

**משחקים זיכרון - משחקים בזיכרון:
חידוש את ואני והמלחמה הבאה,
1968-2004: ניתוח עצמי של מעתק
פנים-תרבותי ובין-תרבותי***

גד קינר

לזכרו של רמי פלג (1935-2008),
חבר ושחקן לוחם באת ואני והמלחמה הבאה

א. שתי מובאות והשלכותיהן: הכרונולוגיה של הקברט

מאמר זה יעסוק – מנקודת ראותו של שחקן חוקר – במעתק פנים-תרבותי, שלנוכח הנסיבות ניתן גם להגדירו כהעברה בין-תרבותית. המדובר בטקסט הדרמטי והתאטרוני של יצירה ישראלית ביקורתית שהפכה, כך דומה, ל"קלסית": את ואני והמלחמה הבאה מאת חנוך לוין בשתי גרסאותיה הבימתיות – ב-1968 וב-2004. מעתק זה, כפי שעוד נראה, גם מבליט את הדומה והשונה בין החברה הישראלית בעקבות מלחמת ששת הימים לבין החברה הישראלית של ראשית המאה ה-21.

אולם בטרם אגש לגופו של מאמר, מן הדין להתייחס למתודולוגיה הבלתי שגרתית במובן מסוים הננקטת בו. שכן בהיותי חלק מן הליהוק של ההפקה המקורית והמחודשת גם יחד, אני נדרש כאן למעשה לניתוח "אוטו-רפלקסיבי" – כלומר, ניתוח המוסב על המנתח, הגם שמטבע הדברים אתייחס, כמובן, להפקה כולה ולא רק לחלקי בה. ובעצם, ההפך הוא הנכון: בהישעני על מקורות תיעודיים ועל הקלטות וידאו ושמע, אני חותר לגישה של "אובייקטיביזציה עצמית מהיבט סובייקטיבי". זאת, בהנחה שהעמדה המשולשת, המבטלת לכאורה את עצמה, של שחקן-צופה-חוקר (קרי, נקודות ראות של "מבפנים החוצה, מבחוץ פנימה, ומבחוץ") עשויה להניב תוצאות מעניינות ובלתי קונבנציונליות.

אשר להיגיון שביסוד הניתוח ההשוואתי האוטו-רפלקסיבי של שתי הפקות את ואני והמלחמה הבאה, המשחק כשיטה פרשנית המוסבת על הפרשן הוא נושא הזכאי לדיון בפני

* מחקר זה נערך בתמיכת הקרן הלאומית למדע (מענק מס' 667/04).

עצמו. כאן ראוי לציין שמילוי תפקיד הצופה הבלתי מעורב המתבונן בעצמו (או בעצמה) הוא אקט טבעי לחלוטין של שחקן (או שחקנית). זאת מאחר שרפלקסיביות – לא כפעילות של שחזור בדיעבד, לאחר ההצגה, אלא כהתבוננות השחקן בעצמו לכל אורך ההצגה – מעוגנת ב"אני" העליון הביקורתי של כל אמן במה, המבקר והמווסת בזמן אמת את פעולתו והתנהגותו בכל רגע נתון. במקרה של את ואני והמלחמה הבאה, הגורם של התבוננות עצמית ביקורתית טבוע במהות הסוגה עצמה, שכן סאטירה מאלצת אותך, השחקן או השחקנית, להתבונן בעצמך בשעה שאתה מבצע את ההאנשה המטפורית של עמדה פוליטית או חברתית, או בשעה שאתה מתווך את המסר. כל זאת, בעוד אתה עצמך, האישיות הפרטית והאני העליון המפקח, מצוי בעמדה מטא-משחקית, מתבונן בדמות שאתה משחק ממושב הצופה, כביכול. יחס אירוני מרוחק זה של מבצע הסאטירה לדמותו או לדמותה מְבַנֶה מישור התייחסות על-דמותי: מישור זה מאפשר למבצע לחוות את דעתו – באמצעות חיוך, קריצה, מחווה – על עמדותיה ופעולותיה של הדמות. דומה הדבר לגישתו ההיברידית של השחקן האפי, המממש את הביקורת המנוכרת על ידי ביצוע התפקיד בדרך המבחינה בין הדמות לבין אישיות השחקן. ועוד יותר מזה דומה הדבר לגישתו הקלילה, המשחקית (בהוראת playful) של בדרן הוודוויל, המסוגל ללא קושי להינתק לחלוטין רגע קט מהדמות שהוא מגלם ולשוב ולהיכנס לעורה. כך חובר השחקן (או, ליתר דיוק, "האני העליון" שלו) לבן בריתו, הצופה, ושניים אלה רוקמים יחד קשר נגד עצמו (קרי, נגד הדמות), מה שהופך את השחקן בדיעבד לשחקן-אזרח מגויס. אימוץ גישה רב-פרספקטיבית זו עשוי אולי לייצר תובנות ממוקדות יותר מן הגישה הרווחת של העד המתבונן מן הצד.

* * *

אפתח בשתי מובאות. הראשונה היא של קורט טוכולסקי – המחזאי, העורך והסאטיריקון היהודי המומר, בן תקופת ויימר – שהופיעה במאמר "סאטירה פוליטית" בכתב העת שלו Weltbühne ב-9 באוקטובר 1919. וזו לשון המובאה: "אין דבר קשה יותר, ומצריך אופי חזק יותר, מאשר ההתייצבות בגלוי כאופוזיציונר כנגד המגמות הרווחות בתקופתך והקריאה בקול גדול: לא!".¹ המובאה השנייה היא הפתיח לאת ואני והמלחמה הבאה מאת חנוך לוין:

הרואה את המתים, אין לו מלים להגיד.
הוא הולך הצידה וממשיך לחיות, כמי שהפסיד.²

נשווה בין המובאות של טוכולסקי ולוין. הראשונה היא הגדרה של העמדה הטיפוסית, המאפיינת את הסאטיריקון הפוליטי הלוחמני; השנייה – מכתם, אפוריזם, המשמש מוטו לסאטירה פוליטית פרי עטו של יוצר מסוג זה. קל לזהות את הסתירה הקיצונית בין הנימה הלוחמנית בהצהרתו של טוכולסקי אחרי ההלם הנורא של מלחמת העולם הראשונה, על אף הקושי שבעמדת החריג החברתי המשתמע ממנה, לבין הטון התבוסתני, לכאורה, של המובאה השנייה. מובאה שנייה זו הושמעה שנה אחרי מלחמת ששת הימים, בעיצומו של שיכרון הניצחון שחוותה החברה הישראלית; הן ניסוחה של המובאה והן הצבתה

בתחילת את ואני והמלחמה הבאה מעידים אף הם על קושי פנימי של המחזאי המובלע. הסתירה שבין לוחמנות לתבוסתנות ברוח המובאות דלעיל (למרות ששתיהן מסויגות) גם מאפיינת את אחדות הניגודים שבין שתי תקופות וגישות אמנותיות: בין ההקשר המופעי והשפה התאטרונית שבה מגולמות העמדות הרטוריות של הפקתה הראשונה של התכנית הסאטירית את ואני והמלחמה הבאה (קיץ 1968, מועדון "בר-ברים" בתל אביב), לבין ההקשר והתחביר הבימתיים של חידושה של אותה הפקה עם אותו צוות – שפרה מילשטיין, בת שבע צייזלר, רמי פלג וכותב שורות אלו – 36 שנים מאוחר יותר (אוקטובר 2004, תאטרון האוניברסיטה של תל אביב ולאחר מכן התאטרון הערבי-עברי ביפו). סתירה זו גם מציינת את המתח, שבו חדורה התכנית עצמה – המתח בין הקטבים המנוגדים ובה-בעת הסימביוטיים של השנינות, האירוניה, הסממנים האפיים-רגשניים ושאר תווי ההיכר המבדרים, התכונות המבניות וההרמזים הטיפוסיים לקברט סאטירי, לבין הנושאים והסגנון הייחודי המזעזעים, המקבריים, הביקורתיים והבוטים שהפכו למזוהים עם חנוך לוין. עיקרון דיכוטומי זה, סותרני במהותו ועם זאת משלים, הוא שתום באופן פרדוקסלי להצלחת שתי ההפקות של את ואני והמלחמה הבאה שבהן עוסק מאמר זה.

