

מאמנות תעמולתית לביטוי אישי ופוליטי

מחברי המאמר

עוז אלמוג
(מבוסס על ספרו "פרידה משרוליק - שינוי ערכים
באליטה הישראלית")

נוצר ב-6/18/2009 | עודכן לאחרונה ב-11/9/2009

צבא הסופרים והמשוררים בשירות 'האני'

המתקפה הפסיכולוגית על התרבות הציונית הגיעה בעיקר מן האמנות, על ענפיה המגוונים (הספרות, השירה, הקולנוע, התיאטרון, המוזיקה והאמנויות הפלסטיות), שהיתה במת השיח הראשונה בעולם המערבי כולו שהפנימה את ערכי הפסיכולוגיה, הנחותיה ונקודת המבט שלה. בזכותה של נקודת המבט הפסיכולוגית היתה האמנות אחד השדות התרבותיים המרכזיים שבו נוצר והופץ בארץ השיח הפוסט-ציוני.

אלטרנטיבה לקאנון הספרותי

סופרים ומשוררים שכתבו בעברית על ההווה ועל החוויה הארץ ישראלית הופיעו בארץ כבר בראשית ההתיישבות הציונית, והיה להם תפקיד גורלי בניסוחן ובעיצובן של האידיאולוגיה ושל התרבות המקומית, בעיקר בשנות השלושים והארבעים. חב היוצרים באותה תקופה, שנמנו עם האליטה החלוצית, תפסו את מלאכתם לא כמעשה אמנות גרידא אלא גם ובמרבית המקרים בעיקר כשליחות אידיאולוגית. היישוב היהודי היה שוחר ספרות ושירה, מקוריות ומתרגמות, והגדולים והחשובים שבהן היוצרים המקומיים, בעיקר מי שנחשבו למשוררים הלאומיים (ביאליק ואחריו אלתרמן) זכו להערצה גורפת ולמעמד ציבורי רם.

רבות נכתב על האוריינטציה האידיאולוגית, התעמולתית בעליל, המודעת והלא מודעת, שאיפיינה את הספרות העברית בתקופת היישוב ובשני העשורים הראשונים לאחר כינון המדינה, ולא אכזר מילים במשא. אבל חשוב להדגיש את מה שכבר הדגישו חוקרים לא מעטים: לצד תחנת החמצנות הספרותית של הקאנון הציוני, ניגנו כל העת גם חילי צד, שעסקו בפרטי ובחריג ולא בגורלה של האומה ובמאויים הציוניים. למשל, סיפוריו המוקדמים של ש"י עגנון, שהם 'סיפורי אהבה אינטימיים', פסיכולוגיסטיים אימפרסיוניסטיים, שהושפעו מן הסיפורת הווינאית והסקנדינבית הלירית, העגמומית דקאדקטית, של מפנה המאה. כך גם סיפורת 'התלושים' של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, אורי ניסן גנסין, גרשם שופמן, יעקב שטיינברג ודוד פוגל, וק ספרות הוידוי של יוסף חיים ברנר - אינטימית, נירחית, מתחבטת.

מלחמת העצמאות העלתה לגדולה את דמות הצבר ואת דור הסופרים-הצברים - בגרי הגימנסיות העירוניות, תנועות הנוער, בתי הספר החקלאיים, הקיבוץ, הפלמ"ח והיחידות הקרביות של צה"ל. ספריהם, שהעמידו במרכז את המפעל הציוני, ובמיוחד את דמותו החיובית והנאה של הצבר הלוחם, המסור למולדתו, זכו לפופולריות רבה בקרב הקוראים והמבקרים כאחד, ומקצתם אף הומחזו לתיאטרון ומשכו אלפי צופים.

אך כבר בראשית שנות החמישים, כשם שלצד האליטה הצברית המסוקרת חיה אוכלוסייה רחבה שמאפיינה הסוציו-דמוגרפיים והתרבותיים היו שונים מן המודל הצברי ולפרקים גם מנגדים לו, ק החלה לנבט ספרות אלטרנטיבית, פסיכולוגיסטית יותר, שהתמקדה בדמויות של מהגרים בודדים, שלומיאלים ולעתים גם מנדים, שהיו שונות מהדמויות הצבריות ההרואיות. את מקומם של המוטיבים של הווי תנועות הנוער, הקיבוץ והיחידות הצבאיות תפסו בהדרגה מוטיבים נוספים, שעליהם הצביע חוקר הספרות אבנר הולצמן: 'עזיבת הקיבוץ, הקמת משפחה ומאבק על פרנסה, הווי של דיירי בתים משותפים בעיר, התמודדות עם מערכות ביוקרטיטיות סבוכות, מתחים מעמדיים וכלכליים בין קבוצות שונות בחברה הישראלית, געגועים לימי הנוער המסעירים, התבוננות אירונית חדשנית בחזונום של האבות המייסדים, ופה ושם גם עזיבת הארץ'. דוגמאות ידועות של ספרים המעידים על תחילתה של אותה מגמה הם 'חגים בחולות' של שלמה ניצן (1949), 'העלה הורד לחיינו' של אפרים קישון (1950), 'אנשים אחרים הם' של יהודית הנדל (1950), 'שמעון צהמרא' של מידד שיף (1951), 'אנשים חדשים בהרים הגבוהים' של שלמה שבא (1953), 'חדווה ואני' של אהרון מגד (1954), 'שש כנפיים לאחד' של חנוך ברטוב (1954), 'רחוב המדרגות' של יהודית הנדל (1955), 'גשר' של מילא אוהל (1955), וקובץ הסיפורים 'גן נעול' של בנימין תמוז (1957). 'לרחוב המדרגות' היתה חשיבות מיוחדת במינה, שכן זה היה הרומן הישראלי הראשון שעסק בשכונת מצוקה. הופעתו עוררה סערה רבה וכמו ניבאה את מהומות ואדי סאליב בחיפה, שהתרחשו כעבור זמן לא רב.

גם בתחום השירה החלו להופיע מיד אחרי קום המדינה ניצנים ראשונים של שירה אישית אנטי-הרואית ואפילו ביקורתית, למשל של המשוררים אברהם חלפי, אהרון אמיר, אמיר גלבע, משה דור ונתן זך. אחד הגילויים החשובים והבולטים ביותר בתחום שירת המוסכמות היה התהוותה של חבורת משוררים ומבקרי שירה וספרות צעירים, חבם סטודנטים באוניברסיטה העברית ביחשלים, שנהגו להפיגש לעיתים מזומנות בבתי קפה בהמייניים, בחדרים ובאלומות באוניברסיטה ובבתי חברים, לדיונים בנושאי תרבות ואמנות. הבולטים בחבורה היו נתן זך ובנימין הרשובסקי (הרשב) ממיסדי החוג לספרות באוניברסיטת תל אביב, ורבים מחבריה היו לימים דמויות מובילות ברפובליקה הספרותית בישראל: אריה סיון, גרשון

חבורת לקראת

הביטוי הראשון והחשוב של השינוי שחוללה החבורה הזאת בשירה העברית היה ייסודו של כתב העת העצמאי 'לקראת', שבו ראו אור ביקורות, סיפורים קצרים ובעיקר שירים. בארבע חוברות 'לקראת' פורסמו 75 שירים שכתבו 15 משוררים. הגיליון הראשון של 'לקראת' יצא לאור בסיון תשי"ב. הוא נפתח במניפסט של מערכת כתב העת (בנימין הרשב, נתן זך, אריה סיון ומשה דור), שנכתב, למרבה הפרדוקס, בשפה נמלצת מאוד (כלומר תואמת את השפה הארכאית שכנגדה הונף נס המרד) והמסר היה עמום למדי. אולי זוהי דרכם של מהפכנים: הם יודעים במה הם רוצים למרוד אך האלטרנטיבה עדיין גולמית ולא מעוצבת. מבחינה זו השם 'לקראת', הנעדר כאילו סיפא משלימה, הלם את המרד הספרותי הזה. מן המניפסט הזה עולה בחרות שחברי הקבוצה, שלקחו על עצמם לעסוק בחולין הישראלי מנקודת מבט אישית וביקורתית, ראו עצמם כאלטרנטיבה לקבוצת משוררי דור תש"ח, שאותם האשימו באתנצנטריזם תרבותי ואמנותי. הם ביקשו להיות אמנים 'נטו' ולא כלי שרת בתעמולה הציונית. לימים הבהיר נתן זך בריאיון עיתונאי:

רצינו להוביל איזה שינוי סגנוני. אצל כולם עד אז - שלונסקי, אלתרמן וגורי - היתה השפעה רוסית. רצינו להשתחרר מזה. זה היה המרד שלנו. אבל היה עוד עניין שהטריד אותנו אז, המפלגתיות של הספרות. אז כל סופר היה תופס לו משלט במפלגה, אלתרמן התמקם ב'דבר', שלונסקי ב'על המשמר' ומגד הלך לאחדות העבודה למוסף הספרותי 'משא', אלכסנדר פן היה במק"י, בקול העם'. ולרטוש המסכן לא נשאר עיתון, אז הוא הוציא את הבטאון של הכנענים. ואנחנו רצינו להוציא את הספרות מהפוליטיקה. היינו קבוצה של טטודנטיים צעירים אחרי מלחמה, שנפגשים בעיר שלא הכירו אותה, והיתה תקופה של התפעמות. ואנחנו באמת שינינו את פני הספרות.

יש מבין חוקרי השירה שחולקים על המוסכמה שהשתרשה בארץ, אשר לפיה 'לקראת' הוביל מרד ספרותי. לטענתו של חוקר הספרות עמוס לוי, שפרסם מחקר מקיף על תופעת 'לקראת', מקומו ההיסטורי של כתב העת הצנוע הזה נופח מעבר למידה, בעיקר על ידי אחדים מחברי הקבוצה שקמו לעצמם שם ומעמד בחקר הספרות העברית, ושל המקורבים להם. לוי מצביע על העובדה שבשתי שנות קיומו הניב 'לקראת' ארבע חוברות צנומות (שתיים מהן בסטנסיל), ושלושה ספרי שירה של משוררי 'לקראת' ראו אור בהוצאה שליד כתב העת, גם היא 'לקראת'. לפי עדויות שאסף לוי, תפוצתה הממוצעת של חוברת היתה 800 עותקים - מספר אמנם גדול בקנה מידה של פרסומי ספרות באותן שנים, אך קטן בקנה מידה דמוגרפי. לדבריו, 'את ספרי השירה [שיצאו בהוצאת כתב העת] מכרו המשוררים הצעירים כשהם עוברים עם "מרסלתם" מבית לבית. הנתונים המספריים אינם מצביעים אפוא על כתב עת שהרעיד את אמות הסיפים. זאת ועוד, הביקורת שליוותה את הוצאת החוברות היתה בדרך כלל קצרה, ולא בהכרח מתפעלת, ותפסה מקום שולי בלבד במכלול היסודיים של הפעילות הספרותית שהתקיימה בארץ.

ההתייחסות להופעת 'לקראת' כנקודת מפנה היסטורית היתה אפוא בעיקרה מאוחרת יותר. עם זאת, דומה שגם אם בחוברות הצנומות של 'לקראת' לא ניכר עדיין המרד במלוא עוזו, אין ספק שהכותבים בכתב העת הזה נעשו לימים הגיבורים הראשיים ב'מרד האני' - במיוחד בפעילותם הפובליציסטית. מבחינה זו 'לקראת' תפקד בתור מה שהסוציולוגים נוהגים לכנות 'גרעין' דורי. יתר על כן, בכמה משירי 'לקראת' אכן אפשר כבר לזהות את מגמת התעצמות של החותם האישי של המשוררים - מגמה שהלכה והתחזקה בכתב העת שירשו אותו: 'יוכני', 'עכשיו' ו'סימן קריאה'.

השפה של משוררי 'לקראת' היתה עשירה אך דיבורית וגמישה, ממעיטה במליצות ומחויבת פחות לחרזה ולמשקל. למעשה הייתי יכול להסתפק/ בשלוש מילים, כתב נתן זך בשיר שהופיע בגיליון הראשון. 'אתם הייתם מבינים/ אני הייתי הולך/ ואם אמרתי יותר -/ אין זאת אלא משום ששתקתם כבר די והותר.'

זו היתה שירה שניסתה להתנתק מהחוויות הקיבוציות של המאבק, ההתיישבות והווי תנועות הנער. 'אנחנו לא אהבנו את ה"אהלן וסהלן"', סיפר לימים משה בן שאול, הדמות המרכזית בחבורה בריאיון עם עמוס לוי. 'אני חושב שהיתה התנגדות עזה, פנימית, לתימטיקה של חיים גורי, לסיפורים של דן בן אמוץ או אפילו לשירים של טנאי [...]. ואם אתה לוקח לדוגמה את השירה של בנימי גלאי - כל המלים האלה המצחצחות! לי נראה אפילו היום, שזו אינה שירה ארץ-ישראלית'. גם כאשר הופיעו ב'לקראת' שירים עם מוטיבים תנ"כיים (כמו כמה מהשירים של אריה סיון ונתן זך), כמקובל בשירה הציונית, או שירים על המלחמה (כמה משירי יהודה עמיחי), הם נכתבו מזווית פרטית הרבה יותר. ההשפעות היו פחות של שלונסקי, אלתרמן והמודרניסטים הרוסים, ויותר של ת"ס אליוט, רינר מריה רילקה, ויליאם בטלר ייטס, ואחר כך יוסטן היו אודן ומשוררים אנגלים ואמריקנים אחרים.

השפעה גוברת של דור הסופרים והמשוררים הצעירים

אחרי הופעתו של 'לקראת' החלו להתפרסם בהדרגה ספרי שירה של משתתפיו ולהתקבל במסד הספרותי כחלופה מודרנית (מבחינת סגנון ותכנים אף שלא בהכרח מבחינת איכות השירים ועושר ההבעה) לדור הראשון והשני של המשוררים הציונים: חיים נחמן ביאליק, שאול טשרניחובסקי, אלכסנדר פן, לאה גולדברג, אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, ש' שלום, יעקב אורלנד ואחרים.

תהליך המעבר מהכללי לפרטי, שהחל בשנות החמישים בשירה העברית, ואשר שיקף את ראשיתו של שינוי תרבותי כולל, נבע ממספר גורמים: (א) העלייה ההמונית הביאה בעקבותיה מצבור של בעיות אמנותיות, שהן חומר גלם ביד הסופר והמשורר; (ב) העובדה שהמדינה כבר קמה איפשרה מעין אתנחתא מהמכשש הלאומי לצורך מבט בוחן וביקורת מעט יותר; (ג) הרתיעה של לידי הארץ ושל המהגרים הצעירים כאחד מהפתוס המחומם תרמה להתגבשות התפיסה כי שירה צריכה לעסוק בנושאים מציאותיים ולא בנושאים פשוטים ולא מליצית. אחד המובילים את המגמה הזאת היה המשורר יהודה עמיחי, שנחשב לימים ל'משורר הלאומי' של העידן הפוסט-ציוני בשל פשטותו ובהירותו הגאוניות של שיריו; (ד) האכזבה מחיי החולין האפורים שבאו לאחר שנות המאבק ההרואיות הולידה צורך בנשגב מסוג חדש; (ה) הבשלתו האינטלקטואלית

של דור ילידי הארץ יצרה גם בשלות אמנותית; (ו) התפתחויות שחלו בשפה העברית בעקבות התרחבותו והתקבלותו של הסלנג הישראלי ושל השפה העיתונאית שטבעו את חותמם גם ביצירה בעברית; (ז) השירה המתורגמת, בעיקר השירה האנגלו-סקסית, השפיעה על דור היוצרים החדש יותר מאשר על הדור שקדם לו.

שנת העשור למדינה, 1958, נחשבת לקו פרשת מים או צמת דרכים בעולם היצירה הספרותית בישראל. האנתולוגיה 'דור בארץ' (1958), בעריכתם של שלמה טנאי ושל עזריאל אוכמני, שקובצו בה מיטב היצירות של הסופרים הצברים, היתה מעין מסיבת הסיום לז'אנר של יוצרי דור תש"ח. באותה שנה כבר פורסמו סיפוריהם הראשונים של א"ב יהושע, של עמליה כהנא כרמון, של אהרון אפלפלד ושל אחרים, שביטאו רגישויות שונות ובישחו את עלייתו של דור חדש על בימת הספרות. מקצתם של הסיפורים האלה הופיעו בשני כתיבי עת חדשים, שנסדו באותה שנה ושימשו בעשור הבא במה חשובה לדור הספרותי החדש: 'קשת' בעריכת אהרון אמיר ו'עכשיו' בעריכת גבריאל מוקד (הוא ירש את כתב העת 'אוגדן'). גם ספח של מבקר הספרות ברוך קורצווייל 'ספרותנו החדשה - המשך או מהפכה?' (1958-1959), שב האשמו סופר תש"ח בשטחיות, בוסריות ושחצנות, בישר את התמורה. קורצווייל התבונן אמנם על יצירתם מנקודת מבט דתית-שמרנית, אך היה במאמרי הביקורת 'שופים' שלו כמה תובנות חשובות על מוגבלותם הספרותית של סופרים בני דור זה.

שני חומים בולטים שהופיעו באותה שנה מסמנים יותר מכל יצירה אחרת את נקודת המפנה הספרותית שהתרחשה בסוף העשור: 'ימי צקלג' (עם עובד) של ס' יזהר (יזהר סמילנסקי) ו'החיים כמשל' (שוקן) של פנחס שדה.

ימי צקלג של ס' יזהר

יזהר נולד בשנת 1916 ברחובות, למשפחת סופרים-איכרים, מראשוני העלייה השנייה. הוא סיים את לימודיו בבית המדרש למורים בירושלים והיה מורה ביבנאל, בכפר הנוער בן שמן וברחובות. הוא החל לפרסם סיפורים בשנת 1938 (סיפורו הראשון 'אפרים חוזר לאספסת' נדפס ב'גליונות') והוכר מיד כסופר ייחודי בעל כשר ביטוי נדיר. אף על פי שיזהר מבוגר במקצת מדור הפלמ"ח, הוא הסופר המזוהה ביותר עם מה שנהוג לכנות בשם 'דור בארץ', בעיקר בשל התמקדותו בהוויית הצבא וההתיישבות ובבני המקום, ובשל הביוגרפיה הצברית שלו. יזהר אכן ייצג בכתיבתו כמה ממאפייני המשמרת הספרותית הצעירה, בני הדור השני של המתיישבים הציוניים, אך שלא כרחב בני דורו הוא פיתח כבר בראשית הכתיבה שלו נקודת מבט מעט מחוקקת וביקורתית על החברה הציונית (למשל, בסיפורו 'חרבת חזעה' ו'השב' שעוררו פולמוס), ושילב בסיפוריו גיבורים מהוריהם, מופנמים וספקניים. בשנת 1948 נבחר יזהר כחבר הכנסת הראשונה מטעם מפא"י, ואף על פי שחש בכנסת כ'דג ביבשה' הוא התמיד בכהונתו הצברית עד לכנסת החמישית (לכנסת השלישית נבחר כחבר מטעם רפ"י) ואז פרש וחזר לכתיבה והוראה. בשנת 1958 הופיע 'ימי צקלג' בהוצאת 'עם עובד' זכה מיד לתשומת לב מרחבה. במשך שנה התנהל ויכוח על ערכו הספרותי, על משמעותו של הספר ועל דיוקנם הרחני והערכי של גיבורי הצברים.

'ימי צקלג' הוא חומן ענק בן 1143 עמודים (בשני כרכים) שנכתב במיומנות לשונית יוצאת דופן. השלד העלילתי מגולל את סיפורה של כיתת חיילים (צברים באפיוניהם) שהתמקמה בעמדה על גבעה שכוחת-אל בנגב, במקום שעל פי ההשערה היתה צקלג המקראית. שגרת התצפית והשמירה סללת גם שיחות בין הלוחמים, הנוגעות להיבטים שונים של חייהם וגורלם. העלילה משמשת למעשה פגום שעליו בונה יזהר מעין זרם תודעה דורי. הספר, שהוא מעין לקסיקון מנטלי של דור תש"ח, ערכיו ותפישותיו, נחשב לאחד מנכסי הספרות הישראלית החשובים ביותר. מבחינות רבות תכנו של הספר עולה בקנה אחד עם הז'אנר הספרותי המקובל של בני דורו, בין השאר משום שאין הוא מעז לגעת בנפש עמוק פנימה. עם זאת, מבין השיטין עולה גם גישה ביקורתית על כמה ממאפייני הצבר, בעיקר על השבלוניות המחשבתית ועל הדלות של עולמו הרחני, בגלל סיחוסו בידי דור האבות, ועל היהירות שלו. שלושת קטעי המונולוגים של לוחמים שלהלן מדגימים את הביקורת הזאת:

אני יודע שאם מקישים קצת בדופן שלי [...] שומעים מיד: ריק. שכלום אין לי מה לומר. לא שום דבר. שום דבר מיוחד. שום דבר מדליק. אנחנו יודעים להיאחז רק במה שכבר ניסה מישהו בשבילנו. בשביל פלחים למדנו יותר מדי, ובשביל לדעת מה באמת צריך - אנחנו פלחים מדי. לא צמח-תרבות, וכבר לא צמח בר. כבר לא מה שהיו הזקנים שלנו, ולא משהו חדש שמצאנו לנו. בלי שום שורש של ממש, לא בעם, לא בקרקע ולא בתרבות.

[...] לפנות ערב סביב חדר האוכל, על כל מצח התפארות כפולת שלוש-מאות חברי המשק ונכסיהם, כפול עשרים-אלף חברי התנועה כולה, מאחורי כל כתף מציצה התנועה כולה: ולא יתנו לאיש לגעת בהם. אנחנו אנחנו שבארץ ובעולם. הללויה. ובכלל. ובכלל. עם כל הנכונות להבין, עם כל ההבנה הציונית ביותר, הסוציאליסטית ביותר - צר לי בדבר הזה. במרחק הריק הזה בין העושר שעשינו בנכסי חומר, ובין הפיהוק המציץ מנכסי-הרוח שלנו. [...] סיסמאות. מכל הדורות והזמנים. פירורי מהפכנות, פירורי בית המדרש, פירורי יצר, פירורי הרהורים, פירורי א.ד. גורדון, גחלים עוממות, מקונטרסי הסוציאליסטים למיניהם, חכמות מפי הטף, הקשה ללקח המנהיגים, המטיילים על הבמה, אחת הנה ואחת הנה, זורעים בהימניד הרהורים שונים, חוג לתנ"ך, חוג לטבע, חוג לשחמט, בידור, ירח עיון, קבוצת כדור-סל, רדיו פרטי בחדר, כן או לא, ועדת בירורים, ואורות מסקרנים מעולם רחוק, לעזי ספרים, שרידי חוברות 'מי שהיו', כרכים שנחנטו שגבורתם, שמחתם, כיום, ביטויים ולבושם - לועזים לנו.

'ימי צקלג' אמנם עוסק במלחמה, אך אין היא מתוארת כחוויה הרואית-מרוממת אלא כחוויה של חרדה, דאגה, ובעיקר שעמום - רביצה של חיילים עייפים, שהם 'עלובים ככה וסרחים להימוק חרש בחרבה'. באחת השיחות הרבות המתנהלות בין הלוחמים בספר מפטיר אחד מהם 'מה המלחמה. שעמום אחד. תזוזות, כל הזמן, של כלום. כל הזמן יריות. ושום דבר. אדם אינו אלא מניע ראשו, לכאן ולכאן. ניצל ממפגעים סומים. צופה על עמדה באצבע על ההדק'. אף שאין בספר ביקורת על עצם הצורך להילחם ולהגן על עצמך ולא על גילויים לא מוסריים בלחימה, הספר הוא אנט-מלחמתי במובהק. כלולים בו קטעים רבים של דה-מיסטיפיקציה של המלחמה, מקצתם על גבול הפציפזם, כמו בקטע הבא:

אני שונא את המלחמה. את המלחמות. כל מלחמות שהן. כל המלחמות טינופת. אני אומר לכם. אל תלכו בחורים, למלחמות. תשמעו לי. לא תראו לי מלחמה שאינה טינופת. אין, אני אומר לכם. (וכשיצאיים להגן על הבית - גם אם אז? לא. אם כי, בעצם, מי יודע. אולי גם אז.) לא מפני שמגינים אלא מפני שהורגים. לא ברור? [...] הו, אני לא יודע. מסתבך. קחו הכל, הכל: ורק תנו לישון. לא להתחיל להיפתל.

הביקורת האנטי-מלחמתית מגיעה לשיאה בקטע שבו משוחחים הבחורים על מהות המוות בקרב. זהו שיח המדגיש את הסתמיות שבמוות כזה, את היותך בורג קטן במסגרת ההרס, ואת גזירת הגורל שגזרה על הדור הזה, כקללת אלוהים:

יודקה: תראה: אנחנו שונים זה מזה בכל מיני דברים, נכון? קודם בטרם המוות. אבל במוות - אנחנו שווים. וזו תקופת המוות. הטוב מכולנו מת כמו הרע. כמות המטומטם ימות הגאון. הצדיק הגדול עם הרשע. ואין שום רצון פרטי במלחמה. [...] וכל חשיבותך לא חשובה. וכל יחודך לא מיוחד. אתה כמו כל אחד. בבית אתה נורא חשוב ומיוחס - ובשדה הקרב אתה רק חייל אלמוני. חייל בלי שם. שכח כל מה שמחוץ לחיילותך. [...] ואין עוד כלום, רק חיילים בלי שם. מגן דויד על המצבה. בלי כתובת. זה מה שאנחנו. פרטים בתוך מסגרת. המסגרת קובעת. המסגרת מנצחת, המסגרת מוליכה, ואנחנו חייבים לציית. לציית למי? מי זו המסגרת? - הו, לא איש מסוים, לא מ"כ, או מ"פ או מ"ש, גם לא המג"ד. אלא צו הדור שלנו, כנראה, שמחזיק בנו ביד קשה.

[...]

בני: מלחמה אינה משימת הדור, אלא אסון הדור. זה פשר כל ההבדלים שביניהם. לא מלחמה זו דווקא, אלא כל מלחמה. פורענות ולא שום דבר אחר. ואני, אמור מה שתרצה, שונא מלחמה, כל מלחמה! שונא שאני מוכרח להילחם. מלחמה כמי שבולע כינין: בהכרה, ובבחיילה. מלחמה! מלחמה אינה מוצא, להיפך, חוסר מוצא!

בגלל דברי הביקורת האלה עורר הספר זעם רב אצל מקצת המבקרים, ובמיוחד הוא עורר את חמתו של ברוך קורצווייל. ההיסטוריונית אניטה שפירא, שחקרה את התגובה החברתית לספרו של יזהר, הבהירה:

הניהיליזם של הלוחמים, העדר המחויבות לשום דבר, חוסר השורשים בעם היהודי, החיים של כאן ועכשיו, יחד עם הפציפיזם הקיצוני של יזהר, עוררו תגובות חריפות ביותר, במחנה הימין ובמחנה השמאל. רוב האנשים לא הצליחו להתגבר על 1143 עמודי הספר. בן-גוריון, שמעולם לא התייחס ל'חברת חזקה' [ספר שקדם ל'מי צקלג' ועורר גם הוא תרעומת], ניגש בכנסת אל יזהר והודיע לו שקרא כ-130 עמודים מימי צקלג, ושהנער הישראלי הוא טוב יותר מהדייקן המתואר על-ידו. בניגוד למצופה, הספר לא זכה בפרס ביאליק. אברהם קריב, חבר ועדת השופטים, הצהיר כי 'הספר מערטל את לוחמי החופש מכל זיקה חיובית לעם ולמולדת', ואילו יוחנן טברסקי, חבר נוסף, קבע כי 'יזהר מציג בספרו את הנוער הישראלי כמחוסר כל ערכים מוסריים ואנושיים'. לעומת זאת, יזהר נבחר לחתן פרס ישראל לשנת תשי"ט. בדבריו בטקס חלוקת הפרס הדגיש יזהר שהוא ביקש לספר סיפור ולא את הגדת מלחמת העצמאות, ואף לא להציע פתרונות לשאלות הדור, או לקלס את הנוער. אך לא כך קרא אותו קהל הקוראים. הנושאים שבהם בחר יזהר לעסוק היו על קו התפר בין הפרט והכלל, בין המוסר הפרטי לבין דרישות הקולקטיב. במדינה עם מנטליות של חברה במצור, כמו שהיתה מדינת ישראל בתום העשור הראשון לקיומה, לא יכול היה ספר כל-כך בוטה ביחסו ללחימה, למחירה האנושי, שהעלה את הדימוי של עקדת יצחק, להתקבל כאילו עסק בסיפור מקרי.

החיים כמשל של פנחס שדה

הרחמן השני שיצא לאור בשנת 1958 וסימן, כאמור, נקודת מפנה בספרות הישראלית, הוא ספרו של פנחס שדה 'החיים כמשל'. שדה נולד בפולין ב-1929 למשפחה מהמעמד הבינוני הנמוך. אביו היה פועל בניין וסגל, ואחר כך קצין משטרה. במשך שנים נאלצה גם אימו לעבוד מחוץ לבית. בביתם לא זלזלו באף פרוסת-לחם או דג-מלוח או תפוח זהב, סיפר לימים ליוסף מונדי. 'מאז אני חש סלידה כלפי מותרות'. בגיל ארבע עלתה המשפחה ארצה ושדה התחנך תחילה בבתי ספר בתל אביב ואחר כך בקיבוץ שרד. הוא השתתף במלחמת העצמאות, כטוראי וכסמל, ולאחר שסיים קורס מפקדי מחלקות בהצטיינות, פיקד על פעולת התגמול הראשונה של צה"ל אחרי המלחמה. בשלב זה נמאסו עליו חיי הצבא והוא פרש כדי להתמסר לכתיבה. ב-1951 יצא לאור ספרו הראשון, 'משא דומה' (מחברות לספרות) ובו שירים 'שהתייחדו', כדברי חוקרת הספרות נורית גרץ, 'בריתמוס חפשי, באופים ההגותי האכסטאטי, בלשונם הארכאית ובשימוש מקורי במטפוריקה מיתולוגית וכן בצורת המשל, השאלה מהברית החדשה; ניכרת בהם גם השפעת א.צ. גרינברג'. לפרנסתו עסק בתרגום (בין השאר משירת העולם) ובכתיבת ספרי ילדים פופולריים בחתימת ש. פנחס, דן אורן ויריב אמציה. שדה היה מודע לניתוקו ולשונותו כסופר ומשורר מיוצרי דור תש"ח ולמעשה גם מיוצרי 'דור המדינה' ולהיותו 'זאב בודד' בכל המובנים. בראיון עם ענת לויט אמר: 'כשיצאתי עם הדברים שלי, היתה תקופת הפלמ"ח. אז, כל מה שאנשים העלו על דעתם לכתוב היה - הפלמ"ח, מלחמת העצמאות, בעיות בקיבוץ. דברים כמו שלי נראו כאילו נפלו מהירח. טירוף מוחלט'.

שדה בחר לחיות חיי עוני וסיגוף - בחירה אישית ששיקפה לא רק קוד מוסרי נוקשה אלא גם מופנמות, תימהונות והיירות. ליוסף מונדי סיפר: 'אילו הייתי מסוגל ומוכן למכור את עצמי, וזאת כמובן בדיחה מפלצתית, או לפחות לסטות ממה שנראה לי כעקרוני ומוסרי, כי אז הייתי כמעט טובע בכסף. [...] לא יתכן שאני אהיה חלק מאותה ערמת אשפה ציבורית שהספרים של עומדים בניגוד אבסולוטי מולה. כתוצאה ממה שעשיתי אני כרגע כמעט ללא פחטה'.

בדומה לרבי-מכר ולספרים חריגים ומשפיעים אחרים בתולדות הספרות העולמית, שנדחו תחילה על ידי עורכי הוצאות הספרים שלא השכילו לעמוד על ערכם, גם לכתב היד של 'החיים כמשל' לא היה ביקוש כפי ששדה סיפר לימים:

כשסיימתי את כתב היד, באתי מירושלים לתל אביב לחפש מו"ל. לא הכרתי שום מו"ל, לא היו לי שום קשרים, וכן לא היתה לי עבודה ולא היה לי

שום כסף. פניתי במכתבים למו"לים שונים. רובם לא ענו. [...] ניסיתי כמעט את כל המו"לים ולשווא. אחד מהם, עמרמי שמו, משך אותי במשך חודשים רבים בדברי-נועם, וכבר קבע לחתום את החוזה, והנה שלח להודיע לי שעתיים לפני מועד החתימה כי הוא חוזר בו ומבטל את הכל סופית. זה היה מדהים. הוא, וגם מו"לים אחרים, ניסו ללחוץ עלי שאשנה או אשמיט דברים מסוימים בספר, אך סירבתי אפילו לשנות פסוק. [...] ואז באו לעזרתי שלושה אנשים, שנודע להם במקרה על קיומו של כתב היד, והם החליטו לעשות כל מאמץ אפשרי למענו: הראשון היה יעקב אשמן, והוא שגייס לעזרה את בנימין תמוז, הסופר, ותמוז גייס את ידידו אברהם רימון. רימון פנה אל גלילי לוי, בעל דפוס מל"ן ושיכנע אותו לפרסם את הספר.

'החיים כמשל' הוא ספר שונה בתכלית מ'מי צקלג', ובמובנים מסוימים הוא כמעט הנגטיב שלו. אך בחריגתו מהזרם המרכזי הספרותי ובביקורתיות שלו על המכשב הצינוני ועל חוויית המיליטריזם, יש בו דמיון רב ל'מי צקלג'. זהו רומן אוטוביוגרפי אינטימי, שפנחס שדה כתבו כקולאז' של תמונות מימי ילדותו ובחרותו. מתוארים בו בכנות רבה חוויות רגשיות, הרהורים והגיגים על העולם ועל עצמו, שנתקבעו בזיכרונו ועיצבו את תודעתו. הספר עמוס קטעי חלומות, פילוסופיה ושירה, שנכתבו בשפה ובריתמוס מיוחדים, והם משרים על הקורא אוירה קסומה ורליגיוזית, שונה מאוד מזו המאפיינת את ספרות בני דורו.

מתוך הספר-היומן הזה מצטייר פנחס שדה כאוטוטיידר טיפוס - אדם בודד, מסוגר ומלא הזיות ומחשבות, שרגישותו, שברירותו ורחוניותו מנכרים אותו מהחברה 'הארצית' הסובבת אותו. שדה הושפע מאוד מ'הברית החדשה' (הוא מציין זאת לא אחת ב'חיים כמשל' ואף בספר השיחות עם יוסף מונדי) ובספר יש יותר מרמז על תפיסת עצמו כמעין ישו, שהחברה עדיין לא בשלה להבינו ומנדה אותו. התיאור הזה אכן הלם במידת מה את אישיותו ואת סגנון חייו של שדה. חיים גורי, שהיה בקשרי ידידות עם שדה, כתב עם מותו: 'בצד הישועיות טיפח בלבם הכרה ניטשיאנית, בז לכל מה שנחשב בעיניו כתועלתני וכדאי ובורגני [...] הוא ראה את עצמו לא רק כמשרר וסופר אלא כהוגה דעות והתייחס ברצינות תהומית לעצמו ולכתובתו - לא סבל מעודף חוש הומור או מראייה קצת אירונית של אישיותו. הוא נחשב בעיניו למורם ונישא מעל כל אלה העוסקים בשטויות. אינני זוכר אותו יושב בבתי קפה ספרותיים או מבקש את קרבתם של מושכי בעט, שמטבע ברייתם מחפשים זה את זה. לך בדידות לא היתה בגדר פוזה. הוא הוכיח במשך חיים שלמים את יכולתו להיות זאב בודד.'

כתב היד של 'החיים כמשל' נדחה פעמים רבות לפני שפורסם, מן הסתם משום שהפסיכולוגים, המיסטיציזם והמבט הפילוסופי, המאפיינים את הספר, הקדימו את זמנם. אחד הפרקים האחרונים ב'חיים כמשל' מוקדש להסבר על טיבו של הספר והוא מתמצת במידה רבה את מהותו:

הספר הזה הוא על אודות עצמי, על אודות אדם בודד, החי בהסתר-פנים, שותק, לובש מלבושים אפורים. ואת הספר הזה אני מנסה לכתוב (כאמרת חכם-המסתורין) לא על פי ראיית הדברים, כי אם לפי הרוח והמובן. אני מנסה לכתוב לא באמנותם המזוייפת של המלומדים, אלא באמנות החרוץ ורגשת-הלב, הדמעות והבדיחה, הגעגועים, הדאגה והבעתה... אני כותב על החיים כעל משל, כעל חלום.

'החיים כמשל' עוסק לכאורה בנושא טיפוס לספרות דור תש"ח - מלחמת השחרור ביחשלים. אך, כפי שהגדיר זאת אבנר הולצמן, 'הפואטיקה המעצבת אותו והאווירה השלטת בו יוצרות היפוך מוחלט של עולם הערכים הטיפוסי לבני הדור. העמדת האני המספר במרכז, דרך הסיפור האקספרסיבי, העלאת חשיבותם של חיי הנפש על פני חיי המעשה, הניכור המופקע לעולמה של ארץ ישראל העובדת והמרתו במקורות השראה נוצריים וניטשיאניים, הכמיהה המתמדת להתגלות דתית, ההעלאה על נס של דמויות כהלדרלין וויינינגר, שבתי צבי ויעקב פרנק - כל אלה מסימני החידוש הגדול שהתממש ב'החיים כמשל' והפך אותו ליצירה כה שוברת מוסכמות בזמנה'. שדה בז להווייה הלאומית-משימתית סביבו ולסוג האנשים הלא רגישים שהיא ייצרה לדעתו, וכך כתב:

ספר זה נכתב בעת החושך. מחברו של ספר זה חי בין אנשים אשר כל מה שנחשב בעיניו כעורק הלב של החיים היה מוזר וזר בעיניהם. [...] העיקר בעיניהם היה להיות אבר מן הגוף הגזעי, המדיני, ובאופן כזה לא היו מסוגלים להבין מה זו באמת אהבה, מה זו בדידות, מה זו שירה, מה זו גאוניות, מהם טומאה וטוהר, מה זה קיום לפני אלוהים, מה זה אלוהים; הם היו יושבי חושך שכחי אלוהים, וזה כלל לא היה איכפת להם.

הדברים באים לידי ביטוי קונקרטי יותר כאשר הוא מתאר את חוויותיו הקשות בקיבוץ ובצבא - שני המוסדות המזוהים ביותר עם התרבות הצינונית משניהם הוא נמלט כמתוך כלא; את הצבא הוא עזב לאחר שנפקד והושלך למאסר. חספוס ואטימותם של מדריכי הנוער בקיבוץ והמפקדים בצבא, 'מלח הארץ' בהגדרה הצינונית, מעוררים בו תיעוב ממש:

ערב אחד פגש בי המדריך שלנו [...]. הוא היה הדבר הדומה ביותר לקוף מכל הדברים שנדמן לי לראות מחוץ לשטח גן החיות; כבד גוף היה וקצר קומה, שעיר, ובעיניו מבע של טפשות מודאגת. [...] שיחתנו ארכה למדי, ובסופה פנה אלי צבי (זה היה משום-מה שמו, אף כי, כאמור, דומה היה לקוף) ואמר: אתה מנסה להגביה עוף, אך תראה שבעוד עשר שנים, לכל היותר, תוותר ותכנע. ואז, אולי, אפילו תשוב אלינו... איזה אנשים? משעמם לחיות אתם, וגם לחשוב עליהם. אכן, לרחם בכלל-זאת צריך.

מקץ שלושה או ארבעה חדשים להיותי בצבא, כשהקרבות נסתיימו כבר, החיליתי לראותו כפי שהוא ממש, זאת אומרת, גרוע מבית משוגעים, כי אין בו אפילו מעט המנוחה שיש בזה. כדי להמלט, לכל הפחות, מגורלו של הטוראי, שהוא כלבם של הכלבים, יצאתי לקורס מפקדי כיתות. את הקורס הזה סיימתי בהצלחה רבה עד שניתן לי לפקד על מחלקה. היה בזה משום שינוי כלשהו לטובה, אבל אף דבר זה הגעיל אותי. מיום ליום הרגשתי שאני הולך ונחנק.

שדה, כמו יזהר, ביטא בספרו תפיסה פציפיסטית, שהיתה חריגה מאוד בנוף התרבות הישראלית בכלל, ובנוף הספרות העברית בפרט. 'המלחמה', כתב, 'החורבן של החומרי, הם התפרצויות שוט-החרון של הרוח. [...] כל מלחמה היא סמל ורמז לחורבן העולם הזה, והיא נסיון לעקוף את העולם

'החיים כמשל' משך צעירים רבים, לא רק בשל זווית ההתבוננות הפילוסופית שלו, המעניינת והלא שגרתית, אלא גם משום שהוא נכתב בלשון שהיתה מובנת לבני הנער ועסק בחוויות כמו ערגה למגע מיני, ייסורי אהבה וחיבטי נפש, אשר עד לאותם ימים היו הס מלהזכיר. 'מהחיים כמשל', כתב א"ב יהושע לאחר מותו של שדה (הוא מת בודד ועריר), 'עלתה בתקיפות יחידה במינה, קריאה אל היחיד לא לשכוח את עצמו, לדעת היטב מה עיקר ומה טפל בחיים הקצרים האלו. בבטות יהירה, אבל כנה ביותר, דרש הספר הזה מכל אחד מאתנו לפנות אל מה שחשוב באמת, אל מה שנצחי, אל מה שהוא מעבר ללאומי, לארצי לחומרי'. המשורר תמיר גרינברג אמר בערב לזכרו של שדה, במלאת שבע שנים למותו: 'כנער בן שש עשרה, מסוכסך רגשות ומבלבל, הלם בי "החיים כמשל" כפטיש. הוא היה לי מעין תמרור חד משמעי המורה לי את הכיוון שעלי ללכת בו, אם ארצה בכך ואם לאו. ספרו הוא מסוג אותם ספרים נדירים העשויים לשנות אחת ולתמיד את חיי הקורא שלבו קשוב אליו. [...] תמיד אהיה אסיר תודה לו על העלמות היפים שפתח לפני'.

הרהורים וערעורים על אלתרמן - כוהן השירה הציונית

בשנות השישים והשבעים החריפה הביקורת על יוצרי דור תש"ח ועל הרוח ה'אלתרמנית-שלונסקאית' ששרתה על השירה הציונית הקאנונית. הם הואשמו בקונפורמיזם אידיאולוגי, בבנייה של דמויות חד-ממדיות, בחיקוי דור האבות ובהיעדר תחום פסיכולוגי ופילוסופי. בתוך כך התרחבה הלגיטימציה לז'אנרים החדשים, הפסיכולוגיסטיים והפילוסופיים יותר. בראש המבקרים עמדו נתן זך, גרשון שקד, דן מירון וגבריאל מוקד, כולם אנשי חוג 'לקראת' ומי שקנו את תורתם-אומנותם בחוג לספרות עברית בירושלים תחת שרביטו של שמעון הלקין. להלקין, שעלה ארצה ב-1948 מארצות הברית, היתה השפעה רבה על תלמידיו. הוא ש'הביא', כדברי חנן חבר, 'את מושגיה ועולמה של "הביקורת החדשה" האנגלוסקסית, העמיד דור של תלמידים [...] שהפכו לראשי המדברים בביקורת ובמחקר ועיצבו את עולם המחקר האקדמי הישראלי בספרות הישראלית'.

חשיבותם של זך, שקד, מירון ומוקד לחילופי המשמחות הספרותיים היתה רבה, לא רק משום שהם עימעמו במאמריהם ובספרי הביקורת המלומדים שלהם את זוהרה של הספרות והשירה הציונית המגויסת, יצרו בסיס לגיטימציה לזרז חדש של סופרים ומשוררים ישראלים פחות-מגויסים וסימנו את החילופים הללו בזמן אמת, אלא גם משום שהם עסקו בעריכה והעמידו במות חדשות שאיפשרו לזרז חדש של יוצרים לפרוש כנפיים (ארבעתם נעשו לימים גם אנשי אקדמיה). כך, למשל, מוקד ערך את 'לקראת' ואת 'עכשיו'; זך ומירון גם הם ערכו את 'עכשיו' בתקופות שונות; זך ערך את חוברות 'יוכני' ומירון ערך את האסופה 'ענף: מאסף לספרות צעירה' (1963).

מאמרו של נתן זך 'הרהורים על שירת אלתרמן', שפורסם ב'עכשיו' ב-1959, נחשב לדעת רבים מחוקרי הספרות למניפסט החשוב ביותר של המרד בפתוס הלירי של המשוררים הציונים, שכן הוא כלל מתקפה יוצאת דופן ואמיצה על נתן אלתרמן, שנחשב באותה תקופה למשורר הלאומי ולאחד היוצרים המוערכים ביותר בארץ.

זך נולד בברלין ב-1930 ועלה ארצה עם הוריו ב-1935. הוא התחנך בבתי ספר בחיפה ותל אביב, ולאחר שחרורו מהצבא למד באוניברסיטה העברית בירושלים. ב-1951 החלו שיריו מתפרסמים בעיתונות היומית ('הארץ', 'על המשמר' ו'משא', המוסף הספרותי של 'למרחב') ובכתבי עת ספרותיים ('לקראת', 'אכסניה' ועוד). ב-1955 יצא לאור ספר שיריו הראשון 'שירים ראשונים' וב-1961 ספרו השני 'שירים שונים'. בד בבד עם השירים פירסם זך פרקי פרזה וביקורת ספרותית, ערך את מבחר יצירתו של יעקב שטינברג (1963) וכאמור את כתב העת הספרותי 'יוכני'. מבקר וחוקר הספרות יוסף שה לם הטיב לתמצת את כישורו של זך כליריקן:

אחת מסגולותיו העקרויות של נתן זך היא הכישרון להפוך את השיגרת לבלתי שגרתית. כישורו הגדול ביותר של זך, העושה אותו לליריקן מעולה, הוא הכישרון לבטא דברים, שנאמרו עד בלי די, ובכל זאת לא הובעו כדרך שהוא מביעם. [...] הוא נוגע במין חך עדין בשאלות חיי האדם עלי אדמות על יגונם וסיבלם, על חלום ההזייה ואימת-הגורל שבהם; והוא מבקש להעלות את המצוי והפשוט ולהאירם מבפנים; מבעד לקליפת הפשוט - הוא חוה את היופי הגנוז, והוא חושף את המופלא והאגדי שבתופעות החיים.

זך נחשב למנהיג הדור הפוסט-אלתרמני, דור השירה האינדיבידואלית, האנטי-פתטית, ששברה מוסכמות בשירה הציונית. הוא זכה במעמד זה לא רק בזכות שירתו החדשנית, אלא גם בזכות הכריזמה האינטלקטואלית שלו, מזגו הסוער והבוהמיני, שבעטיו הירבה להתנצח ולהתקוטט עם קולגות והוסיף בכך 'לפלו' לרפובליקה הספרותית המקומית, ובעיקר בזכות האומץ ויש שגורסים הצורך 'למשוך אליו אש' ולעשות גלים, לומר את דעתו באופן גלוי וישיר, ולהטיח ביקורת מנומקת בשפה חדה ומדויקת, שהיא כפגיון בלב מבוקריו.

את הקריאה לקול ספרותי חדש הוא השמיע, כאמור, כבר בראשית שנות החמישים, מעל דפי 'לקראת', אך השיא הגיע במתקפה הישירה על נתן אלתרמן. במאמרו מעל דפי 'עכשיו' כינה זך את שיריו של אלתרמן 'ריתמוס במדים' ולעג לו על לשונו 'הארכאית', על ריחוק 'מן הריתמים של הלשון המדוברת', על 'היעדרה של המלה שהד של רחוב בה', ועל 'החיפוש המתמיד אחר הסמל המובן לכול, החדל, כמובן, מהיות סמל דווקא בשל שקיפותו'. כדרכו של זך, המתקפה הושוותה לא בלשון דיפלומטית ומגומגמת ולא סיפיקה לקורא בולמי זעזועים אלא כוונה למטרתו כחץ סרקסטי ישיר:

בין כך ובין כך, אם אנסה להשיב על השאלה מדוע עורר בי כבר ספרו הראשון של אלתרמן, 'כוכבים בחוץ', רתיעה אינסטינקטיבית כמעט, חייב אני למנות כמה וכמה סיבות. אינני אוהב את האימאז' שכל עיקריו אביזר וג'סט של קרשי הבמה ('נחש על התל צווארו לה שילח, נשא כינור הישן וייקוד'), המשרת מטרות דיקוראטיביות בלבד; איני אוהב את ההכרזות הפסדו-מנוסות ('הנה הברזל, האליל והעבד, נפח הימים הנושא בעולם. הנה, בת שלי, אחותנו האבן, הזו שאיננה בוכה לעולם'), שחרף הכול אינן אלא הכרזות פסדו-מנוסות, על אף שכמה משוררים צעירים

הצליחו להוכיח בשיריהם יפה כל כך באיזו מידה הן מזכירות להם את פיזמוני ה'טור השביעי'; אינני אוהב את הבלתי אנושי שב'שוקיך תהילה ללוטשי המתכת' על כל האכזרי מרחני שבהשוואה זו; אינני אוהב את הפאתוס הממותק של 'שגבת כמפלצת של יופי, של אושר, של קיץ'; אינני אוהב את הבית השקול והמוברח, הגורר אחריו עוד בית שקול, מדוד ומוברח, ועוד בית שקול, מדוד ומוברח, עד שבית שקול, מדוד ומוברח אחרון מבריא אותי מן השיר.

גם דן מירון וגבריאל מוקד שלחו בליסטראות במבצר הספרותי הישן. ביקורת חריפה במיוחד הטיחו בדור היוצרים 'הצברים', שרק שנים ספורות קודם לכן נחשבו לבנים-היקרים בעיני הקוראים והמבקרים בארץ. בשנות השישים פירסם דן מירון סדרת מאמרים על סופרי דור תש"ח וקבע שהם חדלו להיות רלוונטים. סופרים אלו עדיין פופולרים, הודה, אבל הם הפסיקו לגעת ברגישויות האמיתיות של המציאות בישראל. במקומם, קבע, צומח דור חדש, היורש אותם, ומייצגו העיקריים הם עמוס עוז וא"ב יהושע. המאמר עורר פולמוס סוער, ומירון ספג חרפות מכל עבר.

גבריאל מוקד השתלח גם הוא לא אחת במה שראה כ'ז'דמבזם' ורדידות של דור יוצרי תש"ח. הוא טען כי 'הפרחזיקאים של דור ביניים ארצישראלי זה מסוגלים בחובם רק לכתוב עלילות בסגנון המישנה בשביל תלמיד-תיכון ועליית הנוער או לחיבר זיכרונות נעורים קריאים. משוררי אמת של משמרת זו, שתחילתה במחצית שנות הארבעים, ניתן למנותם על אצבעות יד אחת'. מוקד טיפח בגיליונות 'עכשיו' קבוצה של סופרים ומשוררים צעירים שהרחיבו והעמיקו בשנות השישים והשבעים את מגמת העיסוק ב'אני הפנימי' ובאופי ברסלי (על חשבון ה'אנחנו' והלאומי), ובפנטסטי (על חשבון הריאליסטי). את המגמה הזאת המשיך והרחיב משנות השבעים ואילך מנחם פרי בכתב העת 'סימן קריאה' שהחל להופיע ב-1972 ואחר כך בסדרת ספרים בשם זה במסגרת הוצאת 'הקיבוץ המאוחד' והוצאת 'כתר'.

השפעת "הביטניקים" על השירה העברית

שנות השישים והשבעים עמדו בסימן פריחתם של המשוררים 'האינטימיים', תהליך שקדם למעשה ל'מהפך האני' בתחומים אחרים בחברה. המעיין המתגבר של הליריקה הישראלית החדשה נבע מדינמיקה פנים-ספרותית, אך גם מהשפעת הטלטלות העזות בפוליטיקה, במדע, בכלכלה ובאמנות שידע העולם המערבי באותה תקופה. התבוסה של צרפת באלג'יריה ושל ארצות הברית בווייטנאם, מהומות הסטודנטים בארצות הברית ובצרפת, הרציחות של ג'ון ורברט קנדי ושל מרטין לותר קינג, והנחיתה על הירח – כל אלה הולידו תופעה תרבותית חדשה של פזמוני מחאה אישית, אנטי-ממסדית, אשר לטקסט היה תפקיד מרכזי בהם. פזמונים אלו התפתחו כחלק מהמוזיקה הצעירה החדשה שהופיעה באותה עת בשלושה מוקדים בעולם: בבריטניה, שהצמיחה עשרות להקות קצב ובראשן ה'חיפושיות' והאבנים המתגלגלות; בארצות הברית, שם לצד הפופ החשמלי של אלביס פרסי וממשיכיו צמח גם 'פופ-פולק' אקוסטי ומלנכולי שאותו פיתחו הזמרים פיט סיגר, בוב דילן, ג'ון באאז, ג'וני מיטשל, ליאונרד כהן ואחרים; ובצרפת, שבה התפתח ז'אנר חדש של שנסונים בעלי מסרים חברתיים – ז'ק ברל, ז'ורז' ברסנס, ברברה ואחרים.

הפזמון שינה את מעמדה ואת תפקידה החברתי של השירה מבידור אנוני של האליטות המשכילות לכלי ביטוי עממי המהלך קסם על מיליונים. השינוי התרחש בעיקר משום שמעתה במקום לקחא ספרי שירה היה אפשר פשוט להאזין למילים כחלק מהמוזיקה של הפזמון ומשום שהמילים נעשו דיבוריות יותר ואנטי-ממסדיות בתוכן.

ההשפעה הזאת הגיעה גם לישראל ומצאה את ביטוייה בתרגומים חדשים של ספרות ושירה מז'אנר שירי המחאה הפוליטית. ב-1967 יצא לאור הקובץ 'נהמה: שירה ביטניקית אמריקאית' (י' מרוסו, ירושלים) בתרגומו ועריכתו של דן עומר, שנכללו בו שירים של לורנס פרלינגאטי, אלן גינזברג וגרגורי קורסו, מהמשוררים הבולטים של דור ילדי הפרחים (גינזברג ביקר בארץ ב-1961 ונפגש עם משוררים ישראלים). שני ספרי פחזה חשובים, שנשבה בהם אותה רוח נעורים מרדנית וקראו אותם מיליוני צעירים בארצות המערב, תורגמו באותה תקופה לעברית: ספרו של ג'וזף הלר 'מלמד 22' (ביתן, תל אביב 1971, נדפס במקור ב-1961) וספרו של ג'יי ד' סלינגר, 'התפסן בשדה השיפון' (עם עובד, ספריה לעם, תל אביב 1975, נדפס במקור ב-1951).

דור צעיר של כותבי תמלילים ישראלים, ובראשם יהונתן גפן, יעקב חטבליט, מאיר אריאל, שלום חנוך ואהוד מנור, הוקסמו ממהפכת ילדי הפרחים והחלו להטמיע את הז'אנר החדש במוזיקה הישראלית, תוך כדי שיתוף פעולה עם מלחינים ישראלים בני דורם. ההשפעה מן החוץ, הלגיטימציה הגוברת לביטוי אישי במסד הספרותי והמוזיקלי, והתסיסה הפוליטית בעקבות מלחמת ההתשה (1968-1972), הולידו גם 'משוררי מגירה' צעירים לא מוכרים, שכתבו בסתר ושיריהם התגלו רק אחרי מותם ולעתים גם פורסמו. יצירותיהם של 'משוררי המגירה' בני דור תש"ח התגלו בעיקר בספרי הנופלים ובקובץ הזיכרון הממלכתי 'גוילי אש'. שירתם היתה לאומית-פטריוטית בתוכנה ובסגנונה ונחשבה לביטוי אותנטי לנאמנותם לצו הקטגורי של הצינונות. לאחר מלחמת ההתשה ומלחמת יום הכיפורים גילתה האליטה הישראלית 'משוררי מגירה' מן החדש: משוררים צעירים אלמונים ששירתם נצבעה בגוונים של שירת הפופ והשנסון.

כתבת שירים אינטימיים כתחליף ליומן אישי נהפכה באותה עת לאופנתית מאוד בקרב גימנזיסטים, חיילים וסטודנטים, ורבים החזיקו ברשותם מחברת שירים וחלמו להיות משוררים מפורסמים. שני ספרי שירה שיצאו לאור במחצית שנות השבעים שיקפו את המגמה הזאת ובה בעת תרמו לחיזוקה. כתבו אותם שני משוררים שמתו בדמי ימיהם והשאירו אחריהם צוואה אמנותית נדירה באיכותה. האחד הוא ספר השירים 'הה ברברה - איזו זמנת המלחמה' של גדעון (גידי) חזנטל (שם הספר נלקח משירו של ז'ק פרוור 'ברברה'). חזנטל נולד בתל אביב ב-1950, למד בבית ספר ע"ש א.ד. גורדון ובתיכון החדש, היה חניך השומר הצעיר ושירת בנח"ל. בתום השירות הצבאי עבר לקיבוץ בית קמה, לאחר שנה עזב והחל ללמוד בחוג לתאטרון באוניברסיטת תל אביב. במלחמת יום הכיפורים שירת כאיש צוות טנק ונפל בקרבות ההבקעה ברמת הגולן. הוא החל לכתוב שירים בהיותו בן 18 ועד נפילתו בגיל 23 מילא את ציקלון בעשרות שירים. משפחתו ידעה שהוא כותב, אך חב השירים לא היו מוכרים לה והתגלו רק לאחר מותו. השירים האלה, שנכתבו ברגישות ובכישרון, חושפים אדם בוגר וטעון שחש בחוש נבואי שמוות קרב: 'המוות בקצות מחשבתי מקנן/ זוג עיני בוהקות זוקף הוא מתוך/ נשמתי השלוה כביכול ובוהן/ ההגיעה שעתי החשבון לערוך'. הסופר והעיתונאי חביק חזנטל, אחיו של גידי, יזם את

ההוצאה לאור של שירים אלו. בספר כלול גם מבחר תרגומים משירתם של ז'ק פרוור, בוב דילן, החיפושיות, ברטולט ברכט, ליאונרד כהן, ז'ק ברל, מלוינה רינולדס ואן סילבסטר. 'הה ברברה' יצא לאור בהוצאת ספרית הפועלים ובתוך זמן קצר נמכרו כ-5,000 עותקים (המהדורה הרביעית נמכרה כולה ומהדורה חמישית לא הודפסה עקב מדיניות תמונה של ההוצאה). גידי רזנטל הושפע מאוד מנפילת שני חבריו במלחמת ההתשה וכך נולד השיר קורע הלב 'רק בן עשרים', המופיע בסוף הקובץ. במבט לאחור נראה השיר כעוד תמרוח זעיר בתמורה האידיאלוגית-תרבותית שהחלה להתרחש בשלהי שנות השישים:

לא תמכתי בחברים נופלים/ ולא שמעתי בכי אמהות/ לא הרחתי ריח חללים/ ולא ראיתי עוד זרועות קטועות/ אך חייתי עשרים שנה/ על פני האדמה הזאת/ זה היה טוב, ורוצה להמשיך/ פשוט להמשיך לחיות.// אני שוכב במיטה וחולם חלומות אסורים/ כמה נפלא/ אני הולך בין המון אנשים ברחובות מוארים/ כמה נפלא/ אני הולך ברחובות חשוכים ומזמר לי שירים/ כמה נפלא/ וחושב - אני רק בן 20, אני רק בן 20.// אם אחיה עד גיל שמונים/ יש לי עוד שישים שנה/ אפשר לחנוך עשרים ננים/ ולבנות עוד מדינה.// אני מאוהב אבל היא לא אוהבת אותי/ כמה עצוב/ אני מפוזר ושוכח את כל הדברים/ כמה עצוב.// [...] יש אנשים הנפלים כשהם עוד צעירים/ כמה טפשי/ לא במיטה אלא דווקא מאש כדורים/ כמה טפשי/ למען הורים שחיייהם יהיו מרים/ כמה טפשי/ מתים כשהם רק בני 20, כשהם רק בני 20.

ספר פופולרי נוסף של שירת ביכורים, המשקפת את התפתחות השירה האישית-ביקורתית, ובמשתמע את המעבר מתפיסת הלאום במרכז לתפיסת האני במרכז, הוא ספרו של רון אדלר 'בשם כל הכאבים' (עד 1990 הודפסו שמונה עשרה מהדורות). את 175 השירים הנקבים והאינטימיים שנמצאו בעזבונו, החל אדלר לכתוב בסתר, בהיותו תלמיד בבית הספר התיכון היראלי בחיפה, על דפים שתלש ממחברותיו. ספר שריו הודפס ביוזמת משפחתו ב-1976, לאחר התאבדותו בהיותו חייל בשירות סדיר. הספר הזה שימש השראה לנערים מתלבטים שהזדהו עם הבדידות, הכאב והייאוש שביטא אדלר בשירו. הוא כמו סימן לבני דורו שגם על ימים כמוהו יכול להיות משורר פופולרי, במיוחד בעידן ששירה מופיעה כקולאז' של מילים ולא בהכרח כחריזה נוקשה, המחייבת שליטה מושלמת בשפה ומשמעת כתיבה, ושירה גם יכולה להיכתב בשפה פשוטה ולא בשפה גבוהה המאפיינת שירים רבים הנלמדים בשיעורים לספרות בתיכון:

שמעתי את ג'ון באאז/ שרה על כל/ ה- ONE WAY TICKET / ולא יכולתי לכתוב/ גם אני/ את אשר רציתי לכתוב לכם/ מזמן. / וכה רציתי!! אך דעו לכם באשר אתם/ בצדי הכבישים המהירים/ ובתחנות הרכבת המטונפות/ של הערים הגדולות/ כי מישהו שר עליכם/ מישהו בוכה עבורכם/ מישהו מתפלל. / אנא, בראוי אלוה עזובים, אל תבכו/ שאו עיניכם השמימה/ וחפשו את אשר למענו יצאתם.

סופרי דור המדינה

מאז ומתמיד נחשבת השירה בארץ לפסגת הכתיבה האמנותית, אך השפעתה החברתית היתה כמעט תמיד קטנה מזו של הפרוזה, משום שמספרם של קוראי שירה קטן ממספרם של קוראי פרוזה, ומשום שהפרוזה עוסקת לא רק בנשגב ובסימבולי אלא גם ולמעשה בעיקר באקטואליה, ומבטאת את חליפות העיתים. בשנות השישים והשבעים התפתחה מאוד הפרוזה העברית מבחינה כמותית. ההתפתחות הזאת לוותה גם בשינוי תוכני שעיקרה השתחררות הדרגתית מצא הגיוס הלאומי ופנייה לספרות מגוונת, אתנגרפית ופסיכולוגית יותר. מספר גורמים הובילו לתמורה הזאת: ראשית, מספרם של הקוראים והכותבים גדל והתגוון בשל תמורות דמוגרפיות עמוקות, כגון עלייה המונית ורביי טבעי. שנית, השינוי במעמדם של הממסדים הספרותיים. ספרית פועלים, שהיתה ההוצאה לאור הדומיננטית בשנות הארבעים והחמישים (אברהם שלונסקי היה אחד מעורכייה), ירדה מגדולתה ועמה נדחק הז'אנר השליט של הריאליזם הסוציאליסטי. את מקומה תפסו הוצאות ציבוריות ופרטיות ותיקות וחדשות שהתאפיינו באוריינטציה מסחרית ופולריסטית יותר - עם עובד, הקיבוץ המאוחד, זמורה ביתן, מוזן, כתר ושוקן. שלישית, סופרי דור תש"ח עברו את גיל הבחורות התמים, ובשנות השלושים והארבעים לחייהם החלו להתבונן על המציאות הישראלית מפרספקטיבה אישית, בוגרת ומגוונת יותר, ומקצתם - למשל, אהרון מגד, נתן שחם, בנימין תמוז, דוד שחם, ואלכסנדר ויונת סנד - התאימו את כתיבתם לשינויים התרבותיים שעברה המדינה. רביעית, גם סופרים שעלו ארצה כילדים בגל העלייה ההמונית הגיעו בשנים אלו לגיל כתיבה וליכולת ביטוי רהוט בעברית והוסיפו ממדים חדשים לספרות העברית. על התופעה עמד דן לאור: 'העלייה ההמונית שהיתה בשנות החמישים חומר ספרותי בידיהם של סופרים בני הארץ היתה מאז שנות השישים חומר בידי העולים החדשים עצמם, במיוחד מי שהיו נערים או צעירים מאוד בזמן בואם לארץ ועתה קנו לעצמם שליטה ומעמד בלשון העברית וספרותה. [...] יש לכך חזגמאות רבות, בכלל זה רומנים מן "המעברה" מאת שמעון בלס (1964), "שוים ושוים יותר" מאת סמי מיכאל (1974), "מכות האור" מאת אהרון אפלפלד (1980), ו"תרנגול כפוח" מאת אלי עמיר (1983)'.¹

חמישית, בני הדור השני של ילידי הארץ (ילידי שנות הארבעים), שצברו מטען חוויות והשפעות ייחודיות משלהם, החלו לפרסם מפרי ביכוריהם וזוהו על ידי מבקרי הספרות כדור מיוחד: גבריאל מוקד כינה אותם 'דור המדינה' וגרשון שקד 'סופרי הגל החדש'. חשוב להדגיש שהסופרים האלה לא היו עשויים מקשה ספרותית אחת מבחינת הנושאים ודרכי ההבעה. יש שכתבו בסגנון אקספרסיוניסטי, יש בסגנון אימפרסיוניסטי ואחרים בסגנון לירי בארוקי. מקצתם כתבו על נושאים אקטואליים ומקצתם על נושאים אוניברסליים. רבים אימצו בספריהם נקודת מבט ביקורתית וביקשו להביע בגלוי או במרומז עמדה פוליטית ומוסרית על סוגיות בהווה הישראלית, אך היו שבחחו 'לשבת על הגדר' ולכתוב 'ספרות נטו'. מן הראוי להדגיש כי גם אלה שהעזו לבקר את החברה קיבלו את הנחות היסוד המוסריות של הציונות וכתבו מתוך הזדהות וכאב על המתרחש בארץ.

המשותף לסופרי 'דור המדינה' הוא ההשתחררות מראיית העולם התמימה והחד-ממדית של הציונות, בין השאר בשל ההתפכחות מדמותו המיתית של בן-גוריון בעקבות המאבקים הפנים מפלגתיים ומבצע קדש, הצורך לחדש ולעצב תצורות ספרותיות כל הזמן, בין השאר בשל התחרות שהתגברה בתחום, ומעל לכול, ההתמקדות בפרט, שיצרה פחפול מגוון ועשיר של גיבורי עלילה. ב-1986 פירסם גרשון שקד מאמר פנומרי שסיכם את התמורות הספרותיות שחלו בשנות השישים והשבעים, ולמעשה גם העניק להן מעין גושפנקה מדעית. בין השאר כתב:

הדמויות החדשות המאכלסות כעת את הסיפורת, אינן שונות רק בגלל אופיין החד פעמי, אלא גם ובעיקר בגלל השוני החברתי המבדיל ביניהן

לבין הדמויות שתפסו את מרכז הבמה, עד עכשיו. אפשר לומר שהסופרים גילו את השכונות ובאמצעותן את הפלורליזם העשיר והמגוון של האוכלוסייה היהודית בארץ על שכבותיה ועדותיה. [...] המודל החדש שוב אינו מתאר דמויות שונות באופיין אך אחידות במטרתן, במשימות המוטלות עליהן, באתוס הבסיסי שלהן ובדרכי התנהגותן, אלא דמויות תלושות, שנקלעו לכפיפה אחת ומנסות לחיות זו עם זו או זו ליד זו. דרכי האפיון נעשו כמובן מורכבים יותר, והמספרים מרבים בטכניקות וידיוייט שונות: יומנים, מונולוגים, איגרות, טכניקות של נקודות מבט. דרכי האפיון מוצגים פחות, והרבה פעמים נפתחים ומחייבים את הקורא לפעילות גדולה יותר.

מבין סופרי 'דור המדינה' החלו להתבלט במיוחד ולזכות בהדרגה בתשומת לבם של הקוראים, של מבקרי הספרות ושל חוקרי האקדמיה, הסופרים עמוס עוז ואברהם ב' יהושע.

