

## הנרטיב האפוקליפטי ובניין האומה במחזה מושל יריחו

זהבה כספי

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

מבוא

יסודות אפוקליפטיים מובהקים נמצאים ב-14 מ-101 המחזות הישראליים הקנוניים שנאספו בספר *קנון התיאטרון העברי* (בעריכת לוי ושואף, 2002; וראו גם לוי 2003, 292). הנטייה האפוקליפטית התגברה מאוד עם החרדה הקיומית שהולידה הטראומה של מלחמת יום כיפור, אשר דחקה והמירה את האופוריה ששלטה בציבור הישראלי בעקבות מלחמת ששת הימים. המעבר מהניצחון המוחלט והנסי (מלחמת ששת הימים קיבלה את שמה לא רק בשל אורכה, אלא גם כאנלוגיה לששת ימי הבריאה המקראיים)<sup>1</sup> לאיום מידי על עצם קיומה של מדינת ישראל היה חד ומהיר כל כך, עד שהוא עורר חרדות בקנה מידה אפוקליפטי.<sup>2</sup> חביבה פדיה (2004, 561–562) מבחינה בין שני דגמים של אפוקליפסות: הדגם הראשון הוא אפוקליפסות של סוף, חורבן ויציאת המקום, האופייניות בעיקר ליהדות המסורתית וקשורות בחורבן הבית. הדגם השני הוא אפוקליפסות של התחלה, שנוצרו בעיקר במודרנה ותופסות את הזמן האפוקליפטי כהתחלה של בניין ושיבה. פדיה קושרת בין דגמים אלה ובין הדיון

<sup>1</sup> בסיקור מלחמת ששת הימים כתב נפתלי ארכל (1967, 21): "רבות התלבטו, מה שם ייקרא לה למלחמת הקיום בה עמדה מדינת ישראל בשנה ה-19 לקיומה: 'מלחמת בני אור'? אכן היתה זו מלחמה בחשיכה שאימה לעוט על עם ישראל בארצו... על דעת הרוב נתקבל השם 'מלחמת ששת הימים' — הלא הם ששת ימי המעשה".

<sup>2</sup> בניגוד לדעה המקובלת טוען אביעזר רביצקי (1997) שהמתח המשיחי גואה דווקא מתוך "תודעה של התקדמות וכיבוש והארת פנים, ולא של מצוקה ומפלה". בדבריו מסתמך רביצקי על הופעתן של שתי תנועות הגאולה בקרב יהדות זמננו, זו של תלמידי הראי"ה קוק וזו של חסידי חב"ד. הרקע להתגברות הכתיבה הדיסטופית בדרמה הישראלית היא כאמור שונה, ומקורה במצב של חרדה עמוקה על רקע מלחמת יום כיפור. ככלל, עיקר המחקר הישראלי בנושא האפוקליפסה והמשיחיות יוחד לדיון בתפיסות אפוקליפטיות חיוביות, אפוקליפסות של גאולה, ולא טופלו כמעט טקסטים דיסטופיים. עם היוצאים מן הכלל הזה נמנית הסקירה של ספרות אוטופית בשנות השישים והשבעים שערך חנן חבר בספרו *ספרות שנכתבת מכאן* (1999), שבה הוא כולל גם כתיבה דיסטופית. חבר קושר את הכתיבה הדיסטופית לעלייתו של גוש אמונים ומזהה אותה כחלק מתהליך התקרבותה של הספרות אל המציאות החברתית והפוליטית בישראל וכניסיון להזהיר מפני החמצה של פתרון אפשרי.

בתפיסת ארץ ישראל, בעיקר במאה ה-20, ש"מזקיק מטבעו הידרשות לסוגיות משיחיות ולחקר דפוסי גאולה, גלות וחורבן" (שם). חלוקה זו אכן משקפת היטב את מבנה היחסים שהתקבע בתודעה הציונית בין הגלות כתולדת החורבן והיציאה מארץ ישראל ובין הגאולה הכרוכה בשיבה לארץ. בדמיון הציוני כינונה של מדינת ישראל אחרי השואה על אדמת ארץ ישראל התקבל כמימושו של סדר אלוהי וכתחליף לגאולה המשיחית, שלב ראשון בהתגשמותה של אוטופיה שנחלמה במשך יותר מאלפיים שנות גלות.

התפיסות האוטופיות המזוהות עם השיבה לארץ ישראל שהשתרשו בהגות הציונית קיבלו ביטוי בספרות העברית החדשה כבר בתקופת ההשכלה עם פרסומו של הרומן *אהבת ציון* מאת אברהם מאפו. הדגם המובהק ביותר של סוגה זו הוא כמובן ספרו של תיאודור הרצל *אלטנלנד*. תפיסות אלה מצאו את ביטויין גם בספרות הארץ-ישראלית שלפני הקמת המדינה, ובייחוד בשירה העברית (הבולטים ביותר מבין המשוררים שיצירותיהם שיקפו הלכי רוח אפוקליפטיים היו אורי צבי גרינברג ונתן אלתרמן)<sup>3</sup> וכדרמה (בעיקר סביב דמותו של שבתאי צבי, למשל במחזותיהם של נתן ביסטריצקי ושלום אש; המפורסם והקנוני מבין המחזות האפוקליפטיים של אותה התקופה הוא מחזהו של חיים הזז *בקץ הימים* (ראו ורסס תשס"א). חנן חבר (1995, 15) מדגיש כי "דווקא תהליך החילון הוא שהעניק לרעיון המשיחי בציונות את מעמדו המיוחס"<sup>4</sup>. גם אמנון רז-קרקוצקין (2004, 390) טוען שדווקא הציונות החילונית "היא שהכשירה את הקרקע למשיחיות שממנה היא מסתייגת... דווקא ההתעוררות 'לעשייה נחרצה בתחום המציאות הממשית' היא היוצרת את הסכנות של המיתוס המשיחי והופכת אותו ליסוד בלתי נפרד של הגדרת המציאות". התנועה של יהודים מארצות מוצאם לארץ ישראל היתה אמורה לסגור את הפער בין גן העדן המדומיין ובין ארץ ישראל הממשית; בין המסמן ובין המסומן שלו במציאות; בין הישן לחדש; בין הגואל למקולל.<sup>5</sup> הצמידות שבין תוצאותיה של מלחמת ששת הימים, ששימשו הוכחה מובהקת להימצאותנו בתקופה של גאולה משיחית, והחרדה מפני חורבן בית שלישי (כניסוחו של משה דיין) במלחמת יום כיפור, העלו מחדש את המתח הדיאלקטי סביב התפיסות המשיחיות בשיח הציוני, והפעם מתוך עימות עם היתכנותו של סדר השתלשלות הפוך: לא מחורבן (השואה) לגאולה (תקומת ישראל), אלא מגאולה לחורבן. על רקע זה תפסו המתנגדים לכיבוש את אנשי גוש אמונים ואת

<sup>3</sup> ראו חבר 1995; שפירא 1995; שביט 2000.

<sup>4</sup> ברור שהעמדות האוטופיסטיות בשיח הציוני לא היו חדגוניות, ושהיחס אל הציונות כתנועה שחילנה עמדות משיחיות המושרשות היטב בעולם היהודי הדתי היה דיאלקטי. אך דיאלקטיקה זו רק מבליטה את עוצמת נוכחותן של התפיסות המשיחיות בדיון על ההגשמה הציונית. דיון מזווית היסטוריוגרפית בנושא זה ראו אצל חבר 1995.

<sup>5</sup> במהלך הצגת הדברים אני הולכת בעקבות הניתוח של תרזה הפרנץ (Heffernan 1995) לכתבים אפוקליפטיים של המתיישבים הפרוטסטנטים באמריקה במאה ה-17, שראו באמריקה את התגשמותו של החזון הנצחי, גן עדן עלי אדמות, "אוטופיה שהתגשמה", ארצם של "הנבחרים". צידוק נוסף להצגה זו של הדברים נמצא במאמרו של רז-קרקוצקין "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה" (1999), שבו קשר את "השיבה אל ההיסטוריה" שבהגות הציונית לתפיסות נוצריות ולתרבות המערב.

