

מרדכי נאור, השפעת את ההתרשמות הגרעית במחזות מרדכי נאור

ד"ר בלסם צאלח מהדי
פקולטת השפות- מחלקת השפה העברית

עיון במחזות מרדכי יגלה תמיד את הפער שבין היסודות הדראמאטיים הרווחים במציאות ובהתרחשות ההיסטורית לבין הניסיון לעצב באמצעותם מציאות דראמאטית עצמאית. מרדכי מגלה רגישות לאיכויות הדראמאטיות של המציאות אך הוא כושל כאשר בא להפכן לדראמה¹.

דבקו באקטואליה וההשתכרות משפע מרכיביה הדראמאטיים, מובילות אותו לעבר "התרשמות רגעית" לחבוק מציאות אנושית רחבה יותר². בכל אחד ממחזותיו המצא שפע של נושאים ומוטיבים, אשר כל אחד ואחד מהם יכול לשמש נושא מרכזי לדראמה, או לפחות ציר מרכזי לה. אמנם לא נגלה בהם את התפיסה "תמיד אנחנו" אך המציאות הישראלית כשלעצמה היא השובה את לבו. וככל שגדל היקף הנושא, ועמו מתנשאת שאיפתו האמנותית, כן מתגלה לעין אייכולתו לגשר על פני התהום הפעורה בין שני התחומים.

עושר המוטיבים והנושאים, כתכונה עיקרית בדראמות של מרדכי, שכל כולו ניסיון בלתי מוצלח לעצב את המציאות במדינת ישראל בתקופת מלחמת השחרור³.

מה לא נמצא במחזה זה? החל במוטיב העקדה ועד לעגת לשון הדיבור של אנשי הפלמ"ח; הגורל היהודי במלחמת העולם השנייה; רמז לקונפליקט עם תושביה הערביים של הארץ, עולמו המיוחד של הנוער הישראלי בדמות "עוזי ואורי", שהם "ממיתי אדם בגיל שבו טרם לטפו צמה של נערה" (עמ' 26)⁹; עולם דור האבות, ילידי הגולה שמרדו בגורל היהודי ועלו להתיישבות בנגב, שהמלחמה הורסת את ביתם והם קרועים בין הרצון לשמור על חיי אדם והיש המשקי, על-מנת לשוב ולהקים את קיבוצים-ביתם בשוך הסערה, לבין עמידת התגוננות בכל מחיר משום ההכרה הברורה כי אין לאן לסגת וכי עמידתם מאפשרת למדינה הצעירה להתארגן בעמידתה מול האויב. לצד אלה מבקש המחזה לתהות על סוד עמידת הגבורה של ישובים נצורים, כשהוא חוזר ומדגיש את הנחיתות בציווד ובכוח אדם של המתגוננים לעומת עדיפות האויב¹⁰.

תמונה דומה נמצא במחזה קזבלן בה מעלה את הווי החיים של עולים חדשים, שנקרעו- בתוקף נסיבות שונות- מארצות מולדתם ולא מצאו בישראל את מקומם. התוצאה- היקלעות לשולי החברה¹¹.

האיש קזבלן, שנתן את דמו למען הארץ במלחמת השחרור ואחר-כך נשכח ונעזב, אינו מוצא לו מקום בתוככי המציאות הישראלית שערכיה השתנו. כמו כן מרמז המחזה על בעיית העדות, מערכת היחסים ביניהן ועמדת השלטונות כלפיהם.

במחזה מופיעים אנשים צעירים, ילידי הארץ, שלא נוח להם בשינויים ובתמורות שחלו במציאות הישראלית, והם מבקשים לפתור את עתידם בהתיישבות בשובי-ספר. כל אלה בצד עלילת אהבה בעלת יסודות דראמטיים ברורים הנשענים על המתיחות שבין העדות¹².

וכמובן- וזאת אל לנו לשכוח- עלילה בלשית עם חוקר משטרה הבא לגלות האשם בנסיון רצח.

פני הדברים אינם משתנים מעיקרם אף במחזות האחרים של מרדכי

המלאים נושאים ומוטיבים, שכל אחד מהם יש בו כדי לפרנס דראמה,

שכן מרביתם מצטיינים באיכות קונפליקטיבית¹⁰. תחת להעמיד אחד מהם במרכז של דראמה ולפתחו, בוחר לו מרדכי בדרך הקלה: הוא דוחס את כולם למחזה אחד, מרמז על קיומם- הן בריאליה והן במחזה- ודרכו אצה לו לעבר תחתנו הנושאת הבאה. עם זאת אין אנו יכולים לשלול ממרדכי את כושר התבוננותו במציאות ואת רגישותו המיוחדת, המסייעים לו לגלות נושאים ומוטיבים, שמחזאים בני דורו אולי אינם יודעים על קיומם או שהם מתעלמים מהם.