עמוס עוז

עמוס עוז נולד בירושלים ב-1939 למשפחת קלזנר. הוא התחנך בבית הספר הדתי-לאומי 'תחכמוני', וזמן מה גם בגימנסיה העברית 'רחביה'. בהיותו כבן 15, לאחר התאבדותה של אמו, אירוע טראומתי שפצע את נפשו והשפיע על הדחף שלו ליצור ועל תוכן יצירתו, יצא מבית אביו ועבר להתגורר בקבוצת חולדה. לאחר שיחת צבאי בנח"ל חזר לקיבוץ ואחר כך למד באוניברסיטה העברית פילוסופיה וספרות עברית. סיפורי הקצרים הראשונים, שנדפסו ב'דבר' וברבעון 'קשת', כונסו בספרו 'ארצות התן' (1965), שזיכה אותו בפרס לספרות מטעם עיריית חולון, ומקצתם תוסכת והומחזו. הרקע לסיפורים היה הקיבוץ, לכאורה הזירה הטיפוסית של סיפורי הצבר והחלוץ, אך אצל עוז זו הייתה כבר זירה מסוג אחר לגמרי, זירה של מתחים ויצרים מאיימים המובילים להרס ולאסון. זה לא היה הקיבוץ הפסטורלי-הקהילתי האידיאליסטי, כפי שהוא הצטייר במיתולוגיה הצינית, אלא סיר לחץ מבעבע המשורה מועקה, מחנק ועייפות החומר:

לח וסתם ולהט ירד הערב על בתי הקיבוץ, הסתבך בברחשים המאובקים, העיק על המדשאות ועל שיחי הנוי. ממתחות החלו להזות מים על הדשאים הצמאים, אבל המים האלה נבלעו מיד ואולי התאדו ונמוגו עוד לפני שנגעו בדשא. בחדר-המזכירות הנועל צילצלו וצילצלו לשווא טלפון עצבני. כל קירות הבתים הדיפו הבל לח. ומארובת חדר הבישול היתמר חוט-עשן זקוף כחץ אל לב השמים מפני ששום רוח לא נשבה. מאצל הכורים המשומנים עלתה צווחה. צלחת נשברה ומישהו נשרט עד זוב דם. חתול שמן המית לטאה או נחש וגרר את צידו אל שביל-הבטון הלוהט והשתעשע בו בעצלתיים באור-הערב הסמיך. וטרקטור נושן חירחר באחת הסככות, השתנק, פלט צחנת נפט, שאג, השתעל, ולבסוף הצליח לנוע ממקומו ונסע להוריד ארחת ערב לעבדי המשמרת השניה באחד השדות הרחוקים.

הסיפורים הקצרים והרחמנים של עוז אינם מצטיינים בעלילה נפתלת וסוחפת, באירוניה מחודדת או בפרסית מערכת יחסים מורכבת ומסועפת בין מגוון רחב של דמויות. אבל יש בהם 'רכות נשית' (ספרו 'מיכאל שלי' אף נכתב מנקודת מבט של אישה) והם משרים תחושה של משהו מיוחד שהיך קסם על קוראים רבים. המשפטים החסכניים והמדויקים, הזרימה הריתמית-הרמונית של הפסקאות, כמו נעימה חרישית של מוזיקה קלאסית, דוק של מלנכוליות ונטייה למעט בדיאלוגים ולהרבות בתיאורי מחשבות, ההורים ותחושות של גיבורי, ובתיאורים ויזואליים פרטניים של דיוקנאות, של פעולות אנשיות קטנות יומיומיות (מעין צילום מצב מילולי) ושל נוף וטבע. אצל עוז, כמו אצל ס' יזהר, הנוף משקף פעמים רבות הלך רוח אישי וחברתי, והוד מראות הטבע מצויר בלשון פיוטית ועשירה במטפורות ובעדינות מאופקת כמו בציור אקוורלי.

את פרסומו הגדול קנה עוז ברחמן 'מיכאל שלי' (תשכ"ח). הספר, העוסק במצוקות אישיות, בטיחוף ובכישלון אישי, עורר התרגשות ופולמוס בחוגים ספרותיים ומחוצה להם, ונמכר בלמעלה מ-10 מהדורות. הרחמן עובד לסרט ב-1975 (בבימויו של דן וולמן ובכיכובם של עודד קוטלר ואפרת לבאי), ותורגם לשפות רבות והוא נלמד עד היום בחוגים לספרות באוניברסיטאות בארצות שונות (על הספר בהרחבה ראו בשער 'החזית המשפחתית').

אצל עוז, בדומה לברנר, הגיבורים הם בדרך כלל טיפוסים שוליים בחברה ומנכרים לה, לעתים פגומים ודוחים. מריחותם מביאה אותם לעשות מעשים מוזרים, במחאה ואף כנקמה בחברה. כיוון שגיבורי נטועים מבחינת זמן ומקום בישראל (קיבוץ, צבא, שכונה ירושלמית וכו'), תיאור סבלם ומחאתם אפשר לעז לתאר בעקיפין את הכיעור והקטנוניות שבחיים הישראליים, ובכך להקנות ליצירתו גוון אנט-מיתולוגי מובהק. הניגוד שנמצא בין גיבורי לגיבורים החלוציים והצבריים של סופרי הדורות הקודמים, מתמצה גם במורכבות הסמלית והפסיכולוגית הגדולה יותר של הדמויות ושל המצבים האנושיים, בטכניקה ספרותית מתחכמת יותר (בהשפעת ויליאם פוקנר), ומאוחר יותר גם ביסוד הביקורת-פוליטי, למשל, בנובלה 'אהבה מאוחרת' בקובץ 'עד מוות' (1971) וברחמן 'מנוחה נכונה' (תשמ"ב). יסוד זה השתלב בכתיבתו הפובליציסטית האינטנסיבית שגם בה הצטיין.

א.ב. יהושע

אברהם ב' יהושע נולד בירושלים ב-1937 למשפחה ירושלמית ספרדית ותיקה. אביו ניהל את המחלקה המוסלמית-דרוזית במשרד הדתות והיה גם מורה ואיש ספר. הוא לימד ערבית, בכלל זה את אנשי האוניברסיטה כדוגמת פרופ' שמואל הוגו ברגמן, ופרסם שלושה כרכים של זיכרונות על ההווה היהודי-הספרדי בעיר העתיקה, וכן מחקרים ותרומים שונים מערבית. יהושע הבן עבר מסלול חינוך ציוני טיפוסי: למד בגימנסיה העברית ברחביה, היה חניך ומדריך בתנועת הצופים, בצבא שירת בנח"ל, כצנחן וכחבר גרעין בקיבוץ חצרים, והשתתף בפעולות התגמול ובמבצע קדש. לאחר שחרורו מהצבא למד באוניברסיטה העברית פילוסופיה וספרות עברית ואחר כך שהה ארבע שנים בצרפת עם אשתו: היא נסעה להשלים את הדוקטורט בפסיכולוגיה והוא למד לתואר שני בסורבון וניהל את בית הספר לילדיהם של עובדי השגרירות הישראלית. סיפורי הראשונים, שהחלו מתפרסמים בשלהי שנות החמישים במוספים הספרותיים של העיתונים היומיים וברבעון 'קשת', קובצו בספר הביטורים 'מות הזקן' (תשכ"ג). קובץ סיפורי השני 'מול היערות' ראה אור ב-1966. ב-1969 הוצג מחזהו הראשון, 'לילה במאי' בתיאטרון 'בימות'.

סיפורי של יהושע, כמו סיפוריהם של עמוס עוז ושל בני דור המדינה האחרים, מורכבים ומופשטים בהרבה ממה שהיה מקובל עד אז בספרות העברית. גם אצל הגיבורים, שהם בדרך כלל מנכרים, אלימים ומסוכסכים עם עצמם ועם הסביבה, זוכים לעיצוב פסיכולוגי עמוק משזכו לו

גיבוריהם של סופרי הדורות שקדמו לו. יהושע היה גם בין הראשונים שעמית בסיפוריו בין יהודים לערבים ישראלים ובין יהודים בעלי רקע חברתי ועדתי שונה. הספר שפירסם אותו ברבים היה 'המאהב' (שווקן, 1977), שאחד מגיבוריו הוא ערבי ישראלי בשם נעים, החושף באמצעות מומולוגים את עולמם החצוי של ערביי ישראל. יהושע, כעמוס עוז, עבר טלטלה אידיאולוגית בעקבות פרשת העסק ביש' וגם הוא היה ועודם מהדמויות הבולטות בתנועת השלום בישראל, עובדה שמוסיפה גוון פוליטי ליצירתו.

'בתחילת קיץ - 1970', שנדפס לראשונה ב'הארץ' ב-15 בינואר 1971, הוא אחד הסיפורים שהקפיצו את יהושע למרכז הבמה הספרותית בארץ ועשו להדגים את השינוי הסוציו-ספרותי שהביאו עוז, יהושע ובני דורם לספרות העברית. הספר עוסק במורה לתנ"ך, שהגיע זמנו לפרוש לגמלאות, אך מסרב להיפרד ממשלח ידו האהוב. הוא דוחה את הפרישה מההוראה, חרף הפצרותיו של מנהל בית הספר, והדבר מעורר מתיחות ביניהם. העלילה מתרחשת בתקופת מלחמת ההתשה, ובאחד הימים, בהיות בכיתה, המנהל מבשר לו שבנו נפל בבקעה. הבן, צעיר מבטיח בן 31, מרצה באוניברסיטה העברית העומד לקבל פרופסורה, הוא מקור גאוותו של האב. בסיפור אמנם נרמז על אי-הבנה השוררת ביניהם ('סוף סוף ראיתי את ייחתיך. לשווא חששת שלא אבין, מיד הבנתי, ואני נלהב, מלהט ומיואש ממך'), אך ניכר באב שהוא קשור לבן וגא בו מאוד.

הבן נשלח לשירות מילואים קרבי בבקעת הירדן חודשים ספורים אחרי ששב ארצה עם אשתו הצעירה ובנו הפעוט משהיה ארוכה בארצות הברית. האישה היא 'נערת פרחים' אמריקנית שאינה שולטת בשפה העברית, והקשר בינה לבין הסב מגומגם, מאחר שאין הוא שולט בשפה האנגלית. הספר מתאר את השעות והימים לאחר קבלת ההודעה על מות הבן. יהושע מצליח לשרטט במיומנות רבה, במונולוג של האב, את המתחולל בנפשו. אף על פי שעולמו חרב עליו, אין הוא ניסחף להיסטריה ואינו שוקע בדיכאון חסר אונים. במקום להיות הצד הפסיבי והנתמך בטרגדיה, הוא אקטיבי ותומך - התנהגות שהיתה שיכחה במשפחות שכולות בעידן הצינוי. הוא פועל כמי שאמור לפעול לפי דף הוראות הפעלה ביוזקרתיות שהוא עבר מראש. הוא מתקלח, מתלבש, מתייפח רק לרגע, ומסע לירושלים לבשר לכלתו את הבשורה המרה ולהוציא את נכדו מגן הילדים. הסיפור מקבל תפנית כאשר האב מגיע לחדר המתים לזהות את גופת בנו ומסתבר, לתדהמת הרבנים והמפקדים, שאין זו גופת הבן. האב מובהל בג'יפ לבקעת הירדן לאתר את בנו, שאכן נמצא חי (הטעות נגרמה עקב החלפת דיסקיות). הפגישה משאירה בקורא מועקה מאחר שאין בה קתרזיס. רק אחר כך נפל האב בזרועותיה של כלתו, שאינה מבינה את שפתו, ובוכה מרה. דומה שכאן נרמז על עקרות הקשר הרגשי בין אבות לבנים בארץ, ועל אי יכולתם של האבות להביע רגשות אלא רק לאחר מות הבנים.

הסיפור, המלווה בציור קולאז' בשחור-לבן של יגאל תמרקין, שנשזרו בהם רמיזות אנטי-מלחמתיות, היה שובר מוסכמות בזמנו. זאת, לא רק בשל נקודת המבט האישי-אינטימית המיוחדת (צריך להדגיש שגם אצל עוז ויהושע ובני דורם זו האינטימיות היתה עדיין עזרה), אלא גם משום שזו היתה אחת הפעמים הראשונות שחיוויית השכול תוארה מזווית הראייה של האדם השכול, בניסיון להבין את הטראומה האישית במנותק מהחברה, ובמיוחד את הבדידות האיומה הכרוכה באסון. ואכן, יהושע מותח בסיפור זה ביקורת נוקבת על תרבות השכול הישראלית. הוא מתריס בו נגד צבעותו של הריטואל הלאומי, שבו מוכיחים בנימה צדקנית את בני הנער לפני הגיוס אך מאדירים אותם לאחר מותם בקרב; הוא מבקר את צידוק הדין האוטומטי שהישראלים מחוברתים אליו מילדות ולועג לתפקיד ההורים השכולים שהמדינה מכינה אותם למלא כדבר מובן מאליו. בדרסו למקום העבודה של בנו באוניברסיטה, לפני שנדע לו שבנו חי, חולף במוחו של האב נאום פרידה דמיוני שישא בטקס חלוקת התעודות לבוגרי בית הספר שהוא מלמד בו. נאום זה הוא הלז בספר ומשקף את התימה המרכזית בו:

אני אסיר תודה לך ידידי המנהל על אשר נתת לי בפעם הראשונה את הזכות לשאת במקומך את נאום הפרידה לבוגרים שלנו בטקס חלוקת התעודות... [ומי לא יתלהב היום לנאום בפני הצעירים. הרי תאוה ממש אוחזת בנו לדבר אליכם, תלמידים יקרים, מגודלי שיער, כבדי לשון, סתומים משהו, בוגרים מטושטשים, חסרי אידיאולוגיה, עם מכוניות ההורים שלכם, ריקודי הקצב במרתפים והגיפופים בלילות, בשערי הבתים. ועם כל זה היכולת והנכונות למות. להתחפר בבונקרים במשך חודשים, מתחת לאש תופת, להסתער בלילות אל גדרות תיל לא מוכרים, צעירים כל כך, ולמעשה ממושטמים, שוב ושוב מדהימים אותנו בציינותם. הלא כן הורים יקרים? הורים נכבדים, איני מדבר אליכם כזקן המורים, אלא כמי שהפסיק להיות אב. הרי אתם רואים, באתי כמות שאני, עטור זקן אבלים, בבגדים אפלים. אין לי בשורה, אבל אני רוצה לעודד אתכם. הנה גם לי נפל בן, וכבר לא צעיר. חשבנו שילך לשמור על מתקנים בירושלים, ולמעשה שלחו אותו לבקעת הירדן. בן שלושיים ואחת. בן יחיד. אהוב. הורים יקרים, תלמידים, איני רוצה להכביד עליכם ביגוני, אבל מבקש שתסתכלו עלי, שלא יבוא עליכם במפתיע, כי הנה, במובן מסויים, הייתי מוכן לנפילתו, וזה היה כוחי ברגע הנורא. וכבר באותו יום שיש, בו הודיעו לי על מותו, לפני שירדתי לזהות אותו, בודד מאד, מסתובב על הדשא, בין בניני האוניברסיטה, בלהט השמש, כבר התחלתי לחשוב עליכם, על דברים שאשא בפניכם, איך מהצער הפרטי תאיר כולנו אמת משותפת...

המכנה המשותף הדורי

בשנות השבעים היה כל ספר חדש של עוז ושל יהושע לאירוע תרבותי מסוקר והם נעשו מזוהים - בין השאר בזכות מעורבותם הפוליטית וכישוריהם הפובליציסטיים והרטוריים - עם 'מהפך האני' בספרות הישראלית ועם משבר הזהות של המדינה. לימים מנה יהושע שבע נקודות שאיפיינו את 'דור המדינה' ('אני מאוד אוהב את המושג הזה ושמה להיכלל בו'): (א) תחושת בעלביתיות במדינה, כלומר תודעה בחרה של גבולות (בעקבות הקמת המדינה) שהעניקה ביטחון ליחיד; (ב) עמדה חיובית כלפי המדינה והציונות אך בלי הרומנטיקה שליוותה את הדור הקודם ולכן גם בלי תחושת האכזבה שליוותה אותו עם הקמת המדינה, וגם בלי האסקפיזם והאירוניה הניהיליסטית שאיפיינו את הדורות הבאים, ש'נולדו לתוך מציאות פוליטית של כיבוש, מציאות בווערת, כותרתית מאוד, תובענית אבל גם מעייפת ומתמצה בקלות, לפעמים גם חד-ממדית ולכן גם כזאת שממהרים לברוח ממנה'; (ג) קבלת הגולה (בניגוד לרדיקליות בדור הקודם). 'גלי העלייה הגדולים שהציפו את המדינה, גם אם היו מעבר להשגתם הספרותית, הוכיחו בבירור ובנחרץ שלא אני ולא אבותי לא נולדנו מן הים, או משדמות פלשת, ושמהאורי המבטא המתחזה של רטוש ואמיר עומדים אבותיהם היהודים ממזרח-אירופה, שבעיקרו של דבר אינם שונים מדנים או גואטה, שבאו ממחוק או מלוב והח"ת והע"ן שלהם היו יותר טבעיים'; (ד) היעדר עיונות לדת ולדתיים ש'אנו מוצאים בדור או בדורות שבאו אחרים'. 'גם לא היתה אותה התעלמות מוחלטת מן האלמנטים הדתיים כמו בכתיבה של

זור מלחמת השחרור. [...] מבעד לכתבי עגנון ושלום ותשבי הרגשם שכאן יש אוצרות שיכולים לתבל היטב את הסעודות הספרותיות שלנו; (ה) זיקה גדולה יותר (בהשוואה לזר הפלמ"ח) לספרות העולמית והיהודית, כתוצאה מרכישת השכלה אוניברסיטאית בתקופת הברחות. 'תחושת ההמשכיות והמחויבות הזאת לספרות העברית איפשרה יחס אינטגרטיבי יותר לעבר היהודי תוך חגיגת הזהות הישראלית הברורה, וזאת בלי כל סתירה'; (י) השפעת הספרות היהודית האמריקנית שהחלה לפרוח באותה תקופה. 'בלו, מלמוד, חות (גם פיליפ וגם הנרי), וכן פטריק מודיאנו ואחרים, היו חשובים לעולם הספרותי הבינלאומי, ולא די שנתנו למ לגיטימציה אלא גם נתנו כבוד ליהודיות שלנו כרכיב בתוך הישראליות'; (ז) השפעת הפסיכולוגים המודרני ואתוס הווידי. 'אצלם נחבאו מגירות נסתרות, שאולי גם לא היו מודעות למ מלכתחילה אלא שבגללן נעשתה המציאות מתוארת כפולת פנים, כאילו אומרת היא משהו ועוד משהו שבתחילה גם לנו לא היה בחר. בדרך כלל היתה זו מגירה אוטוביוגרפית שהוסתרה מסיבות שונות, ואט-אט נחשפה והלכה'.

עם הזמן נוספו עוד ועוד סופרים ויצירות לעולם הספרות הישראלי והתוהו פסיפס עשיר ורבגוני של נושאים וצורות ביטוי. הנקודה המעניינת, והחשובה מבחינה סוציולוגית היא העובדה שהז'אנר (או הנרטיב) הציפני הספרותי הלך וגווע עד שהוא כמעט נעלם מהמפה התרבותית של ישראל. על תהליך זה עמד החוקר ומבקר הספרות יגאל שוורץ, שמיינ חמישה נרטיבים בסיסיים שדחקו את הנרטיב הציפני: (א) הנרטיב 'השבטי (יהודי)', 'המחזיר את הזרקור של הספרות העברית אל ההווה השבטית (יהודית) קיומית, שהיתה לב ליבה של הספרות העברית עד תחילת המאה'; (ב) הנרטיב הפמיניסטי, 'שאים מוכן לקבל (ובצדק) את ההגמוניה הגברית על הכתיבה, כלומר על הכלי הקובע, מעצב ומשמר את הזיכרון הספרותי תרבותי. [...] ומפנץ דימויים מקובעים (סטראוטיפים) של "דמות האישה" ושל מוסדות וטקסים חברתיים'; (ג) הנרטיב המתילד, העוסק 'בעיצוב השפעתם ההרסנית של הנרטיבים הגדולים של עולם המבורגים על עולמם של ילדים או של בני נוער רכים, עולם הנתפס כאן כייצוג של עידן התמימות האבוד'; (ד) הנרטיב האנדרוגיני, 'הדוחה את הניגוד החברתי תרבותי המקובע בין גברים לנשים ומכיר במהות האנדרוגינית המצויה בכל אחד מאיתנו, נשים וגברים'; (ה) האנטי-נרטיב (או הנרטיב הכאוטי-מיסטי), 'התופס את ה"עולם" כמורכב מתופעות "חודיות" וחד פעמיות, וכל ניסיון ספרותי או ביקורתי לסווג ולארגן אותן במערכת לוגית כלשהי - למשל, במערך נרטיבי - הוא טאל ומזיק'.



אנטי-פתוס תיאטרלי

סערה 'בערבות הנגב'

בתקופת היישוב וראשית המדינה הקהל והמנהיגים כאחד ראו ברוב הצגות המקור שהועלו לא רק תיאטרון גרידא, אלא גם כלי חברתי להבעת החזון הציפני, המורשת היהודית והזהות הישראלית. המחזאים המקומיים, שרובם היו סופרים, אמנם העזו להעלות פה ושם דילמות מוסריות אקטואליות, שעוררו תגובות מעורבות בקהל, אך, כפי שציין מבקר וחוקר התיאטרון מיכאל הנדלזלץ, 'הגישה הכללית היתה של הסכמה רחבה על דרכה של החברה'.

חריג לזמנו היה המחזה של יגאל מוסינזון 'בערבות הנגב' שהוצג ב-1949 ב'הבימה' זכה להצלחה עצומה. העלילה מתרחשת בקיבוץ בדרום הארץ ויוצרת אנלוגיה שקופה לסיפור עמידתה של נגבה בקרבות מלחמת השחרור. אך במחזה, בניגוד למה שאירע במציאות, מפקד החטיבה טוען שמבחינה צבאית אין טעם לעמידה ומייעץ לסגת ולא לסכן חייו. הדבר עורר מורת בקהל ויצר סערה ציבורית. בעיקר ראו עצמם נפגעים לוחמי חטיבת גבעתי, שהגנו על נגבה בחיורף נפש במלחמת העצמאות. אבא קובנר, קצין התרבות של החטיבה, יצא בכרוז נרגש מטעם מטה החטיבה (20.2.1949), שכותרתו 'בית גבעתי - לבית הבימה', ובו מחה נגד הסילוף האמת מעל בימת התיאטרון וגרירת מזק חמור לחינוך הזר. ההיסטוריונית דינה פורת כותבת על הפרשה:

הדף חולק בין לוחמי גבעתי, שנחו באותו הזמן בשרון לאחר לחימה ארוכה, והם התארגנו מיד להפגנת מחאה. כרוזים חולקו לקהל הצופים, וקציני החטיבה עלו על הבמה במהלך ההצגה או בסופה, כדי להבהיר לקהל מה באמת קרה, נשבעים לאמת בשם חללי החטיבה. המועצה המקומית כפר סבא שלחה מברק לרמטכ"ל ובו מחתה על 'השערוריה המחפירה' שגרמו המחאות, והביאו לידי קטטה ממש, כאשר הופרעה ההצגה. בחיפה תבעו הכרוזים, שלא ברור אם קובנר כתב גם אותם, ממשד הביטחון, הרמטכ"ל ואגודת הסופרים 'לשים קץ להפקרות'. ואכן, הרמטכ"ל מינה ועדת חקירה, ויחד עם זאת דרש מאבידן [מפקד החטיבה] לרסן את הפגנות אנשיו. [...] הבמאי, שמעון פינקל, שעוד לפני הבכורה הכניס תיקונים בטקסט מפני שהמחזה נכתב בחיפזון ורמתו הספרותית לא היתה משכנעת דיה, שינה עתה גם את דברי המפקד, שבדבריו המתוקנים העלה על נס את הצורך בעמידת יישובים. התיקונים לא השביעו את רצונו של בן גוריון, שזימן אליו את חנה חבינא ואת אהרון מסקין, ששיחקו בהצגה את האב והאם, השולחים את בנם אל מוות בטוח, ואת פינקל, כדי לנזוף בהם בחומרה. [...] חבינא, מסקין ופינקל לא נכנעו לפני בן גוריון ולא הסכימו לצנזורות נוספות, וגם לא להאשמה שהוא הטיח בהם שהם מסלפים את המציאות: בן גוריון קרא רק את הטקסט, אמר, "כבד ויבא להצגה ויראה במו עיניו את הקהל מתמוגג בדמעות הזדהות. בן גוריון חייב להבין שלדרמה יש דרישות משלה. ואם משהו אינו מוצא חן בעיני קובנר, אין אלה יערות פולין", אמר מסקין, והודיע לבן גוריון כי הוא מוכן להיאבק באגופים נגד ההתערבות בחופש ההבעה.

מחזאות חברתית-ביקורתית אקזיסטנציאליסטית ופסיכולוגיסטית

לצד הצגות מקוריות הועלו על במות התיאטרון העברי, כבר מראשית דרכו, עיבודים מתורגמים של הדרמה הקלאסית האירופית, כגון שייקספיר, מוליר, ראסין, איבסן, בקט, יונסקו וברכט. בשנות החמישים נפתח התיאטרון להשפעה אמריקנית והוצגו בו מחזות של ארתור מילר, הרמן ווק ואחרים. מגמה זו התרחבה מאוד בשנות השישים עם הקמת תיאטרון חיפה וקבוצת תיאטרון קטנות: תיאטרון 'זוית' ביוזמתם של שמואל עצמון, פינינה גרי ואחרים; תיאטרון 'זירה' ביוזמתו של מיכאל אלמז; תיאטרון 'עונות' ביוזמתו של נסים אלוני; תיאטרון 'הפרסה' ואחר כך 'בימת השחקנים' ביוזמתו של עודד קוטלר. תיאטרונים אקספרימנטליים אלה לא האריכו ימים מאחר שאת רובם חיבק הממסד. הם לא רק נבלעו בלא שום אונות

מבפנים. בהדרגה הלך ונעלם הפתוס הלאומי ובמקומו התפתחה מחזאות חברתית-ביקורתית, אקזיסטנציאליסטית ופסיכולוגיסטית - מעטה מחזאות מקורית ורחבה 'מגוירת'. את הקו החדש הוביל דור חדש של מחזאים ובמאים: יוסף מילוא, אפרים קישון, פיטר פריי, שמואל בונים, יורם מטמור ודן אלמגור (בתרגומו המעולים). נסים אלוני נחשב, לדעת חוקרי ומבקרי תיאטרון רבים, כחשוב בקבוצה זו, או לכל הפחות לפורץ הדרך.

נסים אלוני מעצב שפה ישראלית בתיאטרון

אלוני נולד בתל אביב ב-1926 והתחנך בה. במלחמת השחרור לחם כקצין בחטיבת גבעתי, ואת סיפוריו הראשונים פירסם בשבועון הצבאי 'במחנה' (בערכת משה שמיר). בשנות השישים והשבעים הוא הוסיף לפרסם שירים וסיפורים, אך מעייניו היו נתונים בכתיבה, בתרגום ובבימוי מחזות בסגנונות שונים. המחזה הראשון שכתב (בבימויו של שרגא פרידמן) היה 'אכזר מכל המלך' ('הבימה', 1953), שנכתב בסגנון תנ"כי-שייקספירי. זמן העלילה הוא בתקופת בית שני. המקום - שכם. 'אכזר מכל המלך' נחשב לאחד המחזות שפתחו תקופה חדשה בתיאטרון העברי. הוא זכה להצלחה מסחרית, אך עורר מורת רוח בחוגים שמרניים, בהם פוליטיקאים שהשמיעו את ביקורתם מעל חזק הכנסת, שכן הוא הציג את מלכי ישראל רחבעם וירבעם ללא הוד מלסת ובאופן ביקורתי, כלומר בדרך שהיתה מנגדת לתפיסת התנ"ך ההחאית, שטיפחה התרבות הציונית. גיבוריו של המחזה הם הצחים, בגד, זנאי ופחצה, והדבר היקנה להצגה ממד ביקורתי אקטואלי. החריגה של אלוני מהמוסכמה התיאטרונית המקובלת נבעה אצלו, כמו אצל יוצרים אחרים מבני דורו, מתחושה מסוימת של התפכחות מהפתוס הציוני, אחרי הקמת המדינה. בריאיון שערך עמו משה נתן נשאל אלוני: 'נסה לזכור את השנים שכתבת את "אכזר". מה היו היומרות שלך באותם ימים? מה רצית לומר על הארץ, על הבעיות הפוליטיות והחברתיות שלה? ומה היה הרקע החברתי שהצימח מחזה זה?' על כך השיב אלוני:

בשנת 1951, אחרי המלחמה, המלה מפא"י היתה בשבילנו מין דבר מוקצה מחמת מיאוס! [...] היתה איזו מרירות נגד השלטון. [...] כי פתאום הארץ נעשתה קטנה. כל החיים אמרנו "מבית אלפא עד נהלל" וחשבו שזה סיביר. אז הבינו שמבית אלפא ועד נהלל זה ענין של קילומטרים. פתאום עשו לנו את הארץ קטנה. [...] כל ה"מאה אחוזניקים" הגדולים, כל הלוחמים העזים, ראו פתאום שדי! נגמרו! עכשיו העסק מתחיל כמו בכל מקום. נגיד: ישו מת, פאולוס מתחיל.

נסים אלוני נמנה עם המחזאים הראשונים, אם לא הראשון, שהצליחו לעצב מחזות בעברית ישראלית, כלומר בשפה היסולה להיות עשירה וגם נגישה לציבור רחב של דוברי עברית. את תפיסתו התיאטרלית החל ליישם ב'הבימה', במחזה 'בגדי המלך' (1961), ואחר כך גם ב'עונות', תיאטרון קטן שהקים ובו הוצג 'הנסיכה האמריקאית' (1963), הנחשב לגולת הכותרת של יצירתו, ו'הכלה וצייד הפרפרים' (1967). אלוני לא רק כתב בעברית מדוברת אלא העדיף לעבוד עם שחקנים ילידי הארץ בעלי מבטא ואינטונציה ילידיים (בניגוד למבטא הרוסי הכבד שאיפיי רבים משחקני 'הבימה' הוותיקים), כמו יוסי ידון, אבנר חזקיהו, יוסי בנאי, יונה עטרי וגילה אלמגור. גם בכך תרם להורדת הפתוס הדקלומי 'הגלות' שאיפיי את המחזות שהועלו בתקופת היישוב ובשנים הראשונות לאחר קום המדינה. ב-1965 הוא הקים עם שייקה אופיר ונעמי פולני את להקת הבידור 'הגשש החיזור' ונמנה עם כותבי החומר שלה. 'הגשש החיזור' פיתחה והפיצה במשך שנות דור את העגה, ההומור והעקיצה האנטי-ממסדית בישראל ותרמה ללגיטימציה של העברית המדוברת ושל לשון עדות המזרח בתיאטרון, בבידור ובשפת היומיום. אלוני תרם לחילון התיאטרון הציוני הממסדי גם משום שהוא העדיף מחזות העוסקים בסוגיות אוניברסליות, ולא דווקא יהודיות וציוניות, ובהן דילמות ערכיות ומשברים אישיים. הוא גם התרחק מסגנון הריאליזם הסובייטי, שאיפיי את 'הבימה', וביכר סגנון המכונה בלשון החוקרים 'ריאליזם פנטסטי' ו'מחזות אבסורד'.

האורינטציה הביקורתית-אקטואלית של התיאטרון הישראלי והפנייה למשאים שבתחום האישי והאוניברסלי התגברו בשנות השבעים, עם הקמתם של תיאטרון באר שבע ותיאטרון החאן בירושלים, וצמיחת דור חדש של מחזאים, במאים ושחקנים, שמלחז והתחנכו במציאות חברתית מסוכסכת יותר ותמימה פחות. חשיבות רבה במיוחד לתהליך זה היתה למחזאים ולבמאים חנוך לוין, יהושע סובול, מלה צ'לטון, יוסי זרעאלי, גרי בילו, עודד קוטלר, חג שניר, עמרי ניצ ועדנה שביט.



התפתחות הקולנוע האישי-חתרני

מקולנוע תעמולתי לאמנותי

תהליכי השינוי שהתרחשו בשנות החמישים בתחום הספרות והתיאטרון, לצד התפתחויות טכנולוגיות וחברתיות, ובראשונה חלחול החשיבה הפסיכולוגית, השפיעו על צמיחתו של הקולנוע, שדה הבעה חדש שעד שנות השישים נחשב לבן חורג במדיה האמנותית בארץ וחסר השפעה ממשית על התרבות הישראלית. סרטים ישראליים הופקו בארץ כבר בשנות השלושים, אך רובם היו סרטי תעמולה בשירות ההסתדרות והמוסדות הלאומיים. עד סוף שנות החמישים עלו לאקרנים לא יותר מ-16 סרטים עלילתיים, שרמתם האמנותית של חבם לא היתה גבוהה, וגם הם גויסו להפצת האתוס של המפעל הציוני. מדיום הקולנוע היה רדוד באותה תקופה בעיקר בשל המכשש האידיאולוגי שהקשה על היווצרותה של אמירה קולנועית פוליטית-ביקורתית אישית, אך גם בשל מיעוט האמצעים להפקת סרטים (עלות ההפקה של סרט גבוהה לאין שיעור מזו של ספר) ומסורת ההתבטאות היהודית, שהיא ביסודה מילולית ולא חזותית.

בשנות השישים הורחבה הפעילות בתחום הקולנוע. בשנים 1960-1966 הופקו בישראל 35 סרטים ארוכים, ב-1967 12, ב-1968 16 וב-1969 19. השינוי הכמותי לווה בשינוי תוכני-איכותי שעיקרו מעבר מקולנוע תעמולתי לקולנוע אמנותי, שלווה באימוץ גישה תמימה פחות וביקורתית יותר.

'חור בלבנה' של אורי זהר

סרטו של אורי זהר 'חור בלבנה' (1965) בישר את המפנה הזה. אורי זהר נחשב לדעת חוקרי הקולנוע הישראלי לכישרוני ולמשפיע ביותר מבין

במאי הקולנוע בני דור המדינה, שחוללו בשדה הקולנוע את מה שחוללו הסופרים בני דורם בספרות העברית. זוהר מלד בישראל ב-1935 וכנער ספג חינוך ארץ ישראלי טיפוס. את שיחתו הצבאי עשה בלהקת הנח"ל, ונחשב לאחד מכוכביה הבלטים. עם שחרורו שחקן בלהקת הנח"ל ובלהקת 'בצל יחוק' שירשה אותה. בד בבד הוא גם הנחה ערבי בידור, שבהם התגלה לציבור כשחקן מחונן וכבעל יכולות קומיות נדירות. את חניכתו הקולנועית עשה בביום ובעריכה של שני סרטים דוקומנטריים: 'עץ או פלסטיין', יחד עם נתן אקסלחד ויואל זילברג, ו'הקרב על היעד', בהפקתו של יגאל אפרתי, איש שירות הסרטים הישראלי.

'חור בלבנה', שהפיק מרדכי נבון, היה הסרט העלילתי הארוך הראשון שזוהר ביים. את התסריט כתב עמוס קיין (דן בן אמוץ תרם אף הוא לכתיבה) והשחקנים הראשיים היו אורי זוהר עצמו, אברהם הפנר, אריק לביא, שושיק שני, שמואליק קראוס, ניסן נתיב וישראל גוריון.

הסרט חסר עלילה מגובשת ועמוס רמזים סמליים. חלקו הראשון עוסק באדם בשם צליק (רמז לעלייה האשכנזית), ניצל מספינה טובעת הנסחף אל חופי המדינה על גבי רפסודה - רמז לפער בין הדימוי המיתולוגי של העולים כמי שבאו ארצה מתוך אידיאליזם ציוני לבין המציאות, שבה רבים הגיעו ארצה כפליטים בלתי ברירה. על החול, בלב הישימון, הוא מקים קיוסק - רמז לברגנות היהודית שסירבה לקבל את עול הסוציאליזם ואפשר שגם ליישובים כמו ערד, שהוקמו באותה עת בלב השממה ללא תכנון מקדים. בעודו בונה את חלמו האבסורדי וכבר מגיע משום מקום אדם בשם מזרחי - רמז לעלייה מארצות ערב. מזרחי מקים קיוסק בסמוך לו - רמז לפער בין חזון 'עבודת הכפיים' של היהודי החדש לבין 'האינסטינקט' המסחרי של היהודים. השניים מאחדים את עסקיהם ומקמים במקום עיר סרטים בסגנון אמריקני, עם כל המאפיינים ההוליוודיים המוכרים - מרדפי סוסים, שוד בנק, אינדיאנים, גנגסטרים וקטטות בפאב מקומי. חלק זה מסתיים במותו של מזרחי (בידי האינדיאנים).

חלקו השני של הסרט הוא קולאז' משעשע ואבסורדי של קטעי 'סלפסטיק' סאטיריים על הקולנוע בכלל ועל סמלי הציונות בפרט. הוא סולל בין השאר סצנה של הרצאה על האופי הפסיכואנליטי של הקולנוע וסצנה של מבחני בד לקבוצת בנות צבריות שחלומן התמים הוא להיות כוכבות קולנוע - רמז להשתלטות החלום האמריקני על החלום הציוני. אחד הקטעים הסאטיריים החזקים בסרט עוסק בסטריאוטיפיזציה של הערבי. שלושה ערבים באיפור כבד נכנסים לאוהל ההפקה במדבר. קולותיהם מתערבים זה בזה ולא ניתן להביןם - רמז לנתק התרבותי בין היהודים לערבים.

קטע בולט נוסף בסרט עוסק בנואם בחירות רוי קלישאות של עסקן מפלגתי, הנישא תחילה במדבר ואחר כך על הפיגומים באתר בנייה גדול - רמז לדיבור הכפול של ההנהגה הפוליטית ולפטפטת הבלתי נלאית של חבריה, שחיפתה לא אחת על אימפוטנטיות מעשית, כמו גם לאתוס כיבוש העבודה והאדמה המסתיר כביכול מוטיבציות 'קבלניות'-אופורטוניסטיות ואולי גם לחזון הפרחת השממה שהפך למציאות עגומה של הררי בטון. בנואמו, העסקן קורא ליהודים להפסיק את עיסוקיהם ולהתמסר להולדת ילדים שישרתו את המטרות הציוניות - רמז לקריאה הפתטית של בן גוריון בשנות החמישים לעידוד הילודה. המאזינים שומעים בקול ומיד מסתדרים בשני תורים: גברים ונשים. הם נכנסים בזוגות לאוהל והנשים יוצאות ממנו כשכרסן בין שיניהן. הסרט מסתיים בסצנה שבה מאות הנשים שהוכנסו להריון מתארגנות יחדיו להפגנת מחאה וטוענות שהתינוק אינו שלהן באמת. הן חודפות אחרי צליק ומזרחי (שקם לתחייה) והורגות אותם. על המסך מופיעה הכתובית 'זהו הסוף' - רמז לסוף החלום הציוני התמים.

ההומור האנרכיסטי-סאטירי המתגלה בסרט היה באותם ימים בגדר חיחוש, שונה מבדיחות הרש"ה של 'ילקוט הכזבים' ומההומור הנסטלגי של הצגות כגון 'תל אביב הקטנה'. ההקבלה בין החלומות הזויים מבית היוצר ההוליוודי ובין החלום הלאומי ההזוי מבית היוצר של התנועה הציונית מגחיכה את תרבות הפטרויזם הישראלית על קלישאותיה המוכרות.

אף על פי שהסרט לא זכה להצלחה בקופות, 'חור בלבנה' נתפס על ידי רוב מומחי הקולנוע בארץ כנקודת המפנה בקולנוע הישראלי ולמעשה כ'הכרזת העצמאות' של המדיום הזה. כבר עם צאתו לאקרנים הביחיו המבקרים במקורות ובמסר החברתי-ביקורתי החשוב הטמון בו. הסרט גם קיבל הכרה בחוץ לארץ, כאשר זכה בפרס המבקרים בפסטיבל קאן. מיד לאחר עליית הסרט לאקרנים מבקר הסרטים של 'ידעות אחרונות' ברשימת ביקורת, שכתרתה 'חור בלבנה - שגעון מבריק': 'זהו אחד הסרטים המצחיקים וללא ספק המטורף ביותר שיצא אי פעם מבין כתליו של אולפן ישראלי'. מבקר הקולנוע של 'מעריב' היה ביקורתי יותר. ברשימה שכתרתה 'למחמיץ זאת - חור בהשכלה' כתב שהסרט חובבני למדי, הסצנות מחוברות בתפרים גסים, והוא מדבר בעיקר 'לחוג יושבי כסית או דיירי המדרכות בדינגו-פרישמן. מוצר אמנותי קולינארי, בסגנון אמנותו של יגאל תומרקין, שהכין את התפאורות - מוטעם למעריכים אמנות'. אולם באותה נשימה הוסיף:

נשוב ונאמר בלי היסוס, במלוא ההערכה וההתפעלות: כשם שתאטרון האבסורד מסוגל, בידיהם של אנשים מוכשרים, לשאת בשורה, להפיק רוח חדשה על בימות העולם, כך מביא אתו גם סרט האבסורד הישראלי הזה בשורה טובה לעולם הקולנוע שלנו. [...] כאשר יש להם מה לומר, כאשר הם מביעים מרירותם על מעמדו של המיעוט הערבי בישראל - זהו רקע מצוין של קולנוע, בין אם אתה מסכים לדעתם או לאו. כשהם מציגים בערוותן את כל נערות-הסרק המבקשות להיות נערות-זוהר (לא כל שכן אורי זוהר), הם עושים זאת בכשרון רב, בעריכה מוחצת בציניות נוקבת - אם כי לא בהגינות יתרה.

את מלאכת הקריקטוריאזיה של הציונות ושל התרבות הישראלית המשיך זוהר גם בסרטים הבאים שביים או השתתף בהם כשחקן, למשל בסרטו של בעוז דוידזון (תסריט ובימוי) 'שבלול' (1970). החלוציות האנטי-חלוצית' שלו שיחררה את יוצרי הקולנוע בני דורו מכבלי האידיאליזם הציוני והולידה קולנוע ישראלי משוחרר וביקורתי יותר.

מקולנוע לאומי לקולנוע אינטימי

משנות השישים ואילך נעשה המבע האישי-אינטימי שכיח יותר בקולנוע הישראלי. דור חדש של במאים, שנולדו בארץ או גדלו והתחנכו בה, יצרו סרטים שמיפו את עולמו של היחיד, ובמידת-מה גם את עולמו של החרג והשונה. הגרמים למפנה הקולנועי היו התבגרותו של דור המדינה, שמתוכו יצאו יוצרים חדשים; השפעת הספרות והשירה; התפתחות כלכלת הצריכה, שהביאה לבניית בתי קולנוע מסופים ומשוכללים יותר; וחקיקת החוק

לעיבוד הסרט הישראלי בשנת 1954, שהגדיל את תקציבי ההפקה (החוק, שמענד להעניק סבסוד ליוצרים מקומיים בתעשיית הקולנוע, עודכן בתחילת שנות השישים).

הסרטים הישראליים נעשו אישיים ופסיכולוגיים יותר גם בהשראת סרטי 'הגל החדש' בצרפת (פרנסואה טרפו, ז'אן לוק גודאר, לואי מאל ואחרים) והניאו ריאליזם האיטלקי (פרדריקו פליני, מיכאלאנג'לו אנטוניוני, פיר פאולו פזוליני ואחרים), וק סרטיו הפסיכולוגיים של הבמאי השוודי הנודע אינגמר ברגמן, שעסקו במשברים אישיים. גם לגל הפסיכולוגי בקולנוע האמריקני, שעמד בסימן ההתערטלות הנפשית, המסע לגילוי עצמי ומערכות היחסים הבין-אישיות, היתה השפעה על הדור הצעיר של אנשי הקולנוע הישראליים.

בסרטים ישראליים רבים שנוצרו בשנות השישים והשבעים בולטת הנטייה לביטוי אישי ופסיכולוגי, שהלכה והתחזקה עם השנים (הם מכונים על ידי מומחי הקולנוע 'סרטי הרגישות החדשה' או 'הזרם המודרניסטי בקולנוע'). גם מגמתה של הספחת העברית להעמיד במרכז היצירה את גיבור הפרפריה הישראלית חדרה בשנות השישים לעולם הקולנוע. חשוב להדגיש כי חוב הסרטים שהופקו באותה עת לא זכו לקהל צופים משמעותי ונעלמו מבתי הקולנוע תוך זמן קצר, אך נוצר סביבם שיח אינטלקטואלי בתקשורת ובאקדמיה, שהרחיב בעקיפין את מעגל השפעתם התרבותית.

בקולנוע, כמו בספרות, הגידול המתמיד במספרם של היוצרים, של הסרטים ושל הצופים הוליד מגוון גדול יותר של צורות ונושאי ביטוי שנגעו במציאות הישראלית. בקולנוע, כמו בספרות, הז'אנרים/הנרטיבים החלופיים תקפו את הז'אנר/הנרטיב הציוני המסורתי מכיוונים שונים עד להמתתו והוצאתו אל מחוץ לזירה התרבותית. להלן אציין כמה מהז'אנרים הפופולריים העיקריים שאיפיינו את הקולנוע הישראלי לדורותיו.

א. **הקומדיה העדתית.** זהו למעשה הז'אנר דובר העברית הראשון שהצליח למשוך קהל רב לבתי הקולנוע, והוא צמח בעקבות ההצלחה המסחרית של 'סאלח שבת' (1964), סרטו של אפרים קישון. סרטים אלו, שהיו בדרך כלל עילגים למדי מבחינת רמת הביטוי האמנותי, כונו לימים 'סרטי בורקס' (את כינוי הזה טבע הבמאי בעז דידזון). הם שירטטו את דמותו של העולה המזרחי בתערוכת של תכונות סטריאוטיפיות שעררו אמפתיה ואנטיפטיה בצופה - בוחת וחוסר השכלה, תפיסת עולם פרימיטיבית (בעיקר גברית-שוביניסטית), מזג חם, שמחת חיים, טוב לב, חוש הומור בריא וממזרי, וג'אווה ספרדית.

בד בבד עם הקומדיה העדתית החל לפרוח לקראת סוף שנות השישים הז'אנר הקולנועי העממי-רומנטי על פי מתכונת שפיתח הבמאי ג'ורג' עובדיה, שעלה מעיראק באמצע שנות השישים. סרטיו המלודרמטיים הקיטישיים, שנעשו על פי מסורת תעשיית הקולנוע הערבית, זכו להצלחה בעיקר בקרב עולי ארצות האסלאם. ז'אנר זה לא האריך משום-מה ימים ולא עבר את תהליך המיסוד שעברה המוזיקה המזרחית. עובדיה עצמו עבר לעסוק בסרטים אחרים, בהצלחה מעטה.

ב. **סרטי החבורה התל אביבית.** זהו ז'אנר שהופיע לראשונה בשנות השישים ('חבורה שכזאת', 1962) ושינה כיוון בשנות השבעים והשמונים. לכאורה אלה היו סרטי נעורים ישראליים עם רוח צברית טיפוסית (בעיקר גברית) של 'הג'מעה' המלוכדת, אך למעשה היה בהם גם יסוד חתרני אנטי-צברי. לא היתה בהם משובת הנעורים הגאה, נוסח תנועות הנער ולוחמי הפלמ"ח ('שמונה בעקבות אחד', 'חסמבה', 'ילקוט הכזבים' וכו'), שחיה בסימביוזה עם מערכת הערכים הציונית, אלא רוח נעורים ניהיליסטית של פרחחים, בטלנים, חרמנים ומשועממים בגיל הטיפש עשרה. על ז'אנר זה השפיעה רוח ה'סיקסטיז' והוא צמח על רקע ההתפתחות האורבנית-קפיטליסטית של ערי המרכז ועל רקע הפתיחות הגוברת של האמנים, שהיה להם האומץ לדבר ולהראות מה שבאמת קורה בחיים בארץ.

ג. **ז'אנר סרטי המתיחות** (מצלמה נסתרת), שהיה לאחד הז'אנרים הפופולריים בקולנוע הישראלי, הוא במידה מסוימת תת-ז'אנר של סרטי החבורה. הראשון בסדרת סרטי המתיחות בארץ היה 'ישראלים מצחיקים' של צבי שיסל ובעז דידזון (1978), שניים ששיתפו פעולה בסרטים נוספים בז'אנר זה. ב-1980 הוקרן סרטם של יהודה ברקן ויגאל שילון 'חיך אכלת אותה' - סדרת מתיחות במצלמה נסתרת - ובתוך שנה צפו בו יותר מחצי מיליון צופים. אחריו, בשנות השמונים, הופיעו סרטי מתיחות נוספים שזכו גם הם למספר מכובד של צופים.

לכאורה ז'אנר המתיחות תאם את רוח המהתלות הפלמ"חאיות ובכך הלם את התרבות הציונית. אך למעשה הוא תרם בעקיפין, בעיקר בשנות התשעים, עם הופעת התוכנית 'פספוסים' של יגאל שילון בערוץ 2, לולוגריזציה ולחילונה של התרבות הישראלית, מגמה שמבקר הקולנוע מאיר שניצר כינה 'הוצאת האוויר מבלוני הנפחות הממלכתית' ו'פריטת המושג החגיגי של המדינה לאקטים יומיומיים, נטולי שליחות ומסר עמוקים'. למעשה, בעשור האחרון, עם שקיעת הפטריוטיזם התמים, נהפכו מתיחות ו'פספוסים' לספורט לאומי כמעט ולאחד הז'אנרים האהובים ביותר על צופי הטלוויזיה הישראלים.



צבא תחת 'ארטילריה אמנותית'

הפער המתסכל בין החזית לעורף במלחמת ההתשה

מלחמת ההתשה אמנם התנהלה בעיקר באזור תעלת סואץ, רחוק מעיניהם של חוב האזרחים הישראלים, אך הידיעות היומיומיות בכלי התקשורת על החוגים ופצועים השח על הציבור מצב רוח קודר ושחקו את המוראל הלאומי. לאורך תעלת סואץ בלבד נהרגו במלחמה זו 367 חיילים. התחושה שמזבח הפטריוטיזם הצבאי תובע זרם בלתי פוסק של קרבנות צעירים, והפער שהתהווה בסגנון החיים בין החזית לעורף - חירום מזה ושגרה מזה - החלו מייצרים מגדנים ראשונים למיליטריזם בדור המתגייסים והמגויסים ובדור האמנים הצעיר.

אמנים בחברה הדמוקרטית מצטיינים בדרך כלל ברגישויות חברתיות מחודדות במיוחד, בעצמאות אינטלקטואלית רבה מהמוצע ובמידה פחותה

של יראת הציבור והממסד. אין תימה אפוא שהראשונים שייצרו את הנגדים הללו היו האמנים הצעירים בני התקופה. כזה, למשל, היה העיתונאי והסופר **רן אדליסט**, שהיה הכתב הצבאי הראשון של הטלוויזיה הישראלית, ונפצע במסגרת תפקידו מכדור ברגל. ב-1972 פירסם אדליסט את ספח **'הפרוטוקולים של צעירי ציון'** (ספרית פועלים), הכתוב כיומן של חייל מילואים ביחידה קרבית בתקופת מלחמת ההתשה. המבנה דומה בעיקרו לדפוס הציוני המקובל של מורשת קרב, אך בניגוד למקובל, לא הגבורה וההרואיקה הן העיקר אלא 'שגרת החיחום' המלאה של המלחמה ותחושת המבוי הסתום. 'נדמה שהתרגלנו לתמונות בעיתון', כותב אדליסט. 'היצלמים הגרועים של צלם-הקלט, עם העיניים הלטושות של המתגיסיים החדשים, היו ענין של יום-יום, ואפילו אנשי התעלה או הביקעה או הרמה, שהיו נפרדים בימות החופשה היו אומרים: להתראות בעיתון. בקו עצמו היו אומרים: מא-ק-סימום!'. קטע זה, כמו קטעים אחרים בספר, מלווה ברישום של שאול קנז, שגם בו מבטאת הביקורת: מודעה בעיתון: 'למשפחה ול', אתכם בצערכם בנפול בנכם ג... המומים ומואבים'. שיאה של הביקורת בספר מופיע בשיחה בין שני חיילי מילואים במוצב בתעלה, בנושא המוטיביציה המתערערת כתוצאה מהסוף הבלתי נראה של המלחמה. נושא זה עלה בפעם הראשונה במלחמת ההתשה ומלווה את החברה הישראלית מאז ועד היום:

'אתה יודע, לפעמים אני רוצה שיבואו. זה לא עסק להתכונן, לחכות, ולהתכונן, לחכות, להחכות, להחכות. נמאס כבר. שיבואו, שירביצו, נרביץ חזרה ונעשה לעסק הזה סוף'.

'איפה הסוף ואיפה אתה? רק אם תתפגר פה אז זה יהיה לגביך הסוף. אם תהרוג עשרה ערבושים, אז לגביהם זה יהיה הסוף, אבל לעסק עצמו לא יהיה סוף.'

[...]

'מה אתה, בעצם, עושה פה?'

'מ'זתומרת? קראו לי למילואים, אז באתי'.

'אם לא היו קוראים לך, היית בא?'

'לא, אבל לא עשיתי פוילה שטיק, כי כולם סוחבים, לא רציתי להשתמט, דווקא יכולתי בקלות להשתחרר, גם אתה, לא?'

'גם אני'.

[...]

'אז אם אני הולך לאן שאני הולך, זה בגלל התחת. בגלל שאני רוצה להוכיח לעצמי, זה בגלל שאני בא מקיבוץ ושם כולם פייטרים והמסורת מחייבת. אם אני גם מועיל למולדת, למה לא? לא שזה בכלל לא שיקול, אבל לא יחידי, ואולי לא ראשון'.

[...]

'אז מה שבאנו לעשות פה זה ללמד את הערבים לקח? מה אני פדגוג?'

'ומה עם זה שאם אנחנו לא נהיה פה, עם ישראל לא יהיה שם?'

'אני יודע? וזה שאני צודק או לא זה חשוב מאוד להרגשה הכללית'.

'זהו זה, הא? עשו לך כמה שנים מלחמת-התשה ואתה כבר מאבד את התחתונים? תהיה גבר!'

'אל תהיה טוטוטוש, אתה לא חושב שחוץ משאלת הגבריות שלי יש פה עוד כמה נושאים לוויכוח? גם כן מלחמה: זה ממול צריך להילחם כי כבודו חולל, ואני צריך להחזיק מעמד כדי להוכיח שאני גבר, מה זה פה? גנון?'

'פה לא, אבל אילו ממול הם בסך הכל מפגרים, זה בעצם המזל שלנו'.

'אל תהיה חמור, במלחמה אין מתקדמים ומפגרים, אין מרמים וטפשים, אין חזקים, אין נרפים, אין אוהבים, אין אויבים, יש רק חיים ומתים'.

גילויים דומים של ניצני אנטי-מיליטריזם אפשר למצוא באותה תקופה בתחומים שונים. למשל, בטור שפירסם **שמעון צבר** ב'מעריב' ובספרו **'טוסברהינדי הגיבור'** (1968); בקובץ המחאה **'לחיות'** (1968) בעריכת המשורר **יבי** ובהשתתפות **עמוס עוז**, **יצחק אורפז**, **יהודה עמיחי**, **עמוס קינן** ואחרים; בקובץ הסיפורים של **ישראל המאירי 'פראות'** (1972) ובספרו של **א"ב יהושע 'בתחילת קיץ - 1970'** (1972); בתערוכה **'בעד ונגד'** (1968) של קבוצת האמנים **'עשר פלוס'**, שהשתתפו בה גם **דוד אבידן** ו**חנוך לוין**; בתערוכה **'ירושלים של זהב'** (1970) בירושלים שלעגה למיתוסים לאומיים (רן שחור), למשל, הציג שם קולאז' של מגדל דוד בצורת איבר מין זכרי; בפסלים ובציורים האירוניים האנטי-הרואיים של **יגאל תומרקין ואורי ליפשיץ**, שהוצגו בגלריות שונות. אך כל הגילויים הללו היו עדיין מתונים בחריפותם וחסרי השפעה ממשית על דעת הקהל והתקשורת. האמנים שהצליחו להשפיע ולעורר פולמוס ציבורי ממש בנושא המלחמה היו חנוך לוין ודן בן אמוץ.

מאלוף הפיקוד ל'אלוף בום'

חנוך לוין נולד ב-1943 בדרום תל אביב. הוא גדל במשפחה דתית והתחנך בבית ספר ממלכתי-דתי, אך התרחק מהדת והצטרף לתנועת הנוער הקומוניסטי. ב-1965, בהיותו סטודנט לספרות ולפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב, החל לכתוב טור סאטירי, **'דף האחוריים של חנוך לוין'**, שנדפס בגב ביטאון הסטודנטים של האוניברסיטה 'זורבן'. מקצת מהטקסטים שפורסמו שם הופיעו לאחר מכן במחזותיו. כבר בשלב זה של כתיבתו ניכר בלוין שינוי, עוקצנות וכוסר ביטוי נדיר, ובעיקר נכונות 'לא לעשות חשבון' ולגעת בעצבים הרגישים של החברה הציונית. בטור הראשון שכתב (בנובמבר 1965) פירסם מודעה פיקטיבית סאטירית שבה פנה ל'צעיר ערבי':

'המחלקה הסניטרית של עיריית תל אביב קוראת לך! אם אתה מוכשר, בעל יוזמה ושואף לגדולות, אם אתה דוגל בניקיון וטוהר כפיים, מקומך אצלנו! טאטוא רחובות - בשעות הלילה, בתנאים של שקט, אווירת מרגוע ואוויר צח מתחת לשמיים ולכוכבים - רחובותינו מחכים לך! הרקת פחי אשפה - בשעות הבוקר המוקדמות. פחים מוזיקאליים, אשפה מעניינת, הפתעות בהופעת חולדות. אשפתנו מחכה לך!'

הטקסט עורר את זעמם של רבים בקמפוס. על לוח המודעות בפקולטה נתלתה מודעת גינוי בחתימת 400 סטודנטים שראו עצמם נפגעים

מהסרזם של ליון, והוא אולץ להפסיק לפרסם את טורו במשך חצי שנה. מששב לכתוב בביטאון, בתום תקופת הנידוי, לא התקפל כמלא הנימה ו'חזר לסורו' כפחובקטור אינטלקטואלי, ואף הצליח לקומם כמה מחברי הכנסת, שביקורת הגיע לידיהם. בד בבד כתב פזמונים ללהקות חוק ואף פירסם שירה. במה מקצועית ראשונה לכתבתו נתנו לו **נתן זך ואורי ברנשטיין** בירחון הספחתי 'יוכני' שבעריכתם, שם פירסם ביולי 1967 פואמה בשם 'ברכות שחר'.

ליון לא טרח לגשת לבחינות הגמר באוניברסיטה והעדיף לשקוד על עיבוד החוויה הראשון שחיבר '**את ואני והמלחמה הבאה**', שכבר בשמו רמז לתוכנו: הצגת המלחמה בארץ לא כמלחמת קיום בלתי נמנעת, אלא כמצב קיומי שנגרם בין השאר כתוצאה ממגלומניה ומעיווון פוליטי. את החוויה - מעין קברט-סאטירי שכלל אוסף שירים ומערכונים פרובוקטיביים - הגיש לבמאית עדנה שביט, שגם היתה מורה למשחק בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב. שביט עמדה מיד על הכישרון הנדיר שנפל לידיה ועל הערך הסגולי של החוויה, וגיבשה צוות של ארבעה שחקנים מתחילים מתלמידי החוג. במרס 1968 החלו החזרות במועדון '**צוותא**'. מנהל 'צוותא', שנכח בפחובקטיביות חסרת התקדים של ההצגה, קיבל 'רגילים' קרות וסירב להעלותה על במת המועדון.

בצר להם פנו שביט והשחקנים למועדון '**הג'אז-דיסקו 'בר-ברים'**', ששכן ברחוב בן אביגדור הסמוך למוסכים של רחוב המסגר בתל אביב. מנהל המקום, זוהר עקיבא, הסכים להעלות את הצגת הבכורה במועדון והיא נערכה בספטמבר 1969. '**את ואני והמלחמה הבאה**' לא היה יצירת התיאטרון הסאטירית האנטי-מלחמתית הראשונה שהועלתה על במה ישראלית. כבר ב-1935 הוצגה בתיאטרון 'אהל' הסאטירה 'החייל האמיץ שווייץ' של יחסלאב האשק וזכתה להצלחה גדולה (בתפקיד שווייץ שיחק **מאיר מרגלית**). 'את ואני' גם לא היה המחזה הישראלי הראשון שעסק במלחמות ישראל ועורר תרעומת ציבורית. קדמו לו '**בערבות הנגב**' של **יגאל מוסינזון**, שהוצג ב'הבימה' ב-1949 (ראו לעיל) ו'**מחזה רגיל**' של **יורם מטמור** שעלה על בימת **הקאמרי** ב-1956. אדם שיקרא היום את הטקסט של 'מקרה רגיל' יתקשה להבין מה בדיוק הרגיש את הצופים במחזה זה, שהורד מהבמה אחרי מספר מועט ביותר של הצגות (מטמור עזב את הארץ זמן קצר לאחר הורדת המחזה). מטמור עסק במחזה בפן הבלתי הרואי של המלחמה ובקשייהם של הלוחמים להתמודד עם חיי השגרה לאחר שקיעת אבק הקרבות, אבל די היה בזה להיחשב ללא ציוני. באותה תקופה משפטים בנסח הבא נתפסו כמשפטי כפירה:

סופר (מעין קול מקהלה המלווה את ההצגה): בערבים אטיים הם יורדים מעל במות ההיסטוריה, עייפים, מלולכים מדם ועפר, רעבים לשלווה, סרוחים, שרופים, נושאים מומים בגוף וצלקות בנשמה, גניחת חבר פצוע עוד מצלצלת באוזן, והפחד השחור עודו דבוק בעצמות, לא יפים ולא טובים, ולא חזקים. פשוט נאמנים.

לאמיתו של דבר, התכנים של 'בערבות הנגב' ושל 'מחזה רגיל' לא חרגו ממש מהקוד הציוני, ולכן עוררו לא יותר מאי-נחת אצל מקצת מהצופים. מוסינזון הואשם ב'סילוף האמת ההיסטורית' ומטמור 'בעשיית עוול לנערים', אך שניהם לא הואשמו בחוסר פטריוטיות. הביקורת על מחזותיהם הופיעה לא משום שנאמרו בהם דברים שהטילו ספק ב'קודשי האומה', אלא בגלל הרגישות הרבה בישראל לנושא המאבק הצבאי. מאחר שהיו בעלי אופי רפורטז'י והתייחסו לאירועים אמיתיים שהתרחשו במלחמת העצמאות, הצופים ציפו שהם, בדומה לספרי מורשת הקרב, יאדירו את הלוחמים ולא יעלו דילמות מוסריות ואחרות.

ב'את ואני והמלחמה הבאה' הסיפור היה שונה לחלוטין ופתח תקופה חדשה של אנטגוניזם בין התיאטרון הישראלי לצבא. הפעם הביקורת של המחזאי על תרבות המלחמה הישראלית בטאה בשפה ישירה וצינית, היתה חסרת תקדים בחריפותה והעזה לגעת בנושאים שעד אז נחשבו לטאבו. ליון ושביט הבינו, עוד לפני העלאת המחזה, שבידיהם חומר נפיץ, וכדי לרכך את הים הצופים ציפו לתוכניה של המחזה מעין דף התנצלות שבו נכתב בין השאר:

הלכנו לסרטי המלחמה, קנינו את אלבומי הניצחון, החבאנו פתקאות בכותל, קראנו הייד לאלופים, ואת המוות שכחנו או ייפנו. אבל המלחמה הכי צודקת והכי מוסרית, אסור לה שתשכיח או תייפה את מותו האישי של החייל. והכאב הכי גדול, אסור לו שימנע בעדנו מלומר את הדברים, מרים ואכזריים ככל שיהיו. מתוך מטרה לאזן את משקלו של קרנבל הניצחון הצבעוני - מתוך מטרה זו בלבד אנו מציגים את תוכניתנו.

ההסבר הזה לא הקהה את עוקצה של ההצגה, שנפתחה בשוחות המלגלות על הצבר הצינית: 'אנחנו אנשי בסדר, / אנשי בסדר גמור, / דור הולך וזור בא / ואנו עומדים לעולם. [...]' אצבע בתחת ושיר בגחן, / כי טוב, מסריח חום. / ליון העז לערער על מה שנחשב עד אז לאקסיומה בחברה הישראלית - השיקול הרציונלי-מוסרי של מפקדי צה"ל וצידיק הדין שבא אחרי הנפילה בקרב. במחזה כלולים מערכונים ופזמונים שהציגו את ישראל כחברה מיליטריסטית, שבויה במליצות כזב וששה אלי קרב. כך, למשל, ב'שיר הטבח הגדודי':

כל הלילה מלחמה, / וכשאלית-השחר התרוממה / תקענו לה אחד בפנים / והעליונים עשו בתחתונים. / אחר כך מלחמה ביום / ושפכנו מן האדום-האדום / ובישלנו לאלוהים דייסה / מכל מלאכתו אשר עשה, // ובערב לחמנו גם שיהיה בעצמות חם, / הירח על צמרות-העצים / למד מה זה דם וביצים. [...] אז אמרנו: כל הכבוד! / מלחמה זה עסק טוב מאוד, / מי שחי - נשאר בחיים, / והיתר שוכבים ושותקים.

באחד המערכונים נראה צוות צילום המצלם סרט על כיבוש הכותל המערבי, שצה"ל משחזר לתכלית זו. הכותל מתפוצץ במהלך הצילום והצוות פוצח בשיר: 'אין לם כותל, אין ממשלה' לפי הלחן של 'התקווה'.

באחד הקטעים החותמים את המחזה מופיעים חתן וכלה יהודים, דקות מספר לאחר שנרצחו בידי ערבי, שנקם את מות בנו בידי חיילי צה"ל. השניים שרים את השיר 'את ואני והמלחמה הבאה': 'כשאנחנו מטיילים, אז אנחנו שלושה - את ואני והמלחמה הבאה. / כשאנחנו ישינים, אז אנחנו שלושה - את ואני והמלחמה הבאה. / את ואני והמלחמה הבאה, והמלחמה הבאה עלינו לטובה'.

בביקורת על תרבות המלחמה והשכול בישראל לא פסח לין על איש: על החייל הציתן, על אלמנת המלחמה, ואפילו על ההורים השכולים. בעיקר הכעיס אותו פולחן האישיות והסגידה לאלופי צה"ל. הוא תיאר אותם כמגלומנים מיליטריסטים, שלבם גם במוות, תוך רמיזה עבה לדמות הגנרליסימו במשטרים חשוכים. כך, למשל, כתב ב'מקאמה לאלוף בום':

אנחנו מנשקים לך בתחת, אלוף בום, / כי לולא אתה לא היינו מנשקים עכשיו כלום, / כי בלעדיך היו נשותינו אלמות, אלוף בום, / כי בלעדיך היו ילדינו יתומים, אלוף בום. [...] אני זוכר איך האפיר שערך בן לילה, אלוף בום, / אמנם גם שערי קצת הלבינו, אלוף בום, / אבל לולא אתה לא היה נשאר לי על הראש כלום. / אני זוכר איך שחו כתפוך בנפול הנופלים, אלוף בום, / אמנם גם אני שכלתי שני בני, אלוף בום, / אבל לולא אתה לא היה נשאר לי כלום. / אני זוכר איך הוצפו עיניך העייפות בדם, אלוף בום, / אמנם גם אני הוצפתי קצת בדם, אלוף בום, / אבל לולא אתה לא היה נשאר מן הדם כלום. // על כן אנחנו אוהבים אותך, אלוף בום, / את עיניך המחייכות למצלמות, אלוף בום, / את לחיך המאדימות בקבלות-פנים, אלוף בום, / את סנטרך המוצק בעתונני-הערב, אלוף בום. / על כן אנו מנשקים לך בתחת, אלוף בום, / כי לולא אתה לא היינו מנשקים עכשיו כלום. // ולבסוף, סלח לנו על החרוז הצולע, אלוף בום, / גם אנחנו צולעים קצת עכשיו, אלוף בום.

