

המת־החי נהפך לחי־מת: עיון במוטיב מפתח בתרבות ובספרות הישראלית

מעין הראל

תקציר

דמות הצמח – או החי־מת, שגופו ממשיך לתפקד אך הכרתו נפגעה – היא אחת הרווחות בתרבות הישראלית של שני העשורים האחרונים. במאמר זה אבחן את הדמות הזאת כמוטיב ספי (לימינלי) ספרותי, פוליטי־חברתי וכן כ'טיפוס סימבולי' אשר מערער על הדיכוטומיות שבין חיים למוות, בין גוף לנשמה ובין קיום פרטי לקיום לאומי. אתאר את ייצוגי השונים של המוטיב בשש יצירות ספרות נבחרות שראו אור בישראל משנת 2000 ואעסוק בביקורת העולה ממנו, המוסבת על המציאות העכשווית בישראל וגם על השיבוש הגרוטסקי שחל ברעיון 'האדם החדש' הציוני. במישור ההיסטוריוגרפי אציג את מוטיב החי־מת כהיפוכו של סמל המת־החי, הבולט בספרות העברית בכל שנותיה, ובעיקר מתקופת התחייה. בהמשך הדברים אתאר את השלבים השונים בגיבושו של מוטיב זה: תחילה כדמות אשר מולה ומתוך הקשרים עמה מתהוות זהויות חלופיות, אשר מייצגות נרטיבים של אחרות בחברה הישראלית וכן אפשרות של מחאה אנטי־מלחמתית, בעיקר של נשים. בחלקו האחרון של המאמר אזכיר שתי יצירות מאוחרות יותר, שמוצגות בהן דמויות של חיים־מתים מבחירה. שינוי זה עשוי הן לערער על הפן הביקורתי העולה מן המוטיב והן לבשר שינוי במחאה הפוליטית דרך הגוף.

מילות מפתח: גוף, החי־המת, לאומיות, המת־החי, סיפורת, ספרות ישראלית, סרבנות פוליטית

* מאמר זה הוא חלק ממחקר רחב בנושא גלגוליו של מוטיב המת־החי בספרות העברית. גרסאות מוקדמות שלו הוצגו בסמינרים המחלקתיים של המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב, של המחלקה לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה ושל המחלקה לספרות, לשון ואמנויות באוניברסיטה הפתוחה. אני מודה למשתתפי הסמינרים הללו על הערותיהם החשובות. זכיתי לעסוק בנושא גם בקבוצת המחקר 'ספי חיים' של מרכז מינרבה לחקר בינתחומי של סוף החיים באוניברסיטת תל אביב, וכן בלימודי לפוסט־דוקטורט במחלקה לספרות לשון ואמנויות באוניברסיטה הפתוחה. אני מודה לאוניברסיטת תל אביב ולאוניברסיטה הפתוחה על תמיכתן הכספית הנדיבה במחקר וכן למשתתפי קבוצת המחקר. תודה מיוחדת לפרופ' גליה בנימין.

המילה העברית 'צמח' מתעתעת: בהוראתה הראשונה היא מתארת גידול שעולה מן האדמה או מן המים, ההולך ומתפתח, באופן שמדגיש את כוח החיים הטמון בו ואת העתיד הצפוי לו. בהוראתה המושאלת, הרפואית, של המילה היא מתארת את מצבו של מי שסובל מנזק מוחי ואינו מגיב לגירויים שונים, אך גופו ממשיך לתפקד.¹ אם ישקע בחוסר הכרה מוחלט, יוגדר כלוקה בתרדמת, כלומר במקרה זה המילה 'צמח' מייצגת את היפוכו של החי דווקא או מעין מצב ביניים בין החי לדומם, אגב הטלת ספק באפשרות של גדילה והתפתחות. זהו מצב ספי שמעורר שאלות רבות בהקשרים רפואיים, משפטיים ואתיים. במאמר זה אני מבקשת לעסוק בביטוי התרבותיים ובמשמעויותיהם הפוליטיות והאידאולוגיות.

אבקש לטעון כי מוטיב החי־מת מייצג מבחינות רבות את האנומליה החברתית והפוליטית שהחברה הישראלית מצויה בה בשני העשורים הראשונים של שנות האלפיים – קיפאון מדיני מצד אחד והיאחזות בחזון מדומה של תחייה מצד אחר. כך, את דמויותיהם של החיים־מתים אפשר להגדיר 'טיפוסים סימבוליים' אשר מכילים, כדברי בילו והנדלמן, 'את הדילמות הבסיסית, הסתירות המהותיות והפרדוקסים המרכזיים של החיים החברתיים, כפי שהללו נתפסים ומנוסחים בתרבותם' (בילו 2004: 134; Handelman 1985). כדי לעסוק באנומליה זו אבחן במאמר את ייצוגיו של המוטיב חי־מת בתרבות הישראלית, ובעיקר בספרות שנכתבה בתקופה זו, שאותה אתאר כשדה התרחשות תרבותי מרכזי. אתמקד תחילה בארבע יצירות ספרות שפורסמו בשנים 2009–2013, שבמרכזן דמויות של צמחים שאכנה כאן חיים־מתים: הרומנים **ורד הלבנון** של לאה איני (2009) ו**גוף שני יחיד** של סייד קשוע (2010), הנובלה **'עדינה ומרסלה** מחפשות את חוט החיים' של דניאלה כרמי (2009) והרומן **המאחרים** מאת אגור שיף (2013). רומנים אחרים שבמרכזם מוטיב זה אך לא יידונו כאן הם **סימני חיים** מאת אבירמה גולן (2008); **אדם וסופי** (2009) מאת יניב איצקוביץ ו**ראש עקום** (2012) מאת נאוה סמל.² בחלקו האחרון של המאמר אתייחס לתמורה המתחוללת בייצוגיה של דמות הצמח בשתי יצירות שפורסמו בין 2017 ל־2019 – הרומן **ממלכת האי־רצון** מאת איה קניוק (2017); והסיפור הקצר 'יום הולדת', גם הוא מאת סייד קשוע (2019).

אראה כי היצירות שאעסוק בהן ממחישות במישור המידי הרגשה של סטגנציה לאומית ופוליטית ובה בעת גם חותרות תחתיה, ומציעות נרטיבים חלופיים ואף מתנגדים, הנבנים מול הצמח החי־מת ומתוכו. יותר מכך, אטען כי דמות החי־מת מעניקה ביטוי לא רק למצב עכשווי כזה או אחר. היא מקצינה הקצנה אבסורדית ופרודית את התשוקה

1 זהו תרגום שאילה של המונח האנגלי Vegetative state או 'מצב צמחי'.

2 בהקשר זה אפשר להזכיר גם את הרומן **שטוקהולם** מאת נעה ידלין (2016), שגם עובד לסדרת טלוויזיה בשם זה, אשר יש בו ניסיון להשאיר בחיים דמות שכבר מתה. יש מקום לציין גם את העיסוק הבלט בדמויות דמנטיות בספרות העברית של השנים האחרונות, בין היתר ביצירות **המנהרה** (2018) מאת א"ב יהושע; **האיש הזקן: פרידה** (2018) מאת נגה אלבלך; **חמש ארוחות ביום** (2018) מאת מיכל זמיר ובנובלה 'שולי הספר' מאת מיכל בן־נפתלי (2019).

הציונית לגוף עברי גברי חדש ומבטאת את כישלונה, ובה בעת מייצגת כמיהה לאומית להתעוררות, כלומר מצב זה מכיל את ניגודו ומצביע על התערערות של הסדר החברתי.³ דרך עיון ביצירות אציג גם את השלבים השונים בגיבושה של דמות החימת, המשקפים גם אפשרויות קיומיות ואידאולוגיות שונות: תחילה כדמות שמולה ומתוך הקשרים עמה מתהוות זהויות חלופיות, המייצגות נרטיבים חתרניים של אחרות בחברה הישראלית; ואחרי כן כפתח לאפשרות של מחאה אנטי-מלחמתית של נשים שיוצאות נגד 'קידוש המוות' בהקשר הציוני. בסיום אעסוק באפשרות של דמויות חיים-מתים מבחירה: שינוי זה עשוי לערער על הפן הביקורתי העולה מן המוטיב, אך גם לבשר את נוכחותו ההולכת וגוברת גם בהקשרים שאינם נחשבים לאומיים מובהקים, ובכך להרחיב את ההתייחסות אליו.

במוטיב החימת אפשר לראות גלגול של סמל ציוני לאומי מכונן אחר, זה של המת-החי.⁴ התשתית המיתית של סמל זה אוניברסלית, ודמויותיהם של מתים אשר שבים אל עולם החיים קיימות במיתוסים רבים מרחבי העולם.⁵ גם העלילה התאולוגית הנוצרית על מותו של ישו ותחייתו, תרמה רבות לגיבושו של המוטיב. בחיבור הנופלים בקרב (1993) הראה ההיסטוריון ג'ורג' ל' מוסה כיצד משמעויותיו הנוצריות והרומנטיות מותקות לדמותם של החיילים שנפלו במלחמת העולם הראשונה. כך הוצדקו הן המלחמה והן הרג צעירים בה; אלה היו 'צעירים נצחיים', וסופיות מותם התערעה.

