

הכלאת סוגות ספרותיות בשלושה רומנים מאת

לאה איני: מישהי צריכה להיות כאן, אשתורת

וורד הלבנון

נסי' עוד

מבוא

אחד המאפיינים העיקריים של האסתטיקה בת-הזמן הוא התמוטטותן של מחיצות בין אמצעי תקשורת שונים ומיזוגן של סוגות אמנותיות. גם בכל תחומי הספרות – בדרמה, בשירה, בפרוזה – הכלאה של סוגות ספרותיות היא תופעה רווחת ביותר. בעוד הוצאות ספרים בעולם ממשיכות לתייג את הרומנים על פי סוגה או תת-סוגה (ספרות פשע, ספרות הומוסקסואלית, סיפורת פוסט-האחד עשר בספטמבר וכדומה), הרומנים עצמם ומחבריהם לא זו בלבד שמתנגדים השכם והערב לקטגוריזציה מעין זו, אלא אף ממציאים חדשות לבקרים סוגות משלהם. הכלאת סוגות איננה משום חידוש, וחלוקה ברורה לסוגות איננה מתקיימת בנרטיב של הרומן כבר מראשיתו. אולם הנטייה המוגברת המתגלה בספרות העכשווית לטשטש גבולות סוגתיים תוך ערבוב בין תרבות גבוהה ונמוכה מאפיינת במיוחד את הכתיבה הפוסט-מודרניסטית, השואפת לערער כל קטגוריות מבחינות הטוענות לסדר כלשהו. השאלה שניתן לשאול בהקשר זה היא: האם מדובר בחופש אמנותי חדש, או בתופעה המעידה על בלבול של זהות? מן הביטוי "סופרמרקט אסתטי"¹ שטבע דוד לודג' מסתמן כי הבררות המגוונות הפתוחות כיום בפני הסופרים מתממשות בריבוי סוגים של הכלאה ובחציית גבולות. הטכניקות הפוסט-מודרניסטיות הפכו לנקודת מוצא של כותבי רומנים רבים, ובהדרגה הן נמכרות גם לקהל ההולך ומתרחב. מה שברור הוא שזניחת החובה מצד הסופרים בני זמננו להסביר או להצדיק את התרחקותם מן המימזיס, או את השימוש שלהם בנרטיבים מינימליסטיים והיברידיים, המדגישים את המוזרויות של עצמם – זניחה זאת חושפת את חוסר-היציבות הבסיסי של התהליך הנרטיבי ושל הסיווג על פי סוגות.²

כבר מתחילת שנות התשעים של המאה ה-20, סופרים ישראלים מבצעים ניסויים מגוונים בהכלאת סוגות (למשל, יצחק לאור ברומן שלו עם מאכל מלכים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 1993), ולמרות שתופעה זו נסקרה מכל צדדיה על ידי מבקרים, עדיין יש מקום למחקרים ספרותיים בתחום זה שיאירו את

הבחירות שהנחו את כותבי הרומנים בחציית גבולות סוגתיים. מאמר זה מבקש, תוך הסתייעות בתאוריה של מיכאל באחטין על היברידיזציה ודיאלוגיות, להעביר לחזית הדיון את השיקולים שבבסיס הכלאת סוגות ספרותיות בשלושה רומנים מאת לאה איני: מישהי צריכה להיות כאן (1995),³ אשתורת (1999)⁴ וורד הלבנון (2009).⁵ ניתוח הרומנים במאמר זה גם מבקש לחשוף את הדו-שיח הספרותי שאותו מנהלת איני מן השוליים התרבותיים, שההגמוניה הספרותית הפטריארכלית מקצה לסיפורת נשים, כדי לשאת ולתת על מקומה בתולדותיה של הספרות הישראלית.

הכלאה ודיאלוגיות

בספרו הדמיון הדיאלוגי (1981),⁶ בפרק "השיח ברומן", דן מיכאל באחטין בהכלאה כתחבולה אמנותית שמשמעה מיזוג מכוון של שתי שפות חברתיות בהיגד אחד. לדידו, כל היגד אמנותי הוא מפגש בין שתי תודעות לשוניות שונות או יותר, המובדלות זו מזו בזמן ובמרחב החברתי: התודעה הלשונית והקול של המחבר המייצג; והתודעה הלשונית והקול של הדמות המיוצגת.⁷ באחטין מדגיש שבהכלאה אמנותית אין מדובר בדו-קוליות גרדא, אלא בשתי תודעות חברתיות-לשוניות אינדיבידואליות, שלכל אחת מהן כוונות משלה. שתי התודעות מתעמתות ונלחמות במודע על הטריטוריה של ההיגד. יתר על כן: הפעילות המתרחשת בהיגד איננה רק תוצאה של ערבוב בין משלבים לשוניים וסגנוניים, אלא היא נובעת מעצם ההתנגשות בין שתי נקודות ראות שונות של העולם שמתגלם בתצורות הלשון של ההיגד. מכאן חשיבותה. כיוון שכך, אומר לנו באחטין, ההכלאה היא הכלאה סמנטית, אך לא במובן המופשט הרטורי, אלא במובן הקונקרטי והחברתי. כסמנטית ומודעת, הכלאה זו היא מטבעה גם דיאלוגית מן הבחינה הפנימית; במילים אחרות – שתי נקודות הראות אינן מתערבבות זו בזו, אלא מוצבות זו כנגד זו ביחס דיאלוגי. וזאת, אף שהדיאלוגיות הפנימית והדו-קולית שלהן איננה יכולה להתממש ולהתפתח בצורה ברורה לדו-שיח מלא אלא לדו-שיח פוטנציאלי בלבד. ההכלאה הספרותית, לפי באחטין, היא אפוא מערכת אמנותית מאורגנת שמביאה במגע לשונות שונות כדי להאיר האחת את השנייה.⁸ גם במאמרו "הבעיה של סוגות דיבוריות",⁹ העוסק בהיגדים שחיבורם נקבע בהתאם לנושא, למעמד, למשתתפים ולתחום התקשורתי הספציפי שלהם (כגון: רפרטואר עסקים, הצהרות מדעיות, פקודות צבאיות, פרשנות חברתית-פוליטית) – גם במאמר זה מתייחס באחטין לסוגיה של הכלאה ולדיאלוגיות המובנית בה. הוא מסביר שכל היגד סוגתי מטמיע דהודים דיאלוגיים להיגדים אחרים מאותה ספירה של תקשורת, וכמן כן אותו היגד מביא בחשבון תגובות אפשריות של האחר להיגד המבוטא בקול. יוצא מכך, שהאחר (הממשי או המשוער) שהדובר של ההיגד מתייחס אליו, הופך ממאזין פסיבי למשתתף אקטיבי בתקשורת. עלינו גם לזכור כי למעשה ההיגד של הדובר מובנה מלכתחילה בציפייה למפגש עם התגובה עליו.¹⁰

בהסתמך על הבחנותיו של באחטין, טענת מאמרי זה היא שבהכלאת הסוגות בשלושת הרומנים שיידונו להלן הקפידה איני למזג סוגה והיפוכה ($-A / A$), בבחינת סוגה והאחר שלה. שתי הסוגות הללו מנהלות ביניהן יחסים של דו-שיח, המהדהדים גם ברובד התמטי

והאידיאולוגי של הרומנים. ברומן מישהי צריכה להיות כאן משתמשת איני במוסכמות של הרומן הרומנטי, ובהבעת היא חותרת תחתיהן ומציגה אותן באור פרודי כדי לספק תוכן חדש לסיפור החניכה הנשי. ברומן אשתורת מעמתת איני בין סאטירה אנציקלופדית נורמטיבית דידקטית וסאטירה אנציקלופדית די־גנרטיבית חתרנית¹¹ כדי להציע דו־קיום אפשרי בין שתי אידיאולוגיות מנוגדות, דו־קיום שהיא קוראת לו ציונות פוסט־ציונית. ואילו ברומן ורד הלבנון יוצרת איני מרחב ביניים בין אוטוביוגרפיה ופיקציה, שניתן לכנותו ביו־פיקציה.¹² מרחב זה מאפשר לה לפרק ולהרכיב מחדש את זהותה המנופצת ואת זהותו השבורה של האחר החברתי שלה.

הסיפורת של לאה איני, הידועה בסגנונה הפואטי העשיר, גם מודעת מאוד למקומן הנכבד של תרבות הפופ ותקשורת ההמונים בתהליך החברות של החברה הישראלית. מודעות זו באה לביטוי מובהק בהכלאת הסוגות ברומנים שלה. שלושת הרומנים, הבוחנים את החברה הישראלית משתי פרספקטיבות מהופכות – מן השוליים ומן המרכז, מתוך השיח הפמיניסטי הפוסט־ציוני ומתוך השיח הציוני הפטריארכלי¹³ – הם פרי הכלאתן של סוגות פופולריות וקנוניות. באמצעות הכלאה זו, ומבלי שתוותר על שפתה הדשנה, גם כשהיא משתמשת בסוגות פופולריות, מציגה איני נרטיבים הנחשבים לנחותים כשותפים שווים לנרטיבים האליטיסטיים המכוננים בתהליך החברות. לדידה, הבחירה בין סוגה להיפוכה, שאיננה מביאה בחשבון את ניגודה, סופה שהיא גורמת עולות חברתיות ופוליטיות. להתמוטטות הדיכוטומיות בין מרכז ושוליים, בין סוגות גבוהות ונמוכות יש גם השלכות מגדריות, בין השאר מגמתה של איני לטשטש את הגבולות בין המינים ואת חלוקת התפקידים הסטראוטיפית ביניהם, בייחוד במה שנוגע לכתיבה פמיניסטית לעומת שאר סוגי הכתיבה.

מישהי צריכה להיות כאן: בין רומן רומנטי ופרודיה פוסט־מודרניסטית שלו

הרומן מישהי צריכה להיות כאן (1995) הוא הכלאה של רומן רומנטי ופרודיה פוסט־מודרניסטית של אותה סוגה עצמה.¹⁴ הזיווג בין שתי סוגות, נמוכה וגבוהה, שאין ביניהן הרבה מן המשותף, מוליד טקסט דיאלוגי, שניתן לסווגו כ־bildungsroman (רומן חניכה), שהסובייקט שלו הוא נערה בת 17, הגדלה בשיכון מתפורר בפרבר תל אביבי בשנות התשעים של המאה ה־20. הזוג הטקסטואלי הבלתי רגיל – סופרת הרומנים הרומנטיים האנגלייה הפורייה אן מאטר והסופר הצ'כי "נסיך" הכתיבה המודרניסטית פרנץ קפקא, המופיעים כדמויות ברומן והמתפקדים כאבות הרוחניים של גילה, גיבורת הרומן – משמש mise-en-abyme של הנרטיב. הבילדונגס־רומן בן־הכלאיים הזה מציע עצמו לקורא כסיפור הפועל בשני מישורים: במישור השטח הוא מפרק את תפיסת הסובייקט הנשי בספרות ובאמנות ומערער את הסדר החברתי שביסוד תפיסה זו; ובמישור העומק הוא מתממש כאלגוריה מטא־נרטיבית, המייצרת וריאציה חדשה של תהליך יצירת הטקסט הספרותי, קריאתו והתקבלותו. הניתוח שלהלן גם יעמוד על הדו־שיח הסמוי המתנהל בנרטיב בין הסובייקט של רומן זה ובין הסובייקטים של הרומנים של אבות הספרות העברית המודרניסטית: יחזקאל חפץ ברומן שכול וכשלון

מאת י"ח ברנר וגולדמן ברומן זכרון דברים מאת יעקב שבתאי, מחד גיסא, ובין דולי, הסובייקט של מה שנחשב לרומן הפוסט-מודרניסטי הראשון בעברית, דולי סיטי מאת אורלי קסטל-בלום, מאידך גיסא. ניתוח זה גם יראה כיצד מבקשת איני לתפוס את מקומה היאה לה בתולדות הספרות העברית.

הנוסחה של הרומן הרומנטי והיפוכן הפרודי של המוסכמות הספרותיות והמגדריות שלה

הסוגה של הרומן הרומנטי, שהיא אנגלו-סכסית בעיקרה, נולדה במאה השמונה עשרה באנגליה (הרומן פמלה מאת סמואל ריצ'רדסון משנת 1740 היה רב-המכר הראשון). לשיאה הגיעה סוגה זאת כמאה שנים לאחר מכן ברומנים של ג'יין אוסטן, במיוחד אהבה וגאווה (*Pride and Prejudice*)¹⁵ משנת 1813.¹⁶ הרומן הרומנטי נחשב בשעתו לסוגה מהפכנית על שום התמקדותו הכמעט בלעדית בנושאי חיזור ונישואים ובשל בחירתו בנקודת ראות נשית. במהדורתו המודרנית מופיע הרומן הרומנטי לראשונה בשנות השבעים של המאה ה-20 (בשנת 1972), עם הופעתו של הרומן מאת קתרין וודיסוויס השלהבת והפרח וזוכה לפריחה ולתפוצה עולמית והמונית בשנות השמונים של אותה מאה. הרומנים הרומנטיים המודרניים, שרבים מהם הודפסו והופצו במקור ובתרגום על ידי הוצאות הספרים מילס ובון (Mills and Boon) באנגליה, הרלקוויין (Harlequin) בקנדה וסילוואט (Silhouette) בניו יורק, נכתבו על פי נוסחה שהכתיב בית ההוצאה. תחילה חייבה הנוסחה סיפור על יחסים מונוגמיים בין גיבורה בתולה, יפה, ענייה, חסרת ישע, בת שש עשרה עד עשרים, ובין גיבור מבוגר יותר, כבן שלושים, נאה, מתוחכם, מנוסה ועשיר, המושיע אותה מתנאי חייה הקשים. יחד הם מתגברים על המכשולים בדרך למימוש אהבתם וחיים משם ואילך באושר ועושר.¹⁷ השינויים שחלו במעמד האישה בשלושים השנים האחרונות וריבוי אפשרויות התעסוקה לנשים הרחיבו והגמישו את נוסחת הרומן הרומנטי ועשו אותה נועזת יותר מבחינה מינית.¹⁸ חוקרים עמדו על הקשר בין הרומן הרומנטי והבילדונגס-רומן.¹⁹ בדומה לבילדונגס-רומן, הרומן הרומנטי הוא סיפור התבגרות והתפכחות. הנערה-אישה חווה התעוררות מינית, ובעקבות אירועים מכוננים הקשורים לנישואים ולקריירה היא מתפתחת מבחינה פסיכולוגית ואינטלקטואלית. היא מיטיבה להבין את עצמה וזוכה, אחרי התלבטויות והתגברות על מכשולים, לחיים של הרמוניה משפחתית וחברתית, שמבטיחים גם מימוש עצמי. איני, שמבקשת לכתוב רומן זהות היברידי מנקודת ראותה של נערה צעירה, שבדומה לגיבורת הרומן הרומנטי עומדת בפני החלטה גורלית הנוגעת להצעת נישואים – מאמצת את הנוסחה של הרומן הרומנטי (סוגה A) ובה-בעת היא חותרת תחתיה באמצעות פרודיה על המוסכמות שלה (סוגה -A). אגב כך היא שוברת את החציצה בין ראלזים ופנטזיה ובין ספרות פופולרית וספרות גבוהה. ככוונת מכוון מפלילה איני את הטקסט שלה בעיוותים של נוסחת הרומן הרומנטי שכנגדם היא מתריסה. יוצא אפוא, בו-זמנית ולמרבה הפרדוקס, שבעת שהיא מגחיכה ומפרקת נוסחה זו, היא גם חולקת לה כבוד כשהיא טוענת אותה בתוכן חדש ושבה ומרכיבה אותה כאלגוריה מטא-נרטיבית פוסט-מודרניסטית.

שניית היחס כלפי הנוסחה של הרומן הרומנטי בספר מישהי צריכה להיות כאן

השניית ביחסה של איני אל הנוסחה של הרומן הרומנטי מתגלה בעימות הדו־שיחי המתעבב ברומן מישהי צריכה להיות כאן בין שתי נשים צעירות המייצגות שני נרטיבים מנוגדים. מצד אחד ניצבת גילה האוטודיקטית והנבונה מכפי גילה, שמנקודת ראותה מסופר הרומן בגוף ראשון, ומצד שני עומדת חברתה, עוזרת הבית הפשוטה והיפהפייה, אודליה, שהיא האחר שלה והיא מודל נשי שגילה דוחה. סיפורה של אודליה הוא וריאציה פרודית מודרנית של סיפור סינדרלה, שהרומן הרומנטי המסורתי אימץ אותו.²⁰ כך, למשל, ידועה בעלילות הסינדרלה הקטנה והמסכנה שלה סופרת הרומן הרומנטי האנגלייה המפורסמת המוזכרת ברומן, ברברה קרטלנד,²¹ שעל פניה מעדיפה גילה את אן מאטר כי לדעתה הרומנים של מאטר "הכי קרובים למציאות".²² אודליה בהירת העיניים, השער והעור, בעלת כתפי הקולב הדקיקות והדמעות המושלמות ש"כאילו הדביקו לה אותן על הפנים בשביל סרט",²³ מתוארת כנסיכה, שאמה מאושפזת במוסד לחולים כרוניים. על אודליה נגזר, כביכול, לנקות בבתי זרים ולסבול את הצצותיו של אביה שעה שהיא מתרחצת, עד שנסין חלומותיה יגיע ויהפוך אותה לדוגמנית. גילה בזה לפסיביות ולרפיסות של אודליה, שנותנת לדברים שיקרו לה, והיא לועגת לחלומות על עקרת הבית המופתית שאודליה שוגה בהם (המאפיינים את הנוסחה של הרומן הרומנטי). משאלתה של אודליה מתגשמת למראית עין כשהיא פוגשת את פייר, שמראהו כשל נסיך מן האגדות והוא הבעלים של בוטיק למכנסי ג'ינס ושל המתפרה שמעליו. פייר, שכבר בפגישה השנייה עם אודליה מטיילות ידיו על גופה גם לעיני גילה שנמצאת בקרבת מקום כדי לשמור על חברתה, מציע לאודליה לדגמן מכנסיים שעיצב בגזרה חדשה כי היא "נולדה בשביל זה".²⁴ גילה מלגלת על הנסיך החייט הזה, שחברתה מאמינה שיצאו לה ממנו קריירה או חתונה. היא קורעת את המסווה מעל סיפור סינדרלה וחושפת את המוניותה של אודליה, הנאיביות הילדותית שלה, בובתיותה המצטעצעת ובורותה. באירוניה היא מתארת את המוח של אודליה כקופסה קטנה בעלת ערוצים כמו במכשיר הטלוויזיה, שהוא המקור העיקרי להשכלתה. בהנאה היא עוקצת אותה כשאודליה קוראת לבי.בי.סי בשם די.די.סי. גם הביתיות של אודליה, חלומות הזוגיות ועקרת הבית שלה, דתיותה התמימה ותפקיד האחות הרחמנייה האהוב עליה – כל אלה מעוררים אצל גילה גיחוך, אם כי "הסבל בלי להבין"²⁵ של עוזרת הבית הזאת, מסכנותה וכניעותה חסרת התרעומת נוגעים ללבה. גילה דוחה נחרצות את אגדת סינדרלה, שילדות שלא התבגרו כמו אודליה מאמינות בה, וגם עושה ממנה פרודיה. עם זאת, היא עצמה איננה פטורה מכך כליל, וברגעים של התרגשות מינית היא ממחזרת קטעים מהרומנים הרומנטיים מאת אן מאטר, הידועים באנרגיה ארוטית חזקה, וחולמת על הבחורים היפים, האתלטיים והשזופים שניבטים אליה מתמונות הפרסומת. אך עם כל זאת נרטיב הרומן הרומנטי קטן למידותיה, והיא שואפת לנוע אל מעבר לו, אל הטריטוריה שסוגה זו מועידה לגברים בלבד.

