

# "להתגייס לחיל הכיקחון, להתחמש בעין נוקבת": עין, מבט וראייה ברומן ורד הלבנון מאת לאה איני

## מלילה קוש זוהר

כותרת הרומן ורד הלבנון מתכתבת עם הצירוף המוכר "ארז הלבנון" – אילן גבוה, שורשיו עמוקים במיוחד, חזק ומאריך ימים, עץ משובח לבנייה, שמקורותיו נבנה בית המקדש והוא מטפורה של גבריות, כוח ועצמה. סגולות אלה מתחלפות כאן בשבריריותו ובנשיותו של הוורד, שיח עדין ופגיע, שאת הפרח שלו כיסה הנסיך הקטן בפעמון זכוכית להגן עליו מפני טורפים. פרח זה הוא מטפורה של עדינות, יופי נשי, אהבה ותשוקה, וגם סמל של התנגדות לדיכוי, של מאבק לחופש.<sup>1</sup> ואכן הוורד של איני הוא "ורד הלבנון" שיש בו על כן גם מהכוח ומהחוסן של הארז.

החילוף הבוטני/מגדרי בכותרת הרומן מרמז על נקודת התצפית שלו: המבט של ורד, שהיא גיבורת הרומן. ורד הלבנון הוא רומן חניכה נשי אוטוביוגרפי, שמתאר את התבגרותה של המספרת/המחברת אל תוך החברה הישראלית בעשורים האחרונים של המאה העשרים. סיפור החניכה שמשרטטת איני אמנם עובר בצמתים המוכרים של סיפור החניכה הישראלי – משפחה, מסגרות החינוך הממלכתיות, שירות צבאי. אך אלה מתוארים מנקודת מבטה של מי שנמצאת לאורך כל הרומן בשוליים החברתיים. מנקודת מבט זו מתפתחת גם עמדתו הביקורתית והמתנגדת של הרומן.

במאמר זה אני מבקשת לבחון את סוגיית המבט, הראייה והעין כפי שהם באים לידי ביטוי ברומן של לאה איני. אצביע על בחירתה של איני להציב במרכז הרומן את המוטיבים הסקופיים הללו ואראה כיצד המופעים השונים שלהם מבנים את הרומן כנרטיב ויזואלי, נרטיב של/על מבט. גם ארצה לטעון כי המוטיבים הסקופיים שבמוקד הרומן הם בסיס כוחו ועצמתו הביקורתית והם המאפשרים את שני הקולות שלו – סיפור חניכה נשי וביקורת חברתית ופוליטית על העמדות השליטות.

## "ראיתי אותך לראשונה מהגב"

רומן החניכה האוטוביוגרפי של איני מאורגן סביב מפגשיה השבועיים של המספרת לאה בבית החולים. לאה היא חיילת צעירה שמציגה את עצמה בשם בדוי, ורד, והיא פוקדת בבית

החולים את יונתן, חייל צעיר שניסה להתאבד בתקופת מלחמת לבנון הראשונה ונותר עם פגיעת ראש חמורה. בעת המפגשים היא מספרת לו על חייה. הרומן נפתח בתיאור המפגש הראשון, שהוא מפגש של העין, הראייה והמבט של המספרת עם מושאם: "ראיתי אותך לראשונה מהגב", מספרת לאה ליונתן, "קודם מביטה בך בשקט, לוקחת אותך בעיני, ואז העיניים הסטורות נעצמות ואני מביטה במה שממשיך לצרוב מאחורי העפעפיים"<sup>2</sup> – אלה הן וריאציות שונות של ראייה. בהמשך היא שואלת גם על המבט שלו, על האפשרות לראות בעין האחת שנותרה, ומציעה לראות בשבילו: "אם אתה לא רוצה.... אם אי אפשר שאקרא לך, אני יכולה סתם לראות בשבילך"<sup>3</sup>, ומיד אחר כך מובא "הצילום המילולי" של מה שהיא רואה מסביב: "צורת חית משובשת של משטחי דיקט על רגלי מתכת מכוסים במפות לבנות [...] על מעין השולחנות האלה אי סדר של ספלי פלסטיק תכולים מהמטבח החלבי שבמסדרון"<sup>4</sup>. ועוד: "הבלגן, שיירי פירות בסלסלות קש על השולחנות, וניירות צלופן שנקרעו מהן [...] מרשרשים בחלקם על הארץ [...] פרחים וזרים שנשכחו"<sup>5</sup>.

כך אפוא, כבר בפתח הרומן, המספרת מעמידה את המבט, הראייה והעין כמוטיבים מרכזיים. לאה מתבוננת "מהגב", רואה את מה שמסתתר מתחת למפות הלבנות, רואה עטיפות צלופן ריקות. המוטיבים האלה ממשיכים ומתפקדים כצופן במבנה, בפואטיקה ובתמטיקה של הרומן.

המבנה הנרטיבי שיוצרת איני לרומן קרוב מאוד לסוגה קולנועית, שהנרטיב שלה מאופיין בתנועה המצלמה/המבט בזמן ובמרחב. הפגישות השבועיות של לאה עם יונתן בבית החולים, והסיפורים בהמשכים שהיא מספרת לו, מבנים נרטיב מקוטע. הסיפורים עצמם בנויים כ"תמונות", כזיכרונות מגילים שונים שאינם מתחקים במדויק אחרי הסדר הכרונולוגי, אלא ערוכים על פי רצף האסוציאציות של המספרת. הסיפורים מתרחשים בכמה מישורי זמן ומרחב: חייה של לאה בעבר, משחר ילדותה, חייה בהווה כחיילת בשירות סדיר, המציאות בבית החולים והמציאות של מלחמת לבנון. העלילה סובבת סביב שני צירים מקבילים של תנועה בזמן ובמרחב, שחוצים את הרומן מתחילתו ועד סופו: שנת המפגשים בבית החולים שהיא ההווה הסיפורי; תיאור הדרך שבה הלכה בילדותה, בכל יום רביעי, מבית הוריה לבית ים לבית סבתה בשכונת שפירא בדרום תל אביב, שהוא העבר הסיפורי. תוואי ההליכה הזה חוצה את הרומן לאורכו, והוא מעין עמוד שדרה סיפורי שעליו תולה לאה את סיפור חייה. סיפוריה מסתעפים מהדרך, חגים ושבים אליה ויוצרים מארג מורכב של עלילה שנעה בחופשיות קדימה ואחורנית על ציר הזמן ובה בעת שומרת על פעימה פנימית של התקדמות לינארית מהמפגש הראשון אל המפגש האחרון שהוא סוף הרומן. אל סוף הרומן מתנקזים צירי הזמן השונים: העבר – סיום ההליכה בדרך שבה הלכה המספרת כילדה, "אני מגיעה לסבתא, יונתן. כן, סוף כל סוף הגענו...";<sup>6</sup> ההווה – השלמת תהליך החניכה שלה עם "השחרור" מהצבא; העתיד – התחלת החיים החדשים של יונתן שמועבר "למחלקת הצמחים בבית לוינשטיין"<sup>7</sup>, ותחילת החיים של לאה כסופרת.

גם שפתו של הרומן מרפררת למבע הקולנועי ולתנועת המצלמה שלו. זוהי פואטיקה "צילומית", תיאור מילולי של מציאות חזותית, תיאור של שדה הראייה, של מה שניבט כמו מבעד לעדשת המצלמה, תפקיד שממלאת ברומן עדשת העין של המספרת. הרומן

נכתב מבעד למבטה, שנח על מושאיו ונע כמו תנועת מצלמה ארוכה על פני הנראה. כך, למשל, ההליכה מביתה לבית סבתה מתוארת כ"שוט" צילומי ארוך של עולם שלם וצפוף של מבנים, אנשים, רחובות ובתים, עולם שוקק של חיים שמתרחשים בשוליים, הרחק ממרכז העיר. מבטה אטי ומדוקדק, עובר לאורך הדרך (והרומן) מחנות לחנות, מבית לבית, ממשפחה למשפחה. את סיפוריהם היא מגוללת כחלק מהסיפור שלה ומחלצת אותם מתהום הנשייה. התנועה נעצרת במקומות מסוימים, כל אחד מהם הוא תחנה בסיפור חייה, ממשיכה וחוזרת אל הדרך. בדפים האחרונים של הרומן מגיעה, כאמור, גם הדרך לסיומה. הכניסה אל חצר הבית של סבתה היא דוגמה לתנועת המבט הקולנועי ברומן:

נכנסת לשביל המגודר שמטופל במטפס הפעמוניות [...] בירידה, מצע של פתות צאלון ירוק-סגול על הארץ וארבע דמויות ילדים מברזל מצמידות את כנפות התריסים לקיר, שלא יעופו ברוח [...] המרפסת עם כסאות הקש הירוקים ריקה, כמוה גם השולחן עם שעוונית הפירות, ודלת הבית כמו דלת המטבח, סגורות. אני מכופפת את הידית. סבתא? הדלת נעולה [...] אני יוצאת אל הגינה. מפרשי כבסים עפים אנה ואנה, ולא מאפשרים לראות. פתאום היא נגלית לי: יושבת בשמש תחת חלון המטבח, על אחד מזוג השרפרפים שלה, וקולפת תפוזים. טבעות הזהב צונחות סביבה כמין מלכודת. [...] השרפרף שעליו התפוזים שנותרו בלבניהם כמעט מתהפך כשהיא קמה אלי. הנה רגע ארוך של מנוחה, הנה התפוצצות של אושר מזוקק. [...] השמש לא מפסיקה לצחוק, והגינה פורחת. לאט לאט נתרומם לשמיים, הגינה, הבית, סבתא ואני.<sup>8</sup>

המבט נע ומצלם, מעביר בשפתו הוויזואלית את המתח, השמחה והאושר. אלה אינם מתוארים "מבפנים", כרגשות או כזרם תודעה, אלא כהתרחשות חיצונית, שהיא מיטונימית להתרחשות הפנימית: תמונת המנוחה; תמונת הגאולה; תמונת האושר. האושר פוקע מתוך התיאור הסוראליסטי של השמש הצוחקת וההתרוממות האטית של הבועה הזאת – הבית, הגינה, סבתא ולאה – אל השמים, אל השמש, אל האור.

