

הגות ותרבות

הפנטסטי במחזה 'דוד מלך ישראל' ליעקב כהן: דיאלקטיקה נפשית ברוח הציונות

אופיר ממון

ב־1920 פרסם יעקב כהן ברבעון הספרותי העברי התקופה את המחזה 'דוד מלך ישראל'.¹ במרכז המחזה הציב כהן את דמותו של אורי, בן הגולה העוזב את ביתו ויוצא למסע נדודים בעקבות האמונה כי אי־שם יש מערה, היא המערה שדוד המלך ישן בה על יצועי זהב ולצדו כד מים, וכי אם ייצקו מהמים האלה על כפות ידיו, הוא עתיד להתעורר ולגאול את עמו. כמו בשירים ובבלדות שכתב כהן, היצירה הדרמטית ניזונה מחומרי אגדה מהמסורת היהודית ומהתרבות האירופית וגם מתפיסת העולם הרומנטית, הגרמנית בעיקרה,² ובה דמויות פנטסטיות למכביר: מכשפה, שר יער, גמדים, לצנים מגודלי שער שמקפצים על שתיים, כרובים, שדים ומזיקים, ובראש החבורה מנהיגם, הלוא הוא אשמדאי. כמעט שלושה עשורים לאחר כתיבת המחזה בחר התאטרון 'במתנו', תאטרון אמנותי לילדים ולנוער, להעלותו בתור ההצגה המרכזית של התאטרון לעונת 1947-1948, ואין ספק שהבחירה נבעה מהרצון להעניק לקהל הצעיר ביטוי אמנותי שהולם את רוח התקופה ואת גודל השעה שהחזון הציוני מתממש בה הלכה למעשה. את המחזה בייס מייסד התאטרון אליעזר אנסקי, ובעבודתו הוא השתמש בגרסה ששימרה את הטקסט המקורי כמעט בשלמותו, על שפתו הגבוהה ועל תכניו המרובים רבדים.³ כנהוג בתאטרון 'במתנו', את הדמויות גילמו ילדים ונערים מתל אביב, והמחלקה לחינוך של עיריית תל אביב, שתמכה בתאטרון, הפיקה תכנייה, ובה פירוט קצר של עלילת המחזה וכן הערות שנועדו לסייע לצופים להבין את 'הסמליות אשר בדמויות המחזה'. בפרשנות זו הוסברו כל דמות ומרחב בהקשר של מימוש החזון הציוני. כך למשל הוסבר כי המכשפה היא סמל ל'גלות עם כל

1 יעקב כהן, 'דוד מלך ישראל': אגדה דרמטית בת שלש עלילות', התקופה (תמוז-אלול תר"ף), עמ' 112-5.

2 שלמה יניב, הבלדה העברית: פרקים בהתפתחותה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, חיפה 1987, עמ' 171-185.

3 יעקב כהן, דוד מלך ישראל: מחזה סמלי בן שלש עלילות, הוצאת ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ ישראל, המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, אוניברסיטת תל אביב (להלן: מיל"ה), תיק 101.3.2.

תופעות אכזריותה' וכי נדודיו של הגיבור ביער בשעת סערה עזה הם 'דרך האומה בגלות ממנה מבקשים "האורים" לצאת למרחב הגאולה'.⁴

הסברים אלה הפחיתו מכוחו הייחודי של הפנטסטי להתחבר לצופים התחברות מוצפנת ומעמיקה יותר באמצעות מרחבים שמסמלים כניסה אל הלא המודע⁵ ודמויות שמסמלות את הקונפליקט הפנימי שבין היבטים שונים באישיות במעבר מצורת קיום אחת לצורת קיום אחרת, גבוהה יותר.⁶ המאמר הנוכחי מעוגן בספרות הפרשנות של הפנטסטי בתור מייצג של תהליכים אלכימיים של הנפש, ובו אני מבקש לנתח את מסעו של אורי בתור מסע התפתחות נפשית והתבגרות לכל דבר, שיש לו דפוס דיאלקטי ברור: ניתוק ושחרור סמלי מדמות האב ומסמכותה ומלפיתתה החונקת של 'האם הגדולה', דהיינו מהמהות השלילית של ישותה, וצמיחתה של תודעה חדשה המושתתת על הכוחות החבויים במעמקי הנפש, וגם מתן ביטוי ליסוד ה'נשי' (anima) וליסוד ה'גברי' (animus) שבנפש, עד השלב שהם מגיעים לאיזון מלא ומתאחדים. מהלך נפשי זה מותווה כמובן בלי לאבד את המשמעויות האחרות שאליו כיוונה התכנייה. את מסעו של אורי אנתח אפוא כמסע פנימי שמקורו בדחף ציוני, משיחי אם נרצה, שסוגיות אשר קשורות במימוש החזון הציוני נשורות בו בתהליך העלייה במעלה ההתפתחות הנפשית, מסע ובו תבשיל זהותו העצמית וזהותו היהודית החדשה של הנער. בניתוח נקודות ההשקפה שבין הרעיוני ובין הנפשי אעמיד לדיון גם את מורכבותו ואת ייחודו של המחזה וכן אעריך את רמת נגישותו של המחזה לצופה הצעיר, מתוך התייחסות לתבנית הצורנית שהעלילה נשענת עליה, לדמויות ולתכנים שהן נושאות עמן, הרוויים הרמזים.

הפנטסטי ונמעניו: נקודות המוצא לניתוח

אלווארו, הדמות המרכזית בסיפורו של ז'ק קזוט (Cazzote) 'השטן מאוהב', חי במשך חודשיים עם ביונדטה, אישה שהוא מאמין כי היא באה מעולם אחר, עולם האופל, ואף ייתכן שהיא השטן עצמו או אחת מנאמניו. אולם התנהגותה האנושית והנשית והפגיעות הגופניות שהיא סופגת מוכיחים לו את ההפך: שהיא אישה ככל הנשים, אישה מאוהבת. כשהוא שואל אותה מהיכן הגיעה, היא משיבה כי היא סילפידה, ואחת החזקות שבהן. אלווארו תוהה כיצד עליו להבין את הדברים; האם אכן סילפידות קיימות? בתיאורו של צוואן טודורוב את סיפורם של אלווארו וביונדטה טודורוב ממחיש לקוראיו את היסוד

4 תכנייה להצגה 'דוד מלך ישראל', מילא"ה, תיק 101.3.2.

5 דינה שטרן, אלימות בעולם קסום: מחקר באופייה האלים של המעשייה הנשית לילדים, ראובן מס, ירושלים 2002, עמ' 104.

6 ברונו בטלהיים, קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד (תרגמה נורית שליפמן), רשפים, תל אביב 1980, עמ' 63-64, 79.

שהפנטסטי נשען עליו: ההיסוס, מצב ביניים מתמשך שהדמות, ועמה הקורא, נעים ונדים בו בין הניסיון להסביר את האירועים על בסיס חוקי הטבע המוכרים להם ובין ההסבר העל-טבעי, ואין ביכולתם להכריע בין השניים. טודורוב רואה בהיסוס של הקורא תנאי מחייב לקיום הפנטסטי, ואולם ההיסוס של הדמויות, ההיסוס כנושא ביצירה, הוא תנאי אפשרי לזה, אף כי ברוב היצירות הפנטסטיות שני התנאים מתקיימים.⁷

התנאים שניסח טודורוב הם התנאים המרכזיים לקיום הסוגה הפנטסטית במצבה הטהור, ובעולמו התאורטי של טודורוב לא נדרש הרבה כדי להעביר את היצירה הפנטסטית לסוגה שכנה. הסוגה הפנטסטית הטהורה נמצאת למעשה בתווך בין ארבע תת-סוגות שממוקמות על מעין ציר אופקי שטודורוב מתווה לקוראיו: מצד אחד, סמוך אליו ואף משיק לו, הפנטסטי המזור, המייצר היסוס, אך בסופו של דבר ניתן לאירועים העל-טבעיים הסבר הגיוני שהולם את חוקי המציאות (העל-טבעי מוסבר כחלק מחלום, כתוצר של מקריות, כהתחפשות, כמהתלה, וכדומה), ולצדו, בקצה הציר נמצא המזור, ובכלל זה יצירות שהאירועים אינם סוטים בהן מחוקי ההיגיון, אך יש בהם מהייחודי, מהיוצא דופן, מהבלתי צפוי ומהמטריד, והם מעוררים לא אחת תגובות דומות לאלה שהיצירות הפנטסטיות ('יצירות מתחום ספרות האימה וכדומה) מעוררות. מצדו האחר של הציר, סמוך לפנטסטי הטהור ואף משיק לו, הפנטסטי המופלא, המעורר היסוס, אך בסופו של דבר אנו כמו מקבלים את העל-טבעי כמות שהוא (האמונה בתחיית המתים, שיכלה להיראות כפרי הזיה של הגיבור הלוקה בנפשו, מקבלת אישור ממשי וכדומה), ולצדו בקצה זה של הציר, המופלא, המשוויד לא אחת לאגדות ולמעשיות שבמפגש אֶתן אנו תוהים לפשרם של מצבים שחורגים מגבולות המציאות (הדמויות שישנות מאה שנה, שטיח מעופף וכדומה).⁸

כיום ההתייחסות לפנטזיה כסוגה וגם הפסקנות של ניסוחו של טודורוב את התנאים לקיומה חריגות יותר ויותר בשדה חקר הפנטסטי. רבים מהחוקרים מעדיפים הגדרות רחבות יותר, והם רואים בפנטסטי למשל מבע ספרותי (literary expression), ובכלל זה מדע בדיוני, אוטופיה, דיסטופיה, אגדות, מיתוסים, ספרות החלום ודרמה אבסורדית, והוא משקף תפיסה של החוויה האנושית באמצעות הדמיון היצירתי המקבלת עדיפות ברורה על פני הגדרה מדעית כלשהי⁹ או אף כדחף הפוך למימוזיס, משמע אחד משני הדחפים העומדים בבסיס עולם היצירה הספרותית בכללותו.¹⁰

Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* 7
(trans. Howard Richard), Cornell University Press, Ithaca, NY 1975, pp. 24-33

8 שם, עמ' 41-57.

9 William Coyle, 'Introduction: The Nature of Fantasy', in: William Coyle (ed.), *Aspects of Fantasy: Selected Essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Greenwood Press, Westport and London 1986, p. 2

10 Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, 10
Methuen, New York 1984, p. 20

במאמר זה אני מאמץ את ההגדרה הרחבה לנושא, בלי לוותר על רעיונותיו של טודורוב, שיש בהם תובנה ייחודית ובעלת ערך לניתוח הקשר שבין היצירה הפנטסטית ובין נמעניה. את הגשר המאפשר לנייד את ההיסוס הטודורוביאני לכיוון של הגדרות גמישות יותר אני מוצא בהסתייגותו של אורציון ברתנא מהטון החד-משמעי של התאוריה, ובעיקר מקביעתו של טודורוב עצמו, שההיסוס במצבו הטהור מתקשה להתקיים בקרב הקוראים המודרניים, שכן הם מוכנים להכיר ב'שינויים של סדר עולם מקובל ולאמץ את הסיפור המופלא', ונפגשים עם עולם פנטסטי שמתקרב יותר ויותר למציאותם היום-יומית.¹¹ לדברי ברתנא, דווקא בתקופה המודרנית יש לכלול בהגדרת הפנטסטי את כל התת-סוגות שטודורוב מציין, 'משום שהיוצר המודרני, והקורא המודרני עוד יותר ממנו, מתייחסים בהיסוס גם אל המופלא וגם אל המוזר', המעלים תהיות עד היכן המוזר יכול להגיע בעולם שנע בקצב מסחרר או חומר מחשבה חדש שראוי להיסוס בפגשם למשל עלילה מופלאה דתית-מיתית, אשר היתה מובנת מאלה לקורא המאמין. עוד לדברי ברתנא, בסיפור המודרני המחיצות נופלות בין הפלאי ובין המוזר, וההיסוס נוצר במתח שבין שתי הפרשנויות.¹² ברתנא מחלץ את המונח מהסדר של טודורוב, והוא פותח לנו צוהר לניתוח שאינו מוגבל לרובדי מציאות מסוימים. גישה זו תהיה אפוא נקודת מוצא ראשונה לניתוח המחזה, ותשמש אותי לניתוח המעמדים שהצופה מוזמן להסס בהם בתוככי העולם המופלא או מחוצה לו, עם הדמויות או לבד.

איתור האמביוולנטיות המזמינה את הצופה להסס עם היצירה יהיה גם המקום שהניתוח יהיה קשור לצופה הצעיר. בבחינת היבט זה אני מסתמך על הבחנותיה של ז'ן קליין. קליין עוסקת בדרך שצופים צעירים מעבדים את החוויה התאטרונית, והיא מעלה אל מעל פני השטח את ההבחנה בין מה שבהישג תפיסתם ובין מה שאינו. בניתוח פולמוסי משהו היא מערערת על המיתוס של הדמיון הרחב שמשמש ילדים להשלמת החסר בהצגה, וגם על ההנחה שכדי ללכוד את תשומת לבם ההצגה חייבת לנוע בקצב מהיר דיו. לדבריה, ההפך נוטה להיות הנכון. דמויות חוץ-בימתיות יכולות בנקל להיתקל בהתעלמות של הילד, וכן גם פעולות דרמטיות שמוסברות באמצעות דיאלוגים. ילדים זקוקים אפוא למבעים מוחשיים יותר ולדימויים מפורשים שהם יוכלו להתמקד בהם ושבעזרתם הם יוכלו להקיש מעניין לעניין. כך נכון גם בנוגע למבנה העלילה ולקצב התנהלותה. הצופה הצעיר מצפה לראות סיבה ותוצאה ברצף אפיזודי, ועל ההצגה לאפשר לו שהות מספקת לפענוח. מבנה חלומי והבזקים מן העבר אשר מצריכים היקשים בין אפיזודות שאינן ברצף עלולים לבלבלו. מגיל שמונה או תשע, ועם חלוף השנים, מתפתחת יכולתו של הילד לקשר בין האפיזודות, לצאת מנקודת מבטו האגוצנטרית ולהבין את העלילה מנקודת המבט של הדמויות ומניעיהן.¹³ בעקבות הבחנותיה של קליין, אני נוטה לראות בהיסוס עניין שמצריך

11 אורציון ברתנא, **הפאנטסיה בסיפורת דור המדינה**, פפירוס, תל אביב 1989, עמ' 28.

12 שם, עמ' 29.

13 Jeanne Klein, 'From Children Perspective: A Model of Aesthetics Processing in Theatre', *Journal of Aesthetic Education*, 39/4 (Winter 2005), pp. 46-48

בשלות מנטלית, וזו לא תמיד בהישג ידו של הצופה הצעיר. הדגש הוא כמובן רק על נטייה, ולא על קביעה, ולו רק משום שממילא כל ניסיון לעמוד במדויק על ההתקבלות של היצירה בקרב קהל רבוגני מטבעו מוטל בספק, ובוודאי נכון הדבר כשאין בידינו מידע מדויק על הגילים של קהל הצופים. כך תידון גם יכולתה של תבנית העלילה להיות מפורשת דייה ונגישה, וככל שהמבנה הצורני יהיה פשוט יותר והעלילה עקבית יותר, כן גם יהיה אפשר לזהותה כמתאימה לקהל הצעיר. בחינה זו תיעשה גם בקישור יצירתו של כהן ליצירות שחיברו סופרים אחרים על אותו נושא, שניחנות במורכבות רעיונית מצד אחד, ובתבנית צורנית המייעדת אותן לקורא הצעיר מצד אחר.