בעיצוב דמותה של גילה מבקשת איני לערער על אי־השוויון בין נשים וגברים ועל מרכזותם של היחסים ההטרורסקסואלים ברומן הרומנטי. מצד אחד היא חותרת באמצעות הזרה לברוא מחדש את היחסים המגדריים בסוגה הפופולרית של הרומן הרומנטי שנשים כותבות וקוראות. מצד שני היא פועלת להרוס את המונוליתיות של הרומן הרומנטי על ידי סינתזה

בינו ובין הסוגות האליטיסטיות של ספרי המופת שרובם נכתבו על ידי גברים, כדוגמת קפקא, צ'כוב ודוסטויבסקי, הנזכרים ברומן של איני. בניגוד לנשיותן הבולטת של הגיבורות ברומן הרומנטי ולתפקיד הרגשני שהן ממלאות בו, איני משתמשת במונחים אנדרוגיניים לתיאור חזותה של גילה, מיניותה ואישיותה, וחוננת אותה בכוח פיזי ואינטלקטואלי, שלפי סוגה זאת הוא נחלתם הבלבדית של גברים. גילה מתוארת כבחורה גבוהה וחזקה, שרבים טועים בה מאחור וחושבים שהיא בחור, עד שהיא מסתובבת ומתגלים שדיה הגדולים, "ציצקאות" בלשונה, המותירים את הגברים פעורי פה. גם בשטח הרומנטי עושה איני היפוך פרודי לנוסחה של הרומן הרומנטי. גילה מאוהבת נואשות באלמנה ניצולת שואה, המתגוררת בקומה שמתחתיה, ארנה שַׁנְדְּלֵייר, כפי שגילה מכנה אותה על שום נברשת הקריסטל הענקית שבדירתה. ארנה הייתה שפן ניסיונות בידי רופאים נאציים, שתפרו את רחמה כשעמדה ללדת ולא נתנו לתינוק לצאת לאוויר העולם. כדי להמשיך לחיות עם ייסורי התופת של הזיכרונות, ארנה משתמשת בכספי הפיצויים מגרמניה לחיות כמו מלכה, בסחרור תמידי אובססיבי של קניות: מציאות, חיסולים וגרוטאות. רק המוזיקה של שוברט והקוניאק מנחמים אותה ועוזרים לה לשכוח. ניסיון החיים רב־התהפוכות של ארנה, שבצעירותה גברים רבים ביקשו את קרבתה, וכמו כן תבונתה, רגישותה, מודעותה העצמית הגבוהה, וכן שפתה הפרטית המשובשת, שבה היא משנה ומתקנת מילים מזכר לנקבה – כל אלה מציתים את דמיונה של גילה. ההכלאה בין משלבים גבוהים ונמוכים של השפה בתוספת החדרת שפת המהגרים "העילגת" של ארנה, חושפים את האלימות הגברית כלפי נשים שהשתגרה בשפה, במיוחד בזו המדוברת, שאפילו נשים כבר אינן חשות בה, כמו למשל בדוגמה הבאה:

ארנה, שאלתי אותה אתמול, כי הקוניאק הזה תמיד מכווץ לי את המוח יותר מהכיווץ הרגיל שלו; תגידי, איפה הציצקאות שלך?
 פפפ... נשפה ארנה. אשה לא להגיד על עצמה מלים של גבר. להגיד שדיים, ילדה.
 להגיד שדיים, או תפוחיים.
 אז בסדר, התביישתי. איפה הם?
 ארנה שנדלייר זקפה את חזה התרנגולת שלה ופלטה משפט נהדר, שרק ממנו אפשר היה להשתכר: נשתנו עד אין, ילדה. גלוק. גלוק. גלוק. עד אין.
 ... זה מה שזה. הגברים לאכול אותם, עד עכשיו הם פלטאה...²⁶

גילה מתאהבת בארנה אחרי התנסות רומנטית יחידה וכושלת עם גבר, הנמסרת ברומן בהארה לאחור ובדיבור פנימי ומסתכמת בשהייה מעליבה של חצי שעה במיטתו של סטודנט להנדסה אדיש וגס רוח, שמסתכל עליה כאילו היא "רק ציצקאות"; מיד אחר כך הוא מאבד עניין ומשלח אותה לדרכה. בעקבות התנסות טראומטית זאת שגבלה באונס, גילה נסגרת ומתבצרת, דוחה את יפים, ספק הספרים המחזר אחריה, ומחליטה שהיא כבר "לא בעניין הזה של גברים".²⁷ למרות זאת היא ממשיכה לדמיין את עצמה מתאהבת באחד מן הגיבורים החכמים והגבריים ברומנים של אן מאטר. מתוך צורך למרוד בתפיסה הסטראוטיפית הפטריארכלית המבחינה בין תכונות גבריות ותכונות נשיות, מאמצת גילה התנהגות גסה ומחספסת; היא מנבלת את הפה, משקרת, גונבת, פורצת, ואין היא נרתעת משימוש בכוח כדי להשיג את מבוקשה. בעיצוב החזות האנדרוגינית של גילה,

באי־הוודאות המכוונת לגבי נטיותיה המיניות ובהדגשת האלימות והרוע בדמותה – בכל אלה מבקשת איני לנפץ את האשליה של זהות מגדרית יציבה ולקרוא תיגר על נורמת הבינריות המגדרית שכפתה הטרוסקסואליות ההגמונית.²⁸ איני גם משתלחת בפרויד בשל גישתו הדואליסטית הקפואה, שאיננה מביאה בחשבון נסיבות ממשיות פרטיות של כמה מן הילדים, ומסבירה את המשיכה המינית של ילדים אל הוריהם (תסביך אדיפוס) כתהליך ביולוגי אוניברסלי. בשאיפתה לערער את הדואליזם המגדרי ההיררכי של זהויות הנתפסות כטבעיות, היא חותרת תחת נורמות חברתיות ותרבותיות פאלוצנטריות שמכתיבות גם את הנוסחה הקלאסית של הרומן הרומנטי.

את רגשות־היתר שמאפיינת את הרומן הרומנטי מחליפה איני – בהיפוך פרודי – בתשוקה לידע. גילה היא בת יחידה למשפחה בלתי מתפקדת. אביה הימאי ורך האופי נעדר רוב הזמן מן הבית, ואמה ברחה עם החבר החדש לקנדה. גילה מבלה את רוב זמנה בקריאה כפייתית של ספרים, שאת רובם היא לוקחת במשיכה מחנות הספרים והעיתונים השכונתיים. היא קוראת מכל הבא ליד: ספרים לפי סדרות בטלוויזיה, רומנים רומנטיים, רומנים אמריקאיים, ספרים מתכניות הלימודים של משרד החינוך, כולל סופרי העיירה. עוד היא קוראת כרכים של מיטב ספרות העולם וסדרות "מַכְתְּבֵי" של הסופרים האירופים הגדולים כדוגמת צ'כוב ודוסטויבסקי, ואת יומניו של קפקא, במיוחד את כרך ב' האהוב עליה. חלומה של גילה, שבינתיים ברשותה כמה ספרים שהיא מונה ומסדרת ללא הרף, הוא להיות בעלת ספרייה מפוארת כמו זו שיש לזוג הזקנים בשכונה, שלפי אודליה שעובדת אצלם אולי היו בעבר רופאים. את ההתלקחות הליבידינלית המאפיינת את הנרטיב של הרומן הרומנטי, מחליף הדחף העמוק והרודני של גילה לנכס לעצמה את אוצרות התרבות והידע. וגם קורה לא פעם שהיא מהרהרת כי לו הלכה עד הסוף כמו רסקולניקוב, שרצח את הזקנה המשכונאית, הייתה רוצחת את זוג הזקנים ומשתלטת על ספרייתם הענקית.

בהקבלה פרודית גרוטסקית לרומן הרומנטי, שבו הסיכוי להינשא לגיבור הוא פתח הצלה לגיבורה, ובעקבות כך משתפר מעמדה החברתי והכלכלי, גילה מקבלת הצעת נישואים מדוֹבֵק, בעל החנות השכונתית שממנה היא סוחרת ספרים. דוֹבֵק המכריס והמבחיל, המבוגר מגילה בהרבה, ששמו כשם פירמה של סיגריות זולות שנמכרו פעם בקיוסקים בארץ – דוֹבֵק זה הוא היפוך פרודי של הנסיך מסיפור סינדרלה. הוא מנסה לפתות את גילה בספרים, ובדעה אחת עם אשתו (שאיננה מסוגלת להשלים שום היריון ותמיד מפילה בטרם מועד את הוולד שבבטנה בגלל גבה החלש) הוא מציע לגילה עסקה. הוא יעביר לרשותה את חנות הספרים שלו וימלא את דירתה בספרים, ואילו היא, לאחר שיינשאו תשמש פונדקית לילדו. את הילד יגדל עם אשתו. אך בניגוד לציפיות הקורא מן הגיבורה העצמאית, הדעתנית והאסרטיבית, המנכסת בהדרגה ובמודע את תפקיד הגיבור ברומן הרומנטי;²⁹ ובהיפוך פרודי להתפתחות הרגילה ברומן הרומנטי לקראת התגשמות מאווייה הרומנטיים של הגיבורה – גילה, המשתוקקת יותר מכול לספרים ולידע, איננה דוחה על הסף את הצעת הנישואים של דוֹבֵק. הצעה זו תאפשר לה לממש את חלומה להיות בעלת ספרייה מכובדת, לקרוא ללא הפרעה, וכן תפטור אותה מחובת השירות הצבאי השנוא. ואת כל אלה לא קל לה לדחות מיד, על אף כאב הוויתור על

התינוק, הנובע, כפי שהיא מודה בפני עצמה, מ"אודליה בסיסית"³⁰, שלמרות שהיא דוחה אותה דחייה מוחלטת, היא גם נטועה בתוכה. אולם גילה רחוקה מלרצות תינוק. תדמית הכלה הנורמטיבית, הרעיה והאם לא הולמת את שאיפותיה ואת מציאות חייה (ילדי השיכון המוזנחים ונשים שמנעו מהן ללדת או שאינן מצליחות להשלים את ההיריון). כמו כן ברור לה שלעולם לא תתחתן עם דוֹבֵק הזקן הפדופיל, לא משנה כמה חנויות ספרים ייתן לה.

הנוסחה של הרומן הרומנטי עוברת קונטקסטואליזאציה מחודשת ברומן של איני, והיא יוצקת בנוסחה זאת תוכן חדש. איני איננה מתכחשת לטבע הנשי שהרומן הרומנטי מעלה על נס, לצורך הנשי לטפל, לסעוד, לטפח ולהזין, אלא שגילה ממירה את הנמענים של רגשות אלה ומכוונת אותם כלפי השפה. בפנקס שלה היא מקימה שמורה, שבה היא מצילה ומשקמת מילים נדירות הנמצאות על סף הכחדה (כגון: גווילים, תופינים, מטוויות), מחזירה את סיומות הנקבה לשמות עצם ופעלים שבנטיית הרבים נחקו לטובת סיומת הזכר (אתן, שלהן, הן), מתקנת בהשראתה של ארנה את מינן של מילים שהיו צריכות להופיע בנקבה ולא בזכר (למשל רחס), וכן משיבה למילים נדושות את רענותן על ידי פירוקן להברות ולצלילים. יש לה גם אוסף של קללות, שחלקן ספרותיות וחלקן עממיות, והיא מקפידה לאזן קללות בלשון נקבה עם קללות בלשון זכר. כפרודיה על רגשותיה של הגיבורה ברומן הרומנטי, יחסה של גילה אל מילים הוא חושני וטעון רגש. אוזנה כרויה למוזיקה של המילים ודמיונה מצייר לה את התמונה החבויה בהן: במילה "אימתניים" היא שומעת את המפלצת הרדומה המסתתרת בה;³¹ וכשהיא חושבת על "השתאות", היא מרגישה "שהמילה נחצית לשניים: איש וטעות, איש שהעיניים שלו נפערות והפה נופל בתימהון: האומנם זאת טעות?"³²; המילה "נתיר" מענגת אותה בעדינותה;³³ ובמילה "משוועות", שגילה משייכת למילים הנעלמות מן השפה, היא שומעת "המון כמיהה" וזעקה להיושע.³⁴ גילה מודעת לכך שאת המילים, שהן יותר ממשיות מצבעים וצלילים, קל מדי לנכס, ושהן יכולות להיות, בלשונה, גם "שתלטניות, אפופות ברית-אמונים שטנית של רעות, על סף האנושיות".³⁵ כך, למשל, בצירופים כבולים, כגון "אזרה אומץ", היא מבחינה שאזרה "בלי אומץ זה מוזר ונדיר, ועם אומץ די שכיח".³⁶ בהדהוד גרוטסקי לזוגיות המכוננת ברומן הרומנטי, הזוגיות של מילים מסבכת לה את ההחלטה האם תכניס אותן לשמורה שלה. בשיטתיות מפרקת גילה את העולם הנשי וערכיו וממירה אותם בעולם ספרותי בדיוני. היא מגיעה למסקנה שכדי להציל מילים לא די לאסוף אותן, אלא יש לשנן ולכתוב אותן כדי שמשוהו מהן יעבור גם לאחרים.³⁷ כך, במקביל ובהדרגה, היא הופכת במהלך הרומן מקוראת כפיייתת בלבד לסופרת שסוגיות לשוניות מעסיקות אותה.

בהיפוך פרודי ליחסים הארוטיים בין הגיבורה ומחזריה ברומן הרומנטי, מגוללת איני את יחסי הקרבה בין גילה והספרים שהיא קוראת והסופרים שכתבו אותם. מאז התנסותה המינית הראשונה הטראומטית עם גבר, שלמעשה אנס אותה, מחליטה גילה למלא את החלל שנפער בה רק במילים ובספרים. היא חוזרת ומאשרת שהכי טוב לה עם ספרים כי אפשר ומותר לחבק אותם. בדומה ליחסה המנפס והרגשי למילים, הקשר שלה לספרים הוא סימביוטי ורכושני. אל הספרים שהיא קוראת היא מכניסה את עצמה ואת חייה,

ואחר כך מכניסה ספרים אלה אל תוך עצמה, ועל ידי כך היא יכולה להמשיך ולגולל את סיפורם כחפצה ומאיזו נקודה שיעלה הרצון מלפניה, וסופה שהיא איננה יודעת איפה נגמר הספר ומתחילה גילה ולהפך. את גיבורי הספרים שהיא קוראת היא מזהה בשיכון שלה, ואנשי השיכון מאכלסים את הספרים שהיא קוראת. לא רק את הספרים האהובים עליה מפנימה גילה, גם את הסופרים שכתבו אותם. היא מנהלת עם צ'כוב וקפקא ויכוחים על הטקסטים שכתבו ונהנית מן התובנות שלהם ומעצותיהם. אל קפקא, ובעיקר אל היומנים שלו, היא מרגישה קרבה מיוחדת. לדידה, יש משפטים שכתב למענה להציל אותה, גם אם הוא אינו יודע על כך. מתוך הזדהות אתו היא יכולה לדמיין בפרטי־פרטים, ובעקבות כך גם לנכס, את הלך רוחו ואת עמקי הייאוש והבוז לעצמו שהוא חש בעת הכתיבה. לפיכך אין זה מקרה ששם הרומן שבו בוחרת איני, מישהי צריכה להיות כאן, הוא ניכוס פרודי בלשון נקבה של משפט הלקוח מהסיפור "בלילה" מאת קפקא והמופיע כמוטו של הרומן.

בדומה לגיבור כובש הנשים ברומן הרומנטי, הצורך הבלתי נשלט של גילה להיות בעלת כל ספר שהיא רואה מתואר כדחף ארוטי. סחיבת הספרים מן החנות של דוֹבֶק מלווה בהתרגשות פיזית עמוקה. בלב הולם היא שואפת את הספר אל קרבה ומשתכרת מריחו. הספרייה הענקית של הזקנים "מגרה אותה",³⁸ ולמרות שהיא יודעת שהספרים כתובים בשפות שהיא אינה קוראת אותן, היא איננה מסוגלת לכבוש את תשוקתה החולנית³⁹ להציץ בספרייה ולסקור את מסדר הספרים בכריכות העור עם אותיות הזהב המסולסלות. כשבסופו של דבר היא מסתננת בערמה לדירת הזקנים, היא מודה ומתוודה ש"בשעבוד הזה לספרים אין שום דמוקרטיה, רק חמדנות".⁴⁰ כניכוס סמלי של מפתחות הידע והחשיבה האינטלקטואלית היא גונבת מדירת הזקנים את צרור המפתחות של הדירה. כשהמפתחות בכיסה היא מרגישה "כאילו כל התרבות שלהם הייתה שם",⁴¹ עומדת לרשותה מתי שרק תרצה.

על אף ההיפוכים הפרודיים של הרומן הרומנטי והחתיירה תחת הנוסחה שלו (סוגה A-), איני איננה מוותרת לגמרי על הקונבנציה של הרומן הרומנטי ובשעת הצורך משתמשת בה (סוגה A). גם אין בדעתה לסיים את הרומן בנקודה זו של גנבת המפתחות לדירת הזקנים ולמנוע מן הסובייקט שלה את הפרס שמקבלת הגיבורה ברומן הרומנטי – הגבר האהוב והנערץ, שיאפשר את אקט החניכה שלה, את המעבר מן הקריאה לכתיבה. לכאורה אין בחייה של גילה שום גבר שהייתה רוצה לכבוש את לבו. לדוֹבֶק, "מאמוש שמן ומגעיל שלי",⁴² "בהמה",⁴³ גבר אידיאלי, היא לועגת על המוח הקטן שלו, שאונתו הימנית עסוקה רק בסקס והאונה השמאלית רק מחשבת חישובים של כסף. בגסות היא מסכמת שכל אלה, בתוספת הכרס הגדולה והכיסים והזין שמתחתיה, מתחברים "למין זימוח כזה שקוראים לו גבר, שמשון הגיבור, אלוהים, או סתם בקיצור דוֹבֶק".⁴⁵ את יפים, ספק הספרים הרוסי הביישן, המחזר אחריה והמזמין אותה לסרט ולקונצרט היא אמנם מחבבת ואפילו נמשכת אליו מעט מפני שהוא נחמד, יש לו נגיעת־מה לספרים והוא מנגן באקורדיון. אולם, כפי שהיא אומרת לו, הוא איננו הטיפוס שלה: הוא יותר מדי עדין ואין בו האינטלקטואליות והתחכום שהיא מחפשת אחריהם. היא גם איננה מחכה לאחד מגיבורי הרומנים הרומנטיים של אן מאטר, שהוא בדרך כלל מבוגר יותר, חכם, גברי, שרמנטי ומלהיב. עם קלאודיוס התרבותי והמגמגם, שהיא מכירה מסדרת הטלוויזיה "אני, קלאודיוס", היא הייתה מוכנה

להתחתן. אך למרבה האכזבה היא לא הצליחה להבין ממנו מילה כאשר התפרסם אחרי סדרת הטלוויזיה בתור ספר. גברים נאים וחסונים בפרסומות צדים את עיניה, כמו שמשון הגיבור מאירי התנ"ך בתקופת ילדותה, אולם אין הם מותירים שום רושם. אחרי מה שעולל לה המהנדס, היא מתאהבת בארנה ניצולת השואה הזקנה שגרה בשיכון שלה. ארנה היא בשבילה שמים של תבונה, דמיון ורגש, והיא מוכנה להתמסר לה גופנית ונפשית. אך ארנה דוחה את אהבתה ומעדיפה את אודליה התמימה, הפשוטה והיפה. באודליה רואה ארנה מעין בת, נחמת-מה לעת זקנה, במקום התינוק שהנאצים לא אפשרו לה ללדת. אחרי שארנה דחתה אותה, מוותרת גילה לכאורה על גברים. אולם שם של גבר אחד חוזר ועולה במחשבותיה: רסקולניקוב.