הפואטיקה של הרומן עשירה בשימוש מילולי ומטפורי של אור וחושך. בית המשפחה, מקום של דיכוי קשה, מתואר כ"לב המאפלייה גם בצהרי היום", היציאה ממנו היא "היחלצות מהעיסה השחורה", ההליכה לבית סבתה זרועה "רסיסים של אור", ושם הגינה פורחת, מוצפת אור-שמש. תהליך החניכה של הגיבורה מתואר כמתנהל על קואורדינטות של אור וחושך, נראות ואי-נראות, של ראייה ושל עיוורון, מיטונימיות של שחרור, זהות וקיום, מצד אחד, ושל דיכוי, אפליה והדרה, מצד שני. הרומן ערוך כתזמור מורכב של מבטים, שדרכם מתקשרת המספרת עם העולם ועם האחרים. הרומן גדוש מוטיבים שונים של עין: "עיניים מחייכות" וטובות, עיניים "כחולות מימיות שאין בהן זיק של רוע", עיניים "רעות" ו"דוקרות", שהן כמו "ימות חומצה", עיניים כואבות, "מנופצות מדמע", עיניים יפות, עיניים מבדחות. העין תמיד שם, ראשונה וראשונית, ומפגש הוא תמיד תנועה של העין, התבוננות, ראייה של הפרטים.

המספרת מתארת את עצמה כמי שנמצאת בתוך שדה־ראייה, ניבטת, מאוינת, מחופצנת, וגם שקופה ובלתי נראית, וכמי שבוחרת באי־הנראות, נעלמת, מתחבאת מהמבט של העולם. בּו־זמן היא מתארת את עצמה כמי שגדלה להיות "עם עיניים פקוחות לרווחה", מסתכלת, מתבוננת, מציצה, מביטה, רואה, פוקחת עיניים, פוערת עיניים, מחפשת בעיניה, עיניה נודדות, חולמות, פקוחות לרווחה ורואות מתוך שינה סהרורית. היא מסתכלת על עצמה, מתבוננת במציאות שסביבה וגם רואה "עולם חדש שנפתח לרצונה", עולם דמיוני שהיא בוראת להצלתה.<sup>9</sup> הרומן מעלה שאלות מהותיות על המבט ועל תפקידו בהתנהלות האנושית ומנהל דיון עם היבטים פילוסופיים ואפיסטמולוגיים של המבט כמבנים סובייקטיביות וזהות כניסוחן בהגות הפוסט־מודרנית.<sup>10</sup> איני מתארת את ההיבטים השונים של המבט ככוח מדכא בסיפור החניכה של הגיבורה וככוח מכונן. ככל המשמעות של "הראייה" – לראות/להבין – הוא יסוד התנהלותה בעולם: "היא רואה" (את מה שניבט) ו"היא מבינה" (את מה שקורה). היא כפופה לאלימות של מבטים שנעצים בה ולמבטים שאינם רואים אותה. היא מסרבת, מתנגדת ושורדת עם המבט שלה ובעזרתו.

המאבק של הגיבורה של איני על עצמיותה מתרחש על הציר שבין האיון לבין הניצחון, תחת עיניים מדכאות ועם המבט שלה. העיניים שמאיינות אותה מתבוננות בה דווקא מהמקום שבו אמורות להיות עיניים אוהבות וטובות, הבית. זהו מקום הדיכוי הראשוני ברומן: אם שאינה רואה אותה, ואב שמביט בה לסיפוק צרכיו. אחת הסצנות הקשות ברומן היא זו שמתארת את מבטו הממית של האב בגופה העירום במקלחת:

הוא עומד ומסתכל. מתבונן. ארוכות מתבונן [...] בלי להחמיץ דבר; מתעכב על החזה שלי, השפופרת שמועכת שד ניצנים אחד, וזוגו החופשי במים ששוטפים ללא עצור את הבטן המתכווצת, כתם ערוותי, כל הדרך, המים והעיניים, כמורד ירכיז המתרוקנות, העולות באש [...] אבא עומד ואני נמסה. אבא מביט ואני משפילה מבט. אבא לבוש ואני עירומה. אבא נושם ברוחק, אולי כבר של חשק, ואני לא נושמת.<sup>11</sup>

כילדה צעירה לומדת לאה על כוחו של המבט ומבינה כי לראות פירושו להיות. היא מספרת ליונתן על הגילוי הזה, בעת שכילדה קטנה ישבה ליד דודה העגלון ויחד אתו נהגה בעגלה הרתומה לסוסו. היא מתארת את הרגע הזה כרגע של מודעות למבט וכחוויה של כוח ושחרור:

עיני בורקות קדימה במלוא כוחן, לפני ישבן של סוס. טרזן הראשון, ישבנו עצום ונישא, ובווער בפרווה אדמונית זנבו השחור מתנופף ימינה ושמאלה, ואחת לכמה שניות מגלה חור של אופל סוסי נוקב [...] כל החזה שלי הוא שק דחוס של עוד! עיני יורדות בחשש אל הפרסות הדוהרות על פני האספלט. הרגליים החזקות מנצחות את הדרך [...] הכביש כעת הוא מה שמתגלה מגוף הסוס, מסביבו... שמים תכולים, שברי אפור, תנועה [...] מבטי נטוע במה שמקדם אותי במרחב: ישבן הסוס, ירכיו העצומות, גבו העקלולי המחובר למוטות העגלה הקשורים ביצולי ברזל משני צידיו [...] טרזן מלך הסוסים. גם אני עכשיו מלכה.<sup>12</sup>

חור האופל הסוסי מאיים, אך מבטה אינו נלכד בו, אלא ממשיך אל האור. ואמנם לאורך כל הרומן חותרת הגיבורה של איני, כמי שנולדה לבית של חושך מדכא, אל האור. כלי המאבק שלה הם העין, המבט, התבוננות מפוקחת, כפי שהיא עצמה מנסחת זאת במונחים של כוח ולחימה: היא מתגייסת "מרצון לחיל הפיקוח" ומתחמשת "בעין נוקבת".<sup>13</sup> איני מנסחת כאן עמדה ברורה ביחס למבט ולמציאות: בחירה מפורשת באור, במבט מפוקח, בעין שנוקבת את החושך ורואה גם את הסמוי, המוסתר והחבוי.<sup>14</sup> זוהי בחירה שמצהירה על הרחבת הדיון בסוגיית המבט מההיבט הסובייקטיבי אל ההיבט הפוליטי שלו, והרומן של איני אכן מממש הצהרה זו.

## מבט מחדש

הנוכחות המסיבית והמגוונת של מבט(ים) ברומן של איני והתארים השונים הנלווים למבט (הבעלות על המבט, נקודת המבט ומושאי) מנהלים דו-שיח סמוי וגלוי עם השיח הפוסט-קולוניאלי ועם הפמיניזם הפוסט-קולוניאלי. דיסציפלינות אלה, שהשפעה ההדדית ביניהן רבה, קבעו את המבט כאחת מאבני הבוחן המרכזיות שלהן. שתי הדיסציפלינות הללו הציעו וממשיכות להציע נקודות מבט אחרות על מציאות פוליטית (קולוניאלית, מגדרית, אתנית, לאומית), ושתיהן ניסחו את "המבט" כמושג תאורטי וככלי ביקורתי בניתוח מצבים של דיכוי ושל התנגדות לדיכוי.

