

על דור שביזבז את משורריו

חנוך לוין: קינה מאוחרת

רויאל נץ

מפליא, אולי: מילים הן עדיין נושא־המשמעות המרכזי בישראל. אבל אני מתנצל, מיד השתרבב ביטוי טכני – ואני רוצה לדייק במאמר הזה, אבל להיות ברור ולומר דברים פשוטים. מה שהתכוונתי לומר הוא שבישראל, עדיין, הדבר שאליו אנשים פונים כמובן מאליו כאל סמל, כאל מה־שמסמן־משהו־אחר, הוא מילים: לא תמונה, וכמובן לא צליל. הכול אפשרי. המנונות לאומיים, למשל, נוצרו במאה התשע־עשרה, שבה הלאומיות האירופית דימתה את עצמה כצלילים – צלילים בעולם של מנגינות־עם וסימפוניות רומנטיות, שירי לכת ומארשים של אבל. אם כן, הנה תרבות, שבה הצליל הוא נושא משמעות מרכזי: המשמעות, באופן הטבעי ביותר, מיוצגת כצליל. ומה היה בשביל אמריקה (דוגמה מובנת מאליה עד כדי מבוכה) כלי המשמעות, שבו התקיים, למשל, רצח קנדי? תמונות, טלוויזיוניות ועיתונאיות (בשחור־לבן, אגב, ומטושטשות מעט, מצהירות על הקפאת הזמן שביסודן): ובכן, דוגמה לתמונה כנושאת משמעות. ובישראל, למרבה ההפתעה, שלא כבאמריקה, רצח רבין הוא מילים: "ממשלת ישראל מודיעה בתדהמה" – זה נושא המשמעות שלנו, זה מארש האבל שלנו.

מילים מעניינות מאוד, למעשה; וטבעי שצורת מבע מרכזית כל כך תהיה מושא לעיצוב מפורט. מילים מוזרות ומעניינות, מגוחכות אפילו. "ממשלת ישראל מודיעה בתדהמה"! – הבה נעצור וננתח.

קודם כול, העיצוב הצורני מעניין, ומבסס כמובן את המשמעות. נבחן תחילה את הצורה המשקלית. "ממשלת ישראל מודיעה בתדהמה". שורה והפסק באמצעה:

ממשלת ישראל מודיעה בתדהמה

קל לראות את העושר המצלולי של השורה. הצליל הדומיננטי הוא "מ", שההקשר הייצוגי שלה מוכתב על ידי המילה שממנה היא נובעת כאן, "ממשלה": "ממשלת ישראל / מודיעה בתדהמה. בכל חצי־שורה נמצא העיצור מ פעמיים: בראש חצי־השורה הראשון, וכן בראש חצי־השורה השני ובסופו.

וכך העיצור חולש על השורה כולה. לשם סימון מובהק יותר של כל חצי-שורה בפני עצמו, מסומן חצי-השורה הראשון בשתי הופעות של העיצור ל: ממשלת ישראל. ואילו חצי-השורה השני מסומן בשתי הופעות של העיצור ד: מודיעה בתדהמה. כמו כן, שתי ההטעמות הראשיות בחצי-השורה הראשון הן בתנועת e (ממ-שלת ישר-אל); שתי ההטעמות הראשיות בחצי-השורה השני הן בתנועת a (מורדי-עה בתדהמה). כך נפרשת רשת צלילית עשירה, המגדירה היטב את השורה מבחינה מבנית. כן ניתן להבחין באפקט מימטי מסוים: החלישה של צלילי ה"ממשלה" על השורה מסמנת תוכן מרכזי של הביטוי. באופן מוזר ומעניין, הנושא – הדמות המכוננת את עלילת השורה – הוא הדמות הבלתי-אישית, המופשטת, של "ממשלה" (נשוב ונדרון בכך להלן).

נסמן כעת את ההברות המוטעמות (לצורך פשוט, אני מסמן הן הטעמות ראשיות, הנובעות מצורת המילה עצמה, והן הטעמות משניות, הנובעות ממקום המילה בשורה):

ממ-שלת ישר-אל מורדי-עה בתדהמה

מיד מתברר אפוא שזוהי שורה יאמבית (כלומר, שורה שבה כל הברה זוגית מוטעמת), הבנויה משבעה זוגות (או "רגליים", לפי המונח הטכני המקובל). אלא – וכאן האפקט הפיזי העיקרי – שהשורה אינה שורה יאמבית מושלמת. למרות התחושה המשקלית הכוללת, דבר-מה חסר לשבע הרגליים היאמביות. אם לדייק, חסרה הברה. בין "ממשלת ישראל" לבין "מודיעה בתדהמה" חסרה הברה. זוהי הברה בלתי מוטעמת, לפי המשקל היאמבי – לא ממש הברה אפוא – פשוט, מין רגע משקלי חסר, סינקופה: ההפסק שבין "ממשלת ישראל" ל"מודיעה בתדהמה" מסומן, מוטעם בהברה שאיננה, רגע של השתנקות, פעימת לב חסרה. האפקט האסתטי ראוי לציון משתי בחינות. ראשית, ישנו כמובן מימזיס: הצורה מהווה ייצוג נאה של תוכן, במקרה זה תוכן של השתנקות והיעדר, של תדהמה: מיד אעמוד ביתר פירוט על התדהמה עצמה. שנית, הצורה מהווה פשרה (שיסודה ברטוריקה הקלסית) בין ביטוי שקול לגמרי, ולכן כזה המעיד על עובדת סגנונו, לבין ביטוי "טבעי", פרוזאי. השורה הזאת, של כמעט-יאמב, היא ביטוי הקרוב לשירה, אבל כמובן לא שירה – לרגע הזה נחוץ משהו אחר – משהו הממצה את הרגע, כורך אותו וקושר אותו במילים ובצלילים וביאמבים. אבל לא לגמרי עטוף, לא ארוז ומגולגל מכל הכיוונים, לא שורה שירית מושלמת. מתוך היאמבים והצלילים נשאר איזה הפסק, מקום שממנו הרגע הקונקרטי – המיוצג, לא המייצג – יוכל לבלוט החוצה.

אבל מה בעצם מיוצג כאן? התשובה נמצאת בהמשך המשפט. אלא שבאופן מעניין – ולא לגמרי מוזר – דווקא חלק המשפט הזה, ההקדמה הגמורה הזאת, הוא שהפך לסימן התרבותי. פלא של ממש: השורה שלפנינו היא כל כולה אמירה של אי-אמירה, אמירה של אמירה העתירה להיאמר, ולכן טרם נאמרה. השורה הזאת, כשלעצמה, באופן מפורש אינה אומרת מאום. לפנינו סימן ריק. בסימן הריק הזה מקופל לנו האירוע ההיסטורי. ניתן כמובן לדון בבחירת הסימון הזה מבחינה פוליטית או פסיכולוגית, אבל אני מעוניין כרגע בסימנים בתור סימנים, כלומר: בצד האסתטי שלהם – ואני עוד מעט אתחיל לדבר על שירה ישראלית ועל דורנו, דור שביזבו את משורריו. אבל קודם כול צריך עדיין להבין עד תום את הביטוי הזה, "ממשלת ישראל מודיעה בתדהמה", למצות את העושר האסתטי שלו. איזה ביטוי מוזר! שהרי אם לחזור לנקודה שנאמרה קודם, יש לשים לב לנושא המשפט, לדמות הבלתי-אישית הזאת, "הממשלה". במה עוסקת הדמות הזאת? היא מודיעה. וכולנו יודעים, בסופו של דבר, על מה היא מודיעה: היא מודיעה על מוות. הפועל "הודעה", בהקשר של "מוות", מוכר לנו: "הודעה נמסרה", או "הרופא הודיע למשפחה". בכך המשפט משייך את עצמו למשפחה של סיטואציות, של מיקרו-נרטיבים מוכרים היטב. דמות המודיע: משפחה מוכרת של דמויות. דמות המודיע: משפחה מוכרת, אחרת. וכמה מוזר: מי כאן המודיע, מי כאן המודיע? הממשלה היא מין רופא, מין ערכאה רפואית עליונה? חלל העולם הוא מין משפחה מודיעת? אי-התאמה של נרטיבים צפויים וסיטואציות קונקרטיות: הנה מקור לאפקט קומי. "ממשלת ישראל": אנחנו מתחילים בחלל פוליטי, ממלכתי, אנחנו לבושים בחליפות באירוע רשמי; "מודיעה": פתאום הממשלה נדמית כלבושה בסינרים לבנים, ואנחנו מחכים לה במסדרון (היטב חיכינו לה במסדרון ההוא!); "בתדהמה" – והחללים מתערבבים ונעלמים – החללים המוכרים והצפויים נשברים לאיזה צירוף בלתי-מוכר, דבר-מה שטרם התגבש לכלל חלל, סיטואציה שמחוץ לנרטיבים. האפקט הקומי הומר – בבת אחת! – לאפקט טרגי.

