

השחרית הפלאית של העלייה השנייה

ההיסטוריה, חשיבותה ומקומה בעיצוב זהות ותודעה לאומית, היא נושא רווח ביצירתו של אלתרמן. כנרת כנרת, הראשון מבין מחזותיו שהועלה על הבמה (דצמבר 1961), מתייחס לימי הבראשית של קבוצת דגניה א', שנוסדה בשנת 1910 על ידי קבוצת צעירים, 'הקומונה הרומאנית' (יוצאי רומאנו שברוסיה), שהתארגנו והתגבשו קודם לכן בחדרה, ולאחר מכן בחוות הלימוד בכנרת.¹ אלתרמן בחר בדגניה כנושא למחזה, מן הסתם לא במקרה. דגניה, 'אם הקבוצות', אינה רק 'מקום' גיאוגרפי על מפת ההתיישבות, אלא המקום בהא הידיעה, המגלם והמייצג תקופה, זהות ואידאולוגיה.² "גיבוריו של המחזה", כדברי אלתרמן בהקדמה לכנרת כנרת, "אינם יכולים שלא להיות יפים וטובים וחזקים [...] בואם אל המקום שהם נאחזו בו הצריך כוחות נפש נעלים של אור ושל הקרבה עצמית. יש מקומות ותקופות בעולם שאתה מוצא בהם על כרחך רק את הטובים ביותר. [...] בקעת הירדן בראשית המאה היתה מקום כזה [...]. זה היה מעגל של אור שחרית צחה ותמה".³

העדויות השונות מפי ותיקים ומייסדים על ראשיתה של דגניה אכן משקפות את המשמעות הייחודית, הראשונית, של המקום. "דגניה היתה אז בשבילנו", כותב ברוך בן-יהודה, "חלום החלומות, שיא המוסר החלוצי, הציוני, פסגת הטהרה האישית והחברתית, אשר כל אדם זך שאיפות וטהור אידאליים חותר להעפיל אל שכמותו וספק אם יגיע אליה" (דגניה א', 1961, 83). "שיכורי עבודה היינו", כותב שמואל דיין ממייסדי דגניה. "העבודה מלאה את כל חדרי נפשנו. תוכן אחר לא היה [...] משתי שעות לפנות בוקר עד שתי שעות אחרי החשכה. שכחנו את עצמנו, את העולם ומלואו והצטמצמנו בתחומים מוגבלים שהם כשלעצמם העולם ומלואו – במסגרת מרוכזת של חיי עבודה" (דיין תרצ"ה, 95). "ההרים הפראיים בשמתם מצד אחד", כדברי שרה מלכין (שדיין מצטט בזיכרונותיו), "והכנרת השוקטה והנפלאה, מצד שני, נראו לנו כמלכות של אגדה, אשר בדרך קסם נפלנו לתוכה". וכך, במלאת יובל שנים לקבוצה, מוסיף דיין מתוך פרספקטיבה ונוסטלגיה: "כנרת

החביבה, זכרנו לך חסד נעורים, עת צחוק, טוב לב, אהבה, [...] ואושר אין קץ. [...] בציפיית קודש ישבנו דום, רוינו אושר. [...] ברוך רננים טיפסנו הרים, ירדנו עמקים, חרשנו רגביך, סקלונך אף נטענך" (דיין 1959, 17, 21).⁴

הקבוצה, כפי שנתפסה באותה תקופה על ידי ראשוני-מייסדיה, היתה לא רק 'קומונה', אלא בבחינת אתגר ראשוני-חלוצי שהציב לו כמטרה לעצב מסגרת חברתית שונה וייחודית. בנימין ברנר מספר בזכרונותיו על התרשמותו מחיי הקבוצה בימים ההם. "החברים בקבוצה", לדבריו, "נראו לי אנשים שונים מן הרגיל. כאילו הם חיים חיים כפולים ומשולשים, חרוצים ומסורים בעבודה, עובדים בלי לאות ובלי טרוניה שעות ארוכות ככל הנדרש, מתוך שכחת עצמם ומתוך התלהבות ומתוך חברות מלאה. באספות חברים היתה האווירה כבדה, ודברי החברים כאפופי קודש. היתה הרגשת אחריות וחשיבות המעשה שהם עושים. בחייהם הפרטיים התהלכו אחוזה חלומות. מורגש היה בהליכתם עושר הרגשות שפיעמו אותם" (ברנר, תשל"ח, 55).⁵

עם זאת המציאות היומיומית לא היתה כה אידיאלית. ותיקי דגניה יודעים לספר בזיכרונותיהם על אכזבות, משברים, התאבדויות, עימותים בין היחיד לבין המסגרת והמשמעת החמורה של הקבוצה, תוך התבדלות-הסתגרות כמעט נזירית של החברים בחיי הקולקטיב (דיין תרצ"ה, 59-60; 1959, 87-127, 136, 142). מי שעמד על כך והצליח לגעת בשורש הבעיה, היה לא אחר מאשר א.ד. גורדון. "מעולם לא שללתי ואינני שולל את ערך הקבוצה", הוא כותב במכתב ליוסף ברץ ולחברי דגניה (אלול תרפ"א). "אני שולל רק את הפולחן של הצורה, את האמונה כי הצורה תחדש את האדם. בלי ספק יש בצורה הרבה צדדים חיוביים, כמו שיש כאלה גם בצורות אחרות, אבל דווקא האמונה של הבוחרים בצורה ידועה, [...] שהם בחרו בה, היא הנבחרת, היא המביאה את הגאולה [...] גורמת כי קודם כל פועלים הצדדים השליליים שבצורה – והעיקר – כי השלמת מה שחסר בצורה צריך לבוא מתוך הנפש" (גורדון תשי"ד, 162-165). "יחסנו לעולם החיצוני היה במידה ידועה יחס של יהירות", כותב שמואל דיין, "מעין הכרה של אתה בחרתנו שררה בכל נפשנו, כאילו אנחנו הננו העלי שבמכתש" (תרצ"ה, 226). דיין מביא בזיכרונותיו, כדוגמה אחת מני רבות, סיפור המאיר באור לא כל סימפטי את האופי הנזירי-המחמיר של אותה משפחה חלוצית

המסתייגת-מתנשאת כלפי ה'אחר' שאינו עומד בנורמות ובקריטריונים של הקולקטיב. אמו של יוסף בוסל, ממייסדי דגניה, מנהיג ומורה רוחני, נאלצה לגור בטבריה בחדר קטן ועלוב עם בתה האילמת שפרנסה אותה כתופרת. הבת היתה באה לקבוצה לעבוד בשכר יומי וחוזרת לאחר העבודה אל אמה בטבריה. ואילו אחותו של שמואל דיין, בת שבע, שעבדה כפועלת חרוצה ומסורה בדגניה, חלתה. בייאווה ניסתה להטביע את עצמה בכנרת. הקבוצה סרבה להשתתף בהוצאות הריפוי מאחר שהיא "רק פועלת" ולא חברה בקבוצה. "מה מסולפות היו השגותינו", מוסיף דיין "על זולתנו שאינם שואפים לשנות סדרי עולם". ועם זאת, כדבריו, "דגניה היתה יסוד ושורש. [...] שימשה מופת של מגשימים חיי עובדי אדמה ברטט דתי, יום יום. כאן יצקה תנועתנו את יסודותיה על ידי מגשימים בפועל" (דיין 1959, 99, 126, 221).⁶

אלתרמן הכיר היטב את ההיסטוריה של דגניה והיה מודע, ללא ספק, לאופי הייחודי, ועם זאת האמביוולנטי, של המקום כנושא למחזה ולאתגר שהמחזות ההיסטוריה מעמידה במקרה זה בפני המחזאי: לכתוב מחזה שיש בו צרוף פרדוקסלי לכאורה של דרמה שהיא יצירה בדיונית, ועם זאת היסטוריה, מבחינת הנושא, הרקע, והמסרים הגלויים או המובלעים, המזמינים תגובה, נקיטת עמדה וחשבון נפש (Lindenberger 1975, 1-30). להמחזי את סיפורה של דגניה לא רק כמקום ריאלי, שיש בו נוף, הווי, טיפוסים וכו' אלא כ'המקום' כפי שהוא נתפס בתודעה של הגיבורים, ובאותה מידה גם של קהל הצופים באולם, כאידאה, כאוטופיה, כסמך-זהות; מה שאונה צ'ודורי מכנה conceptual space.⁷ כל מה שדגניה מייצגת בתולדות היישוב מתוך פרספקטיבה של חמישים שנה.⁸ כנרת כנרת, כמחזה היסטורי, אינו מתמקד אפוא בארוע מסוים, בדמות, בתא משפחתי או קהילתי, בניגוד למחזות קודמים שהעלו פרשיות וארועים מתולדות היישוב.⁹ מאותה בחינה אין הוא מתכוון להציג את סיפורה של דגניה מתוך נקודת מוצא 'חתרנית', 'פוסט ציונית', או, לחילופין, כמחזה 'התיישבות' טיפוסי מבחינת התכנים והמסרים,¹⁰ אלא חותר לחשיפה ולהארה של אותה 'שחרית פלאית'.¹¹ כנרת כנרת אינו מחזה דוקומנטרי או תעמולתי. אין הוא מבקש להקנות 'ערכים' או לתעד תקופה, אלא למצות את מהותה והווייתה כפנומן שאין לו תקדים ואולי גם לא יהיה לו המשך. אלתרמן היה מודע גם לצורך למתן את הטון האידיאלי, הנאיבי,

המתבקש מאליו, במחזה שכוונתו המוצהרת היא להמחזיז זהות, הוויה וחזון אוטופי, שיש בהם מלכתחילה משהו מוכלל, מופשט. לשם כך הוא שילב במחזה אלמנטים שונים, שירה ופרוזה, פאתוס והומור, טיפוסים אקזוטיים, סיפור אהבה, ומעל לכל – אירוניה שנונה ומפוכחת, מתוך התייחסות ארס-פואטית מודעת המכתיבה מראש את כללי המשחק. בחינת – מטרתי להציע מודל שונה, ועם זאת נוגע ורלוונטי, להמחזות ההיסטוריה – אותה הוויה ראשונית, חד פעמית, של זמן ומקום. כך, לדוגמה, אומר החבר אליעזר לריבה: "שעה שאת רותמת את הסוס למחרשה, או לנסיעה עם החלב לטבריה, אין בך ספק שאת רותמת לרצונך לא בעל חי כי אם אידאה". אבל: "איני מכחיש, שאני מתגעגע כבר היום אל איכות טבעית פשוטה, אשר הסוס יהיה לה סוס ולא יותר. אך לשם כך דרוש עוד תנאי אחד, צריך שהרעיון, שהפרוגרמה, שההיסטוריה תיעשה לא כהיסטוריה בלבד, כי אם כביוגרפיה של אנשים חיים – וזה, אני חוזר, מה שמתחולל פה" (114-115).¹² המחזאי פונה, כביכול, אל הקהל: אני מכיר את חוקי המשחק, את כללי המחזה העשוי היטב, עם 'עלילה', דמויות 'עגולות' וכו'. אבל בדגניה של כנרת כנרת אין עדיין 'נפשות פועלות', 'personaggi' אם להשתמש במינוח פיראנדליאני, כחומר לדרמטיזציה אפקטיבית, אלא חלוצים מגשימים, אידאליסטים. הדמויות שלי, מודה המחזאי, 'שטוחות'. רק האידאולוגיה שלהם 'תלת מימדית'.

המודעות של המחזאי לגבי הקושי והאתגר שהוא נטל על עצמו כדי להמחזיז, כלשונו, "מעגל של אור שחרית צחה ותמה", באה לידי ביטוי בכמה תחבולות שהוא נוקט כדי לגלם את המסרים האידאיים כדרמה וכתאטרון. דוגמה מובהקת היא הופעתם של שני טיפוסים, צייר וצלם. הצייר, איש 'בצלאל', דמות המופיעה בהקשר דומה בכמה מחזות ארץ-ישראליים,¹³ מגיע לאכסניה של חיים ברוך בנוה-צדק של אותם ימים ומכריז: "מה טוב לפרק ולו רק לשעה את חרצובות האקדמיה ולצייר בשביל הלב. [...] קוביסט אני ושם, בבצלאל, הוקפתי גמלים פסבדורומנטיים על רקע פסבדוקלסי, לכן מירושלים נסתי על נפשי לרשום את ים יפו החי והחופשי". אחד החברים, גרישה, מתבונן בציור, האמור להיות פורטרט של בעלת האכסניה זלטינה, ומגיב: "זה לא פורטרט. זה פרוטסט אנטי-רומנטי. נגד הרומנטיקה הציוניסטית של זריחות ורודות, ושל עצי תמרים עם מחרשה ותלם. [...] אלה הסמלים של מהפכה

היסטורית ושל תחייה ושל תנועת פרולטריון עברי חדש" (66-63). להלן הוא חוזר ושואל את הצייר: "לו הזמן ביקש ממך פורטרט, היית יכול לצייר אותו?" הצייר משיב בשלילה, כי "עוד אין לנו פרספקטיבה". ועל כך משיב גרישה: "זה לא טוב [...] עכשיו אנחנו פה ואין לנו פרספקטיבה, ואחר כך כשסוף סוף כבר תהיה פרספקטיבה, אנחנו כבר לא נהיה פה" (94-93).¹⁴ הצייר הוא מבחינה זאת נציגו המובהק של המחזאי, אשר לו, כחמישים שנה לאחר ייסוד דגניה, כבר יש פרספקטיבה. הצלם, לעומת זאת, נשלח מפיק"א¹⁵ כדי לצלם את אנשי דגניה. הוא קורא לחברים: "אמור להם שיתקשטו יפה והעיקר, יביאו מעדרים ומגרפות וקלשונות וחרמשים ואלומות ומחרשות, הכל הכל [...] העיקר שייראה טבעי... מהר, שלא נחמיץ את הזריחה [...] ואור ראשון של יום יעלה הישר אל מול פניכם. זה טוב מצד הסמל וגם מצד הטכניקה" (127, 133).

