



הערות לשני מחזות

אידה צורית

א. 'כנרת כנרת...'

יחסו הרומנטי של נתן אלתרמן לתקופה שעליה סובב המחזה כבר נרמז בשם 'כנרת כנרת...', עם שלוש הנקודות שבסופו. אבל יחס זה הוא עקיב למשורר, חלק מהשקפת-עולמו על 'האומה' ו'הזמן', הבאה על ביטויה בשירתו בכלל ובעיקר בשירי 'עיר היונה', ובפרקי 'הטור השביעי'. 'האומה', וביחוד זו המחדשת את פניה, היא אצלו מהות 'מאונשת', קונקרטי, המחדשת את פניה, היא אצלו מהות 'מאונשת', קונקרטי, שלמה, המתגלה ב'צלמי פנים' שונים. היא נושא להערצה, כמו הערצת אָם גדולה. הניגודים הפנימיים בתוכה מיטשטשים או משלימים זה את זה, כתוצאה מהערצה זו. אין תקופה כמו תקופת העליה השנייה, על טוהר ראשוניותה והאידיאליזם שבה, העשויה לשמש רקע להמחשת יחס זה.

אפשר היה לכתוב על תקופה זו – ומתוך אותו יחס – בצורה 'מונומנטלית', כפי שהדבר נעשה באמת ב'עיר היונה'; אבל לאלתרמן יש גם צד אחר, שגם הוא מופיע בכל שירתו, והוא הראייה האירונית של דברים מתוך פרספקטיבה, ומתוך הבחנת ה'איפכא-מסתברא' שבהם. צד זה הוא שקבע את הטון בפתיחת המחזה. מבחינה זו יש במחזה גישה אלתרמנית מקורית שאין דוגמה לה, כמדומה לי, בשום קומדיה אחרת, גישה שאף יכלה לצמוח רק על רקע של מציאות ארץ-ישראלית; רוב הקומדיות משתמשות ביסוד ההגזמה כדי להבליט את 'החולשות' האנושיות או החברתיות (בעיני המחבר או בעיני החברה), ואילו כאן ההגזמה-עד אבסורד נועדה להבלטת התכונות הראויות באמת להערצה. ביחוד ממרחק של זמן ותמורות. יש כאן מעין 'השלכה כפולה': של התקופה ההיא על תקופתנו שלנו, ושל תקופתנו שלנו על ההיא. זהו 'האבסורד היפה' האַפְיני כל-כך לאלתרמן. אין במחזה כמעט דמות אחת שאינה 'נגועה' באבסורד זה: מרדכי הוא 'חוטא' מפני שרצה להחזיר כסף ציבורי שאבד לו; זרח 'סובל' משום שאין די קשיים; פייטלזון 'הקפיטליסט' הוא היחיד המופיע בתצלום האחרון, כשפניו מלוכלכות מעבודה; בעלי בית המלון חיים-ברוך ואשתו, עיניהם כביכול לרווחים, אבל הם 'אבא ואמא' של כל תנועת-הפועלים; גרישא קרימצ'אק הרבולוציונר מסביר לתימני אלף, בית של אהבת ארץ-ישראל בלשון מרכסיסטית; האישיות המפוצלת יסנוגורסקי א' ויסנוגורסקי ב', הטיפוס 'הברנרי המתבלט', שונאים ואוהבים זה את זה; חברי הקבוצה כולם 'עובדים' תמיד, אבל עושים תמיד 'חשבון-נפש' וכו'. כל אלה הם 'אבסורדים' ריאליסטיים, מפני שהם אַפְיניים מאד לתקופה וקולעים לדברים תמציתיים מאד במנטליות שלה. כך ניתנים כאן סממנים רבים שלה בכל זהרם – כפי שהוא נראה לנו ממרחק של זמן.

דוגמאות לדיאלוגים מצויינים בהתאם לקוו זה הם הדושיח הראשון בין יהודה ומרדכי, שבו המריבה ביניהם היא 'הפוכה' – כל אחד מייחס את הצדק לזולתו. ('אני צודק? אני? מום יש בד?')

