

## כיסוי וגילוי

### כנינה שירב

איך נדבר, אבא, כששערי בוער,  
כשהשפה נשרפת?  
מי יחבר למילים  
את פיתולי העשן?

(צביה ליטבסקי)<sup>1</sup>

### א. הקדמה

איך מספרים סיפור שעצם הזוועה שבו מעמידה אותו בספק: היה או לא היה?  
איך מספרים סיפור שהוכחש, או אף הודחק, ורק קרעיו מבצבצים מתהום הנשייה?  
איך מספרים סיפור נורא באין זולת מקשיב שיכול להאמין לו או להכיל?

נפגעי טראומה, טוענת ג'ודית לואיס הרמן, מיטלטלים "בין הרצון להכחיש מעשים נוראים ובין הרצון להכריז עליהם בקול רם".<sup>2</sup> לדיאלקטיקה זו מצטרף הקושי המהותי לספר את הטראומה, לייצג אותה במילים בתבנית סיפורית לכידה, שכן הזיכרון הטראומטי עצמו, שלא כזיכרונות רגילים, לא עבר תהליכים של עיבוד מילולי וארגון סיפורי על ידי האדם שחווה אותו.<sup>3</sup> שאלות כגון אלה נידונות בתחום הפסיכותרפיה בנוגע למטופלים שעברו טראומה – ניצולי שואה, אנשים הסובלים מהלם קרב, ניצולי פעולות טרור ותאונות קשות ולאחרונה גם קרבנות של פגיעה מינית.

במאמר מאיר עיניים סוקרת רחל בלס<sup>4</sup> את התמורות הסבוכות למדי שחלו בהתייחסות של פרויד למעמדה האונטולוגי של תופעת גילוי העריות – מציאות או פנטזיה? הסבריו של פרויד להיסטוריה של מטופלותיו עברו, כידוע, תמורה מהותית. בתחילת דרכו הוא סבר כי מקורה המודחק של ההיסטוריה הוא תמיד בטראומה בעלת אופי מיני, דהיינו בפיתויה של הילדה הרכה על ידי אדם בוגר, לרוב על ידי האב.<sup>5</sup> ואילו בהמשך, בשל ריבוי חולות ההיסטוריה שבהן טיפל, וכן לאור גילוי התסביך האדיפלי בתהליך האנליזה העצמית שעבר, נטה פרויד לטעון כי אין המדובר בפיתוי ממש או במעשה אונס, אלא בפנטזיה שמקורה בקשר האדיפלי של הילדה לאביה. שינוי מעמדו האונטולוגי של מקור ההיסטוריה (היה או לא היה) והמרת הנחת הפיתוי (של האב את בתו הקטינה) בהנחת הפנטזיה (של הבת הקטינה כלפי האב) ממילא העבירו גם את מרכז כובד האשמה מהאב הבוגר אל הילדה הרכה. בלס אף מזכירה במאמרה את הטענה הנוקבת של ג'פרי מאסון (Masson)<sup>6</sup> מ-1984, שעל פיה נטישת תאוריית הפיתוי לטובת תאוריית הפנטזיה הולידה יחס מוטעה

של הפסיכואנליזה לתופעה, עד כדי המעטה בערכה או אף התעלמות כמעט גמורה ממנה. כך עד לשנות השמונים של המאה הקודמת.

עד לאחרונה היה אפוא הסוד מוקף בסדרה של מעגלי צנזורה שסגרו עליו מכל עבר; מעגל ההדחקה או החרדה והבושה של בעלת הסוד עצמה, המעגל המשפחתי שמנע מהסוד לפרוץ מבעד לקירות הבית, הסביבה החברתית המתעלמת, ולבסוף, המעגל הטיפולי של אנשי המקצוע. "סוד", כותבת חגית אהרונ, "בהגדרתו המילונית, הפשוטה, הוא תוכן שהאדם אינו רוצה לגלות לאחרים"<sup>7</sup>. אולם, לטענתה, "במהות פנימית, דינמית, סוד הוא ההפך מזה: לא חומר אותו אין האדם רוצה לגלות לזולתו, אלא תוכן נפשי אותו לא היה הזולת המשמעותי מסוגל לשמוע. הדינמיקה של התפתחות סוד פתולוגי היא דינמיקה של אלם נרכש, הנוצר מתוך חוויה אשר בה האוזן שאמורה להיות קשבת, אטומה או חרשת"<sup>8</sup>.

כאמור, החל משנות השמונים של המאה ה-20, בעקבות התנועות הפמיניסטיות, חלה תפנית משמעותית בהתייחסות לתופעת גילוי העריות בעולם המערבי ובישראל. תפנית זו מוצאת את ביטוייה בעולמות שיח שונים: באמצעי התקשורת, במחקר הסוציולוגי, בשיח המשפטי ובשיח הטיפולי, וכמו כן בספרות, בקולנוע ובאמנות הפלסטית.<sup>9</sup> יותר ויותר נפגעות מבקשות לחשוף את סיפוריהן האישיים בעל פה ובכתב כאמצעי לשחרור ממועקות העבר וכדרך לקבלת תמיכה מחברות לגורל או אף מנמענים אמפתיים שלא חוו גורל מעין זה על בשרם.<sup>10</sup> הנכונות לגלות קשורה בנכונות להקשיב ולהאמין.

בספרה *Father-Daughter Incest* סוקרת ג'ודית לואיס הרמן<sup>11</sup> את ההסברים המוצעים בתחומי הביולוגיה, הפסיכולוגיה והסוציולוגיה לתוקף האוניברסלי של האיסור על העריות על כל גילומיו בתרבויות שונות. בד בבד היא מעלה את השאלה מדוע דווקא גילוי עריות בין אב לבת שכיח הרבה יותר מאשר מקבילתו בין אם לבן. את התשובה המכרעת להיעדר סימטריה זה היא מוצאת במסורת הפטריארכלית של המשפחה, שבגבולותיה קיימת חלוקת עבודה נוקשה בין המינים, ועל פיה אמהות דואגות לילדיהן משני המינים ואילו אבות רואים עצמם פטורים מכך. במסגרת המשפחה הפטריארכלית, ממשיכה הרמן בעקבות ננסי חודורוב (Chodorow),<sup>12</sup> תהליך הפיכתו של ילד לבוגר ולגבר בין גברים מותנה – כתוצאה מפחד הסירוס על ידי האב־היריב – בנטישתו את אמו, אובייקט אהבתו הראשונה, ובהיבדלות ברורה ונחרצת ממנה. תוצאה רווחת של תהליך התפתחותי זה ניכרת ביכולתו המוגבלת כבוגר ליצור קשרים של קרבה נפשית ושל טיפוח רגשי כלפי התלויים בו. הרמן גם מבהירה, בעקבות קלוד לוי שטראוס, האנתרופולוג הסטרוקטורליסט,<sup>13</sup> כי טאבו גילוי העריות הוא בעיקרו הסכם הדדי בין גברים המשמר את בעלותם על נשות משפחתם. הם אלה המסדירים את חילופי הנשים ממשפחה למשפחה כחלק ממערכת סימנים של חילופי מתנות לצורך יצירת חברה מורחבת מעבר למשפחה הגרעינית. הם הנותנים והם המקבלים. לטענתה, על פי רוב מול איסור עריות ניצב גבר העשוי להיפגע: בן השוכב עם אמו, פוגע בבעלות אביו עליה, כך גם אח השוכב עם אחותו, המצויה עדיין ברשות האב. לעומת זאת, אב

השוכב עם בתו המצויה עדיין ברשותו, אינו ניצב מול שום יריב בהווה. אם כן, הכוח הרב הנתון בידי אבות במשפחה הפטריארכלית, שבעטיו הם עלולים לראות בבנותיהם מעין רכוש בהיעדר יריב מידי, עשוי להסביר את שכיחות התופעה של גילוי עריות בין אבות לבנותיהם.<sup>14</sup> מסך השתיקה שאפף אותה מאז ומעולם אפשר את המשכיותה.

בבחירתן של סופרות בנות זמננו לעסוק בטאבו של גילוי עריות בין אבות לבנות אפשר לראות אפוא נדבך חשוב נוסף במהלך הפמיניסטי הרחב של חשיפת המסד הפטריארכלי שעליו מושתת מעמדן המשני של נשים – בנות ואמהות – בתרבות. חשיפה כזאת גם מאפשרת התחקות אחר השלכותיו, הנוראות לעתים, של מסד זה. כתיבתם של סיפורים העוסקים בגילוי עריות בין אבות לבנות היא גם הזמנה להקשיב לאותה זעקה נמשכת שהושתקה תדיר עד כה. קריאתם הדרוכה היא בבחינת היענות להזמנה זו.

מאמר זה הוא ניסיון להתחקות אחר סוד העריות ולאחר את עקבותיו או את אופני הסגרתו ביצירות פרי עטן של סופרות ישראליות. מאחר שפתיחת המאמר עד כה התייחסה בעיקר למציאות הממשית ומשום שמדובר בנושא כה רגיש, יש לחזור ולהדגיש את המובן מאליו כי האמת ביצירה בדיונית, בין שהיא מפורשת ובין שהיא עמומה, אינה אמת עובדתית או משפטית ובוודאי שאין היא אמורה בשום אופן להיתפס כעדות דוקומנטרית או אוטוביוגרפית של המחבר/ת, אלא אם הדבר מוצהר במפורש. בנקודה זאת נעוץ אפוא הבדל עקרוני בין העדויות שנזכרו לעיל לבין היצירות שיידונו להלן. ממילא הפרשנויות המוצעות בהמשך עוסקות בסוד ובאמת של דמויות בעולם הבדיוני המיוצג ביצירה. ואולם, דווקא הטקסט הספרותי, עם רמות הסיפר הנבדלות שלו ואפשרויות הייצוג העקיפות העומדות לרשותו, עשוי לעתים לגלם באופן מעמיק ודק ביותר את המחיצה שבין זיכרון טראומטי לבין יציקתו במילים ובסיפור.

- הדיון ביצירות יעסוק בהיבטים מרכזיים אחדים הכרוכים זה בזה, לעתים לבלי היפרד:
  - דרכי המבע שבאמצעותן משקפים טקסטים ספרותיים את התמודדותן של נשים שנפגעו מינית על ידי אבותיהן עם הסוד הנורא, הגוזר עליהן אלם ובה בעת תובע את דיבובו.
  - אופני גילומו של הסוד המביש בטקסט: האם הוא מוצפן בדרכי מבע רומזניות ועקיפות המבצבצות מבעד למסווה השתיקה וממילא נתונות לפרשנות הקורא, או שמא הוא מוצג בטקסט כסוד גלוי וידוע?
  - האפשרות השנייה מעלה שאלה נוספת:
    - מיהם יודעי הסוד? מי מדבר עליו ומי שותק על אודותיו? כיצד פזורים הידיעה והדיבור בין הדמות הנשית, זו שחוותה על גופה את פריצת הגבולות לבין שאר דמויות הסיפור, ובכלל זה האם, ובין לבין הקוראים?

הדגש בין השאלות שנמנו לעיל עשוי להשתנות בהתאם לאופיה של כל אחת מהיצירות שיידונו. אבחן שאלות אלה ביצירות שנכתבו על ידי שלוש סופרות ישראליות: "מרתה" תמתי עד נצח" מאת רות אלמוג (1986), אושר פתאומי מאת איריס לעאל (1999) וסדומאל מאת לאה איני (2001).

## ב. היה או לא היה? מה יודעת מרתה התמה?

"מרתה תמתי עד נצח"<sup>15</sup> הוא סיפורה של אישה הנחנקת בחיבוק הרפאים של אביה המת. לכאורה נראה כי הוא נמנה עם קבוצה מיצירותיה של אלמוג, שהקו המאפיין אותן הוא ייצוגן של דמויות נשים שאינן מסוגלת להשתחרר מזיקתן האדיפלית לאביהן, מקור החוקים והאיסורים ומושא האהבה והגעגועים. מצב נפש זה מתבטא בחיפושיה של הבת אחר תחליפי אב וברגשות אשמה מתמשכים בעקבות הפרת איסוריו. סיפורה של מרתה נראה כגרסה קיצונית במיוחד של "סיפור אב" זה. מרגריטה, גיבורת הנובלה בארץ גזרה<sup>16</sup> או מירה, גיבורת הרומן שורשי אוויר<sup>17</sup> (שמותיהן, כשמה של מרתה, מתחילים באות מ') יוצאות למסעות בריחה או חיפוש כדי להתמודד עם חזקת האב עליהן, בעוד מרתה כלואה בביתו של אביה, שקועה במלנכוליה, נעדרת כל תחושת עצמיות וללא יכולת לקיים יחסים בעלי משמעות עם בעלה ובנה. בלשונו של פרויד אפשר לומר שבמקרה של מרתה "אבדן האובייקט הפך לאבדן האגו", ובהתאם לכך אפשר להמשיך ולקרוא את הסיפור כאנטומיה של מלנכוליה.<sup>18</sup> עם זאת, קריאה חוזרת ונשנית של סיפור טורד מנוחה זה עוררה בקרבי תחושה גוברת והולכת שתיאור סבלה הפיזי והנפשי של מרתה מכסה על מקור אפל ומאיים פי כמה. תחושה זאת הצביעה על צורך לקרוא אותו באופן שונה, תוך היענות לרמזים סמויים במישורים האינטרטקסטואלי, הלקסיקלי והמצלולי של הסיפור.

בפסקת הפתיחה של הסיפור מתואר תהליך המתרחש בחשאי, בשעות הלילה, בגופה של מרתה. נימי הדם שמתחת לעורה מתוארים כאתר שבו מתרחש תהליך זיהומי, זרימה חתרנית של רעל העושה דרכו מהתוך אל החוץ: מנימי הדם אל הגולגולת והקדקוד, משתהה בשורשי השיער כדי להתפרץ משם אל הפנים בשעות היום. הקורא מתוודע לראשונה לגיבורת הסיפור, מרתה, שאת שמה כבר פגש בכותרת, כאילו היה בידו מכשיר חודרני המאפשר לו גישה, בתיווכה של הסמכות המספרת, אל פנימיותה של הדמות; לא אל נפשה, אל גופה פנימה. בני משפחתה של מרתה – בעלה ובנה – יגלו את המתרחש בגופה רק בשעות הבוקר, עם התפרצות הפריחה על עור פניה.

