

מצורת הגוף אל הבשר והדם -

"צוג' גוף בדרמה של חנוך לוין"

הבה כסי

הפילוסופיה המערבית המסורתית נטתה לתפוס את האדם דרך התבנית האופוזיציונית וההיררכית של גוף-נפש, דואליזם שהצביע על האמונה כי ישנה חלוקה ברורה בין הפיזי למנטלי. יתר על כן, לרוב היא בחרה להתעלם מהגוף או למזערו ובכל מקרה למקמו במעמד משני לנפשי, להכרתי (ואפילו לתת-הכרתי). הטיפול רחב הטווח של לוין בגוף, וההתייחסויות המרובות לאיבריו, תפקודיו וקולות ה"שיח" שלו ביצירותיו, מצביעים על הצורך לבחון דווקא את הגופניות כמסגרת התייחסות עיקרית של הסובייקטיביות בדרמה שלו. מושגים כמו נפש, נשמה, רוח, גם אם הם מופיעים לעתים רחוקות במחזותיו, נלעגים ונשללים כישויות נפרדות ונבדלות. כך צ'רכס במחזה "שיץ" מכיר כביכול בקיומה של נפש, אך זו מסוגלת להיתפס רק באמצעות מושגי הגוף: "לאכול, לאכול, לאכול. איזו עבודת פרך, ללעוס, לטחון, לשחוק את הלסתות, לבלוע [...] לעכל ולהפריש ולנגב, והרעב בפנים לא נסתם, וכיליון הנפש מוצץ, מוצץ, מוצץ... אבל מה כבר אפשר להשליך לנפש מלבד עופות וחזירים ואבטיחים? נפש, רוצה שניצל!"¹ אפילו במחזות בהם מופיעות דמויות של מתים, כמו "הילד חולם"², "ההולכים בחושך"³ ואחרים, חלה הגשמה פיזית של הדמות המתה, אבל "רוחה" אינה מופיעה. הדיאלקטיקה של גוף-נפש מומרת אצל לוין בדיאלקטיקה שבין גוף כצורה (תרבותית) לבין בשר (כחומר אורגני טבעי).

במחזות המוקדמים של לוין⁴ לא מופיע בדרך כלל גוף שלם, אלא איברים מנותקים זה מזה ועצמאיים, או לחילופין גוף שלם, אך חסר גשמיות, גוף ללא פתחים וללא נקבים, דימוי של גוף - מושלם מכדי להיות אמיתי. במחזות אלה חושף לוין את הגוף כתוצר אידאולוגי הנענה לתביעה התרבותית הבלתי פוסקת לצורה, לתבנית, לסדר ולמשמעות. המשותף לכל צורתיו של הגוף כישות תרבותית-אידאולוגית הוא הדגשתו בידי לוין כייצוג, כמוליך (vehicle) למערכת קודים תרבותית כזו או אחרת: הגוף מהווה מוקד לדימויים של החברה הצרכנית; מייצג יחסי כוח היררכיים בתחומי המגדר, המעמד והלאום; מסמל את פרקטיקות הכיסוי, ההתנגקות והטיהור הפוליטיים בחברה הישראלית הבורגנית; ואיבריו משמשים מטבע עובר לסוחר במסגרת האידאולוגיה של הקפיטליזם המאוחר.

*מאמר זה מבוסס על פרק מתוך עבודת הרוקטורט "בתוך המרחב הצר": סובייקט, קיום חזות בדרמה של לוין", האוניברסיטה העברית, ירושלים 2001. העבודה נכתבה בהנחיית פרופ' יגאל שורץ.

1. חנוך לוין, "שיץ", מנחם פרי (עורך), חפץ ואחרים, תל-אביב 1988, עמ' 351-352.
2. חנוך לוין, "הילד חולם", מנחם פרי (עורך), מלאכת החיים ואחרים, תל-אביב 1991, עמ' 261-331.
3. חנוך לוין, "ההולכים בחושך", מולי מלצר (עורך), ההולכים בחושך ואחרים, תל-אביב 1999, עמ' 7-80.
4. התופעות שהתייחסנה להלן למחזות המוקדמים מופיעות גם במחזות מאוחרים יותר, משום שהחזרות היא אסטרטגיה מכוננת של לוין, אך גיבושן הראשוני, שכיחותן וריכוזן בולטים במחזות ובז'אנרים שעוצבו בתקופה המוקדמת של יצירת לוין.

בחלקו הראשון של המאמר אתייחס לשלושה ייצוגים שונים של גוף בדרמה של לוי, המיוצרים ומפוברים מתוך המרחב התרבותי בו הם מתקיימים: גוף-בבואה, שכל קיומו ניזון מעולם הדימויים החברתי-תרבותי; גוף מפוקד, שאיבריו המתפקדים או הכושלים מסמנים את מערכי הכוח והסטטוס החברתיים; וגוף-בשר, שערכו נמדד במונחים הכלכליים של החברה הצרכנית. גוף תרבותי זה (על שלוש צורותיו), שאחדותו ו/או חומריותו נגזלות ממנו, הוא תוצר מובהק של השיח האידיאולוגי שמייצר אותו.

במאמר זה לא ייוחד דיון נפרד להיבטים הפוליטיים הישירים והאקטואליים של הגוף הלוויני. היבטים אלה, שעמדו במשך שנים רבות במקדק ההתעניינות של ביקורת לוי,⁵ משתמעים במאמר מעצם הצגתו של הגוף כקונסטרוקט תרבותי היסטורי-אידיאולוגי. התפתחותו הפואטית של לוי מלמדת כי הוא עצמו ויתר על הפוליטי האקטואלי כבר בראשית שנות השבעים, לאחר הסאטירות "את, אני והמלחמה הבאה",⁶ "קטשופ"⁷ ו"מלכת האמבטיה",⁸ (להוציא החזרה אל הז'אנר הסאטירי ב"הפטריוט" ב-1982,⁹ והמחזה "רצח" ב-1997¹⁰), והעדיף מהלך רדוקציוני שיביא לחישובם של עקרונות עומק תרבותיים, אשר עומדים מאחורי הווייתו של הגוף הצינוני-לאומי, ולפירוק הכוח הגלום בהם באמצעים פארודיים.

השורשים הפוליטיים הישירים של עקרונות אלה מצויים, כאמור, בסאטירות המוקדמות, שהיו תגובה מיידית למציאות הפוליטית שלאחר מלחמת ששת הימים. בסאטירות אלה חושף לוי את הגוף כמוקד שעליו חרטו המיתוסים המכוננים והערכים הלאומיים את רישומיהם. כוחו של מיתוס "המת החי", למשל, בחברה הישראלית שלחמה על חייה תוך הקרבת מיטב בניה, נעוץ היה בהכחשת קיומו של המוות ובאישור המשכיות החיים. לוי מפרק את המיתוס מכוחו באמצעות שיבה אל הגוף הגשמי והצגתו של המוות כמות שהוא באמת – מוחלט וסופי. ב"שיר ההרוג המפוזר"¹¹ מפקיע לוי את הנופלים ממותם הסמלי ומחיייהם הנצחיים, וממחיש את מותם הממשי:

"ידי הימנית במזרח והשמאלית בסוף מערב,
עיניי נישאו אל ההרים, לבי נהפך עליו.
עוף השמים מוליך עכשיו את מיתרי קולי,
אוזניי אינן שומעות מה ששותק פי."

שיר הגעגועים האולטימטיבי של יהודה הלוי לארץ ישראל, "לבי במזרח ואנוכי בסוף מערב", שהציג את הפיצול בין הגוף המצוי במקום אחד לבין הנפש המצויה במקום אחר, נהפך באמצעות התחבולה הפארודית, בהיעדר נפש חיה בתוך הגוף המת, לפירוק הגוף לחלקיו: יד ימין, יד שמאל, עיניים, לב, מיתרי קול, אוזניים, פה. לוי מעניק כאן טיפול אירוני גם למיתוס "דם ואדמה" – איברי הגוף הפזורים במרחב הטריטוריאלי,

5. הזיקות שבין הדרמה הלווינית לבין המציאות הפוליטית הישראלית נבחנו ביחס לטווח רחב של נושאים, ולא רק בהקשר לגוף. ראו למשל: מאירה אליאש, "מי מפתח מחנך לויני?", במהנה גרני"ע, תל-אביב, 1976; ישראל שמיר, "הנשים והשפלה", על המשמר, 9/9/1988; יצחק לאור, "תן להתחתן כמו שצריך", פרוזה, 101-102 (1988); עמ' 52-56; יצחק לאור, "המלך האכזר מכל המלכים", סימן קריאה, 22 (1991), עמ' 397-407; Erella Brown, "Allegory and Irony in the Satirical Work of Hanoch Levin", Ph.D. dissertation, Cornell University 1989; Erella Brown, "Cruelty and Affirmation, The Postmodern Theater: Antonin Artud and Hanoch Levin", *Modern Drama*, Xxxv [4] (1992), pp. 585-607; Avraham Oz, "Dried Dreams and Bloody Subjects: Body Politics in the Theatre of Hanoch Levin", *JTD: Haifa University Studies in Jewish Theatre and Drama*, 1 (1995), pp. 109-146; אברהם עוז, התאטרון הפוליטי: הסוואה מחאה נבואה, אוניברסיטת חיפה חומרה-ביתן, תל-אביב 1999, עמ' 299-306; ועוד.

6. חנוך לוי, "את אני והמלחמה הבאה", מנחם פרי (עורך), מה אכפת לציפור, תל-אביב 1987, עמ' 11-30.

7. חנוך לוי, "קטשופ", מנחם פרי (עורך), מה אכפת לציפור, תל-אביב 1987, עמ' 31-59.

8. חנוך לוי, "מלכת האמבטיה", מנחם פרי (עורך), מה אכפת לציפור, תל-אביב 1987, עמ' 103-138.

9. חנוך לוי, "הפטריוט", מנחם פרי (עורך), מה אכפת לציפור, תל-אביב 1999, עמ' 81-121.

10. חנוך לוי, "רצח", מולי מלצר (עורך), ההולכים בחושך ואחרים, תל-אביב 1999, עמ' 6 לעיל, עמ' 24.

מממשים באופן פיזי את קשר האהבה אל המולדת. פירוקו של הגוף לאיבריו, אסטרטגיה שפועלת כאן במישור הפוליטי המידי, משמש ללוי כאחת האסטרטגיות המובילות גם במחזות (שיידונו להלן) בהם נחשפים עקרונות העומק שעומדים מאחורי הכוחניות הישראלית, ללא הממד האקטואלי שלהם.

הוא הדין גם בדמויות הבבואה, שפיתח לוי דווקא במחזות שהתרחקו מאקטואליה פוליטית, אך שורשיהן מצויים כבר בדמותם של חולדה ובוועז במערכון "החיזור" מתוך "מלכת האמבטיה"¹², בו ההיבט הפוליטי גלוי לעין. הפענוח הפוליטי של דמויות אלה מאפשר לראות בלוי יוצר שקעקע את הנרטיב הציוני, ואת דמות הצבר כחלק ממנו. לדמויות הבבואה קשר תשתיתי מובהק לתפיסה הציונית, שיצרה האלהה של דור הצברים העברי החדש, אותם לוחמים "פי הבלורית והתואר". הזיקה בין דמותה של פוגרה במחזה "חפץ",¹³ למשל, לבין הגוף הציוני-לאומי נחשפת כבר באמצעות גילה (24), שהוא כגילה של המדינה בעת שהוצג המחזה לראשונה. ואכן אברהם עוז¹⁴ רואה בכל "דמויות פוגרה" את "החלום הציוני שהובא עד אבסורדום".

12. הערה 8 לעיל עמ' 66-67.

13. חנוך לוי, "חפץ", מנחם פרי (עורך), חפץ ואחרים, תל-אביב 1988, עמ' 87-171.

14. עוז, 1995, הערה 5 לעיל.

אולם הגוף הלוויני הוא לא רק תוצר אידאולוגי-תרבותי. במחזות המיתולוגיים (מסוף שנות השבעים וראשית שנות השמונים) הוא משיל מעליו את הממד המטפורי והאידאולוגי ועובר ראלזציה. הגוף מופיע בעירומו, מופשט לא רק מנכסיו, מבגדיו ומדמיו, אלא אף מאיבריו ה"מיותרים". החלק השני של מאמר זה מוקדש לאופנים בהם מפרק לוי את הצורה התרבותית של הגוף וחותר להווייתו כגשמיות פיזית, בשרית, אורגניזם ביולוגי, גוף אמפירי ש"פועל" בתוך הזמן והמרחב, וגבולו הוא כילונו. בחלק זה במאמר אנסה להוכיח כי העיסוק בחומרי הגוף, בשרו ונוזליו, הוא לב לבו של העולם הלוויני, ולא רק אמצעי או כלי לייצוגה של תכלית חיזונית כזו או אחרת. במחזות אלה מגיע לוי לתפיסת הגוף כמנגנון ביולוגי, שעיקרו נקביו הקולטים והפולטים. דרכם הוא חודר אל "עיסת הבשר המדממת", שעוברת תהליכים זהים לתהליך שעובר כל חומר אורגני.