מום הה, שמע נא מרדכי, אם רק תאמר עוד פעם שאני צודק כי אז...'. או טענותיו של זרח נגד הנוחות, מתוך קנאה ב'ראשונים' (שהגיעו בחורף שעבר...), אשר 'זכו' לחוסר-כל, טענות שעליהן משיב אליעזר חברו, 'שלא כל אדם רשאי לדרוש את כל החלאים והפגעים והנגעים הראשונים' (אגב, מוטיב המצוי גם בסיפורי הזו); או התמונה היפה בין יקותיאל ואליעזר, שבה מדובר על 'הליכה דחופה' לתל-אביב במשך שלושה ימים וחצי; או השיחה 'המרכסיסטית' בין גרישה והתימני על 'הפירמידה ההפוכה'; ולבסוף – תמונת הסיום, עם הצלם המנציח את התקופה, שהיא תמונה כה אלטרמנית בדו-משמעותה.

תחילתה של הגלישה מן הטון הקומי אל הפאתטי חלה בשיחתם של יקותיאל, אליעזר וזרח על הילד הראשון בקבוצה, הנושאת אופי של דברי התפעלות חסרי ניפוי אמנותי. כאן, כמו במקומות אחרים במחזה, שעוד נעמוד עליהם, האירוניה כלפי הנאיביות נהפכת בעצמה לנאיביות, שהיא, בדרך-כלל, מאד לא-אלטרמנית. דומה שהמחבר, בתמונה הנ"ל ובתמונות אחרות, מתחיל לחוש 'אחריות חינוכית' כלפי קהלו, והוא אינו משתחרר מתודעת האחריות הזאת בחלקים גדולים של המחזה.

אחריות חינוכית זאת, היא, כמדומה, שהגבירה במחבר את הנטיה לתת 'תמונה שלמה' של התקופה, על כל המיזוג האנושי והעדתי שהיה בה, ללא החסר גם צבע אחד, אפילו הצבעים שותרים זה את זה מבחינה אמנותית ופוגמים באחדות הסגנון. היא שמקהה בדיאלוגים רבים את עוקץ השנינות של אלטרמן ומשטחת אותם (כאילו נזהר מאד מלפגוע באותנטיות של הטוהר הנאיבי של התקופה, כפי שהיא משתקפת בעיני הרומנטיקן); והיא שגררה אותו לציור אילוסטראציות של דמויות שבלוניות (התימני, ההורים השכולים, יקותיאל 'הבחור הטוב', רבקה 'האידיאליסטית האדוקה'). מתוך כך גולשת הקומדיה אל המלודרמה הרגשנית (כמו בתמונות ההורים השכולים) ואילו ה'טיפוסים' המשניים של המחזה, 'טיפוסי' התקופה, אינם ממשיכים את קו האירוניה הלא-לעגנית, טובת-היחס, שהמחבר נקט אותו בראשית המחזה, ושיש בו קנאה מסותרת ('הראשונים כבני אדם') באותם אנשים שחייהם היו מלאים משמעות של עשייה (הניגוד לכך הוא יאסנוגורסקי, שהתפצל מרוב חיטוט עצמי עקר: 'אל תחטט לי בנשמה' – אומר יאסי' אי' ליאסי' ב' – 'לא תמצא שם כלום. אתה מבין? לא כלום. זה ריק, ריק, ריק'). בזכות משמעות זאת שבעשייה נוסף ממד של עומק גם 'לפרך, לחובה, לעוני ולעצב', 'לאהבה' – שהאדם חי אתם ובהם בהזדהות מוחלטת.

המפתח להבנת כל גישתו של אלטרמן לתקופה במחזה זה ניתן לנו על ידי המחבר עצמו במשפטים הבאים:

גרישא: — — — זמן משונה הזמן הזה. אמור, בראט, לו הזמן הזה ביקש ממך פורטרט, היית יכול לצייר אותו?

הצייר: לא, גרישא.

גרישא: למה לא?

הצייר: עוד אין לנו פרספקטיבה.