שאלת המבט בדיון הפמיניסטי עלתה בהקשר של תאוריות קולנוע פמיניסטיות, שזיהו את המבט הקולנועי ואת תמונת המציאות שהוא מייצג כפעולה של כוח. לורה מאלווי טבעה את המונח "מבט" (gaze) בניתוח הקולנוע ההוליוודי, והצביעה על גבריותו ועל קו השסע המגדרי שהוא משרטט: גבר פעיל בעל המבט, אישה פסיבית ניבטת, חיזיון מענג לעין הגברית.<sup>15</sup> חרף הביקורת שנמתחה על מאמרה של מאלווי, הוא היה צעד ראשון לחשיבה פמיניסטית תיאורטית וביקורתית על הקולנוע, חשיבה מגוונת יותר. חשיבה זו הרחיבה את יריעת הדיון מהמסגרת הא-היסטורית שקבעו כלי הניתוח הפסיכואנליטיים שמאלווי עשתה בהם שימוש. בכך שחררה מאלווי את הדיון הקולנועי מאחיזת הדיכוטומיה המגדרית ומהמונוליתיות הלבנה המערבית.<sup>16</sup> חשיבה זו הושפעה מהשיח הפוסט-קולוניאלי שעסק אף הוא במבט ובנראות בהקשר של יחסי הכוח הקולוניאליים בין המערב ובין "העולם השלישי".<sup>17</sup>

שתי הדיסציפלינות הללו – הגות פוסט-קולוניאלית ותאוריות קולנוע פמיניסטיות, מייחסות למבט את היכולת לראות אחרת מהעין הרואה של השליט, לבחון את שדה הראייה מפרספקטיבות שונות ולכונן שדה ראייה אחר. בעקבות משנתו של פוקו על המבט ככוח ממשמע וכאמצעי שליטה, מתארת ההגות הפוסט-קולוניאלית את המבט גם כמשאב של ידע. המבט האחר פועל לחשיפתו של ידע שהוסתר, שהושחק או שנמחק תחת המבט השליט, חותר תחת טיעון האוניברסליות של העין השליטה, מאפשר נראות לכתמי העיוורון שלה. מהפרספקטיבה הזאת, יחסי שולט/נשלט מוארים באופן אחר – כדיאלקטיקה של המבטים בין השולט למוכפף, והם מרחיבים את התפישה הדיכוטומית

של "מביט-סובייקט" ו"ניבט-אובייקט". כפי שארצה להראות, הרומן של איני מנהל שיח עם היבטים שונים של החשיבה הזאת ואורג אותם אל ההקשר הישראלי. בכך מבצעת איני "פוליטיזציה" של סיפור החניכה הנשי ומציעה פרספקטיבה של מבט פוסט-קולוניאלי נשי על המציאות הישראלית.

כפי שהראו חבר ושנהב,<sup>18</sup> המצב הפוסט-קולוניאלי אינו רק מצב גאו-היסטורי, אלא גם מצב תרבותי של שליטה "לבנה" בחברה ובתרבות "כהות". זהו מצב של נרמול "הלובן" המייצג תרבות מערבית שכופה את ערכיה כאוניברסליים, וייצוג ה"כהות" כמטפורה לתרבות אחרת למערבית, נחותה לה, "פרימיטיבית", "מזרחית", "שחורה" וכו'.<sup>19</sup> חוקרות פמיניסטיות הצביעו על ההיבט המגדרי של המצב הפוסט-קולוניאלי שבו, כדברי גיאטרי ספיבק, "שאלת האישה נראית בעייתית מאוד בהקשר זה. מובן שאם את ענייה, שחורה ואישה הרי שעונשך משולש".<sup>20</sup> בעקבות חבר ושנהב, וכן פנינה מוצפי-האלר,<sup>21</sup> שמצביעים על הרלוונטיות התרבותית והפוליטית לישראל של המצב הפוסט-קולוניאלי, אני מבקשת להציע לקרוא את הרומן של איני על רקע התפישות הפוסט-קולוניאליות, וכמתבקש – לפענח את סוגיית המבט ברומן כמבט נשי פוסט-קולוניאלי. אך אקדים ואומר כי כטקסט שמערער על מסגרות חשיבה חד-משמעיות ועל הגדרת זהות מובחנת ומדויקת, הרומן של איני גם חותר תחת האפשרות "לסווג" אותו כסוגה מוגדרת (למשל: רומן חניכה, אוטוביוגרפיה ספרותית, רומן חברתי-פוליטי, סיפורת הדור השני לשואה) ומתנגד "לשיוך" תאורטי מסוים.

עם זאת, כטקסט נשי שנכתב מהשוליים החברתיים והתרבותיים הוא מאפשר נראות לדמות נשית "כהה", שקופה בדרך כלל בתוך המשוואה המגדרית המקובלת, שבה על פי קורין קלומפר "כל הנשים לבנות וכל השחורים הם גברים".<sup>22</sup> המונח שטבעה אדריאן רייץ' – Re-vision, ראייה מחדש, ושאותו הגדירה כ"פעולת הישרדות" עבור הנשים, מייצג בביקורת קולנוע פמיניסטית את הפרויקט הקולנועי הנשי. זוהי "דרישה" לזכות ולבעלות על המבט, דרישה לראות הבדלים באופן שונה, דרישה להעתיק את מוקד הביקורת מהדימוי הנשי אל המבט עצמו, שמארגן את הדימוי.<sup>23</sup> כפי שהראיתי בסעיף הקודם, זהו מהלך שאיני, ככותבת וכדמות, נאבקת עליו ומממשת אותו לאורך הרומן, שבו המבט, הראייה, הנראות ואי-הנראות הם אסטרטגיות של הישרדות ושל כוח.

היבטים נוספים של פוסט-קולוניאליות ברומן הם רב-הכיוונית של המבט, וההתמקדות בריבוי צירי הדיכוי. מבעד לעדשות רבות שצובעות את מבטה בצבעי מגדר, מיניות, גזע, לאומיות ואתניות, איני מתבוננת בחברה הישראלית, לרבות כמה מ"גיבורי התרבות" המרכזיים שלה: צבא, מלחמה, זיכרון שואה. במסגרת הרחבה של יחסי הכוח בין מרכז ושוליים, "לובן" ו"כהות", היא מבחינה במבני כוח מדכאים, בעינו של השליט בתוך המשפחה, בתוך החברה, הצבא והמדינה.

מבעד לעדשות אלה מתבוננת המספרת במרחב המחיה שלה והופכת את תושביו הזרים, שקופים בדרך כלל למבט השליט, לנראים. תנועות המצלמה של מבטה עוברות בקפדנות ובמדויק בתוך מרחב השוליים, מרחב של מוכפפים וחלשים, של מיעוטים תרבותיים

ואתניים שמודרים מהסיפור הציוני המרכזי, ומתעדות אותו "כמקום של חיים". מבטה גם מעניק נראות (וקול) לסיפורי החיים הללו, סיפורים טרגיים וקשים ברוב המקרים, אך תמיד מרתקים.<sup>24</sup> כך מבטל המבט של איני את השקיפות של השוליים ואת הנידחות שלהם, מציב אותם במוקד כמקום פועל, עתיר התרחשויות וחיים.

במרחב השולי הזה, אך המרכזי ברומן, מנווט המבט של המספרת, מתבונן בשוליים ובמרכז ומכונן "מרחב שלישי", מרחב ביניים, על גבול השוליים והמרכז. הוגים ויוצרים פוסט-קולוניאליים רבים מנתחים את מרחב הביניים הזה כ"המציאות של היליד", מרחב מחיה אפשרי של מי שנמצא בין לבין. זהו מצבו הקיומי של המוכפף, שנדרש לבחור בין הזדהות עם הסיפור השליט "הנאור" (שבו הוא מיוצג כנחות), לבין השלמה עם מצב של תיעוב עצמי.<sup>25</sup> לאה נדרשת "להסתפק" במה שמתיר לה המבט השליט שקובע "שהכי טוב ללאה, שתלמד מקצוע, אולי תופרת כמו אמא? [...]" או שאפילו, למה לא, פקידה!<sup>26</sup> למרות שהיא תלמידה מצטיינת. בדומה ליליד שמתאר פאנון, ש"המבט הלבן" מחזיר אותו שוב ושוב אל כהותו, מחזיר לו את גופו השחור (בעוד זהותו האישית מעוצבת במידה מסוימת "כלבנה"), גם לאה צריכה להתמודד שוב ושוב עם המבט "הלבן" שמקבע את "כהותה" הנחותה.

לאה מסרבת לראות את עצמה מבעד למבט השליט, "כילדה מגעילה של פרימיטיביים", וכפי שתיאר פאנון, גם היא נמשכת ומגדלת את עצמה אל "הלובן". דוחפת אותה תשוקת הכתיבה, ומעצימים זאת הספרים שהיא יכולה לקרוא, רובם "לבנים", ממבחר הקנון הספרותי המערבי. בתחילת הרומן היא מתארת ליונתן את עצמה כמי שסוללת נתיב היחלצות "מהעיסה השחורה", "מלב המאפליה", מבית המשפחה, שהוא מקום של דיכוי קשה ואלים. המטפורות האפלות שבהן היא צובעת את הבית מרמזות גם על "הצבע" התרבותי שהיא מייחסת לו, ובהתאמה "הלובן" שאליו היא עורגת: מודל מערבי של אישה כותבת עם "חדר משלה" (שהצליחה "לכבוש" לעצמה בדירה הקטנה), מוזיקה של סיימון וגארפונקל ושל החיפושיות (לא אום כולתום ולא איגלאסיס), כלב קולי בשם רינגו, משקפיים של ג'ון לנון. היא כמחה להורים אחרים בתבנית אשכנזית (כמו אמו של יונתן האשכנזייה, שהיא רופאה משכונת רחביה בירושלים), משיגה מימון ללימודי בית הספר התיכון וחוסכת כסף למימון הלימודים באוניברסיטה. היא מסרבת לקבל את העתיד שייעדו לה בבית, שאת שניהם היא מתעבת. היא סובלת מהעליבות של דירת השיכון בבתי-החסרה יופי ותרבות, הדלה בחומר וברוח, "כולה שניים וחצי חדרים מוכי רוחות פרצים".<sup>27</sup> נפשה נקעה מכלובי הציפורים במרפסת המטבח, מהלשלת והנוצות בכל מקום. היא נרתעת מגסות הרוח של אביה, מהזלילה היצרית והבהמית של "אוכל הכי דוחה בעולם",<sup>28</sup> מהבורות והנבערות של בני משפחתה.

