

## התחמושת התיאטרונית של מלחמת 1967

דורית ירושלמי

מתחילת דרכו שימש התיאטרון הישראלי קרקע פורייה למחזות המבטאים את הייעוד הלאומי באמצעות דמויות הפועלות כסמלי האומה. מחזאי דור תש"ח – משה שמיר, נתן שחם, יגאל מוסינזון ואהרן מגד – חיזקו במחזותיהם את הדימוי העצמי החיובי של הקהל ותרמו את חלקם לביסוס הקונסנזוס האידאולוגי. במחזותיהם הוא הלך בשדות, בערבות הנגב, הם יגיעו מחר, וחדווה ואני, אם נציין רק את הידועים ביותר, שועתק הנרטיב התרבותי. זהו המודל שבו, לפי ליוטר, האזרחים נקראים לחשוב, לחיות ולמות.<sup>1</sup> לנרטיבים הדומיננטיים בתרבות יש תפקיד מעצב. האזרחים משתמשים בהם כדי לאחד את המציאות רבת הסתירות, ולהתאימה לאידאולוגיה השלטת. המודל החיובי מוצג בתיאטרון באמצעות דמות הגיבור, הצבר הצעיר הלוחם שמת 'מוות יפה' בקרב. כך אורי בהוא הלך בשדות של משה שמיר, דני בבערבות הנגב של יגאל מוסינזון, אבי וג'ונה, שני פנים של דמות המפקד בהם יגיעו מחר של נתן שחם. מכיוון אחר חדרוה ושלומיק, הצברים הצעירים החוזרים לקיבוץ לאחר הרפתקה קצרה בתל-אביב הנהנתנית, מממשים אידאל של חברה סוציאליסטית בחדווה ואני מאת מגד. 19 שנה אחרי הדרמות של מחזאי תש"ח נחרטו הסאטירות של חנוך לוין את ואני והמלחמה הבאה (אוגוסט 1968), קטשופ (מארס 1969) ומלכת האמבטיה (אפריל 1970), הן בזיכרון הקולקטיבי הן בחקר התיאטרון. סאטירות אלה היו תגובות חריפות במיוחד על מלחמת ששת הימים ועל מלחמת ההתשה שבאה בעקבותיה, שחתרו ופירקו, לראשונה על כמת התיאטרון, את מרכיבי הנרטיב התרבותי הדומיננטי.

חוקרי תיאטרון נוטים לשרטט את דיוקן התיאטרון הישראלי מבעד לעדשת 'התיאטרון הפוליטי', המוחקת לעתים את הדיון בפרקטיקה התיאטרונית ובשדה הייצור והצריכה

התרבותית, המעצבים את תרבות התיאטרון בתקופה נתונה. כך לדוגמה עוברת שוש אביגל מהסאטירות של לוין כפרדיגמה לתיאטרון פוליטי, לדרמה המקורית שפרחה בתיאטרון העירוני חיפה, ובמיוחד להצגותיה של נולה צ'ילטון (דו קיום [1970], מה אני חושבת על המלחמה? [1974], עצבים [1975], ג'וקר [1975], קריזה [1976], נעים [1978] ועוד), שחוברו כתגובה על התרחשויות חברתיות-פוליטיות בשנות השבעים.<sup>2</sup> גם דן אוריין מדגיש במחקרו את פריחת הסוגות הדוקומנטרית והסאטירית, ששירתו את האמירה הביקורתית של היוצרים באותה תקופה.<sup>3</sup> ההתארגנות המחודשת של שדה הייצור התיאטרוני בתחילת שנות השבעים – מינויו של עורך קוטלר למנהל התיאטרון העירוני חיפה והשתלבותה של נולה צ'ילטון בתיאטרון זה, פעילותו של הבמאי מייקל אלפרדס בתיאטרון החאן בירושלים, וכמובן השערורייה חסרת התקדים שחוללה מלכת אמבטיה – הביאה לכך שבמחצית הראשונה של העשור התגבשו אמות מידה אמנותיות חדשות בשדה התיאטרון הממוסד: תיאטרון המצהיר על עצמו שהוא תיאטרון פוליטי ונקשר, במינונים משתנים, עם עמדות השמאל.<sup>4</sup> בסוף שנות התשעים תמצתה שוש אביגל תזה מקובלת על חוקרי תיאטרון: פעם (משנות השבעים ועד המחצית השנייה של שנות השמונים) היה תיאטרון 'לוחמני', אך כיום 'כולם רוצים לחיות'.<sup>5</sup> הבעייתיות של התזה טמונה בעובדה שסטנדרט אמנותי חדש אינו מוחק את הקיים, למשל את פלח התיאטרון הפופולרי, שהוא חלק מהפרקטיקה של התיאטרון הממוסד ומספק מחזות קלים כמו קומדיות, מחזות זמר, מלודרמות ועוד. כלומר, גם בתקופה הנחשבת 'תור הזהב' של התיאטרון הישראלי (שנות השבעים והמחצית הראשונה של שנות השמונים), הבמות הגדולות של התיאטרונים הממוסדים תופעלו באמצעות פלח התיאטרון הפופולרי.

מבחינת חקר התיאטרון הישראלי, העדפת הדיון בתמות סוציו-תרבותיות המגולמות במחזה המקורי ומוכיחות את 'מקומו החשוב של התיאטרון בחברה' המשקף נושאים 'בוערים' על פני דיון בתוצרים פופולריים, מבטאת משמעויות שיפוטיות, הנתמכות בדימויים 'גבוה' ו'נמוך'. דימויים אלה אינם מתייחסים רק לתוצרים עצמם, אלא גם לצרכנים. חוקר התרבות טוני בנט טוען שיש להינתק מהרגל ההתייחסות לתרבות 'גבוהה' ולתרבות פופולרית כאל שתי קטגוריות נפרדות, בעלות תכנים נפרדים וקהל ייחודי לכל אחת מהן. לשיטתו, תרבות פופולרית אינה תרבות בני המעמד החברתי-כלכלי הנמוך,

2 שוש אביגל, 'דפוסים ומגמות בדרמה ובתיאטרון הישראליים, מתש"ח ועד היום', בתוך: שמעון לוי וגד קינר (עורכים), עיונים בתיאטרון, תל-אביב 2005, עמ' 172-204.

3 דן אוריין, דמות הערבי בתיאטרון הישראלי, תל-אביב 1996; הנ"ל, הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי, תל-אביב 2004.

4 להרחבה ראו, דורית ירושלמי, התיאטרון של הזרם המרכזי (בארץ) ישראל מבעד לסיפורי במאים ולדפוסים בימיו, עבודה לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב 2004.

5 שוש אביגל, 'בזכות הגורמליות או האם התיאטרון הישראלי איבד את המוטיבציה', התיאטרון, חוב' 1 קיץ (1998), עמ' 3.

אינה אורח החיים של ההמונים הבלתי משכילים, ואף אינה תרבות צריכה שנוצרה להמונים. תרבות פופולרית, לטענתו, היא אורח חיים רווח ומקובל בקרב קבוצות ואנשים משכבות שונות.<sup>6</sup>

הבחנה פוזיטיבית זו חשובה להבנת פעילות התיאטרון במחצית השנייה של שנות השישים. בשנים אלה, על סף פריצת הטלוויזיה המקומית וליד קולנוע ישראלי דל תקציב, התיאטרון היה אתר בילוי והתכנסות בעל תוקף תרבותי. על כך אפשר ללמוד מסיקור אינטנסיבי של אירועי התיאטרון בעיתונות היומית והשבועית. לטענתי, התיאטרון מתגלה כזירה מרכזית מרתקת לדיון בתרבות ישראלית כשבוחנים את תוצריו מבחינת הקשרי ההפקות ונתונייהן, הסוגות העיקריות והתת-טקסט התרבותי המתגלה בהצגות רבות ומגוונות – ולא רק בקנון, כלומר בחנוך לזין ובנסים אלונים, ולהבדיל בתמות חברתיות-פוליטיות (כגון ערבים, מזרחים, דתיים) ובקורפוס ההצגות המקוריות המייצגות את 'תור הזהב' של התיאטרון הישראלי.<sup>7</sup> מקומו של התיאטרון כחברה משתקף גם, ולעתים בעיקר, מבעד למגוון תוצרי התיאטרון והמופע המועלים בזירות הפקה שונות (תיאטרון ממוסד, תיאטרון מסחרי, משרדי הפקה פרטיים, קבוצות תיאטרון עצמאיות ועוד). המיקוד בקנון מבטא בעיקר את קולות הקהילה הפרשנית המורכבת מאנשי תיאטרון בולטים בתקופה נתונה, מפרשני עבודותיהם, מכתבי תרבות, ממבקרי תיאטרון ומחוקרים המייצבים וממצבים בדיעבד את הקנון, אך לא את מגוון הקהלים הצורכים תיאטרון.

אחד המאפיינים הבולטים של שדה התיאטרון במחצית השנייה של שנות השישים הוא הגבולות הגמישים בין הבידור הקל לבין התיאטרון הממוסד. שחקנים-בדרנים וזמרים שהתחנכו בחממות הלהקות הצבאיות והאזרחיות שקמו בעקבותיהן הופיעו גם בתיאטרון הממוסד. שחקנים ותיקים פרשו מהתיאטרונים הגדולים וייסדו תיאטרונים קטנים שהעלו מחזות קאמריים. שחקנים צעירים הקימו מסגרות עצמאיות שאפשרו להם להתבטא. מבקר התיאטרון של הג'רוזלם פוסט, מנרל קוחנסקי, קרא לפעילות התיאטרון והמופע אחרי המלחמה, 'הפיצוץ של שנות השישים'.<sup>8</sup>

במאמר זה אתייחס לעונות 1967-1968 ו-1968-1969 ואנסה להראות את ריבוי הפנים בעשייה התיאטרונית ואת הקשר העקיף והישיר שלה לנרטיב התרבותי. במודל הדרמטורגי

6 Tony Bennett, 'The Politics of the Popular', *Popular Culture and Social Relations*, London 1995, p. 19

7 בן עמי פיינגולד, 'שנות ה-60 בתיאטרון הישראלי', בתוך: חנה יבלונקה וצבי צמרת (עורכים), *העשור השני*, ירושלים 2000, עמ' 242-259. המאמר בוחן את השינויים במחזאות שנות השישים על רקע המחזאות המקורית של שנות החמישים. פיינגולד אינו מתייחס להיבטים חברתיים-תרבותיים ולהקשרי הפקה, ומספק סקירה פורמליסטית הכוללת התייחסות למחזותיהם של נתן אלתרמן, של יוסף בר יוסף, של נסים אלונים ושל חנוך לוין, אשר לטענתו עיצבו כל אחד בדרך נורמת אסתטיות ורעיוניות של מחזאות ישראלית.

8 מנרל קוחנסקי, *התיאטרון העברי*, ירושלים 1974, עמ' 182.

של חיי היום-יום, במונחיו של אירווינג גופמן,<sup>9</sup> אחרי ששת ימי המלחמה שיחקו אלופי צה"ל והחיילים בתפקידים הראשיים. שמחת הניצחון תורגמה לשפע אביזרים חזותיים שנטעו את הלוחמים במרחב של גאולה טריטוריאלית בדמות אתר מקודש, וכל 'העם' ראה את הקולות והשתתף בהצגה של המציאות ה'הרואית'. התיאטרון הוא מדיום מגיב, תלוי זמן ומקום, ולכן נתון במדרף תמידי אחר המציאות. ההצגות מחייבות היערכות להפקה הכוללת כתיבה, עיבוד או תרגום, בימוי, ליהוק שחקנים, תהליך חזרות, ייצור תפאורה ותלבושות ועוד. אחרי המתח הרב שקדם למלחמה, החגיגות שפיארו את הלחימה ואת הלוחמים, הגיבו אנשי תיאטרון על המצב החדש והזמינו את הקהל, באמצעות שימוש במגוון סוגות וטקסטים תיאטרוניים, להשליך על תוצרי הבימה היבטים שונים של הנרטיב התרבותי. בניתוח שלהלן אתווה קווים עיקריים של השלכות המלחמה על תוצרי התיאטרון ואירועיו. לשם כך אדון בשבע מסגרות הפקה המייצגות מבחר של כמה סוגות תיאטרון המקיפות את רוב אמנות המופע התיאטרוני בתקופה הנדונה. בקישור ההצגות והמופעים לנרטיב התרבותי אסתייע במחקרים של היסטוריונים, סוציולוגים וחוקרי תרבות הדנים בהשלכותיו של המעבר מחרדת השמדה לניצחון המהיר. מחקרים אלה מצביעים על שכרון הניצחון של החברה הישראלית אחרי יוני 1967, ועל הלגיטימציה התיאולוגית שניתנה לכיבוש, המיוצגת במושג 'שחרור הארץ המובטחת'.<sup>10</sup> הם דנים בפרץ המיסטיקה הדתית בשיח הציונות החילונית ובהתלהבות הלאומנית מכיבושה של ארץ ישראל ושחרורה.<sup>11</sup> הם גם מתארים את טלטלת האזרחים והלוחמים בין פחד לבין יוהרה, בין אבל לבין שיכרון חושים ותהילה, ולהתהוות ישראל השחצנית, הגדולה והכובשת, מדינה שונה לחלוטין מזו של 1966.<sup>12</sup> מחקרים אלה עוסקים בנרטיב התרבותי הדוראשי שנוצר בעקבות הניצחון ב-1967 – נרטיב הביטחוניות ונרטיב הנורמליות, שממנו צמחה ההפתעה הידועה של מלחמת יום כיפור ב-1973, ובוחנים את המושגים העומדים בבסיס שיח המלחמה הישראלי, בראשם המלחמה 'היפה', 'הטבעית', 'הצודקת' ו'הנורמאלית'.<sup>13</sup> התיאטרון כמוסד חברתי הוא חלק מהמנגנון האידיאולוגי של המדינה. אולם הקשר בין המדינה לבין המנגנונים האידיאולוגיים המשרתים אותה אינו ישיר. זהו מקור הכוח

- 9 מודל דרמטורגי (dramaturgical model) שואף להסביר את חיי היום-יום באמצעות מונחים מן התיאטרון. המודל מדגיש את הרעיון ש'שחקנים' חברתיים מגלמים תפקיד, ושחלק מרכזי באינטראקציה החברתית הוא האופן שבו מציגים השחקנים הללו את תפקידיהם זה בפני זה. ראו, אנדרו אדרג ופיטר סדג'וויק (עורכים), לקסיקון לתיאוריה של התרבות, תל-אביב 2007, עמ' 202.
- 10 משה צוקרמן, חרושת הישראליות: מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת, תל-אביב 2001, עמ' 147.
- 11 אייל נווה ואסתר יוגב, היסטוריות: לקראת דיאלוג עם האתמול, תל-אביב 2002, עמ' 50-51.
- 12 תום שגב, 1967: והארץ שינתה את פניה, ירושלים 2005 (להלן: שגב, 1967).
- 13 דליה גבריאלי-נורי, 'המלחמה הנורמאלית': הממד התרבותי של הפתעת מלחמת יום הכיפורים, ייצוגי מלחמה בתרבות הישראלית 1967-1973, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב 2005.

של המושג התיאטרוני 'מנגנונים אידאולוגיים' של אלטוסר.<sup>14</sup> אף שאי אפשר לטעון כי המדינה מכתובה לתיאטרון תכנים מסוימים בגלוי, אפשר לחפש היכן היא נמצאת בתהליך הייצור והקליטה של תוצריו. התיאטרון הישראלי השתמש בתחמושת התרבות שסיפקה המלחמה, ובאמצעותה הפגין את הרלוונטיות שלו ואת שותפותו הפעילה במערכה שניהלה המדינה. בה בעת הוא חשף גם את מוגבלותו כמדיום ביקורתי: בין שההצגות באותה התקופה הגיבו על המלחמה במפורש או ברמז, רובן עקפו את הכיבוש, את השכול ואת האובדן. כך השתלב התיאטרון בכיסוס 'סיפור הנורמליות', ואפשר לקהליו לחזור למסלול היום-יום בעודו נזון מהמלחמה, כלומר מתהליכים חברתיים-תרבותיים כלכליים שהתרחשו בעקבות הניצחון המהיר. הוא אפשר הרחקה של התוצאות הישירות והעקיפות של השליטה באוכלוסייה כבושה של למעלה ממיליון פלשתינים.<sup>15</sup>

### א. 'המלחמה היפה' במחזמר ובקומדיה העממית

אחת מזירות התיאטרון התוססות בשנות השישים הייתה התיאטרון המסחרי של גיורא גודיק, שפעל ב'אלהמברה' שביפו. בדצמבר 1966, לאחר שהפיק מחזות זמר מיובאים מברודווי, ובהם גברתי הנאוה וכנר על הגג, שהשתלבו בתהליך האמריקניזציה של החברה הישראלית,<sup>16</sup> זכו לפופולריות רבה, העלה גודיק את קזבלן על בסיס מחזהו של יגאל מוסינזון, בכימוי יואל זילברג ובתוספת פזמונים מאת חיים חפר ועמוס אטינגר למוסיקה של דובי זלצר. גודיק כיוון את שותפיו להפקת מחזמר 'כמו אמריקני' נוצץ, והצליח. המבקר משה נתן התרשם מ'שפע ויזואלי המהנה את העין. קצבים סוערים, צבעים ואגדה עממית נוגעת ללב [...] הם מביאים לנו הכול בכל מכל, הרבה הרבה סיפור הפרברים, קצת כנר על הגג, קצת פורגי ובס – כל זה בתוספת משהו מן המשהו ששרד מ"קזבלן" המקורי של מוסינזון'.<sup>17</sup>

למעשה נשאר רק פרטים משמעותיים מעטים מן המחזה המקורי, שהועלה לראשונה בתיאטרון הקאמרי ב-1954, בכימוי שמואל בונים, עם יוסי ידין בתפקיד קזבלן. למשל, האשמת קזבלן בתקיפה בסכין הומרה בגניבת כסף. אחרי מפגש טעון בבית הכלא עם מפקרו לשעבר בצבא קזבלן משתחרר, מוכיח את אשמתו של יאנוש, עולה מהונגריה,

14 לואי אלטוסר, על האידאולוגיה, תל-אביב 2003. אלטוסר הבחין בין 'מנגנוני דיכוי' (Repressive State Apparatus) שתפקידם להשיג ציות (הצבא, המשטרה, בתי הסוהר) לבין 'מנגנונים אידאולוגיים' (Ideological State Apparatus), כשהתיאטרון ממוקם בצד האחרונים (כמו מערכת החינוך, התרבות, התקשורת, מוסדות דת, מוסד המשפחה וכו').

