וְאִם תְּבַקֵּשׁ לַעֲוֹנִי, אֶבְרַח מִמֶּךָ אֵלֶיךָ:* על ביקרסקה קדם־טראומטית

רות גינזבורג

א. עֵדוּת קריאה

בעולם רווי אסונות ופורענויות־רשע כעולמנו אין זה מפתיע שטקסטים סיפוריים רבים יעמידו טראומות במרכזם. אם משום התֻּמה, אם משום התבנית, ואפילו אם משום האופנה, סיפורים רבים, ולאו דווקא אוטוביוגרפיים, נקראים על ידינו כסיפורים "טראומטיים" ואף נכתבים ככאלה. שהרי "טראומה" הפך למושג רווח המגשש לתאר את חוויית הקיום הכואבת והחרֵדה תמיד ואת טיבו של האדם הפצוע, הקהה והדרוך תמיד, החי בעולם כזה.[1] השימוש במושג הורחב אפילו עד כדי תיאור זהותו של האדם המודרני ותפיסתו את עצמו. הסיבות לכך רבות. אפשר שכוחה של הטראומה להמשיך ולפעול הרבה מעבר לזמן התרחשותה, אפשר שהתגובה המושעית לפגיעה והַמֶּשך הפוסט־טראומטי המכריע לתחושת הפציעה והכאב – הפכו את המושג למהדהד ורלוונטי כל כך.[2] יש בטראומה כפי שהיא נתפסת היום משהו אינסופי וטוטאלי, שלא רק מאפשר לנו לראות את עצמנו כנתונים בטראומה מתמשכת,

* "אנא אלך", ר' ישראל נג'ארה. על הפנָיה זו ועל דו־שיח מתמשך שאין לו תחליף, שלוחה תודה לצפירה פורת.

1 לא כאן המקום להרחיב בשאלת השתלטות ה"טראומה" על השיח הציבורי, או לדון בבעייתיות הכרוכה בשימוש נפוץ זה, ב"תעשיית הטראומה" ובהיבטים הפוליטיים והכלכליים של השימוש הזה במושג. לעניין זילותו של המושג ראו את העמודים הפותחים את הקדמתה של רות ליס לספרה על הטראומה, Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago and London: Chicago University Press, 2000, p. 1-3. לעניין שליטתה של "ממלכת הטראומה" בעולמנו, ראו גם את דיונו של תומס לקר, Thomas Laqueur, "We Are All Victims Now", *London Review of Books* (08/07/2010). השיח היומיומי נוטה לטשטש, אולי בצדק, את ההבחנה בין אירוע טראומטי ובין התגובה (הפוסט־טראומטית) אליו; האירוע והתגובה מגדירים זה את זה – הם הטראומה. בְּדיוני אשתמש במילה "טראומה" לא לתיאור כל אירוע קשה מאוד ולא כמילה נרדפת לצער, יגון, משבר נפשי או כאב, עמוקים ככול שיהיו. אשתמש במושג במובן הדוק מעט יותר. אסמֵך על תבנית היסוד העולה מתוך ההגדרה הפסיכואנליטית של מצב נפשי זה, כפי שהיא מנוסחת למשל במילונם של לפלנש ופונטליס, (Jean Laplanche and Jean Bertrand Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, Donald Nicholson-Smith [trans.], New York and London: W. Norton & Company, [1967] 1973, pp. 465-473), וכפי שהיא עולה בשיח של לימודי התרבות והחברה, שאימצו אותה ככלי ניתוחי וביקורתי. וראו גם את ניסוחיו של עמוס גולדברג בהקדמה שכתב לספרו של לה קפרה (דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, מאנגלית: יניב פרקש, תל אביב: רסלינג ויד ושם, [2001] 2006, עמ' 14–16).

2 ראו: Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 2001, p. 27.

אלא אף מעודד אותנו לראות את עצמנו כנושאים על גבנו טראומות של אבותינו ומגלגלים אותן, במודע ושלא במודע, אל הדורות הבאים ואל מי שלא חוו אותן במישרין. כך הדבר בשיח הציבורי ואף בשיח המחקרי. "טראומה" הפך ממושג המציין פציעה והלם שיסודם הברור בעבר אלים, למטבע לשון המצביע על מצב נפשי שהעתיד כרוך בו. לא העבר בלבד רודף את ההווה ואיננו משחרר אותו מציפורניו, אף העתיד כן.

ואמנם, הדיון העכשווי בטראומה מרחיב את מעגל הלוקים בה לא רק בזמן אלא אף במרחב, הוא מעביר אותה מן הנפגע אל העֵד ומן העד הישיר אל עד השמיעה והצפייה המתווֶכת.[3] מושג הטראומה שוב איננו מתייחס רק לאירוע הפתע האלים ולסימפטומים שהוא מַנבִּיע, אף לא לנפגע בלבד. הוא מורחב אל טקסטים הממללים נפגעי טראומה ואפילו אל הקוראים בהם, עֵדֵי הקריאה. מעגל הטראומה כולל את פְּגוע הטראומה, את עד הראייה, את עד השמיעה, את עד הקריאה ואת הדורות הבאים – ועִמם את הטקסטים התיעודיים והבדיוניים המבקשים לתת ביטוי לאמת הטראומטית. מושג כגון "טקסט טראומטי" שוב איננו גורר הגבהת גבה. כך גם הצירוף "אמת טראומטית בסיפור של בדיון".

הקשר בין טראומה ובין טקסט סיפורי הוא פרדוקסלי לכאורה: פרדוקס סיפורה של האֵינות ללא מילים. ההגדרה הפסיכואנליטית הקלאסית של טראומה עוקרת, כזכור, את האירוע הטראומטי מן הזיכרון המודע ושוללת מן התודעה את היכולת למללו ולספרו. היא קושרת את האירוע לַתגובה לו בְּקשר של שלילה: קשר של העדר ואי־יכולת – קשר האין־קשר החותר תחת עצמו. היא מעמידה כך לכאורה סיפורת וטראומה משני עבריו של מתרס. שהרי על פי הגדרה זו אין מילות סיפור סדורות לטראומה, כל עוד היא טראומה, וברי שאין טקסט סיפורי ללא מילים סדורות. הטראומה מוצבת מחוץ ללשון סיפור, או למצער מעמידה מתרס של קשיים בינה לבין הלשון. אין תשובה מוסכמת לשאלות אם האי־יכולת למלל את הטראומה היא עקרונית או שמא היא שאלה של בחירה, אם אין לטראומה לשון או שמא אין לה מילים משכנעות, אם היא מודחקת ולכן נטולת לשון או שמא היא מוסתרת ולכן אינה מדוברת, אם אי־דיבורה הוא אסטרטגיה של הישרדות או מצב נפשי כפוי, ובכלל, מהו הדבר בטראומה שהוא נטול לשון: העובדה או האפקט, הרִיק או הגודש העודף. אך בין שהיא בלתי־דְבירה, unspeakable, בין שהיא בלתי־אמירה, unsayable, בין שהיא בלתי־ניתנת־לסיפור, untellable, ובין שהיא בלתי־שמיעה, unhearable – הקשר בין טראומה ללשון הוא תמיד "אי" של שלילה, un, מרצון או מאונס.

אך דומה שדווקא ההעדר הגדוש, ה"חור השחור" שאי־אפשר לספרו שנמצא בלב הטראומה, הופך אותה לאבן שואבת לסיפור, המחפש את עקבותיה והולך בצעדי־מילה זהירים, במעגלים קטֵנים והולכים סביב תהום, נשמר לא להישאב לתוכה. המרחק בין הטראומה ללשונה יוצר את המרחב הסיפורי. יתרה מזו, מתבקש כמעט למשוך אנלוגיה בין כל מה שמתואר בלשון הקלינית כמצב פוסט־טראומטי וכתהליך ריפויי או שיקומי לדגם יסוד של הסיפור האמנותי. מן הצד הקליני, ההתגברות על השבר הטראומטי, הריפוי, נתפסים כתהליך השבתן של המילים. השיקום מתואר כטעינתן המחודשת של המילים ברגשות שנופוּ מהן, כשזירתן לסיפור רציף

3 באופן מובהק מאז 1992, עת יצא לאור מחקרם של שושנה פלמן ודורי לאוב, עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה, מאנגלית: דפנה רז, תל אביב: רסלינג, [1992] 2008.

וכאימוצו של סיפור הטראומה על ידי הזיכרון המודע. משמע, מדובר בתהליך שתכליתו להביא לביטול ההעדר. מן הצד האחר, דגם יסוד של הסיפור האמנותי אף הוא מושתת על העדר, על סוד בלבה של עלילה ועל הדרכים העקלקלות המובילות לגילויו המוצלח או הכושל. גם כאן מדובר אפוא ביצירת רצף מילולי שנועד לסגור פערים ולבטל העדר.[4] כל זה נוסף על המובן מאליו, שהן תהליך הריפוי והן סיפורו של סיפור עניינם ידיעה: כל סיפור נועד לידֵּע את מי שאיננו יודע, מטופלים, גיבורים וקוראים.[5] העדר הוא תנאי למצב הטראומטי ותנאי לסיפור. ובשני המקרים – הטראומה והסיפור האמנותי – ההשעיה וההשהיה הן בלב העניין. במקרה של הטראומה התגובה לאירוע האלים ומְלוּלו מושהים לאורך זמן; במקרה של הסיפור הדרך לגילוי הסוד מושהית לאורך הטקסט. ללא משך אין טראומה, אין פוסט־טראומה ולבטח אין ריפוי,[6] וללא משך אין סיפור.[7] סוד הרודף את הנפגע ואת המספֵּר ומילים הרודפות את הסוד ונאבקות בו, זו אפוא תבנית יסוד של טראומה ושל סיפור אמנותי כאחד. הקרב בין ידיעה לאי־ידיעה קורע את הלוקים בטראומה ותופר ומאחה את הסיפור.

טקסטים סיפוריים שמסַפרם ו/או גיבוריהם, או עלילתם ולשונם נקראים על ידינו כטראומטיים דורשים מאתנו נקיטת עמדה שהיא לאו דווקא הכרחית בקריאה של טקסטים אחרים. חוזה קריאה בלתי־כתוב נחתם כביכול בין טקסטים כאלה ובין קוראיהם, ובו מוטל על האחרונים מעין צו מוסרי לקבל על עצמם את עול הטראומה של האחר מתוך הזדהות של דְמיוּן הסיטואציה הטראומטית והשתלבות בה; הם נקראים כביכול לצמצם עד מאוד את המרחק בינם ובין עולם הבדיון הפגוע.[8] אם אמנם כל סיפור נועד לידֵּע את מי שאיננו יודע, הרי סיפור טראומטי נועד לידֵּע גם את מי שאיננו רוצה לדעת ואיננו רוצה לעמוד במקומו של האחר. את הבורחים מהתמודדות עם טקסט של טראומה מלווה תחושת אשמה. לגבי קוראים במקומותינו הדבר נכון במיוחד בהתמודדות עם טקסטים הממללים טראומות כגון השואה או מלחמות ישראל.[9] לא נוח לנו לברוח מבשורתם.

---

4 תורת הסיפורת נוטה לדבר על דגם יסוד זה במונחים של פערים. ראו שלומית רמון־קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, מאנגלית: חנה הרציג. תל אביב: ספרית פועלים, 1983, פרק 9. כל המינוח הנראטולוגי שאני משתמשת בו מתבסס על ההגדרות המובאות בספר זה.

5 הקשר בין טיפול נפשי ובין סיפור הוא כבר מזמן בחזקת מוסכמה וקלישאה. מן המחקרים על ההיסטריה שברויר ופרויד פרסמו בשנות ה־90 של המאה ה־19, דרך הדיון המפורט של פרויד בתיאור המקרה של "דורה", דרך כל מי שעסקו בקשר בין פסיכואנליזה לספרות – העניין נדון בהרחבה. לדוגמא, ראו: Peter Brooks, *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford UK and Cambridge Mass: Blackwell, 1994.

6 מסיבות שונות אני ממעטת במכוון בשימוש בטרמינולוגיה פסיכואנליטית, אף כי בנקודה זו אפשר היה להיעזר במושג ה"עיבוד" הפרוידיאני (תורגם לאנגלית כ־working through) ולהעיר על המבנה הכרונוטופי שלו, קרי, על היות תבניתו זמנית ומרחבית כאחד.

7 בעניינים אלה כדאי לשוב ולעיין בספרו הקלאסי של פיטר ברוקס, ובעיקר בפרק הדן במאמרו של פרויד "מעבר לעקרון העונג". Peter Brooks, "Freud's Masterplot: A Model for Narrative", *Reading for the Plot: Design and Intention In Narrative*, Cambridge, Mass.: and London: Harvard University Press, 1984, 90-112.

8 על הוויכוח בשאלה זו ראו: Eric Kligerman, *Sites of the Uncanny, Paul Celan, Specularity and the Visual Arts*, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2007.

9 אומר דבר שלבטח שנוי במחלוקת: דומה שקל יותר להתחמק ללא רגשות אשמה מקריאת טקסטים

אודה ואתוודה, גם אני ברחתי וחזרתי וברחתי מלב הטראומה שבספרו של דויד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה.[10] בכל פעם שהגעתי אל הדפים המתארים את השעות האחרונות לפני נפילתו של אברם – אחד מגיבורי הרומן – בשבי, דילגתי עליהם. ליתר דיוק, הצצתי בהם בחטף, כמו ביקשתי לא לדעת מה כתוב בהם. רק בדיעבד הלך והתברר לי שמעשה הקריאה שלי בִּיים קריאה טראומטית; שהוא מחקה את מהלכן של הדמויות הנתונות בטראומה והמבקשות כל עוד נפשן בן לא לדעת את אשר הן יודעות.