בניסיון להגיע אל ה"אמת" של הגוף, כשהיא מנותקת מהתלות בכוח התרבותי המדכא, מטפל לוי בגוף בטכניקות אלימות ממש: הוא מפרק אותו לאיבריו, לפי תפקודיהם הספציפיים; מפקיע ממנו את גשמיותו; מצמצם אותו (על-ידי רדוקציה); קוטע ממנו חלקים; חודר לתוכו; הופך אותו לחומר מעוכל ומופרש (באמצעות קניבליזם); פוגע בו ומבזה אותו. כל הטכניקות הללו ננקטות על מנת להבקיע אל הבשר, אל האורגני, אל החומר, אל האותנטיות של הגוף כשלעצמו. בחתירתו של לוי לחישובו של הגוף האורגני, הביולוגי, שבתוכו טבוע מנגנון החיים והמוות, ובעיסוקו המפורט במחזור האכילה וההפרשה, נוגע לוי בשאלת היסוד שעולה

מיצירתו כולה, והיא לדעתי תימת המעמקים שלו: מה מכונן את החיים מול המוות?

באופן פרדוקסלי דווקא הגוף החומרי הזה, שחייו נמדדים מלידה עד מוות, חורג ממסלול חייו הליניאריים ונטמע בתוך הנצחיות הקוסמית של הטבע, בה האורגניזם הביולוגי אינו כלה לעולם, אלא שב ומשנה צורה ללא הרף במחזוריות נצחית. בחלק האחרון במאמר אראה כיצד מנכיח לזין, בעיקר ביצירותיו המאוחרות, את מה שניתן לכנות ה"סמיטיקה של הגוף", שפת גוף, שהווייתה אינה רק מעבר לתרבות, אלא גם מעבר לחומר. מה שטבוע בחומר האורגני, אך יש לו גם קיום מעבר לו, בעיקר כ"קול" שממשיך להדהד בחלל הקוסמי, גם לאחר הפיכתו של הבשר לאבק פורח.

הגוף התרבותי

הגוף הבבואתי: "אוף־ללא־אוף"

באופן מסורתי מתואר הגוף באמצעות שתי קואורדינטות מרחביות: ציר אנכי (מעלה־מטה), שבקצהו העליון מתקרב הגוף האנושי אל האלוהי והקדוש, ובקצהו התחתון הוא מידמה לבהמי או למכני; וציר אופקי (פנים־חוץ), בו מייצג הפנים את הנשמה, והחוץ את אופן השתקפותה על פני השטח בהבעות פנים ובמחוות גופניות.¹⁵ שני הצירים גם יחד מייצגים למעשה את ההבחנה הדואלית המסורתית בין הגוף החיצוני, הארצי והנחות, לבין הנפש הפנימית, ההכרה הרוחנית, "חלק האלוה ממעל". הגוף הבבואתי לא ניתן כלל למיקום בתוך מערכת הצירים הדואלית הזו. הגוף־מראה הוא דו־ממדי, שטוח וחסר עומק, מעוצב על־ידי התרבות החורטת את רישומיה על פני השטח החיצוניים שלו. יותר משהוא נוכחות חומרית, הוא תצורה, קווי מתאר. זהו גוף נרקסיסטי, עם זאת הוא חף מכל ידיעה באשר למערך הפנימי שלו. הוא אינו יודע עונג או כאב אמיתיים, משום שאופן התחברותו אל עצמו הוא רק דרך דימוי טהור, שאין לו דבר עם רגש אמיתי.

העולם התרבותי שמעצב יחס כזה אל הגוף הוא עולם צרכני, היפר־ראליסטי, בו תחליפי דימוי מלאכותיים תופסים את מקומם של ייצוגי מציאות ממשית.¹⁶ הפרסומות, תקשורת המונים, הרדיו, הטלוויזיה והקולנוע, כליה של התרבות הצרכנית, מספקים שפע תמידי של דימויים מסוגננים של הגוף כאובייקט שיווקי. אספקט זה נחשף בדרמות של לזין כאשר פרטי לבוש שונים, תוויות חיצוניות ודימויי גוף "קולנועיים" הופכים לעתים קרובות לתחליפי דימוי ולסימולקרות של הדמות כולה (ולא רק של הגוף), מבלי שיהיה צורך ב"תוך" כלשהו שיצדיק את הדימוי. אלמנטים שונים המיוצגים על־ידי תלבושת, איפור או אובייקט נלווה כלשהו –

Feher Michel, Nadaff Ramona .15
and Tazi Nadia (eds.) *Fragments
for a History of the Body*, 1-3,
Zone Books, New York 1989

Jean Baudrillard, *Selected .16
Writings*, Mark Porster (ed.),
Stanford University Press,
Stanford 1988

נעדרים למעשה כל זיקה אינטגרטיבית פנימית. הם אינם תלויים בסובייקט אחדותי, אלא בעולם השיח המשותף לעולם המוצג על הבמה ולצופה עצמו. בעולם כזה ניתק למעשה העוגן הגשמי של הגוף, והוא מתקיים רק דרך דימויו המלאכותי כגופניות מושלמת.

הפיתוח המלא של הגוף הלבואתי מופיע בדרמה "האישה המופלאה שבתוכנו"¹⁷ אולם מקורו בדרמות המוקדמות בדמויות כמו חולדה ("מלכת האמבטיה"¹⁸), פוגרה ("חפץ"¹⁹), ורדה'לה ("נעורי ורדה'לה"²⁰), צוויצי ("קרום"²¹) ועוד. כל "קיומן" של דמויות אלה נעוץ בהיותן שיקוף טהור של מדדי ההצלחה ושל סמלי הסטטוס של סביבתן התרבותית. הדמות ה"אידיאלית" היא למעשה רק צבר של דימויים אשר מקובל לראותם כמייצגים כוח, עושר והנאת חיים, ובלעדיהם אין לה כל קיום. במובן זה, החברה ההופכת אותה למושא כיסופים, לאובייקט שמשרת את צרכיה, מנשלת אותה מכל מהות פנימית, משום שהיא זו הקובעת את זהותה. הדמות נבלעת על-ידי החברה, באותה מידה שהחברה נבלעת בתוכה.

מדיום הפעולה של הגוף הלבואתי הוא צריכה, אולם מה שמיוצר בחברה הצרכנית אינם מוצרים אלא תשוקות,²² דימויים ולא אובייקטים חומריים. יתור על כן, התרבות הצרכנית מקצרת את הזמן ואת המרחק שבין התשוקה לבין הגשמתה, משום שאין הכרח לרכוש בפועל את האובייקט הנחשק, די בכך שהוא נלכד במבט. עמדה זו מממשות בפועל הדמויות הלבואתיות של ליון. כפי שכבר הראה אברהם עוז,²³ כל התקשורת של פוגרה, ורדה'לה ודומותיהן עם העולם מושתתת על יחסי עדות הדדיים, משום שהן מתקשרות עם שאר הדמויות דרך המבט בלבד. כל חיוניותן מוזנת באמצעות מבטם של האחרים. אולם כוח חיות זה הוא בעצם אנרגיה הפועלת במעגל סגור, משום שבתוך המבט המשתוקק של האחר משתקפת כבר תשוקתו של הגוף הלבואתי, הנרקיסיסטי, אל עצמו. תכונה זו בולטת כבר בדמותם של חולדה ובוועז במערכון "החיזור" מתוך "מלכת האמבטיה"²⁴ כאשר בלהט תאוותם מנשק כל אחד מהם את גופו שלו. לכן, למרות שהגוף הלבואתי פתוח לכאורה לעולם החיצוני, לאמיתו של דבר הוא גוף מונאדי, אשר מכונן את מושאיו בהתאם לבבואה שלו עצמו. גם כאשר משתקפים בו מושאים חיצוניים, הם תמיד כבר משקפים אותו עצמו.

המחזה "האישה המופלאה שבתוכנו"²⁵ עשוי לשמש דוגמה מובהקת לגוף הלבואתי המשקף ומשתקף, משום שהוא מושתתת על השתקפויות וכפילויות, משחקי תחפושות וטשטוש הקשרים המקובלים בין מסמנים למסומנים. האישה המופלאה, דמות האישה הנערצת במחזה, אינה זוכה להגשמה קונקרטית חד-פעמית, אלא מוכפלת מיד לשתני נשים (מאוריצייה ומדגסקר), שהן בסופו של דבר בכל זאת "אישה" אחת – האישה "המופלאה". המשחק בין ה"מקור" לבין שעתוקו הודגש בביצוע המחזה

17. חנוך ליון, "האשה המופלאה שבתוכנו", מנחם פרי (עורך), הזונה מאחורי ואחרים, תל-אביב 1995, עמ' 121-65.

18. הערה 8 לעיל.

19. הערה 13 לעיל.

20. חנוך ליון, "נעורי ורדה'לה", מנחם פרי (עורך), חפץ ואחרים, תל-אביב 1988, 229-290.

21. חנוך ליון, "קרום", מנחם פרי (עורך), סחרי הגומי ואחרים, תל-אביב 1988, עמ' 7-84.

22. Baudrillard, הערה 16 לעיל.

23. עוז, 1995, הערה 5 לעיל, עמ' 129.

24. הערה 12 לעיל.

25. הערה 17 לעיל.

על הבמה, בין השאר, בכך שאת דמותן של מאוריצייה ומדגסקר שיחקה אותה שחקנית. זאת ועוד, שתי הדמויות גם יחד אינן אלא בבואות כביכול של אידאה פנימית המצויה בלב המעריצים הצופים בהן: זו הרי האישה המופלאה ש"בתכנון". אולם אין זו אידאה במשמעות האפלטונית, היינו, המקור האולטימטיבי, אלא שעתוק חוזר ונשנה של דימוי נשי, הממוקד במודל הגופני המושלם והנחשק, כפי שעוצב בספרות ובעיקר בקולנוע ובטלוויזיה. זהו ריבוי שהוא אחד ואחד שהוא ריבוי. בהצגה הועמדה על הבמה מראה, שהכפילה שוב את דמותה של האישה "המופלאה" והפכה אותה לאישה "סדרתית", אין-סופית בשכפוליה. כך הובלט קיומה כדימוי משועתק בלבד.

גם במחזה "הזונה מאוהיו"²⁶ בולטת היעדרותו של מקור ממשי. כשכוחו המיני של הויבטר, הקבצן הזקן, אינו עומד לו עם זונת רחוב עלובה, הוא מבקש להחיות "זיכרון עבר" כביכול, שישכיח את נסיבות ההווה הממשיות ויאפשר לגופו "לייצר תשוקה". ההזיה המינית מקבלת לכאורה דמות ושם – "אוולין" – אולם אלה הם רק דימוי חיצוני של דמות חסרת גשמיות קונקרטייה. השם "אוולין" הוא שם לועזי, זר, רחוק, לא מכאן, "קולנועי". גם הגוף מתואר על-ידי קונטורים חיצוניים בלבד, שאינם מעלים בתודעה שום דמות ממשית, אלא דמויות משוכפלות מתוך סצינות קולנועיות רבות, שאינן אלא שוב ושוב אותה דמות עצמה: תצורת גוף העומדת בגבה אל המתבונן; יד מתרוממת להתיר את קרסי החזייה; שד לבן מבהיק מתחת לבית השחי; קונטורים אידאליים של גוף עירום המשתרע על המיטה וכולי. הויבטר מעלה בדמיונו סיטואציה שלמה, שהמוחשיות שלה נוצרת לא בכוח אמת ממשית כלשהי, או זיכרון קונקרטי (כלומר, חוויה ביוגרפית), אלא בכוח הדימוי בלבד. תאור העצמה החווייתית החזקה שזור כולו דימויים רומנטיים קלישאיים, השאובים מעולם הקולנוע והספרות ולקוחים מתחומים רבי שגב וגודל, תופעות אדירות – אקלימיות, גאולוגיות, קוסמיות ואף דתיות: "הטייפון הגדול היה עוד לפנינו"; "הערפל כיסה את הכול"; "כמו התפוצצות"; "מקהלת מלאכים ברקיע ענתה בשירה אדירה".²⁷ עודפותם של הפרטים, מושלמותה היתרה של הסצינה ה"זיכרונית" כביכול, הגופניות ללא פגם, והצבעים הסטראוטיפיים והקיטשיים – כל אלה מעלים בתודעה באופן מידי סצינות קולנועיות, ללא כל יכולת להתמקד בסצינה ספציפית, דבר המפקיע מה"זיכרון" הזה כל סוג של אותנטיות אפשרית.