וכאשר מכנה ישראל גור, בצדק, את המחזה בכינוי "מחזה פלקטי"¹¹, הרי הגדרתו זו תופסת לא רק לגבי מחזה זה בלבד אלא גם לגבי מכלול יצירתו הדראמאטית של מרדכי. אם למרות האמור לעיל אפשרי הדיון במחזות אלה במסגרת נושאנו (ובמסגרתו בלבד), סיבת הדבר נעוצה ביכולתנו לשחזר את כוונותיו של המחזאי ולהצביע בעזרתן על תפיסתו את המציאות, גם אם לא הגיעה לאינטגרציה דראמאטית מלאה. זאת ועוד: באמצעות מחזות אלו נוכל להגיע לחישוב מלא יותר של התכונות המשותפות למחזאות הישראלית בכלל. אלמלא אלה, ייתכן והיינו צריכים לעבור בשתיקה על מחזותיו, שכן אין הם יותר מרפורטז'ה דראמאטית המוסיפה מעט מאוד לנושאה (להוציא את ציונו וההצבעה על קיומו)¹².

הגישה הרפורטאז'ית מקבלת חיזוק בתכונה נוספת המצויה בדראמות אלה. מרדכי אינו מנסה ליצור למחזותיו, האמורים לעצב את המציאות הישראלית, כל מסגרת פיקטיבית. מה שאין כן אצל מחזאים אחרים בני דורו, שהמסגרות הפיקטיביות, שהעמידו למחזותיהם אינן מאפשרות זיהוי מדויק ומובהק בין הריאליה לבין המציאות המתכוננת ביצירה. אצל מרדכי מופיעה הריאליה ללא חציצה ובמישרין, אגב הצבעה מדויקת על מקומות, מאורעות ואנשים, שניתן לזהותם¹³. המחזה מתרחש בקיבוץ בקעת יואב. ברור כי עניין לנו עם קיבוץ נגבה, שבזמן מלחמת השחרור פקד עליו יואב דובנו ז"ל. מפקד

החטיבה גבעוני- הוא גבעתי, כמובן, מפקד החטיבה שנשאה שם זה. זאת, לצד ציון מקומות כמשלט 105 ו-113 (המוכרים היטב מתולדות מלחמת השחרור), לטרון, בית הקרן הקיימת בבית דג'ן והישענות על פעולות בימי המחתרת כפעולת הראדר, ליל שרונה וליל וינגיט ("אתה זוכר את ליל וינגיט, כשברכה נהרגה על המרפסת!")¹⁰.

המחזה "קזבלן" מתרחש ב"השטח הגדול" שביפו וגיבורו הראשי- קזבלן- הוא דמות שהיתה מוכרת, בשעתה, לציבוריות הישראלית דרך העתונות. הוא הדין במחזה "אם יש צדק". כאן אמנם משנה מרדכי את השמות, אבל כל המתרחש בו ודרך עיצובו לא יובילו לתחושה, כי חוזים אנו במציאות פיקטיבית. התמונה אינה משתנית גם במחזה "זרוק אותו לכלבים"¹¹.

זאת ועוד: הסמיכות שבין המאורע הריאלי לבין העלאתו כמחזה בידי מרדכי, המתייחס למאורע זה, אינה מאפשרת לקהל או לקוראים לראות בו במחזה פיקציה, אפילו יצר להם המחזאי מסגרת פיקטיבית רופפת- ובמרבית המקרים אינו עושה כן. ואם כבר יצר מסגרת כזאת, הוא לא טרח לטפחה. היחס שבין מחזותיו של מרדכי לבין המציאות ההיסטורית הוא חזק מדי וגלוי מדי מכדי שיאפשר למחזאי לשוות ליצירותיו אופי פיקטיבית¹².

דומה, כי המחזאי מבקש כי מסגרות המחזה תשארנה רופפות, כדי שמבעד לפרצותיהן יוכל הקהל להכיר את המציאות המתוארת לא רק כפי שהיא נרמזת מן המחזה, אלא מנסיונו הפרטי.

