

יצחק לאור

"מחשבה נידחת מאסיה על דג מלוח פולני"

חנוך לוין והפנטזיה האירופית של הציונות המזרח-תיכונית¹

"... כשאני קוראת עליו ביקורות בנוסח 'לוין מעמיד מראה מול חיינו', אני חשה אי נוחות. האם אנחנו חיים בחברה שכל רצונה הוא להשפיל את הזולת? האם המוות שבתוכנו כה חסר משמעות? אין לנו גילויים של סולידריות ושל אמפתיה? והעולם אצל לוין זוועתי. האנשים נטולי מקום, או נמצאים במקומות מרוחקים עד כדי אבסורד: אוהיו, כלכתא, בכל. יש שמות פרטיים, אבל משונים, או בעלי גודש עיצורים ומשמעויות מגוחכות כמו קרום, שזה עקום; קריפלשטיין, שזו אבן בעלת מום; או דרייפיש, שזה פיפי משולש..."

על הלשון המלוכלכת

בשלוש הקומדיות הראשונות של לוין – "סולומון גריפ", "חפץ" ו"יעקובי ולידנטל" – נפרש מצע לקומדיות שבאו אחר כך. בשלושתן, חרף ההבדלים הגדולים ביניהן, יש נעימה מרכזית אחת, המעניקה מכאן ואילך לקומדיה הלווינית את הממד הפארודי שלה: מבוגרים ממלאים תפקידי מבוגרים ומתנהגים כילדים.² במחזות הראשונים נבנה חלק גדול מן המטאפורה הזאת (מבוגרים-ילדים) באמצעות לשון הדמויות. בתמונה הראשונה של "סולומון גריפ" (1969) נכנס לחדר דוקטור ברמלי (המאהב) ושואל את פרציפלוכא על בעלה סולומון (המטופל שלו): "הוא אמר עלי משהו מאז הביקור האחרון?" תיכף לאחר מכן מבחין הרופא באחיו של סולומון, יהושע. "מי זה?" הוא שואל,

1 החלק הראשון של חיבור זה התפרסם ב**מטעם** 4, דצמבר 2005.

2 כתבתי על העניין הזה בהרחבה בפרוזה 101-102 (1988), החוברת האחרונה שערך יוסי קריים ו"ל.

פרציפלוכא אחיו של בעלי.
ברמלי יפה מאור, תחכה בחוץ.
יהושע מה עשית?

[...]

פרצי יהושע, אל תתחיל עכשיו עם הקונצים שלך.
יהושע מי עושה קונצים מי? [יוצא החוצה] ("יעקבי ולידנטל", בתוך "חפץ ואחרים").

הוצאתו של יהושע מהחדר היא פעולה (פארודית, משום שהיא מתרחשת) על הציר של הורה-ילד, שבאמת מתרחשת בין שלושה מבוגרים. באופן כללי יותר, זוהי פעולה של בעל סמכות מול חסר סמכות. משפט המחאה של יהושע, לפני שהוא יוצא את החדר, מייבא לתוך הדיאלוג את ההקשר של לשון הילדים – אוצר מלים, תחביר, נעימה (אף כי השחקנים, בהדרכתו של לוי, אף פעם לא נגררו אחרי ה'נעימה' הילדית בביצוע המשפט). כך מסביר יהושע את בגידתו באחיו והצטרפותו לאשה הבוגרנית ולמאהבה: "אף אחד לא אשם לו בזה שהוא התנהג כמו ילד ולא רצה לקחת כדורים שהיו יכולים רק להקל עליו." מה שקובע יותר מכל את הקונוטציה הילדית במשפט זה הוא הביטוי "אף אחד לא אשם לו", היתר לקוח משדות אחרים. וכך מדבר יהושע אל אחיו: "ככה? בעלבונות? תזכור שקיללת אותי, סולומון."

זהו העיקרון החשוב ביותר לייחורה של הלשון הלוינית, כאן בהופעה מוקדמת: ההיגד אינו מורכב אף פעם מלשון המחבר. אין דבר כזה, לשון המחבר, אלא כייבוא של הקשרים לשוניים אחרים לתוך המשפט אותו הוא שם כפי אחת הדמויות (או כפי המספר). למחבר אין לשון "משלו", לבטח אין לו "לשון טהורה". טכניקת העירוב הלשוני של לוי – אני מבקש לפסוח כאן על הרחבות תיאורטיות, הניתוח מתבסס בעיקר על כתביו של מיכאיל באחטין – היא, לטעמי, מעשה מטאפורי לכל דבר. לשם כך צריך כמובן להרחיב, או לשנות במשהו, את הגדרת המטאפורה. ההיגד הלויני מסכסך זה בזה שדות לשוניים נפרדים, שונים, נבדלים.

האם והרעיה, פרציפלוכא, היא היחידה ב"סולומון גריפ" שנוכחותה איננה ילדית. היא ממלאת את תפקיד המבוגר, מטיף המוסר, המחנך: "זה רע מאוד, סולומון, ותרע לך שככה זה לא יכול להימשך"; ובהמשך: "סולומון, נגד מי אתה עושה מלחמה?" זו היתה הקומדיה הראשונה של לוי. כאן הוא דחה את הנרטיב של אדיפוס באמצעות פארודיה על אדיפוס, או על "המלט" ועל "אדיפוס המלך" (פרציפלוכא עוזבת את סולומון, נישאת למאהב, דוקטור ברמלי, ומאמצת את סולומון לבן, אבל הוא מת משום שברמלי מצווה עליו למות, אחרי שניסה לזכות ביותר מחיבוק אימהי). בתוך שלוש שנים התפתח העולם הפרה-אדיפאלי של לוי, תחילה ב"יעקבי ולידנטל". מאוחר יותר היה המצע מוכן, והלשון יכולה היתה לוותר על השימוש במטאפוריקה הילדית. ומכל

מקום, ב"סולומון גריפ" היתה הלשון הילדית מול הלשון ההורית מעין מעבדה להכנת הלשון המשוכללת.

ב"חפץ" (1971) קדח הדיאלוג מרוב זיגזגים של הקשרים מתנגשים. גם כאן הקפיד לוין לא להתעכב אף פעם בתוך היגד מיובא, ודמויותיו עברו במהירות משדה לשדה, בתוך המשפט שבמונולוג, או במשפט הבא, כאשר מדובר בדיאלוג. השימוש במטאפוריקה הילדית בכל הנוגע לדמותו של חפץ עשוי כדרך שהמחזה עשוי – כעימות מתמיד בין האלמנטים הקומיים לאלמנטים האכזריים. חפץ עשוי מילדיות של מבוגר, אולי אפילו של זקן. את נאומו הכואב על העולם כעולם של צעצועים, או חפצים של ילד, הוא מסיים בהתעגלות לכדי כרוך: "מי ימצא אותי?" הוא שואל בנוסח הלקוח מתחום המשחק של ילדים קטנים מאוד, בניגוד לטקסט שקדם לשאלה.

