרו לעצב דמויות חסרות, "לקויות" במכוון. הם מציגים חיילים, מושלים צבאיים, הנכשלים בהגשמת מלאותם האמנותית כדמויות, בו באופן שהם נכשלים בהגשמתם העצמית, החברתית והאנושית. גם לאור וגם דוּתן דוחים את מציאות הכיבוש, ובמונחים מטא-אמנותיים את סיפור הכיבוש. אך דוּתן, כמו גיבורו אורי, חותר לסיפור אחר ומאמין באפשרות קיומו, בעוד לאור כופר באפשרות קיומו של סיפור כזה, "שלם וקוהרנטי" (תמונה 9). ליצירתו של דוּתן סיום טרגי, אך טמון בו גרעין לצמיחת סיפור חדש, למהלך חדש. ליצירתו של לאור אין סיום: אין סיום אם אין סיפור; אין סיפור אם אין מהלך; אין מהלך אם אין דמות. אצל דוּתן הדמויות כושלות "בגלל"; אצל לאור הדמויות כושלות כי "ככה" ("אני נשאר בצבא. למה? ככה" – אפרים בתמונה 10).

לאור מעצב במחזהו מציאות נזילה. הוא מערער על ההשלמה עם המציאות החברתית באמצעות ערעור על קיומו של הממשל, כפירה בקיומו של עוגן כלשהו, מלבד מעשה האמנות המחויב לעצמו, ולכן בורא אמת. לעומתו, דוּתן מעצב בסרטו מציאות מקובעת, כלא של נסיבות ובחירות חברתיות ואמנותיות, שאינו מאפשר לדמויות לממש ולבטא את עצמן. במת התיאטרון מאפשרת ללאור ליצור פרדוקס, שבו הבמה, כבכל תיאטרון, היא לא-מציאות וגם המציאות היחידה האפשרית. העובדה שדמויות בשר ודם, בעלות נוכחות וממשות במציאות ה"אובייקטיבית", משחקות לפנינו ונמצאות איתנו בבעות המציאות התיאטרונית, מאפשרת למחזאי לממש את הפרדוקס באופן פרפורמטיבי, ואיתו את האמירה שבמרכז מחזהו. לעומת זאת, התמונה הקולנועית מאפשרת לדוּתן לבדוד מתוך המציאות המשועתקת, המצולמת בסרטו, את הדימויים בהם נכלאות דמויותיו. ללא ההקשר דמוי-המציאות לא ניתן לבדוד את הפריימים שהם תמצית המציאות, תמצית מצב הכיבוש, ולהציב בהן דמויות שהן צלליות על רקעו. כפי שלאור נזקק לבעה מנותקת מציאות, כך נזקק דוּתן לקפסולה דמוית מציאות. כפי שלאור נזקק לדמויות שקיומן הוא אשליה של מציאות, כך נזקק דוּתן לדמויות שקיומן הוא למראית-עין – מעצם מהותן הממצעית. שני היוצרים משתמשים בתכונותיו של הממצע בו הם פועלים כדי לעצב דמויות ההולמות את המסר האמנותי והפוליטי שלהם.

## הערות

- 1 המאמר מבוסס על שני פרקים מתוך עבודת הדוקטורט שלי דמות החייל במחזות ובסרטים ישראליים: השפעת הממצע על העיצוב הדרמטי, בהנחיית פרופ' שמעון לוי, אוניברסיטת תל-אביב 2010.
- 2 ראו: N. Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge 1996, pp. 66-68.
- 3 על הליהוק ונושאים אחרים ראו: נ' גרץ, סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע, תל-אביב 1993, עמ' 337-340; א' שוחט, הקולנוע הישראלי – היסטוריה ואידאולוגיה, תל-אביב 1989, עמ' 253-263.
- 4 י' לאור, אפרים חוזר לצבא, תל-אביב 1987.
- 5 התיחסויות נוספות לנקודה זו ולמחזה בכלל, ראו: ט' לטוביצקי, "אני הלב! אני רק ציפורן צומחת על גוף מת" – פירוקה וכינונה של האינדיבידואליות במחזה אפרים חוזר לצבא מאת יצחק לאור", מכאן, ז' (תשס"ו), עמ' 167-196.
- 6 ראו: ש' לוי, "אפרים חוזר לצבא: תיאטרון פוליטי ופוליטיקה של תיאטרון", הרצאה בכנס "קולות אחרים בדרמה הישראלית", אוניברסיטת בן-גוריון, 4 באפריל 2006.
- 7 לפי לטוביצקי, "אני הלב! אני רק ציפורן צומחת על גוף מת", עמ' 175, הציטוט הוא מדומה ופרודי.