הרומן של גרוסמן הוא טקסט טראומטי ללא ספק. הוא טראומטי לא רק משום שהוא מספר את סיפורן של דמויות שחוו טראומות בזמנים שונים בחייהן הבדיוניים ומשום שעלילתו היא סיפור התמודדותן רבת־המעידות עם הטראומות האלה. הוא טראומטי גם משום שמהלכה של העלילה מחקה צורות שונות של סימפטומים של טראומה ודרכי עיבוד שונות של טראומה, וממשש את ההליכה, הלכה למעשה, הארוכה, האינסופית להמללתה. יתרה מזו, גם הטקסט עצמו, בלשונו, מדבר טראומה, אף על פי שהוא מתחזה לדבֵּר אחרת. לשונו היא חלק מעלילת הטראומה.

למיטב זיכרוני, אין המילה "טראומה" מופיעה בטקסט אפילו פעם אחת, וברי שאין בכוונתי לומר שמחברו כתב אותו ביודעין ובמכוון כטקסט טראומטי. בכוונתי לומר שהטקסט, כפי שהוא נתון לנו, דוחק בנו לקרוא אותו ככזה. ואף זאת, הוא מבקש מאתנו לקוראו לא רק כטקסט המביים וממלל טראומות פרטיות של גיבורי הרומן, אלא כטקסט ששקוע בטראומות הלאומיות שלנו כאן בארץ הזאת. הטראומות באשה בורחת מבשורה הן של האנשים האלה, בזמן הזה, בארץ הזאת. הטקסט הוא רומן בדיוני שמאתגר את הגבול בין המציאות ההיסטורית למציאות הבדיונית שוב ושוב, וסעיף ברור בחוזה הקריאה שלו דורש מן הקוראים לא לשכוח את המציאות ההיסטורית שהרומן מתייחס אליה, את מה שגרוסמן עצמו מכנה בסוף־דבר שלו בשם "תיבת התהודה של המציאות שבה נכתבה הגרסה האחרונה" (633).[11] הרומן הוא רומן פוליטי המשתמש בטראומה ככלי פוליטי לתיאור מצב היסטורי־פוליטי עכשווי של כמעט־אין־מוצא, דרך סיפורן הפרטי של דמויותיו. הסבך העלילתי המאיים לפרק את הרומן והגודש הלשוני הנאבק לשמֵר אותו, מבקשים להציג טראומה של מציאות שאנו נוהגים לומר עליה שאילו נכתבה כרומן לא היתה מתקבלת על הדעת. דעת המציאות מופרכת מדעת הרומן.

הממללים טראומות פרטיות של אונס, למשל, מלברוח מן הטקסטים הממללים – בין כבדיון בין כתיעוד – את הטראומות הקיבוציות ה"גדולות", הלאומיות.

10 כל המובאות בהמשך הן מתוך דויד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה, בני ברק: הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, 2008. מספר העמוד ניתן בגוף הטקסט. ספרו של גרוסמן ראה אור בשנת 2008 ודברי נכתבו ב־2009. מאז פורסמו דברים רבים, הן מפרי עטו והן משל קוראיו־מבקריו. כל אלה לא הובאו בחשבון כאן.

11 מובן מאליו שבכל הנאמר כאן אין בכוונתי להמעיט כהוא זה מכאבו האישי הנורא של דויד גרוסמן. כל הנאמר מתייחס לעולם הרומן בלבד ולטקסט המספר אותו. כמו כן אין בדברים הנאמרים משום דברי ביקורת או הערכה. ענייני כאן אך ורק בטקסטים טראומטיים פוליטיים ובספרו של גרוסמן כטקסט כזה. התבוננות בטקסט מנקודת המבט של הטראומה מזניחה בהכרח היבטים רבים וחשובים של הרומן.

ב. ספר הדקדוק הטראומטי

שלוש דמויות בשנות החמישים לחייהן נושאות את עלילת הרומן, המתרחשת בראשית שנות האלפיים, כאן, בישראל: אורה, אִמם של אדם ועופר, אילן, בעלה בנפרד של אורה ואביו של אדם, ואברם, חברו הטוב של אילן, חברהּ של אורה ואביו־למעשה של עופר, (שאורה ואילן מגדלים כבנם). כולם ילידי הארץ, שסיפור חייהם שזור בתולדות מלחמותיה. כל אחד נושא על גבו מטען טראומטי כפול, מטען ילדות ונעורים אישי, פרטי, ומטען בגרות שהוא מעין חלק אינדיבידואלי של טראומה קולקטיבית. עיקרה של זו במלחמת יום הכיפורים, שלוחותיה בלבנון והדי השואה הניכרים בה. שלד העלילה שהטראומות נכרכות סביבו הוא מסעה של אורה, הבורחת מביתה מחשש שתתבשר על מותו של עופר – שספק נקרא ספק התנדב להמשיך ולשרת ביחידתו עם פרוץ מבצע צבאי גדול. היא גוררת עמה את אברם ומסעם הרגלי של השניים, בחלקו הצפוני של "שביל ישראל", נע בין מסע בריחה מפני הטראומה המדומיינת של העתיד ובין מסע לקראת/אל פני הטראומה של העבר. הארץ, זרועת מצבות הזיכרון לחללי קרבות העבר, הופכת תחת רגלי השניים מ"נוף־זיכרון" (memoscape) קולקטיבי של חללי הקרבות הנוכחים־תמיד, לנוף־זיכרון אישי ששביליו מוליכים לעבר עתיד מאיים ומצביעים עליו. היא הופכת מנוף תמים ומשובב עין לנוף־טראומה (traumascape), שמרבדי צמחיו עתירי הגוונים מכסים אך בקושי על פצעיה.[12] הארץ האהובה מאוד, כמסלול בריחה בלתי־אפשרית מן הבית המאוים,[13] כורכת את זיכרון העבר בזיכרון העתיד וממשת באירוניה את אשליית ההוֶוָה של "להיות בבית בארץ הזאת".[14]

זמן המסע הוא ההווה הסיפורי. הוא מדווח בסדר כרונולוגי, ואילו האירועים הטראומטיים מגיחים בנסיגות סיפוריות, במהוסס ולמקוטעין, בחריקות ובהתנגדויות משתקות, כיאה

12 לעניין אחרון זה ראו: Maria Tumarkin, *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Carlton, Vic.: Melbourne University Publishing, 2005.

13 בשם תואר זה אני מרמזת גם למושג המרכזי במאמרו של פרויד *Das Unheimliche*, משנת 1919, שתורגם בשעתו לעברית כ"מאוים" ואני מעדיפה לתרגם כ"אלביתי". שאלת הארץ כבית, היחס האמביוולנטי אל זו שהיא בית ולא־בית, עוברת כחוט השני לאורך הטקסט. ראו זיגמונד פרויד, האלביתי, מגרמנית: רות גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2012.

14 מעניין בהקשר זה תרגומה של כותרת הספר לאנגלית, *Until the End of Land*. התרגום מדגיש את מרכזיותו של הממד המרחבי בטקסט זה ובטראומה בכלל. כדאי לשים לב שלמרות חשיבות ההיבט המרחבי של הטראומה, נוטות ההגדרות הרווחות שלה להתעלם ממנו ולהתמקד בהיבט הזמן, וזאת על אף שבאופן אירוני הן עצמן כוללות את המרחב באופן מובהק וגלוי. דוגמה מובהקת לכך היא למשל "המפגש המוחמץ" העומד בלב הגדרת הטראומה בספרה רב ההשפעה של קאתי קארות (Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996) והמתרחש ללא ספק בזמן ובמרחב כאחד. הוא כרונוטופ. לעניין התעלמותו של הדיון הפסיכואנליטי מן המרחב ראו גם: Ruth Ginsburg, "Ida Fink's Scraps and Traces: Forms of Space and the Chronotope", *Partial Answers* 4 (2006), וכן את הדיון במבנה המרחבי של הטראומה אצל Kligerman, הערה 8 לעיל, עמ' 58. ולעניין זיכרון העתיד: הלשונות השמיות חסרות זמן פועל המאפשר לכרוך את העבר בעתיד, כגון הצורה האנגלית will have been. הִרבה לעסוק בשאלה זו ז'אק דרידה בספרו מחלת ארכיב, מצרפתית: מיכל בן־נפתלי, תל אביב: רסלינג, [1995] 2005.

לסיפור טראומטי המגשש מן האלם אל המילה. אף על פי שלקראת סוף הטקסט טראומת העבר מגיעה כביכול אל סיפורה והמטען הכבד מוצא לו מילים בגילויים האחרונים, אין היא נפתרת ממש. בניגוד להנחות קליניות־תרפויטיות מסוימות, אין די בניסוחה של הטראומה כסיפור כרונולוגי מודע ובאימוצה "כסיפור שלי" כדי להגיע לנקודת רגיעה. שכן הטראומה של אשה בורחת מבשורה היא גם, לפרקים אפילו בראש ובראשונה, טראומה פוליטית, חולייה בשרשרת טראומטית היסטורית.[15] צֵלה של טראומת העתיד הבלתי־נמנעת מעיב עליה; רגע ההווה נתון במלחמה חדשה. ההווה נתון ב"קְדַם־טראומה".

אני מבקשת להציע את המושג "קדם־טראומה" בהקבלה למושג "פוסט־טראומה", ולהחילו על המצב הנפשי של מי שנתונים בטראומה עתידית, כזו שלא התרחשה עדיין, וסובלים מתסמינים דומים עד מאוד לאלה המאפיינים מצב פוסט־טראומטי. במצב קדם־טראומטי מקדימים הסימפטומים את האירוע שאמור לכאורה לגרום להם. האירוע העתיד להתקיים, אך לא התקיים עדיין, קיים לדידם במעין "זיכרון־עתיד", של "מה שיהיה הוא שהיה" כביכול. זה איננו מצב של חרדה, כפי שזו מתוארת בספרות הפסיכואנליטית, שכן המצב הנפשי הזה ממוקד ביעד ספציפי, קונקרטי, "ידוע". על אף הדמיון בתסמינים, עד כדי זהות מטשטשת כמעט ביניהם, הנה בניגוד למצב פוסט־טראומטי נולד המצב הקדם־טראומטי לא משום חוסר הידיעה, אלא בגין עודף הידיעה. הסוד ידוע גם ידוע.

ההווה של אשה בורחת מבשורה הוא קדם־טראומה מתמשך.

כך גם המציאות. "כל כך דקה קליפת כדור הארץ" (632).

עלילת המסע נפתחת על רקע חלקו הראשון של הרומן, המתרחש למעלה משלושים שנה קודם לכן, בימי מלחמת ששת הימים. הוא מפגיש את שלוש הדמויות בנעוריהן, בעת היותן בבידוד בבית חולים בגלל מגיפת צהבת. הוא משרטט את דיוקנן ומקבע את מערכת היחסים ביניהן, שבה אורה "דיברה אליו [אל אילן], [...] והדברים שסיפרה לו, [...] ואיך זה קרה בכלל, הרי לאברם רצתה לספר אותם, אבל אברם המטומטם הזה, הבוגד־בנשמתו הזה, קם וברח, ורק אילן נשאר לה" (71). זוהי מערכת יחסים שבה דיבור מחפש את מענו ואת נמענו, דיבור היוצא מתוך גוף פגוע ומתאווה ונאחז בציפורניו באשליית התקווה "שהם יצליחו להינצל יחד, ברגע האחרון, מפרידה סופית ומרה" (81). זהו מערך יחסים שבו מוטמע מעשה הדיבור במעשה האהבה, בדרכן של המילים אל עצמי דרך האחר. אף על פי שהפתיחה היא לכאורה מעין משובת נעורים, היא מקבעת את אווירת הדחיפות של גזירת גורל, של עמידה על פי תהום שבה "אורה ידעה שהיא חייבת לברוח" (55).

מחלתן של הדמויות, בידודן הכפוי, ניתוקן מן העולם בשעה שמלחמה משתוללת בחוץ

15 שלא כמו ההיסטוריון דומיניק לה קפרה, המבחין בין טראומה מבנית לטראומה היסטורית, שמניסוחיו עולה כי הטראומה המבנית היא במובן מסוים אינסופית ואילו הטראומה ההיסטורית היא זו הניתנת ל"תיקון", אני מבקשת לומר כי מטקסטים כגון זה של גרוסמן עולה תחושה הפוכה. טראומות העבר ההיסטוריות יוצרות מצב טראומטי מתמיד כלפי העתיד. ועל כך בהמשך. ראו, לה קפרה, הערה 1 לעיל, פרק 2, "טראומה, העדר, אובדן".

והאפֶלה מונעת ראייה נכוחה, חולשתן, החום הגבוה הגורם להזיות ומשבש את תחושות הזמן והמרחב, כל אלה נוטעים את הולדת היחסים ביניהן בְּחשֵׁכה, במקום שמלכתחילה נע בין הזיה מסויטת למציאות, בין עיוורון לפיכחון, בין דיבור לאלם, בין מילים שבשליטה לשיטפון נטול רסן, בין חולי לבריאות ובין חיים למוות. משום שמצבן הפיזי של הדמויות מונע מהן מעשים של ממש, הן נאחזות ונארגות זו בזו במילים, הרבה מילים, ובמגע של נעורים מגשש בחושך בעֵרות טרופה. במרחב הקטן והסגור של מחלקת הבידוד עורכים אורה, אברם ואילן בני העשרה את מסעם הגדול וההזוי זה לקראת זה בתנועה זוחלת, בחושים של ראייה כהה, של שֶׁמע, ריח ומישוש. ובמילים. בהתעוררות מהוססת אל זהות נשית וגברית, לומד הגוף החולה להכיר את לשונו: את תשוקתו ואת פגיעותו ואת אין־מילותיו.

"נהיה קצת ביחד" (82), המילים הסוגרות את הפתיחה וסוגרות על הדמויות, מטרימות את סבך היחסים כולו, כשם שהפתיחה כולה מטרימה את התנועה הנואשת במרחב ("את כל כוחו כילה במסע מחדרו לחדרה" [8]), את אימת העתיד הקוסמת ואת המאבק בין ידיעה לאי־ידיעה. אורה בת השש־עשרה "בסתר לבה היא כבר מרגישה שהכל קשור איכשהו, ורק לה ילכו הדברים ויתגלו לאט־לאט, בכל פעם יתברר לה עוד חלק קטן ממה שמחכה לה, [...] ובעצם, לפי כל הסימנים המצטברים גם היא־עצמה כבר יכולה להתחיל לדעת" (13). אחיזתו של העתיד נזרעת כבר כאן.

הפתיחה מטרימה גם את המערך הטראומטי של טקסט גדוש־טראומות זה, ומרמזת – בלשון הנעורים – אל טראומה ראשונה, פרטית, ואל הדרך שבה תתבגרנה הדמויות אל הטראומה הגדולה המצפה להן ותתמודדנה אתה. על אף רכּוּתה־כביכול, מהווה הטראומה הקטנה דגם לבאות. בשברי דיבור מקוטע שתוכפים עליה, מספרת אורה לאברם, מרצונה ולא מרצונה, על עדה, חברתה הקרובה, אחותה "הסיאמית" (23), שנהרגה בתאונה, בהיותן בכיתה ז'. לכאורה, הכול מתרחש "על פי הספר", על פי הכללים המוכרים לנו משיח הטראומה. ואכן הסימפטומים שאורה מדווחת עליהם, בלי לדעת על היותם סימפטומים כמובן, הם אלה שמקובל לראותם כמאפיינים מצב פוסט־טראומטי. גם צורת הדיווח היא זו של המאבק "המקובל" למצוא מילים לאירוע שגרם לו. לפני שהיא יכולה לספר, עדה חוזרת ומופיעה בחלומותיה (59); התנוחה הגופנית הבלתי־מבוקרת שהיא מאמצת בעת שהיא מעלה לראשונה על דל שפתיה את המילים "עדה מתה", לקוחה גם היא מן "המילון" הזה: "אספה את רגליה וקיפלה אותן אל גופה והחלה לנדנד את עצמה קדימה ואחורה. עדה מתה, עדה כבר שנתיים מתה, אמרה בלבה במהירות" (24). מן המוסכמות האלה לקוח גם תיאור הדיבור המסרב לבוא: "חיפשה איך תספר לו, אבל המילים לא באו, רבצו על הלב ולא יכלו לצאת. מה תגיד לו? מה הוא בכלל יכול להבין? אני רוצה, חשבה אליו. זה לא שאני לא רוצה, תבין. אני פשוט עוד לא יכולה" (28). והתעוררות הזיכרון שהודחק היא כמעט קלישאית: "הכל חוזר, נרעשה, איך זה, ופתאום, לראשונה זה המון זמן, גם בבהירות מפליאה של הזיכרון" (שם). כך גם השיתוק הרגשי שבא בעקבות האירוע: "ודווקא כשהיא באמת מתה לא בכיתי, לא יכולתי, הכל התייבש לי לגמרי. לא יודעת, אפילו פעם אחת לא בכיתי מאז שהיא מתה" (שם). הטקסט איננו מוותר גם על תחושת האי־היות של האני המלווֶה את אורה, ההרגשה שהיא "פשוט לא שם, כבר שנתיים היא בשום מקום" (63); אותה אינות שבה "יש חור, היא חושבת, ונעשה לה קר ומצומרר,

ולא רק מעכשיו, זה כבר המון זמן, איך לא ראיתי, מאז עדה יש חור בצורת אורה, במקום שפעם הייתי" (65). על אלה נוספים רגשות האשמה כלפי הוריה של עדה, שאורה נמנעה מללכת אליהם ולנחמם. אך בעיקר חוזרים שוב ושוב האי־יכולת או חוסר היכולת לדבר: "מבטה הלך והזדגג: וככה זה בסדר, תאמין לי, הכי טוב ככה, לא מוכרחים לדבר על כל דבר" (33). וברגע שאפשר לדבר עולות האשמה וההענשה העצמית על מחיקתה של עדה מן הדיבור: "ראשה היטלטל, וכל גופה רעד: ואף־אחד בכיתה כבר לא מדבר עליה, אף־פעם, כבר שנתיים [...] פתאום החלה לחבוט את ראשה לאחור, אל הקיר, מַכָּה, הברה, מַכָּה, הברה: כ־אי־לו־היא־לא־הי־תה־בכ־לל" (34).

ומנגד מוצב אברם כמעֵין מטפל המֵכיל את התפרצות הבכי הגדולה והמשחררת, כמי שבשאלותיו ובתגובותיו מעודד אותה לספר ולבכות, ומביא להצלחת התרפיה, כביכול: "שלום, עדה, לחשה בלי קול מאחורי המלים, [...] אני מוכרחה ללכת ממך עכשיו. [...] את לא בעולם, עדה, אל תכעסי, את כבר לא בעולם, אז בבקשה, תני לי ללכת, אני רוצה ללכת, הנה אני הולכת" (80).

כל פרטי התיאור הספרותי הזה מעלים בזיכרון את כללי הטראומה הנוהגים בשיח העכשווי ואת תיאורי האבל והטראומה המקצועיים והכמו־מקצועיים, מזיגמונד פרויד באבל ומלנכוליה ועד לדף ההנחיות שחולק לתיבות הדואר או צורף לעיתון הבוקר של האזרחים בזמן מלחמת לבנון השנייה. דף זה לימד אותם כיצד לזהות טראומה וסימפטומים פוסט־טראומטיים, כדי שידעו אם אמנם הם פגועי טראומה.[16] הדף, שתכליתו היתה להרגיע לכאורה ושלא נועד למטפלים אלא לכלל האוכלוסייה, למעשה לימד את האזרחים כיצד להרגיש פגועי טראומה (traumatized), כיצד לתרגם למונחים של טראומה את רגשות הבהלה, החרדה, האין־אונים, העצב, היגון, השיתוק וכו', שליוו את האוכלוסייה במשך האינתיפאדות ומלחמות לבנון. הוא נתן גושפנקה מקצועית־כביכול לתפיסה עצמית של קורבנות טראומטית.[17]

אלא שהמספר של אשה בורחת מבשורה נמנע במכוון מלכנות את האירועים טראומטיים, או את התגובה להם – פוסט־טראומטית. הוא מניח לנו, כמי שקוראים את הרומן בְּהקשר התרבותי רווי הטראומה שבו אנו נתונים ושבו דפים כאלה מחולקים, לתלות את התוויות האלה בטקסט ולקרוא אותו בהנחייתן. למן הפתיחה נדרשים הקוראים לכרוך את הפרטי

16 זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2002. הדף המוזכר חולק מטעם נט"ל, ארגון המציג עצמו כ"אוזן קשבת במצבי לחץ וטראומה על רקע לאומי". כותרת הדף היתה "כיצד נזהה ונמנע תגובה קיצונית ומתמשכת למצב טראומטי", והמידע מוין על פי הסעיפים הבאים: א. אירוע טראומטי, ב. אם נחשפתם לאירוע טראומטי בפועל או בשל הנסיבות הנכם חשים איום קיומי ממשי, ג. אם בעקבות החשיפה לאירוע הטראומטי אתם: מתנהגים, מרגישים, חושבים – וכאן מופיעה רשימה ארוכה של תסמיני התנהגות, הרגשה וחשיבה פוסט־טראומטיות. הסעיף האחרון בדף הוא: ד. מה יכול לעזור? הדף הוא עדות מצוינת לדרך שבה "טראומה" מוגדרת ומופצת בתרבות. האדם "יודע" שהוא נתון בטראומה אם הוא חש כך וכך. על "טראומה" כתוצר היסטורי ועל תסמיניה *כהמצאה* תלוית־תרבות, ראו, Allan Young, *The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*, Princeton: Princeton University Press, 1995.

17 מובן מאליו שכוונתם של מנסחי הדף היתה טובה וראויה, לעזור לאנשים ולעודד אותם לבקש עזרה מקצועית במצבים של לחץ בלתי־נסבל.

בלאומי, את סיוטי תאונות הדרכים, המשפחות ההרוסות והאבות הלא־מתַפקדים שבעבר הפרטי, בסיוטי המלחמות הלאומיות והאיומים הקיומיים האמתיים והמדומיינים. "הסיוט המוזר" שבו אורה המדמדמת שומעת את קול הקריין הבוקע ממכשיר טרנזיסטור שבחדר סמוך – או שמא "הקול בא מתוך־תוכה ומספר רק לה שהישות הציונית כבר נכבשה כמעט כולה" והיא שוכבת "לכודה בָּאימה שהטילו בה המלים" – כרוך במחשבתה בעדה, ש"בכלל לא יודעת על זה, על מה שקורה כאן לאורה, ושזה כבר לא בזמנה של עדה" (38–39). עדה של הילדוּת בעבר, והמדינה התלויה על בלימה בהווה, בונות את המערך הנפשי המכין את אורה לטראומת העתיד, שלושים שנה מאוחר יותר. דרכי המסירה של הטקסט, במשפטי האסוציאציות הכורכות זו את זו ורודפות זו את זו, מבהירות לנו שטראומות הן תמיד בהווה, כולן, עכשיו. אלה של העבר הרחוק, של ילדותנו, אלה הנופלות עלינו עכשיו עם התבגרנו ואלה שעתידות לבוא עלינו: טראומה היא תמיד של הרגע, והיא תמיד מִקרָס של הטראומות כולן. "מקרס" – המבנה שבו כל הטראומות קורסות אל תוך הרגע הטראומטי הנוכחי – הוא תבנית העומק של אשה בורחת מבשורה.[18] הוא ההיגיון שמאחורי אמירה כגון "הגעתי למסקנה שאולי בכלל הכרנו בעתיד" (16). "מקרס" הוא המאפיין של דקדוק הזמנים של הטראומה.

הפתיחה הארוכה מציגה לא רק את הדמויות ויחסיהן זו לזו אלא גם את טכניקות הסיפֵּר שיֵיעשה בהן שימוש לאורך כל הטקסט.[19] זהו סיפור בגוף שלישי, צמוד בעיקרו לנקודת מבטן־מיקודן המתחלפת של הדמויות ומשתמש לסירוגין בכל הדרכים האפשריות למסירת הדיבור והמחשבות במילים: דיבור ישיר, דיבור עקיף, דיבור משולב (ישיר חופשי ועקיף חופשי). טכניקות אלה מאפשרות מעברים חלקים בין לשונותיהן של הדמויות, בין הנאמר בקול למנוסח במחשבה בלבד, בין הנאמר במודע ובצלילות ובין המגשש דרכו הלא־מודעת אל הביטוי. הן מאפשרות גם מעברים כמעט לא מורגשים בין תודעוֹת הדמויות ואף בין מה שאין הן מודעות לו, מעברים התורמים לתחושת המטווה הסימביוטי ביניהן. תבנית היחסים בין הדמויות, תבנית הטראומה ודרכי השיח הנבנים בפתיחה הם כאותה קליפת אגוז שבה נתון הרומן כולו.

ג. פנטזיה, טראומה ומציאות – "פתאום כל הדמיונות נהיים אמיתיים"

בהרצאה בשם "שמן עתיק למדורת גיהינום מודרני: ההפעלה מחדש של 'טראומה נבחרת'", מתאר פמיק פולקן את מאפייניה של טראומה קיבוצית החוזרת ומופיעה כרוח

18 ב"מִקרָס" אין הכוונה למונח המשמש בהתעמלות (ראו מילון אבן שושן), אלא למבנה דמוי מגדל קלפים הקורס לתוך עצמו ובקריסתו כל הקלפים מתערבבים אלה באלה. זו מעין מטאפורה לתיאור שיבוש הכרונולוגיה המאפיין את זמן הטראומה. מטאפורה זו משלימה את מושג ה"בדיעבד" (*Nachträglichkeit*), שעל פיו אירוע מאוחר יותר בזמן מעניק משמעות ותוקף טראומטיים לאירוע מוקדם יותר בזמן. בשרשרת הזמן הטראומטית אירוע נפשי ב' קודם כביכול לאירוע נפשי א' (וראו, Laplanche and Pontalis, הערה 1 לעיל, עמ' 111–114).

19 מבחינת סדר הזמנים, הפתיחה היא נסיגה ביחס להווה הסיפורי המתרחש שלושים שנה מאוחר יותר. מבחינת העניין, הפתיחה היא מעין הטרמה, או מארג רמזים לכל שעתיד להתרחש בסיפור המעשה.

רפאים בהיסטוריה של קבוצה אתנית או לאומית מסוימת.[20] לקבוצות כאלה יש לעתים "טראומה נבחרת", בלשונו. טראומה נבחרת, המשותפת לבני הקבוצה לאלפיהם, היא היצג מנטאלי של אסון גדול שנפל על אבותיהם בעבר מידי אויביהם. קורבנות טראומת האסון הקדומה לא יכלו או לא רצו להתאבל כהלכה על מה שאיבדו, על השפלתם ועל אזלת ידם, והעבירו לצאצאיהם את דימוי עצמיותם הפגועה ואת המטלות הנפשיות שדרשו פתרון. מקובל לכנות תהליכים כאלה בשם טראומה בין־דורית, אך פולקן מפרט ואומר כי כל המטלות והדימויים הללו, הנמסרים לדורות הבאים, מכילים התייחסויות לאותו אירוע היסטורי כ"זיכרון" שהם חולקים. עם חלוף הזמן (לעתים דורות רבים) מקשר הדימוי המנטאלי של אותו אירוע בין הפרטים בקבוצה ומשמש כסַמָּן־זהות של הקבוצה הגדולה (large-group identity marker), מעין סַמָּן אתני (ethnic marker). אצל ישראלים ויהודים ברחבי העולם משמשת השואה סמן זהות כזה. הייתי מוסיפה ואומרת שגם תשעה באב שימש סמן כזה במשך דורות.

חשיבות דיונו של פולקן בטראומה הבין־דורית איננה רק בהעברת הדגש מן המשא הטראומטי האישי אל טראומה שהיא אמנם משא אך משמשת גם דבק קיבוצי. חשיבותו גם בהארת דרך פעולתה של טראומה כזאת בהווה של קבוצה: "כאשר טראומה נבחרת מופעלת מחדש, בדרך כלל על ידי מניפולציה של מנהיגים פוליטיים, הזמנים קורסים זה לתוך זה ומחשבות ורגשות לגבי הטראומה של האבות מתחברים למחשבות ורגשות לגבי האויב הנוכחי. תהליך זה מעצים את תחושת הסכנה הטמונה באויב הנוכחי".[21] רוח הרפאים חוזרת ומוגשמת, חזור והתגשם, בכל סיטואציה מאיימת חדשה.

אם כחרדה קיומית, אם כמניפולציה פוליטית, דומה שמאז קום המדינה, בכל מלחמות ישראל ואף בזמנים שביניהן, חוזרת טראומת השואה ומופעלת, ומשמשת סמן אתני של החברה הישראלית.[22] אך בהיסטוריה הקצרה של המדינה, אף שלא מדובר בדורות רבים, אין ספק שמלחמת יום הכיפורים שהתרחשה בשנת 1973 משמשת כעין טראומת־מלחמה נבחרת. לא הושלם האבל על הלם ההפתעה, על אובדן העשתונות ואזלת היד הראשוניים, על מחיר הדמים הכבד ועל תחושת האשמה שבאה בעקבות המלחמה. הופעתה החוזרת של אותה מלחמה שוב ושוב בתודעה הישראלית, או בדמיון הטראומטי הישראלי, תוכפת כל כך משום שמלחמה זו מימשה לכאורה, בראשיתה, את "הטראומה הנבחרת" של השואה וניפצה את האשליה של אי־אפשרות חזרתה. ספר הנופלים שהושַׂם בסניפי הדואר ואנשים עמדו וקראוהו בדמעות, היה הגרסה של מלחמה זו לטקס קריאת השמות, "לכל איש

20 Vamik Volkan, "Ancient Fuel for a Modern Inferno: The Reactivation of a 'Chosen Trauma'"; ההרצאה נישאה בסימפוזיון השנתי של ISPSO בקופנהגן, יוני, 2010. תרגום הדברים מאנגלית שלי, ר"ג. אני מודה לד"ר ג'ודי לוי על הפניה זו.

21 בין הדוגמאות שפולקן מזכיר: נפילת קונסטנטינופול לידי התורכים בשנת 1453 כזיכרון טראומטי יווני, כישלונו של הנסיך צ'רלי בקרב קלודן (Culloden) ב־1746 כזיכרון טראומטי סקוטי וקרב קוסובו בשנת 1389 כזיכרון טראומטי סרבי.

22 אין הכוונה כאן להתייחס כלל לוויכוח על צדקת ההתייחסות הזאת ועל האיומים הריאליים על קיומה של מדינת ישראל. על הזיכרון כצו אתני־לאומי האחראי לקיום ההיסטורי היהודי ולא כמשא טראומטי המועבר מדור לדור, ראו יוסף חיים ירושלמי, זכור: היסטוריה יהודית וזיכרון יהודי, מאנגלית: שמואל שביב, תל אביב: עם עובד, 1982.

יש שם", שנהיה חלק מטקסי יום השואה. מלחמת יום הכיפורים – וגם משום שפרצה באותו יום, יום הכיפורים – היא מורשת הקרב הטראומטית שלנו, המועברת בין דורות הלוחמים ואמהותיהם.

מלחמת יום הכיפורים היא המורשת שמכתיבה את החרדה מפני העתיד ליפול עלינו במלחמות שתבואנה. היא הפצע הפתוח של אברם, אשר מכתיב את טראומת העתיד של אורה, באשה בורחת מבשורה.

מרגע שאורה מדמיינת את הבשורה על מות בנה היא נוהגת כמי שנתונה במצב קדם־טראומטי שתסמיניו דומים לאלה של מצב פוסט־טראומטי. מובן שכך הדבר, שהרי אותה טראומת־עתיד, שטרם נתרחשה, פועלת על בסיס דגם של טראומה בעבר.[23] וכשם שהאירוע הטראומטי אכן התרחש בעבר, כך כלה ונחרצה לגבי העתיד: "ומרגע לרגע הפך הכל נחרץ, בלתי־נמנע, גופה כבר ידע, בטנה, מעיה שהלכו ונמסו" (104). בגלל הידיעה שהעתיד כביכול כבר כאן, קורסים הזמנים וכל הטראומות כולן, פרטיות ולאומיות, מתכנסות ברגע ההווה. מן הרגע שמתברר לאורה שעופר מצטרף לגדודו, חוזרת ועולה בזיכרונה "הטראומה הראשונה", מותה של עדה שהתרחש כמעט ארבעים שנה לפני כן. תוך כדי הזיה על הדרך שבה תובא אליה הבשורה המרה: "פתאום שוב מציצה בה עדה, עיניה גדולות מאוד, כאילו בוחנת אותה בלי־הרף לראות איך היא מתנהגת" (105); ובנסיעה עם עופר אל מקום הכינוס של הגדוד "לשבריר רגע שוב היתה ילדה, ושוב נאבקה עם עדה שהתעקשה להתיר את ידה מידה ולקפוץ מקצה הצוק [...] איך חזרה אליה עדה פתאום לאחוז בידה ולהתירה" (95); וכך בהבלחות לאורך כל הדרך, כי הנה לפתע "אורה זכרה שורה אהובה עליה ועל עדה מתוך 'שיירה של חצות' של יזהר" (179). טראומות העבר והעתיד שלה ושל אברם קורסות זו לתוך זו בכל רגע מודע של המסע שלהם, שבו אורה "חשבה גם על עדה שלה, כמו תמיד עשתה לה מקום, [...] ורק אז העזה וחשבה על עופר [...] אבל אז, לפתע־פתאום [...] מזועזעת ממה שראתה באברם, מִשביב סוד שנחשף לה מפְנימו, [...] איך התעוות, חשבה, כמו ילד שמשחק בשברים של עצמו" (9–198). עדה, עופר, אברם, ובהמשך גם אילן, קורסים־מתלכדים באורה לתודעה טראומטית אחת, המאיימת להתפרק בכל רגע.

כל האנרגיה הנפשית של אורה מושקעת במלחמת הישרדות ובניסיון להציל את עצמה ואת בנה בעולם מטורף שבו אמהות מעלות את בניהן קורבן לצבא־מלחמה. בכל מהלכיה אין טיפת היגיון; בטירוף אפשר להילחם רק בטירוף. וכשם שסימפטומים של מצב פוסט־טראומטי נועדים להגן מפני מגע ישיר עם הטראומה שבעבר, כך מעשיה של אורה נועדים לגונן עליה מפני רגע הטראומה שבעתיד.

הבשורה על נפילתו של עופר הופכת מפנטזיית אימים ל"עובדה": "ובמהירות, כנמלטת, ירדה במדרגות, אלה מדרגות שבעוד יום או שבוע, או אולי לעולם לא, אבל היא ידעה שכן,

23 בהקשר זה אפשר להשוות למשל את היחסים הטראומטיים בין טראומת פינוי ימית, טראומת פינוי יישובי חבל עזה וקדם־טראומה של פינוי מדומיין של הגולן. כל זאת מבלי להתייחס לפוליטיזציה של הטראומות האלה.

לא היה לה ספק בכך, יטפסו בהן המבשרים, שלושה בדרך־כלל, ככה אומרים, שותקים יעלו במדרגות האלה, איך אפשר להאמין שככה יקרה, ובכל־זאת, במדרגות האלה הם יעלו" (128). והדרך המטורפת למנוע את הבשורה היא לברוח, לסרב לקבלה: "זהו, הוחלט, היא תסרב, היא תהיה סרבנית־הבשורה הראשונה" (129), "כשהם יבואו, היא לא תהיה כאן" (130), כי זה הדבר היחיד שיש בכוחה לעשות במאבק חסר הסיכויים בינה ובין "המבשרים". רוח הרפאים של שרה ושלושת המלאכים וטראומת העקדה שאברהם־אברם שותף לה, חוזרות ומתהפכות ואף היא, אורה, "פולטת צחקוק ניחר ומופתע" (129) לשמע הבשורה־שלא־תישמע, שאינה על הולדת אלא על מוֹת.[24] היא בורחת מן הבשורה כדי לא לנטוש את בנה, כדי לבטל את שותפותה לדבר העבירה: "השארתי אותו להם./במו־ידי, אני" (145). וחמושה במערך סימפטומים מורכב היא יוצאת למסע הבריחה, שבו היא מתחייבת שלא לנטוש אותו שוב לרגע.

הישמעות נוירוטית למערכת חוקים מפורטת, הכוללת כללי טאבו, מילים שאסור לבטא, השבעות, קמעות פנימיים ומאגיות שחורות (118, 120, 162) עשויה לסכל – כך כפויה אורה לחוש – או לפחות לדחות, את מה שעתיד להתרחש בוודאוּת. "כי השעה האחרונה, ובעצם כל היממה האחרונה, היתה בה החלטה כזו מתמשכת, נחושה כי נואשת, שבכוחה השביעה פעם אחר פעם את האנשים ואת המעשים שסביבה שיתנהלו בדיוק כפי שהיא מוכרחה, לא היה שום מקום להתמקחות או לוויתורים, ציוּת עיוור היא דרשה לחוקים החדשים שבלי־הרף נחקקו בה, לתקנות לשעת־החירום הזו שנפלה עליה" (163). קדם־טראומה, כמוה כפוסט־טראומה, היא שעת חירום נפשית הדורשת התגייסות סימפטומית שתפעיל את האדם כמו־אוטומטית, באופן הכרחי, ותמנע את הצורך בשיקול דעת ובהסחת דעת, כדי לפַנות את כל האנרגיה הנפשית הנחוצה ולתעל אותה למקום שבו היא נדרשת, כדי לא להיקלע למצב שבו "עופר, מילמלה, אני שוכחת לחשוב עליו" (173).[25]

מכוּונוּת, ממוּקדוּת לא־נרפֵּית בעופר, היאחזות מתמדת במחשבה בו, האזנה לגוף בעל כוחות טלפתיים, שאין שליטה על תנועתו – אלה מדריכים את ימי מסעה הראשונים של אורה: "פתאום נעצרה נשימתה. היא פחדה לזוז. היתה כמשותקת. תחושה היתה לה, ידיעה חריפה ומוחשית./תיזהר, חשבה אליו בלי להזיז שפתיים. תסתכל גם אחורה./אז החל גופה לזוז מעצמו, [...]. לא היתה לה שליטה על איבריה. רק חשה שגופה רומז לעופר איך עליו לנוע עכשיו כדי להיחלץ שם מאיזו סכנה או מלכודת. רגע אחד ארוך נמשכה התנועה המוזרה והבלתי־רצונית, ואחר־כך שקט גופה וחזר לרשותה, ואורה נשמה וידעה שהכל בסדר, בינתיים" (145).

וכמו לגבי מצב של טראומה שהתרחשה, שבו חוזר האירוע בחלומות מסויטים, כך לגבי טראומת־הבשורה, שאף כי לא נתרחשה לפי שעה חוזר גם כאן, בחלום בלהות, האירוע

24 רוח אחרת החוזרת ועולה מבין דפי הטקסט היא רוחה של מרִיה, אם ישוע, שהבשורה לה, על הולדת ועל קורבן, היא מאושיות הדת הקתולית.

25 רבים מספור הם רגעי הפחד שמותו של עופר הופך בהם ל"מציאוּת" משום שאורה שוכחת לחשוב עליו, לספר עליו, לחזור ולשנן את שמו – שהרי הם המוטיבציה של סיפור כל סיפור העבר. ראו למשל עמ' 298–299.

המדומיין־אך־קיים שגרם לה: "כי לפנות־בוקר העירו אותה שלושה אנשים במדי צבא שעמדו על המישורת הקטנה שלפני דלת ביתה [...]. שטופת זיעה קרה היתה, ועיניה עצומות וידיה קשורות [...] והקצין הבכיר נוקש שוב שלוש נקישות [...] מבקש לבקע את הדלת ולפרוץ פנימה עם הבשורה" (177).[26]

המסע הרגלי המפרך בשבילים של הרי הגליל, ה"לנדוד ככה", לא נועד רק לבריחה מפני הבשורה שתבוא־או־לא וליצירת מקום – משך טקסט – לסיפור הטראומה; הוא נועד לעייף את הגוף עד מוות, לגרום לקהות חושים מכוונת כהגנה מפני כאב: "הלכה מהר, [...] סירבה לעצור אפילו פעם אחת, [...] המשיכה [...] להקהות את עצמה עוד ועוד בהליכה ממושכת ובהיחשפות לשמש, גם הצמיאה את עצמה במתכוון" (181). הגוף הקדם־טראומטי לוחם מלחמה כפולה, ממשית ומדומיינת, ומותקף פעמיים, מבחוץ ומבפנים. המאמץ הפיזי המודע של ההליכה־עד־כלות משמֵש מעין רשת מגן מפני הכאב המדומיין של הבן המופנם באורה, זה שגורם ל"מכאוב אחר, לא מוכר, עיקש וחותר ואוכל בה בכל פה, [...] חיידק טורף. [...] זה עופר שכואב לה" (180). היאחזותה הנואשת בעופר, סירובה לפרידה, המלנכוליה־שלפני,[27] מומחזת בטקסט כפנטזיה של חבלי לידה, של ייסורי הרגע של קדם הפרידה הפיזית מן האם: "למה הוא ככה, למה הוא יונק ומוצץ אותי ככה, וכל תוכה פעם ונשף את שמו כמפוח, [...] הוא קרע אותה מבפנים, והשתולל והיכה באגרופיו על כותלי גופה. הוא תבע אותה לעצמו בלי גבול, דרש שתפַנה עצמה מעצמה ותתמסר לו עד כלות, [...] ושלא תפקיר אותו, כי הוא זקוק לה עכשיו פשוט כדי *להיות*, [...] בדיוק כפי שפעם היה זקוק לה כדי להיוולד?" (182). ובמפורש, "הצירים – ככה הרגישה, כמו צירי לידה – תכפו ולפתו אותה כמעט בכל רגע והפכו לכאב רציף ומסמא" (183), הגוף זועק את מכאוב הנפש של הפרידה הקמאית.[28] בפנטזיה הקדם־טראומטית אורה משליכה את אי־יכולתה להיפרד ממנו על הזדקקותו של בנה "המת" לה. היא שמה בפיו גם את ההכרה המפציעה בה, שהדרך היחידה להתמודד היא סיפור: "הוא תבע [...] שתחשוב עליו כל הזמן ותדבר עליו בלי הפסקה ותספר עליו לכל מי שהיא פוגשת, אפילו לעצים ולאבנים ולקוצים, ותאמר את שמו בקול־רם ובלב שוב ושוב ושוב" (182).

סיפור טראומה תובע מאזין. "הוא רק צריך לשמוע את זה ממך, מלה במלה" (248). סיפור עופר, שאורה אוזרת כוח לספר לעצמה ולאברם במהלך המסע, הוא דרכה, ודרך הטקסט, להתמודד עם הקדם־טראומה שלה ועם הפוסט־טראומה של אברם. הסיפור האחד מעלה את הסיפור האחר ומאפשר אותו. לכאורה עצם סיפור הסיפור והסיפור המסופר מחזירים את שניהם לחיים. לכאורה – שכן היגיון הדקדוק הטראומטי, וכך הגיונה של העלילה, מוכרחים להביא לכך שהחזרתו של אברם מתופת הטראומה האחת שבעבר תעשה אותו קורבן לטראומה האחרת שבעתיד. חזרתו לחיים הופכת גם אותו מניה וביה לשותף החרדה לגורל בנם המשותף, עופר. התעקשותו שלא לחיות איננה כרוכה בעבר בלבד, היא גם פחד העתיד. המחשבה על גורלו של הבן, מחשבה שהוא מבקש לדחות מפניו עוד ועוד, גורמת

26 הפנטזיה הזו חוזרת פעמים רבות בטקסט. ראו דוגמאות נוספות בעמ' 326, 336.

27 על הפנמת האהוב המת והסירוב המלנכולי להיפרד ראו פרויד, אבל ומלנכוליה, הערה 16 לעיל. הפנמה זו נרקמת בתוך הטקסט חזור והֵרקם, וראו למשל עמ' 230.

28 אפשר אולי להוסיף את טראומת הלידה לטראומות השונות הפוקדות את האישה בטקסט הזה.

לו ל"תחושה שהוא צריך לצמצם ככל האפשר את המקום שהוא תופס בעולם. [...] ישב ומיעט את עצמו, [...] שלא יזיז את חוט השערה שעופר תלוי בו [...] והוא הלך וקפא [...] והרגיש איך הוא הופך לאבן" (187). במצב הקדם־טראומטי שנכפה עליו, אברם משחזר את הקטטוניה שהוא היה נתון בה בעקבות האירוע הטראומטי שחווה הוא עצמו בעבר. הסימפטומים של הטראומה הישנה, הרודפת אותו כבר שנים, מתערבבים בסימפטומים של הטראומה המתעוררת בחרדת העתיד. טראומת העבר משרטטת את דמות טראומת העתיד המשכפלת אותה. יראֵיי טראומת עתיד הם תמיד למודֵי טראומת עבר.

הסיפור שנועד לגונן על עופר, ודרכו להעיר את אברם ולשמר את אורה, נהיה כך חרב פיפיות.

ד. "אבל תתחילי מרחוק"

אורה, כאֵם המזינה והמכילה של בני זוגה ובניה, היא גם האישה המכילה את סודות הטראומות של הטקסט המאיימים לכלותה מבפנים.[29] משאה הטראומטי איננו עתיד בנה וסוד מוצאו בלבד. היא גם עֵדה הנושאת עמה את מַראֶה – מראה ממש – הטראומה החרוטה בגופו המרוטש של אברם. בימי האשפוז שאחרי השיבה מן השבי המצרי היא נלחמה יחד עם אילן על השבתו של אברם לחיים ועל שפיותו. השבועות הארוכים שהיא ישבה ליד מיטתו, בניסיון הנואש להחזיר את "אברם שלפני", בדיבור ובסיפור, מתוך דחף לתת "לו את העבר שלו בחזרה", כי "אולי זה רק מה שנשאר לו" (395), הציבו אותה במעמדה הכפול: "התרפיסטית" הכושלת – הצעירה מדי והמעורבת מדי – של אברם, ומי שהיא פגועת־עדות בעצמה. יתרה מזו – ודבר זה מתברר לקוראים רק לקראת הסוף – היא ששמעה מפי אילן את סיפור שעות האימה האחרונות שקדמו לנפילתו של אברם בשבי. היא גם זו הנושאת לכאורה, שלא מרצונה, באשמת נפילתו בשבי. החלקים המספרים על אברם נתונים לפיכך במבט כפול: מבטו שלו כחוֹוֶה הטראומה ומבטה של אורה העדה לה, והיודעת, מִשמיעה, חלק ממה שהוא מבקש לשכוח, דברים "שאולי היא פוחדת לספר לא פחות משהוא פוחד לשמוע" (225).[30]

29 על תפקידה האימהי של אורה ועל אימהותה המתוארת כ"לא־טבעית" יש להרחיב במקום אחר. הדברים נדונו בחלקם ברשימות הביקורת שהופיעו עם צאת הספר לאור.

30 אף על פי שאינני דנה בו כאן, אסור לשכוח את חלקו של אילן בסיפור ואת המשא, משא־אשמה בעיקר, שהוא נושא על כתפו. דיון נרחב יותר צריך לכלול את התמודדותו של אילן עם מצוקות נעוריו, את טראומת מלחמת יום הכיפורים, את כישלונו להציל את אברם ואת מסע הבריחה שלו. אף כי הטקסט מספק רצפים גם מנקודת המבט שלו, עיקר המֶשך נתון מנקודות המבט של אורה ואברם. למען האמת, נקודת המבט הדומיננטית בטקסט – מבחינת משך הטקסט המוקדש לה – היא זו של אורה. אף על פי שהטקסט איננו מכריע במפורש לכאן או לכאן, אפשר לקבוע שמסע הבריחה של אורה הוא גם מסע חזרתה אל אברם, שבריחתו של אילן מאפשרת, בין השאר. יש גם להעיר, שלמרות מרכזיותה של אורה כמניעה את עלילת הטקסט, אפילו כאֵלת גורל עיוורת, סבילותה בין הגברים שבחייה ברורה מאוד. זהו אילן המאפשר לה לראות את אברם, אברם השולח אותה לזרועותיו של אילן, ועופר הדוחף אותה למסע הגדול. יש גם להרחיב על מקומה של אורה בחיי אברם ואילן, כשהיא משמשת מעין מימוש לאהבתם ההומו־ארוטית הלא־מודעת. כאן אולי המקום להזכיר את

על אף כל השוני, עולמו הטראומטי של אברם מהווה מעין תמונת ראי, מעוֵות לעתים, לזה של אורה. גם בעברו הרחוק יש טראומת ילדות: "אבא שלו, שקם ונעלם כשאברם היה בן חמש, ומעולם לא נראה עוד" (310), אירוע פרידה טראומטי בתשתית אבהותו המוכחשת.[31] וכמו תמונת עדה החוזרת ופוקדת את אורה, תמונת האב חוזרת ועולה בזיכרונו של אברם בשעות הטראומה המאוחרת יותר, בשעות העינוי שבשבי: "והוא היה זוכר, או מדמה, איך הוא־עצמו היה פעם תינוק, ואחר־כך ילד קטן, ואיך היה העולם עיגול שלם ובהיר מאוד, עד שאביו קם ערב אחד משולחן הארוחה והפך במכה את סיר המרק שעל הכיריים, והחל להכות בחֵמה שפוכה את אמו של אברם ואת אברם־עצמו, כמעט קרע אותם לגזרים, ואחר־כך הסתלק ונעלם וכאילו מעולם לא היה" (335).

אך הטראומה הממשית של אברם – וההנמקה הטראומטית של העלילה כולה – היא תולדת נפילתו בשבי, עינויי שִבּיו וההלם המתמשך על פני כעשרים וחמש השנים שבעקבותיהם. גופו המעונה והשבור, המכניע את נפשו המסרבת לשוב לחיים, מוטל במרכז הטראומה הזאת, טראומת חוסר האונים הטוטאלי בהתגלמותו. ה"טראומה", שפירושה המילולי ביוונית הוא "פצע", מסומנת בטקסט על ידי הפצע המזוויע בגופו של אברם. כמו טראומה נפשית שהיא גוף זר בנפש, גם לפצע הזה יש חיים משל עצמו, זרים־אך־קרובים לגוף המזין אותו:[32]

> הפצע היה עמוק כאגרוף, ומוגלה סמיכה זרמה מתוכו בנביעה אינסופית. [...] משהו מבעית ומהפנט היה בשפיעה הלא־נפסקת, מעין גיחוך לעגני של הגוף עצמו לשפע שנבע מאברם תמיד. [...] כל כך הִרבו לומר שם את המלה 'פצע', עד שלפעמים היה נדמה שאברם עצמו הולך ונמוג, ושכעת הפצע הוא עיקר ישותו, ואילו גופו הולך להיות אך ורק המצע שממנו מפיק הפצע את הנוזלים הדרושים לו לקיומו. (218)

לשבר הכלי שהוא אברם אין קיום מעבר, או מחוץ לפצע, לטראומה. הפצע הפיזי, המטריף בכאבו אך המאולחש, שהוא־הוא אברם החוזר מן השבי, איננו מקור הטראומה של אברם בלבד. גופו המרוטש הוא העדות הזועקת את ענותו אל מי שנכפים לשמוע־לראות. הוא אותו מראֶה מבעית ומהפנט, האלביתי (*unheimlich*) בזוועתו הקיצונית, הדוחה ושואב

מעשה האמנות של גרוסמן, אשר בונה את עלילות שלוש הדמויות הארוגות זו בזו כמראות, שבהן משתבר כל סיפור במשנהו וסיטואציות אנלוגיות דוחסות את הזמן הארוך במטווה מרחבי הדוק. כך למשל סיפור נעוריו של אילן, המסופר לאורה מתוך הזיית חום, אנלוגי לסיפור על עדה המסופר לאברם בהפרש כמה שעות, או התיאורים החוזרים של הליכה במעגלים המשקפים אלו את אלו: עדה ואורה בנוה שאנן, אברם בבית החולים אל חדרה של אורה, הנסיעות בתל אביב אחרי אשפוזו של אברם, אורה באוטובוס מתחנת מוצא לתחנה סופית וחזרה, והמסע המעגלי הגדול בגליל, מן הבית ואליו.

31 הודאה באבהותו תהיה הודאה בשיבה לחיים שאיננו רוצה לחיותם. כדאי לציין גם ששני האבות בטקסט, אברם ואילן, מוצגים כמי שאבותיהם שלהם כשלו לגביהם. שאלת האבהות והאימהות בטקסט זה היא שאלה הראויה לדיון נרחב בפני עצמו.

32 הפצע המבעית והמהפנט, המסרב להירפא, מעלה על הדעת את הפצע שבסיפורו של קפקא "רופא כפרי". ראו פרנץ קפקא, רופא כפרי, מגרמנית: אילנה המרמן, תל אביב: עם עובד, 2000.

את אורה (ואת אילן) אל תוך הטראומה שהם עדים לה. התיאור הפרטני, חסר הרחמים,[33] של פצעי אותו "גוש בשר חי שפיעפע באדום וצהוב וסגול", המדיף "צחנה איומה", וכולו מערכת סימנים של התעללויות שלא הדעת ולא הדמיון סובלים (385–386), מציין את אותה נִראוּת־יתר (*hyper-visibility*), את הדִיוק הנתעב המכה בסנוורים את העֵד לטראומה החרוטה בגופו של האחר.[34] טראומת־העֵד, כביכול טראומה מִכְּלי שני, כרוכה במה שהוא שומע ובמה שהוא רואה לפרטי פרטים, במה שכופה עצמו על ראייתו ושוב לא יִשָּׁכַח. קולו חסר הגוון של הרופא: "שבר פתוח, מכות יבשות, חתך, בצקת, הצלפה, חשמל, מעיכה, כוויה, קשירה, זיהום", המכתיב את מה שמתברר כרשימת פתיחה בלבד לתמונה המזעזעת שבפסקה הבאה, כופה עצמו גם על הקוראים, שאינם מעזים להסיר את עיניהם מן הסיוט שהם יודעים שאיננו ספרותי בלבד.

במשך כל שנות הפוסט־טראומה, גם אחרי החלמת פצעי הגוף, קיומו של אברם הוא קיום שעיקרו גוף, קיום וגטטיבי שכל מטרתו לבטל את הזיכרון הנפשי. לא רק בזמן האשפוז הוא "אדיש לכל היה ונטול כל כוח רצון", מישהו שהוא בחזקת "נעדר" ש"קיומו הריק, הנבוב" מותיר אותו כגוף־קליפה נטול תוך (219). בכל השנים הארוכות בין אותה מלחמה ובין היגררותו אחרי אורה למסע ב"שביל ישראל", מתנקז המאמץ הנפשי של אברם בלא־לחיות, לצמצם בכל פעם "עוד משמרת מתישה נוספת של ערנות" בעזרת כל התרופות המטמטמות את הנפש, שמביאות את "הסחרחורת הקלה שמתערפלת למענו, ושם שֶׁקט סמיך מחכה לו, ושקערורית בדמות גופו בדיוק, רכה ככף יד, וענן יכסה על הכל" (157–158). כמו שאילן אומר עליו: "פשוט כיבה את עצמו ויושב בתוכו בחושך" (233). לא לחיות; ואם לחיות, אז רק בשוליים הצרים המתחייבים מהזנת הגוף. שכן אם לא ייזהר, "יתפרץ או יתפרק" (161).

מאמץ ההצטמצמות מקביל למאמץ העל־אנושי לשרוד את עלילת הזוועה החוזרת ופוקדת אותו בסיוטיו במשך כל התקופה, ואת טקסי האימים שתכליתם לרַצות את הרוחות הרודפות אותו. בטקס כפייתי של עינוי עצמי הוא מכריח את עצמו לעבור בכל פעם מחדש באוּלמות הזיכרון, שבהם מוצגת הטראומה כבמופע אור־קולי, כדי לשלוט בהם. המלחמה, השבי, האשפוזים, החקירות, הם "שגרת התחזוקה שלו", שעליו לקיים כדי לרַצות את שטן הזיכרון ושליחיו.[35]

קהות חושים בגוף עם "בְּהיות קטטוניות ונוּקשוּת מאובנת" (164) הן ההישרדות היחידה האפשרית לאברם במשך כל אותן שנים וגם בימי המסע הראשונים, שבהם הוא "הִפחית בהכנעה את חִיותו לכדי זו של צמח, של חזזית או נבג. כנראה פחות כואב ככה" (172). אורה היא הרואה אותו כך "צועד, רפה ורפוס, מְרַצה איזה עונש שכלל לא מובן לו" (שם),

33 לשון התיאור אינה נעדרת אותה "הנאה משונה" של חיטוט בפצע עד זוב דם, שהמספר מייחס לאברם המדבר על עצמו כמֵת.

34 לעניין ה־*hyper-visibility* ראו Avery F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, [1997] 2008, p. 16, וכן הפרק המרתק בספרה של גורדון הדן בחמדת של טוני מוריסון.

35 התיאור בעמודים 375–376 הוא דיווח מזעזע ומדויק של הפגֵן, *acting out*.

והיא זו הנאלצת להודות בינה לבינה ש"אולי באמת אין שם כלום, [...] אף־אחד" ו"הוא באמת כבר לא בו" (210).

האומנם אין העונש שאברם מרצה מובן לו כלל? הממסד הרפואי והפסיכולוגים שוחרי הטוב מתקשים לתלות בו את התווית של "הלם קרב" וממלמלים בזהירות מתחמקת, ש"הוא איכשהו שולט בזה, בקצב ההחלמה שלו, לא באופן מודע, כמובן [...] והוא כנראה יודע יותר טוב מכולנו מה טוב לו" (252). ואכן, סירובו המוחלט של אברם "לדבר על העבר הרחוק, ולא על העבר הקרוב, ובעיקר לא על העתיד" (שם), איננו תוצאה של אובדן מתמשך של הזיכרון, שהרי "אורה, אני זוכר את התקופה ההיא, כמעט יום אחרי יום", הוא מתעקש לומר (244). אך בין שזוהי דחייה תקיפה ומודעת, בין שזהו מנגנון הגנה לא־מודע אך תקיף לא פחות, ההחלטה לא לזכור, לא לחיות אלא להצטמח בלבד, היא החלטת הקיום היחיד האפשרי לו. ואף על פי שבשובו מגיהינום השבי חש בכנות, ש"חבל שלא הרגו אותי" (195), ושוב ושוב "התקשה בפשטות גמורה להבין מדוע הוא עדיין בחיים" (184), והגם ששנים אחר כך הוא פונה אל נטע, חברתו הצעירה, ו"נערתי הוא קורא לה, לפעמים בחיבה לפעמים בצער, כשאת היית בת עשר, הוא מזכיר לה בהנאה משונה, אני כבר הייתי חמש שנים מת" (186) – למרות זאת האי־היות היא טקטיקת הישרדות: לחיות הוא כאב בלתי־נסבל, פשוטו כלשונו. שכן, "מת לי הכל" (393).

כמו בתיאורי הטראומה האחרים בטקסט, הסימפטומים המתגלים אצל אברם הם לכאורה "על פי הספר", הספר הפתוח לציבור במסמכים כגון זה של נט"ל שהוזכר לעיל. הדחייה הנחרצת של החיים (הוא "לא אוהב כלום שום דבר. [...] ושום בנאדם")[36] איננה התסמונת היחידה. הוא "לא מצליח לזכור", "כאילו יש לי חור באמצע", "באמצע הכל מחוק" (389–390), לילותיו מסויטים (383), לא רק בבית החולים, אלא עוד שנים אחר כך. אלא שהטקסט, שמודיע לנו במפורש שאל לנו להיאחז בתווית של "הלם קרב", גם שומר עלינו לבל ניפול אל תוך פח הטראומה הפשטנית. בעיקר הוא מבקש לא להיגרר אל תוך הנוחיות של אובדן הזיכרון. אלֶם בשום פנים איננו סימן לשִכחה. גם אם שנים אברם "אף פעם לא מדבר", אין משמעו שאיננו זוכר; להיפך, הוא חוזר ורואה את מה שהוא מבקש לשתוק. גם עוד שנים אחר כך: "מבט השבי נקרש בעיניו. [...] עיניו הפוכות פנימה. בושה ואימה וּאָשָׁם יש בהן" (421). העין זוכרת והלשון מסרבת. אין זהות בין הפער בין זיכרון ללשון לפער בין זיכרון לשִכחה. ואולי אין זה רִיק החומק מייצוג סימבולי אלא דווקא מלאוּת בלתי־נסבלת, גודש־יֵש המאיים בהצפה חוזרת, הסוכר את פיו של אברם.[37] "מה שגוֹדֵש" (226).

36 הטקסט איננו מוותר על שום הזדמנות לארוג יחד את כל הטראומות של גיבוריו. כמו כאן למשל: "אבל גם בה־עצמה, מאז המלחמה, מאז שהוא נשבה, לא היתה אהבה, לאף אדם. כמו שקרה לה אחרי עדה – כאילו שוב התייבש בה דמה" (393). לא רק שדגם הטראומה חוזר, אלא נאמר במפורש שהסימפטום הוא טקטיקת הישרדות, אפילו מודעת: "זה היה אפילו נוח. היא חיה בדיוק לפי אמצעיה" (שם).

37 והשוו תיאור זה למושג ה"יתר" של לה קפרה, הערה 1 לעיל (ראו את סיכומו של עמוס גולדברג לנקודה זו בהקדמה לספר, עמ' 15). גם תיאורו של לה קפרה מתמודד עם הניגוד־לכאורה בין ריק לבין גודש, שהרי מושג הריק הסימבולי, הלאקונה, מתייחס לגודש־יתר, לעודפות (*excess*) החומקת מייצוג.

עונשו הגדול של אברם הוא ללא ספק הוויתור – או החרם – על הלשון.[38] אמן "המצאות ומשחקי־מלים ותעלולים [לשוניים] ומלכודות קטנות" (372), הוא שסימן ההיכר שלו, שקיומו, היה מילים, "מלים שלו, מילון שלם שלו, מילון וניבון ושיחון, בגיל שש־עשרה ותשע־עשרה ועשרים־ושתיים", נענש באלם, "ומאז דממה, כיבוי אורות" (175). מרצון או מאונס, "אני עם מלים גמרתי" (283) הוא פולט.

אך כוחו של טקסט ספרותי ומסַפְּרו הוא לתת לשון לכל מה שפגוע הטראומה מסרב או אינו יכול לתת לו לשון. הטקסט חוזר ומספר את העודפות הגדושה שאברם מסרב לספר. ההליכה בדרך וסיפורה של אורה, שנועד לשמור על עופר ולהעיר את אברם מתוך קהות קיומו, מחזירים אותו אל הגוף בתנועתו ובתשוקתו, ומשיבים לו, במהוסס, את הלשון. אלא שהחזרה לחיים מוליכה מטראומת העבר לטראומת העתיד, אל הווה של ארץ, שאי־אפשר להפריד בו את זיכרון העבר מזיכרון העתיד. כפיית החזרה לחיים אינה אלא כדי "שיהיה מי שיזכור אותו" (412).

ה. פיקרסקה טראומטית: "דרכי קיצור שבכוונה האריכו"

אשה בורחת מבשורה נע כל העת בדרכים. עלילתו בעיקרה מתנהלת בשבילי צפון הארץ, מחפשת, מוצאת ומאבדת לסירוגין את "שביל ישראל", שיחזיר אותה אל בית שלא צריך לברוח ממנו, אך אי־אפשר שלא לעשות זאת. הצעידה האיטית בְּרגל לא־מיומנת יוצרת את הזמן המושהה ואת המרחב הפיזי והטקסטואלי המאפשרים את לידת האשליה התרפויטית: היווצרות הסיפור של אורה, מראשיתו המהוססת, המגששת אחר המילים, ועד שטף נכתב ומדובר, מחד גיסא, והתעוררותו האיטית של אברם, חרף התנגדותו, מִסְגירוּת אוטמת למעֵין היפתחות, מאידך גיסא. העיכובים האינסופיים בהליכה מנומקים במצב הגוף; ההשהיות האינסופיות בסיפור מנומקות במצב הנפש. לאלה ולאלה מתפנים זמן ומקום בְּדרך המבקשת לא להגיע ליעדה. או מוטב, ליעדיה. שכן שני יעדים דחויים יש לדרך. היעד האחד, הגלוי והמוצהר, הוא הבשורה. היעד האחר, השתוק והנסתר, הוא גרעין הטראומה של אברם, ובעצם של כל גיבורי הטקסט. היעד האחד הוא טראומת העתיד ואילו האחר הוא טראומת העבר. שניהם נדחים בהווה הדרך המתמשכת.[39] אשה בורחת מבשורה הוא מעין פיקרסקה טראומטית.

פיקרסקה היא אמנם ז'אנר קומי ביסודו, אך המרחק בין הז'אנרים הקומיים ובין דרכי הסיפֵּר של טקסטים טראומטיים איננו כה גדול כפי שהוא נראה אולי במבט ראשון. קרבה זו טמונה בעיקר בדמיון המובהק בין החזרה הקומית לחזרה הטראומטית. אפשר לחשוב על ואריאציה ז'אנרית שאיננה בטווח הקומי־מצחיק, המבוססת על מכלול תבניות היסוד

38 כמו בסימפטומים של הנסיגה מן העולם, ההצטמצמות וההתאיינות, כך גם במקרה של אובדן הלשון אין הטקסט מכריע בין מנגנוני הגנה לא־מודעים לטקטיקות הישרדות מחושבות ומודעות.

39 ואולי ככל שיארך הטקסט לא יגיע דויד גרוסמן ל"סוף דבר" שלו. רומן אחר העולה על הדעת בהקשר זה הוא טריסטרם שנדי ללורנס סטרן, בן המאה ה־17, טקסט המאריך עצמו על ידי סטיות והכברת פרטים כדי לדחות את המוות המאיים בקצהו.

שבתשתית הז'אנרים הקומיים והיא בטווח הטראגי־טראומטי. בספרו אמנות הסיפור של עגנון, מונה גרשון שקד כמה מתבניות אלה, שהן רלוונטיות לעיוננו: סיפורי־משנה המתגברים על הסיפור העיקרי ומשהים את התקדמות עלילתו; הרחבת הטפל והעמדתו ברשות עצמו מעל ומעבר לכל פרופורציה הולמת; קישור סיבתי שרירותי המבוסס על זימונים מקריים; ריבוי פרטים טריוויאליים שאינם חשובים לגוף התבנית הרטורית; פואנטה מושהה.[40] ואם נוסיף על אלה גם את החזרה, לא יקשה להבחין בדמיון בין התבניות האלה לאלה המשמשות בטקסט שלפנינו.

העלילה הפיקרסקית הטראגית, כמו העלילה הפיקרסקית הקומית, מבוססת על שרשרת אפיזודות המוליכה את הגיבור מתחנה לתחנה, בדרך אינסופית, שיעדה איננו עיקרה. סטיות, השהיות ופגישות מקריות דוחות עד אין קץ את ההגעה אליו. כל פגישה מקרית בדרך היא "תקרית" אשר משמשת עילה לעצירה מעכבת, וכל עצירה היא אמתלה לסיפור, לדיבור. אשה בורחת מבשורה רחוק מלהיות קומי־מצחיק, אך תבנית היסוד שלו מזכירה את הפיקרסקה. כמו חזות הגיבור הפיקרסקי, חזותן של הדמויות המשוטטות בדרכיו היא חזות של דמויות שוליים,[41] והליכתן נועדה לדחות את הקץ, לא להגיע, לפחות עד אשר יסופרו כל הסיפורים כולם.[42] או מוטב, עד שיסופר כל מה שאפשר לספר. משא הדרך הטראומטית הוא ראי מעוות לקלילות המצעד הפיקרסקי, מעין תמונת תשליל שלה.[43] שכן, למרות אקראיות התקלות וההיתקלויות, הגיבור הפיקרסקי שועט בדרך מרצונו ולהנאתו; מוכה הטראומה לעומתו, נדחף ומוֹעד ונגרר, וירא את שמצפה לו בקצה הדרך, הולך "הליכת מטוטלת, לכאן ולכאן", ומבין, אולי, "שהם מבלבלים את עצמם בכוונה, כדי שלא ימצאו את הדרך בחזרה" (175).

מי שבסופו של דבר מספרת את סיפור הטראומה, בקולה ובקולות אחרים, היא אורה. אם בתחילה היא יוצאת אל הדרך המטורפת מתוך אינסטינקט אנוכי לא ברור לשמור כך על בנה ומניה וביה על עצמה, הרי במהלכה הולך תפקידה ונעשה מורכב יותר ויותר. החיפוש אחר המילים ושרשורן כסיפור הופך אותה למטופלת ומטפלת כאחת. היא לוקחת על עצמה, גם למען עצמה, להציל את אברם מעברו. ובכל פעם שהוא חוזר ומושלך לתוכו:

> אורה עומדת מולו, אוחזת את פניו בין ידיה, אברם, היא צועקת לתוכו כמו לתוך באר ריקה, אברם! והוא מביט בה בעיניים מתות, הוא לא כאן, הוא מתרוצץ בטירוף בין אולמותיו החשוכים. אברם, אברם, היא קוראת אל תוכו, מבוהלת, נאבקת, לא מוותרת, יש בכוחה. והוא חוזר אט־אט, בגלים מהוססים, עולה וממלא את אישוניו, מחייך בהכנעה. (576)

גם תפקידו של אברם משתנה ככל שהדרך מתמשכת והסיפור מתרקם. ממוכה טראומה,

40 גרשון שקד, אמנות הסיפור של עגנון, תל אביב ומרחביה: ספרית פועלים, 1973, עמ' 68.

41 הטקסט חוזר ומדגיש את מראם המרושל וה"לא מכובד" של אורה ואברם בדרך.

42 כזכור, הדרך משמשת למיכאיל בכטין דוגמה מרכזית לכרונוטופ מארגן ז'אנר. ראו מיכאיל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן, מרוסית: דינה מרקון, אור יהודה ובאר שבע: דביר ומכון הקשרים, 2007, עמ' 170–171.

43 על תבנית התשליל של טקסטים טראומטיים ראו Ginsburg, הערה 14 לעיל.

מנותק, נטול יוזמה וחִיות, הוא הופך למי שאוזנו כרויה גם לסיפורו של האחר, סיפורה של האחרת. מהלך הדרך הוא גם מהלכם של אורה ושל אברם זה לקראת זה בסיפור משותף. הדרך היחידה ליצירת האשליה של היציאה מטראומה עוברת דרך האחר. לספר טראומה משמעו להאזין לסיפורו של האחר, בפנים ובחוץ.

מראשית הדרך מתברר לאורה שעליה למצוא דרך לספר, לספר את תולדות־עופר כדי לשמר אותו, או את זכרו, ולספר את סיפור הטראומה שאברם איננו יכול לספר בעצמו. ככל שסיפורה הולך ומתנסח מתברר לה ששני הסיפורים – סיפור חיי עופר וסיפור הטראומה – כרוכים זה בזה ושהם למעשה סיפור אחד. כדי שסיפור חיים וסיפור טראומה יוכלו להיות מסופרים, על הדרך להיות ארוכה מאוד. נדרש זמן רב למילים להימצא, מילים שתיתנה משמעות לחיים ומילים שלא תפצענה, שלא תחסומנה שוב את האפשרות "סוף־סוף לשמוע מבחוץ משהו ששנים שמעתי רק בתוך הראש" (226). ואסור לו לדיבור לגעת ב"אמצע" במישרין; עליו ללכת – כמו הדרך – סחור־סחור, במעגלים מצטמצמים על שפת התהום: "הוא מוכן שהיא תספר לו קצת על עופר, אם היא מוכרחה, אבל יבקש שלא תתחיל לדבר ישר עליו, כלומר, על עופר עצמו, ובזהירות שתדבר עליו, ולאט־לאט, שיהיה אפשר להתרגל בהדרגה לעינוי הזה" (197).

בצעדיהם הראשונים בדרך מנמק מצב גופו המסומם מכדורים של אברם הן את הארכתה של הדרך והן את פירוקה לפרטי־פרקים של כל תנועה ותנועה עליה: "וכל מה שעשה אברם נמשך לאין קץ, והיה נדמה שכל תנועה שלו חולפת כמעט דרך כל מפרקי גופו" (171). והדרך הלא־מוכרת, על אבניה, נחליה והרריהָ, מעכבת וחוזרת ומעכבת ודורשת ריבוי תנועות קטנות ומפורקות של גופים שאינם אמוּנים עליה. ריבוי התנועות הקטנות מפרק את הטקסט לפרטים הקטנים של מרכיביהן, מאריך את מִשכו, מפרק את הסיפור לחלקיקים ודוחה וחוזר ודוחה את המשכו הכואב:

> אברם עמד מובס: אפשרות כזו היא כבר מעל לכוחותיו. וגם לכוחותי, חשבה אורה. *והתיישבה* על האדמה *וחלצה* נעליים, *והסירה* גרביים, *וקשרה וארזה, וגילגלה* מכנסיים, *ונכנסה* בכל־תוקף למים הקפואים, [...] והוא *התיישב וחלץ והסיר וגלל, וקשר* [...] *ונכנס* [...] *ועבר ובא ויישב* לצד אורה על הגדה, *וייבש* את רגליו בטפיחות ידיים, ושוב *גָרַב* ושוב *נעל*, [...] ואת זה בדיוק הם *עשו שוב ושוב*. (171–172, ההדגשות שלי, ר"ג).

בצעירותה ניסתה בייאושה אורה המתוסכלת, הלומת ענותו של אברם, לכפות עליו בכוח את סיפור עברו. בחודשי האשפוז והשיקום היא ביקשה להחזירו אל החיים כשהיא מטיחה בפניו את לשונו שלו, קוראת לו את מכתביו ומצפה לשווא שיהיה להם הד. שלושים שנה מאוחר יותר היא יודעת, אולי רק חשה, שאת הסיפור הזה עליה לספר בלשונה שלה, ולאט. התובנה שאי־אפשר לספר את הסיפור בבת אחת, שגם אין ביכולתה של אורה לנסחו מיד ברצף וברהיטות, ובעיקר שהיא לא יכולה להפיל את כולו, בשלמותו, על אברם, מנמקת את ההיסוס הזהיר, ההתקדמות האיטית של הטקסט. אברם מתגונן מפני מה שהוא עתיד לשמוע, מפני מה שיאיים על הקיום השביר שהצליח אך בקושי לתחזק במשך השנים. היא נדרשת לאמוד את המרחק הנכון להתחיל ממנו, והוא נזקק לזמן רב כדי לאפשר

לסיפור להגיע אליו בלי שיקרוס. "אבל תתחילי מרחוק, הוא ביקש, הזהיר אותה" (208). עליה לדבר כך כדי שלא "יבקש ממנה שתפסיק לספר", כי, "כבר אין מקום בתוכו לכל זה" (233). נדרשים זמן ומקום כדי שהסירוב לשמוע יהפוך לאיטו לשמיעה שבהשלמה: "ואני צריך רק לשמוע. לא צריך יותר. היא תספר את הסיפור, ואחר כך זה ייגמר. סיפור לא יכול להימשך לנצח. [...] היא תדבר, זה רק סיפור. מלה ועוד מלה" (212). אך כמובן זה לא רק סיפור, וסיפור הוא לא רק מילה ועוד מילה. והסיפור גם איננו סיפור עברו של אברם בלבד. מה שמבקש להתנסח הוא הסיפור של שניהם. כל אחד מהם הוא בחזקת "מטפל" ו"מטופל" ביחס לרעהו.

היסוסיה של אורה בברירת הסיפור, מה תספר ואיך, נובעים מן המטרות הסותרות של עצם דיבורה: למשוך את אברם אל תוך הסיפור אך בה־בשעה להגן עליו מפני אותם "נַפצים של זיכרון" שכל משפט שלה מכיל (264). הדברים סבוכים אף יותר, שכן הסיפור הוא הסיפור שנועד לשמר את עופר, לפחות בזיכרון, ו"איך מספרים חיים שלמים, [...] כמו שצריך. [...] ואיך בכלל אפשר לתאר אדם שלם, בשר־ודם, רק במלים, אלוהים, *רק במלים*?" (214, ההדגשה במקור).[44] כי האדם עשוי מפרטי הפרטים של "הנדוש והשולי", היא חושבת, ואת מי זה באמת מעניין? ובשל הצורך לברור בזהירות ובשל הצורך לערום שפעת פרטים כדי ליצור אדם במילים, הולך הסיפור ומתארך ומבקש למלא את ייֵעודו – להיות בכל זאת סיפור שיימשך לנצח.

לטקסט טכניקות שונות שתפקידן להאריך־להרחיב את מִשכו, לעכב את רצף הסיפור, להרבות במילים שידחו את הקץ. כל פרט בסיפור מלווה בדיון פנימי על ערכו, נחיצותו, משמעותו, כמו למשל: "אבל הרי זה באמת לא יעניין אותו, היא משיבה לעצמה מיד, כל פרטי הפרטים האלה" (213). כל פרט בסיפורה של אורה יש בו כדי לעורר אסוציאציות במוחה ובמוחו של אברם, הקוטעות את חוט הסיפור ויוצרות מערכת פנימית של הרהורי סיפורים המקבילה לסיפור המדובב. "להתחיל מרחוק, היא מחייכת בלבה וזוכרת איך בלילה הראשון שהכירו, היא ואברם, כשהיו נער ונערה, הוא שייט במעגלים גדולים על־פני החדר שבו שכבה, בחשכה, במחלקת הבידוד, התקרב והתרחק ממנה וכאילו התאמן בחשאי על מסלולי ההתקרבות אליה והנסיגה ממנה" (220). וכשהיא ממשיכה בסיפורה בקול, היא איננה חדלה לבדוק במקביל את ההד הפנימי לדבריה, בה ובו: "אתה זוכר [...] אבל גם אם הוא זוכר, הוא אינו נותן סימן" (שם). הרבה מילים מסיטות בכל פעם מן "הדבר עצמו", אך בכל זאת מקרבות אותו צעד־צעד.[45]

אולם דומה שהטכניקה הטקסטואלית המרכזית המאריכה את הדרך ומרחיבה את הטקסט

44 הרבה מן ההרהורים של אורה הם גם הערות והארות מטא־פואטיות המתייחסות לשאלות כגון מה זה סיפור, כיצד אפשר לספר סיפור, מה היחס בין המספר לדמויות בסיפור וכו'. מבין שאלות אלה עולה גם זעקתו של גרוסמן: מהו האדם שהוא *רק מילים*?

45 הטקסט עורם שפעת מילים לא רק בפעולות המפורקות לפרטים ובהפוגות התיאוריות. הוא עושה זאת גם בתיאור מעשה האהבה. יש לו עוד ועוד מילים לתיאור מה שחומק מהן. בַּכול הוא מחפש את הלשון שחומריותה מצד אחד ומִטענה הקונוטטיבי מצד אחר יגיעו אל מה שאין לו לשון, קודם ללשון, גוף ומרחב.

היא המרחב עצמו. הארץ כמו מסייעת לא רק לברוח, אלא גם להתעכב, לאגור כוח, ואולי מתוך שהיא מציעה עצמה לגוף ולחושים – גם להתעורר לחיים. הארץ הזאת היא הסיפור. היא סיפור הטראומה והיא סיפור היציאה – הזמנית תמיד – ממנה. בין הרהור לדיבור

> הם יושבים, מביטים אל העמק השופע לרגליהם. מאחורי אברם, בצל גופו, מהומה חרישית. בתוך גבעול יבש של כֶּלֶך רוחשות נמלים, מכרסמות את העצה ואת פירורי הדבש הקרוש שהדבִּישו כאן דבורים בשנה שעברה, ושרביט זעיר של סחלב מיתמר, סגול ופרפרני, ושני אשכי פקעותיו שבאדמה – אחד מתרוקן לאטו ואחד מתמלא. וקצת הלאה מזה, בְּצֵל שכמו הימנית של אברם, נִזמית קטנה, לבנה, שקועה בעייניה הסבוכים, שולחת אותות ריח לחרקים שבלי־הרף מתלבטים בינה לבין אחרות, וגם מצמיחה לה בתוך כך גביעים פורים, להאבקה עצמית, למקרה שאלה יכזיבו. (224)[46]

התעוררות הנכונות הנפשית להכיל עוד ועוד סיפור הולכת בד בבד עם התעוררות החושים לקלוט את המרחב לגווניו ולקולותיו: "הולכים. השביל רחב ונוח. כל־כך הרבה צבעים, היא משתוממת, ואני כמעט שבוע ראיתי רק לבן ואפור ושחור. [...] אפילו לשביל יש פתאום קולות. איך לא שמעתי כלום בכל הימים האלה. איפה הייתי?" (328–329). ובין היפקחות העיניים בעמוד 328, להיפתחות האוזניים בעמוד 329, באותה הליכה שבילית עצמה, נארג הדו־שיח הזהיר שבו שמו של עופר עולה בקול ולסיפור נוסף נדבך. מטווה הטקסט אורג את הסיפור ושתיקותיו אל תוך הדרך במרחב: "אחר כך, [...] שתיקה שנמשכת גבעה שלמה וחצי ואדי" (240). ובגלל השזירה ההדוקה יכול אדם, בנה הראשון של אורה, לדמיין בחרדתו אישה האוחזת בקצה חוט־הארץ ופורמת אותה.

הטקסט ומסַפרו מחפשים כל דרך אפשרית לפרוש לעיני הקוראים את האריג הדחוס שהוא ארץ־סיפור ואת הנוֹל שעליו נטווים הגיבורים לתוך אריג זה. כדי להמחיש את טיבו של האריג הטראומטי, אין אלא להביא פיסות אריג כאלה כמעט בשלמותן:

> הם יוצאים *לדרך* – היא אוהבת לחוש את פעימת *המלים*: יוצאים *לדרך*, שני רעים יצאו *לדרך*, ושוב נֵצֵאה אל *הדרך* – *והדרך* קלה, *וגם הם*, ונדמה שלראשונה מאז שהתחילו ללכת ראשיהם אינם שמוטים כל־כך, והעיניים אינן נעוצות רק בשביל ובקצות הנעליים. הם יורדים ועולים עם השביל, שהופך לדרך כורכר רחבה, ומטפסים על גדר בטון, ומאבדים את הסימון בסבך הצמחייה – שדה גְדילנים ירוקים וגבוהים מכסה על הכל – [...] והולכים באומץ ובשתיקה עוד כמה מאות מטרים בתוך הקוצים, בלי שום רמז לכיוון, בלי אחיזה, כמו צעדים ראשונים, חושבת אורה, ומתעורר בה מיד *כיב החרדה לעופד*, והיא חשה שאינה עוזרת לו עכשיו, *שהחוט* שהיא מותחת סביבו מתרופף בבת אחת, ועדיין אין סימן לדרך, והצעדים נעשים כבדים, ומדי פעם עוצרים ומסתכלים סביב, ואז מביטות בהם עיניים אחרות, חרדון שחדל מקירותיו וסוקר אותם בחשד, ולטאה שבפיה חגב, ופַרפַרת זנב־הסנונית שמהססת

46 לא כאן המקום להרחיב באשר להיבט הארוטי הגלוי של כל תיאורי הטבע הרבים עד מאוד והמפורטים עד מאוד שבטקסט. אולי כדאי רק להעיר, שלא כל היבטיה של הארץ הזאת נשיים דווקא.

לרגע לפני שתטיל ביצה צהבהבה על שומָר, כאילו גם אלה חשים שמשתבש משהו במקצב הכללי, שמישהו אבדה לו דרכו. (342, ההדגשות שלי, ר"ג).[47]

דרך־ארץ – מילים – וכיב חרדה ביניהן.

לתעות בשביל בארץ הוא להיטוות בה בסיפור: "פוסעים זה לצד זה, איש לעצמו ואשה לעצמה, ואף על פי כן נְטווים. אברם, ערוצים נימיים נפרצים בתוכו בלי־הרף, עם כל דיבור שלה. [...] וכאילו נימי הערוצים שנפרצים מציירים מפה חדשה" (343–344). לשון הטקסט טווה אותם אל תוך הארץ, וזו משרטטת את מפת סיפורם. כמו במעשה טיפולי, שניהם לומדים לדעת את האמת הכמעט־בנאלית, "שחייבים לעבור מנקודה אחת לשנייה, שאין קפיצת הדרך, שהדרך ככה, מאלפת אותנו ללכת בקצב שלה" (413–414). קצב הדרך ימתן את תזזית התנועה של אורה ואת שיתוק האיברים של אברם, ויאזן אותם לכדי קצב סיפור אחד. לא רק אורה תנסה להעלות את אברם מן התהום שהוא נמצא בה, גם הוא ינסה להציל אותה מבור הקבר שהיא כורה לעצמה (191).

הקצב הזה מכתיב את ההליכה, את התמודדותה עם גודש הטראומה ועם תוהו החיים המגששים אלֵי סיפור סדור, ואת לשון הטקסט. שכן לא רק הסיפור וארגונו כרוכים בשבילֵי הארץ; משהו בסיסי וקדום יותר, כמעט קדם־לשוני ארוג בהם. חומריות המילים וחומריות הארץ טוויוֹת זו בזו. לרגבים, לאבנים, לצמחייה, לעלים היבשים, לזרדים, לאבקנים, לחזזיות ולאצטרובלים – צליל ומקצב הפועמים במגע הפיזי עם הארץ, לפני היות־לשון:

תקשיב, [...] לְמה? [...] לַשביל, [...] לשבילים בארץ יש קול שלא שמעתי בשום מקום אחר. ושניהם הולכים ומקשיבים, רְרְרְשְׁ־רְרְרְשְׁ כשהנעל נגררת בעפר, או רְרְחְחְ –רְרְחְחְ, כשקדמת הרגל פוגשת בשביל, וחְחְחְשְׁ־חְחְחְשְׁ בסתם הליכה, או חְוְוואשְׁשְׁ־חְוְוואשְׁשְׁ בנמרצת, ותיפופים מהירים של רְרִישְׁחְרְשְׁ כשאבנים קטנות ניתזות ופוגעות זו בזו, או חְרַפְּפְּפְּ־חְרַפְּפְּפְּ כשהרגל חוצה בשיחי סירה קוצנית, ואיזה מזל שלכל אלה יש צלילים מתאימים בעברית, [...] ואולי רק בעברית אפשר לבטא אותם בדיוק? את מתכוונת שהשבילים בה מדברים עברית? מהמהם אברם, *שׁשׁפָה מארץ תצמח*? (486, ההדגשה שלי, ר"ג).[48]

משהו כמעט מיסטי, סימביוזה בין מִדרך הרגל ובין הארץ ושפתה, קושר בקשר ראשוני את הארץ וקדם־לשונה לסיפורם של השניים הבורחים אל דרכיה. אך דווקא משום כך לשון וסיפור הם תמיד רק אתנחתא, מרפא ארעי. האפשרות לבנות מדי פעם סיפור איננה ערובה, וקשר מיסטי איננו זכות קניין: "מעניין איך זה בערבית, [...] הרי זה גם הנוף שלהם, וגם להם יש עיצורים מחרחרים, כאילו שהגרון נחנק מהיובש" (487).

47 ה"דרך" החוזרת כאן שוב ושוב לקוחה מפזמוני זמר עברי, פופולאריים בשעתם, ומזומרים גם היום. במקומות רבים משולבות שורות שירה קלה ושירה "רצינית" יותר אל תוך לשון הטקסט, ומכתיבות בכך את קצבו.

48 הדברים מעלים על הדעת את מושג הסמיוטי של ז'וליה קריסטבה. ראו Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974.

אולם הדרך בארץ איננה רק מיטיבה, היא גם חוזרת ומערערת בכל פעם מחדש. היא מאפשרת לנסח במגומגם את סיפור העבר אך בה־בעת מאיימת בעלילת העתיד. נופיה אינם רק מקור חיים של פלורה ופאונה, הם גם זרועֵי מוות בדמות קברים ומצבות:

> עיט גדול דואה בַּתכלת [...] אברם ואורה מתענגים על מעופו ועל הרי הגולן והגליל הסגולים באדי החום, ועל עינה הכחולה של הכינרת, עד שאורה מבחינה בשלט לזִכרו של סמל רועי דרור ז"ל שנהרג מתחת למצוק הזה [...] בלי אומר ודברים הם קמים ונמלטים [...] וגם במקום מפלטם החדש יש גַּלעֵד, לזכר סמל ראשון זוהר מינץ, [...] והיא, אוי, אברם, מה יהיה, תגיד לי, מה יהיה הסוף פה, כבר אין מקום לכל המתים. (475)

אין לאן לברוח, כי "אחר כך" – ותמיד יהיה אחר כך כזה – "לצד השביל, סלע גדול, כהה, ואותיות חקוקות לעומקו: נדב. ועל אבן בצד: 'חורשה לזכר סרן נדב קליין [...]'./ומעט אחר כך, תבליט בטון ענק של כל גזרת התעלה [...] ואנדרטה ובה שמות של שמונה לוחמים" (618, וראו עוד 322–323, ו־419–420). והתאריכים יוצרים רשת צפופה שאיננה נותנת לחמוק, 2002, 1996, 1969, 1973, 1970, ו־1948. על אלה מוסיף הטקסט בשתיקה את תאריך מותו הצפוי של עופר.

ו. האומנם "אין יתרון לתקווה על הפחד"?

אשה בורחת מבשורה אורג את המרחב הטראומטי של הארץ ומכסה אותו במרבדי מילים; שִׁפְעת מילים מכסה על שִׁפְעת המוגלה העולה מן הפצע ומבקשת לכאורה להסב את עיני הקוראים ממנו אל עצמן. דומה שהן עצמן, על תִּחכּוּמן המרהיב, הן מעין חלק מתגובה – ותיסַלח לי הפשטנות – פוסט־טראומטית. הן מדברות ומדברות, לעתים אפילו כמעט מלהגות, מתוך פחד לומר, כדי לא לומר, כדי לא לגעת, כדי ליצור עוד מעקף על פי התהום.

אך הבריחה אל הלשון, כמו הבריחה אל הדרך, יש בה לא רק דחף הבריחה ממלחמות ישראל ומקורבנות העבר והעתיד שלהן. יש בה גם געגוע לבריחה הבלתי־אפשרית מן הגורל היהודי. שלא במודע כמעט, מעבירה משפחת צברים ישראלית לבניָהּ את חרדת השמד ומורא השואה. עופר הילד "כבר לא רוצה להיות יהודי, כי תמיד הורגים אותנו ותמיד שונאים אותנו, עובדה" (419), ואברם הלום השבי, המתבונן בעיניים קמות ברחוב התל־אביבי, שואל בייאוש: "למה כל הזמן נדמה לי שהכל הצגה אחת גדולה? שזה הכל בשביל לשכנע את עצמם שלגמרי אמיתי כאן?" (שם). הקיום הפוסט־טראומטי השביר איננו של אברם ואף לא של אורה בלבד. הוא של הארץ שקיומה קיום על תנאי. אין לה חלק במשפחת ה"ארצות שקיימות גם מבלי שיצטרכו כל הזמן *לרצות* שהן יתקיימו" (420, ההדגשה במקור).

כל הספר הוא מסע גיוס הכוח להמשיך ולרצות. או שמא יש לנסח זאת אחרת: כל הספר הוא מסע גיוס כוח של מי שהם הורים לבנים בארץ הזאת, מסע שהוא כמעט מעבר לכוחו של האדם היחיד. כמו לסיפור טראומה, גם כאן נדרש אחֵר. עלילת אשה בורחת מבשורה

היא בִּדְבר הניסיון לברוא את האחר, אולי את ההורה האחר הזה. אבל הצלחת הניסיון הזה היא גם כישלונו. מתן מילים לגיהינום שהוא עבר מאפשר לאברם לחוש "שאפילו אותם [את מעניו] הוא כבר לא שונא, רק ייאוש תפל יש בו כשהוא נזכר בהם, ולפעמים גם עצב פשוט, גולמי" (619). אמנם ככל שסיפורו מוצא לו מילים, ככל שהטראומה והאימה עולות אל פני השטח ומסופרות, הוא הולך ומתעורר, אל גופו, אל עצמו, אל אורה ואל עופר, בנם. אלא שההבטחה "להיות יחד תמיד" גוזרת את הדין: "והנה, באותו רגע חש אברם שעופר בסכנה. מעולם לפני כן לא ידע תחושה כזאת: משהו אפל וצונן פילח את לבו. הכאב היה בלתי־נסבל. הוא הצמיד אליו את אורה בכוח. שניהם קפאו" (615). ההתעוררות מתוך הקפאת הרגשות הפוסט־טראומטית אל היכולת המחודשת לחוש משליכה את אברם לא אל זרועות אורה בלבד אלא גם אל טראומת העתיד שלה ואל לחץ הסיפור שלה. וכאן "שניהם קפאו". המהלך מסתיים בחרדה המשותפת, שמתוכה שניהם מספרים את סיפור עופר בניסיון נואש (קדם־טראומטי) להגן עליו ועל עצמם מפני העתיד: "דווקא עכשיו צריך לדבר עליו, *היא* צריכה לדבר עליו. מוכרחים לדבר עליו./ואז *הוא* התחיל לדבר לעצמו, בלי קול. סיפור על עופר, דברים שסיפרה לו, זוטות, רגעים, מלה במלה" (624, ההדגשות שלי, ר"ג).

החֶברה שלתוכה הוטלו הזוטות והרגעים הללו היא חברה שבוית־טראומה, מוקסמת מן ההיתר שזו נותנת לה להיות פגועה, ורדופה בידי תוצאותיו. אך היא גם חברה של הישרדות. טראומה כרוכה, על פי הגדרה, בהישרדות. רק מי ששרד יכול להיות מוכה טראומה, ולכן אשה בורחת מבשורה הוא למרות הכול ביטוים של השורדים. וגם אם הרומן ומחברו מנצלים את כל מה שאנחנו יודעים כביכול על טראומה כדי לומר לנו שלטראומה הלאומית שלנו אין מרפא, וגם אם הם מחקים מהלך תרפיה רק כדי להצביע על אזלת ידו של מהלך כזה ביחס לטראומה הפוליטית שאנחנו שבויים בה, אולי אף מרצוננו – אף על פי כן ולמרות הכול הם שורדים – בכתיבה. "חבוקים זה בזה כמו פליטי סערה" (632).

2010, האוניברסיטה העברית בירושלים