

עידן התמימות – הצגת 'אחי גיבורי התהילה' בקיבוץ גבעת-ברנר, ספטמבר 1953*

שולה קשת

'זלצבורג בגבעת-ברנר', 'מסורת ישראלית חדשה של "רגלים"', 'תיאטרון של נוף', 'ההרגשה הנפלאה שהיתה בעבר, הרגשת ארץ-ישראל הזעירה והצעירה כולה' – אלו הם רק כמה מן הביטויים המפליגים שהופיעו בעיתוני התקופה באשר להפקת-הענק של 'אחי גיבורי התהילה' בגבעת-ברנר. ההצגה בגבעת-ברנר הייתה הפקה שנייה של המחזה. שנתיים קודם לכן, בקיץ 1951, הופק המחזה לראשונה לכבוד יובל ה 25 של קיבוץ שריד.¹

שתי ההפקות המונומנטליות, שתיהן בניצוחה של הבמאית שולמית בת-דורי, כמו מיקרו בתוכן כמה מן היומרות היותר נועזות של התרבות הקיבוצית של שנות החמישים, ואפשר להדגים באמצעותן את יכולתה של זו להפעיל מנגנוני מניפולציה חברתית המונית, שהשפעתם הגיעה הרבה מעבר לגבולותיה. תיאור האירוע, על כל מרכיביו, ישמש בהמשך 'טקסט' לדיון, פרדיגמה מייצגת, שיש בה כדי להעיד הן על מנגנוני הכוח התרבותיים של התקופה, והן על הפרקטיקות שנקטה המערכת התרבותית הקיבוצית כדי לייצר ולהפיץ את ערכיה האידאולוגיים.

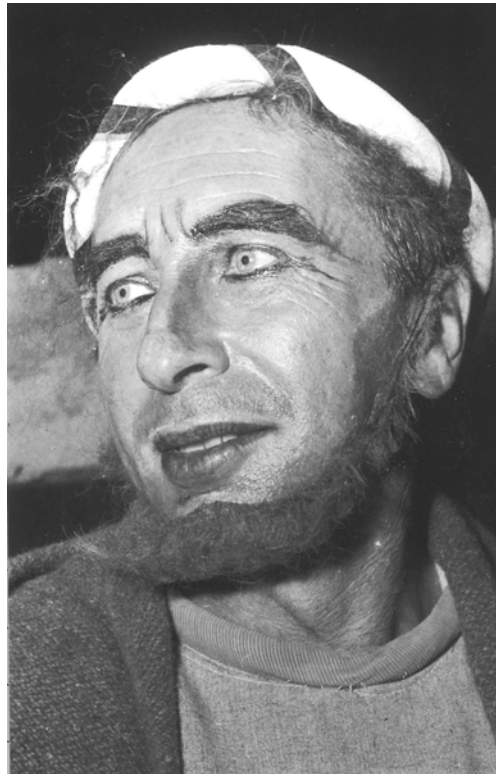
א. תיאור האירוע

לכבוד יובל ה 25 של קיבוץ גבעת-ברנר, שחל באוגוסט 1953, הוחלט להעלות בפני ציבור את ההצגה 'אחי גיבורי התהילה', לפי הרומן של הסופר היהודי-קומוניסטי

* המאמר מבוסס על הרצאה שנישאה בקונגרס העולמי למדעי היהדות בקיץ 1997. התמונות המשולבות במאמר צולמו בעת ההצגה בגבעת ברנר ומתפרסמות כאן באדיבות ארכיון קיבוץ גבעת ברנר.

1 חברותי בקיבוץ גבעת-ברנר הניעה אותי להתמקד בבדיקת האירוע והשפעותיו בתוך הקהילה המוכרת לי. עם זאת, יובאו במהלך הדיון פרטים רבים הקשורים גם בהפקה הראשונה.

הווארד פאסט. ההחלטה הושפעה מהצלחתה של ההפקה הקודמת בקיבוץ שריד. עלילת הרומן מבוססת על סיפורה של משפחת המכבים ועל מלחמת היהודים לחירות לאומית (כך על-פי ההדגשה של פאסט, להבדיל ממלחמת חירות דתית-לאומית, כפי שהיא מוצגת בספר המכבים). העיבוד של הטקסט להצגה נעשה על ידי שולמית בת-דורי ומרדכי אמיתי. את השירים ששובצו במחזה (את העלילה ליווה מעין זמר-טרובדור) כתב נתן יונתן, על עיצוב התנועה על הבמה הפקידו את נועה אשכול. ההרכב לעיל היה 'הרכב מנצח' מנקודת המבט של היצירה התרבותית הקיבוצית. שולמית בת-דורי ביימה את האירוע בהשתתפותם הפעילה של מאות מחברי גבעת-ברנר. לצורך ההצגה נבנה כפר מודיעין 'הקדום' על אחת הגבעות הסמוכות לקיבוץ ונוצר אמפיתיאטרון בתוך הטבע, שאפשר קליטה של אלפי צופים. מאות מחברי הקיבוץ השתתפו בפרוייקט הקולקטיבי, הן כ'שחקנים' וכניצבים, והן כפעילים וכאחראים על הביצוע הלוגיסטי, שתבע מאמץ עצום.



