

אמנים כותבים מחדש את המיתוס: אנדרטת אלכסנדר זייד והיצירות שבאו בעקבותיה*

יעל גילעת

האנדרטה ניצבת בין המיתוס והפולחן. אנדרטה אינה בהכרח פסל או מבנה ארכיטקטוני יזומים אלא הנכחה חזותית של מערכת סמלים בעלי משמעות המאזכרים אירוע היסטורי.¹ אנדרטאות הן סימנים במרחב התרבותי, ותפקידן החברתי – כינון הזיכרון הקולקטיבי וטיפוחו – הוא לאפשר יצירת זיקה בין מיתוס והיסטוריה. זיקה זו מגולמת בטקסים המתקיימים לידה, ש'מחיים' את האנדרטה מחדש פעם אחר פעם. טקס חוזר אינו רק אזכור של אירוע אלא מעבר לזמן מיתי,² כותב חוקר הדת מירצ'ה אליאדה (Mircea Eliade), כך שפולחנים וגיבורים, חילוניים ככל שיהיו, מייצרים זמן ותחום קדוש. לפיכך אין תמיהה בהשוואה בין אנדרטאות של

* אני מודה לאסתי רשף, אוצרת הגלריה לאמנות של מרכז ההנצחה בקרית טבעון, על עידודה לכתיבת מאמר זה ועל נדיבותה בהעמידה לרשותי חומר ארכיוני רב ערך. המאמר נכתב בעקבות התערוכה שיך אבריק: מבט באמנות על מיתוס אלכסנדר זייד ותקופתו, אסתי רשף ועידית לבכי-גבאי (אוצרות), הגלריה לאמנות, מרכז ההנצחה, קרית טבעון 2001. הוא מתבסס על הרצאה שנשאתי בכנס 'מהפכת הבורדים: מאה שנה לעלייה השנייה', שהתקיים ב-24.2.2004, ביוזמת המכון לחקר הציונות וישראל ע"ש חיים וייצמן באוניברסיטת תל-אביב.

1 מקובל לראות כאנדרטה כל פסל, עמוד, גל אבנים או אתר ארכיטקטוני שיש בו מערכת סמלים בעלי משמעות. כפי שמציינת אילנה שמיר 'אנדרטה: מבנה בעל ישות עצמאית הניצב בחוצות, שנועד להזכיר ולהנציח. גלעד הוא מושג חילופי לאנדרטה'. ראו, אילנה שמיר, אנדרטאות לנופלים במערכות ישראל: הנצחה וזכרון, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב 1994, כרך ב, עמ' 433. ההגדרה המילונית מצומצמת ואינה מתייחסת לתפקיד האנדרטה: 'פסל, דמות – אדם חצובה באבן או עשויה חומר אחר'. ראו, אברהם אבן שושן, המילון העברי המרוכז, ירושלים 1974, ערך 'אנדרטה'.

2 מירצ'ה אליאדה, המיתוס של השיבה הנצחית: ארכטיפים וחזרה, ירושלים 2000 (להלן: אליאדה, המיתוס), עמ' 38.

גיבורי האומות המודרניות לעמודי הטוטם השבטיים.³ עם זאת, ה'דיבור' המיתי שבאנדרטה אינו מובן מאליו. ככל דיבור מיתי הוא מעין מטא-שפה, סימן שהפך למסמן של מושג נוסף, גדול ממנו, המתווך בין הפרטי-אישי לבין הכללי, בין זיכרון האב לפולחן אבות.⁴

אנשי עלייה השנייה היו צעירים שראו עצמם כבוראי אדם חדש ועולם חדש. עד מהרה הפכו אותם הצעירים, שהיו בעצמם בעיצומו של תהליך הבניה עצמית, 'לאבות המייסדים' של האומה, מושאיה של 'פולחן אבות' מכונן. המטא-שפה והשפה עוצבו כמעט בד בבד. ללא שהות, ללא שקיעה והטמעה נוצרו המיתוסים הראשונים שהיו זקוקים לצורה מסמנת: אנדרטה, טקס, שיר. 'המיתוס במובנו הראשוני הנו סיפור של חיי האלים מושלי היקום וקובעי סדריו שנוצר בשחר התהוות של כל עם עתיק'.⁵ תפיסת הראשית המוחלטת שבמיתוס מרחיקה אותו מההתנסות האנושית הישירה. אך במיתוסים של העמים המודרניים, שבהם ה'ראשית' אינה כה רחוקה מההתנסות הישירה ומתוצאותיה, מתקיימת מעין 'חולשה אונטולוגית' הנושאת בה בעת את רכיבי המיתוס ואת זרעי הדה-מיסטיפיקציה ההיסטוריוגרפית. במיוחד זה כך במיתוסים שנוצרו 'ללא שהות', כאמור לעיל. במובן זה, מיתוסים אלה הם גלגול של דמות היסטורית לגיבור מיתי תוך הפקעת הסיפור האישי למיתוזציה ארכיטיפית, המעוצבת על פי דגם מופתי. הגיבורים האפיים העממיים מעוצבים כך שיהיו דומים לגיבורי המיתוסים הקדומים. אם הזיכרון העממי מנצח את הממד ההיסטורי זה מפני שהולדת המיתוס נשמעה לדגם המיתי הקדום.⁶

אנדרטת אלכסנדר זייד, 'שומר בישראל' (איור 1), שהוקמה ב-1940 על גבעת שיח' אבריק, הייתה ככל הנראה מימוש חזותי של מיתוזציה מודרנית. ככזו הייתה האנדרטה לסימן בנוף הזיכרון הקולקטיבי ומכוננת של קהילת זיכרון (איור 2).⁷ אותה קהילת זיכרון במעגל הקרוב והרחוק יותר חייתה את האנדרטה בתרבות: אנדרטת הפרש שבה והתפרשה כדימוי מיתי ביצירות אמנות מסוף שנות השמונים ואילך.

3 גרעון עפרת, 'על אנדרטאות וחובות המקום', בהקשר מקומי, תל-אביב 2004, עמ' 301. פורסם לראשונה בקו, חוב' 4-5 (1982).

4 רולאן ברת, מיתולוגיות, תל-אביב 1998, עמ' 242.

5 אליעזר שביד, 'ההיסטוריה בין מיתוס ונרטיב', ישראל, חוב' 1 (2002), עמ' 1.

6 אליאדה, המיתוס, עמ' 44-45.

7 המושגים 'קהילת זיכרון' ו'אתרי זיכרון' (הכולל כמובן גם את האנדרטה הוטבעו על ידי ההיסטוריון הצרפתי פייר נורה (Nora), שראה באתר לא ציון גאוגרפי אלא טקסטים, אביזרים, טקסים וכל ישות ריאלית או מדומיינת, שתפקידה לעצב את הזיכרון הקולקטיבי. זיכרון קולקטיבי חייב להינשא על ידי יחידים, אך אינו מותנה בהכרח ביחידים בפרטים הזוכרים. 'הזיכרון הקולקטיבי' מעוצב ונוכח בפועל בנוף, בספרות, במדיה, בשיח הרווח, במוסדות. ראו, פייר נורה, 'בין זיכרון והיסטוריה: "מחוזות הזיכרון" – Les lieux de memoire', זמנים, חוב' 45 (1993), עמ' 4-20.



איור 2: כנס גנים אזורי בשיח' אבריק, 1950, צילום ארכיוני, מרכז המידע במרכז הנצחה קריית טבעון



איור 1: דוד פולוס, אנדרטת אלכסנדר זייד, שומר בישראל, 1940, גודל טבעי, ברונזה. בית שערים

במאמר זה אינני מבקשת לעסוק בתרבות הזיכרון הקולקטיבי ובשיח הנצחת הנופלים שבמסגרתם כבר נדונה אנדרטת אלכסנדר זייד, השומר, ואף לא בתולדות העלייה השנייה וגיבוריה.⁸ זאת, למרות שקשה לנתק לחלוטין את המושגים 'זיכרון' ו'הנצחה' מאנדרטאות. ברם גם הזיקה ביניהם אינה פשוטה: מעמד ההנצחה בתרבות היהודית בעייתי ובוודאי אינו מופיע במקרא ובמשנה, ואף לא במקורות מאוחרים מהם. הנצחה הנו מושג מודרני, המתייחס ל'הקמת זכר לנצח'. לעומת זאת, לזיכרון מעמד ברור בכינון העם היהודי, שפעם אחר פעם הצטווה 'זכור'.⁹ מבחינה זו הזיכרון מגולם ביחיד או בקהילה הזוכרת ולא במצבה המנציחה. אם כן, תפיסה זו מייתרת את האנדרטה ותפקידה האפשרי בעיצוב הזיכרון. האמנם? ברצוני לקשור בין רגע ה'הולדת' של העיצוב החזותי של מיתוס אלכסנדר זייד לבין המבט הזוכר והחוזר, המפרק והבונה אותו מחדש, המתרחש בשדה האמנות בישראל גם בימינו.

'קריאה וכתובה מחדש' של דימויים מיתיים היו לסימן היכר של שנות השמונים בחברה, בתרבות ובאמנות בישראל. הסיבות לכך קשורות, בין השאר, בסדרת משברים

8 ראו, למשל, אסתר לוינגר, אנדרטאות לנופלים בישראל, תל-אביב 1997; גדעון עפרת, בהקשר מקומי, תל-אביב 2004; ישראל ברטל, זאב צחור ויהושע קניאל (עורכים), העלייה השנייה, ירושלים 1997, כרכים א-ג; אילנה שמיר, הנצחה וזיכרון: דרכה של החברה הישראלית בעיצוב נופי זיכרון, תל-אביב 1996.

9 על מושג הנצחה ראו, יעקב כנעני, אוצר הלשון העברית לתקופותיה השונות, ירושלים 1962. ראו גם יהודה ניני, 'ציון וקבר במסורת ישראל', בתוך: מתתיהו מייזל ואילנה שמיר (עורכים), דפוסים של הנצחה, תל-אביב 2000 (להלן: מייזל ושמיר [עורכים], דפוסים של הנצחה), עמ' 111.

