

ספרות כפעולת טרור: חידות ויצירה בכתביה של לאה איני

יגאל שוורץ

מי שאף פעם לא גנב לא יבין אותי. ומי שאף פעם לא
גנב ורדים, הוא באמת לעולם לא יוכל להבין אותי.
אני, כשהייתי קטנה, גנבתי, ורדים.
(קלאריס ליספקטור)

א.

הערך בעברית על לאה איני בלקסיקון הספרות העברית החדשה (פרויקט ביזמת אוניברסיטת המדינה של אוהיו)² נפתח במשפט הבא בעברית: לאה איני (1962). סופרת, נולדה בתל-אביב לאב ניצול שואה מסלוניקי [ו]לאם ממוצא נאשדיני, כך שגדלה בצל שתי לשונות נכחדות: ספניולית וארמית.³

לאחר הערך בעברית, הכולל משפטים אחדים נוספים, מופיעות כמה שורות באנגלית. הייתי בטוח שאתקל בתרגום של אותו הערך עצמו לאנגלית, אך התברר שמדובר בטקסט שונה, הנפתח במשפטים הבאים: Lea Aini (1962). "A writer, born in Tel-Aviv. Published seven prose books for adults, two collections of poems, and six books for children and youth".

מהשוני בין שני הטקסטים האלה עולה שעורכי הלקסיקון סברו שהמידע על כך שאביה של לאה איני הוא ניצול שואה מסלוניקי (משמע, ששרד את אושוויץ) ועל מוצאם העדתי של הוריה של איני ולשונות האם שלהם, שנתפסו בהקשר החברתי והתרבותי הישראלי שבו גדלה הסופרת כנידחים ונחותים – מידע זה רלוונטי רק לקורא העברי ואולי אפילו רק לקורא הישראלי. הקורא הכללי, זה שאינו שולט בעברית, יוכל להסתפק (כך עולה מההיגיון הדו-לשוני של הערך) בשם הסופרת, שנת לידתה וציון ספריה על פי חלוקתם הז'אנרית. אך מי שמכיר את מפעלה הספרותי של לאה איני יודע שהשורה שנשמטה מהטקסט באנגלית כוללת חומרי נפץ ביוגרפיים-פסיכולוגיים וחברתיים-תרבותיים. סימונם של המטענים הללו, זיהוי סוגי הנפיצות שלהם וחשיפת תפקידם בעיצוב העולם שבו מתקיימות הדמויות של איני הם, לדעתי, תנאים הכרחיים בכל פרויקט שמטרתו לנסות ולהבין את הדחף האמנותי של הסופרת ואת פרותיו.

במאמר זה אנסה לתאר את הפואטיקה של לאה איני כמופע אמנותי, שהוא תוצר של ניסיון עיקש ואמיץ של הסופרת להיחלץ מתמונת העולם שנצרבה בתודעתה בילדותה. תמונת העולם הזו נבראה, כמדומה, ממיזוג "קטלני" של שני סינדרומים של "דור שני" בחברה הישראלית, העשויים מחומרי הנפץ הפסיכולוגיים והחברתיים-תרבותיים הנזכרים. כוונתי היא לסינדרום הדור השני לשואה, מזה,⁵ ולסינדרום הדור השני לעלייה לישראל מקהילות שנתפשו כנידחות, חלשות ונחותות מנקודת ראותה של ההגמוניה האשכנזית בת הזמן, מזה.⁶

זה המקום לציין את מה שנעלם, כמסתבר, מרוב חוקרי הספרות הישראלית: בחלק הארי של הקורפוס הזה קיים נתק ברור וחד בין מופעיהם של שני הסינדרומים האלה. רוב היצירות של בני הדור השני לשואה הן פרי עטם של צאצאי הורים שהגיעו לישראל ממדינות אשכנז – גרמניה, ארצות הממלכה האוסטררו-הונגרית לשעבר, רוסיה וגרורותיה לשעבר ואחרות (נאווה סמל, סביון ליברכט, איתמר לוי, דויד גרוסמן, אמיר גוטפרוינד, אמנון נבות, עודד פלד, אסתי ג' חיים, לילי פרי ואחרים). לצדן, כאילו בעולם מקביל, רוב היצירות של בני הדור השני לקיפוח על בסיס עדתי, לשוני ותרבותי הן פרי עטם של צאצאי הורים שהגיעו ממדינות ערב (אלברט סוויסה, דודו בוכי, סמי שלום שטרית, רונית מטלון, דורית רביניאן, איריס לעאל, ויקי שירן ואחרים). ייחודה של יצירת איני, בהקשר הזה, הוא שהיא מיוסדת על שני הסינדרומים גם יחד: סינדרום הדור השני לשואה וסינדרום הדור השני לעלייה לישראל מקהילות שנתפסו, כאמור, ועדיין נתפסות כשוליות, נידחות וחלשות ביחס להגמוניה האשכנזית.⁷ סיטואציה אמנותית ותרבותית זאת נתפסת כמוזרה, לא צפויה ואפילו מלאכותית, או אפילו לא מתקבלת על הדעת על רקע שניים מהסטראוטיפים העקשניים ביותר של הציבוריות הישראלית (לפחות של ההגמוניה שלה), קרי שהשואה "שייכת" לאשכנזים ושהמצוקה "שייכת" למזרחיים.

לאה איני מודעת לסטראוטיפים הללו, והיא עושה בהם שימוש בדרך של "הפוך על הפוך". היא מלחימה יחד את שני הסינדרומים הללו בדרך המבליטה דווקא את שונותם וזרותם. פעולת ההלחמה הזאת מעוגנת בסיפורה הייחודי של קהילת יהודי סלוניקי, קהילת-האם של אביה של איני. זו הייתה, כפי שכבר ידוע לרוב הציבור (לפחות בזכות תקליט הרוק המכונן של יעקב גלעד ויהודה פוליקר "אפר ואבק"⁸ והסרט שביימה אורנה בן דור במהלך הפקתו של התקליט – בגלל המלחמה ההיא),⁹ קהילה מפוארת שכמעט ונכחדה בשואה. אלא שניצוליה שהגיעו לארץ לא זכו בנכסים הממשיים והסמליים שהיו, לפחות לפי מראית העין שהציג הממסד, חלקם על פי זכות, חלקם על פי דין של כל מי ששרדו את התופת ההיא.¹⁰

על רקע הדברים האלה אני מבקש להציג ולנסות לבסס שלוש טענות עקרוניות. טענתי הראשונה היא שממכלול כתביה של איני מצטייר שהסופרת "ירשה" מאביה את תמונת העולם שנכפתה עליו באושוויץ.¹¹ כוונתי היא לתמונת עולם העשויה בתבנית הפנאופטיקון (Panopticon), כלומר כמרחב סגור המורכב משתי יחידות: א. רשות פיקוח מרכזית, העוסקת בעיקוב ופיקוח תמידיים אחר נתיניה; ב. ציבור של אנשים, הנתינים, אשר עליהם מיושמות פרוצדורות המעקב והפיקוח הללו. המושג פנאופטיקון, השאול מהגותו

של הפילוסוף ג'רמי בנתם (1748–1832), נתפס בעשורים האחרונים כהמצאה אופיינית של הרציונליזם האירופי במאה והגיע לשיא שכלולו ועיוותו – כמו המצאות אחרות של עידן הרציונליזם – במשנה ובפרקטיקות של המשטר הנאצי.¹² במשנתו של מישל פוקו,¹³ הפנאופטיקון הוא מופת למנגנון של פיקוח ודיכוי, המופעל על ידי נציגיו של שלטון צנטרליסטי גלוי או סמוי.¹⁴

כמובן, ואני מצטט כאן מדבריהם של דוד גורביץ' ודן ערב, "הפנאופטיקון אינו רק המצאה ארכיטקטונית, אלא גם סמל למנגנון כללי של ידע המפעיל את כוחו החד-סטרי על הכלואים בתוכו. במובן הרחב, טכנולוגיה זו היא חלק ממערכת הכוח העומדת לרשות הרבון – שאותה הוא מממש באמצעות הביופוליטיקה של התרבות. השיח הפנאופטיקוני מתעל את היחסים החברתיים והפוליטיים בתרבות. הוא משמר יחסי שליטה והיררכיה ומדכא כל נטייה לשוני, לריבוי (Multiplicity), לתנועה ולנדודים".¹⁵

על הרלוונטיות של הפנאופטיקון לעולמה של לאה איני אפשר ללמוד, בממד השלדי האלגורי, מכמה קטעים ארס-פואטיים בספרה ענק, מלכה ואמן המשחקים (2004). עלילת הספר הזה מעוצבת במתכונת של דרמה מטפיזית, המעוגנת במציאות ישראלית של משפחה קשת יום. בראש המשפחה, כמו בסיפורים רבים של איני, עומד אב מתעלל.¹⁶ הגיבור הראשי בסיפור הוא הבן נמרוד, ששמו מעיד על פוטנציאל החירות והמרד הצפון בו.¹⁷ נמרוד הוא צעיר יצירתי, המנסה למצוא את דרכו בעולם באמצעות דחיית משפחתו הגרעינית וניסיון לכבוש לו מקום במשפחה חלופית. המשפחה הזאת, מתברר, דומה מאוד למשפחתו הגרעינית, אלא שלצד הפן הראליסטי שלה, יש לה גם פן מטפיזי, המחדד את תבנית העומק המשפחתית. אבי המשפחה הזו, גבריאל סלוטורה, מתפקד גם כאלוהים. בתו היא זבנית בחנות לחם. שמה גורל, וזה גם תפקידה. אחיה, סמאל, עוזר לידה בחנות, והוא משמש בסיפור גם כמלאך המוות.