המתנחלים הקיצוניים ככוחות האקטיביסטיים המניעים את המהלך הבלתי נמנע אל החורבן האפוקליפטי.<sup>6</sup>

השימוש בנרטיב האפוקליפטי בדרמה הישראלית בשנות השבעים, ובעיקר בשנות השמונים של המאה ה-20, אפשר למחזאים לבחון את התוצאות המסוכנות ואת ההרסנות הפטאלית של הזדהות חסרת פשרות עם השאיפות האוטופיות של הציונות המשיחית האקטיביסטית, שבאו לידי ביטוי לא רק בכמיהה פסיבית לקומם את "מלכות ישראל" במרחב שבין הים לירדן, אלא בפעולות ממשיות, והתגברו מאוד לאחר מלחמת ששת הימים. הקודים האפוקליפטיים מתפקדים בדרמה הישראלית כסימפטומים גלויים של המשבר האונטולוגי והאפיסטמולוגי שעובר על התרבות הישראלית מאז.<sup>7</sup> בדיקה של מועדי כתיבת הדרמות האפוקליפטיות והעלאתן על הבמה מלמדת בבירור על זיקתן לאירועי משבר מרכזיים במציאות הישראלית ועל טיבן הפוליטי. הגל הגדול של כתיבה אפוקליפטית בסוגה הדרמטית עלה בשנות השמונים בעקבות מלחמת לבנון ופרוץ האינתיפאדה הראשונה. במאמר מ-1983, "הרצל נגד קפקא: איך כתבתי את 'זה מסתובב'", הצביע המחזאי יוסף מונדי על ההחרפה שחלה במצב הישראלי מאז כתב את *זה מסתובב* ב-1970:

כיום... לא הייתי מסוגל להגיע לרעיון שכזה. באותה עת עדיין היה קיים איזון רעיוני, והמציאות הישראלית, למרות הטירוף שבה, נראתה יותר אנושית ונסבלת. כיום, לצערי הרב, אף האיזון הזה הופר. אנו חיים בהזיה של מוח חולני המשמיד, כמו ארבה, את החלום הציוני (שם, 29).

בין הכותבים מחזות בסוגה האפוקליפטית-דרמטית בשנות השמונים אפשר למנות גם את שמואל הספרי, שכתב את המחזה *תשמ"ד* (1982), שבו קבוצת מתנחלים קיצוניים מתבצרת עם תינוק במחסן של חומרי נפץ בלב השומרון ערב תשעה באב. המחזה בגרסתו הראשונה מסתיים בשאלה של אחת הדמויות: "לפוצץ?", וזו נותרת בלא מענה. המחזה הועלה מחדש ערב הפינוי מגוש קטיף, אך בגרסת 2005 התשובה ברורה: יש פיצוץ. בעקבות ההעלאה המחודשת אמר הספרי: "מי שרואה ביישוב הארץ מהלך אלוהי – רואה בכל ניסיון לעצור את המהלך אסון בגודל של שואה, כי הרסו להם את מלכות ישראל" (בריאיון עם ציפי שוחט; 2005). מחזה אחר שמסתיים בפיצוץ אפוקליפטי הוא *חבלי משיח* (1987) של מוטי לרנר: אחת הדמויות מפוצצת את המסגדים שעל הר הבית ופותחת מלחמה אזורית כוללת.

<sup>6</sup> בעשורים האחרונים התחדש השיח סביב מבנה היחסים בין משיחיות לציונות והגיע לאינטנסיביות רבה, שבאה לידי ביטוי ניכר גם במחקר. ראו למשל רביצקי 1993; 1997; חבר 1995; 2007; פדיה 2004; רז-קרקוצקין 2004; 2005 ועוד. גם אסופות מאמרים יוחדו לנושא, ראו ברס תשמ"ד; אריאל-יואל ואחרים 2001; בריקסטון ופלדשטיין 2006. מכל מקום, עצם הדיון התכוף והרחב הזה מלמד על הרלוונטיות של הנושא בשיח העכשווי. כאן משמשת הזיקה בין ציונות למשיחיות ולתפיסות של גאולה נקודת מוצא בלבד לדיון במגמות הדיסטופיות בתיאטרון הישראלי בשנות השבעים והשמונים.

<sup>7</sup> למשל השינוי שחל בתפיסתה של השואה בתרבות הישראלית, וראו צוקרמן 2002.

עם הגל האפוקליפטי הזה נמנה גם *סינדרום ירושלים* (1988) מאת יהושע סובול, ששמו מעיד על מצב פסיכוטי של אדם שחש שיש לו כוחות אלוהיים ומשיחיים ושביכולתו לגאול את העולם. המחזה מעלה את סיפור חורבן ירושלים ויוצר אנלוגיה למצב השטחים תחת הכיבוש הישראלי. המשך מאוחר של גל זה אפשר לראות במחזה *רצח* (1997) מאת חנוך לוין, שמתאר מעגל דמים ללא התחלה וללא סוף הנפרש על פני עשור מאז האינתיפאדה הראשונה ומקבל ממדים אפוקליפטיים, וכן *במחזה חברון* של תמיר גרינברג (2007), שבו נרצחים ילדים משני הצדדים בשרשרת אין-סופית של מעשי רצח ונקם, אך האדמה מסרבת לקלוט את המתים ומקיא אותם מתוכה. בסיום המחזה עולה העיר חברון — כייצוג של המרחב כולו — בלהבות. המשותף לשני המחזות האחרונים הוא הטון האפוקליפטי הפוסטמודרני, המציג סוף ללא סוף ומעקר כל תוקף או היגיון מתפיסה היסטורית ליניארית. יוסף מונדי היה מהבולטים ומהראשונים במגמת המחזות האפוקליפטיים כבר בשנות השבעים.<sup>8</sup> באנשי גוש אמונים ראה מונדי את משיחי השקר החדשים. בדברים שכתב על נסיבות כתיבתו של המחזה *המשיח* (1982) הסביר מונדי (1987, 103): "במקרה זה ראיתי את הנולד. מלחמת יום הכיפורים הוציאה במלקחיים מרחם המפלצת [הכיבוש] מפלצת עוד יותר גדולה והיא — התנועה של גוש אמונים". שנים קודם לכן, במאמר הנזכר לעיל, שעסק באופן כתיבתו של המחזה החשוב הראשון של מונדי *זה מסתובב*, הצביע מונדי על הממד האפוקליפטי שבשורש תפיסת ההיסטוריה שלו והבחין בין שני המטא-נרטיבים האפוקליפטיים — האוטופי והדיסטופי — באמצעות מייצגיהם המיתיים: הרצל הוצג במחזה כאוטופיסט החיובי כביכול, וקפקא כ"משורר האופל, המוביל אותך כמו וירגיליוס אל עולם גהינומי, חסר תקווה וחסר רחמים. ...מצד אחד, הגאולה על-פי הרצל, ומצד שני הגיהנום על-פי קפקא... מובן שקפקא שלי הוא לא הקפקא ההיסטורי, אלא קפקא הקיים בתת-הכרתי" (מונדי 1983, 29). *בזה מסתובב* מופיעות אפוא שתי האפשרויות האפוקליפטיות (החורבן והגאולה), אך אי-אפשר לטעות עם מי מהשניים (הרצל או קפקא) מזדהה מונדי: "מן היום הראשון שקראתי את קפקא הרגשתי קשר מאגי ליצירתו. ...מה שלימד אותי קפקא הוא... לדעת להתמודד עם הסיט המסוגל לסמל את השיעור" (שם).