בין "היהיה, היהיה, טיגלך וכלמנסע מבלים עם פוגרה והארוס שלה במועדון הלילה, ואני נשארתי בבית עם הרהיטים", "לכין" היה זמן שפוגרה עוד היתה כאן, והדירה היתה מלאה תנועה וחום, "יש הכרל של הקשרים שמהם מובאים חלקי המונולוג הזה. בדיאלוגים מתבצעים הדברים בצורה חריפה יותר. הנה קטע דיאלוג קצר בין כלמנסע, האם/הרעיה לבין אדש, ידיד בודד של חפץ, או אח צעיר, או 'כפיל'.

כלמנסע עד היום חשבנו אותך לאדם עדין ומנומס ודיברנו אליך תמיד בהערכה
אדש מה את אומרת! ועכשיו? מה יהיה היחס שלכם אלי מעכשיו?
כלמנסע כל ההערכה שלנו התנפצה כמובן אחרי השטות שעשית.
אדש לא! בבקשה, לא! הרי הוא שהסית אותי! ("חפץ ואחרים").

תחבולת הטקסט הילדי חוזרת גם ב"יעקבי ולידנטל". יעקבי: "אני אכאיב לו ואדקור אותו. אני אדקור אותו ואכאיב לו" או: "הייתי מכניס לו אצבע לעין". וכך גם במונולוג הפארסאי הבא:

לידנטל בשמונה ורבע הרגשתי שאני לא יכול יותר עם עצמי. היה לי ככה: השיממון הרגיל שלי, הצער על השיממון, הכאב על הצער, ההשפלה שהשפלתי את עצמי בפניהם, ההשפלה שעוד אשפיל את עצמי בפניהם, הבושה על כל ההשפלות" (שם); ההרגשה שלי, במקום בו מיובא ההיגד מלשון הילדים).

מן הצד השני, רות שחש, האם/אשה/אהובה, כמו פרציפלוכא, מדברת, לפעמים, "כמו אל ילדים" ובמקומות אחרים היא עושה שימוש בלשון סמכותית אחרת. מכל מקום, כך היא נפטרת מהצמד יעקבי ולידנטל: "עכשיו החוצה שניכם! הלוא אתם רואים שהמקרר צריך לעבוד במנוחה. החוצה על בהונות הרגליים, חישו" מצד אחד, היגד מיובא מהשיח של 'אם גוערת', דווקא בגילוי 'ספרותי' ('חישו', 'הלוא אתם רואים שהמקרר צריך לעבוד'), ומצד שני עצם השימוש במנוחת המקרר מעביר את

המשפט הזה להקשר אחר, או מייבא לתוכו הקשר אחר.³

אחד השדות המובהקים ביותר מהם מייבא לזין הקשרים לתוך ההיגד שלו הוא שדה הקלישאה. הקלישאה מופיעה תמיד בפי הארון, זה המשוחרר מן הצורך לשכנע, לפתות, להתחנן, או אפילו להשתוקק (הארון אצל לזין רק צורך, אף פעם אין הוא משתוקק). ההיגיון היחיד של הארון הוא 'אני קיים כי אני קיים'. במערכון "סמטוכה" (ברווזי "מלכת האמבטיה"), נוכח התעמרות העוברים ושבים בפועל הפלסטיני העובר בבית הקפה שלה, אומרת יופי'לה למתעללים:

כאם לשלושה ילדים שאחד מהם חייל קרבי, וכבת לניצולי שואה אני מוסמכת להגיד: אל תפגעו בערבי, יש הרבה ספלים מלוכלכים במטבח. זאת אני אומרת לכם כאם לשלושה ילדים, שאחד מהם חייל קרבי וכבת לניצולי שואה. ("מלכת האמבטיה ואחרים").

זהו משפט סאטירי, כלומר חומרי העשייה האמנותית אמורים להצליף בסמלי האידיאולוגיה השלטת, ובמקרה זה ברטוריקה הסחטנית והצדקנית שלה. אבל ראוי לשים לב להעדר התוכן הלוגי, ללשון המופרכת ולשימוש התכוף בקלישאות בתוך המשפט האחד הוזה. הקלישאות מתנגשות, כביכול, זו בזו: 'כאם ל...', 'כבת ל...' וגם אינן מתנגשות, כיוון שהן ריקות מתוכן. יתר על כן, הקלישאה הזאת משובצת בעוד מיני ייבוא. למשל, המחצית השנייה של המשפט הארוך, שהיא תזרה על מה שנאמר קודם לכן ('זאת אני אומרת בתור') מייבאת לשון מהשדה המשפטי של ניסוח הצהרה, או עדות במשטרה. אכן, ההקשר הלשוני המשפטי הוא שדה מובהק שממנו מייבאות רמיותיו של לזין חלקי היגד. לפעמים זוהי ואריאציה על ההקשר הסמכותי, לפעמים – הקשר של מחאה נגד סמכות. כלמנסע ב"חפץ" ממצה את עצמה בקלישאה 'אימהית': "הרי אמרתי לך שאימא זו אימא, וכאימא אני אימא". זהו ההיגיון של יופי'לה, כמובן, תוך מיצוי ריקותו.

אין אף קומדיה של לזין שבה השיח הסמכותי אינו מושם ללעג. בכל הקומדיות, הפעולה היא פעולה עקרה באמצעות פארודיזציה של הייצוג הלשוני על הכיבוש, הלקיחה, הפיתוי, המשאזמתן, החיזור, וכן הלאה. בקרב על התלתל מדבר חפץ (בעודו משקשק במספריו) ולשונו לקוחה מהשיח המשפטי ורק אחר כך מהשיח הילרי: "תרשה למספריים לייצג ולענות לך בשמי: שיק־שיק־שיק"; שוקרא, באותו מחזה,

3 'עבודתו במנוחה של המקרר' מטלטלת את ההיגד הזה, כיוון שהמקרר מקבל מעמד של אדם, ולא של חפץ. כאן מקבלת הסמכותיות ממד של פְּרָכָה גמורה.

4 גזיות התלתל של כלמנסע היא המרד של חפץ, מרד פארודי וגרוטסקי. חפץ, כמו סולומון גריפ ופופר, הם המורדים היחידים בקומדיה הלזינית, שלושתם מומתים בידי אבותיהם המ'אמצים'. לבר משלוש קומדיות אירפיליות אלה, לזין מעדיף, כאמור, את המבנה הפרה-אירפילי שבו אין צורך למרוד, או להילחם נגד אב, אלא להתקבל אצל האשה/אם.

אומר: "למה... להיות מאושרים, אם כל אומלל נראה ומתנהג כמוהם?! טישטשתם את התחומים, הרסתם את הסדר הטוב! ולמה הממשלה מאשרת דברים כאלה, הייתי רוצה לדעת! ממשלה אומללה!", והמשכו של אותו ייבוא מאותו שדה פוליטי: "ועל כן אני פונה אליכם, אומללים בכלל וחפץ בפרט: תיפסו את מקומכם". בעימות בין טיגלך וכלמנסע לאדש מסיים האחרון, בתשובה לאיום ה'הורים' לא להתייחס עוד אליו כאל אדם רציני, במטאפורה מתחום המשפט (ענישה/אכיפה), מצידו של הנאשם/אסיר, כמובן: "יש גם סיכוי שתורידו לי שלישי?"