הקטע הפתובקטיבי ביותר, אשר לדעת המבקרים וחוקרי התיאטרון והסאטירה בישראל משקף את רוח המחזה, היה המערכון '**מסדר הניצחון של מלחמת 11 הדקות**'. לין העלה על הבמה שחקן במדי אלוף (גד קינר) שנשא נאום חוצב להבות מול מגרש מסדרים ריק. זו היתה פרפרזה נוקבת על נאום הניצחון המפורסם שנשא אל"מ שמואל גוחדיש, מפקד חטיבה 7, בתום מלחמת ששת הימים בג'לב ליבני בסיני. בנאום זה הופיע המשפט שרבים אהבו לצטט אחרי המלחמה: 'אל המוות הישרם מבט, והוא השפיל את עיניו'. ואלה הדברים ששם לין בפי הגנרל הדמיוני:

חיילי ומפקדי החטיבה, אחי הגיבורים לנשק, בני, אבות! לפני 11 דקות יצאנו, שכם אחד, לב אחד, לקראת האויב. יצאנו להגן על ריבונות מדינתנו, על מורשתנו הלאומית, על חיי יקירינו אשר בעורף ועל חייו אנו. התמודדנו עם אויב הגדול מאתנו ויכולנו לו הודות לרוח המפעמת בקרבנו. ב-11 דקות הצלחנו להשמיד, לחסל, להפציץ, לרמוס, לרסק, לחתוך, לקצץ, לפצץ ולמעוך את אויבנו. אמנם לא קלה היתה המערכה. מחיר דמים יקר שילמנו. אך בהיתקלנו במוות היישרנו מבטינו אל עיניו, צחקנו בפניו, ירקנו על חרמשו וטינפנו את חורי עיניו עד שהתביישה בו אמו. אכן, כבדה היתה המערכה, קשה ואיומה. לפני 11 דקות יצאתם מאכן, חטיבה שלמה על כלי משקה וצידה, ולא חזרתם עוד. איש מכם לא חזר, ואני עומד ומדבר עתה אל מגרש ריק. (פאזזה) ריק. (מחפש במבטו משיהו על המגרש ומנסה להמשיך בנאום) חיילים... (פאזזה) חיילים... (הוא עומד רגע אובד-עצות, ופתאום הוא נושא עיניו השמימה) חיילים! (מצדיע).

הרוויז'ן את ואני והמלחמה הבאה' הוצג במשך שנה כ-150 פעם במועדונים קטנים ברחבי הארץ ועורר בדרך כלל תגובות נדהמות ונזעמות של הצופים, שחובם לא היו בשלים לעכל תבשיל תיאטרלי כה חריף. לא פעם הגיעו הדברים לתגובה אלימה של ממש. למשל, בהופעת ההרצה בקיבוץ נצר סרני פירקו הקיבוצניקים בחמת זעם את הבמה בשעה שהשחקנים עמדו עליה, ובטכניון בחיפה זרקו הצופים מטבעות על השחקנים. בעיתונות זכתה ההצגה לתגובות מעורבות. היו שקיבלו אותה בחיוב וסברו שהביקורת שלה לגיטימית, למשל, יורם קניוק ב'דבר', בועז עברון ב'דיעות אחרונות', אברהם עוז ב'למרחב', ומנדל קוונסקי ב'ג'חזלם פוסט'. אך היו גם מבקרים נזעמים שתיארו אותה כ'תלישות להכעיס', 'מזויזם לאומי', 'שנאה עצמית', 'נקרפוליות' ו'גועל נפש'.

לין לא נרתע מהמשוב השלילי, ובמרס 1969 העלה במרתף שמאחורי קולנוע פריז בתל אביב חוויו סאטירי נוסף בשם '**קטשופ**', בבימויו של **דוד לזין**, אחיו. המחזה, שעסק בשיחות השלום עם מצרים בתיווכו של מזכיר האו"ם **גונאר יארינג**, לא האריך ימים. אך לין לא שקט על שמרו, ובאפריל 1970 העלה חוויו אנטי-מיליטריסטי ופרובוקטיבי לא פחות בשם '**מלכת האמבטיה**', שכלל בין השאר פארודיה על מיתוס העקידה (ראו גם להלן בשער 'החזית המשפחתית'). במאי ההצגה היה דוד לזין, לחניה הרוקיסטיים נכתבו בידי זהר לוי, והשחקנים היו ז'רמן אוניקובסקי, יוסי גרבר, ישראל גוריון, נחום שליט ותיקי דיין.

בדומה לשני המחזות הקודמים, גם הפעם שיבץ לין במחזה דמויות צבאיות גרוטסקיות ופזמונים פציפיסטיים כדוגמת: 'פעם בעשר שנים עושים לנו מלחמה/ ורגע אחד, קטן וחולף, / אנחנו אתכם כתף אל כתף [...] אחר כך אנחנו חוזרים/ לא סולם כמובן/ אתם לכאן ואנחנו לשם/ וחול רב מכסה את הדם'. אולם 'מלכת האמבטיה' נבדלה משני המחזות הקודמים בשני מרכיבים: ראשית, היא כללה מעין סיפור עלילה אבסורדי, סגנון שהיה לימים לכריסטי הביקור המקצועי של לין: עימות בין בני משפחה זעיר בורגנית דוחה ובין דוד הגר באותה דירה.

לזין המשיל את המזרח התיכון לאמבטיה ואת ישראל - למלכת. הסאטירה כוונה כלפי דמותה 'המעצמתית' החדשה והמחדמה של ישראל. שנית, 'מלכת האמבטיה' היתה אכסניה ממסדית (התיאטרון הקאמרי), וכנראה זו היתה אחת הסיבות לסערה הציבורית הקולנית שפרצה עם ההצגה. המועצה לביקורת סרטים ומחזות התיירה את העלאת ההצגה אך הטילה צנזרה על שני קטעים: 'העקדה' ו'האלמנה זחטי', שהיו עלולים, כהגדרתה, 'לפגוע באלמנות צה"ל ואבותיהם של חיילי צה"ל'. אך הסערה לא שככה גם לאחר שצנזרו הקטעים האלה. אנשי ציבור רבים (בעיקר דתיים ואנשי ימין), נכי מלחמה והורים שכולים הרימו קול זעקה ומחו על מה שנתפס על ידם כמחזה פוגע, מדכא, תבוסתני, הרסני ומשתף פעולה עם האויב. את ההצגות שיבשו הפרעות רבות: באולם נשמעו צעקות (מקצתן מאורגנות מראש), על השחקנים נזרקו פצצות סרחון, אבנים ותפוזים (מקצת ממפרי הסדר הועמדו לדין אך לא הוענשו או קיבלו עונשים קלים), ובזמן אחת הופיעו אף נשלחה הודעה על פצצה שהוטמנה באולם. להנהלת הקאמרי ולמחזאי נשלחו מכתבי מחאה ונאצה, ובעיתונות (בעיקר ב'מעריב') פורסמו דיווחים ויוזימיים מ'זירת הקרב' - אולם **נחמני**.

בתיק 'מלכת האמבטיה' אשר בארכיון **המרכז הישראלי לתיאטרון אמנויות הבמה** באוניברסיטת תל אביב מתיקם לא פחות מ-270 מאמרים, כתבות ומכתבים למערכת שפורסמו בעיתונים שונים בין 19 בינואר ל-8 במאי 1970 בהקשר המחזה. העיתונות ברחבה השתלחה בזעם בלזין

והטיחה במחזה כינוי גנאי כדוגמת 'מי ביוב באמבטיה', 'מעשה נבלה', 'חתירה תחת אשיות המדינה' ו'אמבטיה של מחלת נפש'. העיתונאי שלום חזנפלד כתב: 'ידעתי גם ידעתי כי קטעים אחרים בהצגה זו עלולים לקומם חלקים גדולים של הציבור, ממש כפי שעתידים הם אולי לקצור מחיאות כפיים אצל חלקים אחרים הנהנים הנאה מזיכויסטית מגירוד פצעים על גופנו הלאומי'. 'מעריב לנוער' כתב שההצגה חמורה יותר מפצצה בסופרמרקט'. נחמן בן עמי, מבקר התיאטרון של 'מעריב' כתב:

אם אניח בדמיוני, כי יוצג לפני מערכון אנטישמי, שתוכנו הוא מציצת דמם של ילדים נוצריים לצרכי אפיית מצות - צר לי, לא אוכל להביע את דעתי שהזמרת המלווה את מציצת הדם מצטיינת בקול בעל טווח אדיר ובעל רטט עמוק, וכי שני הפנטומימאים המחוללים סביבה הם אמנים עדיני הבעה ועשירי דמיון. אומר בערך: זה מסליד. גם הצגת 'מלכת האמבטיה' - שמבחינת ההמצאה הבימתית של המחזאי, וההעמדה הבימתית של הבמאי, היא ברמה פשטנית-פרימיטיבית, חסרת דמיון ומשעממת - היא מסלידה.

אולם, היו מי שיצאו גם להגנת המחזה, בעיקר בשם חופש הביטוי. כך, למשל, ב-27 במאי 1970 פורסם ב'הארץ' גילוי דעת של אנשי תיאטרון ובמה וכן נכתב:

אינני מסכים עם אף מילה מדבריך, אבל אלחם עד הסוף על זכותך לומר אותם (וולטיר). אל הקהל הישראלי [...] מבלי להתייחס לתוכנה של ההצגה או רואים תופעה זאת [הצזורה שהוטלה על קטעים מההצגה, הקריאה להורידה ואלימותם של מקצת מהצופים. – ע"א] בדאגה וחרדים מאוד לתוצאותיה. כיוצרים, אנו קובעים כי בתנאים כאלה לא תצמח יצירה תרבותית בישראל. את מבחיננו הקשים ביותר עברנו בהצלחה מבלי להגביל את חופש היצירה. אנו מזהירים: בדרך זו עלולה ישראל לאבד את יתרונה האיכותי.

העיתונאי ישעיהו בן פורת כתב ב'דיעות אחרונות' ברוח דומה:

בעלי האגרוף המנתקים בכוח כבלי מיקרופונים, וצעקנים המסוגלים לגבור בקריאות 'בוז' על קולות השחקנים, לא זו בלבד שהם מחטיאים את המטרה כי בעצם התנהגותם הפרועה הם מעודדים קהל, שאולי היה מסתייג מן ההצגה, למחוא כף, בהתלהבות, לשחקנים, רק על מנת להביע את סלידתם מן ההתפרעות; אלא - וזה חמור יותר - ההתפרצויות המאורגנות מצדיקות, בדיעבד, לפחות חלק מן הדברים שמחבר הסאטירה ביקש להתריע נגדם: עודף של שוביניזם שצמח במדינה כתוצאה ממלחמת ששת הימים, צדקנות מרגיזה ובלתי פוסקת המציינת, לצערנו, אחדים מבין מנהיגי הממסד; קונפורמיזם המגיע, בשכבות רחבות של הציבור, למימדים מדאיגים ומתבטא בקיום רוב עצום של אומרי הן לעומת מיעוט אומלל של מערעים, מהססים ואומרי לאו; [...] אל יטעו בעלי פצצות הסירחון: הציבור הישראלי הוא דמוקראטי עד עמקי נפשו, ובתור שכזה הוא לא יסבול שמישהו יסתום פה את פיו של מישהו אחר בכוח האלימות.

היו גם מבקרים ספורים שהציגו ביקורת עניינית ושיבחו את חנוך על הישגיו. כך, למשל, משה בן שאול:

אני אומר בזאת כמה דברים בוטים, שיקפיצו רבים וטובים ממקום שבתם, כשם שהקפיצו אותי עצמי במחשבה ראשונה: 'מלכת האמבטיה' של חנוך לוין הוא, שומו שמיים, מחזה חינוכי. כן. אני מאמין בזאת. הוא חינוכי ולימודי, כיוון שהוא בדרך הסאטירה המרגיזה, הבלתי שגרתית, הבלתי סטרילית, מלמד אותנו משהו על חלק מעצמנו.

הבמאי והמבקר יגאל בורשטיין הגדיל לעשות ותקף בחריפות את אלה שגים את המחזה בגלל מניעים לא ענייניים ודעה קדומה:

התגובות שהושמעו בעתונות ל'מלכת האמבטיה' דיין להצדיק את העלאתו של הרביו הסאטירי בתיאטרון הקאמרי'. כדאי לבחון כמה מתגובות אלה על מנת ללמוד מה לא נמצא בהצגה. בהזדמנות זו אפשר לעמוד על יושרם, סגנונם ותבונתם של עתונאים עבריים אחדים. כמו כן אפשר לזכות בשעור מאלף כיצד יש בכוחם של אמצעי התקשורת לסלף עובדות פשוטות למדי. [...] מישהו אמר כבר שהטיפש מסוכן יותר מהרשע, שכן אי-אפשר לנחש את מהלכיו מראש. במקרה של 'מלכת האמבטיה' הטפשות הועילה. אני מקווה שהתיאטרון הקאמרי' יידע לנצלה עד הסוף ויתבע לדין את מפיצי הכזבים ואת המסיתים לאלומות. יהיה זה סיום משעשע אם האיש שטען כי אסור לעירייה לתמוך בתיאטרון הקאמרי' יתמוך ביוצרי 'מלכת האמבטיה' מכיסו.

תקוותו של בורשטיין נכזבה. הלחץ הציבורי השפיע בסופו של דבר על השחקנים, שהחליטו לפרוש והביאו להורדת המחזה אחרי תשע עשרה הופעות בלבד. לאחר הורדת 'מלכת האמבטיה' כתב מבקר התיאטרון של 'הארץ' מיכאל הנדלזלץ:

למרות ההסתייגויות שהעליתי, הריני רואה קטעים רבים מן ההצגה כנכונים בהתקפתם. זוהי - לדעתי - תופעה חיובית בעיתה. חבל שבשל טעות מרה שניתן היה להימנע ממנה הורדה ההצגה מהבימה. הייתי רוצה לומר שחנוך לוין הוא סאטיריקן רע, והסאטירה שלו משקרת, מסלפת ואיננה אקטואלית - לצערי, נראה לי שהתגובה הסוערת והמעוותת שנתעוררה כנגד ההצגה רק מחזקת את צדקת טענותיה.

'הארץ' גם פירסם מכתב עגום וסרקסטי של לוין, שנכתב בו בין השאר:

כבוד שר הביטחון, ראשי מועצות עירוניות, אישי ציבור ומעלה, כתיבי עיתונות, רדיו וטלוויזיה, מורי ורבותי. בוש ונכלם, ויחד עם זאת אסיר תודה, עומד אני בפניכם היום. מאמציכם הכנים והבלתי נלאים להורדת הצגת 'מלכת האמבטיה' פקחו את עיני וגרמו לי שאהרהר שנית במה שכתבתי.

ענה, עם הורדת ההצגה מעל קרשי התיאטרון הקאמרי, יכול אני להודות בראש מורכן: שגיתי, ניצלתי את עקרונות הדמוקרטיה וחופש הדיבור על מנת לערער את מורל הציבור, לחרף ולגדף מערכות ישראל ולזרוע איבה ומבוכה בקרב אומה הנאבקת על קיומה, וכל זאת תוך שימוש במלים ובנאליות המעידות על הפרעות הנפשיות. אני חוזר בי מכל מילה ותג שכתבתי. הריני מבקש מכם בשפל קול, לייחס את משוגותי, לגילי הצעיר ולחינוך הקלוקל שקיבלתי בבית הורי. ועם בקשת הסליחה אני מוסיף לקוות כי תינתן לי הזדמנות נוספת להוכיח את עצמי בעבודה פרודוקטיבית כאזרח מועיל מן השורה - לתפארת המדינה והלאום.
חנך לזין, תת מחזאי.

לאחר שהורדה ההצגה הודפסה באולפני 'הד ארצי' מהדורה מצמצמת, בת 500 עותקים, של תקליט 'מחירת' ובו פזמוני 'מלכת האמבטיה'. זאת לאחר שלא נמצאה חברת תקליטים שהיתה מוכנה לתת את שמה לתקליט ולהפיצו. קול ישראל וגלי צה"ל אסרו לשדר פזמונים אלו וחנניות התקליטים חששו למוכרו או להציגו בחלון הראווה.

באופן פרדוקסלי הצנזורה שהוטלה על 'מלכת האמבטיה' הגדילה את השפעתה על החברה הישראלית, שכן בזכותה היא היתה לימים למיתוס אמנותי - ציון דרך בתרבות האנטי-ממסדית, בסאטירה הישראלית ובהתגבשות השקפת העולם השמאלנית בארץ. חנך לזין, שהלך לעולמו באוגוסט 1999, השאיר אחריו ירושה של 34 מחזות פרוזיקטיביים, סוערים ומלאי השראה. בימינו, ארבעה עשורים אחרי 'מלכת האמבטיה', לזין נחשב לא רק למחזאי הישראלי הפורה והמוערך ביותר בארץ, אלא לדעת רבים לאחד המחזאים והסאטיריקנים הגדולים של המאה העשרים בעולם כולו. במוטו ספדה לו התקשורת הישראלית כלקדוש ופיארה את פועלו האמנותי והתרבותי. תרועת האשכבה התקשורתית סימלה את הדרך הערכית הארוכה שעשתה האליטה הישראלית בשלושת העשורים האחרונים ואת אימוצם של ה'ספרים' בעבר הלא רחוק אל לב הקונצנזוס של הציבור המשכיל.

לא שם זין'

דן בן אמוץ לא רק ניחן באומץ, באוגזנטיות, בפיקחות ובשפתנות של ספרים ומהפכנים אלא היו לו גם חושים מחודדים להבין ולצפות מגמות חברתיות בזמן התפתחותן. תרבות ילדי הפרחים האמריקנית השפיעה עליו עמוקות, ובראשית שנות השבעים הוא החל להטיף בחוג מכרו ובמאמריו בעיתונות לגישה אנטי-ממסדית. בן אמוץ כתב בזכות האהבה החופשית (וגם קיים בעצמו), התהלך לבוש גלבייה וחולצות הודיות רחבות, עישן חשיש ומריחואנה, אירגן אורגיות בביתו המצמצע שביפו, היגג בשחות אל תוך הלילה על מהות הקיום, והקסים באישיות וברעיונותיו צעירים רבים ממשפחות מבוססות, שראו בו מורה דרך ומושא לחיקוי והערצה.

גם יצירתו הספרותית של דן בן אמוץ עומדת בסימן ניפוץ המוסכמות. כבר בסיפוריו הראשונים, שהתפרסמו ב-1946, חבם ב'משמר', הוא הצליח לעורר רגז. כך, למשל, בסיפור '**היכל ההימורים**' ('משמר', אפריל 1946), הגיבור יושב על אסלת בית הכיסא ומהרהר במה שבינו לבין עצמו ולבין חברתו, ולבסוף מוריד את המים ויוצא. הוותיקים רתחו, ומבקר זועם הסביר 'שהבחור לא ניגב, כי הסיפור עדיין לא נדפס' (כלומר, הוא ראוי רק לניגוב). דוגמה אחרת היא הסיפור 'על הגמל והניצחון' המופיע בקובץ סיפוריו הראשון, 'ארבעה וארבעה' (1950). מסופר בו על צעיר שבא לחזות מקרוב במלחמה והורג גמל כדי להוכיח שהוא גבר, אך דמותו של הגמל המת חודפת אותו. הרעיון צץ במוחו של בן אמוץ בעקבות הזמנה שקיבל מהאלוף יצחק שדה לחזות באחד הקרבות במלחמת העצמאות.

ההומור העוקצני והסאטירה הביקורתית נהפכו לסימן היכר של בן אמוץ. כך ברשימות שפרסם ב'דבר השבע' וב'מעריב', וכך במערכונים ובסיפורים הפאראדיים והסאטיריים שהוצגו, שודרו ונוסו ב'מה נשמע' (1959) וב'איך לעשות מה' (1962), שבהם ליגלג גם על מוסכמות ומסורות ציוניות מושרשות, כגון ריקודי עם וגאומי מוטיבציה פטרוטיים. בקטע 'איך לכתוב שיר' בן אמוץ לועג לשירי הפתוס הציוני ולפרשנות הטרחנית והדידקטית שנלוותה להם. הוא מחלק את השירה הציונית לז'אנרים שונים, כגון, 'שיר עמל', 'שיר טבע', 'שירים מודרניים ספוגים מסורת' ו'שירי געגועיו של נער עברי למולדת'. כל ז'אנר זוכה להדגמה קריקטורית. כך, למשל, מדגים ומסביר בן אמוץ את ז'אנר 'שירי העמק':

*שדות שבעמק קדמוני לפנות ערב/ בריח הזבל, הוי, ריח הזבל./ לריח הזבל אני אזמרה/ הוי ריח הזבל, הוי ריח הזבל.
[...]* המשורר רוצה להביע בשיר את אהבתו העמוקה לאדמה שהיא אם-כל-חי והוא עושה זאת בכשרון רב על ידי הבלטת ריח-הזבל המפירה את האדמה. גישתו לאדמה איננה גלותית עוד. אפו אינו סולד לריח-הזבל. להיפך, הוא גורם לו הנאה רבה. בכוח שירתו אנו מרגישים מיד בריח-הזבל ובחצר-המשק לפנות ערב ואהבתנו להתיישבות השיתופית הולכת וגדלה כנהר הנשפך אל הים.

היום ההומור של בן אמוץ נראה קצת טרחני, חכמי, ובקושי אירוני, בדומה למושאי האירחיה הציוניים בספרו. אולם באותה עת נחשב ההומור כגון זה ליחידוש גדול ולאנטי-ממסדי והצריך תעוזה לא קטנה. 'איך לעשות מה' היה הספר הראשון בארץ ששווק באמצעות מערכת שיווקית של פרסום מודעות וכתבות פרומו בעיתונות, ברדיו ובהרצאות ברחבי הארץ. המאמץ השיווקי נשא פרי ובשנה הראשונה נמכרו 40 אלף עותקים, מספר חסר תקדים באותם ימים.

הרומן של בן אמוץ '**לזכור ולשכוח**' (1968), גם הוא ספר נון-קונפורמיסטי אך מז'אנר אחר. זו היתה פרחה רצינית שאופיינה בחשיפת רגשותיו של הכותב ובפסיכולוגיזם ספחתי בנוסח אמריקני, שנחשב באותם ימים לחדשנים מאוד. הרומן מבטא את השפעת הפסיכולוגיה על בן אמוץ ואת אימוצה כמנסרה חדשה להתבוננות על המציאות הישראלית. אורי לם, גיבור הספר, הוא אדריכל וחוק מבוקש בן 28, הנחשב לצבר ומסתיר את העובדה שנולד כהירש למפל בפרנקפורט (רמז לזהות המודחקת של בן אמוץ עצמו שנולד כמשה תהילימזוגר). לם שב לגרמניה לתבוע שלומים ונשא שם לאישה סטודנטית מקומית. ברומן זה, הדילמה הלאומית המוסרית של הישראלים ביצירת הקשר עם גרמניה שאחרי המלחמה מסומלת בקשר עם הנערה:

הרי לא אוכל לגלות לה פתאום שאני מדבר גרמנית רק כדי לתרץ, בשפה היחידה שיכולה לקשר בינינו, את הכשלון המחפיר הזה! ותראי, ברברה, יש עוד משהו. אני לא יודע איך להגיד לך את זה. את גרמניה ואני, את מבינה, אחרי כל מה שעבר, זאת אומרת לא עלי בדיוק, אלא, את מבינה, ההורים וזה לא פשוט פתאום כך. שקרן אומלל שכמוך! את השואה אתה מנסה לגרור לתוך המיטה כדי להצדיק בה את השואה הפרטית שלך. והרי אתה יודע יפה מאד שזה לא נכון. השתייכותה הלאומית לא הפריעה לך עד עכשיו. כשהבטת לתוך עיניה לא ראית את עיניה הגדולות של אחותך. ראית עיניים של אשה צעירה וזה הכל. רק כאן, רק עכשיו, רק אחרי שלא, אתה מזכר שהיא גרמניה. זאת אומרת, לא רק משום שהיא גרמניה אלא גם משום שהיא גרמניה נמשכת אליה. כן, בהחלט. לדפוק אותם, את כל הגרמנים. לזיין את נשותיהם ובנותיהם, להכניס את כולן להיריון ולמלא את גרמניה בשישה מיליון ממזרים יהודים שימצצו את דמם ויביאו עליהם שואה שממנה לא יקומו עוד.

בסופו של הדבר גורמת הדילמה הזו לאימפוטנציה התוקפת את הגיבור כאשר נוצר קשר אינטימי ראשוני בין לבין הבחורה הגרמניה. **אמנון דנקנר**, הביוגרף של בן אמוץ, כתב שהחומן עורר רעש 'בשל הגילוי של היותו של בן אמוץ - סמל הצבריות, נושא דגלה הרבה שנים ואחד ממעצביה הראשיים - יליד הגולה שבא ארצה בילדותו. הציבור הרחב שהאמין בלב שלם למסכה הציבורית שטעה דן כל השנים היה כנדהם, ואגב תדהמה רץ לקנות את הספר'. אך היו גם כאלה שלא אהבו כמה מהמסרים הבולטים של 'לזכור ולשכח', בפרט את המסר שיש לפתוח דף חדש עם גרמניה האחרת. לרבים צרם גם המסר הפוליטי על הסכסוך עם הפלשתינאים: הגיבור, כמו בן אמוץ, גר בישראל בבית ערבי נושוא ומוצא הקבלה בין דרשתו לפיזיים עבר בית הוריו בגרמניה, שתפסה משפחה גרמנית, לדרישה חמה, אפשרית, של פליט ערב.

החומן '**לא שם זין**' (ביתן, 1973) היה שלב נוסף בתקופה הפסיכולוגיסטית של בן אמוץ. הוא נכתב ברוח המחאה נגד מלחמת וייטנאם ועסק במלחמת ההתשה מנקודת מבט צינית. הספר נפתח במונולוג של הגיבור:

היו לי תכניות יפות מאוד לקיץ האחרון שלפני הגיוס. כל מיני תכניות, אבל קודם כל רציתי לעזוב את הבית ולמצוא לי חדר. כוסוחתו, אמרתי, לפני שאני הולך להיגרר מגיע לי לפחות קיץ אחד של חיים משוגעים. מה יש? למה לא. כל יום נהרגים כך וכך חיילים - אין שום סיבה שאחד מצילומי 'חללינו' בעתון לא יהיה שלי. יש לי סיכויים טובים, אמרתי לעצמי, כמו לכל אחד אחר. אולי אפילו קצת יותר טובים. אחרי הכל, הצנחנים הולכים ראשונים. ואני, כמו שמוק, החלטתי ללכת דווקא לצנחנים. אז זהו זה: הפגזה, מוקש, רימון, צליפה וטוראי ראשון, או סמל, או סגן משנה, רפי לויין ז"ל, יואב היום למנוחות בבית הקברות הצבאי... וכך הלאה. הסיפור הרגיל שלא מזיז שום דבר לאף אחד. חוץ מההורים, כמה קרובים ושנים שלושה מפעלים שעושים עסקים עם אבא. חצי טור מודעות בעתון והלאה - הבא אחרי! כל הבלבלת האלה 'נדהמים', 'מזועזעים' ו'משתתפים בצער' שווים לתחת. זה כבר לא עושה רושם על אף אחד.

'**לא שם זין**' עוסק ברפאל (רפי) לויין, בוגר שמינית וצנחן גאה שנהפך לנכה צה"ל (הוא איבד את שתי רגליו בקרב). אדם מוכה נפשית, המתקשה להסתגל למצב החדש ונעשה צניקן ואגוצנטרי. במיוחד הוא מוטרד מאיבוד כושרו המיני, והאהבה שחברתו מרעיפה עליו לא ממש מסייעת לו להיחלץ מהמרה השחורה. הוא מתפקח לבסוף מרחמיו העצמיים לאחר שחברו הטוב נהרג. רק אז הוא מבין את טעם החיים וחש ששפר עליו גורלו בכך שניצל ובעיקר על שהתברך במשפחה תומכת וחברה אוהבת. שם החומן בא להביע את דעתו של רפי ושל בני דורו על עולם הערכים של ההורים ועל הממסד הישראלי, המוצג כאטום ומתחסד. בן אמוץ שיבץ בספרים הגיגים פשטניים וקליטים על יחסי מין, על מערכת יחסים במשפחה ועל החיים בכלל ברוחם הפסיכו-פילוסופית של ילדי הפרחים:

הדם עולה לו לראש, לאלי, שמתחילים לדבר על נאפס. [...] הוא מקבל פריחה כשאני רק מזכיר את המלה חשיש. קודם כל, הוא אומר, זה נגד החוק. וחוק אצלו, זה חוק. כאילו שלא בני אדם קבעו את החוקים. ובני אדם גם כן טועים לפעמים. החשיש הורס את האדם, הוא אומר. מנתק אותו מהמציאות ומי שמתחיל לעשן, מתמכר ומשתעבד לחשיש ואחר כך עובר לסמים יותר מסוכנים. החאנטריש הרגיל. [...] כל הזמן שהייתי בצבא לא עישנתי. ואם חשיש זה בריחה מהמציאות, כמו שאלי וכל ה'נורמאליים' האלה טוענים, אז יש לי מספיק סיבות כדי להיות זרוק מהבוקר עד הערב ובכל זאת אני כמעט לא מעשן עכשיו. [...] וחוף מזה מה האסון הגדול אם מנסים לפעמים לברוח מהמציאות המחורבנת הזאת? מה יש? מוזיקה זה לא בריחה מהקולות והרעשים הנוראיים של המציאות? ושיר או ספר זה לא בריחה מהעתון ומהחרא הזה של היום-יום? ומה עם השינה? יש בריחה יותר גדולה מהמציאות מאשר השינה? ובכלל, מי לא בורח לפעמים ממה? אלה שחיים במציאות לא בורחים אליה מהעולם המשוגע והנהדר של דמיון וחלומות? אני בעד לנסות כל דבר. לפחות פעם אחת. לפחות בשביל לדעת למה אני נגד, אם אני נגד.

'לא שם זין' היה פופולרי מאוד בעיקר בקרב תלמידי תיכון וחיילים בשל נקודת המבט הנון-קונפורמיסטית וההגיגים הקליטים, שהעניקו לגיטימציה לגיליים של 'מרד הנעורים', ובשל השפה הצעירה והאותנטית שבה נכתב ('ססאוחטו, הפוך הזה, אמרתי כמו שמוק, כל הבלבלת שווים לתחת'), שהוסיפה למונולוגים אמינות. לבן אמוץ היה חיישן רגיש מאוד לשפה והוא קלט את שיימי העגה בקרב הצעירים הישראליים בזמן אמת. הוא גם העז לגעת לראשונה בספר (בהשפעת הפסיכואנליזה) בכאב ובתסכול של צעירים בישראל - הכאב של דור החי בתחושת סיכון וחרדה מתמדת ובחוסר וודאות לגבי העתיד. על השפעתו של בן אמוץ על הצעירים כתב דנקנר:

הספר נגע בנפשם של צעירים רבים עד כדי כך שהחלו כותבים מכתבים למחברו בקצב הולך וגובר. תחילה היו מגיעים חמישה שישה בשבוע, עד מהרה צמח המספר לעשרות ואחרי זמן לא רב הגיע אף למאות. בקיטון הקטן שלי המטבח שבו היתה נהגת לעבוד הצטברו תיקי קרטון גדושי מכתבים, ודן היה קורא אותם בעיון, בוחר מביניהם את אלה הראויים לתשובה ומתכתב עם שולחיהם. היו כמה כותבים שאף הזמנו לביתו לשיחה. רובם היו אנשים צעירים שהיו מגיעים מזיעים מהתרגשות ומגומגומים, ודן היה מתייחס אליהם בחביבות, מאכיל ומשקה אותם, נכנס אתם לשיחה.

בזכות 'לא שם זין' היה בן אמוץ לגיבור תרבות בעיני צעירים רבים בארץ. רבים קראו בשקיקה ובהשתאות את ספריו ואת מאמריו, ואימצו את הדעות החדשניות והמשוחררות שהביע בהם.

ספר דומה בתוכנו ל'לא שם זין', שיצא לאור בסמוך לו וזכה אף הוא לתהודה רבה, היה ספרו של **יעקב העליון 'רגל של בובה'** (עם עובד, 1973). **יעקב העליון**, יליד 1938, השתתף במבצע קדש ונפצע קלות. אחרי השחרור מצה"ל למד עיתונאות ובתום לימודיו עבד ככתב 'מעריב' באילת. כעבור ארבע שנים נשלח מטעם העיתון לסקר את העיר חיפה, ונעשה כתב מוערך המתמחה בסיפורים אנושיים קטנים. כחודשיים לפני שפרצה מלחמת ששת הימים עברה המשפחה לתל אביב, אך עוד לפני שהספיק להתבסס בתפקידו החדש במערכת, גויס העליון למילואים. במלחמה שירת כמפקד טנק ולחם בקרב הקשה בתל פאחר, שבו נפצע אנושות משני פגזים. האחד נפלט מקנה תותח ורסיסיו חדרו לראשו, השני יצא מלועה של מרגמה ופגע בגפיו התחתונות. בגיל 29, נשוי שמונה שנים ואב לילדה בת שנתיים, מצא את עצמו לפתע כשבר כלי, אדם שאיבד את הראייה בעין אחת ורגלו נקטעה. הוא, כמו פצועים רבים אחרים, נאלץ להתחיל מסלול של מרתון סיזיפי של שיקום שויביל אותו חזרה לחיים נורמליים.

כבר בבית החולים החל העליון לפרסם רשימות ב'מעריב' על התהליך המייסר העובר עליו, והן התקבלו על ידי קוראי העיתון בעניין רב. בקיץ 1973 קיבץ את הרשימות בספר 'רגל של בובה'. בתוך שבוע אזלה המהדורה הראשונה ונקבע תקדים בשוק הספרים הישראלי. הספר נמכר בעשרות אלפי עותקים ויצא ב-16 מהדורות.

'רגל של בובה', שנכתב בשפה קולחת ובגילוי נפש חריג לזמנו, תאם לכאורה את רוח הגבורה הציונית הקלאסית, אך למעשה היה טמון בו גם ממד חתרני, אנטי-הרואי במהותו, שהתבטא בהסרת מסך הסטריליות מעל עולמם של פצועי המלחמה. העליון קרע לקוראים צוהר למציאות האמיתית, העגומה והלא הרואית של הפצועים, לדרך אחכה, מלאת-מכשולים מעוטת גבורה ומחבת מצוקה, כדבריו, שעושים פגועי הקרבות, שבועות, חודשים ושנים אחרי שעשן הקרב מתפזר ואלבומי הניצחון נעלמים מהמדפים. 'החיים שבו למסלולם', כתב, 'והמלחמה חלפה-הלכה לה. המלחמה שלהם חלפה-הלכה לה. ושלי? איך אטפס ששים ותשע מדרגות על רגל אחת. לעולם, על רגל אחת'. ביתני הפצועים ב'רגל של בובה' אינם מאוכלסים בגיבורים מיתולוגיים אלא ב'עמך' בשר ודם, תרתי משמע - אנשים פגועים, מפוחדים וכועסים, המיטלטלים בין ייאוש לתקווה, בין הבלגה וחישוק שפתיים להיסטריה ופניקה. מעטים מהם יכולים להלך באופן חופשי ולהתרחץ ליד הכיור בלי להיעזר באחות. מקצתם שרים בקולי קולות, אגוצנטרים, נרגנים, מעצבנים, מגדפים אחיות שלא הצליחו למצוא להם פיג'מה ההולמת את מידותיהם, מחרפים את הטבחים ומתלוננים ללא הרף על כאבים ואי-נוחות. העליון לא חסך גם תיאורים על חולשותיו ופחדיו-הוא. כך, למשל, תיאר את הבהלה שפקדה אותו לפני אחד הניתוחים:

אני נחנק! זה הסוף! הייתי צריך לדעת שזה יהיה הסוף. אני נחנק! אין לי אוויר למשימה! ידי כבדות ואיני יכול לשגרן לעבר הצואר. משהו חוסם שם את האוויר. אני הולך לעולם אחר. ניתוח-מות. [...] אאההה... אאההה... אאההה... אוויר. יש. הוציא את הפקק. אני נושם! אני נושם! ניצלת! גופי מתרפה. אוף! איך שנבהלתי. [...] אחות! חכי! אל תלכי מאכן. אנא, אל תלכי. תני לי יד. היד שלך חמה. אני כמו תינוק, אני זקוק ליד שלך. [...] היי, לאן את הולכת? חבל שהלכה.

לימים הסתבר ששיקומו של העליון לא היה כה מוצלח כפי שניתן היה לקוות מהספר. הוא הוסיף לסבול כאבים וסופר עליו שנעשה מריר ונרגן. ב-1993 פרש מעבודתו בעיתון, בריאות התרופפה והוא נשכח מלב. בשלהי 2002 עלה שוב לכותרות, הפעם בניסיונות שונות לגמרי. אשתו יעל, מנהלת בית הספר לאמנויות, התאבדה, וכעבור שש שנים הוא הורשע בביצוע בבעילה אסורה של קטינה ובביצוע מעשה מגונה בבגירה.

ניצחון ללא אלבומים

מלחמת יום הכיפורים אמנם הסתיימה בניצחון גדול, גדול אף מזה של מלחמת ששת הימים, במונחים צבאיים וגיאופוליטיים, והקו השליט בסיפורי הקרבות ומורשת הקרב היה עדיין גבורה, הקרבה וניצחון. אולם אי פה אי שם החלה להתגנב לסיפורים נימה אנטי-הרואית שהלכה והעצימה עם השנים, למשל, בספרו של **אביגדור קהלני 'עוז 77'** (שוקן 1976).

הלם ההפתעה הצבאית במלחמה זו יצר גל הולך ומתרחב של חשבון נפש בעיתונות ובספרות העיונית והמדעית, ולצדו מגמה פסיכולוגיסטית של חיטוט עצמי שבאה לברר 'כיצד הגענו למה שהגענו'. העיסוק באופי וב'מנטליות' הלאומיים, בעיקר בחולשותיו של הישראלי המצוי, נעשה מתקופה זו ואילך אובססיה לאומית הולכת וגדלה, שהגיעה לשיאה בשנות התשעים. מושגים פסיכולוגיים כמו 'ביטחון עצמי מופרז', 'מגלומניה', 'שיכון כוח' ו'הונאה עצמית' נהפכו לכלי ניווט חשובים בגל הביקורת והמחאה הציבורית. במיוחד שימשה השפה והחשיבה הפסיכולוגית כלי לניגוח האליטה הצבאית.

בספרים על מבצע קדש ועל מלחמת ששת הימים תוארה המלחמה בעיקר כאירוע מרגש וכחוויה אישית ולאומית מרחממת. לעומת זאת, ממלחמת יום הכיפורים ואילך הלכו והתרבו בהדרגה, תחילה באופן חתרני ואחר כך בגלוי, תיאורי המלחמות כאירוע טראומתי, מאכזב ומדכא. הסיבה לכך איננה רק הלם ההפתעה, מספר האבדות הגדול (כ-3000 החגים) ומשכה הארוך בהשוואה לשת המלחמות הקודמות, אלא גם מספרם של פגועי הנפש ('נפגעי תגובות קרב' בלשון הפסיכולוגיה) במלחמה הזאת, שהיה רב מכל מלחמות ישראל עד אז. נושא טראומת המלחמה פרץ לראשונה לתודעה הלאומית הן משום 'שלא ניתן היה להתעלם יותר ממספרם הרב של נפגעי תגובות הקרב והן משום שהציבור, באווירה של חשבון נפש, היה עתה בשל יותר ומסוגל לקבל כהוויתן, עובדות אלו והשלכותיהן'.

מן הראוי להדגיש כי השינויים הקלים בהתייחסותה של החברה הישראלית למצוקות הנפש בשנות השבעים התרחשו בעיקר בתודעתו של מיעוט

בטל מבחינה כמותית. בתקופה זו ישראל עדיין היתה 'מדינה במצור' ו'חברה במדים' והפסיכולוגים בנוסח האמריקני לא התאים לרוח הלאומנות, המיליטריזם וההקרבה ששלטה בכיפה. המושג 'טיפול פסיכולוגי' התקשר עדיין בתודעת רוב הציבור (ובעיקר בקרב גברים) ל'פסיכיות', והתנאים הרפואיים והפיזיים בבתי החולים הפסיכיאטריים, שבהם אושפזו החולים, היו בלתי נסבלים ונבעו בין השאר מהיחס המזלזל אל מחלת הנפש בישראל ואל הפסיכולוגיה והפסיכיאטריה בכלל. יתרה מזו, החצנת רגשות, כמו בכי בפרהסיה, נחשבו עדיין לאקט נשי-רכיכי הנגד את החספוס והאיפוק של הלוחם הקשוח. ביטוי סלנג רווחים (בעיקר בצבא), כמו 'מה אתה בחורה', 'יה נקבה', או 'אל תתבכין', שיקפו את היחס הנפוץ באותה תקופה לרוך ורגישות. שחרור מצה"ל בשל אי-התאמה נפשית עדיין נחשב לאי-שפיות, להשתמטות ולאות קלון, ואין זה מקרה שהביטוי העממי 'מביא לי את הסעיף', שפירושו גורם לי להתעצב, מבסס על 'סעיף 24' הצבאי שפטר את החייל משיחות, בהמלצת קצין בריאות הנפש

מלחמת יום הכיפורים העלתה אמנם במעט את המודעות לטראומות הקשות הנגרמות למקצת הלוחמים בעת הלחימה, מאחר שזו היתה הפעם הראשונה שלא היה אפשר להחביא את התופעה, אך לא הסירה את הסטיגמה שהודבקה לפגיעה נפשית, שעדיין לא סווגה בקטגוריה של פגיעה אלא של כישלון. המחשה לכך מצויה בעדותו של פסיכואנליטיקן שטיפל בנפגעי תגובת קרב במלחמת יום הכיפורים: 'היחידה הטיפולית שבמסגרתה עבדתי במלחמת יום הכיפורים הוציאה חוברת כחלק מלקחי הטיפול בחיילים. חוברת שסווגה כ"שמורה" הוצאה מיידים ולא נעשה בה שימוש. שנה לאחר מכן התגלה עותק ממנה במחסן של צה"ל בתל השומר. לאחר זמן התברר שקצין רפואה ראשי התנגד לחשיפת החומר מכיוון שלדעתו היה בכך כדי לפגוע במוראל הצבא.'

נדרשו לאליטה הישראלית עוד שני עשורים כדי להתחיל 'לנרמל' את מצוקות הנפש, ובעיקר להפנים את ההיקף והעוצמה של טראומת המלחמה בקרב הלוחמים, לתת לגיטימציה (לפחות חלקית) לפצעי הנפש ולהכיר בהם כנכי מלחמה. דוגמה ממחישה לשינוי הזה, אשר מלחמת יום הכיפורים היתה ק השילוח שלו, היא כתבה שהתפרסמה במוסף מיוחד של 'מעריב' במלאת 27 שנים למלחמת יום הכיפורים. כמה אנשים שנפלו בשבי במלחמה שוטחים בכתבה בגילוי לב את הייסורים הנפשיים הקשים שהם עוברים עדיין יום יום בגלל הנפילה בשבי. בתמצית הכתבה נכתב:

במהלך מלחמת יום כיפור הם נפלו בשבי. כשחזרו הביתה, האשימו אותם בכישלון וסירבו להחזיר אותם ליחידותיהם. אף אחד לא דיבר אז על תסמונת פוסט טראומטית. היום כבר יודעים שתופעות כמו חוסר ריכוז, התקפי עצבים, חוסר שינה, פחדים וחרדות, הן נגזרת של אותם חודשים בשבי.

העיסוק בנושא פסיכולוגי במוסף העוסק במלחמה (בעבר התמקדו המוספים האלה בסיפורי גבורה), הנוכחות של שבויים לשעבר להישפך ללא חשש והתכחה של העיתון כלפי המוסדות האטומים - כל אלה הם מסימני השינוי התודעתי בתחום זה שהתחולל בשכבה המשכילה בישראל.

המושג הצבאי כקולוניאל מושחת

בעקבות מלחמת יום הכיפורים, סדקה את מיתוס 'החוויה המרוממת והמלכדת' של המלחמה ושל השיחות הצבאי, החלו להתפרסם לראשונה בארץ ספרים, מחזות וסרטים שעסקו בהיבט הטראומתי של הקרב וחשפו את הצד הלא מואר והלא חמנטי של המלחמה והחיילות. לדוגמה, המחזה 'ג'וקר' של יהושע סובול שהעלה התיאטרון העירוני של חיפה ב-1975. המחזה מתאר חמישה מילואימניקים במוצב צה"ל, ערב הפסקת האש שאחרי מלחמת יום הכיפורים, כולן שונות לחלוטין מן 'משקיען' הצבאי. חיילים אלו מתחמקים מביצוע מטלות צבאיות, אינם מקפידים על משמעת וסדר, ומעל לכול, מפקירים חייל צעיר שנשלח למשימה קרבית.

גם שגרת הכיבוש הצבאי בשטחים עלתה לראשונה על סדר היום האמנותי ושיקפה את תהליך הדמיסטיפיקציה של צה"ל. יצירה חלוצית חשובה היתה המחזה 'מושל יריחו' של יוסף מונדי שעלה על במת התיאטרון הקאמרי ב-1975. המחזה מתאר 24 שעות בחיי העיר יריחו דרך הטיפוסים השונים: המושל, שהוא גם ארכיאולוג, חייל סרבן, זונה בעלת זהות לאומית כפולה, מחבל ערבי ועוד. 'מושל יריחו' מתח ביקורת קשה על השחתתו של צה"ל בשטחים הכבושים. גיבור המחזה, המושל הצבאי בירחו הפלשתינית, מתואר כדמות דוחה וגרוטסקית (בין השאר הוא שוכב עם מזכירתו החיילת), והמציאות שבה חיים החיילים בבסיס היא סהרורית. מיקומה של העלילה בירחו בא לשים ללעג את מיתולוגיית הכיבוש הציפני שנשענה על המיתולוגיה התנ"כית (כיבוש ירושע בן נון). במעמד הראשון במחזה מקבלת היחידה הודעה תמוהה על ביקורו הצפוי של נשיא רמניה בעיר:

מושל: בדקת את החומות?

סמל: עקפתי אותן שבע פעמים.

מושל: יפה. מה עם החוצצרה?

סמל: הנה היא. אני מחצצר בהרמת הדגל ובהורדת הדגל.

מושל: שבע פעמים?

סמל: לפי פקודות מטכ"ל

מושל: יפה. יש זונות ביריחו?

סמל: אחדות. אבל בדרך כלל הן שלנו.

הציר המרכזי של המחזה הוא בקשתה של החיילת, מזכירתו של המושל, לעבור מהבסיס בירחו, בקשה הנענית בסירוב עיקש. החיילת הצעירה מסמלת את התקווה הצעירה של ישראל לעתיד טוב יותר באמצעות התנתקות מהשטחים ויצירת חברה אזרחית נרמלית, ואילו המושל מסמל את הקיבעון והטמטום של מנהיגי ההווה, הדבקים במיתוסים לאומיים-מיליטריסטיים:

חיילת: נכון, זה טופס העברה, אני מבקשת העברה.

מושל: מדוע?

חיילת: מפני שנמאס לי לשבת כאן ביריחו. [...]

מושל: אבל יריחו זאת העיר העתיקה ביותר בעולם.

חיילת: לא אכפת לי, אין לי כל נטייה לארכיאולוגיה. אני חיה עכשיו ולא בעבר. אני רוצה ערים חדשות, בני אדם חדשים, חיים תוססים, ואפילו

לרקוד. למה לא, אני רוצה לרקוד, לצחוק ולהשתולל, המקום הזה מבחיל אותי! [...]

מושל: אין הבדל, כל הארץ יריחו, גם תל אביב, גם חיפה, גם ירושלים, כל הארץ הזאת היא יריחו! [...]

חיילת: אז אתה מאשר לי העברה? [...]

מושל: (הנמצא ללא נעליים ומותח את רגליו) האמת היא שבגילי אלכסנדר מוקדון היה כבר מת ומזמן הגיע לגאנגס ונאפוליון היה כבר בדרך

לוואטרלו, ואני? למה הגעתי? להיות מושל יריחו! מה זה להיות מושל יריחו! קצינון קטן עם כבוד מפוקפק, נתון בסביבה עוינת וחסר כל עתיד.

הייתי רוצה לדעת מי המציא את המושג הזה 'מושל', מי הגאון הזה? על מי אני מושל? על מי? על רוחות רפאים? סדר שיהיה סדר! את צודקת,

המקום הזה מצחין והיחס שלי אליו הוא של בוז ואינני מסוגל לקלוט מדוע אנחנו נמצאים כאן.

חיילת: אז תבקש גם אתה העברה.

המחזה מסתיים שוב בדיאלוג בין המושל למזכירתו:

חיילת: אני מסרבת! אני רוצה לחיות! שלום לך! תמשיך לחפש את החומה (הולכת).

המושל: כחי! [...]. (מפסיק לדעוק, מעצר, מרים את עיניו ואומר:) החומות נפלו, כן או לא? החומות נפלו, כן או לא? החומות נפלו, כן או לא?

(בשעה שהמושל מגשש כמעט בחילה, מופיע הערבי שפניו מוסתרות בכפיה ומתבונן ממרחק-מה על מעשיו).

'מושל יריחו' הקדים את זמנו ולכן עורר התנגדות ציבורית עזה, שהדיה הגיעה לכנסת. ח"כים מהימין **כגאולה כהן** האשימו את מונדי בפגיעה

במוראל, ועורך של אחד העיתונים יעץ למחבר לחזור לארץ הולדתו, רומניה. מונדי אף נאלץ לספוג לא מעט מאמרי שטנה אישיים נגדו. לימים סיפר

בריאיון עמו: 'רק שלוש דמויות ציבוריות עמדו לימיני במאמרים ותגובות פומביות: דוד שחם, אורי זוהר וגבריאל מוקד. חוץ מהם, כל האינטליגנציה

שתקה או נסחפה באווירה הכללית ההיסטרית נגדי'. ה'עליהום' הציבורי נשא פרי והמחזה הורד מהבמה ללא מחאה והתנגדות ממשית של החוגים

הליברליים.

אך בכך לא תמה הפרשה. 'מושל יריחו' הועלה בשנית ביולי 1986, במסגרת שבוע התיאטרון המקורי ב'הסימטה' ביפו, ואחר כך גם ב'צוואת' בתל

אביב (בבימוי יצחק נאמן). מבקרת התיאטרון חוה נובק כתבה: 'מעניין לראות את המחזה היום, כאשר הנושא היה לכמעט בנאלי, כאשר מאחורינו -

ואולי גם לפנינו - יצירות רבות שבמרכזן צבא, כיבוש, יחסים בין ערבים ליהודים'. בריאיון באחד העיתונים אמר מונדי: 'לצער כתבתי את המחזה כבר

אז. לצערי, משום שדבר לא השתנה'. ואכן מבחינה פוליטית לא השתנה המצב בטובה, ולמעשה רק הורע, אך מבחינת תפיסת העולם הפוליטית

השתנה גם השתנה המצב. הפעם קבלת הפנים למחזה כבר היתה בדרך כלל אוהדת. פרט פיקנטי, המעיד על השינוי הזה, הופיע בכתבתו של

מבקר וחוקר התיאטרון **חיים נגיד**:

אנשי ההפקה 'צילום מצב', המעלים בימים אלה את הצגתו של יוסף מונדי 'מושל יריחו', היו משוכנעים שמישהו מהתל בהם מעבר לקו הטלפון.

קצינת החינוך מאזור יריחו, ושמה ורד, הזמינה להצגת הבכורה בשבוע שעבר 20 כרטיסים 'בשביל מושל יריחו וחיליו', כדבריה. אך לאחר יום

שוב הגיע אותו טלפון, ולאחר שבדקו התברר שזו אינה מהתלה. [...]. ובכן, המתח וההתרגשות היו רבים בערב הבכורה בצוואת תל אביב,

כשבחלל נשאלות השאלות האם הם באים לפוצץ את ההצגה או להפריע בקריאות ביניים. וכך, עשר דקות לפני תחילת ההצגה, הגיע סגן אלוף

המכונה בפי פיקודיו מושל יריחו, סא"ל א. מושל נפת יריחו, כשהוא מלווה על ידי קצין בדרגת רב-סרן וקצינת החינוך וכן 15 מחיליו. רק

הקצינים לבשו מדים. המפיקה צביה טיילור ומונדי עמדו במשך כל ההצגה ליד הדלת כשהם מחזיקים אצבעות, ומחכים לרגע שבו תתחיל

המהומה. קשה לתאר מה עבר על השחקן ראובן גולדוואסר המגלם את המושל. אך ההצגה נסתיימה כשהחיליים מוחאים כפיים. לאחר מכן

ניגש סא"ל א. אל המפיקה צביה טיילור ואמר לה, 'אם תרצו פעם לראות איך זה באמת, תבואו אלינו'. [...] איזה הבדל בין שנת 1976, כאשר

הורדה ההצגה בלחץ ציבורי, לבין 1986, כאשר אפילו מושל יריחו משתעשע למראה האירועים המועלים על הבמה.

המילואים על פי פישקה

שינוי דומה וחשוב לא פחות התרחש באותה עת בקולנוע. משחר ימיו התמקד הקולנוע הישראלי בחוויה הצבאית. שישה מעשרת הסרטים

העלילתיים הראשונים שהופקו במדינת ישראל עסקו בהיבטים שונים של מלחמת העצמאות, ובשלושים שנותיה הראשונות של מדינת ישראל

התמקדו כחמישים סרטים באורך מלא בנושאים הקשורים לצה"ל ובמלחמתו במחבלים ובצבאות ערב (סרטים עלילתיים ותיעודיים, חלקם בהפקה

ישראלית, חלקם בקופרודוקציה וחלקם בהפקה זרה עם כוח עזר מהקולנוע הישראלי). על הרוב המכריע של הסרטים שהופקו עד יום הכיפורים היה

טבעו חותם של הזדהות עם המדינה והתפעלות מצה"ל, במיוחד אחרי מלחמת ששת הימים, שהולידה פרץ של סרטים שעסקו בהחזיקה של

המלחמה והיו בעיקרם שיר הלל לצבר הלוחם.

צביטה קלה 'באחוריו הזקורים' של הצבא, הגם שלא בהכרח מסוננת, אפשר לראות בקומדיות הקולנועיות על צה"ל, שהופקו כבר לפני מלחמת

ששת הימים והציגו את הפן המשעשע ולעתים הגרסטטי של שירות המילואים. החתרנות בסרטים אלו אינה ניכרת בביקורת ישירה על צה"ל וגם לא

בהצבעה על הקושי, הכאב, העלבון וההשפלה הכרוכים לא אחת בשירות הצבאי בכלל ובשירות המילואים בפרט, אלא בטיפול הקריקטוריסטי בצבא

ובקציניו, שהיה מנגד לדחילו ורחימו שאיפיו את יחסה של החברה הישראלית לצה"ל. אלה לא היו סרטים סאטיריים במובן הפוליטי של המילה והם

נועדו בעיקר לבדר ולשעשע, אמנם בדרך ילדותית וגמלונית משהו. אבל הם נתנו לגיטימציה למבט מעט שונה על החוויה הצבאית ורמזו במשתמע

על האנומליה, המשעשעת והמטורפת/אבסורדית במקצת, הגלומה בסימביוזה המתרחשת במציאות הישראלית בין צבאיות לאזרחיות. סרטים כמו

'מוישה ונטילטור' (1966), 'פשיקה במילואים', 'נחצה והגנרל' (1972), 'גבעת חלפון אינה עונה' (1976) ו'אמי הגנרלית' (1979) הציגו את זה"ל כמקום שבו מלבישים על אזרח תמים מדים, שהופכים לעתים לכותנת משוגעים, בעיקר כאשר נמצא בסביבה קצין מטומטם או רס"ר משמעת קשוח וכפייית.

מבין הסרטים מהז'אנר הזה 'גבעת חלפון אינה עונה' נחשב לבולט ולפופולרי ביותר ולימים נעשה גם לסרט פולחן לדור הצעיר. הסרט נעשה על פי תסריט של **אסי דיין ונפתלי אלטר** (שניהם גם הפיקו את הסרט ודיין ביים אותו) וכוכביו היו חברי שלישיית 'הגשש החיוור', ישראל פוליאקוב (פולי) גבריאל בנאי (גברי) וישעיהו לוי (שייקה). רוב שחקני המשנה היו גם הם קומיקאים מוכרים: ניצה שאול, טוביה צפיר, אושיק לוי, משה איש כסית, מנחם זילברמן, מיקי קם, אריה מוסקונה וחנה לסלאו. הסרט הוא קומדיית מצבים ובה שלוש דמויות עיקריות: סרג'ו (פולי), ויקטור (שייקה) וג'ינג' (גברי). סרג'ו הוא אמרגן שחיב לויקטור כסף. הוא גם משתמט משירות מילואים. כשנדע לו שויקטור מחפש אחריו הוא בורח לבסיס בסיני, וויקטור הזועם בעקבותיו. בינתיים ג'ינג' נשלח בג'יפ לחפש אחר סרג'ו כדי להביאו למילואים. ג'ינג' מאוהב ביעלי, בתו של ויקטור. כיוון ששידוך הזה לא נראה לויקטור, היא בורחת מהבית ומסתתרת בג'יפ של ג'ינג', ללא ידיעתו. כולם מגיעים לבסיס בסיני ובדרך להשגת מטרותיהם הופכים מוצב בסיני למקום מוטרף על פי מודל המזכיר את סרטי האחים מרקס. המפקד משתגע, המצרים כמעט פותחים במלחמה, באר נפט מתגלה לפתע, וזה עוד לא הסל. העלילה לא חשובה, משום שהסרט כולו הוא מעין מערכון ארוך של הגששים המלעיג על הווי המילואים באותה תקופה. להלן שיר הפתיחה וקטע שיחה המדגימים זאת:

מה נשמע? / כאן חלפון, נשמע אסון. / מה נשמע? עבור לדום. / דום לנוח, דום לנוח. / אין לי כוח, רות עבור. / מה קרה? רות עברה. אהה. / אם חייך שוד ושבר, / אם בורחים העצבים, / אז תעלה מיד על ספיישל / ותד למילואים. / אם הדופק מתפרע / והלחץ דם ממריא, / אז קח מיד חופשת מולדת / ותעוף למילואים.

פזמון חוזר: צה"ל, צה"ל, כבר באים. / רות, סוף, סוף למילואים. / ואם אלינו מתקשרים מן הבנק או המסים, / אז נא למסור / בכל תנוחה, גבעת חלפון אינה עונה.

האישה בשש נרדמת / בין הקרם והסדינים, / אז תן חיבוק פרידה / לרולים ותד למילואים. / וחוך מזה אם לא נשברת / ואתה עוד מאמין, / שהתקווה לא רק שיר / אז רד מיד / למילואים. / צה"ל, צה"ל כבר באים...

ויקטור חסון: שעה, שעה שאני מחפש את הניאגרה פה, אינעל... (יוצא מהשירותים) ג'ינג'י: מר חסון, ביקשתי ממך להישאר בתצפית, נכון?

חסון: הייתי בתצפית, הסתכלתי במשקפת. לא ראיתי שום דבר, הלכתי לנוחיות. מח"ט: מי זה?

ג'ינג'י: טוראי חסון, המפקד.

חסון: אהלן.

מח"ט: טוראי חסון.

חסון: כן, מה העניינים.

מח"ט: מה התפקיד שלך ביחידה.

חסון: אני מומלץ לסמל.

מח"ט: לסמל, המפקד.

חסון: לא, אתה המפקד, אני מומלץ.

מח"ט: טוב, טוב, מה אתה עושה בתור סמל?

חסון: תן דוגמא.

מח"ט: טוב, מה אתה עושה אם המצרים מתקדמים אל עבר המוצב?

חסון: מה שעשינו ב-56.

מח"ט: מה עשיתם ב-56?

חסון: מה שעשינו ב-48, אין יותר טוב מזה, בטח.

מח"ט: ומה עשיתם ב-48?

חסון: 30 שנה, לך תזכור, אני יודע?

ג'ינג'י: המפקד, אני חושב שיש לנו מקרה פה של פער, סעד ומצוקה באיכות חיים. הייתי מציע שנניח לו, כי כל השאר בסדר גמור. מח"ט: כן?

ג'ינג'י: כן.

מח"ט: ומי הליצן הזה? (סרג'ו, מצועף במטפחת אדומה על מדיו, מגיע בשירה)

ג'ינג'י: המפקד, סרג'ו קונסטנצה, קשר היחידה.

סרג'ו: סרג'ו קונסטנצה, לשירותך המפקד. (מושיט יד ללחיצה)

ג'ינג'י: תצדיע סרג'ו.

סרג'ו: כן, המפקד.

חסון: אל תאמין לו.

סרג'ו: שתוק, ויקטור.

מח"ט: תגיד לי...
סרג'ו: כן, המפקד.
מח"ט: המצרים מתקרבים אל המוצב, איזה הודעה אתה מעביר בקשר?
סרג'ו: בקשר למה?
מח"ט: בקשר להתקרבות.
סרג'ו: של מי?
מח"ט: של המצרים.
סרג'ו: המצרים?
מח"ט: כן, המצרים.
סרג'ו: אני לא מבין איזה אינטרס יש להם לבוא פה בחום הזה.
מח"ט: בוא נניח, בוא נניח שהם באים.
סרג'ו: אה נניח, אז בוא נניח שאני העברתי את ההודעה בקשר. אה, מה דעתך המפקד? סיגריה המפקד?

נקמת ה'סוציומט'

כאשר נפתחה הדרך אחרי מלחמת יום הכיפורים לביקורת על החוויה הצבאית, רק טבעי היה שיוצרי הקולנוע יסתערו על יחידות העילית של צה"ל, שנחשב לחוד החנית של השיחות הקרבי. הן סומנו כמטרה ראשונה במעלה משום תדמיתן הציבורית הגבוהה וההילה המיתולוגית שנקשרה בשמן ומשום שחלק ניכר ממפקדיו הבכירים של צה"ל, לדורותיו, צמחו מתוכן.

סרטו של יהודה (ג'אד) נאמן 'מסע אלונקות' (1977) הוא סרט הקולנוע הפוליטי-פסיכולוגי הביקורתי הראשון שנעשה בארץ שעסק בלוחמי העילית של צה"ל, והוא מסמן בעיני חוקרי קולנוע רבים את קו פרשת המים בתולדות יחסו של הקולנוע הישראלי לצבא. צה"ל אינו מוצג בו, כבסרטים קודמים, כגוף מיתולוגי חסר פגמים וחדור שליחות, אלא כמוסד נוקשה וכתרבות-משנה גברית, המתאכזרת לחריג ולחלש. חייליו וקציניו מוצגים כחבורת בני אדם בעלי חולשות ולעיתים גם כצבועים ובלתי אנושיים.

הסרט עוקב אחר פלוגת צנחנים, שאחד מחייליה, טוראי ויסמן (מוני מושונב), עושה מאמצים עילאיים לשרת בה, אך אינו מצליח להשתלב באימונים ובהווי הפלוגתי. יאיר (ג'די גוב), מפקד הפלוגה הקשוח, המאלף את חייליו להיות חי"רניקים משובחים, אינו מגלה רגישות מספקת לאיתותי המצקה של ויסמן. כאשר האחרון מבקש ללכת לקב"ן, מאחר שאינו יכול עוד לעמוד בלחץ הגופני והנפשי של האימונים, עונה לו המ"פ בבוז: 'אני הרפא שלך'. בז לחולשה וחוסר רגישות למועקה הוא מוטיב חוזר בסרט, ששיאו בסצנה המתרחשת באימון ה'לב"ב' (לחימה בשטח בנוי), המהווה חלק בלתי נפרד (ולחב גם מתקדם) מההכשרה הבסיסית של לוחם החי"ר בצה"ל. חלק מהאימון נעשה במסגרת מה שצה"ל מכנה 'תרגיל חי', לאמור זריקת רימונים חיים לתוך מבנה נטוש. התרגול הזה נועד לא רק לדמות טיהור מבנים והסתערות על אויב שמצא מחסה בתוך שטח בנוי, אלא גם להרגיל את הלוחם למצבי לחץ ובאופן עקיף להעמיד אותו במבחן אומץ, שהוא גם אחד ממבחני הכשירות הצבאית והגברית. בשל רגישות של האימון ב'תחמושת חיה' הוא נעשה לרוב תחת פיקוחו של מפקד הפלוגה בעצמו, ולא כיתר האימונים הנעשים תחת פיקוחם של מפקדי הכיתות או המחלקות. כאשר מגיע תורו של ויסמן לתרגל זריקת רימון, מתרחש הדיאלוג הבא בין לבין המ"פ יאיר:

יאיר: בוה'נה, תחזיק את הרימון. תוציא את הנצרה או קיי.

[פניו של ויסמן נראות מתוחות מאוד, הוא מבעת]

יאיר [בנימת תוכחה מהולה בבוז]: עכשיו תקשיב טוב ויסמן. אם לא תעשה את זה טוב תעשה את זה עוד פעם ועוד פעם. אתה מבין?!

ויסמן: כן המפקד!

יאיר: עכשיו כל מה שאתה צריך זה לזרוק את הרימון, לחכות לפיצוץ ולהיכנס מיד. הבנת?!

ויסמן: המפקד אני לא יכול, המפקד.

יאיר [מתרגז וצועק]: תפסיק עם הפחדנות הזו!!

ויסמן [על סף בכי]: כן, המפקד.

יאיר: בסדר אז עכשיו תעשה את זה.

ויסמן [צועק בחצי היסטריה]: כן, המפקד.

[מבלי להמתין, כמתחייב בתדריך ובפקודות, הוא נכנס בעקבות הרימון ומתפוצץ אתו].

בסצנה שלאחר מותו של ויסמן המ"פ משוחח עם הפלוגה העומדת לפניו בשלוש. דבריו נאמרים ביובש, בטון שאנן, כמעט אדיש, ללא שמץ של כאב ואובדן בטחון: 'או קיי', נהרג היום חייל במחלקה ואסור שדברים כאלה יקרו. אבל אני רוצה שתבינו את הנקודה: הכל מתחיל ונגמר במשמעת האימונים שלכם. כרגע אנחנו חוזרים לשגרת אימונים רגילה, וכבר מחר אנחנו נעשה תרגיל בזריקת רימונים חיים'. לפתע נשמע קולו של אחד החיילים: 'מה יש, אחד לא הספיק לך?' יאיר מגיב במהירות: 'משה קום בוה'נה, לך תאפסן את הציוד של ויסמן ותחכה לי במשרד'. משה: 'כן, המפקד'. יאיר: 'חופשי'. משה הוא הטיחון הספקן היחיד בפלוגה, למעשה גם היחיד המגלה אומץ לב מוסרי ומעז לשאול שאלות קשות ולהפנות אצבע מאשימה כלפי מפקדו. בפגישה מאוחרת יותר הוא מטיח ביאיר: 'אתה לחצת אותנו לפני, אני יודע שהוא התאבד, הייתם צריכים לשלוח אותו לקב"ן'.

אולם בגילדת הגברים הקשוחה, ויסמן הוא בבחינת 'תאונה' או 'תקלה', ומשה הוא לא יותר מנודניק שלא סותם את הפה שלו בזמן. 'מה אתה פסיכולוג או חפא', מהסה יאיר את משה בכעס. זהו המוטיב המרכזי של 'מסע אלונקות': קשר השתיקה הגברי, עטיית שרון אנט-רגשי, וההתכונות

למטרה הצבאית המקדשת את האמצעים. גם בשיחה עם הוריו של יוסמן מנוצלת תמימותם ואהדתם הטבעית לצה"ל ולא נמסר להם הסיפור האמיתי על מצוקתו של בנם, שהובילה ככל הנראה להתאבדות. יוסמן מת אך איש לא מזיל דמעה. להפך, במפגש רעים בין מפקדי הגדוד, על כמה סוסות בירה, האווירה צוהלת. יאיר השתי נשמע אומר בקור מצמרמר: 'ניסיון לעשות ממנו חייל, ועכשיו הוא מת, פשוט מת. ככה צריך לעשות חיילים וככה נזכור אותו, פשוט בן אדם מת'.

