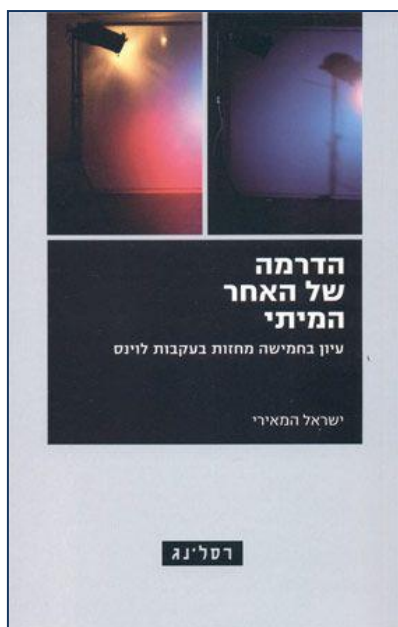


הדרמה של האחר המיתי: עיון בחמישה מחזות בעקבות לוינס

ישראל המאירי

סקירה: חגי רוגני

בסימן התגלות



הפילוסוף הצרפתי-יהודי הדגול עמנואל לוינס (Levinas) התגלה בישראל שנים רבות לאחר שכוכבו דרך בשמיים האינטלקטואליים של צרפת. בעוד כוכבים אחרים בסצנה הצרפתית, ביניהם רולאן בארת (Barthes) ומישל פוקו (Foucault), וכן תלמידו ומעריצו של לוינס, ז'ק דרידה (Derrida), זכו באותם ימים לתהילה במקומותינו, נותר הוא אלמוני יחסית במשך זמן רב, אף שהיה בקשרים עם אוניברסיטת בר-אילן וגם שימש כעורכו של כתב עת שהתפרסם בה. מי שגילה את לוינס לישראלים היה זאב לוי (1921 – 2010) שספרו האחר והאחריות: עיונים בפילוסופיה של עמנואל לוינס (מאנגס, 1987) היה כנראה החיבור

המקיף הראשון על לוינס שפורסם בעברית. תרגומים ממשנתו של הפילוסוף ומאמרים על הגותו החלו להופיע בעברית רק בראשית שנות האלפיים, ומאז לא נפקד שמו מהשיח האינטלקטואלי. עבור ישראל המאירי (אגב, גם עבור כותב שורות אלה), היה המפגש עם הגותו של הפילוסוף הגדול בגדר התגלות:

באחד המחסנים שבסמוך למגרש החניה התת-קרקעי נהגו לערוך מכירה של ספרים מעודפי ספריית האוניברסיטה. בפתח המחסן פגשתי בציפורה כגן, המרצה הוותיקה, רחבת ומרחיבת האופקים, אוחות בספר; לא, לא של עמנואל לוינס עצמו, שאז, בסוף שנות ה-90, כמעט לא תורגם ואף לא "יובא" עדיין ארצה, אלא בספרו של זאב לוי [...] ציפורה חשבה שעליי לקרוא את הספר הזה [...] שם, במרתף המחניק, החל המסע עם ובעקבות האחר (עמ' 10).

המאירי, י' (2013). **הדרמה של האחר המיתי: עיון בחמישה מחזות בעקבות לוינס**. תל-אביב: רסלינג.

ד"ר ישראל המאירי, אורנים, המכללה האקדמית לחינוך
ד"ר חגי רוגני, אורנים, המכללה האקדמית לחינוך

גם אהבת התאטרון באה לו, למחבר, שהוא גם סופר ומחזאי, בדרך של התגלות. בלשון פיוטית, העולה ומבצבצת לעתים מתוך השפה האקדמית, הוא מתאר את עצמו כנער הנוסע חזרה אל הקיבוץ במשאית חבוטה, לאחר צפייה בהצגת תאטרון במטרופולין:

ואחר כך המלמולים במשאית הדחוסה [...] שהלכו וגוועו, נבלעו בנחירות ובנהימת המנוע המאומץ, מותירים אותי עם נצנוצי החוויה, מרחפת כמו כדור זוהר מעל הכביש הנסוג בין פרדסים חשוכים (עמ' 9).

הספר שלפנינו מפגיש בין שני העולמות: בין הגות האחר של לוינס לבין התאטרון. במסעו בעקבות האחר מוביל אותנו המחבר דרך חמישה מחזות עבריים שנכתבו במהלך מאה שנה (1907-2007) בידי י"ח ברנר, נתן אלתרמן, נסים אלוני, חנוך לוין ותמיר גרינברג. בכל אחד מהם הוא מתבונן דרך הפריזמה של מה שהוא מכנה "האחר המיתי". "האחר" עומד במרכז הגותו של לוינס והוא מייצג, כפי שמבהיר המאירי, את מה שמצוי מחוץ להשגתו ולמושגיו של "העצמי" (The Same/The Self). מאפייניה העיקריים של הגות האחר של לוינס הם "היציאה מתוך העצמי עם גילוי של 'האחר', יחס כלפיו שאינו מבקש לצמצמו למושגי העצמי, הפנייה המלאה אל פניו והקניית משמעות רעיונית ומוסרית מפליגה ליפני האחר" (עמ' 15).