הפסקה השנייה נפתחת בסדרת שאלות:

מה היה הדבר שחולל את תנועתו ושל הרעל? איזה כוח הרף אותו לצאת אל מסעו, כאותה אבן שרבעה ללא נייע על צלע של הר עד שבא איזה הלך מקרי, או בעל חיים, ופגע בה והזיז אותה ממקומה והיא התחילה להתגלגל במורד, אוספת אתה בדרכה כל מה שיכלה לאסוף?  
מלה שנאמרה? משפט ששמעה בהיסח הדעת? ושמה איזה שקר שנחשף פתאום?<sup>19</sup>

עורה המגורה של מרתה הוא מעין כתב חידה, והשאלות על אודותיו מזמינות את הקורא, שכבר נכנס אל מתחת לעורה, ליטול חלק במאמץ אבחוני: מהו הגורם? מהו ה"טריגר" שהניע את התהליך לקראת פריצתו? אלא שהשאלות עצמן מנוסחות באופן מתעתע: השאלה המתבקשת מאליה לא נשאלה, דהיינו: מהו מקור הרעל או מהו אותו רעל? כלומר,



הרעל עצמו ומקורותיו מוצבים כעובדה ללא הסבר, אולי כמו "הצוק שאין לו הסבר" מהפרגמנט הידוע של קפקא "פרומיתאוס"<sup>20</sup>, ואילו הסמכות המספרת מסתפקת בהעלאת שאלות נסיבתיות מדרגה שנייה. ואמנם, על פי המובאה לעיל, הרעל מדומה בסיפור לאבן על צלע הר; לגבי קיומה של האבן עצמה אין כל שאלה, וההסבר לתנועתה מטה במורד ההר הוא הלך או בעל חיים שנקרו אל המקום ודרדרו אותה ממקומה.<sup>21</sup>

ההסברים להתפרצות הפריחה על פניה של מרתה נדחים כלא־רציניים, באופן המעלה על הדעת התייעצות בין מומחים, למשל בין פסיכולוגים הדנים ב"מקרה". נימת הדברים שבה מועלים ההסברים וההשערות נשמעת מרוחקת וצוננת למדי. ההשערה הראשונה כאילו מילה או דבר שקר הם שגרמו לפריחה, נדחית על הסף: לא מילה או דבר שקר נאמרו פתאום, שהרי הכול כבר נאמר ונחשף מזמן. ואז, באופן פסקני, מוצע ההסבר המחזורי מטעם הסמכות המספרת: "עניין שבמחזוריות, כמו העונות". הסבר זה מגובה אף הוא במעין דימוי הומרי מורחב (דוגמת הדימוי המורחב של האבן המידרדרת): ציפור הכלואה בחדר אטום ובכל זאת נתקפת בדחף נדודים בעונה המתאימה. על פי דימוי זה לא מקריות גרמה לתנועת הרעל מהפנים אל החוץ אלא מחזוריות: לא בעיטה מקרית של הלך המדרדר אבן במורד, אלא עניין מחזורי מעוכב. המשותף לשני דימויים אלה – הציפור והאבן – הוא ההנחה שמהו חייוני גורם להנעת התהליך. מטעם מי מוצעים הדימויים הללו? האם מטעמה של הסמכות המספרת או אולי מטעמה של מרתה, שהסמכות המספרת מעבירה את הסיפור דרך תודעתה בדיבור משולב? נראה כי בשלבי ההתחלה של הסיפור, הסמכות המספרת אכן מתפקדת מעמדת אבחון מרוחקת ו"אובייקטיבית", עמדה שעליה תווה מאוחר יותר בסיפור. בדימויים שנזכרו לעיל יש משהו חמקמק מעצם תפקודם כאובייקטים פיוטיים בעלי מסורת מכובדת. הם מצטרפים להתחמקות הראשונה משאלת המקור: מה גרם להימצאותו של הרעל מלכתחילה (ולא רק מה גרם לו לנוע דווקא עכשיו). סיפורה של מרתה מוצג, אם כן, כמקרה רפואי המעמיד את התהליך הפרשני במקביל לתהליך אבחוני־טיפולי. הסמכות המספרת, המפעילה את התהליך באמצעות סדרת השאלות וההסברים, מגלה בהמשך הסיפור טפח ומכסה טפחיים, ובעצם מתפקדת כמעין צנזור של חלום. האם הסיפור מאפשר לקורא להביט מעבר למסך הצנזור? ומה באמת יודעת או זוכרת מרתה?

הקושי המוצב בפני הקורא לרדת לשורש העניין אף מתחזק כתגובה לשכיחות גבוהה של חיוניים שעניינם ידיעה או אי־ידיעה וכן הבנה או אי־הבנה, הפזורים בטקסט לאורכו. אלה באים לידי ביטוי מילולי בדבריהן של כל הדמויות בסיפור: מרתה והגברים בחייה – יודעים, לדעתם, או אינם יודעים מה גרם לפריחה שעל פניה. הנה דוגמאות אחדות:

"אנחנו לא יודעים ממה זה בא, אבל אנחנו יודעים טוב מאוד שזאת לא מחלה אלרגית."<sup>22</sup>

הוא [אביה] תמיד ידע מה הכי טוב בשבילי, ועכשיו אני בעצמי לא יודעת שום דבר מה טוב ואם אני יודעת אני לא יכולה לעשות...<sup>23</sup>  
אילו יכולתי לבוא אליו ולומר לו, תשמע, אני הרי יודעת הכול, בוא נדבר על זה. איך זה שאני תמיד יודעת מה צריך לעשות ואף פעם לא מסוגלת לעשות את זה.<sup>24</sup>

"אבא שלך כבר הסביר לך..." ניסתה לומר.  
 אבל שמואל קטע אותה: "אבא שלי לא יודע שום דבר."<sup>25</sup>  
 היא [מרתה] חשבה שזה אי אפשר ככה יותר, אבל לא ידעה בדיוק מה הדבר שאי אפשר אתו ככה יותר.<sup>26</sup>  
 היא עמדה שם בלא שתדע למה בדיוק היא מצפה, מחככת באגרופה את עור פניה היפים הבוערים<sup>27</sup>  
 בבית-החולים גילחו את ראשה של מרתה [...] והיא הרגישה איך שהעיניים שלה מצטמצמות והולכות בתוך הנפיחות הסוגרת עליהן. כבר בקושי יכלה לפקוח אותן.  
 היא לא הצטערה. לא לראות ולא לדעת, חשבה. יותר טוב ככה.<sup>28</sup>  
 "אני מצטער [...] אבל שמואל עקר את כל הגן, לא ידעתי. הוא עשה את זה בלי לשאול אותי. לא הייתי בבית."<sup>29</sup>

כך, אפוא, שמואל, בנה של מרתה, בטוח כי הגורם הוא פריחת היסמין שבגן; ויקטור בעלה, רופא במקצועו, שולל את אפשרות האלרגיה (מהיסמין או מכל גורם אחר); רופא אחר מודה שאצל מרתה "זה בכלל לא כמו שכתוב בספרים".<sup>30</sup> הן הבן והן הבעל נוקטים טיפולים שונים: הבעל מאשפז אותה בבית חולים לטיפול בקורטיזון, שם גם מגלחים את שיערה וחובשים את ראשה כדי למנוע מידיה את הגירוד הכפייתי. הבן, מצדו, מתיימר לעקור את הרעה מן השורש ועוקר את היסמין בעת שהותה בבית החולים, במעין פעולה של גירוש שדים. למראה הגן העירום מרתה הנדהמת שואלת: "למה הוא עשה לי את זה? [...]" ובד בבד עם תחושת הבעתה שפצעה אותה ידעה כי מעולם ידעה את התשובה על השאלה הזאת, ובשעה שהתשובה פעפעה בתוך נפשה גם מת משהו בתוכה.<sup>31</sup>

מהו שידעה מרתה מעולם? מהי אותה תשובה שפעפעה בנפשה כמו הרעל שחתר בנימי דמה? כאן סותמת הסמכות המספרת ואינה מפרשת.

על אי-היכולת לייצג את ההיעדר שבלב הזיכרון הטראומטי ועל הקושי לספר את "הלא-סיפור" המודחק נכתב רבות בזיקה לעדויות של ניצולי שואה ולספרות שנכתבה בעקבות השואה. אף שיש, לדעתי, לדון בכל קטגוריה בנפרד ולהימנע מטשטוש ההבדלים בין החוויות הטראומטיות השונות של ניצולי שואה, הלומי קרב וטרור או קרבנות של התעללות מינית, עדיין יש הרבה מהמשותף בטרואומה כתופעה נפשית ובהתמודדות עמה בשדות השיח השונים. מכאן שאפשר וצריך ללמוד מתובנות שנוסחו בנוגע להקשבה לעדויות ניצולי שואה ולקריאה של יצירות ספרות שנכתבו בעקבות השואה ולהחילן גם על טקסטים ספרותיים העשויים להכיל עקבות של טראומה על רקע שונה.<sup>32</sup>

מרתה היא רעיה ואם, אך היא נעדרת מרחב וקול אותנטי משל עצמה. היא אינה מסוגלת לדבר לא עם בעלה ולא עם בנה. גם עם הנשים שבאות לקבל עיסוי מידיה במרתף הבית אין היא יוצרת קשר ממשי. יש לציין, בהקשר זה, כי דמות אמה של מרתה אינה זוכה להתייחסות בסיפור, כאילו נמחקה לחלוטין מתודעתה או שמעולם לא מילאה תפקיד משמעותי בחייה. למעשה היא מוזכרת בסיפור פעם אחת בלבד וגם זאת כבדרך אגב, באמצעות ה"פיילה השטוחה הגדולה ש[...]" חפצה להשליך ממילא.<sup>33</sup> האזכור המטונימי

של האם באמצעות כלי קיבול ביתי חסר ערך (ודווקא פיילה ולא קערה או גיגית) המיועד ממילא להשלכה, עשוי לרמז על הערך השולי של היחסים ששררו בינה לבין מרתה, ושמא גם על הזלזול בה מצד האב ובתו. ואולי הפיילה המיועדת להשלכה מבטאת דווקא את יחסה של האם כלפי הבת. והנה דווקא בכלי קיבול מיותר זה מערב האב את המלט הרך לצורך התקנת הבסיס למוטות שעליהם ישתרג היסמין. שוליותה של האם בזיכרונה של מרתה ואזכורה באמצעות אותה פיילה מיותרת עשויים אולי להסביר מדוע הקשר של מרתה הבוגרת אל הנשים הבאות לקבל אצלה טיפולים במכון הכושר אשר במרתף הבית הוא קשר מוחמץ. העיסוי שהיא מבצעת בגופן אינו נעשה מתוך קרבה אינטימית, אמהית או ידידותית, אלא הוא מתואר כמגע בשרירים, בשומן. הגוף הנשי מאבד את שלמותו תחת ידיה העייפות ומתפרק לגורמיו, כמו גם עורה שלה.<sup>34</sup> אין כאן שום גילוי של סולידריות או אחווה נשית ברוח הפמיניזם האופטימי. גם ערך היציאה לעבודה כאמצעי לפריצת המרחב הנשי ולעצמאות כלכלית ורוחנית מיוצג בסיפור בהנמכה מכוונת: המכון של מרתה ממוקם במרתף, מכשירי הכושר חורקים וכאמור, מלאכת העיסוי לא יוצרת שום קרבה ושותפות.

את מקומו הריק של סיפורה של מרתה עצמה ממלאת במתחם המרתף ידיעה עיתונאית עסיסית על אישה שרצחה את מאהבה ואשתו. ידיעה זו משמשת נושא לשיחה בין לקוחותיה של מרתה (בהמשך גם שמואל בנה מזכיר את הסיפור בגיחוך). השיחה מתנהלת ללא התערבותה של מרתה, לא בדיבור ולא במחשבה. אולם אלימות זו של אישה נגד גבר (שהבטיח לה נישואים ולא קיים) מאירה, על דרך הניגוד, את האלימות שמפנה נפשה של מרתה כנגד גופה שלה ("אני אוכלת את הבשר שלי, פשוט מאוד"<sup>35</sup>). הכתיבה הבלתי רצונית על העור ממלאת את מקומו של הסיפור המושקע שמרתה אינה מסוגלת לספר, אם משום שרוב בו המודחק על הגלוי, ואם משום שאין בכוחה לשאת את הכאב הצפוי בשחזורו. ואכן, שיקוף תודעתה במהלך הסיפור מרמז על סוד אפל ואיום, זיכרון טראומטי שאין לספרו. סיפור עריות?

כפי שטוענת ג'ודית לואיס הרמן,<sup>36</sup> המסתמכת על מחקרים שונים שנערכו בנושא של נפגעי הלם קרב ונפגעי עריות, הזיכרונות הטראומטיים אינם מקודדים בנרטיב מילולי המוטמע בעצמו בביוגרפיה נמשכת, ולכן הגישה אליהם הן על ידי הנפגעים והן על ידי המטפלים קשה ביותר. במקום התגבשות בסיפור לינארי ולכיד, מתאפיין הזיכרון הטראומטי בחזרה כפייתית של תמונות, תחושות וקרעי חוויות שהודחקו טרם עיבודם. בהנחה שסבלה של מרתה נובע מחוויה טראומטית, יש לקרוא את הטקסט המבטא סבל זה במעין קריאה סימפטומטית ובניסיון לאחות בין תמונות ותיאורי תחושות הפזורים לאורכו. אלה מתפקדים כמערכת מסמנים המצביעים זה אל זה והמצטרפים יחד למסמן בעל מסומן משותף אחד – מהותו של הרעל.

אקדים את המאוחר ואומר כי קריאה כזאת תגלה שהמסמנים הללו מתארגנים בסמוי לכלל וריאציה פרודית וחסרה על סיפור הפיתוי הראשון, שקרעיו בסיפור של רות אלמוג הם אלה: גן האב, הפרח־הפרי, האכילה, הידיעה. כדי לשחזר את הסיפור הארכיטיפי של החטא הראשון בתוך סיפורה של אלמוג יש צורך לקרב קטעי טקסט המרוחקים זה מזה

על פני רצף הסיפור. להלן ניצור סמיכות בין שני קטעים כאלה בסיפור: אחד המשחזר זיכרון מילדותה של מרתה, והשני המתאר סיטואציה בהווה הסיפור – השקיית הגן. קטע ההיזכרות משחזר את יום בניית הסומכות ליסמין על ידי אביה של מרתה בילדותה. קטע זה משחזר בתודעתה של מרתה בעודה שוכבת במיטתה בפנים מגורות, וריח פריחת היסמין, המתוק-חונק, חודר אל חדרה מבעד לחלון הפתוח. השימוש בצורת הבינוני ("שוכבת ערה, מקשיבה לדברים המתחוללים מתחת לעורה", ראו להלן) לתיאור מצב מעצים את תחושת הנוכחות החזקה של זיכרון העבר בהווה, תחושה המלווה בהתרפקות נוסטלגית וחושנית. שכיבת האישה הבוגרת במיטתה וההיזכרות בתקיעת עמודי הברזל בבטון בזרועותיו השעירות של האב נמסכות זו אל זו בהשפעת ריחו החונק-מתוק של היסמין.

#### זיכרון הילדות:

חלון החדר היה פתוח [...] ואוויר חם של שרב מוקדם זרם פנימה בלי הרף, נושא עמו את הריח המתוק של היסמין הפורח שגבעוליו המעובים והמסוקסים מזוקן התעקלו בחצר סביב מוטות ברזל חלודים ואכולים שתקע אביה פעם במעקה הבטון של המרפסת, כשזה היה עוד רך כמו בוך. לפני הרבה שנים. ילדה היתה. והיא זכרה, שוכבת ערה, מקשיבה לדברים המתחוללים מתחת לעורה, איך עירב האב את עיסת המלט בפיילה השטוחה הגדולה שאמה חפצה להשליך ממילא, ואיך בנה את תבניות העץ.<sup>37</sup>

#### תיאור השקיית הגן:

היא יצאה החוצה, אל הגן, הגן של אביה. תמיד חשבה עליו כעל הגן של אביה. ריח מתוק וכבד של יסמין עמד בגן. [...] מרתה פתחה את הברז, הרימה את קצה הצינור והתחילה להשקות את הגן. המים ניתזו מבין אצבעותיה והעלו ריח של אבק מן האדמה. היא חשבה שזה אי אפשר ככה יותר, אבל לא ידעה בדיוק מה הדבר שאי אפשר אתו ככה יותר.

[...]

ואז שב ובא המשפט ההוא, והראש שלה אמר לעצמה: אני לא יכולה יותר, אני לא יכולה יותר, והמשפט הזה הסתובב שם כמו ממטרה שבכל פעם שהיא משלימה סיבוב היא משמיעה צליל כזה "תק", צליל חריף ובודד כזה "תק".<sup>38</sup>

[...]

מרתה התיקה את רגליה השקועות בשלולית הבוצית, והאוויר, שנדחק בכוח אל השקערוריות הטובעניות שנסגרו נגדו והדפו אותו, השמיע צליל נופל כבד ואטום כמו המלה האנגלית "פלאם", ומרתה כמעט צחקה בקול כשחשבה: "שזיף. שזיף. שזיף סגול וכהה וקשה כמו שאבא אהב לאכול".<sup>39</sup>

קירוב זיכרון שתילת היסמין לסצנת השקיית הגן בהווה הסיפור חושף את האנלוגיה שבין מוטות המתכת החלודים והאכולים שתקע האב במעקה הבטון של המרפסת "כשזה היה עדיין רך כמו בוך", לבין רגליה של מרתה המבוססות בבוך. אך אם סצנת שחזור

זיכרון הילדות רוויה תחושות נוסטלגיות רכות, סצנת ההשקיה מגלמת את שיאו של המשבר שבו נתונה מרתה. בעודה משקה את "הגן של אביה", "הגן האפל",<sup>40</sup> ומבוססת רגליה בבוק, מוצפת תודעתה במחשבה פולשנית החוזרת ונשנית באופן כפייתי ומוצאת את ביטויה במשפט: "אי אפשר ככה יותר". משפט זה מפנה את מקומו בהמשך למשפט רודפני אחר: "אני לא יכולה יותר". המעבר מהמשפט הפולשני הראשון לשני, מהכינוי המרמז "זה" אל כינוי הגוף "אני", עשוי אולי להעיד על נכונות הדרגתית של מרתה לחוות את הסבל כסובייקט. ועם זאת, אין זה ברור מהו אותו "זה" או למה ובמה אין היא יכולה להמשיך.

