

# ארמון המראות הקד: על "מי צינה בראי המוצק"

## מאת שולמית הראבן\*

### יעל בלבן

בריאיון עם שולמית הראבן קובעת המשוררת ש. שפרה: "בעיית הזהות היא אחת מבעיות היסוד ביצירתך". באותו ריאיון אומרת הראבן: "בואי לא נגדיר. הגדרה – מלשון גדר. רוצים לסגור אותך, זאת פעולה עוינת." בספר "חורף של מלך הקלפים" היא שמה דברים דומים בפיו של נחמן, מהדמויות המרכזיות בספר: "מי שמגדיר אותי, שונא אותי".<sup>2</sup> הסירוב להגדיר הוא סירוב לזהות את הסובייקט, להכיל אותו תחת מושג או שם: "אשכנזי", "ניצול שואה", "סטודנט" או "חולה". והלא עשוי אדם להיות כל אלה בבת אחת, ועדיין להיות גם בן ואב, שמנמן, חובב מוזיקה מזרחית, מתולתל ועוד ועוד. יתר על כן, חולה עשוי להחלים, סטודנט לסיים את לימודיו, מתולתל להקריח, חובב מוזיקה לשנות את טעמו. ניצולי שואה שונים עברו חוויות שונות שמתבטאות אצל כל אחד ואחת באופן אחר. הזיהוי מקבע את האדם במסגרת של פוליטיקת זהויות המכתיבה יחסי כוח יציבים בין מרכז ושוליים, בין הגמוני ואחר. הצורך של סובייקט אחד להבנות את עצמו על ידי הגדרה של סובייקט אחר ושל המרחק ביניהם מתבטא בקטגוריזציה המייצרת מחסום כפול-פנים, המונע גם ממי שהוגדר כאחר אך גם ממי שהוגדר כהגמוני לחרוג מהתפקידים שהוקצו מראש לכל אחד בשיח החברתי. הקטגוריזציה מקבעת את הסובייקט והופכת אותו מאדם מורכב ורב-פנים לדוגמה מייצגת של הקטגוריה שניתן להחליפה בכל נציג אחר, "אקזמפלר" בלשונו של תיאודור אדורנו (אליו נתייחס מיד): אשכנזי הוא תמיד אשכנזי, ערבי הוא תמיד ערבי וכן הלאה. אומנם הלשון עצמה נזקקת מטבעה למושגים ולקטגוריות, אבל החלוקה הקשיחה לקטגוריות מובילה לראיפיקציה ולקיבעון של היחסים החברתיים, כאשר כל אדם לכוד בתבנית הגדרתו. כדי לאפשר לכל אדם להיות הוא-עצמו, אינדיבידואל יחיד במינו, וליצור קשר בין בני אדם אוטונומיים, נדרש ערעור של יחסי הכוח היציבים והמוגדרים מראש ושל הקטגוריות הקבועות והזהות לעצמן.

\* המאמר מבוסס על קטעים מתוך עבודת הדוקטור שלי. יעל בלבן, "קולות רבים – קריאה בסיפורת של שולמית הראבן", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2013.

1 ש' שפרה, "מאבק על שפיות", דבר (16/2/1973).

2 שולמית הראבן, "חורף של מלך הקלפים", בחודש האחרון, תל אביב: דגה, 1966, עמ' 103-166.

תיאודור אדורנו ראה בערעור קטגוריות של זהות אחד מתפקידיה החשובים של האמנות.<sup>3</sup> החלת קטגוריות של זהות על בני אדם והפיכתם לאקזמפּלר, כך שניתן להחליף כל אדם באחר זהה לו, הגיעה לשיאה באשוויץ עם הפיכתם של בני האדם למספרים: "במחנות הריכוז כבר לא היה זה אינדיבידואל שמת, אלא אקזמפּלר [...] אושוויץ אישרה את הפילוסופמה של זהות טהורה כמוות."<sup>4</sup> ברגע שאדם נעשה זהה למושג מופשט הוא מאבד את זהותו הייחודית ונעשה זהה לאחרים. אליבא דאדורנו האמנות יכולה לחלץ את האובייקט מזהות שנכפתה עליו בעולם מתועש של ייצור סדרתי אין-סופי, כיוון שהאובייקט האמנותי הוא יחיד במינו ואינו זהה למושג שלו: את "נעלי האיכרה" שצייר ון־גוך לא ניתן להחליף בחנות בנעליים אחרות, זהות להן בדיוק. "האמת של יצירות אמנות תלויה בהצלחתן לספוג אל תוך ההכרחיות האימננטית להן את שאינו זהה למושג, את מה שעל פי אותו מושג הוא מקרי,"<sup>5</sup> כותב אדורנו. על ידי מתן קדימות לאובייקט – רעיון מרכזי אצל אדורנו, שפירושו העדפת האובייקט האסתטי הלא־זהה על פני המושג האחיד והאוניברסלי – מאפשרת האמנות לנסות לסדוק גם את הראיפיקציה והקטגוריזציה של הסובייקטים, של בני האדם.<sup>6</sup> על ידי ערעור של קטגוריות מושגיות מוחלטות ניתן לשאוף לצמיחתו של סובייקט אינדיבידואלי, ייחודי, שאינו זהה לכל מושג שנכפה עליו "מלמעלה".

במאמר זה אטען כי שולמית הראבן מערערת בסיפוריה קטגוריות של זהות בשלוש דרכים שונות: על ידי שימוש בקטגוריות עודפות ולעתים אף סותרות; על ידי מתן מידע עודף שאינו מתכנס לקטגוריה יציבה; ועל ידי מתן קול ליחיד באופן שמאפשר לו לחדור מבעד למחסומי הקטגוריזציה. שלוש הדרכים האלו מתקיימות בסיפור המוקדם "ימי צינה בראי המוצק",<sup>7</sup> סיפור שהלל ברזל הציע לראות בו מפתח פואטי לכלל יצירתה של הראבן,<sup>8</sup> ואשר עומד במוקד המאמר.

הסיפורים המוקדמים של הראבן, שחלקם התפרסמו בעיתונות ובכתבי עת ספרותיים וחלקם בשני קבצים (בחוֹדש האחרון, 1966; רשות נתונה, 1970), לא זכו לתשומת לב רבה. הן אופן הכתיבה של הראבן והן הרדיקליות של התפיסות המוצגות בחלק מהסיפורים חרגו מאופק הציפיות של המבקרים ומהדרך המקובלת לקרוא פרוזה באותה

3 תיאודור ו' אדורנו, "מעורבות", מכאן ט, 2008, עמ' 235–251. ראו גם: Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Gretel Adorno and Rolf Tiedman (eds.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. אדורנו עוסק בנושא זה לאורך הספר כולו, ובייחוד בעמ' 225–261. ראו גם הקדמתו של בנבג' למסה "מעורבות": אמיר בנבג', "מהי ספרות פוליטית? אדורנו והאסתטיקה המרקסיסטית", מכאן ט, 2008, עמ' 216–234.

4 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, E. B., London: Routledge & Kegan Paul, 1973 p. 362

5 Adorno, הערה 3 לעיל, עמ' 101. אדורנו מתייחס לכל סוגי האמנות, ובכלל זה הספרות (התרגום לעברית מספר זה שלי, י"ב).

6 Adorno, הערה 4 לעיל, עמ' 183–186.

7 שולמית הראבן, "ימי צינה בראי המוצק", רשות נתונה, רמת־גן: אגודת הסופרים העברים בישראל ומסדה, 1970, עמ' 106–159. פורסם לראשונה בשני חלקים בכתב העת מאזנים 29, 5, 1969, עמ' 334–347, 29, 6, עמ' 442–454.

8 הלל ברזל, "חוויות דרך עצמים", מגמות בסיפורת ההווה: הסיפור החווי, תל אביב: יחידו ומשרד החינוך והתרבות, 1979, עמ' 110–113. ברזל אינו מפרט.

עת. הראבן לא ענתה על ציפיות המבקרים לריאליזם פסיכולוגי, וגם לא לאקספרסיוניזם או לסימבוליזם. יצירתה הוגדרה על ידי חלק מהמבקרים ככתיבה "אימפרסיוניסטית" שעיקר כוחה בתיאורים יפים אך חסרים בה תכנים בעלי חשיבות חברתית. על התקבלותה המוקדמת של הראבן אפשר ללמוד ממקומה ביצירתו ההיסטוריוגרפית המונומנטלית של גרשון שקד.<sup>9</sup> שקד מסמיך את הראבן לסופרות בלבד – יהודית הנדל, עמליה כהנא-כרמון ואפילו יונת סנד (שלמעשה כתבה אז רק ביחד עם אלכסנדר סנד).<sup>10</sup> "הבנתה של הראבן בעולמן של נשים ותודעתן (או אי־תודעתן) העצמית, לפני שנתגבשה בארץ ספרות פמיניסטית, גדולה למדי", טוען שקד, אך ההנמקות הפסיכולוגיות שלה "לוקות בחסר" לדעתו. "כל הסיפורים מדגישים היבטים מעניינים למדי בעולמן [של נשים] ומאירים הוויות הנראות כשוליות מנקודת מבט גברית." הראבן מציגה "בעיות חברתיות מרכזיות מנקודות ראות שוליות" ו"ההתפתחות ההיסטורית [...] מוצגת תמיד משקף אנושי מוגבל".<sup>11</sup> כלומר, לדעת שקד הפרספקטיבה של הראבן מוגבלת, שולית ונשית – ואין מדובר כאן ב"תרון השוליות", מושג שנכנס לשיח הביקורתי מאוחר יותר. טענות דומות הושמעו על ידי מבקרים נוספים. אברהם הגורני, למשל, מחמיא לקובץ רשות נתונה על "איכות אמנותית גבוהה", אך מבקר אותו על היעדר "התעמקות יתרה בשאלות לאום, דת ומוסר".<sup>12</sup> כפי שנראה, "ימי צינה בראי המוצק" (מתוך רשות נתונה) עוסק בטרואמה של פגיעה מינית בגיל צעיר ובדור השני לשואה. שאר הסיפורים בקובץ עוסקים בהתמודדות עם טראומות ממלחמת העולם השנייה ("ביקיני"), בחיי נישואין, בגידות ומיניות ("מלכותה הקצרה של מרגלית עזר"), בשאלה מיהו יהודי ("שאלה של זהות"), בפליטים ערביים בשנת 1948 ובמעשי ביזה של לוחמי ההגנה ("שיקספיר"). כיצד נתפסו כל אלה כהיעדר התעמקות בשאלות של מוסר? בתשובה ניתן לצטט את יעל פלדמן, הכותבת על הראבן: "בשנות השבעים המוקדמות לא היה אופק הציפיות בארץ מוכן עדיין לדיון ספרותי בפמיניזם"<sup>13</sup> [...] בשירה אפשר היה לשמוע נימות מהפכניות, חלקן בעלות אופי אנדרוגיני, בעיקר בשיירי יונה וולך, אבל לא רבים היו מוכנים להקשיב.<sup>14</sup> פלדמן עוסקת

9 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כרך ד: בחבלי הזמן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1993, עמ' 128-136.

10 שם, עמ' 128.

11 שם, עמ' 131-132.

12 אברהם הגורני, "רשות נתונה", הפועל הצעיר (14/4/1970).

13 על המושג "אופק ציפיות", ראו: Hans R. Jauss, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen: Walter de Gruyter, 1959; Hans R. Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History*, 2, 1 (Autumn 1970), pp. 7-37. על פי יאוס, מראשוניה של אסכולת "תגובת הקורא", הטקסט הספרותי אינו אובייקט סטטי ומקובע, אלא נתון לאינטרפרטציה ולאיינטראקציה שבין הקורא לטקסט. יאוס מציג תהליך שבמהלכו ציפיות הקוראים מתבססות על הקשרים קיימים ומתפתחות מיצירה ליצירה. אופק הציפיות נשען לא רק על הקשרים תוך ספרותיים, אלא גם על "האופק הרחב יותר של ניסיון החיים [של הקורא]". "הניגוד בין יצירה חדשה לציפיות של קוראיה הראשונים עשוי להיות כה גדול, שנדרש תהליך ארוך של התקבלות כדי להשיג מה שהיה בתחילה בלתי צפוי ובלתי שמיש", כותב יאוס (שם, עמ' 26. התרגום שלי, י"ב).

14 יעל פלדמן, ללא חדר משלהן: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002. ראו: עמ' 139-140. הספר פורסם במקור באנגלית: Yael S. Feldman, *No Room*.

בפן הפמיניסטי בכתיבתה של הראבן, אבל נראה שקביעתה תקפה גם לגבי נושאים אחרים, כגון הנכבה או בני הדור השני לשואה. כאן ראוי להזכיר את דבריו של יעקב אלבוים, שנכתבו אומנם על הטרילוגיה המאוחרת צמאון:

חידה היא לי מדוע סיפורי מופת אלה של שולמית הראבן לא זכו למקומם הראוי בספרות העברית החדשה. אני בטוח כי [...] יעמוד להם כוחם מול אופנות מתחדשות לבקרים. אופנות אלו הן אולי שמנעו את הצגתה הראויה של הטרילוגיה על ידי כותבי רצנזיות ועל ידי מבקרים בעלי תבניות, שלא מצאו כנראה תבנית לשבץ בה יצירה מפתיעה ומיוחדת זו.<sup>15</sup>

הבחירה לדון ב"מי צינה בראי המוצק" נובעת אפוא משני גורמים: האחד, הרצון להאיר מחדש את סיפוריה המוקדמים של הראבן, בסיוע השינויים שחלו בשיח המחקרי בעשורים שחלפו מאז פרסומם (סיפוריה המאוחרים יותר, עיר ימים רבים, הקובץ בדידות ושלישיית הנובלות צמאון, זכו לתשומת לב ביקורתית ומחקרית רבה יותר). הגורם השני והחשוב יותר הוא המורכבות של הסיפור והעניין הרב שהוא מעורר כייצוג מוקדם של טראומה מינית ושל העברה בין דורית של הטראומה של השואה, תוך הנכחה של הקושי בייצוג של טראומה במילים.

המלה "טראומה" פירושה ביוונית "פצע". קתי קארות' מגדירה טראומה כ"חוויה מהממת של אירועים פתאומיים או קטסטרופליים, שבה התגובה לאירוע מתרחשת בהופעה רפטטיבית, בלתי נשלטת ולעתים קרובות מושהית, של הזיזות ותופעות פולשניות אחרות".<sup>16</sup> תכונה מרכזית של הטראומה היא שהאירוע הקשה המעורר אותה נחוה כבלתי מובן, בלתי צפוי ובלתי נשלט. התגובות השונות לאירוע הטראומטי מרכיבות את תסמונת הדחק הפוסט טראומטית (PTSD), עמה מתמודדים השורדים.<sup>17</sup> באופן פרדוקסלי, מי שסובל מהטראומה הוא מי שהצליח לשרוד את האירוע האלים – אך דווקא ה"הצלחה" מעוררת שאלות קשות ורגשות אמביוולנטיים. בעקבות לאקאן טוענת קארות' כי הטראומה מסמנת עבור השורד אחריות בלתי אפשרית, כישלון ואשמה.

ההיסטוריון דומיניק לה קפרה דן בקושי לייצג אירועי קיצון טראומטיים כגון השואה.<sup>18</sup> הטראומה לעולם אינה מובנת, ולכן גם אינה ניתנת לייצוג. כתיבה פוסט-טראומטית נוטה להתמקדות ב"יתר הבלתי ניתן לייצוג", להסגת גבולות, לניתוח עצמי ועוד (לה

*of Their Own: Gender and Nation in Israeli Women's Fiction*, New York: Columbia University Press, 1999.

15 יעקב אלבוים, "סיפורים כמדרש מודרני", ידיעות אחרונות (12/7/96).

16 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 11. ההגדרה חוזרת בעמ' 57 ובניסוח שונה מעט בעמ' 91 (התרגום שלי, י"ב).

17 לפירוש נוסף, ראו: ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, תל אביב: עם עובד, 1994, עמ' 151.

18 דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, עמוס גולדברג (עריכה מדעית), תל אביב: ספרינו ויד ושם, 2006, ראו: בעיקר עמ' 118-131.

קפרה, עמ' 127). לה קפרה מתייחס לספרות ענפה, מחקרית ותיעודית, העוסקת בקושי של ניצולי שואה לספר את סיפורם, ובקושי של סביבתם להאזין ולהכיל את העדויות. מחקרים רבים עוסקים גם בקושי לכתוב ספרות על השואה.<sup>19</sup> טלילה קוש זוהר מקדישה פרק בספרה אתיקה של זיכרון לקושי של ניצולים לספר את זיכרון השואה: "עוצמת הטראומה אותה חוו [...] גוזרת עליהם קושי עצום במסירת העדות ואף חוסמת אותה. זהו מצב שדורי לאוב (Laub 1995) מתאר כהתמוטטות העדות, קריסת העדות".<sup>20</sup> קוש זוהר נסמכת גם על קארות', בקביעה כי "מצב זה הוא מאפיין מהותי של מציאות פוסט-טראומטית: פער בלתי ניתן לגישור בין עוצמת הטראומה שאותה חווה הקורבן, טראומה שנמצאת מחוץ לטווח ההתנסות המוכרת, לבין יכולתו של הקורבן להבין ולזכור את פרטיה ולדווח עליה במילים" (שם, עמ' 122).<sup>21</sup> בכתיבה בגוף ראשון על טראומה אנו עשויים, אם כן, להיתקל בפערים בלתי מתיישבים, סתירות וריבוי לצד ערעור של מבנים מוכרים, היררכיות ואמיתות מקובלות.