חרף כל זאת, המספרת של איני משמרת את נקודת המבט השולית שלה, היא שומרת על שפת-האב שלה, לאדינו, מדברת בה ומתענגת עליה, וגם מתענגת על מה שירשה מאביה – כישרון אדיר "לספר סיפורים". היא נפעמת מהבית האשכנזי (של נוגה, מלכת הכיתה, של הורי יונתן) שמרוהט בטוב טעם, שקירותיו עמוסי ספרים ותמונות. למרות הקסם שהלובן מהלך עליה, במה שנוגע לה, "הבית" נמצא בשוליים, בשכונת שפירא, ברחוב של בתים קטנים שתושביהם עניים. זהו בית סבתה, שבעיניה הוא מתפקע מאהבה ואור, זוהי

סבתה, נשדידית, שחונתנה בגיל ארבע עשרה, אישה פשוטה וחסרת השכלה, שהאהבה שלה הושיעה את לאה ונתנה לה טעם חיים: "אני רואה את עצמי מחוץ לזרועותיה, ובתוכן. אני בת תשע. שמי לאה, על שם סבתא, ואני אוהבת את העולם".<sup>29</sup>

בדיעבד, "עטיפות הצלופן" של המרכז אינן מסנוורת את לאה, ורשתית העין שלה מזהה את מראית־העין, את הזיוף ובעיקר את הכוח ואת הדרת האחרים שעליהם בונה את עצמו הסיפור השליט. "ההתפקחות" של לאה מאשליית "הלובן" מתרחשת דווקא בלב־לבו של כור ההיתוך הישראלי – השירות הצבאי. בהקשר של המבט, הראייה והעין, התגייסותה של לאה לשירות צבאי חובה, שלב סופי והכרחי בתהליך החניכה הישראלי, תהיה לה אירוע "פוקח עיניים". כפיקודה בתוך ההיררכיה הצבאית היא רואה ומבינה את צירי הדיכוי הרבים שהיא ונחותים אחרים, "ברגים קטנים" במערכת, סובלים מהם ומהממסד השלטוני בכלל.

בביקורת הפוסט־קולוניאלית מייצג מרחב הביניים את הפיצול של המוכפף, את המורכבות ביחסי המדכא והמדוכא ואת הקושי להתיר יחסים אלה. בשל נסיבות חייו, הסובייקט המדוכא מפתח, כדברי חבר ושנהב,<sup>30</sup> "תודעה כפולה, המאפשרת לו בו בזמן להסתכל גם מן השוליים וגם דרך עיניו של הקולוניאליסט". מתברר כי הגיבורה של איני ממשיכה להתבונן מהשוליים, שומרת על עמדת המיעוט שלה, עמדת האחר והחריג, שמבטו, מטבע הדברים, הוא מתנגד, מבקר ומתריס.

החשיבה הפמיניסטית "השחורה" של בל הוקס על מרחב הביניים ועל המבט ממנו מוסיפה עוד רובד פוסט־קולוניאלי לקריאה ברומן של איני ולבחינת הביקורת שהוא מעלה. בכתיבתה מכנה הוקס את המרחב הזה "שוליים", לא מרחב שולי של הדרה, אלא "שוליים" שנתחמות מתוך בחירה – בחירה של היבדלות מכור ההיתוך, מהמרכז, בחירה בפרספקטיבה של התנגדות, אתר של יצירתיות.<sup>31</sup> אין זה מרחב של התבדלות על בסיס של זהות (גזעית, מגדרית, אתנית), אלא מרחב של שותפות במאבק נגד דיכוי. שותפות זו מאפשרת ריבוי קולות המתנגדים לדיכוי, וכן הבחנה במורכבות של הדיכוי עצמו. מתוך אהדה וקרבה גדולה לתובנות הללו, פותחת איני את מרחב "השוליים" שלה לנראות ולקול של מדוכאים אחרים, שנראותם וקולם אסורים, נחקקים לגמרי מתחת למבט ההגמוני. היא מעלה מתהום הנשייה מראות וקולות שהמבט השליט השתיק ומצביעה על הקשרים הסמויים ביניהם: נוכחותם הנעדרת של הפלסטינים תושבי הארץ שגורשו והוגלו מכאן בכורח המפעל הציוני; סיפור השואה של יהודי סלוניקי, שנכרת מהזיכרון הציבורי; הורים שכולים שמות בניהם במלחמות מנורמל ככורח המציאות.

## מבט מפוקח, עין נוקבת

הסביבה הדכאנית שבה גדלה הגיבורה של איני, מביאה אותה לפתח בעקשנות את מה שבל הוקס מכנה "מודעות ביקורתית". זו אינה מודעות תאורטית, ולדברי הוקס היא מתפתחת תוך התנסות ממשית בדיכוי והיא תנאי הכרחי להתנגדות לדיכוי ולאפשרות של שינוי ושל שחרור.<sup>32</sup> "מבט מתנגד" ("oppositional gaze") הוא מונח נוסף שטבעה הוקס, שפועל

פעילות-גומלין עם המודעות הביקורתית בכך שהוא מפקפק במה שנראה כמובן מאליו, בסירוב שלו לאיסור על המבט, בנחישותו לשנות את המציאות.<sup>33</sup> המבט המתנגד שתיארה הוקס הוא סוג של מבט פוסט-קולוניאלי, שמתפתח בתנאים של דיכוי, שמונע מהכפופים בעל כורחם להזדהות עם הנרטיב השליט, שבו הם מוגדרים ומתוארים כנחותים.<sup>34</sup>

במהלך חייה הצעירים מפתחת לאה את "המבט המתנגד" ואחריו את המודעות הביקורתית תוך התמודדות נמשכת עם דיכוי כפעולה של הישרדות – "מנסה להיות קיימת".<sup>35</sup> משפחתה, שאמורה לתפקד כמקום מגוון, היא מקום אלים, שבו כל מה שהגיע "מלא ושלם, הכול מתפרק תחת ידם [של הוריה]". שם היא לומדת "על בשרה" (תרתי משמע) להתבונן היטב כדי להתגונן, ואחר כך גם לסרב; לבנות אחרת את חייה, להמציא את הסיפור שלה. היא מרכיבה ומפרקת לרצונה, "לא מקבלת שום איבר כמובן מאליו, לא יד, לא אוזן, לא עין. היא לא מחזירה דבר בשלמותו".<sup>36</sup> היא בונה לעצמה "חדר משלה", שכל מה שבו מגיע רק ממנה והוא רק שלה וזר למשפחתה: הספרים, שולחן הכתיבה והמדפים, התמונות שעל הקיר. ההתנגדות היא הישרדות, ולא אכן מגדלת את עצמה "כסרבנית שאינה יודעת רחמים".<sup>37</sup> היא מתנגדת עיקשת לשלטון האב ולכל מה שהוא מייצג ומסמן: "הוא רודף כסף אני שוויון. הוא בימין אני בשמאל [...] אימא מרצה אותו בכול. לא אני. אסור".<sup>38</sup> ה"לא" התינוקי הראשון, הבלתי מודע לעצמו, הוא גרעין ראשון של המודעות הביקורתית שתתפתח לימים. לאה קשובה לכל הציפיות ממנה – של האב, של האם, של מורים, של הבוסים, של המפקדים בצבא. כולם מרבים בדרישות, אך היא "לא יכולה להיעתר, וזהו. בכל דבר צריכה להפוך, לעצור ולשאול את ליבי, מה תאמר? וכשהוא אומר: זה לא בסדר, לא את, אני כבר מפלסת ללא דרכים [...] לפעמים זה הפוך: אני רוצה בכן, מלאה בו, והמגדל אומר לי לאו".<sup>39</sup>

כאמור, מודעותה הביקורתית ומבטה המתנגד מתחדדים בתקופת שירותה הצבאי, שהוא שלב המעבר האחרון בהתקבלותה אל החברה הישראלית ולשדרוג המעמד החברתי. אפשר לתהות על החלטתה של לאה להתגייס, ואפשר גם להבין את הציפיות שלה מהשירות הצבאי, שקורץ לאנשי השוליים "ככרטיס כניסה" וכאפשרות שינוי. לאה אמנם טיפחה תקוות להיחלץ מהבית, להיות כתבת צבאית, להתחיל חיים של אישה כותבת. ניפוץ התקוות והמפגש הבלתי אמצעי עם "הצבא" – שמסתבר כ"אח גדול" ועריך עיוור לפיקודיו ובעיקר לחלשים שבמערכת, שבו "הפקוד הוא תמיד דבר, יעד או חפץ"<sup>40</sup> – פוקחים את עיניה של לאה. היא מפענחת את צופן ההתנהלות של הצבא – כוח ודיכוי בתוך המערכת עצמה כלפי פיקודיה וצבא כובש במלחמת לבנון.

פרוץ המלחמה בלבנון והערפל הסמיך שמכסה עליה, שמסתיר ומטשטש את כוונותיה, את רצונותיה, את המוות שהיא זורעת, מעיר בלאה את הדחף לראות מה קורה באמת, "הכרח להתגייס מרצון לחיל הפיקוח, להתחמש בעין נוקבת".<sup>41</sup> התארים הצבאיים שהיא מייחסת למהלך הזה משקפים את עמדתה הלוחמנית – התנגדות ומאבק במה שהיא רואה כזיוף, כעיוות המציאות, כמניפולציות של המבט השליט, שמכסה על רוע ועוולות, ומעווור. עינה הנוקבת פוערת חורים במסך שפורש המבט ההגמוני השליט, מסך שמסתיר, שמעוות את הנראה, שמטשטש את מניעיו האמתיים, את האינטרסים של כוח ושליטה.