התכנית הסאטירית את ואני והמלחמה הבאה, ה"אשכבה" הראשונה שחיבר לוין לזכר הנופלים במלחמה (בניגוד ל"אשכבה" העצמית – המחזה אשכבה שחיבר וביים ערב מותו), נכתב כ־Kabarett – להבדיל מ־Cabaret – ברוח הגדרתו של קורט טוכלוסקי לקברט פוליטי לוחם, החותר לשנות מניה וביה את פני החברה, ולא רק לבדר אותה. זאת, למרות שבשתי הסוגות גם יחד – הקברט הפוליטי והקברט הבידורי – (להבדיל מהקברט הספרותי) מדובר במופע של "הבימה הקלה" (Kleinkunst במקור הגרמני), המורכב מרצף סאטירות, מערכונים ופזמונים שמותחים ביקורת על המציאות.³ כדרכה של סאטירה ג'ובניאלית, התוקפת את החברה מנקודת ראות החיצונית לה כדי לקעקע את אושיותיה – היפוכה של הסאטירה ההורציאנית הסלחנית והבונה, המבקרת נקודות תורפה ממוקדות בחברה כביקורת מבפנים⁴ – נקט הקברט את ואני והמלחמה הבאה אסטרטגיה עוינת ובלתי מתפשרת בהתריסו כנגד האופוריה ששטפה את החברה הישראלית המנוצחת למראית עין במלחמת ששת הימים, וכנגד המנטליות הזחוחה והשחצנית שהולידה את שיכרון החושים הקיבוצי. אופוריה זו התבטאה, בין היתר, בהאדרת הצבאיות ובסגידה לכוח ולנכסים הטריטוריאליים שנכבשו במלחמה במחיר הזלזול בחיי אדם ובכבודו, או גרוע מזה, כדברי זהבה כספי בעקבות ג'ורג' ל' מוסה – במחיר הפקעת הקרבנות ממותם ההיסטורי והפיכתם "למתים סמליים במסגרת 'דת הלאומית' האזרחית".⁵ ובל נשכח שאותו ניצחון "חזק, מהיר ואלגנטי" כדברי סגן הרמטכ"ל האלוף חיים בר-לב, הושג במחיר מותם של 800 חיילים ופציעתם של 3,000.

בהשראת הבמות הסאטיריות הקלות של מיינכן בעידן מהפך-המאה, "שבהן", כדברי פטר ילביץ', "הועמדו ערכים מסורתיים על ראשם, דימויים דתיים חוללו וחולנו וערוותם נחשפה, פשוטו כמשמעו, וחילול הקודש הוצג כמקור של קדושה"⁶ – כמו גם ברוח הצביון התוקפני, המגויס והנלהב של ההתרחשויות (בהוראה הז'אנרית של Happening), העצרות והמופעים נגד מלחמת וייטנם בארה"ב ובבריטניה של סוף שנות השישים (וכן ההשפעה, על לוין ועמיתיו, של הספרים, ההצגות והסרטים המפורסמים של אותה תקופה כמו

US, Mash, שער, מלכוד 22, הו, איזו מלחמה נחמדה!) – נדרש לזין לאסטרטגיה ההומאופתית, קרי – לריפוי המחלה באמצעי המחלה. זאת, על ידי מתקפה חזיתית על ערכיה וסמליה המקודשים של החברה הישראלית באותה עת באמצעות חנופת יתר המטרופד את עצמה. לזין השתמש בטכניקות סאטיריות מסורתיות, שעצמתן לא ינקה ממקוריותן, אלא מההלם הצפון בהן לקהל הישראלי הקרתני דאז. קהל זה נהנה מהחסינות שהקנו לו הומוריסטנים נטולי ניבים נשכניים נוסח קישון, לפיד ובן אמוץ, שהיו נאמנים ל"אני מאמין" המתחסד שטבע בצלאל לונדון, ממקימי "המטאטא": "תבעו מאיתנו סאטירה על ההולך ומוקם לנגד עינינו. אמרנו: 'מה? אנחנו שנלחמנו על מדינה זו נקום עכשיו ונצליף בה?'".⁷ לזין בחר בהגזמה היפרבולית של המלל הנדוש הרווח כדי להאדירו לממדי בלון המפוצץ את עצמו, או שנקט את טכניקת האליפסיס, הגימוד והכיווץ כדי למזער עד אבסורד את האני הקיבוצי של הצופה המובלע שלו, עד שיפקע מאלי. ידגמו זאת שורות אחדות מתוך "מסדר הניצחון של האלוף-משנה בעל הצלקת", הלוא הוא המונולוג המוכר יותר בכותרתו "מסדר הניצחון של מלחמת 11 הדקות":

חיילי ומפקדי החטיבה, אחי הגיבורים לנשק, בני, אבותי! לפני 11 דקות יצאנו, שכס אחד, לב אחד, לקראת האויב. יצאנו להגן על ריבונות מדינתנו, על מורשתנו הלאומית, על חיי יקירינו אשר בעורף ועל חיינו אנו. התמודדנו עם אויב גדול מאיתנו ויכולנו לו הודות לרוח המפעמת בקרבנו. ב-11 דקות הצלחנו להשמיד, לחסל, להפיץ, לרמוס, לרסק, לחתוך, לקצץ, ולמעוך את אויבינו. אמנם, לא קלה הייתה המערכה. מחיר דמים יקר שילמנו. אך בהיתקלנו במוות הישרנו מבטנו אל עיניו, צחקנו בפניו, ירקנו על חרמושו וטינפנו את חורו עיניו עד שהתביישה בו אמו.

