

יצחק לאור

בין אלטמן הקטן לשורֶצִיסקָה: קומדיה, עֵבֶב ודמוקרטיה

הקומדיה של חנוך לוין – בניגוד למסורת הקומית המערבית – מצטיינת באב נעדר. דמות האב, או הכמו־אב, הולכת ונעלמת מהקומדיה הלוינית לטובת בן שאביו – אם הוא קיים כלל על הבמה – אינו אלא אח לצרה, המפציר בבנו ובנו לא ללכת בדרכו, כלומר לא להיות לאב, לא לעבור את המחסום האדיפלי ולא להיות לגבר. בקומדיה המערבית האב מנוצח בתוך הפעולה הדרמתית. בקומדיה הלוינית ניכר הכאב הגדול על מות האב בסילוקו מן הפעולה הדרמתית. זהו עיקר התוכן הדמוקרטי של הקומדיה. למבנה של לוין נקרא מבנה פְּרֵה־אדיפלי. הוא איננו ניגודו של האדיפלי, אלא מגרש משחקים שכן, "מוקדם יותר". במונחים לאקאניאניים – "האחר הגדול" בעולם הפרה־אדיפלי הוא נקבי, אשה ולא גבר, אדון ממין נקבה. מהי הפונקציה הפוליטית של המבנה הזה? האם סילוק האב מייצר אופציה יותר דמוקרטית? אני מבקש לנסות ולתהות על הדברים הללו בעמודים הבאים.

"מציצים" של אורי זוהר

כדי להמחיש באופן חד יותר את הוויתור על האדיפלי אצל לוין, אני מבקש לקרוא קומדיה אדיפלית מובהקת, "מציצים". זוהי בוודאי הקומדיה הקולנועית האיכותית והמצחיקה ביותר שנעשתה אי פעם בארץ. שנים רבות היתה בגדר "סרט פולחן", ובניגוד לסרטי פולחן אחרים, יש בה משהו לא קל, אפילו מכאיב, לירי. הסיפור המניע את העלילה הוא סיפורו של אלי (אריק איינשטיין), גבר נאה, נגן גיטרה עלוב למדי, הבוגד באשתו קשת היום, מילי (סימה אליהו), טורק את הדלת ככעס, אחרי שהיא "פוגעת" בו, עוזב את הבית, ומשלים איתה, מחוץ לבית, במיטת הניאוף שלו – בין הצעה שלו "לעשות ילד" לשיכרות מאושרת שלה.

חברו של אלי, גוטה (אורי זוהר), הוא ילד מזדקן, גילו לא ברור, לא על פי מראהו ולא על פי הדיון המפורש בגיל-לא-גיל שלו; הוא ינסה לזכות בסקס עם דינה היפה (מונה זילברשטיין), אותה אסף אלי אל מיטתו-שלו, אחרי הופעה באיזו עיירת פיתוח. בינתיים, בתמורה למיטה, גוטה מציץ, וכאשר, למחרת בבוקר, הוא נכשל לזכות בחסדיה של דינה, הולך גוטה אל ידידתו הקבועה רותי (מרגלית אנקורי), זונה העובדת בסמטאות האזור, אלא שהעניין "לא מצליח לו" [גם] הפעם.

לגוטה יש שני חברים, מעין בנים מופים ושותפים להצצה: אבי ודוניד. אף שהסרט אינו מציג סיפור שלם אודותם, כלומר סיפור עם "התחלה, אמצע וסוף", השניים מופיעים שוב ושוב כעושי צרות: דגים בים באמצעות אצבעות דינמיט, מפחידים את המציצים הרבים ליד מקלחות הנשים, ומתעללים באלטמן "הקטן", אחד המציצים במקלחות הנשים.