כלכליים, חברתיים, פוליטיים וביטחוניים, שערערו את הזהות הציונית-לאומית,¹⁰ אשר מיתוסים ופולחנים – כגון אלה המגולמים באנדרטה של אלכסנדר זייד – היו שותפים להבנייתה. יש להניח שהתפתחות דמותו של זייד מדמות מופתית ומוערכת בחייו (בייחוד בקרב חבורות ביהמייניות ותנועות נוער) ועד להפיכתו למיתוס לאחר מותו קשורה גם בעיצוב החזותי של המיתוס, כלומר באנדרטה שאפשרה את חיבורו לפולחן של גבורה צבאית צברית. המבט שלכאורה הופנה לעבר היה למעשה בחינה של ההווה, מעין גנאולוגיה¹¹ של ההווה. במקרה הנדון כאן הוא גנאולוגיה של האמנות בישראל, השואלת על זהותה, על זהויותיה. במובן זה שונה המבט שהאמנות מפנה אל עבר המיתוס ממבטם של היסטוריונים. אין התדיינות עם מושג 'האמת ההיסטורית', עם אימות מסמכים ותעודות וכיוצא באלה. על כן, רדיקלי ומפרק ככל שיהיה – המבט באמנות מאשר את נוכחות המיתוס הקדום בתרבות ההווה בעצם העלאתו, ויותר מכול הופך למבט מפרש.

העניין המיוחד באנדרטת אלכסנדר זייד אינו מובן מאליו. עובדה היא שבסוף שנות השישים היה מצבו הפיזי של הפסל מדורדר מאוד, והאתר לא זכה לטיפוח. הפופולריות של האתר פחתה והתפתחו אתרי פולחן חדשים. הקהילה המקומית הייתה לקהילת הזיכרון העיקרית. על כן, אי אפשר להסביר את המבטים החוזרים בשנות השמונים רק על רקע המהלך התרבותי הכולל. הייתכן שמפני שאנדרטה זו היא דגם אחד ויחיד של גיבור רכוב על סוסו בנוף הזיכרון הלאומי-ציוני? אולי מפני ייחודה האישי-

10 בשנות השמונים החברה הישראלית ככלל, ולא רק שדה האמנות, היו בתנודה חסרת מרכז. התפוררות הזהות הלאומית האחת לזהויות משנה החלה כבר אז: הדיון בזהות היהודית ובמקומה של השואה בזהות הישראלית מצד אחד, ומצד שני השינוי במעמד של בני עדות המזרח בתרבות ובחברה. מבחינה פוליטית אפשר לומר ששנות השמונים החלו במהפך הפוליטי ב-1977. היו אלה שנים של שינוי דרסטי ב'מעמדו של הקונצנזוס הלאומי' (ממלחמת יום הכיפורים ועד מלחמת לבנון והאינתיפאדה הראשונה). מגמות ההפרטה והליברליזם הכלכלי הלכו והתחזקו בממשלת האחדות השנייה ב-1988. ראו, עדי אופיר (עורך), מומנטים ביקורתיים בתולדות מדינת ישראל, חוברת מיוחדת של תיאוריה וביקורת (1999).

11 המושג גנאולוגיה במובן המוצג כאן שאול מתפיסת ההיסטוריה הביקורתית שפיתח פוקו. הגנאולוגיה מתעניינת במושג 'מקור' כצומת היסטורי של נסיבות שגרמו להיווצרות של שיח מסוים. לא איזו אמת מטפיזית מחכה לחוקר המקורות, 'אמת האמיתות', אלא סיכום של ההכרעות, התקלות, המשברים שיילדו שורה של אירועים. גנאולוגיה לא באה לקדש את המקור אלא לציין את השתלשלות האירועים כנרטיב. מושג זה מתכתב עם מושג אחר: ההיסטוריה כתל ארכאולוגי. דימוי זה מאפשר לפוקו לחרוג מהניסיון לדבר על מקור של תופעה היסטורית כהשתלשלות של סיבה ותוצאה העוקבות בזמן או בסמוך זו לזו, אלא כשכבות וכשברים המתפרשים על ידי הארכיאולוג חוקר. ראו בהרחבה, Michel Foucault, 'Nietzsche, Genealogy, History', *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essay and Interview*, New York 1977, p. 40; Michel Foucault, *L'Archeologie du savoir*, Paris 1969, p. 11; ג'ון לכת, חמישים הוגים מרכזיים בימינו, תל-אביב 2004, עמ' 205.

האינדיבידואלי מזה והקולקטיבי-לאומי מזה? ושוא בשל ייחודה המקומי ומקורותיה ה'אוניברסליים-קלאסיים' לצד מאפייניה העממיים?
מהלך ההתבוננות מחדש באנדרטה יתווה בכלים של המתודות האיקונוגרפית, האיקונוולגית והפרשנית. אעשה זאת תוך כדי בחינת ההקשרים ש'זנחו' מחמת ההתבוננות השגרתית, שלא התעכבה יתר על המידה באנדרטה עצמה, באתר, בנסיבות ההקמה ובעיקר במבטים הבין-דוריים בשדה האמנות. בתחילה אציג את האנדרטה ואת המודלים ששימשו תשתית ל'הולדת הפרש העברי' על רקע הרפרטוארים התרבותיים של העלייה השנייה. אחר כך אדון בהקשר של האנדרטה לאתר ולנוף הפיזי, ההיסטורי והתרבותי. לבסוף אבחן את יצירות האמנות מהשנים האחרונות, המפרשות מחדש את האנדרטה ואת היבטיה המיתיים מתוך ההווה האישי של היוצרים וחיי הקולקטיב של החברה בישראל.

מבחינה זו מסתמן שביור הדרכים שבהן קוראים אמנים ואמניות בישראל את הממד המיתי שבאנדרטת אלכסנדר זייד אינו סוג של אחרית דבר, אלא מהלך של בניית תרבות והענקת משמעות לאנדרטה. אמנים אלה – בין ש'אימצו' את עמדת מחברי המיתוס ובין שנקטו את עמדת חוקר מיתולוגיה, המנסה לפצח את ה'מהלכים' של יוצרי דמות הגיבור ולחשוף אותם – היו לבוני תרבות שמתקיים בה שיח רב-שכבתי, רב פניות. כאמור, המיתוס אינו אמיתות או שקרים שיש להאמין בהם או לחשוף את חרפתם, אלא הוא יסוד התרבות. ובכך עסקינן: מבט באמנות על אנדרטת אלכסנדר זייד.

א. האנדרטה

לפנינו אנדרטה שמאפייניה התפקודיים מתקיימים בה במלואם: חובת האנדרטה למקום, לזמן ולעלילה שבגינם היא תובעת את זכות הציווי המוסרי.¹² אין הכרח להיות חוקר מיתולוגיה או תולדות האמנות כדי לדעת כיצד ליצור תנאים אופטימליים להצבת מונומנטים. צריך שיהיו באמתחתך מקדמים תרבותיים מזה והתמצאות והכרה של רכיבי התרבות של הקהילה המזמינה מזה. תנאים אלה חברו יחד בסיפור ההקמה של אנדרטת הזיכרון בשיח אבריק.

אלכסנדר זייד

אלכסנדר זייד (1886-1938) נולד בסיביר וב-1904 עלה ארצה. הוא נמנה עם מקימי מסדר 'בר גיורא' שהיה ל'השומר', חבר בקולקטיב בסג'רה (אילניה) ופועל במסחה (כפר תבור). לאחר מכן היה בין המתיישבים ליד מטולה בכפר גלעדי ומקימי 'חבורת

12 עפרת, 'על אנדרטאות וחובות המקום', בהקשר מקומי, עמ' 301-308.

הרועים'. ב-1926 עזב את כפר גלעדי עם קבוצת הרועים, התיישב על אדמות שיח' אבריק והתמנה לשומר של הקרן הקימת. זייד היה ארכאולוג חובב, מקדם רעיון הרועה העברי ומטפח זני שעורה מיוחדים, ללא קליפה. בחייו וביתר שאת לאחר מותו הטרגי, נתפש זייד כדמות מופתית של שומר ורועה 'עברי חדש', שכוחו וחספוסו הפיזי, חזונו הרומנטי, היאחזותו בקרקע והתערותו במרחב המקומי היו למרכיבים רפרטוארים של הזהות התרבותית העברית-ילידית.