15 בסוף שנת 1967 ערכה ישראל מפקד אוכלוסין ראשון. לפי הנתונים שנאספו התגוררו אז בגדה כ-667,200 פלשתינים, מתוכם 71,300 נפש במזרח ירושלים ו-389,700 נפש ברצועת עזה. ראו, אריאלה אזולאי ועדי אופיר, משטר זה שאינו אחד כיבוש ודמוקרטיה בין ים לנהר (1967-), תל-אביב 2008, עמ' 66.

16 על האמריקניזציה ראו, תום שגב, הציונים החדשים, ירושלים 2001.

17 משה נתן, 'גודיק מקבץ גלויות', משא, 30.12.1966.

וזוכה ברחל, אהובתו האשכנזייה. השינוי אינו טמון רק בפרטי העלילה, אלא גם במשמעות הליהוק. את התפקיד הראשי גילם יהורם גאון, ממשפחה ספרדית ירושלמית, בוגר להקת הנח"ל, חבר בלהקת 'התרנגולים' ושותף ב'שלישיית גשר הירקון'. מטען תרבותי זה סייע להפוך את קזבלן של מוסינזון, סטראוטיפ של צעיר מרוקני אלים, לדמות חיובית שניתן להזדהות איתה. בשונה מההצגה בקאמרי, גאון-קזבלן בחולצה אדומה, בקסקט ובמכנסיים צרים, גברתן ששר בקול פעמונים, לא ייצג דמות דחוייה, אלא 'אחד משלנו', לוחם עם לב זהב שקיבל צל"ש על גבורתו. אצל מוסינזון ובעיבוד למחזמר, המלחמה בעלילה אינה מלחמת 1967. אבל אחרי הניצחון, הפרט הביוגרפי של קזבלן והפזמון 'כל הכבוד' בכיצוע גאון הפך להיט. כך הוא שר-מספר על עצמו: 'כשהקרב היה בוער / והכיתה לא זזה / המפקד היה אומר: / "אתה ראשון יא קזה!" / כולם ידעו שקזבלן / ראשון תמיד לצעוד / ומאחור הם צעקו: / "כל הכבוד"'. קזבלן ייצג את המחשבה על חלקם של החיילים המזרחים בניצחון ועל יכולתו של צה"ל לשלבם בתוכו. כפי שצוין בהארץ למחרת המלחמה, 'ניצחונות צה"ל הוכיחו כי גם המוני החיילים מן העליות המאוחרות יותר, נלחמו יפה והשתלבו ללא חיכוך בתוך היחידות שבתוכן נפגשו עם בני היישוב הישן, הוותיק יותר'.<sup>18</sup>

אחרי הבכורה זכה המחזמר לביקורות טובות עד מצוינות,<sup>19</sup> אך בחודשי ההמתנה והכוננות נאלץ התיאטרון לשנות את מועדי ההופעות (מודעות בעיתונות מלמדות שההופעות החלו בשעה 16:00 ולא כמקובל ב-20:30, בגלל ההאפלה). ככל שהמתח גבר הגיע פחות קהל. אירע שהצגות בוטלו, מה שהסב נזק כלכלי לתיאטרון. אחרי הניצחון התמונה השתנתה. ההופעות תוגברו ונוצר קשר ישיר בין סיפור ההפקה למלחמה. זאת באמצעות יהורם גאון שהפך כוכב והופיע, כמו זמרים ובדרנים רבים אחרים, בפני חיילים בשירי המחזמר. על פי המודעות בעיתונות, כשההצגות חודשו הוקרן לקהל בהפסקה בין שתי המערכות, ביוזמת גודיק, 'יומן קרבות צה"ל', שהרחיב את החוויה התיאטרונית וקושר בין גיבור העלילה למלחמה. ביוני התפרסם במעריב מדור בשם 'למנצחים מזמור' בעריכת משה בן-שאול, שכלל לקט שירי חיילים מימי הכוננות והמלחמה. הפזמון 'כל הכבוד' נדפס לצד 'ירושלים של זהב', 'שארם א-שיח', 'ד"ש מאבא', 'בבית הכול בסדר', שייפו את המלחמה והלוחמים. האופוריה אחרי המלחמה השפיעה והמחזמר הועלה 606 פעם. הוא הורד כשהאולמות היו עדיין מלאים, מאחר שיהורם גאון חש שמיצה את עצמו בתפקיד ולא נמצא לו מחליף.

בסוף 1967 חיפש גודיק חומר למחזמר חדש ובחר באיי לייק מייק מאת אהרן מגד, שהועלה ב-1956 בהבימה והפך לסרט בבימוי פיטר פריי ב-1961. מגד מייצג את מחזאי

18 שגב, 1967, עמ' 591.

19 חשוב להדגיש ששיח מבקרי התיאטרון על המחזמר שונה בתכלית משיח מבקרי סרטים שהשתמשו במושג 'בורקס' בהתייחסותם לסרט קזבלן. איש מבקרי התיאטרון לא זלזל במחזמר; נהפוך הוא, בוטאה הערכה לאמצעי ההפקה.



קזבלן, בתמונה: עדי עציון, יהורם גאון  
[באדיבות המילא"ה, צלם: יעקב אגור]

תש"ח, ובכמה מיצירותיו מטפל בהתרחקות החברה הישראלית מערכים חלוציים. באיי לייק מייק הוא מתייחס לתופעת הירידה מהארץ, להתערערות הפטריוטיזם הישראלי ולועג למה שנראה לו כהתבטלות הישראלי בפני כל מה שבא מאמריקה, לרבות חתן איראלי לבת. הקיבוץ מוצג כגן עדן עלי אדמת ישראל: אם שאפתנית מבקשת להשיא לבתה בן מיליונרים אמריקני, המתגלה כטיפוס חלוצי חדש. כשלד עלילתי שימשה התבנית הדרמטית הקלאסית של עלילת אוהבים צעירים: הבת כרוכה אחרי נח"לאי והסוף הטוב מקדש את הערכים הציוניים-סוציאליסטיים.

הבמאי יואל זילברג העתיק את העלילה משנות החמישים להווה ב-1967, העברית עודכנה, חיים חפר כתב 16 פזמונים ודובי זלצר הלחין. הבכורה התקיימה בפברואר 1968. בהתאם לדפוסי פעולתו של גיורא גודיק, היה זה מופע תיאטרלי-מוסיקלי רב ממדים: השתתפו שלושים שחקנים, עשרים רקדנים, חמישה זמרים, והתזמורת מנתה עשרים נגנים! הכוריאוגרף האמריקני קרנדל דיל, שעיצב את התנועה לקזבלן, הוזמן שוב. אריה נבון עיצב את התפאורה, שכללה כמה מערכים ובהם דירה של משפחה בורגנית, רחוב תל-אביבי עם אורות ניאון ססגוניים, דיסקוטק אפלולי, שדה תעופה ושוק צבעוני בעיר

בגדה המערבית. המעצבת לידיה פינקוס-גני תכננה את התלבושות על פי צו אפנת הנשים של 1968 – חצאיות מיני קצרצרות ומכנסי פיל לגברים.

ההאדרה העצמית, הערצת הנוער הלוחם היפה והניצחון המזהיר נמנים עם קלישאות התרבות שהוקרנו על מסך התודעה הציבורית אחרי המלחמה והרחיקו, דחקו ומחקו את היבטיה הקשים – השכול, הרהב והמבוכה הפוליטית. 'המלחמה היפה' היא הציר המארגן במחזמר. במערכה הראשונה מוצגת משפחה – זוג הורים ושתי אחיות (תמרה בגילומה של דליה פרידלנדר וציפי בגילומה של שולה חן). ההורים מייצגים את הבורגנות העירונית, חולמים להשיא את הבנות 'עם הרבה כסף' והבנות עסוקות בעולמן: קריירה, בחורים, דיסקוטקים, דיזנגוף וכולי. תמרה, דוגמנית, חולמת להיות שחקנית קולנוע מפורסמת, ומשתעממת בחברת מיכה (מוטי ברקן), סטודנט לפילוסופיה, קצין צנחנים במילואים, המתפרנס ממתן שיעורים פרטיים באנגלית ועסוק בעצמו ובשאלות פילוסופיות – לא במאווי הביילוי שלה. את הנוער הצעיר מייצגים גידי (מוטי גלעדי), מוטי (רפי טיילור), אבי (יגאל בשארי) וציפי, אחותה השנונה של תמרה, תלמידי בית ספר תיכון בצפון תל-אביב. טוב להם, המורה גויס, הבחינות בוטלו. הם מחלקים דואר ובתוך כך שרים ורוקדים ברחוב דיזנגוף: 'הטובים הולכים לטיס בביטחון / הגברים הולכים לגיס, זה השריון / האמיצים הולכים לצנחנים / והעזים הם ספנים / אבל לאן הולך מיטב הנוער? / מיטב הנוער מחלק פה את הרואר'.<sup>20</sup>

הפזמון מייפה את החיילים ואת הנוער, שבזכות המלחמה הפך מנוער דיסקוטקים חסר ערכים לנוער מחויב לחברה, הממלא את מקומם של מי שנקראו למילואים. מייק הביטניק, המיליונר היהודי מאמריקה, מגיע לארץ ומתארח בבית הורי תמרה, המעוניינים בו כשירדך כדי לממש את החלום הישראלי: לנסוע לאמריקה. מייק, המתנדב לקטוף אגסים בקיבוץ, אינו מביא רק את קולו של הזר התומך בישראל היפה, האמריקני בכלל והיהודי בפרט, אלא גם את רוח הסיקסטיז.<sup>21</sup> נמל התעופה מייק (בגילומו של ליאור ייני), בשיער ארוך מתולתל, לובש ז'קט מעור כבש, למותניו חגורת שרשרת ועל חזהו צרור כריזנטמות, מנגן בגיטרה ושר במבטא אמריקני כבד: 'מה צריך בסך הכול הבן אדם בשביל לחיות? / מה צריך בסך הכול בן אדם? / כיכר אחת של לחם, / וכד אחד של יין, / ואהבה, אהבה, כל הזמן – / ואהבה כל הזמן!'

בכל בית של השיר מציג מייק דרישות חדשות ומבטא פנטזיה בורגנית: מיטה לישון בה ואם אפשר בשניים, ואם דירה ב'הילטון' – מה טוב; אוטו שחוסך עייפות מן הרגליים, רצוי קדילק; גג מעל לראש; אבא שמלווה כמה לירות כל יומיים, וכמובן – אהבה. הפזמון הופך למפגן של תנועה ומחול על רקע תפאורה של נמל התעופה עם רקדניות וריילות

20 מתוך עותק המחזמר המצוי בהמרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה (להלן: המילא"ה) באוניברסיטת תל-אביב, תיק 13.4.3.

21 תום שגב מציין שיותר מ-22,000 בני אדם נרשמו כמתנדבים לפני המלחמה ובמהלכה ואף על פי שרובם לא הביאו תועלת ממשית הם פרנסו את אוירת השיכרון. שגב, 1967, עמ' 594.





איי לייק מייק, בחזית התמונה: מישה אשרוב וליאור ייני  
 (באדיבות המילא"ה, צלם: יעקב אגור)

חינניות המלוות את ייני-מייק. שם פוגשים הורי תמרה גם את בן השכנים שחזר לישראל מלימודיו בחו"ל כדי להתגייס למלחמה. בסוף המערכה הראשונה הנשים מכינות את המקלטים ונשמעת אזעקה. המלחמה פרצה ובהצגה היא מתרחשת בחוץ-בימה, למעשה בהפסקה בין שתי המערכות, כשהקהל שותה קפה. זוהי בחירה דרמטורגית המשקפת היטב את המשך הקצר של המלחמה ואת הדרת הלחימה ותוצאותיה. במערכה השנייה תמרה מגלה שהיא מאוהבת במיכה, שהתגלה כגיבור ו'התמנה למפקד של כל הגדה'. היא מעדיפה אותו על פני מייק, שהתארס בינתיים למתנדבת מהולנד והחליט להקים קיבוץ היפי. לקראת הסיום ישראלים באים לחפש 'מציאות' בשוק של רמאללה הכבושה, שבו הערבים (שעוצבו כעלובים ומגוחכים) מוכרים 'הכול רק בלירה': 'שום דבר לא השתנה פה / רק שכל המדינה פה / הרשקוביץ קונה בדים / אלמוזנינו בגדים / כהן סיר לילדים. / בלירה רק בלירה, רק בלירה, רק בלירה, רק בלירה, רק בלירה, רק בלירה, רק בלירה'.

מחזות זמר אינם מראים רק שירה וריקוד, אלא עוסקים גם בשירה ובריקוד, כלומר חלק ממאפייני הדמויות וההתרחשות העלילתית קשור בנושאים אלה. אולם ממד המכוונות העצמית של העולם הבידיוני אינו מזמין את הצופה לעמדה ביקורתית. אדרבה, זהו אמצעי רטורי המעצים את התגובה הרגשית של הצופה ומייצר את חוויית ההנאה.<sup>22</sup> כך הפזמון החוזר, 'הכול בלירה', הופך את הכיבוש למפגן של נהנתנות ישראלית. וכך גם בתמונה החותמת: מסיבה בבית הוריה של תמרה, שהמיוזנסצינה שלה היא מפגן אחדות, וקשורה בהעמדת הפזמון 'לחיי עם הזה' שהפך מיד להיט: 'העם הזה המפולג כל השנה / כיצד הוא קם כשהוא מריח סכנה / איך מתעורר הוא מנורווגיה ועד צ'ילי / כי הוא

יודע ש... / אם אין אני לי מי לי. / אז... / לחיי העם הזה, העם הזה, העם הזה / שכמה טוב שהוא כזה, שהוא כזה! / לחיי העם הזה / שכמה טוב שהוא כזה! הבית החוזר מהלל את 'העם' ונועד לסחוף את הקהל לכלל קהילה מאוחדת המאשרת את עוצמתה. ספק אם הייתה אירוניה כלשהי ב'לחיי העם הזה', המפולג כל השנה ומתאחד לכאורה בשעת חירום, שכן חיים חפר היה בין סוכני התרבות שביטאו ותיווכו את ההערצה העצמית, כמו במקאמה 'היינו כחולמים'. אין לייחס את הצלחת המחזמר רק לתיאטרליזציה של הנרטיב התרבותי הלאומי על במת התיאטרון, אלא גם לעובדה שההפקה תפקדה כ'מרחב מוגן', שהרי סמוך לסיום מלחמת ששת הימים החלה מלחמת ההתשה, כתישה יומיומית שעד סיומה באוגוסט 1970 נהרגו 721 ישראלים, חיילים ואזרחים.<sup>23</sup> מבקר התיאטרון משה נתן התייחס במרומו לפונקציה התרבותית של המחזמר:

כל הסממנים במחזמר עשויים לתת לבורגני-הזעיר הממוצע את ההרגשה כי המחזמר שלפניו עוסק בו ובשכמותו, אמנם במהלך ההצגה דורכים לו על כמה יבלות, אבל אחרי ככלות הכול טופחים לו על הכתף ושרים לו, כמו לשאר בני 'העם הזה', המנון "כל הכבוד". המחזמר יזכה – חושש אני – להצלחה. הוא לוחץ על הבלוטות הנכונות ופורט על הנמים ששום ביקורת אמנות לא תוכל להיאבק אתם. ולי לא נותר אלא לציין ציוץ מחאה קטן, ולשרוק להנאתי, למראה ההמון הזורם ל"אלהמברה", את "מה בסך הכול צריך הבן אדם כדי לחיות".<sup>24</sup>

גיורא גודיק, 'אייקון תרבות' בשנות השישים, שחלם להביא את ברודווי לישׂראל, העלה שני מחזות זמר על בסיס חומרים מקוריים, המשקפים את תחושת התרבות שסיפקה המלחמה לתיאטרון המסחרי. כפי שנראה בהמשך, בשונה מהפרקטיקות של התיאטרון הממוסד, דווקא התיאטרון המסחרי גילה גמישות וקרא במדויק את צורכי הקהל הרחב בבילוי ובבידור המבוסס על חומרים מקומיים. המועצה לתרבות ולאמנות הכירה בפועלו של גודיק וזיכתה את תיאטרוננו בציון לשבח על העשרת התיאטרון המקומי במחזות זמר ישראליים.

נוסף על מחזות זמר הועלו גם קומדיות ישראליות עממיות שנזונו מתחושת שביעות הרצון העצמית ותרמו בדרכן להבניית תמונת מציאות מסולפת. כך למשל העלה תיאטרון

23 יש הסכמה מלאה על יום סיומה של מלחמת ההתשה, אך הדעות על מועד תחילתה שונות. יש המקדימים את תחילתה לאוגוסט 1968, ויש אף שרואים את תחילתה סמוך לסיום מלחמת ששת הימים, ובהתאם לכך מכנים אותה 'מלחמת אלף הימים'. למלחמת ההתשה קדמה פעילות מלחמתית בספטמבר-אוקטובר 1968, שבעקבותיה בנתה ישראלי לאורך התעלה את קו המעויים. ראו, דן שיפטן, הערך 'התשה, מלחמה', בתוך: איתן הבר וזאב שיף (עורכים), לכסיקון לביטחון ישראל, תל-אביב 1976, עמ' 440.