גרישא: אה, זה לא טוב, בראט, עכשיו אנחנו פה ואין לנו פרספקטיבה ואחר-כך, שסוף סוף כבר תהיה פרספקטיבה, אנחנו כבר לא נהיה פה...

ואמנם, התמונה המסיימת של 'צילום התקופה' היא היפה במחזה כולו, יש בה תמצית וסיכום של טיפוסים ואווירה, והיא מתובלת בהומור רב.

חלומו של פייטלזון, כמו הופעתו של עדני התימני, שהוא כביכול הזיה שלו בדמדומי קדחת מתקרבת, יכול היה להיות מנוצל, בהתאם לכך, כמעבר תיאטרלי מן האבסורד שבמציאות היומית, כפי שהיא משתקפת בעיני האיש ה'מפוקח', אל ה'הגיון' שבמציאות הלילית (על כל הסמליות המתפרשת ממעבר כזה). כך גם הדמות הברנרית יאסנוגורסקי א' וב', שהתפצלותה באה כביכול בשל התכשורתה לאהבה שמילאה אותה פעם והיא שבה ומתאחדת מחדש בכוח זכרון אותה אהבה ואימותה (במקביל לזכר האם שמילאה את לב הנופל ברגעיו האחרונים). דמות זאת היא בעלת משמעות חשובה במחזה ויש לה השלכות שונות לגבי דמויות אחרות (אהבתה המפוצלת של טניה) ולגבי התקופה בכלל. חבל איפוא שיאסנוגורסקי מופיע במחזה רק פעם אחת, כאחת הדמויות בגלריית 'הטיפוסים' של התקופה, ולא כחוט שזור בעלילה הדראמטית, מעין 'משולח', או בדומה לזה.

לבסוף יש עוד לומר, שיהיה יחסנו לאותה תקופה אשר יהיה, ולו גם רומנטי ביותר, קשה להימצא במחיצת ששה-עשר אנשים 'טובים' וחסרי-דופי במחזה שלם. כמו מרדכי במחזה זה, אף אנו מבקשים שישא אותנו המשורר אל עולמו האחר, 'העולם הרע, הנהדר, הפרא, המר והרשע, החי והחכם, שבו השלל מותר והשנאה מותרת'.

ב. 'משפט פיתגורס'

ברצוני להעלות על נס איזו גדלות שבמחזה זה, איזו חד-פעמיות שבו.

ב'משפט פיתגורס' מתגלה הוויה אנושית בראשיתה, איזה יסוד אנושי בהיוליותו: יציר-כפיים עומד לפני בוראו; הבורא עומד לפני יציר-כפיו. הבורא מחייך אליו בקורת-רוח כהוא מגלה בו את תכונותיו שלו, את אלו המאושרות על ידיו. אך מה יתאנף הבורא כשמתגלות בבוראו תכונות אחרות, שהוא התכוון להעלימן ממנו, שהן כחולי רע בקרבו, דבקות בו ואינן מרפות, אך בהן אולי טמון עיקר כוחו. ויציר-הכפיים הצייתן מקשיב, עושה כמצות בוראו, נאמן לדברו – אך משמים ונעצב אל לבו בהרגישו שבוראו מתבייש בו, שהוא מאכזבו, כי לא לכשמותו התפלל, כי לכזאת לא ציפה ממנו... כיצד ישא חן מלפני בוראו, כיצד יתכחש לאותן תכונות שלו, השנואות ככה על בוראו והן בדמו? כיצד ייעקר מעצמו לשאת חן בעיני בוראו? ולא כל מה שבו מבוראו בא לו? ולא מדברו? כיצד יטול דוגמה מבוראו, כיצד יעריצו, כיצד יקווה לדמות לו, אם בוראו מסתיר ממנו מחצית פניו? אם הוא אינו מביאו בסודו? אם בצר לו אינו פונה לעזרו?