חנוכת בית האבן של המשפחה בשיח' אבריק ב-1931, במהלך שלושה ימי חגיגות, ממחישה את מקומו של זייד כדמות מופתית, המשקפת את הזהות התרבותית החדשה טרם נפילתו. זייד רשם ביומנו: 'שלושה ימים חגגנו את חנוכת הבית. ביום ובלילה באו אלינו אורחים מהסביבה, מהעיר ומהכפר, מהקיבוץ ומהמושב, ברכב וברגל, במכונית ובעגלות. אורחינו שמחו אתנו, רקדו ושרו [...] נראה היה שהגבעות מסביב רוקדות ושרות איתנו'. אלכסנדר פן כתב על אותו אירוע:

נחשולי אנשים גולשים מכל עבר בלי הפוגות, כהולכים למירוץ בל"ג בעומר [...] עוד עוד זבח! [...] ערוכים למכביר השולחנות בצלי הבשר, בנבלי יין ובידי אדם השלוחות לכיבוד. אוכלים ושותים בלי הרף [...] ומעגל הרוקדים, מסביב למעגל המון עם גועש, המכה באי סבלנות למישהו מתיגע הנופל כדי למלא מקומו.¹³

הרצח, הקמת האתר ומפעלי ההנצחה

בליל ה-10 ביולי 1938 נרצח אלכסנדר זייד בדרכו לאסיפה בקיבוץ אלונים (איור 3). את מצבת הקבר הפשוטה, מעין גלעד אבנים, הקימה המשפחה בקירבת הבית, בחלקת הקברים שב'גבעת זייד'. לימים נבנה לא הרחק משם בית העלמין 'קבורת השומרים' (איור 4). במקום הירצחו הוקמה ב-1980 מצבה נוספת לציון האירוע. אתר ההנצחה במקום נופלו של אלכסנדר זייד הוקם במסגרת פרויקט 'שימור אתרים' בחסותו של מועדון 'רוטרי' בטבעון. הייתה זו פעילות קהילתית שהשתתפו בה המועצה המקומית,

13 ראו, יומני אלכסנדר זייד, ארכיון 'השומר', כפר גלעדי; אלכסנדר פן, 'שיחה בין אלכסנדר פן לח. נ. ביאליק', קול העם לספרות אמנות וביקורת (1963), מרכז מידע, מרכז הנצחה קרית טבעון. הקשר בין פן לזייד חשוב להבנת ההיבטים האיקונוולוגיים (סימבוליקה תלוית הקשר של זמן-מקום) של הפסל. פן וזייד הכירו זה את זה טרם עלייתו של פן. היו להם קווי אופי אינדיבידואליסטי, חלוצי ורקע דומים שחיברו ביניהם. פן נהג לבקר בשיח' אבריק עם חבורת 'חבריה טרסק'. הייתה זו קבוצה של צעירי הבוהמה התל-אביבית שרצו להשתתף במעשה החלוצי ולהפוך עצמם לרועים, חלמו על חיי נודדים ועל המדבר כמרחב קיום קמאי ומתחדש. עדות לקשרים בין פן, זייד וחבריה טרסק הוא השיר 'למךךך שָאָנו', שגרתו הראשונה חוברת, ככל הנראה, ב-1928. פן כתב גם שירי רועים אחרים בשעה ששהה בשיח' אבריק. ראו, חגית הלפרין, שלכת כוכבים: אלכסנדר פן – חייו ויצירתו עד 1940, תל-אביב 1989, עמ' 189.



איור 4: בית עלמין 'קבורת השומרים', קריית טבעון



איור 3: הודעה על מות זייד, דף השער, במעלה, מס' 13 (179), 15 ביולי 1938

ארגונים וולונטריים ובתי הספר ביישוב. גבולות האתר בין שני גושי סלעים – האחד שלרגליו נפל זייד, והשני שמאחוריו הסתתרו הרוצחים – נקבעו על פי תכניתו של אדריכל הגנים יצחק אנוביץ. כיום יש במקום עצים וערוגות שיחי נוי, ספסל ולוח הנצחה. בדומה לשאר מפעלי הנצחה, מעורבות המשפחה הייתה גדולה.

נוצרו שלושה מוקדי פולחן שונים: האנדרטה, בית העלמין 'קבורת השומרים', וגלעד מקום הרצח, המתקיימים בסמיכות מקום. זהו מעין משולש שנע מהפרטי לציבורי, מהאירוע לאיש, מהאיש למופת ומכאן למיתוס; מתחת לאדמה ועד להתרוממות שעל הגבעה.

הקמת האנדרטה הייתה יוזמתו של הפסל דוד פולוס, איש העלייה השלישית, חבר בגדוד העבודה ובקבוצת החוצבים של יצחק שדה. במגדל צדק סיתת את הפסל הראשון: פרוטומה של אהרן דוד גורדון. מעט פרטים ידועים על הפסל לפני עלייתו. גם תאריך לידתו המדויק אינו ידוע. בראיון שהעניק ב-1969, כינה עצמו 'פסל נודד בארץ'. הוא עלה כחלוץ בסוף העלייה השלישית ונהג לגור בקיבוצים או יישובים שבהם פיסל: רמת דוד, תל יוסף, בית אורן, רמת רחל. בעשרים השנים אחרונות לחייו (נפטר ב-1980 בחוסר כול) גר בצריף רעוע במחנה אלנבי בירושלים.¹⁴ היכרותו את זייד הייתה ארוכת שנים. לאחר הרצח החלה המשפחה בהתארגנות כפולה: המשך המפעל ההתיישבותי לצד שורה של אירועי הנצחה בעלי אופי חינוכי. הקמת האנדרטה (איור 5) תאמה את

14 לאחר מותו ובעקבות פניית המשפחה לאגודת האמנים לערוך הערכה שמאית לעיזבוננו, הכין האמן אברהם אופק דיווח שבסיכומו כתב: 'הכל עזובה ושברון, פשוט נחמץ הלב'. עם מותו נשארו רק כמה פסלי חמר וגבס שבורים למחצה, פרוטומות של דוד בן-גוריון, מרטין בובר וקרל מרקס. אברהם אופק, 'מסמכים', סטודיו, חוב' 56 (ספטמבר 1994), עמ' 63-64.

חזונם, ועל כן נרתמו ליוזמה וקידמוה, בתחילה במסגרת המשפחה והחברים ובהמשך בהקמת 'ועדת הפסל'¹⁵, שחבריה היו ישראל שוחט, יהושע מרגולין, צבי נדב ודוד רמז. הלוט הוסר ב-1940, לאחר חודשי הכנה ארוכים שבהם שהה הפסל במקום ונעזר בקבוצת בנאים מתנדבים – ביניהם בלט משה יפה, שבנה עם זייד את בית האבן שהוזכר לעיל.

אבן הפינה לגבעת זייד הונחה במלאות חמש שנים לנופלו. רעייתו, צפורה זייד, סיכמה בנאומה את מפעלי ההנצחה שהקימה ואת חשיבותם כחלק ממארג החיים של ההווה. בצורה ברורה ומודעת התייחסה להנצחה



איור 5: הקמת הפסל, צילום

כאמצעי להבניית זהות, וכדבריה: 'העלאת הדמות החלוצית של אלכסנדר זייד לסמליות מחנכת'. היא סקרה את תרומת האמנים והמוסדות למעשה:

דוד פולוס – פסל השומר; המשורר ליוויק ואברהם שלונסקי כמתרגם; חיבורה של ברכה חבס, אלכסנדר זייד, בהוצאת המרכז לנוער של ההסתדרות העובדים; אליעזר שמואלי שתרגם וערך את יומני זייד; הפסלת בתיה לשינסקי – פסל זייד; אלכסנדר פן ומרדכי זעירא – שירים ומנגינות; מרכז "הפועל" – ימי ספורט ותחרויות "גביע זייד"; מרכז "הנוער העובד" – יום אזכרה והשבעה על אדמת "גבעות זייד"; מפעל מתן השם "אלכסנדר" לילדים שנולדו ביום האזכרה.

ברשימת התודות מנתה בעצם צפורה זייד פרקטיקת בנייה של קהילת זיכרון.¹⁶ לכך יש להוסיף טיולי בתי ספר שחננו ללילה למרגלות האנדרטה וקמו עם הזריחה כחלק מריטואל עממי של הזדהות והתחנכות על מיתוס זייד. בניגוד למיתוסים מקומיים אחרים של גבורה, שהיו קיימים בתודעה ובסיפור, האנדרטה הריאליסטית והפשוטה לפענוח יצרה מרחב חווייתי נגיש ובעל מקדם השפעה גבוה במיוחד.

15 בעת הקמתה של האנדרטה השתמשו במילה 'פסל'. למשל, צפורה זייד בנאומה בטקס לרגל הקמת גבעת זייד (1943) אמרה: 'הוקמה ועדת הפסל', או במקום אחר 'פסל השומר שפוסל על ידי הפסל דוד פולוס'. ראו, צפורה זייד, 'הנחת אבן פינה לגבעת זייד', הארכיון הציוני המרכזי, AK/296/3 (להלן: צפורה זייד, הנחת האבן).

16 שם. המשורר ליוויק כתב פואמה ושלונסקי תרגם אותה.



איור 6: דוד פולוס, אנדרטת אלכסנדר זייד, שומר בישראל, 1940, גודל טבעי, ברונזה, בית שערים, מראה מאחור

מקורות צורניים ואיקונוגרפיים

האנדרטה (איור 6), שנבנתה בגודל טבעי, הייתה עשויה מבטון שניצוק על גבי רשת לולים והוצבה על בסיס-פודיום מוגבה, מעין בימה של אבני המקום. מאחר שהפסל נעשה בטכניקה זו, היה על הפסל לתקנו מפעם לפעם עקב פגעי מזג האוויר וחלוף הזמן. עם זאת, מצבו של הפסל הלך והידרדר. מסוף שנות השבעים עבר הפסל תהליך ארוך וסבוך של שחזור ויציקה בברונזה.¹⁷ בצדי הבסיס הותקנו כבר עם הקמתו ב-1940, שני תבליטי ארד, החורש (איור 7) והרועה (איור 8). זייד הוצג כפרש היושב על סוסתו ופונה למזרח, לשמש העולה (איור 9). בידו הוא מצל-מאהיל על מצחו כנגד סנוור השמש (איור 10).¹⁸ למרגלותיו נפרש העמק. לפני האנדרטה וסביב לה הוכשרה רחבה לטקסים.

האנדרטה היא ריאליסטית, מציגה דמות אינדיבידואלית, בעלת תווי היכר אישיים, בניגוד לתבליטים שבצדי הפודיום, שהם ארכיטיפיים וסגנונם נאו-רומנטי וסימבולי,

17 הטיפול נעשה בבית יציקה אמנות בקרית ביאליק. את ה'מבצע' של התקנת הפסל מחדש ניהלו הפסל דן זריצקי והאומן אברהם אלון. ראו, לאה פופר, 'יוצקים אמנות', מכירה פומבית, חוב' 20 (ספטמבר-אוקטובר 2000), עמ' 54.