ההצגה בגבעת ברנר

על ה'במה' בשריד מספרת בת-דורי (במסמך שהכינה על פי הזמנת הנהלת הפסטיבל הישראלי והאגף לתרבות של משרד-החינוך ב 1964):

בתור 'במה' שימשו בהצגה זו מדרונות גבעה פראית, זרועה קוצים וסלעים, ו'כפר מודיעין קדום' למרגלותיה, שנבנה במיוחד למטרה זו. המשחק התנהל בשטחים נרחבים: בדרכי העפר המוליכות לכפר, בכיכר הראשית ובסמטאותיו. כמו כן על גגות הבתים, במדרונות ועל רכסי הגבעה, כשזרקורים מוסווים בין עצים וסלעים, מגלים מדי פעם קטע אחר בנוף. ממדי שטח המשק כולו הם שלושים מטר רוחב, חמישים מטר עומק, כולל מדרונות ופסגת הגבעה, ושנים עשר מטר גובה במקום הנישא ביותר (מצוטט אצל בת-דורי, 1982, עמ' 108).

בשריד, כמסתבר מיומן העבודה של בת-דורי,² היה קשה למצוא את הגבעה המתאימה. לבסוף אותר מעין מדרון במקום ששימש עד כה 'מזבלה' מאולתרת. היה צורך להפעיל בולדוזרים בשמונה משמרות כדי לשנות את כיוונו של המדרון כך שיתאים לתוכניתה של הבמאית. לעומת זאת, בגבעת-ברנר נמצא מקום טבעי לרגלי גבעה סלעית – 'עמק הכלניות', כפי שכונה בפי הילדים. על הגבעה הוקם הכפר מודיעין, על בתיו וסמטאותיו, על ידי בנאי המקום, ובראשם המפיק הטכני של ההצגה, שהיה גם האחראי לבנייה בגבעת-ברנר, מרדכי להר, 'יקה' קפדן ונלהב, שתרומתו המקצועית להכנת המקום, על פי כל תביעותיה של הבמאית, הייתה חשובה ביותר. שולמית בת-דורי עמדה על-כך שהכפר לא יהיה 'תפאורה' במובן המקובל. הבתים נבנו ממש על-פי דגם של בתים בכפר ערבי ועצי ברוש ענקיים הוכנסו ונשתלו מחדש בתוך בורות עמוקים. השיחים, סלעי המקום, הגבעה והבתים שנבנו עליה, הברושים הגבוהים שנשתלו בתוכה – כל אלה יצרו את הכפר מודיעין.

האמפיתיאטרון בגבעת-ברנר הוכן מראש לחמשת אלפים צופים, אך קרה שישבו על מדרונות ההרים שמסביב, על-פי עדויות המשתתפים, שנים עשר אלף איש בבת אחת. דרישת הקהל אילצה את המארגנים להמשיך בהופעות מעל למתוכנן (שמונה הופעות בסך הכול) ובסיכום נאמד מספר הצופים בארבעים אלף איש. על-פי עדויות של חברי קיבוץ שריד, זה היה גם מספר הצופים בהצגות שבוצעו שם, ב 1951. שמונים אלף צופים, שצפו בשני האירועים, הוא מספר עצום כמושגים של אותו זמן (כעשרה אחוז מן האוכלוסייה בארץ). ההכנות להצגה בגבעת-ברנר נמשכו כארבעה חודשים. כל

2 יומן העבודה של בת-דורי – יומן שנכתב על-פי עדותה במהלך העבודה על 'אחי גיבורי התהילה' – בקיבוץ שריד – אינו נמצא בארכיונה האישי, שהועבר לארכיון התיאטרון ע"ש גור, וגם לא בירי משפחתה. הציטוטים מתוך יומן זה מובאים על-ידי בת-דורי עצמה במאמר שכתבה על 'תיאטרון המונים' – מאמר שפורסם ב 1982 בשדמות (ראו להלן ברשימה הביבליוגרפית).

הקיבוץ התגייס למשימה. 3,150 ימי עבודה הושקעו בפרוייקט. במושגים של ימינו היו הוצאות ההפקה בימי עבודה בלבד, בלא הכשרת השטח, התלבושות, התאורה ועוד, מגיעות לסכום של כמיליון ש"ח ויותר.

שולמית בת-דורי עמדה על-כך ש'שחקני' המחזה יהיו מאנשי המקום ולא שחקנים מקצועיים. ההצגה נדחתה בחודש כדי שה'שחקן' הראשי, שמילא את תפקידו של יהודה, ישתחרר מן השירות הצבאי. שאלת השחרור מן הצבא בעיתוי המתאים להצגה הפכה לשאלה קרדינלית שדנו בה באסיפת הקיבוץ. ניסיונות להציע לתפקיד שחקן מקצועי, או אפילו את החבר ששיחק את תפקיד יהודה המכבי בהפקה של שריד, נדחו על ידי הבמאית בכל תוקף. ועוד: הרעיון המרכזי היה להתאים את התפקיד אל החבר שימלא אותו, לא 'לשחק' את התפקיד אלא 'להזדהות' אתו. ביומן גבעת-ברנר (24.5.1953) הותנה תנאי מקדים עם החברים: 'כל חבר שפונים אליו בהזמנה להשתתף במשחק חייב להסכים מייד וללא ניסיון של התחמקות... ואכן – כך מספרים החברים – בת-דורי סיירה ברחבי גבעת-ברנר מלווה שני חברים מאד מרכזיים – אריה חצור ויעקב לוריא (כוח השכנוע שלהם באותו זמן היה מאותו סוג של 'הצעה שאי-אפשר לסרב לה'), השלישייה התבוננה בחברים העוברים ושבים ובחזרה בשחקנים. בת-דורי התרשמה בעיקר מהתאמתם הפיזית לתפקיד, היא חיפשה פנים, מבנה גוף, תנועה פיזית שבהם זיהתה כביכול את הדמות הקדומה. כמו הבחירה בגבעה הטבעית, באבני המקום ובסלעיו, פיטלה בת-דורי כביכול ב'חומר החי' ועיצבה מתוכו, על פי הפוטנציאל ה'טיפוסי' את דמויות הגיבורים.