חקירת מצ"ח שנפתחת אחרי מותו של יוסמן מצליחה לערער במקצת ולרגע קט את הסדר הפנימי של היחידה. חרף מחאותיו, יאיר מושעה מהפקוד על טירנו עד לסיום החקירה. בין לבין המג"ד נוצר מתח וחילופי דברים קשים ('אני עוד אתפוס אותך'), ובשחזור האירוע עם חוקר מצ"ח יאיר מאבד לרגע את הכרתו, כאשר חולפת במוחו התמונה של יוסמן הקופץ אל מותו. אך, אין זו אלא עוית קלה. יוסמן הרי כבר נשכח וזמר הפלוגות ממשיך להישמע ברמה. 'דיברנו עם המח"ט והחלטנו שהעסק ייסגר כאן', אומר המג"ד ליאיר, וזהו האות ש'העסקים כרגיל'. יאיר חוזר לפלוגה כאילו דבר לא קרה, מעיר את המאהל באישון לילה ואומר ללוחמים: 'טוב, אז מה שהיה היה ועכשיו חוזרים למשמעת אימונים מלאה. משה צא החוצה. אתה נשאר עם הרס"פ לעבודות'. משה שואל בקול בכיני: 'אבל למה אני ועונה לו יאיר מיניה וביה, בתשובה המסמנת את הסמכות שהושבה לו: 'כי ככה אני חצה'.

'מסע אלונקות' היה למעשה המסמך האמנותי הראשון שהעז לבקר קשות את פולחן הגבריות בצה"ל. ג'אד נאמן ריכז בסרט את מאפייניו של הפולחן הזה (יש לציין שלעיתים בצורה מעט סטריאוטיפית) כדי להוקיע אותם כמכלול: חדות האימונים, מבחני אומץ וסיבולת נפשית וגופנית, הגולשים לעתים לסאדיזם, והווי חבראי ילדותי וולגרי, הכלל ניבולי פה, בדיחות גסות, הומור מורבידי (בסרט החיילים שרים כאיש אחד ובעליצות ילדותית: 'נוקא חטף אר.פי.ג' בתחת, / אר.פי.ג' מעופרת חלולה // יודעים אתם לכבוד מה/ לכבוד המלחמה', למנגינת שיר חנוכה 'אבי קנה סביבון לי') והמנוני גאוות יחידה וזלזול במתחרים (בסרט החיילים שרים: 'התנדב לצנחנים יבן זונה, כי בנח"ל או גולני מזיינים שם כל חורני' - למנגינת 'you happy and you know it'). ההווי הזה כולל גם התייחסות לנשים כאל אובייקט מיני (הטיחונים מנסים 'להשכיב' את הפקידה הפלוגתית אך המג"ד זוכה בה), בזז לנשיות המסמלת 'רכוכיות' ('אל תהיה נקבה'), ושיטת חינוך סמכותנית שבמרכזה הטרטור ('קאדר' בלשון הלוחמים). המסר של ג'אד נאמן הוא שבפס הייצור של החיילים הקרביים אין מקום לנרפה ולרגיש וגם אין רחמים. יוסמן, כמו רבים אחרים כדוגמתו במציאות הישראלית, הוא קורבן של פס הייצור הזה, שבו כולם, גם המפקדים, פועלים כאוטומטים. זו מלחמת הישרדות אכזרית, אשר מי שנכשל בה, לא רק מאבד את הזכות לענות את כנפי הצנחן ואת תג היחידה, אות להיות גבר שבגברים, אלא נענש בטקסי גינוי וביזוי (יוסמן, ששכל במסע האלונקות, מוצא אל מחוץ לאוהל ובייאושו מסרב לאכול) וזוכה לתווית של כישלון. הכישלון הזה, שבישראל הוא לא רק צבאי אלא גם חברתי, מוצא את ביטוי במושגים סטיגמטיים השכיחים בדיבור הישראלי ומוכרים לרבים: 'נשבר', 'מודח', 'עלה לוועדה', 'הלמוט', 'אסטרונוט', 'דפר', 'סוציומט' וכדומה. כאן אעיר במאמר מוסגר: טרטורו של הטריון נחשב בעבר וגם בהווה לא רק לשיטת אימון וחינוך מקובלת אלא גם למרכיב מהותי בטקס החניכה שלו, המהווה חלק מההווי והפולקלור של צה"ל. לכן הביקורת על הטרטורים, שהלכה והעצימה עם השנים, בסרטים נוספים ובמאמרי עיתונות רבים, ואף הביאה ליצירת כללי התנהגות חדשים בצה"ל, היתה למעשה ביקורת על הפולקלור הצה"לי כולו ובעקיפין על הפולקלור הלאומי של ישראל.

צער הפרידה מה'אולד בויס'

סרטו של הבמאי אורי ברבש 'אות קין' (1982, תסריט ערן פרייס; הפקה מיכה שגיר) עוסק בתלותו של הצבר הלוחם במסגרת הצבאית ובסטיגמה המודבקת בתרבות הקרביים על חולשה נפשית. אהוד מעיין (השם הצברי הטיפוסי מלמד על שיוכו הסוציו-דמוגרפי), גיבור הסרט (ארנון צדוק), יוצא מאשפוז בבית חולים למחלות נפש ומגלה לחרדתו שאשתו אסתי עזבה אותו עם בנם עומרי בן השש (רמז לחולשתו כגבר נחשק). ידידו הטוב יונתן סועד אותו במצוקתו, כאשר השניים יוצאים לשיחות מילואים ברמת הגולן. החבר מתגייס, אף על פי שקיבל שחרור, כדי לעזור לאהוד ולהגן עליו. צה השירות הצבאי עבור אהוד הוא מעין גאולה זמנית, מקלט נח למאצ'ו המפורק, המנסה לבחח מהתמודדות עם בעיותיו בחזית האישית והמשפחתית. חבריו במילואים מקבלים אותו כחבר בגילדה הסגורה, מקצוען ומנהיג טבעי כבעבר. אין הם מודעים לאשפוזו ומניחים שתפקידו כסמל המחלקה הועבר באופן זמני למישהו אחר, מאחר שהוא היה עסוק בלימודי באוניברסיטה. במפגש עם ה'אולד בויס' (חברת הלוחמים הוותיקים) של היחידה הקרבית משוקם לרגע כבודו הגברי של מעיין כאשר הוא מציל חבר ליחידה שנתקף באמוק (סצנה אנטי-מצ'ואית וחרגה בסרטי המלחמה שהופקו עד אז). אבל מצבו הנפשי מידרדר כאשר הוא יוצא לחופשה, שכן מחוץ למסגרת הצבאית הוא חש כדג ביבשה. הוא רב עם אשתו ומאיים עליה בחובה, הוא רב גם עם חברו הטוב והמסור יונתן, ומאחר לשוב ליחידת המילואים (הנפקדות היא כידוע חטא גדול אצל הקרביים). מצוקתו הנפשית מתגלה, לגודל מבוכתו, לאנשי היחידה, ומרגע זה ואילך המסגרת הצבאית, שהיתה יכולה לשמש לו עיר מפלט, נהפכת למתנכרת והרסנית, במיוחד לאחר ביקורה של אסתי. כאשר היחידה מקבלת פקודת יציאה למבצע פונה אליו מפקד המחלקה ומבקש ממנו להישאר במוצב. אהוד נרעש ונעלב. בעיניו, כמו בעיני קרביים אחרים כדוגמתו, נטילת הזכות להשתתף במבצע צבאי לצד חבריו היא סטירת לחי מצלצלת לאגו. זוהי ההשפלה הגדולה ביותר שהוא יכול לספוג - מעין הודאה פומבית באימפוטנטיות הצבאית שלו. סצנת הסיום כוללת את הדיאלוג הבא:

המ"מ: אודי, מה אתה עושה, אתה נשאר כאן.

אהוד: מארגן את ציודו ומתכנן לעלות לרכיבים כמו שאר הלוחמים).

המ"מ: אודי, אין לי מושג כמה זמן העסק הזה יימשך. תישאר כאן עד שיגיעו המחליפים.

אהוד: אני רוצה לדעת למה?

המ"מ: אנחנו מרימים מוקשים תחת הפגזה.

אהוד: מה, אתה לא סומך עלי, אני לא חייל טוב?

המ"מ: אודי, אני מבין שיש לך בעיות בבית, תיסע הביתה.

אהוד: (בצעקה): אין לי מה לעשות בבית!

המ"מ: אודי, אל תעלה.

אהוד: אני רוצה להבין, יש לך משהו נגדי?

המ"מ: אהוד, זה לטובתך, זה בשבילך!

[אהוד עולה לרחבת הרכבים, שבתוכם כבר ישובים חבריו. הוא פונה אליהם בראש: למישהו יש משהו נגדי?]

חבריו משפילים מבט במבוכה ואינם משיבים לו. איש לא נחלץ לעזרתו, שכן מבחינתם הוא כבר 'נפל', פאקה, לא רלוונטי. הוא מבין את מצבו ו'מקפל זנב': מניח את ציודו ונשקו במוצב, עולה לרכבו ונסע. המצלמה מלווה את חבריו בדרכם אל מעבר לגבול.

ברבש יצר אפוא סרט ביקורתי והשתמש בסמלים פסיכולוגיים. אות הקין של אובדן הקרבות משתלב במשתמע עם אות הקין של מחלת הנפש והנבגדות כבעל, ובמציאות הישראלית, כנרמז בסרט, אף מאפיל עליהם. ברבש מבקר את החיברות הצבאי המייצר לא אחת נכות נפשית, את המסכה המצוואית-צבאית שעוטים גברים ישראלים רבים, ואת הבריחה מהמציאות היומיומית שמאפשר העיסוק בביטחון. בבחינת קל יותר להיות גיבור בקרב מגיבור במשפחה. הוא לועג לחשיבותו המופרזת ולעתים החולנית של הסטטוס הצבאי בהגדרת הזהות הגברית בישראל ובדיחוג איכות של האדם, ולאכזריותם ואטימותם של 'פי הבלורית' ביחסם אל החלשים, אלה שאומתם אינה עומדת לכאורה במבחן.

'אות קין', שהיה סרטם הראשון באורך מלא של הבמאי אורי ברבש ושל המפיק מיכה שגיר, נכשל בקופות. גם המבקרים קטלו אותו על 'התבוננות חיצונית', על 'דמויות לא בהירות', על 'הרקעים הדלים והמטושטשים של הדמויות, המותירים סימני שאלה לחב', על 'חוסר אמינות בסיטת' ועל 'תסריט הממצה את עצמו די מהר'. אולם הכישלון האמנותי לא ביטל את חשיבותו החברתית בטווח הארוך. העיסוק החדשני בממד הפסיכולוגי של החוויה הצבאית והקרבת היה חדשני באותה תקופה, ולהערכתי תרם לעיצוב הז'אנר האנטי-מלחמתי בקולנוע הישראלי ולתהליך הדה-מיסטיפיקציה של צה"ל ושל ערך הגבריות, בין השאר באמצעות דיון בסרט הזה בקורסים שונים שניתנו באקדמיה במהלך השנים בנושא זה.

'אנשי הדממה' שותקים גם מעל המים

'צלילה חוזרת' (1982), סרטו של הבמאי **שמעון דותן**, שגם כתב את התסריט על פי סיפור של **יהודית הנדל**, עוסק גם הוא בקשר החבר הבעייתי שנוצר בתוך החבורה הלוחמת. אלא שכאן, במקום חוויית הפירות של אנשי החי"ר, מתוארת חוויית הצלילה הקרבית של לוחמי הקומנדו הימי ('השייטת'), המלכדת את הלוחמים למשפחה אחת - לעתים משפחה שקשריה הדוקים מאלה של הלוחם עם משפחתו הגרעינית.

מערכת היחסים בין אלמנט לוחם ובין חבריו לנשק הוא נושא טעון ו'ישראלי' מאוד במאפייניו החברתיים, שעלה לראשונה בקולנוע הישראלי ב-1969 בסרטו של הבמאי ז'לברטו טופאנו 'מצור' (הוא גם כתב את התסריט בשיתוף עם דן בן אמוץ וגילה אלמגור). 'מצור' עסק באלמנט לוחם צנחנים ואם בנו, שאיננה מתאוששת מהאסון שפקד אותה. היא גזרת על עצמה ניתוק חברתי (מעין מצור ביתי) ושוקעת בפולחן אבלות משתק. שני חברים לנשק של בעלה המנוח פורשים עליה את חסותם ומנסים לחלצה באמצעות שידוך. מתחת לרצון הטוב שלהם מסתתרת תחושת אפטרופסות, כלומר התפיסה שגשורת הלוחמים הן חלק מהמשפחה הלוחמת, קניין היחידה כולה, והם מגזימים ומתערבים יתר על המידה בחייה. בסופו של דבר היא מוצאת לעצמה גבר שאיננו 'אחד מהחבר'ה' ובכך כמו משיגה את עצמאותה.

'צלילה חוזרת', בדומה למצור, עוסק גם הוא במערכת היחסים בין אלמנט הלוחם לחבריו, אך כאן הבמאי הלך צעד רחוק יותר. במרכז הסרט מתואר מעין טקס ייבו, שבו הלוחם הצעיר יואב (דורון נשר), 'מלח הארץ' הממושג, מתחתן עם מירה (לירון נירגד) אלמנט חברו יוחי, אף הוא מושבניק, שנפל. יוחי 'הוריש' לו, ספק ברצינות ספק בצחוק (הדברים נאמרים בעת שכרות), את אשתו במסיבת הוללות של הלוחמים, שהונצחה לפני הקרב על ידי מפקד היחידה בסרט הקלטה. כך זה נשמע:

ליוואב, בן זוגי לצלילה, לחדר, חברי לתנועה, הבתול מכפר אלול [...] אז בתור פרס על צניעות ובתוליות אני מוריש ליוואב גם את המירה שלי. שידאג לה וישמור עליה מיוסי וכל החברמנים של השייטת.

יואב, שאולי היה מאוהב במירה עוד קודם לכן, לוקח ברצינות את הצוואה של חברו ומתחתן אתה. 'גילוי העריות' הזה ב'משפחת העטלף' (סמלו של הקומנדו הימי) עובר 'חלק' ובמהירות משתי סיבות: ראשית, משום שיואב מעביר למירה את אותה קלטת מהמסיבה שבה נשמע קולו של יוחי השתוי. היא מגלה שהוא לא רק 'הוריש' אותה ליואב אלא גם בגד בה עם נשים אחרות. הנישואים עם החבר הם מבחינה זו סוג של נקמה. שנית, מירה, יודעת שהיא התחתנה עם הישות החברתית הנקראת 'השייטת' ולא עם אדם יחיד. מבחינה זו יואב ויוחי חד הם. ברגע ההתקרבות האינטימית בינה לבין יואב, סמוך להצעת הנישואים, היא אומרת לו: 'כולם שזופים ובראים כמו סוסים של משטרה. בכלל, אי אפשר להבדיל בינכם'. אך הדבק החזק המקשר בין הלוחמים, שסיפק למירה תחליף מהיר לבעלה המת, הוא המחזיר אותה לבדידותה, הפעם לא כאלמנה אלא כאישה נטושה. מהר מאוד היא מגלה שיואב 'נשוי' לחבריו הלוחמים וליחידה. הקשר הזה מסומל מספר פעמים בסרט. כך, למשל, במסיבת השכרות אחרי ההלוויה אחד הלוחמים השתיים מצמיד ליואב נשיקה על השפתיים ושניהם צוחקים.

כאשר נודע למירה שיואב עומד לצאת למשימה קרבית חדשה, היא מתקשרת למפקד השייטת ומתחננת לו שימנע מבעלה לסכן את חייו. המפקד נענה לבקשתה ומוציא את יואב מרשימת הצוללים באמתלה של הפרת משמעת ומעביר אותו לצוות המסייע. יואב מגלה זאת ורוחת מזעם. 'שלא תתערבי לי בחיים', הוא צועק עליה ותובע ממפקדו לשלם שוב בחוד החנית. בצר לה מירה מצטרפת לחברת הגברים ומבלה אתם במועדון בבסיס. זה כבר יותר מדי עבורם. 'חתמת כבר על ציוד?' מתריס חברו של יואב במירה בזלזול. 'אתם כל הזמן ביחד וזה מאוד מפריע לם לעבוד. אולי תעזבי אותו?' הוא מוסיף בטחונה. אבל מירה אינה צריכה מסרים מחבריו של יואב. מהר מאוד מתחוויר לה שיואב, כמו חברו ובעלה הראשון, בגד בה עם פקידת הלשכה. בעולמם של הגברים, חמז לם הבמאי שמעון דותן, נשים הן רק כלי לפורקן מתחים. באישה מותר לבגוד, ביחידה לא.

האנטי-מיתולוגיות של אנשי הקומנדו מתבטאת בסרט לא רק בבגידתם של הלוחמים בנשותיהם ובביטול עצמותם בחבורה הלוחמת, אלא מציג את

חיילי הקומנדו הימי כלוחמים מקצוענים אך מוגבלים וצרי אופק. החברה הנוכחית, הקשיחות ואומץ הלב בקרב הם מעטה דק המסתיר אימפוטנטיות רגשית, עילגות, ביישנות וילדותיות, המתגלות שעה שהם מתנתקים מהמסגרת הצבאית ונאלצים להתמודד עם מות חברם ועם חייה של אלמנתו. אחרי ההלוויה של יוחי נראית חברת הלוחמים עומדת סמוך לבית הקברות, מתבוננת במירה. לאיש מבין הצעירים, שנמנעים מלהזיל דמעה - לא מחוסר רגשות אלא מהפחד להיתפס ברגשות - אין 'אומץ' לגשת אליה ולנחם אותה. מתנהלת ביניהם השיחה הבאה:

- עמי, לך תגיד לה משהו.

- אני אין לי מה להגיד לה.

- אז עמוס לך אתה.

- אני? השתגעתי? אני לא טוב בדיבורים.

[יואב, חברו הטוב של יוחי, אומר עוז וניגש לאלמנה. הם מתחבקים. השיחה בין יתר הלוחמים נמשכת כדלהלן]

- אתם רואים, מזל שלא ניגשתי אליה.

- אל תדאג, עלי היא לא היתה נופלת ככה.

את בן זוגו המת של יואב מחליף לוחם אחר ביחידה, ובמשימתם המשותפת הראשונה נחלץ יואב לעזרתו ומחלץ אותו ממוות. לאחר הקרב השניים נראים משוחחים ביניהם על רקע הגלים. זהו הרגע היחיד בסרט שבו נראים הלוחמים נפתחים זה לזה. 'אתה יודע, לפני המבצע פחדתי בגלל המיכלית... מירה', אומר החבר ליואב. 'בסוף, בלעדיך הייתי מת עכשיו'. אך מיד הוא נבוך מדבריו, טופח על ראשו של יואב ואומר בחספוס: 'יש לך ראש של סוס לפעמים'.

מוטיב ההדחקה וההתבצרות הרגשית של הלוחמים, העבר כחוט השני בסרט, הוא מאפיין צבאי טיפוסי וקשור בין השאר לרקע הסוציאליזטורי של בני ההתיישבות העובדת, אך הוא נובע גם מהצורך לשרוד מבחינה נפשית אל מול אימת המוות. ביחידה שבה המוות נוכח ואורב מעבר לדלת, נדרשים מנגנוני הישרדות פסיכולוגיים. אצל לוחמי הקומנדו אמצעי העזר של ההישרדות הנפשית הם הומור מורבידי, אלכוהול, שירת יורדים מלכת, ופולירטים מזדמנים עם הפקידות בבסיס ועם 'סתם' מעריצות החולמות 'לתפוס' לוחם. את ההלוויה של יוחי 'חוגגת' החבורה, יחד עם מפקדם, במועדון לילה. החגיגה העצובה והדוחה הזאת מציינת את הלוחמים באור לא רחוי - כמי שחיים בעולם של חרדות והכחשות וכמאצ'ואים שוביניסטים. מפקדם מצטייר בסרט כדמות אבהית ומוערכת וכחברמן שאינו שומר דיסטנץ, אך גם כחברמן ושתין בהמי. גם ההיבטים הפוליטיים, האידיאולוגיים והפילוסופיים של משימתם מודחקים מתדעת הלוחמים כחלק ממנגנון ההישרדות. אנשי הקומנדו מוצגים כלגיזרים המבצעים את המוטל עליהם ללא הרהור וערעור: 'החיילים מסתובבים בעיר ואומרים, "הערב יש לי פעולה. מחר אנחנו יורדים למטה", משל היו קבלני-פיצוצים', כתב אחד ממבקרי הקולנוע.

סרטו של **דותן** הוא סרט אנטי-מיתולוגי במהותו לא רק משום שהוא מציר דמות אנטי-מיתולוגית של הצבר הלוחם, אלא גם משום שהיתה בו התרסה על תרבות השכול. במסיבת השכרות שנערכה במועדון אחרי ההלוויה שר אחד הלוחמים: 'לא שרתי לך ארצי ולא פיארת שמך, כי לא היתה לי שום סיבה'. הצל"ש שניתן ליוחי מוצג בסרט כמעין 'פרס ניחומים' למשפחה השכולה. האב, ניצול שואה, אומר בתמימות נוגעת ללב: 'יוחי היה ממש גיבור [...] חשוב גם איך מתים. אני הייתי במחנה. ראיתי הרבה. חשוב מאוד גם איך מתים'. בשיחה בין יואב לחברו לצלילה נאמרים הדברים הבאים:

החבר: לא מבין למה התחתנת, למה עכשיו, למה עם מירה.

יואב: אני כבר בן 22, אני רוצה ילדים.

החבר [צוחק]: אתה בעצמך ילד. מה אם תמות?

יואב: אני אחיה לנצח.

החבר: בטח, כמו כולנו, בחבורות זיכרון.

[צוחק צחוק גדול, כמעט היסטרי, שנראה כחצי בכי]

הצופים לא נהנו בהמוניהם לצפות בסרט הזה, אך הביקורת אהבה אותו. גידי אורשר, מבקר הקולנוע של 'ידיעות אחרונות' כתב בסרט 'את אותן איסיות מהן רצים לראות הרבה בקולנוע הישראלי'. נקודה מעניינת, המשותפת לסרטיהם של דותן ושל נאמן, היא תגובתו של הממסד. הצנזורה ניסתה להתערב בשני הסרטים, ללא הצלחה, וניסונה רק חידד את סמליותם האנטי-מיתולוגית של הסרטים. גם הרקע הדורי והצבאי הדומה של שני היוצרים - נאמן נודע כ'רופא הצנחנים' ועוטר בציון לשבח על התנהגות מופתית תחת אש, ודותן שירת כלוחם בקומנדו הימי והשתתף בקרב על האי גרין - הבליטו את המסר הפרובוקטיבי והאותנטי של יצירתם. 'מדוע מצליח "צלילה חוזרת" היק ש"סרטי צבא" אחרים נכשלו?', שאל אורשר ברשימת הביקורת שלו, והשיב: 'ראשית - משום ששמעון דותן מכיר את המילייה בו מתרחש הסרט. הוא מכיר את האנשים, את אורחותיהם, את נוהגם, את צורת התבטאותם, את מחשבותיהם ואת מאווייהם. כל זאת מגוף ראשון, והוא מעביר היכרות זאת גם אל הצופים'. הנה כי כן, הלוחמים למופת בכבודם ובעצמם מנתצים את צלמם הישן ובכך מנטרלים במידה רבה את מתקפת הנגד של שומרי החותם הציוניים.

חדירה לנפש הלוחם

בעקבות מלחמת יום הכיפורים החלו להופיע גם בספרות העברית תיאורים חדשים - אינטימיים-טראומטיים-מיוסרים של חוויית המלחמה שהיו רכיב נוסף במתקפה הפסיכו-אמנותית החדשה על דמותו של צה"ל. הספר הראשון שהוביל מגמה זו היה '**יופי של מלחמה**' (1974) בעיבוד ועריכתו של **דן בן אמוץ** (הספר נמכר בכ-10,000 עותקים). 'יופי של מלחמה', שהוקדש בהומור שחור 'לאלה שטרם נפלו', נכתב במקור בידי חייל מילואים בן עשרים ושבע, שנהרג בחזית המצרית במלחמת יום הכיפורים. חבר של החייל הביא לבן אמוץ את כתב היד, שכלל אוסף של שירים,

קטעי הגות, קטעי יומן ורשימות אקטואליות. נכלל בו גם מכתב צוואה שהופנה ישירות לבן אמוץ:

אתה אותי לא מכיר, אך אחרי שקראתי את הספרים שלך ועקבתי אחריך בעתונות, ברדיו ובערבי הראיונות שלך יש לי הרגשה כאילו אני מכיר אותך אישית. [...] כשמכתב זה יגיע לידך אני כבר לא אהיה בחיים (יה אלה, זה נשמע דרמטי!) ולכן אני יכול לכתוב אליך בלי הרבה פוילה-שטיק. [...] החישוב שלי פשוט מאוד: אם לא יקרה לי שום דבר, המכתב הזה והרשימות שלי לא יגיעו אליך ואני אחכה להזדמנות להיפגש איתך אישית. והיה (כמו שאומרים) אם שמי יופיע ברשימת הנעדרים או ברשימת 'חללינו', אז אדע לפחות שהמעטפה הזו תגיע אליך. ועכשיו, שאני כבר בחזקת 'אינו', אין לי ספק שתקרא את הדברים בעיון ותחליט מה לעשות בהם.

בן אמוץ מילא בחמדה אחר הצוואה, ערך את הספר, וחרף התנגדותה של משפחת החייל להוצאתו לאור ואיומיה לתבוע אותו למשפט, פירסם אותו. בסוף ההקדמה כתב: 'אני בטוח שהספר יעורר יסורים רבים - בעיקר בקרב הצעירים ובקרב הלוחמים - ונראה לי שעצם הויסוחים האלה היווה חלק חשוב ממטרתו של הכותב'. וכך היה. הספר עורר עניין ויצר תסיסה מסוימת סביבו. הסיבה המרכזית לכך היא לא דווקא פרסומו בניגוד לדעת ההורים, אלא בשל היות תוכנו מעין נגיב לספרי יומן טיפוסיים של נפלים, שפורסמו במלחמות קודמות. שפת הכותב היא אותנטית-דיבורית לא פלקטית-ספרותית ומודעת לעצמה, כפי שהיה מקובל ברוב המכתבים והיומנים שפורסמו בעבר בקובצי הנפלים. יש בספר התערטלות נפשית, ובכלל זה תיאור מצוקות, חולשות ותשוקות אישיות של הכותב - אנטיתזה לאיפוק ולעקרות הרגשית של הצבר המיתולוגי. הכותב הצעיר גם חושף את הצד הקשה והמזעזע של המלחמה, בין השאר באמצעות תיאורם של פצועים, הרגים והלומי קרב, שראה אותם או טיפל בהם כחובש קרבי. ומעל לכל, ביומן זה אין צידוק הדין, שהיה טיפוס ליומני הנפלים בעבר, אלא שיש בו ביטויים רבים של ביקורת, לעתים נוקבת, כלפי המדינה, הצבא ואפילו הצינון. למשל, בשיחה עם חברתו הוא אומר בסגנון של 'להכעיס':

אני לא בטוח שהיינו מוכרחים לחזור הנה, הרי נתנו דוגמה לעולם שעם יכול להתקיים בלי מסגרת טריטוריאלית [...] יהדות ארצות הברית, למשל, תרמה למדע ולתרבות העולם בעשור האחרון יותר ממה שאנחנו תרמנו מאז המתיחה של הרצל. [...] אז למה שלא נסגור את החנות הזאת, שבמכת אגרוף אטומית אחת ניתן להשמיד אותה, ונפזר את כוחותינו על פני כל ארצות תבל?

פלמ"חניקית בדימוס שוברת שתיקה

ספר פורץ דרך נוסף, שגם הוא נכתב על המלחמה מזווית אנטי-הראית, הוא ספרה של **נתיבה בן יהודה '1948 - בין הספירות'** (כתר, 1981). בן יהודה (ילידת 1928), מהדמויות הסגנוניות והידועות של הפלמ"ח, כתבה על חוויותיה כלוחמת במלחמת העצמאות (היא היתה קצינת חבלה וסייחת). בספר אין עלילה מוגדרת, אלא מצבור סיפורים קטנים הכתובים כיומן אישי. בן יהודה כותבת בשפה דיבורית של בני דורה, בדרך כה חיה ואותנטית עד שלקרא נדמה שהפלמ"חניקית בת השמונה עשרה עומדת לידו ומספרת לו בנשימה אחת את קורותיה ומחשבותיה.

ל'בין הספירות' היה הד ציבורי נרחב לא רק בזכות כתיבתה הרגישה, הכנה וה'זוגית' של בן יהודה אלא גם משום היא היתה הראשונה מבני דורה, ולמעשה מלוחמי ישראל בכלל, שהעזה להציג את הצד הטראומתי-אישי של חוויית דור תש"ח - חוויה שהסתתרה מתחת לקליפת הגאווה הקשה של 'אנו אנו הפלמ"ח'. בן יהודה לא כתבה ספר נוסטלגי על כיבושים, ניצחונות ושירים מסביב למדורה, כמרבית בני דורה, אלא ספר אנטי-מיתולוגי באופיו שחשף באומץ את 'מאחורי הקלעים' של החוויה הקיבוצית (תרת' משמע), ואת הפער בין הדימוי החיצוני של הצברים-הלוחמים למציאות האפורה ואפילו השחורה.

הספר עוסק בנערה תל אביבית (היא נתיבה בן יהודה), שעברה את כור היתוך הצברי בתנועת הנוער ויצאה למלחמה כדי למלא את החובות המצפוניות שהוטמעו בנפשה ב-18 שנות סוציאליזציה ציונית. אך במהלך המאורעות המתרגשים עליה, מכה בא המציאות הקשה שמעבר לסיסמאות:

כל הזמן בפלמ"ח, לפני המלחמה, הכל היה בעינינו ספורט. משחקים. שחמט. משחקי ספורט. אף פעם לא דיברו על מוות. על דם. על הסיכון של הפגרים. על להרוג. [...] בקורסים לא היו מלמדים על המוות. גם לא היו מדברים על המוות. אולי כדי לא להפחיד. אולי מפני שיהודים לא מתעסקים עם זה. אם נהיה מוכרחים, אז בסדר, אז נעשה, בסדר, אל תדאג, אבל למה צריך לדבר על זה. אז גם לא חשבו על זה, על איך, מה, כלום.

אך גם כאשר המציאות הקשה בשדה הקרב היכתה במוח וטילטלה את הנשמה, לא דיברת, לא היא ולא חבריה לנשק. סגח ואטמו, לא רק בזמן המלחמה אלא גם אחריה. בן יהודה פתחה את האטימה וקירבה את הקוראים שלא חוו את טראומת הקרב לנשמתו של הלוחם, המעונה מכאב, פחדים וחזיונות קשים שאינם מרפים מהזיכרון. באחד הקטעים המרגשים ושוברי המוסכמות ביותר בספר בן יהודה מתארת את הקריסה הנפשית שלה עצמה בעקבות קרב טראומתי. זו היתה הפעם הראשונה שתוארה בספרות העברית התמוטטות כזאת בעת קרב, תופעה רחבה למדי במלחמות ישראל שהס מלהזכרה. מן הסתם אין זה מקרה שהחלוצה שעשתה זאת היתה אישה:

אני לא ידעתי מה קורה אתי, רק ידעתי שזה משהו רע. משהו לא טוב. זה לא קרה לי אף פעם. אבל - אף פעם. [...] כי כשחזר לי הכוח, והתחלנו לרוץ, אלי ואני, ולצחוק, ירדו לי דמעות מהעיניים, כמו שני ברוזים. לא יכולתי לדעת מה קורה איתי, מאיפה יכולתי לדעת. זה - הראש שלי התחיל לחשוב משהו, ונבהל, ואז מה שקרה זה שהראש סירב להבין מה קורה. הראש כאילו 'סגר' את האפשרות להבין. כאילו - עכשיו מה שצריך, ודחוף מאוד, זה דווקא לא לחשוב על זה. אם אתה עוד גם תחשוב על מה שקורה איתך - תתמוטט בכלל. אין לך סיכוי. אז שים הצידה, אולי מחר תקבל רשות להתחיל לחשוב. עכשיו - עזוב! וכשהתברר לי מה זה, זה נראה כל כך פשוט. פשוט - בן אדם מפסיד טונות של אנרגיה בקרב. אני הפסדתי בקרב על 'האוטובוס' את כל האנרגיה שהיתה לי.

נתיבה בן יהודה שינתה למעשה את הז'אנר הישראלי המקובל של ספרי חוויות לחמים, מספרות גבורה פלקטית, בנסח 'חשופים בצריח' של שבת סבת, לספרות אנטי-הרואית בעלת ממד פסיכולוגי-אינטימי, ופתחה נתיב לספרים נוספים בסגנון זה. אך מעל לכול, הספר הזה, יותר מכל ספר אחר שנכתב לפניו ולמעשה גם אחריו, העמיד בצל, כמעט רסק, את ספרות המלחמה של דור תש"ח. זאת, משום שהוא חושף בבהירות את הממדים הפסיכולוגיים שסופרים אלו התעלמו מהם במודע ושלא במודע. הראשון שעמד על כך היה המבקר וחוקר הספרות דן מירון במאמרו על ספרה של בן יהודה שהופיע בכתב העת הספרותי 'סימן קריאה':

לא רק מבחינה אסתטית מלמד הספר על הכשל של ספרות הדור, אלא גם מבחינה מוסרית. אתה שואל את עצמך היכן תמצא בספרות הדור את ההתמוטטות וההתפוררות של נתיבה בן יהודה. היכן הן האמיתות הנפשיות והחברתיות המהממות, העולות מנסיון חייה, כפי שהיא מספרת עליו. קשה למצוא זכר לכל אלה מלבד בכמה פרקים של 'ימי צקלג'. לכל היותר, אפשר להיזכר ב'בינו לבינם' של שלמה ניצן, אלא שבספר זה עובר תהליך ההתפוררות על מישורו, שמלכתחילה לא היה 'משלנו', ומשום כך נועד לו גורל ההתמוטטות על פי עצם 'זרותו'. נתיבה בן יהודה מלמדת אותנו, שהתהליך כירסם בתוך 'החבורה' עצמה, במרכזה, בלבה. האם לא הבחינו הסופרים במה שהתרחש מתחת לפאסאד החברה'מני של אחיהם, עצמם ובשרם, של האגליקים, השאולים, הג'ימס? האם ידעו את האמת? ההיו מוכנים או גם מסוגלים לספרה לו ידעו? האם זייפו מדעת או רק מחוסר רגישות, שדי בה כשלעצמה כדי לערער על מעמדם כסופרים. [...] יכול היה הספר, לו נכתב בזמנו (ואולי עודנו יכול?), למלא תפקיד תרבותי ראשון במעלה. אילו נכתב הספר לא עכשיו אלא בשנות החמישים, אילו הופיעו עימו עוד אחדים מסוגו, אולי היתה נמנעת הריאקציה החריפה לדור הפלמ"ח, שהיא לא רק עניין ספרותי אלא מציאות חברתית ופוליטית, כפי שיכולנו ללמוד בבחירות האחרונות [1981 - ע"א].

כאשר יצא לאור '1948 - בין הספרות' נטו רוב המבקרים לעסוק בניפוץ הדימוי המיתולוגי של דור תש"ח המשתקף בספר והצניע את ההישג האמנותי של בן יהודה. הם נקטו גישה זו לא רק בגלל התמונה האנטי-מיתולוגית שהצטיירה בספר זה, שהופיעה גם בספר המשך 'מבעד לעבותות: רומן על שלושה חודשים ב-1948' (דומינו, 1985), אלא גם בשל טענתה בראיונות עמה שהיא 'לא סופרת ולא אמנית אלא מדווחת', השדה כמו פיון, ומדובר ב'חומר רקע הנמסר בדיבור'. אך למעשה אין מדובר כאן בדיווח וגם לא ב'חומר רקע', אלא בספרות אוטוביוגרפית במיטבה, אולי הספר האמין ביותר שנכתב עד אז בארץ, ומבחינה זו מחובר בהישג ספרותי-אמנותי-היסטוריוגרפי מן המעלה הראשונה. ספר זה בישר תקופה חדשה שבה הספרות העברית 'יורדת לקרקע', בעיקר בזכות הספרות והחוקרות, ונעשית פלקטית פחות ו'צילומית'-פסיכולוגית יותר.

חברים מספרים על עצמם

ספרה של בן יהודה שינה את ז'אנר ספרות המלחמה האוטוביוגרפית בארץ, ואילו ספרה של עמיה ליבליך, 'חיילי בדיל על חוף ירושלים', שיצא לאור שנתיים לפניו (שוקן, 1979), שינה ז'אנר ישראלי מקובל אחר של ספרי מלחמה: ספרי 'שיח לחמים'. הספר, שזכה להתעניינות רבה ואף הומחז והוצג ב-1986 בתיאטרון הקאמר, בבימויה ובעיבודה של אורנה ספיר, מבוסס על עבודתה של המחברת, פסיכולוגית קלינית ופרופסורית באוניברסיטה העברית, בקבוצת תרפיה בשיטת הגשטלט, שבה הדגש הוא לא על אינטרפטציה אלא על מיציה של כל חוויה לעומקה, ועל ראינות אישיים. המראיינים הם צעירים מהשכבה המוגדרת ב'רגון הישראלי כ'מלח הארץ', ילידי הארץ שהתחנכו במשפחות משכילות, שהגיעו לטיפול כחלק מהכשרתם המקצועית כפסיכולוגים לעתיד. רובם חוו חוויות טראומטיות, כגון אובדן ביטחון, חרדה, אבלות, איבוד בני משפחה, קרובים וחברים במלחמת יום הכיפורים. 'מה הן ההשפעות הפסיכולוגיות של "חיים על קו הקץ"? מה הן הדרכים הטובות ביותר, שבהן ניתן להתמודד עם מציאות זאת?' שואלת ליבליך במבוא לספר, ועונה:

קשה למצוא תשובות לשאלות אלה בספרים 'מקצועיים' על מלחמה. קציני-צבא נוטים לפאר את הישגיהם, מדינאים מסתירים מחדלים אישיים, עיתונאים מחפשים כותרות מרעישות - והעוסקים במדעי החברה מנסים להשליט סדר. רק לעיתים נדירות ניתנת ללוחמים עצמם, ולבני משפחותיהם, ההזדמנות להשמיע את דברם ולהאיר את הבעיה מזווית אישית. כאשר הזדמנות זו ניתנת לאנשי, אשר הוכשרו באופן פסיכולוגי להיות מודעים לתחושותיהם ורגישים לחברה שבה הם חיים - ניתן לשמוע סיפור שונה. סיפור שעדיין לא סופר.

ואכן, 'חיילי בדיל על חוף ירושלים' מציג זווית שונה של מלחמות ישראל. בגילוי לב מתארים המשתתפים את התחושות הקשות שחוו בשל המלחמה - צער, אובדן, פחד וחוסר אונים. ברוח הפתיחות הפסיכולוגית הם מדברים על יחסים בתוך המשפחה ובין חברים, על יחסם לשואה, לערבים ולחיים בצל המלחמה הבאה.

בדומה לקובצי 'שיח לחמים' קודמים, כדוגמת 'חברים מספרים על ג'ימי', גם בקובץ זה המוטיב המרכזי הוא כנות, גילוי לב ועיבוד הכאב בצוותא. אך שלא כבקבוצים האחרים, שרובם שייכים למדף ספרי החובה של מורשת הקרב הישראלית, הדגש כאן הוא על חשיפה אישית רבה ועל אנליזה אישיותית וחיסוט עצמי. בולט כאן היעדרו של המרכיב האידיאולוגי-צינוני, שהיה מרכזי בקבוצים הקודמים, ורוב הצעירים תופסים עצמם כקורבנות היסטוריה ולא כגיבורים או כשליחי ציבור. אחד הדיאלוגים הקשים בספר הוא בין ליבליך ובין זאב, צעיר בן עשרים ושש ששירת במלחמת יום הכיפורים כטנקיסט. שלושה ימים נלחם בצפון בגזרות שבהן ניטשו קרבות עקובים מדם וביום השלישי נפגע הטנק שלו. הוא הצליח להיחלץ ללא פגע מהטנק הבוהר וכעשר שעות הסתתר במהמורה שעל אם הדרך, ומשם צפה בקרבות המרים ובפגיעות הקשות של חבריו, עד שפונה. הוא אובחן כ'הלום קרב' ונשלח למרפאה פסיכיאטרית בבית חולים צבאי. עם שחרורו מבית החולים הגיע למשרדה של ליבליך וביקש ממנה 'לעזור לי לחזור אל עצמי, להיות כמו שהייתי לפני המלחמה - שאוכל לישון בשקט בלילה, שיתחשק לי לקום בבוקר'. השיחה הטיפולית ביניהם, המתועדת בספר, יודעת עליות ומורדות וטעונה מאוד מבחינה רגשית. מעבר לטראומה האישית, דומה שבתגובתו הפרטית של זאב מקופל משהו מההלם הקולקטיבי של המלחמה. גם באי יכולתו להכיר בחולשתו (למעשה אין מדובר בחולשה אלא בפצע נפשי), ובעיקר להיחשף, מסתתר החינך הצינוני המניח שגבר צריך 'להיות חזק':

זאב: הו, אני חשבתי שכבר דיברתי על זה פעם. יש משהו שמפריע לי להתרחץ, או יותר נכון להתפשט ולהיות עירום. זה עוד אחד מהדברים הנחמדים שהבאתי מהמלחמה. יש לי הרגשה שיותר נוח לי להישאר לבוש כל הזמן... כמעט בא לי להתקלח כשאני לובש בגד-ריקוד כזה שעליו דיברנו. זה הרבה יותר נעים לי מאשר להתקלח עירום.

[...]

ליבליך: ומה שאתה מתכנן לעשות הוא להתפשט ולהתקלח, לא כן?

זאב: כן... לא, רק רגע. יש עוד משהו. כדי שהתמונה תהיה שלמה, אנחנו צריכים ראי. ראי גדול על הקיר. דרך אגב, בחדרי ההלבשה של בריכת-השחייה יש הרבה מראות גדולות כאלה.

[...]

ליבליך: מה עוצר אותך?

זאב: הראי. הראי אומר לי: 'אהה, אהה, אני תיכף אראה אותך, אני תיכף אראה לך משהו'.

[...]

זאב: את יודעת, אני פחדן בסך הכל. אני יודע זאת. מה שלמדתי בחודש האחרון הוא שאני יכול לחיות עם זה, להשלים עם הידיעה הזאת. אז מה? נגיד שאני פחדן-שרוצה-להישאר-בחיים... יצר הקיום, את יודעת...

[...]

ליבליך: מה אתה רואה?

זאב: אני במדים... כמו שהייתי לבוש כששכבתי שם במהמורה. אני מטונף בשמן, זיעה ודם. לגמרי מלוכלך. גם הפנים שלי - שחורים מעשן ומפיח, אני מזוקן ובעיניי מבט כזה... ריקני, מטורף. אני מוכרח להתחבא.

ליבליך: לא, הפעם לא תתחבא.

זאב: [...] הייתי מרגיש יותר טוב אם הייתי נפצע באמת, את יודעת זאת בעצמך. זה היה מקל עליי בהרבה. הייתי שוכב בבית-חולים והיו מטפלים בי. כל אחד היה מבין היטב מה קרה לי, ולא היו שואלים אותי כל הזמן אלפי שאלות. לא הייתי נחשב ל"חלשלוש", לכישלון, לאימפוטנט משוגע. זה הדבר שחשבתי עליו כה הרבה פעמים בבית החולים. אם רק הייתי שובר רגל במקום שאתמוטט ככה, בהלם קרב...

ליבליך: ודאי שזה היה יכול להיות קל יותר לגביך.

זאב: חשבתי שכבר פתרתי את הבעיות האלה - את הבושה הגדולה, את הרגשת-האשמה כלפי החברים.

ליבליך: פתרת הרבה, זאב, אבל תצטרך לחזור על הפרשה הזאת שוב ושוב, עד שהכל ייעלם באופן סופי.

[...]

זאב: איך בכיתי כאן בחדר, כמו תינוק, והקאתי ורעדתי וקיטרתי... אז אולי הגיע הזמן שאגיד לך גם משהו טוב. אני שמח שאני בריא ושלם. יש לי גוף בריא, ואני שמח שמשארתי בחיים. עכשיו, בפעם הראשונה, אני חושב שהכל יהיה בסדר איתי.

השיחה בין ליבליך לזאב טעונה מבחינה סמלית לא רק בשל החשיפה הרגשית שנחשבה אז לחריגה מאוד, אלא גם משום שליבליך יוצרת (במודע או שלא במודע) היפוך במשמעות הגבורה. זאב, הנתפס בעיני עצמו כ'חלשלוש', כאנטי-גיבור במושגים ציוניים, נתפס בעיני הקוראים כגיבור, כמישהו הנאבק באומץ להשתקם, תוך כדי התגברות על עכבותיו. והכול נעשה 'בניצוחה' של 'שאמאנית' פסיכולוגית, שלא רק משקמת אותו אלא מגדירה בעיקפין מחדש את מושגי הגבורה והחולשה.

ב-1987 פירסמה ליבליך ספר נוסף, 'אביב שנות' (שוקן), הפעם של שיחות לא טיפוליות עם 'בוגרי' מלחמת לבנון. גם כאן, בצורה מעודנת ומוצפנת יותר, שב ומופיע מוטיב הכנות וגילוי הלב שבאמצעותו נחשף הפן האנטי-החאי של החוויה הצבאית. עיקרו של הספר הוא מומולוגים מעובדים של עשרים ואחד בחורים (שוב 'מלח הארץ') שסיימו את שירותם בצה"ל כחיילים וקצינים. רוב המחויינים אמנם מתארים את השירות הצבאי כחוויה מעצבת חיובית וכמימוש עצמי, ורובם מזדהים עם המערכת הצבאית. עם זאת, בספר מתוארות גם חוויות קשות במסגרת הטיחות והשירות בלבנון. שני חברי גרעין נח"ל מספרים על אוירת נכאים ותחושות של חוסר כיוון שפקדו את הגרעין שלהם לאחר מות חבריהם. תיאור ההלוויה הוא כמעט תמונת נגטיב של תמונת 'השכול הממלכתי':

להלוויה הגיעו כולם: החברה מבית הספר, מה'צופים' ומקבוצת הכדורסל. ישבו על גדר בטון נמוכה מתחת לדירה של צביקה ודיברו כאילו היה זה סתם יום שישי אחר-הצהרים. לאט-לאט התמלא הרחוב באנשים, ואז הגיע ה'נון-נון' עם הארון, כשמונה טירונים קפואים יושבים מסביב. אמו של צביקה ירדה; הרגשתי שאני רוצה להתקרב לארון, ובו בזמן אמו פילסה דרך מהצד השני. פתאום שמעתי אותה צועקת אלי: 'שלומי, למה? למה? למה הוא?!' ובאותו רגע הבנתי ו'נשברתי'. הייתי היסטרי, בכיתי נורא; אנשים רצו לקחת אותי מהארון, והייתי אותם. אינני זוכר מה קרה, אבל איכשהו הגענו לבית הקברות. אני זוכר איך הרס"ר האידיטי חילק לכלנו כובעי ב', כדי שניראה חיילים מסודרים, ובכובעים האלה סחבנו את הארון עד הקבר. הורדנו אותו פנימה, 'מנוחה נכונה' - אני-יודע-מה? - איזה מטח כבוד. הסרנו כולנו את תגי הנח"ל וזרקנו אותם על הארון. היו הספדים, הצביעות חגגה. אנשים שלא הכירו אותו דיברו, והיה עדיף שישתקו. אחר-כך סתמנו את הגולל. הדמעות נשפכו כמים. מעולם לא בכיתי כך.

ב-1989 פירסמה עמיה ליבליך ספר פסיכולוגי נוסף, 'חוץ מציפורים' (שוקן), שכלל מומולוגים של עשרה לוחמים שנפלו בשבי המצרי במלחמת ההתשה. הספר התבסס על סדרת ראיונות ממושכת שערכה ליבליך בשנים 1987-1988 עם כל אחד מעשרת השבויים ועם נשותיהם בתקופת השבי, וכן על יומן השיחות של השבויים, דו"חות הצלב האדום ומכתבים שהיא קיבלה מהשבויים ומנשותיהם. גם ספר זה, כמו ספריה הקודמים, הוא אנטי-מיתולוגי במהותו, שכן הוא חושף את החוויה הנפשית הקשה של השבי, ללא העטיפה של גבורה וההקרבה הצינית. השבויים דיברו

בכנות נוגעת ללב על הכול ולא ניסו להסתיר את רגעי החולשה. אחדים מהם אף שברו את מיתוס אי-הסגרת הסודות בכל מחיר והעמידה הבלתי מתפשרת בעיניים, שעלו גדלו דורות של צעירים ישראלים. כך, למשל, סיפר אחד הלוחמים שחזר מן השבי:

היו זמנים, שחשבתי שהייתי רוצה להתאבד. [...] מובן שהעיניים עבדו עלי, והתחלתי להפשיר את האיסורים ולדבר. מהר מאוד הסקתי, שחשוב שאשמור על צלילות דעתי, כדי שאנתב את הדברים ואומר רק דברים, שלדעתי זיקו פחות; אבל אחרי שמתחילים לדבר, קשה מאוד לשאת את הרגשת הכישלון. כאשר הייתי חוזר לתא שלי ושוב שם בחלאה ומנסה לשחזר מה אמרתי, הייתי כועס על עצמי, כי תמיד גיליתי קשרים בין הדברים שאמרתי, שלכאורה אינם מזיקים לבין דברים אחרים, שהשתיקה יפה להם.

לחם אחר ניפץ מוסכמה מיתולוגית אחרת - המוסכמה שהשבי (קצת כמו הטיחות) מחשל אותך (על משקל 'מה שלא הורג אותך מחשל אותך') ותורם לגיבוש האישיות: 'בכל זאת היו אלה ארבע שנים מבזבזות, מיותרות ולא היואיות. את הדברים שרכשתי שם הייתי יכול לרכוש בתנאים אחרים או שהייתי יכול לחיות בלעדיהם'.

ספרות ילדים ללא הרואיקה

מלחמת יום הכיפורים היתה נקודת מפנה גם ביחסה של ספרות הילדים לחוויה הצבאית ולמשמעות המושג 'גבורה'. ספרו של הרמטכ"ל רב אלוף **מוטה גור, 'עזית הכלבה הצנחנית'** (דפוס 'א' בן חור, תשכ"ט), היה ככל הנראה אחרון ספרי הילדים שעוצב על פי מתכונת ספרי חסמב"ה, 'עז עז' ו'די דין'. חוקרת ספרות הילדים לאה חובב עמדה על השינוי הזה: 'הערכים החינוכיים לאהבת המולדת ולהקברה שחוחו בתקופת היישוב ובראשית קום המדינה, ובהם הדגשת המוות בגבורה על אידיאלים לאומיים, הפכו להתנכרות. גם סיבות המוות המתוארות בספרים רבים אינן הרואיות אלא טבעיות, מתוך מחלות, תאונות או זקנה'. השינוי מתבטא גם בדרך הבעתם של הרגשות ביחס למלחמה. בספרות הילדים שהתפרסמה עד מלחמת יום הכיפורים, אין מדברים בדרך כלל על הרגשות האמיתיים המתעוררים בזמן המלחמה, כגון פחד, חרדה, דיכאון, כעס, צער. המסר השכיח הוא צידוק הדין ואיפוק רגשי, כמודגם בשיר של זאב אהרון ('זאב'), אחד ממשורי הילדים הבולטים בעידן הצינוי, 'אבא שלי'. זהו שיר עז מבע ומרטיט, שכל כולו זעקה חנוקה של ילד המנסה בכל כוחו למצוא ניחומים במטרה הלאומית אשר למען השגתה נהרג אביו:

אבא, אבא שלי הלך לירושלים/ ולא שב. הביאו אותו חיוור, קר, עצום עיניים, דמו זב...// 'אבא! אבא שלי' - - - / עיניים לא פקח, את ידו הטובה ללטף/ אלי לא שלח. / אבא שלי הטוב, הרחום; // תמיד חיוור היה, / חיוור וצנום; / שערו הלבין ומבט לו מאיר... / אמרתי לו פעם: / 'למה חוורו פניך תמיד, / ואתה עוד צעיר, / עוד צעיר?' / הוא אמר לי: / 'לפנים/ שחור היה שערך/ וכאן - / אבנים, רק אבנים. / אדום היה דמי מאוד - / כאן - / השממה רבצה על הגבעות. / אמרתי: / אתן לאדמה הזאת/ את כוחי הצעיר, / את הטוב הנם בה אעיר - / ונתתי. / עתה פורח כוחי/ בעצים האלה שנטעתי, / בצל נפרש שחור שערותי. / אל תראני שכה חוורו פני; / אכלם בשמירה הקור/ ובעמל - / הרב. / אבל עוד אוסיף תת כוחי, / עודו רב, עודו רב, / ויש לי... אתה! - - - / אבא שלי! / איכה תוסיף תת כוחך, / איך תוסיף! - / ועוד גדולה השממה ורבה מסביב/ ואבא שלי הלך לירושלים/ ולא שב. / אב. / אבא שלי הטוב. - - -

האיפוק המסורתי, ולמעשה הדחיקת חוויות המלחמה הקשות, חדל עם השנים להוות מסר בספרות הילדים החדשה. אחד הספרים הראשונים שבישר מגמה זו היה ספרה של **תרצה אתר 'מלחמה זה דבר בוכה'** (הקיבוץ המאוחד, תשל"ה) - שכתרתה אומרת הסול (הוא נכתב במתכונת של שירה). אצל אתר לא רק מותר להחצין תחושות כמו פחד, בושה וחששות, שהמלחמה מעוררת אצל הילד (ולמעשה גם אצל המבוגר), אלא שנקודת המבט משתנה. בשיר של **זאב** הילד מבטא את מחשבותיו ורגשותיו בשפה של מבוגר, כמו מתאים עצמו לעולם המושגים של מחנכיו, ואילו בספרה של אתר נקודת המבט של הילדה הדוברת מאירה את המלחמה באור איחוי וביקורתי במרחמז (בין השאר מאחר שמדובר במשוררת ולא במשורר):

אני יודעת שאבא ישוב בקרוב/ אני יודעת שהוא היה מוכרח ללכת. / אבל מלחמה זה דבר בוכה, / ואני/ בוכה/ בשקט. / אבא הטוב, החכם, היפה, / בוא כבר הביתה, / לשתות קפה, / כי אמא כל הזמן שותה לבד, / או אצל שכנים/ ואחי נעשה נורא לא נחמד/ וגם/ אני. [...] אלוהים, אלוהים הגדול, / תעשה, / שכל החיילים יאכלו וישתו. / זאת אומרת, / שהם יחיו וכל זה... / וגם/ תעשה שהם/ יפחדו. / אם שלנו יפחדו/ וגם שלהם יפחדו/ וכל אחד יאמר שהוא לא רוצה, / אז כל ראשי הממשלות יגידו: / 'בסדר, / מה נעשה?' / הם מפחדים כל כך, / שממש אי אפשר להמשיך, / גמרנו. / תלכו הביתה כולכם. / במצב שכזה, / מוכרחים להפסיק! [...] כמו שאומרים, / 'המצב קשה' / ואני חושבת על זה לפעמים, / אבל לא כל הזמן. (אולי זה לא יפה). / אבל, / ככה זה בחיים. [...] / לאחי הקטן קנו רובה/ וטנק וחיילים מבדיל. / אחי הקטן יורה בכלום, / בלי להבין וכלי להבדיל. / הוא חושב שמלחמה זה מין משחק, / שעושים בו 'פיף-פיף', / בלי הרף, / ואולי זה נכון. / אבל אם זה נכון, / אז זה מבהיל פי אלף. / אבא שלי יבוא בשבת, / בטוח וקצת אולי / וזאת אומרת, / שאפשר לשמוח/ אבל לא להגזים מדי. [...] / אחי הקטן/ מפחד. / אך מה אפשר לעשות? / אני מפחדת רק כשאומרים לי: / 'שקט! / חדשות!'

בספר אומרת הילדה משפט המתמצת בצורה מזככת את המהפך שחל בספרות הילדים ביחס לגבורה: 'אל תתבייש לספר שאתה רוצה/ להישאר אתנו, אבא, תהיה גיבור!' אל תתבייש! כאן הגבורה אינה היציאה לקרב אלא ההודאה בחולשה והכמיהה הטבעית להישאר עם המשפחה בעורף.

השינוי ביחס לגבורה בספרות הילדים החל להתבטא משנות השבעים ואילך גם בסוג הגיבורים המאכלסים את הסיפורים והשירים. למעשה, בהשראת הפסיכולוגים הולך ונעלם היום מספרות הילדים הישראלית הדפוס המסורתי של בניית גיבורים מופתיים שתפקידם לשמש מודל התנהגות רצוי עבור ילדים ובני נוער. אם עדים לא רק להיעלמות דמויות כמו 'שרה, גיבורת ניל' של דבורה עומר או 'גיבור חידה' של אוריאל אופק, אלא של גיבורים בכלל, כפי שכותבת חוקרת הספרות **אמירה ברזילי**:

הילד בספרות הילדים של היום אינו יודע בדיוק, מה יהיה כשיגדל, כשם שידע זאת הילד שלפניו. היום שוב אין דגם, שעל פיו יש לחנך את הילד, ושאליו צריך הילד לשאוף כשיגדל. המסגרות נתרופפו וההתלבטויות רבות. המצוקות האישיות עולות על פני השטח, הפתיחות רבה יותר, ומותר להגיד ולספר כל דבר בגילוי לב. [...] היום הכל קביל, הכל חשוף וגלוי, ומותר להתבטא בכל נושא. הילד בשירים אף אינו נרתע מלהאשים את המבוגרים. המבוגר, אפוא, שוב אינו אתגר לחיקוי ולמופת לילד. לעיתים הוא ההיפך הגמור מכך, והילד רוצה להיות אחר, טוב יותר. ואולי הוא גם ירצה בעתיד, במציאות או/ו בספרות, להיות שוב הגיבור של פעם?



לבנון כמהדורה ישראלית של וייטנאם

ככל שפנתה מדינת ישראל מערבה והמערכה הצבאית עם הערבים הסתבכה והתארכה כן התאזרחו החשיבה והשפה הפסיכולוגית בהווה הישראלית ונעשו מרכיב מהותי בהשקפת העולם של המעמד הבינוני והגבוה. מלחמת לבנון האיצה את התהליך הזה. הזעם הגואה במחנה השמאל על הביצע הצבאי המקרטע ועל השלומיאיות של צה"ל, על המספר הלא צפוי של קורבנות המלחמה, על הכתם המוסרי של פרשת 'סברה ושתילה' ועל התלהמות הימין המשיחי, שהובילה לרצח אמיל גרינצווייג (1983) – כל אלה הצמיחו גל מחאה אנטי-לאומני שהלך והתלהט ככל שהתברר לשמאל ששלטון הליכוד נשאר איתן על כנו גם אחרי הכישלון במלחמה זו. בעיתונות, באקדמיה ובאמנות, 'ממלכות' שהיו ועודן בשליטת אנשים משכילים בעלי השקפה יונית, גבר הזעם הפוליטי והוקמה 'משחטה משותפת' של פרות לאומיות קדושות, שהסתייעה ב'סכינים' פסיכולוגיים אנטי-מיתולוגיים.

כך, למשל, ב-1983, זמן קצר אחרי תום הקרבות העיקריים בלבנון, אצרה **שרה ברייטברג-סמל** במוזיאון תל אביב תערוכה של שני אמנים צעירים, **גבי קלזמר ודויד ריב, 'נופים'** שמה. הנופים של ריב התבססו על תצלומים, בעיקר צילומי עיתונות בעלי תוכן פוליטי, וכללו רצועות פוסטרים צבעוניים ששילבו את צבעי דגל ישראל ודגל פלשתינ. זמן קצר אחרי התערוכה פוטרה סמל ממוזיאון תל אביב, אך הפיטורים לא התמששו בגלל לחץ פוליטי כבד של אמנים כנגד ההחלטה.

באותה שנה (1983) יצאו לאור שני קובצי שירה: 'חציית גבול: שירים ממלחמת לבנון' (ספרית פועלים) ו'ואין תיכלה לקרבות ולהרג: שירה פוליטית במלחמת לבנון' (סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד). בשני הספרים כונסו מבוחר של שירים פוליטיים, שנכתבו בפרץ של זעם בידי משוררים, בהם כמה ממתנגדיה הרהוטים והבסטים ביותר של מלחמת לבנון, כגון יצחק לאור, דליה רביקוביץ, יהודית כפר, רמי דיצני, מאיה בז'רנו, אבות ישורון, יאיר הורביץ, וגם שיריהם של יעקב גוטרמן ורעיה הרניק, ששכלו את ילדיהם במלחמה זו. בדף הפתיחה ל'חציית גבול' נכתב:

מלחמת לבנון: ההלם, הזעזוע, אי-האמון, הספקות הקשים. חיים שאבדו, יתמות אלמנות ושכול ששרדו, פגיעות בגוף ובנפש שלא תימחינה, הרס וחורבן - אי הסכמה שהיתה למחאה גדולה. משוררי ישראל ברובם הגדול התקוממו כנגד הדבר הנורא הזה. מי בקול דממה דקה ובלשון עקיפין, מי בצורה בוטה וישירה מאוד; מעל דפי העיתונים, בכיכרות וברחובות. שירים נכתבו גם בעקבות המלחמות הקודמות. אבל נראה כי לראשונה בתולדותינו אנו עדים להתגייסות המונית כזו של המשוררים בישראל כנגד המלחמה. משוררים ויתרו על ההשתהות, על הליטוש, על הבחינה מחדש של שיריהם, כדי להפוך את שירם למחאה.

שירים רבים אכן נכתבו בזעם חסר תקדים ובאופן שלא היה מוכר עד אז בתרבות הישראלית, למשל בשירה של דליה רביקוביץ 'תינוק לא הורגים פעמיים':

על שלוליות שופכין בסברה ושתילה/ שם העברתם כמויות של בני אדם/ הראויות להתכבד/ מעולם החי לעולם האמת./ לילה אחרי לילה./ קודם ירו/ אחר כך תלו/ לבסוף שחטו בסכינים./ נשים מבוהלות הופיעו בדחיפות/ מעל תלולית עפר:/ 'שם שוחטים אותנו/ בשתילה' זנב דק של ירח בן ראשית החודש היה תלו/ מעל למחנות/ חיילינו שלנו האירו את המקום בנורים/ כאור יום/ 'לחזור למחנה, מארש!' ציווה החייל/ לנשים הצורחות מסברה ושתילה./ היו לו פקודות למלא/ והילדים היו כבר מונחים בשלוליות הסחי/ פיהם פעור/שלוים.

טקסטים פוליטיים-מחאתיים נוספים של סופרים ומשוררים הופיעו בעקבות המלחמה גם בגליונות כתבי עת ספרותיים ('סימן קריאה', 'חדרים' ועיתון 77) שמקצתם הוקצו במיוחד לנושא. הפעיל והקומוניסטי ביותר בקרב המשוררים שביטאו את מחאת מלחמת לבנון היה יהונתן גפן. ב-1984 הוא יצא במופע פזמונים ודקלומים עם המלחין שלמה גחוניך בשם 'הווי ובידור' (שהונפק גם אלבום שלו). כותרת השירים מעידות על תוכנם הפוליטי: 'שניות על הקשר בין מלחמת יש ברירה לחרא', 'U.N Song', 'מלים שאסור להגיד לחייל', 'ראש קטן', 'עגל הזהב', 'הצהרת חייל עם שוב ארצה' ו'ואי ארצי':

אוי ארצי המטורפת/ בלבך מדבר שממה/ חלב ודבש איך נוטפת/ רק מניות ומלחמה/ עד מתי את רק תריבי/ תבערי באש זרה/ כמה ילדים תקריבי/ לאל היוהרה/ אוי ארצי המטורפת/ אוי ברגע של שפיות/ בבושה את מתעוררת/ ונרדמת בסיוט/ אוי ארצי המטורפת/ צאי מתוך המחלה/ אל השחר שוב תאירי/ ונתחיל מהתחלה/ אוי ארצי/ אוי ארצי/ אוי.

בדומה למלחמת וייטנאם גם במלחמת לבנון הכלי הרטורי המרכזי ששימש את מחנה השמאל במתקפתו על ממשלת הימין, שהחליטה לצאת למלחמה, היה הדגשת מחיר הדמים הכבד, והמיותר לדעת השמאל, שהיא גבתה. לראשונה דובר בגלוי לא רק על חללים ופגועי גוף, אלא גם על

פגועי נפש. להתעניינות הציבורית החדשה בטרומות המלחמה היו כמה סיבות: ראשית, במלחמת לבנון היו לצה"ל נפגעי תגבת קרב רבים וקשים מאי-פעם. אפשר שהדבר נבע מהעובדה שהמלחמה 'כללה' כיבוש אוכלוסייה אזרחית נרחבת ולחימה בשטח בנוי על כל המשתמע מכך (לחימה כנגד ילדים ונערים; פגיעה באוכלוסייה בלתי לוחמת) ובשל המתח הפוליטי שקדם למלחמה ונלווה לה, שעירער את תחושת השליחות של הלוחמים. שנית, מלחמת לבנון הייתה המלחמה הראשונה שבה תוכן מראש מערך לאיתור ולטיפול בנפגעי תגבות קרב, ולק גם המנגנון לאיתורם ולטיפול בהם היה יעיל ומדויק מבעבר. שלישית, סרטים אמריקניים עתירי צופים ופרסים על וייטנאם, כמו 'צייד הצבאים' (1978), 'השיבה הביתה' (1978) ו'אפוקליפסה עכשיו' (1979), שתיארו את המלחמה כסיוט וכמחלה חברתית, טבעו את חותמם הרגשי והאינטלקטואלי ויצרו סרגל של השוואה פסיכולוגית וסוציולוגית בין מלחמת לבנון למלחמות כושלות ולא צדקות אחרות, בראש ובראשונה מלחמת וייטנאם, שהשמאל האמריקני ראה בה מלחמה מיותרת.

אחד האמנים הראשונים שיצר זיקה מחממת לבנון למלחמת וייטנאם היה הבמאי אלי כהן בסרטו 'שתי אצבעות מצידון' (1986). הסרט מתייחד מסרטים ישראלים קודמים על אנשים במלחמה בשתי נקודות חשובות: הסרט נעשה תוך כדי המלחמה שהוא עוסק בה, והפיק אותו הצבא הלוחם - יחידת ההסרטה של דובר צה"ל. לדעת גידי אורשר, 'כאן טמונה אולי סיבת איכותו של צה"ל, כמו סיבת איכותו של הסרט, שאין לו, וכדאי שזה יהיה ברור, מה להתבייש בכל הנגע לאמות מידה אמנותיות. [...] הסרט אינו מנסה להסתיר, אינו מנסה לטאטא מתחת לשטיח. הוא אמנם מציע עמדה ברורה, אך מספר על המאורעות כפי שהם'.

'שתי אצבעות מצידון' מספר את סיפורה של פלוגת חי"ר בזמן מלחמת לבנון. שלד העלילה עוסק בגדי (חוני פינקוביץ), חניך מצטיין בקורס קצינים, שנשלח מיד לאחר סיום הקורס למוצב צה"ל סמוך לצידון למלא את מקומו של מפקד המחלקה שנהרג. מפקד הפלוגה (שאול מזרחי) אינו מחבב את גדי משום שהוא חאה בו פרטוקציונר אשכנזי, מתנשא וזמרני ומשום שהוא 'רוק' בשטח. העימות בין השניים מתחדד בשאלה כיצד לפעול בשגרת היומיום בלבנון. מפקד הפלוגה, שהתבשל כבר בקלחת הלבנונית, מתנהג בקשיחות כלפי האוכלוסייה המקומית מתוך אמונה שכך הוא מצליח לשמור על חיי פקודיו. לעומת זאת, גדי מביא עמו מן העיר הגדולה את הדילמה המוסרית של שמירה על טוהר הנשק מול סיכון עצמו וחיייליו - דילמה המתחדדת מאוד במציאות הלבנונית. דילמה זו מתגלה כמותרות בסצנה האחרונה: גדי וחיייליו הצליחו לעקוב אחר מנהיג הגרילה השיעית, אבו נביל, דרך מטע הבנות ועד לביתו בכפר. הם מסתתרים בין השיחים ומתלבטים איזו דרך לנקוט: להסתער על הבית או לפוצץ אותו, פעולה שעשויה לגרום להרג אזרחים חפים מפשע אך תשמור על חיי החיילים. להלן התמליל של הסצנה הזאת, שהיא הלז של הסרט:

מג"ד: שלוש של דולפין מקודקוד ברקת, אין לך הרבה זמן. רד על הבית עם כל מה שיש לך ורק אחר-כך תיכנס. הכניסה עם רימונים, לך על בטוח, האם רות? האם רות, עבור?