הבדידות אוכלת בכל אחד מהם. הבורא לא ישתף את יציר-כפיו ביגונו, הוא נועל עצמו מפניו. והלה לא יוכל לסייע לו בצד לו. הבורא אוהב את יציר-כפיו ויציר-הכפיים אוהב את בוראו. אך הבורא עסוק בחינוכו של יציר כפיו, בעוד שהלה משווע לגילויי אהבתו של הבורא – – –

כן, אבל במחזה שלפנינו הרי מדובר במכונה – וכאן הרי דרושה השקפה מדעית, מתקדמת, לא-רומנטית, מתאימה לרוח זמננו, לעידן הטכנולוגי וכו' וכו'. כיצד מעז המשורר להיכנס למלכות זו?

רובנו, רוב האוחזים בצורה זו או אחרת בכנף בגדה של אותה אדרת מלכותית הקרויה 'אמנות', הננו בבחינת נכרים גמורים במדינה אצילית וסטריילית זו ששמה 'מדע', שחוקי-הברזל של ההגיון שולטים בה ללא מצרים. אך כלום אין המדע יכול לשמש נושא לאמנות ככל נושא אחר? האמנם דרושה גישה מדעית באמנות המטפלת במדע?

ואמנם, כשמדובר במלים 'רמות' כאלקטרוניקה וקיברנטיקה נתקפים, כמדומה, כל ההדיוטות מין חולשת דעת שכזאת, שהם נעשים 'מדעיים' יותר מאנשי המדע עצמם... פיתגורס... 'פית'... מוח: דמות טרגית.

נתאר לעצמנו שאנו, בני-תמותה, היינו נושאים באחריות לגבי דיוקה של כל מלה היוצאת מפינו, שכל משפט שלנו היה משמש ביטוי לאיזו אמת אובייקטיבית... אמת אובייקטיבית? – והרי ככל שיגדל מספר הנתונים שברשותנו, נוכל להסתפק פחות באותה 'אמת אובייקטיבית', זו הנמדדת בחמשת חושנו בלבד, ויוקרתה של האמת הסובייקטיבית דווקא תעלה בעינינו... והנה 'פית': ככל שירבו נתוניו, ככל שיהיה 'מדעי' יותר – ממילא יהיה סובייקטיבי יותר... אין גבול לאפשרות סובייקטיביותו! כלומר, באופן תיאורטי יכול 'פית' להגיע להבחנות דקות ביותר בכל השטחים, כולל התנהגות אנוש. באופן כזה הוא יכול גם לגלות 'הבנה' להתנהגות כזאת וגם לסייע לבני-אדם הזקוקים לעזרתו.

מה איפוא 'הגבול' של 'פית'? מהו אותו דבר המפריד אותו מן המוח החי, האנושי? מסתבר שהגבול היכולת של 'פית' הוא הבחירה. 'פית' מסוגל, אמנם, להבחין הבחנות דקות ביותר, אך הוא אינו מסוגל להעדיף הבחנה אחת על פני חברתה, או להשתמש בזכותו לגלות את האחת ולהסתיר את האחרת. לשם כך חסרה לו ההבחנה המוסרית, שהיא התכונה האנושית היקרה ביותר שבאה לאדם מידי אלוה. וכאן מתחילה הטרגדיה של 'פית', המוח המלאכותי, הוא יהיה מוגבל עד עולם. כיוון שלעולם לא ניתן יהיה לציידו באותה הבחנה מוסרית, שהיא תנאי לכוח הבחירה, ובהיעדר כוח הבחירה, בהיעדר הכוח למאן לגלות אינפורמציה מסויימת שנצטברה ב'מוח', כיוון שההבחנה המוסרית מצווה כך – הרי אותו מוח 'נפלא, שקט, צלול, מסורי, הפך למשחית ולהרסני מאין כמוהו.