מרתה מדמה את המשפט החוזר במוחה באופן כפייתי למטרה שבכל סיבוב משמיעה את הצליל "תק", "צליל חריף ובודד כזה 'תק'". לכאורה זהו צליל חסר משמעות, מסמן ללא מסומן או אולי צליל שמעלה על הדעת תחושה של "להיות תקוע". ואולם, נראה לי כי המצלול הנוצר ומהדהד סביב הפעלים והצלילים *תקע – תק – תק – התיקה* (שם התואר מתוק הנלווה ליסמין אף הוא חוליה באותה שרשרת), המופיעים בתפוזרת בקטעים שהובאו לעיל, מצלול זה מתפקד כצופן למה שאין לבטאו: עברה על טאבו. לצליל חוזר זה יש לקשור צליל נוסף המושך את תשומת לבו של מרתה – הצליל "פלאם" הנגרם מחילוץ רגליה מהבוק. צליל זה מתואר על ידה כצליל "נופל, כבד ואטום" והוא לובש לפתע משמעות מבהילה עם תרגומו לעברית – שזיף – מילה החוזרת שלוש פעמים רצופות במשפט: "שזיף. שזיף. שזיף. שזיף סגול וכהה וקשה כמו שאבא אהב לאכול". אסוציאציה זו כמעט גורמת לה לפרוץ בצחוק. צחוק של הפתעה? צחוק של בעתה? הפרי שאבא אהב לאכול הלא הוא המשכו של הפרח "הכי יפה בגן" הנזכר בהמשך (ראו להלן). בגרסה מעוותת זאת של סיפור גן העדן, האב, בעליו של הגן האפל, הוא האוכל את הפרי האסור.

צלילי ה"תק" וה"פלאם" עשויים אפוא להתפרש בטקסט כקריפטונימים, על פי שיטתם של צמד הפסיכואנליטיקאים ניקולס אברהם ומריה טורוק.<sup>41</sup> קריפטונימים הם צלילים, מילים או תמונות הצופנים בחובם מילה אחרת שהודחקה. בפרשנותם הנרחבת ל"איש הזאבים", המתחקה אחרי פואטיקה של הסתרה, מפענחים אברהם וטורוק את הצופן הנפשי המודחק של המטופל הידוע של פרויד<sup>42</sup> באמצעות מעקב אחר נגזרות וגלגולים שונים של שרשרת מילים (אחות, זאב, לשפשף/לסרס), כפי שהן מוסוות לטענתם בחלומות ובפוביות של "איש הזאבים". אברהם וטורוק מביאים לשיטתם ראיות ממילים מקבילות בשפות השונות שאותן ידע איש הזאבים (רוסית, גרמנית, אנגלית). מילים אלה – קריפטונימים על פי המינוח שטבעו – הן מעין עקבות של מילה נרדפת אחרת, מודחקת, שאינה ניתנת לזכירה ולהגיייה. אם כן, קריפטונימיה, כפי שמגדיר אותה ניקולס ראנד בהקדמתו לספרם של אברהם וטורוק, היא שיטת קריאה "המאפשרת לנו להצביע על אתרים של שתיקה ביצירות ספרות כמו גם בחיי אדם, ומעניקה להם את פוטנציאל ההבעה, כלומר את האפשרות להתיר את לשונם".<sup>43</sup>

המילה "לאכול" המופיעה בקשר לפרי ש"אבא אהב" משמשת לא אחת כלשון נקייה למעשה המיני. הדוגמה המובהקת ביותר מופיעה בספר משלי בנוגע לאישה נואפת המבקשת להכחיש

את חטאה: "שלושה המה נפלאו ממני וארבעה לא ידעתיים. דרך הנשר בשמים דרך נחש עלי-צור דרך-אנייה בלב-ים ודרך גבר בעלמה. כן דרך אישה מנאפת: אכלה ומחתה פיה ואמרה לא פעלתי אוון".<sup>44</sup>

על פני השטח, הטקסט אמנם מספק לנו הסברים מפורשים למכביר למצבה חסר המוצא של מרתה: מערכת היחסים המנוכרת ורצופת העמדות הפנים והשקרים עם הבעל, אי-יכולתה להתעמת אתו, הסתגרותו הרועמת של שמואל בנה מאחורי דלת חדרו – כל אלה הן ודאי סיבות כבדות משקל לסבלה בהווה. ואולם נטייתה לחזור שוב ושוב אל יחסיה עם אביה מעמידה את מצוקתה בהווה בזיקה סיבתית לעבר. מרתה עצמה אינה בלתי מודעת לקשר בין הדברים. באחד מקטעי ההיזכרות, הממוקם בין זיכרון שתילת היסמין לבין תיאור השקיית הגן, היא מנמקת במרירות את תחושת היעדר הזהות שמלווה אותה ואת היעדר יכולתה להיות שייכת, "אפילו לא לוויקטור", בשם המוזר שאביה קרא לה. והנה דווקא בנקודה זאת חל בטקסט מעבר אל מבע בגוף ראשון.<sup>45</sup> הנה כך:

אביה הוא שקרא לה מרתה, השם שעורר לעתים תמיהה, לעתים לעג; השם שבגללו, כך האמינה, לא היתה אף פעם שייכת לשום דבר, אפילו לא לוויקטור. רק לאבא שלי, חשבה, רק לאבא שלי, שלא נתן לי אף פעם שום חופש, שבכל המשתלה הגדולה שלו (הוא היה גנן) אני הייתי הפרח הכי יפה והכי שלו, כל-כך שלו עד שאף פעם אפילו לא הייתי שלי עצמי.<sup>46</sup>

דווקא בנקודה זו שבה מפרשת מרתה את הסיבה להיותה חסרת זהות אותנטית, ולפיכך גם נעדרת יכולת לקשר עמוק עם הקרובים לה, דווקא כאן הופך המבע המשולב לדיבור ישיר בגוף ראשון, ובמקביל נעלמת המחיצה בין הקול הצונן והאובייקטיבי לכאורה של הסמכות המספרת לבין קולה המיוסר של מרתה.

כזכור, "מרתה תמתי עד נצח" הוא משפט שנאמר מפיו של שמעון, גיבור "בין שני אריות" מאת י"ל גורדון, לאהובתו, כאשר הוא יוצא לקרב האחרון, קרב שבמהלכו נפל בשבי הרומאים והובל אל הזירה להיאבק עד מוות באריה טורף. התואר "תמתי" מעלה על הדעת תכונה מוסרית (תום, שלמות), אך זהו גם כינוי לאהובה ("יונתי תמתי", שיר השירים) הנקשר גם לשלמות גופנית, ובעצם לבתולין. כאשר האב פונה כך אל בתו, הוא מבטא בעקיפין גם בעלות בלעדית עליה ועל גופה.

משסיים אביה של מרתה לדקלם את הפואמה באוזניה, הוא נהג לומר את המשפט החידתי "ועדיין שפחה יהודה". בדבריה על הסיפור העירה לילי רתוק<sup>47</sup> כי מרתה הרכה בשנים הפנימה משפט זה והזדהתה אתו, על כל החולשה והפסיביות המיוצגות בו. הצירוף "שפחה יהודה" מעלה על הדעת את מקבילתו Judea Capta המתורגם על פי רוב כ"יהודה השבויה". הביטוי הלטיני הופיע על מטבעות בתקופת הכיבוש הרומי שעליהם מופיעות דמותו של חייל רומאי זקוף וחמוש ולצדו יושבת בראש מורכן דמות נשית המסמלת את יהודה הכבושה. בין שתי הדמויות מפריד לעתים קרובות עץ דקל. הביטוי מתייחס מן הסתם למצב ההיסטורי של היישוב היהודי לפני הקמת המדינה, כאשר מרתה הייתה ילדה. עם זאת, הקורא המכיר

את המטבע (הלשוני והקונקרטי) לא יוכל שלא לראות בו סמל להווה ולעבר של מרתה, שהייתה שבויה בידי אביה והועברה לידיה של בעלה, ויקטור (המנצח).

על כך יש להוסיף כי חלוקת התפקידים המחודשת בין דמויות הפואמה הטרגית בדקלום של האב נושאת אף היא משמעות סמויה: אם מרתה, גיבורת סיפורה של אלמוג, נקראה כך על שמה של גיבורת הפואמה של יל"ג, הרי שאביה, שפנה אליה בפנייה זו ואף נהג לקרוא את הפואמה באוזניה בילדותה, ממלא את תפקידו של שמעון הנלחם בזירה באריה הטורף ונופל קרבן. הפואמה מספרת את סיפור נפילתה של יהודה ואת סיפור נפילתם בשבי של מרתה ושל שמעון. סיפור השבייה ההיסטורי הופך גם למטפורה של סיפור השבייה ה"היסטורי" של מרתה, גיבורת הסיפור של אלמוג. כניסתו של האב לנעליו של שמעון השבי הנלחם באריה, מעמידה אותו עצמו בעקיפין כקרבן של כוח עריץ ועיוור. עוד יצוין כי היזכרותה של מרתה במקור שמה מתרחשת דווקא במרתף הבית (שבו כאמור היא מחזיקה חדר כושר ובו היא נותנת טיפולי עיסוי לנשים), מיקום סמלי המעלה על הדעת את התת־מודע בתפיסה הפרוידיאנית.<sup>48</sup>

בשברי סיפור גן העדן המבצבצים מבין שורות הטקסט, התחלפו היוצרות: בעל הגן – המוחק, הגנן, הוא שאכל את הפרי. ומאז "הפרי" – הבת – אוכלת את עצמה: "זה מה שאני עושה, אני אוכלת לי את הבשר שלי, פשוט מאוד", מגלה לעצמה מרתה, שנעמדה בשער הגן, "מתחת לבוגנוויליה שטיפסה על קשת הברזל [...] אבא שלה עשה ציור מדויק של השער והקשת".<sup>49</sup> שמואל, המאשים כזכור את היסמין בפריחה שעל עורה של אמו, נעמד לידה ("חרש בא, כמו חיה") נוזף בה על עמידתה זו: "אבל את לא לבושה! את לא יכולה לעמוד ככה ברחוב" (מרתה לובשת חלוק ונועלת קבקים). הבן הוא זה הרואה אותה ב"עירומה", בווריאציה תמוהה על חלוקת התפקידים בסיפור גן העדן. כתגובה להצטדקותה של מרתה שהרי כבר חושך ואף אחד לא רואה, הוא משיב לה, כאילו שמע את המשפט הפולשני שתקתק קודם לכן במוחה: "זה אי אפשר ככה".<sup>50</sup>

אפשר לומר על שמואל כי הוא נושא בתוכו את ה"פאנטום" של סודה הלא־מדובר של אמו. ה"פאנטום", מושג שטבע הפסיכואנליטיקן ניקולס אברהם,<sup>51</sup> הוא אפקט בלתי מודע שעובר מדור לדור, מהורה לילד, כאשר זיכרון טראומטי עלום מחלחל כצופן בלתי מודע בין דורות. הפאנטום מדבר כקול של זר מתוך "בטנו" של בן הדור הצעיר, קול המצביע על פער, על היעדר. מוטיב הדלת הנטרקת על הסדקים שנוצרו סביבה בקיר חדרו של שמואל הוא אולי תרגום תמוני לאותו תהליך על תוצאותיו: דלת חדרו המהווה את המחיצה בין המרחב הפרטי שלו בבית לבין המרחב המשפחתי מוקפת סדקים. שמואל יודע כי בפריחת היסמין טמון סוד מאיים ומביש. נפשו קצה בהתרפקותה של אמו על היסמין שאביה שתל, אך אין להניח שהוא מסוגל לדעת מה בדיוק התרחש. ובכל זאת רוח הרפאים מקננת גם בו. בעקירת היסמין הוא אולי מנסה להשתחרר ממנה או לפחות הוא מקווה לפנות לעצמו מקום כבן יחיד בעולמה המצומצם של אמו.

במקביל לשימוש תכוף בנגזרות של הפועל י.ד.ע בסיפור, גם נגזרות של הפועל ע.ש.ה מופיעות בו בתדירות ובהבלטה (שני הפעלים כאחד מתפקדים גם כפעלי מפתח בסיפור גן



העדן המקראי). עם שובה של מרתה לביתה מבית החולים מצטדק ויקטור: "אני מצטער [...] אבל שמואל עקר את כל הגן, לא ידעתי. הוא עשה את זה בלי לשאול אותי. לא הייתי בבית". ומרתה שואלת: "למה הוא עשה לי את זה?". וכבר העירה על כך יעל פלדמן בצדק,<sup>52</sup> כי נושא שאלתה של מרתה אינו חד־משמעי, ובהקשר הכולל של הסיפור אפשר להסב אותו גם על האב. מרתה, על כל פנים, כפי שמעידה הסמכות המספרת, "מעולם ידעה את התשובה לשאלה זו".<sup>53</sup> אלא שכאמור, זיכרונות טראומטיים קיימים לעתים כסוג של ידיעה חסומה שאינה נוכחת במלואה בתודעה, אלא מתווכת דרך שפת הגוף והעור, דרך קרעי תמונות או דרך חזרות כפייתיות על משפטים והתנהגויות. על זיכרונות מעין אלה כתב פרויד:

Forgetting impressions, scenes or experiences nearly always reduces itself to shutting them off. When the patient talks about these 'forgotten' things he seldom fails to add: "*As a matter of fact I've always known it, only I've never thought of it.*"<sup>54</sup>

נראה כי הסמכות המספרת מעבירה בדרך של השאה את הידיעה העלומה הזאת אל תודעת הקוראים ולאחריותם. היא עושה זאת, כפי שניסיתי להראות, באמצעות פואטיקה של הסוואה והצפנה המוצאת את ביטוייה בעקבות המטושטשים של סיפור גן העדן האבוד ובקריפטונימים המשמשים שפת סתרים למה שאי־אפשר לומר.

שאלת קבילותה של הפרשנות הספרותית, העשויה להתעורר לגבי כל פעולה פרשנית באשר היא, לובשת בסיפור זה אופי דוחק במיוחד. אף כי נדמה שהקריאה שהוצגה לעיל יש לה על מה שתסמוך, היא מעלה שאלות אתיות כבדות משקל. האם אין בה משום כפייה של סיפור על שתיקה מגוננת? האם מרתה הייתה רוצה שנספר את סודה, שנדובב את הדממה הצועקת מהבית שבו היא גרה, ביתו/בתו של אביה? האם לא מוטב היה לכבד את שתיקתה, כפי שעושה הסמכות המספרת הכל־יודעת, המעידה על מרתה כי מעולם ידעה את התשובה בלי להסגירה מפורשות לקוראים?

