

החפצה, החפצה עצמית והזדהות עם התוקף: 'חסי' תוקפן-קורבן ומחברת-קוראת בשלוש נובלות על גילוי עריות

חן אדלסבורג וענת טלמון

בסיפורו של בורחס "אמה צונץ", העוסק בטרומה מינית, טוען המספר כי "אחת מתכונות הגיהנום היא האי-הממשות, תכונה שלכאורה ממתנת את זוועותיו ואולי דווקא מחריפה אותן".¹ התכונה הזאת, האי-ממשות היוצרת טשטוש ובלבול בין מציאות לפנטזיה, היא המאפיין המובהק ביותר של הדיון הפסיכואנליטי בגילוי עריות. את תאוריית הפיתוי שפרויד פיתח בעקבות שיחות עם מטופלות שלו – ולפיה מקורה המודחק של ההיסטוריה הוא בטרומה מינית שעל פי רוב גרם האב – פרויד זנח מאוחר יותר לטובת המודל האדיפלי, המעמיד את גילוי העריות בין הבת והאב כפנטזיה בלבד. כפי שטוענת פנינה שירב, "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".²

על פי פרויד, התנועה מן הממשות אל הפנטזיה היא הפגן (acting out) של המצב הנפשי שחוות נפגעות גילוי עריות. האי-ממשות, המשמשת אותן כמנגנון הגנה מפני ממשותן האימה של הזוועות שחוו, נושאת גם מחירים קשים מנשוא, כגון דיסוציאציה (ניתוק)³ ואובדן היכולת לחוות את העצמי כסובייקט.⁴ במובן זה האי-ממשות של העצמי

1 חורחה לואיס בורחס, "אמה צונץ", האָלף, מספרדית: יורם ברונובסקי, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2000, עמ' 50.

2 פנינה שירב, "כיסוי וגילוי", מכאן י (ספטמבר 2010), עמ' 153. ראו גם, Jane M. Ford, *Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce*, Gainesville, FL: University Press of Florida, 1998, p. 27.

3 אפי זיו טוענת כי הדיסוציאציה המאפיינת גילוי עריות משפיעה גם על היחס התרבותי לתופעה, ולא רק על קורבנותיה כפרטים. לדבריה, "דיסוציאציה חברתית ביחס לממדי המגפה של גילוי עריות, וביחס לקשר הגורדי בין הטרונורמטיביות לבין גילוי עריות, כרוכה באופן בלתי ניתן להתרה באידיאליזציה של תא המשפחה ההטרונורמטיבי". מסיבה זו זיו קוראת לערער על מערך ההנחות העומדות בבסיס השיח הפסיכואנליטי ומשמרות את מבנה המשפחה ההטרונורמטיבי כאידיאל וכשאיפה. אפי זיו, "גילוי עריות", מפתח 15 (קיץ 2020), עמ' 27.

4 תפיסת העצמי כסובייקט היא אחד ההיבטים המרכזיים של המהות האנושית: כשהאדם תופס את עצמו כבעל רצונות ואוטונומיה, כבעל צרכים משלו, הוא מרגיש שהוא נראה בעיני האחר – ולכן מאמין שהוא חשוב ומשמעותי. במצב כזה, הוא אינו רק מודע לרצונותיו ולצרכיו ואינו רק יכול

היא אספקלריה לאי־ממשות של האירוע הטראומטי עצמו. במעבר לתחום הפנטזיה ישנו אפוא גם מעבר מקיימות העצמי להיעלמותו, לאיון ולכליה.

ז'אן־פול סארטר טען כי פעולת האיון – הפיכת האחר לאין – עשויה להיווצר בכוחו של מבט השולל את הסובייקטיביות.⁵ המבט המאין הזה מכונה "החפצה": תהליך שבו אדם מאבד מהסובייקטיביות שלו והופך לאובייקט, כלי לסיפוק צורכי האחר. בקשר בין־אישי מתרחשת אותה חוויה מאינת, מחפיצה, בין מי שמכחיש את האנושיות של האדם שמולו לבין מי שאנושיותו מוכחשת, והיא נוגעת למהות הפנימית של הישות שאיננה, שכן תכליתה כעת היא סיפוק צרכיו והנאותיו של המחפץ. בצורה כזו כמו־נשללת מהאדם המוחפץ אפשרות הטרנסצנדנטיות, אותה אפשרות הגשמה וקפיצה אל חירות אין־סופית, ואנושיותו נשאבת עד כדי היעלמות מוחלטת.⁶ לפיכך, ההחפצה מרוקנת את האדם מן הרכיבים המגדירים אותו ככזה, כלומר מחוללת דה־הומניזציה שלו, והאנושיות המקננת בו מפורקת לכדי חלקים המשרתים את האחר.⁷

להצביע עליהם – הוא גם מרגיש ראוי לממשם. בהתפתחות נורמטיבית ותקינה בסביבה מתקפת, שבה הדמויות המטפלות רואות את הילד או הילדה, מכירות ומכילות את חוויותיהם, הילדים יגדלו בידיעה ברורה מי הם, ולכן יוכלו גם להתמקם מול האחר ולנהל מערכות יחסים מיטיבות. לעומת זאת, חוויה טראומטית – ובוודאי חוויה של התעללות והזנחה המתרחשת בשלבי ההתפתחות המוקדמים – מכרסמת לא פעם בתפיסת העצמי כסובייקט. במקרים אלו עובר האדם החפצה; הוא תופס את עצמו כאובייקט, ובמקום לחוש שהוא בעל אוטונומיה הוא מפתח תלות. בהתפתחות שאינה תקינה ירגיש האדם שהוא אינו נראה, שהוא אינו נחשב ושאינו מורגש באינטראקציות חברתיות. את תחושת הבעלות העצמית שלו תחליף תחושת מכשירנות (קרי אינסטרומנטליות) הכבוד יהפוך להשפלה והאקטיביות תשתנה לפסיביות. בִּשרשרת שתיווצר החפצה תוליד החפצה עצמית, והאדם יתפוס את עצמו כאובייקט שכל תפקידו לספק את האחר; כמי שנעדר ממנו הרכיב הבסיסי המהותי של ההווה האנושית. לעמדה זו כמה השלכות, שרובן הן ניסיונות לא אדפטיביים

לכונן סובייקטיביות אחרת. ראו, Anat Talmon and Karni Ginzburg, "The Nullifying Experience of Self-objectification: The Development and Psychometric Evaluation of the Self-objectification Scale", *Child Abuse & Neglect* 60 (October 2016), pp. 46–57

Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology*, 5 New York, NY: Philosophical Library, 1943

Martha C. Nussbaum, "Objectification", *Philosophy and Public Affairs* 24, 4 (Autumn 1995), pp. 249–291; Andrea Dworkin, "Against the Male Flood: Censorship, Pornography, and Equality", *Harvard Women's Law Journal* 8 (Spring 1985), pp. 1–29; Immanuel Kant, *Lectures on Ethics*, Louis Infield (trans.), New York, NY: Harper and Row, 1963; Barbara L. Fredrickson and Tomi-Ann Roberts, "Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks", *Psychology of Women Quarterly* 21, 2 (June 1997), pp. 173–206

היבטים של מכשירנות (קרי אינסטרומנטליות), שלילת האוטונומיה, אדישות, התבוננות במוחפץ כבר־חליפין ובר־חילול, והמחפץ נוהג במוחפץ כדבר שאין צורך להביא את חוויותיו ואת רגשותיו בחשבון. על כך ראו: Catherine Kirkwood, *Leaving Abusive Partners*, Newbury Park, CA: Nussbaum; Sage, 1993

Nick Haslam, "Dehumanization: An Integrative Review", *Personality and Social Psychology Review* 10, 3 (August 2006), pp. 252–264; Wenqi Yang, Shenghua Jin, Surina He, Qian Fan, and Yijie Zhu, "The Impact of Power on Humanity: Self-dehumanization in Powerlessness", *PLoS One* 10, 5 (May 2015), e0125721; Deborah H. Gruenfeld, M. Ena Inesi, Joe C. Magee, and Adam D. Galinsky, "Power and the

אירוע טראומטי הוא אירוע מחפץ. התעללות מינית היא סוג ספציפי של טראומה, הכולל את אכזריות הצד הפוגע ואת היעדר הנראות של הצד הנפגע. הקורבן הופך כלי לסיפוק פורקנו של התוקף. אנושיותו של הקורבן מוכחשת והוא מושפל, הופך למושא פסיבי ומאבד מן הסובייקטיביות שלו. המעשה הטראומטי הוא חוויה שבה אדם הופך לחפץ, לדבר, ורצונותיו וצרכיו מתייתרים.⁸ פעמים רבות ההחפצה שעשה האחר מופנמת, ונוצרת החפצה עצמית: האדם תופס את עצמו ככלי שרת לצרכיו ורצונותיו של האחר וכמשולל אוטונומיה, כאילו ראה את עצמו לא דרך עיניו-שלו, אלא מזווית הסתכלות חיצונית. האדם המוחפץ עלול לחוש שהוא נטול אנרגיה ולהיות אדיש לגורלו, והוא עלול לתפוס את עצמו כנתון בבעלותו של האחר, עד כדי הטלת ספק בעצם קיומו ונוכחותו. כמו כן, הוא עלול לתפוס את עצמו כמי ששרוי בצילם של אחרים, כמי שאינטראקציות חברתיות מתנהלות "מעליו" ואינן כוללות אותו, והוא מרוקן מכל סובייקטיביות עד כי מתקבל על דעתו שחוויותיו ורגשותיו לא יובאו בחשבון.⁹ תחושות איון אלו מלוות לעיתים קרובות בתחושת ניכור עצמי, פחד וחוסר ודאות באשר לרגע שבו יתבוננו בו, יבחנו אותו ויאיינו אותו.¹⁰

באותה עמדה של החפצה עצמית נעשים לא פעם ניסיונות לכונן סובייקטיביות, אך הניסיונות האלו, על פי רוב, אינם אדפטיביים, ומובילים להתפתחותן של הפרעות אישיות שונות, כמו נרקיסיזם.¹¹ אחד התהליכים העלולים להתרחש על מצע ההחפצה העצמית הוא הזדהות עם התוקף, שכן התוקף הוא הישות הסובייקטיבית הקרובה והזמינה ביותר לקורבן. הזדהות מסוג זה תבוא לידי ביטוי לא רק בהפנמת המבט המאיון, המוביל להחפצה העצמית, אלא גם באימוץ התשוקות הפתולוגיות של התוקף ושחזור דינמיקת היחסים האלימה בסיטואציות אחרות.

המונח "הזדהות עם התוקף", שטבע שנדור פרנצי, מתאר תהליך שבו שורדי התעללות, במיוחד בילדות, מתמזגים עם תוקפם ומקבלים על עצמם את חוויית ההתעללות. בתהליך מורכב ורב-פנים זה מתחולל שינוי מהותי בתפיסת עולמם של הקורבנות, ולא

Objectification of Social Targets", *Journal of Personality and Social Psychology* 95, 1 (July 2008), pp. 111–127; Evangelia (Lina) Papadaki, "Sexual Objectification: From Kant to Contemporary Feminism", *Contemporary Political Theory* 6, 3 (August 2007), pp. 330–348

8 Sarah J. Gervais and M. Meghan Davidson, הערה 6 לעיל; Fredrickson and Roberts "Objectification among College Women in the Context of Intimate Partner Violence", *Violence and Victims* 28, 1 (2013), pp. 36–49; David Spiegel, Thurman Hunt, and Harvey E. Dondershine, "Dissociation and hypnotizability in posttraumatic stress disorder", *American Journal of Psychiatry* 145, 3 (March 1988), pp. 301–305

9 Kirkwood, הערה 6 לעיל; Nussbaum, הערה 6 לעיל; Fredrickson and Roberts, הערה 6 לעיל; Yang, Jin, He, Fan, and Zhu, הערה 7 לעיל.

10 Sartre, הערה 5 לעיל.

11 Anat Talmon and Karni Ginzburg, "The Intricate Role of Dissociation in the Relations Between Childhood Maltreatment, Self-objectification, and Narcissism", *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy* 11, 8 (November 2019), pp. 909–918

פעם הם כמו־מתאחדים עם התוקף בתפיסתם העצמית.¹² זוהי תגובה אוטומטית שנועדה להגן על העצמי מפני איום קיצוני: מציאות שחריגתה מקווי הנורמה הופכת אותה לבלתי נסבלת. במצבים אלו הקורבן חסרת האונים עשויה להכפיף עצמה אל התוקף ולהחליף את בעלותה העצמית בבעלותו.¹³ אותה הזדהות מתאפשרת כשהקורבן משוללת מחוויית העצמי שלה ומתנתקת משיירי החוויה הסובייקטיבית. היא נותרת ללא רגשות ורצונות משל עצמה, ואת העצמי החסר שלה ממלא העצמי של התוקף. היא מאמצת את חווייתו, הופכת רגישה לרגשותיו, מתוודעת לרצונותיו וצרכיו ומבינה אותם כמו היו שלה. בקצה הרצף הקורבן גם חווה את תשוקותיו הפתולוגיות של התוקף כמעט כפי שהוא־עצמו חווה אותן. בתהליך הדרגתי זה היא עלולה אף לחוות את ההתעללות כאילו הייתה היא־עצמה התוקף, תוך שהיא לומדת את מקומו במערכת היחסים שביניהם. אלו האיכויות המגוננות של תופעה זו, שכן הקורבן לומדת כיצד להרגיע את התוקף, לפייסו ול־צותו. כשמדובר בגילוי עריות היא גם מאפשרת לעצמה לשמור על קשר חיובי עם האב המתעלל, פונקציה מהותית בהיות האב דמות התקשרות.

למרבה הפלא, הזיקה שבין שתי התופעות שהוזכרו – החפצה והזדהות עם התוקף – נעדרת מן השיח המחקרי־אמפירי, והן נחקרות כשתי תופעות נפרדות. אחת הסיבות האפשריות ללקונה זו היא העובדה שהמחקר הפסיכולוגי בתחום החפצה העצמית מתמקד בעיקר בהיבטים של החפצה גופנית סקסיסטית, ונמדד בכלים הרלוונטיים לכך. אך לאחרונה פותח כלי למדידת החפצה עצמית במובן העמוק והפילוסופי של התופעה, ומתחיל להיבנות ידע אמפירי חדש.¹⁴ כלי זה בוחן שני ממדים של החפצה עצמית: היעדר אוטונומיה ושקיפות, וכבר נמצא קשר בינו לבין דיווחים רטרופספקטיביים עצמיים על טראומות ילדות, וכן בינו לבין תחושות של בושה, הפרעת אישיות נרקסיסטית ורווחה נפשית ירודה. יתרה מכך, בקרב נשים הוות תחושות של החפצה עצמית שנמדדו בכלי זה

12 Sándor Ferenczi, "Confusion of tongues between adults and the child", Eric Mosbacher (trans.), *Final Contributions to the Problems and Methods of Psycho-analysis*, New York, NY: Basic Books, 1955, pp. 156–167; Jay Frankel, "Exploring Ferenczi's Concept of Identification with the Aggressor: Its Role in Trauma, Everyday Life, and the Therapeutic Relationship", *Psychoanalytic Dialogues* 12, 1 (2002), pp. 101–139

13 בקצה הרצף של מופעי הזדהות אלו אף נראה הטבעה ארוכת טווח של תוקפנות הקורבן כלפי עצמה. תהליך זה כולל מופעים של רגישות מוגברת ויכולת ניבוי התנהגות התוקף, כגון הידיעה מתי הפגיעה תתרחש ובאילו תנאים. לרוב הקורבן תפגין כניעה וציות, ובהמשך תאמץ את תפיסות התוקף בנוגע לפגיעה, עד כדי הפנמה וחקוי מאפייניו וזהותו. זהו מופע עמוק של אימוץ עד כדי הזדהות, הפיכת העצמי לאחר, הפיכת הקורבן לתוקף והתמזגות בין שני אלו עד הפיכתם לאחד.

