

”שני פנים רואים המביטים בו“:

הופעתו של ”האחר המיתי“

במחזה מעבר לגבולין

מאת י”ח ברנר

## ישראל המאירי

מעבר לגבולין, המחזה הגדול שכתב ברנר בעת שהותו בלונדון בשנת 1907, לא זכה לחיי בימה ראויים, אף לא לחסדי המחקר והביקורת. במלאת לו 100 שנים, דומה שראוי לנסות ולחלץ את המחזה מן הפינה של קוריוז ספרותי-ביוגרפי שאלה נדחק ולבחון אותו במבט חדש. זווית הראייה המוצעת כאן להתבוננות מחודשת במחזה קשורה בהגותו של עמנואל לוינס. בהסתמך על אלמנטים מסוימים ביחסו של לוינס ל”אחר” וכן על סוגיות פואטיות העולות באחדים ממאמריו, אסרטי את דמותו הדרמתית של ”האחר המיתי” ואבדוק את עיצובה הייחודי בידי ברנר ואת תפקידה בגיבוש סגנונו ומשמעותו של מעבר לגבולין.

במרכז המחזה, שפורסם בשלמותו בכתב העת המעורר שברנר ערך והוציא לאור בלונדון, ניצבת דמותו של יוחנן מהרשק, סופר יהודי בן 30 המתלבט בשאלות קשות הקשורות הן לזהותו ולמימושו כיוצר וכגבר צעיר (וחולני), והן ללאומיותו, למעמדו החברתי ולשפתו. כמו ברנר, יוחנן מגיע ללונדון לאחר שחרורו ממאסר בכלא הרוסי בעוון עריקה מצבא הצאר. העלילה פותחת בכניסתו של יוחנן למסעדה היהודית שמנהל במזרח לונדון אחיו הבכור חיים-יהודה המטופל בבת מתבגרת, פני. חיים-יהודה מפעיל את המסעדה בעזרת אחותם קשת היום רבקה, שלה ולבעלה הבטלן נפתלי ילד קטן, יוסף. בעקבותיו של יוחנן מגיע למקום גם אליהו חזקוני, הידיד שקנה לו יוחנן בעת ההפלגה אל חופי אנגליה. סיפור המחזה הוא סיפור התפוררותה של משפחת מהרשק, משפחתו של יוחנן: בעלה של רבקה מהגר לאמריקה וזונח את אשתו ואת בנם הקטן, בתו של חיים-יהודה יוצאת לתרבות רעה, והוא עצמו עוזב את המסעדה ומבקש לשוב לרוסיה. המשפחה המוכה נפוצה לכל עבר. בסיום נותרים יוחנן וידידו עם הילד החולה ואמו במסעדה הנטושה.

1. דב סדן, מדרש פסיכואנליטי: פרקים בפסיכולוגיה של י"ח ברנר, ירושלים: מאגנס, תשנ"ו, עמ' 69.

2. נתן זך, "החולי ומתק הסתרים", יצחק בקון (עורך), יוסף חיים ברנר: מבחר מאמרים על יצירתו הסיפורית, תל-אביב: עם עובד, 1972, עמ' 195.

3. מנחם ברינקר, עד הסימטה הסבריינית: מאמר על סיפור ומחשבה ביצירת ברנר, תל-אביב: עם עובד, 1990, עמ' 64.

הביקורת מזהה את יוחנן מהרשק, בצד דמויות מרכזיות בפרוזה של ברנר (יחזקאל חפץ ברומן שכול וכשלו, ירמיה פייאָרמן ב"בחורף", אברמזון בסיפור "מסביב לנקודה", והגיבורים-המספרים במוכאן ומכאן ובסיפור "מא' עד מ'"), כ"אחד מגלגוליו של ברנר", כלשונו של דב סדן,<sup>1</sup> או קביעתו של נתן זך, המשקפת דעת רבים: "כתיבתו של ברנר היא אוטוביוגרפית".<sup>2</sup> מנחם ברינקר, לעומת זאת, רואה בקריאה ה"אוטוביוגרפית" הליכה בדרך ש"יכולה להתעות ולהטעות את הקורא", מאחר שהשימוש ביסודות אוטוביוגרפיים ביצירתו של ברנר איננו אלא "תחבולה" שנועדה "לשתול בו [בקורא] את ההכרה שמקורות הסיפור של ברנר הם בחיים ולא בספרות", ולשם כך היא מעמידה "רטוריקה של כנות".<sup>3</sup> נתוני הפתיחה של מעבר לגבולין אכן מאפשרים את זיהויו של יוחנן עם מחברו; אך בניגוד לגיבורים הברנריים האחרים המזמינים זיהוי כזה, יוחנן הוא דמות פעילה בדרמה, כלומר בחלל הבימה, ולכן דבריו (שהביקורת מרבה לצטט) בנוגע לכתיבתו, לעצמו ולמציאות הם מרכיב אחד מתוך מכלול סימנים, מילוליים ולא-מילוליים, הקובעים את יחסו כלפיו וכלפי ההתרחשות שהוא נוטל בה חלק. אופן קיומה הבימתי של הדמות מרכז, אפוא, אם לא מייתר, את הוויכוח על אודות קשר ביוגרפי "אמיתי" או "רטורי" בלבד. עם זאת, להנחה (המוסכמת, למעשה) בדבר הקשר או אף הזהות שבין ברנר וגיבור המחזה יש חשיבות רבה בדיון הנפתח כאן, אלא שדיון זה מציע לבחון הן את הקשר הביוגרפי והן את מערכות היחסים שבגוף המחזה מזווית יחסי ה"עצמי" וה"אחר".

ההנחה על קיומו של קשר ביוגרפי מזמינה את זיהויו של יוחנן עם ה"אני" או ה"עצמי" של המחזה: כאמור, הוא בן גילו של המחבר לערך ובעל אותו רקע לאומי, תרבותי ומשפחתי; הוא סופר ואינטלקטואל מתחבט, שהשיח שלו מתוחכם, ידעני, בעל אוצר מילים עשיר ותחביר מורכב. לעומתו, הידיד אליהו חזקוני מוצב כ"אחר", שביחס אליו נבחן ה"אני". יכולתו האינטלקטואלית של אליהו מוגבלת, שיחו מגומגם ומקוטע, והוא זר למשפחה ולחברה המיוצגת במחזה, וכמעט גם לעלילה עצמה, העוסקת, כאמור, בהתפוררותה של המשפחה. למעשה, חזקוני ניחן בתכונות חריגות נוספות, בהן כאלה המשייכות אותו לתחום המיתוס. חזקוני, כפי שיתברר להלן, הוא "אחר מיתי". המחזה מעמיד לפנינו גיבור יוצר, ייצוגו של ה"עצמי", ו"אחר" שהוא ניגודו ובבואתו בעת ובעונה אחת. לתבנית זו, המצויה גם בדרמות המערביות שיוזכרו בהמשך, תפקיד מרכזי ביצירת הרטוריקה של המחזה ובגיבוש משמעותו.

מעבר לגבולין נכתב ופורסם כעשור לפני ייסוד ה"בימה" במוסקבה, כלומר במנותק מהקשר של תאטרון עברי. ניתן אפוא להניח שהמחבר פעל ללא התייחסות לאיזושהי אופציה ראלית של מימוש בימתי. עם זאת, ועל אף שהניסיון האחד לבצע את המחזה (בתאטרון "הבימה") לא צלח, ככל

4. יצחק בקון, ברנר בלונדון: תקופות "המעורר", 1905-1907, המחלקה ללשון וספרות עברית, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב, [חש"ד], עמ' 283. המחזה הוצג ב"הבימה" בשנת 1971, בכימויו של יוסף מונדי.

5. יצחק לאור, "דמו לכם לא- כלום: על מושג הייצוג בדומה של הנוד לוינ", תיאוריה וביקורת 14 (קיץ 1999), עמ' 7, 19: Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Alan Sheridan (trans.), London: Penguin Books, 1977, pp. 5, 74 Colin Davis, *Levinas: An Introduction*, Cambridge: Polity Press, 1996, pp. 44, 47, 120, 124

תרגומי הציטוטים שלהלן נעשו על-ידי המחבר, אלא אם כן יצוין אחרת.

7. Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Alphonso Lingis (trans.), Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press, 1969, p. 35 ומתורגם על-ידי דניאל אפשטיין ("בעקבות האחר הגשכח – עיון במשנתו הפילוסופית של עמנואל לוינס", חיים רוטש ומנחם בן שושן [עורכים], האחר: בין אדם לעצמו ולזולתו, תל-אביב: ידיעות אחרונות, 2001, עמ' 194).

הנראה, אין לראות במחזה "יצירה ספרותית לקריאה", כפי שמציע יצחק בקון.<sup>4</sup> בחינה של המחזה מעלה שברנר כתב מתוך מודעות ברורה לממד הבימתי ולחוקי הדומה. הדבר ניכר כבר בשתי כותרות-המשנה שבחר: ראשונה, "שברי מחזות" (בדומה לכותרות-המשנה בסיפוריו, כמו "רשימות", "צללי רשמים" ו"מגילות חתוכות"); שנייה, "ארבע מערכות". מצד אחד מצביעה ההגדרה הכפולה על ציות לתבניות מקובלות בדומה הראליסטית (כל מחזותיו החשובים של צ'כוב, למשל, הם בני ארבע מערכות), ומצד שני היא מצביעה על ניסיון להפר חוקים או תבניות. מתח זה, בין יצירת מערך תאטרוני ראליסטי "תקין" ובין ערעורו, מאפיין את הכרעותיו של ברנר כמחזאי ומעיד על מלוא מודעותו לאופני הייצוג הדרמטיים.