שכן מה לך "תדהמה", מה המדהים? להודיע על מוות באיזה חלל מסדרון? מצער, ברור, המודיע והמודיע מצטערים, כך נהוג, אבל תדהמה? אין מדהים פחות מזה. מהות הטרגיות היא בהיעדר התדהמה שבעובדת המוות. כמובן, התדהמה הממשית שעליה דובר אותו לילה נגעה לדבר-מה אחר, לדבר-מה שמחוץ לעולם המסדרונות והסינרים – תדהמה פוליטית וישראלית מאוד (בעצם, גם בזאת אף פעם לא היתה תדהמה, אבל שוב אני מעיר על פוליטיקה, שאינה ענייני כרגע). אלא שבתוך הביטוי הזה, "ממשלת ישראל מודיעה

בתדהמה", אין עדיין סימון של מקור התדהמה. האפקט הטרגי, ולכן הפיוטי, נובע בדיוק מהיעדר הסימון הזה. שכן, הטרגיות היא מעבר לפוליטי, מעבר למקרה של אותו לילה. שרבין נרצח על ידי אוהר מתנחלים חובש כיפה: סקופ עיתונאי וקטסטרופה פוליטית. שאיש מת בחדר ניתוחים בבית חולים: מאורע עצוב לבני המשפחה, ובמקצת גם למכרים. שאין במוות הזה, כשלעצמו, כמוות, שום דבר מפתיע, שום דבר מדהים: זו טרגדיית הקיום האנושי. אך ה"תדהמה" שבתום ארבע המילים הללו באמת מדהימה: ממשלת ישראל מיישירה מבט אל טרגדיית הקיום האנושי. מובן שהתדהמה המוחשית של אותו רגע נגעה לסקופ ולקטסטרופה, אבל בביוטי, כסימן שנותר מעבר לרגע המוחשי, חורגת ה"תדהמה" באופן פיוטי כל כך אל מחוץ לעולם הממשלות ובתי החולים! רבים הם הלקחים מרצח רבין, וזה הלקח הטרגי, הפיוטי: עלינו לשוב ולהידהם, ככול שהמוות מוכר וידוע.

כך שלמרות שאינני בא לקונן על מותו של חנוך לוין, אני נדהם. נכון, מותו לפני שש שנים וחצי כבר – בקיץ 99 – אין בו דבר מוזעזע, חוץ מהזעזוע על המוות כשלעצמו. לא הכרתי אותו, איני קרוב משפחה. ובכל זאת לקונן חייבים, על חנוך לוין כמשורר: לא על מותו, אלא על אוברנו. ולא על אוברנו הצפוי והמחויב במוותו, אלא על אוברנו הבלתי-מחויב, הנמנע, שבחיו: על בזבוזו כמשורר. משהו צריך להיאמר, לא עליו אלא עלינו: דור שביזבו את משורריו.

מוזר, אבל צריך לעצור ולהסביר שלוין היה משורר. כלומר, ודאי שרבים זוכרים שחנוך לוין כתב שירים – למעשה הוא כתב הרבה מהשירים המושרים המוכרים לנו. "חייל שוקולד" של "החלונות הגבוהים", או "אדון כמעט וגברת כבר" של יהודית רביץ – שלא לדבר על "אני חיה לי מיום ליום" של ריטה: החיבור הזה לתרבות פופולרית אפיין את לוין, אבל כמעט לא נגע לדימויו. אולי חשבו על "חייל שוקולד" כעל מיין שיר-של-ערב-שירי-משוררים, מין "כי האדם עץ השדה" נוגה שכזה, משהו מכובד ותרבותי, שבמקרה (עד כדי כך אנחנו כולנו מכובדים ותרבותיים!) התנגן, והנה הוא מושמע ברדיו המכובד והתרבותי כשלעצמו. אבל למען האמת, כאשר שמענו את השירים הללו ברדיו, לא עצרנו לחשוב עליהם כ"שירים של לוין". למעשה, שיריו המולחנים של חנוך לוין הם לרוב יצירות פורמליות מאוד, מוגדרות מאוד לצורכי הפזמון, ולכן נבלעות ביתר קלות בלחן. השירה שבהן נשכחת.

שמאל ימין, ימין ושמאל, הגדוד הולך ושר,
החיים מסורבלים, המוות הוא קצר.

השיר ("חייל שוקולד") כפוף לצורה טרוכיאית אחידה (שמוכתבת במידת-מה מהפרודיה על שיר הילדים שביסוד היצירה). הזוגיות הסימטרית מכוננת את השיר בכל רמות הארגון: שמאל ימין, נענה בימין ושמאל; זוג הכיוונים נענה בזוג הפעולות הצבאיות, כאשר הגרוד "הולך ושר", ולבסוף השורה הבינארית כולה נענית בתשובה בינארית של חיים ומוות:

| | |
|-----------------------|----------------|
| שמאל ימין, ימין ושמאל | הגרוד הולך ושר |
| החיים מסורבלים | המוות הוא קצר |

(הניגוד הבינארי המתבקש ל"קצר" הוא "ארוך", שבירת הציפייה הזאת היא הכוח האירוני של השיר: החיים ודאי מסורבלים, אבל בכל אופן לא ארוכים). החרוז פשוט, כמעט ואינו נדרש: הוא בסך הכול רקיעת הרגל של החייל האחרון בסוף הטור. המילים כולן נפוצות וצפויות: מילים טוראיות. האפקט השירי נוצר לא מסימון מיוחד של העברית, אלא מארגון אופטימלי מבחינה צורנית של רכיבים בלתי-מסומנים. כך גם בשירים שלא נועדו להלחנה: תמיד השיר נטול כמעט כל אפקט צורני ניכר לעין, ובכל זאת בעל צורה אופטימלית. לדוגמה, הבית השני והמסיים של "הרב הראשי אהב את בריז'יט בארדו":

הרב הראשי התחתן עם בְּלוּמָה פּוֹקֶס,
ובריז'יט בארדו נישאה לגינטר זאקס.
אלוהים הטוב כי לעולם חסדו
נתן לגויים את בריז'יט בארדו,
ולנו נתן עול מצוות ויגון חרישי;
זה סוף השיר על אהבת הרב הראשי.

שוב, הצורה נוצרת על ידי ארגונים בינאריים: קודם כול תמטית, בהתאמה של "היהודי המקסימלי", הרב הראשי, עם "מושא התאוה המקסימלי", בריז'יט בארדו. שתי השורות הראשונות מותאמות ביניהן מתוך הזוג הזה, זה מתחתן וזו נישאת, זה ל"בלומה פוקס" וזו ל"גינטר זאקס" (כה קרובים, כה רחוקים! האפקט הקומי הזה מועצם על ידי החרוז-שאינו-חרוז). עיקר ההישג הפיוטי בשיר הזה נובע מהבנייה המורכבת של הסיכום:

(1) נתן (2) לגויים (3) את בריז'יט בארדו
(2) ולנו (1) נתן (3) עול מצוות ויגון חרישי.

