אפשרות העדות ואתיקה של חיוב החיים ברומן ורד הלבנון **מאת לאה איני**[1]

תמר משמר

ורד הלבנון, הרומן האוטוביוגרפי[2] של לאה איני, נוגע בכמה מן השאלות המורכבות ביותר של ביקורת התרבות לאחר מלחמת העולם השנייה, ובראשן: האם אפשר להעיד על טראומה קיצונית, כדוגמת השואה, והאם אפשר לייצגה בשפה?[3] ואולי: מהם התנאים המאפשרים עדות או ייצוג של טראומה, ולו באופן חלקי? כפי שאראה במאמר זה, השאלות הן אתיות לא פחות מאשר אסתטיות וההפניה שלהן היא גם פוליטית, ולו משום שהן מנכיחות אפשרויות פעולה שמתייחסות למציאויות קונקרטיות שהרומן סב סביבן (בעיקר מלחמת לבנון הראשונה, אך גם השנייה).

כמעשה ספרותי, הרומן ורד הלבנון מציע התמודדות מורכבת במיוחד עם הסוגיות הללו. זאת, בין השאר, משום שהוא אינו מסתפק במקרה־קיצון אחד, אלא מערב בין כמה אירועים טראומטיים, שכל אחד מהם דורש בדרך כלל התייחסות ייחודית: שואה, התעללות מינית של אב בבתו וניסיון התאבדות של חייל לנוכח מלחמה. למעשה, אפשר לתאר את הרומן כרב־טראומה, באשר הוא מעמיד במרכזו שרשרת של טראומות האחוזות זו בזו: הטראומה של שואת יהודי סלוניקי (ובתוכה, מצוקת הנידחות של השואה ה"ספרדית" בתרבות הישראלית) שחווה איזק, אביה של המספרת, והטראומה של ההתעללות המינית שחוֹוה לאה, הבת, מידי אב זה. שתי הטראומות האלה נשזרות זו בזו גם משום שהאב מפקיד בידי בתו, המספרת, את משימת העדות על סיפורו, ובעיקר משום שהמספרת קושרת במובהק בין שתיהן כפי שאראה להלן. שתי אלה נפגשות בסיפור עם טראומה שלישית: ניסיון ההתאבדות של החייל יונתן מרום לנוכח מלחמת לבנון הראשונה. יונתן איננו מסוגל להעיד על מעשהו כי הוא פצוע אנושות ואיבד את יכולת הדיבור. המספרת, החיילת לאה איני/ ורד, משתמשת במפגש החוזר ונשנה עם יונתן, שבו התנדבה לטפל בתקופת המלחמה, כמאיץ לסיפור טראומת השואה וטראומת ההתעללות המינית. היא מספרת עליהן ליונתן, לנמען שספק אם פצע הירי שהוא עצמו פער בראשו הותיר בו את היכולת הקוגניטיבית להקשיב. המספרת ברומן ורד הלבנון, עדה שהיא גם ניצולה, נהפכת לצומת של שלוש הטראומות ומקבלת על עצמה אחריות להעיד לפחות על שתיים מהן. בכך הרומן מציב בפני הקוראת אתגר מיוחד ומעלה שאלות כמו: האם המספרת אכן יכולה להעיד, ואם כן – באיזה מובן? על מה? מאיזו עמדה? האם התסבוכת הזאת – המפגש וההשקה של אירועי החיים והנפש הקיצוניים האלה והדחיסות הטראומטית – אינה משבשת אף יותר את אפשרות העדות, שהיא ממילא מורכבת ואינה מובנת מאליה?

במאמר זה אראה כי הבחירה הספרותית ברב־טראומה והערבוב בין סוגים שונים של טראומות ובין נשאים שונים שלהן מאפשרים לבחון מחדש, באופן לא צפוי, את אפשרות העדות על טראומה ואת גבולותיה. לשם כך, אאפיין תחילה את הטראומות השונות ואת נשאיהן, ובמיוחד את עמדתה של המספרת כלפיהן. עיקר הדיון יתרכז בתנאי האפשרות של העדות ויתמקד בשני היבטים מכריעים: בסוגיית היכולת להעיד בו־זמנית בשביל העצמי ובשביל הזולת, ובסוגיית מעמדו והשפעתו של הנמען על העדות עצמה. לאחר מכן אנתח את סיטואציית העדות המורכבת והמאתגרת במיוחד של ורד הלבנון כסיטואציה אתית של בניית סובייקטיביות אינטר־סובייקטיבית ושל חיוב החיים. במקביל אשׂרטט בקווים כלליים את ההשתמעות הפוליטית של האתיקה הזאת ואבהיר את הקשר בינה לבין ההתנגדות למלחמ(ו)ת לבנון. השאלות שינחו אותי לכל אורך הדיון יהיו: מה אומר ורד הלבנון על כוחה של הספרות להיות נשאית של הזיכרון ההיסטורי והמבע המוסרי שלו? והאם, וכיצד, העדות על עבר טראומטי היא גם הזירה שבה מתאפשר מבט ביקורתי על התרבות הישראלית של הווה קונקרטי? ובעיקר, האם וכיצד סיטואציית העדות על אירועי־קיצוֹן היא גם הזירה שבה מתאפשרת פעולה אתית פוזיטיבית של חיוב החיים, עם מבט אל העתיד?

הבית כמחנה ריכוז

במחקרה על סיפורת הדור השני לשואה מצביעה איריס מילנר[4] על מבנה אופייני של נרטיב: במרכזו עומד רגע דרמתי, שבו מאמצי הדיבוב של בן הדור השני נושאים פתאום פרי ונפרצת השתיקה הממושכת של בן הדור הראשון בכל הנוגע לחוויית השואה שלו; הוא מתחיל פתאום לדבר. עד אז השתיקה משמשת את העד־הניצול כמנגנון שרידה המאפשר לו קיום כלשהו, חיים כלשהם, אחרי אושוויץ. נקודת המוצא של נרטיב השואה ברומן ורד הלבנון היא הפוכה: במקום שבן הדור הראשון, האב, ישתוק, הוא מדבר ללא שליטה. במקום שהאב יסרב לדבר, הבת היא המסרבת.

איזק, אביה של המספרת, חי את השואה כל הזמן. הוא מספר לבתו, מינקותה, ללא הרף ובאובססיביות, על השואה. יתר על כן, תוך כדי הסיפור הוא מטיל עליה במפורש משימה כבדה: לכתוב את סיפור השואה שלו ושל משפחתו, שבעיניו הוא גם סיפור ייצוגי של קהילה שלמה – קהילת יהודי סלוניקי. כלומר, הוא מטיל עליה את תפקיד העדה הפעילה לסיפור שהוא גם אישי וגם קולקטיבי. הבת, לאה, מסרבת. היא מסרבת להיות העדה המעידה של סיפורו. ככל שהוא מגביר את לחצו, כך היא עומדת בסירובה:

> אבא סוחט את רגשותי מילדות. מפעיל עלי את כל התנורים של אושוויץ כדי שאכתוב את הסיפור שלו ושל משפחתו המושמדת למען הדורות הבאים, למען כל אלה שלא מכירים בכך שיהודי יוון היו בשואה; נספו הכי מכולם. אני במריי. אני בשביל סיפורי הבדויים, כאן ועכשיו. אבא סחטן בחסד ואני סרבנית שלא יודעת רחמים. לא כשאבא דוחף ידיים, לא כשאני גדלה בדגם מוקטן של מחנה ריכוז תוצרת בית הורי. איזה מקום מפחיד לגור בו! איזו מלחמה, מדי יום, שלא לאבד את החיים.[5]

סכנת ההשמדה, האיום הפיזי על חייו של האב בעבר, מיתרגם כאן למטאפורה הגדולה של חיי הבת – בית גידולה כמחנה ריכוז. אבל המטאפורה הזאת כוללת לא רק את הטראומה המקורית "שלו" אלא גם את הטראומה "שלה": את האיום הפיזי הצפוי לאותה בת מאותו אב – ההתעללות המינית ("לא כשאבא דוחף ידיים"); ואת האיום הרגשי – הסחיטה הרגשית שמתוארת גם היא במונחים של הפעלת כוח פיזי ("מפעיל עלי את כל התנורים של אושוויץ"). שני האיומים נחווים כמסכני חיים באופן יומיומי. לעתים נוצרת ברומן מעין תחרות־על־בכורה בין שתי הטראומות, בין הדברים שיש לספר, להעיד עליהם. האב רואה בבתו כלי, צינור להעברת מידע, ומנסה להשיג שליטה עליה הן באמצעות סיפורי השואה שהוא מפקיד בידיה, והן באמצעות המבט הגברי החודר שלו. ואילו הבת, כבר בגיל צעיר מאוד, בטוחה שיש לה סיפורים משלה לספר, והיא יודעת באינטואיציה כי גם אם תתרצה ותספר את סיפורו של אביה, היא תוכל לעשות זאת רק אם תהפוך אותו לסיפורה־שלה. וסיפורה־שלה שונה ונבדל מסיפורו־שלו, גם אם הוא מכיל אותו.

