אוטובורלסקה – טפיל בגוף האומה: על יצירתה של לאה איני

עירית רונן

תשוקתה של ביקורת הספרות אל השוליים

לאה איני פרצה בסערה לתודעה הציבורית וכבשה את לב הספרות העברית ברומן החשוב ורד הלבנון,[1] גם אם לספר זה קדמו כמה וכמה רומנים וסיפורים רדיקליים לא פחות פרי עטה מתחילת שנות התשעים. כיצד ניתן להסביר פריצה זו? כיצד עשתה את דרכה ללב הקונצנזוס? או חשוב מכך, איזה מענה ספרותי סיפקה לדרישת הביקורת לספר את "סיפור השכונה" שלה? הביקורת ביקשה לראות ביצירה כיצד מצליחה איני לגייס "את סיפורה האישי כדי לתת קול ודמות להמוני המהגרים השקופים, הבלתי נחשבים, שגדשו את שכונותיה הדרומיות של תל אביב".[2] איני נמנעה זמן רב מלספק את תשוקת הביקורת לצבעים ולריחות של השכונה האוריינטלית בדרום תל אביב. אולם הסיפור האישי המשיך לקנן בסופרת וייצוגו היה חייב לעבור דרך ייצוג השכונה. בכתיבת הרומן המונומנטלי ורד הלבנון סיפקה איני את ליטרת הבשר האוטוביוגרפית, אך בשיבוש, בגנבה, בדרך "בלתי מהוגנת". כך, ברומן מתקיים מתח מתמיד בין המענה על ציפיות הקוראים והביקורת לבין שבירתן. איני הוציאה מתחת ידיה יצירה בעלת נפח וחשיבות מיוחדים, מעין "מגנום אופוס". חשוב להבין מדוע דווקא יצירה זו, שמתקיים בה מתח מתמיד בין המענה על ציפיות הקוראים והביקורת לבין הכזבתן, קנתה לה מעמד שכזה.

התקבלות יצירתה של איני ומעמדה כפרסונה ספרותית הן סוגיות סבוכות. מחד גיסא, מדובר בסופרת לא לגמרי קאנונית, שאין עליה "תו תקן", ש"לוקה" בכתיבה לא תקנית, סופרת שטרם נכתב עליה מחקר מקיף למרות ההיקף הגדול של יצירתה. כך, למשל, בפתיחת הרומן גאות החול[3] איני ממזגת את הבלתי ניתן למיזוג כביכול, מיניות ושכול, בסצנת ההתבוננות של אלמנת צה"ל טרייה בערוותה שלה:

> לאט לאט חזר הכוח ושבתי להתבונן בערוה. שום סימן. שום צל של סימן. כבר חודש שאתה לא מבקר שם, אבל אותן שפתיים צרות ורפות, אותו חור קטן שפועה מדי פעם כדג, כאילו לא די לו בעצמו, ואותו דגדגן חמוץ [...] אלוהים, ישי. לא היית מאמין. ממש בתחילת משולש השיער בפלח השמאלי, הזדקרה לה פתאום שערה לבנה. נשבעת! שערה מקורזלת, ערוותית כזו, כמו היתר, רק בצבע שיבה.[4]

מאידך גיסא, ספריה של איני יצאו בהוצאות ספרים מוכרות ומכובדות (כנרת זמורה־ביתן דביר והוצאת הקיבוץ המאוחד) ונערכו בידי עורכים מן השורה הראשונה (יגאל שוורץ ומנחם פרי). כמו כן, איני זכתה במגוון פרסים על יצירתה. את חדירתה של איני למרכז ופריצתה לתודעה אפשר להסביר במועמדתה לפרס ספיר היוקרתי ובזכייתה בפרס ביאליק לספרות יפה על הרומן ורד הלבנון שעורר הדים רבים.[5] ביקורותיהם של יצחק לאור, אריק גלסנר, אברהם בלבן ואחרים[6] ממקמות את כתיבתה של איני כשוליים, כפריפריה, כמי שניצבת מחוץ לגבול. יצירתה נתפסת בעיניהם כייצוג של אחרות אתנית וחברתית, השואפת להתקבל למרכז השיח ושיש להקצות לה מקום בסביבה ספרותית פלורליסטית וסובלנית. מיקום זה הוא ספציפי, הוא "משבצת" מתוחמת שמקצים ל"אחרים" לסוגיהם, המאירה את המרכז התרבותי באור נאור ומתקדם, חובק עולם, ועם זאת מאפשרת מרחב תנועה מועט בתוכו. בסופו של דבר, ועל צד האמת, תחום שוליים זה מתקיים כדי להגדיר את זהותו של המרכז, את גבולותיו, ואת עצם מרכזיותו. מאמר זה מבקש לברר כיצד פרצה איני את המשבצת הזו וחדרה ללב הקאנון.

הבורלסקה: הסירוב לאוטוביוגרפיה

דברי המבקרים, המייצגים את המרכז ההגמוני של הכתיבה הספרותית, משמרים את ההבדל ואת המרחק בין מרכז זה ובין הפריפריה הספרותית. הבדל זה תורם להגדרתו העצמית ולחידוד הפער בין הפאתים לטבורה של הספרות. בריאיון ליוני ליבנה אומרת איני:

> אם הייתי ממלאת את הצו, את הציפיות שהיו ממני בספרות העברית כבר לפני 20 שנה... המחיר שהייתי משלמת מצד הביקורת והפופולריות שלי היה אולי הרבה יותר קטן. אם הייתי מספרת כבר לפני שנים על הרקע שלי משכונת שפירא, ועל המאכלים של סבתא שלי, ועל הרקמות והטיפוסים הצבעוניים של דרום תל־אביב – ספרות פולקלוריסטית כזו. אבל למה לעזאזל אני אמורה להיות צבעונית? לפני 20 שנה היה מותר לך להיות ספרדי אם תכתוב לנו באופן אקזוטי על הבית שלך. אבל לכתוב על ספרדים שהם בני אדם, והם אנשי עבודה, והאופק שלהם די אפור – כאלה יש לנו כבר לבנים, וגם הם לא ממש עושים לנו טוב על הנשמה.[7]

על שאלתו של המראיין "היו גם כאלה שסימנו אותך ככוח ספרותי חשוב", משיבה איני:

> לפעמים הייתה גם התנשאות מהצד האחר, התנשאות פסאודו־ליברלית. 'ואוו, איזה יופי שאחת כמוך נכנסה לספרות העברית. חסר לנו קול כמוך'. אני כאילו הקמתי מפלגה חדשה בספרות, כאשר בקושי ייצגתי את עצמי. הם כבר קיבלו ספרדים כאלו. שאם הספר הראשון שלי נגע באזור של יפו, בת־ים ודרום תל אביב – אני אהיה אחראית על המגזר הזה. ציפו ממני לתעד – **לכתוב אוטוביוגרפיה**.

איני נענית ולא נענית לתביעה הזו. איני קובלת על התפקיד שיוחד לה, על האזור התָחום שהוקצה לה. נראה כי ליבנה אינו יורד לסוף דעתה ואומר:

> איני אינה נמנעת מכתיבה אוטוביוגרפית לא רק בגלל תביעתו של אביה, שנפטר לפני כתשע שנים, לספר את סיפורו האישי, אלא גם בגלל החלק הרגיש ביותר ביחסיהם: האיום המתמיד מפני כוונותיו המיניות של אביה כלפיה....

ליבנה, כמסתבר, כמו פרנסי הספרות שאיני מדברת עליהם, מתעלם גם הוא מהכוח הספרותי שמעבר לשיוך האתני ולסיפור־הילדות הקשה.

למעשה איני חורגת מתביעת הביקורת לסיפור ראליסטי ופולקלוריסטי־צבעוני ומהניסיון להצדיק את קיומה בספרות העברית כ"עוד קול" בפסיפס של קיבוץ הגלויות הישראלי. היא הופכת את הסיפור של השוליים לסיפורו של המרכז. הסיפור שלה הופך לסיפור של המיינסטרים, ללב הפועם של התרבות הישראלית. איני שואלת שאלה מתריסה על כל המאחזים היציבים של תרבות זאת: דמות הצבר, המשפחה העברית, המצליחנות היהודית, הצופה לבית ישראל ועוד. היא נוטלת לעצמה את הרשות לדבר בשם הקול המרכזי, הרשמי. רן יגיל בביקורת על הרומן אשתורת מבחין בחריגה של איני מן המשבצת, אך אינו עומד על גודלה של החריגה: "[איני] חורגת מן הנישה המקובעת שקבעו לה פרנסי הספרות וקובעי הטעם של ישראל והולכת בגדולות. אינה מספרת רק על החצר האחורית של ישראל".[8]

הרומן עב הכרס אשתורת[9] מעמיד במרכז גיבור בשם בועז אשתורת, איש תקשורת ידוע מאוד שסובל מאין־אונות ומהגדלה גרוטסקית של כלי עבודתו: הלשון. הוא מייצג באופן נקלה את המצליחן הישראלי. הוא בן לאב ניצול שואה ולבת פרדסנים מפתח תקווה, שגדל כבן יחיד בירכתי רח' אלנבי בתל אביב. בזכות כישוריו הצליח לעלות בסולם המעמדות החברתי, לצבור כסף ולקנות תהילה. כישוריו הם חלקת לשונו וכישרונו ביצירת קשרים פוליטיים. אשתורת הסובל מאין־אונות, מגלה יום בהיר אחד שלשונו התארכה לממדים מפלצתיים: "לשון קמה על יוצריה. לא הסתפקה בדל"ת אמותיה הלשון, ויצאה לה לשוח בשדות זרים, מאבדת חוש המידה והדיבור, מערבבת תפקידים, משימה עצמה לזין שנגזל ממנו והופכת אותו ל..."[10]

זהו סיפור חריג מאוד בנוף הספרות העברית, וכניסתו לתחומה היא כמעט בגדר שערורייה. התארכותה של הלשון בצורה פראית כל כך מבטאת מרד בייצוג הראליסטי, המתון והמדוד שאפיין את הספרות העברית, ובניסיון הספרותי המימטי ששלט בכיפת הסיפורת העברית במשך שנים רבות.[11] איני מנפחת כל כך את בלון האין־האונות של אשתורת ואת הפיצוי עליה בהתנפחות הלשון עד שהיא מסירה בעצם את העוקץ האלגורי וחוגגת את התפוצצות הדימוי. תוך שהוא מחפש נושאים לכתוב עליהם בעיתון, אשתורת מונה בינו לבינו נושאים שונים, כותרות אפשריות לכתבות:

> השיחות עם הפלסטינים? צעירה החודרת לליבו ואשכיו של גבר מזדקן? חיזוקו של החמאס בשטחים? התגברות האבטלה בערי הפיתוח? האין־אונות כמשל חברתי?.....

הלנצח תעמוד לנו הלשון העברית? התחזיק קרן התקציב מעמד? והגבר הציוני? דה סמול ג'ויש דיק, אור דה ביג יזראלי שמקער – ניגוד אינטרסים?[12]

בנשימה אחת שוזר אשתורת את החדשות המדיניות עם חייו הפרטיים. הכתיבה של איני מסתמנת כמודעת לעצמה כאשר היא מעמידה את אין־האונות כמשל חברתי, אך הבלון כבר נופח יתר על המידה, ובכך מבקש הרומן להיקרא בצורה שתחרוג מאותם משל ונמשל ברורים. בניגוד לאלגוריה נפרשת לפנינו ראליזציה של מטאפורה בדמות הלשון הגדלה לממדי ענק. עם זאת, חשוב להדגיש כי כשאיני מנפחת את לשונו של אשתורת לממדים בלתי סבירים, היא לא רק מגחיכה את ישראל הראשונה על ערכיה האידאולוגיים, כפי שנטען בביקורת, אלא גם יורה חצים בפואטיקה שלה־עצמה, בערכים האסתטיים שלה. היא משתמשת בתבנית האלגורית השחוקה עד זרא ומסתכנת בכך שתואשם בעודפות מילולית. הפרזה זו, על חריגתה מהראליזם ומההסמלה הפשוטה, חריגה המאפיינת את יצירתה של איני כבר מראשיתה, דומה אולי להפרזה ולסטייה המאפיינות את יצירתם של יורם קניוק ואורלי קסטל־בלום. אולם הטרנסגרסיה של איני פורצת את הגבול גם ביחסה למיניות וגם בשימוש יוצא דופן בדפוסי לשון מגוונים שוברי קטגוריות; בכך היא מרחיקת לכת מיצירות שניהם.

הסטייה ממערכות אלגוריות גדולות וחובקות־כול ומראליזם מדוד ושקול וההפרזה הקיצונית והבוטה מפתות לקרוא את המיקום המיוחד של איני באמצעות ז'אנר הבורלסקה. הבורלסקה הופיעה בסוף המאה ה־17 והייתה נפוצה במאה ה־18 באירופה.[13] במחצית השנייה של המאה ה־19 הגיע הז'אנר התאטרוני הזה לארצות הברית והייתה לו השפעה רבה על עיצוב התרבות המקומית עד שנות השלושים של המאה ה־20.[14] הבורלסקה היא יצירה ספרותית שמלעיגה על הספרות כבדת הראש בכך שהיא מתיכה צורה מוכרת לתוך תוכן בלתי הולם. הבורלסקה משתמשת בנונסנס, בסאטירה או בוולגריזציה כדי להקצין את חוסר־ההלימה החיוני לאפקט שהיא מבקשת להשיג, שנע בין המשעשע לפראי.[15] סגנון הבורלסקה וצורת החיקוי מוגבהים או מונמכים ממושא החיקוי – אם ז'אנר ספציפי או יוצר מסוים.[16] לתוך צורתו המוכרת של ז'אנר הרומן בספרות הישראלית, שגיבורו מייצג באופן אלגורי את הישראלי מן השורה או לחלופין את ישראל,[17] נוצקים ברומן אשתורת תכנים עלילתיים ולשוניים בלתי הולמים ומוגזמים. החזרה הפרפורמטיבית על הפתולוגיה המינית של בועז אשתורת כתמונת ראי למצב הישראלי שוברת את הדגם האלגורי המוכר על ידי העצמתו מעבר לכל פרופורציה.