מבעד לחורים הללו מבצבצת המציאות המוסתרת, נחשפות המניפולציות, האסטרטגיות והרטוריקות שמעוררות.

ברוח פוסט־קולוניאלית איני זזה הצידה מקטגוריות המחשבה והדיבור הציוניים שמוטמעות אל תוך החברה הישראלית ובוחנת מחשבה ודיבור אלה בכלים משלה – מבט מפוקח, עין נוקבת. היא מפרקת קטגוריות אלה וחושפת את האסטרטגיה והרטוריקה שלהן, מצביעה על מכבסות המילים, על ההיסטוריוגרפיה החד־צדדית, על ההסתרה. "עמילן הלשון דוהה והולך עם כל כיבוס חוזר של המטבעות ה'במלחמה כמו במלחמה', ו'לא אנחנו אלה שהתחלנו', או 'אלה שסירבו לתכנית החלוקה'".<sup>42</sup> "של"ג בלבנון, מלחמה עקובה מדם",<sup>43</sup> מלחמה שהמילים שמתארות אותה מכסות על מציאות מדממת, על קרבנות רבים ובלתי מוצדקים, ובעיקר מסתירים אותה עצמה. "מתגלגלת אי שם בלבנון, נסוגה ומתייצבת, שולחת ד'שים, אלונקות וארונות",<sup>44</sup> חומקת מהתודעה ומסתתרת. "של"ג גם בחדרי המיון והניתוח הצואים אבק שריפה";<sup>45</sup> שלג לבן וצחור, "משובח", מלבין את הדם, מכסה על הטראומה של הנכבש והכובש, מערפל את ה"ממצאים": "העם הזה חולה, פצוע, גוסס, העם הזה לא משתקם".<sup>46</sup>

לפי הלך רוח זה מפנה איני את המבט גם אל מעשה ההדחקה, אל עצימת העיניים והעיוורון שמאפשרים את המשך העוולות ואת המשך ההרג המסיבי של חיילים צעירים. "עד כמה הצליחה להימחק מאיתנו המלחמה? עד כמה רימינו אנחנו את עצמינו וניתקנו אותה מזרם החיים?"<sup>47</sup> כך גם היא עצמה, כנערה, הייתה עיוורת לרטוריקה השקרית, התגייסה לצבא "בשביל סבא וסבתא, בשביל כל ששת המיליונים".<sup>48</sup> זוהי רטוריקה שמותירה את החיילים "מורעלי לב", הולכים כעיוורים "עם המלחמות שלהם, ועם הדעות הקדומות והתיקים האישיים, הולכים לאיבוד, כל הדרך, מהילדות עד ללבנון..."<sup>49</sup>, עד למוות מיותר.<sup>50</sup>

העין הנוקבת והמבט המפוקח מתבוננים וחושפים את הפער הבלתי נסבל הזה, בין המציאות המדממת לבין הרטוריקה על "ההכרח" ועל ה"אין בררה", חושפים את השקר. במיוחד הם חותרים להגיע אל מה שמוסתר, מוצפן, "אל שטחי הפרזות של זר־שאיננה־קיימת; ואז לפתע למוצאה בחדרי הזיהוי שטופי הניאון של אבו כביר [...] בבתי האבלים הנטושים".<sup>51</sup> זו העשייה של לאה, ובעטיה הגיעה כמתנדבת לבית החולים; לא כמטפלת שרוחצת את הפצעים, אלא כמתריסה כנגד השקר וכמתקנת. היא מבקשת לבנות את הסיפור אחרת, לתקן את הקלקול, למצוא אותו "חוט פלאי אחד, חית עֶשֶׂר, שעושה את כל העבודה מחבר כל מה שמנותק, שחירש, עיוור אילם [...] זה רצון כזה. לעשות משהו. עם השקר".<sup>52</sup>

## מבט ישיר

הגיבורה של איני מבקשת את המבט "הנקי", זה שאינו עובר מבעד לשום עדשה שמשנה ומעוותת את המציאות שהוא משקף. חשיבתו של סלבוז'יץ' על דרכי ההתבוננות במציאות היא כלי ניתוח יעיל להבנת פעולתו של המבט המפוקח שאליו מבקשת איני להתגייס.<sup>53</sup> כדי להדגים את כוחה המתעתע של זווית הראייה משתמש ז'יז'ק במטפורה

של האנמורפוז – שיטת ציור שמאפשרת לראות דבר־מה בתמונה רק אם מסתכלים בה מזווית מסוימת, שונה מהמבט הישיר הרגיל.<sup>54</sup>

ז'יז'ק מרחיב את משנתו של לאקאן וטוען כי אם נתבונן בדבר־מה במבט "מזווית [מסוימת], דהיינו במבט 'עם אינטרס', הנתמך על ידי האיווי, חדור בו ומסולף על ידו" נבחין בדבר־מה במקום שבעצם אין בו דבר.<sup>55</sup> היכולת להבחין "בדבר־מה" שבעצם אינו קיים, היא תוצאה של עיוות פרספקטיבת המבט הרגילה, הישירה. את העיוות יוצרים ה"אינטרס", התשוקה או האיווי של המתבונן. זהו, במילותיו של ז'יז'ק, "מבט מהצד", מבט שהאיווי והתשוקה מעוותים את זווית הראייה שלו, מבט ש"רואה" את האובייקט של התשוקה, של האיווי. "המבט מהצד" מאפשר לראות "דבר־מה" פנטזמטי, שהאיווי נותן לו קיום פוזיטיבי למרות "הכלום" שבו. "הדבר־מה" הזה הוא האובייקט האנמורפוזי, מראית עין צרופה שניתן לתפוס אותה כקיימת רק על ידי 'התבוננות מהצד'. את אשליית הקיום הפוזיטיבי שמייצר האיווי, ניתן לזהות "אם נסתכל ישירות בדבר־מה, דהיינו בצורה עניינית, חסרת אינטרס ואובייקטיבית".<sup>56</sup>

ההבחנה מבהירה את פעולת המבט המתנגד של איני על החברה הישראלית ומוקדי הכוח שלה, מבט שמזהה את השקר ואת מראית העין. איני עצמה הגדירה את המבט הזה כ"מבט מפוקח", מבט שמסתכל במציאות "כמות שהיא", שמבקש לראות "את מה שיש באמת".<sup>57</sup> דוגמה של "המבט הישיר" של איני החף מנוסטלגיה היא הסצנה שבה מזומנת הגיבורה, כחיילת טירונית שהוצבה בבסיס מודיעין מרכזי ויוקרתי ("הבור"), למשרדו של מפקד הבסיס. כמי שאינה מוקסמת מהילת המסתורין והיוקרה של המקום, ולא מההילה של הקצין ששולט על המרחב הסודי ועל המידע הביטחוני המסווג שבו, היא מבחינה מיד עם כניסתה שהמפקד עסוק במילוי טופס לוטו. מהזווית שממנה היא מביטה, במרחב שהמבט הישראלי רואה כנשגב ויוקרתי, היא רואה "כלום" – גבר ממלא טופס לוטו.

המבט הזה, ה"ישיר" במושגיו של ז'יז'ק, ה"מפוקח" במילותיה של איני, מפרק את התדמית היוקרתית והחשובה שהמבט הרווח מייחס לצבא וחושף את מראית העין ואת הזיוף שבו. המבט הרווח כאן, הוא דווקא ה"מבט מהצד", והוא מייצר, טוען הרומן של איני, בשיח ובתודעה הישראליים דימוי מאדיר של צה"ל כצבא חזק, חכם, צודק, מוסרי, מגן העם, נלחם על הגנת המולדת, ועם זאת שוחר שלום במהותו. את הדימוי הזה משקף מבט "עם אינטרס", מבט "סובייקטיבי" שמסתכל מזווית מסוימת, ובמקרה הזה – מבט של הסובייקט הציוני שפנטזמת הכוח שלו מושלכת על הצבא. המבט של לאה במערכת אולי אינו חף מכל אינטרס ואינו אובייקטיבי לגמרי, אך הוא מבט ישיר של מי שאינה חלק מהמערכת ואינה שבויה בקסם היוקרה הצה"לית. מבטה יכול על כן להבחין ב"כלום" ב"דיק" ובמראית העין, והוא מציג בחולשתו את המבט הנוסטלגי שהסובייקט הציוני מסתכל בו על הצבא, רואה בצבא נחמה על היסטוריה של חולשה וקרבניות, רואה בו התגשמות של חלום "היהודי החדש" שכולו כוח ועצמה.

