

ספרות בקול הקורבן

שירה סתיו

"העבירה המושלמת" אינה כרוכה בחיסול הקורבן או העדים [...] אלא בהשגת שתיקתם של העדים, חירשות השופטים ואי-עקביותה (אי שפיותה) של העדות.

ז'אן-פרנסואה ליוטאר, הדיפרנד

בראיון שנערך עם הסופר והמשורר יצחק לאור לרגל צאת ספרו אהבת עולם, שאל המראיין יוני ליבנה את הסופר מדוע, בניגוד להצהרתו המוקדמת, לא כתב ספר על הפרשה הציבורית שבה נטען כלפיו כי הוא אנס ומטריד סדרתי. על כך השיב לאור: "חשבתי שאוכל לכתוב על זה ספר דוקומנטרי מפורט, אבל אין לי כוח. בניגוד לדימוי שלי כאיש חזק ועמיד, אני מאוד לא. אני היום גמור מבחינה גופנית. אבל אני לא רוצה להופיע כקורבן. אם הייתי תופס את עצמי בתור כזה, לא הייתי מצליח לכתוב את הספר. ספרות של קורבנות היא ספרות גרועה".¹

על פי תפיסתו של לאור, ספרות של קורבן איננה באמת ספרות. מי שתופס את עצמו כקורבן אינו "מצליח" לכתוב ספרות. קול של קורבן איננו קול בעל תוקף בשדה הספרות, אלא "ספרות גרועה". מספרות – לכל הפחות מספרות טובה – אנו מצפים למרחק, לשליטה המאפשרת תחכום ויכולת מרבית למניפולציות בטקסט, והקורבן, מעצם העמדה שהוא נתון בה, משולל יכולת כזאת. "קורבן": המילה העברית גזורה מהשורש קר"ב, כמו כדי להעיד על קרבה גדולה מדי, קרבה עד קרביים אל החוויה. קרבה המחוללת קרב, סערה פנימית וחיצונית גם יחד. הקרבה והקרב של הקורבן כמו מרחיקים אותו/ה מן האפשרות לכתוב "ספרות טובה".

"ספרות של קורבנות היא ספרות גרועה". טענה זו ודאי אינה חדשה; היא מייצגת קו חשיבה ותיק בשיח התרבותי ההיסטורי, גם אם לא בהכרח בניסוח זה, כתשליל המשתמע והבלתי מדובר של הטענה ה"חיונית" השורדת בשיח התרבותי-ספרותי ההיסטורי, גם בתוך התהפוכות שעבר מן הנורמות הקלאסיות אל התוויות המודרניסטיות ואפילו אל קריאות פרועות ומנפצות, פוסט-מודרניסטיות: זו הרואה במחבר דמות השומרת על מרחק "בטוח" - או נשמרת במרחק בטוח - מרכיבי הטקסט שהוא מייצר. המרחק - היפוכה של הקרבה הגלומה בקורבן - יכול לייצג שליטה, תחכום, או הפניית עורף, ניתוק, ואפילו מוות (כפי שמציע "מות המחבר" מאת בארת), אך הוא הבונה את הספרות כטקסט ראוי לקריאה ואת קולו של מחברו כראוי להאזנה.² לכתוב אין פירושו לספר את זיכרונותיך, מסעותיך, אהבותיך ורגשות האבל שלך, חלומותיך והפנטזיות שלך", כתב ז'יל דלז, "הספרות הולכת בכיוון הנגדי, ואינה מופיעה אלא כשהיא מגלה מתחת לדמויות הנגלות לעין את עוצמתו של הבלתי אישי [...] הספרות אינה מתחילה אלא כאשר נולד בנו גוף שלישי, המפקיע מאיתנו את הכוח לומר אני".³ לכאורה מצביע דלז על ההתרחקות אל

גוף שלישי ואל הבלתי אישי כאקט של ויתור על כוח, "הכוח לומר אני". למעשה מבליעים דבריו הנחה מקדימה הרואה ב"אני" (ובזיכרונותיו, בחלומותיו, ובאבלו) מבנה של כוח. אך מה אם ה"אני" הכותב הוא/היא קורבן משולל כוח? מה אם ה"אני" מופיע בספרות כמסמן של חולשה, כמסמן של הוויה מיותרת, נשללת, נמחקת? האם קורבן יכול לכתוב ספרות כקורבן, בקול של קורבן, מתוך ההוויה המחוקה של הקורבן? האם הנכתב יכול להתקבל כספרות? האם אפשרית עמדה כזו, בתוככי מה שאנו מחשיבים כספרות? ואם כן, באיזה אופן?

המושג "ספרות בקול הקורבן" מבקש אפוא לדון לא רק בעצם האפשרות לבטא עוולה בשפה מצדו/ה של הקורבן ובקול/ה, אלא ספציפית בשאלת האפשרות לבטאה כספרות ולהתקבל כספרות, באופנים שאינם מטשטשים את קול הקורבן ומניחים לו/ה לדבר כקורבן - מתוך עמדת הקורבן. לצורך הדיון אשתמש במעשה הספרותי של היוצרת הישראלית שזו ובזיקה למושגי מפתח שמעמיד עדי אופיר בספרו לשון לרע.

דיפרנד

הסופרת והמשוררת שזו (הפסכדונים של אפרת ירושלמי, שם שבו אינה משתמשת מאז החלה לכתוב ולפרסם), שבגוף היצירה שלה אעסוק בחיבור זה, מכירה מן הסתם היטב את הטענה השוללת את ערכה של ספרות מצד הקורבן.⁴ ספר השירים שלה ריקוד המשוגעת, שראה אור ב-1999, נחתם בשיר שמהדהד את הטענה הזאת. הכותבת, קורבן גילוי עריות והתעללות מינית מתמשכת בילדותה, מעלה בו טענה נגדית, נוקבת:

תירוצים ספרותיים

כְּשִׁיגִיעַ יוֹם הַדִּין לְאֲבוֹת הָאוֹנְסִים

לֹא תִגִּידוּ אִף מְלָה

סוּפְסוּף תִּשְׁבוּ בְּשִׁקֵּט

וְתִתְּנוּ מְקוֹם לְזוֹעוֹת בְּכִיָּה שֶׁל הַיְלָדָה

אֲבָל עַד שִׁיגִיעַ יוֹם הַדִּין תִּמְשִׁיכוּ לְסֵתֶם לִי אֶת הַפֶּה

וּלְחֵיךְ אֵלַי בְּנִמוֹס

לֹא תִדְפִּיֶסוּ אֶת הַשִּׁירִים שְׁלִי בְּמְקוֹמוֹתֵיכֶם

וְתִמְשִׁיכוּ עִם תְּרוֹצֵי סִפְרוֹת.⁵

ה"תירוצים הספרותיים" – נימוקים מנימוקים שונים שלא לפרסם את עדותו של הקורבן בצורתה הספרותית – מעידים על קיומו של דיפרנד, אם להשתמש במונח שפיתח ז'אן פרנסואה ליוטאר, שהוא מושג מפתח גם בלשון לרע. ליוטאר מציג מקרים של עוולה: מקרים שבהם הניזוק חסר

אמצעים להוכיח את נזקו, כמו למשל כאשר נשללת סמכותו של היגד העדות שלו. במקרה כזה, להיעדר – הנזק – מתווסף חוסר האפשרות להביא אותו לידיעת אחר, או לזכות באמון ובקשב לעדותו.⁶

כותב אופיר, ברוח ליוטאר: "ביחס לכל מערכת חליפין ושיח מוסכמים ייוותרו רעות שאי אפשר להוכיח את קיומן. קיומן של רעות כאלה הוא מצב של עוולה, מי שסובל מהן הוא קורבן".⁷ אופיר מבדיל בין עוולה לבין נזק או עוול (נזק מיותר שניתן היה למנוע). על פניו, פשע גילוי העריות וההתעללות המינית שייך לקטגוריה של העוול, כמעשה אסור בדין שהעבירה עליו כפופה לבריור משפטי ולענישה חמורה בחוק, אך למעשה גילוי עריות הוא עוולה, שכן בעוד נזק ועוול מתקיימים בתחומם של יחסי חליפין (כמו למשל המערכת המשפטית), העוולה ממוקמת מחוץ לטווח של מערכות החליפין השונות: "עוולה תופיע כשאי אפשר יהיה לתבוע את השבת האובדן או כשנזק יישאר ללא ביטוי וללא פיצוי".⁸

כפי שמבהירה אריאלה אזולאי, ליוטאר מתאר את השיח כמבנה של יחסים בין ארבע ערכאות: מוען, נמען, מושא הוראה ומובן. פגיעה באחת מערכאות אלה יוצרת מצב דיפרנטי:

פגיעה בערכאה של המוען יכולה לחול עקב השתקתו הפיזית, עקב ערעור על סמכותו, זכות העמידה שלו ומעמדו הפוליטי, או עקב טענה לאי-שפיותו או לחוסר הקוהרנטיות של דבריו; פגיעה בערכאה של הנמען מתקיימת כאשר הנמען הוא גם זה שהסב את הנזק וגם הערכאה השיפוטית, אבל גם כאשר הנמען פשוט איננו, אינו מבין את תפקידו, כופר בו, מתרשל במילוי, מזניח אותו במזיד או מתוך אדישות. פגיעה במושא ההוראה נגרמת כאשר אי אפשר לבסס את קיומו או שהפרוצדורות לקיומו אינן מוכרות כתקפות, או משום שהן אינן עומדות לרשותו של המוען, או משום שנמחקו העדויות שהיו מסייעות בביסוסו. פגיעה במובן מתקיימת כאשר חרף העובדה שניתן לבסס את מושא ההוראה, תנאי השיח מעוותים את מובנו.⁹

לטענתי, מקרים של גילוי עריות והתעללות מינית בילדות מייצרים תנאים של דיפרנד במרבית הדרכים שהוזכרו לעיל: ראשית, ביחס למושא ההוראה יש קושי לבסס את עובדת התרחשותם של המקרים, שהתקיימו בדרך כלל במרחבים הדיסקרטיים של המשפחה, ללא עדים חיצוניים וללא כל אפשרות להמציא הוכחות חזותיות להתרחשות.¹⁰ שנית, ביחס למוען: סובייקט הפגיעה, הניזוק, מגיע בדרך כלל אל תנאים המאפשרים עדות מילולית רק לאחר שהאירוע כבר שייך לעבר, לאחר שנים, לעתים רבות. אופיו הטראומטי של האירוע עצמו ופגיעתו מייצרים לעתים קרובות עדות לא קוהרנטית, ומאפשרים לייחס לניזוק הפרעות נפשיות וטענה לאי-שפיות המקשים על קבלת דבריה.¹¹ שלישית, ביחס לנמען, בין שהוא המעוול הספציפי או החברה כולה, תנאי השיח מעודדים אדישות והתכחשות לבעיה.¹² רביעית, פגיעות אלו בשלוש הערכאות של מושא ההוראה, המוען והנמען, מעוותות כליל את היחס אל המובן של האירוע ואל משמעותו. כך, על פי הגדרתו של ליוטאר, חוסר האפשרות לתת ביטוי לפגיעה הופכת אותה לעוולה, ואת הנפגעת לקורבן.

