

# יצחק לאור "דָּמוּ לָכֶם לֹא־כְלוּם" על מושג הייצוג בדרמה של חנוך לוין

## 1. הקדמה

מעט מאוד דברים משמעותיים נכתבו בעברית על הדרמה הלוינית. כמעט כולם נגועים ברעה החולה של ביקורת הספרות העברית: תימטיקה. לפיכך, הרבה מאוד מלים שיחתה הביקורת האוהדת את לוין ב"הגנה" מפני גינוי הקשור כולו ב"תימטיקה הלוינית", כלומר בעולם הלויני כמו שנקבע בשיח הביקורתי, הניזון מדהנחה הפשוטה-מדי כאילו היצירה מציגה "עולם", או "עולם מעוות". גם במקרים "טובים", למשל במקומות שבהם תפס המבקר את הדיאלוג שמנהל לוין עם הפילוסופיה, נקראה הקומדיה הלוינית בתוך הקשר "ריאליסטי" (ראפ 1974).

דוגמאות אחרות, ירודות יותר, יכולות להדגים עד כמה שבויה היתה הביקורת בתוך ה"ספרות כנציגת הממסות". דן מירון ניסח את הקלישאות על כתיבתו של לוין כדרכו: באריכות, ביהירות ובלי רגישות מינימלית לטקסט. על יצירתו הקומית של לוין גזר מירון בלשון נחרצת:

כל מחזותיו של לוין אינם אלא וריאציות על נושא אחד: בני אדם חשים בקיומם או בקיומו של זולתם האנושי, ואם תרצו גם בקיום אלוהים — בשעה שהם נמצאים מושפלים או שהם משפילים את עצמם ואת זולתם. בניסוח אחר: אני משפיל ו/או מושפל — משמע אני קיים. מקור ההשפלה יכול להיות בהתנהגות האנושית המרושעת או גם במצב האנושי האובייקטיבי (התנהגותו של אלוהים) — להבדל בעניין זה נודע ערך משני. מכריעה ההתמקדות בעצם חוויית ההשפלה, בגוני-גווייה, בכאב ובעונג שבה, ואפילו בחלום האושר, היכול לקבל ממשות כלשהי רק באמצעותה. עם כל האמת הנוקבת שיש בדבריו של לוין על מהותה של חוויה זו — במיוחד בתחום היחסים שבין אדם לחברו... אין היא נראית לי כציר, אשר סביבו, ורק סביבו, ניתן להקים עולם רחני-יצירתי רחב ומגוון.

(מירון 1979, 61)

הרדוקציה של לוין על פי מירון, המסכם כאן — באותה שנה שבה הוצג בהצלחה סחפת סחורי גומי על בימת הקאמרי — כמעט עשר שנות כתיבה קומית באמצעות מוטיב אחד בלבד, באה לידי ביטוי אחד: ההשפלה. צדק חיים שוהם, בכותבו: "דן מירון אינו הראשון שמעלה הבחנות אלה. דבריו, בלא לציין זאת, כמו מסכמים דעות מקובלות בנושא זה" (שוהם 1986, 36).

לפעמים נראה כאילו התמונה הכואבת ביותר בחפץ שבה מאולץ חפץ לצפות במוותו, במסגרת שרשרת של "משחקי חפץ" הנכפיים עליו בידי "הוריו", טיגלך וכלמנסע — תמונה שהיתה יכולה להעניק כל כך הרבה אפשרויות קריאה ביצירתו של לוין — היא שנשארה חרותה בשיח הציבורי. טיגלך אומר: "חפץ המציץ שוכב בבור חשוך בתוך האדמה, ואני רץ לי מבית קפה לבית קפה ומבלה. אני רץ ומבלה, רץ ומבלה. אני נהנה מכל רגע, אני נהנה מכל רגע, אני נהנה וחפץ לא, חפץ באדמה, ואני בבתי קפה ובמועדוני לילה, ואני נהנה ואני נהנה" (לוין 1988א, 157). כמה קל לראות את האלמנט "התימטי", זה המתנסח בדבריו של טיגלך — זה האלמנט שדבק בלוין, זה האלמנט שקל "לסכמו" בדיונים תימטיים על עולמו של לוין. עד כמה שהדבר עשוי להישמע מתחכם, החפצון שבאמצעותו "מסכמים" בדיונים תימטיים כל טקסט, מתוך רדוקציה אלימה, הוא חלק מן העולם הלויני שהמבקרים

מתקשים לאתרו. מחוץ חפצם הוא החפץ שבטקסט, זה שאפשר למוסרו בפראפרזה. ואילו המוות המיוצג כאן – נשכח, לא נתפס, נעלם.<sup>1</sup> אני מבקש להציב במרכזו הדיון על התיאטרון של לז'ן את תפיסת הייצוג המודרניסטית שלו (כלומר, המסירה הבלתי נמנעת של ההצגה).

## 2. "הבלתי ניתן לייצוג אכן קיים"

בשביל ליוטאר האמנות המודרנית היא זו המקדישה (בלשונו, או בעקבות דקארט) את "התמחותה הטכנית הזעירה" כדי להציג את העובדה שהבלתי ניתן לייצוג אכן קיים, להראות כי יש מה שאפשר להגותו אבל אי אפשר לראותו וגם לא להופכו לנראה (Lyotard 1984, 78). זה הוא בעצם פשר הדברים שז'יז'ק כתב מאוחר יותר: "הפרוטוטיפ של המודרניזם יהיה מחכים לגודו. כל הפעולה חסרת התכלית וחסרת המשמעות של המחזה מתרחשת בעת הציפייה לבואו של גודו, כאשר, לבסוף, יקרה משהו; אבל [הכל] יודעים היטב שיגודו אינו יכול אף פעם להגיע, משום שהוא רק שם לאין, להעדר מרכזי" (Žižek 1992a, 145). ובמקום אחר הוא כותב: "ההליך המודרניסטי הוא זה של 'קריאה סימפטומטית': המודרניזם משתדל, מתוך עימות עם הטוטליות, לחתור תחתיה באמצעות גילוי העקבות של האמת הנסתרת בפרטים המשתרבים ומסתירים את האמת הרשמית שבשוליה, [הפרטים] המצביעים לעבר מה שהודחק, כך שהטוטליות הרשמית תוכל לכוון את עצמה – האקסיומה היסודית של המודרניזם הוא שהפרטים כוללים תמיד עודף כלשהו החותר תחת המסגרת האוניברסלית של האמת הרשמית" (Žižek 1992b, 120).

יכולנו להסתפק בקביעה המובנת מאליה ולומר כי לז'ן הוא מודרניסט, ולפיכך עניינו המרכזי הוא בייצוג ובקשייו של הייצוג לסמן את מה שאינו ניתן לייצוג, ואחר כך להביא שורה של דוגמאות, כמו זו של ההליכה הכפולה להצגה בטווחי גומי בסוף המערכה הראשונה ובסוף המערכה השנייה – בשתייהן אין אפשרות לראות דבר, ובכל זאת אנחנו רואים את בלה ברלו מדברת מול הקהל בחושך על השאלה "מה היא הצגה". בכך יכולנו לפתור את סוגיית המודרניזם הלז'ני, אבל אנחנו מבקשים להרחיב ולאתר את המקומות שבהם הייצוג הוא "בלתי נמנע". בכל מחזותיו של לז'ן יש משהו החוזר ומתעקש להיאמר, אינו נאמר, חוכה "לצורך כך" לייצוג, או אפילו לייצוג של ייצוג.

בקרונ מביאים קרום ושקיטא את תוגתי הגוסס לגן שליד החוף כדי לראות את השקיעה. האופק הוא המסך. שדה הראייה הוא של תוגתי, אבל הוא מיוצג "בשביל תוגתי". אנחנו, הצופים/קוראים, מוזמנים לראותו בעיניו של תוגתי, אבל באמצעות ייצוגו מפי קרום. שדה הראייה מקבל את משמעותו, כלומר את ההתהוות של הייצוג, בעזרת סרבנותו של תוגתי לראות מה שמוצע לו לראות.<sup>2</sup> השקיעה, רגע לפני סיומה, היא ההודמנות האחרונה שנותרה להראות משהו לתוגתי, שאינו רואה:

קרום תוגתי, תסתכל על האופק, השמש כמעט שוקעת.  
 תוגתי למה אתם מאיצים בי פתאום לראות את השמש? אפשר לחשוב...  
 קרום תסתכל, תסתכל על הצבע של השמים. ותן גם מבט על הפרחים מסביב.  
 תוגתי לו הייתי נושם כל חיי אוויר כזה...  
 קרום מצד שמאל מלון "הילטון". שקיטא, תפנה אותו לכיוון "הילטון". תביט, תוגתי. בבריכה של "הילטון" הלכה לשחות צוויצי. זוכר את צוויצי?  
 תוגתי צוויצי, אבל מה יש לכם אתם. מראים לי פתאום...  
 קרום אוי, השמש, השמש! אנחנו הולכים לאבד את השמש! תפוס את השמש, תוגתי! תפוס אותה!  
 תוגתי [פתאום מזדקף בכסאו, מבוהל]  
 קרום! אני רואה את השמש בפעם האחרונה?! בפעם האחרונה?!  
 קרום השמש! השמש!  
 תוגתי [נרתע]

1 לז'ן טען באזוני, כי אפשר שההשפלה היא המוטיב הנזכר ביותר מן הדברים הנראים על הבמה. גם אם נכון הדבר, אני סבור שיש כאן התפתחות "דיסקורסיבית". מוטיב מועצם באמצעות שכפולו המחופצן בעיונות, כמו גם בביקורת האקדמית. בני אדם קולטים את המוטיב שכבר "סוכם" בשבילם, באמצעות השיח הציבורי או מחזה קודם. קריאה זוירה של המחזות מגלה עד מהרה כי "השפלה" אונסת גם את הניסוח של מירון. הוא עובר מההשפלה אל ההשפלה העצמית, למרות שהקשר בין שני האלמנטים הללו הוא בעיקר קשר לשוני כמעט מקרי: העלבה והיעלבות אינן "אותו דבר".

2 שקיטא אינו מדבר, אבל מביט כמו שני האחרים, המתדיינים. השכלול של לז'ן מתבטא כאן בהפיכת השניים לשלושה, אבל כעת נוותר על ההסבר למבנה זה ש"אין לו סוף": ייצוג הייצוג בעזרת ציג נוסף.

לא, השמש מכאיבה לי!  
קרום "הילטון"!  
תוגתי "הילטון" מכאיב לי!  
קרום תסתכל על הים, תוגתי, תפוש את הכחול. תוגתי!  
תוגתי הכחול מכאיב לי! הים מכאיב לי! כל העולם מכאיב לי!

(לוינ 1988ב, 63)

אין כאן דבר ב"עולם" שאינו מפריע לתוגתי. כל הפרעה לראייה מולידה עוד דימוי. ב"סיכום" ג'סטה זו תוגתי עצמו הוא ההפרעה, המולידה את תמונת השקיעה, המועלית על הבמה "בלי תפאורה ותפאורה", אלא באמצעות הדיון על מה שיש בשדה הראייה של קרום, או מה שאין בו. לאקאן קורא להפרעה זו "כתם". הפונקציה של הכתם, כותב לאקאן, "מוכרת באוטונומיה שלה ומוזהה עם זו של המבט, אנחנו יכולים לחפש את מסלולו, את החוט שלו, את עקבותיו, בכל שלב של כינון העולם, בעולם הסקופי. עלינו להבין שהפונקציה של הכתם והמבט שולטת באופן נסתר ביותר במבט וחומקת תמיד מאחיות אותה צורה של ראייה, הבאה לידי סיפוק עצמי בדימוי של התודעה" (Lacan 1979, 74). העצמי והראייה אינם מספיקים לתיאור המבט, על פי לאקאן. מה שהאדם רואה אינו ה"מבט". המבט קודם לעין הרואה. הוא תמיד כבד "שם". תפיסת מבט זו היא ניסוח של שלב אחד מעל ל"שלב המראה" של המדומה. בשלב של המדומה לומד הסובייקט לזהות את עצמו באמצעות השתקפות בבואתו. עכשיו, הכתם הנכנס לשדה התודעה "מוכיר" לו את זרותו. כאן נולד המבט. הצופה בתיאטרון "מתוודע" אל המבט "שלך" כאשר השחקן מצביע לעבר הבלתי נראה, כאילו היה נראה. או אז ניבט אל הצופה מבטו שלו. לוינ נוקט דרך זו מדי פעם, כאשר הזירה שבה מתבוננים הגיבורים אינה נראית. בתיאוריה של התיאטרון זוכה עניין זה, בדרך כלל, לתיאורי מתח בין "במה" ל"חוצבמה". בתיאורים אלה אין די. המבט בסצנה שלפנינו הוא זה של תוגתי העיוור, ואנחנו נקראים לראות באמצעותו את שתוגתי אינו רואה, ובעצם גם אנחנו רואים רק בדרך "ספרותית" מאוד, כלומר מרמזים את האין כאילו הוא יש.<sup>3</sup> דימוי האין-כאילו-הוא-יש ניצב במרכז העולם של לוינ (במאמר זה איננו מתכוונים להרחיב נקודה זו אל מעבר לדיון בייצוג).

קרום תסתכל, תסתכל תוגתי. תסתכל! אונייה! בכיוון הזה, אונייה!  
תוגתי האחרונה?! האחרונה, קרום?! לא יהיו יותר אוניות?! אפילו לא אחת?! סירה?! ציור של סירה?!

קרום היא מפליגה! תפוס את ההפלגה!  
תוגתי לא!

(לוינ 1988ב, 63-64)

"תפוס את ההפלגה!" הוא הביטוי המובהק ביותר בתוך ג'סטה זו. בראשית הסצנה, עוד לפני הקטע המצוטט, לא ראה תוגתי דבר. הוא הריח, הוא נאנח, הוא סירב אפילו לזכור. אחר כך הוא מבקש להכפיל את המראה, לבקש עוד מראה ועוד מראה ("לא יהיו יותר אוניות?! אפילו לא אחת?! סירה?! ציור של סירה?!"), וספק גדול עולה בו שמא אין יכולת לשכפל את הנראה, לייצגו שוב. תוגתי נכשל: הוא אינו רואה. אבל מי מועצם כסובייקט בתוך הכישלון? לא תוגתי. גם בסצנה זו, ועוד יותר בפעולה השלמה, נשאר תוגתי בגדר אנלוג, דמות משנית. מי שצומח מתוך הסצנה הוא קרום. באמצעות המבט, הסבל והפאתוס הגדול הבוקע ממנו לנוכח מותו של תוגתי, לנוכח סבלם של בני שכונתו, ובעיקר מול גוויית אמו, נבנה קרום כסובייקט. במלים אחרות, תוגתי הוא ההפרעה המולידה את המבט שבתוכו נבנה הסובייקט של המחזה, קרום.

העיוורון מעסיק את לוינ גם בסחז'י גומי, בנוסף לשתי הסצנות שכבר הזכרנו, בהן מתארת בלה ברלו הצגה שאנחנו לא יכולים לראות. בתמונה הרביעית נפגשים ספרול וצינגרבי על ספסל בטיילת. ספרול הוא בעל מלאי ענקי של קונדומים למכירה. צינגרבי הוא לקוח פוטנציאלי. ספרול מנסה לשכנע אותו לקנות. הסצנה הופכת לסצנה של פיתוי. ספרול, בדומה לבמאי עצמו, "מוכר

3 אלנקה זופאנצ'יץ' תודה מדוע במשך מאתיים שנים היווה העיוור נושא לדיון אובססיבי של הוגי הנאורות. האם יש קשר, היא שואלת, בין הפרויקט של הנאורות לדמותו של העיוור. האם יש קשר סמוי בין צמיחת טיפוס חדש של סובייקטיביות לבין העיוורון? (Zupančič 1996, 32). דקארט, אומרת זופאנצ'יץ', סבר כי הדרך היחידה לייצג ולהסביר את הליך הראייה היא באמצעות דמותו של העיוור. דקארט סבר כי יש להשוותנו לעיוורים. ממש כשם שהאדם החושב נהפך — כאשר מסירים ממנו את כל סימני הסובייקטיביות — לדבר חושב (*res cogitas*). כך הופך גם העיוור למה שאפשר לכנות ה"דבר הרואה": האדם הרואה, נטול כל מה שאינו ניתן להסבר אלא כאלמנט סובייקטיבי של ראייה.

פנטזיה"; צינגרבאי, בדומה למחזאי, או ל"חלק מהמחזאי", מתקשה לחרוג מקיומו המהוסס: אינו מאמין באריכות ימיו, אינו מאמין בכוחו המיני. ספרול אומר לו: "מה יש כאן לדבר הרבה, אתה קם, לוקח מלאי קנדונים והולך אחרי היוחנן שלך לאופק, הוא יוביל אותך, הוא המצפן שלך, הוא מכוון לטקסט. סע לטקסט, כל טוב, בהצלחה" (לוינ 1988, ב, 186). הפנטזיה מתמוטטת, משום שצינגרבאי אינו רוצה לקנות, או להיפך: הוא לא רוצה לקנות, משום שאין הוא יכול להאמין בפנטזיה המינית המוצעת לו. גם כאן צריך להזכיר את המתח הבלתי פוסק בין ה"יש" ל"אין", כולו תלוי על חוט פרודי (סקס כפונקציה של מסחר בקונדומים). בתמונה 11 נגשים השניים שוב. ספרול, מי שהנחה את צינגרבאי, מי ששימש לו עיניים, הוא עכשיו עיוור. המבט הנפרד מן העיניים מקבל מימוש דרמטי. ספרול ממשיך לנווט את צינגרבאי לעבר טקסט, על אותו ספסל, באותה טיילת, מול אותו חוף. לא צינגרבאי שאינו יכול לראות את טקסט הוא העיוור, אלא ספרול, המתאר בפרוטרוט את טקסט. שניהם משותפים בפנטזיה. שדות הראייה שלהם משתלבים זה בזה; האקט של הנריקסיוס, האקט הפייסני של קומדיה זו, מתבצע לכאורה (רק אנחנו, הרואים אותם מציגים, יכולים להבחין ב"אובייקט הזר", כלומר בשלילת האקט: 'אין שום טקסט' ולכן גם האקט הנריקסיוסטי נמנע מאתנו; מצד שני, האומנם אין שום טקסט? והרי אנחנו מוזמנים להאמין בטקסט-כאילו-היא-קיימת). ספרול העיוור שואל את צינגרבאי: "אתה רואה מה שאני רואה?"

צינגרבאי מה אתה רואה? [פאוז]ה

ספרול את טקסט.

צינגרבאי כן, אני יכול לראות את טקסט. לאיזה חלק אתה מתכוון?

ספרול לאמצע.

צינגרבאי בדיוק באמצע?

ספרול בדיוק בדיוק באמצע.

(לוינ 1988, ב, 213)

זה הוא ה"אמצע" שאיננו יכולים לראות אלא אם נקבל את כללי המשא ומתן בין השניים: להכיר ב"יש" הלא נראה. כיוון שמדובר בהזיה מינית, מקבלת הזיה זו משמעות מועצמת. המין נתפס כאן כתלוי בהענקת משמעות הזויה ל"כתם", לאין, לאמצע הלא נראה.<sup>4</sup> בסופו של דבר מתברר כי דיאלוג זה נועד למכור לצינגרבאי מגזין פורנוגרפי (אף הוא מדומה, המיועד לסייע להעלאה בדמיון כדי להצליח יותר בעניין הסקס). הפנטזיה מתמוטטת כאשר צינגרבאי אינו מוכן לרכוש אפילו מגזין. אחרי כל העלאתן של טקסט ותפארותיה ב"דמיון" נטרפת ספינת הפנטזיה בתוך כתם של אי-נכונות להגשים בצורה כלשהי את הפנטזיה, אפילו לא לקנות מגזין. המעצור, האובייקט הזר, הכתם, הוא המעניק לשדה הראייה (המיוצג במלותיו של ספרול) את עוצמת הסובייקטיביות של צינגרבאי המולך (עיוור) אחרי מלותיו של ספרול (הרואה): העיוורון שלו מקבל ממדים "מטאפיסיים" דווקא כאשר הוא מסרב להמיר את הפנטזיה ברכישת חוברת. לאקאן מסכם מתח זה במשפט חשוב להבנת הזרות: "במעמקי יועין שלי מצטיירת התמונה. התמונה היא בוודאי בתוך עיני. אבל אני בתוך התמונה" (Lacan 1973, 89).<sup>5</sup> תיאור זה, ובכללו אירוועי הפנטזיה, תואם את ההתרחשות אל מול הבמה של לוינ: אי-אפשר למקם את הסובייקט ואין הוא יכול למקם את עצמו בנקודה אחת בתוך המבט, משום שנקודה זו מציינת את חיסולו שלו. ברגע שהמבט מפציע, הדימוי, והשדה הוויזואלי כולו, משתנים באורח מבהיל: הם מאבדים את האספקט של "המראָה הזוה שייך לי" והופכים להיות מסך Copjec (1995, 35).