הנה שלל דוגמאות לייבוא לויני ב"חפץ": שבועתו של טיגלך להילחם בחפץ רווייה בקונוטאציות צבאיות: "לא לעצור בעדי עד הניצחון! אני אביא לך את חפץ המנוצח שי לחתונה של פוגרה"; טיגלך מתאר את התעללותה של בתו בלשון כותרת של טבלואיד: "אב הוכה בידי בתו ביום כלולותיה, לעיני אם במכנסיים"; טיגלך מסביר את התייצבותו לצד בתו בקרב נגד האם במונחים היסטוריוניים: "הקידמה בחרה – לערוק לפוגרה" (ואולם, הפועל 'לערוק' מעניק לסגנון המעורב הזה, של פרסומת עיתונאית ואוצר מלים היסטוריוני, ממד 'סנסציוני', 'שלילי', מעין הצהרה פארודית על 'אהבה החשובה מהחוק'); פוגרה מתארת את יחסה לחפץ: "חפץ מקבל את חסותי. בוא, חפץ"; האב, טיגלך על עצמו: "אני כלמנסע אוטונומי... ניאו כלמנסע"; חנה צ'ירליץ' אומרת על חפץ: "שימשיך לצעוק אל הקירות. לשם כך בנינו מדינה דמוקרטית"; פוגרה לארוסה: "אם לָאָהוב, אז אתה יודע איך זה אצלי, בכוננות מיידית ומתמדת."

ב"שיץ" מיובא השיח הלשוני ה'זר' מתחום המסחר. צ'רכס אומר לחותנו המיועד: "שיץ, בתך ואני מתאימים. תתפלא כמה. אני אוהב לקרדה והיא אוהבת... מה?" מאוחר יותר מנסח החתן את העיסקה בלשון חווית: "ולפיכך יתן האבא דירה של שלושה חדרים בעיר, או לחילופין, דירה של שלושה חדרים מחוץ לעיר פלוס מכונית פלוס מאתיים וחמישים אלף במזומן, בין בעיר בין מחוץ לעיר."

וכך אומר הויביטר לזונה ברונצצקי, בעת שהם עומדים על המקח ("הזונה מאוהיו"): "אני ואת נחלוף כמו חלום; רק המשפט הנורא הזה 'מאה שקל בחצר' לנצח יישאר, חושך על פני תהום!"; הזונה משיבה לו כמורה/מהגדרת, אבל מיד עוברת לדבר כשותרת תנועה, ובהמשך כמנהלת חנות: "אין נקודת מפגש, סבא, תגיד שלום ואל תפריע לתנועת הלקוחות." אחר כך היא מדברת כנביא וכמי שעומד על המקח: "שמע את דבר האלוהים: התעריף הוא מאה."

שום דבר מהדברים הללו איננו שונה מתיאור של הרבה מאוד אירועים קומיים (כמו בפרפראזה הירועה על "מכתב אהבה בשלושה העתקים"). ואולם, מה שעושה לוין בתום ההיגד – והייבוא של היגדים משדות אחרים, התרוצצותו בין שיח לשיח, השימוש בשיח הפוליטי, וברובו הזימנעות מהסאטירה הפוליטית – הופך את הלשון הזאת

למיוחדת כל-כך. ראוי לקרוא בסיפור "הרהורי אשה על התהוות החיים" ("הג'גולו מקונגו ואחרים"). קול המחבר עושה שימוש בקול האם, והמשפטים בנויים מעירוב זהיר, עדין מאוד, של הקשרים לשוניים, ממעברים דקים בין הקשר להקשר, עירוב הנשען קודם כל על 'קולה של אימא', וזה מייבא לתוכו הקשרים לשוניים של מדעי החיים, הפילוסופיה, ההקשר ה'יהודי', או ה'ידי': "ויענק'לה - עד מאה ועשרים - חי ששים או שמונים שנה - מעט מדי לטעמי - וכשהוא מת, אני כבר מזמן מתה, אבל הוא יענק'לה של אשתו דינה'לה וילדיו משה'לה ושלמה'לה." שימו לב לברכת האגב של "עד מאה ועשרים". בבת אחת נשתלת כאן העברית המדוברת, היהודית.

עם הזמן, כאמור, התגוונו האמצעים הלשוניים של לוי, והקומדיות שלו עברו לשורות שקולות, ושוב לפרוזה. יש טוענים כי אי אפשר לעמוד על מלוא עוצמת לשונו של לוי בלי לקרוא את היידיש שמתחת לעברית.

ובכן, מיהו הסובייקט של לוי

ב"יאקיש ופופצ'ה" מתרחשת הפעולה, באופן 'יוצא מן הכלל', בין שתי עיירות יהודיות, פארודיות, במזרח אירופה - פלאצ'קי ופלאצ'ינקי. בעיקר מתרוצץ שם השדכן, ליבֶה. תמונה ראשונה מסתיימת בדברי אביו של יאקיש: "בינתיים נרוץ לתחנת הרכבת לראות אם בא לעיירה שדכן חדש". גם בתמונה השנייה, תיכף לאחר מכן, במהירות אהילה פיידו, ניצב אותו אב בתחנת הרכבת וקורא: "הנה הגיעה רכבת חצות, והגיע גם הזמן לנס: אלוהים, אתה ביקעת את ים סוף לשניים, עצרת את השמש בשמים, הורדת מבול, הקמת מתים - שלח פעם גם איזה שדכן" (בתוך "מלאכת החיים ואחרים"): ים סוף, והשבעת אלוהים ובואו המידי של השדכן כתשובה לתפילה, מעניקים את העירוב הלשוני שבו עסקנו עד כה. אלא שכאן, מעבר לייבוא ההיגדים, גם עיצוב המחזה, מרמת הלשון עד הפרט האחרון של התלבושות, נראה כפארודיה על דרמה יהודית ממזרח אירופה, כדרך שהוצגה בתיאטרון העברי, מ"הדיבוק", דרך שלום עליכם לילדים בתרגום ברקוביץ', ועד הסרט "קוני למל". אלא שהעיסוק במחזה זה מתרכז בסקס. סיפור המחזה עוסק בנישואיהם של בני זוג מכוערים עד כדי כך שאין הם יכולים לקיים מגע מיני. שום דבר לא עוזר להם, ובסופו של דבר, מגיעה נסיכה צרפתית יפהפיה, המעוררת ביאקיש את התשוקה, והוא מצליח לקיים את חובתו כלפי פופצ'ה. העירוב הלשוני שכבר עסקנו בו - כולו פארודיה. כך אומר יאקיש:

אני בודד, אני אומלל, אני משתגע, אני נשרף, אין לי אשה כי אני מכוער עד היסוד ואין לי כסף שיכסה על הכיעור, לא היה אכפת לי כבר לוותר על הכל, אבל לרוע המזל אני בחור בריא, בריא... אבא ואימא! הילד שלכם בוער ואתם נזחרים!