בספרות העברית, בעיקר מתקופת התחייה, הסמל של המת-החי – או המת-המהלך, כפי ששביט מכנה אותו (2007) – מבטא בעיקר את רוח היהדות המבקשת לה התעוררות מחודשת, בין השאר באמצעות תיאורם של מתי המדבר, שיקומו לחיים.⁶ לימים הוא נקשר קשר הדוק גם אל הלאומיות הציונית.⁷ מופעיו המרכזיים בספרות העברית במאה ה-20 מצויים בשירה, ובעיקר בשירתו הנאו-סימבוליסטית של נתן אלתרמן. עוד בקובץ השירים כוכבים בחוץ (1938 [1999]) בולטת דמותו של ההלך המצהיר 'ואמות ואוסף ללכת' (116), לצד דמות הבן המוסיף לצעוד ובלבו 'כדור עופרת' (127). גם דמויות האב והבעל המת-החי בשירי שמחת עניים (1941 [1999]) וכן הנערה והנער המהלכים בין שתי אפשרויות של קיום ב'מגש הכסף' (אלתרמן 1947) עיצבו את הדגם הפואטי של המת-החי בספרות הישראלית וגם את הזיקה של דמות החייל העברי המת בקרב לסמל של המת-החי. זיקה זו משתקפת מתבטאת בשירת דור הפלמ"ח ובגופות הנופלים המוחשיות של מלחמת 1948, כפי שהן מתוארות למשל בשיריו של חיים גורי.⁸ עמדה זו כרוכה לעתים קרובות באסתטיזציה של

- 3 כך אפשר לתאר את גופו של החימת כמעין אתר הטרוטופי, במונחיו של פוקו (2003), אשר מבטא בעצם קיומו רעיונות סותרים ונבדל הן מאפשרויות הקיום והן מאפשרויות המוות שסביבו.
- 4 וראו בין היתר: מירון 1992; חבר 2001.
- 5 ובמאות ה-17-18 אף היו להם ייצוגים מסוימים בשיח המדעי והרפואי, כפי שאריאס מראה (Ariès 1981).
- 6 שקד 1988.
- 7 ראו לעניין זה: זרטל 2002.
- 8 ובייחוד מוכר התיאור 'הן נקום, והגחנו שנית כמו אז, ושכנו שנית לתחייה', מתוך: 'הנה מוטלות גופותינו' (גורי [1949] 2009: 93-94); מירון 1992.

המוות, המקלה את ההתמודדות אָתוּ. כך סיכם חנן חבר את האופן שהסמל של המת־החי משרת את האידאולוגיה הציונית ואת הלאום:

הייצוג האמביוולנטי של המת החי נועד לפתור את הסתירה הבסיסית בין המחויבות לחיים הפרטיים לבין המחויבות לקולקטיבי, ללאום. המטפורה של המת החי 'פותרת' את הסתירה על ידי שהיא מטשטשת את הגבולות שבין עולם המתים לבין עולם החיים באמצעות אוקסימורון שמאחד את הניגודים: הוא הקורבן הפרטי, אבל כזה שיש לו, כאמור, גם משמעות ותוחלת חיים קולקטיבית לאומית [...] זוהי מסורת של גברים־קורבנות שסופיות החיים שלהם עוברת תהליך של טרנסצנדנציה. הסובייקט של הקורבן הוא תוצר מנגנון של טרנסצנדנציה, שבמסגרתה מומר העדר המשמעות של המוות הפרטי, הגופני, למשמעות חליפית נעלה. בדרך זו או אחרת ניצל הגבר מן המיתה ודמותו עובדת מטמורפוזה. לאחר מותו הוא חוזר אל החיים בתהליך שיש לו צידוק אלוהי מטפיזי, דתי או לאומי, כשהדת או הלאום מעניקים לגיטימציה למוות ולקורבן במלחמה (חבר 1995: 107).

מכאן מתעוררת ציפייה שהעיסוק במת־החי, אשר שירת למעשה את תשוקת החזון הלאומי, יסתיים עם רגע הקמת המדינה,⁹ אך סמל זה נגלה גם אחרי כן, כאשר המת־החי אינו בהכרח החייל שלחם בשדה הקרב, ונראה שהוא מתגלגל בדמויות אחרות. בראש ובראשונה – דמויות שנקשרות לאימי השואה ומייצגות את מצבם הקיומי של מי שניצלו ממנה. כך למשל בשירתם של אמיר גלבע ודן פגיס.¹⁰ בשירת דור המדינה רווחות גם דמויות של אבות מתים־חיים, שיש להן משמעות על רקע חילופי הדורות בספרות הישראלית, והמעבר לדור המדינה האב המת־החי, המעלה על דעת את רוח הרפאים שדרידה הקורא בשייקספיר מתאר (2007), מתאפיין בין היתר ביכולתו לראות בלי להיראות, כלומר היעדרו ושובו בדמות של מת־חי מכווננים את המבט שמבנה לעתים קרובות את הסובייקט הפואטי: חשבו למשל על האב ה'סְהָרוּרִי פְּמוּ יָם' שנוכחותו בין חיים למוות היא אולי המרכזית ביותר ב'רגע אחד' של זך (1960 [1984: 23]); על שיריה המוקדמים של דליה רביקוביץ, שהדוברת שלה שבה ונכפית אל הפגישה עם האב המת.

את דמות המת־החי אפשר לזהות בסיפורת בת התקופה, אם כי שם היא אינה כה רווחת, לעתים בשל מגבלות הראליזם שאפיין אותה. כך למשל הציג גלזמן (2007) את דמותו של אורי בהוא הלך בשדות לשמיר כדמות אשר מתכתבת עם זו של המת־החי. לעומת זאת, דמות המת־החי נוכחת בסיפורת הישראלית הפוסט־מודרניסטית המשחררת מן המחויבות הראליסטית ומיוצגת בה לרוב באורח פארודי ואירוני. כך לדוגמה ביצירותיו של חנוך לוין

9 כך למשל בשיח הישראלי הציבורי שלאחר הקמת המדינה נזכרות דמויות החיילים המתים־חיים בעיקר בדיון בשבועיים שגופותיהם לא הושבו לישראל מעולם, ובראש ובראשונה – בדמותו של רון ארד. דווקא גלעד שליט, ששב חי מן השבי, תואר 'כחי־מת'. וראו בין היתר: אלטמן 2011 (אני מודה לעירית רונן על ההפניה).

10 יעוֹז־קסט 1984.

ובאלה של אתגר קרת.¹¹ כל אלה מדגישים את הצורך הלאומי ותרבותי בהכלת המוות בתוך החיים ובהתמודדות עם נוכחותו בהם. אך מוטיב המת־החי מתמודד לא רק עם הצידוק הלאומי למוות אלא גם עם פרדוקס אידאולוגי שקיים בציונות מראשיתה, דהיינו המתח שבין הישארות הנפש ובין הגוף המתכלה – או שאלת קיומה של זהות לאומית יהודית רוחנית, גם ללא גוף של ממש.

המת־החי נהפך לחי־מת

בו בזמן, ובעיקר מאז הקמת המדינה, אפשר לזהות סמל אחר בתרבות הישראלית ובספרותה, שמבחינות רבות מהפך את מוטיב המת־החי, ואולי אף מעקר אותו ממשמעותו. כאמור, זהו 'החי המת' – או הצמח – דמות של אדם, לרוב גבר, שגופו ולבו נותרים חיים, אך בה בעת תודעתו והכרתו אינם מתפקדים. יעוֹז־קסט כבר הצביעה על האופן שהיא כרוכה לבלי הפרד בדמות המת־החי בשירתו של פגיס למשל.¹² למעשה, כמו הסמל של המת־החי, גם דמות זו מכילה שני מצבי קיום. או כפי שציין מוריאל רם (2014) בדבריו על דמות הזומבי, 'נוכחותו הגופנית [...] פורעת את הסדר הנורמטיבי המבחיין בין חיים למוות, ומזמנת התבוננות מחודשת ביחסים בין שני מצבים אלה', גם בהקשר הפוליטי הרחב. אך המת־החי כבר מצוי בשלב שמעבר לחיים, כלומר עובדת מותו ברורה ואינה ניתנת לערעור ושובו אל החיים לפרקי זמן קצרים או ארוכים מוצג כמעשה שמתרחש מחוץ לגבולות המציאות ולחוקיותה, ואילו דמותו של ה'צמח' החי־מת מתקיימת במישור הראליסטי. כך, רב הדמיון בין מצבו ובין מצב של שינה, כמו שמשמע לדוגמה מן המונח 'קומה' (Coma), שמשמעו ביוונית 'שינה עמוקה'. החי־מת נע אפוא בין השינה, שיש בה חיים, ובין המוות המוחלט והסופי.

זאת ועוד, הגוף החי־מת נתון לחלוטין לפיקוח של החברה, לשליטתה ולהשגחתה, ואינו זוכה לחירויות המאפיינות את המת־החי, שפעמים רבות נע בין העולמות בחופשיות. הבדל גדול אחר בין החי־מת למת־החי נוגע ליחסים שבין גוף לנשמה – המת־החי הוא מי שנשמתו קמה לתחייה לאחר שגופו כבר אינו, ואילו החי־מת הוא גוף שכביכול נותר ללא נשמה או שנשמתו תועה בלימבו. דומה כי החי־מת הוא בראש ובראשונה דמות פארודית־גרוטסקית, מפני שהיא לועגת לאסתטיזציה הלאומית הקיימת בדמותו של המת־החי, וגם להרואיות שלה. אראה להלן כי לעתים קרובות החיים־מתים הם לוחמים חסרי מזל, שהפיכתם לצמחים מתוארת כתאונה גורלית, אך לא כמעשה גבורה לאומי.¹³

11 למשל: Mendelson-Maoz 2018.

12 'מוטיב המת־החי אצל ד. פגיס מצביע על היווצרות שתי הוויית מקבילות – האחת של מת הממשיך לשמור על מידה מסוימת של חיות, והשנייה של החי שנותר בטעות בארצות החיים' (יעוֹז־קסט 1984: 53).