24 משה נתן, 'אי לייק מייק', משא, 22.3.1968.



על בנות וצנחנים, שער התכנייה  
[באדיבות המילא"ה]

דורות את על בנות וצנחנים מאת יוסף לוי בכימוי אברהם ניניו (בכורה: 23.2.1968), ותיאטרון השרדה את אחת, שתיים איקס טוטו מאת משה הדר, בכימוי מנחם גולן, בכיכובו של יעקב בודו.<sup>25</sup> על בנות וצנחנים הוא ביטוי תיאטרוני לגאווה בניצחון הצבאי ובמחולליו. במרכז העלילה עומדת נורית, ילדה בת 13 הכותבת מכתבי עידוד לחייל אלמוני וחותרת בשם אחותה הבכורה. חברתה עושה כמותה. כתוצאה מחילופי המכתבים נוצרה קומדיית טעויות, שבמסגרתה משועתק מראה של חיילים יפים, וזיכרון המלחמה מעוצב כחוויה קומית עם סוף טוב. על פי התכנייה ומודעות בעיתונות היומית ההצגה

25 תיאטרון השרדה נוהל בידי מנחם גולן, שבשנות השישים הפיק את הסרט סאלח שבתי (1964) וביים את פורטונה (1966), את 999 עליזה מזרחי (1967) ואת מרגו שלי (1969). משה הדר עסק, בין היתר, בכתיבת תסריטים לסרטים על חיל האוויר, ובהם שלוש שעות בינוי על מלחמת ששת הימים. כמו כן כתב את הספר המטרה תל-אביב, שראה אור ב-1967. תיאטרון דורות הוא המשכה של בימת השניים שנוסדה ב-1958 על ידי השחקן יוסף לוי והשחקנית חנה רוזנבסקה.

נדדה בערים ברחבי המדינה וההופעות ניתנו באולמות בתי קולנוע. עד מאי 1968 צפו בהצגה 60,000 איש.<sup>26</sup> באחת, שתיים איקס טוטו, תכנית מערכונים אקטואליים, כמה מהמערכונים מתרחשים בבית אבות (עם שתי דמויות של אשכנזים קשישים וקשיש מזרחי שזכה לכינוי 'יא ג'אחש'), אחרים התייחסו לביילי בדיסקוטקים (שנחשבו באותם ימים לקני פריצות), להווי במגרשי הכדורגל, לתחנות הטוטו ועוד. האטרקציה של הערב – נוסף על השחקן-בדרן יעקב בודו, שהוביל את הפן הסאטירי הקל (למשל בסצינות שכללו 'טלפון אדום' ושיחות פרטיות עם הנשיא ג'ונסון על ענייני היום) – הייתה הופעתו של שחקן הכדורגל הנודע של מכבי תל-אביב, שייע גלזר.<sup>27</sup> המבקר אברהם עוז, שיצא חוצץ נגד חרושת הבידור, כתב באירוניה, 'הופעתו מזכירה את הופעתן של חיות מאולפות בקרקס. הקהל הוזה, מוקסם, באישיות הנדירה המופיעה בפניו, בודו נוהג בו כמאלף מנוסה. [...] בסיום גלזר בועט את הכדור לאולם והצופה המאושר, המצליח לזכות בו, משאיר אותו בידיו למזכרת'. מסתבר שהרעיון לשלב בין כדורגל לתיאטרון יצר עניין ומתח אמיתיים בקרב הצופים שבהפסקה, כפי שתיאר עוז, 'נחלקו לקבוצות נלהבות שניסו לנחש לאיזה כיוון עשוי השחקן לבעוט את הכדור בערב זה'. גולן והדר רקחו, אם כן, תכנית בידור אינטראקטיבית מחומרים מקומיים, שהלמה את הצורך של קהלים רחבים. 'ב'בית החייל' הקהל מילא את האולם עד אפס מקום ושגן בצחוק אדיר.<sup>28</sup> קשה לשחזר במדויק את פרופיל הקהל שהגיע למופע, אבל התגובה מלמדת על הצלחתו. ההצלחה טמונה כנראה באפשרות לחוות במהלך האירוע תחושה של 'מקום טוב', מרכיב בנרטיב התרבותי אחרי המלחמה, אשר חיזק את המסר של נחיצות הכוח כפתרון כדי להגן על המדינה.

בחרושת הבידור הקל בלטה להקת 'הגשש החיזור' בתכניתה החדשה סינמה גשש (כתיבה ובימוי: נסים אלוני), שכמה ממערכוניה מייצגים קול אחר שניסה להציע חלופה, דקה ושברירית אמנם, לכמה מאמיתות היסוד על 'המלחמה היפה'.

## ב. 'עלילת האנטי-גיבור' בבידור הקל

חוקרי תיאטרון דנו ועדיין דנים במחזותיו של נסים אלוני כחלק מהקנון של התיאטרון הישראלי, אך לא עוסקים במערכונים שכתב ל'גשש החיזור', מפני שאין מדובר בתרבות ה'גבוהה'.<sup>29</sup> באופן אירוני מימש אלוני במערכונו דווקא, לא בהצגותיו, את תשוקתו

26 מודעה בידיעות אחרונות, 12.5.1968.

27 בשנת 1967 מכבי תל-אביב הייתה האלופה.

28 אברהם עוז, 'תראו אותם על הבמה', הארץ, 18.4.1968.

29 ראו, נורית יערי (עורכת), על מלכים, צוענים ושחקנים: מחקרים ביצירתו התיאטרונית של אלוני, תל-אביב 2005. בסופה זו עוסק רק מאמרה של רנה בן שחר, חוקרת הלשון העברית, בין היתר בלשון המערכונים של אלוני.

ששחקניו יופיעו 'לא רק לפני קהל של אניני טעם. אלה שהולכים לבכורות'.<sup>30</sup> כך או כך, שפת המופע של אלוני ועמדתו הביקורתית התפתחו גם באמצעות עבודתו עם 'הגשש החיזור'. אחרי שמחת זקנתי ותכנית ד' סיימה הלהקה את עבודתה עם שייקה אופיר, שהיה הבמאי והכותב הראשון שלה. ב-1967 הוזמן אלוני לעבוד עם הלהקה, אחרי שתיאטרון העונות, שייסד יחד עם יוסי בנאי ואבנר חזקיהו, נסגר באוגוסט 1965. אלוני, שהיה אז אחד מאנשי התיאטרון הבולטים, הביא לידי מיצוי וירטואוזי את לשון הטיפוסים העומדים במרכז המערכונים. הוא שכלל את המגמות הסגנוניות שטבע שייקה אופיר ותרומתו הייחודית לשפת הלהקה הייתה המצאות לשוניות, עירוב של לשון 'גבוהה' ו'נמוכה' ויצירת סיטואציות אבסורדיות. כבמאי הוא סייע לפולי, לשייקה ולגברי למסור טקסט במדויק, בדרך דיבור הנשמעת כאילו הטקסט 'נכתב' על ידי המבצעים תוך כדי הגשתו, ובתנועה בימתית חסכנית. המערכונים של אלוני, בהתאם לנורמות שכבר התקבעו על ידי הלהקה ומנהלה אברהם (דשא) פשנל, מעוגנים במציאות הישראלית, בבעיות ספציפיות של התקופה המתווכות באמצעות טיפוסים המייצגים את 'האדם הפשוט'. לפני המלחמה קיימה השלישייה חזרות לסינמה גשש והחומרים התייחסו, בין היתר, למיתון הכלכלי ולהומור העממי שהתמצה בהיגד 'האחרון שיוצא שיכבה את האור'. אחרי מלחמת הבזק רוב החומר הוחלף, נכתבו קטעים אקטואליים, הלהקה גויסה וביוזמתו של פשנל הועלתה הצגת הבכורה ב-8 ביוני 1967 באלעריש, בעת שחלק מהקרבנות טרם הסתיימו. על פי כתבה עיתונאית התכנית זכתה לתגובות נלהבות.<sup>31</sup>

בדייקנות קומית וברגישות מופלאה לאבסורד כתב אלוני לתכנית את אחד המערכונים שהפך לקלאסיקה ישראלית: 'המכונת המגויסת'. שייקה ופולי יושבים בבסיס תחבורה אי שם, במחלקה לשחרור מכוניות מגויסות. גברי בא לקבל את המכונת המגויסת שלו, שברולט '66, ומגלה שאין מושבים, אין רדיו, אין גלגלים ואין מנוע. 'היה מנוע?'<sup>32</sup> היא אמרה ידועה עד היום, בהתעלם מהביקורת והמשמעות הפוליטית שהוטמעה בה: מה הניע אותנו? אחרי כל גילוי של קלקול והשחתה במכונת המגויסת שייקה ופולי אומרים לגברי: 'סע לשלום חביבי, המפתחות בפנים', וכאמור, מדובר במכונת שממנה נשאר רק שלד. בבימוי המדויק של אלוני המערכון הקצר והביקורתי נעשה שירת תיאטרון. הזדהותו הרגשית של הצופה אינה עם שייקה ועם פולי הצדקנים המיתממים, אלא עם גברי הכואב, אזרח שהמלחמה גבתה ממנו מחיר שאותו הוא לא התכוון לשלם. זהו כוחו של בידור קל במיטבו, המסתיר יותר מכפי שהוא חושף, אך בעצם מפנה תשומת לב לנגע חמור במרחב הציבורי. דרך הטון העממי של חברי הגשש ערטל אלוני את פגעי המלחמה, ובאופן מרומז סימן את הפער בין הסולידריות החברתית לאינדיבידואליזם החומרני.

30 מיכאל אוהד, 'תיאטרון העונות: רקוויאם או "המשך יבוא?"', הארץ, 1965, המילא"ה, תיק 13.2.3.

31 'הצגת בכורה באל-עריש', ידיעות אחרונות, 11.2.1967.

32 הציטוטים שלהלן מתוך א' דשא (פשנל) (עורך), ספר הזוהב, תל-אביב 1975.

בתכנית נכלל גם המערכון 'הגנגסטרים המתנדבים' ובו גברי, נציג משרד הביטחון, מקבל בשדה התעופה את פני ג'ו (פולי) וג'ו (שייקה), הגנגסטרים המתנדבים. שלושתם נראים כאילו יצאו מסרט על המאפיה, במשקפי שמש שחורים, סיגר וכובע ומדברים בעברית עם מבטא אמריקני מתובל ביידיש. המשימה שאליה הם נשלחים היא 'לקטוף עגבניות בנחל עוז, בוים'. בבימוי של אלוני הופק ההומור לא רק ממקצב המילים וממצלולם, אלא גם מכך שנציג משרד הביטחון נראה לא פחות מאפיונר מהצמד ג'ו וג'ו. המערכון הוביל לפזמון 'איפה כל החברה' מאת עמוס קינן, אז בעל טור סאטירי בידיעות אחרונות. קינן, שהיה בין הראשונים שהתנגדו לשליטה הישראלית ביהודה ושומרון ובעזה, חיבר פזמון שהאינטר-טקסט שלו הוא המנון הפלמ"ח, ומתוארת בו ה'ירידה' מהארץ לפני המלחמה והנהירה לארץ במהלך המלחמה ואחריה:

מסכיב נהם הסער / אך ראשנו אז לא שח / לפקודה תמיד היינו, / אנו,  
אנו הפלמ"ח / אבל יום אחד / השעה הייתה חמש דקות / לשתים עשרה  
בקול ישראל / והחזאי אמר / "מעונן חלקית / יש לצפות למטרות כבדים"  
/ והקריין אמר: / הלו, הלו / משה משה אתה שומע אותי? / צה"ל קורא  
לך, מותק, / חזור / גד לקח טרמפ מקמצ'טקה / מוטי התנדב מיד / רותי  
התגייסה עם נחצה' / שלא ילחם לבד / ג'ו הפך שוב יוסי / דן כבר טס לו  
מהוואי / דב ברח ממעשיהו / יש לו עסק בסיני / יש עכשיו עם מי לשבת  
/ יש עכשיו עם מי לשתות / והלב הומה בשקט / רק מיתר ממשך לרטוט  
/ מסכיב יהום הסער / אך ראשנו לא ישח / לפקודה תמיד אנחנו / אנו אנו  
הפלמ"ח / אנו אנו הפלמ"ח.

אפשר לשאול אם בקונטקסט של הגששים נקלטה הביקורת של קינן על החזרה אל מדורת השבט המיליטריסטית. עם זאת, אופן הביצוע של הפזמון, הטון המינורי מאוד של הגשת הטקסט וכובעי הטמבל המעומלנים (תחליף לכובעי הגנגסטרים) תיווכו באופן חושי וחווייתי את ההיפוך האירוני של 'שרוליק' החייל האמיץ. המלחמה מבצבצת גם במערכון 'הקפיטריה בטבריה', שבמרכזו שלושה טבריינים היושבים ודנים בכובד ראש ובאטיות בסוגיית בנייתה של קפיטריה בטבריה, כמו למשל איזו קומה תבנה קודם, העליונה או התחתונה, ואיך יגיעו המים לקומה העליונה:

שייקה: רוח חדשה מנשבת ברחבי הארץ ועומדת להגיע תוך זמן קצר  
לטבריה –

פולי: אני באמת מרגיש משבים קלילים מהכנרת

גברי: נו דיברת עם ראש העירייה?

שייקה: דיברתי אתו, הייתי אצלו במקלט, כן

פולי: במקלט

שייקה: כן הוא עוד במקלט – כבר חודשיים מנסים להסביר לו שהכפתור של ההרגעה פשוט התקלקל והוא עוד במקלט – אבל שוחחנו די ארוכות  
 גברי: גם בעניין הקפיטריה?  
 שייקה: בייחוד בעניין הקפיטריה

המערכון, המתמקד בטבריה ובפנטזיות של טיפוסי 'כל אדם', הוא אנטי-תזה לרוח שנשבה מפזמונים שפיארו את הקיבוצים סביב הכנרת ותושביהם ('האם את בוכה או צוחקת', מילים: יובב כץ), או שתיארו את המפה החדשה של ארץ ישראל ('לצפון באהבה', מילים: דודו ברוק). בדומה ל'מכונת המגויסת' גם 'הקפיטריה בטבריה' הפכה לקלאסיקה ישראלית, ולכן נמחקו עקבות הזמן והמקום שבהקשרו נכתבה, המתומצתים בשורה 'רוח חדשה מנשבת ברחבי הארץ' – כאילו המלחמה והניצחון הם בריאת העולם, בריאת המדינה. השילוב בין הנוכחות הבימתית של הגששים לבין הוספות הבימוי של אלוני, למשל המלפפונים העסיסיים שהוציאו מהכיס הפנימי של ה'זקט השחור ואכלו תוך כדי הדיאלוג, פעולות הדיבור שבאמצעותן נבנה בתודעת הצופה אותו 'מגדל אייפל' שגולת הכותרת שלו היא קפיטריה מקומית, שהמים מגיעים אליה באמצעות מטוס שמשפריץ בדיוק 'לצנטרום של הפיילה' – הדגיש את ממד האבסורד. הפנטזיה על הקפיטריה אשר תיבנה 'למעלה ואחר כך ירדו בהדרגה ל'מטה', מספקת מבט אירוני ומפוכח על הזיית הגדלות שחלחלה בכל שדרות 'העם' ובכל מישורי הקיום האזרחי.

אלוני הציב במרכז מערכוני סינמה גשש את 'האדם הקטן'. באמצעות ההומור יצר את היפוך היוצרות המאפיין את הקרנבל, ואפשר קיומו של שיח שאינו מייפה את המלחמה או את הלוחמים. אולם אין להתייחס לתכנית כאל טקסט חתרני ברוח הקרנבל לפי בחטין, אלא כאל אירוע תרבותי אמביוולנטי – חתרני ובה בעת שמרני. בכך טמון סוד קסמו וכנראה גם סוד הצלחת סינמה גשש בקרב קהלים רחבים.<sup>33</sup>

אחרי ההתבוננות באתרי הבידור הקל מתבקש לעבור לבמת התיאטרון הממוסד ולבחון כיצד התיאטרונים נזונו מהשאיפה לנורמליות של קהל שוחרי התיאטרון ומימשו אותה. יצוין, שלמעט ההפקה מחכים לגודו שהועלתה בהבימה בעונת 1968, ונדונה במחקרו של שמעון לוי, חוקר ומתרגם מכלול יצירתו של סמואל בקט לעברית, העונות 1967-1968 ו-1968-1969 בתיאטרונים הממוסדים לא נחקרו עד כה. הסבר חלקי לפחות לחסר הזה הוא שמבחינה תמטית תוצרי התיאטרון באותן עונות לא התקשרו ישירות למלחמה ולתהליכים שהתחוללו בעקבותיה. כמו כן, בדיעבד, אף אחת מההצגות לא נשמרה ב'בנק הזיכרון' של התיאטרון הישראלי. הבניה מחדש של שגרת התיאטרון בעונות שאחרי

33 להרחבה על ההיבטים המימסדיים של הקרנבל ראו, Umberto Eco, 'The Frames of Comic', "Freedom", Carnival!, in: Thomas A. Sebok (ed.), *Approaches to Semiotics*, Berlin 1984, pp.

המלחמה פירושה ניסיון לספר את סיפור העלאתן של הצגות שבאמצעותן פועל תיאטרון בימי שגרה.