המשפט הזה כולו עשוי מהיגדים מיובאים קצרצרים. אבל בולטת יותר מכל הפארודיה על השיר "אחים, העיירה בוערת"⁵ ואולם, בניגוד למה שכבר כתבו כמה חוקרים (אברהם עוז, אריאלה בראון, חיים נגיד), אין כאן, לטעמי, "הכרעה לטובת 'היהודי הגלותי' כנגד 'היהודי החדש'" (אף כי לוין לועג לסמלי ה"יהודי החדש" בסאטירה הפוליטית שלו: למשל, בועז הנועז ב"מלכת אמבטיה", או המתנחל להב עשת ב"הפטריוט"). חשוב לטעמי לקרוא את הקומדיה הלווינית בנפרד מן הסאטירה שלו. התיאור של 'דחיית היהודי החדש' בקומדיה הלווינית מקבל את הנרטיב הציוני, או לפחות משתף איתו פעולה, כאילו יש דבר כזה, או היה אי פעם דבר כזה, 'יהודי חדש', כאילו התביעה הלאומנית הזאת היתה לה נוכחות של ממש בחיינו. מעבר לדיון הסוציולוגי על מידת ההגשמה של התביעה הזאת, לברוא 'יהודי חדש', בעולם הלוויני לא התרחש שום דבר כזה.⁶ הקומדיה הלווינית הוצגה בעברית, בארץ, לפני קהל רובר עברית, חלקו הגדול יליד הארץ, חלקו מזרחי, והקטעים המצוטטים כאן, כמו אחרים, הופכים את הגיבורים, לא 'גלותיים' 'על הבמה' לעומת 'צברים' בקהל, אלא ליהודים – על הבמה ובקהל – מול הנסיכה הצרפתייה. עמדתי על העניין הזה בחלק הראשון של החיבור, כאשר ביקשתי לקרוא כך את "פנטזיה על נושא רומנטי", כלומר את טיב הפנטזיה: אשה יפה וגדולה מעבר לים, לעומת חיינו כאן, כיהודים. יתר על כן, הקומדיות מייצרות הזדהות בין הקהל לבמה בדיוק בנקודה זו: אנחנו כאן, והיופי שם. יאקיש רואה את הנסיכה הצרפתייה ואומר: "איך אני יכול... כאן הכל נפלא כליכך... ואת יפה כליכך... וכל מה שאני יכול לחוש הוא כמה עלוב אני... עלוב." אז הוא פונה אל הוריו, וכשרמעות בעיניו, הוא אומר: "אבא, אימא, יש עולם, אך הוא שייך לאחרים, ולנו – הבושה." אין סוף לציטוטים ולאזכורים של הניגוד הזה, אפילו ב"קרום" המוקדם מאוד.

ובכן, אחרי שמנתי את העירעור על הסמכות אצל לוין, בעזרת ריקון הלשון הסמכותית מתוכו, אני מבקש להדגיש את הממד הפוליטי השני: עמדתו של לוין בעניין הסובייקט היא פוליטית מובהקת, לא משום שהיופי 'באמת' נמצא באירופה (כאן בולט מאוד הממד הפארודי של ריקון הדימוי מתוכנו הייצוגי, הריאלי), אלא דווקא בגלל

5 ואולי גם על חלום הילד הבוער בפשר החלומות של פרויד.

6 יש סופרים המתפרנסים מן ההומור על 'היהודי הישן', ה'דוס', כביכול מנקודת-ראותם, דתיים-לשעבר, אבל מגישים את מנתחם לאחור הגדול של המודרניות. ניסיון זה 'להמשיך את ברנו ואת ברדיצ'בסקי' עושה שימוש בשיח המערבי, לפיו 'עברנו את המחסום' של הפיגור היהודי, עכשיו אנחנו שייכים למודרנים, כלומר למערב. ספרות זו עושה מאמץ לאישור ה'עצמי' הציוני, שהמציא לו את 'היהודי החדש', המערבי (הפרוזה של חיים באר היא דוגמה טובה). הקריאה המחודשת של "בעיר ההריגה" (גלזמן, חבר, מירון) היא סימן לבאות: גם ברנר וברדיצ'בסקי ייקראו מתוך ביקורת על ההתנגיסות האיריאולוגית לשנאת 'היהודי הישן' ובעיקר לאימוץ הדגם האוניברסלי (ובעצם – 'נוצרי') של "היקרעות בין גוף לנפש", או בין "שני עולמות" וכו'.

הדימוי העיקש של "אנחנו זרים 'שם'", אצל האשה ההיא, ומשום שזרות זו, כאמור, מוכחשת באיריאולוגיה הציונית: היהודי זר במערב, אם אינו עוזב אותו כדי לחיות במזרח, אלא שאז הוא שוב חלק מהמערב. לזוין שב וחוזר על הזרות הזאת במידה גדלה והולכת של חריפות.

ובכן, משלב מסוים בעבודתו, התרחבה אצל לזוין שאלת הסובייקט. אחרות אינה סתם 'אשה יפה' – שלהשתוקקות אליה אין סיכוי להתגשם – אלא אשה מערבית. ב"סוחרי גומי" ממלא הניגוד הזה – בין ה'קדיש' של ספרול ושיחתו עם המתים על שור הבר, לבין ג'יין בכריכה של טקסס – תפקיד מרכזי. המתח בין הגבר, המוגדר באמצעות יפהפיה מערבית בלתי אפשרית, בונה את המקום, כלומר את הבמה, הניצבת בשביל מה שמצוי 'כאן', רחוק מן המערב, לא במערב. אצטט סצינה מן "ההולכים בחושך". לפתע פורצים המתים אל הבמה. כל מת "מצטט" את מה שרשום על מצבתו בקיצור:

מת עייף כך וכך. משנת כך וכך עד שנת כך וכך.

מת חרוץ כך וכך מהבית, שיניתי בחוץ לארץ לכך וכך, חזרתי לארץ כך וכך. בן כך וכך.

מתה מרירה אשתו. מהבית כך וכך. בת כך וכך.

[...]

מת רתחן נו, "כך וכך וכך וכך וכך וכך" מה זה פה שאי אפשר פה לשכב ולחלום פה במנוחה!

מתה מרירה על מה תחלום?!

מת רתחן על מה חולמים? – נשים, לקרדה ומשיח!

מת גם "נשים"! ולשון עוד נשאה לך?

מת מיזאש אי, שטות, תמיד רבים, תמיד אותו סיפור! דרעקעס!

מת זאמוט ילד. כך וכך צ'יק.

[...]

מת רתחן די, רבותי, די להגיד, אמרתם מספיק! קצת שקט! קצת לחלום!

מת גם ומה יש לך אתה, תמיד סותם את הפה לכולם!

מת רתחן יש לי מה שיש לי, אדוני, שלא שוכב פה על טחורים אלא על מוות!