הציפייה לבינאריות פשוטה נשברת בשלוש רמות. ראשית, הסיכום מחבר

את שורות ארבע וחמש, כלומר: שורות בלתי חרוזות. שנית, הסדר 1-2-3 בשורה ארבע מומר בסדר 2-1-3 בשורה חמש. לבסוף, האובייקט הפשוט "בריוזיט בארדו" נענה באובייקט המורכב "עול מצוות ויגון חרישי" (אפקט קומי: כך מועצמת המיתוזציה של בריוזיט בארדו, אישה בודדה השקולה בעיני השיר הזה כנגד גורל היהדות כולו). שורה חמש היא כאן היחידה שיש לה מבנה משקלי פשוט (חמישה אנפסטים, בהחסר הברה אחת בראש השורה): זהו רגע השקט של השיר, הרגע שבו השיר עוצר כדי לומר סוף סוף את אשר על לבו. כביכול, השיר כולו הוא נשימה ארוכה – מכעכעת משהו – הכנה לאנחה הגדולה של שורה חמש. השיר הפשוט לכאורה – במבט שטחי, מין בדיחה לא כל כך מתוחכמת – מאורגן אם כן באיזושהו מובן באופן "אופטימלי".

אנחנו מתחילים לראות כמה ממרכיבי הארגון הליניניים: משקל "שבור", אבל תמיד תחת שליטה, תמיד משרת מטרה שירית, ולצדו ארגון בינארי כולל המבוסס על תקבולות, חזרות, ניגודים. מובן שמרכיבי הארגון הללו נמצאים גם בכתיבה ה"לא שירית" שלו, למשל בפרווה. הנה המשפט הפותח של "אישל ורומנצקה":

בחור אחד, רווק דלוח ובלוי, שמו איש'ל, התוודע באמצעות הטלפון אל בחורה.

אני מוסיף סימונים להבהרת המבנה וההטעמה:

| | | |
|-----------|----------------|--------|
| | בחור אחד, | |
| שמו איש'ל | דלוח ובלוי, | רווק |
| אל בחורה. | באמצעות הטלפון | התוודע |

המבנה יאמבי מושלם. והאם יהיה זה מופרז לטעון למבנה של תקבולות בין שני תיאוריו של איש'ל? התיאור המאפיין: רווק, דלוח ובלוי, שמו איש'ל (משולש שחלקו האמצעי מוכפל); התיאור של המאורע המקומי: התוודע, באמצעות הטלפון, אל בחורה (משולש שחלקו האמצעי מוכפל). מופרז? אבל האם באמת אפשר היה לכתוב את השורה הזאת אחרת? באיזושהו אופן שקשה להסבירו, הרכיבים הפשוטים כל כך, כביכול, מאורגנים ארגון אופטימלי, שירי. אם בפרווה, ודאי שברמה: הדיאלוג הליניני מוגדר על ידי ארגונים של תקבולות, ארגונים ההופכים לתמטיים. כלומר, מערך הארגון הבינארי מיתרגם לסיטואציות בינאריות של זוגות דמויות. ברלו, בתמונה החמישית של המערכה השנייה של "סוחרי גומי", תוהה מדוע חזר ספרול, ומקווה שיש לו "סיבה טובה

מאוד לבוא אל גברת בלי שום הזמנה בשתיים עשרה בלילה". אני מארגן שירית את התשובה, כולל ציון הטעמות ראשיות ומשניות:

ספרול: "עשרת אלפים סיבות מגומי אוסטרלי משובח, וסיבה אחת בשר ודם, שלך".

המבנה כבר מוכר לנו היטב: יאמבים כמעט מושלמים, תקבולת ובמקרה זה – רמז של חרוז. ברלו מבקשת בשמנו, הצופים, הרחבה של המבנה הבינארי, ושואלת "דהיינו?", והנה התשובה (הבאה לפרוט את האיבר הבינארי השני, ה"סיבה האחת", לכלל שוויון כלשהו עם עשרת אלפי הסיבות):

ספרול: "את אישה, אני גבר; לך יש מחזור חודשי, אני צריך להתגלח בכל בוקר; לך יש בית מרקחת, לי יש עשרת אלפים חפיסות גומי; איזו התאמה גדולה יותר ניתן למצוא בטבע?"

ספרול צודק, כמובן: ההתאמה היא אופטימלית. זהו קרש'צ'נדו של שלוש תקבולות, שילוש בינארי (שמקורו ברטוריקה הקלסית). דומה שהמבקרים לא דייקו עדיין די הצורך בהבנת המקור הסגנוני-פרוזודי לעניינו של לויין בהעמדה של סיטואציות על ניגודים חריפים, על יחסים של פלוס ומינוס, פועל ונפעל. הדחף לצמצום התמטי הזה נובע מכך שלויין כותב תמיד מתוך מבנים לשוניים מוגדרים, והמבנה הלשוני המרכזי המשמש את לויין הוא התקבולת. אם כן, הוא אינו מתאר סיטואציה באמצעות השפה, אלא מצמצם סיטואציה אל השפה. אם לנסח זאת בצורת סיסמה: יסוד מערכות היחסים הלויניות אינו בזאכר פון-מזוך, אלא בספר תהילים. כלומר: הואיל והשירה של לויין מבוססת על מבנה התקבולת, הרי שבביצועה הנרטיבי היא נוטה אל מאגר הקומבינציות – המוגבל בסופו של דבר – של ניגודים בינאריים חריפים, והניגודים הללו, בסופו של דבר, מגדירים את תחום העולם שלויין מעוניין בו.

אבל מוקדם מדי לדון בעולמו של לויין: עדיין לא התחלנו לתאר את האפקטיביות של השפה הלוינית. עד כאן תיארת מבנים משקליים ותחביריים. השליטה של לויין במישור הזה, בארכיטקטורה של המשפט, היא שנותנת לשפה שלו עוצמה. יש תחושה חזקה של יד מכוונת, שפה רטורית (והנה מקור לאפשרות פרודית, "הנאום"), ואפילו משפטית בעושר המבנה המדויק שלה (והנה עוד אפשרות פרודית, שלויין שב ומשתמש בה). ובכן, השפה נמצאת בשליטה: היא מיועדת לא למסירת "מסר" סתם, אלא למטרה אסתטית. העוצמה מרשימה, מגדירה סגנון ופוחחת אפשרויות פרודיות; אבל עוצמה

עדיין אינה אסתטית כשלעצמה. הארכיטקטורה מופשטת מדי כשלעצמה, עדיין איננה יפה. התחביר הלגיני מבוסס על הזוגי – זוגות וזוגות של עמודים תומכים פבניין העשוי בסימטריה מושלמת. ואז, בתוך התחביר, מצטרף צלילן של המילים ומוסיף את היופי: לאחר שהעמיד ארכיטקטורה רבת כוח, הוא כביכול צובע אותה. החיבורים הצליליים בין מילים חורגים אל מעבר למבנים הבינאריים: לפעמים מעשירים אותם, לפעמים מפרקים אותם. הנה, למשל, התמונה השלישית של "הלוויה חורפית", שבה רוזנצווייג, אצן הבוקר, פונה ללצ'ק בשאלה, כדי לברר אם לפניו חובב ספורט ובריאות כמותו:

רוזנצווייג: "מתעמל או מתאבד?"
לצ'ק: "מתאבל."

ואנחנו נזכרים מיד בעובדה חשובה: ההומור של שבירת ציפיות מענגת מושתת לרוב על ציפיות הנובעות מהשפה עצמה, מהיחסים השיריים. הקומדיה של לויז היא קומדיה לירית. וכמובן, קומדיה של שבירת גבולות, ושוב, הגבולות נובעים מהשפה. בתוך הארכיטקטורה הקלסית, פתאום צבע גרוטסקי, ושבירה – אני חושב למשל על שפרכצי ב"שיץ", בתמונה 22, המסכמת, בסוף מונולוג ארוך ורבהמצאה, את דמותו של בעלה:

שפרכצי: "גבר בן עשרים ושבע, ביוגרפיה של הפלצות."