כמו הגיבורה ברומן הרומנטי המשווה כל אחד ממחזריה לאהוב לבה, רסקולניקוב הופך בעיני גילה לאמת-המידה לגברים ולעצמה, לשחרורה מן התכתיבים החברתיים כלפי נשים. כפרודיה על הגיבור האמיד, הגברי והנאה של הרומן הרומנטי, גילה נמשכת דווקא אל "[ה]טיפוס [ה]כספתי [ה]חרד"⁶⁶ הזה, שמסתובב קודח ברחובות סנט פטרבורג, זומם ומתכנן את רצח הזקנה המשכונאית. אהובים עליה הרגעים שלפני הרצח, שבהם, למרות התרגשותו, הוא אינו מפסיק לחשוב. היא מעריצה את האומץ שלו ללכת עד הסוף, לשלוח לכל הרוחות את המוסר הנורמטיבי ולבצע מה שמתחייב מן המסקנות שהוא מגיע אליהן אחרי מאבק פנימי ומחשבה עמוקה. כשגילה משתלטת על התרגשותה בשעה שהיא סוחבת ספרים מדוֹבֶק, היא אומרת בלבה שרסקולניקוב היה ודאי גאה בה. לא פעם היא מקנטרת את עצמה וחושבת: לו הייתי הולכת עד הסוף, כמו רסקולניקוב, הייתי רוצחת את הזקנים ולוקחת לעצמי את הספרייה שלהם, כי זה התיקון הנכון שיציל את הספרים. בדוֹבֶק היא מתגרה על שהוא מתעב את אביה של אודליה שמטריד אותה מינית, אבל יחד עם זאת אין הוא עושה דבר להיפטר ממנו. בהקשר זה היא אומרת לו שאם ירצח יום אחד את הזקנה שלו, אפשר יהיה להחביא את הגופה באחד מחיילי שריון הברזל של ארנה ואחר כך לזרוק אותה לירקון. את יפים היא מנסה בחידות ושואלת אותו אם בתור רוסי הוא חשב אי-פעם לרצוח זקנה עם כסף. כשהיא דוחה את חיזוריו של יפים, היא מטיחה בו בינה לבינה שהוא אינו מספיק טוב בשבילה כי לא ירצח שום זקנה בלה שמסרבת לאהוב אותה, ולא ילך עד הסוף וישב בכלא למענה. רצח זקנה, שעומד כמכשול בדרך להשגת מטרה מוצדקת בעיניה, חוזר ומופיע בהקשרים שונים ברומן⁴⁷ והופך למטפורה של אוטונומיה אינטלקטולית ומוסרית מוחלטת שגילה שואפת אליה. לכן בסוף הרומן הוזה גילה שהיא רוצחת את הזקנה בעלת הספרייה. בכך היא מעדיפה את הקיום בעולם הבדיוני; היא סוף-סוף זוכה, כגרוטסקה פרודית על הרומן הרומנטי, להיות ראויה לרסקולניקוב, והיא מתאחדת אתו כשהיא צורחת באקסטזה את שמו שוב ושוב שעה שהיא, כמוהו, רוצחת בדמיונה את הזקנה שלה, כשהיא רוכבת עליה ומרגישה את עצמותיה הרכות המתפוקות תחתיה.

הרומן מקיף שבוע בחייה של גילה, ובמהלך שבוע זה היא הולכת וממירה עולם נשי קונבנציונלי – שהיא מפרקת באמצעות פרודיזציה של הרומן הרומנטי – בעולם של יצירה ספרותית. יצירה זו היא בת-כלאיים; היא גרסה פרודית לטקסטים מאת סופרי המופת הנערצים עליה ומיזוגם עם הסוגה של הרומן הרומנטי. כמו קפקא, גילה מקבלת

השראה דווקא כשהיא נמצאת במצב הנואש ביותר: היא שוכבת במיטה כשתחבושת "כאב הראש של קפקא" מהודקת סביב רקותיה, אחרי שזמן קצר קודם לכן נמלטה מבית הזקנים שגילו שפלשה לדירתם. בביתה היא מוצאת את אביה הרכרוכי והעלוב יושב מול דוֹבֵק שבא לבקש את ידה ונראה כמו "ילד יורש"⁴⁸. נואשת, נבגדת ואבודה, כשכבר ידוע לה בוודאות שארנה ויתרה עליה לחלוטין, מתגלית לה לפתע נקודת ההשקה בין היומנים של קפקא והרומנים של אן מאטר. גם מתבררת לה הזוגיות האפשרית בין הנסיך האינטלקטואלי (כחלק ממשחק מילים פרנץ/פרינץ) והכלה הרגשנית, שברגע של משבר נפשי היא חזקה ממנו, והוא, על אף הבושה והפחד, זקוק לה. כי למרות שאין הרבה מן המשותף בין השניים – לא נושאי שיחה, שפה, או דרך ביטוי – בכל זאת יש דבק אנושי, מה שגילה מכנה "נקודת צומת סמויה בין אנשים, שהיא קליפתית כמו עור אבל איכשהו נורא נעים להתעטף ולהתכסות בה, לא לבקש אפילו להוציא מלה אחת, אלא רק לשוחח בדממה, עור על עור, יד על יד, זרוע בזרוע"⁴⁹. גילה יודעת שאגדות על נסיכים כבר מזמן עלו על שרטון, ושהכלה היחידה שהיא מכירה היא כלה אפורה, "שתויה מכישלון", המסתגרת בחנות ספרים ומנסה להציל מילים משוועות, ממצאיה קללות ומנסה ליישר את הלשון. ועם כל זאת היא שואבת השראה מן הזוגיות הבלתי רגילה הזאת של קפקא ומאטר, אבותיה הרוחניים, שני צדדים של אותה מטבע, כמו הזיווג בין סוגה והיפוכה שהיא יוצרת. את השניות הזאת היא מבקשת למסור בסיפור החניכה הנשי וההיברידי שלה.

המרת הזוגיות של הרומן הרומנטי בזוגיות של הכותב והקורא

סיפור החניכה, הנפרש במישור־השטח של הטקסט, בא לפרק את הנוסחה של הסוגה הנשית ביותר בספרות כדי לשוב ולהרכיב מחלקיה משהו חדש בעל תוכן וגיבורה אחרים הפתוחים לתרבות הגבוהה ולספרות הטובה.⁵⁰ במקביל, ברובד העומק, מגולל הרומן סיפור נוסף אלגורי, מטא־נרטיבי של תהליך היווצרותו של הסיפור ואופני קריאתו. גילה, חולת ספרים ומבורכת ביכולת בלתי מצויה להזהות עם הטקסטים שהיא קוראת, להפנים אותם ולהמשיך אותם בדמיונה, מעמידה (במקביל לאודליה המדגמנת בגדים) דגם חדש של קריאת טקסט, ניכוסו ועיבודו הפרודי לטקסט שהופך להיות שלה. כך, למשל, כאשר גילה קוראת באחד הרומנים הרומנטיים הוויקטוריאניים מן המאה ה-19 תיאור של שעת התה, שבה בעל המטווייה העשיר נפגש עם פילגשו הצעירה – גילה שומעת באוזני רוחה את נקישת ספלי החרסינה על המגש, היא מריחה את התופינים, את עוגת הפרות ואת הלחם בחמאה. לבה פועם בהתרגשות כאילו אותו תעשיין עם פאות הלחיים השחורות שהשיבה זרקה בהן ועניבת הפרפר הלבנה לצווארו העבה עומד להיכנס לחדרה. את אנשי השיכון היא מכניסה לרומנים שהיא קוראת. הזקן בחנותו של דוֹבֵק הממלא טופס הגרלה הוא הזקן "שבטח אליו התכוונה אן מאטר כשכתבה על המהמר שבתו נאלצת לשלם את חובותיו לתעשיין שאוהב אותה כמו אש"⁵¹. השכנה הקפדנית סוניה, ששמה עצמה לשומרת השיכון, היא הדודה תלמה הרווקה הזקנה והפוריטנית מרומן אמריקני אחר שהיא משכתבת, מוסיפה וממציאה בדמיונה. יונה העגלון מהסיפור "מועקה" מאת צ'וב הוא אבא שלה, והסוס שלו הוא אניית הסוחר שבה אביה מפליג. גילה הופכת את המציאות לבדיון, ואת

הטקסט הספרותי היא תופסת כמציאות.⁵² בדו־שיח פנימי שהיא מנהלת עם צ'כוב, אחרי שהצילה את ספרו מחנותו של דוֹבֶק, היא מודה כי ארנה היא דמות פרי דמיונה, ולכן היא מעתיקה את דבריה שוב ושוב לפנקס שלה. יותר ויותר מתברר שהאנשים שהיא מספרת עליהם הופכים בתודעתה לדמויות בתוך סיפור שהיא מחברת.

גם מן הדימויים של גילה, הממירים בני אדם בטקסט, ניתן ללמוד על השילוב שאיני עושה ברובד העמוק של הסיפור בין רומן מטא־נרטיבי ורומן חניכה. ככל שמתברר לגילה שהיא נועדה להיות סופרת, הסיפור שהיא מספרת מיתרגם בתודעתה לאלגוריה על תהליך הכתיבה שלו. כך, למשל, כשיפים מביט בעיניה, נבוכ מכדי להסתכל, כמו כל הגברים שפגשה, בחזקה המפותח, היא נוזפת בו ואומרת "אל תשחק מין רומנטיקן דביק, שאפילו אן מאטר [...]" הייתה תולשת אותו ישר לסל הניירות".⁵³ גילה מדומה ל"כלה מנייר וחוטים גרוסים ואבק של ספרים ישנים."⁵⁴ ארנה, שמבחינה אלגורית מסמלת את נרטיב השואה האוטנטי, הבלתי־מוסחר, שגילה רוצה להציל ממות, מתוארת כמפה בלה שרק גילה מסוגלת לקרוא, והיא פותחת את רגליה "כמו ספר"⁵⁵ כדי לקחת ולחפון את ראשה של אודליה בחיקה. וכשגילה הוזה שהיא אונסת את ארנה, היא מרגישה שהיא מחבקת "סתם צבר ניירות קמוט [...]" כריכות דקות קרועות, שאפילו לא טורחים לזרוק, שמתעופפות ברוח ומצטרפות לעננים".⁵⁶ ברצח ההזוי של הזקנה בעלת הספרייה הלועזית, הזקן המפוחד שוכב שכוח "כנייר קמוט, כטייטה מיותרת לא מדויקת כלל, סתם צנח בדרך לסל הניירות".⁵⁷ ואילו הזקנה, שהיא עם ספרייה מסמנות את נרטיב התרבות המערבית הנכחדת, מתוארת "כמו ספר טוב בכריכה ישנה מתפוררת", שגילה נושקת "בדפים פתוחים מתעופפים ברוח".⁵⁸ גילה רוצה להציל את הספרייה המפוארת של הזקנים כי היא יודעת שאם אין לספרים שומרים, נשאר מהם "רק אוסף חרקים מזן אלף־בית, שחור צפוף, בתוך כריכות מצהיבות ואכולות, לספריות של אנשים עם זיכרון חלש ומתכווץ".⁵⁹ ההמרה בין גוף לטקסט מתבלטת בשיחה הדמיונית עם צ'כוב הסופר־הרופא, הנסבה בין השאר על עוֹבְרִים מתיים; לשאלתה מה הוא עושה אתם, הוא משיב שהוא איננו מוציא אותם לאור "אלא קובר אותם כמו טייטות".⁶⁰ צ'כוב, שידו בעת השיחה עם גילה מזיעה דיו כחולה המתנצנצת גם על משקפיו, הוא הראשון שמציין בפניה כי עולה משאלותיה שהיא מבקשת לכתוב. בשלב זה היא עדיין מתכחשת לכך ומוסיפה כי היא מסתפקת בקריאה. וכשהוא מעיר בהומור שסימן שהיא בן אדם בריא, היא ממחרת לתקן ולשנות זאת ל"בת אדם". לקפקא, האלטר־אגו שלה, המנחש את הרהורי לבה על הזקנה ואינו מסתכל עליה מרוב בחילה, היא מרשה ללוות אותה לביתם של הזקנים. כאשר קפקא פותח לפניה "במין אכזריות חרישית"⁶¹ את דלת דירתם, היא נכנסת, נועלת אחריה את הדלת ומנסת לעצמה, בשינוי מין ונמענים, את המשפט שלו מן הסיפור "בלילה", המופיע גם בכותרת הרומן: "אני כאן. מישהי צריכה להיות כאן".⁶² משפט זה בסיפור שלה, בהיפוך פרודי למשפט המיוחס לשומר בסיפורו של קפקא המקבל על עצמו לשמור על הבריות הישנים בשקט בבתיים מתוך הונאה עצמית תמימה, מכון אל הספרים שהיא לוקחת על עצמה לשמור משכחה ומהכחדה. בדו־שיח הפנימי שבו מומרת בבירור הזוגיות של הרומן הרומנטי בזוגיות של קורא וכותב, קפקא מקשה ושואל: "אז מי הטפיל של מי [...]" מי קורא ראשון מה שכבר נמחק? מי בודה את מי? איזה שם באמת כתוב שם ב'מאת'?"⁶³ והיא עונה לעומתו: "[...] אתה הסופר, ואתה לא מבין שזה זוג? רק זוג, כמו שאני ואתה, אתה כותב ואני קוראת, מי חי את מי?"⁶⁴ בדגם הכתיבה והקריאה

שמציעה גילה, הסופר והקורא הם שתי פנים של משמוע הטקסט, ומחובתם של כל סופר וסופרת לעשות שימוש פרודי במורשה התרבותית ולנסות לתרום את חלקם כדי לשמר ולחדש אותה בה־בעת.

דו־שיח פנימי עם רומנים מכוננים בספרות העברית וניסיון להתמקם ביניהם

במקביל לשיח הגלוי שהרומן של איני מנהל ברובד הנרטיבי והמטא־נרטיבי עם ענקי הספרות המודרנית העולמית, שאיני מעדיפה אותה על פני הספרות העברית, הרומן מקיים מבחינה תמטית דו־שיח סמוי גם עם הספרות הישראלית והרומנים המכוננים שלה ומגיב על המשבר המלנכולי שספרות זאת נקלעה אליו. כמו הסובייקטים של אבות הספרות הישראלית המודרנית – יחזקאל חפץ ברומן שכול וכישלון מאת י"ח ברנר,⁶⁵ גולדמן ברומן זכרון דברים מאת יעקב שבתאי⁶⁶ ודולי ברומן הפוסט־מודרני דולי סיטי מאת אורלי קסטל־בלום,⁶⁷ הסובייקט של איני סובלת ממשבר של משמעות. כמוהם היא גדלה בעולם חסר סדר ואמונה באלוהים וחסר אידאולוגיה, וכמוהם היא סובלת מיצר הגאולה. חפץ, שחי את חייו "כפצע פתוח",⁶⁸ שהשבר בפלג גופו התחתון שמסרס אותו הוא מימוש מטאפורי שלו, סובל מאימה עמוקה מפני החיים, או ליתר דיוק מפני "חוסר הטעם בהם".⁶⁹ אבדן אמונתו התמימה מאז "ימי חומש הטובים", שיש לו אב בשמים המשיגח עליו, מדכדך אותו ונוטע בו את ההרגשה שעיקרם של חייו חסר ושאין טעם להתנסות בחיים חדשים. הוא אינו מסוגל להשלים עם ההתמוטטות הדתית ועם אי־הסדר המוסרי שבא בעקבותיה, והוא דן את עצמו לנסיגה נרקיסיסטית ולמודעות עצמית מועצמת, המגבירה את התלבטותו ואת הפסיביות שלו. בצר לו חולם חפץ על אוטופיה מיקרו־קוסמית של רשות היחיד, שבמרכזה האנשים הקרובים לו ולא "העולם, האנושות, האומה",⁷⁰ ושבה שולט החוק המוסרי ההומני שיחליף את המוסר הדתי שאבד. באוטופיה הפרטית הזאת, שהיא פרי הכרה פנימית וצורך אישי, הערך העליון הוא החמלה האנושית הבלתי־אנוכית. אולם על אף מוסריותו של חפץ ודבקותו ב"דרך הטוב", הוא אינו מסוגל לוותר על היצר הארוטי האנוכי שלו המתנגש עם רחמנותו, ואינו מסוגל להתחתן מתוך רחמים עם בת דודו אסתר. המתח הדיאלקטי הזה בין גאולה ללא ארוס ובין ארוס ללא גאולה, סופו שמטריף עליו את דעתו ומוביל להתאבדותו.⁷¹ בניגוד לחפץ שסובל מדיכאון קליני בשל אבדן אמונתו באלוהים ובסדר העולמי, גילה, שגם היא האמינה בילדותה באלוהים ונהגה להתפלל אליו מהחלון הצר שבהול בתקווה שמשם ישמע אותה ברור יותר באין הפרעה של אנטנות – מקבלת על עצמה שאלוהים אינו שומע, ולא משנה מאיפה מתפללים אליו. היא אף מתבדחת בינה לבינה שאלוהים, כמו כל הגברים, בוודאי חושב על דברים אחרים בזמן שבחורות גסות ובעלות חזה גדול כשלה מתפללות אליו. היא מלגלת בלבה על חברתה התמימה אודליה, שאין תקווה שתתבגר אי־פעם ותחדל ללכת "עד אליו" לבית הכנסת שליד העירייה. שם תספר לו את כל צרותיה, תרטיב בדמעות את ספר התפילה (שלפי גילה זה הספר היחיד שאודליה עדיין קוראת), תטליא עבורו את הפרוכת ותתרום את הכסף שהיא מרוויחה מעבודות הניקיון לשיפוץ הכיסאות הישנים בעזרת הנשים, כסף שבסופו של דבר הולך לעראק של הגבאי.