ספרה של קוש זוהר, בעצמה בת לניצולת שואה, מתמקד בסיפורת של בני ובנות "הדור השני". סיפורת זו מייצגת את ההעברה הבין דורית של הטראומה:

מתברר שהשפעותיו של אסון זה [השואה, י"ב] הן מתמשכות וסימניו הוטבעו גם בבני הדור השני, שממשיכים לסבול מפגיעותיו ההרסניות. המושג "דור שני" אכן הוטבע לראשונה בהקשר טיפולי בשנות השישים של המאה הקודמת, והוא ציין את המציאות המיוחדת והמופרעת שחווים בני הדור שנולדו להורים שורדי שואה, דור שילדותו עברה בצל הענן הכבד של זיכרונות קשים של ההורים ופתולוגיות קשות שהמשיכו לגרום לו סבל, ופגעו ביכולתו להתפתח ולתפקד באופן תקין.<sup>22</sup>

כך מייצגת סיפורת הדור השני את מה שהספרות הפסיכולוגית העוסקת בדור הזה מכנה "העברה בין דורית של הטראומה",<sup>23</sup>

19 לדוגמה: רינה דודאי, "השפה הפואטית כאמצעי להתמודדות עם הטראומה של השואה בכתיבתם של לוי ושל אפלפלד", מכאן ה (2005), עמ' 101-110; אבנר הולצמן, "נושא השואה בסיפורת הישראלית, גל חדש", דפים לחקר הספרות 10 (1992), עמ' 131-158; שושנה פלמן דודי לאוב, עדות: משבר העידים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה, תל אביב: רסלינג, 2008. טלילה קוש זוהר, אתיקה של זיכרון: קולה של מנמוזינה וסיפורת הדור השני לשואה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009; Marianne Hirsch, *Family frames: Photography, Narrative and Post Memory*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1997.

20 קוש זוהר, הערה 19 לעיל, עמ' 121-154. הציטוט מעמ' 121.

21 קוש זוהר ממשיכה ודנה גם בטענתו של ליוטאר, על אודות הקונפליקט המוסרי הכרוך בניסיון לייצג את השואה והמצב הלשוני המיוחד שנוצר בעקבותיו. ראו תרגום הפרק הראשון מספרו של ליוטאר: ז'אן-פרנסואה ליוטאר, "הדפרנד", מצרפתית: אריאלה אזולאי, תיאוריה וביקורת 8 (1996), עמ' 139-150.

22 קוש זוהר, הערה 19 לעיל, עמ' 13-14.

23 שם, עמ' 91.

דווקא אסטרטגיית ההשתקה וההרחקה שנוקטים ההורים גורמת להיווצרות  
ההעברה הבין-דורית של הטראומה,<sup>24</sup>

קוש זוהר אינה מזכירה את הסיפור של הראבן. היא מתייחסת לספרה התיעודי של הלן אפשטיין, שיצא לאור בארצות הברית בשנת 1979, כאחד הספרים "שחשפו לראשונה את המציאות הזאת בקרב ילדי ניצולים" (שם).<sup>25</sup> הסיפורת שהיא עוסקת בה נכתבה בשנות השמונים או מאוחר יותר. סיפורה של הראבן, שהוחמץ בעת פרסומו בשנת 1970, שקע בדמדומי השכחה. הגיעה העת לשוב ולקרוא בו.

במאמר זה אבקש לקרוא מחדש את "מי צינה בראי המוצק" ולהראות כיצד הראבן מערערת בכתביבתה קטגוריות שגורות ומאלצת את קוראיה להתמודד עם המורכבות של טראומה כפולה. אבחן כיצד הראבן מתארת פגיעה מינית בנערה מתבגרת ואת תוצאותיה הנפשיות הקשות, ומאפשרת לנפגעת לספר על כך בקולה, בתקופה שתיאורים כאלה היו בחזקת בל ימצא. בעקבות יעל פלדמן וסטנלי נאש, אטען שהראבן הייתה מן הראשונים להתייחס למטען הטראומטי של בניהם של ניצולי שואה, לפני שהמושג "הדור השני" החל רווח בשיח. אציע גם פרשנות אלגורית, המייחסת לסיפור משמעויות פוליטיות חריפות. אולם, בסיפור זה ערעור הקטגוריות כל כך קיצוני ואלים, שהוא מערער את הסובייקט עצמו – גיבורת הסיפור, שאינה מסוגלת לקיום אינדיבידואלי. "כי מה אני אלא דרך אנשים אחרים," היא אומרת (עמ' 144). בתוך כך אטען שהמבקרים בני הזמן לא יכלו להבין את הסיפור המורכב הזה משום שחרג מאופק הציפיות שלהם ולא התאים לדרכים המקובלות לקריאת סיפורת בישראל בשנת 1970.

הפואטיקה של הראבן מתאפיינת בזיקה חזקה במיוחד בין צורה לתוכן: רעיונות מורכבים, לעתים רדיקליים, מונכחים בסיפורים בעזרת בחירה מודעת ומוקפדת של אופני ביטוי. הראבן כותבת בשפה עשירה ומדויקת, המצטיינת בקונקרטיות ובמימטיות. באופן כתיבה זה אני רואה ביטוי לקדימותו של האובייקט האסתטי, שמאפייניו הטקסטואליים המסוימים (ולא מושג מופשט העומד מאחוריהם) מעבירים רעיונות חשובים. הלוגוס הוא בלקסיס. כתיבתה של הראבן אינה מכריזה על מרכולתה ועל מורכבותה, אך בכך היא גם מקלה על הקורא להחמיץ רעיונות השזורים היטב לתוך המרקם הסיפורי. דויד גרוסמן התייחס לכך בדברים שנשא לזכרה של שולמית הראבן: "היו לנו שיחות רבות בשנים האלה, בראש ובראשונה על ספרות, [...] מה חושפים, מה מעדנים, מה מסתירים, ומה שום פנים ואופן אסור לומר, כדי שהוא יהפוך ללבו של הסיפור".<sup>26</sup> במקום שמבקרים קודמים ראו אימפרסיוניזם ושטחיות, אני מציעה לראות משמעויות פוליטיות וחברתיות, כלומר לחשוף את מבני העומק בפני השטח עצמם. פסקאות שנקראו כדגרטיות תיאוריות

24 שם, עמ' 100.

Helen Epstein, *Children of the Holocaust, Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York: Penguin Books, 1979

26 דויד גרוסמן, "דברים לזכרה של שולמית הראבן", זוכרים את שולמית, חוברת זיכרון בהוצאת משפחת הראבן, ירושלים, 2004. הדברים שבו ונדפסו בפתח מהדורה מחודשת של צמאון. תל אביב: דביר, 2009.

גרידא, המשמשות ליצירת "אווירה", אני מבקשת לקרוא כסמנים של עמדות מוסריות ופוליטיות.

הנה לדוגמה שני תיאורים של ירושלים, מתוך "ימי צינה בראי המוצק":

ואני הייתי עדין הלומת אבניה ואנשיה של ירושלים, שבאותם ימים נראו לי כפסיפס אחר; [...] לראשונה ראיתי שיש צבעים לצל. עץ עבות, בקצה טלביה, הטיל תחתיו צל ירוק-אפור. ועץ שני, דק, שעפאיו הצטלבו עם פארות העץ העבות, הוסיף סירוג חום בהיר, דהוי. בתל אביב אף פעם לא היה צבע לצל. למדתי את צבעי ירושלים בלכתי. (עמ' 120)

בלילה יצאתי לחזות בבתי העיר, ופתאום נראו לי נסמכים זה על כתפו של זה, שכן על שכמ שכן, מפני הלילה הכבד. בבתים היו אורות רכים; פסיפס-היום של אדם-ואבן נעלם, והופיעו גושים של חשכה, כל גוש שונה, אפילו צבע החשכה שלו שונה. אור פנס מחורר נשפך כחוטי שרך על בליטות קיר האבן. היה יפה עד מחנק בגרון. הרוח נשמה. לראשונה בחיי נדמה היה לי שאני בבית. (עמ' 124)

לכאורה תיאור יפה, אימפרסיוניסטי, של העיר, פרי עטה של מי שפרסמה שלושה קובצי שירה.<sup>27</sup> בחינה מקרוב של שתי הפסקאות ושל הקשרים ביניהן, תעלה משמעויות נוספות. תפיסת העיר כפסיפס של אנשים ואבנים היא מטפורה שחוקה למדי, אך צבעי הצל, שחוזרים בפסקה השנייה כצבעי החשכה, מעידים על גיוון ועל שונות. המשפט "בתל אביב אף פעם לא היה צבע לצל" מנגיד את ירושלים לתל אביב. חוקי האופטיקה זהים בכל מקום – ההבדל הוא בתפיסה של המספרת: בתל אביב לא יכלה לראות את גוני הצל, ולא את ההבדלים בין בני אדם. מתבקש להשוות את התיאור עם תיאורה את תל אביב, לקראת סיום הסיפור:

אם כן, שוב תל-אביב, השטוחה, המכוערת, הקלושה, הרועשת, שרק בה אני יכולה משום-מה לנשום לרווחה. אני הולכת ברחובות וכולעת אותה. את צל העצים בשדרות חזן, [...] את הלכלוך מאחורי בתי הקפה של דיזונגוף, את הפחים המלאים סלט-מיונית צהוב ומוגלתי ליד אולמות החתונה מוקדם בבוקר, את כל האנשים הדוחפים באלנבי. את נהמות החצוצרה הבאות ממרתפי החזרות של היכל התרבות. את השכונות החדשות, הקלושות, אותם בתים אחידים שאין להם עדין אופי, אותם רחובות לבנים וריקים שבין ז'בוטינסקי לגשר הירקון. [...] אני אוהבת ללכוש שמלה צבעונית, להיות צבעונית בתל-אביב. בין אנשים צבעוניים. בין חפצים צבעוניים בחלונות הראוה. לא הייתי מילדיה של ירושלים. (עמ' 153-154)

27 שולמית ריפתין, שירים מפנת הרחוב, ירושלים: ספרות [ללא תאריך] (שולמית הראבן); שולמית הראבן, ירושלים דורסנית, מרחביה: ספרית פועלים, 1962; מקומות נפרדים, מרחביה: ספרית פועלים, 1969.

בתיאורה של תל אביב בוחרת המספרת להדגיש את הזוהר, השטוח והאחיד ("אותם בתים אחידים [...] רחובות לבנים וריקים"). בירושלים תוארו צבעי הצל בגוונים עדינים ומדויקים: ירוק-אפור, חום בהיר. בתל אביב דווקא הצבעוניות הופכת לאחידות, בחזרה על המלה "צבעונית / צבעוניים" ארבע פעמים באותו משפט, ללא כל הבחנה או פירוט. היא מדגישה את הכיעור ואת הלכלוך: לא בתי קפה עליזים אלא הלכלוך מאחוריהם, לא מסיבות חתונה אלא שאריות דמויות-מוגלה. בסיום הקטע המספרת מזהה את עצמה עם העיר השטוחה, חסרת הייחוד. כמוה, הצבעוניות שלה גסה ויופיה שטחי וצעקני, אין בה את העדינות והדקות שהיא רואה בירושלים. יש סתירה בין הפסקאות: בתחילה ירושלים "לא מחניקה", אחר כך היא מעוררת "מחנק בגרון" דווקא משום יופיה, ולבסוף תל אביב היא זו "שרק בה אני יכולה משום-מה לנשום לרווחה". הסמיכות המטונימית של המספרת לתל אביב רומזת ליחסה של המחברת למספרת-בגוף-ראשון שלה, יחס מורכב של רחמים וסלידה.

הקריאה המוצעת במאמר זה היא באמצעות בחינה של ייצוגי החושים בסיפור.<sup>28</sup> אנו קולטים את העולם שסביבנו באמצעות החושים: טעם, ריח, שמיעה, ראייה וחושי המגע השונים. בייצוג החושי בספרות מגולם תהליך מורכב שבו סובייקט מתווך את תחושותיו באמצעות מילים לסובייקטים אחרים, הקוראים. ייצוגים חושיים בספרות הם קונסטרוקטים מורכבים המכילים מרכיבים גופניים, קוגניטיביים, רגשיים וטקסטואליים. הם מייצגים חוויות חושיות, גופניות, ולעתים אף מעוררים תחושות פיזיות בקורא; הם נושאים אתם רעיונות, אסוציאציות וזיכרונות בעלי מטענים רגשיים מורכבים; והם מיוצגים במילים כתובות. לדוגמה: "הלחם הרך, הטבול בביצה רכה, היה מביאני לתחושה של אושר, ביתי, טוב" ("מי צינה בראי המצוק", עמ' 155). הזיכרון של לחם טבול בביצה רכה מוכר לקורא, והוא משחזר אותו בדמיונו באופן בלתי רצוני. יש קוראים שלא אוהבים ביצה רכה, והתיאור יעורר בהם סלידה דווקא; אבל הרעיון של מאכל ביתי ובלתי מתוחכם המעורר נוסטלגיה לילדות עובר בכל מקרה. ומעט לאחר מכן: "לא יכולתי עוד לשאת את ריחו של אוכל חריף ומתובל ומטוגן שזללו הכל במזללות שברחוב" (שם). המזון החריף אינו מוגדר – פלאפל? שישליק? צ'יפס? כל קורא מתאר לעצמו מזון שונה, אך תחושת החריפות, הטעם השמנוני של מאכל מטוגן והמשמעות של מזון רחוב זול, משותפים לכל הקוראים ונתמכים על ידי הבחירה במלה "זללו" (ולא "אכלו" או "סעדו").

הגופניות של הייצוג החושי מקנה לו עוצמה מיוחדת (לראיה השימוש הרב בייצוגים חושיים בפרסומות ובתיאורים ארוטיים).<sup>29</sup> ייצוגים של חוויות חושיות עשויים לעורר רגשות עזים, נעימים או קשים. לדוגמה, קשה שלא לחוש גועל למקרא התיאור של

28 אופן קריאה זה מבוסס על מתודולוגיה שפותחה בעבודת הדוקטור שלי, ראו הערה בפתיחת המאמר.

29 ייצוג ויזואלי של תחושות נבדק במחקרים קוגניטיביים. ראו לדוגמה: Vittorio Gallese, "Embodied: From Neurons to Phenomenal Experience", *Phenomenology and Cognitive Science* 4 (2005), pp. 23–48. למיטב ידיעתי עדיין לא נעשה מחקר מקביל בייצוגים טקסטואליים.



"סלט־מיונית צהוב ומוגלתי" שקראנו קודם.<sup>30</sup> בספרות, הבלתי אמצעיות של החוויה מתווכת באמצעות מילים. בדוגמה האחרונה, הבחירה במלה "מוגלתי" היא שמעוררת גועל. בחירה במלה אחרת – כגון "דשן" "שמנוני" או "מבהיק" – הייתה מעוררת תחושות שונות. כפי שראינו בדוגמאות הקצרות שלעיל, קיים פער בלתי נמנע בין תחושותיהם של אנשים שונים, וגם בין החוויה לביטוייה המילולי. נובע מכאן שביטויין של תחושות באמצעות מילים לעולם אינו מדויק, מלא ושקוף; החוויה המתווכת אינה זהה לעצמה. תיאודור אדורנו מדגיש את חשיבותו של התיווך ביצירת המתח שבלעדיו לא תיתכן התנסות אסתטית (*Erfahrung*).<sup>31</sup> הפרטיקולרי חייב להיות מתווך דרך האוניברסלי, ומידע אובייקטיבי חייב להיות מתווך דרך סובייקט כדי להפוך להתנסות אסתטית. תיווכה של החוויה הגופנית, האישית והאינטימית באמצעות מילים, שהן קונבנציות לשוניות קולקטיביות, מעצים את ההתנסות כיוון שהוא מוסיף למתחים הבלתי פתירים ביצירה. אופן התיווך, הניסוח המילולי, הוא אותו מרכיב של היצירה שאינו ניתן לפרפראזה. ניתוח הייצוגים החושיים בוחן את החוויה ואת אופן התיווך שלה, כלומר את הרגע שבו היא הופכת לספרות. זוהי קריאה של היצירות מפרספקטיבה אחרת, המאפשרת לגלות בהן צדדים חדשים ומרתקים.<sup>32</sup> ניתוח הייצוגים החושיים נעשה על ידי קריאה צמודה של ייצוגים מסוימים. דרך זו מתאימה במיוחד לפואטיקה של הראבן, שכותבת בלשון עשירה ומקפידה לשקע רעיונות ומשמעויות במערכת מורכבת ומעודנת של ייצוגים ואמצעים פואטיים.

## "מי צינה בראי המוצק"

המספרת בגוף ראשון של "מי צינה בראי המוצק" היא דליה, נערה יפהפייה, בתם היחידה של זוג ניצולי שואה. דליה נולדה במושב בנגב. כשהיא מגיעה לגיל הנעורים המשפחה עוברת לתל אביב בעקבות "איזו עסקה בלתי כשרה". המעבר והקליטה בחברה החדשה אינם קלים. מכר של הוריה, בעל מכון יופי, מציע לטפח את דליה היפה במכון ואונס אותה במשך כמה חודשים. בכיתה י"א נער מכיתה מתאבד בגלל אהבה נכזבת אליה. בסיום התיכון דליה עוברת לירושלים ולומדת יהדות באוניברסיטה. שם היא שוכבת ללא הבחנה עם כל מי שמעוניין – ויש רבים כאלה – ומנהלת רומנים עקרים ונטולי רגש עם

30 וויקר ועמיתיו הראו, באמצעות fMRI, כי צפייה בהבעות פנים שמבטאות גועל מעוררת את אותם אזורים במוח כמו תחושת גועל. Bruno Wicker et al., "Both of Us Disgusted in My Insula: The Common Neural Basis of Seeing and Feeling Disgust", *Neuron*, 40, pp. 655–664 (October 30, 2003).

31 Adorno, הערה 3 לעיל. אדורנו עוסק בתיווך במקומות שונים בספר, למשל בעמ' 96, 219, 245, 338. אדורנו מבחין בין התנסות אסתטית, *Erfahrung*, לבין חוויה חיה ומיידית – *Erlebnis*. ראו גם: ולטר בנימין, "על מוטיבים אחדים אצל בודלר", מבחר כתבים ב: הרהורים, תל אביב: הקבוץ המאוחד, 1996, עמ' 189. (זינגר תרגם *Erfahrung* כ"ניסיון במובנו החמור").

32 לדיון נוסף ראו: Yael Balaban, "Double Mimesis: Sensory Representations in Literature", S. Isomaa et al. (Eds.), *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*, Cambridge, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 161–179.

גברים מבוגרים ונשואים: מרצה ממוצא אמריקני וקצין בכיר. לאחר מכן היא מתאהבת נואשות בפרופסור לתלמוד, נשוי גם הוא, אך הקשר אינו מגיע לידי מימוש. כשאשתו של הפרופסור מגלה את הקשר, דליה חוזרת לתל אביב, חולה במחלת מעיים ונרפאת ממנה. היא עובדת בגלריה שבבעלותה של קרובת משפחה גרושה והופכת לדוגמנית של צילום אמנותי ולבת זוגה של בעלת הגלריה. גם יחסים אלה ריקים מרגש ומארוטיקה. הסיפור מסתיים בכך שדליה מביטה בהערצה בידה שלה: "אני אוהבת את ידי עד טירוף הדעת" (עמ' 159).