13 כך למשל ברומן המאחרים (2013), שאליו אתייחס להלן, נפצע הגיבור בראשו בעת כיבוש ירושלים במלחמת ששת הימים. אך אשתו מתארת את פציעתו כתאונה, אף שכביכול היא תוצאה של מעשה

לכך מצטרפת ההרגשה שהגיבורים החיים־מתים מעלים על הדעת דמויות נשיות דווקא, כגון אלה של שלגייה ושל היפהפייה הנרדמת מן המעשיות.¹⁴

מנגד, אם נבחן את המשמעות הלאומית של מוטיב החי־מת, נוכל לטעון כי הוא מגלם דווקא את האידאל המוקצן עד אבסורדוס של הגבריות הציונית. תכליתה המוצהרת של המהפכה הציונית הייתה לעשות מן היהודי הגלותי התלוש אדם חדש, גופני ושרירי במרחב הארץ־ישראלי.¹⁵ על רקע זה, ייתכן שהמעבר למוטיב החי־מת מגלם את הצלחתו המוגזמת של האידאל הציוני – יצירתו של אדם שכולו גוף, אך ללא נפש או תודעה; בהקבלה להקמתה של מדינת ישראל, שאפשר לראות בה את הביטוי המובהק ביותר של 'גוף לאומי' ממש. מוטיב החי־המת ממשיך בהקשר הזה גם את מוטיב הגולם, שעסקתי בו בהקשר אחר (הראל 2008). שם טענתי כי המיתוס של הגולם הוא אחד המיתוסים המכוננים של התרבות הציונית, כחלק מן הניסיון של בני אנוש לברוא אדם חדש, שאמור להתהוות מאדמת המקום כניגוד ליהודי הגלותי. נראה כי 'הגולם הציוני' מתגלגל לספרות העברית בעיקר בדמויות גברים ש'כולם גוף' ושהאידאולוגיה הציונית כמו נכתבת על גופם, ממש כמו האותיות הנכתבות על מצחו של הגולם ומפעילות אותו.¹⁶ עם זאת, מאחר שמצבו של החי־המת אינו סופי גלומה בו תקווה לתחייה רוחנית.

דמותו של הגולם במופעה המוקצן כחי־מת מחלחלת אל הספרות הישראלית משנות השישים של המאה ה־20, ובבירור יותר בעקבות מלחמת 1967.¹⁷ דמות כזאת נזכרת לראשונה ברומן חימו מלך ירושלים (1996) של יורם קניוק, שראה אור בקיץ 1966 – שנה לפני פרוץ מלחמת ששת הימים – ועוסק באירועי מלחמת 1948. במרכזו דמותו של חימו פרח, חייל ירושלמי ממוצא ספרדי, שנפגע אנושות בקרבות: כל איברי גופו, להוציא פיו, אינם מתפקדים, ועתה הוא מוגדר צמח, ובלשון הרופא המטפל בו: 'נשמתו, כביכול, אם אפשר לומר כך, נפחה את גופו זה כבר' (48). בהמשך הדברים הוא מוגדר גם גולם. הרומן מתלווה אל האחות חמוטל, המגיעה אל המנזר שנהיה בית חולים מאולתר וחימו מאושפז בו. שם חמוטל נהפכת ממטפלת למעין מאהבת: היא עוברת לישון ליד חימו, מפסיקה לטפל בפצועים האחרים, ויחסיהם מתוארים כמצויים על ספה של ברית נישואים 'חתונת

גבורה: "טוב, בכל אופן בעלי גם לא חירף את נפשו, בעלי סתם נפצע בתאונה. סתם תאונה טפשית שקרתה לו. זה הכול [...]" "הוא לא נפצע במלחמה?" [...] "הוא נפצע בתאונה", שמעה את עצמה צועקת, "תאונה שקרתה במלחמה". [...] "כי כל קליע שיוצא מרובה הוא תאונה", מלמלה וטרקה את הטלפון. לבה הלבם. שיף 2013: 168.

14 אם כי יש לסייג גם את ההקבלה הזאת – שנתן הזמנית של היפהפייה הנרדמת ושל שלגייה מייצגת מעין תקופת חביון זמנית; זו תסתיים ברגע שיימצא הגבר הגואל אשר יעורר את מיניותו. ראו: בטלהיים 1987.

15 וראו בהקשר זה: ברלוביץ 1996; גלזומן 2007.

16 דמויות של 'גלמים' כאלה קיימים בספרות העברית והישראלית לדורותיה, למשל ביצירותיהם של עגנון, ברנר, ביסטריצקי ועוז.

17 כאמור, זוהי גם נקודת המוצא של עלילת הרומן המאחרים, וראו להלן.

הדמים של חמוטל עם הגולם שלה' (85),¹⁸ עד הרגע שהיא ממיתה את חימו במו ידיה. דמותו של חימו חריגה על רקע הספרות העברית של התקופה, ודאי לנוכח מרכזיותו של המת-החי בה. דמותו נלעגת על רקע ההגמוניה הציונית במוצאו ובקשר למעמד שהוא שייך אליו, במצבו הגופני המבחיל, המתואר תיאור נטורליסטי, ובתשוקתו למות. הבחירה לייצג באמצעות גולם שכזה את הלוחמים של 1948 הקדימה את זמנה, וייתכן שהיא מעידה בבירור על הזמן ועל הפער המנטלי שחלפו בין 1948 ל-1967. בעיסוק בחי-המת גלומה ביקורת על מצבה של ישראל ערב מלחמת ששת הימים – מדינה שנעשתה אט-אט 'גוף' מסואב ושיכור כוח, ששואף להתפשט. האם באמצעותו של חימו קניוק מזהיר מפני הגורל הצפוי למי שמבקש להיות 'מלך ירושלים'? גם אזכורה של ירושלים מעניינת בהקשר זה משום שהיא מגלמת לאורך הדורות את הסמל של המת-החי דווקא, כ'עיר נצח' סמלית, שרוחה קיימת תמיד, גם אם היא חורגת מקיומה הגשמי. גם הבחירה להציג דווקא אותה כבית גידולו של החי-המת עשויה להעיד על שינוי המגמה הלאומית. הצמח שהיה חייל ונפגע בקרב שב ומוזכר ביצירה מכוונת אחרת, שנהייתה טקסט פולחן בסוף שנות השמונים – אופרת הרוק 'מאמי' מאת הלל מיטלפונקט, אשר עלתה על הבמות ב-1986.¹⁹ בעלילת 'מאמי' הצמח תופס מקום חשוב ביותר בדמות חייל המילואים נסים מלכה, בעלה של מאמי, שמיד לאחר חתונתו שב אל הגדוד ושם נפגע בתאונה: 'לא, הוא לא מת, הוא שותק / מסבירים לה, / הנפש, הראש והגוף [...] / מאמי, החייל שלך צמח', מבשרים לה אנשי הצבא. מאמי מוצאת את עצמה נשואה לאדם שדומה למת, אבל בהמשך הדברים התאונה מניעה את העלילה כולה: דווקא בזכות הגוף המשותק, הנטול נשמה, מתחולל המהפך בדמותה של מאמי. חמושה בכיסא גלגלים היא עוזבת את עיירת הולדתה בדרום ועוברת לתל אביב, ושם היא חווה מטמורפוזה ונעשית מנהיגה פוליטית ומובילה את העם 'אל השדות האדומים' ואל המלחמה. גופו של נסים מלכה מקביל לגוף הלאומי, שהשיח הקורא למלחמה שולט בו, ובמידה מסוימת גם לגופה הפגוע של מאמי, שכמעט נאנסת, ובה בעת נוצרת אנלוגיה גם בין מצבם של מאמי ובעלה כמעוט מקופח למצבם של הפלסטינים, ומעברים תכופים בין הגוף הכובש לנכבש. את הדוגמאות הללו²⁰ אני מבקשת להציג כורם תת-קרקעי מְטרים למהלך המתחולל בספרות העברית של העשור האחרון, אשר הוצג בפתחת הדברים. החי-מת נהפך לדמות מפתח בתרבות העכשווית, וכך מגלם הן הרגשה של קיפאון ותרדמת לאומית ופוליטית

18 הרמיזה ל'חתונת הדמים' מעלה על הדעת בין היתר את סיפורו של עגנון 'חופת דודים' (1978), והדבר מעיד על היפוך היוצרות שבין מת-חי לחי-מת: בסיפורו של עגנון מתוארת ברית נישואים בין קברן חי לאישה מתה, ואילו ברומן של קניוק – הנישואים המדוברים יתרחשו כביכול בין פצוע מת-חי לאישה חיה.

19 על 'מאמי' ראו: צמיר 2001.

20 ואחרות, ובהן הרומן **המאהב** של יהושע מ-1977, שדמות הצמח בו היא דווקא של אישה – ודוּצ'ה, סבתו הזקנה של גבריאיל.

שמדינת ישראל שרויה בו, בעיקר ביחסה לסכסוך הפלסטיני,²¹ והן את השיבוש שחל בחזון הצינוני שביקש לברוא אדם חדש. זאת ועוד, את דמויותיהם הספרותיות של החיים-מתים אי אפשר לתאר ללא התייחסות לדמויותיהם הממשיות של ראשי הממשלה יצחק רבין ואריאל שרון. רבין, שנרצח ב־1995, מגלם בדמותו את האידאל של הגיבור הצינוני החדש, ורציחתו וההשלכות מרחיקות הלכת שהיו לה על הפוליטיקה הישראלית מקרבות אותו לסמל המוכר של המת-החי. שמונה שנים לאחר רצח רבין מונה אריאל שרון בשנית לראשות הממשלה, אך תקופת שלטונו נקטעה בפתאומיות לאחר שלקה בשבץ מוחי, ובעקבותיו שקע בתרדמת. שרון היה שרוי בתרדמת שמונה שנים, עד מותו ב־2014. במשך השנים הללו נשמר מצבו בסוד: איש לא זכה לראותו, להוציא בני משפחתו והצוות שטיפל בו. כך התהווה סביבו מעין טאבו.²²

עיצובו של החימת בתרבות הישראלית ובספרות הישראלית בשנות האלפיים

הייצוגיים העכשוויים לדמותו של החימת אינם בולטים בספרות בלבד. כמה מהמעניינים מהם היו באמנות הפלסטית ובקולנוע דווקא, למשל בסרט **הדברים שמאחורי השמש** (2006), שביים יובל שפרמן. במרכזו של הסרט דמותו של סב בתרדמת ששוכב בבית החולים, והאירועים בחיי ילדיו ונכדיו כאילו נובעים מתוך עמדת התרדמת הזאת.²³ באמנות

21 את ההרגשה הזאת שב ומנסח למשל העיתונאי גדעון לוי, למשל במאמר מ־2009, שכותרתו 'תרדמת': 'השינוי החד בעמדת ארה"ב ביחס לישראל, תפש את הציבור הישראלי באמצע תנומת האביב שלו; כבר לפחות עשור שהשינה ללא קץ הזאת נמשכת. שינה? מדובר בתרדמת. רק קבוצה אחת פוקחת עיניה ופועלת, כרגיל אלה המתנחלים, בזמן שכל שאר מרכיבי החברה שקועים באדישות נוראה ובהעדר מעש [...] ישראל אולי עומדת לפני הזדמנות חייה וכאן אפילו לא מתעורר שמץ של ויכוח ציבורי אמיתי. כיכר העיר ריקה [...] באדישות מבהילה הוצאנו למלחמות, באדישות מבעיתה לא פחות אנו עלולים להחמיץ הזדמנות נדירה לשלום'. דומני שהדברים הללו מתאימים בהחלט גם כיום.

22 מי שהעז לפרוץ מעט את הטאבו הזה היה נעם ברסלבסקי, אמן ישראלי שמתגורר בברלין. באוקטובר 2010 הוא בחר להעמיד בגלריה ישראלית מיצב היפר-ראליסטי, ובכללו תעתיק מדויק, בגודל טבעי, של אריאל שרון השרוי בתרדמת ושוכב במיטת חוליו. ברסלבסקי העניק גוף ממשי ופנים לדמותו המוסתרת של שרון, ובסמליות חייב בכך את הצופים להישיר מבט גם אל התרדמת שהם שרויים בה. אולי משום כך עורר המיצב שלו תרעומת רבה. מאוחר יותר, בספרו של הסופר היהודי האמריקני נתן אנגלנדר **ארוחת ערב במרכז האדמה** (2018), נזכרת דמות של גנרל ישראלי שרויה בתרדמת ומבוססת ישירות על דמותו של שרון.

23 אישה אחרת ששקועה בתרדמת ומגלמת בדמותה תסבוכת משפחתית היא האם אורה בסרטו של אורן שטרן **זינוק בעלייה** מ־2014. מעניין לציין כי דמויות החיים-מתים בקולנוע הישראלי העכשווי מופיעות לצד דמויות של מתים-חיים, שמוסיפות למלא בהן תפקיד חשוב. בהקשר זה אפשר להזכיר את סרטו של שבי גביון **געגוע** (2017), שבמרכזו אב אשר מתחקה אחרי בנו המת, שאותו לא הכיר בחייו.

הפילסטית הופיעה ב־2008 דמות הצמח ביצירתו של אריק וייס 'ובו תדבק', ובמרכזה – דמותו של האמן עטופה מסקנטייפ ונדמית כגולם מודרני. כך כתבו ונטורה ועמיר (2010) על יצירה זו:

העקידה הגופנית של המאמין המתוארת בעבודה זו [...] הופכת את החי למת, כתחליף לניסיונות המצריים והנוצריים להפוך את המת לחי. מורכבות זו היא המעניקה ליצירה זו את כוחה, ואת השפעתה על הצופה, המתקשה שלא לתהות אם מדובר בתיקון, או לחילופין בשבר, אישי וחברתי כאחד, המעורר מחשבה בעידן הנוכחי של פונדמנטליזם דתי. העקידה האלימה, לצד הרפטטיביות של הטקסט 'ובו תדבק', יוצרים תחושה ברורה של חוסר אונים, של אדם הנתון לחלוטין לשליטת כוחות המצויים מחוצה לו. היבטים אלה הופכים למעשה את הדמות של וייס מ'מת־חי' ל'חי־מת' (ונטורה ועמיר 2010).

בספרות העברית של העשור הראשון של שנות האלפיים נרמז מוטיב החי־מת ברומן בעל ואשה של הסופרת צרויה שלו (2000). הגיבור אודי נוימן, מדריך טיולים גברי ומחוספס, מתעורר בוקר אחד ואינו יכול להניע את רגליו ואת ידיו, במעין התקף של 'תסמונת המרה'.²⁴ מצב זה, שהוא נחלץ ממנו רק בסיועה של אישה אחרת, מסמל ברומן את התפוררות נישואיהם של אודי ונעמה אשתו אך עולה ממנו ביקורת על דמותו של הגבר הישראלי החדש, שגופו בוגד בו. רומן אחר שרומז למוטיב זה הוא **אשה בורחת מבשורה** של דויד גרוסמן (2008). שתי דמויות ברומן מייצגות את המתח שבין המת־החי לחי־המת: הבן החייל עופר, שיצא למבצע צבאי וגורלו אינו ידוע, ואביו החשאי אברם. אמנם אברם לא לקה בתרדמת בהגדרתה הרפואית, אך הלם הקרב הקשה שחוהה במלחמת יום הכיפורים גרם לו לאבד כל קשר עם המציאות ולהסתגר בביתו, נתון להשפעת כדורי שינה. הרומן עוסק בהחלטתה של אורה, אמו של עופר, לעורר את אברם מתרדמתו ולצאת אתו למסע ברחבי הארץ. מן הרומן עולה מסקנה אופטימית, לפחות בנוגע לאפשרות לעורר את הצמח לחיים, לפרוץ מתוך הקיפאון, להפוך את אברם לאברהם.

הרומנים הללו מבשרים את התבנית החוזרת באפיונו של הצמח החי־מת בספרות הישראלית. לרוב מדובר בגבר שמוגדר מלח הארץ, אשר בעקבות אירוע צבאי (או אחר) חל שינוי במצבו. וכן, ברבות מן היצירות העוסקות בחי־המת יש חשיבות רבה גם ל'עזר שנגדו': לרוב מדובר בדמות המטפלת בו, של אישה או גבר, שמעשיה מבטאים ניסיון למרוד בהגמוניה הישראלית. כך, הגוף החי־מת נהפך למעין בית גידול לזהויות אחרות שלעתים קרובות מערערות את הזהות הישראלית ה'גברית' ההגמונית. ואף יוצאות נגד ההשתמעויות הלאומיות של התרדמת.

24 מבחינות רבות הרומן של שלו מתכתב עם סיפורה של דבורה בארון 'דרך קוצים' (1951), העוסק באישה אשר לוקה במעין שיתוק היסטרי. שלו בוחרת לערוך היפוך מגדרי ולייחס דווקא לגבר מובהק כאודי נוימן תסמינים של אותה היסטריה 'נשית' כביכול. הקשר בין מאפייני דמותו של החי־מת למצבים של ערעור נפשי בולט גם ביצירות מאוחרות יותר, וראו להלן.

להיוולד מחדש מתוך גופו של הצמח

גופו של החימת הוא נקודת המוצא לעלילת ורד הלבנון (2009) של לאה איני ולעלילת גוף שני יחיד (2010) של סייד קשוע, שראו אור בהפרש של פחות משנה זה מזה, והדמיון הרב ביניהם מעורר השתאות. ורד הלבנון הוא סיפורה האוטוביוגרפי של איני עצמה – שבשירותה הצבאי בעת מלחמת לבנון התנדבה לסייע ללוחם פצוע.²⁵ במחלקת השיקום של תל השומר הגיבורה פוגשת את יונתן – חייל ירושלמי, בן לאליטה הירושלמית ה'ישנה', המתגורר בשכונת רחביה. עוד לפני פרוץ המלחמה בחר יונתן להתאבד, אך ניסיון זה לא עלה יפה, וכך הוא היה לצמח, אנטי־גיבור שמאושפז בין חיילים פצועי קרב. דווקא הוא נבחר בידי לאה להיות החייל שהיא תטפל בו, ובחירה זו מעוררת תרעומת בקרב יתר הפצועים. בתוך כך הרומן מביא את סיפור חייה של לאה, שהיא בת לאב ניצול שואה ונפגעת גילוי עריות. היא מבנה את הנרטיב של חייה מול יונתן, הנמען הצמח, בזהות בדויה, ומכנה את עצמה ורד.

ורד הלבנון זכה לפרשנויות לא מעטות; למרביתן לא אוכל להתייחס כאן.²⁶ רק מקצתן עסקו בסיטואציית הסיפור של הרומן, דהיינו הדיבור אל החייל החימת, ניצול מעשה ההתאבדות. אני סבורה שתרומתה של סיטואציה זו להבנת הרומן מרעת. בין השאר היא רומזת לשתי יצירות מרכזיות: הראשונה היא סיפורה של שחרזדה מאלף לילה ולילה, שניצלה ממוות בזכות הסיפור שסיפרה מדי לילה למלך סמרקנד, ובסופו של דבר זכתה להינשא לו. השנייה היא הרומן חימו מלך ירושלים, שהוזכר לעיל. גם בורד הלבנון מדובר בחימת ירושלמי, שדמות האישה המרכזית בוחרת בקרבתו דווקא, ולא בקרבת חיילים בעלי סיכוי גבוה יותר להחלים. השיחות המתגרות, בעלות הסגנון המיני הבוטה, של החיילים הללו עם ורד, דומות מאוד לשיחותיה של האחות חמוטל עם הפצועים, וכך גם הרמיזה לאיזו חתונה אפשרית בין הצמח לאישה המטפלת בו.²⁷ איני עסקה עוד ברומן הראשון שלה גאות החול (1992) באופן שדיבור אל מת מכונן זהות, אך שם דובר בנמען מת, ואילו ייחודו של יונתן הוא בעמדה הלימינלית שהוא מצוי בה. ורד הלבנון עוסק במי שמבקש לספר סיפור חלופי לסיפור ההגמוני הלאומי, ובכך גם לצאת נגדו, לקעקע אותו ולברוא גוף חלופי לגוף הלאומי. לאה היא בת לניצול שואה יוני – במשך שנים רבות לא הוכר סיפורה של קהילה זו בשיח הישראלי על אודות השואה – ולאם נשדידית.²⁸ כלומר

25 יוני ליבנה, 'סיפורים לפני השינה: ראיון עם לאה איני לרגל צאת ספרה ורד הלבנון', ידיעות אחרונות, מוסף 7 לילות, 28.5.2009.

26 ובהן: לוי־חזן 2016; עזר 2016; Rudin 2014; Shimony 2012.

27 חתונה שאפשר לראות בה גם וריאציה על המנהג 'החופה השחורה' – חתונה סמלית עם חתן או כלה שמתו סמוך למועד נישואיהם, כלומר מעין טקס נישואים עם מת־חי. ביצירות שלנו הנישואים המדוברים הם עם חימת.

28 נש דידן היא הקהילה שהוקמה לאחר גלות בבל סביב העיר אורמייה שבאיראן, ובניה דוברים ארמית.