<sup>8</sup> חנוך לוין אמנם היה הראשון שראה את הסכנות האורכות לחברה הישראלית כתוצאה מהכיבוש כבר ב-1968 באת, *אני והמלחמה הבאה*, וביתר חריפות בקטשופ (1969), *מלכת האמבטיה* (1970) ו*הפטריוט* (1982), אך יצירות אלה נכתבו בסוגה הסטירית ולא האפוקליפטית-דרמטית. מבחינה זו נראה שמונדי חש כבר אז ביתר עוצמה ודחיפות את הסכנות האורכות לקיום הישראלי כתוצאה מהכיבוש. בגל הראשון של שנות השבעים אפשר לציין גם את עמוס קינן. ספרו *שואה 2* התפרסם לראשונה ב-1972 ויצא לאור שוב בכותר *כלוק 23* ב-1996. ספרו הדיסטופי *הדרך לעין חרוד* שנכתב ב-1984 עובד לבמה והוצג בפסטיבל עכו ב-2004. מבין המחזאים הנזכרים במאמר עמוס קינן הוא היחיד שאינו ממקם את החיזיון הדיסטופי במקומות ובאתרים בעלי מטען לאומי-דתי, אלא בלב ההתיישבות החילונית החדשה, בתל-אביב, עין חרוד ונס ציונה. בין היצירות הדיסטופיות בסוגה של הרומן באותה התקופה בולטים *פונדקו של ירמיהו* של בנימין תמוז (1984) *המלאכים באים* של יצחק בן נר (1987).

בדברים אלה נחשף גם משהו מהרקע הנפשי והתודעתי שמרתק את מונדי אל הסוגה הזאת, ובעיקר אל צדה הקודר.

יסודות אפוקליפטיים בעלי אופי דיסטופי אכן מצויים, אם כי במידת נוכחות משתנה, ברוב מחזותיו של מונדי. אציין רק את הבולטים שבהם: המחזה המובהק ביותר של מונדי מבחינה זו הוא *המשיח* (1982), שבו מועתק סיפורו של שבתאי צבי להווה ומשובץ ברמזים ברורים למשיחיות השקר העכשווית. מחזה אפוקליפטי אחר של מונדי, *מושל ידיחו* (1975), יעמוד במרכז מאמר זה וישמש לי פרדיגמה לבחינת האופן שבו בחרה הדרמה הישראלית להגיב באמצעות הסוגה האפוקליפטית על תהליכי הדקונסטרוקציה של החזון המכונן של התחייה העברית לאחר מלחמת ששת הימים ומלחמת יום כיפור, כסוגה זו משמשת בד בבד גם גורם מניע של תהליכים אלה.<sup>9</sup> במאמר אנסה להאיר את הדפוסים של החשיבה האפוקליפטית בבניין האומה הישראלית ובשברו במסגרת הגישות התיאורטיות המרכזיות הקיימות כיום ב"שדה הגרביטציה" של האפוקליפסה, כלשונה של קתרין קלר (Keller 1996, 15), וכן להציג את בחירתו של מונדי בסוגה האפוקליפטית — במתח הקבוע העומד בין גאולה לשואה — כבחירה אתית.

### שדה הגרביטציה של האפוקליפסה

בספרות המחקרית העכשווית קיימות גישות אחדות אל הספרות האפוקליפטית על סוגיה. הגישה המסורתית היא גישה היסטורית נוסח ספרו של יוסף דן *אפוקליפסה אז ועכשיו* (2000), שסוקרת את התפתחות הרעיון האפוקליפטי לאורך ההיסטוריה המערבית ותרבותה. מתודולוגיה זו תואמת את אופייה של החשיבה האפוקליפטית, הכרוכה בתפיסה ליניארית של ההיסטוריה וטומנת בחובה תפיסת קץ. כך כותב דן (שם, 15–16): "בלא תפיסה היסטורית מקיפה, לא תתכן אפוקליפסה... האפוקליפסה מביאה את ההיסטוריה אל קיצה, ולכן במקום שאין אמונה בהתפתחות היסטורית ובאפשרות הבנתה של התפתחות זו, לא תתכן התגבשות של תפישת קץ מן הסוג האפוקליפטי". תשתית רעיונית דומה מצויה בתפיסת ההיסטוריה של ולטר בנימין (1996), שדחייתו את תפיסת הרצף ההיסטורי של אירועים שבאים זה אחר זה מכילה בהכרח גם את דחיית האמונה בקץ ההיסטוריה ובגאולה שבאה בסופו של תהליך היסטורי ליניארי וסיבתי. לפי בנימין, האמונה ברצף היסטורי, בקדמה ובתפיסת קץ היא אמונה כוזבת המשתפת פעולה עם התיאולוגיה. בנימין גוזר גזרה שווה בין אידיאולוגיית הקדמה (ובאופן אחר גם בין המרקסיזם) ובין האמונה בסיום ההיסטוריה בדרך של גאולה משיחית, שתתרחש בסופו של המהלך ההיסטורי (שם, 310–319). ההכרה שתפיסות משיחיות ותפיסות קץ למיניהן אינן רק נחלת העולם התיאולוגי הדתי מובילה

<sup>9</sup> יסודות אפוקליפטיים במחזות אחרים של מונדי, למשל חזון העצמות היבשות באנדרטה הפוכה, וכן *מיסטריות אמריקאיות*, שבה מתבטלים מרחקי מרחב (בין ניו יורק לתל-אביב) וזמן (בין עבר לעתיד), ובסיום שורר אנרכיזם מוחלט (מונדי 1988).

את דאגלס רובינסון (Robinson 1999) לחקור לא את התופעות האפוקליפטיות ההיסטוריות או המיתיות כשלעצמן, אלא את אופני הייצוג של יסודות אפוקליפטיים בספרות החילונית המודרנית דווקא. בניסיון לעשות קלסיפיקציה של הספרות האפוקליפטית המודרנית הוא מציע שזיהוין של יצירות כאפוקליפטיות יתבסס על מידת קרבתן אל דגמים של יצירות אפוקליפטיות קנוניות, היינו על פי קריטריון אסתטי-ז'אנרי.

למרות חשיבותן של ההבחנות ההיסטוריות והאסתטיות הממקמות את היצירות האפוקליפטיות במסגרת המסורות הקיימות, מאמר זה יבחן את המחזאות האפוקליפטית הישראלית מנקודת מבט אתית, המבוססת על התכונות של מחבר היצירה. רובינסון (שם) משייך את כוונת המחבר במובהק לתחומה של ההרמנויטיקה האתית וקושר אותה לדרך שבה רואה מחבר האפוקליפסה את מה שאמור להתרחש לאחר שלב ההרס המוחלט: האם היצירה מנכיחה תפיסה "מאיינת", שואתית, שאינה צופה דבר אחרי התרחשות ההרס, היינו מייצגת את עמדתו הדיסטופית של המחבר, או שמא היא משחזרת עמדה מקראית שחווה תחייה וגאולה שיבואו אחרי ההרס, כלומר חושפת עמדה אוטופית של המחבר? למרות ההבדלים בין שתי הגישות, שתיהן נטועות בעולמה של ההרמנויטיקה האתית, משום שהן קשורות בטבורן לבחירות שבני אדם עושים בעולם האמיתי בין פעולות נכונות ובין פעולות מוטעות. בבסיסה של העמדה האפוקליפטית עומדת תמיד, על פי גישה זו, ההבחנה הבינארית בין טוב לרע. הגישה האתית מצויה גם בשורש ההבחנה של קרין-פרנק (Karin-Frank), שמגדירה את האוטופיה השחורה (הדיסטופיה) כתשליל מדויק של האוטופיה. הדיסטופיה מציגה "תיאור של חברה שלילית באופן קיצוני, שאיננה קיימת במציאות, והיא מגשימה את הרע הנורא... במובן התועלתני והמוסרי" (אצל לוי 1996). בדגם הדיסטופי אמנם נפגוש חברה שלילית באופן קיצוני, דיסהרמוניה ובליל אירועים מסוכן וכאוטי (או לחלופין סדר שלילי וכאני), אך שמעון לוי מציין בצדק שגם הדיסטופיות אינן מעלות רק תמונות ייאוש דקדנטיות, אלא מכילות "שאיפה לנקמה, לצדק, ואפילו תחושות של הקלה ותקווה" (לוי 2003, 297). האיום ההרסני שמטילות ההתרחשויות החיצוניות ביצירה האפוקליפטית משפיע (או אמור להשפיע) על סיומו של תהליך פנימי המתרחש בדרך כלל אצל הדמות הראשית ביצירה. במחזותיו האפוקליפטיים של מונדי (ובמחזות האחרים שהוזכרו לעיל), הדמויות אינן עוברות תהליכים תודעתיים או נפשיים ממשיים, וההשפעה הפנימית אמורה להתרחש לא במציאות הבימתית אלא באודיטוריום, קרי אצל הצופים בהצגה. לכן יצירותיו האפוקליפטיות, כפי שנראה להלן, הן בעלות כוונה אתית ומגמה פוליטית.