האימזים באמצעותם נארגת ההזיה על הזונה מאוהיו נשענים גם הם על מושגים של גודל וכמות: בית הזונות של הזונה מאוהיו משתרע על פני שטח שהוא "פי שניים וחצי מכל המדינה שלנו". לכל זונה וילה עניקת מוקפת גן פורח. כל זונה שולטת על צי של אמצעי תעבורה: ארבע מכוניות, יאכטה ואווירון. לכל זונה צמודים שני גניקולוגים צעירים ולא פחות מגדוד של משרתים כושים. אין לדימויים המתארים את הזונה מאוהיו

26. חנוך לרין, "הזונה מאוהיו", מנחם פרי (עורך), הזונה מאוהיו ואחרים, תל-אביב 1995, עמ' 123-182.

27. שם, עמ' 133-134.

28. היפוך דומה חל גם במחזה "אשכבה": שני השיכורים מפנטזים על הזונה האיראלית כניגוד מוחלט לשתי הזונות "המציאותיות" שנוסעות עמם באותה עגלה. גם ב"אשכבה" הזונה האיראלית אינה דורשת שכר עבור שירותיה: "זונה נותנת יום ולילה גם כשבת גם בחג והכול בחינם ועוד נהנת עודף!" חנוך ליון, "אשכבה", מלי מלצר (עורך), אשכבה ואחרים, תל-אביב 1999, עמ' 200.

29. אברהם עוז הצביע על הסגירות בדמויותיהן של פוגרה ושל ורדה ליה שבתכניתו, כפי שציניתי, יצק ליון את כל דמויות "הגוף הבבואתי" ברמה שלו. ראו עוז, 1999, הערה 5 לעיל.
30. הערה 17 לעיל.

דבר עם אסוציאציות גופניות-פיזיות, או עם מיניות ארוטית פרועה, כפי שהיינו עשויים לצפות. במקומן מופיעות תדמיות של הצלחה חברתית וכלכלית שמרכיבות כמונטז' את דמותה של הזונה: "הזונה מאוהיו עשירה כל כך שהיא לא לוקחת כסף; והיות שהיא לא לוקחת כסף - היא לא צריכה אותך, לכן היא לא נותנת לך בכלל להיכנס".²⁸ כך מופקעת ממנה מהותה הזנונית, שכן מתבטל מה שהגדיר אותה כזונה - התשלום עבור שירותיה. ב"הזונה מאוהיו" משמש הדימוי הכפול של הזונה-הבתולה כמושא השאיפות של הגבר. יתר על כן, נחשפת כאן שוב העובדה שהגוף הבבואתי, למרות שאין לו דבר משלו והוא עשוי מהשתקפויות של סביבתו המשתברת בו, הוא בעצם גוף מונאדי סגור: הזונה היא בעצם בתולה; במקום גוף פרוץ לכל דורש, היא גוף סגור ומסוגר מפני כול. כל מה שזוכה לו הקליינט הוא לעמוד בשעריה, להתבונן מבחוץ בחומה המקיפה את הטריטוריה שלה. הגוף הבבואתי, כך מתברר, הוא גוף חלק וסגור ללא פתחים וללא נקבים כלל.²⁹

המונאדיות של הגוף הבבואתי, למרות פתיחותו כביכול לעולם, עולה גם מתוך המחזה "האישה המופלאה שבתוכנו".³⁰ לשתי הדמויות הנשיות הנחשקות בו שמות של מקומות גאוגרפיים: מאוריציה ומדגסקר, שניהם שמות של איים. דימוי האי מעלה בתודעה טריטוריה שלמה וסגורה לעצמה, שהקונטורים שלה ברורים והגישה אליה קשה, אי לבדד ישכון, שהים סובב אותו מכל עבריו וקובע את גבולותיו. מכאן שהדמות "המופלאה" (והמשוכפלת) נעשית רחוקה ובלתי מושגת. מאוריציה ומדגסקר הן יבשה לעצמן, שלמות ומושלמות, זאת למרות שברשימת הדמויות במבוא למחזה הן מוצגות כנשות העולם. מצד אחד, אם כן, כל אחת מהן היא אי אוטונומי ואוטרקי לעצמו, ומצד שני, העולם כולו פתוח לפנייהן, ונתון בכל עת למרותן ולניכוסן. כל אחד ממחזיהן - חוטנר מעריצה של מאוריציה, ולקסנר מעריצה של מדגסקר - מוצגים כמעין דיפלומטים: איש בלי תיק ונספח, המנסים לשווא להגיע אל יעדיהם. הם "מסורבי אהבה".

הדימויים המרחביים מקבלים נופך נוסף בסיום המחזה, כאשר חוטנר עורך השוואה בין נשים בשר ודם לבין דמות האישה הפלאית החקוקה בלב, שנבראת מצלעו של הגבר ונמצאת במיטתו כל ערב בעזרת הכוח המדמה. כל שעליו לעשות הוא לעצום עיניים. אתרים גאוגרפיים הידועים כשבעת פלאי עולם משמשים לחוטנר כקנה מידה. חוטנר פונה אל הנשים הממשיות בלשון רבים: "ואתן נשים כבודות, שבשרכן עשוי חומר מתכלה [...] ואחורכן לא עשויים לעד, לא פירמידות כלל, ולא נצחית גזזטרת שדיכן, לא הגנים התלויים בבבל". לעומתן קיימת זו "שאין לה קץ, ולא תבלה אף פעם [...] יפה ונצחית, וזוהרת לעד - האישה המופלאה שבתוכנו!" היא "השמיני שבפלאי תבל".³¹ לכן, כאשר בסיום המחזה טועה מאוריציה בזהותו של חוטנר (המאהב הדחוי) ומחליפה אותו בחורחה

31. שם, עמ' 121.

(המאהבה האלמותית), רגע של חסד לו השתוקק חוטנר בכל מאודו, הוא מושך את ידו מידיה, מסיר מראשו את הפיאה דמוית חורחה, ומתרחק. הוא מעדיף להשאירה כמושא תשוקה לא ממומש. הבחירה המועדפת היא בדמותה של "האישה המופלאה שבתוכנו", בעלת הגוף ללא גוף, המושלמת והמסוגרת, שלזמן אין כוח מכלה לגביה, והיא נשארת בגדר דימוי טהור בלבד, מושא כיסופים מושלם.

הגוף המפורק: איברים ללא גוף

הגוף המיוצר בעולם הדימויים של החברה הצרכנית העכשווית הוא רק אחד מטיפוסי הגוף המשקפים בדרמה של לויין את המרחב התרבותי הישראלי. דגם אחר של הגוף התרבותי הוא גוף מפורק, החושף את דפוסי השליטה ואת מבני הכוח החברתיים. האיברים המפורקים מעורבים בתהליכים יוצרי משמעות, משמשים "כלי נשק" במאבקי הכוח המתנהלים בין הדמויות וממקמים את בעלי האיברים ה"מובחרים" גבוה בהיררכיה החברתית. הבקרה והשליטה בגופם של אחרים נובעות ישירות מכושרם של איברי הגוף העצמי לתפקד באורח פונקציונלי ומכשירני. שליטה בגוף מזוהה עם חוסן נפשי, כוח פוליטי והצלחה חברתית, ומשום־כך גופה של פוגרה, העומדת בראש פירמידת ההצלחה במחזה "חפץ", צייתני וממושמע באופן מוחלט, והיא מתפעלת אותו באורח מניפולטיבי בהתאם לצרכיה החברתיים: "ומי שמרגיש, ובצדק, שהירכיים המוצקות והשזופות האלה לועגות לו בפרצוף, שיכה את הראש שלו בקיר, מה שמוסיף לי שעשועו על שעשועו".³²

32. הערה 13 לעיל, עמ' 101.

אולם מרבית הדמויות הלויניות אינן מצליחות כלל בניסיון לכפות על גופן משטר של משמעת. מול מיעוט של דמויות שלהן גוף מתפקד (או לפחות איבר מתפקד), גופן של מרבית הדמויות מתפרק. רובן חוות את גופן כמצבור של איברים העומדים בכל רגע בפני סכנת התפרקות.³³ לאחר שחנה צרליץ מבטלת את "השידוך" עם אדש ברדש (מהדמויות הנמצאות בתחתית ההיררכיה החברתית במחזה "חפץ"), "מתמרד" גופו של אדש נגד רצון בעליו והוא נופל ו"מתפרק". אדש: "לקום, עכשיו להתחיל לקום, להרים את כל הגוף הזה למעלה, את כל הגוף עד למעלה, הבטן על הרגליים והראש על הבטן, לסדר את הכול מחדש, איזו עבודה, אה! נעזוב את זה".³⁴ ב"משחק הגמר" (סיפור הקבורה של חפץ המתקיים לפני התאבדותו הצפויה) מציגה כל אחת מהדמויות את חיוניות קיומה באמצעות אחד מאיברי גופה, שימשיך לפעול בעוד גופו של חפץ יהיה דומם וחסר תנועה: טיגלך ירוץ על רגליו; כלמנסע תטייל "רגל אחר רגל"; חנה תושיט "ידיים [...] לחיבוק"; אצל אדש ברדש "הלב ימשיך לדפוק"; ורשביאק יבלה במטבח "עם פה מלא אוכל"; ושוקרא יעמוד מול חפץ השוכב באדמה, יפעיל את מבטו העריץ על חפץ כמו על שאר

33. יוחאי אופנהיימר, "פואטיקה של כוח", סימן קריאה, 22 (1991), עמ' 204-216.

34. הערה 13 לעיל, עמ' 164.

35. שם, עמ' 167-169.

האובייקטים שמסביבו, "הצנוניות שתקועות באדמה", ויכתירם בכותרת "אומללים!"³⁵ האילוץ של כל אחת מהדמויות להיאחז באיבר אחד מגופה, שיעיד על כושרה לחיות, נובע מהעובדה הבסיסית שהיא חסרה למעשה יכולת ייצור של כוח ליבידיאני אינטנסיבי ממשי. יותר משהאיברים הם חלק מגוף אנושי אחדותי ממשי, הם סימבולים מופשטים של סטטוס וכוח חברתיים. תשוקת הקיום שלהן אינה נובעת מכוחה של אנרגיה פנימית בעלת עצמה, אלא נחווית דווקא כחסר, שהפעלת כוח כלפי חוץ היא בגדר ניסיון שווא למלאו.