הקורבן היא אפוא קורבן כפול או משולש - גם של הפגיעה, גם של שלילת עמדתה כקורבן, גם

של שלילת היכולת להעיד על אירוע הקרבון. במקרה של פרסום ספרותי מתגלע הדיפרנד בין קולה של הקורבן לבין מה שמתקבל כספרות, וסוג אחד של שיח נותר בלתי נגיש לאחר, או בלתי ניתן לתרגום.¹³

העתקת המחשבה על דיפרנד מן הזירה המשפטית אל המרחב הספרותי איננה חלקה ופשוטה, אף שמעניין לציין כי כבר האפוריזם השלישי בדיפרנד מאת ליוטאר עוסק בשאלת אי-פרסומה של יצירת מופת ספרותית שלא הוכרה ככזו: אפשר שעצם ההעתיקה כרוכה בדיפרנד מסוג נוסף, בין שיפוט "משפטי" לשיפוט "ספרותי". אין זה מקרה כי הפרסומים הספרותיים השונים של שז מרבים ליצור מעמדים כמו-משפטיים, ועוד אתיחס לכך בהמשך המאמר. אפילו שיר קצרצר כמו "תירוצים ספרותיים", המצוטט לעיל, בנוי על מעמד כמו-משפטי של תביעה-הוקעה-הרשעה. השיר יוצר זירה של היתקלות בין שתי מערכות משפטיות שונות: במערכת הראשונה יושבים עורכים, שופטי טקסטים ו"קובעי טעם" ספרותיים ומחליטים כי "זוועות בכיה של הילדה" אינן ספרות הראויה לדפוס. במערכת השנייה אותה ילדה שצמחה לאישה מוקיעה את שופטיה ומכריזה כי הם עוד יקבלו את עונשם - "לא תגידו אף מילה": המשתיקים, שלא הניחו לה להשמיע את קולה, יהיו למושתקים. גור הדין יצא לפועל בעתיד אוטופי כלשהו, ב"יום הדין לאבות האונסים", עיתוי הרומז למשוואה בין האנסים לבין המשתיקים, ומניח אותם בתוך אותו רצף סדיר של מעוולים.

במובן מסוים, המפגש הדיפרנטי בין שתי מערכות שיפוטיות שונות אלו הוא מפגש בין אתיקה למוסר, בהתאם להבחנה של אופיר ביניהן. עניינו של בית המשפט ה"ספרותי" בקודים אסתטיים של כתיבה, כלומר באתיקה: "האתיקה עוסקת בחיים הטובים או הראויים שלי, החיים שנכון לי ולאנשים אחרים כמותי לחיות אותם [...] אידיאל מעין-אסתטי של עיצוב עצמי", כותב אופיר (ההדגשות במקור).¹⁵ "אתיקה כוללת כל מה שקשור למידה הנכונה בתחום החיים שלי ושל אחרים כמותי, להגבלה עצמית, לריסון ולמשמעת עצמית, לשליטה עצמית ולעיצוב עצמי".¹⁶ ריסון, משמעת, שליטה: אלה מהדהדים את אידיאל המרחק של מה שמתקבל כ"ספרות טובה", ואת "החיוך המנומס" שהמשוררת ששיריה נדחים מן הדפוס זוכה לקבל.

לעומת נורמות אסתטיות מגבילות אלה, בית המשפט שהילדה מכוננת מבקש לקעקע את הקודים האתיים ותובע תביעה מתחום המוסר: קשב לזוועותיה, היענות ומסירות ללא תנאי אל מי שבעיני השופטים תמיד תיוותר במעמד של "אחרת". "להבדיל מן השיח האתי, השיח המוסרי עוסק, או ראוי לו שיעסוק, לא בחיים הטובים "שלנו" אלא בחיים הרעים של אחרים, ולא במוות הנאה של המתפלסף אלא במוות המכוער, הנורא והסתמי של אחרים [...] לנהל חיים שמודרכים על ידי קשב לאחרים, ונכונות לעשות מעשים כדי להקל על מצוקתם".¹⁷ "תורת המוסר עוסקת במסירה ובהתמסרות חסרת המידה לאחר [...] המסירה החסרה מידה-ניתנת-למידה נמצאת מחוץ ליחסי-החליפין, מקבילה להם, מציבה יחס חלופי ליחסי-החליפין".¹⁸

התרחות עוולה דורשת אם כן מענה מתחום המוסר ולא מתחום האתיקה: מסירה חסרת גבולות, היענות והיעתרות שאינן עולות בקנה אחד עם יחסי החליפין של המערכת האתית. כפי שמראה אופיר, "הדיפרנד שיוצר את מצב הקורבן מתקיים בין השיח המתאר אובדן במונחים שאינם בני

חליפין לשיח המתאר את 'אותו' אובדן במונחים בני-חליפין.¹⁹ מי שמודדים את זוועות בכיה של הילדה במונחים של "נזק" (לספרות) במקום במונחים של עוולה - מעוולים אותה בשנית. ההיתקלות בין שתי המערכות השיפוטיות בשיר מוכרעת, לכאורה, כשידה של הקורבן על העליונה: לכאורה נפתר הפרדוקס (או שמא הדיפרנד) בין הציפייה המדווחת ל"יום הדין" לבין ההיווכחות כי השיר עצמו כבר פועל כטקסט מרשיע, מעין "יום דין" שמצליח להנכיח את זוועות בכיה של הילדה, שהרי השירים אכן הודפסו "במקומותיכם", כמו בקובץ השירים עצמו, שראה אור בהוצאה מכובדת וידועה, והעדים הקוראים בספר אוחזים בו. עם זאת, הקוראים יודעים כי יום הדין לא הגיע ולא חרג מגבולותיו של הנייר שהובא לדפוס. האם בכיה של הילדה אכן נשמע? כדי להשמיעו צריכה הדוברת להיפרד מעמדת הקורבן ולסגל לעצמה עמדה רבת-כוח של פרקליטה מאשימה, לחצות ולפצל לשניים את עצם הווייתו: זו הבוכה וזו התובעת, הילדה והמשוררת. השיר הוא תוצר הנקנה באלימות של הדיפרנד המפצל אותה ל"אני" ו"אחרת".

ניסיונה הספרותי של שז מציג התמודדות מורכבת עם "התירוצים הספרותיים" ועם היעדר מיקום מוסכם ובעל תוקף לדיבור של הקורבן כקורבן - לייצוגן של "זוועות בכיה של ילדה" או לעדות על מה שנחמס ממנה. זהו היעדר היוצר ספרות. אתייחס בקצרה לשלוש מיצירותיה המייצגות שלוש דרכים שונות להתמודדות עם הקשיים שמציב היעדר זה: ספר השירים ריקוד המשוגעת, הרומן האוטוביוגרפי הבדוי להחזיר את הפיות לארץ ישראל (2001), והרומן הבדוי הרחק מהיעדרו (2010), שהיה בסיס לסרט קולנוע בבימויה של קרן ידעיה (2014). ב-2005 ראה אור גם קובץ סיפורים מאת שז, מאולפת, אך מפאת קוצר היריעה לא אנע בו. לבד מרשימות ביקורת קצרות ומעטות בעיתונות היומית, יצירות אלו לא זכו עד כה להתייחסות מחקרית שדנה בהן כבספרות.

אני רואה בטקסטים של שז ניסיון ארוך, עיקש, מתפתח ומשתנה לתת "לשון לרע" מפיה של הנפגעת, בתנועה הנמתחת מעמדה של קורבן ריטואלי כמו-תיאולוגי ועד לייצוגו של הרוע במובנים דומים לאלה שמציג עדי אופיר בספרו, כלומר "לא בתור יסוד שטני שמעל ומעבר למציאות ולא בתור היעדר חסר פשר וחסר ממשות של טוב, אלא בתור חלק ממה שיש", כנאמר בשורות הראשונות של הספר.²⁰ לא רק לייצג את הפגיעה ואת הסבל, אלא לדבר גם על "השיטתיות שבהופעת העוול או העוולה", ולדבר על רוע כ"הוויה מיותרת [...] שלא ניתן לה ביטוי".²¹

בפתח ספרו כותב אופיר על טיפולו בתורותיהם של פילוסופים קודמים:

הזיקה לעבודותיהם של השניים [ליוטאר ודרידה - ש"ס] שזורה לכל אורכו של החיבור, למרות שכמעט בשום מקום בו לא תוצג ולא תפורש משנה פילוסופית סדורה שלהם [...]. זיקה זו מאפשרת לייחס את החיבור הזה למהלך כללי בפילוסופיה הצרפתית העכשווית, ואף לראות בו ניסיון להמשיך את אותו מהלך (...). [הביקורת הרדיקלית] מחשידה כל שיח - מדעי, ספרותי, אמנותי, משפטי, אידיאולוגי או דתי, ובמיוחד את השיח הפילוסופי - בחשדות שונים. לרוב החשדות האלה משותפת ההכרה בממשות החומרית, הגופנית והפרקטית של המחשבה ושל השיח הנושא אותה.²²

בדומה למהלך של אופיר ביחס לפילוסופים קודמים, כוונתו של חיבור זה אינה להציג את המשנה הפילוסופית הסדורה בספרו של אופיר, אלא לפעול בזיקה אליה ביחס למושא אחר – יצירתה של שז – ובאופן הממשיך את המהלך של אופיר בנתיב שספרו אמנם מאותת על קיומו אך אינו פוסע בו ממש, כלומר תחום ניסיונם ואופקי ביטויים של הקורבנות עצמם, מי שמחשבתו של אופיר סובבת סביבם ומוקדשת להם. הנדבך שאני מבקשת להוסיף למבנה המחשבה שהציע אופיר קשור בממשות החומרית, הגופנית והרגשית של ניסיונם של קורבנות, ולקיומם כבעלי קול משלהם.

הניסיון שלי הוא לקרוא את שז עם אופיר ולצדו, בסיוע הלקסיקון הייחודי שהוא מפתח לדיון ברעות. אשתמש בפרשנות הייחודית שהוא מציע לכמה ממושגיו של לקסיקון זה (אובדן, נוכחות, היעלמות, חליפין, "המיותר", ריגוש, סבל), אך שלא על מנת לפרש את תורתו או את מערכת השפה שהוא מציע, אלא כדי להפליג ממנה הלאה, אל אפשרות הכתיבה הספרותית בקולה של קורבן.