שיטה סאטירית אחרת, שהשתתה על אושיותיה של מוסכמת המציאות התקופתית, הייתה המבנה המרוסק, ולכן המנכר, של את ואני והמלחמה הבאה – בליל⁸ אקלקטי של שירים, פזמונים, המנונים דתיים, מערכונים ליריים ובורלסקיים, מונולוגים, אלגיות, מכתמים, מודעות ואגדות. בליל זה הפריך מבפנים את המבנה הדומה של סמלי הניצחון: תכניות השירים והמערכונים של הלהקות הצבאיות, המקוננות הלאומיות וסוכנות ההאדרה של המלחמה וכיבוש השטחים, שלזין עצמו, שכתב מספר טקסטים ללהקות אלו (לדוגמה: מכתב מן הקייטנה שביצעה לראשונה תיקי דיין בלהקת גייסות השריון), פרנס אותן. ברוח זאת, הנחה לזין את מלחיניו, אלכס כגן ובני נגרי, לחבר מנגינות מתקתקות, דביקות וסנטימנטליות, כמעט ילדיות, כדברי נורית יערי, למילותיו הממחישות את זוויות המלחמה, המוות והשכול.⁹

הגישה הבוטה של הטקסט – לפחות במונחי אותה עת – תוגברה על ידי סגנון הביצוע. המבצעים הצעירים והתוססים דאז, ב-1968, לבושים בבגדי היום-יום האקראיים שהביאו מהבית, הטיחו את אגני הירכיים שלהם ואת הטקסטים הבוטים בפרצופי קהל בהתלהבות פראית, אגרסיבית וקולנית. התלהבות זאת הסתמכה על המיזנסצנה הדינמית והמתגרה של הבמאית עדנה שביט, ועל תקיפת "האויב" בנשקו שלו – על סגנון של אותן להקות צבאיות בעידן הבתר-מלחמתי (שבאחת מהן, להקת השריון, שירתתי אני; בערבים שלא שיחקתי באת ואני והמלחמה הבאה, הופעתי במסיבות ניצחון בפני אלופי הרהב של

אותם ימים). אסטרטגיה תוקפנית זו נועדה להכפיל את עצמת ההלם שבטקסט ולחבוט גם היא בצופים באלימות חווייתית גוברת, בדרך שמערך הקליטה של הקהל דאז לא היה מסוגל להתמודד עמה.

בעוד חלק קטן מצופי העורך הגיב על החומר בעוינות עד כדי פירוק הבמה מתחת לרגלינו בקיבוץ נצר סירני, והמבקרים הגיבו במתקפה עזה, מתחסדת ופסידו־פטריוטית בעיתונות, שהגדירה את ההצגה כ"מחלת נפש של שנהא עצמית תהומית",¹⁰ כמשמיעה את מפקדי הצבא, כמחללת את זכר הנופלים וכפוגעת במשפחת השכול, בפצועים, בנכים וכו' – בקיצור "גלולת רעל עטופה בסוכריה" כדימויו הקולע במוסף "דרבן" של ידיעות אחרונות של אחד, גדעון פרידלנדר, לימים מבקר האמנות הנודע ד"ר גדעון עפרת¹¹ – לוחמי החזית והנפגעים האזרחיים אימצו את התכנית ומסריה והבינו אותם נכונה. קבוצת אלמנות נלוותה אלינו לכל מקום והגנה עלינו מכל רע; בבית לוינשטיין מחאו לנו כפיים בהתלהבות אלה שמצבם הגופני אפשר זאת; ובמועדון "סורמלו" בירושלים ניגש אלינו אחרי המופע קצין גבוה, הציג את עצמו כאריק רגב, ואמר שהוא רוצה שכל יחידות הצנחנים שתחת פיקודו יראו את ההצגה. תכניתו לא התממשה, כי שבועיים לאחר מכן נהרג בעת מרדף. על אף כל המשטינים והמקטרגים הוצג את ואני והמלחמה הבאה בגרסתו המקורית 160 פעם בפני קהל, שבריקוד עליז על לועו של הר געש לא שעה לאזהרותיו של לוי, כמו החברה שממנה בא, שאטימותה המיטה עלינו מלחמות נוספות וקרבות נוספים.

בינתיים חלפו לפחות עוד שלוש "מלחמות הבאות" ושתי אינתיפדות, והנה אותה להקת שחקנים חוזרת בשלהי 2004 לאת ואני והמלחמה הבאה, כשהחידוש מוגדר על ידי יורשיה של אותה תקשורת ישראלית, שהתנפלה עלינו בשצף קצף ב-1968, כ"אולי הארוע התאטרלי החשוב של השנה".¹² השחקנים, שחצו את גיל השישים או התקרבו אליו במהירות, היו הפעם לבושי שחורים כמזיגה של הרמז עקיף ללבושו האלגנטי של שר הטקס בקברט, ללבוש המתאבלים הצ'וביים על חייהם ול"מדי" הבמה הניטרליים של הקברטים, הקפה־תאטרונים, המועדונים האקזיסטנציאליסטיים ועצרות המחאה של שנות השישים. סממנים אלה נועדו במפורש להסגיר את גילם המתקדם של המופיעים ואת "חוסר הרלוונטיות" לכאורה שלהם. שוב הם עומדים על רקע ציקלורמה שחורה, אלא שבניגוד לגרסה הראשונה, הפעם הם מקובעים מאחורי עמודי תווים המעוררים אסוציאציה לא בלתי תקפה של מצבות־קבר. מצבות של מי? של היוצר? של השחקנים הצעירים דאז? של הנופלים ושל החברה הישראלית, מושאי התייחסותם? הפעם הם קוצרים שבחים מופלגים על ביצוע הפוך באופיו לביצוע המקורי של הטקסט – אפי, מאופק ומופנם – ועל הרלוונטיות של ההצגה. הנה כי כן, "הצלחה שערורייתית", שהופקעה מהקשריה התקופתיים המקוריים, הופכת שוב ללהיט, אך הפעם לא כהתגרות שולית בסגנון ה"אג'יט־פרופ" הבולשביקי (מופעי התעמולה הקאמריים־קברטיים שצצו בברית המועצות אחרי מהפכת אוקטובר), אלא כמיתוס תרבותי ותאטרוני קנוני וממוסד, גם אם לא ממסדי, וכמצרך נוסטלגי.

השאלה העומדת כאן על הפרק היא זו: כיצד בוצעו ההעברה, המעקף הפנים־תרבותי של השפה התאטרונית והקוד הסמינטי, האנתרופולוגי והרטורי של טקסט, שהיה מעוגן לבלי היפרד כביכול בהקשרים חברתיים, פוליטיים ותאטרוניים מסוימים – כיצד הועברו כל

אלה להקשרים היסטוריים שונים בתכלית, כמעט ארבעה עשורים אחרי הבכורה? שהרי כפי שאומר סטיפן ריגן בעקבות ריימונד ויליאמס: "הגישות והמוסכמות הדרמטיות אינן רק בגדר העדפות טכניות; ב־זמנית הן גם אידאות של מציאות או אופני ראיית חיים שנוצקו בתבנית האינטרסים וההנחות של תרבות מסוימת".¹³ חרף העובדה שהקשר ההתקבלות בשתי התקופות – החברה הישראלית – הוא זהה לכאורה, ולמרות שהיגדיו של לוין עדיין תקפים היום אף יותר מבעבר, בכל זאת הסביבה שבה הרשמים מופקים, נקלטים וממומשים השתנתה לבלי הכר מאז ההפקה ההיולית. אנו עוסקים בעצם בשתי תרבויות שונות בתכלית, שאינן דוברות עוד אותה עברית, ויתרה מזאת – אינן ניחנות באותו אופק פנומנולוגי ובאותה מוסכמת-מציאות, על צדדיה האתיים והאסתטיים כאחד. במילים אחרות: ההעלאה מחדש של את ואני והמלחמה הבאה היא בבחינת מעתק ב־ת־תרבותי ולא רק פנים־תרבותי.