מתה מרירה גם אני פה לא על יבלת! פה זה כולם מאושפזים על מוות, אדוני!

[...]

מת מיזאש אי, דרעקעס, לא יתנו מנוחה! לך תבנה עם אלה בית קברות לך תבנה!

מת רתחן כמה פעמים צריך לבקש פה שקט?!

מת גם פפפפצצצץ!

מת מיזאש אי, דרעקעס!

מת גם תבוא פה, כבר נראה לך!

[...]

מת מיזאש אי, דרעקעס! לאן נפלת! לך תתפגר עם אסיאתים!

[...]

מת מיזאש הייתי צריך להיקבר בווינה!

מת גם תעשו טובה, חבר'ה, כאן מוסיקאי קלאסי, רגיש מאד! פפפפצצצץ!

מת מיואש מטנפים! תמיד מטנפים! והרעש, הרעש! יום-יום חזנים, ואלמנות, וטרקטורים וקבלנים; משתתקת האלמנה – מטרטור הטרקטור, מתרחק הטרקטור – מזמזם מטוס, נעלם המטוס – מצלצל הטלפון האלחוטי...! אוי, כמה נמאס, כמה נמאסה עלינו האסיה המקוללת הזאת, אבק, זבובים ורעש! וכמה מהומה על קצת אבק! וביליה נסגר השוק למעלה, מתחיל ההווי למטה: – "תבוא אתה פה!" – "נראה אותך, תבוא אתה פה!"... אלוהים אדירים, אתה הבטחת לנו אחרי המוות מנוחה נכונה; איפה המנוחה ואיפה הנכונה? דרעקעס, הייתי צריך להיקבר בווינה!! ("ההולכים בחושך" ואחרים).

אני מדלג על פירוט סוגי ה'יבוא' הנפלאים בדיאלוג הזה ואפילו על הדיון הרלוונטי באידיום התלמודי 'כך וכך', וגם על הפיוט הכואב של "כך וכך מהבית, שיניתי בחוץ לארץ לכך וכך, חזרתי לארץ כך וכך", (כל מה שנאמר אצל פרויד על טכניקת הדחיסה כמודל אחד של בדיחה, יפה גם לתיאור של לשון השירה הזאת). אני מבקש להצביע רק על האופוזיציה "וינה" לעומת "אסיה", ולהגדיר באמצעותה מחדש את ההתנגשות עם המסורת של הספרות הישראלית בתחומי מה שקרוי 'דור המדינה'. ספרות זו נכתבה כפרויקט אידיאולוגי, מתוך כוונה לתת למתח האידיאולוגי הציוני ('יהודי ישן' לעומת 'יהודי חדש') גילום של בשר-ודם, כלומר להשתתף בהמצאת המיתולוגיה הלאומית הזאת, כאילו נכתבה הספרות היא לתוך ספרי הלימוד של מערכת החינוך.

לוין כופר בדבר הכי חשוב לספרות הזאת: כאילו יש דבר כזה נורמליזציה (באידיאולוגיה הציונית, תגובה ל"אנומליה יהודית בגולה"). לכאורה מתוך סתירה, קנה המידה באידיאולוגיה הזאת, ודווקא בגרסאותיה הליברליות, החילוניות, השמאליות, מצוי דווקא ב'מערב' (ואצל לוין, באוהיו הפארודית, בטקסס הפארודית, בפאריז הפארודית). ההשתוקקות היהודית אל ה'אירופי', או אל ה'אוניברסלי', לא החלה עם הציונות, אלא כבר עם ההשכלה, אבל בתוך הפרויקט של התיישבות במזרח, כלומר הגשמת ה"נורמליזציה" באמצעות מילוי הפונקציה של ארון המזרח, מטעם ארון המערב, קיבלה ההשתוקקות הזאת משמעויות חדשות. בדיוק את המסלול הזה מכחישה הפרווה העברית בורם המרכזי שלה. "מסע אל תוך האלף" מאת א"ב יהושע היה מעין ניסיון גם במיוחד להציע 'היסטוריה' אחרת: היהודים הם חלק מהמערב, בזכות... האיסור על מונוגמיה, כן. ואולם, תיאור 'הישראלי החדש' אצל עוז נוכח העיניים האירופיות, ובעיקר הגרמניות, מוסיפות נופך מעניין לתנועה הזאת. וכבר כתבתי את דעתי על הסיבה לכך שהגזענות של א"ב יהושע בוטה יותר, בגלל הצורך שלו לשלב בעמדה הזאת של ה'נורמליות' נימה של שנאה למזרח.⁷

7 וראו את מאמרי על א"ב יהושע ושנאתו למזרח במטעם 2.

ההתנגשות של לוינ עם הזרם המרכזי של הספרות הישראלית, באמצעות בניית הסובייקט שלו כ'לא מפאריז, לא מטקסט', נובעת בדיוק מן הסירוב להשתמש בהכחשה הכפולה של האידאולוגיה הדומיננטית בישראל: א. אנחנו 'לא זרים כאן'; ב. אנחנו 'כן חלק מאירופה'. את הפרויקט הזה אפשר לקרוא כבר אצל הרצל, ב"מדינת היהודים", כאשר הבטיח ליהודים ולמערב לבנות את מדינת היהודים כחומה מול "הכרברים מאסיה". אי אפשר להסביר את האיבה הגדולה ל'עדתיות המזרחית', או לחרדים, מצד הליברלים, והשמאל הציוני, בלי להבין כי ההכחשה הזאת היא לבי'ליבו של 'המחנה הנאור'. את דימויי הנאורות הוא שואב מ"היות מערבי", כולל שנאת הלא-מערב.

"אימא, לא הצלחתי בחוץ לארץ"

בא הזמן לציטוט המצחיק במוטו של המאמר. לא, אין זה מונולוג מאת חנוך לוינ, מפי אחת-מך-האדונים, הנישא באמצעות שורה של קלישאות: "האם אנחנו חיים בחברה שכל רצונה הוא להשפיל את הזולת?" וגם: "האם המוות שבתוכנו כה חסר משמעות?" וגם: "אין לנו גילויים של סולידריות ושל אמפתיה?". הראיון התפרסם לפני שלוש וחצי שנים, בשיאה הרצחני של האינתיפאדה השנייה, בתוך כתבה שמטרתה היתה 'להוכיח' כי 'חנוך לוינ איננו מה שהוא'. עיקרה של הכתבה הסתכם במחאת העיתון: "הפער שהתרחב והלך בין תדמיתו [של לוינ] לבין מעמדו בארץ לא עורר אף דיון רציני בחוגי התיאטרון הישראלי", ועל כן באה הכתבה לעשות סדר בדברים. אחרונה ברשימת המרואיינים הופיעה הפסיכואנליטיקאית רבקה יהושע.⁸ בכתבה נאמר כי יהושע "חקרה את מחזותיו של לוינ מההיבט הפסיכולוגי, והיא מוציאה את לוינ זכאי מחמת חוסר מודעות למעשיו". "מעריב" לא גילה לקוראיו, כי קוראיו של כתב העת "מקרוב", בחוברת 7 שלו, כבר זכו לקרוא את ה"מחקר", שכן החוברת ראתה אור בסוף 2001. עיון במאמר של יהושע ב"מקרוב" יכול ללמד כי ההרחבה לא העלתה ולא הורידה. מכאן ואילך ראוי לתת ליהושע לדבר:

לוינ הוא יוצר פורה, מקורי, רב דמיון ותעוזה. אבל כשמחזותיו מוצגים בחו"ל, הם נראים ילדותיים, גסים ופרובוקטיביים ללא סיבה. זה מוזר, כי לכאורה לשונו של לוינ פשוטה, הבעיות אצלו אוניברסליות, הטראגיות חזקה, ולמרות המחסור בחומרים חדשים בחו"ל, יצירתו לא מצליחה לתקשר מעבר לקונטקסט המקומי. ("לשחוט את השוחט", סופשבוע, "מעריב", 9.8.2002).⁹

8 למען ה'שקיפות', אומר כי סירבתי להתראיין לאותה כתבה, כאשר שמעתי מהכתב מהי ה"תיזה" שלו, ועל כך ספגתי כמה הצלפות מצד העיתון.

לשוננו של לויין, כמובן, אינה פשוטה. על כך עמדתי באריכות-מה. ברור כי הלשון היא מכשול גדול לתרגום לויין (מה יכול למשל לעשות מתרגם עם תיאור המת את עצמו בלשון מציבה כזאת: "כך וכך מהבית, שיניתי בחוץ לארץ לכך וכך, חזרתי לארץ כך וכך. בן כך וכך"?). אבל זה איננו העיקר. העיקר מצוי בממד האידיאולוגי של יהושע: "הבעיות אצלו אוניברסליות", היא אומרת, וכן "יצירתו לא מצליחה לתקשר מעבר לקונטקסט המקומי". זהו דימוי של חניכות קולוניאלית: האוניברסלי הוא תמיד 'שם', במערב; קנה המידה להצלחת האוניברסלי הוא 'שם'. מה שאיננו 'מערב' איננו אוניברסלי, אלא 'מקומי', 'פרטיקולרי'. המתח בין הפרטיקולרי לאוניברסלי חוזר כל-כך הרבה פעמים בביקורת הספרות העברית, אלא שכאן, אצל יהושע, הוא הופך בצורה הוולגרית ביותר להיות קנה המידה, לא ל'פוטנציאל האוניברסלי' (כמו שאפשר לכנות את ההבחנות של גרשון שקד, למשל), אלא למבחן התוצאה. בלשוננו של קרום גיבורו של לויין: "אימא לא הצלחתי בחוץ לארץ."

נשוב אל יהושע: "הפער הזה העסיק אותי", היא מעידה על עצמה. "כשאני קוראת עליו ביקורות בנוסח 'לויין מעמיד מראה מול חיינו', אני חשה אי נוחות. האם אנחנו חיים בחברה שכל רצונה הוא להשפיל את הזולת?" עכשיו אפשר לקרוא את המשך המלל במוטו למעלה. אחר כך מוסיפה יהושע: "בהצגה: 'כולם רוצים לחיות' מוכן מלאך המוות להחליף את מותו של פוזנא במותו של אחר, וזה מוטיב שחוזר אצלו."⁹ ועכשיו – שיאו של המונולוג:

לכן, ההנחה שלי היא שלויין עסק באופן לא מודע בחוויית השואה. לפי גילו, הוא התחנך בשנות החמישים המאוחרות, כשהישראליות החלה להיפתח לשואה, אבל דרך זווית ראייה סולדת. לויין, בלי מודעות, התגייס לנושא, אבל בגלל חוסר המודעות שלו, הוא הפך אותו לסטריאוטיפי ולא מורכב. כשגם הקהל לא מודע, זה נראה לו כ'ראי חיינו'. במובן הזה לויין

9 כדי לחסוך זמן ושטח בהמשך, הנה ציטוט מן המאמר שהופיע במקור: "זה מוזר – לכאורה לשוננו של לויין היא פשוטה, יומיומית, גמישה, חסרת רפרנטים תרבותיים מיוחדים (כמו אלה של עגנון למשל, המקשים להעביר את יצירותיו בתרגום). החומרים אנושיים, הסיטואציות אישיות, הבעיות אוניברסליות, ההומור נוקב, הטרגיות חזקה (בקונטקסט הישראלי יש שמשווים אותו לאוריפידס ולבקט). ובכל זאת, למרות הרעב והצורך בחומר תיאטראלי חדש בחו"ל, אין יצירתו של לויין מצליחה לתקשר מעבר לקונטקסט המקומי." דומני כי די בדוגמה זו כדי לוותר על חיטוט משווה בשני הטקסטים. ההרחבה בכתב העת אינה עושה חסד עם יהושע. הרי את העיתון יכולה היתה להאשים ב"הוצאת דברים מהקשרם".

10 "כולם רוצים לחיות" מאת לויין נכתב על פי אלקסטיס של אוריפידס. אילמלא סמכה יהושע על הידע שלה, היתה מגלה כי נכונות האשה למות במקום בעלה, ולבקשתו, היא המצאה של אוריפידס, וזו חזרת אפילו באופרות "אוניברסליות" רבות, של גלוק, לולי והנדל – אם לציין רק את המפורסמות, ככולן מתה האשה, אלקסטיס/אלצסט (Alcest) למען הבעל. כולן, אגב, נכתבו לפני השואה.

נתקע. בני האדם נהיו למוטציות משונות ועלובות שהולכות רק למותן, בלי עידון, בלי קונפליקט ובלי התמודדות מוסרית.¹¹

ובכן, לויין וקהלו אינם מודעים לחוויית השואה, זו הבעיה שלהם. רבקה יהושע דווקא מודעת. מה שמפליא אותה הוא שלויין לא הפך להיות מודע (כמה דומה התנועה הזאת לדמותה של המורה שוסטר; ראו "מלכת האמבטיה ואחרים"). מצד שני, לויין תפס באופן 'לא מודע' את מה שיהושע כפסיכואנליטיקאית מודעת אליו: חוויית השואה. נדמה שהיא אינה 'מודעת לשואה' דווקא כניצולה, או כבת לניצולים, אלא ככתביבת בתרבות האוניברסלית. כי איך זה שהשואה היא לא עניין 'מקומי'? איך זה שהיא עניין 'אוניברסלי'? כלומר, למה דווקא השואה? ומה פירוש "בשנות החמישים המאוחרות, כשהישראליות החלה להיפתח לשואה"? די פשוט להשיב על השאלות הללו: השואה, גם אצל יהושע, איננה "השואה שלנו", זו של השכן הצועק בלילה בכליל שפות את מה שהוא שותק ביום; השואה איננה סיפורי ניצולים לילדיהם, בדירות הקטנות, ביד אליהו, או חולון, או בקריות; היא איננה אותו עניין 'מקומי', 'פרטיקולרי', שכתבו עליו לאו דווקא בתחומי "הישראליות שהחלה להיפתח לשואה", אלא באותה ספרות מצומצמת של ניצולים, אי אז בסוף שנות החמישים. כלל וכלל לא. יהושע מדברת על "השואה כעניין אוניברסלי", תימה מערבית פופולרית מאז שנות השמונים המאוחרות (ספילברג וגרוסמן הם רק שני שמות שנסקו על הגל הזה, כל אחד באמצעיו המוגבלים). מדוע נכנסה השואה לספרות העברית רק בשנות השמונים, ורק אחרי שהפכה לתימה ב"מערב האוניברסלי"? אלה השאלות המעניינות באמת, אבל מקומן איננו בחיבור זה ולא ניתנה להן עדיין תשובה ראויה. מכל מקום, כתב "מעריב" מפציר ביהושע, שתסביר לו "למה לויין נחשב לגאון" ולפסיכואנליטיקאית יהושע יש כמובן תשובה (ראוי לא להחמיץ את הנעימה הטיפולית): "כי הוא קלט משהו עמוק. יש לו כלים, רק שהוא לא היה מודע ולכן לא התפתח." העיקר מגיע עכשיו:

באינטואיציה שלו הוא גאון. הוא תפס את חוויית השואה. רק שהוא לא עיבד אותה והיא לא מורכבת. לכן, כשאומרים שהוא משקף את חיינו, זה מאוד צורם לי. זו לא מראה. אלו מוטציות שעברו טראומה, והחומר שלו משולל תובנה משמעותית כי הוא תקוע. זה מה שיצר את הפער בינו ובין חו"ל. בפולין, שם דרוכים יותר לחוויות שואה, הצגותיו הצליחו יותר. אבל כשראיתי מחזה שלו באיטליה, הקהל לא הצליח להבין מה הוא רוצה. זה נראה אינפנטילי, רגרסיבי ולא קומוניקטיבי.

11 ראו גם להוסיף כי במאמר מרחיבה יהושע את מה שרק מובלע בראיון ל"מעריב", שפסיכואנליזה של חברה ושל יחיד זקוקים לאותם כלים. מה ליחיד של לא-מודע, כך גם לחברה.

ובכן, הוא גאון, לוין, משום שהוא תפס את חוויית השואה. כזכור, זו החוויה שגם יהושע תפסה, אלא שהוא גאון משום שאצלו זה היה אינטואיטיבי, ודי מזמן, כלומר הרבה אחרי השואה, אבל הרבה לפני שדובר בה בספרות ובמערב האוניברסלי. היכן אם כן מופיעה חוויית השואה אצל לוין? אז זהו שהיא לא מופיעה, כי כל מה שהיה לו הוא בעצם "חוויית שואה" וזו לא היתה מודעת. ובכן, מדוע אין הוא מדבר על השואה? משום שמדובר ב"מוטציות שעברו טראומה". כיצד נבחנת המוטציה? מהו המקום שבו היא נבדקת? מהי הסצנה, או 'הסצנה האחרת', שבה נבדקים הסימפטום וגורמיו? רק מבחן אחד יש ליהושע בשביל לוין: "הפער בינו ובין חו"ל". כלומר, בפולין, יודעת יהושע, יש תודעת שואה, ולכן לוין הצליח שם. אבל, אבוי, פולין איננה אוניברסלית, כמובן (אגב, לוין כלל לא 'הצליח' שם), על כן מגיעה ההוכחה האולטימטיבית (בסגנון המורה מהמערבון "שוסטר") – איטליה: "כשראיתי מחזה שלו באיטליה, הקהל לא הצליח להבין מה הוא רוצה." בהצגה מסוימת? בכל ההצגות? האם רק בעיני הביקורת בעיתונות? ואפשר שהיה זה בשיחה אחרי ההצגה בבית הקפה? שמא השתתפה יהושע בשיחה? כלום הציעה להם את גרסתה? אולי בכלל שתקה והקשיבה כדי לדרווח? מכל מקום: "זה נראה אינפנטילי, רגרסיבי ולא קומוניקטיבי." למי זה נראה? אבל נניח לזה.

ראוי לומר שרבקה יהושע היא רעייתו של הסופר א"ב יהושע, ושהצלחתן היחסית של מכירות הבעל באיטליה, הקבילה פחות או יותר לראיון זה. אין כמובן להניח שרבקה יהושע מדברת בראיון זה במקום בעלה. יש לקוות כי מטופליה של יהושע, לפחות אלה שאינם ניצולי שואה, אינם משתכנעים על נקלה כי הטרואומה בגללה באו לטיפול, קשורה בשואה. מות אב, או מות אם, או שירות כקלגס בשטחים הכבושים, ואפילו חיי נישואים, יכולים להיות די קשים, והטיפול הרי כליכך יקר.

איך מתרגמים "נשים, לקרדה ומשיח"

התרגום של לוין קשה, כמובן, אבל מי שיקרא את ארבעת הכרכים שתורגמו עד כה לצרפתית בידיה של לוראנס סנדרוביץ', יוכל להיווכח כי אפשר לעקוף את המכשול המטאפורי של חנוך לוין, גם אם קשה מאוד לעשות כן. יתר על כן, ישנם מחזות שאינם 'מקומיים', ובכל זאת יש תהום של תרבות בינם לבין הזירה ה'אוניברסלית'. למשל, ביאת המשיח ב"הילד חולם". כל כמה שהצופה המערבי של המחזה הזה יאמר לעצמו, 'זה מחזה של יהודי, המדבר על גאולה במונחים חסידיים', או 'זהו מחזאי חילוני יהודי, המדבר על כפירה במונחים יהודיים', צפייתו של 'הצופה האוניברסלי' בהצגה תהיה כבמשהו הבא 'מבחוץ'. למותר לציין כי מושגי הגאולה והכפירה במחזה הזה, נגזר עליהם להתנגש בידע הרליגיוזי של הצופה החילוני האירופי, כלומר האוניברסלי. כך

אומר 'הילד החוזה' בעומרו ליד ערימת הילדים המתים בתכריכים, בציפיה לבואו של המשיח:

אבל טיפשים קצרי־רוח, אינכם תופסים?
 משיח קובר את הזמן! הזמן מת –
 הנצח בא: כמו רב גדול עומד
 על רגל אחת ניצב הנצח לפנינו!
 ומשיח באמת לא ממהר, למה לו,
 הרי הנצח מאחוריו מובל בשרשרת,
 משיח משחק קצת, משיח בא אלינו
 עם הפתעת ההפתעות, ועכשיו
 הוא רוצה להתענג איתנו יחד

על מתק הציפייה של הרגעים האחרונים!
 ("הילד חולם", בתוך "מלאכת החיים ואחרים").