לשון לרע איננו ספרות של קורבנות – גם אם עצם קיומם של קורבנות, של נפגעי הרעות, הוא שהוליד אותו. זוהי תורת מוסר אונטולוגית המתפתחת ונכתבת מתוך עניין עמוק באחר השרוי במצוקה, מתוך שאיפה עזה לשבור את רצף הרוע של האדישות לקורבן, להושיט לו יד, להיענות לקריאתו, לדאוג לרווחתו ולסייע לו. אופיר אף מציע שעצם הסובייקטיביות תוכתב מאופי הדאגה לאחר וההתכוונות אליו.²³ אבל הקורבן – כקורבן – נותר באחרותו. לא קולו הוא הנשמע כאן, אלא קולו של מי שנחלץ לעזרתו. השאלה מי יוכל לספר את סיפורו של הקורבן – כספרות טובה או "גרועה" – בעינה עומדת.

כדי לדבר אל הקורבן דיבור בעל תוקף, תופס אופיר עמדת ביניים של מצב כלאיים:

לפעמים ישנו צד שלישי שמסוגל לתאר את מצב הדיפרנד שבין השולט לנשלט, כך שתיווצר נקודת מבט שממנה ניתן יהיה לתפוס גם את גבול השיח של השולט וגם את הרעות הפוקדות את הנשלט. מי שמסוגל לתפוס את גבול השיח של השולט הוא מיי-שכבר-לקח בו חלק; [...] שחרג מן השיח השולט עד כדי כך שהוא מסוגל לזהות רעות שפוקדות את הנשלט ולהזדהות עם סבלו, או סובייקט-נשלט שעבר תהליך של חברות לשיח השולט ומסוגל לתפוס את עיוורונו.²⁴

לשאלתה של גיאטרי ספיבק, "כלום יכולים המוכפפים לדבר?",²⁵ הוא משיב בביטחון: "כן, אם למדו לדבר את לשון השולטים אבל לא התמסרו לה לגמרי".²⁶ עלינו לזהות כי גם בשיח כזה, האחר – המוכפף או הקורבן – נותר חסר קול וסיפור. מי שמדבר הוא מי שכבר חצה במידת מה את המרחק הדיפרנטי בין שולט לנשלט. ומי שכבר חצה במידת מה את המרחק הזה שוב איננו נתפס כמוכפף או כקורבן. בשדה הספרות, כמו בשדה השיח, ה"מרחק" הוא כבר עמדה של כוח מסוים, יכולת לאמצעיות ומניפולציה, יכולת ליצור ולייצר "ספרות טובה". מי שנותר מאחור נותר שתוק, או נדחה ב"תירוצים ספרותיים".

היכולת לומר את הרעות, להעיד עליהן, להשמיע את קול קורבנותיהן, היא אפוא פרי של תהליך,

חריגה מעמדת שליטה או נשלטות ומעבר אל עמדת כלאיים, חציית גבול. אבל האם החצייה היא אחת, מנקודה א' לנקודה ב' וחסל? או שמא, כפי שאולי מלמדת הכתיבה של שז, היא עבודה סיופית שעליה להתבצע כל העת, בקפיצות ונסיגות הלך ושוב, בהתגברויות ותבוסות חוזרות ונשנות, מעמדה קורבנית של נפגעת אל העמדה הפוטנטית כביכול שמקנה היצירה הספרותית וחוזר חלילה, או אף איוש בו-זמני של שתי העמדות המפוצלות והמנוגדות הללו? ומשעה שחלה חצייה כזאת - הרי יש לה גם מחיר משלה. על הספרות של שז אכתוב כחצייה המבקשת להעיד שוב ושוב על מחירה.

מאמרי מבקש אפוא להתחקות אחר ניסיונה של שז לכתוב בקולה של קורבן ולהעניק תוקף ספרותי לדיבור של הקורבן כקורבן. תחילה אציג את התנודדותה בין שני מושגים שונים של קורבן - מקודש ומיותר - כפי שעולה מקובץ השירים ריקוד המשוגעת. החלק הבא, "אמת או בדיה" יעסוק בקושי לתווך סיפור של גילוי עריות בתנאים דיפרנטיים של היעדר אמת מידה משותפת בין החוויה הממשית של הקורבן לבין תביעות הקוראים לשיח בתוך קודים של חליפין. החלק האחרון, "מעבר לספק", יעסוק ברומן האחרון של שז, הרחק מהיעדרו, ובאופן שבו הוא מתמודד עם המצב הדיפרנטי בניסיון להתגבר על האי-ניתנות-לייצוג של האירוע ולהציגו כ"יש" ההווי של הסיפור. ה"עקומה" המשורטטת כאן עוקבת אחר הפרסומים הספרותיים השונים על פי סדרם הכרונולוגי, אך גם מתווה את כיוונה של שז ככזה המייצר, מתוך הדיפרנד, הפיצולים והמעקשים, כתיבה של ספרות בקול הקורבן.

בין victim-7 sacrifice

ללשון הקורבן יש שני מובנים שונים, הפוכים במידת מה, שבאנגלית אף מציינים אותם בשתי מילים שונות: victim ו-sacrifice. המרחק ביניהן הוא כמרחק שבין "בעל חיים או מנחה שמקריבים לאל כחלק מעבודתו ופולחנו", כלשון המילון, בקטגוריית ההסבר הראשונה, או "דבר יקר וחשוב מאוד שמוותרים עליו למען מטרה מסוימת" בקטגוריית ההסבר השנייה, לבין "מי שקיפח את חייו או שנגרמה לו פגיעה חמורה כתוצאה מפעולתו של אדם אחר או עקב מצב או אירוע כגון תאונה, אסון, מלחמה וכד'" בקטגוריית ההסבר השלישית, או "מי שביחס אליו נעשים מעשים של אי-צדק, השפלה, דיכוי, אלימות וכד'"; מי שסובל מפעולתם של אחרים או עקב נסיבות מסוימות" בקטגוריית הרביעית.²⁷ בעוד ה-sacrifice הוא קורבן בעל מטרה, ה-victim הוא קורבן נטול מטרה, קורבן סתמי - ולכן גם מיותר. ה-sacrifice הוא אובייקט אפוף הילה של קדושה המעטירה אותו במשמעות גורלית והכרחית²⁸, אך ה-victim שייך לסדר הרעות המחולן שמתאר אופיר, זה המחויב להכיר באמת של המיותרות של הרוע: רוע לא הכרחי, "שניתן היה למנוע ולא מנעו, שניתן היה לצמצם ולא צמצמו".²⁹

בספרו תיאוריה של הדת מתאר ז'ורז' בטאיי את מנגנוני ההקרבה במונחים הפוכים מאלה המסתמנים במשמעויות המילוניות שלעיל. לדידו, מה שמציין את הקורבן הפולחני המקודש הוא דווקא עודפותו של המיותר, ולא המטרה. בעיני בטאיי, בני אדם נפרדו מן המצב החייתי באמצעות יצירתו של "עולם חולי", עולם של שימוש אנושי בכלים, שבו כל העשיות כפופות

להפקת תועלת ויוצרות הבחנה בין דברים לסובייקטים. לעומתו, הוויה של קדושה שואפת לביטול ההבחנות, ליצירת רצף בין אובייקט לסובייקט, ופועלת בניגוד לעקרון הפקת התועלת: "ההקרבה הורסת את קשרי הכפיפות הממשיים של האובייקט, היא עוקרת את הקורבן מעולם התועלת ומעבירה אותו אל עולם הגחמה הסתומה"³⁰. אם העולם החולי רואה את החיה כדבר, ככלי, כאובייקט, הרי פולחן ההקרבה מחליף את קורבן החיה מעולם הדברים ומשיב אותו אל האימננטיות שממנה בא, אל המצב האינטימי הטבעי של גוף סגור לעצמו, ללא אחרות. זהו ניסיון, כושל מעיקרו, לשחזר את הקיום האימננטי האבוד שקדם לחפצון החיים האנושיים, לכך שהם נתונים בתוך מנגנוני השימוש וההיעשות-לכלי. "הקרבת הקורבן היא האנטיתזה של הייצור, הנעשה לשם העתיד, היא הכילוי שאין לו עניין אלא ברגע עצמו [...]. בהקרבה כל תועלת מסולקת מן המנחה"³¹.

אך בין שנתבונן ב-sacrifice במובנו הרגיל, כקורבן בעל מטרה, ובין שנאמץ את מבטו של בטאיי, הרואה בו קורבן שלא ניתן להפיק ממנו כל תועלת, שתי ההתבוננויות מחריגות את אירוע ההקרבה מסדר הדברים הרגיל ומעניקות לו ממד טרנסצנדנטי של קדושה. הקורבן המקודש הוא מעצם טיבו גם זה הזוכה למעמד בכיר בשדות הייצוג. לא רק שהעלאת קורבן היא מן הסיפורים המוקדמים ביותר בתודעת אנוש – ויעידו המיתולוגיות כולן – כזו המספקת את המסד, המסגרת, הסיבה והמטרה לקיומו של סיפור; היא גם קשורה בבסיסה למושג הסמל, ובכך גם למערכות חליפין ותמורה, לאפשרות הטרנסצנדנציה, לאפשרות המשמעות.

ה-victim, לעומתו, משולל כל סמליות וכל אפשרות מטפיזית. כל כולו תחום בסדר הממשי, נעול בתוך עצמו כייחור שאינו מצביע על דבר מעבר לו. מיותרותו של ה-victim נגרת הלאה אל שדה הספרות ונותרת מיותרת, חסרת סיפור, גם בו. האם ואיך אפשר לספר, לתת ביטוי לפלצות, לייאוש, לזוהמה ולאפסות של המיותרות הזאת, להשמיע יותר מאשר "זוועות בכייה של ילדה", שאינן אלא "ספרות גרועה"?

מה קורה להתנסות הטראומטית כאשר הסובייקט מבקשת להתמודד עם חוסר הנכונות להקשיב ל"ספרות גרועה", לקולה של קורבן? מה קורה כשהיא מנסה לבטא את העודפות הטראומטית של התנסויות שלא ניתן לעבד, לבאר ולביית אל תוך נרטיב מאורגן? אילו "פתרונות" היא מוצאת לזה?

הספרות של שז, מספר השירים אל הרומן האחרון, מתנוודדת בין הדחף לכתוב סיפורי sacrificed, דחף שמגורה כל העת על ידי אחד המוטיבים המרכזיים ביותר בספרות העברית – מוטיב העקידה³² – לבין השאיפה ההולכת והמתחדדת למסור סיפור של victim ולהתמודד עם שבר הייצוג הזה, שבו לא ניתן קול ומקום לקורבנות גולמית, מיותרת. זו התמודדות שמביאה בחשבון גם את סכנותיו של הפיתוי "לגאול" את הסיפור – בין אם באמצעות הטמרתו ל-sacrifice ואם באמצעות גלגולו לכדי ספרות "יפה", "טובה", מוצר אסתטי "מרגש".

יצירת הביכורים של שז, ספר השירים ריקוד המשוגעת, פונה אל הממד הפולחני, וחוזרת וסרה ממנו, כמו בבושת פנים.