אין זה סיפור חניכה, למרות המאפיינים החיצוניים. אומנם הסיפור מלווה את התבגרותה של דליה, אך דמותה אינה עוברת תהליכים של התפתחות וקבורות ולמעשה אינה משתנה כלל לאורך הסיפור. קשה לתייג אותה תחת קטגוריה יציבה: דליה היא גם בת לניצולי שואה וגם עוברת פגיעה מינית, גם נוהגת מתירנות גמורה וגם קרירה מבחינה מינית, גם יפהפייה שנער מתאבד בגללה וגם מתאהבת נואשות בגבר נשוי. היא אגוצנטרית ונרקסיסטית, ואינה מעוררת הזדהות למרות היותה קורבן ולמרות שהיא המספרת בגוף ראשון של הסיפור. חלק מתכונות, מצבים והתנהגויות אלה נובעים כמובן זה מזה, ובמיוחד מהפגיעה המינית הקשה, אך הפער בין קטגוריות כ"דור שני לשואה" ו"הפקרות מינית" גרם לכך שאיש מהמבקרים המעטים שהתייחסו לסיפור לא הציע לו פרשנות כוללת. המבקרים והמבקרות לא התייחסו כלל לפגיעה המינית ורובם התעלמו גם מאזכורי השואה הברורים בסיפור. דוגמאות אופייניות: "בתוך העיצוב הנרקסיסטי של הצעירה היפהפיה המאוהבת בעצמה ומתקשה, עד לשלבי הסיפור האחרונים, למצוא בקרבה את האהבה לזולת..."<sup>33</sup>, "דליה היא דמות חלשה, נטולת מרכז וכובד, השטה בהזיות בנאליות..."<sup>34</sup>. אין ברצונות זכר לפגיעה מינית וגם לא לשואה. היחידים שהתייחסו לנוכחות השואה בסיפור זה, שנים רבות לאחר פרסומו, היו סטנלי נאש ויעל פלדמן. נאש מצביע על המרכזיות של חוויות המלחמה וההגירה בסיפורת ובשירה של הראבן.<sup>35</sup> הוא מצביע על חוסר היכולת להסתגל שמאפיין גיבורות שונות בסיפורים, כמו דולי מ"בדידות"<sup>36</sup> ודליה מ"מי צינה", ומזכיר את הרתיעה והתסכול ביחסייה עם גברים (ואינו מתייחס לפגיעה המינית המתוארת ב"מי צינה"). סבלן של הגיבורות נובע, לדעתו, מן הקושי של ניצולי השואה להסתגל לחיים בישראל, והוא מזכיר בהקשר זה את שירה של הראבן "חיים חדשים"<sup>37</sup>. אומנם דליה היא ילידת הארץ, אך נאש משווה אותה – במידה רבה של צדק – ליותם, המספר הלא מהימן של "העד", שמכחיש

33 אביב עקרוני, "רשות נתונה", על המשמר (19/5/1970).

34 שלי שפירא, "רשות נתונה לשולמית הראבן", ידיעות אחרונות (7/5/1970). ראו גם: ברזל, הערה 8 לעיל; עדה גיל, "סיפורי שולמית הראבן", דבר הפועלת (אוגוסט 1970); צבי נוסבאום, "רשות נתונה לשולמית הראבן", הארץ (15/5/1970).

35 Stanley Nash, "Character Portrayal and Cultural Critique in Shulamit Hareven's Work", *Modern Judaism* 16, 3 (October 1996), pp. 215–228

36 שולמית הראבן, "בדידות", בדידות, תל אביב: עם עובד, עמ' 9–37.

37 שולמית הראבן, "חיים חדשים", ירושלים דורסנית, הערה 27 לעיל, עמ' 59. לדמיון בין האם ב"חיים חדשים" לאמה של דליה אתייחס בהמשך.

ומדחיק את עובדת היותו יליד פולין.<sup>38</sup> כמו יותם, שהוא קריקטורה של "צבר" מזויף, דליה אובססיבית לגבי המראה החיצוני שלה ומבטאת בזו וחוסר הבנה לחולשה גופנית ונפשית. יעל פלדמן כתבה מספר רב של מאמרים על הסיפורת של הראבן והקדישה לה מספר פרקים בספרה ללא חדר משלהן.<sup>39</sup> פלדמן היא הראשונה ששמה לב שדליה היא "בת ניצולים, כנראה הגיבורה הראשונה מסוגה בספרות הישראלית, יותר מעשור לפני ש'הדור השני' תפס את מרכז הבמה בארץ" (עמ' 142), אך דיוניה של פלדמן מתמקדים בסיפורים אחרים ובדמויות אחרות. היא מתייחסת לדליה בקצרה בהשוואה שהיא עורכת בין דולי מ"בדידות" לבין קלאריסה דאלוויי, גיבורת ספרה של וירג'יניה וולף, בהקשר של יחסים הומוארוטיים. היחסים הלסביים ב"מי צינה", טוענת פלדמן בצדק, שונים מן האפיזודות הלסביות החטופות בשתי היצירות הללו (שגם הן כמובן שונות זו מזו) ולמעשה אינם מאוד שונים מיחסיה של דליה עם גברים. גם פלדמן לא שמה לב לפגיעה המינית בסיפור, שכאמור מובא בספרה רק כבסיס להשוואה עם סיפור אחר. ההתעלמות מהפגיעה המינית בסיפור גם מצד קוראים רגישים וקשובים אומרת דורשני – וכפי שכתבה פלדמן, "לא רבים היו מוכנים להקשיב."<sup>40</sup> אני טוענת כי דמותה של דליה מעוצבת באופן שמערער את היכולת להבנות "דמות טיפוסית" מהסוג שדרש גיאורג לוקאץ', ובעקבותיו הביקורת העברית בת הזמן – דמות שפרטיה הקונטינגנטיים מכוונים לייצר מערכת קוהרנטית של משמעויות משלימות.<sup>41</sup> למרות שפע המידע על דליה קשה להפיק מהסיפור "מבנה-עומק משמעותי". ההיפך הוא הנכון – משמעויות הסיפור נמצאות דווקא על פני השטח, בטקסט עצמו. שני גורמים לכך: האחד נעוץ במישור העלילתי – הטראומה של הפגיעה המינית, שלה השפעה הרסנית על המשך חייה של דליה, והשני הוא האסטרטגיה הפואטית של הראבן. כאמור, מחקרים מן העשורים האחרונים עוסקים בהתנהגויות פוסט טראומטיות ובקושי לייצג טראומה בספרות. כתיבה פוסט טראומטית היא לעתים קרובות מעוררת ומערערת, מלאה פערים ושתיקות, חזרות וסתירות. מאידך גיסא, בחירתה של הראבן ליצור דמות מורכבת זו ולספר את סיפורה בגוף ראשון היא בחירה ספרותית, לא סוציולוגית, והיא משרתת את רצונה לערער קטגוריות והגדרות שגורות, ליצור הזרה קיצונית ולהביט בחברה הישראלית מבעד לעיניים אחרות לגמרי.

38 שולמית הראבן, "העד", בדידות, הערה 36 לעיל, עמ' 97-127.

39 פלדמן, הערה 14 לעיל, עמ' 142-150. תקצר היריעה מלמנות את כל מאמריה של פלדמן כאן. ראו לדוגמה: יעל פלדמן, "עוברת) לפני המחנה: המרד הנשי בלשון-האב בסיפורת שנות השמונים (עיונים ביצירותיהן של עמליה כהנא-כרמון, שולמית הראבן, רות אלמוג ואחרות)", ענ"ש"ח 50 (תשס"ד), עמ' 36-59; הנ"ל, "מיתוס האלימות הראשוני שלנו: שולמית הראבן והשיח הפסיכר-פוליטי בארץ". חנן חבר (עורך), רגע של הולדת, ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 539-562. Yael S. Feldman, "Feminism under siege: the vicarious selves of Israeli women writers", *Prooftexts*, 10 (1990), pp. 493-514.

40 פלדמן, הערה 14 לעיל, עמ' 140.

41 גיאורג לוקאץ', "הדיוקן הרוחני בדמויות האמנות", הריאליזם בספרות, מרחביה: ספרית פועלים, 1951, עמ' 9-50.

## "תצלום גרוע, יותר מדי אור בו"

"ימי צינה בראי המוצק" הוא סיפור חייה של דליה, המסופר בגוף ראשון ובסדר פחות או יותר כרונולוגי עד להווה הסיפורי – בשנות העשרים המוקדמות לחייה של דליה. תאריך הולדתה של דליה אינו מצוין בסיפור, אך כיוון שהסיפור פורסם לראשונה בשנת 1969 ודליה היא בת להורים ששרדו את השואה ניתן לתארך את הולדתה בקירוב לזמן הקמת המדינה. המשפט "אני נולדתי בארץ" מופיע בסיפור בעמודו השני (עמ' 107), אך הראבן בוחרת לפתוח את הסיפור קודם לכן, באוגוסט 1939, ערב הפלישה הגרמנית לפולין.<sup>42</sup> החזרה לזמן שלפני הולדתה של המספרת נעשית באמצעות תיאור של תצלומים משפחתיים. צילום נושא עמו ערכים מנוגדים של הנצחה ושל תיעוד הזמן החולף. התצלומים הישנים, התמימים למראה, מעוררים בדליה פחד נורא:

בילדותי היתה אמי מראה לי לפעמים צילומים של בני משפחתה. אלה שאינם, משם. צילומים ישנים, מצהיבים, של קבוצות אנשים, כאילו שכבה דקה של מי-סבון מכסה על ניר הצילום; קבוצה משפחתית מחיכת בחתונה, קבוצה אחרת בסירת משוטים, [...] תהיתי הרבה פעמים: איך אפשר היה להביץ, להבחין בתוך הפנים האלה, את אשר יעולל בהם העתיד? על גבו של תצלום אחד כתוב: אוגוסט 39. הנה הם כולם, על הנהר. תצלום גרוע, יותר מדי אור בו. איך קרה שאיש לא צעק, קומו, ברחו, הלא בעוד שבועיים שלושה – עכשיו הם כבר חתומים, עכשיו כולנו חכמים ויודעים, אבל אז – איש לא הרגיש? גם לא הצלם שצילם אותם? שהעמיד אותם כך, בקבוצה מחיכת, ולחץ על הדק המצלמה – ? שבחור זה בקסקט, שאשה זו בכובע פרחוני, שילד זה דק-הרגלים, המעווה פניו מול הצלם, שכולם ימותו מהר מאד?

לו הייתי שם, גם אני לא הייתי יודעת. ואין פחד איום מזה. אני דומה להם. אני יודעת זאת היטב. את זוית-הפה שלי מצאתי באחד הצילומים הללו, ואת צורת-העיניים שלי [...] את כל אלה מצאתי בצילומים הצהובים. ואני מתעבת את הדמיון הזה. יש בו משהו טמא. (עמ' 106-107, פתיחת הסיפור)<sup>43</sup>

42 בשום מקום בסיפור לא מצוין שמקור המשפחה מפולין, אולם הראבן עצמה נמלטה מוורשה עם משפחתה זמן קצר לאחר הפלישה והדים לכך מצויים למכביר ביצירתה. ראו מאמרו של נאש (Nash), הערה 35 לעיל) הקושר במפורש בין העיסוק בפליטי השואה לביוגרפיה של הראבן, ומאמריה של רחל פלדחי ברנר (הערה 57 להלן). רשימה ארוכה של אזכורים סמי-אוטוביוגרפיים למלחמה בסיפורים של הראבן נמצאת בעבודת הדוקטורט שלי, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 141.

43 סטנלי נאש מזכיר את הקשר בין הצילומים לחרדותיה של דליה. Nash, הערה 35 לעיל.

בשירה של הראבן "כובעים" מתואר תצלום דומה:

אישה סגולה מראשית המאה  
ריחו של תפוח נגוס, וקטורת,  
על מה צחקו בראשית המאה?

לילדיה כובעים גדולים  
ויגדלו ויעשו עסקים  
והם ימותו בשואה, והיא  
לא תספיק, היא תרגיש ברע  
באופרה בשלושים-ושמונה.

אני מחזיקה  
ספר שהיא החזיקה, ידי אחרת,  
ואיני צוחקת הרבה, וילדי ואני  
מהלכים בשמש בלי כובע,  
ואין הולכים לאופרה,  
ואין עושים עסקים.<sup>44</sup>

גם בשיר מודגשת ההשוואה בין הדוברת לאנשים המופיעים בתצלום. צחוקם של המצולמים מעיד על אי-ידיעה, ואילו הדוברת כבר יודעת את שעתיד לקרות להם ולכן אינה מרבה לצחוק.

הפחד של דליה מקורו בהיקש מורכב: היא מזהה בתצלומים את הדמיון המשפחתי, מזדהה עם המצולמים שנרצחו לפני שנים, וחשה – מתוך ידיעה שבדיעבד – את הפחד מפני העתיד המזוויע הצפוי להם, עתיד שמבחינתה הוא עבר. היא מתייחסת לעבר המונצח בתצלום כאל עתיד אפשרי: מה שקרה להם היה עלול לקרות גם לי "לו הייתי שם", ולכן עלול לקרות לי בעתיד. אומנם כעת, בהווה, אין סימן לסכנה – אבל הרי גם הם, האנשים המצולמים, לא ידעו "את אשר יעולל להם העתיד"! התצלום המנציח את אלה שנרצחו מעורר חרדה כיוון שהוא מנכיח את האפשרות לרצח. הצלם האנונימי מוצג כרוצח: הוא מעמיד את האנשים ולוחץ על ההדק – אומנם על הדק המצלמה. מקור הפחד בדמיון החזותי שבין דליה לבין הנרצחים שבתצלום. "אני מתעבת את הדמיון הזה. יש בו משהו טמא" היא אומרת. ובהמשך: "אין גסות גדולה יותר מרגע הזה, התזכורת, מערבוב התחומים. ערבוב החיים במוות. והחגרים והפסחים שנואי נפש דוד. כמעט-בריא. כמעט-חי. כמעט-נצחי. אבל לא, בכמעט הזה טמונה כל הטומאה" (עמ' 107).<sup>45</sup> יחסה של אמה של דליה לתצלומים הפוך לחלוטין. האם ניצולת השואה זקוקה לתצלומים המשפחתיים: "אין צילומים – אין עבר. אין עבר – אין היא קיימת" (עמ' 109-110). היחסים בין

44 שולמית הראבן, "כובעים", מקומות נפרדים, הערה 27 לעיל, עמ' 20.

45 והשוו: מרי דגלס, טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו. תל אביב: רסלינג, 2004.

דליה לאמה קשורים למתח בין טהרה וטומאה, שהוא ציר מרכזי בסיפור. אותה "שכבה דקה של מי-סבון" שנראה כאילו היא מכסה את התצלומים המצהיבים (עמ' 106) אינה מצליחה לנקות או לחצוץ בין טומאת האנשים שמתו לבין דליה המתבוננת בתצלום. רצונה של האם לשמור על הזיכרון, על התצלומים, מקומם את דליה משום שהוא מזכיר לה את קרבתה לנספים ואת היותה בת תמותה בעצמה. לפי טלילה קוש זוהר, "האם הניצולה בספרות הדור השני [...] היא בעלת הזיכרון, היא המתווכת אותו לילדה והיא זו שמעצבת אותו כזוכר שלה, כמשמר הזיכרון שלה"<sup>46</sup>. במפתיע, התצלום הגרוע אינו חשוך אלא דווקא מואר יותר מדי. בניגוד לדיכוטומיה המקובלת אור – חיובי וחושך – שלילי, כאן דווקא האור מתקשר לחרדת מוות.<sup>47</sup>

תצלומים מהעבר אינם נדירים בסיפורת של בני הדור השני.<sup>48</sup> מריאן הירש, שטבעה את המושג "פוסט זיכרון" לגבי בני הדור השני, מדגישה את תפקידם של תצלומים משפחתיים בהעברת הזיכרון אל דור הבנים.<sup>49</sup> התצלומים הרגילים, מלפני המלחמה, מזכירים ומנכיחים את מה שאין בהם – את הזוועה והאימה שהמתבונן המאוחר מודע לקיומן. סוזן זונטאג בספרה על הצילום מקשרת בין צילום למוות: "התגובה לתצלום שצולם על ידי רומן וישניאק ב-1938, של חיי יום ביום בגטו, מושפעת באופן מהמם מהידיעה עד כמה קרובים כל האנשים האלה להיספות. [...] הקשר בין צילום למוות רודף כל צילום של בני אדם"<sup>50</sup>. ב"מי צינה" מלווה נושא הצילום את הסיפור לכל אורכו ותמיד בקשר לזכר המתים, למוות ולתעתועי הזמן החולף, הנושא עמו את איום המוות המתקרב. זכר השואה, המגולם בתצלומים, פועל את פעולתו בדרכים עקיפות.<sup>51</sup> המאפיין הראשון של דליה הוא, אם כן, היותה בת לניצולי שואה:

אני נולדתי בארץ. לתרנגולת – הלא היא אמא שלי – מספר מקועקע על היד. היא קרויה אצלי תרנגולת, מפני שהיא דומה לתרנגולת. גומרת לדבר וחוזרת ומכנסת

46 קוש זוהר, הערה 19 לעיל, עמ' 92.

47 יפה ברלוביץ מתייחסת למטפוריקה של אור וחושך ביצירתה של הראבן במאמרה "בחיפוש אחר העצמי הילידי: מפתח לעיון ביצירתה של שולמית הראבן", עיונים בתקומת ישראל 21 (2011), עמ' 80–114. ברלוביץ מסתמכת בין השאר על פסקת הפתיחה הידועה של מסתה של הראבן "אני לבנטינית", המתארת את אירופה כחשוכה ואת ארץ ישראל כמוארת. כאן – ובמקומות נוספים – מתערערת הדיכוטומיה הברורה הזו. דוגמה אחת נמצאת בסיפור "בדמדומים", שם מצוידים החיילים [הנאציים] בפנסים רבי עוצמה. שולמית הראבן, "בדמדומים", בדידות, הערה 36 לעיל, עמ' 129–138.