לענייננו – הרלוונטיות של מושג הפנאופטיקון לעולמה של לאה איני – אני מבקש לצטט את הקטע המצמרר שבו חושפת המחברת את תפיסת העולם של מלאך המוות שלה:

סמאל לא אהב כאלה שסטו הצדה, לשבילים בהם לא נועדו לצעוד, או כאלה שלפתע ייחסו לעצמם כוחות פלא; רואים ביצירתם האנושית, השולית כל-כך – [...] – בריאה של ממש. גם תכונות אנוש כתעוזה, תושייה ואומץ היו נקלות בעיניו. זרימת עבודתו [...] הייתה מתוכננת מראש, חפה מכל תעצומות נפש, וכל אחד צריך היה שיידע את מקומו, עד אשר ייכתב, לסמאל, לעשות אחרת.¹⁸

מוות בסיפור שלפנינו פירושו אפוא סדר, שיטה והיררכיה קפדנית, הנסמכים על פקודות ברורות, הממוסמכות בכתב – מסקנה מצמררת, כאשר עולה בתודעה הפנאופטיקון במופע האולטימטיבי שלו: מחנה הריכוז. חיים, לעומת זאת, כלומר כל מה שסמאל מתעב, פירושו כאן הוא בני אדם שסוטים הצדה "לשבילים בהם לא נועדו לצעוד"; או כאלה [ש]רואים ביצירתם האנושית [...] בריאה של ממש". על פי אותו הגיון ברזל, חיים הם גם "תכונות אנוש כתעוזה, תושייה ואומץ", ובצירוף אחד "תעצומות נפש".¹⁹

טענתי השנייה היא שאת תמונת העולם הפנאופטיקונית שירשה מאביה, יליד סלוניקי וניצול אושוויץ, הפנימה איני והשליכה, בהתאמות ובסייגים מסוימים, על העולם שבו גדלה וצמחה: מדינת ישראל של שנות השישים, השבעים והשמונים. כך עולה מאופי הקשרים של רבים מגיבוריה עם רשויות הממסד הישראלי: משרדי ממשלה, צה"ל, בתי ספר, מערכות עיתונים, עמותות, בתי חולים וכל כיוצא באלה. ודי אם נזכור בהקשר זה את חזיון התעתועים שאליו נקלעת מירי, גיבורת גאות החול (1992),²⁰ שכן זוגה נהרג בתאונת אימונים בצבא, והיא מחליטה לדחות את טקסי האבלות הממלכתיים-צבאיים ולנסות להתאבל עליו בדרך שונה מהמקובל. או נשים לב ליחסה האגרסיבי-מבטל של המורה ברומן ורד הלבנון (2009)²¹ לתלמידה הדרדקית לאה, המעיזה לספר לבני כיתה ביום השואה מה אירע לאביה, יליד סלוניקי, במחנה ההשמדה אושוויץ וגם ליחסם החשדני והמזלזל של נציגי בית החולים שאליו מגיעה לאה, עכשיו חיילת צעירה, כדי לתמוך בחייל פצוע. ליחס דומה זוכות הדמויות המרכזיות ברומן סוסית (2012),²² משום שהן מנסות להציע זוגיות אחרת מזו השמרנית-נורמטיבית. תמונת עולם היררכית דר-מעמדית דומה מצטיירת מהנובלה "ספרא" (בספר בת המקום, 2014),²³ שבה מנהלת בית הספר, אישה עריצה ומטילת מורא, מנצלת את הגיבורה בשל שונותה ונזקקותה.²⁴

בכל אחד מהסיפורים הללו, וברבים אחרים, מעוצב שיח פנאופטיקוני "ש[מתעל את היחסים החברתיים והפוליטיים] [בעולם המתואר], משמר יחסי שליטה והיררכיה ומדכא כל נטייה לשוני, לריבוי [Multiplicity], לתנועה ולנדודים".²⁵ שיח זה ופרקטיקות הפעולה שנגזרות ממנו פוגעים בכל אפשרות של זיקות גומלין גמישות בין תהליכי אינדיבידואליזם ותהליכי סוציאליזציה, משמע – בכל אפשרות של נידוד חברתי בעל טווח גדול יחסית. אפשרות זאת נתפסת בספרות המערבית המודרנית – כפי שהראה לנו פרנק מורטי²⁶ בעינוי ברומנים הגדולים של המערב – כתנאי הכרחי לקיומה של חברה תקינה ומתפתחת.

לתמונת העולם הפנאופטיקונית של לאה איני נלווה, מראשית כתיבתה, פן כלכלי בולט. הפן הזה, שנעדר כמעט לחלוטין מהסיפורת הישראלית שקדמה לאיני, הופך בשנים האחרונות למרכיב משמעותי בקורפוס הזה²⁷ (עובדה המציבה את איני כחלוצה לפני המחנה במישור נוסף)²⁸ ומשתקף בו בחלוקה הדיכוטומית, החדה והנוקשה בין אלה שיש להם (ובדרך כלל הרבה) ואלה שאין להם (לרוב כמעט כלום); בין אלה השולטים בהון הכלכלי ובהון הסימבולי – הידע על מופעי השונים – לבין אלה שדרכם להון הכלכלי והסימבולי חסומה. נציגי השלטון והסדר, שהם גם בעלי ההון, הם כאן התל אביבים "הצפוניים" או תושבי השכונות המבוססות בירושלים (רחביה), ואילו נציגי המודרים והמקופחים הם תושבי הפרפריות הדרומיות של תל אביב – יפו ובתי-ים.²⁹ החלוקה הזו תקפה בין השאר ביצירות אלה: גיבורי קיץ (1991),³⁰ מישהי צריכה להיות כאן (1995),³¹ אשתורת (1999),³² ענק, מלכה ואמן המשחקים (2004), ורד הלבנון (2009) ו"ספרא" ברומן בת המקום (2014). בכל הספרים הללו נציגי השלטון והסדר מוצגים באמצעות מטונימיות המסמנות מכובדות, ניקיון, רהיטות, ניידות, תרבות גבוהה, טעם טוב, נינוחות ומצאי זמין של מוצרי תרבות: כלי נגינה, חפצי אמנות, ספרים וכיו"ב. ואילו המודרים והמקופחים מוצגים באמצעות מטונימיות המסמנות כיעור, ניוון, זוהמה, חולי, נכות והיעדר בולט של מוצרי תרבות, שהנגישות (הלגיטימית) אליהם – וליתר

דיוק אל חלק מהם – מתאפשרת אך ורק דרך המתחמים הציבוריים: מוזאונים ובעיקר ספריות ציבוריות.

מראה אופייני לסביבה של איני, לסביבה של אלה שאין להם (כמו ביצירות האוטוביוגרפיות ורד הלבנון ו"ספרא"), גם נמצא בכמה שירים בקובץ המוקדם דיוקן (1988),³³ למשל בשיר "מתוך מחזור שירי מקום דרומי":

א. בְּסִבְיָה הַזוֹ הַחֲתוּלִים שְׁמָנִים בְּאַפֵּן מִיָּהָד
 יֵלֵד צוֹבֵעַ אֶפֶר שֶׁל בֵּית וּמוֹחֵק יָדוֹ בְּדָם
 צְמָחִים שׁוֹטִים שׁוֹרְטִים חֶבֶה
 בְּכַפּוֹת זֹנוֹת מְרֻשָּׁתוֹת
 וַיֵּשׁ נִימוֹס כְּזֶה בְּחֶדֶר הַמְּדֻרְגּוֹת
 שְׁאִין רוֹאִים אָדָם
 הַבִּיב סְתוּם
 אֲכַל הַעֲזוּבָה פֶּה חֲכָמָה
 נִכְנָסֵת אֶל הַלֵּב.

ה. שָׁם
 אָדָם זָקֵן בְּתוֹךְ עֲצִיץ
 שֶׁתֵּל עֵשְׂבִי תְּבוּל
 בְּעֵינָי פִּלְפֶּלֶת אֲדָמָה
 קָרָא לִי
 מִתֵּק
 בּוֹאֵי תִכְנְסֵי.

ו. וּבִקְצֵה רְחוֹב חוֹבוֹת הַלְּבָבוֹת
 כְּמוֹ מְטָרֶף – אָחִי
 יַחַף, בְּגוֹפִיָּה מְרֻשָּׁתָת
 פּוֹקֵעַ מִיָּתְרִים הַמְּסֻרְבִּים לְהַתְּבַגֵּר
 יִשְׁכְּנָה הַחֵם שֶׁל הַגִּיטְרָה
 בְּסִלּוֹאוֹ אֶל יָרְכִיו
 טוֹבָה הַנֶּכֶה – קָהֵל
 צוֹרַחַת בְּמִין לְעֲזֻנִּית
 שְׁמֵשׁ עֲנַג מְלַחִיתָה אֶת תַּחְתּוֹנִיָּה
 אֶלְבִּיס, בְּנוֹ שֶׁל הַנְּצוּל מְסֻלּוֹנִיקִי
 עוֹשֶׂה לָּהּ רִיגוּשִׁים
 לְאֹרֶךְ הַקְּבִים.³⁴

טענתי השלישית, שלה מוקדש חלק הארי של המאמר, נסמכת על שתי הטענות הקודמות שהצגתי (שממכלול כתביה של איני מצטייר שהסופרת "ירשה" מאביה את תמונת העולם

הפנאופטיקונית שנכפתה עליו באושוויץ ושאת תמונת העולם הזו הפנימה איני והשליכה על העולם שבו גדלה וצמחה), והיא נוגעת בלבו של הפרויקט האמנותי-הגותי של איני. כוונתי לשלל פרקטיקות ההתנגדות הספרותיות שהיא מפתחת ומשכללת, בדבקות, באומץ ובכישרון אדיר כבר למעלה משני עשורים. מטרתו של שלל גדול ומגוון זה היא לייצר אמצעי התמודדות עם פרקטיקות ההאחדה, ההשתקה והמחיקה השיטתיות של מגדל הפיקוח המרכזי, על שלוחותיו השונות, ובראשן "הספרות היפה". יוצריה הנחשבים של ספרות זאת נתפסים אצל איני כמשתפי פעולה עם הממסד הליברלי-בורגני השליט ועם הנרטיב הלאומי השגור והמקובע.

1.

את פרקטיקות ההתנגדות הספרותיות שיצרה לאה איני אפשר לחלק לשתי קבוצות משלימות: אופנסיבית ודפנסיבית. מטרתן של הפרקטיקות האופנסיביות היא לשדוד מצבורי כוח, ובראשם מצבורי ידע, להטיל אימה בדרך הטרור ולהציע מודלים חברתיים חתרניים חלופיים. מטרתן של הפרקטיקות הדפנסיביות, שרובן מעשי התחמקות והיעלמות, היא ליצור מרחבי מקלט נסתרים (זמנית) מעינו הצופייה של שלטון הפנאופטיקון, מרחבים המשמשים גם בסיסי התארגנות (זמניים) לפעולות "גרילה" תרבותיות.