השואה מועברת אם כן לבת "בירושה". הילדה גדלה אל "סיפורי השואה" של האב. גם אם הם מקוטעים, הם אפקטיביים מאוד, בוודאי לילדה בת ארבע. אלה סיפורי הערש שמשמיעים לה לפני השינה, אלה הסיפורים שאליהם היא מתעוררת. אלה הסיפורים שימיה ולילותיה טבולים בהם. אלה הסיפורים הממלאים את דמיונה ופחדיה, ושאותם היא חיה כמציאות יומיומית[6] במשך שנים. אלה הסיפורים שמפניהם היא בורחת אל מחבוא הארון, ואלה הסיפורים שבגללם היא ממירה, במשך כמה חודשים, את השהות בכיתת בית הספר בביקורים חוזרים ומתמשכים אצל אחות קופת חולים. אלה גם הסיפורים שהיא מספרת לחבריה לכיתה כדי להתחבב עליהם. אלה הסיפורים – והסיוטים – שבתוכם היא חיה מהילדות, משלב הדייסה:

> כן־כן, הוא אומר לתוך עיני שאינן יודעות איך להיפטר מהדייסה הגושית שאמא מכינה לי, ומכיתה א', מהקקאו עם החלב החם שמתקרם בנשל שמנוני של זיכרון; מה שאת לשמוע, מיאלמה... שוב באו ולקחו אותנו... אבל בלילה הזה לא לבד, עם אחי וההורים, לקחו אותי שמה, בלילה הזה גם *אתם* עליתם איתי בטרנספורט, *כל* המשפחה [...]
>
> [...] זה לא חלום! הוא צעק. בא קצין אס־אס בלילה, עם כובע מעיל יפה דרגות, איקומו תיאמס אסטה? ואיך קוראים לזה? מחברת, פנקס, אמר שמות, שמות שלנו, ולקח גם אותכם, אחד־אחד! הוא חבט את כוסו שרוקן על השולחן. אחר כך, במעבר המטורף, ליטף את שערי שעוד לא סורק [...] היידה חנה, מאוחר, הלכתי... וגם עכשיו אמא עוזבת הכל, ומלווה את אבא לדלת. בינתיים, ממהרת לכיור, אני שופכת את הקקאו, פותחת את הברז, וכבר מגישה את הלחי לסטירה.[7]

בקטע זה מתוארת שגרת היומיום בבית אביה ואמה של המספרת. החומרים המרכיבים שגרה זאת הם זעקת הזיכרון של האב בעת ארוחת הבוקר, המזון והמשקה הדוחים שהאם מכינה לילדה ללא התחשבות בה ובטעמה, המאמץ של הילדה להיפטר מהם כשאמה אינה מסתכלת והציפייה לעונש על כך מידי האם. בעיקר בולט כאן חוסר התפקודיות ההורי, האופן שבו האב מרוכז בסיוטיו עד כי אינו יכול לראות כמה מרה וקשה ומפחידה

בשביל הבת היא הגלישה הזאת מחיי הלילה לחיי היום וליומיום. בולטים גם חוסר־הקשב המוחלט של האם לצרכיה של הילדה, ואף הבחירה להעניש את לאה בסטירה במקום להגן עליה מפני עולמו המסויט של האב. ובולטות גם התנועות המהירות בדיווח של המספרת, שכמו מחקות את ערבוב היוצרות ואת הגלישות בין חיי היום לחיי הלילה – דבר המעורר בקוראת חוויה חזקה של סיוט. בהמשך מתוארת סצנה שמבהירה כיצד הסיוט הלילי של האב מתגלגל לכדי סיוט חדש, של הבת. הילדה חוזרת מבית הספר, שלפוחית השתן לוחצת לה, וכבר מחדר המדרגות היא בטוחה שעוקב אחריה קצין אס־אס. כשהיא מצליחה לפתוח את המנעול הסרבן ונכנסת הביתה, היא עדיין בטוחה שהוא צועד בעקבותיה ומסתגרת בארון:

> אני כורה אוזן ששוב שומעת נהדר, וקולטת את צעדי המגפיים על מרצפות הבית, את קול הפיכת הדפים, את ריח האו־דה־קולון. מה השתנה היום הזה מכל הימים? ומתי תיגמר הסלקציה, הרכבת שתחת הבית תעזוב, ואוכל כבר ללכת לשירותים? לשתות מים? [...]
> יא, כמה פיפי יש לי. יאור. פתאום אני מצמידה את ידי ועוצמת עיניים: בבקשה, אל תיקח אותי בבקשה, אני אהיה ילדה טובה, אני אלך לישון מוקדם, לא אקבל אנגינות כל חודש, לא אעשה יותר אף פעם פיפי בתחתונים. אשתה את הקקאו עם החלב החם, אחפש כל מה שאמא רוצה, במקומות הכי גבוהים, לא אפריע לה לשרוף אותי בטוסיק, לצבוט אותי דק־דק ולהרביץ חזק, זה מלמד אותי לקח, זה בשביל שאלמד, וגם אבא, שגם אבא יעשה בי מה שהוא... לא־לא, אבא, לא! כן, גם אבא... לא, לא אבא, בבקשה, בבקשה אל תיקח אותי לשם, אני לא רוצה לרכבת, אם לא תיקח אותי לרכבת, אני... אתן לך – מה?[8]

הסיוט של לאה מוחשי מאוד, היא חיה אותו כמציאות לא בחשכת הלילה אלא באמצע היום. יש לו לקצין האס־אס הדמיוני קול וריח אופייניים, הוא נמצא בטווח נגיעה. כמו ברוב האירועים הטראומטיים, הסיוט כולל רגש אשמה כבד, והתסמינים החרדתיים (אנגינות חוזרות, פיפי בתחתונים) שלו נחווים על ידי הילדה־הקרבן כמעשים רעים שלה, שעליהם היא "מוכנה" להיענש מידי אמה (הקקאו, קירוב הגפרור לישבן כעונש על ההרטבה, המכות), ובלבד שאיש האס־אס הדמיוני לא ייקח אותה. גם התעללותו המינית של אביה נרמזת כאן, וגם באמצעותה היא "מוכנה לשלם" לרגע כדי שלא תילקח; לרגע, כי מיד נוצר זיהוי מסוים, אמנם לא מוחלט, בין אביה לבין איש האס־אס באמצעות האמירה "אל תיקח אותי בבקשה/לשם/לרכבת". בהמשך החיזיון הזה הקצין מחפש את המספרת בכל הבית וקורא בשמה, בכל השמות וקריאות החיפוש האופייניים לאבא שלה ("לאה איני! לאה ייני! לאוש! לאושה! ללוש! לאה'לה! איפה את, פפלוכטה יודה, צאי מיד! שנל! שנל!").[9] הזיהוי בין האב לקצין האס־אס הדמיוני מתגבר – אם כי לעולם לא נעשה מוחלט – ככל שהסיטואציה רבת־המתח הזאת שבה נמצאת לאה הילדה מתקדמת אל סופה:

> מבלי שאני רוצה דלת הארון נפתחת מעט, והנה אבא צודק, הכול מציאות. הוא עובר שם, קצין האס־אס עם כובעו המהודר, וצורח את שמי. מתעקש שהסלקציה לא תיגמר היום [...]

לפתע, שב ועומד לידי, קורא הקצין את מספרו של אבא שפעם אהבתי את האו־דה־קולון שלו, ועכשיו לא... ואז משתהה לרגע, הוא מוסיף: ב׳. 115055 ב׳.
אני בכיתה ב׳, יונתן... לאה איני, לאוש, לאה׳לה, מכיתה ב׳, בתו של הניצול, הניצולה ב׳ [...].[10]

שפת המספרת ואופן הסיפר יוצרים ערפול מכוון סביב הזיהוי בין דמות הקצין לדמות האב, וכך מצד אחד הזיהוי נוצר, אך מהצד האחר הוא איננו מוחלט. זוהי רטוריקה של סיוט, שמתאפיינת בטשטוש קיצוני בין דמיון למציאות. דמות האב ודמות קצין האס־אס גם דומות וגם נבדלות זו מזו. כשדלת הארון נפתחת מעט, המילים הראשונות היוצאות מפי המספרת, "*והנה אבא צודק*, הכל מציאות", מצויות בקשר של סמיכות־מקום היגדית עם "הוא עובר שם, *קצין האס.אס*" [ההדגשות שלי, ת"מ]. ריח האו־דה־קולון מרחף גם סביב האב וגם סביב קצין האס־אס. לאמירה "שפעם אהבתי [את הריח...] ועכשיו לא..."., המסתיימת בשלוש נקודות, כאמירה פתוחה, אופי של דיבור מרומז אך ישיר מאת המספרת לקוראות, בבחינת אתן מבינות למה עכשיו כבר אינני אוהבת את הריח הזה. זהו ריח של גבריות, שמתקשר גם להתעללות המינית של האב וגם לפעולת הסלקציה של קצין האס־אס הדמיוני.