נקודת המוצא לרוב ניתוחי היא הבחנותיה של קתרין יום על דרכו הייחודית של הפנטסטי לייצר משמעות. יום מוליכה אותנו לפרשנויות פסיכולוגיות ופסיכו-אנליטיות שקשורות לעולם הפנטסטי, ובתוך כך היא מבהירה לנו עד כמה הפנטסטי נבחן בכוח ייחודי, שבאמצעותו הוא מפלס דרך אל מעמקי נפשותיהם של נמעניו. יום מציינת שלמשמעות אין קיום אובייקטיבי, אף שאנו נוטים לראות בה דבר שמתקיים מחוץ לנו. משמעות קיימת רק בתפיסתנו, ומטבעה היא סובייקטיבית. המשמעות שאנו מייחסים לדברים קשורה למעשה לרגש (feeling), והיחיד יכול להתנסות בו. הפנטסטי מעורר בנו הרגשה שיש משמעות הן בתכנים החבויים בתוכו והן בתכנים הגלויים. לפנטסטי יש כוח מניפולטיבי, והוא פונה תת-הכרתית לתשוקותינו ולחרדותינו, ובין היתר גם לאותם קונפליקטים לא פתורים שמקורם בשלבי ההתפתחות המוקדמים בחיינו (לדוגמה, עלילות שעוסקות בדימויים גופניים, פחד מפציעות וממומים והתנסויות שמעמידות במבחן את גבולות יכולתנו הפיזית מייצגות את השלב הפאלי הקשור בסכנות ובאגרסיות, שדרכו הילד לומד בדרך הניסוי והטעייה את מגבלות הגוף). יצירה שפונה למתחים תת-הכרתיים מייצרת בנו הרגשה של מעורבות, מעצימה את תגובתנו ומעוררת בנו הרגשה שהיצירה מכילה משמעות, גם אם עדיין היא עלומה. ההרגשה שיש משמעות מתעוררת גם מבעד למסעו ההרפתקני של הגיבור, המציג למעשה שרשרת של דימויים – ארכיטיפיים ואחרים – שאינה אקראית, אלא עוקבת אחר דפוס ההתפתחות של הנפש. המעקב אחר הגיבור הוא גם מעקב לא מודע אחר הניסיון של האנו לגבור על כוחות הנפש המודחקים העולים וצפים ומשתקפים מבעד לשלל הדמויות והאירועים הפנטסטיים. יום מוסיפה בנוגע לתוכן היצירה גם שמשמעות נוצרת כשיש לנו הרגשה שישנו קשר הגיוני בין כלל רכיבי העלילה, ובמילים אחרות, לכידות שדומה ללכידות הרגשית של החלום, שבני האדם, המרחב והאובייקטים בו הם חלק מתודעתו של החולם, והם מייצגים חלקים באישיותו.¹⁴

את הכוח המניפולטיבי של הפנטסטי הפונה למתחים הפנימיים הלא פתורים קשה לתאר בהעמקה רבה מזו של יום, ולעומת זאת, אפשר לפענח ולתאר את הפרשנויות המרכזיות שניתנו הן למרחבים הפנטסטיים, הן לדמויות הפנטסטיות, כמייצגות של כוחות הנפש ושל מצבי תודעה. זו היא מטרתי במאמר זה, ולשם כך אני מסתייע בספרות על ההקשרים

הרבגוניים, לא אחת בהקשר של עולם הילד, התפתחותו הנפשית והתבגרותו: הפנטסטי בהקשר של תהליכי יצירה, הפנטסטי בהקשר של אגדות ומעשיות (אלה ודומותיהן הסוגות שאכנה להלן 'העולם הפנטסטי').

כן אבחן את נגישותה של ההצגה לצופה הצעיר בהקשר של ידע קודם שהוא נושא עמו. לבחינת היבט זה ישמשו לי הבחנותיה של שפרה שינמן על 'הדימוי המנטלי', דהיינו דימוי שמובנה בתודעת הצופה, האוצר בתוכו ידע על יסודות המציאות שאנו חיים בה (יחסים בין־אישיים, מצבים, בני אדם וכדומה) וגם על מה שחורג ממנה; דימוי זה מכתיב את מהלכי החשיבה שלו במפגשו עם ההתרחשות על הבמה, שלדוגמה יכול להיות לו אופי של עימות, כאשר תציע הבמה דימוי חלופי או למקום שהדימוי הבימתי תואם בו את זה שבתודעת הצופה ומאשרר אותו. שינמן עוסקת באיתנותו של 'הדימוי המנטלי' ובהקשריו למוסכמות ולייצוגים רוחיים ומקובלים, הן בתאטרון והן באמצעי מבע אחרים. בניתוח התרגום שניתן ל'דימוי המנטלי' של אלוהים בשתי הצגות שהוא מוצג כדמות בשר ודם, וברמה זו או אחרת מסולקים ממנה כל סממנים של קדושה והוד, שינמן מראה כיצד דימוי זה יכול לאתגר, לעורר חשיבה ביקורתית, ועם זאת להגביל את הדמיון ולעורר אי־נוחות.¹⁵ ספקטרום התגובות משמש את שינמן כדרך לעורר דיון במפגש האופטימלי, זה שייטיב להפעיל את האנרגיות המנטליות של הצופה הצעיר. למעשה, במקרה הבוחן ששינמן מביאה היא מנתחת את תגובותיהם של בני נוער להצגות המותאמות לרמתם. ואם נחזור לרגע להבחנותיה של ז'ן קליין שציינתי לעיל, נוכל להניח כי ככל שהצופים צעירים יותר, כן יצטמצם ספקטרום התגובות, והתרגום הבימתי יכוון את עצמו יותר ל'דימוי המנטלי' המשווער כנפוץ ורווח, שיש בכוחו לעבות את נקודות האחיזה של הצופה בהתרחשות על הבמה. ברוח זו אעמיק במאמר הנוכחי את ניתוח הפן החזותי של הדמויות, את הדימויים הבימתיים ואת משמעותם, כמו שיטתה של שינמן, ועם זאת, אשתמש ב'דימוי המנטלי' בתור אמצעי ניתוח נוסף, שמאפשר לזהות את רמת התאמתה של ההצגה לנמעניה.

השלב הראשון: משבר הניתוק והירתמות כוחות הנפש לתהליך הגיבוש של זהות יהודית חדשה

במסע הנדודים הארוך שיעקב כהן מזמן לאורי, מעטים הרגעים שהנער ימצא את עצמו לבדו. בתחילת הדרך יהיה בן הלוויה למסע בן עיירתו גרשום, וכשייפרדו דרכיהם תמלא את מקומו אהליבה, נערה שגדלה בעבדות ובפחד אצל המכשפה, המצליחה לחלץ את עצמה מהאם החורגת בהליכתה שבי אחרי הנער ואמונתו. בשל התחלפות בני הלוויה נהיה המסע בעיקר מסעו של הנער, ותהליך האלכימיה הנפשי שלו, שהוא חלק אינטגרלי מהמסע,

Shifra Schonmann, *Theatre as a Medium for Children and Young People: Images and Observation*, Springer, Netherlands 2006, pp. 92-101

נהיה כזה שמתחולל בעיקר בקרבו. אפשר להניח כי התמקדות זו בדמותו של אורי סייעה במידה רבה לצופה הצעיר לעקוב אחרי העלילה, אך אין ספק שדווקא המערכה הראשונה דרשה מהצופה הצעיר להתמודד עם מעמדים שיש בהם ערפול מסוים, אמביוולנטיות, גם בפתירה, החורגת מתבנית העלילה שמשמשים בה ברבים מסיפורי הפנטזיה. את הייחוד הזה של המערכה אציג להלן בצד הדיון המרכזי שאני מבקש לעורר: הדרך שתפיסת העולם הצייונית מתמוזגת בתהליך הנפשי המתגלם בעלילה הפנטסטית.¹⁶ המעמד הפותח את המחזה, שכהן מכנה אותו 'בדרך ביער', אינו מסמן כלל וכלל את תחילת המסע, וכפי שיסביר זאת אורי בפגשו את אהליבה לראשונה:

נדדנו כה השנים, גם יום גם לילה, בשבילים עקלקלים ובלא שבילים, והסערה אותות נותנת ועבי-זעם על ראשינו נמשכים, אנחנו הלאה חתרנו, הלאה, בדבר-חזון וזמר זה את זה עודדנו – עד באנו אל היער. יער – קדומים! והסופה פה הדביקתנו. אכזרית והלילה חשך, כוכבנו נעלם [עמ' 17].

המחזה מתחיל אפוא במשבר המהותי הראשון הפוקד את השניים בדרכם, המתרחש במקום סמלי מאוד ובשעת יום סמלית לא פחות. בעולם הפנטסטי היער מסמל כניסה לעולם מאגי, חלומי ובראשיתי, שהמפגשים עם הדמויות ועם הכוחות העל-טבעיים, הקשורים ללא מודע, יכולים להתרחש בו.¹⁷ שם הדמויות מתמודדות עם האפלה הפנימית ומצליחות להבהירה, שם מתאפשר לדמויות שאישיותן אינה מפותחת דייה לסלק את הספקות בנוגע לזהותן העצמית ולהבין מה ברצונן להיות. החוויות והמכשולים שהשהייה ביער מזמנת הם בבחינת ניסיון החיים שעל הדמות לצבור בדרכה לגיבוש תודעה עצמית מפותחת יותר.¹⁸ כמו היער, כך גם הלילה, המייצג את הצבע השחור, צבעה של הנפש הלא מודעת, וכן צבעו של השלב הראשון והקשה ביותר בתהליך האלכימי המתחולל בנפש הדמות במסע הפנטסטי, שלב שהדמות פוגשת בו את רגשותיה הכואבים ביותר, את הסבל ואת המצוקה, ומתעמתת עם הרגשת האבדן בתהליך השינוי.¹⁹ ואכן, בחלקו הראשון של המחזה אפשר לראות ייצוג של שלבי תודעה שונים בנפשו המתפתחת של אורי, כמה מהם במעמקי תודעתו של החווה את משבר ההתנתקות מעברו. במרחב הסמלי כל כך שהמחזה נפתח בו, כהן כאילו מאיץ את המעבר ממציאות לפנטזיה, ולמעשה הפנטסטי נותן את אותותיו עוד בתחילת המעמד הפותח את המחזה,

16 מובן שאין מדובר בתפיסת עולם אחידה וסדורה, וכפי שאראה בהמשך הדברים, גם מחזהו של כהן משקף יותר מקול אחד, בזיקה שאנו יכולים לזהות בעיצוב תמונות מסוימות לדגם של 'יהודי חדש' אחד, ואחרות – לדגם אחר.

17 שטרן, **אלימות בעולם קסום**, עמ' 104-105.

18 בטלהיים, **קסמן של אנדות**, עמ' 78.

19 שלי רקובר, יעל אמיתי ומיכל מכלוף, 'שחור, אדום, לבן: צבעי הנפש במסע אמצע החיים, באגדה "סיפורה של אם" מעגלי נפש, רבעון לפסיכולוגיה, לטיפול, לטיפול רגשי ולחינוך יצירתי, 1 (אוקטובר 2009), עמ' 74-75.

בעת שנשמע צליל כינור חרישי שמקורו אינו ברור. כך המחזה מציג תבנית עלילה שחורגת מהתבנית המעגלית האופיינית לרבים מסיפורי הפנטזיה, שנקודת המוצא של הדמויות בהם היא המציאות שהן שבות אליה בתום המסע המופלא; כמה מהן מתוך רצון ברור לחזור, ואחרות מתוך הרגשת אבדן. שיבה זו מקרינה על היחסים שבין עולם הילדים לעולם המבוגרים, בין עולם הדמיון לעולם המציאות על הסדריו החברתיים.²⁰ דומה שכהן מבקש להציג סיפור פנטסטי של הגירה ברוח הרעיונות הציוניים, של מעבר חד וברור ממקום אחד לאחר, ולפיכך מבחינת העלילה אין הוא מוצא צורך לסמן נקודת התחלה, אלא יכול לדלג היישר אל תוככי העולם הפנטסטי, אל תוככי התהליך הנפשי. התבנית שהוא מעצב מרמזת שהדמויות עוזבות בלי כוונה של ממש לשוב. ריצ'רד מתיס כתב: 'הפנטסיה היא ספרות של שחרור וחתרנות. מטרתה יכולה להיות פוליטית, כלכלית, דתית, פסיכולוגית, או מינית. היא מבקשת לשחרר את הנשי, את הלא־מודע, את המודחק, את העבר, ההווה והעתיד'.²¹ בהקשר זה אפשר לומר שבחזרה מעולם הפנטזיה הכאוטי והחתרני יש לסמן חזרה לסדר החברתי שהופר למשך זמן מוגבל; וכהן מרמז שהיצירה שלו אינה מתכוונת לאשרר סדר חברתי קיים, אלא להציע לו תחליף. הפנטסטי, המשוחרר מכבלי המציאות, מגויס כאן כדי לסייע ליצירה לדמיין ולייסד מציאות חדשה ותודעה יהודית חדשה, שישקף אותה גיבור המחזה.

את הסדר החברתי הישן מייצגת דמותו של הרוכל היהודי, והמפגש עמה מסמן את ראשית התהליך הנפשי של גיבור המחזה. דמותו של הרוכל מגיחה ובידה פנס, אשר אורו מסמל את הנחמה ואת הישועה שבכוחו לספק לשני הנערים התועים באפלה. לגרשום, שאמונתו ביכולת להעיר את דוד המלך התרופפה, המפגש הוא נקודת השבר. בפתח המחזה היה באורי ובדבריו הנלהבים הכוח לעודדו ולחזקו, והנה הרוכל מצליח בדבריו לטעת בו ספק של ממש, וכן להעמיד לפניו דרך מוצא ממשית: 'זה כבר נדמה, זה שנות מאות רבות הוא גם ולא מהר יקיץ, חושש אנכי ואף זאת המערה [...] איש לא ראה אותו, אף לא ידע איה. ומי אפוא יאמר: לי יתרחש הנס, אני הוא הצדיק – ואמצאנה?!' (עמ' 5), הרוכל מזהיר את השניים כי מדובר בחזיון שווא וכי זה עלול לסכן את חייהם. הרוכל מביע דאגה כנה לגורל שני הנערים ומציע להם להסתייע בו ובידיעותיו כדי לחזור לביתם בבטחה:

שמעו נא, בני, ולכו אתי ושובו! אני יודע שביל עקם וצר פה, שביל־נדודי הוא משנים רבות, כבר בו שגור מקלי זה, לפני יצעד, גם פנס־אור קטן זה נאמן לי: הוא לא אחת רגלי שמר מהחי, הוא לא אחת הניס הזאב ממני. שחור ורע זומם הלילה; באו, בחורי חמד, אל תתמהמהו חנם! [עמ' 6].