אלטמן זה, תלמיד תיכון בן 15, בנו של אלמן (מרדכי בן זאב), בעל מסעדה קטנה בשכונה הסמוכה, מעניק לסרט סיפור חניכה וסיגור אדיפלי במקביל להתפייסות בין שני האוהבים, אלי ומילי: לא רק שלקראת הסיום מחווים גוטה ואלי קידה של הערצה לאברו הגדול, המתגלה להם פתאום ליד המזח, אלא שהנער הולך לרותי הזונה, ולמרבית כאבו של גוטה (שנכשל אצלה כמה שעות קודם לכן), אומרת הידידה הוותיקה על אלטמן הקטן: "איזה ילד? זה ילד זה?" בסוף הסרט מכין גוטה קפה, ומגיש אותו לא רק לאלי (הזיין), אלא גם לאלטמן הצעיר. גוטה האימפוטנט, הנזקק להצצות ולהתזת מים מצינור לעבר גוף האשה שאליו אינו יכול לחדור, הוא, על גופו הפאלי העודף – שומן, שיער, תשוקה, נוכחות כריזמטית עזה של אורי זוהר, אין שני לו – מסיים את הסרט כמשרת הכנוע של הפאלוס, של הסקס, של המשפחה, של העולם אליו הוא יכול רק להציץ, אבל לא באמת לחדור. גוטה הוא הגיבור המודר מהקומדיה, האדון שנגזר עליו ליפול, מקור המלנכוליה בסרט. הוא היה צריך ללכת 'הביתה', לבנות בית, אבל הוא לא הלך. האדיפליות המובהקת של הסרט היא מעין המשך לשירו של שלום חנוך, "קח לך אשה ובנה לה בית". שיר הנושא של "מציצים", אף הוא מאת שלום חנוך, מהווה מעין המשך לפזמון הפופולרי המוקדם יותר: "שיהיה לך תמיד לאן לחזור", שר שלום חנוך שהבין היטב את העצב הגלום בסרט. לא הזעיר-בורגנות של בניית הבית מעניינת כאן – אין בסרט אף בית-משפחה חם ואוהב, גם לא ביתם של אלי ומילי – אלא דווקא ההצצה לתוכה מבין החורכות שעל חוף הים. ההשתוקקות לכית (געגועים לאהבה, לסקס, לזוגיות) היא האש האדיפלית היוקדת בסרט. כאשר גוטה מגנה את טיפשותו של אלי ביחסו אל

אשתו, הוא בעצם מצהיר: חיי שלי עלובים, כי בניגוד אליך לא הצלחתי לבנות לי בית ומשפחה, ואילו אתה הורס לעצמך את מה שבנית. זה היה נשמע בנאלי, אלמלא נרמז מתוך חורבות של חיים בלי מין וכלי משפחה.

כל אחד מהסיפורים משתלב בקומדיה, שבמרכזה שני צירים שונים של הסיפור האדיפלי: גוטה הוא הבן (בנו של אהרונצ'יק המציל, הגבר האמיתי, האב הגדול), שאינו מצליח להתבגר, למצוא אהבה, לזיין. חייו הם ילדות מושהית, הולכת ומתכערת (ההצצה היא מרכז הכיעור הנרטיבי; גופו השמן ופרצופו השעיר הם הדימוי הוויזואלי של הכיעור). וכיאה לסיפור אדיפלי, גוטה הוא גם אב, אב לשני הפרחחים הליצנים, שנכשל אפילו באילופם.

החירות המינית של שנות השבעים כוללת אצל אורי זוהר, במפורש, את ההודאה בעוול שנגרם לאשה. היוצר הזה הבין, הרבה לפני הביקורת הפמיניסטית על שנות השבעים, עד כמה עמוק נחרתת החירות הזאת באמצעות כאב האשה, שגופה הוא נייר הטיטא. זיכרו את פניה היפים של דינה, ואת העלבון העולה מהם כאשר היא מגלה שאלי הסתלק והשאיר אותה כתשלום לגוטה; זיכרו את עלבונה של מילי הנבגדת, את כעסה, את דמעותיה – כל אלה מזכירים לנו כי החירות המינית איננה מתוקה, לא רק באופן שבו חווה אותה גוטה המוֹדָר. החירות המינית היא חלק בלתי נפרד מהכאב. האנרכיה של הסרט איננה שלטונו של עקרון העונג. בליבו של עקרון העונג יש קורבנות.