הצייר והצלם הם, למעשה, מעין 'פרסונה' המגלמת ומייצגת מבחינה ארס-פואטית את שני הפנים השונים המשלימים זה את זה של המחזת המציאות. הצייר מבקש לצייר "את ים יפו החי והחופשי" מנקודת ראות אישית, כמחאה נגד הרומנטיקה הציונית ואסכולת 'בצלאל'. הוא זקוק ל'פרספקטיבה' כדי להציג פורטרט נאמן של הזמן והמקום. מבחינתו המציאות היא 'חומר', 'מודל' לעיצוב אמנותי. הצלם, לעומתו, אמור לכאורה רק לתעד את המציאות, באמצעות הכלי העומד לרשותו. אבל דווקא הוא, כמי שאינו מתיימר לעצב או לפרש את המציאות כאמן, מצליח לקלוט ולהנציח את מה שמעבר למציאות (נושא אליו מתייחס אלתרמן בפירוט בפונדק הרוחות). את אור זריחת השמש, המבשר עידן חדש. "כן הנה הצילום", כדברי אלתרמן באחד מפרקי הטור השביעי, "על הגג ובפתח ועלי מעקה הם עומדים [...] בלי משים ובלי דעת נפרשת על ארץ שחורתך הפלאית, עלייה שנייה [...] התמימה עד חיוך ועקשה עד מגור. אי בזה, בסביבות חצרה של כנרת, את הפכת על פניהם את חייו של הדור".¹⁶ וכך, גיבורי המחזה, כמו השטיח במחזה אסתר המלכה, או הפסילים בימי אור האחרונים, יוצאים מן התמונה ועולים כביכול על הבמה כדי להציג את סיפורה של דגניה על מנת לשוב לחזור אליה עם רדת המסך.¹⁷

המחזאי אינו מסתפק ב'צילום' המנציח את 'השחרית הפלאית' של דגניה. הוא משלב במחזה פרשיות, טיפוסים וארועים שכל אחד מהם

מהווה מעין אפיזודה דרמטית-תאטרלית המפיגה במשהו את האופי הדידקטי-אידאי, ועם זאת מייצגת מזוויות שונות את הנוף האנושי של אותה 'שחרית'. פרשה אחת מבוססת, כמסתבר, על מקרה שהיה¹⁸ מרדכי, אחד החברים, נשלח להביא סכום כסף. הכסף אבד והוא טורח ומחזיר את האבדה מכיסו, מחוה שעולה לו במאמצים רבים. החברים יהודה וטניה נעלבים: איך אפשר "להידרדר אל שפל שכזה? עד כדי כך? [...] זה כנראה טבוע באופיו. [...] הוא איש חולה, [...] נגוע [...] במקום לחזור אלינו ולהודיע בשקט [...] הכסף, חברים, היה כלא היה. אבד, נגנב, נגזל [...] זה יכול היה להיות יפה כל כך. [...] האין זו מעילה באמונם של חברים? [...] מי שגונב דעתם של חברים, מי שמועל באמונם, מי שרואה את הקופה כתחום הפרטי שלו, ראוי לו שידע כי זה הסוף" (14-16, 20). אלתרמן מציג כמוכך את הפרשה בטון הומוריסטי. אולם דווקא ההומור, נוסף לחיוניות התאטרלית שיש בו, מציג את האידיאליזם הצרוף של אותם חלוצים ראשונים מזוית נוספת, אירונית לכאורה, ועם זאת אמפתית ונוסטלגית, ללא כל נימה 'חתרנית', כפרודיה, או כהנמכה גרוטסקית, כאשר המושג 'מעילה באמון' או 'גנבה', על כל הקונוטציות השליליות שהוא מעורר, נתפס בהקשר זה כמטבע לשון המקבל משמעות שונה בחינת אי הסתמכות על האמון שהחברים נותנים בכך כאיש ישר והגון.

הקבוצה אינה עוברת לסדר היום. לבסוף מחליטים החברים להוריד את העניין מהפרק, אך ריבה, הנציגה המובהקת של הקולקטיב, עדיין אינה מוותרת: "זהו עניין פרינציפיוני. [...] עוד ננסה החלטה ברורה ועוד נדון על מסקנות" (119-120). ולהלן, עם סיום 'משבר מרדכי', היא מעדכנת את החברים באשר למצב הכלכלי של הקבוצה באותו טון 'ענייני' ו'רציני', חמור-סבר לכאורה, שגם מתוכו נשמעת, מתוך פרספקטיבה של יובל שנים, אותה נימה אירונית, המבליעה בתוכה פן נוסף של אותה 'שחרית פלאית': "מצבנו הדחוק הוא יסודי כל כך [...] הגיעה השעה לקצץ את תקציבו של המטבח בשליש, אם לא בחצי". "צריך להיות ברור", מוסיף יהודה, "שסעיף ההלבשה אינו בא בחשבון עוד לשנה-שנתיים. כמו כן מוכן שנעלי חורף לא יהיו. [...] נוסף על כך [...] תוספת משמרת עבודה לכל חבר, ללא צבירה של שבתות וכלי מנוחת מחלה, [...] אם עד היום הכרחנו את החברים לשכב במקרה חום של ארבעים ומעלה, הרי עכשיו יהיה צריך לא להקפיד כל כך. מנוחת

כפייה תחול בעצם רק על אלה שלא תהיה להם יכולת מעשית לעמוד על הרגליים" (120-122).

אפיזודה נוספת, המבוססת גם היא על עובדות היסטוריות, מתייחסת למעמדה של החברה בקבוצה.¹⁹ הנושא העסיק את חברי דגניה וקבוצות אחרות, ואף שימש נושא לרשימות, מאמרים ומחקרים רבים הדנים בסוגיית מעמדה של האישה, כאם, כעקרת בית, או כחברה שוות זכויות בעבודה בשדה, או כל משימה אחרת, לצדו של הגבר כשוה בין שוים²⁰ וכן למחזה נשכח מאת מכס צוויג – 'דודיה' (תל-דוד), שתורגם מגרמנית (1939, 15-16, 31-32). אליעזר, אחד החברים, מספר לזלטינה על צעירה שהתעקשה לעבוד ולא נתנה מנוח לבעל השדה כדי שיקבל אותה לעבודה. הוא מתאר את עבודתה המפרכת. "אני רואה את האימה נשקפת מפניה. [...] החום גדול. והשרב גובר [...] מגיע בעל השדה, [...] עומד, שותק ומסתכל בה [...] והוא אומר במאור פנים – יפה, אל פחד... את תעבדי אצלי. [...] היא שומעת ופתאום צונחת בלי לומר דבר... כולם חשבו שהתעלפה [...] והנה – לא, לא התעלפה. היא רק רובצת לה כצרוור בגדים קטן... והצרוור הזה צוחק בשקט לעצמו, צוחק לו חרש חרש, כמו צחוק של חג, של ניצחון ושל תודה" (80).

כאשר אותה פועלת-חלוצה נישאת ויולדת מתעוררות בעיות נוספות, בלתי צפויות. האימהות מטילה עליה עול נוסף, ששוב אינו מאפשר לה לתפקד כשוה בין שוים. ותיקי דגניה יודעים לספר על ה'משבר' שדגניה עוברת עם לידת בנם הראשון של יוסף ומרים ברץ. "מה תעשה עם הילד", תוהה ברץ, "זו שהיתה מסורה כל הזמן לעבודה במשק, [...] עכשיו מה תהא עליה – התעזוב את עבודתה ותתמכר לילדה לטפל בו? [...] מי ידריך את חברתנו זו באין האם המנוסה המחנכת את בתה העומדת לה תמיד לעזרה אחרי היוולד הילד הראשון. כולנו עמדנו אובדי עצות" (ברץ 1948, 58-59). מובן מאליו ש"הילד הראשון היה כנכס הציבור ברשות הכלל. [...] לא פעם ישבו כל שלושים וחמשת אנשי דגניה מסביב לשולחנות בערבי החורף ונהנו מן הילד בן שבעת החדשים" (ברץ תש"ז, 529). אבל האם אינה מוותרת. "באין ברירה היתה נושאת עמה את הילד למקום עבודתה – לגן הירק וללול, ואף לרפת, שם היתה מניח אותו בשוקת והפרות היו מלקקות אותו או נוגעות בו בזנבותיהן. החברים צעקו חמס על שיטת טיפול זו בתינוק [...] וכאשר בכה היו בוכים עמו. [...] גם לאספות היתה מרים מטלטלת

עמה את התינוק, והכל רצו להחזיקו בזרועותיהם, עד שהיה עובר מיד ליד – אחד מלטפו והשני מנשקו... והתינוק לא ידע מנוח מרוב אהבה, וגם לאחר שנרדם לבסוף בערבים היה בא חבר, מעירו משנתו ומוציאו ממיטתו כדי לשחק עמו" (ברץ 1959, 68-69).

מובן מאליו שה'משבר' אינו רק אישי, או חברתי, אלא גם אידאולוגי. הקבוצה כ'משפחה' גדולה חייבת להכיר בקיומו של מוסד משפחה מסורתי המערער לכאורה על ה'משפחתיות' של הקולקטיב. "בשעה שנולד הילד הראשון", כותב שמואל דיין, "היה רגיל בפי החברים: 'דגניה ילדה בן'" (תרצ"ה, 118). ואכן, כפי שמספר אחד החברים בזיכרונותיו, כל מתיישבי וחלוצי עמק הירדן והגליל, מיוסף טרומפלדור ועד א"ד גורדון, חגגו עם דגניה את הולדת הבן (דגניה א, 1961, 60). אולם המתח והניגוד בין המשפחה הגדולה ל'משפחה הקטנה' נותר בעינו. וכך "ההתלבטות בשאלת הטיפול בילדים", כדברי מרים ברץ, "היא שהעלתה את שאלת המשפחה בקבוצה. היא נידונה באספות ונתגלו חששות שמא תפריע המשפחה להתפתחות הקבוצה ותפגע ביסודות השיתוף בה". וכך עלתה הצעה "לא להתחתן במשך חמש שנים", ואף קודם לכן, כשיוסף ומרים ברץ החליטו להתחתן, עלה הנושא לדיון באספת הקומונה, "כשהחברים", כמסתבר, "לא היו מרוצים ביותר מהשינוי, אבל הביאו בחשבון את רצוננו והוחלט לערוך את החתונה בגמר הקציר" (ברץ תש"ז, 528-529).

