

מוטיב העקדה ובערבות הנגב

מרגוט קלאוזנר

הויכוח בשאלת הערך האמנותי של עיצוב מאורעות הזמן והעלאתם על הבמה, נמשך מאות שנים רבות. אבל, מכיוון שהשתקפות מאורעות הזמן במחזות על הבמה נעשתה יותר ויותר צורך מובהק וחיוני לקהל העולמי, נעשתה שאלה זו מיותרת, כדבעד. בכל זאת, מן הראוי לפעמים להזכר באחד המאורעות המופלאים בתולדות הדרמה שאירע לפני 2400 שנה, בערך, בהצגת „חורבן מילט“ לפריניכוס, הדרמטורג היווני העתיק, קודמו של אייסקילוס. המחזה היה אוקטואלי (מילט, עיר-המסחר הפורחת, ששכנה לחוף אסיה הקטנה, היתה במלחמת פרס לעיי חרבות). וזה דבר המאורע: הקהל התחיל מקונן ובוכה מעוצם הכאב והיגון על התבוסה אשר באה עליו זה לא כבר, ואשר ההצגה עוררה זכרה מחדש, עד שהיה הכרח להוריד מיד את המחזה מעל הבימה. על המשורר הוטל עונש-כסף כבד, ושלטונות המדינה החליטו הגייתו, שלא להרשות עוד לעולם הצגת מחזה אקטואלי, המדכא את הקהל במידה כזו. עקרון זה נשמר משך כל תקופת הפריחה של הדרמה היוונית, אנו הסתלקנו, כאמור, זה-כבר, מן החששות לאקטואליות באמנות-הדרמה. אף-על-פי-כן, שמרנו על הבהנה ספרותית מסוימת בביקורת, והיא ההבחנה בין מחזה-הריפורטאז' ובין העיצוב האמנותי של החומר האקטואלי, שאינו אפשרי, בדרך כלל, אלא בריחוק-כמה של זמן. וכך הגענו לכלל מסקנה שממחזה-ריפורטאז' עלינו לדרוש אמיתות ברורות שיסודן בעובדות ההיסטוריות, ואילו לגבי העיבוד האמנותי אנו רואים היתר למחבר, לספל בחומר דרך חירות, לפי חוקי האמת האמנותית, ולא העובדתית.

אם נבוא לבדוק, מבחינה זו, את המחזה „בערבות הנגב“ ליגאל מוסנזון, המוצג על ידי „הבימה“, אם נמנה הוא עם סוג הריפורטאז', נוכל להשיב, ללא שיקולים מרובים: לאן, שתי סטיות מפורשות מן האמת ההיסטורית יש כאן: א) לאחר שהמחבר בעצמו הודה, שהמדובר הוא בהגנה על קיבוץ נגבה, נמצא שהאופי של ריפורטאז' הוא מן הנמנעות, שהרי לא היו כלל בקיבוץ זה שני דורות, שהיו יכולים לעמדת במערכה זה בצד זה, שכן ילדיהם של בוני נגבה עדיין אינם אלא — ילדים; ב) התפקיד של צבאנו טורס, כפי שהעידה מחאת החיילים.

ועתה נחזור ונבחן את הדרמה מבחינת האמת האמנותית. אגב כך נגע בקצרה בשאלה: אמת אמנותית, או ספרותית, מהי? לא תמיד אפשר להעמיד אמת זו על מכנה משותף עם גורלו של יחיד זה

או אחר. וגם לא כל גורל של יחיד וכל מאורע הלקוח מן המציאות יספון כנושא מתאים של אמת אמנותית. אף-על-פי-כן, קרובות מאוד האמת המציאותית והאמת האמנותית זו לזו. משולה האחרונה לחוט-השני העובר דרך כל הקונפליקטים הדומים של אנשים שונים. בדרך הקלה ביותר ניתן לעמוד על האידיאה של האמת האמנותית באמנות הציור והפיסול, שבה אפשר לראות את טיפוס התקופה או הארץ שעוצב בידי צייריו ופסליו של הדור כתולדת הטיפוס האנושי הקיים, ורק לעתים רחוקות בלבד כדיוקן מדויק, מעין זה ניתן לומר גם על האמן המתאר, שהעמיד על מכנה משותף את טיפוסי האנשים של זמנו, מאנשים רבים, הדומים זה לזה, יצר לו אדם אחד; ומקונפליקטים רבים, דומים, יצר לו קונפליקט אחד. הנה נראה אפוא, מבחינה חדשה זו, אם ביסודה של היצירה שלפנינו טמונה אמת אמנותית בממש, טבעי הדבר, אם מעמידים את הבעיה אב-אס-כן במרכז של מחזה-קרב בן-זמננו. לא זו בלבד שבעיות זו היא בעית-היסוד של כל הדרמטורגיה מעולם, — אלא שהיא חורה ונעשתה אף בזמננו, לנקודת המוקד וההצטלבות של כל הטרגיקה ושל כל הקונפליקטים. הקונפליקט העיקרי בטרגדיית משפחה וקרב זו הוא, שהאב נאלץ, בחוקף הכרת חובתו, לשלוח את בנו לקראת מות כמעט וודאי, זהו השיא הדרמטי שבמחזה ומות הבן הוא פתרונו. גיבורי המחזה הם האב, האם והבן, והם 'גיבורים' בו במובן שאנו מדברים על גיבורים בחיי יום-יום, — ולא על הבימה או בספר, לאמור דמויות אדירות כוח או מוטר, המעוררות את הלב ללכת בעקבותיהן.