Sara Gilead, 'Magic Abjured: Closure in Children's Fantasy Fiction', *Modern Language Association*, 106, 2 (March 1991), pp. 277-293

Richard Mathews, *Fantasy: The Liberation of Imagination*, Routledge, New York 2002, p. xii

אין ספק שכהן מעניק יכולת רטורית לא מבוטלת לרוכל, הפונה אל השכל ואל הרגש. כך כהן מעצים את המפגש למאבק נפשי ורעיוני כאחד. בהוראות הבמה הנלוות להחלטתו של גרשום, כהן מראה כי ההחלטה לשוב עם הרוכל מתקבלת מתוך 'מלחמת-נפש גלויה' (עמ' 6). אם נרד לעומק הפסיכולוגי של חיבוטי הנפש האלה, נוכל לומר כי מקורם במאבק הדיכוטומי המתגלם בדמויות השונות בעולם הפנטסטי, שנוסף לשיח שבין יסודות הנפש שכונן פרויד (האיד, האגו והסופר-אגו): המאבק בין השאיפה לעצמאות ולביטוי עצמי ובין הרצון לשוב אל המקום הבטוח שהבית וההורים מספקים.²² אכן, גרשום מושפע מטיעונו ההגיוניים של הרוכל, אך באותה עת בתוככי נפשו הוא נכנע לכל מה שדמותו של הרוכל מייצגת במישור האישי ביותר. הטון האבהי, כינוי השניים 'בניי' והערובה לשלומם מזכירים לו את הבית הבטוח שהוא עזב ושאליו הוא בוחר לחזור. לעומתו אורי נשאר איתן באמונתו, והוא חווה את השלב הראשון בעימות עם הרגשות הכואבים והמייסרים שמקורם בהתנתקות מהקן החם של ההורים ומהקהילה, המייצגים במסע הפנימי את הצורך להתנתק מדפוס חיים קיימים ומנורמות חברתיות כתנאי וכדרך לגיבוש העצמי ולפיתוח ערכים פנימיים חדשים.²³ בתמונה זו אורי מתנתק לא רק מבית ההורים אלא גם מאורח החיים ומן האמונות, שגם הם משתקפים בדמותו של הרוכל ובדבריו. הרוכל הוא גם סמלה של היהדות הגלותית, והוא מייצג נאמן של חשיבתה על גאולת העם. התייחסותו לאמונתו של אורי משקפת את הפן הפסיבי של היהדות הגלותית. תודעתו קושרת את מציאת קברו של דוד המלך לנס ולא למעש, ולכן בתפיסתו כל המבקש להגיע למקום דוגמת המערה ולהעיר את דוד המלך מבקש לעצמו נס ('ומי אפוא יאמר: לי יתרחש הנס', עמ' 5). הפעולה המעשית שאורי מבקש כאילו נעדרת מחשיבתו. ועוד אפשר לציין שדחפיו המשיחיים של אורי אולי אינם זרים לו, אך הם בוודאי אינם משקפים את דרכו. לעת עתה, כמו הקהילה שהוא נמנה עמה, הוא מעדיף את אורח החיים בגולה, למרות מגרעותיו. הדרך ביער שהוא יודע ללכת בה ולהתמודד עם ה'זאב' היא משל לדרך שבחרה היהדות הגלותית להסתגל למציאות שבגולה ולהמשיך להלך באותו תלם שהיא למדה להכיר.

פן נוסף בתיאור היהדות הגלותית עולה בבהירות בכינוי שהנערים מצמידים לרוכל ושהוא מכנה בו את עצמו – 'לך דרך, זקן', מפציר אורי ברוכל (עמ' 6); 'שמע לעצת זקן', אומר הרוכל לנערים (שם); 'עם הזקן אלך', מצהיר גרשום (עמ' 7). זהו דימוי הזקנה המיוחס ליהדות הגלותית שכהן משתמש בו כאמצעי נוסף לפיתוח העימות הרעיוני שבתמונה, שהוא תוצר האקלים התרבותי-מהפכני שהמחזה נכתב בו. כאמור, המחזה פורסם לראשונה בשנת 1920, דהיינו 14 שנים לפני עלייתו של כהן לארץ ישראל ושנים מעטות לאחר שחוו יהודי אירופה שיא של גידול טבעי, שעשה את הנוער היהודי גורם חשוב בכל מוסד ותנועה יהודיים (ההסתדרות הציונית, פועלי ציון, הבונד וכדומה) ושאינם יהודיים

22 בטלהיים, קסמן של אנדות, עמ' 76.

23 ראו: שם, עמ' 67; ריבה פרי, מעשה יצירה: תהליך היצירה, מיתוסים ואגדות, מודן, בן שמן 2003, עמ' 23-18.

(המפלגות הסוציאל-דמוקרטיות ברוסיה וכדומה). דור צעיר הולך וגדל – שבארצות מוצאו הושפע, כשאר בני דורו, מהאווירה המהפכנית אשר אפיינה את התקופה בכלל – הביא עמו רוח רעננה, וזו קראה תיגר על הזהות היהודית שהם ירשו מהוריהם. רבים מבני הדור הזה הרגישו כי שומה עליהם לחולל תמורה באורח החיים היהודי, שרובו מסורתי, הסוגר את בני הקהילות בפני הסביבה. היהדות החלה להיתפס בעיניהם כסובלת מזקנה מופלגת ומתשישות וככזו שאין בה שום נופך אצילי שאולי יכלה עתיקותה להעניק לה. היהדות הגלותית היתה למעין נטל שהצעיר הרגיש כי עליו לשאתו על גבו.²⁴ במחזהו של כהן העימות הרעיוני הוא גם עימות בין-דורי, וכמו שהרוכל הוא נציגה המובהק של היהדות בגרסתה הגלותית, כך גם אורי הוא נציגו המובהק של הדור המבקש לנער את העולם היהודי, הקופא על שמריו. אורי ימשיך את המסע לבדו, אך רק לאחר שיצליח להשתחרר ממשא העבר הוא יהיה מוכן לדרך החדשה, שיתגבשו בה עצמיותו וזהותו היהודית. דומה שלא בכדי בחר כהן לשים בפיו של גרשום את המשפט: 'הרוכל' ינחני בטח ואני את על נטלו אתו אחלוק' (עמ' 7). גרשום ימשיך לשאת ולייצג את היהדות הגלותית, על כל משמעויותיה.

השלב הבא בתהליך הנפשי הרעיוני שחוזה אורי ביער מציב בפניו אתגר קשה הרבה יותר: התביעה להתעמת לראשונה עם כוחות האופל העל-טבעיים. עימות זה מתחיל מיד לאחר פגישתו עם אהליבה, שהיא מעין הקדמה לעתיד להתרחש. בזירת ההתרחשות האפלולית שבמעמקי היער משוחחים הנער והנערה על מכאוביהם, ואורי לומד עד כמה התאכזר הגורל אל אהליבה. הנערה שנקרתה בדרכו חיה בצלה המאיים של אם חורגת שהיא מכשפה לכל דבר, המתעללת בה נפשית ופיזית, מכה אותה, מעבידה אותה בפרך, מרעיבה אותה, מגדפת אותה ללא הרף וטופלת עליה עלילות שווא. אורי מזועזע מהדברים ושואל את אהליבה מדוע אין היא מבקשת להימלט, והיא משיבה: 'חרם שמה עלי סביב, בל אצא ממנו. רב כשפים לה וברית עם כוחות חשך נעלמים, מלא אותם היער, נכונים לפקדתה תמיד' (עמ' 20). לא חולף זמן רב עד שגורלם של השניים כאילו מתאחד, וכישוף דומה מוטל גם על אורי, עם הופעתה של המכשפה. כהן אינו משנה רבות מ'הדימוי המנטלי' של המכשפה, המוכרת כל כך מאגדות הילדים ומהמעשיות, וזו מתוארת כך: 'זקנה חגרת, בידה מטאטא ארוך ומדולדל, והיא תוססת מחמה, הומיה ומצפצפת בקול מטורף' (עמ' 20). גם מעשה הכישוף עצמו אינו חורג מהנוהג הטקסי של המכשפות הידועות,²⁵ וכמו אלה,

24 שמואל אלמוג, 'החלוץ המטפורי מול "הזקנה הגלותית"', בתוך: אניטה שפירא, יהודה ריינהרץ ויעקב הריס (עורכים), עידן הציונות, מרכז זלמן שזר, ירושלים 2000, עמ' 94-96.

25 עם זאת, יש לציין כי סביר מאוד להניח שעיצוב המכשפה במחזה הושפע גם מהמכשפה של גתה במחזהו 'פאוסט', שכהן תרגם לעברית. הדמיון נובע בין השאר מפעולת משיכת המעגל סביב הגיבור, וכן בכישוף המשלב חישובים מספריים המשנים את ההיגיון המתמטי. כאן אני בוחר להימנע מניתוח ההקשר הזה, שאין בו כדי לשכלל את הדיון שלי, ובהמשך הדברים אתייחס להקשרים אחרים ליצירתו של גתה, שחשובים לניתוחי כאן. ראו: גטה, פאוסט: טרגדיה (תרגם יעקב כהן), שוקן, ירושלים 1950, עמ' 122-123.

גם כאן המכשפה כותשת עשבים ומשליכה את המרקחת שלוש פעמים כנגד פניו של אורי, ולאחר מכן חגה מסביבו, ושוב, שלוש פעמים, והכול אגב השמעת מיני לחשים; והלחשים האחרונים מבהירים בדיוק את מטרת הכישוף:

הנה אני עגה עוגה סביב לך במחוגה: תהי סביב כחומת־סלע, לא תבקיענה אבן־קלע, נחשול מים לא יהרסנה ועד עולם לא תצא מנה! [...] כמו עכבר במלכודה, עד לא תדע, ימין ושמאל, תכה בתמהון גדול, דמך יקרש, בשרך יבל, ופגר מת נפל תפל [עמ' 22-23].

כמו בעולם הפנטסטי בכלל, וכפי שאין ניתנת סיבה להתאכזרותה של המכשפה לאהליבה הנתונה לחסותה בפרט, כך גם אין ניתנת סיבה לרצונה להטיל כישוף על אורי מכיוון שבתחומי היצירה עיקר העניין אינו בהברת הסיבה אלא השימוש שנעשה בכל מה שהדמות מייצגת בתהליך הנפשי שהדמויות חוות. המכשפה מגלמת את אחד האינסטינקטים האימהיים־הנשיים שעליהם מושתת ארכיטיפ האם, המבטאים כל אחד מהות אימהית אוניברסלית. בשרשרת התכונות המהותיות האלה המכשפה היא כמובן נציגת אחד האינסטינקטים השליליים. האם מגשימה את מהותה במתן ובהענקה – של חום, של אהבה, של מזון, של הגנה וכדומה, שהם התגלמות האימהות הטובה. לעומתה, המכשפה מייצגת את מהות האם הרעה – הכולאת, החונקת, המסרבת לשחרר את הילד ומונעת את התפתחותו הבריאה.²⁶ בעולם הפנטזיה, כוחה המאגי של המכשפה, השלילי בעיקרו, מייצר גם את התנאים הנחוצים לתמורה הנפשית, ותכליתו לעורר משבר שיש בו הכוח לתקן את העמדה המודעת. הכישוף, הכופה בידוד וניתוק מהחיים, מאפשר לנפש לפגוש את צדדיה השונים וליצור משהו חדש. הוא מייצר מרחב מוגן לתהליך צמיחה פנימי שדורש אינקובציה. הכליאה, היוצרת רגרסיה נפשית, השתלטות התת־מודע על הגיבור, היא גם המקום שהאגו יכול להיוולד בו, החוזר לכור מחצבתו כמו העובר החוזר לבטן אמו.²⁷

דמות המכשפה מוסיפה ממד נוסף לתהליך ההתפתחות הנפשית; בתחילת המחזה התעמת אורי עם דמות גברית – העימות יכול לסמל את ניתוקו מסמכות האב ומהנורמות החברתיות, ואילו כעת העימות עם המכשפה מסמן את השלב שאורי נאבק בו על עצמאותו מול הכוחות האימהיים. בצלחו את המאבק הזה הוא עתיד לסיים מהלך דיאלקטי ראשון ושלם, ובו הוא יזכה לגבש את עצמיותו. כהן מאפשר לדמותו של אורי את הבידוד המוחלט בתהליך השינוי, ולא רק על ידי הכישוף. אהליבה כבר מילטה את נפשה, מיד עם הופעת המכשפה, וגם המכשפה נעלמת מיד לאחר תום מעשה הכישוף. אורי נשאר לבדו, ובנקודה זו המחזאי מעצב מפגש שונה מכל מפגש אחר במחזה: שלא כמפגשים קודמים ושלא כאלה המאוחרים יותר, שהדמויות מופיעות בהם ללא כל התרעה, עתה אורי מזרז את בואה של

26 שטרן, אלימות בעולם קסום, עמ' 69-71.

27 לניתוח מעמיק של תהליך זה ראו: פרי, מעשה יצירה, עמ' 104-126.

דמות מסוימת, ייחודית, בקראו אליה בקול תחנונים כמעט: 'הוא באה שר־היער, הגלה אלי! הורני הנתיב [...] ותנה לי אות לדרך מטרת [...] הגלה נא! אני משביעך בשם כל ייסורי' (עמ' 25). ומי היא דמותו של שר היער? השם שבחר כהן לדמות הוא למעשה שמה העברי של בלדה שחיבר גתה, שכהן עצמו כתב את אחד מתרגומיה הרבים.²⁸ אמנם תרגומו של כהן פורסם כמעט שני עשורים לאחר כתיבת המחזה, אך אפשר להניח שכהן היטיב להכיר את הבלדה בזמן הכתיבה, ובחר לגייס ממנה לטובת המחזה משמעות זו או אחרת. כאן אנו יכולים לזהות את מה שרוברט אורי אלטר מכנה 'יסוד הכוונה', החשוב כל כך בפעולת ההרמז, כלומר 'הפעלה מפורשת של טקסט קודם כחלק מן המערכת החדשה של משמעות וערך אסתטי של הטקסט'.²⁹ כדי לרדת לעומק ההרמז שנקט כהן עלינו להתייחס בקצרה לבלדה עצמה, לאופן שהיא מהדהדת במקומות אחרים במחזה ולאופן פנייתה לנמעניה.

הבלדה של גתה נכתבה ב־1782, והיא מתארת אב ובנו הרוכבים ביער חשוך ואפל. בזמן הרכיבה הבן שומע את קולו של שר היער, המשדל אותו להצטרף אליו, לבוא למשחק עמו בגיא פורח, להיות אורחן של בנותיו היפות, ועוד. הילד משתף את אביו בחזיונותיו, אך זה מרגיעו, ובטון שָׁלוֹם מספק לו שוב ושוב הסברים הגיוניים לתמונות העולות בדמיונו של הילד. משנאש שר היער מלפתות את הילד בדרכי נועם, פנייתו נעשית מאיימת יותר. ורק אז, כשהילד טוען כי שר היער מכאיב לו, אוחות חרדה באב המנחם, והוא ממהר לצאת מהיער ולהגיע למקום מבטחים, ושם הוא רואה שהבן מת בזרועותיו.