המונח "האחר המיתי" שטבע המאירי הוא פרי הכלאה בין הגות "האחר" של לוינס לבין פילוסופיית האמנות שלו. עבור לוינס, האמנות שייכת לתחום המיתוס, בהיותה מעין צל של המציאות: "היא מנוגדת לידיעה השכלית. היא אותה התרחשות עצמה של ערפול, רדת הלילה, פלישת הצל" (עמ' 22-23). יצירת האמנות, כמו במיתוס על פיגמליון, היא ניסיון להעניק לפֶסֶל, שהוא פרי דמיונו של האמן, יכולות של תנועה ושל דיבור, כלומר חיים. מכאן שהאמנות אינה מעצבת את המציאות, כי אם את צלה. בכך קרוב לוינס לאפלטון, שראה בשירה חיקוי של חיקוי, וגם לתיאודור אדורנו, שדימה את השירה ל"שעון שמש פילוסופי של ההיסטוריה", כלומר לצל שמטילה המציאות. על סמך דברים אלה מגדיר המאירי את האחר המיתי במילים אלה:

אפשר אפוא לראות את האחר המיתי כמי שמייצג את סגולתו של היוצר לגעת במוחלט, יחד עם "מוגבלותו" המנחה אותו לצקת נגיעה או ידיעה זו במיתי. האחר המיתי ניזון [...] ממרכיבים שונים ומנוגדים ("חיוביים" ו"שליליים") [...] כדמות ביצירת אמנות, בעלילה, הוא סוג של אימאז' פיסולי, של צל, אולי כמו כל דמות בדיונית [...] אך הצל הזה, שהוא גם אחר, מגלם כאמור משהו מידיעת המוחלט שהיוצר ניחן בה (עמ' 23-24).

מצויד בכלי מחקר זה ניגש המאירי לדון במחזות העומדים במרכז הספר. גילוי האחר המיתי בכל אחד מהמחזות וההתמקדות בו, מניבים דיון מזווית מקורית וחדשנית וכן תובנות חדשות ומפתיעות.

מבעד לפריזמה של האחר המיתי

המחזה "מעבר לגבולין" מאת ברנר, שנכתב בלונדון ב-1907 ב"התרגשות עצומה", כשהיה המחבר פליט חסר כול, מעמיד במרכזו את דמותו של יוחנן, המייצג, על-פי

הנחה מוסכמת בביקורת, את העצמי של ברנר עצמו. יוחנן, סופר יהודי-רוסי הגולה בלונדון, מוצא מקלט אצל אחיו, בעל מסעדה כושלת בעיר, שמשפחתו מתפוררת והולכת. בדיון במחזה זה מניח המחבר את הפרשנויות הידועות המתמקדות בהיבטים אוטוביוגרפיים ואף פסיכואנליטיים, וכן את אותן ביקורות הממעטות ביכולת הכתיבה הדרמתית של ברנר (שהמאירי, שגם עיבד את המחזה וליווה את העלאתו על הבמה, דווקא מסנגר עליה), ומתמקד בדמותו של האחר המיתי במחזה.

אותו אחר מיתי הוא, לדברי המאירי, אליהו חזקוני, ידידו הנווד של יוחנן, זר למשפחה ולחברה הסובבת, הבא מן הים וחודר לתחומו של העצמי. ההוויה המיתית נרמזת כבר בשמו הפרטי, אליהו, והוא נתפס עם הופעתו כשילוב יהודי-נוצרי של צדיק נסתר ושל ישו. בהתאם לארכיטיפ המיתי הנקשר לצדיקים, הוא בעל תאוה מינית עזה. כאותן דמויות משיחיות, גם חזקוני מגלה יחס מיוחד לילדים האבודים במשפחה שאליה הוא חודר: הוא מפתח יחס חם ואבהי כלפי הילד המזונוח והחולה יוספל ומבטיח אבהות לתינוק ממזר העומד להיוולד. לדברי המאירי "ברנר משתית את השפה הדרמתית-תיאטרונית שלו על מתח בין 'ריאליות' להפרתה" (עמ' 57). הוא רואה בכך השפעה אפשרית של איבסן, שגם במחזהו "איולף הקטן" מופיעה דמות בעלת אחרות, הנארגת סביב דמות ילד ומכניסה ממד אקספרסיוניסטי למהלך הריאליסטי. אגב כך זוכה הקורא בדיון צדדי מאלף בדרמה המסעירה של איבסן, בהתאם לאותן אמות מידה. משפט הסיום של המחזה, "אהיה אשר אהיה", ציטוט מספר שמות הנאמר על-ידי חזקוני, "מדגיש את תפקידו של האחר המיתי כמקשר בין ההוויה המיתית השלמה, המעמד המקראי של התגלות האל לנביאו [...] ובין הווייתו המתפוררת של המחזה, המשוועת לגאולה בכל רמותיה – הפוליטית-היסטורית, החברתית, האישית" (עמ' 60).