בדיעבד, קביעה זו מעלה מטבע הדברים גם את הסוגיה הנוספת של ר־פ־אות־יתר (hyper-ghosting) של הפקה מעין זו, הפקה שהרטוריקה שלה מושתתת על משחק־זיכרון (בהוראת: Acting Memory, ולא Memory Game[s]) ומשחק בזיכרון (בהוראת: Manipulating Memory). במילים אחרות – מדובר בהעלאה באוב של זכר ההפקה המיתולוגית הקודמת, שמשמעה "הנכחה" בימתית של זיכרוננו של הקהל המבוגר, שיחד עם השחקנים תָּנה את המעתק הבין־תרבותי האמור. הנכחה זו אינה רק בגדר שחזור ההפקה המקורית (שבמסגרתו משחקים זיכרון), אלא גם משחק מתעתע בזיכרוננו של אותו קהל (שהרי, אם להודות על האמת, ההפקה הנוכחית שונה בתכלית מזו המקורית של 1968). בד־בבד נסבה העלאה באוב זו, לגבי אותו קהל מובלע, גם על הזיכרון ההיסטורי־התקופתי, גם על "רוחותיהם" החושיות־גופניות, כאנשים צעירים ורעננים, של השחקנים המזדקנים... ולהבדיל – גם על רוחות הרפאים התמטיות של הנופלים במלחמות, שהם חוט השדרה התוכני של ההצגה. נשאלת אפוא השאלה: האם החידוש מיועד, כמעין מחווה נוסטלגית, אך ורק לאוהדים השרופים מוכי הזיכרון של ההפקה המקורית ו"רדופי הרוחות" של פעם, לרבות רוחותיהם שלהם עצמם – ו/או לצעירים נטולי ההקשר, שלא ידעו את לוין הצעיר ואת ישראל הקדם־אימפריאלי? ואכן, איך נבאר את הצלחת המופע הנוכחי בקרב צעירים, ולא רק בקרב מבוגרים? מה בטקסט ובביצועו הביא להתקבלות זו? האם – כפי שהעידו תגובותיהם של כמה בני תשחורת בדיונים אחרי ההצגות – היווה חידוש את ואני והמלחמה הבאה גם משחק בזיכרוננו של הקהל הצעיר? שכן למרות שאין זה מתקבל על הדעת שההצגה ההיסטורית של 1968 כלולה במאגר החווייתי של צופים "קטינים" אלו, לא מעט מהם גדלו על הזיכרון המיתי המוֹרָש והנרכש של ההצגה המכוננת, עד שהוא נטמע והופנם בתודעתם והפך לחלק ממוסכמת המציאות שלהם.

ב. נוכחותו של ההיעדר: טקסט ריטואלי נכתב אישום מוסרי

נדמה לי שההסבר העיקרי לכך שהמופע הפוסט־טראומתי העכשווי הצליח לרגש או לעזעזע (גם אם כבר לא לקומם) ציבורי קהל שונים בני 18–80, הוא החלטתה הפרדוקסלית של הבמאית עדנה שביט לחתור תחת יעד הריגוש והעזעזוע. כוונתה, ככל שניתן להסיק מדרך

עבודתה עם השחקנים ב־2004, הייתה לא לחדש את ההפקה ההיא, אלא לביים הפקה חדשה. עדנה שביט התכוונה לזעזע באמצעות ויתור על הזעזוע, ויתור על "הגסטוס האגיטטיבי", כלומר על המחווה המתגרה, המוחצנת והעוינת של ההפקה המקורית, ולפנות לטכניקה של הגשה משחקית, במקום גילום משחקי. טכניקה זו, החותרת תחת התכוונות הטקסט, היא מופנמת, מובסת, מנבאת את כישלוננו של לויין להשפיע על החברה הישראלית; היא עושה מה שאסור לשחקן לעשות: לשחק את התוצאה. גישה זו מעירה בצופה הוותיק, שחזה בהצגה ב־1968, את הנימות הנוסטלגיות המרככות הקשורות באירוע ומאששת לגבי הצעירים את ערכו המיתולוגי של החומר. המתנינות, הקיבעון היחסי של השחקנים, אטיות הביצוע, מאפשרים לצופים לחשוב ולמלא את הפערים, כלומר להאציל על המוצג על הבמה את השלכותיו העכשוויות. נדמה לי שבשום קטע לא באה מגמה זו לידי ביטוי כה צלול כמו במשל האגדתי־הפנטומימי של לויין – "הבן חוזר הביתה משדה הקרב":

קרייין: הבן חוזר הביתה משדה הקרב.
 [הבן נכנס הביתה. האב והאם פורשים זרועותיהם אליו. האם מחבקת אותו]
 האם מחבקת את הבן.
 [האב, כמעט נוגע בכתפו של הבן, מוליך אותו אל הכסא. הבן יושב]
 הבן יושב על הכסא.
 [מבטים]
 האב מביט בכך.
 [פאוזה]
 האם מביטה בכך.
 [פאוזה]
 הבן מביט באם.
 [פאוזה]
 הבן מביט באב.
 [פאוזה]
 האם מביטה באב.
 [פאוזה]
 האב מביט באם.
 [פאוזה]
 האב והאם החוזר משדה הקרב מביטים זה בזה.
 [פאוזה. הבן כובש פניו בידיו]
 וכך הם יושבים ומסתכלים זה בזה, שמחים ומאושרים, עד עצם היום הזה.

קטע זה עסק, בין היתר, בהלם קרב בתקופה שהס היה מלהזכיר תופעה "בלתי קיימת" מעין זו. בעוד הביצוע המקורי נטה לסימון ראליסטי – בנאמנות, כביכול, להוראות הבמה שבטקסט, ישבו השחקנים על כיסאות קרובים זה לזה – הבימוי העכשווי משאיר אותם עומדים, בסדרת "טבלואים" מסוגננים כמעט, תוך הדגשת הבמה הריקה, וכן הריחוק הפרוקסמי ("פרוקסמיקס" פירושו משמעות היחסים הגופניים בין שחקנים) בין מצבו

הפסיכולוגי המנוכר, המבודד, של הבן השב משדה הקרב, לבין מצבם של הוריו חסרי האונים, הבלתי מבינים, המנוכרים גם זה לזה. רושם זה מועצם על ידי ההבלטה המוחשית בהפקת 2004 של שיער הבן שהפך לבן וזקנתם הממושקפת של הוריו, כלומר: הדגשת חוסר הראשוניות של הסיטואציה, הטעמת העובדה שהשלושה עדיין שבויים, אחרי ארבעה עשורים, במעגל הסגור של ההלם והאין-אונות השתוקים; שמצבו של "הבן החוזר משדה הקרב", כמו גם מצבם של הוריו – משמע, מצב החברה הישראלית, הנאלצת בסכלותה להמשיך להילחם ולהקריב קרבנות – לא השתנה כלל בעשורים אלה. לכל אלה מתווסף סיומו החזותי החדש של הקטע. במקום שהבן יכבוש פניו בידיו, מעווים ארבעת השחקנים את פניהם בחיוך מסכה "מאושר", מוגזם ומאולץ, שרק מדגיש את הפער בין העמדת הפנים של "עסקים כרגיל" לבין הכאב הרוחש תחתיה.