אֲבָרָהֶם,
אל תַעֲקֹד אוֹתִי שׁוֹב עַל הַמְּוֹכָח.
אֱלֹהִים מְשַׁקֵּר.

גַּם אֵלֵי הוּא בָּא פַעַם
סָבִיב מִטַּת הַיְלָדָה אֶפּוֹף עֶשֶׂן
וְשָׁמוּ יְדוּעַ, וְהַבְּחִילָה קָשָׁה,
וְשָׁמוּ - שְׁמֶךְ
אֲבָרָהֶם
אֲבָרָהֶם
אל תִּשְׁלַח אוֹתִי שׁוֹב אֶל הַמְּדַבֵּר.

וּמָאֻז אֲנִי כְּתָם דְּהוּי עַל דָּף.
אל תִּמְחַק אוֹתִי מִהַנְיָר, אֲבָרָהֶם,
אל תִּמְחַק אוֹתִי כְּשֵׁאתָה מִסְּלִסְל נְעִימָה נִשְׁפַּחַת.³³

שז משתמשת כאן בשמו הפרטי של אביה הממשי, אברהם, והיא חוזרת ונוקבת בו בשיריה (ואף חושפת אותו במלואו באקט רב-כוח של הרשעה בפתיח לספרה, ואתיחס לכך להלן), כדי להתחבר אל הטיפולוגיה של הקורבן הריטואלי, הרה המשמעות. במהלך אמביוולנטי אופייני היא מאירת תחילה את הבת והאב גם יחד כשני מרומים שהולכו שולל בידי האל, אך לאחר מכן מגלה – באופן המשחזר אולי את רגע גילוי הכזב על ידי הילדה הקטנה – כי למעשה האב והאל הם בעלי ברית במעשה הקרבון ושמן אחד. האל הוא כפול פנים. הוא מגיע "אפוף עשן", כעמוד הענן שהופיע לפני המחנה, אך זהו גם עשן המאפשר לאל-האב להסתוות ולהסתיר את כוונותיו האמיתיות. הקריאה הכפולה "אברהם / אברהם" מאזכרת את קריאתו של המלאך לאברהם בשיאו של רגע העקידה, בבראשית כ"ב יא-יב ("וַיִּקְרָא אֵלָיו מִלְאָךְ יְהוָה מִן-הַשָּׁמַיִם וַיֹּאמֶר אֲבָרָהֶם אֲבָרָהֶם; וַיֹּאמֶר, הַגִּבִּי. וַיֹּאמֶר אֶל-תְּשֻׁלַּח יְדָךְ אֶל-הַנֶּזֶר, וְאֶל-תַּעֲשֵׂשׁ לוֹ מְאוּמָה: כִּי עֲתָה יְדַעְתִּי כִּי-יִרְאֶה אֱלֹהִים אֶתָּה וְלֹא חֲשַׁכְתָּ אֶת-בְּנֶךְ אֶת-יְחִידֶךָ מִמֶּנִּי"). זהו גם הרגע בשיר שבו ההזדהות עם הנער הנעקד, עם יצחק, הופכת בתמורה מגדרית מעניינת להזדהות עם קורבן אישה – הגר הנשלחת עם בנה למות בצמא במדבר. אלא שההתחברות אל המוטיבים המסורתיים של הקורבן, בניסיון לגייס משמעות והיגיון למעשים ולייחס להם חשיבות החורגת מנסיונם של יחידים, נחשפת במהרה כהתחברות כושלת: הגירוש יצא לפועל, שום גאולה פתאומית כמו-מקראית לא "נכתבה". הקורבן מתגלה כקורבן מיותר, "כתם דהוי על דף", מחיק, נשכח – עתיד בכל רגע להימחות מן הנייר, מן הזיכרון, מן המשמעות.

שוב ושוב מנסים השירים בניסיון אסתטי להמיר ולהתמיר את הקורבנות המיותרת, אך זהו ניסיון שלא מפסיק להעיד על עצמו ככזה, כניסיון, כלומר כניסיון כושל: "אֲנִי אֶבֶן נְזָרֶקֶת לְמִי צְחָנָה

/ אָנִי סְמֵרְטוּט מְטֻבַּח מְחויק אוֹסֵף / שְׁלוּלִית חֶלֶב שְׁפוּכָה / אָנִי שְׁמֵלֶת כְּלוּלוֹת כָּל כֶּךָ מְנִסָּה.³⁴
 עיקר הניסיון הוא בהעמדה תיאטרלית של מופעי אלימות המשחזרים אירועים של עינוי מיני
 וגילוי עריות בצורה של משחקי תפקידים. השירים מבטאים את מה שיצחק בנימיני ועידן
 צבעוני מכנים "תשוקה לטראומה ריטואלית": לא ל"טראומה הנובעת מאלימות גרידא, גזירת
 גורל בלתי נשלטת, אלא מאלימות מתוך האחר ולתוך האחר, ויתרה מזו, מאלימות ממושטרת,
 מובנית, כפייתית".³⁵ התשוקה לשוב ולשחזר את האלימות במופעים פולחניים מבטאת אפוא
 דחף להנכיח את הרעה, לייצג ולהציג אותה בהווה של השיר, כך שלעולם לא תוכל להיעלם,
 להפוך לאובדן, ולתת את עצמה להכחשה.

אחד השחקנים המרכזיים במופעים אלה הוא האלוהים - דמות מתעתעת וחומקנית הלובשת דמויות
 של זכר ונקבה לסירוגין, של מתעלל ושל נפגע, מקריב ומוקרב. באופן מעניין, הפנייה אל האל
 איננה פנייה אל נוכחות מטפיזית השלטת בכול. זהו אל אנושי, ודווקא האדם הוא שניחן ברוע
 כמו-מטפיזי. הדיבור עם האל או עליו מוצג בעיקר כתשוקה המודעת לאי-אפשרות הגשמתה:

הַנְּשָׁמָה

מְפַחֶדֶת עֲכָשׁוּ

שְׁאוּלֵי אֵין נְשָׁמָה

שִׁישׁ רַק הַגּוֹף הַסּוֹבֵל הַזֶּה

וְאַחֲרָיו חֶשֶׁךְ

דְּמָמָה

הַנְּשָׁמָה מְפַחֶדֶת

שְׁאֵין אֱלֹהִים וְאֵין מִי

שְׁיֹאסֵף אוֹתָהּ בְּאַהֲבָה

הַנְּשָׁמָה הִיא כְּמוֹ יִלְדָה קִטְנָה

לְפָנַי שְׁאֵבָא הַצְּלִיף בָּהּ לְרֵאשׁוֹנָה

הִיא שְׁלוֹנָה וּמְאֻשְׁרָת

הִיא לֹא קִיָּמָת

אֲבָל בְּכָל זֹאת הִיא מִיִּלְלֶת בְּקוֹל

רָם כָּל כֶּךָ עַד שְׁשׁוּמְעִים אוֹתָהּ כָּל הַדֶּרֶךְ

מְאוּקִינֹס הַנְּשָׁמוֹת וְעַד הַזֶּקֶל

כָּאֵן.³⁶

ההגבהה המטפיזית של האירוע בתוך הפנייה החוזרת ונשנית אל האל הולכת ומתגברת, תופחת מרגע לרגע עד שהיא מתנפצת בחבטה ומתרסקת אל אפסות חסרת תקווה: "מאוקינוס הנשמות ועד הזבל / כאן".

אל זירת ההקרבה מגויסת השואה, המספקת מודל אולטימטיבי של היות קורבן. האב, אברהם, מוצג כהיטלר, גילוי העריות הוא אושוויץ, הארכיטיפ של הרוע, והישרדות (כושלת) היא "היציאה מאושוויץ".³⁷ אושוויץ הוא השם המקודש, כפי שהראה אופיר, שם שהוא "תחליף ללא תחליף", שם שאומר בבת אחת "הנה זה שאי אפשר לומר אותו", "הנה כל מה שנותר לומר", שם שהוא תמטיוציה של כישלון הרפרזנטציה.³⁸ כמו הפנייה אל מוטיב העקידה, גם הפנייה אל השדה הסמנטי של השואה – אירוע מקודש בתרבות הישראלית – מבקשת למצוא ערוץ שיח שיתגבר, ולו לכאורה, על מיותרותו של אירוע הקרבון שבגילוי העריות. יחד עם זה, קידוש הקורבן, שנעשה כאן עם השימוש בשם אושוויץ, מתרחש בתוך חילול חמור של השדה הסמנטי המתבקש, בתוך היסט דרמטי ופרובוקטיבי של המיתולוגיה ההיסטורית לכדי מיתולוגיה פרטית, על סף המופרך ההיפרבולי.³⁹ הניכוס הסמנטי של השואה, יחד עם הפרובוקציה המובנית בעצם ניכוס זה, מבקשים להעיד בעת ובעונה אחת על שני היגדים מנוגדים לכאורה בתנועה כפולה, סימולטנית, של התמלאות והתרוקנות: הן בדבר שיוכו של גילוי העריות לסדר הרעות הארכיטיפי, המוקצן והמקודש, והן בדבר כישלונה של השתייכות זו לרומם את האירוע אל מעבר למיותרותו חסרת המשמעות.

הכפילות הזאת מציינת את עצם ניסיונה של שז להעיד על אירוע שכל קיומו באובדן המציין אותו. כמו היתקלות חוזרת, היא נחבטת שוב ושוב בקיר ההיעלמות: "כמו שאלה ללא תשובה; כמו צליל חסר פשר, כמו סימן ללא מסומן; רמז לא מפוענח, משמעות סתומה; כמו נוף פראי ללא תוואי דרך", כותב אופיר על האובדן, שהוא היעדר אשר אינו חדל להיות נוכח כבעיה, באמצעות מה שישנו. האובדן נוכח:

היחס הסמיוטי המאפיין אובדן הוא יחס של עקבה כפולה: העקבה מורה בבת אחת על מה/מי שהטביע אותה, שהיה ואיננו, וגם על הסתלקותו ההולכת ונמשכת. וגם על מי שהולך בעקבותיה. מי שמזהה עקבות של דבר מה שאבד, מי שנזכרת באובדן או מגלה אותו בראשונה באמצעות זיהוי עקבות של דבר מה אבוד, מזהה בבת אחת את האבוד ואת עצמה כבעלת עניין שאינו חדל בהסתלקותו. זיהוי העקבות הוא חלק מפעולת ההזדהות של בעלת העניין כסובייקט. אבל הסובייקט התופסת את האובדן והסובייקט שזה האובדן שלה אינם בהכרח אותו סובייקט.⁴⁰

כך נבנית עמדת המוען של שז בשיריה – עמדת הסובייקט שלה כדוברת בשיר – על עצם האובדן, על הפרדוקסליות שבעצם העדות על דבר מה שאין להשיגו. הסובייקט מעידה על אובדן-הסובייקט שבה:

מה יש לך
 את בוכה באלם קול
 דג שהוטל אל החוף אינו סובל כמוך, ילדה
 שאבדה את אמה אינה פעורה ופרוזה לשממה
 כמוך. בכי לך ילדה אבודה על שנים
 שאבדו ולא הותרו בך חותם, בכי
 על נסיונות שקרו ולא הופק לקחם.
 בעורקים זורם עדין דם שמח, אבל כל מה שאת
 מוליך אותך שוב ושוב
 להיות דג מבתר מגש לשלחן
 אוהבך⁴¹

הדוברת פונה כאן אל עצמה באמצעות הפיצול לאני-את, המסתמן כדרך היחידה המאפשרת דיבור. שהרי הילדה – אשר איבדה שנים שלא הותרו בה חותם – בעצם מעולם לא גדלה, ולכן הבוגרת המדברת אליה חייבת להיות מרוחקת, בשל שנות ההתנסות הרבות המפרידות ביניהן. השאלה "מה יש לך" מנוסחת בצורה מכריעה: אין זו רק פנייה דואגת-נוזפת, אלא גם תהייה של ממש. "מה יש?" - מה שיש הוא האובדן.