לכאורה אין לגוטה מעצורים בדרך אל הסיפוק. אבל הדברים אינם פשוטים כל-כך: המציצנות היא מבנה 'אליס', הקולנוע מציב אותנו מול המבנה הזה כ'שותפים לדבר עבירה': אנחנו מציצים בכל מה שקורה שם. אלימותו של גוטה באה לידי ביטוי גם בסצינת המכות האכזריות על שפת הים, כאשר הוא מכה שלושה גברתנים כדי להגן על 'שלמות המשפחה' של חברו אלי, אחרי כישלונו המיני של גוטה. ומה שמעניין אינו הפסיכולוגיה שלו, אלא המעצור בדרך אל הסיפוק: ההצצה, כל כמה שהיא הופכת להִיִּרְאוֹת (לעינינו), היא לא רק תשוקה לא מרוסנת אלא הודאה בחוסר היכולת להגיע.¹

יש לסרט הזה 'פוליטי'? אפשר לארגן את האשכנזיות של הגברים והמזרחיות של הנשים למבנה מעניין? יש לפארודיה של שיסל על הפאתוס של ה'ותיקים' משמעות 'פוליטית'? יש למונולוג במבטא הרוסי של אהרונצ'יק המציל משמעות כזאת? יכול להיות. מוטב בכל אופן להניח לקשקשת שהשתלטה על השיח

1 פרויד רואה את גלגולו של הרחף (היצר) כהתגוננות מפני עצמו. "המטרה הפעילה: לענות, להסתכל, מוחלפת במטרה הסבילה: להיות מעונה, להיראות." זיגמונד פרויד, "יצרים וגורלות יצרים", מסות נבחרות, ג', תירגם חיים איזק, דביר, תש"ל, עמ' 43.

התיאורטי של הקולנוע הישראלי, לפיו כל דבר הוא 'התמוטטות נרטיב-העל הציוני'. כדי להצביע על 'התמוטטות נרטיב-העל הציוני' צריך להסביר מהו 'נרטיב-העל הציוני', ואת זה אף אחד מהמבקרים לא השכיל לעשות.² הסרט הזה נעשה שנה לפני מלחמת יום הכיפורים. להוציא קטע של פארסה על אשה מבוהלת הצועקת "פֶתַח" (כך כונו "ארגוני הטרור" בשנים ההן), אין לחיים מחוץ לבועה של חוף שרתון שום משמעות פוליטית. הפוליטי בקומדיה נמצא כמובן במקום אחר, וב"מציצים" קל מאוד לראותו, לפי שהוא עוסק ב'נפילה ובקימה מחדש של האדון'.

האדון והקומדיה

אֶלְנָקָה זּוּפְאֵנְצִיץ' דנה בקומי, בעקבות הֶגֶל ו"הפנומנולוגיה של הרוח". הדוגמאות שלה עוסקות באסונות הניחתים על האדון: אציל סנוב מחליק על קליפת בנה, ובכל זאת, במעמד הבא הוא קם וממשיך להסתובב בשחצנות עד התאונה הבאה, וכו'. כזהו ג'ון פלסטאף ב"נשי וינדרזור העליונות".³ אותו אציל מוקיון מאמין באמת בעליונותו האריסטוקרטית, אף על פי שבמשך כל הקומדיה הוא נופל משלולית בוץ אחת לאחרת.

בקומדיות שמרניות וכוזבות – הקונקרטי (למשל, 'חולשות אנוש') נשאר חיציני לאוניברסלי, ומזמין אותנו להכיר ולקבל אותו כבן-זוג בלתי נפרד שלו. האדון נשאר אדון מכובד, אף על פי שצחקנו עליו. הפרדיגמה היא כזאת: אריסטוקרט (או מלך, או שופט, או כומר, או כל דמות אחרת בעלת סטאטוס סימבולי) הוא גם אדם (והוא נוחר, אומרת זופאנצ'יץ', מפליץ, מחליק, והוא נתון לאותם חוקים פיזיקליים כמו בני תמותה אחרים). כל לכלוך הדבק באדון אינו אלא דבר אנושי שניתן להסרה, ועל כן הוא נסלה. הוא שייך ל"רוע הכרחי". באמצעות האספקט ה'אנושי', הפרדיגמה מציעה לקהל להזדהות עם האציל כאידיאל האני, כך שהמהלך שב וכופה את אידיאל האני (שם, 183). זוהי הקומדיה הכוזבת. כדי להמחישה באמצעות המוכר והקליט, ניקח סיטקום

2 במאמר ארוך ומגושם מגנה אורלי לובין את "מציצים". לבד מתלונתה על כך שהצצה ממלאת בסרט את מקום הסקס, היא מאתרת את חולשת הסרט בהתמוטטות נרטיב-העל הציוני, כמובן, ובהתמוטטות נרטיב-העל האדיפלי (כך!). ראו אורלי לובין, "גבולות האלימות", תיאוריה וביקורת 18, אביב 2001, עמ' 103-138.

3 Alenka Zupancic, "The 'Concrete Universal', and What Comedy Can Tell Us About It", in Slavoj Žižek (editor) *Lacan, The Silent Partners*, Verso, 2006, p. 181.

הוליוודי טיפוסי, למשל "כולם אוהבים את ריימונד". המשפחה כולה, כגיבורה של הקומדיה, מופיעה בדיוק בדרך שבה מתארת זופאנצ'יץ' את הכוזב. תמיד הכל מסתדר כך שאנחנו נמלאים אהבה לכולם, לעצמנו, למוסד המשפחה הנערץ.

בניגוד לכך, בקומדיה האמיתית, אומרת זופאנצ'יץ', הגוף הקונקרטי של האציל, זה הנופל שוב ושוב לתוך השלולית של החולשה האנושית, אינו סתם גוף אמפירי הנשכב בכוכן, כי נשכבת איתו גם האמונה ב'אציליותו'. זהו המושא הקומי האמיתי. בקומדיה כזו, תהליך ההזדהות עם התכונה החלקית הוא תמיד גם תהליך של אי הזדהות. האריסטוקרט איננו 'גם' אדם רגיל. הוא אדם רגיל כאריסטוקרט (185). לשון אחר, הקומדיה האמיתית על פי זופאנצ'יץ' היא ז'אנר דמוקרטי מעצם טיבו.

נשוב ל"מציצים". כאן האדון אינו מסתתר מאחורי פרסונות סימבוליות. האדון הוא עוזר-מציל, שסוגר ופותח את הים. מכאן גם עושרו האדיפלי של הסרט: הגבר הוא מועמד טוב להשפלה, ומצד שני הוא גם חוגג משהו שאי אפשר לקחת ממנו – את חדות הארוס הפאלית. מי לא חוגג/ת את החדווה הזאת?

הדברים הללו מסתבכים כאשר שבים אל הקומדיה של חנוך לוין. האדון אף פעם אינו נופל במהלך הקומדיה. הקומדיה אמנם מוצגת לפני קהל שהאתוס שלו דמוקרטי, ומכאן גם הכעס, הרטינה על 'מוטיב ההשפלה', אבל העולם הלוויני באמת בנוי על כפירה באמונה בסדר טוב או בסיכוי להשיג סדר טוב יותר. מה ניתן אפוא לשבירה בקומדיה הלווינית? איזו אמונה "נופלת לבוץ וקמה ושוב נופלת"? לא הארוס. זה מסולק מיד. נשאר רק האהבה לגיבור הלוויני, לסובייקט הלוויני. בפתחה להערות עבודה שרשם לוין ב-1994, במקביל לכתיבת "הרטיטי את ליבי", או מיד אחרי שסיים, כתב בין השאר:

לילה לילה בחצות היא מביחה לו ריקוד, זה הכל ולא יותר. הוא מתרושש בעטיה. סיפור של הידרדרות.

למקה יוזם כל הזמן, יוזם דברים להצלת כבודו, אהבתו, חייו.

אהבתו של למקה לא פוחתת. חמלה? אבהות?

האהבה הופכת את למקה למשורר, לוחם, מתאבד. כולו אש יוקדת. שטחי התעניינותו מתרחבים. אחוז סחרחורת. אינפלציה של האישיות. הולך ומשתגע כמו "יומנו של מטורף" של גוגול.⁴

4 מצאנו את ההערות הללו בעת העבודה על ספר חנוך לוין הצעיר – **מיטעם 19**.