העדר המסגרת הפיקטיבית בדראמה של מרדכי הוא המסייע לו להשיג קשר מבוקש עם הקהל, ובה בשעה מונע ממנו אפשרות לעיצוב דראמטי של המציאות הגולמית. הרצון ליצור מסכת סנסציונית בולט מאד במחזותיו:

מתוך ניצול התמימות העממית והצפייה הדרוכה של המוני בני הארץ, אשר עקבו אחר מערכות הגבורה ואחר מבחני הדמים, שבהם שותפו בניהם ובנותיהם, קרוביהם ויקיריהם- הלך מוסינזון בדרך המגרה, שאינה מחייבת מאמץ אינטלקטואלי ואמנותי, אך

**מבטיחה הצלחה בקרב אותם היהודים מכל ימות-השנה, אשר לבם
מפרפר לשמע עלילות הגבורה, ועינם מזילה דמעות למראה
סיטואציות מלודרמטיות, שהמחבר פזרן על פני השטח ביז
נדיבה¹⁰.**

המחזה מעמיד לקהל מסגרות-הזדהות נוחות, שאינן מזמינות אותו
להעמיק ולצלול לתוככי הדראמה, אלא לקרוא בהן את המוכר ואת
הידוע לו ממציאותו. המחזה אינו אלא מספק את נתוני-היסוד ליכולת
הזדהות זאת¹¹.
וממשיך י. גור בעדותו:

**בנקוף שבוע של הצגות פשטו במדינה הצעירה... ויכוחים
סוערים, שהקיפו חוגים רחבים, לרבות אנשי צבא מכל הזרקות
והיחידות. הוויכוחים התייחסו בעיקר לאמת ההיסטורית של
המחזה והיו מהולים לא אחת, בחריפות ובשצף בלתי רגילים¹².
זוהי תגובה בלתי רגילה למחזה שחולשתו האמנותית ברורות
וגלויות, אך היא יכולה להסתבר לנו מתוך תכונתו של המחזה, שעליה
דיברנו לעיל.**

דבריו של מ. זילברטל על הקהל שאליו הופנה המחזה, מחזקים
הסתברות זאת. תגובות דומות, אם כי ללא דמעות וללא "אוירת-
קדושה-ושגב-טראגי" ליוו גם מחזותיו האחרים של מרדכי, שכולם
היכו על סדן- המציאות בעודו חם, והעלוהו על הבימה ללא כחל וסרק
כמעט¹³.

הקהל מצא לפניו תמיד מחזה שעמו אפשר להזדהות בנקל. כך נודע
למחזות מרדכי, בשעתם, אופי סאנסאציוני. כיצד משיג מרדכי
למחזותיו אפקטים אלו וכיצד הוא מקנה להם אופי זה? - תשובה על כך
נקבל, אם נבחן, לרגע, את הקהל שאליו פונה המחזאי.
שלא כשמיר ושחם במחזותיהם, אשר פנו בתחילת דרכם
הדראמאטית ל"קהל שלהם", דהיינו "לדמויות במציאות שאותן הם
מעלים על הבימה, פונה מרדכי לקהל שאינו מכיר במישרין וממקור
ראשון את ההווי המוצג על הבימה. זהו קהל אשר העולם המוצג זר לו

והוא למד עליו רק מפי השמועה ומן העתונות¹⁰.

עובדה זאת אינה משתנה כל עוד אנו מצויים בתקופת מלחמת-השחרור או אחריה. תמיד נגלה, כי המחזות נאחזים בהוויי-חיים או במסגרות אנושיות, שאינן מוכרות לקהל. ביומרות של נאמנות מירבית למציאות, רוכש לעצמו המחזה את קהלו, והופך לסאנסאציה. קריצת-עין מודעת זאת לעבר הקהל מתבררת תוך ניתוח המחזות ונושאייהם והטיפוח הרב המוענק ליסודות הוויי-חיים כמו: לשון (סלנג, על פי רוב), אורח התנהגות ותנאי-חיים, כפי שנראה להלן¹¹. אחת היא דרכו של מרדכי במחזה: במרכזו הוא מציב "בעיה בוערת", אורח-חיים או שכבה חברתית, שעלו לכותרות העתונים והציבור לועס אותם לתיאבון אף כי אינו מכיר אותם ממקור ראשון. אפשר לנו להעז ולומר, כי בשעתם מילאו כמה ממחזות מרדכי את התפקיד שממלאת היום מצלמת-הטלוויזיה, המביאה לצופה פינות-חיים ומציאות בצורה מוחשית. עד היכן הגיע מרדכי, בתחילת דרכו, בפנייתו אל הקהל הסקרן, ניתן לעמוד גם מן הביקורת שפורסמה חודשים מספר לאחר הצגת הבכורה של המחזה "בערבות הנגב":

... שהרי ברור: איש מילידי הארץ לא ראה בדברים שעל הבמה את עצמו, לא אהב את אהבתם ולא נהנה מהברקותיהם. אם כן, מה? מסתבר שיגאל מוסינזון עשה כאן משהו מענין בשביל תיירים, בשביל עולים חדשים, בשביל סתם אנשים רחוקים מהחיים¹².

