

“התיאטרון, כלומר העשייה המיידית לשמה, מעודדת מעשים מיותרים שאין בהם כל תועלת מיידית”
(אנטון ארטו, “התיאטרון והדבר”)¹

1. ירושלים ואמריקה, או “חווה הופכת למריה”

היצירות *דמוקרטיה באמריקה* של רומיאו קסטלוצ'י (Romeo Castellucci) ו*אות השני* של אנחליקה לידל (Angélica Liddell) נוטלות את שמן משמות של ספרים. שמה של העבודה הראשונה מתייחס לספרו של אלקסיס דה טוקוויל “הדמוקרטיה באמריקה” (שיצא בשני כרכים, בשנים 1835 ו-1840), אריסטוקרט והוגה דעות צרפתי שיצא (יחד עם גוסטב דה בומון) לשליחות ברחבי ארה”ב בשנת 1831 כדי ללמוד ולסקר את החברה והמשטר החדשים המתהווים ביבשת שזה עתה התנתקה מאירופה: הדמוקרטיה המודרנית. בספר שהפך לספר יסוד במדעי החברה והמשטר מבקר דה טוקוויל את ההישענות של הדמוקרטיה האמריקאית על ‘עריצות הרוב’, ומנסח לראשונה את מודל ‘הפרדת הרשויות’ כמנגנון בקרה של איזונים ובלמים. שמה של היצירה השנייה מושאל משם ספרו של הסופר האמריקאי הידוע נתנאל הות’ורן “אות השני” משנת 1850, שמספר את סיפורה של הסטר שהואשמה בבגידה וניאוף ונכלאה ונודתה מהחברה. כמו בספריו האחרים, גם בספר זה מתעמת ומבקר הות’ורן את החברה הפוריטנית ממנה צמח ושעיצבה את המציאות הפוליטית בארה”ב.²

שתי היצירות, אם כך, ממקמות אותנו היסטורית במאה ה-19, גיאוגרפית בארצות הברית של אמריקה, ותרבותית: קהילת המתיישבים הפוריטנים. אך מעבר לכל אלה, מלכתחילה, נוגעות שתי היצירות בתמות הקשורות לשפה, לספרות, לשמות, לסמלים, לציטוט ולפרשנות; נוגעות בתמות הקשורות לאמנות, למופע ולתיאטרון. עבור קסטלוצ'י אלו היחסים הסימביוטיים שבין השפה לבין מערכות הכוח הפוליטיות שעומדים לתצוגה ולמבחן, בעוד שאצל לידל אלו הגוף והתשוקה שפוגשים בסימן הלשוני ובכוחות ההסדרה. השפה היא ההווה, היא הפער, האמצעי והתכלית. השפה היא הקריטריון, הנשק, החוק והעונש. היא הסכנה. היא הנחמה. היא התקווה. “היא הנהר הזורם שבתוכו אנו שטים” (דב רעב, דמוקרטיה באמריקה). עבור לידל כמו עבור קסטלוצ'י זהו ניסיון ליצור “בתיאטרון מטאפיזיקה של הדיבור, של המחווה ושל ההבעה, כדי לחלץ אותו מדשדושו הפסיכולוגי האנושי”, כפי שביקש להדגיש המחזאי, השחקן ותיאורטיקן אנטון ארטו.³

¹ אנטון ארטו, התיאטרון וכפילו, תרגום אוולין עמר, הוצאת בבל, עמ' 24.

² נתנאל הות’ורן השתייך לזרם מחשבה רומנטי ייחודי שהתפתח בארה”ב כתגובה לתרבות הפוריטנית במאה ה-19: ‘טרנסצנדנטליזם אמריקאי’. אם לומר זאת בקיצור המתבקש: זו מחשבה שביקשה להמיר את מושג האל (הנוצרי, הפוריטני, האוונגליסטי) בטבע. ובלשון אירופאית, שלא איחרה לבוא, מפי ניטשה: להמיר את תורת המוסר באסתטיקה.

³ “תיאטרון האכזריות”, שם, עמ' 98

המתיישבים החדשים, שנטשו את אירופה מאחור, נשאו בשורה: "ישראל החדשה". אוטופיה, סימן ללא מקום. זוהי התחלה מבראשית: אדמה, אדם ודבר האל; חיים חדשים תחת הדיבר האלוהי ובהתאם לנאמר: "בראשית הייתה המילה" (הברית החדשה, יוחנן 1,1). וזו אכן המילה, או יותר נכון הדיבור או השפה⁴ – האירופית, הלבנה, הנוצרית – שפוגשת ביבשת החדשה, בתושבי היבשת ובטבע הבתולי העצום. זהו מפגש מיוחד והרה גורל שאליו חוזרות ונדרשות היצירות. נקודת ההיתוך ממנה בוקעים ומתעצבים כוחות ההיגיון והתרבות תחתם אנו – במערב ובכפר הגלובלי הקטן שנקרא עולם – חיים. זהו מפגש לשוני, מפגש ספרותי, מפגש בין כתבים: כתבי הקודש וכתב החוק, שממנו צמחה והתעצבה התרבות המודרנית. זהו מפגש שנוצר מהקשר הישיר – או כפי שעולה משמם: "הטהור" – שאותו מבקשים הפוריטנים למתוח בין דבר האל ודבר החוק. ניסיון לכרוך יחד, להתיך, להמיר, לקפל את האחד על האחר. הציווי המוסרי פוגש בקיום האנושי ללא הנחת 'תשתית מטאפיזית' בדבר מה שקיים ומה שיודעים או לא יודעים אודותיו. משמע, ללא הגורל האנושי, מבלעדי הטרגדיה.

'הסימן הלשוני הפוריטני' נשען על השתקפות דמותו של הציווי בחוק, של המוסר באתיקה, של הגוף באסתטיקה. תמונת מראה מעוותת. הכפלה המבקשת ליצור את היש מן האין כשפה. ללא צורך בממשות. מופשט על מופשט. וארץ של אפשרויות בלתי מוגבלות נפתחת, בחסות מערכות של הסדרה, וכיד הדמיון. מציאות חדשה של דימויים נעדרי מקור: סימולציות וסימולקרות, מתארגנת תחת תרבות של החפצה, שבה הכל יכול להיות לסחורה. או לא להיות כלל. מציאות של סימנים וסמלים, של אובייקטים של צריכה, אובייקטים של תשוקה; אובייקטים שאינם אלא 'מערכות של פיתוי והיקסמות', המתארגנות תחת רשתות של חליפין והמרה, כפי שהיטיב לקרוא ז'אן בודריאר את התרבות האמריקאית.⁵ בתוך השטף התרבותי האינסופי של סימנים ויחסים, מציבים לידל וקסטלוצ'י את מעשה ההכפלה בבחינת תזכורת ותשתית להכפלה המקורית של הסימן הלשוני; להכפלה המקורית של המופע: של הממשי המבקש לבוא לידי ביטוי. אלו מעשי הכפלה המופיעים ומלווים את היצירות בבחינת 'אווירה לוגית' - דוגמת הדימוי המוכפל של מריה וישו התינוק אצל לידל, או דמותו 'המוכפלת' של נתנאל⁶ אצל קסטלוצ'י.

⁴ רבות נכתב על המשפט הפותח של ספר יוחנן. בתרגום היווני מופיעה המילה: לוגוס - שהוראתה מילה 'קדם-לשונית', במובן של הדיבר האלוהי שיצר באומר. פירוש זה נוטה להדגיש את ההיבט 'הפיזי' של הדיבור והדבר. התרגום הלטיני *verbum* מציין מילה, ומקיים זיקה למובן הלשוני כמסמן. בהקשר הנוכחי כדאי להזכיר את השימוש של ז'אק לאקן במשפט בצורה: 'בראשית הייתה השפה', כדי לציין את הקדימות - הראשונית והמקוריות - של השפה/הלשון לעולם ולאני. את היותנו תמיד-כבר מוצבים בתוך הסדר הסימבולי, עם האחר. (עוד בעניין זה ראו גדעון עפרת, "לקאן: בראשית היה הדבר", המחסן של גדעון עפרת, <https://gideonofrat.wordpress.com>)

⁵ בודריאר ז'אן, אמריקה, תרגום מור קדישזון, בבל, 2000; בודריאר ז'אן, רוח הטרור, תרגום אמוץ גלעדי, רסלינג, 2004

⁶ בדמות נתנאל מופיעה פרפורמרית שעוטה על עצמה את 'חליפת עור' של נתנאל. עוד על כך בהמשך.

דימוי הפתיחה, בעבודתה של לידל, מציג נער לבוש טוגה מוזהבת רוכב על הוברבורד לכיוון ראש פסל יוני (סוקרטס?), חג סביבו, יורד, מחבק ומנשק אותו במחוות פרידה, שב ועולה על הוברבורד, פורש ידיו לצדדים כישו, חג ורוכב מחוץ לבמה. בעבודתו של קסטלוצ'י מופיעות הריסות תבליט קיר יוני, שבאופן ליטרלי מסתובב על צירו, בכדי לאפשר לשני ילידים אמריקאים להופיע מבעד לחורים שבהריסות התבליט, להיטמע בגבו, ולהשתחרר ממנו לדיאלוג על המפגש עם המתיישבים החדשים ועם השפה החדשה שהביאו עמם.⁷ הציר עליו נסובה התרבות המערבית הוסט. לא עוד הקרע והפער בין 'ירושלים לאתונה' כבסיס להגדרת התרבות המערבית, כי אם ההשלמה ההולכת ונרקמת בין 'ירושלים ואמריקה' היא זו שתעצב ותקבע את רוח הזמן.⁸ לא עוד פוליטיקה כמנגנון הסדרה מתווך בין האדם והאדם שלצידו והעולם שהם חולקים, לא עוד פוליטיקה הצומחת מן ההכרח הטרגי שמלווה את הקיום האנושי, כי אם מציאות ואחר שאינם אלא סימנים לשוניים-פוליטיים. תוצרים של הסכמה והשלמה בין שתי מערכות סימנים, ובחסות השפה. תחת המאבק שנזנח מאחור ליישב בין הציווי של האל המופשט מירושלים והמחשבות המופשטות על הקיום האנושי מאתונה, מניחים המייסדים של האימפריה המודרנית תשתית פוליטית ולשונית: רפובליקה חוקתית.

"To the end it may be a government of laws and not of men" קובע הציטוט המפורסם מהחוקה האמריקאית של 1780.⁹ לשון החוק קודמת לשלטון האדם, קבעו האבות המייסדים בתקווה להבטיח שלטון הוגן, חסר פניות, חף מאינטרסים ומשיקולים זרים. לשם כך נקבע החוק מעבר להישג ידו של האדם, בלתי ניתן לשינוי. כפוף לחופש פרשני מחד ולמאבק פרשני מאידך – כפוף להגדרה תרבותית. בדומה לדיבר האלוהי. הממשות הפוליטית הפורשת רשתות של שיח (פרשני, מסחרי, פוליטי) על פני הקיום מבטיחה לאדם מציאות (מדומה) של חופש פעולה אתי וחופש פעולה אסתטי, תוך שהיא כובלת אותו להגדרה בתוך מערכות של סימנים ויחסי כוח, כסימן לשוני ופוליטי. מטשטשת את ההבדל שבין שני כוחות דורסניים של החוק: ניצול ודיכוי. זו מציאות שמציבה כאידיאל את שיפור תנאי הניצול תוך התעלמות והעמקת אמצעי הדיכוי של הפרט.¹⁰ השיח הפוליטי הליברלי-קפיטליסטי – האמריקאי במובהק – מבוסס על מושג הזכות' ושואף לשיפור תנאי הניצול, זאת בתנאי שנגדיר עצמנו ביחס לניצול (עדיף כנפגעים), בתנאי שנסכים להפוך את עצמנו לשחקנים במערכת הכוחות הפוליטיים. משל, נעניק

⁷ שתי הדמויות, הפוליטיות במובהק, הן: 'ערימת חציר', מנהיג של שבט שאוני, שפעל למען השלום ונרצח בידי חיילים אמריקאים, ו-דב רעב' ממנהיגי שבט קאיין ואיחוד השבטים למען השלום עם ארה"ב. במופע מדברים הפרפורמרים בשפתם. הדיאלוג בין השניים מתחיל בהתייחסות לאירוע הטרגי שבבסיס המופע: מסירת הילדה על ידי ליזבת'. במובן זה הילדים, בעלי השפה המקומית אך זרה ולא מובנת, יודעים את "הסוד" - בדומה לאישה.

⁸ הפילוסוף ליאו שטראוס (1899-1973) הציב את המאבק שבין 'ירושלים' ו'אתונה' כמאפיין מגדיר של התרבות המערבית. ראו: ליאו שטראוס, ירושלים ואתונה (מבחר כתבים), מוסד ביאליק, 2001.

⁹ The Constitution of Massachusetts, 1780, drafted by John Adams, Samuel Adams, and James Bowdoin.

¹⁰ אלתוסר לואי, על האידיאולוגיה (פרק 3), תרגום אריאלה אזולאי, רסלינג, 2003.

זכויות לנשים, בתנאי שיגדירו את עצמן כ'נשים'. מאליו ברור שהגדרה שכזו אינה משחררת את 'האישה', אלא מעמיקה את הדיכוי שלה תחת ההבניה הפוליטית של הגדרת הזהות. רוצה לומר משמרת ומשעתקת את יחסי הכוח.

בעת הזו, מבקשים קסטלוצ'י ולידל לחזור ולקרוא את 'לשון החוק' במשמעותו הכפולה: לא רק מצד הכוונות הטובות של מנסחיו, אלא גם מצד התופעות שאותן איפשר, קרי מציאות של שחיתות, של ניצול, של דיכוי. ואלו כוחות הדיכוי שיעמדו למבחן בדמוקרטיה באמריקה ובאות השני, וזו האישה שבאמצעותה יחשפו ויפרקו ויתעמתו קסטלוצ'י ולידל עם ארבעת מרחבי ההסדרה האנושיים: המיני, הכלכלי, הנפשי והפוליטי, דרכם נשלט - מעוצב ונבנה, מנוצל ומדוכא - הגוף האנושי.¹¹ זו התרבות שמאפשרת את השפע והעודפות הנגזרים מיחופש הביטוי. זו התרבות שמאפשרת את הספציפיות האינסופית עד לזרא של כל פרט ופרט, של כל חיידק וחיידק. וזו התרבות שמבקשת לנקות את האדם משאריות הסבל והכאב והצער. בשם 'החופש להגנה עצמית'. לנקות את העולם משאריות הגוף שילד, שהזדקן, שחלה, שעובד. משאריות הביטוי והקיום. "תרבות של סכנה", כפי שמצטטת לידל את נבואת פוקו.¹² תרבות של פחד ובורות, שבה 'עושר הרעיונות אינו אלא צידה השני של דלות', אם לצטט נבואה מוקדמת יותר של בנימין.¹³

בשתי היצירות זוהי נקודת מבט אירופאית המתבוננת - שוב, ותמיד - על ירושלים ואמריקה. החזרת המבט של אלו שהניחו את היסודות למחשבה הפוליטית ('המהפכה הצרפתית') אל האימפריה שצמחה מתוך הפוליטי והפכה את הפוליטי לממשות.¹⁴ בשתי היצירות יש ניסיון להתמקם ברגעים שבהם פוגשת השפה את הפוליטיקה ודרכם את הקיום האנושי. לחשוב את האדם כיצור לשוני-פוליטי במנעד הנפרש בין יוון לבין אמריקה, בין ה'זואון-פוליטיקון' ועד לאינדיבידואל החברתי-תרבותי. עבור קסטלוצ'י הרגע הזה מעלה שאלה על המשמעות של 'פוליטיקה ללא טרגדיה'. על אמון באנושי, שנובע מהכרה בפער בין

¹¹ גולדנברג מנחם, "מחשבה ללא רשות: קווים לדמותה של 'המטאפיזיקה של הדמיון'" (הקדמה לביקורת כח הדמיון), בתוך מיתוס, שפה התגלות, בעקבות הגותו של משה שוורץ, עורך יוסף שוורץ, הוצאת כרמל, 2019.

¹² חשוב לציין שעבור לידל מושג הסכנה אינו רק מאפיין תרבותי/פוליטי, אלא קשור באופן מפורש ומהותי לתפיסת התיאטרון והמופע, בעיקר כפי שנוסחו על ידי אנטון ארטו. (ראו גם: "התיאטרון והדבר", 1934)

¹³ "דלות חדשה לגמרי ירדה על בני האדם עם התפתחות עצומה זו של הטכניקה וצידה השני של דלות זו הוא עושר הרעיונות המעיק, שירד אל - או נכון יותר על - בני האדם עם תחייתם של האסטרולוגיה וחוכמת היוגה, ה-christian science וחוכמת קף-היד, הצמחונות והגנוסטיקה, הסכולסטיקה והספיריטואליזם." ("ניסיון ודלות", כתבי בנימין, כרך ב: הרהורים, רסלינג, עמ' 136).

¹⁴ בכדי לעמוד על ההבדל בין 'המהפכה הצרפתית' שעומדת בבסיס המחשבה הפוליטית המודרנית ובין כינונה של האימפריה האמריקאית אפשר לעשות שימוש באבחנה של סימון וייל בין יוון הקלאסית, שהניחה את היסודות לתרבות המערבית, לבין רומא שהפכה לאימפריה שלה. "רק היוונים בני תקופה זו יכלו לתפוס את הרע בצלילות המופלאה הזו. הם כבר לא אהבו את הטוב, אך אבותיהם, אשר אהבוהו, הנחילו להם את אורו. הם השתמשו בו כדי להכיר את האמת על הרע. בני אדם טרם השתקעו בשקר. משום כך לא האתונאים אלא הרומאים הם שייסדו אימפריה" (סימון וייל, האם אנו נאבקים למען הצדק?, תרגום שירן בק, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, עמ' 13).

הרצוי והמצוי, שנובע מהרצון לחלוק חיים ותקווה וצער, שהופך לאמונה (עיוורת) בחוק. שאלות על שפה ללא דברים ודברים ללא שפה. על יחסי כח וחוק ללא חיים שניתן להקריב, ללא גוף שניתן להעניש. ובאנלוגיה, להעמיד קריאה להתמקם במקום שאותו "האלים כבר נטשו אבל עיר האדם עדיין לא קמה", מרחב שבו "כבר אין קורבנות אבל עדיין אין פוליטיקה" (קסטלוצ'י, דמוקרטיה באמריקה). עבור לידל זו שאלה על זמנים שבהם "הלא-מוסרי הופך אתי. חווה הופכת למריה" (לידל, אות השני). זמנים שבהם המותר והאסור משמשים כטוב וכרע, ולחלופין זמנים שבהם הטוב והרע נחשבים כמה שמותר או אסור. זמנים שבהם הקיום תרבותי והתרבות קיומית. עבור לידל, זו קריאה לעורר את הגוף הסובל והפורח – כמו "פרח שחור" – כאמת המידה לחברה מתורבתת, לחברה לשונית-פוליטית. אלו שאלות על יצר ללא תשוקה, על תשוקה ללא סטייה – על פיתוי ללא גירוי. "על זינה ללא זינה, ניטשה ללא ניטשה, סאד ללא סאד, קראווג'יו ללא קראווג'יו" (לידל, אות השני). במעין מחווה של לקיחת אחריות¹⁵, רוקמת לידל את הסימנים האירופאיים – אנה קרנינה, אמה בובארי, סוקרטס, דלז, ליוטארד, סארטר, בארט, ניטשה, סאד, נבוקוב, קאראווג'יו, דנטה. ארטו. אנחליקה – אל קריאת התיגר של הות'ורן, ואל התרבות האמריקאית, המערבית, הגלובלית, והלאה אל תחרת שיח התקינות הפוליטית. (עבורנו, כאן והיום, נדמה שהמפגש הזה בין ירושלים ואמריקה אקטואלי ורלוונטי במיוחד).

2. חוק וביטוי, או "חווה חוזרת לגופה"

"שבירת השפה כדי לגעת בחיים פירושה עשייה או עשייה-מחדש של תיאטרון"

(אנטון ארטו, "תיאטרון ותרבות")¹⁶

על רקע הכרזת העצמאות של 13 המושבות האמריקאיות בשנת 1776, וארבע שנים לפני שמתנסחת החוקה האמריקאית, כותב תומס פיין, מחשובי האינטלקטואלים שהשפיעו על ניסוח החוקה האמריקאית, בפתח ספרו שכל ישר: "החברה היא תולדה של צרכינו, השלטון – של רשותנו; זו הראשונה מקדמת את אושרנו על דרך החיוב, על ידי שהיא מאגדת את כל זיקות לבנו, ואילו זה האחרון עושה זאת על דרך השלילה, ברסנו את מידותינו הרעות. החברה מעודדת פעילות הדדית, ואילו השלטון נוטע בינו מחלוקת. זו מטה לנו חסד, וזה משית עלינו עונש. ... החברה בכל צורותיה, היא ברכה; אך שלטון, גם בצורתו הטובה ביותר, אינו אלא רע הכרחי, ובצורתו הגרועה ביותר – רע שאין לסבול אותו";¹⁷ ברגע

¹⁵ שמהדהדת לאספקט זה ביצירתו של הות'ורן ביחס למסורת הפוריטנית ממנה צמח באופן כללי, ולהיסטוריה המשפחתית שלו בפרט. (אבותיו, מראשוני המת'ישים וראשי הקהילה היו שותפים בהוצאתם להורג של כ-20 נשים וגברים אפריקאים, בשנת 1692, במה שזכה לכינוי 'משפטי/ציד המכשפות בסיילם').

¹⁶ אנטון ארטו, התיאטרון וכפילו, תרגום אוולין עמר, הוצאת בבל, עמ' 14.

¹⁷ פיין תומס, שכל ישר, תרגום ליה נירגד הוצאת שלם, 2007, עמ' 6-7.

היציאה לחירות, ברגע שבו מנוסחים ומעוגנים האידיאלים החברתיים לכלל שפה פוליטית, פיין מבקש להזכיר את הצורך להבחין בין תנאי הקיום האנושיים לבין התנאים להסדרת המציאות בעבור הקיום האנושי. בין כוחות הדיכוי לבין כוחות הניצול שפועלים בחברה. בין היותנו יצורים חברתיים, מתקשרים, רוצים, מרגישים, נותנים ולוקחים, לבין הצורך להסדיר את התנהלות החברה. פיין מבקש להזכיר את הפער והכפילות שהיא מנת חלקו של הקיום האנושי; את הגורל הטרגי של מי שנדון לכלות את חייו תחת 'רע הכרחי'. את האמון והאמונה הניצבים בבסיס הקיום האנושי; את האמון והאמונה הנדרשים כיסוד ותכלית לקיומן של מערכות ההסדרה, כיסוד לקיומה של חברה אנושית.

הכפילות אותה נושא הסימן הלשוני בעבור הפוריטנים - כחוק וכביטוי (כהדהוד של דבר האל) - כפילות אותה הם מניחים כתשתית למציאות האמריקאית, מציבה בהתאם אתגר ערכי כפול. ראשית, וכפי שכבר הוזכר, הממשות הפוליטית נוטה לטשטש את ההבדל, ולא פעם להעלים אותו כליל, בין ההכרחיות של מנגנוני ההסדרה הפוליטיים לבין המקוריות והקדימות שלהם. מאחר ומה שקודם הוא הכרחי, אנו נוטים לבלבל ולחשוב שמה שהכרחי הוא קודם. כך, העובדה שכל חברה דורשת משטר וחוק, לא הופכת את החוק לתנאי הכרחי לקיומה של חברה. להיפך, זוהי קיומה של החברה שקודמת לחוק ודורשת אותו.¹⁸ שנית, הזיהוי בין הציווי המוסרי והחוק נוטה להוסיף ולטשטש את ההבדל בין השפע והעודפות של התשוקה והרגש והגוף לבין העודפות והשפע שמאפשרת הצורה הריקה של הסימן/החוק. השפה הפוליטית מבקשת להמיר את הסיבתיות האקראית והמקרית שהופכת להכרחית מכוח התשוקה והרגש, מניעה את הגוף לפעולות, להחלטות, לתקומה - משבשת את המציאות כמו מחלה - בהכרחיות הסיבתית של מנגנוני ההסדרה ליצירת סביבה הגיינית, מבלעדי העולם והאדם. זו שפה אומניפוטנטית שיש בה "רק מילים", שפה שבה "הכל הופך למילים, אפילו השתיקה מדוברת", זו שפה אדישה "שלא אומרת את הדברים שלנו", שפה "שיכולה להרוג", כפי שעולה מהדיאלוג בין 'ערימת חציר' ל'דב רעב' בדמוקרטיה באמריקה. שפה שחורצת גורלות. שפה שכמו מונחת על פני המציאות ומאפשרת אותה מתוך רדוקציה לשימוש גרידא: היא טובה לחליפין, לשליטה, ולציד.

את המופע דמוקרטיה באמריקה פותח קסטלוצ'י במחול דגלים אותה מבצעת להקת נשים לבושות מדים, ובחגורתן כדי מתכת מקרקשים ברעש. דגלי האותיות המרכיבים את שם המופע מתפרקים ומתחברים לכדי סדרות מילים אקראיות, הנקראות כמשפטים חסרי משמעות. מילים שמצדן מפלרטטות עם מובן מכוח האינרציה של השפה והמחול והשקט שלפתע מפנה מקום כשתנועת המחול פוסקת. מילים שמהדהדות פעימות של מובן, של משמעות, של קיום. ושוב. פירוק וחיבור ורעש, ומעשה הרכבה מחולי.

¹⁸ כהמחשה לרעיון זה אפשר לחשוב על 'מוסד' החברות כדגם לחברה שאינה דורשת חוק ומשטר. (עוד בעניין זה ראו: גולדנברג מנחם, "חבר אתה חסר - על חברות ומסורת", מעקף: סולידריות I, הוצאת ביה"ס לתיאטרון חזותי, 2019).

השפה הופכת בניצוחו של המופע למרחב אוטונומי בעל חוקים רטוריים וחופש פעולה לעצב ולקבוע את המציאות, את ההיסטוריה, את היחסים הפוליטיים. מרחב שבו יחסי כוח הופכים לכוחות יחסיים; אפשרות להתארגנות מקומית, רגעית – פוליטיקה אד הוק – של משמעות ושל מובן. זהו הרגע המחולל של הממשות הגופנית, החושית, החושנית, שדרכו מגיעה גם לידל אל השפה ויחסי הניצול והדיכוי שאותה שפה מאפשרת ומתפעלת. אל השפה ואל התרבות, ואל הגוף שמגיה בספרות כביטוי. אל מעשה האמנות הנרקם כ'אות הקין'. זהו הגוף האחד שנהיה לריבוי של גופים ושל קולות, גוף שנטמע בתרבות וחוזר ועולה דרך ציטוט והקשר, ומשחקי תפקידים; זה ההבדל המיני שמבקש להתנסח מעבר להחפצה הלשונית הפוליטית; אלו הסבל, הכאב והצער שמבקשים תגובה הולמת בצעקה, במלמול, בבכי, בהחלטה, בפעולה. זו האהבה וזו התשוקה שכעת ממלאים את הסימן הלשוני בגוף ובעולם: בגורל האנושי. זו האות (הראשונה), ה-A – שמסמלת במקור את חטא הניאוף (adultery) שבו הואשמה הסטר, גיבורת הספר אות השני – וכעת מייצגת עבור לידל את האמנות (Art), את ארטו (Artaud), את אנחליקה (Angélica). וזה 'השם המפורש', אצל קסטלוצ'י: "אהיה"; "אלוהים"; "אני", שכעת מתמלא בצער הקיום שאין לשאתו – מכירתה של ילדה על ידי אמה על מנת שתוכל לרכוש כלי עבודה שיאפשרו את המשך עיבוד האדמה (המובטחת) העקרה.

שלושה דברים עומדים במבחן: ראשית, יש לעורר מחדש את ההבחנה בין הביטוי והחוק. להציב את הפעולה בלב ההכפלה כהדהוד של שני מרחבי הקיום, הדהוד של שני אופנים של הכרחיות וסיבתיות; שנית, ולאחר התמקמות המחשבה ניתן לאמוד את מידת (ערך) הדברים. לחשוב את הערכים שינחו את הפעולה המצויה בלימבו שבין חופש הביטוי והנפש הסובלת. לבסוף נדרשת המחשבה ליצור זיקות בין שני מרחבי הקיום, לבטא את הטעם שבדברים. לעשות אמנות. שלוש פונקציות שקוראות תיגר על כל נסיון להאחדה וזהות. על כל נסיון להמרה והחלפה של דבר בדבר. לא כשמדובר בפעולה. בהכרעה. לשם כך, מציבים קסטלוצ'י ולידל את האישה כמקור וכבסיס. את האישה כקטגוריה, או 'עמדה' מטאפיזית, ולא כהבחנה מגדרית (ולכל הפחות לא רק כנקודת מבט מגדרית); לשם כך הם מציבים את הקיום הנשי, את ההחלטה של האישה, את הפעולה של האישה, את המוסר הנשי. את אמא, את חווה, את הסטר (ששמה מהדהד את המילה היסטוריה - מהמילה היוונית היסטרה (hystera) שמשמעה רחם – שימשה לאפיין את האישה כחולה מטבעה, בתרבות המערבית מאז ימי יוון). את זו שהיא "תמיד אישה לפני שהיא בן-אדם", ולכן "לא-אנושית" (אות השני, לידל).

אלו נשים שמחוללות בדמוקרטיה באמריקה, וזו אישה שמופיעה בדמות נתנאל הגבר הפוריטני. זו אישה ששובשת את 'חליפת עורו' של נתנאל, מעשה הכפלה וזיהוי של הסימן הלשוני הפוליטי (הנוצרי) כגברי

במהותו, ומנותק ביסודו.¹⁹ זו האישה שמניעה את הגבר – וחושפת אותו כ'חזות גברית' – שמתווכת את החיים בעבורו, את פירות עבודתו ואמונתו: רקבי תפוחי-אדמה, שאינם ראויים למאכל. זו האישה שנושאת את החטא עבורו, עבור הקהילה, עבור עצמה. אצל לידל, כמו אצל הות'ורן, זה מופע של אישה! גם באות השני זו האישה שנושאת את החטא. את אות הקין, את חטא גן עדן, החטא הקדמון. חטא הידיעה שהביאה איתה את הבושה.²⁰ זו אישה מוקפת גברים, על פי רוב עירומים, רוצה לומר: ללא ידיעה, ללא בושה, רק הכוח בידם. לבסוף, בכדי ליצור זיקות וטעם, כדי לרקום את אות הקין מעשה רקמה והתקשטות, כמעשה הסטר, כדי לקלל את האל שלא מתוך כעס ובכדי להאמין שוב, בכדי לצקת טעם בקיום, כמעשה ליזבת' אשתו של נתנאל בדמוקרטיה באמריקה, יש לפנות לזו שהגוף שלה נתון תמיד למבט ושיפוט, נושא את חליפות הזמן; לזו שהקיום שלה מעוגן בהתמודדות תמידית עם החיים, עם הסבל, הצער, הפרידה; לזו שהחלטה שלה טבולה בארס, ברגשות נקם וזעם, בשתיקה, בסוד, בבוגדנות. בכדי לייצר הלימה בין החוק והביטוי יש לפנות לזו שראשונה לדעת את העירום, רוצה לומר את הבושה, רוצה לומר את ההבדל בין טוב לרע. לזו שטעם הידיעה מהולה עבודה בבושה. זו שעבודה הפעולה מתחילה בחטא. ובעונש.

הסימן הלשוני, הענוד לבגדה של הסטר, העטוי לגופה של האישה כחליפת עורו של נתנאל, המונח כאבן היסוד לממשות הפוליטית כמו פורע את סדר הדברים הרגיל. השפה הפוליטית הופכת ביצירותיהם של קסטלוצ'י ולידל למרחב 'אלביתי' שבו המוכר הופך מאיים, מרחב של מקומיות לא מובנת דוגמת הדיבור של הילידים, דוגמת הדיבור של האישה. הסדר הסימבולי, הגברי במהותו, פוגש בממשי-הנשי - דרך החיקוי, המשחק, ההכפלה, ההתקשטות וההפתעה, באופן לא צפוי. דרך מעשה היצירה – המופע – האמנותי.²¹ מרחבי החוק הנצחיים, האומניפוטנטים, פוגשים בתהומות הביטוי. מערכות ההמרה והחליפין פוגשות במה שאי אפשר להמיר ואי אפשר להחליף. שהרי "ביטוי הוא מעבר לעבירה" (אות השני, לידל). הביטוי ששמים קסטלוצ'י ולידל בידי האישה הוא כוח של חריגה, כוח הפועל כמו מחלה ממארת, חשוכת מרפא, כמעשה טרור. "אקט מוחלט שהמרתו גם היא אינה אפשרית. הטרור הוא אקט המשחזר ייחוד שאין לצמצמו, בלב מערכת הממירה את הכל".²² האישה היא הפארדוקס שבבסיס מלאכת ייצור המידה והטעם, בהיותה בו זמנית מוחרגת מהשיח הפוליטי, ומובנית ונשלטת על ידו לחלוטין. בהיותה

¹⁹ נוכל לציין שבדמותו של נתנאל אצל קסטלוצ'י מצוי גם מעשה הכפלה של הקשר: הן לסופר נתנאל הות'ורן והן למושג הכפיל והכפילות בתפיסתו של ארטו (ראו גם: "תיאטרון ותרבות", הקדמה לספר התיאטרון וכפילו)

²⁰ "ותרא האשה כי טוב העץ למאכל וכי תאנה-הוא לעינים, ונחמד העץ להשקיל, ותקח מפריו, ותאכל; ותתן גם-לאישה עמה, ויאכל. ותפקחנה, עיני שניהם, וידעו, כי עירמם הם; ויתפרו עלה תאנה, ויעשו להם חגרת. וישמעו את-קול יהוה אלהים, מתהלך בגן--לרוח היום; ויתחבא האדם ואשתו, מפני יהוה אלהים, בתוך, עץ הגן. ויקרא יהוה אלהים, אל-האדם; ויאמר לו, איכה. ויאמר, את-קלך שמעתי בגן; ואירא כי-עירם אני, ואחבא." (בראשית, פרק ג', ו-י)

²¹ Semblance בלשונו של לאקן.

²² בודריאר ז'אן, "רוח הטרור", רוח הטרור, תרגום אמוץ גלעדי, רסלינג, 2004, עמ' 12.

נושאת באשמה, בעול העבודה, בסבל הקיום, האישה מגלמת בגופה, בעצם קיומה, את הפער שבין הקיום והחוק. את משבר האמונה. את הדרישה לצדק. זו "חוזה החוזרת לגופה" (לידל, אות השני).

3. רגע של התפכחות, או "לקלל את אלוהים זה הדבר האחרון שנשאר"

הקיום האנושי נשען על אמונה. מאחר ואנו לא יכולים לדעת את הדברים עד סופם המוחלט, מאחר וכל יחס בין הדברים הוא יחס חלקי ומוגבל, אין לנו אלא להאמין שהדברים יתנהלו כפי שאנו חושבים ומצפים ורוצים שיקרו. אלא שלא כך הם פני הדברים ביחס לטבע; ולא כך הם פני הדברים ביחס לרגש ולנפש. לכן ראשית לכל קודמת האמונה: למרות שהמילים הן רק 'כאילו' ו'כמו' הדברים, בכל זאת הן יוכלו לעמוד בשביל הדברים. למרות שהשדות לא מצמיחים תבואה, והתשוקה והאהבה לא מוצאים את מקומם, הרי שאם רק נאמין ונשים מבטחנו באל, מבטיח לנו האתוס התיאולוגי, ניצל. כך חוזר נתנאל, באוזני ליזבת, על סיפורו של אברהם 'אביר האמונה' (הנוצרית), שהאמין באל ללא פקפוק וללא שאלה, שהלך להקריב את בנו, יחידו, יצחק, אשר אהב. בתמורה לאמונתו המלאה התערב אלוהים - שלח ידו אל המאכלת - וזיכה את אברהם וזרעו בחסדו ובמוראו. יש להאמין, פוסק נתנאל, והכל יבוא על מקומו. יש להאמין והאמונה תחזק את הנפש. זהו סיפור האמונה המופשט עליו נשענת התרבות. הקרבה אין קץ של האחר, ובעבור הנפש. עם זה הגבר יכול לחיות. אלא שלא זו ההקרבה שליזבת' והסטר נדרשו לה. זו שנאלצת למסור את ילדיה - בשר מבשרה - ומבלי שהיא יכולה אפילו להתנחם; זו שנאלצת לשמור את סוד אהבתה ותשוקתה גם במחיר חירותה ועלבונה. עבור ליזבת' והסטר מעשה ההקרבה אינו יוצא דופן ומיוחד. עניין לחיבוטי נפש. אדרבא, זהו מעשה יומיומי, שגרת חיים. ומנקודת מבט זו של החיים מסתכלת האישה על האמונה. האמונה דורשת את הצמדת הידיים בתפילה והתכוונות מלאה וטהורה של הנפש. במצב שכזה של אמונה אדוקה ומלאה איך אפשר לעבוד?! אם היחס לאל מבוסס על אמונה, אם האל דורש את הבעת האמונה בתפילה, ואם האמונה והתפילה עוצרות את הידיים ממעש, אז שיתכבד אלוהים וכמו במעשה אברהם ישלח יד ויעזור, ויועיל, ויביא לתמורה. כאן ועכשיו. משיבה ליזבת' לנתנאל.

רגעים של ההתפכחות הם רגעים בעלי אופי מיוחד. הם מתעוררים ביחס לפער או לשבר, כאשר איזון הכוחות בין הפעולה ותוצאותיה מופר. כאשר נפער פער בלתי אפשרי בין החריצות וההתמדה וההבטחה והאמונה ובין עקרונות המאמצים שאינם מאפשרים את הקיום. כאשר איזון הכוחות בין יופי לבין מוסר מופר, רוצה לומר: מוסדר. כאשר הגוף היודע הופך לחוטא. כאשר החוק פוגש את הסקרנות, הפיתוי, הגירוי, הצער, ההנאה, הזמן שחולף, פוגש בהם דרך הבושה, הסוד, החטא והעונש. מעשה בראשית, כמו רגע הפרידה מגן עדן. משום כך, ההיגיון השולט ברגעים של התפכחות מיוחד גם הוא. העבר נחשד כמה שהוביל אל המשבר, בעוד שהעתידי, שהיה מובטח עד כה על ידי העבר, הופך לא ברור. זה אחד

המאפיינים של רגעי התפכחות: הדברים נוטים לחזור לעצמם, להיות מה שהם. מעוררי אימה, חומקים ממובן וממשמעות. במפגש הזה נותרת המחשבה כמו תלושה, ללא ביטחון, כלואה בהאשמה וביטול עצמי מחד; ללא מטרה, עומדת חסרת אונים, הלומה נוכח האפשרויות המונחות לפניה, רובן ללא מימוש נראה לעין, מאידך. מפגש שבו נדרשת המחשבה לייצר שיפוטים, הגם שאלו אינם בהכרח רלוונטיים ואקטואליים עוד. מפגש שבו נדרשת המחשבה לחרוג אל מעבר לשפה - אל "דיבור בלשונות" (קסטלוז'י). כמו בשיגעון/בהיסטריה (לידל). להתמקם בתוך הפער שעליו מבקשות לכסות ולהתגבר מערכות ההסדרה הפוליטיות-לשוניות. להתמקם בפער שבין המילים לבין הדברים. להתמקם בגוף. להאמין בדימוי. להיות למופע. לייצר תיאטרון. זוהי המצוקה והסבל והאהבה שמניעים את המחשבה ברגעים שכאלה. רגעים שבהם מתעוררת ועולה תביעה לצדק - לאיזון הכוחות.

אלו מחשבות הנטועות בצער הפרידה, בהכרה בהכרחיות שגוזר הזמן שחולף. בשדה העקר, בגוף ההולך ומשתנה ומתעוות ומתכער ומתכלה. אלו מחשבות המבקשות מקום לתשוקה, לגוף, לחיים בכל זאת ולמרות הכל. אלו רגעים של התפכחות שעומדים בבסיס מה שמבקש לבוא לידי ביטוי, להופיע, לשאת משמעות, ולאפשר קיום של חברה. כמו הרגע הפותח את המונולוג של לידל, 'הקול הראשון' בסדרת קולות שמאמצת ומתיכה יחד אנחליקה לידל באות השני: הרגע שבו גיא מונטאג, גיבור הספר פרנהייט²³ (1953), כבאי שתפקידו לשרוף ספרים אסורים, נתקל בספרו של דניאל הות'ורן אות השני ומתחיל לקרוא בו. אלו רגעים של משבר אמונה, שבהם "לקלל את אלוהים זה הדבר היחיד והאחרון שיש לו מובן" (ליזבת', דמוקרטיה באמריקה).

על אף ההתמקמות המשותפת של שני היוצרים והיצירות – רגע מעורר מחשבה כשלעצמו – ועל אף שהיוצרים והיצירות חולקים מוטיבציות ואסתטיקה ושורשים תרבותיים, הם מעמידים שתי נקודות מבט שונות ומשלימות ביחס לאירוע הפוליטי המכונן של התקופה המודרנית – התארגנות חברתית חדשה. ואגב כך הם מעמידים שתי נקודות מבט שונות ומשלימות על המופע התיאטרלי כאירוע פוליטי מכונן. עבור קסטלוז'י זהו רגע של חשבון נפש ביחס להווה ולעבר מחד. הפניית המבט חזרה לאתונה שבה צמחו מערכות ההסדרה של המציאות מתוך רוחה של הטרגדיה. ניסיון לעמוד ברגע הדרישה והצורך במופע, בתיאטרון, בעבור הקיום האנושי מחד; עבור לידל זהו רגע של קריאת תיגר על ההווה והעתיד מאידך. ניסיון לחשוב את האמנות כמרחב אוטופי-דיסטופי לביור וייצור של ערכים, כמקום אירוח של 'הבלתי אנושי', 'הקדם-אנושי'. קריאת קרב המעמידה את הדרישה והצורך במופע, בתיאטרון, שיארגן את השפה, ואת יחסי הערך והחוק של הגוף האנושי.

²³ פרנהייט 451 הוא רומן מדע בדיוני דיסטופי, מאת ריי ברדבורי, שעוסק ביחסים שבין מערכות ההסדרה (פוליטיקה) ואמנות, בין תשוקה ופשע.

זו דרכה של התפכחות, שהיא תמיד פרטית ואישית. נעה בין הנוסטלגי לבין הנבואי, בין ביקורת לבין דחיפות, מציבה את המחשבה פנים אל פנים עם הצורך והתהייה. מעבר לעקרון החליפין.

מנחם גולדנברג, מרץ 2020