במהלך היום עבדה בת-דורי על התפקיד האישי של כל אחד (בעיקר ניסתה לשרש את המבטא הגרמני של מרבית השחקנים) ובלילה נעשו החזרות הכלליות, שמשכו אליהן קהל רב של חברי הקיבוץ ושל חברת הילדים. עד היום יודעים חברים בגבעת-ברנר לצטט בעל פה קטעים שלמים מתוך הטקסט. כולם זוכרים את ממלאי התפקידים הראשיים וישנם כאלה שהמשיכו לשאת עמם את 'תוצאות' ההצגה עד סוף חייהם. תפקיד מתתיהו הזקן, שבוצע על-ידי 'יקה' גדול ממדים, גבוה ורחב-כתפיים, בשם אוטו כהן, נקרא בפי החברים שנים רבות לאחר האירוע בכינוי 'אוטותיהו'...

הדי ההצגה חרגו אל מעבר לגבולות המקום, אלפי אנשים השתתפו בהתרחשות הגדולה כצופים, והפרוייקט הפך לאירוע מדובר שנסקר בכל עיתוני התקופה. לשתי ההצגות הראשונות נשלחו הזמנות, אבל השמועה פשטה מפה לאוזן, ואנשים הגיעו מכל רחבי הארץ. חלקם עשו שעות בדרך בכלי תחבורה מיטלטלים ובלתי נוחים כמו משאיות. הם מילאו את הגבעות שמסביב לאמפיתיאטרון הטבעי באלפיהם. האווירה הטעונה בהתרגשות גדולה הדביקה את הסביבה כולה ומשתקפת בתגובות הביקורת שהופיעו בעיתונות. גם מבקרים חריפי טעם, שהיו מודעים למגבלות ההפקה,

שהתבססה על שחקנים-חובבים, כמו גם למגבלות המחזה המעובד – זיהו בה פוטנציאל של חגיגה עממית גדולה נוסח הפסטיבלים שהיו נהוגים בעמים עתיקים:

...כשם שהניח הקיבוץ את יסודות החג המסורתי-מודרני של ישראל, כך הוא פותח במסורת של 'רגלים' ישראלית חדשה במסגרת חגי יובל וכינוסי שירה וריקוד שלו. החג בצוות של אלפים רבים – הוא סימן היכר לחברה בריאה. הפסטיבלים הדרמטיים ביוון העתיקה, הרגלים הפולחניים בישראל וביהודה – מילאו אותו תפקיד עצמו. ואם זכו העמים העתיקים לחזור בקביעות על חגי-ענק אלה פעמים מספר מדי שנה בשנה, זכאים להם אנו בחגי יובל וחצי יובל, אם לא תכוף מכך. על כן ראוייה גבעת-ברנר לתהילה (יעקב מלכין, 'משא', למרחב, 22.10.1953).

...האופק, הלילה, האופל, המרחב, קהל של רבבה – הנה ממדיה הטבעיים של ההצגה. זהו גורלה, יעודה, מזלה. לא ניתן לה לחיות בענווה ובהתנצלות... יש מקום לקשר שבגוף ובנפש בין קהל-הצופים ובין קהל-השחקנים, קשר שבאחדות, שבהתערות-יחד, ובזיקה הדדית. בלעדי רגשות אלו לא יתכן תיאטרון-עם זה, הקרוב יותר למעמד חג או למעמד דתי ('פאסיון שפיל') משבתיאטרון המקובל. אך כל 'פאסט-שפיל' מחייב ודורש את שלו. ומשאת-נפשו לרומם בנשימה אחת – הבמה והקהל – ברגשי כלל גיאונים (עזרא זוסמן, דבר, 23.10.1953).

האירוע של הצגת 'אחי גיבורי התהילה' ישמש, כאמור, מקרה מבחן מאלף להדגמת כמה מן התהליכים שאפיינו את המערכת התרבותית של החברה הקיבוצית וידגים את עצמת היומרה של חברה זו, שראתה את עצמה כ'ראש חץ' של המהפכה הציונית, כאוונגרד, לא רק מבחינה התיישבותית אלא גם בכניית תרבות קהילתית חדשה בארץ-ישראל. אסקור בהמשך שניים מן האפיונים בקצרה ואתמקד במסגרת דיון זה בעיקר בעניין אחד: הפעלת מנגנון ההזדהות האסוסיאטיבית באמצעות מה שכונה על-ידי שולמית בת-דורי בשם 'תיאטרון המונים'.³

3 בת-דורי הקדישה את עצמה במשך כל חייה לחקר הז'אנר התיאטרלי הזה שהיא קראה לו לסירוגין 'תיאטרון המונים' או 'מחזות-עם-ומועד' – מחזות גדולי-ממדים על נושאים היסטוריים ורתיים, כשהם מבוימים בנוף פתוח, לעתים במקום שבו התרחש בזמנו המאורע המסופר בעלילתם. בדרך-כלל המשתתפים הם בני המקום, הקשורים לנושא בקשרי רגש או מסורת, ורק ההדרכה היא בידיים מקצועיות. היא עשתה סיורי-מחקר מיוחדים כדי לעמוד על התחדשותו של הז'אנר הזה ופריחתו המחודשת הן באירופה הן בארצות-הברית, ואף התחילה בכתיבה עבודת-מחקר על הז'אנר, שטיטה ראשונה שלה מצויה בארכיונה האישי (ארכיון התיאטרון ע"ש גור, ירושלים).