הדיאלוג של גתה בין האב לבנו מהדהד בבהירות רבה מאוד בפתיחת מחזהו של כהן, בשיחה בין אורי לגרשום ובצליל הכינור (שכבר הוזכר בקצרה לעיל):

- אורי: שמע, קול כנור! צלילים רכים, נוגים –
- גרשום: רק יללת הרוח בעצים אשמע.
- אורי: בוכה הוא, הכינור! קובלים המיתרים –
- גרשום: נואק היער, נערפים פִּדְיוֹ [עמ' 1].

סיטואציה זו מעמידה את הצופה בעמדה שהוא מתקשה לקבוע אם מדובר בצלילים שרק מי שחדור באמונה משיחית יכול לשמוע או כצלילים אשר מלווים אותו בדרכו, שמקורם בכוחות עליונים, או כאלה הנובעים מתוכו, סמל לכוחותיו הפנימיים, כלומר אם צלילים של ממש בעולם הפנטסטי או שמא רק פרי דמיונו של אורי. הקושי לפענח את הסיטואציה כנושאת משמעות יחידה ומסוימת הוא גם מה שמייחד את הבלדה של גתה, שקוראיה מתקשים לקבוע אם החזיונות שהילד רואה הם תוצר הזיותיו ודמיונו הקודח של ילד שאולי סובל ממחלה אנושה או אולי שר היער מסמל את מלאך המוות או את המוות עצמו, והכול

28 בצד הגרסה העברית של כהן יש גרסאות נוספות, דוגמת אלו של יעקב פיכמן (1920) ושל שאול טשרניחובסקי (1942). ראו: יניב, *הבלדה העברית*, עמ' 246–248.

29 רוברט אורי אלטר, *הנאות הקריאה בעידן האידיאולוגי* (תרגם דוד שחם), אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן, לוד וחיפה 2001, עמ' 122–123.

מוצג במציאות שמושגת על המוסכמות באמונות הטפלות הנפוצות, הדורשת מהם להשהות את חוסר אמונתם בשדים, במלאכים וכדומה.³⁰ נראה שלאמביוולנטיות הזאת כהן מכון, וקטע פתיחת המחזה משמש לו כלי להעמקת דו־המשמעיות האופיינית למערכה כולה, ומשתקפת גם ברגעי המצוקה של אורי כשהוא נשאר לבדו ומקשיב בהתפעלות לשירת מלאכים השרים 'דוד מלך ישראל, חי וקים' (עמ' 25). למעשה, צלילי הכינור הנוגים והשירה הם הקדמה למפגשו של אורי עם שר היער, שכהן יוצר בו מצב ביניים חדש ומעניין, שהמשאלה המובעת בו כביכול תלויה בין הלא מודע למודע, בין הפנימי לחיצוני. וביתר הרחבה, התפקיד של שר היער מזכיר במידה רבה את התפקיד של הפיה, של הזקן החכם, של הזקנה החכמה ושל דמויות דומות בעולם הפנטסטי, שכולן מסייעות לגיבורים להיחלץ מהמצב חסר התקווה שהם נתונים בו. כמוהן קשורה היא קשר הדוק אל הלא מודע, וכמוהן היא מייצגת האנשה של הכוחות הנמצאים במעמקי הנפש, שמקורן יכול להיות בין השאר בדימויים המאגיים של הלא מודע הקולקטיבי. כמו בדמויות האלה, התפקיד הזה מסמל את הרגע שדימויים רבי־עצמה אלו ודומים להם מבקיעים את דרכם החוצה אל התודעה בתיווך האגו, שזה כבר נבלע במעמקי התת־מודע, בתוככי האם הגדולה (שכאמור, המכשפה וכישופיה הם אחד מסמליה השכיחים), ועתה הוא מתחיל להתעורר לקראת לידתו מחדש. הסימן להתעוררות האגו במחזה של כהן, כמו בעולם הפנטסטי, הוא הפעלת הרצון, המתבטאת בהבעת המשאלה, רצון הרומז על דרכו של האגו לפתח עמדה חדשה כלפי הלא מודע, מעין הכרה באוטונומיה של זה ובכל מה שהוא יכול להעניק לתודעה, וכן הוא רומז על קבלת התכנים הלא מודעים והטמעתם ההדרגתית בתודעה.³¹ נוכל אפוא לומר כי בשימוש המתוחכם של כהן בהרמז דמותו של שר היער מפלסת את דרכה מתוך מעמקי הלא מודע, ועם הפנמתה בתודעה היא עוברת תהליך של מימוש, וכך נעשית חלק מהעולם הפנטסטי־בדוי. לא בכדי מילותיו הראשונות של אורי עם הופעת הדמות ישקפו בהלה ובלבול: 'אוי לי' הוא אומר ונרתע לאחור, ומיד לאחר מכן ישאל את שר היער: 'מי אתה?' (עמ' 26); אף שבמשאלתו הוא קרא לדמות במפורש, ההתממשות מפתיעה אותו, וכמו גיבורים אחרים בעולם הפנטסטי, בתחילה הוא מזהה את הדמות כזרה, וכאמור, זה מסמן את היותה למעשה תפקיד אוטונומי של הלא מודע,³² שעליו להתודע אליה ואל כוחה לסייע לו בהדרגה, לאפשר לה לחלחל בהדרגה לתודעתו.

בגרסת שר היער של כהן חל שינוי של ממש בדמות הדמונית של גתה, ומדמות הקשורה למוות היא משתנה לדמות מאגית טובה ומטיבה, שיש לה מאפיינים אלוהיים, אשר השתלבו

John R. Williams, *The Life of Goethe: A Critical Biography*, Blackwell, Oxford 1998, 30
 p. 86; עודד אסף, *המוזיקה לפני הכול: על שירת משוררים והלחנות*, סל תרבות ארצי ועם עובד, תל אביב 2012, עמ' 76.

31
 לניתוח מעמיק של הפונקציה של דמות הפיה, דמות הזקן החכם ודמויות דומות תוך כדי התייחסות להבעת המשאלה ראו: פרי, *מעשה יצירה*, עמ' 199–222.

32
 שם, עמ' 211–212.

במאפייני המקום, דהיינו היער. הוא מגיח מבעד ל'עמוד להב מתנשא ושוקע [...] כולו לבן כשלג' (עמ' 25),³³ ותלבושתו 'מעשה קליפת־אלון ועלים זורים' (שם). אולי התכנים ששר היער נושא עמו יכולים להטריד את מחשבתו של אורי, אך הם רחוקים מלאיים עליו: 'המערה איה, בה ישן דוד המלך?' שואל אורי (עמ' 27), ושר היער משיב: 'רחוקה היא מסמן אליה שביל, קרובה היא מאשר יחשב עייף' (שם). אורי מבקש לדעת אם 'כד המים מרשותיו ניצב?' (עמ' 28), ושר היער עונה: 'כבש יצרך בני! ניצב הוא, כד המים, אך לאחד כבד הוא מהרים אותו' (שם). מכיוון שמדובר בשלב הראשון במסע, במפגש עם שר היער אין כוונה לפתור את כל מצוקותיו של הגיבור, אלא לסייע לו להיחלץ מהמשבר העמוק שהוא נתון בו ולגייס כוחות לקראת התמודדויות בעתיד. ובהתאמה אנו יכולים להבחין כיצד המפגש בין השניים מבנה מנעד רגשי ברור. אורי כאילו מיטלטל בין תקווה לייאוש. לא הדרך הארוכה למערה מרתיעה את אורי, והוא לבטח אינו נמנה עם 'העייפים', אלא העובדה שגם אם יגיע ליעדו, הוא עלול למצוא את עצמו ללא היכולת להרים את הכד הניצב בצד המלך הישן. וכדי להבטיח שהייאוש לא יחלחל אל לבו של הנער, שר היער משיא לו עצה אחרונה:

לב זך ומשאת־נפש נעלה יורו לאיש דרכו, בה ילך בטח; יצליח או יפל, שקטה נפשו. לך אל אשר לבך יצוה – לך! ובעת מצוק גדול, ברגע מבוכה, הן יש אתך סגלה, בל תשכחנה! מקור תנחומי־אל הייתה היא לאבותיך, לך תהי למעין און חדש [עמ' 29–30].

הדברים מרוממים את נפשו של אורי, ועם היעלמו של שר היער אורי אומר בהרהור: "כבד הוא לאחד מהרימו"? ואולי יתרחש־נס? אולי יט אל חסדו לי ויחזק זרועי, ימציא עזרו בדרך לי? אולי בחר אל בי לשליח זו מצוה וכל־מעצור, כל פגע, רק ניסיון הוא לי?" (עמ' 30). כך המפגש עם שר היער מחזיר למוקד את נושא האמונה בנסים, שכבר עלה בתחילת המחזה, במפגש עם הרוכל, שקושר לפסיכיות אשר היהודים בגולה שרויים בה. ברם עתה מביע אותה גיבור שאינו ממתיך עוד לנסים משמים, אלא מקווה שאלה ילווהו במעשה של ממש. זהו 'האון החדש' שעליו שר היער מרמז, כוח שנובע מהצירוף של אמונה ומעשה, מהצירוף של ברכת האל ורצון היחיד.

אורי, מחזוק מהמפגש, מבקש לצאת לדרך, אך תחילה הוא נזכר בדמותה של אהליבה. ומשהסתיים המעמד שהוא אמור להיות בו לבדו, דמותה של אהליבה יכולה להופיע שוב; ואכן, כך קורה. היא מגיחה מבין העצים וזוכה לפגוש אורי שונה. זה כבר אינו אותו נער אובד עצות שתועה ביער, אלא נער שמפגין נחישות במטרתו ונכון לממש את שאיפותיו, יהיו הקשיים אשר יהיו, נער שהיא יכולה למצוא בו מזור לייסוריה. היא מצטרפת למסעו של אורי, והדבר מסמל את גאולת הפן ה'נשי' שבאישיותו, האמור להתאחד עם הפן

33 אני מסתמך כאן על אחד מדימויו המוחשיים של האלוהים ששפרה שינמן סוקרת, השאוב מספר דניאל (זו), שהמאפיינים המצוינים לעיל מתגלים בו בבהירות: 'רואה הייתי עד אשר כסאות הָנְחוּ וְעַתִּיק יָמִים יָשָׁב, לְבוּשׁוֹ כְּשֶׁלֶג לָבֵן וְשַׁעֲרוֹ רָאשׁוֹ כְּצֶמֶר נָקִי, כְּסָאוֹ שְׂבִיכִים שֶׁל אֵשׁ, גִּלְגִּלִּיו אֵשׁ דּוֹלְקָת'. ראו: Schönmann, *Theatre as a Medium*, p. 97.

ה'גברי' בתהליך העלייה במעלה התפתחות הנפש (על כך ראו בהרחבה בהמשך הדברים). להאחדת שני הצדדים כהן כאילו משנה את אופיו המאיים של המרחב הבדיוני שמתחיל להזכיר במידה רבה את היער במחזהו של שייקספיר 'חלום ליל קיץ'. כמו הדמויות שם, המתעוררות ומתאהבות בהרף עין במי שעומד מולן, כך גם אהליבה ואורי מרגישים את התעוררותה הפתאומית של אהבה שאינה ניתנת לכיבוש זה אל זה. אורי אומר לאהליבה: 'הו מה יפית בת מלך – מה נפלאות!' (עמ' 32), ויצהיר מפורשות: 'אהבתך' (שם), ואהליבה אינה נשארת אדישה ואומרת: 'אלך אחריך, אל אשר תנחני! דוד-לכבי' (עמ' 33). ומשהם חוברים זה לזה, כל שנותר להם לעשות הוא להסיר את הכישוף. כבמפגשים דומים בעולם הפנטסטי, גם במפגש עם שר היער ניתנה לאורי למעשה הארה חדשה שיש לה איכות של קסם, שהוא יכול להסתייע בו כדי להשתחרר ממה שלפני כן נראה כמו מבוי סתום.³⁴ אורי נזכר בשנית בדבריו האחרונים של שר היער, כשהוא ביקש ממנו להיחלץ ממעגל הקסם החונק שהמכשפה כלאה אותו בו. הוא מניף למעלה ספר קודש שברשותו וקורא בקול: 'בשם אל-אלהים' (עמ' 34), והכישוף מתפוגג כלא היה. חופשיים ומאושרים השניים יוצאים לדרכם, ובתוך כך אהליבה מכריזה: 'בכוח האהבה, אשר מאל קדשה' (שם), ואורי משלים את דבריה: 'נכריע כל, נשיג כל-חפצנו' (שם).

העובדה שספר הקודש מונח באמתחתו של הגיבור מאירה את תהליך עיצוב זהותו היהודית של אורי, שאינה בת הפרדה מתהליך גיבוש העצמיות, כפי שהוא משתקף במערכה כולה. אורי ניפק בתחילה מדמות האב שייצג הרוכל, המסמלת את אורח החיים ואת הנורמות של החיים היהודיים בגולה, ולאחר מכן מדמותה של האם הגדולה, שהמכשפה מגלמת. לא אחת עולם הפנטזיה מלמד שהניתוק המוחלט מהעבר עלול לגרום אסון, אבל גם השקיעה בו בולמט את ההתפתחות.³⁵ בזכות שר היער אורי מצליח להגיע לאיזון. את הדמות הזאת, המפלסת את דרכה מתוך מעמקי נפשו ומשתנה לדמות בעולם הפנטסטי, אפשר לזהות גם עם ה'אני העליון' על פי פרויד, הקשור לתפקיד האידיאליים המנחים את האדם בחייו ולכל גילוי של הנשגב. וכפי שפרויד מבהיר, חלק זה באישיות מובנה במסורת שעוברת מדור לדור:

האני העליון של הילד מתעצב לא לפי אופי הוריו, אלא לפי מופת האני העליון שלהם; ממלאים את האני העליון שלו אותם התכנים עצמם, והוא נעשה מכשיר של המסורת ושל הערכים שעמדו בתמורת הזמנים, נתקדשו ועברו מדור לדור [...] לעולם אין בני האדם חיים חיי-הווה בלבד; באידיאולוגיות של האני העליון חי העבר, חיה בהן מסורת הגזע של העם.³⁶

בעקבות הדברים האלה אפשר לראות בתהליך הניתוק של אורי מעברו מהלך של ניתוק עצמו גם מה'אני העליון' של הוריו, המשוקע במסורת של קודמיהם. וכדי למנוע ריק שיש

34 פרי, מעשה יצירה, עמ' 211.

35 בטלהיים, קסמן של אגדות, עמ' 76.

36 זיגמונד פרויד, כתבי זיגמונד פרויד, כרך חמישי: מסות נבחרות ד, דביר, תל אביב 1968, עמ' 234-235.