בהזונה מאוהיו אומר האב לבן: "אם מזדמן לך לא לראות כלום – הגעת אל הזונה מאוהיו" (לוינ 1996, 176). זה הוא ההערך שהכתם מסמן. לרגע מאיים הבן להזכיר לאב כי מה שהוא רואה, אינו רואה את האב, לרגע הוא עלול להזכיר לאב שהתמונה נמצאת אצלו בתוך העין, אבל הוא, האב, אינו נמצא במקום שהתמונה נמצאת. כאשר אנחנו קוראים/צופים בסצינה, כאשר אנחנו רואים כיצד מוביל האב את בנו לתוך הפנטזיה, אנחנו מצוידיים באי-אמון, שהרי אנחנו רואים את מה שהבן רואה, או מוטב לומר: אנחנו רואים את מה שהאב אינו רואה, ואיננו רואים את מה שהאב רואה – איננו

4 כִּין אומר לפופר: "אני לא יודע. תאמין לי שאני לא יודע. לא פעם ולא פעמיים חשבתי על זה ושרבתי על זה את הראש, ועד עכשיו אין לי מושג איך זה קורה. לי זה לא קרה. גבר ניגש לאשה, עומד מולה, ו... כאן נגמר הדמיון שלי. כלומר, הוא חוזר אליי, הדמיון, כשהם כבר יושבים בחור, על המיטה, חבוקים. מה הוא יכול היה להגיד לה באמצע, את זה אני כבר לא מסוגל להעלות על הדעת. האמצע חסר לי. האמצע" (לוינ 1988, ב, 9–128).

5 העדפת המקור הצרפתי במקום זה נובעת מטעות בלתי נסבלת בתרגום האנגלי, המעניקה לטקסט שלאקאן אמר משמעות הפוכה.

מאמינים. דווקא מכשול זה, בדמות הבן, "הכתם בתוך התמונה", מעצים את המבט הכפול: המבט שלנו, הנתקל במה שדרכו איננו יכולים לראות את מה שהאב רואה, כלומר: הבן הסרבני; והמבט של האב, הזוכה באמצעות הכתם של הבן ל"התהוות" עד כדי "הווייה", כלומר: הוא מתהווה בהדרגה להיות ה"מבט" שלנו. נשוב עוד לרגע קט לסצינה, שבמהלכה מצטרף הבן לפנטזיה של האב, כלומר: לסצינה שבמהלכה נראות הבן לראות את מה שהאב רואה, ושניהם נזקקים למכשול נוסף כדי להפוך אותנו לזרים (שהרי עד לאותו רגע הוליך אותנו הבן למקום שממנו התבוננו, כמחזה, באב כאילו הוא כתם זר בעולמנו "המדומה", עולמנו הריאליסטי: סירבנו ללכת אתו לתוך הפנטזיה שלו, משום שהבן הפריע לנו). ואולם, כיוון שהבן הצטרף לפנטזיה נותרנו מעט מנוכרים, אם גם מונעים בכוח הפיוס של הבן הניאות ללכת עם האב לתוך הפנטזיה שלו – אקט פייסני של מיזוג שדות ראייה. מדוע איננו משתכנעים ממש שמדובר בבית הזונות החלומי של אהיו? משום שהאב לא שכנע את הבן באופן שישכנע גם אותנו, כי מה שהוא רואה הינו מה ש"אנחנו רואים". כדי להוביל אותנו לתוך הפנטזיה-שבבחינה, לתוך ההסתכלות המפנטזית, המתעקשת לברוא עולם שאינו קיים על הבמה, אנחנו נזקקים להגדלת הכתם בתוך התמונה, למכשול גדול עוד יותר: אשה שתוארת לקבלם לחיקה. אילו האמין לזין באמת בפנטזיה שלהם, היה מעניק להם זונה יפה מאהיו. זו היתה יוצאת מבית הזונות ומקבלת אותם. לזין אינו יכול לקבל את הסיום הזה. תחת זאת הוא מעניק להם כאשה אהבת את הזונה פְּרֻנְצֶצְקִי, זו שהיתה כל כך עוינת, קרה, מחושבת ומתחשבת, קודם לכן.

עכשיו מגיע תור ה"היוודעות": בעזרת לזין אנחנו יודעים, כמו הוימר הבן, שהכל רק הצגה – "ובכל זאת...". אנחנו מצטרפים ל"הצגה". ההליך הוא כזה: האב מגיע לאהיו, אנחנו נעתיים להפצרת המחזאי ומפליגים אל ההויה, אנחנו מתוודעים לאמת הזו, הורה, המאיימת, באמצעות התבוננות הבן בהצגה. הבן, כאמור כבר, צפה באביו, ולא קיבל את "האמת של אהיו" כמצוות אנשים מלומדה, אלא כהויה "חולנית", בתוך הבדיה של המדומה, כלומר: בתוך "העלילה". שניהם פנטזו, כל אחד באמצעות רגיסטר שונה (אחד "הזהה", השני "הצטרף להויה"). שניהם בנו תיאטרון בתוך התיאטרון שבו צפינו. הזונה מגלמת בסצינת הסיום המסוגנת את מה שקשה מאוד להכילו בתוך סיגור אלגנטי (בגלל טיב החומרים, כמובן): האם-מפעם, הזונה-מפעם, הזונה-מאהיו, והזונה-העכשווית, הזקנה המוותרת על כסף, המוותרת על כל מה שניסתה להשיג. עכשיו היא מסתפקת באהבה, היא הזונה/האם/האהובה.

הז'ינְטֶר האב מת. בנו קורא לו לשוב. תיכף יחזור הקבצן המת לחיים, הפנטזיה תתקבל על דעתנו כפנטזיה, אבל נראה אותה "בשר ודם", משוחקת בידי אנשים חיים, ה"אין" יהפוך ל"יש-כביכול" (המשחק של אנשים בתפקידי דמויות מדומות מעניק את הרקע הרחב יותר לגישור בין הכאילו-יש לבין האין שעליו בנוי הכאילו-יש): התיאטרון "בתוך תיאטרון" יקבל את ביטויו הקיצוני ביותר ואו ייסגר המעגל. זה הסיגור האסתטי, הצורני, שלזין מתאוה לו בכל הקומדיות שלו. אם תרצו, זה הוא האופן שבו קומדיות מסתיימות: המחול אצל מולייר, או האפילוג הפייסני אצל שקספיר. "חתיכת החיים" של המדומה – של הזדהותנו הנרקיסטית, של מה שהמבקרים יקראו לו בביקורתם למחרת בבוקר "גובה העיניים", של ההתרגשות שלנו מצחוק ודמע – "חתיכת חיים" זו נהפכת ל"הצגה", למסגרת "אמנותית", artful. כאן בהזונה מאהיו ההנמקה לסיום הממוסגר היא מעין יציאה מתוך ההויה – הויה שאפיינה את כל החלק האחרון. שוב ושוב יתהווה המבט מתוך שלילת ההויה המפריעה למבט, כלומר: יצירתו באמצעות מכשולים.

ברונצצקי אני חולמת: עשר שנים עברו. וכיוון שהזדקנתי, והישבן הפסיד במירוץ נגד הזמן, ואין לי עוד נפש חיה בעולם, ואני שוכבת על מיטתי לבד, וחלומותי אפורים כמו חיי – אי לכך, אני גוזרת מתוך זיכרון ישן שלי שתי דמויות דהות, אב ובנו, לילה אחד, בסתיו, בחצר אחורית. ועכשיו אני מזמינה אותם לצוץ לי בחלום.

(שם, 182)

האם היה הכל רק חלום-בתוך-חלום? מובן שלא. אין מדובר בהנמקה "ריאליסטית". ברונצצקי הזונה מכניסה אותנו לתוך "הצגה", שאין בה "היגיון" של ממש וזולת היותה הצגת תיאטרון: הזונה מזמינה את השניים לתוך זיכרונה. שוב מדובר בעירור. הזמנה זו אינה אלא כניסה חוזרת של הזיכר, כמעט אותה כניסה שראינו בתחילת המחזה, אותו טקסט, אותה גיסטה. אנחנו עלולים לחשוב ש"שוב חוזר על עצמו הכל" ולקבל על עצמנו את ה"סימבולי", את הטקסט, את הצורה השלמה, את הצורה האמנותית המובהקת, כדי להרחיק אותנו מ"המדומה", מן האופן שבו אנחנו "תופסים" את המציאות



כזה היה הקושי שהצגנו: לרגע עלול היה הבן להזכיר לאב כי שדה הראייה שלו אינו חופף את המבט. לרגע מאיים הבן להיות מה שליון מתגרה בנו לעשותו: להזכיר לנו את ההפרדה בין העין הרואה למבט (הניבט אלינו מן השדה הרחב, הקודם לראייה, המציג לנו את ה"עולם בזורתו" בגלל מישו או משהו המביט בנו). אבל, כאמור, ליון חוזר בו ועושה את מה שליון ("ה"במאי") מעדיף לעשותו: להגשים את ההזיה. גם הגשמה זו (של ה"במאי") אינה משלימה עם אפשרות זו ונוקטת שוב ליון ("ה"מחזאי הפארודי"). זה הוא תפקידה של הזונה ברונצצקי; ייצוגו של בית הזונות צמח בגן עדן רגעי של אחוות בן ואב – אחווה "אנטי-אדיפלית" – באמצעותה. היא הכתם הגדול ביותר בשדה הראייה. היא כל כך רחוקה מדמותן של הזונות הנפלאות של אהיו, ואף על פי כן היא מקרבת אותנו להגשמת התשוקה לאם/אשה. ההעדר הוא בית זונות (אימהי) של אחוות אב-בן, נתיני העולם האימהי/זונתי והרחום, למרות שאנחנו רואים כי אין בית זונות ואין אהיו. ההצגה שהאב מציג לפני הבן סובבת סביב "גורו", שאיננו: מה שמקבל את אישורו בכוח רב הוא דווקא היש, ההוויה של השניים. אנדרה גרין מנסח זאת כך: אין דרך ישירה אל ה"אחר הגדול". אפשר להגיע אליו, אל האחרות הרדיקלית (כלומר להתהוות) רק בשני מסלולים – דרך האובייקט, או דרך הנרקיסוזם (Green 1983, 166). מי שראה סצינה זו בהצגה בתיאטרון הקאמרי (1997) יכול להיזכר כיצד הבן (רמי ברוך) נעתר להפצרות האב (גבי עמרני) וחדל להיות אובייקט מפריע. הוא אינו מתעקש על כך ש"הזונות" אינן רוצות בָּאב, כלומר שהאב נמצא מחוץ לתמונה, שהאב אינו יכול להגשים את תשוקתו ולזכות בתשוקתן (הכרתן) של הזונות. האופק הכחול על הבמה בולע את השניים. זה הוא האקט של הנרקיסוזם, שדרכו מגיעים השניים אל ה"אחר הגדול" של הקומדיה הלוינית: האשה. גם בסוחרי גומי, וגם בהזונה מאוהיו, מייצגים האבות (בני הזוג הבכירים בתוך צמדי ה"כפילים") בשביל זולתם, הבנים, את הפנטזיה המינית. הבן בהזונה מאוהיו נעתר, כאמור, להפצרות האב רק אחרי מאמצים (בווריאציה שונה מזו שראינו בקרוס – אופטימית יותר, ואף על פי כן "מזכירה" את זו של קרוס):

הוימר אבא, אנחנו בעיר שלנו, בזבל הרגיל,  
אתה מרגיש לא טוב, אתה מוכרח לנוח...  
הויביטר [מרעים עליו]  
אני אביך, ואם אני אומר לך משהו,  
אתה חייב להאמין!  
הוימר אני מאמין, אבל עכשיו, אבא...  
הויביטר קצת רספקט!  
הוימר כן, אבא.  
הויביטר אנחנו עומדים עכשיו על הדשא  
מול הווילה של הזונה מאוהיו.  
עוד מעט יבוא הכושי לגרש אותנו.  
הוימר [מתרצה]  
כן, אבא. אתה נוטע בי ציפיות גדולות.  
הויביטר אדם חייב לחיות עם ציפיות גדולות.

(שם, 176–177)

בעזרת סצינה זו אפשר לקרוא רטרואקטיבית עוד משהו מ"קיומם-ביחס" של טיגלך וחפץ, של ספרול וצינגרבאי, ושל צמדי גברים אחרים: יחסי אב-בן, הזירה האדיפלית. הרפרזנטציה, על פי ליון לפחות, אינה יכולה בלי יחסים אלה העולים גם מן הדיאלוג בין תוגתי לקרוס.

### 3. ליון והמחזות הגמורים

המחזה הילד חולם ראה אור בכרך המחזות מלאכת החיים ואחרים (ליון 1991). היתה זו פעם ראשונה שבה התפרסם מחזה של ליון, בטרם הועלתה ההצגה על הבמה. אולי רק מבחינה זו "צדקה" אראלה בראון כאשר כתבה בעבודה שלה לתואר דוקטור: "ליון אינו כותב לקורא, למרות שהוא פוקח עין לעבר הישרדותו של המחזה. למרות שכל מחזה שלו הופק בטרם פרסומה של הגירסה הכתובה, הגירסה הכתובה נוצרה כדי לשרוד מעבר לזמן ההצגה" (Brown 1989, 61). השתלשלות האירועים ביחס להקדמת הפרסום להצגה היא כזו: רק ב-1991 ויתר ליון על מאבקו להציג את הילד חולם. עד אז נתקל המחזה בהפרעות מצד משרד החינוך ומשרד הרווחה (במחצית השנייה של שנות השמונים; עניין זה התפרסם בהרחבה כלשהי בעיתונות) ובהפרעות, שלא קיבלו פרסום (משום שליון שומר על דיסקרטיות), מצד תיאטרון הקאמרי. בעקבות קשיים אלה נסוג ליון מהצעתו להציג את המחזה, ונראה

שהחליט לפרסמו משום שלא ידע מתי יצליח להעלותו. המחזה הוצג בהבימה ב־1993, שבע שנים לאחר שנכתב. כאמור, עד 1991 לא פרסם לוין מחזות שטרם הוצגו, אבל מאוחר יותר פרסם גם את הזונה מאוהיו לפני שהופקה כהצגת תיאטרון. כאן היו הפערים מעניינים עוד יותר, מבחינת אדיקותו הקודמת של לוין: המחזה נכתב ב־1978 (בעת שסוחריו גומי הוצג בהצלחה מרובה), המתין במגירה עד 1996 – אז ראה אור בהזונה מאוהיו ואחרים – ורק שנה לאחר מכן הוצג בתיאטרון. הטקסט בספר לא הניח את דעתו של המחזאי, משום שבהצגה נאלץ לקצרו באופן ניכר ונוצר פער בין שתי הגרסאות ה־"רשמיות"<sup>6</sup>. אין כאן עניין "עקרונות". לוין מתעקש לטשטש "ביוגרפיה טקסטואלית": לא גרסאות קודמות, לא נוסחים מוקדמים, לא קטעי מחזות לא גמורים, לא פרסומי טיוטות. הטקסט הלוויני הוא "טקסט סופי", גם ברדתו לדפוס וגם בעבודת התיאטרון.<sup>7</sup>

מאוחר יותר השוותה בראון בין התיאטרון של לוין ל"תיאטרון האכזריות" של ארטו. ספק אם ההשוואה בין לוין לארטו תופסת. מבלי להיכנס לכל נקודות המפגש בין "תיאטרון האכזריות" של ארטו ל"חזיונות הזוועה" של לוין, שונה בראון כאשר היא ממוערת את מעמדו של הטקסט הלוויני בתחומי עבודתו (המשך ישיר לטענתה ביחס ל"עליונות הצופה על הקורא", בעיני לוין): "לוין ביים את רוב מחזותיו מאז 1969, השנה שבה הרוויחו הסאטירי הראשון שלו קטשופ, הופיע בראשונה. שני עשורים לאחר מכן רבים ממחזותיו של לוין עדיין מראים, כמו גם הצגות רווי ודקורטיביות שלו מסוף שנות השישים, התייחסות מינימלית לטייטה הכתובה" (Brown 1992, 587). וכאילו לא די ברישא זו (הכוללת, בנוסף לאונס העובדות, גם שגיאה גסה אחת על "יחס מינימלי לכתב היד"), ממשיכה בראון וכותבת: "בכל ההצגות המוקדמות, כותרות משנה כמו 'אופרטה', 'קברט' או 'רווי' מציעות דגש גדול יותר של לוין על האספקטים הפרפורמטיביים, על השירים, הסאונד והג'סט, ולא על סמכותו של הטקסט הכתוב" (שם). לכאורה לא ברור לקורא, המכיר את יצירתו של לוין, מדוע אונסת בראון את קפדנותו המחזאית של לוין. והרי לוין מעניק חשיבות עצומה לדיאלוגים שלו, למונולוגים, לגימור של הטקסט, עוד בטרם עבודה; הוא אף מעניק חשיבות גדולה מאוד לאופן שבו צמודים שחקניו לטקסטים. אם ניסתה בראון "להתאים" את לוין לשיח הפוסט-סטרוקטורליסטי של "התיאטרון-ללא-טקסט", בעקבות ארטו, או בעקבות התיאטרון של שנות השישים – כשלה בהשוואתה. לוין, על פי בראון, אינו מדגיש את סמכותיותו של הטקסט הכתוב. אין דבר רחוק יותר מן האמת ומטיבו ה"ספרותי" (בהקשר זה) של הטקסט הלוויני.

באכזריות יש סוג של הצגה-פרונטציה-נוכחות, ללא רפרונציה, ללא ייצוג של משהו אחר מחוץ להצגה. באקט הסאדיסטי יש מימד ספקטולרי, כמו שהיטיב להראות ז'יל דלו. בניגוד למוכזים (מטאפורה מרכזית בקומדיה הלווינית), הסאדיזם שולל אסתטיזציה (Deleuze 1989, 134). גם מבחינה זו של האכזריות כהצגה, נקל לראות כמה קשה לשרב את הדיון של לוין לתוך "שיח ארטו". אפילו במחזות האכזריות שלו נזקק לוין ל"חוצבמה", כלומר למה שאנחנו צריכים לדעת על הנראה לפנינו, כלומר לייצוג, למיתוסים, לרמיזות, לסגנון. ההבדל הגדול בין תביעות הספונטניות של ארטו – המקום החשוב שהעניק לנשימות/נשיפות השחקנים ולצעקותיהם – לבין מחזות האכזריות של לוין מצוי אפילו במשקל שבו נכתבים מחזות הזוועה של זה האחרון, שלא לדבר על הבימוי האופראי של מרביתם. בראון רצתה, גם בעבודת הדוקטור וגם במאמר המאוחר יותר, לחלץ את ה"תיאטרונות" מן הטקסט, תוך שהיא מניחה, במובלע, ניגוד בין טקסט לתיאטרון. ניגוד זה אינו מיוחד רק לדיסציפלינות הפוסט-סטרוקטורליסטיות (למען האמת, בראון כתבה את עבודתה בתחומי השיח הפוסט-פוסט-סטרוקטורליסטי). ניגוד זה, בין טקסט לתיאטרון, מופיע בכל כך הרבה חיבורים ביקורתיים על תיאטרון ועל דרמה, עד שאין טעם אפילו להדגים אותו. די לנו אם נאמר, שדיונו אמור לפתור לפחות קושיה אחת: יש מתח בין תיאטרון ייצוגי לבין תיאטרון לא ייצוגי. בתיאטרון לא ייצוגי מקומו של הטקסט הכתוב אכן "מיותר". בתיאטרון ייצוגי אין אפשרות להשתחרר מהטקסט, ולוין חדור כל-כולו ב"אמת" זו – האמת של הטקסט הכולל בתוכו את התיאטרון. בירור זה חשוב לצורך הדגשת המימד המודרניסטי של הנוף לוין, לא דווקא כדי לחלצו מהסיווג הפוסטמודרני שזכה לו בכמה דיונים (למשל גורביץ 1997, או בראון בציטוטים שהובאו למעלה). דיון זה חשוב בעיקר כדי

6 הגירסה של הופס והופס (לוין 1996) טורסה בידי הבמאי, עד כדי כך שלוין ניתק כל קשר עם ההצגה במהלך העבודה. ב־1996 פרסם את הגירסה שנתן לתיאטרון, לפני שסורסה. למרות שבעת העלאת ההצגה בתיאטרון הבימה התחבט לוין אם להסיר את שמו ממנה, ולמרות שלא עשה כך רק מתוך חשש לפגוע בשחקנים ובעובדי ההפקה, פרסם בפתח הספר את כל פרטי המשתתפים בהפקה, כאילו היה זה הטקסט שהוצג.

7 הזונה מאוהיו הוא המחזה היחיד שבו יכולים חוקרי דרמה ותיאטרון להתחקות אחר המתח בין הטקסט הכתוב לטקסט המוצג של לוין. עיקרו של דבר, המחזה אינו צומח תוך כדי עבודה. השחקנים נקראים ללמוד את הטקסט ולדעת אותו מתחילת העבודה.



לראות עד כמה יחידת הסגנון הבסיסית של לויין אינה יכולה להצטמצם אף פעם ל"אחד", ל"גוף" שאין לו לשון, לסובייקט הניצב בעצמו בלא שהוא נעדר "במקום אחר". הכפילות התיאורנית, כמו שלויין מבין אותה, היא כפילות של טקסט/הצגה, היעדרות/נוכחות, שחקן/דמות, במה/חוצבמה.