סיפוריה של לאה איני גדושים פרקטיקות של שדידת מצבורי כוח, בעיקר מצבורי מידע, שהגיבורים חומסים אותם מבעליהם החוקיים, על פי דין הממסד, ולרוב בדרכי תרמית. גילה, גיבורת הרומן מישהי צריכה להיות כאן (1995), מנסה להיחלץ מהסביבה החונקת והמדכאת שאליה הוטלה ולנכס לעצמה סביבה חלופית שיש בה טעם של חירות ובחירה חופשית. היא עושה זאת באמצעות המרת המציאות הראלית בעולמות ספרותיים: עולמותיהם של קפקא, אן מאטר, רסקולניקוב ואחרים, המשמשים לה בני לוויה, במקום הטיפוסים הכנועיים והמעוותים החיים בשיכון שלה. כדי להשיג את מטרתה היא עובדת בחנות העיתונים והספרים בשכונתה המוזנחת, מניחה לבעל המקום העלוב והדוחה להאמין שהוא יכול להיטפל אליה וגונבת בעקיבות ובשיטתיות ספרים איכותיים.

הגנבה, התרמית והזיוף הם עיקר תכולתו של ארגז הכלים של לאה/ורד, גיבורת ורד הלבנון (2009), הרומן האוטוביוגרפי המונומנטלי של איני. כך, בין היתר, היא מרמה את אביה בקלפים, ובפרוטות שזכתה בהן היא קונה ספרים בעלי ערך תרבותי של ממש, בהם סיפורי צ'כוב, היומנים של קפקא (כרך ב), מוטיל בן פייסי החזן מאת שלום עליכם, קורות האמנות מאת גומברייך והחטא ועונשו לדוסטויבסקי. ספרים אלה תופסים בחייה את מקומם של הספרים (היחידים) שבהם נתקלה בבית הוריה, ואלו הם: על המזנון בסלון – לכל שאלה תשובה, כרך בודד של דברי ימי רומי, ספר בירקנאו אושוויץ (שי מאת ארגון ניצולי השואה של יהדות יוון), ספר לימוד נהיגה של אחיה הגדול והגדה של פסח; ובתוך מגרה במזנון – חוברות ביל קרטור וחוברות פורנוגרפיה. הרכוש הספרותי של הילדה לאה עצמה כולל: "שני ספרי ילדים מצוירים שחלק מדפיהם קרועים וחלק חסרים. 'הזמיר ומלך סין' ומעשה בחייט ושבעה זבובים"³⁵.

במרמה והתחזות משתמשת גיבורת ורד הלבנון גם כדי לממן את הלימודים בבית הספר העיוני, במקום ללכת לבית הספר המקצועי כפי רצונו של אביה. היא זוכה במרמה במלגת לימודים מארגון של יוצאי עיראק, אחרי שהציגה את עצמה כלאה עיני – שם משפחה יהודי עיראקי רווח של מי שמשתייכים לקהילה שהשתלבה יפה בחברה הישראלית – במקום כלאה איני, שמה של מי שמשתייכת לקהילה מחוקה, שקופה.³⁶ מהותה הנוכחת נפקדת של איני מסומנת מלכתחילה בהוראתו הסמנטית של שם המשפחה (אין אני), כאילו איזו רשות עליונה החליטה לחמוד לצון לגיבורה/לסופרת עוד בטרם נוצרה. למעשה, המספרת והסופרת מתבררות כמתחזות עוד לפני שהסיפור מתחיל. הרומן נקרא ורד הלבנון, והוא שולח אותנו הן למלחמת לבנון, והן, ולענייננו כאן בעיקר, לשם ורד. זהו השם הבדוי שבו מציגה הגיבורה את עצמה בפני יונתן החייל, האשכנזי, הצמח, שבאוזניו היא מגוללת את סיפורה, בלי הפרעה, שכן הוא, חסר הדעה ובעל הלשון המשורבבת, אינו יכול להגיב.

על מעמדן המכריע של הגנבה והתרמית בספר מעיד גם המוטו מקלאריס ליספקטור:

מי שאף פעם לא גנב לא יבין אותי. ומי שאף פעם לא
גנב ורדים, הוא באמת לעולם לא יוכל להבין אותי.
אני, כשהייתי קטנה, גנבתי, ורדים.

פרקטיקת השוד, או, במונח הנסמך על אבחנותיו של דה-סרטו,³⁷ פרקטיקת ה"פשיטות" של לאה/ורד – הדמות הספרותית ושל המחברת שיצרה אותה, מופעלת גם, ואולי בראש ובראשונה, ביחס לשני הנרטיבים שעליהם מבוסס הרומן האוטוביוגרפי הזה. מצד אחד, לאה/ורד ולאה איני, שתיהן כאחת, "שודדות" את סיפורו של האב ניצול השואה – המתואר כמספר מחונן, אבל כמי שאינו יודע עברית כהלכתה ולכן סיפורו מושקק.³⁸ הן מספרות את סיפורו אבל בדרך, השונה מאוד מדרכו. מצד שני, הן "שודדות" את סיפורו של יונתן, החייל, נציג ההגמוניה האשכנזית, שירה בעצמו לפני הכניסה למלחמת לבנון הראשונה. הן מספרות את סיפורו במקומו, וכביכול עבורו, כי הוא אדם-צמח שלשונו משורבבת חסרת אונים ולכן סיפורו מושקק. אבל, שוב, "כמובן", בדרך שלהן.³⁹ לשוד הנרטיבי הכפול הזה מצטרף שוד נוסף בעל גוון אינטימי-מיני בוטה. זהו למעשה שוד-אונס מצדה של המספרת האמתית-הבדויה, שהתרחשותו חושפת את ההיגיון העמוק שביסוד החיבור בין שני הגברים המרכזיים בעולמה של המספרת: האב המתעלל, שהיה בעצמו קרבן להתעללות איומה, ויונתן, בן המעמד ההגמוני השבע, האטום והמנשל, חייל צעיר שירה בעצמו בשלב הכניסה של הצבא הישראלי למלחמת לבנון הראשונה ובכך הפך לקרבן של שלטון לאומי המעוצב כמנגנון עריץ שוחר קרבות וצמא דם. את ההתעללות של אביה, את ההתעלמות הבוטה של אמה ובכלל את המרחב האלים והמסויט בבית שבו גדלה – את כל אלה מתארת לאה/ורד באמצעות שימוש חוזר בשורש ג.נ.ב.:

אבא גונב אותי מהילדות, וגונב אותי מאמא שגם ככה לא רצתה בי מעולם. ואחותי
גונבת אותי מעצמה. אחותי אומרת: מה את בוכה כל הזמן כמו תינוקת? אבא לא
נוגע בך באצבע, אף פעם לא שבר עלייך בקבוק, לא הרביץ לך בחגורה, לא נתן

לך עם המקל הרטוב... אני לא אומרת לה איך אבא כן נוגע בי, ובמה הוא ממלא לי את המוח, כי אוזניה מלאות קנאה. ככה אני גדלה לדעת שאוהבים אותי בכוח...⁴⁰

על אהבה בכוח מגיבה לאה/ורד באהבה בכוח שמושאה הוא יונתן, הנציג המעוות של ההגמוניה האשכנזית, הממלא את מקומו של האב האלים והמניפולטיבי. אמנם ורד/לאה דואגת ליונתן ומטפלת בו במסירות רבה (כפי שאביה סבר שהוא נוהג בה, בבתו "המועדפת"), אבל גם חודרת, ובדרך גסה, למרחבו האינטימיים ביותר: כך, כאשר הוא עומד עירום במקלחת בית החולים, ו"המקל הרטוב" שלו מראה סימני חיים; וכך כשהיא לנה בחדרו, בביתו בשכונת רחביה בירושלים, פולשת למרחב השמור ביותר שלו ושם היא חווה אותו, בלי רשותו, ואף מרשה לעצמה לחטט בקניינו האינטימיים.

פרקטיקת השוד או "הפשיטה" על אתר־כוח הגמוני היא ציר העלילה המרכזי ברומן אשתורת (1999), מהרומנים המבריקים ביותר בסיפורת הישראלית. זהו, כפי שמצוין על עטיפת הספר, סיפורו של בועז אשתורת איש תקשורת בכיר ואלמן הסובל מאין אונות, שעולמו קורס מהרגע שלשונו מתארכת ובביתו צצה קרן, צעירה יפהפיה, ששלח אליו בנו איתי, "סטודנט מדרכות" במזרח הרחוק, כדי שיממן לה הפלה ויסייע לה באיתור אחיה האובד. אך למעשה, זה איננו כלל סיפורו של בועז אשתורת, אלא סיפורם של הבן איתי, של קרן חברתו, ושל טיפוסים נוספים, שונים ומשונים, שכולם ניזונים באורח ממשי ומטפורי מהגוף, מהרכוש, מהקשרים ומהידע של בועז אשתורת, נציג המעמד החולש על מצבורי הכוח בעולם המיוצג.