בועז אשתורת לוקח עליו את התפקיד לדבר אל כולם, אל העם, כמו נאום בטקס ממלכתי, שבו הנכבדים פונים אל העם, שקהל השומעים בו מורכב כביכול מיחידים שווים. ההצבה זה לצד זה של אלמנטים הרחוקים זה מזה מנמיכה את המעמד מלא הפאתוס והלשון המכובדת. אופיו הבורלסקי של הטקסט הספרותי נובע מהדגש הפרפורמטיבי: מהשימוש הנשנה במבעים של נאום, של מסכת מתנועת הנוער, של קריינות רשמית ושל תרגום בגוף הסרט. הממלכתיות עוברת ריקון; איני מגדישה את הסאה של הממלכתיות עד שהיא מאבדת ממשמעותה. הרומן אשתורת משתמש בלשון המזכירה את הנוסח הלשוני

של הדלקת משואה בטקסים ממלכתיים, בעיקר בימי זיכרון וביום העצמאות. הוא מנסה לדבר "בשם כולם":

לא ינום ולא ישן שומר ישראל – אתה עוד שם, אביחי ברקת? אתה שומע?! שהוא, בועז אשתורת, *מתכבד בזאת, בשם כל* הסרג'נטים הבריטים וקציני המודיעין של ההגנה, חיילי הפדאיון וקצרני קיירו ובלשיה, *ובשם* כל קורבנות העם היהודי לדורותיו, וההפרפרות שנתפסו מאחורי מסכי הברזל ומזוודות הקשר ונתלו על דקלי הנילוס המשרקקים ברוח השרבית, *ובשם כל צבאות* ערב היחפים במדבר, וחיילות צה"ל, ים, אוויר ויבשה, לוחמי היחידות הקרביות, חיילי השק"ם והמסתערבים, ונפולת הנמושות בגולה ובמולדת ותולעי המשי בישיבות, בוגדי הבגד וצוררי זרם החיים כאן ושם, *ובשם כל* האויבים הציוניים והחותרים תחתם, מפוצצי המפקדות והגשרים, שדות התעופה והאוטובוסים, מניחי המטענים ומשחררי המקומות הקדושים, מתנגדי המשטרים למיניהם ומלחכי הפנכות הלאומיות, ובשם אלה ששלחו ידם איש באחיו, והמנהיגים שצנחו ולא קמו, והבנים ששילחו זרעם ברוח, והלכו ולא שבו, *ובשם כל* אומרי האמת והשקר, הוידוי והכזב, ומשוררי הדור שהלכו לפני המחנה עד שנפוץ המחנה – עם גדול ורב – לכל עבר, רחוב מכאן ורחוב מכאן, עם דרכי קיצור לשום־מקום־מתפצל־שוב, והנביאים שלשונם הביאתם לפי פחת ודבר נבואתם כמילמולו של המצורע, וזה שרוחו נטרפה עליו לעשות כמצוות אדוני ולהעלות את הבן לעולה, ובשם הרצל ופרויד שנסתבכו זה בזקנו של זה לישות משיחית אחת, עושה שהבנים לא חדלים להיות עקודים השכם והערב, *ובשם כל* אלה שלקה שכלם ואבריהם כמשו בטרם עת, ושורשיהם נעקרו אל מול השמש הקופחת, והם משרטטים, יצחק כישמעאל, ישוע כבודהה, נאחזים־נאבקים בם עצמם ובצלליהם – *בשם כל אלה ועוד רבים אחרים*, הנהו, בועז אשתורת, לשעבר שפרינצר, בנם של ישראל, הוא שרואל, שריד ופליט לנספי בוכנוולד ויהדות לודג' בפולין, ועדה, היא עד'לה, ילידת פתח־תקווה, היא מלאבס, נצר לבני העלייה השנייה והשלישית מאוקראינה, בת רוס, ואב לאיתי אשתורת, חניך תנועות הנוער, גולני והמזרח־רחוק, ובקרוב סב לנכדו הבכור, חוטר ליורדי סידני, אוסטרליה, *מתכבד בזה להדליק* את איברו של זה, האחד שנותר, שלא תש כוחו ולא נס ליחו להצדיע לו – א־ביג סלוט. הצדע – הופ! ובמקום דרוך: חת־שתיים, חת־שתיים, לימין שור! ק־דימה – צעד! שמאל־ימין – שמאל־ימין – שמאל־ימין־שמאל! המצעד יכתף את נשקו – כתף שק! הדגל ידגל את דגלו – דגל שק! המצעד יעבור לדום, מצ־עד – דום! המצעד ערוך ומוכן לפקודתך, טשרניחובסקי, המפקד![18]

ברברה קירשנבלט גימבלט, במאמר על הבורלסקה, מציינת כי ייחודו של הז'אנר החתרני הוא ביחס של דחייה, גינוי והתנכרות למושא ההתייחסות תוך שימוש בוולגריזציה ובפרפורמנס.[19] בכתיבה העודפת איני מסתכנת בכמיהה לא מודעת להידמות לאשתורת, בעל הכוח הלשוני, ההגמון, אך גם מנפצת את דמותו ומבליטה את שליליותה. באופן זה היא מסתכנת פעמיים: ראשית, מכיוון שהיא שוברת טאבו – מתקיפה את עמודי התווך של החברה הישראלית; ושנית, מפני שהיא חושפת את עצמה כמי שמקיימת יחס

אמביוולנטי כלפי אותה ישראליות שׂבעה שאשתורת מייצג. כמי שמשתמשת בלשונו העודפת (הרומן שלה "לוקה" באותה עודפות עצמה), יש ביחסה אל דמותו השופעת של אשתורת ניכור וניכוס גם יחד. איני יוצרת משחקים פרפורמטיביים כה רבים ומוגזמים עד כי מופע הראווה שנוצר חותר תחת האופוזיציה הבינארית שמאפשרת ביקורת פארודית. לפני הקורא נבנה פַּלימפסֶסט של דימויים המאופיינים בחזרה. כך אפוא, דמותו של אשתורת איננה סובייקט אחדותי של ה"ישראליות", כפי שנטען בביקורת, אלא היא "קומפוט דימויים",[20] או "סלט הבית הלאומי",[21] במילותיה של איני עצמה ברומן. דמות קקופונית זו מבקשת לרסק את המוּבָנוּת־מאליה של משק הדימויים הסמלי הכורך יחד את הלאומי עם האישי.

העודפות ברומן בולטת בדפוסי ייצוג המיניות דרך כריכת ההיסטוריה הארוטית הפרטית בהיסטוריה הלאומית. למשל, שירת ההמנון הלאומי משולבת בחוויות חשיפתו של הגיבור ליחסי המין בין ההורים (על הפוטל בסלון בלילות שבת), למשיכה ארוטית ראשונה כנער ולתסכית הרדיו האהוב עליו, "הלמות הלב", המספר על המרגלת הציונית היפה:

> ועל רקע ההמנון, כל עוד־ועוד בלבב, גם קול קפריסין נדם, ומונטה־קרלו שקעה במצולות, ורדיו קיירו כיבה את אחרון המסגדים.... לפאתי מזרח קדימה, שמה גחלת איסטנבול רוחשת כבשמן עמוק, ועין הירקן עוד לציון צופיה, איך הפוטל שלהם חזק כמו־שור־כמו־שור, נחר סבא בזימה [...] על אף שבכל זאת עוד לא אבדה תקוותנו, זאת התקווה שגם היד השנייה עם מיץ האבטיח שיבש, נכונה למבצע הגזר הלאומי, ברגע הנכון, בו קבוצת לוחמים עזי נפש של ההגנה פורצת לחדר הקשר הסודי בעכו, חמישים־צפון, ומונעת אחרי אלפיים שנות מהסרג'נט הארור לבצע את זממו במרגלת הציונית היפה, שגם ברדיו היא יפה, בנקישת כפיות העוגה של עקביה, ובחיכוך ניירות הזכוכית אלו באלו לתאר את הלמות ליבה, וכרכור שדיה החופשיים בארצנו, כנגד חזהו של הכובש...[22]

את האלגוריה בין הלאומי לפרטי, שהוצבה בחזית הספרות העברית, יש להבין ברומן אשתורת דווקא דרך היחס הנוסטלגי המדומה. פול דה מאן הסביר כי האלגוריה מתנגדת לתשוקה להתלכדות.[23] היחס הנוסטלגי המדומה מבליט את הפער הבורלסקי בין הלאומי לפרטי ומערער על המאמץ ליצור חפיפה מלאה ביניהם. בנייתם של הסיפור הציוני ומושא התשוקה הישראלית כרצף של דימויים ריקים ואוסף של אפקטים משוכללים בולטת בתסכית הרדיו. עבודתו של איש הקול מאחורי הקלעים בתחנת הרדיו "קול ישראל", שבה משתמשים בנקישת כפיות עוגה לתיאור טפיפת עקביה של המרגלת פועה ובחיכוך נייר הזכוכית לתיאור הלמות לבה וכדומה, מצביעה ביתר שאת על הסיפור הישראלי ההרואי כעל אוסף פעלולים ואפקטים מדומים מתחום התאטרון או הדרמה. תסכית הרדיו האהוב על אשתורת, שהצית בו פנטזיות גדולות, מגולל את הפנטזיה הציונית עם הפנטזיה הארוטית[24] דרך הדמיון של אשתורת, אך דווקא בכך מתחדדות נקודות חוסר התואם. בועז מדמיין שהוא קצין המודיעין של ה"הגנה" המתאהב במרגלת הציונית היפה, פועה:

> ואפילו החיץ הוא המפעל הציוני, כתמיד על כרעי תרנגולת, ועומד לרועץ – הוא יכבוש את... פועה! הוא שב ולוחש את שמה, מנשק אותה תחת כובעה [...] ומטה מזה, חש אביחי איך מתחככים כנגדו מדי החאקי שלגופה, כפי שהם, קרעים־קרעים, לאחר מה שכמעט עולל לה הסרג׳נט, שהנה הפכו מדיה לקו ההגנה האחרון, לאיבריה התאבים לו.[25]

זוהי דוגמה למהלך כפול של ערעור על האלגוריה המוכרת של כיבוש הארץ ככיבוש אישה ועל הזהות בין גוף האישה לאדמת הארץ[26] ברומן הלאומי ברומן עובר ארוטיזציה מוגזמת, שחושפת את התחבולה הנרטיבית שמצניעה את החיבור בין הלאומי למיני ומניחה כי קיים ביניהם קשר מובן מאליו. ואילו המיני עובר הלאמה, ובכך נעשה לו עוול: הוא מפיק את מקורות התשוקה שלו מתוך יחסי הכוח והאלימות הקשורים בכינון זהות לאומית. המיזוג בין גופה של המרגלת הציונית היפה לבין גוף המולדת מוצג כמקבץ של מחוות לשוניות, שבז לריקנות ולתאטרליות, אך גם מתענג על קסם הטיפול הלשוני המצמיד את שיר השירים לשפת הפלמ״ח, לשיח הציוני ולשפה גסה וניבולי פה:

> וכפי שמפנטז הילד בועז: הו, גופה החטוב של פועה, כנגד קיר הסלעים הטחוב שבבטן המבצר בעכו, כולו זיזים קרים, מציקים בגב ומגרים בישבן, אהה, שאין כבר שום מניעה לעגוב על פועה – נשלח, ככלות הכל, אביחי ברקת למשימה הלאומית, מדביק בשם כולם נשיקה עבריה תוססת, לשון מגן דוד משוחץ, נכווה בין שפתיה של פועה [...] קומפוט דימויים משיר השירים נמהל לפתע בדמו.[27]

על בסיס הדימוי המסורתי של אישה למולדת יוצרת איני דיבור בורלסקי, הנטוע בהקשרים הפרפורמטיביים, המסחריים והפופולריים:

> חיילים ומרגלים, גברים וגיבורים, הכול מעל פועה, הנסיכה על גלי האתר, זו ארץ זבת סודות ודבש, כשהוא, בועז, מעליו רק הפיקה. דק ובלתי־מורגש, הפיקה, והיד, כן־כן! אנא, למה להסיר, למה? רתומה למלאכת הקודש, היד, ההצלה והכינון, אהה, עד היום שובר מרקוני את ראשו איזהו הקול שימחיש למאזינים געש שדים תופחים מערגה, כסלעי הכורכר לחוף ימה של יפו, פטמות מזדקרות כדקלים בים המלח, אשכים גדושים כסלעי הבזלת במורדות הגליל, איברים עומדים כחלילי הבדואים בערבות הנגב.[28]

גאולת הארץ באמצעות כיבוש האישה מעובדת בטקסט עד זרא. ההיסטורי־גאוגרפי והמיני כרוכים יחד לאורך הספר באופן מפורש, למשל כאשר תמרה, אשתו של אשתורת, במונולוג שהיא נושאת מעולם המתים, משווה את ההיכרות של אשתורת עם גוף האישה להיכרות הדלה של איתי, בנו של בועז אשתורת, עם הגאוגרפיה וההיסטוריה של ארץ ישראל.[29] הטקסט חושף את התחבולה של הדרמה הציונית, את מעשה יצירת האפקט (״הקול שימחיש למאזינים געש שדים תופחים מערגה״), ובכך מחליש את האלגוריה השחוקה ומותח ביקורת על הארוטיקה הציונית הכוחנית־מיליטריסטית.