אלתרמן הכיר מן הסתם היטב את העדויות והזיכרונות בנושא הילד הראשון בקבוצה ואף נתן לכך ביטוי במחזה (31, 35); אולם, כדרכו, הוא ראה את הדברים מפרספקטיבה נוספת: אותה ראשוניות, 'שחרית פלאית', המעגנת את סיפורה של דגניה בתוך רצף היסטורי – אבות ובנים, עבר ועתיד – והמגלמת את הדמויות ההיסטוריות כ'נפשות פועלות'. "אתם יודעים", אומר יקותיאל לאליעזר ולזרח, "סביב פה הכל ריק כל כך, וזר וחדש כל כך [...] והנה קטינא כזה משנה פתאום את כל המראה שמסביב [...] הוא כאילו בונה פתאום גשר בינך ובין אבא שלך ואמא שלך וסבא שלך" (33). יתר על כן, אלתרמן אינו מוותר גם בהקשר זה על הטון האירוני-הומוריסטי הבולם במשהו את הנימה הסנטימנטלית המשתרבת לסיפור לידתו של התינוק. מסתבר, להלן, שלדגניה יש גם תרנגול ראשון. בהוראות הבימוי נאמר: "אור שחרית קול התרנגול נשמע ברמה. [...] יקותיאל עומד ומקשיב בהנאה עילאית

[...] התרנגול קורא שוב. יקותיאל מקשיב ומעיר, לא בלי הומור אלתרמני, המתקשר כאסוציאציה מתבקשת מאליה עם הולדת התינוק הראשון: "זה התרנגול הראשון – ולפי שעה היחידי – של ההתיישבות השיתופית של העלייה השנייה כולל הפועל הצעיר ופועלי ציון והסתדרות הפועלים החקלאים". יקותיאל אף מציע לתת לתרנגול שם, שהרי אין הוא סתם תרנגול אלא 'אישיות' ש'עושה היסטוריה', למרות שחברו אליעזר מסתייג מלכתחילה מעצם הרעיון המוזר – "שם פרטי לתרנגול" (58). אולם, עם רדת המסך, בסיום המערכה הראשונה, "קול התרנגול נשמע פתאום שוב. יקותיאל קופא על עמדו. מקשיב, זורח כולו". ואילו עתה "אליעזר גם הוא עומד מלכת ומקשיב". אליעזר הפרוזאי, הספקן, המפוכח לכאורה, מתחיל להבין ומעיר: "שמע, אתה צודק, דבר כזה באמת אין בעולם" (61). התרנגול אינו אפוא רק תרנגול, כשם שהסוס, כפי שראינו לעיל, אינו רק סוס. גם התינוק הראשון, הלוקומוביל הראשון – כולם הם ביטוי מובהק לאותה 'שחרית פלאית'.²¹

פרשה נוספת המשתלבת במחזה, מהבט שונה לחלוטין, היא סיפור אהבתם של טניה ומרדכי, סיפור טרגי, מאחר שגם חבר נוסף, ליובה, מאוהב בה. אולם אותו ליובה נפגע ונהרג בהתקפת יריות. הכל תוהים ושואלים: אולי מרדכי רצח את יריבו? כי "מי לא יאמר כי יש ואיש יורה באיש חרמו", ואולי ליובה דווקא הקריב את עצמו, כפי שאומר מרדכי לטניה, "כדי שנישאר אני ואת בלי חיץ" (44-47). סיפור מותו של ליובה מותיר משקע אפל, טראומטי, מבחינת מערכת היחסים בין טניה למרדכי. סיפור האהבה, לרבות ההופעה הקצרה, האפיזודית, של הוריו של ליובה, המבקשים לשמוע על מותו ועל רגעיו האחרונים (105-111), חורג מהרבה בחינות מהטון ומהמסגרת הכללית של המחזה – הן מבחינת הסגנון הלירי-בלדיסטי והן מבחינת היותו האפיזודה היחידה במחזה המתנתקת ממסגרת העל של הקולקטיב והקבוצה ומחזירה את גיבורי המחזה אל האדם – אל הערגות, החרדות, האהבות, מחוץ ומעבר לאותה 'שחרית פלאית'.²² כאן סוטה אלתרמן מהכרוניקה ההיסטורית ומהנרטיב הציוני-חלוצי, כדי להציג ולהדגים פן נוסף, רלוונטי באותה מידה, של אותה מציאות אנושית ייחודית, כפי שהדברים באים לידי ביטוי בעולמם האישי של טניה ומרדכי. "נלך", אומר מרדכי לטניה: "אני אשא אותך אל שם, אל העולם הרע, הנהדר, הפרא [...]"

אמרי מי הביאך הלום אל תוך בקעה חולה של אש וצוק ושית? [...] את נערה קטנה, ילדה גמולה מאם. "והיא משיבה לו: "אפשר שהסיבה היא שרק אישה אני [...] וכמו שבחדרי מפה יש נקייה, וכמו שיש מקום בו לעציץ וספר, כך ערוכים אצלי האד והציה וההרים הללו השרופים לאפר [...] וגם לאהבה שאוהבך עד נצח. ואם אקום פתאום לנטוש זאת וללכת [...] יקומו הבקעה, ההר והרמה, והצוקים יקומו ובצות החולי, והשדה החרושה תזקוף קומה ותל עפר גם הוא יקום אחרי לקרוא לי" (45-47).

טניה מנסה לברוח אל עולם אחר. היא חולה, קודחת, או אולי, כדבריה, "זו לא היתה קדחת" אלא "אהבה נכזבת", ואולי לא רק אהבה, אלא בעיקר אותה מצוקה קיומית שמחלחלת מבעד ל'שחרית הפלאית'. כי "יש רע מאהבה. יש מר ממנה. ישנה שמש חזקה שאין לה קץ, ויש אדי בצה ואבנים [...] ושמש ואדי בצות ורוח כמו אש [...] ואז... כשנשארתי לפתע לבדי", היא מגלה ומבינה שהיא "רק נערה קטנה – פתאום נודע לה כי היא לא היא, כי היא זאב בודד, רדוף, רעב, כחוש, מוכה, נוהם מפחד ומשנאה..." (97-98). לא במקרה היא מוחה וקובלת באוזני יקותיאל, הנציג המובהק, העקבי והנאמן, של הקולקטיב החלוצי: "אתה הוא שהחזרת אותי משם. אל מי? באיזו רשות? [...] אתה הטוב בחברים, [...] מסור לכל, לטוהר החיים והחברה, לגאולת עולם [...] ואם יקרה ומישהו מפריע ופורץ את סדר הדברים, אתה תופס אותו בזרועותיך ונושא אותו ברחמים רבים ובעל כורחו בכוח, [...] להשיב אותו ולהשליכו בחזרה אל תוך הסדר שהופרע [...] על נפשו ועל דמו ועל חייו ולהחליק חיש חיש את פני השטח כדי שלא יוכר דבר וכדי שמעלת חברותך תוסיף לשבוע נחת מעצמה וללקק שפתי עצמה, אף כי ידוע לה שהיא לוקקת דם". יקותיאל אינו מסוגל להבין שסיפורה של טניה אינו רק סיפור של אהבה נכזבת בינה לבין מרדכי אלא משהו מהותי יותר, החושף את הניגוד והמתח הבלתי נמנע בין היחיד לבין האתוס המחמיר, הבלתי מתפשר, של הקולקטיב על רקע אותם ימים, ימי דגניה, כנרת והעלייה השנייה. או שמא הוא קולט ומבין, אבל מדחיק את הדברים בתוכו מתוך תסכול וחוסר אונים. הוא מגיב לדבריה בזעם המופנה לכאורה כלפיה, אבל חושף למעשה גם את מבוכותיו שלו: "הה, אלוהים! שתקי! שתקי!". "ידיו מתאגרפות", כפי שנאמר בהוראות הבימוי, "מסעד הכסא שהוא לופת אותו בלי משים, נשבר בכפותיו החזקות" (98-99).

סיפורה של טניה מציג אפוא, כאפיזודה הנראית לכאורה כמנותקת מהקונטקסט הרעיוני-חברתי של המחזה, את הכמיהה והערגה של היחיד לאושר ולאהבה שאינן מתיישבות עם האידאליזם הצרוף, הבלתי מתפשר, של ההגשמה החלוצית, המאיר גם את ההבט האישי, הפחות הרואי, שאיננו מזוהה כמובן מאליו עם האתוס של הקולקטיב. הדברים באים לידי ביטוי גם בעדויות שונות של בני אותה תקופה, דור של צעירים אידאליסטים המתנתקים ניתוק כפול – הן מהבית, המשפחה והמסורת, והן מאותו עולם חדש, מודרני, שאליו הם נקלעו מרצונם, או מכורח הנסיבות – עולם הפותח לפניהם אופקים ואתגרים חדשים וחתירה לגאולה אישית, חברתית-מעמדית ולאומית, שהיא לעתים די אמביוולנטית באותו עידן של 'שחרית פלאית', האמורה לכאורה לתת תשובה לכל הערבות, השאיפות, המבוכות והמשברים האישיים שהודחקו. אבל זוהי עדיין תשובה חלקית, משום שהיא עוקפת את העיקר – את האדם. חלוצי העלייה השנייה, שהיוו את גרעין ההתיישבות העובדת בראשית צעדיה עלו לארץ לא רק מתוך אידאולוגיה, כדבר שלמה צמח: "בלכתם לארץ-ישראל ראו גם מוצא למצבם הנפשי שהגיע עד משבר, והעלייה היא שיישבה כמה ניגודים בחיי היחיד והפרט" (צמח תש"ז, 33).²³ הדברים באים לידי ביטוי גם בעדויות נוספות מאותה תקופה, דוגמת דבריו של א"ד גורדון על הניגוד בין ה'אדם' ל'פולחן הצורה' בחיי הקבוצה (גורדון תשי"ד, 162-165); או זיכרונותיו האישיים של שמואל דיין על צעירים וצעירות המחפשים גאולה אישית וחברתית, הנקלעים לקבוצה, לעולם חדש, כשהם עדיין חווים וחיים את הזיכרונות והגעגועים לעולם שהותירו מאחריהם.²⁴ מזוית אחרת, לדוגמה, מוצאים הדברים ביטוי בדמותה של בתיה, גיבורת סיפור בשם זה מאת צבי שץ, המעדיפה את החתירה להגשמה עצמית ולאהבה על פני החיים בקבוצה על רקע ימי העלייה השנייה (שץ 1929, 25-32).²⁵

דמותה של טניה כדמות 'חריגה', כביכול, מחוץ לנרטיב הציוני-חלוצי, מעמידה אפוא לא רק מודוס אסתטי שונה מבחינת הטון הרומנטי-בלדיסטי, הטרגי, המאפיין את נוכחותה, בניגוד לסגנון האידילי, או ההומוריסטי-אירוני, של האפיזודות האחרות,²⁶ אלא גם מעין נרטיב שונה, המציג את הצד השני של המטבע – את האדם. את הדיכוטומיה שאינה זרה לעולם האלתרמני: האתוס הלאומי הממוסד מכאן – והחיים

כמסע לקראת ההגשמה העצמית מכאן. המבקר המחמיר יוכל לטעון, שדווקא אותם ניגודים ומתחים יכולים היו להוות נקודת מוצא מעניינת ואפקטיבית יותר מבחינה אמנותית ורעיונית למחזה פסיכולוגי או לדרמה של אידאות, טיעון שאכן עלה בכמה דברי ביקורת על המחזה (להלן), אבל המחזאי ביקש, כאמור, לכתוב מחזה שעניינו אותה 'שחרית פלאית', אותה "מהפכה כבירה, שסערה בהיסטוריה היהודית בזמן ההוא ומילאה את כל הווייתה", כלשונו (תשל"ה, 2, 69). מטרתו היתה להמחזיז תקופה שבה הערגה הרומנטית של הפרט אל עולם אחר והחתיכה להגשמה עצמית במישור הרגשי או הרוחני מצויות ברקע, בהכרה המודעת או המודחקת של הגיבורים, ועם זאת אין היא מערערת, לפחות ברובד הגלוי, על האתוס החלוצי שהם מייצגים, שהוא, למרות הכל, הגורם המניע והמשמעותי להתנהגותם. הנושא שהמחזאי בוחר במקרה זה, אותה הווייה היסטורית חד-פעמית, הוא אמביוולנטי מעצם טיבו, ונקודת הראות האידאית, שמתוכה הוא מבקש לעצב את הדברים, מכתיבה בהכרח גם את עקרונות העיצוב הדרמטי, האסתטי, של החומר המומחז.²⁷

מאותה בחינה שילב אלתרמן במחזה, נוסף לסיפור אהבתם של טניה ומרדכי ולהופעתם של הצייר והצלם, אפיזודות וטיפוסים המייצגים, כל אחד בדרכו, הבט נוסף של אותה הווייה ראשונית-חלוצית בסגנון יותר הומוריסטי, תאטרלי, אבל רלוונטי לנושא ולנקודת הראות של המחזאי. אחד מהם הוא פיטלזון, סוחר-סיטונאי מיפו, המוכר לקבוצה את ה'לוקומוביל', אותה מכונת קיטור גדולה ומסורבלת המשמשת להנעת מכונת דיש, משאבה וכו', שגם היא מהווה מעין תופעה 'מיתולוגית' מימי הבראשית של דגניה.²⁸ פיטלזון מפוכח ותכליתי. "איש הבורגנות הזעירה, איש המסחר והמשרד והסדר החברתי", כדברי אלתרמן (תשל"ה, 2, 70),²⁹ האנטיזה לאתוס החלוצי ולחזון האוטופי של אנשי הקבוצה. בעיניו – ציונות לחוד ומציאות לחוד. אדמת דגניה היא אבן ובזלת שלא נועדה לחקלאות. "אין לכם רשות לעשות פה כרצונכם", הוא אומר, "זהו בזבוז כספי הלאום. זה כסף ציוני... אני מבין פרדס או כרם ביהודה או בשרון, אבל [...] להתעקש ולהאחז באדמה שלא נוצרה לכך, [...] זו הוצאת דיבה של ארץ-ישראל. [...] התל הזה גוזר: עמדו והימלטו בעוד מועד" (38-40).