המשחק הלשוני של המספרת עם האות ב׳, אימוץ המספר שעל זרוע האב לעצמה באמצעות תוספת אות זו, ההזדהות מצד אחד עם מקומה הפורמלי בעולם ("מכיתה ב׳") ומצד אחר עם מעמד הניצוֹלוּת ("בתו של הניצול, הניצולה ב׳") מוסיפים לזיהוי־לא־זיהוי של האב עם קצין האס־אס – עם התליין – עוד רובד מצמרר: המספרת, לאה איני, היא ניצולה כמו אביה אך גם מידיו. היא נידונה להזדהות עם חלק הניצול שבו. היא נידונה לחיות בתוך סיוטיו בדרך ההעברה והתוספת: סיוטיו נהפכים לסיוטיה שלה, אך סיוטיה גם דומים וגם שונים משלו. נוסף על ההבדל האינהרנטי בין הסיוט־מכלי־ראשון לבין הסיוט־מכלי־שני, הסיוט של הבת כולל לא רק הזדהות עם אביה אלא גם ניכור וכעס כלפיו. שכן, הוא מסייט אותה נפשית באמצעות הסיוטים שלו, ופיזית־מינית־נפשית באמצעות ההתעללות המינית שמופיעה ברומן כתוצר לוואי אפשרי של סיוט השואה שלו. במילים אחרות, הניצולה ב׳ איננה פחות ניצולה מניצול א׳; האות ב׳ מתפקדת כאן כמספר סידורי, אך אינה מפחיתה מן האותנטיות של החוויה הטראומטית. להפך, במקרה זה, במובן מסוים, החוויה הטראומטית אף מוכפלת.

האב מטיל על בתו לא רק את טראומת השואה שלו אלא גם את חוויית הנידחוּת והמוּדרוּת של השואה הזאת – שואת יהודי יוון – מן הסיפור הישראלי.[11] ברובד היותר גלוי והמנוסח על ידו, זוהי גם ה"הצדקה" שלו להתעקשותו לספר לה סיפורי שואה כדבר שבשגרה, כדי להכשיר אותה למה שהוא תופס כייעוד שלה: לספר לעולם לא רק את הסיפור האישי שלו, אלא גם את סיפורה המושתק של קהילה שלמה. לפני שהיא עומדת על דעתה ומסרבת למשימת העדות שהוטלה עליה, לאה הילדה מתנסה באופן אינטואיטיבי בתפקיד העדה כשהיא מתעקשת לספר למורה ציפורה ולחבריה לכיתה א׳ על המקלחת שמברזיה יוצא גז במקום מים. המורה ציפורה משתיקה אותה. שיאה של ההשתקה בא לידי ביטוי בפתק הנזיפה שמשגרת המורה ציפורה להורים:

להורי התלמידה לאה איני, שלום רב!
בכל הכבוד, אני מתפלאת איך אתם מרשים לסבא או לסבתא ניצולי השואה (ואני בכלל הבנתי שאתם מיוון), לספר לבתכם סיפורי זוועות כאלה שוודאי אינם מתאימים לגילה, ושללא ספק רבים מהם הם פרי דמיונה הקודח! בבקשה, שאחד מכם ימצא את הזמן מחר, ויסור אלי לשיחה.
"על החתום: אשת משה ובת פרעה, המורה ציפורה.[12]

הדבר הבולט במכתב הנחרץ והמנוכר הזה הוא הנחות היסוד התרבותיות שעולות ממנו. ראשית, המורה מניחה כי סיפורי השואה של הילדה סופרו לה על ידי סבה או סבתה, ולא על ידי אביה. לא עולה על דעתה של המורה כי אביה של לאה הוא הניצול, ובוודאי לא כי השואה נוכחת בבית הילדה כהווה מתמשך, מסויט ומסייט, ולא כהיסטוריה. לפיכך, המורה גם לא מסוגלת לאתר, או לפחות לברר, את מצוקתה של הילדה שעולה הן מסיפורה והן מהתעקשותה לספרו. שנית, יוון לא נכללת בתודעתה של המורה עם ארצות שהשואה התרחשה בהן.

ה"טעויות" האלה של המורה הקושרות את השואה עם דור הסבים, עם ריחוק במקום ובזמן, מהדהדות את התפיסה של שלילת הגלות שרווחה בחברה הישראלית בת הזמן. לשלילה הזאת מיתוספת עוד שלילה – של מהי הגלות ה"ראויה" (לא יוון) ומיהי הקבוצה המחזיקה את המפתח לסיפור השואה והתקומה שעליו מיוסדת האומה הישראלית, כלומר מיהי הקבוצה החברתית ההגמונית.

המורה מייצגת את הממסד החינוכי־מדינתי, ובכך היא שותפה לאחריות על בניית הסיפור הלאומי, ובשביל הילדה היא הסמכות נותנת הקול לסיפור הזה. היא משכפלת את מחיקתם של יהודי סלוניקי מסיפור השואה, ובהצבעתה הבטוחה על הסבא או הסבתא כמקור הסיפורים היא אף מוחקת את אפשרות הפליטוּת של דור ההורים. יתר על כן, המורה משכפלת בעבור הילדה לא רק את המוּדרוּת מהסיפור הלאומי, אלא גם את מוּדרוּתה מסיפורה־שלה – הסיפור של היותה בת זקונים לניצול שואה המתעלל בה ולאם מתנכרת המכה אותה. באופן פרדוקסלי, המוּדרוּת מסיפורה־שלה, שהאב הוא הגורם המרכזי לה, היא גם הדהוד של חוויית הנידחוּת של האב עצמו וסיפורו.

בכל מקום, אם כן, בעיקר בבית אך גם בבית הספר שהיה אמור לגונן על לאה כמו בית, היא נידונה למוּדרוּת ולנידחוּת. כיצד תוכל לפרוץ את מחסום ההשתקה והדיכוי שנגזר עליה ולהפוך מקרבן לניצולה ולעדה?

"רק אבא מצד לצד"

בזיכרונה של המספרת, טראומת ההתעללות המינית וטראומת אושוויץ כרוכות זו בזו, והנרטיב אף מכוון לכך שהשנייה מובילה לראשונה במין קשר כמו־סיבתי מפותל. כבר בפעם הראשונה שבה האב "חורג" מהביטויים המקובלים של אהבת אב, הוא עושה

זאת בעודו מספר לילדה על שנותיו במחנה בונה, בעת שהשניים משחקים בקוביות על השטיח בחדרה, בשעת צהריים שבתית. האב משחזר את התעללות חייל האס־אס בו. הבת הבוגרת משחזרת את תגובותיו הפוסט־טראומתיות בשעה ששחזר את הסיפור, ואף את המעבר המהיר בין הבעת האימה להבעת הסיפוק ולמגע הרגיל שהופך פתאום למשהו אחר, עודף וחורג:

> אתה פפלוכטה יודה, יהודי מלוכלך, אומר השמן [...] עכשיו אתה תשתוק! הוא אומר לי, אתה שומע? תשתוק ותלך מפה לפני שתקבל כדור בראש... אבא משתתק ומליט את פניו בשתי ידיו. חונק מחדש את הצעקה [...]
> פתאום אמא צועקת מן המטבח, פתאום שבת, פתאום שטיח, צהריים מוקדמים, ציפורים בכלובים, שמש ואבני פלא... תכף אוכלים! [...] [אבא] מסיר את ידיו מפניו הרטובות, הוא מחייך אלי באחת. רחב. המעבר לא ייאמן. המעבר כמעט נפשע. איך אפשר ככה מצד לצד? אבל עיניו כמהות. כלב אמיץ עד טירוף, רעב ומושפל. למה עכשיו? אני מחייכת אליו בעיני הרכות. לאה הקטנה. לאוש, הוא קורא לי פתאום... אני מרימה יד מהשטיח, ולאחר השתהות מניחה אותה על ידו. מה עוד אני יכולה לעשות? אני לא. רק אבא מצד לצד. ידו שמחליקה תחת ידי, נחה מעלי. מחייכת כעת בשפתי, אני שולפת את ידי ומניחה על שלו. אבא לא יודע את נפשו, הוא עלי. לא, אני עליו. לא! הוא עלי. מי אוהב את מי? מי אוהב את מי יותר? [...] לפתע הוא מניח על ידי גם את ידו השנייה, וכולא את הכף. ציפור בת ארבע רוטטת בכלוב. אבן־פלא שהלכה לאיבוד. חם שמה וחשוך, ולא נעים מאוד־מאוד. רגע עיניו של אבא טובעות בעיני, ואז מלקקות את בשר צווארי, את כתפי. תובע את כל כולי בכוח חולשתו. עיניו המסכנות, וידי השבויה.[13]

לא "מעבר כמעט נפשע" אחד "מצד לצד" יש כאן, אלא לפחות שלושה מעברים כאלה. האחד, בין הבכי ותחושת האימה של האב לזכר התעללות איש האס־אס בו לבין החיוך הרחב והבעת הסיפוק שלו כשהוא עובר להווה שבו מצויה בתו. המעבר השני הוא בין המגע האבהי לבין המגע/המבט בעל האופי המיני המתעלל והכוחני של האב בבתו בת הארבע. השלישי מתאר את המגעים האסורים עצמם של האב בבתו.