ההעלאה באוב של הדימויים השחוקים של ארץ ישראל הישנה והטובה מגלמת את המהלך הכפול של איני – ניכור וניכוס.[30] הדימויים הנוסטלגיים: קן הצופים בגינת רות, תסכיתי הרדיו, המרגלת הציונית היפה, הסרג'נט הבריטי ועוד מפסיקים לתפקד כעדות היסטורית או כמושא געגועים. מתערערת סמכותם כסמלים לישראל הראשונה ונפגמת ההילה שלהם כמחוז כיסופים תרבותי. איני מצעידה בתהלוכה את הסמלים הפסֵידו־היסטוריים ומייצרת נוסטלגיה פוסט־מודרנית, הדוחקת הצִדה את ההיסטוריה הממשית.[31] איני מערערת על הציונות המגויסת, על הארוטיזציה שלה, ובייחוד על היחס האלגורי בין אשתורת, בן "ישראל הראשונה", למדינה.

יצירתה של איני פועלת באורח בלתי צפוי כאשר היא עושה את דרכה למרכז התרבותי; היא מתגנבת אליו ותוקעת בו דגל. אפשר להבין את "ההשתלטות העוינת" הזו באמצעות המושג "טפילות". אנדרס גולסטאד מציין כי למושג "טפיל" תפקיד חשוב בהגדרת הגבולות של החברה ובסרטוט ההבדל בין פנים לחוץ. הגבולות חדירים, ולכן יש לעבּוֹת אותם: מה מותר ומה אסור להכניס. במערכת מושגית־תרבותית זו משמש הטפיל כלי רטורי רב־עצמה: פולש אנוכי, אורח לא רצוי, סכנה לבריאות הגוף הפונדקאי ולשלמותו.[32] יצירותיה של איני עוסקות במידה רבה באותן קבוצות שוליים עצמן, ולכן קל לסווג את איני כמי שמגייסת את קולה לשמש שופר לשוליים השקופים.[33] אך לאו דווקא; מה שאיני עושה בעצם הוא פלישה למרכז כדי לכרסם בו ולערער את שלמות הגוף והאתוס של הפונדקאי.

גולסטאד מהפך את התפיסה הרווחת על הטפיל ומציין שהיחסים בין טפילים ומארחיהם בעולם החי והצומח אינם כה מוחלטים כפי שהיה נהוג לחשוב עם היווסדו של תחום הפרזיטולוגיה. כיום מקובל לחשוב בדיסציפלינה זו כי הטפילים נחוצים לאיזון ולקו־אבולוציה של המערכת כולה. זהו גורם משמעותי בהתפתחות המתמדת של החיים על פני כדור הארץ. הטפיל הכרחי להיווצרות חיים ולהתחדשותם. לכנות את הטפיל עצלן, פולש, זר, מנוון או חסר ערך מעוור אותנו ומסתיר את המרכיב היצירתי בפעולתו.[34] ברוח החידוש בתפישת הטפילות, הצעתי היא לקרוא את יצירתה של לאה איני לאור החידוש המשמעותי בה למערכת החיים של הספרות העברית. פריעת הסדר בספרות באמצעות הלשון והעיצוב הנרטולוגי מקורה ביצירתיות רבה ובחשיבה במבנים חדשים. כך, הטפיל משרבב את עצמו לעמדות הכוח ומשאיר לעתים אדמה חרוכה, אך בה־בעת מצמיח חיים חדשים שלא שוערו קודם.

איני מתמקמת במעמד הטפילי,[35] החומד להשתחל לעמדות הכוח ולאכל אותן בגופו. היא רוצה לרוקן את החִיות מהגוף, שתופס עצמו כ"מארח" נאור, מכניס אורחים בסבר פנים יפות, היא רוצה לפוצץ את הבלון הנפוח של הפונדקאי. איני נכנסת כאורחת־לרגע לבית של התרבות הישראלית, אך אינה יוצאת מהבית בתום האירוח המנומס, אלא משתכנת בחדרים השמורים לבעלי הבית בלבד, החדרים המגדירים את זהותם.

האדיפליות – "דה סמול ג'ואיש דיק אור דה ב'ג יזראלי שמקער"

תשובה אפשרית נוספת לשאלה מדוע התקבלה יצירתה של איני אצל המבקרים באמצעות ורד הלבנון ולא באמצעות היצירות המוקדמות יותר ניתן למצוא בעוקצו של הערעור המיני. איני, לא רק שלא נענתה לדרישת הביקורת לספר את סיפור הילדות הקשה של "ישראל השנייה", *אלא עוררה את מבוכת הביקורת כשפרצה בגסות לחדר המיטות של "ישראל הראשונה" וחשפה אותה במערומיה*. דפוסי הייצוג הארוטיים המוגזמים והפרובוקטיביים, האופיינים לז'אנר הבורלסקה,[36] עוררו מבוכה. איני מפרקת ביצירותיה את הזוגיות ההטרוגנית ואת היחידה הבורגנית הבסיסית על ידי עיצוב חריג ביותר של מיניותן של הדמויות. יש לזכור כי היחידה הזוגית הבסיסית משמעותית גם במובן הלאומי: זיווג של גבר ואישה מבטיחים את המשך הקיום הלאומי. חנן חבר, בסקירה מרשימה על הספרות העברית, טוען כי "התיקון הלאומי האירוני נמצא במבנה משפחתי חריג, המפרק את קווי המתאר של הדרמה האדיפלית שהזינה עד כה את האלגוריה הלאומית".[37] הפרה של המבנה המשפחתי המקובל ושל המיניות המהוגנת חותרת תחת הסיפור הציוני של חיים בסימן הבראה נפשית־ארוטית בארץ ישראל. אל מול הדגם המיני־משפחתי הקיים, איני מציעה כמה דגמים, שכולם מתאפיינים בעודפות בייצוגה של המיניות וכולם כאחד מייצרים אפוקליפסה של יחסי המשפחה. אלו חותרים תחת הסיפור הרשמי של הישראליות.

המיניות תופסת מקום נכבד מנפח הרומן ומעלילתו והדמויות ברומן מאופיינות במיניות חושפנית וחריגה. כאמור, גיבור הרומן, בועז אשתורת, סובל מאין־אונות ונהנה ממין פרוורטי ומציצני. ממקום מסתורו תחת מיטת האוהבים, אשתורת מתבונן בבנו מקיים יחסי מין עם בת כיתתו[38] ובהזדמנות אחרת אף עם אהובתו שלו, וילי:[39]

> סילון האוויר הקר שחדר, מיד לכשנפתחה הדלת, צמרר את עכוזו של בנו, שעמוק־עמוק דחפר בוילהלמינה. איתי חש בו ראשון, אלא שלא העז לחדול מן הפריצה. המשימה העליונה בערה בכתובת אש באוויר החדר, ודומה היה כי קורע לב יהיה לסגת כעת, בעת שהכיבוש עולה כה יפה [...] בועז לא צייץ. ממילא כאשר הבחינה בו, רק כעבור שלוש דקות, נמעכת בחדווה תחת בנו, אמרו פניה תחינה כי יניח להם.[40]

אשתורת מציץ לקרן, החבֵרה של בנו שנושאת את נכדו ברחמה, ומפתח פנטזיות מיניות לגביה; כסטודנט במעונות הוא הציץ ממיטה סמוכה אל חברו שמקיים יחסי מין.[41] בועז משחזר את חוויית המציצנות הקבועה להוריו ושואב מכך הנאה ארוטית.[42] חיי הנישואין של אשתורת עם אשתו הפרקליטה המפורסמת, תמרה, רצופים בגידות מצדו ומצדה; מדובר בהחלט בגיבור שמיניותו חורגת מן התבנית הנורמטיבית.[43] במעשה הסיפר, איני מדברת על עצמה דרך דמותו של אשתורת. המציצנות הפרברטית של אשתורת היא גם המציצנות של איני עצמה. ברמה הפואטית, יש שימוש בלשון ובתמטיקה ש"לא נאה" לכתוב בהן, שחושפות את המילים העסיסיות, הקללות והבדיחות הכחולות בשפה ובחברה; וברמה האתית־תרבותית מדובר בחדירה לחדר המיטות של הישראליות, בהצצה מחוצפת ובוולגריזציה של האינטימי ביותר – המיניות בתרבות. זוהי חדירה למקום השמור ביותר

באתוס הלאומי. הכתיבה החודרנית הזו, שפורצת את גבול האינטימיות הראויה מייצרת מרחב של טרנסגרסיה, של טריפת המבנה הקיים.

כאמור, הביקורת ראתה בגיבור הרומן, בועז אשתורת, ייצוג של החברה הישראלית, בכלל, או של האליטה האשכנזית וצמרת השלטון ושל אמצעי התקשורת, בפרט.[44] הגיבור מסמל את החברה הישראלית בכללותה, הסובלת מאין־אונות ומנסה לפצות על כך בכישורים לשוניים. יורם מלצר טוען כי ברומן אשתורת ניסתה איני להראות את השינוי הגדול שחל בחברה הישראלית: התפוררות המסגרת והתודעה המשותפות, הכרה בריבוי־הפנים האדיר בחברה והחלפת הסיפורים המכוננים בבת אחת. לדעת מלצר, איני אינה מנסה ברומן לבנות סיפור גדול שיחליף את הסיפור הקיים, או את הזהות הישראלית הראשונה, אלא היא "מתמקמת על שפתו המחורצת של השבר".[45] אך כדי לחדור למרכז התרבותי, אין זה הכרחי לבנות סיפור גדול שיחליף את הסיפור הקיים, אלא, כמו שאיני עושה, אפשר לערער על עצם הדגם הפואטי ולחדור לקאנון עם סיפור שבור, משובש ומפולש. אני מציעה להבין את הערתו של מלצר בצורה מקיפה עוד יותר, המתחקה אחר שבירת המסגרת הפואטית המכוננת של הספרות העברית והמגיבה לרדיקליות של ההצעה הגלומה ביצירה.

את הסיטואציה הבסיסית שהגיבור מתמודד אתה – אין־אונות אל מול לשונו המתארכת – ניתן להבין כאלגוריה פשוטה, כפי שהביקורת פירשה אותה. אך לדעתי, הספר מבקש פרשנות שבה־בעת חורגת מהפרשנות האלגורית. במילים אחרות: הרומן עושה שימוש בדגם היהודי הנשי, ההומוסקסואל או הא־מיני, שייצג פעמים רבות את היהודי הגלותי החולה, שמבקש לו מרפא בפרויקט הציוני[46] ומגדיל אותו לממדי ענק דמיוניים, ששמים ללעג ולקלס גם את הדימוי עצמו. "המחלה היהודית" מלווה את היהודי גם כשהוא כבר חש כי התבגר ועמד על דעתו: הקים מדינה. אך גם את האלגוריה הזו בין הפרטי ללאומי איני אינה מאפשרת להשלים: האלגוריה גסה ובוטה מכדי לעמוד ביחס של 1:1.

שימוש־היתר שעושה איני בהקבלה המטאפורית בין אשתורת למדינה שוחק את הנוסח האלגורי הרווח ומחבל בייצוג האלגורי: אשתורת, או כל אדם פרטי אחר, כבר איננו המדינה, אין זה לפי כוחותיו לייצג אינסטנציה גדולה כל כך. מצד אחד, היצירה שוברת את האינדיבידואליזם היומרני נוסח שירת דור המדינה[47] וטוענת להֶיות הספרות תמיד פוליטית ולאומית. מצד שני, הרומן לא מאפשר לנו להבינו דרך סמלים גדולים וייצוגים אנלוגיים מוצקים. עדות לכך הוא השימוש הרב בדמותו של זיגמונד פרויד כהסבר לפתולוגיה של אשתורת. פרויד נזכר ברומן כמה וכמה פעמים, והזכרתו המרובה דווקא שמה ללעג את ההסבר הפסיכואנליטי לפתולוגיה של בועז אשתורת: "[...] ופרויד קשישא, לבטח היה שב ומוצא בפציינט הוכחה ניצחת לתורתו, המצדיקה באופן מיתולוגי כל פגם, כשל או חסך, ב'פתולוגיה מינית' [...]".[48] הרופא האיטלקי ד"ר הראבן מסביר מפורשות את הסיבה לפתולוגיה: "[...] האין בועזינו אימפוטנט? האם זה לא מה שמצויין בתיקו הרפואי, כבעיה מספר אחת [...] ואם כך, האמנם פיתחה הלשון הזו, מלבלב הרופא, אי־אילו יכולות פיצוי שעדיין הוא רחוק מלפענח?".[49] "פרויד היה יכול ללקק את האצבעות מכמה שאתה שקוף [...]", אומרת תמרה, אשתו לשעבר של אשתורת, בשובה מן המתים לקראת מותו של אשתורת כדי לשאת מונולוג ארוך שמסכם את חייו העלובים.[50] "אם לאילוקים אין היסבר,

שלפרויד, נעבעך, יהיה?!" [כך במקור] כך עונה אביו הגרמני של אשתורת כשמציעים לו "שיחות הרגעה" במוסד בגדרה שבו אושפז אחרי שלקה בשבץ.[51]

אשתורת מונה רשימה ארוכה של סיבות להתפתחות הפתולוגיה שלו – התארכות הלשון:

> איזה תירוץ ימצא לפתולוגיה הנפשעת: התרגשתי יתר על המידה למראך? כיפרתי על עוונותי לחווה ברוש ולכל האחרות? פיציתי את האגו הגברי שלי, כפי שלבטח חזה פרויד, יושב על ברכיה החתומות של הפסיכולוגית ומושך בזקנו המתוסכל? סחטתי את כושרי המילולי? קינאתי בבני? נענשתי על צביעותי, שמרנותי, כסילותי, יהירותי?[52]

כאן מוצגות סיבות אפשריות רבות מדי לאין־אונות, המובילות להיקבעות־יתר של המסומן. כולן נכונות בה־בעת שהן שגויות ואף אחת אינה מצליחה למצות הסבר, לאפשר מערכת הסברים ראלית.[53] כך האירוע חורג מתחומי הראליה וממערכת הסברים סיבתית או פסיכולוגית, שאפיינה את הספרות העברית הראליסטית־פסיכולוגיסטית.[54] *כלומר, איני מציעה למעשה קריאה שמפרקת את השיח הפרוידיאני ומציעה קריאה אנטי־פרשנית ואנטי־פסיכואנליטית.* התסביך האדיפלי מתנפח אפוא יתר על המידה עד שהוא חדל לשמש תבנית הסברית. המשחק האדיפלי פורץ את גבולות הרמז המעודן. איתי, הבן של אשתורת, הוא איום של ממש על אביו, אך במקביל הוא גם עדות לאונותו, "עדות זקפתי",[55] אך גם מבצע רצח אב באשתורת: "בוזי בהיפוך, זה זובי, שמת לב, אבא?" אומר הבן איתי לאשתורת אביו וחוזר בכך על הכינוי המסרס שבו מכנה אותו אשתו.[56] על פני עמודים רבים מתואר בפירוט משחק ששיחק איתי עם אביו בילדותו, שבמידה רבה מסמל את מערכת היחסים ביניהם:

> כמו שאיתי כשהיה בכתה אל"ף או שמא כבר עלה לבי"ת, היה מפתיעו משום־מקום וצועק – אבא, דום שתיקה! והוא תמיד נמלא עונג מחלחל בכל רמ"ח איבריו, והופך לכוכב־שֶבת על המקום ומציית. [....] עד שהתפתח ביניהם כפיון יציב וממכר, מוות ערני של להיות־לא־להיות, גופה ניצבת או יושבת ניזונה מצפייה בלבד, ואיתי כממונה על תחיית המתים שהזמן בידו, והדיבר אינו הכרחי לו, נצח היה בוהה בו.[57]

במשחק המענג בין האב לבן יש בה־בעת מן הסירוס: מכיוון שהמיומנות המילולית היא אונו של אשתורת, איתי הגוזר "דומשתיקה" על אביו, בעצם מסרס אותו. איתי מתעלל באביו ומרוקן ממנו את פוטנציאל־הכוח היחיד שלו: "מבקש לרשת אותו בחייו".[58] היחסים בין האב לבן אף מקבלים ממד ממשי יותר כאשר הילד חוטף לאב את האוכל ובכך מונע ממנו חיות ושרידות.[59] בכך שאיתי שוכב עם המאהבת האהובה של אשתורת, וילי, הוא מגשים את הפנטזיה האדיפלית: "אב. מי אב, הוא או איתי?".[60] אשתורת מתדיין עם עצמו על האשמה, לאחר שגרם באמצעות לשונו הפיזית להפלת נכדו העובר. האשמה שמטילים על האב איננה סיבה לכול, ואשתורת מנסה להתנער מאחריות למעשה ההפלה: "כמו למשל הפסוק הזה מפרקי אבות: 'אבות אכלו בוסר ושיני בנים תקהינה', שמחמם את לבו. כי הוא יפה וצודק. תמיד היה. ולמה לא כך, אם גם איתי נושא באחריות לזוועה. בהחלט,

חצי בחצי. כי יש גבול עד כמה יטילו אשם רק על האב".[61] מסומנת שלשלת דורות: אביו של אשתורת, ניצול השואה; אשתורת שהצליח "לנצח את היטלר" לדברי אביו; והנכד, איתי, ש"טורף את הגלובוס". הסיפור המשפחתי הציוני מצטייר כנלעג. הנרטיב המקובל מגלות לגאולה מוגחך, מכיוון שהגיבור, שבו מתגלים הפנים של המדינה, הוא אדם ללא יכולת שרידות וללא יכולת להתנגד לכוחניות של אביו ושל בנו. הגיבור הישראלי החדש הוא אדם מסורס, טרף לכוחות מבפנים ומבחוץ.[62] הגיבורים האמִתיים של הרומן מכלים את כוחותיו, חיותו ותדמיתו: הפועלים התאילנדים הקניבלים, אנשי העיירות הדרומיות, שאשתורת דחה את טענותיהם על קיפוח ואפליה, אביו שגרם לו לחוש מנודה ובנו שגרם לו לקנא באוניו. מימוש מטאפורי של הסירוס העצמי מתבטא באירוע שבו אשתורת גורם כאמור להפלת נכדו העובר, ובכך הוא קוטע את הרצף ההישרדותי ואת המשך השושלת.

חרדת הסירוס והתסביך האדיפלי, המסומנים כהסברים לא־מספקים לאין־אונותו של אשתורת, מסורטטים גם כהסברים לא מספקים לחידוש של איני בספרות העברית. כפי שכבר ציינתי, יצחק לאור ואריק גלסנר מיקמו את איני כמי ש"עורגת למרכז"[63] ובהשאלה מזדהה עם האב, עם "ישראל הראשונה", כמי שמבין כי כוחו לא עומד לו מול היריב החזק ממנו ולכן בוחר להזדהות עמו, להתאוות להיעשות חזק ומצליח כמוהו, אך בה־בעת להכיר בעליונותו. *ואילו אני טוענת כי פירוק המבנה האדיפלי ברמת הסיפר מעצב בגידה במבנה האדיפלי שהציעה הביקורת גם ברמה המטא־פואטית.* בלשון הביקורת אפשר למצוא שאיפה סמויה להותיר את איני במקום השולי, כילד שמשלים עם עליונותו של אביו ומדחיק את תשוקתו האדיפלית. בדומה למבקרים אחרים, טוענת הדה בושס כי "[איני] אינה מצליחה להמריא, והיא חוזרת ונוחתת בטריטוריה מצומצמת, מוכרת לה, שבה היא חושפת בפני הקוראים נופים של מציאות שולית [...] הדמויות בספר עצובות במין עצב אנושי קטן ולעולם לא יוכלו להפוך לדמויות טרגיות באמת. השוליות כמו חדרה לחייהם ולסגנון כתיבתה של המספרת והטביעה את חותמה בספר". בושס מבטאת בדבריה את הערגה המסרסת של המרכז ההגמוני להותיר את איני במקום השולי, לצד הדרישה לסיפור צבעוני, ריחני ופולקלוריסטי, שמבטא את "אופי השכונה".[64]

תחת ההדחקה הרצויה של הליבידו המאפיין את הילד במודל שהעמיד פרויד, איני מציפה את היצירה בדפוסי ייצוג ארוטיים, נטולי עכבות מוסריות או אסתטיות, המביכים את "ההורים" הספרותיים. מתפתחת מעין נוירוזה ספרותית ביצירה, כפי שמתערער המבנה הנפשי של הילד שאינו משלים את התסביך האדיפלי. כך נוצרת חריגה מקווי המִתאר המוסריים והפואטיים. הבגידה של איני בנרטיב האדיפלי רצינית אף יותר, מכיוון שמדובר בהפניית עורף לתשתית העומק של ביקורת הספרות העברית, המניחה שושלת גנֵאולוגית של בנים־סופרים המורדים באבותיהם הספרותיים. יגאל שוורץ מצביע על תבנית עומק זו בגל הפורמטיבי של ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה.[65] חנן חבר מסביר כי "מראשית שנות השבעים הלכה וגברה המגמה של קונקרטיזציה באמצעות סיפור אדיפלי, המתגבש יותר ויותר כסיפור נוסטלגי והמקיים דיאלוג בין העבר הפרטי – לבין העבר הלאומי".[66] איני חותרת תחת היחס הקבוע המכפיף בין הפרטי ללאומי ותחת הסיפור האדיפלי הנוסטלגי. במקום הניסיונות הנשנים בספרות העברית להחזיר את הזמן לאחור באמצעות כתיבה נוסטלגית (ואלגית) ועל ידי כך "לפתור את התסביך" האדיפלי (הכרה

בעליונות האב משמעה אישור מחדש של הכוחות ההגמוניים), איני מציעה ראייה המביאה בחשבון את הביקורת (המסמנת אותה בשולי השדה התרבותי) ומורדת בפרוצדורה של פתרון או של שחזור המיתוס תוך היענות לסדר הכוחות הקיים.

ורד הלבנון – הנשדידנית שודדת את האוצר הלאומי: אוטוביוגרפיה ופריצה לתודעה

כיצד בכל זאת פרצה איני לתודעה? ומדוע דווקא עם הרומן ורד הלבנון? איני לא התמקמה בלב הקאנון באמצעות יצירות רדיקליות אחרות כמו הרומן אשתורת – יצירה בורלסקאית "נחותה", המערבת "טעם רע" ואי־מהוגנות, או הרומן גאות החול, שבו אלמנת צה"ל ממשיכה לנהל יחסי זוגיות עם בעלה המת. ברומן ורד הלבנון איני, כטפילה, מוצאת את הדרך לספק את ליטרת הבשר האוטוביוגרפית שנדרשה ממנה, אך השיבוש שהיא משבשת את הסיפור האישי הוא כה יסודי עד כי הוא מבטא בה־בעת סירוב להיענות לדרישה. דרישת הביקורת כמו מתפוצצת בפניה־שלה. הסיפור האוטוביוגרפי מ"השכונות" שדרשה הביקורת, עובר תוך השחתה של כל הסמלים הגדולים והאסורים־במגע – השואה, החייל, הצבר, השכונה הצבעונית, האליטה – אגב השחתתם של הלשון ושל הז'אנר המכונן של האתוס הלאומי. השחתה זו נעשית בכלים של הפרזה ועודפות, המזכירים את ההגזמה המאפיינת את ז'אנר הבורלסקה. ייצוג סיפורה של "ישראל השנייה" כפי שנדרש, עובר בהכרח בתמלול משובש של סיפורה של "ישראל הראשונה". כלומר לספר את סיפורה כמי שיָרתה לעצמה בראש.

ורד הלבנון (2009)[67] הוא רומן אוטוביוגרפי המעמיד במרכז את לאה, בת־דמותה של הסופרת. בהווה הסיפורי לאה היא חיילת המתנדבת לסעוד את יונתן, חייל פצוע בתקופת מלחמת שלום־הגליל. בבית החולים היא מציגה את עצמה בשם "ורד". לאה/ורד פורשת את סיפור חייה בפני יונתן – החייל שהוא כמעט צמח – ובפני הקוראים. כאמור, אריק גלסנר ויצחק לאור זיהו ברומן את השתוקקותה של איני להיכלל בקבוצה השלטת – "ערגה גדולה אל המרכז", כינה זאת לאור: "לאה איני החליטה לחרוג מכל מאמציה הקודמים לשבור מבנים ותבניות, היא החליטה לספר את חייה כך שהמרכז יקשיב לה. לכן בנתה את הסיפור כמו הרומאן המשפחתי, על פי פרויד". יחסיה של לאה עם אמו של יונתן – החייל ה"צמח" – מבטאים לדעת לאור כמיהה מסוימת להשתייך למסורת אחרת, הגמונית, להשתייך לאליטה האשכנזית משכונת רחביה. ביחסים אלה מבטאת לאה היקסמות וחרדה גם יחד.[68]

ברוח זאת טוען גם אריק גלסנר כי הסיפור האוטוביוגרפי החושפני של הרקע הייחודי לכל סופר הוא "תשלום דמי חבר לכניסה למועדון האקסקלוסיבי" של סופרים קאנוניים.[69] בכך גם גלסנר, כמו מרבית המבקרים, מכניס את איני לקטגוריות המוכרות ולא שועה להתמודדות הפואטית הייחודית שלה עם החומרים הסוציולוגיים והאוטוביוגרפיים. גלסנר מצביע בכך על אי־המובנות־מאליה של כניסתה של איני לקאנון. במילים אחרות, עליה "להתקבל" לקאנון; מכאן יוצא שהיא איננה בת־בית מהסוג הרצוי בהיכל התרבות הישראלי. גלסנר רומז בעצם על פרדוקס: כדי להתקבל למשפחת הסופרים העברים[70] ולהיות כמו כולם, הסופר הבודד צריך להבליט את ייחודו, להראות מדוע הסיפור שלו ייחודי, קשה באמת ורצוף סבל.[71] נבדוק דווקא את האופן שבו איני מבטאת התנגדות לסיווגה כפריפריה

חברתית או אתנית המשתוקקת להיכלל בקבוצת הרוב. *הטקטיקה של איני, שאני מכנה אותה "טפילית" מבקשת להשתלט על המרכז ההגמוני, לא להתקבל אליו כ"אזרחית שווה זכויות"*. השתלטות זו מתבצעת בלשון, בתמטיקה ובעיצוב הז'אנרי ומגישה לקורא אוטוביוגרפיה שבורה ומתריסה באצטלה של התמסרות בלתי מזיקה לדרישת הביקורת.