עדני התימני הוא, לעומת זאת, ניגודם הגמור של פיטלזון ושל חברי

הקבוצה. הציונות שלו אינה זקוקה לביסוס אידאולוגי מעמדי או לאומי. היא אותנטית, מעוגנת בתרבות ובמסורת.³⁰ מפת ארץ-ישראל שלו כתובה בתנ"ך. גרישה מדבר אתו על "הפירמידה הסוציאלית הכלכלית" ה'הפוכה', מושג הלקוח ממשנתו של ד"ב ברוכוב, מאבות הציונות הסוציאליסטית, המתייחס לאנומליה הסוציו-אקונומית של חברה היהודית בגלות. הוא מסביר לו ש"לא מספיק שתאמר: עלינו לציין [...] צריך גם להבין למה". אולם עדני שמע רק על הפירמידות של פרעה, למורת רוחו של גרישה הנוזף בו בחביבות: "אני עוד אסביר לך [...] מה זה ארץ-ישראל". כשעדני רואה את פיטלזון מטפל בלוקומוביל הוא פונה לגרישה: "הבט [...] מעשה מרכבה. [...] הנה מראה האופנים... ודמות אחד לארבעתן..." (עפ"י יחזקאל א). גרישה, שאינו קולט כמובן את הרמיזה המקראית, מגיב: "אני מסביר לך כל הזמן מושגים תאורטיים ואתה מתעניין רק במכניקה. טוב שאתה מטריאליסט. אבל מטריאליזם שלך – וולגרי. אתה טיפ[וס] מעניין, אבל הכשרה לארץ-ישראל אין לך" (103-105).³¹

מובן מאליו, נוסף לטון ההומוריסטי ולחידוד הלשוני המבריק, שהמסר האירוני המשתמע מהדיאלוג בין השניים דווקא מהפך את היוצרות. עדני הוא זה שיכול להסביר לגרישה "מה זה ארץ-ישראל". אין הוא זקוק ל'הכשרה'. הציונות שלו היא שורשית, אותנטית, ללא מרכאות. זוהי 'אהבת הדסה', כלשון הפיוט התימני הידוע, שאינה זקוקה לאישור מחודש של הרצל או של דב בר ברוכוב. לא במקרה הוא זה אשר מצליח לבסוף לשכנע את פיטלזון לוותר על החוב שהקבוצה חייבת לו כתשלום עבור אותו 'לוקומטיב', בסצנה של חלום סוריאליסטי (56). למותר לציין שהניסיון להציג את עדני כ'מזרחי' על פי אבחנות ומוסכמות 'עדתיות',³² המתעלם מהיחס המיוחד של אלתרמן כלפי עדות המזרח בכלל וכלפי תימנים בפרט, וכן מהטון ההומוריסטי-סאטירי כלפי הקלישאות ה'ציוניות' של גרישה ה'אשכנזי', נושא שאלתרמן יחזור אליו מאוחר יותר בהמסכה האחרונה (פרק ט להלן), הוא מוטעה. אמנם התימנים שישבו בחוות כנרת בשנים 1912-1930, שעדני אמור לכאורה לייצג אותם על רקע המיקום הגאוגרפי, סבלו מקיפוח וממצוקה (ניני תשנ"ז), אבל אלתרמן כתב מחזה היסטורי ולא מחזה דוקומנטרי. עדני ופיטלזון, שהם דבר והיפוכו, מהווים למעשה שני פנים אותה דמות – רוח וחומר – חזון ומציאות. עדני וגרישה

מייצגים מאותה בחינה ניגוד מסוג אחר: אמונה תמימה, שורשית, ולעומתה – אידאולוגיה מלומדת, ממוסדת, שבאה למלא חלל ריק וצורך חיוני בעולמם של טיפוסים דוגמת גרישה, שנקלע למקום נידח על שפת הכנרת ערב מהפכת אוקטובר בעידן של תמורות ומהפכות, אבל עדיין לא השלים עם העובדה שהוא נאלץ לוותר על "סערת המרחבים של התנועה הפרולטרית היהודית, זו שאינה מנותקת מן ההמונים ולה הניצחון והעתיד" (66). וכל זאת, בסך הכל... כדי להקים קבוצה קטנה בארץ-ישראל על שפת הכנרת.

בעלי בית המלון, חיים ברוך ורעייתו זלטינה, מייצגים מאותה בחינה פן נוסף של ציונות זו ללא מרכאות. זלטינה מתבוננת בחלוצים מתוך מבט אימהי. היא מבחינה בדרכה, כ'בורגנית זעירה', באדם שמאחורי האתוס החלוצי. היא פוגשת בצעירות שהגיעו זה מקרוב, "איך הן נראות בהתחלה. [...] שקטות כאלו. עדינות, [...] בלובן השמלות הארוכות. ולאחר זמן מה, כשאתה פוגש אותן" שוב אין הן אותן צעירות, "כאילו מלחמה היתה, כאילו עשן ואבנים ומלח וקוצים ליטפו אותן בצפורניים" (78). "אני וחיים ברוך, בעלי, הלא איננו חלוצים, [...] אנחנו בעלי עסק, ולא יותר", היא אומרת. "ובכל זאת, כשאני שומעת לפעמים [...] בלילה – איך אתם שרים את השירים החדשים האלה, [...] ואחר כך יוצא אחד מכם לאמצע, ומנגן ומסביבו אתם מסתובבים בשקט ובלוי סוף, עד שאתם נהיים חיוורים כסיד. [...] אז נדמה לי כאילו מישוהו... כאילו אמא שלכם בוכה במרחקים [...] ואז, אתה מבין, נדמה לי שההוטל המשונה והמטורף הזה אינו הוטל, כי אם [...] בית יתומים גדול... ומתעורר בי חשק להשכיב לאט לישון את כל תנועת הפועלים שלך... ולכסות אתכם יפה... ולקרוא לאמא שלכם כדי שהיא תקח אתכם הביתה" (81-82). אולם זלטינה אינה רק 'האם הגדולה' של החלוצים הצעירים. היא גם מייצגת, בדרכה, את נקודת הראות של המחזאי. עם הופעת הצלם היא מתבוננת באנשים המוכנים לצילום ומעירה לחיים ברוך: "יש לי איזו הרגשה מיוחדת כל כך. כמו בערב חג. זה משונה. אין פה בית ואין פה כמעט כלום – ובכל זאת נדמה לי כאלו מישוהו ערך פה איזה שולחן לסעודה והושיב אל השולחן את ההרים ואת השמים ואת השקט ואת האור החיוור הזה שלפנות בוקר". הוא משיב לה בטון נאיבי לכאורה, הממקד מזוית נוספת, במשפט אחד, את המשמעות הארס-פואטית של המחזה: "זה לא נדמה לך, זה כנראה באמת כך. אנחנו אנשים פשוטים.

אין לנו כוח־דמיון, לראות דברים שאינם במציאות. אם זה נדמה לנו סימן שזה כך" (130). המציאות המומחזת על הבמה אינה אפוא רק 'מציאות' ריאלית, 'היסטורית'. אין היא 'צילום' אלא 'שחרית פלאית' הפותחת עידן חדש. רק מי שניחן באותו 'כוח דמיון' מסוגל להבחין בכך, מתוך אותה פרספקטיבה כפולה שיש בה שילוב של מציאות ודמיון – הווה ועתיד. לא רק לראות את הנוף כ'תמונה' אלא גם לחוש "את ההרים, את השמים, את השקט ואת האור החיוור". הדמויות אינן טיפוסים שנקלעו במקרה למלון, אלא נציגים של דור חדש ושל תקופה חדשה, ואילו הבימה, התפאורה, האביזרים וכו' הם, אם להשתמש במינוח מתחום תורת התאטרון, בבחינת 'מטונימיה סצנית' המייצגת משהו נוסף, חוץ בימתי, הרקע, הזמן והמקום, שהם במקרה זה העיקר.³³

חיים ברוך וזלטינה מארחים במלון שני אורחים נוספים, יסנוגורסקי א' ויסנוגורסקי ב', המזכירים, כאסוציאציה מתבקשת מאליה, את דובצ'ינסקי ובובצ'ינסקי מרביזור מאת גוגול.³⁴ שניהם בחינת 'פיצול אישיות' של אותה דמות. השניים הם חלוצים הנושאים עמם, כנציגים מובהקים של אותה 'שחרית', עומס רגשי ואידאולוגי. "כל אחד מלא ויכוחים ומלחמות. [...] וכל אחד מהם הוא כבר אספה שלמה", כדברי חיים ברוך. "וכל זה רק מסיבה אחת: יש יותר מדי רעיונות ויותר מדי אידאליים ופחות מדי אנשים. כל אחד מוכרח לשאת בתוכו את הכל" (69). דברים שלכאורה נשמעים כאילו הערת אגב, בשיחה שגרתית בין בעלת הבית לבין הדיירים, אבל הם משקפים למעשה את הציר הרעיוני-עלילתי עליו מבוסס המחזה. יסנוגורסקי ב' אומר על יסנוגורסקי א' שהוא "מלא מלים ומליצות ופרזות ולבטים של צער העולם", אבל "אין בכל אלה דבר שמעניין אותך ומעורר בכך צער או שמחה. אתה מעמיד פנים והומה ומהמה וצווח באספות פוליטיות או בדיסקוסיות של ספרות והכל על ריק." ואילו יסנ' א' אומר על יסנ' ב' שהוא לא הגיע לכאן כדי להגשים אידאליים אלא ברח, למעשה, בגלל אהבה נכזבת. "הגעת הנח. ואתה חושב שאתה אדם חדש ואתה נואם על עולם חדש ועל חברה חדשה... אבל בתוך כל זה מייבב בקרבך משהו ישן מאד ופרטי מאד... ורק זה בלבד מעניין אותך... וזה כל צער העולם שלך. [...] אתה רועש ומתרוצץ ומתווכח, [...] רק כדי להחריש את היבבה הדקיקה ההיא ולא לשמוע אותה" (69-71). שניהם קשורים זה בזה. גם הם שני פנים של

אותה דמות. אין הם יכולים להיפרד. הם מציגים בדרכם, דוגמת סיפור האהבה של טניה, מזוית הומוריסטית, נטולת פאתוס, אבל משמעותית באותה מידה, פן נוסף של אותה 'שחרית פלאית' – את האדם שמאחורי האתוס הציוני-חלוצי על לבטיו ומצוקותיו – דוגמה נוספת לתבנית הבינארית של צירופים וניגודים: עדני-פיטלזון, עדני-גרישה, מרדכי-יקתיאל, טניה-יקתיאל, טניה-ריבה וכיו"ב.

להומור, מבחינת האפיון של הטיפוסים השונים, הסגנון הקומי-פרודיסטי וההברקה האירונית המרומזת במצבים האמורים לכאורה להיות רציניים יש, כפי שראינו לעיל, תפקיד חשוב בעיצוב אותה 'שחרית'. אלתרמן היה, כאמור, מודע היטב לכשל האסתטי, ה'ז'אנרי-ארץ-ישראלי נוסח ברנר. אותה "רומנטיקה ציוניסטית של זריחות ורודות ושל עצי תמרים עם מחרשה ותלם" (66). הטון ההומוריסטי, בעיתוי ובמינון הנכון, בולם את הפאתוס ה'ציוני' ואת האופי המלודרמטי של הדרמה האנושית ומציב דיסטנס ופרספקטיבה בין הצופה או הקורא לבין אותה 'שחרית', ועם זאת חושף את מהותה הפנימית מתוך תובנה ואמפתיה. האפקט הקומי, בניגוד למה שאומר אנרי ברגסון בהצחק, לא בא במקרה זה כדי להלעיג על דרך חשיבה והתנהגות מכאנית-אוטומטית, אלא דווקא להפך – לחשוף את המהות הפנימית הנאיבית, אבל לא בהכרח בנאלית, של הנפשות הפועלות.³⁵ הדברים באו לידי ביטוי, כפי שראינו לעיל, בהופעתם של הצייר והצלם, של עדני ופיטלזון, בפרשת הכסף האבוד של מרדכי, הסוס, הילד והתרנגול הראשון, חיים ברוך וזלטינה, יסנוגורסקי א' ויסנוגורסקי ב' ועוד.