גם הדיון ב"פונדק הרוחות" מאת אלתרמן מסיט את הדיון משפע הפרשנויות שלהן זכה המחזה, כמו גם מהביקורות שספג, אף שאינו מתעלם מהן, ומתמקד ביחסי העצמי עם האחר המיתי. המחזה מספר את סיפורו של הכנר-האמן חננאל, העוזב את ביתו ואת כלתו נעמי, הנמכרת כשפחה, ויוצא למסע חיפוש וכיבוש כדי לממש את האמן שבו. בפונדק שבדרך הוא פוגש פושט-יד ובעל תיבת זמרה, וכן פונדקית חידתית. מכאן הוא ימשיך אל כיבושיו הגדולים כאמן ואל כישלונותיו כאדם. בעקבות אבחנותיהם של נורתרוף פריי ושל מיכאיל בכטין משייך המאירי את המחזה לזיאנר הרומנסה, וקושר אותו ל"הסערה" של שקספיר ול"אורפיאוס" של ז'ן קוקטו, כשהוא נמנע מדיון בהשוואות הידועות והצפויות ל"פאוסט" ול"פר גינט":

במהלכי הפתיחה מצטייר בבירור כרונוטופ [מרחב/זמן] הדרך כהשלכת העצמי-הגברי; ולעומתו, הכרונוטופ הביתי הנשי, בעל ריתמוס גלי, עגול, רחמי [...] מסעו של חננאל, מסע החיפוש הרוחני-אמנותי, על פני דרך החניכה האידיאולוגית-ארוטית, מתרחש אפוא, כמו ברומנסה השקספירית, בין הכרונוטופ הביתי, הבקתה במחזה, לבין "העולם הזר", המגולם כמובן בפונדק (עמ' 72).

מי שמתגלה כאחר המיתי היא הפונדקית, שהמונולוג הראשון שלה "מדביר את ההגדרות ואת המיתוסים הגבריים, ומותיר אותה כחידה שהגיבור לעולם לא יפתור" (עמ' 75). החידוש של המאירי כאן הוא בהתמקדות בדמותה של הפונדקית והצגתה כמפתח להבנתם של טיב הפעולה המניעה את הגיבור ושל מטרת מסע החיפוש שלו, הנחשפות, הודות לה, כשוונות לחלוטין ממה שנראה ברובד הגלוי. בסיפור שהיא מספרת לחננאל היא מגדירה מחדש את מיתוס האמן. סיפורה הוא על בעל פנתר שהתארח בפונדק, וצווה כשניסתה הפונדקית לגעת בחיה: "בלילה הוא שכב לישון ובבוקר מצאנו אותו מת [...] הפנתר טרף את הפנתרין". מיתוס האמן של הפונדקית, אומר המאירי, בנוי מיסודות פולחניים, כמו בטרגדיה "הבקכות" של אוריפידס, שבה הנשים המשתגעות בפולחן דיוניסוס קורעות לגזרים את המלך. וזהו, כפי שמזכיר המחבר, גם גורלו של הגיבור ב"אורפיאוס" של קוקטו. האמנות מעוצבת אפוא כאישה-חיה, החיה שבגבר, שאינה מתכוונת להיכנע לאילופו של הפנתרין-פסנתרן ולרקוד לצליליו, והיא עלולה לפנות נגדו, לפצוע, לסרס, לטרוף.