איליין סקארי מנגידה בין אופני הביטוי הגולמיים של הכאב לבין עצם השימוש בשפה בספרה העוסק בכאב פיזי. לטענתה, הכאב חותר מעיקרו לריסוקה ולהחרבתה של הלשון, לנסיגה אל קדם-לשון של זעקות ואנקות חסרות מובן מילולי. סקארי מראה כי כיוון שכאב הוא משולל תוכן רפרנציאלי, עצם הדיבור עליו מחייב את הסובל ליצור "לשון סוכנות", ולדמות את הכאב כאובייקט חיצוני לו, כדי שיוכל להחצין, לגלם ולחלוק התנסות שבמקורה היא פנימית ואיננה ניתנת לשיתוף.⁴² נוכל לומר כי בנקודה זו הטרואומה הנפשית חוברת לטרואומה של הגוף, באשר שתיהן נחוות כמשוללות תוכן רפרנציאלי, ולכן מחויבות לפיצול כדי לדבר את עצמן.

"את בוכה באלם קול": הניסוח אמנם מעיד על בכי שקט או שתוק (כזכור, השיר האחרון בקובץ, "תירוצים ספרותיים", קבל על כך שלא ניתן "מקום לזוועות בכיה של הילדה"), ואולם "אלם קול" מטיל את הדגש על היאלמות הקול, על הידיעה כי בה בשעה שהסבל מבקש להתבטא, לדבר את עצמו, הוא נידון להיאלם ולא להישמע. כאן נוגעת שזו בפרדוקסליות של הכתיבה בקולה של קורבן. כיצד להעיד על אובדן קול, אלם קול, בשעה שהקול מדבר? האם אפשר לדבר כקורבן? והרי הקורבנות עצמה נתפסת כשתיקות אינהרנטית. לכאורה, רגע הביטוי או העדות כבר מעיד על עיבוד-מה של הכאב, וכמו מנשל את הדוברת מקורבנותה.

ספרו של עמוס גולדברג, טראומה בגוף ראשון, עוסק ביומנים ובסיפורי חיים מתקופת השואה, טקסטים שנכתבו מתוך סיטואציה טראומטית שלב-לבנה הוא חוסר אוניס קיצוני. בין השאר הוא

עוסק בטשטוש הממדים הטראומטיים בדמותו של הקורבן הכותב, כאילו עצם מעשה הכתיבה הוא סימן לרציפות נפשית ולחירות המחשבה של הסובייקט. ישנה "תפיסה הרואה בעצם מעשה הכתיבה של הקורבן אקט המעיד על אפשרות הגאולה והיציאה מהמשבר, ולא על עדות מלב הטראומה. עצם קיומו של סיפור בקולו של הקורבן [...] נתפס בדרך כלל כאקט גואל",⁴³ כותב גולדברג.

אינני מבקשת לפסוע בעקבות האנלוגיה שמציעה שז עצמה, בין אושוויץ לגילוי העריות, ולטעון כי מדובר בקורבנות מסדר דומה. ואולם שאלת המשמעות שמייצרת פעולת הכתיבה לאירועי קרבון (כלומר לאירועים המייצרים חוסר משמעות, אירועים מוחקי זהות) עומדת בעינה. בדומה לאופן שבו נתפסו יומניהם של קורבנות השואה, גם כתיבתה של קורבן גילוי עריות עשויה להיתפס כאקט תרפויטי של שיקום עצמי. בניגוד לתפיסה זו, גולדברג מבקש להדגיש כי "הכתיבה אינה אפוא רק רכישה של כוח ולא רק אישוש הזהות האנושית, אלא היא גם הכרה באובדן כוח וגילום של התפרקות זהות יסודית ביותר".⁴⁴

התנועה אפוא כפולה וסימולטנית: בעוד הסובייקט והטקסט מתארגנים סביב הביטוי הלשוני-ספרותי, אותו ביטוי עצמו מעיד על אי אפשרותה של התארגנות כזאת, על החללים היסודיים והחמורים הפעורים בה, ועל קיומה של עודפות טראומטית גולמית שלא ניתן לעבד, לבאר ולביית אל תוך טקסט מאורגן.

השיר מציג את הפרדוקס של האובדן, את היותו של האובדן סוג אחר של שימור, או כפי שכותב אופיר: "לאבד פירושו לשמר במקום אחר, להתיק דבר מה ממישור אחד של קיום למישור אחר של קיום".⁴⁵ מצד אחד, האובדן נוכח כאן כהיעלמות שאין לה ולא יכולה להיות לה תקנה. היעלמות, במונחי של אופיר, "שאי אפשר להעמיד אותה על הופעת הדבר החליפי".⁴⁶ השניים אבדו ולא הותירו חותם, נמוגו בסתמיות חסרת תוחלת. מצד שני, האובדן מבצע שימור: דווקא אותה היעלמות כופה על הדוברת/נמענת לקפוא בלב לבו של האובדן הנוכח ולהיותו ילדה. הציפייה לשובו של הדבר שאבד היא שכופה עליה להיות שוב ושוב הדג המבותר, המועלה קורבן ומוגש לשולחן בבית הוריה.

כפי שמסמנת העלאת האיל לעולה בארכיטיפ העקידה, בריטואל המקודש של ההקרבה אמור קורבן החיה לייצג את האדם ולהיות מוקרב תחתיו. בהיפוך מצמרר של סיפור העקידה, כאן הילדה עצמה היא הדג המבותר, ושום אובייקט-החלפה אינו מופיע. זהו קורבן בעולם כבד-מחולן. הוא מוצע לבני אנוש החוגגים, נוסח בטאיי, את האינטימיות של העולם חסר ההבדלות (בראש ובראשונה היעדרם של גבולות גוף יציבים לילדה המוגשת כמזון). אלא שבניגוד ללוגיקת ההקרבה שהציע בטאיי, קורבן זה אינו מוגש אל שום ערכאה עליונה, ועל אף האווירה הטקסטית והשולחן הערוך, אין בהקרבה שום קדושה טרנסצנדנטית החוגגת, לשם שינוי, את אי-הפקת התועלת. הקורבן מתבזבז לא כהתגברות על הלוגיקה של התועלת, המשחררת את הקורבן מחפציותו, אלא להפך, כאקט האולטימטיבי של החפצון: כהתענגותו של האחר המענה במסגרת של יחסי כוח.

בין אמת לבדיה

ג'ניס דואן ודבון הודג'ס, שערכו מחקר מקיף על נרטיבים של גילוי עריות, טוענות כי טקסטים אלה נוצרים מלכתחילה בתנאים של חוסר ביטחון, הן באשר לשאלה "מה קרה" והן באשר לשאלה "מי יקשיב". ההתייחסות לנרטיבים אלה באמצעות הניסיון לברר את מידת אמיתותם⁴⁷ מחמיצה מעצם טיבה את הלחצים המעצבים את דרכי הסיפור. השאלות שצריך לשאול הן למה דווקא סיפור של גילוי עריות מעורר צורות פרויקוריות של התנגדות ושל אישור. איך השתנו דרכי הסיפור על גילוי עריות? באילו תנאים מודל מסוים של סיפור נעשה דומיננטי? כל נרטיב מתאפיין בפער בין מה שאירע למעשה לבין מה שמיוצג בטקסט, אבל המודלים ואופני הסיפור השונים של נרטיב גילוי העריות מעוצבים הן מתוך הניסיון הממשי והן מתנאי ההתקבלות הקשים של הסיפורים בחברה, שרואה בגילוי עריות משהו שקורה רק לאחרים. איזה אחרים? - הם. גילוי העריות תמיד עובר הרחקה: משהו שמתבצע מחוץ למקלטים המוסריים שלנו, או משהו שמתבצע בפנטזיה, לא בממשות. התקבלות כזו מקשה על הקורבן למצוא בסיס שממנו תוכל לדבר.⁴⁸

בין הסיפור לבין התקבלותו עשוי אפוא להתגלע דיפרנד, אשר משפיע מלכתחילה על היווצרות הקול הספרותי של הקורבן. שאלת הקוראים אם האירוע הוא "אמת או בדיון" דנה בו במונחים של שיח חליפין, הקשור להוכחה "אובייקטיבית" של נזק. ואולם בעבור הנפגעת, דיבור במונחים אלה פירושו הכברת קשיים על עצם אפשרות הייצוג בכתיבה, בשעה שהיא עדיין תרה אחר קול שיתווך את פגיעתה ויזכה לקשב ולמענה. "אפשר לומר", כותב אופיר, "שעצם הדיבור על נזק במקום על אובדן יוצר דיפרנד משום שהוא מותיר שארית של אובדן שאין לה ביטוי בשפה שבה מיוצג הנזק" (ההדגשה במקור).⁴⁹

התנועה של שז מיצירה ליצירה, עם העיסוק בגילוי העריות ובאירועי הקרבון, מעידה על חיפוש מתחדש והגדרות מתחלפות לעמדת הדיבור שלה, ומודעות עמוקה לבעייתיות הכרוכה בקשב לסיפורי גילוי עריות ולהתקבלותם. נראה כי הדרך מיצירת הביכורים אל הרומן האחרון משכללת את הכלים הספרותיים המייצגים את הניסיון הממשי. מספר לספר היא נעה מן המרחב הפרטי של הביוגרפיה האישית אל מרחב של בדיון הנוגע באזורים חברתיים ותרבותיים. ריקוד המשוגעת נפתח בהקדשה יוצאת דופן ברטוריקה הבוטה שלה, המנוסחת ככתב אשמה:

לאמי המתה - עדה ירושלמי,

לאבי - אברהם ירושלמי,

ולאחותי - רונית ירושלמי מילר,

שעל אף כל עינויי הגוף והנפש שעינו אותי,

ספר זה רואה אור.⁵⁰

ספרה הבא, להחזיר את הפיות לארץ ישראל, כבר מוגדר בכותרת המשנה כ"רומן אוטוביוגרפי בדוי", ובכך הוא מזמין את הקוראים לתהות כל העת על מיקומו של הגבול בין ממשות לדמיון בסיפור האוטוביוגרפי, המזוהה ככזה גם בשל חזרה על השמות המוכרים מן ההקדשה שבספר הקודם: האב הוא אברם, האם עדה, הבת אפרת, ששמה כשם-הילדה של שז (האחות, כבסיפורים אוטוביוגרפיים רבים המתמקדים בילדות הקדומה, כלל אינה נזכרת ברומן זה). הבת אפרת נכפלת ברומן בלדה כפילה שהיא ממציאה לעצמה, אלטר אגו, ילדה הקרויה "מהיה" (כלומר, מה-היה?), דמות ששמה והערפול המלווה את כל הפעולות הנקשרות בה כמו מנקזים אליה את שלל הספקות העצמיים והחברתיים ביחס לממשותו של גילוי העריות. ושתיהן נכפלות בדמותה הבוגרת של שז עצמה, שאף היא מופיעה בספר.