האפקט נוצר לא מהמילה עצמה, שהיתה יכולה להיאמר על ידי כל בדרן, או באמת על ידי אישה וולגרית זו או אחרת, נאמר אשתו של קצין במילואים בן עשרים ושבע. ובכן, אמרה "הפלצות": ומה ההתפעלות? ויכול להיות שיש קוראים השוגים כך. אלא שהשורה היא שורה מושלמת:

| | |
|----------|---------------|
| גבר | בן עשרים ושבע |
| ביוגרפיה | של הפלצות |

שלוש היחידות הראשונות הן טרוכיאיות ברורות, עם פער בינן לבין היחידה האחרונה, היאמבית, שוברת השורה. "גבר" מתאזן באופן מושלם על ידי "ביוגרפיה" (שהיא, בהשראה פיוטית נפלאה, פיתוח לוועזי של העיצורים העבריים שב"גבר"), והחיבור הצבעוני כל כך שכיח חלקי השורה מדגיש כך שוב את ההתזה הפתאומית, השרירותית כל כך, שבמילה "הפלצות". השבירה שבתוך מבנה הדוק יכולה לחזק סוג אחד של הומור לויני: ההזרה על ידי תנועה החוצה. מתוך המבנה מופיעה פתאום חריגה, והנה הומור בוטה,

המעורר צחוק בלתי-נשלט (אני זוכר ערב ובו השחקנית התקשתה לסיים את המונולוג, איבדה את עצמה בצחוק אל תוך המילים). סוג אחר של הומור לְיָנִי מבוסס על תנועה פנימה: אמירות חריפות, בלתי-אפשריות במציאות היומיומית, מוכלות בתוך מבנה שירי הדוק המרכז אותן, כך שההזרה נוצרת לא מתוך ההפתעה המידית לנוכח הנאמר, אלא בשל עצם נכונותנו לקבל את מה שנאמר. אנחנו מקשיבים למילים, שבויים ביופיין, בארגון, ופתאום מבינים את מה שנאמר, ומופתעים – לא מהדובר, כי אם מעצמנו, שלא הופתענו מהדובר. זהו הומור אירוני, אלגי כמעט: מעורר חיוך. ספרול, לדוגמה, פוגש את צינגרבאי לאחר שהלה מבקר אצל הרוקחת ברלו ("סוחרי גומי", מערכה 1, תמונה 4):

ספרול: "שמואל ספרול, כזכור. הובא קנרון לידי שימוש?"
צינגרבאי: "הובא כדן, הושלך לבית-כיסא, עכשיו הוא בכיוב."

שתי השורות יאמביות לגמרי. המבנה הסימטרי של ספרול מנצל את ארגונו המהודק למטרה פרודית: כמו הרבה פעמים אצל לוין, גם כאן נעשה שימוש בשפה מעין-משפטית. אלא שזוהי גם שפה פיוטית, ועיקר היופי של הסימטריה נובע מהמצלול שבין המילה הפותחת למילה הסוגרת, "שמואל" / "שימוש". צינגרבאי, במבנה הסימטרי המשולש שלו, פותח בעיבוד דבריו של ספרול ("הובא קנרון" הופך ל"הובא כדן"), ואז מומר ה"הובא" ל"הושלך" הקרוב לו (אמנם קרבה דקדוקית), שמיד אחר כך מומר ל"עכשיו" הקרוב ל"הושלך" קרבה מצלולית טהורה. לבסוף, שורתו של צינגרבאי, בדיוק כמו שורתו של ספרול, נסגרת במצלול, כאשר ה"הובא" נענה ב"כיוב". חשוב לציין שהעושר הפיוטי בזוג השורות הזה הוא טבעי לגמרי אצל לוין: ביצירות החשובות של לוין, הטקסט אינו מאבד כמעט אף פעם את דרגת האינטנסיביות הלירית הזאת. רשת של תקבולות ומצלולים נושאת את היצירה כולה. דומה שהמבקרים לא ציינו במפורש, שזה המקור לאחת התופעות הלניניות הניכרות מאוד לעין: השמות הלניניים. השמות הלניניים, כמו היצירה הלנינית כולה, מוגדרים על ידי מצלול עשיר שמעבר למשמעות, מצלול שהוא לעתים קרובות בעל אפקט קומי גרוטסקי של גזומה, של עוצמה בלתי-סבירה. הם מהווים מיצוי של שורת-שיר גרוטסקית לכדי מילה אחת. הדוגמה שלעיל מספיקה: "שמואל ספרול" – הגרוטסקה שביידישיות הזאת, המופרזת – ובתוך הגרוטסקה, איזושהו פיוט, איזושהו יופי של מצלול. השם "שמואל ספרול" תיפקד בשורתו של ספרול באותו אופן שבו מתפקדת המילה "קנרון": הוא מכיל, בתנועה פנימה, אבסורד, ההופך לרגע לאפשרי מתוך הגיונו הצלילי הטהור. שמות

"טבעיים", "מסמנים", היו הופכים את הדרמה הלגיטימית למה שבשום אופן לא היתה יכולה להיות, למין מציאות של בני אדם ועולם. אבל לוינן כתב על צלילים, מילים, מוזרויותיהן והפתעותיהן.

אנחנו מגיעים לדון בתוכן הלגיטימי, במה שמכונה לפעמים "העולם הלגיטימי", וכאן, בעיקר, קל לטעות, קל להחמיץ את הרחף הלירי. חשוב אפוא לעקוב אחר המהלך לפרטיו.

הליריות של לוינן אינה מוגבלת למישור של הצורה הלשונית המקומית. ה"לירי" הוא אופן ייצוג שלם. מהותו היא העמדה של העולם – והאדם בתוכו – על ייצוג לשוני אינטנסיבי. מכאן נובעות כמה תמות ליריות אופייניות. ביסודן, ההצבעה על הפער שבין המסמן למסומן. אסביר את כוונתי: השיר הטהור, כלומר: השיר הלירי, הוא לכאורה סימון – הוא שפה, ולכן לכאורה הוא מדבר-על-משהו (לכאורה מתייחס ל"מסומן"), אבל למעשה הוא שפה טהורה, הוא "מסמן" בלבד: הוא שפה שמטרתה אינה אובייקט חיצוני, כבתקשורת יומיומית, אלא היא-עצמה, על מאפייניה הצורניים. זו מהות הצורה הלירית, ומכאן נובעת במישור התמה המהותית של הצורה הלירית:

ובבוקר נפלא להלהלה להלהלה
שוב נבכה על מותם-התהתם
ובבוקר נפלא להלהלה להלהלה
ובבוקר נפלא שוב נבכה על מותם
אמא על בן וכלה על חתן
הידידילי בידדיבי בידדיבם.

("ובבוקר נפלא", מתוך "את ואני והמלחמה הבאה").

האם זו סאטירה פוליטית? כמובן. האם זה שיר על הפוליטי? רק במובן הרחב (והחשוב כשלעצמו) שבו הפוליטי הוא חלק מעולם המסמנים והמסומנים – העולם שהוא התמה האמתית של השיר. השיר, באופן קונקרטי מאוד, מפרק את היחס בין המסמן למסומן: מפרק מילים לצלילים, וכך טוען בצורה מופגנת, מתריסה ("סאטירה"), לצלילותן הריקה של המילים. במישור הפוליטי המגדי, ניתן לתרגם זאת לטענה מקומית שהיא אכן פוליטית, אכן לא לירית: "המבכים את המתים מזילים דמעות תנין" (למשל, משום שאינם באמת פועלים להשגת השלום). גדולתו של לוינן נעוצה בכך שהוא – כבר בקברטים הראשונים שלו! – הולך הרבה יותר בגדולות. השיר אינו בוחר ב"דובר" שהוא מושא הסאטירה,

ולכן השיר הוא בעצם סאטירה-עצמית – הוא שיר על חוסר האפשרות בשירה. לא שיר פוליטי, אלא שיר על אי-אפשרותו של שיר בכלל ושל שיר פוליטי בפרט. השיר מתריס כנגד אי-רציונליות: לא האי-רציונליות של המשך מעגל המלחמה, אלא האי-רציונליות האימננטית של צורת השיר, של מעגל המסמן והמסומן.

באיזו גאונות פיתח לוין את הניצוץ הלידי המהותי הזה, את האי-רציונליות המסוימת הזאת!