אלתרמן ממשיך כאן, בדיעבד, מסורת ארוכה של תאטרון והומור יהודי, מצחיק לכאורה אבל רציני למעשה, נוסח שלום עליכם, איציק מאנגר ועוד. גם הרטוריקה הציונית-חלוצית מנוסחת מחדש בטון הומוריסטי-אירוני דוגמת הדיאלוגים שבין זרח ליקתיאל. זרח אינו מרוצה. הוא הגיע לארץ כחלוץ. "קיוויתי להיות מתחיל דבר מה, להרים עול חדש שלא הורם עדיין ולתתו עלי [...] את כל כולו, [...] להיות נותן, לא מקבל מן המוכן. והנה אני כאן ופה הכל כבר..." מוכן, כפי שמסתבר. אליעזר מרגיע אותו: "התבייש. לא כל אדם רשאי לדרוש את כל החלאים הראשונים, את כל הנגעים והפגעים כולם. [...] אבל מה לעשות? כל הקודם זוכה". אבל, הוא מרגיע אותו, "לא הכל אבוד. ראה נא – כל הרוחב השמים הזה, כל ביצותיו, כל ההרים האלה, הכל, מן

הקצה אל הקצה, שופע גפרית וסלע ואדי קדחת וירקון ושידפון". כך שיש עוד מקום לחלוציות אמת ואין להתייאש. אבל זרח עדיין לא נרגע. "אינך מבין, אליעזר", הוא אומר, "אינך רואה איך אתה חי. הגעת ומצאת חצר וצריף ופרד ופרה ותבשיל ורתח על תבון-מוכן ומקום לינה". ואילו לראשונים, אלה שקדמו לנו, "להם לא נתנו כלום". אבל כיום "חלוץ עולה להתיישבות ומקבל [...] חושה עם חלון, עם תבן מעולה לישון עליו ועם ספסל, [...] לא, אליעזר! עלי להימלט מזה, לברוח אל מקום שיש בו עוד קצת חלוציות ממש".

אליעזר מקשיב, מבין, אבל גוער בו על צרות האופקים שלו, כי "הן ייתכן כי באמת אי-פעם יתהווה בארץ ישוב גדול, עם יהודי נורמלי ואבטונומי" עם ערים, ותעשייה, 'אינדוסטריה' כלשוננו, ו"אם כל אדם יאמר: עלי לברוח אל מקום של חלוציות ממש [...] זה יהיה דבר נורא! ... כיצד יוכל אותו ישוב להתקיים? [...] לא, זרח, לא! דיבור כמו שלך זורע דמורליזציה" (27-29). ולהלן, כאשר יהודה מדבר על מצוקה זמנית המחייבת יתר מאמץ מצד החברים, זרח אינו מרוצה. עדיין מסתייג. שהרי "זה רק מצב זמני" ולא שיבה ל"חלוציות של ממש", עמדה שגם היא מבוססת על עובדות היסטוריות.³⁶ אליעזר מגיב בכעס, המבליע בתוכו, כמובן, את ההומור האלתרמני נוסח כנרת כנרת, הממתן את הפאתוס הציוני המוכר והנודש, ועם זאת גם מבטא את הלהט החלוצי, האמיתי, הנאיבי לכאורה אבל האותנטי במהותו, המפנה את הקורא או את הצופה לאותה הוויה מיוחדת של 'השחרית הפלאית' של אותם חלוצים-ראשונים:

לא, זה כבר באמת

עובר כל גבול! נותנים לו כל מה שאפשר לתת -

מדבר מושלם, בצת בראשית, ומוסיפים לו

גם חוסר כל, וגם [...]

זכות לעבוד בהתקפות של חום

בלי כוח לעמוד על הרגליים,

והוא - [...] מצב זמני. אומר הוא!

מצב זמני! הה, פסימיסט! בסדר!

חפש מקום אחר [...]

זו ארץ-ישראל
ולא אמריקה! פה מסתפקים
במה שיש! (123)

הטיפוסים השונים, האפיוזודות, השיח הדיאלוגי שיש בו שילוב של פאתוס, רטוריקה והומור, מעמידים אפוא שני מעגלים – או שני מוקדי משמעות – בחינת מקרו־ומיקרו־טקסט: האחד כנרת כנרת כמחזה המגלם רוח של תקופה, אותה 'שחרית פלאית', הפותח בפרולוג קצר מפי אליעזר המציג לפני הקהל את הרקע ואת הנפשות הפועלות, אבל גם את נקודת הראות הארס־פואטית של המחזאי, המבקש להיות 'צלם' המתעד מציאות וגם 'צייר' המעצב אותה מנקודת מבט אישית, אמנותית ורעיונית, מתוך 'פרספקטיבה'. המחזה הוא היסטורי אבל לא היסטוריה. אמנם אין בו "מקום לעובדות שלא כדיוקן", אבל, עם זאת, "שעה אחת של לילה או של יום", זו המומחזת על הבמה, "בה יש מקום לכל. כי מה היא לא הכילה?" המחזה אינו מתעד עובדות, כדבריו, אלא ממחזי אותן מתוך פרספקטיבה של זמן משתי בחינות: האחת – הזמן הכרונולוגי, הריאלי, שחלף מאז, והאחרת – המשמעות העל זמנית כפי שהזמן נחזה בתודעה האישית והקולקטיבית בימים ההם, ובהווה, כאן ועכשיו. או, כדברי אליעזר, "כזה דינו של זמן עבר: על פני עובדות־ברזל נטוע הוא כגשר, אך את בבואתן מרעיד הוא כנהר" (12). ה'גשר' וה'בבואה', כמטפורה, מציגים מזוית נוספת, ממוקדת היטב, את תפיסת הזמן ההיסטורי בכנרת כנרת. המחזה הוא בחינת 'גשר' על פני 'הזמן' כדי לגלות את 'הבבואה', את המהות הפנימית, העל זמנית, של המציאות ההיסטורית המומחזת.³⁷ המחזה מסתיים, כאמור, עם הופעת הצלם המנציח את 'השחרית הפלאית', והסוגר את המעגל שבין מסך למסך. המעגל השני, המיקרוטקסטואלי, התאטרלי, מציג סצנות, טיפוסים, אפיוזודות, קוריוזים, שכל אחד מהם מבטא ומשקף את ההבטים השונים והמגוונים של אותה 'בבואה' אנושית ברמות שונות של התייחסות מבחינת השילוב בין פאתוס, הומור ואירוניה, דוגמת סיפורה של טניה מכאן או סיפורם של יסנוגורסקי א' וב' מכאן. אבל תמיד נשמרת במחזה הדומיננטיות של סיפור המסגרת המגלם את 'השחרית הפלאית', את דגניה כ'מקום', כ'לייטמוטיב', המגבש ומצרף את הארועים ואת הטיפוסים השונים לכדי אחדות מובנית וקוהרנטית. המשקע האפל,

הדרמה האישית, הפחות הרואית, או לחילופין, ההווי היום-יומי, הקומי, אירוני, אמנם קיימים, נוכחים, אבל אין הם מאפילים על אותה 'שחרית'. במלים אחרות, כנרת כנרת הוא מחזה היסטורי, אבל, כאמור, לא היסטוריה, כל שכן לא מחזה דוקומנטרי, למרות שכמו כל מחזה היסטורי הוא מבוסס על עדויות ומקורות המתייחסים לרקע, לעלילה ולנפשות הפועלות.

אלתרמן נטל אפוא על עצמו, כאמור, משימה לא קלה – להמחזי 'אידאה', 'רוח של תקופה'. כל מה שמתרחש על הבמה (on stage) מותנה בנוכחות המובנת מאליה, החיונית כל כך, של כל מה שהתרחש מחוץ לבמה (off stage). כנרת כנרת אינו מתאים עצמו מראש לנורמות ולמוסכמות של אמנות הדרמה והתאטרון, אלא להפך, מנסה להתאים את הנורמות והמוסכמות הללו לחומרים ולמסרים שהוא מבקש להמחזי ולהדגים, כפי שאלתרמן נהג גם באחדים ממחזותיו האחרים (כגון פונדק הרוחות, אסתר המלכה, חוף המדוזה), על כל הבעייתיות הבלתי נמנעת מבחינת יחסי דרמה-תאטרון המתעוררת בהקשר זה. מובן מאליו שכדי להגיע להבנה ולהערכה נכונה של המחזה יש להביא בחשבון קריטריון נוסף, מהותי, שהוא רלוונטי לכל מחזה, ובמיוחד לכנרת כנרת. בכל מחזה יש שתי רמות של טקסט – לא רק טקסט ותת-טקסט, טקסט נחזה וטקסט משוחק, נוסח סטניסלבסקי, אלא, ובעיקר, שילוב וזיקה בין 'דרמה' ל'ספקטקל', בין הטקסט המומחז לבין הטקסט המוצג, כמערכת יחסים משתנה, לא אחידה, בהתאם לסגנון המסוים של מחזה או מחזאי.³⁸

כנרת כנרת הוא מבחינה זו דוגמה מובהקת למחזה שהסגנון התאטרלי, המציאות המומחזת והמסר הרעיוני מותנים ביכולתם של הבמאי ושל השחקנים, לרבות התפאורן, המוסיקאי וכיו"ב, לעצב מציאות בימתית המסוגלת לממש ולהמחיש בשפת התאטרון את הפוטנציאל התאטרלי האצור בדרמה הכתובה ואת נקודת הראות של המחזאי כאמירה שהיא תאטרונית ולא רק ספרותית; למצוא את השילוב האמין והאפקטיבי בין פאתוס להומור, בין מלודרמה לפרודיה, בין זמן והווי מקומי לבין פרספקטיבה היסטורית; להציג את הדברים מתוך איזון טקטי ומשכנע בין שתי מגמות סותרות לכאורה. מצד אחד להמחזי את "השחרית הפלאית של העלייה השנייה", ומן הצד האחר לשרבב לדברים איזו נימה של אירוניה, בבחינת 'היו ימים', המבליעה גם איזה מסר מרומז

לקהל היושב כיום באולם – האם גם אתם מסוגלים לחוות כך את הזהות האישית או הקולקטיבית שלכם? או, כפי שאלתרמן כותב בהומור באחד מפזמוני צץ וצצה, "אפשר להתרפק על בילו, [...] תקופת ראשית, [...] העלייה החלוצית, [...] על הקדחת", אבל "בכל זאת, חברים, בינינו, תודה לאל שזה עבר".³⁹ קריאה 'ספרותית' של המחזה, שאינה מסוגלת לאתר ולאבחן את היסודות התאטרליים, או ביצוע מסוים שאינו מצליח למצוא את האיזון הנכון בין 'דרמה' ל'ספקטקל' ולמצות מהמחזה הכתוב את המיטב מבחינת החינויות התאטרלית, המסוגלת להמחיש את ההווה והאווירה המיוחדת של אותה 'שחרית פלאית', עשויים להחטיא במקרה זה את העיקר. מובן מאליו שהנחה זו היא בחינת היפותזה. היא נותרת כתאוריה כל עוד לא מומשה, אולם אין להתעלם ממנה כנקודת מוצא להערכה ולבחינה מחדש של לא מעט מחזות, המערערים על כמה מוסכמות של תורת הדרמה והתאטרון ועם זאת יש בהם פוטנציאל דרמטי-תאטרלי שלא בא תמיד לידי ביטוי בגלל פרשנות שגויה או ביצוע לא מוצלח.