טקטיקה שונה, המעניקה כמדומה חיוניות ותקפות מחודשות לטקסט הלויני ולהגיון הקיום שלנו כשחקנים ממוחזרים ומשופצים, הייתה החלטת הבמאית שנופיע עם טקסטים פתוחים, כאילו הגשנו ערב קריאה או ביצוע קונצרטנטי של רביעייה קולית א-קפלה, ובשירים מסוימים שנופיע בליווי פסנתרן מבוגר, כאילו מדובר ביצירה מוזיקלית קלסית. כך הפגנו שאנחנו מצטיינים, או אם תרצו מספידים, את האני העברי שלנו מתוך "תשמיש קדושה" זה – המנוסקריפט המקורי של חנוך לוין, המודפס במכונת כתיבה מכנית מדגם אוליבטי ומתוקן בכתב ידו. הקהל אינו יכול, כמובן, להיות מודע לזהותו הספציפית של עותק הטקסט שלפנינו, השחקנים. עם זאת, הוא אינו יכול שלא להבחין – מכוח העובדה שאנו נראים כקוראים מתוך טקסטים, המונחים על הכנים החוצצים בינינו לבין הצופים – שהיצירה מונחת לפנינו כמגילת התורה על הכן שלפני החזן הניצב על בימת בית הכנסת. בזאת אנו מבליטים את נוכחות היעדרו של המחזאי המנוח, ולנוכח מעמדו הדתי כמעט של לוין בתודעה התרבותית הישראלית, מעניקים לטקסט הלויני משמעות פטישיסטית, דאיקטית-סימבולית, של הלחם והיין, "הקורפוס הלויני" שאנו חולקים עם הצופים. בכך הצליחה הבמאית לגמד את הגורם ההיסטוריוציסטי, ה"פרזנטטיבי" שבהפקה החדשה, ולהעניק לטקסט משמעות חדשה ותקפה על ידי הפיכת האירוע לאזכור פולחני של ההפקה ושל התקופה המקורית: מכוח הבלטת היעדר נוכחותו החיה בבחינת "הכיתה המתה" במונחיו של הבמאי הפולני הנודע תדאוש קנטור, כאילו עמדו המניקנים של דמויותינו הצעירות לצדנו על הבמה;¹⁴ ובאמצעות עקיפת האויב של כל תאטרון חי – הניסיון הנואל לשחזר את ההצגה דאז, המודגש על ידי השימוש בכנים, שעליהם מונח הטקסט, כסוכנים המתווכים והחוצצים בינינו לבין הקהל. הצלחתה של הבמאית, וממילא של ההפקה המחודשת, נבעה אפוא לא מהכחשת ה"פסאזם" של הטקסט, אם לנקוט מונח פוטוריסטי מוכר המתייחס בהקשרו להיותו של הטקסט אנכרוניסטי לכאורה בעיצובו ובתכניו התקופתיים, אלא מאשרור ערכו הנצחי, השריר וקיים והתקף לכל מצב הוֹי, כמוהו כספרות קודש. כך, למשל, בקטע "מודעות", שבו מדגיש לוין את פלישת המנטליות המיליטריסטית אחרי מלחמת ששת הימים לחיי היום-יום, אנחנו מודיעים ש"בנו יעקב הוק קיבל טיל, העלייה לשמים תיערך אי"ה מחר, 19.5.68, חווה ומשה בלום ת"א", או ש"אבד תותח בינוני, בצבע חום, העונה לשם 'פוצי', מדבר בשפה אחת ברורה, המוצא הישר יקבל את שלו, ה-17.5.68" – ואיננו מעדכנים את תאריך פרסום המודעה (שהוא, כנראה, המועד שבו חובר הקטע). בזאת אנו מעידים – ושוב בדומה לשיטתו של

קנטור – על נוכחות העל הסמכותית של לוי המנוח אתנו על הבמה. בדרכים אלו מוכיח השיח המטא-אטרוני החדש של הקברט העכשווי, שגם מושאי ההתייחסות החברתיים שהותקפו בהפקה המקורית, וגם אמצעי המתקפה האסתטיים שלה, נחשפו ברבות הימים לריטואליזציה, וזכו לחיבוק דוב מצד חברה אטומה, כתסמונת של הפיכת הרעות החולות שליווין חושף לנורמה, ששוב אין מתביישים בה. היום אנו מנסים לעורר את הצופים לרקוד אתנו על הדם לצלילי הטקסטים הנפלאים והמוזיקה המענגת, כשעצם היענותם של הצופים להנאה המפנקת והמתרפקת הזאת הופכת לכתב אישום קיומי ומוסרי נגדם.

ג. לגופם של זיכרונות

סיבה נוספת לפופולריות המחודשת של ההצגה היא המאפיין שהיה עלול לכאורה להפוך את המופע לחיזיון מביך ופתטי; כוונתי לגילם המתקדם של השחקנים, להתפוררותם הגופנית, לאנכרוניסטיות של גישתם המשחקית ולא-הרלוונטיות שלהם הן לטקסט והן להקשר העכשווי. טוען ג'ף פרידמן:

תנועה בימתית הנה מרכיב חשוב של היסטוריה מסופרת [אורלית] מאחר שיש לה תפקיד חשוב הן בהעלאת והן בשימור הזיכרון. ניתן לעורר זיכרונות סובייקטיביים באמצעות מחווה מרמזת המייצגת רצף תנועתי רחב ומורכב יותר, אביזר פיזי המחולל אבוקציה של חוויות גופניות או של תיאור החלל שבו התרחש האירוע.¹⁵

אם ניישם הבחנה זו על הגרסה החדשה של את ואני והמלחמה הבאה – תכנית סאטירית שהיא ללא צל של ספק חלק מההיסטוריה המסופרת, ה-Oral History של מדינת ישראל – השחקנים, כתמריצי היזכרות, מעוררים בצופיהם הוותיקים והקשישים שני סוגי זיכרונות. זיכרון מסוג אחד הוא זכרם של רצפי התנועה והעלילה, בלשונו של פרידמן, מן העבר, וזכר האירוע ומקום ההתרחשות. והלוא זהו פירוש המונח "נוסטלגיה" ביוונית – געגועים עזים לבית ולמולדת שאבדו לנו. זיכרון זה כולל בראש ובראשונה את זכר ישראל הקטנה, המוסרית וחדורת החזון והערכים של קדם מלחמת ששת הימים, אך גם את זכר בית ה"אני" שלנו, הגוף הצעיר שאבד לנו. הסוג השני של הזיכרון הוא זכר ההקשרים הסוציו-פוליטיים והתרבותיים הספציפיים של ההצגה המקורית, וזכר צופני הסימונים של פעם שאבד עליהם הכלח. כל אלה מגולמים בגופותיהם (תרתי משמע), במחווותיהם ובקולותיהם של שחקני את ואני והמלחמה הבאה דהיום. אולם בעת ובעונה אחת שוללת ההפקה הנוכחית את הרלוונטיות של זיכרונות אלה מאחר שהם מגולמים בגופם המסתאב של השחקנים הקשישים, ששוב אינם in, וברור שהיום אינם ה"טייפקאסטינג", הליהוק האידאלי לחומר שנכתב לשחקנים צעירים. הבמאית ניסתה להתמודד עם בעיה זו ונימקה את העמדתנו מאחורי עמודי תווים וטקסטים בצורך להסתיר את הכרסים שטיפחנו במשך השנים, אולם כידוע הסתרה רק מבליטה.