שיר אהבה

בלילה בהיר, ליל כוכבים,
היא אמרה לי בקול חנוקס:
"הלילה נעשה ילדה חדשה,
ילדה ושמה ברכה פוקס".

כל הלילה אהבתי אותה
לאור ירח חיוורלינג.
נולדו לנו שני ילדים נפלאים,
הלא הם חיים והלל שמרלינג.

השיר הוא סדרה של פרודיות, פרודיה-בתוך-פרודיה, על קונוונציות של יחסי מסמן ומסומן. ברמה הראשונה, פרודיה על קונוונציית החרוז: שני החרוזים אפקטיביים מאוד מבחינה צלילית (השיר נעים מבחינה משקלית הרבה יותר מרוב שיריו של לוין, וזאת כדי להעצים את האפקט הפרודי), אבל משום כך הם רק מסמנים ביתר דיוק את האבסורד שלהם, אבסורד של כל חרוז (ולכן בדיוק חרוז הוא יפה – משום שהוא אבסורדי, שובר יחס מסמן/ מסומן!) – הם נובעים מכפייה צלילית של החרוז על מסמנים, שבמהותם אינם חרוזים. החרוז חרוז שם משפחה, כלומר שם שרירותי (המצוי לפיכך בשליטה בלעדית של המשורר – ולכן הוא נטול "הפתעה" כחרוז), עם מילה הנכפית לחרוז: "חנוקס", "חיוורלינג". הנה פרודיה ראשונה, רבת השראה וחן. מיד היא מוליכה לפרודיה השנייה, שהיא – לא ייאמן! – רבת השראה וחן אף יותר מקודמתה: קונוונציית יחס המסמן והמסומן שבין שם ואדם. כיצד הפכו הילדים מ"פוקס" ל"שמרלינג"? לכאורה, המסמן שרירותי (החרוז הזכיר לנו זאת!) – אבל כיצד, כיצד יכול אדם לגלות בהפתעה את שם משפחתם של ילדיו? האבסורד שבסיטואציה מזכיר לנו את האבסורד המהותי שבעצם אקט חיבור

השם והרבר. הרעיון שאדם קשור ל"שם", מתפרק: כיצד לחבר אדם, כלומר דבר בעולם, עם שם, כלומר עם צליל טהור? – שאלה שהיא הליריות במהותה! (האם הרעיון הבורד, הגאוני הזה, מ"פוקס" ל"שמרלינג", עלה אי פעם על דעתו של משורר אחר? לוי היה בן עשרים וחמש כאשר כתב את השיר). אבל הדברים אינם מסתכמים בזה: עדיין לא ציינו את הפרודיה היסודית, את הפער היסודי שבין מסמן למסומן: שכן, הקשר המפורק שבין "פוקס" ל"שמרלינג" הוא הקשר המפורק בין הדוברת לדובר, בין הנושאים המדומים של השיר כ"שיר אהבה". באופן יסודי, השיר מפרק את קונוונציית יחס המסמן/מסומן שבין "אהבה" לאהבה, או, ליתר דיוק, שבין אהבה למשפחה. השיר מסמן, בקלות של אמן הבטוח בכוח הסימון שלו, בתנועות ספורות, "אהבה" ("בלילה בהיר, ליל כוכבים / היא אמרה לי בקול חנוק ... כל הלילה אהבתי אותה / לאור ירח חיוור..."). האהבה – וכאן הבאתוס, ולכן הפאתוס של השיר, הרגע שבו הליריות מקבלת עוצמה של טרגדיה – האהבה מתורגמת למציאות של ילדים נולדים, של משפחה יידישאית, שמחה בחלקה הבורגני ("נולדו לנו שני ילדים נפלאים..."). שימו לב כיצד מתחברות שלוש רמות הפרודיה: ה"חנוקס" וה"חיוורלינג" – הפרודיה על החרוז והמילה – באים בדיוק בנקודת החיבור שבין אדם לשם, שבין אהבה למשפחה. אני מתעכב על השיר הזה משום שלפנינו יצירת מופת מושלמת ונדירה, אבל גם משום שהשיר הקצר הזה מאפשר לנו להמחיש מיד עיקרון יסודי לפרשנות לוי: ישנו רצף בין התמה הלירית במימוש הלירי שלה ("חנוקס", "חיוורלינג") והתמה הלירית במימוש הדרמטי שלה ("אהבה" ואהבה, אהבה ומשפחה). המימוש הדרמטי של התמה הלירית הוא בדיוק זה: הרחבה לממדים דרמטיים והעלאה על במה של טענה שהיא ביסודה טענתו של שיר.

הקומדיה היסודית של לוי נעוצה בטענה לפער בין מסמן למסומן, על ידי העמדה של סיטואציה שהיא ממהות חיי האדם, ופירוקה ממסמניה השגורים, לרוב על ידי צירוף הסיטואציה לסדרה של מסמנים בלתי־הולמים. המחזה "סוחרי גומי" מוקדש לסיטואציה בודדת, "החיוור" או "המפגש הארוטי". סדרה של מעמדים המושתתים על סימון המפגש הארוטי באמצעות מסמנים בלתי־הולמים: המטאפורה של העסקה הכספית, המטונימיה של הגומי. המחזה "הלוויה חורפית" משתמש בסימון המוות על ידי הסימן השגור "הלוויה", ואז מפרק את הסימן השגור הזה על ידי יצירת יחס הֶמְרָה בינו לבין "חתונת וולווציה (ופופוצ'נקו!)", סימן שגור כשלעצמו, המומר ל"ארבע מאות אורחים, שמונה מאות עופות", והנה גם המוות הפך לשמרלינג (או, ליתר דיוק, למלאך "אנג'ל סמואלוב", כשמו כאן). מבחינה זאת, המחזה החשוב והשאפתני ביותר

של לזין הוא אולי "שיץ", המשלים – במבנה מורכב ועשיר – מהלך של פירוק סימנים שגורים כמידת חיי אדם, מלידה ועד מוות, דרך חיזור וחיי משפחה: יותר משה מחזה, זהו שיר אלגורי על חיי האדם, וטענתו הלירית, כדרכם של שירים כאלה, נוגעת לשרירותיות החיים על סימניהם. כמו ב"סוחר גומי" המאוחר יותר, לזין משתמש כאן במטאפורה של העסקה הכספית, בתוספת המטאפורה של בשר ואכילה: שתי המטאפורות, כסף ובשר, הן בנות תרגום, והנה נוצר עולם אלטרנטיבי, קוהרנטי, אשר בין אבניו – אבן הבשר, אבן הכסף – נטחנת משמעות העולם השגורה. בתמונה 3, צ'רכס מתמקח (והוא שונא להתמקח) על גובה הסכום שיקבל מפפכץ האב תמורת מלאכת ההתאהבות והחתונה עם הבת שפרכצי (שימו לב, אגב, למבנים הרטוריים הקלסיים המפותחים לפרודיה עיני-משפטית. שימו לב גם לבינאריות המהותית שביסוד הדיאלוג – שרק לכאורה הוא מתנהל בין שתי דמויות: למעשה, הוא מתנהל בין שני קולות של שיר אחד):

צ'רכס: "אם האבא רוצה לראות את הנכד שלו יותר מפעם בשנתיים, האבא יתאמץ וייתן מכונית."
פפכץ: "האבא כבר יבוא אל הנכד."
צ'רכס: "לא יפתחו לו. הנכד יבוא אל האבא."
פפכץ: "האבא יתרום טנדר."
צ'רכס: "החתן לא מוביל עופות, החתן מוביל נכדים."