ההתנתקות של איני מקטגוריות החשיבה והשיח ההגמוניים מאפשרת לה מבט אחר בצבא. היא מתבוננת היטב ומתארת בפרוטרוט את המפקדים, הרס"רים, קצינות הת"ש,

הקב"נים, הרופאים הצבאיים, החיילים והחיילות שסביבה – עומס של פרטים שמכוננים את האימפריה המיליטריסטית. מבט קולט עולם כוחני, עולם של טמטום, שחיתות וסיאוב, כיעור ופתטיות, קופות שרצים וניצול – רחוק מהדימויים המאדירים של "צבא העם" ו"הצבא המוסרי בעולם". גם ערך השוויון שהצבא חורט על דגלו בגיוס הנשים נחשף במבטה כריק מתוכן. עבודה ועבור הרבה נשים צעירות, עדיין נערו, השירות הצבאי הוא חשיפה לאלימות מתמשכת, נרמול של ניצול ודיכוי והטרדות מיניות. במבט הישיר אני מפרקת את המיתוס הצבאי ומשקפת את האסטרטגיות הרבות שמופעלות כדי לשמר את הדימוי שבונה המבט מהצד, חושפת מניפולציות רטוריות שמרעילות את לב החיילים, מעוותות את עיניהם מלראות שהם מנוצלים כבשר תותחים. אובייקט האיוו, מסביר ז'יז'ק, הוא אמנם "מראית עין צרופה, אך הדבר אינו מונע ממנו מלעורר שרשרת שלמה של תוצאות אשר מסדירות את חיינו ה'מטריאליים' וה'אפקטיביים' ואת מעשינו".<sup>58</sup> את השרשרת הזאת רואה לאה ברור כל כך בהקשר של השפעת הצבאיות על החברה הישראלית: "מושלים צבאיים שהולידו מפקדים צבאיים, שהולידו עסקנים צבאיים, שהולידו דוברים צבאיים, שהולידו עיתונים צבאיים, שהולידו פרשנים צבאיים, שהולידו ח"כים צבאיים, שהולידו ראשי ממשלות צבאיים, שהולידו עם לא אזרחי, פוחדים להבין".<sup>59</sup>

מבטה מבחין בזרועותיו הארוכות של "שלטון צבאי", שכמו בשושלת מקראית, גבריה מולידים את ממשיכיהם, מעבירים את הזרע הצבאי מדור לדור, משמרים את הגחלת המיליטריסטית ואת המלחמות שמפרנסות אותה. אני מצביעה על מה שגוזר מרחב הפנטזמה הישראלי ואת האופן שבו הוא משפיע על חיינו: רצף של מלחמות. אלה שכבר היו ואלה שיבואו. "תמיד אנחנו באיזה סוף או באמצע של מלחמה".<sup>60</sup> לא מלחמות "אין בררה", אלא מלחמות שהן תוצאה בלתי נמנעת מהמיליטריזציה שמכוננת נוסטלגיית הכוח והשליטה של יהדות השרירים הציונית. "קיבות-לא-יודעות-שובע-של-פוליטיקאים",<sup>61</sup> רעב תמידי לכוח ולעצמה, שלעולם לא יבוא על סיפוקו הם שמנציחים את השקר, מייצרים את המלחמות ומציגים אותן כצודקות.

הסופרת מצביעה על רצף התוצאות שגוזרת תשוקת הכוח הציונית ובעיקר על נורמליזציה של מלחמות: "מלחמה מכסה אותנו, באנו ממנה ואנו לא יודעים אחרת. המלחמה תמיד, גם כשביום יפה אחד היא מסתיימת בכדי לפנות את המקום למלחמה הבאה".<sup>62</sup> כמי שלמדה לראות בחושך וכמי שמבטה נוקב, היא רואה מבעד למסך את מה שמסתירות המלחמות, שהן קצה קרחון של אלימות מושרשת, "עוולות על עוולות, וסתירות על סתירות".<sup>63</sup> היא מבחינה היטב באינטרסים הפוליטיים של המלחמות, ובעמדת הקרבן, ובעיקר בזיכרון שואה קרבני שמזין את המלחמות.

## מבט על זיכרון שואה

המבט המפוקח של אני מאפשר אפוא היתקנות מדפוסי החשיבה ההגמונית של השואה, שמציגה זיכרון שואה קרבני כלקח וכסיבה לשימוש בכוח, בצבא חזק, במלחמות. מבטה

על זיכרון השואה הישראלי והקשר שהיא מסמנת בינו לבין מציאות המלחמות הישראליות הם ממד ביקורתי נוסף של הרומן, שמשלים את תמונת הישראליות שהוא משקף.

זיכרון השואה הוא נושא מרכזי ברומן ורד הלבנון. לכן אחת הדרכים לקרוא את הספר היא כחלק מקורפוס סיפורת השואה של הדור השני.<sup>64</sup> אביה של לאה הוא ניצול שואה מסלונקי, ששרד את הזונדרקומנדו באושוויץ, וזיכרונותיו הקשים הציפו והרעילו, כדבריה, את ילדותה. אביה הפעיל עליה "את כל התנורים של אושוויץ כדי שתכתוב את הסיפור שלו ושל משפחתו המושמדת, למען הדורות הבאים, למען כל אלה שלא מכירים בכך שיהודי יוון היו בשואה".<sup>65</sup> איני אכן מחויבת לסיפור השואה של יהדות סלונקי, והיא מרימה את מסך השתיקה וההדרה מעל הסיפור המוכחש הזה. זוהי דוגמה להתנגדות בפועל של איני, שהעלתה את הסיפור של יהדות יוון על סדר היום הציבורי והביאה בסופו של דבר גם לשינוי התודעה הציבורית בנושא זה.<sup>66</sup>

בכך חוברת איני לסיפורת הדור השני בישראל, שעם פרסומה באמצע שנות השמונים של המאה העשרים פעלה להשמעת סיפור השואה המשפחתי שהשתק. המסגרת הדורית והתמטית של הרומן אמנם מאפשרת לכאורה לשייך אותו לקורפוס הדור השני, אך יריעת החיים הרחבה שהרומן פורש, וההתבוננות האחרת של המספרת בשואה, חורגות מגבולות קורפוס זה או אחר. במידה מסוימת ניתן אף לטעון כי איני מפרקת את המונח "דור שני" כקטגוריית זהות אפשרית.<sup>67</sup> היא עצמה בת לאב ששרד את השואה, אך אצלה כתיבת זיכרון השואה איננה אקט של אמפתיה להורה השורד, שעליה הצהירו כותבים וכותבות המזוהים עם קבוצה ספרותית זו, אלא פעולה המתנגדת להשתקה שמפעיל נרטיב השואה ההגמוני על הזיכרון. איני מתנהלת בתוך מניפה של זהויות אפשריות, שכל אחת משמעותית בחייה: בת להורה שורד שואה, בת לאב מטריד ופוגע מינית, בת לאם עוינת ומתעללת, בת למשפחה קשת-יום, ענייה בחומר וברוח, מזרחית, "כהה" בחברה "לבנה" מדירה ומפלה, חיילת שמאבדת את זהותה (וכמעט את עצמה לדעת) בשירות הממסד הצבאי, אישה צעירה בחברה פטריארכלית ושוביניסטית.

בדומה ליוצרים בני הדור השני, איני מכירה בהשפעה המכוננת של זיכרונות השואה של אביה על זהותה, אך בשונה מבני הדור השני היא רואה בה זהות כפויה. סיוטי הלילה שלו והכעס שלו חלחלו אל תוכה כל השנים כמו רעל. "כל כמה שהתנגדתי, הרעל של אבא היה אצלי במחזור הדם".<sup>68</sup> היא יודעת שהזיית הסיוט מימי ילדותה של קצין האס.אס שרודף אחריה לא תעזוב אותה לעולם, יודעת "שצריך לחיות עם זה שהסבתא השנייה שלי הוכנסה למקלחת הציקלון ב".<sup>69</sup> עם זאת, היא אינה מזדהה ואינה מקבלת את עמדת הקרבן של אביה ואינה יכולה להיות אמפתית אליו בהיותו אב אלים, מנצל ומדכא. ככוח מדכא, גם את זיכרון השואה הפרטי שאתו גדלה היא מתרגמת למשאב של כוח לסרב, להתנגד ולראות אחרת. סירובה ההישרדותי לתביעתו של אביה את כולה בכוח חולשתו, הדיפת ציפיות הקרבן שלו, "היללות שלו" שבתו תכתוב עליו איך שרד, תספר על שואת יהודי יוון – הן גרעין כוח שנבנה בה להתמודד עם הכוח שמופעל עליה, להתנגד, לסרב לסיפור. "כמה כוח משקיע אבא לאורך השנים לבניית ציפיותיו ממני. כמה כאב, שפלות ועורמה. ושוב ושוב יקום צבא הלא להושיעני ובכל

דרך: קפיאה, צעקה, רתיעה, אינות, הטפת מוסר, גועל הפחדה, [...] זריקת חפצים על ראשו, בלגן, בריחה".<sup>70</sup>

את ההתנגדות לאביה, קרבן שואה שמשמש בקרבניות שלו ככלי של אלימות כנגדה בילדותה, כנערה וכאישה צעירה – "לא כותבת לו שום סיפור. שום זיכרון"<sup>71</sup> – היא ממשיכה בהתנגדות עיקשת לסיפור השואה הלאומי. ברוח מודעותה הביקורתית ומפרספקטיבת המבט המתנגד היא מפתחת התנגדות עיקשת לתשובות מוכנות, לאמיתות נצחיות, מסרבת ל"רוח הסיפורים וסמלי הסיפורים" על ההשמדה כסיפור של קרבן.<sup>72</sup> היא נוקבת חורים במסך שמסתיר ושמשתיק סיפור שואה של קהילה יהודית שלמה שהושמדה באושוויץ, ובמסך שמסתיר מאחורי זיכרון שואה קרבני אלימות שלטונית ודיכוי של עם אחר. מבעד לחורים היא חושפת תמונת מציאות שבה נספג סיפור השואה היהודי לתוך פנטזמת הכוח הישראלית ומכונן מיתוס של קרבן.

