

# "אני הלב? אני רק ציבורן צומחת על גוף מת" – פירוקה וכינונה של האינדיבידואליות במחזה אפריים חוזר לצבא\* מאת יצחק לאור

טלי לטוביסקי

\* יצחק לאור, אפריים חוזר לצבא: מחזה באחת עשרה תמונות, טימון, תל-אביב 1987. מאמר זה מבוסס על עבודה שנכתבה בעקבות הקורס "ביוגרפיה, מיהוס וזיכרון כדרמה הישראלית" (תשס"ג). ברצוני להודות מעומק הלב למורתי, ד"ר זהבה כספי, על השיעורים המרתקים ועל העידוד, ההכוונה והעזרה. תודה גם לחברי המערכת הצעירה של מכאן על הערותיהם החשובות והמועילות.

"האינדיבידואליות היא ערבסקה שזנחנו" (הוגו פון הופמנסטל, 1926)

## מבוא

1. מתוך דברי המבוא למחזה בעל מאת ברטולד ברכט, ראו אהרן שבתאי, "מבוא", בתוך ברטולט ברכט, האמצעים שיש לנקוט: חמישה מחזות לימודיים, מגרמנית: אהרן שבתאי, שוקן ישראל 2004, עמ' 28.
2. "יורד ועדת הצנזורה יהושע יוסטמן, כבר אחרי הכרעת בג"צ, אמר לניו-יורק טיימס, שיעשה הכול שההצגה לא תעלה. אבל, לפחות, הסיקור וההדים הבינלאומיים של הפסילה – כולם הזרעו מזה שבישראל יש עדיין צנזורה על מחזות – סייעו ככל הנראה להחלטת הכנסת על ביטול הצנזורה על מחזות". יצחק לאור בריאיון לעמנואל בר-קדמא, "אז נראה מה אתה שווה, איציק לאור", ידיעות אחרונות (21/4/1989).
3. "אפריים חוזר לצבא: מחזה ב-10 תמונות מאת יצחק לאור", (ללא תאריך) תיק מילא"ה מס' 60.3.8.

אפריים חוזר לצבא נמצא, נכון לעכשיו, בארכיונו הפוליטי-משפטי של הקונצנזוס; את פסק הדין התקדימי של בג"צ בעניינו לומדים כיום בפקולטות למשפטים בקורסים על חופש הביטוי. אין ספק שדרך החתחתים שעברו המחזה ומחברו לקראת העלאתו על הבמה נשאה פרות חשובים מבחינה ציבורית, אולם איכויותיו האמנותיות של המחזה נדחקו עקב כך לשולי הדיון, וכמעט שלא עסקו בהן כשלעצמן. בדברים שלהלן אביא בקצרה את השתלשלות העניינים כפי שתועדה בעיתונות היומית ובפסק הדין של בג"צ, בעיקר לצורך הבנת חלק מדיבורי הרקע השזורים במרקם הטקסטואלי של המחזה. בעיני, ובניגוד לאופן שבו נתפס המחזה בצנזורה ובעיתונות, פוטנציאל ה'מסוכנות' הפוליטית שלו – במילים אחרות, עצמתו האמנותית ותרומתו התרבותית העיקרית – אינו טמון באמירותו הישירות והפרובוקטיביות דווקא, אלא במרקמו ההיברידי ובאסטרטגיות המטא-דרמתיות השונות המיושמות בו.

עיקר חשיבותה של פסיקת בג"צ הוא בכך שהביאה למעשה לסיום פעילותה של "המועצה לביקורת סרטים ומחזות", הלוא היא הצנזורה. אכן, המאבק המשפטי הממושך עורר את המודעות הציבורית לעצם קיומו של מוסד מאובן זה, שעם פסיקתו של בג"צ הפך למיותר.<sup>2</sup> גרסה ראשונה של המחזה, שעותק מוקלד שלה שמור בארכיון המילא"ה באוניברסיטת תל-אביב, נכתבה במהלך שנת 1984.<sup>3</sup> תיאטרון חיפה, שרכש את הזכויות להצגת המחזה, מסר אותו לאישורה של המועצה.

זו, בישיבתה בספטמבר 1985, החליטה לאסור את הצגתו בגלל "אופיו המסלף, המסית והפוגע של המחזה. [...] גיבור המחזה, אפריים – הבא לייצג את הצבא כולו – מוצג כתת-אדם, כיצור מבעית ונחות. יש במחזה [...] משום השפלה של כבוד האדם, וכל כולו אינו אלא ממרח מגונה של ארוטיקה, פוליטיקה וסטיות מכל סוג".<sup>4</sup>

כמחאה על החלטת הצנזורה, ארגנה קבוצת מרצים ומבקרים בדצמבר 1985 ערב קריאה פומבית של המחזה באולם בר-שירה באוניברסיטת תל-אביב. אך גם אז נותר הטקסט בגדר סנסציה תקשורתית ולא הגיע בפועל אל נמעניו, בשל המחאות הקולניות שביטאו באין מפריע בעת ההקראה אנשי הימין הרבים שנכחו באולם.<sup>5</sup> כדי להתיר את הצגת המחזה פנה לאור – בשיתוף איגוד מחזאי ישראל והאגודה לזכויות האזרח – להכרעת בג"צ. פסק הדין של השופט אהרן ברק קבע כי "סמכותה של המועצה שלא להתיר הצגה של מחזה ניתנת להפעלה אך במקום בו קיימת ודאות קרובה כי הצגת המחזה תביא לפגיעה קשה וחמורה בסדר הציבורי. [...] אין זה מעניינה של המועצה אם מחזה משקף את המציאות או מסלף אותה. [...] המועצה לא נתנה את המשקל הראוי לעקרון חופש הביטוי, ועל כן נתנה משקל בלתי ראוי לחומרת הפגיעה", ולפיכך "דין המועצה להתבטל, ו[...]דין המחזה לקבל היתר להצגתו". עמיתו השופטים ש' נתניהו ו' מלך, שהזדהו במידה רבה עם עמדתה המצוטטת לעיל של הצנזורה, נאלצו גם הם להודות כי "אין מנוס [...] מהמסקנה כי יש להתיר את הצגת המחזה", ו"אכן נוכח המסקנה מתעוררת השאלה אם יש עוד טעם בקיומה של הצנזורה על מחזות, ואולי הגיעה העת שהמחוקק ישקול זאת מחדש".<sup>6</sup>

בעקבות פסק הדין פרסם יצחק לאור בכוחות עצמו את המחזה בשנת 1987 בגרסה שונה ומורחבת, הכוללת הוראות בימוי מפורטות, רפרורים – עצמיים ועקיפות אירוניות על חשבונה של הצנזורה.<sup>7</sup> אולם ההיתר החוקי לא זירז את הצגתו של המחזה על הבמה: תיאטרון חיפה, שקנה שלוש שנים קודם לכן את המחזה, הסתייג לפתע מהפקתו מ"שיקולי תקציב". רק ב-1989, שנתיים לאחר אישור בג"צ, הועלה המחזה בהתנדבות על במת מועדון צוותא בתל-אביב. שיקולי הפקה חייבו את המחבר להכניס התאמות שונות במחזה, והוא ערך אותו בשלישית, בנוסח הכולל כמה שינויים בולטים.<sup>8</sup>

הכתיבה הביקורתית והמחקרית על יצירתו של לאור התמקדה עד כה בסיפורת, ובמיוחד ברומנים, שהוקדשו להם כמה מחקרים חשובים. הדיון בשירתו ובמחזותיו התנהל בעיקר מעל דפי העיתונות, בראיונות וברשימות ביקורת רבות, אך טרם זכה, ככל הידוע לי, לעיון מחקרי מקיף. מאמר זה מבקש לתרום הן לחקר המחזה עצמו, שהוא בעיני ציון דרך חשוב בתיאטרון הפוליטי הישראלי, והן להבנה מלאה יותר של

4. עמדת הצנזורה מצוטטת בפסק הדין מיום 5 בפברואר 1987 (בג"צ 86/14 – יצחק לאור נ' המועצה לביקורת סרטים ומחזות, פ"ד מא[1], 421) גרסה אלקטרונית, עמודים לא ממוספרים.

5. שוש אביגל, "שלושה קטעים אופטימיים: א. אפריים חוזר לבמה", חדשות (21/7/1989).

6. פסק דין בג"צ (הערה 4 לעיל).

7. יצחק לאור, אפריים חוזר לצבא: מחזה באחת עשרה תמונות, טימון, תל-אביב 1987. כל הציטוטים מהמחזה לקוחים מגרסה זו.

8. בשל אי-נגישותו של נוסח זה לקוראים, לא ארון בו כהרחבה כאן, אולם כמה מהשינויים שחלו בו בהשוואה לגרסאות הקודמות ישמשו אותי להמחשת דברי בהמשך. הגרסה שראתה אור (ראו הערה 7 לעיל) היא גם הגרסה המוצלחת, לרעתי, מבין השלוש, מסיבות שיובהרו להלן.

9. במאמר ביקורת על ספר שיריו השלישי של לאור שירים בעמק הברזל (1990), הצביע אריאל הירשפלד על תרומתו של המחזה להבנה מלאה יותר של "הסקסואליות הלירית" של הדובר בשירים, שבהקשרה הפוליטי היא רוכשת את מלוא עצמתה האמנותית. המחזה, שהוא "יצירתו הגדולה ביותר של לאור עד כאן", ממחיש, לדעת הירשפלד, את משמעות החיבור שבין המיניות לאמירה הפוליטית כאמצעות הזיקה שבין גיבור המחזה לדובר בשירים. זיקה זו עומדת במרכז הדיון הנוכחי, המפתח את תובנותיו של הירשפלד. עם זאת, אינני שותפה לקביעותיו האחרות של הירשפלד לגבי "הסקסואליות הלירית" בשירתו של לאור ואינני סבורה, כמוהו, שרק החיבור להוויה הפוליטית מקנה לה משמעות ועצמה אמנותית. ראו אריאל הירשפלד, "להתגעגע לויתור על הסגת הגבול, שהיא חיינו", הארץ, תרבות וספרות (1990/3/16), עמ' 8.

תהליכי יצירה מקבילים בשירתו של לאור בתקופת כתיבתו של אפריים חוזר לצבא וגם אחריה. בקריאת המחזה על רקע שירתו של לאור, מתחדדת חשיבותו כצומת של עמדות ושל הוויות נפשיות, שבשירים הן נחלקות בדרך כלל בין הדובר לנמעניו הפנימיים והחיצוניים ובין המישור הפרטי לציבורי. באמצעות הגיבור הפועל לנגד עינינו בהווה הרציף של ההתרחשות הדרמתית/תיאטרונית, ממש לאור את מה שבשירים בודדים, אפילו במחזורי שירים, נמסר בהכרח באופן פרגמנטרי, ומחבר בין מישורי הקיום השונים של סובייקט זה – בין המתרחש בתוך החדר, שהוא זירת ההתרחשות העיקרית במחזה, ומחוצה לו. פנים וחוץ, אליבא דלאור, אינם נפרדים; אדרבה, הם משקפים זה את זה ומפולשים זה בזה. פלישה הדדית זו של מישורי קיום – אותו "ממרח של ארוטיקה, פוליטיקה וסטיות" שעליו יצא קצפם של הצנזורים – משתקפת בכל רבדיו של המחזה ומהווה חלק מהותי מהאמירה הפוליטית הרדיקלית, האנטי-ליברלית שלו. יותר מכול, ההשוואה בין המדיום הלירי והמדיום התיאטרלי מחדדת את הפונקציה העיקרית של הבמה כזירה להנחתה דרמתית של קולות נפשיים שונים באישיותו של המחבר. הדיאלוג בין הקולות הללו, הקורמים עור וגידים כ"נפשות פועלות", דיאלוג שמתנהל ביניהם לנוכח הצופים, אינו כפוף, לכאורה, לאחדות מונולוגית ברמה ממשמעת גבוהה יותר.

הדיון שלהלן מתקדם במהלך דו-שלבי, המשקף, לדעתי, גם את מהלכו של המחזה – מפירוקו של האינדיבידואל המיתי עד לכינונה של אינדיבידואליות אחרת, חלופית. השלב הראשון מתחקה אחר האסטרטגיות המטא-דרמתיות השונות המופעלות במחזה במטרה לחשוף ולפרק את התחביר האידיאולוגי ההגמוני סביב דמותו של גיבור המחזה – אפריים. אחדותה האשלייתית של הדמות מתנפצת במשחק מראות אין-סופי, שבו נחשפים רכיביה החברתיים והפוליטיים של הזהות ה"אינדיבידואלית": שברי ציטוטים, דימויים, קלישאות וסטראוטיפים. אסטרטגיות הפירוק כוללות, בצד שימוש מרובה ברמיזות אינטר-טקסטואליות, גם הפרה של הקונבנציות הדרמתיות של הטקסט התיאטרוני עצמו.

השלב השני של הדיון עוסק בקשרים שבין הסובייקט המתפורר במחזה ובין מחברו, ומצביע על ההבניה הברזמנית של רציפות סובייקטיבית שמתבצעת בד בבד עם הפירוק הקרנבלי שבחזית הטקסט. השימוש במונח "מחבר" מתייחס לדמות המחבר המשתמעת מן הטקסט וזונח את ההפרדות המסורתיות בביקורת הספרות בין המחבר הביוגרפי וייצוגו הבדויים בטקסט – המפורשים והמובלעים. זאת לא רק משום שהדרמה, בניגוד לסיפורת, חסרה תיווך של מספר וכוללת הוראות בימוי הבאות במישרין מהמחזאי והמייצגות את כוונותיו המוצהרות באשר לאופן ביצועו של הטקסט. לכך יש להוסיף את סגנונו המטא-דרמתי המובהק

של המחזה הנוכחי, אשר בדומה לטקסטים אחרים פרי עטו של לאור, משדר מודעות עצמית גבוהה. הרטוריקה ה"אוטוביוגרפית" האופיינית ללאור והרפרורים העצמיים שהמחזה משופע בהם, מעידים כמדומה כי אם תופעל כאן ההבחנה בין דמות המחבר והמחבר המובלע היא עשויה להתגלות כפורמליות מיותרת ואף שגויה, שתחטא בהחמצת חלק ניכר מעצמתו הריגושית של הטקסט. דמות המחבר שאני מציעה כאן היא מבנה בדיוני המורכב מכלל הייצוגים הטקסטואליים שלה בכתביו של לאור, ואין בדעתי להתיימר להציע תיווך בין הקוראים ובין כוונותיו המשוערות של המחבר הביוגרפי, או לקשור ישירות בין "אזורי המחבר" בטקסט למחבר בשר-ודם. לא העיסוק במחבר הממשי הוא מוקד ענייני כאן, אלא אופייה של יצירתו, המתייחדת בין השאר בנוכחות דומיננטית של דמות המחבר.

אני אטען כי הקישור שיוצר המחבר בינו ובין גיבורו דרך רשת הזיקות והרפרורים המטא־דרמטיים, הופך את הביקורתיות המופגנת כלפי הגיבור ברובד האמירה של המחזה לנדבך חלקי בלבד מהתמונה הנפשית הכוללת, והמורכבת בהרבה, שנפרשת לנגד עיני הצופים/הקוראים. תהליך החשיפה הרגשית טוען את הפירוק הפוליטי במחויבות רגשית ואתית והופך אותו לאפקטיבי פי כמה, בשל נכונותו לחרוג מעבר לרמה הפארודית-סאטירית גרדא. אלא שדווקא בשל הזיקה הברורה בין המחבר לגיבורו, יש חשיבות רבה לעובדה שסיומו הפוליטי של המחזה, המציע אלטרנטיבה מרומזת ליחסי הכוח הקיימים, מחייב את היעלמותו של הסובייקט הראשי מהבמה תוך כדי כינונה של סובייקטיביות חדשה, נשית. קווי הדמיון בין המחזה לחטיבה דומיננטית בשירתו של המחבר מבליטים את משמעותו של המהלך הנפשי המתבטא בו, שמתפרש עקב כך כ'תיקון' פוליטי-אידאולוגי. כפי שאראה, 'תיקון' זה מתאפשר במדיום התיאטרלי בשל איכויותיו המיוחדות, אך איננו בר־מימוש, כפי הנראה, בשירים שכתב לאור במקביל לכתבת המחזה וגם לאחר מכן.

## א: אסטרטגיות מטא־דרמטיות

השוואה בין שלוש הגרסאות של המחזה מדגישה את אופיו הטקסטואלי של הנוסח שראה אור. מאפיין זה מכתוב במידה רבה את אופן הקריאה במחזה – לא כתסריט או כ'פיגום' שמימושו האמתי הוא על הבמה, אלא כז'אנר-כלאיים בין סיפורת, מסה ומחזה. להבדיל מן הנוסח הראשון של הטקסט, וכמובן להבדיל מנוסח ההצגה, גרסת 1987 של המחזה מיעדת עצמה מראש לקורא, מדברת אתו, מתווכחת אתו ואף מקדימה אותו, כביכול, במידת הניכור העצמי שהיא עצמה מייצרת. מותר להניח שבצורתו זו, המחזה מכיל את פוטנציאל המימוש המרבי שלו. זאת משום שנוסף לדיאלוג האינטנסיבי שהמחזאי מנהל עם קוראיו באמצעות הוראות הבימוי שבסוגריים (פונקציה שאינה מתאפשרת כמובן בעת הצפייה בהצגה),

10. חלק חשוב מכוונותיו האמנותיות והפוליטיות של המחזה מתביר דרך ניתוח והשוואה של קווי הדמיון והשוני בינו לבין מחזות פוליטיים אחרים שנכתו בסביבתו, כמו הסאטירות של חנוך לוין, המחזות ה"פיראנדייליים" של יהושע סובול (מלחמות היהודים, 1981; פלשתינאית, 1984; סינדרום ירושלים, 1987), הרילמות הבורגניות במחזה פירוד זמני (הלל מיטלפונקט, 1985), ובמיוחד מחזה האבטורד של יוסף מוניר, מושל יריחו (1975), שעמו, ללא ספק, המחזה של לאור מקיים דיאלוג. אולם השוואה זו חרגת, כמובן, מתחומי הדין הנוכחי.