### המבט הרפלקסיבי והאסתטיקה של הסוף

חנן חבר (1995, 15) מצטט את גרשם שלום, שתיאר את המשיחיות היהודית כתהליך דיאלקטי שנע בין קוטב של משיחיות מחדשת, שמשמעה תיקון על ידי השבת העם היהודי אל ארצו כקדם, ובין קוטב של משיחיות אוטופית, המייחלת לעידן חדש שיתחולל כתוצאה

מחורבן ומשבר אפוקליפטי ברצף ההיסטוריה היהודית. הראשון הוא בעצם הפתרון הציוני, שמעגן את מעשה ההתחדשות בפעולת התיקון מעשה ידי אדם, והשני דומה יותר לפתרון המסורתי של גאולה הבאה מבחוץ לאחר אסון אפוקליפטי. למרות המבנה הדיאלקטי, שני הקטבים מובילים בסופו של התהליך לתוצאה אחת: מציאות אוטופית חיובית.

הדרמות האפוקליפטיות שנכתבו לאחר מלחמת ששת הימים, בעצם היותן דיסטופיות ולא אוטופיות, אינן תואמות כיוונים אלה, והן קרובות יותר לאופי האפוקליפטי של קטסטרופות שמחוללת שואה גרעינית. כפי שכבר הראיתי, רבות מהן מסתיימות בפיצוץ גדול או בלהבות שמאכלות את המרחב כולו בקנה מידה של שואה גרעינית. רבות מהאפוקליפטיות בנות זמננו ניזונות מפוטנציאל ההשמדה הטוטלית המצוי בעצם קיומו של נשק גרעיני. ריצ'רד קליין (Klein 1990, 77) מתאר גישה זו כ"עמדה אסתטית מוכרת שממנה מתבוננים ב'סוף' המצופה, בחורבן הגרעיני המוחלט, ממקום שמעבר לסוף, שלאחר המוות". מהם האינטרסים המושגים על ידי אימוץ הטון של הנשגב הגרעיני (nuclear sublime) בתחום הדיון האפוקליפטי? מדוע נזקק יוצר לאימוץ סוגה וטון של הנשגב האפוקליפטי כדי לכוון את עמדתו האתית כלפי המציאות? ובמילים אחרות, כיצד נקודת המבט מהסוף הצפוי הופכת את תפיסתו האסתטית של היוצר גם לעמדה אתית? הטרנספורמציה מנקודת תצפית אסתטית של הנשגב הגרעיני אל כינון העמדה האתית של המחבר עשויה להתברר מתוך תפיסתו הפילוסופית של ז'אן בודריאר את המציאות הפוסטמודרנית, ובכלל זה יחסו אל האפוקליפסה (Baudrillard 1989).<sup>10</sup> דחיית תופעה עד לקצה גבולה כדי לבחון את הפוטנציאל ההרסני הגלום בה היא אסטרטגיה, מתודה וגם קונספט בכתיבתו של בודריאר. הוא שואל מהביולוגיה את מושג ההפיכות (reversal), שמתאר את הופעתה של מוטציה בכיוון ההפוך מזה של המוטציה הקודמת, ורואה בנסיגה אפשרות למהפך ולשינוי. מאחר שמקום ההפיכות הוא המקום שבו תופעה או אירוע מגיעים לקצה גבולם, הוא גם מעמיד את התופעה או את האירוע למבחן לא לפי מצבם בהווה נתון, אלא בנקודת הגבול שאליה הם עשויים להגיע. מנקודת מבט קונספטואלית זו, האפוקליפסה היא אירוע שכבר התרחש. ההתרבות המהירה והשתוק החוזר ונשנה של נבואות אפוקליפטיות בזמננו מאותתים לנו, לפי בודריאר, שמהבחינה הפילוסופית אנו מתמודדים כבר היום עם הרעיון האפוקליפטי מנקודת המבט שלאחר הקץ, מנקודת מבט רטרופקטיבית. זו אמנם פרספקטיבה על מציאות עתידית (או אולי עתידנית), אך ככל שהיא מחרידה, היא מניחה בכל זאת גם מעין הארה רטרופקטיבית באשר למציאות שלנו בהווה ומסמנת את המקום שאליו עשוי להוביל המהלך ההיסטורי שמוצאו בהווה זה.<sup>11</sup>

מכאן תחושת הדחיפות והמידיות שבכתיבה בסוגה הזאת. הרצון להסיט את המהלך האפוקליפטי ממסלולו הנורא מחייב פעולה במציאות הממשית לפני התרחשותה של

<sup>10</sup> הרעיון שב וחוזר בכמה מכתביו של בודריאר, וראו דיון במשנתו אצל כספי 2005.

<sup>11</sup> הדיון באפוקליפסה שכיח מאוד בהגות הפוסטמודרנית, בעיקר סביב סוף המילניום. מלבד ז'אן בודריאר עסק בהרחבה בנושא גם ז'ק דרידה, וראו למשל סים 2002.

הקטסטרופה. כבר בשנות השבעים אמר החוקר הקנדי דייוויד קטרר (Ketterer 1974) שתכליתה של הספרות האפוקליפטית החילונית היא המציאות הממשית. בעל האפוקליפסה אמנם יוצר עולמות אחרים, אך עולמות אלה אינם הופכים למציאות אפוקליפטית אלא משמשים זרזים ללימוד. הם אמנם נשארים "אחרים", אך סמיכותם לעולם המוגדר מבחינה אמפירית כאמיתי יוצרת רגישות חדשה כלפי המציאות בהווה. הדבר נכון אף יותר בתפיסות הפוסטמודרניות, שלפיהן מושג המשיחיות תובע פעולה מידית ומטיל על האדם את האחריות להביא צדק (Caputo 1997). המגמה הדיסטופית, המתמקדת בחזיונות אנטי־אוטופיים, חזיונות של "סוף", מכוונת רפלקסיבית מן העתיד אל ההווה ומקנה פרספקטיבה חדשה על המציאות הממשית. התיאורים השליליים והמוקצנים של החברה והשלטון — מיצוי כל כוחות הרוע — המופיע בהן, משמשים תמרור אזהרה מובהק מפני הקטסטרופה שאלה הם מובילים. עם זאת, אף שהמגמה הדיסטופית מציגה חזיון קודר ובלתי מתפשר של העולם המוסרי והרוחני של המין האנושי (או במקרה של מונדי, של הקיום הישראלי), כשהחזיון הקודר מוצג לפני שהתרחש, הוא מכיל גם מגמה של שינוי ופוטנציאל של תיקון. בהיבט האקטואלי־מעשי הזה של הכתיבה האפוקליפטית רואה עמוס פונקשטיין "סימן מובהק לכתיבה אפוקליפטית אותנטית" (פונקשטיין 1991, 45). אם כן, המסקנה המתבקשת היא שמיקוד ההתבוננות בשואות פוטנציאליות מאפשר לעסוק באינטנסיביות דווקא בסוגיות בעלות משמעות להווה, ובזה נחשף כוחן הביקורתי, האתי והפוליטי. זו לדעתי גם הסיבה וגם התכלית של המחזות האפוקליפטיים הביקורתיים הישראליים.