### ג. 'החיים חזרו למסלולם' בתיאטרון הממוסד

שלושת התיאטרונים הממוסדים בתל-אביב היו בשנות השישים במשבר אמנותי וניהולי. ב-1967 עמד תיאטרון האהל על סף סגירה; תיאטרון הבימה נוהל בידי ועד מנהל מתוך הקולקטיב אך ללא מנהל אמנותי, וההצגות הועלו בעיקר על ידי במאים שהוזמנו מחו"ל; התיאטרון הקאמרי החל במאבק על הכרה בו כתיאטרון עירוני. בתקופת הכוננות גדל הגירעון של הבימה מפני שהממשלה עמדה על כך שישאר פתוח ויפיע אפילו לפני אולמות ריקים כדי לשמור על מורל הציבור.<sup>34</sup> ככלל, אחרי המלחמה עמדה פעילות התיאטרונים הממוסדים בצל התיאטרון המסחרי שמשך קהל רחב, ולהקות צעירות שמשכו קהל צעיר שחיפש חידושים אמנותיים. מיד עם תום הקרבות חודשו ההצגות שהיו ברפרטואר, והחלו להכין הפקות חדשות. הבחירות האמנותיות של מתווי הרפרטואר הושפעו מהצורך של מוסדות התיאטרון לשרוד כלכלית, שכן התמיכה השוטפת של המדינה בתיאטרונים הממוסדים לא הייתה מוסדרת.<sup>35</sup>

התחמושת התיאטרונית שסיפקה המלחמה לתיאטרונים הממוסדים הייתה הלגיטימציה להעלות קומדיות מתורגמות בזו אחר זו, שלפחות באופן פוטנציאלי הבטיחו הכנסה. בתיאטרון הקאמרי החלו חזרות על הנסיכה טורנדוט מאת גוצי בתרגום נתן אלתרמן ובבימוי שמואל בונים, ובהימיה – על הפארסה העסיסית יתוש בראש מאת ג'ורג' פיידו, בתרגום נסים אלוני ובבימוי פטריק דרומגול. בשונה מהבימה, שתכננה מראש את ההפקה, הבחירה של התיאטרון הקאמרי הותאמה לאווירת החגיגות. החזרות היו אינטנסיביות והבכורה, שאליה הוזמנו חיילים במדים, התקיימה כבר בסוף יוני 1967.<sup>36</sup> כדי להעצים את האווירה הקומית, העניקה הפרשנות הבימתית לעולם של גוצי מסגרת של קרקס.

34 ראו, עמנואל לוי, התיאטרון הלאומי 'הבימה': קורות התיאטרון בשנים 1917–1979, תל-אביב 1981.

35 בסוף 1968 מינה שר החינוך, זלמן ארן, ועדה שתחקור את מבנה התיאטרון ותמליץ בפניו כיצד ובאילו תנאים אפשר יהיה להכריז על הבימה כעל תיאטרון ממלכתי. ההכרזה על הבימה לתיאטרון ממלכתי הייתה חלק מתכנית מקיפה יותר של הממשלה, שדנה במבנה התיאטרונים בארץ. מדיניות הממשלה הונחתה על ידי שלושה עקרונות: ראשית, שהתיאטרונים הרפרטואריים ממלאים תפקיד חשוב ולכן צריכים גופים ציבוריים ליטול חלק בתמיכתם. שנית, תמיכת הממשלה והגופים הציבוריים חייבת להיות משמעותית בגודלה (לפחות שליש מתקציבי התיאטרונים) כדי שפעילותם לא תהיה תלויה בשיקולים מסחריים ובקופה. שלישית, מאחר ששיטת הקואופרטיב הוכיחה את עצמה כבלתי יעילה, תוענק התמיכה הממשלתית, בתנאי שבעלות התיאטרונים וניהולם יהיו בידי הציבור ולא בידי אנשי התיאטרון. הממשלה התחייבה שהבעלות הציבורית על התיאטרונים לא תפגע בחירותם האמנותית, ושהפיקוח הציבורי יוגבל לענייני משק ומנהל. על בסיס עקרונות אלה החליטה הממשלה להפוך את הבימה לתיאטרון לאומי ואת התיאטרון הקאמרי לתיאטרון העירוני של תל-אביב.

36 על כך ניתן ללמוד מהביקורת של כרמית מירון, 'נסיכה בקרקס', קול העם, המילא"ה, תיק 7.2.4.



כלומר, את העלילה שבמרכזה נסיכה סינית אכזרית העורפת את ראשי מחזריה, ומוכנה להינשא רק למי שיפתור את שלושת חידותיה, משחקות דמויות אנשי קרקס. בונים ליהק לתפקידים המרכזיים שחקנים קומיים לעילא ולעילא: אברהם בן-יוסף, אברהם מור ואלברט כהן. כל הלהקה קיבלה את הקהל עם כניסתו לאכסדרת התיאטרון בריקודים, בקפיצות אקרובטיות ובבדיחות. אולם הנסיכה טורנדוט לא נרשמה כהצלחה אמנותית מרשימה, ודאי לא כהצלחה קופתית (התקיימו 28 הופעות בסך הכול).

בצל האירועים הגדולים נאלצו התיאטרונים הממוסדים להשקיע מאמצים במציאת מחזות שיהוו בסיס להצגות שיספקו חומר ליחסי ציבור אשר ימשכו קהל. הראשון שפעל בדרך זו היה התיאטרון הקאמרי, שהעלה באוקטובר 1967 את המטאור, פארסה מאת פרידריך דירנמט, ובו לראשונה נראתה על במת התיאטרון הישראלי שחקנית בעירום. כצפוי, ההצגה זכתה לסיקור מיוחד במדור 'רחל המרכלת' בעולם הזה שכלל גם תצלום של הסצינה. 'זו הרגשה משונה לעמוד מול אישה עירומה לפני תשע מאות צופים', הסביר לכתבת השחקן שמעון בר (שגילם דמות של צייר אשר מצייר תמונות עירום של אשתו). הכתבה סיפרה לקוראים שלשחקנית מרים גבריאל ישימתחרה בתיאטרון הבימה, זוהי גאולה נוני, שעתידיה להופיע בעירום במחזה בקט מאת ז'אן אנואי, ושגם התיאטראות הקטנים 'לא רוצים לפגור אחרי הקדמה של התיאטרון הגדול ולכן הם החליטו ללכת באותה דרך. במחזה השלום של אריסטופנס, הם יכניסו מתחרה קשה לשני התיאטרונים האחרים'.<sup>37</sup> העולם הזה עקב בסקרנות אחרי ההתרחשויות מאחורי הקלעים של תיאטרון הבימה ופרסם כתבה מפורטת מלווה בתצלומים, המתארת כיצד בסופו של דבר נמצאה שחקנית זרה שהגיעה מצרפת לישראל בעקבות סיפור אהבה, שניאותה להופיע בעירום על במת התיאטרון הלאומי.<sup>38</sup>

המטאור בבימוי ליאונרד שטקל, שהגיע משווייץ, הועלה 105 פעם, עדות להצלחה קופתית מסוימת בהשוואה להצגות בקאמרי בעונת 1967-1968, אך לא הגיע להישג המרשים של הקומדיה קדחת אביב מאת נואל קאוורד בבימוי ליאונרד שך (בכורה: 22.7.1967), עם כוכבת הקאמרי חנה מרון בתפקיד אם שהיא גם שחקנית מפורסמת, שזכתה ל-196 הופעות.<sup>39</sup> את יחסי הציבור סיפקה הבחירה של התיאטרון הקאמרי לפנות למעצב האופנה הנודע גדעון אוברזון לעצב את התלבושות להצגה. בהארץ התפרסמה

37 העולם הזה, 23.10.1967.

38 'מי תכנס למיטה זו?', העולם הזה, 15.11.1967.

39 במחזה שמונה דמויות: בני משפחת בליס, האם שחקנית מפורסמת, האב הסופר, הבן סיימון והבת סורל אל מעון הקיץ של המשפחה מצטרפים ארבעה אורחים. סיימון הזמין את מיירה, אינטלקטואלית מתוסכלת, סורל את ריצ'רד, דיפלומט מנומס ועצור, אם המשפחה הזמינה מתאגרף צעיר כדי שתוכל ליהנות ממחמאותיו, האב הזמין בחורה פשוטה וביישנית כדי להשתמש בה כדמות ברומן שלו. בין כל הדמויות מקשרת קלרה, סוכנת הבית. תמהיל אנושי זה יוצר מצבים קומיים שבסופם האורחים נמלטים על נפשם.

כתבה גדולה מלווה בתצלומי השחקניות לבושות על פי צו האופנה האחרונה ובתנוחות ששיוו להן מראה של דוגמניות צמרת בינלאומיות.<sup>40</sup> בראיון ב'מוסף השבת' של ידיעות אחרונות הסבירה חנה מרון לעמנואל בר־קדמא מדוע הועלתה ההפקה. 'אני מסופקת אם יספיקו חמישים שנה עד שיינתן ביטוי תיאטרוני הולם למה שעבר עלינו בשבועות האלה. מה לעשות בינתיים?! נדמה לי שהבחירה שלנו מוצלחת מאוד. אני חושבת שאנשים מחפשים עכשיו קצת לברוח, להשתחרר מהמתחים, לצחוק, להתבדר'.<sup>41</sup>

באווירה זו, ובמידה רבה כנגד סיכויי הצלחה קופתית, הוחלט בהבימה להעלות את בקט מאת ז'אן אנואי (בכורה: אוקטובר 1967).<sup>42</sup> היי קיילוס, במאי יהודי אמריקני שהוביל את הבימה לאחת ההצלחות האמנותיות המפוארות שלה באותה תקופה, מי מפחד מווירג'יניה וולף מאת אדוארד אולבי (1965), הגיע מגני יורק לביים את ההפקה. בקט – מחזה היסטורי רחב יריעה העוסק ביריבות שהכריעה את יחסי הידידות האמיצה בין המלך הנרי השני ובין שר האוצר שלו שהפך לארכיבישוף מקנטרברי, סר תומאס בקט. במרכז הדרמה הפוליטית מוצגת התנגשות בין אינטרסים של הכנסייה לבין אינטרסים מדיניים. מבקר התיאטרון אברהם עוז תיווך לצופים את הפרשנות שהנחתה את הבימוי: 'הקונפליקט הפוליטי מודגם על ידי המישור הפסיכולוגי של יחסי הנרי ובקט. הידידות הנרקמת ביניהם נשענת על תלות הדדית הדוקה: בקט תלוי בחסדו של המלך ומשליך עליו את הצורך הנפשי הראשוני שלו לשרת אדון כלשהו. הנרי, הרחוק מיציבות נפשית, מהופנט על ידי ביטחונו העצמי וכושרו האינטלקטואלי של בקט'.<sup>43</sup> לפחות באופן פוטנציאלי אפשר היה להשליך על העלילה משמעויות אקטואליות. כך למשל במערכה השנייה צבאו של הנרי חונה לפני שערי עיר צרפתית כבושה והברונים מתמרמרים על הכיבוש המהיר והחלק שארגן בקט באמצעים דיפלומטיים. במחזה מדברים על יחסים בין כובשים וכובשים (הנרי אומר: 'תפקיד הכובש אינו דיכוי נכבשו – אלא הפיכתו למושחת'). באחת התמונות, באמצעות התפאורה (עמודים כהים וסמלי אש כהים מוטבעים עליהם), תאורה ודגלונים תלויים, נוצרה אשליה של עיר שלמה מריעה לצבא כובש. תמונה זו צוינה בידי מבקרי התיאטרון כאחד הדימויים המרשימים בהצגה. ההצגה זכתה להערכה אמנותית, בעיקר בזכות המשחק של עודד תאומי בתפקיד הנרי, ושל מישה אשורב בתפקיד בקט.

40 שושנה (שושיק) שני, בשמלת ערב כתומה עם שסע ארוך בחציאת החושף את רגליה, חנה מרון, בשמלת ערב מבאטיק בשלל צבעים מעוטרת במחשוף עמוק העשוי רקמת חרוזים, אביבה מרקס, בחליפת נסיעה העשויה מסריג אדום וצהוב, עליזה יצחקי בשתי מערכות בגדים: שמלת מיני מעוטרת אבזם גדול מתחת לחזה ואוברול מכנסיים קצרים וחולצה רחבה מעל. תלמה טלמור, 'האופנאי בא לתיאטרון', צילם: יעקב אגור, הארץ, 21.7.1967.

41 עמנואל בר קדמא, 'אהבת אביב לכל המשפחה', ידיעות אחרונות, 28.7.1967.

42 המחזה הועלה לראשונה בפריס ב־1959, שנה לאחר מכן בברודווי ועובר לסרט הוליוודי ב־1963 ככיכובם של ריצ'רד ברטון ופיטר אוטול.

43 אברהם עוז, "בקט" ב"הבימה", למרחב, 15.12.1967.

חלק מהמבקרים אף סימנו אותה כמאורע התיאטרלי החשוב של 1967. היא הועלתה 94 פעם, הישג נאה באותה עונה להצגה שאינה קומדיה.

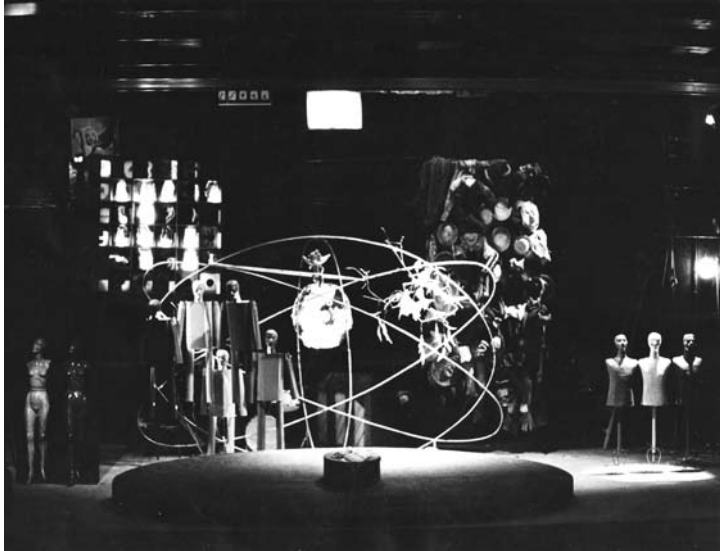
את הצורך של הקהל לצחוק זיהה הבמאי יוסי יזרעאלי, שב-1968 הוזמן לביים בהבימה, אחרי הצלחותיו בתיאטרון כימות. הוא בחר לביים את מחכים לגורו מאת סמואל בקט, כנראה המחזה החשוב ביותר שנכתב במאה העשרים. כפי שאבחן שמעון לוי, אחת מתחנות הקנוניזציה של המחזה בישראל הייתה ההפקה שהועלתה בבימויו של יזרעאלי.<sup>44</sup> ההצגה יכולה לשמש דוגמה למאבק שאנשי תיאטרון צעירים מנהלים להרחבת גבולות הנורמות התיאטרוניות בתיאטרון הממוסד. אחת השאלות הנוגעות למעבר המורכב והמעניין ממחזה להצגה היא אם לשמר את הטקסט בהקשרו המקורי או להעבירו לזמן ולמקום של הקהל. יזרעאלי, שהיה בראשית דרכו האמנותית, הביא מלימודיו בלונדון גישת בימוי חדשנית שאינה מצטיינת בנאמנות למחזה אלא מוסיפה דמויות, משנה הוראות תפאורה ומציעה פרשנות חדשה לאמירה המקורית.

במחזה שתי דמויות הנוודים חסרי הגיל, ולדימיר ואסטרגון (המכנים זה את זה דידי וגוגו), שוהים על אם הדרך ליד עץ, מצפים לדמות שאינה מגיעה – גודו. בינתיים הם משוחחים, נזכרים, כואבים גופנית ונפשית, מתבדחים, שרים, ישנים, חולמים, משחקים, שוקלים להתאבד ודוחים את ההתאבדות ל'מחר'. במהלך הציפייה לגודו הם פוגשים (פעמיים) את פודו (פוצו) ואת עבדו לאקי שעוברים במקום. פוצו, שתלטן אכזרי ואנוכי המתעמר בלאקי במערכה הראשונה, פתטי, עיוור ותובע רחמים במערכה השנייה. במהלך הציפייה דידי וגוגו שומעים מפי נערו של גודו פעמיים שגודו לא יגיע 'היום'. בסופו של המחזה, אחרי שדידי וגוגו אינם מצליחים להיפרד זה מזה או להפסיק לחכות, אומר דידי, 'אז מה, הולכים?' וגוגו משיב בפרץ של מרץ: 'קדימה'. אך בהערת הבמה האחרונה שב בקט ומחדש את הציפייה: 'הם לא זזים'. גוגו ודידי ממשיכים לחכות לגודו. הדמות העלומה גודו מזמינה כל צופה למלא את הפער הזה בהרורי לבו, בתקוותיו ובפחדיו.

כדי לייצר מאורע תרבותי מיצירת מופת מורכבת, שלא זכתה להתקבלות אוהדת כאשר הועלתה לראשונה בישראל ב-1955 בתיאטרון זירה, דאגה הבימה ליחסי ציבור אינטנסיביים שבנו את ה'מחכים' למחכים לגודו, והרגישו שלראשונה עושה במאי ישראלי בטקסט קנוני כשלו. במסגרת יחסי הציבור הסביר יזרעאלי בראיון להדה בושס: 'המחזה הוא שעשוע, משחק והתעסקות תיאטרלית מהנה. [...] הצגה בעלת איכות בידורית מעולה. [...] אותי לא מעניין מי זה גודו אלא המחכים'.<sup>45</sup> מיכאל אוהד בכתבתו 'גודו' 68 מתאר שיזרעאלי נזעק כאשר אמר לו שהמחזה הוא 'טרגדיה על האין מוצא': 'איזו טרגדיה!