11. על רקע הטקסט הדרמטי ה"סטנדרטי" של דקוריאט למהפכה קטנה – מחזה נוסף שלאור כתב וביים באותה תקופה ושפורסם בכתב העת פרזוה (גיליון 97-98 ויולי 1987, עמ' 50-73), מהחדד עוד יותר רושמו הספרותי-פולימי הייחודי של אפריים חזון לצבא.

12. המיתוס הופך את ההיסטוריה לטבע (Nature), ולכן, בעיניו של צרכן המיתוס, כוונתו של המיתוס יכולה להישאר גלויה כלי שתכתיים את המיתוס כאינטרס: העניין מוקפא בתוך טבע מסוים והופך ממניע לסיבה וירולאן באתר, "המיתוס היום", מיתולוגיות, מצרפתית: עידו בסוק, בבל, תל-אביב, 1998, עמ' 258-259.

13. על-פי הגדרתו של אברהם עוז, התיאטרון הפוליטי, זמורה-ביתן ואוניברסיטת חיפה, 1995, עמ' 61.

14. באתר, "המיתוס היום", עמ' 251.

הטקסט שזור רמיזות ליצירות ספרות, תיאטרון<sup>10</sup> וקולנוע מהמרחב הישראלי והאירופאי ומהעבר הקרוב והרחוק; בכך הוא ממקם את עצמו על רצף טקסטואלי מובהק, שמרכיבים רבים בו אינם ניתנים כלל למימוש בימת. מעניין לגלות כי גם שני הנוסחים הכפופים ברמות שונות לצורכי ההפקה הבימתית שומרים על האופי ההיברידי של הטקסט ועל מרבית הוראות הבימוי האירוניות, אך הנוסח השני, שבו אתמקד, מביא את אופי הטקסטואלי הייחודי של הטקסט למימוש מרבי.<sup>11</sup>

### "זודו עוד מעט יתן רשות לצאת ולקנות חלב": אינטר-טקסטואליות כנאטי-מיתוס

המחזה מושתת על התדמיות המיתיות של החברה הישראלית כפי שעוצבו בטקסטים המכוננים שלה. גיבור המחזה, סא"ל אפריים, הוא מושל צבאי בגדה המערבית בסוף שנות השלושים לחייו – כלומר, בערך ב'גיל' המדינה בזמן כתיבת המחזה. תדמיתו העצמית, הנושאת את תווי ההיכר של הקונצנזוס הלאומי, נחשפת ונסדקת כבר בתמונת הריאיון הטלוויזיוני הפותחת את המחזה. שאר הדמויות – סגנו גדליה; החיילים דוד ונחמה, "צעצועיו" של אפריים; אשתו דבורקה שבאה לביקור פתע בבסיס; והחייל שלמה שירה למוות במפגין פלסטיני ונשלח בהוראת גדליה לחופשה כדי להציל אותו מחקירה – ערות כולן לפער שבין תדמיתו של אפריים ובין התנהגותו בפועל. מתוך הערותיהן הפזורות לאורך המחזה, עולה כי ה'דרמה' המרכזית, המערערת את שלותו ואת יציבותו הנפשית של אפריים, כבר התרחשה בעבר לפחות פעם אחת, וגם דרך ההתמודדות של אפריים – ליתר דיוק, התחמקותו – חוזרת ובמידת-מה צפויה מראש.

מעשה החשיפה והניפוץ של התדמיות המיתיות של ה'אני' הקולקטיבי מתבצע בעיקר באמצעות אסטרטגיות אינטר-טקסטואליות, החושפות את אי-טבעיותו של המיתוס על-ידי השימוש ה'חילוני' שהן עושות בו כטקסט, כסיפור שמישהו, בעל-אינטרס, יוצר, מפיץ ומשעתק. המיתוס הוא דיבור מונולוגי, המשתמר בזיכרון הקולקטיבי בדרך של שחזור ושכפול, של פולחן, תוך מחיקת נוכחותם של טקסטים אחרים. בארת מאפיין את המיתוס כדיבור מיתמם, המסווה את האינטרסים הכוחניים הסקטוריאליים שיוצרים ומפעילים אותו למעשה.<sup>12</sup> כמחזה פוליטי, שמישמתו הראשית היא לשחרר את הקורא מ"כבילותו המעגלית לתצורות המיתיות" של האידאולוגיה השלטת,<sup>13</sup> האסטרטגיות האינטר-טקסטואליות הן כלי הנשק המתבקש לתקיפת החזות האחידה, הטבעית והנצחית כביכול, של המיתוס. באמצעות הדיאלוג האינטר-טקסטואלי נפרצת המונולוגיות של האידאולוגיה הרשמית, שהדמויים המיתיים מקנים לה מעמד של אמת עובדתית, ונחשפות הסתירות המהותיות שעליהן נמתחו המיתוסים הפוליטיים כרשת הסוואה וכאליבי.<sup>14</sup>

ניתן להבין בחירות רבות במבנה ובמהלך של המחזה על רקע טקסטים אחרים שמעבים את משמעויותיו; זאת, נוסף לטקסטים שמזכירים בו מפורשות אם בציטוט או ברמיזה, בפארודיה או במחווה. האזכורים המפורשים ליצירות אחרות הם לסיפורת של "דור בארץ" בכללותה, ובעיקר כמובן לנובלה אפריים חזר לאספסת מאת ס' יזהר ולמחזה בערבות הנגב מאת יגאל מוסינזון, שיידונו להלן ביתר פירוט. כפי שאראה, החזרה ליצירות של "ספרות תש"ח", שמהן נגזרו המיתוסים הפוליטיים המכוננים של התרבות הישראלית, היא דיאלקטית באופייה ורב-תפקודית ואיננה מתמצה רק בפעולת הפירוק הפארודית.

גם אל עצמו לא שוכח המחזה להתייחס כטקסט, והאירוניה העצמית, המורגשת במיוחד בהוראות הבימוי, חוזרת ובודקת, ומפרקת, את הדימוי העצמי של היצירה לפני שהוא 'מספיק' להיבנות כמיתוס בפני עצמו. על הפירוק האירוני בהוראות הבימוי אדון בהרחבה בהמשך. לעת-עתה ניתן להדגים את הפירוק שמבצע הטקסט בפוטנציאלים המיתיים של עצמו באמצעות שתי דוגמאות מגוף הטקסט שיוצרות גם תבניות אינטרא-טקסטואליות:

(א) ה'מיתוס' בזעיר-אנפין שיוצר אפריים באמצעות סיפור הילד המבריק תכשיטים בתיק. אפריים מעתיק את הסינקדוכה האפקטיבית ביותר ששימשה את מיתוס "השואה והתקומה" הציוני – הילד הבודד הלומד לשרוד בתנאי הקיום הבלתי אפשריים של המלחמה – אל מסגרת-הקשר הפוכה. הוא משמיע את הסיפור בפתח המחזה, בתמונת הריאיון הטלוויזיוני, ואחר כך עוד פעמיים בתמונה 7, בכל פעם באופן תלוש לחלוטין מההקשר המדי. הטקסט חוזר כלשונו בשלוש הופעותיו, חוץ מהווריאציות על זהותו הלאומית של הילד (פלסטיני, סורי או מצרי) ומהמיקום הגאוגרפי של הטריטוריה הכבושה. בכל פעם מזהה הקצין הישראלי, ניצול השואה, את הילד הערבי החוצה את הכביש עם התיק ומנחש שהוא מבריק תכשיטים בתיקו, כפי שהוא עצמו הבריק את תכשיטי המשפחה כשבאו הגרמנים. אפריים חוזר בכפייתיות על סיפור התכשיטים כחלק מהתלבטויותיו המצפוניות וכמעין הלקאה עצמית. בהדרגה מתברר, עם זאת, שייסורי המצפון של אפריים משמשים לו מנגנון של מירוק קתארטי, הפוטר אותו מהצורך להוכיח את מוסריותו הלכה למעשה.

יש לשים לב שההשוואה שנעשית פה בין הילד הערבי והילד היהודי בשואה מתמקדת בקרבן ולא בתליין, כמענה לשיח הקרבן בתרבות הישראלית שהמחזה תוקף אותו כאליבי מיתי, המסווה יחסי כוח הפוכים בין האני הישראלי הקולקטיבי וה'אחר' שלו. במישור המבני, יש לחזרה המיתית על סיפור התכשיטים גם אפקט של הערה פארודית על המחזור של מיתוס הקרבן בשיח התרבותי הקולקטיבי: כשם שהיהודים משעתקים את נרטיב הקרבן ומחליפים בכל גרסה רק את שם הצורך,

אפשר לבצע אותה פעולה עצמה בכיוון ההפוך – לשעתק את המיתוס עם קרבנות מתחלפים. בפעולת השכתוב והשעתוק של המיתוס, לאור יוצר 'מיתוס' חדש, שהוא מקפיד להציגו כדימוי מלאכותי המשרת את צרכיו האידיאולוגיים של הגיבור. כך אפוא תוקף לאור את המיתוס ב'מגרש הבית' שלו עצמו ומצביע על ניידותו האידיאולוגית כמשרת פוטנציאלי של אדונים שונים.<sup>15</sup>

(ב) עוד תבנית פסידו-מיתית שמקיימת יחסים אינטר-טקסטואליים עם עצמה היא התבנית ה'שיילוקית' של המחזה. הפרפראזה על דבריו הידועים של שיילוק, הסוחר היהודי של שקספיר, חוזרת גם היא שלוש פעמים, כמעט באופן זהה – מלבד זהותם של הדוברים. בפעם הראשונה משמיע דוד את השאלות הרטוריות המפורסמות בפתח תמונה 5, הממוקמת קרוב ללבו של המחזה, ואשר במהלכה מתרחשת ה"פריפטיה" בתודעתו של אפריים.<sup>16</sup> דוד מסייע בעל כורחו לאפריים ב'חזרה גנרלית' לקראת חקירתו של שלמה, ה"פאשיסט העברי",<sup>17</sup> ואת הרמיזה לשיילוק הוא מגייס למען נאום הסנגוריה העצמית הפארודי שהוא משמיע כביכול מפי שלמה. בהמשך אותה תמונה מתייצב שלמה עצמו לחקירה ואף חוזר למרבה האירוניה על האלוזיה לשיילוק כלשונה, אבל מתברר שיחסי הכוח הממשיים בינו לבין אפריים הם הפוכים מאלו שביים אפריים בהדמיה עם דוד. לבסוף, במנוולוג של אפריים המובס, בתמונה שלאחר העימות עם שלמה, הוא עונה על השאלות הרטוריות של שיילוק ב"לא חד-משמעי": "אם ידקרו אותנו? – אפילו לא ניזוב דם, [...] אם ידעילו אותנו – לא נמות. הכול מתפורר. אני הלב? אני רק ציפורן צומחת על גוף מת."<sup>18</sup>

**"כל מה שמעיף אותך, יכול למות מבחינתו"<sup>19</sup>: עייכותו הכרונית של הגיבור המתלבט**

"כי מה יגידו החכרים? עליו להיות תקיף כדעתו. אלא ש... שמשום כך, דווקא משום כך, כמה טוב היה לו נדחתה האספה. לא כעת. בפעם אחרת. הערב, דומה, עיף הוא יותר מדי."<sup>20</sup>

שמות כל הדמויות במחזה של לאור שאולים – במודיפיקציות אירוניות על היחסים ביניהן – מנובלת הביכורים של ס' יזהר, אפריים חוזר לאספסת, שראתה אור לראשונה בשנת 1938. לאור אף מציין במפורש בפתח המחזה, בתיאור של אפריים, שהוא "מזכיר את גיבורי אפריים חוזר לאספסת, כמוכן, ואת סיפורי תש"ח המאוחרים יותר."<sup>21</sup> הכותרת, ואפיוניה החיצוניים של הדמות: יפה, גברי, עיף ומתלבט – יוצרים ציפייה לכרוניקה דומה של "תבוסה ידועה מראש". כלומר, הרמיזה לדמותו של חבר הקיבוץ, שמרהיב עוז לבקש לו ענף עבודה אחר, למרות שהוא יודע מראש שהקולקטיב לא יאפשר לו לחרוג ממקומו, מעוררת ציפייה שאפריים של לאור ינסה, אפילו בלשון רפה, להביע משאלת

15. וראו על כך בארת: "הנשק

הטוב ביותר נגד המיתוס הוא אולי המיתויזיה של המיתוס, כלומר יצירת מיתוס מלאכותי: [...] מאחר שהמיתוס גוול את הלשון, למה לא לגוול את המיהוס? [...] כוחו של המיתוס השני הוא בכיסוס המיתוס הראשון כנאיוויות שמתבוננים בה" (בארת, הערה 12 לעיל, עמ' 264-265).

16. בפתיחה לתמונה 5, המחבר מציין כי התמונה הבאה מצטיינת "באבדן הדרגתי של הפוקוס. אפריים איש אחר". התפנית בחוויה הנפשית של אפריים, המחלחלת מהרמה האפיסטמולוגית לרמה האונטולוגית של המחזה ומעיצוב ריאליסטי לעיצוב פסיכולוגי, מתחוללת בעקבות העימות שבמרכז תמונה זו בין אפריים לחייל שתחת פיקודו, שלמה. במהלכו של העימות מתברר כי ההיררכיה הממשית ביניהם היא הפוכה מזו הרשמית: אפריים הוא אמנם המפקד הרשמי, אך בפועל קיים ארגון צבאי חלופי שמנהל אותו, כך נדמה, שלמה. מול שלמה מתגלה אפריים ככל חולשתו, ובסיום התמונה הוא "כמעט נוכה. שכור לגמרי" (עמ' 40).

17. אפריים חוזר לצבא, עמ' 37.

18. שם, תמונה 6, עמ' 47.

19. שם, תמונה 9, עמ' 63.

20. ס' יזהר, אפריים חוזר לאספסת, זמורה ביתן, תל-אביב 1991, עמ' 13.

21. אפריים חוזר לצבא, תמונה 1, עמ' 13.

שחרור דומה ביחס לצבא. ההשוואה בין הדמויות מחדדת את האירוניה הביקורתית כלפי המושל הצבאי, המנכס לעצמו כביכול את ההתלבטות האנכרוניסטית בין צו הקונפורמיזם ו"טובת הקיבוץ" או "טובת הכלל", לבין החירות והביטוי האישי של הפרט. המרד האילם כנגד הטוטליות של ה'אנחנו' הסוציאליסטי, על דורסנותו צרת-העין, מתהפך כאן בהתפנקותו העיפה של המושל, שכל הסובבים מפצירים בו שיעזוב, אולם הוא כלל אינו מעלה את אפשרות העזיבה, אלא, כמו להכעיס, מתחפר עמוק יותר במקומו.<sup>22</sup>

גם ההקבלה בין תפקיד המושל הצבאי של "אפריים מודל 84" לעבודה באספסת של "אפריים מודל 38", ההופכת את הצבאיות ואת ה'ביטחוניזם' לעיסוק שגרתי לכאורה שאין נורמלי ממנו, נושאת מטען ביקורתי לא מבוטל כלפי החברה הישראלית, שהמיליטריזם הפך עבורה לחלק בלתי נפרד מהגדרת זהותה. השוני המהותי שבין שני הקונפליקטים ממחיש את העיוות התודעתי של אפריים (כנציג התודעה הקולקטיבית הישראלית) בהתעקשותו, המנותקת מתפקידו בפועל, להמשיך ולהתחבא כבורג קטן בתוך המערכת. כלומר, הכזב מגיע לשיאו בניכוסה של הדמות היזרית ובשימוש בה כקליפה מיתית בשירות משמעויות אחרות, שונות לחלוטין. אפריים היה מעדיף לראות את מצבו כסיפור פסיכולוגי של התלבטות בין אילוצי המערכת לבין מימוש עצמי, בין "צו החובה" ו"צו המצפון".<sup>23</sup> אלא שאפריים הקיבוצניק, שנפשו נרמסת בשירות הקולקטיב, אינו אלא אליבי – מסכה שקרית שהפער בינה לבין תפקידו האמתי של אפריים כמושל צבאי הוא גרוטסקי.