48 קוש זוהר, הערה 19 לעיל, עמ' 109, 112. קוש זוהר מתארת רשימה של סיפורים מאת בני הדור השני המכילים תצלומי משפחה, בעיקר של משפחת האם. לעתים קרובות משמשים התצלומים נקודת פתיחה לגילוי העבר.

49 Hirsch, הערה 19 לעיל.

50 Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973, p. 55

51 בסיפור "מלכותה הקצרה של מרגלית עזר" מאת הראבן, שפורסם באותו קובץ, מרגלית אינה ניצולת שואה, היא ילידת הארץ ממוצא מזרחי, אבל מחלתה הקשה והקרבה היום-יומית למוות בבית החולים מעוררים גם בה אסוציאציות קשורות לשואה – דרך תצלומים: "מרגלית היתה נזכרת בתצלומי מחנות המוות". שולמית הראבן, "מלכותה הקצרה של מרגלית עזר", רשות נתונה, הערה 7 לעיל, עמ' 16–67. הציטוט מעמ' 36.

את פיה הקטן בתוך סנטר ארוך, רופס, אדמדם. חוטם כמו מקור חטטני ועיניים זעירות, כפתוריות. ואבי נראה תמיד כאילו מכנסיו קשורים בחבל, כמו סבל, והרי אינם קשורים, אבל כך זה נראה. (עמ' 107)

הכל בשבילך, היו מייללים ארוכות, כמו זוג חתולים בלילה, הכל אנחנו מקריבים בשבילך. [...] תמיד הרגישו אשמים כלפי. מיום שאני זוכרת אותם, תמיד הם אשמים. (עמ' 108)

להוריה של דליה אין שמות בפי בתם והם מתוארים כבעלי חיים.<sup>52</sup> תיאור האם נפתח בציון המספר המקועקע על היד. המטונימיה מעידה כי זהו המאפיין המרכזי של האם: לא האמהות אלא הקורבנות. התיאור דומה לתיאור האם בשיר "חיים חדשים", שנזכר קודם: "ואמן העורבית שעל זרועה קעקוע".<sup>53</sup> האם מנסה לעקור את המספר מגופה בניתוח, אך הניסיון אינו עולה יפה ובמקום הקעקוע נותרת צלקת מכוערת. תגובתה של דליה מקוממת: "אני במקומה הייתי עושה משהו אחר. אני הייתי ממשיכה בקעקוע, הופכת כל ספרה לפרח. שתהיה היד מעוטרת. צלקת איננה ההיפך. פרחים הם ההיפך. ולפעמים נדמה לי שיד כזאת הייתי עוקרת לעצמי בכלל. שום דבר כיעור לא יטמא אותי" (עמ' 110). ובמקום אחר: "אני אוהבת את גופי. נדמה לי, שהנורא מכל יהיה אם תיקטע לי פעם יד. יד נפלאה כזאת" (עמ' 125). כזכור, בסיום הספור היא מתפעלת מידה: "אני אוהבת את ידי עד טירוף הדעת" (עמ' 159). גם בשיר "כובעים" מציינת הדוברת: "ידי אחרת". השנאה לאם מתבטאת ביחס למספר שעל זרועה, והתיעוב כלפי המספר והרוע שהוא מייצג מזהם ומטמא את היחסים עם האם. ההורים ניצולי השואה היו קרובים למוות, והמגע עם המוות טימא אותם. הצלקת המכוערת היא ביטוי חיצוני לטומאת המוות שלא ניתן להשתחרר ממנה ולכן מתמקדת בה שנאתה של הבת, שנאה שמקורה בחרדה.

תגובתה של דליה לצלקת כ"דבר כיעור" מסבירה את החשיבות הרבה שהיא מייחסת ליופייה. בהמשך ישיר לעניין הצלקת היא אומרת: "שום דבר כיעור לא יטמא אותי. בת ארבע עשרה הייתי כבר הנערה היפה ביותר בבית הספר. בקיץ הוא נעשו קרסולי קרסולי-זהב" (עמ' 110). גם לאחר תיאור התצלומים והטומאה הטמונה בהם, מופיעה פסקה הנפתחת במילים: "מוכרחה הייתי להיות יפה. להיות אני." וממשיכה בתיאור יופייה של דליה (עמ' 107).

דליה לא נחמדה. היא בזה להוריה, ניצולי השואה, ומתארת אותם כבעלי חיים – תרנגולת, חתולים מייללים. בהמשך היא מקשרת אותם לציטוט מספר שמואל: "לא מהם אני. לא להם. שנאי נפש דוד" (עמ' 109).<sup>54</sup> יחס זה אינו משתנה לאורך הסיפור.

52 שמה של האם, שרה, מוזכר רק פעם אחת בדבריו של בעל מכוני היופי. הראבן, "מי צינה בראי המוצק", רשות נתונה, הערה 7 לעיל, עמ' 115.

53 הראבן, "חיים חדשים", ירושלים דורסנית, הערה 27 לעיל.

54 "וְאֵת־הַפְּסָקִים וְאֵת־הַעֲוִרִים שֶׁנָּאִי נֶפֶשׁ דָּוִד", שמואל ב מ"ה 8. הראבן הפכה בסיפור את העיוורים לחיגרים. עניין זה יקבל משמעות בהמשך הסיפור, כשדליה תפגוש באפרים המרצה לתלמוד, הצולע על רגל אחת.

גם דליה וגם הוריה הם קורבנות, אך הראבן מזכירה לנו שהכאב אינו מזכך אלא, לעתים קרובות משנרצה לחשוב על כך, מוביל לאטימות ולאכזריות. יחסה של דליה להוריה דוחה ומקומם הן במישור של יחסי בת להוריה המסורים והן במישור היחס לניצולי השואה. הוא מונע מהקוראת לחוש אמפתיה והזדהות עם דליה ומערער את האפשרות לזהות את הסיפור כסיפור חניכה.

על אף מרכזיותו של זיכרון השואה בסיפור, רוב החוקרים שעסקו בייצוגי השואה בספרות העברית לא התייחסו לסיפור זה. כאמור, סטנלי נאש ויעל פלדמן הם היחידים שמתייחסים לנוכחות השואה בסיפור ולטיפול בדור השני בפרט, וזאת 25 שנים ויותר לאחר פרסום הסיפור. העובדה שהשואה איננה נושא היחיד של הסיפור הקשתה על חוקרים שהתמקדו בייצוגים של השואה לבחור בסיפור זה כמושא למחקרם. לכך יש להוסיף את המורכבות של הסיפור ושל דמותה של דליה, שחורגת גם מהתווית "בת הדור השני" (שכאמור לא הייתה קיימת בעת פרסום הסיפור), ועל כך ארחיב בהמשך. יהודית נווה, במאמר הסוקר מספר סיפורים של הראבן (אך לא את "מי צינה"), מצטרפת לטענתו של נאש בדבר הדהודה של הביוגרפיה של הראבן בסיפוריה.<sup>55</sup> תוויות הילדות של בת השמונה, שחוותה את תחילת המלחמה, ההפצצות והפלישה הגרמנית, הבריחה מוררשה וההגירה, השפיעו על יצירתה לאורך השנים. נווה מצביעה על הרגישות לסבלו של האחר והמנודה בסיפורים המאוחרים יותר "בדידות", "שונא הניסים" ו"נביא".<sup>56</sup> רחל פלדחי ברנר דנה באזכורי השואה בסיפורת של הראבן במאמרים שפורסמו לאורך עשרים שנה, אך לא ב"מי צינה" אלא בסיפור "העד", ומאוחר יותר גם ב"בדמדומים", ב"הדודות הגדולות" וב"מהגוני".<sup>57</sup> במאמרים המוקדמים היא מנתחת את כישלונה של החברה הישראלית להתמודד עם זכר השואה ועם הניצולים. דווקא בשל הקרבה של החברה הקולטת לניצולים, זכר השואה מאיים על דמות ה"צבר", "היהודי החדש", שהישראלים שואפים לטפח. "העד" איננו סיפור על השואה, אלא על השתקת העדויות וקריאה לתת קול למודחק ולמושתק. מבחינה היסטוריוגרפית פלדחי ברנר ממקמת את הראבן בתווך בין הסיפורת של שנות הארבעים והחמישים, נושאת הדגל של שלילת הגולה והניסיון ליצור "יהודי חדש", לבין הסיפורת של שנות השמונים והתשעים, המחפשת "פתרון לחרדה הקיומית שעורר זיכרון השואה דווקא בהתחברות אל העבר, אל השואה."<sup>58</sup> הראבן, לפי פלדחי ברנר, משתוקקת ללידה מחדש, אך "הכחשת השואה והגלות מכשילה את האידיאל הצינוני של הלידה

55 Yudit Nave, "In Those Days and at This Time: Lyric and Ideology in Shulamith Hareven's Short Stories", *Hebrew Annual Review* 13 (1991), pp. 77-87

56 שולמית הראבן, "בדידות", בדידות, הערה 36 לעיל; הנ"ל, "שונא הניסים", צמאון: שלישיית המדבר, תל אביב: דביר, 1996, עמ' 9-68. הנ"ל, "נביא", שם, עמ' 69-144.

57 פלדחי ברנר כתבה על "העד" מאז שנת 1989. בין מאמריה: רחל פלדחי ברנר, "חבלי הלידה הבלתי אפשרית: הצינונות והשואה ביצירתה של שולמית הראבן", *ישראל* 15 (2009), עמ' 117-136.

Rachel Feldhay Brenner, "Ideologically Incorrect Responses to the Holocaust by Three Israeli Women Writers", *Comparative Literature and Culture*, 11, 1 (2009)

פלדחי ברנר, "חבלי הלידה הבלתי אפשרית", שם, עמ' 118.



מחדש"; "כתיבתה של הראבן מייצגת מקרה מעניין של אופן הדחקה שנכשל".<sup>59</sup> לדעתי, ההתנגדות לשלילת הגולה ולקידוש היהודי החדש מרכזית כל כך בסיפורים שאין זה "אופן הדחקה שנכשל", אלא מהלך מכוון. עניין זה בולט ב"העד", אך גם ב"מי צינה" שפורסם עשור קודם לכן. כאמור, דליה היא ילידת הארץ, אך המעבר לתל אביב מוצג כמעין הגירה, על כל הקשיים הכרוכים בה. המושב שבו נולדה דליה מתואר כזיכרון תשתית חשוב:

גדלתי בסרחונות של לולי עופות, בריח טרי של פטרוזיליה ליד הבית, מעורב בריח גללים יבשים; בשקט המופרע על ידי צניפת בהמות, או על ידי טיסת סילונים ברום, כמו אישון קטן מהיר בעין כחולה, ובבוהק החזק של סיד לבן, חול בהיר, שמים מלוטשים. [...] לא הייתה פיסת צל. גדלתי יחפה, במכנסי התעמלות ובהיגוי אידישאי. (עמ' 107)

הריחות, נשאים חזקים של זיכרונות ילדות, מסמנים את החקלאות והקשר לאדמה; המבטא המשונה, "היגוי אידישאי" שבהמשך מתערבב בו "משהו רומני עם משהו עיראקי" (עמ' 110), משלב באופן מאולץ למדי בין העליות שעיצבו את המדינה בשנותיה הראשונות; הרגליים היחפות ומכנסי ההתעמלות הם אטריובוטים "צבריים" מוכרים; ומעל לכול, צבעי הכחול והלבן של דגל המדינה וצליל של "טיסת סילונים ברום" (!) מציריפים תמונה ציונית אידיאלית, מעין פלקט של הסוכנות היהודית. הילדות במושב מסמנת את דליה כ"צברית". למרבה ההפתעה, תיאורים אלה עומדים בניגוד מוחלט לתיאור הגעתה, מאוחר יותר, לכיתה החדשה בתל אביב:

[...] עשויה הייתי ולבושה לפי מיטב טעמה של התרנגולת. שערי היה עשוי מה שנקרא בקבוקים, וכל בקבוק קשור סמוך לקורקוד בגומיה. באוזני היו שתי "נקודות" זהב. עד היום בושה אני באוזני המנוקבות. לבשתי שמלה מבריקה, שמחגורתה ומטה קפלים של בד שקוף. על צוארי שרשרת זהב דק ועליה מגן דוד. [...] ככה באתי. לא הייתי עולה חדשה [...] אבל ההסכמה הכללית בכיתה קיבלה אותי כעולה חדשה. (עמ' 110)

מכנסי ההתעמלות נעלמו ולמראה ה"גלותי" מצטרף המבטא המוזר, שדליה עובדת קשה כדי להיפטר ממנו ולרכוש את השגיאות הלשוניות "הנכונות", כגון "אני אגיד אותך" או "שתיים-עשרה אלף" (עמ' 110-111). בין שני התיאורים, עולה סתירה בלתי ניתנת ליישוב. דליה היא גם ילידת הארץ וגם מהגרת. סתירה זו מפריעה לקוראים לתייג את דליה תחת קטגוריה ברורה, אך גם משקפת, לדעתי, סתירה בסיסית בדמות ה"צבר": הצבר אמור להיות יליד הארץ האולטימטיבי, פראי וחופשי מכבלי התרבות האירופית, אך הוא תמיד אשכנזי – כלומר שורשיו המשפחתיים באירופה. הצבר הוא

59 שם, עמ' 129, 134-135 בהתאמה.

בנם של עולים, לא של אנשי היישוב הוותיק בארץ, וככה הוא מוגדר לעומת הנורמות האירופיות של הוריו, אך גם אינו יכול להיפטר מהן. הן נותרות חלק מזהותו.<sup>60</sup> דליה בזה לדמות הגלותית של אמה, "התרנגולת", אבל היא עצמה מעוצבת על ידה וכדי להתבדל ממנה עליה לסגל לעצמה לא עברית נכונה, אלא דווקא שגיאות. כאן יש להזכיר כי עברית משובשת הייתה שנואה על הראבן, שכינה כחברת האקדמיה ללשון העברית במשך שנים רבות.

### "לא שמץ חוס, ולא נשימה, ולא מגע יד אדם"

זיכרון השואה וההעברה הבין דורית של הטראומה של השואה חשובים בסיפור, אך אין זה הציר היחיד ואפילו לא המרכזי ביותר סביבו סובב הסיפור. כשדליה לומדת בכיתה י' מכר מבוגר של הוריה שוכב אתה במכון היופי שבבעלותו. הוא אינו נזקק לכוח פיזי, אך זהו אונס חוזר על כל השלכותיו הנפשיות. התיאור אינו משתמע לשתי פנים:

מיטה צרה מאד, ועליה סדין ורוד ושמייכה ורודה-סגולה, ופולסטיק עבה פרוס במרגלות. משום-מה חשבתי על מיטות של חדר-ניתוח, או של גינקולוגים. עיני היו פקוחות. נדמה לי שלא זעתי כלל. לא נעניתי לא לזהירות שלו, החלושה כלשהו, ולא להכרת-הטובה אחר כך. שכבתי והיה לי קר. הוא מלמל עד כמה הוא מאושר, ומודה לי, מיני שטויות כאלה, ואני חשבתי שהרי קר ולח לי ברגלים, ולמה אינו מכסה אותי במקום לפטפט. העצב היה תהומי. אני זוכרת שנדף ממנו ריח בושם, ומגע לחיו היה חלק ורך הרבה יותר משצפיתי. הכל היה קצת חלקלק, קצת חלוש, קצת מרוחק ממני, כעל כוכב אחר. התלבשתי בשקט והלכתי הביתה. בלכתי לישון, שרזיה הייתי בדיכאון כבד. חשבתי: כמה מוזר, הנה יש לי מאהב עוד לפני שהיתה לי חברה בחיי. (עמ' 116)

המפגש הראשון של דליה עם המין הוא סטרילי, קר ומרוחק, וכך יהיו כל יחסי המין שלה בהמשך. מיניות מתוארת בדרך כלל במטפורות שקשורות לחוס, כגון "להתחמם" ו"לוהט", ואפילו "מדליק". חוס קשור לרגש ולמגע נעים. גם בארצנו מוכת השרב, קבלת פנים נעימה היא "חמה". ואילו לדליה "קר ולח", והכל "חלקלק" – מלה שמשמעותה הנלווית היא ערמומי או רמאי. בולטים בהיעדרם תיאורים של כאב, התייחסות לאיברי המין וכל רגש מלבד "עצב תהומי" ו"דיכאון כבד". המגע היחיד הוא "מגע לחיו" של האנס. הקור שחשה דליה מדגיש את ההבדל בין החוויה הפולשנית שעברה לבין יחסי מין אִמְתִּיים והדדיים, אך התיאור הקר מבליט גם את תגובתה – או היעדר התגובה – של דליה, ומקשה על הקורא להבין שהיא קורבן אונס. היא לא מתנהגת כפי שהיינו מצפים מקורבן: היא לא בוכה, לא צועקת לעזרה ולא מתלוננת על כאב. התוקף מצטייר דווקא

60 אומנם רוב העולים האשכנזים באו ממזרח אירופה ולא ממערבה, אך כולם ראו את עצמם כ"אירופאים" לעומת "הלבנטינים" ילידי המזרח התיכון.

