



# מיכל בן-נפתלי\*

## ”המחאה האחרת”

### בעקבות ”לילה שלושה כלבים”

## ”המחאה האחרת”: בעקבות ”לילה שלושה כלבים”

מיכל בן-נפתלי

”אבא, עקוב בצעדים עיוורים, אני אנחה אותך”

### 1.

”היא כתבה לי בתשובה שזה להצגה אחרת”<sup>2</sup>

יש הצגה אחרת, אי-שם, מחוץ לבמה שלפנינו. יש הצגה אחרת שלא מעלים, לא עכשיו, לא בשעה או, מוטב, בלא-שעה הזאת. יש הצגה, אותה הצגה, שכבר תמיד נמשכת, הצגה שעכשיו נהדפת בפני הצגה נוספת, כי ההצגה, אצלה, חייבת להימשך. אז מה קורה כאן בעצם? מהי ההצגה שבה אנחנו צופים? על מה נסבה ההצגה הזאת? והאם היא לגמרי מנותקת מן ההצגה האחרת, המסולקת לכאורה במה שנחווה ונמסר לנו כאן כאל-זמן של השבתת-יצירה ושל היעדר-עולם?

על מה ההצגה הזאת, ההרה את המפגש עם גסיסתו ומותו של אבי המחזאית והחתומה באי-יכולת מלנכולית לפעול? על מה ההצגה הזאת, הנדמית לפעמים כדרמה-תחת-מחיקה, כתיאטרון-לא-תיאטרון הבנוי מפרקים ולא ממערכות, תיאטרון שבו הפעולה מפנה את מקומה להגדה, העשויה בתורה משעטנז של מרכיבים ז’אנריים ספרותיים ועיוניים, והנאמרת על ידי שחקנים שכמעט לכל אורך המחזה מדברים זה על זה, בגוף שלישי, מבלי שידברו זה עם זה?<sup>3</sup> רצף השאלות הזה, הנפרש לנוכח תצורה תיאטרונית יוצאת-דופן, המספרת לנו למעשה על תהליך לידתה, רק מתחדד על רקע התשתית הדרמתית המובהקת הניצבת ביסוד ההצגה הזאת ואולי ביסוד התיאטרון של אופירה הניג בכלל: הטרגדיה של אנטיגונה.

### 2.

השאלה חסרת המענה של ג’ורג’ סטיינר (George Steiner), מה היה קורה אילו פרויד היה בוחר ב”אנטיגונה” ולא ב”אדיפוס” (ולימים ב”המלט”), כנקודת מוצא למחשבה הפסיכואנליטית על הלא-מודע מתבססת על היחסים ההדוקים בין הטרגדיה היוונית של

1 סופוקלס **אדיפוס בקולונוס** 182-183 (אהרון שבתאי מתרגם, 1999).

2 אופירה הניג ”לילה שלושה כלבים”, לעיל בעמ’ 17.

3 פעם אחת בלבד - ברגע חריג של עדות על צחוק - פונה רבקה אל סלווה בגוף שני: ”את כמעט השתנת במכנסיים”. שם, בעמ’ 30.



אדיפוס ותפישה מסוימת שלה בפסיכואנליזה הפרוידיאנית.<sup>4</sup> האינטימיות השוררת בין העולמות היא הדדית: לא זו בלבד שהתאוריה הפסיכואנליטית מאששת את תובנותיה בתיאטרון, הרי שלמעשה היא כבר נחשבת על ידו. במילים אחרות, הטרגדיה היוונית אינה רק מתמסרת לפרשנות הפסיכואנליטית – ובהרחבה גם לספקולציה הפילוסופית ולתאוריה הביקורתית – אלה האחרונות מתגשמות ומופיעות על הבמה פשוטו כמשמעו. אם במקרה של ”אדיפוס המלך” מדובר באופן שבו הדרמה הגלויה הולמת את הנטייה האוניברסלית של המנגנון הנפשי על פי פרויד לגילוי עריות ולרצח אב, הרי שבגלגולה המודרני של הדרמה ב”המלט” מדובר בהדחקת התשוקה המינית על ידי על-אני השואב את עריצותו מן האינסטינקטים ולא רק מסמכות חיצונית, ולפיכך באני שנידון לכרוע תחת עולו של מזוכיזם ראשיתי שהוא כמו מטיל על עצמו. בניסוח אחר, העימות שהתחולל אי אז ביוון הקלאסית בין היחיד לציוויליזציה, אינו דרמתי וממשי פחות מהעימות המתחולל בתוככי היחיד המודרני. לפרויד לא הספיקה אפוא צורה אחת של טרגדיה. מאחר שתקופות שונות מזמנות מודלים אחרים עבור הלא-מודע, המלט השייקספירי, על אבלו האינסופי, הוא ששימש בסיס לאפיון המזג המלנכולי המודרני הכרוך בנרקיסיזם ראשיתי, בהזדהות ובהדחקה.<sup>5</sup>

אם פרויד, אכן, לא בחר באנטיגונה כנקודת מוצא לארכיאולוגיה של הנפש, אפשר בכל זאת להציע קריאה ”המלטית” (ושמא ”מודרנית”?) בדמותה ברצף המחזות ”אדיפוס בקולונוס” ו”אנטיגונה”. כלומר לראות גם אותה מתמודדת, בכל פעם מחדש, עם האבל האינסופי שנגזר עליה – תחילה אבל על אביה-אחיה, אדיפוס, הצועד עיוור ומוכה חולי אל מותו ואל מקום קבורתו הלא נודע כשהוא נשען על נוכחותה המגוננת המביטה למענו, ולימים אבל על אחיה, פוליניקס, שקריאון מבקש לשלול ממנו את טקס הקבורה ולהתיר את השחתת גופתו לכוחות הטבע ולבעלי החיים. בשני המחזות כרכת אנטיגונה את שאלת עצם היותה בשאלת החובה האחרונה שעליה למלא למען המתים. בשני המקרים עליה להתעמת עם הידיעה שבהיעדר מקום קבורה לא יותן לה להתאבל, ככלות הכול, אלא על האבל עצמו.<sup>6</sup>

### 3.

דומה שבהצגה האחרת, אי שם, מחוץ לבמה הזאת, טוענת הניג, בווריאציות שונות, כבמאית וכמחזאית, את מה שכינתה ג'ודית באטלר ”טענת אנטיגונה”. להבדיל מן הניסיון של הגל לנסח את הקונפליקט הטראגי של המחזה ”אנטיגונה” במונחי העיקרון הנשי הנטוע בפרטיקולאריות הטבעית של המשפחה והחותר תחת התבונה המדינית של הגבר – על אף שגם אצל הגל מדובר בהתנגשות בין שני כוחות אתיים-אסתטיים המתקפים זה את זה במטרה לכונן קהילה אתית קונקרטי, שלעולם אינה מיוסדת בהשראתו של ציווי קטגורי מופשט – באטלר מסרבת לראות בטענת אנטיגונה מחאה

4 ראו GEORGE STEINER, *ANTIGONES* (Yale University Press, 1996); Jean Starobinski, *Preface, in* ERNEST JONES, *HAMLET ET OEDIPE* (Gallimard, 1970); Suzanne Gearhart, *The Interrupted Dialectic: Philosophy, Psychoanalysis, and their Tragic Other* (The Johns Hopkins University Press, 1992).  
5 ראו: זיגמונד פרויד *אבל ומלנכוליה* 22 (אדם טננבאום מתרגם, רסלינג, 2008).  
6 לדיון באדיפוס בקולונוס, ראו ז'אק דרידה *על הכנסת אורחים* (דניאלה יואל מתרגמת, רסלינג, 2007).

קדם-פוליטית. אנטיגונה שלה אינה אישה המייצגת את קשרי הדם הדומסטיים מול הסמכות המדינית הנוהגת במרחב הפוליטי, ואינה מי שכביכול נותנת ביטוי לדיבור הפרטי ותו לא בכיכר העיר הפומבית. אדרבה, קובעת באטלה, אנטיגונה ”מטמיעה את שפת המדינה שבה היא מורדת ושפתה שלה הופכת לפוליטיקה”<sup>7</sup>. במקביל לסמכותו של קריאון, ”אנטיגונה מנכסת את נקודת המבט ואת השפה של מי שכנגדו היא יוצאת”<sup>8</sup>. שפתה של אנטיגונה משכללת כך את עמדתה האינסטינקטיבית, האינטואיטיבית, באמצעות הכללה מנומקת החושפת באופן זה את הממד האתי הרציונלי המובלע בחוק, המווסת את יחסה למשפחה והמכתיב את צעדיה. לא מדובר אם כן בניגוד חד וחלק בין הנשי לגברי, הלילי ליומי או הטבעי לתבוני. עם זאת, באטלר מעלה את השאלה אם אפשר לנתק את האהבה שרוחשת אנטיגונה לפולינקס – ואין היא מהססת לכתוב שבהתמסרה לפולחנו לאחר המוות היא ”לוקחת את אהבתה לאחיה רחוק מזוי” – מאהבתה לאדיפוס: ”כאשר בשביל אחיה היקר מכל היא מבצעת את אקט הכבוד העברייני שלה, האם ברור שהאח הזה הוא פולינקס? ואולי הוא בכלל אדיפוס?”<sup>10</sup>. היא שואלת. במילים אחרות, אולי בהתאבלה על אחיה שבה אנטיגונה ומתאבלת על אדיפוס אביה. הדמות המתגלגלת בין ”אדיפוס בקולונוס” ל”אנטיגונה” עשויה אפוא להיות אותה דמות מלנכולית, שפעילותה ממשיכה להיזון ממילות האב, גם אם הקונפליקט עם איסמנה אחותה מכאן ועם קריאון מכאן מחלץ ממנה קולות ומעשים המטשטשים את הקיפול המופנם של מצב רוחה וכמעט מסתירים אותו כליל.

ההחלטה העומדת בבסיס המחזה ”לילה שלושה כלבים”, ואולי נכפית עליו, היא כאמור הוויתור על פעולה. הניג-אנטיגונה, המשוחקת-מסופרת על ידי דמותה של רבקה, אינה פועלת. שעה שאנטיגונה המקורית אמרה בגאון: ”עשיתי את המעשה ולא אכחיש”, המחזה שלפנינו פותח דיון ערכי עקרוני בשאלת המוות מתוך רחמים, מבלי שמילותיו תחוללנה מעשים או לחלופין תעדנה על מעשים שבוצעו ותבקשנה להעניק להם צידוק. אפשר לומר שנוכח התביעות הפורמליות של המבנה הטראגי הקלאסי – לא קורה שום דבר, שום שערורייה אינה מתפרצת, ולאמתו של דבר, תת-הטקסט המיתי הארכיטיפי שאני מבקשת לייחס לטקסט הזה אינו בנמצא. האמנם זהו תיאטרון טראגי? או שמא ראוי לשנות את ניסוח השאלה: כיצד מחוקק התיאטרון של הניג את הטראגי בתוך תצורה פוסט-מודרנית, שחרף ערעור הערכאות היווניות המקוריות, שומרת על ציר הגורל, מחד גיסא, ועל ציר הפאתוס של היחיד, מאידך גיסא?

#### 4.

העימות הטראגי בלב ”לילה שלושה כלבים” – וזהו ללא ספק עימות טראגי, גם אם אנחנו מקבלים עליו דיווח רק בדיעבד – מתחולל בין מה שאפשר לכנותו האינסטינקט של הבת לנוכח הסבל חסר המזור של אביה לבין המנגנון הביו-פוליטי המתערב באדישות מכנית בגופו של החולה כדי להמשיך את חייו בכל תנאי: ”הפכתי לימקרה’ בכלכלת

7 ג'ודית באטלר טענת אנטיגונה 12 (דפנה רז מתרגמת, רסלינג, 2004).

8 שם, בעמ' 33.

9 שם, בעמ' 67.

10 שם, בעמ' 74.



האסונות החדשה. את האסון הפרטי שלנו, יכולתי לעצור. יכולתי לגמור עם הפחד וההלם שהיינו שרויים בו. יכולתי להמית את אבא שלי כדי לשמור על כבודו ועל חירותו.<sup>11</sup> בבית החולים בראשית המחזה, במקום המקלט הזה המארח בתוכו זרים והטורף את קלפי המשחק השגורים בפוליס תוך שהוא משמר את עיקרון הריבונות הפוליטית, מתעמתת הבת עד מהרה עם נציגי הרפואה: רופאים, אחים ואחיות, שהעברית משמרת באופן מעניין את זיקתם הפמיליאלית-פמיליארית למשק הבית. הפלישה החיונית של בעלי התפקידים הללו לאברי הגוף, חודרת ממילא ליחס האינטימי בין אדם לעצמו ועושה אותו לבן ערובה של המערכת הרפואית. הסיטואציה כפולת הפנים, המזמינה התערבות זו בעצם אשפוזו של אדם בבית חולים ומבקשת לחסום אותה לנוכח הדקונסטרוקציה החושפת את הרעל האינהרנטי לתרופה, עומדת ביסוד הקשר שקושרים כאן לכאורה האב ובתו: "אבא ביקש שאביים את מותו", אומרת רבקה. "מחזה חייו היה מונח לפני ואני הייתי צריכה לביים את סופו". אף על פי כן, מה שנראה כמו הבטחה של עימות בין שני כוחות מנוגדים ומוחלטים, אינו רק מציג ככלות הכול מציאות היסטורית ופוליטית אקטואלית מורכבת ודו-משמעית יותר ממה שאפשר לדמיין, ואינו רק פוער פער בין סיום החיים הממשיים של האב לבין הסיגור [closure] התיאטרלי - למעשה, הבת אינה מביימת את מותו, לא בחיים ולא בהצגה. היא עושה כאן משהו אחר.

משאלתו האחרונה של האב היא, אם כן, שבתו תביים את סופו, כלומר תביים בתיאטרון את אותו סוף שלא זכה לו בחייו, מחוץ לתיאטרון. במילים אחרות, האב מבקש מן הבת להמשיך להיות היא-עצמה, לא לחדול להיות היא-עצמה, להמשיך להתייצב לפניו כמו שהייתה, כמו שהיא, עם הכלי, המדיום או השפה שלה, ולהתמיד כך במה שהיא מיטיבה לעשות מבלי ששום דבר יעכב או ישתיק אותה, מבלי ששום דבר יישאר כביכול מחוץ לבמה שהיא מחוללת או מחוץ למה שהתיאטרון שלה מסוגל להכיל. האב נותן לה רשות, לגיטימציה, ויותר מכך, נותן את ברכתו כמו אמר לה שגם אל מול הלא-ניתן-לייצוג של מחלתו ומותו עליה לפעול כפי שנהגה מאז ומעולם, ולהעניק לו מתנה אפילו שאין הוא יכול לקבלה. בניגוד לציווי אבות אחרים, המוכרים לנו מן המסורת הפואטית העברית, ציוויים על המשכיות ועל אינקורפורציה של המתים על ידי החיים, האב במחזה אינו מצווה על בתו לבלוע את חייו.<sup>12</sup> ואולם המחויבות של האב לתיאטרון שלה, לכוחות הווירטואליים של התיאטרון שלה, גם אם הכוחות הללו אינם משפיעים ואינם עתידים להשפיע על גורלו הקונקרטי, נפגשת כאן במחויבות אחרת, מחויבות הבת לפגיעותו ולשתיקתו של האב. "מול מיטת חוליו, אחרי שביקש, איבדת

11 דברים ברוח דומה אומר טיראק בלבוש רופא: "במהלך השנים נפגשתי בחולים שלא יכלו לסבול יותר את הכאבים וביקשו למות, אבל גם טיפלתי באסירים שפתחו בשביתת רעב והיו מוכנים למות כדי להביע מחאה. פעם אחת במהלך העבודה שלי הגיעו לבית החולים אסירים ביטחוניים ואני הייתי צריך להשאיר אותם בחיים. בשני המקרים הייתי צריך לדאוג להאכלה שלהם כנגד הרצון שלהם. לעולם לא אשכח את המבט הזה שלהם. גם של החולים הגוססים וגם של שובתי הרעב, המבט שערער את כל מה שלמדתי ואת כל מה שנשבעתי למענו. במאה ה-20, המקצוע שלי הפך לכלי בידי פרקטיקות כלכליות ופוליטיות שרצו לשלוט במוות של האדם, בדיוק כמו ששלטו בחיים שלו. בשני המקרים הפכתי למענה". הניג, לעיל ה"ש 2, בעמ' X.

12 דוגמה מרתקת לאינקורפורציה של המת-החי על ידי בתו היא הקובץ "בין סוף לבין סתיו" של תרצה אתר והשיחה המתחוללת, למשל, בין "שיר משמר" של נתן אלתרמן לבין "שיר הנשמרת" של אתר: "אני נזהרת מדברים נופלים/ מאש. מרוח. משירים. [...] אבל אני שומרת את נפשי מהם. וגם איני בוכה/ אני זוכרת שביקשת שאהיה ברוכה/ אני ברוכה/ השמים רצים/ הם אינם נוגעים/ בשער ראשי שלך". תרצה אתר בין סוף לבין סתיו (הקיבוץ המאוחד, 1972).

את ההיבריס של האמן. איבדתי את המחאה שלי. (פאזזה) שתקתי<sup>13</sup>. הפואטיקה של המחאה, שעשויה הייתה לכפור בהיגיון הביו-פוליטי ולביים סוף אחר, מוצגת במחזה שלפנינו כהיבריס. ”אתה חי כל החיים עם מחשבות ורעיונות, מאמין באידיאולוגיה, נלחם, מוחה, ואז השוק תוקף אותם. כמו מכת חשמל והכל מתפרק. נשאר רק גוף אהוב מולך, וזה מה שמעניין אותך.”<sup>14</sup> הניג-אנטיגונה, השותפה לרצון של קודמתה המיתולוגית להפוך את התופעה הטבעית של המוות לפעולה רוחנית – שכן מוות מתוך רחמים שקול כאן להבטחת הקבורה למת הן ב”אדיפוס בקולונוס” והן ב”אנטיגונה” – אינה מתערבת בהיסטוריה בסופו של דבר, אלא פועלת מאחורי הקלעים שלה, מביימת היסטוריה נוגדת מציאות בתור דילמה ללא סיגור, באופן שמפרק את זהותה העצמית לגיבורה ולעבריינית בו זמנית. חולשתו של האב ומחלתו מערערות אפוא את מעמדו ותוקפו של הסדר הסימבולי גם אצל הבת, שבהינתקה מן העוגן, הגב והכתפיים האבהיים מציבה את עצמה בשום מקום, שמעתיק את הדרמה מניה וביה לאופק אחר של מחשבה אסתטית: ”כשהוא חלה”, היא אומרת, ”הגוף שלו לא היה יותר מאשר גוף ללא הגנה, כמו גווייה שממששים אותה ומטלטלים אותה. ויתרתי על כל האיסורים והייתי נשכבת לצדו, נושמת יחד אתו את האנחות שלו. כל כך אהבתי את הגוף הזה, לא יכולתי לסבול יותר את הקולות שיצאו ממנו כשכאב לוי.”<sup>15</sup> היפוך יחסי הכוחות לכאורה, העושה את האב לתלתי והמקנה בידי הבת את היכולת לבצע, להשפיע ולשחק, נענה בפרישה כפולה, בניסיון להתנתק מכל תקשורת ובויתור על העוצמה הפאלית בכוח, המגולמת בבימוי. הבת הנשכבת ליד אביה מבכרת את הציר האופקי של ההדדיות האחאית על פני הציר האנכי של ההורות. עד מהרה, כמו בעל כורחה, נעשה המימוש של משאלת האב להתנסות אחרת, חסרת אונים, בכתיבה-חיים. ”כשאבא שלה חלה, ניסיתי להזהיר אותה שלא תצלול, שתשמור על הבית ועל הזוגיות, אבל היא צללה. לא הייתה בשום מקום, שום דבר לא עניין אותה. הפסקנו לדבר על הפוליטיקה. אפילו הכיבוש כבר לא עניין אותה.”<sup>16</sup>

## 5.

המציאות הפוליטית של ימי המחלה מושמת בסוגרים של מרחב-זמן שאפשר לכנותו נוסטלגי. האימה שמטילה המולדת הזאת בימים כתיקונם, זרותה האל-ביתית, ניגפת למול הזרות הבלתי נסבלת של המוות. השיבה הביתה, כמו שיבתו של אודיסיאוס לפנלופה המבוגרת, אינה שיבה אל עלומי נצח. זוהי תמיד שיבה אל הזמן שחלף, אל הזקנה והמוות. ”אל נא באפך, האלה הגבירה”, אומר אודיסיאוס לנימפה קליפסו, ”הן נפשי יודעת/ אשר לא תדמה לך כלל פנלופה הנבונה בקומתה/ גם בתוארה היא גרועה ממך מהידמות אלייך/ יען כי היא מבנות-תמותה, ואת בת-אלמוות ללא זקנה/ אפס משתוקק אני לשוב לביתי ולארצי ולראות את מועד תשובתי.”<sup>17</sup> ”חשבתי על כל

13 הניג, לעיל ה”ש 2, בעמ’ 12.

14 שם, בעמ’ 21.

15 שם, בעמ’ 20.

16 שם, בעמ’ 16.

17 ראו הומרוס **אודיסיאה** 215-220 (שאלו טשרניחובסקי מתרגם, עם עובד, 1987); BARBARA CASSIN, LA NOSTALGIE (Autrement, 2013).



המסעות שקראתי עליהם”, מספרת רבקה, ”על אנשים שחיו בניכּה בגלות, ורצו למות בבית, או על מסעות שאנשים עשו כדי למות על אדמת ’ארץ הקודש’ למרות שכף רגלם מעולם לא דרכה על האדמה הזאת. וחשבתי על המסע שלנו מארץ הקודש, שלא קדושה לאף אחת מאיתנו, אחרי המקום המושלם למותו של אבי. לא ידעתי אם אבא ירצה לנסוע ולא ידעתי לאן, לא ידעתי מהי הגלות שלו ומהו הבית האמיתי שלו. רק ידעתי שהוא רוצה למות”<sup>18</sup>.

דרידה כותב בספרו ”על הכנסת אורחים” כי לכל האנשים העקורים, בכפייה או מרצון, גולים, מגורשים, מפונים או נוודים – ”אותן שתי אנחות, שתי כמיהות: מתיים ולשונם. מצד אחד, הם מבקשים לשוב, לפחות לעלות לרגל, אל משכנם האחרון של מתיים הקבורים [...] מצד אחר, הם] ממשיכים לעתים קרובות לראות בלשון, זו המכונה שפת אם, את מולדתם הסופית ואפילו את משכנם האחרון”<sup>19</sup>. צירי הגלות והנוסטלגיה, הנמתחים במחזה בין ברלין לתל-אביב, מתכנסים כאן באותו רגע סמיוטי שבו מגיחים ממעמקי זיכרונה של הבת מילותיו של שיר ילדות: ”(השפן הקטן שכח לסגור ת’דלת, הצטנן המסכן וקיבל נזלת. לללה אפצ’י)”.

## 6.

מות האב מתואר במחזה כסמן תקופתי של רגישות חברתית הקוראת לצורות חדשות של סוציאליזציה ופוליטיזציה. ”כל שבוע מת אבא אחר”, אומרת סלווה. הסוציאליזציה החדשה מתבססת על פיצול לא בהכרח מודע בין שתי דמויות אב: בין דמות האב האדיפלי, הסימבולי, שלהקת השחקנים, החברים, מעדיפה לעקוף את קיומו<sup>20</sup> ולמעשה מתוודעת אליו רק בעת מחלתו, לבין פיגורה אחרת, קדם-אדיפלית, שז’וליה קריסטבה, הנשענת על ערכאה שפרויד מדבר עליה במאמרו ”האני והסתם”, ”האב מן הקדם-היסטוריה של היחיד”, מכנה ”האב הדמיוני” או ”האב האוהב”<sup>21</sup>. לא מדובר באב של החוק והאיסור. מדובר באב המופיע קודם לתסביך האדיפלי, ומכאן גם שקודם לזיהוי ההבדל המיני על ידי התינוק; אב הקודם לחניכה לזמן ההיסטורי והממען קריאה המדובבת פונקציה קמאית, אפקטיבית, במנגנון הנפשי. בתוך עולם שאסונותיו באו לו לא בשל דעיכה בפיגורה של האב האדיפלי או בשל התרופפות אחיזתו, כמו שאולי מקובל לחשוב, אלא דווקא בשל העצמה של סמכותו וחומרותו הפונדמנטליסטית מפילת המורא, מזמן המחזה אב ”שבא לחסד ולרחמים”. ”כשעליתי לרכבת בדרך הביתה, חשבתי על האהבה שהציפה אותי כשטיפלתי באבא שלי”, אומרת סלווה, ”על הרגשות החזקים שחשתי כלפיו. ידעתי בתוכי שכל אדם שחש רגש כזה של אהבה וחמלה, לא יכול לאבד את המחאה שלו”<sup>22</sup>.

18 הניג, לעיל ה”ש 2, בעמ’ 32.

19 דרידה, לעיל ה”ש 6, שם.

20 אלמוט מספרת: ”כשאבא שלה חלה, תומס אמר שהוא ניצול שואה. היא אף פעם לא שאלה אותנו איפה אבא שלנו נולד ואיפה הוא היה בזמן מלחמת העולם השנייה”. הניג, לעיל ה”ש 2, בעמ’ 15.

21 ז’וליה קריסטבה **סיפורי אהבה** (מיכל בן-נפתלי מתרגמת, הקיבוץ המאוחד, 2006).

22 הניג, לעיל ה”ש 2, בעמ’ 18.

## 7.

”גם אם זאת תהיה מחאה אחרת, הייתי בטוחה שהיא תחזור לכתוב”<sup>23</sup>.

## 8.

”אין אהבה במקום הזה וגם לא תהיה, אמר לי אבא מתוך תמונתו/ התלויה על הקיר שנים על שנים, ורחמי אנשים כגרגר שעורה/ שכורסם בשניים, אמר לי אבא. [...] אין אהבה במקום הזה/ זולת אהבה בשניים”<sup>24</sup>.

## 9.

בתיאטרון הפוסט-טראגי של אופירה הניג אין קתרזיס. ההצגה אינה מתפתחת בכיוון של חשיפה וגילוי ואינה מספקת באחריתה פיתרון או התרה דרמתית, לא כל שכן מערכת ערכים סולידית או אמת אידיאלית שבמונחיהן יש לשפוט את המכלול. את תפקיד המקהלה בתור התגלמות של הקהילה האתית תופסים לסירוגין אנשי הלהקה, אחים ואחיות ביולוגיים ומדומיינים, ואנחנו, הקהל. האינטראקציה בתוך הבמה ובין הבמה לחוץ-במה מבוססת על השיפוט האסתטי שניסח קאנט ושהועתק על ידי חנה ארנדט ועל ידי ז'אן-פרנסואה ליוטאר, בהתאמה, למרחב הפוליטי: אותה יכולת, המושתתת על ”החוש המשותף” (*sensus communis*), לחרוג ממגבלות קונטינגנטיות ולנסות לשים את עצמך במקומות אחרים.

## 10.

”רוח שרב. רוח שרב. את יודעת לנשוב בדיוק/ בזמן הנכון/ הרוח מכה בגבות הקהל. מביאה אותו עד עילפון/ לכו מכאן. עכשיו הוא ישן. אינכם מבינים? הוא ברוח/ פעם אחת, סוף סוף, הוא מודה/ שהוא רוצה לנוח”<sup>25</sup>.

23 ש.ם.

24 דליה רביקוביץ ”אין יראת אלוהים במקום הזה” כל השירים עד כה 311 (הקיבוץ המאוחד, 1995).

25 אתר ”אשכבה” בין סוף לבין סתיו, לעיל ה”ש 12, בעמ' 54.



