

## נועם יורן חדר ההמתנה של הזונה חנוך לוינ ועיתונות נשים

בלדה על סימן-טוב ועל "סימן קריאה"

סימן-טוב הלך לסדר כמה עניינים בקריה,  
לקח בתיק סנדוויץ' וחוברת "סימן קריאה",  
גמר ענייניו מהר וראה שנשאר לו זמן,  
נכנס לשכונת מונטיפיורי, דפק על דלת בית קטן.

פתחה אשה בחלוק ואמרה לו: "באת מוקדם מדי,  
חכה בחדר ההמתנה עד שאצחצח את שדי".  
ישב סימן-טוב וחיכה, אבל את הסנדוויץ' לשם חיוזוק,  
דפדף ב"סימן קריאה" ולבו מפרפר מתענוג.

חזרה האשה ואמרה: "קודם כל התשלום".  
פשפש סימן-טוב בכיסיו וראה שנשאר בלי כלום,  
אמר לה: "תראי, כך וכך קרה, אולי תקחי ערבון?  
יש לי פה איזו חוברת, שנתון שנקרא רבעון,

זהו דבר בעל משקל, שנוח מאוד לשים  
לפני דלת פתוחה שלא תיסגר ברוח פרצים,  
וכעת חיה בעוד יומיים אני בא בלי להתבושש  
לוקח בחזרה את החוברת ושם על השולחן קש".

פתחה הזונה את החוברת ואמרה: "פְּרִי, אָה, פְּרִי,  
הלא זה הבחור כל יומיים בא להשאיר פה קרי,  
והנה גם העורך-משנה, נסים-מה-שמורקלדרון,  
זה קורע לי את הסדינים ועושה חורים במזרון.

והנה גם שני המשוררים, נתן זך וישראל פנקס,  
האחד לא מספיק לצאת והשני כבר נכנס,  
והנה יאיר הורביץ, דופק וכותב שירים ביחד,  
והנה גם חנוך לוינ, המוציא פרוזה מן התחת".

וככה דפדפה הזונה, פוגשת מכרים וידידים,  
כולם עד אחד, חוץ מזלדה, השאירו כתמים על הסדין.

אמרה הזונה לסימן-טוב: "תראה איך חייתי בטעות, עשרים שנה עוברת, ולא ידעתי שאני חובבת ספרות,

עכשיו אלך לאוניברסיטה, לחוג לספרות משוזה, אקבל מיטה וקנרונים, וקתדרה למדעי האהבה". לקחה מזודה עם בגדים, תקעה נאד ויצאה, וסימן-טוב עם הזין ביד, והחוברת ביד השנייה.

הלך סימן-טוב הביתה, משמש במכנסיים משמוש, לקח את "סימן קריאה" ונכנס אתו לבית שימוש.

(לזין 1987ב)

או אולי חנוך לזין לא רוצה לכתוב ספרות. אולי הוא מעדיף להוציא פרוזה מן התחת, שתיקרא בלב מפרפר מתענוג בחדר ההמתנה של הזונה. לזונות אין בדרך-כלל חדר המתנה, אבל לזונות של לזין יש. כי חנוך לזין אוהב מין ממוסד, ובממסד של המין הוא אוהב בעיקר את חדר ההמתנה. משום כך הכתיבה שלו, ובעיקר הפרוזה, מורכבת ברובה מהשתהויות. במחזות שלו הרמויות ממצות כל טיפת עונג מהמשא ומתן, סחר החליפין והתחשיבים שסובבים את המין, ואילו קטעי הפרוזה נבנים על ספקולציות ותחשיבי השפלה ועונג המפרקים את המציאות לרגעים קפואים ולתהליכים חסרי סיום.<sup>1</sup>

חנוך לזין אולי לא רוצה לכתוב ספרות, לכן הוא מגרש אותה עם הזונה שהוא מזמן למסיבת הסופרים (הבלדה חוברת לכבוד ערב סימן קריאה שהתקיים ב-1975, והושרה בפי מנחם פרי ומיכאל הנדלולץ). אולי חשוב לו, אם נוסף להתייחס לבלדה ברצינות, שהטקסטים שלו יהיו שימושיים: שיהיה ניתן לשים אותם כמשקולת לדלת, לתת אותם כערבון לזונה או אולי להיכנס אתם לבית שימוש.

המאמר הנוכחי מנסה לקרוא את הפרוזה של חנוך לזין כלא-ספרות, או כספרות שמנסה להיות לא-ספרות, שמסיבה כלשהי מסרבת להיות ספרות. לשם כך ניעזר בקרבה המתגלה לעתים בין הכתיבה של לזין לבין טקסטים שימושיים – כאלה המזוהים עם פרקטיקות מוגדרות ועם מקומות מוגדרים במרחב החברתי, טקסטים שהם גם פעולות. עיתונות הנשים היא סוג של טקסט כזה. היא קשורה למקומות מוגדרים, לזמנים מוגדרים ולפעילויות מוגדרות. עיתונות הנשים היא מוסד, וכך אני מבקש לקרוא אותה. כלומר, לקרוא את המוסד שבטקסט, ולקרוא את מקומה של פעולת הקריאה במוסד זה. כדי להבין את השימוש שעושה חנוך לזין בעיתונות הנשים אני מבקש לשחזר מעבר לטקסט, פעולת קריאה ממשית שיכולה להתרחש במקום ממשי – חדר ההמתנה.<sup>2</sup> במיקום זה טמון יתרון לא קטן. חדר ההמתנה ממקם את עיתונות הנשים באזור סף, ספק פרטי ספק ציבורי (או נכון יותר, אזור גבול שמארגן את הזמן הפרטי במרחב הציבורי). במקום זה מתקיים מגע בין היחיד, שעדיין איננו יכולים לומר עליו כמעט דבר – הוא עדיין ממתין לטיפולו של המוסד שבשעריו נכנס – לבין אותו מוסד. הוא עדיין יכול לשתוק ולקרוא. במקום הזה הטקסט של עיתונות הנשים מסדיר את המגע של היחיד עם הסדר החברתי במקום ובזמן, אבל אין לשכוח כי הטקסט נועד גם לשמש את היחיד. כמו בכל מוסד ניכרים לכן בעיתונות הנשים סימניו של משא

1. כמאמר על החזרה הנצחי והאהובה מאפיין דן מירון את הכלי המרכזי בפרוזה של חנוך לזין כ"חיוויים תיאוריים ארוכים מאוד בעלי מגמה אנטומית", שבהם נעשה "ניסיון לערוך סיווג תיאורי של כל האפשרויות הגלומות בקטע מציאות, או במהלך הרהורים נתון". מבנה דומה, שניתן לכנותו כזמניות משתהה, אפשר למצוא בדבריו של מירון על המחזות של לזין, שבהם "מכריעה ההתמקדות בעצם חוויית ההשפלה, בגוני גוניה, בכאב ובעונג שבה" (מירון 1979, 61-62).
2. אין בכונתי לטעון טענה אמפירית על עיתונות הנשים ומקומות הקריאה בה. מעניינת אותי מראש סצינת הקריאה בחדר ההמתנה, כחומר שימושי לקריאה בחנוך לזין. כלומר, מראש אני מתעניין בקיום הפומבי של הטקסטים, בהשתלבות הממשית שלהם במרחב ציבורי – בניגוד לאשליה הפרטית של הסלון הבורגני, שהוא, כך נדמה לעתים, מקום קיומה הבסיסי של "הספרות". גם ללא טענה אמפירית אפשר להצביע על קשרים בין עיתונות הנשים לבין חדר ההמתנה, מבחינת אופן הכתיבה ונושאייה. למשל, המחזוריות המאפיינת את מבחר החומרים בעיתונות הנשים, והניתוק מהקשרים פוליטיים או אקטואליים, מגדירים את זמן הקריאה כ"זמן המתנה" שיכול להתקיים גם במקומות אחרים.

ומתן או סימניה של עסקת חליפין. הקורא מקבל משהו, למשל סוג של עונג הקשור למקום מסוים ולזמן מסוים, אבל גם נותן משהו – למשל צייתנות לחוק הקובע כי עליו להימצא באותו מקום באותו זמן מסוים. הקריאה של הטקסט כמוסד מאפשרת הצצה אל הפעולה הממשית שהוא מחולל במרחב החברתי.

בקריאה בחנוך לויך באמצעות עיתונות הנשים אנחנו מניחים כי מישוהו מרמה בעסקת חליפין זו: אם כדי לגלות את פעולתו של המוסד, עלינו לדבר על ההפעלה של הטקסט או על הקריאה בו, הרי כדי לגלות את התרמית שהתבצעה, עלינו לדבר על קריאה לא נכונה של הטקסט (גם את התרמית אפשר למצוא בבלדה – אם נסתכל על גלגליה של החוברת שמופיעה תחילה כאמצעי השוהה של העונג, ממשכה כאמצעי חליפין שלו, ומתגלה לבסוף כתחליף שהוא גם העונג עצמו. סימן טוב מרמה את הזונה. הוא אינו נזקק לשירותיה, שאותם הוא מקבל לבסוף דרך המטבע שבאמצעותו הוא מנסה לשלם לה). גם זה יהיה עניינו של המאמר – כיצד חנוך לויך קורא "עיתונות נשים"<sup>3</sup>, וכיצד הוא שוגה או מרמה בקריאה זו.

עיתונות הנשים כמוסד מעניקה לנו הזדמנות לדבר על טקסט כפעולה הקשורה למקומות ממשיים ולזמנים ממשיים. הנה דוגמה: באחד הקטעים הראשונים בספר איש עומד מאחורי אשה יושבת (לויך, 1992),<sup>4</sup> שבו יעסוק המאמר, מגיעים שני הצופים הרווקים למופע רוויזי בכיכובה של דולי שינוואלד. הם יודעים שהיא לא תהיה שלהם, כי יש לה כבר "מישהו בלעדי" – הם קראו על כך "במאמר ארוך במגזין נשים". ובכל זאת הם נהנים מהמופע (בעיקר מה"צד האמנותי" שלו). לאחריו ילכו שניהם איש לצינת סדינו, ובדרך עוד יפלטו – "בסיפוק של סריסים" – כמה גסויות על מעלות גופה של הנחשקת הלא-מושגת.

קריאה, ראייה ודיבור. מגזין הנשים משתלב בשרשרת של פעולות ושל תשוקות. התשוקה של שני הרווקים כלואה במעגל של אכזבה בין קריאה לראייה ולדיבור, כלומר בין מה שהמראה אינו יכול להגיד לבין מה שהדיבור אינו יכול להראות. לאחר שקראו, שני הרווקים צריכים לראות. ולאחר המופע שעיקרו חשיפה, לאחר שראו הכל, צריכים עוד שני הרווקים לדבר – אבל כל מה שהם מסוגלים לומר אלה הן הגסויות שהם פולטים לאוויר העולם. שני הרווקים מופעלים על-ידי השתיקה של הטקסט, ואולי גם באמצעות העיוורון של הראייה. על שתיקה זו אני מעוניין לדבר – במופעים שלה אצל חנוך לויך ובעיתונות הנשים. אין דרך לפרש שתיקה זו – לפחות לא במובן של גילוי הדברים שאינם נאמרים, למשל אמירת המלים שבמקומן נמסרות גסויות. שתיקה זו מגדירה את הדיבור או מניעה אותו. במקום לפרש אותה אנחנו יכולים לדבר על היחסים שלה עם הדיבור ועם הקריאה, בעיתונות הנשים ואצל חנוך לויך (שני סוגי הטקסטים מעמידים מכשול ברור בפני פרשנות – עיתונות הנשים משום שבגילוייה הקיצוניים היא אינה אומרת דבר, וחנוך לויך משום שבכתיבה שלו הוא אומר תמיד יותר מדי, באופן שאינו מותיר מקום לפרשנות. למרות שטף הכתיבה של חנוך לויך, אי-אפשר שלא לשייך לו שתיקה. בשפע המלים שלו ניתן להבחין בניסיון להגיד שוב ושוב את מה שאינו ניתן להגדה. השתיקה, כפי שנראה בהמשך גם בעיתונות הנשים, יכולה להיות מנגנון ייצור פעלתי להפליא של דיבור).

3. מגזינים כגון לאשה, את, עולם האשה. אני משתמש במונח היומיומי, בין השאר מכיוון שהטקסטים שאליהם מכון לויך כבר אינם כה מוגדרים. לשני העיתונים הגדולים יש כיום מוספים הדומים במבניהם לעיתונות הנשים. מופיעה בהם תערובת דומה של רכילות, תמונות של יפים ויפות, עיסוק במפורסמים, עצות שימושיות לניהול משק בית או חיי אהבה ועוד. כתיבה ועריכה שבעבר היתה מזוהה עם עיתונות הנשים גלשה כיום לתחומים שונים של עיתונות ותקשורת.
4. קשה לסווג את הספר על-פי חלוקה ז'אנרית, וקושי זה הוא חיוני לקריאה בו. מנחם פרי כותב: "באיש עומד מאחורי אשה יושבת יש מגוון של טקסטים שאפשר לקרוא אותם אחד-אחד בנפרד, כסיפורים ארוכים וקצרים, 'ציורים', מסות פרודיות, 'מכתבים' וכו'. התערובת היא חלק מן העניין, והיא קיימת גם בתוך חלק מן הטקסטים עצמם – סיפור הגולש למסה, או מסה הגולשת לסיפור מדגים, נמשך-חזר. בכל זאת עדיף לקרוא את הספר כספר 'סריאלי', שהטקסטים שבו מקיימים יחסים זה עם זה, בעיקר יחסים של פירוק הדדי, של התנגשות בין עקרונות המשמעות הסותרים שפיתח חנוך לויך 'לוגית'" (פרי, 1992, 296). אפשר לראות כאן צעד ראשון בדרך להריגה מהספרות. כפי שמצביע פרי, מבנה הספר פוגם באוטונומיות של הטקסטים השונים שמרכיבים אותו. עדיף לקרוא את הספר כספר "סריאלי", כותב פרי, כלומר: לקרוא בכל טקסט את מה, שלפי הגדרה, אינו יכול להופיע בו: היחס שלו לטקסטים אחרים.

תפישתו של פוקו את המיניות תדריך את הניסיון שלי להבהיר מבנה זה של דיבור ושתיקה – הקשורים תמיד במין – אצל חנוך לוין ובעיתונות הנשים. פוקו משתמש בשני מונחים מרכזיים דומים – הסוד והאיסור – לתיאור העקרונות המבנים את המיניות המערבית המודרנית. הוא מקבל אותם כעקרונות מבניים, חסרי תכנים ממשיים, ויותר מכך: כמבנים יצרניים – מבנים שאינם מונעים דיבור, אלא להפך, מופיעים במקביל להתרבות של דיבור ושל סוגי שיח שאותם הם גם מגדירים. האיסור אינו מונע דיבור על מין. נהפוך הוא, מתוך ההגבלה שהטיל על המקומות והתנאים שבהם מותר, ולפעמים צריך, לדבר על מין, עולה שפע דיסקורסיבי של דיבור על מיניות ושל עיסוק בה: וידויים לסוגיהם, מחקרים מדעיים על סוגי מיניות, חרדה מגילויי מיניות של ילדים – "פטפטת עצומה שהציוויליזציה שלנו דרשה וארגנה" (פוקו 1996, 25). בדומה, הסוד של המיניות אינו ניתן לחשיפה מאחר שהוא מבנה ריק מתוכן. שני אלה, האיסור והסוד, מגדירים את המיניות כאמת העמוקה של האדם. המפליא במערכת זו הוא היחסים המורכבים שבין הכוח לעונג המיני, שאינם יכולים עוד להתמצות במושג דיכוי. הכוח חודר לעונג, הוא משדל ומרבה צורות של עונג – "כוח והנאה אינם מבטלים זה את זה, הם אינם פונים זה כנגד זה, הם רודפים זה את זה, חוצים זה את דרכו של זה, ושבים לדרכן זה את זה. הם משתלבים זה בזה דרך מנגנונים פוזיטיביים מורכבים של גירוי ושידול" (שם, 38).

כפי שנראה בהמשך, אפשר לראות בעיתונות הנשים, ובעיקר בקריאה הגברית בה, את מוקד פעולתו של הכוח המגדיר את מבנה המיניות על-פי פוקו. ומאחר שהיכן שמצוי כוח נמצאת גם התנגדות – נחפש אצל חנוך לוין, במקומות שבהם הוא מתקרב לעיתונות נשים, את ההתנגדות.

לפני שנמשיך, יש לי ערבון להחזיר. מה בכל זאת הקשר הממשי בין הפרוזה של חנוך לוין לבין עיתונות נשים? בספר איש עומד מאחורי אשה יושבת מופיעים כמה קטעים הנכתבים כחיקוי מפורש של עיתונות נשים – ארבעה מכתבים (של גברים) לעיתון, כתבת תחקיר עיתונאית, ותגובות של הקוראים עליה.<sup>5</sup> קשה לפטור את הקטעים האלה, המעטים אמנם, כפרודיים, ולו בגלל הקלות שבה הם נטמעים בספר. עקרונות הכתיבה הבסיסיים, כמו גם העולם הנחשף בהם, זהים לאלה המדריכים את הספר כולו: מצד אחד, מופיעות הנשים הנחשקות והבלתי מושגות, הניצבות מול הגברים המושפלים או המסורסים; מצד אחר, את הייצוג של נשים נחשקות אלה מלווה רחש בלתי פוסק – רחשה של פעולת הייצור של ייצוג זה. כאן מתגלה קרבה פחות ממוקמת בין הספר לבין עיתונות נשים. שני סוגי הטקסטים עסוקים לעתים קרובות בייצוג האשה הנחשקת, אולם אצל שניהם אי-אפשר להתעלם מהנוכחות הבולטת של פעולת הייצור של הייצוג. במאמר זה אנסה להצביע על מקומה של פעולת הייצור – ובכלל, על הטקסט כפעולה – בקריאה; כלומר, לא על משהו שנמצא מאחורי הקלעים של הקריאה אלא על משהו שנוכח בה עצמה. ייצור האשה הנחשקת, כך אנסה לומר, חיוני לתשוקה עצמה – ולא רק כהקדמה שלה.

המתח בין שני המישורים – הטקסט כייצוג וכפעולה – מסביר את הקרבה הגדולה מדי בין הזוהר והנחשק לבין הבזוי והעלוב בשני סוגי הטקסטים. אצל חנוך לוין קרבה זו מופיעה בהבלטה, והיא אחד העקרונות הבסיסיים בספר. אחרי הכל, כוכבת הרוויז תמיד תהיה איזו דולי שיינוואלד בעלת שם אידישאי, המלהיטה את יצריו המעופשים של קהל רווקים נטופי זימה. הגבר אצל חנוך לוין אינו יכול לחדול מלייצר את האשה הנחשקת כדיבורו, עד כי קשה לומר דבר-מה על ממשותה של אותה אשה – בדיוק כמו נשות עיתונות הנשים המפיצות את זוהרן בערימות עיתונים מעולעלות בחדרי המתנה. צמידות הזוהר והעלוב, המופיעה בטקסט של חנוך לוין, מתגלמת בעיתונות הנשים במקום הבזוי המוקצה לה.<sup>6</sup>

5. יצחק לאור מעיר בחטף במאמרו "קרולין וצ'רנברודה" (לאור 1994), העוסק בפרודיה על סיפורים רומנטיים, כגון סיפורי את, לאשה או מוניטין, המופיעה בסיפורו של חנוך לוין ("איש בלי תודעת שמו ואשה עם תודעת שמה", בג'יגולו מקוננו. לאור מציין, ובצדק, את הסיפורים הרומנטיים האלה כאחד המקורות לדמיות הנשים בעלות "הקיום המלא" אצל לוין. כלומר, אם נמשיך את קו המחשבה, דמיות אלה התקיימו לפני שכתב אותן לוין. את הדברים הבאים אפשר לתאר כניסיון לענות על השאלה היכן היו נשים מושלמות אלה קודם לכתיבה של לוין, מהו המקום והתפקוד שלהן במרחב הציבורי, ומה קורה כאשר לוין מתיק אותן מן המקום שלהן.
6. מאחר שהמאמר עוסק בקריאה, ובמיוחד מאחר שהוא מנסה לעסוק בקריאה במקומות ממשיים ומוגדרים מראש, אני מבקש לשמור על הסיווגים הערכיים המוקדמים שהוענקו לטקסטים. הקורא

הקרבה בין חנוך לז'ין לבין עיתונות הנשים עלולה אולי לגרום מבוכה – במיוחד אם כוונתנו אינה לערער על הסיווג הפוליטי-אסתטי של האחד כ"טוב" ושל האחר כ"רע". קרבה זו מרמזת כי את ההבדל בין הטקסטים לא נוכל למצוא בשלמותו בטקסטים עצמם, אלא במה שמתרחש ביניהם – במקומות השונים המוקצים להם במרחב החברתי ובאופני השימוש בהם.

מאחורי ניסיון זה עומדת אמונה אופטימית באשר לכוחו של הקורא מול הטקסט, העולה מגישות חדשות בחקר התרבות הפופולרית בעידן הקפיטליזם המאוחר. בהשראת מישל דה סרטו<sup>7</sup> מעמיד החוקר האמריקני ג'ודן פיסק בבסיס חקר התרבות הפופולרית את ההבחנה בין תרבות לבין מוצרי תרבות (Fiske 1989). פיסק משמר את התובנות הפסימיות שצברו הגישות הביקורתיות למדעי התרבות, בהתייחסו אל מוצרי התרבות כאל חלק מהמערכת הכלכלית הקפיטליסטית. ואולם, פיסק משרטט קו של אופטימיות בהבנה כי התרבות נמצאת בשימוש שנעשה במוצריה. המוצרים כשלעצמם אינם אלא מאגר של משמעויות שבו יכולים להשתמש צרכני התרבות. הם מסמנים את קווי הגבול של המשמעויות ואת אופני השימוש שיכולים הצרכנים להעניק, או למצוא, במוצרי התרבות – אולם אינם מגדירים אותם. המוצרים מסוגלים להגדיר לעתים אופני שימוש מועדפים שבהם מתבטא כוחה הרכאני של התרבות הקפיטליסטית, שאותו היטיבה התיאוריה הביקורתית לתאר. אבל בידי המשתמשים נתונה תמיד האפשרות להפעילם בדרכים אחרות ולמצוא בהם משמעויות חתרניות או משחררות, הדוחות את פעולתו של הכוח המתגלם בהם. את האזורים שבהם מתקרב (יתר על המידה?) חנוך לז'ין לעיתונות הנשים נוכל לנסות לתאר כקריאה כזו – קריאה שגויה. את ההבדלים בין קריאה נכונה לשגויה נחפש במקומות שבהם מתבצעת הקריאה.

הקריאה שלי תתחיל מהמקומות המרוחקים ביותר, ותתקדם למקומות שבהם ניכרת הקרבה המסוכנת ביותר בין חנוך לז'ין לעיתונות הנשים. תחילה נקרא את עיתונות הנשים כמוקד של כוח המבנה את המיניות. לאחר מכן נקרא את הטקסטים של חנוך לז'ין כחושפי מנגנונים דומים של כוח. בחלק האחרון נעסוק במקומות שבהם הטקסטים של לז'ין קרובים לאלה של עיתונות הנשים ומופיעים בהם מנגנוני כוח דומים. בשלב זה אנסה להראות כיצד משתמש חנוך לז'ין במנגנונים אלה באופן הפוך לפעולתם בעיתונות הנשים. במלים אחרות, אנסה להראות כיצד משתמש חנוך לז'ין במנגנוני הכוח נגד הכוח עצמו.

ניתן לומר, כי בכך נשחזר את גלגוליה של חוברת סימן קריאה בין הספרות ללא-ספרות. סימן-טוב קורא בכתב-העת הספרותי בתחילת הבלדה ובסופה. בין שתי הקריאות קורה משהו לחוברת – היא נהפכת למטבע ונכנסת למערכת חליפין עם המוסד. משהו השתנה בחוברת תוך כדי מגע זה, והיא נהפכת לתחליף למוסד הנמנע מסיכוניו של העונג הממוסד. אחרי מהלך זה נעקוב בטקסטים של חנוך לז'ין – כיצד הכתיבה שלו באה במגע עם עיתונות הנשים, ואיזה רווח היא מפיקה מהם ברמייה.

## הטקסט כמוסד

הספר איש עומד מאחורי אשה יושבת נפתח בתמונה יחידה. קול אלמוני מתאר סצינה שהוקפאה במבט – איש לבוש חליפה כהה ניצב מתוח מאחורי אשה חשופת חזה היושבת על כיסא נדנדה – ומעלה ספקולציות לגבי משמעותה:

מיהו האיש הזה? למה הוא עומד עמידה מתוחה כל כך? האם הוא הממונה על שדיה? המעסה שלה? ואם הוא ממונה באיזה אופן? (שם, 7).

ניגש לטקסטים שכבר סומנו, והמקומות והסיווגים שניתנו להם קובעים גם את אופני הקריאה. הקרבה בין חנוך לז'ין לעיתונות הנשים אינה מבטלת את הגבול ביניהם – "ספרות" ו"עיתונות נשים". חציית הגבול אינה מבטלת את קיומו, אלא הופכת את הגבול עצמו לנושא או לחלק ממנגנון הכתיבה של חנוך לז'ין. היא מופיעה דווקא מכוח איסור הטבוע בה. משום כך גם ארשה לעצמי בהמשך להשתמש לעתים במינוחים הבסיסיים המשמשים בסיווג הטקסטים. חנוך לז'ין יישאר טקסט "טוב" ועיתונות הנשים תישאר טקסט "רע". בקרבה שביניהם נשאר עובר הקורא מידה של מבוכה או סכנה.

7. בעיקר בספרו *The Practice of Everyday Life* (de Certeau 1988).

נוכחותו של הצופה האלמוני המדבר בתמונה זו הולכת ונעשית מרכזית ככל שהספקולציות שלו מתרחקות מן המציאות אל עבר הפנטסטי. הצופה ממשיך להעלות השערות, למשל, שהאיש הוא בדרך מקרה המפקח על הרכבות, וגולש ליחסיו של האיש (כנראה הוא בכל זאת הממונה על השדיים) עם גבירתו ועם בני משפחתו. וככל שהחופש הפנטסטי של הדובר הולך ומתרחב, הוא גם שב וחזר אל שדיה של האשה ואל יחסם אל האיש, כאילו לא היתה התמונה אלא תירוץ לחזור שנית אל המלה.

תמונה אחרת מופיעה כל שבוע בעיתון לאשה, לרוב באחד מעמודי האחרונים. במדור "צולם ביום חו"ל" מופיעות תמונות צבע של יפים ומפורסמים בעולם. ביניהן מופיעה תמונה אחת – תמיד אחת – המציגה בדרך-כלל אשה חשופת חזה. תמיד ייראו רק השדיים. אוסיף לתמונה זו דמות אלמונית המתבוננת בה – גבר כלשהו שמעיין בחוברת לאשה באחד המקומות המזוהים עם עיתונות הנשים – חדר המתנה כלשהו.

הכיתוב שמתחת לתמונה הוא לרוב ניטרלי, אדיש לעירום. לעתים הוא מכיל שנינה מילולית לא מתוחכמת, שנובעת כנראה מן הצורך להתעלם מהעירום שבתמונה, ולעתים הוא נצמד למידע עובדתי (תחביביה של האשה, מקצועה וכדומה):

#### מחזה מדהים

ביפן שודרה בטלוויזיה התוכנית "האנשים שלא ייאמנו". בין המשתתפים המוזרים ראש שבת מגיניאה החדשה; לוחם בן אותו שבת, מצויד בכלי זין; גבר בעל אצבעות, שלא הפסיקו לצמוח ושתי האמריקניות בעלות השדיים הגדולים ביותר (לאשה 1992).

בדוגמה זו השדיים מצוינים כבדרך אגב, בסוף רשימת הפיקנטריה. הם אינם מופיעים כפורנוגרפיה או כארטיקה, אלא כחלק שווה מעמד ברשימת המוזרויות. הם מופיעים כתופעה אנטומית יוצאת דופן, ולא כמושא מיני. אפשר לקרוא כאן הזמנה למציצנות של הגבר המעיין בעיתון בחדר ההמתנה. התמונות המקיפות את העירום והטקסט המלווה אותו יכולים לשמש תירוץ להצצה בעירום המצולם. מבנה המדור נועד לכאורה לאפשר את ההסתכלות בעירום, אולם הוא גם הופך את ההתבוננות לפעולה אסורה. התירוץ מאפשר את הקריאה, אבל הוא גם הופך אותה לפעולה הנזקקת לתירוץ.

לאשה מייצר לקוראיו את המקריות (ואולי "מקריות") העומדת בבסיס הפעולה המציצנית. אל תוך אוסף התמונות נקלעה במקרה תמונת האשה חשופת החזה (וגם היא במקרה, או "במקרה", מעורטלת – שהרי הכיתוב נמנע מלהתייחס לכך במפורש). מקריות זו אמביוולנטית: מצד אחד, המדור מציע למתבונן מוטיבציה שאינה מינית להסתכלות בתמונה; מצד אחר, הפער בין המוטיבציה המרצהרת לפרסום התמונה, לבין המניע שאולי יש למתבונן, מגדיר את המניע האמיתי להתבוננות כמגונה. העיתון, בדוגמה הקודמת, מציג תופעה אנטומית יוצאת דופן – אתה רואה את העירום. הקריאה בלאשה כרוכה לכן מראשיתה בסוג של השפלה. הטקסט המתיר את ההתבוננות בתמונות העירום הופך את הקריאה לפעולה אסורה. האשמה כולה מוטלת על המתבונן, הרואה את העירום שבתמונה.

הכיתוב של התמונה הוא תחליף. התמונה מראה הכל, הטקסט מפגין רק את המאמצים שלא לדבר במפורש. הוא מסתיר או מתרץ או רומז או מתחכם. הוא יכול להתעלם לחלוטין מן העירום ("החוף של סן-טרופו הופך, מדי קיץ, לתצוגת אופנה מתמשכת של בגדי ים נועזים. השנה צועד בראש המצעד בגד הים עם הכתפיות, יצירתה של המעצבת כרמן מרטינו", לאשה 1995) או לרמוז לכיוונו ("היו לו ארבע סיבות בולטות להיכשל במבחן הזה. אך קלינט איסטווד הקשוח, המשיך לשחק את האדיש. כדי לא לאבד שליטה, הוא תקע בפיו את הסיגר הנצחי, בידו החזיק אקדה, וידו הפנויה נותרה באוויר, ממאנת להגיב לשפע הנשי הזה". – תמונת קלינט איסטווד, ומשני צדדיו שתי נשים חשופות חזה. לאשה 1993). התמונה מגלה הכל, אבל הכיתוב נמנע מלהזכיר במפורש את המלים המגונות. ההימנעות מביאה אותו לניסוחים מפותלים ולשפע יצרני של מלים. הטקסט אינו מייצג דבר מלבד המרחק שלו מן המשמעות ה"אמיתית". לא ניתן לסלק את המרכאות שמצדי המלה. האמת של הכיתוב מוקפת תמיד במרכאות. היא נשארת תמיד "אמת". לא ניתן להחליף את הכיתוב בטקסט אחר, מפורש יותר, נכון יותר. הטקסט מופיע כזיוף – זיוף חסר מקור. האמת

היחידה של התמונה הניתנת להיכתב ללא מרכאות היא נוכחותו של הפער בין התמונה לכיתוב; הפער בין הדיבור המזויף לבין ההתבוננות האילמת. ה"אמת" היא סוד שכל דיבור אינו יכול לגלות.

בפער שבין התמונה לכיתוב נכנס גם הקורא. הוא נמצא בצד השני של הטקסט. הוא זה שאמור לדעת מה נמצא מאחורי התחליף. המקום המגונה שבו הוא נמצא מוגדר על-ידי השתיקה של הטקסט ועל-ידי העיוורון של התמונה. מה שאולי מפתיע כאן הוא הדרך שבה נטמעים האיסור והסוד של המיניות במבנה שעיקרו גילוי וחשיפה. המיני גלוי לכאורה בתמונות אלה (שאף קשה להגדירן כפורנוגרפיה), ובכל זאת הטקסט מנסה תמיד להסתיר משהו. התמונה מגלה הכל, אך כורח מוסרי כלשהו מחייב להצמיד אליה טקסט שאינו אומר דבר; טקסט שחייב להגיד את מה שאינו ניתן להגדה. אפשר לראות בכיתוב של התמונה גלגול של "הכורח לדבר על מין", אשר במערכת הפוקיאנית מתגלה כצד השני של מבנה הסוד המאפיין את המיניות המודרנית.

הדינמיקה של המגונה מתגלה כעיקרון הבסיסי ביותר של המיניות בעיתונות הנשים. היא בסיסית יותר מהעירום עצמו. גם בתמונות שבהן מוצג העירום, אולי כחלק ממגמה להפוך את העיתון ל"מכובד" יותר, לא נחלשת סיטואציית הקריאה המצינית. בגיליון מהד'6 במארס '95 צומצם המדור "צולם ביום חו"ל", והוא מצורף למדור הרכילות "מלחששים". המדור אינו מופיע בתוכן העניינים של הגיליון, וההיתקלות בו יכולה להיות לכן מקרית או תוצאה של חיפוש. בגיליון נותרו שלוש תמונות בלבד מן המדור המתפרש לרוב על עמוד כפול. גם השדיים כמעט נעלמו וכוסו במחשוף עמוק. שלוש תמונות – בשתיים מופיעות דוגמניות, ובשלישית "מדונה הרוסייה". במרכז התמונה המחשוף העמוק של הזמרת, המרופד בפרווה כתומה, כאשר במרכזו נח צלב כבד ומעוט. ידיה אוחות קלות בשולי המחשוף. על לחיה האחת מצויר סמל השלום בליפסטיק אדום, ועל השנייה לב, גם הוא באדום:

בחזית השלום: הזמרת נטשה אלכסנדרובנה, המכונה "מדונה הרוסייה", ביקרה בפריס עם צאת תקליטה החדש "שלום בעולם". נטשה, המוכנה לדבריה, לעשות הכל למען השלום בעולם (והראיה בתצלום) הפגינה בשערי שגרירות רוסיה בפריס נגד המלחמה בצ'צ'ניה (לאשה 1995א).

העידון שבתמונה וצמצום המדור לא שינו את הסיטואציה הבסיסית, ובכמה מובנים אף החריפו את עוצמתה. עכשיו המגונה כולו נתון בידי הקורא, האחראי על פענוח התמונה והכיתוב. לא התמונה לבדה ולא הטקסט לבדו מספיקים לפענוח המשמעות המגונה. רק הקשר ביניהם מבהיר את טיבה. החיבור בין הטקסט לתמונה מעלה את המושא הגופני והמביך של הטקסט ה"רוחני" כל כך – למשל, עיטורי הליפסטיק על הלחיים המבהירים חרמשמעות כי "כל" מה שנטשה מוכנה לעשות מתייחס בעיקרו לגוף. גם ה"הפגנה" בהמשך הטקסט יכולה להפוך לאירוע גופני (נטשה לא "השתתפה בהפגנה" או "ארגנה הפגנה" אלא פשוט "הפגינה", אשה מול שער השגרירות הרוסית). הטקסט והתמונה מעצימים זה את זה. הציורים מעלים את הגופני שבטקסט, והטקסט מבהיר שציורי הלחיים הם רק רמז, קצה, של "כל" מה שנטשה מוכנה לעשות.

נחזור לגבר המעיין בעיתון בחדר ההמתנה. בחדר זה הוא נמצא בבחינת רואה ואינו נראה. רגע לפני שמתבוננים בו הוא יכול לקבל את תפקיד המתבונן. עיתונות הנשים, המשלבת כתבות על אישים מפורסמים וחשיפת מצבים אינטימיים בחייהם של אלמונים, מתאימה למצב המעבר המאפיין הימצאות בחדר המתנה. הקריאה בשבועון אינה קשורה מן הסתם לעיסוקיו המוגדרים של הגבר המתבונן. המקריות המאפיינת את המדור "צולם ביום חו"ל" חוזרת במצבו של המעיין בעיתון. תמונת העירום נקלעה במקרה אל בין צילומי המדור, כשם שהגבר נתקל במקרה בתמונה בגיליון שהירים מסלסלת העיתונים בחדר ההמתנה. שני מקרים אלה יזומים באותה מידה.

חלל חדר ההמתנה נבנה מראש כדי להגדיר מקומות-סף במרחב החברתי, לתחום במרחב את שהות המעבר הבלתי מוגדרת שבין עיסוקים מוגדרים. אפשר לראות בחדר ההמתנה זירת מאבק, או משא ומתן, בין היחיד לבין הסדר החברתי. מוסדות ניכרים ביכולתם לשלוט במרחב. חדר ההמתנה מאפשר להם לתרגם למונחי המרחב את הזמן של היחיד, את הזמן הנמצא בשליטתו, במעבר בין השפעתם של מוסדות שונים.<sup>8</sup> בחדר ההמתנה היחיד נמצא כבר בתחום שליטתו של

8. בהקשר זה ראוי לציין את ההבחנה שעורך דה סרטו בין "אסטרטגיות" המאפיינות את פעולתם של בעלי הכוח – בעיקר מוסדות וגופים למיניהם – לבין "טקטיקות" המאפיינות את פעולתם של

המוסד, אולם עדיין חופשי יחסית מהשפעתו. הוא חופשי ממבטים ומתשומת לב, ויכול לעשות עדיין כרצונו – כמו לקרוא לאשה, דבר שייתכן לא היה עושה במקומות אחרים. הטקסט של העיתון מגלה השתקפות מדויקת של מאבק זה. בדוגמה שהבאנו הטקסט אינו פונה לקורא או מזכיר אותו, אבל הקורא הרואה ואינו נראה נכתב בטקסט בהיעדרו-שלו. הוא מופיע בכיתוב לתמונה או בטקסט, שהיעדרו מהכיתוב בולט כל כך.

המיקום הממשי של הקריאה חשוב בשבילנו, משום שרק הוא מאפשר לנו לומר משהו על קריאה ממשית. הוא מאפשר לנו לבחון את תפקודיהם של הטקסט ושל הקריאה בסדר החברתי. בחדר ההמתנה אנחנו מוצאים סוג של סדק, הוא מגדיר אזור חופשי ממבטים, והזמן שלו מנותק מראש מסדר הזמנים של הפעילות החברתית. הוא מוגדר רק כזמן בלתי מוגדר – זמן ההמתנה. אולם דווקא מתוך כך יש בכוח המתחולל בו להעיד על קיומו הממשי של הסדר החברתי. סדק זה הוא המאפשר לכל היתר להפוך לאיסור, או להעיד על קיומו של איסור שמחוצה לו. בהיתר המופיע בו מוטבע האיסור.

חשוב לשים לב כי כבר בשלב זה חדרו לדיון גורמים חיצוניים לטקסט, למשל ההיכרות עם העיתון והמדור. התמונה היחידה מופיעה תמיד, ותמיד היא מוקפת תמונות תמימות ממנה, נטולות עירום. "תמיד" זה הוא המוסד שנמצא בר-בזמן מחוץ לטקסט ובתוכו. המוסד הוא מה שנמצא בכל טקסט ובשום טקסט של עיתונות נשים; זהו מוסד גלוי לעין ונסתר בר-בזמן. ניתן אולי לומר כי זהו מוסד של שתיקה – מוסד שהדיבור שלו מלווה תמיד, במישור אחר, בשתיקה.

## חנוך לוין כטקסט ביקורתי

הסיטואציה המציצנית מרכזית גם אצל חנוך לוין, וגם שם היא מופיעה עם האיסור וההשפלה. הגבר זוכה במבט אסור באשה כחלק מהשפלתו. האשה מתעלמת מקיומו כגבר, ומאפשרת לו לראות את מערומיה או אף לגעת בגופה. בקטע "ביקור" (לוין 1992, 10-13) מזמין הגבר אשה שפגש בחוף הים לביקור בביתו. הקטע מתחיל בהפתעתו נוכח היענותה להזמנה. הסיטואציה המציצנית של עיתון לאשה חוזרת כאן, במבט ראשון, בתוך הטקסט. האשה מתעלמת מקיומו של הגבר, והוא מנצל כמה מצבים כדי להציץ בה. כאשר הוא מביא לה קפה מהמטבח היא מניפה רגל על רגל וברכה נחשפת. הוא מתכוון להרים מטבע שהפיל בשוגג על הרצפה, וזוכה לחזות "בפיסת ירכה, הפעם בחלק התחתון, היותר מסעיר". כמו בלאשה, המקריות אצל חנוך לוין מיוצרת כמקריות, הפעם במפורש על-ידי הגבר. הגבר אינו מסתפק בהצצה אל ברכה החשופה של האשה, ומנסה לשחזר גם את רגע ההפתעה.

הוא יצא מן החדר, כביכול להביא משהו מן המטבח, וחזר לאחר רגע רק על מנת שיוכל לראות שוב את ירכה כאילו הוא רואה אותה לראשונה (לוין 1992, 14).

מהר מאוד מתברר כי אין דבר שמעניין את הגבר פחות מאשר המראה. הרגע שבו הכל חשוף, הרגע שבו מתגלה המראה האסור, הוא גם רגע האכזבה או הקצה של התשוקה שמיד לאחריו תשוב סדרה חדשה של פעולות המקדימות את ההצצה. האשה, כמו כל הנשים בספר, שותקת.<sup>9</sup> בפעולותיו של הגבר מופיע מפורשות גם הקשר בין המאמץ המושקע בייצור המקריות לבין האיסור ותחושות ההשפלה והעלבון. לכאורה מופיע כאן קשר של סיבה ותוצאה, או של מסמן ומסומן.

יחידים חסרי כוח. דה סרטו מבחין בין שניהם על-פי השליטה במרחב. באסטרטגיות משתמשים אלה שיש להם מקום משלהם. המקום מאפשר להם לתרגם את הזמן למרחב ולשלוט בעזרת הראייה. הבחנה זו עומדת בבסיס כל התייחסותו למצבו של היחיד בחברה, לאמנות של "making do". המטאפורה הבסיסית הנגזרת מכך היא של מלחמת גרילה. בעל הטקטיקה אינו נהנה מהיכולת לחבן את פעולותיו. הוא מנצל במקום זה הזדמנויות רגעיות. הוא חסר בסיס שבו יוכל לשמור על עונג או לצבור את שללו (39-34, de Certeau 1988). דומה גם כי הבחנתו של בורת כי "טקסט של עונג אינו יכול שלא להיות קצר (כמו שאומרים: זה הכלל זה קצת קצר)" קשורה למאבקו הרגעי של בעל הטקטיקה. העונג שבנוכחות התרבות עם ההרס שלה יכול להופיע רק לרגע, להבהב. הוא מוקצה מראשיתו למצבי הביניים.

9. לפעמים הן מדברות, הנשים בספר. אבל גם כאשר הן מפרות את השתיקה, הן עושות זאת רק כדי לצוות, או לפלוט, באדישות מופגנת, רמזים שעל הגבר מוטלת מלאכת הפענוח שלהם.



הצורך לייצר את המקריות נובע, לכאורה, מאיסור המוטל על מעשיו של הגבר. המקריות מעידה על קיומו של האיסור, והאיסור מעורר את הצורך ליצור מקריות. חשיפת אחריותו של הגבר לנעשה על-ידי האשה מלווה לכן בתחושת עלבון.

היא נכנסה לחדר השירותים וסגרה את הדלת. הוא קם ממקומו, ברכיו כואבות מאוד, הלך למטבח והניח את טס הקפה בכיור. הוא ניגש אל דלת חדר השירותים ושאל: "את זקוקה למשהו?" היא אמרה: "יש הכל". הוא שאל: "בטוחה?" היא אמרה: "כן". וצחקה והוסיפה: "או שרצית לעמוד על הברכיים גם פה". נשימתו נעתקה מעלבון. הוא לא ידע אם היא מתלוצצת. הוא הציץ פנימה דרך חור המנעול ולא ראה כלום. הוא ניסה להמשיך את השיחה בתקווה שילבן את העניין: "לעמוד על הברכיים שם לאיזה צורך?" היא לא השיבה. הוא שאל שוב: "על הברכיים לאיזה צורך?" על כך צחקה. הוא אמר: "את לא אומרת לי לאיזה צורך". ואחז בידית הדלת. עתה שמע אותה קמה, ונשמע קול שטיפת המים. הוא איחר את המועד. הוא כסס את לבו על איחור והחמצה גורליים (שם, 15).

בטקסט של לויין מופיעים אם כן שלושת המרכיבים של סיטואציית הקריאה הגברית בלאשה – המציצנות, המקריות היוזמה והאיסור, המופיע לאחר הפרתו כעלבון. אולם חשוב להדגיש, כי אצל לויין מתערערת מערכת הקשרים הסיבתית והסמיוטית בין המרכיבים. המקריות מיוצרת כמרכיב חיוני בפני עצמו על-ידי הגבר, ואינה מופיעה כדרך להתגבר על האיסור.

רגע אחד צנח לכיסא שמולה, ושוב קפץ, כי שוב אמר לעצמו: "אצא מן החדר כאילו היא לא פה, ושוב אופיע ואראה אותה ואהיה מופתע, ואסתכל על קצה ירכה כאילו אני רואה לראשונה" (שם, 14).

המקריות היוזמה מופיעה הפעם כמרכיב חיוני בהעלאתו של העונג המציצני. היא חדלה לאפיין את העולם, ונהפכת לחלק מן הטקסט הפנימי של הגבר. מתערער אפוא הסדר הסיבתי בין האיסור לעונג – העונג אינו יוצר את האיסור, והאיסור אינו מוטל מבחוץ על העונג. האיסור מוטבע בעונג. בדומה מתערער גם הקשר בין האשמה לעונג. האשמה אינה נובעת מהפרת האיסור על העונג המציצני, אלא נהפכת לחלק חיוני או סיבתי מן העונג. כמו לכל אורך הספר, הגבר שבתמונה מחפש את האשמה, ההשפלה והעלבון. האשה מעניקה לו רק סימן סתום לחשיפת אשמתו – הצחוק – והגבר דורש ממנה לפרש את כוונתה. גם בסירובה של האשה טמון מן הסתם עונג נוסף בשבילו. הוא שומע כי נחשפה כוונתו המגונה, ושולח ידו לפתוח את דלת חדר השירותים.

האיסור והעונג אצל לויין אינם נחצים על-ידי הקו המפריד בין פנים לחוץ. האיסור אינו עוד גורם מגביל, המרסן את העונג שמניע את ההתרחשות. האיסור עצמו נהפך למניע העיקרי, מעבר למהלכים הנפשיים של הגבר המתוארים בפירוט. הדיבור והמעשים פועלים במנותק מתחושת ההשפלה והעלבון. הגבר יודע כי מניעיו נחשפו, אולם בדיבורו הוא חוזר שוב ושוב על הגילוי. כך נהפך הגוף לסוד הנסתר שמעבר לנפש הגלויה. הגוף הוא המניע של העלילה.

דמות המשרת בספר מגלה הקצנה של אותה לוגיקה של איסור ועונג. המשרת זוכה להביט במערומי גבירתו ולגעת בגופה, כחלק מתפקידו. אולם דווקא זכויות אלה שלו כרוכות בהשפלה האולטימטיבית מאחר שהן מעידות על היותו "לא-גבר", על היותו חסר מין. אם על ההתבוננות בעירום מוטל איסור, הרי הטבעיות שבה מתפשטת הגברת מול עיניו של משרתה מעידים כי מיניותו פגומה. המיניות חדלה להיות חלק מזהותו הביולוגית, ונהפכת לזהות הנקבעת על-ידי האיסור.

לכל אורך הספר חוזרת אותה זהות בין השפלה לעונג, המערערת גם על יחסי הכוח בין האשה לגבר – הגבר מחפש את ההשפלה, וכל הגבירות הנעלות נהפכות לכן לממלאות משאלותיו. כל סירוב שלהן למלא משאלה שלו נהפך לעוד השפלה, ולעונג נוסף. במכתבו של א. קרישמורטה לעיתונאית האמריקנית אנג'לה לנגסברי מנוסחת במדויק זהות זו:

יחד עם זה, כלוגיקן חובב, הרשי לי להביע תמיהה: אם יש כלימה בשירותו של דייווידסון, האם אין יוצא מכך שגילוי הוקס אינה נעלה דיה? (שם, 166).

השפלתו של דייווידסון מוכיחה את מעלתה של העלמה הוקס, שאדם בוגר ומשכיל טורח כה רבות על שירותיה הזעירים. ולפי אותה לוגיקה, עולה מחדש גם כבודו של דייווידסון המשרת עלמה נעלה.

האיסור והעונג אינם נפרשים על פני מבנה מרחבי אצל לויין, ומכאן גם נוצר אולי רושם של שטחיות בכתיבתו. כדאי לבחון כמה גילויים נוספים של "שטחיות" זו. בתיאום מושלם, כמעט טלפתי ביניהן, מובילות הדמויות את העלילה לשובה הבלתי נמנע של ההשפלה ולהחרפתה. הגבר חרד מן ההשפלה, אולם מעשיו או דבריו מובילים בהכרח אליה. הוא מפעיל את האשה השותקת להגשמת כל חרדה, מיד בעלותה על דעתו. המזכיר האישי חרד מהאפשרות שבאין נושא תפקיד מתאים אחר, יהיה עליו לקחת את האחריות על קניית תחתונים חדשים לגברת. הגברת, מצדה, שותקת.

לאחר שהתרפטו עצביו במשך יומיים, ניצב מולה המזכיר בבוקר היום השלישי. היא כילתה את קפה השחרית שלה, והוא עמד מולה זקוף וניסה לשמור על כבודו, לפחות בכך שישווה לפניו ארשת עסקית חמורה של מי שדן בעניינים טבעיים מתחומו, ולקולו – גוון ענייני וקצת רם מן הרגיל, להסתיר את הרעד שבו. הוא אמר:

"אם אינני טועה, נדמה לי שהגיע הזמן לרענן את מלתחת הגברת".

האשה חייכה אמנם חיוך קטן של סיפוק אך בד בבד הבחינה ברוגו שהשתמש במונח הכולל והסתמי "רענן מלתחה", ולפיכך שאלה:

"לאיזה חלק של המלתחה אתה מתכוון?"

הוא בלע את רוקו ונאלץ לומר:

"אני מתכוון לתחתונים וחזיות". על כך השיבה מיד ובחדות:

"חזיות יש לי מספיק, מה גם שכמעט אינני משתמשת בהן, בייחוד לא בקיץ".

כאן דחקה אותו לפינה, והוא נאלץ סוף סוף לומר:

"התכוונתי בעיקר לתחתונים".

כך, כלה ונחרצה. הוא אולץ להודות שהוא מתעסק בתחתוניה (שם, 76).

השטחיות מופיעה כאן בתקשורת המושלמת מדי של שתי הדמויות, ביכולתן לפרש את הסימנים הזעירים שהן מפגינות האחת לעיני האחרת. היא מופיעה גם במעבר המיידני שבין החרדה למציאות, בחרדות המגשימות עצמן במציאות מיד בעלותן במחשבה. ואולם, מעבר לחשיפה זו של הדינמיקה הנפשית המלווה את התגשמות החרדה במציאות, עולה סוד אחר – הסוד של ההתרחשות עצמה. הפירוט המלא ביותר של ההתרחשויות הנפשיות אינו מספק כהסבר להתרחשויות הנושאות לכאורה את עצמן. הדיבור והפעולות של המזכיר האישי מובילים אותו להגשמת כל חרדה שלו. האם הוא רוצה להגשים אותן? קשה להתייחס לשאלה, דווקא משום שחנך לויין אינו מסתיר מאתנו דבר מהדרמה המתחוללת בנפשו של המשרת/מזכיר. הנפש נחשפת באור חזק כל כך כדי לגלות שהיא חלק ממערכת שחלקה האחר דומם. מעבר לה עולות פעולותיו של המזכיר, המכוונות למטרה אחת – הגשמת החרדה (לחרדה סתם – כאפקט נפשי, כזו שאין מממשים אותה – אין ערך אצל חנוך לויין). הפחד של המזכיר, מכך שיצטרך להודות בפני הגברת כי הוא עוסק בתחתוניה, מוביל אותו שוב ושוב לאורך התמונה אל המלה. מאחורי הנפש הגלויה כל כך עולה דווקא הגוף כסוד. הבחינה העמוקה לכאורה של נפשו של המזכיר האישי אינה תורמת דבר להסבר הפעולות, הניצבות מול הנפש כעובדה אטומה אחרונה.

## קריאה בפרקטיקה ביקורתית

כפי שהדברים מצטיירים עד כאן, אפשר לאפיין את כתיבתו של חנוך לויין כסוג של מבט ביקורתי. הסיטואציה המציגת מופיעה אצלו ובעיתונות הנשים, אולם הוא חושף את מה שמוסתר בעיתון בכסות מוסדית. הוא מסתכל בגבר המציץ, זה שממהותו הוא בלתי נראה, וחושף את מה שבשבווען יכול להופיע רק כהיעדר או כעקבות של קריאה. יחד עם הגבר הוא מגלה מעבר לטקסט ולתמונה את פעולות הייצור המחזיקות אותם. הוא מגלה את יחסי האיסור והעונג המבנים את הקריאה בלאשה, אולם מעביר הכל אל פני השטח, בחשיפה שווה, בלי להותיר מקום לאחורי

הקלעים שבהם מסתתר הגבר המציץ. עיתונות הנשים, בחלל הממשי של חדר ההמתנה, מותירה מקום ריק שאותו יכול לתפוס הגבר המתבונן. הטקסטים של חנוך לוין חושפים את פעולת הייצור האינטנסיבית של מקום ריק זה.

עד כאן התייחסנו למבט של חנוך לוין כחושף מנגנונים של כוח המייצרים, במקביל למרחב של חדר ההמתנה, מבנה מרחבי של פנימיות אצל הקורא. נראה, כי לא כדאי לסיים בכך את הדין וחשבון על הקשר בין הטקסט של חנוך לוין לבין עיתונות הנשים. גם לאחר שהבחנו בין שני סוגי הטקסטים באמצעות המבט הביקורתי שאמור להפריד אותם, מוסיפה להטריד קרבה שנותרת ביניהם. למורת רוחנו, אולי, אנו מגלים כי העונג שבקריאה בחנוך לוין קשור בדרך מסוימת לעונג האסור שמציעה עיתונות הנשים (ואולי עצם הופעת העונג אינה מתיישבת עם אינטואיציות שיש לנו על מחשבה ביקורתית?). עונג זה נמצא דווקא בשטחיות, בחזרה, ובחשיפת היתר של כל דבר – דווקא בהיצמדות האובססיבית אל המצב המציפי שעליו אמור הטקסט להתבונן מבחוץ, ובשפע המילולי, המיותר לכאורה, המוקדש לתיאורו ולהתעמקות בו. ב"ביקור", המצוטט לעיל, ניתן להבחין בעיקרון חסכני – ניסיון לחזור על אותן מלים בכמה שיותר ניסוחים המובחנים בהבדלים מזעריים מאוד, או אמנות החזרה העצמית שאינה משעממת את הקורא ואף אינה יוצרת פזרנות מילולית. החזרה האובססיבית של הגבר אל מצב החטא שבו נתפס – "לעמוד על הברכיים שם לאיזה צורך?"; "על הברכיים לאיזה צורך?"; "את לא אומרת לי לאיזה צורך" – מצביעה על הקרבה אל עיתונות הנשים שממנה מסרב הטקסט של לוין להשתחרר. עם זאת, היא מחייבת אותנו למחשבה על מושגי הביקורת שבהם אנו יכולים להשתמש. שוב איננו יכולים להסתפק באמונה בקיומה של נקודה חיצונית שממנה נכתבת הביקורת, או של אמת עמוקה יותר שהיא חושפת מאחורי מושאיה.

מאחורי הביקורת והחשיפה המבוססות על תיאור, עולה אצל לוין דבר נוסף המנוגד לריחוק של התיאור – הדיבור או פעולת הקריאה. לוין חוזר יותר מדי אל המנגנון המייצר את האיסור והעונג. כמו בעיתונות הנשים, גם אצל חנוך לוין איננו יכולים להסתפק בראיית הטקסט כייצוג. כמו בעיתונות הנידונה, גם מבעד לטקסט הלוויני רוחשת פעולת ייצור אינטנסיבית, וכל העדויות מראות כי שם נמצא העונג – בסימנים המיותרים הנוכחים בשפע בכתיבה. החזרה האובססיבית, השפע המילולי, ההפרזה – כל אלה מעידים, כי לא נוכל להסתפק במושג של ראייה ביקורתית המייצרת ייצוגים חלופיים של המציאות. הם מראים שגם בביקורת לא נוכל להתעלם מפעולת הייצור עצמה.

אצל חנוך לוין לא נוכל לדבר על ביקורת בנפרד מעונג, ולמרבה המבוכה עונג זה דומה לעונג של עיתונות הנשים. יותר מכך, אצל לוין לא נוכל לדבר על ביקורת בנפרד מפעולה – ונידרש לדבר על קריאה כעל פרקטיקה ביקורתית. כאן נגמרת ההבחנה החדה בין שני סוגי הטקסטים. ההבדל ביניהם מתקיים מעתה במישור הייצוגי, כלומר במקום שבו מתבצעת הקריאה או בסביבה שבה מתקיימת הקריאה. לפני שנמשיך בקריאה בטקסט של לוין נצטרך אם כן לחזור לעיתונות הנשים ולחפש בה-עצמה את האפשרות לקריאה ביקורתית, ובמיוחד את המקומות שבהם היא נפתחת לקריאות אחדות.

החזרה האובססיבית בטקסט של לוין אל המצב האסור מוליכה אותנו לכיוון הכתיבה "הגרועה", כמו זו המאפיינת את עיתונות הנשים, אבל היא מצביעה גם על היתרון שמוצא בה חנוך לוין. החזרה יכולה לשמש אחת הדרכים לשבירת האוטונומיה של הטקסט ולהפיכתו לפעולה – פעולת הכתיבה ו/או פעולת הקריאה. החזרה מערערת על תפקודו של הטקסט כמייצג מציאות בדיונית, ומבססת את קיומו כתוצאה של פעולה וכמחולל של פעולה. היא מאפשרת לנו לקרוא משהו שמעבר לטקסט – היא מאפשרת לנו לקרוא את הכתיבה, והיא אולי גם מאפשרת לנו לקרוא את הקריאה, להעלות השערות בנוגע לפעולה הנפעלת בקריאה.

אני בלונידינית, בת 36, גבוהה ותמירה, ושערי הזהוב גולש עד כתפי. בקיץ אני משתופת וצבע עורי כנחושת יקרה. אני עוסקת בספורט בקביעות, ומשחקת טניס פעמיים בשבוע. כשאני משחקת טניס, לבושה בחצאית הקצרצה הלבנה, אין גבר אחד הנשאר שווה נפש למראה רגלי הארוכות והשזופות, המנתרות במהירות אחר הכדור (לידסקי 1995).

הקטע לקוח מאחד המדורים הוותיקים בלאשה – "סיפורים מן החיים" של צבי לידסקי. אפשר לזהות כאן מאפיינים בסיסיים של "הכתיבה הגרועה", המזוהה עם השבועון. כמו אצל חנוך לוין ניכרת מידה של חזרה על המלים בקטע הסוגסטיבי, שבו מדברת האשה על עצמה: "בקיץ אני משתופת"; "רגלי הארוכות והשזופות"; "משחקת טניס פעמיים בשבוע"; "כשאני משחקת טניס". אולם יותר מכך ניכר עומס הדימויים ושמות התואר השחוקים, הנראים כניסיון לחקות "כתיבה יפה". השיער הוא "זהוב", צבע העור "כנחושת יקרה", הרגליים "ארוכות ושזופות" והדוברת היא "גבוהה ותמירה". דווקא המאמצים, הניכרים בכישלונם, לכתוב "יפה" מסגירים כיוון של עונג שנמצא בכתיבה זו.

רולאן בארת מזהה את העונג בקו התפר שבין התרבות לחורבנה – "לא התרבות ולא ההרס שלה הם ארוטיים; התפר שביניהם, הפגם, הסדק, יכול להיהפך לכוזה" (Barthes 1975, 6–12). לטענתו, ניתן לחפש עונג זה גם במקומות שאלהים בחר הוא-עצמו שלא לפנות – בטקסים עממיים שהרגם שלהם הוא הספרות האתנוגרפית: מקצבים אובסטיביים, מזמורים, טקסים וכדומה. לדוגמה, החזרה הריתמית מביאה את המסמנים להרס של משמעותם. "בקיצור, המלה יכולה להיות ארוטית בשני תנאים מנוגדים: אם היא חוזרת על עצמה בצורה מופרזת, או אם להפך, היא בלתי צפויה, בשרנית בחדשנותה" (שם, 41–42). בחיפוש אחר העונג שבלאשה, ואחר העונג הדומה אצל חנוך לוין, נבקש ללכת בכיוון זה.

הקלישאה, כמאפיין בסיסי של כתיבה פופולרית מסוגים מסוימים, מתיישבת היטב עם העונג שעליו מצביע בארת. הקלישאה היא מקום שבו התרבות יכולה להוביל את עצמה לחורבנה; היא המקום שבו התרבות מתגבשת עד כדי אובדן שקיפותה. הנוכחות הבלתי ניתנת למחיקה של התרבות בקלישאה פותחת אותה לכמה כיווני קריאה, היכולים להתקיים ברזומן. המשמעות שלה כה ברורה, עד כי היא גובלת בחוסר משמעות. לכן היא יכולה להיקרא כייצוג שמתיימר להיות שקוף ומובן. אולם מעבר לייצוג – הקלישאה, בשימוש היתר שלה, חושפת גם את פעולת הייצוג והשכפול של הייצוג.

נחזור לקטע המצוטט מלאשה. "צבע עורי כנחושת יקרה", אומרת הדוברת. אפשר לקרוא אמירה זו באופן מסורתי, וללא ספק לכך מכון הטקסט, כדיבור הלקוח מעולמו האוטונומי של הסיפור.<sup>10</sup> לידסקי, שתמונתו מופיעה בראש העמוד, מנצל את המוניטין שלו כעורך דין הבא במגע עם העולם הקיצוני והמרזח של מערכת המשפט, כמי שמכיר את "הסיפורים מהחיים" של אלה שחיהם אחרים משלנו: אנשים שמנצלים את מלוא ההזדמנויות שמציע העולם למימוש תאוותיהם ויצריהם. נשים שמסדרות את הבעלים שלהן, פושעים שמסדרים את החוק, בעלים שבוגדים בנשותיהם. עם זאת, תמונתו של לידסקי מעלה כנימת לוואי יסוד נוסף המתקיים בטקסט. חיקוי הדיבור המופרך לחלוטין, "צבע עורי כנחושת יקרה", מעלה גם את פעולת הכתיבה שעומדת מאחורי הטקסט האוטונומי לכאורה. דווקא היומרה לחיקוי המציאות מעלה את הדיסוננס הטבוע בטקסט – אף לא אחד במציאות מדבר כך. שפע המלים ושמות התואר, המתיימר לייצג באופן מפורט מציאות אוטונומית, מוביל גם לשבירתה של אותה אוטונומיה על-ידי המחשת קיומה של נקודה חיצונית לטקסט – הכותב, ואתו גם הקורא. מפל המלים מכון כולו לראייה: "אפשר לראות" את הדוברת המתארת את עצמה ואת מבטי הגברים עליה. אבל משהו מפריע לראייה – התמונה של לידסקי עם משקפי שמש כהים ומקטרת בפיו.

10. לידסקי, לפחות, חוזר וטוען בזכות הקריאה הריאליסטית של הסיפורים. "הסיפורים שלי כולם אמיתיים. יש לי רשת של יותר משבעים מודיעים: נהגי מוניות, פסיכולוגים, חוקרים פרטיים, ספרי צמרת, נערות ליווי, בעלי פאבים, בעלי דיסקוטקים, קוקטינלים, עורכי דין, אנשים מהיישוב, לקוחות. הרבה מאוד סיפורים אני גם רואה לנגד עיני. אני תמיד מרשה לעצמי, כמובן, לשנות את הסוף ואת הזהות. אם אני אכתוב עלייך, זו תהיה בחורה ששמה מירב, שגרה בירושלים, לומדת פילוסופיה וחושבת לנסוע לברקלי לעשות שם דוקטורט" (מודן 1993; ראיין עם לידסקי לרגל צאת ספרו העשרים, חתול מין). ראוי היה בהזדמנות אחרת להקדיש עיון נוסף לראיין זה. נראה כי לידסקי עצמו נקרא לעתים עם הסיפורים שלו. בראיין מופיע לידסקי כאיש המתייחס במלוא הרצינות לסיפוריו-שלו, למרות האירוניה הקלה המלווה את דיבורה של המראיינת. הראיין כולו הוא פיתוי מתמשך של לידסקי לדבר כמו בסיפורים שלו.

"נחושת יקרה" חושפת את פעולת הכתיבה מאחר שהיא מסגירה את מאמצי החיקוי של "כתיבה יפה". הכתיבה היא גרועה דווקא מפני שהיא מתאמצת להיות "טובה". לידסקי משתמש בקלישאה כסימן לכתיבה יפה, אולם דווקא משום כך הוא נופל לכתיבה רעה. הקלישאה גורמת לדוברת להיעלם מאחורי הנוכחות הבולטת של אינסוף הטקסטים המהדהדים בה. במקביל לדיבורה של הדמות, הקריאה מגלה אם כן את החזרה על נוסחת כתיבה שגורה יתר על המידה.

הקלישאה, כמו צורות אחרות של הפרזה מילולית,<sup>11</sup> נותנת לנו פתח לדיון בקרבה שבין חנוך לזין לעיתונות הנשים. היא מצביעה על פיצול בטקסט, בין שני מישורים – הייצוג והייצור; המשמעות והוסר המשמעות; או הדיבור והשתיקה. היחס בין שני מישורים אלה מגדיר את הקריאה. עיתונות הנשים כמוסד מכוונת לקריאה המסתירה מישור אחד. היא מוציאה את לידסקי מן הטקסט והופכת אותו לייצוג. היא חוזרת כאן על הסיטואציה המציגנית של העיתון. הקורא מציץ באשה המדברת על עצמה ועל מבטי הגברים עליה. הוא עצמו נעלם מן הטקסט.

"הקריאה של הכתיבה", לעומת זאת, מתקרבת לקריאה של חנוך לזין. המלים שמכוונות אל הייצוג המפורט והדקדקני הופכות במקרה זה לסימנים של פעולה. הן הופכות למיטונימיה של התשוקה עצמה. הייצוג, שאליו מכוונת התשוקה, הופך להיות פעולתה של התשוקה עצמה. ניכר כאן אותו היפוך של פנים וחוץ המופיע אצל חנוך לזין. בסמוך למבט המציגי אל העולם, מופיע דיבור אקסטרורטרי, ובסמוך לאשה המדברת על עצמה מופיע לידסקי המדבר כאשה המדברת על עצמה.

אמביוולנטיות זו היא גם העיקרון הבסיסי ביותר בספרו של חנוך לזין. לכל אורך הספר לא ניתן להיפטר מהספק – מי מנהל כאן את העניינים, האשה המשפילה אך האדישה בעליל, או אולי הגבר המושפל והפעלתן; המוכיר האישי הנאלץ לעסוק בקניית תחתונים לגברתו; הגבר הכנוע, החרד מהידרדרות מעמדו לתפקיד משרת אישי, ספק מובט על-ידי האשה, ספק בורא אותה בספקולציות בלתי פוסקות לגבי משמעות הסימנים הסתומים שהיא מספקת לו. כמו כל הנשים בספר, היא שותקת מרבית הזמן, ומניחה לגבר את העונג-השפלה של בריאתה.

ואולם, כל זה חשוב רק במידה שהוא מאפשר לנו לדבר גם על הקורא הגברי של עיתונות הנשים. היכן הוא נמצא בניגוד זה שבין ייצוג לפעולה? הנקודה החיצונית, החודרת לטקסט בדמותו של לידסקי הכותב, מאפשרת לנו לגעת בנקודה החיצונית השנייה, המשוערת – הקורא, שגם מצבו האוטונומי ביחס לטקסט מתערער. מאחורי הייצוג אי-אפשר שלא להבחין בפעלתנותו של לידסקי. גם הקורא עושה משהו. מה בדיוק – איננו יכולים לדעת. הוא הופך, או יכול להפוך, לשותף בפעולת הייצור של הטקסט, במקביל להיתקלות בו כייצוג של מציאות בדיונית. הטקסט כמוסד, ובמיוחד כחלק ממוסד חדר ההמתנה, יאפשר לנו לומר משהו על היחס שבין ייצוג לייצור בתחומו של הקורא.

בשלב זה ברצוני לעסוק בשני טקסטים קצרים. טקסט מובהק מעיתונות נשים, וחיקוי מובהק של חנוך לזין לעיתונות הנשים. כאן מתגלה הדמיון, המביך אולי, בין השניים. בינתיים נתקלנו כבר במושג שיכול לסייע לנו להבין מה מתרחש במעבר בין עיתונות הנשים לספרות. בקריאה בצבי לידסקי נאלצנו להשתמש בכוונה או במטרה של הטקסט – כלומר, באופן הקריאה שהטקסט והמוסד שאליו הוא משתייך מגדירים כמועדף. אותנו מעניינת קריאה אחרת, שתוביל אותנו לחנוך לזין. אולם ברור, כי בקריאה בעיתונות הנשים לא נוכל להתעלם מן המטרה המוסדית המסדירה את הקריאה.

הקטע הראשון לקוח מ"זמנים מודרניים", מוסף ידיעות אחרונות של ימי רביעי.<sup>12</sup> סוכנות אנג'לי מספקת למוסף רכילות מן העולם, מלוות בצילומים (כפי שנראה מיד, ההגדרה "רכילות" אולי אינה

11. פיסק מציין את ההפרזה, הקלישאה והסנסציוניות כמאפיינים של טקסטים פופולריים, הפותחים אותם למגוון קריאות (Fiske 1989, 117-120).

12. המוסף כולל אותו הרכב חומרים של לאשה ודומיו – רכילות מן הארץ ומחול, ראינות אישיים עם דמויות תקשורת, לעתים קרובות "זוהרות", עיסוק חטוני בזוגיות, כולל מדורי שאלות ותשובות של מומחים או של מומחים לחיים. בעמוד הפותח מופיעות שתי הזמנות מפורשות למציגנות – "שוטפים את העיניים" – הגיע הזמן שגם נשים תוכלנה להתרווח בכורסה ולתת מבט בוהן בחתך תוהן ו"דברים שרציתי לומר" – למי מאתנו אין מכתב סודי, שנכתב בראש אלה פעמים, אבל לא נשלח מעולם. מדור זה יפרסם את המכתב שלא העזתם לכתוב. שילחו אותו אלינו."

מדויקת לגמרי. סוכנות אנג'לי, המתמחה בהפעלת צלמי פפראצ'י, הקצינה את הסתמיות המאפיינת לעתים את המידע הרכילותי, והפכה אותה לעקרון ייצור.

האכזבה הידועה מראש, המאפיינת את מוצריה של סוכנות אנג'לי, היא המסגרת הפורמלית שמאפשרת לנו לחלץ מהטקסט את פעולת הקריאה.

אווירת חוסר הביטחון בניו-יורק גרמה באחרונה לשוערים הניו-יורקים לחשוף את הסיכונים הכרוכים במקצועם ותנאי עבודתם הקשים. מסתבר שהעוסקים בכך הם לרוב גברים על סף גיל הפרישה, המשתכרים מעט... אך אותם שוערים העובדים אצל אנשים מפורסמים יודעים סודות במוסים ביותר של מעבידיהם. להלן חלק מהסודות (ידעות אזוריות, "זמנים מודרניים", 1995).

הטקסט מבטיח לנו סודות כמוסים ביותר על אנשים מפורסמים מניו-יורק, אבל אנחנו יודעים כי ההבטחה לא תתממש גם כשנסיים את הקריאה בשני עמודי המידע שמספק לנו העיתון. השוערים אינם יודעים מן הסתם את הסודות, ואם יודעים – לא יספרו אותם לכתב סוכנות הידיעות. מנגנון האכזבה כאן הוא עקרוני. לגיבורי סוכנות אנג'לי יהיו תמיד סודות, ואנחנו לעולם לא נדע אותם. גיבורי סוכנות אנג'לי, "אנשים מפורסמים", הם בשבילנו ייצוגים מושלמים, וכל מה שנדע עליהם יהיה תמיד חלק מן הייצוג הפומבי שלהם. במלים אחרות, הם מחזיקים בסודות נצחיים דווקא מכוח היותם חשופים לגמרי, ובעומק בלתי נדלה – דווקא מכוח שטחיותם (משום כך גם נשות זוהר אלה קרובות לנשים בספרו של הננך לוין יותר מאשר כל דמות ספרותית. העירום והחשיפה המלאה שלהן לעיני הגברים אינם פוגמים באדישותן כלפיהם. הן נשארות חידה).<sup>13</sup>

הנושא של כל הקטעים המתפרסמים לאחר הפתיחה המבטיחה הוא שוערי הבניין, גברים בגיל העמידה העובדים בשירותם של כוכבי תקשורת – בחלקם הגדול נשים צעירות, יפות ומצליחות. כשמגיע, בסוף הטקסט, תורה של הדוגמנית האמריקנית סינדי קרפורד, כותב העיתון:

גיימס הוא השוער של אחד הבתים היותר יפים בעיר, והוא מתגאה להיות אחד האנשים המעטים, שהתנסו במגע פיסי ממשי עם דוגמנית-העל. הוא מספר: "זה קרה פעם כשמיס קרפורד עמדה לקחת מונית. בירכתי אותה לשלום, אלא שאו מישוהו רץ על המדרכה לעברנו ועמד להיתקל בה, ולכן דחפתי אותה מהר לתוך המונית" (שם).

ההבטחות המפורזות בטקסט – מכזיבות. פרט לסודות שאת חסרונו אנו מודאים רק בסיום קריאת שני העמודים במלואם, שומר הטקסט גם דינמיקה דחוסה יותר של אכזבה. ההבטחה המעורפלת – "אחד האנשים המעטים שהתנסו במגע פיסי ממשי עם דוגמנית-העל" – נכזבת מיד במשפט הבא, המפרש אותה באנקדוטה חסרת משמעות.

דינמיקה זו הופכת את הסיפור הממשי לטפל לעומת ההבטחה, או לעומת הפרשנות החופשית שניתן להעניק לו. המידע, המוצג כמניע לקריאה, נהפך לחסר משמעות לעומת האפשרות לכתוב ולקרוא אותו. המידע אינו אלא פלטפורמה שעליה ניתן להלביש מלים כמו "התנסה במגע פיסי ממשי עם דוגמנית-העל". הטקסט אינו חוסך במלים. נהפוך הוא, המלים המיותרות מופיעות כעיקרון בסיסי של הכתיבה. ככל שהסיפור הממשי עלוב יותר, כן מתארכת הפרשנות שלו – לא "נגע", אלא "התנסה במגע פיסי ממשי". המלים מציעות כאן את עצמן לקורא. הן אמצעי להשהיית הקריאה ולהארכתה לפני האכזבה הבלתי נמנעת. הכתיבה חזלה להיות ייצוג, ונהפכת לדיבור או לדקלום של הקורא. המלים המיותרות נעשות בסיס הפעולה של הקורא, ומופיעות בטקסט מכוח היותן מיותרות. גיבושן האחת על גבי האחרת אינו מוסיף דבר לטקסט מבחינת המידע או התיאור – כלומר, מבחינת המטרה המוצהרת של הטקסט. ריבוי המלים רק מטשטש את התמונה, ומוביל

13. גם במחזות של לוין ניתן למצוא דמויות קרובות לאלה. בראש ובראשונה אלה הן הנשים הפנטסטיות – הזונה מאהויו, ומונט-בלאן והימאליה בהמתלבט. אולם גם נשים "ממשיות" יותר במחזות מגלות לעתים קרבה מסוימת לנשות הזוהר. אלה הן "הנשים המוחלטות" – אלה שנמצאות בקצה העליון של הספקטרום האנושי או אף מעבר לו. הנשים שאינן נזקקות להשוואה בלתי פוסקת עם הסובבים אותן, ושנחשקות אינה מוטלת בספק. גם אצלן אפשר למצוא לעתים קרובות את הייצוג המוחלט – הפסיקה של פוגרה, הפסנתר של רות שחש (עד שמתברר כי היא אינה מנגנת), צרפת של ורדה'לה ועוד. כל אלה זקוקות לסימון ריק כלשהו – סימון הנמצא מעבר לאופק המחזה ואינו ניתן לפירוש בו. זהו סימון שכל כוונתו לנחשקות המוחלטת של המחזיקות בו.

את הטקסט להרס משמעותו. המלים משמשות כאן כמנוף להפיכת הקריאה לפעולה שתומה של הקורא, למתיחת פעולתו של הקורא לפני שהוא מגיע אל אכזבת המידע.

המלים המיותרות משהות או מקפייאות את מצבו של הקורא רגע לפני האכזבה. דווקא משום כך האכזבה חיונית למבנה הכתיבה. רק הידע המוקדם על הופעתה ההכרחית של האכזבה יכול להפוך את המלים למיותרות, ומשום כך גם למלותיו של הקורא עצמו. הטקסט מנוכס על-ידי הקורא ברגע שבו הגבר המושפל (השומר העובד בתנאים קשים ומרויח מעט; הגבר שחיוו נמצאים במורד, על סף גיל הפרישה) זוכה במגע גנוב עם האשה הנחשקת (הצעירה היפה, בשיא פריחתה, הצלחתה ופרסומה). המלים המיותרות יוצרות בין השוער לבין הקורא. גם הקורא זוכה במגע גנוב עם דוגמנית-העל, דרך הפעולה הסתומה של הקריאה המבצבצת מבעד לתוכן הטקסט. וכמו "המגע הפיסי הממשי" של השוער עם דוגמנית-העל, הנידון להיחשף כאנקדוטה חסרת משמעות, גם המגע של הקורא מכויז כשמתגלה חוסר משמעותם של הסודות הכמוסים. שני המגעים נוצרים בטקסט מכוח הפרשנות מרחיקת הלכת של המגע מצד אחד, ושל הסודות מצד אחר. הקורא והשוער זוכים שניהם במגע אסור עם העולם הסגור בפניהם, ושניהם נאלצים לשלם תמורתו בהשפלה. מצבו של הקורא אף בעייתי יותר מזה של השוער. מבחינתו, ההשפלה והאכזבה הן מרכיב חיוני במגע. רק האכזבה הצפויה מראש מאפשרת לו לשבור את האוטונומיות של הטקסט, ולהפוך אותו לפעולה.

בשתי הרמות – ביחסי השוער עם דוגמנית-העל, וביחסו של הקורא לתמונה – מופיעה המציצנות במסגרת של איסור ועונג. השוער זוכה במגע עם האשה הנחשקת רק במסווה פעילותו המקצועית. הפרת האיסור כרוכה בערעור מיניו. הוא גבר דועך ומזוקן, העובד בשירותה של אשה צעירה, נחשקת ומצליחה. הקורא זוכה לגעת בתמונה רק במסווה קריאת הטקסט מתוך המניעים המוצהרים שלו – גילוי סודות על חיי מפורסמים בנייר-רוק. כמו השוער, גם המגע שלו כרוך בהשפלה. ההשפלה של השוער, המפר את איסור המגע, מצטרפת להשפלה שלו כקורא. הוא זוכה רק בשיירי שמוכן השוער להעביר לו – הסודות חסרי המשמעות הנמסרים לכתב.

הטקסט נפתח כאן לקריאה מופצלת. ניתן למצוא בו את הפיצול שאנו מחפשים אצל חנוך לויין – הפיצול בין הטקסט בייצוג של מציאות ממשית או בדיונית לבין הטקסט כפעולה שניתן לייחס אותה לכותב, אך ניתן גם להעניק אותה, כסוג של דיבור, לקורא. שני מישורים אלה פורשים בעיתונות הנשים מבנה מרחבי של פנים וחוץ, שאת הגבול ביניהם מגדירים האיסור והסוד. הייצוג הוא המטרה המוצהרת והמותרת של הטקסט, שמבטיח לספק לנו מידע נסתר. הפעולה שרוחשת מעבר לו מופיעה במישור הפנימי המגונה של התשוקה הנקשרת לייצוג. הטקסט מבטיח לחשוף סודות, אולם הוא שייך למנגנון שמייצר סודות. ולמרבה הפלא, מנגנון זה פועל דווקא דרך החשיפה. הקריאה לא תוכל לעולם לגלות את הסודות. היא זו שיוצרת אותם, או אולי היא עצמה הסוד.

בקטע הנידון ניכרות שתי קריאות – קריאה נכונה וקריאה לא נכונה – ושתיהן מגדירות את הקריאה הממשית. הקריאה הנכונה מכוננת לייצוג, הקריאה הלא נכונה מכוננת לפעולה. הקריאה הנכונה שייכת לעיתון, הקריאה הלא נכונה שייכת לקורא. ביחס זה שבין הקריאה הנכונה והלא נכונה יוצר הטקסט את הפנימיות של הקורא.

איש מזוקן, גבר שמניווחו מוטלת בספק, עובד בשירותה של צעירה נחשקת. התפקיד מספק לו מגע גנוב עם הנחשקת, מגע הניתן גם לפרשנות מינית. אולם מגע זה הוא חלק ממסכת השפלתו. הוא מספק הוכחה לזיעור המיניות של הגבר, או יותר נכון – הוא מערער, מעשית, על מיניו. כל זה נשמע מאוד חנוך לויני. בעלי התפקידים ממלאים את הספר איש עומד מאחורי אשה יושבת, וכמו השוער, המגע שלהם עם הנשים הנחשקות הוא חלק מהסירוס שלהם, שממנו הם שואבים עונג רב. כמו בקטע מהעיתון גם הסצינות של לויין אינן שייכות לישראל (הן עמוסות משרתים, גבירות, אופרות, רכבות, מזכירים אישיים, נקישות עקבים, טירות, נערות פנימייה – בקיצור מיניות שאינה שייכת לכאן). אבל כמו בעיתון, דווקא חוסר שייכות זה מתגלה כישראלי במובהק, כאשר אנו מביאים בחשבון את הקורא. הזרות המלאה חיונית לחנוך לויין ולעיתון. רק היא מאפשרת לנשים להופיע כייצוגים מושלמים – נשות הזוהר בעיתון, והנשים הנחשקות, החסרות כל קיום מעבר

לתשוקה, אצל חנוך לוי. ייצוגים מושלמים אלה הם שמכוננים את המערכת שבה החשיפה המלאה יוצרת סוד, והדיבור נבנה על עקרון השתיקה. המרחק מן הקורא מאפשר לנו לדבר על סצינת הקריאה במונחים דומים לאשר מתרחש בטקסט עצמו. הוא מאפשר לנו לדבר על הפנטסיה האסורה המופיעה בטקסט, ועל הקשר בין הקריאה למערכת ההשפלה העונג של הקורא.

הקטע "מקצוע הכימייה" (לוי, 1992, 164–165) נכתב כחיקוי לכתבה מעיתונות נשים, ולאחריו מופיעים עוד שני מכתבים למערכת ותשובה של העיתונאית לאחד מהם. עיתונאית אמריקנית מבקרת בפנימייה יוקרתית לבנות. באחד הפרוודורים היא פוגשת ב"אדם לא צעיר", המשמש כמורה לכימייה במוסד. היא פותחת בשיחה קצרה אתו, והוא נאלץ לספר לה, במבוכתו, כי בצעירותו עבד במחקר ומשם עבר לתעשייה ולאחר מכן להוראה. השיחה נקטעת כאשר אחת החניכות פותחת את דלת החדה ומבקשת ממנו להיכנס. לאחר שזה סוגר מאחוריו את הדלת, מסתקרנת העיתונאית ונכנסת לחדר. שם היא מגלה את המורה, חוגר סינר, רוכן לרגליה של החניכה הצעירה וצובע את ציפורניה בלכה.

כמו בקטע הרכילות, חנוך לוי מנצל את ההפרזה המילולית כדי לשבור את האוטונומיה של הטקסט ושל הקורא. מופיעה כאן אותה אמנות של מתיחת הכתיבה והעמסתה לקראת האכזבה הבלתי נמנעת. הפנימייה היא "פנימייה פרטית אקסקלוסיבית לבנות, מ'דלן קפ'לר', השוכנת בטירה מפוארת מתקופת הבארוק". החניכה היא "ג'ולי הוקס, בת שבע-עשרה, מיוסטון, טקסט, בת למשפחת אילי הנפט הנודעת" (חומרי הפנטסיה הולכים ונערמים. חנוך לוי, כך נראה, אינו פוסח על אף אחד מהם. הוא אינו מהסס לצרף אותם אחד לשני בתאוותנות חסרת גבול. כבר בצירוף זה של העונג-השפלה יש משהו מביך, אפילו גס, בעין הקורא – עקרון הצירוף קרוב מדי למשק של ההזיה. הכתיבה אינה מרסנת את ההזיה ואף אינה מנסה לעדן אותה. היא עלולה לכן להתגלות כקרובה מדי אל הקורא).<sup>14</sup> בכל אופן, הטקסט ממשיך בניסוחים מפותלים ומתחמקים, ובניסיונות לרחות את ההשפלה – ניסיונות הנהפכים לחלק ממנה ומוסיפים לה עוד ועוד מלים. לכל אורך השיחה הקצרה המורה לכימייה "עונה במבוכה", "מודה בחצי פה", "מהסס ולא יודע מה להשיב", והעיתונאית מדווחת לנו כמה פעמים על "אי-נעימויות" שהיו בשיחה. הארכונות שבדיבורו של המורה ובכתיבתה של העיתונאית מגלה מלכתחילה כי מאחוריהם מתקיימת עבודת ניסוח, המנסה להסתיר או לרחות ללא הצלחה את ההשפלה שתגיע אל שיאה בסוף הקטע. המורה, אלברט דייוידסון מסביר:

הציבור באנגליה, כמו גם בשווייצריה, הוסיף בנימה של תלונה ובעיניים פעורות בכעין חרדה מתמדת, מעריך מורים עד גבול מסוים, ובדרך-כלל הם אינם מדורגים גבוה מאוד בהיררכיה של שוק העבודה (שם, 165).

והוא מוסיף רמזים להשפלה הארוטית הסופית, שתגלה בסיום הקטע:

יש לו סיפוק מסוג אחר בעבודתו, שתחילה נראה כמתבייש לדבר עליו, ולבסוף ניאות לומר שזהו הסיפוק שבעזרה לנערות צעירות להתפתח כאינדיווידואליסטיות בעלות עמדה (שם, 165).

כל רמז עבה מדי וכל ניסיון להסתיר – נכשל. כמו בעיתון, גם כאן הכישלון הוא העיקרון הבסיסי של עבודת הניסוח בדבריהם של המורה ושל העיתונאית (חשוב לשים לב לדמיון העמוק בין קטע זה לבין הטקסט מהעיתון. יהיו אולי שינסו לפטור אותו כהגזמה פרודית, וחנוך לוי אכן משתמש בהפרזה קיצונית של העקרונות המתגלים בקטע העיתונות. עם זאת, כפי שראינו, ההגזמה היא גם העיקרון היסודי של כתיבת העיתון. כלומר, מה שחנוך לוי מוצא בעיתונות הנשים, באמת נמצא בה – וביד רחבה).

בשני הטקסטים נחשפת ההשפלה לאחר ניסיונות כושלים ועמוסי מלים להעמיד פרשנות אחרת לרגע המביך הצפוי להגיע – פרשנות שרק תורמת בכישלונה לעוצמת ההשפלה. הרמז להשפלה

<sup>14</sup> הקלות שבה חנוך לוי מצרף את התכונות הנחשקות זו לזו מעידה כי הדמויות עצמן נהפכות אצלו לתכונות. אלה אינן עוד דמויות המחזיקות בתכונות, אלא תכונות מצורפות שנערמות על גבי דמויות ריקות. ושוב עלולה כאן פעולת הייצור, ומשהו מהאומניפוטנטיות המטרידה של ההזיה – תרצה נערות מקהלה שווייציות, יבואו נערות מקהלה שווייציות.



הארוטית הצפויה והניסיון של המורה להסתיר אותה מופיעים בקטע רק מכוח כישלונם. בין הרמז לבין החשיפה הסופית לא מתרחש כמעט דבר, מלבד אולי גידול בעוצמה. כל המלים האלה מיותרות. הן משמשות מטרה אחת – השהיה או מתיחה, שמעמידות את הקריאה כפעולה שמעבר לייצוג. כמו בעיתון, המתיחה של הטקסט מעניקה לקורא מגע עם רגע הכישלון. הקטע מאפשר לו להשתהות ממושכות על הדיבור, המופיע כניסיון הסתרה כושל, כתחליף. כמו המורה לכימיה, הוא מקבל הזדמנות להתענג על פעולה ארוטית שהיא תחליף ממהותה. וכך המורה נחשף לבסוף ברגע השיא של ההשפלה:

חוגר סינר לבן, משייף בפצירה את ציפורניה וצובע אותן בלכה. לפתע הבחין בנוכחותי, הסב ראשו אלי, ומיד החזיר פניו לרגליה של גילי. לא יכולתי להימנע מלשאול אותו בנימה די חריפה אם העובדה שהלכה לציפורניים עשויה מתרכובת כימית קשורה איכשהו במקצוע הוראת הכימיה (שם, 165).

בשיאה של התמונה מבטיחה לנו העיתונאית שנינה אירונית על חשבוננו של המורה לכימיה, שתביא את השפלתו לשיא. היא משתמשת בשאלה רטורית, בנימה חריפה, ובניסוח מתפתל, המתענג על ההשהיה לקראת המכה הצפויה בסופו. אולם גם השאלה מתפקדת כאן ככישלון, המופיע שוב במסגרת המלים המיותרות. "עשויה מתרכובת כימית" (חשוב לשים לב גם לעלגות שבמלת החיבור "עשויה מ..."). השנינה מתנפצת ברגע שבו היא אמורה לעלות על הכתב. העיתונאית אינה מסוגלת לנסח את השאלה העוקצנית שהיא מבטיחה לנו. במקום זאת, היא נופלת למלכודת המלים המיותרות, לנוסחה הריקה מתוכן "עשויה מתרכובת כימית". כמו בעיתון, גם כאן מקבל התיאור העקיף – "בנימה די חריפה" – עדיפות על פני הדיווח הישיר. ההתרחשות הממשית משמשת רק כתירוץ לסיפור.

העיתון וחנוך לוי מבטיחים לנו סיום, וגם הבטחה זו הם אינם יכולים לקיים. במקום סיום הבנוי על גילוי, חשיפה או אפילו שנינה – מופיעה העלגות בשיאה, המסמנת את חוסר היכולת להגיע לסיום ולקיים את ההבטחה. השיא המובטח הוא תמיד כישלון של שיא ושיא של כישלון, כלומר הוא תמיד הכרחי וסתמי במקביל. זהו הסיום היחיד האפשרי של קטע הנבנה כולו סביב ההשתהות. הוא מקבל את המבנה הנרטיבי ככורח, ובאותה עת מחבל במבנה זה עצמו.

כמו בעיתון, פעולות התירוץ, הפרשנות המרחיקה וניסיונות ההסתרה השקופים חושפות מישור נוסף של הטקסט הלויני. הטקסט נכתב כביטוי של מאמץ כושל, והכישלון הופך את הטקסט למיותר. הטקסט יכול לכל היותר לדחות את רגע ההשפלה הבלתי נמנע. מצד אחד הדחייה מחריפה את ההשפלה, אך מצד אחר היא מעמידה את הטקסט במצב ביניים של המתנה עמוסת ידיעה-מראש לכישלוננו. וברגע ההמתנה הטקסט יכול להפוך לקריאה או לפעולה. ההתרחשות היא בעלת משמעות רק כהקדמה לגילוי האמת שהיא מנסה נואשות להסתיר, ולכן היא מוכפפת לסימום העתידי של הקטע. אולם מעבר לה עולה הדיבור המתארך ומתפתל, ובו טמון העונג של רגע הקריאה.

בשלב זה חשוב לפנות אל ההבדלים שבין הכתיבה של חנוך לוי לבין הטקסט של העיתון. את ההבדל נחפש בעיקר מחוץ לטקסטים, היכן שמובנית קריאתם. בקטע הראשון יהיו אלה מוסד העיתונות בכלל ועיתונות הנשים בפרט, ומוסד חדר ההמתנה. בקטע השני יהיו אלה "הספרות" ו"חנוך לוי".

קטע הרכילות בעיתון הוא טקסט חסר מחבר. כתב או כמה כתבים אלמונים של סוכנות הידיעות ראינו את השוערים, עורך לשון כתב הקטע כולו, ומתרגם, אלמוני אף הוא, תרגם את הקטע לגירסתו העברית במוסף ידיעות אחרונות. משום כך לא ניתן לפטור את הדיבור המבצבץ בקריאה לאורך הקטע על-ידי שיוכו לדמות מאחדת כלשהי. היחיד שיכול לקחת אחריות על הדיבור התאוותני הוא הקורא הממשי, המנכס אותו בניגוד לאיסור שמטיל העיתון. שני מישורי הקריאה מופרדים אם כן בטקסט של העיתון: מישור המידע שייך לטקסט ולמטרה המוצהרת שלו; הדיבור לעומתו שייך לקורא, והוא מנוגד למטרה המוצהרת של הטקסט. הדיבור, הספקולציות והפרשנות המינית נתונים תחת איסור. הם נוכחים בכל מקום בטקסט ואינם נמצאים במקום כלשהו. ובניסוח אחר: בקטע הרכילות אפשרית למעשה רק קריאה לא נכונה. כמו הכיתוב המוצמד לתמונת העירום

בלאשה, הטקסט אינו מייצג דבר מלבד מרחק ממשמעות "אמיתית" האמורה להיות בו אולם אינה קיימת (ושוב, זו רק "אמת" חסרת אמת. המשמעות היחידה שניתן לייחס לקטע היא חוסר משמעות). עיתונות הנשים וחדר ההמטחה פורשים את הקריאה כמבנה מרחבי של פנימיות. החוץ הוא הטקסט, הפנים הוא המשמעות החסרה או הסוד המדבר של המיניות.

הטקסט מצפין תעלומה. מישוהו מדבר כאן, אבל אף לא אחד מדבר. כלומר, יש כאן סימנים למבנה של דיבור,<sup>15</sup> שרק נוכחות כלשהי יכולה להעניק לו משמעות, אבל הנוכחות היחידה היא של הקורא השותק.

מה קורה אם כן כאשר חנוך לויץ מוציא את הטקסט מתחומו של המוסד, ומעביר אותו למוסד אחר – "הספרות"? ההבדלים המוסדיים הבסיסיים ביותר מאפשרים להבין את ההיפוך בתפקודו של הטקסט. למשל ההבדל בין מציאות לפנטסיה, או למשל קיומו של מוסד המחבר בספרות. בניית המרחב של הפנימיות בעיתון עוברת בין השאר דרך ההבחנה בין מציאות לפנטסיה. המציאות המדווחת, חייהם של האנשים המפורסמים, שולית לעומת הפנטסיה הנוכחת בטקסט. המציאות היא הסודות של דוגמנית-העל סינדי קרופורד, אבל היא זוכה להיכנס לעיתון רק דרך מגעו של השוער גיימס, המוקד של הפנטסיה בטקסט. וכמו מגעו האסור של גיימס, גם פנטסיה זו נתונה תחת איסור. עיתונים, אחרי הכל, אינם אמורים למכור פנטסיות. העיתון יוצר היררכיה מדומה בין המציאות לבין הפנטסיה הנקשרת למציאות – היררכיה המגדירה את מקומו של הקורא. חנוך לויץ, לעומת זאת, כותב ספרות, כלומר פנטסיות, אבל אלה זקוקות למציאות, ומשום כך הוא משתמש בטקסט "מציאותי" – כמו של עיתונות נשים. לכן הוא הופך את ההיררכיה, ובמקום מציאות המתחזה לפנטסיה הוא כותב פנטסיה המתחזה למציאות.<sup>16</sup>

כאמור, גם מוסד המחבר מאפשר את היפוך תפקודו של הטקסט.<sup>17</sup> את הדיבור או את המשמעות החסרה, שבטקסט של העיתון היו נתונים תחת איסור, ניתן עתה לשייך לדמות הבריונית של המחבר – המוקד האפשרי של ארגון הטקסט. כמו הקורא, גם דמותו של המחבר הבריוני נוכחת בקטע רק בהיעדרה. אולם המחבר הבריוני הנערך מותיר בטקסט את עקבותיו. הוא מופיע כבר בתחילת הקטע של חנוך לויץ, בסדק שמוותיר קולה של המספרת. "אותי, עיתונאית אמריקנית", כותבת אנג'לה לנסברי. הכורח לציין את המוצא הזר, שמיד לאחריו מגיעה ההעמסה של סמלי הבורגנות האירופית והמערבית שעל סף ניוון, מצביעים על הקורא והמחבר הישראליים. כמו הגבר הקורא במוסף ידיעות אחרונות, אלה נשארים חבויים מאחורי הקלעים כמציצנים. אולם, בניגוד לעיתון, ההפרזה, ההעמסה והצירוף של חומרי הפנטסיה, מגלים את היעדרם. הפנימייה, החינוך האירופי, אילי הנפט האמריקנים – כל סמלי עושר אלה מתאחדים במאמץ משותף שכל מטרתו לעצב את דמותה של גילי הוקס בת השבע-עשרה, המורה באדישות מופגנת למורה לכימייה לצבוע את ציפורני אצבעותיה. הזוהר הזה הוא גם כל מה שלא נמצא כאן, וכל מה שמגיע לכאן

15. במבנה של דיבור אין כוונתי לטקסט המחקה את לשון הדיבור, שהרי עבודת הניסוח ניכרת בכתיבה בעיתונות הנשים. "מבנה של דיבור" הוא בריוק זה הניכר בפער שאינו יכול להיות רק פרשני בין הטקסט לבין "המשמעות" שלו. זהו מבנה של פער המתבסס על נוכחות, שבקצהו אין דבר מלבד נוכחות.
16. קשה, ובצדק, להתייחס להבחנה בין "פנטסיה" ל"מציאות" ברצינות. שתיהן נוכחות בשני הטקסטים במידה שווה. גיימס, כך מספרים לנו, נוגע בסינדי קרופורד, ויתר על כן, זהו מגע שמעטים הם הגברים שזכו לו. הפנטסיה אינה תוכן שיש לחלץ מבעד לדיווח על המציאות – היא הדיווח על המציאות. ההבחנה אינה תוכנית. אין היא אלא ההבחנה המוסדית המגדירה את הקריאה בשני הטקסטים – "עיתון לא מוכר פנטסיות".
17. המחבר, כך אומרים לנו, מת. אולם לעתים איננו יכולים לקרוא בלעדי צל של דמותו. בלי מוקד לשייך אליו את מה שפוגם בשלמותו של הטקסט – כגון נוכחותה של פעולת הכתיבה. "כמוסד, המחבר מת", כותב בארת, "אולם בטקסט, באופן כלשהו, אני משתוקק למחבר: אני זקוק לדמותו (שאינה הייצוג ואינה ההשלכה שלו), כשם שהוא זקוק לשלי" (Barthes 1975, 27). האם המחברים הם לידסקי או חנוך לויץ? לא. מאחר שאין לנו עניין לפרש באמצעותם את הטקסטים או לתת הסבר סיבתי ליצירתם. נהפוך הוא, הם יציריהם של הטקסטים, או יצירי חולשתם של הטקסטים. עם זאת, המחבר הבריוני אינו מנותק מהמחבר הממשי. כאשר אני קורא סיפור של לידסקי מקבל המחבר הבריוני כמה מקווי דמותו ותכונותיו של צבי לידסקי עורך הדין. מעניין אותי, למשל, שלידסקי זה הוא גבר, שהוא מצטלם עם מקטרת בפיו – אוסף מקרי של פרטים השייכים לדמותו הציבורית של לידסקי.

דרך עיתוני נשים וערוצים דומים. ואם לא די בכך, הרי בקטע הבא מתקרב לויין צעד נוסף אל הקורא, המופיע בדמותו של א. קרישמורטה מראנגון, המגיב בהתפעלות כנועה לכתבתה של לנגסברי. לישראל הממשית לא יכול לויין להגיע בלי לפגוע בתפקידו של הקורא כמציץ, אולם קרישמורטה מצביע על הכיוון – המזרח המסתכל בהערצה כנועה אל המערב. הקורא הישראלי מוסיף לקרוא את הקטע כמציץ שהטקסט אינו יכול לפנות אליו ישירות, אבל הטקסט מבלית את סימני הקריאה שלו הנעדרים מהכתבה בעיתון. כמו בעיתון, יש כאן מישהו שמדבר (או מישהו שמפנטז), אך הפעם זהו מישהו שיש לו שם – "חנוך לויין". הדיבור הבלתי פוסק שלו הוא המטרה המוצהרת של הכתיבה והקריאה.

את המעבר הזה אפשר לסכם כמעבר בין איסור ממשי לאיסור ספרותי. ואיסור ספרותי, הרי, נועד מראש להפרה. העיתון יוצר את האיסור תוך כדי המגע של הקורא עם הטקסט, ושומר עליו כחיצוני לעונג – זהו איסור המעוגן במוסדות ממשיים. ואילו לויין הופך את האיסור לחלק מן הטקסט, שאותו אמור הקורא לפענח. העיתון מעניק לקורא הזדמנות להפר את האיסור בקריאה המחפשת עונג. ההעברה של הטקסט לשדה הספרות מאפשרת לקורא לעבור על האיסור, אולם מגלה גם את האמביוולנטיות של האיסור, שנועד מראשיתו להפרה. הטקסט של לויין אינו מעמיד את האיסור ברקע, אלא הופך אותו למרכיב הכרחי של העונג.

שוערי הבניין של האנשים המפורסמים בניו-יורק, כפי שמגלה העיתון, אינם מורשים לחשוף את הסודות הכמוסים של מעבידיהם. אם יגלו אותם, הם עלולים לאבד את מקום עבודתם. והם אכן נמנעים מלגלות את המידע הכמוס על מעבידיהם. הם משאירים אותו בקיומו כסוד, והופכים את הכתבה של סוכנות אנג'לי לכישלון – לפחות בהתחשב במטרה המוצהרת שלה. האיסור, הסוד והכישלון הם כאן מושגים ממשיים. הם מתפקדים גם כמנגנון ייצור – מנגנון שמייצר, בין השאר, את הכתבות של סוכנות אנג'לי. הסוד משכפל את עצמו, הוא נותר כל מה שלא סופר, ותוך כדי כך הוא מפיך דיבור, כתיבה וקריאה. חנוך לויין כותב חיקוי לעיתונות נשים. הוא מעתיק לטקסט מושגים המגדירים את הכתיבה של עיתונות הנשים – "איסור", "כישלון", "סוד". אך מושגים אלה נחשפים באמביוולנטיות שלהם. הפנימייה "מדלן קפלר", חשוב אולי להזכיר, אינה קיימת. הסוד שלה אינו יכול להיות עוד ממשי, והוא מופיע אצל לויין כמנגנון של כתיבה וייצור. אצל לויין יש רק "סוד", "איסור" ו"כישלון" – לא ניתן להסיר את המרכאות ממונחים אלה. ה"איסור" הוא זה שנועד מראש להפרה, ה"כישלון" הוא ההצלחה של הטקסט, וה"סוד" הוא מה שהיה גלוי בטקסט מן ההתחלה.

במקום שבו מתגלה הקרבה הגדולה ביותר בין הטקסטים של חנוך לויין לבין עיתונות הנשים – כלומר במקום שבו נעלם המבט החיצוני והטקסט נהפך לחיקוי – מתגלה גם הפעולה שמחולל הטקסט של לויין, בתפקודו כפרקטיקה ביקורתית. מדי אם כן החשיבות של עיתונות הנשים בשביל לויין? מדי חשיבותה אם הקריאה של לויין בה מנוגדת לכיווני הקריאה שהטקסט עצמו, בהקשר הממשי שלו (חדר ההמתנה), בונה?

למעשה, איננו יכולים לוותר על אף לא אחד משני המרכיבים. לא נוכל לקרוא את חנוך לויין בלי עיתונות הנשים, ולא נוכל לקרוא קריאה ביקורתית בעיתונות הנשים בלי חנוך לויין. עיתונות הנשים היא המעניקה ללויין את היסוד הנחוץ לו לביקורת. לשם כך אנו צריכים לחזור לפוקו ול"תולדות המיניות".

העונג והכוח, לפי פוקו, קרובים מאוד זה לזה. היחסים ביניהם אינם רק יחסי דיכוי, אלא יחסים מורכבים שבמסגרתם העונג והכוח משדלים, מגרים ומחזקים האחד את האחר. כך תופס פוקו שורה של ניגודים כשייכת למערכת יחידה של כוח-ידע-מין. הצנזורה, למשל, אינה מבטלת את הדיבור אלא שייכת למערכת שיוצרת, כופה ומרבה את הדיבור על מין, והדיבור על מין לעולם אינו מבטל את סוד המין.

בתוך מערכת זו, המורכבת מהפכים, מכונן הסובייקט כמבנה עומק. הוא נושא את הסוד הבלתי נדלה של המיניות, שממנו נובע מעיין הדיבור על מין כאמת. הסובייקט כמבנה עומק הוא תוצר של מערכת זו, והוא גם מוסיף לשכפל אותה. הוא מאפשר לה להתקיים ולהתרבות באמצעות פער שהוא מקיים בין הניגודים שממנה היא מורכבת. הסובייקט כמבנה עומק מחלק את הכוחות

המנוגדים בין פנים לחוץ, ומאפשר את השידול ההרדי שלהם. העונג והסוד מופיעים דרך הסובייקט כמה שמנוגד לכוח ולצנוזורה. הם מגדירים את הפנימיות שאותה אמור הכוח לדכא.

ראינו כי בעיתונות הנשים מופיעים כמה מישורי פעולות: הטקסט כייצוג או כמקור מידע – מול הקריאה כפעולה או כדיבור; הכיתוב לתמונה כדיבור שהוא תמיד תחליף – מול התמונה כשתיקה שהיא אמת. אפשר לדבר על מישורים אלה כמובדלים משני צדיו של האיסור, כאשר אחד מהם משמש תירוץ לאחר. הם יכולים להתקיים זה בצד זה בזכות הפער ביניהם, המגדיר אחד מהם כחיצוני ואת האחר כפנימי.

עיתונות הנשים, בחדר ההמתנה, מעניקה קיום ממשי לפער זה. חדר ההמתנה כסדק במרחב הציבורי מתיר את ההתבוננות ואת הקריאה, אולם היתר זה מופיע כצדו השני של איסור המוטל במקומות אחרים. האיסור מוטבע אז בסף של המרחב הציבורי. הכוח המניע את החריגה מהאיסור מופיע במקביל כפנימי, כמה ששייך לקורא וקודם לאיסור. עיתונות הנשים מציעה לקוראים בה שפע של חריגות – חזירות לחייהם האינטימיים של אנשים זרים, תמונות אסורות ואפשרויות לדיבור מגונה – אולם הן נתפסות כעבירות על כללים חיצוניים, בעלי קיום ממשי במרחב הציבורי.

הפערים בין צמדי הניגודים, שמציג פוקו, יוצרים בעיתונות הנשים מבנה אנלוגי: הסוד והשתיקה נהפכים לאמת הפנימית של מיניות הקורא, והטקסט והדיבור הופכים למרחב החיצוני המתנגד לה ואוסר או מתיר את יציאתה לאור. המבנה מופיע בטוהרתו בתמונות המדור "צולם ביום חו"ל". הכיתוב, הסדק במרחב המאפשר את ההצצה, הוא רק תחליף לאמת האילמת של ההתבוננות בתמונה.

אצל חנוך לוין, גם כאשר הטקסט מתקרב לעיתונות הנשים מבוטל פער זה. הניגודים מופיעים, אך הם מוצמדים זה לזה וכך מערערים את יציבותה של המערכת שהם אמורים להרכיב. זהו אולי גם סוד השטחיות בכתיבה של לוין – כל האמור להידחק פנימה מוצג על פני השטח, בצמוד לכל הסימנים החיצוניים המובאים כעדות לקיומו של הפנימי.

אפשר בנקל לזהות הבדל זה בין חנוך לוין ללאשה במקומות שבהם הטקסט של לוין נראה כמתבונן בזירה של חדר ההמתנה, וכמגלה בה את המציצן – הדמות הנעדרת מן הטקסט של עיתונות הנשים. כפי שראינו בתחילת המאמר, הגבר אצל לוין מקבל לכאורה את תפקיד המציצן, אולם דוחה את מבנה העומק שהמציאות מנסה לכפות עליו. האיסור אינו מוטל עליו עוד מבחוץ, והוא מייצר אותו במקביל לייצור המקריות המאפשרת לו להתגבר עליו. המציצן אצל לוין הוא דמות שטוחה המבטלת כל הפרדה בין פנים לחוץ – הוא כלל אינו ניצב מול מציאות חיצונית אלא בורא אותה על סמך סימנים זעירים, כשלעצמם חסרי כל משמעות. למעשה, המציאות היא החידה הסתומה ביותר בספר – מה באמת חושבות או למה מתכוונות כל אותן נשים מאיימות? אי אפשר לדעת.

עם זאת, יש לנסות לברר את מקורו של ההבדל בין לוין ללאשה בקטעים שבהם מתקיימת קרבה בין שני סוגי הטקסטים – כבדוגמת חשיפתו של המורה לכימיה, אלברט דייודסון. כאן לא נוכל לעגן את ההבדל בהבדלים טקסטואליים בלבד, ונצטרך להסבירו בגורמים חיצוניים לטקסטים. באחד מאלה נגענו כשרנו בהעברת הטקסט מחדר ההמתנה אל "הספרות".

דומה, כי עתה אנו יכולים לענות על השאלה שבה פתחנו. עיתונות הנשים חיונית לחנוך לוין משום שהיא מעניקה לו את הפער שהוא מבקש למוטט, או את השתיקה שאותה הוא מבקש לדובב לדיבור. מקורם של אלה חיצוני וקודם לכתיבה של לוין, והיעדרם הוא העיקרון הבסיסי שלה. לוין נזקק בכתיבתו לטקסט "שימושי", כלומר לטקסט שבו הפער מעוגן במרחב הציבורי ובפרקטיקות מוגדרות של קריאה – כי לוין מחפש, כך נראה, דרך למוטט פער זה.

ראינו מהיכן לוקח חנוך לויך חלק מן הטקסטים שלו. עדיין נותרה פתוחה השאלה לאן הוא לוקח אותם. הם יוצאים ממקום ממשי, עיתונות הנשים וחדר ההמתנה, והשאלה היא לאיזה מקום הם עוברים. דיברנו מעט על המשכן החדש שלהם – "הספרות", אולם דומה כי לא די בכך. לסיום אנסה לאפיין מעט יותר את המקום שאליו מגיעים הטקסטים – מקום שנקרא "חנוך לויך".

## המרווח בין הטקסטים

המעבר בין חנוך לויך ללאשה כרוך בשינוי של מקום. זהו מעבר מטקסט "רע" לטקסט "טוב"; מעבר מטקסט זמני ומתחלף לטקסט של ארון הספרים; מעבר מחדר ההמתנה אל הסלון ואל חדר הלימוד. אפשר לדבר כאן, לפחות ככל שהדבר נוגע לעיתונות הנשים, על מקום ממשי.

מול מקום זה קשה להציב מקום מוגדר לכתיבה של חנוך לויך, אולי בגלל האשליה של שום-מקום ושל כל-מקום שהספרות היפה משתדלת לשמר. ובכל זאת, אפשר לשייך מקום מסוים לטקסט של חנוך לויך – מקום שהוא שום-מקום, אבל גם ממשי. המחזות של לויך מוצגים אמנם בתיאטרון ובטלוויזיה, אך יש לברר את הקשר שלהם לשום-מקום שבו נמצא חנוך לויך עצמו: את דמותו מלווה העיסוק של כלי התקשורת בסירוב שלו להתראיין ולהיחשף. המרחב בונה לעצמו את הדמות המתבוננת בו משום מקום ורואה לכן כל-מקום, כולל חדר ההמתנה החופשי לכאורה ממבטים, וכולל הדמות המציצה מאחורי הקלעים בעיתון לאשה.

חנוך לויך מסרב לניסיונות של התקשורת להוסיף דמות שתלווה את הכתיבה שלו. ואם "חנוך לויך" נוכח בקריאה, הוא נוכח בה כמי שמסרב לדבר מעבר לכתיבה. כלומר "חנוך לויך" הוא סוד, אולם סוד גלוי הנוכח במלואו בכל נקודה על פני השטח של הכתיבה שלו. הסוד, "חנוך לויך", מדבר. הוא אינו מפסיק לדבר. הוא מייצר דיבור שאינו משאיר כל מקום לסוד. הוא חושף סודות, זה נכון – למשל הסוד הבלתי נדלה של הברש – אבל סודות אלה תמיד יהיו גלויים יותר מדי. חנוך לויך מסרב להעניק לקוראיו דמות בעלת עומק שתלווה את הקריאה. לכן, את כל האסור המופיע בקריאה לא ניתן להשליך על פנימיות זרה לקורא.

"חנוך לויך", הסוד, מקביל במבנהו ל"סוד" המאפיין את כתיבתו של חנוך לויך. יש כאן יותר מאנלוגיה, ואפשר להבחין בכך באחת הפעמים המעטות שבה השיב לויך לתגובתה של הסכיבה אליו. ביוני 1970, לאחר ירידת ההצגה מלכת האמבטיה, פרסם לויך בהארץ תגובה לגינויים החריפים של המחזה ומחברו. הנה הרשימה במלואה:

### כך הכרתי את בעלי

הייתי רוצה לספר לכם כיצד הכרתי את בעלי. זה היה בהצגת מלכת האמבטיה בתיאטרון הקאמרי. ממש לכלוך ווהמה. אף על פי שבאתי לבדי, בחלק השני לא יכולתי להתאפק יותר וצעקתי. למעשה זו לא הייתי אני. כל ההורים השכולים, כל האלמנות, כל החללים והנכים – הם היו אלה שצעקו מתוך גרוני. זו היתה הפעם הראשונה שלא יכולתי לשלוט בעצמי בהצגת תיאטרון. שאגתי כמו לביאה שכולה. מפני שכאב לי השקר שבדבר. אף מלה בהצגה הזאת איננה אמת. כי החיים שלנו כאן, בארץ הזאת, הם לא קאקא ופיפי כפי שניסו להראות לי על הבמה. אני חושבת שצריך באמת להיות עיוור או מנוול כדי להפוך את כל היקר לנו לקאקא ופיפי. אפשר להבין שיש לאיזה מחזאי אובססיה, נחוץ לו לשחק בקאקא ופיפי; בבקשה, איש לא מפריע לו לעשות את זה בבית. אני, כקהל, לא מוכנה לבוא לתיאטרון המוחזק בכספי ולמצוא את הבמה טובעת בקאקא ופיפי.

כפי שהזכרתי, זה היה בחלק השני, לקראת הסוף. זה כבר עבר כל גבול, הקאקא והפיפי והקאקא והפיפי ושוב הקאקא והפיפי. אני זוכרת שצעקתי ופתאום קפצתי ממקומי, רצתי לעבר אחד המיקרופונים, כופפתי אותו וצווחתי לתוכו: "זוהי טינופת! הרי זה קאקא ופיפי וקאקא ופיפי וקאקא!" שמעתי, כמו בחלום, קולות של אנשים אחרים מצטרפים לצעקות שלי: "הרי זה קאקא! הרי זה קאקא ופיפי!" גבר אחד נמוך, עם פנים אדומות, זינק לבמה כדי לנתק את חוטי החשמל, וכששמע אותי, בתוך כל הרעש הזה, צועקת "קאקא!" הוא הסתכל לעברי והמשיך אחרי "פיפי!" – זו היתה למעשה ההיכרות הראשונה. בינתיים הופסקה ההצגה ונדלק האור

באולם, אבל אנחנו, הקהל, לא רצינו להפסיק את המחאה. המשכנו לקרוא: קאקא! פיפי! ואחרי שהוציאו אותנו החוצה התגודדנו מול פתח התיאטרון ולא הפסקנו אפילו לרגע: קאקא! פיפי! קאקא! צעקנו כשלוש או ארבע שעות, עד כדי כך קוממה אותנו החלאה הזאת. בסביבות שתיים בלילה התפורר הקהל. האישה הנמוך עם הפנים האדומות שנשאר לצעוק ביחד אתי "קאקא ופיפי" ליווה אותי הביתה. כל הדרך הייתי עדיין המומה, הלכתי ומלמלתי כאילו אני מסרבת להאמין: "קאקא ופיפי? קאקא ופיפי?" כשהגענו אלי הביתה רציתי להיפרד, אבל הוא ביקש לעלות לרגע כדי לעשות פיפי. הסכמתי. הוא עשה גם קאקא, יצא מבית הכיסא ואמר: "עשיתי קאקא ופיפי". נשארנו ערים עד הבוקר. ככה הכרתי את בעלי (לוי 1987א, 101).

חנוך לוי נמצא כאן בכלי-מקום ובשום-מקום. הוא נמצא בגלישה החוזרת והבלתי נמנעת מהלשון הממלכתית הקלישאית והגבוהה לכאורה, "שאגתי כמו לביאה שקולה", אל ה"קאקא ופיפי". הוא נמצא בשום-מקום מפני שהדוברת, בטופו של דבר, צודקת. המחזאי אכן עוסק באופן כפייתי ב"קאקא ופיפי", כפי שהקטע מדגים היטב. הוא הרי משחק אתם בין מלות גינוי לבין שמות עצם ופעולות ממשיות. הוא חוזר לנוסח האינפנטילי של שם העצם כדי להעלות מבעד לגינוי את העצם הממשי, ואולי גם הנאה קטנה שטמונה בו ובחזרה על שמו. החזרה על השם, הדיבור, היא ההנאה היחידה והעמדה היחידה שהקטע מסגיר, ועמדה זו נמצאת מחוץ לפולמוס עצמו, המוצג כאן על שני צדדיו. חנוך לוי לא ינסה לקבוע עמדה – מתגוננת, תוקפנית או מצטדקת. הוא מצדיק את טענת מגניו באותה מידה שבה הוא לועג להם. הדיבור, כמו בעיתונות הנשים, מנוגד לתוכן. מבחינת התוכן הפולמוס שרוי בקיפאון, בין שני צדדים צודקים. רק המלה עצמה שוברת את הקיפאון. חנוך לוי אינו יכול להיות דמות בסצינת הוויכוח; הוא רק נשמע מפי מגניו הזועמים והצודקים כל כך.

אותה עמדה טקסטואלית מציב חנוך לוי גם מול עיתונות הנשים: הלועג הוא גם הנלעג. מושא הפרודיה נלקח במלוא הרצינות, כאשר מפיה של עיתונות הנשים נשמע בדיבור חנוך לוי.

חנוך לוי מייצר את "חנוך לוי" כחיקוי חסר מקור. מעבר למחבר הבדיוני אין דמות ממשית. הפרודיה, ההגזמה והחיקוי – כולם מופיעים, אך אין מי שמגזים או מחקה או לועג.

מהי משמעות הניסוי שערכת? איזה רווח צפוי לנו, כמו לסימן-טוב מהפזמון ההוא, מן הפעולה הבלתי חוקית של קריאת חנוך לוי באמצעות עיתונות הנשים? הניסוי מניח אמונה פשוטה שספרות עושה לפעמים משהו בעולם – אנשים עושים משהו כשהם קוראים ספרות. כדי להבין מה היא עושה השתמשתי בטקסט שקשור, לפעמים, למקומות מוגדרים ולפרקטיקות מוגדרות ("לאשה? אני רואה את זה לפעמים אצל הספר"). עיתונות הנשים מחייבת אותנו לשאול כיצד מופיע הטקסט בתוך מקום, וכיצד מופיע המקום בתוך טקסט. היא מחייבת אותנו לתהות על הפעולה המתחילה בטקסט, ושאינה ניתנת לניתוק מן המשמעויות שלו.

נכון, גם הספרות קשורה לפעמים למקומות ולפרקטיקות – וגם "הספרות" היא מוסד. אולם היתרון של עיתונות הנשים הוא שלא ניתן להתעלם מן הקיום הממשי שלה במרחב החברתי. המופעים הראשונים שלה הם כסחורה (על דוכן העיתונים, בתיבת הדואר) או כחפץ שימושי (בחדר המתנה). כלומר, עיתונות הנשים מנותקת מראש מאותם מושגים המאפשרים ל"ספרות" להעלים את ההקשר המוסדי ואת הקיום הציבורי שלה – "ארון הספרים", "הסלון", "פנאי", "הסופר". היא אף אינה יכולה להציג את עצמה כחלק ממה שתוחם את ה"פרטי" (כל זה בערבון מוגבל כמובן. גם עיתונות הנשים נמצאת לפעמים בסלון, אולי אפילו בארון הספרים, ונקראת בשעות הפנאי, אבל מקרים אלה אינם בתחום הדיון שלי. עיתונות הנשים מעניינת אותי רק ככלי שימושי, ובמיוחד בשימוש שעושה בה חנוך לוי). אל המושגים הנידונים – גם אם טמונה בהם אשליה של פרטיות מובחנת היטב – אי-אפשר שלא להתייחס ברצינות ככל שהדבר נוגע ל"ספרות", כי הם גם כותבים את "הספרות". לעתים, כמו שעושה סימן-טוב וכמו שעושה חנוך לוי, יש צורך בפעולה כוחנית כמו העתקה, חיקוי ואולי אף תרמית, כדי לחצות את הגבול שהם מסמנים.

המכון להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות ע"ש כהן, אוניברסיטת תל-אביב

- בארט, רולאן, 1988. מחשבות על הצילום, כתר, ירושלים.  
 לאשה, 1992. "צולם ביום חו"ל", לאשה, 14.12.92, עמ' 140-141.  
 לאשה, 1993. "צולם ביום חו"ל", לאשה, 31.5.93, עמ' 130-131.  
 לאשה, 1995א. "מלחששים", לאשה, 6.3.95, עמ' 24.  
 לאשה, 1995ב. "צולם ביום חו"ל", לאשה, 21.8.95, 112-113.  
 לאור, יצחק, 1994. "קרולין וצ'רנברודה", הארץ, 11.11.94, עמ' 9ב.  
 לוי, חנוך, 1987א. "כך הכרתי את בעלי", "בלדה על סימן טוב ועל 'סימן קריאה'", מה איכפת לציפור, סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 101, 195.  
 —, 1992. איש עומד מאחורי אשה יושבת, הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.  
 לידסקי, צבי, 1995. "רק עם קונדום", לאשה, 6.3.95, עמ' 49.  
 מודן, דנה, 1993. "חתול מין", מעריב, סופשבוע, 1.12.93, עמ' 30-33.  
 מירון, דן, 1979. "מספר שנוגע בכתפו של מחזאי", פנקס פתוח, ספרית פועלים, תל-אביב.  
 סוכנות אנג'לי, 1995. "בשערי ההצלחה", ידיעות אחרונות, זמנים מודרניים, 22.2.95, עמ' 8-9.  
 פוקו, מישל, 1996. תולדות המיניות I — הרצון לדעת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.  
 פרי, מנחם, 1992. "חיים ביחס", אחרית דבר, איש עומד מאחורי אשה יושבת, הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 285-302.

- Bakhtin, Mikhail, [1965] 1984. *Rabelais and His World*. Indiana: Indiana University Press.  
 Barthes, Roland, 1975. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang.  
 Baudrillard, Jean, 1988. *The Ecstasy of Communication*. New York: Semiotext(e).  
 Butler, Judith, 1990. *Gender Trouble*. New York, London: Routledge.  
 de Certeau, Michel, 1988. *The Practice of Everyday Life*. California: The University of California Press.  
 Fiske, John, 1987. *Television Culture*. London: Routledge.  
 —, 1989. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.  
 Foucault, Michel, 1979. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage.  
 Newton, E., 1972. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