ואכן, המגמה לכתוב "מחזות לתיירים" בולטת בעולמו הדראמאטי של מרדכי.

ואולם גם "מחזה לתיירים" מעצב תמונה כלשהי של מציאות, ואנו מקשים עליה ועל דרכי עיצובה. קושיה זו ניתן לתרץ בעזרת המחזות, שבהם בולטת ביותר היענותו של המחזאי לאתגר שהמציאות הציבה לפניו¹³.

כאמור, בחלקה נשענת התמונה שנעלה על כוונותיו של המחזאי אשר מימשן רק בחלקן. אך חרף מגבלותיה, כדאית טרחה זאת, ולו בשל מרחב הנושאים והמוטיבים העולים במחזות, המצביעים על

האפשרויות שניצבו בכוח- ועדיין ניצבות- לפני הדראמה הישראלית!²⁰

המסקנות:

את הנושאים למחזותיו שואב מרדכי מלוא-חופניים מן האקטואליה הישראלית כמי שגילה אוצר בלום של חומר גלם וחושפו ולאור העולם בצורתו הגולמית. במפגש המתרחש במחזותיו של מרדכי בין המציאות הריאלית לבין מציאותו הפנימית של היוצר- מכריעה תמיד הראשונה. לא נמצא בדראמות הללו כל מתח בין שתי המציאויות. המחזאי מקבל עליו את עולה של הריאליה ותכתיביה. היצירה הדראמאטית הנולדת כתוצאה ממפגש מעין זה, היא בגדר חיקוי ישיר ומדויק של המציאות, שקשה אף לכנותו "ריאליזם נאיבי", ולמחזאי לא נועד בה תפקיד של מעצב המציאות המתוארת ופרשנה. הוא רק בוחר את גילויי המציאות, מסדרם ומארגנם, אך מותירם בגולמיותם, מבלי שיטרח לפרשם, להעמיקם או להוציאם מגדר פרטיותם ולהופכם למעצבי העולם הבין-אנושי.

גישה אמנותית זאת אינה שמורה לדראמות בלבד של מרדכי נאור, והיא אופיינית לכל יצירתו בפרוזה למן ראשיתה. מרדכי מבקש להיות תמיד אקטואלי, להיצמד למציאות קונקטית אותה ובה הוא חי. תוצאתה של גישה זאת- יצירה שעיקרה "קביעת עובדות בלי שמץ של העלאת העניינים למימד אמנותי".

מכאן שיש למחזותיו אופי של "מחזה הבנוי היטב" מה שמכנה פטר סונדי "מחזה שיחה" הוא ציטט מתוך הפרובבלמטיקה של היום או הימים, כן מצטט הוא את הדמויות הדראמאטיות כטיפוסים של החברה הריאלית ...

הטיפולוגיה של מחזה-שיחה פונה לעבר טיפולוגיה חברתית מוכנה ולכן היא יוצאת כנגד התביעה למוחלטות של הצורה הדראמאטית. כיוון שהשיחה היא בלתי מחייבת, אין היא יכולה ליהפך לפעולה. הפעולה, שמחזה-שיחה זקוק לה כדי שיוכל להתגלות כמחזה-בנוי היטב, מושאלת לו (באה לו) מבחוץ. היא באה לדראמה בצורת

אירועים בלתי צפויים- גורם נוסף ההורס את המוחלטות של
הדראמה".
המקורות:

1. אופק, אוריל, עולם צעיר, רמת-גן, 1970.
2. _____, תנו להם ספרים, תל-אביב, 1978.
3. זילברטל, מ., המחזה " המקורי בן-זמננו ", אורלוגין, אפריל, 1951.
4. יונאי, שלומית, דו-קיום בשלום, ירושלים, 1982.
5. ישראל גור, " סדום היא קנה-מידה " במה 44, חורף תש"ל.
6. ישראל, ז., משרד החינוך והתרבות, תל-אביב, 1990.
7. ליהמן, זגפריד, הבעיה היהוד- ערבית במחזותנו, ירושלים, 1979.
8. לם, צבי, מלחמה וחינוך, תל-אביב, 1976.
9. מילוא, אסתר, החינוך משני עברי הגבול, תל-אביב, 1975.
10. מרדכי נאור, פרקי המחזה המקורי במדינת ישראל, במה, (תל-אביב, 1968).
11. פטר סונדי, חשיבות היסוד הבין-אנושי בעולמה של הדרמה, תל-אביב, 1970.
12. קורצוויל, ב., " הסיפורים הארצישראלים ליגאל מוסינזון, הארץ, 29 ספטמבר, 1946.
13. Haim, S., Arabic Anti-Semitic Literature Jewish Social Studies (Tel- Aviv, 1955).
14. Smith, J., The Characters in Historical Fiction, California. 1975.