14 Talmon and Ginzburg, הערה 4 לעיל. ראו גם: Talmon and Ginzburg, הערה 11 לעיל; Anat Talmon and Karni Ginzburg, "Between Childhood Maltreatment and Shame: The Role of Self-objectification and Disrupted Body Boundaries", *Psychology of Women Quarterly* 41, 3 (September 2017), pp. 325–337; Anat Talmon and Karni Ginzburg, "Chased by the Past: The Relation Between Childhood Maltreatment and Fear of Childbirth", *Sex Roles* 81, 3–4 (November 2018), pp. 223–234; Anat Talmon, Noa Cohen, Yael Raif, and Karni Ginzburg, "Sense of Mastery Among Older Adults and its Relation to Invalidating Childhood Experiences", *Aging & Mental Health* 26, 11 (2022), pp. 2186–2194

נמצאו קשורות לפחד מן הלידה ולסבירות גבוהה לפתח הפרעת דחק פוסט-טראומטית לאחריה. אותו מנגנון המחבר בין חוויות טראומטיות בילדות לבין היבטי החפצה עצמית בבגרות נמצא תקף גם בקרב בני הגיל השלישי, כמסביר את הקשר שבין חוויות אלו לאובדן תחושת השליטה. במצב זה, שבו תופעה הנתפסת עמוקה-אך-עמומה מקבלת תיקוף אמפירי ואפשר לכמתה ולמדוד אותה, מזדמנת לראשונה היכולת לבחינה אמפירית של הקשר בין היבטי החפצה עצמית לבין מופעי הזדהות עם התוקף והפנמת תכונותיו.¹⁵ כמו כן, התאוריה הפסיכואנליטית והמחקר האמפירי שניהם, בחוקרם את ההזדהות עם התוקף, מדגישים את ההיבטים הבאים לידי ביטוי כלפיו במערכת היחסים (כגון אימוץ החוויה התוך-נפשית שלו, או מזעור הפגיעה ורציונליזציה של מעשי התוקף בשילוב רגשי זיקה, הגנה וחיבה כלפיו), ואילו האופן שבו הזדהות זו מגולמת ומשוחזרת ביחסי הקורבן עם אחרים בסביבתו נותר בשוליים.

לגישתנו, כפי שנראה להלן, הלקונה המחקרית-אמפירית בתחום הפסיכולוגיה מקבלת מענה ביצירות ספרותיות. באמצעות קריאה בשלוש נובלות ישראליות על גילוי עריות נראה כי במרחב הספרותי של ההחפצה, שבו – בתהליך לא אדפטיבי של חיפוש וכינון משמעות ומהות מחודשת – קורבן הטראומה מרוקנת מהווייתה המקורית ונעשית למכל ריק נטול אוטונומיה ומהות, ולבסוף מאמצת את זהות התוקף. אימוץ זה בא לידי ביטוי לא רק בתחום היחסים עם התוקף עצמו, אלא משוכפל ומשוחזר גם ביחסים אחרים, שבהם הקורבן הופכת ל"מקרבנת" בעצמה.

ביצירות הספרות שיוצגו להלן הזדהות זו באה לידי ביטוי לא רק ברמת העלילה, בהפיכת הקורבן לתוקפת בעולם הבדוי של היצירה, אלא לעיתים קרובות גם ביחסה של היצירה אל הקוראות והקוראים ובמערכת היחסים הנרקמת ביניהם. לעיתים, ההזדהות עם התוקף באה לידי ביטוי באופן שבו המספרת כופה עצמה על הקוראת ובאופן שבו היא מבטאת את חלקיה התוקפניים והפוגעניים. הקוראת מוצאת את עצמה בתוך הסיטואציה האלימה ללא אפשרות להשתחרר ממנה, וכך מועברת אליה הטראומה בזעיר אנפין, באמצעות הזדהות השלכתית.¹⁶ תופעה זו עשויה להתרחש במגוון צורות, הכוללות שפה

15 Talmon, ; שם, "Chased", Talmon and Ginzburg ; שם, "Between", Talmon and Ginzburg ; שם, Cohen, Raif, and Ginzburg Anat Talmon and ; שם, Talmon and Ginzburg ; הערה 11 לעיל; Anat Talmon and Karni Ginzburg, "Body Self" in the Shadow of Childhood Sexual Abuse: The Long-term Implications of Sexual Abuse for Male and Female Adult Survivors", *Child Abuse & Neglect* 76 (February 2018), pp. 416–425; Anat Talmon and Karni Ginzburg, "The Differential Role of Narcissism in the Relations Between Childhood Sexual Abuse, Dissociation, and Self-harm", *Journal of Interpersonal Violence* 36 (9–10), NP5320–NP5339

16 הזדהות השלכתית (Projective Identification) הוא מושג שטבעה לראשונה החוקרת והפסיכואנליטיקאית מלאני קליין, ב-1946. קליין השתמשה במושג ההשלכה הפרוידיאני, שדיבר על ייחוס דחפים מאיימים לאנשים אחרים, והרחיבה אותו לתיאור העברה של דימוי אני שליליים שהאדם אינו יכול להכילם לאדם אחר. האחר מזדהה עם הדימויים השליליים שהושלכו עליו ומתנהג בהתאם. בעקבות הזדהות הזולת עם החלק המושלך הוא מבין "מבפנים" את רגשותיו של המשליך (גם אם באופן לא רצוי ולא מודע). למשל, אדם החש קנאה בבת זוגו יגרום לה לקנא בו באופן מכונן אך לא מודע, כדי שהיא תבין את תחושותיו ותזדהה עימן. המושג פותח בכתיבה

אסתטית בוטה, כמו בנובלה הרחק מהיעדרו מאת שז, או שימוש בגוף שני באופן שאינו מעורר הזדהות, אלא להפך: מעורר סלידה, כפי שקורה באהבה למעין איתן וב"סדומאל" ללאה איני.¹⁷ יצירות אלה, המכניסות את הקוראת לאי־ממשות טראומטית, מעבירות הלאה את תחושת האיון וההחפצה, ומאפיינות את היחסים בין המחברת וקוראה כאלימים. כפי שטוענת שירה סתיו, כאן באה לידי ביטוי ה"פרדוקסליות של הכתיבה בקולה של קורבן. כיצד להעיד על אובדן קול, אלם קול, בשעה שהקול מדבר? האם אפשר לדבר כקורבן? והרי הקורבנות עצמה נתפסת כשתיקות אינהרנטית".¹⁸

אם כן, גילוי העריות – הניצול המובהק ביותר של יחסי כוח חברתיים (בין גבר מבוגר לילד או ילדה שכל קיומם תלוי בו), המחלל את המרחב הביתי, המשפחתי והאינטימי ביותר – חושף ביצירות הללו גם את יחסי הכוח המובנים בין עמדת המחברת לעמדת הקוראת, המתקיימים בדרך כלל גם הם – כשמדובר ביצירות פרוזה ארוכות – במרחב הביתי והאינטימי. קול המחברת פולש למרחב הדומם של הקוראת, עושה בו כבשלה ומנצל את הפוזיציה האילמת־בהכרח שלה, כקוראת נטולת קול, שאינה יכולה להגן על עצמה או על הקורבן־תוקפן שלקולה היא נחשפת. ועם זאת, במערך יחסי הכוח הזה קיים גם צורך המחברת בקשב הקוראת ובהיענותה, צורך בהכרה ובהתקבלות, ולכן עצם היותה תוקפת מסכן את כינון הסובייקטיביות של הדוברת עצמה.¹⁹ לאור זאת, הקריאה ביצירות הללו מלווה בחוויה של חוסר אונים ואילמות הנכפית על הקוראת, וממחישה את התלות ואת פוטנציאל יחסי הכוח האלימים שכל קריאה טומנת בחובה. קריאת היצירות הללו בקול, לעומת זאת, יכולה להיות כלי של התנגדות לבדידות והאילמות הכפויות.²⁰

של תאורטיקנים רבים, ובהם וילפרד בין וסטיבן מיטשל. ראו: Melanie Klein, "Notes on Some Schizoid Mechanisms", *Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963*, vol. 3, London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1975, pp. 1–24; Wilfred R. Bion, "Attacks on linking", *International Journal of Psychoanalysis* 40 (1959), pp. 308–315; סטיבן א' מיטשל, התייחסויות: מהיקשרות לאינטרסובייקטיביות, מאנגלית: עמית פכלר, תל אביב: תולעת ספרים, 2009.

17 שז, הרחק מהיעדרו, תל אביב: עם עובד, 2010; מעין איתן, אהבה, נעמה צאל (עורכת), תל אביב: רסלינג, 2020; ללאה איני, "סדומאל", סדומאל: נובלה ושני סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 9–113. ההפניות למקורות אלו יופיעו מכאן ואילך בגוף הטקסט. על השימוש בגוף שני בספרות העברית ראו אצל חן אדלסבורג, "אינטרפלציה מוצלחת מדי: הקריאה של אורלי קסטל־בלום", אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 8 (סתיו 2018), עמ' 153–180.

18 שירה סתיו, "ספרות בקול הקורבן", מפתח 11 (2017), עמ' 170.

19 ג'ניס דואן ודבון הודג'ס, שערכו מחקר מקיף על נרטיבים של גילוי עריות, טוענות כי טקסטים אלה נוצרים מלכתחילה בתנאים של חוסר ביטחון, הן באשר לשאלה "מה קרה" והן באשר לשאלה "מי יקשיב". Janice Doane and Devon Hodges, *Telling Incest: Narratives of Dangerous Remembering from Stein to Sapphire*, Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 2001, p. 2.

20 על יחסים מורכבים אלה בין מחברת וקוראת ראו גם, אדלסבורג, הערה 17 לעיל.

גילוי עריות ביחסי אב-בת

בבסיס גילוי העריות שוכן אובדן האמונה בכך שסדר שורר בעולם, ובכך שישנם היגיון וסיבה לדברים הקורים. כשהאב – הדמות המטפלת – פוגע ומחרב במקום לשמור ולהגן, הנחת העולם הבסיסית ביותר, כי הבית הוא מרחב הגנה וביטחון, נסדקת; ולא פעם, בניסיון לשמרה, תפנה הילדה את הכאוס פנימה. אחד ממופעי גילוי העריות הנפוצים ביותר מתרחש במרחב היחסים אב-בת. כאשר האב מפר את המהות ההורית, המגינה והשומרת, עלולה הילדה, התלויה באביה, לחוש נבגדת וחסרת אונים ולהתנהל בביתה – שלה כשבויה, ובידי האב השובה נותרים הכוח והיכולת להשפיע באופן מידי וקיומי על חייה. לאור יחסי התלות המובלעים במערכת היחסים הזאת, שבין אב לבתו, ההתעללות המינית יכולה להיעשות הן בכפייה גלויה והן במראית עין של הסכמה. אופי הפגיעה המינית עלול להיות מתעתע, שכן היא נעשית בידי אדם קרוב, ולא פעם בצורה הדרגתית, שבה קשה להצביע על רגע המעבר מפעולה מותרת לפעולה הנמצאת בתחום האפור ולפעולה אסורה, ובהתאמה, מפעולה נעימה ללא נעימה. לפיכך, סיפורה של הפגיעה המינית לעיתים חסר התחלה, אמצע וסוף, והופך להיות עוד רכיב במארג המגדיר מיהי הילדה ואילו מערכות יחסים סובבות אותה.

מעצם טיב היחסים, הבת אינה יכולה לברוח או להימנע מהפגיעה; היא קשורה לאביה ותלויה בו. לכן היא עשויה להתנתק מחלקיקי העצמי שלה, מחוויותיה הסובייקטיביות, ולהחליף את הבעלות העצמית בזו של האב התוקף. כשהעצמי שלה מתרוקן ונשלל ממנה – עצמה, גם רגשותיה ורצונותיה נעלמים ומוחלפים באלו של האב הפוגע.

חוויה טראומטית, קל וחומר גילוי עריות, היא חוויה חסרת מילים, שלא פעם חורגת מטווח המחשבה, ועל פי רוב, אינה מקודדת באופן מילולי ואינה נגישה לעיבוד.²¹ במקרים אלו הגוף – שהוא כשלעצמו פעמים רבות מושא להתעללות ולהזנחה – עלול להפוך למרחב שהשפעות החוויה הטראומטית, השלכותיה ועוצמותיה נחרטות בו. יתרה מזו, כאשר ההתעללות וההזנחה מתרחשות בגיל צעיר, בשלב שבו העצמי טרם גובש ועוצב, הוא עלול להתעצב ולהיבנות בצל אותם רשמים החקוקים בו. בהיעדר היכולת לשיים את החוויה הטראומטית ולתמללה, לספרה ולעבדה, הופכות השלכותיה סומטיות והזיכרון הטראומטי נותר חושי. כלומר, בהיעדר מילים הגוף מבטא את הטראומה ומנכיח אותה. ואכן, אפרת הברון טוענת שאחד הנזקים המרכזיים בעקבות גילוי עריות הוא הפגיעה בשפה וביכולת הדיאלוגית.²² ונראה כי דווקא פה – במרחב המילולי שנפגע והושחק,

Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 1–9; Shoshana Felman, "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching", Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 13–60

22 אפרת הברון, לומר זאת אחרת: לדבר על גילוי עריות בשפת הספרות, תל אביב: מכון מופ"ת, 2019.

במתח שבין הטאבו החזק למילה הכתובה הנחקקת – טמון גם פוטנציאל ההחלמה והעיבוד.²³

הכתיבה הפואטית על גילוי עריות, כפי שמתארת שירה סתיו, היא כלי של חשיפה והתנגדות ושל ביקורת על עצם מבנה הטאבו של גילוי העריות אב־בת. בעצם כתיבת סיפור הפגיעה מתחיל ייצוגו של האב כמבנה כוח להיסדק. על כך מוסיפה פנינה שירב כי עצם הכתיבה על גילוי העריות היא אקט פמיניסטי החושף את המבנה הפטריארכלי – הוא המבנה המהותי המאפשר את קיום התופעה.²⁴

בשלוש הנובלות שנעסוק בהן להלן הפוגע המרכזי והאקטיבי הוא האב, אך נוכחות האם, שאינה מגינה על הבת, תופסת לעיתים את המקום המרכזי בעלילה. בכתיבתה של לאה איני, למשל, האם נתפסת כמי שאינה את בתה חריף בהרבה מפגיעתו של האב. האב המתעלל פגע, חירב וכרסם, אך האם כלל לא תפסה את הבת כמישהי שנמצאת או קיימת. הנכחת האב את בתו חורגת מגבולות המוסר והחוק, אך היא עשויה גם להיחשב, לפרקים, בצורה מתעתעת ומעוותת, ככזו המכירה בה. נושא זה עולה בבירור גם בנובלה של שז, שבה מתוארת מערכת יחסים "זוגית" בין אב ובתו הבוגרת, שהמחשבה על נטישת אביה מעלה בה מייד תחושות מאיימות של איון וכליה. לעומת עודף תשומת הלב האבהית בנובלה זו, האם מוזכרת רק באופן אגבי, כמי שהיכתה את בתה והקריבה אותה. בנובלה של מעין איתן, לעומת זאת, נוכחות האם מינימלית, והיא אינה מתוארת כחלק משרשרת הפוגעים.