הספר כולו כתוב פרקים-פרקים פרגמנטריים, תוך חילופי נקודות מבט בין דמויות האישה והילדות, בין דמויות של בעלי חיים (כלב ופרפר) המשמשים כעדים לאירועים קשים, ואפילו דמויות האב והאם המתעללים. הטקסט כמו נכתב מתוך תנועה ותזוזה מתמדת, בקפיצות בין זמנים רחוקים זה מזה, בין תודעות ועמדות שונות ובין ממשות לבדיון. נראה כי הפואטיקה הייחודית לו מבקשת להציג את הפירוק העקרוני של הזהות ואת הדיפרנד – אותה אי-ניתנות לתיווך ולתרגום – כגרעין של חוויית הקורבנות. אך מעבר לזה, ריבוי נקודות המבט גם מעיד על הקושי העצום לדבר על האירוע בגוף ראשון, בקולה של קורבן. כל התייחסות אל ההתעללות הממשית מחייבת הרחקה – אל דמות אחרת, אל זמן אחר, או אל הבדיון.

"זה הסיפור על הילדה מהיה, שכותבת הילדה אפרת שלא יודעת לכתוב ולא יודעת לרקוד ולא יודעת לשיר ולא יודעת לעשות שום דבר"⁵¹: הקורבן הממשי – הבת אפרת – משוללת כל יכולת ביטוי ויצירה. ובכל זאת, כמו מי ש"בוכה באלם קול", היא כותבת – אף על פי שהיא "לא יודעת לכתוב". הכתיבה בוראת דמות מתווכת שמשחקת את סיפורה של הילדה השתוקה. אבל גם המרינוטה הזאת מתפצלת מאליה לשתי דמויות מנוגדות: מהיה ה"מושלמת", ו"מהיה האמיתית", החבויה במרתף, ילדה נבובה וחסרת דעת, קורבן התעללות מצד כל סובביה. השאלה "מה היה?" נותרת תלויה ועומדת לאורך הטקסט כולו, ללא תשובה שניתן לאחוז בה ולמקמה כאמת.

הפירוק וההתפצלות המתמדת של הטקסט ושל הזהות כמו מעידים כל העת על איזה חסר עצום שאיננו ניתן להיאמר, חסר ההולך ומתעצם לכדי נוכחות "ריגושית", במונחיו של אופיר, כלומר גודש של נוכחות הנחוות על חשבון מרכיבים אחרים בסיטואציה. באופן פרדוקסלי, דווקא היעלמותה של הזהות היא שלובשת ממדים מועצמיים, כהנכחה עודפת של העצמי, הנכתבת כנגד היעלמותה-שלה וכנגד היתכנות הכחשתה.

העצמת הנוכחות מתבטאת, למשל, בחזרה על מילה אחת – "תפשיל" – על פני יותר מעמוד שלם (כלומר מאות פעמים): "היא [הילדה] הפשילה-מפשילה-תפשיל-תפשיל-תפשיל-תפשיל [וכן הלאה לאורך שורות רבות] את המכנסיים והתחתונים עד הקרסוליים [...]"⁵² – חזרה שמקפיאה את הרגע והופכת אותו לנצחי ומתרחש-תמיד. "פיתוי או איום הם ריגוש מושלם", כותב אופיר: "המבנה העקרוני שלהם מבוסס על הקפאה גמורה של התנועה ועל התמסרות למתח העצום שהקפאה יוצרת"⁵³. הרגע המוכפל לאינסוף הוא בדיוק הרגע הקצר של המעבר מילדה לקורבן,

רגע המהפך. עליו להיכפל ולהתעצם הן משום שהוא חוזר על עצמו במציאות, הן משום שנותר כיחידה קפואה השוללת התפתחות ושינוי, כפי שמעידה הפסיחה המהירה בין זמנים "הפשילה-מפשילה-תפשיל", הן משום שהוא מבקש לדחות עד אין קץ את מה שעתיד לקרות מיד לאחר ההפשלה, והן משום שהוא מעצים את הנתק ואת השבר בין שני חלקים שכמו נפרדו זה מזה לעד – לפני הקרבן ואחריו – ואף על פי כן הם אחוזים זה בזה בקיבעון כמו-כפוי.

החזרה המועצמת, המגדישה את הסאה, כמו מאירת את אובדן הרצף המילולי. היא מצביעה על הרפנטים של המשמעות שהיא מייצרת - ההתעללות, קפיאת הזמנים, הפיצול - ובה בעת היא מבקשת להצביע אל שום-דבר שמעבר לה עצמה, אל הריק הפנימי, האינסופי, של עצם היותה, למשוך את הקוראים יחד עמה מטה, בכוח, אל תוך התהום של הבלתי ניתן לייצוג.

לעומת הנתונים האוטוביוגרפיים הנוכחים בלהחזיר את הפיות לארץ ישראל, הרומן הבא של שז, הרחק מהיעדרו, נכתב מתוך עמדה שונה ונפתח בהצהרה המקובלת כי "ספר זה הוא פרי דמיונה של המחברת, כל קשר בין עלילת הספר והדמויות שבו לבני אדם ואירועים אמיתיים מקרי בהחלט" - זאת למרות נקודות הקרבה והדמיון הרבות בין הפרטים הנמסרים בו לפרטים שכבר נמסרו ביצירות הקודמות - כמו מותה של האם ממחלה או אופי ההתעללות בילדה הקטנה. אך לא נוכל לתלות את ההתרחקות הזאת מן המעגל הביוגרפי הצר אל הבדיון בשכלול ספרותי גרידא, המתבקש בהתפתחותו של גוף יצירה או בהפיכתה של ספרות מ"גרועה" ל"טובה", כלומר כזו הכפופה לציורי ה"מרחק". שהרי התפתחות הדרגתית זו קשורה בטבורה גם בשינוי ובעיצוב מחודש של עמדת הקורבן בטקסטים, של אופי הרוע ושל הבנתו. אני סבורה שהמעבר של שז אל הבדיון מתקשר בראש ובראשונה בצורך לעצב מחדש את לשון הרע כך שתייצר עמדת קורבן תקפה וביקורתית יותר, כזו שיכולה לזמן קשב ולהנכיח את גילוי העריות כמציאות בלתי ניתנת להכחשה.

מעבר לספק

יהיו כאלה שלא יסכימו איתי.
אחרי ככלות הכול, אף סכין
לא נשלף ולא ננעץ באף חזה,
דם לא נשפך וחפים מפשע
לא צעדו בסך אל מותם.⁵⁴

גילוי עריות הוא מושג אפוף ספקות לאינסוף. ההיסטוריה של השיח על גילוי עריות מלאה פולמוסים ומחלוקות לא פתורות בדבר מקורותיו, משמעותו והפרשנויות השונות לו. החל בדיון התלמודי בשאלה אם איסורי העריות הם ממין הדברים שהאל אוסר כדי להורות לאדם על התנהגות מוסרית או שהם ממין הדברים שאדם מטבעו יודע שאין לעשותם, וכלה במחלוקת בין הביולוגיה לבין הפסיכולוגיה והאנתרופולוגיה: בעוד ביולוגים מניחים כי הטאבו על עריות נובע מרתיעה מולדת של האדם, פסיכולוגים ואנתרופולוגים טוענים כי איסור העריות נועד לרסן

תשוקה טבעית של האדם.⁵⁵

ההנחה המקובלת והרווחת בשיח האנתרופולוגי והפסיכולוגי – החל בטיעון של סר ג'יימס פרייזר שצוטט במלואו בטוּטם וטאבו מאת פרויד, עבור בפרויד עצמו וכלה בתיאוריות של ימינו – היא כי די בקיומו של הטאבו על גילוי עריות להוכיח שתשוקה ומשיכה אינצסטואליות הן נטיות טבעיות, אפילו אינסטינקטיביות. נראה כי ההסבר שזכה לקאנוניזציה הוא זה של קלוד לוי-שטראוס, אשר קבע כי תפקודו העיקרי של טאבו גילוי העריות הוא לשמש כמנגנון הכופה אקסוגמיה (= נישואין עם נשים מחוץ למשפחה). כורח האקסוגמיה יוצר רשתות חברתיות, בריתות כלכליות וערכויות הדדיות, ולמעשה יוצר את המבנה החברתי.⁵⁶ מנגד ידועה ביקורתו הנוקבת של ז'ורז' בטאיי על תפיסה רווחת זו בספרו ארוטיזם, עם הטענה כי הטאבו עצמו הוא זה שיוצר את התשוקה האינצסטואלית, ולא להפך.⁵⁷

פרויד תפס את גילוי העריות כבר משלבים מוקדמים בעבודתו כאזור של צללים וקשיים תיאורטיים, אשר מוליך אותו למעבר רב-משמעות מתיאוריית הפיתוי אל המודל האדיפלי. בתיאוריה המוקדמת של פרויד – תיאוריית הפיתוי, הקרויה גם "האטיולוגיה האבהית" – טען פרויד כי המקור לסבלן ההיסטרי של מרבית ממטופלותיו הוא "פיתוי מיני מוקדם" מצד דמות אבהית. מאוחר יותר שינה את דעתו וטען כי האירועים האינצסטואליים שעליהן דיווחו לו המטופלות לא אירעו למעשה, אלא ביטאו את הפנטזיות של אותן נשים ושיקפו את תשוקתן העזה שאביהן יפתה אותן. התיאוריה המוקדמת מסבירה את מקור הסימפטומים ההיסטריים באירוע מיני טראומטי שאירע במציאות, ואילו התיאוריה האדיפלית, המאוחרת יותר, ממקמת את מקורם בתשוקותיה של הבת ובפנטזיה; לא בממשות אל אלא בייצוג הסמלי. המעבר התיאורטי של פרויד מבוסס על היסט רב-משמעות מתיאוריה המיוסדת על עקרון המציאות לתיאוריה המיוסדת על עקרון הפנטזיה, ומעיד על קשיים ובקיעים רבים שפרויד נתקל בהם כשהתמודד עם נושא גילוי העריות.