כאדם עדין, שמגעו "חלק ורך" ו"קצת חלוש". זהו מידע עודף שמקשה על הגדרתו של התוקף כאנס. הראבן משבשת את החלוקה הפשוטה לתוקף וקורבן באופן שמקל על הקוראים להתעלם מהממד הטראומטי של האירוע ומונע מהם להזהות עם סבלה של דליה. כפי שידוע היום (ולא היה ידוע, לפחות בישראל, בשנת 1970!), פגיעות מיניות בקטינים נעשות לעתים קרובות על ידי אנשים קרובים ואינן מלוות בשימוש בכוח פיזי, אבל הטראומה והסבל הנפשי שהן גורמות אינם פחותים בשל כך.<sup>61</sup> דליה מסכמת כך את תחושתה: הכול היה "קצת מרוחק ממני, כעל כוכב אחר". זהו תיאור מובהק של דיסוציאציה. ג'ודית לואיס הרמן מתארת את שינויי התודעה שמגייסות נפגעות אונס כדי לשרוד את הטראומה:

לא רק אימה וזעם מעוררת סכנה שאין מפלט ממנה: יש שהיא יוצרת גם, למרבה הפרדוקס, שלווה מרוחקת, שהאימה, הזעם והכאב מתמוססים בה. האירועים מוסיפים להירשם בתודעה, אבל נדמה כאילו נותקו ממשמעויותיהם הרגילות. התפיסות נעשות קהות או מעוותות, מלוות באלחוש (anesthesia) חלקי או באובדן תחושות מסוימות. [...] השינויים התפיסתיים האלה מלווים בהרגשת אדישות, ריחוק רגשי וסבילות עמוקה: ויתור על כל יוזמה ומאבק. אפשר לראות במצבי התודעה האחרים האלה את אחד מחסדיו הקטנים של הטבע, המגן מפני כאב קשה מנשוא. נפגעת אונס מתארת את ההתנתקות: "באותו שלב עזבתי את גופי. עמדתי על-יד המיטה וראיתי את זה קורה. [...] התנתקתי מחוסר הישע."<sup>62</sup>

האופן שבו דליה מתארת את האונס שעברה אופייני ואמין דווקא בהשטחה שלו, בהיעדר הרגשות והכאב. התיאור מימטי ומדויק דווקא משום שנעדרים ממנו תיאורים "מקובלים" (ולעתים קרובות פורנוגרפיים) של יחסי מין בכפייה, שכן הוא מתאר נאמנה את קולה של הקורבן, את האופן שבו היא מספרת לעצמה את הסיפור כך שתוכל לשאת את הזיכרון. אך קולה המודחק והמרוקן מרָגֵש של דליה לא הצליח לעורר בקוראים בני הזמן את ההלם והזעזוע שהיה עליו לעורר.

כמו רבות מהקורבנות של פגיעה מינית, דליה ממשיכה לפקוד את מכון היופי שבו נאנסה – "לא היה בי כוח להפסיק", היא אומרת – ואפילו מייחסת לו ערכים חיוביים של ניקיון: "את המכון עצמו אהבתי. אהבתי את הניקיון המוחלט, את ריחות הבשמים, את המשחות" (עמ' 116). אומנם כשהיא נזכרת במכון לאחר זמן, יחסה הוא אמביוולנטי: "עד היום איני יכולה לכתוב או אפילו לחשוב את המלה "מכון" מבלי שיעבור בי זרם דק, כמכת שוט, של לחלחה; קצתו נעים, קצתו בלתי נוח" (עמ' 114). ועוד: "עלה בדעתי לא פעם שהמכון הזה הוא בית בושת לנשים. כאן הן קונות בכסף את הנחוץ להן ביותר: את הידים החזקות המטפלות בגופן" (עמ' 117).

61 ראו, למשל: Liz Hall and Siobhan Lloid, *Surviving Child Sexual Abuse*. 2<sup>nd</sup> edition, London and Washington DC: The Falmer Press, 1993.

62 הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 61-62. ראו גם: שם, עמ' 127-129.

למכון היופי, המקום שבו נאנסה דליה, נקשרים גם דימויים של מוות. חרדת מוות היא סימפטום מוכר של נפגעות תקיפה מינית.<sup>63</sup> דימויים אלה קשורים גם לצילום. במכון שוהות דוגמניות המשתתפות בצילומי אופנה. דליה מעידה כי

עד היום, כשאני רואה מודעה ועליה דוגמנית מחייכת, [...] אני חשה מיד בריח הקפה המר, רואה את בדי־הרקע ואת נורות־ההבזק המשומשות על הרצפה, וחשה כמועקה פרטית שלי את מלוא־משקלן של השעות הארוכות, המשעממות, של המתנה. כמו המתנה של להקת מכרסמי תבואה. בעינים מתרוצצות. (117)

הריח המר, הנורות המשומשות ואפילו כובד משקלה של המתנה אלו אסוציאציות מובנות; אבל מאין הופיעו מכרסמי תבואה? ולמה הם ממתנינים? כדי לפענח את הדימוי יש לחזור כמה עמודים, לסיפור על בן כיתה של דליה בתיכון שהתאבד בשל אהבתו הנכזבת לדליה.

בשביעית היה המעשה במנשה. [...] לא היינו ממש גסים, אבל האדישות שלנו היתה משוכללת מאד. היו אלף־ואחת דרכים להסב את הראש מפניו בדיוק כשפתח פיו לדבר, [...] ערב אחד חש כנראה מנשה בדכאון בלתי רגיל, [...] ואחר כך, לא ברור איך, הפיל את עצמו לתוך חלל ארוכת המעלית. עבר זמן עד שהבחינו בו, ועד אז הספיקו העכברושים לעוט עליו. (עמ' 113).

המספרת מציבה את המלה "חלל", הקשורה למוות ה"מכובד" ביותר במדינת ישראל, מוות במלחמה, לעומת המוות הבזוי ביותר – התאבדות וחילול הגופה על ידי עכברושים.<sup>64</sup> "מכרסמי התבואה" שבתיאור צילומי האופנה הם גלגול של אותם עכברושים מבעייתים. תצלום של דוגמנית מחייכת מזכיר לדליה את המוות הטמון במכון, בדומה לתצלומים המשפחתיים בתחילת הסיפור, שאנשים מתים ממשיכים לחייך בהם בלי לדעת שמותם מתקרב. בכל פעם שנזכרים בסיפור תצלומים – ואלו פעמים לא מעטות – חרדת המוות עולה גם היא. כאשר יורד שלג בירושלים מופיע שוב השילוב של צילום, מוות והזמן העובר:

מישהו פיזר שלג על ראשי ואמר שאני נראית כמו מלאך עם הילה נוצצת. וכמובן שוב עבר איזה צלם אקראי וצילם אותי. הנצחה זו שמבקשים תמיד להנציח את פני. כאילו מודים הם בכך שאינם יכולים להנציח אותי־עצמי. (עמ' 139)

ההפרדה שעושה דליה בין פניה וגופה לבין עצמיותה קשורה גם היא לדיסוציאציה, לניסיון ליצור הפרדה בין מה שקרה לגוף לבין הנפש. משפט כאילו אקראי זה, אגב אירוע

63 ראו: הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 123; Jenny Petrak and Barbara Hedge (Eds.), *The trauma of sexual assault: treatment, prevention, and practice*, Chichester: Wiley, 2002, p. 20

64 אין חשיבות לכך שהמלה "חלל" נתונה כאן בהוראתה כ"מקום ריק" ולא בהוראה המושאלת "חיל שנהרג".

סתמי למדי, קושר את הקור והיופי, הילת המלאך ופעולת הצילום לחרדת מוות ולשאיפה הבלתי אפשרית לחיי נצח. כמו התצלומים הישנים שמזכירים לדליה את האפשרות של מוות בלתי צפוי ובלתי נמנע, וכמו תצלומי הדוגמניות המחייכות שמזכירים לה את המוות האורב לכל חי, עצם פעולת הצילום – הניסיון להנצחה – מזכירה לה את היפוכה, את חוסר היכולת לחיות לנצח. השאיפה לחיי נצח, המאבק בזמן החולף והניסיון להקפיא את מהלכו מופיעים במקומות רבים בסיפור. מכון היופי מתואר כמקום שבו ניתן "להפסיק את הזמן ולהיות" (114), כלומר להימצא בהווה. אין כאן רצון של אישה יפה לעצור את מהלך ההזדקנות ולהישאר יפה וצעירה. החשש מזקנה אינו מופיע כלל בסיפור. הרצון לחיות לנצח קשור במפורש בתצלומים מלפני השואה: "אני רוצה יותר מכל לדעת מה סוף סוף חולף, ומה אינו חולף, מה נשאר לנצח. כל התצלומים האלה של אמא שלי, מה זה אומר. אם משהו. אני רוצה להיות בטוחה לגמרי שאני בצד הנכון, בצד המכיר את הנצח. אצל אלוהים, אם צריך". (עמ' 121). במקום אחר היא אומרת: "הייתי רדופת-מוות. [...] הבינותי שיש בעולם זמן" (עמ' 139), וגם: "אני, מורעלת-הזמן" (עמ' 140). החרדה שהתעוררה בתחילת הסיפור, כשדליה המתבוננת בתצלומים מלפני השואה חווה את העבר – עתידם של המצולמים – כעתיד אפשרי, מובילה לשאיפה לעצור את הזמן, לחיות בהווה בלבד. אך בשאיפה לחיי נצח יש סתירה פנימית, שכן הנצח הוא המוות. בסיום הסיפור דליה הופכת לדוגמנית צילום אמנותי והצלמים שרדפו אחריה כל חייה משיגים אותה סוף סוף: "לא השתמשו בי כקולב לתלות עלי בגדים, אלא כנושא לאמני צילום. צילמוני מתייסרת בעוית של סדקי אור בתריס, בין חווקים; מוטלת כמתה-חיה בסמטה רטובה של יפו, כלואה בחבל עוגן ענק מול פני הים" (עמ' 158). הסיפור שנפתח בתצלומים תמימים למראה המעוררים בדליה חרדה עצומה, מסתיים בתצלומים מחירידיים למראה של עצמה כ"מתה-חיה" שהיא מתייחסת אליהם בשוויון נפש. הפיכתה לאובייקט צילום, ממש כמו הפיכתה ל"אובז'ה ד'אר" (*objet d'art*, צרפתי: "חפץ אמנותי"), מהדהדת את הפיכתה לאובייקט מיני על ידי האנס בעל המכון, מספר שנים קודם לכן. דליה מספרת גם על רגשי אשם ועל כעס נורא, המתבטאים בחלומות:

פעמים אחדות חלמתי שאני מכה את הורי מכות קשות, בלי רחמים, חובטת בפנים המטומטמים בתחושה איומה ומשחררת של עונש שמגיע להם סוף סוף, מגיע להם. [...] ומדי פעם בפעם אותו חלום מפחיד, [...] לא שהרגתי מישהו בחלום, החלום היה מתחיל תמיד לאחר מעשה, בתחושת אשם איומה, משהו שאין לחזור ממנו, והוא כבד מנשוא. [...] אני שונה מן השאר, כי רצחתי והסתרתי. [...] ידעתי שהבאתי על עצמי משהו איום, איום מלצעוק. (עמ' 124)

גם תגובות אלה אופייניות למצבים פוסט-טראומטיים, במיוחד אצל נפגעות תקיפה מינית. גם היום קורבנות רבים של פגיעה מינית חשים וחשות בושה ואשמה, שאינם מאפיינים קורבנות של פגיעות אלימות אחרות. כמו נאנסות רבות, דליה חשה שהיא "הביאה על עצמה" את מה שקרה לה; קרה לה "משהו איום"; אך הוא איום כל כך שלא ניתן לבטאו – "איום מלצעוק".

לאחר האונס וההתאבדות של בן כיתה<sup>65</sup>, דליה נרתעת מכל מגע אנושי: "האנשים הנדחסים באוטובוס הביאוני כמעט לידי התעלפות, ואני מיהרתי הביתה להתקלח מכל הלכלוך של אחרים, שאינו נוגע לי, ולא יגע לי אף פעם" (עמ' 113-114). הלכלוך של האחרים שאינו נוגע לדליה הוא רצונם לגעת בה, לאהוב אותה: "ותמיד היה בכל האהבות הבלתי-נכספות, הבלתי-מבוקשות הללו משהו מעליב, מרתיע פיזית, מסליד, בעצם העובדה שמישהו נוטל לעצמו זכות לחלום עלי" (עמ' 113). התפיסה של מגע כמסמן רגש ומיניות היא אוניברסלית, כמובן, אבל כאן יש היפוך והקצנה – תפיסה של הרגש עצמו כמגע פיזי מאיים. זוהי תוצאה נוספת של הפגיעה המינית המתמשכת, אך היא מקשה על ההזדהות עם דליה. אנשים שסובלים מהפרעה פוסט-טראומטית אינם בהכרח נחמדים ונעימים. לקוראים קל יותר להזדהות עם קורבן שמחצין את כאבו ואת סבלו מאשר עם זה שנעשה אטום וחסר רגש בלחץ הנסיבות. דליה חולמת על ארמון מבודד של מראות זכוכית:

שכבתי וחשבתי על הדברים הנקיים שהם שלי: הים, הטהור מכל, העור הנפלא שלי, הארמון שיהיה לי בעתיד וכולו מזרקות ומראות. [...] משי וברוקאד ונילון יהלומי שקוף שנעשה רק בשבילי, כל הדברים הנקיים, הטהורים, שאין בהם להיטות, ולא שמץ חום, ולא נשימה, ולא מגע יד אדם. בארמון שלי לא תהיינה ידיות לדלתות, שלא אצטרך לגעת במקום שבו נגעה יד מזיעה של מישהו אחר. ויהיו וילאות, לא וילונות, וילאות זו מלה יותר שקופה. ומי שיגרום לרעש רע, או לריח רע, אוציא אותו להורג. (עמ' 109)

בשאיפה לארמון משלה מבטאת דליה שאיפה לריבונות, להשבת השליטה בחייה ובגופה, בתגובה לחוסר האונים של קורבן לפגיעה מינית. לכן היא חולמת על ארמון טהור, שאין בו להיטות, שלא נגעה בו "יד מזיעה של מישהו אחר". אך ארמון המראות של דליה – הראי המוצק והקר שלה – נקי עד כדי סטריליות. הוא מעוקר ועקר. אין בו מקום לאדם אחר מלבדה ואין בו חום ונשימה, אפילו לא נשימתה של דליה. הארמון הזה הוא המוות: רק במוות אין רעש ואין ריח, אין מגע ואין להיטות. דליה לכודה בשאיפה לטהר קיצוני, לעקרנות – ולמוות. כל מערכות היחסים שלה נידונות לכישלון מראש, כיוון שיחסים אמתיים עם אדם אחר פירושים נגיעה, חום ולהיטות. היעדר תחושה נקשר אצל הראבן למוות, ולעתים גם לזיכרון השואה, גם בסיפורים נוספים, למשל "בדמדומים" ו"בצוער, עם לוט"<sup>66</sup>. כאשר המגע או זיכרון המגע מאיים, החרדה ממגע הופכת לשאיפת מוות.

65 לא כל האירועים בסיפור מופיעים בסדר כרונולוגי. בעמ' 112 כתוב "בשביעית היה המעשה במנשה". האונס מופיע רק בעמ' 116, אך שם מצוין כי "בכיתה לא נקלטתי עדיין באותה שנה", ואילו בעמ' 118 כתוב: "בקני יצאתי למחנה עבודה עם הכיתה [...] ושכחתי לגמרי את הליטופים הארוכים והקלושים הללו, הבלתי נעימים, את ריח הבושם ואת הלחיים הקרירות, החלקות, [...] השנתיים האחרונות של בית הספר היו טובות."

66 שולמית הראבן, "בדמדומים", ב"דעות", הערה 36 לעיל. "בצוער, עם לוט", קשת ע"א (1976), עמ' 95-102.

הסלידה ממגע מתחלפת בהמשך בהתנהגות מינית חסרת הבחנה, כשדליה שוכבת ללא רגש עם גברים רבים שאף אינם חשובים מספיק כדי לזהותם בשמותיהם: "בעמידה לטרמפ פגשתי קבוצה של סגני משנה מן הצנחנים, אשר שאלוני לאן אני נוסעת. [...] אמרו: למה שלא תבואי איתנו לסחנה? [...] כמה חודשים אחר כך, בפתחי עיתון, ראיתי שאחד מהם עלה על מוקש ונהרג. זיהיתי אותו רק לפי התמונה, כי לא ידעתי את שמו" (עמ' 130). הן סלידה ממין והן התנהגות מינית חסרת בקרה הן תגובות מוכרות של נפגעות אונס. הרמן כותבת: "כמעט כל הנפגעות מדווחות על שיבוש בדפוסים המיניים." בין הסימפטומים שהיא מונה לתסמונת פוסט-טראומטית: "מיניות כפייתית או עצורה ביותר (עשויים להופיע לסירווגין)".<sup>67</sup> בכל התנסויותיה המיניות דליה פסיבית ואינה מסוגלת ליהנות ממין. זמי, אחד ממאהביה, מופתע לגלות שהיא קרירה, פסיבית וחסרת רגש. התגובה שלו מאלפת: " – היו לך הרבה חברים קודם? [...] חייכתי. – אז חבר'ה לא בסדר. אני מתפלא" (עמ' 134). זמי מנסה לעורר בדליה מיניות נורמלית, לפרק את "אותו משהו סביל שבי" (שם), אבל את האחריות לקרירותה של דליה הוא מטיל לא עליה ולא על האירועים בחייה אלא על "החבר'ה", אותו מושג כל כך ישראלי שבעצם משמעותו "הגברים". הוא מניח מראש – ומחזק – את הפסיביות בה הוא מנסה לכאורה להילחם. גם הרמן כותבת על "סבילות עמוקה" של נפגעות אונס.<sup>68</sup>

אם כן, הסיפור מתאר דיסוציאציה חריפה והתנהגויות חברתיות חריגות האופייניות לנפגעות תקיפה מינית.<sup>69</sup> איש מבין המבקרים שהתייחסו לסיפור לא ראה ביחסי מין בין גבר מבוגר לנערה צעירה פגיעה או תקיפה, כיוון שבשנת 1970 תקיפה מינית נתפסה כזו רק אם נעשתה על ידי גבר זר ולוותה באלימות מצד התוקף ובהתנגדות הקורבן. העדות על כך היא נרחבת. הגדרתה של עברת אינוס בחוק הישראלי הייתה שנים רבות "הבועל אשה, שאינה אשתו, נגד רצונה תוך שימוש בכוח או באימו עליה במוות או בחבלת גוף קשה, או כשהיא במצב של חוסר הכרה או במצב המונע התנגדותה". הדרישה לקיומו של שימוש בכוח הוסרה רק בשנת 2001.<sup>70</sup> קיים פער בלתי נתפס בין הסיפור, העוקב מקרוב אחר התוצאות ההרסניות של פגיעה מינית בנערה צעירה שהיא גם בת הדור השני לשואה, לבין האופן בו התקבל סיפור זה על ידי הקוראים בני הזמן. אופייניים דבריו של אברהם הגורני: "אין היא [הראבן] נוטרת טינה לא לקצין הבכיר, לא למדען, לא לבעל המכון ליופי ולא לפרופסור העילוי [...] הללו זוכים בסיפוריה לנימה של הומור סלחני. לאחר ככלות הכל, מה רע בכך שפה ושם ילגמו אי־אלו טיפות של מים גנובים."<sup>71</sup>

67 הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 87, 151 בהתאמה. והשוו: Petrak and Hedge, הערה 63 לעיל, עמ' 34, Susan Brownmiller Against Our Will: Men, women, and Rap, New York: Simon and Schuster, 1975, p. 279.