#### 4. תיאטרון ללא טקסט

בשנות השישים היתה עדנה מחודשת לאנטונון ארטו (1896–1948). התיאטרון הטוטלי וגישות אחרות של מופע בימתי "ללא טקסט" גילו מחדש את אמן התיאטרון הצרפתי. פיטר ברוק, צ'ארלס מארוביץ, יזי גרוטובסקי ואחרים מצאו בכתביו בשורה של החייאת אמנות התיאטרון (יערי 1995, 185). גם הפילוסופיה מצאה בארטו שלל רב. דרידה כתב: "תיאטרון האכזריות אינו ייצוג (רפרזנטציה). הוא החיים עצמם, בכך שהחיים אינם ניתנים לייצוג. החיים הם המקור הלא ניתן לייצוג של הייצוג" (Derrida 1978, 234). אכן היה בכתבי ארטו משהו שקסם לפוסט-סטרוקטורליסטים. כך כתב ארטו במאמרו "בימי ומטאפיסיקה": "מדוע בתיאטרון – לפחות בתיאטרון המוכר לנו באירופה או ליתר דיוק, במערב – נדחק לרקע כל מה שייחודי לתיאטרון, כלומר כל מה שאינו מציית להבעה באמצעות הדיבור, באמצעות המלים, או אם רוצים, כל מה שאינו נכלל בדיאלוג [...]?" (ארטו 1995, 39). בהמשך המאמר סוקר ארטו את מה שראוי, לדעתו, להיכלל בהצגת תיאטרון. עיקר העניין הוא בהיות הטקסט תמיד "חיצוני", שליט זר. מנגד מציב ארטו את כל מה שמקורו ב"היווצרותה של שפה ספונטנית על הבמה": "אני חש שבתיאטרון שלנו, הנתון לעריצותו הבלעדית של הדיבור, כאשר שפת הסימנים וההבעה האילמת, הפנטומימה החרישית, התנוחות, המחוות באוויר... בקצבה, כל מה שאני תופס כתיאטרליות הבלעדית לתיאטרון – כאשר כל המרכיבים הללו קיימים מחוץ לטקסט – הם מכונים בזלזול 'אמנות' והם נבלעים בתוך מה שנתפס כבימי או כ'הפקה'" (שם, 42).<sup>8</sup> מבחינה זו, התיאטרון המערבי נתון כולו לעריצות הבלעדית של הדיבור (*parole*). כיוון שכל הקומדיות הלויניות עוסקות בעריצות, אם גם בדרך קומית (בעריצות [האשה] הפאלית), כי אז אין טעם להכחיש את דר'המשמעות שבמחזותיו – דר'משמעות הבאה לידי ביטוי גם בשליטה המלאה של לויין (הזכור) בכל האספקטים של ההפקות שהוא מביים. אבל התביעה הקטגורית של ארטו שופכת אור על "סירובו" של לויין להיענות לה. במכתביו של ארטו לעורך ז'אק ריווייר, הוא מסביר פעמיים את מה שזוכר גם במקומות אחרים ואת מה שדרידה ביקש לכלול ב"שיח של הגניבה והבעלות". במכתבו מיום 29 בינואר 1924 כותב ארטו, בין היתר:

ישנו אם כן משהו שהורס את המחשבה שלי! משהו שאינו מונע ממני להיות מה שיכולתי להיות, אבל שמתיר אותי, אם אפשר לומר, מרחף על בלימה. משהו חבוי שלוקח לי את המלים שמצאתי, שמפחית את המתח הרוחני שלי, שהולך ומערער את תשתית גוש המחשבה שלי, שלוקח ממני אפילו את זיכרון דרכי הביטוי להתבטא, שימסרו במדויק את כלי המחשבה הקוהרנטיים ביותר, הממוקמים ביותר, הקיימים ביותר.

(ארטו 1988, 46)

ובמכתב מיום ה-6 ביוני 1924 כותב ארטו לריווייר: "יש עושר מלים, ניסוחים שנרכשו ושיכולו לרקד, לשחק, ובאותו רגע שבו הנשמה מכינה עצמה לארגן את קנייניה, את גילוייה, את ההתגלות הזו, באותו הרף עין תתייכרת שבו הדבר עומד לפרוץ ולשפוע – רצון עליון ומרשע תוקף את הנשמה כחומצה גופריתית. תוקף את הגוש מלהדימוי, תוקף את גוש הרגש, ואותי מותר מתנשף כמו לפני השער לחיים" (שם, 51). כאמור, כתביו של ארטו עוררו הד נרחב בקרב ההוגים הצרפתים של שנות השישים והשבעים. בראיון לכתב עת יפני, ב-1970, אמר פוקו: "בדיוק זה מה שמושך אותי אצל הדרלין, סאד, מלארמה, וגם אצל רוסל וארטו: עולם השיגעון, שהורחק החל במאה ה-17, העולם החוגג של השיגעון פרץ לפתע לתוך הספרות. כך גם חבר העניין שלי בספרות לעניין שלי בשיגעון" (Foucault 1994b, 109). "ארטו ישתייך", כתב פוקו בלשון אוטופיסטית ב-1964, "לקרקע לשוננו, ולא לשבר שלה; לנוורווחות בצורות המכוננות שלהן בחברה שלנו (ולא לסטיות). כל מה שאנחנו חושבים היום על האופן של הגבול או על הזרות או על הבלתי-נסבל יצטרף לשלוות הבהירות, וכל מה שמציין שבבילנו היום את החוץ הזה עשוי ביום מן הימים לציין אותנו" (Foucault 1994a, 412).

8 בבהלה, שאחזה בו לקראת הפצתו של הסרט האמריקני המדובר והמדובב, נחפו ארטו וכתב תסריט אילם על פי הדיבוק של אנסקי, שעניינו דיבור זר לגוף (Yampolsky 1993, 58).

## 5. נגד [ר]פרזנטציה על במה

ייסוריו של ארטו מתקשרים לענייניו בעיקר בכל הקשור לשאלת הייצוג. אין זה מקרה שדיונו של דרידה ב"בשורה על פי ארטו" נכתב אף הוא, מדי פעם, בלשון עתיד. שני מאמריו על ארטו, כמו מאמרים אחרים, כתובים גם כאיזה מניפסט על שחרור האדם באמצעות ביטול הייצוג. תיאור התיאטרונות, העולה מתוכו, נעשה על דרך של "מה שעוד לא נברא": "כיצד יתפקדו שם [בתיאטרון על פי ארטו] הדיבור והכתיבה? הם יהפכו שוב לג'סותות (*gestes*); והכוונות הדיסקורסיביות והלוגיות יופחתו או יקטנו, [הכוונות] שהדיבור משתמש בהן בדרך כלל כדי להבטיח את שקיפתו הרציונלית, וכדי להגניב את גופו דרך המשמעויות" (Derrida 1978, 240). הלשון תחזיר אותנו למקום שבו לא זו בלבד שאין היא מחקה דבר, גם לא מְשַׁמֵּת (naming), אלא היא תחזיר אותנו לקו הגבול של הרגע שבו "המלה טרם נולדה, שבו הדיבור כבר אינו צעקה אבל עדיין אינו שיה, הרגע שבו החזרה כמעט שאינה אפשרית" (שם). דרידה מגייס את ארטו לוויכוח (המובלע שלו) עם לאקאן. "ארטו היה דוחה תיאטרון פסיכואנליטי באותה קשיחות שבה גינה את התיאטרון הפסיכולוגי, ומאותן סיבות: הוא דוחה כל פנימיות סודית של קורא, של פרשניות במאיות, או של פסיכודרמטורגיה". בהמשך מצטט דרידה את ארטו: "התת-מודע לא ימלא שום תפקיד של ממש על הבמה".<sup>9</sup> גם בספר *Of Grammatology* עוסק דרידה, בעקבות רוסו, ב"מוסד התיאטרוני" המייצג: "ייצוג תיאטרוני, במובן של אקספוזיציה, הפקה [במובן] של מה שְׁמֵיִם שֵׁם (זהו תרגומו של ה-*Darstellung* בגרמנית) גנוע בהשלמה של ייצוג [re-presentation]. האחרון חרות במבנה של הייצוג, במרחב הבמה. אל-נא נטעה, מה שרוסו מבקר בניתוח אחרון איננו תוכן המופע, המשמעות המיוצגת באמצעותו, למרות שגם את זה הוא מבקר: [מה] שהוא מבקר] זו הרפרזנטציה עצמה. כמו גם בתוך הסדר הפוליטי, לאיום יש צורה של נציג" (Derrida 1976, 304).

ואכן, נראה כי דרידה צדק כאשר כתב כי התיאטרון של ארטו אינו מוגדר באמצעות ההעדר, שאינו מניח משהו מתחת לפני השטח הנראה לצופים – לא טקסט שאפשר לפרשו אחרת, לא במאי הניצב מעבר לבמה ורושם הערות לשיפור, לא מחזאי השולח את נציגיו אל הבמה – כי "תיאטרון האכזריות מגרש את אלוהים מהבמה".<sup>10</sup> ועוד: "תיאטרון האכזריות", כותב דרידה, "איננו ייצוג. הוא החיים עצמם, שאינם ניתנים לייצוג. החיים הם המקור הלא ניתן לייצוג של הייצוג" (Derrida 1978, 234). דרידה מצא אצל ארטו מבשר מוקדם לביקורתו שלרעצמו על המטאפיסיקה של הנוכחות. "להתעמת עם המטאפיסיקה שיצרתי למען עצמי, בהתאמה לריק שאני נושא בתוכי", כתב ארטו (Artaud 1968, 81); וגם: "כאשר אני אומר שלא אציג מחזות כתובים, כוונתי לכך שלא אציג מחזות המבוססים על הכתיבה ועל הדיבור, ובמופעים שאעלה על הבמה יהיה מרכיב פיסי מכריע שאין לקבע אותו ואין לכתוב אותו בשפת המלים הרגילה" (ארטו 1988, 125). ותיכף לאחר מכן, באותו "מכתב שני על הלשון" כתב: "התיאטרון, בניגוד למקובל כאן באירופה, או ליתר דיוק במערב, לא יתבסס עוד על דיאלוג, והדיאלוג עצמו, המעט שיוותר ממנו, ינוסח וייקבע לא מראש, אלא על הבמה" (שם). בתוך הדברים הללו מוצא דרידה את המקום שבו המטורף מגלה באמצעות התיאטרון את הגבולות של ה"מובן מאליו" כמטאפורה, את החוץ-במה כזרות שתלטנית: "מושגי התיאטרון, הניכור וביטולו שייכים באופן שאי-אפשר לצמצמו להיסטוריה של המטאפיסיקה. או לומר זאת בחדות גדולה יותר: הם שייכים לעידן המטאפיסיקה המגדירה את היש" כחיי הסובייקטיביות הממשית". (Derrida 1978, 193 ובמקום אחר):

אמנות התיאטרון היתה צריכה להיות הפרימורדיאלית ובעלת זכות היתר להרס זה של החיקוי: יותר מכל אמנות אחרת היתה היא מלאכת הייצוג הטוטלי, שבה אישור החיים מניח להכפילים ולרוקנם באמצעות שלילה. ייצוג זה, שמבנהו טבוע לא רק באמנות, אלא בכל תרבות המערב (בדת שלה, בפילוסופיות, בפוליטיקה) מציין אפוא יותר מטיפוס מסוים אחד של מבנה תיאטרוני. (שם, 234)

בשתי המסות הקריש דרידה ניתוח רחב לתפיסת התיאטרון של ארטו: "ארטו מבטיח לנו קיום של דיבור שהוא גוף, [קיום] של גוף שהוא תיאטרון, [קיום] של תיאטרון שהוא טקסט משום שאין הוא

9 האמת היא שאת הפיסיקה האחרונה במניפסט, הפיסיקה שבה מחליש ארטו את טיעונו, משמיט דרידה: "כדי להיות מפורש יותר, נוסף כי איננו מתכוונים לנצל את הלא-מודע כשלעצמו ובשום נסיבות הוא לא יהפוך למטרה הבלעדית של מאמצינו. תוך שאנחנו מביאים בחשבון את ההישגים החיוביים בשטח זה, נשמור בקשיחות את טבעו האובייקטיבי, אבל רק בקנה המידה של התפקיד שהוא ממלא בחיי היומיום" (Artaud 1971, 39).

10 "chasse Dieu de la scène" (Derrida 1967, 345)

משועבד עוד לכתיבה עתיקה יותר מאשר הוא עצמו, טקסט ראשוני, או מבע ראשוני" (שם, 175).<sup>11</sup> מבחינתו של דרידה, המאבק נגד הפסיכואנליזה או הפסיכולוגיה, או מיסוד השפיות ב"עזרת" תיחום הטירוף, הוא משני. דרידה מתמקד במתח הגדול שבין הגוף המציג הצגה של "עבשיו" לבין הטקסט הקודם להצגה. אי-אפשר לרדן במתח זה בלי לדון, אומר דרידה, בשיח של הגניבה, במושג הבעלות.<sup>12</sup> דרידה "יודע מה הוא רוצה" כאשר הוא מניף את ארטו כדגל – הענקת גט כריתות לזירה האדיפלית:

האיֶנְפוֹר (Unpower [L'impouvoir]) המופיע באופן תימטי במכתבים לז'אק ריווייר, אינו כידוע, אינאונות פשוטה, העקרות של "אין שום דבר להגיד", או העדר השראה; כוחו של החלל הריק, הנשימה הציקלונית [souffle] או הלחשן [souffleur] האוסף את נשימתו, השודר אותי ממה שהרשה תחילה לגשת אליו ואשר האמנתי שאוכל לאומרו בשמי שלי. נדיבות ההשראה, ההתפרצות החיובית של הדיבור שבא אני לא יודע מאיפה; או על אודות מה שאני יודע (אם אני הנני אנטונן ארטו) כי אינני יודע מאיפה הוא בא או מי אומר אותו, פוריות הנשימה האחרת [souffle] היא אינכוח, לא העדר אלא חוסר אחריות רדיקלית של דיבור, חוסר אחריות ככוח וכמקור הדיבור. אני ביחס לעצמי בתוך האחר של הדיבור הנשף [souffle] תמיד ממני והלאה, והגונב ממני אותו דבר עצמו שביחס אליו הוא מציב אותי.

<sup>13</sup>(Derrida 1978, 176)

דרידה מכנה סוג זה של תיאטרון – "תיאולוגי". הבמה, הוא אומר, היא "תיאולוגית" משום שהיא נשלטת בידי דיבור, בידי רצון לדיבור, באמצעות תוכנית של לוגוס ראשוני שאינו שייך לזירה התיאטרלית, או למקום עצמו, אלא מושל בו מרוחק. מעין קולוניאליזם. תיאטרון זה בנוי בידי יוצר-מחבר נעדר, מרוחק, אם רוצים לתאר את לויין במונחים של דרידה, הנוטל את רגישותו הקיצונית של ארטו עד לגבול אפשרות קיומו של תיאטרון, יש להדגיש כי לויין מגיע לתיאטרון כשהוא חמוש בטקסט, מפקח, מארגן, שולט בזמן או במשמעויות של הייצוג, מניח לשותפי ההפקה לייצגו במה שקרוי תוכן מחשבותיו, או כוונותיו. הוא מניח, אומר דרידה על הייצוג מן הסוג הזה, לרפרזנטציה לייצגו באמצעות נציגים (המקור הצרפתי של המסה, כמו גם התרגום האנגלי שלה, מפיך את מלוא ההנאה ממשחק המלים ייצוג, נציגים, לייצג, הצגה, כלומר: במאים, או שחקנים. השחקנים, בתיאטרון "תיאולוגי" שבו הם בעצמם פרשנים משועבדים, המייצגים דמויות (מרוחקות מהם), בעיקר באמצעות מה שהן אומרות. המלים אחרות, הדמויות הללו מייצגות את מחשבותיו של "היוצר", או ה"הבורא", הרחוק מהבמה (Derrida 1978, 235). דרידה, בעקבות ארטו, היה מבקש מן הבמה שלא להעניק לצופים את התגבור (שפנומנולוגים כמו אינגרדן, למשל, רואים כבלתי נמנע בדרך לחוויה האמנותית, אחרת יישאר האובייקט הפיסי ב"מערומי", נוכח בחומריותו). הנה כך כותב דרידה בלשון כמעט אוטופית על התיאטרון שארטו היה רוצה לראות, התיאטרון ה"לא-מטאפיסי": "הבמה בוודאי לא תייצג עוד, כיוון שהיא לא תפעל כתוספת, כאיור חושי לטקסט שכבר נכתב, נחשב, או נחיה מחוץ לבמה". ובהמשך: "לא עוד תפעל הבמה כחזרה של הווה, לא עוד תייצג הווה שהיה מתקיים במקום אחר, ולפני כן, הווה שריבוי ישן ממנה, נעדר ממנה" (Derrida 1978, 237).

אבל העיסוק בארטו הוא כמובן רק חלק מן העניין. מטרת ההתקפה על הרפרזנטציה אינה רק שינוי המבנה הפוליטי, וגם לא הפיכת הפילוסופיה המערבית על פניה. מדובר במשהו עמוק ומפתה הרבה

11 הטקסט הראשוני מופיע במקור הצרפתי כ"archi-texte" ואילו מבע ראשוני כ"archi-parole" (Derrida 1967, 261).

12 בהקשר הזה של "שיח הגניבה" צריך להזכיר את דיונו של פרדריק גיימסון למושג הפליגיאט אצל ברכט, מושג שזכה לניפוח (אנטי קומוניסטי), מסוף שנות השמונים, בתוך הניסיון העיקש למחוק את הישגי האסתטיקה הברכטיאנית: "במובן, שכבר זכה לאישור, ולפיו כל דבר אצל ברכט הוא פלגיאריזם, בדרך זו או אחרת – בין אם מן העבר או מן ההווה, מאנשים אחרים, או מן הקלסיקים – הגיסטה היסודית (Grundgestus) מציגה גם ייחודיות של 'אופן ייצור' ברכטיאני, שבו ישנו תמיד חומר גלם קיים מראש, כזה הדורש עיבוד-מחדש המבוסס על אינטרפרטציה" (Jameson 1998, 105). העיבוד הברכטיאני – בין אם עיבוד של מחזות שנטל ברכט מסביבתו המיידית (למשל, מעגל הגיר הקווקזי, גירסות-שלו למחזהו של בן זמנו, קלאבונד, שאשתו, השחקנית קארולה נָהר, היתה גם מאהבת של ברכט "באותם זמנים", או עיבודיו למחזות קלסיים (אנטיגונה, קוריולאנוס, אופרה בגרוש) – עיבוד זה קשור כולו, על פי גיימסון, לא רק למודרניזם של ברכט אלא גם למפעל ברכטיאני מובהק יותר, הנידון בהקשר של מושגי המשל והסיפור: "לשנות את חומר הגלם שקדם [להפקה] – הטקסט הנרטיבי – לאובייקט מילולי שונה; להחליף את הראשון באחרון, כאילו הופכים אותו למשהו נייד יותר שקל יותר לשאתו ולאחסנו. אין ספק כי אובייקט חדש זה עשוי אף הוא ממלים, כמו הראשון; אבל השיח שלו שונה לחלוטין" (שם).

13 המלים הצרפתיות לקוחות מן המקור הצרפתי (1967), אף שטרחתי להביא את הציטוט מהתרגום האנגלי, לנוחות הקורא.

יותר: שחרור החשיבה מהדיאלקטיקה, מתן חירות גמורה למושג ההבדל. בתוך ההקשר שמציע פוקו, בלשון שונה וגם בקטיגוריות שונות מאלה שמציעים קריסטבה או דלו או דרידה, צומחת חשיבותו של הגופני כגרעין היחיד של הממשי. מבחינה זו ארטו, כאמור, הוא רק דוגמה לתיאטרון ללא ייצוג, לתיאטרון של נשיפות. בהקשר זה של הדיון, המשבר של הלשון הינו משבר האמון בלשון, ביכולת להיחלץ ממבני הכוח של המערכת הסמלית השלטת. השיבה אל הגוף, אל היחידה הבודדת, השונה, היא פתרון פוליטי ואסתטי:

פה, נֶקֶב, תעלה שדרכה משמיע/גומע הילד את הסימולאכרה של החלקים המבותרים, הגופות ללא איברים; פה שדרכו מהוברים העומק והשטח. פה שממנו נופל גם קולו של האחר [הגורם] לאלים הגבוהים לרחף מעל לילד וליצור את הסופר־אגו; פה שממנו נחתכות פונמות, מורפמות, סְמַנְטֻמֹת: עומקו של גוף אוראלי נפרד מהמשמעות הערטילאית. בפה הפתוח הזה, בקול המֶאֶכְלִי, מעבירים ראשית השפה, יצירת המשמעויות והבוק המחשבה את סדרותיהם השונות. (Foucault 1994c, 86)

זהו סיכום אפשרי למצע, אם תרצו, לאיבה אל האסתטיקה המודרניסטית ולעיסוק בייצוג. אין שום סיכוי לעקוף את הדיכוי הכרוך בייצוג מבלי לפרק את היחסים בין סובייקט לאובייקט, בין מה שהוא גוף למה שהוא "נפש".