ובכן, מה בקומדיה הלוינית אינו ניתן לשבירה באמת? המקום המובהק ביותר לניצחון העבד על האדון הוא עמידתו במלוא יופיו הבימתי, במלוא כוחו ה"לידנטלי". איננו יכולים להיפרד ממנו. אנחנו מחכים לו שישוב ויהיה עימנו, מול האשה הגדולה, בכל קומדיה, ישוב וינסה להיות מאושר בעולם שאינו מבטיח באמת שום סיכוי. זיכרו את השופט למקה מ"הרטיטי את ליבי", וחישבו על הנפילה והקימה. לא האדון הוא המונח בבוץ ותיכף יקום, אלא העבד, ומשום שהוא קם, אנחנו מנצחים.

"האשה מבטלת את חוקי הצדק לטובת בעלה"

ובכל זאת, משהו בקומדיות של חנוך לוין מעורר איום. אי הנוחות נוכח מה שנקראה 'השפלה', לא היתה אלא אי יכולת לשאת את הסצינה, שבה האדון קיים הודות לקלונם של העבדים, או המוֹדָרִים. הקומדיה הלוינית מציבה את האדונים בכל שחצנותם. על האתוס הדמוקרטי של קהל הקומדיה – "האדון הוא אדון מסיבות כלשהן", ובעיקר "כל אחד יכול להיות מתישהו אדון" – מאיים הניסוח המפורש על הבמה, לפיו האדון הוא אדון, משום שהוא אדון ולא יכול להיות אחרת. ב"חפץ" מופיע שוקרא, הרשע, המתגרה בחפץ:⁵

שוקרא שלום, חפץ אומלל.

חפץ [מזדקף] שלום, אדון שוקרא, ממתי אני אומלל?

שוקרא לא מהיום.

חפץ אני לא אומלל.

שוקרא לי ידוע שאתה אומלל מאוד.

חפץ באיזה מובן?

שוקרא אתה יודע בעצמך. אל תעשה לי מבחנים.

חפץ לא, אני לא יודע. אולי אתה רואה שאני קצת לא-עליז עכשיו, ומזה אתה מסיק

שאני אומלל. אבל לכל אחד יש רגעים כאלה.

שוקרא חפץ, אני לא חרש בעולם, יש לי עיניים ואני משתמש בהם. קבל את מה שאני

אומר לך: האומללות שלך פורחת.

חפץ איזה שטויות! לשמוע ולצחוק.

שוקרא [בטון קשה] אומלל, למה אתה לא מוריד את הראש?

חפץ מה?

5 על חשיבות הדמות הזאת עמדה זהבה כספי בעבודותיה על לוין, ומצאה קירבה בינה לבין 'דמות המחזאי האומר את האמת'. לשאלתי מדוע לא פיתח את הדמות הזאת במחזות הבאים, לא ידע לוין להשיב.

שוקרא כן-כן, את הראש! למה אתה לא מוריד אותו?
חפץ לאן?

שוקרא למטה! למטה! למטה, איש אומלל! מה אתה עומד לי פה על המרפסת כמו מאושר ממשפחת המאושרים?! מה אתם מעמידים פנים, כולכם, שאצלכם הכל בסדר?! הרי אי אפשר לשאת את זה, הרי הצביעות הנוראה הזאת תשמיד לי את הלב! אתם, כנופיית פצועים ומתמוטטים, לא נותנים למאושרים את הזכות האלמנטרית של אדם מאושר – לראות את האומלל אומלל. (חפץ ואחרים, 98-99)

יש בשוקרא הנאה מניתוח ה'שקר' בשם סדר אידיאלי. הוא דורש לקבל את אי הצדק בעולם, ולהשלים איתו בשם הסדר. יש בו הנאה מה'אמת':