44 שמעון לוי, סמואל בקט: מדבר, נוכח, נסתר, תל-אביב 1997 (להלן: לוי, סמואל בקט), עמ' 140-150.

45 הדה בושס, 'איך מחכים לגודו הפעם', הארץ, 10.12.1968.



מחכים לגודו, תפאורה: יגאל תומרקין  
[באדיבות המילא"ה, צלם: יעקב אגור]

תכתוב שזה מצחיק!<sup>46</sup> כך הציג יזרעאלי את מחכים לגודו מנקודת מבטם של המנצחים ולא של הנאבקים על ההישרדות.

יזרעאלי ויגאל תומרקין, מעצב התפאורה, כבשו בסערה את המחזה של בקט באמצעות קונצפציה. תומרקין הגיע לעיצוב התפאורה אחרי שפסלו מ-1967, 'הוא הלך בשדות', היווה תקדים להתרסה פוליטית נגד החייל כגיבור. אצל תומרקין החייל המרוטש, הנושא בבטנו כדור עופרת, מוציא לשון מלעיגה, מכנסיו מופשלים ואברו שמוט בפרהסייה. הגוף מוצג כמקום של מאבק, של פגיעות ושל אלימות. את התרגום החדש למחזה הזמינה הבימה ממשה שמיר, מחבר הרומן הוא הלך בשדות, אשר אתו מתכתב הפסל. מעניין אם התקיים דיאלוג אמנותי בין מתרגם המחזה למעצב התפאורה, שייצגו את שני עברי המתרס הפוליטי. כך או כך, ה'כיבוש' האמנותי של יזרעאלי ותומרקין התבטא בהתעלמות מכוונת מהוראות הבמה הקפדניות של בקט במחכים לגודו, הקובעות את מראה הבמה.

החיבטים החזותיים בהצגה, כלומר התפאורה, מעוררים את השאלה הנצחית מה קדם למה: הפרשנות של הבמאי או ההצעות של מעצב התפאורה. על כך אפשר להוסיף אם הבימוי אינו קודם לשתייהן או רותם אותן לצרכיו. במקרה של מחכים לגודו התפאורה שירתה היטב את אקט החירות היצירתית שיזרעאלי ביקש להפגין. במקום במה חשופה ועליה רק עץ (המייצגת את השימון שבו נמצאים דידי וגוגו) עוצבה זירת קרקס גרושת חפצים, כגון בובות חלון ראוה שפניהן עוטים מסכות יצוקות עם דיוקני השחקנים,

ערימות של בגדים ישנים, בובות תלויות. במרכז הבמה קונסטרוקציית ברזל ענקית שדמתה לדגם של מבנה האטום, ומעליה תצלום של סמואל בקט בדיוקנו הנזירי והחמור האופייני, מישיר מבט אל הצופים. מבעד לתפאורה אפשר היה לראות קבוצת נגנים שניגנו בפסנתר, בחצוצרה ובתופים. המלודיות היו קלות, קליטות ועליזות כשל מופע קרקס. יוסי יזרעאלי טען ש'הבמה הזאת, על התפאורה שלה היא כמו בית קברות של רעיונות. היא הצטברות כל המחשבות שחשבו על המחזה הזה. והתפאורה באה לבטא זאת – ולא כאילוסטרציה'.<sup>47</sup> כלומר, כוונת התפאורה הייתה ליצור דימוי נגדי, חדש, לפרשנויות המקובלות. אלא שהתפאורה כ'בית קברות' לא השתלבה בדימוי הכולל של הקרקס והעליצות שהוקנתה להתרחשות הבימתית באמצעות הפיכת הדמויות של בקט מנוודים לליצני קרקס. כך מולא הריק וטושטשה חווית האין של הדמויות. מחכים לגודו בכימוי יזרעאלי לא היה, אם כך, המחזה המסורתי המונר-כרומטי האפור, אלא הפקה שלל צבעים ואורות שאינם הולמים את חוויית הקיום המתוארת במחזה.

שמעון לוי פירש את המשמעות התרבותית בהפקה של יזרעאלי דרך הדמות החוץ-בימתית גודו, שלעולם אינה מגיעה, כמטפורה ל'שטח חוץ בימתי שבדיעבד נכספו לו מזמן, לחמו עליו באומץ והנה הוא שוחרר סוף סוף'. לטענתו, אף על פי שבהצגה לא היה שמץ של לאומיות, היא הוצגה על ידי המבקרים כניצחון אמנותי המקנה גאווה לאומית, כניסיון לומר לעולם כולו ש'כל מה שאתם יכולים לעשות, אנחנו נעשה טוב יותר'.<sup>48</sup> כך או כך, רוב מבקרי התיאטרון בעיתונות היומית ראו באינטרפרטציה העזה של הבמאי, ויזרעאלי זכה בשבחים על ניצחון אמנותי. הדה בושש היללה את הקרקס ואת הצבעוניות שבהצגה, וכתבה כי 'על הבמה הישראלית האפופה בינוניות אפורה הוטל כתם צבע'.<sup>49</sup> חיים גמזו פסק: 'יש בכימויו של יזרעאלי סיכון אך גם העזה. העזה הבאה על שכרה'.<sup>50</sup> דב בר-ניר התרשם: 'הצלחה משכנעת, רעננות מפתיעה, משחק טוב ומהנה – זו המסקנה אליה הנך מגיע ללא כל היסוס עם רדת המסך'.<sup>51</sup> אולם מחכים לגודו, למרות הקונספציה ה'חדשנית' שניסתה לספק לקהל צפייה מענגת ומבדרת בצפייה לגודו, לא פרע את שטר הקופה של הבימה והועלה רק 62 פעם.<sup>52</sup> כפי הנראה הרפוס המעגלי המראה את הפגיעות

47 'נבו, כשהתיאטרון פוסק להיות תהליך והופך לתופעה', מעריב, 16.1.1969.

48 לוי, סמואל בקט, עמ' 149.

49 הדה בושש, 'ניסים עזיקרי מוקיון כמו בסיפורים', הארץ, 31.12.1968.

50 חיים גמזו, "מחכים לגודו" ב"הבימה", הארץ, 24.12.1968.

51 דב בר-ניר, "מחכים לגודו" ב"הבימה", על המשמר, דצמבר 1968, המילא"ה, תיק 1.3.5.

52 כיוון שקרקס כפרשנות בימוי חזר בשתי הפקות שהועלו אחרי המלחמה ראוי לציין שקרקס אמיתי, קרקס קולוסאום, שאוהלו הוצב בכיכר המדינה שבתל-אביב ב-1968, משך אליו בחודשים ספורים 300,000 צופים. במאי 1968 החל הקרקס לגודו ברחבי המדינה. על פי בקשת משרד הביטחון להופעה האחרונה בתל-אביב הוזמנו חינם כל נכי המלחמה וילדי המשפחות השכולות שבעיר. עמנואל בר קדמא, 'אורות הבמה', ידיעות אחרונות, 12.5.1968.

האנושית, את הדעיכה המתקדמת, את הריק, היה חזק יותר ממעטפת הבימוי הקרקסי וחרושת יחסי הציבור.

באותן עונות נזונה הבימה מהדרמה הסנטימנטלית ההבטחה מאת אלקסי ארכוזוב (בכורה: 15.8.1967) שהועלתה 130 פעם, ומאות בארץ הפלאות, הצגה קלילה לכל המשפחה מאת אוריאל אופק (בכורה: אוגוסט 1968) שהועלתה 110 פעם. דומה שאחרי המלחמה החיים חזרו למסלולם בהבימה ובתיאטרון הקאמרי כמובן של יישום אותה פרקטיקה של העלאת מחזות מהרפרטואר העולמי תוך ניסיון של מתווי הרפרטואר ושל הבמאים לספק לקהל תוצרים קלים ונוחים לקליטה. רצף ההצגות שהועלו באותן עונות לא יצר 'סיפור' שמתקשר ישירות למלחמה, אולם ההצלחות הקופתיות מוכיחות כי התיאטרון הממוסד נזון מהאווירה אחרי המלחמה, ותפקד כחלק מהמנגנונים המדחיקים את השכול, את האובדן ואת הכיבוש, וביסס את סיפורה של חברה שאזרחיה מתפנים לחיים 'נורמליים'.

בטרם אעבור לבימת השחקנים, שאנשיה ביקשו להציע אלטרנטיבה לחוויה התיאטרונית בתיאטרון הממוסד, ראוי להתייחס לאירוע תרבותי שנוצר 'מלמטה'. לשערורייה שחוללו כמה צעירים בהצגת הבכורה של שברו את הכלים מאת יגאל מוסינזון, בכימוי פיטר פריי, שהועלתה בתיאטרון האהל ביוני 1968, אין קשר ישיר למחאה פוליטית בנושאי כיבוש ודיכוי. עם זאת היא מסמנת רוח אנטי-מימסדית ואת כניסת הפוליטי לתוך המעשה התיאטרוני ביוצרה אירוע מחאה.

באפריל 1968, חודשים ספורים לפני שהמסך ירד סופית על האהל, התמנה הבמאי היהודי-אמריקני פיטר פריי, שחילק את זמנו בין אמריקה לישראל, למנהלו האמנותי. עם כניסתו לתפקיד הוא הבטיח להעלות 'מחזות בריאים ואופטימיים ולא אמנות מסולפת ומתוסבכת'. במיוחד עוררה את זעמו ההצגה הביתה מאת הרולד פינטר בכימוי שמואל בונים, שהועלתה בתיאטרון הקאמרי (בכורה: 2.3.1968), שלטענתו חשפה את הקהל לדמויות חולניות בחסות דגל האוונגרד. בערב הבכורה של ההצגה בקאמרי הוא צעק 'בוז' בזמן הקידות. בתגובה על צעקותיו של פיטר פריי התארגנו מאיר ויזלטיר, חנוך לוין, יונה וולך, יאיר הורוביץ, מונדי יוסף, דני טרץ', צבי דרוקס, שוש שוורץ, הילה אפשטיין ומנחם ביניצקי, עמדו בפתחו של תיאטרון האהל, חילקו כרוזים לבאי שברו את הכלים ובהם כתבו: 'זמן שווה כסף'. קהל אומלל, קהל קוני הכרטיסים לשברו את הכלים כרטיס קנית, כספך כבר אבוד. קום, הצל את זמנך. קום וצא מפה, זו זכותך, היא כלולה ברמי הכרטיס'. ובכרוז נוסף: 'אל תיתן לאינפנטילים להצחיק אותך במגרפות. הייה אדון לזמנך החופשי'.<sup>53</sup> בתחילת ההצגה הם החלו למחוא כפיים ולהשמיע קריאות ביניים שאילצו את השחקנים לחדול מלשחק. הסדרנים ניסו להשתיקם, הקהל רגז, קרובי המשפחה

53 יהושע כהנא, 'נקסו המתפרעים במחזה "שברו את הכלים" ב"אהל"', מעריב, 5.5.1969 (להלן: כהנא, נקסו).

של מוסינזון והשחקנים נחלצו לעזרה, המהומה הייתה גדולה, ולבסוף נאלצה המשטרה להתערב לפי בקשת התיאטרון.<sup>54</sup> למחרת היום פרסמה הקבוצה גילוי דעת בעיתון דבר ובו התייחסויות נוקבות ואירוניות לשאלות מהותיות, כגון, 'מהו תיאטרון, מהי תרבות תיאטרון?' ו'מה עושה קהל בתיאטרון?' חתום בידי המעורבים.<sup>55</sup> השערורייה הסתיימה כעבור כשנה בבית משפט השלום, שנדרש לפסוק מהם גבולות התגובה הלגיטימית בתיאטרון. בהכרעת הדין אמר השופט דב לוין: 'ראוי לברך על עצם התופעה שבעיות בתחום האמנות והתרבות מעסיקות חוגים משכילים בקרבנו', אך פסק שהנאשמים חרגו מן המותר על פי החוק והטיל עליהם קנסות כספיים.<sup>56</sup> מובן שהאירוע לא השפיע כהוא זה על התנהלות התיאטרון הממוסד, אבל הוא מלמד על פעולה אזרחית משוחררת מאינטרסים ומשיקולים מקצועיים ומונעת על ידי האמונה שהתיאטרון הוא זירה בעלת פוטנציאל חברתי-פוליטי מהפכני.

#### ד. 'ילדי הפרחים' ב'בימת השחקנים'

'אנו מביאים עמנו גישה חדשה במשחק. המציאות של התיאטרון הישראלי היא סטטית. לא קורה בה שום דבר. יתר על כן, אין בו שום סגנון, לא של משחק, לא של רפרטואר, לא של בימוי. קורים בו דברים מקריים'.<sup>57</sup> כך הכריזו אמנון מסקין ועודד קוטלר, שחקנים-במאים צעירים ששבו מלימודי משחק בניו יורק, עם ייסוד 'בימת השחקנים' בחורף 1966. 'בימת השחקנים' קלטה בוגרי להקות צבאיות שביקשו להתפתח כשחקנים ולא כניצבים או כממלאי תפקידי משנה בתיאטרונים הממוסדים. להבדיל מהדמויות המבוגרות ששלטו בתיאטרון הממוסד, במחזות שנבחרו (רובם מתורגמים) הדמויות הן צעירות המבוצעות בידי צעירים. ב-1967 הפיקו את מלקולם הקטן ומלחמתו בסריסים מאת המחזאי האנגלי דיוויד היליוואל בכימוי עודד קוטלר שגם גילם את התפקיד הראשי (בכורה: 10.1.1967),<sup>58</sup> ואת עלילות תלמכוס קליי (בכורה: 1.8.1967) מאת המחזאי האמריקני לואיס קרלינו בכימוי אמנון מסקין, שביססו את מעמדם בסצינת התיאטרון בתל-אביב.<sup>59</sup> כל המבקרים שיבחו את עיצוב הדמויות האמין, ובעיקר את עבודת הצוות במלקולם הקטן ומלחמתו בסריסים, וראו בהצגה את ההישג של השנה בתיאטרון. דב בר-ניר פסק: 'מכל הבחינות

54 שרה פרנקל, 'בהצגה "שברו את הכלים" כמעט שברו ראשים', היום, 12.7.1968.

55 מדור 'מכתבים ותגובות', 'גילוי דעת', דבר, 12.7.1968.

56 כהנא, נקנסו.

57 מעריב, 11.2.1966.

58 המחזה מתמקד בחבורת נערים קשוחים החיים בשולי החברה ומגולל את סיפורם באמצעות טקסים אלימים ומשחקי תפקידים היוצרים ממד מטא-תיאטרוני חזק. במרכז המחזה מלקולם סקרודייק, סטודנט שנוזק מהאקדמיה לציור ומקים עם שלושה חברים את 'מפלגת הזקפה הדינמית' המיועדת להיאבק ב'סריסים'.

59 עוד על 'בימת השחקנים' ראו, דורית ירושלמי, 'היום: על פועלו התיאטרוני של עודד קוטלר', תיאטרון, חוב' 16 (2005), עמ' 56-62.



עלילות טלמכוס קליי, בתמונה: טוביה צפיר, לבנה שלם, יצקו רחמימוב, הלל נאמן, לבנה פינקלשטיין, אמנון מסקין ואסי דיין  
[באדיבות המילא"ה, צלם: יעקב אגור]

הצגה זו הינה ותישאר אחד מ"מסמרי" העונה, וכל הרוצה לדעת תיאטרון מודרני מה הוא, אכסניה מעולה מה היא, אספקלריה של הנוער המורד מהי – אל יחמיץ את ההזדמנות.<sup>60</sup>

החגיגה הטריטוריאליט נוכח המרחבים החדשים אפשרה לצעירים להרחיב את האופק לתרבות הנגר של 'ילדי הפרחים'. בהקשר של 'בימת השחקנים' מדובר במרד בתרבות התיאטרון הבורגנית. הבחירה להעלות את עלילות טלמכוס קליי חודשים ספורים אחרי המלחמה ביטאה רצון להרחיב את אמצעי ההבעה התיאטרוניים, למרוד במימסד התיאטרון הישראלי המבוגר (הבימה, התיאטרון הקאמרי והאהל) ולאמץ מגמות אנטי-מימסדיות ברוח רעיונות שנות השישים במרכזי תרבות בעולם. כלומר, מהפכת המין, אינדיבידואליזם, חיפוש עצמי, ובהתאמה – להיות אמנים רדיקלים המזעזעים את הבורגנות.

טלמכוס, בנם של פנלופה ואודיסאוס שנולד ביום שבו אודיסאוס יצא להילחם במלחמת טרויה, הפך במחזה מאת המחזאי-במאי, לואיס קרלינו, לצעיר אמריקני העובר אודיסאה משלו. ההצגה בבימוי המחבר הועלתה לראשונה בניו יורק ב-1963. המחזה כתוב כמעין קולז' רב קולי, מתאר (בהשראת מילקווד של דילן תומס) פסיפס קולות של גברים, נשים וילדים, ומעביר את מצוקותיהם, את חלומותיהם ואת תסכוליהם. אמנון מסקין ליהק לתפקיד הראשי, טלמכוס, את אסי דיין, שהיה אז שחקן בתחילת דרכו. היה

60 דב בר-ניר, 'מ'לקולם הקטן ומלחמתו בסריסים ב"בימת השחקנים"', על המשמר, 10.2.1967.