היטלטלות זו בין רלוונטיות לא-רלוונטיות מאפיינת, מנקודת ראותו של הצופה, את משמעות השימוש בצוות המקורי. ההתנוונות החזותית של השחקנים, הכרס, הקמטים,

המשקפיים שמרכיבים כל הארבעה, שפת גופם "המאובנת" והמנוכרת במפגיע בשעה שהם מגישים באורח אירוני את האמיתות העיוניות של לוינ שנכתבו לשחקנים, לקהלים ולהקשרים שונים – כל אלה "מאתגרים את תהליכי הייצוג עצמם", כלשונו של מריון קרלסון.¹⁶ הם מסמנים, אך גם מממשים פשוטו כמשמעו, את תהליך ההזדקנות, ההידרדרות, ההתנוונות, האדישות והציניות של החברה הישראלית העכשווית, הבהמית, הכובשת, נטולת הערכים ושבעת המלחמות והטרור, מ־1967 ועד היום, כתולדה של "הישגי" מלחמת ששת הימים. במובן מסוים, מימוש זה עולה בקנה אחד עם תורת המופע של ז'אן אלטר, הגורסת שגופי השחקנים דוחים את תפקודם "המסמן", ותחת זאת מדגישים את "החווייה הגופנית הישירה של האירוע",¹⁷ למרות שנכון יהיה לומר שבמקרה שלפנינו שני ההיבטים קיימים: הן הסימון-ייצוג והן המימוש. יתרה מזו: גופי השחקנים בהפקה של 2004 הפכו לסימולקרה מסוג מיוחד; הם הייצוג היחיד למציאות שאיננה, מה גם שמציאות זו לא הייתה אלא פרשנות סובייקטיבית של לוינ וצוותו למציאות היסטורית. יתר על כן, הייצוג עצמו מוטל בספק, שהרי השחקנים עצמם כה השתנו, עד ששוב אינם יכולים אפילו לתפקד כייצוג איקוני של עצמם. כללו של דבר: הגופים הספורטיביים והמושכים, יחסית, של פעם, שהסתאבו עם השנים, אינם סוכני המסר: הם המסר, ולכן הליהוק הבלתי הולם הוא ההולם ביותר.

ניתן להמחיש קביעה זו באמצעות המערכון המפורסם "הפרידה", מתוך ואני והמלחמה הבאה:

[רציף תחנת רכבת. חייל ונערתו].
חייל: הרכבת יוצאת בעוד חמש דקות. [פאוזת] מה זה? את בוכה?
נערה: אני בוכה? אתה מצחיק, אני אף פעם לא בוכה.
חייל: תראי לי את העיניים שלך.
נערה: אבל מה פתאום שאני אבכה?
חייל: אני לא יודע. יש בחורות שבוכות כשהחבר שלהן החייל עולה לרכבת.
נערה: משונה, לא?
חייל: כן, אני שמח שאת לא מאלה.
נערה: אה, אתי זה בסדר. אני שומרת על עצמי.
חייל: גם כשהרכבת תזוז אני לא רוצה שתבכי.
נערה: אני לא אבכה.
חייל: ואף פעם לא, יקרה מה שיקרה.
נערה: אתה באמת לא צריך לדאוג בקשר לזה.
חייל: מבטיחה?
נערה: מבטיחה.
חייל: שלא תבכי?
נערה: אף פעם לא.
חייל: אפילו אם...
נערה: גם אז לא.
חייל: למה לא?

נערה: מה?

חייל: למה לא?

נערה: רגע, אתה רוצה ש...?

חייל: לא, אני רוצה שלא. מספיק שאוהבים בלב. [פאוזה] מספיק שאוהבים בלב, באמת. [פאוזה] לא?

נערה: כן בטח.

חייל: ואת אוהבת אותי בלב, לא?

נערה: כן, בטח. אתה בטוח שהרכבת יוצאת בחמש?

חייל: ככה כתוב בלוח. [פאוזה] ואת לא צריכה גם להפסיק לרקוד או ללכת לקולנוע בגללי.

נערה: זה יהיה בסדר.

חייל: אני מתכוון בכנות, אני לא רוצה שתשבי כל הימים בבית ותחכי למכתבים ממני.

נערה: אבל אמרתי לך שזה יהיה בסדר.

חייל: מה בסדר?

נערה: הריקודים והקולנוע.

חייל: אני שמח שאת מבינה כל־כך.

נערה: אני בסדר, מה? אני לא מהאוזות הקטנות האלה.

חייל: את מאה אחוז. [פאוזה] ובכל זאת הייתי צריך לבקש מאוסקר שידאג לך.

נערה: חמוד שלי, אני כבר ביקשתי.

חייל: אה?

נערה: מאוסקר וגם ממקס.

חייל: כן? טוב עשית... בחורים נהדרים...

נערה: אוסקר רוקד נפלא.

חייל: צאי לבלות ואל תחשבי הרבה...

נערה: ומקס קנה אוטו!

חייל: תוכלו לצאת לטייל... אביב...

נערה: זה יהיה נהדר!

חייל: עוד הערב... לקולנוע...

נערה: אוסקר כבר קנה כרטיסים!

[צפירת קטר]

חייל: הרכבת, אני מוכרח לעלות.

[מחבק אותה במהירות]

תשמעי, אם יקרה משהו... את יודעת... תבטיחי לי שתשכחי... שתשכחי...

[יוצא. פאוזה]

נערה: מה הוא אמר?

ההיבטים ההופעתיים (בלעז: הפרפורמטיביים) שעליהם אעמוד תומכים באסטרטגיית ההזרה המנכרת, שעליה מושתת מערכון זה. המערכון "הפרידה" חותר הן תחת הפמיליאריות, קרי ה"ישראליות" המדומה של סיטואציית־המוצא שלו (בניגוד לדעתה של נורית יערי, שאף

שהיא טוענת שהמצב הדרמטי שאוב ממצב חברתי או פוליטי מוכר, אולם היא סבורה כי שיא האבסורד שאליו מוביל המערכון הוא דווקא בהעצמה של היסודות המוכרים¹⁸, והן תחת השקר הקיבוצי של פולחן השכול, שלווין רואה בו צביעות חברתית שנועדה לטהר את שרץ המיליטריזם. מול תחושת הפמיליאריות המקומית ופולחן ההנצחה, לווין מציג את האמת האוניברסלית, האנושית והאנוכית של השכחה. אמת זו הוא ממחיש ומתרגם למונחי מבוכה היפעלותית של הנמען באמצעות שלוש טכניקות: האחת היא היפוך הציפיות הנדושות ממצב־הקוד האב־טיפוסי של פרידתה הנרגשת של האהובה מהחייל שלה היוצא לחזית (הנדושות מודגשת, דרך משל, על ידי מיקום ההתרחשות בתחנת רכבת, דקות ספורות לפני הנסיעה – קלישאה קולנועית המוכרת מסרטים בריטיים וסובייטיים מתקופת מלחמת העולם השנייה – ועל ידי זרותו של מצב זה לנוף הישראלי של שנות השישים, שבהן חיילים נסעו, בדרך כלל, באוטובוסים ולא במערכת הרכבות הפרימיטיבית של אותם ימים). במקום שהאהובה תחשוש לגורל החבר שלה, הוא המנסה "לסחוט" ממנה מידה של הזדהות עם גורלו באמצעות שלילה כלפי חוץ של ניסיון זה (ברפליקות דוגמת: "גם כשהרכבת תזוז אני לא רוצה שתבכּי", "ואף פעם לא, יקרה מה שיקרה", "צאי לבלות ואל תחשבי הרבה", וכו'). הטכניקה השנייה – טכניקת האליפסיס, הכיווץ – טיפוסית לפואטיקה הלווינית: הפער הזמני בין הפרידה לבין השכחה, "המתבקש", כביכול, מן ההמשגה הרומנטית של הסיטואציה, מכווץ עד אבסורד. מן המערכון משתמע שהנערה שכחה עוד בטרם נפרדה (שכן מבעוד מועד דאגה למחזרים ובלויים חלופיים), ואפקט ההלם הגלום בפואנטה של המערכון נובע לא רק מן הכמעט־חפיפה בין הסתלקות החבר לבין שכחת דבריו, אלא גם מן העובדה שהנערה "הבינה" והפנימה את מה שחברה לכאורה "ביקש" שתבין כפשוטו, כלומר את המשמעות הליטרלית של הצירוף השחוק, האמור לבטל את עצמו – "תבטיחי לי שתשכחי", והיא מיישמת משמעות זו לאלתר ("מה הוא אמר?"). לווין מערטל כאן את האמת האכזרית שביסוד העמדת הפנים של התחשבות בזולת באמצעות הפרת הטאבו על החצנתו ומילולו של התת־טקסט האנוכי. החיים, כעולה מן הדיאלוג, נערכים להשלמה עם נפילתו של יקירם עוד בטרם קרתה בפועל, ובכך, בעצם, הם דנים אותו למוות. למרבה האירוניה המרה – הקרבן לא רק משתף פעולה, אלא בהיותו שבוי במוסכמות ובקלישאות השיח החברתיות, הוא כמו פיו מזין את התהליך וחורץ את דין עצמו. הטכניקה השלישית היא המתח בין הנימה הרומנטית והאינטימית של מה שמצטייר למראית עין כשיח אוהבים, לבין האכזריות האסרטיבית של "האוהבת", וכן המלכוד התודעתי־רגשי שבו החייל נתון, מלכוד המונע ממנו לבטא את רחשי לבו האמתיים. לכל אלה נלווית אסטרטגיית ההזרה האופיינית לחלק מן הטקסטים של לווין: הדיאלוג שומר על איזון מתוח בין מצב מוכר מן המציאות הישראלית, לבין סממנים המעניקים לטקסט צביון אוניברסלי. סממנים אלה הם ההקפדה על ניפוי כל תו היכר מקומי מן הטקסט, העוסק בסיטואציה כל כך קרובה למציאות הישראלית; השימוש בשמות מרכז־אירופיים אופייניים – מקס ואוסקר – שהתקשרו בתודעה הישראלית של שנות השישים, אם בכלל, בדור האבות הגלותי ולא בדור הצברים הלוחמים; וכאמור, הרכבת ככלי תחבורה המוביל לחזית, שלא היה אופייני להקשר המקומי באותה עת.