18 במאמרו על אנדרטת זייד, הביא יעקב שורר צילום של עלון אגודת השומרים מיוני 1935, שבו מופיעה צללית של רוכב על סוס, המשקיף על סביבתו (ידו מורמת בתנועה מאהילה). אין ודאות שפולוס ראה את העלון, אך לדעת שורר דמותו של זייד ואולי צילום כזה שלו (שאינו בנמצא) היו המקור הן של הפסל והן של הרישום. ראו, יעקב שורר, 'אנדרטת השומר אלכסנדר זייד: המקום והזמן', יד יאיר: ארץ ישראל – עיונים בטבע, סביבה ובידיעת הארץ, לזכר יאיר בשן, [חמ"ד] 1999 (להלן: שורר, אנדרטת השומר), עמ' 314-315.



איור 8: דוד פולוס, הרועה, 1940, תבליט ברונזה, פודיום אנדרטת השומר, בית שערים



איור 7: דוד פולוס, החורש, 1940, תבליט ברונזה, פודיום אנדרטת השומר, בית שערים



איור 10: איור 10: 'בידו הוא מצל-מאהיל', פרט



איור 9: איור 9: זריחת השמש באתר

בדומה למבע סגנוני שאפיינ עבודות של אמני 'בצלאל' כזאב רבן¹⁹ ושמואל בן דוד.²⁰ המתח בין ריאליה ורומנטיקה שנרמזו כאן יהווה בהמשך יסוד לפרשנות האנדרטה בהקשרה המיתי. ריאליזם זה, מה מקורו? פולוס לא היה אמן בעל השכלה פורמלית באמנות. הפסל 'דוד הרועה' ברמת דוד (1935), שעשה לפני אנדרטת זייד, דומה בסגנונו לתבליטים שבבסיס אנדרטת השומר. גם נסיבות ההזמנה של שני הפסלים דומות: הפסל הנווד יוזם, הקהילה נעתרת לבקשתו ומכלכלת אותו בתקופת ההכנות

19 זאב רבן (1890-1970) היה מורה ואמן רב תחומי ב'בצלאל': פסל, מעצב, מאייר. הוא ניהל את סדנת המתכת, היה אחראי לעיצובן ולביצוען של שתי יצירות מרכזיות: כסא אליהו (1925) וארון הקודש (1916). עיצב את רוב המוצרים המזוהים עם 'סגנון בצלאל' הישן.

20 שמואל בן דוד (1884-1927) היה מראשוני התלמידים ב'בצלאל' והראשון שהפך למורה ומארגן מחלקת השטיחים. תחומי יצירתו כללו דגמים לשטיחים, אפליקציות, הדפס אמנותי, כרזות ועוד. יחד עם רבן הוא נמנה עם מעצבי 'סגנון בצלאל'.

וההקמה, מעין 'גדוד אמנים נע ונד' של איש אחד.²¹ יש בהתנהלות זו של פולוס ובהעדפותיו הסגנוניות קירבה לסוג של 'אמן עממי', המשחזר בנדודיו דגם דומיננטי. במובן זה פועלו כ'פסל עממי' דומה לדינמיקה המתקיימת בתרבות העממית, שבה נבנים נדבכיה על סמך מודלים המועברים מכלי לכלי. אך מלבד נטייתו של 'העממי' לשכפול דומיננטיות תרבותית, התרבות העממית נתפשת כמכוננת את עצמה מתוך צרכיה שלה, גם אם אלה לא בהכרח חופפים את המודלים המועדפים על התרבות הגבוהה ועל חילופי הסגנונות שלה. 'בפולקלור מתקיימות רק אותן הצורות שהוכיחו עצמן כפונקציונליות לגבי החברה הנתונה',²² כותב רומאן יאקובסון. מכאן שריאליזם זה, נדיר ככל שנדמה היה במבט ראשון, שירת כנראה את קהילת ההתייחסות. מה גם שפולוס כאמן לא תפס את תפקידו כיחיד הפורץ את גבולות הקונסנווס, אלא כשופר של המקובל, ויותר מכול – של קולקטיב בונה ארץ, בונה תרבות. האם מכך נובעת הפנייה לסגנון ריאליסטי, וליתר דיוק ל'ריאליזם עממי', כמעין הד לריאליזם של המחצית השנייה של המאה התשע-עשרה, שיצר זהות בין סוציאליזם, ריאליזם וסוגות אסתטיות עממיות?²³ התשובה מורכבת יותר. מדובר בריאליזם מופגן – שהודגש בשימוש במגפיו של זייד – אשר היה חריג במפעלי ההנצחה של שנות השלושים ובכלל זה בסגנונו של פולוס עד אז.²⁴

אפשר למצוא לכך תקדים מסוים בלוחות זיכרון ברוח הרנסנס, שהתקין בוריס ש"ץ לאישים מרכזיים בתנועה הציונית שהלכו לעולמם, כאוטו וארבורג (1905), אליעזר בן-יהודה (1923) ועוד.²⁵ אולם הפשטות של זייד, הלבוש חולצה עם שרוולים מקופלים ובלורית קצת מתבררת, שונה מאוד מהאידיאליזציה בתבליטים שצוינו לעיל. במידת מה היא שונה גם מתווי הדיוקן (1939) שצייר מנחם שמי באותה שנה.²⁶ בדיוקן מוצג זייד חובש כובע טמבל ולובש חולצת חאקי. הבעתו תואמת את רוח הציור הצרפתי האקספרסיבי של 'אקול דה פרי' (Ecole de Paris), בהשפעתו של חיים סוטין

-
- 21 נילי פרידלנדר, 'מי מכיר את דוד פולוס?', מעריב, 2.6.1969.
- 22 רומאן יאקובסון, 'הפולקלור כצורה מיוחדת של יצירה', בתוך: איתמר אבן זהר וגדעון טורי (עורכים), סמיטיקה, בלשנות, פואטיקה, תל-אביב 1986 (להלן: יאקובסון, הפולקלור), עמ' 277.
- 23 ראו, Meyer Schapiro, 'Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naivete' (1941), *Modern Art, 19th and 20th centuries, Selects Papers*, New York 1996, pp. 47-74.
- 24 הפסל של בתיה לישנסקי לזכר אפרים צ'ז'יק (חולדה, 1935) אמנם פיגורטיבי, אך אידאליסטי-סוגסטיבי יותר מזה של פולוס. ראו, אסתר לוינגר, 'מגלעד לאנדרטה ולאחר הנצחה', בתוך: רמי כהן (עורך), עם בונה ארץ: היסטוריה ישראלית בראי האמנות, קטלוג, מוזיאון הרצליה, הרצליה 1988, עמ' 59-60.
- 25 נורית שילה-כהן (עורכת), בצלאל של ש"ץ, 1929-1906, קטלוג, מוזיאון ישראל, ירושלים תשמ"ג (להלן: שילה כהן, בצלאל).
- 26 מנחם שמי, דיוקן צייד, 1940, אוסף פרטי. הוצג בתערוכה שך אבריק: מבט באמנות על מיתוס אלכסנדר זייד ותקופתו.



איור 11: אנשי השומר, 1913, צילום, מוזיאון בית השומר, כפר גלעדי

(Soutine). דיוקניו הנודעים של בעלי המקצועות ה'פשוטים', שאין אפשרות להפריד בין חזותם, אישיותם וסמלי מעמדם, הפכו אותם לדמות מיוסרת אחת. אם כי הן זייד של גלעדי והן זייד של פולוס אינם דמויות מיוסרות. קווי האופי ההבדליים ומלאי עוצמה שלהן מתאימים לתואר 'אקפרסיבי'. הדמות של זייד ביצירתו של פולוס שונה באופן בולט גם מז'אנר הצילומים המבוימים של אנשי 'השומר', שצילם אברהם סוסקין (איור 11).²⁷ מתמונות אלה עולה סוג של הצהרה מודעת ופומבית של הזדהות עם הבדואי וסממני המעמד שלו, כגון כפייה, בנדולרות (אפוד כדורים) ורובה שלוף, הסוס, קישוטי ו'עדיי'.²⁸ בהקשר הנדון חיוני לתת את הדעת לסוסים, ובמיוחד ליחסים בין הרוכב לסוס. כך תיאר זייד את סוסתו 'דומיה' ואת יחסו אליה:

היתה זו סוסה נאה, גבוהה מאוד, בעלת צוואר ארוך, אוזניים קטנות ועיני אדם נבונות. לא הייתה בין הזוכות בתחרויות המרוץ אבל בשעת תגרה הפליאה ממש. במשעול השדות הייתה נרתעת מקוצים, עור עדין היה לה, אך ברגעים רציניים לא השגיחה בפצעים, לא הייתה נבהלת מיריות [...] כמה פעמים הצילה את חיי!! [...] הייתה נכנסת לחצר ואוכלת מצלחתי.²⁹

27 זייד הצטלם אצל סוסקין, אך לא בצילום מבויים – ייצוגי, אלא במעמד בלתי פורמלי לחלוטין תוך משחק עם ילדיו, כשדמותו חתוכה קמעה... צילום זהה הופיע בתערוכת סוסקין באצירת גיא רז, מוזיאון תל-חי, 2004.

28 על רכיבים אלה כרפרטואר הילידי-עברי ראו, איתמר אבן זהר, 'הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ ישראל, 1882-1948', קתדרה, חוב' 6 (1980) (להלן: אבן זהר, הצמיחה), עמ' 165-189. ראו גם עוז אלמוג, הצבר – דיוקן, תל-אביב 1997 (להלן: אלמוג, הצבר), עמ' 292-294.

29 יומני זייד, ארכיון 'השומר'; מרכז מידע, מרכז הנצחה קרית טבעון.