הגוף המפורק, החסר את עצמת הקיום הפנימית, מסוגל לחוות את קיומו רק בשני אופנים: בזמן פעולת המשטור העצמי, אשר אינה ממלאה את החסר אך מונעת חוסר אינטגרציה מוחלט; או על-ידי מיקומו של הגוף במערך היררכי בו הוא אמנם משועבד, אך השעבוד מעניק לו את תחושת עצמו וגבולותיו.³⁶ כיוון שמרבית הדמויות הלווניות אינן מצליחות בדרך כלל לכפות משמעת על גופן, הדרך הבלעדית כמעט שלהן לשמור על מידה של אינטגרציה היא באמצעות המיקום ההיררכי.³⁷ בתחילת המחזה "יעקובי וליידנטל" מגלה יעקובי כי "נולד כדי לחיות", וגילוי זה מתבטא מיד בניתוק יחסיו עם ליידנטל כדי ש"למד לדעת איפה הוא - ואיפה אני".³⁸ היררכיית הכוח של דמויות יריבות מיוצגת לעתים קרובות באמצעות היררכיזציה של איברי גוף מטונימיים. כך מייצגים את המאבק בין משפחת הכלה למשפחת החתן ב"הלוויה חורפית"³⁹ מסמנים שכוחם שאוב מהיחס הערכי השונה המוענק לחלקי הגוף, ומזיהוי מלא של האנשים עם חלקי גוף אלה. רשס מבדיל בין משפחתו (משפחת הכלה) לבין משפחת החתן על-ידי זיהויים עם חלקי גוף מנוגדים ערכית. רשס: "אנחנו - מצד הכלה - מוח! אתם - כל המשפחה - מצד החתן - תחת!" ומשפחת החתן משיבה מיד מלחמה שיערה בכלי נשק זהה. ציצקיאבא: "כליות! שתניות!"⁴⁰

היעדרו של מכלול גופני אינטגרטיבי יוצר תחושה של חוסר שייכות הגוף המפורק לעצמו. שחש, למשל, מאמינה שלישבן שלה יש חיים אוטונומיים בנפרד ממנה: "קחו אותי, מה לי ולו? מה אני צריכה את חייך השעשועים המפונקת, שצמודה אלי מאחורה?"⁴¹ הניתוק של הגוף מעצמו הוא גם מה שמאפשר לו לסבול את השפלתו, ומסגל אותו לקיום אינסטרומנטלי. האובייקטיבציה של הגוף ניכרת לא רק בפירוקו לאיברים נבדלים, אלא גם בתפקיד ובתכלית שמייעדים לאיברים אלה כמכשירים וכאמצעים. כך הופכים השדיים של שחש לאינסטרומנטים המשמשים ללכידת המין השני. דווקא האנשתם של האיברים המנותקים מדגישה את אופיים המכשירני והשימושי. שחש: "תראה איתמר, מה יש פה לדודה, אה? שד. שד-שדון, שד שדוביצקי. הי תראה איך הוא קופץ [...] הנה עוד שד [...] אדון שדוביצקי ואדון שדומוביץ, ושניהם קופצים השובבים, הופ-הופ-דיגידיגידים [...] והנה הבטן, ובבטן למטה יש מערה סודית, במיוחד למשחקים של איתמר".⁴²

- W. Arthur Frank, "For .36 Sociology of the Body: An Analytical Review". M. Featherstone, M. Hepworth and S. B. Turner (eds.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Sage Publications, London, Newbury and New-Delhi 1991, pp. 36-102
37. קיומן של הדמויות הלווניות כפונקציה של מיקומן על שלבי הסולם ההיררכי אופייני לכל המחזות של ליון, ומרבית המבקרים כבר התייחסו לכך. ראו למשל: אורי רפ, "האדנות חיבת להראות", הארץ, 6/9/1974; מנחם פרי, חיים ביחס, איש עומד מאחורי אישה יושבת, תל-אביב 1992, עמ' 285-302; עוז, 1995, הערה 5 ואופנהיימר, הערה 34 לעיל.
38. חנוך ליון, "יעקובי וליידנטל", מנחם פרי (עורך), חפץ ואחרים, תל-אביב 1988, עמ' 177.
39. חנוך ליון, "הלוויה חורפית", מנחם פרי (עורך), סחרי הגומי ואחרים, תל-אביב 1988, עמ' 233-294.
40. שם, עמ' 269.
41. "יעקובי וליידנטל", הערה 38 לעיל, עמ' 182.

42. שם, עמ' 223.

כאשר חובר כישלון הבקרה על הגוף העצמי לתחושת החסר הליבידיאני וניתוקו של הגוף מעצמו, מופנה דחף השליטה כלפי האחר, שהופך ל"תת־אנוש" החייב בהשמדה, כי "מישהו אחר חייב למות כדי שהוא עצמו יוכל לחיות".⁴³ מנחם פרי מצביע על תופעה זו כעל אחד מעקרונות הקיום בדומות של לוינ: "מכאן נגזר עקרון 'הכלים השלובים' [...] כדי שהרוזן פוזנא יחיה – על מישהו למות (כולם רוצים לחיות) [...] משמעות מותם של מחלפיו של פוזנא אצל מלאך המוות תהיה רק זו שבמותם ציוו לו את החיים."⁴⁴ יחסי הכוח אצל לוינ מבוססים על תלות הדדית זו בין הגוף השולט לבין הגוף הנשלט: ב"נעורי ורדה'לה" מתפרץ האהוב של ורדה'לה כלפי אימו "מתי תלמדי למות, לפנות את הדרך שנעשתה צרה עבור שנינו? [...] כל עוד את חיה – אני אבוד! מותי זקנה מותי!"⁴⁵ דיאלוג דומה מתנהל גם בין האם צשה והבת שפרכצי. שפרכצי: "אויש, תמותי כבר, תמותי!" צשה: "תתחתני ואמות." שפרכצי: "תמותי ואתחתן. קודם למות".⁴⁶ האחרים נתפסים כאויבים תת־אנושיים, שיש להפכם ל"גוש מדמם" ול"עיסת בשר" כדי להתקיים ולחיות.⁴⁷ הגוף המפורק לאיבריו, כמו גוף הבבואה שהוצג קודם לכן, יונקים, אם כן, את כוח חיותם לא מתוכם הם, אלא ממקור חיצוני – אם מתוך דימויי ההצלחה וסמלי "החיים הטובים" של סביבתם התרבותית, אם מתוך המיקום ההיררכי המועדף ויחס כוחני כלפי חולשתם של האחרים.

הגוף הממוסחר: "גוף ללא איברים"

הכוח התרבותי שמופעל על הגוף מקבל את אפיונו הסופי אצל לוינ כאשר הופך הגוף לבשר. הגוף הבשרי אינו רק תלוי בעולם הדימויים של החברה ושל ערכיה (כמו הגוף הבבואתי), או יונק את כוח חיותו ממערכות הכוח שלה (כמו הגוף המפורק), אלא הופך בעצמו מגוף לאנרגיה, המזינה את מערכותיה של החברה ומניעה את גלגליה. באמצעות האסטרטגיה הקניבלית חושף לוינ את הגוף בהווייתו כמוצר צריכה, ומצביע על ניצולו למטרות שהן מעבר לצרכיו הטבעיים – אם לתכליות כלכליות־מסחריות (באמצעות חתונה), ואם לתכליות אידאולוגיות־פוליטיות (באמצעות מלחמה).

במחזה "שיץ" הגוף הנשי הוא סחורה עוברת לסוחר, נכס שערכו נמדד במונחים כלכליים בלבד. בפתחת המחזה מתרה צשה בשפרכצי: "סגרי את הישבן בבית – רצוי בכספת – גברים רעבים משוטטים ברחוב עם גרזן, הם יגמרו לך את התוחס־פילה [...] [ואל הבשר:] חמישים לירות קילו [...] בשר האדם זול מבשר החזיר". גם האב פכץ אומד את שוויה של בתו אצל חתנים פוטנציאליים על־פי נתוני גופה, כשקנה המידה להערכת שוויו של הגוף האנושי זהה לזה המשמש להערכת שוויו של בשר באטליו: "הרי זו ממש מציאה. הכול בשר, בשר נקי, עצמות אין

43. פרנק, הערה 36 לעיל, עמ' 71.

אשר ציטט מהספר, Theweleit Klaus, *Male Fantasies, 1: "Women, Floods, Bodies, History"*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, p. 209.
44. הערה 37 לעיל, עמ' 289.

45. הערה 20 לעיל, עמ' 285.

46. "שיץ", הערה 1 לעיל, עמ' 296.

47. פרנק, הערה 36 לעיל, עמ' 72.

בכלל. ומאיזה צד שאתה לא ניגש - יש. יש. אתה אוהב שוק - יש לך שוק. אוהב בשר חזה - קח בשר חזה. לשון - הנה לשון. כליות רצית - הכליות לפניך. והכל רך וטרי ונמס לך בין הידיים [...] אני לא מבין הרי מבחינת בשר אני נותן פה שתי נשים בתוך אישה אחת".⁴⁸ הצלחת המשטור הכלכלי של הגוף תלויה בדה־הומניזציה מוחלטת של האישה: פירוקה לאיברים על־פי שווי הבשר המצוי בהם, והפיכתה מ"היא" ל"זה" - מזולת אוטונומי ושלם לאובייקט רב־שימושי, ששווי חלקיו גדול משווי כשלם. הקניבליזם הופך את האישה לחומר המזין ומקיים את כל תחום הפעולה הכלכלי־שיווקי.

48. "שיץ", הערה 1 לעיל, עמ' 295-296.

בשוק הבשר הזה, לעתים קרובות נמדד ערכה של האישה רק על־פי שוויים של איבריה המיניים, ולכן שאר איברי גופה (שלא לדבר על רכיבי זהות אחרים שלה) הופכים לפסולת בלתי נחוצה: צ'רכס (על כלתו, שפרכצי): "למה לי את כולה? היא מלאה שאריות. הראש, למשל. מה אני צריך את הראש שלה? זה אוכל כל הזמן, מסתכל עלי, בודק אותי, רוצה ממני. בקיצור: עול. אין צורך. שלא יהיה. וגם הידיים, לוקחות, מחטטות - בזבוז. וכפות הרגליים עם הציפורניים העקומות, והיבלות, ובית השחי, והגב, והצוואר העבה - שני שלישי מהאישה הזאת פסולת. לקצץ ולזרוק. שיישאר התחת, בתור בסיס ועליו ישר השדיים. שדחת. קציצת אישה של שלושה כדורי בשר, רך, שימושי, דקורטיבי וגם מתגלגל לבד לצדך".⁴⁹ חלקי הגוף השמישים, שמביאים תועלת לגבר, ראויים להשתמר, השאר - פסולת.

49. שם, עמ' 320.

היסוד הקניבלי קיים כבר בסאטירות המוקדמות, בהן מצביע לוין על אופן גיוסו של הגוף למלחמה בשמם של צרכים אידאולוגיים־פוליטיים, על־ידי הפיכת הנופלים בקרב למתים־חיים. באמצעות האסטרטגיה הקניבליית מבליט לוין את ההיבטים הגשמיים של המוות, תוך "החזרה" רגרסיבית של הגוף החי בעל הצורה אל קיומו הראשוני כחומר גלם. כך ב"שיר הטבח הגדודי",⁵⁰ התקתם של מושגי הבישול מהמטבח לסיטואציה המלחמתית מחריפה את עצמתם של הכוחות הפועלים על הגוף. בשר הנופלים, עצמותיהם ודמם הם חומרי גלם המיועדים לתבשיל, והאדמה היא "הסיר" הגדול הבולע לתוכו את כל החומרים:

50. חנוך לוין, "שיר הטבח הגדודי", הערה 6 לעיל, עמ' 27.

"אחר־כך נלחמנו ביום
ושפכנו מן האדום־האדום
ובישלנו לאלוהים דייסה
מכל מלאכתו אשר עשה
[...] כבוקר לחמנו שוב
ולאדמה הכנסנו מכל טוב."

גם דברי יצחק לאברהם במערכון "העקידה" מתוך "מלכת האמבטיה"⁵¹

51. הערה 8 לעיל, עמ' 89-91.

מציגים את הכנתו של יצחק להקרבה בשם הציווי האלוהי כמעשה קניבלי: "קום ותקע לך את להב המאכלת בבשר הצעיר שלי, אבא'לה, ותבתק לי את הגרון עד שהדם יפרוץ ויותז לאדמה כמו דם של פרה. תעשה ממני פרה, אבא'לה [...]. תחתוך, טאטע'ניו, תחתוך ותביא את הבשר למאמע'ניו!" המטפורה הקניבליית, אם כן, באה לחשוף באופן בוטה וקיצוני את השימוש ה"זללני" שעושה החברה בגוף האנושי, אם כ"בשר תותחים" במלחמה ואם כ"בשר למכירה", כמוצר בסחר החליפין החברתי-כלכלי, ובמיוחד ב"תן וקח" המיני.

הגוף האורגני

הגוף התרבותי בדרמה של ליון נועד, כאמור, לשקף את הדימויים של תרבות הצריכה, ולשמש כלי נשק במערכות הכוח ההיררכיות, וכאובייקט בסחר החליפין החברתי. גוף זה נשאב אל תוך כלכלת הייצוגים התרבותית, שמסתירה את הממד החומרי הפיזי של קיומו, מסווה את תוצריו ומדכאת אותו. הגוף כבשר ודם, כבעל מעטפת עורית רגישה ומגיבה, כמכלול של פתחים ונקבים, כמקור ל"לכלוך": זיעה, זרע, צואה, שתן ורוק, כחומר ביולוגי שעובר תהליכי ניוון וריקבון – נידון להיעלם במסגרות התרבותיות-חברתיות. להלן יתברר, כי ליון רואה בהעלמתו של הגוף האנושי הממשי לא רק אמצעי לניצולו ולגיוסו לתכליות חיצוניות, אלא גם את הביטוי המובהק ביותר לניסיון התרבותי האולטימטיבי והמרוכז להעלים את המוות.