הבן איתי "זורק" על אביו את קרן, נערה שזקוקה להפלה. הנערה גרה בביתו של האב, מנצלת את ממונו ואת קשריו, ואפילו את כישוריו המיניים של עוזר הבית שלו יליד גאנה (וכך מצמיחה לאשתורת קרניים). גם הגנאי (השואף ללמוד באוקספורד) עושה שימוש בנכסיו של מעסיקו. בדומה להם, רופאו האישי של אשתורת משתמש במום שלו – לשונו המתארכת, הסותמת את פיו ("מדברת" עם הלשון המשובבת של נציג אחר של ההגמוניה האשכנזית השבעה: יונתן ברומן ורד הלבנון) – כדי להתפרסם בעולם המדע. מגדילים לעשות זוג טבחים תאילנדים מפוטרים משוטטים – החותכים נתח מלשונו של אשתורת, מטגנים ואוכלים אותו לתיאבון. בכך הם הופכים את רכושו הסימבולי – "בעל לשון", כלומר בעל עמדה ודעה – לרכוש ממשי, בשר ודם, שיש לו ערך כלכלי תזונתי פשוט, משל מדובר באומצת בהמה. היותו של בועז אשתורת, איש התקשורת הבכיר, אתר של נכסים שיש לשדוד מסתמן, באורח אירוני, בשם משפחתו. השם אשתורת הוא סירוס מכוון של שמה של עשתורת אלת הפריון הכנענית.⁴¹ ממנו, כמו ממנה, יונקים כולם. "כולם" הוא כל "אשפת הגלובוס", החוגגת על גופו הדשן של נציג האליטה, שכוחותיו המיני והיצירתי אבדו, ושכל ערכו כעת הוא לשמש "קרקע מזון" ל"פיראטים" ול"ברברים". גופו הדשן של אשתורת, שכולם פושטים עליו וניזונים ממנו, מעלה בזיכרון דימויים מן העבר, בהקשרים דומים, של סופרים והוגים, תומכי המערך הפנאופטיקוני ומתנגדיו: מכאן הלוויתן של תומס הובס ברומן בשם זה (1651), המשמש דימוי חיובי למדינה הצוברת כוח; ומכאן ארבעת ספרי גוליבר מאת ג'ונתן סוויפט, שהדמויות המככבות בהם מייצגות (בדומה לדמותו של אשתורת אצל איני)

אתר כוח מדולדל, שדרך עיצובו המעצים/מגמד נמתחת ביקורת חריפה על המדינה המערבית כ"מגדלור פיקוח".

מעשי שוד של נכסי תרבות של ההגמוניה הישראלית, שמבצעה משתייכים לקבוצות שוליות/נחותות, יש גם בספריהם של סופרים ישראלים אחרים, כולם מבוגרים מאיני, למשל קופסא שחזרה מאת עמוס עוז (1986), מלאכים באים מאת יצחק בן-נר (1987), ועת הזמיר מאת חיים באר (1986). ואולם, וזהו עצם החידוש ברומן אשתורת, בכל הרומנים הללו מעשי השוד מתוארים כפעולה הראויה לגינוי חריף או למצער לגינוי מתון, ואילו ברומן של איני מדובר באירוע הנתפס כלגיטימי וכהכרחי.⁴²

א.

לאה איני אינה מסתפקת ב"פשיטות" פיראטיות שמטרתן להשיג נכסים שנמנעו מגיבוריה. סיפוריה גדושים פרקטיקות שמטרתן להטיל אימה ובהבעת להציע דגמים חברתיים חתרניים, שתפקידם לזרוע בלבול ומבוכה ולערער את הדפוסים הממוסדים. פרקטיקות כאלה הן תוצרי לוואי של אסטרטגיה של טרור, שיוכל נוח הררי מגדיר אותה במילים אלה:⁴³

שימוש באלימות על-ידי מי שאינו מסוגל, או לפחות אינו מתכוון, לגרום פיסית, בכוחות, בתשתיות וביכולת הלחימה של האויב. תחת זאת, מפעיל הטרור מנסה לפגוע באויב על-ידי זריעת פחד, בלבול ומבוכה. כל פעולה צבאית זורעת מידה מסוימת של פחד, אולם בפעילות צבאית קונבנציונאלית הפחד הוא רק תוצר לוואי של הפגיעה הפיסית, והוא עומד ביחס ישר לכוח המופעל. בטרור, הפחד הוא כל הסיפור, והוא אינו עומד בשום יחס לכוח המופעל.

למעשה, את מכלול יצירתה של איני אפשר לתאר כמתקפה רבת על אתרים סימבוליים עתירי חשיבות של החברה הליברלית הבורגנית, מזה, ושל מדינת הלאום הכוחנית, מזה. כך, בין היתר, ברומן הראשון שלה, גאות החזל (1992),⁴⁴ היא תוקפת את המיתולוגיה של האלמנות והשכול בישראל. היא מתארת תהליך עיבוד-אבל, השונה תכלית שינוי מן הנורמה המקובלת. גיבורת הרומן, מירי, שבעלה ישי נהרג ממוקש בשירות מילואים, מחליטה לחיות עם האין כיש; כלומר, להמשיך לחיות עם בעלה – כחסר חיים.⁴⁵

ככלל, איני מעדיפה תמיד את ה"אחרים", המצויים בשולי החיים, המוזרים, הדחויים והמשוגעים, על פני הדמויות הנורמטיביות. זהו קו מובהק ביצירתה, שמסתמן כבר בקובץ סיפוריה הראשון גיבורי קיץ (1991),⁴⁶ שבו היא מעלה על נס דמויות של אנטי-גיבורים מהשוליים הגארו-חברתיים, טיפוסים דחויים ומיואשים שמאבקים בסביבתם חסר סיכוי ועולמם גובל בטירוף. הם פועלים בדרכים אלימות מאוד, מפריס שוב ושוב איסורי טאבו מכל הסוגים – גנבה, גילוי עריות, התחזות, ואפילו רצח וקניבליזם. אך כפי שכבר ציינת, הם אינם מוצגים כלא-מוסריים, אלא כפועלים מרצון לגיטימי לשרוד.⁴⁷ כך, למשל, נתפשים פשעיה של גילה (מישהי צריכה להיות כאן, 1995) בספר פורץ גדרות, האלים ביותר של איני.

מתוארת כאן נערה כבת שבע עשרה, שמנהגה לגנוב ספרים (באמצעותם היא מרחיבה את השכלתה ובונה לה עולמות חלופיים למציאות המדכדכת שאליה הוטלה ובה היא חיה) הוא רק מתאבן ברשימת מעלליה. בין היתר, היא אונסת את ניצולת השואה שהיא אוהבת ורוצחת רופא קשיש. מעשי הזוועה הללו אינם מוארים באור ביקורתי. נהפוך הוא: הם מוצגים כמעשים מסתברים ונכוחים לחלוטין. כך גם נתפסות פעולותיה של נדר, הדמות הראשית בנובלה סדומאל (2001), המציגה קריאה נשית חתרנית של נושא העקדה. נדר זו חוותה התעללות מינית קשה מידי אביה השוטר, ולא זכתה להגנת אמה, שבחרה לשתוק.⁴⁸ לאחר מות האב היא נוקמת באם. היא מזריקה לה רעל, מגהצת אותה, מבתרת את גופתה ומשליכה את הבתרים ללביאות בספארי – סדרה של פעולות אלימות, שאינן נתפסות כלל ועיקר כבלתי לגיטימיות.⁴⁹

את "ספרא" אפשר לקרוא כנובלה המושתתת – כמו רבים מסיפוריה של איני, אולי אפילו כולם – על יחסים קונטרפונקטיים בין מקריבים לקרבנות, כאשר בסופו של דבר (וזהו מאפיין חשוב של הדקורום בעולמה של איני) הקרבנות הופכים תמיד למקריבים. כך הם פני הדברים בכל הקשר שיש בו יחסים היררכיים: המשפחה, הכלכלי, המדיני-פוליטי וכו'. היחסים הקונטרפונקטיים בין מקריבים וקרבנות הם ציר העלילה המרכזי, המקנה לנובלה הכאוטית הזאת אחדות עלילתית, או לפחות מראית עין של אחדות מבנית מן הסוג הזה. האירועים בבית הספר שבו מתרחש סיפור המעשה, הבנוי (גם) במתכונת של סיפור בלשי שעניינו: מי ביצע את הפשע (Whodoneit), נגועים בחותם מעלליה של מנהלת עריצה. אך גם המנהלת-הדיקטטורית נתונה להטרדה נמשכת מצדו של אלמוני מתוחכם מאוד. זהותו של המטריד הזה נחשפת רק בסוף הסיפור. היא מפתיעה, ועל כן היא מכריחה אותנו לקרוא אותו שוב, ובכך היא מעניקה לו סוג של סגירות ושלמות.

מושא מרכזי להתקפותיה של איני הוא הזוגיות הבורגנית. מרכזיותו של נושא זה בכתביה אינה מקרית. היא תוצאה של האבחנה הנכוחה שלה שהזוגיות היא יחידת הבניין הבסיסית של כל מערך חברתי, ושהפגיעה בה, ולו גם הטרוריסטית-פסיכולוגית בלבד, משמעה פגיעה אנושה בתקפות, באחדות ובלכידות של המבנה החברתי כולו. בניגוד גמור לדורות של סופרים עבריים שיצרו "הנדסת אדם" שמטרתה להעמיד חברה יהודית-עברית נורמטיבית משופרת,⁵⁰ יוצרת איני "הנדסה" המבוססת בכוונה על צירופים בלתי נורמטיביים. מנקודת הראות של החברה הנורמטיבית, תוצאתם של צירופים אלה היא פעמים רבות "מפלצות"; אלה הם היברידים, שעצם קיומם ה"מפלצתי" הוא איום חמור על מושגי הסדר, המיון והסיווג של הממסד השליטי.⁵¹

דוגמה ומופת למהלך הזה מתרחשת בנובלה סוסית (2012). זהו סיפורם של סאשה, אישה ממוצא סוסי (מצד אחד) והירון הקנטאור, חצי-סוס חצי-אדם, שמוצגים כזוג חלופי לגיטימי, שכישרויו – למשל המיניים, אך לא רק הם – נתפסים כנעלים בהרבה על אלה של זוגות אנושיים. הסיפור של סאשה והירון מוצג במפורש כסיפור חלופי עקרוני; כלומר כסיפור שאופציית הזיווג המוצעת בו נתפסת כיחידת בניין בסיסית טובה מזו הנורמטיבית.⁵² כך עולה, למשל, מן ההיסטוריה החלופית של היצורים החיים

שהירון, הקנטאור, מציג לפני סאשה, שהמידע הזה נחסך ממנה, בכוונת מכוונים שונים ובראשם אמה,⁵³ ב-37 שנות חייה של סאשה. "בזמנים הראשונים [קורא הירון מכתבי הקודש שלו] כשכל יצירי האלוהות החזיקו במינם והזדווגו בינם לבין עצמם, הלך והאמין מין אחד, המין החושב, שלו האמת האלוהית ולו כוחה".⁵⁴ המין הזה, האנושי נורמטיבי, הגביל את עצמו לזיווג בין בני אדם לבנות אדם. "או אז – קורא הירון – ירדה על העולם הסכלות, ועמה השעמום, שמשך עמו את החמדנות, שגררה אחריה את המדון, שנרתם לעוול, שהביא בהמוניו את מוות הסרק".⁵⁵ את מקומה של ההתנהגות הזיווגית הבדלנית הזו צריכה למלא התנהגות אחרת, פתוחה לכל אפשרויות הזיווגים וההכלאות בין כל היצורים החיים. כך נאמר במפורש על ידי "קול האלוהות" ונכתב בכתבי הקודש החלופיים שמהם קורא הירון לסאשה:

הביטו הכול במשפחת האדם החדשה, ושבו ושמעו את קול האלוהות: "כי ביום הזה איחדתי מין כשאנו מינו, ופיצלתי אותם כארבעת היסודות, וכמותם יהיו הכול בנים ובנות למשפחה מתוקנת, מפרה ומרבה שושלות משולכות לחצאין, ומעורבות לרבעין, ולרבעי רבעין, ולשלישי שלישי, כמין ובגזע, כדת וכצבע. [...]. כי התבל ארץ חירות אחת היא, והבל נשימה בה אחד, וכזהו סוד אגדת החיים, נאום האלוהות."⁵⁶

ההכלאה מחומרים שלא מקובל לשלבם זה בזה, הבריקולאז' (Bricolages), לפחות באחת מהדרכים שאפשר לפרשו, היא הפרקטיקה העיקרית בניסיונותיה של איני לייצר חירות, שהיא, לפי איני, היפוכו המוחלט של הפנאופטיקון. זוהי הוויה שבה כל האפשרויות פתוחות, כל הזמן, בלי שמץ של הגבלה-צנזורה מכל סוג שהוא. זוהי ההוויה הנכספת בכל יצירותיה של איני, שעליה יכול להעיד מוטו נוסף שבחרה בו, זה שבראש ספרה בת המקום: "יש משהו משותף לשלג ולעשן – המעוף, טשטוש הצורה, התנועה הנצחית" (לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה).⁵⁷ המונח בריקולאז' מזוהה, כפי שמציניים דוד גורביץ' ודן ערב,⁵⁸ עם החשיבה הסטרוקטורליסטית של קלוד לוי-שטראוס. מונח זה "מציין את פעולתו של בעל המלאכה החובב המאלתר את המוצר שלו מערב רב של חומרים ישנים שנקרו תחת ידו. [ו]התוצאה היא יצירה מאולתרת, צירוף חדש של סימנים שנלקחו ממערכות קיימות". הרלוונטיות של מונח זה לתיאור הפואטיקה של איני נגזרת הן מטכניקת ההכלאה, שעליה כבר עמד לוי-שטראוס, והן, ובעיקר לענייננו, מהמוטיבציה לפעולה הזאת כפי שהוצגה על ידי חוקרים מלימודי התרבות ושאותה מסכמים גורביץ' וערב⁵⁹ כך: "בלימודי התרבות משמש המונח [בריקולאז'] לציון האופן שבו תת-תרבותיות מנכסות לעצמן יסודות מתוך התרבות הדומיננטית והופכות את הצירוף החדש-ישן למנוף לביקורת התרבות".

הניסוח הזה למונח בריקולאז' תואם את הפרויקט הטרוריסטי של לאה איני ככפפה לכף היד. יצורי הכלאיים שלה, המשרתים בחוליות הטרור שלה – המונות לרוב, כזכור, רק חייל אחד, ומשימתם היא לנגח, לשבש ולקעקע את הסדר הקיים – הם תוצרי הלחמות של חומרים שהמכנה המשותף היחיד שלהם הוא שהם "מיתרים". אלה הם סוגים שונים של "פסולת אורבאנית", חומרית ואנושית. דוגמאות מופת: התאומים התאילנדים ברומן

אשתורת, וכלבי הים של סמוקי, הגיבורה "המיותרת" בנובלה "בת המקום", כלבים שהיא מפסלת מפסולת מתכת שהיא שולה מהביצה בקרבת עיירת מגוריה.

ד.

כפי שראינו, הפרקטיקה הבריקולאז'ית פועלת בסיפוריה של לאה איני במישור האופנסבי כאיום על עצם הגיונה ותקפותה של תמונת העולם הנורמטיבית. במישור הדפנסבי היא פועלת כמין גלימת הסוואה, המאפשרת לדמויות השוליים לחמוק (זמנית) מעינו הצופייה של מגדל הפיקוח. הן עושות זאת באמצעות מניפולציות פרוטאיות (מלשון פרוטאוס, האל מהמיתולוגיה היוונית, בנם של פוסידון ותטיס, שהיה ידוע ביכולתו לשנות את צורתו וכך להיעלם מפני מי שהיה נדרש לו),⁶⁰ בעיקר באמצעות שינויי צורה מפתיעים ו/או מוזרים המקשים על מגדל הפיקוח לסמן, לאתר וללכוד את דמויות השוליים. ואכן, לרבות מדמויותיה של איני יש זהות זיקיתית משוכללת. הן נוטות לאמץ, לשאול, לגנוב זהות של אחרים ושרויות תדיר בתנועה – סוג של נוודות פרברים ונוודות בין הדרום לצפון, ובין אתרים בישראל לאתרים אחרים בעולם.⁶¹ גם נידות זאת כשלעצמה, כפי שהראו כמה חוקרים,⁶² משדרת איום חריף ביחס לחברה הממוסדת "היושבת" על מקומה.

ההכלאות הלא-שגרתיות, האופי הפרוטאי והנוודות עולים בקנה אחד עם האופי הקרקסי, הקרנבלי בעולמה של איני, מזה, ועם ההיסט הגרוטסקי הקבוע של כתיבתה, מזה.⁶³ ברבים מסיפוריה מתרחשים טקסי החלפת מסכות – גלויים יותר וגלויים פחות. תופעה זו אפשר אולי לקשור, בזהירות, לתחלופת המסכות של אביה, שאיני הילדה הייתה עדה לה: האב הרואה בה את הילדה המועדפת, "נר הזיכרון" שלו, מי שתנציח את סיפורו וסיפור משפחתו בשואה, הילדה שהוא מתעלל בה מינית, שממלאה את מקומה של האם, הילדה שהוא מזהה כמי שבוגדת במשפחתה ומתחברת ל"הגמוניה הלבנה" ועוד. החלפת מסכות היא כאן מנגנון בסיסי בהבניית העולם הדמיוני. כך, בין היתר, בצורה כמעט גלויה, אנו נתקלים בה ברומן ענק, מלכה ואמן המשחקים, במופע הוודוויל, המשלב שחקנים חיים ורוחות רפאים ברומן סוסית, ובסיפור "ספרא" בקובץ בת המקום, שבו לכל אחת מהבנות הלומדות עם הגיבורה יש כינוי-מסכה: לאחת היא קוראת "הרחיבי", לשנייה "בדעתך", לשלישית "הקדישי" וכו'. וכך בדרך פחות גלויה, אם כי לא פחות משמעותית, גם ברומן אשתורת ובמחזה מי אלמה.⁶⁴

כל המאפיינים הפרוטאיים הללו יוצרים רשת-נגד (Counter-Net), שאותה מכנה חכים ביי⁶⁵ "מרקם" (Web). ה"מרקם" מציב חלופות מקומיות לרשת הממוסדת (Net), חותר תחת מערכת ההנחות של הקורא "הרגיל", יוצר בה סדקים שבהם משתכנות "ערי המקלט" למיניהן: גומחות מיתר-פואטיות שמהן יוצאות הגיבורות של איני לפעולות הטרור שלהן, ואליהן הן חוזרות. שם הן מסתתרות כמו "פרח קיר", כמי שנוכחות חשובה רק כרקע או כצל, אבל גם כמין דנידין, רואות ולא-נראות, אוצרות מידע וכוה. כשאני מדבר על "ערי מקלט" ביצירתה של איני – עניין זה מצריך יריעה נבדלת – הכוונה היא, למשל, למרחב העצמאי, הבלתי ייאמן לכאורה, שיוצרת לעצמה החיילת לאה/ורד בתוך מחנה

הטירוניות ברומן ורד הלבנון – מרחב פנאופטיקוני ישראלי דפיניטיבי. כל העולם סביבה שרוי בפעילות אינטנסיבית שיסודותיה הם היררכיה קפדנית, סדר ואחידות, וגם, כמובן, ידיעה מוחלטת ביחס למיקומה ומצבה של כל אחת מהטירוניות. אך לאה/ורד מצליחה, באמצעות פרקטיקות ההסוואה וההיעלמות שלה, לנהל את חייה-היא, בעיקר לשכב במיטה ולקרוא, בלי שאף אחד יחוש בחסרונה. לממש לעצמה, כפי שעשתה בעבר ותמשיך ותעשה בעתיד, את עלילת הסיפור האהוב עליה "הענק וגנו", או למצער את אחד מחלקיו: זה שבו הענק חוזר לביתו מנסיעה ארוכה, מגרש את הילדים שפגשו לגנו והביאו עמם את האביב והשמחה, ובכך ממיט על גנו את החורף ועליו עצמו – את הבדידות. אמנם, כפי שאנו יודעים מסופו של הסיפור האהוב על ורד/לאה, הילדים מוצאים פרצה לגן ונכנסים פנימה, ושוב בא האביב, הגן פורח ומתמלא קולות שמחה, והפעם הענק אינו מגרש את הילדים; להפך, הוא משתתף במשחקיהם. כמו הענק, גם איני כמהה לקשר אנושי חם, אבל זה אינו מתממש לא ברומן ורד הלבנון ולא באף אחד מספריה האחרים.