הנה קונפליקט זה של האב השולח את בנו לקראת המוות, מטעם אידיאי או אישי, יש לו פריהיסטוריה לא מועטת. בנושא זה טופל מימיקדם ועד היום, ובכל חליפות הקשרים — מאברהם אבינו ועד היום הנה — התפתחו שתי גירסות-יסוד שונות, במובנה של האמת האמנותית, אשר שום משורר רציני ובעל חוש פסיכולוגי אינו רשאי להתעלם מהן. ולא משום שהן נוסחאות שלוקחו מדרמות קיימות, כגון כללי-הדרמה לאריסטו, אלא משום ששתי גירסות-יסוד אלה של הבעיה הוסקו וחזרו ונתפרשו פירושי-יסוד אחד על ידי גדולי המשוררים והוגי-הדעות שבכל הזמנים — ממקורות הנפש האנושית, נפתוליה וחלומה.

הגירסה האחת היא זו של עקידת יצחק, האלוהים מצוה להקריב לו את יצחק לו לעולה, אבל אברהם אוהבו, והאלוהים — או הוא עצמו, באהבתו את בנו — מוצא מוצא. יצחק אינו מומת, וכן אין מיתים גם את יוסף הנשלח על ידי יעקב אביו אל עשרת אחיו לקראת מיתת כמעט ודאית.

מתייחסת האגודה באורח רחוק אל תבן, הישוליסטוס, ונותנת לו לקום לתחיה אחרי ישריו מירי אקסולפוסים. ואילו בדומה נשאר תיזיאוס גיבור טראגי.

ומה כאן לפנינו על הבימה העברית? כאן אבי גיבור, המעין — בניגוד לכל מנהגי הארץ, הצבא, המסורת והאמונה — לשלוח את הבן לקראת מות ודאי, אף-על-פי שאדם נורמלי ובעל רגש אנושי, היה מסתלק ברגע כזה מן הפיקוד, שום מפקד אחי, יש לשער, לא היה מצווה על הפריצה, שהיתה מופקעת מאד מן הבחינה האסטרטגית.

המחזה שלפנינו יכול היה להתחלות לטרגיקה אמיתית אילו היה האב מכריז על עצמו, שהוא אשם, אמנם, הוא פעל מתוך התלהבות פאטריזטית ולפי מיטב מצפונה, אבל המעשה היה מוטעה בהחלט.

ומה לפנינו? גם במחזה וגם בקהל-הצופים מתעורר הרושם כאילו התנהגותו של האב היתה מוצדקת גם מבחינת המציאות וגם מבחינת האמת האמנותית. לגבי המציאות אפשר היה לבחור גם במוצא אחר: שהאב ילך עם הבן, או במקום הבן, לגבי האמת האמנותית ברוח הטרגדיה של האב-הבן, בת אָלף השנים, לא היו אלא שתי אפשרויות: או שיחלפו הקרבנות, והבן יינצל — כמעשה עקידת יצחק; או שהאב יהיה נידון לכף-חוברה על שחטא נגד רגשות-אב. המחבר לא הכיר בשתי הדרכים גם יחד. הוא מצא לנכון — כמשוררים רבים אחרים, מהסרירניסין — להגביר את השיאים הטראגיים בעינו למדרגה לא-יכולנה ולא-אמיתית.

בימי מלחמתנו ראינו לא אחת את מסירת-הנפש של אבות ובנים, ראינו גם קבלת-דין נכזעת ביותר של הורים אבלים, ראינו גם כן מעשי הקרבת עצמות שאין להם, כמעט, אה ודוגמת, אבל אין את נפשנו לראות, לא בחיים ולא על הבימה, בהיפוכם ובסירוסם של רגשות-הורים טבעיים, ולא כל שכן לראותם בנושא להערצה...