בחתירה אל מעבר לתרבותי, הופכת שאלת "טבעו" של הגוף לשאלת מפתח, באמצעותה מברר ליון סוגיות מהותיות ומטאפיזיות: זהותו של הסובייקט (האישי או הקולקטיבי) ואיום המוות מול החיים. בכך חורגת תפישת הגוף של ליון מהממד החברתי-תרבותי (שעמד במוקד ההתבוננות שלו בז'אנרים המוקדמים של יצירתו) ונעה לעבר הספקטרום הביולוגי והמטאפיזי. תפיסה זו תעמוד כאן במרכז הדיון במחזותיו המיתולוגיים של ליון, ובעיקר ב"הוצאה להורג"⁵² וב"ייסורי איוב"⁵³. במחזות אלה חדל הגוף להיות מטפורי ונבחן כשלעצמו, על-פי צרכיו ומהותו.

בשר'הגוף: עיסת הבשר המדממת

ב"ייסורי איוב" מופשט גיבור המחזה, על-פי הדגם של הסיפור המקראי, מכל "נכסיו": רכוש, ילדים, בגדים, שלמות הגוף וכבוד אנושי. איוב לוקה בפגיעות טבע ובפגיעות חברתיות, שארית רכושו מעוקלת, ואפילו בגדיו העליונים מופשטים ממנו "למעט אותך עצמך, גוף ונפש" מודיעים לו אנשי ההוצאה לפועל.⁵⁴ מעכשיו תתחיל הפגיעה בגוף העירום שנותר

52. חנוך ליון, "הוצאה להורג", מנחם פרי (עורך), ייסורי איוב ואחרים, תל-אביב 1988, עמ' 7-52.

53. חנוך ליון, "ייסורי איוב", מנחם פרי (עורך), ייסורי איוב ואחרים, תל-אביב 1988, עמ' 53-103.

54. שם, עמ' 68.

חשוף. ב"הוצאה להורג" פוגשים הצופים את הגיבור "כתמים צהובים" מלכתחילה כחסר-כול. כך מציג "מתוק מר המוות" את הנידון למוות "כתמים צהובים": "גבירותיי ורבותיי, עומד פה גבר. הוא עירום, וידיו ריקות, ואין לו כלום בעולם. לא כסף, לא רכוש, לא כבוד, גם לא המכנסיים הרטובים שהוא לובש על בשרו, גם הוא עצמו כבר לא שלו".⁵⁵ גם ערכים אנושיים כמו היגיון, אהבה, מוסר ומדע עוברים במהרה רדוקציה, ונותר שוב רק הגוף לבדו. במקום הערכים שנשללו, מעמיד ליון את "סגולותיה" של עיסת הבשר החיה והמדממת: רכותו של בשר הגוף והפרפור שעובר בו כאשר המוות חודר לתוכו. כאשר "והשמים צחקו" תוקעת את הסכין בגופו של "צמרמורת פחד", מתגלה כי המשותף לקרבן וגם לרוצחו אינם ערכים אנושיים מופשטים, אלא הגוף והביטויים הפיזיים שלו: צמרמורת הפחד של הקרבן, ורטט החלחלה הענוג של רוצחו (שבקלות היו יכולים להתחלף בתפקידיהם). "והשמים צחקו": "טוב לתקוע משהו חד לתוך הבשר, טוב לחוש איך פולחת הסכין ברכות את הבשר והקרבניים, נעים הוא הפרפור החי [...] הייתי רוצה [...] ש]הסכין לא תחדל להינעץ, שרקמות הבשר ייקרעו ללא קץ, וצלילים אינסופיים של פחד יפקו מן הגוף הזה, ואינסופי יהיה הרטט הענוג של חלחלה, אשר חולף בי כמו ברק כחול, נפלא".⁵⁶

55. "הוצאה להורג", הערה 52 לעיל,

עמ' 20.

56. שם, עמ' 32.

במרכז המחזה "ייסורי איוב" עומדת האופוזיציה שבין האל הרוחני המופשט לבין הגוף האנושי המוחש, אך גם כאן מתבררת מיד עצמות קיומו של הגוף הפיזי, כאשר עקירת השיניים בתחילה, וכאב הגירוד הבלתי נסבל בכל הגוף מיד אחר-כך, משכיחים מאיוב לא רק את אובדן כל נכסיו, אלא, כמה משפיל ומעליב, גם את הצער האיום על מות בניו ובנותיו. הכאב הפיזי עוקר כל זיק "רוחני" בצלם האדם: אהבותיו, זיקותיו הרגשיות, קשריו החברתיים, אמונותיו וכבודו, והופך אותו לחיה עירומה הזוחלת על ארבע, מתפלשת בייסוריה בעפר, מייבבת וצוחחת אימות. כאשר מוחדר השיפוד דרך פי הטבעת בפלישה חודרנית אל מעמקיו של הגוף המעונה "כל קשרי המשפחה, היצר, הרגשות, האמונות והדעות מתערבלים אצלו למין עיסה חסרת צורה, לערפל כבד, שמתוכו מבליח, כמו אור של מגדלור, הכאב הנורא בישבן".⁵⁷

57. "ייסורי איוב", הערה 53 לעיל, עמ'

93.

גבולות הגוף: המעמפת העורית

שמותיהם של שלושת הקרבנות ב"הוצאה להורג"⁵⁸ מכוונים לתגובות פיזיולוגיות של הגוף במצבי מחלה, חרדה ועמידה מול המוות. "כתמים צהובים", "זיעה קרה", "צמרמורת פחד" – כולן מופיעות על פני העור החיצוני, שאמור לשמור על גבולותיו של הגוף ולהבטיח את לכידותו. גידולים, פגמים, פצעים וכתמים על פני המעטפת העורית של הגוף מהווים איום על הזהות, על "העצמי השייך לי לחלוטין". העור החיצוני הוא

58. הערה 52 לעיל.

Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*,
Columbia University Press, New
York 1982, p. 53

"הגבול החיוני, אם לא הראשוני, של האינדיבידואציה הביולוגית והפסיכית"⁵⁹, ופגיעות בו מסמנות את פריצת גבולותיה של הזהות. אין זה מקרה שגם ב"ייסורי איוב" הפגיעה הראשונה בגופו של איוב היא בעור החיצוני: גירוד בלתי נסבל, שהולך ומתפשט בכל איבריו ומייסרו עד כדי אובדן "צלם" אנושי. פני המעטפת של הגוף הם מדד ראשון המבדיל בין הגוף הביולוגי החי, שגבולותיו הם העור החיצוני, ודרכו הוא חווה כאב או עונג, לבין הגוף הבבואתי, שפני השטח שלו הם כשל מראה, ושאין בו כל ביטוי להתרחשות פנימית ממשית. בעוד שגוף הבבואה, המשקף ומשתקף, הוא כפי שהיינו רוצים שהגוף יהיה: נקי, חלק, מושלם, כבר המעטפת החיצונית של הגוף הביולוגי זרועה כתמים צהובים, או תפרחת מכוערת ומגרדת.

הגוף "פתחים פתחים, נקבים נקבים"

חיזיון המוות, המתרחש לנגד עיניו של הקהל, עומד במרכז המחזות המיתולוגיים לא פחות מדמותו של הקרבן, העובר בפועל את התהליך האנטרופי של התפוררות הגוף עד למותו. צפייתו הקונקרטי של הקהל בתהליך בו הופך הגוף החי בפועל ממש לגוף מת – לגופה – אינו חשוב פחות ממות הגוף עצמו. ב"הוצאה להורג" מתקיים האירוע במסגרתו של טקס פולחני, אכזרי ומזוויע, לעיני קהל צופים שמתוכו נבחר הקרבן הפוטנציאלי באופן מקרי ושרירותי.⁶⁰ גם ב"ייסורי איוב" חייבים הנראות של הגוף המפולש ותהליך גסיסתו האיטית להתרחש לעיני קהל צופים. השאלות שבוחן לזין (הגבולות שבין סובייקט לאובייקט, בין החיים למוות, בין גוף חי לגופה) ניתנות לבידור אמיתי רק כאשר המבדק נעשה במעמד פומבי, המנוגד לנטייה האנושית להדחיק אותן, ובמיוחד את מהות המוות, אל מחוץ לטווח הראיה. לכן מותם החטוף של הקרבנות המשניים במחזה "הוצאה להורג" – "זיעה קרה" ו"צמרמורת פחד" – אינו מסוגל להיות מופתי, ומהווה רק הקדמה ל"הצגה" העיקרית.

מיקומו של טקס המתתו של "כתמים צהובים" (רחבת בתי הכיסא); פומביותו (לעיני קהל צופים רב); שלביו המוקפדים (קודם עינויים קשים, אחר-כך שיסוף הגרון, טפטוף הדם מהגרון המשוסף, ניתוק מיתרי הקול, הכנסת הראש השחוט לאסלת בית הכיסא כשהפנים מופנים כלפי מעלה, ועשיית צרכיה המוצקים של אישה יפה על פניו של הקרבן ברגעי גסיסתו), כל ההיבטים הגשמיים האלה, מממשים בפועל וממחישים את משמעותו של המוות המופשט. "כמו בתאטרון של אמת, ללא איפור ומסכות, פסולת וגופות מתים מראים לי את מה שאני בקביעות דוחקת הצידה כדי לחיות. בכל מה שנוגע למוות, הנזלים הללו של הגוף, הזיהום הזה, הצואה הזו – הם מה שהחיים, בקושי רב, עומדים נגדו."⁶¹ הכרחיותו של המבט נרמזת במחזה עצמו כאשר מסרבת "חיוכי סתיו" בתוקף להצעתו של

60. אראלה בראון עוסקת בהרחבה במעמד הצופים במחזה "הוצאה להורג", אך מתוך פרספקטיבה שונה מזו שתוצג כאן. הערה 5 לעיל, 1992.

61. קריסטבה, הערה 59 לעיל, עמ' 4.

"כתמים צהובים" להמיר את קטיעת הגפיים בניקור עיניו על מנת לזכות ברחמיה. "חיוכי סתיו": "בן אדם אני רוצה שתראה אותי. אני לא רוצה שתמלט לחושך".⁶² יש כאן רמיזה גלויה למיתוס האדיפלי, אך במשמעות מהופכת. לוי אינו מכיר במה שאיננו חומר, לכן אין הוא מכיר גם ב"עיני הרוח", באותה הארה הכרתית לה זוכה אדיפוס, אותה מסמלת דווקא עקירת עיני הבשר של הגוף. אצל לוי, ההבטה במוות הקונקרטי חייבת להיות גלוית עיניים וממשית.

62. "הרצאה להורג", הערה 52 לעיל, עמ' 41.

המתתו של קרבן, ובמיוחד טינופו מול עיני קהל רב, נעשים במסגרת טקס סימבולי של הפרשה. הפרשתו של הגוף המת החוצה מתחום החיים הוא אקט הדומה לשילוח שעיר לעזאזל, כדי שגבולותיו של הקולקטיב יוגדרו היטב והוא יוכל להמשיך לחיות. בספרה "כוחות הזוועה" מצביעה קריסטבה על העובדה שכינון הזהות וגבולותיה כרוכים תמיד בפעולה של נידוי, של הרחקה (abjection), שבה ה"אני" (הסובייקטיבי או החברתי) דוחק את המוקצה, המבוזה או המנודה (ששוכן בתוכו, אך אינו נטמע בו לחלוטין), אל מחוץ לגבולותיו. מתוך הפעולה האלימה של הנידוי והדחייה, מכונן ה"אני".⁶³ דחיקתן של הגופות (כמו למשל בחוקי הקבורה היהודיים, לפיהם אסור להלין את המת ויש לקברו באופן מידי, כדי שלא יטמא את האדמה הקדושה) הכרחית כדי לבטא באופן סימבולי את דחיקתו של המוות, החרוט מלכתחילה בגוף החי, וכדי להגדיר מחדש ולאשש את גבולותיו. "הגופה [...] היא הנידוי העליון. זה המוות המזהם את החיים. הטומאה המנודה בה"א הידיעה". עם זאת, המוות הוא "מוקצה שממנו האדם אינו נפרד, שמפניו האדם אינו יכול להתגונן כמו שהוא מתגונן מאובייקט [...] זהו איום ממשי, שמאותת לנו, ולבסוף גם בולע אותנו".⁶⁴ באמצעות טקסי ההפרשה והטינוף מחלץ הגוף הקולקטיבי את עצמו כישות חיה מתחומו של המוות.

63. הערה 59 לעיל, עמ' 2-3.

64. שם, עמ' 4.