זה תפקידו הראשון. טלמכוס-דיין, שאיננו יודע מיהו אביו בגלל פרשיות האהבים הרבות של אמו, יוצא מעיירת הולדתו הנידחת לחפש את מזלו בעיר הגדולה הוליווד עם תסריט שהוא מבקש למכור. בעיירת הולדתו הוא נוטש את ברברה ההרה לו שילדת בן ללא אב, כמוהו. אחת התחנות במחזה המסע שלו היא מסיבת קוקטייל בהוליווד המתפתחת להוללות ריקודים רוויית סמים, אלכוהול ומין. בתמונה האחרונה מתרחשת אורגיה פרועה, והנביא מתנבא על עולם טוב יותר שבו יחלקו LSD בחינם. הסצינה האחרונה הייתה מעין הו כלכותה (*Oh! Calcutta!*) תל-אביבית, ברוח המחזמר הפרובוקטיבי מברודווי, אחד מסימני הדרך של תרבות הנגד של שנות השישים – אוסף של פיסות תיאטרון שהמשותף להן היה מהפכת המין. השחקנים ישבו לבושים בכגדים שחורים על כיסאות גבוהים וביצעו בקול, במחוות גוף מינימליות ובמימיקה תפקידים שונים, למעט טלמכוס-דיין שתנועתו הבליטה את מרכזיותו. התמונה היחידה שבה השחקנים קמו ועמדו על רגליהם הייתה תמונת האורגיה החותמת את המחזה.

המבקרים התפעלו מהבימוי ומביצועי השחקנים והמליצו על ההצגה בחום. חוה נובק התרשמה: 'אמנון מסקין הבימאי הצעיר, מנגן באמנות רבה על הכלי הבלתי רגיל הזה. הוא כמו מנצח על תזמורת משונה והוא משיג הרמוניה מושלמת של כלים תיאטראליים'.<sup>61</sup> נחמן בן-עמי קבע: 'הבימאי העלה כאן לפנינו עבודת בימוי מדוקדקת ומגובשת שנשאה כל רגע ורגע עמה את השילוב של תוכן וצורה'.<sup>62</sup> בעת שהמוני בית ישראל אספו תצלומים של אלופי צה"ל במדים, כשמשוה דיין, אביו של השחקן הראשי, הכריז שישראל לא תחזור לגבולות 1948 ודיוקנו שימש פריט חזותי המסמל את הניצחון, על רקע שירי מלחמת ששת הימים מפי יפה ירקוני והאלבום 'לצה"ל באהבה' – אפשרו אנשי במה צעירים לקהלם לדמיין סקס, סמים ורוק-אנדרול. הניגוד החרף הזה משתקף יפה בסיפורו של אסי דיין, שגילם באותה שנה את אורי, הצבר המיתולוגי, בסרט הוא הלך בשדות בכימוי יוסף מילוא. כעבור שנים, לקראת יום העצמאות ה-48 למדינה, הסביר אסי דיין: 'בסרטים כמו מבצע יונתן, מאחורי הסורגים, עד סוף הלילה – עשיתי את כל הדרך משדות הקרב לשדות הנאפאס. זהו אפוא מסע שהסתיים במעבר מ"אנחנו" ל"אני".<sup>63</sup>

ההצגה עלילות טלמכוס קליי אינה רק פרט במסעו הביוגרפי של דיין (שפרש מההצגה ומהקבוצה), אלא גם במסע של 'בימת השחקנים' להפוך לתיאטרון. ההצגה הורדה במאי 1968 אחרי 203 הופעות (את דיין החליף השחקן מוטי ברקן). באפריל 1968, במהלך ניסיון של הקבוצה להשתלב בתיאטרון החאן בירושלים, העלו את השלום על פי אריסטופנס בעיבודו של אריה זקס (באותם ימים דוקטור לתיאטרון ולספרות אנגלית

61 חוה נובק, 'טלמכוס קליי ב"בימת השחקנים"', אמר, 15.9.1967.

62 נחמן בן עמי, 'טלמכוס קליי ב"בימת השחקנים"', מעריב, ספטמבר 1967, המילא"ה, תיק 8.5.6.

63 אסי דיין, 'הוא הלך בשדות כמו האקדוחן הטוב במערכונים', תקשורת ותרבות, חוב' 118,



השלום, בתמונה: שמעון שפי ולבנה פינקלשטיין  
(באדיבות המילא"ה, צלם: יעקב אגור)

באוניברסיטה העברית בירושלים) ובכימיו.<sup>64</sup> מבחינה תיאטרונית ההצגה השלום הציבה שפה תיאטרונית אלטרנטיבית באופן משמעותי לבמות התיאטרון הממוסד בתל-אביב. הדמות המניעה את ההתרחשות בעיבודו של זקס היא טריגיוס, שטס אל האולימפוס על גבי חיפושית זבל כדי לדבר על לבו של זאוס למען ישכין שלום ביוון השסועה. כאשר הוא מגיע לאולימפוס הוא לומד שזאוס 'עבר דירה', כי לא יכול היה לשאת את המלחמות הנצחיות של עמי הפולופונסוס. המלחמות עצמן מופיעות על הבמה וקורעות לגזרים את אלת השלום. טריגיוס מגייס לעזרתו את האיכרים, והם מוציאים את אלת השלום מן הבור העמוק שאליו הושלכה. הוא נושא אותה לאישה, השלווה חוזרת ליוון, והעסקים פורחים. זקס ביים הצגה טוטלית, עם בובות ומסכות, תמונות סלפסטיק של סרט אילם, הומור

64 המחזה הוצג לראשונה בריוניסה שבאתונה בשנת 421 לפסה"נ וזכה בפרס השני בתחרות. על פי דבורה גילולה הקומדיה נכתבה לרגל חתימת חוזה שלום בין אתונה לספרטה, הידוע בשם 'שלום ניקיאס', ששם קץ לעשר שנות מלחמה בין שתי הערים. אריסטופנס כתב את הקומדיה בימים שקדמו לחתימה הסופית של ברית השלום, כשתוצאות המשא ומתן כבר לא היו מוטלות בספק. עוד בנושא ראו, דבורה גילולה, "השלום" מאת אריסטופנס', במה, חוב' 38-39 (91-92) (1968), עמ' 92-95.

קרנבלי, ניבולי פה עסיסיים, שירה אופראית, מחולות סוערים, פרודיות על טקסים. באחד מהם מתנפלים מחרחרי המלחמות על אלת השלום (בובה עירומה שנלקחה מחלון ראווה) ומשליכים אותה אברים אברים לבור. לקראת סיום ההצגה נראו ראשי תנועת המדינה השלמה (בובות ללא ראש) קוראים סיסמאות כגון, 'לא נחזיר!', ובתוך כך מנפחים בלונים אדומים כתחליף לראש. בסוף האנדרלמוסיה הוצאה מן הבור 'שולמית', שאינה האלה המרוסקת אלא שחקנית בביקוני מחזיקה בידה יונה, דימוי מקברי על המושג 'שלום'. החתונה של טריגיוס ו'שולמית' בסיום נערכה לצלילי להיט של 'הביטלס' (האם תמשיכי לאהוב אותי כשימלאו לי ששים וארבע?).<sup>65</sup>

במסגרת יחסי הציבור בעיתונות דן אריה זקס עם כתבי התרבות על שלום, על פציפזים ועל דמוקרטיה, על דרכי ייצוגם הדרמטיים-תיאטרוניים במחזה של אריסטופנס, ועל החירות שבה ניגש לעיבוד ולבימוי. ההצגה, כפי שתואר בן עמי פיינגולד, 'עוררה אכסטיזה לא קטנה. הביקורת ברובה יצאה מכליה', ובכתבתו יצא כנגד הסילוף של מחזהו של אריסטופנס. 'זקס "מפרש" יהודים וערבים, הבה נעשה שלום! ומי מפריע לשלום? — נתן אלתרמן ומשה שמיר "מחרחרי מלחמה"'.<sup>66</sup> שיח הביקורת שיקף את עמדותיהם הפוליטיות של המבקרים. כך לדוגמה נחמן בן-עמי 'נראה כי כל מי שחושב את עצמו ל"אינטלקטואל" חייב להניח, שהעם הערבי, כמו כל עם בעולם, גם הוא שוחר שלום. אולם כאשר מר זקס מטיח את התיזה השמאלנית הקלושה הזאת בפנינו, למודי הניסיון הבלתי אמצעי, יש חשק לענות לו בסגנון הדיבור שהוא מעלה על הבמה'.<sup>67</sup> מיכאל אוהד סיכם:

הצגת מופת? לאו דווקא. הרפתקה סגנונית? בהחלט! אריסטופנס קם לתחייה לראשונה, בתולדות התיאטרון העברי, זאת הצגת סטודנטים — במובן הטוב של המילה. בפראג בוורשה קמים, מוחים — ונאסרים. בישראל מרשים להם להשתולל ולומר, אגב צחוק ושפע של ניבול פה, כמה אמיתות עתיקות מאוד, שתיאטרוניים ותיקים יותר לא היו מפליטים אפילו בשנתם.<sup>68</sup>

אריה זקס העשיר את רפרטואר בימת השחקנים בהצגה רדיקלית לזמנה מבחינה אסתטית, אולם היא הייתה רחוקה מהשאיפות האמנותיות והמקצועיות של 'הגרעין הקשה'

65 דבורה גילולה מבקרת את העיבוד של זקס וטוענת ששינה את המבנה של המחזה כאשר החיה את הפסל של אלת השלום, ולא הצליח להגיע לחוצפה ולתעוזה של אריסטופנס. היא מסבירה מה יכול היה זקס לעשות כדי להפוך את המחזה לסאטירה אקטואלית. עם זאת היא משבחת את הבימוי והמשחק. שם.

66 בן עמי פיינגולד, 'אריסטופנס ותנועת א"י השלמה', ידיעות אחרונות, יוני 1968, המילא"ה, תיק 16.1.2.

67 נחמן בן עמי, 'עניין של ריח', מעריב, 25.6.1968.

68 מיכאל אוהד, 'טיסת השלום של אבא אריסטופנס', המילא"ה, תיק 16.1.2.

בלהקה.<sup>69</sup> השידוך עם תיאטרון החאן לא עלה יפה והתיאטרון הקאמרי, שזיהה בקבוצת הצעירים הזאת 'תרנגולת המטילה ביצי זהב', אימץ אותה לחיקו בסוף 1968, כחלק ממאמצי הישרדותו הכלכלית. עודד קוטלר הפך למנהיג האמנותי של בימת השחקנים, וזו פעלה כגוף עצמאי מבחינה אמנותית בתוך התיאטרון הקאמרי. בדצמבר 1969 העלה קוטלר בעקבות זקס את לזיטטרטה מאת אריסטופנס – מחזה מפתח בתרבות המערבית, שהועלה לראשונה באתונה ב-411 לפני הספירה, ובמרכזו נשים סרבניות אזרחיות אתונה וספרטה המניפות את דגל החיים ומכריוזות על שביתת מין כדי לעצור את המלחמות שמנהלים בעליהן. לזיטטרטה, המשקפת את זרעי ההתפכחות משיכרון המלחמה לא זכתה להצלחה קופתית, והועלתה רק 55 פעם. ב-1970 בהנהגתו של עודד קוטלר ונולה צ'ילטון, נספגו שחקני בימת השחקנים בתיאטרון העירוני חיפה והתוו את הנתלב ל'תור הזהב' של המחזה המקורי המגויס ל'בעיות השעה'.

הפריחה של התיאטרונים הקטנים והאפשרויות שניתנו בהם ליוצרים צעירים באו לידי ביטוי גם בתיאטרון בימות של יעקב אגמון. בשונה ממתווי הרפרטואר בתיאטרון הממוסד, אגמון, מפיק ומנהל עתיר ניסיון, קידם באופן מכוון ומודע את היצירה המקורית. להלן אתיחס לשתי הצגות שכל אחת מהן משקפת היבט שונה בתכלית בנרטיב התרבותי.

### ה. 'פטריוטיזם ואמונה': ניסיון אמנותי שהפך מופע פולחן

תחמושת תיאטרונית יעילה סיפקה תחושת הנס שנתנה לניצחון ממד אמוני. על פי תום שגב, רבים תיארו את כיבוש השטחים כ'נס'. לוי אשכול אמר, 'מה שעשה הצבא עד עכשיו זה נס על גבי נס'. 'נס גדול היה פה', קבע הפילוסוף שמואל הוגו ברגמן: 'אלוהים הציל את מדינתנו הקטנה'.<sup>70</sup> תחושה הנס יצרה 'נחשול גורף של פטריוטיזם ואמונה' שבא לביטוי בעמדות סופרים, רבנים, פוליטיקאים ואנשי צבא 'חומדי הארץ השלמה'.<sup>71</sup>

בקונטקסט היסטורי-תרבותי זה הועלה באוקטובר 1968 איש חסיד היה. היוזמה הייתה של שלמה ניצן, היחיד בין מבצעי המופע שהיה בן למשפחה דתית, ואשר חש כי זה הזמן המתאים לספר סיפורים חסידיים. בתכנייה הסביר: 'תאמין לי, אילו הייתה החסידות היום כפי שהייתה פעם, אני בטוח שהייתה כובשת את הנוער כמו כלום'.<sup>72</sup> יוסי זירעאלי, הבמאי, נרתם לעבודה על הסיפורים החסידיים ממניע שונה: 'ראשית כל החדושו. מעולם לא ביימתי סוג כזה של תיאטרון. שנית – הנושא. הוא קרוב אלי לפחות מבחינה היסטורית ובוודאי מבחינה אישית – סבא שלי [...] אני משוכנע שאילו נכח בהצגה שלנו, היה מחייך את חיוכו הערמומי, מסנן איזה "שייגין" עסיסי מבין שינוי ו...'

69 אין בידי נתונים על מספר המופעים. אולם סביר להניח שלא מדובר במספר מרשים מפני שהשידוך עם תיאטרון החאן לא עלה יפה.

70 שגב, 1967, עמ' 575.

71 שם, עמ' 577.

72 התכנייה מצויה בהמילא"ה, תיק 4.2.3.



איש חסיד היה, בתמונה: בתיה ברק, רבורה דותן, דני ליטני, שלמה ניצן, לוליק לוי וחנה רוט  
[באדיבות המילא"ה, צלם: יעקב אגור]

מבין וסולח. וזה הרבה מאוד'. גם העמדות של השחקנים, שצוטטו בתכנייה, נעו על קו המתח בין הקשר לעולם היהודי, למסורת, לבין ניתוק מוחלט ממנה, ודומה שהן מבטאות את מנעד הקולות של הצופה בן הזמן. כך לדוגמה דני ליטני: 'החסידות? זר לי לגמרי. אלוהים? איפה?! להיפך'; חנה רוט: 'לא, לא מאמינה באלוהים ואין לי ספקות לגבי זה. כשהתחלנו ללמוד את השירים להצגה הרגשתי פתאום שכל זה קרוב לי. אולי בגלל הסבא'; לוליק: 'סבא של אבא שלי היה רב חכם'. היגדים אלה יצרו את אופק הציפיות של הצופה שהוזמן להרהר בינו לבין עצמו בקשר שלו למסורת ולדת.

דן אלמגור הדרמטורג ויוסי יזרעאלי הבמאי חיפשו מסגרת לעיבוד הסיפורים החסידיים, השירים, הניגונים והאנקדוטות שליקט ניצן יחד עם הרב שמואל הכהן-אבדור לשפת תיאטרון. 'כל מה שראינו ב"הבימה" במחזות "העיירה" גרם לנו דחייה – תפאורה, לבוש, מוסיקה', אמר אלמגור לדן אוריין.<sup>73</sup> יזרעאלי התלהב: 'התחלנו לדבר על תיאטרון אחרת לגמרי. הייתה שם מהפכה של ממש [...] יצרנו שפה תיאטרונית. מכלום! בעיקר עם עבודת השחקנים, ששינו זהויות, 'התפצלו' תוך כדי הסיפור ואפשרו מעברים "טבעיים" בין קטע לקטע'.<sup>74</sup> השילוב בין טקסטים יהודיים ובין המבצעים בוגרי הלהקות הצבאיות, עם גיטרות, שיער ארוך וג'ינס, הפכו את איש חסיד היה לטקסט תיאטרוני הנע בין ניסיון אמנותי ובין נורמות של בידור קל.

73 דן אוריין, יהדותו של התיאטרון הישראלי, תל-אביב 1998, עמ' 41.

74 שם, עמ' 43.

החידוש האמנותי טמון בבחירה בטקסטים יהודיים ובכתיבת טקסט בימתי, קולז' שאינו מסתמך על מחזה ואינו מציע עלילה ודמויות. דני קרוון, שעיצב את התפאורה, הציב רקע של ציורים שנמצאו בכתי כנסת בפולין, אשר הדהדו בהווה של 1968 את אימת ההשמדה. על הבמה היו מספר קוביות עץ שחורות. המעבר המוסיקלי יוחנן זראי התאים לניגונים החסידיים עיבודים ברוח מוסיקת ג'ז, בלוז, גוספל ועוד. המופע שווק כ'ערב שירים ופזמונים חסידיים'. בטקסט נכללו פזמונים דוגמת 'אם המצב לא טוב, אם המצב קשה, נכתוב מכתב לרבי ש...' ו'אברמלה מלמד', שלחניהם אפשרו לקהל להצטרף מיד לשירה.