"עיר המקלט" בנובלה האוטוביוגרפית "ספרא" היא חלל נסתר בתוך מרחב הכיתה שבה לומדת הגיבורה. על מאפייניה המרכזיים של עיר-גומחת/המקלט הזאת אפשר ללמוד משתי המובאות הבאות, המוכתרות בכותרת המפורשת "בגומחה":

בגומחה

"...היה אור חלוש, היה מקום לזווה, היא שמעה טוב, יכלה לכתוב. זה הספיק".⁶⁶

בגומחה

"הבעיה לא הייתה לבוא. הבעיה הייתה לצאת. במיוחד שהדבר הראשון שנזקקה לו, בסוף המחבוא, היה שירותים. רצה כעשויה מבהלה, שקופה בין טיפות..."⁶⁷

"ל"ערי המקלט" שאליהן נמלטות הדמויות הטרוריסטיות של לאה איני יש מאפיינים קבועים למדי. אלו הם אתרי מילוט, שכל מי שנמלט אליהם הוא יוצא דופן ו"פגום". האתרים הללו נמצאים לרוב בלב-לבו של המרחב הפנאופטיקוני, ממש מתחת לאפן, או מוטב מתחת לעינו הפקוחה, של מגדל הפיקוח. משם, מאתרי המילוט האלה, שהם תמיד ארעיים, יוצאות דמויותיה של איני לפעולות הטרור שלהן. "ערי המקלט" של איני מזכירות את ערי המקלט בסיפורת המוגדרת כפוסט-מודרניסטית. וכמו בסיפורת הפוסט-מודרניסטית – וגם בעשרות סרטי מדע בדיוני, דוגמת בלייד ראנר (במאי: רידלי סקוט, 1982) – הן מאוכלסות בפליטים ובלוחמי חופש רבים, המגיעים מרקעים שונים ויוצרים יחד מרחב הטרורגני. זהו מרחב מגוון מאוד מבחינת אפשרויות הזיווג שהוא מציע, שאינן אפשרויות במרחבים שמחוץ לערי המקלט האלו. אבל בעוד האפשרויות האלה מתממשות תדיר בערי המקלט הפוסט-מודרניסטיות – בעיקר באגף הפוסט-קולוניאלי,⁶⁸ הן אינן מתממשות בערי המקלט של לאה איני.⁶⁹ עובדה נכוחה זו מבליטה את בדידותן של לוחמות החופש והצדק של לאה, הפועלות לבדן, כמן אנטיגונון פוסט-מודרניות, מול כל העולם העוין והאלים.

אבל אצל איני, כמו אצל איני, כל כלל מזמן וחושף יוצא מן הכלל, שאף הוא יהפוך בעתו לכלל שיפור, וחוזר חלילה. על התופעה הזאת עמד רן יגיל. הנה דבריו:⁷⁰

אוסף הדמויות הריאליסטיות-סוריאליסטיות של איני לאורך הרומן [אשתורת] [הוא] קטלוג אינסופי מלא ועשיר, [ש]נותן בעיטה נוספת לפרנסי הספרות שניסו לקבע גם אותה בנישה המתאימה לה. [...] מאיני ציפו כנראה שתמשיך לכתוב על החצר האחורית של ישראל, על דמויות קשות יום בדרום תל-אביב, כפי שעשתה בתחילת דרכה [בגיבורי קיץ, במישהי צריכה להיות כאן ועוד]; אך היא, בדיוק כמו הלשון של אשתורת הגיבור שלה, אינה רוצה לשבת בחך שקבעו לה פרנסי הספרות. מן סופרת הצופה שכזאת שאינה רוצה למחזר את הפטנט פעם אחרי פעם כפי שעושים אמנים [...] אחרים [...] ראו אותה – היא רוצה לחדש, ליזום, לקום וליפול, להמר, עזת מצח!⁷¹

צודק רן יגיל, אך אני חושב שיש לסייג את דבריו. אכן, איני "רוצה לחדש, ליזום, לקום וליפול, להמר, עזת מצח!", אבל מעולם לא יצאה תחת ידה יצירה שאינה מתעתעת, שאינה מתראה כדבר אחד ומתבררת כדבר אחר. לשון אחר, את כל יצירותיה, גם כשהן מתראות כתמימות, שגרתיות או סולידיות, אפשר לתאר באמצעות מושגים כגון "כאוס", "אנרכיה", "קרנבל גרוטסקי", "פנטסמגוריה" וגם, כפי שניסיתי להראות – "טרור ספרותי". דוגמת מופת לכך היא, לדעתי, הנובלה "בת המקום" הכלולה בספר הנושא אותו שם. "בת המקום" היא, כמדומה, יצירה קאמרית מושלמת, עשויה מקשה אחת, כמו מונוליט. במרכזה ג'ניפר המכונה סמוקי, אמריקנית נוצרייה מוגבלת שכלית, הסועדת את רייצ'ל סלומון, קשישה יהודייה שהעניקה לה חסות ובית בעיירה בפלורידה. בשונה מכל דמויותיה של איני בסיפורת המבוגרים שלה, סמוקי זו היא אדם שלם, מובחן וברור. אמנם, היא רפת שכל, אבל מגבלה מנטלית זו אינה פוגמת בציור הדיוקן השלם שלה, אלא להפך. מן הסיפור היא מצטיירת כבעלת אישיות העשויה מקשה אחת. נוסף לכך, הסיפור שלה מובנה במתכונת של אגדת קדושים; ז'אנר שיש לו שורשים ספרותיים ארוכים והוא מאופיין בציר עלילתי ברור: חד-כיווני ואסקלטיבי:⁷² מילדות בחיק משפחה אומללה ומאמללת (אמה שיכורה, אביה נעלם, ואחותה, שגם בן זוגה נעלם, אינה מצליחה לחנך כראוי את שני ילדיה), למשפחת אומנה (פליטת השואה היהודייה המאמצת אותה), להתוודעות לייעודה ומימוש (לאחר מותה של האם או מוטב הסבתא המאמצת אותה). מוצעת לה אפשרות קיום ומגורים שאמורה לפתור את כל בעיותיה – אך היא, באקט הרואי, מוותרת עליה ומעניקה אותה לאחותה וילדיה.

אך כאמור, אצל איני, כמו אצל איני, המנוע האנרכיסטי אינו משתתק לעולם. מבט בוחן יותר מגלה כי גם העולם הכמו-מונוליטי של בת המקום הוא למעשה חצוי וקרוע. כך קורה בשל שתי תופעות: האחת גלויה יותר ודרמתית פחות; השנייה גלויה פחות ודרמתית בהרבה. אשר לראשונה: העולם האחדותי שאיני יצרה ב"בת המקום", נסדק, מעוקם ונשאר תלוי כמו על בלימה, וזאת בשל הזיקה הקונטרפונקטית שיוצרת המחברת בינה לבין "ספרא" – הנובלה החותמת את הספר, נובלה בריקולאז'ית פרועה במיוחד, המורכבת מעשה-סגסוגת של סוגות ספרותיות שונות שמתפתלות ומתנגשות זו בזו: סיפור בלשי,

סיפור התבגרות, דיוקן של אמן כאיש צעיר, וידוי, רפורטז'ה חברתית סאטירית ועוד. "ספרא" האנרכיסטית מאירה את "בת המקום" באור חדש וחושפת פרקטיקה אמנותית חדשה ביצירתה של איני. פרקטיקה זאת טורפת את הקלפים, הופכת את הנובלה, הסולידית למראית העין, לטקסט מרסק מוסכמות קריאה ומעורר תהיות וחרדה. כך קורה בעיקר בגלל אופיו המיוחד של קול המספרת ב"ספרא". לכאורה, מדובר כאן בקול אופייני לרומן אוטוביוגרפי, קול גוף-ראשון-יחידה כמו זה המוכר לנו מהרומן האוטוביוגרפי ורד הלבנון. הקרבה לַוָּרד הלבנון, וממילא למודוס האוטוביוגרפי, עולה על הדעת גם בשל הדמיון בחומרי הסיפור: אפשר לומר ש"ספרא" משלים לנו את חומרי הסיפור ש"חסרים" ברומן ורד הלבנון, בעיקר מתקופת התיכון של גיבורת הרומן האוטוביוגרפי, שאגב לאה – השם שקראו לה אביה ואמה – הוא גם שמה של גיבורת "ספרא".

הדמיון בין הרומן האוטוביוגרפי לנובלה המתראָה כאוטוביוגרפית, מבליט את ההבדל באופיו של מה שאני מבקש לכנותו, בעקבות בארת ופוקו,⁷³ "שם המספרת". שכן בַּוָּרד הלבנון יש לנו "שם מספרת" שנוצק לפי כללי הז'אנר האוטוביוגרפי בגוף-ראשון-יחידה. לעומת זאת, ב"ספרא" מדובר ב"שם מספרת" שנוצק, מעשה כלאיים, בין המיקוד של הגיבורה, תלמידת התיכון לאה, לבין המיקוד והקול של מספרת חיצונית. תוצאתו של מעשה כלאיים זה, כמו בכל מעשי הכלאיים של איני, היא תערובת של יחידות צורמות. הדמיון והשוני בין "שמות המספרת" ברומן האוטוביוגרפי ונובלה הפְּסִידוֹ-ביוגרפית מאירים באור חדש את מעמד "שם המספרת" ב"בת המקום", וממילא את שאלת האחידות והשלמות המבנית של הנובלה הזאת. שהרי לא קשה להבחין, לפחות בקריאה חוזרת, באופי החתרני המדהים של "הנדסת הקול" ב"בת המקום". יש לנו כאן, לראשונה אצל איני, סיפור שנכתב במודוס של סיפור המתורגם מהקורפוס של הספרות האמריקנית הדרומית. למעשה, אלמלא הרמז על נוכחותה של המחברת עצמה בסוף הסיפור, אפשר היה לחשוב שמדובר כאן בסיפור של טוני מוריסון או של פלאנרי אוקונור שתורגם לעברית, כולל השגגות הלשוניות האופייניות לתרגום לעברית מן הקורפוס הזה.