גדי: קודקוד ברקת, כאן שלוש של דולפין, יש בעיה, יש בבית אזרחים, עבור.

המ"פ: אה שלוש, האם אמרת בעיה?

מג"ד: דולפין המתן. שלוש של דולפין, האם אתה מסוגל לבצע?

גדי: כאן שלוש של דולפין, חיובי עבור.

מג"ד: שלוש יפה, אם יש בעיה, אתה בשטח, אתה תפתור. הנחייתי אליך, לך על בטוח, שאף אחד מכוחותינו לא ייפגע. האם רות, האם קיבלת?

גדי: קיבלתי עבור.

מג"ד: בהצלחה, סוף.

גדי וחיייליו מתצפתים על הבית, ותוך כדי תצפית מתנהל ביניהם השיח הבא:

במבינו: גדי, השמש יורדת, חייבים לפרוץ לפני החושך.

גדי: בסדר, בסדר (משקיף על הבית), יש שם אזרחים אני בטוח.

אפי: מה יש לך לחשוב בכלל, צריך להיכנס ולכסח אותם, את הנבלות האלה. מה, הם מסתירים שם ת'אבו נביל הזה?

גדי: סתום ת'פה, אפי, מה אתה רוצה שהם יעשו, אתה חושב שיש להם ברירה?

ג'ורג': זה לא משנה, אפי צודק, צריך לכסח אותם.

גדי: O.K., חנוך?

חנוך: כן, גדי.

גדי: אתה מוכן?

חנוך: אני מוכן, גדי.

גדי: ג'ורג', אתה יכול להשחיל אחד מכאן, דרך החלון, נכון?

ג'ורג': רק תגיד.

גדי: O.K.

במבינו: אתה חייב להחליט עכשיו, או שאנחנו נכנסים או שאבו נביל מנצל את החושך ובורח לנו עוד פעם מבין האצבעות.

גדי: אפי.

אפי: כן.

גדי: קרא להם עוד פעם (אפי צועק בערבית לכיוון הבית).

ג'ורג': גדי, אין ברירה, אם הוא בורח הפעם, אנחנו לא תופסים אותו יותר.

גדי: O.K., יש ברירה, חפו עלי, חפו!

גדי פותר את הדילמה בהחלטתו להסתער לבדו. בכניסתו לבית הוא מוצא משפחה לבטנית יושבת על ספה, ובעודו מביט כה וכה מגיח מהצד המחבל ויורה בו צרור. גדי משיב אש, פוגע במחבל, אך אינו מונע את פגיעתו שלו.

אף על פי שהסרט מתרכז בגדי, לא הוא אלא הסיטואציה היא הגיבור האמיתי, בדומה לסרט עטור האוסקר 'פלאטון' (Platoon, 1986) של הבמאי האמריקני **אוליבר סטון** העוסק במלחמת וייטנאם. 'שתי אצבעות מצידון' עוסק באווירת הנכאים ('שביזות' בלשון החיילים) של המלחמה בלבנון ובסבך הפסיכולוגי הטרגי שהקשה על תפקודם של הלוחמים הישראלים לא פחות ואולי יותר מהסבך הקרקעי. למרות אומץ לבם, לא ההחלטה שלהם עומדת במרכז אלא נפשם המעונה. בסרט כמה סצנות המדגימות את ה'פלונטר' הרגשי שיצרה המלחמה: ג'ורג' (אלון אבטבול), חייל במחלקה הנתקף בחרדת קרב ומאבד את עשתונותו; אפי (בועז עופרי) מנהל חמן עם בחורה מקומית, המתגלה בדיעבד כמשת"פית של האויב; במבי (דוד בן זאב) נקשר לילד לבנוני, שנהרג בטעות מיר של חיילי המחלקה. הוא זורק את נשקו וצועק בהיסטריה 'די די די!!', כאשר חבריו מנסים להרגיעו; ראוף (גאדי רבאח), חייל דרוזי המאורס לבחורה דרוזית מלבנון, מוצא את מותו באחד מביקוריו בביתה. הסצנה היחידה שבה נראים החיילים מחויכים היא סצנת הסיום, שבה צה"ל נסוג חלקית מלבנון. את הסמליות הזאת מחדדת תמונתו של נגמ"ש תקוע בבוכי. ג'ורג' ובמבי משתכשים במדמנה ונהנים מכל רגע. כזכור, למרות נסיגת כוחותינו מחב השטח שכבש, צה"ל הוסיף להשתכשך בביצה הלבטנית עוד שנים רבות, ולבנון הוסיפה לגבות מחיר נפשי ופיזי מהישראלים עוד 15 שנה עד לנסיגה המלאה.

אחרי פרוץ מלחמת לבנון היו יוצרי הקולנוע הישראלי פעילים מאוד בדה-מיסטיפקציה של המלחמה והקימו 'פס ייצור' חדש של סרטים אנטי-מיליטריסטיים ואנטי-מצ'איים. בשנים 1982-1992 הופקו לא פחות מ-19 סרטים בעלי אוריינטציה כזאת, אשר שינו את הדימוי הקולנועי המסורתי של הלוחם הישראלי כ'מכבי גיבור' והחלו מטפלים, בהשראת הסרטים על מלחמת וייטנאם, בחוויית המלחמה מן ההיבט הפסיכולוגי, כלומר בקשיים, במועקות, בטרואמות ובצלוקות שמשאיר הקרב בנפש הלוחמים. 'המחלקה האורתופדית שבה משפצים את רגליו המרוסקות של הלוחם העברי, והמחלקה הסגורה שבתוכה מאחים את שברי נפשו, הן האתרים המוכרים ביותר של הקולנוע הישראלי בעשור האחרון', כתב מאיר שניצר במאי 1993. 'אורי ברבש, אסי דיין ועמוס גוטמן ועוד ועוד טרחו מאז יוני '82 לקלף את ציפוי הנחישות והגבורה מעור של החייל הישראלי, ולעצב מחדש כמפוחד ומגובס וטרופ דעת'. ארנון גולדפינגר כתב ברוח זו על הסרט 'הלם קרב' (1988): 'אם כך, מה בכל זאת ישראלי בסרט זה ובסרטים שאליהם הוא משתייך? הישראלי שבהם מסתתר מאחורי הקליפה החיצונית של הדמויות. זהו הישראלי המסורס. הקאובי שלנו, כמו שלהם, הוא בודד. אבל משום מה, אין הוא השולף המהיר במערב. משום מה, הוא כלל אינו שולף. הקאובי שלנו, שחזר אל ה'ב' שתי אצבעות מצידון', 'לא שם זין' ו'הלם קרב'. הוא קאובי פגוע הזוהר למערב פרוץ חסר שליפות. הוא מוקף אקדוחנים לשעבר שבנרתיקם אקדחים תפארת התעשייה הצבאית, כולם נטולי כדורים. [...] אלה גברים שאיבדו את כושר הלחימה שלהם. במילים אחרות, את אונם'.



אריק נפוליאון ורפול בונפרטה

הרעיון שהתנהגות כפייתית (למשל, בתחום המין או הניקיון) ודכאנית היא תולדה של חינוך קפדני וממושטר, המבוסס על פיקוח מחמיר על ביטוי יצרי ועל תביעה לצייתנות עיוורת וענישה גופנית ('חינוך מדכא' בלשון הפסיכולוגיה, המנגד ל'חינוך משתף') הוא רעיון פרוידיאני שפותח ושוכלל לאחר מלחמת העולם השנייה. החל בשנות השישים הובילה תפיסה זו לדיסקרדיטציה הדרגתית של 'מוסדות כוללניים' (total institutions), כגון פנימיות לנערים ומחנות צבאיים, בספרות ובאמנות.

הצבא, המבוסס על הייררכיה נוקשה, על משמעת ברזל ועל צייתנות עיוורת, ביטא וסימל במיתולוגיה הפסיכולוגיסטית, חממה להתפתחות 'אישיות סמכותנית' (authoritarian personality), קרי: רס"רים וקצינים קשוחים ועקשניים, הכמהים לשליטה ולניצחון צבאי-כוחני בכל מחיר. תפיסה זו מצאה את ביטוייה לא רק בספרות העיון והמחקר הפסיכולוגי שפורסמה במערב, אלא גם בספרות היפה, בתיאטרון ובקולנוע מאמצע שנות השישים ואילך, בעיקר בארצות הברית. מקצת הספרים תורגמו לעברית, כגון ספרו של ג'וזף הלר 'מלכוד 22' (1961) וספרו של קורט וונגוט 'בית מטבחיים חמש' (1969), וסרטים רבים הוצגו בארץ, כגון סרטו של סטנלי קובריק 'ד"ר סטריינג'ל לאב או איך למדתי להפסיק לדאוג ולאהוב את הפצצה' (1964), וסרטו של חברט אלטמן 'מ.א.ש.' (1970).

אין זה מקרה אפוא שהדמויות השמאליות ביותר על מחנה השמאל בהקשר של מלחמת לבנון היו הרמטכ"ל **רפאל איתן** ('רפול') ושר הביטחון **אריק שרון**. זאת, לא רק משום שהנהיגו את המערכה הכושלת שגבתה לגרסת השמאל קורבנות מיותרים, אלא גם משום שבעיני רבים מאנשי הרוח הישראלים (סופרים, חוקרים, אמנים ועיתונאים) הם שיקפו באישיותם את ה'נפוליאון' הישראלי, המצ'ואי, הכוחני, האטום והמגלומן - היפוכה של דמותו המיתולוגית, האנטי-מיליטריסטית של הקצין-הצבר. איתן ושרון, שהאליטה הישראלית המשכילה ראתה בהם בעבר דמויות נערצות (גיבורי הצנחנים והשריון), ציחו אחרי מלחמת לבנון כדמויות אכזריות, אטומות וגרנטסקיות, ונתחו בכלים פסיכולוגיסטיים. כך, למשל, שאל הפסיכולוג וההיסטוריון ארנון לוי, בכתב העת הספרותי 'עיתון 77' ביולי 1984: 'מה דמותו של האיש שרון ובמה היא מהווה ייצוג סימבולי של "רוח התקופה"?' והשיב מיניה וביה: 'שרון מצטייר לעתים בכלי התקשורת כדמות בעלת דחף ללא מעצורים לשלטון ולאגרסיה, כפי שנמצא גם בהתנהגותו הפוליטית ובמלחמת לבנון'. בהמשך הדברים הוא מנתח ראיונות עיתונאיים עם שרון: 'דברים אלה מצביעים על חוסר יציבות רגשית רבה המאפיינת את שרון, עם תחושת אגרסיה חסרת מעצורים שהוא מנסה להכחיש או להסתיר באופן מגושם וללא הצלחה יתרה. תגובות אלה מתלוות כפי הנראה לתחושת נרקיסיזם אומניפוטנטי מלווה באמונה הנבעת מהרגשה מאנית ששום סייג אינו יכול לעצור בעדו ושום גורם אינו יכול לפגוע בו'.

באותה רוח ובאותו עיתון כתב כבר לפניו, באוקטובר 1983, אחרי הטבח בסברה ושתילה, המשורר והעורך **יעקב בסר**, במאמרו 'היהודי החדש':

אריק שרון הלם שנית והסעיר חלקים מן הציבור. הוא צמח כאן במקומותינו, במשך שנים, יחד עם צמחים דומים לו, שטיפחנו וגידלנו במו ידינו. וכל כך למה? כי ראינו בו ובדומים לו את האידיאל החדש שלנו: יהדות אחרת חדשה, מנוגדת תכלית הניגוד ליהדות הגולה... [חשוב לראות את נסיבות צמיחתו של השרוניזם, להבין ולראות את האווירה המסייעת לצמיחה זאת, ששוררת בארץ תקופה ארוכה...]. מה שיותר מרתק אותי זה [...] איך הסכים ציבור זה להמיר מורשת תרבותית, שהפכה לנפשו של העם ובזכותה נשמר בשלמותו עד לעצם היום הזה, ברומנטיקה אווילית ונוסטאלגית של משהו דומה ל"כל בחור וטוב לנשק", ועוד יותר קשה לי להבין, וכשאני מנסה לעסוק בכך מציף סומק סמיך את פני: איך הייתי אני עצמי על סף כניעה, וניסיתי במשך שנים להיות 'אחד מהחברה', כלומר: קצת שרון וקצת הר ציון.

שנת 1986, שמשדר החינוך והתרבות הכריז עליה כשנה שבה ישם בבתי הספר דגש על החינוך לדמוקרטיה ולדו-קיום עם מיעוטים לאומיים, היתה גם השנה האנטי-מיליטריסטית ביותר במחזאות הישראלית. ב'הבימה' הוצג באותה שנה המחזה 'טירונות' של ניל סיימון, העוסק בחוויותיו של צעיר יהודי אמריקני בבסיס טירונים בארצות הברית בימי מלחמת העולם השנייה (תרגום יונתן גפן), וב'צוותא' הוצג המחזה 'חיילי בדיל על חוף ירושלים' של עמיה ליבליך (בעיבוד אורנה ספיר). באותה שנה עלו על במת תיאטרון 'נווה צדק' בתל אביב שני מחזות סאטיריים מקוריים שנגעו בחוויה הצבאית מנקודת מבט איחנית-צינית, וצה"ל הוצג בהם כגוף אטום ומגוחך: 'בצחוק ודמע יהודה נפלה, בצחוק ודמע יהודה תקום' של דוני ענבר ו'קרמבו בארץ האויב' של קובי ניב. שרית פוקס איפיינה את המחזות הללו ל'אסכולת הבידור-יאושו הישראלית' - זעקת בידור שחורה, ניהיליסטית, שאינה מאמינה עוד בכלום, זולת המוות הודאי שלנו'.

המחזה של ניב, מעין קומדיה דל ארטה (ניב כינה זאת 'קומדיה דבילית') בחרזים ומזיקה, העמיד במרכזו גנרל ישראלי היוצא מכליו כאשר מודיעים לו כי נחתם הסכם הפסקת אש. הוא מזעיק את 'קרמבו' (על משקל 'ראמבו', גיבור סרטיו המיליטריסטיים של סילווסטר סטאלון), גיבור בסגנון קומיקס (סוגה שבה התמחה ניב יחד עם חברו דודו גבע) למשימה רבת תכנים ותהפוכות, שתכליתה לפוצץ את הר הבית כדי לסכל את הפסקת האש. בראיון ל'הארץ' אמר ניב: 'כמה שזה נשמע מטורף, שאל מישהו מה התכונה ישראל לעשות במלחמת לבנון, מה שרון התכוון לעשות שם; אם תשמע תשובה פחות מסובכת מעלילת המחזה, תקבל מה שאתה רוצה'.

הביקורת על הסמכותנות והכפייתיות הצבאית הגיעה לשיאה במחזה שכתב יצחק לאור ב-1984, 'אפרים חוזר לצבא', שם שהוא פרפרזה סרקסטית על סיפוח הנדע של ס' יזהר 'אפרים חוזר לאספסת', שגיבוש צבר. לאור, משורר, סופר ומסאי מוכשר, החל להתבלט בשנות השמונים כאחד המבקרים הקשוחים, המחשעים, השנונים, העקבים והקיצוניים של מדיניות ישראל בשאלת הסכסוך הישראלי-ערבי, ובעיקר ביחס למדיניות הכיבוש. זירת ההתרחשויות העיקרית של מחזה זה היא חדרו של אחד 'המושלים הצבאיים' ביהודה ושומרון. שאר האיחעים מתרחשים מחוץ לחדר ואינם נראים לעיני הצופים, אלא נשמעים או מתוארים על ידי גיבורי המשנה במחזה: סגנו של המושל, שני חיילים וחילית, אסיר פלשתינאי הנחקר ברקע, וצוות טלוויזיה שבה לראיין את המושל. ציר המחזה הוא מותו של מפגן ערבי, שגורו בידי חייל בפלוגה המוצבת בממשל, בעת הפגנה אלימה. גיבור המחזה הוא סגן אלוף אפרים, מושל צבאי בסוף שנות השלושים לחייו, קצין קשוח המייצג בדמותו הגסה את הגיבור האמיתי של המחזה - 'הכיבוש הנאור', אוקסימורון קיומי שרוב הישראלים האמינו שניתן לדבוק בו לאורך זמן. אך המציאות, כפי שאנו יודעים היום, טפחה בפרצופם עם פרץ האינתיפאדה הראשונה בשלהי 1987, השנה שבה פסלה הצנזורה את מחזהו של לאור. 'הכיבוש הנאור' דומה למושג הווירטואלי 'בעל נאמן ומתפרפר' - הקבלה הנרמזת במחזה באמצעות מערכת היחסים האינטימית שמנהל המושל עם החיילת בבסיס. בהקדמה לספר המחזה כותב המבקר וחוקר התיאטרון אברהם עוז:

אפרים מבקש לחבוק הכל: להיות חביב התקשורת, להיות 'מרכז', איש מצפון וחיייל נאמן, שוחר שלום ובטחון, חולם ולוחם, בעל ומאהב, מגן החלשים וחונך המגינים; לשלוח את 'הילדים' אל חזית הכיבוש ולהתעלל בהם כאשר הם בחזית הכיבוש. אבל את אחדות הניגודים הזו אפשר להשיג, לעיתים, אולי, בהזייה רופפת בין קירות החדר, 'החממה הזאת', מקום ההתרחשות היחיד של המחזה... [והחדר הזה עומד בלחץ מתמיד ותוקפני של המציאות המחלחלת אל תוכו כענן של גז בעד החלון, בעד הטלפון, בעד הדלת.

אולם, שלא בדומה למושל הצבאי הסמלי שצופי התיאטרון התוודעו אליו במחזהו של יוסף מונדי 'מושל ירחו', שהוצג עשור קודם לכן, את המושל של יצחק לאור לא זכה הציבור להכיר, מאחר שהמועצה לביקורת סרטים ומחזות פסלה אותו בטענה שהוא 'ממרח מגונה של ארטיקה, פוליטיקה וסטיות מכל סוג'. המועצה הציגה שלושה נימוקים לפסילה: 'הצגה המעלה את דמותו של הממשל הצבאי בצורה מסולפת, מעוותת, מרושעת וזדוניות'; הרשם המצטבר 'שהצגתו תביא לתגובות שתלונות בהסתה והתססה ובפעילות אנטי ממשלתית עוינת'; 'עצם ההשוואה הנרמזת והגלויה של הממשל הישראלי לממשל הכיבוש הנאצי'.

יצחק לאור לא ויתר ועתר לבג"ץ. לעיתירתו הצטרפו איגוד מחזאי ישראל והאגודה לזכויות האזרח. השופט מלץ, אחד משלושת השופטים שישבו על המדוכה בעניין (לצדו ישבו השופטת נתיניהו והשופט ברק), קבע בפברואר 1987 כי הגדרתה של המועצה כי זהו 'ממרח מגונה' אק הולמת את המחזה. 'בעת קריאתו', כתב בפסק הדין, 'מתקבל החשם כי המחבר ליקט ואסף כל דבר שנראה היה לו שיכול להרגיז, להקניט, לצער ולפגוע. משל ילד המבטא בקול רם את כל המלים הגסות שהוא יודע, אך ורק כדי למשוך תשומת לב'. אולם קביעה זו לא מנעה ממלץ להצטרף לדעת הרוב ולבטל פה אחד את פסילת 'אפרים חוזר לצבא' על ידי הצנזורה. השופטים קבעו שהמועצה לביקורת סרטים ומחזות לא שקלה כראוי את חשיבות חופש הביטוי, לעומת חומרת הפגיעה האפשרית שתגרם על ידי הצגת המחזה. בג"ץ אף פסק שעל המועצה לשלם את הוצאות המשפט לעותר יצחק לאור, לרבות שכר הטרחה של עורך הדין שייצג אותו. שלא כשופט מלץ, השופט אהרן ברק, שניסח את עיקר פסק הדין, שסוקר בהרחבה בעיתונות, נמנע מלהביע את דעתו על המחזה והדגיש כי החלטתו 'מבוססת כולה על חופש הביטוי של המחזאי ולא על ערכו האמנותי של המחזה'. הנימוק שלו לביטול הצנזורה לא היה תוק המחזה, אלא הלגיטימיות של הכלי הצנזורלי. 'הדרך להתמודד עם יצירה כזו במשטר דמוקרטי', כתב, 'אינה באמצעות הכוח השלטוני, אלא באמצעות החינוך וההסברה. כשלונה של יצירה זו הוא בחשיפתה לא בדיכוייה'.

אך ניצחונם של לאור לא הביא להעלאתו של המחזה על קרשי הבמה. למרות פסיקת בג"ץ החליט תיאטרון חיפה שלא לממש את זכויותיו להפיק את המחזה השני במחלוקת. לאור נאלץ להסתפק בערב שנערך בבית לסין, שבו הקריאו שני שחקנים פרטוקולים משיבת ועדת הצנזורה וזמרת שרה שירים על מלחמה, ובערב נוסף וסוער שנערך ביוזמתו של ד"ר אבי עוז מהחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב. אבל, כדברי 'על המשמר', הניצחון בבג"ץ 'הוכיח שאפשר וצריך להילחם' ועורר תהודה תקשורתית לנושא שעסק בו המחזה. מנגד הוא חייד את תדמיתו של התיאטרון בארץ בעיני הימין כאנטי-פטריוטי. הדימוי הזה מומחש בכתבה שעסקה במחזה של לאור והתפרסמה ב'האומה', אחת מבמות השיח החשובות של הימין הישראלי. בין השאר נכתב בה:

בשנים האחרונות הצליחו חבריו הקרובים של יצחק לאור, יהושע סובול, בסר ואחרים, להחדיר למוחות של רבבות אזרחים ובעיקר נוער וחיילים, מחזות מלאים שנאה עצמית עם השמעות גסות על חיינו בארץ, על צה"ל ועל היהדות, במנות גדולות ביותר. אך כל זה כאין וכאפס לעומת השנאה העצמית הבווערת במחזה 'אפרים חוזר לצבא'.



סיוטיו של התיאטרון

כאשר סוקרים את העיתונות, הספרות היפה, הסרטים ומחזות התיאטרון העוסקים בחוויה הצבאית, ממלחמת לבנון ועד ימיו, מתגלה דימוי חדש של חוויית השירות הסדיר, המתחרה בדימוי האידיאלי הישן: השירות בצבא אינו מוצג כחוויה מרוממת, הראית, מעשירה, מחסנת - ביטוי לסולידריות לאומית ולאטרואיזם עממי, ומבחן בגרות ואופי - אלא כחוויה נפשית טראומתית או כמכניזם של טקסי חניכה וחישול של 'שבט גברים פרימיטיבי'. תחושות אישיות קשות כמו מחנק, בדידות ואובדן זהות, לצד תופעות חברתיות שליליות כמו לחץ קבוצתי ליישור קו, התעמרות החבורה בחלשי הגוף והסיבלת, הודנות של מפקדים ותיקים בפקודיהם ('טרטורים') - כל אלה נעשו חלק בלתי נפרד מהתיאורים השכיחים של צה"ל המציגים אותו כמוסד עריצי.

חשוב להבהיר בשלב זה שתי נקודות עקרוניות: ראשית, מספר הצופים ברוב הסרטים והמחזות הישראליים שעסקו בחוויה הצבאית אמנם לא היה רב, אולם הופעתם שימשה בסיס לדיון ציבורי רחב, בעיקר בקרב מבקרי וחוקרי הקולנוע והתיאטרון, ובכך הועצמה השפעתם החברתית. שנית, הרב הישראלי לא הושפע באופן משמעותי מהיצירת הללו ולא שינו באורח קוטבי את דעתם על צה"ל, שנחשב עדיין למוסד אהוד מאוד, ומעין תנועת נוער ענקית - כור היתוך חיובי המחנך ומחשל את אזרחי העתיד. הסיבה לכך היא העובדה שמדינת ישראל נתונה עדיין תחת איום קיומי וצבא חזק הוא הערובה להישרדותה. יתר על כן, צה"ל הוא עדיין צבא העם, ורוב מפקדיו מצטיינים בקוד מוסרי דמוקרטי וברגישות אנושית גבוהה לפי כל קנה מידה. עם זאת, אין ספק שיצירות האמנות בתחומים שונים תרמו לכרוסום בהילה שלו ובמוטיבציה של צעירים לחתום קבע, וחיזקו את נכונותם של התקשורת ושל הציבור להביע ביקורת על המוסד הצבאי (על העלייה בביקורת משפחות החיילים ראו גם בשערים 'החזית המשפטית' ו'החזית המשפחתית').

יצירת הפחזה הראשונה שהעמידה במרכז את החוויות הטראומטיות של השירות הצבאי, ובעיקר את חוויית הטיחנות והגיבוש בצה"ל, היתה ספרו רב-המכר של יהושע קנז 'התגנבות יחידים' (עם עובד, 1986). קנז (יליד 1937) נמנה בעיני רבים עם השלישייה הפותחת של סופרי דור המדינה (עוז, יהושע, קנז). בספריו (הראשון, 'אחרי החגים', יצא לאור ב-1964) התמקד קנז במחוז ילדותו פתח תקווה. במרכז יצירתו, כמו אצל סופרים אחרים בני דורו, עומדת המצוקה האישית וההתפוררות החברתית. לדעת רבים, 'התגנבות יחידים' הוא הטוב בספריו, ומכל מקום הידוע ביותר, וכשיצא לאור עורר הדים רבים ברפובליקה הספרותית והאקדמית ובקרב הקוראים. אמנם גם בעבר נכתבו סיפורי מלחמה רבים, אך 'הספרות הישראלית', כדברי חוקר הספרות דן לאור, 'נמנעה עד להופעת הספר מלהתמודד באופן רציני ומחייב עם חיי הצבא לכשעצמם'.

'התגנבות יחידים' הוא רומן פסיכולוגי מורכב על חוויית הטיחנות באמצע שנות החמישים. גיבורי הספר אינם פרחי טיס או צנחנים חוזרי מוטיבציה ובעלי כושר סיבולת מופלג, צברים מסוקסים שעוצבו ב'ספרטה הישראלית'. קנז מתאר בסגנון הציורי התיאורי חבורת 'כף למדים' (בעלי כושר לקוי) - אוסף מגוון של 'עמר', שהוא חתך מייצג של רוב מגזרי האוכלוסייה, המכונים 'הרחב הדומם', 'אנטי-גיבורים', 'ג'ובניקים', 'ארטיסטים', 'חיילים דמיונליים' וכו'. אלה חיילים שלא יכלו או לא רצו להימנות עם האליטה הצה"לית המיתולוגית ונחשבו במשך שנים רבות לטיפוסים נחותים ומנודים בהיררכיה הצבאית ולפיכך גם החברתית.

בה"ד 4, בסיס ההדרכה שבו עברו רבים בישראל את תקופת חניכותם הצבאית, מתואר כבית סוהר מחניק, משפיל ושוחק, 'עולם של אדונים ועבדים, מכים ומוכים, רודפים ונרדפים', עולם מכוער ומעוות שבו לחריג ולחלש אין שום סיכוי. זהו מקום שבו מתבצעים טקסים צבאיים מטומטמים ואכזריים על פי צווים, חוקים ודרגות. קנז מייטיב לתאר באופן ריאליסטי ומדויק את הווי המחלקה המסכנה - האימונים המתישים, השיעמום, האוכל, השירותים, ההתחמקות, הנדיפות וכו' - ואת תהליך הנרמסות והשבירה שעוברים חבריה. דמותם המכוערת הלא רגישה של המפקדים המתארים בספר, תיאור אותנטי מאוד שרבים מאיתנו הכירו מקרוב בעת שירותם הצבאי, עומדת כניגוד משווע לדמותו המוסרית-מצפונית של המפקד העברי שאיפיינה את סיפורי הצבא הישראליים לחזותיהם. ניגוד זה הוא אחד הביטויים הנקבים ואולי גם הכואבים למרחק בין תפיסת הצבא בעידן הצינוי לתפיסתו בעידן הפוסט-צינוי של ישראל. להלן אחד מהתיאורים הללו:

'כשרואים את הפרצופים האלה, המפקדים הגדולים, המדריכים, המד"סים, הרס"רים, המשיך אריק, אז מתחילים להבין את הסוד: איך הכוח יוצר את הרע. אף פעם לא ידעתי בעצם מה זה הרע. אתה זוכר, דיברנו על זה הרבה ותמיד אמרתי שזה מיתוס, שזאת המצאה של פרימיטיבים, בשביל לעשות את הדברים פשוטים יותר, בשביל למצוא הסבר לכל מיני התנהגויות שאנחנו לא מבינים. תמיד אמרתי לעצמי: הרי גם האנשים האלה שעושים מה שרע לדעתנו, לפי דעתם זה בטח טוב, אחרת לא היו עושים את זה, או שהם משכנעים את עצמם להאמין שזה

טוב, אז גם זה משהו, לפחות הם מרגישים צורך-כזה, או שהם עושים את זה למען טובת-ההנאה שלהם ומצפצפים על המוסר, כל מוסר, בסדר! אבל פה גיליתי שהרע קיים גם למען עצמו, שאנשים שקיבלו כוח, כלומר, שניתנה להם האפשרות להכריח אנשים אחרים לעשות מה שמתחשק להם, נהנים מעצם העובדה שהם יכולים לגרום סבל לאחרים. שהם יכולים להשפיל ולענות אותם, ועוד הם נחשבים למצילי המולדת'.

עם הופעתו של 'התגנבות יחידים' התבקשה השואה ל'מי צקלג' של ס' יזרה, שגם בו מתוארים חיי לוחמים צעירים, אך מנקודת מבטה של הקבוצה השלטת. 'התגנבות יחידים' הפנה זרקור לעבר האנטי-צברים שעמדו בצילו של הצבר המיתולוגי ובהדרגה ירשו אותו כגיבורי החברה והספרות כאחד. לדעת החוקר ומבקר הספרות יוסף אורן, 'הגשמת חזון קיבוץ גלויות בגלי עלייה ענקיים בעשור הראשון לאחר קום המדינה נטלה את הבטרה מידי הצברים, ואף פוררה את אחדותם - במקום "צבר" אידיאלי, צמחו מוטציות רבות של "צברים", שרחקו מהאידיאל הצברי שהוצב בסיפור על מלחמת השחרור'.

ב-2001, חמש עשרה שנה אחרי 'התגנבות יחידים', יצאו לאור הספרים 'חייל טוב' של בעז נוימן (זמורה ביתן, עמודים לספרות עברית) וג'ולני של מי' של אור ספיבק (הוצאת 'סצנה', ירושלים). מבחינה סוציולוגית, הספרים האלה הם מעין ספרי המשך ל'התגנבות יחידים' ומבטאים עליית מדרגה בתהליך הדה-מיסטיפיקציה של השירות הצבאי בספרות העברית ובכלל. ספרים אלה אינם מתארים את חייהם של ג'ובניקים בפריפריה הצה"לית אלא את חייהם של הלוחמים ביחידות העילית, שגיבוריו של קנז כה מתקנאים בהם. נוימן, ששירת כטנקיסט, מתאר את הסיט שבחויית מסלול הכשרת הלוחם, את הגיהנום שנאלצים לעבור מדי שנה אלפי טירונים, בעיקר אם הם חלשים פיזית. בחבורה הגברית, המצויה תחת מכשב האימונים, מי שאינם חושף שיניים, נטרף. אחת הדרכים המקובלות בצה"ל לנקום ב'סוציומט', כלומר, המסך שכוחו אינו מאפשר לו לעזור לזולתו ('מי שלא עוזר לסחוב את הפק"לים במסעות. מי שלא מוכן להיכנס מתחת לאלונקה. מי שלא מתעורר בזמן לשמירות'), הוא הענשה במה שמכונה 'שמיכה'. זהו טקס אכזרי, המתואר בספר בפירוט: המחלקה באה בלילה למיטתו של המסך, עוטפת אותו בשמיכה וחובטת בו עד דמעות.

מאחר שחב הצבור ראה ב'עניינים' הצבאיים בתקופת הטירונות כלי הכרחי בהכשרת הלוחם וחיסונו, מה שקרוי בעגה 'להשתפשף', נדרש לחברה הישראלית כל כך הרבה זמן עד שנושא זה הופיע בספרות. גם העובדה שהצבא נחשב במשך שנים למוסד מקודש ומחוץ לתחום עשויה להסביר זאת. אולם דומה שהיתה לכך עוד סיבה: חוב אלה שצלחו את הטרואמה הצבאית ראו בכך הישג אישי (בדומה לרץ מרתון שנהנה מהמירוץ לאחר סיומו), ומיחרו להזדהות עם הגוף שעינה אותם ולעשות רציונליזציה לחוויות הקשות שעברו. יתרה מזו, הן נהפכו למקור של נוסטלגיה וגאווה יחידה של אלה שהצליחו לדלג מעל למשוכת הגיבוש המיתולוגית.

נוימן מנפץ את הנוסטלגיה ואת המיסטיפיקציה של החוויה הצבאית. הוא חושף, כצופה-משתתף, את סיפורי הסבל הנפשי הנמרא העובר על הטירון, שעליו גם הקרובים ובני המשפחה לא מספרים (לפחות לא את כל האמת) למתגייס הצעיר וחדור המוטיבציה לפני שהוא דורך על מפתן הבקו"ם. עוד הוא מתאר את המטמורפוזת הפיזית והנפשית שעושה בו הצבא: 'תוך מספר חדשים אתה מפסיק לחשוב על מה שהיית לפני ומה שתהיה אחרי, והופך לחייל שנושא רובה שהוא חלק ממנו. המשכו של הגוף באמצעים אחרים'. זהו אחד מסודות ההישרדות ש'בן הטובים' הישראלי נאלץ לגלות בעצמו מתוך התנסות טאבת ולעיתים הרסנית, למשל, חוסר השינה במסגרת אימוני הצמ"פ (צוות, מחלקה, פלוגה), אחד השלבים המתקדמים במסלול הכשרתו של הטנקיסט:

במהלך מסע העלייה לרמה איבדנו את הלילה ועוד שעתיים מהלילה הבא. במהלך היום הבא איבדנו את יתר שעות השינה. סך הכול שלושה ימים ללא שינה. [...] נתנו משימות. להקיף את הגבעה הסמוכה ולחזור. הקציבו זמנים. חמישים שניות. לא עמדנו בזמנים. [...] לאחר היום השלישי הצלחתי לחשוב רק על דבר אחד. אני רוצה לסגור את העיניים. [...] המפקד, אני מתחנן בפניך, תן לי לישון. תן לי ללכת לישון. שעה. לא יותר. עשרים דקות. לא יכול יותר להחזיק את העיניים פקוחות. תן לי לפחות ללכת בעיניים עצומות. אני חייב לסגור את העיניים שלי. שורף לי. אחת לכמה שעות אספו אותנו למסדר. דיברו בקול חזק כדי להעיר אותנו. צעקו לתוך האוזניים. חזרו ואמרו שאנחנו לא חיילים. 'אתם צ'יקמוקים. אתם נקבות. אם עכשיו אתם לא מסוגלים להישאר ערים, מה יקרה במלחמה כשלא תוכל לישון יותר משבוע.

גם אור ספיבק, מחברו של הספר 'ג'ולני של מי', הוא לוחם ששרד, כמו רבים לפניו, את המסלול הקרבי, וגם הוא מתאר כנוימן בספרו את שירותו הצבאי, אך לא במונחים הרואיים אלא כטרואמה. בג'ולני של ספיבק אין גבורה, אין לחימה מפוארת ואין אחווה גדולה, אלא התעמרות בחלשי הגוף והסיבולת והשפלתם ('ההלמוטים', 'החוננים', 'המצ'וקמקים' ו'השוקיסטים'), עריכת מבחני גבריות ילדותיים ושימוש מופרז בכוח. יש בו גם העמדת פנים, כבוד עצמי מעור, בדידות נוראית, דיכאונות ותחושת קלסטרופוביה. בריאיון שנערך עמו לרגל צאת הספר ופורסם במוסף 'סופשבוע' של 'מעריב' אמר ספיבק:

'הרובאית' [מחלקה קרבית] זה עולם מגניב אם אתה בא לבקר, אבל החוויה קשה. לי היה חרא. אולי היו צחוקים, אבל היה חרא. הדבר שיותר גרוע בעולם מאשר להגיע לרובאית בג'ולני זה אולי להגיע למג"ב. אם תשאל אותי מתי היה לי את החודש הכי גרוע בחיים שלי, אני אענה שזה היה בצבא. גם החודשים הכי גרועים וגם השלושה.



מעשה אבות סימן-שאלה לבנים

המושג 'דור' הוא מושג חמקמק, שקשה להגדיר ובוודאי לכמת או לתחם אותו. בספרות המדעית והפופולרית יש למושג הזה בדרך כלל ארבע משמעויות עיקריות: מחזור שנתי של צאצאים (ילידי 1920, 1921 וכו'); קבוצה המשתייכת לקטגוריה גילית המבוססת בעיקר על תכונות ביולוגיות של

התבגרות והזדקנות ('בני טיפש עשרה', 'גיל הביניים' וכו'); שכבה של בעלי תפקידים בחברה, לרוב מנהיגים, בתחומים שונים, בעלי מכה משותף ביוגרפי ותפיסת עולם מקצועית דומה (דור מפקדים, דור פוליטיקאים, דור סופרים וכו'); קבוצת אנשים בעלי מכה משותף חווייתית ותרבותית עמוק, שהוא תולדה של חינוך והתבגרות בתקופה מובחנת. במילים אחרות: אנשים שנפשם עוצבה ב'רוח זמן' (Zeitgeist) מסוימת שהיתה ואיננה עוד.

ההוויה והתודעה הדוריות מתפתחות בדרך כלל באופן הדרגתי ובלתי מורגש על ידי חידושים טכנולוגיים (כלכליים, רפואיים, ביזריים וכו') ואינטלקטואליים (תיאוריות ורעיונות חדשים), הגוררים בעקבותיהם שינויים בהרגלי הצריכה, בטעם האמנותי ובחשיבה הפוליטית. אך לעתים הן מעצבות על ידי אירועים חברתיים פתאומיים, כדוגמת מלחמות או מהפכות, היוצרים חוויה מעצבת חזקה ותחושה של אחדות גורל.

ישראל היא חברה מעניינת מאוד מבחינת התחלופה הדורית, כיוון שהתרחשו בה בעת ובעונה אחת במשך זמן קצר מאוד שני התהליכים שהוזכרו: 'החרישי' (ההדרגתי) וה'רועש' (הפתאומי והמהיר). ההיסטוריה הקצרה של ישראל חווה באירועים הר גורל שבעטיים 'רוח הזמן' משתנה במהירות. משנת 1948 ועד ימינו פרצה כאן מדי עשור (פחות או יותר) מלחמה, שהיו לה השלכות חברתיות מרחיקות לכת. המלחמות יצרו מצב שבו הבנים הביולוגיים, בעיקר אלה שלחמו כחיילים וכקצינים זוטרים בקו האש, חוו חוויה מעצבת שונה מזו של הוריהם ופיתחו תודעה דורית ייחודית.

בשלהי שנות השמונים התפרסמו שני ספרים הממחישים את פער הדורות בישראל, שהוא במידה רבה תולדה של ההבדלים בין המלחמות: 'אש' של יובל נריה (זמורה ביתן, 1989) ו'גוף שני' של עופר שלח (זמורה ביתן, 1989). נריה ושלח הם קצינים ולוחמים מצטיינים, צברים ובנים להורים צברים, שהיו גם הם קצינים וידעו את המלחמה. אך משמעות המלחמה בעיניהם היתה שונה ממשמעותה בעיני אבותיהם, והפער הזה הוא במידה רבה תוצאה של המציאות החברתית שנוצרה בארץ.

יובל נריה (יליד 1950) גדל בחולון. הוריו הם זוג פלמ"חניקים לשעבר בעלי השקפת עולם מפא"ניקית, המשלבת הומניזם ואקטיביזם. אביו היה לוחם בחטיבת הראל ואמו מלוחת שיירות בחטיבה ואחר כך קצינה בצבא קבע. כמו צעירים רבים בני דורו, בית הספר היה שולי בעולמו ותנועת הנוער היתה הדומיננטית בחייו. נריה התגייס לצה"ל ב-1970, התנדב לשריון ונעשה קצין. בפרוץ מלחמת יום הכיפורים היה סגן מפקד פלוגה בגזרה הצפונית בתעלה. פלוגתו לחמה באזור קנטרה ומרבית הטנקים בה נפגעו בשלביה הראשונים של המערכה. נריה לחם ועסק בחילוף לוחמים וטנקים מהשטח. הוא אירגן טנק שאויש על ידו ועוד ארבעה קצינים (שלושה מפלוגתו שנתרו ללא טנקים וקצין המבצעים של הגדוד) וחבר לחטיבה אחרת שהשתתפה בהתקפת נגד באזור הפירדאן. בשלב מסוים בקרב עזב נריה את 'טנק הקצינים' והצטרף לטנק אחר שמפקדו נפגע. אחר כך אסף עוד 3 טנקים, הצטרף כפלוגה לחטיבה אחרת ולחם במסגרתה עד שמונה באוקטובר. לפתע מצא עצמו לבד לגמרי במדבר, אבל הצליח להגיע בכוחות עצמו לגזרת הלחימה המרכזית. אחר כך, ב-14 באוקטובר, לחם בחווה הסינית - מתחם מבוצר היטב שגבה מחיר דמים כבד. לאחר שהטנק שלו נפגע, חבר כחבר צוות חמישי לטנק אחר, ואחר כך ירד ברגל בשטח המוחזק בידי חיילי אויב רבים, עלה על טנק אחר והמשיך בלחימה. ב-18 באוקטובר השתתף בהתקפה חטיבתית מצפון לחווה הסינית, הפעם כמפקד טנק. בקרב זה נפצע קשה בגבו וברגלו מפגיעת טיל נגד טנקים וסבל גם כויות. הוא פונה מהחזית ואושפז חודש וחצי בבית חולים. אחרי המלחמה היה אחד משמונה מקבלי עיטור הגבורה, שהוא העיטור הגבוה ביותר שמעניק צה"ל ללוחמים. העיטור ניתן לו על גילוי 'גבורה', כושר מנהיגות ורצון ללחימה במשך 12 ימי לחימה - עד שנפגע.

כבר בעת קבלת העיטור משר הביטחון שמעון פרס חש נריה מוסיג ביחס לעיטור, תחושה שבאה לידי ביטוי בין השיתין גם בספרו 'אש' ובראיונות שנתן. הסתייגות זו, שגברה עם השנים, נבעה לא בשל אי ההתאמה בין המציאות ובין הפעולות שעשה במלחמה, שתואח בתעודה, אלא משום שסבר שמבחינה מעשית קבלת העיטור היא בבחינת 'עונש' חברתי למקבל. לימים הסביר בראיון את היחס האמביוולנטי שלו למה שכינה 'מוסד העיטורים':

בעיני זו המצאה מלאכותית ביותר, שבאמת שוללת ממקבלי העיטורים ומהאנשים שמתבוננים בהם הבנה מינימלית של הסיבות או המקורות שעליהם העיטור הזה מבוסס. החל מעולם העובדות ועולם התוכן וכלה בעולם הרגשות. זה נתפס באיזו צורה ג'ון וייניק עקומה, ריקנית וסטריאוטיפית. הסכנה הכי גדולה היא שמקבל העיטור עצמו יאמין ויזדהה עם מה שנאמר עליו.

לאחר תקופה של החלמה והיחלצות מדיכאון לא קל עקב המלחמה, החל נריה באוקטובר 1974 ללמוד פסיכולוגיה באוניברסיטה ונעשה פסיכולוג קליני. כעבור עשרים שנה השלים את הדוקטורט ונעשה מרצה באוניברסיטה, מומחה בינלאומי למצבי פוסט-טראומה. בין לבין הוא נמנה עם כותבי 'מכתב הקצינים' במרס 1978, שהביא להקמת תנועת 'שלום עכשיו', וחבר בצוות הבחירות של שמעון פרס (ב-1988).

'אש' הוא עיבוד ספרותי של החוויות שחווה נריה במלחמת יום הכיפורים, ועושה שימוש בכלים פסיכולוגיים. זהו סיפוח הטרגי של יאיר, קצין שריון צעיר (סגן מפקד פלוגה), שנמנה עם הכוחות הסדירים בקו התעלה והצליח לחזור מהתופת שרבים מחבריו לא שבו ממנה. הוא מסופר בגוף ראשון מנקודת מבט רטרוספקטיבית, ומשולבים בו הרהורים פילוסופיים על החיים בכלל ועל החברה הישראלית שלאחר השבר של מלחמה זו בפרט. נריה פותח בכישרון רב צוהר לחוויה הנפשית של הלחימה בכלל ושל מלחמת יום הכיפורים בפרט, החל בקרב עצמו וכלה בהתמודדות עם הפציעה הקשה, עם תחושת הכישלון ועם אובדן החברים.

בחוויית המלחמה, שהיא כולה סיוט אחד מתמשך, יש ארבע תקופות: הימים שלפני פרוץ המלחמה, הלחימה עצמה, הפציעה וההחלמה, ותקופת ההתחבטויות וחשבון הנפש שאחריה. גיבור המשנה בעלילה הם עמיר, חברו הטוב של יאיר ובן שיחו, המוצא את מותו בבית החולים ששניהם מאושפזים בו, והמג"ד צביקה, שלחם בקרב לצדו של יאיר ונסך בו ביטחון ואופטימיות בתקופת החלמה וההתאוששות. לב הספר, וגם עיקר עוצמתו הספרותית והסוציולוגית-פסיכולוגית, הוא תיאור שנים עשר ימי הלחימה של יאיר בפירדאן ובחווה הסינית. בימי הקרב הוא נאלץ להחליף טנק פגוע אחר טנק פגוע. בשלב מסוים הוא חצה ברגל לבדו את מתחמי האויב. בדרטו להמשיך המערכה עם כוחות אחרים. הוא נלחם כל עוד נפשו בו

עד לפציעתו הקשה ופניו לעורף. אך הפיני לא מביא את הגאולה. כאשר מסתיים מאבקו בחולות סיני מתחיל המאבק המייסר לשיקומו הפיזי והנפשי.

לכאורה זהו תיאור של עוד קרב הרואי במורשת הקרב של צה"ל, קרב נוסף של לחם שלא אמר נאש גם כאשר המערכת כולה קרסה וגם כאשר נשאר בודד במערכה. אכן, יש כאן גבורה עילאית, ההולמת סיפורי גבורה אחרים, אך כשם שמלחמת יום הכיפורים היתה שונה מאוד ממלחמות שקדמו לה, כן סיפור הגבורה של יאיר (ובעצם של נריה) שונה מסיפורי הגבורה האופייניים שהופיעו אחרי המלחמות הקודמות.

שלא כבסיפורי העבר, שהתמקדו בזירת הלחימה עצמה ('זה ירה מכאן, הוא חיפה משם'), נריה מתמקד בזירת הנפש, במאבק ההישרדות הפנימית. המלחמה מצטיירת לפתע באור האמיני והמבהיל שלה, כמלחמת קיום נאשת, כמעט סהרורית, של האדם הפרטי. מהו סוד כוח עמידתו של יאיר? התשובה שנריה מספק לקורא, בגלוי ובמחמז, גם היא חורגת מהמתכונת המקובלת של סיפורי גבורה ישראלים אחרים. לא רק הדאגה להגן על הבית והחדרה לגורלו של עם ישראל (אף שכמובן גם בכך טמון סוד המוטיבציה), אלא גם ולמעשה בעיקר אינסטינקט פשוט, 'גולמי' וקמאי של יצר ההישרדות המתעורר מול כוח הרוצה לפגוע בך ולחסל אותך. בריאיון בעיתון 'על המשמר' לרגל צאת ספרו אימת נריה את המסר הזה העולה מ'אש'. העיתונאית שאלה אותו 'איך שואב אדם כוח במצבים כאלה?' והוא ענה:

זה היה שטח של כמה קילומטרים, מין בועה כזאת. שריפה מקומית. ובתוך הביטופ הזה, צריך היה לקחת אחריות על עצמי, פלוס כמה אחרים. היתה אפשרות לברוח ולהסתתר, והיתה אפשרות לחפש פתרונות אצל המ"פ, המג"ד או המח"ט, או אצל גולדה ואולי אצל נשיא ארצות הברית. שיבוא מישהו ויגיד מה צריך לעשות במצב כזה. והיתה האופציה, שקודם לכן לא הייתי מודע אליה, אבל היא לגמרי אישית: של הסתובבות פראית כזו בשטח, של ניסיון בלתי מלאה לשפר עמדות ולחפש איזשהו פתרון בתנאי השטח, בתקווה שאתה מנסה לקרוא אותם נכון. אם תרצי, זו בעצם בריחה קדימה. בריחה למעלה מתוך הסיטואציה. יותר נכון, יציאה. אף פעם לא להיתקע חסר אוניס, ולשמור על תנועה מתמדת. זה לא היה כל כך עניין של אומץ, אלא עניין מאד רפלקסיבי. וסטטיסטית לא היה לי כל סיכוי.

אך בספר נרמז עוד הסבר אנטי-הרואי לגבורתו של יאיר: מנגנון שטיפת המוח של החברה הישראלית שבגללו חייל כמו יאיר, צעיר מבית החוס שנחשב לנער סורר, נעשה לחם ללא חת החייב להוכיח לעצמו ולסביבתו שהוא עומד בצפיות הלאומיות. זוהי האינדוקטרינציה הגורמת לחבר עמיר להרים ידיים, כאשר כפצוע קשה הוא מבין שלא עמד בצפיות שתלו בו הוריו והחברה שבה צמח למרות מלחמתו ופציעתו.

ספח של נריה עורר עניין רב לא רק בשל הצלחתו של המחבר לתאר באומץ וברגישות אנטי-הרואית את הטרואמה שעבר במלחמה, אלא גם בשל העובדה שכתב אותו בנם של פלמ"חניקים ומי שזכה בעיטור הגבורה ביותר ('גיבור ישראל') על הצטיינותו במלחמה. העובדה שגיבור מלחמה ישראלי מעז להתבונן בעצמו ובחברה שהביעה את הערכתה לפועלו בקרב לא מנקודת מבט פלקטית של טפיחה עצמית על השכם, אלא מנקודת מבט גלויית לב וביקורתית, הממחישה את תחושת בגידתה של המדינה שחש דוח של נריה אחרי המלחמה, היתה בבחינת חידוש גדול. 'זה לא אותו צבא שאתה מכיר, אבא', אומר יאיר לאביו המבקר בבית חולים, 'זהו זה. נגמר, אין יותר. אין אחרי, אין ליווי שירות. אין חילוף פצועים תחת אש בכל מחיר. אין, אין, אין. ובגלל זה. בגלל זה. עמיר מת. פשוטו כמשמעו. ואני עוד לא יודע מי הרג אותך, הערבים או היהודים'. אפילו ביחס לאות הגבורה, עמדתו של המחבר בספר היא אנטי-מיתולוגית. בפגישה בין יאיר לצביקה, המג"ד שלו במלחמה, מתנהל ביניהם הדיאלוג הבא:

'הצל"ש שלך מששת הימים?' נכנס יאיר לתוך דבריו.

'מששת הימים. עכשיו, אגב, אני עומד לקבל עוד משהו. מופת, או דבר כזה'. חייך. 'לא חשוב. בתור בעל נסיון, אני יכול לומר לך שכל העניין הזה של צל"שים ועיטורים זו טובה מפוקפקת מאד. אין מה לקנא במי שקיבל. חוץ מהמתים. הם כבר לא יעשו שגיאות אף פעם אבל כל אלה שהוחלט משום מה לציין אותם, סליחה על הביטוי - אתה יודע, עקבתי פעם אחרי מקבלי האותות, ולכולם זה דפק איפה-שהוא את השכל'. 'למה?' נחרד יאיר. 'חשב בלבו: עוד עניין נכסף אחד שמת, וצריך להקרב בבי-הקברות שלו. כלומר, אם צביקה צודק, וצביקה הרי יודע. 'כל הזמן אתה מתנדנד בין ציפיות ואכזבות, לא שלך, של אחרים. אם אתה גיבור במלחמה, למה אתה לא גיבור בעת שלום. ואם אתה מנסה לשנות משהו במדינה, בתור אחד שיש לו עיטור, והוא לא קנה אותו בחנות, מטפסים עליך מה אתה מתערב בכלל, שחצן. ואם יש לך דיעה פוליטית שמישהו לא אוהב, אז אתה בוגד. תשמע, יאיר, זה לא פרס, זה עונש. גם הפרסום שכרוך בזה. זה לא דומה בכלל למלחמה, או למעשים שעשית במלחמה, ואני יודע שאתה, למשל, עשית הרבה מאד. אבל אם נתנו לך עיטור, אתה מפורסם, הוציאו לך משכנתא לכל החיים'.

'מי שיקרא את הספר', כתב **ירון לונדון** עם הופעת 'אש', 'לא יעז להפיח מליצות כגון אלה. מי שיקרא את הספר, יצרח למשמע מליצות שכאלה. לעומת זאת, "אש" יצורף לזכרונות "מורשת הקרב", אף שכל כולו צועק: היצילוני ממורשת' (בדברו על 'מליצות' כיוון לונדון לדברי הנשיא אפרים קציר בטקס עיטורי הגבורה, שאחד מהם ניתן לנריה). בכתבה זו לונדון גם מצטט דברים שאמר לו נריה בריאיון עמו: 'תראה, הייתי בטוח שאני אמות, כי כל העולם היה נגדי. המצרים היו החלק הקל של המלחמה. במצרים אפשר לירות. אבל, מה תעשה ליהודים האלה ששולחים אותך למות? הייתי משוכנע שהיהודים ירגו אותי. התערער אצלי כל הביטחון בתבונה של הפיקוד... חוץ ממג"ד אחד, יוצא דופן'.

בסוף הספר, בפרק שכתורתו 'סוף דבר', מתחברת הטרואמה של מלחמת יום הכיפורים לזו של מלחמת לבנון. 'חלפו שנים עשרה שנה', כותב נריה, 'המלחמה שצביקה לא האמין שתפרץ אי פעם, המלחמה המיותרת, פרצה ביוני 1982, ונהרגו בה 678 איש. צביקה נפצע ביומה הראשון. יאיר שחזר למילואים, וסיים קורס מג"דים, חדר ללבנון בראש גדוד שריון, בגזרה המערבית. כאשר הבין שחמה, היה כבר בשערי בירות. בתמונה האחרונה בספר, יאיר, שנעשה בינתיים חפא, מקבל לטיפול בהיותו תוך בחדר מיון זוג מבוגר, האישה מעדה ושברה את רגלה, ובעלה מלווה אותה. מתברר שזהו אלוף מ., אחד הקצינים הבכירים שבאו ליעץ למפקדת פיקוד הדרום במלחמה. מתפתחת ביניהם שיחה קצרה על המלחמה המשותפת. יאיר מחכה להסברים למה שעוללו מ. וחבריו-לפיקוד לבני דורו, אך אלה בוששים להגיע. 'הוא לא ענה לי, אמר לעצמו בשובו אל חדר המיון, הוא לא ענה לי בכלל'. והמסר בחר מאליו: אותו דור (אריק שרון, רפאל איתן וכו') ואתה הנהגה אטומה, המוסיפה להקריב את בניה על מזבח

עופר שלח נולד בקרית ביאליק ב-1960, גדל בצהלה ועבר מסלול חינוך צבאי טיפוסי. הוא הדריך בצופים ועם סיום תיכון עיוני י"ד התגייס לחטיבת הצנחנים (גדוד 202). כצברים רבים בני דורו, הוא הלך בדרכי אביו, ששירת אף הוא בחטיבת הצנחנים שבה גם לחם כקצין מילואים (במלחמת ששת הימים השתתף בכיבוש אום כתף ובמלחמת יום הכיפורים בכיבוש הרמה והחרמון). שנה לאחר שחרור מצה"ל כסגן מפקד של פלוגת החבלה של החטיבה, פרצה מלחמת לבנון ושולח גויס לחטיבת המילואים של הצנחנים. הוא לחם (כסגן מפקד ואחר מפקד פלוגה) בגיזרה המזרחית בבקעת הלבנון ובציר בירות-דמשק. ביולי 1983 הוא נפצע קשה בפניו ואיבד עין. לאחר השחרור מבית החולים והשיקום סיים תואר ראשון בכלכלה ובספרות אנגלית באוניברסיטת תל אביב. ב-1986 יצא ללימודי תואר שני באוניברסיטת ניו יורק, שאותם סיים ב-1988. בעת שהותו בניו יורק החל לכתוב למדור הספורט של 'מעריב' (הוא סיקר משחקי כדורסל ופוטבול), ועם שובו ארצה פתח בקריירה מצליחה מאוד של פובליציסט ופרשן ספורט ופוליטיקה, ב'מעריב', בערוץ הספורט, ב'ידיעות אחרונות' ובערוץ 10. ספרו הראשון, 'גוף שני' (זמורה ביתן, 1989), שהוא עיבוד של התזה שלו לתואר השני, זכה להדים רבים בעיתונות ושולח עצמו קיבל מאות תגובות, מכתבים וטלפונים, בעיקר מבני דורו שהזדהו עם החוויות האישיות שתוארו בספר.

בספר **'גוף שני'** בא לידי ביטוי הצטרפותו של הדור השלישי של לחמני ישראל למחאה האנטי-מלחמתית. דומה שאחרי כישלון מלחמת לבנון והמחלוקת הציבורית על מטרתה, נחיצותה והישגיה, האכזבה היתה אף מרה מן האכזבה אחרי מלחמת יום הכיפורים וכך גם המחאה. גם בספר זה, כמו ב'אש', יש מיזוג בין סיפוח של הגיבור לסיפורו האמיתי של המחבר. ניכרת ב'גוף שני' השפעתם של 'לא שם זין' של דן בן אמוץ ושל ספרים וסרטים אמריקניים שעסקו בחוויית וייטנאם. הוא כתוב כיומן זיכרונות מהשירות הצבאי ומחוויות שלפני הגיוס ואחרי השחרור ומשלב רשמיים תיעודיים והגיגים פילוסופיים ופסיכולוגיים על מהות הקיום בארץ אוכלת נערה ובכלל. כמו בספרי ביטורים רבים אחרים, שלח נקלע פה ושם לספרותיות מוגזמת (over doing) ולסמליות מעט שקופה (כגון 'עד היום אני לא יודע אם עין ימין שלי עוד יודעת לבכות'), אך בדרך כלל הוא שובה לב בכנות וברגישותו, ובקטעים רבים מפגין כושר ביטוי מרשים.

גיבור הספר הוא צעיר שאיבד את עינו הימנית במלחמת לבנון, ואחר כך גם את רעו האהוב גל. הוא עולה לקברו של החבר, מדבר אליו, בחוויות מעברם המשותף. בתוך כך נפרש לפני הקורא עולם הנעורים הטיפוסי של צעירים ישראלים בני דמותו של שלח, מעין פאזל של חיי 'בני טובים', מודל שנות השמונים. מסופר בו בין השאר על קריאת ספרים, על טיולים במדבר יהודה ובחול, ובעיקר על החוויות הטיפוסיות הקשורות בשירות הצבאי - השירות לפני הגיוס, חלום הכומתה האדומה ונעלי הצנחנים האדומות הגבוהות, טיחות ח"ר, הטרטורים, המסעות, האימונים המתישים והעמידה בלחצים פיזיים ונפשיים מתמשכים. העיתונאית מרים קוץ העירה על כך בכתבת ביקורת על הספר: 'הנעורים באשר הם ידפו תמיד ריח קוקה קולה וים, ריח נערות וכפפות בייסבול. לנעורי הקו הירוק יצטרף גם טעם אבק שריפה, הרצון הילדותי להיות שייך לחבורה של גברים, הקאובויס של המזרח התיכון'. ואכן, כפי שעולה מן הספר, השירות הצבאי עבור צעירים כמו גיבור 'גוף שני' וחברו הוא אתגר תחרותי, הנאה מצ'ואית (הנאת 'הסכין בין השיניים', כהגדרת שלח), אבל גם סיט מודחק.

שלח כותב שהמלחמה היא שעת המבחן המקצועית האולטימטיבית, והיחידה הקרבית מצפה לה כמו קבוצת ספורט הממתינה בדריכות למשחק הגמר. אולם מלחמת לבנון החריבה את מיתוס החוויה הצבאית, והאסון שבפציעה שלו עצמו ושל מות החבר מביאים להתפכחות כואבת ולריכוך. עצם כתיבת הספר הזה, הכרוכה בהיפתחות רגשית, היא הסימן לשינוי הזה. במובן זה עופר שלח מגלם את הצבר הפוסט-מלחמתי והפוסט-מחוספס שהולידה מלחמת לבנון. הוא לא מתבייש לדבר על חולשות, על אהבה שהכזיבה, על רחמים עצמיים. כתבה נרחבת על הספר ועל מחברו, שפורסמה בשבועון הצבאי 'במחנה' הוכתרה בכותרת: 'גם ללוחם מותר לבכות'. הכתב צחי רייך כתב: "'גוף שני' הוא לא חומן של סיפורי קרב וגבורה מסוג 'אחרי לצנחנים', למרות שיש בו גם קצת מזה. בישראל מודל '90 גם ללוחמים מותר לבכות, ועופר שלח, על פי הגדרתו, הוא לוחם גאה. עד היום'.

'גוף שני' היה אחד ממבשרי העידן הפוסט-צבאי בארץ, גם משום שהוא עוסק ברעות בין חברים לנשק מנקודת מבט חדשה. לראשונה בתולדות סיפורת הקרב הישראלית אין מדובר ברעות במובן הציוני המקובל, אלא ברעות רגשית-אינטימית, בעלת מוטיבים פסיכולוגיים. ירון לונדון, שראיין את שלח עם פרסומו של הספר, כתב על כך:

לא מדובר ברעות הלוחמים המפורסמת, אשר השיר שכתב על אודותיה חיים גורי חונק את גרונו כל אימת שהוא מושמע ברדיו. לא מדובר בסחבקות הגששית המצחיקה ולא בסולידריות הכנופיייתית של 'החברה'. תכונותיו אלה של השבט העברי הלוחם מחבלות, כך אני חושב, בסיכויי ההרמוניה הרחוקה והידידות האמיצה. למה? כי ידידות אמיצה המתקמת בין שניים, מסכנת את זיקתם של השניים לכלל. לפיכך, לוחץ השבט העברי הלוחם לחיסולו, או לפחות להצעתו, של סוג היחסים הזה.

בספר רמזים רבים לקשר שבין מלחמת לבנון למלחמת וייטנאם. שלח מצטט פעמיים את המילים 'מסטול מהמלחמה', המילים שכתב חיילי המארינס בווייטנאם על קסדותיהם, ופעמיים הוא מצטט את המילים האחרונות שאמר חברו גל בלבנון, לפני שמת: 'אני לא רוצה למות' (כמעין ניגוד ל'טוב למות בעד ארצנו'). מבחינה סוציולוגית אפשר לראות ב'גוף שני' סוג של מניפסט של דור מלחמת לבנון: צברים, ילידי אמצע שנות החמישים וראשית שנות השישים שגדלו להורים בני 'דור המדינה'. 'המלחמה שלהם', מלחמת לבנון, היתה עבורם חוויה מעצבת שונה בתכלית מחוויית המלחמה שעיצבה את הוריהם וליוותה את ילדותם - מבצע קדש, פעולות התגמול, מלחמת ששת הימים, מלחמת ההתשה ומלחמת יום הכיפורים - והפער הזה העצים מאוד את השפעתה של המלחמה על תפיסת עולמם. כך מתאר שלח בספר את מרכזיותה של החוויה הצבאית בביוגרפיה שלו (עד לפני הגיוס) ומן הסתם גם של רבים אחרים מבני דורו - חוויה שהשפיעה רבות על השקפת עולמו ועל אופק שאיפותיו כנער:

השנים עברו לפי שמות המקומות שאבא היה הולך אליהם כל קיץ. יריחו, ג'יפטליק, ארגמן, ואדי קלט. קנטרה, פירדאן, בלוזה. שמות רחוקים שאיש לא הכיר אותם אבל פתאום, לכמה חודשים, התחילו לזרום מתוך מכשיר הרדיו כמו קולות רקע לסרט שחור-לבן, כמו יומני החדשות של פעם. השנים עברו לפי השיחות הבלתי פוסקות על 'המצב', שתחילה היינו בהן רק בחזקת מאזינים ואחר כך ניהלנו אותן בעצמנו, מוסרים זה לזה גירסות מעוותות של המלים ששמענו מן המבוגרים פה ושם. השנים עברו על פי שמותיהם של הגברים הגבוהים בנעליים האדומות שהיו אליי מערי ועלמו עם אבא כל שנה אל העולם שהיה רק שלהם. השנים עברו על פי הרשימה המתארכת כל שנה, הרשימה שאינה יכולה להתקצר משום שמרגע שהסתפח אליה מישהו הוא חקוק בה לעולם. הרשימה של כל אלה שהם שכניך היום מתחת לכנפיים הגדולות שעל האבן בתל נוף ועל אבנים אחרות. כל האנשים שהם קירותיו של העולם הזה שאין לו חלונות, שמלידתי ראיתי אותו מבחוץ ולא יכולתי להציץ לתוכו. אבל ידעתי, וגם אתה, שטרם היכרת אותי אז, ידעת, שבעוד שמונה, שבע, שש שנים מכה גם אנחנו לכרטיס הכניסה לתוך העולם הזה, העולם שבו הזיעה והדם והפחד קונים עבורך ידיעה שאין לאיש מלבדך. והצל הגדול הזה, שריחף מעלינו תמיד, גמל אותנו מן התמימות עוד בטרם הספקנו לינוק ממנה.

הצל גמל את הדור הזה מהתמימות לא רק משום שהם חיו עם השכול ולא רק משום שהמציאות אפורה מהאגדה, וכשאתה בפנים אתה חואה דברים אחרת, אלא גם משום שמלחמת לבנון היתה המלחמה הכי פחות תמימה בתולדות מדינת ישראל, מלחמה שבה נערך טקס החניכה של הדור הזה, שצרב בבשרו והשאיר צלקת לתמיד.



המחיר הנפשי והמוסרי של הכיבוש

גל האלימות שפרץ בשטחים הכבושים בשלהי שנות השמונים והביא לתגובה חזקה של צה"ל, עורר שאלה שעד אותם ימים לא עלתה כלל: כיצד העיסוק השוטף באלימות משפיע על חיילי צה"ל המשרתים בשטחים. שאלה זו התחדדה בעיקר על רקע העובדה שתופעת הסרבנות לשירות בצה"ל בכלל ובשטחים בפרט (בעיקר הסרבנות 'האפורה') עלתה מדרגה. טיפון טיפון החל להישמע קולם של חיילים וקצינים שאזרו עוז לדווח לעיתונאים ולחוקרים באקדמיה על תחושות של אשמה, מצוקה ודכדוך שהתעוררו בהם בעת ביצוע משימות השיטור במחנות הפליטים ובקסבות של ערי יהודה, שומרון וחבל עזה. הראשון שניסה להשיב באופן אמפירי על שאלת המחיר הפסיכולוגי שמשלמים חיילי צה"ל בשטחים היה הפסיכולוג ראובן גל, לשעבר ראש מחלקת מדעי ההתנהגות בצה"ל. בסוף שנות השמונים, לאחר שחרור מצה"ל, הקים גל בזכרון יעקב את 'מסן כרמל למחקרים צבאיים' (מאוחר יותר הוסב שמו ל'המסן הישראלי למחקרים חברתיים'), שהתמקד בסוגיות הקשורות בנער ובצבא. ב-1990 ערך ופירסם קובץ מאמרים העוסקים בהיבטים הפסיכולוגיים והמוסריים של התמודדות חיילי צה"ל עם האינתיפאדה. הדברים שכתב במבוא לספר מבטאים לא רק את השינויים שניצפו ביחסו של הלוחם הישראלי לתפקידו החדש כשוטר המופקד על מניעת הפרות הסדר של ציבור שאינו מקבל את סמכותו, אלא גם את הפרזמה הפרשנית, הפסיכולוגיסטית-פוליטית, שמבעדה החלה האינטליגנציה הישראלית להתבונן על איחוי האינתיפאדה:

נדמה היה כי עיקר הבעיה של צה"ל היא התמודדות עם ההשפעות הפסיכולוגיות השליליות של האלימות. החשש היה שמדיניות המכות שהוכתבה על ידי שר הביטחון (תשברו להם את העצמות) תתקבל על ידי החיילים הצעירים כדפוס התנהגות נורמטיבי, והאלימות תהפוך לא לשיטה אינסטרומנטלית שנועדה לדכא את המתקוממים, אלא התנהגות אקספרסיבית ראשונית, חסרת מעצורים, העומדת בניגוד למסורת ארוכת השנים של "טוהר הנשק", שהיה ערך עליון בצה"ל.