השורה האחרונה מבוססת על ניגוד בינארי, שמכונן מיד את הזהות המטאפורית: עופות=נכדים (והשווה: חנוקס=פוקס, פוקס=שמרלינג, "אהבה"=אהבה). שוב: הצורה המקומית, הלירית, היא גם הצורה הגלובלית, הדרמטית: הדרמה היא העמדה בקנה מידה גדול של הליריות. לצורה הלירית טענת יסוד אחת – פער המסמן והמסומן – ומספר תמות אופייניות, הקשורות לפער המסמן והמסומן כפי שהוא נוגע למהלך חיי האדם: האהבה והיותה בת-חלוף; האמנות ויומרת הנצח המסופקת שלה; החיים וריקנותם מול עובדת המוות. את שלושתם (ובפרט את האחרון) שב לזין והמחזי לרוב באתוס קומי – וטרגי – של קונקרטיזציה יומיומית מאוד של הטענה הלירית (שוב מדברי פפכץ, הפעם מתמונה 6, מונולוג הגותי):

פפכץ: "ואני מגיע לדרגה שאני שואל: למה אני חי? או במילים אחרות: עם מה אני מת?"

(מההקשר מובן שאת ה"עם מה אני מת?" יש לקרוא קריאה מוחשית מאור, של נכסים – שכמובן מתורגמים מיד למטאפוריקה של הברש).

פירוק יחסי המסמן והמסומן, בהקשר הקומי, מוליך מאליו אל הבאתם ככלי מרכזי. מה שנדמה כבעל משמעות נשגבת, מתפרק אל הקונוונציה שביסודו. אלא שכאשר מעלים על הבמה את ההצגה הבוטה, המפורשת, של הקונוונציונליות של הנשגב, אי אפשר שלא להיזכר באפקט התיאטרלי של הניכור. וכך טבעי כמובן לחשוב על ברכת בהקשר של לוי; וככול שקשה לכאורה לומר זאת, יש לומר שלוי היה משורר גדול מברכט. יש חשיבות להשוואה הזאת, אך לא לשם מתן ציון, אלא לצורך הבחנה יסודית. הניכור הברכטיאני אכן דומה באופן שטחי לזה של לוי (ומובן שלוי, מחזאי שבחיו הפרטיים היה – והדבר ייאמר לזכותו – נתון להשפעת כוח המשיכה הקומוניסטי, לא היה יכול שלא לחיות, בין השאר, גם ביחס לברכט). אבל הניכור הברכטיאני הוא זיקוק של סיטואציה דרמטית ליסוד הלירי שלה, בשעה שהמחזה הלייני הוא הרחבה של טענה לירית לכדי העמדה דרמטית. ברכת – צריך להשלים את ההשוואה – היה מחזאי טוב לאין שיעור מלוי או, נכון יותר, ברכת היה מחזאי, ואילו לוי לא היה מחזאי.

ההשוואה אולי אינה הוגנת. עולמו של לוי הוגדר אמנם על ידי ברכת, אבל לא פחות מכך – ובסמיכות זמנים קרובה יותר – גם על ידי תיאטרון האבסורד. ואולי היה אפוא לוי מחזאי גמור, במושגי האבסורד שבו מתעמעמת ומעכת העלילה, שבו הדמויות מאברות את אפיון העצמאי? אבל אחרי ככלות הכול, השוואה כזאת אינה הוגנת ביחס לשאיפותיו של לוי עצמו. אנסה לדייק. אכן, ישנם שני כלים סגנוניים של הדרמה בת-זמננו, שהם הכרחיים להבנת לוי: החזרה והאיפוס. במחזה בן-זמננו, בעיקר במסורת האבסורד, נוצר העיקרון הסגנוני של חזרה שבה ונשנית של אותה סיטואציה עצמה, חזרה קומית ומיאישת לסירוגין. כמו כן, בספרות בת-זמננו בכללותה יש העדפה של מבני עלילה שבהם נקודת הסיום "מתאפסת", כלומר: שבה בדיוק לנקודת המוצא של הצגת הנפשות הפועלות. משני העקרונות הסגנוניים הללו ניתן לגזור יצירות ספרותיות שהן אנטי-עלילתיות: הדמויות מבקשות להן עלילה, אבל הן מוצאות עצמן שוב ושוב בתנאים שאינם מאפשרים עלילה, שפופים הסגה לאחור. כך נכתבו יצירות רבות לאחר מלחמת העולם השנייה, ובהן גם יצירות מופת. אבל לא כך כתב לוי. ההבדל – הגדר המונעת מדמויותיו של לוי לחכות לגודו – היא בדיוק הדומיננטיות של הפיוטי. באבסורד, שבירת העלילה היא המנוע הגורר את שאר המאפיינים הסגנוניים. וכך, באופן

פרדוקסלי (אבסורדי!), המבנה העלילתי הוא הרכיב הדומיננטי ביצירת אבסורד אמיתית. ביצירה הלוינית – במיטבה – הרכיב הדומיננטי אינו העלילה אלא העיצוב הלשוני. ולפיכך, היעדרו של פיתוח עלילתי משכנע נתפס לא כהישג דרמטי, אלא כחולשה שהיא נסלחת בזכות ההישג הפיזי.

תחושתו של הקורא היא שלווין היה משורר מוכה-במה, משורר שחלם – והצלחה – להגשים את עולם המילים שלו על במות. מובן מאליו שגם היה איש במה מוכשר, ואפילו במאי חשוב בדרכו. יותר מכך: במובן המעשי, הפך להיות הדמות המכרעת של עולם הבמה הישראלי. ועל אף כל זה – האם היה, פשוט, מחזאי? האם באמת נכון לחשוב עליו כעל "יוצר העולם הלויני"? אני מציע כך: העולם הלויני אינו תולדה של בניית עולם על ידי מחזאי; הוא תולדה של אי-בניית עולם – על ידי משורר. הואיל והמסומן הלויני נותר כשולד אבסטרקטי של סמלים פיזיים, הנבנים בינארית, וממירים עולם משמעות אחד במשנהו, ממילא הדמויות הלויניות – ככול שהביטוי הזה הולם – חיות את חייהן על במה ריקה, של זוגות של פועל ונפעל, של עושה וסובל, שחייהם נעים לא מאירוע לאירוע, אלא ממטאפורה למטאפורה של אותה סיטואציה עצמה. הדרמה האבסטרקטית של לויין אינה סימון של עולם אבסטרקטי, אלא אופן סימון שבמהותו אינו דרמטי.

ובכך אנחנו מתקרבים לדבר על מה שלא נוח לדבר עליו, על מה שקשה לדבר עליו. אומר אפוא את הדברים בקיצור.

הנוהך לויין לא השתייך לאבסורד, ובראש ובראשונה משום שלא לכך שאף. ניכר לעין שהיתה לו שאיפה אחרת, אשר בה, במידה רבה, פָּשַׁל. הוא לא ביקש לחכות לגודו: הוא באמת ובתמים שאף לספר "סיפור", להעלות על במה דמויות שביניהן תתרחש התרחשות משכנעת, מפתיעה וגורפת לקראת ירידת המסך. ראוי לומר שכאשר המדיום היה תובעני באמת – בסרט "פנטזיה על נושא רומנטי" – הוא נדרש לסדרה של תיקונים ועריכות, שבסופו של דבר חילצה ממנו עלילה משכנעת. אבל על הבמה, לויין פשוט כשל בבניית העלילה הדרמטית. כדאי לעמוד על כך דווקא במבט על הישגיו, לא על כישלונותיו. שוב ושוב, אנחנו מוצאים רצפי מערכונים. בקברטים הראשונים, כמובן, אך גם במחזות-לכאורה כמו "שיץ" ו"הלוויה חורפית": שני אלה אינם אלא יצירות פיקרסקיות. העלילה אינה הולכת במהלך של ציפיות והפתעות: במקום העלילה, הדמויות הן שהולכות, בנדודים שרירותיים, מסצנה לסצנה. הסצנות נבדלות לא במקומן ברצף העלילתי, אלא בתנאי היסוד שלהן, המאפשרים קומבינציה מעט שונה בכל פעם של הכללים הבינאריים היסודיים. ב"שיץ"