עם קוביות הפלא, האב מעביר לבת גם את השתיקה, את השיתוק, את תחושת האִיבּוּן, את תחושת השבי והמצור, את החרדה והאימה, את הסיוט והזיכרון. בעת ובעונה אחת הוא מתעלל בה גם בעצם העברת סיפור השואה שלו לילדה רכה שאינה בשלה לשמוע סיפורים כאלה,[14] וגם במגע/מבט בעל האופי המיני בה. זוהי התעללות שיש בה יסודות גופניים ולא־מילוליים חזקים, ולא רק בהקשר של ההתעללות המינית. גם בהקשר של סיפור השואה, האב מעביר לבת לא רק את הסיפור עצמו אלא גם את תגובותיו הגופניות חסרות הישע לסיפור שלו (שתיקה, כיסוי הראש בידיו והחנקת הבכי והצעקה).

בגיל 17, כשלאה מתקוממת חזיתית כנגד האב, היא מנסה לעמת אותו עם ההתעללות המינית כשהיא מספרת לו על הסיוט הלילי שממנו קמה (והמְשַׁמש זרז להתקוממות): חלום נורא, שבו היא נאנסת בידי בחור בסמטה חשוכה. האב, במקום לנחם אותה, צוחק

ו"מסתכל עלי מלוכלך", וצועק, ושב ומשפיל אותה ומגביר את הניכור בינו לבינה כשהוא מקלל ועוקץ אותה – "את לדעת כמה כבר ראינו כמוך... עשר בלירה".[15] בתגובה למילים אלה, כותבת המספרת:

> איפה כעת השואה? המשרפות? הנאצים? איפה כעת סבא וסבתא שלי וכל המשפחה וציווי הזיכרון? איפה כעת תיקון העוול שנעשה לשואת יהודי יוון שמוטל עלי, יום ולילה, כאילו נולדתי קין? איפה כעת הסיוטים הליליים שלו והרכבת עם הגופות? אני רכבת אחת אטומה של שנאה שדוהרת על מסילת שנאה לשנאה שלא תעצור לעולם. עכשיו לא רק שאין לי גוף, לב וישבן ופות ושדיים, עכשיו גם מוח אין לי. אין לי ראש בכלל. השנאה פשוט ניתזת ממני כי אין מה שיחזיק אותה יותר בתמרונים ובאיומים מרומזים ובהסחות הדעת. השנאה חשופה.
> אני מקללת אותו כאחרון הסוחרים בשוק, ומכה בכל הבא ליד. כיסאות עפים, הקירות שרוטים, השולחן נחבט ונחבט [...]
> תתבייש! אני צורחת. תתבייש! אתה רוצה להרוג אותי? אתה רוצה לעשות לי ככה שאחר כך לא ארצה לחיות יותר? זה מה שאתה רוצה? אתה *לא* מבין שהלכלוך שיש לך בראש, זה רצח? רצח!! אתה אבא שלי, *אתה* אבא ש לי, אני בוכה ומכה סביבו על הקיר.[16]

במסגרת ההתקוממות הזאת המספרת מניחה סימן שוויון בין התעללות מינית לרצח. כפי שעולה מדבריה, שניהם מותירים בקרבן אותו אפקט זוועתי: הם מאיינים את המספרת בכל רובדי הסובייקטיביות שלה – בגופה, בנפשה וברוחה. יתר על כן, נוצר כאן קישור ישיר בין שתי הפעולות המאיינות האלה לבין השואה – האירוע בה"א הידיעה שביקש לאיין לא רק בני אדם אלא גם את המשמעות של היות אנושי. השאלה הרטורית (שהיא בכל זאת סוג של שאלה), באמצעות המילים "איפה כעת השואה?" בתוספת כל סמני הטראומה של האב, יכולה להיקרא כאן, פרט למחאה כנגד קהותו של האב לסיוט הספציפי שלה וכנגד תגובתו התוקפנית למִשמעו, גם כשאלָה על אטימותו הכללית כלפיה: כיצד הוא, שסבל כל כך הרבה, לא רק אטום לסבלה אלא גם מחולל אותו? זוהי שאלה על אטימותו לסבל שהוא גורם לה בסיפוריו, בחשיפתם ובעול העדות שהוא מטיל עליה בגללם, ועל אטימותו לסבל שהוא גורם לה בהתעללות המינית, לעתים קרובות תוך כדי סיטואציית הסיפור. אבל השאלה הרטורית הזאת נקראת גם כהכרזת הבת על שחרור מכל העומס הטראומטי הכבד שהאב מטיל עליה. מובעת כאן כפירה בקדימות או ב"זכות הראשונים" של הטראומה שלו, כפירה בצורך להבין או לקבל את השואה "שלו" כהצדקה לטראומות שהוא גורם לה.

ההתנערות המוחצנת מן הנרטיב של האב, ביטויי הכעס והשנאה למה שהוא מייצג ולמה שהוא מעולל לה וכופה עליה, מאפשרים לבת להתחיל לעצב את עצמה כסובייקט. באופן פרדוקסלי, כדי לעשות זאת היא מוותרת לרגע לא רק על גופניותה ("עכשיו לא רק שאין לי גוף, לב וישבן ופות ושדיים"), אלא גם על שכלה ("עכשיו גם מוח אין לי. אין לי ראש בכלל"), שבאמצעותו ביקשה להתגבר על האיון הגופני שחשה לנוכח מבטו הגברי החודר. שחרור הרגשות המודחקים, ויותר מכך מימוש הזכות להרגיש בכלל, ומימוש

הזכות להרגיש שנאה אל אב ניצול שואה בפרט (כי איך אפשר להרגיש כך כלפי מישהו שחזר מהתופת?), הם שיאפשרו לה להשיג מחדש את גופניותה ואת שכלה באמצעות העדויות בעל־פה ובכתב.

אבל ההשתחררות מן הנרטיב של האב, ומהבלעדיות החובקת שהוא תובע לעצמו, אין פירושה העלמתו או מחיקתו – אלא הטמעתו בתוך הנרטיב שלה וסיפורו מנקודת מבטה, כסיפור שלה ולא רק כסיפור שלו. יתר על כן, בזיכרונה של הבת אין אפשרות ממשית להפריד בין סיפורי השואה של האב לבין המגע/המבט האסור שלו בה, משום שהללו הועברו לה באותה עת עצמה. לכן, גם אם הייתה נכונה להעיד בשביל האב על סיפור השואה שלו, אין היא יכולה להעיד עליו כסיפור בפני עצמו, כרישום מדויק בכתב של העדות המסוימת שהוא מעביר לה בעל־פה. היא תוכל להעיד "בשבילו" רק מתוך עמדה של השתחררות רגשית יחסית ממנו, ורק כחלק מן הסיפור שלה, שעליו תעיד בשביל עצמה. במילים אחרות, לאה תוכל לספר את סיפורו של אביה רק אם תהפוך אותו לסיפורה שלה. וסיפורה שלה שונה ונבדל מסיפורו שלו, אם כי מכיל אותו. הפיכת סיפורו לסיפורה שלה – ותוך כדי כך היעשׂות סובייקט בעל מחשבות ורגשות משלו, כולל רגשות הכעס והביקורת על השימוש של אביה בסיפור השואה שלו כדי לדכאה ולהשתיקה – היא אם כן התנאי הראשון לאפשרות העדות שלה.

מאזין־לא־מאזין וסובייקטיביות אינטר־סובייקטיבית

כדי שהמספרת תוכל לספר את סיפורו של אביה כחלק מהסיפור שלה־עצמה הנמסר מנקודת מבטה, דרוש לה תנאי אפשרות נוסף: שיהיה לה למי לספר את הסיפור, כלומר שלסיפור יהיה נמען או מאזין.