ארתור הולייטשר, הסופר היהודי-גרמני, אמר אחרי פרצות 1929 ל„הבימה“, כי ארץ-ישראל היהודית עתידה להיחרב, ואז לא יהיה ל„הבימה“ אלא תפקיד אחד: לתנות בעולם שברה של הציונות ואבדונה. מארטין בובר השיב לו אָז תשובה הראויה להיחזק. הוא אמר לו: „רק פעם אחת התנבאו כך בהיסטוריה, כפי שאתה מתנבא. וקאסאנדרה עשתה כן לפני תורבן טרויה. אבל היא אמרה „אנחנו נאבד“, ולא כדברך „אתם תאבדו“.

...אנחנו ולא „אתם“, זה היה הגאני מאמין שלנו במלחמה הזאת, ובוזה היה כוחנו זרותנו שבזכותו בא לנו הנצחון. כל זיוף ושטשוש של „אנחנו“ זה — יש לעקרו מן השורש בתחומי הרגשותינו, וכל הפרזה כמה ככפירה בנבורה האמיתית...

מצפונם של מספרי אגדות קדומים רגיש עד כדי כך, שאפילו סופה של בת יפתה, השופט שלא היה מצוין באגדות יתרה, גילגלהו לפעמים בחיי בדידות של נזירה: את המשך חיה — את בניה שלא נולדו לה — הביאה קרבן. לא מקרה הוא ששלושה נושאים אלה — עקידת יצחק, מכירת יוסף ובת יפתה — שימשו כשלושת נושאי-היסוד של התיאטרון האירי והעברי הראשונים. שהרי בשלושת אלה באה לידי ביטוי האידאיה על ההמתה ועל התחיה, אידאיה זו פותחה גם בכל מחוות-הקודש הקדומים, כמשל לטבע זה, המת וקם לתחיה, שיאה של החיית הבן, שנשלח לקראת המוות על ידי האב, אתה מוצא בתחיה של אגדת-הנוצרי.

מה עמוקה התפיסה, שאין האב רשאי לחתוך את גודל בנו, לחיים ולמות, וכמה העמיקה לחדוד לבשדנו ולדמנו מימי אברהם אבינו — תוכיח התקנה במשפט כל העמים שבמקרה האשמת הבן אין האב זתאם חייבים להעזי נגדו.

וראיה לדבר, שאיסור זה, להעמיד את הבן בסכנת מות, הוא אנושי-כללי ולא יחודי בלבד, אתה מוצא למשל, במסורה היהודית המפורסמת, שאגממון היה טוכן אמנם, במסע היוונים על טרויה, להקריב את איפיגניה, בתו הבכירה, בטקרת האל, והנה — כמעשה אברהם, כשמופיע האייל הנאחו בסבך בקרניו — הוקרבה כלבה תחת איפיגניה, ואילו איפיגניה הוקרבה לטאורים, שם מונה לה גודל הכוחנת שלא תוכה לראות בנים.

הנה, אנו לא למדנו, משך אַלפיים שנה, תומאניות יהודית, כדי להשליכה, מניה תביו, אחרי גונן. הצריסה השניה, ששימשה אַבטימוס לכמה וכמה דרמות, ולתיאוד החיים על יסוד האמת האמנותית, היא כך: האב שונא את הבן מאיו סיכה שהיא. (ושנאה זו מהולה כמוכן, תמיד באהבה, כשם שבמקרה הראשון — מהולים ברגש תאבה אף רגשי שנאה ותחרות). פרויד הגדיר זאת כ„אמפיואלני ציה של הרגש“, אם השנאה מכריעה במשקלה את האהבה, שולח האב את הבן אל המוות, בשעת ריתחה. נדמה לו, שהוא פועל על-פי-דין, כשהבן נאשם בחטא שחטא, אמיתי או מדומה, כך, למשל, הוא המעשה במלך תיזיאוס, המקלל את הבן הישוליסטוס בשל פדרה, והורגו בקללתו זו.

דוגמה אחרת נתונה בפיליפ השני, המשמיד את הבן דון-קארלוס. בכל המקרים האלה של הגריסה השניה עומד האב כחוטא וכרוצה, העתיד לבא על ענשו. (וזה, אגב, הדמות האמיתית של הגיבור בדומה, הנעשה לגיבור על ידי גודל פשעו הולך לאבדון בעל-כרחו). במקרה תיזיאוס, שבו מגיע האב לידי קללה בשל השקרים של המינקת ושל פדרה, —