בו כדי לסכנו הוא מצליח לעצב לעצמו 'אני עליון' חדש המושתת על תכנים קודמים ועל תכנים חדשים כאחד. הספר שהוא נושא עמו משקף יותר מכול כי מה שהעניק לו שר היער הוא הדרך להסתייע בכוח שהיה תמיד נחלתו. אורי אינו נוטש את עברו היהודי, ובעיקר לא את האמונה, אלא מכניס בהם יסוד חדש: הפעולה. זהו 'אני עליון' חדש-ישן, שהאידאל החדש שלו, המעצב את הזהות החדשה, היהודית, הוא ציוני במובהק. עם הבשלתה של זהות זו הגיע אורי לרמת ידע גבוהה יותר, והאיזון בנפש מועשר באיזון נוסף, בהאחדה עם היסוד ה'נשי', שאינו קשור בידע שאפשר לנסחו. האחדה זו תקרה בשלב הבא של מסעו.

בטרם אגש לניתוח שלב זה, אחזור לתחילת הדיון ואסכם את המערכה הראשונה מנקודת מבטו של הצופה הצעיר. כהן בונה עלילה שנעה בין רובדי תודעה שונים, ובמונחיו של טודורוב אפשר לומר שהוא מזמין את הצופה להיסוס מוזן חדש, היסוס שכל כולו מתנהל בתחומי העולם הפנטסטי-בדיוני, בתחומי המופלא. לפיכך המכשפה ושר היער הם דמויות שקיימות ללא עוררין בעולם הזה, ובקטעים מסוימים הצופה מוזמן לשאול את עצמו אם שר היער הוא דמות שנובעת ממעמקי נפשן של הדמויות, כשם שהניגון ושירת המלאכים יכולים להיות. מורכבות דרמטית זו, המתעבה עם הפניה מוצפנת ומתוחכמת לטקסטים אחרים, מצריכה לא רק קשב, אלא גם מסוגלות מנטלית וידע תרבותי קודם. עם זאת, אפיון אלוהי של שר היער, פנייה ל'דימוי המנטלי' המוחשי של אלוהים בתור דרך לקשור את הדמות לכוחות הקשורים בו, יכולים בהחלט להיות מובנים לצופה הצעיר. גם אם אין הוא מזהה את המהלך כולו, אפשר לשער כי 'הדימוי המנטלי' שהוא נושא עמו מסייע לו לזהות סממנים של שגב ושל קדושה ולשייכם לדמות.

יתרה מכך, במחזהו של כהן, התווחם את העלילה במחזות המופלא, יש די והותר נקודות אחיזה שמאפשרות לצופה הצעיר לעקוב ללא מאמץ אחר התפתחות העלילה. חוץ מדמות אחת שמרכזת סביבה את כל העלילה, במחזה מוצגות דמויות אגדתיות שהן טובות או רעות, דמויות שחור-לבן. אין ספק שאלה מאכלסות את דמיונו של הצופה הצעיר ואת מאגר ה'דימויים המנטליים' המנחים אותו בפענוח ההצגה, מאחר שעם דומות להן – וכמובן גם עם המסרים המוצפנים בהן – הוא כבר נפגש באין-ספור הזדמנויות.

אפשר לראות אפוא כיצד מחזהו של כהן מייצג מעין מטוטלת בנוגע ליכולתו להיות נגיש לצופה הצעיר. את הסיבה לכך אנו יכולים למצוא באופיין של ההצגות הראשונות שהועלו בעברית בארץ ישראל. הצגות אלו התמקדו בנושאים הרואיים לאומיים או תנ"כיים, ובדרך כלל הציגו אותן תלמידי בתי הספר. כל אחת מהן היתה אירוע שהגיע אליו קהל רב.³⁷ אוריאל אופק כתב שמלבד האפשרות להפגיש את הקהל עם דיבור עברי, עם שפה עברית חיה, 'שימשו אותם מחזות ראשונים גם אמצעי יעיל להחדרת ערכים לאומיים ללבות הצופים, הצעירים והמבוגרים כאחד' (ההדגשה שלי).³⁸ ייתכן שמחזהו של כהן, אשר

37 אוריאל אופק, 'מ"זרובבל" עד "שולמית" (הצגות-תיאטרון ראשונות בעברית שהועלו בא"י)', במה, 93 (סתיו 1982), עמ' 10-22.

38 שם, עמ' 12.

נכתב זמן לא רב לאחר ראשית ימי התאטרון שהציג בעברית, נכתב ברוח זו, והוא נועד להצגה בפני קהל רב-גילי, ובכך טמון הקושי לזהות התאמה מלאה לקהל יעד מוגדר. קושי זה ישתקף גם במערכות הבאות.

השלב השני: האיחוד עם האנימה והאדמה

כותרת המערכה השנייה היא 'בין הרי יהודה', והיא נפתחת בתמונה פסטורלית ופנטסטית. השעה היא שעת השחר, ולרגלי הרים שוממים ולא הרחק מעצי זית ותמר אורי ואהליבה ישנים חבוקים, ושלושה כרובים מתייצבים בצדם, וכל אחד מהם אוחז בידו מתנה בשביל השניים: כר משי ועליו זר דפנים מזהב, סל קש מלא פירות, וצרור בגדים ששמלת משי עם רקמת פלא וכן תכשיטי זהב משובצים באבנים יקרות טמונים בו. בתמונה זו כהן כאילו מקדים את הסדר שבמהלך הפנטסטי הסמלי, ועוד בשלב המוקדם דמויותיו זוכות באוצרות שהיו בעצם אמורות לקבל עם הגיען לרמת ההתפתחות האישית הגבוהה ביותר.³⁹ דומה שהמניע של כהן כפול: עיבוי הממד הפנטסטי שבייצוג השיבה אל ארץ האבות כדי להעניק לו ערך סגולי ייחודי שהרבה להישען על רעיונות רומנטיים, ובד בבד מתיחת גבול ברור בין אהליבה לאורי כדי לסמן את התהליך שהשניים אמורים לעבור בהמשך המחזה. המתנות שהדמויות מקבלות משקפות את טוב הארץ המובטחת ואת מנעמיה, ולמי שמעניק אותן ניתן תפקיד סמלי חשוב לא פחות. לא בכדי אלה כרובים, שבמיתולוגיה היהודית מוצגים כמי שהופקדו לשמור על גן העדן ועל עץ החיים.⁴⁰ על ידי הדמויות הפנטסטיות האלה מתאפשר לרעיונות רומנטיים לחלחל למערכה כולה מבעד לפריזמה יהודית. השיבה למולדת, הקשורה לשיבה לגן העדן, נעשית שיבה שעשויה להגשים את הכמיהה הרומנטית להשתחרר מכבלי המציאות ולהגיע לשלב הבראשית, הטבעי, שהאדם יכול להגיע בו לאמת, ליופי המוחלט ולהרמוניה, וכך לממש את הווייתו במלואה.⁴¹ בגן עדן שמימי־ארצי זה תוכל אהליבה להתקרב למימוש התשוקות הרומנטיות האלה עוד בתחילת המערכה. בפנים זוהרות מהשפע שהורעף עליהם היא בוחנת את התכשיטים הרבים. ככל שהיא מעמיקה לחקור את טיבם, כן הם ייראו לה מוכרים יותר, עד שהיא מבינה ומצהירה: 'הן זה עדי אמי – כן! במבט זה נאמן־עמק לאבני־אדם ובזיו פנינים צנוע זה, עם זכר דמות אמי בדמי לבי נשמרו. אותו אכירה. הן יקר כל אוצרות־ארץ, מורשת אם לפקדון־קדש לי' (עמ' 40). אהליבה, שחיה בצלה המאיים של האם החורגת, המכשפה, זוכה להתאחד בארץ

39 בטלהיים, קסמן של אנדות, עמ' 118.

40 חגי דגן, המיתולוגיה היהודית, מפה: מיפוי והוצאה לאור, תל אביב 2003, עמ' 47.

41 Miroslav J. Hanak & Nadezda Andreeva-Popova, 'Folklore and Romantic Drama', in: Gerald Gillespie (ed.), *Romantic Drama*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam and Philadelphia 1994, p. 117

האבות עם זיכרון האם הביולוגית, על כל המשתמע מכך. זוהי חזרה בזמן אל מי שנתנה לה חיים, אל המקום הטבעי של כל בן אנוש, אל המצב הנכון והאמתי.

בענידת התכשיטים תישא עמה אהליבה את זכרה ואת מורשתה של האם, שנאלצה לנטוש אותה מסיבה שהעלילה הפנטסטית אינה מפרטת, בדיוק כשם שלא ניתן הסבר לאכזריות של המכשפה. למעשה, האם הביולוגית והמכשפה קשורות זו בזו: שתיהן דמויות ייצוגיות שמסמלות את הישות הדואלית של 'האם הגדולה', האם הטובה מצד אחד והאם הרעה מצד אחר.⁴² בנקודה זו של המחזה הבנת דמות המכשפה כסמל לגולה, על כל השלילי שיש בה, הולמת במיוחד, ובאם הטובה אפשר לראות, כמעט כמובן מאליו, את ייצוגה של ארץ הקודש. בפתח המערכה רתימת דמות האם מתמזגת עם הרעיונות הרומנטיים ומעניקה לשיבה לארץ ממד נוסף, בהקרינה על זו משלל התכונות החיוביות המזוהות עמה: פוריות, שפע, צמיחה ולידה וכדומה.⁴³ יש כאן רמז לעתיד לבוא, הן בתחום המחזה והן מחוץ לו, שכן סממני השפע נוכחים כבר כעת, ובאמצעותם האם הביולוגית והבת מתאחדות במעמד שבכללותו מבליע את השאיפה שבמרכז החזון הציוני: ליצור גשר סמלי שמותק קשר ישיר בין העבר הקדום של היהודים ובין התחייה הלאומית בתקופה המודרנית, המנתק את שתי התקופות מאלפיים שנות גלות, שאותן מזוהים כחור שחור בהיסטוריה של עם ישראל, תקופה של סבל ושל רדיפות שיש לדלג מעליה ולהשיב את העם היהודי לכור מחצבתו.⁴⁴

אהליבה חוזרת אפוא לסביבתה הטבעית, למקור, ולכן אינה מתקשה להתערות בהווי המקום. הבגדים שהיא לובשת מסמלים זאת. מיד לאחר האיחוד עם זיכרון האם היא יוצאת מהבמה, והיא מתוארת – תיאור אקזוטי משהו – כמי ש'שבה לבושה ומקושטת בסגנון מזרחי' (עמ' 43). ברגעים שהיא נעדרת מהבמה אורי בוחן את מתנתו שלו: זר של דפני זהב. גם בו המתנה מעוררת זיכרונות, אולם להבדיל מאהליבה, אלה קושרים אותו לא ארץ ישראל, אלא לגולה דווקא: 'משחר ילדתי צרת העם גדלתי וחלום הגאולה היה נשמת חיי [...] אנקת אחי הנרדפים שמעתי, כאב כל הדורות ספגה נפשי' (עמ' 41). אורי אינו יכול להסתפק בגאולה האישית, ובשלב זה השיבה לארץ ישראל היא בעיניו גאולה חלקית בלבד. הוא מאמין שרק כשיצליח לגאול את עמו הוא יהיה זכאי לזר דפני הזהב: 'לא יעטר את ראשי זר־הדפנים עד אשר השגתי כל משאת נפשי' (עמ' 43). עם חזרתה של אהליבה, שלשמע הדברים תוהה אם היא רשאית לעטות על עצמה את כל מתנותיה, אורי משיב: 'הוא שמרי עדיך ואל תסירי! יפיך ישלים וקסם ישותך [...] לזהר שמש זה, לעין זה ארץ, כמו שב אליך מלא־נגהך ויקר עדיך זה ולבושך אתך נוצר' (עמ' 43).

42 פרי, מעשה יצירה, עמ' 107.

43 שטרן, אלימות בעולם קסום, עמ' 66.

44 לניתוח מעמיק של אותו ציר היסטורי שביקשה הציונות לסרטט להיסטוריה של עם ישראל ראו: Yael Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israel National Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 17-33.

אף אם הדרך שאהליבה ואורי הולכים בה אחת היא, בפתיחת המערכה השנייה כהן מקפיד להבדיל ביניהם בתיאור רגשותיהם. אין זו הפעם הראשונה במחזה שאפשר להבחין בפיצול מעין זה. כפי שראינו במערכה הראשונה, בזמן שעוד היתה אהליבה שרויה בייאוש גמור, היה מצב רוחו של אורי שונה לגמרי, וזה אפשר לו לגאול את עצמו וגם אותה. למעשה במערכה השנייה סדר הדברים מתהפך: עתה אהליבה מקדימה את אורי בהרגשת השלמות, שרק היא מרגישה, והיא תצליח לחלצו מהסכנות האורבות להם במסע, ובתוך כך היא מציגה גרסה משלה למעשה הגאולה. זוהי אפוא שעתה של האנימה להשמיע את קולה בתהליך הדיאלקטי של הנפש. הרגשת אי־הנחת של אורי, חוסר שלמותו, היא אפוא תוצר של גורם נוסף, שאינו גלוי, נפשי, הקשור באופי הדו־מיני של תהליך המימוש העצמי וההתבגרות בעולם הפנטסטי: שאיפתה של העלילה הפנטסטית העוסקת במסלול ההתבגרות ה'גברית' היא להביא להאחדה של הגיבור עם היסוד ה'נשי', האנימה, המייצג קרבה לטבע וקשר בלתי אמצעי עמו, המעניקים כוחות נפשיים ייחודיים, אינטואיציה, ארוטיקה ורומנטיות, רוח ורגישות, ובמקרה של התבגרות 'נשית', היא שואפת להביא להאחדה של הגיבורה עם האנימוס, היסוד ה'גברי' שבנפשה, המייצג הכרה אינטלקטואלית של המציאות המבוססת על התבוננות ועל בחינת ההתבוננות, על רציונליות, יזמה ואומץ לב, והוא קשור לציוויים חברתיים ולעקרונות מוסריים.⁴⁵ אפשר לראות בבהירות שהדמויות מעוצבות במתכונת דיכטומית זו, ואזכור ראשון לכך נמצא בדברי הכרובים, המציינים בפתיח המערכה שהשניים עשו את דרכם לארץ ישראל 'הוא ברוח התבונה ועז לב' (עמ' 35) והיא 'באמון ורגש ותום' (שם). בצד מאפיינים אלו בולטים לא פחות המאפיינים המייצגים את החובה שאורי מרגיש למעגלים חברתיים רחבים מאוד, לסבלו של העם היהודי, לעומת הקשר הישיר של אהליבה לטבע ולאדמה, שדמותה מוצגת כמעין ילדת טבע שגדלה מחוץ לכל הקשר חברתי ושהיער היה לה מפלט, שמצליחה להתאקלם ללא מאמץ בהווי הארץ־ישראלי, המייצג את שורשיה האותנטיים. במחזה זה, שהלאומי והנפשי נכרכים בו יחדיו, שומה על אורי לתת לאהליבה ולכל מה שדמותה מייצגת את המקום הראוי במסע, ורק לאחר שיאזן את שני היסודות בנפשו, לאחר שיתחבר תחילה אל הטבע ואל האדמה, הוא יוכל להמשיך לעבר הגשמת שאיפותיו הלאומיות.