'משפט פיתגורס' הוא טרגדיה, טרגדיה שגיבורה – המכונה, ואנו, הקוראים במחזה, משתתפים בגורלה הטרגי, הנעוץ בתכונות-היסוד של קיומה. וכמו בטרגדיה הקלאסית, בהיחריץ דינו של הגיבור למות – שהרי אין מנוס מדין-המוות, הנגזר מטבע תכונותיו של הגיבור – אנו דואבים לו, לבנו נשבר לגורלו, אנו מקוננים עליו. שהרי 'פית', הגיבור-המכונה, בסבלו השקט והמאופק, בקוצר-ידו הטרגי, על אף כוחו הרב, במומו, באופן שבו הוא מקבל את גזר-דינו מידי בוראו – הצליח לעורר בנו יחס כלפיו. של חיבה, של כבוד, של השתתפות. בקטעי הפרידה שלו מהנערה דינה ומהמנהל, גורלו נוגע ללבנו עד כדי כך, שהוא מביאנו לידי התרגשות של ממש! הישג גדול הוא לעצב 'דמות' טרגית כזאת, מגולמת במכונה, שצר יהיה כל-כך על מותה, שמהו נשבר בנו בהגיע סופה המר – ושאוּלי היא מייצגת לא רק משהו שמחוצה לנו, אלא מרמזת על משהו שבתוכנו, או העשוי להיווצר בתוכנו, בעידן מדעי, מדוייק ומשוכלל זה, שבו אנו חיים. אפשר, כמובן, להמיר את השם 'מחשב' בכל מושג אחר הממלא פונקציה דומה בתודעה החברתית. אפשר, למשל, לומר: פרפקציה. ולראות אז את המחזה כטרגדיה של הפרפקציוניסט, המאבד את עשתונותיו ברגע שכופים עליו אַמת-מידה חדשה וזרה שהוא חייב להתחשב בה בהערכותיו ובשיקוליו. אנחנו, בני תקופה שהיתה עדה יותר מכל תקופה אחרת בתולדות האנושות לתוצאות הקיצוניות עד לטירוף של אימוץ קנה-מידה אחד ויחיד להערכה ולהכרעה, שלפיו נחרץ גורלם של מיליוני אנשים, עשויים להיות נוטים במיוחד ל'פירוש' כזה של ה'מחשב'... הישגו של אלטרמן במחזה זה מתבטא גם ביצירת אווירה פיוטית אמיתית, בכמה וכמה תמונות. תיאור הצפרים, למשל, בסיפורה של רוזה, אותן 'מכונות חישוב מטורפות שעפות במקורים פעורים ובכנפיים מוכות על פני ארץ-תוהו של חושך וסופה, כאילו זו ארץ נושבת',

בהיותן עוקפות, כביכול, איזו יבשת ששקעה ואבדה או הליריקה המאופקת, הצלולה, היפה והחזקה (צירוף חביב על המשורר) של מכונית-החישוב המתמטית מצד אחד ושל הנערה מצד אחר.

אומר 'פית':

ערב יפה. אני מנבא ערב יפה. צבעו סגול יותר מזה שעכשיו, מחמת עדיפות הטונים הגבוהים של הספקטרום, לרגל שינוי הרכב האטמוספירה. הכוכב סיריוס לוחט באופק וסדר גודל שלו עלה בשתי דרגות. ציור כוכבי הדובה שונה קצת משהו כעת – – – יהיה חם. זה יהיה אחד הערבים האחרונים החמים החמים בעולם לא מפני שחורף, אלא מפני שאחרי זה יתחיל עידן הקרח החדש. והקרחונים יכסו את כדור הארץ.

אומרת דינה:

הוא יפה הערב הזה. יש לך ערב אחרון יפה, פית. הכל הולך ומחשיך. הרוח מתגברת והעצים מתנועעים בחזקה הנה והנה. השמים עוד בווערים כמו אש כהה, והם מאירים את הקיר של הבית שממול – – – ומסביב חושך והקיר מואר באור חזק. ולטאה מטפסת עליו. כולה כמו עשוייה נחושת. נחושת חיה. ילד רץ ברחוב ואמא שלו מרימה אותו בידיה והזמן כאילו עומד רגע ואיננו עף – – –

בזכות קטעים כאלה, אך בעיקר בזכות חכמת עיצוב של גיבור טרגי זה, 'פית' – והיחסים המורכבים, רבי-המשמעות וספוגי-העצב שבינו ובין בוראו – ראוי, כמדומה, המחזה כולו – אפילו הוא לוקה מבחינת עיצוב דמויות אחרות שבו (בהיעדר אפיון סגנוני בעיקר) – להימנות עם המעניינים והמורכבים שבמחזות הישראליים.