חלוקת המידע בין הקורא והדמויות היא אחד המנגנונים לפתיחת פערים בטקסט, ליצירת מתח ואירוניה ולהנעת התהליך הפרשני בסיפורת ובדרמה. במאמרו "הסיפור הקצר – ניתוח לוגי של מבני ידע והסבר", משרטט סם ש' רקובר<sup>55</sup> את האפשרויות התאורטיות הקיימות בחלוקת ידע בין קורא לגיבורים (קורא יודע – כל הגיבורים לא יודעים; קורא לא יודע – כל הגיבורים יודעים; קורא לא יודע – חלק מהגיבורים יודעים; קורא לא יודע – כל הגיבורים לא יודעים). כאמור, בסיפורה של אלמוג נמסר לקראת הסוף כי הגיבורה יודעת. ייתכן שידיעתה עוברת תמורות במהלך הסיפור, מהדחקה להנכחה בתודעה. אולם ידיעתה אינה מפורשת. הקורא יכול להשלים את פער המידע באמצעות פעולה פרשנית, כפי שנעשה לעיל, אך פרשנותו תלווה תמיד במידה של ספק. זאת ועוד, האין בקריאה מפענחת זו כדי לעורר את הביקורת שעוררה הפרשנות הטיפולית שהעניק פרויד לסימפטומים, לחלומות ולאסוציאציות של מטופלותיו ההיסטריות, ובראשן דורה?<sup>56</sup> דבריה של החוקרת קלייר קאהן (Kahane) עשויים להיות רלוונטיים לעניין זה:



מאחר שההיסטריות סובלות מפערים בזיכרונותיהן, חורים בסיפוריהן, שהם מסימניה של ההדחקה – תפקידו של פרויד היה למלא את הפערים הללו. בהקשיבו בתשומת לב מלאה לשרדים של המטופלת – מילים, מחוות, נימת דיבור – הציע פרויד פירושים שהמטופלת הייתה, לכאורה, בלתי מודעת להם, פירושים שבהיותם מוחלים על סימפטומים, הפכו למסמנים, כלומר לייצוגים מקודדים, אשר, לכשהובנו, נעשו חלק מסיפור לכיד. כאשר סיפוריהן שלהן יעמדו לרשותן של המטופלות הללו, הן לא תיאלצנה עוד, כך האמין פרויד, לדבר דרך הגוף. אך פרויד שכח לשאול איך אישה יכולה להפוך לבעלת הסיפור שלה עצמה, להפוך לסובייקט, כאשר אפילו הקונבנציות הנרטיביות מייחסות לה רק מעמד של אובייקט תשוקה. איך יספר אובייקט סיפור?<sup>57</sup>

על כך אפשר להוסיף כי פרויד, חרף היסוסיו,<sup>58</sup> לא אפשר למטופלותיו להעניק משמעות משלהן לחוויות שזכרו או ששחזרו, אם משמעות זו לא עלתה בקנה אחד עם מעשה הפרשנות שלו, שהיה ממילא כפוף לסיפור-העל האדיפלי. כל ספק או ערעור מצד המטופלת נומק ובוטל כפרי התנגדות של התת-מודע. וכך, בהיעדר כללי תחביר משלה לשחזר את סיפורה, לא נותר למטופלת אלא לקבל את הסבריו של פרויד או לעזוב את הספה טרם זמן, כפי שאמנם עשתה דורה, בהותירה אחריה סיפור לא-גמור שהמשיך להטריד את פרויד זמן רב. בהתאם לשיטתו המאוחרת, היה פרויד, מן הסתם, מסביר את תסמיניה של מרתה כהדחקה של הפנטזיה האדיפלית, ולא בדברים שאירעו. וכך הייתה מרתה מצטיירת כאישה שלא עלה בידה לשרוד בדרך החתחתים של הסיפור האדיפלי הנשי, שסיומו בהסכמת האישה להמיר את קנאת הפין בתינוק משלה, כלומר באמהות. ובכל זאת, קריאה תמה בסיפור "מרתה תמתי עד נצח", אשר תתעלם מכלל הרמזים המשוקעים בטקסט ותעמיד אותו כעוד סיפור על קשר אדיפלי חונק של בת לאביה, עלולה ללקות בתסמונת ההתעלמות וההחלקה. תסמונת זו מאפיינת את האופן שבו מתקבלים במציאות לעתים קרובות, וזה כמוהו חמור בהרבה, ניסיונותיהם של נפגעי גילוי עריות לספר את סיפורם באמצעות רמזים מוצפנים.<sup>59</sup>

נראה כי בייחוס הידיעה המלאה למרתה, באי-שיתוף בעלה ובנה בדיעה זו ובהימנעות מהסגרתה *המפורשת* לקוראים מחזירה רות אלמוג לדמות את עמדת הסובייקט שלה ואת חירותה לדעת את סיפורה, לדעת אותו באמת, בלי לספרו. ועם זאת, ספק אם יש בכך כדי להביא לשחרורה מאחיזת הרפאים של אביה. סיום הסיפור בתיאורה של מרתה השוכבת במרתף ומלטפת את לחייה, החלקה עכשיו לאחר הטיפול שקיבלה בבית החולים, בעודה משננת את המילים ששינן באוזניה אביה, "מרתה תמתי עד נצח", מחזק את הספק. וקשה לא לשמוע במילים אלה החזרות על עצמן את קללת המוות הגלומה בהן ובצליליהן.

## ג. הטאבו והשפה

מבנה שונה לחלוטין של פיזור הידע בין הדמויות לבין הקורא באשר לסיפור האסור מצוי ברומן של איריס לעאל אושר פתאומי.<sup>60</sup> בניגוד לסיפורה של אלמוג, זהו סיפור עריות מפורש

שהתרחשותו אינה נתונה בספק. הסיפור עצמו מורחק לכפר דייגים קטן במחוז צפוני בארץ אירופית כלשהי. לכפר זה מגיע דניאל, סופר מתוסכל, לאחר שעזב את אשתו ובתו כדי להתבודד ולחזור אל מקורות השראתו. בחלקו הראשון של הרומן מתוודע הסופר המדוכדך לרופא המקומי, יהודי, כמסתבר, ששמו אלעזר. דמותו של הרופא, החי בגפו, מהלכת עליו קסם בלתי מוסבר ויוצקת בו כוחות חדשים (מעין היפוך סיפורו של לזרוס, שישו השיבו לחיים<sup>61</sup>). מערכת היחסים הנרקמת בין שני הגברים משתבשת לחלוטין במהלך ביקורה בכפר של עמליה, בתו הבוגרת של אלעזר. בין דניאל ועמליה ניצתת באחת תשוקה עזה המעוררת התנגדות קשה בלב האב.

תיאור השפעת נוכחותה של עמליה במקום נועד לעורר חשד בלב הקורא באשר לטיב היחסים ששררו בעבר בינה לבין אביה. הציפייה לביקורה מעוררת באב דריכות והתרגשות המעלות על הדעת סערת רגשות של אוהב לקראת בוא אהובתו, יותר מאשר שמחה פשוטה של אב שמחכה לראות בת בוגרת לאחר פרידה של חודשים ספורים. בשיחת הטלפון שאלעזר מנהל עם בתו הוא בוחר לא לספר לה על סערת הנפש שבה הוא מצוי לקראת בואה, "כפי שלא אמר לה שכשתבוא הביתה ייעשו הלילות גרועים הרבה יותר".<sup>62</sup> הקורא כבר התוודע קודם לכן לנדודי השינה של אלעזר ואף לרגשי האשמה המענים אותו בקשר להתאבדותה של אשתו.<sup>63</sup> אופיו הרומזני של הסיפור הופך את הקריאה לתהליך של העלאת השערות וחשדות. הקורא מתחיל לנחש כי ביחסים שבין האב לבת אירעה חציית גבולות, אף כי הדברים אינם נמסרים עדיין מפורשות. חשד זה הופך בהמשך למבוכה ואף לזעזוע למקרא התיאור הגרפי מאוד של ההזיה הפוקדת את אלעזר לקראת בואה של בתו. אף שהאשה השותפה באופן פעיל למפגש המיני ההזוי אינה נזכרת בשמה, ברור לקורא ההמום כי המדובר בעמליה. שיתוף הקורא בהזיית היקיצה של הגבר הבוגר הופך את הקורא למעין מציצן, או שותף לעברה בעל כורחו, המתומן לנקודת התצפית של בעל ההזיה.<sup>64</sup> ועדיין העובדה שמדובר בהזיה משאירה לקורא מרחב מסוים של פקפוק. האומנם הרחיקו הדברים לכת עד כדי כך? גם האופן שבו מתוארת דמותה של עמליה דרך עיני אביה בפגישתם בתחנת הרכבת מצייר את יחסו כלפיה כיחס של גבר מאוהב אל מושא אהבתו: "ואז ראה אותה. היא יצאה מהמזנון והחזיקה בידה כוס פלסטיק. היא הבחינה בו מיד ונופפה אליו בחדווה. האור סביבה היה שונה, שקוף ומואר, ארוג מקורים סמויים של זהב".<sup>65</sup> אין ספק. הדברים אכן קרו, גם אם, כפי הנראה, קשה לספרם במפורש.

הקושי לדבר על הדברים, להפוך את הידוע למדובר, עומד במרכז חלקו השני של הרומן. מתברר כי אנשי הכפר הקטן ידעו גם הם על היחסים הבלתי תקינים שבין הרופא לבתו ושתקו. גם האם ידעה על כך במשך שנים, ידיעה שהביאה לבסוף להתאבדותה בנטילת מנת יתר של תרופות הרגעה ושינה שבעלה, הרופא, נהג לרשום לה. בפעולה של האשמה ברורה היא מבצעת, אם לא מביימת ממש, את מעשה ההתאבדות על שולחן המטבח. הקורא לומד פרטים על פרשה מבעיתה זו באמצעות חצאי הדברים הנלחשים בכפר והנמסרים לדניאל מפי חברו תומס, הצייר הדקדנטי, שבא לבקרו בכפר ומלקט קטעי רכילות עסיסיים אצל רות, הרוקחת המקומית, אצל ד"ר רפפורט, עמיתו של אלעזר ואצל אלישע, אחיה של עמליה. אכן, הידיעה מפוזרת בין שותפים רבים, ועם זאת, השלמת פרטי התמונה חשובה כאן פחות מצורת הסיפור המשקפת באופן רפלקסיבי את עצם הקושי בייצורו.

שכן, אף על פי שתומס (המקנא בהצלחתו הרומנטית של דניאל) קיבל על עצמו את מלאכת איסוף הפרטים וחשיפתם, הדברים אינם נמסרים לדניאל מפיו של תומס בדיבור ישיר, אלא בדיבור נמסר, וליתר דיוק במעין מבע משולב, היוצר טשטוש בין ידיעתו של תומס לבין ידיעת הסמכות המספרת הכל-יודעת של הרומן. למעשה, אי-המוגדרות באשר למקור המידע נזכרת במפורש:

מכאן ואילך עומדת מהימנותו של הסיפור [סיפור היחסים שבין האב לבת והירדרדות מצבה של האם] בספק. מקצת הדברים סיפרה היא [הרוקחת] עצמה, אחרים נידב בכאב וללא גינוי ד"ר רפפורט, ויש גם עדויות נוספות; אבל המקור העיקרי היה אלישע, ולא קשה להבין את מניעיו: רוח אחרת נשבה בבית. לא עוד תקוות, ניסיונות לשאת חן, מאמצים [של האם] להידחק בין השניים עם התינוק שלה על הידיים. הם כבר נעלו את עצמם זה אל זה בלי להותיר מרחב לאחרים, היא [האם] הורחקה והשלימה. לרגע אחד, כשהאוויר שינה את צבעיו ובין הבת והאב נוצרה מהות חדשה – אור ענוג ומסתורי ניצת באישוניהם [...] והמילים התמימות והתפלות ביותר נלחשו ביניהם בלהט משונה שהפחיד גם אותם – התעשתה שוב, ניסתה להיות האם והאישה של הבית הזה, לצקת במעמדה תקיפות מחודשת.<sup>66</sup>

מי מספר את הדברים? מיהו הממקד? תומס? הסמכות המספרת? והאם משתנה קול הדובר בין הפסקה הראשונה לשנייה הנפתחת במילים "רוח אחרת נשבה בבית"? האם מכאן ואילך המבע המשולב ממזג בין קולו של אלישע לקול המספר? אבל הרי אלישע, כפעוט, לא יכול היה לדעת על אותו "אור ענוג ומסתורי" [ש] ניצת באישוניהם". אלה גם אינן יכולות להיות המילים שלו. ובכלל, האפשרות שתומס הצליח לדובב את אלישע, האח המופנם שהיה עד אילם לדברים שהתרחשו בבית שבו גדל, בלתי סבירה למדי. ומי הוא זה המספר על סבלה הנמשך של האם ועל התאבדותה הנוראה?

אכן מקור הסיפור כאן לגמרי לא ברור. הסיפור עצמו מאבד את מהימנותו או שמא המחברת מאבדת את שליטתה עליו. נראה כי חרף הידיעה, הגיית הסוד הנורא באופן ישיר נדחית. והנה בסיום הפרק (פרק 15) חל מעבר מהמבע המשולב המתעתע הזה אל דיאלוג ישיר בין תומס לדניאל, שבו מסביר הראשון לאחרון שהאם התאבדה בעזרת תרופות הרגעה שאלעזר בעלה נהג לספק לה. דיאלוג זה מסתיים בחילופי הדברים הבאים:

"מה אתה מנסה לעשות לי?" שאל [דניאל].  
 "שום דבר," השיב תומס, בקול סדוק ועמום, "חשבתי שתצצה לדעת."  
 "עכשיו אני יודע. מה אתה רוצה שאני אעשה עם זה?"<sup>67</sup>

בצד הערפול המכוון הזה סביב מקור המידע וסמכות הדוברים, דווקא תודעתו של האב החוטא נחשפת בהמשך באמצעות דיבור פנימי שבו הוא אף מלמד סנגוריה על מעשיו, מטיל את עיקר האחריות על בתו, ובכלל, מערער על טאבו העריות:

לולי השתבש התהליך, אילו נמשך בלא הפרעה, לולי התערבה הציוויליזציה הרפוקה ותפסה את מקומם של כוחות הטבע, היו האבות מלמדים את בנותיהם כיצד לאהוב ולכבד גברים. רק אחר-כך היו מפקידים אותן – שלמות, מחוזקות, משוחררות מעצבנות ומדיכאונות – בידי הגברים; והם היו לומדים, ממש כפי שלמד הוא מאמו, לכבד ולאהוב אותן; וגם האמהות היו מפקידות את בניהן כך, בלב שקט ושמה, ולא בטינה מוסווית שנמשכת בין אם לכלתה עד המוות.<sup>68</sup>

בתהליך פתלתול של רציונליזציה אלעזר כופר אפוא בעצם האיסור על העריות, שבו ראה האנתרופולוג הסטרוקטורליסט, קלוד לוי שטראוס, את קו המעבר שבין הטבע לתרבות; חוק האקסוגמיה, שעל פיו נמסרות נשות המשפחה לידי גברים ממשפחות אחרות כדי להימנע מיחסי שארות.<sup>69</sup> כדי לפטור את עצמו מאשמה הוא מעמיד את יחסיו עם בתו כמערכת שוויונית המתקיימת בין פרטים בעלי רצון עצמאי, חזקים דיים כדי להפנות עורף למוסכמות מקובלות.

בין דיבור פנימי לשיחה בפועל רב המרחק. ואכן, מהרגע שבו נכנס דניאל לתמונה והופך ליריבו של אלעזר, אפשרות ההידברות בין האב לבתו בטלה. עתה, לנוכח מבטו של הגבר הזר, הדיבור בין השותפים לפריצת הטאבו אינו אפשרי עוד. אלעזר מתבונן בעמליה, המפנה את הכלים מהשולחן או לשה בצק בתנועות נמרצות ואלימות, פעולה שאינה נעדרת משמעות סמלית, המשקפת את מודעותה המאוחרת למקומה במערכת היחסים עם אביה, כחומר ביד היוצר. במהלך התבוננות אורבת זו הוא קורא לכאורה את מחשבותיה ומדובב לאוזנו הפנימית את תגובתה האילמת. הוא אף מנחש כי לראשונה נכנס הספק בלבה שמא חלקה ביחסים לא נבע מבחירתה החופשית אלא מ"הונאה שהוגשה לה בשלמותה והוצגה לפניה בינקותה כאפשרות היחידה, כמו החלב משדי אמה."<sup>70</sup> אך בהמשך לכך הוא מעדיף לדובב לעצמו את הודאתה כי הייתה שותפה לכול:

"מה הסברת לי, ומה בחרת להשמיט, לנוחיותך?" קרא את השאלה בעיניה, "ולמה אף פעם לא פחדתי ממך? [...] וגם אני רציתי. לא רק כדי להשביע את רצונך, לא רק מפני שזה שימח אותי, ריגש אותי, אלא מפני שאלו היו גם רצונותי; [...] הרי היינו אחד!"<sup>71</sup>

נראה כי עמליה אמנם מכירה בחלקה ביחסים ("היא שיזמה את החזרה למנהגיהם הישנים" אחרי מות האם, נמסר מפי סמכות המספרת<sup>72</sup>) אך היא גם מבינה עתה, שבמשך כל שנות התבגרותה היה זה אביה ששכנע אותה שאף גבר לא יוכל לאהוב אותה כמוהו ובכך קיווה למנוע את יציאתה לחופשי. כפי שניתן להיווכח, אלעזר משחזר את כל סיפור יחסיהם בקולה של עמליה, כמדבר מבטנה. שחזור זה אף מובא בטקסט במירכאות, כאילו היה ציטוט ישיר ממש, למרות שבפסקה המובילה אליו נאמר במפורש כי מדובר ב"שיחה הנפחדת והאילמת" אשר לה כורים אוזן "כל רחשי העולם, שהיו מהוסים ממילא בשעות הכבדות האלו של צהריים". והנה כך נשמע שוב קולה המדובב של עמליה (הדברים מובאים כאן במקוטע):

"הייתי בת ארבע או חמש, ולקחת אותי לטיול"

[...]