כמו חפץ, גם גולדמן פוחד לחיות בעולם חסר אחדות וודאות. השאלה שמטרידה אותו היא "איך אפשר למצוא שלוה בעולם זה של סבל ואי סדר".⁷² הצורך הדחוף של גולדמן בסדר עולם ובחוקיות מקורו בהתפוררות האידאולוגיה הצינונית הקלאסית, שנתנה בילדותו משמעות לחיים והכשר למעשים. בלעדי האידאולוגיה הצינונית חייו עוברים עליו מתוך הרגשת בזבוז, "סתמיות" ו"הסתיימות".⁷³ הוא מנסה להחליף את האידאולוגיה האבודה ברצינוניזם ובתבונה, אלא שהוא מכיר במגבלותיה של התבונה ובפוטנציאל ההרסני שלה. והואיל ובניגוד לעקרונותיו הוא עדיין סובל מיצר הגאולה וזקוק להווייה אוטופית שיש בה חירות מוחלטת, הוא מגיע למסקנה הניהיליסטית שהוודאות היחידה בחיים היא המוות, והחירות המוחלטת שיש לאדם היא לבחור את שעת מותו, דהיינו להתאבד. בניגוד לגולדמן, גילה גדלה בדור שאיננו מצפה שהאידאולוגיה הצינונית תיתן טעם לחיים ותפחית משהו "מהטבלאות של הכאב".⁷⁴ השירות הצבאי מצטייר לה כבזבוז, כשבחורה צעירה מתבקשת "להתחפש לאחת שעושה כוס תה ולומדת להצדיע בלי לשפוף או שלומדת איזה קורס הדרכה על תותחים, ואחר כך, כשמסיימת בהצטיינות, באים ומצלמים אותה פתאום מהעיתון, רכובה על הזין של הפלדה עם פרח".⁷⁵ בשבילה "המולדת כבר נבנתה וגם הבית קיים",⁷⁶ המלחמה היא חיידק שעלול לתקוף אחת לכמה שנים.⁷⁷ החגים הלאומיים, שלכבודם הפועלים תולים דגלים קטנים ושרשרות חשמל, החנויות מתקשטות ו"עדר" בני אדם קונה מכל הבא ליד⁷⁸ – כל אלה רחוקים מעולמה.

גילה גם איננה שותפה למשבר המשמעות הרפואי-הביולוגי שממנו סובלת דולי, שכופרת בכוחו של אלוהים להגן על הבריאה מפני השטן ומחלותיו הממאירות. דולי זו נכנסת למרה שחורה לאחר שאביה לקה בסרטן, והיא זירזה את מותו מתוך רחמים כשהחדירה חומר קטלני לעירוי שלו. בהיפוך פרודי למוסכמות של השיח המלנכולי, דולי איננה סובלת בעקבות זאת ממלנכוליה של הרוח, אלא ממלנכוליה של הבשר; את מקומם של הגעגועים לגאולה היא מחליפה באסטרטגיה של הישרדות בעולם פרנואידי שכוּח־אל. היא לוקחת את גורלה בידה ולומדת רפואה כדי שתוכל לסמוך רק על עצמה ולדאוג לבריאותו הפיזית של העולם ובראש וראשונה של בנה, שפן הניסיונות שלה. רק כשהיא סבורה שבנה נפל בקרב, רק אז מנסה דולי לשים קץ לחייה. אך שלא כמו סופם הטרגי של חפץ וגולדמן, ניסיון ההתאבדות שלה אינו צולח, ובהיפוך תפקידים פרודי לעקדת יצחק ובניגוד להסתברות סטטיסטית, בנה הוא שמציל אותה מהתאבדות. לעומת דולי, גילה, שאיננה מלנכולית מטבעה, כפי שמעיד עליה שמה, בטוחה בחוסנה ובבריאותה אם כי היא משוכנעת שהיא עתידה להידרס ביום מן הימים או שתקרה לה איזו תאונה שבעקבותיה תאבד את זיכרונה כמו כמה מן הגיבורות של הרומן הרומנטי, או כמו סופרי סדרת ה"מיטב", שרובם מתו צעירים. כמו אבותיה הספרותיים, חפץ וגולדמן, גם גילה סובלת ממשאלת מוות ובכוונה היא חוצה את הכביש מבלי להסתכל ימינה ושמאלה.

עם זאת, כמו חפץ, גולדמן ודולי, גם לגילה היו פעם תכניות אוטופיות לרפא את העולם. אלא שלא כמו חפץ, שחולם על אוטופיה הומנית-אלטרואיסטית שתחליף את המוסר הדתי האבוד; ולא כמו גולדמן, שמחפש תחליף לצינונות הקלאסית ברצינוניזם ובתבונה הטהורה וסופו שהוא מגיע לניהיליזם מוחלט; ואף לא כמו דולי, שמאמצת אוטופיה קיומית-ביולוגית של שרידה בכל מצב ובכל מחיר – לא כמוהם לגילה היו כוונות "לרפא

כל מיני מצבים⁷⁹ באמצעות ציטוטים נבחרים שהייתה מעתיקה לפנקסה. אולם אחרי שעברה מהעתיקת משפטים להעתיקת פסקאות ודפים שלמים, היא תופסת שלא עליה להחליט איך לרפא את העולם, אלא להסתפק בהצללת מילים, את הנדירות ביותר, שכבר אין להם סיכוי. היא קוראת כדי להציל מילים שנמצאות על סף כיליון, אבל כמעט בסוף הרומן, בעקבות מכתב שהיא הייתה רוצה לכתוב לבוס של יפים ספק הספרים, היא מבינה שאין די בהצללת מילים, בשיקומן, או בשינון. כדי שהן באמת תחזרנה לחיים יש לכתוב אותן כדי שישמשו גם אחרים. תובנה מכריעה זאת, המצילה אותה מן ההתפוררות המקיפה אותה, מובילה אותה להשלמת תהליך החניכה, שבסופו היא מודעת לכך שייעודה איננו להיות קוראת בלבד המשוגעת לספרים, אלא גם לתרום את חלקה כסופרת. באמצעות הסיפור הפרודי-ההיברידי של סוגה והיפוכה, שבו היא מציעה תוכן חדש ומכונן לסיפור החניכה הנשי – תוכן שדוחה את הבינריות המגדרית, ממזג סנטימנטליות ואינטלקטואליות, פנטזיה וראליזם, ומקיים דו-שיח כפול עם המורשה הספרותית העולמית והישראלית הגבוהה והפופולרית גם יחד – באמצעות כל אלה תובעת איני את מקומה הראוי בכותל המזרח של הספרות העברית.

אשתורת: בין סאטירה אנציקלופדית נורמטיבית לסאטירה אנציקלופדית די-גנרטיבית

אתם כל הזמן נלחמים בדהפים סותרים. חום וקור. הגיון ורגש. תמיד אחד על חשבון השני. אף פעם לא במשולב. (לאה איני, אשתורת)⁸⁰

המונח "נרטיב אנציקלופדי" נכנס לשיח מחקר הרומן הפוסט-מודרני בעקבות מאמריהם של רונלד סווינגר ואדוארד מנדלסון שראו אור בארצות הברית ב-1975.⁸¹ על פי מנדלסון, נרטיבים אנציקלופדיים שואפים להקיף את כל תחומי הידע והאמונות של החברה תוך זיהוי הפרספקטיבות האידאולוגיות, שדרכן התרבות מתבנת ומפרשת ידע זה.⁸² סווינגר, הסבור שמטרת הנרטיב האנציקלופדי היא לנסח ולהציג תפיסת עולם כולית ומאחדת, מציין שהדחף לאנציקלופדיות בספרות ממשך להתקיים גם בדור כמו שלנו, שבו שולטים הפרודיה, המסחור והטכנוקרטיה.⁸³ בספרו סיפורי חתרנות: הסאטירה והרומן האמריקני 1830-1980 מבקש סטיבן וייזנברגר⁸⁴ לחדד את הבחנותיהם של סווינגר ומנדלסון ולהוסיף עליהן. הוא מציע להבדיל בין טקסטים אנציקלופדיים שאינם סאטיריים, כדוגמת הקומדיה האלוהית מאת דנטה, לטקסטים סאטיריים כגון סאטיריקון מאת פטרוניוס (המאה ה-1 לספירה). את הסאטירות האנציקלופדיות מחלק וייזנברגר לשתי חטיבות: א. קלאסיות או גנרטיביות, כגון דון קישוט מאת סרוואנטס או פאוסט מאת גתה, שמטרתן דידקטית והן מטמיעות את המיתוסים החברתיים-האידאולוגיים המיידעים אותן כאשר הן יוצאות בשמם של מיתוסים אלה למתוח ביקורת על מציאות בת-הזמן; ב. אנציקלופדיות פוסט-מודרניות די-גנרטיביות, כדוגמת הקשת של כוח המשיכה מאת תומס פינצ'ון⁸⁵ או ג'יי אר מאת ויליאם גאדיס,⁸⁶ המורכבות מבליל ענק של ידענות אקסצנטרית, הבאה לחקות בלעג את הנרטיבים האנציקלופדיים הקלאסיים תוך הסתייגות מראייה טוטלית ותוך חתרנות תחת הביטחון של החברה בנרטיב-העל שלה. שני סוגי הסאטירות, המבקשים לחבוק תרבות ומלואה, נתקלים באילוצים ומגבלות מעשיים בשל ההתרחבות המהירה של מאגרי הידע; בסופו

של דבר הם מסתפקים בסינקדוכה של תרבות זו. אך לעומת הסאטירות האנציקלופדיות הגנרטיביות, הפועלות מתוך מרכזי הידע החברתי והמאשרות את המטא־נרטיבים המארגנים ידע זה, הסאטירות הדי־גנרטיביות, הממוקמות בשולי התרבות, חותרות לחבל בנרטיבים המארגנים את הידע והתרבות. אמנם בשני הסוגים של הסאטירות קיימים המיתוסים החברתיים כתט־טקסט פרודי, אולם בסאטירה האנציקלופדית הדי־גנרטיבית בולט המתח בין הנרטיב המסודר והמאורגן של הסב־טקסט ובין האקראיות, ריבוי הדיגרסיות ועודף המלל של פני השטח, של טקסט־העל המודפס, המאתגר כל תפיסה כוללת והמדגיש את חוסר הנרטיביות שלו עצמו. מנדלסון משתמש במונח "אנציקלופדיה נלעגת" ("mock-encyclopedia") לתיאורו של טקסט מן הסוג האנציקלופדי הדי־גנרטיבי.⁸⁷

הרומן אשתורת מאת לאה איני, המנסה להקיף את כל היבטיה של המציאות הישראלית⁸⁸ כפי שהיא משתקפת מן הפרספקטיבה הסינקדוכית של בועז אשתורת, כוכב אמצעי התקשורת ההמוניים, ששנותיו כשנות המדינה – רומן זה הוא טקסט אנציקלופדי (סוגה A), המציג באורח סאטירי את האימפולס האנציקלופדי שלו להגייע לקווגיטיביות ולמובנות מלאה (סוגה A-). הספר נכתב בין אוגוסט 1997 ואוגוסט 1998, כיוכל שנים לאחר הקמת המדינה, וסיפורו מתרחש כשנה אחרי רצח רבין בארבעה בנובמבר 1995. על רקע השנים האלה, הנתפסות כקו פרשת מים היסטורי, מבקש הספר לערוך חשבון נפש לאומי־תרבותי תוך שהוא מתמודד עם האינדוקטרינציה הציונית הקלאסית במהדורתה ההרצליאנית, הבן־גוריונית והעכשווית. זאת, לדעת איני, בתקופה שבה הצד הדתי־המסורתי הקיצוני במדינה מאמין בהיות עם ישראל אור לגויים "ואילו הצד האחר, החילוני, נאחז בציונות גזענית לא פחות".⁸⁹ הסובייקט של הרומן, התופס מקום מרכזי בעיצוב התפישה האידיאולוגית של הדור, הוא חסיד רעיונותיה של הציונות הקלאסית, שנקלטו אצל בני הדור הזה בפעולות תנועת "הצופים", בבית הספר ומן התרבות הפופולרית, בעיקר מן הרדיו: מהתסכיתים של שנות החמישים ומחידוני התנ"ך וידיעת הארץ. כדי לשרטט קשת רחבה של החברה הישראלית, ממקמת איני את הסובייקט שלה בצומת שבה מצטלבים דחפים היסטוריים סותרים, שתסמיניהם הם קבוצות לחץ פוליטיות מתחרות וחיים לאומיים פנימיים וחיצוניים מסוכסכים. בועז אשתורת, לשעבר בועז שפרינצר, מעוצב כגיבור־תרבות וכדובר לאומי. הוא בנם של ניצול שואה מפולין ובת פרדסן ילידת מלאבס, נצר לאנשי העלייה השנייה והשלישית מאוקראינה. אשתו היא פרקליטת המדינה לשעבר, בת להורים ילידי הארץ ממוצא יקי (אביה שופט), המתגוררים בוילה בשכונת דניה שעל הכרמל, ובנו הוא חניך תנועות הנוער, בוגר גולני ותרמילאי במזרח הרחוק. כעורך בכיר בעיתון יומי פופולרי, מתראיין אשתורת בקביעות בתכניות טלוויזיה, והוא בעל קשרים חברתיים ופוליטיים ענפים. באמצעות תיאורן של שתי יממות בחייו של מי שנחשב לאינטלקטואל אוליגרכי,⁹⁰ שיש הרואים בו מושא־חיקוי, חושפת איני את נביבותה, חוסר אונותה, וסיאובה של אצולת המלל⁹¹ הישראלית, שנמצאת על סף קריסה. הסימפטום להתמוטטותה הממשמשת ובאה הוא הפתולוגיה הנדירה והפנטסטית שמפתח בועז אשתורת במשך יומיים – מהרגע ששב אבל וחפוי ראש מפגישה עם מטפלת מין מיומנת, שניסתה לרפאו מאין־אונות. לשוננו, שפילסה לו דרך לצמרת והקנתה לו שם והשפעה, מאבדת את חוש המידה והדיבור, מתארכת בהדרגה בשבעה סנטימטרים, מערבבת תפקידים⁹² ומתראה כאבר מין, כאותה זכרות תוססת שאליה הוא נכסף האבר הפנימי הפורץ החוצה כביטוי של סלידה והתרסה,

הוא אות המבשר לא רק את התפרקותה ומרידתה של המערכת הפנימית שלו, אלא גם של החברה שהוא משמש לה פה.

היה אפשר לקרוא את אשתורת כסאטירה נורמטיבית, שלפי התבנית המסורתית־הפורמליסטית מציגה בצורה מגוחכת וגרוטסקית איוולת ומידות נפסדות. מטרתה של סאטירה מעין זאת היתה יכולה להיות דידקטית: לתקן את המעוות ולשמר את ההיררכיות החברתיות (סוגה A), אלמלא הפליל הרומן את עצמו באותם העיוותים עצמם שהוא מבקר ותוקף (סוגה A-). התודעה המפותחת והוולדנית, המשריצה מחשבות ללא הרף ומשחקת־מאוננת במילים, הדפְּקָת המקיפה עולם ומלואו בידענות שאיננה יודעת ספק והמתנגדת בתוקף לדברים הנראים כחסרי פשר והסבר, טחינת הזיכרונות הבלתי פוסקת והריחוף המתמיד בין מציאות והזיה – כל אלה אינם מאפיינים רק את הסובייקט של הרומן, אלא גם את הנרטיב עצמו. מדובר בנרטיב בן־כלאיים, רב־קולי וגרנדיוזי, בעל מודעות עצמית גבוהה, הסובל מעודף דטרמיניזם, או סיבתיות־יתר, והבנוי משטף של תיאורים מפורטים, זרם תודעה וניתוחים פסיכולוגיים ואידאולוגיים. ניתוחים אלה נמסרים בלשון שופעת ועשירה, המערבבת את הראליסטי בדמיוני, את הרפרנציאלי בפואטי, רצינות תהומית בהשתעשעות חתרנית. מצד אחד מציג הרומן מציאות ראליסטית מוכרת תוך הבלטת אופיו המתגבגב והקוהרנטי של הנרטיב; נרטיב זה בנוי ממרכיבים הניתנים להפרדה, המקיימים רשתות של יחסים פנימיים (כגון, הסינקדוכה של הסכין היפנית והסרת הפלסטר) והמעמידים רצפים באמצעות עקיבות בזמן וסיבתיות. מצד שני, הסחף העז של הפנטזיות הסוראליסטיות המציף את הטקסט, חותר תחת המוסכמות הראליסטיות של הרומן עצמו. כך, למשל, עוברים קרוב לשלושים עמודים של הזיות שיגעוניות⁹³ מהרגע שבועז אשתורת מתבקש על ידי רופאו להוציא לשון ולומר "אהה" ועד שהוא מבצע מה שנתבקש לעשות. כפילות פרדוקסלית זו, כלומר רומן שהוא בעת ובעונה אחת סאטירה גנרטיבית וגם די־גנרטיבית ברוח המינוחים של וייזנברגר, או סאטירה נורמטיבית נאו־ראליסטית מודרנית וגם קרניבלית פוסט־מודרנית – כפילות זו הופכת לסימן ההיכר המובהק של הנרטיב, ועקבותיה ניכרים בכל ההיבטים של תהליך ייצורו של הטקסט.

זהות נרטיבית כפולה ואידאולוגיה סכיזופרנית

הדואליות האוקסימורונית בהכלאה בין סוגות נרטיביות מהופכות (A/A-) מתגלה גם במבנה הרומן, ברטוריקה ובתמטיקה שלו ובאידאולוגיה הסכיזופרנית שלו. בדיקת מבנה הרומן מעלה שסיפור המעשה, הנע בסדר כרונולוגי לאורכן של שתי יממות בחייו של אשתורת, עומד בסתירה לסחף ההארות לאחור וההזיות, המשבש את תנועתו הליניארית של הנרטיב. גם מבחינה תמטית, התקדמות כרונולוגית זו מתנגשת עם סיפור הרגרסיה הדמיוני שהרומן מגולל, שבסופו חוזר אשתורת להיות עובר שנולד עם מותו מתוך כד המתגלגל בחולות הנגב. דמות העובר היא של ולולה שוטה, המשורר־בכוח מן האידליה "כחום היום" מאת שאול טשרניחובסקי, או של אביו של אותה ולולה.⁹⁴ זאת ועוד; אשתורת, המעוצב כדמות מתפתחת בעלת צביון אישי ועומק פסיכולוגי, שבזיקה אליה כל האירועים והאובייקטים ברומן מקבלים את מובנותם, מתפקד גם כקלידוסקופ שבו

נפגשים כוחות ואירועים רבים מספור. בדיעבד, בגלל המטען היתר שמועמס עליו, חדל אשתורת להיות דמות אינדיבידואלית והופך למשל חברתי. סכיזופרניה זו מתגלה גם ברובד הרטורי של הטקסט. מצד אחד לשון הרומן היא סינטגמטית ומימטית ומנסה למסור את המתרחש בדקדנות מופרזת כמו־תיעודית, כמעט ביחס של אחד לאחד. מצד שני היא פרדיגמית ופואטית ומגבבת ערב רב של דימויים, מטפורות, אימז'ים, קטלוגים של ניבים וקלישאות פרי דמיון היפר־אקטיבי ורגישות לשונית ומוזיקלית ניכרת.⁹⁵ כך, למשל, הוא אחד הרגעים שבו אשתורת צוחק למותו בעוד לבו המתקומם משיב מלחמה שערה:

נבצר מכוחו של הצחקן שבמחסן הניקוי, להבין שאני, הלב, קשיח עמו עכשיו מתמיד, ולו בכדי להוציאו מפה – לכשארצה – מעט אנושי יותר. ככלות הכול, בן־אדם. כפי שנברא. כפי שבא. שתגידו, אתם שם בחוץ, בעלי־הלב הרחום, הנוהה אחרי חסדי הלב ושאר הבלים, שמה שלא יגידו לב היה לו... ואף ראה כליות ולב, ואהב בכל לבו, בדרכו שרירת הלב, והגם שגנב את לבו והמסו, אהב את בנו אהבה עזה, וגם כתב דברים שנכנסו ללבבות אף שפיו ולבו לא תמיד היו שווים, בכל זאת הרחיב את לבו לקהל, והזינו ובידרו, ועשה קל על הלב, ואפילו שלא הבינו למורד לבו ולאומץ לבו, בכל זאת, נתן להם מחכמת לבו, שגבה והלך, כן, אך עדיין פתח בפני נשים את סגור לבו, כל לבו על לשונו, ואמת, לא בלב שלם, אלא בדרכו ערלת הלב, אוהב יותר מכולן את אלו שיושבות עתה על ברכיו, ועוד אחת נלבבת, שאיננה כאן, שלא אחת שכרה את לבו כפטיש, וניתצה כמכוש בלי לב [...]