אבל בה-בעת, ומכיוון אחר, האנלוגיה מאירה צדדים נוספים גם ביצירה המוקדמת וגם בקשרים אליה של היצירה המאוחרת. החזרה לדרמה של האספה בקיבוץ מהפרספקטיבה העכשווית מבליטה את עייפותו הפסיבית של אפריים (היזרית), שאינו יכול לשאת עוד את העבודה באספסת, אך בעצם היה מעדיף שתידחה האספה כי "הערב, דומה, עייף הוא יותר מדי", עייפות הנשזרת בדטרמיניזם של הטקסט באמצעות ההטרמה המוקדמת – "כך הם הדברים... הנה, כך הם... וממילא זורח ועולה יום המחרת כשיהא אפריים מטפל ויוצא מן החצר באשמורת-בוקר ויורד לשדות-האספסת".<sup>24</sup> העימות עם חברי הקיבוץ, שתופס את קדמת הטקסט, דוחק לשוליים את הביקורת כלפי אפריים עצמו, שלא עזב באמת לשום מקום, ועל כן אמירתו התבוטתנית בסוף הסיפור: "אני חוזר לאספסת" מקבילה לחלוטין למעגליות הסטטית של אפריים המושל ש"נשאר בצבא". שניהם אינם מוכנים להסתכן ולשלם את מחיר הפרתו של הסדר החברתי. ואם ביצירת ביכורים זו המספר של יזהר עדיין מזדהה, כמדומה, עם כיסופי השחרור העקרים של אפריים, הנפרשים על עשרות עמודים,<sup>25</sup> בסיפורים הפוליטיים שכתב בעצם ימי המלחמה,<sup>26</sup> שמקננים גם הם ברקע הטקסט של לאור, סופגת התלבטות

22. על כן נראית לי פחות מוצלחת התוספת בגרסה האחרונה ער כה, המכניסה לתמונה השנייה מידע חרש (באמצעות נחמה) על רצונו של אפריים לעזוב את הצבא בעקבות הרג המפגין. אף שעל-ידי כך מתחזקת לכאורה עבור הצופים – שאינם מחזיקים בידם את היצירה – היהירות – ההנמקה העלילתית להתייחסותו של אפריים לשאלה זו בסוף המחזה (וכמוכן גם משמעותה של כותרת המחזה), תוספת זו גורעת מחריפתה של הביקורת, באמצעות ההיפוך הפארודי של הסיפור היהיר, כלפי "אפריים" כמסמנה של החברה הישראלית.

23. וכך גם כמה מהקוראים, כמובן. ההקבלה הפארודית גם משמשה, בין השאר, אזהרה מפני קריאה שגויה של המחזה.

24. ס' יזהר, הערה 20 לעיל, עמ' 20.

25. הפלגה שנראית גם היא, מבעד לעדשות המבט ה'לאורי' המדומיין בה, תמוהה משהו: על מה שותק הטקסט הזה? על מה המלל הכפייתי שלו בא לכסות?

26. הכוונה, כמובן, לסיפורים "השכור" (נובמבר 1948) ו"חרבת חזעה" (מאי 1949).



זו, היא והכניעה לתכתיבי הקולקטיב, קיתונות של לעג עצמי מצדו של המספר בגוף ראשון.

אבל הדיאלוג של המחזה עם הדילמה של אפריים מהאספסת איננו אירוני בלבד, ובצד הדגשת הביקורת כלפי אפריים המושל באמצעות קווי הדמיון והשוני כאחד ביחס ליצירה המוקדמת, מתבטא במבנה – העומק של המחזה היחס האמביוולנטי אל האופציה שמייצג – במקרה זה – הקולקטיב הקיבוצי. הפעולה בקבוצה, תוך ויתור ומחיקה מסוימת של הסממנים המבנים את תודעת זהותו העצמית של היחיד, נרמזת למעשה ברבדים שונים של המחזה כאופציה אוטופית נכספת, גם אם בלתי אפשרית מבחינתו של הסובייקט.

## כנסויות המצור

“כל הקריירה שלי אני מטיל עוצר ומדמה את פריצת השיירות לירושלים במצור”  
[אפריים]<sup>27</sup>

27. אפריים חוזר לצבא, תמונה 1, עמ' 13.

פעמיים במהלך המחזה מרפרר לאור במוצהר למחזה בערבות הנגב: בפעם הראשונה בתמונה 6, בכניסתו התיאטרלית של דוד לחדרו של אפריים:

דוד ונכנס לכוש כמו חייל מ<sup>48</sup>. אין דבר כזה במציאות. כולל כובע הגרב. מכנסי חאקי קצרים וגרבי צמר ארוכות, אולי, או סנדלים. הוא מצטט את “בערבות הנגב”. אין דבר כזה. חיילים במציאות לא מצטטים חיילים ממחזות העברן “ידעתי שאתם לא ישנים – מכשיר הקשר הפסיק לעבוד. הבטריות מתו. גם המורס לא עונה. נצטרך להיכנע. מוות לפולשים. הם מקיפים אותנו מכל העברים והפיפר היחירי שיש לנו – מקולקל. לך תבנה מדינה”<sup>28</sup>.

28. שם, תמונה 6, עמ' 43.  
29. הפסטיש, שאופיו נייטרלי יותר מזה של הפארודיה המובהקת, הוא חיקוי במרכאות, כלומר ציטוט, המתפקד בראש ובראשונה כהפניה, בדומה לרמיזה. ראו Peggy Zeglin Brand, “Pastiche”, *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, pp. 444-445.  
30. על מוטיב המצור בדרמה של “דוד בארץ”, ראו חיים שוהם, הדראמה של “דוד בארץ” (אתגר ומציאות בדראמה הישראלית), אור-עם, תל-אביב 1989, עמ' 248-239.

האופי הפסטישי<sup>29</sup> – לכאורה של הסצנה מודגש בכל רמותיו של הטקסט – הציטוט של המחזה המוקדם, הנזכר גם בהוראות הבימוי, מתבטא גם ב'ציטוט' ויזואלי באמצעות התלבשות המגוחכת. אולם לציטוט – לכאורה אין זכר במחזה של מוסינזון, כלומר זהו ציטוט מדומה, פרפראזה שהיא פארודיה על האתוס ההרואי שמיוצג במחזה המוקדם באמצעות הדימויים הפרדיגמטיים של המצור הקיומי, ההקרבה האישית והקולקטיבית של “המעטים מול הרבים” וההישרדות הנסית של היישוב.<sup>30</sup> הפרפראזה שמתחזה לציטוט מחזקת את המטען הביקורתי הגלום באקט הפארודי של דוד. דוד ממחזר במטאפורה זו את המצור שאפריים מטיל על עצמו ועל סביבתו, ובכך מוחה על הכלא המדומה והמופרך מיסודו שהוא אסור בו בעל כורחו. הפארודיה הוויזואלית מחוללת הפרעה חריפה יותר בקליטה מהפארודיה המילולית, כמובן. בעוד שברמיזה הספרותית המילולית, גבולות העולם הדרמתי עשויים בהרבה מקרים להישמר,

במיוחד בהפניות לתבניות מיתולוגיות או לאמירות ידועות לכול מיצירות מופת (כמו באלוזיות לנאמו של שיילוק) – חדירתה של הפארודיה למישור הפיזי הופכת את הכניסה של דוד להפרעה חריפה ממש, שהופכת באחת לרפרור עצמי מטא-דרמטי. ברגע זה הצופים "רואים כפול" – הן את הסיטואציה הדרמתית שבהווה והן את הדרמה התש"חית המועלית באוב. הבועה הדרמתית-מיתית של שתיהן נחשפת ומתנפצת, ודרכה מבצבץ הרקע הראלי, שם "חיילים לא מצטטים ממחזות העבר".<sup>31</sup>

הרמיזה המפורשת השנייה למחזה בערבות הנגב מופיעה כעבור שתי תמונות, כשהסתגרותו הנמשכת של אפריים בחדר המושל מתחילה לעורר את חשדן של הדמויות האחרות. "אביו" של אפריים, המבקש להיכנס ולדבר עם בנו, מצטט כלשונו את המשפט הטעון של האב אברהם מהמחזה בערבות הנגב: "אל תאמר לו פקודה!! תגיד לו: 'אבא מבקש'".<sup>32</sup> בהקשר המקורי מבקש אברהם שיודיעו לבנו דן שעליו לקחת את הפצועים במכונית ולחלץ אותם, תחת אש, מהקיבוץ המכותר, משימה שמשמעותה (כפי שאברהם אומר בעצמו) מוות ודאי.<sup>33</sup> החזרה הפארודית על סיטואציית המצור הקיומי בהיפוך אירוני – שהרי כעת הבן נמצא במצור מרצון, וה"אב" מבקש לחלצו – מחדדת את האבסורד שבסיטואציה הנוכחית ומחריפה את הביקורת על התבצרותן של הדמויות מפני המציאות, אך בה-בעת היא נושאת משמעויות נוספות הנוגעות דווקא לסיטואציה המקורית. הציטוט, המדגיש את הצרימה בבקשה של האב מבנו הנשלח להיעקד על מזבח ההכרח ההיסטורי, מפנה את תשומת הלב לתפנית האידאולוגית המתחוללת בתמונה זו, שבעקבותיה, קרבנו של הבן נקרא מחדש כקרבנו של האב, ונקשר שגב טרגי לאב תוך הדחקה וטשטוש של המחיר הנורא ששילם הבן.

האב המבקש להיכנס לחדרו של אפריים הוא, כפי הנראה, אב מדומה, שהרי הוא דובר "מבחוץ בקולו של גדליה או שלמה",<sup>34</sup> וממשחק ההטעיות שממשיך ומתפתח בטקסט קשה להבין מה מהמתואר אכן מתרחש 'באמת' – האמנם הגיע האב האמתי לביקור, האם אפריים אכן מדבר אתו בטלפון לאחר מכן או מעמיד פנים, וכדומה. מעמדו האונטולוגי הרעוע של האב מרמז שעיקר תפקודו הוא מטאפורי – גילום האתוסים ה'ממסדיים' המיושנים שהבנים ספק נאבקים להיחלץ מהם וספק לכודים בהם מרצון. האב של בערבות הנגב הוא אפוא ה'אב' – הסיבה, הגורם – של אפריים של לאור, במקביל לתפקוד של המחזה בערבות הנגב בכללותו כטקסט-אב שהמחזה הנוכחי נובע ממנו ומבקש לפרקו. המרד של אפריים כנגד האידאולוגיה הזו מזוהה עכשיו עם המרד של הבן באביו, והחולשה שתוקפת את אפריים ומפוררת את המרד שלו, מקפיאה אותו בדימוי העצמי הנצחי של בן – לא בעל ולא אב. מסיבה זו עצמה הוא איננו מסוגל להתעמת עם שלמה ושכמותו, כיוון שבמחויבותם

31. ראו Richard Hornby, "Literary and Real-Life Reference within the Play". *Drama, Metadrama, and Perception*. London and Toronto: Associated University Presses, 1986, pp. 88-102

32. אפריים חוזר לצבא, תמונה 8, עמ' 59 (והשוו: יגאל מוסינזון, בערבות הנגב, אור-עם, הל-אביב 1989 [1949], עמ' 63). המונה זו היא אחת התוספות החשובות בגרסה השנייה, אך בעריכת הגרסה השלישית הושמט עניין הביקור כולו. חוסר ההחלטיות של המחבר לגביה עשוי להעיד על משמעותה הרגשית העמוקה של הסצנה. האלוזיה לדמותו הארכיטיפית של האב אצל מוסינזון – ששמו אברהם והוא 'עוקד' את בנו – ולשמו של המחבר (יצחק לאור) החוזר פעמים רבות בשירתו למיתוס עקדת יצחק – מהווה אישור נוסף לחשיבותה של הסצנה.

33. "אי-אפשר לפרוץ! זה לא ילך! שפריצה משמעותה מוות לפורצים" (בערבות הנגב, עמ' 53).

34. (אפריים חוזר לצבא, תמונה 8, עמ' 59). זו הערה רבת-חשיבות, שכן היא מחזקה את החושים הסמייים שבין אפריים לשלמה, "הפאסיסט העברי", ומבהירה את מקור החולשה של אפריים מולו.

האידיאולוגית המוחלטת לתפקידם בקולקטיב הם מהדהדים את האתוס של דור האבות, אתוס שאפריים אינו מסוגל להינתק ממנו.

האנלוגיה למחזה בערבות הנגב חושפת גם כאן את הביקורת המובלעת בטקסט המוקדם ומוציאה אותה מן הכוח אל הפועל: המחבר המובלע של בערבות הנגב מעדיף את גישתם ההומנית של איתמר, שוש וברוך על פני האידיאליזם העיוור של אברהם. היצירה מראה<sup>35</sup> את התהליך שבו עקדת הבן, במסגרת ההשגבה המיתית של הנרטיב, מיתרגמת לקרבן של הקולקטיב ומצדיקה בדיעבד את דרכו. ועל אף שהניצחון ההיסטורי, הקובע, שייך לאברהם, הדך שבה ניצחון זה מעוצב, על מלאכותיותו המודגשת, חושפת את תלישותו מההיגיון הראלי ומהסבירות הנרטיבית ומרמזת לצרימה בינו ובין מערכת הערכים של המחבר המובלע.<sup>36</sup> את האלימות כלפי הבן ביצירות תש"ח אפשר לראות אפוא כמוצא אחרון של המחבר, שמקריב את גיבורו, או – ניתן אף לומר – מעניש את האגו שלו. בכך המחבר מגשר ומאזן בין ההיגיון הנרטיבי של הסיפור ומערכת הערכים שהוא נושא ובין התביעה הפוליטית להתאים את הסיפור לתפקידו האידיאולוגי עבור קהילת נמעניו.

שני הנרטיבים המיתיים המרכזיים שלאור מפרק באמצעות ההתכתבות עם ספרות תש"ח הם אפוא ה"מצור", שגילומו הפרדיגמטי הוא במחזה בערבות הנגב, מצד אחד, והפיצול המשתק/מאזן של הסובייקט בין "צורכי הכלל" ו"הרגש הפרטי" (או בין ה"חובה" וה"מצפון") ביצירות ס' יזהר, מצד אחר. התכתבות זו נעשית כאמור לא רק לצרכים פארודיים, אלא גם כמענה לשעתוק ולשחזור הסלקטיבי של מסמנים מסוימים מהזיכרון הקולקטיבי לצורכיהם המניפולטיביים של המיתוסים הפוליטיים בישראל, שעיוותו לא רק את תמונת ההווה אלא גם את תמונת העבר. לאור חוזר לטקסטים של דור תש"ח גם כדי להראות שהעשייה הציונית נבנתה מלכתחילה על גבי שבר קוגניטיבי חסר-תקנה, וכך גם נחווה ותועדה – ברמות משתנות של מודעות – בספרות התקופה. על-ידי כך הוא מביא אל קדמת הבמה את מה שמפעפע בדחיסות מחניקה בעומקה, את מה שנאמר ונבלם בטקסטים הללו, כסוג של זיכרון אותנטי או סימוכין לאמת שנהגתה אז בחצי קול ועכשיו מכריזים עליה בריש גלי.

"אין דבר כזה במציאות. הכול בדוי לגמרי, כולל הבני"<sup>37</sup>: מעמדו של הטקסט המשני

את הדיאלוג הדרמטי נהוג לחלק לשתי מערכות טקסטואליות – ראשית ומשנית.<sup>38</sup> הטקסט הראשי הוא הטקסט המדובר של הדמות, ואילו הטקסט המשני מאפיין את התנהגותה מחוץ לדיאלוג הממשי. פישור-ליכטה מציינת כי משמעותו של הדיאלוג אינה יכולה לנובע מכל אחת מהמערכות בנפרד, אלא היא בהכרח תוצאת התרכובת הנוצרת מיחסי הגומלין ביניהן. הטקסט המשני עשוי להתמצות בשם האדם המדבר,

35. הרברים יפים גם לסיפוריהם של יזהר ושמיר (על הוא הלך בשדות, ראו בהמשך).

36. ראו על כך בהרחבה במאמרה של זהבה כספי על דרמות תש"ח, כאן, עמ' 85-88.

37. תמונה 6, עמ' 41.

38. אריקה פישור-ליכטה (ראו הערה 39 להלן), כעקבות אינגרדן. לאור, המקריש להגדרות של אינגרדן דיון מפורט, מכנה את המערכות הנ"ל "עיקרית" ו"צדדית" (ראו יצחק לאור, "הקומדיה של חנוך לוין: פטישיזם

תיאטרוני כאופן קיום", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, 1999, עמ' 48-54.

Erica Fischer-Lichte. 39. "Written Drama/Oral Performance". *The Show and the Gaze of Theatre: a European Perspective*. University of Iowa Press. 1997. pp. 319-337

Ibid., p. 323. 40.

41. אפריים חוזר לצבא, המונה 2, עמ' 16.

42. ואכן בגרסה האחרונה (שנערכה, כזכור, עבור ההפקה במועדון צוותא) ויתר לאור על הקטע הזה וחיבר יחד את תמונות 2 ו-3, תוך שהוא מרלבג על התיאור הסימולטני של ההפגנה.

43. שם, תמונה 2, עמ' 19.