אני אומר לך שלא אנוח עד שאעמיד אתכם במקומכם, וכל המסכנות שלך ושל אחיך לאומללות תיראה ברור על הפנים שלכם, והחרפה תנמיך אתכם ארצה, שנדע סוף סוף, אחת ולתמיד, מי אומלל ומי מאושר! העונג בשורה אחת, והכאב בשורה שנייה! החיוך בשורה אחת, והצעקה בשורה שנייה! כי יש גבול לאנרכיה! ועל כן אני פונה אליכם, אומללים בכלל וחפץ בפרט: תיפסו את מקומכם! ראש למטה, כתפיים שמוטות, ואף מלה! (שם)

שוקרא מיוצג באמצעות מטאפוריקה של אב ("המסכנות שלך ושל אחיך"), מסרס ("ראש למטה, כתפיים שמוטות"), וגם רס"ר נזעם ("אף מלה", "להסדר בשורות", וכו'). אבוי, שוקרא הארון, המייצג בדבקות כזאת "חוק של סדר", הופך לילד/משרת של פוגרה, האשה הפאלית, הארון האמיתי בכל הקומדיות של לויין. בסוף תמונה 16 הוא נכנס כדי להיות עד לטקס שבו ממזערת פוגרה את הוריה. תיכף לאחר מכן יגיע גם סופו שלו כעריץ, חסיד החוק והסדר:

שוקרא הדלת היתה פתוחה. לא דפקתי כי זה לא האופי שלי. (לפוגרה) שמי שוקרא. (פוגרה סוקרת אותו) ואת פוגרה, אם אני לא טועה.

פוגרה דבר בקיצור, המבט שלך משעמם אותי.

שוקרא ראיתי אותך רצה לכאן ברחוב עם חזיה ותחתונים. בניגוד למה שחשבתי, אף אחד לא צחק ממך. להיפך, כמה אנשים בכו מקינאה.

פוגרה זה לא חדש.

שוקרא כן, שמעתי על הדברים האלה עוד לפני כן. (מתקרב אליה. פאזה) אני שואל את עצמי אם את באמת מאושרת.

פוגרה (משועשעת) אם תסכים לבוא אתי ולהגיש לי את שמלת הכלולות אני בטוחה שתדע יותר על האושר שלי.

חפץ אבל אמרת...

פוגרה תוסיף לו כיסא. (שוקרא מניח ברצון כיסא על השולחן שעל ראש חפץ)

שוקרא אחריו. (פוגרה יוצאת ושוקרא אחריה). (שם, 157)

בתמונה 18 שוקרא נושא כבר, כאחד העבדים, את שמלת כלולותיה של פוגרה ויורק על עצמו (162). קל לקרוא בתוך הדרמה של שוקרא את שיעבוד האדון הזכר לאדון הנקבה. אבל במקרה הזה טרח לויין וכנה שיעבוד של "אדון אוהב חוק וסדר" לגבירה גחמנית, הניצבת "מעל לחוק". כל התנהגותה של פוגרה היא פארודיה על הכוח לשבור את החוק.

נשים גחמניות כאלה מופיעות כבר בסאטירה הלוינית, למשל ראש הממשלה במערכון "ישיבת הממשלה" ב"מלכת אמבטיה" ("אגב, אני ראש הממשלה ואתם לא, ואני במקומכם הייתי סובלת מזה, תודה" מה אכפת לציפור עמ' 86), או האופן שבו המורה שוסטר מבצעת רדוקציה לכל מערכת המושגים בעולם כדי להגיע אל עצמה:

את רואה בעצמך כמה שהכל פשוט, ואיך שהכל מתחבר יחד, אם רק יש אומץ לחשוב בהיגיון ולשאול את השאלות הנכונות. ככה זה במדע המודרני, כמה שלא הולכים מסביב מגיעים בסוף אלי. וזה גם מה שאני מלמדת את התלמידים שלי. אני מלמדת אותם ששוסטר. (שם, 233)

כאן אני מבקש להצביע על הזוועה המסתתרת מאחורי גן העדן הפרה-אדיפלי החוגג בקומדיה הלוינית. לכאורה, גורש האב ונרמס החוק. לכאורה, הכאב הכרוך בשלטון האב והחוק בוטל. למעשה, הושמָה במקומו השליטָה. הזוועה המלווה את הערצת האשה היא זו המלווה את היחסים בין הבן לאם.⁶ במבנה הזה אין תחומים ברורים בין הסובייקט (כלומר הילד, הבן), למושא (נניח שד האם), או האם. יתר על כן, כאן, בגן העדן הזה, ממלאת האם תפקיד של אב פרימורדיאלי. התשוקה אליה מייצרת לא רק תענוג, אלא גם פחד מפני מחוקק מסוג מיוחד: לא אב סימבולי, בעל סמכות של חוק וכללים אוניברסליים מופשטים, אותם אנחנו יכולים להפנים וללמוד מתוך ההכללה. בקצרה, חוק האב איננו רק ההיפך מרוך האם. החוק, במובן של המודרניות, כרוך בעקרונות־ניתנת־ללמידה־ולהוראה, מהלך שעיקרו מהמופשט אל הפרטי. רוך האם, או גחמנות האשה, הינם הצעה מפתה מאוד של הימלטות מידי החוק, אבל שוב ושוב נקשר הרוע של האשה אצל לויין לאותה "אי עקרוניות".

אין בעולמו הפוליטי של לויין שלטון טוב. אין אפילו רע במיעוטו. הצד השני של הקומדיה יהיה תמיד מחזה המיתוס של לויין: אתר הסאדיזם של גברים

6 שתייהן (ההערצה והזוועה) קשורות במה שז'יז'ק, בעקבות לאקאן, מכנה "נקודת ההתחלה של המלאות הבלתי מרוסנת", זו נקודת ההתחלה המכוננת את הסדר הסימבולי עוד לפני תחילתו של "תסביך אדיפוס". Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder*, Verso, 1996, p. 156.

רעים ונשים רעות, אדונים מתעללים. הקומדיה שלו היא מעין המתקת הגלולה. האם יש לגחמנות של האשה השלטת משמעות פוליטית בקומדיות של חנוך לוין?

"בפופר" שבים וחוזרים הוויכוחים של שורציסקה עם בעלה. כנימוק לצדקתה היא מפנה אליו את התחת שלה:

שורציסקה אתה רואה את זה?

שורץ נימוק עתיק.

שורציסקה נימוק עתיק ויציב! (סוחר גומי ואחרים, 113).

בהמשך, היא אוסרת על כץ, ה'אח' הקטן של פופר, לדבר. "למה?" הוא מבקש לדעת

שורציסקה מפני שאתה כץ.

כץ סיבה טובה.

שורציסקה ומפני שככה אני רוצה.

כץ שתי סיבות מצוינות. (שם, 122)

מעבר לטאוטולוגיה הגלומה בחזרה 'אתה כץ' (כלומר 'אתה ילד') משום ש'אני רוצה', מצוי העדר חוק, בגילומה של האם. עוד לפני כן מסבירה שורציסקה מדוע היא יוצאת לביקור לילה אצל פופר: "אין לילה ואין יום, הזמן מבוטל!" וכאשר מתייצבים לפנייה הגברים הניצים, פופר ושורץ, מתנהל הדיאלוג הבא (כץ מאזין לו):

שורציסקה אני רוצה שתדע שאני חושבת עליך כל הזמן ושאני לצדך.

פופר תודה, אבל גם כשאת לצדי, את חושבת על שורץ.

שורציסקה נגד זה אין מה לעשות. אני אוהבת את בעלי וזה עומד מעל הכל, מה

שלא מפריע לי לומר גלויות שלפי דעתי הוא קרפיון. (כץ צוחק) לי מותר, כץ – לך

לא. (שם, 114)

כך מבטאת כלמנסע את צדה האפל של "האנרכיה הפרה־אדיפלית":

כלמנסע חפץ, אני מזהירה אותך.

חפץ עוד לא שמעת את הצד שלי.

כלמנסע לא מעניין אותי צדדים. טיגלך צריך להיות עליו הערב, וחשוב לי לשמור

על זה.

חפץ את מגינה עליו מפני שהוא בעלך!

כלמנסע ומי מכחיש?! הוא בעלי לטוב ולרע. ואם היו מעמידים בפני את הברירה,

הייתי מעדיפה שהוא יחיה ואתה תמות. לא שיש לי עניין כל כך גדול שתמות, אבל

טבעי שארצה שבעלי יחיה. מבין איפה אתה עומד?
טיגלך כי זוהי המעלה הגדולה העיקרית של חיי הנישואין: האשה מבטלת את חוקי
 הצדק לטובת בעלה. כמה טוב להיות נשוי. (חפץ ואחרים, 94)

אל מול הזוג, ה'בן' נעלב. העוכדה שהוא משתמש בתביעה לצדק, או העוכדה
 שה'אם', בכל אחת משתי הדוגמאות שהובאו עד כה, מדברת על הקיום שלה ושל
 הבעל כעל משהו מעל לצדק – גם אם נניח לשאלה כמה מן הצופים השתמשו
 בהיגיון הזה ביחס לפריביליגיה כלשהי שלהם, גם על חשבון זולתם, גם על
 חשבון הדרתו של זולתם – זהו ההקשר הפוליטי של הקטעים שציטטתי עד
 כה. ועניין זה מוחרף עוד יותר ב"פופר". שורציסקה נעה בשרירותיות בין היות
 'אם' להיות 'רעיה', בין חיבה לפופר, לבין סולידריות עם בעלה, הרודף אותו.

שורץ שורציסקה, את מתגרה בי יותר ויותר לעיני גוססים!
שורציסקה ומה תעשה?! תעזוב אותי?!
שורץ לעזוב אותך?! לעולם לא! [...] ואת, שורציסקה, תעזבי אותי?
שורציסקה לעולם לא! אתה בעלי, ואני אוהבת אותך. הוי כמה אני אוהבת אותך,
 למרות שאני מתנגדת מושבעת שלך בנושא פופר! (סוחרי גומי ואחרים, 118)

המטפוריקה של "מתנגדת מושבעת בעניין פופר" לקוחה מהשיח הפוליטי
 היומיומי. (נסו: 'אתה בעלי ואני אוהבת אותך... למרות שאני מתנגדת מושבעת
 שלך בעניין הדיכוי של הפלסטינים'): עמדה עצמאית, פארודית, בתוך השייכות
 המשפחתית הקודמת לכל קשר אחר. "אמשיך לחלוק על דעתך בעניין פופר
 ואתרום לך כליה", היא אומרת.

האספקט הזה קיבל ביטוי פוליטי בכמה ממערכוני "מלכת אמבטיה".

אשה אתה מוכרח לבחור אחד מן השניים: או בן־דוד יקותיאל או בעל דובשני.
בעל דובשני.
אשה ויקותיאל?
בעל כל מה שתגדי.
אשה שיישרף במקום?
בעל אמן ואמן. אלוהים שמן. ועכשיו תקראי לי פרופסור הלל דובשני.
אשה [כיושב] פרופסור הלל דובשני.
בעל לא תדמיני יותר על שר התחבורה?
אשה אין תגובה. תחיה במתח. (מה אכפת לציפור, 94)

הדייר יקותיאל – זה המתואר כמעט בפירוש גמור כפלסטיני בתוך הקונפליקט
 על האמבטיה – מוקרב לטובת המשפחה, והמשפחה נשלטת לא על ידי חוק,

אלא על ידי אשה העומדת מעל מעל לחוק. "תהיה במתח". השרירותיות ניצבת במרכז העימות. האשה מונעת מהדייר (בן דודו של הבעל) את השימוש באמבטיה, במקביל לעימות המרכזי בין הבן-דוד (יקותיאלי) למשפחה. באחד השיאים של המאבק, מפגין בן הדוד: "רחצה חופ־שית! רחצה חופ־שית!" ובני המשפחה, כלומר האם, הבן והבת משיבים לו (בדיוק בדרך שבה נטלו לעצמם הישראלים את הזכויות בשם הצדק): "הגדרה עצ־מית! הגדרה עצ־מית!" (94). הבעל אינו מצטרף להפגנה. הוא מוסרי וחלש. הדייר הוא כמובן הערבי, ואילו נציג המוסר האוניברסלי הוא הבעל המובס. אבל האם, יבטושבע, היא בלי שום ספק השליטה, מייצגת השרירות השבטית. מדינת אזרחיה? מדינת אדוניה בלבד.