ההצגה בגבעת ברנר

ב. אמנות עממית – קולקטיבית היונקת מן הקרקע

בכתובים של הוגי הדעות ויוצרי התרבות הקיבוצית בשנות העשרים והשלושים אפשר לזהות הנחה נאיבית, שהחזרה לחיי כפר ולעבודת אדמה חייבת להוליד בארץ-ישראל אמנות עממית-קולקטיבית, היונקת מן הקרקע, מן הטבע הארצישראלי, כחלק מן התהליך התרפויטי שיפתור את חוליי הגולה (ראו, שולה קשת, 1995, עמ' 51-54). בחוברת התיאטרון הישראלי, שפורסמה ב-1963 על-ידי המרכז הישראלי של ה-I.T.I., הוקדשה רשימה למופעים המוניים בחיק הטבע. בפתחה נאמר:

...מופעים תיאטראליים המוניים, המוצגים תחת כיפת השמיים, הם תופעה המתלווה לעתים לדרכי היצירה התיאטרלית בעמים ובזמנים שונים. אך כאן

בישראל המתחדשת הם קמו והתפתחו מעצמם. בספונטניות שקשה לגלות בה קשר להתפתחויות דומות במקומות אחרים...
 יתכן שפעלה כאן, כגורם בעל השפעה מיוחדת, אהבתו הרבה של האדם הישראלי בן-ימינו אל נופי ארצו; ארץ שאבדה לבניה משך דורות רבים, ומשנמצאה להם שוב, מבקשים הם לגלות, כביכול, בכל יום מחדש, את יופייה, ולהתבסס בו בכל חושיהם. אולי משום כך נמשך כל-כך הקהל הישראלי לחוויה המוגשת לו בתוך נוף טבעי ופתוח (מצוטט על-ידי בת-דורי, 1982, עמ' 109-108).

ואכן, החברה הקיבוצית של שנות הראשית השקיעה מאמץ עצום בניסיון לשחזר ולעצב אמנות הקרובה לטבע בדרכי ביטוי קולקטיביות. טקסי החגים החקלאיים שעוצבו בשנות הראשית יכולים לשמש דוגמה לקיצוניותה של מגמה זו. חגים מסורתיים-דתיים, כמו פסח, שבועות וסוכות עברו 'הסבה' לחגי טבע. בהגדות של קיבוצים רבים מודגש חג הפסח קודם לכל כחג האביב, והאולם מקושט בכיכורי קציר השעורה והחיטה. שבועות הפך מחג תורה לחג שבו מביאים את ראשית ביכורי השדה, וסוכות היא מתזכורת לתחנות של עם ישראל במדבר לחג האסיף. פסטיבל מחולות העם בקיבוץ דליה (שגם בהפקתו הייתה מעורבת שולמית בת-דורי), שתחילתו בחגיגת קציר העומר, הפך למוקד משיכה תרבותי-עממי, שסחף אליו בכל שנה קהל רחב. הטקסים הקולקטיביים נחוגו בציבור, בדרך כלל בחיק הטבע, בפני קהלים גדולים גם מחוץ לחברה הקיבוצית. הגעגועים ליצירה חקלאית-עממית היונקת מהוויית חיים אידייליים עודדו יוצרים להתמודד גם עם נושאים עממיים-עתיקים (וראו, רבינא, 1950-1949) ועם 'אפוסים מחודשים'. ספונטניות ודאי לא הייתה כאן. הניסיון ל'שחזר' רנסנס תרבותי, שיחזור וימצא את מקורותיו בחברה חקלאית-שבטית פרה-תעשייתית, ויצור יצירה קולקטיבית שבה האדם מחובר אל הקונקרטי, אל חומרי החיים הראשוניים, בלא חציצה בין הציבורי לפרטי – היה רחוק מלהיות 'טבעי' או 'ספונטני'. כדי לחוג חגי טבע 'פגאניים-עממיים', צריכים היו גם האנשים להיות במידת-מה 'פגאניים' ו'עממיים'. החזרה אל מקורות יניקה קדומים ו'נאיביים' הייתה בעייתית, אם לא בלתי אפשרית (וראו גם, דוד מלץ, 1925). על החיים התרבותיים החדשים רבץ תמיד 'חותם ההכרה' (ביטוי שגור בכתובים של אותה עת). התכנון והמאמץ המלאכותי התקיימו בכל שטחי החיים, בהקמת המסגרת החברתית-כלכלית, כמו גם בהקניית תוכן חדש לחיים וביצירת ערכים מוסריים ותרבותיים חדשים. גם א"ד גורדון, שקרא לחלוצים לחדש את הקשר שניתק בין העם היהודי לבין אדמתו, היה מודע לחוסר הספונטניות של המהפכה הקוראת לאדם במאה העשרים לחזור ולהתחבר עם מקורות עממיים-עתיקים: 'ניסו אמנם לעשות חגים חדשים, אבל לעשות חגים לאומיים על-פי הסברה והחשבון – האין זה ממש כמו לעשות שירה על-פי הזמנה?' (א"ד גורדון, 1928, עמ' 231-230).