הדיון מהזווית של "האחר", שבהמשך יוביל לקריאת היצירה כולה כעוסקת באחרות, וליתר דיוק בגאולה באמצעות האחרות, מאפשר גם לבחון את הדמות הדרמטית ביחס ל"אחר [ש] הוא העין שבחושך", כלומר הצופה בתאטרון, שלעתים "מתוודע" אל המבט שלו, כפי שמציע יצחק לאור בעקבות לאקאן: "כאשר השחקן מצביע לעבר הבלתי נראה כאילו היה נראה, או אז ניבט אל הצופה מבטו שלו".<sup>5</sup> הרגע התאטרוני הייחודי הזה של "התוודעות", של מבט פנימה, עשוי, כפי שניווכח, להוות גם את רגע המפגש עם "האחר המיתי".

כדי להדגיש נקודה זאת ואחרות הנוגעות לאפיוניו התאטרוניים של "האחר המיתי", אביא כאן, לאחר סרטוט עקרוני של הדמות לאור דברים משל לוינס, דיון קצר בדוגמאות מהופעותיו של "האחר המיתי" בדומה המערבית – בזו השיקספירית, ובמחזהו המאוחר של הנריק איבסן איוולף הקטן.

## "האחר המיתי" כדמות דומתית

הגותו של עמנואל לוינס הטביעה חותם ייחודי על הדיון המודרני ב"אחר". חותמה ניכר בהתעקשות על "שימור הסובייקט" תוך קריאת תיגר על "הפילוסופיה המערבית שבעקבות עסקה בדיכוי האחר", ובהגדרת ייחודו או היבדלותו של ה"עצמי" על בסיס היחס ל"אחר".<sup>6</sup> בכוליות ואינסופי, מחיבוריו המרכזיים, מדבר לוינס על "אומללות האנושות הזאת [...] אותה שליטה שמפעילים החפצים והרשעים על האדם", ועל "הרגע הלא-אנושי" האורב בתוכנו; ועמם ולעומתם הוא מדבר על מה שמייצג את "ההבדל המזערי בין אדם ללא-אדם" – "הטוב שאינו תלוי בדבר, התשוקה אל האחר המוחלט [...] הממד המטפיזי".<sup>7</sup>

כתיבתו הפיזית והדחוסה של לוינס נעה כאן בלוליינות בין הקטבים הקשורים בהתגלות "האחר" ה"לא-אנושי" החיצוני והפנימי, שהמודעות לו מפנה מקום לתשוקה אל "האחר המוחלט", אל האין-סופי. "האחר" מתפרץ אל מחוזו של ה"עצמי", מפנה אליו תביעה מוסרית. תביעה זאת מתגלה ל"עצמי" בפנים. "לדרך שבה האחר מציג את עצמו, בחריגתו ממושג האחר שבי, אנחנו קוראים: פנים. הדרך הזו, אין פירושה להצטייר כתמה תחת המבט שלי", מדגיש לוינס; "פני האחר" מקשים, מטרידים, "שוברים את התמונה הפלסטית שהם משאירים אצלי". הם התרחשות התובעת את תגובתי, תשובתי, שעשויה להיות הן של אלימות, ואף רצון לאיין, לרצוח את "האחר", הן של תשוקה אליו, המובילה אל המטפיזי, כפי שמבאר דניאל אפשטיין.<sup>8</sup> קטבים אלו הם המגדירים והמזינים את הופעותיו של "האחר המיתי". אפיונו כ"אחר" (שאצל ברנר אמנם מתקשר, כפי שנראה, לעיסוק אינטנסיבי בפנים), כורך יחד את חסר הישע, הנזקק, ואת החריג, ואף ה"לא-אנושי" (גם כמראָה ל"עצמי") – בד בבד עם התשוקה לַמְעַבֵּר, למטפיזי. הרכיב המיתי שבדמות, שהוא מימושה הדרמתי של תשוקה זו, מתבטא הן בפעולתה והן במקורות המיתיים (יהודיים כמו גם נוצריים אצל ברנר) הקשורים בעיצובה.

8. אפשטיין, הערה 7 לעיל, עמ' 194-199; דניאל אפשטיין, קרוב ורחוק: על משנתו של עמנואל לוינס, תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 2005, עמ' 77.

"האחר המיתי" – צירוף מושגי אשר, חשוב להבהיר, אינו מופיע אצל לוינס – מושתת אפוא על התכת שני היסודות: "האחר", כלומר האנושי-השונה (שוונות חברתית, פוליטית, גזעית, ו/או שונות פנימית – רגשית, מינית, תפיסתית) וה"מיתי", כלומר העל-אנושי או התת-אנושי, המזוהה במישרין או בעקיפין עם עלילה ו/או עם דמות מתחום המיתוס. הכוונה היא לתפיסה רחבה וכוללת ועם זאת תמציתית, ארכיטיפית של המיתוס, כפי שמציע למשל נורתרוף פריי. בדינו במיתוס כמצע לסוגי העלילה הבסיסיים (קומדיה, רומנסה, טרגדיה, אירוניה וסאטירה) מדבר פריי על "הצורה הבסיסית של תהליך [ש] היא תנועה מחזורית" בין קטבים כ"שגשוג ושקיעה, מאמץ והפוגה, חיים ומוות".<sup>9</sup> לוינס, חשוב להדגיש, מתייחס בזהירות ואף בחשד למיתי, שבלעדיו, הוא אומר, יהיה "האין-סופי מטוהר מאלמותה של הקדושה".<sup>10</sup> "כאשר אני מבסס יחס מוסרי", אומר לוינס, "אני מסרב להכיר בתפקיד שעלי לשחק בדרמה שאינני מחברה, או שאת תוצאותיה ידע מישהו לפני; אני מסרב לגלם תפקיד בדרמה של גאולה או של אבדון שנהגתה ללא הכרה בי ושתהפוך אותי לכלי משחק".<sup>11</sup>

9. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1957, p. 158

10. Levinas, הערה 7 לעיל, עמ' 77.

11. שם, עמ' 79.

דברים אלה מעידים על היחס האמביוולנטי (והפרדוקסלי) למיתי, המזוהה כאן עם הדרמתי – הגורל או המצב האנושי במושגים של "דרמה" ו"תפקיד"; עקרון קיומו האנושי של הדובר מנוסח כקונפליקט דרמתי, שבו הוא נתון כ"גיבור" (מיתי) היוצא למאבק במי שמנסה לכפות עליו "תפקיד", תוך שהוא חותר להבינו ולהגדירו – האם משמעותו היא "גאולה" או "אבדון". במקביל, מודגש הסירוב העקרוני לדרמה (ולמיתוס). אלא שבדברי לוינס

12. ויליאם שיקספיר, מקבת, מאנגלית: מאיר ויזלטיר, תל-אביב: עם עובד, 1997, מערכה ה, המונה 5, עמ' 119.

Emmanuel Levinas, "The Other in Proust", *Proper Names*, Michael B. Smith (trans.), London: The Athlone Press, 1966, p. 102

כבר מסתתר דיאלוג עם דרמה גדולה – מקבת של שיקספיר, שגיבורו מדמה את חייו שלו ואת הקיום האנושי כולו לגילום תפקיד בדרמה "של מפגר, גיבור של שצף-קצף, בלי שום מובן".<sup>12</sup>

בספר המסות הספרותיות שמות פרטיים, בפרק העוסק ביצירתו של פרוסט, מביא לוינס התייחסות "גלויה" יותר למחזה מקבת, המספקת אבחנה מהותית ביחס לתפקודו של "האחר המיתי"; לוינס מתאר את האחרות (אצל פרוסט) כ"עולם שאף פעם אין בו סופיות – עולם שבו המוחשי אף פעם אינו תופס את מקום האפשרי; האחרון נדחק לבוא בשערי ההווה, וכמו רוחו של בנקו, מתיישב בכיסא המלך".<sup>13</sup> רוחו של בנקו שנרצח זה עתה, דמות המייצגת עולם מיתי המאופיין בלחשיהן הדו-משמעיים של המכשפות כמו גם בחוקי ברזל של חטא ועונש, חודרת אל העולם הממשי של משתה המלך, מתיישבת בכיסאו, וכך פועלת בעולמו של ה"עצמי", מחוללת בו מפנה (בעיקר נפשי-תודעתי).

עניין ה"חדירה בשערי ההווה" מהותי לתפיסת פעולתו ודמותו של "האחר המיתי". הן האחרות והן המיתיות שהדמות מייצגת מתגלות בפעולה מכוונת זו של פלישה למחוזו של ה"עצמי", המגדיר את חלל הבימה (ואת מבטו של הצופה) – יהא זה אולם הכתר אצל שיקספיר או התחום המשפחתי אצל איבסן וברנר. פלישתו של "האחר המיתי" נועדה לערער את נתוני החלל הזה, אותם ואת ה"עצמי" שהגדיר אותם.