רוב החלק במערכה העוסק בתהליך זה ממשיך מסלול סמלי כלפי מטה, שהמערכה כולה מתווה. ראשיתה של הדרך בהופעת הכרובים, המייצגים את השמימי, את הספרות העליונות, והמשכו בירידה שלב אחר שלב אל הגשמי והארצי עד החיבור הכמעט מיסטי לאדמה. המייצג המובהק של שלב הביניים הוא המפגש עם דמותו של המקובל, המשמש מעין אנטגוניסט, ולפיכך הוא מייצג תפיסת עולם שמולה מתחדדת תפיסת העולם של הגיבורים. את ההנגדה הברורה בין שני הצדדים כהן יוצר על ידי הקדמתו את המפגש עם המקובל במעמד פיוטי מאוד. לשם כך הוא משתמש ביכולותיו כמשורר כדי להעניק

45 אורי זילברשייד, 'עולמן הקמאי של אגדות העם', בתוך: מרי ברוך (עורכת), והם חיים בעושר ואושר: תאוריות חדשות בחקר המעשייה, ספרית פועלים, בני ברק 2006, עמ' 91-92.

לביטויי האהבה של אורי לאהליבה ערך פיוטי; את הערך הזה הוא קושר לטבע. במעמד זה אהליבה מציעה לאורי מפרי הארץ, ואורי ה'מסתכל בה בהתפעלות בלי הפסק' (עמ' 44), כפי שהוראות הבמה מציינות, ממשיך את איכויות תבואת הארץ ליפוייה:

אורי: את חמדתי, נהדרת כל הוד!
אהליבה: ראה תפוח פז – כמו ראש־ילד!
אורי: נעים ריחך מריח התפוח,
אהליבה: תאנים רכות, תמרים, אך זה בשלו, זבים דבש – עסיס הארץ הוא.
אורי: (באחזו בידה) מכל עסיסי־ארץ פך מתוק (טועמים מהפירות) [שם].

ללא כל שהות, מיד לאחר שהמעמד הזה מסתיים, מופיעה דמותו של המקובל, ומילותיו הראשונות הן ציטוט של פסוק משיר השירים (ב ה): 'סִמְכוֹנִי בְּאַשִׁישׁוֹת רָפוֹנִי בְּתַפְנוּחִים כִּי־חֹלֶת אֶהְיֶה אָנִי.' (עמ' 45). כדי לכוון את הצופה לפרשנות של ביטוי אהבה עז זה, אורי מסביר לאהליבה: 'השיר לאל הוא, נפשו תשיר לו' (שם). אותו פרי בדיוק – התפוח, המשמש בשני המעמדים כלי לביטויי הרגשי המובע ממש במעמד הראשון – מותח את ההבדל הסמלי שבין אהליבה ואורי ובין המקובל. גם אם ברכת האל מלווה את אהבתם, רוב גילויי אהבתם גשמיים וארציים, אהבת בשרים של ממש, והם מושווים כאן ליצר דומה שמופנה לאהבת האל ומייצג רוחניות יתרה, על סף הקיצוניות. נטישת כל המדיף ניחוח של עיסוק בגופני ניכרת גם בבגדיו הדלים עד מאוד של המקובל, בגופו הכחוש, בפניו החיוורות ובתשישות הנופלת עליו לפרקים. וכאילו תהום מפרידה עתה בין אורי ובין אהליבה, השקועים בבחינת מתנות, בגילויי אהבה ובהרגלת החך לפרי הארץ, ובין הסתגפותו של המקובל. וכדרך לצמצם את הפער שבין הנגלה להם בדרכם ובין החוויה שנקטעה בעיצומה, הם מזמינים את המקובל לחלוק עמם את סל הפרות ולהשיב לעצמו מעט מכוחותיו. תשובתו מבחירה להם שלא בשל מחסור מראהו כפי שהוא, אלא בשל הצומות שהוא נוטל על עצמו כדרך לכפר על חטאים, להתקרב לאל, ולקדם את הגאולה. מרגע זה עד סוף המפגש השיח הרעיוני המשתקף במפגש הזה מתרחב לשאלות מהותיות בנוגע לדרך הראויה לגאול את העם, ובמפגש הזה המקובל מציג בפני אורי את תכניתו למיגור כוחות השחור מהעולם כדרך למימוש שאיפתם המשותפת. אורי פוסל אחד לאחד את האמצעים שהמקובל מבקש להחיש בהם את הגאולה, ובכלל זה, מלבד הצום, טבילות ותפילות שמקורן במיסטיקה היהודית, ולצופה ברור מאליו באיזו משתי ההשקפות המחזה מצדד. וכך, במפגש עם המקובל, אורי ואהליבה מאשררים למעשה את דרכם שלהם לגאולה, הדורשת בין השאר את נטישת הרוחני ואת ההתחברות למציאות הארצית והגשמית. בתהליך האליכמיה הנפשית שנתבע מהדמויות לעבור במערכה, אורי, שכבר במערכה הראשונה ביטא את אהבתו לאהליבה, מבטא את זו ביתר שאת בנופיה של ארץ ישראל ובמפגש עם פרייה. גילויי האנימה שבנפשו מקבלים מקום רחב יותר ונקשרים עתה לטבע. בתמונות האלה, הפותחות את המערכה השנייה, כהן מעבה את הממד הפוליפוני של היצירה בכל הנוגע למסריה הציוניים. בביטויים הספרותיים שניתנו לדמות ה'יהודי החדש'

בספרות העברית ביקשו הסופרים לעצב את הדמות בהתאמה לתפיסת עולמם האידאולוגית והאידאולוגית, ולפיכך יצרו דמות שמגלמת כל פעם דגשים שונים.⁴⁶ לעומת זאת, נראה שהדגשיו של כהן גמישים יותר, והוא אף נע בין דגמים שונים שיש ביניהם פער רעיוני מובהק. דומה אפוא כי התהליך שאורי חווה במערכה הראשונה מקרבו לדגם של 'היהודי החדש' בגרסתו של אחד העם. אורי אינו מתנתק משורשיו היהודיים, אלא מבקש לערוך בהם רויזיה. אף אם חילוניותו אינה מובהקת, הוא מכניס באמונתו את יסוד הפעולה הדוחקת את האמונה בנס, ודמותו משקפת סינתזה מסוימת בין עולם הרוח היהודי ובין תפיסת העולם המבקשת לנתק את היהדות מהאורתודוקסיה הדתית.⁴⁷ אורי של המערכה השנייה מזכיר יותר דגם אחר של 'היהודי החדש', זה שהתעצב בבית מדרשו של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, שקרא להשיב את היהודי לנקודת הבראשית שלפני קבלת ספר התורה, ולעשותו למי שמגלם בתוכו את מיתוס היהודי הקדום.⁴⁸ ברדיצ'בסקי חפץ לחזור ל'תקופה שבה היה האדם מזדהה עם תחושות טבעיות ראשוניות ומתאחד עם הטבע',⁴⁹ וגם אורי של המערכה השנייה נותן דרור ברור ליצריו, ומאפשר לגשמיות ולארציות לחלחל לתוכו, ולעצמו להיות קרוב לטבע ולהרגשות החדשות שהטבע מעניק. כעת, משקרב אורי לטבע, הוא מוכן לחיבור החשוב מכולם, הלוא הוא החיבור הישיר עם האדמה.

לייצוג החיבור הזה כהן מגייס הן את הפנטסטי והן את הטקסי-פולחני. לאחר שהלך המקובל משתלטת על אורי חולשה לא ברורה וערפול החושים שלו מתעצם. מהר מאוד הוא מתקשה לעמוד על רגליו ומתמוטט באחת. אהליבה מביטה בו בדאגה כשהוא קודח מחום אך מתאונן כי הוא מרגיש קור המקפיא את גופו. היא סוחטת בשבילו מהפרות שברשותם ומנסה להשקותו, וכשמתברר שאין בדבר תועלת, היא נזכרת בעשבים שהשתמשה בהם נגד הרעלים של המכשפה ויוצאת לחפש עשבים דומים שגדלים על אדמת ארץ ישראל. אהליבה יוצאת לדרכה ומשאירה את אורי לבדו, למפגש נוסף עם המכשפה, שעתה מופיעה מחופשת לקבצנית. אורי מצליח גם בערפולו לחשוף את זהותה, ובתוך כך הוא מביע את פליאתו לגלותה במקום שהיא אינה אמורה להיות בו: 'גם פה את? מה לך פה – על אדמת קודש?' (עמ' 56), הוא שואל, ועמו הצופה לומד כי כישופיה יכולים לנווד על פני מרחבים והקשרים שונים, ולמעשה היא מייצגת פן זה או אחר של כוחות הרשע באשר הם. בכובעה החדש, הארץ-ישראלי, היא מייצגת את מחלת הקדחת. מחלתו המסתורית של אורי מתבהרת, וקושרת אותו לדמויות אחרות במחזאות הארץ-ישראלית של שנות השלושים והארבעים שחלו באותה מחלה נוראה במגע עם אדמת הארץ. במחזות האלה

46 ראו: יפה ברלוביץ, 'ספרות יוצרת תרבות: עיון בכתביה של העלייה הראשונה', דפים למחקר בספרות, 7 (1990), עמ' 147.

47 לדגם של היהודי החדש במשנתו של אחד העם ראו: אניטה שפירא, יהודים חדשים יהודים ישנים, עם עובד, תל אביב 1998, עמ' 159-160.

48 לגרסתו של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי לדמותו האידאולוגית של 'היהודי החדש' ראו: שם, עמ' 162-167.

49 שם, עמ' 164.

שימשו הדמויות האלה ייצוג של הקרבן אשר הקריבו החלוצים בברית שכרתו עם האדמה, במתווה פולחני שגדעון עפרת מבהיר:

מבחינה פולחנית, מחזה ההתיישבות הוא טקס קלאסי של מות אל והולדתו מחדש באמצעות מעשה הקורבן המאפשר את ההיוולדות מחדש: האל הוא האדמה, כאל זקן האדמה היא רעה ותובענית. באל זה נלחמים הכוחות החדשים – החלוציים ומקיזים את דמם. דמם הוא דם הקורבן המאפשר את הולדתה של האדמה הטובה.⁵⁰

כהן מאמץ את התבנית הפולחנית הזאת, של כריתת ברית עם האדמה, אך מאחר שאין הוא יכול לאבד את גיבורו, הוא מסתפק בסבל שדמותו חווה, כסמל לקרבן שיש להקריב כדי להוליד את האדמה הטובה. ובדרך חתחתים זו נוסף לסבל הגופני של אורי גם סבל נפשי, עם השתלטות של הזיות שונות שמעצימות בנפשו את חוסר האונים שלו.

ההזיה הראשונה מעמידה לנגד עיניו את דמותו של דוד המלך במלוא הדרה. חרבו שלופה, והוא הולך מתוך שינה. אורי מפענח את המתרחש לעצמו ולצופים כחוסר מנוחתו של המלך, השומע את קולותיהם של הגיבורים המצפים לפקודתו. המלך מוכן להתעורר ולהנהיג את עמו, אך אין מי שיעירו, והוא נעלם בראש כפוף ובחרב שמוטה. החיזיון מעורר באורי כאב רב, והוא מביע זאת באמרו: 'לבי נהפך בי אפר למראה' (עמ' 61). מכאובו מחריף פי כמה כשגרשום מופיע בהזיותו ומספר לו את מה שעתידי לקרות, או כבר קרה, לבני משפחתו שנותרו בגולה: 'ומי יודע אם לא רגע זה ויד עריץ תופשת, צמאה רצח, בצעיר אחיך, ילד רך, צועק למראה דם אביו, ומשליכה אותו כצורר בעד חלון אבני חוץ [...] ובעצם זה הרגע ואגרוף אחר, חצוף וגס, יהדוף האם, לעזר ילדה תחוש, תצוץ' (עמ' 64). אורי מפציר בגרשום לספר לו אם יש אמת בתיאורי הזוועה, אך גרשום אינו נענה. כשאורי כלוא במחלתו הוא נאלץ להתמודד עם ההרגשה שהוא עלול לאחר את רגע ההזדמנות להושיע ולהציל את קרוביו, עם בני העם היהודי כולו. תיאורים אלו מעוררים שאלה ברורה על אופיו של הקהל שהמחזה מכוון אליו. הם מוחשיים מדי לקהל צעיר, ושלא כמו המסרים אשר יכולים לעבור מעל ראשם מבלי משים, דומה כי אלה עלולים להיות מובנים היטב כפי שהם. למעשה הם קצה אחד במטוטלת שהמחזה מייצר במידת התאמתו לצופה הצעיר, כפי שאפשר לראות מיד לאחר מכן, במעמד העוקב, שאופיו קרוב יותר לצופה הצעיר.

בתוך תהליך זה, של החיבור לאדמה, שנדחס בו מהלך דרמטי אשר נפרס על פני תמונות שלמות עד סוף המערכה, כהן אינו מוותר גם על מהלך נוסף, שהוא מתמצת בו לכמה שורות את העלילות הפנטסטיות על קורותיהם של גיבורים שיוצאים למסע בעקבות הצמח אשר יביא רפואה ליקיריהם. לקראת סוף המערכה אהליבה חוזרת, סתורת שער עם צרור עשבים גדול בידה, ומספרת על הקשיים הרבים שהיו לה בדרכה להשיגם. זוהי הפעם הראשונה שאהליבה תנהג כמנהגו של אורי ותדבר אל עצמה, כלומר אל הצופה, ולא לאורי.

50 גדעון עפרת, אדמה, אדם, דם: מיתוס החלוצי ופולחן האדמה במחזות ההתיישבות, גומא, תל אביב 1980, עמ' 88.

אהליבה נכנסת אפוא לתחום שהוקצה לגיבור המחזה, וגם לה יש חוויות אישיות משלה ומעשה גבורה משלה. אהליבה, המייצגת את האנימה, משתנה לכוח אקטיבי, ועתה היא יכולה לגאול את אהובה. היא מכינה לאורי חליטת עשבים של התרופה הגואלת, ואומרת: 'מהר תשוב לאיתנך, אורי! עשבי מולדת אלה, פרחי-זהר, את כחותיך יחדשו, יוסיפו. לנפשך און-פלאי, בל ידעת' (עמ' 68).