## 6. אל מי מדבר המחזאי?

כאן אנחנו שבים אל לויין, לויין, כל כמה שהיה מבקש לעסוק בפסיקה ולא במטאפסיקה, אינו תופס את הדיבור כאילו הוא נפרד מהפסיסי שלו. גם אם הוא נתקל בסתירות הכרוכות בפסי ובייבו הלא־פסי של הדיבור, אין לויין יכול, ולו גם לרגע, לוותר על המימד הלשוני של הייצוג, על הטקסט ה"זר" להצגה. ההבדל הגדול בין יחסו של ארטו לטקסט (ה"נגנב" ממנו) ליחסו של לויין לטקסט המוגמר קשור להבדל ביחסם של שני המחזאים לזירה האדיפלית. ההבדל מצוי ביחס לטקסט, ביחס לאב, ביחס להעדר. גם דלו וגאטארי, בשיר ההלל שלהם לסכיופרינה, מצאו בכתביו של ארטו שלל רב: "ארטו הוא הגשמתה של הספרות, בדיוק משום שהוא סכיופרינה ולא משום שאינו כזה. הרבה זמן חלף מאז הפיל את חומת המסמן... ממעמקי סבלו ותהילתו, צדק כאשר גינה את מה שהחברה עושה מהפסיכוטי בתהליך הפענוח של זרם התשוקה... אבל גם במה שהחברה עושה לספרות, כאשר היא מציבה זו מול זו את הספרות ואת הפסיכוחה" (Deleuze and Guattari 1983, 138). כאן אנחנו יכולים אולי לאתר את האסתטיקה של לויין ביתר קלות, דווקא באמצעות חיובו של ארטו וההתקפה על הייצוג, ואולי בשם האיבה למבנה האדיפלי. לויין נמצא רחוק מאוד מלהט הקרב האנטי־אדיפלי הזה. לא רק שאין הוא מבקש לבטל את המתח בין הנוכח לנעדר, לא רק שמתח זה – המתח התיאטרוני המודרניסטי – עומד בראש מעייניו הקומיים; הוא מודע גם לכשל הטרגי הרובץ לפתח הניסיון לבטלו. כך מקונן חפץ במחזה הנושא את שמו:

רע לי, רע לי מאור, הלב דופק בכוח ולא נותן לי מנוח, אני מזיע כל הזמן. הייתי ברצון מתקמט לי עכשיו והופך לכדורון ומתגלגל מתחת לארון. מה שמפריע לי באמת זה עמוד השדרה שלי. כביכול לטובתי, מחזיק את הגוף, אבל בעצם מוקיע את הראש ברבים, לא נותן להתקמט, להיות כדורון, מתכווץ היהידי, כדורון. אני פונה אל עמוד השדרה: תן לראש שלי להישמט, תן לי ליפול ולהתגלגל, תן, לי, היהי, למטה, היהי. מתאמץ ואינו מצליח. הוא לא ייתן, אויב שלי, ממש אויב. אני סוחב אתי אויב בתוך הגוף שלי.

(לויין 1988א, 98).

תפיסת התיאטרון כאן, במונולוג הפותח את התמונה השנייה במחזה, קשור לכפילות שארטו, כמו דלו וגאטארי אחריו, ביקש להיפטר ממנה: כפילות האובייקט־סובייקט. הנוכחות אצל לויין כפולה: לא רק גוף שהוא שחקן וטקסט נוסף/עודף; אפילו הדמות האחת היא כפילות, מה שהווה ומה שאינו הווה, מה שמתהווה או מה שאינו מצליח להתהוות, 'אני ולבי' ש"לא נותן לי מנוח". העניין מקצין תיכף לאחר מכן: "הייתי ברצון מתקמט לי עכשו והופך לכדורון ומתגלגל מתחת לארון". ועכשו מגיעה ההפרדה לשני "גיבורים", צופה ושחקן, אם תרצו, בעזרת המטאפריקה: "מה שמפריע לי באמת זה עמוד השדרה שלי. כביכול לטובתי, מחזיק את הגוף, אבל בעצם מוקיע את הראש ברבים, לא נותן להתקמט, להיות כדורון, (מתכווץ) היהידי, כדורון". מה שנראה כמטאפריקה מצחיקה הוא גם "נקודת האפס של התיאטרוניות" מבחינתו של לויין. גם ב"מיני-מונר־דרמה" זו אין אפשרות לבטל את המתח בין סובייקט לאובייקט, בין טקסט לשחקן, בין מחזאי להצגה. אי־אפשר לחשוב על תיאטרוניות בלי

מתח זה בין הטקסט לג'יטה; זה הוא המתח המניח צופה מובלע, צופה בתוך ההצגה/מחזה: "אני פונה אל עמוד השדרה: תן לראש שלי להישמט, תן לי ליפול ולהתגלגל, תן, לי, הידי, למטה, הידי. (מתאמץ ואינו מצליח). הוא לא ייתן, אויב שלי, ממש אויב. אני סוחב אתי אויב בתוך הגוף שלי". וזו תמונה 7 בחפץ:

חפץ בואו, בואו, חיים יקרים, זמן מבובז, בואו, אבא, אמא, ילדים, גנות, אופניים, עצים, שודדים וחנוונים, בואו, ספרים, מכוניות משא, נמלי ים, מלחמות, בהורות שמנות ורוזות, מנהלים, ניירות, מחלות ועייפות, בואו כולכם, התאספו סביבי ואנאם לכם נאום: אורחים נכבדים, קטון קטונתי. מתכופף על ברכיו ומתכווץ: קטון קטונתי. מתכופף עוד יותר. בטון של משחק: מי ימצא אותי? מצחקק ובורח החוצה בברכיים כפופות וראש מושפל.

(לויין 1988, א, 117)

כל עוצמתה התיאטרונית של תמונה זו, כמו גם של המונולוג הקודם מתמונה 2, נעוץ בהפרדה שבין הגוף לטקסט, שבין הג'יטה לטקסט ה"זר", שבין דימוי המבוגר הנהפך לילד ומחפש את אימו. ב"אנטי אדיפוס" מצטטים דלו וגאטארי משרו של ארטו:

אני לא מאמין באב  
באם  
אין לי שום  
אבאמא

(Deleuze and Guattari 1983, 14)

ובאותו הקשר הם ממשכיכים ומצטטים את הטקסט המפורסם של ארטו: "אני, אנטון ארטו, הנני בני, אבי, אמי ואני-עצמי" (שם, 15). אבל חפץ אינו יכול להיעשות, להפוך, למה שהיה רוצה להיות. שניות זו – סובייקט/אובייקט או גוף/נפש או טקסט/שחקן או צופה/שחקן – היא המכשול שלו. על מכשול כגון זה יצא קצפו של ארטו. את גט הכריתות לעולם שבו מתקיימים מתחים מסוג כזה נתנו פוקו, דרידה, דלו, גאטארי – בעזרת ארטו. ארטו (ובעקבותיו, דלו וגאטארי) אינו זקוק לאב, אינו זקוק לאם. הוא אבא-אמא-בן. לעומתו ממצה עניין זה לויין בפרק: "חצי מזמן חיך אתה רווק, אתה רווק, / אביך ואמך מחכים שתלך / ...חצי מזמן חיך אתה יתום, אתה יתום" (לויין 1988, ב, 131). הגיבור הפרדה-אדיפלי הופך לגיבור אדיפלי, ולהיפך. אף פעם הוא אינו יוצא מתחומי הנרטיב הזה, שעניינו חסר. תמיד יש [אין] לך הורים.

כאמור, הטקסט שעמו מגיע המחזאי/במאי לעבודה בתיאטרון הוא חסמכות. אבל בבואנו לדון בטקסטים של לויין איננו מצוידיים רק במידע היסטורי לגבי תופעה מקובלת למדי אצל מחזאים גדולים המביימים את מחזותיהם, או דואגים "מרחוק" לאופן שבו יבוימו מחזותיהם. כאן אנחנו עוסקים בלב לבו של העולם הלויני: החרדה מפני התמוטטות הפנטזיה, הרצון העז לממשה, הידיעה כי כוחו של האב תלוי על בלימה, הצורך להתערב כל העת כדי לייצב את ההצגה, את הייצוג. גם בעת העלאת ההצגות נפגש לויין, מדי פעם, עם שחקן שנשט מקצת הדקויות שעליהן עבר עם המחזאי/במאי בעת החזרות. אין מדובר ביחסי תיאטרון-שחקן, שהבמאי/מחזאי הוא שליחו של התיאטרון. מדובר ביחסי "אב"/"בן". היחסים בין המחזאי לשחקנים, או מוטב בין הטקסט לשחקנים (וליתר משתתפי ההפקה), אינו נעשה מתוך עמדה של שוויון (בין הטקסט לשחקנים, או בין השחקנים לצופים). "דמות האב" או "דמות המחוקק" של הבמאי/מחזאי נשענת על כוחו של הטקסט שמביא עמו המחזאי. רק כך אפשר להסביר את דמות האב (הנערד מהקומדיות, או הנוכח בהן, בתור חסר מצחיק) כחלק אינטגרלי מעולמו הרעיוני של לויין. במשפט אונס ממלא השופט תפקיד של מחזאי/במאי הנהנה לצפות בוואריאציות של אונס:

שופט נשק כף רגל של המין הנהדר  
שנותן לך חיים!

[הנאשם מנשק את כף רגלה של הנאנסת, נושא את עינוי אט-אט במעלה רגלה. הקטגור משתופף לידו, מלווה את מבטו]  
קטגור המסלול הידוע של העין.  
מן הקרסול אל מחוות אפלים.  
שופט לא נידחים, בכל אופן.  
קטגור [מסמיך פניו אל פני הנאשם, מתוץ לעברו]  
מכיר עד לפרטי פרטים את כל

פיתולי מחשבת הזימה שלך!...

[...]

שופט [לנאשם] לפות והיצמד כבר, בן אדם!

(לויך 1997, 103–104)

אחר כך, לקראת סוף תמונה 10 דורש השופט (המחזאי/במאי): "תנו לו את הסכין שבה אחז" (שם, 104). בכריתת ראש עניין ה"המחזה/בימוי" מורכב יותר. לאחר ששוליית המענה עוקר את ציפורנו של שוליית גורף הביבים, כדבר פקודתו של המלך, והמעונה זועק ומתפתל בכאב, אומר המלך:

מי צועק?! – זה אני!  
כל כך כואב לי?! – כן!  
כואב – זו מנגינת חייל!

החרישו את הצעקות!  
[הרופא והטבחית מתחילים לשיר]  
תנו לצעקות לבקוע!  
[הרופא והטבחית מפסיקים לשיר]  
הפסיקו! המשיכו! עשו!  
חרפו! לכו! בכו!  
עמדו! צחקו! רקדו! פלו!  
גהקו! פהקו! היחנקו!...

[הרופא והטבחית, מבולבלים, ממלאים אחר כל הוראה כמריונטות]  
אהה, לא טוב, לא טוב!...

(שם, 31)

## 7. שם האב, כוח האם

טקסט, על פי התיאור של דרידה, מדגים היטב את הקשר שבין הייצוג למקור הכוח. ההיררכיה ה"תיאולוגית" היא כזו: בראש ניצב המחזאי/יוצר ("בורא"), ובשמו פועלים השחקנים (לפעמים גם הבמאי), המשחקים דמויות שבדה היוצר. על הבמה מיוצג עולם שמישהו אחר בדה. מי נמצא מעל ה"בורא" או היוצר? האומנם זו ההיררכיה היחידה? התשובה לכך אינה חד-משמעית. לויך יכול להסכים עם תפיסת הדיבור של דרידה. הסובייקט המדבר אינו עצמאי. דיבורו אינו "שלו". הוא חלק ממערכת גדולה יותר. גם המחזאי, בעמדתו מול שחקניו, הוא חלק ממערכת גדולה יותר, לא רק זו של התיאטרון, הנהלת התיאטרון, העיתונות, הצנזורה, המסחר, השיווק, משרד החינוך והתרבות, תקציב המדינה. האם לויך מקבל מערכת זו, מתעלם ממנה, נלחם נגדה? לא, הוא אינו נלחם נגדה. הוא גם אינו מתעלם ממנה. הוא אינו מקבל אותה. הוא מציג קומדיות על חיים בצל היררכיה. עולמו של לויך הוא פאלוצנטרי, והעובדה שהוא עצמו השליט המנצח על מלאכת הכתיבה, הבימוי, "הכנסת טקסט" לפיות השחקנים, זקוקה להסבר, בעיקר ביחס למקום שבו הוא מאתר את הפאולוס (הנמצא במחזותיו הקומיים תמיד אצל האשה). הבה נתבונן רק בדיבור המחזאי. מי מדבר באמת במחזות הקומיים של לויך? ברות ואלמו, למשל, מוֹרְד הבעל אלמו לדרגת משרת של אשתו אשר מאסה בו כבעל. מדי פעם מגיעה לבית חברתה של רות, הלן. נראה כאילו היא האשה המובילה בהיררכיה של ההצלחה, היופי, האהבה. הלן סבורה כי אלמו, משרתה של רות, אינו אוהב אותה.

הלן [מורה על אלמו]

הוא לא אוהב אותי.

רות ברצינות? אני לא מאמינה.

[לאלמו, תוך שהיא לובשת את השמלה בעצמה]

אתה לא אוהב את ידידתי הלן?

אלמו אוהב.

הלן אז למה אתה לא מביט בי באהבה?

רות אתה לא מביט בה באהבה?

אלמו אני מביט באהבה.

רות [להלן]

הוא אומר שהוא מביט באהבה.

הלן הוא רק אומר "באהבה".  
רות אתה רק אומר "באהבה"?  
אלמו לא רק אומר.  
הלן ואיך אדע?

(שם, 223)

גם בסצינה זו, כמו בסצינות רבות, כמו בסיפור מוקדם שפרסם לויין בהארץ (לויין 1971), מדוברת האשה את הגבר המתקשה לדבר. יש בעולמו של לויין תפקיד מכריע לזיהוי בין פסיביות לסוג של דיבור (זכרי). הדובר הלויני – מעין מחזאי, במאי או שחקן – מדבר ב"הכנעה", משתתף בדיבור שהשתתפים חולקים בצורות שונות של היבור – משחק, תפאורה, תאורה – תוך שמירה על היררכיה ברורה, המתהפכת שוב ושוב (או מוטב, מתמוטטת) משום שהמחזאי, חנוך לויין, מודה כי הדיבור האנושי נעשה תמיד ב"זירה אחרת": בין אם מדובר במחזאי, שכתב במקום אחר את מה שמתרחש כאן על הבמה, ובין אם מדובר במחזאי ממין זכר המתעקש לאתר את מוקד הכוח אצל האשה/האם; בין אם מדובר בדמויות גברים המדברים רק כאשר נשים דורשות מהם לדבר, ובין אם מדובר בכוחו של ה"לא מודע" – לא בחייהן של הדמויות הבדויות (אין לדמויות הלויניות "לא-מודע") אלא באופן שבו תופס לויין את ה"סצינה האחרת", שבה מתפענחים הדברים באורח שונה מכפי שהם נראים למשתתפיהם (Žižek, 1989, 19). תשוקת הבמה היא אל האולם, תשוקת המחזאי היא אל האולם ואל שחקניו שעל הבמה. בחושך נמצאות העיניים המתבוננות בשחקנים. באור, נראים ולא רואים לגמרי, עומדים השחקנים. מאחורי הקלעים או בקרב הקהל יושב המחזאי, שאינו יכול לעשות דבר מהרגע שבו ההצגה יוצאת לדרך. בכל רגע יכול אחד השחקנים לנתק עצמו מהטקסט ש"נכפה" עליו באמצעות הטקסט הזור לו. המחזאי אולם בשעת החיזיון. הוא יכול להתערב אחרי ההצגה, הוא יכול לביים עוד סצינה, הוא יכול להעיר הערות אחרי ההצגה. הוא אינו יכול לדבר מעל הבמה. העצמאות של השחקן, או של הסובייקט הלויני, או של המחזאי עצמו – עצמאות זו שבירה מאוד, "על תנאי".

חלק מהתיאורטיקנים של התיאטרון טוענים כאילו השיח בין הדמויות על הבמה מתבצע "ללא קהל", כאילו יש "קיר רביעי". דבר זה נכון רק בקריאה שטחית של הטקסט הדרמטי. בקריאה נוספת מתברר לכל קורא, כי כל דיאלוג דרמטי הוא דיאלוג בין פרטים שאין דבר מחברם זה אל זה זולת החושך באולם, והחושך הזה קושר אותם כשותפים באירוע קיבוצי. הדיאלוגים אינם מתכחשים לעובדה שהם אינם ממש דיאלוגים. הקשר הלשוני בין הדמויות במחזאות מקבל מקום של "תערובת" בין דיאלוגים "של ממש" (תוצאה וסיבה של אירוע, או סיפור) לבין מסכת דקלומית, שבה סמיכות המשפטים היא סמיכות פלסטית – "זה ליד זה ליד זה". הדמויות אינן מדברות בינן לבין עצמן. ה"אחר" אינו הזולת שאתו/אתה מתחרה או שוכבת. האחר הוא העין שבחושך, אחר אימפרסונלי העתיד להעניק לך הכרה, תודעה, מחיאות כפיים, אבל אין הוא בר-שיח כי "זה תיאטרון". הזרות הגדולה שהדיאלוגים התיאטרוניים יוצרים, הזרות העולה, למשל, למקרא טקסט דרמטי, "בלי מימוש" כלשהו, מעין סכימה היוצרת תחושת איום, נולדת כתוצאה מכך שהדמויות, גם בהצגה, אינן מדברות בינן לבין עצמן באופן שבו מדברים במחזה "ריאליסטי", באופן שבו האידיאולוגיה שמאחורי התיאטרון הריאליסטי מניחה שיח אינטר-סובייקטיבי. הדיבור התיאטרוני נשמע, בקריאה וכן בבימוי "נכון", כמו שילוח מלים ומשפטים לחלל (גם הריאליזם של צ'כוב צריך להיקרא כך). המימד התיאטרוני של הטקסט ה"זר", ה"טקסט הקולוניאלי", הזור לבמה, המשתלט עליה מטעם מחזאי רחוק, הוא חלק בלתי נפרד מהמדיום התיאטרוני. אי-אפשר להבינו בלי להבין את השטע שהארם הלויני כולל בתוכו, שחפץ מדגימו דרך ההפרדה בינו לבין עמוד השדרה שלו. ארטו כתב:

הילד הזה  
הוא איננו שם  
הוא אינו אלא זוית  
זוית לעתיד לבוא,  
ואין זוית...  
ואף על פי כן העולם הזה של אבא-אמא הוא בדיוק זה שחיבב להסתלק,  
זה עולם חצוי ומוכפל  
במצב של פירוק מתמיד, גם  
ברצון לאיחוד מתמיד  
שסביבו סובבת כל המערכת של העולם הזה,  
נתמכת ברשעות על ידי הארגון הדכאני ביותר.<sup>14</sup>

Cet enfant / il n'est pas là, / il n'est qu'un angle, / un angle à venir, / et il n'y a pas d'angle... / or ce monde 14

הכפילות שעליה הצבענו בדוגמה מחפץ היא המאפיינת רצף של נוכחות בימתית מאז שדיבר השחקן "לעצמו" (soliloquy). דרידה יודע שאין אפשרות לחסל את השפה (גם על הטקסטים של ארטו הוא מפעיל דקונסטרוקציה, מראה כיצד הרצון להימלט מכתובה "מביא את ארטו" לזוהם כתיבה חדשה, אכזרית יותר). אבל לענייננו חשובה הפרפראזה על ה"תיאטרון וכפילו" בדרך לניסיון לברר לעצמנו מה הוא הטקסט התיאטרוני (כדי להתגבר על האופוזיציה טקסט/תיאטרון). הנה דרידה על ה"תיאטרון וכפילו":

קודם עלי לשמוע את עצמי; כדיבור לעצמי כמו בדיאלוג, לדבר פירושו לשמוע את עצמך. ברגע שאני נשמע, ברגע שאני שומע את עצמי, האני ששומע את עצמי, ששומע אותי, נעשה לאני שמדבר ונוטל את הדיבור מן האני שנוטל את הדיבור בלי לנתק אף פעם את האני שחושב ומדבר. (Derrida 1978, 177–178)

אפשר היה להחיש את הבידור הזה בסיכום קצר יותר: ארטו (או למצער, ארטו על פי הפוסט-טרוקטורליסטים, ו/או הפוסטמודרניסטים) מתנגד לרפרונטציה. הגוף אינו אלא הוא עצמו, מסרב לקבל לשון (זרה). המתח המודרניסטי, שלוין הוא חניך נאמן שלו, אינו יכול לתפוס את ה"גוף המציגי" מבלי "לכבול אותו" לתפקיד של גוף נציג: השחקן הוא נציגו של לוין על הבמה. יתר על כן, גופו של השחקן המציגי נתפס כגוף של דמות מיוצגת, והדמות המיוצגת נתפסת פעמים רבות כנציגה של משהו אחר, גדול יותר, פאלג, נקבי. התיאטרון הליניני ניזון מהמתח המודרניסטי בין גוף לטקסט, בין עבר להווה (עבר שראינוהו לפני דקה), בין חוץ-במה (בית הזונות של אודיו, טקסט, אירופה המושלגת) לבין מה שמתרחש על הבמה, בין מה שהשחקן היה רוצה להיות לבין מה שהוא, כפי שהוא מודה בפני עצמו, בין מה שניתן לייצוג ובין מה שאי-אפשר בשום אופן לייצגו. כתב באחטין, באחת המסות המאוחרות שלו:

הבעיה של המחבר והצורות שבהן הוא מבוטא ביצירה: עד לאיזו דרגה אפשר לדבר על ה"דימוי" של המחבר?