הסוסה של זייד מופיעה באנדרטה חפה מה'עדיים' ועל כן אינה ייצוגית במופגן. דמותה הפיסולית הריאליסטית מבטאת את הנאמר בטקסט ומדגישה את התואם בין זייד הרוכב לבין סוסתו, עד כדי עיצוב דמות פרש (הסוס ורוכבו) ייחודית באינטימיות הפשוטה שלה. הסממנים ה'מזרחיים' וה'גברתניים' המופיעים בצילומים (פאר, גבורה, רמז למנהג ה'פנטזיות' ועוד) נעדרים לחלוטין במישור הגלוי של הייצוג בפסל שיצר פולוס. סוסה ערבייה זו שונה מהדגם ה'קלאסי' של תקופת הרנסנס. במבנה השרירי והקל היא שונה מהסוס שעיצב דונטלו במצבת זיכרון לארסמו דה נרני,



איור 12: דונטלו (Donatello), מצבת הזיכרון לארסמו דה נרני המכונה גאטאמלטה (Gattamelata) (1447-1453, ברונזה, בסיס שיש על אבן סיד, 340 ס"מ, פדובה, איטליה)

גאטאמלטה 1445-1450 בפדובה (איור 12). באצילותה השקטה והמצטנעת היא שונה מהכוח המתפרץ של הסוס של ורוקו במצבת זיכרון לברטולומיא קוליאוני, 1481-1496 (איור 13). בהיסטוריוגרפיה של האמנות המקומית נהוג היה להציג פסלים אלה כתקדים.³⁰ ולמרות שידיעה של מקורות קלאסיים כגון אלה חשובה, חשובה לא פחות התחקות אחר ה'פונקציה של שאילה, הבחירה והטרנספורמציה של החומר השאול'.³¹ יתרה מזאת, כפי שאנו יודעים, קיימים בתרבות מודלים מן המוכן, אך השאלה המרכזית היא כיצד הם הופכים לנגישים ולזמינים עבור צומת תרבותי בזמן אחר ובמקום אחר. מודלים אימפריאליים אלה זכו לתחייה ראשונה ברנסנס, ולשנייה – בפיסול של אמצע המאה התשע-עשרה, בעקבות התעוררת הלאומיות ומפעלי ההנצחה של גיבורים, ממערב אירופה ועד מזרחה ואף ביבשת אמריקה. הייתכן שאלה היו מקור ההשפעה היחיד או הדומיננטי בעיצוב דמותו של זייד?

לדעתי, ייתכן שלפרש של פולוס יש מקור רעיוני אחר או גלגול נוסף. מקור שאילתו הישיר אינו מפסלי קיסרים או מצביאים. הליכה אחר ה'פשט' של הניתוח החזותי תוביל רק למקורות אלה. התבוננות מדוקדקת תגלה רמזים לכיוונים אחרים: למשל, הנשק שנח על גב הסוסה ואינו חורג מהסילואטה (צללית) המשותפת. מקומו ותפקידו של

30 ראו, אליק מישורי, אמנות הרנסנס באיטליה, יחידות 7-8, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1991, עמ' 169-188.

31 יאקובסון, הפולקלור, עמ' 281.

הנשק מסיט את הדימוי מייצוג של מצביא, מנצח המוביל את כוחותיו בקרב, לעבר דימוי הרועה הרכוב. דמותו של זייד עומדת בין דימוי השומר לדימוי הרועה, יותר רועה מאשר שומר. פולוס אמר בהקשר הנדון:

אלכסנדר זייד היה רועה, חורש ושומר, הוא לא הגן ברומח אלא ברובה אנגלי. "שומר מהגליל" – כתבתי למרגלותיו. אני זוכר שאמר לי: מה פתאום שומר על סוס? מה זה? אלכסנדר מוקדון? פטר הגדול? אבל אני קראתי את מה שכתב אלכסנדר זייד על ה"אצילה" שלו. הוא חי על הסוס.³²



איור 13: אנדריאה דל ורוקיו (Verrocchio), מצבת זכרון לברטולומיאו קוליאוני (Colleoni), 1481-1496, ברונזה, גובה הפרש והסוס 345 ס"מ, כיכר ג'ובאני ופאולו, ונציה

כלומר, פולוס עצמו, למרות שהיה מודע למודל הקלאסי, לא ראה בו מקור אלא בדמותו של זייד עצמו, בפשטות הליכותיו ובקשר האינטימי עם סוסתו. זו אינה אי-ידיעה, זו הצבעה על הבדל מהותי בין מיתוס המצביא המנצח לבין המיתוס שדרכו עוברת דמותו של זייד מיטיזציה: הרועה.

מוטיב הרועה מגלם פן רוחני אחר ממוטיב התהילה שנקנתה בהישגים צבאים. זהו המוטיב שביסוד פסלי הפרשים של תקופת הרנסנס, הניצבים במלוא הדרם בכיכרות עירוניות לפני כנסיות (שילוב של תהילה אזרחית וקדושה דתית). באנדרטת זייד מתורגמים החזון וההנהגה למבט פנורמי על שדה מרעה; רועה שהוא גואל וקורבן. הזיקה בין הקרבת קורבן לבין עבודת האל מגיעה לשיאה בדתות המונותאיסטיות בדמות המרטיר.³³ הסבל וההקרבה הם ביטוי אישי של קיום ציווי אלוהי. במובן מסוים, דמותו של זייד, שראה בהקרבה למען הרעיון הציוני צו עליון, נשאה עוד בחייו ובוודאי לאחר מותו הטרגי, את רכיבי מוטיב המרטיר. בשונה ממוטיב התהילה (מפסלו של מרקוס אורליוס ועד פטר הגדול), בדמות הפרש המגולם על ידי ג'ורג' הקדוש³⁴ מתבטא פן מסוים של מוטיב המרטיר.

32 פרידלנדר, 'מי מכיר את דוד פולוס', מעריב, 2.6.1969.

33 אייל נווה, 'דימוי הגיבור-המרטיר', בתוך: מיזל ושמיד (עורכים), דפוסים של הנצחה, עמ' 117-128.

34 דונטלו מפסל את התבליט של ג'ורג' הקדוש מתחת לפסל הקדוש. בבואו לפסל את גיבור התהילה, גאטאמלטה, נמנע דונטלו מלהביא את מוטיב הפרש הדתי. הפרדה זו מצביעה על שני מקורות



איור 14 : וסילי קנדינסקי (Kandinsky), עיצוב לשער הפרש הכחול (Der Blaue Reiter Almanach), 1911, צבע מים

אם כן, הדמיון בין הפסל של זייד ליצירות מתקופות האימפריה הרומית, הרנסנס והמאה התשע-עשרה נובע בעיקר מההעמדה של דמות הרוכב, מהבסיס המוגבה ומקיום התבליטים. אלה היבטים פורמליים בעיקרם, מה גם שלא דובר כלל באנדרטת נופלים אלא בפסלי ניצחון ותהילה.³⁵ וכי לצד פרשי התהילה הללו לא קיימים פרשים אחרים בציור? בשירה? בסביבה הרעיונית והרוחנית שבה צמחו אנשי העלייה השנייה והשלישית? כוונתי להגות הנאו-מיסטית והרומנטית של רוסיה בטרם המהפכה, בחוגים המקורבים לדוסטויבסקי, לסולוביוב ואחרים ניתן למצוא פרשים אחרים.³⁶ דמותו של ג'ורג' הקדוש שהוזכר לעיל שימשה להם מקור והייתה פופולרית מאוד בזרם הרומנטי-סימבוליסטי

הרוסי, גם בציור: הפרש המציל, הנאבק במפלצת וגואל את הממלכה. זהו המקור לפרש הכחול של קנדינסקי (איור 14), שהוא שילוב של רוחניות וכוחניות גברית מצד אחד, ושל האון החייתי של הסוס והתבונה האנושית של הפרש מצד שני. אולם זייד הוא לא מצביא, לא בדווי, אפילו לא מודיק. פסלו מנציח את האיש הפשוט.³⁷ זייד הוא גיבור בנוסח מאמיני 'דת העבודה' הרומנטיקנים, שלגביהם מושגים כגון גאולה רוחנית, קדושה, מצווה, ברית וקורבן היו חובו של האדם לאדמתו, שהיא

שונים לדמויות פרשים. ראו, דונטלו, ג'ורג' הקדוש, 1415, שיש, כנסיית אורסנמיקלה שבפירנצה (כיום במוזיאון ברגלו, פירנצה).

35 מכאן ההשוואות המבקשות אחר דמיון זה חוזרות אצל חוקרים כגון אסתר לוינגר, אליק משורי, גדעון עפרת ועוד.

36 בחוגים אלה הייתה גם מזיגה מתווכת בין אגדות עם והשירה של פושקין, בין פרשי האפוקליפסה לבין אבירים מימי הביניים, בין מרכיבי הגאולה וההקרבה שבדמות הפרש לבין שאלות של גאולת היחיד והחברה. על זיקה והשפעה בין הגות זו לתפיסותיהם של ברנר וגורדון, ראו בהרחבה אצל חמוטל בר-יוסף, 'ציונות על רקע התרבות הרוסית', קריאות ושריקות: מסות ומאמרים, תל-אביב 2005, עמ' 99-111. על פושקין והספרות העממית ראו, יאקובסון, 'על תגובותיו של פושקין לשירה העממית', בתוך: אבן זהר וטורי (עורכים), סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה, עמ' 272-275.

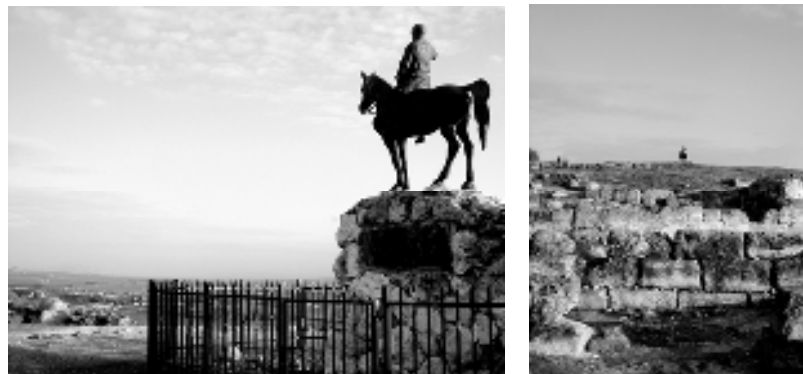
37 מאז שירו 'נגד' (1935), היה 'האדם הפשוט' גיבורו המובהק של פן.