התיאוריה האדיפלית של פרויד הפכה את הפנטזיה של גילוי העריות למטריצה הבסיסית של היחסים בין המינים, שכן הבת נושאת אותה הלאה אל נישואיה ל"תחליף אב". מן התיאוריה נובע כי זוגיות נורמטיבית וממוסדת אינה אלא מימוש והגשמה סמלית וסובלימטיבית של יחסי העריות שהבת פנטזה כביכול בילדותה. זוהי מטריצה הדוחקת בפועל את עצם מימושה של הטרנסגרסיה אל שולי הקיום האנושי, ומכחישה את קיומה של תשוקה אינצסטואלית של הורים כלפי ילדיהם. הן מודל השאָרות של קלוד לוי-שטראוס והן תיאוריית התשוקה של ז'אק לאקאן ירשו את ההנחות הללו במלואן. במקום אחר כתבתי על תפקידה של ברית חשודה זו בין הפסיכואנליזה לאנתרופולוגיה.⁵⁸

למרות המחלוקת בין התיאוריה הפסיכואנליטית והתיאוריה האנתרופולוגית לבין התיאוריה הביולוגית, אף אחת מהן אינה מסבירה את הנתונים המציאותיים על שיעוריו הגבוהים של חילול הטאבו על גילוי עריות.⁵⁹ נדמה כאילו גם בין התיאוריות לבין המציאות מתגלע דיפרנד, ואירועי הקרבן עצמם חייבים להידחק אל אזורי הצללים כשהם מוכחשים ומוטלים בספק תמידי. גם כיום, עשרות שנים אחרי הגותן של תיאוריות אלו, גילוי העריות עומד כמבנה של ספק. בזירה

המשפטית צריכים שופטים להכריע בין תיאוריות של זיכרון מודחק לבין טענות על תסמונת הזיכרון הכוזב (ושני מקרים שהתקשורת דנה בהם בשנה האחרונה מדגימים זאת היטב).⁶⁰ מירב דדיה ועידו דרויאן מציירים את חווייתה של נפגעת גילוי עריות בעת המפגש עם המערכת המשפטית, וטוענים כי ההליך המשפטי מעצם טיבו משתיק את קולה של הקורבן. המשפט הפלילי שוקל בין זכויות הציבור לזכויות הנאשם, אך קולה של קורבן האלימות, שהציבור לא הגן עליה בזמן אמת, נותר לא מיוצג - זכויותיה נדחקות לשוליים והיא נותרת במעמד של "עד" לביצוע העבירה (מצב ש"חוק זכויות נפגעי עבירה" אשר נחקק ב-2001 נועד לשנותו, אם כי המענה שהוא נותן אינו שלם). דדיה ודרוואן מראים כי במפגש עם המערכת המשפטית הנפגעת חווה בשנית חוויה של חוסר שליטה ותחושה של היעדר קול. היא מספרת את סיפורה באופן מקוטע וסותר, אשר משרת הן את הרצון להכחיש את הזוועה שבוצעה בה והן את הרצון להכריז עליה בקול רם, ויוצרת בלבול וחוסר הבנה לגבי המעשים אצל הקורבן ואצל מאזיניה כאחד. לעתים קרובות מקבלים הדברים פרשנות משפטית הפועלת לרעת הנפגעת, אשר מוצאת את עצמה בבית המשפט כשהיא מואשמת בחוסר עקביות ובגרסה לא אמינה, תוך התעלמות ממאפייניה של הטראומה והשלכותיה.⁶¹

ספרות איננה משפט.⁶² לכאורה היא מספקת לקורבן תנאים שאף מערכת משפטית לא תוכל לאפשר לה: ביטוי בלתי מופסק, ללא עוררין, בשפתה האוטונומית. ואולם במובנים רבים שקול מעשה היצירה לפעולה בזירה כמו-משפטית; גם ערכה של ה"עדות" הניתנת בקולה של קורבן במסגרת יצירה ספרותית תישפט על פי תוקפה ואמינותה. וכמו בבית המשפט, כפי שהראו דואן והודג'ס שנזכרו לעיל, המרחב הנמען של עדות זו - חברת הקוראים - מתבונן בדברים מתוך ספק, פקפוק או אוזן עוינת.

נראה כי בהרחק מהיעדרו ביקשה שז לעקוף את שלל הספקות הנקשרים בגילוי עריות, כאזור מתמיד של צל וספק, ולברוא עמדת קורבן שלא ניתן לערער עליה או לשמוט את תוקפה ב"תירוצים". זו כתיבה המבקשת להתמודד עם התנאים הדיפרנטיים של העדות הספרותית בקולה של קורבן. ליוטאר מראה כי "עוולה היא: נזק מלווה באובדן אמצעים להוכחת הנזק", ומוסיף:

אם הקורבן מעוניין להתעלם מאי-אפשרות זו ולהעיד בכל זאת על העוולה שנגרמה לו, הוא נתקל בטיעון הבא: או שהנזק שאתה מתלונן עליו לא התקיים, ועדותך שקרית; או שהוא התקיים ומכיוון שאתה מסוגל להעיד, מה שנגרם לך אינו עוולה אלא רק נזק, והעדות שלך נמצאת שוב שקרית.⁶³

בהרחק מהיעדרו מייצרת שז עמדת-דיבור המבקשת להתגבר על שני הקשיים הללו גם יחד, וזאת בלי לשלול את פרדוקס חפיפתם: גם להעיד על העוולה באופן שימנע את שלילת התקיימותה, וגם להשמיע עדות זו בקולה של קורבן, כלומר קול שאיננו הופך ל"ניזוק" במסגרת שיח-חליפין עקב העדות עצמה, אלא נותר מחוץ לה. במילים אחרות, היא מבקשת להעניק תוקף ספרותי-משפטי הן לעצם קיומה של העוולה והן לקול הקורבן המעיד עליה.

במרכז הרומן עומדת גיבורה בלתי שגרתית: אישה שמתגוררת עם אביה וחייה עימו חיי אישות. המספרת לכודה במעגל קסמים של יחסים הרסניים עם אביה מולידה, שהתעלל בה התעללות מינית ממושכת בילדותה, בשיתוף פעולה של האם ובחסותה. אף על פי שבזמן סיפור המעשה היא כבר אשה בוגרת בת 34, היא ממשיכה, מרצון ומבחירה כביכול, לקיים את הזוגיות הממאירה עם האב המתעלל.

אותו "בלבול שפות בין המבוגרים לילד"⁶⁴ – בלבול בין הפנטזיה המינית של האב לבין הצורך של הילדה ברוך, ששנדור פרנצי ראה בו את הגורם העיקרי לגילוי עריות – מונצח כאן בדמות יחסים בין שני מבוגרים. הסממן המרכזי של האב הוא החום: "אני מתרפקת עליו, מניחה את ראשי במקום החם והרך שבין בית שחיו למותנו. 'לאט לאט', הוא אומר בקולו החם כמו אקורדיון (...). ידו מוטלת כבדה וחמה על ירכי." הבת לעומתו שדופה, בולמית, חסרת כוחות, קפואה, תלויה תלות מוחלטת בחום הזה, אף שנדמה שכל החום שבעולם לא יוכל להפשיר את קיפאונה. הספר חוזר ומראה את האופי ההתמכרותי וההרסני של היחסים הללו, שבצמם מעולם לא נפסקו, יחד עם ניסיונותיה החוזרים ונשנים של הבת לנפץ את הבועה המבודדת אותה מעולם האדם. מחוץ לבועה הזאת ישנה המציאות, והיא מחלחלת פנימה באמצעות הטלוויזיה הדלוקה, השכנים (מכון ליווי, בעליו ונערותיו) ושוטרים בלתי מהימנים – מציאות מדכדכת שמאפשרת ליחסים כאלה להתקיים, תוך העלמת עין או השתאות המומרת במהרה באדישות. ייצוגים אלה של המציאות מבטאים את סדירותו ואת דרכי הפצתו של הרוע. על אף ההרמטיות הדיסקרטית של יחסי האב והבת, היא איננה תלושה מהקשר חברתי ברור המאפשר אותה. הרע כאן איננו היעדרו או היעלמו של הטוב, אלא "מה שיש". בדומה לתפיסתו של אופיר, הרוע איננו אופן הופעתה של ההווה, אלא הוא שיטתי, מיוצר ומופץ בצורה סדורה, גזור ממה שבני אנוש מעוללים לבני אנוש (וליצורים) אחרים.

ייצוג ההתעללות בלהחזיר את הפיות לארץ ישראל עדיין נכתב מתוך משחק עם המחשבה הרואה את הרוע כהיעדר של טוב, ולא כיש המקיף אותנו. כותרת הספר שיקפה תודעה של ילדה קטנה המשחזרת את ריטואל ההתעללות ומבכה את ניפוצה של תמונת הטוב, שבכל זאת קיימת במקום בלתי נגיש כלשהו, למרות היעלמה. אך הכותרת הרחק מהיעדרו מעידה על תמונת עולם הדומה לזו שמציע אופיר בספרו. ה"היעדר" איננו אֵין, אלא מה שיש, והספר נכתב מתוך השאיפה להתרחק – ככל האפשר – מן היש הזה.

לכאורה, השלכת ההתרחשות על דמות של אישה בוגרת מעצימה את הדרמה ויוצרת קונפליקט והיקרעות בין רצונות סותרים: הקורבן נדרשת לרצון משלה. הקורבן נדרשת לא להיות קורבן. הרי אישה בת 34 שוב אינה נתפסת כחסרת ישע.

למעשה, הבחירה של שז להעניק את קול המספרת לאישה הבוגרת ולא ל"קורבן לשעבר" מאפשרת לה להעמיד את גילוי העריות כהתרחשות הנוכחת בהווה המסופר, להתגבר על האי-ניתנות לייצוג של האירוע ועל המנגנונים השונים המרחיקים אותו מן התודעה ולהציגו כ"יש" ההווי של הסיפור. ההתמשכות של גילוי העריות אל ההווה של הטקסט יוצרת ליטרליזציה חריפה של שלל האמונות והדעות הרווחות על קורבנות גילוי עריות, ובעיקר שולפת אותנו

בכוח מן ההסתכלות על גילוי עריות דרך פריזמת הספק. החרגת האירוע מחוויית עבר בלתי נגישה ונטולת עדים שאירעה הרחק בילדות המוקדמת של המספרת מבטלת באחת את בעיית סינדרום הזיכרון הכוזב או שיבתו של המודחק. הזיכרון הטראומטי של האב המאיים מתממש כאן לנוכחות פיזית מוחשית. כך מתבטלים ונמחקים המרחקים שבין טראומה לתסמינים פוסט-טראומטיים, או מושגים של עבודת זיכרון ועבודת שכחה. התמשכות העוולה אל תוך ימי הבגרות היא גם ניסיון להתמודד עם האובדן, נגד היעלמות הכאב שאין לו רישום בשום מקום חיצוני, כאב שהיה כלא היה, סבל שלא היה בר-המרה, שלא נכנס לשום מערכת חליפין ולכן כמו נותר בעוצמתו הראשונית ללא כל אפשרות לשיכוך.