ההצגה בגבעת ברנר

ג. 'אמנות-על', יחס אחר בין הקהל לבמה, מחזות עם ומועד

התנסות החברה הקיבוצית ביצירת חגים מחודשים הצמיחה רעיונות אוונגרדיים מעניינים ומקוריים בתחום יחסי קהל-במה כבר בשנות העשרים והשלושים. כך למשל, היומרה ליצירת אמנות-על כוללת, שתהיה מבוססת על מאמץ משותף של אמנים, יוצרים ובעלי מלאכה; טקסי החג בקיבוץ דרבנו את בעלי הכשרונות האמנותיים הרדומים ליצירה משותפת, שמטרתה הייתה חברתית-קולקטיבית. האמנים היו כמעט אנונימיים, כל אחד תרם אבן צנועה לבניין, והקהל מצדו מילא תפקיד פעיל כחלק מן המסכת הדרמטית, שהועלתה על במת החג. רעיונות מקוריים על אמנות במה עתידית, שתתייחס גם לקהל כמרכיב חיוני ופעיל בתוך עולמה, כמו רעיונותיו של הבמאי המרקסיסטי פסקאטור, צמחו ועלו באופן טבעי מתוך ההתנסות החדשה, ולא רק

בהשפעת מגמות דומות בתחום התאוריה של התיאטרון באירופה (וראו: דוד מלץ, 1925, עמ' 341; וכן: שולה קשת, 1995, במבוא). המבשרים של התיאטרון המודרני – כמו גורדון קרייג, אדולף אפיה, מקס ריינהרדט, ארווין פסקאטור ואחרים – רצו גם הם בתיאטרון 'אחר', בסוג חדש של קומוניקציה בין הקהל לשחקנים. ריינהרדט הציג גם מחוץ לתיאטרון, ברחובות ובכיכרות של ונציה, בקרקע, בחזית של כנסייה. אחרי המהפכה ברוסיה נעשו ניסיונות דומים ואחרים, בעיקר בברית המועצות. ב 1920 חגגה פטרוגרד את מהפכת אוקטובר בשחזור המוני של אירועי המהפכה. כיבושו של ארמון החורף שוחזר על ידי מאות שחקנים בפני שישים אלף צופים במקומות ההיסטוריים המקוריים (ראו, דן אוריין, 1988, עמ' 162). כאשר הגיעה שולמית בת-דורי ארצה, לאחר תקופת השתלמות שעשתה באירופה בראשית שנות השלושים אצל מקס ריינהרדט ואצל ארווין פסקאטור, מצאה בסיס כמעט מוכן, רעיונית ומבנית, ליישום רעיונותיהם החדשניים בהפקות-הענק שביימה, בעיקר באותם מופעים שבהם התבססה על קהילות קיבוציות שלמות. הכרעתה של בת-דורי למקם את הבמה בנוף הפתוח ולשחזר את האפוס הלאומי-היסטורי של מלחמת המכבים בהשתתפות מאות שחקנים וניצבים, ניזונה בלי ספק מהשפעתם של הוגי דעות אלו על עבודתה.

ד. ההזדהות האסוציאטיבית בשירות האידאולוגיה

במערכת היחסים שבין החיים לאמנות בתקופה זו שימשו החיים החלוציים דגם חיקוי עבור היצירה האמנותית באותה מידה שהיצירה שימשה גורם מעצב מכשיר אידאולוגי להכשרת הלבבות. הפרדיגמה, שהיא בעיני המרתקת מכולן, מצויה אפוא באותה נקודה שבה 'מפעילים' את ההתכוונות התמימה של חלק מן המשתתפים בתהליך – קרי: את הדינמיקה רבת-העוצמה של 'ההזדהות האסוציאטיבית'.

כפי שעולה מן הדיון עד כה, עמדת המוצא הקיומית לא הייתה תמימה. היחס אל הטבע, אל הנוף הארצישראלי (יחס שהיה מי שניסה להציגו כ'ספונטני') היה רווי ניכור ואולי אפילו פחד. התמימות, אם הייתה כזו התמקדה ברצון הכן של רוב המשתתפים בתהליך לאמץ את 'משחק התפקידים' מתוך כיסופים לחיבור בין הקטבים. שולמית בת-דורי הייתה מודעת לחלוטין לעצמת המניפולציה הרגשית שהיא מגייסת לצורך הפרוייקט. בחומר הספרותי שבחרה היה טמון מלכתחילה פוטנציאל מעורר, יכולת להצמיח שפע של אסוציאציות רגשיות 'עזות הד'. הרומן של פאסט זימן את כל החומרים המתאימים: מאבק החשמונאים לחירות בכובשים היוונים – נושא הרואי, שתאם הן את היומרה לרנסנס תרבותי שישאב את חומריו ממקורות האפוס הקדום של העם היהודי והן את עלילת-העל של האידאולוגיה הציונית: רקע חקלאי טבעי, שבתוכו מתרחשת העלילה (הווארד פאסט הדגיש ברומן שלו את המוצא ה'פרולטרני' של

משפחת החשמונאים, שמוצאה בכפר הקטן מודיעין ולא בשושלת הכהונה של ירושלים); מלחמה לעצמאות מדינית, מלחמת יחידים נגד רבים והדימוי של יהדות מסוג חדש – 'יהדות שרירים' לא פחות מאשר 'יהדות של רוח' (וראו, נורית גרץ, 1995). הקהל של 1951 ושל 1953, כמו גם השחקנים על הבמה, חזרו משדות הקרב של מלחמת השחרור, רבים מהם שירתו בפלמ"ח, השתתפו במאבק לשחרור הארץ מן השלטון הבריטי ובעלייה ב' ורבים איבדו את חבריהם. ספרות המלחמה של הדור הייתה עדיין מועטת. הלוחמים ברובם ביכרו לעבור על נושא זה בשתיקה, סיפרו ציזובטים, שישעשעו את עצמם במהתלות נוסח דן בן-אמוץ וחבורתו, אבל לא עיבדו בגלוי את הטראומות.

לאור כל הנסיבות האלה נראה היה למי שהקדיש להם אף מידה קטנה של תשומת לב, כי בעצם אין זה קשה לפענח את פשר הלהיטות למעשה האנושי הנירון שאפפה ציבור אנושי גדול אשר בעיסוקיו הרגילים היה רחוק למדי מכל קשר לאמנות – ציבור שחקנים לעונה אחת וטרקטוריסטים של כל העונות, חשמלאים של יומיום ונגנים של שבת, בנאים מומחים ותופרות המאומנות לאו דווקא לצורכי התיאטרון; ועוד מבני המקום רבים, שניכשו את הגבעה, מתחו בה שבילים, העתיקו הרים, כרו בורות לעצב במ ברושי ענק ועוד כהנה וכהנה (בת-דורי, 1982, עמ' 113).