שיבוש האוטוביוגרפיה ואיון השם

ברומן ורד הלבנון, ז'אנר הרומן האוטוביוגרפי עובר פירוק באמצעות עודפות. עודפות זאת מתקיימת בראש ובראשונה בזהות הכפולה ואף המשולשת שלובשת הגיבורה, המכנה עצמה ורד/לאה ואף מירב כאשר היא מתחזה בבית החולים לאדם אחר. הבחנותיה של אינגבורג בכמן[72] מבהירות את משמעות שימוש־היתר של איני בשמות ואת תרומתו לשבירת הז'אנר. במאמרה, בכמן מייחדת את הדיבור על הידלדלות השמות והיחלשותם בספרות החדשה, המתבצעת, בין השאר, באמצעות טכניקה של עודפות. ניתן להבחין בנקל בדרמת הכינויים, שממלאת תפקיד משמעותי ברומן. קצין המשלוחים הנאצי מסיוטיו של אביה העוברים אל לאה קורא: "לאה אֵיני!/ לאה ייני!/ לאוּש!/ לאוּשה!/ ללוּש!/ לאה'לה! איפה את, פפלוכטה יודה, צאי מיד! שנל שנל! [...]".[73] מכתבי הדחייה ממערכות העיתונים בהם היא מבקשת לפרסם מפרי עטה, מנוסחים בלשון כמעט אחידה: :"לכבוד: לאה עיני... איימי... אייני... אני... אנו מודים לך על החומר ששלחת אלינו. לצערנו, לא מצאנו אותו ראוי לפרסום".[74] דודה של לאה מביך אותה כאשר הוא מבחין בה במקרה ברחוב כשהיא משתדלת להתעלם ממנו כדי לחסוך מעצמה את המבוכה בפני חברותיה בשירות הצבאי: "עכשיו קורא לי הדוד בקולי קולות: לֵאוּש, לֶלוּש, לאה'לה, ללושה!".[75] פירוק הזהות האחדותית ממשיך ומתקיים ביחס שבין לאה לאביה ניצול השואה: "אני בכיתה ב', יונתן[...] לאה איני, לאוש, לאה'לה, מכיתה ב', בתו של הניצול, הניצולה ב'".[76] איון השם מעצם ריבוי הכינויים בולט בדבריה של האם ללאה, שמבטאים יחס של הדרה, הכחשה והתעלמות: "אמא שיש לה אלף שמות בשבילי, אומרת: ריינה (מלכה) הנזירה![...]".[77] ובהזדמנות אחרת אומרת לאה על אמה: "על פניה מצעד השמות שהיא מכנה אותי מאז ומעולם",[78] "[...] אמא [...] ולראשונה לא מצאה לי שם".[79] שיבוש השם מתקיים כבר בשם המשפחה, ביטוי למחיקת זהותו של האב בחברה הישראלית:

> אחרי מחנה העצורים בקפריסין, ירד אבא מהאונייה חביבה רייך, והריח את הים של חיפה. ריח הנמל היה כנמל שבסלוניקי, ועל המזח מכרו כלובים. האסיר המשוחרר בפיג'מת הפסים עם המגן דוד הצהוב יצא מהתור של הפליטים, ובגרושים שנשארו לו מהאמריקאים, קנה כלוב ציפורים. אחר כך חזר אבא לתור הראשון במולדת החדשה, והתקדם בבטן מתהפכת לאט. כשנעמד סוף כל סוף מול פקיד הסוכנות, הניח את הכלוב על הארץ, וחיכה. פקיד הסוכנות שלא נשא את ראשו מהניירת, שאל לשמו. קוֹמוֹ תֵּיאָמָס? תירגם לו מי מהעומדים את השאלה לספניולית. אבא כיחכח בגרונו, וגאה: איזקינו ייני. גאה גם בלב: הבן ששרד עיניים ורעב. אבל הפקיד עם החולצה הלבנה והעורף האדום ריפרף עליו, וכתב בתעודת הזהות הרשמית: יצחק אֵיני; ממיר אפילו את האיזקינו העליז־משהו בנעקד ההוא יצחק.

היידה, ברוך הבא, אדון אֵיני, מלגלג על עצמו אבא. אין עבודה אדון אין, אמרו לו כבר למחרת בלשכת העבודה.[80]

איון זה של שם האב עובר בירושה גם אל לאה. כתגובת נגד לפירוק הזהות שפירקה הסביבה את לאה, איני משתמשת באסטרטגיה של "מידה כנגד מידה"; היא אינה מתמסרת לזהות אחדותית, המתמצה במרכז אחיד וברור, שמסמנו הוא השם הידוע והקבוע. המסמן נותר כפול, משולש וכן הלאה. הוא איננו ניתן למיצוי. בכך היא מבצעת פירוק של התוכן הביוגרפי: שם, כסמן ראשי של זהות, אינו נענה למוסכמות הז'אנר. כאשר איני עושה שימוש עודף בשמות היא מחזירה את השליטה לידיה. היא משתמשת באסטרטגיה שהייתה בשימוש נגדה כדי להתחיל תהליך של השבת העצמה הבונה, הגואלת את הסובייקט המפוצל. ההכפלה והשילוש בשם, הנובעים מהזהות השאולה של לאה־ורד בד־בבד עם הרצון להידמות למירב, חברתו של החייל הפצוע, יוצרים דרמת זהויות מבלבלת: "לא, אתה לא טועה, יונתן, זאת אני. מירב, או ורד, או לאה, או לא־משנה־מי[...]";[81] או: "שלום מדברת מירב העכשווית? המזויפת? או שלום, מדברת ורד, לאה, בעצם שמי לאה, ואת לא מכירה אותי, אני המתנדבת של יונתן מרום, החייל, את זוכרת? הפצוע, יונ...".[82] עודפותו של השם, מרכיב ראשון בז'אנר האוטוביוגרפיה, מבטאת היבט חשוב של השחתת הז'אנר. השימוש של איני דווקא בז'אנר האוטוביוגרפי ובז'אנר רומן החניכה, מאלץ את הקורא לעמת את היצירה עם הדרישות הקלאסיות של הז'אנר האוטוביוגרפי ולחוש ביתר שאת את הטלטלה המתחוללת בו: "רומן חניכה (בילדונגסרומאן) מתאר את התפתחות עולמו הפנימי של האדם מכוח הסביבה, ערכי התרבות והמוסר שלה, דעותיה אמונותיה וכו' [...] צעיר משכיל, בן למשפחה אזרחית התוהה לדרכו בסדר־חיים נחשל, והליכתו מעולם פנימי רסוק אל עולם הרמוני [...]".[83] ברומן האוטוביוגרפי שלפנינו הדרישה הז'אנרית היסודית הזו אינה מתממשת, במידה רבה עולמה הפנימי של הגיבורה נותר רסוק והיא איננה מקבלת את ערכי חברת המקור בהשלמת תהליך החניכה.

הז'אנר האוטוביוגרפי מיוסד על אישורו מחדש של הנרטיב הלאומי,[84] כמו גם על אישור מחדש של הנרטיב הפרטי. חבלה בעקרונות הז'אנר מבשרת את שבירתו של האתוס הלאומי ומפקפקת באפשרות קיומם של יחסי הייצוג בין היחיד לאומה (האם למשל "הסיפור הגדול" של האומה מייצג את הקבוצות והמעמדות השונים, או משמש דגם אוטופי בלבד). הרומן מבטא התמרדות נגד הסיפור האחדותי, הליניארי, המנחם, שבו סיפורו של היחיד מגולל את סיפורה של האומה. ניתן לראות איך קווי העלילה משתרגים זה בזה, וציר טראומטי עומד במרכז כל אחד מהם. בניגוד למודל האוטוביוגרפי הקלאסי, שמתאפיין בנרטיב אחד מרכזי, כאן עולים קולות רבים, המשבשים את התמונה האחידה והליניארית ויוצרים מציאות קקופונית. קווי העלילה הטראומטיים כוללים בין היתר את ההטרדות המיניות שחווה לאה מידי אביה – ניצול שואה מסלוניקי, שאיבד את משפחתו וקהילתו וטראומת השואה מכרסמת בו כל העת. שיח זיכרון השואה בארץ החל להכיר בשואת יהודי יוון רק בשנים האחרונות, ועד אז סבלו ניצולי קהילה זו מהכחשת אסונם והדרה מתמדת מן השיח הציבורי בנושא השואה (טראומה קבוצתית).[85] לאה סובלת התעללות פיזית ומילולית, חווה רעב אינטלקטואלי ורגשי, סובלת מהזנחה פושעת בבית

ומחוצה לו ומאטימות מצד מוסדות המדינה. עליה להתמודד עם אב שמלעיט אותה מינקות בקורותיו בשואה, ועם אם המתעלמת ממנה. נוספת לכך הטראומה של סבתה של לאה, הדמות הקרובה לה ביותר מקרב בני המשפחה, שנמכרה לעבדות בגיל תשע, ובגיל שתים עשרה הושאה לגבר מבוגר.

טראומה מרכזית נוספת היא פגיעתו של יונתן. יונתן הוא חייל בראשית השירות הצבאי, שערב העלייה לקו האש בזמן מלחמת שלום־הגליל ניסה להתאבד ביריית כדור בראשו. תפקודו הקוגניטיבי והפיזי כמעט אפסי. משפחתו של יונתן פגועה מניסיון התאבדותו גם בשל מצבו הקשה וגם בשל הבושה שגרמה לה פגיעתו של הבן בנורמות האידאולוגיות השולטות בכיפה. יתר על כן, הטראומה הקולקטיבית מאזכרת ללא הרף את קיומה: המציאות הישראלית המיוצגת ברומן היא מציאות של מלחמה. נקודות הציון בחיי הגיבורה הן מלחמות ישראל: מלחמת ששת הימים, מלחמת יום־הכיפורים ומלחמת שלום־הגליל, כשברקע הדי השואה. זהו מצב קיומי של טראומה לאומית – מצב־חירום קבוע, שבשמו יש לגייס את כל המשאבים כל הזמן.[86] ריבוי הטראומות ברומן מעצב חוויית חורבן קשה. ריבוי זה, המצטרף לאלמנטים נוספים של יֶתֶר, מעלה על הדעת את דבריו של ההיסטוריון דומיניק לה קפרה על אודות הלאקונה הריקה שבלב ההתנסות הטראומטית, החומקת מכל ייצוג והמחייבת כפיית חזרה.[87] הפגישה השבועית עם יונתן מזמנת ללאה חוויית עיבוד לה־קפראית בתנאי מעבדה אל מול ה"כמעט־צמח". נוצרת סיטואציה שבה הנציג של "ישראל הראשונה" נאלץ להאזין לתולדותיה הטראומטיים של לאה, בת "ישראל השנייה", האחרת. זהו עיבוד גואל, המבנה מחדש את סיפור חיי הגיבורה, והמאפשר, דווקא ב"שאריות" הרבות שהוא מותיר, שחרור מן הדוגמטיות של החשיבה המונוליתית.[88] סיפור מחדש של העבר הקולקטיבי, וסיפור מחדש של היחיד מתוך עמדה שולית, מייצרים עמדה המתנגדת לסיפור הרשמי. קווי העלילה הטראומטיים הרבים השזורים ברומן, מתריסים נגד הדגם הקלאסי של הרומן האוטוביוגרפי ושל רומן החניכה, המושתתים על נרטיב אחדותי וליניארי על אודות גיבור מרכזי יחיד בשנים הפורמטיביות של התבגרותו. אצל איני מתקבלת עלילה מסועפת ורבת־ערוצים שקשה להחזיק בה כתופעה אחדותית. עשיית שפטים בדגם האוטוביוגרפי, האמון על אישור הסיפור הלאומי והאישי, על ידי הצפתו בקווי עלילה טראומטיים, מזמינה הבניה מחדש, בעלת מרכז מבוזר וצביון פרגמנטרי. האוטוביוגרפיה היא זירה של מאבקי כוח. לכן, שיבוש של המודל האוטוביוגרפי הקלאסי מזמין מיקום מחדש של הדחפים והאינטרסים.

בניגוד למוסכמות ההסמלה והאלגוריזציה ששלטו בספרות העברית החדשה, שבה למשל הבית הפרטי הוא תמיד הבית הלאומי,[89] איני חורגת ממישור ההסמלה. איני מציעה מרד טפילי לא רק בנרטיבים הגדולים, אלא גם בדפוסי הייצוג, בצורה. שמעון אדף סבור כי הרומן ורד הלבנון מורכב משני סיפורים מקבילים:

> הסיפור של ורד [...] מציית לכלל שהשתגר בספרות הישראלית כתנאי יסוד של יצירה מז'ורית או קאנונית: הוא מתעקש להיות סימבולי, הוא מתיימר לקיים יחסים אלגוריים עם הנרטיב החברתי לאומי, הוא נאבק להעמיד סמלים גדולים.