להתרחב למידע מפורט על אינטונציה, מימיקה, מחווה, עמידה ותנועה של הדובר או המאזין, או אף להפוך לטקסט תיאורי עצמאי. ברוח זו, פישר-ליכטה מאפינת את הדיאלוג הדרמתי בכללותו כמתח בין כתיבה ודיבוריות.<sup>39</sup>

מערכת היחסים בין הטקסט הראשי לטקסט המשני באפריים חוזר לצבא היא מתוחה ודינמית. המחזה בונה בעקביות את היפוכה של ההיררכיה המסורתית בין הטקסט הראשי למשני. הטקסט המדובר הופך לקרנבל מסכות אין-סופי, המנתץ את ההבחנה בין שקר ואמת ומטשטש את הגבולות בין האירועים הראליים לפיתוחיהם הסובייקטיביים. אבל המשחק הקרנבלי אינו חזות הכול, ויש בטקסט היררכיה (מודרניסטית) ברורה בין החזית והרקע, או הגלוי והסמוי: לעומת הטקסט המדובר, הטקסט המשני משמש גם אזור הדיבור הישיר מטעם המחבר. נוסף ליחסים האפשריים שפישר-ליכטה מצביעה עליהם, בין הטקסט הראשי למשני (השלמה, קונקרטיזציה, מודיפיקציה [הגברה או דילול] וסתירה),<sup>40</sup> יחסי הגומלין בין הטקסט הראשי למשני באפריים חוזר לצבא כוללים גם דהודים, אנלוגיות והכפלות, המשתלבים כולם בקרנבל המסכות והבבואות שבחזית הטקסט. כך, למשל, כולל הטקסט המשני הערות רבות הנוגעות לז'אנר או לסגנון של הטקסט הראשי, ובאופן זה הוא מבסס את הדיאלוג הישיר והמטא-טקסטואלי של המחבר עם קוראיו. בתמונה 2, לדוגמה, נטפל דוד אל נחמה ומנסה להחרידה משלוותה בדרכים שונות; כשאינה מגיבה הוא "נוסק אל הפיוט. מעין פרובוקציה. שם המשחק: אם לא תיעני לי, אהיה משורר".<sup>41</sup> קהל הצופים שומע תיאור פארודי פסידו-פיוטי של הנוף הים-תיכוני, המתלכד בהדרגה עם הנוף הממשי שמחוץ לחדר ועם תיאור ההתרחשות האלימה של ההפגנה. השורות בטקסט קצוצות, אך הטקסט מאורגן בפסיחות 'לאוריות' אופייניות שאינן מאפשרות ביצוע דקלומי מודגש שלו כ'שיר'. הרושם הפארודי מחריף אם משווים את הטקסט לגרסה הראשונה, השוואה המגלה כי השיר המדובר היה במקורו קטע פרוזה. כך, אפוא, הטקסט של הגרסה השנייה מבצע פארודיה סמויה על עצמו, וגם זאת לעיני הקוראים בלבד.<sup>42</sup> דוד שוזר בפרובוקציה הפואטית שלו סאטירה פוליטית וחזזור מיני לסירוגין. לאחר שההטרדה המינית ב'כובע' המשורר התמצתה זמנית וסבלנותה של נחמה פוקעת בהתפרצות זועמת, דוד מבצע נסיגה טקטית ומתקיף מכיוון אחר: "את לא רוצה, אז אני אדבר על פוליטיקה". הטקסט המשני מנתב בין הפרובוקציות המתחלפות, שאף אחת מהן אינה אמינה או אמיתית יותר מרעותה, ומדגיש את אי-היכולת לחדור מבעד למסכות השונות אל מהות אמיתית כלשהי. על התפנית הפוליטית שתופס טקסט הפיתוי-הטרדה של דוד, אומר המחבר: "כל הרמה הלשונית הסאטירית היא מתוך ניסיון לחזר. אבל הטקסט נאמר במלוא הרצינות. כאילו הוא מאמין בכל נימה מנימות המחאה שלו"<sup>43</sup> – ויש לשים לב לכפילות של "כאילו" ו"במלוא הרצינות", היוצרת הזרה חריפה

כלפי הטקסט המדובר וכלפי המעמד התיאטראלי כולו, שמלאכותיותו עוד מודגשת על רקע קולות ההפגנה והגז שחודרים לחדר, המעניקים רפרנס ראלי לתיאורו הסאטירי של דוד. קרוב לסיומה של הסצנה מתחלף בן-רגע הטון הסרקסטי של דוד בבעתה אמתית כאשר הוא קולט שאחד המפגינים, ילד, נורה למוות.

רפרורים-עצמיים לסגנונו של המחזה ולמערכת הציפיות של הקהל ממנו מצויים במחזה בדרך כלל בטקסט המשני, אך גם בטקסט המדובר של אפריים. יכולתו של אפריים למלא גם את הפונקציה המטא-דרמתית ו'לצטט' את הטקסט המשני – יכולת זאת מאותתת לקוראים על מעמדו הגבוה בהיררכיית הסמכות הנחלקת בטקסט בין המחבר לדמויותיו, ועל הקרבה הרבה שבינו לבין המחבר. כך, למשל, מכיל הטקסט המשני הוראה אירונית על האופי ה"ריאלי [...]" כולל זיוף-מה של הדיאלוג" שיש להעניק לסצנה בין אפריים לדבורקה (תמונה 6, עמ' 42). בהמשך אותה תמונה, מעיר אפריים במונולוג שלו: "משפט יפה לסיום מונולוג, אבל אני לא רוצה לסיים"; ואחר כך: "וגם זה היה מונולוג ארוך" (עמ' 46-47). שתי תמונות לאחר מכן, בשיחת הטלפון המדומה שלו עם אביו, הוא משחק את תפקיד המחזאי ומכריז: "שמעת על החייל שנעלם? [...]" אני הוצאתי אותו להורג. למה? [צוחק] כי הוא עשה לדבורקה את הילד. ממש דרמה ריאליסטית".<sup>44</sup>

44. תמונה 8, עמ' 61.

תמונה 6, הפותחת למעשה את חציו השני, ה'פסיכולוגי', של המחזה, המשקף את התדרדרותו הנפשית של אפריים, מכילה כמה רמות של נוכחות וכן מתח מוגבר במיוחד בין ההתרחשות הבימתית והמישור המטא-דרמטי. מתמונה זו ואילך יש ייצוג בימתי גם להזיותיו של אפריים, וקשה יותר ויותר לדעת מה ממשי ומה מדומה. היחסים בין הטקסט הראשי למשני בתמונה זו מגוונים, ובצד הפונקציות שנמנו לעיל הם כוללים פונקציות נוספות:

בחלקה הראשון של התמונה שומעים את דבורקה אשת המושל מדברת, בזמן שהיא מקפלת את בגדיה בנוכחות אפריים. בתחילה אין יודעים אם המונולוג מתקיים במציאות של החדר או רק כמונולוג פנימי, משום שהטקסט המשני אינו מספק בשלב זה מידע על התנהגותו של אפריים ועל תגובותיו בזמן המונולוג, אך לעומת זאת מדגישה את הבר-זמניות של המונולוג עם חקירה בערבית שמתנהלת בחוצבמה ומיוצגת על-ידי הקולות הבוקעים משם (שאלות, צווחות פחד או כאב, בכי). דבורקה מפסיקה מדי פעם את דבריה ומקשיבה, אך לא ברור אם היא אכן שומעת את הקולות. כאן מופיעה בטקסט המשני הערה שחוזרת בווריאציות שונות לאורך המחזה: "אין דבר כזה במציאות. הכל בדוי לגמרי, כולל הבכי". בהקשר הנוכחי, האירוניה של ההערה מכוונת כלפי דבורקה, ומשמעותה הפוכה, דהיינו: מה שאנחנו רואים על הבמה מייצג רק

45. המונה 6, עמ' 42.

את מה שדבורקה והנמענים המשוערים, שהערה זו מתייחסת אליהם, מוכנים לראות, או לשמוע. ההכחשה "אין דבר כזה במציאות" היא הייצוג המילולי של התודעה הציבורית הנורמטיבית, המתבטאת גם באופן חלוקת הבמה למה שניתן לראות ולהראות – ה'דרמות' ה'אינטימיות' שבין הדמויות, ומה שלא רואים ומכחישים ששומעים – החקירה, למשל, או ההפגנה בתחילת המחזה. דבורקה מדברת על ההיריון, על אדישותו של אפריים כלפיה ועל שקיעתו העלובה, ומסיימת בתחינה אליו שיעזוב את הצבא. אך רק כאשר מסתיימת החקירה שברקע והבמה מוארת כולה, רק אז נגלית המזודה הארוזה ו"מתחילה סצינה דרמטית של ממש' כמו שאוהבים העיתונאים ואנשי התיאטרון. [...] אין במציאות סצינות כאלה".<sup>45</sup> השימוש בתאורה וההנחיות בטקסט המשני מבהירים כי מה ששמענו עד כה לא התרחש במישור הראלי של המחזה, אבל בהבעת אנו מונחים להתייחס למישור הראלי כזיוף, כקונבנציה של תיאטרון רפרטוארי ממסדי ('בורגני'). בדרך זו הופך המישור הראלי של ההתרחשות למישור המלאכותי, המזויף. לעומתו, המישור שאיננו רואים, או המישור המעוצב כהזיה או כדיבור פנימי – הוא – הוא המישור המכיל את החוויה הרגשית האוטנטית. על כן, בנקודה זו מתפרשת האמירה החוזרת "אין במציאות סצנות כאלה" לא כאירוניה, אלא כביקורת ישירה על הנורמות של "העיתונאים ואנשי התיאטרון" לגבי אופני ההנחה והייצוג של הראליה עצמה.

הוראות הבימוי יוצרות הזרה של הטקסט המדובר באמצעות הדגשת התיאטרליות ה'קונבנציונלית' שלו. זהו רגע פרובלמטי מבחינת ההצגה, שכן ביצוע נאמן של הוראות אלו עלול להיתפס כמשחק גרוע ותו לא. אך הרגע לא נמשך זמן רב: המחבר שובר את הזיוף באמצעות הקצנתו עד גיחוך – דוד פורץ אל הבמה בתחפושתו התש"חית ומדקלם את הציטוט המפוברק שנדון לעיל. בפעם השלישית בתמונה זו מופיעה בטקסט המשני ההערה: "אין דבר כזה. חיילים במציאות לא מצטטים חיילים ממחזות העבר". כעת מושא האירוניה של ההערה 'המובנת מאליה' הוא, כמובן, הצנזורה, שיצאה כנגד "אופיו המסלף" של המחזה ולא השכילה להבחין בחריגות התכופות מהמישור המימטי בהצגה.

לאחר שאפריים משלח את החייל שזכה באישור יציאה הביתה, כבה האור, וברקע מתחדשת החקירה, תוך חרפת הדיסוננס שבינה לבין הטקסט הראשי, ושוב חוזר הטקסט המשני על התזכורת האירונית: "אין חקירות כאלה במציאות". אולם הטקסט הראשי שמושמע כעת הוא המונולוג הארוך של אפריים, הפונה ישירות אל דבורקה וכמו עונה לאמירה האחרונה שלה: "ודאי שאני נשאר כאן".<sup>46</sup> כלומר, בניגוד למה שנדמה לנו קודם וגם בניגוד למשתמע מהטקסט המשני עצמו,<sup>47</sup> אפריים שמע את דבורקה: הוא שמע אותה באותו מישור רגשי פנימי שבו הם מקיימים את הדיאלוג האמתי ביניהם, המישור שבו "דבורקה" – כמו

46. שם, עמ' 45.

47. בתחילת "הסצנה הראליסטית" מציינות הערות הבימוי לגבי אפריים: "כל העת, כשדיברה, היה נוכח בנפרד, ראה אותה ולא דיבר, אולי לא ראה, אולי רק שמע את קולה" (שם).

"שלמה", "דוד" ו"נחמה" – היא ייצוג מטונימי של חלק מאישיותו של אפריים.

במהלך המונולוג שלו, מתייחס אפריים לדימויים המיתולוגיים של הצינונות שבעטיים הלך לצבא. אלו התגלו כאוסף מליצות שדופות, שניתן "להצמיד אותן מחדש לכותרות אחרות". במקביל לדבריו, מנחות הוראות הבימוי: "לא קם, מהסס לרגע, כאילו מתלבט איך להציג את הסצינה"<sup>48</sup>. הטקסט המשני יוצר הזרה כלפי 'תיאטרוניות' של הטקסט הראשי, במקביל להזרה שיוצרים דברי אפריים כלפי הקלישאות המיתיות של הנרטיב הצינוני. באופן זה משקפת הפונקציה של הטקסט המשני ביחס לראשי את הפונקציה הפוליטית של המחזה ביחס למיתוסים הפוליטיים שהוא בא לפרק: במילים אחרות, הטקסט המשני מתייחס לטקסט הראשי בפרט ולכל מה שמוצג על הבמה בכלל כאל סוג של מיתוס המצריך פירוק כשלעצמו – המיתוס של התיאטרון. התוצאה היא פרובלמטיזציה של מעמדו של הטקסט הדרמתי כולו: האירוניה כלפי המדיום התיאטרוני, שכמה מהופעותיה נסקרו לעיל,<sup>49</sup> מנכרת את הטקסט מעצמו וכאילו פועלת נגד המחזה. זהו סימפטום של הרס עצמי, היוצר הקבלה בין המישור המטא-דרמתי של המחזה והמישור העלילתי, שבמרכזו גיבור שהוגדר כ"גבר בהתפוררות פנימית"<sup>50</sup>. כפי שצוין לעיל, בעוד שבמחזה הכתוב יוצרים הרפרורים-העצמיים זיקות מורכבות ומעניינות בין רמותיו השונות של הטקסט – על הבמה, שאי-אפשר להנכיח בה את כל הרמות הללו, עלולות חלק מהשבירות המטא-דרמתיות להתפרש שלא כהלכה, או פשוט לייצר אנטגוניזם וניכור בקהל הצופים כלפי ההתרחשות הבימתית.<sup>51</sup>

#### בין מציאות מצובקת לממשות מוכחשת

במה עוסק המחזה? יש להניח שאיש לא יסכם את עלילתו כסיפורו של איש צבא, ש'נקרע' בין צו מצפונו לתפקידו עד שהוא מאבד את שפיותו, וזאת משני טעמים:

ראשית, המחזה אינו מאפשר להבין כך את התנהגותו של אפריים מרגע הפריפטיה התודעתית שהוא עובר בסוף תמונה 5, היות והתרופפות הבסיס המציאותי משם ואילך והכניסה לתודעתו של אפריים מהוות שינוי אונטולוגי, שמשפיע על עיצוב התמונה כולה (ראו למשל את החקירה בתמונה 9) ולא רק על עיצוב תודעתו של אפריים ביחס לתודעות האחרות. חוויית הקליטה של ההתרחשות הבימתית ככניסה לתודעתו אינה יכולה להעיד, כשלעצמה, שתודעה זו איבדה לחלוטין את הקשר עם המציאות.

שנית, סיומו הכפול של המחזה (ראו להלן) מבהיר מפורשות שהמחזה

48. שם, עמ' 46.

49. בהמשך המונולוג של אפריים בתמונה זו, חוזרת עוד פעמיים התזכורת הספקטישית "אין ספק-אירונית ביחס לדבריו: "אין דבר כזה במציאות".

50. כדברי לאור בריאוק לעמנואל בר-קדמא (הערה 2 לעיל).

51. בעניין זה מציין הורנבי כי יש מידה של סיכון בשימוש מרובה ברפרור-עצמי על הבמה, משום שהוא הורס את ה"משחקיות" שבמחזה (Play) והופך אותו ל"עבודה". לרעתו, הרפרור-העצמי הוא הצורה האינטנסיבית והקיצונית ביותר של מטא-דרמה, ועל כן יש להשתמש בו באופן מרוד ובחסכנות, כפי שעשה בריבט באפקטיביות רבה במחזותיו. הורנבי מכיא את העלבת הקהל מאת פטר הנדקה כדוגמה למחזה שהקצין את המגמה המורליסטית-רדיקלית של הרפרור-העצמי הברכטיאני עד כדי פגיעה בחוויה האמנותית עצמה; המחזה לא העליב את הקהל, אלא פשוט שעמם והבריח אותו מאולם התיאטרון – ראו Hornby. "Self-Reference". *Drama, Metadrama*, p.117 (הערה 31 לעיל).

לא בנוי אך ורק סביב אפריים, שהרי תמונת הסיום הדרמטית מסתיימת במערך חדש של כוחות ובפתיחתו של סיפור חדש.

ברצוני, אם כן, להציע עקרון ארגון אחר, שכבר נרמז לעיל, והוא שרשרת ההחלפות המטונימיות, הבבואות ומשחקי התפקידים במחזה, שנדמה כי הם פועלים כולם על-פי העיקרון הבא: האובייקט הגלוי הוא מסכה שקרית, המחליפה או המסתירה אובייקט סמוי, שהוא היפוכה הבינארי. הדמויות כולן מציגות ומשחקות תפקידים שהם אנלוגיים באופן ישיר או הפוך לזהותן ה'רשמית'. גם משחק התפקידים בתוך התפקיד הוא, כמובן, בעל אפקט מטא-דרמטי ברור וטורד-מנוחה, שכן הצופים אינם יכולים לשכוח כי הדמות שמשחקת תפקיד מגולמת על-ידי שחקן, שהנוכחות הראלית שלו על הבמה יוצרת שוב קיום בו-זמני של ראליה ובדיון.<sup>52</sup> מהבחינה הזו, לבמה יש כמובן יתרון ברור על המחזה הכתוב.