בת-דורי הפעילה אפוא את מנגנון ההזדהות האסוציאטיבית של הקהל ושל המשתתפים וגרמה למה שהיא מכנה 'פורקן בתפושת': 'היכולת לחשוף את ה"אני" הנסתר במסווה של מישוהו אחר, אמנם דומה באישיותו וחוויותיו, אך שונה במחלצותיו, בצורת התבטאותו, והעיקר, רחוק מאד בזמן, רחוק עד כדי כך, שאפשר להרבות ולספר במעשי גבורתו מבלי להסמיק' (שם, שם). ההנחות הללו ליוו את עבודתה של בת-דורי במודע, כפי שעולה מתוך יומנה. 'קשה להעריך', היא אומרת, באיזו מידה הגיעה תחושה זו להכרתם של הנוגעים בדבר. אך גם אם פעלה בדרך לא-מודעת, הראו התוצאות שהנה היה בכוחה להניע, כאמור, ציבור אנושי גדול כמעט בשלמותו, להתגייסות וולונטרית שלא ידעה סייג וחשבון' (שם, עמ' 114).

כדי להגיע למטרות שהציבה לעצמה טיפלה הבמאית בעקשנות רבה בהכנת הפרטים בשטח שסייעו גם להפעלה הסוגסטיבית של הקהל. מנגנון ההעתקה הרגשית שנקטה הופעל בשני הכיוונים: המצע הנפשי של הקהל והשחקנים היה צריך למלא בתכנים אסוציאטיביים עכשוויים את הדמויות העתיקות, ומנגד, היה צורך להעתיק את הקהל העכשווי אל הכפר מודיעין בצורה המהירה והשלמה ביותר. כך יתקבצו שני העולמות האנלוגיים כביכול זה אל זה ויותכו זה בתוך זה. להערכתי, זו הסיבה לקפדנות האובססיבית שבה טיפלה בת-דורי בבניית הכפר מודיעין ככפר 'אמיתי' – ברושים אמיתיים, גבעה אמיתית וכדו'.

כדוגמה קיצונית לעניין זה יכול לשמש סיפור התאורה. מספר ההצגות שהוצגו גם בשריד גם בגבעת ברנר נקבע לא על-ידי הביקוש של הקהל (כבר סיפרנו שההתעניינות בהצגה הייתה מעל ומעבר למקווה) וגם לא על-ידי עייפות המבצעים. הוא נקבע על ידי מספר הלילות בחודש בלא אור ירח – שמונה לילות בסך הכול. בת דורי רצתה שהאשליה של הכפר העתיק במודיעין תהיה שלמה, ושום אלמנט מודרני אסור היה שייכנס לתוך התמונה. פרוז'קטורים מיוחדים האירו דווקא את הקהל בכניסה לאמפיתיאטרון והבליעו, תוך סנוור מכוון, את הכפר שממול, על הגבעה, בתוך חשכה כבדה. כאשר החלה ההצגה והפרוז'קטורים האירו בכל פעם, על פי צורכי ההצגה, את המדרון שממול, צמח הכפר במלוא המוחשיות שלו למול הצופים. כל חציצה אפשרית שעלולה הייתה לחשוף את המלאכותיות של עולם הבדיון, סולקה.

'מעל גבעת מודיעין', מספרת בת-דורי, 'עבר, כלהכעיס, קו טלפון. בעזרת צבע שחור 'בולע' כל אור. נבלעו בתוך הלילה שני העמודים הבלתי רצויים שבהר ובשפלה. לעומת זאת החוטים המתוחים ביניהם "תפשו" אף את הנצנוץ הקל ביותר של כל כלי תאורה המופנה לכיוונם, וחתכו את השמיים בקו חד שלא הטיל ספק במוצאו. תוך מאמץ של לילות, ואין ספור ניסויים, סולק הקו ממש מתוך האוויר. לכל הזרקורים 'המסוכנים' לגביו הורכבו פחיות חתוכות, כל אחת על פי קו הטלפון, כפי שזה נצטייר לעין בכל מקום בנפרד' (בת-דורי, 1982, עמ' 117, ציטוט מתוך יומן העבודה).

בערבי ההופעות כוונה התחבורה מהכביש הסמוך לדרכים צדדיות, ואפילו סיורי הלילה של מטוסי חיל האוויר שינו 'למען המכבים' את שעת המראתם. קפדנות מעין זו אופיינית בדרך כלל לקולנוע. התיאטרון מעולם לא הצליח להתחרות באמנות הקולנוע וביכולתה ליצור עולם דמוי ממשות, שהצופה מפותה להיכנס אליו באשליית החשיכה המשתררת באולם. בת-דורי ניסתה להפעיל כאן מעין שיטת 'דיסולב', שבה מוקרנת תמונה אחת על גבי האחרת ומתמזגת עמה. במקרה הנדון הייתה כאן כוונת מכוון להתיך זה על גבי זה את שתי ההוויות. הקהל, שרק בחלקו היה קהל 'צברי', שבא ברובו מכל גלויות אירופה, לפני השואה ואחריה התחבר והועתק בשנייה אחת של מסע במנהרת הזמן מ'כאן' ל'שם'. בבת אחת נמחק כביכול כל 'האמצע', הגולה, הפרעות, 'היהודי הישן'.