כדמות דרמתית, מתאפיין אפוא "האחר המיתי" במתח הנובע מצירוף שני רכיביו: השונה-החריג, והמוחלט-האין-סופי, כשעצם ייצוגו של המוחלט בעזרת "האחר" מערער על המוסכס, המקודש, הקשור במיתי. מבחינה זו, הדרמה השיקספירית מכילה דגמים מורכבים וחתרניים יותר של הופעת "האחר המיתי" מזו של הרוח האילמת במחזה מקבת. דגמים כאלה מספק בעיקר השוטה (Fool) על גלגוליו השונים, שהייצוגי שבהם הוא זה של המלך ליד (1606), על פזמוני השטות והזימה שלו מחד גיסא ואפיונו כקדוש חסר-ישע מאידך גיסא, והחתרני שבהם הוא קליבן המפלצתי-ילדי-קרבני במחזה הסערה (1611).

בשני מחזות אלה מופיע "האחר המיתי" לראשונה כשהוא נענה לזימונו של ה"עצמי", ספק מתוך צורך עמוק וכאוב (הקשור בשני המחזות ברגשי אשמה כלפי בת נוכחת-נעדרת), ספק מתוך תשוקה מוחצנת ל"בידור". והרי "בידור" הוא תפקידו המקצועי של השוטה המופיע במחזה המלך ליד; קליבן, שאינו מוגדר רשמית כשוטה, מדומיין במהלך המחזה הסערה ומבויס מעשית סמוך לסיום המחזה כמופע מפלצתי של אחרות. כך, על-ידי יצירת מעין מופע, ובעצם תאטרון-בתוך-תאטרון, משנה "האחר המיתי" גם את חוקי הייצוג הבימתי, או לפחות "מיידע" אותם; הופעתו

מִרְמַזֵּת לְצוּפָה עַל "הַבְּלִי נִרְאָה", אוֹתוֹ "כְּלוּם" מוֹפְשֵׁט שֶׁמִּתּוֹכּוֹ הוּא מְגִיחַ (בְּמַחְזָה הַסְּעֵרָה זֹהִי הַמְּעֵרָה), שֶׁעָשׂוּי, כְּמוֹבֵן, לְהִיִּתְפֵּס גַּם כִּי־תוֹכוֹ שֶׁל הַ"עֲצָמִי" וְאֵף שֶׁל הַצּוּפָה. בְּשֵׁנֵי הַמַּחְזוֹת הַשִּׁיקְסָפִירִים (הַדּוּמִים כֹּל־כַּךְ מִבְּחִינַת יַחֲסֵי הַ"עֲצָמִי" וְ"הָאֲחֵר" בָּהֶם) מוֹפִיעִים דִּימוּיִם מְהוּתִיִּים לְדִיוֹן כְּאֵן וּבְהַמְשָׁךְ: בְּמַחְזָה הַמִּלְךְ לִיר, הַשּׁוֹטָה מְכַנֶּה אֶת אֲדוֹנָהּ הַהוֹלֵךְ וּמֵאֲבֵד אֶת זִהוּתוֹ "צִלוֹ שֶׁל לִיר", דִּימוּי הַמְּתִיחֵס גַּם וּבְעִיקָר לְשׁוֹטָה עֲצוּמוֹ, וּפְרוֹסֶפְרוֹ, הַשְּׁלִיט הַרוֹדֵף וְהַרְדּוּף בְּמַחְזָה הַסְּעֵרָה, מַעִיד עַל קְלִיבֵן, הָעֵבֵד בֶּן הַמְּכַשְׁפָּה, כִּי "יִצוֹר זֶה שֶׁל חוֹשֶׁךְ, מוֹדָה אֲנִי, שֶׁלִּי הוּא".<sup>14</sup>

הַ"צֵל" הוּא מוֹשֵׁג פּוֹאֲטִי מְרַכְזֵי בְּמַסָּה "הַמְּשׁוֹת וְצֵלָה", הַמְּהוּוֶה, לְדַבְּרֵי זֶאֵב לוי, נִיסוּן נְדִיר שֶׁל לׁוֹיִנְס לְהַעֲמִיד דִּיוֹן שֶׁבְּמִרְכּוֹז הָאֲמֵנוֹת מִתּוֹךְ זִיקָה הֵן לְאֲפִלְטוֹן (בְּעִיקָר לְ"מִשַׁל הַמְּעֵרָה" בְּחִיבּוֹר פּוֹלִיטָאָה) וְהֵן לְרֹלָאן בֶּאֱרֵת, לׁוֹאֵי אֲלֵתוֹסֵר וְהוֹגִים צְרַפְתִּים אַחֲרֵים בְּנֵי זְמַנּוֹ.<sup>15</sup> בְּמַסָּה מְצִיג לׁוֹיִנְס אֶת מַעֲשֵׂה הַיִּצִּירָה כְּ"עֵרְפוֹל, רֵדֵת הַלֵּילָה, פְּלִישֵׁת הַצֵּל", כְּלוֹמֵר כְּאַחֲרֵית. בְּמִקּוֹם אַחֵר, לׁוֹיִנְס מְמַלֵּיץ לְבִיקוֹרֵת "לְעֵסוֹק בִּיצִירַת אֲמֵנוֹת כְּבִמִּיתוֹס: לְפַסֵּל הַדּוּמִם צְרִיךְ לְהַעֲנִיק אֲפִשְׁרוֹת תְּנוּעָה, יְכוּלַת דִּיבּוּר". עוֹד הוּא מוֹסִיף כִּי "מִיתוֹס הוּא [...] בּוֹ-בְזִמָּן לְאֲ-אֵמֵת וּמְקוֹר הָאֵמֵת הַפִּילוֹסוֹפִית".<sup>16</sup>

דְּבָרִים אֵלֶּה מִתְקַשְׂרִים לְתַפִּיסַת בֶּאֱרֵת אֶת הַמִּיתוֹס כְּ"מִטְא־שֶׁפָּה" אוֹ כְּ"שֶׁפָּה גְּזוּלָה".<sup>17</sup> אֵךְ בְּעוֹד אֲבַחְנוֹתֵינוּ הַרְדִּיקְלִיּוֹת (וְהַפּוֹלִיטִיּוֹת) שֶׁל בֶּאֱרֵת מְרוֹקְנוֹת אִם לֹא מְמִיתוֹת אֶת הַמִּיתוֹס, לׁוֹיִנְס נֹאֲמֵן לְתַפִּיסוֹת מְסוֹרֵתִיּוֹת יוֹתֵר, שֶׁמִּתּוֹכֵן הוּא מְעַנֵּיק לְמַבְקֵר מַעֲמַד "פִּיגְמַלְיוֹנִי" שֶׁל מַחִיָּה הַמִּיתוֹס. עִם זֹאת, לׁוֹיִנְס, הַחוֹזֵר וּמְזַכֵּיר אֶת שִׁיקְסָפִיר כְּדָגֵם-אֵב שֶׁל הַיּוֹצֵר הַמּוֹדֵרְנִי, אֹמֵר כִּי נִיטֵל עֲלָיו, עַל הַיּוֹצֵר הַמּוֹדֵרְנִי, לְחַבֵּר אֶת הַאִינְטֵלֶקְט לְמִיתוֹס, "לְפָרֵשׁ אֶת הַמִּיתוֹסִים שֶׁלּוֹ בְּעֲצָמוֹ. אוֹלֵי הַסְּפָקוֹת אֲשֶׁר, מֵאֵז הַרְנַסְנֵס, מוֹתוֹ הַמוֹכְרָז שֶׁל אֱלוֹהִים נֹטֵעַ בְּלִבָּבוֹת [...] כְּפּוֹ עֲלָיו אֶת הַחוּבָה לְמַצּוֹא מוֹדֵלִים חֲדָשִׁים בְּתוֹךְ הַיִּצִּירָה עֲצָמָה".<sup>18</sup>

"הָאֲחֵר הַמִּיתִי" מְהוּוֶה אֲפּוֹא מַעִיֵן מוֹדֵל שְׁכַזָּה עֲבוּר הַיּוֹצֵר הַמּוֹדֵרְנִי, הַמְּבַקֵּשׁ לְפָרֵשׁ מִיתוֹס - וּלְתַהוֹת וּלְהַקְשׁוֹת עֲלָיו - עַל-יְדֵי מִימוּשׁוֹ בְּדַמּוֹת וְהַחֲדָרְתוֹ בְּ"שַׁעֲרֵי הַהוּיָה", כְּדַבְּרֵי לׁוֹיִנְס. דָּגֵם מִתּוֹמַצַּת וַחַד שֶׁל הוֹפְעַת "הָאֲחֵר הַמִּיתִי" בְּדֵרְמָה מוֹדֵרְנִית, דָּגֵם שְׁנִיתֵן לְרֹאֲתוֹ כְּמְקוֹר הַשּׁוּוֹאָה (אוֹ אֵף הַשְּׂרָאָה, כְּפִי שְׁנֹרָאָה) לְמַחְזָה מַעֲבֵר לְגִבּוֹלֵי, מְצוּי בְּמַחְזָהוּ הַמְּאֹוֹחֵר שֶׁל אֵיבְסֵן אֵיזֶלְף הַקְּטָן (1894). בְּמַחְזָה מִיּוֹצֵג "הָאֲחֵר הַמִּיתִי" בְּדַמּוֹת "אֵשֶׁת הָעֵכְבְּרִים" - "יִשִּׁישָׁה נְמוֹכַת-קוֹמָה, צְמוּקָה, מְכוֹרְכַמַּת וְאִפּוֹרֵת-שִׁיעוֹר, בְּעֵלֶת עֵינָיִים נוֹקְבוֹת וְחַקְרָנִיּוֹת" שֶׁהוֹפְעַתָּה הַמְּסַתּוֹרִית וְהַפְּתִינִית כּוֹלֵלַת גַּם "שְׁמֵלָה פְּרוֹחוֹנִית" וְ"מִטְרִיָּה אֲדוּמָה".<sup>19</sup> הִיא פּוֹלֶשֶׁת אֶל מַחוּזוֹ שֶׁל הַ"עֲצָמִי", הַסּוֹפֵר אֲלֶפְרָד אֲלֶמְרֵס, הַעוֹסֵק בְּכַתִּיבַת סֵפֶר עַל "הָאֲחֵרִיּוֹת הָאֲנוּשִׁית"; הִיא בֹאָה כְּדִי לְחַסֵּל "מִשְׁהוֹ מְכַרְסֵם, הַמְּטְרִיד אֶת שְׁלוֹתָם שֶׁל הָאֲדוֹן וְהַגְּבֵרֵת".<sup>20</sup> כְּשֶׁהִיא עוֹזְבַת אֶת הַבַּיִת (וְאֵת עֲלִילַת הַמַּחְזָה) כְּעֲבוּר

14. וִילִיאַם שִׁיקְסָפִיר, הַמִּלְךְ לִיר, מְאֲנְגִלִית: אֲבֵרָהם עוֹת, תִּל-אֲבִיב: סְפָרִית פּוֹעֵלִים, 2004, עִמ' 76; וִילִיאַם שִׁיקְסָפִיר, הַסְּעֵרָה, מְאֲנְגִלִית: אֲבֵרָהם עוֹת, תִּל-אֲבִיב: סְפָרִית פּוֹעֵלִים, 1987, עִמ' 149.  
15. זֶאֵב לוי, הָאֲחֵר וְהָאֲחֵרִיּוֹת: עֵינָיִים בְּפִילוֹסוֹפִיָּה שֶׁל עֲמּוּנָאֵל לׁוֹיִנְס, יְרוּשָׁלַיִם: מֵאֲנָס, 1997, עִמ' 254-256.  
16. Emmanuel Levinas, "Reality and Its Shadow", Sean Hand (ed.), *The Levinas Reader*, Alphonso Lingis (trans.), Oxford: Basil Blackwell, 1989, pp. 132, 142.  
17. רֹלָאן בֶּאֱרֵת, מִיתוֹלֹגִיּוֹת, מְצַרְפֹּתִית: עֵידוֹ בְּסוֹק, תִּל-אֲבִיב: כְּבֵל, 1998, עִמ' 241-242, 236-237.  
18. Levinas, "Reality and Its Shadow", p. 143.

19. הַנְרִיק אֵיבְסֵן, אֵיזֶלְף הַקְּטָן, תְּרַגּוּם: גֵּד קִינֵר, רְמַת-גָּן: בַּיִת צְבִי, 1980, עִמ' 20.

20. שֶׁם, שֶׁם.

דקות מעטות, גם אילוף הקטן, בנם של האלמרסים, עוזב עמה, ואחר כך מת בטביעה.

אילוף הנכה אחוז חרדה וקסם לנוכח הופעתה של "אשת העכברים", המפתה אותו בעזרת תפוח. כ"אחר" מוזר ומרתיע, המייצג שונות נוקבת לעומת משפחתו הבורגנית-המשכילה, והמכיל אף דו-מיניות בוטה (נוסף לחליל, מגיח מתוך תרמילה גם זרוב-כלב פאלי), חושפת "אשת העכברים" את הילד בן התשע אל תשתיתם האפלה של היחסים במשפחתו (תסכול מיני, קנאה, אלימות, ואף גילוי עריות וטראנסוסטיזם). טביעתו – שנסיבותיה, על גרסאותיהן השונות, נותרות מעורפלות – מתקבלת לפיכך כהתאבדות, כבחירה מודעת ב"שינה מתוקה וארוכה" ב"לב המים העמוקים",<sup>21</sup> כלשונה של "אשת העכברים", שכך היא מתארת את הנופלים ברשתה, גברים כעכברים. האחרות המיוצגת בדמותה נתמכת-מוקצנת במיתיות, הניזונה מן המאגר המיתי האפל של מעמקי הים, כמו גם של המאגיה לדורותיה (החל בפרי עץ הדעת ותיבת פנדורה, ועד למכשפות במעשיות גרים והחלילן מהמלך). כפי שמכריז אלמרס עצמו רגע לפני הופעתה התאטרלית, וכך הוא "מזמן" אותה לבימה – הזקנה היא "אדם-זאב" (werewolf),<sup>22</sup> או בעצם אישה-זאבה, "הזקנה היודעת" [...] 'האישה הפראית' החיה במדבר",<sup>23</sup> וכך היא גם מתקשרת לייצוג המיני-הנוירוטי (הפאלי) המוקנה לזאב ב"איש הזאבים" של פרויד.<sup>24</sup>

21. שם, עמ' 11-15.

22. שם, עמ' 10.

23. קלריסה פינקולה אסטס, רצות עם זאבים: ארכיטיפ "האישה הפראית" - מיתוסים וסיפורים, מאנגלית: ערי גינצבורג-הירש, תל-אביב: מודן, 1997, עמ' 40.  
24. Sigmund Freud, *Case Histories II*, James Strachey (trans.), London: Penguin Books, 1979, pp. 259, 274  
Orley H. Holtan, *Mythic Patterns in Ibsen's Last Plays*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1970, p. 120

26. Frye, הערה 9 לעיל, עמ' 220.

אך במקביל לציר העלילתי התמטי של חישוף תחלואי ה"עצמי", מפעיל "האחר המיתי" גם את ציר ההיטהרות והגאולה. "אשת העכברים" מגיעה אל הבית כמענה למשאלותיהם הלא-מודעות של בני המשפחה, המנסים לשווא להתיר את פקעת רגשי האשם וההאשמות ההדדיות, שבמרכזן הילד הנכה. היא מפעילה אפוא את "התבנית המיתית הבסיסית שהמחזה בנוי עליה [...] זו של קרבן וגאולה",<sup>25</sup> וכן את הצד המטהר, הנוצרי, של יסודות הים והמים. בעזרת תבנית זו ויסודות אלה מכונן אפוא "האחר המיתי" מהלך של גאולה דרך ייסורים והרס, שבו הילד משמש קרבן. בסיום המחזה נודרים ההורים להקדיש את ביתם ואת חייהם לטיפול בילדים העניים שבחוף, וכך מוטבע חותם נוצרי בתנועה המיתית המחזורית שעליה מדבר פריי, המדגיש כי בטרגדיה זו של איבסן "הדמויות המבוגרות הן אלה שניטל עליהן להתחונן באמצעות מותו של ילד".<sup>26</sup>

## "האחר המיתי" במחזה מעבר לגבולין

במחזה מעבר לגבולין נזכר איבסן פעמיים. וכמו מתוך צורך לעמעם ולדחוק את האזכורים, שם אותם ברנר דווקא בפי נפתלי, שדיוקנו המנטלי-תרבותי

זהה לזה של יוחנן, הגיבור-הסופר המייצג את ה"עצמי" הברנרי. אלא שאת נפתלי מאפיין המחבר כבעל בוגדני וטפיל, כאב מזניח וכאינטלקטואל ריק ונפוח. באזכור הראשון מצהיר נפתלי: "איבסן הוא מורי וכדומה", ובשני: "באמנות ובעולם המחשבה אני נוהה אחרי איבסן". את הצהרתו זו בדבר "נהייתו" אחרי איבסן צריך נפתלי, על-פי הוראת הבימוי האירונית של ברנר, לדקלם "בפנים טראגיים".<sup>27</sup> לפנינו מעין הצהרת כוונות פואטית, שהמחבר עושה כל שביכולתו (בסיוע אמצעי ייצוג דרמטיים מובהקים) כדי להגחיקה, להנמיכה וכביכול להכחיש אותה (בפי יוחנן, מייצגו ה"רציני", הוא שם דברי בוז וזלזול כלפי התאטרון). אך למרות מאמצי ה"הדחקה", קשה לא לאתר במחזה, באווירתו, בתבניותיו וברעיונותיו המרכזיים את רוחו של איבסן, ובעיקר של איבסן המאוחר. "ניפוץ תיבת נוח [...] הוא סימן ההיכר של האנרגיה המזינה את הדרמה של איבסן", אומר מייקל גולדמן, ומוסיף בהשראת המטפורה שנטל מתוך שיר קטן של המחזאי: "כדי לגאול את האנושות צריך לדמיין התפוצצות של מה שנבנה כדי לגאול אותה". במחזה איז'ף הקטן רואה אפוא גולדמן קשר בין התעללות (abuse) בילד, מיניות והיסטוריה, קשר המממש את חזונו הדרמטי האתי של איבסן שתמציתו היא "הרס אכזרי, מעורר".<sup>28</sup> זה, כך נראה לי, גם חזונו הדרמטי של ברנר, וזוהי החוויה התאטרונית הפוטנציאלית – חוויה רגשית מטלטלת, אתית ופוליטית – שמזמן הטקסט של מעבר לגבולין. כך אפוא, במחזהו של ברנר, כמו במחזה איז'ף הקטן של איבסן, יש ל"אחר המיתי" תפקיד מכריע ביצירתה של חוויה דרמטית מעין זו, חוויה של התפוצצות או ריסוק תוך דיון במשמעות הגאולה.

27. י"ח ברנר, "מעבר לגבולין", כל כתבי י"ח ברנר, א, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1955, עמ' 205. הציטוטים הלהן לקוחים ממהדורה זאת. האזכור הראשון של איבסן הוא בעמ' 202.

Michael Goldman, 28. *Ibsen: The Dramaturgy of Fear*, New York: Columbia University Press, 1999, pp. 10, 23

המערכה הראשונה של המחזה מעבר לגבולין מוקדשת בעיקר ליוחנן המגיע אל הרסטוראן (מסעדה) ואגב כך מתוודע למצוקותיה של משפחת מהרשק: כישלון נישואי האחות, התמסרותה של האחיינית למתאנגלז גס וחרטת האח על שזנח את צוואת האב, ספר ההלכה שהורה לבניו לדאוג לפרסומו, הזנחה הכרוכה בנטישה הדרגתית של ערכי המסורת. יוחנן מזכיר את חזקוני מיד עם כניסתו לבימה, מתארו כדמות פלאית של מטפל ומסייע (תיאור זה מסיח את דעתו מן המצוקות שאחיו ואחותו שוטחים לפניו). רגע לפני כניסתו של חזקוני לבימה, בסיום המערכה הראשונה, רבקה, שנותרה לבדה, סופקת כפיה בייאוש וקוראת "אלוי! מה זה יהיה?", ומיד אחר כך נכנס חיים יהודה וחולש על הבימה באנחותיו ובתפילתו המיוסרת. לאחר צאתו "היום פונה לערוב, בבית-המזון אין איש. נפתחת הדלת ועל המפתן צועד אברך כבן עשרים ושש, דל-קומה, מגושם, בעל-בשר, לחייו ושפתיו עבות, תאותניות, מלאות חריצים. לבושו פאלטו קרוע".<sup>29</sup> חזקוני מופיע אפוא כמענה אפשרי לתפילות ולציפיות לגאולה, ורבקה, הפוגשת בו ראשונה, מזהה בו מיד את "האיש האחר", כפי שתיארו יוחנן, ומונה בו – על אף התנגדותו הקלושה – את החסדים שעשה עם אחיה ועם שאר המהגרים באנייה העלובה. היא מוסיפה

29. ברנר, מעבר לגבולין, עמ' 207.

אירוע, שאנו כ"צופי ההצגה" לא שמענו עמה מאחיה: "אין מניחים לרדת מעל הספינה – נשאר לך להתנפל על הים". ודווקא על כך עונה חזקוני בפשטות, "זה אמת".<sup>30</sup>

30. שם, עמ' 207.

כך מודגשת הוויית המיתית של הדמות מיד עם כניסתה: היא מסורטטת כשילוב יהודי-נוצרי של "הצדיק הנסתר",<sup>31</sup> מצד אחד, ושל ישוע, שהיה "מהלך על פני הים" (הבשורה על-פי מתי יד, כה), מצד שני. השם אליהו קושר את גלגולה המיתי-עממי של דמות הנביא כמבשרת המשיח וכמרעיפה חסדים, ליוחנן המטביל, שישוע מכנהו "אליהו העתיד לבוא" (הבשורה על-פי מתי, יא, יד). חיבור יהודי-נוצרי זה ברקע המיתי של הדמות מחזק את תפקודה כ"אחר", ובתחילה דווקא ברובד המיני ה"נמוך". אליהו חזקוני מתגלה כבעל "תאווה עצומה ונוראה",<sup>32</sup> המתעוררת בו למראה פְּנֵי, אותה "יפה-פיה בת תשע-עשרה".<sup>33</sup> על ה"צדיק" "לעמוד בניסיון של פיתויים מיניים", אומר גרשם שלום, המדגיש בדמותו הקבלית של הצדיק את "הסימבוליקה המינית הנועזת".<sup>34</sup> לכך קשורה כמובן הופעתה המפתה של פְּנֵי, "שערותיה העבותות [שהיא מסרבת אותן למעלה עד שהן מתנפחות מלפנים ומקלעתה נעשית לחטיבה אחת מוצקה, גבוהה, חלקה וישרה".<sup>35</sup> השער וההתעסקות בו כגורם נשי מפתה, חריג ובוטה כלפי המסורת היהודית, מתקשר בו-בזמן למוקד ארוטי נוקב בברית החדשה – שעה של מרים מבית-היני "אשר סכה את האדון במרקחת ותנגב את רגליו בשערותיה" (הבשורה על-פי יוחנן יא, ב).

31. סרן, הערה 1 לעיל, עמ' 69.

32. ברנר, מעבר לגבולין, עמ' 200.

33. שם, שם.

34. גרשם שלום, פרקי-יסוד

בהבנת הקבלה וספליה, מגרמנית:

יוסף בן-שלמה, ירושלים: מוסד

ביאליק, 1980, עמ' 228.

35. ברנר, מעבר לגבולין, עמ' 208.

היסוד המיני ה"נמוך" מקושר אפוא ליסוד המשיחי ה"גבוה" בדמותו של "האחר המיתי". הקישור הזה מחוזק על-ידי היסוד (הדואלי) של ילדות-הולדה, המתגלה בכל מישורי עיצובה של הדמות – המילולי, ההתנהגותי, התאטרוני-הפיזי והרעיוני (גם מבחינת המקורות המיתיים), וביסוד הזה טמון גם המפתח לעיצוב אחרותה של הדמות. באליהו חזקוני עצמו ניכר מרכיב ילדי: במישור העלילתי-סיטואציוני בולטים ניתוקו, ראשוניותו, היותו "האיש מן הים" (כמו ה"זר" המסתורי במחזה האשה מן הים של איבסן המאוחר, 1888), ללא כל הקשר ביוגרפי-משפחתי. בולטות התמימות והכניעות שבהתנהגותו – הוא משרת במסעדה ללא תמורה, ובזים לו נפתלי, פְּנֵי ומאהבה דז'יקוב. וכאמור, הדבר בולט בדיבורו המקוטע והמגומגם, במיוחד כשהוא ניצב מול מושא תשוקתו, פְּנֵי, לאחר שנודע לו (לא ברור כיצד) שהיא הרה למאהבה השחצן ושונא הילדים: "יודע הכל [...]; אני. ילד יהיה; לא אב; יהיה לו. לאבד; לא צריך. חלילה. לא טוב. ימצא אב [...]; אני מקבל. לחם אשתכר. לא דרוש; כלל לא. לי. יום מחר; יעזבך. לא מרה שחורה; לא ניבול-צלם".<sup>36</sup>

36. שם, עמ' 218.

אליהו, מסתבר, מבטיח כאן אבהות לעובר ברחמה של פְּנֵי, ובכך מודגש אפיונו כאב לילדים זנוחים. מרגע כניסתו הראשונה לבימה מעוצב הקשר

החם-האבהי שלו ליוספ'ל, בנם הזנוח והמעונה של נפתלי ורבקה, ובו- בזמן הוא מבטא אינטנסיביות מינית של מי שמבקש להפוך לאב (ממשי) בו-במקום. כך הוא מתקשר מצד אחד לישוע שדרש "הניחו לילדים לבוא אלי [...] כי לכאלה מלכות האלהים" (הבשורה על-פי מרקוס י, יד), ולדמותו המסורתית של אליהו כאוהב וכמציל הילדים, ומצד אחר ל"עוצמתו ושלטונו של יצר הולדה"<sup>37</sup> המצוי ב"צדיק".

37. שלום, הערה 34 לעיל, עמ' 228.

### "שני פנים רואים המביטים בו"

כפי שנרמז גם מן הניגודים שמכיל שמו, אמורה דמותו של אליהו חזקוני לשדר פיצול ודואליות. מבחינה תאטרלית, בנטל הזה נושא כמובן השחקן. ברנר מוכיח את עניינו הער במדיום הבימתי גם בנושא זה. מחזהו מספק הוראות ליהוק (casting) מפורטות למדי, כנהוג בדרמה ריאליסטית, המלוות את כניסת הדמות לבימה: חיים יהודה הוא "כבן חמישים, עבדקן", בתו פני "פה-פיה כבת תשע-עשרה", רבקה "כבת כ"ה, לא מכוערת, פניה מלאים תלאה", בעלה נפתלי "אברך עדין עם מטפחת-משי על צוארו" ויוחנן "צעיר כבן שלשים, בעל קומה דקה, שפתים מרוטשות, חוטם ארוך ועיניים מוגלאיות וגדולות מאוד. ספיח סנטרו הגלוח צהוב. המלבוש העליון הממועד שעליו לא מרוכס. מהלכו ותנועותיו של איש-הרוח. באודם לחייו השקועות פורחת השחפת".<sup>38</sup>

38. ברנר, מעבר לגבולין, עמ' 200-203.

בתיאורים הללו, במיוחד בזה המפורט של יוחנן, ניכרת ידו האמונה של פרוזאיקן ריאליסט, שגם כשהוא כותב מחזה הוא משתמש באותו אזור בנייים טקסטואלי, זה שאינו מתממש כדיאלוג חי בפי השחקנים, כדי לשלוט בדמויות המצויות "שם", בחלל הבימה. כך או אחרת, הדבר מלמד על החשיבות שברנר מייחס לפנים, ובעיקר לפניו של "האחר". בתיאורו של יוחנן יש פירוט ניכר של מראה הפנים, ורבה עוד יותר ההתייחסות לפניו של אליהו, המצביעה על מעורבותו של היוצר בהווייה הבימתית. נוסף לתיאור תווי הפנים עם כניסתה של הדמות ("לחייו ושפתיו עבות, תאונניות, מלאות חריצים"),<sup>39</sup> נותן ברנר גם בפי יוחנן, ייצוג של ה"עצמי", מונולוג מקדים המוקדש כולו ל"פני האחר":

39. שם, עמ' 207.

הוא אחד; שני פנים רואים המביטים בו, (כמו בחזון) הנך פוגש בו – הבעה לא מסוימה. עינים קטנות, שחורות-ירוקות, ריסים כואבים, נחירים רחבות ופתוחות, לחיים גסות, מכוסות קרום של עמל, צואר קצר, שערות כהות, סבוכות ועומדות, סנטר וזקן בלתי מסודר. אך הנה הפנה את ראשו לעזור לך באיזה דבר, תשים עינך בו מן הצד – איש אחר, פנים אחרים. בשחור

העינים מתעלמת ונבלטת לחלוטות משונה, מלאה מן הצער של מי שנטרפה דעתו עליו והבריא. מתחת לשפם הקלוש והרך, על השפתים העגולות והגלויות, בשיפוע-לחיייו – בכל מתגעשת הכנעת סבלנות המבינה הכל ונושאה הכל, אוהבת הכל ומיטיבה לכל. (בגילוי-סוד) והצואר ניצב איתן מתחת לכל זה, לא זקוף, אבל איתן...<sup>40</sup>

40. שם, עמ' 206.

41. ראו הערה 8 לעיל. "פני האחר שוברים את התמונה הפלסטית שהם מציינים" אצל ה"עצמי", אומר לוינס, מתמרדים כנגד המבט המגדיר, המפרש, המנסחם כתמה; ואילו יוחנן מתעקש לפרט, לחקור (במעין עיון פנומנולוגי, אפשר לומר). יותר מבכל מקום אחר במחזה, יש כאן ניסיון להבין, להגדיר, לאבחן (כתמה) את דמותו המסתורית של אליהו – באמצעות פניו. פרט משמעותי בעברה של הדמות, הטירוף, מחדד את זרותה וחריגותה (האם נטרפה דעתו של אליהו לתקופה מוגבלת? האם אושפז וכך "הבריא"? למעט דבריו המטושטשים על סבלו בצבא, אין במחזה התייחסות לכך). יוחנן משמיע את מונולוג ה"פנים" שלו "כמו בחזון", ודוֹבָה השנונה, אהובתו לשעבר, שבאוזניה מושמעים הדברים, שואלת אותו מיד בלעג אם הוא "מדבר מתוך שינה"<sup>42</sup>. מה פירוש הטראנס הזה שמתוכו, כנראה, מדבר יוחנן על פני ידידו?

42. ברנר, מעבר לגבוליו, עמ' 206.

התמה הבולטת בדברי יוחנן היא כמוֹבן הכפילות: "שני פנים רואים המביטים בו". בתיאור הפנים מודגשים הפתיחות ה"לא מסוימה" של ההבעה, ועם זאת סימנים של מתח וניגוד – בין "עינים קטנות" ל"נחירים רחבות ופתוחות", בין "שערות [...] סבוכות ועומדות" ל"שפם הקלוש והרך", בין כאב ו"עמל", טירוף ו"געש", לבין "אהבה לכל" ו"הכנעת סבלנות".

כמו בהופעותיהם של "אשת העכברים" ושל השוטים השיקפיריים, הכפילות היא של חושך או צל, וגם כאן היא מסמנת את "האחר" כישות פנימית. עניין זה טעון כאן במיוחד בשל הדמיון הפיזי בין ברנר עצמו ו"האחר" שלו: "גווי הכפוף האינטוֹטבעי [...] עיני הטרוטות ופני הגסים [...] בחור עבה [...] בעל חוטם גדול [...] בא הנה והוא חצי משוגע"<sup>43</sup>, מתאר ברנר (במכתב לא"נ גנסין) את "האחר" הנשקף אליו במראה; וזוהי, אולי, משמעות הטראנס של יוחנן. מן הבחינה התאטרונית, דבריו המציגים ומפרשים (או המנסים לפרש) את "האחר", נתפסים כהכרזה על כניסתו הקרובה לבימה. בכך הם מתקשרים ל"זימונים" דומים (אך לא מפורטים כדי כך), המבנים את יחסם (הסמוי במידה כזאת או אחרת) של ייצוגי ה"עצמי" אל "האחר המיתי" שלהם כאל "מופע" פרטי. ה"עצמי" פועל כאן כמחזאי או כבימאי. וכמו להסוות ולהכחיש זאת, שם, כאמור, ברנר בפי גיבורו ביטויי בוז לתאטרון (בעיקר, כנראה, לזה היהודי-אידי): "איזה תאטרון! גסות, חרפה, חלאה!"<sup>44</sup>.

43. עדה צמת, תנועה בנקודה: ברנר בסיפוריו, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984, עמ' 25.

44. ברנר, מעבר לגבוליו, עמ' 223.

בשיחתו הארוכה עם דוֹבָה (כאמור, אהובתו לשעבר וכיום מאהבתו של נפתלי) על כתיבתו שלו ועל יצירה בכלל, מדבר יוחנן על חשיבות "הפרוצס של היצירה כשהוא לעצמו, חשוב זה שנדמה לך, כי פה מתהווה איזה מאורע גדול". הפרוצס המורכב, המענה והפלאי הזה, המערב תחושות זמן של "יובלות שלמים" וגם של "כל שעה ושעה", התפעמות של "גאולת עולם" ו"התפרטות למעות קטנות" וחד-פעמיות של דמות וקול – "פרוצס" זה מתואר בהמשך כ"עיגול בתוך עיגול ועיגול על גבי עיגול עד אין סוף".<sup>45</sup>

45. שם, עמ' 215.

ציור העיגולים הסבוך של יוחנן מתייחס בוודאי ל"בעיית מבנה המציאות וגבולות הכתיבה" כניסוחה היפה של עדה צמח.<sup>46</sup> אך מאחר שהדימוי מושמע במחזה, הוא מעלה על הדעת את ה"עיגול" כמשל תאטרוני מובהק. כך בדבריו הנודעים של פרוספרו במחזה הסערה, המקשרים, במהלך מורכב, בין התאטרון ובין העולם ("The Great Globe"),<sup>47</sup> וביניהם לבין הנפש; כולם – בימה, אי, חלום – הם "עיגול בתוך עיגול". אצל ברנר, על כל פנים, מתקשר הדימוי לתאטרון דרך סבך יחסי יוצר, גיבור ו"האחר", כפי שהוא ממומש במחזה בעניין הפנים. כשהשחקן ה"נכון" מגיח מאי-שם לבימה הריקה בתאורת דמדומים, והצופה מזהה בו את "אייקון" ברנר<sup>48</sup> (בתנאי שלתפקיד ילוהק השחקן המופלא שגם נראה נכון), עשוי הדיון המטא-תאטרוני המורכב להפגיש את הצופה "עם מבטו שלו", כמאמר לאור לעיל.

46. צמח, הערה 43 לעיל, עמ' 85.

William Shakespeare, 47  
"The Tempest", Frank  
Kermode (ed.), *The Arden  
Shakespeare*, London:  
Routledge, 1964, p. 117

48. נורית גוברין, ברנר: "אובד  
עצות" נמורה דרך, תל-אביב:  
משרד הביטחון – ההוצאה לאור  
ואוניברסיטת תל-אביב, 1991, עמ'  
20, 89, 155-161 ועוד.

## ילד, לידה, הפלה

יסוד ה"הולדה" שנושא עמו "האחר המיתי", מוצב כניגוד חריף ליסוד ה"הפלה" במחזה, המקושר הן ברובד העלילתי והן ברובד המטפורי-רעיוני ל"עצמי", כלומר ליוחנן. ברובד העלילתי, נושא ההפלה מובלט במצבן של שתי בנות משפחתו של יוחנן – הריונה הבזוי של פְּנִי לגבר "שונא ילדים" וההפלה שעוברת רבקה לאחר שבעלה זנח אותה והיגר לאמריקה. ברובד המטפורי-רעיוני מתקשר הנושא לסדרת ההתייחסויות של יוחנן, ששיאן, קרוב לסיום, בדיבור הטרוף-הקודח על "האנגליות האיסטאנדיות האדומות והשיכורות והמטונפות עד לאין צבע ותואר ועליהן הנתולות היהודיות המפוטמות, המטופפות שורות-שורות חבוקות-זרוע ומבליטות את הכסתות והסמרטוטים שעל חלקי גופן ונושאות אותי ואת התבל בזרועותיהן החשופות".<sup>49</sup> הנשיות-האימהות הפרוצה הממיתה הזאת, המזכירה את אחד הדימויים הייצוגיים של תאטרון האבסורד במחזה מחזכים לגודו של בקט, שנכתב כחמישה עשורים אחר כך: "הן יולדות בפישוק על קבר",<sup>50</sup> מתקשרת לתגובתו של יוחנן על הצעת הנישואין

49. ברנר, מעבר לגבולין,  
עמ' 230.

50. סמואל בקט, מחזכים לגודו,  
מצרפתית: מולי מלצר, תל-אביב:  
אדם, 1985, עמ' 118.

51. ברנר, מעבר לגבולין,

עמ' 224.

52. שם, עמ' 229.

המרומזת של דוֹבָה (כאמור, אהובתו לשעבר): "הנני, אמנם, איש רצוי, אך אולי ילד שאין לו חלב, ילד האוסר אל הבית, המחשיך את העולם הקֶשֶׁךְ...".<sup>51</sup> דימוי נפשי-עצמי זה לנפל שלא זכה להיוולד מועצם בהמשך על-ידי תיאור משבר הכתיבה באמצעות מטפורה של לידת נפל: "ניטל העונג, ואני מתבוסס כילדה בפיסות-הנייר אשר מסביב לי".<sup>52</sup> ומטפורה זאת, ההופכת את ה"עונג" שבכתיבה למעין סירוס עצמי, מאוששת שוב בממשות העלילתית, בכישלון היצירתי של יוחנן, בלידת הנפל של הפואמה שיוחנן "הרה" בתקופת מאסרו שנמשכה בדיוק תשעה חודשים.

לעומת עמדה עקרה-מסורסת זו, הגוזרת עמידה מתבדלת-מתבטלת למול "החלל הריק הפתוח עולמית", מציב "האחר המיתי" סמוך לסיום המחזה את ההורות והלידה כעיקרון קיומי, כסוד הבריאה שהוא המענה האחד והיחיד אך גם המכיל-כול ל"חלל הריק": "יוספ'ל יש. הנה הכל"; ובהמשך: "ופרי בטנן וילדיהן – רזי, רזי".<sup>53</sup>

53. שם, עמ' 229–230.

כמו במחזה איוֹלֶף הקטן, גם במחזהו של ברנר חודר "האחר המיתי" לעלילה באמצעות ילד דחוי, המייצג סוג של "אחר" – הוא בר-בזמן חלק מן המשפחה וזר לה, גורם ספק הכרחי ספק עוין. במחזהו של איבסן, הילד מסומן כ"אחר" על-ידי נכותו, המתקשרת לסירוס ולעיוות מיני. הנכות (על כל משמעויותיה) נתפסת כהשלכה של אלימותם המודחקת של המבוגרים: בעטיים של הוריו, שזנחו אותו כשהתמסרו למשגל, נפל איוֹלֶף התינוק משולחן ונעשה נכה. "התינוק יפול מן השולחן" מזהירה פעמיים האם במחזה מעבר לגבולין ומאשימה את דודתו פְּנִי המעדיפה "לתת לו לנפול" ואת המשפחה כולה: "כולכם רוצחים!".<sup>54</sup>

54. שם, עמ' 208.

כמו ש"אשת העכברים" מכוונת כולה אל הילד במחזהו של איבסן, כך גם חזקוני של ברנר שואל מיד עם כניסתו לשמו של הילד, מנחשו, ובפעם היחידה במחזה יוצר כלפיו יחס אוהד – יחסה של אמו, המגיבה לניחוש ב"עליצות".<sup>55</sup> בסיום, כשהילד מוטל חולה לצד אמו המתמסרת רק לייסורי זניחתה וקנאתה, חזקוני מעמיד את הילד בראש מעייניו: הוא מביא לו "מרקחת" ומציבו, כאמור, כסיבת הקיום והאמונה.

55. שם, עמ' 207.

## גאולה ואחרות

בנקודה מרכזית זו של היחס לילד, מרחיקה, לכאורה, ההשוואה את מחזהו של ברנר מזה של איבסן. שהרי האחרון עוסק במשפחה בורגנית צפוף-אירופית מבוססת תרבותית וכלכלית, שהילד (בן התשע) מצוי בטבור תודעתה ועולמה (ועל כן גם בשם המחזה), ואילו במשפחת המהגרים

העלובה והמעונה שברנר מצייר, זוכה הילד (בן השלוש) לקלות ולמכות. "האחר המיתי" החודר לתחומה של המשפחה, מפתה את הילד ומושך אותו אל מותו במחזהו של איבסן, ואילו במחזה של ברנר הוא מבקש לנחמו ולטפל בו. אך דומה שתבנית ה"תקינות" לעומת ה"אחרות" המובלטת בשני המחזות על-ידי עצם הופעתו של "האחר המיתי", מדגישה בשניהם גם את אופייה של פעולתו: הוא ממיר את המסגרת המשפחתית התקינת בסוג כלשהו של אחרות הנארגת סביב הילד. תהליך זה של המרה, של שינוי ערכי, קשור בשני המחזות בתהליך סגנוני. ניתן לתארו בעזרת המטפורה שמציע גולדמן ל"חזון האיבסני", כ"ניפוץ התיבה"<sup>56</sup>. מבחינה צורנית מדובר בהמרה של מערך ההיצג הראליסטי ה"תקני" במערך סימנים שהביקורת העוסקת באיבסן המאוחר מגדירה לרוב כאקספרסיוניסטי; גיבורו של ברנר, יוחנן, מדבר על "ריאליות סימבולית"<sup>57</sup>. צירוף זה מצוטט, כאמור, בביקורת בהקשר לפרוזה של ברנר, ויוחנן אמנם כותב פרוזה (וחלילה לא דרמה...). אך כמו בענייניו של דימוי ה"עיגול" של יוחנן, גם כאן יש לבחון את ההקשר התאטרוני של תביעתו (באותה שיחה עם דוֹבָה) לא להסתפק ב"חוג המצומצם של 'לחם לאכול ובגד ללבוש'" וב"תיאור בני האדם הדלים, הטיפשים, האומללים", אלא לחתור אל "העיקר", אל "סמל החיים"<sup>58</sup>.

56. ראו הערה 28 לעיל.

57. ברנר, מעבר לגבולין, עמ' 214.

58. שם, עמ' 214-215.

כמו שכבר ראינו בעניין כותרות-המשנה שבחר למחזה, ברנר משתית את השפה הדרמתית-תאטרונית שלו על מתח בין "ראליות" ושבירתה. הוא בונה את ה"תיבה" (הסגנונית) של המחזה תוך הקפדה פרטנית על חוקי ההיצג הראליסטיים (או אף הנטורליסטיים). הנתונים שהוא מספק מגדירים את "מקום החיזיון" מבחינה לוקלית וחברתית-לאומית: "הגיטו היהודי שבמזרח-לונדון", ואת זמנו: "העת האחרונה", כלומר ההווה שלו ושל הצופים. גם נתוני התפאורה שמספק המחזאי מפורטים ביותר ומחלקים את חלל הבימה בהתאם למבטו של הצופה: "ממול", "מימין", "לצד שמאל"<sup>59</sup>. יתר על כן, ניכרת הפונה לשכנע את הצופה שמבטו חודר מבעד ל"קיר רביעי" שהוסר אל "קטע של חיים" – ה"שלים מובילים לעליה", מאחורי ה"בופט" "חדר-המבשלות", ויש "פתח-החוף"<sup>60</sup> – סימונים של "חיים" שמחוץ ומעבר ל"קטע" הנתון.

59. שם, עמ' 200.

60. שם, שם.

ארגון הפעולה בארבע מערכות המתקשר, כאמור, ל"תקינות" הראליסטית, מדגיש את התבניות העלילתיות המקובלות. תחילה לפנינו "שיבה" או "כינוס משפחתי" אל חלל תָּחום אחד כתבנית של אקספוזיציה (כמו בשלושה ממחזותיו של צ'כוב ובמרבית המחזות הראליסטיים של איבסן). אחר כך מגיע תורו של הפיתוח (במערכות האמצעיות) תוך חידוד הקונפליקטים הזוגיים-משפחתיים ועיבוי קשריהם אל קונפליקטים חברתיים-לאומיים של "העת האחרונה" (באמצעות דמויות-משנה ואף "סטיסטים" המייצגים "אינטליגנטים", "טריטוריאליסטים", "אסימילטורים", "אמיגרנטים"

ו"מחזיקי-הדת", וכן סוציאליסטים, בונדיסטים, ציונים ועוד). ולבסוף, בסוף המערכה השלישית ובמערכה האחרונה, עזיבות או פרדות, המרוקנות מחיים וממשמעות את החלל הייצוגי, שייצג הן את הגרעין המשפחתי, הן את התחום החברתי-פוליטי שסבב אותו ופולש אליו – אף זאת באופן המזכיר את מרבית מחזותיו של איבסן, ואף את צ'כוב. התרוקנות החלל מזכירה את סיומו של המחזה גן הדובדבנים, ואילו סוג הטקסט כמו מהדהד את מארג הקולות הקונטרפונקטי בסיומי המחזות הדוד ואניה ושלוש אזהרות.

מגמתו של ברנר ליצור חוויה תאטרונית ריאליסטית ניכרת גם, ובמיוחד, בלשון שדוברות הדמויות על הבימה. ניסיון כזה בתחום השיח הדרמטי הוא מורכב במיוחד, כאשר הדמויות דוברות בשפה שונה (עברית) משהיו "עשויות לדבר בחיים" (יידיש). דן מירון מדבר על "מתרחקות [ש]הולכה אותו [את ברנר] לפיתוח של אמצעים לשוניים אופייניים".<sup>61</sup> האמצעים השונים שמאבחן מירון בפרוזה של ברנר, מצויים גם בדרמה: השימוש הפרודי בלעז ("ביזנס" ו"אולל רייט" ו"דט'ס אולל", בעיקר בפיו של דז'קוב, ה"מתאנגלז" הריקני), או בתערובות של עברית ויידיש (בפי הגברים לבית מהרשק); ציטטות מקראיות או מדרשיות שלעיתים יש להן אופי פרודי ("אוי, 'המו גליו, ברוץ גלגליו', אוי המו, עד שדימיתי [...]) כי גווע אני [...] מהקאה"<sup>62</sup> – יוחנן המתאר את ייסורי ההפלגה לאנגליה, תוך ציטוט מירמיהו); ולעיתים הן רוויות פתוס אמת (פסוקי תהילים בתפילתו הנואשת של חיים-יהודה, או מילות הסיום של המחזה בפי חזקוני המצטט משמות, "אהיה אשר אהיה").

במקביל לבנייה זהירה זו של "בימת מסגרת" ייצוגית המכילה ומשקפת "חיים", המחזאי מבצע פירוק עקבי של סממני הריאליזם. המערכות הגדולות המנוצלות בדרמה הריאליסטית והנטורליסטית לזרימה "טבעית", מפורקות ומפוצלות לסצנות רבות במספר לא שווה, שגם משכן משתנה – מסצנות קצרצרות של מונולוג או פלרטוט מרומז, אל סצנות ארוכות ורבות-משתתפים. לעתים מוחשת גם שרירותיות מסוימת בקיטוע, כשהתמונות בונות למעשה רצף אחד. גם השימוש בדמויות בעלות זהות "קיבוצית", המובחנות זו מזו רק על-ידי "מספור" ("שותה תה" א' וב', ו"אמיגרנט" א' עד ד'), יוצר קיטוע ופיצול של הפעולה, שזרימתה קשורה בדמויות המרכזיות – בני משפחת מהרשק ונספחיהם. חלל הבימה מתפצל אף הוא ומצטמצם: במערכה השנייה זהו מדור המגורים שמעל המסעדה, "דירת ארעי" שיש בה "דוחק" אך גם "ריקניות";<sup>63</sup> במערכה השלישית שוב המסעדה, וברביעית "חדר-מאורה בקומה החמישית" שיש בו "פתח אחד, חלון אחד, כסא אחד [...] שולחן קטן ונמוך אחד, מטה רעועה אחת" ב"ליל-חורף"<sup>64</sup> – תיאור "רחמי", החותר בעליל מעבר ל"חוג המצומצם" של פרטים ריאליסטיים אל איזה "סמל" שהוא "עיקר החיים".

61. דן מירון, "על בעיות סגנונו של י"ח ברנר בסיפוריו", ברנר: מבחר מאמרים, הוצעה 2 לעיל, עמ' 178.

62. ברנר, מעבר לגבולין, עמ' 206.

63. שם, עמ' 207.

64. שם, עמ' 227.

65. שם, עמ' 204, 207 בהתאמה.

סמלים מסוגים שונים פזורים במחזה מתחילתו (למשל הקצב עם "דופן של בהמה שחוטה על כתפו", "גולם-העץ העשוי בתמונת אישה"),<sup>65</sup> אך לקראת הסיום מקבלת המגמה הסמלית מיקוד בדמות "האד", המייצג מציאות (אקלימית לונדונית), אך גם מסמל מציאות (חברתית ונפשית) באמצעות התייחסויות מילוליות טעונות, בעיקר של יוחנן. בצד סמליות של האד (המועקה והדחיסות שהיא גם ריקות), מצביע ארגונו הסמלי של הסיום על התכוונות מרוכזת אל קוטבו ה"אחר" (בדגש פסיכולוגי-מיני) של נושא הגאולה; אם עד כה מומש הנושא על-ידי מפגש ה"עצמי" ו"האחר", שנוכחותו ("המיתית") היא זו שהחדירה לבימה את היסוד מפרק הראליזם (והמנכיח את הצופה "עם מבטו שלו"), בסיום מציג הארגון הסמלי את הגאולה כאחרות.

שתי תמונות הסיום (שהן למעשה רצף אחד) מעמידות את נושא הגאולה כחודו של משולש אנושי, שבסיסו הילד הדחוי, החולה, וצלעותיו הסמוכות הן האמן יוחנן ו"האחר המיתית" אליהו. היסוד ה"אחר" מודגש בדיאלוג שמנהלים השניים ובאופן התנהלותו (כלומר, בסימנים הלא-מילוליים הנלווים לו). שני הגברים הצעירים, המאופיינים כנטולי יכולת או רצון לבגרות ולגבריות (יוחנן בשל מחלתו ודימוי ה"נפל", חזקוני בשל תלישותו וגמגומו, ושניהם כאחד באי-היכולת לממש יחסים עם אישה) – מנהלים שיחת לחשים אינטימית כשהם "שרועים זה אצל זה" בחשכה, כשהאחד (אליהו) מכנה את האחר "אחי" ואף "נוגע בו בידו".<sup>66</sup>

66. שם, עמ' 229-230.

ניתוחו הפסיכואנליטי של דב סדן מזהה כאן, כמו ביצירות אחרות של ברנר, תבנית אדיפלית,<sup>67</sup> שניתן אולי לבסס עליה אבחון הומוארוטי מובהק של יחסי שני הגברים. אך דומה שהעיקר כאן אינו בזה, אלא בכך שהאחרות נכרכת בגאולה. שילוב שתי אלה מתבטא באופן מובהק ב"היה אשר יהיה" שמפטיר-גונח גיבור המחזה (בסיום המונולוג המייצג, ככל הנראה, גסיסה), ובתשובתו של "האחר המיתית" הנועלת את המחזה: "אחיה אשר אחיה". באמצעות הציטוט (שמוזת ג, יד), מודגש תפקידו של "האחר המיתית" כמקשר בין ההווה המיתית השלמה, המעמד המקראי של התגלות האל לנביאו (המקושר ל"אחר" עצמו באמצעות הגמגום), ובין הווייתו המתפוררת של המחזה, המשוועת לגאולה בכל רמותיה – הפוליטית-היסטורית, החברתית, האישית. בתשובה לשאלה הגדולה בדבר אפשרותה של הגאולה, מביא אפוא המחזה תפיסת גאולה שמעבר ל"הלכה שנויה" ציונית או סוציאליסטית, שתי דרכי הגאולה שנמצאו פגומות בפי יוחנן.<sup>68</sup> תפיסה זו של גאולה קשה, תובענית או אף אכזרית, מודגשת גם בדבריו הנוקבים של אליהו חזקוני (שלקראת הסיום מתבטל גמגומו): "אין צורך בפנטאסיות".<sup>69</sup>

67. סדן, הערה 1 לעיל, עמ' 26.

68. ברנר, מעבר לגבוליו, עמ' 216.

69. שם, עמ' 229.

בנוסח הפרדוקסים הכרוכים בדמותו ובמחזה בכלל, מכחיש "האחר

70. שם, שם.

71. שם, עמ' 230.

המית" את הצורך במית"י: "אחי יוחנן", הוא ממשיך בשיחה הפואטית-פסיכולוגית, "למה האילוזיות? גדולה הכרת הדבר כמו שהוא";<sup>70</sup> ובהמשך, לאחר שיוחנן נזקק לצירוף שבשם המחזה המרמז הן על אחרות והן על ההווה המיתית: "מעבר לגבולין אין צדיקים", עונה אליהו "אני אינני 'צדיק'".<sup>71</sup> ובכך הוא שב ומכחיש הן את ההיבט המיתי והן את זה החריג של התנהגותו ("עובר גבולין" בנתניה, באהבה). כלומר, הכול, כדבריו הקודמים של יוחנן, הוא עניין של "פרוצס" ש"בכל שעה ושעה".

72. ראו הערות 10 ו-7 בהתאמה.

תפיסת הגאולה של ברנר במחזה קרובה ברוחה להיבט האתי בתפיסת "האחר" של לוינס, לתביעתו האתית. המחזה דוחה "הלכות שנויות" ו"פנטאסיות" מוחלטות ואלימות, ופונה אל חוויית האחרות והקרבה ל"אחר". כמו אצל לוינס, מבוטא כאן רצון לטהר את ה"אינסופי" מ"אלימותה של הקדושה" ולבקש את הגאולה ב"תשוקה אל האחר המוחלט".<sup>72</sup> נדמה לי שכאן אף מתקיים המפגש החי שבין הדיון העולה במחזה הזה מראשית המאה הקודמת, לבין השאלות הקשות של הקיום היהודי העכשווי והשיח על אודותיו, המתנודד כמדומה בין "פנטאסיות" מיתיות ואלימות לבין איזה "אד" דביק ונידף.

מעבר לגבולין מתגלה אפוא כתרומה רבת-משמעות לדיון הזה, והוא ראוי דווקא עכשיו להפקה מחודשת. חשיבותו נגזרת, בין השאר, מן העצמה שזוכה לה הופעת "האחר" במחזה, מכוחו המוחלט של "האחר". בדרמה העברית היו ניסיונות אמתיים בודדים של מימוש "האחר" והתמודדות עמו. בחינת ההיסטוריה המודרנית של התאטרון והדרמה העבריים מגלה את שליטתו העריצה של ה"עצמי" (גם כשהוא בקוטבו הליברלי-שמאלני). מחזהו של ברנר, המצטרף מזווית נידחת, אחרת, לראשיתה של ההיסטוריה הזאת, עשוי, לכשיוחזר לבימה, להרחיב את גבולותיה של מסורת התאטרון העברית.

אוניברסיטת חיפה