דורי לאוב רואה בנמען/מאזין חלק הכרחי של העדות על טראומה. כלומר, כדי שהעדות תתאפשר בכלל, דרוש מאזין. בעצם הקשבתו, המאזין משתתף ביצירת הידע החדש שהוא־הוא מהותה של העדות, ונוכחותו המלאה באירוע העדות היא שמעניקה לעדות תוקף. יתר על כן, כדי שהאירוע יתרחש, על המאזין להתייצב בעמדה הכפולה של לא־מורגש, לא־מפריע, לא כופה את עצמו על העד, ובאותה עת עצמה להיות נוכח, פעיל, מאזין ואמפתי.[17] דומיניק לה קפרה מבחין בין עדים משתי רמות: העד־הניצול שהוא עד מדרגה ראשונה, והנמען/המאזין שהוא עד מדרגה שנייה (ועשוי להיות גם איש מקצוע כדוגמת מטפל, חוקר, היסטוריון וכדומה). המפגש בין שני עדים כאלה אמור לעורר בנמען/מאזין "טלטלה אמפתית", החיונית לאירוע העדות משום שהיא "מאפשרת משחק גומלין מתוח בין שחזור ביקורתי שבהכרח הופך את מושא המחקר לאובייקט, לבין תגובה רגשית לקולו של הקרבן".[18]

הסופרת לאה איני מייחסת לנמען של סיפור הטראומה חשיבות כה רבה עד שהיא כוללת את הפונקציה הזאת כדמות ברומן ורד הלבנון. בראיונות עמה בעת פרסום הספר ציינה איני את המפגש עם הנמען "יונתן", בתקופת מלחמת לבנון הראשונה, כזרז לחשיפת

סיפורה בפעם הראשונה בפני "מישהו". וכן, מלחמת לבנון השנייה שימשה לאיני, כעדותה, זרז לכתיבת הספר – כלומר, זרז לחשיפת סיפורה בפעם השנייה, הפעם בפני הנמענים האנונימיים הרבים: הקוראות והקוראים.[19] אבל החשיפה השנייה הזאת מספרת סיפור דומה אך לא זהה לחשיפה הראשונה של הסיפור, משום שהיא כבר כוללת את הנמען הראשון, "יונתן", כדמות בתוך הסיפור. כתיבת הספר היא אפוא מפגש חוזר ומהדהד של איני עם הנמען הראשון של הסיפור ואישור־מחדש – מתן תוקף ספרותי – לנמענוּת שלו כמחוללת־עדות. כלומר, לתפקוּדו כתנאי־אפשרות של העדות.

ואולם, שלא בהתאם להמלצותיהם של לאוב ולה קפרה, הנמען הראשון של הסיפור, יונתן, אינו יכול לתפקד כמאזין אמפתי במובן המקובל או אפילו כמאזין כלשהו. כלומר, עולה השאלה אם נותרה לו בכלל יכולת ממשית, פיזית ומנטלית להאזין אחרי שראשו נפגע בניסיון ההתאבדות שלו. הוא נמען שותק כמעט בכל המובנים האפשריים של שתיקה: הוא אינו יכול לדבר, אין באפשרותו להגיב באופן פעיל למה שמסופר לו, ולפני כן – ייתכן שאין באפשרותו להאזין לסיפור, להקשיב לו, להבינו, לחרות אותו בתודעה ולהשתתף רגשית.

אפשר לנסח את מצב הנמענוּת של יונתן, ולפיכך גם את סיטואציית העדות בכללה באופן הבא: מצד אחד, כנמען שאינו נמען, שכנראה אינו יכול להאזין ואינו יכול להגיב באופן פעיל, יונתן מאפשר למספרת בנוכחות־היעדרות שלו את החירות הבלתי מופרעת של הסיפור – סיפור בקולה שלה, ללא הפרעות, ללא הכוונה מבחוץ באמצעות שאלות מנחות, תוהות, מקשות וכדומה שנמען מתַקשר יכול להציג. מבחינה זו הנמען השותק, העד שאינו מהדהד, הוא גם העד העדי ביותר האפשרי או העד האולטימטיבי – אפשר "לרוקן" עליו את העדות כנתינתה, ללא שום התערבות שלו. הוא כמו לוח חלק, שאפשר לרשום ולצרוב את הסיפור על פניו ללא הפרעה, ולפיכך גם המספרת יכולה לספר את סיפורה ללא סייג. יתר על כן, הוא העד האולטימטיבי משום שבשתיקתו הוא מגלם את אי־הוורבליות הבסיסית של העדות ואת מה שאגמבן מכנה, בעקבות פרימו לוי, ה"לקונה, חלל ריק... שמעמידה בספק את משמעות העדות עצמה, ועמה את זהותם ומהימנותם של העדים".[20] הוא משקף את אופייה האינהרנטי של העדות כסימן של החוויה הלא־מילולית במהותה, של החוויה הבלתי ניתנת להיאמר.

ואולם, מצד אחר, באי־יכולתו לדבר, הנמען, יונתן, הוא גם העד הלא־עדי ביותר האפשרי. הוא חסר אמפתיה במובן המקובל, הוא לא יכול להשתתף בעדות, אינו יכול להגיב אליה רגשית באופן קומוניקטיבי, ובוודאי שאינו יכול לשחזר אותה שחזור ביקורתי ובכך לסייע בתהליך של עיבוד הטראומה. והוא העד הלא־עדי ביותר האפשרי גם משום שהוא לא יכול להמשיך את פעולת העדות. הוא לא יכול להעביר הלאה את העדות על הטראומה הכפולה של לאה ואביה לנמענים נוספים, אחרים. והרי העדות כפעולה תרבותית, שנועדה לשמר ואף לבנות את הזיכרון האישי והקיבוצי, מותנית בהמשכיות שלה, ובכך טמון גם חלק מתפקידה ההיסטורי והמוסרי.

עולות כאן אם כן כמה שאלות: כיצד מתאפשרת העדות ללא מאזין שמסוגל לבטא אמפתיה? האמנם, לפי ורד הלבנון, אי־אפשר לחלץ את העדות מהמקום החסום שלה? ומה בכל זאת

תורם קיומה של דמות המאזין־לא־מאזין לרומן־כעדות? ועוד: האם בסכירת הפה, מראש, של הנמען הישיר והראשון של הסיפור אומרת הסופרת לאה איני כי הספרות, כעדות, אינה אפשרית בסופו של דבר? כי ההפניה המוסרית של ספרות־כעדות, המנהלת דיאלוג עם התרבות שלתוכה היא נכתבת במחשבה לשנות אותה, ולו במעט, היא מצומצמת עד בלתי אפשרית?

אחת התשובות קשורה, כך נראה, להעמדתו של יונתן לא רק כעד שותק (לעדות של המספרת על הטראומה הכפולה שלה ושל אביה) אלא גם כעדות שותקת, שהיא עדות ללא עד, לטראומה הקשורה למלחמת לבנון שהוא מגלם בגופו. כמו כן, היא קשורה לתפקיד הטיפולי שהמספרת ממלאת כלפי יונתן.

יונתן הוא חייל שפרש מחיילותו כשנקט התנגדות פעילה למלחמה, למלחמת לבנון (הראשונה): הוא ניסה להמית את עצמו לפני שנכנס אליה. גופו מייצג טראומה שאין לה חוֹוה, הטראומה של ניסיון ההתאבדות בצל מלחמת לבנון. הנכות הפיזית והמנטלית העמוקה של יונתן, שהיא גם העדות היחידה להתרחשות הטראומה של ניסיון ההתאבדות שלו בצל המלחמה, מעמידה לפנינו מקרה קיצוני של "ניצולוּת" ושל אפשרות העדות. במילים אחרות, אין ספק שהאירוע מחולל הטראומה התרחש; מצבו של יונתן הוא העדות האולטימטיבית להתרחשותו, אך העד היחידי לניסיון ההתאבדות שלו עצמו אינו יכול לדבר את העדות שלו – אלא בגופו, במלוא הנוכחות הפגועה של גופו. הקיצוניות של העדות הזאת היא גם שהופכת אותה לעדות ללא נשא, לעדות ללא עד. זהו מקרה קיצוני לא רק של אירוע ללא עד אלא גם של עדות ללא עד.

אם נשחזר בשלב זה את הסיטואציה הבסיסית של הרומן, תצטייר התמונה הבאה: לאה איני, או "ורד" בסיטואציה של בית החולים, מספרת בפעם הראשונה בחייה את סיפורה לנמען שאינו יכול להיות עד פעיל לו – כלומר, הוא עד שאינו יכול להאזין ולהגיב לסיפור או אף להעיד על כך שהוא מאזין. והוא עצמו משמש, בגופו, עדות של טראומה אחרת שגם עליה אין הוא יכול להעיד בדיבור. אך מה שמוסיף יתר מורכבות לסיטואציה הזאת הוא העובדה שוֶרד/לאה מספרת את סיפור הטראומה שלה תוך כדי "טיפול" בנמען ששרד טראומה אחרת, *כחלק מן הטיפול בו*. פרט לעזרה מסוימת במישור הפיזי, הטיפול בעיקרו הוא עצם נוכחותה, תנועותיה, מיקוד תשומת לבה וקולה כלפיו, דיבורה ופרישת הסיפור שלה בפניו. במשך הזמן ה"טיפול" גם מניב שיפור קל במצבו של יונתן: הוא מזהה אותה (בטעות) כאהובתו מלפני ניסיון ההתאבדות, מרב. הוא מסמן בהברת "דה" את רצונו בתה, ופעם אחת אף נראה שהוא מתעורר מינית כלפיה ושכושר התזוזה שלו משתפר מעט. כלומר, ה"טיפול" שלה בו, הכולל באופן אינהרנטי את סיפור הטראומה שלה למולו, מביא את הנמען שלה להראות סימני חיים מבעד לטראומה שלו. שניהם נוכחים כך זה לזה כ"מטפלים" וכ"מטופלים" כאחד, כ"מוענים" וכ"נמענים" (גם אם הם שונים בדרגת הטיפול והנמענוּת), והאמפתיה שלו באה לידי ביטוי בתגובותיו הבלתי אמצעיות ברובן כלפיה. במילים אחרות, את יחסו של יונתן אל ורד/לאה ניתן לתאר כאמפתיה לא מילולית שמגיבה לאמפתיה שהיא מגלה כלפיו בעצם נוכחותה ודיבורה.

סיטואציה אמפתית זו מתאפשרת משום שוֶרד/לאה מתעקשת לראות ביונתן סובייקט, ותוך כדי כך היא מנכיחה את עצמה, אולי בפעם הראשונה בחייה, כסובייקט. או, בניסוח רדיקלי יותר: באמצעות האמפתיה, ורד/לאה מייצרת את עצמה כסובייקט תוך כדי הנעת יכולת ההֵיעָשׂוּת־סובייקט[21] של יונתן. יתר על כן, האמפתיה הכרוכה בנכונות שלה לראות בו סובייקט מייצרת את הסובייקטיביות, שלה ושלו, והאמפתיה המתעוררת בו לנוכח תהליך זה מייצרת מחדש את הסובייקטיביות שלו ושלה.

כך, הסובייקטיביות הנוצרת בסיטואציית העדות איננה מושגת אחת ולתמיד, אלא היא "תהליך או שדה של כוחות שנחצה ללא הרף על ידי זרמים של סובייקטיביזציה ודסובייקטיביזציה".[22] כלומר, זוהי סובייקטיביות לא יציבה המתאפיינת בתנועה ובשינוי. כמו כן, היא נוצרת ומתפרקת בתהליך אינטר־סובייקטיבי. כלומר, הסובייקטיביות הנוצרת בסיטואציית העדות היא אינטר־סובייקטיבית והיא איננה מתקיימת מראש או לאחר סיטואציית המפגש.

בנקודת המוצא של הסיפור הן יונתן והן המספרת נמצאים בעמדה של דסובייקטיביזציה קיצונית וסטטית למדי. יונתן הוא מין שארית של סובייקט, באשר הוא עבר פעמיים דסובייקטיביזציה קיצונית: פעם אחת מידי עצמו, בעצם ניסיון ההתאבדות והפציעה הקשה שבעקבותיו; פעם שנייה מידי הסובבים אותו (הרופאים והצוות הרפואי בכלל, החיילים פצועי המלחמה הסובבים אותו במחלקה בתל השומר), ששופטים לרעה את ניסיון ההתאבדות שלו ובעקבות כך אף מגדירים אותו כצמח ("יונתן מרום ביצע רצח עצמי בזמן מלחמה, כן, הוא התאבד... זאת פריבילגיה, טמטום, או פשע... הצמח שלך היה צמח מטפס מההתחלה, הוא החשיב את החיים בזול, מבינה? בזול! כל כך מאוהב בעצמו, נחנק בשמנת של עצמו, שפירגן למשפחה שלו מוות, הכי נקמני ועלוב";[23] "מה אתה צוחק? אתה יודע שהחיילים במחלקה קוראים לך צמח בהכרה? כן, צמח בהכרה!").[24] כלומר, בכינוי "צמח" הצוות הרפואי מפעיל כלפי יונתן פוליטיקה של דסובייקטיביזציה קיצונית תוך כדי שיפוט שלילי של ניסיון ההתאבדות שלו. וזאת, על אף שבפועל, במפגש האמפתי עם ורד/לאה, הוא מתחיל להראות סימנים כלשהם של יכולת השתקמות, של יכולת להיעשות סובייקט.

גם המספרת נמצאת בנקודת המוצא של הסיפור בעמדה של דסובייקטיביזציה קיצונית למדי. אין זו דסובייקטיביזציה שמקורה באקט חד ומהיר של ניסיון הכחדה עצמית כמו במקרה של יונתן, אך זוהי דסובייקטיביזציה מתמדת הקשורה לטראומה הכפולה שחוותה מידי אביה. לפי עדותה, היא חשה לעתים קרובות כלא־קיימת ("אני רק מנסה להיות קיימת, זה לא פשע כזה גדול"; "נרעשת מההכרה בקיומי"),[25] היא מרגישה שאיש אינו רואה אותה ("אף פעם לא רואים אותי. אף פעם").[26] יחס הסביבה במשך השנים לשם המשפחה שלה, "איני", ותגובתה של לאה איני עצמה ליחס הסביבה כלפיה, מבהירים באופן מורכב ומרתק את עמדתה בעולם:

> זה תמיד היה ככה, יונתן: או להיות – מי שאני לא – ולהיות בסדר, בחופש, או להיות בטעות, קרי לא־להיות, ולהיות משוחררת עד כדי הפקרות. אף פעם לא האמינו

לשמי... לא הילדים, לא המורות, ובטח החדשות שבהן, המחליפות. קוראים שמות ביומן הכיתה, ופותחים בי: לאה איני? ועוצרים: איני? מה זה איני?! יש אחת כזאת? וכשרואים אותי סוף סוף (אם אינני נעדרת בגלל מחלה) מצביעה אחרונה בטור, אומרים: את איני? מה פתאום איני באל"ף?! אין שם כזה, זה בטח טעות. ונבוכים מאוד, כשאני אומרת שלא, זה לא; במיוחד כשהפרצוף שלי אומר זאת באמת טעות מן היסוד, אני והשם והמשפחה.[27]

המתח בין להיות לבין להיות בטעות, שהוא גם מתח בין להיות מי־שאני־לא לבין לא להיות, בין השפה המילולית לשפת הגוף, בין "חופש" לבין "משוחררת עד כדי הפקרות" – המתח הזה ממצה את העמדה הקיומית המתמשכת של המספרת. הבחירה בשם ורד בסיטואציית העדות החוזרת ונשנית בבית החולים מאפשרת למספרת להשעות לשעה את הפרדוקס המובנה של שמה וליצור לעצמה את הסובייקטיביות הדרושה לעדות. כלומר, כדי להשמיע את עדותה, כדי להתקרב אל עצמה ואל סיפורה כדי לספרו, המספרת צריכה תחילה להתרחק מעצמה ומעדותה, "להיכנס" לדמות אחרת, לשם שמשוחרר ממלכודת האין־לא־אין של שמה. רק כך היא גם תוכל גם לבנות את עצמה מחדש כ"לאה איני". מהמקום הזה של התרחקות לצורך התקרבות ורד/לאה יכולה גם לראות את הפנים שאל מולה כסובייקט, כלומר לשקם את הפנים המחוקים ולהופכם לפנים בני זיהוי, של אדם בר־זיהוי, שמדברים אליו ורואים אותו ומטפלים בו, שמתחיל להראות סימני חיים קלים בתנועות הידיים או בתנועות שרירי הפה, שמגיב אל הנוכחות המשקמת:

... ואתה לא זז. רק מסתכל עלי, יונתן. מסתכל ומסתכל. דבק. אבל כמה סיפור יש בעינך האחת... חבל שהם לא פה בשביל לראות לפני שיגלגלו אותך לצמחים... כל עוד אתה כאן, וכל עוד אני... ורד.[28]

מניחה את ידי על ברכך, אני שבה ומתיישבת מולך. והנה אתה מביט בי. ישר בעיני. פתאום אני מבחינה. יונתן, היי... מה שלומך? נרגעת טיפה? תספיק לנו טיפה... קצה של פרפור על שפתיך, ועיניך נעצמות.[29]

המבט ההדדי הישיר הוא אקט כפול של זיהוי וייצור הדדי: האחת והאחר/האחד והאחרת מזהים זה את זה, ותוך כדי כך מייצרים זה את זה כסובייקטים בני זיהוי, כל אחד עם סיפור מזוהה משלו. אבל פרט לסיפור השונה של כל אחד מהם, הם גם מהדהדים ומשקפים זה את זה במפגש הבין־סובייקטיבי; והם מייצרים את עצמם במשותף – לשעה, במפגש הבודד, ובסדרת המפגשים החוזרים – כאינטר־סובייקט, גם אם ייצור זה אינו סימטרי בשל מצבו הפיזי והקוגניטיבי של יונתן. המשחק המבריק של המספרת בכינויים ובשמות ממחיש היטב את כוחה של הסיטואציה הזאת: "ורד" יושבת מול "צמח", דבר המדגים את הקונוטציה ההפוכה, הפוזיטיבית, מחייבת החיים, שאפשר לייחס למילה צמח – "צמח" בתורת "פרח", ויתר על כן "פרח" עם שם פרטי, "ורד". גם יונתן היה יכול אולי להיות "פרח" כלשהו עם שם פרטי, אם המפגש התרפויטי האינטר־סובייקטיבי הזה היה נמשך. אבל המהלך הזה נגדע בשל התעקשות המשפחה להכיר ביונתן כפצוע מלחמה,

כשהמשמעות המעשית היא קיבועו כ"צמח" במובן הנגטיבי, שולל החיים, ואשפוזו בבית לוינשטיין ב"מחלקת הצמחים".

התעקשות המשפחה על קיבוע נגטיבי זה אינה מפתיעה. משפחתו של יונתן משתייכת למעמד הסוציו־אקונומי של אצולת שכונת רחביה הירושלמית ולשכבה ההגמונית ה"לבנה" עם כל המשתמע מכך, ובמיוחד עם מערך הציפיות הנלווה למעמד זה כולל שירות בצבא כלוחם ביחידה קרבית. ניסיון ההתאבדות שלו בירייה בראש, במקום להשתתף במלחמת לבנון, אינו רק ביטוי של התנגדות למלחמה אלא גם לכל מה שמשפחתו מייצגת. גם אם ניסיון ההתאבדות לא היה מהלך מתוכנן של התנגדות למלחמה, כלומר התנגדות מתוך הכרה מלאה בחוסר הצידוק שלה – והרומן רומז לאפשרות ש*המאיץ* למעשה היה ריב עם חבר, אך לא ברור שזה גם *המניע* למעשה – עדיין זו התנגדות. שהרי, היכולת להציב את הציווי של העצמי שבע שעות בלבד לפני היציאה המתוכננת לקרב, גם אם זהו ציווי של אבדן העצמי, לפני הציווי הקולקטיבי (המשפחתי־חברתי־לאומי) הוא סוג של התנגדות.

מנקודת מבטה של המספרת, הבחירה להתמיד בטיפול בחייל "כושל", מתנגד, במקום בפצוע מלחמה "אמִתי" שנפצע בקרב, היא בחירה שמהדהדת את התנגדותה שלה למלחמה (התנגדות שעליה היא מצהירה כבר מראשית הרומן, בהתעקשותה לקיים שיחת טלפון עם אלי גבע, המפקד שהתפטר מתפקידו ומהצבא כפעולה של סרבנות למלחמה). אבל מה שהופך את הבחירה הזאת מברית של מתנגדים לברית שנושאת משמעות אתית היא העמדה הפוזיטיבית של חיוב החיים שמוסיפה לה המספרת. ההתעקשות שלה לראות ביונתן סובייקט, ולהגדיר את עצמה כסובייקט תוך כדי ההכרה בו – בין השאר באמצעות הפקדת סיפורה הטראומטי, הכמוס עד אז ביותר, בידיו – מחייבת לא רק את החיים באופן כללי, ולא רק את החיים שלה, אלא גם את החיים שיכלו להיות ליונתן.

מת־חי "כושל" ואתיקה של חיוב החיים

בדמותו של יונתן מותכים, אך בו־זמנית גם מפורקים, שני סמלים מרכזיים של הלאומיות היהודית: סמל המוזלמן, השוקע,[30] המת־החי – הסמל המבוזה־היסטורית של השואה, וסמל הלוחם המת־החי[31] – הסמל הנשגב של הקרבת החיים למען המולדת הציונית. סמל המוזלמן נמצא שם מתוקף העולם השואתי שמביאה ורד/לאה אל הסיפור (אביה היה מוזלמן ולבסוף שרד) וגם מתוקף מצבו הממשי של יונתן (רזון־יתר, אי־יכולת להעיד בדיבור) ותפיסת הסביבה אותו כ"צמח". ואילו סמל הלוחם המת־החי נמצא שם מתוקף העובדה שיונתן הוא חייל פגוע. אבל סמל החייל המת־החי משתנה באופן דרמתי בטקסט של לאה איני: הוא סמל "כושל" של החייל המת־חי, כי כפי שאומרת המספרת לקראת סוף הרומן, "הצבא הרי לא מוכן להכיר בשום מיתה שאיננה פרי הוראתו. מיתות אחרות כן, כל מיתות המלחמה שבעולם, לא המיתה שלך. אתה הפרת את החוק הצבאי, הפרת את כל החוקים. אתה ההשפלה".[32] אבל גם כסמל המת־חי, בגילומו כמוזלמן, הוא "כושל" מאותו טעם שבגללו הוא "כושל" כסמל החייל המת־חי: הוא החליט להרוג את עצמו במו

ידיו. בכך "הרג" גם את היכולת להשתתף בסמל הדואלי של השואה והתקומה, שבמסגרתו המת־החי אפשרי או כקרבן מוחלט או כגיבור מוחלט.

באופן היסטורי, בתרבות הישראלית, הסמל של המוזלמן והסמל של הלוחם המת־החי קשורים זה בזה בקשר של תלות והוצאה הדדית. יתר על כן, אפשר לומר שבמשך שנים רבות המת־החי מילא כליל את המקום הפעור שהשאיר המוזלמן בזיכרון הקולקטיבי. הלוחם המת־החי הוא ה"תחליף" ה"משופר" וה"משופץ" של המוזלמן. המוזלמן הוא הגילום הקיצוני ביותר של מה שנתפס באידאולוגיה הציונית כפסיביות, כחוסר הגבריות של "היהודי הישן", שביחס אליו רווחה הפראזה: מדוע הלך כצאן לטבח? זה המת־החי ש"בגללו" היה צריך ליצור את הדימוי של "היהודי החדש". דימוי אחרון זה מיוצג על ידי המת־החי החדש – הלוחם בקרב, שלמוֹתו ניתן פשר בקהילה המדומיינת של האומה (בניגוד לחוסר הפשר של שקיעת המוזלמן).

ההנכחה והפירוק, או ההנכחה לצורך הפירוק, של שני דימויי המת־החי בדמותו של הנמען שואלים על התוקף האתי של נרטיב השואה והתקומה, ושל בניית הדמיון הלאומי סביב הדימוי הדואלי של המת־החי. במקומו מציעה המספרת נרטיב אלטרנטיבי שבמרכזו ניצבת אתיקה של (התנגדות למלחמה ו)חיוב החיים, והיא מצליחה אף "לגייס" במידה מסוימת את יונתן לנרטיב זה: ניסיון ההתאבדות שלו היה ביטוי של התנגדות לנרטיב השואה והתקומה, שבמסגרתו היחיד מגויס לאתוס הלאומי ומוותר על הסובייקטיביות שלו. למעשה, ניסיון ההתאבדות היה הפעולה האחרונה שלו בתור סובייקט ריבוני: במקום לוותר על הסובייקטיביות שלו לפי התכתיב של האתוס הלאומי הוא מוותר עליה באקט של קריאת תיגר על אתוס זה, שהוא גם אקט של הכרזה על הסובייקטיביות שלו. כלומר, הוא מוותר על הסובייקטיביות שלו תוך כדי ההכרזה האולטימטיבית על סובייקטיביות זו באמצעות הבחירה הדרמתית ביותר בחיי אדם: הבחירה למות מידי עצמו.

סיטואציית העדות, שבמסגרתה מסייעת *המספרת* ורד/לאה לָהِיעָשׂוּת־סובייקט של יונתן (ומצליחה בכך כל זמן שמאפשרים לה לקיים את הסיטואציה) ומשקמת את יכולת ההיעשות־סובייקט שלה, היא גם המקום שבו ההתנגדות למלחמה מתועלת לאתיקה של חיוב החיים ושל ראיית הזולת וההכרה בו. זאת, בין השאר, משום שאתיקה זו היא חלק מהגדרת ההיעשות־סובייקט עצמה. האינטר־סובייקט הנוצר בסיטואציית העדות המתקיימת בין יונתן לוֶרד/לאה מתאפשר משום שבסיטואציה זו מתחולל, והיא עצמה מחוללת, "תהליך אתי של התמרה מתשוקות נגטיביות לפוזיטיביות".[33] זוהי "אתיקה נומדית שאיננה מתכחשת לכאב אלא מתגברת על עמדת הוויתור והפסיביות" הכרוכות בו, משתמשת בכאב ככלי לצמיחה, ומתמירה אותו ל"אשרור של כוח החיים".[34] ובהרחבה, ההיעשות־סובייקט בסיטואציית העדות היא אחד הגילומים של אתיקה נומדית שאיננה מסתפקת ב*שלילה* וב*התנגדות* למבנים מְחַבְּרֵתִים המכילים יסודות דכאניים (כמו מדינת־לאום, צבא, בית ספר או המשפחה הבורגנית המופיעים ברומן), אלא מוסיפה ומדגישה מחויבות *פוזיטיבית להיעשות־סובייקט ולעשות* משהו *למען* זולת וקהילה. זוהי אתיקה שמעמידה במרכזה באופן רדיקלי את היחסים בין היחיד לזולת ולקהילה כחלק מהיות בתוך עולם שבו "כולנו יחד". זוהי אתיקה שבמרכזה הסובייקט נוצר

במפגש אינטר־סובייקטיבי והוא איננו מסמן *זהות*, אלא *הזדהות* עם אחרים ונכונות לפעול עמם ולמענם.[35]

אתיקה זו, המתקיימת ברומן ורד הלבנון בסיטואציית העדות שבין יונתן לוֶרד/לאה, שבה ומתאשרת גם במישור נוסף, במרחב הלימינלי שבין הטקסט לקונטקסט הקריאה: בסיטואציית העדות הכרוכה במפגש בין הספר לקוראים. בסיטואציה זו הסופרת לאה איני מביאה אל הקוראים שלה לא רק את הסיפור המשולב שלה ושל אביה אלא גם את סיפורו של יונתן, ובעיקר את המפגש בין סיפורים אלה בסיטואציית העדות התוך־ספרותית. סיטואציית העדות הלימינלית המתרחשת בין הטקסט לקונטקסט הקריאה מוסיפה על סיטואציית העדות התוך־ספרותית שכבה נוספת של מחויבות ואחריות לזולת, לקהילה, לעולם. כך, סיטואציית העדות היא המוצא הפוזיטיבי מהטראומה, שרשרת העדויות היא המוצא הפוזיטיבי משרשרת הטראומות: הן מאפשרות את ההיעשות־סובייקט, הן מתמירות את ההשתקעות בכאב ובשלילה (שלילה בצורתה כפסיביות, או לחלופין בצורתה כהתנגדות) בפעולה יצירתית מעצימה. ובעיקר, סיטואציית העדות החוזרת ונשנית מאפשרת את הפצת האתיקה של חיוב החיים, הכרוכה בהיעשות־סובייקט ובהתמרה הללו הלאה – לזולת ולקהילה בני הזמן ולדורות הבאים.