בד בבד עם שאלת המחיר הפסיכולוגי שמשלמים החיילים המשרתים בשטחים עלתה במלוא עוצה גם שאלת המחיר המוסרי שהחברה הישראלית משלמת בשל הכיבוש. בשלב זה נעשתה האמנת הישראלית, לתחומיה השונים, פוליטית וביקורתית יותר, ובמקרים רבים אף הובילה את גל הביקורת המוסרית. בראשית 1988 פורסמה בעיתון 'חדשות' מודעה בחתימת 210 אמנים ו-8 גלריות תחת הכותרת: 'אנו, ציירים, צלמים ופסלים, בעד הידברות עם הפלסטינים! אנו דורשים סוף לכיבוש'. כמאה אמנים מהחותרים על המודעה הציגו את עבודותיהם, שכללו ביטויי מחאה נגד הכיבוש בכלל ותגובת צה"ל לאינתיפאדה בפרט, במשך שבוע בגלריה 'רגע' בתל אביב. כך, למשל, **דוד ריב** הציג סדרה של ציורים פוליטיים שבהם נראים חיילים ישראלים יורים בפורעים פלשתינאים וקושרים את ידיהם ועיניהם של העצורים, בהם ילדים. ביטויים אמנותיים פוליטיים ביקורתיים אחרים הופיעו אותה שנה בגלריות נוספות ברחבי הארץ. למשל, התערוכה Jewish Art שהוצגה במוזיאון ירושלים ועוררה סערה.

המחאה התקיפה ביותר הופיעה בתערוכת צילומים שהוצגה בבית הספר לצילום 'קמרה אובסקורה' בתל אביב תחת הכותרת '80 צלמים נגד היד החזקה'. מארגני התערוכה והאמנים שהשתתפו בה ראו בה ביטוי אמנותי ומחאה פוליטית על מה שהוגדר בקטלוג כ'מדיניות' 'המכות' [...] הגוררת את חיילינו לביצוע מעשים חמורים בלתי מוסריים ובלתי חוקיים. מי שנותן אלה בידי נערים ומשלח אותם בילדים ובנשים אוטם ליבו לרגשות אנושיים ולכבוד האדם. מכות, גז מדמיע, טרטור, השפלה, הגליה, סגר, עוצר וייאוש מרחיקים כל פתרון למצב'. הם גם הביעו את חששם העמוק 'מפני ברטליזציה של חיילינו' וקראו לממשלה 'לשים קץ למדיניות הזאת ולעשות בדחופות למציאת פתרונות אלטרנטיביים'. באותה שנה ובשנה אחריה הופיעו בשלושה שדות אמנותיים נוספים, התיאטרון, הקולנוע והספרות, שלוש יצירות פוליטיות שעסקו באינתיפאדה בפרט ובמחיר המוסרי של הכיבוש בכלל: הסרט 'שדות יחוקים', הצגת התיאטרון והסרט 'אחד משלנו', והרומן 'תעתוען'.

'שדות יחוקים' (1989), סרטו של **יצחק (צפל) ישורון** (תסריט ובימוי), מתאר את מסעה של משפחה המלווה חייל לטקס סיום הטיחות שלו הנערך בלב הגדה בתקופת האינתיפאדה. את החייל רמי (עמית ליאור) מלווים חברתו התל אביבית דנה (שרון הכהן), אביו 'היורד' שמואל (שמואל אדלמן), שעזב את הארץ לפני שמונה שנים כדי לעשות כסף, אשתו השנייה האמריקנית של האב, קתי (רות חרל"פ), סבא מאיר (שמואל שילה) וסבתא

דברה (ליה דולציקה), שניהם חברי מושב, אנשי העלייה השנייה. העלילה רוויית המתח והאלימות מסופרת מפי רמי עצמו במבט לאחור, כמעין יומן מסע פיזי ונפשי ונשזרים בו המתחים הפנים משפחתיים, בעיקר העיונות של הסב כלפי האב, 'שירד לנכר', כדבריו, ירידה שהוא חאה בה (כמו רבים מבני דור המייסדים) בגידה במולדת. גם בין האב היורד לבנו החייל קיימים מתחים גלויים וסמויים, יחסי שגאה-אהבה שמקורם באופיו השתלטי של האב, בגרושיו ובניתוק מהבן.

סיפור העלילה מתחיל כאשר המשפחה תופסת טרמפ (בהמלצת רמי) על טרנזיט שמוביל אספקה לבסיס בבית-אל במקום לעלות על הסעת ההורים המסודרת לטקס. הנהג והמלווה היושב לצדו הם חיילי מילואים. הראשון הוא מאצ'ו ישראלי כוחני טיפוס, שהצבא לו בית שני, והשני עולה חדש מחוסיה, כבד מבטא ובעל דפוס תגובה עצבניים. בדרך מתקיימים אותם צעירים פלשתינאים בלב יישוב בגדה, משליכים עליהם אבנים ובקבוקי תבערה, והכביש נחסם באבנים וסלעים. מכאן ואילך העניינים מתחילים להסתבר ולהידרדר במהירות, ויוצאים מכלל שליטה, עד לסוף הטרנזיט.

שני המילואימניקים (הנהג והמלווה), האב ורמי יוצאים להבריא את ה'שאבב', שנס לרגע ושב על עקביו ככלב שוטה החושף שיניים לעבר עוברי אורח. שאר בני המשפחה מחכים מפוחדים ברכב, ובהם הסב שמתחיל לגלות סימפטומים של אירוע מוחי. בינתיים, מעשה שטן, שובק המצבר של הרכב חיים והלחץ בקרב החבורה, שנקלעה לסיטואציה הבלתי צפויה, עולה. האימה מפני ההמון הפלשתיני האלים ומפני הסכנה לחייו של הסב החולה מובילה להתפרצות הראשונה - חילופי דברים קשים בין הסב לאב על ירידתו מהארץ.

המריבה המשפחתית הבאה אינה מאחרת לבוא כאשר קתי אשתו האמריקנית של, ילדת פרחים לשעבר, אופה מזועזעת כיצד הגברים, ובכלל זה בעלה, סופים בכוח על צעירים ערבים לפנות את הדרך, וקושרים פלשתיני למכסה המנוע כדי שישמש מגן חי מפני מטר האבנים. 'איך אתה יכול!' היא צועקת בבכי כלפי בעלה. גם דנה חברתו של רמי נסערת מגילוי הברוטליות ומתפרצת כלפי המלווה הקשוח, שנראה כמי שנהנה ללמד לקח את הערבים. הוא משיב לה בזלזול: 'התרגשת, יפת נפש, לפי לחבר שלך, יפת נפש גם, תבטו ככה. הערבים לא בוכים ככה'. אך עד מהרה מסתבר שרמי, גיבור הסרט, אינו כה יפה נפש. הוא מבחין בצעיר פלשתיני המנסה לגנוב את נשקו, מאבד את עשתונותו ומכה את הגנב מכות רצח. בסוף התקרית הוא נבהל מעצמו ומהאלימות הכבושה שהתגלתה בו וקולו נשמע ברקע: 'ירדה עלי עייפות גדולה, פתאום גיליתי בתוכי את אבא, נבהלתי'. את הנקמה בפלשתינאי הגנב (באלימות כלפי הנכבש יש תמיד גם יסוד של נקמה) משלים המאבטח, שיורה בדם קר ברגלו של הצעיר הפלשתינאי השוכב על הכביש. מוטיב איבוד העשתונות עובר מכאן ואילך כחוט השני בסרט. זוהי מעין כווניקה של אלימות ידועה מראש, שהחרדה הקיומית והברוטליות של הטבש משמשים בה בערבוביה (רמז לכיבוש שהופך אותך על כורחך למפלצת).

לפתע מגיח משום מקום אמבולנס צבאי, שנהגו טעה בדרך. הנהג, חייל פשוט ומפוחד, 'ראש קטן' שלא חצה בעיות' אלא רק לשוב בשלום לבסיס, מסרב לבקשת האב לחלץ את המשפחה, וחילוצם נכפה עליו באימים. המשפחה עולה בחיפזון על האמבולנס, המסתלק בפאניקה מהשטח, מפקיר מאחור את שני המילואימניקים (רמז להתפוררות הערכים בתוך צה"ל). אך בכך לא תמו הצרות. האמבולנס מאבד את דרכו והמשפחה נתקעת במחצבה מבודדת. לאחר שהבחינו שעל כביש היציאה מהמחצבה חולשת גבעה ועליה מתקהלים ערבים, מחליטה החבורה לנטוש את האמבולנס ולהמשיך את דרכה ברגל.

בשלב זה האב 'לוקח פיקוד', לא לפני שהוא מתעמת עם בנו רמי המסרב להפקיד בידיו את נשקו האישי. המתח ביניהם גואה וברגע של כעס רמי מטיח באביו: 'תחזור לארצות הברית', אך מיד אחר כך נוקף אותו מצפון. הוא מתנצל ואומר לאביו בייאוש: 'גאל, חבר שלי, התגייס שנה לפני. הוא היה שקט כזה. לא תאמין איזה חיה הוא הפך. אני חוצה לנסוע איתך לארצות הברית, אני חוצה להתרחק מפה לכמה שנים'.

בד בבד הולך ומחמיר מצבו של הסב, שחש שמותו קרב. הוא מתחיל להזות ולפלוט משפטים חסרי פשר ונראה כלביא תשוש שאיבד את אונן ואת כבודו. עוד הם משתרכים ומולם, בדרך עפר, מגיח ג'יפ ובו שני פלשתינאים תמימים. האב משתלט על הרכב באיומי רובה, מוריד את הערבים המבוהלים ממושבם ומוביל אותם בברוטליות לשדה למעין תחקיר. בשלב זה הוא נעשה היסטרי לחלוטין, חאה צל הרים כהרים. בינו לבין אחד הפלשתינאים, שאינו משכיל לבלום את פיו ולמנוע את הבערה, מתפתח ויכוח על רקע חשדו של האב שתועדת הזהות של הערבי מזויפת. 'אתה שקרן', הוא צועק בהיסטריה בויכוח פתטי שמסבך את מצב ללא טעם. רמי מבין שהדברים מובילים לאסון ומנסה להרגיע את אביו, אך ללא הוואיל. משהוא נואש הוא ממנהר לאחור לדחוף לבני המשפחה על חששותיו: 'הוא מטורף, הוא הולך להרוג מישהו'. למרבה הפלצות החשש מתממש. האב, אחוז האמוק, יורה באחד הפלשתינאים בדם קר למול עיניהם הנדהמות של בנו ושל הפלשתינאי השני. לפני מותו עוד מספיק הערבי היחי לסגן: 'מה עשית מניאק, זה כלום, זה כלום, אבא שלך מה עשה לי'.

באמצעות סצנת ההרג הזאת ניסה כנראה הבמאי ישרון להמחיש את המציאות בחברה הישראלית, מציאות שבה שולטת האלימות ומיטשטשים הגבולות בין שפיות לטירוף, בין הנורמה לחרג, בין 'שגעון של רגע' ל'טעות' או 'אי הבנה'. האב והבן שבים למשפחה הממתינה מאחור. לשאלתם 'מה היתה הירייה?', האב עונה בשאנונות או אולי בהדחקה: 'יריתי בערבי, בסדר? יש פה מישהו שחצה לקחת את האחריות במקומי?'. הוא פוקד על הנהג לקחת את הנשים עם הג'יפ ולהזעיק עזרה, ונשאר בשטח עם אביו הגוסס ועם בנו.

בסצנת הסיום חרג ישרון מהקונבנציה הקולנועית והפתיע את הצופים. בניגוד לסרטים אחרים, שבהם התסריטאי והבמאי נשארים מאחור הקלעים, משאירים את מלאכת הפרשנות של העלילה לצופים, כאן לוקח לעצמו ישרון את הזכות לומר בגלוי את המסר שביקש להעביר לצופים באמצעות אפילוג. רמי מציע לאביו הרוצח לקחת אחריות על הרצח אך האב שותק. ברקע נשמע קולו של רמי: 'אני הרוצח, משתף פעולה של ממש. הייתי, שמעתי, נכחתי, לא התערבתי, לא מנעתי, יכולתי למנוע. עכשיו כבר מאוחר'. בשלב זה יוצא המספר, השחקן עמית ליאור, מתוך הדמות שהוא מגלם, ומדבר בשם עצמו ולא עוד בשמו של רמי:

אני השחקן עמית ליאור שמשחק את רמי חשבתי על הסרט. שאלתי את עצמי האם הסבא שאנו סוחבים הוא משל לדור שלם, גוסס, מתחרט ומתעוור לנכח הצעקה. אני כחייל הכיתי ויריתי אולי גם כאשר אפשר היה לא לירות ולא להרוג. אם הייתי מספר לסבא שלי הוא היה מסרב

להאמין.

[ברקע נראה תארה, אחד משני הפלשתינאים שנותר בחיים, מסתלק מהמקום כשהוא עוצר לרגע ומביט לאחור במבט נוקב. ליאור ממשיך]:
תארה הוא השחקן מילאד מטר. הבמאי פנה למילאד ואמר: 'תתקרב למצלמה, עזור ותביט בעדשה, תביט בה שלוש פעמים'. מאחוריה עמדו אנחנו, הצוות והבמאי. המצלמה צילמה את מילאד מהזווית האחת שהיתה לה. המצלמה לעולם רק תראה. כדי שדע מה שמילאד חושב נצטרך לתת לו את רשות הדיבור - אותה בסרט הזה הוא לא קיבל.
שאלתי את הבמאי מיהו רמי. הוא אמר: 'רמי לא זיהה בזמן את הנקודה במדרון שאחריה יבוא רצח'.
[כאן נשמע קולו של צפל ישורון]: 'לא, אמרתי שאתה עמית לא הבנת שהדברים קורים כאן ועכשיו ואין מהם חזרה'.
[שוב נשמע קולו של עמית]: 'ואני עמית': 'הוא הדין לגביך'.

הסרט נועד אפוא בראש ובראשונה להעביר מסר פוליטי חריף: החברה הישראלית מדחיקה את היותה חברה כובשת ומתעלמת מן המשמעויות המוסריות והחברתיות העמוקות של המציאות הקשה בשטחים. בריאיון ליעל אלמוג אמר ישורון: 'אני לא סומך על זה שאנשים ירגישו בסוף עוצבים כי אירע רצח והם ינקו את האשמה באמצעות רגשות. אני חצה שהקהל יחשוב, אני חצה שתהיה הפרדה בין המציאות והראי שלה, ואנשים יבינו שזה קורה לכולנו. אני בא בטענות בסרט לאדם שלא מנע, וזה בעצם כולנו: חבנו אמנם לא הורגים ממש, אלא לא מונעים הרג. זה סרט פוליטי מאוד וזו היתה הכוונה שלי'.

חב המבקרים שיבחו את הסרט על כך. אורי קליין, מבקר הקולנוע של 'הארץ', כתב: 'ישורון יוצר הפעם קולנוע פוליטי מתחכם ונועז בהרבה מהקולנוע שנראה היום על הבד הישראלי [...]. המשפחה משמשת כאן כמבנה תרבותי והיסטורי, המתעמת עם הסיטואציה הפוליטית. ישורון קובע שיש קשר אידאולוגי ופוליטי בין המשפחה לאינתיפאדה [...]. "שדות יחקים" אומר, שהמציאות הישראלית היום היא כזאת, שהקולנוע הישראלי של פעם אינו יפה לה עוד. הסרט מסמן את נקודת המוצא שממנה יתחיל הדין מחדש'. נחמן אינגבר, מבקר הקולנוע של 'ידעות אחרונות', כתב: 'שלה' תשמ"ט, הקולנוע הישראלי על הפנים, אין צופים, אין כסף, אין גם סרטים ראויים לשמם. [...] והנה יוצא סרט חדש, "שדות יחקים" ואפשר להתחיל לקוות. הסרט עטור פרסים מפסטיבל ירושלים האחרון, גם אם שמענו הסתייגות מה בפי מפריסי הפרסים, סרט שכל כולו חשבון נפש מעמיק על רקע האינתיפאדה'.

אך באמצעות 'שדות יחקים' ביקש ישורון להעביר לא רק ביקורת על התקרנות המוסרית של ישראל הכובשת ועל תהליך הבחטליזציה של החברה הישראלית, אלא גם לעשות חשבון נפש על כישלון החזון והחלום הציוני - כישלון שגרמה לו בין השאר הדחיקת הנוכחות הערבית, הגוררת את ישראל למעין התאבדות קבוצתית. כל אחת מהדמויות בסרט מייצגת משהו בהווה הישראלית. הנכד החייל רמי מייצג את הדור הצעיר, המבלבל והנאיבי, שנשלח להתמודד בעצמו עם המציאות הכואבת והמשחיתה של ארץ האינתיפאדה. זהו הדור הנעקד על מזבח העוולות הפוליטית. אביו שמואל, היורד שנעשה ימני קיצוני בחו"ל, מייצג את ניצחון החומרנות והסוליפיזם. לא רק שלא נעשה פועל בשדות המושב, אלא הלך בדרך הגחעה מכול: נטש אישה וילד וירד לאמריקה לחפש שם את העושר והאושר. בהשקפותיו הקיצוניות ביחס לערבים הוא מייצג שכבה רחבה של יורדים צבועים, הקוראים 'להיכנס בערבים' מביתם הנוח מעבר לים. הסב והסבתה, שאינם מוצאים שפה משותפת לא עם בנם ולא עם נכדם, מייצגים את דור המייסדים התשוש, החולה והמאוכזב. באחת הסצנות בסרט אומרת הסבתא לקתי אשתו האמריקנית של בנה: 'אני לא יודעת למה התאמצנו כל כך כל השנים האלה'. זה גם הדור שיצר את מיתוס האדמה הריקה מערבים, מיתוס שגבה את מחירו לימים מדור הבנים והנכדים. מכאן גם שמו האירוני של הסרט, 'שדות יחקים'. 'למה קראת לסרט פסימי זה, המממש את תחושת חוסר המוצא, בשם האופטימי "שדות יחקים"?' שאל נחמן אינגבר את ישורון, והלה השיב: 'בסוף הסרט, בין הטרשים, אומר הסבא שהשטח כולו הוא שדות יחקים, וצריך לעשות ממנו אדמת מרעה. המשפט הזה הוצא מן הסרט, אבל השם נשאר. נראה לי מתאים, מנותק מן הסרט, כשם שהסרט מנותק ממה שאנו חושבים על מצבנו. הוא מדגיש את הפער שבין מה שאנו חושבים על הציונות ועליו ובין המציאות'. לשאלתו של אינגבר 'איך היית מגדיר את נושא הסרט?', ענה הבמאי:

סרט על הציונות ועל הפער הגדול שבין הציונות לבין התמונה האמיתית, כפי שהיא נראית לי. ביטוי של תחושות אכזבה, אובדן, במובן מסויים גם יאוש. [...] מי שיתייחס לסרט כאל מסע ריאלי, טיול בגדה, יעשה טעות חמורה. זו מעין מסה על החלום הציוני ושברו. אני חי בצל הרס הבית הראשון והשני. אני בכלל אדם חרד מאוד. אני חרד למה שקורה. אני מאמין שגורלו של עם ישראלי אינו מובטח. [...] בעיירה היהודית לא היתה אלימות. לא נולדנו אלימים, אך מאפיין זה תמיד הרס אותנו. דברים אלה הם תוצאה של מצב פוליטי קונקרטי ביותר. שני עמים על אדמה אחת. ואם ננסה לפתור את הסיטואציה הפוליטית בדרך אלימה מדינת ישראל לא תתקיים עוד, גם אם ננצח. על כל פנים, לא מדינת ישראל שאני מוכן לחיות בה. על זה הסרט. זה חשבון הנפש שהוא עושה.

סרט נוסף שעסק בהתקרנות של החברה הישראלית בצל הכיבוש הישראלי וההתקוממות הפלשתינית בשטחים, היה סרטם של **אורי ובני ברבש 'אחד משלנו'** (1989). הסרט (עיבוד של מחזה שהוצג קודם לך בבית לסין) עוסק בחוקר מצ"ח בשם רפא (שרון אלכסנדר), שנשלח ליחידת צנחנים לחקור את מותו של נער ערבי בנסיבות מחשידות. הוא חושד שאנשי היחידה, אשר לדבריהם הרג את חברם ליחידה אמיר, תוך כדי חקירתו. יותם (אלון אבטובל), חברו של אמיר ושל רפא מתקופת הטירונית, חאה ברפא 'אחד משלנו' (אני מכיר אותו כמו את עצמי, הוא, אמיר ואני היינו משולש') ולק הוא מצפה שרפא 'אשר את הגרסה שלם ויפסיק את כל הרינונים וכל השמועות הזדוניות לגבי מה שהתרחש כאן'. אך רפא, נאמן למצפון, מסרב תחילה לשתף פעולה ופורץ את חומת השקרים והחיפוי ההדדי של חיילי היחידה ונוצר מתח בינו לבין יותם. בדיאלוג הבא נחשפת לצופים האמת על מה אירע בחקירה:

רפא: פה חקרתם אותו?

החייל: כן.

רפא: ניקיתם?

החייל: כן, סידרו פה לא מזמן, היתה תחרות בת 5.

[רפא מוצא כתמי דם]

החייל: זה כתמי הדם שלו. טוב, תשמע, לא נהגו בו בכפפות של משי, אתה מבין למה אני מתכוון, היינו מוכרחים לגלות מי השותפים שלו לרצח אמיר.

רפא: ולא גיליתם?

החייל: לא ממש, הוא היה לבד. טוב, תשמע, אני נורא ממהר יש לי תדריך לסוירים.

רפא: טוב, אני אשאר פה קצת. אני רוצה לרחרח פה. מקומות אלה מביאים לי השראה.

החייל: אני לא מבין אותך, כל הסלסולים האלה בשביל מחבל שהרג את החבר הכי טוב שלך.

[החייל עוזב את המקום, רפא מחפש ומוצא פטיש שעליו כתמי דם וממשיך לחקור]

הסרט מתמקד בתיאור ההתעללויות שעוברים הצנחנים באימונים מידי מפקדם הקשוח - סצנות מוכרות היטב לישראלים רבים ששירתו ביחידות החי"ר הקרביות. ההתעללויות, לצד העינות והאלימות של החיילים כלפי הקצין-החוקר, ומסכת השקרים שטווים החיילים שהיו מעורבים ברצח הערבי, ממחישים את המצוקה הפסיכולוגית של החייל הקרבי ואת המחיר המוסרי שגובה השירות בשטחים בכלל והמאבק בפלשתינאים המתקוממים בפרט. הסרט מסתיים בכך שרפא לא מגיע לפגישה שנקבעה עם יותם. הוא עוזב את המחנה, ולפני השער הוא עוצר לפתע ליד תנור דולק (רמז לשריפת התיק עם העדויות המפליגות). בסופו של דבר, המחויבות החברתית של רפא גוברת על מחויבותו המוסרית והוא מכסה על פשעם של חבריו. הסרט תוקף אפוא לא רק את הברוטליות שמתפתחת אצל חיילי הצנחנים בעת תפקידם ככוח שיטור בשטחים, אלא גם את הקוד הגברי של אחוות לחימי החי"ר, המחפה לעתים על מעשים לא מוסריים. כאן נעיר במאמר מוסגר כי כעבור שנים ספורות הפכה המציאות הקולטנית שהציג ברבש למציאות חיה, כאשר חברים לנשק של לחמים שהאשמו במעשים פליליים חיפו על חבריהם, אם בעדות אופי, אם בהסתרת מידע, אם בהצדקה מעל גבי העיתונים (למשל, פרשת 'קו 300').

העיתונות השתמשה בסרטו של ברבש כנקודת מוצא במתקפה שלה על מה שהיא הגדירה כמיתוס הצה"ל המזויף של 'אהבה מקודשת בדם'.

גדעון לוי, עיתונאי 'הארץ', כתב עם יציאת הסרט לאקרנים:

איזה פרצוף וכמה עומק יש לחברות הזאת כאן? יש אומרים שכלל שהיא עזה, כך היא שטחית, או להפך, שאי אפשר להסיק משטחיותה על עוצמתה. 'בעצם אין להם על מה לדבר', אמרה לי השבוע אשת קצין בכיר. 'כשהם משארים לבד זה מביך. הם לא מעניינים אחד את השני על אף אהבתם הגדולה זה לזה. הם לא מספרים זה לזה על מצוקות, אולי כי גברים אמיתיים שומרים פאסון, מתגברים לבד, ונזקקים תמיד לעוד אנשים מסביב. [...]. הם יבואו, כולם, לערבי הזיכרון, לשיבות העמותה, לימי היחידה, לעצרות ולכנסים, וכמובן, אם עוד אפשר, למילואים. אם יחלה חלילה אחד הילדים - יתגייסו הכל לעזרה. בריאות הגוף זה שטח שבו הם חזקים ותומכים זה בזה, בריאות הנפש פחות. העמותה תגייס כספים, החברים יפעילו קשרים'. חברה אגואיסטית בדרך כלל, המשנה בגזרה אחת את פניה כליל. ואם ימעד, חלילה, אחד משלנו, יעשו הכל לחלץ, תהיה המעידה חמורה ככל שתהיה. סולם ערכים ברור מאוד, מוחלט, לא מוסרי לעיתים: אחד בשביל כולם, כולם בשביל אחד, בתנאי שהוא משלנו. ואם הוא אכן משלנו, זה מספיק, כך זה בשדה הקרב, כך גם במאפיה, אגב.

בסרט זה, כמו בסרטים אחרים של האחים ברבש, נוצרה זיקה בין העלילה בסרט למציאות החברתית באמצעות הביורגריה של אורי ברבש, במאי הסרט - קצין צנחנים בעצמו שחווה את אחוות סעודות הלוף בשדה ומסעות האלונקות המפרכים. ברבש הדגיש קשר זה בראיונות לתקשורת:

בשנת 1982, בתקופה שכונתה האביב של אריק בשטחים, בזמן שצמחו הבדיחות על צה"ל שיורה באוויר, באוויר שבראותיהם של ילדים, כינסנו, יובל נריה ואני, מסיבת עיתונאים מטעם 'שלום עכשיו'. מסיבת עיתונאים ראשונה מסוגה, שבה הופיעו קציני צבא בכירים במילואים והוקיעו את התנהגות הצבא. זו היתה כמובן דילמה הרבה יותר קלה מזו של רפא, שנדרש להסגיר חברים, אבל אני לא אשכח את כאבי הבטן שהיו לי לפני מסיבת העיתונאים. לא ידעתי מאין אקח את הכוחות להתגבר על החרדה הזאת, שהנהגה אני הולך לומר דברים נגד הצבא וחברים שלי ביחידה, מג"דים וקצינים, ישמעו את הדברים שעה אחר כך. הרבה זמן אחר כך היה לי קשה מאוד בגדוד. המשפחה, השבט, ראו בדברים שלי בגידה. כל כך היה קשה לעמוד בזה, כי הקשר עם השבט הזה היה חשוב לי. תראה מה קרה לעמנואל ואלד אחרי שפרסם את הדו"ח שלו. הקורבן הכי גדול של פרשת פינטו, עד היום, זה יואב הירש שחשף את הפרשה. נחמיה דגן סיפר לי פעם מה הוא עבר אחרי שחשף את פרשת רצח השבוי בידי רן פקר.

בשנה שיצאו לאקרנים 'שדות יחיקים' ו'אחד משלנו', יצא לאור גם 'תענתון' (עם עובד, 1989) של יצחק בן נר - הרומן הישראלי הראשון שעסק באינתיפאדה. הז'אנר שבו נר בחר לכתוב בו את הספר הוא מה שנהוג לכנות בחקר הספרות 'זקו-דרמה פנטסטית', והוא בנוי כמונולוגים של ארבע דמויות שיש ביניהן קשרים פסיכולוגיים. גיבור הספר אהליאב ('הולי') צידון, חייל ביחידת חי"ר, שעסק בדיכוי ההתקוממות העממית הפלשתינית בשטחים, חטא בהתנהגות בלתי מוסרית כלפי האוכלוסייה הפלשתינית (בדומה לארבעת חיילי 'גבעתי' שנשפטו באותה עת על מעשים דומים). אף על פי שמצלתו של צוות טלויזיה תפסה אותו בקלקלתו, אין מעמידים אותו לדין. העונש המושת עליו, על ידי גורם על-טבעי, הוא עונש סמלי-נפשי: הוא מתחיל להדיף צחנה כבדה שאינה סרה מגופו. לאחר שלא נמצא גורם פיזיולוגי לתופעה, הוא מאושפז בבית חולים פסיכיאטרי, שם נקבעת הסיבה לסירחון העולה ממנו: רגשי אשמה. המשמעות הסמלית ברורה: סירחון גופני כאות לסירחון מוסרי. בבית החולים הוא פוגש חבר ליחידה, חייל בשם מישל סחטוט, הסובל אף הוא ממשבר נפשי בעקבות השתתפותו הפעילה במעשי דיכוי בשטחים. אביו של הולי, הפא לב בשם עודד צידון, מבקש לחלץ את בנו מן המוסד הסגור שבו נכלא, ונקלע לפרשיית אהבים עם הפסיכיאטרת הראשית של בית החולים שבנו מאושפז בו. הפרשה מסתבכת כאשר נכנס לתמונה אדם בשם חזול, איש שירותי הביטחון הישראליים. הוא קשור בקשר כלשהו לאמו של הולי, שנהרגה

מפגיעת בקבוק תבערה בשעה שבה לבקר קרובי משפחה בהתנחלות בשטחים. הולי אינו משלים את תהליך ההבראה, שכן הוא נחטף בידי קבוצת מתנחלים מטורפים, הנדבקים בסרחונו, ובסופו של דבר מתאסלם.

כמקובל בז'אנר זה, העלילה החיצונית היא משנית, והזיקות הסמליות שבונה הסופר בין הטקסט הספרותי למציאות הישראלית הן העיקר. בן נר מצליח לתת ביטוי לסבך הרגשות והדילמות הערכיות שיצרה האינתיפאדה בקרב הישראלים ולתהליך הבחטליזציה הבלתי נמנע שהלוחמים בשטחים היו נתונים לו. להלן קטע משיחה בין לוחמים בבסיס על יחסם לפלשתינאים שבהם הם נלחמים, המדגים את חוץ הספר:

הם משתוללים, הבני זונה האלה? המשיך עציון, כן? והם מכריחים אותנו לבוא להנה לעשות את העבודה המלוכלכת? כן? אז הם משלמים על זה. ואני לא מתבייש להגיד שאחרי שהם משגעים לי את השכל ימים שלמים, אני נהנה להכניס להם מכות כאלה, כמו למסית ההוא, הרעול-פנים ההוא. זה בשבילי ריפוי בעיסוק. ריפוי במכות. מה, אני הייתי מזיין את כל הבחורות שלהם, תאמין לי, צעק לחמן וכולם צחקו [...] מה, אנחנו צבא נאור. תאמינו לי. אני קראתי על צבאות אחרים בעולם. תאמינו לי. אצלנו לא אונסים. ולא יורים יותר מדי. ונותנים לטלוויזיה להתרוצץ כאן כמה שהם רוצים. אנחנו צבא נאור. תאמינו לי. על כל ירייה יש ועדת חקירה וכל מכה שנותנים לערבי מזוין מראים בעולם ובטלוויזיה. [...] ויובל שכל הזמן ניסה, הצליח בסוף להשחיל כזה מלה בצעקות ובצחוקים, ואמר שזהו. בזה הם ניצחו אותנו. הם הצליחו להפשיט אותנו מכל החליפות התרבותיות שלנו ולגלות אותנו ערומים. מה ערומים? [...] וארנון אמר, עזוב אותנו, את הבכין השמאלן הזה. לא ראית איך השפיר דמעות היום?

חב המבקרים קטלו את 'תעתוען', אם בשל הסמליות השקופה והסטריאוטיפית שלו, אם בשל היסחפותו הרגשית, הקיטשית משהו, של הסופר. אבל הספר, שנתפס כמעין עדות ספרותית של התקופה, שימש עוגן עיתונאי לרב-שיח ציבורי נוקב על השפעות האינתיפאדה על צה"ל ועל הניון המוסרי שפקד את החברה הישראלית. "תעתוען", למרות ליקויים, הוא ספר קורע לב, מטריד מאד ונגע בשרשי הווייתנו, כתב ירון לונדון. 'די בסגולות המספר הטובות של בן נר ובסיטואציה שבה הוא מטפל כדי להשאיר אותנו בתחושה של צער כבד ורחמים גדולים על גיבורי שאינם אלא אנחנו כלנו'. הדיון הציבורי בספר קיבל תנופה נוספת לאחר המחזות והצגות כמו-דרמה בתיאטרון הקאמרי.

בשלהי שנות התשעים, כאשר 'בוגרי' האינתיפאדה הראשונה החלו להתבונן על החוויה הקשה שעברו בשירותם הצבאי מפרספקטיבה של זמן, הופיעו יצירות נוספות שעסקו במחיר הנפשי ששילמו ומשלמים הכוחות הלוחמים בפלשתינאים. שי כנות, למשל, ששירת חמש שנים כקצין ביחידה מיוחדת בשטחים בתקופת האינתיפאדה, תירגם את חוויותיו האישיות לסרט הטלוויזיה 'אנחנו לא כאלה' (1997), ששודר בערוץ 3 במלאת עשר שנים לפרוץ האינתיפאדה הראשונה. הסרט מגולל את סיפורם של שלושה חיילים ושל מפקדם הקצין, המעבירים אסירים פלשתינאים מכלא עזה לכלא קיצעות. בתחילת הסרט שרים שני חיילים פארוזיה על השיר 'גבעת התחמושת', בידם מלפפון על תקן של מיקרופון: 'השעה היתה שתיים בצהריים, מחנה הפליטים שאטי. היתה להם שיטה/ ילד קטן היה זורק אבן וברוך/ המ"מ הרים את הנשק וכיוון אל הילד/ הכנסתי לו מחסנית בראש/ אני לא יודע למה הכניסו אותי לכלא/ בסך הכל רציתי לחזור הביתה בשלום/ בשתיים, שתיים ושלושים/ נכנסנו אל תוך השטחים, אל תוך החרא והבוץ/ של גבעת התחמושת'. 'כל אחד ששירת בשטחים בעשר השנים האחרונות סוחר אתו סיפור מוזר וסוריאליסטי', אמר כנות לכתבת 'ידיעות אחרונות' ענת מידן. 'הרי מה שאנחנו עשויים שם, זה פשוט לא ייאמן. חייל בן 18 יכול לקחת לאימא בוכיה את הילד שלה רק בגלל שהוא זרק עליו אבן'.

אמנון אבוטבול ביטא חוויה דומה בהצגת היחיד שלו 'אל פחד', שזכתה בפרס הראשון בתחרות **תיאטרונטו** בשנת 1999 (אבוטבול, שגם שיחק, כתב אותה עם מרטין מוגילנר, שביים אותה). 'אל פחד' מבוססת על חוויותיו הטראומטיות של אבוטבול, שנפצע בראשו באוגוסט 1992 מאבן שהושלכה לעברו בעת שיחותו בחאן יונס בסירת גבעתי. בהצגה 'הוא מתמודד', כפי שנכתב בעיתונות, 'עם מה שקרה לו. על הבמה, שכולה קרקס גדול, הוא מהלך על חבל ומחליף זהויות. רגע הוא החייל הישראלי, אחר כך הצעיר הפלסטיני, וגם אימא, אבא והחברה תמר, שהרבה מההחלמה המלאה שלו היא בזכותה'. חשוב להדגיש כי היום (ראשית שנת 2003), כאשר האבנים הוחלפו במטעני נפץ קטלניים, מקבלת האינתיפאדה הראשונה ממדים אחרים. היום כבר לא ברור מיהו דויד ומיהו גולית, ואף ההבדל בין מלחמת כיבוש למלחמת הישרדות כבר אינו נהיר לאלטיה המשכילה.



עקדת גיבורי העבר על מזבח האמנות

תערוכות של אנטי-תהילה

אחד הנושאים שהיריבה האמנות הישראלית לתקופה בשנות התשעים היה מיתוס הגבורה הצה"לי. בתחום האמנות הפלסטית ראויים לציון מבחינת עוצמת הביקורת והתהודה התקשורתית שלוש תערוכות. הראשונה היא תערוכת ציורים קבוצתית, 'דמות החייל באמנות הישראלית 1948-1991', שהוצגה באכסדרה של תיאטרון 'הבימה' ב-1991. על נושא התערוכה כתב האוצר גדעון עפרת:

הם היו יפים, צעירים, נועזים ונחושים. אחינו גיבורי התהילה. ב-1948 הם היו תקוות של עם מוכה וגדוע, אשר בניו חייליו הם ניצני לבלבו מחדש. ב-1948 היו להם פנים. הכרנו אותם אחד אחד. הם היו דודו ואורי ודני וג'ימי. [...] לאורך שנות השבעים והשמונים מבטאים עשרות אומנים בישראל את הדה-מיתולוגיזציה של החייל העברי. תהליך 'חילונו' זה של החייל באמנות הישראלית אינו סתם תהליך פרובוקטיבי-אוונגרדי של הסרת 'הילה', כי אם חשבון נפש נוקב של תרבות, המתעוררת מחלומה אל דווי קיומה הכותש. [...] אומני העשור האחרון אינם

מתעניינים כלל בהווי הצבאי, וכל קבוצתיות צבאית היא רק תפקוד מכשירי-קולקטיבי של מעצרים, חיפושים, פטרולים וכו'. לא עוד בלורית, לא מפוחית, לא עוד פינג'ן וצי'זבט.

התערוכה השנייה, 'מיהו גיבור', נפתחה בנובמבר 1994 במוזיאון ישראל. האוצרת **תמי שץ** לעגה בה לאתוס הגבורה הציוני, שהתגלם בדמויות החלוץ כובש השממה, הפועל כובש הבניין ולוחם תש"ח כובש המשלט. בתערוכה רוכזו פריטים סמליים שונים שבנו את מיתולוגיית הגבורה הישראלית: דיוקנאות של מנהיגים ושל גיבורי מופת, אותות ועיטורי גבורה מימי הבריגדה היהודית ועד מלחמת לבנון. כמו כן הוצגו בה קסדות טייסים, סבע פלדה של הצבא הבריטי, כרזות תעמולה, סיכות וי עם דיוקנאות מנהיגים, מדליות של גדולי האומה, שהנפיקה החברה למדליות ולמטבעות בשנות השישים. תליוני בדיל ופסלונים עם דמויות של חיילים, בובת בד של חלוצים, צברית ופלמ"חניק, ספרי הרפתקאות מיליטריסטיים, כמו סדרת 'דני דין' ועוז יעז'. בריאיון אמרה שץ לכתבת 'הארץ' **דליה קרפל**:

בארץ גילומי הגיבור מובהקים. צמחו כאן סכמות אלימות מאוד, מבחינה ויזואלית. אני רק רוצה להראות את זה, לא לנתץ שום דבר אלא לקבוע את זה כעובדה. זו מראה שאנו יכולים להתבונן בה, ואני רוצה שלמד על עצמנו כי אלה היו הצרכים שלנו. אני מרכיבה את הגיבור, לא מנתצת אותו, כי הוא מנותץ כבר. הוא פרה קדושה, אבל גם כשהוא כזה עדיין ממלא צרכים בסיסיים שלנו. הגיבור הוא הראי לנפש האומה, משקף את תהליכי החניכה שלנו כישראלים, חלק מתהליכי ההתבגרות שלנו כאומה. בעצם הגיבור הישראלי שלי אינו דמות מציאותית, אלא ההשתקפות שלנו. אם נכיר אותו, נלמד על עצמנו.

התערוכה השלישית, 'אור לגויים: מאורעות תרפ"ט - אינתיפדה תש"ס', שהוצגה בספטמבר 2000 במוזיאון **ינקו-דאדא** בעין הוד, היתה תערוכת יחיד של האמן המכנה עצמו 'חוני המעגל'. בברושור שליווה את התערוכה מוצגת תמונת קולאז' של אישה ערמה, עסזה מופנה לצופה, נשענת על סמל ענק של צה"ל, לרגליה מגפי עור שחורים ולכתפה רובה אם-16. מעליה נכתב באותיות זוהרות בפונט של כתב קודש עברי: 'אור לגויים'. כמו תוכן התמונה והתערוכה כולה, גם הברושור עוצב בסימן הלעג להרואייה הצה"לית. הדבר נעשה באמצעות מתן קרדיטים דמיוניים למפיקי התערוכה: 'יעוץ ותכנון צבאי: סא"ל מיל' שרגא קורץ; מיפוי שטח צבאי: סגן מיל' מיכל גרוב; מטווח צבאי: בוגרי סירת "חוב" במיל'; מסדר צבאי: רס"ר נעם רותם'. הלעג המתמצת את רוח התערוכה מומחש בברושור גם באמצעות קולאז' אבסורדי של סמלים מילוליים עם מסומנים תוכניים סותרים, שכתרתו 'על הפרק' (התערוכה כולה מורכבת מקולאז' ציני של מילים וחפצים):

הבשורה הציונית, שיבת ציון, עמוד האש, אלטלנה, הפרוטוקולים של זקני ציון, הספר הלבן, טבח דיר יאסין, בית"ר, הצנע, יבוש החולה, אקסודוס, אצל"ל, לח"י, פלמ"ח, ההגנה, הגדוד העברי, פרעות חברון, יד לפה, אנו באנו ארצה, מלחמת העצמאות, מבצע קדש, מהומות ואדי-סאליב, מבצע אנטבה, מספיק ודי בשלטון מפא"י, מלחמת ששת הימים, קו בר-לב, מלחמת יום כיפור, מלחמת של"ג, מלחמת המפרץ, הסכמי אוסלו, הטובים לטיס, יחידת 101, הטבח בכפר קאסם, הצנחנים במתלה, מעמד הר סיני, רצח ארלוזורוב, גולני מסתער, מבצע כראמה, מלחמת ההתשה, כוננות ספיגה, הפסקת אש, סירת מטכ"ל, סבנה, קרבות בלימה, כוחותינו, החווה הסינית, מבצע ליטני, גוש אמונים, חפץ חשוד, הפצצת הכור, הטבח בסברה ושתילה, הקרב על הבופור, האינתיפאדה, מהומות הר הבית, פתיחת מנהרת הכותל, מבצע 'דין וחשבון', מבצע 'ענב זעם', סלע קיומנו, 'נחש צפע', 'שלום חבר!', בחזרה למקומות הקדושים.

משה ואסי דיין - המיתוס ושברו

הקולנוע, שהיה החלוץ שלפני מחנה האמנויות בשנות השמונים בשחיתת הפרות הקדושות ובעיקר בניפוץ המיתולוגיה הצבאית, הוריד מעט הילוך בשנות התשעים, אולי בשל המשבר הכללי בענף שהושפע בעיקר מעליית תרבות הצפייה בטלוויזיה. אולם סרט אחד לא זו בלבד שהמשיך את המסורת האנטי-מיתולוגית, אלא אף שיקלל אותה. סרטו של **אסי דיין 'החיים על פי אנפא'** (1992) היה יותר מחוליה נוספת בביקורת שהוטחה באתוס הגבורה והגבריות של צה"ל. הוא היה ציון דרך חשוב בפוליטיקה של האמנות הישראלית בכלל ושל הקולנוע הישראלי בפרט.

הסרט, שצולם בשחור-לבן, בנוי מקולאז' של סצנות שחובן מתרחשות בפאב תל אביבי, 'בארבי' (רמז לבית החולים לחולי נפש 'אברבנאל' ואולי גם לבגבת האנושיות המאכלסות את הפאב). בצלו של הפאב, שאווירתו עכורה ומדכאת, מסתופפים טיפוסים בודדים ומרי נפש, האמורים לייצג משהו מהמזקה הקיומית של החיים בישראל בתקופת האינתיפאדה הראשונה. בעלת הפאב דליה (גילה אלמגור) היא חוקה מזדקנת האוספת אל מיטתה לאחר סגירת הפאב גברים מזדמנים; בני (שולי רנד) הוא חוקר משטרה חסון ומופנם, מאצ'ו לבנטיני, המוצא פורקן לאלימותו ב'השכבת בחורות' ובפעילות שעל גבול החוק במסגרת תפקידו במחלק הסמים. למשל, הוא דוחף יד בבחטליות לפי הטבעת של דג רקק מסומם כדי להגיע ללווייתני הסמים. ריקי (אביטל דיקר) היא קיבוצניקית מאנית-דפרסית, אם חד הורית, המנסה להיחלץ מבדידותה ולשרוד באמצעות פסיכיאטר אגוצנטרי ועבודות מזדמנות. אך ללא הצלחה. היא מתאבדת לאחר שהיא שוכבת עם בני. כדי לנקות את מצפונה בני מחליט לעבור לעבוד בגבול הצפון כדי להשתתף בלידת בלדרי הסמים. ליאורה (עירית פרנק), הבארמית בפאב, מצטיינת בשקרים עצמיים. למרות התנהגותו הגסה של בני וכיבושי החולניים היא מאוהבת בו ומתעקשת לראות בו את מגינה. צ'רינאק (דני ליטני) הוא משורר וזמר רקע, המלווה את ההתרחשויות במונולוגים ובאלתורי בלזז מרירים-מחויכים. הוא משמש מעין מקהלה יונית לזרם התודעה הקולנועי, ולמעשה מהדהדת בה השקפתו של יוצר הסרט. במטבח הפאב עובדים ערבים, שהגיעו מן הסתם לעבודתם לאחר שעקפו את הסגר בשטחים. יש עוד כמה דמויות משנה: דניאלה, המלצרית המסניפה, שחולמת לחיות בניו יורק; סמי, השיכור הנחמד, שמרכז את האירה במילים וחיוך; ואלי, המאהב הנשי של דליה, איש עסקים עשיר ולא מאושר הנמק ממחלת הסרטן.

לפאב נכנסים אורחים לא קרואים - קבוצת לוחמי סירת בעלי גימנים בהמיים-קוזקיים בפיקוד של נימי (שרון אלכסנדר). הם יושבים ליד השולחנות, שותים בירה מכוסות ענקיות, שרים בקולניות ובגסות שירי צבא ומטרדים את הלקוחות ואת העובדים, בעיקר את הערבים. בני נחלץ לעזרת בעלת הפאב ומסלק את הפוחזים באוימי אקדח. עוד לא שככה הסערה, ולפאב פורצים זונה ושני פרחים ותובעים חומוס וברנדי מיד. גם הם מסולקים

והסכנה חולפת לעת עתה. ליאורה הבארמנית מתעדת את האיחעים הליליים בסרט צילום שחור-לבן מתוצרת 'אגפא'. כאשר השחר מפציע, ועוד לפני שתמצא דליה נחמה בחיק לקוח (חייל שוודי מכוחות האו"ם), פורצים החיילים והפרחים ונוקמים את עלבונם באמצעות ריסוס הפאב בכדור אקדח ותת-מקלע עוזי. הרמז כמעט ברור מאליו: יפי הבלורית והותאר מהסירת, שפרצו בעבר למתחמי האויב כדי להציל נפשות יהודיות (כמו בסרטי הפעולה 'הפריצה הגדולה' ו'מבצע יונתן'), נהפכו עם השנים לגנגסטרים-קלגסים חסרי מצפון. הצגתם באור זה מעדה לשקף את תהליך ההתקרנות העובר על החברה הישראלית בשל הכיבוש המתמשך.

הביקורת הרעיונית שפע של שבחים ותשואות על 'החיים על פי אגפא'. נחמן אינגבר השתפך, שלא כהרגלו, וכתב: 'הסרט הוא הישג קולנועי נפלא, אחד הגדולים בקולנוע הישראלי. דמויות יפות, דיאלוגים חדים ומבנה סיפורי מושלם. איפה הסתתר הדין הזה עד היום?' אולם דומה שהתשבחות נבעו לא רק מהישגיו האמנותיים של הסרט (הוא זכה בפרס סרט האיכות לשנת 1992 ובציון לשבח בפסטיבל ברלין 1993), אלא מהקשריו הסוציולוגיים. 'החיים על פי אגפא' היה למעשה כרזה פוליטית מגויסת, חויית סמלים ורמיזות עבות למדי, להשקפת העולם האנטי-מיליטריסטית שהבשילה בקרב האליטה המשכילה בתקופת האינתיפאדה, שרוב מבקרי הקולנוע היו שותפים לה. מבקר אחד כתב למשל: 'הצבא הכובש המצ'ואיסטי מצד אחד; הערב הנכבש והמושפל, מהצד השני; ובתוך דמויות מהמכולת'. מבקר אחר מצא בסרט מפגש 'כמעט כמו במערבון - שתי דמויות גבריות, שתייהן מייצגות את הסמכות השלטונית הישראלית'. היתה מבקרת שהודתה שהסרט 'נגוע בפלקטיות מסוימת ובדימויים פשטניים. הוא [...] בוטה, בוטה מדי'. אבל היא מיהרה להוסיף: 'אולי זה סוד כוחו ועוצמתו [...] כמו בוקס לתוך הבטן הרכה. וכנראה שזהו בדיוק מה שאנחנו צריכים, כדי לקלוט לאיזה מצב עלוב הגענו'.

זהותו של התסריטאי והבמאי אסי דיין, בנו של **משה דיין**, צאצא דור המייסדים הציוני והידוע מבין מצביאי ישראל, תרמה אף היא מן הסתם לעניין הרב שהוא עורר. ב-1967, בשיא הפופולריות של צה"ל ושל אביו, שהיה אז שר הביטחון, גילם אסי דיין את הדמות הראשית המיתולוגית של אורי הפלמ"חניק בסרטו של יוסף מילוא 'הוא הלך בשדות', על פי החומן והמחזה הפופולריים של משה שמיר. ההבדלים בין המפקד החיובי אורי בסרט זה למפקד השלילי נמי בסרט 'החיים על פי אגפא', כמו גם ההבדל בין דמותו והשקפתו של דיין האב, הצבר האולטימטיבי, ובין דמותו והשקפתו של דיין הבן, האיקומוקלסט האולטימטיבי, כמו רמזו לצפים ולמבקרים על הפער בין הדימוי הציוני של החייל הישראלי לדימוי הפוסט-ציוני שלו. הפער הזה, כמו גם ההשקפה הפוליטית שניסה אסי דיין להעביר בסרט, משתקפים באופן המזוהך ביותר בדברים שהוא שם בפי צ'רניאק, כאשר הלה פונה לבאי הפאב:

ערב רב אני צ'רניאק, שמריח את הזיעה שלכם, יחד עם הצפיפות וכל חיכוך האגו בטרופי. [...] ואני שומע את כל המסחר והשמועה, הבורסה, והקנאה, היד השנייה, ורואה את הנשים הקטנות שלכם ששוחות בים האיפור, אחרי שהן מיזמוזו לי את המיקרו ואת המדיח, ופינטזו שאיזה חייל קרבי יכבוש אותן, בהילוך מאחור, והן ירגישו את ריח המדים והקנה ואת ריח המולדת הגדולה, השזופה, העטופה בתכריכים ודגל המדינה, כשהיא מריחה את הפרחים מלמטה. אז כל הכבוד לצה"ל, שפוצץ לסמיר שלנו את הראש, והוא מחייך. ואני שר לכבודו: סמיר, סמיר, סמיר, מה יהיה בסופך, אם תחבוש את הטמפקס על ראשך, מתי תחזיר את המכה והאלה והקללה את האור לגויים והסגולה, כי אללה בחר בך מכל העמים, לזיין לנו את הצורה.

למעשה, באמצעות הסרט שיצר התמזגה דמותו של אסי דיין, הידוע כאינדיבידואליסט מושבע וכאמן כישרוני, אך גם כבמהיין אגוצנטרי בעל דחף להרס עצמי, בדמותו הפוסט-ציונית של משה דיין, שנתפס בערחב ימיו כבודד ואגוצנטרי. באחד הראיונות שנתן אסי דיין לקראת צאת הסרט לאקרנים, הוא ענה בכנות האופיינית לו לשאלה אם הוא ואביו דומים:

אולי בזלזול, ביחס העוין כמעט לרשות, לכל דבר שמריח מהוראה, מפקודה. יש לי כמעט נטייה סוציופוטית לעבור על החוק. אני ואפסי עוד. אבא היה מורה נבוכים בעיני פסימיות וזלזול וציניות. אני חושב שגם את הפסימיות קיבלתי ממנו. ישנם אצלי חוסר בסיסי של שמחת חיים. משהו עקרוני.

כדור בלבו של 'חשוק בצריח'

התיאטרון, לעומת הקולנוע, הגביר את מתקפתו על התרבות הצבאית בשנות התשעים. בתחום זה אפשר לציין שלוש הצגות בולטות ששיקפו מגמה זו. הראשונה היא הקברט הסאטירי 'שירת הבובות' של יוני אתיאל, גומא שריג וגיא מסיקה, שלושה צעירים בני שמונה עשרה, בוגרי השנה האחרונה של מגמת התיאטרון בבית הספר התיכון לאמנויות 'תלמה ילין', שהוצגה ב'במרתף' ב-1996. בקברט זה נכללו בין השאר אמירות חריפות על תרבות השכול הישראלית. למשל, אחד המערכונים עוסק בבן החוזר אל אמו אחרי מותו והיא כועסת עליו בגלל שנהרג 'רק' בתאונת דרכים ולא במלחמה, כלומר מוות 'מדרגה נמוכה יותר'. האם מתלוננת שהשכנה מקבלת במסולת יחס עדיף בגלל שהבן שלה נפל במלחמה. בריאיון ל'ידיעות אחרונות' אמר אתיאל לענת מידן:

אני לא מסוגל ללכת ליחידה קרבית. לא רואה את עצמי בתוך מסגרת צבאית. אצלי צבא מתקשר למסרים פשיסטיים, וקשה לי עם זה. בבקום"ם שאלו אותי לאן אני רוצה ללכת - גולני, גבעתי או צנחנים. שאלתי מה ההבדל, ואמר: 'במורשת הקרב'. שאלתי, מה זה משנה באיזו כומתה אהרוג את הערבי הראשון שלי. לדעתי לתת שלוש שנים מהחיים שלי לצבא, זו דרישה מוגזמת. צריך להיות כאן צבא של מקצוענים, ושל כאלה שרוצים להיות בו. אני תורם כרגע לחברה באופן אחר, לא בלהרוג, להייהרג ולרוץ על גבלאות. אני נתן משהו לתרבות, וזה שווה ערך בעיניי. האמת, אין לי שום דבר נגד הצבא, אלא נגד הקרבות שבו.

המחזה האנטי-מיליטריסטי השני היה 'פטר' של **יונתן גפן ואלדד זיו**, שהועלה בתיאטרון הקאמר ב-1998. גפן וזיו, שני מנפצי מיתוסים מנוסים, ניסו לנתח הפעם את מיתוס המסע הנועז לפטרה, מסורת נערית שפרחה בשנות החמישים והיתה לחלק ממיטוס הגבורה, ההרפתקאות והחוצפה הצברית. 'גיבוריו של גפן', כתבה מבקרת התיאטרון שוש וייץ, 'אינם צעירים נצחיים כמו אורי, אלא מצ'ואים ישראלים מזדקנים, שיוצאים

לפטרה בניסיון פאתטי לשחזר את עברם המפואר בסירת הצנחנים, ומציגים אותם כאילו היו חלק מסרט הוליוודי.

אולם שתי ההצגות האלה, וגם יצירות אחרות שעסקו בדה-מיסטיפקציה של צה"ל ומפקדיו, לא זכו להתעניינותם של הקהל והביקורת ולא עוררו פולמוס כמו המחזה 'גורודיש', של המחזאי והבמאי הלל מיטלפונקט, שהוצג בתיאטרון הקאמרי ב-1993. האלוף במילואים שמואל גונן, המוכר יותר בשמו 'גורודיש', היה אחד מסמלי המחדל של מלחמת יום הכיפורים. לפני שירש את תפקידו של אריק שרון ונתמנה לאלוף פיקוד דרום ערב המלחמה, הוא נדע כאחד מגיבוריה של מלחמת ששת הימים: מפקד חטיבה 7, חטיבת השריון המהוללת שהונצחה בספרו של שבת טבת 'חשופים בצריח'.

גורודיש נחשב לאחד המפקדים הקשוחים, הקפדנים, המקצוענים והמוערכים בצה"ל, ורבים ראו בו מועמד טבעי להתמנות לתפקיד הרמטכ"ל בבוא היום. אך הקריירה שלו התרסקה כבר בראשית מלחמת יום הכיפורים, כאשר הפתיעו המצרים את פיקוד דרום, והוא נקלע לסחרחרת של 'ריב גנרלים'. גורודיש הודח מתפקידו באופן לא רשמי סמוך לפרוץ הקרבות, והרמטכ"ל לשעבר חיים בר לב התמנה למפקד חזית הדרום וניהל במקומו את המלחמה. ועדת אגרנט מצאה שהוא לא מילא כראוי את תפקידו, שק בשלביה הראשונים של המלחמה הוא לא דרש תגבור המערך ושגה חמורות בהוראה האומללה שלא לפרוס את השריון בעוד מועד. לכן המליצה הוועדה שהאלוף גונן לא ימלא תפקיד פעיל עד שתושלם חקירתו, והביאה לפרשתו לאלתר מצה"ל. בפסיקתה זו הציבה הוועדה את גורודיש, לצד ראש אמ"ן אלי זעירא והרמטכ"ל דוד אלעזר, כאחד האשמים הבולטים של המלחמה ובכך הדביקה לו את קלון. מושפל, פגוע ורוחח על מה שנתפס בעיניו כהפיכתו לשעיר לעזאזל, עזב גורודיש את הארץ והשתקע באפריקה. 'היבשת השחורה' היתה עבורו, כמו עבור קצינים רבים אחרים שפרשו מצה"ל, קרקע נוחה לעשיית עסקים פרטיים בסחר הילומים. אך שלא כמו קצינים אחרים, זו היתה גלות מרצון בארץ רחוקה, למי שחש נבגד ונטוש.

עם ישראל שכח בינתיים את גורודיש 'התפנה' למלחמות אחרות, להמלכת גיבורים חדשים ולסקילת 'פשלונרים' מזרח הבנים והנכדים. בסוף שנות השמונים שב והבליח לרגע האלוף בדימוס לתודעת הציבור כאשר העיתונאי אדם ברוך נסע לראיון אותו באפריקה. מן הראיון מצטייר גונן כאדם שבור ומריר המוסיף לחפש לעצמו רהבליטציה ונקם, כמו מוכה שיגעון החדף אחרי הרוח. בספטמבר 1991, שלוש שנים לאחר ביקורו של אדם ברוך אצלו, נפטר גורודיש במילום מהתקף לב והוא בן 61 בלבד. שלד מחזהו של מיטלפונקט מבסס על הסיפור האמיתי הטרגי, המוכר לרבים, של גורודיש, אך שולב בו דמויות ואירועים דמיוניים - שילוב עורר ויכוח אתי מעניין בעינתו. המחזה נפתח בדברים שהקליט העיתונאי אדם ברוך בטייפ רוקורד שלו לפני ראיון שערך עם גורודיש באפריקה, ראיון שפורסם ב'דיעות אחרונות' ועורר רעש גדול. דבריו של ברוך מתמצתים את מה שגורודיש מסמל עבור מיטלפונקט וכיצד הוא מוצג לאורך כל המחזה:

ב-67', והוא בן 37, גורודיש, לימים האלוף שמואל גונן, היה יהודה מכבי החדש. הוא היה גיבור. הוא קרא לדרור, כל העם אהב אותו. עד 73' הוא היה החייל הטוב, החשוף בצריח. מ-73' הוא דמות מסובכת, מסבכת, חדשות רעות, קרבן, אובססיה.

הראיון בג'ונגל האפריקני, המשמש מעין שלד להצגה, נקטע לתמונות פלשבק בעברו של גורודיש, שהן לב המחזה: בחטיבה 7, בביתו של דיין לפני מלחמת יום הכיפורים, בתדרוך עם חבריו בלשכתו לפני ועדת אגרנט, במטבח ביתה של גולדה מאיר, ועוד. מתוך קטעי הפלשבק מצטייר גורודיש כדמות נלעגת וזוחה: הוא מתנהג כדיקטטור עריץ, יהיר, מאצ'ואי, סמכותני וכפייתי. הוא משפיל את פקודיו ('הרב ואני מתחרים בשכיבות סמיכה'), משליט עליהם משמעת חולינית ('איפה למדת להצדיע? צאי החוצה ותיכנסי שוב!'), חדה בהם ('לא הברקת נעליים. שבוע מעצר') ומנצל אותם (ובין השאר שוכב עם פקידתו).

אחת הדמויות הבדיוניות במחזה הוא חייל בשם פרידמן, המסמל את נפגעי משמעת הברזל וחוסר ההומניות של גורודיש, וכנרמז של צה"ל כולו. פרידמן 'הוצמד לרשת הסוואה של טנק' והושלך לכלא. הצמדה לחפצים שונים, כמו ג'ריקן, מקלע או רשת הסוואה, היתה בזמנו 'עונש חינוכי' מקובל בשריון למי שלא ציית כראוי להוראות או חרג מהפקודות. פרידמן שוקע בדיכאון, מאבד את שפיותו ובסופו של דבר תולה את עצמו. אך אין הוא יכול להסיר את הרשת מגבו גם לאחר מותו. היא מחוברת אליו כאות קלון המודבק למי שלא עמד במבחן החניכה הישראלי. הוא מלווה את גורודיש לכל אורך המחזה, בדומה לרוח רפאים מיוסרת של נרצח, שאינה נתנת מנוח לחצח. פרידמן, שאינו יכול לנוח על משכבו בשלום שק אין מסוגל לברוח ממפקדו האכזר ומגורלו, מתחנן לגורודיש ש'ישחרר אותו' מקללת הרשת (רמז לקללת המיליטריזם הישראלי הממית פעמיים את מי שדבקה בו סטיגמת החולשה): 'אני פרידמן, המח"ט, הוצמדתי לרשת. תליתי את עצמי בחטיבה, נמצאתי בשייך זואד, נקברתי בחיפה. אני מסובך, וכבד לי, שחרר אותי מהרשת... בבקשה...! גורודיש אדיש לשוועתו של פרידמן ונשאר מחזק בעצמו ובכעסו-שלו. רק בתמונת הסיום של המחזה, במפגש האחרון ביניהם, גורודיש מסכים להכיר בנכחותו של פרידמן ו'משחרר' אותו מרשת הסוואה. עתה פרידמן למצוא את מנוחתו עדן, ראשו צונח על כתפו של גורודיש במעין סמביוזה סמלית: מותו של הקורבן משחרר את ה'מקורבן' שהוא הקורבן של עצמו ושל הנסיבות החברתיות. גם הוא יכול עתה להיאסף אל אבותיו ולהיגאל מייסוריו.

כמו גנרלים אכזרים בסאטיות מלחמתיות אחרות, גם גורודיש מתואר במחזה של מיטלפונקט כסאדיסט השש אלי קרב ומאוהב במלחמה (באחת התמונות במחזה הוא יורה להנאתו בכלב). באחת התמונות הוא אומר לדרוזי זקן ברמת הגולן: 'טייב, טייב... (נשם אוויר מלוא ריאותיו) יום יפה, אוויר צלול, הראות טובה. (מחייך) למה שלא נכבש את דמשק?' בתמונה אחרת הוא אומר לשלישה שלו: 'מבצע כראמה... אם אני הייתי נלחם בגולן, אותי לא היו עוצרים בקוינטרה...!'

אחד המוטיבים המרכזיים במחזה הוא עיוורון הפסיכולוגי של גורודיש: הוא מסרב להכיר במציאות בשל יהירותו הפתולוגית, שבעטיה בין השאר אירע המחדל הצבאי, ואינו ער לאפשרות של הפללתו בוועדת אגרנט. במחזה הוא מתואר כמי שמזלזל בוועדה ואינו מתכונן כראוי לחקירתו יחד עם

עורך דימו וחבריו. על שני הרמטכ"לים בועדה הוא אומר בבז: 'ועדת חקירה... ידן ולסקוב... שתי בובות של דיין, אחד אידיט ואחד רמטכ"ל, שלא ירה בחיין, אלה יתחקרו אותי! על השופטים בועדה הוא מפטיר: 'אזרחים. הם מסוגלים לקחא מפות? לפענח סרטי הקלטה? לנתח מערכי אויב?' גורדיש לא רק מסרב לקבל את פסק דינה של ועדת אגרנט, שמצאה אותו אשם וניקתה את פטרונו הגדול דיין, אלא גם להשלים עם מפלגת האישית, עם צניחתו מאיגרא רמא של הפרטיז'ה הישראלית לברא עמיקתא של הקלון החברתי (צניחה שעוררה שמחה לאיד המאפיינת את החברה הישראלית ביחסה למנהיגיה). באחת התמונות אומר אפשטיין, נושא כליו של גורדיש בהיותו 'מלך ישראל' ומי ש'גלה' עמו לחו"ל, לאדם בחך:

אני כבר שלוש שנים עובד עליו שיחזור, שיעבור את הצנתור בארץ, שיתחיל משהו, שיחיה... אתה בא, זורק אותו שנים אחורה, והוא נסחף... מפנטז, איך יחזור יום אחד עם הכסף, עם הכבוד, שהיה לו... אף אחד לא מחכה לו בארץ, גם לא החברים שלו. הוא הפך לנטל על כולם.

המחזה מסתיים בנאום הניצחון הידוע של גורדיש בג'בל לבני, שעליו בנה, כאמור, חנך לזין את המערכון 'מסדר הניצחון של מלחמת 11 הדקות' בחווי הסאטירי 'את ואני והמלחמה הבאה'. בתום הנאום עובר הזרקור מתמונת גורדיש וחיילו אל פניו של אפשטיין, שמסכם: 'זו היתה שנת חייו היפה ביותר. אלה היו שנת חייו הכזבת... (הפסקה) שמואליק מת. ותשקוט הארץ ארבעים שנה'.

לכאורה, מיטלפונקט בחר בדמותו של גורדיש כמשל על מלחמת יום הכיפורים ועל החברה הישראלית. בקידום המכירות למחזה נכתב: 'סיפורו של גורדיש חושף דרכי פעולה של ממסדים, פאראנויות לאומיות, שעליו התחנך דור הבנים של הפלמ"חניקים ומאווי נפש של אומה שלפרק זמן של שש שנים הקימה אימפריה בהבל פיה. [...] דמות הפכה לצילום רנטגן של חברה שלמה'. אולם ספק אם 'גורדיש' נכתב מלכתחילה רק על המלחמה הזאת. דומה שהיתה למיטלפונקט מטרה פוליטית-אמנותית רחבה יותר: הוא, כמו אמנים אחרים בני דורו (דור מלחמת יום הכיפורים, שהגיע באותה תקופה לעמדת בכורה באמנות הישראלית), ביקש להוקיע את המיליטריזם הישראלי, וגורדיש נתפס במידה רבה כסמל המיליטריזם הציני הישן, ולמעשה גם סמל למה שהוא עולל לחברה. ויש במחזה גם מסר פוליטי על הסכסוך הישראלי-ערבי. שיגעון הגדלות של גורדיש ('חשופים בצריח? ספר קלאסי. [...] אני במקום הוצאת "הארץ" הייתי מדפיס אותו כל שנה ומחלק אותו בבתי הספר התיכוניים'), התנשאותו על הסביבה ותאוות הכיבוש שלו, שימשו משל על הייבריס הלאומי של ישראל, שהפך אותה לחברה כובשת.