בסוף המערכה הראשונה זכה אורי לקבל און פלאי שמקורו במורשת הדורות, והוא זוכה עתה לאון פלאי חדש שהאדמה הטובה מעניקה לו. מחלתו וסבלו לא היו לשווא, אלא חלק מתחייב בטקס כריתת הברית שלו עם אדמת ארץ הקודש, ואת השלב הזה עליו לעבור כדי להגשים את שאיפותיו. עתה אורי נושא עמו שני כוחות ייחודיים; האחד נובע מהתובנה שהעניק לו שר היער, והאחר – מחיבור ישיר, כמעט מיסטי, לטבע ולאדמה. בסוף המערכה השנייה נפשו מגיעה לשלמות ולאיוון בין היסודות הדו-מיניים שלה. וכדי לשוב ולהבליט את מקומה של אהליבה בתהליך ההתפתחות הנפשית של אורי, כהן מסיים את המערכה כשהאליבה 'שרה חרש' לאורי: 'ישן מחמד, ישן ובטח! קן יער שקט לבי הוא לך' (שם). שירתה של אהליבה מזכירה במידה רבה את שירתה של סולויג בסיום המחזה 'פר גינט', להנריק איבסן, שגם אותה, כמו כאן, המחזאי מנחה לשיר 'בקול חרישי': 'נומה, נומה, ילדי היקר, הירדם. ישן אהובי בחיקה של האם'.⁵¹ פר גינט מוצא את גאולתו באהבתה של סולויג לאחר מסע נדודים שהוא תר בו אחר עצמיותו, וכהן רומז לנו שגם במסעו של אורי הגאולה הנפשית קשורה קשר הדוק בהתאחדות עם האהובה, ובשפת המאמר – עם היסוד הנפשי המזוהה עמה. להבדיל ממה שקורה בפר גינט, שזריחת השמש מלווה את תמונת הסיום, אצל כהן השמש עתידה לזרוח רק בשילוב של הגאולה הלאומית והאישית. המערכה החותמת תתמקד בהיבט זה בדיוק, ביחסי אור וחושך, הצלחה וכישלון.

סוף המסע: כוחות האור והחושך – הצלחה וכישלון

רב הסיכוי כי זכות הראשונים לעיבוד למחזה של האגדה היהודית על המלך הישן במערה שמורה ליעקב כהן, ברם כהן לא היה הראשון והיחיד לזהות את הפוטנציאל האמנותי של אגדה. כפי שעולה מדבריו של עלי יסיף, הסיפור במתכונת שכהן משתמש בה גובש רק במחצית השנייה של המאה ה-19, והוא סינתזה של שבירי מוטיבים ממסורות אגדיות יהודיות קודמות: 'המשיח הגנוז, דוד בן האלמוות, האוצרות שנקברו עמו, המערה וריהוטם שזוכים לה קדושים בעולם האמת'.⁵² יסיף מציין יוצרים אחרים שאיגדו את המוטיבים האלה ליצירה בנוסחתה הנוכחית: קונסטנטין אבא שפירא בפואמה בשם 'דוד מלך ישראל חי וקיים' משנת 1884, וחיים נחמן ביאליק בסיפור בשם 'דוד המלך במערה' שפורסם ב-1923.

51 הנריק איבסן, פר גינט (תרגמה לאה גולדברג), דביר, תל אביב [1953] 1992, עמ' 262.

52 עלי יסיף, 'דוד המלך במערה: לאופיה של האגדה האמנותית', מעגלי קריאה, 6 (מאי 1979), עמ' 43.

הוא משווה בין שתי היצירות כדי לחקור את המקורות ליצירתו של ביאליק ולהראות כיצד היא מפתחת יצירות קודמות. בהשוואה זו יצירתו של כהן מוזכרת במשפט אחד בלבד, כדוגמה ליצירה נוספת, שכמו השתיים האחרות, אפשר למצוא ברקעה את תבנית העלילה של סיפורים יהודיים משיחיים, ובראשם סיפורו של יוסף דילה רינה (1519), אשר 'נהפך לאבטיפוס של המלחמה הנואשת והטרגית נגד כוחות הרע – להבאת הגאולה'.⁵³ אף שיסיף אינו כולל את יצירתו של כהן בהשוואתו, הוא פותח עבורנו פתח להתבוננות דומה ומזמין אותנו להסתייע בטענות שכוחן יפה גם לניתוח של המערכה השלישית, המתמקדת במאבק שבין כוחות האור ובין כוחות החושך. במיוחד רלוונטיות לניתוח שאציג להלן ההבחנות המשייכות את יצירתו של ביאליק לקורא הצעיר, שיש בהן כדי להאיר את כלל יצירתו של כהן בהקשר זה, תוך כדי הבלטת ייחודה.

שלא כשאר המערכות, המערכה השלישית נפתחת ללא הגיבורים, ולמעשה הם יופיעו רק בשני המעמדים המסיימים את המחזה. התהליך הנפשי אשר הגיבורים חווים, שהגיע לשלב מתקדם מאוד, נדחק הצדה לטובת תמונות שיש בהן מוטיבים אידאיים, ולפיכך הם מתגלמים מבעד לדמויות שכבר אינן מבקשות לייצג (לא לבדן ולא בו בזמן) את כוחות הנפש, אלא הן התגלמות של כוחות חיוביים שעתידיים לבוא לעזרת הגיבורים או נציגיהם של כוחות האופל עלי אדמות. בנוגע לכוחות האופל, אפשר לומר שכהן כאילו מחזיר את הדמויות הדמוניות לתפקידן הטרומי-מודרני, בעת שהיו בעולם כוחות אשר נמצאים 'אי-שם', מחוץ לסובייקט.⁵⁴ כך הוא מבקש למקד ולעבות את הממד הרעיוני של המחזה ואת מסריו הציוניים, שעשיו נודדים להקשרים הרחבים ביותר, למחזות הקוסמולוגיים. לדמויות הדמוניות ולמסריהן כהן מקצה תמונה ארוכה באמצע המערכה. מרביתן שאובות מהדמונולוגיה היהודית, והן אינן רחוקות ממה שהצופה מצפה לראות, מ'הדימויים המנטליים' שלהן. הן מייצגות את ההיררכיה של כוחות השחור, הבאה לידי ביטוי גם במראה שלהן: בראש ניצבת דמותו האימתנית של אשמדאי, ראש השדים, האוחז בקלשון גדול, מתחתיו – השדים שיש להם קרניים קטנות, 'מאירות בעין גופרית', ובתחתית – כנופיה של מזיקים, שזנבם ארוך משל השדים ו'קרניהם שחורות ולא-מאירות' (עמ' 79-80). עיסוקן במחזה הוא כמובן לשים מכשול בפני הגיבורים, ועם הופעתן הן עמלות לחסום בגושי סלעים את פיה של המערה. על העבודה מנצח בבהילות ראש השדים, ואת פשרה הוא מסביר בדיאלוג קצר עם אחד המזיקים:

המזיק: אדון! על מה כל התכונה? צוה וחנקתים חיש קל. רק שנים המה!

ראש השדים: תראה רק שנים – ואני רואה עם רב.

המזיק: אשחית אפוא העם הרב בהם!

ראש השדים: לא תוכל געת במ [...]. יש-כח במ פלאי, שמור מקדם, ובעז אישון-עינים יש נקדה אחת, נקדת-זיו, לא נעמוד בה אף-רגע [עמ' 80].

53 שם, עמ' 44.

54 Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, London & New York 1981, pp. 54-55

ראש השדים אינו חושש מאהליבה ומאורי עצמם, אלא מהיותם החלוצים של חזון, שניים שמייצגים עם שלם ומבשרים במעשיהם כי לא רחוק היום שיופיע נחשול של אנשים כמותם. ראש השדים מבהיר למזיק כי בשל כוחם הפלאי גם אי-אפשר לפגוע בהם ישירות, ולכן ננקטת הפעולה האפשרית היחידה, והיא לערום בדרכם מכשולים גדולים ככל שאפשר. מדובר אפוא במאבק רחב הרבה יותר, בין מי ששורה עליהם ברכת האלוהים, המגנה עליהם מכל פגע, ובין כוחות החושך, הנאלצים לתחבל מיני תחבולות כדי להתמודד עם כוחות חזקים מהם. מסעם של אורי ואהליבה יוצר אפוא במערכה השלישית זירה לעימות שבין כוחות האל לכוחות השחור, זירה שממרכזת ומעצימה נושא שעבר כחוט השני בכל המערכות. לזירה הזאת מועלית דמותו של המקובל, כדי לחדד אף יותר את המסרים הציוניים שבתמונה. עתה הוא חלש יותר, וניכר כי הוא העמיק עד מאוד את מהלכי ההיטהרות הגופנית והצום. הוא מוחזק על ידי השדים שתפסוהו בשעה שהיה בשלב מתקדם של מימוש תכניתו המיסטית למגר את הרע מהעולם, בשעה שהוא קילל את מלכם, ומפיו פרץ עמוד 'של אש תכלת' (עמ' 82). וכפי שהשדים ממשיכים לתאר את רגע תפיסתו, פתאום הוא נחלש 'כמו נחרך עצמו מאש הלהב!' (שם). מושאם של הלחשים, שנשאר עומד איתן מולו, מוכיח כי בתכניתו של המקובל יש לקדם רק את גויעתו שלו. בשל כך אשמדאי מתייחס לעונוו בביטול גמור, והוא פוטר אותו מעונש ומפציר בשדים להגניחו לנפשו ליד הנחל, ושם תצא ממנו נשמתו וגופו ישמש מאכל לעורבים. באמצעות ההבדל בין תגובותיו של אשמדאי לעושים את דרכם אל המערה ובין תגובתו למקובל מתבהר מהמחזה שאין תועלת בהתענות ובהסתגפות כדי להרתיע את כוחות השחור, אלא מה שיועיל הוא הפעולה הממשית בגרסתה הציונית, אשר זוכה לליווי של הכוחות האלוהיים.

מהלכיו הדרמטיים של כהן דומים במידה רבה למהלכים של ביאליק בתחום הסיפור, המשכללים למעשה את הפואמה של שפירא בהיבט זה. כמו ביאליק, גם כהן מבקש להציג את 'פעולתם של הגיבורים כחלק ממאבק בין הכוחות האלוהיים לכוחות השטן', ו'המוטיבקה הדמונולוגית מעצימה את המתחות המשיחית' במחזה.⁵⁵ עם זאת, מהלך אחר שנקט ביאליק בא לכדי ביטוי בצורה אחרת במחזה. כפי שיסיף מבהיר, כשביאליק השתמש במוטיבים האלה להעצים את המתח הסיפורי, הוא הפקיע מהם את היסודות הבעייתיים והמיר אותם בסממנים של מאפיינים אחרים שהעניק ליצירה:

נדודיהם של הגיבורים ערוכים בשלוש אפיוזות שלמות ועצמאיות, הבנויות בהקבלה תבניתית מדויקת זו לזו. במרכז של כל אחת מהן עומד 'העוזר העל טבעי' והאנטגוניסט, שתפקידו להכשיל את הגיבור בדרכו. מערכת הפעילות בין הגיבורים, העוזר העל-טבעי והאנטגוניסט, חוזרת על עצמה במדויק והיא המעמידה את היחידה הסיפורית הכוללת. ברור לנו כי אף בעניין זה העדיף ביאליק להחליף את

55 יסיף (לעיל הערה 52), עמ' 44.

הקונפליקטים והגודש המכביד שבסיפור המיסטי בבהירות ההצרנה וסגנון המציאות שבמעשייה האירופית.⁵⁶

בעקבות שאילת המבנה הסיפורי מהמעשייה האירופית יסיף מכריע שביאליק ייעד את יצירתו לקורא הצעיר, וביקש לכתוב 'מעשייה לילדים בסגנון מעשיות האחים גרים, המבוססת כולה על מסורות ומוטיבים יהודיים'.⁵⁷ הכרעתו של יסיף מציעה לנו פריזמה נוספת לבחינת המחזה, ואנו יכולים לזהות ממנה את דרכו הייחודית של כהן לאמץ את התבנית הצורנית של הסיפורת הפנטסטית. כשם שהוא התחיל את המחזה לא בנקודת ההתחלה המצופה אלא הקדים את הגעתו של הפנטסטי, כשם שבחר לערער את התבנית המעגלית המוכרת כדי לגרום נתק בין עולם ישן ובין עולם חדש, כך הוא גם מעצב ליצירתו סוף דו-משמעי (ראו בהרחבה בהמשך הדברים). ברם הוא עושה זאת בזמן שבתווך, בלב המחזה, הוא טווה מערכות בעלות מבנה בהיר ועקבי, מערכות שהמבנה שלהן מזכיר במידה רבה את המבנה שסיף מוצא ביצירתו של ביאליק, ובמילים אחרות, כזה שיכול להנגיש את היצירה לצופה הצעיר. יתרה מזו, המערכה השלישית – ובמידה לא פחותה גם שאר המערכות – צועדת צעד נוסף מעבר לזה המיוחס לביאליק. כהן משתמש שימוש ברור גם במאגר הדמויות של המעשייה, המשרתות תפקיד דומה לזה שמתגלה באימוץ המבנה שלה: עידון תוכני, או אם נרצה – ריכוך של המפגש עם הדמוני. וכך, התמונה המפגישה את הצופים עם האנטגוניסט המתגלם בדמותו של אשמדאי מתוחמת במעמדים שמציגים עולם שכולו מבוסס על מאגר הדמויות העוזרות בסיפורת הפנטסטית שהצופה הצעיר מכיר היטב – עולמם של הגמדים, אותם אנשים קטני קומה וחרוצים שחופרים באדמה ללא לאות. בעולם הפנטסטי הגמדים מסמלים בין השאר דמויות שאינן יודעות פנאי מהו, דמויות אשר מסורות לחלוטין לעבודה, שהיא למעשה תמצית חייהם. הם מסייעים לדמויות להיחלץ מן המצוקה שהן נקלעו אליה, וההסתגלות לעולמם מייצגת תחנה נוספת במסלול התפתחותם האישית.⁵⁸ הופעתם במערכה זו נעשית סמלית מאוד, והם מסמלים בדרך נוספת את המעבר מהגולה לארץ הקודש כמעבר מעולם של רוח למעש. הקהל פוגש את הדמויות החביבות בטרם הוא פוגש את הגיבורים, ומהשירה המלווה את עמלן הוא למד כי הן ניחנות בתכונה שקשורה ישירות לתפקיד שהמחזה מייעד להן: 'מקברות מלכים אוצרות נחפור, מכמנים של זהב ופנינים ושו; באפל בליל לאור סהר נחפר, חמודות נחשוף, ושכיות כל-חן' (עמ' 75). כהן מעמיד את הצופה בעמדת יתרון על הגיבורים, בידעו שבחמדנותם הטובה של הגמדים יש כדי לסייע לאורי ולאהליבה להתמודד עם המכשולים העומדים בדרכם. מה שנשאר לעשות הוא לחכות ולראות כיצד יחברו אלה למסעם של השניים. את המוטיב המרכזי של המערכה – יחסי חושך ואור – כהן אינו נוטש ולו לרגע, וגם המפגש של הגיבורים עם הגמדים מעוצב סביבו. את חזרתם של הגמדים לבמה מקדימה

56 שם, עמ' 45.

57 שם, עמ' 47.

58 בטלהיים, קסמן של אגדות, עמ' 166.