ההתקבלות חסרת התקדים של איש חסיד היה קשורה בנסיבות ההיסטוריות-תרבותיות. במופע צפו יותר מרבע מיליון צופים, כשמינית מכלל האוכלוסייה היהודית במדינה באותם ימים. כלומר מדובר בסיפור התקבלות והצלחה כלכלית יוצאי דופן. המופע התכתב עם תחושת הנס ועם השילוב המנצח שבין כוח צבאי לאמונה. נזכור את מסעותיו של הרב הצבאי גורן בשטחים, מצויד בשופר ומשנן לחיילים שצה"ל מגשים את חזון אחרית הימים של נביאי ישראל, או את חזרתם של החילונים למקורות היהודיים אחרי המלחמה. את המגמות הללו זיהתה היטב המבקרת רות חזן: 'ממה נהנה הקהל? מהשלמות האמנותית? מעמקות התוכן? מהצד הבידורי? או מעצמו? כלומר מהעם הנהדר הזה שתמיד מנצח. תמיד שומר על הגחלת. תמיד עולה ארצה! שהוא פשוט עצום!' <sup>75</sup> יורם קניוק פסק: 'יש משהו מחריד או מגוחך בהעמדת החסידות כמין להקה צבאית עם תודעה יהודית'. <sup>76</sup> היה פער בין כוונותיהם של חלק מהיוצרים, ודאי של יזרעאלי, שמבחינתו היה מדובר בחיפוש שפה אמנותית (ושלימים אף הסיר את שמו מההפקה), ובין ההתקבלות שהפכה את המופע למפגן ניצחון. בדיעבד אפשר לומר שההצגה ביטאה לא מעט מהלהט לאחר המלחמה.

## 1. 'המלחמה נגד עצמנו' במחזה המקורי

מחזהו של א"ב יהושע, לילה במאי, בבימוי יוסי יזרעאלי, הועלה במאראס 1969. זהו מחזהו הראשון של יהושע, שהיה כבר סופר מוכר ומוערך. כידוע, קובץ סיפוריו השני, מול היערות, הופיע ב-1968 והנובלה שלשה ימים וילד, המופיעה בקובץ, זכתה לעיבוד קולנועי בבימוי אורי זוהר. הסרט יצא לאקרנים ב-1967 בכיכובו של עודד קוטלר וזכה להצלחה אמנותית בינלאומית. המחזה לילה במאי נכתב על פי הזמנתו של יעקב אגמון, שבתיאטרוננו הועלה הכלה וצייד הפרפרים מאת נסים אלוני ובבימויו, בהשתתפות גילה אלמגור ויוסי בנאי, בתחילת 1967.

75 רות חזן, 'איש חסיד היה', על המשמר, 20.11.1968.

76 יורם קניוק, 'איש חסיד היה', דבר, 25.10.1968.

במחזה הפיזי הכלה וצייד הפרפרים משתקפת תחושת מצור בולטת. במחזה משתתפים כלה שחתנה לא הגיע לחתונה, וגן, אספן פרפרים שלעולם לא ילכוד פרפר. הם נפגשים בגן עירוני רחב ידיים, דימוי ברור למדינת ישראל. ברקע מכריז קריין מרמקול דמוי חמנית: 'זכרו נא: אנחנו עם קטן מוקף אויבים! שימו לב לכל חפץ חשוד! היזהרו מפני כל נוף מפוקפק! אל תפתו לכייסים! ואל תאכדו את חדרות החיים! הביאו מים בששון'.<sup>77</sup> הקריין הוא אח גדול שעינו פקוחה ופיו מפיק הוראות, וכך הוא מעניק ממד דיסטופי מעודן לגן העדן. הגן נסגר בשש. זו שעה טעונה, שכן 'בשש אחרי המלחמה' קובע שווייק פגישה עם ידידו וודיצ'קה ברומן הסאטירי מאת ירוסלב האשק, החייל האמיץ שווייק, שבו כל סיטואציה מוכיחה את תפלות המלחמה ואת העובדה שאיש אינו יודע מדוע הוא נלחם.<sup>78</sup> הפקת החייל האמיץ שווייק של תיאטרון האהל בכיכובו של מאיר מרגלית הועלתה לראשונה ב-1935 — חודשה שוב ושוב בכל פעם שהאהל נקלע למצוקה כלכלית.

לילה במאי נכתב בעקבות זכייתו של תיאטרון בימות כפרס המועצה לתרבות על הכלה וצייד הפרפרים. את סכום הפרס (3,000 לירות) העביר אגמון לידי יהושע, כדי שיחבר מחזה. בתכנייה הסביר יהושע את הנושא שעליו נסב המחזה:

לא המלחמה עצמה היא שתפסה אותי אלא התקופה שקדמה לה — הימים הארוכים של מאי 1967. בימים האלה התחוללה המלחמה הקשה ביותר — המלחמה עם עצמנו. חברה מערבית, מפונקת, שאננה, צינית, אכולה בשטויות, מבולבלת בערכים משובשים, נאלצת לפתע וכבת אחת להפוך את מבנה מולקולות הדם שלה ולהיעשות, בייסורים רבים אבל גם בהתפעמות, מדינת מלחמה. רציתי לתפוס את הרגע הכואב הזה של המעבר, שאחד מביטוייו המובהקים התחולל בוודאי בלילה שבין ה-22 ל-23 במאי, כשהרודן המצרי, הפרטנר האומלל והמשוגע שלנו, התבלבל אף הוא והכריז על סגירת המיצרים.<sup>79</sup>

העלילה, הדמויות ורשת המוטיבים המילוליים והחזותיים מזמינים את הקהל להתבונן בגילויים חוץ תיאטרוניים של הדימוי הקיבוצי. שם המחזה מציין תאריך בעל משמעות היסטורית. כך גם שמות הדמויות: עמי-קם, אבי-נועם, רחל שריר, המרמזים על שאלת ההישרדות. החלל הדרמטי הוא וילה בשכונת רחביה בירושלים, שעיצובה תורם לאווירת

77 נסים אלוני, הכלה וצייד הפרפרים והנפטר מתפרע, תל-אביב 1980, עמ' 43.

78 סיפורי שווייק זכו להצלחה רבה לאחר שב-1921 הכריז עליהם מקס ברוד כעל יצירת מופת, וקבע כי האשק אינו נופל בכתיבתו האירונית מענקים כמו סרוואנטס. ברוד עיבד את היצירה הספרותית למחזה שהועלה לאחר עיבוד נוסף של ברטולד ברכט ואירווינג פסקטור בבבלין, עם השחקן היהודי הנודע מקס פלנברג בתפקיד שווייק (1928).

79 התכנייה מצויה בהמילא"ה, תיק 4.1.4.

המצור. צמחים מטפסים סבוכים מסתירים את הכניסה למדרגות לווילה. בדומה לחלל, הזמן רחוס גם הוא – העלילה מתרחשת משבע בערב עד שש בבוקר. מהרדיו, הניצב במרכז 'חדר החיים', כפי שנכתב בהוראות הבמה, בוקעים קולותיהם של שדרנים וקרייני תנ"ך וקוראן, וכך מוחדרת ה'מציאות' לחלל הבידיוני.<sup>80</sup>

הבית הוא מיקרוקוסמוס המתפקד כמפלט מועד לפורענות הן מהחויזן הן מהפנים וכהמחשה של חלל נפשי. בחדר הילדים הבלתי נראה יש תינוק שקולו אינו נשמע, מעין הסתרה של סמל ההמשכיות – העתיד. הדמויות מצהירות שאין הן רוצות לראות את התינוק. בחלל חוץ בימתי סמוי אחר יש מחסן וכו חפצים ישנים, ושבהם גם שירים ישנים. שש משבע הדמויות קשורות בקשרי דם או חיתון, ויחדיו הן יכולות להיחשב לייצוגי קולותיה של הנפש הישראלית. תרצה היא אחרי לידה, מטושטשת. אבינועם, אחיה הנירוטי, מבטא תשוקה להרס עצמי המועצמת במשיכה ארוטית לאחותו. כבר בפתיחה נרמז גילוי עריות. עמיקם גלעד, משורר לשעבר ובעלה הראשון של תרצה, נסע בשליחות אונסק"ו ללמד את השחורים את הפולקלור שלהם, רמז אירוני של יהושע לפולקלור הישראלי שבחלקו הגדול הוא מפוברק. עמיקם חוזר לארץ לצלם את המלחמה, לתעדה מבחויזן כבלתי מעורב, בעוד אבינועם מבקש להשתתף בה ממש. רחל שריר, אמם של תרצה ואבינועם, משתתפת בחוג לתנ"ך – רמז מובהק הן לתנך כמיתוס מגייס והן למי שאינה מבכה על בניה במקרה זה. חוג הנשים שבו היא משתתפת מקיים סיוורים בירושלים, לרבות בקיבוץ רמת רחל. רחל מועמדת לאשפוז בבית חולים פסיכיאטרי שבו עובד חתנה, ד"ר אסף לויזן, בעלה השני של תרצה. היא רואה בצלילות ונעה כמו כולם על הגבול הדק שבין שפיות לשיגעון, עירות לשינה, אור לחושך. הד"ר לויזן, הפוחד לגעת בכני אדם, מתוסכל מנישואיו, מתעלם מהתינוק ואינו קשוב לחלומותיהם של מטופליו.

יהושע מעצב במחזה את המלחמה בתור גאולה מטורפת, כעתיד קרוב ואירוני באנכרוניזם המהופך שלו. אבינועם מייחל לקבל צו גיוס. בעבורו המלחמה היא חוויה חברתית ובעיקר קתרטית: 'כבר שבוע אני מסתובב נכון להתרגשות גדולה, מזועזעת באמת. מוכן לבכות, למרר בבכי, לקרוע בגדים, לילל. ליפול על צווארו של מישוהו'.<sup>81</sup> לעמיקם המלחמה משיבה את נעוריו: 'אני יוצא משדה התעופה והנה ג'יפים עם מקלעים חולפים בדרכים. ואני כמו שבתני לנעורי'.<sup>82</sup> רחל האם מתארת את הצד המרפא של המלחמה בדברה עם תרצה על בנה אבינועם: 'שיתהלך קצת בשדות, שישכב על האדמה, שיראה את הכוכבים [...] שירד קצת בוואדיות, שישוחח קצת עם אנשים. זה ייטיב לך'.<sup>83</sup> היא גם מספרת ש'חלמה חלום יפה. גדול, מלא שטח [...] מרחב עצום. אופקים נפתחים. שטחים'.<sup>84</sup>

80 על הבחנות אלה עמד שמעון לוי, מקטרים בכמות, תל-אביב 1992, עמ' 161-169.

81 א"ב יהושע, לילה במאי/טיפולים אחרונים, ירושלים ותל-אביב 1974, עמ' 18.

82 שם, עמ' 32.

83 שם, עמ' 112.

84 שם, עמ' 110.





לילה במאי, בתמונה: גילה אלמגור ועודד תאומי  
[באדיבות המילא"ה, צלם: יעקב אגור]

במערכה השלישית, על סף השחר, הדמויות מספרות את חלומותיהן. עמיקם חלם על פגישה שזים עם נאצר ובה התכוון להסביר לו 'שאיננו אשמים כלל'.<sup>85</sup> נעמי, בעלת גלריה בתל-אביב וחברתו לחיים של אבינועם, חלמה שהפילה מגש כסף גדול ויפה, שהסתבר כי לא היה מכסף אלא מזהב, ואפילו לא מזהב, אלא מברדיל מצופה זהב.<sup>86</sup> הרמזים ל'מגש הכסף' לאלתרמן ודאי לא חמקו מאוזניו של חלק מהקהל. הואיל והמלחמה היא 'עניין של גברים', תרצה נעזבת לברדה עם התינוק לאסוף את שברי חיי נישואיה. דרך העלילה הנפשית והחזרה אל תקופת ההמתנה יהושע מסמן את 'המלחמה עם עצמנו' ומאיר באור אירוני את התחושה של 'היינו כחולמים', כשם המקאמה של חיים חפר.<sup>87</sup>

בקרב מבקרי התיאטרון לא הייתה תמימות דעים באשר לערכו הדרמטי של לילה במאי. אולם כולם שיבחו את המשחק, במיוחד של גילה אלמגור שגילמה את תרצה לוי, של עודד תאומי שגילם את אבינועם שריד, ושל רחל מרכוס שגילמה את האם, רחל שריד.<sup>88</sup> רחל מרכוס, הפכה, בטירופה המתגבר, את הבמה לחיזיון סהרורי מדהים, שבו הודגשו היטב דמדומי הנפש בטרם שקיעה וצלילה למעמקי השיגעון, התרשם דב

85 שם, עמ' 99.

86 שם, עמ' 101.

87 המקאמה 'היינו כחולמים' תיארה מפגש הדמיוני בין יצחק רבין ובין דוד המלך, ובו דוד המלך שר לרמטכ"ל מזמור תהילה 'למנצח, ליצחק, מזמור'.

88 עוד השתתפו: שמואל עצמון (עמיקם גלעד), אמיר אוריין (ד"ר אסף לוי), אלישבע מיכאלי (נעמי), יעל אביב (נועה).

בר-ניר.<sup>89</sup> אברהם עוז, שיצא חוצץ נגד המבנה הדרמטי של המחזה וריבוי הנושאים, פסק: 'קשה להעלות על הדעת ביצוע הולם יותר לתפקיד אבינועם בכיצוע עודד תאומי'. נימוקו היה: 'תאומי תפס במלואם את כל גווני הדמות העשירה והמורכבת, המערכת אגוצנטריות ילדותית בלהט רגשני ותובענות אגרסיבית בחוסר ישע מעורר חמלה'.<sup>90</sup> 'אשר לגילה אלמגור, הייתה היא, ללא ספק, אחרי א"ב יהושע, תגלית הערב. לא מאופרת, או כמעט, תוך ויתור סגפני על מימיקה תיאטרלית, תוך ירידה לעומק היא עולה לגבהים', התפעם אורי קיסרי.<sup>91</sup> לעומת הדגש על קריטריונים אסתטיים-אמנותיים של מבקרי התיאטרון המקצועיים, התייחס יהונתן גפן, עיתונאי במעריב, לתגובת הקהל ולממד הפוליטי של המחזה:

יהיו כאלה שיאמרו שהיה צריך לספר יותר על פטריוטיזם ומעשי גבורה, ציונים לשבח ודברי מופת ותפארת. הקהל שצחק ב"נחמני" שמח שביחד עם כל האלבומים ושירי המלחמה יודעים אנחנו לספר על איש אחד בלילה אחד ירושלמי, עצוב, עם מלחמות בלתי מרחביות, שאין בהם שטחים מוחזקים או או"ם.<sup>92</sup>

כמחזה לא התקבל לילה במאי כראוי לו על פי ערכו, אם משום שההתייחסות למלחמה היו מעודנות מדי, ואם משום שהמשחק תפס מקום מרכזי בביקורת. אך ההצגה משקפת את החשיבות שייחס יעקב אגמון לטיפוח מחזה מקורי שיבטא את 'שאלות השעה'. המחזה הועלה אחרי שיהושע הצטרף לקבוצת פרופסורים שהתארגנו למחאה בעקבות ההתנחלות הראשונה של ישראלים בחברון. בקבוצה, אשר פעלה תחת הסיסמה, 'ביטחון ושלוש – כן, סיפוח לא!', היו אנשים בעלי שם, שלטענת תום שגב הוסיפו למחאה היונית מכובדות שלא הייתה לה עד אז.<sup>93</sup> מכל מקום המחזה היה סנונית ראשונה של מחזות מקוריים המבטאים את הפסיכודרמה הקולקטיבית של 'השבט': האשכנזי, הליברלי שוחר 'השלוש', המקיים כבר ארבעים שנה שלטון כיבוש של העם הפלשתיני.

## ז. 'המלחמה הבאה' בקברט הסאטירי

חוקרי יצירתו של חנוך לוין נוטים למקם את הסאטירות שלו ביחס לכתיבה הסאטירית של אפרים קישון. 'עד שקם חנוך לוין ידעה הסאטירה הפוליטית במדינת ישראל בעיקר את

89 דב בר-ניר, 'לילה במאי בתיאטרון בימות', על המשמר, 18.4.1969.

90 אברהם עוז, 'לילה במאי בתיאטרון בימות', למרחב, 18.4.1969.

91 אורי קיסרי, 'יכולת של עצבות', מעריב, 11.5.1969.

92 יהונתן גפן, 'חבלי מאי', מעריב, 31.3.1969.

93 עם הפרופסורים נמנו הסוציולוג שמואל נח אייזנשטרט, ההיסטוריונים שמואל אטינגר, יעקב כ"ץ, יהושע אריאלי, שאול פרידלנדר, צבי ורבלובסקי ומיכאל קונפינו. ראו, שגב, 1967, עמ' 615.

אפרים קישון, מסביר יצחק לאור.<sup>94</sup> יוחאי אופנהיימר ממשיג את הסאטירה העברית עד מלחמת ששת הימים, מתקופת 'הקומקום' ו'המטאטא' ועד 'בצל ירוק' ו'הגשש החיזור', כולל הסאטירות של אפרים קישון, כ'סאטירה מענישה', שתפקידה ללעוג למושא הביקורת ולבזותו באקט של הענשה פומבית.<sup>95</sup> פועלו של אפרים קישון בתחום התיאטרון מתאפיין במעבר מכתובה סאטירית (שמו הולך לפניו, שחור על גבי לבן) לכתובה של מעין פארסות (אף מילה למורגנשטיין, הכתובה, זה הוא יוליה) שהשתלבו היטב בתיאטרון הפופולרי של מוסדות התיאטרון הממוסד.<sup>96</sup> כלומר, הכתובה הסאטירית של קישון באה לידי ביטוי בעיקר בטורו 'חד גדיא', שהופיע בקביעות במעריב במשך כשלושים שנה; פחות מזה בתיאטרון. יתר על כן, במחצית השנייה של שנות השישים הוא פעל בעיקר בתחום הקולנוע, במקביל לכתובה העיתונאית.<sup>97</sup> במובן זה הסאטירות של לוין היו חידוש לא רק במושא הביקורת ובעמדה הפוליטית, אלא גם כסוגה המיועדת לביצוע תיאטרוני, המחייב חשיבה אסתטית-תיאטרונית ורשת של יוצרים וקהל, שיחד מכוננים מאורע תרבותי פומבי. לעומת זאת הכתובה העיתונאית של קישון היא חלק מהעולם המדומיין, במונחיו של בנדיקט אנדרסון, המיוצג בעיתון המושרש בחיי היום-יום של הקהילה הצורכת אותו, והבדיון מחלחל בשקט אל הממשות בטקס המתבצע בפרטיות דוממת.<sup>98</sup>

בספטמבר 1967 יצא לאור הקובץ סליחה שניצחנו, אסופת הומורסקות וקריקטורות של דוש (קריאל גרדוש), ה'מוקדש לאלה שאפשרו את הופעתו – ללוחמי מלחמת ששת הימים'.<sup>99</sup> בלוגו של האלבום הוצב 'שרוליק' (אשר כיכב בקריקטורות של דוש) על בסיס גבוה בצורה של חרוט קטום, שעליו כתובה המילה 'ניצחון', ומעליה מתנוסס עלה זית, דמותו מוקטנת, על פניו חיוך ובידיו הוא חובק עוזי. הדימוי מבטא את הכוח והעוצמה של מי שהוא קטן. באותם ימים קישון היה לא רק הומוריסט עיתונאי אלא ידוען שגויס להשפיע על מהלכים פוליטיים. תום שגב מלמד שחמישה ימים לפני המלחמה, בפגישה לילית בביתו של משה דיין, ביקש שמעון פרס מקישון להצטרף לדרישה למינוי דיין לשר

94 יצחק לאור, אנו כותבים אותך מולדת, תל-אביב 1995, עמ' 172-173.