אנחנו מוצאים את המחבר (קולטים, מבינים, חשים ומרגישים אותו) בכל יצירת אמנות. למשל, בציור אנחנו תמיד מרגישים את מחברו (האמן), אבל אנחנו אף פעם לא רואים אותו בדרך שבה אנחנו רואים את הדימויים שהוא תיאר. אנחנו מרגישים אותו בכל דבר כמקור תיאורי טהור (סובייקט מתאר), אבל לא כדימוי (נראה לעין). אפילו בדיוקן-עצמי, כמובן, איננו רואים את המחבר-המתאר שלו, אלא רק את תיאור המחבר. ליתר דיוק, דימוי המחבר הוא *contradictio in adjecto*. זה שקרוי דימוי המחבר, ליתר ביטחון, הוא טיפוס מסוים של דימוי, נבדל מן הדימויים האחרים ביצירה, אבל זה הוא דימוי ויש לו מחבר אשר יצר אותו. דימוי המספר בסיפור נבדל מן האני, דימוי הגיבור של יצירה אוטוביוגרפית... אפשר לדבר על מחבר טהור נבדל מהמחבר המתואר ומשורטט בחלקו הנכנס כחלק מן היצירה.

(Bakhtin 1986, 109)

ומאוחר יותר באותה מסה כתב באחטין:

כלום אין המחבר ניצב תמיד מחוץ ללשון כחומר של יצירת האמנות? כלום אין כל סופר (אפילו הפיסיקאי הטהור) "דרמטורג" במובן שהוא מכון את כל המלים לעבר קולותיהם של אחרים?... הסופר הוא אדם היכול לעבוד בשפה בעוד הוא ניצב מחוץ לשפה, [ארם] שיש לו כשרון למבע עקיף" (שם, 110).

## 8. ההולכים בחושך והדימוי הגבישי

בההולכים בחושך מציג לוין לראשונה מספר. ה"פעולה" כוללת יציאה של ה"הולך" בעקבותיו של ה"מחכה" לרחוב. ה"מחכה" מחפש את אהובתו האבודה. בעקבותיהם נעות מחשבות, המחליפות ביניהן שיחות על עניינים שונים, "מופשטים" ו"קונקרטיים". מדי פעם מעלה המספר אל הבמה דמויות הקשורות ל"מחכה" ול"הולך" – אם-ההולך גוססת וההולך אינו יודע על כך, אביו של המחכה גוסס וגם המחכה אינו יודע על כך. בשלבים שונים של ההליכה ברחובות העיר בלילה עולה גם תהלוכה

du père-mère est justement ce qui doit s'en aller, / c'est ce monde dèdoublè-double, / en état de désunion constante, / en volonté d'unification constante aussi... / autour duquel tourne tout le système de ce monde, / malignement soutenu par la plus sombre organisation (Deleuze and Guattari 1983, 122).



של מתיים. אפשר לחשוב, כמובן, שהמספר יוצר קשר בלתי אפשרי בין האירועים השונים בקומדיה הלירית הזו. מדי פעם פונה המספר לקהל, זה הקהל המובלע של המחזה, זה הקהל הצריך להסתגל להיותו נמען שונה ומשתנה (מתהווה): כאשר המספר פונה אליו הוא שונה, בלי ספק, באופן קיומו באולם מן האופן שבו הוא יושב ומאזין עכשיו למספר, המציג חלקים אחרים של הדרמה לדמויות אחרות על הבמה (או בפשטות: המספר מעביר את הקהל ממצב אמן אחד למצב אחר של אמן בבדין המוצג על הבמה). נתמקד רק בדוגמה אחת, זו המקשרת לא רק חללים שונים, אלא בעיקר פרקי זמן ואירועים בזמן.

באחת הסיציות מאזין המספר לנשימות האם הגוססת של ההולך ומוהיר: "ששש... המוות". ההולך אינו יכול לראות את אמו הגוססת, אבל הוא יודע מה יהיה אחר כך, מתי תמות – הרי זו הצגה, הרי למד כבר את הפרטים מראש. משום כך יש מספר, משום כך ההצגה יכולה להתבונן בעצמה ולתת לעצמה דין וחשבון על טיבה. ההולך פונה למספר (עובר לזמן הווה חדש, כמו כל מעבר בהצגה, מסיציה לסיציה, מג'סטטה לג'סטטה), נוטש את הסיציה שבה היה שרוי (הופכה מיד לזמן עבר, עד שיחזור אליה, וישיב לה את מעמדה כזמן הווה, בחלל אחר, לאו דווקא בזמן אחר). הוא "מזכיר" למספר את מה שאנחנו יודעים (הודות למספר) מאז תחילת ההצגה, כלומר את העתיד: "היא תמות רק לפנות בוקר". כך מקבלים ההווה והעתיד המונכח/מוצג משמעות מפי ההולך, זה ההולך אשר במישורים אחרים של ההצגה אינו אמור לדעת ואף אינו יודע, כי אמו גוססת. כך הוא יכול להיראות גם כאדם שאינו יודע על הג'סטטה: "וכך ייצא שבעוד אני הולך בלילה עם המזוודה, ג'סטטה אמי... עם שאיפתי לעשות רושם שאני אדם/ היודע מה הוא עושה" (לויץ 1999, 47). וכבר מפליג ההולך לעולם זיכרונותיו: "זו שנשימתה היתה נשימת האדם/ הראשון בעולם ששאפתי אל קרבי" (שם). כאן עוצר ההולך ומתחיל לבכות. זו היא ג'סטטה חדשה לחלוטין. והיא מאפשרת לו להזכיר לנו ולבן שיחו, כי הוא חזר ל"הווה" (present) של ההתחלה, עוד בטרם פגש את המספר: "אך לעת עתה עוד אינני יודע", ושוב הוא מזכיר את העתיד על הבמה כדמות שאינה יודעת דבר, אבל בעצם מציגה הצגה הידועה לה כבר: "אדע זאת רק מחר בבוקר". לעת עתה אני עם ידידי, / בחושך, ברחוב, עם מזוודה" (שם). כאן מוצגת אותה יכולת "ספרותית" לעבור מזמן לזמן – על הבמה. הווה מאושר ומאושרר: "ולא רק שאינני מנחש כלום, קורה לי לפתע ש... מין שמחה מציפה אותי פתאום" (שם, שם). אין כמו פונקציה זו של המספר, "הולכת הזמנים" קדימה ואחורה, להסברת מה שאנחנו הולכים לקראתו בבדינו: התיאטרון הוא תיאטרון בתוך-תיאטרון.

הבה נשאל זאת כך: האם הזמן הנבנה על הבמה מסוגל להתמודד עם הזמן העלילתי (עבר גדל, עתיד מתפוצץ) ובאותה עת גם להיות הווה? האם אין צורך לעצור את ההווה המתמשך באמצעי כלשהו? האם אין ה"הצגה-בתוך-הצגה" פותרת את הקושי המציב לפנינו הצורך לעצור את ההווה, כלומר לייצג את הזורם, שאלמלא נעצר, בלי יכולת להיראות, כלומר לשלב נרטיב (שפירוש, עתיד ההופך לעבר) עם תמונה שכל כולה הווה (כלומר, אין לה עבר ואין לה עתיד, היא נולדת ומתפרקת)? כתשובה לשאלה ראוי להשתמש בתיאור שעושה דלו במושג ה"דימוי הגבישי" של אנרי ברגסון<sup>15</sup> אצל ברגסון נבנה העבר לא אחרי ההווה שהיה, אלא באותו זמן, ולפיכך על הזמן להתחלק בכל רגע לשניים, כהווה וכעבר – שניים השונים זה מזה בטבעם, או מוטב: החלוקה של ההווה מפרידה בין מה שמתקשר עם העתיד-לבוא לבין מה שנופל לעבר. הזמן נבנה ברב-זמן בעת שהוא יוצא לדרכו או נפרש: הוא נפרש לשני סילונים לא-סימטריים, האחד מעביר הלאה את ההווה, והאחר משמר את העבר. בגביש זה אנחנו רואים את הזמן (Deleuze 1989, 80–81, 294). בההולכים בחושך מעניק לזמן, באמצעות המספר, גם התבוננויות של חלקי דרמה זה בזה, התבוננויות טמפורליות וחלליות. ואולם, אין זה שימוש בפלש-בקים, או הצגת זמנים שונים, אלא עקיפה של מגבלת החד-כיוונית הטמפורלית של הדרמה. העובדה שהדימוי הגבישי מעניק לזמן אפשרות לעמת עבר ועתיד, חללים שונים, מתיים שאינם מכירים זה את זה, אבל מביאים עמם את האין-זמן ואת האין-חלל של המוות אל הבמה – מתבצעת, לפני כל דבר אחר, באמצעות המספר. זה הוא התיאור הטוב ביותר לג'סטטואליציה. "מה היא ג'סטטה? מה היא ג'סטטה מאיימת, למשל? זוהי מכה שמפריעים לה. לבטח היא משהו הנעשה כדי לעצור ולהיות מושעה... אותה טמפורליות ממש – שבאמצעותה הגדרתי את המונח לעצור – זו היוצרת את המשמעות שמאחוריו, היא המבדילה בין הג'סטטה לפעולה" (Lacan 1973, 106; 1979, 116). לאקאן מתאר בעצם היבור, אולי אפילו סמיוטיזציה של המעשה התיאטרוני. ההיבור מאפשר לנו לראות את הפעולה כהפרדה של שדה הראייה, כלומר להפוך את שדה הראייה להצגה, שוב ושוב,

15 אפשר להפנות, בהקשר הזה, גם לאופן שבו מתאר בירת את הנרטיב, או מוטב – "כל נרטיב", בתור "עצירה" של ההליך באופן הידוע ביותר ב-S/Z (1974a); ובאופן תואם עוד יותר את ענייננו בתיאטרון, נפנה אל מאמר של ברת על ברכט, דידרו ואינשטיין (Barthes 1974b).

משום שההצגה היא מעשה של ניתוק מן הפעולה, או מוטב – ביתור הפעולה לפעולות רבות, שכל אחת מהן מעניקה לנו אפשרות לראות איך מיוצג הייצוג.

## 9. כפילים

נתבונן כעת בנכונות ומונוצוז. זה הוא המקום הראשון שבו מגיע לויין, אחרי שנים של עיסוק בצמדי גברים, אל המשחק בכפילים. במחזה יש שימוש מודע בתפקיד המרצה, ושימוש בקונבנציה הקלטיציסטית (כמו בפדרה מאת ראסין, למשל) של אומנת ואומן כ"תירוץ לדיאלוג" וכמקור להנאה פארודית. לכל אורך המחזה משתמשות הדמויות בכפילים כדי לבדוק את עצמן, וכדי לבדוק את הסיכוי להגיע למימוש הדחף. בין אם לצורך קבלת עידוד, או "אימון", ובין אם לשמיעת קולן שלהן הבא מן "האחר הגדול". שיאו של המחזה הוא המשגל הנכסף, המתגלה כבלתי אפשרי. המחזה כתוב בעצם כמשגל קטוע לג'סטות: מושהה, איטי, מסוגנן. החלל במחזה זה הולכת ומתפתחת טכניקת הכפילים של לויין.<sup>16</sup> הכפילים הופכים כל תמונה לסוג של מחזה "מגוחך", "פארודי". הצמד הראשון הוא פְּבֵרָה וחוקק. שתיהן עוסקות בגברים. בברה מבקשת לזכות באיִצְהוּ. בינתיים יש לה רק את פְּרֹדָה (המכונה בינתיים "מה־שמו").

ברה... וסיכויי אצל איצהו גוברים.

חוטק איצהו!

ברה איצהו – הפיסגה.

חוטק מה־שמו – המדרגה.

ברה לא היה נחמד גם לך, חוטק בת־לוויתי,

לסובב לרגלייך זכר על אש קטנה?

חוטק בברה דוגמתי, לי יש אש,

אך אין לי את מי לצלות

(לויין 1991, 82)

התשובה "ברה דוגמתי" מרוקנת את הפארודיה על הקונבנציה מקורטוב המשמעות שלה, אם עוד נותרה בה כזו (שהרי הפארודיה מרוקנת את מושאה ממשמעותה ה"קדמת"), אבל היא ממלאת את היחסים בתוכן חדש: אין אלה עוד יחסי אדון־עבד בלבד, אלא הכרה בהיות האחד/אחת ייצוג אידיאלי לאחר/ת. הנה הייצוג בהתגלמותו הבימתית, כלומר ייצוגו של הייצוג. לכל אורך המחזה מסתבכות הדמויות בניסיון למדוד את עצמן על פי הדוגמה, לייצג את עצמן על פי הדגם, אם במחזות שקדמו למחזה זה היו מדידות אלה שיאים של ג'סטות תיאטרוניות, הנה עכשיו הכפילות נהפכת לחלק מן השעשוע ה"חתרני" המערער על רצינותה של ההיררכיה. איזו מין מעריצה היא חוטק שיש לה דוגמה עלובה כמו בברה? איזו מין דוגמה יכול לתת ברוך, אם האישה המביט עליה, והאישה שהיא עצמה מביט בו, הוא בולא.

ברוך עורר אותי!

בולא [טופח על ראשו]

התעורר, בחור!

ברוך לעולם לא. נסה שוב.

בולא [טופח על ראשו ביתר עוז]

התעורר כבר, התעורר!

(שם, 83)

ברוך מתלונן על העידוד חסר השחר הזה: "התעורר, התעורר! כל הזמן רק, מכה בראש בלוויית 'התעורר'; הדיאלוג נשמע כמו קונבנציה ריקה, כמו תיאטרון מקהלתי כמעט, אבל הדמויות זקוקות להדגמה, בעיקר בכל הקשור לסקס, לסימולציות ביחס למה שעתיד להתרחש ברגע הנכון, המכריע, של הגשמת התשוקה. מה שבמחזות אחרים מתרחש באמצעות פנטזיה, המייצגת בכוח הלשון, ובעיקר בכוח הברדיות והפארודיזציה (מגוינים פורנוגרפיים, למשל) את הסקס, מתרחש כאן בעזרת "סימולציות" של "אדונים ומשרתים". בולא כאילו מרים על כתפיו את ברוך כדי לראות את בברה, הניצבת כביכול על כתפיה של חוטק ומבקשת לראות משם את איצהו – חלום הסקס והבריאות, קצה הפירמידה:

16 אבל טכניקה זו מאפשרת גם לקרוא מחדש את המחזות שקדמו לנכונות ומונוצוז, משום שגם בהם מתגלים כפילים, כלומר זוגות גברים: חפץ ואִנְשׁ, יעקובי ולידנטל, פופר וכץ, קרום ותוגתי, ספרול וציגרבאי וכד.

בברה... באיזו מידה אני קורנת?  
באיזו מידה הגיעה העת לקרוא לאיצהו?  
חוטק במידה פנטסטית, את כבר  
שבעים אחוז בדרך לאיצהו.  
בברה שופר, נולדת לבשר אותי.  
חוטק נולדתי לעוד דבר-מה  
או שניים, אבל מילא

(שם, 87)

היחסים בין ברוך לבברה מתממשים באמצעות שליח – בולא. שני הגברים ניגשים (כמו ילדים), אבל בולא אינו מעז לומר יותר מ"סליחה", וכמו ילד קטן הוא שב אל ידידו/כפילו. במישור הנרטיבי יש כאן סיפור (פארודי כדרכו של לוי, בעיקר באמצעות המטאפורה מבוגרים כילדים; ראו לאור 1988) על גבר המאוהב באשה, ונוקק לשירותיו של גבר אחר כדי לברר אם היא אוהבת אותו; ואילו האשה האהובה נוקקת לשירותיה של אשה אחרת כדי להיפטר ממנו וכדי לברר עניינים ביחס לגבר הנאָה ממנו – איצהו – או כדי לברר אם כדאי להיפטר מהגבר העלוב והמאוהב. המחזה הולך ומתארגן סביב ההכרה בצורך בייצוג כדי לייצג (את הסקס). בולא פונה אל בברה, היושבת על ברוך ו"אינה שמה לכך לב":

בולא [פונה לבברה]  
סליחה, אני ידידו של ברוך ידידי....  
[בברה אינה מגיבה]  
שמי הנאמן בולא, ואני ידידו של ידידי  
[היא אינה מגיבה]  
סליחה, גברת, את יושבת לי על הידיד

(שם)

עכשיו חוטק, המשרתת, הנציגה של בברה, שופכת על בולא קפה. ובברה מתפרצת: "מי הרשה לך, כלבה? את לא! / כאן אני שופכת! את לא!" והיא שופכת עליה קפה. כאן מגיע שיאה של הג'יסטה:

חוטק לו רק יכולתי למדוד  
את השנאה שלי כלפיק.  
[חנוקה משנאה]  
תני לי לבטא את השנאה כלפיק!  
בברה בְּטָאִי.  
חוטק תני לי פעם לבטא  
את השנאה כלפייך!  
בברה אבל אני מרשה לך, בְּטָאִי.  
חוטק הוי לו ידעת!...! לו רק ידעת!...

(שם, 99)

חוטק אינה מצליחה לבטא את עצמה חרף הקונבנציה הדרמטית שנועדה לכך, כלומר: היא מצליחה "רק בזכות הקונבנציה הדרמטית" של שיחה בין הגיבורה לאומנת, ועל כן שיחה זו מרוקנת מתוכנה – לא רק בשל הפארודיה על הקונבנציה אלא גם משום שעד מהרה חוטק חוזרת לתפקידה הקודם, אחרי *acting out* "הדיסטרי". אבל ההיררכיה המשוכללת, הגיאומטרית, ה"מלאכותית", מביאה אותנו למקום שאליו אנחנו מבקשים ללכת: לקשר בין שדה הראייה – כלומר המימד הנרקסיסטי של התודעה – לבין המבט, ולקשר בין שני אלה לבין מה שכרוך תמיד ב"אני המייצג", זה האני המפציע מתוך ההתנגשות בין שדה הראייה למבט. בולא, ה"נאמן" או המשרת, מביט בעיניים חומדות בחוטק, המשרתת, ומזכיר לה כנראה עד כמה היא עלובה: לשרת את בברה היא יכולה, לכך היא "רגילה", את זה היא "מכירה", היא רואָה; אבל כאשר הוא מביט בה, כלומר כשהיא ניבטת מעיניו הזרות, היא "מתוודעת" להווייתה:

חוטק אתה, שלא תעז להביט בי!  
שום מבטים עורגים, שום כליון נפש.  
אדם מיד שנייה, אולי אתה בכלל...?  
בולא לא הבטתי.

חוטק הבטת!  
 בולא בלי ערגה.  
 חוטק היתה ערגה! גם אני  
 מבינה משהו בערגה!

(שם, 100)

כאן נוספת עוד זווית למארג של ייצוג באמצעות כפילים: בברה "מלמדת" את חוטק לראות את העולם כמות-שהוא, ופירושו של דבר ש"לא היה מבט":

בברה הוא לא הביט בך בערגה,  
 חוטק, בת לווייתי.  
 חוטק ערגה, ערגה!  
 בברה החלטה: לא היתה ערגה.  
 הביט בך כמו שמביטים במשהו  
 הנמצא בשדה הראייה.

(שם)

אף אחד מהנציגים על הבמה אינו מייצג סקס, אינו מעורר תשוקה, עד שנכנסים שפליצקה, משרתו של איצהו ואיצהו עצמו, סמל המין, המתגלה בכל עליבותו הגברית. וכך, כל הפירמידה הגדולה הזו מגיעה לשיאה בתמונה 23 – כאשר לפנינו משגל מדורג ומוגדל, מואט בקצבו, מהובר באורח פורמליסטי, ומסתיים בהירדמות של איצהו בעת המעשה. עוד לפני כן, כאשר נכנס איצהו לחדר, מנסה ברוך ליצור אתו דיאלוג ואינו מצליח. איצהו אינו משתדל כלל להתקבל, הוא מקובל. ברוך מקונן: "הנה תכלית החיים – להיוולד איצהו, / כשאתה רואה אותו, אתה אומר: / כמה פשוטים וצלולים יכולים החיים להיות!" (שם, 128). כל הדברים הללו נאמרים מתחת לבברה, שאיזהו מגפף אותה כעת. לא רק שהמשגל מתרחש על פני חלק גדול מהמחזה, אלא שהחידרה עצמה מתארכת על פני כמה תמונות, ובתוך הסיטואציה המטאפורית ברוך הוא אבזר מסייע לאיבר המין המנסה להיחדר. כמו שליון מפריד בין שתי הנשים לבחינת הראייה של הגברים, כך הוא מפריד בין הגברים לבחינת הייצוג של המשגל – הוא מפריד בין איבר המין הנערץ לבין החידרה הבלתי ניתנת לייצוג. החידרה אינה יכולה להתרחש בלי ייצוגה המילולי, מפיו של ה"רואה" ואינו חודר:

ברוך המוכים אנושות מצדיעים לך מלמטה  
 ומבקשים שתייצג אותנו בחידרה הנכספת  
 אל תוככי תהומות מרכז אלילת חיינו!