הרחק מהיעדרו מאת שז: השלכת האי-מעשיות על הקורא/ת

הנובלה הרחוק מהיעדרו מציגה את שיח ההחפצה וההחפצה העצמית עוד בטרם הקריאה. שם המחברת שז הוא ראשי התיבות של "שם זמני", והוא מעיד על ארעיות ועל היעדר קיום עצמי ברור ואיתן. גם שם הנובלה: "הרחק מהיעדרו" משקף את המתח שבין הקיים לנעדר, בין הנמצא לנעלם. במובן־מה, נובלה זו מציגה את קצה הרצף של הזדהות עם התוקף כמנגנון הנועד למזער את הפגיעה. הקשר בין גילוי עריות ובין אימוץ עמדת התוקף עמד במרכז הביקורת שכתבה שירה סתיו על הספר:

הספרות, גם את זה עצוב לומר, כמעט שאינה מתעניינת בסיפורים של קורבנות. הקול המרתק אותנו הוא קולו של התוקפן. מי יספר את סיפורה של קורבן תמים? בדרך כלל היא נותרת חסרת פנים ושם, עם הכאב שלא נכתב, שלא יכול להיכתב בשום מקום, בשום

23 אליזבת בארנס טוענת כי בתחילת המאה העשרים ואחת החלו להתפרסם המוני טקסטים – ספרותיים ומחקריים – בנושא גילוי עריות, וכי התרבות החלה להראות עניין מיוחד בנושא. ראו, Elizabeth Barnes, "Introduction", Elizabeth Barnes (ed.), *Incest and the Literary Imagination*, Gainesville, FL: University Press of Florida, 2002

24 שירה סתיו, "אבות ובנות: המלכוד של גילוי העריות", תיאוריה וביקורת 37 (סתיו 2010), עמ' 69–95; שירב, הערה 2 לעיל.

זמן. לא התמימות מציתה את דמיוננו, אלא הרוע, החטא, אי־העמידה ביצר, הכניעה המתוקה לפיתוי. עם זה עוד אפשר להזדהות. נדמה ששז למדה זאת על בשרה: כדי שנוכל להזדהות עם הקורבן, דרושה העצמה של הדרמה, קונפליקט, היקראות בין רצונות סותרים: הקורבן נדרשת לרצון משלה. הקורבן נדרשת לא להיות קורבן.²⁵

סתיו מבינה את הצורך בהפיכת הקורבן לתוקפן כמנגנון דרמטי, שנועד לייצר עניין בקרב הקוראים והקוראות, אך כפי שנראה, מנגנון זה משרת גם את המערך הנפשי של הגיבורה ומאפשר לה לכוון קיום נפרד במידת מה, להחזיר לעצמה את הסובייקטיביות שגילוי העריות הכחיד. באופן דומה, היפוך יחסי הכוח ואימוץ עמדת התוקף מאפשרים לה גם למצוא קול שבו תוכל לספר את הסיפור – ובכך להחזיר לעצמה שליטה זו או אחרת על חייה.²⁶

במרכז העלילה מנהלים הבת והתוקף־האב מעין מערכת יחסים זוגית. ואכן, הנובלה נפתחת בתיאור זוגי "נורמטיבי", שהיה נותר נורמטיבי אלמלא היו דמויותיו הבגורות אב ובתו:

אבי יושב.

על כורסה נוחה מאד הוא יושב.

ואני באה ומתיישבת על ברכיו.

"נו, מוישלה", אני אומרת, "מה נאכל לארוחת ערב?"

אבי מגחך. ברכות הוא מסיט את שערי מעיני ונושק לי על מצחי. (עמ' 7)

הבסיס הרעיל של מערכת היחסים הזאת, הנדמית נורמטיבית במבט ראשון, נרמז מייד לאחר מכן, בשיח המתנהל בנוגע לתזונתה של הגיבורה: "כשהייתי בת שש־עשרה הייתי טבעונית, אתה זוכר? זה היה נעים, זה היה מנקה, הגוף נפטר מרעלים. ימים שלמים צמתי אז, אני נזכרת בערגה" (עמ' 7). צום, שאינו מעיד על תזונה בריאה, הוא יעד נכסף בעיני הגיבורה, והיא משתמשת בו כמנגנון של שליטה בגופה, כדי לפצות על פלישת האב אליו.²⁷ לאחר שהיא אוכלת מהעוגיות שאביה אפה הגיבורה "נכנסת לשירותים ודוחפת אצבע" כמו כדי לפלוט אותו מתוכה (עמ' 58).

25 שירה סתיו, "הרחק מהיעדרו" מאת שז | והוא ימשול בך", הארץ (1/12/2010), <https://did.li/>

26 במאמרה "ספרות בקול הקורבן" טוענת סתיו כי הספרות של שז מתעקשת להתקבל ככזאת למרות התפיסה הרווחת כי "ספרות של קורבנות היא ספרות גרועה". שז כותבת "באופנים שאינם מטשטשים את קול הקורבן ומניחים לו/ה לדבר כקורבן – מתוך עמדת הקורבן". סתיו, הערה 18 לעיל, עמ' 159, 160.

27 על הקשר בין פגיעה מינית והפרעות אכילה מרחיבה ענת גור, גוף זר: הפרעות אכילה, פגיעות מיניות בילדות וטיפול מותאם, דבי אילון (עורכת), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015.

ביטול פגיעת התוקף ומזעורה ממשיך באופן של אנלוגיה בין ויכוח על טבעונות לבין עצם מעשה הפגיעה, כמו היו העלבת אדם טבעוני ובקשה לסליחתו שוות ערך לאונס והתנצלות:

אני מוסיפה מילים להגנת הטבעונות, להגנת הצומות, להגנת ההתנקות מרעלים.
 "כן, כן, כבר שמענו עלייך", הוא אומר בזלזול.
 אני הולכת לחדר האמבטיה לבכות. הוא בא אחרי ומבקש את סליחתי.
 "זה כמו בימים ההם", אני אומרת בעיניים דומעות. "אתה מתנהג אתי כמו אז".
 "נכון, את צודקת", אבי אומר. "לכן ביקשתי סליחה", הוא מוסיף. (עמ' 7-8)

אך אזכור בעלי החיים אינו משמש כאן אך ורק לצורך מזעור מעשה הפגיעה, אלא אפשר להבינו גם כעמדה אקטיבית שלא לעמוד מנגד, כבחירה מהותית של הגיבורה שלא להשתתף באלומות אקטיבית כלפי חלשים ממנה ("ולא רציתי לחקות אותו, לא רציתי להיות כמו התליין, אם כי ברור היה שאני מתקרבת והופכת להיות כמוהו", עמ' 87), וכניסיון אמיתי להבחין את עצמה מהאב ומדרכיו ("להתנקות מרעלים" בדרכים המועטות שעומדות לרשותה) – ולהתנגד להזהרות עם התוקף. יחסו האלים של האב לחתול שהגיבורה מאמצת ("אבי מצליף על ישבנו של החתול הלבן", עמ' 23) מבליט את שותפות הגורל שלה עם בעלי החיים. מחשבה זו שזורה בשפע תיאורי בעלי חיים המושמדים בידי בני אדם בנבלה, ובאנלוגיה החוזרת שעושה המספרת בינם לבינה כקורבנות של אלימות. בהקשר זה רלוונטי גם שימושו של התוקפן בשמות חיבה מעולם החי ("אני אוהב אותך, יונה שלי ציפור שלי אפרוח", עמ' 17) ואף שמה של הגיבורה, המתגלה רק בסיום: "עפרה", אינו מקרי.

אף שהגיבורה מכירה באופי ההרסני של יחסיה עם האב, דמותו, להרגשתה, היא הנפש היחידה בעולם הרואה אותה, והיא זקוקה לנוכחותו. הכרה היא צורך קיומי בסיסי, ולכן הגיבורה אינה מרגישה שתוכל לוותר על נוכחותו של האב בחייה: "כף ידו השחומה שלוחה אלי. כף היד האחת והיחידה בעולם כולו השלוחה אלי" (עמ' 8). ללא אביה תחושה הגיבורה כאילו אינה קיימת כלל. האיום שבנטישת האב המתעלל הוא איום בכליה מוחלטת: "אני עומדת שם קפואה, נאחזת באצבעותי הקטנות בסורגי המעקה השחורים, לא יכולה להחליט אם לעלות – לחזור אליך, או ללכת משם – לחדול מהיות" (עמ' 25). אך גם הישארות עם אביה פירושה כליה, או לפחות דיסוציאציה קשה. בפגישותיה עם הפסיכולוגית מתארת הגיבורה את עצמה בגוף ראשון ושלישי יחד: "הפסיכולוגית מושיטה את ידיה ואומרת, 'את רוצה?..' היא מתכוונת לשאול אם אני/היא רוצה שהיא תחזיק לי/לה את הידיים, כמו בהתפרצויות שלי בעבר. אבל הפעם אני/היא אומרת: 'לא'" (עמ' 82). התייחסות מפוצלת זו אל העצמי מביעה את המבט הכפול של הדוברת על עצמה כמי שנמצאת בסיטואציה ונעדרת ממנה בו־זמנית, וכן כסובייקט וכאובייקט בו־זמנית. המשך ביטוייה של הדיסוציאציה מגיע בהתחפשות המספרת למישיה אחרת ובעונג שהיא שואבת ממפגש עם שז, המופיעה כדמות בנבלה. שז היא לה דמות אֵם,

אך במפגש המתואר ביניהן המספרת מחופשת, והתחפוש מונעת משז לזהותה. כך מתאפשר לה להיות שוב נוכחת ונעדרת בה־בעת, כפי שמתואר ברגע ההתחפשות:

אני מניחה כסא מול המראה, ועטויה בתחפושי החדשה, אני יושבת כל הערב ועושה העוויות ופרצופים. אני גם מעמידה פנים אדישות, אטומות, כאילו אינני מבחינה שאני צופה בעצמי. עיני ננעצות בשום מקום, שהוא בעצם עיני, אבל אני לא באמת מבחינה בכך. (עמ' 74)

כמי שהוחפצה וגופה הופקע מרשותה כבר בילדות ("הייתי ילדה. בת שבע, שמונה, תשע, עשר. מי זוכר. למי אכפת. היתה שעת לילה מאוחרת. ברחתי מפניך, אבא'לה", עמ' 24), בית זונות הנמצא מול ביתה של הגיבורה מייצג מבחינתה אפשרות קרובה ומוכרת, ולא מסתורית כמו שנדמה מבחוץ: "הבניין שמול ביתנו הוא בית זונות. בשלט התלוי על דלת הזכוכית שבקומת הקרקע שלו כתוב 'מועדון קלפים'. בקומתו השנייה, שהיא בדיוק בגובה ביתנו, מכוסות דלתות המרפסות וילונות שחורים כהים" (עמ' 13). זוהר, סרסורן של הזונות, הוא אדון, בדומה לאופן שבו מתארת המספרת את אביה: "אהבתי את אדוני, לא אוכל להיפרד ממנו" (עמ' 29). יחסי האדון והעבד הם היחסים שהיא שבויה בהם. פלישתו של האב אליה מתוארת לא רק כמה שמוביל אותה משינה לערות, אלא – דרך שנאה והחפצה עצמית – גם כמה שמטשטש בין מציאות ובדיה:

תן לי לישון בבוקר
אל תעיר אותי
אל תרשרש
אל תרעיש
אל תחבק אותי
אל תנשק אותי
אל תיגע בי עזוב אותי
צא בשקט מהחדר וסגור אחריך את הדלת בשקט
תן לי לישון די שובעני די צורכי
אל תעיר אותי
מכוערת ילדה מכוערת ילדה שמנה – מגעילה!
מכוערת ילדה שעוברת מארץ לארץ ממדינה – למדינה!
מכוערת ילדה טיפשונית שעוברת מאיש – לאישה!
מכוערת ילדה מסריחונת שעוברת ממצאיות – לבדיה!
מכוערת ילדה מסריחונת שממציאה שקרים (עמ' 31-32)

המיזוג בין מציאות לבדיה מוביל לאובדן השפה והיכולת התקשורתית של הגיבורה, ובהמשך הטקסט הופך למעין ג'בריש:

אנא אנא אנא אנא אנא

בררררררררררררררררררררר

[illegible]

rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr

ר'י'ר'ו'רו'

rrrrrrrrrrrrrr

א-בא

א-בא (עמ' 32)

בקטע זה נוטלת הנובלה מהקורא ומהקוראת את האפשרות להבין את הטקסט ולפרשו, והיא מכניסה אותנו לעולם האידיוסיונקרטי שהגיבורה כלואה בו, עולם שבו אי אפשר להבחין בין דמיון ומציאות. ואכן, ישנם קטעים רבים בנובלה שבהם הקוראות אינן יכולות להכריע אם מדובר במעשים שקרו במציאות הסיפורית או שמא המספרת בודה או מפנטזת אותם. למשל:

הרגשתי דחף חזק להתקשר אל הפסיכולוגית שלי.

אבל מה יכולתי להגיד לה? הטיפול נכשל. אני מטורפת. כלאתי את אבי. כן כן. כלאתי

אותו במציאות, ממש כמו בדמיון המודרך שעשינו ביחד, כלאתי אותו במרתף. אחר כך

שחררתי אותו, הוא הפקיד שישים אלף דולר בחשבון הבנק שלי. בשכר זה אני שותקת.

בשכר זה אני לא הורגת אותו.

ושוב אני המאהבת שלו. (עמ' 70)

עלילת החטיפה, הנמשכת לכל אורך הנובלה ולא ברור לחלוטין אם היא בדויה או מציאותית, היא עדות להפיכת הקורבן לתוקפן. אם במציאות ואם בפנטזיה, הגיבורה מזדהה עם עמדתו התוקפנית של אביה ומאמצת אותה כחלק בלתי נפרד מיחסיה עימו וכאמצעי לביסוס תחושת עצמי. וכפי שהיא מעידה: "ולא רציתי לחקות אותו, לא רציתי להיות כמו התליין, אם כי ברור היה שאני מתקרבת והופכת להיות כמוהו" (עמ' 87). חוסר יכולתה של הקוראת להכריע אם אכן התקיימה חטיפה במציאות הסיפורית משאירה גם אותה במצב דיסוציאטיבי, שבו הממשות אינה ודאית, ונוכחות והיעדר מתקיימות זו בצד זו.

את המקום שבו הקורבן והתקוף "הופכים אחד" מתארת שז גם בהנכחה הגופנית העמוקה של האב בדמות הגיבורה: "אני לבדי וגופו חסר בין רגלי. בדרך כלל, בשנתנו, פונה גופו של כל אחד מאתנו לכיוון הנגדי, אבל תמיד שלובות רגליו סביב גופי או רגלי סביב גופי" (עמ' 17). את המתח שבין החפצה עצמית לבין הזדהות עם התקוף, ובעיקר עם רכיב התקפנות שבו, שוזרת שז לאורך הנובלה. הגיבורה נעה בין מחשבות נקם ורצח האב הפוגע לבין הבנה עמוקה שהינה, היא אבדה לעצמה, שפעם היו לה רצונות וחלומות, וגם צבע, ואותם החליפו חיוורון והיעדר:

לאט-לאט נוטש הסומק את פני. במקומו אני חשה איך מתפשט בהן חיזורון. חיזורון לבן. חיזורון של אני לא מכאן. פעם הייתי. מכאן. מפה. מהעולם הזה. פעם, פעם, לפני המון שנים. הייתי רוקדת. הייתי צוחקת. הייתי שרה: בְּרָרָה בְּרָרָה. (עמ' 9)

היעדר הקיום העצמוני של הילדה-גיבורה שבגרה ממשיך בביטויי התלות העזים המשתקפים בקושי להתנתק, בעצמי העמוק והבסיסי ביותר, שנבנה לאור מעשה הפגיעה והמשיך להיבנות ולהתקיים בבגרות. בשל כך, גם היכולת להתנתק ולשבור את מעגל ההתעללות והתלות הולכת ומתגמדת, והרצון בנורמליות הופך לכמיהה שאינה יכולה להתממש: "אני שונאת אותך", אני יורקת שוב וסוטרט לו בחזרה. 'שונאת אותך שונאת אותך'. ותוך שנייה אנחנו על הרצפה, מפותלים זה בזו בפיתול שלא מצליח להינתק" (עמ' 20).