בחזקת אהובתו. אך האיש הפשוט, הסוסה הפשוטה, אינם פשוטים כלל ועיקר. הם מייצגים אצולה 'חדשה', המבקשת אחר אדמתם-אהבתם. 'תמיד כשאני הולך על פני השדה אני שואל את עצמי, מה כל כך מקשר את האדם לאדמה, במה היא מושכת אותו ומדוע הוא מוצא סיפוק רב כזה בעיבודה?', כתב זייד ביומנו.³⁸ המקור הספרותי שעל סמך 'הרכיבים הרפרטוארים' הללו הציע מודל מגובש, היה שירו של אלכסנדר פן 'אַדְמָה-אַדְמָתִי' (ששמו ה'עממי': 'על גבעות שיח' אבריק', 1939): '[...] אַרְשֵׁתֶיךָ לִי בְדָם / שְׂאֲדָם וְנָדָם [...] / בְּשִׁבּוּעָה לֹחֶטָה / אֶתְּ שְׁבוּיָה לִי עֲתָה. / זֶה הַלֵּב אֶת נְדָרוֹ לֹא יִתֵּיעַ. / כִּי צִוּוֵי חֲרוּת / הָאָדָם הַפְּשׁוּט / עַל גְּבֻעוֹת שִׁיחַ אֲבָרְקָךָ וְחֲרִתֶּיךָ!'

השיר מתאר חתונת דמים, ברית דמים בין האיש הפשוט לאהובתו-אדמתו. האיש הפשוט מוצג כמודל מתקדם של 'היהודי החדש', וכמטרים את הצבר.³⁹ השיר שהפך למעין המנון חלוצי, עיצב את דמותו המיתית של זייד בטרם תרקום עור וגידים בפסלו של פולוס. בכך מוטבעות השפעותיו של הלך הרוח הנאו-רומנטי והנאו-מיסטי הרוסי בנוף הזיכרון העברי-ציוני, בסגנון ריאליסטי-עממי.

ב. האתר

אין קריאת פסל כקריאת אנדרטה, כי אנדרטה היא בראש ובראשונה מקום. 'המקום אינו דבר העומד בפני עצמו, אלא זיקה בין דבר לדבר. לא יהיה מקום בלא משהו או משהו המתייחס אליו, היושב בו, או נכסף אליו [...]', כתב אריאל הירשפלד.⁴⁰ גבעת שיח' אבריק היא מקום שבמובנו המיתי מתפקד כסימן ההופך למושג נוסף. עוד לפני הצבתו הנחרצת, המופגנת והבולטת של הפסל, היה זה מקום. הגבעה בשיח' אבריק כסביבה



איורים 15 ו-16: מראה של גבעת שיח' אבריק מתוך שרידי בית הכנסת לעבר קבר שיח'

38 רישום מיום ד, ב' בניסן, 1923, יומני זייד, ארכיון 'השומר'.

39 אלמוג, הצבר, עמ' 90.

40 אריאל הירשפלד, רשימות על המקום, תל-אביב 2000, עמ' 7.

טופוגרפית, רוחשת סימנים תרבותיים היוצרים שיח מורכב בין עבר והווה, בין מערב ומזרח, בין יהדות ואסלאם, בין יהדות וישראליות: מדרום, בית הקברות של בית שערים העתיקה, ביניהם קברו של ר' יהודה הנשיא, עורך המשנה; למרגלות שרידי בית כנסת, ובשיפוליה המזרחיים קבר שיח' (איורים 15 ו-16). שרידי בית שערים 'מתחפרים'. קבר השיח' הוא מבנה בסיסי בעל קירות וגג וכיפה לא גבוהה, 'מבנה נזירי המתייחס לסביבתו הטבעית ולא להוהים שמעל בהכנעה'.⁴¹ לעומת זאת, הפסל של אלכסנדר זייד עומד זקוף, אנכי על ראש הגבעה ומביט על העמק המשתרע במרחק עד לאופק. אנכיות ואופקיות יוצרים סימן של נוכחות מופגנת, מטריצה שכל הסימנים האחרים אמורים להתכוונן אליה. ללא קשר לכוונת היוצרים – פולוס וועדת הפסל (או דווקא מתוך הקשבה להם) – הפסל כביכול רוצה לסכם את שיח התרבויות שעל הגבעה בהיגד מסכם, אחרון ומכריע, אך בצורה פרדוקסלית מרחיבו. הצבת האנדרטה מול המזרח, מול השמש העולה, אינה מקרית. השמש העולה הייתה לדימוי מרכזי בתחייה הציונית ובתרבות החזותית הציונית.⁴² אך לעומת השמש האיקונית הציונית, כאן, במקום הצבת הפסל של זייד זוהי שמש מסנוורת. הדמות מרימה את ידה הימנית להתגונן מפני הסינוור המטושטש, המוחק את הנמצא (קבר שיח') מחד גיסא, ומעלה את הנחלם, את המדומיין, מאידך גיסא. באופן אלגורי ניתן לומר שאולי היה זה אותו סינוור רעיוני-חזוני, שיתכן כי היה בעוכרי מפעלם של אנשי העלייה השנייה והביא לכך שהמציאות לא נקלטה במלואה מבעד לחלום המסנוור. בה בעת, ההצבה הנחרצת של הפסל למזרח מהווה הפניית עורף למערב, בהוראת שקיעה, עבר שיש לקום ממנו להווה חדש.⁴³

הפנייה למזרח כאן, בשיח' אבריק, שונה מאוד מהשגחה מזרחית באנדרטת האריה של אברהם מלניקוב בבית הקברות בכפר גלעדי (1934). האריה האילי-מזרחי מייצג אקטיביזם לאומי ועמידה גאה, השואבים את תוקפם ממשקעים תנ"כיים, אך דיבורו הוא עברי-ציוני-ממלכתי. לעומת זאת, פסלו של זייד, שמקורותיו האיקונוגרפיים מערביים, פונה למזרח ככובש וכנכבש בקסמו.⁴⁴

41 רועי זהר ויבין סקר, 'גבעת שיח' אבריק: "מקום", קו נטוי, גיליון 2, המכללה האקדמית אורנים (סיוון תשס"ב).

42 ראו בהרחבה, שילה-כהן, בצלאל.

43 הפסל מתעלם במופגן מאתר בית שערים, שזייד עצמו עמל לחושפו. אנשי העלייה השנייה והשלישית ביכרו את התנ"ך על ספרות המשנה והתלמוד, והתייחסו לעבר באורח סלקטיבי. נוצר פרדוקס בין הזיקה הטריטוריאלית של בית שערים לארץ ישראל לבין מקומה בתודעה הציונית, המבקשת להשתרש מחדש במזרח של תקופת האבות.

44 גרעון עפרת, 'למי שאג האריה', על הארץ, ירושלים 1994, עמ' 982-985. על היחס האמביוולנטי למזרח נכתב רבות, ראו, למשל, אבן זהר, הצמיחה. בהקשר ליחסה של האמנות ראו, למשל, יגאל צלמונה, קדימה, המזרח (קטלוג), מוזיאון ישראל, ירושלים 1989.

הצבת האנדרטה של השומר אלכסנדר זייד בראש הגבעה ביטאה צרכים תרבותיים דחופים, כגון יצירת ליכוד חברתי, לצד צרכים כמוסיים, כגון צורך בביטחון ושליטה, והתגברות על חרדת התלישות מהמקום. בו בזמן היה צורך לבנות זהות תרבותית חדשה עבור אנשי העליות השנייה והשלישית, וגם לחנך את דור הילידים על דמויות מופתיות. היו אלה הכרעות בין מרכיבי זהות רצויים ויצירת מודלים מופתיים לחיקוי. האנדרטה ביטאה את שניהם. היה בה ביטוי חזותי לטקסט נורמטיבי. צורתו הגלויה של טקסט זה נקראה על ידי קהילת הזיכרון במסגרת טקסים מחזוריים והתכנסויות ליד האנדרטה הרבדים הפחות גלויים היו אלה שהשפיעו על ילדי שנות החמישים, אשר הגיבו לפסל בבגרותם, בשנות השמונים והתשעים של המאה הקודמת. עד אז לא זכתה האנדרטה להתייחסות מיוחדת. נהפוך הוא, כוחה כסמל וכמופת הלך ונחלש. במהלך השנים שבאו לאחר הקמת המדינה ומלחמות ישראל השונות על חלליהם הרבים ובעקבותיהם מפעלי הנצחה ממוסדים, הפכה הדומיננטיות של אנדרטת הפרש בנוף הציוני כמעט לקוריוז. ברם, במקביל לתהליכים שעברו על החברה בישראל, לצד קריאת המסרים הגלויים שבפסל, החלו אמנים לפרש את הדיבור המיתי ברבדים נוספים.⁴⁵ מורכבות האנדרטה כמסר מיתי העלתה התכתבויות בין-דוריות, המעמתות רפרטוארים תרבותיים שונים, המסרבות לפשט החזותי.⁴⁶

ג. אמנים 'קוראים וכותבים' מחדש את האנדרטה

במרוצת הזמן הופיעה דמותו של אלכסנדר זייד בייצוגים חזותיים שונים, נוספים על האנדרטה; ואולם רק בהקשרים של הנצחה, בין השאר בגלויות ובכרטיסי ברכה.⁴⁷ משנות החמישים ואילך הייתה האנדרטה חלק חשוב מתרבות הזיכרון של יישובי העמק

45 בשנות השמונים כללה הבחינה של האמנות הישראלית את עצמה, את האמנים היוצרים, החוזרים אל אתרי זיכרון ומיתוסים מקומיים ואת ההיסטוריוגרפיה האמנותית, שהתעמתה אף היא עם מקורותיה ועם רכיבים מסוימים של הזהות הישראלית הרלוונטיים לדיונו. ראו, למשל, דיוקן המנהיג באמנות הישראלית, מוזיאון עין חרוד 1989; עלייתו ונפילתו של החלוץ באמנות הישראלית, מוזיאון עין חרוד 1983. תערוכות שדנו במיתוסים המכוננים של תרבות לאומית ציונית נבחנו גם על ידי אוצרים אחרים. ראו, למשל, מאיר אהרונסון, מוטיב העקדה באמנות הישראלית, מוזיאון לאמנות ישראל, רמת-גן 1987. גם צלמונה, אוצר במוזיאון ישראל שבירושלים תרם לדיון ההיסטורי, שהוא מסימני ההיכר של שנות השמונים. מהלך זה אינו נוגד את הפוסט-מודרניזם (כמגמה תרבותית כללית), אלא משמש תשתית או הנחת עבודה. ראו, שילה-כהן, בצלאל; יגאל צלמונה, ציוני דרך באמנות ישראל, מוזיאון ישראל, ירושלים 1985. וכן התערוכה שאצר יגאל צלמונה, 80 שנות פיסול, מוזיאון ישראל, ירושלים 1986.