[...] בועז. די. חוסה על הלב... על הלב הדפוק חוס, זה הלב, אגרוף הלב, הדפוק והולם, דופק ורועם, והולם ופועם, ונוקש ורועש, ונוקף ותוקף, ודופק, דופק, דופק, דופק. %

המתח שנוצר מגיבוב זה של דימויים, ניבים וקלישאות בטקסט שהוא בו־בזמן מימטי, מתגלה גם בנימה ובקצב של הנרטיב, שאף הם מפוצלים וסותרים. הקצב המואט של הטקסט מלווה בהרגשת דחיפות, של קרקע הבוערת תחת הרגליים ושעל כן יש לעשות מעשה בעוד מועד, ואילו הנימה היא תערובת של חומרה ותוכחה וקלילות מוקיונית.

כפילות פתולוגית מתגלה גם ברובד התמטי של הרומן, המאוכלס בצמדי הפכים והמונע על ידי כוחות מנוגדים. אשתורת חי חיים כפולים: מבחוץ הוא המצליחן והמשיגן, הגורו של עולם התקשורת, ומבפנים הוא אינפנטיל נצרך שאיננו מסוגל להיפטר מהפנטזיות של הילד בועז, שגדל בדירה קטנה בתל אביב בירכתי רחוב אלנבי בשנות החמישים והיה מאזין מושבע של תסכיתי הרדיו, שמגמתם הייתה לנטוע את עלילת־העל הצינית בתודעת הנוער. במוחו של אשתורת המבוגר עדיין משתוללים היצורים הדמיוניים מימי ילדותו בתוספת פוליטית מעודכנת. בחלומותיו בהקיץ הוא מרגל בשירות המולדת בעל זהות כפולה ומשולשת: הוא שליח "המוסד" בקהיר, קצין מודיעין בריטי שליח הוד מלכותה בעכו וכוכב תקשורת ישראלי שליח כלבי הדמוקרטיה. וכל זה מתוך צורך כפייתי להוכיח השכם והערב שהוא אחד בדורו ושאי־אפשר למדינה בלעדיו. שיגעון הגדלות הזה ותדמית האליל הנרקסיסטית שאימץ לעצמו, משתקפים גם בשם המשפחה שבחר לו הבנוי מהכלאה פרודית של עשתורת ואשירה. להכלאה זאת מתלווה שאיפה מנוגדת, מעבר לאנוכיות לשמה, להיות גואל העם, נועז כגיבורי התנ"ך המיתיים, ששמו הפרטי מרמז עליהם.

סתירה זו באישיותו מתנסחת בשאלה ליצינית שמציגה לו בהזיותו תמרה אשתו המנוחה בדו־שיח המתנהל בתוכו: "אבל מה היית בעצם, בוזי, עמוד האש לפני המחנה או חמור קופץ בראש?"⁹⁷ במחשבותיו ובהזיותיו נתפסים הדברים תמיד ככפולים ומכופלים. לשונו שנתארכה היא פיצוי לפאלוס החסר. הוא "מר אשתורת המהולל וחד הלשון, כנגד אוסטהז אשתורת המקולל וכבד הלשון; נלחם בו עצמו כגמל שזוג דבשותיו נאבקות זו בזו"⁹⁸. קרן, חברתו המעוברת של בנו הפולשת לדירתו, מעומתת עם אשתו שנטשה אותו כשמתה ממחלת הסרטן. השאלה אם לשכב עם קרן היפה והמפתה מתומצתת בהומור כבררה בין מוסר ובין בשר. האימפוטנטיות שלו עומדת בניגוד לנימפומניות של קרן. העיתונאי הזוטר שסרח, שאשתורת מצדד בו בניגוד לרוב חברי מערכת העיתון, הוא כפיל של בנו איתו, שנמלט ממנו עד למזרח הרחוק, ואליו הומים געגועיו. היצורים ההזויים הפועלים בסיפורי העלילה שהוא בודה הם כפילים של חבריו מבית הספר. גם בבגרותו, דמויות הרפאים שהוא מדמיון מופיעות בזוגות: הרצל החוזה הוא בן זוגו של פרויד ההוזה, ביאליק המשורר הלאומי הוא ניגודו של טשרניחובסקי "חסיד כל העולמות יופיים" שהבכורה נגלה ממנו, שפת הגוף של בן גאנה שמנקה את דירתו מעומתת עם "צעצועי המילים", שבהם מומחיותו ועליהם פרנסתו, ותמרה החולה עולה באוב עם תמרה הבריאה. התגלמותה של הכפילות הפתולוגית המאפיינת את הרומן היא התאומים הסיאמיים, העובדים הזרים המפוטרים, תאי וליצ'י, התאילנדים המחוברים בגבה ובזקן, שהווייתם היא ערבוב סותר של "קטגוריה וסנגוריה. בריאת חסד יחידאית שצלה זוג אשמדאים"⁹⁹. הם מתוארים הן כמלאכי חבלה שטניים וקניבליים והן כמלאכי חסד, שבאו במצוות בודהא ומורה הדת שבכפרם לעבוד בפרך בארץ כדי שיוכלו לפדות את אחיותיהם מוכות האיידס מקובות הבושת בבנקוק. תאי וליצ'י נבחרים למאמר המערכת שאשתורת מתכנן לכתוב והופכים לחלק מתודעתו עד הסיום המקאברי והפנטסטי. וכרגיל, גם ביחס אליהם מסר רשימתו של אשתורת יהיה כפול: מחציתו "מחובתנו כרדופים לקבלם", ומחציתו "זהירות! פולשים בארצנו"¹⁰⁰.

ההכלאה בין סוגות מהופכות וסותרות של הרומן ($-A/A$) מתגלמת בנאמנות הכפולה של הרובד הרטורי והתמטי של הרומן. מצד אחד זוהי נאמנות למוסכמות הנאו־ראליסטיות המסורתיות כניסוחן בתאוריות של הניו־קריטיסיזם האנגלו־סכסי והפורמליזם הרוסי; מצד שני זוהי נאמנות לאמנות העודף האובססיבית הפוסט־מודרנית, המשכפלת באופן גרוטסקי מוסכמות אלה. ההכלאה ברומן בין שני סגנונות של כתיבה היא סימפטום של האידיאולוגיה הסכיזופרנית המוטבעת בטקסט, שהיא ציונית ופוסט־ציונית כאחת. הרומן הוא חלק מן המבנה הגרנדיזוי האופייני לחלק גדול מהיצורים של הספרות העברית המודרנית, שעוסק בחלום הציוני ובשברו,¹⁰¹ אבל בו־זמנית הוא שואף לפרק את עלילת־העל הציונית שעיצבה חלום זה ונתנה לו ביטוי. הסובייקט של הרומן, בדומה לגיבורי עלילת־העל הציונית, אינו מסוגל להיגמל מגעגועיו הנוסטלגיים לציונות הקלאסית שחוה בימי ילדותו. אך געגועים אלה באמצע שנות התשעים מוצגים כאנכרוניסטיים וגרוטסקיים. מתבקשת מאלה ההשוואה בין אשתורת ובין אותו רדיו אלחוטי של הפלמ"ח בסיפור שהמציא בהיותו ילד; אשתורת כמו רדיו זה "שנשכח אי שם ליד קיבוץ ספר צפוני ועדיין הוא מוסיף ומשדר מצפוני הלב היהודי, כאילו הימים ימי קוממיות ומאבק המה"¹⁰². זיכרונותיו משנות החמישים כשניסה לפענח, בין גלי האתר הקצרים שקלט ברדיו "במלוא הרצינות והאחריות הלאומית התמה שחש"¹⁰³, את הססמה שתחשוף את רשת הריגול נגד המדינה הצעירה ותשים קץ לקנוניה

הזדונית הכלל-עולמית שמאיימת על קיומה – זיכרונות אלה הם חיוניים וסגוניים ביותר. אולם החזרה הפרודית על זיכרונות אלה והתדירות הפתולוגית שבה הם עולים בתודעתו מרדדת אותם והופכת את גודש המסרים הציוניים לקטלוג של סמאות ריקות והרפתקניות ולפעלולים רדיופוניים, שטובים רק לשלהב את דמיונו הקודח של נער מתבגר בעת שהוא מציץ בסתר בהוריו המתייחדים על הפוטל בסאלון ומאונן אגב כך.

המאמץ לשלב בין ציונות ופוסט-ציונות בא לביטוי רעיוני מפורש בחלקו השני של הפרק שלפני האחרון ברומן. זהו המונולוג של סופיאן אל-עיד, הבדואי המשכיל המסתיר את אשתורת במאהלו בנגב באחד מכדיו הגדולים בעת מנוסתו של אשתורת מרודפיו הפנטיים. לפי סופיאן, המרצה באזני אשתורת את התזה של חיבורו שעדיין לא נמצא לו מו"ל, "החיבור של הבדואי – עיון חדש ב'מדינת היהודים'", הרצל אבי הציונות הוא גם "הפוסט-ציוני השפוי הראשון! חלוץ אמיתי ההולך באופן דו-סיטרי לפני המחנה, ובלי שמץ סתירה!"¹⁰⁴ זאת, משום שהציונות בעיניו של הרצל לפי סופיאן היא אמצעי מכני ולא מטרה או מהות. סופיאן, שלדבריו הוא מסוגל לקרוא גם מה שלא כתוב במפורש בספר מדינת היהודים, סבור שהרצל ראה את הציונות כמנוף היסטורי הטוב לשעתו, שמטרתו להניע את הפעילים היהודים לבקש מקלט מהאנטישמיות. אלא שהרצל הבין שכאשר תתבסס אחיזתם של הציונים בקרקע, טוב יעשו אם ייפטרו מהציונות עצמה כדי להבטיח כינונה של מדינה דמוקרטית ליברלית לכל אזרחיה ולא רק ליהודים. ככלכלן, סבור סופיאן שטעות גסה היא לקרוא את מדינת היהודים כאוטופיה, והוא מציע לראות בספר הצעת תקציב. הצעה זאת ניתן היה ליישם אלמלא התעלם הרצל מהמרכיבים הדמוניים של המזרח וכוחות ההרס ביהדות ואילו היה הספר פחות שכלתני, פחות יבש וחסכוני. הבדואי פונה לאשתורת ושואל באירוניה: "מה יותר אנכרוניסטי מצדכם היום להוסיף ולהחזיק בקרנות המזבח של הציונות, כשאתם כבר פה: נולדים ומתים, מפתחים תוכנות ורוצחים ראש ממשלה, יוצרים תרבות ומפלים מיעוטים".¹⁰⁵ הוא מאבחן את הבעיה של היהודים באומרו שהם "כל הזמן נלחמים בדחפים סותרים. חום וקור. הגיון ורגש. תמיד אחד על חשבון השני. אף פעם לא במשולב".¹⁰⁶ הפתרון, לדעתו, הוא בידי המתונים שיבואו עם פשרה היסטורית שתנוע אל מעבר לחרדנות היהודית, ליהירות הישראלית וללאומנות והגזענות שישודן בדת. סופיאן, המכנה את עצמו "ישמעאל של הרצל", מדגיש שהגיע הזמן להציל את השבר אחרי שהחלום גז וחלף ואין עוד לאן לברוח.

דו־קיום של ניגודים בלתי־אקסקלוסיביים

כדי לעמוד על משמעותה של פשרה היסטורית זו, שלאה איני חותרת אליה במלאכת הסיפור המשלבת את המודרני עם הפוסט־מודרני, את הציונות עם הפוסט־ציונות – ניתן להסתייע במאמרה של ז'וליה קריסטבה "המלה, הדיאלוג, והרומן" (1969),¹⁰⁷ שנכתב כהומאז' לבאחטין ובא להבהיר ולבקר גם יחד את התאוריה שלו. בעקבות באחטין, מבחינה קריסטבה בין שני עקרונות מכוננים בכתיבת רומן: האחד בנוי על קשרים של מהות, סיבתיות, זהות ומוחלטות, והוא אופייני לכתיבה האפית והראליסטית; והשני, המשמש את הרומן הרב־קולי, הפוליפוני, או המניפי על פי המינוח של באחטין, מעדיף את היחסים

האנלוגיים והסמליים הבלתי-סופיים ומחוסרי הסיגור (closure). לטענתה, ההיגיון המניע את סוג הכתיבה הראליסטי, שבאחטין מכנה אותו מונולוגי, הוא 0-1 או אמת וכזב, נכון לא-נכון; ואילו ההיגיון שמפעיל את הרומן הפוליפוני והדיאלוגי, אליבא דבאחטין, הוא היגיון פואטי של 0-2: "היגיון של כפילות", או "היגיון של ניגודים בלתי-אקסקלוסיביים", שאינם מוציאים זה את זה מכלל אפשרות. קריסטבה מסבירה שההיגיון של 0-1 הוא תאולוגי ומבוסס על איסור, כשהספרה 1 מסמנת בו את אלוהים, החוק וההגדרה; בעוד ההיגיון הפואטי של 0-2 הוא קרנבלי ומושגת על הפרת הקוד המוסרי, החברתי והלשוני, והספרה 2 מסמנת בו אמביוולנטיות.¹⁰⁸ קריאה צמודה של אשתורת מעלה שאיני משתמשת ברומן בשתי מערכות הסימנים האלה. בתבנות הנרטיב היא משלבת כתיבה ראליסטית וקרנבלית כניגודים בלתי-אקסקלוסיביים שאינם מבטלים זה את זה. כתוצאה מדו-קיום דיסקורסיבי-דיאלוגי זה נוצרת בטקסט רלטיביזציה (קיומם של ניגודים שאינם מבטלים זה את זה אינו מאפשר חד-משמעיות או אבסולוטיות). יסודות ייצוגיים ומונולוגיים מקיימים דו-קיום עם מרכיבים פנטסטיים, פתולוגיים וחלומיים, ובצירופם הם מכוננים "פנטזיה מציאותית", אם נשתמש באחד מצירופיה של איני, המופיע בהקשר אחר ברומן.¹⁰⁹ נראה שברומן אשתורת שואפת איני להשלים מה שהחסיר הרצל בספרו מדינת היהודים; היא מסבירה שלכאורה פסח הרצל על שתי הסעיפים. הבררה שעמדה בפניו הייתה, לדעתה, "או דיון בכוחות ההרס הרגשיים – אלא שאז הוא מודה כי רקח מרקחת רעיונית, כנביאי השקר לפניו, שסופה להרקיב בשולי ההיסטורי, או דיון שכלתני מעשי שיניע, כפי שקרה, אותו קובץ מהפכנים אינטלקטואלים לעלות על גל היסטורי מתהווה, כדי לשנות דברים".¹¹⁰ כִּיקָה מדופלם מעמיד הרצל משנה מונולוגית "מכניסטית-לוגיסטית-פילוסופית-אירופית לעילא, מושפעת בעליל מכתבי הגל ומרכס, אבל מעוקרת לגמרי ממטען האמוציות הקמאי העתיק",¹¹¹ מהדמיון הפתולוגי ומהשיגעון האופייניים למזרח בכלל ולירושלים בפרט. הבחירה הזאת בין או-או, שאיננה מביאה בחשבון גם את ניגודה, גרמה לכך, על פי איני, שהיישום של משנתו של הרצל יהיה בלתי אפשרי. רצח רבין – שבו היא רואה את שיאו של הגל הרגשי כפי שמלחמת ששת הימים, לדידה, היא שיאו של הגל ההגיוני – מוכיח, לדעתה, שאי-אפשר להתעלם עוד ממה שהיא מכנה "הרוחניות הברברית". כבת למשפחה ספרדית, לאב ניצול שואה מסלוניקי ולאם נשדידנית (מאורמיה, אזור-גבול בין טורקיה לאיראן), רואה איני את עצמה, בדומה לבדואי סופיאן אל-עיד, כמתאימה מאין כמוה להשלים מה שלא כתוב במדינת היהודים. במילים אחרות: להציע שרק באמצעות דו-קיום של ניגודים בלתי-אקסקלוסיביים, של ציונות פוסט-ציונית, ניתן להגיע לרלטיביזציה שבכוחה למנוע את אבדנה של מדינת היהודים בפעם השלישית.