היא אינה שייכת להגמוניה הישראלית, שיונתן מייצג אותה. רק באמצעות הדיבור אל מי שלא יוכל לשמוע לאה מולידה את עצמה בזהות חלופית, להבדיל מחוסר האונים של אמו של יונתן, רופאה גינקולוגית במקצועה, שאין בכוחה להוליד אותו מחדש. גופה של לאה יורד מתהווה מתוך גופו של החיימת, וגם נרטיב החניכה שלה ודמותה כסופרת. כלומר ממש כמו ב'מאמי', הגיבורה הראשית נחלצת מתוך הקיפוח והשוליות אגב ניצול מצבו של יונתן, החיימת בעל כורחו, שהוא הנמען הבלעדי שלה. רק דרך הכניסה הסמלית אל עולמו היא יכולה להצטרף אל ההגמוניה, שהיא כה מייחלת לה. כך היא אומרת לו כאשר היא מנסה להתקבל למשרה הנחשקת של עיתונאית: 'כי גם כשאתה רוצה לחזור לחיים, יונתן. אין לכך סיכוי. אם לא יתעלמו ממך, או ישנאו אותך, הם לכל היותר ישתעשעו בך, יביאו אותך קרוב-קרוב, אבל לא באמת יפתחו את הדלת, לא באמת יתנו לסיפור שלך להישמע' (337). אבל הרגשת חילופי הוזהויות מרכזית ברומן הזה לא רק בהקשר הלאומי-חברתי אלא גם – ובעיקר – בהקשר המגדרי, שכן מבחינות רבות לאה יורד היא גם בת דמותו של יונתן – גם היא למעשה מעין חיה-מתה, שגופה מחולל שוב ושוב בידי אביה החומד אותה, עד שהיא מרגישה מנוכרת אליו לחלוטין ולדבריה, 'הגוף אצלה הוא מוח' (449). אמנם אין ברומן שום סצנה מינית ממשית שהאב שותף לה, אך האימה והחרדה מפני מגעו האסור מפעפעות לכל אורכו. בסצנה מאוחרת יותר לאה מתוארת כמי שבעת שירותה הצבאי, לפני המפגש עם יונתן, שקעה במעין שנת תרדמת ולמעשה כמו נעלמה מן הטירונות. יותר מכך, לאה היא ניצולת משפחה שמבחינות רבות כל החברים בה הם מעין חיים-מתים: מדמותה של האם שקולה לא נשמע, דרך דמות האב, שהיה מוזלמן בשואה. נראה כי לאה מצליחה להיחלץ מתוך גופה המקולל ולא להיות בעצמה אישה חיה-מתה רק בזכות דיבור אל מי שניטלה ממנו גבריותו.

גם גוף שני יחיד, שראה אור חודשים מעטים לאחר הרומן של איני, מגולל סיפור חיים אשר מבוסס על יסודות אוטוביוגרפיים, המוכרים בין היתר מכתבתו העיתונאית של קשוע. עלילת הסיפור ערוכה כסיפור בלשי. גם הוא עוסק בבניית זהות, וליתר דיוק בגנבת זהות, המתאפשרת בזכות קיומו של נמען-מטופל חיימת. גם במרכזו מצויה דמותו של יונתן²⁹ – צעיר ירושלמי, על סף גיוס, שבוחר להתאבד בתלייה, אך ניסיון ההתאבדות אינו עולה בידו, והוא נותר צמח מרותק למיטה, שמצבו הולך ומידרדר, אף שספרו של קשוע, להבדיל מהיצירות שהזכרתי עד כה, אינו מתרחש על רקע מלחמה מסוימת. גם יונתן של קשוע הוא דמות סטראטיפית, אשר מייצגת את האליטה האינטלקטואלית הירושלמית, וליתר דיוק – את זו הישראלית אשכנזית, ומשקפת את אידאל האדם החדש הציוני. לא בכדי ביתו מצוי ברחוב החלוץ בשכונת בית הכרם בירושלים דווקא. אל הבית הזה מגיע

29 לבחירה החוזרת בשם 'יונתן' בשני הרומנים עשויות להיות משמעויות סמליות אחדות. האחת עשויה להיות קשורה לדמותו של יונתן ליון, הפצוע הקשה ביותר ממלחמת לבנון השנייה. וראו בין היתר: אייכנר 2016 (אני מודה לפרופ' חיים חזן על המחשבה הזאת). רמיזה אחרת עשויה להיות לדמותו של יונתן המת-החי בשירה הידוע של יונה וולך (1976) בשם זה, וכך מודגש ההיפוך המתחולל ברומנים הללו מן המת-החי לחי-המת.

אמיר, ערבי מוסלמי מן הכפר ג'לג'וליה, שגדל כבן יחיד לאמו וללא אב, והזרות היא יסוד מרכזי בזהותו. הוא לומד עבודה סוציאלית בירושלים, ולימים מוצא לעצמו עבודה חלקית בטיפול ביונתן, בן גילו שאף דומה לו בחזותו. אט־אט אמיר נכבש בידי דמותו של יונתן, ולמעשה שואל לעצמו בהדרגה את זהותו: מלבישת בגדיו, דרך ההאזנה למוזיקה החביבה עליו ועיסוק בצילום, התחביב האהוב עליו, עד להרשמה לבצלאל בשמו. בסופו של דבר נערכת ברומן החלפה רשמית בין תעודות הזהות שלהם, המתאפשרת סופית עם מותו של יונתן – אז אמיר נעשה 'יונתן', כשהוא מלווה כביכול לקבורה את אמיר. רגע הכניסה אל תוך הזהות החדשה מתואר מטונימית באמצעות החלפת הבגדים. המוטיב ידוע בספרות העממית בהקשר זה:³⁰

אסנת פתחה את ארון הבגדים של יונתן ואמרה: 'בוא נראה מה אנחנו יכולים למצוא כאן', ואני נדהמתי לנוכח מספר פריטי הלבוש שהיו מסודרים שם [...] 'אתה בול במידה של יונתן', אמרה אסנת [...] המכנסיים עלו עלי בקלות, והתאימו גם ברוחב המותניים וגם באורך הרגליים. תחבתי את החולצה לתוך המכנסיים ולבשתי מעליה את הז'קט. חיוך רחב נמרח על פניה של אסנת כשיצאתי לבוש בבגדים של יונתן [...] 'זה לא אני', אמרתי. הרגשתי שתנועותיי מוגבלות בתוך התחפושת הזאת. 'זה כן אתה, ועוד איך. עם הבגדים האלה אתה הולך מחר למסיבה שלך. אתה נראה טוב מאוד ואתה לא צריך להרוס את זה עם הסחבות שאתה שם עליך'. נעם לי לשמוע שאני נראה טוב. הדברים שאמרה אסנת נטעו בי תקווה, ולרגע הרגשתי באמת כמו אדם אחר לגמרי, כמו שתמיד רציתי להיות. 'אתה יודע', היא אמרה, 'לא רק שיש לך אותן מידות כמו יונתן, מהרגע הראשון שנכנסת לכאן עם איוב, משהו בלב שלי התכווץ, איכשהו הרגשתי שאני מכירה אותך מלפני שנים [...] ורק אחר כך הבנתי למה. אתה ממש דומה לו, אתה יודע? ליונתן. נכון יונתן שאתם מאוד דומים? (116-117).

בהמשך הדברים אמיר ויונתן מתוארים כתאומים (271). במקרה זה הזהות החדשה מתהווה לא באמצעות הדיבור אל המת־חיי אלא בסופו של דבר – דרך סילוקו מן הזירה, והפיכתו מחי־מת לגופה. זהו מהלך קיצוני מזה המתואר בספרה של איני, ואולי גם משום שבורד הלבנון הקונפליקטים המרכזיים שאותם הגיבורה מבקשת להתיר באמצעות דמותו של החי־מת הם מגדריים ואולי גם עדתיים־מעמדיים, ואילו ביצירתו של קשוע זהו הקונפליקט הלאומי. הפתרון המוצע לו כמעט מבריק בפשטותו – הערבי נולד מחדש כיהודי – ולידה מחדש זו כרוכה במותו הממשי של הגוף היהודי, אבל גם במוות הסמלי של הזהות הערבית. קשוע יוצר כאן מעין בליל זהויות, אשר מעלה על הדעת גם את הרומן **ערבסקות** (1986) של אנטון שמאס, שבמרכזו, כמו אצל איני – הרצון להדמות אל הרוב ההגמוני ולהשתייך אליו, אך בה בעת – חשיפה של חולשתו של אותו רוב ואולי גם של תשוקת המוות שלו, שאינה מאפשרת לו עוד קיום, ודאי שלא קיום הרואי. למעשה, לידתו מחדש של אמיר (או הגאולה

30 הדבר מעלה על הדעת גם את הרומן הידוע של מרק טוויין מ־1881 על אודות בן המלך והעני, שבחננו את העולם מחדש לאחר שהחליפו זהויות ביניהם.

הלאומית שלו כערבי פלסטיני) טמונה בקשר עם בן הלאום האחר – ממש כמו שגאולתו האפשרית של יונתן מרחביה אינה עם מרב, שהייתה חברתו, אלא דווקא עם לאה-ורד, החריגה מכל בחינה אפשרית. לא בכדי אמו של יונתן, בת להורים ילידי גרמניה, מתארת את גנבת הזהות בתור 'תרומת איברים' (266) ורואה את החתרנות הטמונה במעשהו של אמיר, מעשה המערער את הצורך בלאומיות: 'היא חושבת שהערבים הם חקיינים גרועים של הציונים, שהם בעצמם חקיינים עלובים של הלאומנים האירופים מתחילת המאה ה-20. היא גם לא מאמינה בזהות, בטח לא במובנה המקומי הלאומי. היא אמרה שהאדם חכם באמת רק אם עלה בידיו להשיל מעליו כל זהות' (267).

זאת ועוד, הגאולה בנוסח שחרודה, דרך המלים והסיפור, העולה מספרה של איני מוחלפת ברומן של קשוע בגאולה דרך המבט. אמיר לוקח את מצלמתו של יונתן ומצלם בה, אף שאין לו כל ידע מוקדם בצילום. כאשר הוא מפתח את סרט הצילום הוא מגלה את התמונות האחרונות שיונתן תיעד בהן את התאבדותו, כלומר ההתאבדות מוצגת כאקט אמנותי, אשר מתהווה מן ההתבוננות בו. כפי שכבר טענו ברגר (Berger 1972) פוקו (Foucault 1980) ואחרים: המבט הוא בראש ובראשונה פעולה של שליטה במרחב, ששם הסובייקט המביט מכונן את העולם שהוא מתבונן בו. מבטו של אמיר הצלם הוא תגובתו להיותו אדם הנתון לכיבוש ולשליטה, אך נשאלות השאלות אם אכן ביטולה של הזהות הערבית והולדתה של זהות יהודית בתחפושת הן הבשורה המהפכנית של קשוע ברומן זה; אם עיסוקו בחימת אינו רומז בסופו של דבר שהזהות הערבית היא החייבת למות או להתקיים כמעין מתה-חיה בלבד.

כדי להשיב על כך יש לציין שגוף שני יחיד מביא סיפור נוסף. רק בסיומו של הרומן מתגלה כי זהותו של אמיר למעשה לא מתה וכי הוא מספר את סיפורו בפועל בפני אדם חי, ערבי גם הוא – עורך דין ששואף בכל כוחו להתערות במרחב היהודי-ישראלי. עורך הדין מגלה, כמו בסיפור בלשי, את ניסיונו של אמיר לבטל את זהותו לאחר מותו של יונתן. מכאן שרק מותו הסופי של החימת חושף למעשה את זהותו המקורית, הפלסטינית, של אמיר. אם כך, החימת מסייע לא רק בהשלת הזהות הפלסטינית אלא גם בגילוייה ואולי גם ביכולת לקבל אותה מחדש ולהחיותה.

בהמשך לכך אפשר לטעון כי מיתוס אחר אשר עומד בבסיסם של הרומנים הללו הוא סיפורו של רבן יוחנן בן זכאי, שיצא מירושלים והקים את 'ירושלים החדשה' ביבנה, באמצעות התחזות למת בארון קבורה. כלומר רק המעבר דרך שלב מדומה של חימת שחרר אותו ואפשר לו לכוון חיים חדשים, אישיים ולאומיים, בעיר שאינה עיר הנצח. גם לאה ואמיר חווים תהליכים דומים, הנוגעים לחיים-מתים הירושלמיים שלהם, ומכאן עולה כי מוטיב החימת מעיד לא רק על סטגנציה לאומית, תרבותית ופוליטית אלא גם על אפשרויות קיום חלופיות שנפתחות בזכותו. כלומר כדי להעניק חיים לדמויות של אחרים ומקופחים בחברה ובתרבות הישראלית, מן הבחינה הלאומית, המגדרית או העדתית – יש צורך 'להרדים' את מי שנתפס בשיח הישראלי כשייך להגמוניה הציונית המערבית. בשלב ראשון הזהויות הללו יכולות להתקיים כמעין תחפושת במרחב הישראלי רק כאשר עדיין

החיימת נוכח בו, גם אם חלקית, כלומר אי אפשר להמית המתה סופית ומוחלטת את ההגמוני, אלא להכריז על מותו רק בשלב מאוחר יותר.

'מכה קלה בכתף': החיימת המתעורר

שתי היצירות הנוספות שיוזכרו מציעות פתרון עלילתי שונה למצבו של החיימת – בשתייהן, לאחר תקופת תרדמת מסוימת, החייים מתים מתעוררים ושבים אל החיים, אך תקופה זו, וגם מצבם אחריה, מטלטלים את סביבתם. הנובלה 'עדינה ומרסלה מחפשות את חוט החיים' היא השנייה משתי נובלות בספרה של דניאלה כרמי משפחת יאסין ולוסי בשמיים (2009). היא עוסקת בשתי אימהות שנפגשות בבית החולים ולמעשה עוברות לחיות בו לצד בניהן שלקו בתרדמת לאחר שנפגעו בפעולות צבאיות שונות. את הנובלה מאכלסת גלריה צבעונית של דמויות שוליים: נשים וגברים קשיי יום, אשר מתפרנסים בדוחק, דרי רחוב, רופאים שמנהלים פרשיות מיניות אסורות עם המטופלות בבית החולים, ובעיקר אנשים שנעים בין השפיות לשיגעון, מקצתם אחים או הורים שכולים.³¹ בהמשך העלילה מתברר כי עדינה ומרסלה כבר שהו בעבר בצוותא במחלקה הפסיכיאטרית באותו בית חולים שבניהן מאושפזים בו כעת.

בעלילת סיפור זה דווקא ההתעוררות מן התרדמת היא השלב המאיים ביותר: לאחר חודשים מספר שהאימהות ניסו להעיר את בניהן, בעיקר בסיוע מילים וסיפורים,³² הניסיונות מוכתרים בהצלחה – שניהם פוקחים את עיניהם ושבים לתפקוד מלא. אלא שעתה האימהות חוששות מפני הרגע שישבו הבנים אל הצבא. כך הנובלה נהפכת לכתב אישום חריף נגד המציאות הישראלית הדורסנית, שהשדות הירוקים מסביב לבית החולים נעשים בה 'גבעות חרוכות'; בית החולים עצמו נמכר לחברה פרטית, וזו מקצצת בהוצאות, ומבצעים צבאיים מוכרזים במדינה חדשים לבקרים. באחד הקטעים הגרוטסקיים בנובלה מתואר כיצד ברוך, אח בבית החולים שהוא גם אב שכול אשר מארגן מפעם לפעם מופעים של חיילים קטועי גפיים למאושפזים, מסיע את החולים למעין טקס של חלוקת אותות הצטיינות. טקס זה הוא פרודיה על טקסים צבאיים ישראליים:

יום אחד הזמין ברוך אוטובוס ומלא אותו בחולים, וכולם נסעו אל אצטדיון האתלטיקה של בית הספר התיכון. מרסלה ועדינה החליטו להתלוות לטיול ולראות מה עושים שם. כל הדרך שרו הנוסעים שירים ישנים על עמק ירוק ועל ואדי מתפתל, ועל מיני גבורות ומעשי בראשית שהתרחשו שם. אחר כך ישבו כולם על ספסלי אבן באצטדיון

31 אחיה של עדינה, אחת האימהות, נהרג באימון מילואים, ואמה לא התאוששה ממותו ונפטרה בעצמה כעבור שנתיים, וכך היא מציגה את עצמה כמי שהולכת עם המתים לכל מקום (כרמי 2009: 189).

32 כך למשל הרופא ממליץ למרסלה להקריא לבנה משירת ביאליק, ובאירוניה היא מזכירה דווקא את 'אל הציפור' הציוני שלו (שם: 129).

וצפו בהתעמלות [...] לקראת הסוף נשמע פתאום קול תופים [...] חיילים צעדו בסך בטורים מדויקים, מרימים רגל כולם כאיש אחד. כשהתייצבו על מקומם השתרר שקט. גם הלמות התופים נקטעה בבת אחת. מדי פעם פסע חייל מתוך השורה, וקצין העניק לו אות הצטיינות. חבורת החולים מחאה כפיים בהתלהבות ואיתה גם קרובי החיילים [...] אבל כשהתחילו לחלק אותות לחיילים המתים, הרגישה מרסלה שכאב הראש שלה, שהלך והתגבר מרגע שהופיעו החיילים, יפרוץ לה החוצה דרך העיניים. היא ועדינה מהרו לקום, קראו לבנים ועזבו אתם את המקום (234-235).

כאשר בנה של מרסלה מחליט לשוב לצבא ולהצטרף למלחמה ובעלה עובד במפעל למצבות היא הולכת ומאבדת את שפיותה עד שהיא נעשית בעצמה מעין צמח, ללא קשר למציאות מסביבה. אפילו שובו של הבן מן הקרב אינו מצליח לעורר אותה לחיים. כך כרמי מציעה מבט שונה בדמות החיימת, שלפיו דווקא מצב זה, על ההפרזה האבסורדית שלו, מערער את אתוס הגבורה הלאומי. על כן התעוררותם של הבנים וחזרתם לצבא טומנות בחובן את השיבה המאיימת אל מעגל ההרג והלחימה הנצחי. גם בנובלה של כרמי בולטת הזיקה של החיימת לנמענים המטפלים בו, אלא שאצל איני וקשוע זיקה זו מאפשרת תחייה מחדש, ואילו כאן התרדמת מועברת מן הבן אל האם כמו במרוץ שליחים ונחשבת מעשה מחאה כאשר בסופו של דבר האישה נותרת יחידה בעמדת מחאה סרבנית נגד חברה אלימה וכובשת. כלומר את מקומה של ההזדהות עם דמות החיימת ואת הרצון לתפוס את מקומו תופסת עמדה החושפת את האבסורד שבמצב זה, של חיים ללא חיים, במישור הפרטי והציבורי.

אישה המוחה על המלחמה היא גם גיבורת הרומן המאחרים מאת אגור שיף, שנע בין שתי מלחמות – ראשיתו במלחמת ששת הימים וסימו במלחמת לבנון השנייה. ליאורה כרם היא מורה צעירה, שנשואה למיכאל (מיקי) כרם, המוגדר 'זכר אלפא' – קיבוצניק גברתן ובעל און אשר משתתף בכיבוש ירושלים ונפגע מכדור בראשו.³³ מיקי שרוי בתרדמת שלושה חודשים, וכשהוא מתעורר – לשמחת הסוכבים אותו – הוא אדם אחר. הוא מאבד כל סממן של גבריות, ובראש ובראשונה את הליכידו המיני שלו וגם את שייכותו לחברה הקיבוצית, המתוארת כגסה ואלימה; את אהבתו לחברת אנשים; את יכולתו לנהוג ועוד. למעשה, דרך דמותו של מיקי שלאחר הפציעה שיף מתאר ברומן את הנגטיב של אותו גבר עברי חדש וחושף אותו בכיעורו. כלומר דמותו של הצמח היא ההקצנה של התשוקה אל אדם שכולו גוף, ואילו ההיחלצות מן התרדמת מביאה להתנערות מוחלטת מן האידאל הזה ומובילה לשינוי זהות ולתובנות חדשות. כך ליאורה מספרת באחת משיחותיה עם הפסיכולוג, המשובצות ברומן:

33 עלילת הרומן של שיף מהדהדת בכמה מובנים את סיפורה המוקדם של יהודית הנדל (1950) [2000] 'זיכרוננו נפגע', המתאר בחור שגם שמו מיכאל, וגם הוא נפגע מרסיס של כדור בראשו, ואשתו נאלצת להתמודד עם זיכרוננו שנפגע מהפציעה.

היו שני מיקים. הראשון, זה שנרדם, היה גבר חזק, חכם, יפה, מצליח [...] הייתי האשה הקטנה שלו. זה מה שרציתי להמשיך להיות [...] אבל את התכנית הזאת, שהיתה כל כך פשוטה ובטוחה, שבשה הפציעה. כי מי שהתעורר מן התרדמת לא היה המיקי ההוא, אלא מיקי אחר בכלל. בהתחלה לא קבלתי את העובדה הזאת [...] אבל אז כשהתחלתי להשלים עם קיומו של המיקי החדש, אֶסְקְסוּאֶל, נזיר, מתבודד, מיזנתרופ, צמח – תקרא לו איך שאתה רוצה, ממילא שום הגדרה לא תתאים – רק אז הבנתי מי היה המיקי הקודם, הראשון, זה שכל כך רציתי. וברגע שהבנתי – התחלתי לשנוא אותו, את הראשון. לא, שנאה זאת לא המילה. תיעבתי אותו. תיעבתי את האיש ההוא, זה ששקע בתרדמת ולא חזר משם. תיעבתי את הזחיות והשאפתנות, ואת הבטחון העצמי, ואת היוהרה ואת האגוצנטריות שלו. אבל גם את עצמי שנאתי, על זה שאהבתי אותו, על זה שכל כך רציתי להסתופף בצלו הגברי (281-282).

גם מיקי החדש, שליאורה מדמה במקום אחר לפרפר מאחר, אשר בקע מן הגולם במועד הלא נכון, מוצא נחמה במבט – וכמו אמיר של קשוע, הבוחר לעסוק בצילום, הוא שוקע בצפייה אינטנסיבית בסרטי קולנוע אשר בהם 'אי אפשר לערער על גורלם של הגיבורים, הכול כבר הוחלט מראש' (238). שנים לאחר שנפצע קשה במלחמת ששת הימים, אשתו מחליטה להתנקש ברמטכ"ל, שדמותו דומה במכוון לזו של דן חלוץ. היא עושה זאת בסיוען של כמה נשים וכדי לעצור את מותם המיותר של החיילים בימיה האחרונים של המלחמה.³⁴ כלומר גם כאן – ההתעוררות מהתרדמת והחיים שאחריה הם הבסיס להתנגדות של נשים לתאוות המלחמה. יצירותיהם של כרמי ושיף מאפשרות התבוננות נוספת במוטיב החימת – שיש בה לא רק הגחכה של האידאל הציוני או בניית זהות חדשה אלא גם קריאה לשינוי ערכים כולל בחברה הישראלית: בדימויי הגבריות והגבורה שלה, במערך הזהויות שהיא יוצרת ומאדירה ובחיים בצלו של המוות. החימת נתפס בה לאו דווקא כדמות הגמונית, שיש לעצב מולה זהויות אחרות, אלא כדמות שיש להתנער ממנה ומן האידאלים הגלומים בה.

חימת מתוך בחירה

על הרקע הזה מפתיע לגלות כי היצירות המאוחרות העוסקות במוטיב החימת מתרחקות מן ההקשרים הפוליטיים. את זירות ההתרחשות הצבאיות מחליפים מרחבים אחרים, והדיון בדמותו של החימת עובר כמדומה אל התחום הנפשי, ולעתים קרובות מחייב פרשנות פסיכולוגית תחת זו הסוציולוגית-פוליטית. התמורה העיקרית בעיצוב דמויות החיים-מתים נוגע לסיבות שבשלן נהיו כאלה: לא מתוך הכרח כפוי או תאוה אלא מתוך בחירה חופשית

34 הזיקות הרבות בין הרומן של שיף ליצירותיו של גרוסמן, ובעיקר – בינו ובין חיוך הגדי (1983), הרומן הראשון של גרוסמן, ראויות לדיון נפרד, אך קשה שלא לעמוד גם על הרמיזה החוץ-ספרותית לדמותו של אורי גרוסמן, בנו של הסופר, שנהרג בימים האחרונים של מלחמת לבנון השנייה.

ואף כחלק מתכנית סדורה, המבטאת ייאוש לצד תשוקת שחרור וגאולה. ברומן **ממלכת האירצון** (2017) מאת איה קניוק זו דמותו של ארנסט, פסיכיאטר בכיר שניהל מוסד כרוני לחולי נפש אשר מכונה שלוה. דמותו החידתית של ארנסט נראית מתרחקת מן החיים הממשיים, ובעיקר מן היסוד הארוטי והמיני שיש בהם. הוא מאמץ ילד, שמצא על מפתן ביתו, מעניק לו את השם "אדם", ונהפך למעין אב-אם עבורו. אך אדם אינו חדל לחפש את אימו. בהווה הסיפורי של עלילת הרומן ארנסט הוא צמח זה חמש שנים, לאחר שלקה בשבץ, אך בנו סבור כי זהו מצב רצוני:

חשבתי שזה היה שבץ [...] אבל כל הבדיקות הנוירולוגיות לא הראו שום סימן לפגיעה מוחית, ואין שום פגיעה במוטוריקה, פשוט אין לו כלום, ואין שום סיבה לשתיקה שלו [...]

הוא כמו מת, יושב בפנים ריקים [...] נדמה שהוא לא חושב, לא נמצא, אבל אין בו אפילו נואשות, גמגום, בהלה, מאבק, שיתוק, ממש כלום [...] אני יודע שנורא לומר, אבל לפעמים אני חושב שהוא עושה את זה בכוונה (183).

בהמשך העלילה השופט מלכיר, חבר הילדות של ארנסט, מגלה כי זה הזהיר אותו מראש מפני 'הרגע שבו אחדל לדבר' (259) ואף גילה לו מה יהיה הסימן המוסכם שינקוט כדי ליידע את חברו בבחירתו. ארנסט, שהטיף כל חייו ליתרונותיה של השכחה (91), השאיר עוד בחייו צוואה ויומנים; אלה עשויים לסייע לבנו לגלות את סוד מוצאו, לנוכח העובדה שהוא עצמו פינה את הבמה ושקע לתוך מוות בחיים. לרגע קצר ברומן אנו נחשפים לזרם התודעה שלו, ומבינים כי הוא ממשיך לחוש ולחשוב (241-242). אך זהו ניסיון כושל: הדינמיקה הבין-אישית שעליה הצבעתי בתיאור היחסים שבין דמויות החיים-מתים ובין דמויות המטפלים בהם אינה מתחוללת כאן. אדם, שגם הוא פסיכיאטר ומעין ממשיך של אביו, אינו פותח כלל את היומנים. הוא זוכה ל'גאולה דרך הביבים', מוצא את אימו ומוליד בת, רק לאחר שארנסט הולך לעולמו. כלומר מן הרומן עולה ביקורת על העמדה הלימינלית של החי-מת, המוצגת כתחבולה ריקה שתרומתה לחיים ולקיומם מוטלת בספק.

הבחירה הרצונית במצב של מת-חי מוצגת באופן גרוטסקי ושרירותי אף יותר בסיפור 'יום הולדת' מאת סייד קשוע (2019). הסיפור מסופר מנקודת מבטו של גבר ישראלי בן 45 אשר מכונה המורה להיסטוריה, וזה מחליט, במעין שובבות היתולית וללא כל מניע ברור, להתחזות לצמח ביום הולדתו. מה שנחשב בתחילה 'בדיחה עלובה' בעיני בני משפחתו נהיה מצב קטטוני ומתמשך שמערכת הבריאות אינה יודעת כיצד להתמודד אתו, ובסופו של דבר מציגה אותו במילים 'מצב פסיכוטי בלתי מוגדר', ובעקבותיו המורה מטופל כצמח בביתו. אלא שגם כאן נס הטיפול הגואל אינו מתחולל. המורה נשאר צמח במשך שנה, שבמהלכה אשתו מבלה עם גברים אחרים, ובנו אינו מגיע עוד לבקרו. איש אינו מדבר אליו, ואולי משום כך – המחאה הסרבנית שעלתה מדמות הצמח ביצירות הקודמות שעסקתי בהן כאילו מתפוגגת כאן: אפילו השיתוק מתוך בחירה אינו מעלה או מוריד דבר ואין בכוחו

לחולל שינוי במציאות ובזרימתה.³⁵ יותר מכך, בסיומו המפתיע של הסיפור המורה שב באחת לחייו לאחר רגע נדיר של מגע בידו של בנו: 'הוא קם מהמיטה, צחצח את שיניו, לבש את החולצה השחורה, נישק את אשתו ויצא לעבודה' (18). סיום זה מערער במידת־מה גם על סגנונו הראליסטי של הסיפור ומשאיר את הקוראים בתהיות שנוגעות להסתברותו כמייצג ממשות.

השינויים הללו עשויים לבטא רצון להתנער מן המצב החי־מת ומיתרונותיו המדומים, אך ייתכן כי הם מבשרים כי העמדה הפסיבית שהוא מייצג שוב אינה יכולה גם להיות חלק מהתנגדות או הצהרת מחאה. במידה רבה, הם מסיטים את הדיון גם מן הזיקה של מוטיב החי־מת להקשר הלאומי הרחב. הבחירה הזאת עשויה להעיד לכאורה על פרשנות אוניברסלית יותר למוטיב זה, אך בה בעת – דמותו של החי־מת עוד כרוכה ללא הפרד במרחב הישראלי, ונוכחותה בהקשרים פרטיים כביכול בתוכו מעידה עד כמה היא נתפסת בו כסמן מרכזי וכ'טיפוס סימבולי' שנקשר לא רק לחיילים אשר יוצאים לקרב אלא לכל אדם באשר הוא. במידה רבה, גם גלגולה של דמות זו אל יצירות העוסקות בדמנציה (קִהָיוֹן) כפי שציינתי בתחילה, מעידה על הרחבתה. כך, דומה ש'מצב הישראלי', שיש בו קיפאון והתעצמות של הגופני על חשבונה של הרוח המידלדלת, חושף את המימוש הבעייתי של אידאל האדם הציוני, שנוגע גם לדמויותיהם של מי שהיו צעירים בראשית המאה ה־20 ועתה הם זקנים אשר מצויים בין חיים למוות.

לסיכום, דומה כי בדמותו החריגה והגרוטסקית של החי־מת, הלועגת למת־החי, חל שינוי: מגוף שהאידאל הלאומי שולט בו לחלוטין, ובכך חושף את הבעייתיות שיש בו באמצעות יציאה נגדו, לדמות שמשוחררת לכאורה מכבלי ההקשר הפוליטי והראליסטי, אך בה בעת מנכיחה אותו בהקשרים רבים יותר ויותר.

רשימת המקורות

אייכנר, איתמר, 18.7.2016. 'הפצוע הקשה ביותר מלבנון השנייה בבית הנשיא: "אתה גיבור ישראל"', **Ynet**, <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4830021,00.html> (כל הפריטים מן המרשתת אוחזרו ב־8.9.2022).

איני, לאה, 1992. **גאות החול, הקיבוץ המאוחד**, תל אביב. _____, 2009. **ורד הלבנון**, זמורה ביתן, אור יהודה.

איצקוביץ, יניב, 2009. **אדם וסופי**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

אלבלך, נגה, 2018. **האיש הזקן: פרידה**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

אלטמן, יאיר, 30.5.2011. 'נועם שליט: 1,800 יום שגלעד קבור חי־מת בעזה', **Ynet**, <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4076074,00.html>.

35 הדבר שם ללעג אפילו את האירועים ההיסטוריים והלאומיים הגדולים והופך אותם לבליל מעגלי חסר תכלית. כך למשל המורה תוהה: 'האם כבר התחילה המלחמה? האם כבר קמה המדינה?'

- אלתרמן, נתן, 19.12.1947. 'מגש הכסף', הטור השביעי, דבר.
- _____, 1999. **שירים שמכבר (כוכבים בחוץ ושמחת עניים)**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- אנגלנדר, נתן, 2018. **ארוחת ערב במרכז האדמה** (תרגמה מאנגלית איריס ברעם), כתר, בן שמן.
- בארוך, דבורה, 1951. 'דרך קוצים', פרשיות, מוסד ביאליק, ירושלים, עמ' 64-96.
- בטלהיים, ברונז, 1987. **קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד** (תרגמה מאנגלית נורית שלייפמן), רשפים, תל אביב.
- בילן, יורם, 2004. **ללא מצרים: חייו ומותו של רבי יעקב ואזנה**, מאגנס, ירושלים.
- בן-נפתלי, מיכל, 2019. 'שולי הספר', **בגד מאש**, כתר, בן שמן, עמ' 103-176.
- ברלוביץ, יפה, 1996. **להמציא ארץ, להמציא עם: תשתיות ספרות ותרבות ביצירה של העלייה הראשונה**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- גביון, שבי, 2017. **געגוע**, ישראל.
- גולן, אבירמה, 2008. **סימני חיים**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- גורי, חיים, 2009. **חיים גורי: השירים**, א, מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב.
- גלוזמן, מיכאל, 2007. **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- גרוסמן, דויד, 1983. **חיוך הגדי**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- _____, 2008. **אשה בורחת מבשורה**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- דרידה, ז'אק, 2007. 'פרק שני: המלט - צוויו של מרקס', **דרידה קורא שייקספיר** (תרגמה מצרפתית מיכל בן-נפתלי), הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 81-180.
- הנדל, יהודית, [1950] 2000. 'זיכרונו נפגע', **אנשים אחרים הם**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 155-168.
- הראל, מעין, 2008. "'גוף פגום. מחלה ממארת. הוויה פגומה": ייצוגים של חולי בסיפורת העברית החדשה', **עבודת דוקטור**, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע.
- וולך, יונה, 1976. 'יונתן', **שירה**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 7.
- ונטורה, גל ורוני עמיר, אוקטובר 2010. 'סוף הדרך: על המוות ביצירה ובתרבות', **בצלאל, כתב עת לתרבות חזותית וחומרית**, <https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3208>.
- זמיר, מיכל, 2018. **חמש ארוחות ביום**, כתר, בן שמן.
- זרטל, עדית, 2002. 'פרק ראשון: המעונים והקדושים: כינונה של מרטירולוגיה לאומית', **האומה והמוות: היסטוריה זכרון פוליטיקה**, דביר, תל אביב, עמ' 23-78.
- זך, נתן, [1960] 1984. 'רגע אחד', **שירים שונים**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 23.
- חבר, חנן, 1995. 'שירת הגוף הלאומי: נשים משוררות במלחמת השחרור', **תיאוריה וביקורת**, 7, עמ' 99-123.
- טווין, מרק [1881] 2011. **בן המלך והעני** (תרגמה מאנגלית נאוה סמל), מודן ואוקיינוס, בן שמן.
- ידלין, נעה, 2016. **שטוקהולם**, זמורה ביתן, חבל מודיעין.
- יהושע, א"ב, 1977. **המאהב**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- _____, 2018. **המנהרה**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- יעוז-קסט, חנה, 1984. **השואה בשירת דור המדינה**, עקד, תל אביב.
- כרמי, דניאלה, 2009. 'עדינה ומרסלה מחפשות את חוט החיים', **משפחת יאסין ולוסי בשמים**, עם עובד, תל אביב.

לוי, גדעון, 2009.4.25. 'תרדמת', הארץ.

לוי-חזן, יעל, 2016. "'אני את המלחמה כבר הבאתי מהבית": המלחמה שם בחוץ והמלחמה כאן בפנים ברומן ורד הלבנון מאת לאה איני', מכאן: כתבי-עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, טז, עמ' 401-434.

ליבנה, יוני, 2009.5.28. 'סיפורים לפני השינה: ראיון עם לאה איני לרגל צאת ספרה ורד הלבנון', ידיעות אחרונות, מוסף 7 לילות.

מוסה, ג'ורג' ל', 1993. הנופלים בקרב: עיצובו מחדש של זכרון שתי מלחמות העולם (תרגום מאנגלית עמי שמיר), עם עובד, תל אביב.

מירון, דן, 1992. 'מגש הכסף'; 'האח השותק ודמו הזועק', מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, כתר והאוניברסיטה הפתוחה, ירושלים ותל אביב, עמ' 63-88, 326-337.

סמל, נאוה, 2012. ראש עקום, זמורה ביתן, אור יהודה.

עגנון, ש"י, 1978. 'חופת דודים', על כפות המנעול, שוקן, ירושלים ותל אביב, עמ' תכט-תמת.

עזר, ננסי, 2016. 'חתירה אל מחוץ למרכז ופריצה אל תוך תוכו בשתי אוטוביוגרפיות ספרותיות: פוסט מורטם לירם קניוק וורד הלבנון ללאה איני', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כח, עמ' 229-246.

פוקו, מישל, 2003. הטרוטופיה (תרגום מצרפתית אריאלה אזולאי), רסלינג, תל אביב.

צמיר, חמוטל, 2001. 'מאמי אחרי חמש עשרה שנה - כרוניקה של מלחמה ידועה מראש, או אל השדות האדומים', מכאן: כתבי-עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, ב, עמ' 220-221.

קניוק, איה, 2017. ממלכת האירצון, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

קניוק, יורם, [1966] 1996. חימו מלך ירושלים, עם עובד, תל אביב.

קשוע, סייד, 2010. גוף שני יחיד, כתר, ירושלים.

_____, 2019.4.25. 'יום הולדת', ידיעות אחרונות, מוסף 7 לילות, עמ' 16-18.

רם, מוריאל, 2014. 'הנקרורפיה הפוליטית של המת-חי: על תיאוריה, ביקורת וזומבים', תיאוריה וביקורת, 43, עמ' 15-44.

שביט, עוזי, 2007. לא הכל הבלים והבל: החיים על קו הקץ על פי אלטרמן, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

שטרן, אורן, 2014. זינוק בעלייה, ישראל.

שיף, אגור, 2013. המאחרים, עם עובד, תל אביב.

שלו, צרויה, 2000. בעל ואשה, קשת, תל אביב.

שמאס, אנטון, 1986. ערבסקות, עם עובד, תל אביב.

שפרמן, יובל, 2006. הדברים שמאחורי השמש, ישראל.

שקד, גרשון, 1988. 'היסודות המיתיים ב"מתי מדבר"', בתוך: צבי לוז (עורך), 'על מתי מדבר: מסות על פואמה לביאליק, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן, עמ' 43-54.

Ariès, Philippe, 1981. *The Hour of Our Death*, A. A. Knopf, New York.

Berger, John, 1972. *Ways of Seeing*, Penguin Books, London.

Foucault, Michel, 1980. 'The Eye of Power', *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Pantheon Books, New York.

Handelman, Don, 1985. 'Charisma, Liminality, and Symbolic Types', in: Eric Cohen, Moshe Lissak, and Uri Almagor (eds.), *Comparative Social Dynamics*, Westview Press, Boulder, CO, pp. 346-359.

עיון במוטיב מפתח בתרבות ובספרות הישראלית

- Mendelson-Maoz, Adia, 2018. "'Keret's' "Living-Dead" and the Sacrifice of Israeli Masculinity', *BGU Review – A Journal of Israeli Culture*, pp. 1-24, <https://tinyurl.com/ys2ubpkm>.
- Rudin, Shai, 2014. 'Confessional Writing about Incest: Lea Aini's *Rose of Lebanon* and *S'domel*', *Women in Judaism*, 11, 1, <https://tinyurl.com/wtubsmk6>.
- Shimony, Batya, 2012. 'Resisting the Father's Narrative: A Study of Lea Aini's *Vered ha-Levanon*', *Prooftexts; a Journal of Jewish Literary History*, 32, 1, pp. 89-114.