(שם, 141; ההדגשה נוספה)

אבל איצהו נרדם, כאמור, והסקס אינו מתבצע. כל דמות מיוצגת באמצעות דמות שכנה לה, משרתת או אשה נחשקת, או גבר חושק, או גבר נחשק. כל אחד מהם ניצב בשביל מישוהו אחר כדי להגיע אל החידרה "הנכספת", שאינה מתבצעת, משום שכאן "נופלת הרעלה של התשוקה". במקביל, שוב כמו בקובנציות דרמטיות ומוסיקליות, מפגיש ליון את צמד המשרתים: למשל, שפליצקה, משרתו של איצהו נפגש עם חוטק, המשרתת של בברה. אבל הכישלון הוא, כאמור, מוחלט. ברוך ובולא צופים בניסיונם של בברה ואיצהו לקיים מגע מיני. שני אלה, הצופים, כדרך הצופים במחזותיו של ליון, מחכים לחלוטם שיתגשם, ושהייצוג אכן יתייצג, שבברה היפה ואיצהו, איש חלומותיה, ישכילו לעשות זאת. חוטק, הרואה כמו ברוך שהגבר המופלא נרדם, אומרת: "נראה לי שיש שם קצת קשיים בייצוג" (שם).

ב-1994 הועלה מחזה כפילים משוכלל יותר, האשה המופלאה שבתוכנו, ובו נהפכו המראה והכפיל, הייצוג והמדידה, ל"קליפות הבצל של הסקס". מאוריצייה ומדגסקר מכונות בפי המחזאי, כל אחת, "נחשקת ביותר, אשת העולם"; חוטק מכונה "איש בלי תיק, נספח ומסורב אהבה למאוריצייה", וכפילו, לקטנר, אף הוא "איש בלי תיק, נספח ומסורב-אהבה" למדגסקר; למאוריצייה יש בת לזויה אנגליה, פומפץ, ואילו למדגסקר יש בת לזויה צרפתייה, הוצ'קס. לשתי הנשים הנחשקות יש רק מאהב אחד, הדמות הפאלית של המחזה – חורקה הוא "מאהב אלמותי למאוריצייה ולמדגסקר". וכיוון שמדגסקר היא זו המגיעה למקומנו, בעוד שמאוריצייה נוסעת מכאן, הרי למדגסקר יש מאהבים כפילים: סן-לוקסוסי, דה-בורבון ואחרים. המחזה עושה שימוש בוטה עוד יותר בפרובלמטיקה הקשורה ל"אני המייצג". עמדה טיפוסית אחת היא זו של התבוננות המחזר המסורב ביפהייה (מעין ברק הראקליטי): "והידעת שעולמנו מתחלק לזה שלפניך, / המואר במבטך, מתרונן בעליצות, / וזה

מאחוריין, המצפה בחושך" (לוינ 1996, 69). מאוחר יותר נעתרת הנחשקת למחזור המסורב הזה, בתנאי שמעשה האהבים "ייעשה עם חורחה" ולא אתו, כלומר: במעשה הזה הוא ייצג לא את "עצמו", אלא ימלא מקום. כאן בא מקומו של הגבר האידיאלי. חוטנר מעריך את חורחה, שמאוריצייה מחבקת, בחבקה אות-עצמו:

חורחה עצום. אתמול, כשקטפתי פרח בגינה  
חורחה עבר, עצר, פתאום פתח כפתור במכנסיו,  
שלף החוצה והשקה את הפרחים, ככה בפשטות,  
בלי להסתיר, בלי לחכות שאתרחק.  
שמעת פעם על דבר כזה? כאילו אני לא.  
אפשר להבין מה את מוצאת בחורחה

(שם, 70)

הוא מביט בה ורואה אותה. היא מביטה בו ורואה את חורחה. חורחה מביט בו ואינו רואה דבר. חוטנר רואה את כולם. הוא אינו קיים מבחינתם. הוא מחזר דחוי, אבל גם "בן לאבא ואמא", ה"מציע להם".

מעמד נוסף, המסתייע בווריאציה של הכפילים, הוא המפגש בין המשרתת לחוטנר. גם בו יש פיתוח אגרסיבי יותר של מה שהוחלל בנכנע ומנוצח. פומפץ מעליבה את חוטנר: היא רואה אותו ממש, כמות שהוא. הוא מעניק לה משמעות, לא משום שהיא חזקה ממנו אלא משום שיש לה גבירה אהובה, מאוריצייה. וכך אומרת מאוריצייה לחוטנר: "פומפץ מתלווה אלי, אתה נשאר" (שם, 73). אזי מגיעה מדגסקר, היפהפייה הכפילה. מתלווה אליה לקסנר. הוא הכפיל של חוטנר. חוטנר תוהה: "מעניין אם הוא החורחה של המדגסקר/ או חוטנר שלה? על פי מראהו – חוטנר מובהק" (שם, 76). הוא בודק את עצמו באמצעות מראה. זה המדומה שלו. אבל יש סיכוי, תקווה, שבמקומות אחרים הדמות שלו נחשבת למשהו אחר, לאידיאל של גבריות, שכאן אין הוא עומד בו: "אולי החורחה שם, הוא חוטנר פה" (שם). משוואה זו עובדת כמובן "פשוט מאוד" אם קני המידה הם אחרים, אם המכנה המשותף אינו "אותו מקדם" באריתמטיקה של חוטנר: "אם כן גם לי יש אצלה סיכוי לא מבוטל" (שם). אבל זה לא הכל, הבעיה היא איך להיות מראש משהו אחר: "בייחוד אם חושבים אותי מראש/ לחורחה של מאוריצייה, ולמה לא?" (שם). הייצוג הוא ייצוג עצמי, באמצעות הכפיל – אנחנו עדים למין הצגה זעירה בתוך ההצגה. חוטנר מביט בלקסנר ולקסנר מביט בחוטנר.

לקסנר [לעצמו]

על פי מראהו – הלקסנר של מאוריצייה,  
אם כי אלוהים גדול, אולי הוא המאהב,  
וגם מדגסקר סיפחה לנסיעה אותי  
את לקסנר, ולא את לופה מאהבה,  
והלופות נראים כמו זה מולי,  
גם לי יש עוד סיכוי להיות  
הלופה של מדגסקר.

חוטנר [מציע עצמו]

חוטנר.

לקסנר לקסנר.

חוטנר [לעצמו]

הוא החוטנר שלה, זה ברור.

לקסנר [לעצמו]

הוא החוטנר שלה, אלא מה.

ולא לקחה אותו אתה.

(שם)

המראה שכל אחד מהם מספק לזולתו, השימוש בטכניקות ה"לעצמו", והשיחה עם הזולת, העובדה שכל אחד מהם הוא הצגה בפני זולתו, כל אלה – עובדות פשוטות מאוד. לענייננו חשוב הצירוף של הוואריאציות הללו לכדי רצף של הצגות בתוך-הצגה. את הוצ'קס, המשרתת של מדגסקר, מגלמת אותה שחקנית המגלמת את פומפץ, המשרתת של מאוריצייה. לשחקנית יש מבטא צרפתי. פעם אחת היא אנגליה, דוברת אנגלית במבטא צרפתי, ובפעם האחרת היא מדברת צרפתית. היא מעומתת עם סוג אחר של כפילות: חוטנר/לקסנר (הם "שני גופים" של "אותו אדם", היא "גוף אחד = קול אחד" של

שתי נשים, "שתי שפות"). מושא התשוקה הוא ה"ממשי" היחיד שלהם, המוצא היחיד מתוך מערכת הסימנים המזוהים, מערכת הדימויים המוכרים, המשקפים ומשתקפים שוב. לקסנר מתעמת עם חוטנר על הזכות להגיש למדגסקר את המגבת לאמבטיה: "אני מכיר, אותה, אותה! / אני, אומרים לך, מן הצד האנושי!" (שם). על כך משיב חוטנר (ובתשובתו נפרש מושא התשוקה; זוכה לייצוג מפורט):

אתה ו"אנושי"! ומה כבר  
אנושי כל כך בהיכרות שלך?  
אתה מכיר רק את העור והשערות,  
ראית אולי את פנים הפה כשהיא  
מצחצחת שיניים, את הלשון, החיך,  
מקסימום את מערת הלוע;  
הצצת פעם מעבר לזה?  
חדרת פעם פנימה?

(שם, 85)

ודאי לנו שהרמיזה היא מינית, בשל השימוש בפועל לחדור. ולפיכך, כעת מתרחשת "נסיגה". כוח הדיבור נעלם, החדירה לא היתה. ה"אני המייצג" מאבד מכוח תשובתו. המקום הזה מביא את שני הכפילים להחליף דברים בעלי אופי שונה:

#### לקסנר

... אני שלה, אני לקסנר שלה,  
אני מכיר אותה, אם אמות –  
יהיה לה יותר הפסד מאשר  
אם תמות אתה.  
חוטנר [מקדיר לפתע]  
לא טוב למות בלי להיות פעם –  
בחוג הראייה ההיפותטי  
של אשה העוצמת עיניה באמבטיה.  
לא טוב גם לחיות...

(שם)

בתוך מאבקייהם, הנראים כמו פיתוחים וזריאציות על אמפיטריון, הם מחליטים להתחפש איש לרעהו, להחליף פיאות; הם מתחרטים, וחוטנר מניח ללקסנר להיכנס אל מעונה של מדגסקר היפה. חוטנר מוותר: "היכנס במקומי ויצג אותי" (שם). כמה קרובים הדברים לדבריו של ברוך, נוכח המשגל בין בברה לאיצהו ומונוצח. הצורך להפעיל את הטכניקה של הייצוג "עוד פעם", על הבמה, בתוך ההצגה, על אודות ההצגה, כלומר "להיות" וגם "לייצג הווייה", מגיע אצל לויין לשיאו בכל פעם שהעניין נוגע לטקס. ברוך, היושב מתחת לבברה, המזדווגת עם איצהו, נהפך במהלך המשגל לא רק ל"מציץ בוגז ההורים" ("ביסצינה הראשונית") אלא, כאמור, לחלק ממעשה המשגל, אבזר, פטיש:

ברוך [נגרר על הארץ מתחת לבברה ואיצהו המתחבקים בלהט]  
אבקש לדחוק את ראשי בין ירכי אדוני הצעיר  
ורב הכוח, ולהימחץ שם קטן ומדוכא.  
נא לשפוף את האלה לחימום על שדה-קודקודי.  
נא להתקשות, נא להתארך. עוד קצת, ועוד קצת.  
נא להתארך עד שתהיה לי מצחייה.  
נא לזלוף טפטופים ראשונים על מצחי הבוער.  
נא להתאדם עם עורקים בולטים, כמו מצח  
של הוגה דעות בעל עצירות, נא לפעור  
לוע קטן של דגיג, נא לנתר ניתורי ניסיון.  
נא לזנק. נא להסתער. נא להבקיע אל מחוות  
האזר ולהותיר אותי למטה נכנע ומנוצח

(שם, 137–138)

העצמי הלייני, גיבור המחזה, הוא – לנוכח המשגל – מגש, או שולחן, או חפץ, מטונימיה של תשוקה (להיות של...). כאן מצוי שורש ענייננו: ייצוג הייצוג. מה שאי-אפשר לייצגו בשום צורה

אחרת צריך ייצוג אחר, מכפיל את עצמו. המשגל מקבל את קיומו מכוח מונולוג זה של בקשת ההייהפכות/התהוות להוויה "אובייקטיבית", שרירה וקיימת, חפץ.

## 10. משחקי חפץ

קטעי התיאטרון המזעזעים ביותר בעבודתו המוקדמת של לויין נקשרו ב"משחקי חפץ". אחרי שחפץ מעז לגזוז את תלתלה של כלמנסע, הוא נענש בידי בעלי הבית (מעין "הורים"): טיגלך, ואשתו גזזת התלתל, כלמנסע. כאן, ב"מספרים" התיאטרוניים הללו, באה לידי ביטוי תפיסת ההצגה-בתוך-הצגה בצורה הקיצונית ביותר: חפץ נהפך לצופה בעל כורחו. תמונה 9 נפתחת בדבריו של חפץ לעצמו. חפץ לבוש פיז'מה, חושש מעונש, יושב על מיטתו. כלמנסע וטיגלך נכנסים לחדרו, והוא נהפך לעד להצגה אילמת: "טיגלך, לבוש פיז'מה, בידו זר פרחים קטן. הוא ניגש אל כלמנסע, מניח בעדינות את הזר הקטן על ראשה, מנשק את כף ידה ויושב לצדה בין חפץ לבינה" (לויין 1988, א, 120). אט אט מתפתחת ההצגה הכפוייה על חפץ, תוך התעלמות גמורה ממנו, הצופה בעניין הארוטי. הם לא רואים אותו, כיאה לשחקני הצגה. חפץ נשאר "מחוץ להצגה" (שלא כנהוג, נדיגש את האותיות המתארות את המיזאנסצ'נה ולא את הטקסט):

חפץ...מה זה צריך להיות?! כלמנסע אינה מגיבה. היא מוציאה מניפה משרוול כותנתה ומנפנת על פניה. התכוננתי ללכת לישון. היא ממשיכה בשלה. לא תתני לי לישון? זו המטרה? נכנס טיגלך, לבוש פיז'מה, בידו זר פרחים קטן. הוא ניגש אל כלמנסע, מניח בעדינות את הזר על ראשה, מנשק את כף ידה ויושב לצדה בין חפץ לבינה. פאזה.

(שם)

כלמנסע מדברת רק אל טיגלך:

טיגלך מניח אצבע על צווארה: פה? כלמנסע מהנהנת ומחייכת. טיגלך מוציא ממחטה ומנגב את חזה. פה? כנ"ל פה? כנ"ל. אצבעו מגיע לדיה. היא מחייכת במבוכה. פה?

(שם)

חפץ מבקש להיות נוכח, הוא מדבר: "אני מזכיר לכם שאני יושב כאן ורואה הכל".

טיגלך אינו מגיב: פה?

חפץ לא אכפת לכם?

טיגלך אצבעו ממשיכה לרדת כשכלמנסע מחייכת במבוכה אני כל כך אוהב את הרממה הזאת בלילה. אף הגה, שום רחש. ורק שנינו לבד, לבד.

חפץ אני פה!

טיגלך ממשיך ורק שנינו לבד לבד. וחפץ המסכן שוכב לו אי שם בחדרו בעיניים פקוחות, וכל כך מקנא בי.

(שם)

זה הוא הדיון הלוויני הראשון במושג הפסיביות הכפוייה על הצופה מצד הנצפים, כסוג של התעללות; ציר הסאדור-מוזכיום מפותח כאן באופן המורכב ביותר, והציר המקביל האחר שעליו מדבר פרויד בהקשר של הדחפים המופנים נגד "עצמם" – הציר המציצני-אקסהיביציוניסטי – מקבל כאן העצמה. ספק אם יש עוד מקום אצל לויין שבו שני אלמנטים אלה – שפרויד עמד על קרבתם הגדולה (פרויד 1968) – בדרך המובהקת ביותר. כל הדברים הללו קשורים בוודאי בעצם היווצרותו של הייצוג – כך סבור פרויד: הדחף על תמורותיו מייצר את ה"אני המייצג" ביחסים דיאלקטיים עם ה"אני הרואה".

## 11. לבירונט

הנתיב למשחק הבא יעבור דרך "פעולה", המעבירה את נקודות ה"הווה" הנפרדות קדימה. מטאפורת המבוגר-כילד תיתן את פירותיה בהצטברות הגיטות עד שהרצף כולו ייקרא – ילד מול הורים. הכישלון הוא של ה"ילד", של קורבן הזוג. הזוג מנצח.<sup>17</sup> כל מה שנשאר לחפץ לעשותו, בסיומו של

17 בשלב כלשהו עובר לויין מכתובת קומדיות "אדיפליות" לקומדיות "פרה-אדיפליות", מעין וריאציה שבה האב מנושל מכוחו הרצוני. בקומדיות האדיפליות – סולומון גרפ, חפץ ופופר – ממית האב, בשליחות האם, את הבן (עניין זה אינו זוכה לטיפול מפורט במאמר זה, אבל הוא טופל בהרחבה בדיסרטציה שלי; לאור 1999).

הכישלון, הוא לפנות ל"אב", לטיגלך, אחרי שנכשל בניסיונו לרכוש את אהדת "האם": "אני יכול להחליף איתך כמה מלים מחוץ למשחק הזה?" (שם, 122). אם נגזר עליו להיות קהל, כלומר צד לתענוג, צופה כפוי בסצינה המבישה, הכואבת – מדוע שלא ינסה לבקש רחמים מהאב? הלבירינט אינו נקטע אצל לויין באמת. ההצגה-בתוך-הצגה הבאה, באותה תמונה – הענשתו הבאה של חפץ – היא על אודות ההצגה הקודמת: "חפץ המציץ". נוכחותו לובשת סוג אחר של חיסול. טיגלך יורש את דמותו של חפץ, מנשל אותו מדמותו, מתחפש לחפץ. בכך מופקעת מחפץ היכולת להתערב בהצגה, כדרך שהתערב קודם, ועכשיו כבר אין הוא נוכח (present): מישוהו מייצג (represent) אותו. הוא משתתף בהצגה בתוך הצגה כדמות, לא כשחקן. נשללת ממנו הזכות להיכנס ולהיות חלק מהמשולש. נכפית עליו "היעדרות", בשעה שהוא נוכח. מה שקודם הוצג כ"הצגה מול הצגה", והסתיים בניצחון "ההצגה של הזוג" על "הצגתו של הילד", נהפך עכשיו ל"הצגה על הילד" שאין לו היכולת לדבר. חפץ מנסה, כמובן, למנוע מן האב לרשת את מקומו, כלומר למנוע מטיגלך להיות בבואתו: "אני אוסר עליך להשתמש בדמות שלי!" (שם, שם), וההצגה נהפכת לאירוע "מיני" בין טיגלך לכלמנסע, כדי להפוך שוב את חפץ למציץ המיוצג באמצעות טיגלך (צפייתו הלא רצונית, במישור הנרטיבי, היא מעכשיו חומר להצגה חדשה):

טיגלך אחד המשחקים האהובים על כלמנסע ועלי כשאנחנו מתגלגלים במיטה הוא המשחק היפה "חפץ המציץ בא על עונשו". כלמנסע קמה ומתייצבת באמצע החדר. השעה היא שעת-לילה. טיגלך איננו בבית. כלמנסע מתפשטת בחדר שלה כדי ללכת לישון. חפץ המציץ מתכופף ליד הרלת ומציץ מבעד לחור המנועול.

(שם, 124)

טיגלך הוא גם המספר, הקובע את האמת, נותן את הוראות הבימוי; הוא מגלם – אם תרצו – את חששו הגדול של ארטו: המחזאי הנמצא בחוץ – כלומר, האב.

חפץ עלילה! אף פעם לא הצצתי!  
טיגלך את יכולה להתחיל, כלמנסע. אני מגלם את דמותו של חפץ.  
חפץ אני אוסר עליך להשתמש בדמות שלי!

(שם)

העדרו של חפץ – בשיאו. הוא צועק, אבל לא נשמע. היותו מציץ הופכת לעובדה, ל"אמת", באמצעות ההצגה. עם התפשטותה של כלמנסע, בכפיפה, לעיני "חפץ המציץ", בגובה (המשוער) של חור המנועול, ועם "התגרותו" של טיגלך, המייצג את חפץ, ממשיך חפץ להכחיש את ההצגה, להפריע, להתכחש ל"אמת", באמצעות קריאות "זה לא אני, לא אני". אבל המשחק אינו מסתיים. מהצגה אילמת, המופרעת רק באמצעות קריאותיו של חפץ, עוברים השניים ל"הענשה" עצמה. כלמנסע חוקרת את טיגלך (כאילו היה חפץ) בלשון של אם התופסת את בנה. היא מענה אותו. הנאתה של כלמנסע נשאבת מעיניו טיגלך-בתוך-חפץ, הנאתו של טיגלך היא להתענות-בתוך-חפץ. חפץ שותק, צופה בחיזיון זה, ורק כאשר הם מחריפים את העלבון ונוגעים בזכר אמו – הוא קופץ. הלבירינט מסתבך כאשר טיגלך מדבר על טיגלך בתור חפץ בדוי המדבר על טיגלך:

טיגלך לא הצצתי! אין על מה להעניש אותי!  
כלמנסע נראה מה תגיד כשאספר הכל לטיגלך.  
טיגלך אל תספרי לטיגלך!  
כלמנסע לטיגלך ולפוגרה.  
טיגלך לא. רק לא לפוגרה!

[...]

כלמנסע... אתה מודה שהצצתי! טיגלך משמיע יבבה נכנעת. אתה מודה שהצצתי!  
טיגלך אני אדם בודד. בלי אשה. קינאתי באושר של טיגלך.

(שם, 124)

העניין מסתבך, בעיקר משום שחפץ מנסה להתערב וההתערבות נמנעת ממנו. הוא מבקש לא לגעת בזכר אמו, ואילו טיגלך מייצג אותו באמצעות זכר אמו, כחלק מהעיני, מההענשה. אבל הלבירינט של האמת-בתוך-אמת, בתור אמת, מסתבך עוד יותר:

כלמנסע מסירה ידה מעל ראשו [של טיגלך]. הוא מנסה להזדקף. לא להזדקף. הוא חוזר ומתכופף.  
טיגלך הגב כואב לי.