ואילו הסיפור של לאה לפי אדף:

[...] מעלה סמלים ומנפץ אותם, מציע מטאפורות ומפרק אותן, נוגע בארכיטיפים ודוחה אותם. נדמה שאיני אומרת: בסיפור של ורד זה פשוט לא עובד, זה לא זה – מעשה ההסמלה החברתי־לאומי כמוסכמה הבלעדית של ייצוג המציאות בספרות העברית הוא גס תמיד, ומעיד על הקונפורמיות העזה של החברה הישראלית: סיפורו של היחיד מוכשר רק במידה שהוא משקף את סיפורה של הקבוצה, ומילא אם היתה זו מוסכמה אחת מני מוסכמות שליטות רבות, אבל הבלעדית? [...] כי כל מעשה הסמלה גורף, סגור, חוטא בפשטנות שאינה מכבדת את הספרות.[90]

השתלטות על המעוזים היציבים

יצירתה של איני מבטאת חדירה ללב הקונצנזוס על ידי עיסוק בנושאים הקדושים ביותר בתרבות. זוהי פרימה של ההתייחסות הרווחת אל ניצולי השואה כמלאכיים, כ"קרבנות מקודשים" (ניצול השואה המלאכי והמופנם השומר על ילדיו מכל משמר), מיניות של מי שהפך ל"צמח", או של אישה שכולה וערעור על נוהגי האבלות המקובלים (בספר *גאות החול*). בין יתר מוקדי העיסוק המועמדים לבחינה מחודשת הם היחס למלחמה והאוטומטיות של הגיוס אליה, דמות הצבר, אהבת אם, האחווה הצבאית ועוד. באמצעות השימוש העודף בלשון מעמידה איני שאלה מתריסה על כל המאחזים היציבים ונוטלת לעצמה חירות לדבר בשם הקול הממסדי, הרשמי. השימוש שהיא עושה בז'רגון הצבאי הופך את המעוז של הישראליות במיטבה – צה"ל, שהתגייסות אליו היא טבילת האש המעידה על האזרח שהוא נתין נאמן לאתוס הישראלי – לשפת־מרד וללשון ביקורת. חר"פ, מכ"ית, הקטל"מ (היחידה בה משרתת לאה), ש"ג, ת"ס, גימ"לים, מדי בי"ת, קצין מיון, ועדה רפואית, אכ"א, צפ"טית ועוד – כל אלו משמשים בערבוביה לניכוס השפה הרשמית ולהמאסתה. בסצנת חדר האוכל בטירונות מתארת לאה את המזון המוגש ואומרת: "ניסיתי להרים את הישבן הצלוי במיץ עגבניות על המזלג בכדי לזרוק אותו בכלי האשפה שעמד במרכז השולחן, ושכולן קראו לו כולבויניק".[91] הכולבויניק, אותו פח אשפה מרכזי – שם שגור, שמעיד על שפה פנימית, שפה ליודעי ח"ן – זר ללאה, מנוכר לה. היא מרוקנת אותו מההילה המשפחתית ומה"סחבקיות" שהוא טעון בה. דרידה מבהיר את תפקידה המכונן של הלשון בפרוצדורה של הכנסת האורחים דרך היחס בין זר לבן־בית: "[...] הנכרי אשר, ללא מיומנויות דיבור בלשון, תמיד עלול להיות חסר הגנה בפני המשפט של הארץ המקבלת אותו או המגרשת אותו [...] עליו לבקש את הכנסת האורחים בלשון שאינה שלו על פי הגדרה, בלשון שכופים עליו ראש המשפחה, המארח, המלך, האדון, השלטון, האומה, המדינה, האב וכיוצא בהם".[92] במפגש של לאה עם המפקדת, ניכרת טכניקה דומה של פירוק שפת האב, השפה הצבאית:

[...] מי את?

אמרתי. אמרתי גם את המספר, וסיימתי ב"*המפקדת*"!

היא נהייתה עוד יותר חשדנית, ועיינה שוב בפתק. את שייכת לצריף 60? לפה?

בעצמה כבר לא הייתה בטוחה.
"כן, *המפקדת*.
טוב, ממי לקחת את הטופס למרפאה?
מאיזו *מפקדת* בבוקר, *המפקדת*.
איך קוראים לה?
לא יודעת, *המפקדת*.
די, תפסיקי להגיד כל הזמן "*המפקדת*", זה רק במסדר. איזו *מפקדת*, לבי?"[93]

איני משבשת את הנוהל והפקודה הצבאיים, את הדיבור הצה"לי, תוך ציות כביכול לכלליהם, עד שהם נהיים בפיה לזרא בעודפותם המגוחכת. לאה חוזרת על כינוי המביע סמכות ויראת כבוד עד שהוא נעשה ריק מתוכן ומגחיך את בעל הסמכות, המפקדת. חוסר התמצאותה של לאה בעולם המושגים הצבאי מעיד על ריחוקה מהמערכת המרכזית, האחראית לשילוב בחברה הישראלית, זרוע של כור ההיתוך. אולם, חוסר הבנה זה גם יוצר הזרה ביחס לשפת הרוב, הצבאית. זוהי הפניית עורף לדרישה "להתיישר" לפי התבנית היצוקה מראש. לאה שואלת את המפקדת:

רגע, אבל אוכל גם ללכת איתן לחדר האוכל?
מה השאלה?!
כי יש לי גימ"לים.
אז?! תאכלי ותהיי בריאה. בעוד יומיים את בת"ס.
טוב, תודה. אה, סליחה, סליחה המפקדת ... היא הסתובבה באי־רצון. מה זה ת"ס?
צנחת מהחלל, תגידי?!, כנסי עכשיו פנימה, ותלכי לאכול.
[...]
חשבתי שעדיף להגיד בפשטות, אז אמרתי: אני שישה ימים שכבתי במיטה בצריף.
חולה. אם זה עריקה, אני העריקה הכי מגוייסת בצה"ל... אבל מה זה ת"ס?
הלסת של הקשוחה נחתה. ת"ס?!
כן, מה עושים בת"ס?
שונאת הדגים שמצצה עכשיו את עצמות העוף, אמרה: הולכים בשורות ישרות ימינה ושמאלה, ומסתובבים בקו אחד, זה תרגילי סדר.
ויתרתי על לשאול בשביל מה, ואמרתי: כלום, מחרתיים אני מצטרפת [...].[94]

התשובה למסתורין שאפף את המילה המכושפת "ת"ס" היא כה לקונית וטכנית עד שהיא מאירה את כל מעשיהם של החיילים בצבא באור מגוחך, סר טעם, חסר תכלית. כאילו תכנית־על מוכתבת מראש, עריצה, שולטת בכולם באמצעות אותו דיבור מכשף. הטפיל החיצוני לגוף הפונדקאי הצבאי שבקטע לעיל, נטפל למושגים המכוננים את עצמיותו של הפונדקאי, וכופר בהם.

פירוק אבן יסוד נוספת במחשבה הישראלית ההגמונית הוא עיצוב דמותו של ניצול השואה. ברומן ורד הלבנון מצטיירת דמות שונה לחלוטין מהדמות המוכרת של ניצול השואה המלאכי, המסכן, הקדוש, החרד לגורלו ולגורל משפחתו. במקומו אנחנו פוגשים

את אביה של לאה: איש שמסרס נפשית את בתו, מנפץ את חלומותיה, מונע ממנה מזון רוחני ומשאבים רגשיים של אב לבתו. במקומם מייחד לה האב תפקיד של נר זיכרון[95] – זו שתספר את סיפורו ואת סיפור משפחתו שנספתה. אביה הופך למפלצת, הגונבת ממנה את ילדותה ומתעללת בה מינית. זוהי טלטלה עצומה באופן הייצוג המוכר של ניצול השואה. המהלך שעבר האב מרמז על הטרנספורמציה שעבר העם היהודי: מקרבן למקרבן. קורותיו בשואה הופכות להצדקה מקיפה לפשעיו המזעזעים כלפי בתו:

> אבא סוחט את רגשותי מילדות. מפעיל עלי את כל התנורים של אושוויץ כדי שאכתוב את הסיפור שלו ושל משפחתו המושמדת למען הדורות הבאים, למען כל אלו שלא מכירים בכך שיהודי יוון היו בשואה; נספו הכי מכולם. אני במריי. אני בשביל הסיפורים הבדויים. כאן ועכשיו. אבא סחטן בחסד, ואני סרבנית שלא יודעת רחמים. לא כשאבא דוחף ידים, לא כשאני גדלה בדגם מוקטן של מחנה ריכוז תוצרת בית הורי. איזה מקום מפחיד לגור בו! איזו מלחמה, מדי יום, שלא לאבד את החיים.[96]

לא זו בלבד שהאב כופה על לאה מינקות את סיפורי השואה המצמררים, הוא גם מתעלל בה מינית באופן שקשה ליישבו עם דימויו הרווח של ניצול השואה בתרבות הישראלית כקרבן קדוש. לעיני הקוראים הוא הופך למקרבן חסר רחמים: "אבל לעולם לא תראה איך אבא נוקב בשדי. רגע כלוב, רגע ציצים חצופים. רגע ארנק מלא בכסף, רגע ציצים מבוישים עד עפר. אבל כשהוא פולט לעומתי פתאום: כמה חבל איז'יקה בת, שאת ואני לא יכולים לעשות אהבה, ולשונו מלקקת את שפמו".[97]

גם דמות הצבר שמייצגת את "ישראל הראשונה" מתערערת מן היסוד ברומנים של איני. מותו של הגוף המרכזי בא לידי מימוש קונקרטי בניסיון התאבדותו של יונתן ("ילד השמנת" משכונת רחביה), החייל ברומן ורד הלבנון, במותו של ישי, בעלה של מירי ברומן גאות החול, ואף במותו הסמלי של בועז אשתורת, כשהוא הופך לאימפוטנט, מאבד את יכולת הדיבור (אבדן אבני היסוד לחיים, יכולת תקשורתית וקיום מיני, כמוהם כמוות), ולבסוף נאכל ממש על ידי טפילים חברתיים (עובדים זרים, תאומים סיאמיים מתאילנד). שלושה גיבורים מרכזיים אלו ברומנים החשובים של איני הם מייצגיה של "ישראל הראשונה", האליטיסטית, הנינוחה, שטפיל נחות תופס את מקומם וכובש את מרכז הבמה.

בניגוד לטענתו של יצחק לאור, שלפיה לאה איני ברומן ורד הלבנון עורגת למרכז ולמעשה משתוקקת להידמות לו ולהשתייך אליו, אני מציעה לראות כיצד ורד/לאה תופסת את מקום הגיבורה תחת יונתן. היא הופכת למייצגת שלו: היא נותנת קול למחשבותיו ורצונותיו. דמות הצבר הכל־יכול, הגיבור, מתגלה באילמותה, במוגבלותה. מירי, גיבורת הרומן גאות החול,[98] מדובבת את ישי, "החייל האמיץ", מראה כיצד מותו לא היה מות־גיבורים, מדגישה את העוול במותו חסר הטעם. דמויות נשיות אלו תופסות אפוא את מקומם של הגברים הלבנים, מייצגי הקונצנזוס.

הלשון – התפוררותם של כלי הבית

אין כמעט רשימת ביקורת על יצירתה של איני שנעדרים ממנה שבחים על הלשון הייחודית, על האלתורים וההמצאות רבות־התושייה והיצירתיות, ועוד כהנה וכהנה.[99] לדוגמה: "כוחו של הסיפור טמון בסיפור האישי והחברתי שהוא מספר, אך לא פחות מכך בכשרון הסיפור של לאה איני. האינטנסיוויות של הלשון נשמרת לכל אורכו של הספר. כמעט שאין כאן ביטוי שגור או תיאור נדוש [...]. תיאורי הילדות משובצים בהמצאות לשוניות... הלשון הפיגורטיבית מעניקה לתיאורים עוצמות בלתי צפויות".[100] דרכה של איני אל המרכז היא בראש ובראשונה באמצעות השפה. הווירטואוזיות שלה, כושר־הביטוי החדשני מעלים על הדעת אורח שמנכס לעצמו את בית המארחים: הוא נכנס בדלת הראשית, מתחיל לגעת בחוסר נימוס בכלי הבית היפים, להשתמש בהם, להפר את הכללים המוסכמים, הבלתי־מדוברים ביחסי אורח־מארח. השפה היא אותו משאב רב־ערך, שההגמוניה הספרותית עושה בה כבשלה. על משאב זה משתלטת איני הטפילית וחומסת אותו. זהו ניכוס של דבר־מה שלא הגיע אליה בירושה, "באופן טבעי". ברומן ורד הלבנון שפות־האם שלה אינן עברית, אלא ספניולית וארמית. ספניולית (לאדינו), שפתו של אביה, מזוהה עם התנכלותו של האב ללאה. האב משתמש בספניולית כל אימת שהוא מצוּטט ברומן, ושפתו נעה בין חיבור לשורשים ולחיי הקהילה התוססים בסלוניקי, כמצבה לתרבות מפוארת, לבין גסות ואכזריות:

> אבל בפעם הראשונה, מזמן, כשהעזתי ואמרתי זה רק חלום, אבא. אבא נעלב. זה לא חלום! הוא צעק. בא קצין אס־אס בלילה, עם כובע, מעיל יפה, דרגות, אִיקוֹמוֹ תֶיָאמֶס אֶסְטָה? ואיך קוראים לזה? מחברת, פנקס, אמר שמות, שמות שלנו, ולקח גם אותכם, אחד־אחד! הוא חבט את כוסו שרוקן על השולחן. אחר כך במעבר המטורף, ליטף את שערי שעוד לא סורק, ואמר אַיי, קֶה נוֹ מֶמָנְקַה, איי, שלא תחסרי לי, ולאמי: היידה, חנה, מאוחר, הלכתי...".[101]

וגם:

> בואי נכבה רק את האור פה, טוב? שהפשאריקוס הציפורים, ילכו לישון, עוד מנהל עמי אבא, בגיל שש, משא ומתן לילי על גובה השגעון, על מחיר הדיכוי.[102]

ארמית היא שפתה של סבתא כולילה האהובה. ארמית הייתה צריכה להיות שפתה של אמה של לאה, שחסכה מבתה שפת אם: שפה רגשית, שפת חיבור מיָדי המסמנת מקור והשתייכות. במקומה בוחרת האם באלם צורם. הסבתא תופסת את מקומה של האם בחום ובאהבה הבאים לידי ביטוי בשפה הטבעית: "מלאן באך", קוראת לה סבתהּ בחיבה, החיבה היחידה שהיא מקבלת. "מלאן באך, שסבתא תכין לך תה? אני מהנהנת עם כל השושנים שפורחים בראשי פנימה, ומאמינה לקיומי, מרגישה אותו בידי... את רעבה מלאן באך? לעשות לך פרוסה עם ז'אז'י?".[103] שפתה של הסבתא מבטאת קשר אינטואיטיבי, ישיר וחם, תחליף לשפת האם. הכינוי שהיא מכנה את נכדתה בשפתה ושמות המאכלים המסורתיים מעניקים לשפה ממד של הזנה והענקה שאינה מקבלת בבית.