ואכן, ההפקה הראשונה של המחזה, בבימויו של גרשון פלוטקין – למעשה היחידה ככל שמדובר בתאטרון רפרטוארי-ציבורי⁴⁰ – לא הצליחה, כמסתבר, למצוא את הסגנון ואת הטון הנכון, למרות ה'התגייסות' והמסירות הרבה של התאטרון והבמאי למשימה שהיתה באותן שנים בגדר מחויבות חברתית-תרבותי מובנת מאליה. פלוטקין אף השמיע הערכה מחמיאה כלפי המחזה כתרומה מקורית חשובה למחזאות הישראלית.⁴¹ "אמן גדול, משורר משיעור קומתו של אלתרמן", כותב, לדוגמה, חיים גמזו, "יכול היה גם לבעוט בחוקי הדרמה המקובלים, יכול ליצור חוקים משלו, אולם גם אז היצירה החדשה שלו אינה יכולה להיות צרור תמונות דו מימדיות לרוב, אלא בכואתו של עולם שיש בו מלבד המשטח גם עומק [...] של תחושת הזמן, כלומר דמויות חיות [...] הפועלות על פי צו פנימי", שיש בהן "לא רק מעלות אלא גם חולשות אנושיות" שאלתרמן אולי התכוון להן, בדבריו, אבל לא הצליח לממש אותן (גמזו 1962). נחמן בן עמי משבח את אלתרמן "על שהיה בו אומץ הלב לקום מעל המצע הבטוח של זרי הדפנה ולהתייצב לפנינו כדיוקנו של משורר דגול בתור מחזאי מתחיל". אבל גם הוא סבור שהמחזה חסר לדעתו את העיקר – דרמטיזציה אפקטיבית של הרעיון המונח ביסודו, עלילה, ואפיון אינדיווידואלי של

דמויות שכולן 'חד סטריות' ללא גיוון וללא התפתחות (בן-עמי 1962).
אלתרמן ניסה להשיב למבקרו ברשימה בשם "במקום הקדמה לכנרת
כנרת". מתוך דבריו נשמעת ביקורת לגבי קני המידה להערכת מחזה
המציבים מראש נורמות ומוסכמות כקריטריון הערכה בלעדי
ואובייקטיבי, נושא שאלתרמן הצעיר כבר התייחס אליו שנים רבות
קודם לכן (ר' לעיל פרק א). אשר לטענה בדבר האפיון ה'שטוח' של
הדמויות, הללו, לדבריו, מתוארים "כאנשים של מסירות נפש, של
הסתפקות במועט, של אמונה עמוקה וחברות נעלה. [...] כולם [...]
גיבורים חיוביים. [...] המעגל נסגר על האנשים הללו, וזה היה מעגל של
אור שחרית צחה ותמה". אין במחזה מקום לטיפוס שלילי, 'שטני'.
"סטיותיהם, הגלויות לפחות" של גיבוריו "נטו בעיקר לצד ההקרבה
העצמית המשונה ומסירות הנפש". אלתרמן מנסה לשתף את הקורא ואת
הצופה בתאטרון בשיקול העקרוני, שהנחה אותו בכל הנוגע להמחזת
ההיסטוריה של 'אם הקבוצות' – דגניה. גיבורי המחזה חוללו מהפכה,
אולם לכל מהפכה יש גם ביטוי אופייני, ייחודי. זו שהמחזה מתייחס
אליה "נצטרפה, יותר מאשר בכל תקופת מהפכה אחרת מסיפורים
פרטיים של בני אדם. ברקע של מחזה על המהפכה הצרפתית נכבשת
הבסטיליה, ואילו כאן מספר חבר הקבוצה לבעל המלון ביפו על נערה
שהתעקשה לעבוד עבודה מפרכת וקטלנית ביום שרב". לכן מחזאי
המבקש להמחזי את ההיסטוריה אינו יכול לסלף את ההיסטוריה אלא
להציע פתרון אסתטי הולם, שהוא לגיטימי באותה מידה. גם כאשר
הדמויות הן 'פרוזאיות' – לא 'הרואיות', יש בהן גבורה והקרבה בעצם
המעשה החלוצי, היומיומי, שכולו 'שחרית פלאית'. זאת – כדי להגיע,
ככל שניתן, אל ה'אמת'. אותה 'שחרית' היא הקובעת את כללי הסגנון
והז'אנר בהתאם לתכנים ולמסרים שהמחזה אמור לייצג.

אשר לטון ההומוריסטי שכמה מבקרים הסתייגו ממנו, "פרקי ההווי
הללו", לדבריו, אכן "חוטאים אולי בשחוק שלהם למציאות כהווייתה.
המציאות היתה כבדת ראש יותר, חיה יותר, מציאותית". אולם כל ניסיון
לשחזר כיום את הטון והסגנון המקורי, האותנטי, מתוך מרחק של זמן,
היה "משווה להם את גון התמהונות המכוונת ונוטלת מהם את עיקרי
משמעותם האחרת". כלומר, היה מתקבל משהו אנכרוניסטי, מליצי,
מלאכותי, לא רלוונטי. שחזור 'אמיתי', 'רציני', עשוי היה לשוות למחזה
דווקא אופי של 'מסכת', 'מופת והטפה' כלשונו, ואילו ההומור העוקף

את הכשל הדידקטי מעניק לדברים אמינות כשהקהל בן זמננו, "כשהוא מקבל אותם בזרועות פתוחות של צחוק, חש בהם אולי גם משהו שמחוץ לשעשוע [...] אמת כהווייתה" (אלתרמן תשל"ה, 2, 68-73).

אלתרמן מבליע בדבריו לא רק התייחסות רלוונטית לקריטריונים ולמוסכמות של התקבלות ושל יחסי תאטרון-קהל-ביקורת, אלא אולי גם ביקורת סמויה על מחזות האבסורד, או על מחזאים דוגמת דירנמט ואחרים, שהיו מאד פופולריים בראשית שנות השישים, בבחינת בשורה הפותחת עידן חדש. מה שהוא מכנה "חוגי הזעם והכפירה של ימינו, השוללים כל אפשרות קשר אמיתי בין היחיד ובין מושגים ומהויות וסמלים שמחוץ לעולמו ההרמטי" (שם, 70-71). הוא תוהה מדוע מחזה החושף 'מעגל של אור' דוגמת כנרת כנרת הוא פחות רלוונטי ולגיטימי ממחזה החושף רק 'חושך טוטלי', שהרי "מידת אמת שבו אינה פחותה ממידת אמת שבהם". אשר לטענה בדבר האפיון החיצוני, החד-ממדי, של הנפשות הפועלות שלא על פי 'חוקי הדרמה', "אכן תגים אלה של הווי", אומר אלתרמן, "ראויים להארה [...] דרמטית מלאה וחיה יותר, אך המחזה המעלה אותם כפי שעושה זאת המחזה הזה, אולי גם הוא ראוי להיקרא חיזיון דרמטי, אף אם אין הוא מקיים את כל מצוותיה של אמנות הדרמה. [...] נדמה לי [...] כי שטח הדרמה הוא כה רחב ורב-אפשרויות כי יש בו מקום גם למחזות שאינם מתאימים בדיוק לשום מסגרת" (שם, 73).

הערותיו של אלתרמן אכן נוגעות בשאלות יסוד בכל הנוגע לחרותו של אמן להציע תפיסה אסתטית שונה ומקורית וכן ליחסי יוצר-יצירה ואמנות-מציאות, דוגמת השאלות שחננאל שואל את האימפרסריו בפונדק הרוחות (תשל"ג, 230-234). או, כפי שהוא עצמו התייחס אליהן, כשלושים שנה קודם לכן עם צאת ה'אהל' למסעיו בחו"ל, בהבחנה הנוגעת לעניינינו בין תאטרון כספקטקל מרשים ואפקטיבי לבין 'הנפש האנושית' המנסה לקלוט ולהפנים גם פן נוסף, משמעותי יותר, מובלע או מרומוז, במפגש בין 'פנים הצופה' ל'פנים הבמה' באולם התאטרון, שהוא תמציתו ומהותו של תאטרון הראוי לשמו (תשל"ה, 2, 21-23). המחזה כנרת כנרת אכן מבטא מבחינה זאת צורך אמיתי, על רקע הפופולריות של תאטרון האבסורד והפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית שבאופנה, על סף העידן הפוסט-מודרני, שסממניו הראשונים כבר מתחילים להופיע באותה תקופה. באותה מידה מסתמנות באותה תקופה

מגמות 'חתרניות', 'פוסט ציוניות' המנסות לערער על האתוס הציוני ולנפץ 'מיתוסים' או 'פרות קדושות'.⁴² המחזאי מציע תאטרון 'אחר', לגיטימי באותה מידה, לשיטתו, המגלם מציאות אחרת, אידיאלית, הרמונית, מתוך מודעות מוצהרת לכך שאותה 'שחרית פלאית', כמהות שורשית, אותנטית, חד-פעמית, מתוך פרספקטיבה כפולה לעבר ולעתיד, חשובה יותר, או לא פחות חשובה, מהניסיון להציע לצופה ולקורא a well made play העונה על קריטריונים מוסכמים של תורת הדרמה.⁴³ ואכן היו כמה מבקרים שניסו לראות גם את הצד השני של המטבע. את 'חצי הכוס המלאה', מתוך מודעות לכך שבכורה ראשונה של מחזה חדש עשויה לעתים להחמיץ משהו מהותי ולקבוע בכך את גורלו של המחזה לשבט או לחסד, בפרט כאשר מדובר במחזה שאינו כתוב על פי נורמות ומוסכמות מקובלות. "מי אשם בכך שההצגה מנחילה אכזבה לאנשים רבים כל כך", שואל יוסף ימבור, "האם ביקש אלתרמן להלעיג על החלוצים הראשונים?" – לאו דווקא. "המשורר רואה את הימים ההם באספקלריה אידיאלית" ולכן ה'אירוניה' משרתת במקרה זה את המחזה ואת נקודת הראות הלגיטימית של המחזאי. יש בה "מעין התגוננות מפני סנטימנטליות ורומנטיקה". אבל מדוע נוצר בכל זאת הרושם "שאלתרמן התכוון להלעיג במחזהו על החלוצים הראשונים?" והתשובה: "לא הטקסט הוא מקור הפרודיזציה, אלא הבימוי והמשחק". השחקנים, ש'גילמו את הדמויות של חברי הקבוצה שיחקו משחק מסולף. הם עיצבו דמויות מגוחכות, פרימיטיביות, במקום נפשות טהורות ותמימות שנלכדו קצת בשבי האידאולוגיה, כלומר: שיודעים לא רק לדקלם את האידאולוגיה אלא גם להגשימה" (ימבור 1962).

"הצגה ומחזה", כותב באותו עניין מנחם דורמן, "אינם זהים. ומחזה ככל שהוא עשיר יותר בתוכנו, בסגנונו, ברוחו, כן הוא מאפשר קשת רחבה יותר של אינטרפרטציות בתאטרון. [...] לעולם אין אתה יכול לומר על אינטרפרטציה מסוימת [...] כזו ראה וקדש. מן הסתם מקופלת במחזה הנדון גם אפשרות, או אפשרויות אחרות, המחכות לגואלן" (דורמן 1962). משה שמיר מסתייג מסגנון הבימוי ה'טכני' של פלוטקין (1962) ומצביע על כך ש"המחזה לא נקרא נכון על ידי מבצעיו". הם לא היו מודעים לכך שאלתרמן הוא "אחד המשוררים הבלתי מפוענחים והבלתי מפורשים". גם מחזה משלו מחייב קריאה נכונה וביצוע ההולם את רוח המחזה. ואילו קוראי המחזה "ניסו בכל הכוח [...] להכניס אותו

לתוך סד של תאטרון קונוונציונלי" (שמיר 1/1962, 8-9). ישעיהו בן פורת מבחין מאותה בחינה ב'פרדוקס' הבלתי נמנע, כלשונו. הוא מסתייג מהמחזה כדרמה 'תקנית', ובה בעת הוא מגלה רגישות ופתיחות לגבי הנושאים והמסרים שהמחזה מבטא. "הריני מאחל ל'כנרת כנרת' ולעצמנו, כי קהל רב ככל האפשר יחזה בו, על מנת שיתעוררו בו – אם לא רגשי הערצה לדרמטורג ישראלי חדש – הרי, בכל זאת, רגש כמיהה עמוקה אל ערכי תקופה, הנשחקים וקמלים נגד עינינו מיום ליום".⁴⁴ הערותיו של אלתרמן, וגם דברי הביקורת המאוזנים יותר שנכתבו על ההצגה, נוגעים ללא ספק בשאלות יסוד של פרשנות והערכה, אבל השאלה העקרונית בעינה עומדת: האם בכל זאת ניתן לעקוף נקודות תורפה של מחזה שבו הזמן, המקום והאדם יוצרים ומעצבים הוויה אנושית ייחודית, חד-פעמית, בחינת *sui generis*? האם מציאות, שבה האתוס של הקולקטיב המגשים את האידאלים הנעלים של התקופה הוא ה'גיבור' האמיתי של הדרמה, אכן נותנת תוקף לפתרונות אסתטיים ופואטיים שלא תמיד עומדים במבחן הנורמות והמוסכמות של תורת הדרמה? התשובה אינה מוחלטת. היא מותנית, כמובן, לא רק בפתיחות של ביקורת כלפי יצירת אמנות המנסה להתמודד בדרך מקורית עם האתגר, האופיינית כל כך לתאטרון המודרני על גילוייו השונים, ובעיקר ביכולתו של התאטרון להוכיח בפועל שאכן ניתן, בביצוע אמין ומשכנע כמובן, לעשות את הדברים גם אחרת. יתר על כן, סוגיית ההתקבלות והפרשנות של המחזה קשורה בגורם נוסף שאין להתעלם ממנו. כנרת כנרת הוא מחזה הפונה אל קהל שאינו רק צופה פסיבי המגיע לתאטרון כדי להנות או להתרשם. היחסים בין תאטרון לקהל, כפי שהם מתממשים באולם התאטרון, הם לעתים גם סוג מסוים של ריטואל חברתי, כאשר התאטרון מגלם או משקף ערכים, אידאולוגיה, מסורת וכו' בהקשר חברתי או לאומי מסוים על רקע הזמן והמקום.⁴⁵ מבחינה זאת כנרת כנרת אינו רק מחזה על דגניה אלא גם מחזה על זהות ישראלית, ההולכת ומתנתקת מאותה מסורת חלוצית-ציונית שהמחזה אמור, כאז כן עתה, לייצג. מגמה זו היתה עדיין מתונה ומאוזנת יותר כאשר המחזה הוצג ופורסם לראשונה בסוף 1961.⁴⁶ אכן, לא במקרה בחר התאטרון הקאמרי במחזה, כבחירה מובנת מאליה בשעתה, כדי לחנוך את האולם החדש, כשם ש'הבימה', לדוגמה, בחרה לחנוך את האולם החדש שלה בעיתוי מאד משמעותי (נובמבר 1945)