"אמא לא שימחה אותך [...] היא לא שימחה אותך – אבל אני כן! [...] מאז ועד לימים האחרונים נשבעתי לשמח אותך תמיד. זאת היתה עבודת חיי, ולא היה הברל בין רצונך לרצוני"<sup>73</sup>

מה מייצגות המירכאות שבהן מובאים הדברים? איזה מעמד מבקשת לתת להם המחברת, הבוחרת לייצג את קולה של עמליה הילדה בפי אלעזר כציטוט ישיר, כאילו ניכס את קולה כשם שניכס את גופה בעבר: "אֵתִּי זֶה אֲנִי. אוֹתוֹ הַדָּם. אוֹתוֹ הַדָּם."<sup>74</sup>

במקביל, גם דניאל ועמליה, שהתשוקה ניצתת ביניהם ממבט ראשון תחת עיני האב הקנאי, אינם מסוגלים לבטא את הדברים במפורש. אף שדניאל יודע מידידו תומס את הסיפור, הוא חש כורח בלתי נשלט לשאול אותה את מי אהבה לפניו, "כמה פעמים זה קרה"<sup>75</sup>, אך מתקשה להגות את השאלה בקול רם. ושוב, דיאלוג מדומיין ממלא את מקומה של שיחה ממשית. ואז, לאחר שהעיר אותה משנתה "והשביע אותה בלב משתולל שלעולם לא תעזוב אותו", והיא אף נשבעת לו, נמסר בקצרה: "אז שאל, והיא התעוררה לגמרי."<sup>76</sup> מה בדיוק שאל ובאלו מילים, לא נמסר, כאילו מבקש הטקסט להדחיק את מה שכה קשה לשאול. שאלה זו מולידה סוף-סוף את הדיאלוג הבא:

"היה רק אחד, " היא אמרה, "ואת השם שלו אתה לא צריך לדעת."

"אני רוצה, " התעקש.

"תאמין לי, " הפצירה בו.

הוא נעץ בה את עיניו והמתין.

"תיזהר, " התפרצה בכעס, "אתה עוד עלול לקבל את מבוקשך."

אחר כך לא עצמה עין עד הבוקר.<sup>77</sup>

והרי דניאל כבר יודע את האמת לאחר שחברו, תומס, טרח ליידע אותו. אם כן, מדוע הוא חייב לשמוע את הדברים מפיה? האם מתוך תקווה שתכחיש? השאלה שנשאלה והסירוב לענות עליה הופכים לחיץ ביניהם: "הוא ועמליה שכבו משני צדי השאלה, קהים ויגעים, ושתקו שתיקה צחיחה של לשונות יצוקות מברזל"<sup>78</sup>. בשלב זה נראה כי המילה שאינה נהגית תשים קץ ליחסיהם. אך כשבועיים לאחר מכן, כשעמליה חוזרת אליו וגופה ופניה מלאי חבורות ממהלומות שהפליא בה אביה כאשר התחננה בפניו "שישחרר אותה, ושייתן לה מילים, הסבר; שיספר את סיפורם"<sup>79</sup>, רק אז מבטא דניאל שוב ושוב באופן כפייתי באוזני עצמו, "זה הוא זה הוא זה הוא", ועדיין אין הוא מסוגל להזכיר את השם עצמו או את מעמדו כאב. עם זאת, עתה הוא מוכן להודות בפני עצמו שידע. כל הזמן ידע: "משהו רצה למסור את עצמו כל הזמן. זה היה סוד שהשתוקק להתגלות [...] והוא [...] סירב לראות. עכשיו ידע הכול. היא אילצה אותו לדעת כשעמדה בפתח הבית, רועדת, חבולה, ושמו של אלעזר רשום על כל מכה וחבורה"<sup>80</sup>. לא המילים מספרות את הסיפור, כי אם הכתיבה האלימה של האב על גופה.

יש לומר זאת בבירור: איריס לעאל אינה מציגה את עמליה כמי שסבלה כל ילדותה ונעוריה מאב מתעלל. באישיותו הכריזמטית והמניפולטיבית ידע אלעזר לסובב את הדברים כך שבתו תראה עצמה שותפה מלאה וחופשית ביחסיהם.<sup>81</sup> ועם זאת, כאשר מגיע הרגע שבו היא עצמה מבקשת לעבור מרשות האב המאהב לרשות המאהב הזר שהגיע ממקום אחר, גם היא אינה מסוגלת לומר את "השם המפורש". פריצת הטאבו שנעשתה בפועל ואף לא נחוותה כטראומטית על ידי הבת, אפילו לא לאחר מותה הטראגי של האם, נעשית בלתי אפשרית להגייה. מדוע בעצם? על שאלה זו ניתנת תשובה מפורשת בספר והיא אף זוכה למיקום מובלט בו – בסיום החלק השני, כפרק קצר העומד בפני עצמו. מן הראוי להביאה כאן במלואה:

יש דברים שאי אפשר לספר, שנועדו להישאר כלואים בתוך עצמם, ורק שם, במחילותיהם, בקיומם הנבדל, בבידוד שבתוכו צמחו, הם נושאים את האמת הפשוטה שלהם ואת הצדקתם המובנת מאליה; רק שם, הרחק מכל הצצה, כשאינם מושווים לשום דבר אחר, הם נשארים בשלמותם, חזקים משאלות ומתשובות, מסיבות וממסובכים, בתוך הלא כלום שלהם, מתארעים בעיוורונם, בלי כוונה או מחשבה, בלי אשמה, שומרים על צורתם. אין להם פתח. אי אפשר לחדור אליהם. אין להם פה. הם לא יודעים לדבר. סבכי קולות, כליל נורא של הברות, חבטות כנפיים עמומות ובעבוע. לא יותר.<sup>82</sup>

יש להדגיש ולומר כי דברים אלה נמסרים ללא תיווך של דמות או של ממקד כלשהו. מכאן שהם מושמעים מטעמה של הסמכות המספרת, אשר לאורך הסיפור גילתה העדפה עקבית למסור את הדברים דרך ממקדים שונים: דניאל, אלעזר, עמליה. משום כך גם עלול להתקבל רושם מטלטל ומטריד כי למעשה הדברים נאמרים מטעם המחבר/ת המובלע/ת. האומנם? עם זאת יש לומר, כי ברמה העקרונית הצדקת השתיקה בנוגע להפרת הטאבו בפסקה שהובאה לעיל עולה בקנה אחד עם הטיעון הציני של אלעזר המובס והמתוסכל, המהרהר בינו לבין עצמו: "לולי התערבה הציוויליזציה הדפוקה ותפסה את מקומם של כוחות הטבע, היו האבות מלמדים את בנותיהם כיצד לאהוב ולכבד גברים".<sup>83</sup>

ומה בעצם נאמר בפרק קצר זה העומד בפני עצמו? שהפרת הטאבו מתרחשת מחוץ לתחום המוכר, מחוץ לתרבות; במקום בלתי רציונלי, קדם-מוסרי, קדם-לשוני, קדם-תרבותי. תחום של תוהו ובוהו בטרם הונחו גבולות ונוצקו הבחנות. במסגרת תחום קדם-סימבולי זה מתקיימת הפרת טאבו העריות כאמת פשוטה שאינה זקוקה להצדקה. לכן גם אי-אפשר לייצג אותה במילים או בסיפור. ולא משום שנחוותה כטראומה, לא משום שהודחקה אל תת-התודעה ושחזורה כרוך בייסורים בלתי נסבלים, אלא משום שעצם הוצאתה לאור במילים תוליד את השיפוט ובעקבותיו את האשמה והבושה.

יש להניח שקוראים רבים (ואני ביניהם) ידחו בשאט נפש את העמדתה של הפרת הטאבו מחוץ לתחום השיפוט. עצם הטענה שניתן לסלק מגבולות השיפוט המוסרי פעולה אנושית ממשית כלשהי – לא רגש או מחשבה – אלא עשייה ממש, ולתחום אותה בתוך מרחב "קדמוני" שמחוץ לתרבות ולמוסר ואף להעניק לה איזו אמת שאינה ניתנת להיאמר במילים,

טענה זו חותרת תחת התשתית המוסרית והחוקית של חברה אנושית באשר היא, כאילו הפך המעשה לטאבו רק עם כניסתו לרשות השפה.<sup>84</sup> מה גם שבסיפורה של לעאל האמת הפשוטה של אותו מעשה גרמה לאם להמית את עצמה, ודווקא על שולחן המטבח, כמי שהצהירה על עצמה כקרבן של אותו דבר שלא ניתן לספרו במילים.

ומה באשר לבת, לעמליה? האם גם היא שותפה להנמקה זאת? האם גם היא גוזרת על עצמה שתקיה כדי לא לזהם את הסיפור הקדם-תרבותי בשפה האנושית המכילה ממילא עמדות מוסריות ושיפוטיות? נראה שלא. בהווה הסיפור נראה שעמליה אכן יודעת כי אביה הפך אותה לשותפה בסיפור התשוקה האסורה שהוא עצמו טווה, ועם זאת היא עדיין רואה בו את שומר הסף שבין המעשה שנעשה לשפה. לכן היא גם פונה אליו כדי שישחרר אותה מתפקידה בסיפורו וכדי שייתן לה מילים לספרו. המילים שהוא מציע לה הן: "מה את חושבת שאנחנו, תגידי לי, מה חשבת שאנחנו, הא? [...]" אנחנו מפלצות [...] ורוצחים".<sup>85</sup> מילים אלה אמורות ללמדה שכאשר הפרת הטאבו עוברת דרך השפה היא הופכת למעשה מפלצתי ואף לרצח. יש לשים לב ללשון הרבים שאלעזר נוקט, לשון ההופכת אותה לשותפה מלאה ולמי שנושאת כמוהו באחריות לפשע. באופן זה הוא גם חוסם את פיה לתמיד במחסום האשמה והבושה. מכאן ואילך יהפוך הסיפור שלא סופר מפיה במישרין לאבן בוחן לאהבתם של דניאל ועמליה: "הסיפור המתועב הזה יחצה ביניהם, אבל ההשלמה האילמת עם עצם קיומו תחזק את הברית שכרתו ביניהם".<sup>86</sup> דניאל שכבר יודע ואינו יכול עוד לחמוק מידיעה זו, יחזור אל עמליה, גם אם לעולם לא יוכל להבין את עברה. אך כפי שקובעת עמליה, הוא יהיה מוכן לחיות עם אותה אי-הבנה ועם אותו סיפור אשר עתה הוא מכונה "מתועב" ו"זה צריך להספיק".<sup>87</sup> כך מסתיים הספר.

מעניין לשים זה לצד זה את סיומי יצירותיהן של רות אלמוג ואיריס לעאל. כזכור, סיפורה של אלמוג מסתיים באי-מוגדרות באשר ליכולתה של מרתה לשרש מתוכה את קולו של אביה הממשיך להדהד במוחה בעודה שוכבת על מיטת הטיפולים אשר במרתף הבית. לעומת זאת, הסתלקות האב מהזירה בסיום ספרה של לעאל מפנה את הדרך לאפשרות ההתקמות של הקשר האקסוגמי, "הברית", בנימה של קבלה ופיוס. אף לא שמץ מנימה זו יימצא בספרה של איני.

## ד. שיח הנקם

הנובלה של לאה איני *סְוִמָאָל*<sup>88</sup> היא סיפור נקמה פנטסטי ומקאברי של אישה צעירה, בת 28 בהווה הסיפור, שנאנסה על ידי אביה במשך כל שנות ילדותה ונעוריה בידעיתה הגמורה של אמה, שהתעלמה ושתקה. הנובלה מסופרת בגוף ראשון מפיה של הבת, המסגירה את הסוד הנורא שהיה מוסתר כל השנים בין קירותיו של בית מסודר ונקי, של אב שוטר (ולפיכך ממונה על שמירת החוק) ואם טלפנית (ולפיכך מתמצאת בתקשורת), בית שבו שלטו "הסדר והניקיון האלוהי" של האם, "בית חוקי" לחלוטין למראית עין.<sup>89</sup> הסיפור – גלוי, פרוע, בוטה – מגולל בגוף ראשון את נקמתה הרצחנית והמתוכננת היטב של הבת באמה ואת תפיסת מקומה בבית הורים, במטרה למצוא דמויות אם חלופיות בין דיירות המקום.



תפיסת הבת כקרבן של הוריה ברורה לחלוטין בסיפור זה. כבר מתחילתו מובלט שיתוף הפעולה בין האם "המגהצת" את מדי השוטר של האב, לבין האב האלים והגס. אולם ההאשמה העיקרית מופנית כלפי האם (בתחילת הסיפור האב כבר מת) והנקמה נעשית בה ובגופה. הסיפור עצמו נפתח בדיבור עליה: "אמא שלי. מה יש לי להגיד על אמא שלי?". היא מוגדרת כנושא הסיפור. כאשר לרגעים המספרת גולשת אל מעשיו של האב בגופה שלה ואל הפיכתה למעין רוח רפאים או לגוייה מהלכת "עם שכל בקצה העליון", היא עצמה שמה לב שברחה מהנושא: "ברחתי מהנושא: אמא שלי. אמממא שלי. מה עוד יש לספר על אמא שלי?"<sup>90</sup> הנובלה מסתיימת באזכור האם באמצעות כינוי מצמרר: "תליינית עם ידיים שקופות". האם היא אפוא נושאה המוגדר של הנובלה, אך במהלך השיח היא לעתים קרובות גם הנמענת הישירה להאשמותיה הכאובות ולזעמה של המספרת: "איזה סתם הייתי בשבילך, אמא? מיותרת".<sup>91</sup>

בה בעת, בעיקר בתחילת הנובלה, מופנה המבע כלפי נמענים בגוף שני ברבים, "אתם", כשהכוונה לעתים להוריה, ולעתים לחבריו השוטרים של אביה: "אחר-כך היה התור שלי, כשחזר הביתה. צובט את אמא שלי בישבן המדלדל שלה, בזמן שעמדה וגיהצה לו את המדים האפורים, העכבריים שלכם, למחר".<sup>92</sup> מאחר שמסומני הפנייה האחרונה הם פיקטיביים, כלומר אינם נוכחים כנמענים בשיח, ואף אין סיבה לראות בהם נמענים חיצוניים פוטנציאליים, ה"אתם" נתפס כהרחבה חסרת גבולות מוגדרים של גברים, הממונים לכאורה על שמירת החוק, "חוק האב", אך פורעים את יסודותיו.