68 הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 62.

69 אני מודה לפרופ' ורד סלונים־נבו מן המחלקה לעבודה סוציאלית באוניברסיטת בן־גוריון על הערותיה המחכימות בנושא זה, בעקבות הרצאתי במסגרת פורום הנשים של האוניברסיטה.

70 ראו: ס"ח 1794 תשס"א (2001), עמ' 408. אומנם פסיקת בתי המשפט הקדימה את השינוי בחקיקה, למשל פסיקתו של השופט שמגר בפסק דין בארי ("האונס בשמרת", 1992), אך אין ספק שזו הייתה התפיסה הרווחת בשנת 1970. ראו גם: Brownmiller, הערה 67 לעיל, עמ' 351. אני מודה לעו"ד לילך וגנר על המידע שהעמידה לרשותי.

71 הגורני, הערה 12 לעיל.

הסלחנות היא כמובן של המבקר, שלדידו בעל המכון אינו שונה מהקצין או מהפרופסור, עמם מנהלת דליה הבוגרת רומנים מחוץ לנישואין. גם מרים ארד אינה מבחינה בין אישה בוגרת המנהלת רומן מחוץ לנישואין (בסיפור "מלכותה הקצרה של מרגלית עזר") לדליה שעברה תקיפה מינית ואינה מסוגלת ליצור קשר של ממש.<sup>72</sup> הייתה אפילו מי שקראה סיפור זה כמשל דידיקטי המציג קריקטורה נשית מיזוגינית.<sup>73</sup> איש לא עמד על כך שזהו תיאור מדויק של נפגעת התעללות מינית, שנשמע בקולה שלה, כיוון שהתיאור חרג מאופק הציפיות של המבקרים.

מתן קול לנפגעת תקיפה מינית היה נדיר בספרות העברית בשנת 1970.<sup>74</sup> הספרות משקפת בעניין זה את המציאות: במשך שנים, מעטים היו מוכנים להקשיב לקורבנות אונס, כפי שמעידה (כיום) ספרות מחקרית ענפה.<sup>75</sup> יש חשיבות מיוחדת להקשבה לקול הקורבן, כיוון שהיא מנוגדת לחפצון שהיא עוברת על ידי האנס. חוסר ההקשבה של הקוראים לקולה של דליה משלים את תהליך החפצון שהיא עוברת בסיפור. תהליך זה מומחש כשדליה פוגשת את בעלת הגלריה: "יש לי היום וְרִנְיָסָאז', ואת תהיי אחד הקישוטים העיקריים שלי הערב. [...]. בערב אמרו שאני אֹבֵז'ה ד'אר, כלומר חפץ אמנותי" (עמ' 157). המחמאה כביכול ליופיה של דליה מגלמת את הקביעה שדליה הפכה לחפץ. השלמתו של תהליך החפצון מאפשרת לה לקבל בשוויון נפש ואף להתגאות בתמונות בהן היא מצולמת "מוטלת כמתה־חיה בסמטה רטובה": דליה הפכה למתה־חיה, לחפץ אנושי. הראבן מעבירה – בדרך אופיינית לה – עניין מרכזי בסיפור בקיצור נמרץ, באמצעות בחירה לקסיקלית מדויקת. קולה של דליה מושמע בסיפור, אך לא נשמע – לא במישור הסיפור על ידי הוריה, ולא על ידי הקוראים בני הזמן. הוריה של דליה אינם מגנים על בתם מפני בעל המכון, שנרמז שיש לו עסקים עלומים עם האב. כשהוא מזמין את דליה למכון האב מתעניין רק כמה זה יעלה "עם הנחה", וכשבעל המכון מבטיח טיפול בחינם גם הסכמת ההורים היא במונחים של "רווח": "לפחות תעזרו לה להיפטר מהנמשים שלה, גם כן רווח נקי. ושתעלה במשקל" (עמ' 115). ההורים אינם חשים שמשוהו אינו

72 Miriam Arad, "Illusion of free choice – or, women in love", *Jerusalem Post* (10/7/1970)  
73 "אדישותה הבטלנית של דליה והטיפוח המופרז שלה מודגשים בבהירות על ידי דמותה הסוערת של יוכה, שכנתה־לחדר. [...] בכל אחת מאיתנו יש מעט דליה מתייפפת ואגואיסטית ומעט יוכה עמלנית וישרה". גיל, הערה 34 לעיל. הטון הדידקטי מאפיין את הרצניזה כולה ואולי תואם את האכסניה – דבר הפועלת.

74 מאז שנות השמונים נכתבות יותר יצירות המתארות פגיעה מינית וחלקן כתובות בגוף ראשון, ראו למשל: ברכה סרי, "קריעה", נגה 1 (1980). לאה איני, *טדומאל*, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001. ננו שבתאי, *ילדת הברזל*, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2006.

75 לפי הרמן, "כינסו חשיפה הראשון של מעשי אונס אורגן בידי תנועת הפמיניסטיות הרדיקליות בניו יורק בשנת 1971. [...] באמצע שנות השבעים [...] הונהגו בכל חמישים המדינות תיקוני חקיקה שנועדו לעודד את הנפגעות המושתקות של פשעים מיניים לבוא ולהתלונן. תנועת הנשים האמריקנית גם חוללה, מאמצע שנות השבעים, התפוצצות של מחקר בנושאים הקשורים לתקיפה מינית שעד אז התעלמו מהם." הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 45. המרכז הראשון לנפגעות תקיפה מינית נפתח בארצות הברית בשנת 1971 (שם, עמ' 46). ראו גם: Brownmiller, הערה 67 לעיל. בראונמילר סוקרת את היחס לאונס בארצות הברית, וספרה שנדפס בשנת 1975 מוקדש לשינוי אווירת ההשתקה בנושא זה. גם פטרק והדג', הסוקרות מספר רב של מחקרים בתחום, מציינות שהמחקר האקדמי והדיון הגלוי באונס החלו רק בשנות השבעים. Petrak and Hedge, הערה 63 לעיל, עמ' 1-5.



כשורה וכשדליה אוזרת אומץ ומחליטה להפסיק ללכת למכון, הם אף מנסים לשכנע אותה לחזור לשם: "הזדמנות כזו, ועוד חינם, הרי את צריכה להודות לו כל החיים, ומה את עושה במקום זה? קונצים!" (עמ' 118). קוראי הסיפור החמיצו את קולה של דליה בשל מוסכמות הזמן וגם כיוון שהתנהגותה הדוחה אינה מאפשרת אמפתיה או הזדהות. דמותה של דליה מסרבת להיות מוכלת בקטגוריה של "קורבן" – לא באופן בו היא מגיבה על הפגיעה, לא ביחסה להוריה, ניצולי השואה, ולא בהתנהגותה.

הסיפור אינו שואף לקתרזיס אלא למימיזיס, במשמעותו האדורניאנית: זעזוע המנכיח לקורא את הרוע מבלי להמתיקו בפתרון אפשרי, או לפחות בחמלה.<sup>76</sup> "קתארזיס הוא פעולה מטהרת המכוונת נגד הרגשות וחוברת לדיכוי. קתארזיס אריסטוטלי הוא חלק מהמיתולוגיה הוותיקה של האמנות ואיננו מתאים לאפקטים של האמנות בימינו", כותב אדורנו.<sup>77</sup> בניגוד לאריסטו, ובדומה ליצירות המוסיקליות הדיסוננטיות שהעריך (ושכתב בעצמו), אדורנו חשב שעל הספרות לשמר את המתחים, הסתירות והשסעים שבתוכה כדי לבטא ולשקף את המציאות הפגומה, המחופצנת, רוויית המשברים של החברה המודרנית. עליה להודות באשמה המוטלת עליה בשל הפיוס השקרי שהיא מציעה לקוראיה.<sup>78</sup> זוהי תשובתו החלקית-במודע של אדורנו לבעיה האתית של היצירה היפה המבטאת סבל אנושי, הדילמה המפורסמת של "כתיבת שירה אחרי אושוויץ". האמנות אינה יכולה להתחמק מאשמה, אך אין זה אומר שיש להפסיק לכתוב שירה. יש לכתוב שירה המודעת לאשמה המוטלת עליה, לשבירות ובמידה מסוימת לפרדוקסליות של עצם קיומה. בדומה לכך, סיפורה של דליה אינו מציע שום נחמה: לא התמודדות מוצלחת עם הטרואומה, לא אהבה או רגשות חמים להמתיק בהם את הרוע, ואפילו לא טרגדיה מזככת. ניתן לראות באופן הסיפור הזה ביטוי לטרואומה שעברה המספרת, לחוסר האפשרות לייצג את הטרואומה במילים; שכן חוסר האפשרות לדבר על הטרואומה הוא מאפיין חשוב ומרכזי בתסמונת הפוסט טראומטית. בה בעת ניתן לראות בכך בחירה מודעת, אסתטית ופואטית, של הראבן לספר את הסיפור בגוף ראשון מפיה של מספרת כזו.

## "אני לא יכולתי לשחות"

בסיום הלימודים בתיכון דליה עוברת לירושלים ומתחילה ללמוד לימודי יהדות. את הבחירה בלימודי יהדות היא מסבירה בחיפוש אחר אלוהים, אחר הנצח – אותו חיפוש שנובע מחרדת המוות וקשור ישירות גם לשואה:

76 לדיון בתפיסת המימיזיס של אדורנו ראו: משה צוקרמן, פרקים בסוציולוגיה של האמנות, תל אביב: משרד הביטחון, 1996; אמיר בנבגי, הערה 3 לעיל; Martin Jay, "Mimesis and Mimetology"; Adorno and Lacoue-Labarthe, Tom Huhn and Lambert Zuidervaart (eds.), *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1997, pp. 29–53.

77 Adorno, הערה 3 לעיל, עמ' 238.

78 שם, עמ' 234. ראו גם: תיאודור אדורנו, "ביקורת תרבות והחברה", אסכולת פורנפורט – מבחר, תל אביב: ספריית פועלים, 1993, עמ' 157. וגם: אדורנו, הערה 3 לעיל, עמ' 245.

למה יהדות. שאלה טובה. גם זה היה, איך שהוא, נגד הבית שגדלתי בו. [...] אבל לא רק נגד. גם כעין חיפוש. [...] אני רוצה, אמרתי בהיסוס, אני רוצה יותר מכל לדעת מה סוף סוף חולף, ומה אינו חולף, מה נשאר לנצח. כל התצלומים האלה של אמא שלי. (עמ' 121)

היא עוברת לגור בירושלים עם שותפה לדירה, עובדת סוציאלית בשם יוכה. בירושלים ועם יוכה היא חווה, סוף סוף, חוויה חיובית של קרבה המתבטאת כרגיל אצל הראבן בתיאור העיר:

בלילה יצאתי לחזות בבתי העיר, ופתאום נראו לי נסמכים זה על כתפו של זה, שכן על שכם שכן, מפני הלילה הכבד. בבתים היו אורות רכים [...] היה יפה עד מחנק בגרון. הרוח נשמה. לראשונה בחיי נרמה היה לי שאני בבית. (עמ' 123)

הבתים ה"נסמכים זה על כתפו של זה" מגלמים ערכים של תמיכה וידידות, שדליה לא הכירה מעולם. דליה גדלה בעיר תל אביב, בה התמודדה עם קשיי קליטה של מהגרת ובה נאנסה. אם נבחן אילו מקומות בתל אביב מוזכרים בסיפור, נקבל תמונה של דקדנס בורגני: מכון יופי, משרד עורכי דין, גלריה ובניין רב קומות שמרתפו שורץ עכברושים, וגם "את הלכלוך מאחורי בתי הקפה של דיזנגוף, את הפחים המלאים סלט מיונית צהוב ומוגלתי ליד אולמות החתונה מוקדם בבוקר. את כל האנשים הדוחפים באלנבי" (עמ' 153). כפי שראינו לעיל, הקיום בעיר הגדולה מוצג כמושחת מהיסוד, מרוכז במראה חיצוני, ספוג במיניות עקרה, מחלה והתאבדות, בניגוד למושב מצד אחד ולירושלים מצד אחר.

אבל גם בירושלים דליה אינה משתנה. היא ממשיכה לשאת עמה את הטראומה ואת היחסים המעוותים שהם היחידים שהיא מסוגלת לקיים. ובמילותיה שלה: "אני לא אהבתי איש" (עמ' 126). את הרומן הראשון שלה בירושלים (לאחר תקופה של מין מזדמן עם גברים רבים), היא מתארת כ"עניין גועלי": "אם היה עניין גועלי במשך התקופה הזאת, היה זה עניינו של מיילס. דוקטור מיילס" (שם). מיילס הוא מרצה לפילוסופיה ממוצא אמריקני, נשוי ואב לילד. דרך מיילס דליה מנסה להתחבר להשכלה, לתרבות ולפילוסופיה המערבית. זהו ניסיון עקר. נרמז שמיילס הוא אימפוטנט והערכים התרבותיים שהוא מייצג הם מגוחכים ושקריים, ציפוי נוצץ המחפה על עצלנות ונצלנות. הוא "אהב להיראות" עם דליה היפה, "לפנות ערב באינטר-קונטיננטל, לעת שקיעה מתוכננת, כשהוא בולע את הנוף בצורה מתוכננת". אין ביניהם רגש אמתי, אלא מראית-עין "מתוכננת" בלבד. מיילס המשכיל והמתוחכם מצהיר שהוא מגדל את בנו "בצורה נאורה", אך בפועל מאלץ את אשתו להתמודד עם ילד בן שש שעושה את צרכיו במכנסיים בעוד הוא עצמו מתחמק מההתמודדות: "מיילס לא היה מוכן, כך אמר, לגדל אדם קונפורמיסטי, רק מפני שהוריו התעצלו לנגב קצת לכלוך. הוריו, זו גוזמה, כי מיילס מימו לא ניגב את הלכלוך [...] מיילס תמיד נתן הוראות בטלפון" (עמ' 127). כך הוא גם נהנה להיראות עם דליה היפה בעיר, אך אינו שוכב איתה (דבר

שהיא דווקא זוקפת לזכותו) וכשהיא זקוקה לעזרתו הוא אינו מוכן לבוא. הנאורות של דוקטור מיילס האמריקני היא אימפוטנטית, צבועה, ואי אפשר לסמוך עליה.<sup>79</sup> לאחר שהוא מסרב לסייע לה, היא מסבירה לחברתה: "אדון מיילס, הסברתי לה, יצא עם כל המוגלה" (עמ' 129).

אם מיילס האמריקני הוא איש הנאורות וההשכלה הגבוהה, המאהב הבא אחריו הוא התגלמות הלאומיות הישראלית. זמי, "אלוף-משנה שמואל", הוא קצין בכיר בצה"ל, נשוי ואב לילדים ומבוגר מדליה בעשרים שנה.<sup>80</sup> זמי מתואר כגבר חזק, רזה ושזוף, שמסתער על אתגרים בעיניים נוצצות (עמ' 135). היא חשה "בטוחה מכל רע" בזרועותיו (עמ' 134). ניסיונותיו לעורר בדליה רגש, או לפחות חשק מיני, מתוארים כמלחמה לכיבוש יעד מבוצר. "אותו משהו סביל שבי, שהיה לו לאויב באותם שבועות [...] ואחר זמן מה חדל זמי להילחם אתי עלי" (עמ' 134). זמי כובש את דליה, בלי שיצליח לעורר בה רגש כלפיו – וממשיך הלאה. הוא אינו משאיר אחריו משקע כלשהו.

שונה מכולם הוא אפרים, המרצה לתלמוד, לשעבר בחור ישיבה. זהו ניסיון ההתקרבות החשוב ביותר שלה, שהיא משקיעה בו את כל נפשה, אך גם הוא נועד מלכתחילה לכישלון. אפרים הוא נכה, הגורר את רגלו בשל שיתוק ילדים שלקה בו. הוא "מכוער כיעור מלבב, נוגע ללב. ראש־קרפדה מתרומם, משתרבב בשרשרת של תמיהות מתוך צוארון, על צואר דק, שביר כגבעול. שקיות־עור עמוקות תחת עיניו. [...] שפתי אינן צבות כדרך שפתי כל אדם, כאילו פיו חסום כנגד כל חושניות. [...] והרגל הרחומה הזאת, בנעל הגדולה" (עמ' 141). דליה ששנאה את "החגרים והפסחים שנואי נפש דוד" (107),<sup>81</sup> ששנאה "כל עני, כל חיגר ופיסח, כל מה שאינו יפה כמוני" (עמ' 148) מתאהבת דווקא באפרים החיגר והמכוער. כאשר הוא מתחיל לדבר "הכל אור. קולו גדול ממנו פי שלושה, פי ארבעה, קול נפלא, טהור, מתוח כמו כבל מתכת של אונייה. [...] כל החדר אור מרוכז" (שם). ראוי להתעכב על התיאור הסינסטטי של קולו של אפרים. הקול עצמו אינו מתואר: האם הוא קול גבוה או נמוך? עמוק?<sup>82</sup> הצירוף השגור "קול גדול" עובר הזרה, כפי שהראבן מרבה לעשות: "קולו גדול ממנו פי שלושה". המאפיין העיקרי של הקול הוא דווקא האור, שממלא את החדר. הקשר בין הצליל לאור אינו מובן מאליו, זו תחושה סובייקטיבית של המאזינה, אך המשמעות חיובית. הדימוי המקורי "[קול] מתוח כמו כבל מתכת של אונייה" מעניק לקולו של אפרים – ובאורח סינקדוכי לאפרים עצמו – איכויות של עוצמה, דיוק וטכנולוגיה, לא האיכויות שהיינו מצפים ממרצה לתלמוד עדין וחיגר. נראה שהכבל המתוח הזה, מעין מיתר הנמתח אל דליה, מושך אותה ומוציאה מן האדישות והאטימות. אבל המשיכה כלפי אפרים אינה מעמידה קשר אמתית בין שני בני אדם, כיוון שגם אפרים אינו מסוגל לגעת בדליה. אפרים "חסום כנגד כל חושניות". הרומן

79 על יחסה של הראבן לנאורות ראו בעבודת הדוקטור שלי. בלבן, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 207–213.

80 הכינוי "זמי" מתאים לנוהג דאז ביחידות הלוחמות להצמיד כינויים ללוחמים, לדוגמה "גנדי".