46 העבודות המוזכרות להלן הוצגו בתערוכה שיק אבריק: מבט באמנות על מיתוס אלכסנדר זייד ותקופתו, 2001, אסתי רשף ועידית לבבי-גבאי, אוצרות. צילומי עבודות אמנים באדיבות הגלריה. במסגרת התערוכה נערך גם שיח אמנים שהייתי שותפה לו, כחוקרת אמנות ותרבות ישראלית.

47 ראו, שורר, אנדרטת השומר, עמ' 318.



איור 17: יובל דניאלי, סוס ופרש, 1984, צילום מטופל

בכלל ושל קריית טבעון בפרט, בנוסף לחניכי תנועת הנוער העובד. על כן אין זה מפתיע שחלק גדול מהאמנים שהגיבור למיתוס זייד נמנו עם מעגלי הזיכרון הללו. כלומר, התייחסותם לאנדרטה אינה פרי מהלך יזום ומוסדי אלא ביטוי לזהותם התרבותית וליחסם אליה. בדיעבד הסתבר שהאנדרטה זכתה למבטים בין-דוריים לא מעטים. אלה היו לבה של התערוכה 'מבט באמנות במיתוס אלכסנדר זייד ובתקופתו' באצירת אסתי רשף ועידית לבבי בשנת 2001.

ב-1982 הופיעה לראשונה דמות הפרש על סוס (איור 17) בעבודותיו של יובל דניאלי, חבר קיבוץ המעפיל. דימוי הפרש על הסוס צמח אצלו מזיכרון ילדות של הערצה לשומר השדות המגן והנועז. הילד, שגדל ובגר, בחן מחדש את ערכי ימי נעורו ובה בעת שימר את המבט המוקדם. עם זאת, המאבק על הטריטוריה בצלו של הקונפליקט המתמשך, תבע מהאמן מענה, שהסתבר כמורכב וכלא מוכרע. הפרש הפך לצלילית, לתשליל, לתכריך (איור 18). פסלו של זייד הושווה עם פסלים ודמויות של פרשים ספרותיים: 'קומנדטורה' קוליאוני של ורוקיו, שהוזכר לעיל, דון קישוט, סוסי האגריניקה של פיקסו ועוד. בעבודות של דניאלי, לצד תהליכי הערעור על המיתוס, נשמרה הערצת הכוח שאוצר הדימוי בתוכו (אמנם תוך ביקורת מתריסה). בסופו של דבר פסלים מספר מתוך הסדרה מצאו את מקומם במוזיאון 'השומר' בכפר גלעדי.

אלי שמיר, בן מושב כפר יהושע, מיקם את ציורו, מעשבים בשדה, 1980 (איור 19), במקום שאליו צופה דמותו של אלכסנדר זייד. הפסל נוכח בציור כסימון בנוף. הציור מזמן דיאלוג בין ערכי החלוציות לבין האמנות והחיים. העמק ושדותיו בהקשרם המיתולוגי 'מארחים ומפתים' דמויות מתוך תולדות האמנות, כגון 'הגרציות העירומות' של רפאל ו'הזורע' של ואן גוך, לעשב כותנה בשדה. השמים והאדמה צבועים בצהוב. האנדרטה של זייד צופה על האנשים הנשרפים בעמק. העמק הוא חלום, העמק הוא גיהנום, העמק – כמטפורה למעשה הציוני והציורי – הוא מפגש הזוי בין עשייה קדחתנית, כפויה ודחופה, לבין דימויים פנטסמגוריים (כרוחות רפאים) ואידאליים מהעבר.



איור 18 ב: יובל דניאל, פרש, 1984, צללית תשליל, ברזל, גובה 140 ס"מ



איור 18 א: יובל דניאל, פרש, 1982, צללית ברזל, בדים וגבס, גובה 140 ס"מ

מיכל הימן, תושבת תל-אביב, יצרה ב-1990 את **בנק הדם** (איור 20). העבודה כוללת 12 ארגזי אור המחוברים ביניהם על ידי צינורות עירווי – דימוי רפואי של עירווי דם שבטי. 'מעגל השבט' הזה, או אם נרצה 'מדורת השבט' הזו, מזינה עצמה בדימויים המשתקפים בצילומים, המספרים על אתרי פולחן, זיכרון והתכנסות. הצילומים אותרו ונאספו מאלבומי משפחה וצולמו בידי צלמים אנונימיים. לבנק הדם הקולקטיבי הזה אין מחבר, לכן הטקסט שייך ל'צלם לא ידוע', כשם סדרת העבודות של הימן, שיצירה זו היא חלק ממנה. התצלום הקבוצתי ליד פסלו של זייד מהווה מנת דם בבנק התודעה הקולקטיבי, תודעה שהשיח הדומיננטי כונן. החדירה של הציבורי לתוך האישי כמעצב תודעה באצטלה של כורח עירווי דם, נחשפת כהבניה תרבותית ה'כותבת' את הגוף הפרטי. הימן עוסקת בחשיפת המנגנון יותר מאשר בדימוי עצמו, ועל ידי כך המיתוס 'מפורק' מנכסיו, ובעיקר משקיפותו. החילופים בין 'מעגל השבט' לבין 'מעגל דמים' מרחיק את הדימוי הטרגי מהמקובל אך ההתקה מייצרת מקום מצמרר לא פחות.



איור 19: אלי שמיר, מעשבים בכותנה, 1980, שמן על בד



איור 20 : מיכל הימן, בנק הדם, 1990, מיצב צילומי

בעבודה של שוקה גלוטמן ממצפה אבירים, ארבעה רוכבים (צילום מסמכים צבעוני, 1997, איור 21), מוצג מעין קולד' של דימויים – צילומים על נייר עיתון סיני. ביצירתו מציג האמן הקבלה בין 'המערב הפרוע' (הקולוניזטורים) בארצות הברית והמפגש עם האינדיאנים, לבין ההתיישבות בארץ והמפגש עם הערבים. פסלו של זייד מועתק ל'כפר הגלובלי', ומתוך הקשר כביכול אוניברסלי מכונן מחדש כסטראוטיפ. העימות הבין-תרבותי, המרוקן מהזדהות אישית, מאפשר את הרחקת העדות ואת בחינתה מחדש. השוואה עם דגמים 'מפתיעים', לעומת השגרה האיקונוגרפית של בחינת המקורות הקלאסיים, יוצרת אי-שקט וחוסר נחת במתבונן, ואינה מאפשרת לו לקבל את הממד המיתי של האנדרטה כפשוטו. נדמה שגלוטמן יוצר מתוך עמדה של אתרופולוג חזותי הפועל מחוץ לשבט שלו, במקרה זה – הן שבט אמני הצילום והן שבט הישראליות.



איור 21 : שוקה גלוטמן, ארבעה רוכבים, 1997, צילום מסמכים צבעוני, 45x35 ס"מ



איור 22 : דרורה דקל, אנדרטת לסוס, 1998,
פח, צעצועי פלסטיק, 45x220 ס"מ

לרגל מלאת חמישים שנה למדינה, יצרה דרורה דקל מקיבוץ כברי את אנדרטה לסוס (איור 22). דקל, שנולדה שלושה ימים אחרי הקמת המדינה, חיברה בין הלידה הפרטית ללידה הלאומית במעין טוטם-אובליסק ממתכת, צר וגבוה, עשוי מגרות המאוכלסות בצעצועים. סוסים מפלסטיק צבעוני, המסודרים בדקורטיביות נשית, מפרקים את הילת התהילה של המצביאים הגבריים, ולעומתה 'מציעים' הסוסים-צעצועים מבטים אינטימיים ומקוטעים תחת הרטוריקה הטקסית הצפויה. מחד גיסא נתפס מגדל המגרות כמגלומן, ומאידך גיסא כלא יציב, כהזוי וכפגיע.