בַּהההה! אני מתגלה לה בקפיצה כמו של לונרה. בהההה! הכף נשמטת לכיור, וסבתא, מלח וקינמון, אומרת בארמית שָׁמֶא אֱלוֹהַ בָּשָׁמֶא מַלְאֲכֵי שֶׁבִירָא, ישמור אדוני, משמר מלאכים טובים. וצוחקת: וואה! חשבתי גנבים![104]

משחק ילדותי זה של הסתתרות וגילוי, אפשרי רק עם סבתא (הבילוי עם אביה הוא סיפור סיפורי שואה, ואמה מתעלמת ממנה לגמרי). משחק המחבואים הוא מרחב ליצירת זהות וגילום נוכחות, שמתקיים עבור לאה רק ביחסים עם סבתה. השימוש בארמית, כתגובה רגשית חזקה של הסבתא, מבטא את גרעין הצורך של הילדה לאה. כאשר מעלה האם את הרעיון שבתה תגדל אצל דודה חשוך הילדים, לאה מפחדת ומספרת על כך לסבתה. והסבתא אומרת בתגובה: "מלאן באך, אני אמות בשבילך", *היא אמרה בארמית את המילים שחבשו את פצעי*, שלא ללכת לגדול שם אף פעם! "וואה! ככה אמא להגיד?!".[105] את היעדר שפת האם מבטאת לאה במילים צורבות כשהיא מדברת על אמה:

היא לא אוהבת אותי. למה זה בכל פעם משתק אותי מחדש? היא הלא שבה ואומרת לי: בגללך פיטרו אותי מהעבודה (כלומר, בגלל שנולדתי). בגללך הרגליים שלי נפוחות עם ורידים (ההריון איתי הסתבך לה בהרעלה שהביאה לחודשיים של שמירת הריון בבית החולים). והכי מהכל: את ילדה רעה, חבל שנולדת.[106]

מנגד לשפות אלו – שפת אב, העולה על גדותיה בגידופים, ובהטרדות מיניות, שפת האם הנעדרת לגמרי, ושפת הסבתא, המחליפה את שפת האם – מייצרת איני מפעל גדול של שפה ישראלית, עברית חובקת־כול, החולשת על רובדי השפה השונים ופורשת את זרועותיה עד קצותיה. שפת הרומן הופכת למכשיר שאיני משתמשת בו להחליף את הקול השליט, את שפת האב המדינתית והסמכותית, השפה הארץ ישראלית השייכת לסופרים הקאנוניים, אדוני השפה.

הלשון ביצירה של איני, שהיא לעצמה גם מגלמת אתוס, פולשת לתחום החורג מזה שמוקצה לאורחים. היא משעה את השפה, שפה שבעלי הבית אפשרו לה להשתמש בה על בסיס של השאלה בלבד. במילים אחרות, היא משעה את הזיקה האוטומטית בין המסמן למסומן ומאירה אותו במערומיו. כך היא מנצלת את הכנסת האורחים לסימון טריטוריה. למשל: "חֵית עשר" הוא חוט השייך לתשתית התקשורת הצבאית. תפקיד היחידה הצבאית של לאה, גיבורת ורד הלבנון, הוא לטפל בהנחת התשתית של החוט. אולם בפיה של לאה הופך החוט לאגדי, למטאפורה ליכולת נסית לקשור קצוות פרומים (למשל בין יונתן ללאה, שלמראית עין אין ביניהם קשר תרבותי, חברתי או מעמדי) וללכד עזובים ממקומות שונים. איני נטפלת למושג צבאי קטן ולא מוכר ומעשירה אותו במשמעות פלאית, העודפת על תפקודו האוטומטי והיבש. כשלאה מנסה להסביר לעצמה ולקולו של אביה בתודעתה מדוע היא מתחברת דווקא ליונתן, החייל שמרד, שסירב לתפקיד שיועד לו בשדה הקרב, היא אומרת:

אַיי, מְיָאלְמָה, נשמתי, בת טיפשה, אני שומעת באוזניים את אבא. את רוצה לסבול כל החיים? לשרוף לך את המזל? שמעת, חנה? היא יש לה סיפור עם פצוע... לא

מספיק הדמיונות, מה שהיא ממלא בלי חֵיר בלי טעם, לא מספיק השואה... חייל בבית חולים היא הביאה לנו! והנה, זה החתן – אינווליד.
נו, אז למה את עושה את זה? למה?
חית עשר, חית עשר. יש חוט כזה. פלאי. עושה את כל העבודה. מחבר כל מה שמנותק, שחירש, עיוור, אילם. לא יודעת באמת.[107]

ועוד:

רק שבאותם רגעים, האחרוּת שקירבה אותנו עד עכשיו, גם קמה פתאום ומתייצבת בינינו. פוערת תהום. אני לא מכירה אותך בכלל! אני לא מכירה אותך ככה, לא מכירה אותך נלחם לא לחיות את העינוי, לא מכירה אותך לא מוכן אפילו להתנחם בלהקה שהערצת; איזה חית עשר נהדר שהוביל אליך פעם, לצד אלפי חוטים נעלמים אחרים, לפני שבחרת להתנתק.[108]

סיכום

בניגוד לעמדתם של גלסנר ולאור, המדגישה את הערגה של איני אל המרכז, אני סבורה שאיני מנסה לגנוב את דרכה למרכז, בדומה לספלמנט (supplement) הדרידיאני.[109] היא מתמקמת בתור "סרח עודף" של החברה הישראלית: שוברת את השפה המאז'ורית, את הצורות המקובלות ואת התמות של המלאי הקיים, אך בה־בעת חודרת למרכז ההגמוני עד כדי מילוי מקומו, החלפתו וההשתלטות על הטריטוריה התרבותית והפואטית שלו. *איני אינה משתוקקת להשתייך אל המרכז, אלא היא מאיימת להחליפו ולייתרו*. איני מרשה לעצמה לגנוב את "שם הוורד", לחדור למעוז הישראליות ולגנוב לעצמה מרחב בלב הקאנון.

כאמור, פריצתה של איני לתודעה נעשתה דווקא באמצעות הרומן ורד הלבנון. אמנם איני כבר הפליאה בכתיבת שירה[110] בתחילת דרכה, בכתיבת סיפורים קצרים[111] וברומנים נוספים, אולם רק ורד הלבנון הצליח לספק את דרישת הביקורת לסיפור האישי בה־בעת שדחה אותה, כלומר סיפק מענה בדרכו המשבשת. רומנים פנטסטיים או פנטסטיים למחצה כמו ענק, מלכה ואמן המשחקים,[112] גאות החול,[113] סדומאל[114] ואשתורת (ומאוחר יותר סוסית[115] ובת המקום[116]) אכן היו יוצאי דופן באקלים הספרותי העברי, אך נמדדו בקנה מידה אחר. הם לא יכלו לפרק את הגוף המארח מבפנים, מפני שהשתמשו בכלים פואטיים וסגנוניים אזוטריים יותר, כאלה שהתאימו בהחלט להגדרת הביקורת של סצנת צד ספרותית ושלא איימו במופגן על הקונצנזוס. הנובלה מישהי צריכה להיות כאן,[117] שמספרת על נערה מתבגרת בעלת זהות מגדרית מורכבת ועולם פנימי עשיר המתגוררת בשיכון, עדיין אפשרה ערעור תחת הרדאר מפני שעסקה במובהק ב"ישראל השנייה".

הלשון הדשנה של איני, האוצרת שפע של דימויים רב־משמעיים ואינטרטקסטואליות מעוררת מחשבה, מציבה חלופה ללשון הרזה המאפיינת את בני דורה הספרותי, וגם לנטייתה הסגנונית של הספרות העברית (שקנתה את אהדת הביקורת) לצמצום, לדיוק

(בבחינת מועט המחזיק את המרובה) ול"יצירה הבנויה כהלכה". ריבוי העלילות אצל איני וריבוי השמות, וכמו כן המטען העודף המועמס על הפרדיגמה האדיפלית ועל שיח המיניות, מעקרים מוסכמות יסוד בשיח הישראלי: גבריות ונשיות, סטייה ונורמה, ארוטיקה ולאומיות. כיוון ש"הלשון המטאפורית כמעט גולשת על גדותיה"[118] נוצר בכתיבתה של איני שיח תת־תקני, הנטפל לזרם המרכזי בעזרת השינויים שהיא משנה, בחזרה המרובה המגחיכה את מושא החיקוי ובביקורת נוקבת. כתיבתה של איני מפרקת את הצורות הגדולות כמו האוטוביוגרפיה והרומן האלגורי כאשר היא מחככת זה בזה בורלסקי בטרגי ואוטוביוגרפי בבורלסקי ויוצרת חידוש פואטי הקורא גם לשידוד מערכות בשיח התרבותי.

המאגנום אופוס שהעמידה איני ברומן ורד הלבנון נטפל לתמטיקה של הזרם המרכזי והעמידה על ראשה, ביטל את הקשר האלגורי המובן מאליו בין הלאומי והאישי בשבירת הז'אנר האוטוביוגרפי, ועיוות את שפת המארח. כל זאת בכליו של בעל הבית, שכן המרד מתקיים בתחומי הראליזם ולכן הוא כה רב־עצמה. כניסתה של איני לקאנון נעשתה אפוא בדלת צדדית. כשהיא מספרת את סיפור חייה הרסוק, היא לא מאפשרת נחמה המאשרת את הסדר הקיים.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

1 לאה איני, ורד הלבנון, אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר, 2009.

2 אברהם בלבן, "למחוק את השקיפות", הארץ - ספרים (8.7.2009), עמ' 1.

3 לאה איני, גאות החול, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992.

4 שם, עמ' 12.

5 איני זכתה בפרס ורטהיים ופרס אלדר לשירת ביכורים (1989), בפרס ברנשטיין (2006), בפרס ביאליק (2010) ובפרס ראש הממשלה לסופרים עברים בשנים תשנ"ד ותשס"ד, וכן הייתה מועמדת שלוש פעמים לפרס ספיר (2010, 2012, 2014). עדות נוספת להתקבלותה היא הכללתו של סיפור קצר פרי עטה בתכנית הלימודים של משרד החינוך לבתי הספר התיכוניים – "עד שיעבור המשמר כולו" מתוך הקובץ גיבורי קיץ. הסיפור נכלל בסיפורי הבחירה לבחינת הבגרות במגמת ספרות.

6 יצחק לאור, "ערגה גדולה אל המרכז", הארץ - תרבות וספרות (14.8.2009), עמ' 2. וראו עוד: בלבן, הערה 2 לעיל; אריק גלסנר, "מעגל סגור", הארץ - תרבות (24.7.2009), עמ' 22.

7 יוני ליבנה, "סיפורים לפני השינה" (ריאיון עם לאה איני), ידיעות אחרונות - 7 לילות (28.5.2009), עמ' 18–19 [ההדגשה שלי, ע"ר].

8 רן יגיל, "אשתורת והתקשורת – אשתורת והסיפורת", עתון 77 248 (2000), עמ' 11.

9 לאה איני, אשתורת, תל אביב: זמורה ביתן, 1999.

10 שם, עמ' 113.

11 לספרות העברית היו מעט סטיות מודרניסטיות וסימבוליסטיות, בעיקר בשנות השישים, אך הן שבו לדרך הישר דמוית־המציאות; וראו: גרשון שקד, "בהרבה אשנבים וכניסות צדדיות", הסיפורת העברית 1880-1980, ה', תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ח, עמ' 49.

12 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 111-112.

13 M.H. Abrams, "Burlesque", *A glossary of literary terms*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1999, p. 18

14 Robert Clyde Allen, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991

15 T. V. F. Brogan (ed.), "Burlesque", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1994, pp. 151-152

16 אברהמס, הערה 13 לעיל.

17 כפי שהוצע בביקורת: ירון אביטוב, "עושה צחוק מתרבות הרייטינג", ידיעות אחרונות, המוסף לשבת - תרבות, ספרות, אמנות (29.10.1999), עמ' 26. אביטוב גם מצביע על המיניות המתפרצת ועל המתקפה על החברה הישראלית, שבה הלשון המתארכת היא סמל לכל הרעות החולות שלה. וראו גם: יורם מלצר, "הפלגה אמיצה על גבי השפה החיה", מעריב - ספרות וספרים (3.12.1999), עמ' 26. מלצר רואה בשפה את הגיבורה האמתית של הרומן; מאיה בז'רנו, "הלשון הבוגדנית", הארץ – מוסף ספרים (25.4.2000), עמ' 10. בז'רנו טוענת כי הרומן הוא מעין אזהרה לחברה הישראלית מפני קטסטרופה שמתרגשת לבוא עליה. בז'רנו גם מצביעה על העודפות ביצירה ועל אשתורת עצמו כבלון שהתפוצץ ונחשפה ריקותו.

18 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 320-321 [ההדגשות שלי, ע"ר].

19 Barbara Kirshenblat-Gimblett, "The Ethnographic Burlesque", *TDR* 42, 2 (Summer 1998), pp. 175-180

20 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 154.

21 שם, עמ' 412.

22 שם, עמ' 47-48.

23 Paul De Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1979

24 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 62.

25 שם, עמ' 153-154.

26 ראו: חנן חבר, "שירת הגוף הלאומי: נשים משוררות במלחמת השחרור", תיאוריה ביקורת 7 (חורף 1995), עמ' 99-123; יצחק לאור, אנו כותבים אותך מולדת, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995.

27 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 154.

28 שם, עמ' 156.

29 שם, עמ' 380.

30 ולטר בנימין טוען כי לצד הפוטנציאל המהפכני של הריבוי והשעתוק של הדימוי, הם גם מביאים לחיסול גמור של ערך המסורת במורשת התרבותית, וראו: ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", מבחר כתבים, ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996 [1935], עמ' 159.

31 אני נסמכת פה על הבחנותיו של ג'יימסון: פרדריק ג'יימסון, פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, מאנגלית: עדי גינזבורג־הירש, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 36-37.

32 אנדרס מ"י גולסטאד, "טפיל", מפתח 5 (2012), עמ' 44. גולסטאד הוא חוקר לינגויסטיקה, ספרות ואסתטיקה באוניברסיטת ברגן, נורווגיה.

33 ראו: בלבן, הערה 2 לעיל; אמנון נבות, "אוטוביוגרפיה של מבקר ספרות", עט לעת (מקוון) (12.6.2009).

34 גולסטאד, הערה 32 לעיל, עמ' 45-46.

35 מאמר זה הוא עיבוד ופיתוח של רעיונות מעבודת המוסמך, שבה מתווספת למערכת המושגית טפיל־מארח מערכת מושגית נוספת הרואה בפעילותה הספרותית של לאה איני מעשה "פיראטי" ודנה במתח שבין מסורת לגנבה ביצירתה. ראו: עירית רונן, "'כמה דקות גאולה': טקטיקות של התנגדות ואופקי היחלצות ביצירתה של לאה איני", חיבור לתואר מוסמך בהנחיית ד"ר חנה סוקר־שווגר, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2014. לעניין הפיראטיות והספרות כפעולת טרור, ראו גם Yigal Schwartz, "The Lea Aini Project: Literature as an Act of Survival", *BGU Review* (Fall 2013).

36 אנדריאה פרידמן ניסתה להסביר את ההתנגדות הרבה לז'אנר הבורלסקה הפופולרי במנהטן של שנות המשבר הגדול. על אף ההתנגדות והניסיון לדכא את צורת הבידור הזו, הז'אנר פרח והגיע עד לטיימס סקוור ולברודווי. פרידמן מאפיינת את הז'אנר במיניות אקספרסיבית ובמרדנות ומוסיפה כי בדרך כלל בוצע על ידי אישה בשילוב הומור מיני. מיניות מרדנית זו ביטאה אי־ציות שאתגר את המערכת המגדרית הפטריארכלית. מאפיינים דומים של מרדנות מינית קיימים גם ביצירתה של איני. Andrea Friedman, "The habitats of Sex-crazed Perverts: Campaigns against Burlesque in Depression-Era New York City", *Journal of the History of Sexuality* 7, 2 (October 1996), pp. 203-238.

37 חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן: קיצור הספרות הישראלית, תל אביב: הוצאת ידיעות אחרונות, 1999, עמ' 6.

38 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 195-198.

39 שם, עמ' 129-140.

40 שם, עמ' 129.

41 שם, עמ' 363.

42 שם, עמ' 144-145.

43 כמו כן, מיניותן של דמויות נוספות ברומן מאופיינת גם היא כגדושה מדי וכחריגה. איתי, בנו של אשתורת, וקרן, חברתו ההרה ממנו, פורצים גבולות של מהוגנות. דוגמאות לכך למשל הן הסצנה שבה קרן שוכבת עם/מנצלת מינית את עוזר הבית הגאני, והאופן שבו איתי מתעלל במצוקו, חברתו היפנית.

44 הערה 17 לעיל.

45 מלצר, הערה 17 לעיל.

46 דניאל בויארין מבצע סקירה מקיפה ומעניינת של המיניות הפרובלמטית והבלתי יצרנית של היהודי בספרות אירופה: דניאל בויארין, "נשף המסכות הקולוניאלי", תיאוריה וביקורת (חורף 1997), עמ' 123-144. וראו גם: מיכאל גלוזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007; אוטו וייניגר, מין ואופי, מגרמנית: צבי רודי, תל אביב: כתבים, 1953.

47 חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים, ירושלים: כתר, 2006.

48 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 190.

49 שם, עמ' 194.

50 שם, עמ' 376.

51 שם, עמ' 74.

52 שם, עמ' 114–115.

53 כפי שדלז וגואטרי מבינים את התסביך האדיפלי ביצירתו של קפקא, כאשר הם כמו מצטטים את מכתבו של קפקא לאביו: "הכל באשמת האב: זה שיש לי בעיות מיניות, שאיני מצליח להתחתן, שאני כותב, שאיני יכול לכתוב, שאני מוריד את הראש בעולם הזה, שהייתי צריך לבנות עולם אחר[...]". ראו: ז'יל דלז ופליקס גואטרי, "אדיפוס יותר מדי מנופח", קפקא: לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי־אורלי ויורם ירון, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 36. קריאה ברוח דומה אפשר למצוא אצל: חנה סוקר־שווגר, "התפרקות מכונת היצור הילידי: קריאה אנטי אדיפלית ביצירת יורם קניוק", אות 1 (2010), עמ' 65–99.

54 דן מירון, "הרהורים בעידן של פרוזה", שלושים שנה, שלושים סיפורים, עמ' 397–427.

55 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 58.

56 שם, עמ' 73.

57 שם, עמ' 329–330.

58 שם, עמ' 335.

59 שם, עמ' 339

60 שם, עמ' 315.

61 שם, עמ' 342.

62 תודה לפרופ' יגאל שוורץ שהפנה את תשומת לבי לעניין "הגיבורים האמִתיים של הרומן".

63 גלסנר, הערה 6 לעיל; לאור, הערה 6 לעיל. ראו שם ביקורותיהם על הרומן ורד הלבנון.

64 הדה בושס, "כנפיים שבורות", הארץ (20.8.1991), עמ' ב4.

65 יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר, 2005, עמ' 16–17.

66 חבר, הערה 37 לעיל.

67 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל.

68 ראו: יצחק לאור, "ערגה גדולה אל המרכז", הארץ - תרבות וספרות (14.8.2009), עמ' 2; אריק גלסנר, "מעגל סגור", מעריב - תרבות (24.7.2009), עמ' 22.

69 גלסנר, שם.

70 משפחה אדיפלית מאוד, ומכאן גם גברית.

71 ברוח זאת, יגאל שוורץ מוכיח מתוך מכתבי מעריצים שנשלחו לעמוס עוז בעקבות פרסום ספרו ספור על אהבה וחושך, שעוז חוזר אל חיק הקאנון בעיקר באמצעות הגדרה מחדש של הזהות האשכנזית ופתרון משבר הזהות שלה אל מול הפלסטינאים ועדות המזרח. הבניית הזהות וההתקבלות המחודשת מתאפשרות על ידי הגדרת המגזר האשכנזי כפליט בעצמו, וכך מתאפשר למגזר להתחבר מחדש למורשתו רק באמצעות התמודדות עם עבר מבוזה, מושפל ומוכפש. ראו: שוורץ, הערה 65 לעיל.

72 אינגבורג בכמן, "להתהלך עם שמות", בעיות של היצירה הספרותית בת זמננו: חמש הרצאות, מגרמנית: עדה ברודסקי, ירושלים: כרמל, 2008. בכמן מדגימה כיצד, ברומן יוליסס לג'יימס ג'ויס, למשל, השמות "נפגעים מן הטלטול הלשוני, ממסמוס־השפה האגרסיבי".

73 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 145.

74 שם, עמ' 326.

75 שם, עמ' 129.

76 שם, עמ' 146.

77 שם, עמ' 185.

78 שם, עמ' 206.

79 שם, עמ' 213.

80 שם, עמ' 40-41.

81 שם, עמ' 267.

82 שם, עמ' 501.

83 עזריאל אוכמני, תכנים וצורות: אוצר ערכים ספרותי, תל אביב: ספרית פועלים, 1957, עמ' 74. מרגרט מקרת'י כותבת בנושא זה: "הבילדונגס רומן מתאר באופן מסורתי צעיר הנוטש את שורשיו הקרתניים בסביבה אורבנית כדי לחקור את יכולותיו האינטלקטואליות, הרגשיות, המוסריות והרוחניות. בין אם הסביבה החדשה מטפחת או עוינת, היא מזמנת אפשרות לרכוש תבונה ובגרות" [התרגום שלי, ע"ר]. Margaret McCarthy, "Bildungsroman", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (eds.), London and New York: Routledge, 2005, pp. 41-42.

84 סייר מצביע על חשיבותו הגדולה של ז'אנר הרומן האוטוביוגרפי בכינונה של אומה, בייחוד אומת מהגרים, כעמוד תווך בהגדרה עצמית וביצירת זהות. וראו: Robert F. Sayer, "Autobiography and the Making of America", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton: Princeton University Press, 1980, pp. 146-168. ראו גם חבר, הערה 37 לעיל.

85 בתיה שמעוני, "חותרים להכרה: שואת יהודי יוון בשיח התרבותי והספרותי", עיונים בתקומת ישראל 21 (2011), עמ' 115-140.

86 איני עצמה העידה על כך שמלחמת לבנון השנייה היוותה קטליזטור לכתיבה ולהוצאה לאור של הסיפור של מה שכונה בדיעבד "מלחמת לבנון הראשונה". כלומר, טראומה מאוחרת עוררה את זכרה העיקש של הטראומה המוקדמת, תופעה המוכרת במחקר הטראומה.

87 דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, מאנגלית: יניב פרקש, תל אביב וירושלים: רסלינג ויד ושם, 2006, במיוחד עמ' 16.

88 ארנסטו לקלאו ושנטל מוף, הגמוניה ואסטרטגיה סוציאליסטית: לקראת פוליטיקה דמוקרטית רדיקלית, מאנגלית: עידית שורר, תל אביב: רסלינג, 2004.

89 על הדומיננטיות של המסורת הראליסטית־פסיכולוגיסטית־מיטונומית בסיפורת הישראלית ועל הסיפורת "הנבנית סביב עולם אישי כאוב, שהוא גם סמל בעל משמעות לאומית או ציבורית" (עמ' 242), ראו: מירון, הערה 54 לעיל.

90 שמעון אדף, "נגד אור הקונפורמיות העזה", הארץ - תרבות וספרות (14.8.2009), עמ' 2.

91 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 298.

92 ז'ק דרידה, בית המרקחת של אפלטון, מצרפתית: משה רון, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 61.

93 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 298 [ההדגשות שלי, ע"ר].

94 שם, עמ' 298-299.

95 בספרה נושאי החותם עוסקת דינה ורדי בהתמודדות הפסיכולוגית של ילדי הדור השני. לדבריה, במשפחות החדשות שהקימו ניצולי השואה קרה לא פעם שהם העניקו לאחד הילדים תפקיד

פסיכולוגי מורכב, שבו הילד ממלא תפקיד של נושא החותם, מעין נר זיכרון למשפחה שאבדה. פעמים רבות הילד נקרא על שמו של אחד הנספים. ראו: דינה ורדי, נושאי החותם: דיאלוג עם בני הדור השני לשואה, ירושלים: כתר, 1990. לסיפור המרתק של יוצרים מזרחיים בני הדור השני ויחסם לשואה ראו: Batya Shimony, "Identity, Status, and the Shadow of the Holocaust in the Work of Second-Generation Mizrahi Writers", *BGU Review* 3 (Fall 2013).

96 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 116.

97 שם, עמ' 172.

98 גאות החול, הערה 3 לעיל.

99 ראו: ברכה רוזנפלד, "מן הקונקרטי אל הפנטסטי", עתון 77 147-148 (אפריל־מאי 1992), עמ' 24; יעל ישראל, "תמונות מחיי אנשים", עתון 77 212 (1997), עמ' 9; רן יגיל, "אשתורת והתקשורת – אשתורת והסיפורת", עתון 77 248 (2000), עמ' 11; אהרן עטון, "מול האם המגרשת, מול האב העוקד", עתון 77 266 (2002), עמ' 9; אמנון נבות, "אוטוביוגרפיה של מבקר ספרות", עט לעת (מקוון) (12.6.2009); אברהם בלבן, "למחוק את השקיפות", הארץ - ספרים (8.7.2009), עמ' 1.

100 בלבן, שם.

101 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 143.

102 שם, עמ' 245.

103 שם, עמ' 506-507.

104 שם, עמ' 512.

105 שם, עמ' 491. "מלאן באך" פירושו ארחם עליך, אהיה כפרתך [ההדגשה שלי, ע"ר].

106 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 156.

107 שם, עמ' 22.

108 שם, עמ' 186.

109 דרידה, בית המרקחת של אפלטון, הערה 92 לעיל.

110 ראו: לאה איני, דיוקן: שירים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988; לאה איני, קיסרית הפריון המדומה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1990.

111 לאה איני, גיבורי קיץ, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991; הרדופים: סיפורים מורעלים על אהבה, תל אביב: זמורה ביתן, 1997.

112 לאה איני, ענק, מלכה, ואמן המשחקים, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004.

113 לאה איני, גאות החול, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992.

114 לאה איני, סדומאל: נובלה ושני סיפורים, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001.

115 לאה איני, סוסית, אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר, 2012.

116 לאה איני, בת המקום, אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר, 2014.

117 לאה איני, מישהי צריכה להיות כאן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995.

118 חנה הרציג, "אחיותי הטובות, מילות היחס", הארץ - ספרים (4.7.2014), עמ' 5.