81 כזכור, המקור הוא "אֶת־הַפְּסָחִים וְאֶת־הַעֲוִרִים שֶׁנָּאִי נֶפֶשׁ דָּוִד", שמואל ב מה, 8. כעת ברור מדוע החליפה הראבן את העיוורים בחיגרים.

82 אומנם גם "גבוה" ו"נמוך" הן סינסטזיות, אך הן שחוקות כל כך שהן מתקבלות כדנוטציות.

אתו מתקיים בעיקר בטלפון ובדמיונה של דליה. היעדר המגע מודגש על ידי אזכורים חוזרים ונשנים של ידיים:

ידיים לבנות, ענקיות, עכבישיות. ידי בורא עולמות המלים. את נשמתו שאיני בטוחה בקיומה אני נותנת ובלבד שתהיינה הידיים הללו עלי ולו פעם אחת בלבד. אין הוא שולט בהן כל צרכן: לפעמים, תוך כדי דיבור, הן מושכות לו בתנוך האוזן, או בבדל השיער הבלונדי, הגוזז כקיפוד. (עמ' 141)

התקרבותי מאוד. כמעט נגעתי בו. הוא היה חיוור, חיורון מוזר, לא כאלו אזל ממנו הסומק, אלא כאילו התלהט מבפנים במשהו זרחני חזק. פניו דמו לכבשן. שתי ידיו התרוממו רגע לקראתי – ומישהו קרא בחוץ, סמוך למסדרון, "סילביה, יש לך אסימונים?" – והידיים מתו. [...] הרגשתי מרומה, מיותמת משתי ידיים אלה שהיו חייבות לגעת בי ולא נגעו. (עמ' 143)

השימוש יוצא הדופן במלה הטעונה "כבשן" לתיאור פנים חיוורות מעלה, שוב, קונוטציה של השואה. הידיים שאינן נוגעות הן "עכבישיות" ו"מתות". כשאפרים נוגע סוף סוף בדליה, האסוציאציה הראשונה שלה אינה של רגש או מיניות, אלא של מי שמובל לגרדום:

[אפרים] שם ידו על כתפי והפך אותי אליו. רעדתי כמי שמובל לגרדום. אפרים הרים לאט את המטפחת מעל פני. [...] אם אשים כפי על פניו, האם תחוש הכף בעור המתכרכם בחיך? המותר לי לגעת בשיערה־הקיפוד הזה? כבר מותר? [...] אני זוכרת משהו כעין גיפוף, פחות מנשיקה, כאלו ציפור חבטה בכנפה בפי, אפרים נשק את ידי ויצא, ואני לא קראתי אחריו: חכה, למען השם, חכה. משהו במגע עורו לא היה מדויק לי, לא היה צפוי, כאלו קריר יותר משצפיתי, או אולי, לא צפיתי, אחר. (עמ' 147)

המגע הוא חטוף ולא נכון. דבר זה מסומן בשורה של ביטויים שפירושם אי־דיוק: "כעין גיפוף", "פחות מנשיקה", "כאילו", "לא היה מדויק". כשם שהיה לדליה קר ביחסיה עם בעל המכון, כך גם מגעו של אפרים "קריר יותר משצפיתי". הן אפרים והן דליה אינם מסוגלים למגע.<sup>83</sup> דליה מנסה להתאים את עצמה למגבלותיו: "אני אהיה שקטה כפרח חי בידך. אפילו יד לא ארים, אם היד מטילה עליך אימה. אהיה פחות מענון, פחות מרוח ריחנית. רכה ושקטה, כחומר בידך, אדוני" (עמ' 144). חומר שהוא פחות מריח? יד מטילה אימה? השאיפה לגעת באפרים כמוה כרתיעה ממגע אמת, כיון שאפרים עצמו פוחד מהמגע עם דליה. חברתה של דליה מצטטת את המשורר הטורקי נאזים חיכמת: "אם בידך ידי נוגעת, / מיד נופל אני מת על הבטון" (עמ' 142).

83 נשים שאינן מסוגלות לגעת נמצאות גם בסיפורים אחרים של הראבן. ראו למשל: שולמית הראבן, "בחודש האחרון", בחודש האחרון, תל אביב: דגה, 1966, עמ' 5-31; "ים עם דולפינים", שם, עמ' 65-58.

למרות שאפרים מתואר כגאון ועילוי, דליה מתייחסת רק לחיצוניותו, למראהו, לידיו ולקולו, ולא לתכנים שהוא מלמד (עמ' 140-141). הרמז היחיד לתוכן השיעורים הוא באזכור הצירוף "יגר שהדותא", אך היא אינה מזכירה את ההקשר או את תוכן השיעור שאפרים מלמד:

אני זוכרת את הרגע המדויק שבו התחילו געגועי אליו. הוא דיבר על יגר שהדותא וההיגיו הצלול במלה "יגר" חישמל פתאום את כולנו. יגר-רר. המלה היחידה הזאת דיברה על אפרים אחר, לא זה הצנוע, המשפיל מבט, אלא אפרים שרעבים נמריים מחלחלים בו. וכן, שאני רוצה אותו. ככה, פתאום, מרגע לרגע. אני רוצה להיות כלולה ברעב שלו. ברגע שלו. בחלום שלו. בחייו. שיכיל אותי. (עמ' 141)

"יגר שהדותא" הוא גלעד, עדות לעבר, והמילים הארמיות שמקורן מקראי הן כשלעצמן עדות לעבר הלאומי.<sup>84</sup> הביטוי המקראי הארמי מדומה לנהמת נמרים רעבים. אפרים הצנוע, הישיבה-בוחער, שפיו "חסום כנגד כל חושניות", מסגיר חושניות חייתית מפתיעה רק כשהוא מתחבר לעבר הלאומי ולתנ"ך. אך דליה אינה מתחברת למשמעויות העמוקות של הטקסט המקראי או התלמודי אלא לצליל, לאפקט החיצוני של המילים. היא מוכנה להשתנות עבור אפרים, אבל השינוי היחיד שעולה בדעתה הוא לגלח את ראשה, שינוי במראה החיצוני (עמ' 142).

תיאור הרעבים הנמריים אינו מקרי, כמובן. בין מיניות ואכילה קיים קשר הדוק, שמקורו בסיפוק של צרכים בסיסיים בשלב האוראלי.<sup>85</sup> משום כך, כל אחד ממאהביה הרבים של דליה קשור לסוג כלשהו של מזון, המאפיין אותו ואת הקשר ביניהם: הסטודנטים מכינים לדליה קפה עם חלבון ביצה מוקצף, מיילס האמריקני לוקח אותה למסעדות יוקרה, הצנחנים מטגנים לה "לוף" ועם זמי הקצין היא אוכלת מציות יבשות ומרק פושר מאבקה, כמעט מנות קרב. דליה עצמה לעולם אינה מבשלת לשום אדם. חוסר יכולתה להעניק אהבה ולחוש רגשות אמתיים מסומן גם בחוסר יכולת להכין מזון. אם היחסים בין דליה למאהביה מסומנים במזונות שונים, הרומן הבלתי ממומש עם אפרים מאופיין בהיעדר כל אכילה. אפרים ודליה אינם מסוגלים אפילו לשתות יחד, כמו שאינם מסוגלים לגעת זה בזה: "שתינו. אני לא יכולתי לשתות, וגם הוא, אחרי גמיעה אחת, הניח לספל. – את רואה, אמר, – זה נעים. נעים מאוד לשתות ככה קפה, מחוץ לשגרה" (146). הסתירה הכפולה (שתינו – לא יכולתי לשתות – נעים מאוד לשתות) מסגירה את הרצון העז ואת חוסר היכולת המוחלט לממש את הקשר. את מקומה של השתייה ממלא דיבור על שתייה, כשם שדיבור פנים אל פנים ובטלפון מחליף את הקשר הארוטי ביניהם, וכשם שאפרים רק מדבר על העבר המיתי המקראי ולא יכול לממש אותו. כשאפרים אומר "יגר שהדותא" דליה מדמינת "רעבים נמריים מחלחלים בו", אך

84 המקור בבראשית לא, 47: "וַיִּקְרָא-לוֹ לְבָן יֶגֶר שְׁהֶדְוֵתָא וַיַּעֲקֹב קָרָא לוֹ גֵלְעָד".

85 על הקשר בין מזון ומיניות מבוסס, למשל, ספרו של יחיל צבן, ונפשו מאכל תאוה: מזון ומיניות בספרות ההשכלה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014.

זהו רק צליל, רק דיבור ולא רעב של ממש. דליה נותרת צמאה: "שפתי יבשות כל היום, יבשות ומבוקעות. אני צמאה. מסוממת וצמאה" (153).  
 בהמשך לוקה דליה במחלה שמאלצת אותה לסגת לתזונה דמוית מזון לתינוקות. במפתיע, היא נהנית מהחזרה לינקות:

מסכנה, אמרו אנשים, כל הדיאטה הזאת. אבל אני התחלתי דווקא לאהוב את האוכל שהותר לי. הוא היה איכשהו אוכל מנחם. הלחם הרך, הטבול בביצה רכה, היה מביאני לתחושה של אושר, ביתי, טוב. מרק העוף היטיב עמי, וכן כל הדייסות, הפודינגים, החלב. הייתי מסוגלת לאכול דוודים שלמים של דיסת גזר מתוק. (עמ' 155)

דליה הנוהגת בהפקרות מינית לא מתוך הנאה, אלא מחוסר יכולת להתמודד עם העולם באופנים אחרים, נסוגה למצב של תינוקת – מצב שהוא גם א־מיני וגם מנוגד למהלך הרגיל של הזמן. ההמשך תומך בקריאה זו: "הכר היה שד לבן גדול, שאפשר היה לצנוח עליו, ועם התנומה היה לים גדול, רוגע, לבן, אוקינוס נע בתנועה קלה, בלתי מורגשת, מלטף עורי. בשנתי עמדו בחדר מים גדולים, מסתוריים, רכים" (עמ' 156). דליה נסוגה בחלומה לא רק לינקות, אלא למצב עוברי, לרחם, כבריחה וכניסיון להתגבר על החסכים הרגשיים המלווים אותה כל חייה כבת לניצולי שואה וכנפגעת התעללות מינית.<sup>86</sup>  
 הפתרון שמוצאת דליה לבסוף הוא יחסים לסביים עם ה"דודה" סבינה, קרובת משפחה בעלת גרייה בתל אביב. למרות הרמז לקרבה המשפחתית – כלומר לגילוי עריות – המין עם סבינה מוצג כנוח ולא מסובך: "לא הייתי רוצה שמישהו יחשוב שאני תמיד לסבית, או שסבינה לסבית. שתינו נורמליות בהחלט, אבל לפעמים יותר נוח כך, פחות מסובך" (עמ' 158). סבינה היא אישה חזקה, שמנהלת את חייה כרצונה – לרבות גירושיה מבעלה – ההיפך הגמור מדליה, שמדברת עליה בהערצה. אך גם הקשר הזוגי האחרון של דליה הוא עקר, לא מפני שהוא קשר לסבי, אלא מכיוון שבשלב זה דליה השלימה את תהליך החפצון שהיא עוברת לאורך הסיפור: היא הפכה ל"אובז'ה ד'אר". את מקום התיאור של היחסים ביניהן תופס תיאור הדקורציה של חדר השינה: "לפעמים אני נשארת בחדר השינה של דודתי סבינה, חדר עשוי בסגנון איטלקי, לבן וכחול וזהוב, ובו קימורים וגומחות כחולות ופיתוחי קיסוס ופסלונים" (שם). הקימורים אינם של הגוף הנשי אלא של החדר, ולצבעי הכחול-לבן הישראליים מצטרף צבע הזהב. ברור שאין כאן אהבה ואף לא ארוטיקה. דליה מצאה לה פתרון שאינו מוות אך גם לא חיים של ממש, אלא מראית עין של קשר זוגי. המין הלסבי מוצג כאופציה לא מאיימת, למרות שגם כאן דליה פסיבית כמו ביחסיה עם הגברים.<sup>87</sup>

86 חזרה לינקות ניתן לראות ביצירות נוספות של הראבן: בסיום עיר ימים רבים זאכי מוזר לביתו במצב מנטלי כשל תינוק, וב"אהבה בטלפון" טיבריוס נעשה ילדותי בגלל חוויותיו בשואה. שולמית הראבן, עיר ימים רבים, תל אביב: עם עובד, 1972, עמ' 186; "אהבה בטלפון", בדידות, הערה 36 לעיל, עמ' 44.

87 בניגוד לתשוקה הלסבית בסיפור "בדידות", דליה אינה מביעה כל רגש או משיכה ארוטית כלפי

הן כאשר דליה נרתעת ממגע והן כשהיא עוברת כביכול לקיצוניות השנייה ושוכבת עם כל הנקרה בדרכה, היא נותרת פסיבית ואינה מסוגלת ליהנות ממין. הסיפור גדוש ביחסי מין, אך אין בו ארוטיקה, משתי סיבות: במישור העלילתי, משום שלאורך הסיפור המין הוא רק אמצעי שדליה משתמשת בו ביחסיה עם הסביבה. היא משלמת בגופה על מה שהיא מקבלת מהגברים ומהאישה שהיא שוכבת אִתם – תשומת לב, תחושת ביטחון ואישור לכך שהיא קיימת, שיש משמעות לקיומה. בניסוחה של הראבן, מפיה של דליה: "כי מה אני אלא דרך אנשים אחרים" (עמ' 144). במישור הסיפור, הסיבה להיעדרם של תיאורים ארוטיים היא שהמספרת היא דליה, שבהיותה קורבן לפגיעה מינית איננה מסוגלת לתאר ארוטיקה. הארוטיקה היחידה בסיפור היא מדומיינת וקשורה לגירוי מילולי, לאפרים המרצה לתלמוד הקורא טקסט בארמית.

מיילס, סבינה וגם זמי הם אגוצנטריים כמו דליה, אך בניגוד לה הם דואגים לעצמם בהצלחה. אפרים, לעומתם, הוא חלש ונתון למרותה של אשתו. היא זו ששמה קץ לקשר שאפרים אינו מסוגל לנהל או לסיים. דליה, המספרת הבלתי מהימנה, שהטראומות שמלוות את חייה מערערות את יכולתה לספר סיפור קוהרנטי ואמין, משליכה על הדמויות בחייה את הסתירות, החרדות והמוגבלויות שלה ואת שאיפותיה הבלתי ממומשות.

## יג'רדרר שהדוחא

את "ימי צינה בראי המוצק" ניתן לקרוא גם כאלגוריה.<sup>88</sup> האלגוריה נתפסה בעבר כסוגה נחותה ודידקטית, אך תפיסה זו השתנתה זה מכבר בעקבות ולטר בנימין ופול דה מאן. בדיונו במחזה התוגה הגרמני יוצא בנימין נגד הסמל כ"אחדותו של האובייקט החושי והעל-חושי", כלומר נגד האוניברסליות של הסמל ותפיסת יצירת האמנות כמשהו שניתן לצמצמו לכדי "רעיון" או "תוכן" בר ניסוח.<sup>89</sup> בנימין מבחין בין האלגוריה הדידקטית של ימי הביניים לאלגוריה של הבארוק, המשמרת בתוכה דואליות בלתי ניתנת למחיקה בין האובייקט המוחשי לתוכן שהוא מצביע עליו. לכן האלגוריה הבארוקית "אין היא, כתמונה, רק סימן למה שיש לדעתו אלא דבר שראוי שידעוהו כשלעצמו".<sup>90</sup> כשם שתמונה אינה רק דימוי של הנושא המצויר, אלא בעלת ערך עצמי נפרד, כך באלגוריה ערך נוסף שאינו חלק מן הרעיון המופשט שעליו היא מצביעה. האחרות שבאלגוריה שומרת על האוטונומיה של האמנות, כיוון שתמיד נותרת "שארית" כלשהי שאיננה מתמצה עד תום בהמשגה המילולית. הצורה האמנותית אינה מוכפפת לתוכן. ניתן לראות את ההלימה בין קדימות האובייקט של אדורנו לתפיסת האלגוריה של בנימין. פול דה מאן, בעקבות

בעלת הגלריה. את ההתייחסות ללסביות כאל "לא נורמלית" יש להבין בהקשר של התקופה – המופוכזת הייתה אז נורמה מקובלת.

88 על אלגוריה כאסטרטגיה פרשנית (ולא רק כאסטרטגיה של כתיבה), ראו: אורי שוהם, המשמעות האחרת, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 1982, עמ' 72–74.

89 ולטר בנימין, "האלגוריה ומחזה-התוגה" (מתוך "מוצאו של מחזה-התוגה הגרמני"), מבחר כתבים ב: הרהורים, הערה 31 לעיל, עמ' 10–31.

90 שם, עמ' 27.

בנימין, תוקף את הטענה הרווחת לעליונות הסמל על האלגוריה במאמרו על "רטוריקה של טמפורליות"<sup>91</sup>. דה מאן מדגיש את חשיבות ההבדל, השניות (הדואליות) והיסוד הטמפורלי באלגוריה, לעומת האחדות, הזהות והסימולטניות של הסמל.

קריאה אלגורית של הסיפור שלפנינו תראה בו סיפור על דמותה של מדינת ישראל הצעירה ועל הניסיונות השונים לגיבוש זהות ישראלית. קריאה כזו עומדת בניגוד מוחלט לחלק הארי של הביקורת בשנות השבעים והשמונים, שראתה בהראבן סופרת העוסקת ב"פפים קטנים". בשנות התשעים, לאחר צאת הנובלות המרכיבות את הטרילוגיה צמאון – "שונא הנסים", "נביא" ו"אחרי הילדות", נטו מבקרים רבים לקרוא את הנובלות כאלגוריות למצב העכשווי במדינת ישראל,<sup>92</sup> למגינת לבה של הראבן, שהתבטאה כנגד קריאה זו במספר הזדמנויות. ואולם, "מי צינה בראי המוצק" כבר שקע אז, למרבה הצער, במצולות השכחה. כפי שנראה, קריאה אלגורית של סיפור טעון זה תחשוף תכנים נוספים שחמקו מעיני המבקרים בני הזמן.

דליה היא בתם הצעירה והיפה של שני פליטי שואה, שנולדה ביחד עם מדינת ישראל. ההורים שייכים לדור המדבר, דור אבוד המשקיע את כל מאמציו ותקוותיו ביצירת דור ההמשך.