תמונה קצרה, ובה שני גמדים נראים מגששים את דרכם באפלה גמורה עד שהם נתקלים זה בזה ופוצחים בדיאלוג היתולי שהם מבררים בו את הרגשותיהם לנוכח העלטה השוררת במקום. משיחתם עולה שהם אינם מרגישים שום פחד, אלא נהפוך הוא, להם 'יפה שעה זו לגילוי אוצר' (עמ' 86). תעוזתם קושרת אותם לאהליבה ולאורי, שכמוהם אינם יראים מהחושך הסמלי כל כך שהשתלט על המקום עם הופעתם של כוחות האופל, וגם לא יהיה בזה כדי להרתיעם מלחתור להגשים את שאיפתם. ובתוך מתווה סמלי שרומו על חזרתם הקרובה של הגיבורים מתוארת חזרתם של השניים במאפיינים כמעט פרומתאיים, שמציירים את אורי ואת אהליבה כמי שבכוחם להביא לגירושם של כוחות השחור, כמי שמביאים את האור לאפלה: 'בצעדים מהירים בא אורי, לפיד־אש בימינו ופטיש כבד על כתף שמאלו; אחריו אהליבה, תרמיל־הדרך על גבה' (עמ' 88). אורי שב לבמה בריא וחזק, והוא שש לפעול, והמלאכה הנדרשת המתגלה לו היא הסרת חומת גושי הסלעים החוסמים כל גישה לקבר. לבדו לא יוכל לעשות זאת, והוא זקוק לעוזרים הפלאיים. הוא מגלה את שני הגמדים, ובראותו אותם הוא ישאל וישיב לעצמו: 'האם אתם רק שניים? לא ידעתי. מקום יש גמדים, יש גמדים רבים' (עמ' 89). בדבריו יהדהדו מילותיו של אשמדאי, אלא שכאן הם יתממשו מיד עם הגחתם של המוני גמדים ממאורותיהם, רמז לכך שאכן יש מקום לחששו של הדמון ושאכן, שניים יכולים להיעשות המון רב.

הגמדים, ממניעיהם שלהם, ואורי ואהליבה ממניעיהם שלהם, יעמלו קשות לסלק את גושי הסלעים. כשאורי קרוב כל כך ליעדו הוא מאיץ בגמדים ופוקד עליהם להמשיך לעבוד, גם כשייפצע אחד מהם. אורי מנצח כאן על חבורה של פועלים זעירים המסמלים כאמור דמויות שכל מרצן הוא העמל, המעש, פעולה המסמנת נקודת קצה בתמורה הנפשית שהתחוללה בקרבו של בן הגולה. וגם פציעתו שלו לא תעצרה עד אשר יתגלה פתח המערה. הרגע במחזה שהאמונה אשר רבים הטילו בה ספק מקבלת הוכחה ממשיית הוא גם רגע הכישלון. וגם אותו, כבשאר התמונות במערכה, כהן ממחיש בסמל, כשחשיפת המערה גורמת רעם אדיר ומפולת אבנים, וזו מכבה את הלפיד. אורי ואהליבה זוכים לחזות בכל מה שהם ייחלו לו, ומבעד לאור 'תכלת כסף' מתגלה דוד המלך שוכב 'על ערש זהב [...] כנור זהב למראשותיו, לימינו על הקיר חרב שלופה ולעבר מראשותיו משמאל – כד מים גדול' (עמ' 95), והכול – בלי שאורי יספיק לצקת את המים על ידי. מפולת אבנים נוספת סותמת את פתח המערה ומונעת את אורי מלממש את מטרתו ולהיות זה שזכה לגאול את עמו.

המעמד המסיים את המחזה מתמקד כל כולו בהפגת הרגשת הכישלון של אורי, לטובת סיום אופטימי. 'אם ראש המטרה גם לא השגת, כגבור־אל נאבקת כל הדרך', אהליבה אומרת לאורי (עמ' 97), ומוסיפה על עצמה: 'וגם אני בדרך גדלתי והייתי לאחרת' (עמ' 99). במסע הפנימי שאהליבה מזכירה אכן, הם הצליחו בדרכם. אהליבה ואורי בגרו ונהיו אנשים שונים לחלוטין משהיו. בגרות זו תאפשר להם להקים בית על אדמת ארץ הקודש, ויותר מכך – להיות בעצמם הורים. אהליבה, המביטה קדימה, לעתיד, תצייר לאורי תמונה בהירה של העתיד לקרות, והיא מסמנת את צאצאם כמי שעתיד לממש את המטרה שטרם הוגשמה:

ואם יכרך אל את־אהבתנו [...] בן יולד לנו, ילד מחמדים – על שדות מולדת רענן יפרח ורוחות חפש יטפחוהו עז; תם וישר יגדל לפני השמש, זר על נכר לו ובנדודי דרך לא יכלה כחו – בהיר עין וחזק, הוא לכוון ידע הרגע, להעיר ידע מתנומתו המלך [עמ' 101].

מסופו של המחזה אנו למדים אפוא שאי־אפשר להפריד בין הנפשי ובין הלאומי, הכרוכים זה בזה. הנישואים העתידיים מסמלים כאן את שיאו של התהליך שעברו השניים, את השלב הרם ביותר בתהליך האלכימיה של הנפש: את כינונם של יחסים בין בני אדם שמבטלים לעד את חרדת הפחדה⁵⁹ ואת התאחדותם של היסוד ה'גברי' ושל היסוד ה'נשי' לשלמות אחת,⁶⁰ והם עתידים לאפשר את הגאולה הלאומית. במילים אחרות, אהליבה, ובייחוד אורי, מייצגים דור שעליו לגאול את עצמו תחילה, לחולל תמורה מרחיקה לכת בנפשו, ורק אחריה יוכל לקום דור חדש שיש בכוחו להביא גאולה שלמה. בשיר בשם 'צברים' שכתב כהן לילדים, אחד השירים הראשונים שחברו על ילדי הארץ, הוא מתאר אותם 'כיצורים פשוטים, בני שמש וישרים'.⁶¹ דומה שבשיריו של כהן לילדים ובכתיבתו הדרמטית הוא אומר לנו שדור הארץ, אשר גדל בחסות השמש, הוא למעשה שגרירה של השמש, והוא יאיר את החשכה שנפלה על העם היהודי.

פתחת את המאמר באזכור המקורות הרבים שהשירים והבלדות אשר כתב יעקב כהן למבוגרים ניוונים מהם, ואחתום אותו באזכור שיר שהוא כתב לילדים וקשור ישירות למחזה. דומה אפוא שבמחזהו 'דוד מלך ישראל' נוצקה הכתיבה למבוגר וליילד לתוך תבנית משוכללת שמבוססת על המבנה הצורני של סיפורת הפנטזיה, ובו בזמן היא ערערה אותה. אותה מטוטלת של תנועת היצירה בהתאמתה ובאי־התאמתה לצופה הצעיר מתגלה גם בהיבט זה. היש בכך כדי להפחית מכוחה של היצירה להתקרב לצופה הצעיר? לדעתי, לא בהכרח, שכן לא ברור אם הצופה הצעיר היה מודע לטכניקות האתגור של המבנה הצורני הפועלות במחזה, כשם שהשימוש בהרמזים המורכבים שהמחזה משופע בהם אינו בהכרח בהישג ידו ובכוח תפישתו. מה גם שלבה של היצירה כרוך במידה ניכרת על רכיביה של הסיפורת הפנטסטית, הן מבחינת התוכן הן מבחינת הצורה, והדבר יכול לשוות למחזה כולו עקביות שתדמה לזו המוכרת לצופים הצעירים ושיש בו די והותר נקודות אחיזה בשבילו. אם נגלוש לרגע למציאות החוץ־תאטרונית, נוכל לומר שסופו הדו־משמעי של המחזה לא בהכרח התפרש כפשוטו. המחזה נכתב יותר מרבע מאה בטרם הוצג, והוא הלם את תקופתו. לעומת זאת, בזכות הצגתו בימים של מימוש החזון הציוני הלכה למעשה אפשרה המציאות עצמה לקרוא את המחזה במשמעות של סוף אופטימי. דומה שנכון עשה תאטרון 'במתנו' – הוא השכיל לאמץ את המחזה למען הצופה הצעיר, ולא בכדי הציגו אותו ב־1948 גם ילדי בית הספר העממי על שם אחד העם בבימויו של אליהו גולדברג.⁶² אפשר

59 שם, עמ' 118.

60 זילברשייד (לעיל הערה 45), עמ' 92.

61 אוריאל אופק, ספרות הילדים העברית 1900–1948, דביר, תל אביב 1988, עמ' 432.

62 'דוד מלך ישראל בשני תיאטראות לילדים', דבר, 12.3.1948.

להניח שבשתי ההפקות רבים מהילדים המגלמים את הדמויות היו ילידי הארץ, צברים של ממש. וכך, לא רק המציאות החוץ-בימתית הלמה את החזון שהמחזה מעלה, אלא גם התרגום של היצירה לבמה.

אחרית דבר

האיכויות האמנותיות של המחזה 'דוד מלך ישראל' ליעקב כהן אינן מוטלות בספק. אפשר כמובן לתלות את הגורמים להן בידע המעמיק של היוצר ברזיהן של כמה תרבויות, אולם דומה שאין בזאת למצות את ההסבר לעצמת המחזה. כוחו של המחזה הוא באמונתו הכנה של כהן בחשיבות המפעל הציוני, שממנה המחזה שואב ועליה הוא מבוסס, אמונה שאינה פחותה מזו של גיבוריו. המאויים האידאולוגיים מחלחלים במחזה לכל דימוי ולכל משפט, והם נטמעים היטב בעומק תבנית הפנטזיה ובדמויותיה. מבחינה רגשית הילד והמבוגר 'חיים, זמנית, ביבשות שונות', קובע הפסיכולוג וחוקר האגדות ברונזו בטלהיים, שלשיטתו עולם חוויותיו של הילד, הרהורי לבו והתוהו הרגשי האופף אותו לא אחת מקבלים את המענה הטוב ביותר בעולם הפנטזיה ובדמויותיו.⁶³ מכאן שיצירתו של כהן, המצטיינת בעושר הפנטזיה שבה, מתרגמת למעשה סנטימנט אידאולוגי, לאומי אם נרצה, לעולם הפנטזיה שהילד יכול לתפוס על פי דרכו ולשייכו לחוויותיו הפנימיות. הפנטסטי הוא אפוא כלי יעיל לתווך בין עולמות רגשיים שונים, ומבעדם להנגיש רעיונות אידאולוגיים כבדי משקל לצופה הצעיר ולקרבתם לעולמו. בפעולת התרגום וההנגשה הזאת הן היוצר והן נמעניו יוצאים נשכרים. היצירה המגויסת מעבירה את הצופה הצעיר תהליך של קתרזיס רגשי, המאפשר לו להתמודד עם יצירי הכמוסים ביותר, והמחזאי מפק מאגר של דימויים ודמויות המאפשר לו להעביר מסרים אידאולוגיים בעקיפין ובמרומז, כדרכה של היצירה האמנותית המתוחכמת יותר, לשכנע שלא באמצעות הטפה, אלא באמצעות הכוח הרטורי הייחודי של הדמויות הפנטסטיות.

מניתוח מחזהו של כהן ומן המסקנות העולות ממנו אפשר לנסח דגם ראשוני להבנת מקומו של הפנטסטי במחזאות המקורית לילדים ונוער המבקשת להקנות ערכים לאומיים-אידאולוגיים. על קצה המזלג אזכיר לסיום שתי דוגמאות משנות החמישים והשישים, שאפשר ללמוד מהן עד כמה הדרמה הכורכת את הפנטסטי ואת האידאולוגי זה בזה יכולה להיות רבגונית וקשורה לרוח התקופה ולצרכיה. ב-1957 הציג תאטרון הילדים שליד מרכז הגננות והסתדרות המורים את המחזה 'הטיסה לירח',⁶⁴ מפרי עטו של עמוס אריכא. המחזה גולל את סיפור מסעם המופלא של ארבעה ילדים ישראלים העושים את דרכם אל הירח ברקטה מעשה ידם, כדי לפגוש את אנשי הירח, היחידים היכולים להביא שלום לעולם.

63 בטלהיים, קסמן של אגדות, עמ' 56-57.

64 עמוס אריכא, 'הטיסה לירח במלאך השלום' (מחזה מודפס), מילא"ה, תיק 19.1.2.

בדרמה אוטופית זו המחזה מסתיים בכינונו של שלום עולמי, וילדי המדינה הצעירה מגשימים את משאלת לבו של דוד בן-גוריון – שהגאולה הלאומית תביא עמה חזון כלל אנושי ותהיה 'ראשית הגאולה האנושית הכללית'.⁶⁵ בשנת 1965 פרסם יעקב פלג מחזה בשם 'בית ברחוב הואדי',⁶⁶ הנודד למרחבים חדשים, אל מושבי העולים שבספר. המחבר הקצה חלק ניכר מהעלילה לסיטואציות חלומיות בעיקרן הקורות בקרבת הגבול או בתא מאסר מצרי, שהזמינו את הצופה לראות כיצד הגיבורים – לא אחת בניגוד לאופיים – נאבקים במסתננים או מחלצים את עצמם מכלאם בסיועם של דחליל קש שקם לתחייה וערצב שמפליא להביע את רגשותיו. במחזה זה, המשופע באמירות ערכיות ברוח הציונות, בייחוד כאלה שמצדדות במפעל ההתיישבות ומפארות אותו, הפנטסטי נרתם להתמודדות עם פחדים שאינם בהכרח קמאיים.

בנוגע למחזאות המקורית מאז שנות השבעים, אפשר לומר שזו מזמנת אתגר נוסף למחקר: איתור המצע הרעיוני לליכוד לאומי שעליו הדרמה לילדים ולנוער נשענת בתקופה שזוהרו של האתוס הציוני מתעמעם. ממחקרה של רימונה לפין על ייצוג השואה בהצגות ילדים ונוער מסתמן שמאותה תקופה עד תחילת שנות האלפיים הנחלת זיכרון השואה נעשית 'כור היתוך לאומי'.⁶⁷ לפין מראה עוד כיצד הצגות אלה מארגנות את שחזור העבר במסגרת דרמטית שמושחתת על 'מודל חניכה'; על תבנית חינוכית-פסיכולוגית הדומה במידה רבה לזו הפנטסטית: ניתוק, שלב ספי, שהגיבורים יוצאים בו למסע אישי של גילוי זהותם ושל איחוד. ברם מניתוחה של לפין את המחזות מתברר שגם אם במחזות אחדים יפלשו דימויי העבר לבמה בסיטואציות דמויות חלום, מדובר בהצגות שאין בהן דמויות פנטסטיות כלל, שניכרת בהם מגמה ברורה של תיאור ריאליסטי, אשר בכוחו להחיות את העבר לנגד עיני הצופה הצעיר.⁶⁸ לפין בודקת את הרפרטואר של תאטרון יחיד, וייתכן כי במקרים אחרים הפנטסטי כן משתלב בהצגות שעוסקות בשואה. את הסוגיה הזאת ואת הסוגיה שמחקרה של לפין מתחיל לתת לה מענה, המצריכה התעמקות בתמורות המתחוללות בחברה הישראלית, אני משאיר פתוחות לחוקרים שיבחרו ללכת בעתיד בנתיבי הניתוח שהמאמר הנוכחי מציע.

65 שפירא, יהודים חדשים יהודים ישנים, עמ' 229.

66 יעקב פלג, מחזות [ילדים ונוער], יהושע צ'צ'יק הוצאת ספרים, תל אביב תשכ"ה, עמ' 67-118.

67 רימונה לפין, 'ייצוג השואה בהצגות ילדים בתיאטרון: "אורנה פורת לילדים ונוער"', חיבור לשם קבלת התואר מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 2005, עמ' 124.

68 שם, עמ' 3, 28-67.