### המסמן האוטופי והמסומן הממשי

כאמור, המהפכה הציונית ראתה בשיבה לארץ ישראל את תחילת התגשמותו של החזון המשיחי, בבחינת איחוד מחודש של העם הנבחר עם מולדתו. בעלייתם לארץ היו הבאים אמורים לסגור את פערי המרחב והזמן ולהגיע אל המנוחה ואל הנחלה שמהן לא יגלו עוד. רעיון המעבר שבסופו מצב של קביעות נצחית, של סטזיס, מוכל מלכתחילה בחשיבה האפוקליפטית. מעבר שמדלג מעל לפערים מרחביים (ארץ-שמים) והבדלים זמניים (עכשיו-אז) אמור לרפא כביכול את הדיאלקטיקה הנגטיבית של ההבדליות (Robinson 1985, 59). רעיון המעבר, חצייה של ים או מדבר, הוא אפוא רכיב הכרחי בשאיפה לסגור את הפער בין המסמן המדומיין ובין המסומן הנכסף, והוא אימננטי לכל תפיסה אוטופיסטית. "הסיפור הציוני הוא סיפור של הגירה מגולה לגאולה, כשהמסע לציון הוא מסע אל הטריטוריה — דרך הים, המשמש רק כאמצעי מעבר, כשלב שיש לחצותו. על כן, משמעותו ותכניו של הים הם תוצאה של תפקודו כ'אחר' מובהק, שיש להדחיק אותו כדי להיכנס אל ההווה הישראלית".<sup>12</sup> הנרטיב האוטופי אפשר אפוא לספרות שבתשתיתה אידיאלוגיה ציונית להעמיד במרכז עולמה פרוטגוניסט חדש ש"נולד מהים", כמאמר משפט

<sup>12</sup> ראו חבר 2007, 159. בעיני חבר, העובדה שמסלולי ההגירה מן המזרח לישראל נעדרים אותה חצייה

הפתיחה האלמותית של משה שמיר בספרו *כמו ידיו* (1951), על אחיו אליק, שנפל במלחמת השחרור. זהו גיבור ללא עבר וללא הגיבנת המכבידה הקשורה במורשתו הגלותית של היהודי התלוש. במעבר מהגולה לארץ ישראל ובבריאתו של סובייקט חדש בעל צופן גנטי שעומד בניגוד מוחלט לזה של היהודי הגלותי (סובייקט העבר), נוצר נרטיב מטא-אוטופי, שהיה אמור לבטל לחלוטין את המרחק בין המסמן למסומן ולאחדם לידי סימן בלעדי אחד. הבאים בשערי הארץ שיוו לעצמם את התנועה מה"עולם הישן" ל"עולם החדש" כתנועה מנבואה לגאולה וממצב של ניוון וניוול אל עידן של תמימות וטהרה, אך המסמן של "הארץ האחרת" נותר תמיד מושג שאין לו ביטוי גיאוגרפי ממשי, שאין לו טופוס (מקום), ולכן באופן אירוני הצלחתה של הציונות המשיחית היתה תלויה בתשוקה אל הארץ ולא במימושה של תשוקה זו, ובהשארתם של המסמן והמסומן מאוחדים בדמיון האוטופי בלבד.

בניסיון לבטל בכוח את הפער הבלתי נמנע שנפער בין המסמן האוטופי (ארץ ישראל המדומיינת) ובין המסומן (ארץ ישראל הממשית), נאלצה ההגמוניה הציונית לחפש אחר סימנים שיעניקו גושפנקה מחודשת להכתרתו של עם ישראל כעם הנבחר, יאשררו את זיקתו למקום כטבעית וראשונית, ויצילו את כינונה של מדינה יהודית בארץ ישראל לאחר השואה (מדעת או שלא מדעת, בלא קביעת גבולות) כהתגשמות החלום האוטופי. אחת הדרכים העיקריות לכך היתה החייאתם ושעתוקם של מיתוסים מקראיים כדי לאשרר את ההבטחה האלוהית לרשת את הארץ לאורכה ולרוחבה. הפרויקט הציוני, שניסח את האידיאולוגיה שלו במסגרת של תיאולוגיה פוליטית, חילן את המיתוסים האלה בתהליך עקבי והעניק להם קדושה מסוג חדש. אחד המיתוסים מסוג זה הוא האירוע המיתי של הפלת חומות יריחו, שפתח את השער לכיבוש הארץ מידי יושביה עם כניסתו של עם ישראל לארץ לראשונה בימי יהושע בן נון. סיפור זה נקשר בטבורו לסיפור הציוני הקנוני, שהציג את תחיית האומה בארץ ישראל כמימוש מחודש של ההבטחה האלוהית לאברהם כי לזרעו ייתן את הארץ. כדי לחתור תחת האידיאולוגיה הציונית האוטופיסטית מיקם יוסף מונדי את העלילה של מחזהו *מושל יריחו* בעיר יריחו. הנכחתו של מיתוס הראשית הכפול (המקראי והציוני) במסגרת חיזיון הקץ הדיסטופי במחזהו של מונדי בוחן מחדש את רעיון הגאולה והתחייה הציונית בערש לידתה של הזיקה בין האומה לארץ.

### יריחו ומיתוס הראשית הכפול

מונדי מציג את מקום ההתרחשות בפתיחה כך: "העלילה מתרחשת ביריחו, או מחוץ ליריחו. ישנן חומות. החומות אינן נראות על הבמה והן לא ניתנות לראייה. יתכן שעיר זאת לא מציאותית והאוירה בה קרובה לסיוט". מיד אחר כך מופיעה דמותו של הסמל, והוא

סימבולית ונורמטיבית של הים היא הסיבה העיקרית שסיפורי ההגירה של סופרים מזרחים שונה במובהק מסיפור ההגירה ההגמוני הרווח בספרות העברית ובתרבות העברית הציונית.

סובב שבע פעמים תוך כדי שהוא מחצצר, ובסיומו של המעשה הכמורפולחני הוא קורא: "זה לא נופל! זה לא נופל!" פתיחה כפולה זו, ההנחיה המילולית של המחזאי והתמונה הפרפורמטיבית יוצרות יחד מרחב-לא-מרחב, מרחב הזוי, מרחב שהוא "אותו מקום" ובכל זאת "מקום אחר", מקום ושום מקום גם יחד, שקיומו מצוי באזור הגבול שבין היעדר לנוכחות. מצד אחד, החומות מתגלות כרפרנט שאינו קיים, סימן שאין מאחוריו מסומן: החומות אינן נראות ולכן אינן יכולות ליפול, אך יש להן בכל זאת ביטוי מוחשי במסומן כעדות שמיעה: אף שאין כל עדות לקיומן, הסמל מספר ששעה קודם לכן טיפס אחד החיילים על החומה שבצד המערבי ונפל לתהום של שבעים מטר (מונדי 1975, 10). מושל יריחו מנסה נואשות להוכיח את קיומן של חומות העיר ולשחזר את נס הפלתן על ידי הקפתן שבע פעמים תוך כדי חצצור שוב ושוב ולשעתק בכך את האירוע המכונן מימי המקרא.