סבורים היו כנראה, שהמשכיות שלהם-עצמם, אחורה וקדימה, אך בעיקר קדימה, חשובה היא מאד, כיוון שעובדת היותם פליטים, מהגרים, עולים אם תרצו, קטעה את ההמשכיות, [...] תמיד הרגישו אשמים כלפי. (עמ' 108).

קטיעת ההמשכיות עשויה להתפרש הן כניתוק הקשר עם המשפחה והקהילה שנספו באירופה והן כאובדן הזיקה אל המיתוסים הלאומיים המאחדים ונטישת האמונה היהודית אחרי השואה. שבירת הרצף הדורי שגרמה המלחמה היא אישית ופרטית, אך בה בעת גם לאומית וקולקטיבית. ההורים מתוארים כ"פליטים, מהגרים", באתוס שהתוספת האירונית "עולים אם תרצו", המתייחסת למשפט המפורסם של הרצל, רק מחזקת. דליה נולדה במושב, כשם שהאתוס הציוני רואה עד היום את ההתיישבות העובדת כערש הולדתה של מדינת ישראל. העובדה שחלק ניכר מתושביה היהודים של הארץ התגוררו בערים הוצנעה בנרטיב הציוני, שהדגיש את תפקידם של היישובים החקלאיים בחזרתו של העם היהודי לאדמתו ובתהליך הנורמליזציה של היהודי החדש.<sup>93</sup>

91 Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, 2<sup>nd</sup> edition, 1983, pp. 187-228. המאמר פורסם לראשונה ב-1969.

92 ראו למשל: Nave, הערה 55 לעיל; חיה שחם, "ערך בגבעון דום", ידיעות אחרונות, המוסף לשבת (9/12/1988), עמ' 21; אילן שיינפלד, "מה זה נוצץ", על המשמר (20/1/1989), עמ' 15 (ומאמרים נוספים משל שיינפלד).

93 על פי נתוני מפקד האוכלוסין המנדטורי משנת 1931, 37.4% מכלל האוכלוסייה (יהודית וערבית) היו תושבי ערים. אחוז המועסקים בחקלאות, יהודים וערבים, היה באותה שנה 47.6%. מקור: E. Mills, *Census of Palestine 1931. Population of Villages, Towns and Administrative Areas*, Jerusalem 1932. מצוטט אצל דוד עמירן, "תהליכי עיור ושמירת קרקע חקלאית בישראל", קרקע 41 (1996), עמ' 6-14.



דליה הייתה צריכה להיות התגשמות חלומם של הוריה, הבת היפה והבריאה בנפשה שלא חוותה את הסבל והזוועה של מחנות ההשמדה, כשם שמדינת ישראל הייתה התגשמות החלום הציוני. אבל משהו השתבש. לא רק שדליה נושאת את סימני הטראומה של השואה, שהועברו אליה בהעברה בין־דורית, היא עוברת טראומה נוספת, אותה לא יכלו הוריה אף לשער. דליה איננה זהה למדינת ישראל, וגם לטראומת האונס אין מקבילה "לאומית" מדויקת. מדינת ישראל הצעירה אומנם עברה טראומה נוספת – להבדיל – במלחמת תש"ח,<sup>94</sup> אך לא ניתן להשוות את השפעת המלחמה על המדינה להשפעה של טראומת האונס, שמערערת ומפרקת את אישיותה של דליה ואת יכולתה להגשים את חלומה של דור ההורים. דמותה של דליה אינה זהה לרעיון שעליו היא מצביעה, ומרווח זה קורא למחשבה.

במקום לצמוח כאדם "חדש", דליה צומחת כדמות מעוותת הנזקקת לאחרים כדי להתקיים: "כי מה אני אלא דרך אנשים אחרים" (עמ' 144). מאהביה השונים מצביעים על אפשרויות שונות: מיילס האמריקני והעשיר מציע לחיות כמו באמריקה; זמי הקצין הבכיר מייצג ישראליות צבאית, צברית ולאומית; אפרים המרצה לתלמוד קשור לשורשים היהודיים; וסבינה בעלת הגלריה מציגה מעין קוסמופוליטיות מדומיינת. דמויות אלה הן, במידה מסוימת, קריקטורות, אך כל דמות נושאת עמה מאפיינים נוספים שאינם נטמעים ברעיון שאותו היא אמורה לסמל. על כל אחת מהן דליה כמספרת גם משליכה חלקים מסוימים מעצמה. כך "דוקטור מיילס. מרצה. נער-קולג' אנגלוסכסי מגודל, ממושקף, בעל פה רופס, עניבות עור, מקטרות, כתפים רחבות של שחקן בייסבול, ואוצר מילים מובחר" (עמ' 126), מתואר כדמות אופיינית של מרצה אמריקאי לפילוסופיה, המעמיד פנים נאורות. הטקסט חושף את העמדת הפנים והשטחיות של ה"נאורות" שלו, וטענה זו מופנית בעקיפין אל התרבות שהוא מייצג. אבל מיילס מוצג גם כאימפוטנט, ולכך מצטרף הסיפור על החינוך לניקיון של בנו. כזכור, מיילס מסרב לחנך את בנו בן השש לשלוט בעשיית הצרכים, אבל מיילס עצמו לעולם אינו מנקה את הלכלוך. לאימפוטנציה, לאנאליות ולרתיעה מלכלוך אין הצדקה עלילתית. אלו השלכות של תכונות של דליה עצמה, על הרתיעה ממגע ומלכלוך שמאפיינת גם אותה. מכל מאהביה, מיילס הוא היחיד שהיא מגדירה כ"עניין גועלי" ובסיום אומרת שהוא "יצא עם כל המוגלה". בתיעוב כלפי מיילס יש מידה של תיעוב עצמי, שלא ניתן להפריד בינה לבין הביקורת על תרבות המערב שהוא מייצג. זוהי "שארית" קונקרטיט שאינה נטמעת ברעיון של מיילס כמייצג הנאורות וההשכלה המערבית.

בזמי יש "משהו מצומצם ותכליתי" (עמ' 132); "לפעמים אני סקרנית לדעת איך היה זמי לפני שהרג אנשים – וכבר אי אפשר אפילו לשער" (עמ' 135). הקצין הבכיר

94 במשך שנים רבות נתפסה מלחמת תש"ח בעיקר במושגים של גבורה וניצחון – "משואה לתקומה" – והוצנע הפן הטראומטי הכפול: הן הטראומה של הנכבה הפלסטינית והן זו של נפגעים מן הצד היהודי. מלחמת תש"ח הייתה טראומטית במיוחד בשל ההיקף הבלתי נתפס של נפגעים – ההרוגים היוו כאחוז אחד מהאוכלוסייה, ועליהם נוספו פצועים רבים. ההשתתפות בנכבה הפלסטינית עשויה גם היא להיות טראומטית לא רק למגורשים, אלא גם למגורשים, כמו שהוכח במקרה של ותיקי מלחמת וייטנאם. ראו: הרמן, הערה 17 לעיל, עמ' 75.

הוא מושא להערצה. הוא לוקח את דליה לטיולים בארץ, ב"נופים שהם איך-שהוא שלו" (עמ' 136). אך היא אומרת גם ש"הוא קפא במסגרותיו. [...] כעבור שנים נשאר כמעט רק המסגרות" (עמ' 135). לעתים הוא מתנהג לדליה בגסות רוח, וכשהיא מפגינה קנאה באשתו הוא עונה: "אל תבלבלי את המוח, [...] האמת היא שזה בכלל לא אכפת לך." חוסר הרגש שהפגינה דליה כלפי אחרים שאהבו אותה מוחזר אליה בדמותו של זמי כמו במראה.

על אפרים היא אומרת: "עילוי [...] שמו המלא אפרים-יוסף, כפי שאמרו לי. בא ממשפחה חרדית. אין לו פיאות [...] עודנו נע בדברו, מעט-מעט. [...] כמה קל לצייר אותו כקריקטורה" (עמ' 140). אפרים המרצה לתלמוד בא מהמסורת היהודית, מהשורשים שדליה והוריה איבדו קשר אליהם. "למה יהדות?" נשאלת דליה, ועונה: "שאלה טובה. גם זה היה, איך שהוא, נגד הבית שגדלתי בו, נגד כיעור החגים על בולמוס הקניות שבהם, נגד המילים הסתמיות" (עמ' 121). אבל היהדות של דליה אינה מגיעה מעבר למילים הסתמיות. גם בעניין "יגר שהדותא" דליה מתייחסת רק לצליל שמשמיע אפרים ולא למשמעות הביטוי. אפרים, התלמיד החכם בוגר הישיבה מתואר כמכוער ונכה, ונכותו מודגשת בסיפור מאוד וסותרת הן את הצהרותיה של דליה בתחילת הסיפור והן את מי שהיינו מצפים לראות כמושא תשוקתה. הנכות עשויה להתפרש כגלגול מאוחר של שלילת הגולה, או של אנטישמיות, אך פירוש כזה אינו תואם את היחס לאפרים בסיפור. אפרים גם אינו בדיוק חרדי, אלא תלמיד ישיבה לשעבר. אין לו פיאות, אך דליה מוצאת לנכון לציין את היעדרן. כל ניסיון למצות את דמותו של אפרים מותיר שארית שלא ניתנת להסבר, ומה שמועבר בסיפור היא בעיקר תחושת אי-ההתאמה, חוסר היכולת להתחבר ולגעת.

סבינה, המאהבת האחרונה, היא "אשה בגיל העמידה, בלונדית-קפדנית, שרירית, סרוקה כלפי מעלה, בחליפה יפה מאוד, בהילוך נמרץ. אשה קשה, מנהלת. [...] יושבת על שייז-לונג, לוגמת כוס ונחה" (עמ' 156). גם סבינה מייצגת תרבות מערבית. לכאורה דליה מתפעלת ממנה, מעוצמתה ומן העושר החומרי והתרבותי שהיא מייצגת, אך סבינה (בעלת השם הלועזי) מרבה להשתמש במילים לועזיות כ"ורניסאז" ו"אובז'ה ד'אר" (עמ' 157, ראו ציטוט לעיל) במקום "פתיחת תערוכה" ו"חפץ אמנותי". הראבן, הקנאית ללשון העברית, לא השתמשה במילים לועזיות כלאחר יד, והבחירה במילים אלה מסמנת את סבינה בשלילה. סבינה גם יוזמת את צילומי הזוועה ה"אמנותיים", בהם מצולמת דליה כ"מתה-חיה". מאחורי מראית העין המתוחכמת מסתתרים מוות ועקרות. יש פער בין הערכתה המוצהרת של דליה לסבינה, לבין יחסה המשתמע של המחברת אליה.

שורת המאהבים מייצגת אם כן שלושה גורמים המתחרים ביניהם על עיצוב הזהות הישראלית: תרבות המערב, האתוס הלאומי מיליטריסטי והמסורת היהודית. אך תרבות המערב מוצגת כאימפוטנטית וזרה, ודמותו של מיילס בנויה על העמדת פנים. זמי נציג המיליטריזם נכשל בניסיונו להוציא את דליה מן הפסיביות שלה, ונעלם כלעומת שבא. יחסה של דליה למסורת היהודית רדוד ונשען על מאפיינים חיצוניים בלבד. ניתן לראות בכך ביקורת על הרדידות של האמונה הדתית-משיחית-לאומית שהחלה לצבור תנופה

בעקבות מלחמת ששת הימים.<sup>95</sup> הנרקיסזים הקיצוני של דליה והרדידות של קשריה עם כל המאהבים, תוצאת הטראומה הכפולה של זכר השואה ושל הפגיעה המינית, מביאים עליה עקרות רגשית. באותו אופן, הניתוק שלה משורשיה המשפחתיים והלאומיים, דחיית הקשר לחברה היהודית שלפני השואה והדחקתו, וחוסר היכולת להתחבר למקורותיה היהודיים מביאים עליה שממה רוחנית. בסוף הסיפור היא מנסה לחזור לילדות, אך הזמן – אויבה מאז ומעולם – אינו מאפשר זאת.

הקריאה האלגורית שהובאה כאן אכזרית במיוחד. היא מציגה את מדינת ישראל ככישלון מוחלט – כישלון ליצור מסגרת תרבותית ומערכת ייחוס רגשית לעם היהודי, למרות המחיר הכבד בחיי אדם ששולם כדי להקימה וכדי לקיימה. זוהי תפיסה קיצונית מאוד שקשה לייחס להראבן, שהשקפותיה הפוליטיות ידועות. יתר על כן, אם הסיפור הוא אלגוריה על מדינת ישראל, בולטים בהיעדרם מתוכו הפלסטינים, שדווקא מופיעים בסיפורים אחרים באותו קובץ. הקריאה האלגורית גם אינה מציעה פרשנות מלאה וממצה לסיפור. עם זאת, לדעתי אי אפשר להתעלם מהאפשרות לקרוא את הסיפור גם בצורה זו, מה שמוסיף לעודפות המאפיינת את הסיפור ומקשה על הפעלת קטגוריות ברורות ומובחנות להבנתו.

## ”הכל בגד בי”

”הכל בשר. והכל בגד בי.”, אומרת דליה (עמ' 152). דליה ששאפה לארמון המראות הסטרילי, הטהור והעקר, חשה נבגדת, אבל גם היא עצמה מעריצה את גופה, את הבשר. בעמוד האחרון של הסיפור היא שואלת: ”מה הוחמץ בחיי? מה היה עלי לדעת כל הזמן, ולא ידעתי?” אך בהמשך היא מסתפקת בהווה:

האם משהו משתנה בכלל? האם הזמן עובר? [...] אני משוכנעת שהעולם עומד, רק אנחנו נעים, אם רצוננו בכך. ואם לא, אפשר גם לא לנוע, ואז אין מזדקנים. [...] אני אחרת. איני יכולה בשום פנים לחוש בתמורה כלשהי בתוך חיי בימי-קטיפה אלה. אולי אני נצחית. אולי כל אותם הדברים שאני שומעת עליהם, הזיקנה והמוות, חלים רק על אחרים. אולי יש לי לב בתוך לבי, ובתוך הלב הפנימי עוד לב, עד אין סוף. וכי אפשר לדעת מראש שלא? (עמ' 159)

דליה הפסיקה לנוע. היא הפכה לאובייקט ”אמנותי” המונח, כביכול, בקופסה מצופה קטיפה, ולבה מתואר כמונח בין שתי מראות, לב בתוך לב בתוך לב עד אין סוף. *mise en abîm* קשור אצל הראבן לחרדת מוות.<sup>96</sup> מרוב חרדה מהמוות, מהזמן העובר, דליה קפאה

95 שולמית הראבן הייתה ממייסדי תנועת ”שלום עכשיו” ומראשי המתנגדים לגוש אמונים.

96 השוו לתיאור המוות בסיפור ”בצוער, עם לוט”: ”מכרה-מלח בתוך מכרה-מלח בתוך מכרה-מלח. משנה לשנה אתה יותר מת, יותר שייך ללא כלום.” שולמית הראבן, ”בצוער, עם לוט”, הערה 66

והפכה לחפץ, לאובייקט שאינו נתון לשינוי הזמן – כיוון שאינו חי. החרדה הקיצונית מהמוות הגשימה את עצמה, ודליה מתה בעודה בחיים.

דליה היא בתם של ניצולי שואה, ששמעה בלילות את זעקותיהם של הוריה מבעד לקיר והייתה מושא לחרדותיהם. היא גם עברה אונס חוזר בגיל צעיר. האם שאיפת המוות של דליה נובעת מהפגיעה המינית שעברה או מהחרדות שהועברו אליה כבת "הדור השני"? לא ניתן, ולדעתי גם אין צורך, להכריע בשאלה זו. שתי הטראומות משמשות תשתית כבדת משקל להתנהגותה של דליה ולסיפור כולו. לפנינו קטגוריות עודפות, אבל לא בהכרח סותרות. הפרשנות האלגורית שהוצעה לעיל מצטרפת למבנה מורכב עוד יותר. ההצלבה בין סיפורים שונים שכל אחד מהם קשה ומורכב כשלעצמו מייצרת עודפות ועומס, שאינם מאפשרים "לקטלג" את דליה. היא איננה "מייצגת", לא את בני הדור השני לשואה, לא את קורבנות הפגיעה המינית ולא את הצברים ילידי הארץ. אך המורכבות גם אינה הופכת את דמותה לדמות "עגולה" או ריאליסטית. היא נותרת שטוחה כבבואה חסרת ממשות. בסיפור זה המידע הנוסף אינו תורם להבניית אינדיבידואל יציב אלא דווקא לשיבושו, מכיוון שמסגרות ההתייחסות מתרסקות לחלוטין. דליה חומקת מכל קטגוריזציה. היא אינה בלונדינית יפה וריקנית כפי שחשבו כמה מהמבקרים, אינה קורבן מסכן וגם לא "פאם פאטאל" חושנית. אין זה מפתיע שהמבקרים בשנת 1970 לא הבינו את הסיפור, שחרג מאופק הציפיות שלהם ומעולם המושגים שעמד לרשותם באותה עת. אם ניתן לומר משהו חד משמעי על "מי צינה ברא המוצק", הרי אלה בדיוק הטשטוש והערעור של כל קנה מידה והיררכיה, הרס הכללים וההיגיון הפנימי על פיהם מתנהל העולם הבדיוני בסיפור. הפרעה פוסט-טראומטית מרסקת את עולמו של הנפגע ומרוקנת אותו ממשמעות ומהיגיון, ועולמה של דליה אכן מרוסק לרסיסים. אך יש לזכור שעיצוב דמותה ועולמה של דליה הם בחירה של המחברת. האזכורים הרבים לשואה לאורך הסיפור, שרק על חלקם עמדתי לעיל, מעלים את המחשבה שאולי מדינת ישראל, שקמה מתוך הטראומה הנוראה ביותר שעברה על העם היהודי ועברה טראומה נוספת בשנת 1948, נמצאת אף היא במעין פוסט-טראומה קולקטיבית. האם בדמותה של דליה מציבה הראבן בפני קוראיה ראי מוצק וקר? האם היא טוענת שאנו הקוראים הפכנו מאוהבים במראנו החיצוני, ריקים מרגש כבבואות קפואות וזקוקים לאחרים כדי להתקיים דרכם? האם זו סיבה נוספת שקוראים רבים התקשו כל כך לקרוא את הסיפור?

המכללה האקדמית בית ברל