במחזה ורשה מאת שלום אש. כל ניסיון לביצוע חדש או מעודכן של המחזה, או לבחינה ולהערכה מהבט זה או אחר, חייבים להביא בחשבון לא רק את האיכויות הדרמטיות או את הפוטנציאל התאטרלי של המחזה הכתוב, אלא גם את הנורמות המשתנות של התקבלות המחייבות במקרה זה, יותר אולי מאשר בכל מחזה אחר של אלתרמן, בחינה עניינית מתוך פרספקטיבה נכונה של מערכת היחסים שבין מחזה, קהל ותקופה. על החוקר והמבקר למלא במקרה זה מעין תפקיד של 'היסטוריון' אובייקטיבי, לא מעורב, של תרבות, כפי שמנסח זאת היטב נורת'ופ פריי (Frye 1983, 99-100), כלומר, לאבחן ולאתר את התשתית התרבותית-חברתית, את המושגים והערכים על רקע הזמן והמקום, כפי שהם מעוצבים ומומחשים ביצירה הנידונה ולנסות לעמוד על סגולותיו של המחזה ובאותה מידה כמובן גם לחשוף את חולשותיו. על כל פנים, העובדה שהמחזה הועלה רק פעם אחת במסגרת התאטרון הציבורי-רפרטוארי מותירה את הסוגיה פתוחה, כאתגר לניסיון נוסף. אכן, ניתן למצוא בתולדות התאטרון לא מעט מחזות שהתקבלו מלכתחילה מתוך ביקורת והסתייגות, ובכל זאת, לאחר נסיונות נוספים זכו להערכה הנכונה ולמיקום ההולם במסגרת הקאנון התרבותי הרפרטוארי. מאז הבכורה ב-1961 חלפו למעלה מארבעים וחמש שנה וניסיון כזה, שאולי היה מצליח למצות מהמחזה את המיטב, עדיין לא נעשה לפי שעה. זו אולי תעודת עניות, לכאורה, לא רק למחזה, אלא גם, ובעיקר, לתאטרון הישראלי, הנובעת לא רק מנקודות התורפה של המחזה, שאין כמובן להתעלם מהן, או מהעדר במאים בעלי רגישות ומיומנות העשויים להעניק למחזה פירוש חדש ומעניין יותר, אלא אולי גם מהשינויים והתמורות שחלו בשנים שחלפו מאז נכתב והוצג המחזה. התאטרון הישראלי שוב אין לו כיום במאים כמו גרשון פלוטקין ושמואל בונים, וגם לא אותה פרספקטיבה היסטורית ואותה מודעות ומחויבות לגבי מקומו וחשיבותו של המחזה העברי-הארץ-ישראלי כפרק חיוני ומובן מאליו ברפרטואר השוטף של התאטרון.

13. ניתוח מפורט של 'אופליה' מובא אצל מירון תשס"א, 291-302.
14. אלתרמן תשמ"ד, 44, וכן מאותה בחינה שם, 48-49; וכן שירים נוספים באותו קובץ: 'בשטף עיר', 13-15; 'תזמרת', 52-54; 'סתיו עירוני', 68-71.
15. על האופי הסצני-תאטרלי של כמה משירי כוכבים בחוץ ראו: בלבן תשמ"ב, 177-181; קרטון-בלום תשל"ט, 259.
16. והשוו: יפה 1960; שלו תשס"א, 107.
17. "גם בשירי מכות מצרים", כותבת זיוה שמיר, "האניש אלתרמן את המכות והפכן לשחקניו של תאטרון נודד העובר מעיר לעיר כדי להציג לה חזיון הגמול". וכן "המשיל [...] את סיפור קורותיה של נוא אמון להצגת בכורה או לחזרה גנרלית הנערכת עם הצגת הבכורה" (שמיר תשמ"ט, 305-306); הנ"ל 2005, 51. והשוו כנעני תשל"ו, 54-55; ברזל תשנ"ט, 38.
18. והשוו מאותה בחינה: 'איטליה ושלושת הגדולים', טור ד, תשמ"ו, 45-46; 'סיפורו של נסים שושנת-יעקב על יום העצמאות העשירי', טור ב, תשל"ה, 7-11; 'גנרל המן', טור ג, תשל"ה, 36-38; 'נחושים במזרח', שם, 114-116.
19. ראו: Stanislawski 1963, 261. 1968, 266; Ingarden 1973, 208-209.
20. על ההבטים השונים של יחסי טקסט-שחקן-קהל ראו: אינגרדן, שם, 380-385.
21. על תרגומיו של אלתרמן ראו: גילולה תשנ"א, 5-13.

פרק ב

1. על ראשיתה של דגניה ראו: ברץ 1948, 7-16; דיין תרצ"ה, 18-25.
2. דיון תיאורטי מפורט בסוגיית המקום, ראו: גורביץ-הרן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", 1991, 9-44.
3. נתן אלתרמן, 'במקום הקדמה לכנרת כנרת', תשל"ה, 2, 70; וכן הנ"ל, 'גלויות מעמק הירדן', שם, 132-135; 'אנשי עלייה שנייה', 1987, 57-62.
4. שמואל דיין 1959, 17, 21. והשוו: פז תשנ"א, חלק ב, 357-360.
5. ברנר מתייחס אמנם לכנרת לא לדגניה, אבל רוח הדברים דומה. "בחיי הקבוצה", כותב באותה רוח צבי שץ (1929, 89, 93), "יש לראות סימני התעלות החיים, את האטמוספירה המיוחדת, אשר בה תימצאנה ותתהוונה תכונות האדם החדש". הקבוצה, לדבריו, צריכה להיות, "קטנה ומשפחתית – משפחה חדשה על יסוד רליגיה חדשה".
6. "רק הודות להתמדתם הנאמנה, לאמונתם הנלהבת ועקשנותם הקדושה של החברים שיסדו את הקבוצה בדגניה, אחרי שנפשם נקטה בדרכים הסלולות ועיניהם היו נשואות לדרך חדשה, לחיי חברה שיש בה שוויון, אחוה וצדק", כותב יוסף ברץ באותו עניין, "רק הודות לכך, הגיעו למה שהגיעו" (ברץ 1948, 5).
7. סוגיית המקום בנושא וכרקע לדרמה ולתאטרון נדונה בהרחבה מהבטיה

- השוניים. ראו: Chaudhuri 1993, 91-135; פיינגולד תשס"ה.
8. על 'רוח התקופה' נכתבו לא מעט מחקרים ודברי זיכרונות, וראו, לדוגמה: טבנקין תש"ז, 23-30; שפירא 1983, חלק א, 96-116.
 9. כגון בין עיים מאת מרדכי אבי שאול (1928); הבית מאת ז.י. אנכי (1930); שומרים מאת עבר הדני (1937); האדמה הזאת מאת אהרון אשמן (1942).
 10. על ההבט ההיסטורית-אורטי של הסוגיה ראו: שורץ תשס"ה, 127-147; שקד 1998, 15-16.
 11. הסוגיה כבר עלתה קודם לכן, ללא אותה התייחסות משמעותית וממוקדת, במחזה נוסף, מעין 'מסכת', דגניה מאת יורם מטמור, שפורסם כעשר שנים קודם לכן לציון ארבעים שנות דגניה. שני חברים, גיבורי המחזה, שמוליק ושולמית, מתווכחים אם דגניה היא רק שגרה יום יומית של 'יום עבודה אפור', כטענתו, או 'היסטוריה' נוגעת ורלוונטית, כטענתה. ראו: מטמור תשי"א, 13-14.
 12. מראי המקום מתוך המחזה יובאו להלן בסוגריים בגוף הטקסט על פי מחזות, כל כתבי אלטרמן, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד תשל"ג. כן כדאי לציין מהדורה נוספת שיצאה לאור בסדרת מחברת שדמות (תשס"ב) עם פירושים ומקורות מאת מוקי צור, המתייחס בפירוט וביסודיות ל"סיפורים ולמקורות מהם שאב המשורר". עם זאת, כלשונו, "לעתים איננו יודעים אל נכון אם אלטרמן הכיר את המקור, שמע הד שלו, או ניחש אותו מתוך רגישותו הרבה" (שם, "פתח דבר").
 13. ראו: מרדכי אבי שאול, בין עיים (אבי שאול תרפ"ח, קיא-קיו, קכא-קכב); לאה גולדברג, ים בחלון 1938, בתוך נאמן 1993 ב, 109-110; מטמור, דגניה, תשי"א, 35-37.
 14. על ההתייחסות העקבית והמשמעותית לסוגיית ה'פרספקטיבה' באותה תקופה ראו: צור תשס"ב, 88-89.
 15. אגב, אלטרמן לא דייק במינוח. פיק"א (Palestine Jewish Colonization Association) נוסדה בשנת 1924, בהמשך ליק"א (Jewish Colonization Association), שנוסדה קודם לכן על ידי הברון הירש בשנת 1891, כך שהצלם מן הסתם 'נשלח' על ידי יק"א, אם כי לענייננו, כמובן, אין לכך שום חשיבות.
 16. ראו: "עם תמונת הצריף באום ג'וני" (1950), אלטרמן תשל"ז, 422-424. על אופיים וייחודם של "התצלומים הקבוצתיים של חלוצי העלייה השנייה והשלישית" המייצגים את הזמן והמקום, ראו: קשת 1995, 176.
 17. על הצילום והצלם כמוטיב-רעיון מרכזי בכנרת כנרת ראו: צורית תשל"ד, 141-142; לאור תשמ"ד, 82. והשוו מאותה בחינה פזמון של אלטרמן בשם 'הצלם', שאמנם כתוב ברוח הומוריסטית אבל נוגע גם לגופו של עניין. הזמן חולף, "עף ואיננו", אבל "הצלם האמן, את זרועו רק מרים הוא ועוצר את הזמן", פזמונים ושירי זמר ב, תשל"ט, 344.

18. ראו: בן יעקב-שיאון 1981, 46; דיין תרצ"ה, 86; דורמן תשמ"ז, 57-58; צור תשס"ב, 13-15, גילולה 2008, 80-81.
19. ראו: סיפורה האישי של מרים ברץ, תש"ז, 521-530; שידלובסקי תש"ז, 554-558; יוסף ברץ 1959, 40-41. על מאבקן של נשים לשוויון מעמד האישה בקבוצה ראו: יערי תש"ה, 139; צור תשנ"ח, 41-43; הנ"ל תשס"ב, 44-47; ברנשטיין תשמ"ג, תשס"א, 116-133; המבורגר 1966, 12-23; כוכבי-נהב תשס"ו, 196-208.
20. הסוגיה נדונה בהרחבה מהבטים שונים, וראו: שץ 1929, 117 (מכתב ליוסף טרומפלדור); דיין תרצ"ה, 72-75, 118-119; דיין 1959, 79, 96; ברץ 1948, 16, 55; דגניה א 1961, 14, 23, 64, 237, 240-241; בן יעקב-שיאון 1981, 38. והשוו: שילה תש"ס, 81-112; אהרונסון תש"ן, 305-318; בן-ארצי תשנ"ה, 309-324.
21. אלתרמן היה מודע לחשיבות המיוחדת של 'השחרית הפלאית', לא רק כמאורע היסטורי הפותח תקופה חדשה, אלא בעיקר מבחינת האופי והמשמעות של גילוי ראשוני, סמלי וחד-פעמי, בתולדות העם והארץ. וראו: 'הדיבוק והנוף', על הצגת 'הדיבוק' ב'הבימה' "מבחינת הזריחה העזה והלוהטת הפרושה עליה", ששוב אין למצוא דוגמתה כיום בספרות ובתאטרון הישראלי (אלתרמן תשנ"ה, 81-83); 'הולדת הנמל', ציון עשר שנים לנמל תל אביב, המושווה לתינוק שנולד (תשל"ז, 11, 365-367). וכן באותו עניין 'הנמל ועירו' (תשל"ה, 2, 159-161); 'צריף בנגב', על הצריף והנערה שבתוכו הפותחים תקופה חדשה (תשל"ז, 11, 391-392); 'חוק חינוך חובה', המחזיר את האומה לימי הבראשית שלה (שם 407-409); 'נאום הבכורה', על הילד הראשון שנולד באילת הנואם 'נאום בכורה' על רקע 'השחר המאיר' (שם, 444-446); 'בניין הגימנסיה', על ראשיתה של גימנסיה 'הרצליה' (תשל"ה, 147-149); 'האיר השחר', על המפגש של זלמן שזר והמשוררת רחל על שפת הכנרת 'עם שחרית' (שם, 182-185).
22. כדאי להזכיר בהקשר זה את סיפור אהבתם של יוסף וחיותה בוסל, האופייני כל כך למנטליות של הימים ההם. מסתבר ש'היה לכם קשה להסכים לכך שהאבה מזומנת ליחיד או ליחידה, שהרי יש לאהוב את האנושות כולה. בסופו של דבר נמצאה הפשרה. הם יאהבו אחד בשני את האנושות כולה'. ראו צור תשנ"ח, 41; תשס"ב, 44-47.
23. והשוו באותו עניין יצחק טבנקין, 'המקורות' (תש"ז 23-30). וכן דמותו של נח בדגניה מאת יורם מטמור, שאינו מסוגל להיקלט בקבוצה ובנוף מבחינה נפשית ורוחנית. לדידו ההוויה והתודעה הגלותית עדיין "סובבת אותנו ואנחנו נושאים אותה בקרבנו" גם כאן (תשי"א, 19-20).
24. ראו, לדוגמה, סיפורה האישי של דבורה דיין (למרות ששמה אינו מוזכר במפורש), בתוך דיין תרצ"ה, 110-112.
25. השוו: צור תשמ"ה, 44-45. הסיפור 'בתייה' הומחז על ידי פאלק הלפרין