מסעו של חננאל הוא, לכאורה, מסע רוחני, שמטרתו "תובנת האמנות וביצועה המושלם" (עמ' 83). אך ככל שהמסע מתקדם אל עבר התכלית המוצהרת מתברר עד כמה הוא נרקיסיסטי ועקר, ומן הסתם מיותר. עם זאת, דווקא לאחר כיבוש הפסגה והתפרקות העצמי המתרחשת בעקבותיה, עובר הגיבור מטמורפוזה: "תכלית המסע מתחווה כמפגש עם ייצוג האישה כאחר, ששותפות לו, בסופו של דבר, שתי הנשים שבחיי הגיבור" (עמ' 84). במפגש המתרחש לבסוף בין חננאל לנעמי נדרש חננאל לעמוד, כמו אורפיאוס (או בניגוד לו), במבחן המבט, הקשור אף הוא במיתוס הפונדקית, וכמו אורפיאוס אף הוא נכשל. אף-על-פי-כן, סצנת הסיום "מממשת בעיקר את צמיחת תודעתו של חננאל להוויית האחר [...] חננאל, או העצמי שלו, מפרפר כאן בין מודעות לאחר, כלומר אהבה, לבין 'נסיגה אל הנרקיסזם'" (עמ' 89). התמקדותו של המאירי בפונדקית כאחר מיתי, לא כייצוג אלגורי של האמנות (כמקובל בביקורת המחזה) אלא כאישה החושפת את תכליתו האמתית של מסע חננאל – מסע אל מעבר לגבולות העצמי, אל האחר, אל האהבה – היא בעיניי חידוש מרענן ותרומה חשובה להבנת מחזהו של אלתרמן.

מפה פרשנית חדשנית ומפתיעה

על-פי מתודה זו נידונים בספר גם שלושת המחזות האחרים. ב"הכלה וצייד הפרפרים" מאת אלוני, שתי הדמויות המרכזיות, צייד הפרפרים והכלה הבורחת מחופתה, מייצגות את העצמי. הוא עם הסדר והתקינות, כביכול, ואילו היא עם הפרתם. האחר המיתי לפי המאירי הוא החתן, שדמותו הנוכחת-נעדרת שייכת לתחומי החושך והצל. באמצעות החתן נחשפים חייו הסודיים של צייד הפרפרים הרוחשים מתחת למעטה התקינות, כמו גם גורלה הטרגי של הכלה, המגלה "שבין שני הגברים [...] כרותה ברית אכזרית על חשבונה ומאחורי גבה" (עמ' 113). מחזהו האפוקליפטי של חנוך לוין "הילד חולם"

מעמיד את האישה-האם כעצמי ואילו את הילד כאחר מיתי (שלא כבמחזות אחרים של לוי, שבהם האחר המיתי הוא אישה):

האחר המיתי הגורם לפירוקה של המשפחה הוא הילד עצמו, שסביב שנתו וחלומו מתחולל העימות המביא למות אביו וגלותו עם אמו; ואילו ניסיונות ה"שיקום" המשפחתי בעזרת אבות חלופיים נחשפים כגילויים אכזריים של תבוסת הילד במאבק האדיפלי, הדוחפים את הילד אל השפלתו והכחדתו (עמ' 151).

תקצר היריעה מלהביא כאן ולו את קצהו של הדיון המעמיק והמבריק שלו זוכה המחזה בפרק זה, שהוא אולי שיאו של הספר. מאותה סיבה מקופח בסקירה זו מחזה נוסף שבו דן המאירי – "חברון" מאת תמיר גרינברג – שבו ייצוגי העצמי והאחר המיתי אינם חד-משמעיים, ועולות בו "האפשרויות של ייצוג האחר המיתי כערבי או כיהודי, לאור מבטו של עצמי יהודי או ערבי" (עמ' 198).

וכך, מצויד במבטו ההומניסטי של לוינס בעל אתיקת האחר ובכלי מתודי ייחודי הנובע ממנה, זה של האחר המיתי, פורש ישראל המאירי מפה פרשנית עשירה, חדשנית ומפתיעה, של כמה מהמרכזיים שבמחזות העבריים שנכתבו במאה השנים האחרונות. וחשוב להדגיש: גילוי האחר המיתי וההתמקדות בו אינם תכליתו של הדיון, אלא אמצעי להגיע להבנה טובה יותר של הדמויות ושל עולמן. בחלק מן המחזות, אך לא בכלם, המחזאי מזוהה עם העצמי, והאחר הוא זה שמאיר אותו. לא חזקוני הוא העיקר ב"מעבר לגבולין" כי אם יוחנן, כשם שחננאל עם מניעיו האמתיים עומד במרכז "פונדק הרוחות", ולא הפונדקית. אך יש שמוקד הזדהותו של היוצר הוא באחר דווקא, כמו בדמות החתן ב"הכלה וצייד הפרפרים", ובמיוחד – בדמות האחר-הילד ב"הילד חולם". ההתבוננות בדמויות-העצמי ובאחרים המיתיים שלהן מובילה לתובנות חדשות ומתגלה ככלי מתודי יעיל בחקר הדרמה והספרות בכלל.