95 יוחאי אופנהיימר, 'ייצוג המלחמה אצל חנוך לוין: סאטירה, קומדיה, טרגדיה', בתוך: נורית יערי ושמעון לוי (עורכים), חנוך לוין: האיש עם המיתוס באמצע, תל-אביב 2004, עמ' 173-186.

96 התיאטרון של אפרים קישון נדחה בידי חוקרי התיאטרון הישראלי שהעדיפו את הדיון בתוצרים קנוניים על פני הדיון בתוצרים פופולריים. במאמר 'התיאטרון של אפרים קישון: קווים לדמותו של תיאטרון פופולרי', אני מציעה עיון מחדש בביוגרפיה התיאטרונית שלו (יתפרסם בספר, קולות אחרים בדרמה הישראלית, בעריכת גד קינר וזהבה כספי).

97 בשמונה השנים שביין המחזות תוציא את השטקר המים רותחים (הקאמרי, 1964) להו, הוא יוליה (הבימה, 1973), ביים קישון את הסרטים ארבינקא (1967), תעלת בלאומילך (1969) והשוטר אוזלאי (1971).

98 בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות, תל-אביב 2000, עמ' 66-67.

99 אפרים קישון ורוש (קריאל גרדוש), סליחה שניצחנו, תל-אביב 1967. כל הציטוטים שלהלן מספר זה, שהופיע ללא מספרי עמודים.

הביטחון במקום לוי אשכול. קישון כתב למחרת: 'העם רוצה שהמציביא של מבצע סיני יהיה שר הביטחון'.<sup>100</sup> בהומורסקות (שחלקן נכתב כאיגרות), המציא קישון ביטויים ששיקפו עמדות רווחות, כגון הכינוי 'חוסי', המקטין את המלך חוסיין, שהישראלים נטו להתייחס אליו בלעג. ב'איגרות' העמיד באור נלעג את מאמציו הדיפלומטיים הבלתי נלאים של שר החוץ אבא אבן למנוע את המלחמה, את כושרו הרטורי שמעורר 'אבא-קומפלקס'; זקף לזכותו של 'גמאל' (גמאל עבד א-נאצר), שאתו 'התכתב' באופן קבוע, את 'נס' ממשלת הליכוד הלאומי שהביאה למינויו של משה דיין לשר הביטחון; לגלג על הגמגום בנאום הרדיו המפורסם של לוי אשכול, 'בשיא המשבר שפקד את האזור נשא ראש הממשלה נ... אום רדיו. כדי להעלות את המוראל'; הבטיח לנשיא דה גול שהישראלים ימשיכו לקנות נשק צרפתי בכסף מלא אבל לא ייסעו עוד לפריס; דרש מ'הוד קדושתו' בוותיקן שבטרם יבנאם את ירושלים יבנאם את הוותיקן עצמו; לעג ל'חבר קוסיגין' שסמך על הערבים, ועוד כהנה וכהנה. וכמובן, החמיא לצבא, לחיילים, לרמטכ"ל, לשר הביטחון, ויצא כנגד כל גילוי של נסיגה או הסדר. קישון הביא את הפטריוטיות לשיא, בשנינה האופיינית לו, סליחה שניצחנו, המתמצתת את הרטוריקה של הכוח ואת האהבה ל'מדינה', ומסמנת את הרגע שבו הגיע לשיא תהילתו המקומית. השנינה הזו, שהפכה למטבע לשון, לא ביטאה עמדה יוצאת דופן, אלא שיקפה בהומור הקישוני את האידאולוגיה של הקונסנזוס ואת פעולתו של המנגנון הנרקסיסטי. במובן זה, סליחה שניצחנו מעביר את רוח הזמן של 1967, ושרשת הטיעונים המופיעים בו חוזרת שוב ושוב בשיח הישראלי על 'שלום' ו'מלחמות צודקות'.

במארס 1968 החל חנוך לוין לעבוד עם הבמאית עדנה שביט על את ואני והמלחמה הבאה, שהועלה באוגוסט 1968 במועדון 'בר ברים' בתל-אביב – מועדון הרוק המתקדם והגז' של אותה תקופה, ברחוב בן אביגדור. החזרה הגנרלית נערכה בקיבוץ נצר סירני. בקברט השתתפו ארבעה מתלמידיה של שביט בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב: שפרה מילשטיין, בת-שבע צייזלר, רמי פלג וגד קינר. מזיכרונותיו של קינר עולה שלאור התגובות הסוערות והנזעמות שעורר הקברט בנצר סירני שביט עמדה על כך שהגישה המשחקית התוקפנית אינה מאפשרת לקהל לשמוע את הטקסטים. לכן שינתה את הבימוי והובילה את המשתתפים להגשה כמעט ניטרלית של הדברים, כלומר, לדגש על אמירת הטקסט ולתנועה בימתית מינימליסטית.<sup>101</sup>

חוקרי תיאטרון עסקו ועדיין עוסקים בדרכים שבהן פירק לוין את מנגנוני הכוח והרטוריקה הישראליים בסאטירות הפוליטיות.<sup>102</sup> כאן, בהקשר התחמושת התרבותית של המלחמה, אפנה זרקור למערכון 'מקס גוטמן פוגש את הזמרת בוליביה השמנה'. מערכון

100 שגב, 1967, עמ' 329. על פי שגב, הרשימה של קישון הופיעה במעריב, 31.5.1967.

101 לילך דקל-אבנרי, 'את אני והסאטירה היא – שיחה עם גד קינר', הבמה: נותנים במה לתרבות, 11.5.2008. <http://habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=I&Area=I&ArticleID=3754>, נצפה ב-11.5.2008.

102 ראו מאמרה של זהבה כספי בחוברת זו.

זה לא רק מפרק את שותפותם המלאה של זמרים וברדנים בהדקת מוראות המלחמה, אלא חושף גם כיצד הם נזונים מהמלחמה, ובונים את הקריירות שלהם ואת תדמיתם הציבורית בזכותה. הסיפור של הזמרת בוליביה מתייחס לגיוס האמנים, חלק מתפקידו של ענף הווי ובידור בצה"ל, בתחילת המלחמה. נוסף על כך וכתגבורת ללהקות הצבאיות, האמנים האזרחים אורגנו בחוליות בידור, וחלק מהאמנים, אלה שלא גויסו, הופיעו בפני החיילים מרצונם. פעילותו של ענף הווי ובידור הביאה לכך שתוך כמה ימים פעלו חוליות בידור רבות שהעלו כמה הופעות מדי יום.

הזמרת בוליביה מרמזת ל'זמרת מלחמות', יפה ירקוני, כאשר היא מציינת שהוציאה את 'אלבום התקליטים "אני אזכור" כדי להזכיר לאלה שנשארו את אלה שהלכו כדי שאלה שנשארו יוכלו להישאר', ושהיא בשירים שלה 'מלווה כבר נופלים של שלוש-עשרה מלחמות'. היא מייצגת את החיבור בין מוות לבידור, ההופך בחסות הברדנים והזמרים לחיבור טבעי, 'נורמלי' ובלתי נמנע. המערכון מוביל לשיר 'ובבוקר נפלא', פרודיה על תרבות פזמוני האבל והשכול של הלהקות הצבאיות, מהתקופה שאחרי מלחמת ששת הימים, שבהם הסבל והמחיר הפרטי עבר מיתיציה המנותקת מזוועות המלחמה. הפרודיה הודגשה גם באמצעות הלחן המתקתק (אלכס כגן ובני נגרי) ובהגשה של השחקנית בת-שבע צייזלר.

רק בקברט סאטירי הפועל בשוליים אפשר היה לומר דברים על הדקת אובדן החיים במלחמה והכשתם, ועל הכיבוש. את ואני והמלחמה הבאה הועלה במועדון 'בר ברים' כ-160 פעם, כלומר אחרי הסערה שהתחוללה בנצר סירני ודברי מבקרי התיאטרון, בא קהל שהסכים לעמדות שבוטאו. נתון זה עולה בקנה אחד עם תיאורו של תום שגב: 'המחזה האנטי-מלחמתי של חנוך לוין עורר סערת רוחות, אך אפילו הוא לא חרג מתחומי הסאטירה שאנשי שמאל יכלו לחיות איתה. רק בודדים מהם הציעו נסיגה מכל השטחים, לרבות עזה ומזרח ירושלים וקולם חרג מגבולות ההסכמה הציונית, שהייתה מקובלת על כל היונים'.<sup>103</sup> ההצגה חודשה בשנת 2004 עם אותו צוות עצמו, שהודקן בכמעט ארבעים שנה. למרות שוליותה של ההפקה הנוכחית, המועלית בתיאטרון הערבי-עברי ביפו, היא מזמינה את קהל המשוכנעים לשמוע שוב את השיח על 'מלחמות צודקות' ולהתמודד עם ניסוח שיח חלופי.

## ח. סיכום: התיאטרון כשותף פעיל במערכה

ההצגות שנדונו מוכיחות שאין להבין את שותפותו של התיאטרון במרחב הציבורי רק באמצעות עבודות תיאטרון שבדיעבד נחשבות בידי חוקרי תיאטרון להצגות מפתח קנוניות, בין היתר בשל ראיית התיאטרון מבעד לאספקלריית התיאטרון הפוליטי. הסצינה התיאטרונית אחרי המלחמה הייתה שדה ייצור קדחתני ומרבית תוצריה לא נרשמו ב'בנק

הזיכרון של התיאטרון הישראלי. עם זאת, הם היו רלוונטיים לעילא ולעילא עבור קהלם. תוצרי תיאטרון אינם רקע לתהליכים היסטוריים-תרבותיים אלא שותפים פעילים בהבניית הנרטיב התרבותי, גם כאשר הוא לא מתגלם בהם באופן ישיר. כמו כל מערכת, גם התיאטרון כפוף לכללים ולחוקים המארגנים אותו וקובעים את דפוסי פעולתו.

מחזות הזמר והקומדיות העממיות המקומיות הועלו בתיאטרון המסחרי, ומכאן ברור מדוע (רווחים) וכיצד (שירים וריקודים קלילים, עלילות פשוטות ואטרקציות) התעלמו ממוראות המלחמה, עקפו את השכול והאובדן והקרינו על מסך התודעה של הצופה שלל דימויים של 'המלחמה היפה'. המפגש בין נסים אלוני ו'הגשש החיזור' הציב במרכז את עלילות האדם הקטן, וכונן סוג הומור שמתקיימת בו אמביוולנטיות בין החתרני והמשמר. התוכנית סינמה גשש כוונה מראש לקהלים רחבים; עם זאת, לכידור קל במיטבו יש כוח לערטל את הנרטיב התרבותי באמצעות פרודיה על היבטיו. רוב ההצגות שהועלו בתיאטרונים הממוסדים סיפקו לקהל אפשרות לצחוק במסווה של אמנות 'גבוהה'. הגיבורים המרכזיים של התיאטרונים הממוסדים היו לא רק האמנים (השחקנים או הבמאים), אלא הסיקור העיתונאי. כתיבי התרבות ומבקרי התיאטרון דיווחו, פירשו והמליצו על ההצגות, ובנו את ההון הסימבולי של מוסדות התיאטרון. לא היה זה רק ביטוי של חזרה לשגרה, אלא גם ובעיקר ביטוי למרכזיותו של התיאטרון בסצינת התרבות בתל-אביב. התגובות הנלהבות של מבקרי התיאטרון למחכים לגודו מדגימות היטב את הרהב של היוצרים פרשני המחזה ושל מפרשיו בעיתונות. הקהל לא הצביע ברגליו, והעדיף את פלח התיאטרון הפופולרי, קומדיות ודרמות סנטימנטליות שסופקו לו, ואשר נזונו מההבטחה הגדולה אחרי המלחמה – ההבטחה לחיים נורמליים. הפקות בימת השחקנים משקפות את מרד הצעירים במימסד התיאטרוני, אולם מבחינה השפה התיאטרונית רק ההצגה השלום הציבה שפה אסתטית אלטרנטיבית והתייחסה ישירות למציאות הסובבת.

הצגה זו, שהועלתה בירושלים, לא נחרטה ב'בנק הזיכרון' של בימת השחקנים, אשר המרד של מוביליה, ששאב את מקורותיו ממקורות זרים, הוביל למיקוד ב'אני' של השחקן ולא בשאלות חברתיות פוליטיות. איש חסיד היה ולילה במאי הועלו בתיאטרון פרטי בעל שאיפות אמנותיות, שמנהלו יזם ועודד מופעים המבטאים את הישראליות. התת-טקסט החברתי-תרבותי של איש חסיד היה נהה אחרי מקורות היהדות הדתית-חסידיית, שממנה באו גם כמה ממיסדי גוש אמונים ואישר את תחושת ה'נס'. הוא שווק כ'ערב שירים ופזמונים חסידיים' והפך, ברוח התקופה, ללהיט. לילה במאי לא התקבל כראוי לו, אולי משום שקשריו למלחמה היו מעורפלים מדי, ונשענו על איזון עדין בין הפן המקומי המובהק – המשתקף בדמויות, ברמזים ובמעין אפוקליפסה שבטרם עת – ובין הפן האוניברסלי, הממצב את המלחמה אי שם בין ארוס לתנטוס. רק את ואני והמלחמה הבאה, שהועלה כקברט סאטירי בתיאטרון שולי כלל אמירה שפירקה את שלל היבטיו של הנרטיב התרבותי.

ראוי לרובב את תוצרי התיאטרון שהודרו מן המחקר המייצב והמשמר את הקנון, שכן הם מעידים כיצד התיאטרון, כמדיום אמנותי-קהילתי המקיים קשר הדוק עם קהל, השתתף במאבק על הנורמליות של חברה שהפכה כובשת. הדוגמאות במאמר, המייצגות מסגרות הפקה שונות, מצטרפות למפה הממצבת את גבולות שדה התיאטרון בתחום הקונסנזוס. במובן זה אפשר לומר שמלחמת 1967 מסמנת פרשת דרכים סוציו-אסתטית. אחריה נוצרה הבחנה ברורה בין תיאטרון הפונה לקהל הרחב (במסגרות מימסדיות או במסגרות הפקה פרטיות) לבין תיאטרון מחאה המיועד לקבוצה קטנה ובדרך כלל משוכנעת מראש פוליטית.

המחדל של התיאטרון הממוסד, הנתמך כלכלית על ידי המדינה (בשונה מהתיאטרון המסחרי), איננו טמון בכך שהוא מחזק את מנגנוני הטשטוש וההדחקה. הטשטוש וההדחקה שבהם מדובר אינם בבחינת מותרות, אלא הם מנגנוני הגנה המבטאים צורך נפשי עז ותובעני. בני אדם נזקקים להם כמו חולים כרוניים למשככי כאבים. ודאי כך כאשר הניצחון המהיר מסתבר כמלחמה מתמשכת הגובה את מחיריה. המחדל טמון בשיתוף פעולה עמוק, סמוי ומתמשך בין מוסדות התיאטרון למערכת המתקצבת, כלומר 'המנגנונים האידאולוגיים של המדינה', המעודדים תיאטרון מקורי-מקצועי המגביר את קהותו של הקהל.<sup>104</sup> כמו אמא קוראז', גיבורת מחזהו של ברטולד ברכט, מגויסים תוצרי התיאטרון הממוסד, למעט מקרים יוצאים מן הכלל, למדינה. הם שותפים פעילים במערכה על הדחקת הכיבוש, ונזונים מהשאיפה לנורמליות של החברה הישראלית. התוצאה היא שהתיאטרון של הזרם המרכזי מבטא ויתור מתמשך של אנשי תיאטרון וקהלם על תיאטרון איכותי, מורכב, נועז מבחינת אמצעי הבעתו, תיאטרון הכופה על קהלו להיות מעורב, להקשיב לסבל של הזולת ולדמות עתיד טוב יותר. דווקא משום כך התיאטרון הוא זירה מעניינת למחקר היסטורי-תרבותי של החברה הישראלית, שכן שגרת התיאטרון היא ה'מקום' אשר מבעד לו משתקף כיצד התיאטרון משרת את המדינה.

104 להרחבה ראו, דורית ירושלמי, 'מי צריך תיאטרון מסחרי? – קווים לביקורת שדה התיאטרון הציבורי בישראל', תיאטרון, חוב' 19 (2007), עמ' 4-7.