החומות הבלתי נראות אך המוחשיות מאוד עומדות כסמל למשבר שמקורו בניסיון ליצור זהות מוחלטת בין הרפרנט למסמן האוטופי שלו. החומות הפיזיות, שהן ביטוי לגבולות ולדיפרנציאציה, אינן קיימות, ועם זאת הן קיימות כעקבות של פעולה שמסומנת באמצעות זיכרון תרבותי של הסיפור המיתי על אפשרות הפלתן. מיקום עלילת המחזה ביריחו מזמן אפוא את צירופם יחד, זה על גבי זה, של שלושה מרחבים וזמנים: (א) הזמן-מרחב המיתי: סיפורן המקראי של חומות יריחו, שהפלתן הנסית בעבר הלאומי המיתי פתחה פתח לגאולה המובטחת ונקשרה בכיבוש הארץ; (ב) הזמן-מרחב המדומיין: זו יריחו שמסמלת במחזה את ארץ ישראל המדומינת, מושא החלומות האוטופי של דורות בגלות; (ג) המרחב הממשי: יריחו שתחת הכיבוש הישראלי מאז מלחמת ששת הימים, כמטונימיה של ישראל בזמננו. מושל יריחו טוען ממש כמו אנשי ארץ ישראל השלמה ש"כל הארץ יריחו, גם תל-אביב, גם חיפה, גם ירושלים, כל הארץ הזאת היא יריחו!" (שם, 20), וכך גם אומר הסמל: "יריחו זאת לא עמדה קדמית, זאת הארץ שלנו" (שם, 73). הדימוי של חומות יריחו מסומן במחזה כמרחב הטרוטופי, "רשת המחברת נקודות ומצליבה את חוטיה" בשפתו של פוקו (2003, 7).

זאת ועוד, באמצעות הבחירה ביריחו מציב מונדי את הטופוגרפיה של האפוקליפסה בלב מרחב הכלאיים הישראלי-ערבי, באזור הגבול שבין העיר למדבר, שבין ישראל לירדן, ואולי אף במרחב שבין ישראל לאירופה, כפי שאלו מופיעות בחזיונותיו של הסכיזואיד. יצירת המרחב ההטרוטופי מאותת על קיומו של כאוס אפוקליפטי שבו שרויה המציאות שכבר התרחשה. ההכרה של הצופים במידיות הממשית של האפוקליפסה מועצמת על ידי המרחב והזמן ההווים, הגלומים בעצם ההוויה הבימתית התיאטרונית. "לתיאטרון יש תפקיד ייחודי בהראית מה שהמציאות לא תצליח להראות לעולם: העתיד" (לוי 2003, 296). בין המרחבים הסוריאליסטיים הבלולים יחד ובין המרחב הבימתי הממשי; בין זמני העבר והעתיד המותכים לתוך מכלול אחד — שהם מאפיין חשוב של יצירות אפוקליפטיות — ובין זמנה של ההצגה על הבמה נוצרת אינטראקציה שמנכיחה את חזיון הקץ לעיני קהל הצופים היושבים באולם והופכת אותם להווה אסוני.

שאלת קיומן או אי-קיומן של החומות נקשר גם למוטיב המצור הרווח בדרמה הישראלית, בעיקר בדרמות תש"ח, שבהן המצור היה ממשי והפריצה מתוכו היתה הרואית. כאן המצור אינו פיזי אלא פיקטיבי, החומות סמויות מן העין, ומוחשיותן טמונה דווקא בהיעדר הממשות שלהן. נוכחותו של המסמן בולטת על רקע היעדרו של המסומן, עומדת במקומו ומכסה עליו. החומות הבלתי נראות משנות כל הזמן את מצב הצבירה שלהן: פעם הן מתוארות כמגיעות לגובה של שבעים מטר, או אפילו עד הרקיע, פעם אחרת הן מתוארות כמו בונקר החפור באדמה וחותר מתחת במסתרים עד לאדמת ערב הסעודית. הניסיון לשחזר את החומות המיתיות לשם ביצורו המחודש של "בית לאומי", ועם זאת הפיכתן לאובייקט גמיש במחזה — שמבטאת תשוקה סמויה לדה-טריטוריאליזציה — עשויים להצביע על "בית" זה כעל גטו חדש, או לחלופין מלכודת מסוכנת.<sup>13</sup> לכן גם לא ברור מהי האסטרטגיה הנכונה ביותר שעל פיה יש לפעול: האם יש לחפש אחר החומות באובססיות ולשמור עליהן באמצעות כוח הנשק, או להפך, למוטט אותן ולהחריבן?

מחזהו של מונדי מתמודד עם היבט נוסף של השאיפה הציונית האוטופית: החלוצים, שעזבו מאחורי גבם את "העולם הישן" ועשו את מסעם לארץ הכביכול "חדשה", שהאמינו שהיא בתולית ובלתי מיושבת, לארץ שהכירו מסיפורי התנ"ך, לרפנט טהור, נאלצו להתמודד עם הריסות קיימות זה מכבר ועם אחר, שגם הוא רואה בה את מולדתו, וששבשילו השיבה היהודית לא היתה בגדר אוטופיה אלא בבחינת קץ עולמו. לאורך המחזה מונדי מנכיח את המצב הנפיץ הזה בהציבו ברוב הסצנות במחזה דמויות של ערבים נוכחים נפקדים, כמו מצפים לשעת כושר לצאת מן השוליים אל המרכז, מן הכוח אל הפועל. נוכחותם מטרידה ומאיימת: הם נמצאים כל העת על הבמה ברקע, בציפייה פסיבית וסבלנית, או משמשים בתפקידי שירות. המושל מנסה להעלים אותן ולהתעלם מהן (למשל כשהוא והחיילת מקיימים ביניהם יחסים אינטימיים אגב התעלמות מוחלטת מנוכחותו של הערבי שמנקה בשבילם באותו הזמן או יושב ברקע; שם, 19). בד בבד המושל מנסה גם למחוק בדיעבד את קיומם ההיסטורי של הערבים ביריחו, אבל במקום ראייה ארכיאולוגית לקיום היהודים ביריחו בעבר — "אבן אחת מהחומה" כדי להוכיח את "זכויותינו ההיסטוריות על המקום" — נמצאת דווקא עדות לקיום הערבים, בית שימוש ערבי, המושל ממהר לסתור זאת: "זה לא היה בית שימוש ערבי. זה היה בית שימוש רומאי" (שם, 18).

המחזה מסתיים בהתמקדות בדמותו של ערבי. המושל, שנותר לבדו, עומד מחוץ

<sup>13</sup> בדימויים קיצוניים יותר של מדינת ישראל, למשל במחזה *זה מסתובב*, יוצר מונדי הקבלה בין ישראל ל"מושבת עונשין" נוסח סיפורו של קפקא. במאמר על המחזה *המשיח* אומר גדעון עפרת: "מונדי מאשים במחזהו את הציונות בהמצאת מחנה ריכוז חדש תחת מחנות הריכוז שמהם ניצלו היהודים — מחנה הריכוז החדש הוא המדינה". כיום, כשבניית גדר ההפרדה (החומה) המפותלת והבלתי הגיונית מבחינה גיאוגרפית בין ישראל לרשות הפלסטינית היא מושא למחלוקת לאומית, מחזהו של מונדי רלוונטי עוד יותר משהיה בשנות השמונים (עפרת 1975, 210).

לסורגים שבהם כלא את מוחמד, אך חש כקורבנו. בניסיון פאתטי ומגוחך לשמר את מעמדו כמושל יריחו הוא מנסה להפיל בעצמו את החומות הבלתי נראות. על הבמה מופיעה דמות של ערבי "שפניו מוסתרות בכפייה ו[הוא] מתבונן ממרחק־מה על מעשיו" של המושל (שם, 62). המסך יורד.