הילדים בערימה "מנסים להתעורר" – כותב בהוראותיו המחזאי – והם מדקלמים:

כן, נתענג לנו עוד קצת:
 נעים למות כשהמשיח
 מעבר לפינה:

וכאשר ה'משיח' (הוא בכלל מבריה) נורה בראשו, האם יפסיקו לחכות לו ולתחיית המתים? האם כתב לוין מחזה 'אוניברסלי'? האם הוא אוניברסלי משום שגם בנצרות יש תחיית מתים ושיבה שנייה של המשיח, ומוות של משיח? האם ה'אוניברסליות' מושגת כאן באמצעות דימויים דתיים? אם כן, חילונים בני אילו דתות מנדרים מה'אוניברסליות' הזאת? האם לא ברור שאין דבר כזה תרבות 'אוניברסלית', שאיננה מקבלת את המודל הנוצרי של המערב? האם יצפו בסצינה המוצגת הזאת כמו בפולקלור חסידי, באחת מהצגות ההווי הברלינאיות של היום, עם כליזמרים ואגדות עם בגרמנית, במבטא כאילורידישא? או אולי יצטטו בתוכניה את גרשם שלום ו/או בובר על החסידות או על המשיח של היהודים? והעיקר: האם, כאן, יהודים חילונים, אפילו אשכנזים בורגנים תל אביבים, ילידי שנות השמונים, האם הם נזקקים, בעת צפייה בהצגה כזאת, למושגים מתווכים על 'מושגי החסידות של היהודים'? האם הציפיה לבוא המשיח היא עניין לשוני? האם היא עניין תרבותי? האם היא עניין פולקלוריסטי? האם היא עניין 'מקומי'?

או אולי 'אוניברסלי'? האם היחס לתרגום מעברית יוצא מתחומי העניין ב'הרחבה המערבית של המערב אי שם במזרח'?

האם הקדיש של שמואל ספרול הוא 'מקומי' או 'אוניברסלי'? אין זו שאלה טכנית של תרגום השימוש בהקשר המלא יותר של העברית היהודית, ולא הצמצום שלה: "יתגדל ויתקדש שמיה רבא. בעלמא די ברא כרעותיה וימליך מלכותיה ויצמח פורקניה ויקרב משיחיה, והמצב לא טוב, אבא, לא טוב, אף בית מרקחת לא מוכן לתת יותר משלוש לירות לחפיסה ששווה שמונה." וכלום המונולוג של ספרול בבואו אל עולם האמת הוא 'מקומי' או אוניברסלי? וכאשר הוא אומר: "מה נשמע בחוץ מה נשמע בחוץ, שואלים הוותיקים, כמה היום הדולר? אני מספר להם כמה הדולר. ואיך חיי עולם-הבא, אני שואל. אין, מגחכים הוותיקים בפה מלא עפר," מה חושבים הצופים? האם הם חושבים שמדובר בדימוי אנטישמי? ובכן, מול הקהל הישראלי, הדמויות של לויז, בני דמותנו, כולל שמואל ספרול, ממלאות תפקיד של בני אדם. הסצינות אל מול ג'יין מטקסס, מזכירות לנו את מה שאנחנו יודעים: 'אדם' איננו מ'שם', אלא מפה. נו, ומול הקהל האירופי? כאשר צופים בספרול לא-יהודים, מה הם חושבים למשמע דו שיח משעשע כזה? איזה תפקיד ממלא ספרול שם? של 'אדם'? או של 'יהודי'? וג'יין מטקסס, או הנסיכה הצרפתיה, מה תפקידה בפנטזיה המינית של הצופה האירופי? פנטזיה מינית מ'שם' (כלומר מפה)? והאם הם, 'שם', יכולים לצחוק לשמע המונולוג? אם זהו טקסט על יהודים, כי אז שם, במערב האוניברסלי זהו טקסט שצריך להתגונן מפניו, מיד, משום ש'אולי הוא בכלל אנטישמי', כי הסובייקט שלו יהודי. אבל זהו איננו טקסט אנטישמי. תחיית המתים והדולר, הכרובים ודימויי הקייטנה הם חלק מהמטען התרבותי שלנו, כולל העירוב הלשוני, כולל הלעג הגלוי לחלוקה (הנוצרית כל-כך) בין 'גוף' ל'נפש'. לויז יודע את זה. די במונולוג הזה כדי להסביר את התהום הפעורה בינו וצופיו לבין 'המערב' האוניברסלי.

עכשיו אני מבקש לנסח מחדש את שאלתה של יהושע, משום שהיא חוזרת בכל-כך הרבה היגדים, כולם יצירי הקולוניאליזם שאנחנו חיים אותו, כאן. "לכאורה", אומר הנתין מגרונה, "לשונו של לויז פשוטה, הבעיות אצלו אוניברסליות, הטראגיות חזקה, ולמרות המחסור בחומרים חדשים בחו"ל, יצירתו לא מצליחה לתקשר מעבר לקונטקסט המקומי." כלומר, אלו הדברים המאפשרים תרגום: לשון פשוטה, נושאים אוניברסליים, טרגיות, מחסור בחומרים שם (ממש כמו קפה וקקאו ממושבות אחרות) וכו'. ומאחר שהכל 'לכאורה צריך לעבוד', מוכרח להיות משהו בטקסט 'כאן', עוד בטרם תרגום, שאיננו טוב דיו, אפילו ל'הקשר המקומי'. כלומר בעיית התרגום מועתקת אצל יהושע ודומיה מעניין של שפה וסדר חברתי לעניין של 'תרבות'. יהושע, ובעלי המושגים הללו (למה הוא לא הצליח בחו"ל?), מניחים כי הסדר 'עובר מעצמו' (אין סוכנים, אין

שגרידות, אין מכון לתרגומי ספרות, אין נספחויות תרבותיות, וגם 'המחסור בחומרים שם' הוא פשוט עניין של 'צורך תרבותי אוניברסלי' ש'יש לכוון לדעתו', ולא של סוג מסוים של צריכה: למשל שואה כלהיט מערבי, למשל סופר מ'מחנה השלום', וכו'. התרבות בהנחה הזאת פשוט קיימת 'לעצמה'. ואולם, צריך היה לשאול את השאלה בצורה אחרת: איך זה שסופרים ישראלים הצליחו, איכשהו, לזכות בקידום מכירות? האם הוכרו כ'סופרים אוניברסליים' או רק כ'סופרים ישראלים' (שנאבקים למען השלום והדריקיום עם הפלסטינים, וכו')? על מה ויתרו בכתיבתם? מה הכחישו? איך הצטנפו לתוך התשוקה אל 'היהודי החדש'? זהו עניין כבד, ויש לעסוק בו בנפרד. לויין כמובן לא ויתר אף פעם על הרצון להתפרסם בחו"ל, אלא שהוא מעולם לא הכחיש ביצירתו את ההבדל בין 'כאן' ל'שם'. כדברי אחת הרמויות ב"ההולכים בחושך":

ואת הרג מלוח שכחו.
 לעולם לא אזכה לחדור לתרבות צרפת,
 לעולם לא אהיה אצלם בן־בית,
 רק אציץ מן הסף בעיניים כלות,
 אסתובב ואשוב לארצי־מכורת, להיות מה שאני:
 מחשבה נידחת מאסיה על דג מלוח פולני.

18.12.2005