התפקידים הרשמיים במחזה מהווים ברוב המקרים כותרת ריקה, שמתחיתה רוחשת פעילות חתרנית הפוכה, או לחלופין – במקרה של אפריים עצמו – יחסי הכוח הממשיים מודחקים באמצעות מערך פנטזיונרי הפוך, המוצג כהסבר הרשמי. כך או אחרת, המחזה מאורגן סביב צמדים בינאריים של דמויות או של מצבים המקיימים ביניהם יחסים דינמיים של חילופים והמרות בין מדומה וממשי. מוטיב הכפיל או המחליף מופיע בהיקף מצומצם או נרחב לכל אורך המחזה. כך, למשל, מעירה דבורקה בראשית המונולוג שלה בתמונה 6: "לא נעלבתי מהחייל שאמר, כשעברתי: 'הנה המחליפה של נחמה'"<sup>53</sup> (כלומר, האישה החוקית אינה אלא ה"מחליפה" של הפילגש); ואפריים מגלה שהצבא שהכיר אינו אלא "צבא", כלומר קליפה ריקה מתוכן, שכן תחתיו פועל ארגון צבאי חלופי,<sup>54</sup> אך גם ללא ארגון חלופי אפריים הוא מפקד רק למראית עין: "גדליה הוא המפקד האמיתי ואפריים הוא ספק סגן, ספק יושב ראש של כבוד. גדליה מקפיד מאוד [...] על מערכת יחסים הפוכה כאשר הם נראים לעין".<sup>55</sup> גם ביחסיו עם דוד ההיררכיה נוטה להיות דינמית, ואפריים, ספק מפקד ספק "אח גדול", "איננו בהכרח נותן את הטון".<sup>56</sup> אפריים כחוקר ממלא את תפקידו כהלכה רק כאשר הוא מתעמת עם דוד המעמיד-פני-שלמה; כששלמה האמתי מתייצב לחקירה, היא מתמוססת לכדי "סקרנות עיתונאית, לא יותר"<sup>57</sup>, ויחסי הכוח בין החוקר לנחקר מתהפכים באופן שמרמז על ההקבלה בין המפקד הרשמי והמפקד האמתי.<sup>58</sup> אביו של אפריים הוא "גדליה או שלמה", כזכור, ואפילו העובר שבבטנה של דבורקה מוחלף ב"עובר" גרוטסקי, מלת-הקוד האכזרית של אפריים למין האוראלי שהוא אוהב לכפות על נחמה.<sup>59</sup> במקומות רבים לאורך המחזה, הדמויות מדברות על התפקידים שעליהן למלא מול זולתן. הן משתמשות במונחים מעולם התיאטרון – מונולוג, בימוי, הצגה וכדומה – לא משום שאין קיום מחוץ לתיאטרון,<sup>60</sup> אלא משום שהתיאטרון, לפי התפיסה המובלעת במחזה, הוא מדיום המאפשר הבנה

52. Hornby, "Role and Playing within the Role".  
Drama, Metadrama, p. 74

53. אפריים חזון לצבא, תמונה 6, עמ' 41.
54. "אפריים: הגיד לי, אתה שמעת על המושג צבא? שלמה: כן. אנחנו למשל הקמנו צבא, כדי לשמור על החיילים שלך" וכו' (תמונה 5, עמ' 38).
55. תמונה 4, עמ' 28.
56. תמונה 3, עמ' 25.
57. תמונה 5, עמ' 38.
58. לאחר היעלמותו של שלמה, דוד אומר: "מצדי אפשר היה לחטוף אותו ולהחליף אותו בראש הממשלה" (תמונה 7, עמ' 50).
59. ראו במונולוג של נחמה, תמונה 11, עמ' 74. עוד על כך להלן, עמ' 19 ואילך.
60. אמירה "פיראנדליט" מעין זו הייתה עשויה, למשל, להתאים לסובל במחזהו הפלשתינאית, אך היא מעקרת, כמובן, את כל התוקף הפוליטי של המחזה.



טובה יותר של ההויה החברתית במציאות, הויה שמורכבת ממשחקי תפקידים, ומנפץ את אשליית הגישה הישירה לממשות. מה שמוצג לנגד עינינו הוא בהכרח מסכה, אבל קרנבל משחקי התפקידים וההיפוכים ההיררכיים מאבד כאן את האפקט המהפכני והמשחרר שמאפיין צורה זו ולובש גוון טרגי. זאת משום שיחסי הכוחות הממשיים בין הכובשים והנכבשים אינם משתנים באמת, חרף ניסיונותיו העיקשים של אפריים, לאורך כל המחזה, לשכנע בכך את הסביבה ואת עצמו באמצעות פנטזיית הסוכן הכפול שהוא מטפח.

התבנית הרטורית המחליפה בין קרבן ומקרבן, תבנית האופיינית לשיח הפוליטי בישראל, ניצבת במוקד הביקורת הפוליטית של לאור במסותיו ובמאמריו הפובליציסטיים, וכאן היא משתקפת בתהליך שקיעתו ההדרגתית של הגיבור. אפריים מכחיש את הווייתו הממשית ככובש, כחוקר וכמתעלל באמצעות היפוך התפקידים הפנטזיונרי, שבו הוא ממלא את תפקיד הנכבש, העצור, הנחקר והמעונה בנרטיב. לא במקרה מוקדשים כמה צמתים במחזה למוטיב הריאיון/חקירה: מוקד המחזה הוא החקירה הכפולה – המדומה-מבוימת ולאחר מכן הממשית – של שלמה על-ידי אפריים. החקירה הכפולה כמו מדגימה את המוסר הכפול של אפריים ואת הפיצול הבלתי אפשרי בתפיסתו; בעטיו מתמוססת החקירה הממשית לכדי ריאיון כמו-עיתונאי ולא יותר. בחציו השני של המחזה, אפריים "נהנה לשחק את הנחקר הפוחד"<sup>61</sup> מול גדליה, שמתחיל לחשוך בו שיש לו יד בהיעלמותו של שלמה. תמונת המציאות המקבילה שברא אפריים לעצמו כפתח מילוט, תופסת בהדרגה יותר ויותר מקום בתודעתו ועל הבמה. לשיאה מגיעה הפנטזיה, כמובן, בתמונה 9 – תמונת החקירה ההזויה בידי שתי הנשים, שרה/נחמה וציפורה/דבורקה. תמונה זו מקדימה את ה"ריאיון" האחרון בתמונה 10, שם נפרד אפריים סופית מה'אני' שלו ו'מתאבד' לתוך הווייתו הצבאית.<sup>62</sup> האלימות – הממשית והמפונטזת – המאפיינת את אפריים פועלת אף היא על-פי העיקרון המטונימי שמחליף סיבה ותוצאה: כסאדיסט בפועל כלפי נחמה ואולי גם כלפי העצורים הפלסטינים (הדבר נרמז לאורך המחזה), הפנטזיות של אפריים נושאות אופי מזוכיסטי-לכאורה: אפריים כמה להיות נחקר, מוענש ומושפל, כדי "שיכאב לי, שיהיה לי טעם".<sup>63</sup>

על הבמה, בהתאם, מעוצב הפיצול התודעתי של הדמויות באמצעות התרחשותן הבו-זמנית של שתי מסגרות הקשר – 'אינטימית' ו'צבאית': אולם תמיד דוחקת הסיטואציה האינטימית או המינית את הסיטואציה הפוליטית אל מחוץ לבמת התודעה. בכל הזדמנות אפשרית במחזה יוצר לאור עירוב והתנגשות בין המישור האינטימי והמישור הציבורי/צבאי: כך הופך המונולוג הפוליטי של דוד לעוד פרובוקציה במסגרת השידול ליחסי מין עם נחמה; גדליה נכנס לחדרו של אפריים בדיוק כשנחמה עומדת לבצע אתו מין אוראלי (ואפריים נשאר עירום-למחצה כל משך

61. תמונה 7, עמ' 54.

62. "אני נשאר כאן, לבר. נוח לי. מין התאבדות כיער. בלי אומץ לעשות את זה אפילו ככה" (תמונה 10, עמ' 71). עוד על כך, ראו להלן.

63. תמונה 6, עמ' 47.

הדיאלוג עם גדליה); אפריים מלטף ומנשק את נחמה במהלך המונולוג של "האב" שמאחורי הדלת, ועוד ועוד.

אחד הקטעים המצמררים ביותר במחזה, שכבר תואר לעיל, הוא המונולוג האינטימי של דבורקה בתחילת תמונה 6, המלווה לכל אורכו קולות חקירה וזווחות פחד וכאב של העציר הפלסטיני. כאבה של דבורקה, שהיא קרבן עקרותו הרגשית של אפריים, הוא מטונימי לכאב שברקע, מסמן אותו, מחליף אותו, משום שהסובייקט הישראלי אינו יכול באמת לראות את הפלסטיני כסובייקט, כלומר כמסמן ולא כמסומן. בורבאופן מחליף כאבה של דבורקה במונולוג של נחמה את סיפורו של העציר הפלסטיני, היושב כפות מולה בתמונה האחרונה במחזה (ראו להלן). נחמה אינה מסוגלת, לכאורה, לראות את הפלסטיני. אבל במישור אחר יש גם קו של רציפות המקשר בין כאבה לכאבו – שניהם קרבנותיו של אפריים.

## ב: בין הגיבור המתפורר למחברו

"אני כותב שירה כדאי לא להתפורר [...] אני כותב כי אני/ מתפורר"<sup>64</sup>

"גופי הגדול גמר לגדול/ מתחיל להתפורר"<sup>65</sup>

"את מסתכלת על גבר ואומרת הנה מעשים ואני רואה גזע מתפורר"<sup>66</sup>

מושג התקפותיו הראשי של לאור בכל תחומי כתיבתו הוא הסובייקט הגברי הנערץ, הצבר המיתולוגי שבראה ספרות "דור בארץ" המכונה "ספרות תש"ח". על אף האמביוולנטיות שבה עוצבה דמותו של הצבר והביקורת הפנימית שהיא הכילה גם בתוך השיח האידאולוגי ההגמוני של יזהר, מוסינזון, שמיר ועוז – נדמה שהוא מייצג עד היום, לכל הפחות על דרך הנוסטלגיה, את האנלי הקיבוצי הישראלי.<sup>67</sup> במיוחד תוקף לאור את האיזון המפוברק של אחדות הניגודים הבינארית בסובייקט זה, האירופאי-יליד הארץ, הלוחם-אך-מתלבט, המצפוני-אך-מגויס, הקשוח-אך-פסיבי. דוגמה לכך הוא הסיפור "עוד פעם הוא הולך בשדות" שפרסם לאור ב-1981 בקובץ סיפוריו מאחורי הגדר,<sup>68</sup> שהוא פארודיה לא רק על אורי, גיבורו היפה של משה שמיר, אלא גם על סוג המספר שיצר שמיר ופיתח עמוס עוז. ניתן לראות סיפור זה כמתווה-הכנה לאפריים, שנכתב ארבע שנים לאחר מכן.

אורי של שמיר מת כגיבור כדי לטשטש את בריחתו המאוד לא הירואית מהאחריות החדשה כחבר קיבוץ, בעל זאב. אבל הביקורת של המחבר כלפיו נבלעה במבט ההומן-ארוטי המוקסם של המספר – שהוצג כמבטו של הקולקטיב – והרומן לא נחלץ בסופו של דבר מהדימוי המיתי הנרקסי שביקש לפרק.<sup>69</sup> הטקסט של לאור מציג מלכתחילה בבהירות רבה את הניכור שלו מדמויותיו: ראשית, בעצם הרמיזה האירונית

64. יצחק לאור, "שירה", אהוב ימים, סימן קריאה/ הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1996.

65. יצחק לאור, [ללא כותרת], נסיונה, ספרית פועלים, תל-אביב 1982.

66. "ציפורה" ל"שרה", אפריים חזר לצבא, תמונה 9, עמ' 69.

67. לאור מדגיש את חשיבות הממר הגופני של סובייקט זה, שיפיו נועד לדחוק הצדה לא רק את "היהודי הישן" האירופי, אלא גם כל דיון רציני בצדקת דרכו של סובייקט זה, שהיא דרכה של הציונות. ראו, למשל (דוגמה אחת מני רבות), את מאמרו "חיי המין של כוחות הביטחון: על גופניותו של הישראלי היפה והביטחוני אצל עמוס עוז", אנו כותבים אותך מולדת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995, עמ' 76-104.

68. פורסם שניה בקובץ באביב, אחר הנילוואים, כתר, ירושלים 2000, עמ' 62-87.

69. מיכאל גלזמן, "האסתטיקה של הגוף המרוטש: על תרבות המוות כ'הוא הלך כשדומה'", [10].

מחקרים בספרות העברית, חנה נוה ועודד מנדה-לוי (עורכים). אוניברסיטת תל-אביב, תשס"ב, עמ' 347-377.

לטקסט של שמיר: "עוד פעם הוא הולך בשדות" – המדגישה את זמן ההווה (בניגוד לזמן העבר במקור) ואת החזרה המשכפלת של הדימוי הקנוני של "המת-החי" בהקשר שהופך אותה לאבסורדית; שנית, ובזאת הוא ממשיך ומקצין את הקו ששמיר התחיל בו אך לא מימש אותו בעקביות הדרושה – לשון העיצוב מנוכרת ונמצאת בדיסוננס חריף עם העולם המעוצב.

המספר של לאור הוא מספר 'סטרילי', המשתמש בשפה 'מכובסת' – פסידו-גבוהה ונקייה במכוון, באופן היוצר משלבי לשון המתנגשים זה עם זה בצפיפות רבה. ניכורו של המספר מגיבורו נובע מהשוני-לכאורה בין עולמות הערכים שלהם: המספר (שמאפייניו מזכירים כמדומה את מאפייניו של המספר של עוז, אליבא דלאור<sup>70</sup>) הוא 'בורגני' אולטימטיבי, שמייחס חשיבות עליונה לאסתטיקה חיצונית ול'ניקיון' לשוני, אך בפועל הוא מבטא אידאולוגיה גזענית ושוביניסטית. כך מוקדש משך ארוך של טקסט לפרטים טפלים, כגון מה שהוא מכנה "ניבולי פה" של הדמויות, בעוד שנושאים דומיננטיים בעלילה מוזכרים במשפטי לוזאי, כבדרך אגב. את אינטיסאר הפלסטינית שאורי פוגש בפריז, ואחר כך – למרבה המבוכה – בשירות המילואים בשכם, מכנה המספר, ללא יוצא מהכלל, בשם "הערבייה הקטנה". אולם בסופו של דבר מתברר כי יש אנלוגיה בין המוסר הכפול של המספר וזה של הגיבור: המספר המוסרני-לכאורה נרתע מ"ניבולי הפה" של הדמויות אך אינו מוטרד כלל מביגדיתו המשולשת של אורי – ראשית בנועה חברתו (עם שותפתה לדירה), שנית באינטיסאר ובסולידריות שהביע עם מאבקה הלאומי, ולבסוף בעצמו, כשהוא הולך למילואים ומחליט להתחתן עם "הנקבה שלו". ואילו המוסר הכפול של הגיבור מתבטא בפער שבין ערכיו המוצהרים והתנהגותו בפועל – מעל לכול, כפי שמתברר, חשובה לו תדמיתו העצמית כמשורר.<sup>71</sup> ההקבלות הפארודיות לטקסט הקנוני של שמיר, שהרמיזות אליו מופיעות ברגעים הכי פחות 'מתאימים',<sup>72</sup> מחריפות את הצרימה המורגשת לכל אורך הסיפור, כלומר את הפער בין התדמית העצמית של הדמויות ובין התנהגותן בפועל.

אפריים חוזר לצבא מעמיד לכאורה מבנה פארודי כמעט זהה למבנה בסיפור, ומבקש לתקוף הן את הצבר היפה והן את אופן ייצוגו האמנותי והתקשורתי בתרבות הישראלית, הנשארת שבויה בקסמו גם כשבכוונתה להתעמת אתו. היקסמות זו שבה ומייצרת, בכל פעם מחדש, מיתוס 'עמיד' יותר בפני המציאות בדינמיקה המזכירה את רטוריקת "החיסון" במיתוס הבורגני על-פי בירת.<sup>73</sup> המדיום התיאטרלי הוא מטבע בריאתו זירה אידאלית להנכחה המפרקת של הסובייקט האינדיבידואלי כתצורה אידאולוגית: אשליית הממשות שמשפק התיאטרון בעצם השימוש במסמנים חיים לפרנטיים מופשטים, כלומר בייצוג מהויות מופשטות באמצעות נוכחויות פיזיות של אנשים וחפצים, ממחישה את פרדוקס

70. ראו על כך במאמרו על עמוס עוז, אנו כותבים אותך. הערה 67 לעיל.

71. כאן מפליל לאור גם את עצמו, כמוכן, ברוח מגמתו האתית של המחבר המובלע, מול צרכנותו הצבועה והעיוורת-לעצמה של המספר. כדי שלא יחמיצו הקוראים את משמעותה של מודעות זו טורח לאור לציין בגוף הטקסט: "וכבר נרמו משהו על כך משמו של אורי ומשמו של המחבר" (הערה 68 לעיל, עמ' 75).

72. למשל, בתיאור המפגש עם אינטיסאר: "ידידה היו תחובות בכיסים, משל היו בני ארץ אחת, הולכים זה בצדה של זו ובוועטים באבנים כודרות, דור מלחמת-השחרור כמעט, או כמעט הנועת נוער חלוצית". ובהמשך אותו מפגש – "בלוריתו הרטובה זעה ברוח. הוא חשב על שדות הקיבוץ שבו שירת בזמן הצבא" (שם, עמ' 80).