בסצנות ארוכות מתעסקת הגיבורה ברצונה לנקות את הדירה ובדו־שיח הנוצר בינה לבין אביה סביב פעולת הניקיון. אפשר שהעיסוק בניקיון משול לפעולת כיבוס "הכביסה המלוכלכת" הפנים־משפחתית, ושהתנגדות האב ממשיכה את מעשה הפגיעה, ואפשר גם שהניקיון מסמל ניסיון של מחיקה – באותו תהליך של מחיקת העצמי והזהדות עם האב התוקף, כפעולה לא אדפטיבית שבה הבת מנקה, מוחקת, מוציאה ומעלימה חלקי עצמי, ובכך מפנה מקום לדמות האב הפוגע. המתח הזה, בין העצמי של הילדה שהפכה בגירה לבין הכניעה וההיעדר, מהדהד את המתח הפנימי של הגיבורה-עצמה, בין מה שהוא שלה לבין מקומות שבהם היא נטולת בעלות עצמית, וכל קיומה הופך לצילו של האב: "מיטה שלי שלי שלי אפילו שהיא לא תמיד לגמרי שלי כי אתה בא אלי אתה בא אתה בא" (עמ' 25).

כאמור, במרכז הנובלה מערכת יחסים בוגרת, אך הגיבורה אינה שוות נפש בנוגע להימצאותה בה. ועם זאת, היא מבטאת את ההבנה העמוקה שהיא לא יכולה לעזוב, שזו גִּזְרָתָה, וגם מחשבותיה על שינוי גורלה משקפות את הפריזמה שבה היא תלויה באחר, אם לא באביה אז בגבר אחר, כאילו היה קיומה העצמוני, נטול ההקשר ההתייחסותי, בלתי אפשרי:

אולי היום שוב אתחיל את המאבק. שוב אנסה להסתכל על עצמי. שוב אנסה להיפרד מאבי. אולי היום אתקשר לגרשון. [...] אתקשר גם לרב־פקד. [...] ושוב אנסה לעזוב. ושוב אֶזְדָּה. גם היום, גם היום שוב אֶזְדָּה שאינני יכולה לעזוב. (עמ' 29)

גיבורת הנובלה איננה היחידה בטקסט ששרדה גילוי עריות. גם בת דמותה של שז, האישה המבוגרת שעוזרת לה להתנתק מאביה, מתגלה לקראת סוף הנובלה ככפילתה, כמי שעברה דבר דומה ("בגלל מה שעברתך", עמ' 150). הענקת שם המחברת לדמות זו מקנה לה מקום מרכזי בטקסט, ומזמינה אותנו לחשוב על שתי הדמויות המרכזיות – הגיבורה ושז – כשני גילומים של עצמי מפוצל, דיסוציאטיבי, או כייצוגי הווה ועתיד של אותה הדמות. כפי שכתבה שירה סתיו בביקורת על הספר:

כאן נובטת ההשערה כי דמותה של הבת-המספרת ודמותה של "המשוררת שז" הן למעשה דמות אחת, מפוצלת. ובתוך הפיצול הזה, מחלקה אחת בנפש (שז המבוגרת, הניצולה, השוררת) מנסה לגדל ולטפח מחלקה אחרת, פנימית יותר (הקורבן הקפוא והמשותק).²⁸

בהמשך הגיבורה מתארת בבירור את שז כחיצונית לה, כישות נפרדת ושונה ממנה. היא גם מצפה או מקווה שהיא תציל אותה, כמו מבקשת להינצל בידי עצמה. אך כמו כל מפגשי הגיבורה עם האחר בנובלה – שבכולם האחר אינו באמת רואה אותה, ולא את הזוועה המתרחשת בדירתה – גם המפגש שלה עם שז, עצמה העתידה להצילה, הוא בגדר פנטזיה:

יום אחד אולי יצלצלו בדלת. בתקיפות. הקרחת של שז תבצבץ בדלת, תידחף פנימה. "אני מחפשת את הילדה, זה לא ייתכן שככה היא נעלמה". היא תהדוף את אבי, דרך ידיים גבריות שריריות תעבור כמו בעד גלים רבים, תגיע אלי. (עמ' 40)

אך פנטזיית ההצלה רחוקה ממימוש. הצורך בשימור המוכר והידוע גובר בדרך כלל:

אין לי שום רצון. היום לא אצלצל לשז. וגם לא לפסיכולוגית. אני יודעת את זה בוודאות, עכשיו, כשאנחנו חוזרים הביתה, ואני נשכבת במיטה, והוא בא, ובלי להפשיט ממני את השמלה, הוא בא, רק מפשיל קצת. ואני מתענגת. לא, לא אתקשר. (עמ' 36)

דמותה של שז מתוארת במונחים גבריים כיוון שבחייה הנפשיים של המספרת רק גבריות מסמלת כוח, ומכיוון ששז יכולה לעזור לה היא מוצאת בה כוח. אך כוחה של שז נובע לא רק מתכונותיה הגבריות, אלא גם מהיותה סופרת ומשוררת, מי שמצליחה לעבד את החלקים הקשים שאי אפשר לבטאם בחיים, וממירה אותם למילים, ליופי. מלבד גבריותה של שז בנובלה, היא גם תחליף אם לגיבורה. היא מתוארת כאישה בת שישים וארבע הפותחת את ביתה לכבוד המספרת, מטפלת בה ומגינה עליה, ומחליפה את אימה הביולוגית, שלא הגנה עליה ואף הכתה אותה ("זוכרת את כף היד העדינה הלבנה של האישה חובטת בפני, בישבני, בגבי, ברגלי, בכוח שאין לשער שטמון בה", עמ' 110) וסרסרה בה (ברגע דיסוציאטיבי שבו הגיבורה מכחישה את מציאות חייה היא מחליטה כי "כל זה לא קורה באמת" וכי "מעולם לא הלבישה אותי אמי כתונת לילה שקופה, מעולם לא שלחה אותי אמי כך, כמעט מעורטלת, אל אבי", עמ' 113).

סיום הנובלה עומד בסימן צומת דרכים שבו נדרשת הגיבורה לבחור בין מיזוג מוחלט עם האב, לאחר שהרתה לו, לבין הפרדות ממנו. היא נבעתת לגלות שייתכן שהיא בהיריון מאביה, אך חשה גם בעתה לנוכח האפשרות ההפוכה:

28 סתיו, הערה 25 לעיל.

אני גם לא יכולה להרשות לעצמי, כך מתחוויר לי פתאום, לגלות שאני לא בהיריון – שלא נשאר לי שריד וזכר מאבי, אבי שלי שאת ביתו-ביתי עזבתי, שממיתו-מיטתי קמתי והלכתי, שלעולם אתגעגע אליו, אל ריחו, אל גופו, אל צחוקו. (עמ' 114-115)

הגיבורה אומנם בוחרת לעשות הפלה, בחירה שמשמעותה יצירת מרחק מאביה וניסיון היפרדות ממנו, אך ברור לה שדמותו תמשיך לכונן את זהותה לנצח, גם אם המרחק ביניהם יגדל: "רחוקה מאבי. רחוקה ממנו כמרחק המפריד בין תל אביב לחיפה. אבל בו בזמן אני רחוקה גם מהיעדרו של אבי. רחוקה מהיעדרו מרחק אינסוף" (עמ' 154). בפסקה האחרונה של הנובלה מצליחה הגיבורה להתבונן בעצמה במראה לראשונה ולראות יופי בפניה. כמו כן, לראשונה היא מצליחה להתייחס אל עצמה כאל זהות נפרדת מן האב, ולראשונה נחשף שמה הפרטי: עפרה. חשיפת שמה הפרטי במשפט האחרון בטקסט מרמזת על כיוון אופטימי מעט ומפיהה תקווה כלשהי לשיקום, למרות הסבל הרב שעוד צפוי לה. יש בה ניכוס מחודש של תחושת עצמי, וההתפתחות הזאת היא המאפשרת לגיבורה להפוך למספרת ולגולל את הטקסט שקראנו, השוטח את סיפור חייה. אם עד עכשיו, בהיעדר שם אחר, הייתה הגיבורה חסרת השם מאופיינת בתור "הבת" (אובייקט של אביה), כעת – כשיש לה שם פרטי – גם הקוראת יכולה אולי להתייחס אליה בדמיונה כאל "עפרה", כלומר כאל סובייקט נפרד בעל שם "משלו" (ולא רק "הגיבורה חסרת השם", "הבת" וכן הלאה). עם זאת, השם שנבחר מגלם את העובדה שהיא רק ילדה או גורה (להבדיל, למשל, מצבייה בוגרת או איילה). כלומר, העובדה שהיא "בת של-" מגולמת בשמה. כמו כן, בשירת ימי הביניים "עפרה" הוא כינוי למאהבת, ולפיכך נראה שהשם מנכיח את שני התפקידים שמילאה לאביה. ההחפצה שעוברת גיבורת הנובלה של שז מילדותה מתגלגלת בבגרותה לכדי הזדהות עם האב-התוקף, עד כדי אימוץ תפקידו, שבייתו וכליאה שלו. אך מכיוון שמעמדו האונטולוגי של האירוע הזה אינו לגמרי ברור, מושלך על הקורא ועל הקוראת מצב האי-ממשות המאפיין מצבים של גילוי עריות. כך כופה עלינו המספרת שותפות גורל – בכפייה אלימה מעט, המעידה על הפנמת תוקפנותו של האב – ומאפשרת לנו לחוות לרגע את האי-ממשות שבתוכה היא-עצמה חיה. בנובלות של מעין איתן ולאה איני, לעומת זאת, מושלכת על הקוראות שותפות לא רק עם האי-ממשות, אלא גם עם התוקף עצמו. אפקט זה מושג באמצעות פניות אליהן בגוף שני נקבה, המתוות בעבורן ביוגרפיות חלופיות.

אהבה מאת מעין איתן: הקוראות נקורבנות ההופכות לתוקפות

הנובלה אהבה של מעין איתן, שיצאה לאור ב-2020, זכתה לביקורות רבות יחסית ולתשומת לב ציבורית, בין היתר בשל טכניקת הכתיבה המתוחכמת שלה, המשלבת מוזיקליות בולטת וצורניות מטרידה. את המוזיקליות הדגישה גפי אמיר בביקורת שכתבה על הספר: "פסקאות רצופות ודחוסות של טקסט מוזיקלי הקרוב להטחת שירה או

פרוזה"; וגם יוני ליבנה עמד על הפואטיקה השירית של איתן: "הסגולה הבולטת של הספר הזה היא היכולת למצוא צורת ביטוי ישירה, כמעט דיבורית, כדי להעמיד על הרגליים את הסיפור – ובו בזמן להכפיף את המילים ואת הסיפור לעקרונות פואטיים. דיבור על גבול השירה". לשונה של איתן יוצאת דופן בשל הפואטיקה והפיגורטיביות שהיא מייצרת בלשון דיבורית עמוסת סלנג וקללות. כפי שתיארה זאת גילי איזקוביץ: "גם הפרטים האיומים ביותר שבספר נמסרים לקוראים בתערובת של ריחוק ודיוק, בשפה פורנוגרפית וישירה, אבל בהעמדה לירית יפהייה".²⁹

כמו אצל שז, גם כאן קשה להכריע אם רבים מהאירועים המתוארים אכן התרחשו במציאות העולם הבדוי, או שהם פנטזיה של הגיבורה. את האפקט על הקוראים אפשר לתאר כמעין "גזלייטינג", טשטוש ההבחנה בין בדיון ומציאות. הסגנון הפואטי-מאוד מצד אחד והדיבורי-קונקרטי מן הצד האחר מתאים במיוחד לעמדה זו, הממזגת ממשות ואי-ממשות. הטקסט מציב לפנינו עובדות ולאחר מכן מטיל את מעמדן האוטולוגי בספק, ובכך משאיר אותנו בתחושה של חרדה ובלבול בנוגע לבוחן המציאות שלנו. את התחושה הזאת, שעלתה בה בעת הקריאה, תיארה איזקוביץ בפתיחתה לריאיון שערכה עם איתן:

האפקט ש"אהבה" מעורר, המסע שהוא מעביר את קוראיו, רגשית ואינטלקטואלית, מוותר אותם מתנשפים, לבם הולם בחזה והם מחפשים נחמה. הניסיון להבין את הפואטיקה של איתן, את התכסים הצורני שבחרה בו, לפענח מהו שקר ומהי האמת, וההבנה שהאמת, שמטושטשת כל הזמן בידיה, היא תמיד האפשרות הגרועה ביותר שמציע הטקסט – הופכים את הקריאה הזו לפעולה שיש להתאושש ממנה.³⁰

התחכום הצורני של הנובלה בא לידי ביטוי כבר בפסקת הפתיחה, הפונה אל הקוראות בגוף שני רבות, בתיאור שכל קוראת ישראלית תוכל למצוא בו משהו מהביוגרפיה שלה:

לא היו לכן חברים

היה לכן צחוק משגע. היו לכן רגליים ארוכות, שדיים גדולים, בטן שטוחה. לא, הייתן שמנות. באתן מבתים הרוסים, משפחות עם כסף, ההורים שלכן היו משוגעים זה על זה. אבא שלכן היה רואה חשבון, חבר קיבוץ, חסר בית, מרצה לשפות באוניברסיטה. הוא אהב אתכן כמו שאוהבים בת זקונים. הייתן בנות יחידות. נולדתן למשפחה מרוכת ילדים, אחרי שנים של טיפולים, הייתן מאומצות. עולות חדשות מאתיופיה. הייתן טובות בחשבון, למדתן ראיית חשבון. לשון עברית, קינסילוגיה. רציתן לעבוד עם ילדים, להיות עורכות דין, אמא שלכן היתה מכורה לסמים (נגמלה לבד), היה לכן דוד רופא. לא, הוא ישב בבית כלא, על ניסיון לרצח. הייתן בלונדיניות, בקיץ קצוות השיער שלכן נשרפו

29 גפי אמיר, "אהבה" היא יצירה מטלטלת ומבריקה, אז למה היא מתפוגגת בתום הקריאה", הארץ <https://did.li/vnVNf>, (25/6/2020); יוני ליבנה, "אהבה, מעין איתן", מיתט סדום (4/5/2020), <https://did.li/Mynrl>; גילי איזקוביץ, "רומן הביכורים של מעין איתן מטלטל, אבל הביוגרפיה האישית שלה אפילו יותר", הארץ (26/5/2020), <https://did.li/4JP5q>.

30 איזקוביץ, שם.

כליל. לא; השיער שלך היה שחור ממש, מתולתל כולו. נולדתן בסנקט פטרבורג. לא לא: ההורים שלך באו מאמריקה, אתן נולדתן במושב, עניתן להם בעברית כשפנו אליכן בכליל שפות זרות. דיברתן רוסית עד גיל שבע ואז שכחתן, גם את השלג. עברית היתה השפה היחידה שהכרתן. סירבתן להשיב לסבים שלך כשדיברו אתכן אמהרית. העמדתן פנים שלא הבנתן. אבא שלך, רואה החשבון, אנס אתכן במשרד שלו. (עמ' 13-14)

הפתיחה הזאת חולשת על נתחים גדולים מאוכלוסיית מדינת ישראל, באופן שבו כמעט כל קוראת ישראלית תוכל להזדהות עם חלופה אחת לפחות מאלו שהמספרת מציעה. החלופות הופכות את הפנייה לאינקלוסיבית; לבחירת הקוראת מוצע שלל רקעים, והיא מוזמנת להשוות אותם לביוגרפיה שלה עצמה. כפי שטוענת תהילה חכימי בביקורת שכתבה על הספר, "הקטע הפותח שממשיך להדהד בספר, מפנה לרגע את המבט מהגיבורה אלינו, הקוראים. הסיפור של ליבי הוא פרטי אבל איננו יחיד".³¹ קטע זה מאפשר לכל הקוראים לשזור את עצמם כגיבורי הספר, אך אין ספק שהפנייה בגוף שני רבות מדגישה דווקא את הקוראות – הנשים – כנמענות המרכזיות של הטקסט, ועל הקוראים הגברים להגמיש את עמדת הסובייקט שלהם בעת הקריאה כדי לחוש כנמענים ה"נכונים" שלו. על כך עמד גם יוני ליבנה בביקורתו על הספר: "בלי לשם לב, הספר הופך את הקוראים לקוראות, ואת הווידי הפרטי לחשיפה הפוכה, מדומיינת, של הקוראות".³² על רקע ריבוי חלופות המוצא, המעמד והשפה בולטת השורה העוסקת בגילוי עריות. במשפט זה מתואר אירוע – חוויה חד־פעמית או מתמשכת – החורג מתחום הרקע הביוגרפי הסטנדרטי ומכניס את הקוראת למחזות ספציפיים הרבה יותר. לאחר שהזדהתה עם הגוף השני האינקלוסיבי, והצליחה לשזור את עצמה בתוך הטקסט, כעת נדרשת הקוראת לעמת את זהותה האישית עם השורה שלפניה: "אבא שלך, רואה החשבון, אנס אתכן במשרד שלו". שורה זו כופה על הקוראת ביוגרפיה אלימה שאינה מעוררת רצון או מוטיבציה להזדהות עימה. כבר כאן נדמה כי האונס, הכפייה האלימה העומדת בבסיס הטקסט, מושלכת על הקוראת באמצעים רטוריים תוקפניים, בלשון שמכריחה אותה להתעמת עם מעשים של כפייה כלפיה.

בהמשך אותה הפסקה מקבלת הביוגרפיה המוצעת לקוראת נתיב ספציפי אף יותר – היא קופצת ממגדל גבוה ומתאשפזת בבית חולים לחולי נפש. לאחר מכן נרמז כי היא עובדת בזנות:³³

31 תהילה חכימי, "אהבה" גדול בהרבה מסך מילותיו", העוֹקֵץ (4/4/2020), <https://did.li/kVhIw>.

32 ליבנה, הערה 29 לעיל.

33 אילנה סובל טוענת כי תיאורי הזנות ביצירות הסופרים היהודים בראשית המאה העשרים (כגון ביאליק, פוגל, ברנר ועוד) הם תיאורים של אחרות ושל ניצול, ואילו בספרות אירופה (הצרפתית, הרוסית והגרמנית) הזנות עוברת פעמים רבות אידיאליזציה ומשמשת כאופן של מחאה נגד אורח החיים הבורגני. יצירתה של איתן מכילה ממדים משתי הגישות. ראו, Ilana Szobel, "Lights in the Darkness": Prostitution, Power and Vulnerability in Early Twentieth-Century Hebrew Literature", *Prooftexts* 34, 2 (Spring 2014), pp. 170–206.

קניתן בגדים יפים. [...] ספוגיות כדי שתוכלו לעבוד ללא הפסקה, כל החודש. כשנתקלתן אחת בשנייה במכונית — מישהי נכנסת, מישהי יוצאת — לא חייכתן. צחקתן. [...] העמדתן פנים שאתן גונחות בזמן שמיררתן בבכי. (עמ' 14)

נראה כי למרות שלל החלופות שמציעה פתיחת הנובלה, היא מותחת קו ברור בין גילוי עריות בילדות ובין החפצה עצמית. סיום הקטע עומד על הפגיעה העצמית הנוצרת בעקבות ההחפצה וההחפצה העצמית, וכן על זליגת האלימות כלפי העצמי אל החוץ: "את הציפורניים גזזתן עד זוב דם כי פחדתן שאחרת תכאיבו למישהו. לא רציתן להכאיב לאף אחד. רציתן להרוג את כולם, רציתן לצעוק, פעם אחת צרחתן" (עמ' 15).

בהמשך הנובלה מתארת הגיבורה בגוף ראשון את חוויותיה בעולם הזנות. שורות משירי ילדים שהיא שוזרת בסיפור רומזות כי אירועי ילדותה רוחשים כל העת בתודעתה גם בבגרות, ומצביעות על אכזבתה מאביה. למשל, בתיאור הראשון של מפגש עם לקוח: "בינתיים, הוא קרא, אמרתי בלונדינית! והסב את פניו ממני (אני ביקשתי כלב, זמזמתי, אבל אבא הביא לי חתול קטן, חתול קטן)" (עמ' 16). השורה התמימה משירו של אריק איינשטיין מקבלת כאן הקשר בלתי תמים, כשהגיבורה נזכרת בה בעקבות מחאתה של לקוח הזנות על כך שאינה בלונדינית, ולאור פסקת הפתיחה, שדנה בגילוי עריות, גם אזכור האב מקבל כאן מטען אחר, מאיים. איום זה מקבל משנה תוקף כאשר המספרת קושרת בין מופעי האלימות הללו לבין מופעי האלימות של האב בחווה המשפחתית: "אבי רכש עדר פרות. ארבע מאות ראשי! המילה הראשונה שלמדתי הייתה מִבְּכִיָּה (ריח של זיעה ומין ובשר שרוף עלה מהגוף שלהן, ריח רע נגד ריחו הירוק של העשב ברוח. סימְנו אותן בברזל מלובן)" (עמ' 44).

הפנמת המבט החיצוני המחפץ בולטת מאוד לאורך הטקסט. המשפט "גברים הסתכלו עליי" חוזר כמו מנטרה פעמים רבות ומשמש את הגיבורה לכינון זהותה, להשגת תשומת לב, לביסוס תקשורת בין-אישית ולפרנסה. כך, למשל, מתוארים חייה בפעם הראשונה שבה המשפט מוזכר:

גברים הסתכלו עליי

הם תלו בי מבטים כשישבתי לבדי בבתי הקפה, חיפשו את עיניי כשצעדתי מולם ברחוב. הם קראו לי בשמות: מתוקה, אהובה. הם נישקו אותי בעיניים עצומות וליטפו את פניי בקצות אצבעותיהם. אני דחפתי את הגוף שלי אל שלהם, אחזתי בבשרם, סיפרתי להם את הסודות שלי. (עמ' 21)

קטע זה הוא הראשון שנכתב מבין עמודי הספר, כפי שמעידה איתן בריאיון, וכפי שטוענת המראיינת נעמה צאל, הוא מכיל "את הדנא של הטקסט כולו".³⁴ הגיבורה נאחזת במבטי הגברים כדי לבסס את תחושת העצמי שלה, ומהר מאוד מתברר המחיר שהיא משלמת

34 נעמה צאל, "הכִּרְתָּת האופק הנשי: שיחה על 'אהבה': מעין איתן ונעמה צאל", גרנטה (אפריל 2020), <https://did.li/0sECN>.

על התלות הזאת. האיום הטמון בה נחשף כבר בחיך הגברים: "גברים הסתכלו עליי. הם נעצו בי את מבטיהם, חשפו את שיניהם כשחייכו אליי" (עמ' 22). חשיפת השיניים מעידה על הממד הכפול של ההחפצה: האחר אכן זוכה בה לאישור ולהכרה, אך רק ככלי שרת לצורכי הזולת, ולא כסובייקט אוטונומי. כפילות זו באה לידי ביטוי גם במשפט אחר שהוא מעין "מנטרה" נשנית של הגיבורה: "איני יפה". הפנמת המבט החיצוני היא דו-ערכית. הגיבורה מרגישה שמסתכלים עליה מסיבות שאינן חיוביות, אלא פונקציונליות, תועלתניות. מבט הגברים פוגעני, ולכן תיאורו נקשר כמעט למן ההתחלה הן בפגיעתה העצמית בעקבות הפנמתו והן בפגיעתה בהם:

כשהתגנבתי לפנות בוקר מחדריהם חטטתי בארנקי הכסף שלהם. לפני שפירקתי את התער מסכין הגילוח בדקתי אילו קווי אוטובוס עוצרים בקרבת בית החולים. חולצות המשי שלי נדבקו, רטובות, אל אמות הידיים שלי, ונהרסו כליל. (עמ' 23)

הפגיעה העצמית במקרה זה, המתבטאת בחיתוך הוורידים, חמורה לאין-שיעור מהפגיעה בזולת (הגנבה), אך שתיהן מוצגות כתוצר המבט המחפץ שהופנם, העומד כמודל הן לזהות הגיבורה והן לאופן שבו היא תופסת את מי שמולה.

הפגיעה העצמית ממשיכה ומתעצמת כשהגיבורה מחליטה לבקר את אביה:

איני יפה, אך תנועותי זריזות ומחשבתי מהירה. לכן לא זרקתי את סכין הגילוח וקניתי גם משחה אנטיביוטית הפעם. כשאזלו חסכוניותי נסעתי למדבר, דפקתי על דלתו של אבי וביקשתי שיארח אותי. הוא הציע מיטה בחדר הילדות שלי. גברים הסתכלו עליי. הם החליקו את ידם במורד גבי כשבירכו אותי לשלום, זקפו את אוזניהם כשדיברתי. כמה זמן אוכל להישאר שם. (עמ' 24)

החיתוך העצמי המוביל לביקור אצל האב הוא אחד הרגעים האפלים ביותר בספר, נקודת השיא של הפגיעה העצמית. לעומת זאת, נקודת השיא של הפגיעה בזולת, המקומות שבהם גיבורת הנובלה מזדהה עם האב הפוגע, מגיעה מאוחר יותר – באירוע שבו הגיבורה רוצחת את אחד הלקוחות. בדומה לכל המתואר בספר, גם האירוע הזה מתרחש באזור הגבול שבין מציאות לבין פנטזיה, ולא ברור מה תוקפו האונטולוגי בעולם הטקסט. הרצח מתואר כרגע של תוקפנות חסרת סיבה או מניע, המנסה לשחזר סצנת רצח מסרט או ספר: "להלה בוקע את שכבת העור קודם, אז הוורידים, הגידים, הבשר, הכול מתפרק למגע היד שלי, עם התנועה שלי. מתמכרים לזה, אני נשבעת. קראתי את זה בספר, או ראיתי בסרט, והאמנתי" (עמ' 53). לאחר הרצח הגיבורה קופצת מקומה שביעית של מגדל ונוחתת בלא פגע – הוכחה נוספת לקיומו של האירוע באזור הלימינלי שבין מציאות לבין פנטזיה. גם כאן, הפגיעה בזולת משקפת כתמונת מראה את הפגיעה העצמית. הגיבורה מבבלת בין אירועי האלימות כלפיה ובין אירועים שבהם הייתה אלימה כלפי משהו אחר. האלימות מתבררת כפגיעה בכל הצדדים המעורבים בה, ולכן אופייה מעגלי וחזרתי:

לסיכום:

חקירת המשטרה לא העלתה דבר, מפני שלא היה מי שיפתח בה. מה קרה? הרגתי פעם גבר שאהב אותי. או להפך. הרג אותי גבר שאהבתי. את האקדח גנבתי מאבא שלי. הוא הסתובב איתו לצורכי ביטחון. אבל אני לא הרגשתי בטוחה במיוחד, אז יריתי בו. במי? קודם כול, באבא שלי. אחר כך בחבר הכי טוב שלי. ואז בגבר שאהבתי, אלא שהכדור החטיא את שלוש המטרות, ולא הצלחתי להרוג אף אחד מהם, אפילו שרציתי את זה. (עמ' 74)

כמו בפרקי הספר האחרים, גם כאן ראשיתו של מעגל האלימות באב ("את האקדח גנבתי מאבא שלי"), והמשכו בשחזור היחסים האלימים של הגיבורה איתו בינה לבין גברים אחרים, שחזור שבו האלימות מגיעה מכל הכיוונים באופן שאינו מאפשר להבחין בין תוקף לבין קורבן. ההזדהות עם התוקפן כה עזה עד כי היא הופכת למרכיב מרכזי בזהות המספרת, המשוחרר בכל סוגי היחסים שלה עם זולתה. גם ביחסיה עם נשים מתגלה ממד אלים כשהיא צוחקת על הפסיכולוגיות המנסות לטפל בה במוסד:

אחת לשבוע הן זימנו אותי אל חדרי הטיפול ודיברו אליי, העבירו את שוק רגל ימין מעל שוק רגל שמאל ואת שוק רגל שמאל מעל רגל ימין ושלחו אליי מבטים יודעי כול, שאגיד משהו. לא אמרתי. צחקתי בקול רם כששאלו אותי אם כאב לי, איפה כאב לי. (עמ' 27)

בדומה לנובלה של שז, התנועה באהבה היא כביכול בכיוון ה"נכון", המרפא: תנועה של התרחקות מן האב – גם אם לא לינארית – והגיבורה מתקשה מאוד לבצעה. בסיום הנובלה הגיבורה נוסעת דרך ארוכה (כאשר אסף, הסרסור שלה, נוהג) עד ביתו של אביה, רק כדי לראות אותו ולסגת:

חזרתי במכונית של אסף וצעדתי את הדרך בשביל העפר, את כל הדרך בחזרה עשיתי, ומה שגיליתי היה אבני הבניין לבתים שנעזבו עוד לפני שנבנו, הוואדי הרחב בין שתי הגבעות הנמוכות, קולות הרוח בין העשב, הבאר הישנה, שוקת הבקר, ממגורה או אסם, ובין ההריסות, סופק את ידי, עומד הוא. הסתכלתי עליו ואז הלכתי משם. (עמ' 87)

למרות הפניית העורף אל האב בַּסיום, הטקסט אינו משאיר את הקוראת בתחושה אופטימית או עם תקווה לחיים אחרים. הגיבורה עוזבת את בן זוגה כדי להמשיך בחייה כזונה, והנסיעה לבית האב שב"קצה העולם" עם הסרסור שלה אינה מפחה תקווה בקוראת. כביכול, תיאור האב בכינוי "הוא", בלי לציין את זהותו, שולל ממנו את כוח אחיזתו עליה, והופך אותו לישות סתמית יותר, שאפשר לא להתעכב על זהותה. אך גם בסצנת גילוי העריות המפורטת ביותר בטקסט התוקף מתואר כ"מישהו", כביכול ללא זהות ספציפית:

מישהו מכניס את ידו אל מכנסיי, מתחת לחולצה שלי. מישהו לופת את הבשר שלי. לא! שששש. [...] מישהו אומר, בבוקר לא תזכרי דבר. מישהו מלטף אותי. מישהו אומר, שששש, ילדה שלי. ילדה טובה שלי. מישהו מרגיע אותי. מישהו מבקש שאסלח לו. [...] מישהו מיטיב מעליי את שמיתתי, נושק על מצחי, אומר שהוא אוהב אותי. (עמ' 83-84)

הפעולות האבהיות המתוארות לאחר האונס מסגירות את זהות התוקף, למרות השימוש בכינוי האבסטרקטי "מישהו".

כאמור, רבים מחלקי הנובלה כתובים בגוף שני. אך לעומת הפתיחה, שניסוחה בגוף שני נקבה יוצר פנייה אינקלוסיבית, העשויה לכלול כמעט כל קוראת, בהמשך ניסוחי הגוף השני בנקבה מופנים לנמענים ונמענות ספציפיים יותר. למשל, באחד הפרקים פונה המספרת בגוף שני רבות אל הזונות האחרות העובדות איתה:

היו לכן סודות שאז לא עניינו אותי, ואחר כך התחרטתי שלא הקשבתי יותר טוב. נפגשנו במכונית הישנה של סרגיי, או דימה, או יאיר או יהודה, מציעות זו לזאת סיגריות, או מסטיק, או שוקולד, או שחלפנו זו על פני זו במסדרונות הדירות שאליהן הוזמנו. (עמ' 33)

כך נדרשות הנמענות המגוונות מסצנת הפתיחה לאייש לא רק את עמדתן של מי שנאנסו בידי אביהן, כפי שהוזכר קודם, אלא גם את עמדתן של מי שנהיו לזונות, בדומה לגיבורה. מאוחר יותר מוחלף הגוף השני בגוף ראשון רבות, הכולל גם הוא את הקוראות בתוכו – אך הפעם באופן מטשטש את הגבולות שבין הדוברת לבין – בין יחידה לרבות – ומדגיש בכך את חוסר העצמי של הגיבורה ואת היעדר הגבולות בינה לבין סביבתה:

שיקרנו להורים שלנו. שיקרנו לחוק. שיקרנו במסעדות זולות, שיקרנו בכרים, שיקרנו במפעלים להרכבת מכשירי אלומיניום, ידינו נעות במיומנות על פס הייצור. שיקרנו באוניברסיטה, כתבנו להם: אני מגיעה מבית עני. הוריי עובדי מדינה. אנא העניקו לי מלגת לימודים כדי שאוכל ללמוד מקצוע. שיקרנו לחברות הכי-טובות. (עמ' 43)

גם חלקה השני של הנובלה, הקרוי "אהבה", מטשטש את גבולות היחיד והרבים, שכן בניסוחו בגוף שני יחיד הוא פונה לכל הגברים בחיי הגיבורה והופך אותם ליחידה אחת, נמען יחיד:

קראתי לך אהוב וקראתי לך בייבי וקראתי לך גור וקראתי לך אדון וקראתי לך אבא. [...] עברתי לגור איתך. קראתי לך אהוב ומתוק שלי ועשיתי כל מה שיכולתי כדי שלא תדע דבר ולפעמים שיקרתי לך. [...] אפיתי לך עוגות ובישלתי לך פסטה. לא סיפרתי לך מה אני עושה בלילות שבהם אינני חוזרת הביתה. (עמ' 59)

דמותו של בן הזוג מתמזגת עם דמות האב המתעלל, ונדמה כי את כל יחסיה עם דמויות גבריות המספרת תופסת כיחסים בין אדון לבין עבד. אין הבדל מבחינתה בין יחסיה עם לקוחות הזנות שלה ובין יחסיה עם האב או עם בן הזוג. הקוראות, שבחלקה הראשון של הנובלה נדרשו לאייש בעיקר את תפקידן של נשים שהיו קורבנות לגילוי עריות והפכו לזונות מאוחר יותר, מקבלות בחלק השני את התפקיד ההפוך – התפקיד הגברי של האדון, הפוגע. בהמשך, פונה המספרת בגוף שני רבים באופן שנדמה כי הוא פונה החוצה, אל הקוראים, בשאלה העומדת במרכז הטקסט – "האם הרגשתם כאב מן הסוג הזה פעם?" (עמ' 80). אף שבדרך כלל לא הייתה הפנייה בלשון רבים־זכר מעכבת אותנו בקריאה, משום שזו הפנייה השגורה שכולנו מורגלות בה, גם בטקסטים ספרותיים, הטקסט שכתבה איתן מהפך את ההייררכייה. הפנייה שדרכה נכנסנו אל הטקסט נוסחה בלשון נקבה, ולכן הפנייה ה"כללית" המופיעה פתאום בלשון רבים־זכר מקבלת משקל ומשמעות אחרים: ניסוח השאלה בגוף שני רבים (זכר) מעמיד אותה כשאלה המופנית בעיקר אל נמענים גברים, בהמשך לפנייה אל הגברים שהופיעה קודם לכן. המספרת שואלת את נמעניה הגברים, המזוהים עם עמדת התוקפן, אם הם מכירים את הכאב של עמדת הקורבן.

הכתיבה בגוף שני שנמעניה אחרים בכל פעם מדגישה את הקושי של הגיבורה ביצירת תחושת זהות ועצמיות. הפנייה אל האחר, שאל מולו היא יכולה לכוון את עצמה בכל פעם מחדש, מאפשרת לה לספר את סיפורה למרות היעדר תחושת עצמי. הנמענים המתחלפים תדיר משאירים גם את הקוראת בתחושה של היעדר זהות יציבה, כיוון שעליה בכל פעם לאייש עמדת סובייקט של נמען אחר, ללא אפשרות לקרוא את הטקסט בצמוד לעמדת סובייקט קבועה. היעדר העצמי מושלך אפוא על הקוראת ומאפשר לה לחוות בזעיר אנפין את היעדר העצמי של הגיבורה, ואף להזדהות עימה בתחושה זו. הקוראת נדרשת לאייש את העמדות בסדר החושף את הקשר שבין החפצה לבין הזדהות עם התוקפן – ראשית בפנייה המציבה את הקוראות בעמדת קורבנות גילוי העריות, ובהמשך בפנייה המציבה אותן בעמדה הנגדית, הגברית, של התוקף. המעבר בין שתי העמדות חושף את הנזילות המתקיימת ביניהן ואת הקשר ההכרחי־כמעט שנוצר ביניהן.

"סדומאל" מאת לאה איני: שלילת העצמי של הקוראת

"סדומאל" היא נובלה על מחיקת האחר, על מחיקת העצמי ועל הפנמה עמוקה של מערכות יחסים אינסטרומנטליות, שהאחר בהן אינו סובייקט, אלא אובייקט שכל תכליתו היא סיפוק צרכיו והנאותיו של האחר. היחסים בין כל דמויות הנובלה מחפצים: סובייקטים הופכים בהם לאובייקטים; אנשים הופכים לחפצים. במרכז הנובלה סיפור

קשה של גילוי עריות בידי האב תוך הכחשה והתעלמות של האם³⁵ – היא שאינה רואה את בתה נדר, או שרואה אותה ואינה מכירה בה, או שרואה דרכה. על פניו, נדמה היה שסיפור הפגיעה והנזק יתמקד באב המתעלל, מי שאנס וחירב, שהרי, הוא שפגע באופן אקטיבי, ואילו האם פשוט לא ראתה, סובבה את הראש והתעלמה. אך כבר בעמוד השני של הנובלה מתארת הגיבורה סיטואציה שבה האם התעלמה ממצבה:

גם אותי הרימה פעם עירומה מהשטיח שליד המיטה שלו. תשאלו איך הגעתי הנה, שאל אותה הגוף שלי. מפורר כזה. נגוע. חולה. אבל אימא שלי רק הרימה את הבגדים המפוזרים שלי ושל – הוא שכב בתחתונים על המיטה, ישן, נוחר חזק – והיא בלחש אמרה לי להתרחץ. היא עצמה חזרה לגהץ. (עמ' 10)

האם לא פגעה בבתה באופן אקטיבי, אך התעלמותה היא שהפכה את העצמי של נדר לדבר פגום ומזוהם, לישות שנשלל ממנה הרכיב האנושי המרכזי: נראות, הכרה, סובייקטיביות. כך נדר חווה את המבט המאיים של האם: "לא הכרת בי כאדם. הכרת בי כבשר", "אימא. לוח חלק. בלי עיניים. בלי אוזניים" (עמ' 83, 105). בתהליך הדרגתי-התפתחותי נדר מפנימה את מבטה של האם ומתחילה גם היא לתפוס את עצמה כאין. נדר אומרת: "אני לא יודעת באמת מי אני, כי נורא חשוך שמה, בתוכי" (עמ' 42), ומבטאת את תחושתה כי הרכיב הבסיסי שלה נשלל ממנה והיא זרה לעצמה. היא מתחילה לאמץ את זווית ההסתכלות החיצונית לה, ולתפוס את עצמה לא דרך עיניה-שלה, אלא דרך העיניים המאיינות של האם. היא מתחילה להטיל ספק בעצם קיומה ונוכחותה ומבינה שחוויותיה ורגשותיה אינם מובאים בחשבון, שהיא נעה בעולם שבו אינטראקציות בין-אישיות מתרחשות בלי שהיא תיכלל בהן, בעת היא שרויה בצילם של אחרים.

מי שצילו מעיב על חייה של נדר באופן בולט הוא אחיה הגדול, שהאם מסרה לאימוץ בצעירותה, לפני שנדר נולדה. האם, הכמהה לשובו של הבן האובד, אינה מכירה בבתה הממשית, הנוכחת, ואינה מתקפת אותה. בדומה לנוכחות הרפאים של האב בנובלה של שז, גם כאן הצירוף "ישות היעדרה" (עמ' 20), שנדר אומרת על האם, הוא אספקלריה ל"ישות היעדרו" של הבן לאם, ושני אלו מדגישים כמה החסר נוכח הרבה יותר מהקיים.

35 נושא זה שאוב מהביוגרפיה של איני, כפי שהעידה בכמה ראיונות. כך, למשל, תיארה את יחסיה עם אביה בריאיון שהעניקה ליוני ליבנה לרגל צאת ספרה האוטוביוגרפי ורד הלבנון: "נכון שיש גועל ומשטמה כלפיו, ותינוב וריחוק – מה שהתחיל עוד כילדה – אבל למרות הכל אני אוהבת אותו. זה לא ייאמן. מה שאני לא מבינה זה איך ידעתי להישמר. איך ילדה בת ארבע פתאום יודעת שיש מבטים בסדר, ויש מבטים או ידיים שעוברים גבול נוסף, שזו פלישה גופנית? בנות הרי מקבלות על עצמן את הסמכות של אבא, במיוחד אם האמא לא מפקחת. אני חושבת שאבא שלי ניסה קצת להיכנס לנעליים של האיש הרע כדי להכניע את מי שהפך אותו לקורבן. הוא היה בן 18 כשהוא הגיע למחנות והפך פתאום לעבד, לשבר אדם. במובן מסוים, היחס שלו כלפנו היה מעין תיקון לגבריות שלו שנפגעה". יוני ליבנה, "ראיון עם לאה איני, ורד הלבנון", מיטת סדום (28/2/2014), <https://did.li/HPyTY>

זוהי נקודת המוצא של הנובלה: נדר נטולת הנראות, הפוצחת במסע נקם ומשחזרת את האיון שנעשה לה, את עצם המחיקה שעשתה בה האם. נדר בוחרת לא רק לנקום ולרצוח, אלא גם למחוק: היא משתמשת במגהץ לאחר רצח אימה, כמו מוודאת שלא יישאר דבר. היא מוחקת את תווי פניה, את זהותה. בשלב מתקדם יותר היא תמחק גם את מר שטולץ, שלפרקים מייצג איזו השלכה של פעולת הצלה הרואית של נדר ולפרקים – את האב המתעלל האונס. גם אותו היא תגהץ, כמקבעת את מעשיו וכמוחקת את זהותו בזמנית.

נדר, שהוחפצה פעמיים, פעם בידי אביה, שהשתמש בה ובגופה, ופעם בידי אימה, שלא ראתה אותה, מבטאת מגוון התנהגויות מחפציות כלפי האחר. הבולטת שבהן מתרחשת בכניסתה לבית האבות במקום אימה, כשהיא מחופשת, כדי למצוא לה אימהות מאמצות. הבחירה באימהות הספציפיות האלו שרירותית לחלוטין, וכל תכליתן היא למלא את החלל שהותירה בה האם הביולוגית.

ביטוייהם של עלילת ההחפצה והשימוש האינסטרומנטלי באחר בולטים מאוד במאפייני הרטוריקה של הנובלה. הנובלה כתובה כולה בגוף שני הפונה אל האם הרצוחה, הנעדרת. הפנייה אל ישות נעדרת מכונה בלשון השירה הלירית "אפוסטרופה". ברברה ג'ונסון, במאמרה על הפנים המגדריים של האפוסטרופה הלירית, טוענת כי מדובר בפנייה ישירה הנעשית באופן עקיף, המנכיחה את הנמען תוך כדי הפניית העורף אליו:

אפוסטרופה היא לכן ישירה ועקיפה בה בעת: מבחינה אטימולוגית היא מבוססת על הרעיון של פניה הצידה, של דיגרסיה מדיבור ישיר, היא מחוללת מניפולציה במבנה יחסי האני/אתה של פנייה ישירה באופן עקיף ובדוי. הפנייה אל הנעדר, המת או הישות הדוממת, הופכת להווית, חיה ואנתרופומורפית. אפוסטרופה היא צורה של דיבור־פיתום, שבו הדובר משליך על הנמען קול, חיים וצורה אנושית, והופך את שתקתו לתגובתיות אילמת.³⁶

את האמביוולנטיות הזאת, המאפיינת את האפוסטרופה, מנצלת לאה איני היטב בנובלה "סדומאל", הכתובה כפנייה אפוסטרופית אל אימה המתה של המספרת. הפניית העורף של האם, ההתבוננות הצידה כשהייתה צריכה להביט לפנים, היא פשעה הגדול בעיני המספרת, והיא העילה לנקמה בה.³⁷ אם כן, המתח שבין ההסתכלות הצידה וההתבוננות לפנים היא גם נושא הנובלה וגם הטכניקה הנרטיבית שבה הנובלה כתובה. הפנייה האפוסטרופית אל האם המתה כמו מגלמת את פשעה של האם וממחיזה אותו. הפניית העורף אל סבלה של הבת, הסטת המבט ממנה, כמוהם כרצח איטי שלה. הם מתקבלים כאמירה של האם

Barbara Johnson, "Apostrophe, Animation, and Abortion", *Diacritics* 16, 1 (Spring 36 (1986), p. 30. התרגום שלנו, ח"א וע"ט.

37 את העוצמה הרגשית שמעוררת האם אפשר לנסות להבין לאור המונח שטבע אנדרה גרין "האם המתה", שלפיו הילדה גדלה עם הורה הנוכחת פיזית אך נפקדת רגשית. "האם המתה" רגשית אינה נוכחת בחיי הילדה ומוותרת אותה בבדידותה דווקא בתקופה שבה היא זקוקה לה יותר מכול. אנדרה גרין, האם המתה, מצרפתית: אורית רוזן, תל אביב: תולעת ספרים, 2007.

כי אין לה עניין בבתה. הנוכחות הלא־נוכחת, הפסיבית, של האם משוחזרת בנרטיב של הבת, שבאמצעות הפנייה אל אימה מנכיחה ביתר שאת את היעדרה. החזיתיות העקיפה של האפוסטרופה כמו מחיה באופן איטי את האם המתה. הקריאה אל האם נתפסת בפסיכואנליזה כדרישה הראשונית של התינוק מן העולם, כיחס הראשוני אל האחר. את הדרישה הראשונית הזאת מוצאת ג'ונסון בפיגורה של האפוסטרופה:

אם אפוסטרופה מעוצבת כמעין דרישה, ואם דרישה מנסחת את היחס הראשיתי אל האם כיחס אל האחר, הרי שהשירה הלירית המתמזה בפיגורה של האפוסטרופה נראית כגילום ההיסטורי, הפנטזמנטי והמורכב של אי־סוף וריאציות והתקות של הקריאה היחידה, "אימא".³⁸

ג'ונסון קושרת יחדיו את הפנייה האפוסטרופית ואת הזעקה אל האם. בכל פנייה שכזו טמונה, בעיניה, הזעקה הראשונית והבסיסית "אימא!". זעקה כזו בדיוק נשמעת בנובלה של איני, שבה המספרת קוראת שוב ושוב אל אימה, שאינה יכולה להשיב. כפי שטוענת סמדר שיפמן, האם הנעדרת והנוטשת היא פיגורה רווחת למדי בספרות העברית,³⁹ והאם המתוארת ביצירתה הזאת של איני היא אחת האימהות הרעות או המפלצתיות ביותר שבהן. הזעקה במקרה הזה נובעת מהפרת האם את תפקידה המיתי, ובהיותה אם מפלצתית, גורגונה, נאלצת הבת לפנות "החוצה" כדי למצוא לה תחליף. מפלצתיות האם נובעת בדיוק בשל הפרת הציפיות המגדריות ממנה, הכוללות הגנה על ילדיה בכל מחיר, גם על חשבון עצמה.⁴⁰

באמצעות הרטוריקה של האפוסטרופה איני מאתגרת את עמדת הקריאה. מצד אחד, מפלצתיות האם מעודדת את הקוראות להתרחק ממנה ולסרב להזדהות עם עמדת הסובייקט שלה, ומן הצד האחר, הניסוח בגוף השני מאלצן לאישי את עמדתה – גם אם לא מתוך הזדהות – ואינו מאפשר להן לשמור על מרחק מספק. מפעם לפעם, בלי שהקוראות ישימו לב, הביקורת והסלידה שהן מפנות כלפי האם, אותן תחושות המעוררות בהן את התגובה "זה לא אני", מופנות כלפיהן־עצמן. הישג זה של איני קשור בנמענים המתחלפים המשניים בנובלה. בין הפניות החוזרות ונשנות אל האם המתה עושה המספרת שימוש אינטנסיבי בגוף השני, באמצעות פנייה בכל פעם לדמויות אחרות ולקהל אחר. חילופים אלה אינם מאפשרים לקרוא הכול מתוך עמדה אחת, אלא מכריחים את הקוראת לשאול שוב ושוב: מיהי הנמענת של הגוף השני הפעם? האם היא נפרדת

38 Johnson, הערה 36 לעיל, עמ' 38. התרגום שלנו, ח"א וע"ט.

39 סמדר שיפמן, שפופה ונשפוטת: דמות האם בסיפורת העברית במפנה האלף, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2017, עמ' 54.

40 על תפקיד האם וביטויין בספרות העברית, ראו: חנה נוה, "על האובדן, על השכול ועל האבל בהווה הישראלית", אלפיים 16 (1998), עמ' 85–120; אברהם בלבן, תשע אמהות ואמא: ייצוגי אימהות בסיפורת העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010; שיפמן, שם; דנה אולמרט, כחומה עמודנה: אימהות ללוחמים בספרות העברית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2018.

ממני, הקוראת? כמה ממני נכלל בה? האם אני יכולה לנתק את עצמי ממנה כליל? כך מוצאת הקוראת את עצמה מאיישת תפקידים משתנים, שאינם מאפשרים עמדת קריאה קבועה.

כאמור, הנובלה אומנם גורמת לנו לרצות להתרחק ככל האפשר מהזדהות עם הנמענת המרכזית שלה, אך הרטוריקה הננקטת בנובלה אינה מאפשרת את הריחוק הזה. היא נפתחת דווקא בפנייה הכוללנית ביותר שישנה, גוף שני רבים, ונדמה כי נמעניה המרכזיים הם הקוראים:

אימא שלי. מה יש לי להגיד על אימא שלי? שמעולם היא לא הייתה רכה אלי יותר מכפי שבערב שבו גרמתי לה למות. אתם תקראו לזה רצח. גם אבא שלי היה חושב ככה. הוא היה שוטר. (עמ' 9)

בשלב שבו עוד לא הוגדר כל נמען אחר בטקסט, השימוש בשאלה ולאחר מכן במשפט "אתם תקראו לזה רצח" מובן מייד כפנייה אל הקוראים. אלו משמשים כעת, בדומה לנמעני פנייתו של הומברט הומברט בלוליה (אחד הרומנים המפורסמים ביותר העוסקים בתקיפה מינית וגילוי עריות), כחבר מושבעים שעליו להכריע מה יעלה בגורל המספרת. מצד אחד, היא מעמידה את הקוראים בעמדת הביקורת האולטימטיבית, ומן הצד האחר, היא מנסה לשכנע את חבר המושבעים שלה בחפותה. במובן זה אפשר לראות בנובלה כעין תשובה ישראלית ללוליה, שבאופן אבסורדי מעמידה למשפט לא את התוקף אלא את הקורבן, שנסיונות חייה הפכו גם אותה לתוקפת. בדומה להומברט, שכישרונו הפיוטי מאפשר לו לגייס את הקוראים חברי המושבעים להזדהות עימו, גם נדר, גיבורת "סדומאל", מגייסת בלשונה הייחודית את הקוראים לעמדה אמפתית כלפיה. ליה נירגד, בביקורת שכתבה על הספר, טענה כי הבוטות והוולגריות של לשונו אינן פוגמות ביפוייה הסגנוני של הכתיבה:

ספרים רבים, רבים מדי, עושים שימוש מכוון בשפה בוטה ובסדרה קבועה של טראומות (לרבות התעללות) כדי ליצור מניפולציה רגשית שקופה ומרגיזה, שמטרתה לשבות את הקוראים בקוריהם הדביקים, שטופי הדמע. [...] השאלה המעניינת היא מה גואל את הספר, באופן מרשים וחד־משמעי כל־כך, ממלכודת הוולגריות שמפילה רבים ולא כל־כך טובים, ורבים אף מזנקים לתוכה בחדווה. לדעתי, יותר מהעומק הרעיוני והברק הנראטיבי, מדובר בשפה, היפה מאין כמוה, שמנכיחה מיד את קולה הייחודי של הסופרת ומעמידה את הספר במדף משל עצמו. וזה נכון גם למי שאוהב כתיבה מאופקת, מינורית, מרומזת יותר.⁴¹

41 ליה נירגד, "תליינית בידיים שקופות", הארץ (13/2/2002), עמ' 6, 14, <https://did.li/TheZH>.

מייד לאחר הפנייה אל הקוראים מתארת המספרת את אביה השוטר, ובכך מתברר כי בעלי התפקידים בעולמה אינם מבצעים את המוטל עליהם, כי אם ההפך הוא הנכון. כפי שטוענת פנינה שירב במאמרה על גילוי עריות בספרות העברית:

הנובלה [...] מסגירה 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.⁴²

אביה השוטר של המספרת, כפי שנחשף בפתחה, היה תוקף מינית ילדות וילדים במשחקי כדורגל, וכן את המספרת עצמה:

אבא שלי היה קונה להן בכספו שלוה מתוקה, ומאכיל אותן פירור-פירור. היד שלו על התחת שלהן, כששני הישבנים שלהם צופים למשחק. לפעמים היו אלה בנים קטנים. מה זה חשוב? [...] השקית הריקה של השלוה כבר אצלו בכיס. למלא בה את הצעקה. אחר-כך היה התור שלי, כשחזר הבייתה. (עמ' 9-10)

גילוי זה, המגיע בשלב כה מוקדם של הטקסט, מרכז את העמדה הביקורתית כלפי המספרת ורומז על נסיבות מקילות אפשריות לרצח אימה.

הפנייה הבאה בגוף שני בטקסט נעשית ספק אל חבריו השוטרים של האב וספק אל הקוראים: "צובט את אימא שלי בישבן המידלדל שלה, בזמן שעמדה וגיהצה לו את המדים האפורים, העכבריים שלכם, למחר" (עמ' 10). פנינה שירב מפרשת את הפנייה הזאת כפנייה אל נציגי "חוק האב":

בה בעת, בעיקר בתחילת הנובלה, מופנה המבע כלפי נמענים בגוף שני ברבים, "אתם", כשהכוונה לעתים להוריה, ולעתים לחבריו השוטרים של אביה [...] 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.⁴³

ברצוננו להרחיב את טענתה של שירב, ולטעון כי בין נציגי החוק הללו נכללים גם הקוראים. כיוון שהשוטרים אינם נוכחים בסיטואציה המדווחת בעולם הבדוי של הטקסט, הפנייה אל השוטרים גם היא אפוסטרופית, כמו הפנייה אל האם ואל הקוראים. הגוף השני, שתחילה נדמה כי כוון ישירות אל הקוראים, כעת מופנה אליהם באופן עקיף,

42 שירב, הערה 2 לעיל, עמ' 171.

43 שם, עמ' 172.

באמצעות כפילותו. הקוראים מוצבים עתה בעמדתם של השוטרים, כחלק מהם, ולכן נאלצים לאישי את עמדת הסובייקט של המעוולים, התוקפים.⁴⁴ לאחר ביסוס מעמד הקוראים כקולגות של האב המתעלל, עמדת הסובייקט שלהם נעשית נוחה אף פחות, כשמתברר כי היו חבריו של האב: "ואבא שלי. כל-כך חיבבתם אותי" (עמ' 10).

עמדת הקריאה הכפויה, המזהה את הקוראים עם חבריו של האב, מחזיקה מעמד לכל אורך תיאור רצח האם. גם הקרבה הקולגיאית למעשי האב פוגמת באפשרותם להיות שיפוטניים כלפי מעשיה של הגיבורה. והרי, כשוטרים היו הקוראים שותפים שותקים לפשעי האב, כיצד יוכלו לשפוט בחומרה את מעשי המספרת, הנוקמת באימה בשל שתיקתה? חוסר הרצון להזהרות עם עמדת הסובייקט הנכפית על הקוראים דוחף אותם להזהרות אף יותר עם עמדתה של המספרת, ומרכך את הביקורת כלפיה. כך, מעמדת סובייקט גברית, מעודד אותם הטקסט להזהרות עם עמדת סובייקט נשית. בסיום תיאור רצח האם מבססת שוב המספרת את הנמענים כקולגות של האב:

ומה הפלא שאבא שלי זכה בתחרות השוטר המקפיד על הופעתו [...] כי אצלכם, השוטרים, החוקרים, לא מתחשבים בכרס ענקית, או בזיעת יתר, או מה. רק המדים והדרגות והכובע... מגדלור מוצק ושמן, שמטיל ידיים ארוכות-ארוכות בחושך. (עמ' 15)

כאן כבר ממזגת המספרת את אביה ואת נמעניה (ובהם הקוראים), והם הופכים לישות אחת בעלת ידיים ארוכות ומאיימות.

לאחר תיאור האב עוברת המספרת לתיאור האם, ובמהלכו האם הופכת להיות הנמענת של המספרת. מדיבור עליה, בגוף שלישי, הופך הטקסט לדיבור אליה, בגוף שני:

שדיים מכוערים שכבר נהיו לה. וככה רצית ללכת לבית-הורים, שהשותפה הנחמדה שלך לחדר תיכנס פעם אחת בטעות לאמבטיה, לקחת בגד ששכחה, או מסרק, ותראה אותך, ככה? אישה זקנה. רגילה. כאילו אימא. כאילו נקייה. שאין לה שום כתם על המצפון... (עמ' 16)

גם כאן, בהיעדר נוכחותה של האם, הגוף השני מתקבל כפנייה אפוסטרופית שנמעניה הממשיים היחידים הם הקוראים, או ליתר דיוק הקוראות. כך נכפית על הקוראות – יותר מאשר על הקוראים – עמדת הסובייקט של האם הרעה, ה"משת"פית". כדי להמחיש את כפילות הפנייה וכדי להבהיר לקוראים כי גם הם כלולים בה, פונה המספרת באופן כפול:

44 עמדת סובייקט היא "מקום" שמייחדים שיח, פרקטיקה או אפרטוס לסובייקטים אינדיבידואליים. הסובייקט יכול לאכלס עמדת סובייקט – להיות מוצב בה בלי שירצה בכך (בדרך כלל מדובר בעמדות סובייקט משוללות כוח) או להזהרות איתה, כלומר לקבלה על עצמו "מרצונו החופשי". הסובייקט מתמקם בעמדות סובייקט באופן מודע ולא מודע כאחד. אייל דותן, אינטרפרלציה כתאוריית קריאה, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2002, עמ' 40–41.

אבל אצלי הכל היה מאורגן, אימא. שנים על גבי שנים. תכנונים על גבי תכנונים. מי שכל החיים שלו זה סכנה אחת גדולה, יש לו הרבה זמן לחשוב, את יודעת. וגם אתם יודעים. (עמ' 18)

בדרך כלל בפרוזה של איני הפנייה בגוף שני לנמען מת נועדה לשמר בחיים אדם אהוב, ואילו כאן מדובר על שימור במטרה לנזק, להגיע לסיגור. כאן תפקיד הגוף שני הוא להחיות את המעוולת, את מי שאחראית לטראומה של הגיבורה, ולכפות על הקוראת את איוש העמדה המפלצתית.

אומנם המספרת כועסת על אימה עד כדי רציחתה, אך היא גם אוהבת אותה וזקוקה לה, בשל צורך מינקות שלא סופק: "פעם תאהבי אותי, ושלא באלומות. פעם, רק פעם תאהבי אותי, כמו שאני מזמן אותך... בתקוות הילדה שלי, בחושך הלא-נרדם, המתפלל לך" (עמ' 16). במובן זה, הפנייה האפוסטרופית אל האם מדגישה שוב את הזעקה הראשונית, הינקותית, אליה, כפי שמבינה אותה ברברה ג'ונסון.

ואכן, הנובלה כולה היא זעקה אל האם. אך לא מדובר רק בזעקה, כי אם בחיפוש אקטיבי אחר אם חלופית. נדר מתחזה לאימה ועוברת להתגורר במקומה בבית-ההורים. שם היא מצליחה לגייס את שלוש שותפותיה לדירה כאימהות חלופיות, ושלושתן מתגייסות למטרה ודואגות לנדר יומם וליל: שרות לה שירי ערש, רוחצות אותה ומחבקות ומנסקות אותה. ברגע שמעמדן כאימהות חלופיות מתבסס נדר מספרת להן בפתיחות גדולה את קורות חייה. רק את רצח אימה היא משמיטה מהסיפור, ובמקום זאת מספרת כי דחתה את הגעתה לבית-ההורים כדי שתוכל להיפגש עם הבן האובד, שמסרה לאימוץ בלידתו. החל מהשלב הזה, שבו מצאה כבר אימהות חלופיות, פונה נדר גם אליהן בגוף שני לאורך הטקסט. למשל: "ואתן יודעות איך זה: הוא מת, אבל הכול המשיך. הסיוטים. הקניות בסופר. השנאה העצמית" (עמ' 108). אך בין הפניות הללו ותיאורי השיחות של נדר עימן חוזרות שוב ושוב הפניות אל האם האמיתית, המפלצתית. זו שהפניית העורף שלה צילקה את נדר לנצח.

כפי שטוען אברהם בלבן בדיונו בנובלה, שם אימה של נדר – שרה – מרמז על הקשר בין "שרה אימנו" המקראית ובין שלוש האימהות האחרות שנדר מוצאת.⁴⁵ אך ישנה גם אם רביעית אחרת – הקוראת. הפנייה אליה בגוף שני מנכיחה אותה בטקסט ומייחדת לה מקום בין אימהותיה החלופיות של נדר. למרות הפנייה בגוף שני נקבה, גם קוראים גברים נדחפים לאישי את עמדת הקריאה הנשית שמציע הטקסט באמצעות הנמענת שלו. ארבע החלופות לאם ממשיכות את הרמיזה לארבע האימהות המקראיות.

הפרק השני בנובלה, המתחיל בהגעתה של נדר אל בית-ההורים ובהתחזותה לאימה, ממזג בין שתייהן, כפי שהיא עצמה טוענת: "עכשיו אני-את. הרה אותך עכשיו גם מבחון, כי כולי – את" (עמ' 23). המיזוג הזה מבטא את הבלבול שמייצר גילוי העריות: "אז הנה אנחנו, את-אני – גוף אחד. אשתו של אבא ובו בזמן בתו. בובת הבשר וכלי המיצים שלו, וסבון החיטוי וכלי ההארקה שלך" (עמ' 24). באופן זה ההתחזות לאם כמו ממשת את

45 בלבן, הערה 40 לעיל.

השיבוש שחולל האב המתעלל במערך המשפחתי. כשנוסף דיבורה של נדר אל עצמה הופכת פנייתה בגוף שני לא רק לכפולה (אל האם ואל הקוראים), כי אם למשולשת. אך ממילא הפנייה האפוסטרופית אל האם המתה כמוה כפנייה אל העצמי, ולפיכך המיזוג אם-בת מדגיש את פעולתה של האפוסטרופה כדיבור פנימי וכאמצעי לכינון ושימור תחושת הסובייקטיביות.

פנינה שירב טוענת כי בנובלה קיימת דיסוציאציה בעקבות הטראומה המינית: "הרגע המחוק הזה משקף, ככל הנראה, את תופעת היעדרות ה'אני' או הניתוק (דיסוציאציה) האופיינית לקרבנות התעללות כמנגנון הישרדות".⁴⁶ נראה כי השימוש הבלתי פוסק בגוף שני מבטא גם הוא את המנגנון ההישרדותי הדיסוציאטיבי. הדיבור הפנימי נעשה באופן עקיף, באמצעות דיבור חיצוני, ומנסה לשקם את העצמי ולכונן את הגוף הראשון באמצעות נרטיביזציה. הדבר מתיישב עם ההחייאה הכפולה שמאפשר השימוש בגוף שני, הן של המוען והן של הנמען, כפי שטוענת ג'ונסון: "אני אחיה אותך כדי שתחיי או תחיה אותי, או כדי שתשיב/י אותי לחיים".⁴⁷

עירוב התפקידים אם-בת זולג גם ליחסיה של נדר עם אימותיה החלופיות: "ברגעים כאלה, אני האימא של טסיה. היא קוראת לי אימא. וגם בקי ובהירה נהנות לחשוב בסתר, שאני אימן. כי זו משוואת החיים: בת-אימא-בת" (עמ' 52). ניכר כי הגברים מחוקקים בעולמה ומסמלים את המוות. הם אינם נוכחים במעגל החיים שהיא מנסה להיכלל בו; נקמתה מכוונת כלפי אימה, על כך ששיתפה פעולה עם האב בהתעלמותה – הפשע הזה הוא הנתעב ביותר בעיניה, והוא חמור יותר ממעשי האב. האשמת האם רווחת בסיפורים על גילוי עריות,⁴⁸ אך לא רק בהם. הספרות העברית בכלל, כפי שטוענת סמדר שיפמן, נוטה להאשים את האם בכול ולהשתמש בה כ"שק חבטות":

סופרים וסופרות גם יחד מציגים את האמהות כמצב פתולוגי, ואת האמהות כחולות. האמהות נשפטות על סמך אידיאלים מחמירים ובלתי מאוזנים, שחלקם אוניברסליים וחלקם אופייניים לתרבות היהודית לדורותיה ולישראל, ולפיכך הן מעוצבות כמאכזבות וכנכשלות בתפקידן.⁴⁹

השימוש בגוף שני, הפונה אל האם ואל הקוראות בו-זמנית, מרחיב את האשמת האם בגין שתיקתה לכדי האשמת הקוראות והקוראים ככלל, כמייצגי הסדר החברתי, השותקים ומאפשרים מקרי גילוי עריות. כפי שטוען אברהם בלבן, את "סדומאל" אפשר לקרוא כמחזה מוסר על המצפון הציבורי המורדם.⁵⁰

46 שירב, הערה 2 לעיל, עמ' 175.

47 Johnson, הערה 36 לעיל, עמ' 31.

48 Shay Rudin, "Confessional Writing about Incest: Lea Aini's *Rose of Lebanon* and *S'domel*", *Women in Judaism* 11, 1 (May 2014), p. 4

49 שיפמן, הערה 39 לעיל, עמ' 11.

50 בלבן, הערה 40 לעיל, עמ' 114.

האימהות החלופיות של נדר, המולידות אותה מחדש ומטפלות בה כמו "שלוש הצדיקות בסדום", בלשונו של אהרן עטון,⁵¹ אינן צדיקות כל כך בסופו של דבר. הן מבקשות מנדר לנקום במר שטולץ, המטריד אותן מינית באופן קבוע, ונדר יוצאת למבצע פיתוי, שבסיומו שטולץ מת מהתקף לב.⁵² אם כך, המחיר שהיא משלמת על אימהותן אינו מבוטל כלל, אך בעיניה מדובר בתיקון המאפשר לה מעין נקמה באביה, שנפטר לפני שהספיקה לנקום בו בעצמה. שטולץ מתואר כמי שהטריד נשים וילדות כל חייו, ולכן הריגתו המכוונת מוצדקת בעיני נדר. חדר הכביסה, שבו המבצע מתרחש, וכמוהו המגהץ, המשמש את נדר לווידוא הריגה, מזכירים את הסיבה שבגינה היא נאלצת להורגו – ההסתתרות של אימה מאחורי המגהץ ומלאכות הבית, שאפשרה לה להעלים עין מן הסבל של בתה. לא סתם בוחרת נדר במגהץ כאחד מכלי הנשק שבהם היא רוצחת את האם. היא יוצאת נגד גיהוץ והחלקת העוול שנעשה לה. דווקא אחד מסמלי מלאכות הטיפול האימהיות הופך בנובלה זו לסמל של אימהות רעה. לאחר הנקמה בשולץ חוזרת המספרת אל נרטיב המשפט שפתחה בו, ושוזרת פנייה אל הקוראים כחבר מושבעים בתוך הפניות אל אימה, אך הפעם אימה היא העומדת למשפט:

כי מה היו עושים לך, אלמלא אני? הרי פטורה בלא כלום היית יוצאת מהסיפור. היו אומרים שאשמה ודאית, מוכחת – אין כאן. ובעצמך סבלת. שלא לדבר, שהמקרה – והלוא בעיניכם אני 'מקרה' – התיישן. (עמ' 84)

בדמיונה של נדר, העובדה שהייתה אישה מתפקדת ומשכילה עלולה לגרום לשופטים-קוראים לרכך את עמדתם כלפי פשעה של אימה, ולהפוך את נדר עצמה לנאשמת תחתיה. המשך תיאור המשפט הדמיוני אף ממזג את תפקידי הנאשמת והתובעת, ומהפך – עד כדי חוסר יכולת להפריד ביניהן. נדר מוצגת בידי המושבעים שבדמיונה תחילה כנאשמת ולאחר מכן כתובעת:

בבית-הספר, בתיכון, באוניברסיטה, ובכל הקורסים והחוגים שנטלה בהם חלק, זכתה הנאשמת להישגים מרשימים והערכות מעולות. חוות הדעת לפניכם, רבותיי, האמנם יעידו אלה על ילדה-אישה סובלת? הזו, בעיניכם, התוצאה שמצופה מִשֶּׁק התעללות? והלוא, כל הספרים טוענים ההפך. כל המומחים בדעה אחת – לא זה העתיד הנכון לאחת ממין אלה. זונה? ודאי! נרקומנית? בהחלט! אם מתאכזרת החוזרת על פשעי הוריה – כמוכן. אבל רבותיי, הביטו נא בעצמכם: התובעת היא עובדת סוציאלית לשעבר. יחסי העבודה שלה תקינים, וההערות הרבות שבתיקה המקצועי, מעידות אך ורק על רגישותה ומסירותה למטופליה! (עמ' 85)

51 אהרן עטון, "מול האם המגרשת, מול האב העוקד", עתון 77 266 (אפריל 2002), עמ' 9.

52 נקמה זו נעשית באופן עקיף בהרבה מרצח האם, כי הפיתוי שנדר מציבה לשטולץ מספיק קטלני כדי שימות מסיבות "טבעיות".

הלשון המשפטית הננקטת כאן ממחישה את כוחה של השפה הזו להחליק ו"לגהץ" פשעים חמורים, ולהפוך אותם לעובדות טריוויאליות שהן בבחינת "דרכו של עולם". ההתעלמות החברתית מן הפשע בשל מצבו הטוב למראית עין של הקורבן הופכת בהמשך הדברים להאשמת הקורבן ממש: "יש לפעמים – ואין לנו אלא להכיר ולהשלים עם כך – שילדות פתיות בעצמן מביאות על עצמן קרבת יתר אסורה. והלוא, גן הפיתוי טמון בכל נקבה מאז ימי חווה אימנו" (עמ' 87). דבריו של חבר המושבעים המדומיין הם הנימוק וההצדקה שמספקת נדר לעצמה ולנמעניה הקוראים לנקמתה בשטולץ:

זה מה שהיו אומרים לי, אילו לא נטלתי על עצמי את העבודה המלוכלכת של המצפון הציבורי המורדם. [...] כן, לפני שעות אחדות הבאתי את שטולץ לידי מותו. אתם תקראו לזה רצח. אני הרגשתי שנפלה בחיקי זכות נדירה. (עמ' 88-89)

החזרה על המשפט שהופיע בפתחת הנובלה "אתם תקראו לזה רצח" בשלב הזה – לאחר שהקוראים שמעו את הסיפור כולו מתוך אכלוס כובל של עמדת האם הרעה וניסיונות שווא להשתחרר ממנה בכל פעם שהופיעה עמדת נמענות אחרת – מאפשרת קריאה מרוככת וביקורתית הרבה פחות כלפי המספרת. תמונת הסיום של הנובלה אוטופית כמעט. לאחר מותו של שטולץ שוכבות שלוש האימהות ובתן יחדיו על המיטה מחובקות ועטופות זו בזו:

אנו שוכבות לנו, ארבעתנו יחד, בשתי מיטות דבוקות, בחדר שלי ושל טסיה, רבוצות בנעימים זו ליד זו, בעודי מספרת להן הכול, מספרת ארוכות, לאט, ולמן ההתחלה. בקי הולכת ומביאה את ארוחותינו, ולאחר מכן, שוב אנו קלועות זו בזו על המיטה. רגל ביד. ראש בכתף. (עמ' 111)

המגע וחום הגוף הם החשובים כאן, ואילו "תפקיד המילים אצלנו הוא רק להטילא במקום שהחיבוק מתקשה לכסות" (עמ' 111). זוהי תמונה יפהפייה של אחווה נשית ושל כוחה המרפא. היא מציעה אפשרות של משפחתיות אחרת, על טהרת ה"אחיות" ("sisterhood", במונחיה של בל הוקס).⁵³ אך שני דברים פורעים את ההרמוניה הנשית הזו: מותה של טסיה, שחוט החמצן שלה נתלש בזמן החיבוק, והתפרצותה של אם־הבית לחדר, כדי להודיע למספרת – המתחזה, כזכור, לאימה – שבנה האובד שמסרה לאימוץ לאחר לידתו מבקש לפגוש אותה. הופעת הבן היא החושפת לאימהות החדשות את השקר של נדר: אימה לא עיכבה את הגעתה לבית־ההורים בשביל להיפגש עימו. בשלב זה נדר מבينة כי בקרוב תיכנס לכלא. אך בהיותה מחובקת בידי אימהותיה, כמי שחוותה אהבת אם, היא מרגישה שתוכל להתמודד עם הצפוי לה בגאון. במשפטים האחרונים

53 בל הוקס, "אחיות: סולידריות פוליטית בין נשים", מאנגלית: דפנה עמית ודלית באום, דלית באום ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה הפמיניסטית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 223-243. המאמר פורסם במקור בשנת 1984.

בנובלה היא פונה שוב הן אל אימה הן אל הקוראים: "זקופה־זקופה אתייצב מעתה מול בנך. מול כולכם. תליינית עם ידיים שקופות" (עמ' 113). גם סיום הנובלה אינו מאפשר לקוראים להשתחרר מעמדת הסובייקט של משתפי פעולה עם האם הרעה ושתיקתה. הקוראים במשפט זה מוקבלים לבן, שבניגוד לבת – הוא רצוי. הבת הנטושה מרגישה כי כעת, לאחר הנקמה והאהבה שזכתה לה, היא מסוגלת לעמוד מול החברה השותקת, הנוטשת את בנותיה, החברה שהקוראים הם נציגיה, ולהישאר בחיים.

הכינוי "תליינית עם ידיים שקופות" מחזיק את התנועה המטלטלת של נדר בין היבטים של החפצה לאלו של החפצה עצמית, ריקוד שביצעה לאורך כל הנובלה. היא מתחילה לבסס את הסובייקטיביות שלה ולכוננה דרך פעולת הנקם. אך כיאה לתביעת סובייקטיביות בדרך שאינה אדפטיבית, היא נותרת שקופה – לאחרים ולעצמה.

השימוש הנרטיבי בגוף השני משליך את הקוראים לתוך סביבתה של המספרת, המוקבלת, באמצעות שם הנובלה: "סדומאל", לסדום המקראית. הקוראים והקוראות הם כעת חלק מהקהילה המפלצתית המאפשרת את הפשעים המתוארים. אך באופן אירוני, סדום מאפשרת גם את הזמנים היפים שמבלה המספרת בבית־ההורים, בחברת אימותיה החדשות. שהותה הממושכת בחדרן מוצדקת בכך שהיא כביכול כותבת ספר על קהילה שנכחדה: "סדומאלקוב". שם זה, הנשמע לאס־הבית כשמה של קהילה שנרצחה בשואה, הוא כינוי לקהילה הקטנה שנוצרה בחדר של נדר ואימהותיה החדשות: "זה למעלה מחודש רוותה קהילת סדומאלקוב אושר שכמותו לא ידעה מזה עשרים ושמונה שנה" (עמ' 60). גם מושגים אחרים הקשורים בשואה משמשים את המספרת לתיאור חייה. היא טוענת כי גדלה ברחוב מורדי הגטאות בתל אביב (עמ' 85), ומכנה את בית ילדותה "מחנה ריכוז": "במחנה הריכוז שגדלתי בו, אצלה ואצל אבא" (עמ' 103). אנלוגיה זו מאפשרת להכיר בחומרת מעשי גילוי העריות ובהשפעתם הקטלנית, ולבקר את השתיקה האופפת אותם כמקבילה לשתיקתו של "הרוב הדומם" באירופה. אכלוס עמדת הנמענות של האם המפלצתית בידי הקוראים, הופך אותם לשותפים לשואה שחוותה המספרת בילדותה.

* * *

שלוש הנובלות שהתמקדנו בהן, שנכתבו בעשרים השנים האחרונות, מציגות שלושה ביטויים שונים מאוד זה מזה של כתיבה על גילוי עריות. כל נובלה מתארת מערכת יחסים אחרת עם האב ועם האם, וכן צורות שונות של העברה במערכות יחסים אחרות עם גברים ונשים. אך המשותף לכולן הוא מעבר הקורבן־המספרת מהחפצה – דרך החפצה עצמית – להזהרות עם התוקף ולביצוע מעשים אלימים ביותר. לעומת הנובלות של שז ושל איתן, המשאירות את הקוראות והקוראים בעולם הלימינלי שבין מציאות לפנטזיה, בחוויית האי־ממשות, הנובלה של איני מתארת זוויות אלימות וסוריאליסטיות כמציאות בתוך העולם הבדוי. אך גם כאן מעמד הקוראות והקוראים בטקסט נשאר בלתי יציב, בשל הפניות אליהן ואליהם בגוף שני – פניות שאינן משאירות כל אפשרות לתחושת זהות יציבה אל מול הטקסט. תפקידנו מתחלף תדיר ועמדות סובייקט שונות נכפות עלינו

בעת הקריאה. תחושת העצמי שלנו כקוראות עוברת גם היא איון. בדומה, גם הנובלה של איתן כופה עלינו תפקידים שונים, תחילה של הקורבן ומאוחר יותר של התוקפן, ובכך מתבטא כוחה של המספרת כמעוולת בעצמה, המשתמשת בכוחה כלפי חוץ ומפנה אותו אל קהלה. בנובלות אלו, בשל טשטוש יכולתנו להבחין בין בדיון ומציאות ובין קורבן ותוקפן אנו חוות את גרעין חווית החיים המרכזית של הגיבורות. כפי שטוען המספר של "אמה צונץ", דווקא תיאור של נסיבות בדויות יכול לייצר חוויה של אמת:

היה זה אמנם סיפור שלא ייאמן, אך הוא שכנע את הכול, שהרי במהותו היה נכון. אמיתית היתה נימת־דיבורה של אָמה צונץ, אמיתית הכלימה, אמיתית המשטמה. אמיתית היתה גם החרפה שסבלה; רק הנסיבות, השעה, ושם פרטי אחד או שניים היו כוזבים.⁵⁴

חן אדלסבורג, אוניברסיטת תל אביב
ענת טלמון, האוניברסיטה העברית

54 בורחס, הערה 1 לעיל, עמ' 53.