הפרשותיו של הגוף, ובמיוחד הצואה, הם אקט סמלי של הרחקת המוות, לא רק בתחום הקולקטיבי, אלא גם בתחום האישי: "הפסולת הזו הולכת לאיבוד כדי שאני אחיה, עד שמאיבוד אחד למשנהו, שום דבר לא יישאר בתוכי וכל גופי ייפול מעבר לגבול, למקום בו אני אינני".⁶⁵ ב"הוצאה להורג" מוצג אימאז' מתומצת ואכזרי של תפיסה זו כבר לאחר מותו של הקרבן הראשון - גוף מת אחד מול פעולת מעיים יחידה של אישה בשיא בשלותה - המצביע בגלוי, בפומבי ובאופן מידי על הזהות המלאה שבין הגוף המת לבין הצואה - זה כמו זו פסולת בלבד. לעומת המטנפות, שהפרשותיהן על פני המת הן אקט של הרחקת המוות מפנימיותן החוצה, החדרת השיפוד דרך אותו איבר - פי הטבעת - אל תוככי גופו של איוב במחזה "ייסורי איוב" היא ביטוי לחדירת המוות לגופו, ומבשרת את כיליונו הקרוב. בקובץ השירים של לוי "חיי המתים",⁶⁶ ובמיוחד בשירים שנכתבו כאשר היה מודע למותו הקרב, חוזר ומופיע המוטיב של פליטת פסולת הגוף כביטוי עליון לדינמיות הנמשכת של חיי האהובה מול גוף

65. שם, עמ' 3.

66. חנוך לוי, שירים: חיי המתים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1999.

המת הפסיבי והדומם, שהוטמן מתחת לפני האדמה ונמצא לפיכך על מישור אחד עם שאר הפסולת והשופכין שדחו החיים. למשל:

"לילה, דומיה. רק קול תסיסה של הגופות הנרקבים

[...] ופה ושם מלמעלה נובח בית כיסא

פרץ מים באסלה שוצף לו כמו צחוק פראי לועג, מלא חיים

והופ, זוהמה נבלעת בצינור, יורדת מטה

[...] מול פני המת [...] מוקף בבושת וסחי.

וערוות האישה השקיפה ביובש

איך מורד המת להצחין

ארבע אמות תחת כפות רגליה

על מישור אחד עם תעלות השופכין.⁶⁷

67. שם, עמ' 31-32.

החזרה האובססיבית של לוינ אל "החומרים הדוחים" הקשורים בהפרשות הגוף היא לפיכך הביטוי המזוכך ביותר למאבק האישי, העיקש והבלתי מתפשר, שהוא מנהל מראשית יצירתו נגד המוות.

הבחירה של לוינ בנשים יפות כמטנפות במחזה "הוצאה להורג" וביצירות אחרות גם היא אינה מקרית. הפרשותיה המוצקות של האישה, אצל לוינ, הן ביטוי לחיוניות החיים שלה. האישה היא כוח החיים. היא ראשיתם: "מבין ירכיה השופעות" נגלה לרך הנולד מראה העולם לראשונה. היא גם האמצעי שלהם – התשוקה לגוף האישה היא ביטוי העליון של כוח החיים הליבידיאני, וכמושא התשוקה היא המייצגת המובהקת של האשליה בדבר גאולה אפשרית והתגברות על המוות. יש לכן יותר מאשר "צדק פואטי" כאשר בתמונת הפרידה מהחיים, בסיומם, מאותו מקור שממנו יצאו חיים חדשים וממנו נתבקשו הגאולה והנחמה – מאיבריה האינטימיים של האישה – תצא גם החלאה הגדולה ביותר: האישה מרוקנת את פסולת גופה על פני המת כאקט המבטא את כוח החיים שלה. הרחקת הצואה, כמו דחיקתו של הוולד אל מחוץ לגוף, היא מביטויי חייו של האורגניזם החי. שמותיהן של שלוש המטנפות מרמזים אל הטבע היפה והאדיש: "חיוכי סתיו", "שלוות הטבע", "והשמים צחקו". שמות מרוממים, שצירופם אל הכינוי המשותף "מטנפות" יוצר לכאורה דיסוננס חריף. אולם המטנפות נקראות בשמות הקשורים לטבע, לא רק כביטוי למחאה נוסח ביאליק "השמש זרחה, השיטה פרחה והשוחט שחט" ("בגיא ההריגה"), אלא משום שפעולות הריקון והדחייה שהן מבצעות אכן שייכות למעגל הקוסמי שאליו שייך, כפי שנראה להלן, גם הזבוב שמופיע בסיום המחזה.

המחזה "הוצאה להורג" נמצא במרחב האופוזיציוני שבין הנשגב לטמא, בין המונומנטלי – המוות, הטבע, השמים, לבין המונמך – המטנפות, עשיית הצרכים, ביתור הגוף וביזויו בהזדווגות פומבית, משום שזהו המרחב הטבעי של הקיום של כל אורגניזם. לפני שחיטתו ומול עיניו של "כתמים

צהובים" מזדווגים "אלף עיניים" ו"חיוכי סתיו", כאקט עליון של פרץ חיים מול המוות. גם ב"ייסורי איוב" מתרחשת סצינה מרוכזת המסמיכה הזדווגות למוות, המצביעה על מרחב קיומו של הגוף הממוקד בנקבי גופו. לזין בוחר לסיים את "ייסורי איוב", מחזה הייסורים של האיש איוב, בקרקס. בסצינת הקרקס נוצר עירוב גרוטסקי מזוויע בין ארוס לתנטוס בין קיטש למוות. החשפנית מצמידה את ערוותה לשיפוד שעליו גוסס איוב. גניחות ייסורי הכאב והגסיסה של איוב מתמזגות בגניחות העונג הארוטי של החשפנית. תנוחת גופם הזזה (רגליהם המפושקות) ופרכוסיהם הדומים - כל אלה מבליטים את המוקד המשותף לכאב ולעונג, לחיים ולמוות: אותו מכשיר, אותן גניחות, אותם פרכוסים ואותן קריאות אל ההורים: אבא, אמא. הגוף העירום המתפתל בעצמת ריגושי ממצה את אמירתו של לזין, עירומה גם היא מכל כסות. הזהות בין גופות השניים (איוב והחשפנית) מתמקדת בחוריהם, בנקבי הגוף: חור מול חור - חור הערווה הנשי מול חור הישבן - וכניסה חודרנית של גוף זר, הפורץ את גבולות הזהות של הסובייקט, הן כדי לענג, הן כדי להכאיב. בסיום המחזה מתלכד המוטיב: איוב נשאב אל תוככי "החור" המוחלט והסופי - המוות - החור הנשי האולטימטיבי, שבולע אותו אל תוכו. הכול מתרכז, אם כן, בגוף העירום ובגורלו. מסלול החיים נע בין שני קצוות - מחור הנרתיק הנשי אל חור הקבר שנכרה באדמה, ובתווך רק סעודה (וארוס) מחד גיסא, ושיפוד מכאיב בישבן מאידך גיסא.

אופן חי לגופה

הביטוי האמיתי של החיים, אם כן, אינו ערכם המופשט והנשגב, אלא פעולתם התקינה והמלאה של איברי הגוף, ובראש ובראשונה אותם איברים (או נקבים) האחראים על הבליעה ועל ההפרשה. בעוד שההבחנה המסורתית בין גוף לנפש מתארת את נחיתותו של הגוף במטפורות חייניות או מכניות, יוצר לזין דווקא זיהוי בין הגוף הביולוגי הטבעי לבין הגוף כמכניזם אוטומטי. מה שמבדיל בין "כתמים צהובים", לאחר שנבחר להיות הקרבן שיוצא להורג, לבין קהל הצופים שמתוכו נבחר, היא העובדה החותכת שיכולת התפקוד הנורמלית והשגרתית של הגוף הביולוגי-פיזיולוגי-אוטומטי שלהם תימשך, בעוד ששלו תופסק: "בסוף הלילה שלנו יש בוקר! אנחנו עוד נשתין מחר בבוקר!"⁶⁸ סימני החיים מתגלים דווקא בפעולתו המכנית התקינה של הגוף, ביכולתו להפריש את הפסולת מהגוף כדי לחיות ולא להפך, כאשר עם מותו הופך הגוף כולו בעצמו לפסולת.

הגוף, כמנגנון מכני שהחיים תלויים בפעולתו התקינה, שכיח מאוד אצל לזין ומתקשר אל המודל הביולוגי שלו.⁶⁹ המכניזם האוטומטי של הפעולות הביולוגיות של מערכות הנשימה, המין והעיכול הוא הביטוי העליון לחיות

68. "הוצאה להורג", הערה 52 לעיל, עמ' 18.

69. כבר אצל פרויד קיים קשר בין מודל ביולוגי לבין מטפורות מכניות. התפיסה הפרוידיאנית היא ביולוגית בנקודת המוצא שלה, אך היא מריבה להשתמש במטפורות הידראוליות ומכניות אחרות.

של הגוף מול "דוממותה" של "המכונה הביולוגית" לאחר המוות. ב"הוצאה להורג" מודגמים הכוח ותשוקת החיים של המטנפות באמצעות מנגנון ההפרשה שלהן בהשוואה לגוף הקרבן חסר החיים והפסיבי. כל זמן שהגוף זוכר את אורחותיו – להזדווג, לאכול ולהפריש – הוא בעל אנרגיית חיים פוטנציאלית. גם ב"הילד חולם" ממשי יותר הזיכרון הפיזי של הגוף הלוויני מכל זיכרון רגשי, תודעתי או תרבותי. כשהאם זועקת לעבר רב החובל, כי לא תוכל לחיות אף רגע אחד בלעדי הילד שלה, עונה רב החובל, ששכל זה עתה את ילדתו בת השלוש: "והרי תוכלי! והרי תחיי גם אם ימות! והרי תנשמי ותאכלי ותתרחצי ותפרישי הפרשות! תחיי בלי בנך, תחיי!⁷⁰" ב"מכתבי פרידה לאהובה",⁷¹ בקטע הקרוי "חדר המכונות של האהבה", מעמיד לוין את תנוחות האהבה המוכרות לנו ממגזינים רומנטיים, בהם "הראו לנו איים שלווים, זריחות ושקיעות מרהיבות", כתמונות שאין הוא יכול להתחבר אליהן כלל בזמן מעשה האהבה עצמו: "מה לי ולהם? אני שקוע עד צוואר בעמלי המפרך". ברגעי התשוקה הממשיים אפילו הגוף הנשי אינו מתואר בצורתו הקולנועית הנחשקת והמושלמת (כפי שראינו ב"הזונה מאוהיר"), אלא באותנטיות הפיזית הממשית שלו: "הראש מורכן, גיחוך נזעם־מתרפס על הפנים, והגוף כמעט מקופל לשניים מחמת המכה האדירה שספגת בבטןך". כך גם הגוף הגברי: "שפוף, ציצית שערוותיך כמעט שנוגעת ברצפה". הוא יורד "בסולם למטה, אל חדר המכונות של האהבה". עבודת הפרך בתוך חדר המכונות שלמטה מלווה באוויר סמיך רווי אדים קשים, בריח רע, בהרגשה קשה, במחנק ובוזיעה: "העיניים צורבות, השפתיים חשוקות והגוף מגיר זיעה".

70. הערה 2 לעיל, עמ' 286.

71. שירים: חיי המתים, הערה 66

לעיל, עמ' 79.

ב"הוצאה להורג" עומד "כתמים צהובים" בפני סדרה של בחירות בין אופציות גרועות וגרועות יותר. הברירה הראשונה היא סירוס או מוות. הסירוס אינו רק החסרה של חלק אורגני מהגוף, אלא הפיכתו של הגוף כולו לנטול ליבדו, ללא אנרגיית חיים של ממש. עם זאת, קיים הבדל קריטי בין שתי הרעות הנוראות: הסירוס אמנם גוזל ממנו את ייחודו כאדם וכגבר, אולם כפי שאומרת "חיוכי סתיו" במורת רוח: "אתה ממשיך להתקיים כגוף עצמאי",⁷² ולכן אין בסירוס כדי להפוך אותו ל"לא־אדם", לגוף חסר חיים. בלי לבטל את פעולותיו ה"טבעיות" והאוטומטיות של הגוף – אין התבטלות מוחלטת של ה"אני". "חיוכי סתיו": "אתה ממשיך לחיות חיים משל עצמך, אתה ממשיך לאכול, לנשום, להפריש, אתה נרדם לך [...] ההתבטלות שלך בפניי אינה מושלמת".⁷³ כאשר שב ועומד "כתמים צהובים" בפני בחירה נוספת בין שתי אופציות רעות – קטיעה או מוות – נשקלת החלטתו, כמו בבחירה הקודמת, על־פי ההבדלים בין אדם מת לאדם חי. "כתמים צהובים" מעדיף להיות קרבן אבל חי, קטוע ארבע גפיים, אך עדיין בעל לשון שיש לה כושר ליקוק, במקום לשכב עם המתים "שמגפיים דורכות להם על השפתיים ואין להם כוח ללקק!"⁷⁴ לכן גם לאחר סירוסו וכריתת ארבעת גפיו "חיוכי סתיו" אינה מסופקת: עדיין לא הפך הגוף החי לגופה.