### הסכיזואיד והחזיון הדיסטופי

החזיון האפוקליפטי במחזה קשור בדמותו של הסכיזואיד. מיהו הסכיזואיד? גרעון עפרת (1991) מזהה אותו עם המחבר מונדי. ואכן, אפשר לראות בסכיזואיד את בן דמותו של המחזאי השואל אותנו: מי כאן המטורף? האם אין הם אלה שבונים את החומות וגם מפילים אותן, כמו המושל? מי חי במציאות ומי בדמיון? היכן נמצאת החומה? האם היא חיצונית (כפי שרואים זאת המושל וחייליו) או פנימית (כמו שהוא עצמו מרגיש)? בהערות הפתיחה למושל יריחו יוצר מונדי זיקה מפורשת בין מקום התרחשותה של העלילה ביריחו ובין תכליתה לנסות "למצוא תשובה לקיומו חסר ההיגיון [של המחבר] במקום הזה". כך מפנה אותנו הטקסט המשני, המקדים את המחזה גופא, ישירות אל המחבר ולקשר האישי שלו אל המרחב הנחוה של המחזה.

מקורות משיכתו העזה של מונדי אל הסוגה האפוקליפטית נעוצים לא רק במצב המשברי של החברה הישראלית, אלא גם במנטליות המיתו־פואטית המובהקת של אישיותו ובביוגרפיה האישית שלו כ"מהגר עובר ושב", שחש זרות וניכור, של מי שמוסיף לחיות בתוך מרחב־זמן תמידי של גלות, וכמי ששיבתו היא תמיד "שיבה לשום מקום". מונדי הגיע לארץ בגיל 16 ועזב אותה פעמים אחדות, ביניהן פעמיים לתקופות ממושכות שבהן חי בפריז. גם שנים רבות לאחר עלייתו ארצה כתב על תחושותיו: "עד היום אני מרגיש כאדם ששורשיו הטבעיים נעקרו באכזריות. ...נדמה לי שאני אדם שלא נולד בשום מקום" (מונדי 1987, 103) (בניגוד למי ש"נולד מהים").

עצמאותו של מונדי והאנטי־ממסדיות שלו סיבכו גם את יחסיו עם התיאטרון הישראלי הממוסד, ורבים ממחזותיו הועלו על במות קטנות ושוליות. הוא דחה בשאט נפש את התיאטרון הישראלי "שנודף ממנו ריח של ריאליזם סוציאליסטי". תפיסתו היתה "שתיאטרון... כמו הפולחן של דיוניסוס חייב לגעת בשן הכואבת בטלטלה עזה" (שם). הקולות שדיברו אליו היו מדרך הטבע אלה של מחזאי האבסורד, שהתיאטרון שיצרו צמח באווירה האפוקליפטית שלאחר מלחמת העולם השנייה. שפתם התיאטרונית התאימה למצבו הנפשי: "השפה היתה מתומצתת וקרועה. וכך גם אני, קרוע בנפשי. אבדתי שפת אם. חייתי במציאות חדשה לגמרי, הייתי עד להרס הנפשי של הורי" (שם). כל אלה הצטרפו לכדי תחושת גלות פנימית עמוקה והפכו אותו במידה רבה לאאוטסיידר נצחי.

אך הסכיזואיד חורג מייצוגו של המחבר. הוא הייצוג הסימבולי של הישראלי החדש, שעברו הודחק ושתרבותו צומצמה ורוכזה למסמן בלעדי — המסמן הלאומי־הטריטוריאלי

— זה שמחפש, כמו הסכיוואיד, את האני האחר שלו. אישיותו המפוצלת של הסכיוואיד זוכה למימוש כפול בדמויותיהם של מנדל ושל המושל. המושל מוצג כאיש הצבא הכוחני, בעל הגבריות הנרקסיסטית, שנוהג באותה מידה של בוז וניצול גם כלפי הערבי המשרת אותו וגם בחיילת שהוא בועל. בפיו נישאות סיסמאות ציוניות חבוטות, והוא מאמין שזכותנו על יריחו יונקת הן מהעבר, מזכות היסטורית, והן ממעשיה של הציונות המודרנית, שהפריחה את השממה, פיתחה את החקלאות, הביאה לאזור טכנולוגיה מתקדמת, וכמובן בזכות רצוננו בשלום ואגב התעלמות מוחלטת מנוכחותם של תושבי המקום. אם כן, המושל מייצג את הישראלי הכוחני והבוטה, ואילו מנדל, בעל השם הגלוי והמקצוע היהודי-מסורתי — וכולות — הוא צאצא למשפחת חסידים רוסית. בשבילו יריחו היא רק תחנת ביניים; הוא רוצה לנסוע לאמריקה "לעשות כסף" ולהגשים את החלום האמריקני. בפיו שם מונדי את מילות "התקווה" בהיפוך אירוני: לא כביטוי למשאת הנפש היהודית להגיע לציון, אלא כדי להגר ממנה (שם, 13). גם משפטו המפורסם של הרצל "אם תרצו אין זו אגדה" נהפך על ראשו: כשהסכיוואיד אומר למנדל "כאן לא וינה", עונה מנדל: "אם נרצה יהיה כאן וינה" (שם). מנדל הוא האני האחר של הסכיוואיד (ושל מונדי): "מי שנמלט ממשטר כפייתי אחד בכדי להגיע למשטר כפייתי אחר" (שם, 16), וזרותו במרחב היס-תיכוני בולטת.<sup>14</sup> הוא קוסמופוליט ואינו מבין את הלבנט. ישראל בשבילו היא רק תחנה בדרך. הוא היהודי הנודד המוכן תמיד לדרך. אך מרגע שמנדל מקבל לידי נשק, גם התנהגותו משתנה: הוא מתאהב בעמדה החדשה שלו ויורה ללא הבחנה.

מלחמת יום כיפור מוצגת בחזונו של הסכיוואיד כשבר הקוגניטיבי והאפיסטמולוגי שכונן את המציאות האפוקליפטית שכבר התרחשה. המלחמה מתוארת כסיט הזוי. בחזונו זוכה המרחב ההטרופי להעצמה נוספת, משום שדמיונו מפגיש שני מרחבים נפרדים ומרוחקים שבתוכם מוכל האני המפוצל של הישראלי: מודנה (העיר האירופית שבהרי האלפים, בגבול שבין צרפת לאיטליה) ומדבר סיני (מקום לידתה וכינונה של האומה היהודית — במיתוס, ומקום התרחשותה של מלחמת יום כיפור — במציאות). המונולוג של הסכיוואיד מסתיים בחיזיון אפוקליפטי שלובש ממדים קוסמיים בעלי אופי דיסטופי: "אש תופת", "חיזיון מדהים", "אלפי גופות עפו לאוויר", "פצצות עומק", "נשק סודי" (שקושר אסוציאטיבית כמובן אל פצצות הגרעין ויום הדין), "ידיים... רגליים... דם" (שם, 33). לקראת סוף המחזה מתנבא הסכיוואיד על חורבן יריחו: "זונת יריחו! זונת יריחו! העיר הזו תושמד! הימלטי מכאן! הצילי את נפשך! תברחי מכאן! תברחי!" (שם, 60). חזונו הדיסטופי של הסכיוואיד מעלה חזיונות קונקרטיים של כאוס: הפכים מרחביים (מחנה פליטים על גבול מדבר ויער); הפכים אקלימיים (חום נורא ושלג); מעברים מציאות ממשיית למציאות מיתית (יריחו ורחם של מפלצת); חיים ומוות (ילדים משחקים בשלג, אך

<sup>14</sup> מונדי הגיע לארץ מרומניה, שהיתה נתונה תחת משטר קומוניסטי דיקטטורי, והוא ראה גם במשטר בארץ משטר כפייה.

בונים ממנו תעלות קרב); "עוד מעט יהיה קרב רחוב" וגם "אני מצטרף", אומר הסכיזואיד (שם, 61). מאחורי נבואת הסכיזואיד ניצב המחזאי המתריע בשער מפני התממשותו של חיזיון דיסטופי של הרס ומוות. מונדי מציע לעקור מסדר היום שלנו את הכמיהה לגאולה משיחית, שהאיון הוא תוצאתה הבלתי נמנעת.

### ביבליוגרפיה

- ארבל, נפתלי (עורך), 1967. *מלחמת ששת הימים*, תל-אביב: מ' מזרחי.
- אריאל-יואל, דוד, מיה ליבוביץ, יהורם מזור ומוטי ענברי (עורכים), 2001. *מלחמת גוג ומגוג: משיחיות ואפוקליפסה ביהדות בעבר ובימינו*, תל-אביב: ידיעות אחרונות.
- בנימין, ולטר, 1996. "על מושג ההיסטוריה", *מבחר כתבים ב: הרהורים*, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 309–318.
- בן נר, יצחק, 1987. *המלאכים באים*, ירושלים: כתר.
- בריקסטון, דוד, ואריאל פלדשטיין (עורכים), 2006. *מאלטנוילנד לתל אביב: בין חלומות למעשים*, ירושלים: הספרייה הציבורית.
- ברס, צבי (עורך), תשמ"ד. *משיחיות ואסכטולוגיה*, ירושלים: מרכז זלמן שזר.
- דן, יוסף, 2000. *אפוקליפסה אז ועכשיו*, תל-אביב: ידיעות אחרונות.
- ורסס, שמואל, תשס"א. "שבתאי צבי והשבתאות בעולמה של הספרות העברית החדשה", *שולמית אליצור ורוד וינפלד (עורכים), מחקרי ירושלים בספרות עברית יח*, ירושלים: מאגנס, עמ' 105–136.
- חבר, חנן, 1995. *כשבי האוטופיה: מסה על משיחיות ופוליטיקה בשירה העברית בארץ ישראל בין שתי מלחמות עולם*, שדה בוקר ובאר שבע: המרכז למורשת בן-גוריון ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב.
- \_\_\_\_\_, 1999. *ספרות שנכתבת מכאן: קיצור הספרות הישראלית*, תל-אביב: ידיעות אחרונות.
- \_\_\_\_\_, 2007. *אל החוף המקווה*, ירושלים ותל-אביב: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד.
- כספי, זהבה, 2005. "ז'אן בודריאר: על תרבות תקשורתית בעולם של הדמיות", *מכאן ו: 76–341*.
- לוי, שמעון, 1996. "ספרות על קו הקץ, ארבע פרשיות של אפוקליפסה השוואתית: האדם, החברה, הטבע והרוח", *מאזניים* ע(7): 18–21.
- \_\_\_\_\_, 2003. "איך מציגים את הסוף? אסתטיקה מוסרית של דיסטופיה אמנותית", *נורית כנען-קידר ואשר עובדיה (עורכים), אמנות ואומנות: זיקות וגבולות*, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 289–297.
- לוי, שמעון, וקורינה שואף, 2002. *קנון התיאטרון העברי*, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- מונדי, יוסף, 1975. *מושל יריחו*, תל-אביב: עכשיו.
- \_\_\_\_\_, 1983. "הרצל נגד קפקא: איך כתבתי את 'זה מסתובב'", *מאזניים* נז(3): 92.
- \_\_\_\_\_, 1987. "התיאטרון שלי", *עיתון 77* (84–85): 102–103.
- \_\_\_\_\_, 1988. *לילות פרנקפורט העליזים*, תל-אביב: שוקן.

- סימ, סטיוארט, 2002. *דרידה וקץ ההיסטוריה*, תל-אביב: ספרית פועלים.
- עפרת, גדעון, 1975. *הדרמה הישראלית*, תל-אביב: צ'ריקובר.
- \_\_\_\_\_, 1991. *גנים תלויים: עוד פרקים בארכיטיפולוגיה של תרבות*, אמנות ישראל, עמ' 112–221.
- פדיה, חביבה, 2004. "ארץ; זמן מקום: אפוקליפסות של סוף ואפוקליפסות של התחלה", אביעזר רביצקי (עורך), *ארץ ישראל בהגות היהודית במאה העשרים*, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, עמ' 560–624.
- פונקנשטיין, עמוס, 1991. "לוח זמנים לקץ העולם: על המנטליות האפוקליפטית", *תדמית ותודעה היסטורית ביהדות ובסביבתה התרבותית*, תל-אביב: עם עובד, עמ' 41–65.
- פוקן, מישל, 2003. *הטרטופיה*, תרגום ואחרית דבר: אריאלה אזולאי, תל-אביב: רסלינג.
- צוקרמן, משה, 2002. *חרושת הישראליות: מיתוסים ואידאולוגיה בחברה מסוכסכת*, תל-אביב: רסלינג.
- קינן, עמוס, 1972. *שואה 2*, תל-אביב: א"ל הוצאה מיוחדת.
- \_\_\_\_\_, 1984. *הדרך לעין חרוד*, תל-אביב: עם עובד.
- \_\_\_\_\_, 2006. *כלוק 23*, תל-אביב: זמורה ביתן.
- רביצקי, אביעזר, 1993. *הקץ המגולה ומדינת היהודים: משיחיות, ציונות ורדיקליזם דתי בישראל*, תל-אביב: עם עובד.
- \_\_\_\_\_, 1997. "מיתוס משיחי ודרמה היסטורית", דוד אוחנה ורוברט ס' ויסטריך (עורכים), *מיתוס וזיכרון: גלגוליה של התודעה הישראלית*, ירושלים ותל-אביב: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, עמ' 88–107.
- רז-קרקוצקין, אמנון, 1999. "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה", ש"נ אייזנשטדט ומשה ליסק (עורכים), *הציונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש*, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, עמ' 249–276.
- \_\_\_\_\_, 2004. "בין 'ברית שלום' ובין בית המקדש: הדיאלקטיקה של גאולה ומשיחיות בעקבות גרשם שלום", יהודה שנהב (עורך), *קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי*, ירושלים ותל-אביב: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, עמ' 387–413.
- \_\_\_\_\_, 2005. "אין אלוהים, אבל הוא הבטיח לנו את הארץ", *מטעם 3* (ספטמבר): 17–67.
- שביט, עוזי, 2000. "אפוקליפסה, אסכטולוגיה וישועה ב'שמחת עניים' של אלתרמן", *יהודית בר-אל*, יגאל שוורץ ותמר ס' הס (עורכים), *ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה*, תל-אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, עמ' 261–267.
- שוחר, ציפי, 2005. "תשמ"ד", *הארץ*, גלריה, 13.2.2005.
- שמיר, משה, 1951. *כמו ידיו*, תל-אביב: עם עובד.
- שפירא, אניטה, 1995. "אורי צבי גרינברג: אפוקליפסה עכשיו", שמואל אלמוג, ישראל אפעל, חיים ביינארט, ישראל גוטמן ויוסף הקר (עורכים), *ציון נו, ב (תשנ"א)*: 371–291.
- תמוז, בנימין, 1984. *פונדקו של ידמיהו*, ירושלים: כתר.
- Baudrillard, Jean, 1989. "The Anorexic Ruins," in Dietmar Kamper and Christoph Wulf (eds.), *Looking Back on the End of the World*, New York: Semiotext(e), pp. 29–454.
- Caputo, John J., 1997. *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*, New York: Fordham University Press.

- Heffernan, Teresa, 1995. "Can the Apocalypse Be Post?" in Richard Dellamora (ed.), *Postmodern Apocalypse*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 171–181.
- Keller, Catherine, 1996. *Apocalypse Now and Then*, Boston: Beacon Press.
- Ketterer, David, 1974. *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction and American Literature*, Bloomington: Indiana University Press.
- Klein, Richard, 1990, "The Future of Nuclear Criticism," *Yale French Studies* 77, *Reading the Archive: On Texts and Institutions*, pp. 76–100.
- Robinson, Douglas, 1985. *American Apocalypses: The Image of the End of the World in Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- , 1999. "Literature and Apocalyptic," in Stephen J. Stein (ed.), *The Encyclopedia of Apocalypticism* 3, New York: Continuum, pp. 360–391.