- (1) ראה מרדכי, נ., "פרקי המחזה המקורי במדינת ישראל" תל-אביב, 1968 (פרק ד')
הדן
במחזה "בערבות הנגב", "במה", 38-39, קיץ-סתיו 1968, עמ' 11: "יש
להפריד כאן
(במחזה "בערבות הנגב" - ח.ש.) בין 'הדראמה האובייקטיבית' לבין דרך הפיכתה
לדראמה ספרותית תיאטרונית. זילברטל, מ. הצליח מאוד בסימון היסודות של הדראמה
האובייקטיבית, בעוד שנכשל בבניין הדראמה האמנותית". ראה זילברטל, מ., המחזה
" המקורי בן-זמננו ", אורלוגין, אפריל, תל-אביב, 1951, עמ' 32-36.
- (2) קורצוויל, ב., " הסיפורים הארצישראלים ליגאל מוסינזון, הארץ, 29 ספטמבר,
1946.
- (3) על שקדם להעלאת המחזה וכן על הוויכוח הציבורי שהתפתח בעקבות הצגתו, ראה
מאמרו הנ"ל של י. גור, " סדום היא קנה-מידה " במה חורף תש"ל, עמ' 24.
- (4) י. גור, " סדום היא קנה-מידה ", עמ' 26.
- (5) בכורת "קזבלן" נערכה ב-18 ינואר, 1958. ראה: זילברטל, מ., המחזה "
המקורי
בן-זמננו ", עמ' 40-45.
- (6) פטר ס., חשיבות היסוד הבין-אנושי בעולמה של הדרמה, תל-אביב, 1970, עמ'
12.
- (7) צבי, לם, מלחמה וחינוך, תל-אביב, 1976, עמ' 34.
- (8) ד., ישראל, משרד החינוך והתרבות, תל-אביב, 1990, עמ' 18.
- (9) י. גור, " סדום היא קנה-מידה ", עמ' 46-50.
- (10) שלומית, י., דו-קיום בשלום, ירושלים, 1982, עמ' 70-75. ראה גם:
Haim, S., Arabic Anti-Semitic Literature Jewish Social Studies (Tel-
Aviv, 1955) pp. 12- 18.
- (11) צבי, ל., מלחמה וחינוך, תל-אביב, 1976, עמ' 21-23.

(12) אסתר, מ. , החינוך משני עברי הגבול, תל-אביב, 1975, עמ' 82-87. . ראה גם:
Smith, J., The Characters in Historical Fiction (California. 1975) pp.
75- 76.

(13) אוריל, א. , עולם צעיר, רמת-גן, 1970, עמ' 76.

(14) אוריל, א. , תנו להם ספרים, תל-אביב, 1978, עמ' 76.

(15) מ. זילברטל, "המחזה המקורי בן-זמנני", עמ' 215.

(16) ד., ישראל, משרד החינוך והתרבות, תל-אביב, 1990, עמ' 90-96.

(17) ישראל גור, כנ"ל, עמ' 8 (ההדגשות שלי- ת. ש.).

(18) זילברטל, מ., המחזה המקורי, עמ' 222-224.

(19) על התלהבות הקהל מיצירות הסופרים הישראליים הצעירים, ועל רצונו לגלות בהן את
ה"סוד" של הדור הצעיר כתכונה המאפיינת את היחסים בין הקהל לבין יצירות סופרי
דור-הפלמ"ח, כך עמד זגפריד, ל. במסתו, "צער השורשים החתוכים", שפורסמה
בספרו "שלוש רביעית" ראה: זגפריד, ל. , הבעיה היהוד- ערבית במחזותנו,
ירושלים,

1979, עמ' 202-206.

(20) אסתר, מ. , החינוך משני עברי הגבול, עמ' 84.

(21) קורצוויל, ב., " הסיפורים הארצישראליים, הארץ.

(22) ראה גם: מרדכי נאור, פרקי המחזה.

(23) צבי, ל. , מלחמה וחינוך, עמ' 42-44.