הספרות־כעדות, אומרת *הסופרת* לאה איני בספרה ורד הלבנון ובאמצעותו, היא אקט אתי של כינון סובייקטיביות אינטר־סובייקטיבית, של חיוב החיים, וכן של מחויבות לזיכרון ההיסטורי של קהילה ולהווה שלה, עם הפְּנִיָּה לעתיד. יתר על כן, הספרות־כעדות מאפשרת לחרוג מהמקרה הפרטי, הן של היחיד והן של הקהילה, ולחשוף את "המבנה של חוסר הצדק". בחשיפה זו היא "מכינה אותנו לקבל אחריות על מניעת התרחשות [דומה של אי־צדק] בעתיד".[36]

האוניברסיטה העברית בירושלים

הערות

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

2 אינני מפרטת כאן על סוגיית הז'אנר, הדורשת לטעמי דיון נרחב אחר, אך אציין רק כי ורד הלבנון הוא בין־ז'אנרי ושואב משני הז'אנרים הכלולים במונח "רומן אוטוביוגרפי". לפרובלמטיזציה מעניינת של העדות הספרותית ראו: Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2001.

3 לעניין זה ראו במיוחד שושנה פלמן ודורי לאוב, עדות, תל אביב: רסלינג, 2008. אחת הטענות המרכזיות של ספר פורץ דרך זה הייתה שהשואה היא "אירוע ללא עד". כלומר, הדבר היחיד האפשרי לעדות הוא אי־האפשרות להעיד על האירוע, והדבר היחיד האפשרי לייצוג הוא אי־האפשרות לייצג. ראו גם ספרה החשוב של קארות: Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1996.

4 איריס מילנר, קרעי עבר: ביוגרפיה, זיכרון וזהות בסיפורת הדור השני, תל אביב: עם עובד ואוניברסיטת תל אביב, 2003.

5 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 117.

6 על תופעת ההנכחה של מקרה הקיצון בחיי היומיום ראו: Michael Rothberg, "Between The Extreme and the Everyday: Ruth Kluger's Traumatic Realism", *Extremities*: *Trauma*, *Testimony and Community*, Nancy K. Miller and Jason Tougaw (eds.), Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002, pp. 55-70. וראו גם: ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, תל אביב: עם עובד/ספריית אופקים, [1994] 2010.

7 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 142-143.

8 שם, עמ' 143-144.

9 שם, עמ' 146.

10 שם.

11 עוד על מודרות זו, ראו מאמרה המרתק של בתיה שמעוני: Batya Shimony, "Resisting the Father' Narrative: A Study of Lea Aini's Vered Ha-Levanon", *Prooftexts* 32 (2012), pp. 89-114.

12 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 150.

13 שם, עמ' 122-123.

14 המקרה שלפנינו הוא קיצוני במיוחד הן בגלל גילה של הנמענת והן בשל ההתעללות המינית הנלווית למשחק הכמו־תמים בקוביות, אבל אני מסכימה עם טענתה העקרונית של אורלי לובין כי כל "עדות היא דואלית באופן אינהרנטי. באותו זמן שהיא מייצגת את ההתנסות האלימה שחווה הדובר, היא גם מפעילה אלימות כלפי המאזינים שלה", וראו: Orly Lubin, "Holocaust Testimony, National Memory", *Extremities*: *Trauma*, *Testimony and Community*, Nancy K. Miller and Jason Tougaw (eds.), Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002, p.137.

15 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 450-451.

16 שם, עמ' 451.

17 פלמן ולאוב, הערה 3 לעיל.

18 דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 129.

19 ראו, למשל, דברי איני בריאיון ליוני ליבנה (ידיעות אחרונות - 7 לילות, 28.5.09): "יונתן היה סיפור מכונן בעבורי... לא הרגשתי צורך לחלוק את הסיפור הזה עם איש, אבל כשהתחילה מלחמת לבנון השנייה זה חזר אליי – כל אי־התוחלת שבמלחמה וגם מה שהייתי עושה איתו: ישבת ומספרת לו סיפורים. החלטתי שאני אספר דרך יונתן, שאני אעלה על הכתב את הילדות הזאת. אחרת לא הייתי כותבת – לפחות לא בצורה כזאת שפורטת הכל ומתמודדת מחדש עם שדים מעברי".

20 ג'ורג'יו אגמבן, מה שנותר מאושוויץ: הארכיון והעד (הומו סאקר 3), תל אביב: רסלינג, 2007.

21 תפיסת הסובייקט היסודית המשמשת השראה לניתוח שלי היא זו של הסובייקט הלא־אחדותי בנוסח הדלזיאני, בעיקר עם הפיתוח של הפילוסופית הפמיניסטית רוזי ברייידוטי. במסגרת תפיסה זו, הסובייקט איננו יישות (being) סוליפסיסטית קבועה ומוגדרת מראש, אלא הוא תמיד סובייקט־נעשה (becoming) – והוא נעשה בפעולה ו/או בסיטואציה בין־אישית, ולעולם לא נשאר זהה לעצמו מחוץ לפעולה או לסיטואציה הקונקרטית. ההיעשות, הניתנות־לשינוי והזוּלָתִיות הן

גם סימניו של סובייקט זה וגם סימניה של האתיקה הגלומה בו. ובלשונה של בריידוטי, "אתיקה בפילוסופיה הפוסט־סטרוקטורליסטית[...] קשורה בצמידות למושג הפוליטי של סוֹכנוּת (agency) פוליטית, לניהול הכוח וליחסי כוח. נושאים של אחריות נידונים במונחים של ניתנות־לשינוי או של יחסים עם זולת. מונחים אלה מכוונים למתן דין וחשבון ונשיאה באחריות כלפי האחר, למיקוּמִיוּת ולדיוק במיפוי" (Rosi Braidotti, *Transpositions*, Cambridge: Polity, 2006, p. 12).

22 אגמבן, הערה 20 לעיל, עמ' 139.

23 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 311.

24 שם, עמ' 300.

25 שם, עמ' 296.

26 שם, עמ' 203.

27 שם, עמ' 291.

28 שם, עמ' 344.

29 שם, עמ' 513.

30 מינוח של פרימו לוי. ראו: פרימו לוי, השוקעים והניצולים, תל אביב: עם עובד/ספרית אופקים, 2009. וראו קריאתו של אגמבן את פרימו לוי, ובמיוחד: "מה שמגדיר את המוזלמנים אינו העובדה שחייהם אינם חיים... אלא דווקא שמותם אינו מוות" (אגמבן, הערה 20 לעיל, עמ' 88).

31 על סמל הלוחם המת־החי ראו: חנן חבר, פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלימות בשירה העברית בשנות ה־40, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001; דן מירון, מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, ירושלים ותל אביב: כתר והאוניברסיטה הפתוחה, 1992.

32 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 542.

33 Braidotti, הערה 21 לעיל, עמ' 88.

34 שם, עמ' 84. עוד על היעשות־סובייקט ועל אתיקה נומדית ראו, למשל: Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexsual Difference in Contemporary Feminist Theory,* New York: Columbia University Press, 1994; Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Toward A Materialist Theory of Becoming,* Cambridge: Polity, 2002; Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, London: The Athlone Press, 1984; Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987; Miri Rozmarin, *Creating Oneself: Agency, Desire and Feminist Transformations,* Bern: Peter Lang, 2011.

35 תפיסת הסובייקט כאינטר־סובייקט ו/או כסמן של הזדהות ולא של זהות רווחת בעשורים האחרונים בשיח הפילוסופי, האתי והפמיניסטי. תרם לכך רבות הפילוסוף צ'רלס טיילור (Charles Taylor) בכמה חיבורים, ובעיקר בספרו החשוב *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1989. וראו לעניין זה גם ניסוחה הקולע של אליסון ווייר, הקוראת את טיילור: "השאלה 'מי אני?' אינה על קטגוריה סוציאלית... זו לא שאלה על זהות כ־משהו אלא שאלה על ההזדהות והקשר שלי עם ו־ל אנשים, קהילות ורעיונות מסוימים" (Allison weir, *Identities and Freedom: Feminist Theory Between Power and Connection,* Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 29).

36 E. Ann Kaplan, *Trauma Culture: The politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2005, p. 23