עצמת הכיסופים לחיבור בין שני הקטבים תודגם היטב באמצעות שני המקורות הבאים: מובאה מוקדמת יחסית, מתוך יומן העבודה של בת-דורי, מעידה על-כך שמנגנון ההזדהות האסוציאטיבית פעל אצל הבמאית כבר משלבי העבודה הראשונים. ברישום יומן מדצמבר 1950, מיד עם תום קריאת הרומן של הווארד פאסט בפעם הראשונה, מתארת הבמאית ספק חלום לילה או הזיה, שבהם התחלפו בדמיונה דמויות מתתיהו ובניו בדמות יצחק שדה ושלושת האחים לבית יפה, מן הלוחמים הנודעים של הפלמ"ח:

מתתיהו הזקן... אומרים ש'הזקן' שלנו גידל לאחרונה זקן. יצחק שדה מזוקן! חבל שלא ראיתו בתפארתו החדשה... טעות! ראיתי בצילום. עומד לו אותו יצחק שדה עצמו, כפי שהיה אצלנו בזמן הקרבות, רק מזוקן ומחבק את חמשת בניו... שוב טעות! הם שלושה ולא חמישה – האחים יפה. נדמה לי שאחד מהם הראה לי את התצלום. אבל מי? יהודה? שמעון? אלעזר?... איזה בלבול. מי אינו יודע ששם אברהם, אורי ושאל. אבל... הרי הם אינם בשריד !!! התעוררתי בבהלה. ובאמת איך אמצא אותם שם?... (מובא על-ידי בת-דורי, 1982, עמ' 110).

מעדויות שונות עולה שהדינמיקה הזו פעלה גם על קהל הצופים. יעיד על כך מכתב של יצחק שדה עצמו למערכת על המשמר לאחר שצפה בהצגה בשריד (7.10.1951).
אומר יצחק שדה בין השאר:

... (זאת) הצגה מיוחדת במינה, מחוננת במשהו בלתי רגיל... מגשר בין דור לדור ומקרב את המציאות העתיקה למציאותנו... אי אפשר היה לתאר את התקפת-ההסגר של היוונים על מודיעין בלי צד-דמיון לאותו הסגר ב"שבת השחורה"... קשה היה לתאר התייעצות מלחמתית לפני היציאה לקרב, בלי שהיה בה צד דמיון להתייעצות של פלמ"חניקים... טבעי הוא שבן יהיה דומה לאביו וטבעי הוא שפלמ"חניק יהיה דומה למכבי... מעטות ההצגות המדברות לעין, לאוזן, לרגש ולשכל, הצגות שתוכנן חי ושמוכן לנו לשם מה הוצגו. זו אחת מהצגות אלה... ידו של כורם ופלמ"חניק... מושטת לידו של כורם ומכבי – להיות נוכח בטקס של תקיעת-כף זו, הוא מאורע שאין לוותר עליו...

כפי שעולה מעדות זו (ומאחרות, שאי אפשר להביאן במסגרת הדיון המצומצם) נגע האירוע בשורשי התשתית האידאית של סיפור-העל הציוני: יצירת קו-רצף בין העבר הקדום – אשר בו התקיימה ישות המוגדרת כריבונות לאומית – ובין ההווה הנתפס והרואה את עצמו כחידושה של אותה ישות (וראו גם, רז-קרקוצקין, 1993).
השפעת האירוע על חיי גבעת-ברנר כקהילה, כמו גם על הדימוי העצמי של הקיבוץ כלפי חוץ, הייתה חסרת תקדים. השנים 1949-1951 היו רוויות מתח פוליטי פנים-קיבוצי, שהוביל לבסוף לפילוג בקיבוץ המאוחד. תהליך הפילוג נמשך שנים מספר והיה כרוך בסערות אלימות, בפירוק שותפויות ארוכות שנים ובקרע מכאיב, שפגע גם בתחום המשפחה והיחיד. גבעת-ברנר עצמה ספגה מכה חברתית קשה. חברים רבים עזבו את המקום והצטרפו לנצר-סירני. הפילוג יצר תחושות קשות בקיבוץ. חברים דיברו על סכנה של הצטמצמות והיו גילויים של מבוכה ושל מפח נפש. סימני שאלה ריחפו בחלל האוויר הן לגבי עתידה הכלכלי והחברתי של גבעת-ברנר, בפרט, הן לגבי מעמדה

ודימויה של התנועה הקיבוצית כולה בציבור הישראלי. דווקא על רקע זה יש לבחון את ההתלהבות הסוחפת שקידמה את הפקת 'אחי גיבורי התהילה' הן בקיבוץ גבעת-ברנר והן ב'ישוב' כולו; מבחינות רבות – אומרת אניטה שפירא – נראה היה ששנות החמישים אינן אלא המשך טבעי של תקופת היישוב: המסגרות של תנועות הנוער המשיכו לתפקד; הנח"ל תפס את מקומו של הפלמ"ח כביטוי סגולי של הנוער הישראלי האידאליסטי; ההתיישבות הקיבוצית בספר המשיכה להיחשב כגולת הכותרת של ההגשמה הציונית, ונושאה – כחלוצי האומה. אבל במקביל לאלה החלו להופיע במפה התרבותית של ישראל מוקדים חדשים, שהתחרו על מקומם בדעת הקהל ובמשאבים הלאומיים. האתוס הקולקטיבי הבנוי על עקרון ההתנדבות החל להתערער ואת מקומו של חוויית היחד כחווייה דומיננטית של דור הפלמ"ח תפסה החתירה לביטוי אינדיבידואליסטי (אניטה שפירא, 1990, עמ' 201-202). האירוע שהתרחש כאמור על קו התפר בין הישן לחדש, נתן ביטוי מועצם, כמו שיקרה לעתים בקרבות מאסף, ליומרות ולסמלים שכבר נתרוקנו מתוכן. היה זה מפגן כוח, גילוי מאומץ (אחרון?), שנועד להוכיח את הפוטנציאל הגלום עדיין בתנועה הקיבוצית, למרות הקשיים מבית ומחוץ.

ה. הערות סיכום

הדינמיקה רבת העצמה של ההזדהות האסוציאטיבית טומנת בחובה פוטנציאל דו-ערכי: מחד גיסא, הריהי מחזירה למחזה את הכוח החיוני שהיה לו בעבר הקדום (ואכן, כמתברר מתוך רשמי האירוע על קהל הצופים, הצליחה ההצגה ליצור מעין קתרזיס קולקטיבי). מאידך גיסא, אותו כלי שבאמצעותו יכול מעמד חברתי או ממסד פוליטי לייצג ולייצר את הדימוי האידאלי של הקבוצה, טומן בחובו את כוח הפיתוי, המדיח את היחיד והופך אותו לשותף בפעולה הפולחנית הכובלת של ההזדהות הקולקטיבית (ראו, יאוס, 1970, עמ' 302). במקרה הזה, כפי שעולה מתוך הראייה הרטרופקטיבית, חוזק הדימוי הקולקטיבי של היהודי החדש, היהודי 'המכבי', במחיר ההרחקה וההדחקה של חלקים אחרים בתוך ה'אני' הלאומי. קהל הצופים, שעדיין היה מורכב רובו ככולו ממהגרים, אימץ לעצמו את שפת הסימנים (גם המלאכותיים) שנכפתה עליהם על ידי האני העליון הקולקטיבי וקיבל אישור מחודש להצלחתו במשימה של יצירת חברה חדשה (ראו גם: גרשון שקד, 1991; רז-קרקוצקין, 1993).

האימפקט של האירוע בשריד ובגבעת-ברנר המשיך להפעים את יוצרי ההצגה, ובעיקר את שולמית בת-דורי. כחמש עשרה שנים לאחר מכן ניסתה הבמאית-מפיקה לעניין את הממסד התרבותי בהפקה מחודשת של ההצגה על אדמת מודיעין. בהצעתה היא נסמכת על פריחה מחודשת של ז'אנר 'מחזות עם ומועד' על נושאים היסטוריים ודתיים המבוימים בנוף הפתוח (הדוגמאות הן The Common Glory בוורגינייה, שבו

מומחזים פרקים ממלחמת-העצמאות האמריקאית; *The York Mystery Plays*, המוצגים בחורבות כנסייה עתיקה באנגליה; וה *Passions Spiele* באובראמרגאו בגרמניה). היא הציעה להפוך את ההפקה של אחי גיבורי התהילה' למעין אירוע פסטיבלי של קבע, שיחזור ויתחדש החל מעונת הקיץ של 1965 מדי חמש שנים, מתוך הנחה שהקשר בין הנושא והמקום ההיסטורי עשוי להפוך את המופע לגורם חינוכי-תרבותי מיוחד במינו הן לגבי הארץ הן לגבי התפוצות (בת-דורי, ארכיון התיאטרון ע"ש גור, ירושלים). על פי ההצעה, כפר הנוער בן-שמן היה צריך לשמש נושא חברתי-מעשי של ההפקה. כידוע, הרעיון לא קרם עור וגידים, אם בגלל חוסר התעניינות מצד המשקיעים הפוטנציאליים ואם מפני שפרוייקט לאומי-דידקטי מסוג זה לא תאם עוד את הציפיות המורכבות יותר של קהל היעד של אמצע שנות השישים.

מראי מקומות ומקורות

- ארכיון קיבוץ גבעת-ברנר.
 הארכיון והמוזיאון לתיאטרון ע"ש ישראל גור, ירושלים.
 אוריין, ד', דרמה ותיאטרון, תל-אביב, 1988.
 בת-דורי, ש', 'תיאטרון-המונים', *שדמות, חוב' פ* (1982), עמ' 107-124.
 גורדון, א"ד, 'מתוך קריאה', *כל כתבי, כרך א*, תל-אביב, 1928, עמ' 230-231.
 גרץ, נ', *שבויה בחלומה – מיתוסים בתרבות הישראלית*, תל-אביב, 1995.
 זוסמן, ע', 'ההצגה בגבעת-ברנר', *דבר*, 23.10.1953.
 מלכין, י', 'התהילה, הכשלון והלקח' – עם הצגת 'אחי גיבורי התהילה' בגבעת-ברנר', *משא, למרחב*, 22.10.1953.
 מלץ, ד', 'לעבודתנו התרבותית', *מבפנים, כרך ב* (1925), 339-341.
 קשת, ש', *המחלת הנפשית – על ראשית הרומן הקיבוצי*, תל-אביב, 1995.
 רבינא, מ', 'השפעת הכפר על המלוס הישראלי', *קמה* (1949-1950), עמ' 257-275.
 רז-קרקוצקין, א', 'גלות בתוך רבונות – לביקורת "שלילת הגלות" בתרבות הישראלית', *תיאוריה וביקורת, חוב' 4* (1993), עמ' 23-56.
 שדה, י', *מכתב למערכת על המשמר*, 7.10.1951.
 שפירא, א', 'דור בארץ', *אלפיים, חוב' 2* (1990), עמ' 178-203.
 שקד, ג', 'אור וצל אחדות וריבוי', *אלפיים, חוב' 4* (1991), עמ' 113-139.
 Jauss, H. R., 'Levels of Identification of Hero and Audience', *New Literary History*, 5 (1970), pp. 283-317.