הדואליות בחפישת הסאטירה האנציקלופדית ברומן ובחפיסת הלשון

הנאמנות הכפולה, או היגיון הניגודים הבלתי-אקסקלוסיביים, המתגלמים בסוגה, ברטוריקה, בתמטיקה ובאידיאולוגיה של הרומן אשתורת הם מרכזיים לתפישת הסאטירה האנציקלופדית והלשון אצל איני. מצד אחד, איני חותרת תחת התדמית הכל-יודעת והשנונה של האליטה של תקשורת ההמונים ולועגת לאינטלקטואליות השטחית שלה וליומרה שלה להסביר הכול באמצעות מה שהיא מכנה "אבינו-מלכנו הרציונאל".¹¹² אך מצד שני, בסאטירה

האנציקלופדית שלה היא מפלילה את הרומן באותה ידענות חסרת ערך שהיא מגנה. היא איננה מחמיצה שום הזדמנות לאפשר לקורא לצותת, למשל, לשיחם ושיגם של איש הבהמה מעין חרוד,¹¹³ לגדול משוררי-הדור התורן¹¹⁴ וליזם היפראקטיבי¹¹⁵ גם אם עליה להסתייע לשם כך בחצאי דו-שיח, שבהם נשמע קולה של דמות אקראית וחד-פעמית המעורה באותו הווי. דמות זאת חולקת את בקיאותה במנייריזם של קליקות חברתיות ובטרנדים אפנתיים עם שומע שקולו אינו נשמע. גם יחסה של איני ללשון הוא אמביוולנטי. היא תוקפת את הדפּרת הישראלית הגובלת בפתולוגיה ומחפה על אינ-אונות ששורשיה הם פסיכולוגיים. עם זאת, ברור כי הלשון העשירה והסוחפת של איני, המעבה כל משפט ומשפט בשפע של דימויים, מטאפורות ומטונימים רעננים (תוך מודעות גבוהה לאפקט ההומוריסטי, למוזיקליות ולמצלול המילוליים עד טשטוש הגבולות בין פרוזה ובין שירה) – לשון זאת היא גולת הכותרת של הרומן אשתורת. באמצעות הסוגה והלשון מבקשת איני להדגים את הדו-קיומיות והרלטיביזציה ברומן, המתאפשרות מכוח הגיון הניגודים הבלתי-אקסקלוסיביים. זאת בתקווה שהקוראים ילמדו גזרה שווה מהעולם הטקסטואלי על המציאות הפוליטית-החברתית החוץ-ספרותית. לכן אין זה מקרה שהשאלה "לאן", העוברת כחוט השני ברומן,¹¹⁶ חותמת את הספר ומדרבנת את הקורא לקום ולעשות מעשה. כך משיבה המספרת-הסופרת בטרוניה לקוראים המשוערים, שבתום הקריאה עדיין תוהים בדיבור משולב עם אלה השואלים בתכליתיות את וולולה שוטה מהאידיליה "כחום היום" מאת טשרניחובסקי – "לאן?": "לאן!-לאן! כל הזמן רוצים אתם לדעת, כל הזמן דורשים מענה לשון! מה זאת אומרת, לאן? מה פה נסתר? מה עוד חסר? הפכו את הדף. קומו. לשם".¹¹⁷ נראה כי אף שאיני איננה נרתעת ברומנים שלה מלערער על הבלעדיות של השפה העברית, ויש שהיא משלבת בין עברית תקנית ועברית עילגת של קבוצות אתניות שונות, כמו למשל ברומן מישהי צריכה להיות כאן, שבו מופיעה עברית משובשת של מהגרים או של דמויות מן השוליים החברתיים, או ברומן ורד הלבנון, שבו מופיעות מילים משפת האם של הוריה – מן הרומן אשתורת משתמע כי היא סבורה שמה שנשאר רלבנטי מכל הישגיה של הציונות הקלאסית ושיש להמשיך ולטפחו הוא הלשון העברית כשפתם של כל אזרחי המדינה.¹¹⁸ ולא מן הסתם מקפידה איני לציין, במידה מסוימת של אירוניה, כי החיבור של הבדואי כתוב בעברית מצוינת. יתר על כן, בשל האמביוולנטיות הטבועה בשפה – שהיא בד-בבד היברידית, סינטגמטית (בנויה מרצף משפטים ואופיינית לפרוזה), ופרדיגמטית (בנויה ממשפטים מקבילים ואופיינית לשירה), מטונימית ומטאפורית, לוגית ופואטית, ייצוגית ובלתי-ייצוגית – מציעה איני לראות בה מופת לדמוקרטיה הליברלית הישראלית, שמן הראוי לייסד אותה על נאמנות כפולה של ניגודים בלתי-אקסקלוסיביים, שמיזוגן של סוגות מהופכות ברומן היא סינקדוכה שלה.

תרומתו של הרומן אשתורת לשיח הספרותי על משמעות הקיום היהודי בארץ ישראל

בסאטירה האנציקלופדית אשתורת, המקיפה יובל משנות המדינה, מבקשת לאה איני גם לתרום את חלקה לשיח הרב-קולי בין גדולי הסופרים בארץ, אלה שכותבים רומנים של תקופה.¹¹⁹ ברומנים אלה הם תוהים על משמעותו של הקיום היהודי בארץ ישראל ועל סיכויי הישרדותו של המפעל הציוני תוך שהם מתארים את שקיעתן של המשפחה והחברה

הישראליות. הרומן אשתורת נכתב כעשרים שנים אחרי הוצאתו לאור של הרומן זכרון דברים מאת יעקב שבתאי, והוא מתאר את ילדותו של אשתורת באותה שכונה שבה גדל, כחמש עשרה שנים קודם לכן, גולדמן הבן, הסובייקט של זכרון דברים. אשתורת מצביע על המחיר הגבוה שממשיכים לשלם חניכי המיתוס של הציונות הקלאסית, בני ההגמוניה האשכנזית, שאינם מסוגלים להיגמל ממיתוס זה, וכמוהם גם המדינה שהם מנהלים. כאישה שנולדה בשכונת שפירא בתל אביב בשנות השישים של המאה ה-20, וכסופרת שאיננה משתייכת לאלטיה של תנועת העבודה, עומדת איני על זכותה להשתתף בשיח של שכבה חברתית זו מכוח לשונה העשירה, שאיננה נופלת מלשונם של אבות הספרות הישראלית (כס' יזהר) ושל סופרי דור המדינה (כיעקב שבתאי).¹²⁰ מול לשון הנפל הארוכה והפאלית של אשתורת, כוכב התקשורת הישראלית, שמילות אמת אינן מחליקות עליה בקלות,¹²¹ לשון היורה חצי מוסר לכל עבר במאמרי המערכת שהוא מפרסם וקולעת אך אינה משנה דבר או אינה ממיתה,¹²² מציבה איני את הלשון הנשית המשוכללת והשופעת שלה. לשון זאת איננה חוששת לטפל בשאלות היסטוריות לאומיות, שמאז ומתמיד היו מרחב הפעולה של הכתיבה הגברית, ולכוון ולקלוע במדויק בחצי הסאטירה הנוקבת שלה בכוונה להמית ולשנות דברים. זאת ועוד; דווקא מיקומה של איני מחוץ למעגל, על הגבול הלימינלי בין כתיבה גברית ונשית, בין השמאל הציוני והשמאל הרדיקלי, בין הסיפורת הנאו-ראליסטית המודרנית ובין הסיפורת ההיברדית, הפנטסטית, הפוסט-מודרנית – דווקא מיקומה זה מכשיר את הפרוזה שלה, לדבריה, לשמש דוגמה טקסטואלית לפשרה פוליטית אפשרית. בזכות הניגודים הבלתי-אקסקלוסיביים של הכתיבה שלה ($-A/A$) היא תוכל לגמול את החברה הישראלית ואת הסיפורת שמשמשת לה כפה מן המלנכוליה על אבדן החלום הציוני ולהציע במקומו מודל היברידי בר-קיימא של ציונות פוסט-ציונית.

ורד הלבנון: ביו-פיקציה - הכלאה בין סוגה והיפוכה [$-A/A$]

תפיסת הסוגה האוטוביוגרפית עברה מהפך בעקבות התאוריות הפוסט-סטרוקטורליות והפוסט-מודרניות. עד לשנות השבעים של המאה ה-20 ההנחות על האוטוביוגרפיה היו שהסובייקט שלה הוא אדם (בת אדם) שחי (שחיה) בעולם הממשי, מחוץ לטקסט, ושהנרטיב שלה הוא רפרנציאלי ואוטנטי. אולם בעקבות התפיסות הפוסט-סטרוקטורליות של הטקסט, שטשטשו את ההבחנות בין עובדות לפיקציה, ה"אני" של האוטוביוגרפיה נתפס כמבנה לשוני, לא פחות מאשר הדובר בגוף ראשון או שלישי במבדה הספרותי, ובמקביל פרישת מהלך המאורעות באוטוביוגרפיה לא נחשבה כשונה מזו שברומן.¹²³ בספרה ורד הלבנון¹²⁴ מנצלת לאה איני את מורכבות היחסים בין אוטוביוגרפיה ורומן ויוצרת סוגה היברידית שהיא ממקמת בין אוטוביוגרפיה ובין פיקציה ($-A/A$), ושניתן לכנותה ביו-פיקציה.¹²⁵ מרחב ביניים זה מאפשר לאיני להמציא את עצמה מחדש תוך פירוק סיפור חייה רב הסבל והתהפוכות כבת לניצול שואה מיוון, שאביה המעורער, העוגב עליה, חולק אתה את זיכרונותיו מאושוויץ מקטנותה ומצפה שבגרותה תכתוב את סיפור שואת יהודי יוון שנחקק משיח השואה הלאומי. בין שתלטנותו של האב, שמעולם לא הצליח באמת להשתחרר מארבעה מחנות הריכוז שעבר וכתוצאה מכך הוא אלים כלפי ילדיו, ובין אטימות הלב של האם הנשדינית, העוינת אותה ומתאנה לה בילדותה והאדישה כלפיה

בבגרותה, איני סוללת את דרכה לבדה מאז שעמדה על דעתה, חותרת אל האני, נלחמת על זהותה ומימוש שאיפתה להשכיל ולהיות סופרת. את השברים של סיפור חייה, החל מהיותה תינוקת בשנות השישים בשכונת שפירא הענייה בדרום תל אביב ועד לשחרורה מן השירות הצבאי, היא מספרת ספק לעצמה ספק לחייל בן למשפחה מבוססת מרחביה בירושלים שהוא כמעט "צמח" מניסיון התאבדות כושל שאירע שעות ספורות לפני עליית מחלקתו לקו לבנון בתחילת מלחמת לבנון הראשונה ב-1982. כחיילת מתנדבת במחלקת השיקום של בית חולים תל השומר היא מבקרת אותו לשבוע ומספרת לו על עצמה ומשפחתה. בו־זמן היא מנסה לטוות את סיפור חייו מתוך שברי הפרטים שהיא מגלה על אודותיו ומתוך התובנות שהיא מגיעה אליהן בנוגע לעצמה. היא משתפת אותו בתובנות האלה גם אם לא ברור כלל אם הוא עוקב אחרי מהלך סיפוריה או אפילו שומע ומבין אותה.

את הרומן של איני ניתן לקרוא על רקע הפריחה הבין־לאומית של ביוגרפיות ואוטוביוגרפיות של נשים ב־20 השנים האחרונות. תחום לימודי הביוגרפיה והאוטוביוגרפיה זוכה היום בהתעניינות רבה, בביקורות ובמחקרים רבים.¹²⁶ החוקרות סוזנה איגן וגבריאל הולמס גורסות כי נרטיבים אישיים משמשים כיום עדשות שדרך ניתן להתבונן בהיסטוריה ובמתרחש בעולם.¹²⁷ בספרה שיחת הראי¹²⁸ מציגה איגן את האוטוביוגרפיה כסוגה של משבר. עוד היא אומרת כי בשונה מהאוטוביוגרפיה הקלאסית, שבה משבר זה זוכה לפיתרון, באוטוביוגרפיה העכשווית הוא נותר ללא התרה. לשיטתה, האוטוביוגרפיה בת־הזמן מתמודדת עם משבר זה באמצעות דו־שיח בין הסופר והטקסט, הטקסט והקורא, וכן דו־שיח פנימי שהיא מכנה "שיחת הראי". דו־שיח זה הופך את האוטוביוגרפיה לשיח של ייצוג עצמי ומאפשר ריבוי עמדות של הסובייקט האוטוביוגרפי.¹²⁹ הרומן האוטוביוגרפי למחצה ורד הלבנון, שנכתב על רקע משבר אישי ומדיני, מממש ריבוי דיסקורסיבי זה. הסופרת בוחרת להתחיל את הרומן על קו פרשת מים משולשת, שבה מצטלבים סיפורה האישי, סיפורו של החייל יונתן מרום וסיפורה של המדינה. סוגת הביו־פיקציה שהיא יצרה (A/A-) מאפשרת לה לבדוק את הסובייקטיביות השבורה שלה אגב דו־שיח עם האחר, שהוא אחת האפשרויות הלא ממומשות שלה, שהיא חיה בדמיונה. האחר הזה, שבניגוד אליה יש לו כל מה שהיא רק חלמה עליו, הוא חריג כמוה ואף מעז לחצות גבולות שהיא עצמה הצליחה עד עתה לעקוף איכשהו. המפגש אתו על רקע משבר מלחמת לבנון הראשונה עשוי לספק לה פרספקטיבה חדשה על זהותה ועל זהותה של המדינה הבלתי־משתלבת כמוה, שלדבריה "מתחילה שוב ושוב את דרכה בעולם כתינוקו של גולית".¹³⁰

הביו־פיקציה כמרחב ביניים נטול היררכיה

בספרה ארכיטקטורה מבחוץ: מאמרים על מרחב וירטואלי וממשי חוקרת אליזבת גרוס¹³¹ את הדרכים שבהן תחומי האדריכלות והפילוסופיה, שכל אחד מהם ביסודו של דבר הוא מחוץ לתחומו של השני, יכולים לקיים ביניהם יחסי גומלין נטולי היררכיה, אם הם מוצבים במרחב ביניים שלישי. מרחב ביניים זה, שהוא וירטואלי ואוטונומי, מאפשר, לפי גרוס, לבדוק אותם זה ליד זה כדיסקורסים שווים, הקשורים זה לזה באופן שפותח אפשרויות למשא ומתן ביניהם, להתנסויות אחרות, שברגיל, בלי מרחב הביניים, לא היו יכולות להתרחש,

ולחידושים. מרחב ביניים זה נעדר זהות משום שאין לו צורה, אך באופן פרדוקסלי הוא הכרחי ומסייע ליצירת זהויות ובר־בזמן מאפשר חתירה תחתיהן. ברומן ורד הלבנון יוצרת לאה איני מרחב ביניים כזה, שהוא מעבר למוסכמות הספרותיות המסורתיות. מרחב ביניים זה מאפשר לה לכלול בו לא רק את האני הביוגרפי שלה כאישה וכסופרת בעלת תודעה לאומית חזקה – שמוצאה מן השוליים החברתיים והיא נאבקת על זהותה ומקומה ברפובליקה הספרותית הישראלית – אלא בד־בבד הוא מתיר לה לכלול את האחר הגברי שלה, שבא מן המרכז התרבותי הפריבילגי, שההזדמנויות נפלו לידו מבלי שטרח לבקשן; ועם כל זאת הוא קם ועשה מעשה, ושבע שעות לפני עליית מחלקתו לגבול לבנון תקע לעצמו כדור בראש ונותר כמעט ללא תודעה ושפה. במרחב הבין־סוגתי של הביו־פיקציה יכולים שני הקצוות הללו להיפגש ולהיחקר כשווי מעמד, כדיסקורסים המאירים זה את זה, המתנגדים זה לזה ובה־בעת משלימים זה את זה. ביטול ההיררכיות בינה ובין האחר הגברי שלה מתבטא בהקפדה של המספרת לאורך כל הרומן לדבר עם יונתן בלשון נוכח, כשווה. גם במונולוגים הפנימיים שלה היא סחה לו את אשר בלבה ופונה אליו בדיבור ישיר, שואלת אותו שאלות ומנסה לנחש את תשובותיו. בפעמים היחידות שהיא חושבת עליו בגוף שלישי, היא ממהרת לתקן את עצמה ולהתנצל בלי קול.

החופש הנרטיבי הטמון בהכלאה בין הסוגות המהופכות בביו־פיקציה

ההכלאה בין הסוגות המהופכות ברומן מעניקה לאיני חירות דיסקורסיבית להיות בעת ובעונה אחת סופרת אוטוביוגרפית המגוללת את סיפור חייה מתוך הזיכרון וסופרת הכותבת ספרות יפה בדיוגנית כיד הדמיון הטובה עליה. מה שמניע את הטקסט הוא התחושה האינטואיטיבית שהופכת בהדרגה לוודאות גורלית, שרק במרחב הבין־סוגתי הזה, שבו משמשים זיכרון ודמיון ללא הבדלי מעמד, ייתכן המפגש בינה ובין האחר האליטיסטי שלה. רק במפגש זה אצורה לשניהם ההזדמנות הבלתי חוזרת לפרק את סיפור חייהם ולהרכיב את זהותם מחדש מהפרגמנטים שלו בעזרת השתקפותם זה בזה ובזיקה למה שהיא מכנה "דברי הימים של ההשרדות היהודית המתחדשת"¹³² את הקשר הבלתי צפוי בינה ובין יונתן מנסה איני להסביר באמצעות המיטונים של הכבל הטלפוני הצה"לי חית עשר, שכחיילת ששירתה ביחידת הקשר היא הייתה שותפה בהתקנתו. ברומן טוענת איני מיטונים זה במשמעות סמלית, והוא מסמן חוט פלאי המחבר כל מה שמנותק ואינו יכול לשוב ולהתחבר. בדומה לחית עשר, החירות התקשורתית שמעניקה הביו־פיקציה מבטלת את המגבלות על הדמיון המתחייבות מכוח המתכונת הקלאסית של האוטוביוגרפיה, והמספרת חופשייה להתחבר לסיפור חייו של יונתן כמעט במעמד של מספרת כל־יודעת. בעזרת ניסיון חייה המיוסר, חיים שרצתה לא פעם לשים להם קץ, מדובבת איני את הרהוריו של החייל ה"כמעט צמח" בשעה שניסה להתאבד וכן קוראת את תגובותיו במפגשים ביניהם. האחרות של שניהם מקרבת אותם אך לא מוחקת את ההבדלים ביניהם. היא החיה־המתה, שכילדה בת ארבע הלכה לישון עם סיפורי אושוויץ וכנערה נאלצה לאיין את גופה ולמחוק אותו מתוך הגנה עצמית מפלישת האב, מבקשת להציל את עצמה ולתבנת את זהותה המפורקת והאין־גופית. ואילו הוא, המת־החי, נלחם על זכותו לא לחיות, והוא משקיע מאמץ רב בסירובו לטיפול הפיזיותרפי כשהוא צועק כעקוד מעל מכשירי השיקום. הוא האחר שהכול בא לו בקלות

ונלחמים למענו כדי שיקבל גם כשהוא מתנגד, ואילו היא הצועקת שהיא רוצה מתעלמים ממנה או מתייחסים אליה כאל "לא כלום שעושה בושות".¹³³

מרחב הביור־פיקציה מאפשר לאיני להיות בו־זמנית בתוך סיפור־המעשה ומחוצה לו. הודות לכך היא יכולה להתבונן בסיפור חייה ממרחק של שיפוט ביקורתית, שקשה להשיגו בגלל המעורבות והמיידיות של האוטוביוגרפיה. מתוך עמדה דואלית זו עולה בידה לבחון את כאבה ולזהות את נקודות העיוורון בהבנתה העצמית, ובעקבות כך לקבל פרספקטיבה נוספת על חייה ועל החברה הישראלית. קריסת הגבולות בין אוטוביוגרפיה ובדיון, בין מעורבות סובייקטיבית ומרחק אסתטי, ובין שוליים ומרכז – מאפשרת לאיני להתבונן מקרוב בנושאי הערצתה מן העלית האשכנזית ובעקבות כך לראות אותם לפי מידתם האמתית. ביחוד בולט הדבר ביחס לפנטזיה שלה להחליף את האם הביולוגית באם מטופחת, רגישה ואינטלקטואלית. לאורך כל הרומן מבכה המספרת את עצמה על כך שמעולם לא הייתה לה אמה שאהבה אותה, או שהתעניינה בה, או אפילו שגילתה קרבה כלשהי אליה, פיזית או נפשית. הביור־פיקציה מאפשרת לאיני לעמת את מצב "האינ־אמא" שלה, כלשונה, עם תדמית אידאלית של אם, שהיא מייחסת בתחילה לאמו של יונתן, נעמי. במפגש הראשון עם האם, הדוקטור לגינקולוגיה ולמיילדות, המספרת נרגשת ומוקסמת מיופייה ומאצילותה, מלבושה ומדקות אבחנתה, שמעמידים ניגוד חריף לדמות אמה המוזנחת, השקועה תמיד בעצמה וה"חולמת על ריק או משהו גולמי ואטום".¹³⁴ במשך כל הסיפור הביוגרפי המספרת כמה לחשוף עצמה בפני דמות אימהית מבינה ואוהדת, ולכן כשנעמי סוף־סוף מישירה אליה מבט, ומעיינה הירוקות היפות מנופצות הדמע נחשף לשניות כאבה, מרהיבה גם המספרת עוז בנפשה ומערטלת גם היא את כאבה האישי, תוך התפלשות ברחמים עצמיים על שלא התמזל מזלה שתהיה לה אמה כזאת. בהרהור קטוע החולף במוחה, שהקורא מתבקש להשלימו, היא אף רומזת שלו הייתה לה אמה כזאת, היא לא הייתה מבקשת את נפשה למות ולא הייתה מנסה לעשות מה שיונתן עשה. אולם החירות שבה מאפשרת הביור־פיקציה למספרת להתקרב לנעמי ולמלא את שתיקותיה בשיחה ביניהן, מערערת בהדרגה את המימנות הרושם הראשוני של המספרת, והקסם של הפנטזיה הולך ומתפוגג.¹³⁵ ניפוצה של התדמית החלומית חלה כאשר נעמי מדברת על סיום התנדבותה של המספרת תוך שהיא מהנהנת "כמנופפת מעליה זבוב",¹³⁶ בעת שהמספרת משמיעה באוזניה בקול שבור דברי פרדה. לאפיזודה הפיקטיבית הזאת, שהביור־פיקציה מאפשרת לחקור, יש השלכות על הפרספקטיבה של האני הביוגרפי, ואת התובנות שבעקבותיה חולקת המספרת בלבה עם יונתן; היא מסבירה לו ולעצמה, שגם בכאבים, מסתבר, יש היררכיה וגם הם "נקובי אגו, ויש כאלה שעדיפים יותר, שנפלה בחלקם זכות הארץ".¹³⁷ עתה היא מצליחה לנסח לעצמה את חוקיה של היררכיית הכאבים, שלפיהם כאבה של האם עדיף על כאבה שלה, ואילו כאבה בסופו של חשבון עדיף על כאבו של החיל יונתן. וגדול יותר מכולם הוא כאב הארץ הזאת, שאיש לא רואה או שומע את צעקתה. התהייה על הכאב מלווה את כל הנרטיב: המספרת תוהה על הכאב שלה בגלל אהבתו המורעלת של אביה, אכזריותה הפיזית והנפשית של אמה והתעלמות הממסד מכישרונה. היא תוהה על כאבם של ההורים השכולים המתביישים, על כאבו של יונתן "שנעזב מבלי שנעזב", "שנועד למות ובכל דרך מסרב",¹³⁸ ועל כאב הארץ ואנשיה, שהמלחמה מכסה אותם תמיד ועל כך שכל מלחמה שמסתיימת מפנה מקום למלחמה הבאה.