זהו סיפורה של בת על אלימות נוראה ונמשכת. אין זה סיפור של פיתוי מניפולטיבי, דוגמת סיפורה של איריס לעאל, שבמהלכו האב הכריזמטי מאלף את ילדתו הנבחרת, החל משנותיה הרכות, להיות ממלאת מקומה ויריבתה של אמה. לפיכך המספרת גם אינה מבטאת שום רגשות אשמה או ספקות ביחס לחלקה בעניין. מאותה סיבה עצמה גם אין בסיפורה שמץ של געגועים או ייסורי פרידה. אין לה כל ספק: אביה ואמה גזלו ממנה את חייה ואת גופה. אין כאן כל פקפוק באשר לעצם התרחשות הדברים ואין גם כל טשטוש באשר לחלוקת התפקידים בין הפושעים לקרבן. חלק מהדיבור הקודח הזה מופנה, כאמור, אל האם כנמענת, שאת גווייתה מגהצת המספרת (ממש כך!). רק עכשיו, לאחר רציחתה, היא יכולה להגיד את הדברים, שהאם החיה לא הייתה מוכנה לשמוע:

את היודעת. הכול אמת, אני לא משוגעת ולא אשמה. כל השנים את היודעת, בלי לרצות, ואני הלא משוגעת ולא אשמה. כי הכול קרה. הרצח הארוך. והרצח הקצר. והשתיקה. זה וגם זה, בצד זה. וזה החיים? יכול להיות? כן, יכול-יכול! אלה החיים שלי ושלך. וידעת [...] <sup>93</sup>

או:

הגיהנום זה כאן. ביני ובינך, וקשקוש השכר והעונש טוב למי שמגלגל אחריות [...] אני רציתי רק אותך, אימא. ולך לא מגיע ללכת לשום מקום עכשיו, מחוץ לאן שאני אקח אותך. תכף. ואצמצם אותך עוד. נתחים וחתיכות. כפי שבחרת להרוס אותי.<sup>94</sup>



דחף עז מניע את המספרת להוכיח כי האשמותיה מוצקות (שהרי, כאמור, כבר פריד, החל משלב מסוים, סבר ששיח הבת הנאנסת מקורו בפנטזיה) ולהציג את אמה כמי שהסיתה בעקיפין וכמי שידעה תמיד, ידעה ולא דיברה. השיח של הבת הבוגרת שרצחה את אמה בא למלא את ריק השתיקה הגדולה של האם. יתר על כן, הבת מאשימה את אמה בבגידה כפולה: כבר מלידתה ראתה בה אמה תחליף לבן שילדה קודם לנישואיה ונאלצה למסור לאימוץ. השם "נדר" שבחרה לה מסמל את ההבטחה שנתנה לעצמה, שלעולם לא תשכח אותו ולא תוותר על כל מאמץ לאתר אותו. שנים אחדות לאחר מכן הסגירה את בתה לידי אביה האלים בידועין ומתוך שיתוף פעולה. דחייה זו שחוותה מצד אמה גרמה לה לחוש עצמה כ"מין זבל מאומץ"<sup>95</sup> והולידה בה ערגה עצומה לדמות אם אוהבת. הבת, שנפלה קרבן ונאלצה למלא את מקומה של האם כבר כילדה, רוצחת אותה וגונבת את זהותה. "ואני ממהצת לה את השתיקה הזאת. הארוכה. ארוכה כחיי. אני ממהצת. מיישרת את הקמטוטים של הפשע הנורא ביותר של המסיתה והעדה. של השותקת".<sup>96</sup> עין תחת עין: כפי שאמה סייעה לאביה להפוך אותה לגווייה מהלכת, כך היא תהפוך את אמה לגווייה; כפי שאמה הפקירה אותה לטרף תאוותיו של אביה, כך היא תאכיל את חיות הטרף בבשרה. כפי שאמה גיהצה, כלומר, "החליקה" את הפשע שבוצע לעיניה כל השנים, כך היא ממהצת את בשרה בפועל. לאחר מכן היא מתחזה לאמה ומופיעה תחת שמה, שרה מלמד, בבית אבות, שם היא מאמצת לעצמה שלוש אמהות זקנות. יחד הן מסגלות לעצמן קיום סימביוטי נסיגתי מחוץ לכללי המקום והזמן. בגבולותיו של מרחב מדומיין זה חשה המספרת את ישותה כ"אימני", כאותו תינוק שטרם למד להבחין בין גופו לגוף אמו. מתוך מעגל רחמי מאוחר זה בוקעת רכות אין קץ. הזקנות ששות למלא את תפקידן האמהי שאינו נחוץ עוד לילדיהן הבוגרים שהתרחקו. לראשונה בחייה זוכה המספרת לחיבוק מגונן ולטיפול מפנק ואוהב. לראשונה היא גם חשה את גופה כגוף חי ולא כגווייה. כך היא ממציאה מחדש את "הביתיות" שלה שנחמסה ממנה.<sup>97</sup> להן היא גם מגלה, ולמעשה מדגימה בשפת גוף, את סיפורה האפל.

הקוראים שותפים לסוד הנורא כבר מתחילת הסיפור, אך הם גם יודעים שזהו סיפור שטרם נגלל בגבולות העולם המסופר. כילדה, כנערה וכאישה צעירה, נדר מעולם לא סיפרה את סיפורה לאיש. אף על פי שמי שרצה לדעת יכול היה לנחש ולברר: "בבית הספר חשבו שאני רוח רפאים. איקס קבוע. אבל היה לי שכל בקצה העליון של הגווייה. ואני למדתי. למדתי-למדתי, בני זונות, רק בזה נאחזתי".<sup>98</sup> הפניית הראש של הסביבה – הסירוב לפרש את הסימנים – אינה אלא הרחבה של התעלמות האם. סילוק האם השותקת והמשתיקה מאפשר אפוא להסגיר את קרעי הסוד, קודם כול בסיפור הישיר עצמו ולאחר מכן לאמהותיה המאומצות בבית האבות, וליתר דיוק לעיניהן – תוך שהיא מסירה את תחפושת אמה מעליה, רוחצת את האיפור מעל פניה וניצבת מולן עירומה:

והוא [הגוף] רק אני עכשיו. חשופה מבחוץ. כי את חושך האלמוניות שבתוכי, אפילו לי עצמי עוד לא העזתי לגלות, ולא את היהלום, שחותך בי פנימה, סוד ענק יותר. גלום. ורק את הציפוי שהוא אני אפשר. בבקשה, זו אני, שלעיני כול, והוא לא את – [האם].<sup>99</sup>

הסרת התחפושת של האם מסמלת את הצורך של המספרת להיחלץ מישות הכלאיים הזאת שהיא תוצאה של גילוי עריות. היא, שהייתה גם תחליף לאמה ונאנסה למלא את מקומה אצל האב, צריכה עתה לקלף מעליה את השכבה המאוסה הזאת ("אשתו של אבא ובו בזמן בתו").<sup>100</sup> חשיפת האמת על עברה לעיני הזקנות מוצגת כמימוש מטפורי של התערטלות וגילוי ערווה ("זאת [הערווה] שאבא שלי היה אומר, שהיא לא שלי, היא שלו. אבל זה לא נכון. היא שלי, הערווה, הנה"),<sup>101</sup> מעין גילוי טקסי שתכליתו לקנות לעצמה את גופה שנגזל ממנה, כדי שייוולד מחדש לעיניהן של שלוש האמהות המאומצות-המאמצות. גם כאן היא אינה מספרת את הסיפור ברצף, אלא חושפת לעיניהן את אבריה שנשללו ממנה כמצביעה על זירת הפשע ועל הגזל עצמו.

כדי לא להפחידן ולא לדחותן מעליה היא אינה מספרת להם את סיפור נקמתה באמה, במקומו היא מספרת להן סיפור אחר: אמה דחתה את בואה לבית ההורים משום שבנה המאומץ, שבגללו קראה לבתה "נדר" ובעטיו מעולם לא העניקה לה אהבה וחסות, צץ לפתע וביקש לפגוש אותה. כדי לשמור על מקומה של אמה בבית ההורים, היא התחזתה לדמותה.<sup>102</sup> הנמקה מעט יותר סבירה זאת להצטרפותה של אישה בת 28 לבית אבות הופכת לאמת מלודרמטית בסוף הנובלה, כאשר אם הבית מוסרת ל"שרה מלמד" מכתב מהבן האובד, שאחרי כל השנים הללו מבקש לפגוש אותה. דווקא השקר היחיד ששיקרה לאמהותיה החדשות הופך לאמת. מעניין לציין כי בקשריה עם ה"אמהות" חל היפוך בין הסמוי לגלוי; סיפור הנקמה באם מוסווה ומוחלף בסיפור אחר, סביר יותר, ואילו סיפור העריות מומחש באמצעות חשיפת הגוף הגזול.

כחלק מתיקון זה של קלקול הקשר אם-בת, מחסלת הגיבורה-המספרת את אחד הזקנים בבית האבות המטריד את ה"אמהות" וכופה עליהן את גופניותו הדוחה. מעשה החיסול נעשה באמצעות סצנת פיתוי שבה נדר מתערטלת לעיניו בחדר הכביסה ומביאה אותו להתקף לב. סצנת פיתוי קטלנית זאת, היא, כמובן, תחליף לנקמה מאוחרת בדמות האב, אך בה בעת היא מתפקדת כבימיו סרקסטי של היפוך התפקידים בסיפור העריות, שעל פיו הבת היא כביכול המפתה, או לפחות היא זו אשר מטפחת פנטזיות אדיפליות כלפי אביה.

הנובלה סדומאל היא, אם כן, בראש וראשונה כתב אשמה ומסע נקמה של בת נגד אמה. סיפור התעללותו של האב בבתו פורץ אל חזית סיפור הנקמה באם "המגהצת" באמצעות תמונות בודדות. היזכרות תמונית ומקוטעת זו אכן אופיינית לשחזור התרחשות טראומטית, שאף על פי שהתרחשה בפועל, אירעה מחוץ לממדים המוכרים של המציאות הנורמלית, דהיינו סיבתיות, רצף, מקום וזמן.

גם אותי הרימה פעם עירומה מהשטיח שליד המיטה שלו. תשאלני איך הגעתי הנה, שאל אותה הגוף שלי. מפורר כזה. נגוע. חולה. אבל אימא שלי רק הרימה את הבגדים המפוזרים שלי ושלו – הוא שכב בתחתונים על המיטה, ישן, נוחר חזק – והיא כלחש אמרה לי להתרחץ. היא עצמה חזרה לגהץ.<sup>103</sup>

התמונה הנוראה אינה מתעדת את האונס עצמו, אלא את סימניו, את הרגע שלאחריו; את גופה העירום של הילדה שזועק במקומה ואת שיתוף הפעולה של האם בפשע, המתבטא בפעולות של מחיקה והחלקה. היא אינה שואלת איך גופה של ילדה הגיע לשם. תמונה מחרידה נוספת בוקעת אל הווה הסיפר, בעת שהמספרת, המגהצת את גופת אמה, מסלקת מעליה את הכתונת הישנה אשר שימשה בעבר כיסוי לגופה הילדותי שנחמס ממנה:

ושלפעמים אני בעצמי התכסיתי בה, כשהייתי עירומה לידו, ועוד אסור היה לי לחזור למיטה, או להתרחץ, כי אולי יתחשק לו להבקיע עוד פעם, מי יודע? הלילה צעיר, ספורטאית קטנה שלי, ואבא בכושר טוב... והיה לי קר. הייתי מצוננת. אז משכתי את הכתונת מתחת לכרית, וקינחתי את האף בברבורים שעל השרוולים. רק את האף, כי שנים שכבר לא בכיתי. היא שנאה שאני בוכה.<sup>104</sup>

תמונה זאת, כקודמתה, מתעדת את עקבות הפשע, את העירום של הגוף הילדותי לאחר שנעשה בו שימוש אלים. הילדה נאלצת להסתפק בכתונת הלילה של אמה המתעלמת. שחזור עקבות המעשה הנפשע ב"רגע שאחרי" ואי-שחזור הרגע עצמו מעידים על קיומו של אותו חור שחור שאינו זמין לשחזור במילים, לא כל שכן בנרטיב. הרגע המחוק הזה משקף, ככל הנראה, את תופעת היעדרות ה"אני" או הניתוק (דיסוציאציה) האופיינית לקרבנות התעללות כמנגנון הישרדות.<sup>105</sup> וכאמור, שתי התמונות המתעדות את הרגע ש"אחרי" משועבדות לכתב ההאשמה נגד האם.

אם זיכרון ההתעללות עצמה בוקע אל הסיפר באמצעות הבזקים טראומטיים, המשקפים את חוסר האונים ואת הבדידות של הילדה הנבגדת על ידי הוריה, סיפור הנקמה של נדר הבוגרת באמה, המסופר בגוף ראשון, מתאפיין בשטף נרטיבי ובלשון בוטה ותוקפנית, שאינה עושה כל הנחה לאוזניים אנינות. זהו סיפור של מספרת נסערת, נזעמת ונוקמת שהדיבור פורץ מתוכה כלבה רותחת. את הזעם המניע את סיפור הנקמה הרציף והמקאברי המתרחש בהווה הסיפר, סיפור שאינו קיים ביצירות האחרות שנידונו לעיל, אפשר להסביר על רקע המודעות הגוברת בשנים האחרונות לקיומה הרווח של התופעה והדיבור הפומבי עליה בתחומי המשפט, הפסיכותרפיה והתקשורת היומית.<sup>106</sup> ייתכן שאת הבחירה למסור את סיפור הנקמה והפיצוי שלצדה בסגנון המזכיר במוחשיותו הפלסטית המרתיעה סרטי אימה נוטפי דם, אפשר לייחס גם לאפשרויות המבע המוקצנות שפתחה הפואטיקה של אורלי קסטל-בלום בפני סופרים, ובעיקר סופרות, החל מסיפוריה הראשונים שפורסמו משנות השמונים ואילך, ובראשם הנובלה דולי סיטי (1992). ואגב, שתי הנובלות (זו של קסטל-בלום וזו של איני) פותחות במעין סצנה של הקרבת קרבן.<sup>107</sup> אף על פי כן, יש לומר כי הסגנון הבוטה, הסהרורי והנועז הזה הוא באופן פרדוקסלי אמצעי בטוח יחסית לדיבור בעל אופי וידוי, החותר תחת מעטה של מקובלות מהוגנת לכאורה ושקרית למעשה. דווקא הוא משמש לדוברת, שהושתקה עד כה, מסכה המאפשרת להגיד הכול, ודווקא באמצעותו ניתן לומר ביתר קלות את מה שלא ניתן לומר בלשון נורמטיבית. כך מצטרף סיפורה של נדר לסיפורי נקמה מיתולוגיים עקובים מדם של נשים, דוגמת מדיאה, גיבורת הטרגדיה של אוריפידס, או האחיות פרוקנה ופילומלה,<sup>108</sup> אלא שהללו מקריבות את ילדיהן הרכים נקמה על בגידתו של הבעל, בעוד שנדר ה"ילדה" נוקמת באמה.

מצד אחד, הסגנון הישיר והבוטה שנוקטת המספרת מכריח את הקורא לראות ולחוש את המראות והריחות המחליאים במפגיע במלוא מוחשיותם המפורטת. ומצד אחר, הפעולות הקיצוניות הנמסרות בסגנון זה ובהתאמה מלאה אליו (ולהפך), מעוררות "חשד" במעמדן האונטולוגי כמציאות בעולם המסופר, כלומר נתפסות כפנטזיה, כהפלגה דמיונית המונעת על ידי זעם אין אונים, רגשות נקם ופיצוי עצמי. האופי הפנטסטי של עלילת הנקמה והתיקון בא לידי ביטוי לא רק באי-הסבירות של האירועים המסופרים, אלא גם בראליזציה של מטפורות המתרחשת באמצעות הסיפר. האם המגהצת – את מדי השוטר של בעלה ואת מעשיו בבתה – הופכת לאם מגוהצת. אפילו הביטוי המקראי של גילוי ערוה עובר כאן תהליך של המחשה באמצעות פעולת החשיפה הנעשית לעיני ה"אמהות" והמסמלת סוג חדש של גילוי ערוה, כלומר תביעת בעלות מחדש על זו שנגזלה. במילים אחרות, אף על פי שההתרחשויות מתוארות כדברים שהיו, חריגותן הקיצונית ותיאורן המדוקדק והישיר אמורים לערער את "השעיית אי האמון" של הקוראים במציאות הדברים – לא במסכת ההתעללות עצמה בבת המספרת – בעניין זה לאה איני אינה מותירה שום ספק: הדברים קרו והבלחתם המזוועה כסצנות מוקפאות של טראומה מושתקת מעידה על כך כאלף עדים – אלא בסיפור הנקמה והפיצוי הנגלל בהווה הסיפר. דחיקת מעשה הנקמה והפיצוי עד לגבולות האבסורד מבטאת את האמת הקשה: לפשעים שנעשו בגופה ובנפשה בעבר אין תיקון ואין פיצוי אלא בממלכת ההזיה הפרועה והדמיון המפצה. למרות ההפלגה אל הדמיון, סיפורה של איני חובט בקוראיו ובנקודות מסוימות אף מפנה במישרין אצבע מאשימה אל החברה המעדיפה להסב את המבט מעדויות נשים שנפלו קרבן להתעללות בתוך משפחותיהן ואף להטיל עליהן עצמן את כובד האשמה. במשפט דמיוני שהיא מנהלת בעיני רוחה היא משמיעה את הטענות הצפויות נגדה:

למי יש זמן או רצון להתמודד עם סבלות העבר של ילדה אחת קטנה, ככל הנראה, הוזה... ילדה שבגרה להיות אשה שפלה ונקמנית השואפת להרוס את כל אשר בנינו [...] מוטב כי תניח לנו להוסיף ולנהוג כאבותינו: לא לשמוע ולא לראות, ולהתמקד אך בטוב. בעצמנו.<sup>109</sup>

## ה. גילוי וכיסוי עריות

שלושת הסיפורים שנבחנו לעיל משקפים דרכי ייצוג שונות עד מאוד של התמודדות עם טראומה שמקורה בגילוי עריות ועם המללתה. שוני זה מתבטא במידת מפורשות הסוד בטקסט ובאופן פיזור הידיעה על אודותיו בין הגורמים השונים הנוטלים חלק בסיפור ובמימושו הפרשני – דמות הקרבן, דמויות אחרות בסיפור, הסמכות המספרת וכן הקוראים. שוני זה גם מתבטא בדרכי המבע המשמשות להצפנת הסוד או להסגרתו. על פי היבטים אלה אפשר לזהות בשלושת הסיפורים שני קטבים ברורים: סיפורה של רות אלמוג (1986) מתאפיין בעמימות ובאמביוולנטיות שיסודן בהבלעת הסוד באופן המעורר את השאלה – היה או לא היה? סיפוריהן של איריס לעאל (1999) ולאה איני (2001) הם סיפורים של חשיפה, ואף בוטה למדי, כל אחד על פי דרכו. היה גם היה.