כיוצרת מזרחית "כהה", איני מתרחקת מהכתיבה "הלבנה" האשכנזית של סיפורת הדור השני, ומכניסה, בצעד חריג עד כה בסיפורת הדור השני, את הסיפור של הפלסטינים, תושבי הארץ הזאת שממנה הוגלו במסגרת המפעל הציוני. זוהי כתיבה רדיקלית שמזהה בחזון והעשייה הציוניים ובהתנהלות הצבאית/פוליטית של מדינת ישראל את טביעת האצבעות של הקולוניאליזם. ברוח המבט הפוסט-קולוניאלי, היא פותחת את מרחב הביניים שבו היא ממקמת את עצמה לקולות אחרים נוספים ומתנתקת מקטגוריות החשיבה השולטות בזיכרון השואה הישראלי.

במבט ישיר היא מפרקת את מראית העין של ה"קרבנות", מפרקת קשרים היסטוריים, רליגיוזיים ומשיחיים לארץ ישראל שמשקף "המבט מהצד", מסומא מהפנטזמה של "שיבת העם אל אדמתו" אחרי שסבל הוא עצמו אלפיים שנות גלות. מבט זה מזהה את מה שהחזון הציוני מסרב לראות, רואה את מה שמוסתר ומושתק: הזיכרון ההיסטורי של המגורשים מכאן. הקיום הפלסטיני על האדמה הזאת הוא כתם העיוורון הגדול בחזון הציוני. באנמורפוז מהופכת מעלים "המבט מהצד" מהתמונה את ההיסטוריה הפלסטינית, שאפשר לראותה רק במבט ישיר, מפוקח; ממבט זה רואה איני את שורשיו ההיסטוריים של הקיום הפלסטיני, את זכותו על הארץ. "מי יכול להאמין", היא שואלת, "שאחרי אלפיים שנות גלות אפשר לחזור מערים כמו סלונקי, וילנה ואושוויץ, ולהתקשר בחבלים תנ"כיים למלכת הסיפורים שהקרקע שלה מושרשת זה מאות שנים בסיפורי עם אחר?"<sup>73</sup> התשוקה להרואיות תנ"כית מיתולוגית מייצרת נרטיב אפולוגטי להפעלה מסיבית של כוח ולהצדקתו.

המבט של איני נוקב בבטן הרכה של החזון הציוני, בלגיטימיות של "זכות אבות" על הארץ, בנצחיותה של ירושלים כבירת ישראל – את כל אלה היא מציגה כפנטזמות תלושות. כך בסמל "האריה הבנוי לתלפיות" של ירושלים המאוחדת היא רואה שבר, "ראש אריה שלשווא אנחנו מבקשים לחבר אותו, מאז שחזרנו, לגוף הכפיר".<sup>74</sup> היא מרוקנת מתוכן את הדימוי הקדוש של ירושלים כעיר של אחווה וכעיר של שלום: "אף פעם לא היו, רק מחלוקות וכתות..."<sup>75</sup> כך היא גם מטילה ספק בקדושתו של דימוי "הקרבן הנצחי" שמאמץ לו העם היהודי וטוענת דברים קשים מאוד נגד העוול שגורמים הניצולים בתורם:

אחרי השואה הייתם צריכים להישאר במכלאות! במחראות! במרפאות הצלב האדום! לשבת במקום אחד ולא לזוז עד שהיו עושים איתכם משהו.... לוקחים אתכם למקום שבו לא תגלו את האחרים, שסיפור לא ילחם בסיפור... שתוכלו קצת להירפא, קצת לחיות, שלא תדבק בכם הבושה.<sup>76</sup>

איני מצביעה על שרשרת המלחמות שגוזרת פנטזמת הכוח של המדינה ש"מתחילה, שוב ושוב, את דרכה בעולם כתינוקו של גוליית".<sup>77</sup> לפיה, המודל המדינתי איננו שואב מדויד "מלך ישראל", שבאבן הקלע הרג את הענק החמוש, אלא מדמות הענק האלים והמתרברב עצמו.

זיכרון השואה הוא אכן נושא מרכזי ברומן, אך איני מבצעת בו מהלך ספרותי כמעט הפוך למהלך שביצעה בו סיפורת הדור השני כקורפוס מובחן בפני עצמו. אחת הפעולות החשובות של סיפורת זו הייתה כתיבת זיכרון השואה כזיכרון פרטי בספירה המשפחתית וחילוץ מהשעבוד ומהשימוש שנעשה בו בספירה הציבורית והפוליטית. יוצרי הדור השני כתבו על "השואה הפרטית", על "השואה שלהם", מתוך הזדהות עם ההורים הניצולים ותיאור עצמם כבני דור שני לשואה. כתיבתו של הדור השני נמנעה מכל הצהרה והתייחסות להכרעות פוליטיות ונשמרה בתוך המסגרת הפרטית, המשפחתית. השאלות שמעלה השואה והקשר שלה לחיים במדינת ישראל לא זלגו בכתיבת הדור השני עד כה באופן מפורש אל הספירה הפוליטית.<sup>78</sup>

כתיבתה של איני על השואה התאפשרה רק לאחר המרחק שקבעה בינה לבין הסיפור, לאחר שהתנתקה מהסיפור האישי ומהסיפור הלאומי. מעמדת הריחוק שבה היא כותבת, "מאחורי המצלמה", איני מחזירה את סיפור השואה הפרטי לתוך הספירה הציבורית-פוליטית ומאירה אותו שם אחרת: לא כמתן הכשר למלחמות וכיבושים, אלא כתנועה מעגלית מסוכנת של קרבן, שמסלולו מתווה שרשרת של עוולות בלתי נסלחות.

## סיכום: להסיר את כתמי העיוורון

רומן החניכה של איני מתפתח לביקורת חברתית ופוליטית נוקבת, שנבנית מבעד למבט מפוקח, מבט ישיר של יוצרת "כהה". מבטה החודר מגלה את מה שבדרך כלל אינו נראה: מה שקורה בתוך משפחה בין קירות הבית, מה שקורה בצבא מאחורי הדימוי של צבא העם, צבא ההגנה המוסרי בעולם, ומאחורי נימוקים ביטחוניים, מה שמוסתר מאחורי דגלו של החזון הציוני ובתוך דפי ההיסטוריה שהוא משכתב. התגייסותה של גיבורת הרומן לחיל הפיקוח והתחמשותה בעין נוקבת לא הביאו את האור. היא משתחררת מהצבא, אך סיומו של הרומן הוא שוב סוג של חושך. המלחמה מכסה הכול, ועדיין לא רואים את הסוף. אך תמונת המציאות הישראלית שמשקף הרומן שופכת אור על כתמי העיוורון של המבט השליט, והיא תובעת גם מהקוראים לפקוח את המבט, להתבונן בעין נוקבת, ולראות.

סמינר הקיבוצים, תל אביב

## הערות

- 1 כמו מחתרת "הוורד הלבן", שפעלה בגרמניה הנאצית, ובדומה לוורד האדום שהיה סמלם של השמאל הצרפתי ושל מרד הסטודנטים בצרפת ב-1968.
- 2 לאה איני, ורד הלבנון, אור יהודה: כנרת-זמורה ביתן, 2009, עמ' 7.
- 3 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 18.
- 4 שם, עמ' 7.
- 5 שם, עמ' 18.
- 6 שם, עמ' 513.
- 7 שם, עמ' 542.
- 8 שם, עמ' 513-514.
- 9 שם, עמ' 244.
- 10 הוגים פוסט-מודרניים כסארטר, לאקאן ופוקו מתארים, כל אחד בכליו, את מאפייניו המכוננים של המבט, מחד גיסא, ואת כוחו הדכאני, המחפץ והמאייץ של המבט, מאידך גיסא.
- 11 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 202.
- 12 שם, עמ' 132.
- 13 שם, עמ' 97.
- 14 זאת בשונה מבחירתה של גיבורת הרומן של רונית מטלון זה עם הפנים אלינו. במאמרה על הרומן מצביעה ניצה קרן על בחירת הרומן "באזור הצל", לראות בעין העיוורת. העיוורון החלקי או המלא ברומן משמש את הגיבורים ככסות, כשכבת הגנה וכתכסיס, כעצימת עיניים כנגד המציאות המכזיבה. גיבוריה של מטלון, כותבת קרן, "בוחרים להתעלם, להכחיש, למחוק את זהותם, להיעלם אל מתחם הצללים". אצל איני המהלך הוא בדיוק הפוך. פקחת עיניים מרצון. להתבונן היטב, לעשות משהו עם השקר והזיוף. ראו: ניצה קרן, "תחרים שנשזרו ביד עיוורת – מבט מאיזורי הצל: קריאה ברומן 'זה עם הפנים אלינו' לרונית מטלון", נראות בהגירה: גוף, מבט, יצוג, עדנה לומסקי-פדר ותמר רפפורט (עורכות), תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומכון ואן ליר, 2010, עמ' 373.
- 15 לאורה מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי", ללמוד פמיניזם: מקראה, מאנגלית: רועי רוזן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006.
- 16 הביקורת במחנה הפמיניסטי על מאלווי היא בעיקר על השימוש שהיא עשתה בפסיכואנליזה, תאוריה אוניברסלית א-היסטורית וגברית, ובגלל ההתעלמות מהמבט של הצופה הנשית. עוד על התגובות שעורר המאמר של מאלווי במחנה הפמיניסטי ראו: Corinn Columpar, "The Gaze As Theoretical Touchstone: Intersection of Film Studies, Feminist Theory and Postcolonial Studies", *Women's Studies Quarterly* 30 (2002), pp. 25-44.
- 17 על המבט הפוסט-קולוניאלי ראו אצל חנן חבר ויהודה שנהב "המבט הפוסט-קולוניאלי", תיאוריה וביקורת 20 (2002), עמ' 9-22.
- 18 שם.
- 19 על גזענות השיח הפסיכואנליטי, שמנרמל את "הלובן" ומציג את "השחורות" כמטפורה ("היבשת השחורה" של המיניות הנשית) ראו אצל מרי אן דואן: Mary Ann Doan, "Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Differences in Psychoanalysis and Cinema",