ההיבטים ההופעתיים מגבים משמעויות אלו בדרכים בלתי שגרתיות. בימוי המערכון בשתי ההפקות היה פשוט ביותר וזהה כמעט לחלוטין. הגישה המיזנסצנית הייתה ונשארה

חסכונית, איורית במוצהר, לא מסוגגנת אך מטא-ראליסטית. אולם בעוד בהפקה המקורית הייתה חפיפה בין גיל הדמויות לגיל המבצעים, כך שדבר לא הפריע לנו, לשחקנים – ולקהל – להזדהות עם המצב ועם הנפשות הפועלות (ובמיוחד זה, המשחק חייב באורח פרדוקסלי להיות ראליסטי, מזדהה, כמעט "סטניסלבסקאי", כדי שתופק האירוניה על חשבון התנהגותן של הדמויות), מה שהקהל את עוקצה של האמת המגולמת במערכון, הפקת 2004 שינתה זאת לחלוטין. היא משכה את תשומת הלב לניגוד הצורם בין גילן ודימוין הגופני של הדמויות בנות ה-18 לבין אלה של השחקנים ששחררו כבר מזמן משירות מילואים. ניגוד זה הוא שמעלה את האפקט הפרדיגמטי המקורי לרמה של משל אפי, ברוח הפרשנות שהצגתי לעיל. כמו ביריד אליזבתני, המתמחה בהצגת Freaks of Nature, גם במקרה שלנו, אי-ההתאמה הגרוטסקית-פתטית של השחקנים לתפקידיהם (כפי שאפשר להתרשם בעליל בקטעי האינטימיות שבין החייל-הסבא לנערה-הסבתא), כמו גם התמימות והחוצפה הצברית המעושות כמאפיינים בולטים בגילום הנאהבים הצעירים על ידי המבצעים הקשישים – מכוונות להביך את הצופים, ובכך לתרום לתחבולות ההזרה והניכור של לווין הזכות בהקשר העכשווי להארה חדשה. השחקנים נאלצים במעין אקט בין-דורי וטרנס-תרבותי לשחק את התפקידים הבדיוניים ואת עצמם גם יחד (במובן של act ושל re-enact) במקום להיות הם עצמם. למעשה, האנכרוניזם שבנוכחות, בלבד ובסגנון המשחק המאופק של המבצעים, המגלמים דמויות שהפכו לבדיוניות לחלוטין, נטולות מושא חוץ-תאטרוני, דמויות הדוברות עברית מתה – אנכרוניזם זה מעיד שהנער והנערה שבמערכון כבר מתו מזמן מוות מטפורי ופינו את מקומם למבצעים מיושנים אלה שעל הבמה, חוצנים מתרבות נכחדת. יוצא אפוא שכל עמוד השדרה הקיומי של המערכון, שעיסוקו באנוכיות ובאכזריות האנושיות בכלל, ובנשים הלויניות המסרסות בפרט, הפך למיותר, בעיקר מאחר שנחשפנו לכל כך הרבה רוע ונשים מסרסות במחזות לווין מאז שנות השבעים, שהמערכון כולו הופך לחסר טעם ותוחלת.

זוהי בדיוק הנקודה המצדיקה את חידוש ההפקה על ידי הצוות המקורי: ההארה הניהיליסטית של האנוכיות האנושית, המגיעה לידי ביטוי מוקצן במערכון זה, אינה מגולמת באמנות העולות מן הטקסט של הפרידה בין החייל לנערתו, אלא בשקיעתה של החברה הישראלית, המואנשת בהופעתם הגשמית המתנוונת של מבצעי הדמויות הצעירות. בכך, לא זו בלבד שהמלל של המערכון מנתץ את המיתוס הציוני של "את חכי לי ואחזור" ו"אל נא תאמר לי שלום" – מיתוס ההזדהות המוחלטת של העורף עם החזית – מסר לויני מהמם בשעתו, שהוא לעצמו מעלה היום חיוך קל בלבד. חמורה מכך היא ההכרה החושית – החזותית והקולית – שנפרדנו לעד מ"שרוליק", דמות הצבר החמוד, העוקצני, החף מפשע (מפשעי הכיבוש המתמשך, השחיתות, ההתנכרות ל"אחר" באשר הוא, וכיוצא באלה), שכל החיים לפניו, ושלמרות הפנים החדשות והלא מצודדות שגילה בו לווין אי-אפשר היה שלא לסלוח לו. יתרה מזאת: נעלמה לבלי שוב המודעות להתגלמות זו של נעורים ו"תום", ונכזבה לנצח ההבטחה הפוטנציאלית של תיקון המעוות והיווצרות חברת מופת על אף הכול – נכזבה והפכה לזקנה מפוכחת ונטולת אשליות (ותבנית זו – של הילד והנער, המנוצחים בהיפוך המבנה הקלסי של הקומדיה על ידי הזקן – היא, כידוע, גם תבנית עומק חוזרת בהקשרים קיומיים ואוניברסליים במחזות לווין דוגמת כולם רוצים לחיות או כריתת ראש). זוהי המשמעות האולטימטיבית של המערכון היום. רבים ממחזותיו

של חנוך לזין ומהצגותיו הם מחזות מוסר אקזיסטנציאליסטיים רוויי חומרה דתית, אבל כאן לפנינו מקרה נדיר של המחשת העונש שיחול על ראש הרשעים המטפוריים. זאת, לא הודות למעצבי במה, תפאורה ואיפור מוכשרים, כמו שראינו בהצגות לזיניות רבות מן העידן המיתר-פואטי, אלא פשוט באמצעות גיוסו של "שוט הזמן ולעגו" – אם להידרש לניסוח המלטי. במילים אחרות: "הנתונים הטבעיים" של השחקנים שוב אינם הולמים; גם הנערה האגואיסטית שבמערכון הזדקנה, כמו השחקנית וכמו החברה הישראלית הנצלנית, הכובשת והדכאנית שהיא מייצגת, ושום בחורים אחרים לא מחכים לה מעבר לפינה, אלא לכל היותר בפינה.