איור 23 : נעה מלמד, 2000, פסל רצפה, אריג, זרדים וקש

פגיעותו של הסוס מופיעה גם בעבודתה של נעה מלמד (איור 23), ילידת קיבוץ גבע. בעבודת רצפה (2000) עשויה שריגים, מקלות, זרדים וערמת חציר, הסוס ורוכבו ירדו מגדולתם ההרואית. השדה והסוס הופכים לטריטוריה. הסריגה הנשית כהקבלה

ל'תלם אחר תלם' של החריש הגברי⁴⁸ יוצרת הוד שקט. דת העבודה ללא כוהנים, ללא טקסי בגרות וגבורה, שרק גלימתו הסרוגה והססגונית של סוס עשויה להפוך לאוהל למחסה, לבית. החורש שעל התבליט באנדרטת זייד נפרם ונארג מחדש. כמוהו הרועה, המיוצג בעבודה נוספת של האמנית, החליל (2000), שבה מככבת גם דמות נשית של רוכבת על קנה סוף מיובש. ההנמכה של המיתוס מהרובד האידאי, הנשגב, האצילי והגברי מומחשת הן על ידי ההמרה החומרית מברונזה לקש, בהיפוך מעניין של מיתוס אחר, של שזירת זהב מתבן... והן על ידי ההנמכה הפיזית: הרצפה המשולה לאדמה מאפשרת לנשי, המשוך לטבע, למחזוריות ולמלאכות להעמיד סיפור של קורבן והקרבה, שרכיביו ושפתו מובחנים ומובדלים מהאתוס הגברי של העלייה השנייה.

בעבודתו של גיא רוז, בן קיבוץ גבע, (איור 24) 'נסגר' המעגל ומחזירנו כביכול לרגע הקריטי, לאירוע עצמו ולאחר הרצח. אך למעשה צילומיו של רוז, שצולמו ב-2001 במקום ההתרחשות, עוסקים יותר בגנאולוגיה מאשר בהיסטוריה – הם אינם תיעוד אלא עדות. הצילומים יוצאים מההווה ופונים לאחור, אל העבר, אל ראשית התהליכים של הבניית הזהות הקולקטיבית וכינון קהילת הזיכרון על ידי מיתוס ופולחן. הם פונים לאחור מתוך שאלות ההווה. לא העבר כשלעצמו מעניין את הצלם אלא כיצד עבר זה משוקע בהווה ובעתיד לבוא. הצלם שב למקום הרצח, לצילומי הקבר הטרי, ומעמתם עם צילומי הווה ממרחק של שישים שנה. בסדקי הזיכרון, בפער שנפער, בהיחלשותה של 'קהילת הזיכרון', מהרהר המבט. ושל מי המבט? של צלם? של הצופה? ובמי הוא מביט? במיתוס? באנדרטה? בקהילת הזיכרון? ב'שבט'?



איור 24 : גיא רוז, ללא כותרת, 2001, צילום

48 ראו, אסתי רשף ועידית לבבי, שיך אבריק: מבט באמנות על מיתוס אלכסנדר זייד ותקופתו, דף תערוכה, גלריית מרכז הנצחה, קרית טבעון 2001.

ד. סיכום ומסקנות

למעלה משישים שנה עברו מאז הירצחו של אלכסנדר זייד, ומעט פחות מזה – מהצבתה של אנדרטת הפרש העברי על גבעת שיח' אבריק, הצופה מזרחה לעבר עמק יזרעאל. מאז לא נבנתה עוד אנדרטה מסוגה והיא נשארה דגם יחיד, בודד הן בנוף הפיזי והן בנוף התרבותי. כיום, לנוסעים צפונה בכביש 722 בדרכם לטבריה, לעמקים או לגליל, נגלית אנדרטת השומר אלכסנדר זייד על סוסתו כסימן מרוחק וזעיר. אם בנסיעה מהירה מדובר, היא נראית רק במטושטש. מי עשוי להפנות את מבטו לעברה? עבור מי היא עדיין סימן בנוף הזיכרון האישי-קולקטיבי? לנוכח השינויים המהירים בנוף הפיזי וב'נופי הזיכרון' בישראל, ההשערה שבכוחם של עיון ושל התבוננות בתמורות שחלו בסימנים תרבותיים אלה בתודעתם של הזוכרים להאיר את פניה המשתנות של החברה ואת יחסי הכוחות המתחלפים בין מיתוסים מעצבים שונים – אינה חדשה. אעז ואומר שהיא אפילו סוג של קלישאה. ברם, באספקלריה של 'מבטה של האמנות' אל האנדרטה, ההשערה הפכה לכלי אנליטי מזה ולכלי יוצר מזה, שבה בעת פירק והרכיב את רכיבי המיתוס. מבטה היה נעוץ בעבר, אך עקב אחר השפעתו על ההווה, אחר אמנים עכשוויים המגיבים להיסטוריה התרבותית של המקום.

במאמר שלפנינו ניגשתי אל המיתוס דרך בחינת עיצובו הפלסטי-חזותי. התחקיתי אחר מקורותיו התרבותיים של דגם הפרש ואימוצו החד-פעמי על ידי התרבות החזותית העברית. המקורות ששימשו את הפסל העממי ואת ההקשרים שהזינו את קהילת הזיכרון בתמיכתם בדגם 'נדיר' זה, ושילבוהו בהבניית זיכרון זייד כגיבור וכמופת, לא היו בחזקת 'מובן מאליו'. נהפוך הוא. המחקר הקיים עד כה ביכר להתמקד בשאלות אמנותיות והלך אחר המשמעות המקובלת של פסלי קיסרים ומצביאים. לא נדונה במסגרתו השאלה אם מיתוס זה התאים לזהותם התרבותית של אנשי העלייה השנייה ולפולחני הזיכרון שהלכו והתפתחו סביב קורבנות המפעל הציוני. הסתמכות זו על איקונוגרפיה קלאסית הזינה גם את התודעה של חלק מהאמנים, שראו בפסל ויזואליזציה של כוחנות ושליטה ציונית-לאומית, ובכמה מיצירותיהם ביטאו הסתייגות גלויה והתרסה כנגדה.

אנדרטת אלכסנדר זייד אינה יצירה מהודקת, יציר כפיה של מסורת פיסולית מודעת, אלא תוצר עממי שקיפל בתוכו את ההשפעות הרומנטיות אשר היו בעלות משקל רב בעיצוב עולמם הרוחני של אנשי העלייה השנייה. תפיסות רומנטיות אלה קשרו בין הקרבה וקורבן, וקידשו אותם. זייד, כרועה וכשומר, כמרטיר מזן חדש, לא התאים לדגם המצביאים-מנצחים וגם לא לדגם הקורבנות היהודים הנרדפים שמתו על קידוש השם. דמותו הייחודית והאינדיבידואלית, שבחייו שימשה מקור הזדהות, השתמרה גם באנדרטה: האיש הפשוט, 'אצולת העלייה השנייה'. אבל בכך לא מוצה העניין. בחינת אתר שיח' אבריק העלתה במלוא חריפותן סוגיות בדבר יחסי מזרח-מערב, עבר-הווה

ושולט-נשלט. ייתכן שיותר מכל גורם אחר, אופן ההצבה של האנדרטה הולידה את המבט המרוחק-מרוחק, שלא שם לב לפרטים והתחבר לדגם-העל המוכר של מנצחים כוחניים. אין לשלול מבט מרוחק זה, כי הוא מובנה בתפיסת האתר ובפולחן שהתפתח סביבו. הוא אף השפיע על האמנים והאמניות שהיו חלק מהגדרת רחבה של קהילת הזיכרון במעגלים הקרובים לה, כבני קיבוצים וכיוצאי תנועות נוער. כאשר חזר האמן גיא רוז לטפל במיתוס זייד בראשית 2005, בתערוכה שנערכה בתל-אביב, הוא בחר לצלם את הפסל מזווית אלכסונית חריפה מתחתית הפסל, שהעצימה את גודלו מעבר לכוונה המקורית של דוד פולוס וחבר עוזריו. ייתכן שאפשר לראות בכך המשך והחרפה למבט מתחתית הגבעה. מזווית זו נראים הפרש וסוסו מאיימים וגדולי ממדים, כיאה למיתוס הכובשים הגדולים. פרשנות מאוחרת זו של רוז הולכת ומתנתקת מהדיון המוקדם לעבר 'תוכחה' אידאולוגית כלפי ההווה והעתיד לבוא, ובכך שונה במקצת מפרשנותו הקודמת.

זאת ועוד, מבט באמנות של אנדרטת אלכסנדר זייד מסתבר לא כמבט יחיד אלא כסדרה של מבטים, שמכוננים מרחב תרבותי-מנטלי המאפשר לסלול דרכים חדשות אל רגע העיצוב הפלסטי של המיתוס ואל מקורותיו העממיים. לכאורה, אלה מבטים מערערים, המשבשים את הסיפור ההיסטורי. ובכן, ביצירותיהם השונות, אמנים שזהותם כוננה לא במעט על ידי מיתוס אלכסנדר זייד ניסו לחבל בו, לפצוע אותו. ואולם, לא רק שלא המיתו אותו, הם עוררו אותו מתנומתו. ניתן לראות בכך מעין 'שיבוש היסטורי', שביקש לכאורה 'לבוא חשבון עם העבר עד תום', אך סלל את המשך קיומו (אם כי שונה) בהווה.

ככל שמעמיקים להתבונן במבט שהאמנות בישראל הפנתה אל עבר אנדרטת אלכסנדר זייד, מתברר המהלך כולו, כולל כתיבת שורות אלה, כתהליך מרובד ואינטנסיבי של בניית תרבות. אין זה מהלך של דקונסטרוקציה הנקטת כאמצעי לחורבן של תרבות. אדרבה, אימוץ תמים של עמדת בוני המיתוס, שבעת הולדתו היה חיוני לחברה, עלול להביא לניווט של אותה תרבות ברגע היסטורי חדש. לדעתי, מה שנדרש להמשך בנייתה של תרבות הוא חשיפת המיתוסים המכוננים מתוך ספקנות וגעגוע, המבטאים את השייכות למקום ואת ההכרה בהתפתחות התודעה הקולקטיבית. הספקנות היא לגבי היותם המיתוסים 'היסטוריה', והגעגוע הוא לאמונה, לסולידריות ולכוח המלכד שהם העניקו לחברה בראשית ימיה – סולידריות שדומני כי יש להעמיד אותה היום על יסודות התואמים את ההווה, על השאלות הטורדות שהוא מעמיד לפנינו כחברה.