73. "מחסנים את המדומיין הקיבוצי על ידי הורקת תרכיב קטן של ליקוי שמורים בו; כך מגינים עליו מסכנה של חתרנות כוללת" (רולאן בארת, "המיתוס היום", ניתולוגיות, הערה 12 לעיל, עמ' 282).

"הזהות האינדיבידואלית"<sup>74</sup> ובה-בעת מחריפה את אשליית נוכחותה. לא בכדי מגדיר אקו את פעולת האוסטנסייה (Ostension), כלומר הייצוג התיאטרוני של המושג באמצעות גופו של השחקן, כה-רֵאלִיזְצִיָה של האובייקט, כדי שיוכל להפוך לסימן המייצג מחלקה שלמה. האנשים והחפצים שעל הבמה (ומבחינה זו הם כמעט שווי-ערך זה לזה) מממשים בהופעתם מודל התנהגות או רעיון מופשט ומייצרים עבור הצופה "עתיד וירטואלי" שבו הם מייצגים אותו.<sup>75</sup> מכאן נגזרת כמדומה הפשטה מוחלטת של האינדיבידואליות האנושית, שהופכת לבת-המרה במסמנים אחרים, חיים או דוממים. אם אכן "דרך השקר אנחנו רואים על הבמה רמות שונות של נוכחות. כיסא בתור מיטה, כיסא בתור כיסא, אדם בתור מכשיר, אדם בתור אדם, אדם בתור סטריאוטיפ עיתונאי", כדברי לאור,<sup>76</sup> הרי שהתיאטרון הוא זירה אידאלית להתנסות בשיעור בתודעה פוליטית, הרואה את הסובייקט "[כ]תוצר האידאולוגי של יחסי הכוח בחברה נתונה".<sup>77</sup>

התיאטרון הפוליטי ישאף להפריע לנטייתם הספונטנית של הצופים להזדהות עם הדמויות ולהשליך עליהן דגמי זהות נורמטיביים וכוללים מבחינה אידאולוגית. הקתרזיס הריגושי הנובע מההזדהות עם הדמויות האינדיבידואליות אינו רלבנטי, ואף עשוי להאפיל על המשמעות הפוליטית, הפוסט-קתרטית של המחזה. תנאי להשגת המשמעות הזאת הוא תהליך ההפשטה האינטלקטואלי של הדמויות, המיתרגמות למבנה רעיוני, לתחביר בשיח הפוליטי הממשי.<sup>78</sup> האתגר הגדול ביותר עבור יוצריו של התיאטרון הפוליטי, כפי שמסכם אברהם עוז, הוא "פירוקה של הדמות הדרמתית ושבירת האשליה הייצוגית-פסיכולוגיסטית, מבלי שחווית ההזדהות עם הטוטליות האנושית [...] תוקרב על מזבח התכליתנות הרעיונית". במשימתו זו, על התיאטרון הפוליטי לתמרן בין שתי צורות המיקוד – הסובייקטיבי-ריגושי והחיצוני-שכלתני – ללא אמצעי התיווך המצויים בידיה של הסיפורת, כמו הפונקציה של המספר ואסטרטגיות לשוניות/טקסטואליות אחרות (עליהן דובר לעיל). "התיאטרון, המוסר את חיקוי העלילה בעיקר בידי הדמויות הפועלות, [חייב] לפתח אמצעים צורניים מתוחכמים על מנת להשיג מטרה דומה".<sup>79</sup>

אם נשווה את "אמצעי התיווך" בסיפור "עוד פעם הוא הולך בשדות" ל"אמצעי התמרון" באפריים, נראה כי המפלס הלשוני המתווך והמנכר של המספר מוצא כאן את מקבילו במה שכוונה לעיל "הטקסט המשני" – פונקציה שאינה מקבילה לחלוטין לפונקציה של המספר, משום שהיא כוללת בהכרח את מיזוגה של רמת המספר עם הרמה שמעליו (או מתחתיו) – רמתו של המחבר. על כתפיו של הטקסט המשני במחזה מוטלות אפוא כמה וכמה משימות, שלא כולן עולות בהכרח בקנה אחד. ברמה המידית – וביתר שאת בשתי הגרסאות שיועדו

74. הביטוי עצמו הוא אוקסימורוני, כידוע, בשל כפל המשמעות האירוני של המילה זהות, Identity (אישיות אינדיבידואלית, מצד אחד, וזהות לאובייקט אחר, הכפלה, מצד אחר), בדומה לכלל המשמעות של המלה Subject (סובייקט ונתין).

75. Umberto Eco, "Interpreting Drama", *The Limits of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1977 [1977], pp. 101-110; ובכן: Homby, *Drama, Metadrama*, pp. 106, 112-113.

76. בהקדמה למחזה "רקוויאם למהפכה קטנה" (הערה 11 לעיל).

77. גרינבלט, מצוטט אצל עוז, התיאטרון הפוליטי (הערה 13 לעיל), עמ' 86.

78. עוז, התיאטרון הפוליטי, עמ' 71.

79. שם, עמ' 76.

לביצוע בימתי, כמובן – הטקסט המשני פועל כהוראות בימיו וביצוע לשחקנים, שהופכים את הדמויות הלשוניות לנוכחות חיה. במקביל, הוא חוצץ בין השחקנים ו/או הקוראים ובין הדמויות כדי לחדד את המודעות לזיוף שבהתנהגותן או כדי להדגיש את הביקורת כלפי עיוורונן של הדמויות למישורי הקיום שמעבר לעצמן (ועצמות זו מתבטאת גם כאן באנלוגיה לסיפור הנרקסי של הסובייקט הישראלי היפה – בגוף וביחסים המיניים בין הדמויות). לכן ידגיש הטקסט המשני תמיד את הצרימה שבין ההתרחשות המדומה שבחזית הבמה ובין הסצנה הסמויה, האמתית, שלא ניתנת להנחה בימתית, ורק ייצוגה האקוסטי בחוצבמה חודר לתודעת הצופים/קוראים, אך לא דווקא לתודעת הדמויות. אולם נוסף לכל אלו, ובאופן פרדוקסלי-משהו, הטקסט המשני מבליט את שקיפתו לעצמו, את שחרורו מהמלכוד הצדקני של דמויותיו, כניגוד למספר ה'עוזי' של לאור. בכך המחבר מאותת לקוראים על מודעותו לאזורי העיוורון שלו-עצמו ועל נכונותו לקבל אחריות אתית על העיוורון הזה. באופן זה מתמצה בטקסט המשני המתח העקרוני ביצירה זו, הניכר בכל רמותיה, בין התיאטרליות והטקסטואליות, בין הרצון למגע ישיר בין המחבר לקוראים, מגע החותר תחת המדיום התיאטרלי ומפרק אותו מתוכו, ובין ההתייחסות לטקסט המשני כפונקציה טכנית שהיא חלק מהמכלול התיאטרלי שזירת המימוש האמתית שלו היא הבמה.

במבנה הייחודי של אפריים נוצרת זליגה של המודעות העצמית של הטקסט ב'אזורי המחבר' שלו אל גיבורו הראשי, שאף הוא, כמו המחבר, רואה את עיוורונו-שלו. מודעות זו מפקיעה את דמותו של אפריים מהפונקציה ה'רשמית' שיועדה לה כייצוג בשר-ודם של הקונצנזוס. לו היה אפריים רק מבנה חלול, הולוגרמה הבנויה משברי פסוקים מיתיים וקלישאות תקשורתיות, כי אז התמצה המחזה ברמת המחאה הפוליטית והיה נחוה כפארודיה, שהיא קומית ביסודה. אולם שקיעתו של אפריים חורגת מהפארודיה והופכת לטרגית באמת משום שהמחבר מעניק לו מהות שמעבר לקלישאות השדופות שהוא מצטט, מהות שמבליחה בדיוק ברגעי מודעותו לזיוף ובעטיים. התמונה הראשונה, הפרדיגמטית, מוקדשת לריאיון הטלוויזיוני שנותן אפריים בתור המושל הצבאי הנאור ש"התפרסם ביכולתו להרגיע את הרוחות"<sup>80</sup>. אפריים מסכים לשתף פעולה ו"ליישר קו" עם המצופה ממנו כמושל צבאי, אך כהרגלו ממחיש בדבריו את האבסורד במדיניות שהוא מייצג:

80. תמונה 1, עמ' 15.

אפריים [נפגע] פרסומאי, מה? ואיך אתה חי עם הזיוף שלך?

כתב בדיוק כמוך. עכשיו בוא תענה לי ומספיק עם ההתפלספות. אפריים [שוב מהווה המונולוג של אפריים למצלמה ולמיקרופון שינוי מעורן של גוון. מעין הסרת וילון שקוף וניצוץ של הצגה. לא יותר. בזמן דבריו של אפריים הצוות עסוק בפעילות ולכן אינו

מקשיב לו. המצלמות לוקחות הכול, בלאו הכין בסדר. אני אענה לך [מיישר קו] אפשר למנוע את הפרת הסדר בדרום אפריקה? כאירלנד? במקומות אחרים שיש בהם שלטון זר? אנחנו כופים את עצמנו על חברה חיה, על בני אדם חיים. הם לא רוצים אותנו והכתב לצלם: "קח קצת בקלזו אפ". אפריים גוזר מתוך הדיאגנוזה את הפרוגנוזה: אבל צריך סבלנות ואנחנו נצליח. עם ישראל התגבר תמיד על צרותיו.<sup>81</sup>

אבל הדברים חורגים בהרבה מהמודעות לזיוף לבדה: כדי שאפריים יוכל לומר משפט כגון "כל הקריירה שלי אני מטיל עוצר ומדמה את פריצת השיירות לירושללים במצור",<sup>82</sup> עליו לזהות את האנלוגיה ההפוכה שבין התנהגותו בפועל ובין הכסות האידאולוגית שעטה עליה. במילים אחרות, עליו להיות בו־זמנית בתוך חוויית הפיצול העצמי<sup>83</sup> וברפלקסיה האירונית עליה, להיות בו־זמנית אפריים והמחבר שלו.

מודעותו החריפה של אפריים לאין־אונות המוסרית שלו, לכך ש"לצ'ק אין כיסוי", היא "מה שהופך אותו להיות גיבור של מחזה" כדברי לאור.<sup>84</sup> בעיצוב החלל הבימתי כספק־מציאותי וספק שיקוף תודעתו הסובייקטיבית של אפריים, כפי שקורה במידה גוברת והולכת בתמונות האחרונות של המחזה – תהליך הפירוק וההתפוררות מגביר באורח כמו־פרדוקסלי את רושם המלאות האינדיבידואלית של הגיבור. המתח הפרדוקסלי הנוצר בתוך כך מתקשר למה שלאור תופס כחוויית היסוד בתיאטרון שלו, כפי שהוא כותב בהקדמה למחזה רקוויאם למהפכה קטנה:

אני מאמין באמונה שלמה במהפכה הפרולטרית ואף־על־פי שתתמהמה אחכה לה בכל יום. [...] ביקשתי לדבר על חוסר היכולת של אנשי שמאל בורגניים לחבר את הווייתם הבורגנית־נהנתנית עם הציוויים הממשיים של הפעילות השמאלית (סוציאליסטית): לשנות את העולם כפעולה קולקטיבית. ביקשתי למקם את הפרדוקס התיאטרוני בזירה הפוליטית שלנו, של אנשי שמאל זעיר־בורגנים שאוהבים כל־כך לצדוק הרבה ומוכנים לוותר רק על הנאות חומריות (לפעמים) אבל לא על הגרעין הקשה של החיים הבורגניים: "מה עשיתי בחיים שלי?" "ר"מה יצא לי מזה?". החיים שלך, יאמר המהפכן, נקודה קטנה על מעגל גדול מאוד. אם אינך רואה את המעגל הגדול, אם אינך מוכן להיות נקודה כזאת, אינך יכול לעשות מהפכות. האם האנושי לא הולך לאיבוד, ישאל הצופה/קורא. כן, אולי. ואיפה הפתרון? לא יודע. על הפרדוקס הטרגי הזה טובב התיאטרון הזה. איך להיות משהו ולהיות מישור. בעת וכעונה אחת. למשל.<sup>85</sup>

81. תמונה 1, עמ' 14.

82. משפט שחזר שלוש פעמים במחזה, בשלוש ההופעות של "סיפור התכשיטים" שמספר אפריים, תחילה בתמונה הראשונה, ולאחר מכן פעמיים בתמונה 7.

83. חוויה זו עוצבה, למשל, כדיאלוג דרמטי של ממש, נוקב ונסער ומלא בזו ועם עצמי, אך כלל לא אירוני. בתודעת הגיבור־המספר של ס' יזהר בסיפור "חרכת חזעה": "וכבר פתחתי ולא ידעתי איך אחריש. ומאחר שלא נמצא לי לטעון – נטלתי וטענתי אל עצמי, וככה אמרתי אל בני: 'זהרי זו מלחמה! מלחמה או לא מלחמה? ואם מלחמה הרי שבמלחמה כמו במלחמה (קול שני: מלחמה? במי, כאלה?) קול ראשון (ממשיך, כאילו לא שמע כלום): צדיקים גזורים כוודאי שאינם כאן (ואיפה יש?)... ואפילו רצוננו טוב וישר וכן – אי־אפשר להיכנס למים ולא להירטב (פלאי־פלאים!)! [...] אתה מסובך כבר בכמה קולות. אינך יודע מה. ואולי זה לקום, לקום ולהתנגד? ואולי זה, להפך, לראות ולהיות ולהרגיש עד זוב דם, כדי ש... כדי שמה? הזמן חולף. הזמן חולף. בן־אדם (הפסקה נרגשת). אתה כזה מין חלש. (עוד הפסקה). תראה ותתפקע. (נפש־יפה, נפש־יפה, נפש־יפה?)", (ס' יזהר, "חרכת חזעה", ארבעה טיפורים, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1973 1949], עמ' 175).

84. ראו את דבריו בריאיון ליעל אלמוג לרגל העלאתה של ההצגה, "ארבע שנים לאחר שנפסל", הארץ (13/4/1989).

85. לאור, "רקוויאם למהפכה קטנה", הערה 11 ליעל, עמ' 59.

אי-היכולת "להיות נקודה כזאת" הוא המושא המרכזי לביקורת הפוליטית של לאור, אך בה-בעת גם ה'אמת' של המחבר באפריים. ה'הפלה' העצמית שהמחבר שותל בתוך הטקסט, היא שמחברת באורח העמוק ביותר בינו לבין גיבורו החלול-כביכול, והיא שהופכת את האמירה הביקורתית החריפה כלפיו למקור עצמתו הרגשית של המחזה.<sup>86</sup> זאת, משום שאמירה זו מתבררת כביקורת עצמית, שמושאה הראשי איננו אפריים כמייצגה של הקולקטיביות הישראלית, כי אם המחבר. המעגליות הנרקיסית לא נופצה, אם כן, אלא גולגלה לפתחו של המחבר, אבל ההסתכנות הרגשית שנלוותה למהלך התבררה כקרבן שבאמצעותו אוששה סמכותו ותקפותו האמנותית והפוליטית כאחת של המחזה.<sup>87</sup> כך מצליח המחזה לממש את אתגרו העיקרי של התיאטרון הפוליטי כפי שהוגדר לעיל על-פי אברהם עוז, בלי שייאלץ להקריב את התביעות האמנותיות-אסתטיות לטובת הפוליטיות, ולהפך. זאת, משום שההזדהות הרגשית של הצופים או הקוראים איננה הזדהות אוטומטית-אידיאלוגית, מן המוכן, עם דמות טיפוסית נורמטיבית, אלא הזדהות עם הסובייקטיביות הספציפית ביותר – עם דמותו של המחבר עצמו. בהתאם ובעקבות כך, האפשרות לקרוא את אפריים בהקשר המידי שלו ברמת המחבר, כלומר על רקע יצירות אחרות של לאור כפי שאעשה להלן, מוסיפה רבדים של עומק למחזה ולגיבורו בלי שייגרע מתקפותו של ההפשטות האינטלקטואליות במישור השיח הפוליטי.

#### ה'הפלה' העצמית – מקומו של ברכט במחזה

ברכט 'מופיע' במחזה פעמיים, ובשני המקרים במעמד של טקסט נערץ: כמוטו למחזה כולו ("שאחרים ידברו על חרפתם, אני מדבר על שלי"), ובשם הלהקה שדוד מעריץ ("Measures Taken") – רמיזה שהיא מחווה למחזה הלימודי של ברכט הצעדים שננקטו.<sup>88</sup> המחווה לברכט מכוונת את הקוראים והצופים לאופי הברכטיאני של האסטרטגיות המטא-דרמתיות הרבות שנסקרו לעיל, המזכירות באופיין את טכניקות ההזרה של ברכט, טכניקות שנועדו לחבל בזיקה האמפתית האוטומטית שחשים הצופים כלפי הדמויות.<sup>89</sup> בעקבות ברכט, לאור משתמש ברפרורים-עצמיים ובמשחק-תפקידים של הדמויות, ועם זאת הוא נמנע, כפי שנראה, מהביטול הקיצוני יותר של האינדיבידואליות המתבצע במחזות הלימודיים של ברכט.