משתמע מכאן, שהמספרת ב"בת המקום" "התחפשה" למספרת של סופרת אחרת, ממוקם אחר ובעלת קול אחר. ה"התחפשות הזאת" יוצרת דיסוננס חריף בין "שם המחברת" ו"שם המספרת", שיש לו, לפחות בדיעבד, תוצאות פטאליות ביחס לאחדותו ושלמותו של הסיפור. זאת לא פחות, ולדעתי אף יותר, מאשר תוצאות שהן תוצר הדיסוננס בין המיקוד של הדמות והמיקוד והקול של המספרת ב"ספרא", או של הדיסוננס בין המיקוד והקול של לאה לבין המיקוד והקול של ורד, שבוראת את הדמות לאה ברומן ורד הלבנון. כך וגם כך; הפרקטיקות של תנועה מתמדת, החלפת מודוסים ושינוי פרסונות הן תמיד רלוונטיות ומוכנות לשימוש בארגז הכלים של איני, ארגז שתוכנן ונבנה כתיבת ציוד חירום משוכללת של לוחמת חירות, שאימת מגדל הפיקוח של הפנאופטיקון אינה נוטשת אותה לעולם.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

- 1 גרסה קצרה ומוקדמת של המאמר בשם: "The Lea Aini Project: Literature as an Act of Survival" ראתה אור בכתב העת *BGU Review* 3 (2013). אני מודה לד"ר תמר סגמן-הס ולד"ר חנה סוקר-שווגר, העורכת של כתב העת מכאן, וכן לחברי המערכת הצעירה של כתב העת על הערותיהם החשובות.
- 2 <http://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/00513.php>
- 3 ההדגשות שלי, י"ש.
- 4 <http://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/00513.php>
- 5 תיאור הסינדרום הזה בהקשר הספרותי ראו בספרה של איריס מילנר, קרעי עבר: ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני, תל אביב: המכון לחקר הציונות וישראל ע"ש חיים ויצמן, אוניברסיטת תל אביב, ועם עובד, 2003. וראו גם: יגאל שוורץ, "הצל שלנו ואנחנו: דור יום הכיפורים' בסיפורת הישראלית", מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2005, עמ' 234-215; G. Morahg, "Israel's New Literature of the Holocaust: the case of Grossman's *See Under: Love*", *Modern Fiction Studies* 45(2) (1999), pp. 457-479; H. Yaoz, "Inherited Fear: Second-Generation Poets and Novelists in Israel", *Breaking Crystal – Writing and Memory after Auschwitz*, Efraim Sicher (ed.), Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1998, pp. 160-169.
- 6 בהקשר זה ראו: יוחאי אופנהיימר, מה זה להיות אותנטי: שירה מזרחית בישראל, תל אביב: רסלינג, 2012; קציעה עלון, אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד וקרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, 2011; קציעה אלון, שושנת המרי השחורה: קריאות בשירה מזרחית, תל אביב: אוניברסיטה משודרת, מודן, משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 2014; בתיה שמעוני, על סף הגאולה, סיפור המעברה: דור ראשון ושני, באר שבע ואור יהודה: מסה קריטית, הקשרים, המכון לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב ודביר, 2008.
- 7 מהמונח "ההגמוניה האשכנזית" אין לגזור שלכל היהודים שהגיעו לארץ מאירופה היה מעמד חברתי ותרבותי שווה. כפי שהראיתי בהרחבה במקום אחר, החל בעלייה השנייה, יהודי מזרח אירופה הם שקבעו את סדר היום החברתי והתרבותי בארץ. ליהודי מרכז ומערב אירופה היה לאורך כל המאה הקודמת מעמד שולי יותר. שתי קהילות של יהודים מאירופה שהורחקו באופן בולט ממרכזי הכוח החברתיים-תרבותיים הן קהילת יהודי יוון, שלאחריה איני נתנה לה ביטוי, וכן קהילת יהודי רומניה. קהילת יוצאי רומניה זכתה ליחס מפלה שהתבטא בין השאר בכך שרבים מבניה ובנותיה יושבו, שלא כמו אחיהם מהקהילות האשכנזיות האחרות, בעיקר בפריפריה העירונית, לרוב בעיירות פיתוח בדרום ובצפון הארץ. וראו: יגאל שוורץ, האשכנזים, המרכז נגד המזרח, אור יהודה וקריית אוננו: דביר והוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2014, עמ' 13-83.
- 8 "אפר ואבק", הפקה: יהודה פוליקר, יעקב גלעד, CBS, 1988.
- 9 בגלל המלחמה ההיא, בימיו: אורנה בן-דוד, הפקה: דוד שיץ, שמואל אלטמן, שירות הסרטים הישראלי, 1988.
- 10 וראו: בתיה שמעוני, "חותרים להכרה: שואת יהודי יוון בשיח התרבותי והספרותי", עיונים בתקומת ישראל: מאסף לבעיות הציונות, הישוב ומדינת ישראל 21 (תשע"ב-2011), עמ' 115-140. תופעה

- מקבילה היא פרשת ההתעלמות הציבורית מגורלם של יהודי לוב בתקופת השואה. פרשה זו היא ברקע ספרו של יוסי סוכרי אמיליה ומלח הארץ, תל אביב: כבל (2002), ובצורה מפורשת יותר בספרו בנגאזי־ברג־בלזן, תל אביב: עם עובד, (2013).
- 11 בהקשר זה ראו מאמרה של חנה נוה: "הישראליות בין זיכרון השואה לשכחתה: דור ראשון, דור שני בסיפורה של לאה איני 'עד שיעבור כל המשמר כולו'", ביקורת ופרשנות 34 (2000), עמ' 115-145; וכן מאמר מאת בתיה שמעוני: Batya Shimony, "Resisting the Father's Narrative: A Study of Lea Aini's Vered ha-Levanon", *Prooftexts* 32 (2012), pp. 89-114.
- 12 זוהי טענתו המרכזית של זיגמונט באומן בספר מודרניות והשואה, תל אביב: רסלינג, 2013.
- 13 Michel Foucault, "Panopticism", Jessica Evans and Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: The Reader*, London: Sage, 1999, pp. 61-71
- 14 W או זיכרון־הילדות מאת ז'ורז' פרק (הספריה החדשה, 1991) היא יצירה שנעשה בה שימוש מופתי בתבנית הפנאופטיקון בהקשר של מוראות מלחמת העולם השנייה. כזה הוא גם הרומן מאת אהרן אפלפלד מכוות האור (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1980). וראו לעניין זה: יגאל שוורץ, "דגם המחנה הסגור: דרך המוצא?", סימן קריאה 12-13 (1981), עמ' 357-360. סביר להניח שלאה איני קראה את שתי היצירות המכוננות האלה בשלב כלשהו בקריירה הספרותית שלה.
- 15 דוד גורביץ' ודן ערב (עורכים), "פנאופטיקון", אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת, תל אביב: כבל, (2012) עמ' 961.
- 16 במיוחד בסיפורים שיש להם אופי אוטוביוגרפי: ורד הלבנון (2009) ו"ספרא" בקובץ בת המקום (2014).
- 17 וראו הערך "נמרוד", משה ברכוז ומנחם סוליאלי (עורכים), לקסיקון מקראי, תל אביב: דביר, 1965, עמ' 655.
- 18 לאה איני, ענק, מלכה ואמן המשחקים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 127 [ההדגשות שלי, י"ש].
- 19 שם.
- 20 לאה איני, גאות החול, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992.
- 21 לאה איני, ורד הלבנון, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, 2009.
- 22 לאה איני, סוסית, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן, 2012.
- 23 לאה איני, בת המקום, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן, 2014.
- 24 והשוו: שירה סתיו, "סוסית" של לאה איני – עלתה על הסוס", הארץ - מוסף ספרים (15.2.2012).
- 25 גורביץ' וערב (עורכים), אנציקלופדיה של הרעיונות, הערה 15 לעיל, עמ' 196.
- 26 Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London: Verso, 1987. תרגום המבוא וחלקו הראשון של פרק א בספר זה התפרסם בכתב העת מכאן ד (ינואר 2005), עמ' 161-180. וראו גם הנ"ל: *The Atlas of European Novel, 1800-1900*, London, Verso, 1999.
- 27 למשל: מתן חרמוני, ארבע ארצות, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, 2014; חגית גרוסמן, לילה ולואיס, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, 2014; דוריית קלנר, עמק־פלסט, תל אביב: ידיעות ספרים, 2014; אליענה אלמוג, מבט חטוף של הנצח, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, 2014.
- 28 שותפה לה בהקשר זה היא אורלי קסטל-בלום, החל בסיפור "לא רחוק ממרכז העיר" הפותח את ספרה הראשון לא רחוק ממרכז העיר (תל אביב: עם עובד, 1987); המשך בסיפורים "אלף שקל

- לסיפור" ו"הסופרת כזונת צמרת" בקובץ סיפורים לא רצוניים (תל אביב: זמורה-ביתן, 1993);
 דרך טקסטיל (תל אביב: הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה, 2006);
 וכלה, לפי שעה, בספרה הרומאן המצרי (תל אביב: הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד/
 ספרי סימן קריאה, 2015).
- 29 מבחינה זו אפשר להגדיר את המרחב הבדיוני שלאה איני יוצרת כמרחב של "עיר מחולקת",
 שבה המגע הדיאלוגי הממשי בין האוכלוסיות של שני החלקים, הצפוני והדרומי, הוא מקובע
 ומוגבל מאוד ונמצא במבנה היררכי נוקשה. אחת הראיות לעניין זה היא שהמפגש בין לאה/ורד
 "הדרומית" ליונתן "הצפוני" בספר ורד הלבנון מתאפשר הודות לשני תנאים היוצרים שוויון-
 ערך זמני בין נציגי שני המחנות: הראשון – יונתן הוא "צמח", כלומר "צפוני" מקולקל; השני
 – המפגש מתרחש במרחב לימינלי, בבית חולים. אגב, מערך דומה מתקיים גם ברומן חימו
 מלך ירושלים (1966) מאת יורם קניוק, שורד הלבנון מתכתב אתו בכמה וכמה דרכים. לעניין
 ערים מחולקות בספרות, ראו חנה וירט-נשר, מפתחות העיר, הרומאן האורבני במאה העשרים,
 תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד ואוניברסיטת תל אביב, מכון פורטר לפואטיקה וסמיטיקה,
 1982, עמ' 33-100.
- 30 לאה איני, גיבורי קיץ, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991.
- 31 לאה איני, מישהי צריכה להיות כאן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995.
- 32 לאה איני, אשתורת, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1999.
- 33 לאה איני, דיוקן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988.
- 34 שם, עמ' 8-9.
- 35 ורד הלבנון, הערה 21 לעיל, עמ' 248. באותו הקשר של רכישת ידע ופיתוח דמיון ספרותי-תרבותי,
 המספרת מוסיפה ש"פעמיים קראו אותם באוזני אחי ואחותי כעושים לי טובה ואחר כך קיננתי
 עליהם ימים רבים. שוכבת במיטה שלי, שבחדר ההורים, רגל על רגל, ורואה חדרים נוספים
 בארמון, עוד מקומות ביער; מציירת תמונות חדשות כחנות החייט כשבאוזני מחול הזכוכים"
 (שם).
- 36 השוו: אברהם בלבן, "למחוק את השקיפות", הארץ – מוסף ספרים (8.7.2009), עמ' 1, 4; אסתי
 אדיב-שושן, "מה פתאום איני באל"ף?", הארץ – תרבות וספרות (14.8.2009), עמ' 2.
- 37 מישל דה סרטו, המצאת היומיום: הסדרה לפילוסופיה, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג,
 2012.
- 38 והשוו: Batya Shimony, "Resisting the Father's Narrative: A Study of Lea Aini's", *Vered Ha-Levanon*, *Prooftexts* 32 (2012), pp. 89-114
 השינה" (ריאיון עם לאה איני עם צאת ספרה ורד הלבנון), ידיעות אחרונות – 7 ימים (28.5.2009).
- 39 וראו בהקשר זה, מזווית אחרת: שמעון אדף, "נגד אור הקונפורמיות העזה", הארץ – תרבות
 וספרות (14.8.2009), עמ' 2.
- 40 ורד הלבנון, עמ' 456 [ההדגשות שלי, י"ש].
- 41 וראו הערך "עשתורת", משה ברכוז ומנחם סוליאלי (עורכים), לקסיקון מקראי, תל אביב: דביר,
 1965, עמ' 719. גם כאן יש התכתבות אינטרטקסטואלית בתוך כתביה של איני (עשתורת
 ואשתורת מקבילים לעיני ואיני בורד הלבנון). ובהקשר זה ראו גם: רן יגיל, "אשתורת והתקשורת
 – אשתורת והסיפורת", עיתון 77 248 (תשרי תשס"א – אוקטובר 2000), עמ' 11.
- 42 עמדת מחבר דומה – שורד של ההון הממשי והסימבולי של ההגמוניה המוצג כלגיטימי, או
 לפחות מעמדה אמביוולנטית, מאפיינת את יצירתם של כמה סופרים שהוריהם נולדו בארצות