מרחב הביו־פיקציה גם פותח בפני איני דרך להרחיב את גבולות הביוגרפיה שלה, כשהוא מתיר לה לממש בביוגרפיה של האחר הבדוי שלה אופציות שהיא נמנעה מלבחור בחייה. כתוצאה מכך, הגבולות ברומן בין חיים וכתובה ובין אני והזולת הופכים לנזילים, וההפרדה בין חיים ואמנות מוצגת כבעייתית. להבהרת תופעה זו, כלומר הניסיון להתחיות בדמות הזולת כחלק מן הביוגרפיה האישית, ניתן להסתייע בדבריו של מילן קונדרה בספרו הקלות הבלתי נסבלת של הקיום כשאמר שהדמויות ברומנים שלו הן אפשרויות לא ממומשות שלו עצמו, ולפיכך הוא מחשב את כולן וחרד מפניהן בה־במידה. כל דמות, הוא טוען, חצתה גבול שהוא עצמו עקף. הוא מודה, שחציית הגבול שבו מסתיים האני שלו, מושכת אותו במיוחד, שכן רק מעבר לו מתחיל הסוד שהסיפור תווה עליו. לדידו, כל "סיפור אינו וידויו של הסופר אלא חקר חיי אדם במלכודת שהפך להיות העולם"¹³⁹. גם הסופר ריימונד פדרמן (Raymond Federman) מתייחס לנקודה זאת ברומן שלו ויברציה מכופלת (*The Twofold Vibration*) כשהוא מצהיר: "כיצד אני יודע מתי אני ממשי או פשוט דמות פיקטיבית בסיפור: אחרי זמן מה בסוג חיים כמו שלי מאבדים פרספקטיבה על המציאות, ואני אף פעם אינני בטוח מי אני ואיפה אני" [התרגום שלי, נ"ע].¹⁴⁰ ברומן ורד הלבנון מתערבבים מציאות ודמיון במידה כזאת שקשה להפריד בין האני הביוגרפי והאני הנרטיבי הפיקטיבי. הביו־פיקציה מאפשרת לאיני, כפי שמעידים שלושת השמות שבהם היא נקראת ברומן, להתנסות בכמה זהויות: זו של עצמה כלאה, וזו של החיילת המתנדבת ורד, כפי שהיא מציגה את עצמה בבית החולים, וכמו כן כמירב, כפי שיונתן קורא לה, משום שהוא סבור שהיא חברתו לשעבר. באמצעות אותה ביו־פיקציה היא גם יכולה לבדוק ולחקור את ניסיון ההתאבדות של יונתן, שחצה גבול שהיא לא העזה לחצות. עם זאת, היא מתוודה, שבעת דיכאון עמוק הרהרה באפשרות לשים קץ לחייה ואף דרשה ללא הועיל בעצתו של קצין בריאות הנפש קודם לשחרורה מן הצבא. מתוך סבלה האישי ומתוך צורך מצפוני לעשות משהו בקשר למלחמת לבנון הראשונה, שבה היא רואה פלישה חצופה, היא מנסה להבין את מעשהו של יונתן. מה שמניע את איני ברומן הביוגרפי הזה הוא המאמץ להשתחרר מעריצותו של עברה, בהקבלה מטאפורית לשחרורה מן הצבא, וזאת כחלק מתרפיה עצמית, שהצלחתה תלויה בהבנת הדרך האחרת שבחר יונתן ודחייתה על אף המשמעות שהיא מגלה בה. איני מנסה להחיל גזרה שווה מדרך הייסורים שעברה מקטנותה על הסבל בחיי הנפש של יונתן ועל המניעים שהביאוהו לירות בעצמו. ואף כי בשתי הפגישות עם האם אין סימוכין לכך שיונתן היה ילד דיכאוני או בלתי נאהב, היא מוצאת בביקורה היחיד בביתו ובשהייה של לילה בחדרו ובמיטתו, שבדומה לה, הגולה בביתה, יונתן גולה או הוגלה מביתו כי כמעט לא נותרו סימן ומזכרת בבית המהודר המעידים שחי בו אי־פעם. היא מגיעה למסקנה שכולם כבר קיבלו את הדין וויתרו עליו (חוץ מהסתבת שלו שהיא כפילה של סבתא שלה). משנתרחבו גבולות האני הביוגרפי שלה, נעשית ורד כפילה של יונתן, משמשת לו פה, נלחמת את מלחמתו. בנחישות ובעקשנות היא עומדת בפני לעגם ולחצם של הרופאים, הרואים ביונתן מקרה אבוד וגם פושע ומנסים להניא אותה מביקוריה השבועיים. בלבה היא גם מתקוממת נגד האם, שעם כל הצער הנורא, היא כועסת על בנה על שרצה, לדבריה, את הילד שלה, ובעיניה הוא איננו גיבור כלל. בוויכוח של ורד עם עומאר, הפיזיותרפיסט הערבי של יונתן, שמסכים עם הרופאים ורואה ביונתן "מג'נון" שעשה מעשה בגידה ללא מטרה, היא מגינה על יונתן ומנסה ללא הצלחה להסביר לעומאר שאולי "המטרה הייתה חוסר מטרה,

לצאת מהמנגנון, לא להיות מאולף".¹⁴¹ היא עצמה מאמינה שהצבא, מלחמת לבנון והחברה לשעבר מירב דחפו אותו לעשות מה שעשה, והיא רואה בו מין ג'ון לנון כשהיא שואלת אותו בלבה אם רצח כדי לא לרצוח, כדי לא להתבייש ולפחד.¹⁴² בשבילה הוא מעין צעקה שאיננה זקוקה למכתב או למילים ועדות חיה להשפלה של הצבא, כי המוות שבו בחר הוא "הפרת כל החוקים"¹⁴³ של הצבא. היא מתפעלת מן ההעזה שלו, אך עם זאת מכירה בכך שהאומץ שלו הוא "אומץ של משוגעים, של מי ששם את השכל והאגו בצד בשביל לכבד את הכאב".¹⁴⁴ במרחב הביו-פיקציה מתאפשר לאיני לבחון אופציה הרסנית זאת, שלא פעם עמדה בפניה, ולדחות אותה, וכמו שהיא אומרת ליונתן, "אין ברירה, יונתן, צריך להמשיך לחיות, גם אם אנחנו לא יודעים איך, לא מבינים שום דבר".¹⁴⁵

המפגש עם האחר הגברי במרחב הביו-פיקציה גם מציע למספרת הזדמנות לנסות להרכיב מחדש את זהותה הנשית המפורקת והפגועה מהיחס החולני מצד אביה ואמה. כדי לשרוד בבית הוריה איני נאלצת לבחור באופציה שהציגה החוקרת הפמיניסטית אדריאן ריץ', הדנה בספרה ילוד אשה בהיבטים המיניים בעיצוב הסובייקטיביות הנשית: "הגוף מעמיד בעיות כה רבות לנשים, עד כי לא אחת נדמה שקל לפטור אותו במשיכת כתף ולהוסיף ללכת כנשמה בלא-גוף".¹⁴⁶ את ביתה משווה איני לא פעם למחנה ריכוז, או לאחד מכלובי הציפורים של אביה. בעוד אמה נמנעת ככל האפשר מלגעת בה מאז ילדותה, אביה, מאז שהייתה בת ארבע, "שולח ידיים שחורגות מגבולות המותר",¹⁴⁷ נשכב עליה פעם כשהייתה חולה ואחוזת צמרמורת, פותח את דלת המקלחת כשהיא כבר נערה מתבגרת, ואף מעז לדבר אתה על "לעשות אהבה". כל זאת כשאמה ש"תמיד בקצר",¹⁴⁸ או לא רואה, או מתעלמת, או מאשימה אותה. כדי להגן על עצמה ולהשניא את מראיה על אביה, איני מנסה להעניש את גופה: תקופה מסוימת היא משמינה, לובשת בגדים שלא מתאימים לגילה, מזניחה את חזותה ומבטלת לחלוטין את גופה גם כאשר בחורים מבקשים את קרבתה. במהלך ביקוריה אצל יונתן, הולך ומתברר שלמרות מצבו הגופני וחוסר הקואורדינציה שלו, הוא נמשך אליה. ועל אף הדיאגנוזה של הרופאים, שמעדיפים גם להתעלם מההתעוררות המינית שלו, המשבשת להם את התמונה, וגם להאשים את המספרת בנטיעת תקוות שווא – נותרו במת-החי הזה אותות חיים. התפתחות זו מאשרת את נשיותה של איני בעיני עצמה ומסייעת לה לחלץ את מיניותה המודחקת.

מרחב הביו-פיקציה פוטר את איני מן החוקים הנוקשים של הסיפור הליניארי, שהוא חלק בלתי נפרד מהאוטוביוגרפיה הקלאסית, ומאפשר לה לגולל את ההתרחשות תוך טשטוש תחומים בין עבר והווה ובין זמן ומרחב. מבחינה כרונולוגית, סיפור-המעשה מקיף יותר משנה וכולל את כל ביקוריה השבועיים של המספרת בבית החולים תל השומר עד להעברתו של יונתן למחלקת הצמחים¹⁴⁹ בבית חולים לוינסטיין, אחרי שהוריו הצליחו לאלץ את הצבא להכיר בו כפצוע מלחמה ולשאת בהוצאות הטיפול בו. המספרת, שבמהלך הביקורים משתפת את יונתן בסיפור חייה, נעה בזיגוג וללא סדר מזמן הסיפור של הביקורים לזמנים שונים בחייה, מאז שמלאו לה שנתיים ועד לזמן ההווה כשהיא בת עשרים. יש והקשר בין האפיזודות הוא אסוציאטיבי, ויש שהוא נובע מסמיכות פרשיות בין מה שאירע לה בעבר ובין סיפור חייו של יונתן. לאורך כל הרומן גם מתארת המספרת ליונתן את התחנות בדרך שהלכה לבדה מאז גיל שבע מדירת הוריה בבתי-ים לבית סבתה, אם-אמה, בשכונת שפירא

בדרום תל אביב, שנים אחרי שמשפחתה כבר עזבה את השכונה. המסלול לבית סבתא, שמתואר קטעים-קטעים – על פני חנות המספוא של אביה, חנויות בעלי מלאכה, בית חרושת למלח, משחטת עופות, וכן בתים וצריפים של בני עדות הנשידן, יוון, וטורקיה – הוא מסלול ההיחלצות הרצוף ייסורים שבסופו מחכה לה הגאולה בדמותה של סבתה, שאוהבת אותה יותר מכל אדם אחר עלי אדמות. התחנות בדרך זו משתרקות בתחנות הזמן של הזיכרונות, ויחד הן משמשות מטאפורה לחתירה אל עבר הזהות העצמית ואל שיקום הסובייקטיביות השבורה של המספרת. במאבק זה על אישור הזהות העצמית מתאמצת המספרת לשותף באמצעות סיפוריה את האחר הפיקטיבי שלה כדי למנוע את מחיקתו ולנסות להצילו במקביל להצלת עצמה.¹⁵⁰

סוגת הביו-פיקציה שנולדה מן ההכלאה בין סוגות מהופכות ($-A/A$), מתגלה ברומן ורד הלבנון כמרחב חתרני המשחרר ממגבלות. במרחב זה, באופן פרדוקסלי, האני הביוגרפי יכול להיות גם האחר של עצמו, ומשתבשת החלוקה לקטגוריות בינריות של ממשי ודמיוני, חיים וספרות, אני וזולת, פרטי וציבורי, עבר והווה, זמן ומרחב.¹⁵¹ ככה, מרחב הביניים משמש לוקוס לטרנספורמציה של הזהויות המכוננות אותו ולהרכבתן מחדש. במרחב חופשי זה יכולה איני סוף-כל-סוף לפרוק את מטען זיכרונות העבר הכואבים, להמציא את עצמה מחדש ולפרוח כוורד הלבנון.

המשא ומתן המטא-נרטיבי על מקומה של איני בתולדות הספרות העברית

בספרה הפואטיקה של אוטוביוגרפיה של נשים: שוליות ומבדה ספרותי של ייצוג עצמי עומדת התאורטיקנית סידוני סמית¹⁵² על הקשר בין מגדר וסוגה ובודקת כיצד סופרות עושות שימוש בשיח האוטוביוגרפי לשאת ולתת על השוליות התרבותית שלהן כדי להיכנס לתוך תולדות הספרות. ברוח זאת גם ניתן לקרוא את מסע התחנות של לאה איני המספרת, בת השבע, אל בית סבתה בשכונת שפירא בדרום תל אביב. שכונה זו, המאוכלסת במהגרים עניים בשנות השישים של המאה העשרים, משמשת תשובה דיאלוגית למסעות השיטוט, באותן שנים עצמן ובצדה השני של העיר, שעורך גולדמן בן הארבעים פלוס, הסובייקט של זכרון דברים מאת יעקב שבתאי. איני כותבת את הגרסה המקבילה שלה לזו של גולדמן, בן האצולה של "מעמד ההסתדרות", שירד מגדולתו ופשט את הרגל מבחינה אידאולוגית לאחר מלחמת ששת הימים, המתאבל על תל אביב הישנה שהופכת לדרך מנוכר נגד עיניו. בשם אותו זיכרון טוטלי שאינו מחסיר דבר, המשותף לה ולשבתאי, תובעת איני גם את מקומה במפה הגאוגרפית, החברתית והספרותית. המיזוג ההיברידי של ביו-פיקציה מאפשר לאיני להצליב¹⁵³ את סיפורה האישי המיוחד שהיא מכנה "אוטוביוגרפיה מגויסת"¹⁵⁴ (ושבחלקו מתפקד כסינקדוכה לסיפור המהגרים של ישראל השנייה),¹⁵⁵ עם הסיפור של ישראל הראשונה שיצרה את האתוס של הישראליות, שניסיון ההתאבדות של יונתן, אחד מבחירי, בן-דמותו של גולדמן מהרומן זכרון דברים, מבשר את קריסתו הסופית מבפנים. בהיפוך פרודי ל"אוטוביוגרפיה מגויסת", שדור המדינה ביקש להתנער ממנה ומצא דופי בקונפורמיות שלה במה שנוגע להקבלה בין חיי המחבר להיסטוריה של המדינה, טוענת איני את "האוטוביוגרפיה המגויסת" שלה (תוך שימוש אירוני בז'רגון הצבאי) בתוכן חדש

אנטי-מיליטנטי הבנוי על הכלאת סוגות מהופכות. הכלאה זאת מאפשרת את המפגש הדיאלוגי בין "ישראל השנייה, מחוקת הקול והזהות, לישראל הראשונה המבוססת אך מחוקת הצלם".¹⁵⁶ לפי איני, מפגש זה צריך להיות בנוי על "כאב משותף וחיפוש אחר הרקמה האנושית שממנה עשויים כולנו";¹⁵⁷ וכל זה כדי שנשאל יחד, בפיכחון, אנה פנינו מועדות".¹⁵⁸ רק במרחב ביניים שכזה, נטול היררכיה, עשויים שני דיסקורסים מנוגדים לקיים יחסי גומלין במאמץ לשקם את הזהות הישראלית היהודית.

* * *

הדיון בשלושת הרומנים מאת לאה איני – מישהי צריכה להיות כאן, אשתורת וורד הלבנון, מעביר לחזית הבמה את התחבולה שנוקטת איני: הכלאה של סוגות ספרותיות כדי לזווג בין סוגה והיפוכה (A/A-) ובעקבות כך ליצור יחסי דו-שיח ביניהן. באמצעות עימותן של שתי תודעות חברתיות-לשוניות מנוגדות מפגישה איני בטקסטים שלה שתי תפישות עולם סותרות ומאלצת אותן להתדיין זו עם זו ולהשפיע זו על זו. דו-שיח זה, המתרחש בשלושת הרומנים בין סוגה ספרותית והאחר שלה, מערער ומפרק מחד גיסא את ההפרדה הדיכוטומית בין ספרות גבוהה וספרות פופולרית, בין ספרות שנכתבה על ידי גברים וסיפורת נשים, בין מרכז ושוליים, בין כתיבה מודרנית ופוסט-מודרנית ובין השיח הציוני הפטריארכלי והשיח הפמיניסטי הפוסט-ציוני. מאידך גיסא מציעה הכלאה זאת תוכן נרטיבי חדש הבנוי על היגיון פואטי של ניגודים בלתי-אקסקלוסיביים שאינם מוציאים זה את זה מכלל אפשרות.¹⁵⁹ בכוח היגיון הברידי זה ומכוח שפתה העשירה והשופעת, שהיא סימן ההיכר של יצירתה, מנהלת איני רב-שיח עם הסופרים המכוננים של הספרות העברית – לא כסופרת שוליים או כסופרת מזרחית, אלא כשווה בין שווים. ברובד המטא-נרטיבי של הרומנים שלה היא תובעת את מקומה ביניהם ובתולדותיה של ספרות זו.