- Femmes Fatales: Feminism, Film Theory Psychoanalysis*, New York: Routledge, 1991, pp. 209-248.
- 20 גאיטרי צ'קרוורטי ספיבק, "כלום יכולים המוכפפים לדבר?", תיאוריה וביקורת 7 (1995), עמ' 51.
- 21 פנינה מוצפיה-האר, "בל הוקס", מבוא ללימודי מגדר, ניצה ינאי ותמר אל-אור, אורלי לובין וחנה נוה (עורכות), רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2006, עמ' 581-617.
- 22 ראו הערה 16 לעיל. קלומפר מתייחסת כאן לכותרת ספרן של Gloria Hull, Barbar Smith & Patricia Bell Scott *All the women are white, all the Blacks are men, but Some of Us are Brave: Black Women's Studies*, The City University of New York: The Feminist Press, 1981.
- 23 Teresa de Lauretis, *Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema*, *New German Critique* 34 (1985), pp. 154-175.
- 24 ניצה קרן מצביעה על נטייתה של רוג'ית מטלון ברומן זה עם הפנים אלינו לעבר השוליים כעמדה אפיסטמולוגית נשית רווחת. ראו: קרן, הערה 14 לעיל, עמ' 66. קובץ סיפוריה של לאה איני גיבורי קיץ (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991) עוסק כולו בדמויות שוליים קשות יום ו"קשות חיים", וראו חנה נוה, "הישראליות בין זיכרון השואה להשכחתה: דור ראשון, דור שני בסיפורה של לאה איני 'עד שיעבור כל המשמר כולו'", ביקורת ופרשנות 34 (2000), עמ' 146-115.
- 25 ברוח זאת מתאר פרנץ פאנון את הניכור שחש הסובייקט הקולוניאלי באפריקה (ראו: עור שחור מסכות לבנות, תל אביב: ספרית מעריב, 2004). מצב דומה מתארת בל הוקס אצל נשים אפרו-אמריקניות בתרבות הלבנה. ראו: Bell Hooks, "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators", *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press, 1992, pp. 115-131.
- 26 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 207.
- 27 שם, עמ' 18.
- 28 שם, עמ' 14.
- 29 שם, עמ' 506.
- 30 חבר ושנהב, הערה 17 לעיל, עמ' 15.
- 31 מוצפיה-האלר, הערה 21 לעיל.
- 32 שם.
- 33 במאמרה "Oppositional gaze" אומרת הוקס: "המבט היה והינו אתר של התנגדות [...] הכפופים ביחסי כוח לומדים מניסיונם כי קיים מבט ביקורתי, כזה שמסתכל כדי לתעד, מבט שמתנגד [...] הפרט לומד להתבונן באופן מסוים כדי להתנגד" (הערה 25 לעיל, עמ' 116).
- 34 הוקס מפתחת את המונח "מבט מתנגד" במסגרת דיון בנרטיב קולנועי של נשים שחורות בתרבות לבנה.
- 35 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 296.
- 36 שם, עמ' 123.
- 37 שם, עמ' 116.
- 38 שם, עמ' 126.
- 39 שם, עמ' 115.

- 40 שם, עמ' 278.
- 41 שם, עמ' 97.
- 42 שם, עמ' 174.
- 43 שם, עמ' 91.
- 44 שם, עמ' 267.
- 45 שם, עמ' 98.
- 46 שם, שם.
- 47 שם, עמ' 65.
- 48 שם, עמ' 217.
- 49 שם, עמ' 344.
- 50 הסופרת משתמשת כאן אחרת במונח "מורעל", לא לפי השיח הצבאי שמתכוון לחייל חדור מוטיבציות, המשוכנע לחלוטין בצדקת הדרך. כאן איני מפנה את המבט לרעל עצמו, לשיח הצבאי ולאשליית הכוח שהוא מייצג. בהמשך היא משתמשת באותו מונח לתאר את זיכרונות השואה שסיפר לה אביה בילדותה. גם אלה היו "רעל" בדמה.
- 51 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 98.
- 52 שם, עמ' 22.
- 53 סלבו ז'יז'ק התבוננות מן הצד: מבוא לזאק לאקאן דרך תרבות פופולרית, מאנגלית: רונה כהן, תל אביב: רסלינג, 2005.
- 54 ההבחנה שעושה ז'יז'ק בין שני המבטים מבוססת על מטפורת המבט האנמורפטי שתיאר לאקאן בניתוח המפורסם שלו לתמונה "השגרירים" פרי מכחולו של הנס הולביין (משנת 1553). התמונה צוירה בטכניקת אנאמורפוזיס, שציירים עשו בה שימוש מהמאה השש עשרה ועד למאה ה-19. משמעות המונח היא עיוות הפרספקטיבה. העיוות היה הפיך באמצעות מערכת אופטית, כגון מראות קמורות וקעורות. כתם צבע בחזית הציור של הולביין נראה מזווית מבט אחרת (מעוותת) כגולגולת מת שמביטה אל הצופה מתוך התמונה. לאקאן מכנה את האובייקט האנמורפטי "כתם" שחומק מהראייה, נקודת הריק והעיוות של הציור, שבה משתנה לגמרי משמעות הציור הניבט במישורין. בציור של הולביין, הגולגולת שמה ללעג את כל היש הגאה והבטוח של הידע שמיוצג בדמויות השגרירים המלומדים.
- 55 שם, עמ' 21.
- 56 שם.
- 57 שאלת האמת של המציאות היא כמובן שאלה פילוסופית בעיקרה, אך בהקשר של הדיון הנוכחי במבט ברומן של איני, הכלים שמציע ז'יז'ק מתאימים.
- 58 ראו הערה 53 לעיל.
- 59 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 174.
- 60 שם, עמ' 60.
- 61 שם, עמ' 20.
- 62 שם, עמ' 538.
- 63 שם, עמ' 415.
- 64 קורפוס ספרותי שהחל להתפרסם בארץ באמצע שנות השמונים של המאה העשרים, שכותביו הם בני הדור השני (ביולוגי ותרבותי) לשואה. במחקר הספרות יש תמימות דעים על מאפייניו התמטיים והפואטיים הייחודיים של קורפוס זה, וכתבתם של בני הדור השני את זיכרון השואה

נתפסת כנקיטת עמדה ביקורתית וכמהלך של תיקון לעוול (חברתי, תרבותי והיסטורי) שנעשה להוריהם ולהם. אחד המהלכים המשמעותיים המיוחסים לסיפורת השואה של הדור השני הוא ניכוס של זיכרון השואה (שבעשורים הראשונים למדינה נידון בעיקר בספירה הציבורית ומנקודת מבט לאומית) והעלאתו על הכתב מנקודת המבט הפרטית של מי שגדל במשפחה של ניצולי שואה וחווה על בשרו את הסימפטומים הפוסט-טראומטיים של הורים ניצולים. על משמעויותיו הנרחבות של המושג "דור שני" ועל המאפיינים של סיפור הדור השני ראו אצל איריס מילנר, קרעי עבר, תל אביב: עם עובד, 2003; ואצל טלילה קוש זוהר, אתיקה של זיכרון: קולה של מנמוזינה בסיפורת הדור השני, תל אביב: ספרית פועלים, 2009.

65 איני, שם, עמ' 116.

66 הדיון על יהדות יוון בתקופת השואה עלה על סדר היום הציבורי בעקבות מפגשים עם קוראים ברחבי הארץ שערכה איני בעקבות רשימה פרי עטה לעיתון הארץ (8.4.2010) על הספר יוונים באושוויץ בירקנאו מאת פוטיני תומאי (2009), שמתאר את השמדתם של יהודי יוון, והביקורות הרבות שפורסמו על הרומן של איני בעיתונות. ראו גם מאמר מאת בתיה שמעוני, "חותרים להכרה: שואת יהודי יוון בשיח התרבותי והספרותי", עיונים בתקומת ישראל 21 (2011), עמ' 115-140.

67 על ההיבטים השונים של זהות "דור שני" ראו אצל איריס מילנר, הערה 64 לעיל, 2003.

68 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 396.

69 שם, עמ' 399.

70 שם, עמ' 123.

71 שם, עמ' 334.

72 שם, עמ' 399.

73 שם, עמ' 394.

74 שם, עמ' 399.

75 שם, עמ' 400.

76 שם, עמ' 472.

77 שם, עמ' 101.

78 עם זאת, כפי שהראיתי במאמרי "זיכרון של חיים: קריאה בסיפורת הדור השני לשואה", הסטת הדיון בשואה אל הספירה המשפחתית הוא מהלך שניתן לראות בו ביקורת, גם אם סמויה, על ההתנהלות הצבאים והפוליטית של מדינת ישראל. (טלילה קוש זוהר, תיאוריה וביקורת 41 (2013), עמ' 263-287).