72. הערה 52 לעיל, עמ' 36.

73. שם, עמ' 27.

74. שם, עמ' 41-42.

השוואה בין רצונו של צ'רכס במחזה "שיין" להסיר מאשתו שפרכצי את חלקיה המיותרים ולהשאיר רק את הראוי לשימושו (התחת והשדיים), לבין הקטיעה ההדרגתית של חלקיו ה"מיותרים" של "כתמים צהובים", מצביעה על תופעה פואטית אופיינית ללוי. לפרקטיקת ההחסרה, שמשרתת אותו במחזה המוקדם להצגת הגוף כבשר, כ"סחורה", כמצרך מיני בעל ערך כלכלי המשווה ככל מצרך אחר, יש תפקיד שונה לחלוטין ב"הוצאה להורג". כאן היא מתקיימת בפועל, ומשמשת את לוי בבדיקת המושג "חיים": מה הופך גוף לחי, ומתי פוסק גוף מלחיות.

דחף החיים הטבוע בחומר

בתחילת המחזה, כאשר נבחר "כתמים צהובים" מתוך הקהל להישחט, נדמה לו כי בעת הזו, בעמדו מול המוות הממשי, הוא יודע לראשונה מיהו ומהו כאדם: "כעת אני מבין לפתע את המשמעות האמיתית של המלה 'אני'. 'אני' הוא העצם הרועד, שבהצביע גזר דין המוות לעברו, מביט סביב, רואה בתימהון ששום דבר אינו רועד אתו".⁷⁵ לכאורה נותן כאן לוי תשובה אקסיסטנציאליסטית: המודעות החרפה למוות היא שמגלה לאדם את זהותו האותנטית ואת תנאיו האמיתיים של הקיום האנושי. בספרו "המיתוס של סזיפוס" מבקש קאמי לפסוק האם "כדאי לחיות את החיים האלה, או לא כדאי" בעולם של אבסורד.⁷⁶ מסקנתו היא כי דווקא מתוך המודעות לאבסורד "עשוי להיוולד כל משקלם של החיים".⁷⁷ "כתמים צהובים" דבק גם הוא בחיים, אולם תשובתו של לוי ביסודה איננה תשובה קיומית, אלא ביולוגית-פיזיולוגית. ה"אני" הוא קודם כול חומר אורגני חי, והפיזיות שלו, שמגיבה ברעד על נוכחותו המיידית של המוות, היא ראשית "מודעותו". אין כאן בחירה מודעת בחיים, כתגובת מרד נגד האבסורדיות שלהם. אין גם כל הרואיות בהמשך חייו של "כתמים צהובים". אף לאחר סדרת העינויים הממושכת, שמשאה רק זמנית את שחיתו בפועל, טבוע בבשרו עדיין הדחף לחיות. מושפל ונעלב, מסורס ומעונה, קטוע ארבעת גפיו, שב "כתמים צהובים" ומכריז: "אני רוצה לחיות את החיים הנפלאים האלה כפי שלא רציתי מעודי".⁷⁸

75. שם, עמ' 19.

76. אלבר קאמי, המיתוס של סזיפוס, עם עובר, תל-אביב [1942] 1990, עמ' 13.
77. שם, עמ' 34.

78. "הוצאה להורג", הערה 52 לעיל, עמ' 46.

עצמתו של דחף החיים היא זו שמאפשרת לכל כוח חיצוני – אידיאולוגיה, חברה, זולת – ללוש כל דבר מ"בשר האדם" כאילו היה חומר גלם בלבד, תמורת הבטחה, ולו כוזבת, של חיים. כל סוג של חיים, גם המשפילים והעלובים ביותר. "אלף עיניים": "הביטו בו: הלב שלו דופק את דפיקותיו האחרונות, כל מה שהיה לו להפסיד הוא כבר הפסיד, ולמרות הכול, כרות איברים, זב דם, מושפל עד קצה גבול היכולת, הוא ממשיך להפיק את המנגינות אשר פורטים עליו רוצחיו. כה רך הוא הבצק האנושי".⁷⁹ "כתמים צהובים" עצמו יודע זאת, אך הידיעה אינה מספיקה כדי לשנות זאת ולגאול אותו מייסוריו. לאחר סזיפוסוהו בתמורה לחייו, כאשר "חיכוך

79. שם, עמ' 49.

סתיו" תובעת כתשלום נוסף את קטיעת איבריו, שואל אותה "כתמים צהובים": "למה עינית אותי? למה גרמת לי לשגות בתקווה? למה נתת לי לעבור את כל הייסורים, ההשפלה?! הרי יכולתי למות עם צלם האדם שלי שלם!"⁸⁰ במאזן החיים והמוות כדאי אולי לעבור את כל ההשפלות – לאבד את הכבוד האנושי, את הבושה, את צלם האדם – כדי לחיות. אולם לעבור אותן וגם למות – זוהי השפלה בלתי נסבלת.

80. שם, עמ' 37.

לקראת סיום המחזה, מבקש סוף-סוף "כתמים צהובים" לראשונה את נפשו למות, ובכך למחות את הבושה, אולם הוא נסוג מיד. כמו "חפץ", ש"מתנדב מרצונו החופשי" לקפוץ מהגג כדי להציל את כבודו, ובסופו של דבר מופל בזוהר מאותו גג עצמו בידי פוגרה, לאחר ששב והתחנן כי יוותרו לו על הקפיצה המובטחת, כך גם כאן: לאחר שכבר ביקש כי יהרגוהו, שב "כתמים צהובים" ומנסה להציע הצעה רביעית ל"חיוכי סתיו" בתמורה לחייו. רק ניתוק מיתרי קולו של "כתמים צהובים" על-ידי המאכלת המועברת על צווארו שם קץ לתחינתו על חייו. כל עוד יש לו קול, הקול הזה זועק "לחיות!"

האחזורים הקוסמית של הגוף האורגני

הערך העליון המופשט של חיי אדם הוא אפוא, על-פי לוינ, שברירי מאוד ומוטל בספק מלכתחילה, כל עוד ישנו כוח שרירותי חיצוני שיש לו היכולת להפוך "יש" ל"אין" בפעולה אקטיבית כוחנית, שהופכת את הגוף החי לגופה. עצמתו המונומנטלית של המוות היא בשריריות המוחלטת שלו וביכולת האיון הטוטאלית שלו. ויתורו של "כתמים צהובים" על מיניותו, משפחתו ואיבריו אינה מספקת את "חיוכי סתיו" משום ש"ההתבטלות שלך בפניי אינה מושלמת".⁸¹ האמנם תיתכן התבטלות מוחלטת של האדם עם מותו, שלא יותיר ממנו דבר? על כך אומרת "חיוכי סתיו": "אדם נשחט, מקבל את צואתי על הפרצוף, אחר-כך שורפים אותו עם הטינופת, הם מתמזגים בלהבות, הופכים ביחד לעשן ונמוגים בעננים. זה [התבטלות] מושלמת, או יותר נכון, כמעט מושלמת. כי אין לצערי איבוד מושלם של אנרגיה בעולם".⁸²

81. שם, עמ' 36.

82. שם.

המהלך הליניארי של החיים חורג אצל לוינ, אם כן, מגבולות הקיום האנושי החד-פעמי. הגוף הליניארי הוא גוף גרוטסקי, שמאפיין אותו לא רק הדגש על חלקו התחתון של הגוף – בליטות ופתחים – אלא היותו כפוף למטמורפוזה של המוות והלידה, ההזדקנות והחידוש. מאפיין זה מקשר אותו עם הטבע.⁸³ סיומם הדומה של המחזות "הוצאה להורג" ו"ייסורי איוב" מדגים זאת היטב. לאחר ש"כתמים צהובים" מת, ו"חיוכי סתיו" מורחת את צואתה על פניו כאות וסימן להמשך חייה, נושאים הרוצחים והמטנפות מבט אל השמיים. הציפייה, בניגוד למה שעשוי קהל

83. הגוף במחזות של לוינ דומה מבחינות רבות לגוף שמוצא באחטין אצל ראבלה, גוף שמורכב מבליטות ומפתחים. מרכז הגוף הוא חלקו התחתון, אך גם "הפה הפתוח" הוא

איבר חשוב. יכולת הבליעה שלו קשורה לאיבריו התחתונים - לבטן ולאיברי המין. המחזה "ייטורי איוב" פותח בסעודה ומסתיים בסעודה, כאשר קיאו של איוב בשעת גסיסתו, משמש מוזן לסעודת הקבצנים. M. M. Bakhtin, *Rabelais and his World*, Indiana University Press, Bloomington 1984 [1965].

84. "הוצאה להורג", הערה 52 לעיל, עמ' 51-52.

85. קריסטבה מצביעה על המחזוריות הזו מכיוון אחר. היא תופסת את התשוקה להוליד כחלק מרחף ליבידיאני נשי קולקטיבי וארכאי שמכונן עיקרון של חזרה מטפיזית נצחית: "התפרצות מטרגאלית כפייתית של זיכרון שייכת לאותם מינים אשר מזדווגים, או לחליפין מתפצלים כדי להנציח את עצמם [...] אין להם משמעות מלבד החזרה הנצחית של מעגל החיים והמוות הביולוגי". Julia Kristeva, *Desire*, in *Language*, Leon S. Roudiez (ed.), Columbia University Press, New York 1996 [1977], p. 239.

86. חנוך לוין, "הזונה הגדולה מכלל", מנחם פרי (עורך), ייטורי איוב ואחרים, תל-אביב 1988, עמ' 105-187.

87. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Allen Lane, London 1975.

88. Scott Lash, "Genealogy and the Body: Foucault/Deleuze/Nietzsche", Mike Featherstone, Mike Hepworth & Brayen S. Turner (eds.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Publication, London, Newbury Park, New Delhi 1991, pp. 256-280. אשר צייטס מתיר: Sage D. Bouchard (ed.), *Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practic*, Oxford Blackwell, 1977.

89. הערה 85 לעיל.

הצופים לשער, אינה למשיח ולא לגאולה, אלא לזבוב: "עוד מעט נשמע זמזום, עוד מעט נראה אותו מופיע, חג לו פעם-פעמיים במעגל, בורר לו נתח של טינופת, אחר-כך נוחת על פני הפגר המטונפים בדם ובצואה. רגע יעמוד לו, מחכך בעסקנות נמרצת רגל ברגל, אחר כך יפתח בסעודה. אז תיתם החגיגה שלנו - נשף הזבובים יתחיל".⁸⁴ אלה המילים המסיימות את המחזה לפני ירידת המסך. הבשר, הדם והצואה האנושיים הם חלק מהמחזוריות בטבע. מנגנון החיים כולו מעוגן בחומר, ומרוכז בנקבים של הגוף. מה שמקיים את פעולתו הוא הקליטה של חומרים אחרים (האכילה) והפליטה של הפסולת לאחר שהתעכלו. גם לידת האדם ומותו הם חלק מפעולתו של מנגנון החיים הזה. הוולד נפלט-מגיה אל העולם מנקב אמו כצורך של בשר ודם, תשעה חודשים לאחר שפלט הזכר את זרעו לתוך אותו הנקב; ולאחר שהחיים יפלטוהו שוב, הפעם כפסולת (עם מותו), יכסוהו אחרים בפליטות צואתם, והוא יהיה למאכל לזבובים ולרמשים. האדם הוא רק גוף, והגוף הוא רק בשר, והבשר הוא רק חומר המשמש מוזן עבור חיים אחרים.⁸⁵

במחזה "הוצאה להורג" אוכל הזבוב את הדם המעורב בצואה, ב"ייטורי איוב" אוכל הקבצן משיירי הקיאו שפלט איוב בשעת גסיסתו. ב"הזונה הגדולה מבבל"⁸⁶ מוצא רעיון זה את ביטויו הנורא ביותר באמצעות המוטיב הקניבלי, הממחיש את אותה מחזוריות ביולוגית באופן הבלתי נסבל ביותר. בניגוד למחזה "שייץ" עובר כאן האקט הקניבלי ראלזיציה, ומתבצע הלכה למעשה. במחזה זה נחשפת שוב מגמתו הפואטית של לוין, שחותרת להגיע מן ההיבטים התרבותיים של הגוף אל הווייתו כבשר, כחומר נאכל ונפלט. העובדה כי דווקא האם היא זו שמאכילה את האב בבשר בנם, וגוף האב, כחלק ממנגנון ביולוגי טבעי לא רצוני, פולט את שאריותיו כפסולת, שוללת במידה שאין חריפה ממנה את הערכים העליונים ביותר של האדם: ערך חיי האדם ואהבת אם. הערכים האנושיים-רוחניים-נפשיים נשללים אל מול מהלך ביולוגי-דטרמיניסטי-מחזורי זה שאין ממנו מנוס ואין ממנו מפלט.