העלילה היא התהלכות על פני מסלול חיים. ב"הלוויה חורפית" – ההתהלכות הקונקרטית של מרדף המאפשר את הגיוון המשעשע של "שפת הים" (עם רוזנצווייג וליכטנשטיין, המתעמלים) ו"ההימלאיה" (עם שחמנדרניא, הנזיר). בשני המקרים, חלק מהצלחתה של היצירה הוא בהישג של חנוך לויין לעצב את התמות כך שיהלמו את מגבלות כישורו העלילתי. "שיץ" נסב על השרירותיות של רצף החיים, על הכורח-לכאורה של "למות ולהתחתן", על המקריות של ה"פוליטי" (מלחמות) וה"פרטי" (משפחות). העלילה-שאיננה-עלילה, שהיא מהלך פיקרסקי של מערכונים, משרתת את תחושת השרירותיות הזאת. ב"הלוויה חורפית" הפתרון יפה עוד יותר. היצירה מאורגנת סביב המוטיב הספרותי של העיכוב. אני מסביר: אחד האתגרים המהותיים של יצירות ספרותיות הוא דחייתה של השלמת העלילה (כדי לאפשר מבנה עשיר דיו), ולצורך אתגר זה נחוצים עיכובים – וכך האביר פוגש עוד מכשפה ועוד נסיכה, לפני שובו לכפר הולדתו. המחזה "הלוויה חורפית" מתרחש ברובו סביב עיכוב, שהפך למניע עלילתי: מטרת הדמויות המניעות את היצירה (ובפרט ציצקיבא) היא למנוע מעצמן את הידיעה האקספליציטית על מותה של אלטה בוביצ'ק, לפני חתונתה של וולוציה'לה (ופופוצ'נקו!). נדרש לעכב את לצ'ק בוביצ'ק; והנה הוגדרה יצירה שהנושא שלה, באופן טבעי, אינו התפתחות עלילתית, אלא קישוטים מערכוניים של סצנת עיכוב העוקבת סצנת עיכוב.

היצירה על בסיס מערכונים אינה מאפשרת מבנים קומפוזיציונליים גדולים, ובדרך כלל הם אכן נעדרים אצל חנוך לויין. הרצף על ציר הזמן הוא בדרך כלל של מיצוי הקומבינטוריקה ותו לא, לעתים בצורה רבת השראה וחוץ, אך במחזות רבים נעשה הדבר בצורה מייגעת משהו. ההישג הקומפוזיציונלי הגדול ביותר של לויין הוא אולי "סוחרי גומי", והיא הנותנת: הנה עוד יצירה שבה לויין ניצל בתבונה את מגבלותיו. כאן השתמש בחוסר היכולת שלו לעצב דמויות המתקיימות בתוך עלילה – חוסר היכולת לעצב דמויות המניעות את עצמן על פני מהלך של זמן, המשתמשות בזמן הזה כדי להשפיע על דמויות אחרות ועל עצמן. הקומפוזיציה מבוססת על המבנה – חסר ההשראה כשלעצמו – של "אחרי עשרים שנה", בין מערכה ראשונה לשנייה; הפיוט הגאוני של המחזה נובע מהעקיבות, שבה היחס בין שתי המערכות הוא ריק מבחינה דרמטית, מוגבל לחלוטין לחזרה הבינארית, הלירית. חוסר היכולת של לויין לעצב עלילה תורגם ב"סוחרי גומי" לאמירה מטפיזית על הסטטיות של המצב האנושי. כאן החזרה והאיפוס הגיעו לשלמות אמנותית, שבאמת ובתמים אינה נופלת מזו של בקט עצמו. אבל אסור לטעות בהצלחה ולשכוח את המגבלה הבסיסית שביסודה. לויין עצמו שאף ליותר מן הקומבינטוריו.

המבנים הקומפוזיציונליים של חנוך לוין כושלים בדרך כלל בעומדם מול סדר הגודל של יצירה שלמה. הן ב"שיץ" והן ב"הלוויה חורפית" הוא ניסה להשיג אפקט של סגירה, באמצעות הבאה של הרצף הפיקרסקי אל סצנת סיום המסכמת את המחזה. בשני המקרים סצנת הסיום אמורה גם להציג בצורה ישירה יותר את התמטיקה של המחזה; ובשני המקרים היא כושלת ומתפרקת לאמירה חסרת עיצוב, מביכה. ב"שיץ" זוהי סצנה של אמירה "פוליטית" ישירה (מעין "המחזה הזה היה על פוליטיקה"), ב"הלוויה חורפית" זוהי סצנה של חיזור כושל (מעין "המחזה הזה היה על אי-התממשות תקשורת במצב האנושי"), ובשני המקרים נוצרת תחושה דומה – לא סצנת סיום המחברת את הסצנות הקודמות ליחידת משמעות גדולה יותר, אלא מערכון נוסף, טוב פחות מקודמיו (אגב, ניתן להשוות לסצנת הסיום של "איש'ל ורומנצקה": סצנה שיש לה תפקיד דומה, של חריגה מסכמת אל מעבר לפיקרסקי – ושניכר בה כישלון דומה, של אמירה צפויה מדי ובמידה רבה חסרת השראה). ב"סוחרי גומי", שם מבנה העלילה אינו ליניארי אלא מעגלי, יש מקום דומה לשתי סצנות חוזרות באמצען של שתי המערכות, שבהן מציג ספרול לצינגרבאי את "טענת המחזה" (בתמצית): "יש עולם אחר והוא נגיש לכאורה, אך למעשה אין דרך אליו". אלו סצנות "ג'יין הטקסנית", וממש כמו ההתאלמנות ב"שיץ" והכישלון ב"הלוויה חורפית", אלה סצנות חלשות כשלעצמן, ובכל אופן, ודאי שאינן מצליחות לגבש את המחזה בכללותו. כל זה אמור ביצירות הגדולות של לוין; האפקט של עלילה קומבינטורית ופיקרסקית הרבה פחות מוצלחת מוכר מאוד ממקומות אחרים ביצירתו.

הסיבה לכך היא פשוטה: חנוך לוין לא היה מחזאי. הוא היה משורר. הוא היה משורר גדול: רבים משיריו, סיפוריו הקצרים, מערכוניו, תסריטיו ומחזותיו, מלאים השראה עצומה, מעוצבים בשלמות או על כל פנים קרובים לכך. וכמה משוררים הכרנו, הקרובים לשלמות? פעם ראיתי אותו הולך ברחוב: כמה משוררים קרובים לשלמות ראינו הולכים ברחוב? הוא כתב את "שיץ", את "סוחרי גומי", את "הלוויה חורפית", את השירים והמערכונים המלוקטים ב"מה אכפת לציפור", את התסריט ל"פנטסיה על נושא רומנטי". וחוץ מזה, הוא כתב הרבה מחזות חלשים.

נורא מזה: בחמש-עשרה השנים האחרונות לחייו הוא כתב בעיקר מחזות חלשים. הוא כתב יצירות צפויות מראש (הוא! מפרק הסימנים המקובלים!), שבהן כל משפט היה שגור על לשוננו, כל משפט היה המשפט המובן מאליו. כמוכן, כל משפט היה קיצוני, "מזעזע"; וכמעט תמיד נטול צבע, נטול חן, פרוזאי. כאילו ניסה לוין להשיג את אפקט ההזרה, את הניתוק בין

המסמן למסומן, לא דרך השפה אלא ישירות דרך הסיטואציה הדרמטית, כאילו השתמש בשפה סתם כמכשיר לפיתוח הסיטואציה הדרמטית. אבל הסיטואציות הדרמטיות תמיד פְּשלו: אף פעם לא היה מסוגל לבנות עלילה בעלת כוח פנימי, והסיטואציות הרדיקליות, האבסטרקטיות, המממשות טענה לירית, הפכו לנבובות, כאשר לא עמדה במרכזן שפה לירית המממשת את הסיטואציה בשפה עצמה.