- והועלה בתאטרון 'אהל' בשנת 1940. השו, מאותה בחינה, יריות אל הקיבוץ (דן השומר) מאת ש. שלום (מהדורה א, ת"ש), שבו הקיבוץ והמאבק משמשים רק כמסגרת וכרקע למחזה שעיקרו החתירה של היחיד לאושר, להגשמה עצמית ולאהבה.
26. ראו בעניין זה קרטון-בלום תשמ"ב, 113-128.
27. על הקשר והזיקה בין נושא לבין דרכי העיצוב האמנותי של אותו נושא ראו: Levin 1968, 145.
28. על 'פרשת' ה'לוקומוביל' ראו: בן יעקב-שיאון 1981, 88; דייך 1959, 170.
29. אלתרמן רואה בפיטלזון, בהערותיו למחזה (תשל"ה, 2), גם "הד לחוגי הזעם והכפירה של ימינו, השוללים כל אפשרות קשר אמיתי בין היחיד ובין מושגים ומהויות וסמלים שמחוץ לעולמו ההרמטי", אם כי נראה לי, שהמחזאי הגזים קצת בניסיון לאקטואליזציה רלוונטית של הדמות, כמי שאמורה לייצג את המגמות השליליות, לדעתו, של הפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית. צור (תשס"ב, 15-16) הצליח לזהות מי היה פיטלזון ה'אמיתי', איש יבנאל, אבל מבחינת מיקומו ותפקודו במחזה אין לכך חשיבות. הוא 'דמות' לכל דבר.
30. אלתרמן התייחס תמיד מתוך הערכה וסימפטיה, בעיקר בפזמוניו, לדמות ה'תימני' כטיפוס אותנטי, נציג נאמן של הזהות היהודית-ציונית, וגם, מזוית אחרת, כטיפוס עממי, שורשי, שכה היה חסר באותה הווה ארץ-ישראלית של חלוצי העלייה השנייה והשלישית. וראו: פזמונים ושירי זמר א, 'תימני', 'זה לא היה עוד מעולם', 'מסידני לחרם התימנים' (תשל"ז, 108, 126-128, 179-183); פזמונים ושירי זמר ב, 'מרים בת נסים', 'פוקסטרוט תימני' (תשל"ט, 119-123, 217-219); וכן ה'טור' 'בואי תימן' (תשל"ז, 117-119). השו: שמעוני (שמעונוביץ) תש"ו, 78, 82; הלוי תשמ"ט, 133, 146. על הקשר בין אנשי העלייה השנייה לבין יהדות תימן ראו: יבניאלי תש"ז, 327-335; שפרינצק תש"ז, 335-340; ברלוביץ תשמ"ב, 76-108; ניני תשמ"ב.
31. על הארמזים והציטוטים השונים מן המקורות כפי שהם באים לידי ביטוי בסגנון הדיבור של עדני, ראו: צור תשס"ב, 39-43, 52, 97-99.
32. ראו, לדוגמה, המחזה יש לי כנרת מאת חיים אידיסיס, בו מתייחסים הגיבורים לתימנים שהתיישבו בחוות כנרת בטענה שהמחזה של אלתרמן אינו נאמן לעובדות ההיסטוריות ולמאפיינים האותנטיים של טיפוסים שעדני אמור לייצג. ראו אידיסיס 2000, כתב-יד, תאטרון באר שבע, עמ' 11-14, 36-38. השו: אוריין תשס"ד, 67-69, 74-76. ואגב, היה גם עדני 'אמיתי', שאלתרמן מן הסתם לא הכיר, דומה מאד לעדני של כנרת כנרת, שלום בן סעיד מזרחי עדני, שעלה לארץ בתרנ"א (1891). וראו ניני תשמ"ב, 218. יתר על כן, גם תימנים שכתבו מחזות על תימנים מתוך הזדהות ואמפתיה, דוגמת סעדיה דמארי, ראו בהם בדיוק מה שאלתרמן ראה בהם. מדובר באוסף עשיר של כתבי יד פרי עטו המצוי בארכיון המוזיאון

- לתאטרון ע"ש גור בירושלים. כאשר סעדיה, לדוגמה, מגיע ללשכת העבודה והמזכיר שאל אותו: "אתה יודע מה זה פועל?" הוא משיב, ממש כעדני, "הולך תמים ופועל צדק" (תיק 5/12, מס. 166). באותו אוסף מצוי גם מחזה בשלוש מערכות, 'עליית השיירה של עולי תימן לרחובות' (תיק VI/12 מס. 220), בו מופיעה דמותו של מורי מנשה, כמוהו כעדני מכל הבחינות. על המונח 'מטונימיה סצנית' כעיצוב בימתי-חזותי המייצג נוף, זמן ומקום ראו: Honzl 1976, 77.
33. אשר לשמות גיבורי המחזה בהקשר זה מעלה זיוה שמיר אסוציאציה נוספת. גרישה ויסנוגורסקי מתייחסים לשמות גורישקין ויסנובסקי ברומן תמול שלשום מאת עגנון (שמיר תשס"ב, 40-41). על 'האישיות המפוצלת' כהתייחסות אופיינית לדילמות וללבטים האישיים באותה תקופה ראו: צור תשס"ב, 67-70.
34. "מבחינה זו", כותבת אידה צורית, "יש במחזה גישה אלתרמנית מקורית שאין דוגמה לה בשום קומדיה אחרת. [...] רוב הקומדיות השתמשו ביסוד ההגזמה כדי להבליט את החולשות האנושיות או החברתיות. [...] ואילו כאן ההגזמה עד אבסורד נועדה להבלטת התכונות הראויות באמת להערצה בייחוד ממרחק של זמן ותמורות" (צורית תשל"ד, 139). והשוו שמיר תשס"ב, 2002, 37, 39. אשר להומור, שהוא לכאורה מצחיק ועם זאת גם רציני, כדאי לצטט את דבריה של הסופרת ג'ורג' אליוט כלשונם: Humor is: *thinking in jest while feeling in earnest*, מצוטט אצל A.F. Scott (הערך *Current Literary Terms*, London, Macmillan 1965, 133 ('Humour')).
35. בין ראשוני דגניה היו לא מעט לבטים אם להסתפק ב'התיישבות' במקום או לחתור לאתגרים חדשים, ולהמשיך להיות 'חלוצי המחנה' כדברי דיין (תרצ"ה, 56-57); והשוו באותו עניין: בצר תש"ז, 416.
36. על מוטיב הזמן המומחז מתוך פרספקטיבה היסטורית בכנרת נכרת ראו: לאור תשמ"ד, 81. על הצורך לאתר ולאבחן את משמעות הזמן והרקע ההיסטוריים, כפי שהדברים נחיים בתודעתן של הנפשות הפועלות, כדי לקרוא ולנתח כראוי יצירה שנכתבה בעבר או המתייחסת לעבר, ראו: Trilling 1970, 187-201.
37. ראו Eilenberg 1975, 43-53; Ingarden, 1973, 208-209.
38. "הה, זמן רחוק", מתוך *צץ וצצה* (1969), כתב יד, ארכיון, 2-15: 229.
39. כדאי להזכיר ביצוע נוסף של המחזה במסגרת 'תאטרון הקיבוץ' שהועלה בשנת 1994 בבימויה של עדנה שביט, שהצליחה למצוא את הטון והסגנון הנכון מבחינת השילוב בין קומדיה, הווי ופאתוס 'ציוני-חלוצי'.
40. "אני רואה את המחזה כנרת כנרת של אלתרמן", אמר פלוטקין בסימפוזיון שהוקדש להצגה, "כאחד השלבים החשובים לקראת מחזה ישראלי בסגנונו ובאופיו, שיפתח לנו אופקים למחזאות ישראלית שתעמוד על רמה גבוהה.

- [...] אני חושב שאלתרמן עשה צעד חשוב מאד לפתיחה של דרך סלולה יותר, פתוחה יותר, ואופטימית יותר, למחזאות הישראלית" (ארכיון, 24-4:15, 6).
42. מעניינת מבחינה זאת השוואה בין כנרת לבין יצירתו האחרונה של אלתרמן המסכה האחרונה (1968), שהיא מכלל הבחינות אנטיזה ל"שחרית הפלאית של העלייה השנייה", הבאה לידי ביטוי בסגנון הפרודיסטי-סאטירי המאפיין את ההנהגה ואת הרטוריקה של ה'ממסד' הציוני (להלן פרק ט). ראו: אלתרמן תשל"ה, במיוחד עמ' 204-208, 212-216, 223-226, 246-250, 259.
43. ראוי לציין שפאלק הלפרין, שהמחזיז בשעתו את בתיא מאת צבי שץ (1940), מחזה המתייחס גם הוא לקבוצה בימי העלייה השנייה, מעיר באותו עניין: "עכשיו אי אפשר להציג על הבמה אלא חוויות אישיות על רקע ההווי והשאיפות של אנשי העלייה השנייה. לא טרגדיה, אלא תמונות וצלילים נפשיים, חרישיים, הדים רכים [...] בנוגע לתנאי החיים, למאורעות בכלל, ולהווי של התקופה ההיא". ראו הלפרין ת"ש, 28.
44. בן פורת 1962. והשוו מאותה בחינה: ליבנה 1962; קיסרי 1962.
45. הנושא נדון בהרחבה בתורת הדרמה, Innes 1972, 3-29; L. Kruger 1992, 133-140; רפ 1973, 29, 35, 208; Gurvitch 1956, 196-210.
46. המחזה כנרת נכתב, כדברי דן לאור, "מתוך הדיאלקטיקה שבין ארץ-ישראל המתמסדת, המתברגנת, החומרנית של שנות החמישים וראשית שנות השישים ולבין ארץ-ישראל של ימי העלייה השנייה [...] שהיא הדגם הראשוני והטהור של החברה החלוצית" (לאור תשמ"ד, 81). והשוו מאותה בחינה דברי מוקי צור, המצביע על הרלוונטיות של המחזה גם בזיקה למשבר בתנועה הקיבוצית, כש"דגניה עומדת מול עברה לא עוד כמקור סמכות בלעדית, אלא יותר כמקור השראה אפשרי לחלומות עתידה" (תשס"ב, 124-129).

פרק ג

1. מוטיב האישה הנמכרת מרצון לשפחה כדי לסייע לבעלה מופיע גם בספרות העממית בהקשר אחר, בסיפור 'החלוק המבהיר' בחיבור יפה מהישועה מאת ר' נסים מקירואן (פיראה, שי"ז). ראו נסים מקירואן תשל"ל, כ"כט. (תודתי למיכל אורון שהפנתה את תשומת לבי למקור). על האמן כ"נווד-גולה" בשירה המודרנית-הסימבוליסטית, ראו: שמיר תשנ"ט, 258-265.
2. השוו: גתה 1975, 89-90 (דמותו של פאוסט ומניעיו לצאת לדרך בהשוואה לחננאל), 103-104 (דמותו של מפיסטו כאב-טיפוס לדמות פושט-היד-האימפרטרי), 105-122 (מרתף-אאורכך בלייפציג, הפונדק),