ד. סיכום: וכמו לא למדנו דבר מעולם

באמצעות התבוננות "אוטו-רפלקסיבית" ואובייקטיביזציה-עצמית מהיבט סובייקטיבי, ניסיתי להצביע במאמר זה על כמה מן האסטרטגיות שבזכותן הצליחה ההפקה המחודשת של את ואני והמלחמה הבאה, כדברי מבקר הארץ מיכאל הנדלזלץ, לעורר "געגוע עז לימים בהם הטקסטים האלה עוד זעזעו והרגיזו, והיה סיכוי, גם אם קלוש, שמהו אכן ישתנה". עוד הצליחה ההפקה החדשה להביאנו למסקנה, כלשונו של הנדלזלץ המצטט את לזין, ש"היום אנחנו יודעים לבטח ש'כמו לא למדנו דבר מעולם' / הידי-לי, הידי-בי, בידי-בם"¹⁹.

האסטרטגיה המרכזית של הבלטה, במקום הדחקה, של ערכו הפולחני של הטקסט הלויני על דרך השלילה, באמצעות אסתטיקה הופעתית המטעימה את איכויותיו הרלוונטיות של המלל דווקא על ידי נקיטת רטוריקה בימויית ומשחקית "בלתי הולמת" היוצרת מתח בין המלל לאופן הגשתו, היא רק אחת מתחבולות ה"החייאה" של הטקסט האנכרוניסטי לכאורה, המנוצלות בהפקה החדשה. אחד מגילוייה הבולטים של אסטרטגיה זו הוא ביצוע השיר הפופולרי היחיד ששרד מן ההפקה הישנה של המחזה – השיר "שחמט". הדגש ששמנו בהפקה החדשה על הטקסט הנוקב והמרגיז בזמנו – שהפך לרלוונטי יותר ויותר ככל שהתרחב הקרע בין המנהיגות והאלפיון העליון, המלך והמלכה שבשיר, לבין העם – הבלית באנלוגיה ניגודית את האופן שבו ביצועים מאוחרים יותר של השיר ניסו להטמיע את המסר הקשה שבמילים באמצעות דגש על הלחן הלירי המתקתק. הביצוע שלנו היה קצבי, יובשני, הצהרתי ומנוכר במפגיע, וכך הדגיש את השקרויות שבביצועים "קלסיים" כמו זה של חווה אלברשטיין, או בביצוע החדש של אבי טולדנו בתקליטור כשתחזשכנה עיניי: שירים ומוסיקה ממחזותיו של חנוך לזין, שלחנו אף המיר את הלחן המוכר של אלכס כגן ובני נגרי. ביצועים אלה תגברו בהגשתם ה"לגאטית", הלירית והסנטימנטלית את יסוד האבל סוחט הדמעות שבשיר הכתוב במתכונת של זמר ברכטיאני דקלרטיבי ובלתי סנטימנטלי המכוון כלפי המסר. זוהי עדות נוספת לאותה השחתה מוסרית של התרבות הישראלית שניבא חנוך לזין ב-1968, ושאת פירותיה הבאושים אנו אוכלים היום. וכך, מה שהיה פעם קברט פוליטי צרוף, הופך היום לבעל חלות רחבה יותר של קברט חברתי ומוסרי.

אוניברסיטת תל אביב

הערות

- 1 Kurt Tucholsky, "Politische Satire", *Weltbühne* 9 (October 1919) [התרגום שלי, ג"ק].
- 2 כל המובאות מאת ואני והמלחמה הבאה נלקחו מטקסט החזרות המקורי, שהודפס על ידי לויין.
- 3 ראו: Laurence Senelick (ed.), *Cabaret Performance Volume II: Europe 1920-1940: Sketches, Songs, Monologues, Memoirs*, Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1993, p. xii.
- 4 על סאטירה ג'ובניאלית והורציאנית, ראו למשל: Paul Harvey, "Juvenal", *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1937, rep. 1986, p. 233.
- 5 זהבה כספי, היושבים בחושך: עולמו הדרמטי של חנוך לוין – סובייקט, מחבר, צופים, ירושלים ובאר שבע: כתר ומרכז הקשרים, אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2005, עמ' 42.
- 6 Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance 1890-1914*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1985, p. 53 [התרגום שלי, ג"ק].
- 7 מצוטט בתוך: דוד אלכסנדר, ליצן החצר והשליט: סאטירה פוליטית בישראל (סיכום ביניים) 1984-1948, תל אביב: ספרית פועלים, 1985, עמ' 9.
- 8 "פסטיש" במינוח המחקרי הפוסט-מודרני.
- 9 Nurit Yaari, "Life as a Lost Battle: The Theater of Hanoch Levin", Linda Ben-Zvi (ed.), *Theater in Israel*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, p. 154.
- 10 נחמן בן עמי, "הכשרון – והכשלון", מעריב (10/1/68).
- 11 גדעון פרידלנדר, "המלך והמלכה התעלסו – החיילים לחמו ונפלו בקרב: דעה נגד", ידיעות אחרונות: דרבן, (5/11/68), עמ' ב.
- 12 מרט, תרבות (אתר אינטרנט) (30/10/04).
- 13 Stephen Regan, "Politics and performance: the legacy of Raymond Williams", Lizbeth Goodman and Jane de Gay (eds.), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, London: Routledge, 2000, p. 50. [התרגום שלי, ג"ק].
- 14 הכיתה המתה (1975) היא היצירה המפורסמת ביותר של "תאטרון המוות" של קנטור ולהקתו "קריקוט 2". קנטור, כבמאי-שחקן הנמצא כל העת על הבמה, המנצח על ההתרחשות והמסתייע בשילוב של "דוגמנים" חיים ומניקינים, מנסה להנכיח מצב תודעה שבו זמן, זיכרון והמפולשות ההדדיות של חיים ומוות משמשים בערכוביה סינכרונית. לשם כך הוא שב אל זיכרונות ילדותו, המיוצגים כזיכרונות שואה פרטית ולאומית שפקדה את דמויות עברו. בתאטרון מסוג זה, כדברי הנס-ת'יס להמן, היסוד הדרמטי מומר ב"פיוט טקסי של הדימויים הבימתיים [...] החוזרים ונשנים במקצב מעגלי". ראו Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999, pp. 120-121 [התרגום שלי, ג"ק].
- 15 Jeff Friedman, "Performing embodied knowledge", Richard Cándida Smith (ed.), *Art and the Performance of Memory: Sounds and Gestures of Recollection*, London and New York: Routledge, 2002, p. 156 [התרגום שלי, ג"ק].

- Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London and New York: 16
Routledge, 1996, p. 142. [התרגום שלי, ג"ק].
- Jean Alter, *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia: University of Pennsylvania 17
Press, 1990, p. 32. [התרגום שלי, ג"ק].
- Yaari, הערה 9 לעיל, עמ' 153. 18
- מיכאל הנדלזלץ, "וכמו לא למדנו דבר מעולם", הארץ (24/10/04). 19