הרמיזה למחזה הלימודי של ברכט מופיעה בתמונה שבה דוד דוחה את הצעתו של אפריים "לעשות שימוש באנושיות ההיסטרית של[ן]"<sup>90</sup> ולהיות "הסוהר הטוב" של העצירים הפלסטינים. הוא מבקש מאפריים שיתן לו אישור לנסוע להופעה של הלהקה הנערצת בתל-אביב, בקשה שמעוררת באפריים אכזבה ותיעוב כה גדולים עד שהוא ממהר לשחרר את החייל: "המהפכה, כרובינו, לא תתחיל ממזרים כמוך. אתה מפונק,

86. והיזכרו בחייוויי של הירשפלד על המחזה שצוטט לעיל (הערה 9).

87. אני מרמזת כאן לתפיסתה של אריקה פִּיֶּרֶר-ליכטה על ה"הרשאה" והסמכות שרוכש אמן הפרפורמנס מקולו במופע היחיד הדמוי-פולחני, מעצם השימוש בגופו שלו כ"שעיר לעזאזל". מעצם נכונותו לסכן את עצמו בשירות החוויה הקהילתית והאמירה הפוליטית. ראו: Erica Fischer-Lichte, "Performance Art and Ritual: Bodies in Performance". *The Show and the Gaze of Theatre: a European Perspective*. University of Iowa Press, 1997. pp. 233-257.

88. בתרגומו של אהרן שבתאי קרוי המחזה "האמצעים שיש לנקוט" (ברטולט ברכט, האמצעים שיש לנקוט, שוקן, תל-אביב, 2004, עמ' 87-122). על המחווה הלימודיים של ברכט, ראו להלן.  
89. Hornby, *Drama*, p. 116; Richard Hornby, *Script into Performance*. Paragon House Publishers, New York [1977] 1987. pp. 49-55.

90. תמונה 6, עמ' 44.

91. שם, עמ' 45.

92. תמונה 5, עמ' 37.

ילד, מפונק כמו אמריקאי. שלמה היה יכול להיות מהפכן של ממש. לא אתה".<sup>91</sup> זהו לכאורה רגע האמת המאכזב של השמאלן יפה הנפש, שאינו טורח להעמיד את עקרונותיו האידיאליסטיים במבחן הממשות. למעשה, הרגע הזה מהווה אזהרה לאפריים עצמו. זהו המשך ישיר לדברי דוד בתמונה הקודמת, בתפקידו כשלמה הנחקר: "אתה תבצע הרי את הגירוש. תבכה קצת ואחר כך תגרש. תגרש קצת ואחר כך תבכה. אז אל תהיה יותר מדי צודק, כי אחר כך תצטרך לבכות".<sup>92</sup> ולא במקרה משמיע דוד דברים אלו מפיו של "שלמה", כביכול. כמו דוד, שלמה מייצג עבור אפריים חלופה אידיאולוגית חד-משמעית ועקבית, שאינה מתייסרת בחוויית הפיצול בין ההכרח הקולקטיבי והמצפון האישי, ועל כן אינה מובילה לדיסוננס כה צורם בין עמדות ומעשים, כמו זה של אפריים. לא בכדי מעריץ דוד (ומחברו) את הצעדים שנקטו. המחזה בשם הזה מאת ברכט, שספג בשעתו התקפות מימין ומשמאל גם יחד, מציג בכל חריפותה הטרגית את הדיאלקטיקה הפרדוקסלית של "להיות משהו ולהיות מישהו בעת ובעונה אחת".

הצעדים שנקטו נכתב ובוצע ב-1931 כמחזה לימודי,<sup>93</sup> ובאמצעות הדמיות של תיאורי מקרים הוא מדגים את נושא ההסכמה שברכט פיתח בשנים אלו, שעיקרו: ההבנה והנכונות לזנוח, עבור הסולידריות הכלל-אנושית וקידום המהפכה הפרולטרית, את ה'אני' האינדיבידואלי. במקום המבנה האידיאולוגי הישן, ברכט מציע את האדם הריק, ש"מופיע בצורת תשובה" לשאלה המופנית כלפיו, ושהמענה שהוא מספק באותו רגע הוא המאפיין הזהותי היחיד שלו.<sup>94</sup> באופן זה הופך האדם שאיבד את זהותו הקבועה ל"מנויד ומשתנה, אינו לכוד עוד בגורלו כמו בטרגדיה יוונית, או כמו הבורגני שיש לו רכוש ו'אני' שמקבעים אותו".<sup>95</sup> ה'אני' שרוקן מכל נכסיו החומריים והרוחניים, הופך ל"שום-אדם", אך גם ל"כל-אדם" – ריק ופתוח לשינויים, ומשום כך מסוגל ביתר קלות לפעול למען אינטרס כללי משותף.<sup>96</sup> כך, למשל, בטיסת לינדברג, מחזה-רדיו לימודי שראה אור ב-1930, ממלאים כמה קולות את תפקיד ה'אני' בגוף ראשון יחיד, ו"לינדברג" הופך אפוא ל"לינדברגים".

המצבים המופשטים שנבחנו במחזות הלימודיים הראשונים של ברכט מיתרגמים במוזזה הצעדים שנקטו לסיטואציות קונקרטיות שבהן נדרשת הכרעה אתית מיידית. המחזה בוחן צעד-צעד את המחיר הנפשי שהאינדיבידואל אנוס לשלם כדי לשרת את המהפכה טוב יותר. עליו לוותר על כל "הסגולות הטובות של הבורגנות: רחמים, אהדה, כבוד עצמי, צדק אישי, פעולה אינדיבידואלית",<sup>97</sup> ומעל הכול, כמובן, על השם והפנים האינדיבידואליים, שנמחקים ומודחקים כדי שלא יחבלו במטרותיה של הפעולה המהפכנית. אופיו הדיאלקטי של המחזה אינו מאפשר לחלץ ממנו עמדה פוליטית חד-משמעית. המחזה, המתאר את הריגתו של פעיל המשלחת הקומוניסטית בידי חבריו בהסכמתו, עורר זעזוע רב, ובחוגי

93. המחזה הלימודי "מבוצע לשם הכוונה עצמית של המחברים ושל המשחתפים הפעילים, ואינו אמור לשמש חוויה לכל מי שמזדמן. הוא אפילו אינו מוגמר" (ברכט והינדמית, מתוך התוכנית של "המחזה הלימודי של בארן-בארן על ההסכמה", מצוטט אצל שבתאי, האמצעים שיש לנקוט, עמ' 24 והערה 88 לעיל).

94. ברכט, מצוטט אצל שבתאי, שם, עמ' 26. בדברים אלו יש הדגור לאתיקה של בכטין, שתופס את הריבוי כדיאלוגי במהותו ואין-סופי בפוטנציאל שלו, משום שכל מילה שנאמרת היא בה-בעת תשובה לשאלה קודמת ושאלה חדשה, התובעת מענה. בדיאלוג הבכטיני לעולם לא תוכל להיאמר המילה האחרונה. אפשר לומר שברכט מרחיב את הגישה הבכטינית ומחיל אותה על מושג האדם עצמו, או לחלופין: מצמצם את מושג האדם לרמת מילה בדיאלוג הבכטיני.

95. שבתאי, שם, עמ' 18-19.

96. שם, עמ' 26-28.

97. עוז, התיאטרון הפוליטי,

עמ' 238.



98. שכתאי, עמ' 52.

99. שם, עמ' 54.

המפלגה הובע החשש שברכט מספק נשק למתנגדיה. אף נטען כלפי ברכט שהצגת הדברים, המניחה קיומו של ניגוד בין התבונה לרגש, מסגירה תודעה אידיאולוגית בורגנית טיפוסית.<sup>98</sup> ברכט עצמו ציין במכתב מאוחר כי מוטב שהמחזה ישמש חומר לימוד לשחקנים ותו לא, משום שבהצגתו בפני קהל הוא אינו מעורר אלא "לבטים מוסריים, ובדרך כלל מהסוג הירוד".<sup>99</sup>

כך או כך, בכל מה שנוגע לאסטרטגיה האמנותית מצליח ברכט להימנע מלהעמיד על הבמה "דמויות" אינדיבידואליות: העלילה אינה מתרחשת בזמן הווה לנגד עינינו, אלא מדווחת בדיעבד על-ידי חברי המשלחת בפני מקהלת הביקורת, שאמורה לשפוט אם נהגו כשורה כאשר הרגו את החבר הצעיר. במעמד הדיווח למקהלה, ארבעת הפעילים ממלאים לסירוגין שבעה תפקידים, לפחות שניים מתוכם כוללים יותר מאדם אחד (הקולים, פועלי הטקסטיל). באמצעות הצגת הדברים כדו-שיח בין "ארבעת הפעילים" לבין "מקהלת הביקורת" כגוף אחד, דו-שיח המורכב מציטוטים של סיטואציות קודמות ולא מהתרחשות חיה, ברכט מסכל כל אפשרות של ייחודיות ורציפות אינדיבידואלית, וממילא כל ניסיון – מצד הדוברים או הקהל – ליצור קוהרנטיות פסיכולוגית של אישיות. כפי שמציין הורנבי, ברגע הטעון ביותר מבחינה רגשית במחזה, כאשר ארבעת הפעילים משחזרים את המעמד שבו ירו למוות בחבר הצעיר, מונע ברכט כל אמפתיה אל דמותו של החבר הצעיר, שהוא במובנים רבים גיבור טרגי מסורתי, באמצעות לשון השחזור של הפעילים שמשתמשים בדיבור עקיף גם כאשר הם 'משחקים' את הסצנות שעליהן הם מספרים.<sup>100</sup> כידוע, זו הייתה גם דרך העבודה של ברכט עם השחקנים בחזרות: כדי להפריד בין רגשותיו-שלו לרגשותיה של הדמות, אמר השחקן את הטקסט בגוף שלישי או בזמן עבר.

Hornby. *Drama*. .100  
Metadrama, p.116

נראה שבראשית דרכו התיאטרונית היה לאור קרוב יותר לביטול הברכטיאני של הרציפות האינדיבידואלית מאשר לאחר מכן.<sup>101</sup> במחזה הנדון כאן, לעומת זאת, הכניסה אל תודעתו המעוררת של הסובייקט תופסת בהדרגה את מרכז הבמה, והאינדיבידואליות שפורקה ברמות האחרות של המחזה מכוננת מחדש. הצעדים שנקטו נותר ברקע המחזה כאידאל של כתיבה דיאלקטית, ובה-בעת הוא משמש רמז מטרים לסופו של אפריים, ש'מוצא להורג' בסיום המחזה, או ליתר דיוק, מוציא את עצמו להורג, כעדותו-שלו, בבחירתו להישאר בצבא "כמין התאבדות ביער".<sup>102</sup> אבל הזיקה הברורה שבין אפריים למחברו סודקת את השריון העל-סובייקטיבי כ"שום-אדם" או "כל-אדם" שהושאל מברכט, ומאחורי האידאל הדיאלקטי ניכרת הכמיהה לביטוי סובייקטיבי של המשורר שמאחורי הגיבור המזויף-מפורק לכאורה. כאן, ברגע שבו המחזה חדל להיות פארודיה ומתחיל לדבר בקולו שלו, הוא גם נפרד משני האבות הפואטיים שלו: הן מהמודל הברכטיאני הנערץ והן מההתחשבות הכאובה שלו עם עצמו מול אביו ה'ביולוגי' – הסובייקט המיתולוגי של דור תש"ח.

101. ראו למשל את ביקורתו של ירון ברק ('קולו' בימתי מנוכר', זו הדרך | 15/3/1980) על ההצגה שהעלה לאור בסמינר הקיבוצים לא תודה, לא סליחה, לא בבקשה (1980) (המיליא"ה, תיק מס' 61.1.7, אוניברסיטת הל-אביב).  
102. ראו הערה 62 לעיל.

משום כך, לדעתי, ההתייחסות הרווחת לאפריים (הן הגיבור והן המחזה) רק מצדו הפוליטי האנטי-פסיכולוגי, כמבנה מתפרק ומפרק, מחמיצה – בהתעלמותה מהקרבה הברורה שבינו לבין המחבר ומהאיכויות הנפשיות והמודעות המטא-דרמתית ששוקעה בדמות זו – דווקא את אחד המקורות החשובים לאפקטיביות הפוליטית של הדמות ושל המחזה. אפקטיביות זו תלויה דווקא בקוהרנטיות ה'פסיכולוגית' של דמותו של אפריים, בגיבוי של המחבר. הווייתו הנפשית של אפריים אכן "מתפרקת [...]" בהתאם להרכב הדמויות המצוי בחדר ברגע נתון", כדברי אברהם עוז,<sup>103</sup> ואפריים אכן מגלם תפקידים שונים בכל תמונה, כפי שמסביר לאור בהערות הבימוי,<sup>104</sup> אולם זה בדיוק מקור עצמתה של הביקורת כלפיו: הגבר היפה שבוכה על הירצחו של הנער הפלסטיני שהפגין, הוא אותו גבר עיף המעדיף למסור את מושכות הניהול לסגנו ולשכוח את שמו של החייל היורה, הוא אותו גבר הנהנה לראות את נחמה הנחנקת מפרפרת בין ידי. הביקורת כלפי אפריים תלויה ברציפות הפסיכולוגית של דמותו, כי רק על בסיס רציפות זו ניתן לחוות את "הסתירות הלוגיות"<sup>105</sup> בהתנהגותו כסתירות של ממש, המקנות לדמותו עקב כך, ובאורח כמו-פרדוקסלי, נפח אמין של אישיות, בניגוד לשאר הדמויות במחזה שהן צמתים רעיוניים יותר מאשר דמויות.

103. אברהם עוז, "אפריים חזר" (פמח דבר), אפריים חזר לצבא, טימן, תל-אביב 1987.  
104. "אפריים איש אחר. גם בתמונות הקודמות הוא מגלם בתמונות השונות תפקידים אחרים, אבל כאן אפריים הוא איש נסער מאוד" (הערה בפמח תמונה 5, עמ' 34).  
105. תמונה 11, עמ' 72.

### הגוף המתעלל והנכש המכשכש, או – מקורו ומקומו של הדיבור האוטובי

"את מה שהיה לי להגיד – עשיתי. בשביל מה אני צריך מילים?"

(שלמה)<sup>106</sup>

106. תמונה 5, עמ' 37.

לאפריים יש, למעשה, אפילו כפול – 'גברי' ו'נשי'. הסובייקט הגברי של לאור מפנה את הבמה לאחר המונולוג הקצר שלו למאזין/ה האנונימי/ת בתמונה 10, המתמזגת עם התמונה שאחריה באמצעות "פסקול המפקד" שמושמע ברקע. אפריים עצמו ספק נסע עם אשתו וספק נואם עדיין בפני החיילים קודם היציאה לקרב, במונולוג אופייני "שכולל את כל הסתירות הלוגיות בהתנהגותו".<sup>107</sup> מכל מקום, אפריים כבר איננו קיים למעשה – בתמונה הקודמת תיאר כזכור את הישארותו בצבא כ"התאבדות ביער", באנלוגיה לחבר שנסע לחוץ-לארץ להתאבד ביער ושלח לחבריו מכתבים עם נימוקים שונים למעשה. התאבדותו הפסיבית של אפריים מתבטאת בויתורו הסופי על משמעות: "אני נשאר בצבא. למה? ככה".<sup>108</sup> אך סופו של אפריים איננו חופף לסופו של המחזה: בתמונה האחרונה מתגלה סובייקט חדש ובלתי צפוי – נחמה. בלתי צפוי, משום שעד רגע זה לא זכתה הדמות הזו ליחס מכבד במיוחד, לא מצדו של אפריים ולא מצדו של המחזאי. הנחיות הבימוי מעצבות אותה כ"לדה מפונקת. הכול כמו הצגה הכול".<sup>109</sup> למעשה, לאורך המחזה היא מתפקדת כסטראוטיפ של נשיות קרבנית, ואינה חורגת בהרבה מהפונקציה שלה כמטאפורה לכתם העיוור

107. תמונה 11, עמ' 72. כנרסה השלישית והאחרונה עד כה הוסיף לאור את טקסט הפסקול, שהגרסה הקודמת כללה רק תיאור עקרוני שלו: "העולים החדשים" (איינשטיין, באבל, בנימין, פריד, פקאק, שולץ...). נקראים כשמותיהם, ואפריים מכטיח שאחרי המצור הזה לא יהיו עוד הרבה הבדלים בינם לבין שאר החיילים. הוא משבח את הנמצאים על שבתרו לחיות כאן ולהיות "חיילים לכל החיים", ומזכיר את טוהר הנשק, שבשם השמירה עליו החיילים נדרשים לא להרביץ "אם לא צריך להרביץ".  
108. תמונה 10, עמ' 71.  
109. תמונה 3, עמ' 23.

110. ראו את הוראות הבימור בפתח המונה 6, למשל: "גם כשהם מדברים ביניהם, היחסים כינה לבין אפריים הם חר צדריים לגמרי. הוא כמעט לא מתייחס אליה וגם כאשר הוא מדבר אתה, הוא מסתכל ומתייחס רק אל דוד" (עמ' 49).