לא אצטט ולא אאריך בזאת. את חנוך לוין צריך לזכור בגאווה ובהערצה. ואת החידה של כישלונו – חידה שהיא בסופו של דבר עובדה ביוגרפית – לא אני אפתור, ואולי איש לא יפתור אף פעם. אבל חלק כלשהו מהאחריות הוא עלינו, אנחנו שלא הבנו את גדולתו בשנות השבעים, שמחאנו כפיים בשנות השמונים והתשעים. איך יכולנו – איך ביזבזנו את המשורר הגדול ביותר שהיה לנו? את השאלה הזאת מוכרחים לשאול דווקא כדי להעריך את חנוך לוין. שכן זוהי טענתי: שמי שכוּפַר בפער האיכותי העצום שבין לוין של שנות השבעים לבין לוין של שנות התשעים, אינו יכול לעשות זאת אלא במחיר אובדן הערכת ההישג של שנות השבעים עצמן. כמובן, ניתן שלא לראות את החולשה האיזומה של המחזות האחרונים ביחס ל"סוחרי גומי". כיצד? על ידי כך שנתעלם מהממד ההופך את "סוחרי גומי" ליצירת המופת שהנו, כלומר: מממד הסיירה. קונדומים יש שם ושם. אבל לא הקונדומים הם בסיס גדולתו של לוין.

אפשר כנראה לומר שלוין היה שבוי של שתי קריאות שגויות ומוכנות מאוד. לעתים הוא נקרא כ"יוצר של עולם לויני", ולעתים כיוצר פוליטי. השגיאה הראשונה מובנת: בגלל השמות המוזרים, שכביכול באו מאיזו לוינלנד; בגלל המרכזיות המטעה של הצורה הדרמטית, ונטיית לבנו הטבעית לחבר "יוצרים" ו"עולמות". יוצרים הם לפעמים מכונני עולמות, אבל רק כאשר כוח הדמיון המיוחד שלהם, העושה אותם ליוצרים שהנם, נותן להם את המפתח לעולם שלם ופרטי משלהם. הומברט נסע עם לוליטה ברחבי עולם שיצר נבוקוב; אבל ללוין אף פעם לא היו מפתחות כאלה. התיאור שלו מושתת על אופן התיאור בלבד, ולא על הדבר המתואר.

השגיאה השנייה, הקריאה הפוליטית, מובנת בגלל המהלך הביוגרפי שעשה לוין. כאדם הגון, הוא עיין כמובן את כיבוש שישים ושבע, שבראשיתו נולדה היצירה הציבורית שלו. אבל כבר בקברטים הראשונים התעניין לא ביחס שבין תל-אביב לשכם, אלא ביחס שבין חיים למוות, בין אדם ועולם, בין מילה ודבר (מתוך "קטשופ"):

”מעודי לא חלמתי על חברון ואינני רואג לְשָׁכֶם,
מה שמדאיג אותי הוא לעבור את החיים שלם;
כי אני אינני חול אשר על שפת הים,
ואני לא מקיים הבטחות שנתן אלוהים לאברהם.”

קוראים יקרים, חנוך לוינ התכוון לזה. מה שהדאיג אותו היה לעבור את החיים שלם. הוא לא קיים הבטחות שנתן אלוהים לאברהם; גם לא הבטחות שנתן ביילין לאבר־מאזן. חנוך לוינ לא היה מין ישעיהו לייבוביץ' שיינקינאי, מין דמות ציבורית חותמת־עצומות, אף אם בעלת נטייה מוזרה להימנע מראיונות ומתוכניות בידור. הוא היה משורר, מפרק שפות מגורות, שהשפה השגורה שאליה נולד היתה הפטריוטיות הישראלית הישנה. לחשוב עליו כמחבר סאטירה פוליטית! העליבות הפנטסטית שברעיון הזה – שירה, בנעלי גולדה!

ואף על פי כן היינו מרוצים: העולם הלויני המשיך לייצר משפילים ומושפלים, והשערוריות הפוליטיות המשיכו להתגלגל, אם לא בהתרסה פוליטית מפורשת, אז באיזה זעזוע־בורגנות שבכל אופן עשוי תמיד להרגיז איזה פוליטיקאי, כך שבסופו של דבר הוא תמיד ”הכניס להם”. ”סוחרי גומי”, חשבנו, היה על זיונים (הוא המשיך לכתוב על זיונים!); ”שיץ”, חשבנו, היה על מלחמת יום כיפור (והנה בא ”הפטריוט”, לכבוד מלחמת לבנון!). שירה? מי קורא שירה?

ובכן, כך ביזבזנו את חנוך לוינ: היה בינינו משורר גדול, אבל פשוט לא קראנו שירה. והדעת נותנת שמטעם זה חנוך לוינ לא כתב שירה. איך לי כרגע כל יומרה ביוגרפית. כאמור, ראיתי אותו פעם ברחוב, הולך, וזה לא בסיס של היכרות המאפשר ביוגרפיה. אולי הוא לא כתב שירה כי התבלבל, כי שכח. אבל באמת: למי היה כתב שירה? בשביל מה? מי קורא שירה?

אזכיר שם נוסף של משורר שמת בקיץ 99. ברור שחנוך לוינ היה יוצר גדול הרבה יותר ממאיר אריאל, אבל לרגע אחד כדאי להזכיר את שניהם יחד. לא לגמרי במקרה ביזבזנו את שניהם. שניהם, בסופו של דבר, באיזושהו מובן מעשי, לא היו משוררים. אחד התחזה לַמְרָ; שני, ביישן הרבה יותר, התחזה למחזאי. שתי צורות שבהן שומעים אותך. כדי שישמעו אותך – כדי שלמילים יהיה צליל – צריך היה להתחפש, להתחזות. ואיך אפשר להאשים אותם? מי קורא שירה? מרפרפים על פני שירה, לפעמים, בחנויות ספרים (עומדים ליד המדף, אבל מחזירים למדף, לא קונים!) – מפענחים את המשמעויות, את הסמלים – אבל מי קורא שירה? מי עוצר להבין צליל צליל, שורה שורה, את

הדבר הזה – הפער שבין צליל לשוני לבין המסומן בעולם – הדבר הזה שעושה שירה לשירה? הרי לשם כך צריך לשמוע את הצליל, וזה חמישים שנה כבר למדנו שלא לשמוע – ולכן, בהכרח, שלא לקרוא. אבל על תולדות השירה העברית לא אכתוב עכשיו. באתי להביע את תדהמתי על בְּזבּוּז של משוררים, משוררים מתים. על החיים אני מעדיף שלא לכתוב, אלה שכדרכם של החיים הם לרוב בעלי כוונות טובות ולפעמים שוגים מאוד. לא אכתוב על איש: רק על עצמנו, ששכחנו לקרוא, ששכחנו לשמוע, דור שביזבו את משורריו. ואולי בכל זאת אנחנו שומעים, לפעמים, מילים? נראה שכן: מילים רשמיות, כבדות ממשמעות, נאמרות על ידי קרייני טלוויזיה ודוברים. "ממשלת ישראל מודיעה בתדהמה": את זה שמענו. מילים עבריות: הן עדיין אצלנו – מה? המקום שבו קורה הפוליטי. בסופו של דבר, חנוך לוין, לא הצלחת: המילה נשארה פוליטית.

ובכן, כאן נחוץ לכאורה "הסבר", שמושך לחשוב עליו, על אנלוגיה בין שתי הקריירות הללו, של לוין ושל אריאל, שהתחילו שתייהן אחרי כיבוש שישים ושבע, ושנתפסות, באיזו אשליה אופטית, כקריירות "פוליטיות". ומושך לחשוב, נאמר, על "שרה שיח", שבו המילה הלירית מתקשה למצוא את מקומה. אבל הלב עצוב ומתקשה לנסח ניתוחים כאלה. מה ללב ולפוליטיקה? צר על כישלוננו, על בְּזבּוּזו של לוין. חנוך לוין, את הפוליטי לא הצלחת לפרק: לא הצלחת להמיר אותו בפיוטי. כישלון צפוי, מן הסתם. נכשלת מול הפוליטי – כפי שידעת כנראה שתיכשל – ונכשלת מול המוות, כפי שידעת כמובן שתיכשל.

אבל למה, באיזו זכות, קיבלנו בשוויון לב שכזה את כישלונך? למה אנחנו עדיין לא שומעים? ואני חושב – מה יהיה: אם יהיו משוררים אחרים – מי יציל אותם ?

יצחק: "תמיד יכול לבוא הקול מן השמים."
 אברהם: [בהשלמה] "נו, אם אתה אומר."

("עקדת יצחק", מתוך "מלכת אמבטיה")



חנוך לוין, 1943-1999