ערב. כך, בין היתר, אצל א"ב יהושע ורונית מטלון. אצל יהושע ניכרת התופעה כבר בסיפוריו המוקדמים "מסע הערב של יתיר", "מות הזקן", "מול היערות" ואחרים, המכונסים בשני קובצי סיפוריו הראשונים מות הזקן (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1962) ומול היערות (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1968). אותה תופעה מתגלה גם ברוב הרומנים שלו, במיוחד המאהב (שוקן, תשל"ז), מולכו (הארץ – מוסף ספרים, 1987) ומסע אל תום האלף (הארץ – מוסף ספרים, 1997). אצל רונית מטלון ניכרת התופעה בכל יצירותיה בעיקר, אך לא רק, ברמת הסגנון. כוונתי במיוחד לרומנים שלה: זה עם הפנים אלינו (עם עובד, 1995), שרה שרה (עם עובד, 2000) וקול צעדינו (עם עובד, 2008). עמדה דומה, אם כי בעלת אופי בוטה ובוועט בהרבה, משתקפת ביצירותיהם של סופרים צעירים יותר שהוריהם הגיעו לכאן מארצות ערב. כוונתי היא לסיפוריהם של דודו בוסי, קובי אוז, יוסי סוכרי ואחרים. לעניין הסיפורת של א"ב יהושע בהקשר הנדון כאן, ראו מאמרי: "דאוס אקס מכינה: אלוהים, מכונות ובני אדם בסיפורת של א"ב יהושע", אמיר בנבג', ניצה בן-דב וזיוה שמיר (עורכים), מבטים מצטלבים, עיונים ביצירת א"ב יהושע, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 507-515. לעניין עמדת הניכוס/השוד שמבצעים סופרים "מזרחיים" בני הדור השני, בעיקר ביחס לשואה הנתפסת כנכס סימבולי רב ערך בחברה הישראלית, ראו מאמרה החלוצי והמחכים של בתיה שמעוני: "להיות מזרחי, לגעת בשואה, להיות ישראלי", אתר העוקץ, יוסי דהאן ואיציק ספורטא (עורכים), 28.4.14. <http://www.haokets.org>

43 יובל נוח הררי, "טרור מהו? מימיה הביניים ועד למאה העשרים ואחת", www.openu.ac.il/~zmanim/zmanim108harari.pdf

44 גאות החול, הערה 20 לעיל.

45 ראו גם: איילת נגב, "לאה איני – לחיות עם בעל מת", שיחות אינטימיות, תל אביב: הוצאת ידיעות אחרונות, 1995, עמ' 251-259. הרומן גאות החול מתכתב עם ספרה של בתיה גור אבן תחת אבן (כתר, 1998) ועם ספרו של דויד גרוסמן אישה בורחת מבשורה (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, 2008).

46 ראו הערה 30 לעיל.

47 וראו גם: הדה בושס, "כנפיים שבורות", הארץ (20.8.1991), עמ' 4; דן דאור, "חיים בגובה העיניים", דבר (16.8.1991), עמ' 27; חנה הרציג, "לא לאהבה, לא לאלוהים, ידיעות אחרונות – המוסף לשבת (23.8.1991), עמ' 24.

48 שתיקת האם היא תופעה קבועה, עצמתית מאוד ורבת-חשיבות ביצירתה של איני. אפשר לקשור אותה לשתי תופעות מרתקות אחרות. א. לעולם אין איני מתארת שושלת נשית רציפה שיכולה הייתה לשמש חומת מגן מפני האלימות הגברית. הנחמה שמוצאות הגיבורות, אם אכן הן מוצאות נחמה, היא בחיקה של סבתא אמיתית או מאמצת, תוך דילוג מודגש על האם. כך, הסבתא ברומן ורד הלבנון היא אתר הנחמה האמיתי היחיד; וכך גם ברומן סוסית ובסיפורים "בת המקום" ו"ספרא" בקובץ בת המקום; ב. אחוות אחים/אחיות או אחוות חברים/חברות, אינה קיימת באף אחד מספריה, גם כאלה שהגיבורה היא אחת מקבוצה אוניפורמית: תלמידות באותה כיתה בתיכון, חיילת בטירונות בצבא ועוד. הגיבורה של איני פועלת תמיד לבדה. מסע הטרור שלה, שנועד לשרת את החברה, ובעיקר את "הדפוקים", והמתרחש במקומות שונים בארץ ובעולם, הוא תמיד מסע של פרשית/זאבה בודדה.

49 וראו בהקשר זה: רות אלמוג, "שבוע של ספרים: איני – טעמה של נקמה", הארץ – תרבות וספרות (28.12.2001), עמ' 14; אברהם בלבן, "אחריות האם: 'סדומאל' מאת לאה איני", תשע אמהות

- ואמא: ייצוגי אימהות בסיפורת העברית החדשה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 100-115; פנינה שירב, "כיסוי וגילוי", מכאן י (ספטמבר 2010), עמ' 153-184.
- 50 לעניין זה ראו ספרי, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2007.
- 51 לעניין זה ראו לאה איני, "לכתוב את הכאוס", NRG > מקוון < 11.6.2012 (דברים שנאמרו בהשקת הרומן סוסית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ב-3.4.2012). וגם: חכים ביי, T.A.Z, איזור אוטונומי ארעי, תל אביב: רסלינג, 2003, עמ' 53-69. וכן בספרי הידעת את הארץ שם הלימון פורח, הערה 39 לעיל, עמ' 29-83.
- 52 והשוו: שירה סתיו, "סוסית של לאה איני – עלתה על הסוס", הערה 24 לעיל.
- 53 סוסית, הערה 22 לעיל.
- 54 שם, עמ' 135.
- 55 שם.
- 56 שם, עמ' 136 [ההדגשות שלי, י"ש].
- 57 לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, תל אביב: ספרית פועלים, [1936] 2007.
- 58 גורביץ' וערב, אנציקלופדיה של הרעיונות, הערה 15 לעיל, עמ' 206.
- 59 שם [ההדגשות שלי, י"ש].
- 60 J.A. Coleman, *The Dictionary of Mythology*, London: Arcturus Publishing Limited, p. 847
- 61 לעניין הנווד והנוודות בסיפורת הישראלית ראו: יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן, הערה 5 לעיל, עמ' 235-264; וגם הנ"ל, אמנות הסיפורת של אהרן אפלפלד, אור יהודה ובאר שבע: דביר ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב.
- 62 וראו: חנה נויה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, תל אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 2002, עמ' 96-120; Gilles Deleuze & Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1987, pp. 381; Stephanie Golden, *The Women Outside: Meanings and Myths of Homelessness*, Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California, 1992.
- 63 ניר ברעם, "אמנית המשחקים: ראיון", מעריב - תרבות (31.12.2004), עמ' 12-13.
- 64 לא ראה אור.
- 65 חכים ביי, הערה 51 לעיל.
- 66 בת המקום, הערה 23 לעיל, עמ' 207.
- 67 שם, עמ' 264.
- 68 וראו לעניין זה: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, pp. 212-235; מישל פוקו, הטרוטופיה, מצרפתית (ואחרית דבר): אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003; מישל דה סרטו, המצאת היומיום, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2012; חכים ביי, T.A.Z: איזור אוטונומי ארעי, תל אביב: רסלינג, 2003.
- 69 יוצא מן הכלל הוא הזיווג בין הגיבורה לקנטאור ברומן סוסית. אבל זהו יוצא מן הכלל המעיד על הכלל, שכן הרומן סוסית מצהיר על עצמו שהוא סיפור אגדה קומי, שבו (ורק בו) הכול אפשרי.
- 70 רן יגיל, "אשתורת והתקשורת – על רומן אחד של לאה איני", בננות Blogs (24.8.2008).
- 71 [ההדגשות שלי, י"ש].

- 72 וראו: אבידב ליפסקר, "חניכה מיסטית ואקסטטית של 'קדושה': על רקעה הלגנדרית של הנובלה קאטרינה לאהרן אפלפלד", אפס שתיים 1 (תשנ"ב) עמ' 79-98; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism, four essays*, New Jersey: Princeton university press, 1957, pp. 33-35.
- 73 וראו: רולאן בארת ומישל פוקו, מות המחבר/מהו מחבר? מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005; חנה סוקר-שווגר, מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 20-75 ועוד.