בדימויו העצמי של אפריים. דיבורה מסומן לאורך המחזה כלהג של נערה נבערת, שאפריים, הנמנע גם מלזכות אותה במבט כשהוא פונה אליה, אינו טורח להקשיב לו.<sup>110</sup> ניסיונותיה לשדל את אפריים לדבר אליה בזמן הסקס ביניהם, אופייניים לסטראוטיפ שהיא מגלמת עבור אפריים ומחברו:

נחמה תדבר אלי, אפריים. תדבר אלי. אל תהיה כזה מנוול [ושוב גניחות, לא מוגזמות של שני המעורבים ושוב נחמה מתחננת]  
נחמה תדבר אלי [בהדרגה עולה האור ואפריים לובש בעמידה את מעילו הרוכבני. נחמה יושבת על הכסא ומתלבשת. היא מתייפחת].  
למה אתה אף פעם לא מדבר אלי? למה אתה נהנה לשתוק ככוונה.  
אתה נהנה להשפיל אותי, או מה? למה אתה כמו חיה?  
אפריים [לובש את תחתוניו ונפנה אליה, נושך אותה כשדה, מלטף אותה בחום. לא אומר מילה. אוהבי הרגש בתיאטרון יוכלו להמשיך ולהפחש כאן ריגוש מיותר, כמוכז]  
נחמה אתה רואה? אתה לא מדבר. כאילו שאתה לא מסוגל לדבר אפריים [חוזר על אותה ג'סטה. הם יכולים בהחלט לשחק תופסת בנושא זה בחדר. אפריים נוהם כמו גור כלבים מפונק והיא לא יודעת אם לפחד או לא לפחד]  
נחמה [צועקת] תדבר אלי! אני אצעק עד שכל הכסים ישמע, תדבר אלי

אפריים [ברוך, כמו תינוק] תמצצי לי [מגביר את לחצו האינפנטילי]  
תמצצי לי [מגביר כנ"ל] תמצצי לי  
נחמה אוף... בסדר... אבל תבטיח שלא תגמור לי כפה [כורעת על ברכיה, כשגבו לקהל ואז נכנס פתאום גדליה בלי לדרפק בדת].<sup>111</sup>

111. תמונה 4, עמ' 27.

"פטפוטה" הטרחני, הנלעג של הפרטנרית המזדמנת לסקס הוא נושא חוזר ברבים משיריו של לאור בתקופת כתיבתו של אפריים וגם הרבה אחריה.<sup>112</sup> הדובר בשירים הללו מזהה את עצמו עם החייתיות הגופנית האותנטית, בעוד האישה עוטה אצטלה של דיבור מוסרני-בורגני חסוד, הנושל ממנה עם בגדיה כשהיא נכנעת, בסופו של דבר, ל"קצב/ הנכון הגופני/ הבשרי המשתנה המתערטל המערטל".<sup>113</sup> עצמות הכעס והתוקפנות מופנות בשירים הללו כלפי הנמענת כחלק בלתי נפרד מהתשווקה אליה ("השָׂדִים הגולשים חֲמִים בָּחַן / שדמיונך המת או מטמומך הבורגני / דוֹחָה והפֶּטְמָה המתפזרת מחוירה / חוזרת אל העור (כמה אני / משתוקק) כל הנשמה תהלל רְמִיָה / הוּי בְהֶמָה בהמה בהמה"<sup>114</sup>). התוקפנות מתמקדת באותה כסות של דיבור או ביגוד, בציפוי של מהוגנות, שנתפס אצל הדובר כזיוף בורגני, כייפוי של האקט המיני עצמו באמצעות מבנים תרבותיים כוזבים. לאחר שהאגרסיה כלפי האישה מתנסחת ומוצדקת במונחי השיח הפילוסופי-פוליטי האנטי-בורגני, המבקש לפרק את האידיאולוגיה המוסרנית הכוזבת – השיר יכול 'להיפתר' ולהגיע למיצויו ולסיומו בתיאור הניצחון הנקמני

112. הדיון הקצר שלהלן מפותח בהרחבה בעבודת המוסמך שלי, "רטוריקה של אגרסיה: הנשי והנפשי בשירתו המוקדמת של 'יצחק לאור', אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006.  
113. "עלייך להורות", שירים בענמק הברזל, עם עובד, תל אביב 1990, עמ' 64.  
114. "ליצנים", שם, עמ' 62.

115. שם. השיח הפוליטי-מיני הזה, או הרציונליזציה של האגרסיביות כלפי האישה באמצעות האלגוריה הפוליטית של הסיטואציה המינית והמגדרית, מזכירים את הרטוריקה והמבנה האופייניים ליצירותיו של המרקז דה סאר, למשל ב: *Justine ou les malheures de la vertu* (רא"פ דה סאר, ז'וסטין או ייטוריה של המידה הטובה, מצרפתית: מיכה פרנקל, כבל, תל-אביב 1999). קווי הדמיון המאלפים שבין שני הקורפוסים לא יידונו, כמובן, כמסגרת הנוכחית, אבל יש לשים לב שעל אף הדמיון הלא מבוטל כרמת הטיעון הלוגי, המחזה של לאור נחלץ בסיומו מהמלכוד הסארי (ועוד על כך להלן).

116. "נהמה", רק הגוף זוכר, אדם, תל אביב 1985. וראו גם בשיר האלים ביותר, "צידוק הדין", מתוך שירים בעמק הברזל: "גופך הקפוא לא ימצא מחסה/ מאחורי הפה המפספט ומצטט ומחטט (אולי/ אכה אותה, שתתכווץ לרגע)" (עמ' 68).

117. הדבר בולט במיוחד במחזור השירים בפרק השישי בקובץ שירים בעמק הברזל, שממנו הובאו כאן כמה דוגמאות. אבל התופעה העקרונית חורגת מתחומי המחזור או הספר הזה ומהווה למעשה פן עקבי בקורפוס השירי המלא של לאור.

118. "וגרירה חכמת הגוף אלם קולו עונה רק/ כן ולא, מחריש לקול הנפש מפספט" ("בחילה", שירים בעמק הברזל).

119. דוגמה מובהקת ראו בשיר המאוחר יחסית – "אהבה", הפותח את הספר כאן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1999, עמ' 5.

שבאקט המיני: "מתחת לקישוט הבורגני: / גופך המתפתל לקצב אחר/ מזה של פטופוטך הטורדני / של מבטך החשדני"<sup>115</sup>

הפטופוט הטורדני של האישה במהלך הסקס, המעורר בדובר דחף אלים "[ל]סתום לה את הפה / בכפי הגדולה"<sup>116</sup>, הוא השלכה, או שמא דווקא המקור, לעיצוב מגדרי דומה של מאבקו הפנימי של הדובר עם נפשו- שלו, כפי שמדגימים שירים רבים, המוצבים לעתים בסמיכות לשירי הסקס.<sup>117</sup> גם הנפש, כך מתברר, מתקשה להיגמל מתלותה בכזב הרומנטי של האידיאלוגיה הבורגנית, ועל כן יש להכניע אותה בכוח אל הממשות באקט שהוא בו-זמנית גזר דין, עונש והוכחת אשמתה בהשתתפות פעילה במה שהיא חווה כחטא. בשיר "עליך יהודות", ששורה ממנו צוטטה לעיל, כופה הדובר על הנמענת, המתבררת כנפשו, יהודות ב'תודעתה הכוזבת' ולהכיר בתבוסתה ובכפיפותה "לקצב הנכון הגופני":

מה את רוצה  
מין בלי גוף  
פנוק בלי תאנה  
מזמוז בלי קול  
משגל בלי חרירה  
אורגזמה בלי הפרשות?

מה אני רוצה  
שתודי  
[...]

הו נשמה ארורה וכו'

הפיצול הפנימי המזור בין הנפש, שהמשורר נותן לה אפיון מגדרי כמהות נשית-פטפטנית-בורגנית, ובין האני הדובר, המזהה את עצמו עם הגופניות הזכרית האילמת,<sup>118</sup> מתברר כמקור הדינמיקה הנפשית שמחוללת בסופו של דבר את האמירה השירית, את הביטוי הרגשי החשוף.<sup>119</sup> כדי להוציא את האמירה הרגשית הישירה מן הכוח אל הפועל, נחוצה הפעלה של אלימות גדולה מאוד על הנפש, מקורה של האמירה. הפטופוט מושתק באלימות, אבל פעולת ההשתקה ותוצאותיה הופכות להיות הדרמה של השיר, מאפשרות את עצם מעשה הכתיבה. כך יכול הגוף האילם לדבר, כביכול, בשם עצמו וללא תיווך של המבנה התרבותי הנרקסי והכוזב – הנפש. אולם הנפש לא נעלמת, כמובן. ואיך תוכל להיעלם מתודעתם של הקוראים לאחר שהמאבק אתה הונכת, באמצעים חריפים כל-כך, באמצעות האלגוריה הסקסואלית-סאדיסטית?

כמו המבנה הדואליסטי של הצמידים הבינאריים שהתחלפו ונמזגו זה בזה

(כפי שראינו לעיל בדיון במשחקי התפקידים ובהיפוכים המטונימיים המאפיינים את המחזה), כך גם כאן – מערך הכוחות מאורגן בצורה דואליסטית, בקיטוב הבינארי המסורתי בין הגוף לנפש, שהוא הבסיס לחשיבה היודו-נוצרית ולשרשרת הניגודים הבינאריים שמתלווים אליה בפילוסופיה המערבית. הגילוי של מבנה 'מיתולוגי' כגון זה בלב הפרויקט הפוליטי של לאור הוא מפתיע, והשאלה אם עולה בידיו של לאור לפרק את המערך הבינארי המסורתי של החשיבה – המתבטא למשל בצמד גוף/נפש, זכר/נקבה – או להמיר אותו במערך דיאלקטי יותר, לא תיפתר במסגרת הנוכחית. מכל מקום, המהלך המתבטא אצל לאור בשירים לנפש או לאישה – ההשתקה (סתירת הפה) המביאה בעקבותיה את הדיבור הרגשי האמתי – ניכר גם במחזה שלפנינו.

האגו (הדובר בשירים או הגיבור במחזה) מנסה להשתיק את הקול הנשי-נפשי באמצעות הגברי-גופני – וההמחשה הבוטה ביותר של פעולת ההשתקה-החנקה הזו היא פנטזיית העונג הסדיסטי של אפריים על חניקתה של נחמה באמצעות כפיית הבליעה של הזרע באקט האוראלי.<sup>120</sup> אבל אותו קול של סובייקטיביות נפשית שנואה, שלאור מסמן אותה כנשית, היא-היא מה שמדבר – או מפטפט – היא מה שמחולל את הדרמה של הניסיון האלים למחוק את נוכחותה, להשתיקה, דרמה שרק ממנה בוקע בסופו של דבר הווידי הלירי החשוף. כמו בשירתו, גם במחזה לא צולח ניסיון החניקה של דיבורה של נחמה בידי הגיבור, והאפילוג השני, החותם את המחזה, שמור לפטפוטה התמים, ה'לא-פוליטי' של נחמה מול האסיר הפלסטיני השותק. האור העולה על חדרו של המושל מגלה את נחמה, שקמה משינה כדי להכין לעצמה תה, וגם אסיר פלסטיני כבול וחבוש היושב על כיסא בצד הבמה. הקהל רואה אותו לפני שנחמה עצמה מבחינה בו. מילותיה הראשונות של נחמה: "את לא ראית כלום, נחמה,"<sup>121</sup> מהדהדות את המוטיב האירוני החוזר בהערות הבימוי לכל אורך המחזה: "אין דברים כאלה במציאות. הכל בדוי". המונולוג הארוך של נחמה מול הצעיר הפלסטיני השותק, עוסק – איך לא – בדבורקה ובהריונה, וכן בסירובו האכזרי של אפריים לאפשר לה ללדת את הילד.<sup>122</sup> האסיר החבול והכפות, מסתבר, הוא הסטודנט שאפריים רצה לדבר אתו והיה אמור כבר לשחרר אותו. הוא נשאר כפות גם אחרי כניסתו של גדליה, למרות שאין שום עילה להמשיך ולהחזיקו במאסר. הצרימה בין העולמות וכן המוסר הכפול של הדמויות מגיעים פה לשיאם. נחמה, שרצתה בהתחלה לשחרר את האסיר, אינה מגיבה כאשר גדליה מחפש את המפתחות של האזיקים (עמ' 75). אבל הג'סטו החותמת את המחזה – נחמה יושבת עם המפתח מול האסיר הכפות ומתבוננת בו – מכניסה אלמנט חדש: נחמה והסטודנט הכפות, שניהם קרבנותיו של אפריים; אלא שגם בין קרבנות אין אף פעם שוויון. יחסי הכוח החדשים הם היררכיים, אמנם, אבל דינמיים. נחמה יכולה לשחרר את האסיר או להשאיר אותו כפות. האסיר יכול לדבר או לשתוק. הם יכולים לפגוע זה בזו או ליצור ברית. ברגע זה נוצר חיבור

120. כשאפריים הזועם מנסה לכפות על נחמה לענות לו, הוא מאיים עליה: "את יודעת מה? הרבה יותר מהאים לך להיות עם פה פתוח אבל לא מדבר. את יודעת למה אני מתכוון?" (אפריים חוזר לצבא, תמונה 7, עמ' 51).

121. תמונה 11, עמ' 72.

122. אבל יש לשים לב שזהו איננו ספטוט סתם. בשלב זה של המחזה הקוראים/צופים, שהוכשרו בהדרגה ליצור קשרים שונים – של סמיכות, אנלוגיה או רציפות – בין המרחב ה"פרטי" וה"ציבורי", כבר אינם תופסים את להגנותה של נחמה רק כסירוב הבורגני האופייני לראות מה שנמצא ממש מולה – הפלסטיני החבול. בצד האירוניה החריפה שבסיטואציה – נערה יושבת מול אדם מעונה וכפות ומדברת אליו באריכות. למרות מצבו ושתיקתו הנמשכה, על רגשותיה האמביוולנטיים כלפי אשתו של אהובה – ממחישים דבריה של נחמה במישור נוסף את האכזריות שב"חינוך" וההומאני של אפריים" (עמ' 74).

בין התחומים, והסיום הפתוח הוא האקט הפוליטי המשמעותי ביותר של המחזה. באמצעותו נגאל המחזה לא רק מהמלכוד האידיאולוגי של גיבורו, אלא של היצירה בכלל, שפירקה את הדימוי התש"חי, אך נותרה עד רגע זה לכודה בתחומי, מעצם היותה שיח אופוזיציוני הפועל בתחומי של התחביר ההגמוני. הרמיזה על חלופה קונקרטי למערך הכוחות הקיים מחלצת את המחזה גם ממלכוד ה"יורים-בוכים", שהוא עצמו מצביע עליו ועם זאת מהווה מטבע הדברים חלק בלתי נפרד ממנו. הסימון המרומז לפריצתו של הסדר החברתי הקיים מצליח להיחלץ מהנימה הטרגית שנלוותה לשקיעתו של הסובייקט, ובה-בעת הוא מותיר את האופציה החלופית פתוחה ולא מוכרעת. המפתחות אמנם בידיה של נחמה, אך היא אינה קמה ממקומה עדיין. הפוטנציאל האוטופי לא יוצא מן הכוח אל הפועל ולא מומחז על הבמה, ועל כן הוא אפקטיבי פי כמה: הוא מונע מהצופים את הפורקן הרגעי של גן העדן הקרנבלי, שהוא מלכודו הראשי של תיאטרון המחזה,<sup>123</sup> אך עם זאת מסמן באופן ברור מוצא אפשרי למצב העניינים הקיים. המפתח לשחרור, מסתבר, מצוי בידי האישה; על אף מיקומה הנמוך בהיררכיה החברתית, ואולי בזכותו, היא מסוגלת לשחרר את מי שממוקם עוד יותר נמוך ממנה – הפלסטיני. הסיטואציה המתוחה והדינמית מעודדת וכמעט דוחפת את הצופה או את הקורא לצאת ממצבו הפסיבי ולפעול, לשחרר את האסיר. לצופה ניתן מפתח לשינוי מערך הכוחות הקיים, אך רק בידי טמונה הבחירה באיזו מידה, אם בכלל, הוא מוכן להשתמש בו גם מחוץ לגבולותיה של היצירה.

123. ראו אברהם עז, התיאטרון הפוליטי, עמ' 198-199.

בהמחשה מטאפורית מפליאה של המהלך השירי האופייני לרבים משירי לאור בתקופות שונות, מתממש גם המרחב האוטופי של המחזה בסיומו של תהליך ארוך, שהוקדש רובו-ככולו לניסיונות אלימים ועקרים להשפילו ולהשתיקו. הסובייקט הסאדיסטי שאיין את עצמו, הותיר בחדרו את קרבנו הנשי, המפטפט, שרק דרכו יכול המחבר להציע את החלופה הרגשית (או הפוליטית, במקרה הזה) כמרחב אוטופי כנגד הוויית הפירוק ההרסני חסר המוצא של ה'אני'. המדיום התיאטרלי, שמפצל את המאבק הפנימי בין דמויות שונות, יכול להציע מקור אחר של דיבור שאינו נובע מהדובר – מה שאינו אפשרי בשיר, כמובן, שכן כל דבר ודבר שנאמר בו, גם מפי הנמענת כביכול, מדווח על-ידי הדובר-המשורר. באופן זה מהווה המרחב הבימתי, על כל המגבלות שהוא מציב בפני המחבר מבחינת אמצעי התיווך בינו לבין "הנפשות הפועלות" והקהל, אזור אוטופי של דיבור (או קדם-דיבור) או פעולה (או קדם-פעולה) נשיים, ששירת לאור – הממוקדת בסובייקט הגברי גם כדומיננטה תמטית – לא הותירה להן מקום.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב