

## משבר הגבריות

יוחאי עתריה\*

"האויב הוא כל מי שיגרום לך להיהרג, לא משנה באיזה צד הוא. כדאי לך לא לשכוח את זה, כי ככל שתזכור את זה יותר זמן, תוכל להיות יותר זמן" (מילכוד 22)

### א. הגבר בעולם הפוסט-טראומטי

לפי רעיה מורג, מלחמת וייטנאם שינתה את מעמדו של הגבר הלבן בתרבות האמריקאית, הפכה אותו למובס ומושפל, גבר שחווה טראומה קשה של איבוד אב וקריסת מערכת הערכים הפטריארכאלית שהאב מסמל. כשהחייל שב, מובס ואבוד, הוא מוצא כי אחיו לנשק אינם נוכחים עוד, מה שמורג מגדירה כקריסת הסדר האחאי.<sup>1</sup> החייל נותר לבדו עם הכאב ועם הבדידות, רווי אלימות, בלי יכולת לתקשר עם המשפחה או עם נשים. הוא מגלה כי השבי הוא בבית ולפעמים הוא בוחר לחזור לביתו האמתי (למשל "אפוקליפסה

---

\* יוחאי עתריה הוא תלמיד לתואר שלישי בתכנית להיסטוריה ופילוסופיה של המדע באוניברסיטה העברית.

<sup>1</sup> רעיה מורג, *הגבר המובס*, תל אביב, 2011.

עכשיו" ו"צייד הצבאים"<sup>2</sup>, במקרים אחרים הוא משתגע – לא יכול עוד לחשוב על עצמו כאדם ("בירדי" למשל)<sup>3</sup>. כשהלוחם בוחר להישאר בביתו הישן (ארה"ב) הוא "נהג מונית"<sup>4</sup>: גבר אלים ללא אב, ללא חברים, ואין הוא יכול לקיים קשר אינטימי לא עם איש ובוודאי לא עם אישה.

בתחילת שנות האלפיים עוד מופיע הגבר הלבן המובס על הבד, כעת כמי שוויתר על גופו לטובת ערוצי הקניות והפרונו – הדמות הראשית בסרט "מועדון קרב"<sup>5</sup>. הגבר המפורר נכנע בשמחה לשיגעון נוסח טיילר דדון ("מועדון קרב"), שהוא גלגולם של קודע ("לב האפלה" \ "אפוקליפסה עכשיו") - מָרְסו ("הזר") - טרוויס ("נהג מונית").

גיבורי הסרטים "אפוקליפסה עכשיו", "צייד הצבאים" ו"מועדון קרב" מסמלים יחסים מורכבים בכמה רבדים: בין המודע ללא מודע, בין אב לבנו, בין הצייד לניצוד, השובה לשבוי, בין הגברי לנשי, בין הטבע לעיר, בין אלימות למיניות, ביני לבין האחר, בין האח לבין הזר, בין פרצופי השקרי למסכה האמיתית. דומה כי העידן הפוסט-מודרניסטי מאופיין בכפילות בלתי אפשרית ובלתי ניתנת לגישור – המתאימה במיוחד לייצוג הגיבור הפוסט-טראומטי.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> אפוקליפסה עכשיו (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979); צייד הצבאים (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978).

<sup>3</sup> בירדי (Birdy, Alan Parker, 1984).

<sup>4</sup> נהג מונית (Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976).

<sup>5</sup> מועדון קרב (Fight Club, David Fincher, 1999).

<sup>6</sup> דוד גורביץ', פוסטמודרניזם, תל אביב, 1997.

### “נהג מונית”

טדוויס, חייל שחזר מהמלחמה בווייטנאם, לאחר התנסות כשבוי ככל הנראה, הוא דמות רוויית אלימות. טדוויס הוא אדם בודד בלי אב, בלי חבר, משולל כל יכולת לקיים יחסים אינטימיים כלשהם. טדוויס (לפחות ברבדים הגלויים), הוא הדמות שארה"ב בוחרת להגדיר כגיבור החדש שלה (טדוויס נעשה לגיבור אחרי מסע הנקם המטורף ומשיחי שלו) – האדם שניקה את ניו יורק מזוהמה. אך למעשה, טדוויס, שהוא תוצר מובהק של תרבות אמריקנית, בסה"כ מעוניין במעט דם על מנת לחוש שוב בבית. טדוויס אינו מעוניין לטהר את הזוהמה מהעיר הוא רוצה לשמר את הזוהמה הפנימית שבתוכו, לשמר את הזרות, המציצנות, השוונות, המיניות המעוותות והאלימות.<sup>7</sup> ברור אפוא כי במקרה של טדוויס המציאות הפוסט-טראומטית ומשיחית השתלטה לחלוטין על השיח הלא מודע.

טדוויס יתום מאביו ומאמו, הוא רוצח פסיכופת. טדוויס מנסה אמנם להחיות את גופו ולהחזיר לעצמו את תחושת המסוגלות, אך כאשר הוא עושה זאת הוא אינו עושה זאת כדי להחלים אלא מתוך כרוניקה של פסיכו-פתולוגיה, זהו תהליך של קיבוע הפתולוגיה. טדוויס עושה הכול כדי לקדש, להעצים, להחצין ובעיקר לקבע את הרבדים הלא מודעים: האלימות, הזרות, המשיחיות, המיניות המעוותות והתיעוב העצמי, וכל זאת בעידן ללא אל וללא אב. כשטדוויס יוצא למסע המטורף הוא מוריד את המסכות כביכול, ולובש דמות של יליד אינדיאני מגורש (מוהיקני), כדי לחזור לדמות ראשונית יותר, קדם-

<sup>7</sup> מורג, הגבר המובס.

רפלקטיבית, קדם-“מערבית”. טדוויס רוצה להיוולד מחדש אך לא לשם טיהור פנימי אלא כדי להנציח את הזוועה, את הטראומה. טדוויס אינו “בוחר” לצאת למסע הרג ממש כמו שקפקא אינו בוחר לכתוב:

*“בזוי ולא מוכחש, העולם הכביר שבראשי, אבל איך להשתחרר ולשחרר אותו מבלי להיקרע, מוטב פי אלף להיקרע מלעצור אותו או לקבור אותו בי, הרי לשם כך אני נמצא כאן?”<sup>8</sup>*

### “צייד הצבאים”

קשה להתעלם מן הדיאלוג בין טדוויס (“נהג מונית”) ומייקל (“צייד הצבאים”), ולא רק משום שאת שתי הדמויות מגלם אותו השחקן. טדוויס רוצה להיות ציד. מייקל הוא צייד מטבעו. לעיתים נראה שטדוויס הוא מייקל בגלגול אחר, או שהוא פנטזיה במוחו של מייקל. אך ההבדל בין הדמויות מהותי; מייקל מבין שמודל האב קרס ומנסה להציל את מודל האב, כשהדבר אינו עולה בידו עם ניק: הוא אינו יכול להמשיך במשחק, לשוב לזוגיות, לאהובתו של ניק – לינדה. ניק עצמו, אינו מסוגל לשוחח עם לינדה, שהרי “האלמות הבטוחה ביותר אינה השתיקה אלא הדיבור”.<sup>9</sup> הוא מתקשר אליה מווייטנאם, אך הוא אינו יכול לדבר עוד, הוא אינו רוצה עוד לדבר, הוא יודע שמקומו בבית המשוגעים עם סטיבי (הצלע השלישית בחבורה). החזרה למציאות אינה אפשרית, לכן הוא (ניק) מעדיף לשתוק. אותה שתיקה משתקפת בחייו של מייקל כאשר הוא נכשל באופן מוחלט בקיום יחסים אינטימיים

<sup>8</sup> פרנץ קפקא, יומנים, תרגום: חיים איזק, ירושלים 1978.

<sup>9</sup> קירקגור בתוך קאמי, הזמיתוס של סייזפוס, עמ' 32.

מלאים עם לינדה, והרי ניק ומייקל הם אותו אדם ממש שחיים בשני ממדי זמן מקבילים, דבר אופייני מאוד להוויה הפוסט-טראומטית (הזמן הקפוא המאפיין את המצב הפוסט-טראומטי). חשוב להבין שמבחינת הגבר הפוסט-טראומטי, האישה איננה מן האפשר, היא מעבר לגבולות השיח והתפיסה, היא ממוקמת מעבר לטראומה, מעבר למימד הזמן הקפוא של הסובייקט הטראומטי.

מייקל מחליט לחזור לווייטנאם כדי להשתחרר מהדיבוק, כדי לשוב לבית האמתי, לברוח מהשבי שהוא המולדת המזויפת, אם להשתמש בדבריו של קפטן וילארד בסרט "אפוקליפסה עכשיו":

*"כשהייתי כאן רציתי להיות שם. כשהייתי שם, כל מה שיכולתי לחשוב עליו היה לחזור ולהיות שוב בתוך הג'ונגל"*

מייקל אפוא נוסע להציל את ניק בניסיון להציל את עצמו (הנסיעה היא מסע לתוך עולמנו הפנימי), אין הוא רוצה לוותר על העולם, על האחר, הוא יודע שזה המפתח היחיד לעצמו, אלא שהכרוניקה ידועה מראש וברובד עמוק יותר הוא אינו יכול להציל את ניק. ניק מייצג את הטראומה (הצלקת) של מייקל, הוא עולמו, ומייקל יודע כי כדי לשרוד עליו לרצוח את הקול הפנימי (כדאי לזכור שהמאפיין המרכזי של קורד ב"אפוקליפסה עכשיו" הוא הקול), את ניק – הרי מדובר במשחק סכום אפס. המצב הפוסט-טראומטי הוא מתוך הגדרתו משחק סכום אפס שלך מול עצמך. הנפש מול הגוף, במצב טראומטי הנפש והגוף לא יכולים להמשיך לחיות תחת כפיפה אחת – אחד חייב לחדול מלהיות.

אם כן, מה שמתחיל כמשחק נעשה מציאות זוועתית, מייקל מבין זאת ולכן אין הוא אינו יכול לסבול את סטנלי (המכונה "סטוש" – חבר נוסף בחבורה, אך זה לא יצא למלחמה) המשחק באקדחים; באחת הסצנות החשובות בסרט חוטף מייקל מסטנלי המאיים על אקסל את האקדח, מכניס כדור ומשחזר את משחק הרולטה הרוסית שהוא (מייקל) סטיבי תיק שיחק בשבי ואומר: "זה מה שזה. זה לא שום דבר אחר". מייקל חודר לממשי בעזרת הסמלי, הוא מבין שבעולם הפוסט-טראומטי, הפנטסטי הוא המציאות השלטת. בסיטואציה זו מייקל קרוב לבחור בעולמו הפנימי על פני העולם בחוץ ואם היה עושה זאת, היה גורלו זהה לגורלו של ניק. מייקל משחזר גם את האיום של סטנלי עליו, ומבהיר לצופים, ובעיקר לעצמו, כיצד יכולים משחקים להפוך למציאות בלתי אפשרית. זה הרגע שמייקל מבין כי הדרך היחידה להציל את ניק היא לשחק אתו ברולטה הרוסית פעם נוספת. המציאות היא חיקוי של הפנטסטי.

## ב. הלא מודע של הטראומה

### ויטנאם כלא מודע

לא בכדי ניק, טרוויס, קפטן וילארד ומייקל, כל איש בדרכו, משחזרים את המשחק שוב ושוב, המשחק הוא חזרה, בלתי מבוקרת, לטראומה בניסיון ליצור תיקון. סוף המשחק הוא מוות. המוות, הוא הדבר שהגיבור הפוסט-טראומטי משתוקק אליו. מוות הוא הפתרון היחידי להיטהרות שלעולם לא תגיע באמת. הקהילה "בבית" אמנם מאמצת את הגברים המטורפים

המזוכיסטיים כגיבורים החדשים, אך ברור לצופים ולגיבורים הפוסט-טראומטיים בעצמם כי המוות רק מנציח את העיוותים.

מודל האב איננו, אותו אח לנשק שבעת הקרב היה הכול, מת או שהוא התפוגג לתוך העבר ונעלם. הפתרון בדמות האישה, כך מתברר שוב ושוב, אינו אפשרי, אין נחמה, ובדייט טווייס הולך לסרט פורנוגרפי כדי להעצים את חוסר היכולת שלו להגיע לאינטימיות ולהסתיר את האימפוטנטיות שלו שהומרה באלימות טוטאלית. כל עוד ממשיכים באותו משחק עצמו, באותה כרוניקה בלתי אפשרית, אין שום סיכוי לגאולה. "האויב היה בתוכנו", אומר כריס בסיום הסרט "פלאטון"<sup>10</sup>, אך רצח הלא מודע שבתוכנו, כך מתברר, אינו פתרון. בעידן הפוסט-מודרניסטי גאולה אינה באה בחשבון.

וייטנאם אינה מייצגת את היציאה אל הטבע בלבד, היא מייצגת גם את הקשר של הפוסט-טראומה הקולקטיבית בארה"ב, את הכניסה לתוך הלא מודע הקולקטיבי נוסח יונג.<sup>11</sup> מסע היסטורי וארכיאולוגי בתוך מבני הידע והתפיסות של ארה"ב הלבנה, החל ברצח האינדיאני הראשון דרך הטלת הפצצה על יפן ועד ניהול המלחמה בג'ונגלים הלחים של וייטנאם.

אולם וייטנאם איננה מקום זר לאמריקנים, הג'ונגלים של וייטנאם הם המראה של העולם הפנימי האמריקני, מלחמת וייטנאם מייצגת את התפרצות השיח הפנימי האמריקני. וייטנאם היא מרחב ההתרחשות הסימבולי, העולם הפנימי שקפקא לא חדל לכתוב עליו, וייטנאם היא מרחב ההתרחשות האמתית

<sup>10</sup> פלאטון (Platoon, Oliver Stone, 1986)

<sup>11</sup> קרל גוסטב יונג, דאגני והלא מודע, תרגום: חיים איזק, תל אביב 1989.

כשברקע הניסיון לבנות ולעצב מחדש את המודל הגברי האמריקני.<sup>12</sup> למעשה, וייטנאם מייצגת את החלק הפוסט-טראומטי בהווייתה של אמריקה, ולכן לא רק שהטראומה הווייטנאמית היא תוצר של הנרטיב האמריקני שהתעצב במשך יותר ממאתיים שנה אלא, שלאמיתו של דבר, לא ניתן להפריד בין וייטנאם לאמריקה כמו שלא ניתן להפריד את הטראומה מהאדם הפוסט-טראומטי (ממש כמו שלא ניתן להפריד בין באדנס לאליאס בסרט "פלטון"). וייטנאם היא אפוא החור השחור והטראומטי של ארה"ב. היא מייצגת את הטראומה הקולקטיבית.

חויית השבי בווייטנאם כמו השיגעון הטוטאלי, הם תוצאה של הניסיון השקרי בבסיסו, להבדיל בין "טוב" ל"רע". הפוסט-טראומה היא תוצר של קריסת הנרטיב כולו האומר, אם אני לא טוב אז אני רע בוודאי. לא ניתן להמשיך לצייר את העולם בשני צבעים, לא ניתן לשמר את הניגודים, לא ניתן להמשיך לשלוט, לא ניתן להמשיך ולהשתיק את העולם הפנימי. מה שעובר על ארה"ב בווייטנאם הוא מה שעבר על אלוהים עד העקדה, בשני המקרים התוצאה היא דור של עקודים כמו יצחק וקפקא. כמונו. והרי יצחק לא התנגד לעקדה. הוא השתוקק אליה, הוא מאס בחיים.

---

<sup>12</sup> John Hellman, "Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in *The Deer Hunter* and *Apocalypse Now*", *American Quarterly* 34, no. 4 (1982). pp. 418-39.



### “אפוקליפסה עכשיו”

ברובד הראשון, מסעו של *קפטן וילארד*, הוא מסע בחברה האמריקנית שמייצג צוותו של *קפטן וילארד*, וברובד השני, הוא מסע לעומק האידיאל האמריקני שמייצג *קורץ* – האב שהשתבשה דעתו, האיש “שיודע את הטוב ועושה על-כרחו את הרע”.<sup>13</sup> בסופו של דבר על *קפטן וילארד* לרצוח את המיתוס, אך, באופן פרדוקסלי לחלוטין, אין הוא עושה זאת משום שזה רצונו - “קורץ הפך ממטרה לתכלית” – אלא משום ש*קורץ* רוצה בזה: “כולם רצו שכך יהיה, ויותר מכולם קורץ בעצמו”.

מעניין לגלות בסרט *קפטן וילארד* מבין את המשימה האמתית של *מרלו בספר* “לב האפלה”: *קורץ* רוצה שירצחו אותו, הוא אינו רוצה להחלים הוא אינו מעוניין באותות ובמופתים וודאי שאין הוא רוצה לשוב “הביתה” כקדוש (נוסח *טרוויסט*), הוא בוגר המשחקים האינסופיים נוסח *מייקל* (“צייד הצבאים”), והוא מבין כי כל יציאה מהג’ונגל תשיב אותו, ממש כמו את *קפטן וילארד*, אל מלתעות הדיבוק, אל הטרואמה – אל המשחק החוזר, האינסופי. *קורץ* יודע שאין לאן לחזור ואין שום טעם לחזור: “איזה דבר מוזר ומגוחך הם החיים – הסידור המסתורי של היגיון ללא רחמים למטרה ללא תועלת”.<sup>14</sup>

*קורץ*, במהותו, אינו אלים וסדיסט, וההתפרצות הבלתי נשלטת של אלימות נובעת מתוך אנושיות גדולה מידי, מיכולתו לראות את האחר בכול ישותו - ומשום כך הוא יכול לומר *לקפטן וילארד*: “יש לך זכות להרוג אותי, אך אין לך זכות לשפוט אותי”. בעיני *קפטן וילארד*, *קורץ* הוא קדוש, ואפילו קדוש

<sup>13</sup> קאמי, האדם המורד, עמ' 238.

<sup>14</sup> קונרד, לב האפלה, עמ' 131.

מעונה, משום שקודע אינו חדל להיות אידיאל, בבחירתו למות בידי אדם שהוא בנו (אופי היחסים הם אופי של אב לבנו) ואחיו (שניהם שירתו בכומתות הירוקות בכוחות המיוחדים) מסמל קודע את האל החדש, את העלאדם האמתי, הרווי בטראומה, באלמות שמקורה באחר, שנובעת מראייה מושלמת את האחר שבך. קודע מתמודד עם העקדה, אך לא פחות מכך גם עם סיפור קין והבל, והוא מנסה, בדרכו המעוותת, תיקון לתקן - בינו לבינו הוא תוהה "איזו זעקה תחריד אותם".<sup>15</sup>

לחילופין, אם נרצה לטעון שקודע משמר את המודל של קין והבל או אז נהיה חייבים לומר שהבל השתוקק למות (הדבר מאיר בעור חדש את יחסי התיעוב\משיכה יהדות-נצרות). קודע מביט באחר ומגלה את האל החדש של האנרכיה: הוא עצמו. קודע בחייו ובמותו שולט בגורלו, בטבע, הוא אינו שופט את עצמו על פי סולם הערכים המערבי, הוא אינו מקבל עליו את האשמה כמו מָרְסוּ ב"זר", וברבדים הגלויים הוא רחוק מהדמויות הקפקאיות, אין הוא שקוע בעצמו כמו קלמנס ב"נפילה", הוא אינו סבור שיש בית ביבשת הלבנה הרחוקה, הוא שקוע ברגע הזה ממש, בהווה, הוא חוזר לשורשיו העמוקים ביותר ומגלה את האידיאל האמתי שמלווה את הנרטיב האמריקני: "הזוועה... הזוועה".

---

<sup>15</sup> קאמי, האדם המורד, עמ' 233.

## ג. האל החדש של האנרכיה

הסרט "מועדון קרב" הוא ניסיון להראות כיצד דווקא שיגעון הוא הדרך היחידה להתמודדות עם "האדם החד ממדי" נוסח מרקוזה.<sup>16</sup> השיגעון והאדם החד ממדי הם שני צדדיו של מטבע אחד, האדם החד ממדי מייצג את מערכת הערכים שקרסה עם תבוסת הגבר הלבן, והשיגעון מייצג את הסיפור החדש שצומח מתוך האין. מחבר "מועדון קרב", בוחר להציג לנו את הקונפליקט באמצעות הדיאלוג בין גיבור הסרט, אדם ללא שם (הרמז היחיד לשמו הוא במשפטים נוסח "אני הזעה הקרה של ג'ק"), ממש כמו אסיר במחנה ריכוז - "נראה לי ששכח את שמו",<sup>17</sup> לבין טיילר דרדן, שהוא הצד השני של גיבור הסרט. דרדן אומר:

*"הדברים שבבעלותך - בסוף אתה בבעלותם [...] אתה לא העבודה שלך. אתה לא כמות הכסף שיש לך בבנק. אתה לא המכונית שאתה נוהג בה. אתה לא תכולת הארנק שלך. אתה לא מכנסי החאקי שלך. אנחנו החרא הרוקד והשר של העולם]...[רק אחרי שאתה מאבד הכול אתה מרגיש חופשי לעשות כל מה שאתה רוצה"*

נדמה שקודם מתכוון לאותו הדבר, כאשר הוא אומר "האם אי פעם שקלת חופש מוחלט? חופש מהדעות של אחרים ... אפילו מהדעות שלך. האם הם אמרו מדוע... מדוע הם רצו לקחת את הפיקוד מידי?"

---

<sup>16</sup> הרברט מרקוזה, האדם החד ממדי: מסה על השחרור, מרחביה, 1969.

<sup>17</sup> לוי, הוזהו אדם?, עמ' 43.

טיילר דרדן מציב אותנו בפני העובדה שגם אם לא "רצחנו את אלוהים",

אזי:

*"אבותינו היו המודלים שלנו לאלוהים. אם אבותינו נטשו אותנו, מה זה אומר לך על אלוהים? [...]אתה חייב לשקול את האפשרות שאלוהים לא אוהב אותך. הוא מעולם לא רצה אותך. סביר להניח שהוא שונא אותך. זה לא הדבר הגרוע ביותר שיכול לקרות. אנחנו לא צריכים אותו. לעזאזל עם כישלון, לעזאזל עם גאולה. אנחנו הילדים הלא רצויים של האל"*

טיילר חושף בפנינו את המציאות החד ממדית חד-פעמית שלנו, כפי שגיבור הסרט (אדוארד נורטון) אומר: "טיילר, אתה ללא ספק החבר החד-פעמי היחיד הכי מעניין שפגשתי אי פעם". השיגעון שצומח מבפנים, כמו שטוען פוקו, נובע מהחיים המנוכרים והחלולים שאנו חיים. פוקו טוען שהשיגעון קיים בכלנו, גיבור "מועדון קרב" אומר: "זה היה בפנים של כולם. טיילר ואני פשוט הבאנו את זה לתודעה. זה עמד על קצה הלשון של כולם. טיילר ואני פשוט נתנו לזה שם". ואכן, כך מתגלה במהלך המסע לתוך האימה של וייטנאם, השיגעון מצוי בתוך כל אחד מאיתנו. לא ניתן להתכחש לכך. המשוגע אומר אמת: אלוהים, גם אם הוא קיים, שונא אותנו, החלופות שיצרנו, הפורנו וערוצי הקניות, אינן אלא בחירה בשווא. פשוט שכחנו את מה שתמיד ידעה שרה – מדובר בהומור שחור. החיים הללו תוכננו כדי לפגוע בכל מה שחשוב בנו ולא להשאיר מאיתנו דבר, עוד לפני שאנחנו מתים אנחנו כבר מזמן אפר ועפר.

אם כן, טיילר, בשלב הראשון, הוא מודל שחרור אולטימטיבי, הוא נענה לזעקת אישה המנסה להתאבד (מרלה) ובהיענותו למצוקת האחר, הוא פותר לכאורה את הבעיה שמציג קאמי ב"נפילה", אלא שהבעיה חמורה יותר.

טיילד (בראד פיט) הוא צדו האחר של גיבור הסרט, המשוגע למחצה, ועל אף התחושה שטיילד הוא מודל לחיים, אין הוא אמת, ומי שנענה לזעקת האישה אינו האיש המיושב בדעתו אלא המשוגע דווקא.

טיילד דדן רוצה להעניק תקווה חדשה לעולם. גיבור הסרט, המספר, בסופו של דבר, אינו רוצה להרוס את העולם במחיר חיי אדם, ובעת שטיילד מוחק את שמות חברי הכת (לגיבור הסרט אין שם ואילו למשוגע יש) צורח גיבור הסרט, חסר השם, את השם "בוב" לאחר שבו בורה. כפילות הדמות היא בהשראת קפקא בסיפור "מושבת העונשין", החלפת התפקידים בין הקורבן למאשים, ההלקאה העצמית של גיבור הסרט, המבצע עכשיו הוא הנידון אחר כך, הוא השופט, הוא התובע והוא המתאבל. בסופו של דבר השיגעון הופך אוטומטי (אלוהי) ובכך משתלט על כל החלל ואינו מותיר לנו אוויר לנשימה.

גיבור הסרט "מועדון קרב", דור שגדל לאבות פוסט-טראומטיים (אביו נטש אותו שהיה בן שש), יוצאי מלחמת ווייטנאם, מנסה להחיות את האח לנשק, כשהוא עושה זאת הוא מגלה כי האח לנשק, אותו שבוי והלום קרב, אינו רוצה לשוב למערכת הקיימת, הוא רוצה להשמיד אותה ולהתחיל מהתחלה – במובן מסוים זו באמת האפשרות היחידה עבורו. הגבר הפוסט-טראומטי בעידן הפוסט-מודרניסטי מבין כי עליו להיענות לאחר אלא שהיענות כזו היא ממש לא במודל של לוינס, ההיענות לאחר, לזר שבתוכך, היא לחזור לגופך שלך ולהחזיר לאחר את גופו שלו, לחזור למצב הקדם רפלקטיבי. לחזור להיות חיה.

להיות "אדם מורד" זה קודם כל למרוד בעצמך. לעזור לאחר פירושו לעזור לו לגלות את החיה שבקרבו, את הרוצח שבו, את הטירוף שבו, להעיר

אותו מהתרדמת הצרכנית. טיילר מבין זאת ולכן הוא גם אומר את המשפט הבא: "כל הדברים שאתה חולם שתהיה, זה אני. אני נראה כמו שאתה רוצה להיראות. אני מזיין כמו שאתה רוצה לזיין. אני חכם, מוכשר, והכי חשוב - אני חופשי בכל הדרכים שאתה לא". טיילר מייצג את המודעות ואת ההבנה כי "רק אחרי שאתה מאבד הכול אתה מרגיש חופשי לעשות כל מה שאתה רוצה". ההיענות מרסקת את חשיבותו של הצופה או של המושל הקודם ב"מושבת הדין".

בסוף הסרט אנו מבינים שטיילר הוא הצופה והוא האל החדש של האנרכיה. גיבור הסרט, הדמות השפויה כביכול, הוא דון קישוט הנאבק בטחנות הרוח של ימינו: חברות האשראי, האדונים הבלתי מעורערים החזקים מאלוהים ומהתבונה – מי שקובעים אמת מה היא. כדאי לזכור, דון קישוט מת כשהוא רואה את המציאות נכוחה. אבל טיילר דדן מציע לנו היא אלטרנטיבה והיא אלימה ומחירה הוא חיי אדם, במובן הזה הפער בין טיילר דדן ופרנץ פנון מיטשטש,<sup>18</sup> והשאלה היא האם אנו מעוניינים באמת בעוד מהפכה אלימה – שהרי בסופו של דבר טיילר דדן לא מסתייג מרצח.

ברובד אחר מסיפורו של טיילר דדן אנו למדים כיצד רעיונות גדולים ויפים מובילים בסופו של דבר לרצח בלתי מבוקר ובלתי נשלט, נוסח אותה התפרצות אלוהית בסיפור סדום. הבעיה היא, וזאת נוכח ההווה הפוסט-טראומטי השלטת, שלא בטוח שיש דרך בלתי אלימה בעבור האדם הפוסט-טראומטי.

<sup>18</sup> פרנץ פנון, מקוללים עלי אדמות, תרגום: אורית רוזן, תל אביב, 2006.

בין מָרְסו ("הזר") לבין טיילד דרדן ("מועדון קרב") דמיון רב, שניהם חווים את הריקנות הקפקאית, שניהם מתנהלים בשולי החברה, שניהם מאסו בחד ממדיות, בצביעות. שניהם באים מן המדבר ושבים אל המדבר, שניהם אותנטיים לחלוטין. ובסופו של דבר, שניהם מנסים להוריד את המסכה, עבירה שדינה מוות. יש להרוג את שניהם – אין לחברה שום דרך אחרת להכיל אותם, אך האם המכונה ב"מושבת העונשין" יכולה להחליט מה לחרוט על גופם? האם "אומץ", "תעוזה", "תמימות", "אותנטיות" או אין זאת אלא "פתטיות" או פשוט "אימא". מה לחרוט על קולע, שכל מה שהוא יכול לומר הוא: "הזוועה...הזוועה" המכונה אינה יודעת מה לחרוט. האנרכיה מושלת בכל. התיאוריות תמיד נמצאות שני צעדים אחורה.

אם כן, משוגע הוא מי שנאמן לרעיונותיו, לתפיסותיו, לעצמו, גם כשמענים אותו למוות. ב"קן הקוקייה"<sup>19</sup>, נאמנותו של מקמפי לדרכו, מעוררת את המשוגעים מבחירה, הכלואים בו. שיגעונם נובע מייאוש, שיגעון מתוך החלטה לחדול לשחק על פי הכללים הידועים המקובלים (אך האם גם השיגעון הוא חלק מהשיטה?).

על כל פנים נראה שיש בשיגעון יותר מקמפוז של אותנטיות ונאמנות לעצמך. דלתות השיגעון אינן נפתחות בפני הבדיה (יש להבדיל בין בדיה ודמיון) אלא בפני האמת המוחלטת. המשוגע, במובן העמוק ביותר הוא ה"אני", בד בבד עם היותו ה"אחר" האולטימטיבי. המשוגע הוא כל אחד ואף לא אחד. השיגעון אינו מוכן להשלים עם יחסי הכוחות שיוצרים אמיתות פוליטיות-

<sup>19</sup> קן קיזי, קן הקוקייה, תרגום: יריב ספיר, אור יהודה, 2009.

חברתיות, והוא מחכה בכליון עיניים, לסוף העולם, או לפחות, לסוף העולם הרציונלי.

### “אפוקליפסה עכשיו”

שרה צחקה, אברהם הבין, אלוהים לא, ומאז היחסים ברורים: מתוך שיגעון טוטאלי האב עוקד את בנו, האם שותקת ובכך היא משתפת פעולה עם האב ועם טירופו ובאופן הזוי לחלוטין, השיגעון שולט בחיינו באופן טוטאלי. הבן יתום מהורים שעדיין חיים. ואולי הוא בעצמו פשוט השתוקק למוות ואביו עשה כבקשתו. וכך מדור לדור. היחסים הם יחסים מאונס, אתה אוהב מישהו רק כדי להקריבו במסגרת מאבק פנימי, מתוך דיבוק. המחלה הזו, שדיברו עליה כל כך הרבה, נדמה שיותר מידי, אינה מרפה. כבר מזמן אין זו רק שאלה של אשמה נוסח יאספרס,<sup>20</sup> אין זו רק שאלה נוצרית או יהודית, לא באמת ניתן לסמן נקודת התחלה או סיום. כל אחד מאיתנו הוא יצחק וגם אברהם, אך הוא גם, תמיד, שרה. המאבק הפנימי מייצר את הטירוף הטהור ביותר שמוביל להתפרצויות אוטומטיות ובלתי נשלטות נוסח סדום.

כיום אנו יודעים כי קפקא בעצמו כתב את “מושבת העונשין”, ומקלה עלינו הידיעה ש“אחד מאתנו” (לא בגלל שהוא יהודי אלא בגלל שהוא בשר ודם) תיאר באופן מדויק את המציאות שבה אנו חיים. אך לא כך בנוגע לסיפור העקדה. אפשר היה לחשוב שבגלגול אחר קפקא כתב את העקדה. אלא שקפקא, ללא ספק, לא היה מוציא מהסיפור הזה את יצחק בחיים. ובדיוק כאן

---

<sup>20</sup> קרל יאספרס, שאלת האשמה, ירושלים, 2006.



נראה כי הפרודיה הגדולה היא תמיד על חשבוננו. נדמה שהשארית יצחק בחיים גרועה ממותו של ק. כ-כלב. הסופר המקראי אכזרי מקפקא, הוא מניח ליצחק לחיות ובכך תרבות שהיא כל כולה טראומה יצאה לדרך: אברהם על עצם המוכנות לשחוט את בנו כדי לסגור חשבון עם אלוהים, יצחק כנעקד שאמו לא אמרה דבר (ולא הזכרנו את הגר וישמעאל שננטש רק כי גיחך). שרה, האם, נעלמה ועדיין לא שבה כי כולנו יודעים כבר לאן יכול להוביל צחוק שאינו במקומו. והרי היא הייתה יכולה למנוע מאברהם לעקוד את יצחק. העובדה שיצחק נותר בחיים אפשרה, ולמעשה חייבה כמו מתוך דיבוק, את דור האבות לעקוד את דור הבנים וחוזר חלילה. כך היה בווייטנאם, כך גם בישראל.

והנה אנחנו נתקלים בבני אדם שהבינו כל אחד בתורו ובדרכו כי רק דרך אחת תשחרר אותם מנטל המציאות הקשה: לרצוח את האב על כל מה שזה מסמל: "גיבור הוא מי שהעז וקם נגד אביו ולבסוף גבר עליו והכריעו"<sup>21</sup> (אפשר לחשוב על זה גם באופי היחסים שבין יצחק לאברהם וגם באופי היחסים שבין אברהם לאלוהים וגם, כאמור, באופי היחסים שבין קודק ל-יילאד). ההבנה הזו עוברת כחוט השני מהעקדה ועד לקולנוע המודרני. בתוך הג'ונגלים, בשבי, במחנות. לא ניתן עוד להבדיל בין הפנטסטי למציאות, בין הזיה לדמיון, בין אמת לבדיה. קודק מבין זאת, לכן אין הוא מכיר עוד במערכת הנורמות שנוצרה בעולם הלבן/מערב/נוצרי, הוא אינו מוכן להישפט, אין לו שום בעיה למות, כל עוד יומת ע"י אדם שהבין כי אין למערכת המוסר שבה אנחנו חיים שום תוקף (שחרור נוסח ניטשה). אולי יהיה מדויק יותר לומר

---

פריד, משה האיש, עמ' 20.<sup>21</sup>

שקודק עורג למוות, אך אין הוא מוכן למות בידי צבועים הנואמים בבוקר על צדק ומוסר ובערב אונסים וגוזלים, המדברים במונחים של צדק ופועלים בדרך של פצצות נפלאם.

ברור אפוא שאין לקודק עוד מקום בחיים הללו, ובמותו הוא רוצה לצאת לחופשי, הוא רוצה פעם אחת לבחור, קודק מבין כי בשיטה הקיימת "כל מפעל גדול שנוסד בעולם מתחיל ברצח".<sup>22</sup> אך את מותו שלו הוא יכול לבחור - מות במסגרת אלילית ולא מונותיאיסטית. התבוננות עמוקה מגלה שקודק משחרר לא רק את עצמו אלא גם את קפטן וילארד. מבחינתו של קודק יש רק דרך אחת להשתחרר והיא לעקוד את אביך - במודל הפרוידיאני הידוע. קודק עשה זאת באופן שבו התנהל במלחמת וייטנאם, הוא עשה זאת כשהלך ראש בראש, ממש כמו אברהם עם אלוהים, עם המדינה ששלחה אותו להילחם למען 'מטרות צודקות': "תארי לעצמך: שוויון כללי, ששלם ומוחלט...היש דבר מושך יותר מחברה כזאת? האין היא ראויה לקורבנות?".<sup>23</sup> קודק קיבל משימה והוא הדגים לאבותיו המטאפיזיים מהי המשמעות של עמידה במטרות. הוא הצליח לעמוד בכל יעד שהוצב לו. אך הוא עשה זאת בלי המסכה, וכדי להדגיש שהוא עשה זאת בלי מסכה הוא צובע את פניו. כמו לומר זה מי שאני באמת, הורדת את המסכות - רציתם...קיבלתם. קודק הלך בדרכו של אברהם, הוא הלך עד הסוף רק כדי להוכיח לצד השני, לאלוהים, כי למילים ולהחלטות שמקבלים בחדרים ממוזגים על כוס יין אדום, כמו בוועידת ונזה למשל, יש השלכות.

<sup>22</sup> וולבק, החלקיקים האלמנטריים, עמ' 208.

<sup>23</sup> סולז'ניצין. במדור הראשון, עמ' 134.

*קורע* מחויב לאנושיות, מחויב עד אין קץ ולכן הוא מניח *לקפטן וילארד* לרצוח אותו, נכון יותר לומר, משום שהוא מחויב לאנושיות הוא דורש *מקפטן וילארד* לרצוח אותו כדי לשחרר גם את *קפטן וילארד* עצמו. אך מאחר *שקורע* הוא "האדם הראשון" ו"האדם המורד" גם יחד הוא דורש *שקפטן וילארד* יעשה זאת רק אחרי שהוא (*קפטן וילארד*) עבר בעצמו את תהליך ההתפכחות והשחרור – כלומר "ללמוד לחיות ולמות, ולסרב להיות אל, כדי להיות אדם".<sup>24</sup> השחרור הוא תמיד מטירוף פנימי. *קורע* יודע שהוא חייב למות שהרי "גם השטן שבק חיים עם האלוהים".<sup>25</sup> *קורע* הפנים שהוא בעצמו, במהותו, מהווה הלקח של התרבות המערבית/מונותיאיסטית, הוא מקריב את עצמו מתוך הבנות מטאפיזיות עמוקות. הוא רציונלי לחלוטין, הוא יודע שהמערכת, מתוך טבעה ושיטתה, יצאה מדעתה. חשוב להדגיש, *קורע* אינו תוצר של המערכת כמו שלאונרד "גומר פייל" לורנס מהסרט "פול מטאל ג'אקט"<sup>26</sup> הוא תוצר של המערכת. ממש לא. *קורע* מבין היטב את המערכת, הוא מבין אותה טוב משהיא מבינה את עצמה, הוא מבין אותה כמו שאברהם הבין את אלוהים, ומשום כך הוא מתייצב בעמדה של שינוי המערכת מבפנים בצורה הרדיקאלית ביותר. *קורע* מבין שדוחות, כמו שהוא בעצמו כבר כתב בעבר, ודיבורים לא יעזרו.<sup>27</sup> המערכת, ממש כמו אלוהים, זקוקה לדם, להרבה דם, על מנת להשתנות, אולם בעוד "בימים קדומים עורר דמו של הקרבן לפחות את האימה הדתית; בדרך זו קידש את ערך החיים. קללתה האמיתית של תקופה זו

<sup>24</sup> קאמי, *האדם המורד*, עמ' 255

<sup>25</sup> שם, עמ' 251

<sup>26</sup> פול מטאל ג'אקט (Full Metal Jacket, Stanley Kubrick, 1987)

<sup>27</sup> Ehrlich and Goldsmith (dirs.), *The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon Papers*, 2009. ראו בהקשר זה גם:

היא המחשבה ההפוכה: שאין היא שותתת דם במידה מספקת".<sup>28</sup> ואת זה בדיוק מה שקודם מתכוון לספק לה. כל אדם שיגיע עד אליו במסעו, יגלה בדרך עד כמה המערכת משובשת, עד כמה יצאה מדעתה שהרי קודם מייצג את קריסת המערכת.

אם כן, אז ורק אז, כשהאדם הבא להורגו יבוא ממקום של סירוב מוחלט להיות חלק מאותה מערכת אוטומטית מכאנית, הרסנית, הוא יהיה מוכן למות מידו. העקדה עצמית שנעשית ע"י בנך שלך שבה בעת הוא גם אחיך וגם מבין את קריסת המערכות הכללית היא שיאו של המרד כי על פי תפיסתו של קודם, עקדה כזו מוציאה לחופשי הן את העוקד והן את הנעקד וכך קובעת בהיסטוריה האנושית נקודת אפס חדשה ("כלום נוכל לחיות בעולם זה, שאירועיו ההיסטוריים אינם אלא רצף בלתי פוסק של התקדמות מדומה ואכזבות").<sup>29</sup>

קודם רואה נכוחה, האדם הפוסט-טראומטי הוא תוצר תרבותי, ומשום כך הוא שכח לדבר במילים ויכול להתנהל רק סביב משחקים של מוות והרג במערכת שגם היא אינה יכולה לדבר אלא במונחים של דם והרוגים. קודם בוחר להרוג כפי שהוא הורג, כדי שלא יהיה ספק. הוא יודע שדם טרי היא הדרך הטובה ביותר לשוחח עם האל. כך הוא מנסה להוליד עלאדם. לכן, לתפיסתו של קודם, קפטן וילארד יוצא לחופשי ומתפרק מכבלי המערכת - משום שהוא (קפטן וילארד) רוצח אותו (קודם) מתוך תיעוב המערכת, מתוך הבנת

<sup>28</sup>קאמי, האדם המורד, עמ' 233

<sup>29</sup>אדמונד הוסרל, משבר המדעים האירופיים והפנומנולוגיה הטרנסצנדנטלית. ירושלים, תשנ"ו. עמ' 29

ההשלכות. *קפטן וילארד* הבין במסעו שדור האבות בגד בו, והנה הוא מגיע ליעדו ויש לו משימה, להרוג את אברהם בכבודו ובעצמו. אך אף על פי ש*קפטן וילארד* הוא יצחק שאלוהים אוטומטי-מכני שלח אותו, *קפטן וילארד* (יצחק) רוצח את אברהם לבקשתו של אברהם (*קודע*), בכך מנסה *קודע* להציל את עצמו במותו שלו וגם לכפר על מעשיו של אברהם. *קודע* מנסה להתחיל מחדש את ההיסטוריה. הוא מנסה להציל נפש אחת, את נפשו של בנו שהוא גם אחיו: *קפטן וילארד*, בכך *קודע* מנסה לאחד את המודל של קין והבל יחד עם המודל של האב העוקד ולפרקם.

### כפילות ארורה

אם נחזור לסרט "מועדון קרב" ולגיבור הסרט, אדם ללא שם, אנו מגלים אדם שלאט לאט מפסיק לדעת מתי הוא ישן ומתי הוא ער, מתי הוא - הוא ומתי הוא - טיילד, מתי הוא מכה את עצמו ומתי מכים אותו. מתי הוא חי ומתי הוא מת, מתי הוא הקורבן ומתי הוא המקרבן. ממש כמו האדם לאחר הטראומה. לאחר הטראומה האדם חי בשני ממדים נפרדים נבדלים ואף מתנגשים זה בזה, אחד מהדמויות תמיד נע על מסלול של רוצח ואילו השני על מסלול של קורבן אלא שלעולם אין זה לגמרי ברור מי הוא מי. לא בכדי טענתי ש*קפטן וילארד קודע* ב"אפוקליפסה עכשיו" הם אותה דמות ממש, כך גם לגבי *מייקל תיק* ב"צייד הצבאים". אותה תחושה נצחית של חטא חייבה את האדם המונותיאיסטי, זה שנלחם באותו פנקס, להיות תמיד גם השופט של עצמו, תמיד גם להתבונן וכך תמיד מלווה אותנו אותו שופט, אותו תליין, אותו מתבונן. הפער הזה מתפרץ בזמן הטראומה, הטראומה היא תוצאה של תודעה

מפותחת מידי. רוצה לומר, הטראומה היא מחלתה של התודעה. במצב הטראומתי אנו בה בעת חיים את החיים ומתבוננים בהם – ולכן אף פעם לא חיים עד הסוף. בטראומה הטוטאלית ישנה רק התבוננות, בלי נקודת ייחוס, בלי מתבונן, אין גוף להיאחז בו וברור שתחושת העצמי קורסת.

גיבור הסרט "מועדון קרב" לא מכה את עצמו אלא את המתבונן בו, הוא מנסה להיפתר מאותה דמות שופטת. גם *קודק* לא מוכן למות מידי השופט, הוא מוכן למות רק בידי *קפטן וילארד* ורק ברגע שהאחרון מזדהה איתו לחלוטין. הדמות הפוסט-טראומטית לא יכולה להמשיך לחיות עם אותה כפילות, עם אותה תחושה שבאותו גוף יש יותר מאדם אחד. מצב פוסט-טראומטי הוא מצב שבו הפיצול הופך להיות גלוי מידי, בלתי נסבל מבחינת האדם שחווה אותו. הפתרון יהיה תמיד מוות של אחת הדמויות, לכן בסרט "צייד הצבאים" הבמאי נתן לנו את התחושה שזה *מייקל יורה בניק* ולא *ניק* בעצמו. אך זו אותה דמות, *ניק יורה בעצמו או מייקל יורה בניק*, אין זה באמת משנה. אותה כפילות מייצגת את מצבו של האדם הפוסט-מודרני שתמיד מצוי בקונפליקט כלשהו (בלתי אפשרי), אותו קונפליקט הוא בין דמויות שונות בתוכו, דמויות בעלי רצונות שונים, ככל שהקונפליקט מתעצם הפער גדל ושתי הדמויות תופסות מרחק גדול מידי האחת מהשנייה.

אני מרגיש נוח לומר שהעידן מאופיין בקונפליקט פנימי בלתי אפשרי שהולך מחמיר בכל רגע בחיינו, הפרדוקס הזה, כשהוא מתפרץ, תמיד יתפרץ בצורה של דיבוק-אפוקליפטי. במקרה של *טרוויס* ב"נהג מונית" מדובר כמובן באותה פעולה משיחית למחצה. במקרה של גריגור סמסא ב"הגלגול" של קפקא הדיבוק מתפרץ בהפיכה לג'וק ומסתיים רק כאשר הוא מוותר על היותו "אדם"

ונשאר עם רק עם האמת הגרעינית – היותו ג'וק: "גלגול הצורה הושלם. כעת אנו רוחות רפאים כמו המתים-החיים שראינו אתמול".<sup>30</sup>

אם כן, רק המוות מדבר אל האדם פוסט-טראומטי, מי שאינו יכול שלא לראות, מי שמצוי תמיד בצהרי היום, ויודע כי הניסיון להתמודד עם המערכת השיפוטית מוליך למוות של כלב – לא יותר ולא פחות. האדם הפוסט-טראומטי יכול לדבר רק בשפת המוות. מייקל, הצייד, מבין זאת, הוא מבין שמילים כשלעצמן מייצגות את המערכות השקריות שאנו מצויים בהן ולכן הוא יכול לנסות ולהציל את ניק, רק דרך הרולטה הרוסית בעצמה.

למילים אין שום משמעות, לכן מְדַסו ("הזר") בוחר לשתוק במהלך המשפט. האדם הפוסט-טראומטי מבין שיש רק דרך אחת והיא לחזור ללוח המשחק הישן ולא רק לשנות את המהלכים אלא קודם כל, ולפני הכול, לשנות את חוקי המשחק. מייקל מנסה לעשות זאת ונכשל. טיילר דדן סבור שדרך מיטוט המערכת הכלכלית (השיטה) הדבר אפשרי. אולי. הוא יודע גם שהדרך היחידה להצליח במשימה הזו היא לאמץ את דרכו של אלוהים, לכן כשצדו השפוי של טיילר דדן (אדוארד נורטון) מנסה לעצור את התהליך הוא אינו יכול, טיילר דדן חזה את האנושיות (שבו) שתצוץ ולכן נתן הוראה מפורשת, מרגע שהמבצע מתחיל אסור לעצור אותו, גם אם הוא עצמו מורה על כך, משמע, טיילר דדן מאמץ את גישתו האוטומטית אלוהית. הוא מבין שרק בדרך הזו אפשר ללכת עד הסוף, באדישות של המכונה הקפקאית. כדי לעמוד ביעדים

---

<sup>30</sup> לוי, *הזהו אדם?*, עמ' 26

חייבים לפעול באופן קר ונטול רגשות, "סרט נע של ידיים אדישות",<sup>31</sup> רק כך אפשר להוביל למפץ הגדול, לחזור לנקודת האפס, להתחיל מחדש.

מבחינת האדם שחי את הפוסט-טראומה לחיים עצמם אין שום משמעות, ולכן, מבחינתו, גם למוות אין שום משמעות. המוות עדיף על פני חיים ללא בית, חיים של זרות טוטאלית. כשטרוויס, נהג המונית, חוזר 'הביתה' הוא מבין זאת, הוא אינו יכול לסבול את הזוהמה הפנימית. הזוהמה ברחובות ניו יורק מסמלת גם את עולמו הפנימי וגם את קריסת עולם הערכים שפעם האמין בו. טרוויס, כמו קפטן וילארד, כמו קורץ, חוזר למצב החייתי, כל הגיבורים כולם מבינים שהמצב האנושי אינו מאפשר לך להיות אדם. צריך לחזור לאחור: "לקחת בננה עוד לא מאוחר".<sup>32</sup> במצב הזה האלימות אינה עניין של בחירה אלא דיבוק בלתי נשלט. בעולם הזה, אין עוד מקום לאדם. קלמנס ("הנפילה") הוא ההוכחה לכך. כאמור, קלמנס מספר את הסיפור של האדם בעידן הזה, מודעות שאינה מובילה לדבר מלבד לאימפוטנטיות, ומכאן הצורך במהפכה טוטאלית. סטירה אינה עוזרת, זעקה אינה עוזרת (כך במקרה של קלמנס ב"נפילה"). רק אקדח ברקה. רק שובל בלתי נגמר של הרוגים יכול לעשות שינוי כלשהו.

<sup>31</sup> סולז'ניצין, במדור הראשון, עמ' 348.

<sup>32</sup> ברי סחרוף, "אם הייתי", סימנים של חולשה, 1993.



## ד. רצח אב

בעולם שאחרי שרה שנאלמה דום, הגבר חסר אוניס. הוא חושב שרצח האב יפתור את הבעיה, אך אין זה ודאי שכך הדבר. הרעיון המרכזי בהקשר הזה מופיע בסיפור "גזר הדין" של קפקא: מסיפור זה אנו למדים שגם אב איום ונורא עדיף על עולם ללא עוגן, ובמילים אחרות: "זו הכמיהה לאב המקננת בלב כל אחד מילדותו, לאותו אב שגיבור האגדה מתדהר בהכנעתו".<sup>33</sup> חיים בצל סמכות עליונה, אף על פי שאין היא אלא סוג של "צדק אלוהי", מכני, טכני, ילדתי ואליס, עדיפים על מציאות שבה דמות האב, במובן הרחב ביותר (מערכת ערכים, חוק בלתי נראה, אלוהות/עריצות) קורסת כמו למשל ב"מושבת העונשין".

במצב שבו האב יוצא מהתמונה, בעולם שבו, רצח בצדק, הבן את אביו ואת אלוהים, נותר הבן עם רגשות אשמה בלתי נתפסים ותסביך אשמה בלתי אפשרי. מכאן גם הצורך ליצור אשמה שניתן לתפוס אותה. וכאן התפנית הגדולה והחשובה, רצח האב אינו עוזר, כי ברמת המאקרו משאיר אותך רצח האב באותו מגרש משחקים אבל נטול כל עוגן, וזאת למרות ש"אהבת אב הייתה בדיה, שקר".<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> פרויד, משה האיש, עמ' 129.

<sup>34</sup> וולבק, החלקיקים האלמנטריים, עמ' 170.