שאלת הידיעה העומדת במרכז סיפורה של רות אלמוג מוצגת כבעיה אבחונית בעלת אופי רפואי-פסיכולוגי. כזכור, לקראת סיומו נמסר אמנם כי מרתה יודעת את התשובה, אך היא אינה אומרת מה טיבה של ידיעה זאת, והסמכות המספרת הכול-יודעת "מכבדת" את שתיקתה. הקורא מוצא עצמו מלקט את עקבותיה של ידיעה עלומה זו הפזורים לאורך הטקסט ולמעשה נוטל על עצמו ועל אחריותו הפרשנית את תפקיד המאבחן, דוגמת הפסיכואנליטיקן המצרף זה אל זה את התסמינים הגופניים והלשוניים המתגלים לעיניו ולאוזניו במהלך השיח האנליטי. כדוגמתו הוא גם מסתכן בשחזור סיפור שמעולם לא סופר – האומנם סיפור על גילוי עריות? בספרה של איריס לעאל הקורא מתוודע בהדרגה לסיפור באמצעות רמזים שונים, הפזורים בטקסט. חלקם נמסרים בדרכי סיפר מפותלות ואף בלתי מהימנות במכוון, המגלמות והמדגימות את עצם הקושי שבהסגרת האמת, במיוחד בפי הבת הקרוב, גם אם המדובר בסוד גלוי. להימנעות מהדיבור על המעשה האסור שנעשה ניתנת ברומן הנמקה בעייתית וקשה לעיכול: פריצת הטאבו הופכת לכזאת רק עם הלבשתה בלבוש לשוני באוזני זרים, בבחינת "זר לא יבין זאת". ואילו לעמליה, שאולפה מילדותה להיות המאהבת של האב, אין מילים משלה לספר את סיפורה, ובמיוחד לא באוזני דניאל, הגבר שבא מבחוץ. בנובלה של לאה איני פנטזיית הנקמה של המספרת באמה ולבושה הלשוני המקאברי של פנטזיה זו באים לפצות על השתיקה הממושכת שליוותה ואפשרה את מעשה העריות במשך שנים כה רבות. סיפור הנקמה באם הוא המוצב בחזית הסיפור ולא סיפור העריות הטראומטי, ואילו הנקמה עצמה מכוונת נגד קשר השתיקה של האם, של הסביבה החברתית, כולל שתיקתם האפשרית של הקוראים כנציגיה האקראיים של התרבות הפטריארכלית המאפשרת אותה שתיקה. מעשה האונס שהתרחש במשך שנים אמנם נחשף, אך ללא נרטיב רציף, בתמונות סטטיות וחלקיות של קרעי זיכרונות הפורצים כהבזקים צורבים מבעד לסיפור הנקמה המפורט.

חשוב אם כן לסכם ולומר כי למרות הקיטוב שעליו דובר לעיל בין הסיפור המוקדם לשני המאוחרים ממנו (המדובר בהפרש של קצת יותר מעשור) בכל הנוגע לרמת המפורשות של הסוד האפל בטקסט, שלושתם, כל אחד בתורו ועל פי סגנונו המיוחד, מגלמים את הקושי בשחזור נרטיבי של הזיכרון הטראומטי ואף בעצם הגייתו במילים מפורשות. כלומר, גם אם הסוד נוכח ונגיש בתודעתה של הבת כזיכרון ברור של דבר שקרה המבעבע כלבה רותחת, כך בנובלה של איני, ואפילו אם הוא קיים כאוקסימורון, כלומר כסוד ידוע ברבים, כך ברומן של לעאל, עדיין שחזורו בסיפור לכיד ואפילו הדיבור עליו באוזני הזולת על ידי הבת הקרוב מוצגים בטקסטים השונים כאפשרות חסומה. ניתן אף לומר שהאיסור על העריות, לאחר שהופר, עובר בתודעת הבת מעין היסט מתחום המעשה האסור אל תחום השפה האסורה.

מקומה של האם בסיפור העריות בין אב לבת הוא נושא כבד מעין כמוהו והוא ראוי להתייחסות נפרדת ונרחבת מנקודות מוצא שונות – תרבותיות, חברתיות, משפטיות – וגילומן של כל אלה במבעים אמנותיים, ובכלל זה ביצירות ספרות.<sup>110</sup> ואולם לא יהיה נכון לסיים דיון זה בלי להתייחס, ולו במילים אחדות, למקומן של האמהות בשלושת הסיפורים. כל אחד מהם מעמיד את האם במיקום שונה ביחס לפרשת היחסים שבין האב לבת: החל מאזכורה כמטונימיה מונמכת, פיילה שנועדה להשלכה ומנוצלת על ידי האב לערבוב

המלט שבאמצעותו ייתקעו בהמשך הסורגים המסמלים את הכלא אשר בו כלואה הבת, בסיפורה של אלמוג; דרך ספרה של לעאל, שבו האם ממחיזה בפועל את היותה קרבן דמים לקשר שנרקם נגדה, על פי ראות עיניה, בין בעלה לבתה; וכלה בסיפורה של איני, שבו האם המתעלמת היא הנמענת העיקרית לזעמה הנורא של הבת, המוצא את ביטויו בעלילת נקם וזוועה בעלת ממדים מיתולוגיים. באף אחד מהסיפורים אין האם פועלת כמושיעה או כבת ברית.

כבר יעקב שטיינברג בחר לסיים את סיפורו "בת־ישראל" (1920)<sup>111</sup> בהטחת אשמה של הבת, ציפורה בעלת העיניים המאירות, באמה, שהוליכה אותה שולל ושידכה אותה לבעל שאינו מתאים לצרכיה הרגשיים והרוחניים. אף כי שותפותה של אם בשידוך בלתי הולם לבתה רחוקה מרחק רב משותפותה הסבילה או הפעילה במעשה עריות, שתיהן מעלות את שאלת מחויבותה המוסרית כלפי בתה במערך הפטריארכלי שבו שתיהן נתונות. מכתבה של ציפורה בסיום הסיפור הוא כתב אשמה וקריאה נואשת כאחד לאם רחוקה ומרחיקה, ויש בו כדי להצביע על הכיוון שממנו צריך להתחולל השינוי. וכך היא כותבת:

דעי לך, אמא, שאני קובלת עליך בעד זה שאינך באה. מה שהנך כותבת, שמסביבות חרסון לכאן מרחק רב מאוד – על זה הנני כותבת לך, כי בכל זאת יכולת להשיא אותי למרחקים [...] אני מבקשת אותך, אמא, שתבואי בכל זאת ותחיי את נפשי.<sup>112</sup>

תל-אביב

## הערות

- 1 צביה ליטבסקי, אל תצביע עלי: שירים, תל-אביב: הליקון, סדרה לשירה חדשה בעריכת אמיר אור, 2003, עמ' 14.
- 2 ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, מאנגלית: עתליה זילבר, תל-אביב: עם עובד, [1992] 2004, עמ' 13.
- 3 שם, עמ' 55.
- 4 רחל בלס, "תולדות יחסה של הפסיכואנליזה לגילוי עריות: מיתוסים ומציאות", צביה זליגמן וזהבה סולומון (עורכות), הסוד ושברו: סוגיות בגילוי עריות, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 433-456.
- 5 פרויד אף מדבר בשלב זה על פיתוי כפול: הראשון – שהתרחש בימי הילדות המוקדמת ביותר ולא נחוות או נרשם כאירוע מיני ולפיכך גם לא עבר פירוק של אנרגיה; והשני – שהתרחש מאוחר יותר וכבר נחוות כאירוע מיני (אף אם היה שולי לחלוטין) והוא אף גורם להחייאה מאוחרת ורבת-עצמה של האירוע הראשון עד כי נדרשים מנגנוני הגנה להדחקתו. האירוע הראשון הופך להיות טראומטי כ"זיכרון" שהתעורר באמצעות אירוע מאוחר יותר, שמשחרר את הגירוי המיני הראשוני, זה שמעולם לא נחוות ככזה. הסבר מסובך זה נועד לעלות בקנה אחד עם הנחתו הבסיסית של פרויד שמקורה של ההיסטריה הוא באירוע לא מודע, ולא בחוויה שעליה ידעה ההיסטריה לספר. מההסבר בדבר הפיתוי הכפול נבעה האמרה המצוטטת רבות:

- Jean Laplanche and Jean-Bertrand. Pontalis, "ההיסטריות סובלות בעיקר מזיכרונות" [trans.],  
"Trauma", *The Language of psycho-analysis*, Donald Nicholson Smith (trans.),  
(New York: W.W Norton, 1973, pp. 463-473).  
ראו בלס, הערה 4 לעיל.
- 6 חגית אהרונ, "סוד כמוס בין אוזן קשבת לנפש מכילה", שיחות 19, 2 (2005), עמ' 159-167.
- 7 שם, עמ' 160. עד כמה עדיין יכולה האוזן להיות אטומה, ומה גם זו של מערכת המשפט בישראל,
- 8 אפשר ללמוד מהתבטאותו המקוממת במיוחד של השופט אהרן אמינוף בהכרעת דינו של אב שאנס את בתו מאז היותה בת שש. בהכרעת הדין כתב השופט (עם או בלי הסכמת השופטות נחמה מוניץ וגבריאלה דה-ליאו לוי שישבו בהרכב עמו בבית המשפט המחוזי בנצרת, עניין זה טרם הוכרר באופן סופי בעת כתיבת המאמר), כי ייתכן שהצעירה התלוננה נגד אביה רק בגיל 18 בגלל ש"כמשך שנים נעמו לה מעשי הנאשם, והיא חפצה בהם, ולא טרחה לספר על מעשיו עד לאחר אירוסיה, מפחד שיתגלה שאיננה בתולה" (וראו ynet, 7/7/2006). בהתבטאות זו גילה השופט בורות מבישה בנוגע למנגנון ההדחקה של טראומה מתמשכת מעין זו ובנוגע לאימה ולבושה ההופכות את הקרבן ל"שותפה לסוד". ולא זו בלבד, אלא משאורה הצעירה עוז לגלות סוף סוף את סודה, פגע בה השופט בגסות פעם נוספת, הן ביחס לשתיקה הכפויה והן ביחס לגילוי האמין.
- 9 דוגמה בולטת לכך היא סרטו של אלמודובר לחזור (ספרד, 2006) הפורש, זו מול זו, מערכות יחסים תומכות ובונות בין נשים: אמהות, בנות, אחיות, דודות וחברות לעומת התעללות מינית של אבות בבנותיהן, העוברת קללה מדור לדור. הסולידריות הנשית מוצגת בסרט, אולי באופן מופרז, כמה שיכול לרפא ולהציל.
- 10 ראו לעניין זה קובץ עדויות של נפגעות ונפגעי תקיפה מינית. החוברת נושאת את הכותרת התשמע קולי (איגוד מרכזי הסיוע לנפגעות תקיפה מינית ולנפגעי תקיפה מינית בישראל, 2005). הנה משפטים אחדים מפתח הדבר לחוברת: "תחושת הברידות הזו, התחושה שאיש בעולם לא עבר משהו כמו שאני עברתי, היא אחת התחושות הקשות ביותר שיש. הבידוד שמתחיל בזמן הפגיעה, כשאת נמצאת בתוך סיוט, הופך להיות אקוטי לא פחות כשאת כבר רוצה לדבר. רוצה לצעוק את מה שנעשה לך. והחשש הוא שאיש לא יאמין, כי איש לא עבר דבר דומה" (עדי בר, שם, עמ' 3). וראו גם את עדותה האישית של דורית אברמוביץ: "עד היום אני מתקשה לזכור אם היה זה ציווי מפורש של אבי לא להסגיר את הסוד, או אם היה זה ציווי שהותנה והופנם בי מעצם סירובה הגורף של הסביבה לראות את האמת, המאיימת לפרוץ ולהחריב את הסדר הנורמטיבי השקט והטוב" ("עדות אישית", הסוד ושברו, הערה 4 לעיל, עמ' 44). בהקשר זה מן הראוי להזכיר גם את הסרט מתמורפוז, סרט של עדויות דוקומנטריות בנושא אונס והתעללות מינית, המשולבות בסיפורים מהמיתולוגיה היוונית, שהוקרן בפסטיבל הסרטים בירושלים, יולי 2006 (תסריט ובימוי: נטעלי בראון, הפקה: קלאודיה לויין).
- 11 Judith Lewis Herman, *Father-Daughter Incest*, Cambridge MA and London: Harvard University Press, 1981
- 12 Nancy J. Chodorow, *The Reproduction of Mothering: The Psychoanalysis and Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press, 1975
- 13 Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, James Harle Bell and John Richard von Sturmer (trans.), Boston: Beacon Press, [1949] 1969
- 14 Herman and Hirschman, *Father-Daughter Incest*, pp. 50-63 (הערה 11 לעיל).



- 15 רות אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", נשים, ירושלים: כתר, 1986, עמ' 69-82.
- 16 רות אלמוג, בארץ גזרה, תל-אביב: עם עובד, 1971.
- 17 רות אלמוג, שורשי אור, תל-אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1987.
- 18 Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia" (1917), *Standard Edition*, 14, London: The Hograth Press and Institute of Psychoanalysis, pp. 243-258
- 19 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 69 (ההוספה בסוגריים המרובעים היא שלי, פ"ש).
- 20 פרנץ קפקא, "פרומיתאוס", תיאור של מאבק: סיפורים, פראגמנטים ואפריזמים מן העיזבון, מגרמנית: שמעון זנרבנק, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1971.
- 21 התקת התהליך הסמוי, התת-עורי, אל הנוף מרמזת כנראה לשני שירים מאת משוררות ישראליות: לאה גולדברג בשירה "בהרי ירושלים" המדמה עצמה ל"אבן מוטלת", "אדישה ודוממת", "אבן בין אבנים" אשר מצפה למישהו שיבוא "וְיִדְיַחְנִי בְּרִגְלִי / וְאֶתְגַּלְגַּל בְּמַדְרוֹן". (מוקדם ומאוחר, תל-אביב: ספרית פועלים, 1978, עמ' 150); ודליה רביקוביץ בשירה "גאווה" המתארת את סלעי החוף העומדים שנים רבות, בקיעיהם נסתרים מהעין, "עַד שֶׁיָּבֹא כָּלֵב יָם קָטָן לְהִתְחַכֵּךְ עַל הַסְּלָעִים / יָבֹא וְיִלְאֶה / וּפְתָאֵם הָאֶבֶן פְּצוּעָה." (כל השירים עד כה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 152).
- 22 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 72 (כאן ובציטוטים הבאים ההוספות בסוגריים המרובעים הן שלי, פ"ש).
- 23 שם, עמ' 73.
- 24 שם, עמ' 74-75.
- 25 שם, עמ' 75.
- 26 שם, עמ' 76.
- 27 שם, עמ' 78.
- 28 שם, עמ' 80.
- 29 שם, עמ' 81.
- 30 שם, עמ' 77.
- 31 שם, עמ' 81 (כל ההדגשות בציטוטים מסיפורים מכאן ואילך, הן שלי, פ"ש).
- 32 בהתייחסו לעדותם המאוחרת של ניצולי שואה ששמרו על שתיקה במשך עשרות שנים, כותב דורי לאוב כי הצו לספר לאחרים את זיכרונותיהם הטראומטיים מכיל את אי-האפשרות לספרם, הן משום שבשעת ההתרחשויות הקרבנות עצמם לא היו מסוגלים להיות עדים לאותן התרחשויות בשל חריגותן חסרת התקדים, והן משום שלאחר המלחמה הם לא מצאו נמענים שהיו מוכנים להאזין לסיפורם. ראו Dori Laub, "An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival", Shoshana Felman and D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, psychoanalysis, and history*, New York and London: Routledge, 1992, pp. 75-92. וראו גם רינה דודאי, "השפה הפואטית כאמצעי להתמודדות עם הטראומה של השואה בכתיבתם של לוי ואפלפלד", מכאן ה', 2005. על עקבותיה של השתיקה האופפת את הזיכרון הטראומטי בשירה ובסיפורת שנכתבו בעקבות השואה (דן פגיס, אידה פינק) פרסמה דודאי את המאמר "שכוח, זכור, שכוח: שכחה וזיכרון בהתמודדות פואטית עם הטראומה של השואה", דפים לחקר השואה, מאסף כ"ג, 2009, עמ' 109-132. תודה לרינה דודאי על התובנות שסייעה לי לגבש במהלך שיחות שניהלנו בעת כתיבת מאמר זה.
- 33 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 70.



- 34 שם, עמ' 74.
- 35 שם, עמ' 78.
- 36 הרמן, הערה 2 לעיל, עמ' 55.
- 37 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 69-70.
- 38 שם, עמ' 76.
- 39 שם, עמ' 77.
- 40 שם, עמ' 76.
- 41 Nicolas Abraham and Maria Torok, *The Wolfman's Magic Word – A Cryptonymy*,  
Nicholas Rand (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, [1976] 1986  
בעקבות שיטתם, אפשר אולי אף לראות בצליל ה"תק", הנערך משמעות בעברית, צופן המתפרש  
בתעתיק האנגלי שלו – tuck, שפירושו לתחוב, להכניס, לקפל. כך גם צליל זה צובר משמעות  
בהקשר הסיפור, ממש כמו הצליל "פלאם".
- 42 Sigmund Freud, "The History of an Infantile Neurosis" (1918), *Standard Edition*,  
17, pp. 1-122
- 43 Nicholas Rand, "Translator's Introduction", *The Wolfman's Magic Word*, pp. lxvi  
(הערה 41 לעיל. התרגום שלי, פ"ש).
- 44 משלי ל, יח-כ.
- 45 על מעברים דומים מגוף שלישי לראשון ביצירות ספרות שונות על ידי סופרות ישראליות,  
ראו פנינה שירב, כתיבה לא תמה: עמדת שיח וייצוגי נשיות ביצירותיהן של יהודית הנדל, עמליה  
כהנא-כרמון ורות אלמוג, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 180-191, 252-263.
- 46 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 73.
- 47 לילי רתוק (עורכת), "אחרית דבר", הקול האחר: סיפורת נשים עברית, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד,  
1994, עמ' 309.
- 48 וראו את דבריה של יעל פלדמן על משמעותו הפרוידיאנית המתבקשת מאליה של הדימוי  
המרחבי-האנכי של המרתף הנעול (לעומת הקומות העליונות המוארות) הנזכר במונולוג הפנימי  
של שרה אמריליו, גיבורת עיר ימים רבים מאת שולמית הראבן. שרה מוותרת על המפתח האבוד  
למרתף באמצעות ה"דילוג על עצמה" במהלך גיוסה לצורכי הכלל ערב מלחמת השחרור (ללא  
חדר משלהן: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002,  
עמ' 128-129).
- 49 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 77.
- 50 שם, עמ' 78.
- 51 Nicolas Abraham, "Notes on the Phantom", N. Abraham and Maria Torok, *The Shell  
and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, Nicholas T. Rand (ed. and trans),  
Chicago and London: University of Chicago Press, [1987] 1994, pp. 171-176
- 52 פלדמן, הערה 48 לעיל, עמ' 457.
- 53 אלמוג, "מרתה תמתי עד נצח", הערה 15 לעיל, עמ' 81.
- 54 Sigmund Freud, "Remembering, Repeating and Working Through" (1914), *Standard  
Edition*, 22, p. 148 (ההדגשות שלי, פ"ש).
- 55 סם ש' רקובר, "הסיפור הקצר – ניתוח לוגי של מבע, ידע והסבר", עיתון 77 306 (דצמבר 2005),  
עמ' 26-36.

- 56 דורה הייתה בת 18 כשהגיעה לטיפולו של פרויד בשנת 1900 עם תסמינים שונים של היסטריה: שיעול עצבני, אכזריות, דיכאון ומחשבות אכזריות. פרויד טיפל בה במהלך חודשים אחדים, עד שדורה הפסיקה את הטיפול ביזמתה. פרויד כתב על המקרה של דורה לראשונה בשנת 1901, אך פרסם גרסה מתוקנת של סיפור המקרה רק ב-1905. חוקרות פמיניסטיות רבות האירו את הטקסט של פרויד ממגוון של נקודות מבט בניסיון לחשוף את ההנחות המוקדמות שעליהן הוא מתבסס, לאתר בטקסט נקודות של היסוס או אף של עיוורון מצדו של פרויד עצמו וכן הלאה. מבחר מאמרים בנושא קובצו בספר: Charles Bernheimer and Claire Kahane (eds.), *In Dora's Case: Freud-Hysteria-Feminism*, New York: Columbia University Press, 1985 (שם, התרגום שלי, פ"ש).
- 57 Claire Kahane, "Why Dora Now?", *In Dora's Case*, pp. 19-32 (שם, התרגום שלי, פ"ש).
- 58 לעניין היסוסו של פרויד שהתבטאו הן בדחיית פרסום המקרה של דורה, הן בכותרת של סיפור המקרה כשפורסם ("דורה: קטע של אנליזה") והן בסימנים רבים בטקסט עצמו, ראו גם מאמרה של טוריל מוי: Toril Moi, "Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology: in Freud's Dora", *In Dora's Case*, pp. 181-199.
- 59 הספק הוא כנראה בן לוויה נפוץ למדי כשמדובר בסיפורי עריות או אף בניצול מיני של קטינים מחרץ למסגרת המשפחה. זהו גם נושא המרכזי של המחזה *Doubt*, זוכה פרס פוליצר, מאת המחזאי John Shanley. המחזה, שהועלה ב-2005 בברודוויי, ניו-יורק, מתרחש בפנימייה קתולית לנערים באמצע שנות הששים, ובמרכזו מאבק בין הנזירה, המנהלת את הפנימייה, לבין הכומר המשמש מורה רוחני לנערים. מנהלת הפנימייה, אישה דעתנית ונוקשה הדואגת לתלמידה, חושדת בכומר שהוא מקיים יחסים בלתי תקינים עם התלמיד השחור היחיד במקום. לכומר, מחנך בעל רעיונות חדשניים, אמנם עבר מפוקפק, אך עלילת המחזה ואף סיומו אינם מאפשרים תשובה חד-משמעית לגבי החשד: קרה או לא קרה, האומנם פרץ המורה הרוחני גבולות? צופים שראו את המחזה מעידים על עצמם כי הספק המשיך להטרידם זמן רב לאחר תום המחזה.
- 60 איריס לעאל, אושר פתאומי, ירושלים: כתר, 1999.
- 61 הבשורה על פי יוחנן, יא.
- 62 לעאל, אושר פתאומי, הערה 60 לעיל, עמ' 74.
- 63 שם, עמ' 75.
- 64 שם, עמ' 91.
- 65 שם, עמ' 93.
- 66 שם, עמ' 142-143 (ההוספות בסוגריים המרובעים מכאן ואילך הן שלי, פ"ש).
- 67 שם, עמ' 144.
- 68 שם, עמ' 183.
- 69 ביטויים דומים להצדקת עריות אפשר למצוא בכתבי עת פופולריים לגברים, אך לא רק בהם. מניפסט להכשרת השרץ נכתב, למשל, על ידי הסוציולוג ג'יימס ראמי (James Ramey) במכתב שכתב ל-*SIECUS*, ארגון לאומי לחינוך מיני בארה"ב, הנושא את הכותרת: *Dealing with the Last Taboo* (1979) (מובא בספרה של Herman, הערה 11 לעיל, עמ' 22-35).
- 70 לעאל, אושר פתאומי, הערה 60 לעיל, עמ' 146.
- 71 שם, עמ' 149.
- 72 שם, עמ' 166.
- 73 שם, עמ' 149-151. איריס לעאל צועדת כאן על קרקע כבושה היטב: וראו מאמרו המקוון של

אילן קוץ על מה שהוא מפרש כסיפור העריות הראשון שבו מושלכת אשמת האב על בנותיו: Ilan Kutz, "Revisiting the Lost of The First Incestuous Family: The Biblical Origins of Shifting the Blame on to Female Family Members", 2005 (<http://bmj.bmjournals.com/cgi/content/full/331/7531/1507>).

- 74 לעאל, אושר פתאומי, הערה 60 לעיל, עמ' 211.
- 75 שם, עמ' 187.
- 76 שם, עמ' 188.
- 77 שם, שם.
- 78 שם, עמ' 190-191.
- 79 שם, עמ' 194.
- 80 שם, עמ' 192.
- 81 הפסיכולוג אלי זומר מתאר במאמרו "להיות או לא להיות: טראומות ילדות והפרעות ניתוק" הליך נפשי שבו נשים שנפגעו על ידי אבותיהן ממדרות את דמות האב כמתעלל מדמות האב כהורה מיטיב ואוהב, "מידור המאפשר לילדה לשמור על נרטיבים שונים וסותרים אודות תולדות חייה" (הסוד ושברו, הערה 4 לעיל, עמ' 170).
- 82 לעאל, אושר פתאומי, הערה 60 לעיל, עמ' 196.
- 83 שם, עמ' 183.
- 84 יש מקום לציין כאן כי לאקאן אכן תולה את כניסתו של הילד אל השפה האנושית, המצויה בממלכת "חוק האב", בויתור על תשוקתו לאם ולכן גם בהיווצרותו של החסר הראשוני. זהו, על פי תפיסתו, גם רגע בקיעתו של הבלתי מודע. ראו, למשל, Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, David Macey (trans.), London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1977, pp. 161-168 [1970]. ואילו כאן, דווקא האב פורע החוק הוא האוסר על כניסת הבת אל ממלכת השפה בכל הנוגע לעצם פריעת החוק.
- 85 לעאל, אושר פתאומי, הערה 60 לעיל, עמ' 194-195.
- 86 שם, עמ' 204.
- 87 שם, עמ' 211.
- 88 לאה איני, סדומאל: נובלה ושני סיפורים, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001.
- 89 שם, עמ' 17.
- 90 שם, עמ' 19.
- 91 שם, עמ' 17.
- 92 שם, עמ' 11.
- 93 שם, עמ' 17.
- 94 שם, עמ' 18.
- 95 שם, עמ' 13.
- 96 שם, עמ' 12.
- 97 שם, עמ' 40.
- 98 שם, עמ' 11.
- 99 שם, עמ' 40 (ההוספות בסוגריים המרובעים מכאן ואילך, הן שלי, פ"ש).
- 100 שם, עמ' 24.
- 101 שם, עמ' 42.

- 102 שם, עמ' 41.
- 103 שם, עמ' 10.
- 104 שם, עמ' 15.
- 105 תופעת הניתוק מהאני, דיסוציאציה, הן בעת התרחשות ההתעללות והן בעת הדיווח עליה, נידונה במאמרים שונים העוסקים בנפגעות של גילוי עריות, וראו מאמרו של אלי זומר, הערה 81 לעיל, עמ' 164-192. תופעה זו אף מחזקת לעתים קרובות את הנטייה לחוסר אמון בעדות הקרבנות מצד נציגי החוק והמשפט. ראו מאמרם של מירב דדיה ועידו דרויאן, "הקרבן בהליך המשפטי", הסוד ושברו, הערה 4 לעיל, עמ' 498-517. על ניתוק התודעה מהגוף בעת ההתעללות מעידות גם נשים בוגרות המשחזרות את סיפורי ההתעללות המינית בהן: "גם כאשר עשה אבי בגופי כבתוך שלו, מנע ממני הסוד לראות, לדעת ולהבין את מעשיו. כאשר היה פורש למיטתו, הייתי כבר שרויה בעולם אחר, דיסוציאטיבי, מסירה מעצמי כל עדות הכרתית על מה שהוא מעולל בי" (דורית אברמוביץ, "עדות אישית", הערה 10 לעיל, עמ' 43). כך עולה גם מסיפורה של סילביה פרייזר: "ואני מחלצת את ראשי מגופי כמו שמחלצים פקק מבקבוק או מכסה מצנצנת שימורים. מרגע זה ואילך יהיו בי שתי ישויות – הילדה היודעת, שגופה האשם נכבש בידי אבא, והילדה שאינה מעזה עוד לדעת, שראשה התמים מכוון אל אמא" (צביה זליגמן, "מבוא לגילוי עריות: אין אמת, ואין חסד, ואין רחמים", הסוד ושברו, הערה 4 לעיל, עמ' 22-23).
- 106 "היום מוסכם שלא מדובר בתופעה נדירה של אחת למיליון, אלא בעניין שכוח של אחת מבין שבע. המהפך האדיר בתפישה הסטטיסטית של התופעה משקף שינוי תודעתי ביחס החברה כלפיה" (זליגמן, שם, עמ' 16). ועם זאת, למרות קיומה של מודעות גוברת לממדי התופעה, טרם שורשו דעות קדומות המטילות על הבת הקטינה חלק באשמה בתור המפתה הקטנה של אבא, או כאלה המכחישות את התרחשותה בפועל, ובעקבות פרויד מפרשות אותה כזיכרונות שווא של פנטזיות אדיפליות, או גם כאלה המטיפות לשכחה כדי להגן על "שלמות" המשפחה. סגנונה הבלתי מתפשר של איני מתחשבן עם עמדות מעין אלה.
- 107 כזכור, הנובלה דולי טיטי מאת אורלי קסטל-בלום (תל-אביב: זמורה-ביתן, 1992) נפתחת בסצנה של ביתור גופו של דג נוי על השיש השחור במטבח של דולי, פעולה המלווה בהרהוריה על כך שב"ימים קדומים מאוד, בארץ כנען, היו מקריבים חיות גדולות מאלו לאלוהים. כשהיו מבתרים את גופו של השה, נשארו להם בידים חתיכות גדולות, משמעותיות, זכות דם, והברית שלהם היתה ברית" (שם, עמ' 9). אולי אין זה מקרה שסיפורה של איני נפתח בתיאור מוחשי במיוחד של הקרבת האם על קרש הגיהוץ. איני משיבה את אקט הקרבן לממדיו המקוריים והברבריים ביותר.
- 108 אוכידיוס, מטמורפוזות, ב, ספר שישי, מרומית: שלמה דיקמן, ירושלים: מוסד ביאליק, 1965, עמ' 236-247.
- 109 איני, סדומאל, הערה 88 לעיל, עמ' 86-87.
- 110 ראו התייחסות לנושא זה בספרה של הרמן (Herman), הערה 11 לעיל, עמ' 132-133).
- 111 יעקב שטיינברג, "בתישראל", כל כתבי יעקב שטיינברג, תל-אביב: דביר, 1959, עמ' ריב-רטז.
- 112 שם, עמ' רטז.