מעבר לבשר ולחומר - הסמיזיקה של הגוף

פוקו⁸⁷ וממשיכיו טענו, כי לא ניתן לחשוף גוף, ולו ברמת החומריות שלו, כשהוא ניתן מלכתחילה לחריטה, למשמוע ולהבניה תרבותית. בדיסקורסים של ענישה ומשמעת ראה פוקו סוכני בקרה ופיקוח חברתיים, המשמשים תחליף מודרני לעונשי הגוף הפיזיים, שחקקו בעבר "זיכרונות של כאב" ישירות על הגוף. כנגד "זיכרון" ו"דיסקורס" אלה מציע פוקו את כינונה של "שפה לא דיסקורסיבית" שתיצור "זיכרון נגדי", שישמש מקור התנגדות לסוג כזה של דיכוי חברתי.⁸⁸ גם קריסטבה⁸⁹ מתייחסת לסוג של שפה לא דיסקורסיבית, שקשורה בגוף ומקורה בקול הקדם לשוני. שפה סמיזית

Judith Butler, "The Body .90
Politics of Julia Kristeva", Kelly
Oliver (ed.), *Ethics, Politics, and
Difference in Julia Kristeva's
Writing*, Routledge, New York &
London 1993, pp. 166

זו היא בעלת סטטוס אונטולוגי הקודם לשפה הסימבולית, והופכת בבררות ללוקוס של החתרנות נגד התרבות.⁹⁰ במהלך שעושה ליון מהגוף כצורה תרבותית, דרך הגוף כבשר וחומר, אל הסמיוטיקה של הגוף, ניתן לראות ניסיון מודע ומכוון שעיקרו להגיע אל סוג של "זיכרון נגדי", של "שפה לא דיסקורסיבית", השייכת לגוף כשלעצמו.

לסמיוטיקה של הגוף הלוויני זיקה מובהקת לדחפים אינסטינקטיביים ראשוניים, שמקורם בשלב הקדום, הפרה-ורבלי, של הסובייקט. תנועה, הבעה וקול הם ביטויים סמיוטיים, לא מילוליים ולא חומריים, בהם נוכחים עקבותיה של אותה הוויה ארכיאולוגית קדומה ובלתי נגישה, זו של אנרגיה ליבידיאנית טהורה, שאי אפשר להכירה במישרין, ולא ניתן ליצור עמה כל קשר לשוני-מושגי. במרכז הקטע הקרוי "הלוחם" מתוך "חיי המתים" עורך ליון מסע פנימה אל תוך ה"אני" בניסיון להגיע לגילוי הגרעין האוטנטי ביותר של ישותו. הוא מקלף קליפה אחר קליפה עד שהוא מגיע לדמותו של ילד, אולם בכך לא מסתיים המסע. בתוך הילד, מעורטלת מקליפתה הדיבורית והחומרית, "מפרפרת המהות של האימה [...]. ההנהון הבלתי-פוסק לנורא מכול".⁹¹ שמותיהן של הדמויות "פעור פה", "לוטש עין" ו"שמוט ראש" מייצגים במחזה "פעורי פה"⁹² הבעות ותנועות גופניות הקשורות להוויית הקיום, הן של ראשית החיים הן של סיומם. במחזה "הבכיינים"⁹³ זוכר הגוסס הוותיק על רקע החושך היורד, המשמש כמטפורה למוות, שבחיים האלה היה "לא רק חושך. אני זוכר את הילד. הוא צחק [...]. צחק כאילו לא ימות", והגוסס החדש עונה: "כן, התינוק. והחושך"⁹⁴ ושניהם בוכים וצוחקים לסירוגין. קולות הצחוק והבכי הם רכיבים של המערך הארכאי ביותר של הילד: בעוד שהבכי הוא הכלי הקולי שבא להבטיח את המשך שרידותו, הצחוק הוא תולדה של הקלה הבאה מידי דמות הורית.⁹⁵ במחזה "ההולכים בחושך"⁹⁶ מתרחש רגע מופלא בו "האני" המבוגר של דמות "ההולך" עומד פנים אל פנים עם "הילד מפעם", המהות הפנימית הארכאית ביותר שבתוכו. במפתיע הוא מזהה בהטיית ראשו של "הילד מפעם" את ניחוש המוות, שקינן בו כבר מבראשית. במחזה "המביט", הבעות פניו של אחד הקרבנות מסגירות את המגע עם הראשוני ביותר שבתוכו לפני מותו: "כבר לא חושב אפילו 'אמא'! [...]. קוביות נופלות של מחשבה, הברות מקושקשות, כאב טהור, תינוק שלא יודע לדבר".⁹⁷ לאחריהם לא נותר דבר מלבד קשב פנימי ודמום למוות.

החזרה הרגרסיבית של הסובייקט אל הווייתו הילדית לפני המוות מלווה אצל ליון תמיד באובדן השפה הסימבולית המייצגת משמעות. נותרים רק ביטויים פיזיים כמו רטט, הטיית ראש, פעירת פה, לטישת עין, או ביטויים קוליים כהברות קטועות, צחוק ובכי. הפרפור וההנהון, הצחוק והבכי, הרטט ותנועת הראש – הם נוכחות עקבותיה הסמיוטיים של השכבה הפנימית ביותר והארכאית ביותר של הסובייקט. גילויים אלה של שפת

91. הערה 66 לעיל, עמ' 81.

92. חנוך ליון, "פעורי פה", מנחם פרי (עורך), הזונה מאהיו ואחרים, תל-

אביב 1995, עמ' 183-224.

93. חנוך ליון, "הבכיינים", מולי מלצר (עורך), החייל הרוה ואחרים, תל-אביב 1999, עמ' 147-190.

94. שם, עמ' 155 וגם 158-159.

95. קריסטבה, הערה 85 לעיל, עמ' 285-286.

96. הערה 3 לעיל.

97. חנוך ליון, "המביט", מולי מלצר (עורך), החייל הרוה ואחרים, תל-אביב

1999, עמ' 243.

הגוף (ובעיקר הקול), כפי שכבר נאמר, מנכיחים בדרמה של ליון דחפים או אינסטינקטים ראשוניים: אינסטינקט החיים ואינסטינקט המוות. פרויד⁹⁸ מצביע על דחפי החיים (הליבידו) והמוות כמהותיים לטבעו של כל חומר אורגני. יחד עם דחפי החיים המניע אל העונג, טבוע בתוך החומר באופן בלתי נמנע הדחף אל הדוממות והאיננות, כי מי שמקורו בקדם-אורגני, שואף לחזור אליו. קריסטבה מעלה רעיון דומה באמצעות המושגים "רצון" ו"אגרסיה": "מה ישנו שם בהתחלה: רצון, חסר, אימה ראשונית או דחייה, אגרסיה, דחף מוות ממית?" והיא עונה: "הרצון (want) והאגרסיה (aggressivity) נפרדים אמנם כרונולוגית, אך לוגית הם מתקיימים בצוותא, שווי-התפשטות (coextensive)".⁹⁹

98. זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, דביר, תל-אביב 1988 19201.

99. קריסטבה, הערה 59 לעיל, עמ' 39-38.

המחזה "ייסורי איוב" מסתיים במקלה המתים, השרים את שיר הוודיה למוות. בשירת המתים עולה התשוקה אל "המנוחה הנכונה", אל שנת הבשר הסופית. המוות והפעולה המכלה של הזמן, שממשיך לפעול גם לאחריו, הם שאמורים לאפשר את מנוחת העולמים של הבשר: "על הבשר יעלה עשב, הצעקה תימוג ברוח; אבל יש רחמים בעולם, ואנחנו עוד ננוח".¹⁰⁰ במחזות רבים מצביע ליון על הדחף אל האיננות כדחף המצוי כבר מבראשית בילד (בו מתגלם במלואו עצמתו דחפי החיים, אך יחד עם זאת הוא מסומן כבר בחותם המוות) ומוביל את השאיפה אל הדוממות, אל "מעבר לעקרון העונג". הדיון בגוף מעלה, כי ליון תופס לא רק את כוח המוות אלא גם את כוח החיים כנצחי, כדחפי שאינו משתתק לעולמים באופן סופי, לא עם מות הגוף ולא לאחר ריקבוןו והתפוררותו.¹⁰¹

100. הערה 53 לעיל, עמ' 103.

הפואמה "חיי המתים"¹⁰² נפתחת בלוויה. בשלב הראשון שלאחר המוות מתרחש תהליך של היפרדות המת מעולמו התרבותי: הגוף נפרד בקברו מ"זיכרונותיו" – מהאישה, מהעיתון ומהטלוויזיה, מזרועות השלטון ולבסוף מזרועות אביו. רק אז הוא מתחיל להתפרק מצורתו והופך איברים-איברים נבדלים ומפוזרים. אחר-כך נרקב הבשר ולבסוף מתפורר השלד. הגולגולת נותרת תבנית אחרונה. זהו מהלך של התפשטות מצורה ומתבנית בדרך חזרה, דרך הבשר, אל החומר ההילולי, מהלך ליניארי מהחיים אל המוות ואל ההתפוררות הסופית שלאחריו.

101. קריסטבה מצביעה על "הגוף הנרקב, חסר החיים [...] גוף ללא נשמה, לא גוף" כעל "חומר מטריד (disquieting) ששללו ממנו את הריבור (השפה) שלו" הערה 59 לעיל, עמ' 109. אולם, על אף שהיא טוענת שטן הגופה נגזל כוח דיבורה, משתמשת כאן קריסטבה דווקא בפרעל disquieting, שהמילה "שקט" נשללת בו. גם פרויד, שראה את כל מטרת החיים במוות, טען בכל זאת כי "לא כל האורגניזמים היסודיים, שגופו של בעל החיים מורכב מהם, עושים את כל דרך ההפתחות עד מיתה. קרוב לודאי שאחדים מאלה [...] שומרים על המבנה הראשוני של החומר החי [...] ויודעים לכבוש למענו מה שעלינו לראות בהכרח כאלמות [ההרגשה של] בכוח". פרויד, הערה 98 לעיל, עמ' 119.

102. שירים: חיי המתים, הערה 66 לעיל, עמ' 29-46.

"וגם מקץ הרבה שנים,

כאשר התפוררה גם הגולגולת

והייתה לגרגרי אבק, ורוח

כשריקה של כוז אותם הפיצה

לכל עבר, עוד נשא עמם

קול זעקת האישה המת, שוועה גדולה שלא תיתם:

הי, אתם למעלה, גם אני הייתי שם!"

לאחר שגם הגולגולת הופכת לגרגרי אבק נישאים ברוח, בתוך שארית

החומר האורגני, שמתפזרת לכל עבר, עולה במפתיע קול "שוועה גדולה שלא תיתם" – הזעקה להישארות ולזכר. ב"חיי המתים" זהו קול זעקה, שאין לו צורת גוף ואיננו בשר החומר. קול שאין לו גבולות במרחב ("מתפזר לכל עבר") ולא גבולות בזמן ("זעקה שלא תיתם"), שממשיך להשמיע ב"שוועה גדולה" את תשוקת החיים והקיום: "גם אני הייתי שם!"

דחף המוות טבוע בחיים מבראשית, ודחף החיים ממשיך להתקיים גם לאחר המוות. אולם, הפואמה אינה מסתיימת בקול "החי והרוטט" הזה, שאינו יכול להישאר ללא צורה וללא תבנית. לא ניתן לקלוט ולהכיל בתודעה את ה־Real, בבחינת "כי לא יראני אדם וחי". רק לשניה מתאפשרת הצצה מאחורי הפרגוד, ומיד הוא מתכסה מחדש בתרבותי:

"הביתה חוזר חומר עיף,
 כבים האורות לאט,
 מי שצעק מתוך שנתו
 בערש עפר שקע, שקט.
 עם חמור ועגלה ישתרך המשיח:
 "אלטע זאכן! אלטע שייעד!"

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב