

"ואני הכל הפוך, אני הופך הכל"
הגוף בסוס אחד נכנס לבר מאת דוד גרוסמן

יעל פויס

תקציר

המאמר מתמקד במופעיו ובתפקידו של הגוף האנושי ברומן סוס אחד נכנס לבר מאת דוד גרוסמן. הגוף מחד גיסא הוא הכלי דרכו מסופר הסיפור של אמן הסטנדאפ שבלב הרומן, והוא מציג מציאות של סתירות והיפוכים המספרים סיפור חיים אומלל. מאידך גיסא, נטען הגוף משמעות מטפורית בשקפו את התרבות בתוכה מתחולל השיח בין אמן הסטנדאפ לקהלו.

מילות מפתח: דוד גרוסמן, הגוף כסמל, סוס אחד נכנס לבר, סטנדאפ כסמל

הצורך ללהטט ללא הרף כדי להקסים את הקהל מעניק לגוף מקום מרכזי ביצירה, כפי שאף ציין הרצוג³ ברצניזה שלו על הספר: "הממד החזותי של המופע - רגעי הסלפסטיק והתקריבים המילוליים על פניו וגופו של הקומיקאי – הם מוחשיים להפליא". הוא מציין שזהו "סיפור פרפורמטיבי", כזה "שמקיים בפועל אל מול הקורא, את מה שהוא מדווח עליו בתוך העולם הבדיוני". בשל כך יושב הקורא כחלק מן הקהל הצופה⁴ וכמו כל אחד בקהל תוהה אם לברוח או להישאר ולהישאב למערבולת המופע. שפרד⁵ אומר במבוא לספרו על הגוף בתאטרון:

אני מאמין שהמשא ומתן על גופים חשוב, כי רעיונות רבים על הטוב, הצודק, הטבעי והאפשרי מעוגנים בהנחות החלות על הגוף: מה הוא צריך, כיצד הוא פועל. ערכים חברתיים, מוסריים ופוליטיים מצמידים את עצמם למבנה הגוף, לגודלו, לצבעו, לתנועתו.⁶

במאמר קצר זה אבחן מה נצמד אל מבנה הגוף, גודלו ותנועתו בטוס אחד נכנס לבר. מה מצפה הקהל מגופו של הסטנדאפיסט ומה הוא מקבל ממנו, וכיצד משתלבת שפת הגוף בשפת המילים.

השתאות לחכמת השחקן ואימה מפניו

איש דל גוף, נמוך וממושקף, מעופף לבמה מדלת צדדית כאילו הושלך משם או נבעט. הוא כושל עוד כמה צעדים על הבמה, כמעט נופל, בולם את עצמו ברצפת העץ בשתי ידיו, ואז בתנועה חדה, הוא זוקר את עכוזו למעלה. [...] האיש על הבמה עדיין כפוף בתנוחה קופית, משקפיו הגדולים נחים עקום על אפו. הוא מפנה את פניו לאט אל האולם, מביט ארוכות, לא ממצמץ. (עמ' 7)

זו פגישתנו הראשונה עם דובלה שאין בדמותו הנמוכה (שהרי הוא דובלה ולא דוב) שום דבר מושך וקוסם, לבד משליטתו בתנועות, מחוות, העוויות והטיות של הגוף: "הוא נע בלי הרף. פעם בכמה רגעים הוא מלווה את דיבורו בשיגור אגרוף מהיר לאוויר ואז, בתנועות הטעיה של מאגרף, הוא חומק מיריבו. הקהל מתענג" (עמ' 9). גם לקראת סוף המופע, ברגעים בהם הקהל אינו מבין לאן נקלע ונע בחוסר נחת במקומו, הוא עדיין מעריך את יכולתו של דובלה לשלוט בגופו הקטן ולחקות בתנועות מדויקות מצבים מגוחכים:

הוא קם. מלקט בשקט את איבריו מהרצפה זה אחר זה – זרוע, רגל, ראש, כף יד, עכוז – כמי שמרים חלקי לבוש פזורים. בקהל מחלחל צחוק שקט, כזה שעוד לא שמעתי הערב. צחוק של השתאות לדיוק שלו, לדקות, לחוכמת השחקן. (עמ' 79)

³ הרצוג, 2014

⁴ גרץ, 2014

⁵ Shepherd, 2006

⁶ תר': ליפשיץ, 2009: 1

אלא שדוֹבְלָה, בצמתו הקלושה, במגפיו עטויי הדורבנות הנוצצים ובתנועותיו הוולגריות, לא רק מצחיק את קהלו, אלא הוא גם מכניס אותו לאי שקט ואף לעמדת התגוננות:

באמת רוצים לצחוק? גם כן שאלה מהתחת, הוא נוזף בעצמו, הלו! זה ערב סטנדאפ, עוד לא הפנמת? **אידיוט!** והוא מכה פתאום ביד פשוטה ובכוח שלא ייאמן במצחו: בשביל זה הם באו לפה! לצחוק עליך הם באו. לא ככה, אחים שלי?

זו הייתה מכה איומה, החבטה במצח שלו. פרץ של אלימות לא צפויה. דליפה של מידע עכור ששייך למקום אחר לגמרי. דממה משתררת. (עמ' 16-17, ההדגשה במקור)

השופט המתאר את הערב מזדעזע מעוצמת המכה שדוֹבְלָה מכה את עצמו, מכות שתחזרנה על עצמן במהלך הערב, עוצמתן תגבר וכל פעם הן תעוררנה אי-נוחות ודממה מצד הקהל:

ועם המילה הזאת הוא שוב סוטר לעצמו בפראות לא-נתפסת, בשתי ידיו על מלוא פניו. פעם ועוד פעם. כמה שניות יש לי בפה טעם של מתכת חלודה. לידי אנשים נרתעים בכיסאותיהם ושמורות עיניהם מרפרפות. (עמ' 20)

וההכאה העצמית גוברת:

הוא חובט בעצמו בידיים פתוחות, באצבעות חדות לפניו, לצלעות, לבטן. המראה כולו מזכיר קטטה של שניים לפחות. במערבולת האיברים וההבעות אני מזהה את תווי הפנים שחלפו על פניו לא פעם הערב: הוא מתלכד עם מכהו. הוא מכה את עצמו בידיים לא לו. (עמ' 154)

יותר ויותר מתרשם הקורא שיש במופע יסודות של הענשה עצמית, נפשית וגופנית, כמעין שחזור של מצבים שחוה דוֹבְלָה בעבר; ביטוי לאותו מידע עכור ששייך למקום אחר (עמ' 16-17), לילדות שנחשפת תוך כדי המופע באמצעות המילים והגוף. גרוסמן, בריאיון שנתן ליוני ליבנה, אומר: "לפעמים אדם שעבר התעללות בנעוריו, המקום שבו הוא הכי יכול לזהות את עצמו הוא המקום של ההתעללות, והוא מייצר אותה מתוכו" (2014). התעללותו של דוֹבְלָה מופנית אם כן כלפי עצמו.

גופו הקטן של דוֹבְלָה זריז, גמיש, מצחיק עד דמעות לעתים, אך כבר בהתחלה הוא גם מאיים ומטריד: "ושוב הוא מרים את חולצתו עד סנטרו, והפעם מגולל אותה למעלה בתנועת פיתוי איטית, חושף לעינינו בטן שקועה עם צלקת לרוחבה, וחזה צר וצלעות בולטות להחריד, שהעור המתוח עליהן צפוד וזרוע כיבים [...] אנשים נועצים עיניים נרתעות, אחרים מסובבים את פניהם, אוויר נפלט מפיות בשריקה חרישית" (עמ' 13). צחוק ואימה, משיכה ורתיעה. כבר בעמודים הראשונים מבין הקורא, שרואה הכל מבעד לעיניו של השופט הצופה, שאין זה מופע סטנדאפ רגיל וכי מאחורי הצחוק, הבדיחות, הגסויות והשעשוע שולח הסבל זרוע ארוכה. דוֹבְלָה משתמש בעליבות גופו ובכיעורו כמחולל בדיחות ארוטיות על חשבונו שלו ובכך הוא בהחלט מצחיק אך בו בזמן מעורר תחושת זועה מהצחוק הנובע מסבל הזולת.

מדי פעם מתרוקן דוֹבְלָה מכוחות והוא שוכב על הבמה, ושוב הקהל נדהם ולא מבין: "וכאן הוא פתאום מתעייף. כאילו מתרוקן מעצמו בבת-אחת. הוא מניח את ידיו על מותניו ומתנשם. העיניים שלו לטושות וקפואות בחלל האוויר, קרושות בתוך פניו כעיני זקן" (עמ' 21). עם התקדמות המופע רגעי הדעיכה מתרבים: "הוא משתתק. עוצם עיניים. בבית-אחת הוא רק גוף. חסר-חיים. נדמה לי שבאולם חולפת שוב אוושה נואשת: מה קורה פה?" (עמ' 79). כמעט עד סוף המופע מוצא דוֹבְלָה כוח להרים עצמו מהקרשים, ולא רק כמטפורה, אלא במובן המילולי של המילים והוא "חוזר להתרוצץ. כאילו דוחף את עצמו קדימה, הלאה" (עמ' 16). אלא שברגעים האחרונים הוא מובס: "במאמץ גדול הוא מצליח להפיק חיוך מעוקם. השפה העליונה שלו נפוחה מאד, והדיבור נעשה עמום יותר ויותר, ולפעמים אני מרגיש כאילו הוא מספר פנימה, לתוך עצמו. איפה הייתי, הוא ממלמל, איפה הייתי" (עמ' 180), "הוא מחייך לעצמו. נדמה לי שהוא מתכווץ והולך, רגליו מתנועעות באוויר" (עמ' 181). "פניו מעוותות כאילו מישהו סוחט אותן ביד ברזל" (עמ' 186), ובסוף הפנים שלו כבויות, הוא נראה כאילו נרדם בישיבה, ורק דבריו של השופט על רצונו לכתוב משהו על הערב הזה, מצליחים להאיר את פניו בחיוך (שם). בסיום הערב מתמקדים תיאורי הגוף במבטים, בעיניים. דוֹבְלָה בקושי נע, בקושי מדבר, אך עיניו דובבות אל אותם שניים בקהל שהכירו אותו בילדותו. האחד הוא השופט והשנייה היא ילדה שגדלה בשכונתו. נראה שאותם שניים הם הקהל המשמעותי, הם הקהל אליו הוא דיבר. את השופט הזמין הוא עצמו אך האישה הפתיעה אותו בנוכחותה, ואחזור אל שניהם בהמשך.

מעקב אחר גופו של דוֹבְלָה לאורך המופע מלמד על דינמיקה של היפוך. מלהטוטן מעורר הערכה, שיודע לשחק בגופו, להפיק צלילים, לפסל מצבים מעוררי פרצים של צחוק, הוא דועך להיות שבר כלי, רפה אונים וחסר קול, ורק עיניו מצליחות לומר משהו שמוקיריו ומכיריו חושבים שהם מצליחים לפענח.

ההיפוך הזה מוצא ביטוי גם במילותיו של השופט, המספר לקורא "ואני מרגיש שברגעים האחרונים, עם כל הבדיחות והזיקוקים שלו, הוא לא לגמרי כאן. הפנים שלו מותהפכות פנימה יותר ויותר, והוא כאילו מתרחש לאט יותר" (עמ' 116). יותר ויותר הוא מספר פנימה. מופע הסטנדאפ שכולו, מעצם טיבו, הוא החצנה של האני המבצע והטופף על הבמה למען ההנאה והעונג של הקהל, מאבד את כוחו ומשתנה להיות סיפור חיים אישי עצוב, בודד וכואב הגורר התכנסות פנימה, ומזמין לסוג של קשר ומגע שאינו אפשרי במופע סטנדאפ.

המופע על הבמה אינו מנותק, כמובן, מסיפור החיים שמחליט דוֹבְלָה לספר לקהלו בערב מיוחד זה. מה שלרגע נתפס כמהפך לא מוסבר המתרחש במרתף הנתנייתי מקבל את הצדקתו בהמשך מתוך סיפור ילדותו של דוֹבְלָה, עד כי נוצרים מעין רצף, מעין הצטברות שסופה היוודעות, פיוס ופיצוי. לשם הסבר הפסקה האחרונה עלי לעבור מהגוף המתרוצץ על הבמה, מסתובב על צירו, נופל וקם, אל עברו, אל ילדותו כפי שהוא מגולל אותה בסיפורו לאורך הערב.

"ילד הפוך זה לא צחוק" (עמ' 80)

דוֹבְלָה מספר כיצד למד בילדותו על שונותה וזרותה של אמו, ניצולת שואה, שאינה יודעת צחוק מהו; על כך שבלבושה ותנועתה ברחובות, חבושה מטפחת ראש, נועלת מגפי גומי, כובשת פניה בקרקע, היא מעוררת תשומת-לב וגיחוך. אחד מתפקידיו היומיים של דוֹבְלָה הילד היה ללוות את אמו, שכבר ניסתה בעבר לשים קץ לחייה, מעבודתה במפעל של תע"ש בחזרה לביתם, שכן ללא ליווי זה ספק אם היתה מגיעה. ואז יום אחד הוא מגלה, לדבריו, את המפלט האולטימטיבי שבהליכה על הידיים, הפוך:

ראיתי שאמא שלי מתלהבת, זרקתי עוד פעם את הרגליים למעלה, התנדנדתי, נפלתי, זרקתי רגליים עוד פעם, היא צחקה, ממש שמעתי אותה צוחקת. ועוד פעם ניסיתי ועוד פעם, עד שמצאתי את הנקודה שלי והסתדר לי הראש. נהייה לי רגוע, נהיה לי טוב. רק את הדם שלי שמעתי באוזניים, וּשְׁקֵט, וּשְׁקֵט מהכל, והרגשתי שהנה מצאתי מקום אחד באוויר של העולם שאין בו אף-אחד חוץ ממני. (עמ' 79)

דוֹבְלָה הילד, כאהרון מספר הדקדוק הפנימי ומומיק מעיין ערך: אהבה, מוצא את המרחב בו הוא חש חופשי מלחץ ציפיותיהם של המבוגרים, מרחב שהאחרים לא מבינים ולא מכירים. זהו חופש לכאורה, אך בו חש הנער שולט וחזק. ברגע זה נחשף לקהל דוֹבְלָה נבוך ועדין, מעט ביישן. ברם הקהל בא לראות מופע אחר והוא דוחה את המגע האישי הפנימי המוצע לו: "מה עם קצת בדיחות, גיינג'י? קורא מישהו, וגבר אחר נוהם, באנו פה בשביל בדיחות! ואשה שנענית לצליל הניחר של שני הגברים צועקת, אתה לא רואה שהיום הוא בעצמו הבדיחה?" (עמ' 78). רק שפתיו המלבינות של דוֹבְלָה מסגירות שנפגע מהקריאה, שכן הוא ממשיך לספר שעל רגליו הרגיש תמיד רועד, נופל, מפוחד, ילד שכולם נהנו לחבוט בו, שילדי השכונה התעללו בו, אבל כאשר הלך על הידיים היה חסין מפני התעללויות: "אף אחד לא מרביץ לילד שהולך הפוך" (עמ' 80). נקודת התצפית ההפוכה על העולם נתנה לו כוח, ולא רק זאת, אלא גם הסבה את מבטי העוברים ושבים מאמו אליו. כך היה מגן עליה בדרכה מעבודתה הביתה. עד שאביו גילה זאת, הצליף בו בחגורה ואסר עליו ללכת הפוך כדי שלא יעשה בושות. "ילד הפוך זה לא צחוק" אומר דוֹבְלָה (עמ' 80), המתאר את תגובת הרחוב, והמשפט הזה נטען משמעות כפולה. דוֹבְלָה מגחך על פליאת הרחוב מהליכתו ההפוכה ובה בעת הוא שולל את האפשרות לצחוק עליו עצמו, על הילד ההפוך. לא צוחקים על ילד הפוך! זה לא מצחיק, זה מפחיד! ובכל זאת דוֹבְלָה מנסה כל הערב להפוך את סיפור ילדותו לחומר לסטנדאפ, לשמור על סיפורו שלוב בדרישת הקהל לערב שטוח וקליל, וזאת כדי שיאזינו לו. כל הצלחה שלו גוררת צחוק שכואב לצחוק אותו או שתיקה מאומצת ומרוכזת. עצם הכינוי של המופע standup הבנוי מהמילים stand up, שמשמעותן המילולית היא "הזדקף" "קום", נטען משמעות אירונית. עולמו של דוֹבְלָה הוא עולם של upside down. הגוף על עיוותיו

והיפוכיו הוא חומר בבואה לילדותו הכואבת של דובֶּלֶה. דובֶּלֶה, טוענת אדיבי-שושן,⁷ מזכיר את מומיק מעין ערך: אהבה שמתמודד עם הורים מצולקים ניצולי שואה, שמנהלים מלחמת הישרדות בכל תנאי, וחש צורך לטפל במ ולדאוג להם. כאשר מודיעה סמלת הגדני"ע לדובֶּלֶה בן ה-14, שעליו להגיע ללווייה בירושלים, וכאשר הוא לא מצליח מרוב בהלה ומועקה להבין של מי הלווייה, כאשר הכל מתרחש "בלי תרגום בגוף הדובֶּלֶה" (עמ' 121), התגובה היחידה שהוא מכיר שיכולה להציל אותו ברגע זה, שאין לו תרגום, היא התהפכות והליכה על הידיים. ודובֶּלֶה המזדקן מתאר במילים מעל הבמה כיצד הלך על ידיו, על אדמתה הבוערת של באר-אורה: "מי ימצא אותי כשאני הפוך, מי יכול לתפוס אותי?" (עמ' 105), והסמלת צועקת עליו, לא מאמינה ולא מבינה כיצד מעז הנער לעשות שטויות כאלה ברגע כה קשה. זו גם התמונה האחרונה שזוכר השופט מדובֶּלֶה:

אף-פעם לא ראיתי אותו הולך ככה ולא עלה בדעתי שהוא מסוגל לזה. הוא הלך מהר ובקלילות, ובגלל החום הרב שהרעיד את האוויר היה נדמה שגופו מפזר אדוות. זה היה מראה מופלא. הוא נראה לי לפתע חופשי ועליו ומפוזר בגלי האוויר, וכאילו חזר והביס את חוקי הכובד, וחזר גם להיות הוא-עצמו. (עמ' 107)

עד לאותו ערב לא ידע השופט מדוע עזב דובֶּלֶה בפתאומיות את סדרת הגדני"ע ומדוע הלך על ידיו. שכן מאז אותו מפגש בסדרת הגדני"ע השניים לא נפגשו. השופט שכח את דובֶּלֶה לחלוטין. רק בערב זה הוא מבין שההליכה על הידיים הייתה הדרך של דובֶּלֶה להתמודד עם המציאות הבלתי נסבלת. המראה המפוזר והעליו של הגוף האנושי, המהלך הפוך ורוטט עקב גלי החום, אצר בתוכו בהלה וכאב שהילד דובֶּלֶה לא העז ולא ידע איך לבטא. המראה החיצוני, הגופי, הפוך לתחושה הפנימית. גם כאשר מגיע דובֶּלֶה להר המנוחות ונפגש עם משפחתו, תגובתו לנוכח האמת המרה היא היפוך על ידיו והסתלקות מהירה מהמקום. הוא לא משתתף בסופו של דבר בלווייה של אמו אלא בורח ממנה.

ערב הסטנדאפ מתהפך חזר והתהפך, הוא מתגלגל ממקבץ בדיחות המחממות את הקהל לסיפור שקשה לעכל, לעוד בדיחה גסה הסוחטת עוד קצת צחוק ואורך רוח מהקהל וחוזר חלילה, כמעט עד הסוף. בערב זה דובֶּלֶה לא עומד על הידיים, כאשר הוא מנסה, הוא מקרטע ונופל. כבר אין לו כוח לכך. בערב זה הוא לא מסתיר עצמו בעזרת ההליכה ההפוכה, אלא הופך את הערב מבידור לווידוי, וכל אמצעי ההצחקה שלו מטרתם היא להשאיר לו קהל שיגיב לסיפור הקשה של ילדותו. בערב הזה מסתכלים עליו והוא חשוף. התנועה הזו של ההתהפכות לשם הסתתרות והסוואה מפנה מקומה לחשיפת האני עד תום.

הקריירה הבימתית של דובֶּלֶה לא החלה בבגרותו. היא המשך ורצף לחוויה אינטימית של ילדותו: מדי ערב, אחרי המקלחת של אמו, בעודה יושבת בחלוק רחצה

⁷ אדיבי-שושן, 2014

ושערה צנוף במגבת על ראשה, היה דובלה מציג לה הצגות, שר לה משירי מועדון התאטרון, מציג לה ממערכוני הגשש והכל במטרה לסחוט ממנה חיוך וצחוק. אלה היו הרגעים שלהם יחד. אביו לא ידע עליהם מעולם. אבל מופעים אלה לא תמיד הסתיימו בהצלחה ופעמים רבות הייתה אמו נכבית לו פתאום באמצע הבדיחה או המערכון וגוערת בו שיעזוב אותה ויפסיק לעשות שטויות. גם אז, גם הפעם, מופע הסטנדאפ של דובלה ידע את בגידת הקהל. את כישוריו הגופניים והמילוליים להצחיק הצמיח מתוך כאבו, מתוך התמודדותו על אהבתה והכרתה של אמו, מתוך צורך להתחמק מהמכות שהיכו בו הנערים הגדלים סביבו שאמנו עליו את אגרופיהם. הענטוז, המשחק, ההתחפשות והפיזוזה היו אמצעי מפלט מכאב, הסטה של ההתעללות אל צחוק שיש בו הערכה לכישורי השחקן. דובלה חווה בילדותו את הכאב במלוא עוצמתו והפך אותו לבדיחה כדי שהמתעללים יהיו קהלו, יצחקו, ובכך יתנו לו מקום כלשהו במרחב. מופע הסטנדאפ חוזר ומשחזר במשהו את החוויה הזו מהילדות.

”האולם מתחיל לחזור לנשום” (עמ' 41)

ההיפוך המתעתע במופע הסטנדאפ, שהוא המשך של חיים רצופי מהפכים ומשברים, אינו מתחולל בחלל ריק. הוא מתחולל בבר נתנייתי, עיר של אמצע שאין לה ייחוד משלה למעט המוניטין שיצא לה כעיר של פשיעה. בר זה מייצג, וכאן אני מסכימה עם אדיבי-שושן, את החברה הישראלית הנהנתנית של היום, שאינה רוצה להתמודד עם הדילמות הקשות שלפתחה והיא רוצה ערב ללא כיבוש, ללא פוליטיקה, ללא פלסטינים,⁸ ללא טראומות, ללא שואה. באי הבר חסרי שמות וזהות, והם מוצגים בעזרת צבעי בגדיהם, ממדיהם או איבר בולט בגופם, אחד עם זיקט צהוב, אחר רחב כתפיים, ועוד אחת עם שפתיים בולטות ואחרת עם סנטרים כפולים ושניים בבגדי אופנוענים ושלוש קשישות צחקניות ושזופות. כאשר מוזכר שם אחד זהו שם יוצא דופן שמשמש מיד להתבדחות על חשבון בעליו. חלקי הגוף המבחינים, לכאורה, בין אדם לרעהו משמשים לטשטוש זהויות וליצור ערב-רב של קהל אנונימי שכל רצונו לשכוח מהיומיום ולצחוק.

יוצאי דופן הם שניים החוזרים ומופיעים לאורך הרומן, אם כי באופנים שונים: השופט שמוזכר בשמו, אבישי לזר, ואישה מן הקהל המכונה פיץ. ברצוני להקדיש להם מספר מילים. לגופם של שני האחרונים תפקיד חשוב בשרטוט עולמו של דובלה. השופט מתאר את עצמו כאיש גדול בעל ”תועפות גוף” (עמ' 196) ומצח בולט וגושי (עמ' 126), שמשאיר רושם חיצוני על אף שאינו גיבור גדול. בחלקו הראשון של המופע הוא נע בין התבוננות בקהל ותיאורו העצמי, תוך הפגנת חדות-אבחנה ודיוק, לבין רצון לצאת, לברוח, לא לראות ולא לשמוע. הוא חש לכוד בתוך סיטואציה שאינו רוצה בה, שכן הוא יודע שבערב זה יקרה לו משהו שהוא אינו חפץ בו. הוא מעדיף להשתבלל בתוך עצמו, סגור מפני העולם, קבור ביגונו על מות אהובתו לפני שלוש שנים. כשמתחוויר לו שהוא אינו מסוגל לצאת מהמופע, הוא מזמין לעצמו אוכל. הוא אוכל

⁸ אדיבי-שושן, 2014 : 55-56

לאורך המופע, כמעט באמוק, מתוך מעין רצון להשכיח את בדידותו ופחדיו בטאפסים שמוגשים בבר. בחלקו השני של המופע הוא רגוע יותר, מתבונן מתוך אמפתיה, מזהה נשים שמעניינות אותו, ומזמין שתייה אותה הוא שותה בנחת. נקודת המפנה היא הנקודה בה הוא מתגבר על עכבותיו, על נטייתו להירתע מהזולת ועל הדחף להסב עיניו הצידה מול מבטיו המתחננים של דוֹבְּלָה. ברגע מסוים בו מתמרד הקהל הוא קם בפתאומיות וצועק על הקהל המתקומם: "תנו לו כבר לספר את הסיפור שלו!" (עמ' 126). צעקה שנבעה מתוכו והפתיעה אותו עצמו. פתאום לא דוֹבְּלָה עומד בלב המופע אלא השופט. כולם מביטים בשופט. הוא השחקן: "אני עומד. תקוע. מרגיש כמו שחקן במלודרמה שמחכה שמישהו ילחש לו את השורה הבאה" (עמ' 126). היפוך לרגע בשחקנים והיפוך ביחסו של השופט למופע שמרגע זה ממשיך להתנהל בחסותו ולא מתוך התנגדותו. הצעקה שחררה שלוש שנים של קיפאון רגשי והסתגרות. היא פרמה את מחסום האבל ופינתה בתוכו מקום להקשבה, לקשירת מבטי עיניים ולנכונות לבחון קשר חדש. דוֹבְּלָה יכול כעת לספר את עצמו כי יש מי שמקשיב.⁹

במהלך המופע נזכר השופט בנערותם המשותפת, ובשיטוטיהם באותה שנה מדי שבוע עם תום שיעורי העזר במתמטיקה. דוֹבְּלָה, נמוך, מתולתל וקופצני ששואל שאלות ישירות תוך כדי תנועה מתמדת סביב ידידו. אבישי, גבוה מדוֹבְּלָה בהרבה, אך סגור בעצמו, שתקן ולא מקובל בחברה, שנענה לשיחה ונותן עצמו ופתאום מוצא מישהו שהוא יכול לשוחח עמו. הוא נזכר כיצד פגש שוב בדוֹבְּלָה בשבוע הגדני"ע, כאשר זה האחרון משמש כדור משחק בידי בני כיתתו המתבגרים המתעללים בו. באותו שבוע התנכר אבישי לדוֹבְּלָה מתוך ידיעה מהולה בתחושת אשמה קשה, שאם יגן על דוֹבְּלָה יהפוך גם הוא מושא להתעללות בריוני הכיתה. אז, בבאר-אורה, לא קם אבישי, לא הזדקף להגן על דוֹבְּלָה. Now he stands up. עכשיו הוא מבצע תיקון.

האשה הקטנה, פיץ, תופסת את תשומת לבו של דוֹבְּלָה משום שהיא רושמת לעצמה פתקים בסלולרי והוא מתנפל עליה: "בובה, נראה לך סביר שבזמן שאני פה קורע את התחת להצחיק אותך את מסמסת?" (עמ' 47). אלא שהתנפלותו מתגלה כטעות קשה. האישה היא כנראה חוסה בהוסטל לאנשים מוגבלים. נראה שהיא מתקשה לתפוס את האירוניה והלגלוג בדיבורו והיא עונה לו ברצינות גמורה. השופט מוסר "יש ליקוי מוזר בדיבור שלה. קולה ילדותי ודק, אך המלים יוצאות מפיה עבות" (עמ' 47). המטפורה הזו, המקרבת בין מילים שהן מושגים מוסכמים, לגשמיות מרחבית, לגופיות, מילים עבות, מסבה לרגע את תשומת הלב לקשר שבין המילים לגוף המבטא אותן, ואחזור לכך בהמשך. השופט שם לב שהאישה הקטנה נועלת נעליים אורתופדיות שחורות עבות סוליה, בוודאי לא נעליים שננעלות לבילוי של ערב, ורגליה אינן מגיעות לרצפה. כלומר, גם היא גם דוֹבְּלָה אנשים נמוכים מאוד. "אני מביט בה בעיניהם: בשמלתה החגיגית, בפרח שנעוץ בשערה ובאודם המרוח על פיה, היא נראית כילדה

⁹ וקנין-בכר, 2011

שהתחפשה לגברת ויצאה לרחוב" (עמ' 50). לאט מדי, תוך כדי השיחה בין השניים מסתבר לדובלה ולכל היושבים בקהל שהאישה הקטנה הייתה שכנה של דובלה. היא מכירה אותו מהימים שהלך על ידיו. הוא היה טוב אליה, לדבריה, תמיד קרא לה פיץ בעוד אחרים כינו אותה בשמות גנאי. להפתעתנו, דובלה לא זוכר אותה. וכאן טמון עוד היפוך. דובלה שמאשים את השופט על כך שהאחרון אינו זוכר אותו, שמחק אותו מזיכרונו, מתגלה כמי שמוחק אף הוא מזיכרונו חוויות ואנשים שאין ברצונו לזכור. פיץ המסורבלת וכבדת הלשון היא אמנם היפוכו של דובלה הזריז והשנון, אך היא גם היא שיקוף של ילדות שדובלה כמיה לשכוח. המפגש אתה מהווה זרז להחלטתו להפוך את המופע האחרון שלו לסיפור על הלווייה הראשונה שלו. קטע ההיודעות הזה הוא הנפילה המשמעותית הראשונה של דובלה במופע. היא מתנגדת לו: "רגליה הקצרות בועטות מתחת לשולחן כאילו מישוהו חונק אותה והיא משוועת לאוויר" (עמ' 53), היא לא מוכנה לראות ולשמוע כיצד הוא משחיר את דמותו ומעניק לעצמו תכונות אפלות. היא מעזה לרדת במאמץ מכסאה ולעמוד על רגליה הננסיות ולצעוק לאולם: "למה אתה ככה? אתה היית ילד טוב!" (עמ' 54). מפגש כזה הורס ערב סטנדאפ שבנוי על הגזמה וזיוף. התמונה המגוחכת של הננסית שצועקת על הסטנדאפיסט, שלו הייתה אקט מתוכנן הייתה גורפת גלי צחוק, הופכת לענן מבוכה החונק את המופע. המציאות שהייתה אמורה להישאר מחוץ לכותלי הבר, חדרה פנימה.

שתיקה עמוקה. ברגע אחד ההופעה מתקמטת. על הבמה הוא מסיר את משקפיו ומשפשף בכוח את עיניו, נאנח בינו לבין עצמו. אנשים בקהל משעים את מבטם ממנו. מועקה סתומה מתפשטת באולם, כאילו איזו שמועה על שיבוש גדול מתחילה להילחש מרחוק. (עמ' 54)

המטפוריקה השואלת את המוחשי והגופי כדי לתאר את המופשט וחסר הגוף מעצימה בקורא את התחושה שהכול מתרחש מול עיניו: ההופעה החלקקה והמענגת מתקמטת והקלקול תופס מקום בחלל המרתף קרוש ותלוי מעל ראשי הצופים.

ככל שמתקדמים בקריאה מסתבר לקורא שדווקא כישלוננו של דובלה כסטנדאפיסט הוא הרווח הגדול שלו ושל השופט, שהתנקו במהלך הערב מזיכרונו שהודחקו, מרגשות אשמה והסתרי פנים, והם מסוגלים לדבר ישירות זה אל זה, פנים אל פנים: "דובלה מביט בי, נאחז בעיניים שלי. אני נותן לו את כל מה שיש לי ואת כל מה שאין לי" (עמ' 191). דובלה לא יחזור לבד לביתו בערב זה, השופט הוא זה שיחזיר אותו בתום המופע, לבית ילדותו ברוממה, שם הוא גר עד היום.

"מקצה הבמה הוא שולח אלי את החיוך הכי זוהר שלו. זה מה שיש לי לתת לכם. אין יותר חלוקת דובלה היום, וגם מחר לא תהיה. תם הטקסט" (עמ' 198). הסתיים סיפור הלווייה הראשונה. הסתיים כמעט סיפור חייו של דובלה אבל הוא עדיין כאן והוא מחיך ויש לו נפש קרובה שיודעת מי הוא ויש סיפור שנותן לו במה, נותן לו להיות. השופט מכנה את פיץ הקטנה אַאוריקלאה, כשמה של השפחה הזקנה, שזיהתה את אודיסאוס עם שובו לביתו לאחר עשרים שנות היעדרות. היא זו שזיהתה את רגע

השיבה אל הנחלה, אל השלמות, אל השלווה, אל מה שאמתי ומשמעותי (עמ' 195). הרמיזה הזו אל המיתוס סוגרת מעגל חיים שלם של דוב גרינשטיין, שהשיל את התחפושת הקרקסית של דובלה ג' וחזר להיות דוב גרינשטיין.

"להיות? איזה חתרני זה?" (עמ' 41)

ורק תראו, נתניה, מה זה נאמנות ואפילו מסירות לאורך חמישים-ושבע שנים די מחורבנות! תראו מה זה דבקות והתמדה בפרויקט הכושל של להיות דובלה! או אפילו סתם להיות! והוא מתחיל לרצד על פני הבמה בתנועות של צעצוע מכני ולקרקר בקול צורם: להיות! להיות! להיות! והוא מפנה אל האולם לאט פנים נוצצות בעורמה של נוכל, של גנב או של כייס שזממו עלה בידו: אתם תופסים בכלל איזה רעיון מהמם זה **להיות**? איזה חתרני זה? (עמ' 41, ההדגשה במקור)

כאשר מבין השופט באחת שדובלה חולה סופני "האיש שמתרוצץ ומכרכר לפני ומפטפט בלי הרף, האיש הזה עוד מעט לא יהיה עוד" (עמ' 75) חוזר השופט אל הרעיון שנית: "להיות", הוא צעק בחיך ערמומי לפני רגעים אחדים: איזה רעיון מהמם זה להיות. איזה רעיון חתרני" (שם). ושוב, לאחר שהוא צועק לקהל שייתן לדובלה להמשיך בסיפורו הוא אומר: "ואני יודע שאני מגוחך ככה, ובכל-זאת כך אני נשאר, ולרגע גם נזכר בתחושה – איך זה למלא את כל הווייתי, עד שפתה. להיות" (עמ' 126). ופיץ הקטנה, שדובלה אומר לה לפתע: "אני זוכר אותך עכשיו. אתם גרתם מעל האלמנה עם החתולים. [...] מחייכת מלוא פניה: אמרתי לך שהייתי" (עמ' 128, הדגשה שלי. י.פ.). שלושתם חווים חוויה חתרנית של להיות. על אף הסגירות שכפה על עצמו השופט לאחר מות אהובתו והשכחה מרצון, על אף ההתעללות והמוות שמלווים את חי דובלה, על אף המוגבלות והדחייה שחווה פיץ, הם חווים. קיימים. נמצאים כעת זה לזה וזה עם זה. מעין רגע של פיוס בסוף מסע גופני ונפשי גם יחד של שלושתם, שהדמות הראשית בו היא דובלה והמתעד שלו הוא השופט. מסע דרך תעתועי גוף, תעתועי לשון, בדיחות הדעת ועצב נורא, שסופו קבלה. גרוסמן לא משאיר הפעם את גיבורו בתוך המקרר (ספר הדקדוק הפנימי), אלא מוציא אותו מהקפאה.

בהקשר זה כדאי לציין שעובדת "ההיות" של דובלה תהדהד גם לדורות הבאים, שכן על אף עליבותו, כיעורו והיותו ניגוד לכל מה שנתפס כגופו של "היהודי החדש" הצומח במדינת ישראל הצעירה,¹⁰ הוא הביא לעולם חמישה ילדים משלוש נשים שונות. מוכה, כעור וגווע, אך גם מפתה, מושך ופורה.

הסטנדאפ כטיפול

כפי שהוזכר קודם, דובלה מחליט באחת לשנות את המופע ולהפכו לוויודי אחרון, מעין היטהרות, מעין טיפול:

רגע, חכו, שקט, הוא אומר, לעצור הכל, והכל מהתחלה, כל הערב מהתחלה! הכל היה טעות! תמחקו, תשכחו, [...] אני הולך לתת לכם פה משהו שעוד לא

¹⁰ ביאל, 1994; גלזמן, 2007

נתתי לאף-אחד, נקי-נקי, סיפור מהחיים, כן, אלה הכי שווים [...] ושוב הוא מביט בי. העיניים שלו קודחות בי בבהילות, בתחינה. (עמ' 62-63)

משהו קרה בערב זה שגרם לדובלה לשנות את קו המופע. המחלה, העייפות, נוכחות השופט, נוכחותה המפתיעה של פיץ, יום ההולדת, כל אלה מתלכדים לכדי מופע חדש: סיפור מהחיים, שהיגודו כרוך בייסורים ובהקלה גם יחד, וסופו רגע של אחווה והצלה. סיפורים אלה הם הכי שווים, תרתי-משמע. פניו אמנם כבויות בסוף המופע (עמ' 195) אך בפנותו אל שני ידידיו שנותרו אחרונים באולם הוא מחייך.

חוסר היכולת לתאר את הכאב במילים מקשה על העברתו לזולת מה שמעמיד אתגר בפני כל מטפל.¹¹ הכאב משתק ומְדַמֵּם את השפה והוא חסר ייצוג מילולי.¹² מבחינה זו ייצוגו המילולי של גוף סובל וכואב הוא משימה מורכבת, שגרוסמן צולח דווקא באמצעות הבחירה במופע סטנדאפ כאופן של ויזואליזציה וחשיפה: הכאב הופך לכוח יוצר ומקנה משמעות.

בנובלה בגוף אני מבינה שפרסם גרוסמן ב-2002, הגוף חושף את האמת בניגוד למילים. יש לו שפה משלו ומי שקשוב לו קורא היטב את מה שבנפש. ברומן סוס אחד נכנס לבר הגוף מזייף ודובר אמת בו זמנית, ממש כמו המילים, באופן שמבלבל את הקהל במופע. הענקת גשמיות למילים מגלמת את הקשר הנרקם ביצירה זו בין הגוף המספר סיפור למילים המספרות אף הן. תרבות הסטנדאפ, הצחוק בכל מחיר תוך התעללות בקהל והצהלה הגוברת ככל שהבדיחות חושפות את חולשותיו, היא תרבות ללא חמלה. הקהל מצדו צולב את האמן שטופף על הבמה אם זה לא הצליח להצחיקו בתנועותיו, בבדיחותיו, בגסותו או שנינותו ואילו האמן בתורו לא מחמיץ הזדמנות לנצל את חולשות קהלו כדי להפיק בדיחות על חשבונו. מי שבא למופע סטנדאפ יודע שהוא עשוי להיות חומר לבדיחות כשאינן בשיח שנוצר שום דבר אישי, אלא רק הישרדות גרידא על-פי כללי הזיאנר. דובלה ניצל את כישוריו התאטרליים ואת גופו הזעיר לשרוד בחברה הישראלית הנהנתנית של ראשית שנות ה-2000 בעודו נכשל חזר והיכשל בניסיונו לבנות קשר אינטימי בר-קיימא בחייו. הוא משלם מזונות עבור חמשת ילדיו שנולדו מנשים שונות, וחי בבדידות בבית ילדותו ברוממה כשאינן עמו איש לסעוד אותו במחלתו. בערב זה מערבות מילותיו של דובלה את הגס, המוחצן, הוולגרי והבוטה עם העדין, האותנטי, האישי והפרטי ביותר. הוא מבקש לבוא חשבון עם מגמות גזעניות בחברה בה הוא חיי באמצעות בדיחות פוליטיות ובה בעת יודע שעליו לחמוק מאלה ולתת לקהלו ערב ללא שום ייסורי מצפון וללא שאלות הרות גורל. גם גופו עובר טלטלה מהמצחיק עד דמעות אל מכמיר הלב, ממרץ נטול גבולות אל חידלון וכניעה. דרך הזיוף, דרך הגסות, חוזרים הכנות והעדינות. דווקא התחפושת המתגססת אל מול הקהל חושפת את הסדקים של החברה, של הקהל ושל הפרט המציג ומדבר והפרט המאזין ומתעד.

¹¹ ירום, 2010
¹² Scarry, 1985

את הערב המיוחד של דובלה מפוררת חדירתו של זיאנר נוסף, אף הוא תלוי
תרבות: שיחת טיפול, חשיפה וידייית¹³ של סיפור חיים נוגע ללב המסופר לקהל רחב
בערוץ תקשורת המוני. כך מתקשרים בתרבות הסטנדאפ העכשווית. "הגוף הוא
המטפורה לאופן בו נכפית השפה הקולקטיבית על הסובייקט" טוען גלזמן בדיונו על
ספר הדקדוק הפנימי¹⁴. גם בטוס אחד נכנס לבר הגוף הקטן, המצולק, החולה והמזדקן
של דובלה מהווה מטפורה לאופן בו הומר הסולידרי והחומל בנצלני, נהנתני, המתעלם
מסבל הזולת ומקריאתו המתחננת למגע ומבט.

בסיכומו של מופע, הגוף הוא החומר המוצג חשוף על הבמה בגיחוכו ובכיעורו,
הוא המייצג את חייו ההפוכים והכואבים של דובלה, ויותר מכך הוא מטפורה לתרבות
הבריחה מתמלה ומסולידריות זו המגולמת במופע הסטנדאפ. בעולם זה אין צורך בפסק
הדין שיפסוק השופט-המספר אלא בחמלתו, וזו מגיעה מאוחר מאוד.
"אין יותר חלוקת דובלה היום, וגם מחר לא תהיה. תם הטקס". (עמ' 198)

רשימת מקורות

- אדיבי-שושן, א' (2014). משל הסטנדאפ של דוד גרוסמן. אתר עיתון הארץ:
http://www.haaretz.co.il/literature/prose/premium-2424717?=&ts=_1418723267184
- ביאל, ד' (1994). **ארוס והיהודים** (תרגום: כ' גיא). תל-אביב: עם עובד.
- גלזמן, מ' (2000). הגוף כטקסט, הגבריות כשפה: על שפת הגוף ביספר הדקדוק הפנימי. בתוך: י'
בר-אל וי' שוורץ (עורכים), **ספרות וחברה בתרבות העברי החדשה: מאמרים מוגשים
לגרשון שקד** (עמ' 328-349). תל-אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר.
- גלזמן, מ' (2007). **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**. תל-אביב:
הקיבוץ המאוחד.
- גרוסמן, ד' (1986). **עניין ערץ: אהבה**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה.
- גרוסמן, ד' (1991). **ספר הדקדוק הפנימי**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה.
- גרוסמן, ד' (2002). **בגוף אני מבינה**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה.
- גרוסמן, ד' (2014). **טוס אחד נכנס לבר**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה.
- גרץ, נ' (2014). מעבר למילים וללא מילים. אתר וואלה, תרבות, 16.10.14.
<http://e.walla.co.il/item/2791591>
- הרצוג, ע' (2014). טוס אחד נכנס לבר: רומן מסעיר ונועז של דויד גרוסמן. אתר עיתון הארץ:
<http://www.haaretz.co.il/literature/prose/premium-1.2456483>

¹³ יש כאן דההוד של שתי יצירות בנות הפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית: בדלתיים סגורות
מאת זיאן פול סרטור, שם 'הזולת הוא הגיהנום' והנפילה מאת אלבר קאמי, שם הגיהנום הוא
בנפש האדם החש נתבע לאחריות כלפי הזולת, ועל אף השונות בין שתי היצירות, האחת מתזה
והשנייה נובלה, בשתייהן קיים היסוד הווידוי כמו גם ההענשה העצמית. לא ארחיב בנקודה זו
שכן היא ראויה למאמר נפרד, אך יש בה להציע לקוראים עוד זווית לבחינת הרומן.

¹⁴ גלזמן, 2000: 337

וקנין-בכר, א' (2011). בגוף אני מבינה: מי מבין מה? - סיפורה של פנטזיית הצלה. **מעגלי נפש: רבעון לפסיכולוגיה, לטיפול, לטיפוח רגשי ולחינוך יצירתי**, 5, 2-10.

ירום, נ' (2010). **סיפורי גוף – על חוויות נפש אילמות המתפרצות בגוף**. בן שמן: מודן.
ליבנה, י' (2014). ריאיון עם דוד גרוסמן, סוס אחד נכנס לבר. **ידיעות אחרונות**, מדור ספרות,
/ <https://bedofsodom.wordpress.com> . 5.9.2014

ליפשיץ, י' (2009). גאולה מגולמת בגוף: עבר, עתיד ועבודת השחקן בהצגת "הגולם" של
"הבימה". **ראשית**, 1, 279-304.

צורן, ג' (1991). שמות הגוף וזמן הנפש: מ"עיין ערך: אהבה" ל"ספר הדקדוק הפנימי". **סימן קריאה**, 22, 88-98.

Scarry, E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. N.Y.:
Oxford University Press.

Shepherd, S. (2006). *Theatre, body and pleasure*. Abingdon & New York:
Routledge.