כלמנסע כל המציצים סובלים מהגב.  
טיגלך אני לא יכול לעמוד ככה כל החיים! רחמנות עלי!

(שם, 125)

אם הנחנו עד עתה כאילו מדובר רק בעינויו המדומה של חפץ, הנה מתפתח משא ומתן שלם בין טיגלך לכלמנסע. טיגלך מבקש להודקף (כחפץ וכטיגלך), אבל היא שוכבת על הספה ואינה מרשה לו להתיישר. הוא מושפל בתור חפץ ובתור טיגלך. המשחק הזה (משחק א', המתחלק, כמו שראינו, ליותר ממשחק אחד) אינו מסתיים לפני שטיגלך עצמו נשלח לעשות כביסה. הממשי, זה המשתרע מתוך המערכת המסודרת להפליא של הסימנים, פורץ החוצה עם העלאת זכר מות האם. לחפץ לא נותר ברירה אלא למות בעצמו, כעצמו. הוא חוסל כסובייקט. ההצגה בתוך-הצגה פירקה את קיומו.

## 12. אמת-בתוך-אמת

ההצגה חוזרת להיות "הצגה רגילה" שבה נהפך חפץ, לרגע, למשתתף. הוא מנהל משא ומתן עם ה"הורים" על מקומו בסצינה. אין הוא רוצה להיות מציץ. הוא רוצה שההצגה תתבטל. במידה מסוימת הוא מצליח. הוא משתתף וההצגה נפסקת. במקום לזכות בנוכחות שביקש לעצמו, הוא מפסיד גם את מה שקיווה לו. מן ההצגה הקודמת לא צומחת הצגה חדשה. חפץ בעצמו מנסה להפוך את השניים לקומדיה, והמטאפוריקה של ילד מדבר אל מבוגרים מקבלת כאן העצמה: "ומה אתם חושבים, אתם שניכם?! הסתכלו על עצמכם, איזו צורה יש לכם. והזר על הראש שלך. אפשר הרי ללעוג לכם במשך שנתיים בלי להפסיק". טיגלך מתגרה בו, תוך שהוא מתייצב שוב להצגה אילמת. הוא משלב את זרועו בזרועה של כלמנסע ושניהם מתייצבים מול חפץ. הצגה מול הצגה: "אדרבא, נסה. תתחיל ללעוג". מבנה הליבריינט הוא הדגם המורכב ביותר של מימד זה, שבו ניצב חפץ מול בני הזוג המציגים לפניו ומשתדל להופכם לקהל של ההצגה שלו, או – אם תרצו – לבטל את הצגתם באמצעות חשיפת ה"אמת" שלהם מבחינתו:<sup>18</sup>

חפץ ומה אתם חושבים, אתם שניכם?! תסתכלו על עצמכם. איזו צורה יש לכם. והזר על הראש שלך. אפשר הרי ללעוג לכם שנתיים בלי להפסיק.  
טיגלך נסה. משלב זרועו בזרועה של כלמנסע ושניהם מתייצבים מול חפץ אדרבא. נסה. תתחיל ללעוג.

(לויז'ן 1988א, 121)

חפץ מנסה לפרק את הפנטזיה. נקודת הראות שלנו, כקהל המביט בהצגה שבתוך הצגה – משתנה. אנחנו משתדלים, לכאורה, להתייצב מאחורי גבו של חפץ, הניצב כביכול מכיווננו, כדי לראות כיצד יצליח להשפיל את בני הזוג:

חפץ מתרחק מהם קצת. מורה עליהם באצבע ומנסה לגחך בבוז בקול רם וממושך א...ה כתונת לילה ופיזימה! א...ה! טיגלך וכלמנסע מביטים זה בזה ומחייכים א...ה זר על הראש. יום הולדת, יום הולדת. זר על הראש. א...ה! מנסה להמשיך ללא הצלחה א...ה! א...ה! א...ה! מפסיק בבושה.  
(שם)

## 13. סצינה אחרת

ראינו כפייה אכזרית של "סצינה ראשונית" (פרוידיאנית), שבה "תינוק רואה/שומע את הוריו כשהם מקיימים מגע מיני". הצופה הילד מגלה את זוועת המשגל של הוריו ואינו יכול להיעדר משם. את עיקר המאמץ התיאורטי בעניין הסצינה הראשונית פרסם פרויד בחיבורו איש הזאבים. פרויד קושר את פחד הסירוס של המטופל שלו, בין היתר, לנוכחות (מדומה או ממשית) בעת שהוריו קיימו יחסי מין: "מה שפרץ לתוך פעילות החלום באותו לילה, מתוך הכאוס של עקבות הזיכרון הלא-מודעים אצל החולם, היתה תמונת הזוועות של הוריו – הזוועות בנסיבות לא לגמרי רגילות ונוחות להתבוננות" (Freud 1957, 36). פרויד מסתייג ממידת הוודאות של מה שניצב בבסיסו של השחזור ה"היסטורי". אין לדעת מה באמת היה בעבר הטראומטי של הסובייקט. "סצינות מן הילדות המוקדמת... אינם שחזורים של התרחשויות אמיתיות שאפשר לייחס להן השפעה על מהלך חייו המאוחרים יותר של

18 כאן כדאי לזכור תימה זו כפי שהופיעה מחוץ ל"הצגה בתוך הצגה" – כאמת-מול-אמת: למשל, הוויכוח הממושך הפותח את חפץ. על ההנאה מן התה: טיגלך נהנה מן התה ואוסר על חפץ להודיע על הנאת-רשלו מן התה.

הפציינט ועל תצורת הסימפטומים שלו” (שם). תחת זאת מציע פרויד לראות בסצינות אלה ”תוצרים של הדמיון המוצאים את הגירוי שלהם בחיים הבוגרים”, ותוצרי דמיון אלה משרתים ”כמעין ייצוג סימבולי של תשוקות ממשיות” (שם, 49). בהמשך קובע פרויד (בדומה למה שכתב בעניין ”איש החולדה”, ונראה לי כאחד הדברים החשובים ביחס למושג האנליזה ומוסד הייצוג בכלל): ”סצינות, כמו זו שבמקרה של הפציינט שלי, שאירעו בשלב מוקדם כל כך של החיים ומציגות תוכן דומה, והתופסות משמעות יוצאת מן הכלל שכזאת בהיסטוריה של המקרה, כלל אינן משוחררות כזיכרונות אלא צריך לנחשן/לגלותן – לבנותן – בהדרגה ובשקידה תוך צירוף של אינדיקציות” (שם, 56). במקרהו של הפציינט שסבל מאימפוטנציה, ועל כן הגיע לטיפול, אומר פרויד כי תוכנה של הסצינה הראשונית כלל תמונת מגע מיני בין הוריו בתנוחה יאה להתבוננויות מסוימות. האיש הזה לבטח רכש, בשנים הארוכות שחלפו מאז שראה את המשגלים, עוד רשמים, עוד רעיונות, עוד ידיעה על הזדמנויות רבות ושונות, שאירעו בין הטראומה לבין השחזור-טיפול של השנים המכריעות (גיל 5, למשל) ועד לאימפוטנציה הגמורה. ”הדרך היחידה לצאת [מזה] היא להניח שהפציינט לא רק דימה באורח לא מודע את הסצינה הראשונה, אלא גם רקח את השינויים באופיו, את פחדו מפני הזאב ואת האובססיה הדתית שלו... יש להשאיר את הדברים כמות שהם: או שהאנליזה המבוססת על הנירוחה של ילדותו כולה חתיכת הבל מתחילתה ועד סופה, או שהכל התרחש כפי שתיארתי” (שם, 56). בשלב כלשהו של הטיפול ”הסכים המטופל עם פרויד”: הוא הפריע למשגל הוריו ואביו כעס עליו. מצד שני, הוא עצמו ביקש לזכות בסוג של סיפוק כזה בהמשך, מתוך סבך של הזדהויות עם פסיביות האם ועם אקטיביות האב. חשוב כאן המעמד של הצופה, המבקש למלא תפקיד בין יחסי השניים האחרים. חשוב עוד יותר הוא מעמדו ה”תיאטרוני” של הצופה: הוא רואה חלקי גופות, הוא שומע קולות, הוא מסיק מסקנות ועליו להשלים את הקיים, מתוך אי-ויתור על תשוקותיו שלו. חשובים לענייננו גם שלבי ההליך, הדומים מאוד ל”סצינה הראשונית אצל לויין”: הפנייה לרגשותיה של כלמנסע והניסיון להידבר עם טיגלך. אפילו מרכיבים אלה של הדקדוק הלוויני מקבילים לתיאור ההליך שפרויד בונה בתיאור הסצינה הראשונית. במקום אחר נותן פרויד את דעתו לאותה נקודה, ואולי ציטוט קצר מדבריו אלה יכול להבהיר טוב יותר את המימד המורכב של ”הצגה-בתוך-הצגה”, כלומר את ההתבוננות, התשוקה ”להשתתף”, ההצטרפות, הכישלון להצטרף/להשתתף:

הסוג השלישי בין התיאוריות המיניות הטיפוסיות הצומחות אצל ילדים [מתרחש] אם הם הופכים עדים למגע מיני בין הוריהם. קליטתם את המתרחש חייבת, כמוכן, להיות לא שלמה. יהא אשר יהא הפרט הנתפס אצלם – תהיינה אשר תהיינה התנחות היחסיות בין שני האנשים, או הרעשים שהם מקימים, או נסיבות מסייעות אחרות – ילדים מגיעים בכל מקרה לאותן מסקנות. הם מאמצים את מה שיכול להיקרא ראייה סאדיסטית של המשגל. הם רואים את זה כמשהו שבו המשתתף החזק יותר מכאיב בכפייה לחלש ממנו, והם משווים את זה להשתובבות המוכרת להם מן הניסיון הילדותי שלהם – השתובבות שאינה נעדרת, מדי פעם, ריגוש מיני. (Freud 1959, 220; ההדגשה במקור)

שום דבר מהדברים הללו אינו בא, חלילה, לאתר את התיאטרוני, או את ה”הצגה-בתוך-הצגה” אצל המחזאי. יש כאן ניסיון לעמוד על ערכה התיאטרוני של ה”סצינה”, כמו שהיא עולה בכתובה הלווינית.

מרכזיותה של ה”סצינה הראשונית” לא תעשה צדק עם המחזה, אם לא נמקה במונחים הלקוחים מן הטקסט של המחזה. ”משחקי חפץ” אינם מתמצים רק בפנטזיה זו. תיכף אחרי ה”סצינה הראשונית” שחפץ היה עד לה בעל כורחו, מגיע עוד ”משחק חפץ”. הכל מתרחש באותו לילה, ועכשיו מתקרב הלילה לסימונו. לתוך חדרו של חפץ נכנסים כלמנסע וטיגלך (הלבוש גופייה ותחתונים). לויין מדגיש ב”הוראות הבימוי” שלו: ”הוא וכלמנסע סחוטים לגמרי, עצביהם מתוחים עד גבול האפשר” (לויין 1988, א, 132). עניין זה חשוב. בין אם הקונטציה היא מינית (טיגלך לא רק לבוש תחתונים וגופייה; מגבת כרוכה לו על צווארו) ובין אם מדובר בקונטציה אחרת – המשך עינויו של טיגלך מחוץ לבמה – משהו ”מוזר” נכנס לכאן. נראה כאילו הסיוט שעובר חפץ משתלט באמת על מעניו. האם נקודת הראות הפכה להיות נקודת ראות אחרת? לא ברור. חשוב לזכור שאם קודם נרמזו רק יחסי בין-הורים במשחק חפץ על ההצצה, הנה עכשיו מקבל רושם זה את אישורו. מכאן ואילך מוצב חפץ בתפקיד הבן המביט באמו.

טיגלך מכריז הפרק האחרון של נעורי חפץ – משחק י”א – ”חפץ המציץ מציץ אל מות אמו!” חפץ מרים ידיו בתחינה, אך מיד מורידן ומנסה לשלוט בעצמו מוכנה? כלמנסע מוכנה ומזומנה לשחק את אמו הגוססת של המנוול!

(שם, 132)

לאורך כל הסצינה האכזרית הזו, שבה מואשם חפץ באדישות למות אמו, אין הוא מסוגל להצטרף למשחק, אין הוא מנסה למנוע את המשחק, ואין הוא יכול לחצות את קשת הפרוסטניום, את מסגרת הסצינה האחרת, שנכפתה עליו, ממש כדרך שפרויד מתארה בפשור הזלזומות. פעם אחת הוא מתפרץ, רק פעם אחת. אכן, משחק זה נראה "כמעט כמו חלום". אין קל מפענוח התרחשויות בימתיות על דרך שאילת מושג החלום. בעניין זה יש, כמובן, לנהוג משנה זהירות, לא רק משום שליון מקפיד מאוד שלא לתת דרור ל"סוריאליזם" מסוג כלשהו, אלא גם משום שכלל לא ברור אם המבנה המטונימי של המחזה התיאטרוני, ואפילו "שרשור מטאפורי", מצדיק שימוש בטכניקת פענוח החלום. דווקא משום שעשינו שימוש רב במונחי הכלכלה הליבידינאלית של פרויד בכל הקשור לייצור דימויים, פיגורות, ייצוג; דווקא משום שהסתייענו במושג הסצינה ובמסגרת הסצינית המשרתים את פרויד – דווקא משום כך אנחנו מבקשים שלא לערוך השוואה של ממש בין הסצינה, שבה "מתה אמו של חפץ", לבין מושג החלום במשמעות החמורה שלו. חזקה עלינו ביקורתנו הנוקבת של ליוטאר:

עבודת החלום אינה מתייחסת לשיח ראשוני כאל שיח אחר, כמו שאינטרפרטציה עושה; הפער בין התוכן החבי (Truamgedanke) והתוכן הגלוי אינו חלל ריק... גם אין הוא החלל המפריד בין טקסט מתרגומו לשפה אחרת... העבודה אינה אינטרפרטציה של מחשבת החלום, שיח על שיח. היא גם אינה תעתיק, שיח מבוסס על שיח. היא הטרנספורמציה שלו".

(Lyotard 1989, 21)

מכאן ואילך ממלא טיגלך את תפקיד המספר, המתווך המטונימי בין ההצגה שאנחנו וחפץ רואים לבין ההצגה שבה הוא משתתף – איש עייף וסחוט בתחתונים – אחרי שכבר ראינו כיצד עונה בידי אשתו, המגלמת עכשיו תפקיד אכזרי ("אמו הגוססת של המנוול") ביחס לבן זוגה ולצופה שלה.

טיגלך אמו הזקנה של חפץ על ערש-דווי. המשימה כבר קשה עליה. היא מחרחרת. כלמנסע מחרחרת בכבדות חפץ המציץ מציץ מבעד לחור המנועול מחוסר אומץ להתייצב מול מות אמו.

מתכופף ו"מציץ" לעבר כלמנסע כמו מבעד לחור המנועול.

כלמנסע מחרחרת אה! אה! אני לא יכולה לנשום! אוויר!

טיגלך מפרפר בעצבנות במקום ומשמיע ציוצי בהלה וצער יש הרבה אוויר מסביב! תנשמי, אמא! את יכולה!

כלמנסע אני לא יכולה! מחרחרת אני נחנקת!

טיגלך כנ"ל עוד מעט יבוא הרופא! הוא יתן לך לנשום!

אמא!

כלמנסע חפץ!

טיגלך כנ"ל אמא!

כלמנסע אוי, חפץ! רע לי! חפץ, חפץ! איפה אתה?

חפץ אני פה! אני פה!

(שם, 132)

אחרי התפרצותו היחידה יחזור חפץ לשתיקתו, עד להכרזת כוונתו להתאבד. מכאן ואילך מטיפה כלמנסע מוסר ל"חפץ שבהצגה" ול"חפץ הצופה". ככל שהיא דורשת ממנו לעזור לה לחיות, חוזר טיגלך על מה שחפץ השותק מאשר באיך-אונותו, כלומר שאין הוא יכול לקיים את רצונה: "לא אכפת לי! אני אמא שלך, אני גידלתי אותך, ואתה תציל אותי מהמוות!" (שם, 133). הבן מנשחך רופא. האם אינה רוצה רופא. היא ממנה אותו לתפקידו ודורשת ממנו לבצע את תפקידו: "לא רופא, אתה, אתה הבן שלי! כל מה שהיה לי השקעתי בך!" (שם).

טיגלך אני חלש, אני הילד שלך, אמא אני מחכה שאת תצילי אותי!

כלמנסע אתה עובד אותי כשאני כל כך זקוקה לך. אכזבת אותי! אתה לא הבן שלי!

טיגלך אל תגידי ככה, אני הבן שלך, אבל אני לא יכול.

(שם; ההדגשה במקור)

כאן אנחנו שבים ללב דיונונו על "הצגה-בתוך-הצגה" כייצוג של ייצוג. טיגלך מייצג את חפץ במשפט שחפץ אינו יכול לומר: "אני חלש, אני הילד שלך, אמא אני מחכה שאת תצילי אותי!" אבל מה חפץ אומר, בתוך הייצוג של הייצוג? "אני הבן שלך, אבל אני לא יכול". מה אין הוא יכול? הוא לא יכול להציל את אמו. הוא לא יכול להיות (הוא מתאבד אחרי כן). הייצוג של הייצוג בא במקום שבו אי-אפשר לייצג משהו. מהו שאינו יכול להיות מיוצג אצל חנוך ליון? האם יש משהו החוזר ומשתמש בתחבולות או באמצעים דרמטיים משוכללים יותר שבתוכם נחבא משהו, כמו בסצינה מזועזעת זו

שלאחריה אין לחפץ עוד קיום, כלומר אחרי שמוצגת לפניו גסיסת אמו?<sup>19</sup> הסצינה, המוצגת לעיניו של חפץ – נמשכת, טיגלך, כחפץ, צועק: "מה אני אשם? מה אני אשם?" (שם, שם) וכלמנסע מחרחרת, נופלת על הרצפה. טיגלך רועד ומפרפר, ואו, כשהוא גוהן עליה ורואה כי היא "מתה", הוא קורא בתפקיד חפץ: "בגדתי באמי, באמי היקרה! אמי סמכה עלי שאציל אותה, ואני בגדתי באמי! באכזבה גדולה ממני מתה אמי!" (שם). טיגלך ממשיך בתפקיד האבדי של מטיפף המוסר (האבדי): "הוי, חפץ הבוגדן, עד מתי תחיה ותאכזב את האוהבים אותך? עד מתי חפץ?!". חפץ, על פי "הוראות הבימוי", רועד, אינו יכול לעצור את הרעד. הוא מיטלטל כקורה, מתגלגל לרצפה וזוחל אל מתחת לספה. ההצגה-בתוך-הצגה נגמרה. תיכף אחריה מודיע חפץ על התאבדותו ביום החתונה של פוגרה הבת (שם, 134), לא לפני שפוגרה מסרסת גם את הוריה. חפץ נידון למוות.

"סצינה ראשונית" כזו הופיעה גם במחזה מאוחר יותר, פופר (לוי 1988, 118). גם בו נידון הצופה ב"הוריו המודווגים" למוות. גם כאן מומחו ה"איסור על העריות" כאיסור להתענג. נראה כאילו אין מנוס מתיאור המבנה האדיפלי, או לפחות מימד אחד שלו. כניסתו של הסובייקט לתחומי הסימבולי – שפה, תחביר, חוק, אב, איסור – היא כניסה על תנאי: ויתור על התענוג. האיסור הסימבולי של ה-*jouissance* בתסביך אדיפוס הוא, באורח פרדוקסלי, איסור על משהו שכבר אינו אפשרי; תפקידו לתמוך באשליה הנירוטית כי התענוג יוכל להיות מושג, אלמלא היה אסור. אותו איסור עצמו יוצר את התשוקה לחצות את הגבול שלה וה-*jouissance* (תענוג, אורגומה בצרפתית) הוא טראנסגרסיבי ביסודו (Lacan 1992, 196). כאן גם מופיע מקומו של "דחף המוות". זה השם שניתן לתביעה לחצות, שוב ושוב, את הגבול האסור (המרד של חפץ, שאינו חוזר בשום צורה אף באחד ממחזותיו הקומיים של לוי, אחרי התאבדות המורד) לעבר ה"דבר", ה"חפץ", ולהפרזה בתביעת ה-*jouissance*. ה-*jouissance* הוא דחף המוות (גם קריאה במעבר לעקרון העונג יכולה להבהיר היטב עניין זה). ההצגה-בתוך-הצגה מאפשרת ללוי להביט באין ולא לצחוק. "כל אימת שעלינו לעסוק במשהו בעולם המופיע בצורת שרשרת של מסמנים, ישנו במקום כלשהו – בוודאי מחוץ לעולם הטבעי – מה שהינו מעבר לשרשרת זו, היש-מאין שעלינו היא בנויה ומדוברת ככזו" (שם, 212).