אוניברסיטת קליפורניה, לוס אנג'לס

הערות

- 1 David Lodge, "The Novelist Today: Still at the Crossroads?", *The Practice of Writing*, Malcolm Brandbury and Judy Cook (eds.), Auckland: Penguin, 1997, p.11
- 2 Madelena Gonzalez, "The Identity of the Contemporary Novel: Generic Hybridity", Madelena Gonzalez and Marie-Odile Pittin-Hedon (eds.), *Generic Instability and Identity in the Contemporary Novel*, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. vii-viii
- 3 לאה איני, מישהי צריכה להיות כאן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 1995.
- 4 לאה איני, אשתורת, תל אביב: זמורה ביתן, 1999.
- 5 לאה איני, ורד הלבנון, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן, 2009.
- 6 *The Dialogic Imagination*, Michael, "Discourse in the Novel", Mikhail M. Bakhtin

- Holquist (ed.), Caryl Emerson and Michael Holquist (trans.), Austin: University of Texas Press, 1981
- 7 הערה 6 לעיל, עמ' 359-358.
- 8 עמ' 361-360.
- M.M. Bakhtin, "The problem of Speech Genres", *Speech Genres and Other Later Essays*, Caryl Emerson and Michael Holquist (eds.), Vern W. McGee (trans.), Austin: University of Texas Press, 1986
- 10 הערה 9 לעיל, עמ' 99-98.
- 11 עוד על מונחים אלו, ראו בדיון להלן על הרומן אשתורת.
- 12 להכלאה זו שמות אחדים: אוטופיקציה, רומן אוטוביוגרפי, אוטוביוגרפיה ספרותית, אוטוביוגרפיה אמנותית (לעניין זה ראו: ניצה בן-דב, חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2011, עמ' 15). הבחירה שלי בשם ביו-פיקציה היא בעקבות הסופרת הקנדית רג'ין רובין (ראו להלן הערה 125).
- 13 עם זאת לאור של הרומן הסאטירי על אליטות חברתיות, אשתורת, לועגת איני בריאיון עם ירון אביטוב ("עושה צחוק מתרבות הרייטינג", ידיעות אחרונות 29.10.1999) לניסיונה של הביקורת לתייג אותה כסופרת מזרחית בעקבות ספריה הקודמים העוסקים "בחצר האחורית של החברה הישראלית". היא מלגלגת על ההטענה כלפיה: "למה את לא ממשיכה לתאר את המקום שממנו באת?" וקוראת תיגר על מי שהחליטו שבבילה שתפקידה בספרות העברית הוא לכסות את השוליים החברתיים. עוד בעניין זה ראו סקירתו של רן יגיל "אשתורת והתקשורת – אשתורת והסיפורת", עתון 248 77 (אוקטובר 2000), עמ' 11.
- 14 מירי רוזמין, "מצילה מילים מהכחדה", דבר ראשון – משא (3.11.95). רוזמין סבורה שפירוק האחדות של המבט, שממנו משתקפים המציאות והדמיון בספר, היא שהופכת אותו לפוסט-מודרני. לעומת זאת, לאה איני בריאיון עם דרור פויר ("עוד דעה על גברים", מעריב 29.9.95) מצהירה כי הספר "הוא לא פוסט-מודרניסטי ואפילו יוצא נגד הפוסט-מודרניזם" כי "הוא בהחלט קובע שיש סולם ערכים ויש מדידה ערכית".
- 15 הספר תורגם לעברית ארבע פעמים: פעמיים בשם אהבה וגאווה (ב-1952 על ידי שושנה שריא וב-1982 על ידי טלה בר), פעם בשם גאווה ומשפט קדום (ב-1991 על ידי אהרון אמיר) ופעם בשם גאווה ודעה קדומה (ב-2008 על ידי עירית לינור).
- 16 ראו למשל: Lawrence Stone, *The Family, Sex, and Marriage in England 1500-1800*, New York: Harper & Row, 1977, p.240.
- 17 Pamela Regis, *A Natural History of the Romance Novel*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003, pp. 55-57, 61, 63, 82, 108-114, 162, 180-185
- 18 Kay Mussell, "Where's Love Gone?", *Paradoxa: Studies in World Literary Genres*, 18; *Where's Love Gone? Transformation in the Romance Genre* 3 (1997), pp. 3-14
- Lynn Coddington, "Wavering Between Worlds: Feminist Influences in the Romance Genre", *Ibid*, pp. 58-77; Jennifer Crusie Smith, "Romancing Reality: The Power Carol of Romance to Reinforce and Re-vision the Real", *Ibid*, pp. 81-93
- Thurston, *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987, pp. 3-11, 43-44.

- Harriet Margolis, "A Child in Love, or Is It Just Fantasy?", *Paradoxa: Studies in World Literary Genres, Where's Love Gone? Transformation in the Romance Genre* (James Hardin [ed.], "Introduction", *Reflection* הרדין (1997), pp. 121-144 (1997), pp. ix-xxvii), מבחינה היסטורית אין תמימות דעים על מובנו של בילדונגס־רומן, [מה שמאפשר, לדעתו, לסווג כל יצירה שמתארת את השנים המכוננות בחיי הגיבור כבילדונגס־רומן]. ואילו הריוט מרגוליס מציעה במאמרה הנ"ל וריאציה למונח הזה והיא "בילדונגס רומן נשי" (שם, עמ' 123-124, 127, 130). לדעתה, הקרבה בין בילדונגס־רומן־נשי והרומן הרומנטי מפרה את הדיון בסוגה של הרומן הרומנטי ומולידה תוכנות מועילות. ראו גם: Esther Kleinbord Labovitz, *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman, in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*, New York: Peter Lang, 1988, pp. 2-4, 246, 252; Pamela Regis, *A Natural History of the Romance Novel*, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 86
- Kay Mussell, "Paradoxa Interview with Nora Roberts", *Studies in World Literary Genres, Where's Love Gone? Transformation in the Romance Genre*, Vol. 3, 1997, pp. 157, 159
- Carol Thurston, *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987, pp. 37-38
- איני, הערה 3 לעיל, עמ' 8. 22
- שם, עמ' 15. 23
- שם, עמ' 60. 24
- שם, עמ' 119. 25
- שם, עמ' 27. 26
- שם, עמ' 43. 27
- לעניין זה ראו: Judith Butler, *Gender Trouble*, New York: Routledge, 1990, p.148. 28
- איני, הערה 3 לעיל, עמ' 97, 98, 149 והמוטר. 29
- שם, עמ' 67. 30
- שם, עמ' 24. 31
- שם, עמ' 103. 32
- שם, עמ' 104. 33
- שם, עמ' 121. 34
- שם, עמ' 145. 35
- שם, עמ' 145. 36
- שם, עמ' 142. 37
- שם, עמ' 14. 38
- שם, עמ' 123. 39
- שם, עמ' 124. 40
- שם, עמ' 132. 41
- שם, עמ' 9. 42

- 43 שם, עמ' 8.
- 44 שם, עמ' 26.
- 45 שם, עמ' 24.
- 46 שם, עמ' 14.
- 47 איני, שם, עמ' 20, 47, 49.
- 48 שם, עמ' 137.
- 49 שם, עמ' 144.
- 50 בריאיון עם דרור פויר ("עוד דעה על גברים", מעריב [29.11.95]) מסבירה איני: "הספר מנסה לפתוח בדיון בנושא מקומה של האישה בסוג של אמנות שלא רק מתארת או מייצגת פן של כאב נשי, אלא מעבר לזה. גילה עושה מעשים שלכאורה היינו אמורים להירפא מהם, היא גונבת, פורצת, כאילו רוצחת, מנבלת את הפה, היא מנסה, בדרכה, ליצור תוכן חדש".
- 51 איני, הערה 3 לעיל, עמ' 12.
- 52 לעניין זה ראו שלומית לן, "לעמוד על המשמר", הארץ (20.12.95).
- 53 איני, הערה 3 לעיל, עמ' 43.
- 54 שם, עמ' 87.
- 55 שם, שם.
- 56 שם, עמ' 150.
- 57 שם, עמ' 157.
- 58 שם, עמ' 158.
- 59 שם, עמ' 97.
- 60 שם, עמ' 57.
- 61 שם, עמ' 158.
- 62 שם, עמ' 156.
- 63 שם, עמ' 155.
- 64 שם, עמ' 156.
- 65 יוסף חיים ברנר, כתבים: שכול וכשלון, כרך ב', תל אביב: ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1978, עמ' 1688-1443.
- 66 יעקב שבתאי, זכרון דברים, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1977.
- 67 אורלי קסטל בלום, דולי סיטי, תל אביב: זמורה ביתן, 1992.
- 68 ברנר, הערה 65 לעיל, עמ' 1454.
- 69 שם, עמ' 1451.
- 70 שם, עמ' 1557.
- 71 לדיון מפורט במשבר המשמעות המלנכולי שממנו סובלים הנרטיבים ברומנים של ברנר ושל שבתאי ובפרודיה עליהם ברומן מאת קסטל-בלום, ראו מאמרי אלה: "ממלנכוליה של יחיד למלנכוליה של מעמד: משכול וכשלון לברנר לזכרון דברים לשבתאי", דפים למחקר בספרות, כרך 13, אוניברסיטת חיפה, החוג לספרות עברית והשוואתית, 2001-2002, עמ' 23-30; "ממלנכוליה של הרוח למלנכוליה של הבשר – דולי סיטי מאת אורלי קסטל בלום כפארודיה פוסט־מודרנית", עתון 77 (דצמבר 2007), עמ' 28-32; "דכדוך ודיכאון בשכול וכשלון לי"ח ברנר", הדור, השנתון העברי של אמריקה, כרך ד', 2010, עמ' 39-45.
- 72 שבתאי, הערה 66 לעיל, עמ' 37.

- 73 שם, עמ' 14.
- 74 איני, הערה 3 לעיל, עמ' 20.
- 75 שם, עמ' 140.
- 76 שם, עמ' 73.
- 77 שם, עמ' 136.
- 78 שם, עמ' 91.
- 79 שם, עמ' 67.
- 80 ספיאן אל-עיד לאשתורת, הערה 4 לעיל, עמ' 412.
- 81 Ronald T. Swigger, "Fictional Encyclopedism and the Cognitive Value of Literature", *Comparative Literature Studies* 12 (1975), pp. 351-366; Edward Mendelson, "Gravity's Encyclopedia". *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, George Levine and David Leverenz (eds.), Boston: Little, Brown, 1975, pp. 161-196
- 82 הערה 81 לעיל, עמ' 162.
- 83 הערה 81 לעיל, עמ' 351.
- 84 Steven Weisenburger, *Fables of Subversion: Satire and the American Novel 1930-1980*, Athens & London: The University of Georgia Press, 1995, pp. 200-201
- 85 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York: Viking Press, 1973 (first edition)
- 86 William Gaddis, *JR*, New York: Alfred A. Knopf, 1975 (first edition)
- 87 הערה 84 לעיל, עמ' 208-200.
- 88 לעניין זה ראו גם סקירה של הספר מאת יורם מלצר ("הפלגה אמיצה על גלי השפה", מעריב [3.12.1999]). מלצר טוען כי אף שלעתים מתפרסמות בארץ יצירות ספרות העוסקות בהיבט זה או אחר של השינויים שעברו על המדינה והחברה הישראלית בשני העשורים האחרונים – נדירים המקרים שבהם סופר מנסה להכיל את "כל הסיפור" ביצירה אחת, כמו שעשתה לאה איני בספרה אשתורת ובהצלחה גדולה.
- 89 איני, הערה 4 לעיל, עמ' 410.
- 90 שם, עמ' 174.
- 91 שם, עמ' 175.
- 92 שם, עמ' 113.
- 93 שם, עמ' 175-148.
- 94 מעניינת בהקשר זה גם האסוציאציה לסצנת הסיום ברומן סוף דבר מאת יעקב שבתאי: מאיר, המתאחד עם הגוף האימהי של הרופאה ד"ר ריינר, מתיילד מחדש בהבשעה שהוא מוצא את מותו.
- 95 במאמרה "הלשון הבוגדנית" (הארץ | 25.4.2000) מציינת מאיה בז'רנו שהעובדה שאיני היא גם משוררת ניכרת בדימויים המקוריים שלה לאורך כל הרומן המאפשרים לה לעבות את העלילה.
- 96 איני, הערה 4 לעיל, עמ' 392-391.
- 97 שם, עמ' 374.
- 98 שם, עמ' 99.
- 99 שם, עמ' 295.
- 100 שם, עמ' 115.
- 101 גרשון שקד, ספרות אז, כאן ועכשיו, תל אביב: זמורה-ביתן, 1990, עמ' 66.

- 102 איני, הערה 4 לעיל, עמ' 99.
- 103 שם, עמ' 38.
- 104 שם, עמ' 403.
- 105 שם, עמ' 409.
- 106 שם, עמ' 412.
- Julia Kristeva, "Word, Dialogue and Novel", *Desire in Language*, Leon Roudiez 107
(trans.), New York: Columbia University Press, 1980
- 108 הערה 107 לעיל, עמ' 71-72.
- 109 איני, הערה 4 לעיל, עמ' 111.
- 110 שם, עמ' 408-409.
- 111 שם, עמ' 405.
- 112 שם, עמ' 118.
- 113 שם, עמ' 136-139.
- 114 שם, עמ' 179-182.
- 115 שם, עמ' 257-265.
- 116 שם, עמ' 11, 17, 20, 307, 308, 430, 436.
- 117 שם, עמ' 436.
- 118 וראו לעניין זה גם את הבחנתו של יורם מלצר ("הפלגה אמיצה על גלי השפה", מעריב [3.12.1999]), שבעברית העשירה והחיונית שלה מסמנת איני את הכיוון האפשרי לדעתה לישראליות ולעבריות: "מותה של הרפובליקה הישראלית הראשונה (האלילית) בלשון, וגם תחייתה של איזושהי רפובליקה ישראלית חדשה על יסוד העברית והתודעה הלשונית".
- 119 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1990, כרך ה', תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד וכתר, 1998, עמ' 49-52.
- 120 על לשונה העשירה, המתוחכמת, והסוחפת של איני ראו יצחק לאור, "קיסרית הפריון הגדולה", הארץ (26.11.99). לפי לאור, איני יודעת ומבינה מה עשה יזהר בלשון העברית, ולכן היא מצליחה לקעקע אותה באירוניה שלה. כמו כן מבחין לאור כי איני, שעושה פרודיה מעילית המצליחנים התל אביבית, "מתארת את עברו של גיבורה המפנטז/מאונן בחדווה סוציולוגית מדהימה, כאילו גדלה בשכונה של יעקב שבתאי או של אברהם הפנר".
- 121 איני הערה 4 לעיל, עמ' 29.
- 122 שם, עמ' 28.
- Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fiction of Self-representation*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 5; Sidonie Smith and Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p. 186
- 124 הערה 5 לעיל.
- 125 מונה שטבעה הסופרת הקנרית רג'ין רובין, וראו: Yuko Yamade, "Auto/Bio/Fiction in Migrant Women's Writings in Quebec: Regine Robin's, *La Quebecoise* and *L'immense fatigue des pierres*", *Auto/biography in Canada: critical Directions*, Julie Rak (ed.), Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2005, pp. 235-237
- Julie Rak, "Introduction – Widening the Field: Auto/biography Theory and Criticism 126

- in Canada", *Auto/biography in Canada: critical Directions*, Julie Rak (ed.), Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2005, pp. 1-29
- Susanna Egan and Gabrielle Helms, Introduction in "Auto/biography? Yes. But 127 Canadian?!", Special issue, S. Egan and G. Helms (eds.), *Canadian Literature* 172 (Spring 2002), pp. 5-16
- Susanna Egan, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, 128 Chapel Hill University of North Carolina Press, 1999, pp. 1-5
- שם, עמ' 1-5. 129
- איני, הערה 5 לעיל, עמ' 101. 130
- Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, 131 Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology, 2001, pp. xv-xx
- איני, הערה 5 לעיל, עמ' 100. 132
- שם, עמ' 187. 133
- שם, עמ' 12. 134
- יצחק לאור סבור שסיפור הילדות העשוקה של המספרת באזני החייל ואמו מעיד על "הקסם שמהלכת עליה [על המספרת בת־דמותה של הסופרת] העלית האשכנזית" ("ערגה גדולה אל המרכז", הארץ [14.8.2009]). אני סבורה כי איני מבצעת, בעצם, דה־מיסטיפיקציה של הקסם הזה.
- איני, הערה 5 לעיל, עמ' 87. 136
- שם, עמ' 87. 137
- שם, עמ' 477. 138
- מילן קונרדה, הקלות הבלתי־נסבלת של הקיום, מצ'כית: רות בונדי, תל אביב: זמורה־ביתן, 1985, עמ' 161. 139
- Eugene Goodheart, "Counterlives: Philip Roth in Autobiography and Fiction", 140 *Novel Practices: Classic Modern Fiction*, New Jersey: Transaction Publishers, 2004, p. 162
- איני, הערה 5 לעיל, עמ' 356. 141
- שם, עמ' 478. 142
- שם, עמ' 542. 143
- שם, עמ' 502. 144
- שם, עמ' 79. 145
- Sidonie ; 69, עמ' 1989, עם עובר, תל אביב: גיא, תל אביב: עם עובר, 1989, עמ' 69; 146
Smith, *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Indiana University Press, 1993, p. 126
- שם, עמ' 101. 147
- שם, שם. 148
- שם, עמ' 542. 149
- לעניין זה ראו גם: ניר ברעם, "שם בלב הפסטורליה רומסים את הילדים עד עפר", הד החינוך פ"ג (אוגוסט 2009), עמ' 114-115. 150
- Susanna Scarparo and Rita Wilson, "Imagining Homeland in Anna Maria Dell'Oso's 151

- Autofiction", *Across Genres, Generations and Borders: Italian Women Writing Lives*, Susanna Scarparo and Rita Wilson (eds.), Newark: University of Delaware Press, 2004, pp. 169–182
- Sidonie Smith, *Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Indiana University Press, 1987
- 153 בניגוד לשמעון ארץ ("נגד הקונפורמיות העזה", הארץ | 14.8.2009), הסבור שאיני מרוקנת במכוון את סיפור המסגרת של ורד ויונתן כדי להימנע מיחסים אלגוריים עם הנרטיב החברתי-לאומי, אני סבורה כי מסגרת זאת חשובה לה, כי היא מעוניינת במפגש של דו-שיח בין דיסקורסים מנוגדים.
- 154 על פי הריאיון של איני עם יוני ליבנה ("סיפורים לפני השינה", ידיעות אחרונות, 7 לילות | 28.5.09).
- 155 ראו בהקשר זה את סקירת הרומן ורד הלבנון מאת אברהם בלבן, "למחוק את השקיפות", הארץ, (8.7.2009).
- 156 ראו, "ראיון עבודה עם לאה איני", איתן בוגנים, הד החינוך: אל המאה ה-21 פ"ג, 7 (אוגוסט 2009), עמ' 116.
- 157 תפיסת הכאב כנקודת חיבור בין אנשים שונים לחלוטין מופיעה גם בחיבור שבין קפקא ובין אן מאטר ברומן מישהי צריכה להיות כאן, שנדון לעיל.
- 158 הערה 156 לעיל.
- 159 ראו קריסטבה הערה 107 לעיל, עמ' 71–72.