ההצגה זכתה להתעניינות רבה ולביקורות טובות של חב המבקרים ושל הקהל כאחד. גם **בן ברנטלי**, מבקר התיאטרון של 'ניו יורק טיימס', חלק על שבחים כאשר הועלתה ההצגה בניו יורק בתחילת מאי 1995. "גורדיש" הזכירה לברנטלי את סרטיו של אוליבר סטון ובמיוחד את "ג'יי-אף-קיי - תיק פתוח", שעסק בתיאורית הקונספירציה לרצח קנדי'. מבחינת תוכנו ומבחינת קבלתו האוהדת על ידי הביקורת והציבור, מחזה זה הוא בלי ספק מסמך סוציולוגי מרתק. המרחק בין דמותו של שמואל גון ב'חשופים בצריח' לדמותו ב'גורדיש' הוא למעשה המרחק הערכי שעשתה האליטה הישראלית מאהדה למיליטריזם ועד גינויו ודחייתו.



רב-שיח על משבר זהות וערכים

'מחיר הציונות'

מדינת ישראל נולדה עם 'תסביכי זהות'. לזיקה הבעייתית המסורתית, הייחודית ליהודים, בין דת ללאום נוספו עוד 'תסבכות', כמו הזיקה בין דת למדינה, בין יהודי הארץ ליהודי התפוצות ובין אזרחות ללאומיות. אין תימה אפוא שמספר הספרים והמאמרים הקשורים בזהות ישראלית גדל מאוד לאחר קום המדינה. בשנות השישים, כאשר מדינת ישראל הפכה לערב רב של עדות וקבוצות, ולאחר שאש התמיד בלפיד הציוני נחלשה בשל תהליכי מיסוד, גברו התהיות בקרב האינטליגנציה הישראלית 'מי אנו' ו'לאן אנו הולכים'. הרוב המכריע של המתדיינים בסוגיה עשו זאת מנקודת מבט ציונית מזדהה ואתנצנטרית: מרטין בובר, עקיבא ארנסט סימון, שמואל הוגו ברגמן, נתן חטנשטרייך, אליעזר שביד, שלמה אבינרי ורבים אחרים.

אחד הראשונים שדן בסוגיית הזהות הישראלית מנקודת מבט מטה-חברתית וביקורתית היה הסופר והמסאי **אהוד בן עזר**. בשלהי 1965 פתח בן עזר בסדרת שיחות בשם 'מחיר הציונות' שפורסמו בירחון 'מאזניים' ונכנסו ב-1985 בספרו '**אין שאננים בציון**'. לדבריו, הגירוי לשיחות האלה היה מאמר בגנות הלאומיות בעולם, שכתרתו 'מעין יצול', שכתב **ג'ורג' סטיינר**, האינטלקטואל היהודי הקוסמופוליטי הנדע מאוניברסיטת אוקספורד (תרגום המאמר פורסם בדו ירחון 'אמות', שבט-אדר תשכ"ה). במאמרו כתב סטיינר ש'הלאומיות היא ארס תקופתנו. היא שגררה את אירופה אל סף האבדון'. לדבריו, בעטיה של הלאומיות נהפך האדם 'לאחד בתוך כנפייה מלוכדת, מזוינת. כל יצר אספסופי שבמדינות המודרנית, כל מזימה טוטאליטארית, ניזונים מן הלאומיות, מסם השנאה המביא אנשים לידי כך, שיחרקו שן אל מעבר לחומה, אל מעבר לעשרה מטרים של אדמת-בור. אפילו בעל-כרחו, על אף עיפותו, עשוי היהודי - או יהודים מסוימים, לפחות - למלא תפקיד לדוגמא: להראות, שאם לעצים יש שורשים, הרי לאנשים יש רגליים והם אורחים זה אצל זה. על-מנת שלא יושמד הפוטנציאל של הציביליזציה צריך שנפתח רגשי-נאמנות מורכבים יותר, ארעיים יותר'. השקפה זו גם היתה הבסיס ליחסו הדו-ערכי של סטיינר לציונות, שבא לידי ביטוי בהרצאה שנשא ברב-שיח אמריקני-ישראלי במכון ויצמן ביולי 1968. עיקרי הדברים התפרסמו בדו-ירחון למחשבת היהדות 'פתחים', בתשרי תשכ"ט, ובן עזר מצטט מן התרגום העברי:

אם ניקח בחשבון את כל מה שהשיגה הגאונות היהודית בתפוצה האירופית, ומה שהיא משיגה עתה באמריקה, ואם נאמין בכל ליבנו שהמדינה הלאומית היא תבנית מיושנת בשביל התקשרות כלכלית, פוליטית ומוסרית - תיראה אז ישראל כפתרון שהוא לפחות בחלקו בלתי רלבנטי ואולי אפילו מתנגד לקני-המידה ולהתחייבויות של ההומאניזם היהודי. מה לו לשאר-בשרם של שפינוזה והיינה ולדגלים, מה לו ולשבועות לנאמנות לאומית?

בסדרת השיחות בסוגיית הזהות היהודית, שהתפרסמה כאמור ב-1965, השתתפו, לפי סדר פרסומן של השיחות, נתן חטנשטרייך, ישעיהו ליבוביץ, שמואל הוגו ברגמן, שלמה אבינרי ודוד בן גוריון. לפני כל שיחה שלח בן עזר לבני שיחו שאלות הכנה מאתגרות ורגישות, כדוגמת 'היש עתיד' 'לחכמת ישראל' בישראל? 'האומנם נכון לומר שלמעשה בישראל נוצר עם חדש, 'עברי' - בלשון ה'כנענים' - אשר קיומו ומעשיו הביאו למערכת ערכים ופעולות שאינם קשורים עוד בהכרח בעם היהודי, בגורלו ובטובתו?', 'האם הגניוס היהודי ותרומתו לתרבות העולם - מקורם היה ועודנו במפגש הפורה עם התרבויות האיחפיות העשירות, בחומר וברוח, אך הוא נידון לשקיעה וצמצום דווקא בישראל?' השאלות הללו הקיפו כתיסר נושאים שנראו לבן עזר קשורים זה בזה ומבטאים את מה שהוא הגדיר כ'מחיר הציונות':

רגישות, 'תלישות' ו'זרות' פוריות של האינטלקטואל היהודי במערב, ומעמדו כמין סייסמוגראף לבריאותה של החברה, ליציבותה - מול תודעת המצור, האטימות וההכרח להזדהות עם עמדת הרוב, של האינטלקטואל היהודי בישראל. הסכנה שבעיצוב טיפוס אדם ישראלי חדש של כוחותיו וחושיו מגויסים למשימה האחת: הבטחת הקיום הפיסי, הלאומי, וכנגד האויב - ושום בעיה מוסרית, או אוניברסלית, אינה נוגעת לו. חוסר יכולתה של הציונות להיות אתגר לנוער יהודי אידיאליסטי ומחפש דרכו במערב.

סדרת השיחות של בן עזר עוררה עניין רב ותגובות פולמוסיות בעיתונות, אך הוא נאלץ להפסיק אותן כאשר עורך 'מאזניים' עזריאל אוכמני פסל את השיחה עם בעז עברון, שביטא כנראה עמדות החורגות מאוד מהקונצנזוס.

בפברואר 1970 פרסם רוברט אלטר מאמר בשם 'ציונות לשנת ה-70' ברחון האמריקני רב-ההשפעה 'קומנטרי'. אלטר ציטט את מאמרו הפולמוסי של סטיינר וגם התייחס לסדרת השיחות של בן עזר, להדים שעוררה ולסיבה להפסקתה. לאחר פרסום מאמרו של אלטר פנתה אל בן עזר הוצאת 'קוואדרנגל', הוצאה-בת של ה'ניו יורק טיימס', והציעה לו לפרסם באנגלית את השיחות ולהוסיף שיחות עם אישים אחרים, שיגונו את הפסיפס ויעמדו על סוגיות של זהות שהתעוררו אחרי מלחמת ששת הימים. בן עזר נענה להזמנה והוסיף לקובץ האנגלי, Unease in Zion, שיצא לאור ב-1974, שיחה של בני קיבוצים עם מרטין בובר, ושיחות שלו עם שולמית אלון, א"ב יהושע, עקיבא ארנסט סימון, א' עלי, יונתן רטוש, פנחס שדה וגרשם שלום.

נקודה סוציולוגית מעניינת היא העובדה שהנסח העברי של הספר היה מוקן כבר באמצע קיץ 1970, אך בן עזר לא מצא הוצאת ספרים בארץ שתסכים להוציאו לאור. השיחות כולן נודעו לקוראים הישראלים בנוסח האנגלי שפורסם בספר או בנוסח העברי שפורסם בעיתונות העברית במרוצת השנים. אחת הסיבות לאי-פרסומו בעברית היתה מן הסתם השאלות הרגישות שהעלה בן עזר והתשובות של מקצת המרחיבים, שהיו ביקורתיות ולעיתים ממש פרוכטיביות ביחס למוסכמות הציוניות. הנוקב ביותר היה משורר צעיר מקיבוץ עין שמר א. עלי (שם העט של אלי אלון), שאמר דברים חריפים ביותר בגנות אתוס העקידה הישראלי. השיחה אתו נערכה באוגוסט 1970 בעיצומה של מלחמת ההתשה. להלן קטעים מדבריו:

לפני חודשים אחדים ישבתי בכנס ענק של אלפי אנשי שריון. שמענו את דבריו של אלוף מהולל שדיבר על לקחי המלחמה: 'לא היינו מוכנים למלחמה ממושכת כזאת, כפי שהיא מתנהלת כבר זמן רב. אנו צריכים להתרגל להכניס את האבדות כסעיף בתכנון, לתכנן באופן סדיר החלפת קאדרים ומילוי השורות, לדעת מה אחוז הפצועים ומה אחוז ההרוגים ולמלא את החסר...' הוא דיבר בטון יבש ומקצועי כאילו המדובר הוא באיזה תכנון תעשייתי, בהשבחת להקת עופות ולא בחיי אנשים, כאילו אינו תופס כלל את המשמעות האיומה של דבריו ושל עיסוקו, כאילו שמות אנשים זה דבר טבעי ומוכן מאליו. [...]

לשלוש ילדים למוות! מי יכול לעשות דבר כזה! מי יכול לקחת על עצמו? מי יכול להראות משהו שעליו כדאי למות, חוץ מאין-ברירה-איזומה-אחת גדולה? מי יכול לקחת על עצמו להחליט שאין ברירה - וקולו לא ירעד? ואנחנו צריכים להתרגל לזה, ולהסכים, ולתכנן את מילוי השורות בחיילים צעירים, שמחר יהיו בנינו, וכשפורצת המלחמה ננגן להם ברדיו 'שירי מולדת' - מצד זה בעברית ומצד שני בערבית - כדי להזכיר להם שיש 'בעד מה' להילחם, וכדי שיזרקו את עצמם בהתלהבות מרבית לאבדון...

שאלה: ומה התשובה שלך?

עלי: [...] אינני בעד הגזמות וקיצוניות - בכל הגזמה יש עוול וסילוף - אבל נדמה לי שאנחנו צריכים לבחון בחון היטב את הערכים והסמלים המקודשים שעליהם ובשמם אנו הולכים. לא אתכסה באצטלה של אובייקטיביות. עמדותי היא פרי של תקופת ההתפכחות לאחר אמונות מוחלטות לכאורה, שהתגלו במערומיהן ובכזב שלהן.

דברים כגון אלה, שנחשבו בשנות השישים והשבעים לחריגים וחרפים מאוד, היו לענין שגור למדי אחרי מלחמת לבנון. גם שאלות הזהות שהציב אהוד בן עזר נעשו אקוטיות יותר עם הזמן, וליד סימני השאלה נוספו עוד ועוד סימני קריאה.

חכמי השבט על מדוכת הזהות

בשנות השמונים נעשתה החברה הישראלית מודעת להיותה חברה במשבר והדבר ניכר בתוכנו ובסגנונו של השיח הפנימי שהתנהל בה בבמות שונות. השיח הפסיכולוגי, המיועד בעיקרו לניתוח מצבם של אנשים פרטיים במשבר וטיפול בהם, נעשה ישים ויעיל מאוד לניתוח מצבה של חברה המבקשת לעשות חשבון נפש, בעיקר חברה קטנה כדוגמת החברה הישראלית, שבה המכנה המשותף החווייתי בין האזרחים הוא כה גדול. מאותה תקופה ואילך החלו העיתונאים בארץ להשתמש בתדירות הולכת וגדלה במונחים פסיכולוגיים בניתוח 'המצב הלאומי': 'משבר זהות', 'משבר ערכים', 'אומה בגיל המעבר', 'התבגרות לאומית', 'ערעור הביטחון העצמי', 'משבר מנהיגות', 'דפרסיה', 'קייבנון', 'היסטריה' וכדומה. בהדרגה הפכה הדיאגנוזה הפסיכולוגית-סוציולוגית של הישראלי המצי למעין ספורט לאומי, והשאלה 'מיהו ישראלי?' שבה והופיעה בעיתונות, והצמיחה מסה אדירה

במיוחד עסקו בשאלות זהות השבועון 'כותרת ראשית', הירחון 'מוניטין', כתב העת העיוני 'פוליטיקה' ועיתון 'הארץ'. שאלת הזהות נעשתה מעתה כה רלוונטית, עד שגם העיתון הרשמי של צה"ל, 'במחנה', השמרני מטבעו, הקדיש את גיליון ראש השנה תשנ"א לשאלות על הזהות והתרבות הישראלית החדשה. העורך כתב בפתח הגיליון, שכתרתו היתה 'לקראת פנים חדשות':

קשה להתעלם מהשינויים המתחוללים בפרצופו הפיסי והרוחני, קשה להתעלם מהאצת המטמורפוזת הישראלית. זה בדיוק הזמן לעצור ולהביט רגע במראה. לשאול שאלות של זהות, של מי אנחנו, לאן אנחנו הולכים, כמה זה יעלה לנו ומה נרוויח.

הפסיכולוגים שהשתלטו על העיתונות אקן שיקף משבר חברתי אותנטי של חברה שאיבדה את תמימותה ונקלעה למצוקה ערכית ומוסרית, אך היו לו גם סיבות פוליטיות, לאו דווקא מודעות. כיוון שהפסיכולוגיה קוסמת ומובנת במיוחד למעמד החילוני הליברלי המבוסס, היא שימשה כלי נשק יעיל לתיגו ה'צד שכנגד', כלומר, דתיים, ימניים ובעלי הכנסה נמוכה, שרובם התנגדו להסכמי השלום ולתהליך המודרניזציה והאמריקניזציה של ישראל. תיאור החברה הישראלית כ'חברה חולה מנטלית', לוקה ב'שיגעון גדלות', 'מגלומניה', 'פנטזיות כוחניות', 'צרכנות חסרת שליטה', 'היסטריה', 'אי רציונליזם', 'סהרורות', 'חוסר רגישות', 'שנאה עיוורת' יצר של הרס עצמי וכן הלאה, רמז בעקיפין ובמישרין על 'סטיותו' של 'האספוסף הישראלי' הלא רציונלי והלא מוסרי והוביל לניתוק מגע של האליטה עמו, שפירשו העמקת הקרע החברתי.

לצד העיתונות ובשיתוף פעולה עמה החלו גם הסופרים הישראלים לעסוק באינטנסיביות רבה יותר בשאלות של זהות לאומית ובחשבון נפש היסטורי-אידיאולוגי, בהקשרים פוליטיים-אקטואליים, וספרים חדשים נעשו במקרים רבים בסיס לדיון פוליטי על מצבה של החברה בישראל. הספרות היפה נעשתה מביחנת תכניה פוליטית, פולמוסית ופובליציסטית יותר מנקודת מבט ציונית שמרנית, והסופרים היו מודעים יותר לתפקידם כמגרים דיון סוציולוגי, כמתווכים אידיאולוגיים וכמסמני גבולות ונעשו מערבים יותר בשיח הפוליטי החדש.

למותר לציין שמעורבותם של סופרים בשיח הציבורי לא התחילה בשנות השמונים אלא הרבה קודם לכן. ב-1966 יזם **דוד לאזר**, עורך מדור הספרות של 'מעריב', סימפוזיון בהנחייתו שדן בשאלה 'האם הסופרים פעילים בדיון הציבורי?'. הסופר אהרון מגד השיב לשאלה במילים הבאות: 'אצלנו, יותר מאשר בספרות אחרת, הסופרים ממלאים תפקיד של מוֹכִיחִים, של אנשי ציבור, של אנשים שמעורבים באופן פעיל מאוד בכל העניינים האקטואליים'. דוד לאזר הוסיף וחיזק את דבריו של מגד: 'אמר מי שאמר, שהנביאים שלם היו גם הפובליציסטים הראשונים שלם. והסופרים וגם העיתונאים, במידה שהם מצליחים להתעלות לרמה גבוהה יותר מכרוניקה וכתבה שוטפת או שיגרתית, הם ממשיכים במסורת גדולה זו וחיבים להמשיך בה'. מגד ולאזר צדקו במשקל הגדול שהחברה הישראלית ייחסה תמיד לדעתם של סופרים, אך הפריזו בתפקיד 'הנבואי', כלומר הביקורתי, שהם ייחסו לסופרים בתקופתם ובתקופה שקדמה להם. למעשה, רק אחרי מלחמת יום הכיפורים נעשתה הקהילה הספרותית בארץ מנגנון ביקורת חשוב על הממסד. ב-1975 נשא הסופר **א"ב יהושע** דברים בפתיחת הוועידה של אגודת הסופרים. הדברים פורסמו במאמר שנשא את הכותרת '**מציאותו הלא-ספרותית של הסופר בישראל**'. בין השאר אמר יהושע:

מציאותו הלא-ספרותית של הסופר בישראל נעשתה בשנים האחרונות ממשית יותר, תקיפה ובלטת יותר ממציאותו הספרותית. אנחנו מוצאים אותו בעצרות, בהפגנות, בחתימה על עצומות, מדבר בסימפוזיונים, כותב מאמרים בעתונות, נואם נאומים ומרצה הרצאות, סובב במחנות הצבא, בבתי-ספר. [...] לפתע התברר ששדה-המערכה העיקרי של הסופרים, בינם לבין עצמם, לא היה על ספרים וספרות, על בעיות אסתטיות, או על מחלוקות בין אסכולות ספרותיות, אלא על פוליטיקה ומדיניות, בעיות חברה ובעיות מוסר ציבורי. הוויכוח על עתיד השטחים, למשל, ניקז לתוכו ויכוחים רחבים ועמוקים הרבה יותר, על עצם הבנת ההיסטוריה היהודית, על מהות הציונות וכו'. אותם מבקרים ועסקנים ספרותיים של שנות החמישים - אשר צעקו בשעתו חמס על כך שהסופרים, במיוחד בני דור המדינה, מסתגרים להם במגדלי-שן, מנותקים מהמציאות - היו מוכנים היום לקחת כמה מהסופרים, להחזירם אל מגדלי-השן שלהם, וגם לשים עליהם כמה בריחים מבחוץ, כדי שלא יצאו משם. שיכתוב הסופר, שיכתוב שירים, סיפורים, מוזרים, אכסצנטריים, אבסטרקטיים, העיקר שיפסיק לצעוק...

בשנות השמונים והתשעים, כאשר משבר הזהות העמיק והמתח הפוליטי והאידיאולוגי עלה לשיאם, התחזקה מגמה זו שתיאר יהושע. רבים מהסופרים הבכירים נטלו חלק פעיל בדיון הפוליטי על יצירתם-הם ובדיון הציבורי בכלל, בעיקר בכתבת מאמרים פובליציסטיים, ראיונות והשתתפות ברבי-שיח על ענייני דיומא, והגיבו זה לדבריו של זה. גם היצירות הספרותיות קיבלו כאמור אופי פוליטי-חברתי אקטואלי יותר ורבות מהן נעשו חלק מהשיח הציבורי. אדם ברוך היטיב להגדיר את המגמה הזאת כאשר כתב במדור הספרות והתרבות של 'דיעות אחרונות':

בשנות השמונים התפתחה כאן תת סוציולוגיה ספרותית מובחנת: סוציולוגיית התגובה. התגובות (סוג מקומי של פולמוס) לספר הן 'חלק' מהספר, כעין שלוחה שלו, כעין זמן הארכה שלו. פוגל לא מתקיים ב'חיי נישואין' לבד. קיומו נמשך בתגובות מירון, זך, נגיד. נוצר, אם כן, כעין קיום-תותב. קיום תיקשורתי מובהק, הניזון מצורך נפשי, רב משתתפים (כותבים, קוראים) בסוציולוגיית התגובה.

בין הפעילים ביותר בתחום זה אפשר למנות את עמוס עוז, א"ב יהושע, חיים גורי, יהושע קנז, יורם קניוק, חיד גרוסמן, יצחק לאור, נתן זך, שולמית הראבן, יהונתן גפן, מאיר ויזלטיר, דוד אבידן, דן בן אמוץ, גאל תומרקין, יאיר גרבוז ויהושע סובל. מקצתם פירסמו, לצד יצירות הפרוזה והשירה שלהם, ספר פובליציסטיקה שעסקו בבעיות של זהות ופוליטיקה בחברה הישראלית. לתהודה ולפולמוס ציבורי רחב-היקף במיוחד זכו חיבוריהם הפובליציסטיים של עוז, יהושע וגרוסמן.

עמוס עוז פירסם מאמרי פרשנות, הגות ופובליציסטיקה כבר בשנות השישים. הוא היה חבר בחוג 'מן היסוד', אחד המשתתפים הפעילים ב'שיח לחומים', ומדע כמסאי רהוט, בעל רגישות מוסרית ונקודת מבט עצמאית, שהקדימה לא אחת את זמנה. הוא גם היה, כפי שתיארתי לעיל, אחד הראשונים שהתירע מפני 'שכרון המנצחים' של ששת הימים וטען שהשליטה על אוכלוסייה זרה בניגוד לרצונה היא הרת אסון. אולם עד ראשית שנות השמונים נקשר שמו בעיקר לספרות היפה ועמדותיו בנושאים פוליטיים-חברתיים נודעו בעיקר במחנה שממנו צמח - התנועה הקיבוצית ומפלגת העבודה. רק לאחר קריסתה של תנועת העבודה ועליית הגל הלאומי-משיחי, ולאחר שהגיע לבשלות הגותית (הוא היה אז כבן ארבעים) זכה להכרה כסופר ישראלי חשוב, החל עז להתקדם למרכז הבמה התקשורתית, ונעשה פרשן והוגה דעות מוערך מאוד. כן השיגור לפריצה במעמדו הציבורי כפרשן 'מנהיג-דעה' חברתי-פוליטי היה ספרו **'באור התכלת העזה'** (1979). אסופה זו, הכללת לקט של מאמרים, רשימות וראיונות מן השנים 1967-1978, איפשרה לקוראים להתרשם ולהתפעל מכתובתו המהוקצעת, האפית-לירית ומהלהט המוסרי שלו. היא גם איפשרה לציבור הרחב להכיר את 'האני מאמין' החברתי-מדיני של עוז. הספר מקיף נושאים רבים: בעיית השלום והסכסוך הישראלי-ערבי, היחסים עם הפלשתינאים, אופיו של 'הסוציאליזם הישראלי', אופיו של הקיבוץ, הלשון העברית, מהות הספרות והתרבות הישראלית ועוד.

הכיוון הכללי של השקפת העולם של עוז, כפי שהוא בא לידי ביטוי בספר זה ובמאמרים ובאסופות שפירסם בשנים הבאות, הוא שמאל הומני. אך שלא כאנשי שמאל אחרים, אין הוא קיצוני או דוגמתי, ותכונה זו סייעה בידו לזכות בהכרה חברתית רחבה. היא גם עוררה עליו את זעמם של אנשי שמאל קיצוניים מכאן ואנשי ימין קיצוניים מכאן. את הקו הרעיוני הזה, המאפיין את הגותו - כמו גם את זו של א"ב' הושע, תאומה להשקפת העולם הפוליטית - כינו כמה מבקרים 'הציונות השפויה' או 'הציונות המתונה'. כלומר, מצד אחד דבקות ביסודות הרעיוניים והמוסריים של התנועה הציונית, שאותה עז חאה 'כשם משפחה', ובכלל זה העיקרון של מדינת ישראל כמדינה יהודית המעניקה עדיפות למהגרים יהודים, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בחוק השבות; ומצד אחר, קריאה לתיקון העיוותים המוסריים שנעשו בשמה ושהחריפו אחרי מלחמת ששת הימים ועליית הימין לשלטון, ובראשם העיוותן לבעיה הפלשתינית, איבוד הרגישות ההומנית והיסחפות ללאומנות דתית-משיחית. כשם שעז מתנגד לסיפוח השטחים ומכיר בקיומו של עם פלשתיני, כן הוא מתנגד לנסיגה ללא הסדר מדיני ומכיר באסימטריה בסכסוך הישראלי-ערבי: בעוד שאצלם מוקן לדעתו הרוב לפשרה, הרי שבצד השני רק מיעוט קטן מוקן לחשוב בכלל על קיום של שתי מדינות זו לצד זו. גם ביחסו לזרם הימני-דתני בישראל ניכרת הגישה המתונה. אף על פי שהרוויזיוניזם בעיניו הוא עיוות של הרעיון והמעש הציוניים, הוא חאה בזרם הימני בתנועה הציונית, גם זה הקיצוני, חלק מהמשפחה היהודית-ישראלית.

בספרו 'לאור התכלת העזה' ניסה עמוס עוז לתת תשובה לשאלות הקיומיות שהטרידו ועדיין מטרידות את הישראלים, כגון האם נחרץ גורלם לחיות במלחמה מתמדת, האם יש זכות קיום למדינה, האם נישול, אותו 'עול הכרחי' (מושג שעוז משתמש בו), אינו סותר ערכים הומניים, ועוד. התשובות הן תמיד זהירות, בין הטיפות, בניסיון לצייר את הניואנסים ולראות את שני צדי המטבע, בדומה לפסיקתו של שופט בבית משפט. הזהירות והדייקנות האלה מאפיינות אותו בספר גם כאשר הוא דן בספרות העברית בתקופת היישוב וקום המדינה. זו נכתבה לדעתו 'באור התכלת העזה', כלומר במהלך העשייה ההיסטורית הסוערת, כאשר לא היה אפשר להבחין בדקויות. היא כמו סרט צילום שנחשף לאור חזק מדי, ולכן לא יכלה לשרטט את הצלליות המדויקות של המציאות שהיא תיארה. משתמע מדבריו כי כשם שהוא ובני דורו החלו לסמן את הדקויות בפרוזה שכתבו, כן הם מנסים לסמן את הדקויות בשדה הפוליטי-הגותי ולהאיר לציבור הישראלי את הצללים שעד כה נסתרו מעיניו.

בספר זה גם החל עמוס עוז לשרטט כצופה-מבחוץ את דיוקנו של המחנה העומד מול מחנה 'הציונות השפויה'. זוהי 'ציונות תופי השבט' [...] תופי הטאם טאם של שבטיות עמומה, פולחנית, דם ואדמה ויצרים וסיסמאות נוספות שכחן'. אולם בספר המסות השני שפירסם כעבור שלוש שנים, 'פה ושם בארץ ישראל בסתיו 1982' הוא כבר יצא לבדוק בשטח, כמו אנתרופולוג, מה מתרחש בתוך ה'שבט' שהשפעתו על החברה הישראלית הלכה והתעצמה. עוז לקח חופשה מכתבתו הספרותית ויצא לתור את הארץ, כדי לשמוע את הקולות ואת רחשי הלב של הפועל באשדוד, של החרדים בשכונות ירושלים, של אלברט ז'ולז' מבית שמש, של דני ומנחם מתקוע, חסן ונאיף מרמאללה, יאיר מעפרה, האב דיבאה ממזרז'ה הלאזאריטים בירושלים וצבי בחור מהמושבה הוותיקה בת שלמה. הרשימות פורסמו תחילה כסדרה ב'דבר השבוע' בחודשים נובמבר 1982 עד ינואר 1983, וכבר עם הופעתן בעיתון עוררו התעניינות רבה.

הימים היו ימי מלחמת לבנון והארץ בערה במחלוקות הפנימיות: מלחמת ברירה או מלחמת אין ברירה, התנחלויות לא חוקיות או התיישבויות ציוניות, סיפוח שטחים או נסיגה, כיבוש או שחרור, קיפוח עדתי או שד עדתי, כפייה דתית או שנאת דתים, אינפלציה דוהרת או קפיטליזציה וכיזא באלה. הקולות שנשמעו ב'פה ושם' לא היו קולות של מקהלה הרמונית, אלא 'קלופוניה' רוויית הזיות, כעס, ושנאה שהחלה להשתלט על השיח הישראלי והביאה לשבר פנימי עמוק. עז חייד לקוראים את הנתק שבין הציונים ובין החרדים שהסתופפו-הסתגרו בשכונות הירושלמיות בדומה לעיירה הגלותית; את העלבון שנצרב בלבם של בני עדות המזרח והוליד את האיבה המובנית למפא"ניקים ול'סופרים והפרופסורים של השמאל', המייצגים בעיניהם את האדונים המנצלים; את היחס הגזעני של שכבות המצוקה כלפי הערבים; את התמוהויות והסהרויות של מתיישבי התנחלויות הזעירות (הוא הגיע להתנחלות תקוע, שבה תושבים רבים היו עולים מחסיה, אמריקה, ארגנטינה, צרפת ואנגליה, שאינם מכירים את מורכבות הסכסוך); את הפונדמנטליזם הדתי-לאומי והאטימות הרגשית של תלמידי 'מרכז הרב'; את ה'ארצ'י-באנקריות של המושבניקים הוותיקים, שהיא קרקטורה גרסוסקית של דמות הצבר; ואת הבורגני הישראלי הבורח אל הבורסה ומשאיר את עבודת הכפיים לערביי הגדה.

רבים מבני שיחו של עמוס עוז בספר מלאי טרניות על המדינה, חזורי דעות קדומות, שנאה ובזז למי שאינם משלהם. מן השיחות נודף ריח חמוץ של מלחמת תרבות, של דקדנס ושל חברה המתרסקת לרסיסי אגואיזם ואנטגוניזם. להלן דוגמה משיחה המתנהלת בבוקר יום חול בין חברת גברים ישראליים, אשכנזים, ילידי הארץ בשנות השלושים והארבעים לחייהם. 'כמעט כולם כבדי גוף ושזופים היטב. לבושים בכותנות-דקרן ובבלייזרים אופנתיים. הם משוחחים על אחד בשם גדעון שנשלח להיות יועץ או מומחה חקלאי בניגריה ונשאר שם שנה ועוד שנה, וכנס לעסקי מטעים, תיווך בעסקת נשק, הצטרף לשותפות במכרה בדיל "ואומרים שבשש עשרה חודש עשה מיליון דולר נקי צ'ק צ'ק". התפאורה שבה מתנהלת השיחה אינה מקרתית, מבחינת שיקולי הסופר: בית קפה בעיירה זכרון יעקב, מסמלי ראשית ההתיישבות הציונית החקלאית. עוז כמו חמז לקוראים 'בערמומיות': בני השיח הללו ומושא השיחה שלהם (החקלאי הישראלי שירד מהארץ בשם הכסף, שהוא הניגוד המוחלט לעולה שבא לזכרון יעקב

בראשית המאה בשם האידיאל הציני ונעשה חקלאי) מבטאים את המרחק התרבותי והערכי שעשתה הצינות מימי העלייה הראשונה ועד ימינו:

בחור-עב-צוואר המעשן סיגר מביע דעה מפורשת על 'הראש היהודי'. איש משופם, מטופח, במשקפי רייבאן, חולק על קודמו: 'בסך הכול ראש קטן מאוד, הגדעון הזה. בארץ לא היה מגיע לשום דבר. בצבא היה אפס. בסך הכול הלך לו קלף לא נורמלי אצל השחורים ההם. בסך הכול נפל בתוך השמנת'. ואחד גוץ, הדומה קצת לחבר הכנסת גרופר, מסכם בשנייה: 'זה ככה: היהודים, אם אתה מפזר אותם בכל העולם, יעלו בכל מקום על הגל הנכון ויקרעו את העולם. אבל אם תשים את כולם על מקום אחד, לכל היותר יקרעו אחד את השני. וזה למה שלמדינה יש פרצוף כזה. ככה זה. אין מה לעשות, זה בדם'.

בספר זה, עוד יותר מאשר בספרו 'באור התכלת העזה', בא לידי ביטוי המיזוג בין ספרות לפובליציסטיקה ובין פרשנות אקטואלית להגות רחבה, המאפיינת את כתיבתו של עוז. לא כולם אהבו את מה שכתב. השמאל הקיצוני הטיח בו שוב שהוא 'מתחמק' מלהגיד דברים ברורים ונזהר מלהתחייב, ומנגד הימין ראה בו 'שמאלן יפה נפש'. אך חב המבקרים, וכמדומה גם הקוראים, התפעלו מהתוכן ובעיקר מכישרון הכתיבה של עוז. הספר היה לרב-מכר ותורגם לשפות רבות. 'יש משהו משכר בכתיבתו של עמוס עוז', כתב מיכאל ששר, 'בכל ספריו ועוד יותר ב"פה ושם בארץ ישראל"', הדן בלהט אמיתי ובדבקות כמעט חסידית, בדרמה המתחוללת בחברתנו היהודית ובשורשי הסכסוך הישראלי-פלשתינאי. 'מה שעושה את הקריאה בספר הזה לחוויה מיוחדת ומרתקת במינה', כתבה נילי כרמל במאמר ביקורת שהתפרסם בכתב העת הספרותי 'מאזניים', 'זה, בראש ובראשונה הכתיבה ה"עזית" הזורמת בפלאסטיות אימאז'יסטית [...] ההזדהות שישנה בו כלפי האנשים שהוא מתאר בחיבורים רבה כל כך, מעניקה לדעותיו ועמדותיו המפורשות אמינות בדרגה גבוהה ביותר. יש הרגשה שלפנים אדם שאינם דבק באידיאה פיקס, אלא מגיע אל עמדותיו הפוליטיות-חברתיות בכל פעם מחדש, דרך הכפירה, דרך הקשבה סובלנית ליריב, תוך נסיון אמיתי לרדת לסוף דעתו'.

'פה ושם בארץ ישראל' העלה את עמוס עוז למעמד של גיבור תרבות, מעין מנהיג-אורקל של הברגנות הצינית הותיקה, שהסול מחכים למוצא פיו ביחס להתפתחויות החברתיות בארץ ובעיות הזהות בתוכה. אחד מביטויי ההערצה היה סרט טלוויזיה על דמותו ('עמוס עוז, חורף 1983') של אסתר דר שהוקרן ב-25 באוגוסט 1983 בטלוויזיה הממלכתית. עוז קנה את מעמדו זה לא רק בזכות כתיבתו הספרותית והפובליציסטית, שכונסה בספרים נוספים, כגון 'ממורדות הלבנון' (עם עובד, 1987) ו'כל התקוות: מחשבות על זהות ישראלית' (כתר, 1998), אלא גם בשל יכולת ההתבטאות שלו בעל פה (שאינה נפלת מזו שבכתב), שהפכה אותו למרצה מבוקש בטקסים וימי עיון, ובשל חזונו הנאה המוסיפה לכרזמה האינטלקטואלית שלו.

'תסביך גלות' כמחלת נפש ישראלית

תהליך הכרה חברתית דומה לזה של עמוס עוז התגבש גם אצל הסופר א"ב יהושע. גם הוא פרץ בשנות השמונים את גבולות הספרות היפה אל הספרות הפובליציסטית ונעשה גיבור תרבות - הוגה דעות חברתי חשוב ומבוקש על ידי התקשורת והקהל כאחד. ספרו 'בזכות הנורמליות' הוא אוסף מסות שכתב יהושע על הזהות הישראלית, שהתבססו על הרצאות, סימפוזיונים וראיונות בכלי התקשורת. האוריינטציה של מסותיו היא פסיכולוגית מובהקת והן מתמקדות בכמה מתסביכי יסוד ישראליים, המהווים לדעתו חסם ל"נורמליזציה" של מדינת ישראל (השימוש במילה 'נורמליזציה' מעיד על האוריינטציה הזאת). בספרו, יהושע מגדיר עם 'נורמלי' כעם שהוא 'חבר שווה זכויות בקהילה הבין-לאומית', שהוא 'חיד ומיוחד כמו כל עם אחר' ואינם חושש מ'אובדן זהות'. זוהי כמום הגדרה אתנוצנטרית מאוד, הרחוקה מתפיסת המדינה כ'מדינת כל אזרחיה'. בראש התסביכים, שמקורם במנטליות היהודית ובאידיאולוגיה הצינית, העמיד יהושע את 'תסביך הגלות'. העם היהודי, לשיטתו, 'מאמץ את כל דמיון ומשקיע את כל משאביו הקיומיים כדי להחזיק מעמד בגולה, אם כי הוא דוחה אותה מבחינה רוחנית'. כאן נוצר למעשה פרדוקס קיומי: משיכה ושנאה לגולה בעת ובעונה אחת. התוצאה הרסנית: 'העם מרגיש עצמו אשם על כי אין הוא שב לארצו, ולפיכך הוא מפאיר ומרומם אותה יותר ויותר, קובע לה מהות עמוקה וקדושה, עושה אותה מופלאה, וזאת כדי להצדיק את העובדה שאין הוא ראוי לחזור אליה, מאידך גיסא הוא מתאר אותה כסיוט, כארץ מסוכנת, טורפנית, "אוכלת יושביה", על מנת להצדיק את חששותיו מהשיבה'. מכאן נבעות לדעתו שתי רעות חולות בהווה הישראלית: התפתחות השקפת עולם לאומנית-ימנית, וחוסר העניין שמגלים רב יהודי העולם בהגירה לישראל.

האוריינטציה הפסיכולוגית באה לידי ביטוי מובהק בהשוואה שעורך יהושע בין דמותו של אלוהים לדמות האב ובין המולדת לדמות האם. 'תפעת הגולה', הוא כותב, 'היא בעיני שיבוש באיזון והרמוני בתודעת העם שבין האב והאם, או האלוהים והמולדת'. יהושע אינו חורג אפוא בעיקרון מההשקפה הצינית המסורתית, הרואה בצינות תיקון המצב הגלותי המעוות, תהליך של שחרור ו'נרמול' היהודי. אולם בניגוד לטיעון הציני הקלאסי, הנימוק של יהושע הוא בעל אופי פסיכולוגי. יתרה מזו, 'בזכות הנורמליות' לא היה עוד מניפסט פטרויטי שבא 'להרביץ ציונות'. להפך, זהו ספר ביקורתי מאוד התוקף כמה מהנטיית השכיחות בתרבות הישראלית, שמקורן בעיוותים שנולדו דווקא במולדת החדשה: הלאומנות והגזענות שפשו בחלקים מהציבור, האדישות לסבל של הזולת (כתולדה של אגוצנטריזם לאומי ושל התמקדות בסבל שנגרם ליהודים בשואה), 'הדחקת' המלחמה ויצירת נורמליזציה מדומה, צדקנות ושנאה עצמית, ושימוש בטיעונים שאינם לגיטימיים מבחינה מוסרית על 'זכותם על ארץ ישראל'. הוא דוחה בזה אחר זה את הטיעונים הקלאסיים בהקשר זה ומקבל טיעון אחד בלבד: 'זכות מצוקת הקיום', כלומר, הצלת העם היהודי משמד. הצד המקורי, והפרובוקטיבי יותר, של הספר מתמצה בשינויים שיהושע מציע לערוך בכמה ערכי יסוד ומוסכמות יהודיות וציניות, בראש ובראשונה בתפיסת הנבחרות והנבדלות של היהודים:

עלינו לראות את עצמנו כחלק אינטגרלי של האנושות, לא עליון ולא נחות, עם השונה רק בתוקף השוני הרגיל הקיים בין כל העמים, הגזעים, הדתות והשבטים. [...] כל מיני אמירות בלתי-מציאותיות נוסח - 'על ישראל להיות חברת מופת, אחרת אין צידוק לקיומה', או 'אסור לנו להיות מדינה ככל המדינות' (כאילו יש מדינה שהיא ככל המדינות), רק יוצרות קריטריונים, שאין אנו מסוגלים לעמוד בהם, ושעל כן מביאים אותנו לתיסכול והאשמה עצמית. [...] אין לנו בשורה לעמים ואין לנו ייעוד כעמדת יסוד א-פריורי.

יהושע גם מציע בספר לחזק את המרכיב הלאומי ולהחליש את המרכיב הדתי בהגדרת היהדות:

יש צורך, בהחלשת כוחה של הדת, בערעור כמה מערכיה היסודיים, ובעיקר ביצירת מקורות סמכות חדשים ונפרדים [בתוכה...]. אנו זקוקים היום לכמה 'מתקני דת'. [...] החילונים או אלה המתקראים כך, חייבים לחדור לעניני הדת לא בבחינת 'חוזרים בתשובה' רומאנטיים, אלא בבחינת רפורמטורים נועזים.

ולבסוף, הוא מציע להיפטר ממדיניות ה'שנור' המביאה ארצה תרומות במקום יהודים:

לו היה ראש ממשלת ישראל מופיע בעצרת הפותחת את מפעל האגרות המגבית בארה"ב ובמקום לדבר שוב ושוב על ישראל, על השטחים, על אש"ף ועל היחסים עם ארצות הברית, היה מדבר רק על עלייה ומודיע בחגיגות שבשנה זו מסרבת מדינת ישראל לקבל כסף מהגולה, מתוך כעס שרק הכסף 'עולה' לארץ ולא היהודים.

הספר התקבל בעניין רב, אך מובן שלא כולם הסכימו לכל דבריו או לחלקם. **מרדכי בר-און**, למשל, איש השמאל, הסכים לביקורת של יהושע נגד הזרמים ה"ניאו יהודים" שפשו בקרבנו לאחר מלחמת ששת הימים וביתר עצמה, לאחר מלחמת יום כיפור, אך לא אהב את 'שיבתו הנחרצת של א.ב. יהושע אל הציונות הקלאסית שבמרכזה עומדת "שלילת הגולה". כצפוי, ההסתייגות השכיחות והחריפות ביותר על תוכנו של הספר נגעו בסוגיה הרגישה של 'זכותם על ארץ ישראל'. ניסן דגני, גם הוא איש השמאל, לא אהב את הצדקת 'זכות המצוקה':

אתה קורא ומשפשף עיניך. מי כתב זאת, א.ב. יהושע, או שמא הרב כהנא? שהרי, אם נבקש לממש נוסחה "מוסרית ואובייקטיבית" זו, פרי רוחו של א.ב. יהושע, לא יוותר לנו אלא להשתלט על יותר ויותר שטחים, ורשאים נהיה לומר לערבים הפלסטינאים שיעקרו ויכלו "להיאבק על זכויותיהם" בארצותיהם ברחבי-ערב.

מיכאל ששר, לעומת זאת, תקף את יהושע מנקודת מבט לאומנית:

תמוה - אפילו תמוה מאד! - מדוע זה אין איש רוח כיהושע מתחשב כלל וכלל בנוכחי צאן הברזל של אומתו, לאמור - כל האפוס היהודי, המורכב מחלום, חזון, תפילה, שירה ודברי ספרות, שקבעו במידה לא פחותה - ואולי אף יותר! - את הקשר הבלתי ניתק בין עם ישראל לארצו. דומה - עם כל הכבוד לייסורי המצפון הכנים של המחבר - שאין זה מוצדק אובייקטיבית כלל וכלל להתייחס בשלילה - ואפילו בביטול - לכל אותם נימוקים שבהם השתמשו היהודים במהלך הדורות להצדקת והוכחת זכותם וזיקתם לארץ ישראל.

הפלישתינאי ש'מסבך' לצינוני את תשבץ הזהות

לאחר פרסום 'בזכות הנורמליות' הוסיף יהושע להיות בלב הפולמוס בשאלת הזהות הישראלית, בעיקר בעקבות דו-שיח מיוחד בימינו שהתנהל בין לבין הסופר והמתרגם הערבי-הישראלי **אנטון שמאס**. בספטמבר 1985 פנה יואל אסתרון, עורך המקומון היחשלימי 'כל העיר', לאנטון שמאס וביקשו לכתוב רשימה אישית לגיליון ראש השנה תשמ"ה, ונענה בחיוב.

שמאס, ערבי נוצרי, דור רביעי בארץ, נולד ב-1938 בכפר **פסוטה** שבגליל. אבי אבות אבותיו חליל נחלה השתקע בכפר הגלילי במאה התשע עשרה והיה כנראה שמש בכנסייה. מאן הכינוי 'שמאס' שהיה במחצת השנים לשם משפחתו. יחסה של האינטליגנציה הערבית לשמאס היה מעורב. מצד אחד, הוא נודע ככוח עולה מבין האינטלקטואלים של הדור הצעיר ורבים רחשו לו כבוד כאדם מוכשר ומקורי. מצד אחר, העובדה שהירבה להתהלך בקרב יהודים (כמה מאהובותיו, ובכללן המשוררת יונה וולך, היו יהודיות. חברתו הראשונה היתה מבית דת, וכשהתגלו יחסיהם הוכה שמאס והנערה שודכה לגבר חרדי) וכתב לעיתונים בעברית היתה לצנינים בעיניהם. גם העובדה שמעזו לא השתייך למחנה פוליטי כלשהו ושומר בקנאות על עצמאות מחשבתית הקימה לו אויבים לא מעטים. הוא הותקף לא אחת על ידי אנשי המנהיגות הערבית בארץ וספג עלבונות צורבים. כך, למשל, בראשית שנות השבעים, כאשר פירסם דברים ב'אל-אנבאל', יומון ערבי ממשלתי, הטיחו בו אנשי רק"ח חרפות וגידופים. סאלם ג'וברן, מאנשי ההנהגה של רק"ח, כינה אותו 'כלב של השלטונות'. אך זה לא הפריע לשמאס לשמור על עצמאותו.

ברשימתו ב'**כל העיר**' שטח שמאס לפני הקוראים היהודים את מצוקתו של הערבי הישראלי במדינה. הוא דרך על היבלת הסואבת ביותר: הסתירה המביכה בין מדינת היהודים למדינה דמוקרטית ובין חוק השבות ל"שוויון מלא ללא הבדל דת, גזע ומין", ככתוב במגילת העצמאות. 'אני מבט בדגל ישראל', כתב, 'שצריך להיות הדגל שלי, וראה איש מזקן שמציע לי מקסם אור - וחזיון תעתועים. שום חלום ממשי! הרשימה הזאת, שבוודאי הרגיזה קוראים רבים, היתה נשכחת במהרה אלמלא הגיב א"ב יהושע על הדברים שכתב בה שמאס. בריאיון של ירון יונדון עמו, שפורסם בגיליון ינואר 1986 של 'פוליטיקה', הזכיר יהושע את המאמר ותקף את שמאס בשצף קצף. בין השאר אמר:

בשעה שאנחנו נלחמים, ובצדק רב, עבור זכות ההגדרה העצמית של העם הפלישתיני, אנחנו עוברים בשתיקה על התבטאויות, כגון זו של אנטון שמאס, אשר במאמר שפירסם לא מכבר קרא לבטל את ההמנון ואת הדגל. אז אם אנחנו מוקיעים את מדיניות הכיבוש ואיננו מוחים כנגד התבטאויות כאלה, אנחנו פשוט מתאבדים מבחינה פוליטית. [...] במדינת ישראל שהיא מדינה יהודית והשייכת לעם שברובו עדיין מפוזר צריך להיות חוק שבות. [...] אני אומר לאנטון שמאס ולחבריו הערבים והיהודים: אתם לא רציתם בכלל במדינת ישראל, זאת מדינה שנכפתה עליכם, על אפכם וחמתכם. אם אתה רוצה את הזהות המלאה שלך, אם אתה רוצה לחיות במדינה בעלת אישיות פלשתינית עצמאית, בעלת תרבות פלשתינית מקורית, קום, קח מטלטליך ועקור מאה מטרים מזרחה, אל המדינה הפלשתינית העצמאית שתשכון לצד ישראל. מצבך יהיה טוב, לאין ערוך ממצבם של רוב המיעוטים הלאומיים בעולם שאין להם ברירה כזאת. אבל אם אתה נשאר, ואני אומר לך אהלן וסאהלן, אתה מיעוט,

בשלב זה נהפך הדו-קרב המילולי למוקד עניין ציבורי ותקשורתי. ב. מיכאל דינור ב'מוסף הארץ' על המחלוקת בין שני האינטלקטואלים חדי הלשון, ורבים קמו את הגיליון הבא של 'פוליטיקה' שדיווח מראש על הפרק הבא בעימות. ואכן, שמאס לא נשאר חייב להשיב ליושע במאמר מהוקצע רווי סרקזם:

בניגוד מוחלט למה שא.ב. יהושע סבור, אין אני רוצה בזהות המלאה שלי במסגרת מדינה פלסטינית עצמאית, כל שכן במדינה יהודית דומה. אין אני רוצה, אם כבר, בהקמת מדינה פלסטינית, אלא בהקמת מדינת פלסטין, מדינה שאזרחיה ישתייכו ללאום הפלסטיני. אבל גם אם וכאשר תוקם מדינה זו (יש הסבורים שהדבר יהיה באוגדה) - אין אני רוצה ללכת מארצי וממולדתי ומבית אבי אל הארץ אשר יראה לי, במקרה זה, א.ב. יהושע. אני חכם מכדי שלא אלמד מטעויות היהודים. אין אני מעוניין להיות העולה ולא היורד הפלסטיני הראשון. [...] הרומאן שלי שופיע בעברית בעוד כמה חודשים הוא לאין ערוך ישראלי יותר מ'גירושים מאוחרים' [של יהושע - ע"א], וגירושי המאוחרים מכאן, בצורה זו או אחרת, לא יתרמו הרבה לשינוי העובדה.

ה'דו-קרב' הפובליציסטי בין יהושע לשמאס הוסיף להתגלגל במקומון התל אביבי 'העיר' וברחון הספחותי 'מאזניים', ורבים עקבו אחריו בעניין רב. חשיבותו של הפולמוס שעורר שמאס התבטאה בכמה תחומים. הוא חיזק את מעמדו של הסופרים ל'גלדיאטורים' אינטלקטואלים בזירת ההתגוששות הרעיונית-ערכית בסוגיית הזהות הישראלית, ובעיקר את מעמדו של יהושע כאחד המנהיגים החוץ-מפלגתיים של הבורגנות הישראלית הצינית. האסרטיביות החריגה של שמאס, שינויות, ובקיאיותו בתרבות היהודית-ישראלית הכשירה את הקרקע להצטרפותם של אינטלקטואלים ערבים ישראלים נוספים לדיון על הזהות הישראלית, בבמות יהודיות. שמאס עצמו הגדיר את השינוי באופן קולע: 'חסל סדר ערבי מובן מאליו'. שמאס גם תרם, אולי מבלי שהיה מודע לכך, לערער הסטריאוטיפיזציה של הערבי הישראלי בקרב האליטה המשכילה, שמקורה בחוסר בקיאיותם של היהודים בשפה ובתרבות הערבית ובהדרתם של ערבים ישראלים משיח הזהות הישראלי. עד לאותו פולמוס מתקשר, אינטלקטואלים ישראלים מעטים הכירו את שמאס ואת כישוריו. העימות הזו גילה לציבור אדם חכם ומשכיל, שבקיאיותו בעברית רבה מזו של ישראלים רבים, בעל יכולת ביטוי נדירה וארגומנטציה מתחכמת - פלשתינאי המצליח להכות את היהודים במגרשם שלהם ולערער את ביטחונם המוסרי.

אך מעל לכול, שמאס הוא שהציג לראשונה לשיח האליטה המשכילה את הדילמה ואולי גם את הסתירה הפנימית המקופלת במושג 'מדינה יהודית דמוקרטית'. מדינה דמוקרטית, במובן המערבי המקובל, היא מדינה שבה לאתניות או לדת אין מעמד לאומי והן מגודרות בתחום היחיד, המשפחה והקהילה. המדינה הדמוקרטית היא לא יותר ממסגרת אזרחית שבה אין לקבוצה אחת עדיפות מבחינת זכויותיה או חובותיה אזרחיות. אולם מדינת ישראל לא נולדה במקור בשביל להעניק לתושביה שירותים בסיסיים, תנאי מחיה הוגנים ותחושה בסיסית של הזדהות ושייכות, אלא היא ישות שנולדה מתוך אידיאליזם אוטופי שמקורותיו דתיים. יתרה מזו, התנועה הצינית, שהקימה את מדינת ישראל, ביקשה לפתור את בעייתם של היהודים בלבד: לאמור, להציל אותם משינוי האנטישמיות ולהביא לשימורם כקבוצה אתנית ודתית מובחנת. ומכאן הסתירה: שמאס לא הסתפק בזכויות אזרח בסיסיות ובאזרחות סוג ב'. הוא רצה, ובצדק מבחינתו, שהמדינה שהוא חי בה תהיה גם שלו, מדינה שבה הדגל וההימנון יהיו של 'הישראלים' ולא של 'היהודים' בלבד. הוא לא רצה 'מדינת לאום' שסמליה מדברים אל הרוב היהודי בלבד, אלא מדינת אזרחים שסמליה מעוררים הזדהות בכל אזרחיה. אך רצונו זה עמד בסתירה לשאיפותיהם של היהודים בארץ, שהם עדיין הרוב.

דילמת 'המדינה היהודית-דמוקרטית', שנהפכה בשנות התשעים למוקד של פולמוס רחב ותוסס, מטלטלת גם היום בעיקר את האליטה הישראלית החילונית המשכילה, שכן זו מתקשה ליישב (ולכן גם מרבה להתפתל בעניין זה) בין העיקרון המוסרי של הציניות, שבו היא מאמינה בכל נפשה ומאודה, ובין העיקרון הדמוקרטי שגם בו היא דוגלת. 'מדינת כל אזרחיה' נתפסת בקרב האינטליגנציה הישראלית לא רק כאיום על קיומו הפיזי של העם היהודי אלא גם כאיום על התרבות העברית שנבנתה בישראל במאה השנים האחרונות. 'איני מוכן שמישהו יגדור או יגביל את הגדרת הזהות שלי כרצוני ולפי צרכי', כתב בזעם גרשון שקד, במאמרו 'זהות' שהתפרסם בכתב העת הספרותי 'עיתון 77', והוסיף: 'האפשרות לפיתוח תרבות מוסלמית-ערבית או נוצרית-ערבית, פתוחה בפני הפלשתינאים בישראל של היום ובפלסטין של מחר (איפה שלא תהיה) ובהרבה ארצות אחרות. האפשרות שלי לפיתוח תרבות יהודית-עברית-ישראלית, פתוחה בפני בארץ אחת בלבד, וזכותי להילחם על כך שארץ זאת תשרת אותי לפחות בנושא זה. אם בגלל מלחמתי על זהותי הישראלית-היהודית, אני גזען, ימין וכל כיוצא באלה דברים נוראים - זה מחיר נורא שאני מוכן לשלם כדי שלשמאס ולי תהיינה זכויות תרבות שוות'.

רעיון 'המדינה הישראלית הדמוקרטית' שצידד בו שמאס מציב קושי מיוחד עבור היהודים, בין השאר משום שבניגוד לשמאס הערבי הנאור והמודרני, חב האומה הערבית, שבסביבתה קבעו היהודים את מושבם, חיה על פי דפוסיים דתיים-מסורתיים, אינה מכירה בלגיטימיות של מדינת ישראל וחסרה מסורת דמוקרטית של אזרחות מודרנית. ערביי ישראל אמנם נתפסו תמיד כאיבר זר בתרבות הישראלית, זכ ליחס של בז והתנשאות של היהודים בארץ ונדחו מהקולקטיב הישראלי, אולם מנגד, שלא כמו שמאס, רוב אזרחי ישראל הערבים מעולם לא גילו רצון להיטמע בישראליות (זו שאינה קשורה דווקא לזהות היהודית) והעדיפו להתבדל ולשמר את זהותם הערבית - בין השאר בתקווה שהציניות לא תשרוד.

ב-1988, לאחר הופעת ספרו הנודע של אמיל חביבי 'האופטימיסט' (הספר עוסק בערבי הישראלי בתקופת הממשל הצבאי המנסה לרצות את 'ה'אפנדי' היהודי) בתרגומו של שמאס, יצא לאור חמץ הביטורים של אנטון שמאס, 'ערבסקות' (עם עובד), והיה לרב-מכר. זהו חומץ בעל יסודות אוטוביוגרפיים העוסק בזהות הערבית הישראלית. שמאס מספר את סיפורה הנפתל של משפחה ערבית המתגלגלת במאה התשע עשרה מכפר קטן ונידח בסוריה לגליל ובסופו של דבר לעיר קטנה במערב התיכון באמריקה. לא רק איכותו הגבוהה של החומץ עוררה התפעלות אלא גם העובדה שזו היתה הפעם הראשונה שערביי ישראל מפרסם ספר מקור בעברית, ועוד רב-מכר. גם המסר הפוליטי הטמון בחומץ טען את הוויכוח המתקשר של יהושע ושמאס סביב הזהות הישראלית במטען חדש.

אחרי שיצא 'ערבסקות' לאור פירסום הסופר **סמי מיכאל** מאמר נרחב ב'מאזנים' בשם 'ערבסקות של הציונות (הערות לויכוח בין א.ב. יהושע לבין אנטון שמאס)'. במאמר הטיל מיכאל ספק בכוונותיו האמיתיות של שמאס, כלומר בכוונותיהם של הערבים הישראלים בכלל, ובעיקר המוסלמים שהם הרוב. 'המוסלמים בעיקרם', הוא כתב, "לבשו" את הזהות הישראלית משום שזה נוח כעת, אך זה רק לבוש ותו לא. חוב חכם סובר שישראל היא תופעה חולפת במרחב הערבי שידע הרבה תופעות חולפות כגון המונגולים, הצלבנים, הפרסים, הטורקים, האנגלים, והצרפתים [...] הנתב למלכות שמים עובר דרך האדמה. מצרי או דרזי המוכר את אדמתו ליהודי אפשר שיחשב בוגד. מוסלמי הופך גם לספר. את מאמרו הפולמוסי סיים מיכאל במילים הבאות:

תמצית דרישתו של שמאס היא שמדינת ישראל תהיה מדינה לא יהודית, ובאותה עת דמוקרטית חילונית ושתהיה שייכת לכל אזרחיה. אני מבין את מצוקתו הנפשית והלאומית ואני חש את בעיית הזהות שלו. [...] בסופו של דבר הן א.ב. יהושע והן אנטון שמאס הם 'צברים' שלא טעמו את טעמה הנורא של האנטישמיות. על כל פנים, החלטתי נחושה: בו ברגע שישראל תהיה סתם מדינה דמוקרטית, אהיה מוכן לוותר לשמאס אפילו על מטלטלי - ולעקור מיד מאכן. בעיני עדיף לחיות במדינה דמוקרטית שייכת לכל אזרחיה באיזור אחר, ולא באיזור המטורף הזה. [...] אני חייב לומר את האמת באזני יידי אנטון שמאס. כולם, כולם עד האחרון שבהם, מא.ב. יהושע ועד ישראל אלדד, מאורי אבנרי ועד הטורויסט היהודי המטורף ביותר, כולם ללא יוצא מן הכלל הם קודם כל יהודים, ורק אחר כך ישראלים ואין זה משנה אם הם קומוניסטים, סוציאליסטים, אנשי הליכוד או חברי גוש אמונים. אנו עם שדרכו לפטפט הרבה ולעתים רבות שוקע באשליות ובהזיות. בוודאי שאנו עלולים להוליך שולל בקישקושים שלנו נשמה תמימה כמו אנטון שמאס. כל ההתכתשות בתוכנו, כל הברקים והרעמים העולים מן המחנה שלנו, כל מעיצת השיניים זה בבשרו של זה, כל זה נובע מתוך רצון להגשים את היהדות, לשמר אותה מפני הטירוף ומפני עולם הנגוע באנטישמיות כרונית. בסופו של דבר כיבשני השואה עדיין מוצגים לראווה לתיירים באירופה. ואדם החשוד בעבר נאצי ישב שנים במרומי המגדל של ארגון האומות המאוחדות ונבחר לעמוד בראש מדינה אירופאית דמוקרטית שייכת לכל אזרחיה, אולי דווקא בגלל עברו הנאצי.

על כן, אני מציע ליידי אנטון שמאס שלא יניח שיוליכוהו שולל. יהודים רבים, מכל המחנות, יבינו את כאבו ויזדהו עם סילבו כבן מיעוט. רבים יהיו נכונים לשלם הרבה כדי להקל עליו אבל לא עד כדי כך שיהפכו עצמם למיעוט. אם כולנו נאריך ימים עד אז יווכח שמאס בצידקת בעת התשלום. כולם עד האחרון שבהם יתכחשו להבטחותיהם.

שמאס לא נשאר חייב ובמאמר תשובה, 'מלחמתי בטחנות אנשי-הרוח', שאמנם נמנע מלהשיב בו על חב דבריו של סמי מיכאל, הוא כתב:

ולסיום, בפעם האחרונה בהחלט, אני מסביר ליהושע, למיכאל ולכל המעוניין, את השקפתי, ומקווה שהפעם זה לא יישמע 'כמו חידה', כדברי מיכאל. האפשרות היחידה לקיומה של מדינת ישראל, בגבולות הקו הירוק [...] כמדינה דמוקרטית לכל אזרחיה (ולא רק ליהודים) טמונה בכך שאחרי כנונה של מדינת פלסטין (שתהיה שייכת לכל אזרחיה) מעברו השני של הקו הירוק, תכריז 'מדינת היהודים' על הקמתה של 'מדינת ישראל', ובמשבצת 'לאום' בתעודת הזהות שלי ושל סמי מיכאל ייכתב 'ישראל'. זו כל התורה כולה. ומי שאינו חפץ בכך, שימשיך להגדיר את עצמו כ'יהודי' על פי הדת והעם והלאום, אבל שלא 'יקשקש' לי על מדינה דמוקרטית. נקודה.

סופר שראה מה שהישראלים לא רצו לראות

בסוף שנות השמונים הצטרף לפאנל 'חכמי השבט' בארץ **דויד גרוסמן**, סופר צעיר ומוכשר שהחל להתבלט באותה תקופה. גרוסמן נולד ב-1954 ביחשלים. כישחום כיוצר התגלה בשלב מוקדם מאוד בחייו. בהיותו בן עשר החל לכתוב תסכיתים לילדים ולבני נוער ששודרו בקול ישראל, ובהמשך כתב, ביום ואף שיחק בתסכית רדיו למבוגרים, כגון 'פול טמפל', 'המסך עולה' ו'חתול בשק'. הוא סיים את התיכון ליד האוניברסיטה והתגייס לחיל המודיעין. לאחר השחרור חזר לעבוד בקול ישראל כעורך ומגיש של תוכניות הבוקר ובה בעת למד פילוסופיה ותולדות התיאטרון באוניברסיטה העברית. ב-1979 התפרסם הסיפור הראשון שלו, 'חמורים', בכתב העת 'סימן קריאה', וכעבור שלוש שנים, ב-1982, יצא לאור ספר לבני הנעורים בשם 'דו קרב'.

את הפריצה הראשונה לתודעת הציבור הרחב עשה גרוסמן ב-1983 עם פרסום הרומן הראשון שלו 'חיך הגדי' (שהומחז למימס לטרט). הרומן זכה לתגובות חיוביות ביותר בביקורת והיה לרב-מכר (40 אלף עותקים). הרגישות המיוחדת ל'אחר' ברומן זה מאפיינת את מכלול יצירתו של גרוסמן. ב-1986, כאשר יצא לאור 'עין ערך אהבה' (גם הוא רב-מכר) כבר נחשב גרוסמן לסופר מוכר. אך כדי להימנות עם בכירי הסופרים בארץ, הוא נזקק לסמל סטטוס הגות-פוליטי, שהיה חלק בלתי נפרד מתדמית 'הסופר הבכיר' בארץ, בעיקר בזכות עמוס עוז וא"ב יהושע. ספרו 'הזמן הצהוב' (הקיבוץ המאוחד, 1987) העניק לו את סמל הסטטוס הזה ובזכותו היה גרוסמן לדמות מרכזית באינטליגנציה הישראלית.

הספר 'הזמן הצהוב' החל ביוזמה של 'כותרת ראשית'. במלואת עשרים שנה למלחמת ששת הימים שלח השבועון את גרוסמן לביקור בגדה המערבית כדי לבדוק מה נעשה בחצר האחורית של מדינת ישראל. את אשר ראה ושמע גרוסמן (הוא דובר ערבית) פורסם בגיליון מיוחד שהוציא 'כותרת ראשית' לכבוד יום העצמאות תשמ"ז. בהקדמה לכתבה כתב העורך:

ב-52 העמודים הבאים מוזמן הקורא למסע אל ארץ רחוקה. על המפה משתרעת הארץ הזאת כאן, ליידינו, מעבר לפרדס הסמוך, במעלה הוואדי, מצידה השניה של העיר. אף על פי כן, בתודעתם של רוב הישראלים זוהי ארץ מודחקת, מרתיעה באלימות האצורה בה, במאגרי הקנאות הדתית והלאומנית של הערבים ושל היהודים שחיים בה, מדיפה ריח של מוות ושל אסון. עשרים שנה חלפו מאז שצה"ל כבש בסערה את הגדה המערבית וכונן בה מימשל צבאי. הסופר דויד גרוסמן, שהיה בן 13 כאשר נכבשה הגדה, בילה בשבועות החולפים בשליחות 'כותרת ראשית' את רוב זמנו שם, מעבר לקו הירוק. הוא פסח על הפוליטיקאים והגנרלים, והעדיף על פניהם את האנשים. הוא דיבר איתם בשפתם: זקנות וילדי גן בדיישה, מתנחלים בעופרה ובכפר אדומים, אבא של מחבל בדרום הר חברון. סיפור קשה ומרתק: אין לו הפי אנד.

במבט לאחור דומה שגרסמן ממש חזה את האינתיפאדה, שפרצה סמוך לפרסום הכתבה. הוא חש את השנאה, את הסיר המבועבוע העומד להתפוצץ על הישראלים השאננים:

רג'א שחאדה, סופר ועורך דין, מודה שגם הוא היה בילדותו פורנוגרף של נוף. של נוף יפו ושפלת החוף, שעליהן שמע סיפורים ואגדות. כשהוא מטייל כיום על הגבעות שליד רמאללה, קורה לו שהוא שוכח לרגע את עצמו, ואז הוא יכול ליהנות ממגע האדמה, מריחה של הקורנית, מביט בעץ-הזית - ואז הוא תופס שהוא מביט בעץ-זית, ולנגד עיניו משנה הזית את צורתו, והופך לסמל, סמל המאבק, סמל האובדן, 'ובאותו הרגע עצמו נגזל ממני העץ', אומר שחאדה, 'במקומו יש חלל ריק, שכאב וזעם זורמים לתוכו.' החלל הריק. ההעדרות, שכבר עשרות שנים היא מתמלאת בשינאה. [...]

ע.א. אותו פגשתי בהזדמנות אחרת, בשכם, אמר לי: 'בטח שאני שונא אתכם. אולי בהתחלה לא שנאתי ורק פחדתי. אחר כך כבר שנאתי'. ע.ג., בן 30, תושב מחנה בלאטה, עשר שנים מחייו ישב בבית סוהר (כלא אשקלון וכלא נפחא) לאחר שנמצא אשם בהשתייכות לחזית העממית (לא עשיתי ממש פעולות. רק לימדו אותי לירות). 'עד שנכנסתי לבית הסוהר בכלל לא ידעתי שאני פלסטיני. שמה לימדו אותי מי אני. עכשיו יש לי דעות. אל תאמין לאלה שאומרים לך שהפלסטיני לא שונא אתכם ממש. תבין: הפלסטיני הפשוט אין לו אופי פשיסטי ושונא, אבל אתם והחיים תחת הכבוש שלכם דוחפים אותו לשינאה'.

'הזמן הצהוב' עורר גל של תגובות בתקשורת הכתובה והאלקטרונית (למשל, כתבה טלוויזיונית נרחבת של **אורי גולדשטיין** על אבחנותיו של גרוסמן). מקצתן זועמות ומזלזלות ורובן מתפעלות. ההתפעלות נבעה הן בשל הצילום האוטנטי של תמונת המצב החברתית בגדה ושל סיר הלחץ העומד להתפוצץ בכל רגע, והן בשל שפתו העשירה, השזורה מטפורות, שהקרינה על מציאות מוכרת וקירבה את הקורא למטרת הספר: לחשוב, להרהר ולערער על מצבנו המדיני כעם כובש. א"ב יהושע העיר על 'הזמן הצהוב' באחד הראיונות עמו:

אולי היה צריך לעשות כמו 'כותרת ראשית' עיתון שלם על השטחים שנכתב ברגישות ובאומץ על ידי דויד גרוסמן, כדי לזעזע קצת את הפילטרים שלנו. לפעמים אני אומר שאני רוצה לדבר עם אש"ף כדי לדבר עם הפועל מג'יין שמוריד את פח הזבל שלי. לדבר עם כל השיכבה שמשרתת אותנו, שמנקה אותנו [...]. גם בצרפת אלג'יראים מנקים את הרחובות, אבל לאלג'יראי יש פספורט - ויש אלג'יריה. בטח גם לצרפתי יש בעיות בהקשר זה, מדוע הוא אינו מנקה. אבל המנקה מג'יין, מה הוא יכול לעשות?

הספר 'הזמן הצהוב' יצא לאור זמן קצר אחרי פרסום הכתבה ב'כותרת ראשית' וגרוסמן הוסיף לה כמה פרקי מסע. הספר עובד לתיאטרון בידי אלה אלטרמן, וההצגה בבימויה הועלתה במועדון 'צוואר'. ב-1992, חצי עשור אחרי שהטיח בפני הציבור היהודי בארץ את נראות הכיבוש בספר 'הזמן הצהוב', טיילט אותו שוב גרוסמן בספר 'נכחים נפקדים' (הקיבוץ המאוחד), העוסק בערביי 48'. גם ספר זה לווה בתגובות רבות ועורר פולמוס ער על זהותם של ערביי ישראל וזהותה של המדינה כחברה המתימרת להיות חברה דמוקרטית ובה בעת היא חברה מעמדית-פאודלית המפלה קיבוץ גדול בתוכה. מאותה עת והלאה כל ספר חדש של גרוסמן, שהוא אחד הסופרים הפוריים והמצליחים בישראל, נחשב לאירוע תרבותי מסוקר וזוכה לקהל גדול של קוראים ומעריצים, בדומה לתגובת הקהל והביקורת לספריהם של עמוס עוז וא"ב יהושע. נוסף על כך גרוסמן הוא גם סופר פורה ומצליח בתחום ספרות הילדים ובני הנער. הוא פירסם למעלה מעשרה ספרים כאלה, וכמה מיצירותיו בתחום זה הפכו לקלאסיקה ישראלית. גרוסמן, בדומה לעוז ויהושע, הוסיף להיות מעורב מאוד בפוליטיקה הישראלית ופירסם מאות מאמרי פובליציסטיקה על נושאים בוערים, בדרך כלל מנקודת מבט ביקורתית. לצד קומץ אינטלקטואלים אחרים, הוא היה ועדיין מהווה חלק מ'מקהלת המצפון' הישראלי, המוכיחה את המנהיגות הישראלית על לבה הגס ועל חריגתה מאמות מידה מוסריות. וכמהגם של נביאי זעם, התוכחה שלהם מתעלמת לעתים ממורכבות הסיטואציה ומחולשותיהם של בני אדם.



העידן הבתר-נוסטלגי בתיאטרון ובאמנות החזותית

מחזות סוציו-גרפיים של 'אנטי-גיבורים'

אחרי מלחמת יום הכיפורים נעשה התיאטרון הישראלי סוציולוגי והיסטוריוגרפי יותר בתכנון והחל לעסוק במה שהוגדר כ'חלום הציוני ושברו'. מחזות רבים נגעו במישרין ובעקיפין במקומם ובערכם של ארגונים ומוסדות ציוניים ותיקים - הקיבוץ, הצבא, תנועת העבודה, ההסתדרות - וביחסה של האליטה הישראלית הוותיקה לשואה, למזרחים, לנשים, לעולים החדשים ולפלשתינאים. הן עוררו עניין ויצרו פולמוס ער, שלווה לא אחת בהתנצחויות ונאצות הדדיות.

המגמה הזאת התחזקה מאוד אחרי מלחמת לבנון. בד בבד גם נעשה התיאטרון פוליטי יותר בתכנון ועקב כך גם פרובוקטיבי ושנוי במחלוקת. לא מעט הצגות הציתו הפגנות מחאה אלימות מחוץ לאולמות התיאטרון ובתוכם, ומקצתן הולידו מאבקים משפטיים בשאלת הצנזורה שנכפתה עליהם והתנצחויות בתקשורת. כמעט כל המחזות שנגעו בפוליטיקה הישראלית עשו זאת מנקודת מבט שמאלנית-ביקורתית. למשל, ה'פטריוט' של חנוך לוין, 'תשמ"ד' של שמואל הספרי, 'הלם קרב' ו'טייסים' של יוסי הדר, 'בונקר' של חיים מרין, 'סולם היו בני חוץ מנעמי' ו'הבית ברחוב שינקין' של דינאל לפין ויוני להב. ההצגות הללו עסקו בגל הלאומנות, שיגעון הגדלות, המשיחיות הסהחרית שתקפו את החברה הישראלית, ובעיקר את מחנה הימין-הדתי. הפורה, המצליח, האידיאולוגי, הפוליטי והפרובוקטיבי ביותר מקרב המחזאים הישראלים - להוציא את חנוך לוין - היה **יהושע סובול**.

סובול נולד ב-1939 בתל מונד, גדל בקיבוץ גבעת חיים והיה חניך 'השומר הצעיר'. בצעירותו למד מקצועות ריאליים והתמחה בתכנות מחשבים. בשלהי שנות השישים נסע לצרפת ללמוד בסורבון ספרות והיסטוריה ולפרנסתו עבד כמורה לפיזיקה בבית הספר הישראלי בפאריז. כאשר נודע לו כי

בעיר אורליאן מדברים הכול על עליית דם נגד יהודי, הוא נסע לעיר זו, כתב כתבה על האירוע ושלח אותה ליומון 'על המשמר'. עורכי העיתון התרשמו והציעו לו להיות כתב העיתון בצרפת. מאוחר יותר קיבל סובל טור סאטירי בשם 'חארקירי', שאותו כתב עד 1981, השנה שבה התמנה למנהל האמנותי של תיאטרון חיפה.

לתיאטרון, כמו לעיתונות, הגיע סובל באקראי ובגיל מבוגר יחסית (32). הוא כתב מחזות אבסורד למגרה והדבר הגיע איכשהו לידיעתה של המחזאית, הבמאית והמורה למשחק מלה צ'לטון, שהתמחתה במחזות דוקומנטריים. עם שוב ארצה ב-1971 הציעה לו צ'לטון לכתוב משהו לתיאטרון חיפה. כך נולד המחזה הראשון שלו, 'הימים הבאים'. המחזה עסק בגיל הזיקנה ובבידוד הכרוכה בו, והתבסס על ראיונות עם קשישים בבתי אבות. הטכניקה התיעודית הזאת, המלווה את סובל בכל עבודתו, מעניקה למחזותיו את הממד הסוציולוגי-דוקומנטרי שהוא אחד מתווי ההיכר שלהם. בעבודה על המחזה 'הימים הבאים' הכיר סובל את השחקנים ליאורה ריבלין וגדליה בסר, המשתתפים עד היום כמעט בכל מחזותיו. המחזה הזה הועבר מהבימה הניסויית לתוכנית המניים והוצג למעלה ממאה וחמישים פעם. אך ההצלחה הזאת לא שינעה את סובל להתמסר לעולם התיאטרון. באותה עת הוא עדיין התלבט בין כתיבה לעיתון, עבודה בתיאטרון וחלומות על מחשוב המטע בקיבוץ שמיר, שם שהה כשנתיים לפני שנסע לפאריז. להחלטתו סייע תיאטרון חיפה שהציע לו לעבד את מחזהו של תורנתון וילדר 'העיירה שלם'. הפעם לא האירה ההצלחה פנים לסובל: ההצגה קיבלה ביקורות לא מחמיאות והורדה כעבור שלושים הופעות בלבד. אך דווקא הכישלון דרבן את סובל. הוא החליט לניסוח בתיאטרון את התחום שבו צבר ניסיון עיתונאי - ביקורת וסאטירה פוליטית. 'סטטוס קוו ואדיס' (1973) היה הניסיון התיאטרלי הראשון שלו לבחון את המתרחש בארץ מנקודת מבט פוליטית. אחריו כתב את 'סילבסטר 72', מחזה העוסק בנתק שבין דור האבות-המיסידים לדור הבנים הממשיכים. החזרה הגנרלית של 'סילבסטר 72', שביימה מלה צ'לטון, נערכה ערב יום הכיפורים והצגת הבכורה נעדה ליום ראשון. אך בשבת פרצה המלחמה וסובל מצא את עצמו מגויס לשירות מילואים, שהתארך (שישה חודשים). בכורת המחזה התקיימה בסופו של דבר ב-1974, ימים אחדים אחרי פרסום מסקנותיה של ועדת אגרנט. בריאיון שנערך עמו כעשר שנים לאחר מכן אמר סובל:

אחד המבקרים כתב כי 'סילבסטר 72' הוא 'ועדת אגרנט חברתית', אבל אני בוודאי לא התכוונתי לזה. מבחינתי זה היה פורטרט של החברה הישראלית, בעימות בין מה שהיא רצתה להיות ומה שהיא נעשתה. הדבר בא לידי ביטוי בדמותו של החתן, קבלן, ממתעשרי עבודות העפר, אבן ירושלמית ועוד. הוא עשה הרבה כסף מאספקת מצבות לבתי קברות צבאיים. בעת המילואים שלי העסיקה אותי מאוד השאלה איפה התחיל תהליך ההתפוררות של החברה הישראלית, תהליך ההתנתקות מעצמו. חיפשתי את זה בשורשים של הקמת החברה החלוצית בישראל, וכך הגעתי לפרשת ביתניה. תוך כדי עבודה הבנתי שהחברה הישראלית צמחה מתוך סיטואציות משבריות, מההתחלה. יש אגדה על כך שהיתה תקופה אידיאלית, הרואית. זה זיוף. מה שריתק אותי לחומר על ביתניה היתה העובדה, כי היתה זאת קבוצה במשבר נורא. קראתי את היומנים של חברי הקבוצה. כך נולד 'ליל העשרים'.

ב-1976 העלה סובל את מחזהו השלישי, 'ליל העשרים', שזכה להצלחה מסחררת ובזכותו הוא היה לאחד המחזאים המזוהים ביותר עם התיאטרון הישראלי החדש, מעין אוראקל מחיפה המגרה את הקהל לפולמוס בנושאים של היסטוריה וזהות. המחזה עסק בשיחה האחרונה המדומינת שהתקיימה בביתניה עלילת בליל 20 באוקטובר, ערב עזיבתם של החלוצים, אנשי 'שומר הצעיר', את המקום הארעי אל ישוב הקבע. השיחה של החברה המתגבשת, הנמשכת אל תוך הלילה, נהפכת למעין דינמיקה קבוצתית וכוללת וידוי חושפני ונוקב שיש בו מתח פנימי, ובכלל זה מתח מיני. תוך כדי השיחה עולות שאלות על זהות ועל הדרך העתידית ומתגלים הדילמות האינהרנטיות המלוות את הציונות עד עצם היום הזה: היחס לעזיבה ולירידה, הזהות הלאומית, היחס לערבים, המרד בהורים, ההתברגנות, ומעל לכל הכמיהה לפרטיות ולהגשמת מאוויים אנוכיים למול המחויבות לקולקטיב. הדברים באים לידי ביטוי למשל בדבריו של אפרים, שתינה אהבים עם מרים ומואשם על ידי נפתלי, נחמה, משה ועקיבא בשבירת מעגל האחדות בשם הזוגיות והיצרים המיניים:

אפרים: אז מה יש, נפתלי? מה גילית? שאנחנו לא מזרים? אנחנו אנשים צעירים בני עשרים, ויש לנו אימפולסים סקסואליים. זה לא נורמלי? זה פשוט מאוד! יש פה בחורים ובחורות. העבודה מפרכת. החיים מתוחים. אנשים מסתובבים בלילה בין האוהלים מחפשים קצת חום, קצת אהבה.

'ליל העשרים' נגע בלב המיתוס החלוצי המסונן, ולמעשה בנקודת ההתחלה שלו: ההתיישבות החקלאית השיתופית בספר הישראלי. סובל ביקש להאניש את הדמויות המיתולוגיות של הציונות, לנסות לשחזר את הדינמיקה האנושית הגולמית באותה סיטואציה היסטורית שנדחקה הצדה וטושטשה עם השנים כדי ליצור את המיתוס הציוני 'הנקי' והמזוכי. יותר משהיה המחזה שחזור היסטורי, שהרי יוצר אינו מחויב להיצמד באדיקות לעובדות, זה היה מעין שחזור סוציו-פסיכולוגי שעסק ברגשות: פחדים, מתחים, כעסים, קנאות, חלומות ואכזבות של האנשים שהיו שם כשזה קרה. 'מי היו הנביאים', שואל אפרים, אחד מחברי הקבוצה במחזה, ומשיב: 'קומץ משוגעים ואנשי רוח. הם נרדפו על ידי הטהורים והמלכים. והם פרנסו אנושות שלימה, דורות על דורות. מי יצר את הנצרות? עדה מזורה של אנשים מיואשים שהתרחקו מההמון'. והנמשל ברוח: החלוצים אינם נביאים. מסר דמה העביר סובל גם במחזהו 'אחרון הפועלים', שבו מעוצב א.ד. גורדון בדמות ליצן זקן, מצחיק וחכם. למעשה, המוטיב 'נפילים הם רק בני אדם' והרצון לספר 'מה באמת היה שם' ליוו את סובל ברוב מחזותיו והעניקו להם ממד פסיכולוגי ביקורתי ואירוני מובהק.

בשנות השמונים, עם התגברות הגל הלאומני-משיחי בישראל, החל סובל, כמו רבים אחרים בשכבה המשכילה והמבוססת בארץ, לחיות בתחושה גוברת של מצוקה מוסרית וקיומית. מדינת ישראל נראתה לו 'חברה חורבנית', כלומר חברה מתאבדת הנדחפת להרס עצמי, בדומה לחברה היהודית בתקופת בית שני. התחושה הזאת עוררה אותו להתמקד ביצירתו בשני נושאים שהעסיקו גם יוצרים נוספים בשטחי אמנות אחרים, כמו גם עיתונאים והיסטוריונים: התפתחות גילויים של קיצוניות דתית-אידיאלוגית-פוליטית שבאה לידי ביטוי במפעל ההתנחלויות בשטחים ('הפלישתנית', 1985; 'סינדרום ירושלים', 1987) והדילמות המוסריות שיוצרת הזהות היהודית, בעיקר בתקופת השואה ('נפש יהודי', 1982; 'ג'טו', 1984; 'אדם' (1989).

המחזה 'ג'טו' עסק בהקמתה ובחיסולה של להקת תיאטרון בג'טו וילנה, בתקופה הקשה תחת הכיבוש הנאצי, ונגע בסוגיה המסובכת והכואבה של היודנראטים. 'אדם' (1989) עסק באירועים אשר הובילו להסגרתו של מפקד המחתרת בג'טו לנאצים ובסוגיית ההישרדות בכל מחיר מול

נאמנת לאידיאלים ולעקרונות מוסר אוניברסליים. לכאורה העיסוק בתקופת השואה לא היה קשור למציאות הפוליטית במדינת ישראל, אך למעשה, סובל נקט 'טריק' מקובל על מחזאים רבים ברחבי העולם: באמצעות החזרה לשורשי הציונות (במקרה זה אסון השואה) הוא הציג ראייה ביקורתית של ההווה. כיוון שתפיסת 'השואה והגבורה' היתה חלק חשוב מהתשתית הרעיונית של הציונות, העיסוק בסוגיות הקשורות לתקופה היא היה בעל הקשרים אקטואליים מאוד. סובול, כמו אינטלקטואלים ישראלים אחרים ממחנה השמאל, ראה בתפיסה הציונית של השואה תפיסה סכמתית ופשטנית שנוצלה לצרכים לאומיים וגרמה עוול לקורבנות. במאמר שפירסם ב-1984, סמוך לעלייתה של 'ג'טו' על הבמה, כתב סובול:

אנו חיים בנוחיות רבה מאוד עם שתי גישות לשואה. האחת הזדהות עם ימי הזיכרון וההנצחה למיניהם והשנייה סיפור הגבורה - המרד. ואני אומר ששני פתרונות אלה הם פתרונות קלים ונוחים להתמודדות עם השואה. מפני שבעיניי של ההנצחה אנחנו כל הזמן מעומתים עם המספרים של ההרוגים, עם הצילומים של הגופות, ועם אלה אתה בכלל לא יכול להתמודד. [...] זה מביא אותי למחשבה שגם כלפי היודנראט וגם כלפי ההישרדות נקטנו במשך שנים בגישה נוחה, הדבקנו להם תוויות של צאן לטבח. היה לנו ברור, שעם צאן לטבח אין אפשרות להזדהות אלא לכל היותר להזדעזע, לרתוח, לפתח רגשות תסכול, נקמנות, רצון לגמור חשבון. תוך כדי קריאת החומר על גטו וילנה הגעתי למסקנה, שהמטבע כצאן לטבח הוא פשוט אחד השקרים הנוראיים ביותר שהומצאו. לא כצאן לטבח אלא כבני אדם.

זאת ועוד, סובול, שוב כמו אינטלקטואלים אחרים בשמאל הישראלי, זיהה בטרואמת השואה את אחד המקורות לתפיסת הכוחות הישראלית ולמה שנתפס בעיניו כתהליך הפשיזציה של מדינת ישראל. 'ג'טו' שנכתב והוצג כשצה"ל היה עדין תקוע בלב לבנון, ו'אדם', שהוצג בתקופת האינתיפאדה הראשונה, נשאו בין השורות את המסר שהקורבן עשוי להפך למדכא של אדם אחר, ובמציאות הישראלית, של עם אחר.

בגלל העיסוק בסוגיות של זהות ובחומרים היסטוריים ופוליטיים-אקטואליים נהפכו מחזותיו של סובול ל'מטעני נפץ' סמליים שהולידו פולמוסים מתוקשרים אשר גלשו לא אחת לפסים של אלימות מילולית ופיזית. כך, למשל, הפולמוס סביב 'נפש יהודי' (1982), העוסק ביהודי תימוני וקיצוני שהגיע עד כדי שנהא עצמית ואנטישמיות, הרחיק לכת עד כדי הבאת הדברים להצעה לסדר היום בכנסת. 'רבני חיפה, הרב שאר ישוב הכהן והרב אליהו בקשי דורון, שלחו מברקים לראש העיר (והעתקים לשר החינוך והתרבות ולשר הפנים), ובהם טענו "אנו נדהמים ומזועזעים על שהתיאטרון העירוני של חיפה מציג הצגה נוראה בחרפתה, המלאה כיעור וגיחוף, פריצות ושחיתות ושנאת ישראל בשם 'נפש יהודי'. אנו דורשים מיד להוריד את המחזה מעל הבמה. לא יתכן שגוף ציבורי בישראל יאפשר המשך נבלה מסערת כזאת".

כאשר הוצג 'סידרום ירושלים' (1988) בתיאטרון 'הבימה' נערכה מחוץ לאולם הפגנה סוערת של אנשי הימין הקיצוני. דקה לאחר התחלת ההצגה התחילו הפרעות באולם של אנשי 'התחייה' ו'כך' ולכל אורך ההצגה נשמעו שריקות בז. באחת ההצגות אף נזרקה פצצת סירחון. נגד סובול הופצו דברי נאצה והתקבלו איומים על חייו. הוא כונה 'בגד', 'עוכר ישראל' ו'פוגע במדינה'. 'סידרום ירושלים' עוסק בחבורה של טיפוסים תימהוניים, קנאים לאומניים-משיחיים, המביאים למלחמת אחים, להרס ולחורבן. אך החברה מסרבת לקרוא את הכתובת על הקיר ולהקיע אותם בעוד מועד. התגובות האלימות למחזה כמו טישטשו את ההבדל בין הבמה למציאות. לאחר הטבח של ברוך גולדשטיין ורצח יצחק רבין, בחר סובול חזה במידה רבה את הנולד. אולם באותה עת זה היה יותר מדי לקהל הישראלי. המחזה ירד אחרי עשר הצגות בלבד. עקב הכישלון בקופות והיעדר גיבוי של הממסד התיאטרוני, התפטר סובול (יחד עם גדליה בסר) ברעש גדול מתפקיד המנהל האמנותי של התיאטרון החיפני. פגוע ומאוכזב מהממסד הפוליטי והתרבותי, מהקהל הישראלי והתקשורת העביר סובול את פעילותו לחו"ל. מחזותיו זכו להצלחה רבה באנגליה, יפן, גרמניה ארצות הברית ומדינות אחרות, אך את חב הישראלים זה כבר לא כל כך עניין.

עד מחצית שנות התשעים כתב סובול יותר משלושים מחזות ונעשה לאחד המחזאים הישראלים המוכרים ביותר בעולם. ב-1996 הוא חזר ארצה להצגת מחזהו החדש 'כפר' בתיאטרון 'גשר', שזכה להצלחה גדולה. אך בשלב זה תפקידו החברתי כפולמוסן ומתריע בשער הצטמצם ואת מקומו על במת התיאטרון הפוליטי תפס דור חדש של מחזאים ישראלים צעירים

איקונוקלסטיקה אמנותית

האמנות החזותית, שעד מחצית שנות השבעים הנחו אותה בעיקר שיקולים אסתטיים או ציונים-אידיאולוגיים, נעשתה אף היא מאותן שנים ואילך פוליטית וביקורתית במובהק. אחת הסיבות העיקריות לכך היתה שבאותה תקופה נפתחו ברחבי הארץ, בעיקר בתל אביב, גלריות פרטיות ומוזיאונים מקומיים והתערוכה נעשתה חלק מהנף התרבותי. תהליך זה, שהחליש במעט את המוזיאונים הגדולים כנותני הטון, סייע להפצתם של מסרים החורגים מהקונצנזוס באמצעות האמנות החזותית. האמנים, שרבים מהם השתתפו בהפגנות של 'שלום עכשיו', החלו ליטול חלק פעיל וחשוב הרבה יותר מבעבר בשיח הזהות הציבורי, בעיקר אחרי מלחמת לבנון והירצחו של אמיל גרינצווייג. האוריינטציה הפוליטית בלטה במיוחד בעבודותיהם של יגאל תומרקין, אורי ליפשיץ, מנשה קדישמן, פנחס כהן-גן, דוד ריב, מיכל נאמן, תמר גטר, נפתלי באומן, משה גרשוני, מיכה אולמן ויאיר גרבוז. גלריית הקיבוץ בתל אביב היתה האכסניה המרכזית שבה הוצגו היצירות הפוליטיות באותה תקופה, בעיקר יצירות של חברי התנועה הקיבוצית. מקצתן סוקרו בהרחבה במוספי העיתונות וזכו לתהודה רחבה, מעבר למספר המבקרים בתערוכה. כך, למשל, בתערוכתה של הצירת פנינה בן גן, שנערכה בגלריה זו ('החיה שבאדם', 1985), הוצגה תמונה של שורת גברים צמודים איש לאחוריו של רעהו, שבאה לבטא את תחושתה כאם, כמי שנאנסת להקריב את בנה על המזבח הלבני.

עם הזמן חלה עלייה במידת התחום ובמינון הפרובוקציה הפוליטית ביצירה החזותית. ציירים וצלמים רבים התביתו במיוחד על תרבות הביטחון הישראלית ועל דמותו התעמולתית של הלוחם הגיבור. כך, למשל, תמר גטר בסדרה 'טרוינים' (1989-1991), שעסקה בהנפקה הסטנדרטית של הטרון הישראלי; אבישי אייל בסדרה 'תגים' (1994), שהעמידה באור מגוחך את תגי היחידות בצה"ל; ניר הוד בטרופיץ 'החיילות' (1994), שלעג לדיוקנם הסטריאוטיפי של הטייס והצנחן הישראלי; ועדי נס בסדרה 'ללא כותרת' (1996-1999), שבה הציג את 'פי' הבלורית והתואר 'כפטיים' באמצעות 'תיקונים' של תצלומים מונומנטליים בתולדות מלחמות ישראל (למשל, התצלום הנודע של יוסי בן חן במימי תעלת סואץ).

אפילו סמלים מקודשים של מנגנוני הזיכרון וההנצחה הישראליים – טקס יום השואה, טקס יום הזיכרון לחללי צה"ל, אתרי ההנצחה ועוד – לא חמקו מיד הביקורת. ניר נאדר וארז חרודי (שאביו נהרג במלחמת ששת הימים) עסקו בהלאמת האבל הפרטי על ידי הממסד במיצב-תערוכה 'מעשה הצילום בתא הווידוי' (1993). טירנית ברזילי עסקה באינדוקטרינציה שנעשית במתבגרים באמצעות טקסי הזיכרון בבתי הספר (עמידת דום בשעת הצפירה, הזכרת שמות הנפלים, קריאה מספרי הזיכרון) בסדרת צילומים (1993-1994). גילי מייזלר הציג את מוזיאון השריון בלטרון (שבו מונצח אחיו, גורא, שנפל במלחמת יום הכיפורים) כצירוף של קיטש ומוות בגרסה ישראלית בתערוכה 'הנטייה להיתפס לפרטים' (1994). ביצירתו נראו 'מיצבי בבות וכלי מלחמה הקושרים בין ימי התנ"ך לזמננו, תצוגת קריקטורות מביטאוני חיל השריון וחפצים מחנות מזכרות כגון מדבקות Uzi Does It, טנקים-צעצוע, ספלים וצלחות עם סמל האתר ובקבוק יין שעל המדבקה שלו מתנוסס צילום האנדרטה'.

השינוי העמוק בתפקידה של האמנות החזותית מכלי המעצב מיתוסים לאומיים לכלי המפרק אותם, ולא אחת גם חומס אותם בציניות, התרחש לא רק בשל תמורה ערכית ופוליטית שחלה באמנים עצמם או הבשלתו של דור צעיר שגדל בסביבה קונפליקטואלית וחונך להיות ספקן וביקורתי יותר מהוריו ומוריו, אלא גם בשל התפתחות אוריינטציה סוציולוגית והיסטוריוגרפית בקרב אוצרי האמנות. המובילים במגמה זו היו דוד טרטקובר, גדעון עפרת, בתיה דונר ויגאל צלמונה. הם לא רק אצרו תערוכות בעלות הקשרים פוליטיים וביקורתיים, אלא פירסמו ספרים, קטלוגים ומאמרים לרוב, שבהם ניתחו את האמנות והאיקונוגרפיה הצינית המגויסת על מכלול מסמניה ומסומניה. שובר המוסכמות הגדול מבין האוצרים, וגם הפורה, היצירתי, ולק גם המשפיע מכלם, הוא הגרפיקאי **דוד טרטקובר**.

טרטקובר נולד בחיפה ב-1944 ואת רוב שנות ילדותו ובחורות עשה בירושלים. כישחונ המיוחד כאמן חזותי התגלה כבר בגיל צעיר, ומוריו הרבו לרתום אותו לציור ועיצוב כרזות, לוחות קיר ופינות הקרן קיימת בבית הספר. עם סיום התיכון ליד האוניברסיטה העברית (1962) הוא התייחס ליחידת הצנחנים. לאחר שחרורו מצה"ל יצא לטיול ארוך באנגליה ובה התוודע מקרוב לעולם הפרסום והגרפיקה המודרני. עם שובו ארצה החל ללמוד במחלקה לגרפיקה שימושית בבית הספר 'בצלאל' בירושלים. הלימודים במוסד הירושלמי הוותיק לא תאמו את ציפיותיו ונראו לו אנכרוניסטיים בהשוואה למה שחווה בחו"ל. כעבור שנתיים עזב ונסע ללונדון ללימודים בבית הספר היוקרתי London College of Printing.

בהיותו בלונדון ראה טרטקובר מודעה שחיפשה כוח אדם מיומן להקמת הטלוויזיה הישראלית. הוא פנה אל אליהו כץ, ראש צוות ההקמה, ואל הסופר חנוך ברטוב, נספח התרבות באנגליה, והציע עצמו כמעצב גרפי. להפתעתו הרבה הוא נבחר להיות הגרפיקאי הראשי של התחנה הצעירה. לימים סיפר לי בריאיון אישי כי 'מילד שבקושי חלם על "לטרסט" מצא עצמו פתאום בתפקיד הביג בוס'. הוא התפטר מקץ שנה בגלל אופיו העצמאי, הדחף המתמיד שלו לאתגרים חדשים, ופציעתו בשירות מילואים. הוא עבר להתגורר בתל אביב והחל בקריירה מגוונת ומצלחה של מעצב, עורך גרפי, איש פרסום ואוצר.

התחנה הבאה במסלול התפתחותו היתה 'חברת הגר', שעם חבריה נמנו אריק ואלונה איינשטיין, בועז דוידזון וצבי שישל - חבורה של אמנים צעירים שניסו לגבש יצירה ישראלית מקורית. במסגרת החבורה לקח חלק טרטקובר ביצירתם של תקליטים, סרטים ותוכניות טלוויזיה, בהן סדרת הטלוויזיה הנודעת 'לול'. גולת הכותרת של עבודתו באותה עת היו המארחים לאלבומים של אריק איינשטיין, שקבעו סטנדרד עיצובי חדש בתעשיית התקליטים הישראלית. טרטקובר, שהושפע מתעשיית התקליטים בבריטניה, היה הראשון שהתייחס לאלבום כאל קונצפט אמנותי שלם ולא כאל אריזה בלבד, כמנהג אותם ימים בארץ. הוא ראה בעטיפה חלק בלתי נפרד מהיצירה המוזיקלית ובניגוד למעצבים שקדמו לו עיצב אותה כמכלול והקדיש מחשבה גם לחלקה האחורי ולטיפוגרפיה שלה, תוך הקפדה על יצירת זיקה בין התמונה למילה הכתובה. העיצוב היה גם הוא חדשני, שכן טרטקובר השתמש לראשונה בז'אנר הפופ-ארט ששיווה לתקליט אופי של פוסטר.

ב-1970 התמנה טרטקובר לעורך הגרפי של הירחון '**את'**, אך לאחר כסוך מקצועי עם העורך טומי לפיד, עזב בטריקת דלת. הוא עבר לעבוד כ'ארט דיירקטור' במשרד הפרסום 'אריאל', אשר באותן שנים יצר חידושים משמעותיים בתרבות הפרסום בארץ. ב-1975 עזב את המשרד ונעשה מעצב עצמאי. בד בבד התנתק מעולם הפרסום והחל להתמקד בעריכה גרפית, בעיצוב של ספרים ובאוצרות.

במלחמת יום הכיפורים שירת טרטקובר כלוחם באוגדת שרון. עבוחו, כמו עבור רבים מבני דורו, היתה המלחמה נקודת תפנית אישית ואידיאולוגית. אחרי המלחמה הוא החל באיסופה, בשימורה ובמחקרה של הגרפיקה הישראלית - תחום שלא טיפלו בו עד אז הגופים הממסדיים. עם הזמן הצליח טרטקובר לבנות אוסף פרטי של אלפי פרטים שנצרו בארץ החל בשנות העשרים ועד ימינו: כרזות פרסום ותעמולה, משחקי ילדים, אריזות של מוצרים שונים, וגם ארכיונים של יוצרים בתחום הגרפיקה השימושית. המבחר הראשון מהאוסף, שהיה שנים אחסות מקור חשוב לאוצר תערוכות, חוקרים ותלמידים, התפרסם ב-1977 בספר '**שנה טובה: 101 כרטיסי ברכה לשנה החדשה**', שלוהו בתערוכה באגף העיצוב במוזיאון ישראל בירושלים. תערוכה זו יצרה גל של תערוכות במקומות שונים, שתיעדו את האיקונוגרפיה שליוותה את המפעל הציני ואת התפתחות המדינה והיוו נדבך חשוב בהיסטוריוגרפיה החדשה. בשנים הבאות אצר טרטקובר תערוכות רבות שעסקו בדימויים החזותיים של התנועה הצינית ובתולדות העיצוב הגרפי בישראל. הוא גם ערך ועיצב את הפרסום שהתלווה להן. התערוכות הללו העמידו אותו כאנתרופולוג, היסטוריון והסמיטיקאי החשוב ביותר של עולם הגרפיקה הציני.

התערוכות הרטרופספטיביות שאצר טרטקובר היו לכאורה תערוכות של נוסטלגיה ציונית, אך העמדתם של האיברים והסמלים (בעיקר התעמולתיים), ששימשו את התנועה הצינית, כמוצגים מוזיאליים העבירה מסרים חתרניים עקיפים למבקרים בתערוכה ולקוראי הקטלוגים. המסר הראשון היה שמדובר בפרטים שאבד עליהם כלח, ולפיכך מקומם במוזיאון, מחוץ להוויה הישראלית העכשווית. חניטתם במסגרות של תמונה כמו שידרה שבא הקץ לתור הזהב הציני. המסר השני היה ביקורתי. טרטקובר סימן לצופים: התבוננו במכשבת התעמולה שפעל עלינו שנים כה רבות ובבועה האידיאולוגית שעטפה אותם וניתקה אותם מהעולם החיצוני. המסר השלישי היה: היים צעירים וזה היה נחמד לזמנו, עכשיו אנחנו במקום אחר, מתוחכם ומפוכח בהרבה.

טרטקובר הציג אפוא מבט חדש, מרחק ואירוני על המפעל הציני וחזק את התחושה של סוף עידן התמימות. הסמל המסחרי שאימץ לעצמו -

החותמת 'תוצרת הארץ' - משקף את גישת 'הקריצה האירנית' שלו. הוא שידר: מה שהיה בעבר חותם של כשרות ציונית ושיקף להט אידיאליסטי תמים ורציני נראה במציאות של היום פתטי, מצחיק ולא רלוונטי (מסר כזה הועבר גם בשדה הספחות – למשל, בספח של מאיר שלו 'רומן חסי' [עם עובד, 1988]).

נוסף על עבודתו כאוצר עסק טרטיקובר בפעילות ציבורית (בין השאר היה חבר בוועדות ציבוריות לאמנות חזותית, דוגמת קרן תל אביב לספרות ואמנות, קרן תרבות אמריקה-ישראל והמועצה הציבורית לתרבות ואמנות). בה בעת עיצב כרזות, מקצות בעלות מסרים פוליטיים נוקבים, שתימצתו עולם ומלואו במינימום סימנים, טיטלו, הכעיסו, הצחיקו או עוררו את הזדהותם של האזנים. הן הוצגו בעשרות תערוכות יחיד ותערוכות קבוצתיות בישראל וברחבי העולם וזיכו את טרטיקובר בפרסים רבים בארץ ובחו"ל, ובכלל זה פרס ישראל לעיצוב לשנת תשנ"ב.

סימן דרך חשוב בהתפתחות המבט האירני-אנתרופולוגי הרטרוספקטיבי בעולם הגרפיקה הישראלי היה התערוכה שאצרה **בתיא דונר**, 'לחיות עם החלום', שהוצגה במוזיאון תל אביב ב-1989 וזכתה להד נרחב בעיתונות ולמספר מבקרים רב. המוצגים, בעיקר כרזות משנות השלושים עד שלהי שנות השישים, נעזו, כפי שהגדיר זאת אחד המבקרים: 'לאפשר לאזנים להתבונן במראה ולבחון את זהותם העצמית: מי אנחנו? מה הם האידיאלים התרבותיים שלנו? מי הם גיבורי התרבות שלנו? ואילו מתכונותיהם בחרנו להדגיש בתעמולה, בקריקטורה ובאמנות?' בהקדמה לקטלוג כתבה דונר: 'בתערוכה זו נוכל לראות איך ראינו את עצמנו? איך רצינו שאחרים יראו אותנו? איך ראינו זה את זה?' לקראת התערוכה פירסמה מבקרת האמנות שוש אביגל מאמר רחב היקף במוסף ליום העצמאות של העיתון 'חדשות', שכתרתו 'הוא הלך בשדות ונעלם'. בסתרת המשנה נכתב: 'נתיב החלום הישראלי המתקלקל מאויר לכל אורכו באמנות המגויסת והבלתי מגויסת. זה מה שקרה להוא שהלך בשדות, לישראלים של דוש, לפלמ"חניק של גוטמן ולצבר הקוצני של אלתרמן'.

ב-1989, בשנה שנערכה התערוכה 'לחיות עם החלום', שהגדילה את המרכאות סביב המושג 'צבר', התקיימה בגלריה העירונית בירושלים תערוכה בשם 'הצברים הללו' שאצר גדעון עפרת. הוצגו בה יצירות שונות בתולדות הציונות (ציורים, קריקטורות, פסלים), שבהן הופיע הצבר (כצמח וכדמות אנושית) וגם כאלה שהתריסו נגד המיתוס: עבודה של טולי באומן שנראים בה עלי צבר שקוציהם הוסרו - זו היתה מטפורה, אך גם מציאות, כי באותה שנה הומצא במסן וולקני זן של צבר נטול קוצים; טקסטים פרומוקטיביים על בעיות השעה; ביצילום של בארי פרידלנדר נראה צבר מרקב, קרמי ופגום; בציור של חידד ריב נראות משוכות צבר כמשוכות תיל דוקרני, רמז לאכזריותו של הצבר בימי האינתיפאדה. סמלית במיוחד היתה עבודתו של הצייר עסאם אבו שקרה, ערבי ישראלי תושב הכפר אום אל-פאחם, שהפך את הצבר לסמל מרכזי בציוריו. לדברי עפרת, כשהוא מצייר אותו כעצף מתורבת או כשיח הגדל פרא בשדות (ומעליו חולפים מטוסי קרב) הריהו מתריס ומתגרה באותנטיות של אלה הטוענים לשורשיות במקום הזה'.

המאמרים של **שוש אביגל וגדעון עפרת** על הסמליות המשתנה של הצבר היו חלק ממגמה אינטלקטואלית שהחלה נפוצה בקרב האינטליגנציה הישראלית: שיח ביקורתי, עיתונאי, אקדמי ואמנותי על סמלי הציונות. הצבר נבחר כמוקד לניתוח וכמושא לביקורת פוליטית ואידיאולוגית משום שהוא ייצג עבור רבים את תמצית התרבות הציונית, לטוב ולרע. המבט הביקורתי החדש על מיתוס הצבר וייצוגו ביטא את הרוח הפוסט-ציונית החדשה שהחלה מנשבת במפרשי התרבות הציונית (על כך בהרחבה בערך "סגנון החיים הצברי").



'רק על עצמי לספר ידעתי'

בשנות התשעים, עם התרחבות הכלכלה הקפיטליסטית והתעצמות תרבות הטלוויזיה והמחשב ומוצרי האינסטנט, התחולל שינוי בעולם הספרות הישראלי. רבי-מכר מסוגים שונים החלו כובשים את השוק מלווים במסעי יחצ"ות עיתונאיים ולראשונה נהפכו הספרים למוצר בידורי המוני ולא אחת גם אמצעי ל'חחיית' אינסטנט'. המהפך אירע במידה רבה בזכות העיתונאי המוכשר ובעל העין השיווקית החדה **רם אורן**. אורן, לשעבר עורך המוסף '7 ימים' ב'ידעות אחרונות', פירסם את ספרו הראשון '**פיתוי**' בספטמבר 1994. הספר חולל מהפכה בענף המו"לות בישראל וגם בחייו האישיים. מאז ואילך הוא מפרסם ספר כל עשרה חודשים במוצא. 'פיתוי' (שהופץ בכ-90 אלף עותקים) ו'משחק מכור' (כ-80 אלף עותקים) יצאו לאור בהוצאת 'כתר'. שלושת הספרים הבאים שכתב יצאו לאור ב'קשת', הוצאה שהקים אורן. 'אות קין' נמכר כ-80 אלף, 'לב' כ-60 אלף עותקים ו'צל של ספק' כ-50 אלף עותקים - היקף מכירות חסר תקדים ומרשים בכל קנה מידה. דנה פרי, שפירסמה את נתוני המכירות הללו, מציגת נתון מעניין נוסף: 'אם מכפילים את מספר הספרים פי 70, שזה היחס בין האוכלוסייה בארצות הברית לזו שבישראל, מסיקים שמכירתו של אורן שקולת לעשרים וחמישה מיליון ספר בארצות הברית, וזה הרבה גם בסדר גודל אמריקני. גרישם, הסופר הנמכר ביותר, לא הגיע למספרים כאלה'.

לאורן קמו חקיינים ויורשים רבים. 'ספחות המטוסים' בעברית, המתבססת בין השאר על תפיסות פסיכולוגיות, נעשתה אחד מסימני התקופה. מיכאל הנדלזלץ הגדיר את הסוגה הזאת: 'ספחות לא קאנוניות, שנועדה לבדר ולשעשע את הקורא ולהנעים את זמנו, ובדרך כלל אין לה יומרות אחרות'. ההצלחה המסחרית של אורן היתה אחד הגורמים לצמיחתו של דור חדש של סופרים ישראלים צעירים, שמספרם הולך וגדל במהירות מסחררת. 'אינפלציית הסופרים' קשורה כמובן לא רק לחלום ההתעשרות והפרסום אלא גם בגלל הנגישות הקלה יותר לאמצעי הכתיבה והתקשורת, להתרחבות סקטור הצרכנים הצעירים ולהתהוותה של תרבות של חשיפה אישית, בהשפעת הפסיכולוגיה. ואפשר שגם להתערערת אמות המידה לסיווג ה'גבוה' וה'נמוך' יש יד בדבר. 'במקום שדמויות השוליים הנידחות ידברו מתודעתו התיקנית של הסופר הוותיק', כתב מבקר הספרות אלי שי, 'באות הדמויות הלא שייכות וכותבות את עצמן בעצמן. רשמות על פתקאות, באותיות לטיניות, בעברית שגויה, במעבדי תמלילים, בתהליך הדומה ללימוד מוסיקה קלאסית בשיטת "מאהה", על אורגנים חשמליים. זה כמדומה היריד של הנידחים לשעבר, הבלתי בקיאים בהטיית הפעלים ובפירסומי האקדמיה ללשון'.

השינוי שחל במו"לות הישראלית הוא לא רק כמותי אלא גם תוכני-סגנוני. בעשור האחרון הולכת ונוצרת ספרות בעלת אופי 'קליפי', אירוני וישיר, לעתים אף בוטה וסרקסטי. בסיפוריהם של רבים מהכותבים הצעירים - בדרך כלל סיפורים קצרים הכתובים ב'שפה רזה' - המציאות היא, כהגדרתו של המבקר זיסי סתיו, 'מפורקת, חסרת פשר, מסוגנת, בדומה לקולאז' בסגנון הוידאו-קליפ, שמרכיבו מצטרפים באופן מקרי וסתמי, ודמיונותיו פועלות בצורה שטחית וכמעט חסרת משמעות'.

הדגם החדש הושפע ממודל הסיפור האמריקני הקצר של סופרים דוגמת ריימונד קארבר, מהניו ז'ורנליזם ומהשקפת העולם הפוסט-מודרנית, שהשפעתה גברה בשנות התשעים. זוהי השקפת עולם (ולמעשה גם סוג של הלך רוח תרבותי) אנרכיסטית במקצת שהתפתחה בעשורים האחרונים בקרב האינטליגנציה המערבית. עיקרה בחינה ספקנית-חשדנית-אירונית של המושג אמת ושל אמות המידה האסתטיות. היא קוראת תיגר על הניסיון ליצור הייררכיות של ידע מדעי והיסטורי ושל איכות אסתטית. לפי תפיסתה, הייררכיות אלו הן פרי הסכמים סובייקטיביים (ואף מינפוליטיביים) בתוך התרבות. תפיסה זו תרמה לטשטוש המודל השגור של מרכז-שוליים, גבוה-נמוך, אליטיסטי-פופולרי, טעם טוב-טעם המוני, אסתטי-קישטי, ומביאה לעתים את האימרה הידועה 'על טעם וריח אין להתווכח' להקצנה. הפוסט-מודרניזם הוא גם פריצת גבולות של מותר ואסור בתחום היצירה. מנקודת המבט שלו, הספרות כבר אינה חייבת להיכתב בשפה גבוהה ומלוטשת והסופר אינו חייב להכפיף את עצמו לכללי בסיס אמנותיים קונבנציונליים. יצירותיהם של הסופרים הפוסט-מודרנים, הבעוטים במוסכמות (עם מעט מאוד עכבות), נראות לא אחת כחסרות חוקיות, כשברי פרגמנטים וכאוסף אסוציאציות פרטי של המחבר. במובן זה הפוסט-מודרניזם הוא ביטוי של הפלורליזם והסובלנות הדמוקרטית, שהוא לעתים קיצוני ופשטני - סוג מסוים של 'סובלנות עריצה'.

ואכן, בקרב הדור החדש של הסופרים הישראלים נראה ש'הכול הולך' ו'הכול נדבק', מה שמכונה 'בריקולאז' - סיפורים ללא פואנטה וללא עלילה, כתיבה בשפת רחוב מרושלת במתכוון, עירוב בין דמיון למציאות, לעג גלוי לכתב עצמו ואפילו לקוראים, תוך שימוש מכוון בשפת הקלישאות והקיטש (כמעין מכשיר ביקורתי) ועוד ועוד.

השפע חסר התקדים של היצירות הספרותיות החדשות יצר פערים גדולים בין יצירות הספרות המוצאות דרך למדפי החנויות. מקצתן, ובכללן ספרים שנהפכו לרבי-מכר, בעלות משקל נוצה אמנותי, ומקצתן איכותיות ומחדשות מבחינה לשונית ותימטית. בין כך ובין כך, המשמרת הצעירה כבשה זה כבר את השוק והיא דוחקת בהדרגה את המשמרת שקדמה לה. הביקוש הגדול ל'ז'אנר הצעיר' הוא טבעי, שכן הקהל נמשך בדרך כלל למשהו חדש ומרענן. אך דומה שיש כאן עוד משהו: הסופרים הצעירים הצליחו לקלף שכבה נוספת מהפתוס המאפיין את הספרות הישראלית, גם את זו של סופרי 'זור המדינה'. טשטוש הגבולות בין עיתונאות לספרות והתחושה שהסופר הוא חברך ולא 'המורה שלך' יצרו מעין בלתי-אמצעיות לשונית ותוכנית שקסמה לרבים. יתר על כן, הנטייה לעסוק באקטואליית היומיום הפרטית (קניות, חיזורים, אוכל, זיונים, וכו') ולא בנשגב ובלאומו, התאימה לחברה שחוקה שמאסה ב'דברים הגדולים'.

מקור משיכה נוסף של הקוראים לספרות זו הוא הפן האישי-פסיכולוגי-ידידי המאפיין אותה. לעומת סופרי 'זור המדינה', שעסקו בנייתו חיצוני ומעוצב של צפונות הנפש של גיבוריהם, סופרי הדור הפוסט-מודרני עוסקים בעצמי (הסופר הוא גם הגיבור של הספר), עד כדי התערטלות נפשית בפני הקוראים.

אורלי קסטל בלום (על סגנונה ראו בהרחבה בשער 'החזית הפמיניסטית') ו**אתגר קרת** נחשבים לחלוצים הבלטים והחשובים מבני המשמרת הספרותית החדשה. על ספריהם נכתב המספר הגדול ביותר של מאמרי ביקורת וקמו להם חקיינים לרוב, הכותבים על פי המודל הספרותי שלהם. זוהי ספרות 'תל אביבית' או 'שינקינאית' באופייה, העוסקת בפכים הקטנים של החיים מנקודת מבט פסיכולוגיסטית; ספרות ניהיליסטית הבעטת בכל מוסכמה (לא רק ציונית), אבל לא בזעם אלא במבט משועמם ובאירוניה, לעתים אירוניה שמונה מאוד. להלן דוגמה מסיפור שהופיע בספרו של קרת 'געגועי לקסינג'ר' (זמורה ביתן, 1994), סיפור חסר עלילה ואולי גם פואנטה, שטבעו, כמו רוב סיפוריו של קרת וחקייניו, בחותם האבסורד, האקטואליה הישראלית (אירועים ושמות המוכרים לכולם מהחדשות) ובליל של חוויות, הרהורים והזיות אישיות של המחבר (שהוא לרוב קצת ילדתי). הסיפור עוסק בכתב באחד העיתונים שאמור לספק למוסף כתבות צבע זריזות. ביום הולדתו, בשעה שאמו מארגנת לו 'כמו בכל שנה משהו מיוחד', הוא נשלח למורת רוחו (הוא מעדיף לכתוב על מתנחל מקריית ארבע שנפצע בראש ונהיה צמח) למצפה כוכבים 'להביא אלף מלה על קבוצת מטאורים שעוברת בשמים שלנו פעם במאה שנה':

החורף של תשעים ושלוש היה אולי החורף הכי קר של החיים שלי. גרתי לבד, ישנתי עם מכנסי טרנינג וגרביים. הקפדתי כל לילה, לפני שאני נרדם, לדחוף את הסוויט-שירט עמוק לתוך המכנסיים, כדי שאם אתהפך במיטה מתוך שינה, לא ייחשף לי הגב. הפרויקט בערוץ השני בדיוק התפוצץ, ובעיתון לא אישרו לי העלאה במשכורת, חברה שלי לשעבר הסתובבה בעיר וסיפרה לכולם שאני הומו ואימפוטנט. [...] העורך התעקש, ואני נסעתי למצפה ליד חדרה עם צלם שלא הכרתי בכלל. הצלם הזה סיפר לי שכבר חודש הוא מסתובב עם בטן מלאה על העיתון. היה לו ביד פילם של גוויית חייל שנרצח בשטחים, אשכרה תמונה של הראש הכרות שלו תקוע על קצה של מקל, והעורך הבוק לא הסכים לפרסם, אמר שזה זול. 'בטח גם על ליניך' הוא היה אומר שזה זול, התעלל הצלם במהלכים של האוטו השכור. 'בטח גם פקינפה הוא חושב שיש חמש בשקל. התמונה של האלמקייס הזה שלקחתי זאת תמונה למוזיאון - לא לעיתון.' אני ניסיתי לנחש מה אמא שלי תארגן לי ליומולדת. המתנה בטח תהיה טייפ מנהלים חדש או מפזר חום, אלה לפחות היו הדברים שהכי הצטרכתי. [...] המטאורים הגיעו כמו כל שבע-מאות שנה, והצלם אמר שזה נראה זבל, ובעיתון יראה עוד פחות מרשים. פעם בכל-כך הרבה זמן הם באים, אמר, אז שלפחות יתנו איזה קטע. ואני חשבתי לעצמי, שאם לא קוסם, אז אולי במקום, המטאורים האלה יבואו לבקר אצלנו בבית. וישרפו את הכול. את אמא שלי, את אח שלי, את התולעים שאצלה בבטן, אותי, עם האלף מלה שלי לעמודים 16-17. כולם יהיו מרוצים אז, אפילו החברה שלי לשעבר תישן יותר טוב בלילה. כמו ביומולדת ההוא עם הקוסם, שלאח שלי ולי נשפכו כל הזמן מטבעות מהאוזניים. שאמא שלי ריחפה באוויר כמו בלרינה על ירח, שאבא שלי רק חיך ושתק.

יורם קניוק היטיב לאפיין את סגנונו של קרת, ולמעשה את סגנון דור הסופרים החדש הקוסם בעיקר לקוראים צעירים, בביקורת שכתב על אחד

אתגר קרת קם בבוקר ובמקום לייצג עם או מדינה, במקום להיות נביא או כועס מקצועי הוא מתחיל לספר בשבובות מלאת חן את מה שבראש שלו, ואת מה שמסביב, ואת מה שהוא חלם. יש לקרת שפה משלו, היא כאילו 'כאילו', אבל היא לא. היא מחברת עברית תקנית לצורת הבעה ראשונית, הכי מיידית, כמו שזה 'באמת', כדי להשאיר לשפה את החושניות שלה, ועם זאת לא להיגרר אחרי מה שבשנות הארבעים עשו סופרי דור הפלמ"ח, שכתבו 'דחילק' או כשכינו מערה צעירה 'ממטרה', מה שאחרי חמש שנים נהייה סינית. [...] קמו לעיר הזאת סופרים צעירים, קומיקאים, עיתונאים, אשפית שפה וסיפור כפי אמיר, ועשו אותה ממלכה ליתומה, בירת התרבות של עצמה. אין למלכות הזאת שום קשר עם נצח ירושלים או עם יפי הלילות בכנען. היא קשורה במשהו לתל אביב שקרת נתן לה ביטוי מענג. עץ הסטול נתן ריחו בין פלורנטין לרחוב יהואש, על פי עץ הרימון נתן ריחו מים המלח ועד יריחו. התל אביביות הזאת היא קלילה כביכול אבל היא לא. אין לה מדינה. אין לה אמא ואבא. היא המשפחה של עצמה. היא לא שרה על עקירת נטוע ולא יודעת מה זה. היא פה בשביל החיים, בשביל השפה, בגלל שתל אביב היא בירת הישראליות, שהם השחקנים החדשים שלה.

הניהיליזם והפסיכולוגיזם של דור הסופרים החדש מתבטא לא רק בעיצוב סגנון הכתיבה אלא גם בעיצוב הדמויות בסיפורם. 'מיהו הישראלי בספרות העכשווית', שואלת מבקרת הספרות הילה בלום, ומשיבה: 'הוא בודד, גמור, מחוק, דפוק. נושאים שמעסיקים אותו: מין, אמרקה, קולנוע, תסכולים אישיים. הבעיות הגדולות: עדות, עולם, דתיים וחילוניים, רצח רבין - עומדות בפניה, כאילו קצת בעונש, ספרות מחטטת בשאריות. [...] גיבור הפרוזה של '96 באחוזים נאים, הם ערימת צעירים בודדים גמורים, משומשים, [...] ועם מעט מאוד כושר אלתור לעתיד טוב יותר'. הם אינם כועסים על המדינה ואינם מאוכזבים ממנה, כי המדינה כבר לא כל כך מעניינת אותם. הם פשוט עייפים מהמציאות, ועייפותם נובעת לא דווקא מהשחיקה בצל החרדה הביטחונית והלחץ הכלכלי, אלא מהשיעמום והרויחה המשתלטים על מי שהולכים וממציים את טווח הגירויים והריגושים; מי שכהגדרתו של חוקר התרבות ניל פוסטמן, 'מבדרים עצמם לדעת'. יצירותיהם של הסופרים הפוסט-ציונים הן בבואה להלך הרוח של דור צעיר שגדל בישראל וחי בתחושה שהכל 'חרטה ברטה' ושהעולם, על אתגרו וחלומותיו, מיצה את עצמו ומכאן אין לאן ללכת. כאלה הן למשל הדמויות הסהרוריות בספרו של **איתמר בן כנען**, יליד 1976, אחד הסופרים הפופולריים משכבת גיל זו: הן מגלגלות ג'וינטים, יוצאות למסיבות אקסטזי, משחקות 'פיפא' בפליי-סטיישן, מזדיינות בשיחות ונתרות בלתי מסופקות ועגמומיות. 'על הגב האחורי של עטיפת ספרו 'לאן נעלמת אריק איינשטיין' נכתב: 'זה דור שגדל על ערוץ הילדים, ראה את כל הסרטים של קלינט איסטוד, ישב על המדרגות בכיכר עם הפאנקיסטים, גר בדירות שכוחות, עובד בעבודות מזדמנות, מבלה בבארים ובמועדוני ריקודים באלנבי, צורך מותגים בינלאומיים, אלכוהול, סמים וסושי, קורא את בוקובסקי וריימונד קארבר, חשוף לפיתוי של כסף קל ומין קל אפילו יותר. זה דור שהדבר האחרון שהוא יכול להרשות לעצמו הוא לקבל כפשוטם את הערכים והשפה שניסו להנחיל לו הוריו, מחנכיו וכל המערכת והמוסדות שמאחוריהם ככלי לבחינת מה שקורה לו'.

מאפיין נוסף של קסטל בלום וקרת ושל בני דורם הוא שימוש בעגה עדכנית ושפה דיבורית של היאפים, עם מאמץ קל בלבד לעדן את הלשון. הדבר אינו נובע רק מגילם הצעיר של הסופרים - הרי גם סופרים בדורות הקודמים החלו לכתוב בגיל צעיר - אלא גם ולמעשה בעיקר מהיעדר מטען ספרותי רחב (ניכר שרבים מהסופרים הצעירים לא הירבו לקרוא ספרים בילדותם, כפי שהיה מקובל בדורות קודמים), מהנטייה לכתוב בשפה טלוויזיונית, משאיפה לברוח מפתוס ומכבדות ('פלצנות' בלשון הסלנג) ומהלחץ להיות 'קל' - שנון, משעשע ופרובוקטיבי - בכל מחיר. להלן דוגמה מתוך ספרו של **אבנר שביט**, אשר נכתב בהיותו תלמיד תיכון תל אביבי:

לפני שאתם מתחילים להסתובב ולרקוד ולהשתכר ולאכול ביסלי ולעשות בשירותים הכול חוץ מלהשתין, עדיף שתכירו קצת את האורחים, שהם, למעשה, גם הבעיות שלי, וכך נהרגו שתי ציפורים במכה אחת. עומר הוא כידוע החבר הכי טוב, שאקל רציני [...] כל הכוונות של הבית-ספר היו בשלב מסוים של חייהן, וחלק אדיר מהן גם היום, מחורמנות עליו ומאוהבות בו, והוא האחד שלהן, כלומר הראשון בסדר העדיפויות, זה שתמיד תשמחי שיתקשר אלייך, וכשהטלפון יצלצל, אלא אם כן מצפים לבשורה חשובה באופן מייד, תקווי שמבין כולם, זה הוא. [...] אבל העניין נוגע אך ורק לכוונות של הבית-ספר, כי עם כוונות מבתי-ספר לא שלנו, וזה חלק הארי, לא כל-כך הלך לו, חוץ מעם פתיחות ועם רוסייה גבוהה אחת, טיפשה, ועומר סופג מהן בעיקר דחיות וסבל. אבל זה הכוונות שלנו שמכינות לי ספגטי על הלב ומעניינות אותי, אז נדבר עליהן.

את השקפת עולמו של הדור הזה עיצבו בעיקר תוכניות הטלוויזיה וסרטי הווידאו ולא רומנים ספרותיים עבי כרס שקראו בני הדורות הקודמים. לק שפתו עילגת ועולם המושגים והדימויים שלו וירטואלי ומקוטע. גם הזיכרון שלו עוצב מחומרים שונים מאלה שעיצבו את הזיכרון של הוריו והורי-הוריו. הם מתרפקים על נוסטלגיה לאומית של אירועים הרי-גורל ואילו הוא מתרפק על סדרת הנפשה לילדים. להלן שיח בין שני חברים הנפגשים לאחר זמן רב שלא התראו, בספרו של **בן כנען**:

'רוצה משהו לשתות, אחי? יש קולה, קפה, מיץ תפוזים... מה שאתה רוצה, רק תגיד'. 'קולה יהיה נחמד', אומר נמרוד ורסקו הולך להביא לו קולה מהמקרר. 'יש פה קצת גראס בקופסה הזאת, אתה רואה', אומר רסקו ומצביע על קופסת עץ קטנה. [...] 'אתה חי טוב', אומר נמרוד ומושיט לרסקו את הסיגריה, 'אני משתדל אחי, אני משתדל. אתה יודע איך זה'.

'אבל איך? אתה עובד או משהו?'

'אני עושה קומבינות. קצת פה, קצת שם, מתווך בכל מיני עסקאות. נגיד יש בנאדם שרוצה למכור אוטו באחד-עשרה אלף, כן? אז אני מוכר בשבילו בארבע-עשרה אלף ומרוויח את היתרה. שתי עסקאות כאלה בחודש ואני מסודר... עזוב, אתה קולט מה יש בטלוויזיה...! אומר רסקו פתאום ומגביר את הווליום. בערוץ שש משדרים עכשיו פרקים חוזרים של 'נילס אולגרסון'.

'אתה קולט? זה נילס! אומר רסקו ומחייך.

'כן, הא?' אומר נמרוד. 'מזכיר את הימים הטובים, הא?'

'אחי... זה מרגש אותי. אתה זוכר בכלל את הסדרות האלה... נילס... מרקו...'

'מה אתה, דפוק? אין סדרה שאני לא זוכר. אני זוכר את הסדרות הראשונות שאהבנו. "ציפורי העם", שזה כזה מדע בדיוני יפני אבל זה לא מצויר, זה עם בובות...'

'כן, בטח, אמר רסקו ומתחיל לגלגל עוד ג'וינט. 'ואו, אחי, זה ישן. זה היה כשהיינו בני חמש בערך. אבל היה אז עוד משהו... ההה... "י פורס", זה גם מדע בדיוני כזה!'

'כן, בטח. אבל בז'אנר הזה אין שום דבר שישתווה ל...'
'אל תגיד לי! קוטע אותו רסקו. 'הרובוטיקים!'

טביעת האצבעות של מהפכת הפוסט-מודרניזם והפסיכולוגים ניכרת לא רק בספרות הישראלית הצעירה אלא גם בתחומי אמנות אחרים ובמיוחד בקולנוע, שבו מתרחשת בשנים האחרונות מהפכה של ממש, שטרם הבשילה.

לקראת סוף שנות התשעים נעשה הקולנוע הישראלי אחד משדות הביטוי האישי החשובים ביותר של הדור הצעיר. הקהל הרחב אמנם ממשיך להדיר את רגליו מרחב הסרטים הישראליים (בעיקר בשל השתלטות הטלוויזיה), אבל השטח עצמו, כהגדרתו של העיתונאי **אבנר הופשטיין**, 'בוער קולנוע':

בעידן מצלמות הוידאו הזולות, ריבוי ערוצי השידור האפשריים והנגישות המתגברת לציוד עריכה וסאונד, נדמה שכל אחד יכול ורוצה לעשות סרט. בערים ובפרפריה, חילונים ודתיים, במגזר היהודי ובמגזר הערבי, בבתי ספר ובמכללות: הקולנוע הוא העיסוק החם ביותר. ב-250 מגמות קולנוע שפועלות ברחבי הארץ, וב-10 בתי ספר על תיכוניים לקולנוע, חולמים כ-10,000 הסטודנטים על מטרה נכספת: להחזיק בגאווה סרט משלהם. 100 סרטים מ-45 מגמות קולנוע בבתי ספר תיכוניים נשלחו לתחרות ליוצרים צעירים ע"ש יום ואן ליר בפסטיבל הקולנוע ב-1999 בירושלים. בימים בהם תעשיית הקולנוע הישראלי מדשדשת, שלא לומר מתחסלת, 100 מוצרים קולנועיים של תיכוניסטים, שנבחרו מתוך היצע גדול הרבה יותר, הם הספק פנטסטי לכל הדעות. לשם השוואה: לפני שמונה שנים, כשהתחרות רק התחילה לרוץ, נשלחו שמונה סרטים בלבד משמונה מגמות תיכון לקולנוע. [...] על פי הערכות, מספר התלמידים בבתי ספר חילוניים שירצו לעסוק בקולנוע כמקצוע בעתיד עומד על כ-10 אחוז. אם לוקחים בחשבון שבמגמות הרבות לומדים כ-10,000 תלמידים, הרי שמדובר במספר לא מבוטל של קולנוענים פוטנציאליים בתעשייה.

לאחרונה אף אפשר להבחין בביכורי השינוי הזה. למשל, הסרט 'חתונה מאוחרת' (בימוי דובר קוסאשווילי; הפקה מארק חזנבאום) הביא אל הקולנוע מספר שיא של 300 אלף קוני כרטיסים - יותר מכל סרט ישראלי אחר בעשור האחרון. הסרט גם הצליח בחו"ל הן בקופות והן אצל המבקרים. בין השאר זכה במקום ראשון בפסטיבל קאן ונמכר להפצה מסחרית בכ-12 מדינות.

הסרטים החדשים, במיוחד אלה הקצרים של תלמידי החוגים לקולנוע, 'משקפים בחבם', כדברי חתי דירקטור, 'הווייה פרטית, נרקיסיסטית, מרוכזת בעצמה. בהחלט לא הווייה שעל-פיה בונים מפעל ציוני, או משקמים את סודרניסטי'. מבקר האמנות והתרבות יורם ברונבסקי תיאר את המגמה החדשה כ'גל סרטי החדר הסגור': חדר של פאב או חדר בתוך דירה שמתכנסים בו כמה חברים לאכול זה את ליבו של זה! ואפשר להעיר בהקשר זה: נקודת המבט הפסיכולוגית הפכה כה דומיננטית באמנות הישראלית, עד שהצמיחה לאחרונה מעין מנייריזם פסיכולוגיסטי שכבר הקים עליו מבקרים ועוד יעורר מתקפת-נגד בעתיד.

בדומה ליוצרים, גם החוקרים ומבקרי הספרות והקולנוע באקדמיה ובעיתונות הטמיעו את קו החשיבה הפסיכולוגיסטי, לעתים עד כדי דוגמניות. הם מרבים להשתמש בתובנות פסיכולוגיות לפיענוח טקסטים וז'אנרים, ועושים שימוש בכלים פסיכולוגיים לניתוח מבנה אישיות של הדמויות הספרותיות והקולנועיות ושל יוצריהן. דומה שמספרם ההולך וגדל של המבקרים ושל כתבות הביקורת הספרותיות והקולנועיות בעיתונות המקצועית והפופולרית קשור לעניין המתרחב בניתוח פסיכולוגיסטי של דמויות ומינים.



מתקפת האמנות על האתוסים הציוניים: סיכום השפעות

היצירה האמנותית היתה אחד המנגנונים החשובים ביצירת סמלי הציונות ובבניית 'נפש' התרבות הציונית, אך בבוא העת היא גם היתה אחד המפרקים הגדולים שלה. כאשר הפנו האמנים עורף לאמנות הציונית המגויסת, בהשראת הפסיכולוגים המודרני, הם תרמו לשינוי התרבות הישראלית. תהליך זה, שסימניו הראשונים התגלו כבר בראשית שנות החמישים, הואץ בשנות השבעים והשמונים והגיע לשיאו בשנות התשעים, כאשר הסמלים הציוניים למעשה כמעט נעלמו מן היצירה הישראלית, לתחומיה השונים. ככל שאיבדה היצירה מהמגויסות שלה, וככל שהיא התרחקה ממחויבותה לקולקטיב והתקרבה במחויבותה ל'אמנות נטו', כן היא תרמה להרחקת ה'אנחנו' מההווייה התרבותית בארץ ולקירוב ה'אני' אליו.

חשוב להדגיש כאן נקודה עקרונית: נהוג לראות באמנות של היום, בעיקר בספרות, אמנות אנטי-אידיאולוגית. ולא היא. האמנות אכן סייעה בפירוק התרבות הציונית, אך בד בבד היא גם יצרה סמלים וסימנים חלופיים לסמלי הציונות. גם היום האמנות הישראלית היא אידיאולוגית במובהק, כלומר מחויבת למערכת ערכים מסוימת, ובמובנים רבים גם תעמולתית ודוגמנית. אך המחויבות שלה היא לאתוס חדש - האתוס הדמוקרטי המעמיד את היחיד במרכז - ולא לאתוס הציוני. צדקה אפוא חוקרת הספרות נורית גוברין כאשר כתבה: 'אותם יוצרים המצהירים שהם מפנים עורף למציאות, מתכנסים בתוך עצמם, כותבים שירת "אני" טהורה ויוצרים "אמנות לשם אמנות", גם הם נוקטים עמדה חברתית מובהקת. עצם ההתעלמות המופגנת, הבריחה מן הזירה, או נטישתה, יש בהן הבעת עמדה בוטה, ולעיתים זוהי "שתיקה חעמת" המשפיעה על המציאות לא פחות ואולי יותר. [...] ההיסטוריה של הספחת מוכיחה, שמי שהוטחו נגדו האשמות על אובדן דרך, נראה מקץ שנות דור כמורה-דרך, ומי שהואשם בנילזם בעבר, נראה ממרחק השנים כבעל אחריות חברתית וציבורית מובהק. ולא עוד, אלא שהוא עצמו, "בתפקידו" החדש, מטיח האשמות דומות בבני הדור החדש'.

