

הפטריוט בשירותה של מלכת אמבטיה: מלחמת ששת הימים ביצירתו של חנוך לוין

זהבה כספי

בערב שהתקיים בדצמבר 2007 בבית ביאליק ושהוקדש לחקר התיאטרון הישראלי הופיעו שחקניה המקוריים של את ואני והמלחמה הבאה בכמה קטעים מתוך ההצגה המחודשת. היו צופים שלא יכלו לעמוד בחריפותם של הטקסטים ויצאו מהאולם במחאה.¹ הייתה זו הוכחה נוספת לכך שגם כמעט ארבעים שנה לאחר הצגת הבכורה הראשונה ב-1968, לא פג עדיין כוחה הפוליטי והמרגיז של ההצגה סאטירית זו, אף על פי שזו המתונה בסאטירות שפרסם לוין מיד לאחר מלחמת ששת הימים. אברהם עוז מאבחן בספרו התיאטרון הפוליטי שלושה סוגים של תיאטרון פוליטי: תיאטרון של הסוואה המשמר את הקיים (כלומר, תיאטרון מגויס); תיאטרון מחאה שיוצר שינוי; ותיאטרון פוליטי-נבואי. עוז מזהה את התיאטרון הפוליטי של לוין עם הסוג הנבואי. הרלוונטיות המדהימה של הסאטירות של לוין גם כיום מאשרת קביעה זו. תיאטרון נבואי טוב לא רק לזמנו ולהווה שבו נכתב, אלא מסמן אף את כיווני ההתפתחות העתידיים שהמצב ההווה עשוי להוביל אליהם. התיאטרון הפוליטי מכוון אל העולם שמחוץ לתיאטרון, שבו הוא רוצה לעורר מודעות, ובלשונו של עוז, 'לאתר מישורי שיח חלופיים לשיח המועדף על האידיאולוגיה השלטת'.² מתוך עמדה עקבית ומודעת זו בחר לוין בסוגה הסאטירית במטרה לערער על המיתוסים המכוננים של התרבות הישראלית, להשפיע השפעה פוליטית וליצור שינוי במציאות המתהווה.

1 השוואה מאלפת בין שני הביצועים, שהועלו בהפרש של 36 שנה, הוצגה בידי גד קינר, ממשתתפי שתי ההפקות, בהרצאה שנתן במסגרת הכנס השנתי של האגודה הישראלית לחקר התיאטרון, ב-2.3.2006, תחת הכותרת: 'משחקים זיכרון, משחקים בזיכרון: חידוש "את, אני והמלחמה הבאה", 1968-2004 – ניתוח עצמי מנקודת ראותו של שחקן, העברה פנים-ובין תרבותית'.
2 אברהם עוז, התיאטרון הפוליטי: הסוואה, מחאה, נבואה, תל-אביב 1999 (להלן: עוז, התיאטרון הפוליטי), עמ' 66.

ראשית פעילותו הספרותית הפוליטית של לויין הייתה ב-1965 בכתיבה סאטירית לדורבן, עיתון הסטודנטים של אוניברסיטת תל-אביב שבה למד. טורו שהתפרסם בעמוד האחרון של העיתון ונשא את השם 'דף האחוריים של חנוך לויין' זכה לקיתונות של ביקורת ומחאה למן הגיליון הראשון.³ הכתיבה הסאטירית בישראל לתיאטרון לא החלה עם לויין. עוד בשנות העשרים פעלו בישראל תיאטראות סאטיריים כמו 'הקומקום' שהוקם ב-1927 ופעל זמן קצר, ו'המטאטא' שנוסד ב-1928 ופעל עד שנות החמישים המוקדמות, ועם כותביו נמנה גם נתן אלתרמן. אולם המערכונים והשירים שהוצגו בהם היו בעלי טון הומוריסטי יותר מאשר סאטירה נשכנית הקשה לעיכולו של הקהל. גם אפרים קישון, ששנות השישים והשבעים היו שנות ההצלחה והפופולריות הגדולות ביותר שלו, יצר סאטירה חברתית ולא פוליטית.⁴ ב-1963 עלה על האקרנים סרטו סאלח שבת, שלא עסק באקטואליה אלא היה למעשה פוסט מורטם לתקופת המעברות בשנות החמישים, שנות ההגירה הגדולה של עולי ארצות המזרח, ולקליטתם הכושלת על ידי המימסד הוותיק. בשנה שלויין העלה את 'קטשופ', ב-1969, עלה על המסכים סרטו של קישון תעלת בלאומילך, שעסק בביקורת על הטמטום של הביורוקרטיה הישראלית, וב-1971, שנה לאחר מלכת אמבטיה, עלה על המסכים השוטר אזולאי. גם בתיאטרון התרחק קישון מביקורת פוליטית: תוציא את השטקר המים רותחים (1968) היה סאטירה על האמנות המודרנית, והו, הו, יוליה היה מחזה הומוריסטי על חיי הנישואין בעקבות רומיאו ויוליה.⁵ קישון כתב גם שני ספרים על מלחמת ששת הימים: אוי למנצחים וסליחה שניצחנו, אך אלה השתלבו ברוח הפטריוטית הכללית ששטפה אז את הארץ. תכנית הטלוויזיה הסאטירית המיתולוגית – ניקוי ראש – שאכן עסקה בחריפות בנושאים אקטואליים ויוצריה אף הואשמו בניסיון להפיל את השלטון (ממשלת רבין הראשונה) – החלה את שידוריה רק ב-1976, לאחר מלחמת יום הכיפורים.

לאחר מלחמת ששת הימים כתב חנוך לויין שלוש סאטירות: את ואני והמלחמה הבאה (1968), קטשופ (1969) ומלכת אמבטיה (1970).⁶ כדי להבין את הזעזוע שעוררו

3 להתייחסות לטור זה ראו, חיים נגיד, צחוק וצמרמורת, תל-אביב 1998 (להלן: נגיד, צחוק וצמרמורת), עמ' 30-34.

4 לעניין זה ראו גם יוחאי אופנהיימר, 'ייצוג המלחמה אצל חנוך לויין: סאטירה, קומדיה, טרגדיה', בתוך: נורית יערי ושמעון לוי (עורכים), חנוך לויין: האיש עם המיתוס באמצע, תל-אביב 2004 (להלן: יערי ולוי ועורכים), חנוך לויין), עמ' 173.

5 גדעון עפרת כינה את הסוגה של קישון 'קומדיה בורגנית'. ראו, גדעון עפרת, הדרמה הישראלית, תל-אביב 1975.

6 ההצגה את, אני והמלחמה הבאה הועלתה לראשונה באוגוסט 1968 במועדון התל-אביבי 'בר ברים'. בימוי: עדנה שביט; שחקנים: שפרה מילשטיין, בת-שבע צייגלר, רמי פלג, יאיר רובין/גד קינר. ההצגה הועלתה על הבמה 160 פעם. ב-2004 הועלתה מחדש עם הצוות המקורי על ידי התיאטרון הערבייהודי ביפו ואוניברסיטת תל-אביב. לאחרונה יצא תקליטור ובו הוצאה מחודשת של פזמוני ההצגה. ההצגה קטשופ עלתה בתל-אביב במאוס 1969 בבימויו של דוד לויין והשתתפו בה תיקי דיין,

הסאטירות הללו יש להיזכר ברוח הפטריוטית שכבשה את הארץ לאחר הניצחון. באלבום הניצחון מלחמת ששת הימים,⁷ שנכתב בעברית ובאנגלית ויצא לאור ב־1968, מתאר העורך נפתלי ארבל את ההתלבטות על השם שיש לתת ל'מלחמת הקיום' שבה עמדה המדינה זה עתה. הוא מסביר כי השם 'מלחמת ששת הימים' התקבל כמקביל לששת ימי בריאת העולם, ששת ימי המעשה שבעקבותיהם התחוללה תמורה מדהימה ביקום. הוא מצביע על המלחמה כעל חוליה בשלשלת היסטורית אחת של מאבקים על הקמתה של מדינת ישראל, וכולל בתוך הרצף הזה גם את השואה. בכך הוא מצביע על מבנה לינארי ברור בעל משמעות אסכטולוגית, המתקדם לקראת יעד בעל ערך עליון.

