

הסבל האנושי כתמונת במה רב־פרופסקטיבית: המדמה של חנוך לוין כמתווה לכתיבת טרגדיה בת זמננו*

נורית יערי

בסיום המערכה הראשונה של המחזה המדמה מתאר זקן הסריסים בפני המדמה, בנוכחות קהל צופים של "המשפחה הקיסרית ועדת סריסיה", את תמונת הסבל שבה יקח חלק במהלך סירונו. כוחה של התמונה שהזקן מתאר הוא בהעמדת הסבל כתולדה של פעולה אנושית המתרחשת במרחב קוסמי אדיש ומעצבת את הסבל האנושי כמופע תיאטרון על במה:

זקן הסריסים: בראותך,

בעיניים קרועות מאימה,
את המכה אותך –
הצץ גם אל מעבר לכתפו.

צמררות העצים נעות לאט,
מאחוריהם שמים עמוקים;
אין לתאר את השלווה.

יש יד מכה, אבל מאחוריה
יש תמיד עוד משהו.
אל תשכח להביט
אל מעבר לכתף.¹

המדמה נכתב בשנת 1983, אחרי כולם רוצים לחיות (1981) המשתייך לקבוצת המחזות ה"מיתולוגיים" של לוין, ויאקיש ופופצ'ה (1982) המשתייך לקבוצת הקומדיות המשפחתיות.² המחזה ראה אור בשנת 1999, בכרך השביעי של מחזות לוין, אך עדיין לא הוצג על במת התיאטרון הממוסד.³ הקריאה בו מגלה שהוא שונה משני סוגי המחזות

* המילה "מתווה" מעבירה רק מעט מן הכלול במונח הצרפתי étude. אינני מוצאת בעברית מקבילה נאותה למונח שעניינו ציורי־הכנה שאמן מבצע במהלך הכנה לציור חדש. חשיבותו של האטיוד היא בכך שניתן לראותו – בין אם ההגדרה "אטיוד" היא של האמן או של מבקר האמנות – כיצירה בפני עצמה ולא כטיוטה ליצירה אחרת. חסרונו של מונח דומה בעברית לתיאור שלבים בכתיבה של מחזאי, מצמצם את התייחסותנו לכל מחזה כאל יצירה מוגמרת ולא מאפשר ראייה של מכלול כההליך למידה והתנסות עצמית של היוצר. אשר למילים "התנסות", או "התמודדות" במאמר זה – אין הכוונה לעשות בהן שימוש שיפוטי במה שנוגע לבשלות או לאי־בשלות של יצירה, אלא להתוות ולמפות בעזרתן תהליך של יצירה.

1. חנוך לוין, "המדמה", חלק ראשון, תמונה ז', כרך 7, עמ' 143. כל מראי המקום המופיעים בהערות מפנים לכל כתבי חנוך לוין שראו אור ב־1999 בהוצאה משותפת של ספרי סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד וספרי תל־אביב.

2. תאריכי כתיבת המחזות לקוחים מתוך יצחק לאור, "הקומדיה של חנוך לוין: פטישיות תיאטרונים כאופן קיום", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל־אביב, 1999, עמ' 41-42.

3. המדמה הוצג ב"תיאטרון האוניברסיטה", אוניברסיטת תל־אביב, כ־12 בפברואר 2005, כבימויה של שיר גולדברג – תלמידה לתואר שני בכימיה. גם שאר היוצרים בהפקה זו היו רובם תלמידים לתואר השני: עיצוב תפאורה – סונה הארוטיונאיך קורצר, עיצוב תלבושות – אפרת

ערבות, עיצוב תאורה – תמר אור, דרמטורגיה – הרס קרמר, מחיקה מקורית – שי אלון, לחנים לשרירים – דן שפירא, הדרכת הגייה – יתם בן שלום והרחה קולית – יונתן כנען. על המחזה וההצגה, ראו: יצחק לאור, "ואף על-פי שתתמהמה, עם כל זאת אנו מאמינים", הארץ: תרבות וספרות (2005/2/25); ליה לחמי, "כזה כאלו", העיר (2005/2/25); שי בר יעקב, "אל תסגרו את החוג לתיאטרון", מעריב: תל-אביב (2005/4/3).

4. התנסות ראשונה של לויין בכתיבת טרגדיה מודרנית ללא בסיס מיתולוגי מוכר, אך על בסיס תבנית ריטואלית מוכרת, הייתה המחזה הוצאה להורג ב-1977. הסתייגותם של הביקורת והקהל מהמחזה וההצגה היא שהניעה, ככל הנראה, את לויין לכתוב מחזות שמתבססים על מיתוס או מיתוסים מוכרים. כך אפוא, המחזות שנכתבו בין השנים 1977-1983 מתייחסים למיתוסים יווניים, נוצריים או יהודיים מוכרים.

5. זבבה כספי, "הילדותי הילדתי בדרמה של לויין – מס'ולמון גריפ' לאשכבה", חנוך לויין: האיש עם המיתוס באמצע, נורית יערי ושמעון לוי (עורכים), תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 41.

שנכתבו לפניו. מהמחזות "המיתולוגיים" הוא שונה בכך שעלילתו אינה מסתמכת על מיתוס קדום ותבניתו הדרמתית והתיאטרונת אינה מתבססת על טרגדיה יונית, כמו למשל המחזה הנשים האבודות מטרויה, או על תבנית הפאסיון הביניימי כמו המחזה הוצאה להורג, או על שילוב בין שתי התבניות כמו במחזות ייסורי איוב וכולם רוצים לחיות.⁴ המדמה גם שונה מהקומדיות המשפחתיות של לויין: אף שעלילתו נפתחת ומסתיימת בסצנות "ביתיות" של פעילות יומיומית, מן הסוג האופייני לקומדיות שלו, כמו התלבשות לפני יציאה לטיול או שיחה טרם ההליכה לישון, במהרה ננטש תחום הבית והמשפחה, והעלילה ממריאה אל ה"מעבר" ומתעצבת כמסע ייסורים קשה ורב-תפוכות המתרחש בו-זמנית בכמה וכמה מישרי "מציאות" הנפרדים ונפגשים חליפות. בתמונה האחרונה נפגשים דימויים משני התחומים לתמונה בימתית מחרידה.

המדמה הוא המחזה הראשון של לויין שבו דמות של ילד ("המדמה") מעוצבת כדמות עצמאית, ויתר על כן, תהליך ההכרה שלה ב"סיפור חייה" הופך לגרעין העלילה ולמניע שלה. זהבה כספי כבר עמדה על השינוי שהתחולל במחזאות של לויין החל מאמצע שנות השמונים כאשר "הילד הופך לאובייקט התבוננות בפני עצמו".⁵ בעלילת המחזה, התבגרותו של המדמה מתווה את גורלו תוך שהיא נרשמת על גופו: לאחר שהוריו, זוג כפריים עניים מרובי ילדים, הבטיחו לו בילדותו ש"יתחתן עם נסיכה", הוא נמכר להורים מן האצולה ההופכים להוריו הרשמיים. בגיל עשר הוא מובל לארמון קיסרית סין, שם מסרסים אותו בטקס רב-רושם וממנית אותו לאחד ממנקי הפרשותיה של הקיסרית הזקנה. במהלך מהפכה צבאית הוא פוגש בנסיכה, משאת נפשו, ובוחר למות בתלייה לצדה, כששפתיו צמודות לפניו בנשיקה. אגב העמדת התבגרותו של הילד במרכז העלילה, לויין מציג את הטרגיות שבגורל האנושי באמצעות מיתוסים מודרניים, אלה שהוגדרו על-ידי האנתרופולוגיה והפסיכואנליזה כשני פניו של אותו מטבע, ותוך חיבור בין תבניות דרמתיות ותיאטרונת מודרניות ממין התבניות שעוצבו במחזה חלוט מאת סטרינדברג, או במחזה המלך נוטה למות מאת יונסקו, המעלות את שאלת הייצוג של הקיום האנושי בחלוט, באגדה או בפופע תיאטרון. לויין מתמקד במדמה הממציא ("בונה"/"מרכיב") לעצמו גורל פרטי ואישי, אבל חי בו כ"מוזמן" כנוע ומוכה, וכצופה התיאטרון ה"מוזמן" להיכנס לעולם הבדיון של הבמה ברגע שבו מסך התיאטרון מופשל, אך מתנהג במהלך הצפייה כאילו זהו עולמו הבלעדי. באמצעות הכפילות הזאת, לויין מתמודד עם שאלות אתיות הנובעות הן מן השניות הגלומה בייצוג כשלעצמו והן מן ההכפלה הקיימת בייצוג האמנותי, החוזר ונשנה ערב-ערב עם עליית המסך.

היבטים אלה הופכים את המדמה למחזה מיוחד ומפתיע. לא זו בלבד שהוא אינו משתייך למחזות ה"מיתולוגיים" או לקומדיות שנכתבו לפניו – הוא מסרטט מתווה לטרגדיות שייכתבו אחריו: כריחת ראש,

6. מחזות אלה קשים לפענוח אם מנסים למקם אותם כהמשך ישיר של המחזות המיתולוגיים הקודמים. זאת, לדעתי, הסיבה להסתייגות שהתקבלו בה מחזות כמו כריתת ראש ופעורי פה כשהועלו על הבמה, וגם הסיבה לכך שרכים ממחזות אלה עדיין לא הוצגו.

7. תבניות העומק הטרגיות מכילות, למשל, את הגדרת האדם בתוך מרחב פיזי ומטאפיזי, את מקומו בטווח העימות שבין הטבע לתרבות, ואת גורלו כנגזרת ישירה מכוח הפעולה שלו, מרצונו לעצב את תנאי חייו ומעיוורונו בקריאת התמונה השלמה. אשר להגדרה מכלילה של הז'אנר, מייקל סילק מציע את תאוריית "הדמיון המשפחתי" של ויטגנשטיין ככלי ליצירת נקודות משמק בין טרגדיות שנכתבו בזמנים שונים ועל-ידי יוצרים שונים: Michael Silk, *Tragedy and the Tragic: Greek Tragedy and Beyond*, Oxford University Press, 1996, pp.

3-5

8. דומני שהגדרת מחזות אלה בשם הכולל "מחזות מיתוס" וההתייחסות אליהם כאל "ז'אנר לא מוגדר" (לאור, ואף על-פי שתהמהמה, הערה 3 לעיל) גורעת ממורכבותה של היצירה שליון כתב החל משנות השמונים ושבה פתח כדיאלוג עם מרכיבי הטרגדיה, תבניתה ומקומה במסורת הדרמה המערבית. דן מירון היטיב להגדיר את הדיאלוג הזה של ליון עם הטרגדיה כרברים שכתב כחוכניית ההגנה ייסורי א'וב: "ליון הוא המחזאי הישראלי היחיד ברורנו, המעז להעלות בצורה המקיפה, היומרנית וה'גדולה' ביותר את התימה העיקרית של הספרות הדרמאטית-הטרגית מראשיתה: הסבל האנושי ובעיית משמעותו או

פעורי פה, גאולה, הקיסר, הנאחזים, עווית והתפתלות, השמישים, כל הנערים, הקיסר גוק, מתאבל ללא קץ והמביט.⁶ במחזות אלה, ליון מתמיד בדיאלוג שהוא מנהל עם הטרגדיה, כפי שהוגדרה במאה החמישית לפסה"נ באתונה וחזרה והוגדרה בתולדות התיאטרון המערבי, וזאת כדי לעשות שימוש בתבניות העומק שלה. כבר נטען שהגדרת הטרגדיה היוונית כז'אנר (הגדרה שהייתה גמישה די הצורך להביא תחת קורת גג אחת את איסכילוס, סופוקלס וכל מחזותיו של אוריפידס) מאפשרת לחבר בין צורות טרגדיה שהתפתחו בתקופות נוספות בתולדות התיאטרון. זאת מאחר שהשוני הרב בין הטרגדיות שכתבו מחזאים כמו שקספיר וקלדרון דה לה ברקה, קורניי ומרלו, ראסין וגיתה, הופמנשטל, ויילד ובקט – אינו מכסה על העובדה שמשותפות לכולן אותן תבניות עומק טרגיות.⁷ במאמר זה אתייחס בעיקר לתבנית טרגית אחת, המאחדת דמות וצופה, במה ואולם, והיא: הצגה רב-פרספקטיבית של הקיום האנושי. ניתוח המרכיבים הדרמטיים בטרגדיות אלה של ליון מראה כי ליון בחר באתגר הקשה מכולם – הטרגדיה – לא רק מפני שהיא הז'אנר "הנעלה ביותר" מבין הצורות הדרמטיות, כהגדרתו של אריסטו, אלא מפני שאפשרה לו לבדוק את "המצב האנושי" באמצעות הפניית המבט אל ה"מעבר" ולהציע לקהל הישראלי להרים מבט אל מעבר ליומיומיות התל-אביבית.⁸

עלילת המדמה משחזרת אגב התהוותה את התפתחות ה"אני" של המדמה, התהוות התת-מודע שלו והבשלת מודעותו לזהותו, לייחודו ולגורלו במסגרת יחסיו עם התא המשפחתי שבו נוצר ובמרחבי "המציאות הנפשית" כהגדרתה בפי פרויד. סצנת הפתיחה, שמתרחשת בחדרו של המדמה בעת שהוא מתלבש ומתכונן לטיול הבוקר עם הוריו, נפתחת בהכרזה "לבי חמוץ עלי". הכרזה זו אמנם מזכירה הכרזות של יעקובי, קרום, צ'רכס או שוורץ במחזות אחרים של ליון, אך בעוד שהאחרונים קמו וניסו לעשות מעשה, המדמה מבטא בעיקר אי-רצון לעשות. הוא מעיד על אי-נוחות, "אינני אוהב את העולם שמחוץ לחלון", ואהבה ל"רביצה המתארכת בסרחוני בבית הכיסא הסגור".⁹ בניגוד להם, שבצאתם החוצה ובהחלטתם לפעול לטובת עצמם פגעו באדם אחר – ידיד, קרוב, מכר – החמיצות שמניב לבו של המדמה אינה מובילה לפגיעה באדם אחר, אלא ב"אחר" אחר – "אהרוג זבוב זה". החלטה זאת, "תמימה" ויומיומית לכאורה, הופכת בפועל לשבר, והיא תחילתם של ייסורים גדולים. בהשראת המקק הקפקאי, פעולה פשוטה ויומיומית זו היא צעד ראשון בהיפוך גורלות, ראשיתו של מסע ייסורים שהמדמה עובר לקראת הבנה חלקית של הרב-פרספקטיביות, המתפרסת בטווח שבין מבטו לבין הזבוב והמתווה מרחבי סבל שהיו בלתי מוכרים לו עד כה.

מערכת רב-פרספקטיבית זו מתגלה במלוא עצמתה בתמונה ד' של החלק

הערר המשמעות שלו" (על ייסורי איוב", תוכנית ההצגה, התיאטרון הקאמרי, 13/4/1981).
 9. "המדמה", חלק ראשון, תמונה א', כרך 7, עמ' 127.
 10. לרין יחזור לתמונה "אב קובר את בנו" ולפרספקטיבות שהיא מכילה במחזה מתאבל ללא קץ כדי לטפל בקשר שבין מוות, זיכרון וצפייה.

11. "המדמה", חלק ראשון, תמונה ד', כרך 7, עמ' 132.

12. הגדרות סוגי הפרספקטיבה שאולות מספרו של אורי ראפ: סוציולוגיה ותיאטרון, ספרית פועלים, תל-אביב 1973, עמ' 60-58.

13. הדוגמאות רבות, אך הממצה ביותר היא זו המתארת את אתנה, המסרבת (בניד ראש) להיעתר לתחינתן של הקובה והנשים הטרויאניות ולסייע בהצלת טרויה. ראו הומרוס, איליאדה, נוסח עברי: שאול טשרניחובסקי, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1954, שיר שישי, שורות 305-311.

14. סופוקלס, איאס, מיוונית: אהרן שבתאי, שוקן, תל-אביב 2003, שורות 1-133.

הראשון, כאשר האב האמתי, המשתוחח אל הבור שבו נקבר תינוקו, אחיו של המדמה, מונה את נקודות המבט הטמונות בסצנה שהוא עצמו חי אותה ברגע זה, ואת טווח האפשרויות הגלום בהפיכת הסצנה ל"הצגה", מנקודות מבטם של מחזאי ושל צופה:¹⁰

האמתי: מקרוב רואים רק את הזכוב.

כשמרימים מעט את המבט,

נראה הזכוב עומד על תלולית.

התלולית היא עפעף סגור.

העפעף נטוע בפנים.

הפנים הם פני ילד.

הילד מוקף אדמה.

ועוד יותר למעלה,

מגובה הענן,

רואים רק אדמה,

כל אדמת העולם,

הטומנת בה ילד מת אחד בן שלוש...

וקולו נשבר. יללה בוקעת מפיו. הוא מבליג.

לא-לא, רגע,

נרד שוב מן הענן,

נשוב לזכוב...

אל תראו לי את מה שמעבר לזכוב!...¹¹

דבריהם של זקן הסריסים ושל האב מגדירים, לדעתי, את כוונתו של לוינ לעצב במחזה המדמה עלילה טרגית מודרנית, תוך שילוב וחילוף בין שלוש נקודות תצפית:

1. מיקוד הפרספקטיבה (או הפרספקטיבה הממרכזת):¹² מכילה מבט הממוקד באדם וביחסי מכה/מוכה שהוא מקיים עם הזולת.
2. על-פרספקטיבות: מכילה את המבט "מעבר לכתף" אל ה"מעבר", אל הטווח שבין האדם לאל או לכוחות המטאפיזיים המגדירים את גורלו.
3. הפרספקטיבה של הפרספקטיבות: מציינת את זווית הראייה של הצופה הניצב מחוץ לתמונה. מבטיהם של מי שמתארים/מעצבים את התמונה או של מי שקולטים אותה, אוצרים את מכלול נקודות התצפית ומקנים לה פירוש ומשמעות.

עיצוב הטרגיות שבגורל האנושי באמצעות שילוב בין נקודות תצפית הוא תבנית שקיימת כבר באפוס ההומרי.¹³ בטרגדיה הפך שילוב זה למסגרת דרמתית, למאפיין של הז'אנר ולמרכיב חיוני ביצירת האפקט הטרגי. סופוקלס, למשל, בפרולוג לטרגדיה איאס, חשף לצופים בהצגה שלוש נקודות תצפית.¹⁴ בתמונת פתיחה זו, אתנה מלמדת את אודיסאוס את

מידת הצניעות הנדרשת מכל בן אנוש כשהיא מכניסה אותו כצופה סמוי לשיחה האינטימית, כביכול, בינה לבין איאס. אודיסאוס, שצפה בפגישה מן הצד, היה עד להיבריס של איאס והבין את עומק עיוורונו של הגיבור מסאלמיס, מסכם במילים אלה את הלקח שלמד: "אני רואה שאנו, אלה החיים/איננו אלא מין רוחות וצל קלוש".¹⁵ אוריפידס, מצדו, הפך את השילוב בין נקודות התצפית למסגרת הטרגדיה כולה כאשר במחזות היפוליטוס והבקכות, למשל, האלים המופיעים בפרולוג וטווים תכנית נקמה, מסמנים אגב כך לצופים נקודת תצפית שממנה ייטיבו לקרוא את המתרחש על הבמה. ברוח זאת, מתקיימת אצל אוריפידס כניסת אלים לבמה גם בסופן של הטרגדיות הללו. בעזרת הליך דרמטי ובימתי מסחרר שיזכה למינוח "דאוס אקס מפניה", הוא משווה לסיומו של המחזה גוון אירוני ומחריף את הרושם הטרגי. במחזה המדמה מתייחד הדיאלוג שליון מנהל עם הטרגדיה בהפעלת התלת-פרספקטיביות הטבעה בטרגדיה היוונית מראשיתה, אך ללא השימוש במיתוסים העתיקים. כלומר, ליון מתפעל את התלת-פרספקטיבות, אך במסגרת של מיתוס מודרני (ההתנגרות כמסע פסיכופיזי) ושל פולחן יומיומי (יציאה לטיול-בוקר עם ההורים).

ליקוד הפרספקטיבה: היררכיה של סבל

תוך מיקוד הפרספקטיבה בטווח שבין המכה למוכה, מתעצב בעלילת המדמה תהליך של גדילה, התנגרות והתנתקות מן ההורים. תהליך זה מתרחש בדרך של מסע – מסעו של הילד, המדמה, מן הקן העני של ההורים האמתיים, שם צפו לו בעתיד "פגישה עם נסיכה", אל בית ההורים הכוזבים "אצילי הארץ". השלב הבא הוא הסריסות בארמון הקיסרית ובד בבד העיסוק ב"פסולת" האנושית – ניקוי הפרשותיה של הקיסרית הזקנה וניקוי השפכים של הארמון. את קצו ימצא המדמה בתלייה: שחוט ותלוי במהופך על-יד הנסיכה השחוטה ותלויה במהופך, הם מסיימים את חייהם בנשיקה.

בנקודת המוצא של העלילה מקיים ליון דיאלוג עם התאוריה הפסיכואנליטית: הוא מעצב היפרדות של בן מאביו ואמו והוא מתאר את תחומיה ומרכיביה של "המציאות הנפשית" המתפתחת והמתאכלסת בעקבות פרידה זו. הגילוי שמגלה המדמה כי נמכר על-ידי הוריו האמתיים להורים כוזבים, הוא עיצוב בימתי של תבנית "הרומן המשפחתי" של פרויד, תבנית שלפיה מהלכיו של הילד הם פועל יוצא מהשינויים שחלו ביחסיו עם הוריו, ובעיקר עם אביו, והם באים לידי ביטוי בחודות, בחלומות ובסיוטים שלו. באגדות מייצגים המלך והמלכה את ההורים, ובארמון מתרחשים כל מעשי הזוועה המאיימים על המערכת המשפחתית המוכרת.¹⁶ ליון גם מקיים דיאלוג עם התאוריה של לאקאן. המסע מן ההורים האמתיים אל הכוזבים ומשם לארמון הקיסרות מתעצב במחזה זה לפי הקטגוריות "האמתי, הסימבולי והמדומיין" בתבנית של לאקאן.¹⁷ שמות הדמויות במחזה – "האמתי",

16. בנושא ההסמלה באגדות ובחלומות ומקומה בתהליך ההתבגרות, ראו, למשל, זיגמונד פרויד, משה האיש ואמונת היחוד, מגרמנית: משה אטר, רביר, תל-אביב 1978, עמ' 70-93.

17. מערכת תלת-מישורית זו הוגדרה על-ידי לאקאן בסמינר הרביעי (1956-1957) לפי סדר זה: "הסימבולי, המדומיין והאמתי". בתאוריה הלאקאניאנית, עד 1960 עמד הסימבולי בראש ואחריו באו המדומיין והאמתי. ראו סמינר רביעי (1956-1957) "La relation d'objet". לאחר 1970 הפך לאקאן את הסדר וקבע את האמתי בראש הרשימה.

"הכוזב", "המדמה" – מתייחסים לתבנית משולשת זו ההופכת במחזה לרשת הקשרים בין הדמויות ולמערכת התייחסות לרובדי העלילה כולה. ממד נוסף בעלילת המדמה מתברר עם המעבר מן המרחב האישי־משפחתי למרחב הציבורי־קהילתי, ועם מיפוי של תת־מודע הקהילתי־קולקטיבי המצוי בבסיס התרבות. כאן נבנית דמות המדמה בזיקה לתבנית הולדתו של הגיבור ה"מיתולוגי" שמיפה אותו ראנק.¹⁸ התבנית של ראנק מגדירה את המעבר בין שתי משפחות – היזרקות ממשפחה אמיתית עשירה והינצלות על־ידי משפחה "מאמצת" ענייה – כאחד השלבים הראשונים בהיווצרותו של גיבור. אלא שלוין מהפך את היוצרות: בניית האנטי־גיבור במחזה, שמתבצעת אגב החלפה של משפחת איכרים ענייה במשפחה מ"עשירי הארץ", מרמזת על החלפה דומה במיתולוגיה היהודית – נטישתו של משה בתיבה והצלתו בידי בת פרעה.¹⁹ אלא שהמדמה אינו נוחת במרחבי המזרח התיכון, אלא הושלך הרחק משם, אל תחום שלטונה של קיסרית סין.

Otto Rank. *Le mythe de la naissance du héros*, Elliott Klein (trad.), Payot, Paris 1983

19. זיגמונד פרויד, משה האיש ואמונת היחוד, עמ' 7-19, 70-93.

את עולמה של הקיסרות הסינית מעצב לוין בתבנית ההיררכיה הפאודלית שמצא בטרגדיה הנוצרית של שקספיר ושל קלדרון דה לה ברקה. בדומה למערך החברתי בטרגדיות אלה, ממקם לוין את עלילת המדמה (ועוד עלילות רבות של מחזות טרגיים שהוא עתיד לכתוב) בתוך קיסרות (גאולה, הקיסר, הקיסר גוק), או בחצרות מלוכה (כריתת ראש, פעורי פה, מתאבל ללא קץ, עווית והתפתלות, כלודוג המלך האומלל, המביט), שבהן הקיסר או המלך – הנציגים עלי אדמות של האב, האל – מייצגים את המדרגה הגבוהה ביותר בהיררכיה האנושית:

סריס לוקה פודגרה: (מרעים עליה בקולן)

מיהו הקיסר? הריהו אדון וריבון,
כולנו, אם תרצו, יצאנו מחלציו,
ומשנולדנו, עומדים אנו תחתיו
פעורי פה ולוטשי עין ומסתכלים
על חפתי מכנסיו ביורדו מן המרכבה.
עד שם נגביה, עד שם כוחו של בן תמותה.²⁰

20. לוין, "הקיסר", כרך 8, פרק חמישי, עמ' 126-127. על־פי כותרת־המשנה שלו, מחזה זה הוא עיבוד של איון מאת אוריפידס, אך מתקיים בו גם דיאלוג עם המחזה החיים הם קלדרון מאת קלדרון דה לה ברקה.

במערך היררכי זה ניצבים, בסדר יורד, בני האצולה המשרתים את הקיסרות ואת הקיסרית, שמצד אחד הם נהנים מרווחה כלכלית ומצד שני הם כנועים וכפופים לרצונה ולהחלטותיה:

הכוזב: על מנת להביע את עומק הכנעתנו לקיסרית סין הגדולה,

נתבעים אנו, אצילי הארץ,
למסור את בן־בכורנו להיות סריס בארמונה,
בעיר הקיסרית מאה אלף סריסים,
והדרישה לילדים בלתי נדלית.
כך רוצעת הקיסרית את נפשותינו.²¹

21. "המרמה", הערה 1 לעיל, חלק ראשון, תמונה ג', כרך 7, עמ' 129.

מתחת ל"אצילי הארץ" ניצבים פשוטי העם, "האיכרים הרעבים המשריצים סביב", כהגדרתו של האב הכוזב.²² בתחילת המחזה המדמה, נציגיהם על הבמה הם ההורים האמתיים של המדמה וילדיהם מזי הרעב, ובסופו – חיילי צבא הרפובליקה.

לסריסים, שמשים יעילים בארמון הקיסרית, זוהי ההופעה הבימתית הראשונה במחזותיו של לוי. אמנם הסירוס ותוצאותיו כבר הוצגו במחזה הוצאה להורג; שם היה הסירוס שלב בהתעללות של "חיוכי סתיו" בקרבן "כתמים צהובים".²³ אך החל מהמחזה המדמה ובמחזות נוספים שיכתוב לוי, הסריס הוא דמות עצמאית בעלת תפקיד ומעמד בהיררכיית הסבל בארמון הקיסרות. במחזה זה, כל סריס וסריס מאופיין על-ידי תפקידו – סריס השער וסריס השוט, סריס האסלה וסריס המשכב; או בהגדרת תגובתו הנפשית למתרחש סביבו – סריס נבהל, סריס נבעת, סריס המום, סריס נחרד. במחזה הקיסר, הסריסים מוגדרים באמצעות מחלותיהם – סריס לוקה פודגרה, סריס לוקה טחורים, סריס לוקה אולקוס.²⁴ סריסים אלה מחזירים אותנו שוב לתחומי "המציאות הנפשית" הפרוידיאנית, תוך שהם מצביעים על "חרדת הסירוס" המתלווה לתסביך האדיפלי בשלבי התפתחות הילד, ושוב המערכות האישיות והחברתית המהדות זו את זו. מעמד הסריסים גם משתנה לפי המדרגות השונות הבונות את ההיררכיה הקיסרית. יש סריסים הקשורים לחלקי גופה העליונים של הקיסרית ולביצוע פקודותיה, כמו סריס השער או סריס השוט, ואחרים, והמדמה בתוכם, שמצויים בתחום ניקוי ההפרשות והורקת השפכים של הארמון. בכמה ממחזותיו הטרגיים של לוי, תחום השפכים והפסולת האנושית הוא מקום של חיים, מקום של גורל. זהו מקום עבודתם של הנערים, הקרבנות: המדמה נקלט אצל סריסי האסלה והמשכב; במחזה הקיסר, הנער מכבס את סדיני הקיסר; במחזה גאולה הנער הוא מריק השפכים הרביעי; במחזה פעורי פה, פעור-הפה הוא זקיף ואחר כך דחליל עיוור בגן המלכה; ובמחזה כריתת ראש הוא שוליית מנקה הביבים. כל הנערים האלה מחוברים לפסולת האנושית המגדירה את אנושיותם: "אתם שאינכם מרוקנים שפכים/מה אתם יודעים על החיים?" אומר מריק השפכים הרביעי למלאכים שבאים להצילו במחזה גאולה.²⁵

כמו יונסקו במחזה המלך נוטה למות, וכמו דוביאר במחזה בית העצמות, שהשתמשו במערכת ההיררכיה הפאודלית כדי להעמיד על הבמה מטאפורה של הגוף האנושי, גם לוי מחבר במטאפורה הבימתית שיצר בין אופני עיצוב רנסאנסיים ומודרניים של הגוף האנושי. ארמון המלוכה ושמשיהם הם סימנים אלגוריים שהמסומן שלהם הוא גוף האדם, כל-אדם. הקיסרית היא הייצוג של החוליה העליונה בהיררכיה, אך לא רק זו השלטונית, המעמדית, אלא גם ההיררכיה של הסבל האנושי, שהרי גם סופה למות, ובניה וסריסיה נופלים בשבי חיילי הרפובליקה. כמו ההיררכיה של הגוף, הנתונה דרך קבע בסכנה של התפרקות מחמת מתחים

22. לוי, "הוצאה להורג", פרק שישי, כרך 3, עמ' 24-19.

23. לוי, "הקיסר", פרק ראשון, כרך 8, עמ' 116-116.

24. לוי, "גאולה", חלק שני, תמונה ר', כרך 9, עמ' 180.

26. זהבה כספי רנה בעיצוב: של הגוף במחזותיו של ליון, במתח שבין גוף כצורה לבין בשר כחומר ומביאה רוגמאות רבות מתוך המחזות. ראו "בתוך 'המרחב הצר': סובייקט, קיום זהות כדרמה של ליון", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2001, עמ' 120-175.

27. על הנכחתם הבימתית של מעשי האלימות והוועה במחזות מאת ליון, ראו: נורית יערי ושמעון לוי, אדם, חפץ, אדם, קטלוג תערוכה, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב, 2003, עמ' 11-21; נורית יערי, "הכביינים": בחיפוש אחר טרגדיה מודרנית", חוץ ליון: האיש עם המיתוס באמצע, עמ' 73-74.

28. Richard Buxton. "What can you rely on in *Oedipus Rex*?", Michael Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 42.

29. סארטר, במחזותיו [ש'] טרויה או הובובים, ואנואי במחזה אנט'גונה בחרו להוציא את האלים מן העלילה ולהחליפם בתבניות סוציו-פוליטיות. קוקטו במחזה מכונת החופת השתמש בהאנשה של כוחות פרה-היסטוריים, שהפכו זה כבר לסמלים תרבותיים כמו הפניקס ואנוכיס, ואילו ז'ירווי הפך את האלים במחזה אמפיטרויון לדרמיות אקסצנטריות וקפריזיות. בתיאטרון האבסורד נפער הריק והודגש שיבוש הקשר במחזות מחזכים לגודו מאת בקט או הכיסאות מאת יונסקו, למשל, וההרק קומץ דוגמאות, מן הירועות ביותר.

ומאבקים קשים בין חלקיו ובגלל שיני הזמן המכרסמות בו, גם הפעולה הטרגית המתחוללת במדרגות השונות של היררכיה זאת, סובבת סביב פולחן המוות המתבטא בהתפרקות הגוף: מאסר, סבל ועינויים, הוצאה להורג, כריתת ראש או צליבה (פנור' פה).²⁶ פולחני מוות אלה לובשים ופושטים צורה – כל אדם, כל קרבן וסיפורו, כל-אדם וכוחות ההרס השוקדים על גורלו. בטרגדיה העתיקה מצא ליון אין-ספור דוגמאות של אכזריות פיזית – רצח, עקירת עיניים, כליאה, עינויים, ניקור כבד, רצח ילדים והאכלתם כנקמה, שחיטה של בת בתולה במערך פולחני לקראת מלחמה, קריעת גוף הבן על-ידי האם כעונש על פגיעה באל. על אלה נוספו עינויים, רצח והתאבדויות בטרגדיות של שקספיר, קלדרון דה לה ברקה, קורניי ורסין.²⁷

פריסת המבנה הטופוגרפי של העולם הבימתי המתגלה במסגרת מיקוד הפרספקטיבה במחזה המדמה ובמחזות טרגיים נוספים במתכונתו היא כדלקמן: הקיסר או המלך הם קדקודי היררכיה האנושית, מייצגי האב והאל, ואילו בתחתיתה ממוקמים הסריסים, השוליות, הזקיפים ומריקי השפכים. בתוך מערכת אנכית זו מיוצגים על הבמה שלושה מרחבים אופקיים שבתוכם מתרקם לו הסיפור האנושי: התבנית הנפשית – ההיררכיות, זו של ההכרה וזו של תת-ההכרה שהציבה הפסיכואנליזה; המסגרת הגופנית – המערכת הביולוגית האנושית החשופה לפגעי הזמן והמצב; והמערכת החברתית – המנוסחת בתחילה כמסגרת מונרכית ולאחר מכן מיוצגת על-ידי המאבק והמרד של כוחות הרפובליקה בקיסרות. כל אלה מוגדרים במסגרת מיקוד הפרספקטיבה כחלק מהגדרת הקיום האנושי, בהתאם לנתונים שמכתיבים את גורלו של הפרט ואת גורלה של החברה בעולם המודרני – עולם שבו החיים הם תהליך ממושך של הוצאה להורג, ומערכות היחסים מתהוות בו באמצעות פגיעה גופנית ונפשית ועל-פי היררכיה של מכה-מוכה.

העל־פרספקטיביות: "והשמים צחקו"

"המשותף למחזות רבים הנקראים 'טרגדיות'", קובע ריצ'רד באקסטון, "היא ההרגשה שמתקיימת בהם תבנית מטאפיזית המייחסת ומעניקה משמעות לאירועים, ובמקביל קיימת בהם הכרת כישלונם של בני האדם לתפוס את התבנית המטאפיזית וכן אי-התאמתה המוחלטת לשמש מרכיב תומך, מעודד ומנחם בחיי האנושות".²⁸ העל-פרספקטיביות המעוצבת בטרגדיה היוונית באמצעות האלים ובטרגדיה הרנסאנסית באמצעות זיקת הגומלין בין כוחות הטבע לבין נבכי הנפש הפועלים בתוך עולם של איסורים והדחקות – מעמידה אתגר קשה לכתובה הדרמתית המודרנית. מחזאים רבים שבחרו להיכנס לדיאלוג עם הטקסטים הקלאסיים, בחרו אמצעים דרמטיים שונים לעיצובו של "המעבָר".²⁹ גם ליון פועל בדרכו-הוא לעצב את הממד הזה.

נקודת התצפית השנייה, העל-פרספקטיביות, מוגדרת על-ידי זקן הסריסים במחזה המדמה כמבט "מעבר לכתף" המגלה שמים עמוקים ושלווים לנוכח המכה המובטחת. אך מהו המבט הזה? ומיהו שמסתתר בשמים השלווים? במחזה הוצאה להורג פעלו השוחטים והמענות כסוג של טיטנים, כוחות טבע נשיים וכוחות הרס גבריים. במחזה הזונה הגדולה מבבל, הכוח הנשי מקבל את שני המאפיינים הקודמים בדמותה של ביגוואי, שבה מתאחדים כוח טבע עם כוח הרס ונקמה, ובמחזה הקיסר אומר המַצְחֵק בבשר למלכה "נקמי! הראי שאת אישה"³⁰. במחזה ייסורי איוב, האל אינו מופיע, אך הוא קיים על הבמה במספר מייצגים: בידו של איוב המושטות בתפילה, בזעקות הקינה של איוב וחבריו ובתשוקה העזה של איוב לחיבוק אלוהי, לנחמה. על סירובו לראות בקיסר את ייצוגו של האל, משלם איוב בסבל הצליבה האטית, האיומה. במחזות הנשים האבודות מטוריה וכולם רוצים לחיות, האל הלויני מיוצג על-ידי תמונות הרקע שהוא מסרטט לגורל האנושי ועל-ידי הודעותיו המצטיירות כאוסף מקרי של טעויות. האל מתקיים בהחלטותיו השרירותיות ובמייצגיו שמתחילים להופיע ולמלא את הבמה – מלאך המוות בכולם רוצים לחיות, מלאכי הצלה בגאולה, משיח שקר בהילד חולם.

30. "הקיסר", הערה 21 לעיל, עמ' 143.

בתוך מכלול זה רועמים השמים של המדמה בריקנותם. פעמיים נזכר בהמדמה המבט אל המעֵבֵר – פעם אחת מסרטט אותו זקן הסריסים, ובפעם בשנייה – הקיסרית. בפעם השלישית, המעֵבֵר איננו הבטחה שמתממשת מחוץ לבמה, אלא חלק מתמונה בימתית מזעזעת המתהווה כאשר גופותיהם של המדמה והנסיכה, התלויים זה לצד זו ומתנדנדים מפאת כובדם, משמשים רקע לתמונת ההורים האמתיים. אלה האחרונים משוחחים על אושרו של בנם לפני שיעלו על משכבם ואינם יודעים שאנחנו, הצופים באולם, עדים להתקיימותה של ההבטחה שנתן להם מגיד העתידות, עדים לזוועה המתרחשת ללא ידיעתם, מעבר לכתפם. על התחושה הניעורה למראה סצנה טרגית ומזוועה מסוג זה, אומר הסניטר במחזה הבכיינים:

ואולי עוד משהו ישן נושן:

כאשר אנחנו רואים תמונה של יגון כל יתואר –
תמונה של ברירות, של דלות ומסכנות,
של קץ כל הדברים – צצה במוחנו
המחשבה אודות אלוהים!...³¹

31. לויין, "הבכיינים", חלק שני, כרך 11, עמ' 188.

אך האם זוהי התשובה על השאלה שמעלה לפנינו המחזה המדמה? האם על-פי לויין, ה"מעבר לכתף" מתבטא בעיקר בתגובת הכאב לזוועה או בכמיהה למקור של חסד וגאולה? האם תשובתו של לויין דומה לזו של שילר המאמין שמטרתה הנעלה ביותר של האמנות היא לייצג את שמעבר להשגת החושים וקובע שמטרה זו מושגת בעיקר בטרגדיה;³² או אולי היא מזכירה את ניטשה, הדוחה את המטאפיזיקה ומכריז שהטרגי נמצא

32. ראו: F. Schiller, "Über das Pathetische". *Sämtliche Werke*, Vol. 14, Stuttgart [1793] 1904, p. 66

33. פרידריך ניטשה, הולדת
הטרנגדיה מתוך רוח המוסיקה,
שוקן, ירושלים ותל-אביב 1985,
עמ' 17.

בחיים עצמם.³³ תמונת הסיום של המדמה מגלה שלוין מנסה למצוא את
התשובה בהנגדה שבין שתי הגישות – זו הרואה את הטרגי כתוצאת
ייצוג של מה שמעבר לחיים וזו הרואה את הטרגי בחיים עצמם. יתרה
מזאת; במחזות הבאים, ובהמשך לדו-שיח עקבי עם אוריפידס, לויין
מעצים את הרושם הטרגי בכך שהוא מעצב את המעבר מתוך אירוניה
חריפה.

במחזה גאולה, המלאכים באים להוציא לחופשי את המריק הרביעי לאחר
שסורס, עונה ועיניו נעקרו. עד שהוא משתכנע לעזוב הכול וללכת אתם,
מסתבר פתאום שהם נתונים בקשיים. אין להם כסף לשלם לבעל הסירה
(חארון, כמובן, למרות ששמו אינו מוזכר).

מלאך ראשון: כן. ארגון ההצלה שלנו בצרות גדולות.
אין כסף בקופה; לא כולם עובדים בהתנדבות,
את חלקם יש לשחד בסכומים גבוהים,
ויש גם לשלם דמי שתיקה, פה ושם.³⁴

34. לויין, "גאולה", כרך 9, תמונת
בניינים שנייה, עמ' 183.

הנס של הצלת המריק הרביעי התקלקל. האירוניה החריפה שבסצנה זו
מפגישה בין השפל למרומם ומכילה את מרכיב ההפרטה של הכוחות
המטאפיזיים. היא מהפכת בין גבוה לנמוך ומעתיקה את הסבל שבגורלו
הטרגי של המריק הרביעי אל תחום הגרוטסקה ובכך היא מעצימה את
הזוועה. כמו המשיח הכוזב במחזה הילד חזלס, שמהתל בתקוותם של
הילדים המתים ומשתמש בגוויותיהם להסתיר את השעונים שגנב, כך גם
האל עם המזוודה במחזה ההולכים בחושך, נגלה לכאורה כמענה לתחינתה
של אם-ההולך הגוססת –

אם ההולך: [...] לרגע חשבתי שחסד אלוהים ירד על הארץ,
ואני נגאלת. ואמרתי לעצמי, הנה באים שלושה,
ואחריהם עוד שלושה, והם יבואו בשלישיות,
שלושת המלאכים אחרי שלושת המלאכים, וימלאו
את הרחוב, והעיר, והארץ, וימצאו לי תרופה.³⁵

35. לויין, "ההולכים בחושך",
פרק חמישי, תמונה י', כרך 7, עמ'
55.

אך את תשובתו בני האדם אינם מסוגלים לשמוע בגלל רעש דהרתה של
רכבת המגיחה כמו כוח-טבע עלום, מכסה על דבריו ונעלמת.

המספר: |לקהל, מורה על אלוהים:
אלוהים, תאמינו? איש עם מזוודה,
ברחוב, כאילו כלום, כאילו סתם,
ובסוף – אלוהים. אם כי,
כפי ששמעתם, הוכחה אין.
ותשובה לשאלה שנייה –

גם כן לא שמענו. בגלל הרכבת.
 ואגב אין בעירנו שום מסילת כרזל;
 האם ייתכן שאלוהים עשה קסם
 וברא רכבת לחמש שניות על מנת
 שתחריש את תשובתו לשאלות מביכות?
 מכל מקום, רבותי – אלוהים.³⁶

36. שם, עמ' 56.

העיצוב הגרוטסקי של האל מזכיר את השימוש שעשה אוריפידס בדמויות האלים בטרגדיות שלו. הופעתם המגוכחת של הדיוסקורי בסיום מחזותיו אלקטרה והלנה, שיר המקהלה המסיים 19 מן הטרגדיות שלו, שכל שהוא עושה בו שימוש, כך מתאבנת האמירה שבו, רק מדגישים שהאל במחזותיו של אוריפידס אינו אלא מסגרת שרירותית לסבל האנושי, בעוד שהטרגי פועל את פעולתו עד תום. את היחס אנושי/אלוהי בונה לזין לפי מה שלמד אצל אוריפידס, שילר, ניטשה וברכט. האלים היו יכולים לעזור, אבל... כמו ארטמיס במחזה היפוליטוס מאת אוריפידס, הם אינם מסוגלים לראות דם, וכמו שלושת האלים במחזה הנפש הטובה מסצ'ואן מאת ברכט, הם נעלמים בשמים ברגע המכריע במשפט. אצל לזין, הגאולה אינה מתגשמת בגלל בעיות פיננסיות, בגלל שהאל אינו פנוי לעסוק באנושי. אל מול שוויון הנפש וקוצר היד הללו, האנושי הסובל מניכור ומבדידות מבקש לו אות ומשמעות, חסד ורחמים.

הפרספקטיבה של הפרספקטיבות: "גבירותי ורבותי, האמנות!"

עלילת המדמה נעה במישורי קיום שונים באמצעות משחק של מסכים מופשלים שלזין מצא במחזה של קלדרון דה לה ברקה התיאטרון הגדול של העולם.³⁷ כך, אפוא, את הטיפול בנקודת התצפית השלישית, זו העוסקת במטא-תיאטרון, בונה לזין אגב דיאלוג עם מחזאות הברוק ותבניותיה.

המדמה בנוי משלושה חלקים. בחלק הראשון שבע סצנות, בשני החלקים האחרים שש סצנות. אל הסצנה השביעית בחלק הראשון, זו שציטטתי בתחילת המאמר, ניתן להתייחס כלתמונה מכוונת החולשת על העלילה כולה, תמונה שמסכמת בדיעבד כל חלק מחלקי המחזה. המבנה הארכיטקטוני של המדמה מעיד אפוא על מודעות למאפייניו הדרמטיים והבימתיים. במבנה הסצנות וכן בהוראות הבמה מתגלה שימוש באלמנטים של חזרה, כפילות, הסתתרות וחשיפה. כך, למשל, הסצנה הראשונה בתחילת כל חלק מגדירה מקום וזמן – בחלק הראשון "המדמה מתלבש בחדרו", בחלק השני "מרתף בארמון", ובחלק השלישי "חדר משכבה של הקיסרית" – ואילו כל הסצנות הבאות נפתחות בהוראת הבמה: "מסך מופשל". כל סצנה פותחת בקילוף המציאות הבימתית שנקבעה בתמונה הראשונה ובחשיפת מרכיביה כמתקיימים במוסכמת היסוד של אמנות

37. משחק המסכים (כיסוי גילוי של הנצפה) כלול בהגדרות המחזאי במאי/האל במחזה התיאטרון הגדול של העולם. המונח "Apariencias" שימש בתיאטרון הספרדי להגדרת "הצגות ללא מילים שהסצנות שהוצגו בהן נחשפו לקהל לאחר שהופשל מסך על הבמה, ולאחר מכן. בעזרת אותו מסך, שבו העלימו אותן מעיני הצופה". ראו: Calderon de la Barca, "Le Grande Théâtre du monde". Marie-France Schmidt (trad.). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1999. p. 1775. note 7

התיאטרון באמצעות המסך המופשל, כמו באמצעות ההתחפשות, הסרת התחפושת או ההתגלות:

המרמה: מה זה? מה נדבק כאן ליד?

במה מרוחות פנייך?

שערותיך נושרות, פיה נשמט!

הכל קליפה!

מי את?

[בוחן אותה מקרוב].

"הנסיכה": והנה פשר חוורון פני והצללים המקיפים את עיני:

לא עדינות, גם לא רשעות – דאגה.

לתחפושי אני דואג, סריס גמדי שכמוני,

חושש שלא אצליח לרמות את הילד.

הוא מסיר את פאתו, איפורו ושמתו. מתגלה סריס

גמד. הוא מביט נוגות בעיני המרמה.³⁸

38. "המרמה", חלק שלישי, כרך

7, עמ' 156.

עם הפשלת המסכים, מתגלה העולם המוצג כחלום, כאגדה או כמופע תיאטרון. באמצעות הפשלת המסכים נבנית העלילה כחלק מהצגה לקהל, המתקיימת בזמנית על הבמה, ובין הבמה לקהל:

פתחו את כל התריסים –

בוכות, התיאטרון נסגר!

כך מכריז מפקד צבא הרפובליקה בעוד שחייליו כובשים את ארמון הקיסרית, ואכן הוראת הבימוי מיד לאחר דבריו מפשיטה את המשפחה הקיסרית וסריסה מכל הדר תיאטרוני: "דלתות ותריסים נפתחים, עוד חיילים פורצים פנימה. האור הטבעי מדגיש עד לגיחוך את מלאכותיות האיפור והתלבושות של הנסיכה והסריסים". אך הסרת קליפה זו אינה מסיימת את ההצגה, אלא מעבירה אותה אל השלב הבא, אל סיומה הטרגי.³⁹

39. שם, חלק שלישי, עמ' 164.

הנפילה הטרגית, עם הסבל והמוות הנלווים לה, מוצגת במחזה המדמה תמיד לעיני עדים המנסים למצוא שביב תקווה או משמעות. לזין מצביע כאן על כוונתו להתמודד עם סוגיות של יצירת אשליה, של תנאי "איבוד השיפוט הזמני" ושל הגבולות המשתנים תדיר בין האמנות והחיים, ואת טיפולו בסוגיות אלה בדרך של חשיפה מתמדת ו"הפשלה" של מסכים. במבנה זה, המודע לעצמו והחוקר את עצמו, לזין לא רק מסמן את כוונתו לבדוק את כוחותיו של התיאטרון לייצג, לסמל וליצור עולם, אלא גם בוחן את תגובותיהם של הצופים שעל הבמה, המשקפים את תגובת הצופים באולם.

בתוך הממד התיאטרוני שבמחזה מוגדרים שוב כל כלי המשחק: הסריסים, שמנקודת התצפית הראשונה שימשו האנשה של מצב פסיכולוגי מסוים ודמויות בהיררכיה חברתית מעושה – נצפים מנקודת התצפית השלישית כמקהלה. כמו המקהלה, הם משוללי יכולת פעולה, והתגובה היחידה השמורה להם היא העדות עצמה – הם היו שם, ובכך גזרו את גורלם. כשם שהמקהלה בטרגדיה היוונית היא שיצגה על הבמה את הצופים בתור קהילה המתקיימת גם בעולם הבדיוני וגם בעולם הסוציו-פוליטי של הקהל – כך, במחזותיו אלה של לויין, הסריסים העומדים על הסף שבין בדיון למציאות מייצגים על הבמה את הצופים המתבוננים במתרחש מנקודת התצפית של המכלול. כשהצופים נמצאים כעדים על הבמה הם משמשים מקהלה, זו של הגוססים במחזה הבכיינים. כמוהם הם משוללי יכולת פעולה, והתגובה היחידה השמורה להם היא פעולת העדות עצמה – הם היו שם, הם לא יוכלו לומר שלא היו, שלא ידעו.

ואכן, במחזה המדמה לויין מפנה את מבטו אל הצופים על הבמה ואל הצופים שבאולם כדי ללמוד את אופני תגובתם. אם במחזה ייטורי איוב הכריז לויין על התמקדותו בעיצוב הנפילה הטרגית וטען באוזני הצופים: "אל תשאלו לפשר הנפילה, ללקח או למשמעות/רק צפו במחזה: אדם נופל, ועוד מעט ימות",⁴⁰ במחזה המדמה הוא מצביע על כוונתו להתמודד עם שאלות הקשורות לצפייה בהצגה המוצגת שוב ושוב. שהרי עם העלאתה החוזרת ונשנית של ההצגה, עם הצגתם שוב ושוב של אירועי אלימות ודם, הופכות החרדה והתדהמה לאדישות ולקהות וההצגה מסתכמת בתרדמת לב וחושיים. מזאת בדיוק חרד לויין, שחי בתקופה כשלנו ובודק את התביעה להיפעמות ולקתרוזיס. בהצגה הקיסר, הנסיכה עוקבת באהדה אחר גורלו של הנער, המשתנה במהירות מאסון לשיכרון ובחזרה, אך עד מהרה היא נרדמת ומתעוררת רק ברגעים מסוימים ביותר ובשלבי הסיכום. זוהי, כזכור, גם תגובתם של שלושת הגוססים במחזה הבכיינים, הצופים בהצגה "ייטורי אגממנון ומותו".⁴¹

40. "ייטורי איוב", פרק שביעי, תמונה ד', כרך 3, עמ' 101. ראו את דיונה של זהבה כספי בשאלה "עם מה יוצא הצופה מהתיאטרון של לויין", ("בתוך" המרחב הצר", הערה 26 לעיל, עמ' 215-220).

41. גורית יערי, "הבכיינים", הערה 27 לעיל, עמ' 60-80.

המדמה הוא מחזה טרגי ייחודי. לויין מתנסה בו בבניית מתווה לכתבת טרגדיה מודרנית תוך שילוב בין שלושה מרכיבים תמטיים וצורניים: מטא-פסיכולוגיה,⁴² מטאפיזיקה ומטא-תיאטרון. מרכיבים אלו יהפכו לנכסי כתיבה במהלך מסע ארוך שתחילתו במחזה המדמה וסופו במחזה הבכיינים, מסע שכולל תחנות מוכרות ומצליחות כמו הילד חולם (1993) וההולכים בחושך (1998), ואכזבות של אי-התקבלות כמו פעורי פה (1995) וכריחת ראש (1996), ובתווך מחזות נפלאים רבים שעדיין לא עלו על הבמה ועודם בחזקת סוד לצופים הישראלים. במשך 26 שנים של יצירה ובאמצעות דיאלוגים פוריים עם מיטב כותבי הטרגדיות בתולדות התיאטרון – אוריפידס, קלדרון דה לה ברקה, שקספיר, קורניי, ברכט,

42. את המונח הזה טבע פריד בשנת 1896 כדי להגדיר את התפיסה התאורטית שלו ולהבדילה מן הפסיכולוגיה הקלאסית (ויגמונד פריד, פסיכופאתולוגיה של חיי היומיום, לגבולס ומוסר ביאליק, ירושלים תש"ב, עמ' 274).

יונסקו ובקט, הגדיר לויין לעצמו את החומרים, הכלים והסגנון האישי לכתובתה של טרגדיה בת זמננו. בשנה האחרונה לחייו, כשהשלים את עריכת כלל מחזותיו לקראת הוצאתם לאור, כתב לויין את הבכיינים, ובתבנית של "תיאטרון בתוך תיאטרון" עימת בין הטרגדיה החדשה/ המודרנית שלו לבין זו, העתיקה, של איסכילוס, כמתכונתה במחזה אגממנון. כך, בעיצוב בימתי מרהיב כדרכו (ובו-באופן שאוריפידס התעמת עם איסכילוס לנגד עיניו של השופט דיוניסוס על במת הצפרדעים של אריסטופנס), מעמיד עצמו לויין בתחרות עם איסכילוס כדי שיוכל להציב שוב אותה שאלה: כיצד יכול מחזאי בן זמננו הכותב טרגדיה לעמוד בתנאי התחרות ההיא ולהפוך את הצופים שלו ל"טובים יותר".⁴³

אוניברסיטת תל-אביב

43. אריסטופנס, הצפרדעים.

מיוונית: אהרן שבתאי, שוקן.

תל-אביב 1997, שורות 1007-

1009.