#### 14. הבמה האחרת

הגרעין הטראומטי הקשה, שאין לבטאו, הקיום עצמו, זה הדורש ייצוג, אינו יכול להצטייר לנו בלי בנייתה של "סצינה אחרת", בלי "מקום כלשהו". "תשוקה, שעמום, סגירות, מרד, תפילה, נודדי שינה... פאניקה הם הוכחה למימד של 'מקום כלשהו' (*Ailleurs; Elsewhere*)", כותב לאקאן בדיון על "הסצינה האחרת" (Lacan 1979, 192). אין עוד שום דרך, הוא כותב במאמר מפורסם ("על הטיפול האפשרי בפסיכוזה") – לצמצם את מה שהוא מכנה "מקום כלשהו" ל"צורה מדומה של געגוע, גן עדן עתידי אבוד; מה שמוצאים הוא גן העדן של אהבות ילדיות (*des amours enfantines*)... פריוד כינה את מקום הלא-מורע במונח שהדהים אותו אצל פכנר [...], *ein anderer Schauplatz*, סצינה אחרת" (שם, 193). פריוד איתר את הסצינה האחרת באמצעות השברים המגיעים אלינו ברגעים מיוחדים – בחלומות, בפליטות פה וקולמוס, בהברקות מברחות. הסובייקט האנושי הוא מעין משתתף באירוע ההוא. נדמה את חפץ להוזה בהיקף, או משתתף בחזיון בלהות לא ממש. רק פעם אחת הוא פולט קריאה מבוהלת כלפי הויית אמו "אני פה, אני פה". כי מהו שנשאל האיש בהזיה, או בחלום, או בהצגה-בתוך-הצגה אם לא "איפה אתה?" כלומר, איפה אתה מתקיים? "אייכה?"

מה שחסר ב'אחר הגדול' הוא מה שאי-אפשר להבינו... הלא-כלום שאי-אפשר לייצגו מארגן את העימות עם הסירוס כדבר שאותו אי-אפשר להגות: השסע באפשרויות המחשבה מתמלא בתהליך של משמוע, באמצעות חזיון השווא של הידע.

(Green 1983, 169)

במשפט אונס בונה טכניקת הסיפור מעברים מסצינות שאירעו בעבר לסצינות בהווה, וכך ה"הצגה-בתוך-הצגה" מאפשרת שוב לבנות דימוי גבישי, אבל גם לכסות פעמיים – עכשיו אנחנו מדברים "גלויות" על הכיסוי הכפול – על פני מה שאי-אפשר לאומרו: אני עשוי מכלום, המשמעויות הבונות אותי מן הכלום מגדירות אותי כזכר או נקבה. בשני המשמעים הללו לא תהיה לי לעולם מנוחה. תמיד יצוץ ה"ממשי", זה הגרעין הטראומטי, הבלתי ניתן אפילו לחשיבה, מבעד לסימבולי ומבעד

19 זה המקום להזכיר את הקירבה לאופן שבו מתקנת בההולכים בחושך גסיסת האם ואינאונותו של הבן במונחים של ייצוג דייצוג.

למדומה. בתמונה השנייה של משפט אונס מוכנס הנאשם, ידיו קשורות, והוא מובל בין שני שומרים ומלווה בקצין:

שמש זה האיש. פוסע על האדמה  
כאילו לא טבעי לו  
לפרכס קצת באויר ולחרול.

(לויך 1997, 86)

"זה האיש... לפרכס קצת באויר ולחרול". זה המקום הקרוב ביותר ללא-כלום. יצירת אמנות מילולית אינה יכולה להתקרב עוד. ספק אם יכולה יצירה אחרת לעשות זאת. עכשיו נבנה הסירוס, מרכז המחזה, על פני *ecce homo* זה. "זה האיש... לפרכס קצת באויר ולחרול".

ילדה הוא פוחד למות?  
קצין הוא פוחד? אני פוחד  
שלא ימות לי פה מפחד  
לפני שימות ממה שצריך!

(שם)

כזה הוא "חזיון השווא של הידע" שאנדרה גרין מדבר עליו. כזה הוא פחדו של הקצין. זה הפחד לאבד את הכוח. הילדה היא מעין "מקספר", והקצין מציג לפניה את המתרחש. הידע שלו כולל תשובות נחרצות, אבל גם את המטונימיה של הידע הזה: "שימות ממה שצריך!"

ילדה אף פעם לא ראיני את אימת המוות.  
קצין [מצביע על הנאשם במחוות הזמנה]  
הוא שלך.

ילדה [מסמיכה את פניה אל פני הנאשם]  
לא רואים הרבה. קצת זיעה, עיניים  
עמומות, צבע הפנים אפור.

אשה היא בתי. היא תהיה משוררת.  
ילדה אבל את הפחד עצמו לא רואים.<sup>20</sup>  
קצין ההצגה הגדולה, אומרים, מתחוללת בראש.  
אשה חלק בתחתונים.

(שם)

זו הבנייה של ה-*ex nihilo* הלויני. חשוב לזכור כי יש הבדל בין הקומדיות למחזות הזוועה. בקומדיות הכיוון הוא הפוך מזה שבמחזות הזוועה (משפט אונס הוא דוגמה מעולה לטיפול בייצוג-הייצוג במחזה זוועה גדול זה). בקומדיות לרטוריקה יש משקל אחר, ריתמוס אחר, הגילוי של הנורא מכל לא נחסך מאתנו, אבל זוכה לייצוג משעשע לפעמים. כאן, במחזות הזוועה,<sup>21</sup> מאפשר ייצוג הייצוג לכסות על הדבר ב"תחתונים".

קצין מה את עושה הערב?  
אשה מעכלת את היום ומחכה ללילה.  
ילדה [נוגעת באצבע בנאשם. הוא משיב לה במבט עמום]  
הוא כל כך עצוב.  
זקנה מנוולים כולם.  
[לקצין]

מותר להתחבק אתו למזכרת?

(שם)

הנה ההצגה-בתוך-הצגה: "להתחבק בתור מזכרת", כמו בתצלום מאתר תיירות. מכאן ואילך מתנהל המשפט, ובשיאו מסיר הנאשם את בגדיו ומראה כי לא היה יכול כלל לאנוס את האשה (ההצגה על האונס "שוכחת" את ה"הצגה הקודמת", את הסירוס): "אני במו ידי פצעתי וכתתי/ אני טוויית את העלילה הזאת. שלום לכולכם. תליתם בי / תקוות גדולות שאאכזב אתכם. / לאחר ניסיון קצר

20 בכתב היד אומרת הילדה: "אבל את הפחד עצמו, הסיפור, / ההצגה הגדולה, לא רואים".  
21 הז'אנר ה"מיתי" של לויך זכה לכמה כינויים. העדפתי לקרוא לו "הצגות זוועה". לויך עצמו הציע לי, בדרכו הפארודית, הבלתי נמנעת, לקרוא לז'אנר זה "זוועתון".

של הונאה/ אני שמח לבשר. / כל התקוות התגשמו. / שחקני, אני מודה לכם" (שם, 136-137). כל זה בא אחרי סדרה של "שחזורי אונס" מעבר לעתיד. הינה הסיפור, או העלילה, או ההצגה ("תודה לשחקנים"). ואחרי שלא היה אונס, משום שלא היה דבר זולת הסירוס, מסתיים הסיפור: אין מה לספר! מתחת לכל זה מסתתר כלום גדול יותר, שהסירוס הוא רק ניסיון לספרו. הנאשם מזוכה ומשוחרר:

**נאשם** [פוער פיו כמבקש לנשום הרבה אוויר. פתאום גוהר קדימה ומקיא. משרווח לו הוא נושא פניו] יותר מכל חשוב לפתוח דף חדש.  
 [פונה לצאת, חוזר. הולך לעבר עמוד התלייה, עולה על הכיסא, מתבונן בעניבת החבל]  
 לולאה קטנה, עגלגלה, דמוית צוהר.  
 מעניין מה רואים בעדה מהעבר השני.  
 [משחיל ראשו בעניבה, מגחך]  
 אי, עולם שלם מחוץ לעניבה.  
 לכאורה אותו עולם, ובכל זאת:  
 כמה חד הכל, דוקר.  
 פניכם משויפות עד העצם, ידעתם?  
 [מביט בגופו ובידיו]  
 מה זה היה? לא הבנתי כלום.  
 [מנסה לבעוט בכסא, נכשל, מנסה שוב, נכשל, נשמט מן הכסא, מנסה לחזור ולעמוד, נכשל, מפרפר ומת]

(שם, 138)

לא הסירוס הוא הממשי המסרב לקבל צורה, סימון, משמעות, אלא הלא-כלום שמעבר לו. עם הסובייקט האנושי, כותב לאקאן, משתתפים גם קיומו "המטופש, שאין לבטאו במלים", האובייקטים שלו (כולם חלקים "ממנו"), האגו שלו (זה המשתקף באובייקטים) וה"אחר הגדול", המקום שממנו עשויה שאלת קיומו להיות מוצגת לפניו. שאלה חוזרת בפי הסובייקט של הטיפול, כותב לאקאן, היא "מה אני שם?" (Que suis-je là?), והיא נוגעת למינו/מינה, או לקונטינגנטיות של ההווה (אני חי או מת?). טול מן הסובייקט את ה"אחר הגדול", שם הוא מבקש את התשובות למינו או לקיומו, ולקחת ממנו אפילו את התמיכה שהיתה לנרקיס (Lacan 1979 [1977], 194). "משחקי חפץ" כוללים את העיסוק בשני האלמנטים הללו. לפני נישואיה, בא חפץ אל פוגרה כדי לספר לה על התאבדותו המתוכננת. אביה, אמה וארוסה רוצים לדעת מדוע לא הפילה לו את הכובע (על הקונטואציות המייניות הקשורות בעברית למלה "כובע"). פוגרה אומרת להם, הצופים בו: "אבל אתם לא רואים שהפלתו לו משהו הרבה יותר גדול?" הם לא רואים ופוגרה מסבירה:

אתם באמת לא רואים? הוא בא לכאן בתקווה לשמוע מפי שתי מלים: "אל תקפוץ". ואני מקשיבה לו בנימוס, מקבלת את המתנה שלו ואת שתי המלים אני לא אומרת! מסמיכה פניה לפני חפץ לא אומרת! אז כובע אתם רוצים שאפיל? טיפשים שכמותכם. איש שלם אני מפילה הערב מהגג!  
 (לויין 1988א, 142; ההדגשות במקור)

בתמונה 16 מבקש חפץ מפוגרה להמשיך ב"משחקי חפץ". לאורך התמונה, תוך שפוגרה משיבה את הוריה להיות עבדיה הנאמנים, יושב חפץ מתחת לשולחן ודרישתו למות, לדעת שהוא מת באמצעותם, אינה נענית. לחייו אין שום חשיבות. הוא לא נרצה. לא כגבר ולא כאשה, לא כחי ולא כמת. כאן מצוי פשר פעולתו: ההליכה למוות, הפעולה היחידה האפשרית באין לו יכולת להשביע שום תשוקה.

חפץ הוא מחוזה יוצא דופן. גם קומדיות אחרות של לויין הן קומדיות מזויעות, אבל חפץ, בדומה לסולומון גריפ, מסתיים במות הבן. יתר על כן, בחפץ ראינו ייצוג של ייצוג – ראינו את מות האם והליכתו של הבן בעקבותיה, וגם את ההליכה הזו ראינו באמצעות ייצוג של ייצוג: פוגרה מילאה כאן את תפקיד המוציאה להורג. תמונה 20 של המחזה היא השיא, מבחינה זו של "הצגה-בתוך-הצגה". בסך עוברות כל הדמויות ומספרות לחפץ מדוע חשוב להן מותו. המשחק מתחיל כ"רצח הבן" האדיפלי (ואחרי שפוגרה, מצדה, השביעה את הוריה, לחדול לקיים יחסי מין, אם הם רוצים לחסות בצלח):

טיגלך אחד המשחקים האהובים על כלמנסע ועלי כשאנחנו מתגלגלים במיטה...  
 פוגרה [מתקנת אותו] כשהיינו!

טיגלך...כשהיינו מתגלגלים במיטה, הוא המשחק היפה, "איך נמשיך כולנו לחיות כשחפץ המציץ ימות".

מדגים לפני חפץ תוך כדי דיבור.

חפץ המציץ שוכב בבור חשוך בתוך האדמה, ואני רץ לי מבית קפה לבית קפה ומבלה. אני רץ ומבלה, רץ ומבלה. אני נהנה מכל רגע, אני נהנה מכל רגע, אני נהנה וחפץ לא, חפץ באדמה, ואני בבתי קפה ובמועדוני לילה, ואני נהנה ואני נהנה.

(שם, 157)

קל לראות את האלמנט התימטי, כנאמר בפתח המאמר; זה האלמנט המתנסח בדבריו של טיגלך, זה האלמנט שדבק בלויין ושקל "לייצגו" בדיונים על "עולמו של לויין". כמה קשה לראות כאן את ייצוג ייצוגו של המוות. זה המוות שבקומדיות האחרות נמצא אף הוא תמיד מכוסה ברצון לדעת ("מהו מיני?"). הנה, עם גירושם של הזוועות מן הקומדיות, והיפרדות העשייה הלוינית לז'אנר הקומי ולז'אנר הזוועה, יכול לויין להניח למוות לקבל ייצוג של ייצוג פחות מזעזע. בתמונה 12 של סחורי גומי נושא שמואל ספרול המת מונולוג ארוך על החיים בעולם הבא:

ספרול [לעצמו] ערב יורד על בית הקברות. הערב הראשון שלי. כל האלמנט, הקברנים, החזנים הלכו. הציפורים כבר ישנות. שקט. דומייה. שורות שורות אנחנו שוכבים, כמו ילדים בקייטנה, מיטה ליד מיטה, מתלחשים בחושך לאחר כיבוי אורות. מה נשמע בחוץ, שואלים הוותיקים, כמה היום הרולר? אני מספר להם כמה הרולר. ואיך חיי עולם הבא, אני שואל. אין, מגחכים הוותיקים בפה מלא עפר, אין חיי עולם הבא... הוי, חברה מיתים, אני קורא בקול, אל תסריחו לי פה מתוגה, זוכרים איך, לא פעם, חלמנו שאנחנו מתים ולפתע, ממש ברגע האחרון, התעוררנו שטופי זיעה, איש איש במיטתו רואים שהיה זה רק חלום? גם הפעם נתעורר, הוי חברה, גם הפעם...

(לויין 1988ב, 223-222)

ומעבר למונולוג הזה, אולי מעבר לכל המונולוגים והדיאלוגים, ניצב הניסיון האחרון: לבטל את הביטול. הנה המונולוג מתוך ההולכים בחושך:

דמו לכם את המוות: דמו לכם לא-כלום, ואז דמו עוד פחות. דמו חושך מוחלט, ואז דמו חשוך עוד יותר. דמו את מה שאינכם יכולים לדמות, דמו כל מה שהכרתם, את הנשים, הגשם, הלחמניות, השמש, והוסיפו להם את התואר "לא", לא-גשם, לא-שמש, לא-לחמניות, לא-נשים, דמו את כל זה ומחקו גם את הדמיון, כי נגמרים הצורות, הצלילים, התחושות, ואל תפחדו, נמחק גם הפחד, נגמרות גם המלים, גם מלות השלילה, נמחקת המלה "לא", נמחקת המלה "אין", גם האינות איננה, והלא-כלום מוכפל, לא תוכלו לשוות בנפשכם עד שתגיעו, וכשתגיעו – לא תוכלו עוד לשוות. (לויין 1999, 68)

אוניברסיטת תל-אביב

## ביבליוגרפיה

- אפלטון, 1957. "פוליטיאה", כתבי אפלטון, כרך שני, תרגום יוסף ג. ליבס, שוקן, ירושלים ותל-אביב, עמ' 157–577.  
 ארטו, אנטונון, 1988. "חליפת מכתבים בין אנטונון ארטו לז'אק ריווייר", תרגמה הלית ישורון, חזרים 7.  
 —, 1995. התיאטרון וכפילו, תרגמה אורלין עמר, בבל, תל-אביב.  
 גורביץ, דוד, 1997. פוסטמודרניזם, דביר, תל-אביב.  
 זך, נתן, 1966. זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, אל"ף, תל-אביב.  
 יערי, נורית, 1995. "אחרית דבר", בתוך ארטו, אנטונון, התיאטרון וכפילו, בבל, תל-אביב.  
 לאור, יצחק, 1988. "תן להתחתן כמו שצריך", פרוזה 101–102: 52–56.  
 —, 1999. "הקומדיה של חנוך לוין: פטישיזם תיאטרוני כאופן קיום", חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב.  
 לוין, חנוך, 1971. "פשישפש", סיפור, הארץ, "תרבות וספרות", 7.7.71.  
 —, 1988א. חפץ ואחרים. מחזות א', סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.  
 —, 1981ב. סחרר גומי ואחרים. מחזות ב', סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.  
 —, 1991. מלאכת החיים ואחרים. מחזות ד', סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.  
 —, 1996. הזונה מאוהבו ואחרים. מחזות ה', סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.  
 —, 1997. משפט אונס ואחרים. מחזות ו', סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, ספרי תל-אביב, תל-אביב.  
 —, 1999. ההולכים בחושך ואחרים. מחזות ז', סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי תל-אביב, תל-אביב.  
 מירון, דן, 1979. "מספר שנגע בכתפו של מחזאי", פנקס פתוח, ספריית פועלים, תל-אביב, ע"מ 60–71.  
 פריד, זיגמונד, 1968. "יצרים וגורלות יצרים", כתבים, כרך רביעי, מסות נבחרות, תרגום חיים איזק, דביר, תל-אביב, ע"מ 53–61.  
 ראפ, א., 1974. "האדנות חייבת להיראות", הארץ, "תרבות וספרות", 6.9.74.  
 שוהם, חיים, 1986. "אדמטוס ופונא רוצים לחיות", עלי שיש 24: 29–37.

- Artaud, Antonin, 1968. *Collected Works I*, trans. Victor Corti. London: Calden and Boyars.  
 Bakhtin, Mikhail, 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.  
 Barthes, Roland, 1974a. *S/Z*, trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang.  
 —, 1974b. "Diderot, Brecht, Eisenstein", trans. Stephen Heath, *Screen* 15 (2): 33–38.  
 Brown Erela, 1989. *Allegory and Irony in the Satirical Work of Hanoach Levin*, dissertaion, Cornell University.  
 —, 1992. "Cruelty and Affirmation in the Postmodern Theater: Antonin Artaud and Hanoach Levin," *Modern Drama* 35: 585–606.  
 Copjec, Jane, 1995. *Read My Desire, Lacan against the Historicists*. Cambridge, Mass.: MIT Press.  
 Deleuze, Gilles, 1989. *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.  
 —, 1997. *Essays Critical and Clinical*, trans. Daniel W. Smith and Michael S. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press.  
 Deleuze, Gilles, and Felix Guattari, 1983. *Anti-Oedipus*, preface by Michel Foucault, trans. H. Hurly. Minneapolis: Seem and Lane.  
 Derrida, Jacques, 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil.  
 —, 1976. *Of Grammatology*, trans. Gayatry Chakravorty Spivak. London and Baltimore: The Johns Hopkins University Press.  
 —, 1978. *Writing and Difference*, trans. Alan Bass. Chicago: The Chicago University Press, pp. 79–153.  
 Foucault, Michel, 1994a. "La folie, l'absence d'oeuvre," *Dits et ecrits I*. Paris: Galimard, pp. 412–420.  
 —, 1994b. "Folie, litleature, socicete," *Dits et ecrits II*. Paris: Galimard, pp. 104–128.  
 —, 1994c. "Theatrum Philosophicum," *Dits et ecrits II*. Paris: Galimard, pp. 75–99.  
 Freud, Sigmund, 1953. "Three Essays on Sexuality," *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. VII, trans. James Strachey. London: Hogarth Press, pp. 123–245.  
 —, 1957. "From the History of an Infantile Neurosies," *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. XVII, trans. James Strachey. London: Hogarth Press, pp. 1–122.  
 —, 1959. "On the Sexual Theories of Children," trans. James Strachey, *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. IX. London: Hogarth Press, pp. 205–226.  
 Green, Andre, 1983. "The Logic of Lacan *objet (a)* and Freudian Theory: Convergences and Questions," *Interpreting Lacan*, eds. Joseph H. Smith and William Kerrigan. New Haven: Yale University Press, pp. 161–192.  
 Jameson, Fredric, 1998. *Brecht and Method*. London and New York: Verso.  
 Lacan, Jacques, 1973. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le seminaire, livre XI*. Paris: Seuil.



- , 1979 [1977]. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan Sheridan. Reading, UK: Penguin Books.
- , 1992. *The Ethics of Psychoanalysis*, trans. Dennis Porter. London and New York: Routledge.
- Lyotard, Jean-Francois, 1984. "Answering the Question: What Is Postmodernism?" *The Post Modern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Régis Durand. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 71–82.
- , 1989. "The Dream-Work Does Not Think," trans. Jonathan Culler, *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin, Oxford: Basil Blackwell, pp. 19–55.
- Yampolsky, Mikhail, 1993. "Voice Devoured: Artaud and Borges on Dubbing", *October* 64 (Spring): 57–77.
- Žižek, Slavoj, 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.
- , 1992a. *Looking Awry*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- , 1992b. *Enjoy Your Symptom!* London and New York: Routledge.
- Zupančič, Alenka, 1996. "Philosophers' Blind Man's Buff", *Gaze and Voice as Love Objects*, eds. Renata Salecl and Slavoj Žižek. Durham: Duke University Press, pp. 16–58.