בסקירת אירועי המלחמה אפשר להבחין במרכיבים בוני מיתוסים. האנשתה של ישראל, 'טבעת החנק החדשה התהדקה סביב צווארה של ישראל'; עיגון המלחמה בהקשר לזמן מקודש, 'ימי הכוננות החלו למעשה בעיצומה של שמחת יום העצמאות הי"ט למדינה'; הבלטת הסולידריות החברתית והלאומית, 'אחוות הלוחמים – סוד גדולתם של ישראל וצבאה – הפכה נחלת הכול'. כוחו של צה"ל תואר במושגים של עוצמה חייתית שרוסנה בימי הכוננות 'כנמר כלוא בסוגר כך היה צה"ל בימי הכוננות' והתפרצה במלוא עוזה בימי המלחמה. הערבים תוארו כ'חורשי מזימות' שרצו בהשמדתה של ישראל, ובהקשר זה הוזכרו 'מעבודות גזים' שפעלו בסני, כאסוציאציה להשמדת היהודים בשואה. צידוקה של המלחמה חוזק על ידי תמונות שהציגו את ההכנות של הצבא המצרי טרם מלחמה ואת הקריקטורות שהופיעו בעיתונות המצרית ואיימו להשמידנו. מול תמונות מאיימות אלה של האויב הוצגו תמונות שבהן מדינת ישראל מבצעת באיפוק ובשקט פעולות מיגון וכוננות פסיביות (פעולות הגנה) תוך הבלטת עמידתו האמיצה של העורך. בנאמו של ראש הממשלה לוי אשכול ביום הראשון למלחמה הובלטה העובדה שהמלחמה נכפתה עלינו; שזו מלחמת אינ ברירה; שמטרת האויב להשמידנו; שכל העם צבא, וכל הארץ חזית; שנהדוף את האויב ונכריע את צבאו. הודגש בו שישאל שואפת לשלום, שבחיללים מפעמת רוח גבורה ושסגל המפקדים ניחן בידע ובניסיון. בדבריו של שר הביטחון משה דיין נאמר, שאין לנו מטרת כיבוש, וכן הובלט הרעיון של עמידתנו כ'מעטים מול רבים' המבקשים להשמידנו.

בתמונות מהמלחמה עצמה אין רואים בני אדם מתים אלא ממבט של מטוס, שממנו ניתן לראות רק כלי רכב פגועים וכמה גוויות מטושטשות של האויב. אפילו תבוסת האויב מצולמת רק דרך מטונוימיה של הנעליים הפזורות בחול, הרמת ידיים לאות כניעה, וחייל המשקה שבו. כך מועלמים ההיבטים הנוראים של המלחמה והמחיר הכבד שהיא גובה בחיי אדם משני הצדדים הלוחמים. באלבום הניצחון מופיעים יהודה ושומרון כמחוזות

טוביה צפיר/שמעון לב־ארי וקובי רכט. היא הוצגה כ־150 פעם. הצגת הבכורה של מלכת אמבטיה התקיימה באולם נחמני בתל־אביב על ידי תיאטרון הקאמרי באפריל 1970, גם היא בכימיו של דוד לויין ובהשתתפות ז'רמן אוניקובסקי, תיקי דיין, ישראל גוריון, יוסי גרבר ונחום שליט.

7 נפתלי ארבל (עורך), מלחמת ששת הימים, תל־אביב 1968.

ששחררו מעול זרים; מסופר הסיפור המרגש של החזרה לגוש עציון ומופיעות תמונות של קבר רחל, של בית לחם ושל הר הבית. באלבום מופיעות שתי התמונות המפורסמות ביותר של המלחמה: תמונתם של דיין, רבין ועוזי נרקיס בעיר העתיקה, והתמונה שהפכה לסמלה של מלחמת ששת הימים – תמונת הצנחנים ליד הכותל המלווה בכיתוב: 'כל לב רוגש כאשר הוא מגיע לרחבת הכותל, שחזר מעומקי ההשפלה אל בעליו החוקיים. כל לב רוגש, ויהא זה הלוחם הנוקשה ביותר'. עדיין לא חזויה כאן הדרמה הגדולה של שאלת השטחים כפי שאנו יודעים אותה מאז. זוהי רק נקודת ההתחלה של בניית המיתוסים סביב השיבה למחוזות מולדת לאחר אלפיים שנות. באלבום הניצחון מושם דגש רב על הכוח הצבאי, על חיילות צה"ל, ועל מהלכי הקרבות תוך קריאת הלל לגבורתם ולניצחונם. עם זאת, באופן פרדוקסלי דווקא לאחר הניצחון המזהיר של ששת הימים התאפשר לראשונה גם ערעור כה גלוי ומוצהר, כפי שבא לידי ביטוי בסאטירות של לויז, על הערכים ששלטו בתרבות הציונית מראשיתה ועל המיתוסים המכוננים שלה. הניצחון המוחלט וההתרחבות הפתאומית של גבולות מדינת ישראל השרו תחושת ביטחון חדשה והרגשה כי הקיום הישראלי במרחב הערבי הפך לעובדה קיימת, שאי אפשר עוד לשנותה. תחושת ביטחון זו נתנה לגיטימציה להתבוננות ביקורתית חדשה במציאות הישראלית, שנחסמה קודם לכן בשל הסכנה לעצם הקיום. בד בבד עם אלבומי הניצחון, שפיארו את גבורת הצבא ומפקדיו, החלו להופיע בהדרגה גם טקסטים אחרים, שחלק מהציבור היה כבר בשל לקליטתם. תהליך זה הלך והתגבר בעקבות הטראומה של מלחמת יום הכיפורים, שהולידה התנגדות גדלה והולכת של הציבור למדיניות ההתנחלות ולכיבוש הנמשך. הסאטירות של לויז היו תגובה ישירה על המציאות הפוליטית והאופוריה שהשתררו בארץ לאחר המלחמה. תגובת הקהל לסאטירות, במיוחד לסאטירה האחרונה, הייתה קשה. מרבית הביקורת בעיתונות הייתה חריפה. הטקסטים של מלכת אמבטיה כונו 'פורנוגרפיה' ו'חומר תועבה', והמחבר נשלח אל הפסיכיאטר בשל פיקסציה בשלב האנלי.⁸ הצנזורה דרשה להוריד קטעים שחציהם הופנו כלפי חיל האוויר וכלפי אלמנות צה"ל, ואת המערכון 'העקדה', בטענה כי הם 'פוגעים ברגשות רוב הציבור'. בסופו של דבר הותרה הצגת הסאטירה אף על פי שהמערכון 'העקדה' לא הורד, והתיקונים בו היו קלים בלבד. בחודשים אפריל-מאי 1970, חודשי ההצגה, נכתבו בהקשר אליה למעלה מחמישים מאמרים ויריעות בעיתונות, רובם ביקורתיים. גם לאחר שההצגה הורדה המשיכו לכתוב עליה. גילויי המחאה וההתנגדות לא הוגבלו רק לתקשורת, אלא התיקיימו בפועל גם באולם

8 ראו, למשל, ד"ר אמיל פוירשטיין, 'ההצגה ששברה את מחסום הבושה', מעריב, 4.7.1970; אורי פורת, "אמבטיה" של מחלות-נפש, ידיעות אחרונות, 19.5.1970; נחמן בן-עמי, 'דקוויאם לבית כיסא', מעריב, 24.5.1970; מארק גפן, 'מים עכורים באמבטיה', על המשמר, 25.9.1970; 'בן-שלמה, מי הם אנשי הנשי' בסדר גמור?', הארץ, 22.5.1970, ועוד. לדיון בהתקבלות ההצגה ראו, גיורא סגל, תולדות התקבלות של הבמאי, המחזאי והסופר חנוך לוין 1968-1993, עבודת גמר לתואר שני, האוניברסיטה העברית בירושלים 1993.

התיאטרון עצמו בעת ההופעות: מחצית מההצגות הופסקו מדי פעם בשל התפרעויות בלתי פוסקות ומעשי בריונות (חלקם מאורגנים) של צופים; פעמיים פונה האולם עקב הודעות טלפוניות על פצצה המוטמנת באולם; פצצות סירחון הושלכו אל הבמה, ועוד.⁹ השיא היה בהורדתה של מלכת אמבטיה, מעל במת הקאמרי, בלחצו האלים של הקהל, לאחר 19 הצגות בלבד. מיד לאחר מכן שינה לויץ את אופי יצירותיו והתרחק מכתובה פוליטית ישירה.¹⁰ עברו 12 שנה ומלחמה נוספת, קונטרוברסלית – מלחמת לבנון (הראשונה) – עד שלויץ חזר שוב לכתובה סאטירית אקטואלית וכתב את הפטריוט (1982), שהצנזור אסר תחילה על הצגתה.¹¹ בסופו של דבר צונזרו רק קטעים ממנה, שהוקראו על ידי עובד התיאטרון (לא שחקן) תוך כיבוי האורות על הבמה, העלאת האור באולם (שהיה מלא מפה לפה), וקפיאת השחקנים על הבמה. רק בשנת 1997, לאחר הפוגה של 15 שנים נוספות, חזר לויץ לכתובה פוליטית ישירה במחזה רצח, טרגדיה ולא סאטירה.¹²

המאמר יבחן אם חלו שינויים ואילו בתמטיקה, ברטוריקה ובשיח בין שלוש הסאטירות המוקדמות של לויץ ובינן לבין הסאטירה האחרונה, וכן בין הסאטירות לטרגדיה רצח. בסיום המאמר אנסה להראות כי המהלך של חילופי הז'נרים אינו מקרי, אלא משמש עדות לשינוי בהלך הרוח של הציבור בכלל ושל לויץ בפרט. טענתי תהיה כי למרות החרפה הולכת וגוברת ברטוריקה ובמסקנות של לויץ לגבי השלכותיה של מלחמת ששת הימים והרחבת ספקטרום הנושאים שבהם עסקו הסאטירות – תפיסתה של מלחמת ששת הימים כ'סיבת הסיבות' למצב הישראלי – נותרה בעינה. חשוב להעריך עובדה זו על רקע היצירות הפוליטיות הרבות בתקופת מלחמת לבנון הראשונה (בעיקר בתחום השירה),

9 כאמור, היה גם חלק לא קטן מהקהל שהיה כבר מוכן לביקורת, נכח בהצגות, ואף הזדהה עם מסריהן. על תגובתו של לויץ עצמו על הביקורת ועל הורדת מלכת אמבטיה מבמת הקאמרי ראו, נועם יורן, 'המופשט-הקונקרטי והמדינה: חנוך לויץ ו"העולם הזה"', עלי-שיח (קיץ 2000), עמ' 46.

10 למעשה לויץ לא פסק להתייחס למציאות הפוליטית, החברתית והתרבותית בישראל גם במחזות שאינם מזוהים כפוליטיים – אך התייחסות לכך חורגת מגבולות מאמר זה.

11 ההצגה הפטריוט הועלתה, למרות פסילתה על ידי הצנזורה, בתיאטרון נווה צדק באוקטובר 1982. מנהל התיאטרון ובמאי ההצגה היה עודד קוטלר, והשתתפו בה: עזרא דגן, סיני פתר, פטר גדיש, יעקב יעקובסון, רמי ברוך, אלברט עמר, ראובן חיים, ובנטה קהאן. הפטריוט הייתה ההצגה הראשונה שנפסלה בשלמותה על ידי המועצה לביקורת סרטים ומחזות, להוציא שני מחזות ערביים, שלטענת המועצה עסקו בהסתה נגד המדינה. ההחלטה על הפסילה התקבלה ברוב גדול של 11 מול שבעה קולות. בעקבות ההחלטה התפטר מהמועצה העיתונאי ישעיהו בן-פורת, ובשלב מאוחר יותר התפטרו גם נחום ברנע וד"ר מרדכי ניסן. המועצה דנה שלוש פעמים בנושא פסילת ההצגה, ולבסוף בלחץ הציבור ההצגה אושרה בקיצוץ שלושה קטעים.

12 הגדרת המחזה רצח כטרגדיה אינה טריביאלית. ברור כי הצופה של לויץ אינו עובר תהליך קתרטי נוסח אריסטו, אלא סוג חדש של קתרזיס, עונג שרולאן בירת מייחס ליצירות מפירות שלו. ראו, זהבה כספי, היושבים בחושך – עולמו הדרמטי של חנוך לויץ: סובייקט, מחבר צופים, ירושלים 2005 (להלן: כספי, היושבים בחושך), עמ' 171-186; Zahava Caspi, 'Sources of Pleasure in the Theatre; 186-171', *Theatre Research International*, Vol. 32, No. 3 (2007), pp. 263-277

שחצי הביקורת שלהן הופנו בעוצמה ובחריפות כנגד המלחמה כשלעצמה, ולא כתופעה סימפטומטית למציאות הכיבוש מאז 1967. אם הקמתה של מדינת ישראל נתפשה על ידי הציונות כשיבתו של העם היהודי לתוך ההיסטוריה, הרי מלחמת ששת הימים הלכה והתבררה ללזין, בין השאר בשל הפירוש המשיחי שניתן לניצחון, כהמרתו של המהלך ההיסטורי הלינארי והדינמי במהלך מחזורי וספירלי, שמשמעותו האמיתית היא שקיעה הולכת וגוברת בכיב השופכין של הכיבוש. מבחינה זו היה לזין בין הבורדים, כמו פרופ' ישעיהו ליבוביץ', יוסף מונדי (זה מסתובב), עמוס קינן (חברים מספרים על ישו) ומעטים נוספים, שזיהו בשלב כה מוקדם את סכנותיו הממאירות של הכיבוש. אולם בעוד הבחירה בז'נר הסאטירי העידה על אמונה באפשרות של שינוי ותיקון, וגם על תחושה אומניפוטנטית אישית של לזין שיש ביכולתו להשפיע על תהליך זה,¹³ הרי חילופי הז'נרים והמעבר מסאטירה לטרגדיה מוכיחים, לדעתי, כי במהלך השנים התגבשה אצל לזין הכרה חדשה כי המציאות הפוליטית הישראלית הגיעה למבוי סתום, וגברה בו התחושה שאין ביכולתו להשפיע על דעת הקהל ולהביא לשינוי פוליטי. גם הפעם היה לזין החלוץ שהולך לפני המחנה: תחושה זו של חוסר יכולת להיחלץ מהסבך הפוליטי הלכה וגברה לאחר כישלון אוסלו, שנות האינתיפאדה השנייה והמהלך הכושל של ההתנתקות, כשהיא מכה גלים בחוגים הולכים וגדלים בציבוריות הישראלית.

א. אנחנו ו'המלחמה הבאה': הסאטירה הראשונה לאחר מלחמת ששת הימים, 1968

ארבע הסאטירות כונסו ב־1988 בקובץ מה אכפת לציפור יחד עם שירים, מונולוגים ודיאלוגים, שנכתבו בנפרד בתקופות שונות.¹⁴ הסאטירה הראשונה את ואני והמלחמה הבאה הייתה עדיין בעלת אופי כללי, אנטי־מלחמתי, המדגיש את מחירה הנורא של כל מלחמה. מתוך 14 הקטעים המרכיבים את הסאטירה רק בארבעה הייתה נגיעה ישירה למציאות ממשית. את ואני והמלחמה הבאה אמנם פתחה במערכון 'מסדר הניצחון של מלחמת 11 הדקות', שרמז בגלוי להתפארות בניצחון המזהיר, תוך התעלמות ממחירו הכבד, אך מרבית המערכונים בחנו עדיין סיטואציות סטראוטיפיות האופייניות לתקופת מלחמה באשר היא: פרידתו של חייל היוצא אל הקרב מחברתו ('הפרידה'); ביקור אלמנות ויתומים בבית הקברות של הנופלים ('ובבוקר נפלא'); המעגליות החוזרת והבלתי נסבלת של המלחמות ('אני, את והמלחמה הבאה'), ועוד. השיר 'שחמט', למשל, מנצל את שתי

13 נורית יערי ושמעון לוי רואים בסאטירות פוליטיות אלה 'בגדר מרד של איש צעיר'. ראו, נורית יערי ושמעון לוי, 'האיש עם המיתוס באמצע: לזין והדרמה היוונית', בתוך: הנ"ל (עורכים), חנוך לזין, עמ' 81. אפשר לראות ב'מרד' זה חלק מתרבות הנגד של שנות השישים, מרד הסטודנטים בפרס ותנועות המחאה נגד מלחמת וייטנאם.

14 יש להסתייג ולומר כי הכינוס של הטקסטים היה סלקטיבי וחלק (קטן) מהם הודר מהספר, כנראה מסיבות שנבעו מאיכותם האמנותית.

המשמעויות של המושג 'חייל': צעיר היוצא אל הקרב, וכלי במשחק השחמט. המלך והמלכה (כלומר המנהיגים) בשיר משחקים בחיילים (גם באבות וגם בבנים) כבכלי משחק. הבנים מקוננים על אבותיהם המתים, האמהות מקוננות על בניהן שנפלו, ורק המלך והמלכה ממשיכים לשחק על לוח ריק. אין כאן צדק, טוב או רע. צבעיהם של כלי המשחק בשחמט – הלבן והשחור – אינם מסמלים ערכים מנוגדים של טוב ורע. חייל שחור מכה חייל לבן; חייל לבן מכה חייל שחור – וגורל שניהם זהה: 'ואין חייל לבן ואין שחור'.¹⁵ בשלב זה לויין לא ערער עדיין על צדקת המלחמה, אלא יצא נגד הגלוריופיקציה של מלחמות בכלל. כך במערכון 'כי גם במלחמה צודקת' מגיב לויין על המוסכמה הישראלית היוצרת הבחנה בין סוגי מלחמות, ועושה הרואיזציה של מלחמות 'אין ברירה'. לויין מדגיש כי גם מלחמה צודקת אינה הופכת את המוות למשהו אחר ממה שהנו באמת: סופי ומוחלט. החיים הם חד-פעמיים, ומי שימות, אין מי שיחיה את חייו במקומו: 'להילחם, פשוט מפני שאין מוצא אחר, / זה לא עושה לי את המוות למושך יותר. / ועוד דבר ברור: אם לא אחיה אני, / אז אף אחד לא יעשה זאת בשבילי'.¹⁶

סימונו של כיוון ביקורתי זה כלפי המלחמה החל בחברה הקיבוצית עם הופעתו של הקובץ שיח לוחמים פחות משנה לאחר המלחמה. הקובץ הציג רב שיח מתמשך בין לוחמים צעירים ומתלבטים, רובם בני קיבוצים שחזרו מהמלחמה וניסו לעכל את מוראותיה. במקביל החל להסתמן גם יחס חדש לנופלים. יחס זה נחשף בעיסוק ביקורתי גובר במיתוס 'העקידה' במסגרתו של כתב העת של התנועה הקיבוצית שדמות, שבשלושה גיליונות שלו בשנות השבעים חזרו ודנו ביחס להקרבתם של הבנים. בספר שיח לוחמים עדיין הוזכר יצחק רק פעם אחת ובהקשר שונה מזה שהתפתח מאוחר יותר בשדמות. בשיח לוחמים עלה נושא העקידה דווקא בתוך דברי ההורים. אחד האבות שהיו לו שני בנים בצבא מספר כי ניסה לשכנע את בני קיבוצו בנחיצות המלחמה בעת תקופת הכוננות. ואז שמע את אחת הנשים אומרת לחברתה: 'יש לו שני בנים בצבא. מה הוא כל כך רוצה מלחמה?' הוא מדווח, כי אחת האמהות שבנה נפל אחר-כך במלחמה אמרה לו:

בעצם מה אני רוצה? מה אני קובלת? מה אני בוכה? סוף סוף במה חניכנו את נמרוד? למה חניכנו אותו? – יצחק שדה, ופלמ"ח והגנה וחנה סנש.
סוף סוף אנחנו חניכנו את בננו לעלות על העקדה. איזה הורים אנחנו? הן אנחנו הורים שחניכנו את בנינו לעלות על העקדה. מה אני רוצה?¹⁷

בשדמות השתנתה נקודת המבט, וחצי הביקורת הופנו על ידי דור הבנים, שהזדהו עם דמותו של יצחק, כלפי אבותיהם. בחוברת שיצאה כשנה לאחר המלחמה הופיע קטע

15 הנוך לויין, מה איכפת לציפור, תל-אביב 1987 (להלן: לויין, מה איכפת לציפור), עמ' 21.

16 עמ' 16.

17 אברהם שפירא (עורך), שיח לוחמים: פרקי הקשבה והתבוננות, תל-אביב 1967, עמ' 184. ראו מאמרו של אלון גן בחוברת זו.

ביקורת, הלקוח מתוך ימי צקלג של ס' יזהר, הפותח במילים, 'אני שונא את אברהם אבינו ההולך לעקוד את יצחק. מה זכותו שלו על יצחק. שיעקוד את עצמו', ואליו צורף ציור של ליאו רוט בן קיבוץ אפיקים בשם 'עקירת יצחק'.¹⁸ ההתבוננות הביקורתית בערכיה של הציונות הקיפה את כל תחומי החיים, ולא רק את אלה הקשורים ביחס אל הארץ ואל המאבק על הקיום הלאומי. כך למשל הופיעה באותה תקופה (ראשית שנות השבעים) גם התנועה החברתית 'הפנתרים השחורים', שקראה תיגר על צדקת הניסיון הציוני למחוק את הזהויות הנברלות של העולים בשמם של ערכי 'כור ההיתוך' והלכידות הלאומית, וסירבה לראות בצבר הישראלי דגם יחיד להזדהות. לקולות אלה נתן לוינ צורה וביטוי במסגרת הקברטים הסאטיריים שלו.¹⁹

ב. שיחות השלום ושיח המלחמה: דם או קטשופ – הסאטירה השנייה, 1969

לעומת הסאטירה הראשונה את ואני והמלחמה הבאה, הבנויה מקטעים עצמאיים, המסגרת המבנית-עלילתית השוזרת את קטשופ סביב 'שיחות השלום' במזרח התיכון, מעגנת את כל הקטעים בתוך המציאות הפוליטית של אותם ימים. חמישה מהמערכונים מציגים בדרך פרודית את שיחות השלום שהתקיימו אז בין אבא אבן (בסאטירה: אמא אבן), מחמוד ריאד והמתווך מטעם האו"ם גונאר יארינג, כחמישה סיבוכים של התגוששות בזירת אגרוף, כמשחק פוקר של שלושה נוכלים או לחלופין כמשחקי ילדים ש'עושים ברוגז' ומדברים ביניהם רק באמצעות 'הגנת המתווכת': 'תגידי לו', 'תגידי לה'. בין חמשת קטעי השיחות ה'דיפלומטיות' כביכול, שזורים עשרה מערכונים ושיירים המתייחסים לשטחים, לעונש מוות למחבלים, לטרור, לשכחת הנופלים, לצבא ועוד. השילוב של אלה באלה מפרק את הניגוד הקיים לכאורה בין השיח הדיפלומטי המתחזה לשיח שלום, לבין השיח הנהוג בפועל במציאות שלאחר המלחמה, שיח שיונק כולו ממצב המלחמה ומהאתוסים הכרוכים בה – וגוזר גזירה שווה ביניהם. באופן זה מדגיש לוינ כי המסר שעליו התחנכו דורות של ילדים, כי ישראל שואפת לשלום ומוכנה לשלם תמורתו מחיר כבד – אינו עומד במבחן המעשה.

18 שרמות, חוב' כז (תשכ"ח), עמ' 43-44. נושא העקידה עלה בשתי חוברות נוספות של שרמות מאותה תקופה: בחוב' לה (סתיו תש"ל) התפרסם רב שיח בשם 'עקרת יצחק ובני זמננו' (עמ' 18-29); בחוב' מ (תשל"א) התפרסמה רשימה תחת הכותרת 'דור יצחק' (עמ' 42-49).

19 לדיון בתיאטרון הפוליטי של לוינ וברקע ההיסטורי-תרבותי שהוליד אותו ראו, כספי, היושבים בחושך, עמ' 28-31, 39-60.

ג. מלחמת ההתשה והמשתכשכים באמבטיה: הסאטירה השלישית, 1970

הסאטירה השלישית, מלכת אמבטיה, נכתבה כבר על רקעה של מלחמת ההתשה (1969-1970) והיא שונה מקודמותיה גם בעוצמת הביקורת ובחריפותה וגם בטווח הרחב של מושאיה. המגמה שאת ראשיתה ראינו בקטשופ מתחזקת כאן וההתקפה הנוקבת על המלחמה ועל החזקת השטחים הכבושים נצפית בה בהקשר הכולל של אורחות החיים בישראל, ומופנית בעיקר כנגד ההתבהמות, זחיחות הדעת ושביעות הרצון העצמית כפי שבאה לידי ביטוי בשיר 'אנשי הבסדר': 'אנחנו אנשי בסדר, / אנשי בסדר גמור, / דור הולך ודור בא / ואנו עומדים לעולם. / אנחנו אנשי בסדר / אנשי בסדר גמור, / אצבע בתחת ושיר בגרון / כי טוב מסריח וחס'.²⁰ שביעות הרצון הנרקסיסטית מחלחלת גם לתוך מישור היחסים הבינאישיים. במערכון 'החיזור', למשל, התבנית הטקסטית והג'סטות של החיזור לקוחים מתחום חיי הפרט, אך התכנים הם בעלי אופי לאומי: חולדה היא 'חיננית הצנחנים ברצועה ובצפון סיני', בועז הוא סגן וממ"ז 'שקיבל ציון לשבח בפשיטת טנקים מפורסמת', ושניהם מוכיחים עצמם 'לתפארת המדינה והלאום'. אקט החיזור מסתיים בהבעת תשוקה נרקסיסטית, כשבקול חנוק ומתאוה הם מנשקים ומחבקים איש איש את עצמו.

כותרת המשנה של הסאטירה מלכת אמבטיה היא: 'רביו סאטירי בשני חלקים על שבת אחים בצל תותחים'. האחדות הרביקה והשאננה של החברה הישראלית, שמעמידה במרכז ערכיה את קדושת הקונסנזוס, מזוהה על ידי לויין כמסוכנת יותר מהתותחים שבצלם היא מתקיימת. שביעות הרצון הזו מתחילה במנהיגות וחודרת לכל שדרות הציבור. במערכון 'שיבת הממשלה' ראש הממשלה היא פרודיה על גולדה מאיר, שהיא תמיד 'צודקת, צודקת, צודקת'. בנאום שהיא נושאת אל 'שכננו הערבים' היא אינה מוצאת בעצמה אפילו פגם אחד לרפואה.²¹

לויין שובר את מיתוס 'שבת אחים גם יחד' ומצביע על הכוזב שבו בכמה מישורים: במישור המעמדי-כלכלי בין ישראל הבורגנית והשבעה לבין מעמד הפועלים והמובטלים; במישור הצבאי בין מפקדים לחיילים פשוטים; במישור השלטוני בין מנהיגים לאזרחים; במישור האישי בין אדם לזולתו, ובמישור הקיומי, ואולי העיקרי, בין המתים לאלה שממשיכים לחיות. תחושות השותפות והאחוה מתקיימות בחברה הישראלית רק כל עוד היא יושבת 'בצל תותחים'. ללא האויב החיצוני וללא חסות המלחמה החיבורים המלכדים אותה ניתקים, והיא נחשפת כחברה מפורקת והייררכית. האחדות הרעיונית, ההתיישרות הקונסנזואלית והלכידות כביכול שיוצרים את שביעות הרצון העצמית של החברה הישראלית הם, על פי לויין, רק מעטה דק ושקרי מעל הסדקים והפערים הקיימים

20 לויין, מה איכפת לציפור, עמ' 65.

21 שם, עמ' 86-87.

בעומק החיים הישראליים. כך המערכון 'צמבלולו', למשל, מפרק את 'אחוות לוחמים' המתקיימת ב'צבא העם' לעת מלחמה, ומצביע עליה כזמנית וכבת חלוף, כסווי דק בלבד על פני ההבדלים המעמדיים והכלכליים המושרשים בחברה, שנפרם מיד בימי שלום. במערכון מתקיים לכאורה מפגש רעים של 'אחים' לשעבר לקרב (זאב וצמבלולו). הפער המעמדי שמפריד בין זאב הקצין וצמבלולו הטבח, שהודחק בעת המלחמה – נחשף בחיים שלאחריה. מצבו הכלכלי של הקצין באזרחות – מצוין (הוא מהגנדס ואביה של חולדה ארוסתו – קבלן); מצבו של צמבלולו ככי רע: מובטל ומיותר. חולדה אף מציעה לו לקפוץ מהגג, כמו שעושה, הלכה למעשה, פוגרה שדוחפת את חפץ מהגג במחזה מאוחר יותר, הקרוי על שם גיבורו (חפץ ואחרים, 1972).²² במערכון נוסף, 'האחים צמבלולו', חוזר לוין על כך שתחושת השותפות במלחמה מתגלה כאשליה שקרית: 'פעם בעשר שנים עושים לנו מלחמה ורגע אחד, קטן וחולף, אנחנו איתכם כתף אל כתף, [...] אחר-כך אנחנו חוזרים (לא כולם כמוכן), / אתם לכאן ואנחנו לשם/ וחול רב מכסה את הדם'.²³

בשלב הכתיבה הבא יבצע לוין מעבר אסטרטגי מסאטירות פוליטיות למחזות משפחה. התופעה של 'אני ואפסי עוד' הנרקיסטי, מצד אחד, והיחסים ההייררכיים והכונניים, מצד שני, יהפכו לנושאי העומק של לוין.²⁴ כך למשל טייגלך במחזה חפץ מעיד על עצמו: 'אני בסדר גמור וחפץ יודע את זה. הלוואי שהמדינה תתנהל עשירית ממני',²⁵ ברמיזה גלויה לשיר 'אנשי הבסדר' מתוך מלכת אמבטיה. גם דמותה של חולדה (מהמערכון 'החיוור') הופכת לדגם שעל פיו משוכפלות דמויות 'פוגרה' למיניהן במחזות המשפחה. במחזות אלה 'המשפחה' ממירה את 'המדינה', והופכת למעין מיקרוקוסמוס שבו משתקפים כוחות פוליטיים, משפטיים, כלכליים ותרבותיים של החברה הישראלית. המערכון שהוביל את לוין לפתרון של הצגת הפוליטי באמצעות המסגרת המשפחתית הוא 'מלכת אמבטיה', שבו משמש הסיפור המשפחתי אלגוריה על הסכסוך הישראלי-ערבי לאחר ששת הימים. המערכון כולו רווי אזכורים ישירים לרטוריקה ששלטה בהווה הפוליטית בישראל לאחר מלחמת ששת הימים כלפי השטחים הכבושים. בן הדוד יקותיאלי, דייר המשנה בדירה המשפחתית, הוא הערבי המושפל, שבני המשפחה דוחקים אפילו מתוך האמבטיה והשירותים, בהתריסם כי 'באמבטיה שלנו, שתהיה אך ורק שלנו' ו'בית השימוש בדינו'. בני המשפחה אינם מתירים לבן הדוד להתרחץ ואחר כך מתלוננים שהוא מלוכלך ומסריח.

22 שם, עמ' 77-78.

23 שם, עמ' 79.

24 השינוי הז'נרי והסגנוני שביצע לוין לא נבע רק מתגובת הקהל על מלכת אמבטיה, אלא בעיקר מתוך תחושה של לוין שהז'נר הסאטירי מוגבל באפשרויותיו. חיזוק להשערה זו אפשר למצוא בעובדה שמחזה המשפחה הראשון של לוין, סולומון גריפ, הועלה כבר ב-1969. באותה שנה שהועלה קטשופ ושנה לפני מלכת אמבטיה. ראו, כספי, היושבים בחושך, עמ' 48. לדיון במחזה סולומון גריפ ראו, נגיד, צחוק וצמרמורת, עמ' 64-67.

25 חנוך לוין, חפץ ואחרים: מחזות, תל-אביב 1988, עמ' 93.

בעלת הבית היא 'מלכת מחוזות האמבטיה השלמה'; הבעל, הפרופסור הכנוע, הוא נציגה של האינטליגנציה הישראלית הרופסת, והבן מגנצא, התוקע בשופרות, הוא נציגו של דור המתנחלים הצעיר, דור אכזר ונוקם. התרכזותם של כל בני הבית בשמירה על האמבטיה מפני ניסיונות החדירה של יקותיאל, 'בן הדור', תוך הזנחת כל עיסוקיהם האחרים, מצביעה על ההתמקדות הישראלית המוחלטת בביטחון תוך ויתור מוחלט על תחומי קיום אחרים.

כאמור, המבקרים שתקפו בחריפות את מלכת אמבטיה יצאו נגד השימוש של לוי ב'חומרים דוחים' הקשורים להפרשותיו של חלק הגוף התחתון, והאשימו את המחבר באינפנטיליות ובהתפלשות בסחי או לחלופין בפרובוקטיביות לשמה. רק מתוך מבט טרוספקטיבי, שמאפשר לראות את עולמו הפואטי המורכב – אך האחדותי – של לוי, מתחוורת באופן מלא הרב-רובדיות האישית, הקיומית, החברתית והפוליטית של העיסוק הלויני במרחב שבין האמבטיה לבית השימוש. במחזות המשפחה (שחלק ניכר מהם נכתבו בשנות השבעים), ובעיקר במחזות המיתיים כמו הוצאה להורג, ייסורי איוב, הזונה הגדולה מבל ועוד (שנכתבו בשנות השמונים והתשעים), ממשיך לוי ומפתח מערכת מטפורית מסועפת הקשורה להפרשות הגוף. במחזותיו המאוחרים הוא גיבש סופית את דמות המחבר כ'מנקה המחראות', כסניטר המחויב לעמוד מול הזיהום, הרשע והמוות על כל צורותיו ה'טבעיות' והפוליטיות.²⁶ האנלוגיה בין הזיהום וההשחתה הפוליטיים לבין 'פעולת המעיים' נרמזת כבר בקטע שמופיע בסאטירה את ואני והמלחמה הבאה, לקראת סיומה, כאשר לוי מזהה את פעולת הכיבוש עם פעולת המעיים בבית השימוש ומתיק את המושג 'מקום קדוש' לתחום היומיומי הנמוך ביותר של חיי האדם, תחת הכותרת הפרובוקטיבית 'ביקור במקומות הקדושים אחרי המלחמה'.²⁷ במערכון 'השטחים' מתוך קטשופ נעשה זיהוי נוסף של השטחים עם ההפרשות והשירותים בדירה משפחתית. במערכון מתארח זבץ בביתם של ברטה וצבי, שמהסים את בקשותיו החוזרות להיכנס לשירותים לעשות את צרכיו. זבץ: 'בן-אדם לא יכול לעשות פיפי במדינה הזאת מבלי שיחשדו בו שהוא הולך להחזיר את השטחים?!' סופו שהוא נאלץ להרטיב את מכנסיו, וכך 'מה ששוחרר – לא יחזור'. לאור תקדימים טקסטואליים אלה קל יותר להבין את ההקבלה בין השירותים והאמבטיה לבין השטחים הכבושים שראינו לעיל בנייתו המערכון 'מלכת אמבטיה'.²⁸

26 לדיון נרחב בנושא זה על כל היבטיו והשלכותיו ראו, כספי, היושבים בחושך.
 27 לוי, מה איכפת לציפור, עמ' 29. הקטע אמנם לא נכלל בהפקה הראשונה של את ואני והמלחמה הבאה והוא תוספת מאוחרת יותר. עם זאת לוי מצא לנכון לשבצו דווקא בסיום של סאטירה מוקדמת זו עם כינוסה בספר מה איכפת לציפור.
 28 שם, עמ' 42-43.

ד. החזרתם של המיתוסים המכוננים אל ההיסטוריה ואל הפוליטיקה

המיתוס, כך טוען רולאן בארת,²⁹ מרוקן את האיכות המקרית והניתנת לשינוי של האירועים ההיסטוריים ומכונן אותם כטבעיים וכנצחיים. לטענת בארת המיתוס משרת את בעלי הכוח בחברה, הוא נותן הצדקה טבעית וברורה מאליה לכוונה פוליטית היסטורית, והופך בכך את האקראי לנצחי. המיתוס מסווה את תהליך הייצור של המצאות חברתיות דוגמת ה'סדר ההייררכי' של החברה ו'דפוסי השלטון' הקיים, ויוצר עבורן סטטוס של קיום אובייקטיבי כביכול. בכך הוא ממלא תפקיד מייצב ומנציח את הסדר הקיים. הזיקה בין בני אדם למיתוסים אינה של אמת אלא של שימוש: הם עושים דה-פוליטיזציה של האידאולוגיה באמצעות 'גזל קולוניאלי' של אירועים ותופעות היסטוריות בהתאם לצורכיהם, ובכך מסווים את הכוונה הפוליטית והאידאולוגית שעומדת מאחוריהם, ואינם מאפשרים תיקון. לכן אחד מתפקידיו העיקריים של תיאטרון פוליטי, כפי שכותב אברהם עוז, הוא לשחרר את התודעה האנושית מכבילות המעגלית לצורה המיתית.³⁰ פעולת חישוב המיתוסים, מקורוניהם, שפתם, יחסם לזמן ולמקום, היווצרותם והשימושים שנעשים בהם, מאפשרת לא רק לעמוד על הסיבות, שהביאו לייצורם ולשימוש בהם – אלא גם השתחררות מהם. אחד מאמצעי הפירוק המרכזיים של מיתוסים אצל לוינ הוא הכלי הפרודי המופעל כנגד טקסטים קנוניים או משתמש בהם כ'נשק' החותר תחת התופעות השליליות שליון מוצא במציאות הישראלית. במערכון 'העקדה' משתמש לוינ בגרעין הסיפורי של אחד הטקסטים הטעונים ביותר בתנ"ך כדי לחתור תחת הנכונות המיידית וחסרת הספקות של דור האבות לשלוח את בניהם אל המלחמות בשם אמונה טרנסצנדנטית ואידאולוגית כאחד. במערכון 'העקדה' חורג לוינ מהסיפור המקראי. הבן יצחק קורא בהתרסה לאביו לבצע את שהוטל עליו: 'תשחט, אבא'לה למופת, אבא'לה עם לב יהודי חם, תשחט!... תחתוך, טאטע'ניו ותביא את הבשר למאמע'ניו!' ועם זאת אברהם המניף את המאכלת על צוואר בנו הוא זה שחש כקורבן: אברהם: 'כן, כן, ככה זה... נולדתי להיות קורבן. אני קורבן...'. אברהם הלויני שומע היטב את הציווי האלוהי לשחוט את בנו – כאקט המבטא מופת של אמונה – אך באירוניה לוינית טיפוסית אינו מצליח לשמוע את קול ההצלה הקורא מהשמים 'אל תשלח ירך אל הנער', כי הוא קצת חירש.³¹ דוגמה נוספת: במערכון 'הבטחה' נושא שר הביטחון נאום על בסיס נאומו המפורסם של צ'רצ'יל, שהבטיח לעם הבריטי במלחמת העולם השנייה 'דם יזע ודמעות'. אך בעוד בהבטחתו של צ'רצ'יל שני מסרים: אחד לטווח הקצר (דם, יזע ודמעות), ואחד לטווח הארוך – תקווה וחירות, הרי בדברי שר הביטחון הישראלי יש מסר אחד שתוקפו נצחי: 'אני מבטיח לכם דם ודמעות,

29 רולאן בארת, 'המיתוס כיום', מיתולוגיות, תל-אביב 1998.

30 עוז, התיאטרון הפוליטי, עמ' 61.

31 לוינ, מה איכפת לציפור, עמ' 89-91.

/ ומלה שלי היא מלה, / ואם אני מבטיח לכם דם ודמעות, / אז כולם יודעים שזה דם ודמעות, / שלא לדבר על זיעה'. הביטוי 'מלה שלי היא מלה' – שהוא בעל קונוטציות חיוביות, המצביעות בדרך כלל על הגינותו של המנהיג – עובר גם הוא תהליך של אירוניזציה מרה.³²

אמצעי אחר הוא פרודיה על תבניות שיריות מוכרות, כדי לממש בהן חומר חתרני ולכפות אותו על תודעת המאזינים באותם 'אמצעי כפייה' שביססו את המיתוס עצמו: שירים בעלי פזמון חוזר; ריתמוסים של שירי עם קלילים; מצלולים של הברות שיריות ללא משמעות סמנטית – לה לה לה, או טה רה רם; ז'נרים מוכרים כמו: דואט, מקאמה, מרובעים, טנגו, בלדה ועוד.³³ השיר 'עשרת הדיברות', למשל, מנפץ את מיתוס 'טוהר הנשק' והמוסריות של החייל הישראלי תוך שהוא משתמש, מצד אחד, בטקסט התנ"כי הקנוני בכותרתו של השיר, ומצד שני, בפרודיה על שיר חיילים עליו (מעייץ מארש), דוגמת 'חיילים יצאו לדרך למסע רגלי גדול' של נעמי שמר: 'ובבוקר אביב בהיר ונחמד / קמנו כולנו כאיש אחד, / [...] קמנו ועלינו אל הר סיני, / [...] עלינו גאים בזמר ושיר / את דבר ה' להחזיר'. הוויתור על כל עשרת הדיברות מנומק במיטב הקלישאות הנהוגות אצלנו גם כיום: 'צורכי ביטחון', 'מוראל קרבי', 'מדינה במצור' ועוד. התיאור הפיזי של הצועדים במסע – שאנן ובוטח: צברים יפי בלורית, אנשי חיל רעננים, טובי קומה ועזי פנים. הקלות שבה ננטשים הדיברות אחד אחרי השני מעידה על היותם מלכתחילה נטל כבד, שהחיילים 'כאיש אחד' פורקים בשמחה מכתפם. עם פריקתם צומחת תחושת שחרור גדולה מכבלי המוסר: 'גווננו זקוף, כתפינו קלות נושמים אוויר מלוא הריאות – אפשר לחיות'.³⁴

ה. הבמה והקהל: מהמציאות לבמה וחזרה

מרבית הקטעים בכל שלוש הסאטירות מופנים אל הקהל ומכניסים אותו פנימה לתוך הסיטואציה. באותם טקסטים שבהם קיימת התייחסות מפורשת אל המציאות האקטואלית, באת ואני והמלחמה הבאה – מתערערים הגבולות בין קהל לבמה. כך למשל ב'מקאמה לגנרל בום' הגנרל אינו מופיע כלל, ובאופן סרקסטי מופנית המקאמה אל קהל הצופים, שהזדהה עם מפקדי הניצחון של ששת הימים. כך נמצא הגנרל בעת ובעונה אחת על הבמה ומחוץ לה, 'בעולם'. העומדים משני צדי הבמה, הן כמעריצים והן כשונאים של גנרל בום, מדברים בלשון 'אנחנו' ומשייכים את האלוף בום לעצמם. האלוף בום הוא של כולנו ועשוי בצלמנו ובדמותנו:

32 שם, עמ' 88.

33 ראו גם: Nurit Yaari, *Life as a Lost Battle: Theater in Israel*, Ann Arbor 1996, pp. 154-155;

Erella Brown, *Allegory and Irony in the Satirical Work of Hanoach Levin*, dissertation, Cornell University 1989

34 לוי, מה איכפת לציפור, עמ' 85.

אנחנו מנשקים לך בתחת, אלוף בום, / כי לולא אתה לא היינו מנשקים
 עכשיו כלום [...] אני זוכר איך שחו כתפיך בנפול הנופלים, אלוף בום, /
 אמנם גם אני שכלתי שני בנים, אלוף בום, / אבל אם לא אתה, לא היה
 נשאר לי כלום. / אני זוכר איך הוצפו עיניך העייפות בדם, אלוף בום, /
 אמנם גם אני הוצפתי קצת בדם, אלוף בום, / אבל אם לא אתה לא היה
 נשאר מן הדם כלום [...] על כן אנחנו אוהבים אותך, אלוף בום, / את עיניך
 המחייכות למצלמות, אלוף בום, / את לחיך המאדימות בקבלות הפנים,
 אלוף בום, / את סנטרך המוצק בעיתוני הערב, אלוף בום, / על-כן אנחנו
 מנשקים לך בתחת, אלוף בום, / כי אם לא אתה, לא היינו מנשקים עכשיו
 כלום.³⁵

בטקסט המושם בפיו של דובר מעריץ ואסיר תודה שבא להלל את המפקד ולהצביע
 על תחושת השותפות שבין המפקד לפיקודיו, נבנית האירוניה של לוינ: לאחר המלחמה
 זוכה האלוף בכל התהילה, ואילו חייליו הם שמלקקים את פצעייהם. כשהצגה כזו של
 'הגנרל בום' נבחנת על רקע ההערצה הגורפת של מפקדי צה"ל באותה תקופה – היא
 מקבלת כמובן העצמה נוספת.

פנייה אל הקהל היושב באולם מסיימת גם את הערב הקברטי מלכת אמבטיה. בשיר
 האחרון: 'לקקו, אחים, לקקו', שהינו פרודיה על המנון הבייל"ויים 'חושו, אחים, חושו',
 עשה לוינ שימוש במשמעויות שונות של צירופים כבולים הקשורים בפועל 'ללקק': 'ללקק
 את האצבעות'; 'ללקק את הפצעים'; 'ללקק אחד לשני' (שינוי שחל בכל אחד מבתי השיר)
 – תוך ריאליזציה של הניבים וביטול המשמעויות הנבדלות: 'לקקו, אחים, לקקו, / לקקו
 את האצבעות, / את אלה שלא איבדתם / באחת המלחמות. / ולפני שתאבדו גם את הראש
 והלשון / לקקו, אחים, לקקו, / ולכו הביתה לישון'. בסיום השיר נעשתה מחוות פנייה
 אל קהל הצופים, שכוונתו לאותת לנטייתו של הקהל לברוח ממודעות ולהימנע מקבלת
 אחריות למצב: 'לקקו, אחים, לקקו, / לקקו אחד לשני, כך לא תצטרכו לפחות / להביט
 זה לזה בפנים'.³⁶

ו. לידת הפטריוט מתוך ה'אמבטיה': ממלחמת ששת הימים (1967) עד למלחמת לבנון (1982)

כאמור, רק 12 שנה לאחר מלכת אמבטיה חזר לוינ אל הז'נר הסאטירי, בהפטריוט. המסגרת
 המאחדת של הפטריוט היא תכנית הטלוויזיה חיים שכאלה, שבאותה תקופה הייתה תכנית
 הדגל של הערוץ הראשון, תקופה של טרום ריבוי הערוצים וטלוויזיית הכבלים. במרכזה
 של כל תכנית עמדה דמות ציבורית, ידועה ורבת פעלים, שבתכונותיה ובמהלך חייה

35 שם, עמ' 26.

36 שם, עמ' 99-100.

אמורה הייתה לייצג את האתוס והניסיון של החיים הישראליים ולשמש דמות מופת ודגם להזדהות. לתכנית היו אחוזי צפייה גבוהים במיוחד בשל הבלעדיות של הערוץ הראשון באותה תקופה והיא הייתה למדורת השבט הלאומית.³⁷ בהפטריוט של לויין משובצים בטקסט גם מבזקי חדשות קצרים, שפורצים אל תוך רצף התכנית. למשל, 'ידיעות פנים: ראש הממשלה נאם בבית העלמין הצבאי בצפת. / הוא קרא למתים לחכות בסבלנות. הם הסכימו פה אחד'.³⁸ או, 'ידיעות חוץ: כוח צה"ל השמיד מערך טילים אטומיים בקזחסטן. / שגרירנו באו"ם מבקש שיקפצו לו על שם המשפחה השני של ח"כ שרה שטרן-קטן'.³⁹ בעבר נתפסו המדיה האלקטרוניים כמשקפים מציאות או כמייצגים אותה באופן נאמן. אולם כבר בשנות השבעים זיהה ז'אן בודריאר נסיגה משמעותית ביחסים שמתקיימים בין מציאות לייצוג. לטענתו, מה שנצפה על מסך הטלוויזיה הפך לקשר הישיר והמידי שלנו עם העולם במקום הממשות עצמה. העובדה שאנו, הצופים, יושבים מבודדים אל מול הדיבור שמשגיג אותנו דרך הטלוויזיה, ללא יכולת תגובה, מצביעה על השליטה והפיקוח החברתיים המוכלים בטלוויזיה מעצם המבנה שלה. צורות שונות של סימולציות תגובה אמנם קיימות, אך הן משולכות כבר בתהליך השידור עצמו, מה שאינו משנה דבר ומותיר בעינו את הטבע החד-צדדי של התקשורת על כנו.⁴⁰ לויין זיהה גם הוא את הפוטנציאל העריץ של המדיום הטלוויזיוני בהבניית התודעה הקונסנזואלית של צופיו והעמיד אותו כמושא סאטירי בהפטריוט לא פחות מאשר את דמותו המייצגת של גיבור חיים שכאלה – להב עשת, שסיפור חייו מוצג כ'סיפורו של דור, סיפורה של תקופה'.

המניע המידי לכתבתה של סאטירה זו היה כאמור מלחמת לבנון הראשונה (1982), אולם כשעוקבים אחר נושאה מפתיע לגלות כי היא ממשכה לעסוק בחומרי היסוד של מלחמת ששת הימים והשלכותיה, ובאותו עולם פוליטי ותרבותי שבו טיפלו קודמותיה. רק התמונה המצטיירת חריפה ובוטה יותר. לאורך הקברט הסאטירי כולו מוזכרת מלחמת לבנון רק פעם אחת, במערכון הפותח, באמצעות שמה הממסדי והשקרי 'שלום הגליל'. 'להב: איך ירד האי.די.בי מ-9380 נקודות ל-400 בכת-אחת!... רייכמן: שלום הגליל, פרץ שלום הגליל!' הממשלה יכולה לפברק את שמה של המלחמה בנוסח האורוליאני 'מלחמה היא שלום', אך הסמנטיקה הכוזבת אינה מערימה על משקיעיה ה'פטריוטיים' של הבורסה. החברה המשתקפת בסאטירה היא חברה הולכת ומתקרנפת, ספסרית ואלימה,

37 חיים שכאלה החלה כתכנית רדיו ברשת ב' תחת השם אלה הם חיך, והפכה בשנות השבעים לתכנית טלוויזיה ארוכת שנים (למעלה משלושים שנה), ועסקה בחייהם של אישים מרכזיים בתולדות המדינה ותרבותה. ברדיו שודרה לראשונה ב-1966. מנחה התכנית ברדיו ובטלוויזיה היה עמוס אטינגר.

38 לויין, מה איכפת לציפור, עמ' 113.

39 שם, עמ' 131.

40 Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Charles Levin (trans.), St. Louis 1981 [1972], pp. 164-184

שהכסף בה הפך לחזות הכול, אך האינטרסים הכלכליים חבויים מאחורי אצטלה של פטריוטיות ואהבת הארץ.

15 שנה לאחר המלחמה והכיבוש המתמשך זיהה לוי התפוררות מחריפה והולכת של החברה הישראלית. בכיבוש נפגע לא רק הדבק המלכד את הקיום הלאומי, ופורקו לא רק עבותות הסולידריות החברתית ואחוות הלוחמים בצבא. רעלי הכיבוש והשחתתם חדרו גם לתוככי המשפחה הגרעינית. להב עשת מזהה את קולותיהם של בני משפחתו (אחיו ובנו) כגנבים וכרמאים שהונו אותו, הוא מתנכר לאמו ויורק בפניה כדי לזכות בוויזה לאמריקה. אין זה מפליא לכן שהוא בועט אחר כך בפלשתיני חף מפשע, רק כדי להוכיח את נאמנותו לארץ ישראל וכדי לזכות ב'נחלת אבות' בשטחים הכבושים. הזיקה שנוצרת בין היחס לערבי לבין היחס לאם מתחזקת באמצעות שתי פעולות הביזוי הפיזיות של להב עשת כלפי האם (יריקה) וכלפי הערבי (בעיטה). במערכון 'מלכת אמבטיה' מ-1970 המשפחה מלוכדת, ובניה מתאחדים מול האחר, הזר, בן הדוד יקותיאלי שמבקש להסתפח אל ה'אמבטיה' שלהם ולהיות חלק ממשפחתם; בהפטריוט מ-1982, לעומת זאת, המשפחה כבר מפורקת, וכל אחד מבניה מופקר לגורלו. זאת ועוד, ב'מלכת אמבטיה' המשפחה מייצגת באופן אלגורי את החברה הישראלית, בהפטריוט עובר לוי אל המודוס הכמו ביוגרפי שזיקתו אל המציאות הממשית הדוקה הרבה יותר. בסאטירה זו לוי חושף גם את הפרדוקסליות שבהעדר סתירה אצל האדם הישראלי בין משאת הנפש לקבל ויזה ולהגר לאמריקה, לבין הפטריוטיזם שמגיע לידי מיצוי עליון בקניית קרקעות והתנחלות בכל ארץ ישראל. אופן החשיבה הישראלי מתכחש לחלוטין לכך שמערכת ערכים ופעולות במציאות הממשית מחייבות תמיד בחירה והכרעה מוסרית בין אפשרויות מנוגדות.⁴¹ שיאו של המערכון 'הבעיטה' הוא בהקבלה שיוצר לוי בין התנהגותו של להב עשת הישראלי כלפי הערבי לבין התנהגותו של גרמני נאצי כלפי ילד יהודי, אחי אמו, בשואה.⁴²

ז. סגירת המעגל: המחזה רצח, 1997

הזדקקותו של לוי למבע הסאטירי לאחר ששת הימים במטרה לערער על המיתוסים המכוננים של התרבות הישראלית נגעה, כאמור, ברצונו לא רק לתת פירוש חדש למציאות, אלא לעורר גם שינוי בדרכי הפעולה של הציבור הישראלי. תכונותיו של הז'נר הסאטירי, שבעצם הגדרתו מצויה הכוונה לחולל תיקון במציאות הממשית, שירתו היטב מטרות אלה. ויתורו הסופי של לוי על הז'נר הסאטירי לאחר כתיבת הפטריוט, וחזרתו לכתובה פוליטית מובהקת לאחר האינתיפאדה הראשונה במחזה רצח (1997) –

41 השנה פורסמו בעיתונות תוצאות משאל שנערך בקרב הציבור, שבו התברר כי שמונים אחוז מהציבור רוצים בשלום עם סוריה, אך פחות או יותר אותו אחוז מקרב הנשאלים ענו בשלילה לשאלה אם הם מוכנים לוותר על הגולן. לוי זיהה את הדו-קיום של הסתירות כחלק מאופן החשיבה הישראלי כבר בשנות השמונים של המאה העשרים.

42 לוי, מה איכפת לציפור, עמ' 123.

כטרגדיה ולא כסאטירה – דורש הסבר. המחזה רצח מתאר עשור של מעשי איבה בין ישראלים לפלשתינים המתרחשים במעגליות נצחית החל מ־1987, השנה שבה פרצה האינתיפאדה הראשונה ועד העלאתו של המחזה על הבמה ב־1997. המחזה משקף במידה רבה את התיאשותו של הציבור מהאפשרות לשינוי המציאות, ואת ספקותיו של לוינ עצמו ביחס ליכולתו להשפיע על תמורה ממשית בתודעת הציבור. האכזריות הסתמית והבלתי הכרחית של החיילים הישראלים בפתחת המחזה, משתקפת כמו במראה במערכה השנייה במעשהו של האב הערבי, שאינו מסתפק ברציחתו של חתן ביום חתונתו, שבו הוא חושד כי השתתף כחייל ברצח בנו, אלא אונס ורוצח גם את כלתו. כך מצביע לוינ על אופיה העיוור והמעגלי של האלימות הפוגעת תמיד גם בחפים מפשע במעגלים הולכים ומתרחבים.

כבר בסאטירה הראשונה ב־1968, בקטע הקרוי 'דואט "על מה נלחמנו?"', תיאר לוינ כיצד הימין והשמאל מגייסים את הנופלים ואת מילותיהם האחרונות כביכול להצדקתן ולקידושן של מטרותיהם הפוליטיות.⁴³ לוינ שרטט כאן לראשונה את סלע המחלוקת הפוליטית שתחזיק מעמד ארבעים שנה ועדיין לא נפתרה – המאבק על השטחים שנכבשו במלחמה. שני שכנים שנפגשים בחדר המדרגות מתיימרים לדבר בשם המסר של הנופלים לאומה והצו שציוו כביכול במותם. שני הצדדים מגייסים את הנופלים (הגיס, הבן דוד, השכן) תוך ניצולם הציני להצדקת מגמותיהם הפוליטיות. גברת פוקס (הימנית) מבקשת צידוק למלחמה ולהחזקת השטחים ברצון הקולקטיבי של העם לשוב לארצו, הארץ המובטחת. היא מדברת בשם 'דמנו הכחול-לבן', בשם העבר ההיסטורי של העם בארץ ישראל, ומתייחסת לאתרים המקודשים אלפי שנים (הר הבית). מסקנתה – אסור שהמלחמה תהא לשווא, אין להחזיר אף שעל. מר גורביץ (השמאלני) מציג את העמדה הנגדית בשם 'דמנו האדום-עתיק'. הוא מזכיר את מטרת המלחמה המקורית: צידוק המלחמה כמלחמת מגן, מלחמת אין ברירה. הרצון האמיתי של העם הוא בשלום. מול הר הבית שאליו מתייחסת גב' פוקס, מזכיר מר גורביץ את הלוחמה בעזה (הניטרלית מבחינה דתית) ומסיק – אסור שתהיינה עוד מלחמות. יש להחזיר הכול תמורת שלום. רק לבסוף מגיעה שכנה נוספת, שאיבדה את בנה בקרב. היא משלמת חוב לבנה המת ומנסחת בשמו את ה'מסר' האותנטי היחיד של המתים: 'רק מי שמת – אף פעם לא יוחזר!'⁴⁴

בהפקה של המחזה רצח בתיאטרון הקאמרי, בסוף המערכה הראשונה, השמיע הבן הפלשתיני המת באוזני אביו את השיר 'אבי היקר כשתעמוד על קברי' מתוך מלכת אמבטיה: 'אבי היקר, כשתעמד על קברי / זקן ועייף ומאוד עירירי / ותראה איך טומנים את גופי בעפר... אל תעמוד אז גאה כל-כך, / ואל תזקוף את ראשך, אבי, / [...] ואל תאמר שהקרב קורבן, / כי מי שהקריב הייתי אני, ואל תדבר מלים גבוהות / כי אני כבר מאד

43 שם, עמ' 28-29.

44 שם, עמ' 29.

נמוך, אבי'. מילות השיר החוזרות בשתי היצירות הן הצוואה האחרונה של הבן המת, כפי שלוין תופס אותה. חזרה זו והעברת הטקסט מפיו של 'יצחק' אל פיו של 'שמעאל' הם בגדר ניסיון נואש של 'הבן' הלוויני, באשר הוא, לקטוע את המעגל הטרגי של התפרצות אלימה, תגובה אלימה וחוזר חלילה.

לפחות מבחינת הפרוגרמה חוזר לוין, אם כן, אל נקודת המוצא שלו, שקיבלה ביטוי ראשון כבר בסאטירות המוקדמות לאחר מלחמת ששת הימים, ובהן הוא קרא להתבונן במציאות מתוך הפרספקטיבה של הבנים המתים. לא דם המתים השפוך אלא הנותרים בחיים הם אלה שבשם המתים מובילים את כולנו אל המלחמה הבאה. לוין מאמין כי רק אם נשקול את החיים (שלנו ושל זולתנו) מנקודת הראות של 'יצחק' (או 'שמעאל') המת, רק אם נעריך את החיים מתוך ההערדר המוחלט של מי שהקריב הכול – ייווצר סיכוי אמיתי להשתחרר ממעגל הדמים האינסופי. אולם באירוניה לווינית אופיינית האב הערבי, בדיוק כמו האבות היהודים ביצירה המוקדמת, אינו מבין את המסר של הבן ויוצא למסע הנקם שלו. המעגליות האינסופית של האלימות שאין לראות את סופה קיבלה ביטוי נוסף בהצגה שעלתה בקאמרי, כאשר בסיומה של המערכה השנייה, הושמע השיר החותם את את ואני והמלחמה הבאה, הנושא את שם הרביו הסאטירי מ-1967. שיבוץ של השיר, הצופה כבר את המלחמה הבאה, בסיום המחזה מ-1997, שלושים שנה מאוחר יותר, מעיד על הכרתו המפוכחת של לוין, כי המלחמה הבאה היא רק שאלה של זמן.

הופעתו של לוין על במת התיאטרון (וההיסטוריה) לאחר מלחמת ששת הימים הייתה ביטוי ראשון, חריף ופתאומי (לכאורה) לבקיעים שכבר רחשו כנראה מתחת לפני השטח ועדיין לא נגלו לעין המתבוננת הרגילה. יצירה אינה מופיעה בחלל ריק. כאשר היא יוצאת לציבור יש לה כבר מסגרת התייחסות, אופק ציפיות, שעל רקעו היא מתקבלת.⁴⁵ ניצניו הראשונים של השינוי בהלכי הרוח של הציבור הישראלי הופיעו כבר לאחר מלחמת סיני ב-1956, והתחזקו בתקופת המיתון הקשה ב-1966. אולם הניצחון המבריק של 1967 הצליח לטשטש ולהעלים את אי הנחת של הציבור ולהסתירה מאחורי חומה של יוהרה ושביעות רצון עצמית, שהוליד הניצחון המזהיר. כ-800 הרוגים גבה הניצחון, וכדי לאזן את האופוריה ולתת לאירועים ההיסטוריים את מידתם הנכונה הן בתוך ההקשר המידי והן לטווח הארוך, נזקק הציבור הישראלי לטקסטים פוקחי העיניים של חנוך לוין.

45 ראו, Hans Robert Jauss, *Literary History as a Challenge to Literary Theory: Towards an Aesthetic of Reception*, Brighton 1982 [1965]