בה בעת, ההתעללות המתמדת ממחישה היטב את עמידותה של פוויציית הקורבן - "פעם קורבן תמיד קורבן". הקיפאון הממשי בחיי המספרת מצביע על הקיפאון הסמלי של הקורבנות, שאינם יכולים להשתחרר מן המשא הטראומטי גם בחלוף שנים מזמן הפגיעה. האישה הבוגרת ממשיכה לשאת את ילדותה הלא פתורה, והשנים שעוברות אינן משנות את העובדה הבלתי מעורערת, שהיא עודנה אותה ילדה פגועה וחסרת אונים שבעצם לא גדלה. נשיאת המטען הטראומטי מאוירת בביטוי מוחשי כשהבת מגלה כי היא הרה לאביה, ונשיאת העובר כופה עליה להכריע את מטריצת היחסים הלא פתורה.

הייצוג המשפחתי הרווח של יחסים משפחתיים בין אב לבתו מאפשר לרוב לצייר יחסים אדיפליים במובנם הפרוידיאני הקלאסי. ילדה היא מי שתהליך האינדיבידואציה שלה טרם נחתם, עתידה עוד פתוח, ותשוקת גילוי העריות עשויה לבטא באופן סמלי את מאבקי ההיפרדות של האגו ואת שחרורו העתידי. אבל כסיפור של אישה, ולא של ילדה - כמו בהרחק מהיעדרו - האדיפליות עוברת ליטרליזציה גמורה, עד כדי ניפוח היפרבולי (מעין "אדיפוס מנופח מדי", כפי שדלו וגואטרי תיארו את מכתבו של קפקא לאביו),⁶⁵ כך שהיא חייבת להיפתר בדרכים שאינן דרכי שלום, לא בהתבגרות ובפרידה, אלא באופן שמביא את אדיפוס אל קצו על פי הגיונו-שלו.

אל מול כוחו ההרסני והמושך של האב עומדות דמויות נשיות - דמויות-נגד המבקשות להוציא את הבת מן המערבולת שבתוכה היא נבלעת. אחת מהן היא דמותה של הפסיכולוגית, שכמה מן הפגישות עימה מתוארות בפרוטרוט. דמות אחרת היא דמותה של "המשוררת שז", אשה קירחת בת 64. שז המחברת בוחרת כאן לדמיין את עצמה כדמות של אישה שורדת גילוי עריות שהתגברה (לפחות באופן חלקי) על הטראומה האישית עד כדי כך שהיא מוצאת בה כוחות להציל אחרות שסבלו כמותה. זו הנתינה שאופיר מכנה "נתינה פילנתרופית", משום שהיא יוצאת מכל מעגל של חליפין,⁶⁶ מתת ללא כל תמורה. ניתן להציע כי דמותה של הבת המספרת ודמותה של "המשוררת שז" הן למעשה דמות אחת מפוצלת, ובתוך הפיצול הזה, מחלקה אחת בנפש (שז) המבוגרת, הניצולה, השורדת) מנסה לגדל ולטפח מחלקה אחרת, פנימית יותר (הקורבן הקפוא והמשותק).⁶⁷ ואולם ניכר כי המחברת שז איננה ממהרת להשליך את יתבה על שפה של התגברות והצלחה. תחילת תזוזה של הבת מן המבוי הסתום שבתוכו היא לכודה ביחסיה עם האב מתאפשרת רק לאחר שהדמות שז מגלה בפניה את חולשותיה של "שורדת", את קורבנותה, את האופן שבו היא ממשיכה לחיות את ההתעללות שחוותה בילדותה (היא מבקשת להיפרד מבן זוגה המיטיב

והאוהב, כי החיים במחיצת גבר מקשים עליה לשכוח את הסבל שגרם לה אביה). כאן משתמעת מבין השורות גם התנגדות המחברת לשפה החדשה, הפוליטיקלי-קורקטית, שפת ההעצמה של הטיפול הפמיניסטי, המקפיד לדבר על "שורדות גילוי עריות" ולא על קורבנות. הדיבור על הישרדות והתגברות נתפס כצורה נוספת של סירוב לשאת את האפסות והמיותרות של ההיות-קורבן, עוד דרך לדחות את ערכה ותוקפה של עמדת הקורבן. אך שז מתעקשת לנסות להקצות מקום גם לדיבור של הקורבן כקורבן. לא רק לדיבור כקורבן-לשעבר, אלא לדיבור מתוך-תוכה של ההויה הקורבנית עצמה.

הרחק מהיעדרו נע בין שני מושגי הרעות שתיאר אופיר - סבל ואובדן; בין תיאור הסבל כהעצמה של נוכחות לתיאור האובדן כהיעלמות של נוכחות. סבל התלות והניצול מוצג כהגדשת הסאה ללא נשוא, ריגוש גרוש ומועצם בעיקר באמצעות רצפים ארוכים של כתיבה פרומה, חזרתית ומסויטת, המבקשת לבטא את הניסיון הקורבני בגולמיותו ובקיבעונו. אלו רצפים הפורצים בפתאומיות שוב ושוב מתוך טקסט המבקש, לכאורה, להתפתח כסיפור בעל עלילה, הקשר וסיבתיות. סירובה של שז להכריע בין שתי דרכי הסיפור ההפוכות הללו גם הוא פיצול הכרחי, היטלטלות בין קצוות שהיא כשלעצמה עדות לקורבנות. הכתיבה הריגושית, החזרתית והשבורה היא גם דרך להנכחה עודפת של העצמי, הנכתב כנגד ההיעלמות מן השיח החברתי. הסיפור הסיבתי והמשתרש חייב להיפרע ולהתפרק שוב ושוב, למנוע ככל האפשר את תפירתו, את מספיקותו-לעצמו, את ייצורה של משמעות גואלת שעלולה להציע החלמה, שפירושה היעלמות אל שכחה חדשה.

לעומת הסבל כהעצמת הנוכחות, האובדן מופיע כהיעלמות של נוכחות. האובדן הגדול כאן קשור במובחנותה האוטונומית ובוהותה של המספרת, הנותרת חסרת שם לאורך הספר כולו פרט למילה האחרונה בו, שרק היא מציינת את שמה. למעשה היא נולדת כזהות רק עם חתימתו של הספר, ועם ההכרעה להפיל את העובר שהרתה לאביה ולהכרית את הרוע מקרבה: "צריך להשמיד את הרוע הזה, את הגנים האלה צריך להכרית מעל פני האדמה", שב ואומר הקול בתוכי בזמן שאני מנמנת תנומת רפאים חטופה ערב כניסתי לבית החולים.⁶⁸

העובר הוא הכפלה של דמות המספרת: כמוה, זהותה היא תוצר של גילוי עריות, של היעדר גבולות והגבלות בין אני לאחר, בין זהות להבדל, בין שורש לצמיחה. כדי להיוולד כישות עצמית, כבעלת שם, על המספרת להרוג תחילה את ה"אני" הקודם, שסימל את חוסר האפשרות להיפרד ממקורות הרוע. זהו "רצח" שנכתב כנגד ההיגיון האדיפלי - לא רצח-אב שרק מעצים את כוחו הסמלי, אלא רצח הבת, כדי שתוכל להיוולד מחדש, והפעם לא מן האב אלא בעזרתן של נשים ומתוך כוחותיה-היא. רק אז, אך ורק אז, היא זוכה לשם פרטי המציין את זהותה - עפרה - במשחק של דמיון ואחרות עם השם "אפרת". אף על פי כן, האופן שבו מסתיים הספר אינו מבקש לאות על פתרון, גאולה או הצלה, אלא על היכולת החדשה לשמור על מרחק-מה מן האב; להמשיך את עבודת הקיום ההווית, הסיזיפית, של החיים במחיצתו של רוע טובב, אך לא בהכרח בתוכו: "מה אפשר לעשות", אני אומרת בקול אל דמותי שבמראה. "חייבים להמשיך. חייבים להמשיך, עפרה".

הערות

1. יוני ליבנה, "ראיון עם יצחק לאור", ידיעות אחרונות, 14.11.2014.
2. לא לחינם אני נוקטת כאן לשון זכר, שכן הנחות מקדימות אלה הן צאצאיה של הראייה הגברית הקלאסית שדנה בספרות כתולדה של סמכות "אבהית", זו המולידה את הטקסט מכוחו של שליטי פטרנליסטי, בעליו של העולם הבדייוני שאותו ברא. ראו סנדרה גילברט וסוזן גובאר, "ראי הקיר של המלכה", בתוך ניצה ינאי ואחרות (עורכות), דרכים לחשיבה פמיניסטית: מקראה (האוניברסיטה הפתוחה, 2007), 136-176.
3. ז'יל דלו, "הספרות והחיים", תרגמו מצרפתית חיים דעואל לוסקי, יואל רגב ודפנה רו, מטעם 5 (2006), 150-151.
4. כך למשל כתב המבקר יורם מלצר על רומן הביכורים של שו, להחזיר את הפיות לארץ ישראל: "מבחנו של ספר זה אינו רק בכוחו התראפויטי לכותבת, או אף לקוראים שותפי-גורל. היות שאין מדובר ביומן פשוט או בסיפור מעשה ישיר, אלא בספר היוצא לעולם ולקהל והמבקש להיות יצירה ספרותית בפני עצמה, יש להחיל עליו קריטריונים של איכות אמנותית [...] ברצוני להדגיש, שהבעיה אינה בנושא, אלא בעיבודו. אמנות נעשית מתוך משחק מורכב של קרבה ומרחק, ובמבחן הזה עמדה שזו רק חלקית [...] יש לקוות שהעתידי יעניק לה את המרחק והגיבוש שהיא זקוקה להם כדי ליצור יצירה סיפורית שלמה יותר, שוודאי תקרב אותה לקהל הקוראים הרחב. קרבה כזאת, יחד עם הביטוי העצמי, מניבה את המזור האמיתי לנפשו של האמן". יורם מלצר, "הארץ מכילה את כולם", מעריב, 20.7.2001, 26.
5. שו, ריקוד המשוגעת (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999), 86 (להלן שו, ריקוד המשוגעת).
6. ז'אן פרנסואה ליוטאר, "הדיפרנד", תרגמה מצרפתית אריאלה אזולאי, תיאוריה וביקורת, 8 (1996): 139-150.
7. עדי אופיר, לשון לרע: פרקים באונטולוגיה של המוסר (תל אביב: עם עובד; ירושלים: מכון ון ליר, 2000), 235 (ולהלן אופיר, לשון לרע).
8. שם, 13.
9. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2006), 192.
10. בפרק שכותרתו "מישהו ראה פעם תצלום של אונס?" כותבת אריאלה אזולאי על משמעות היעדרם של דימויים חזותיים של אונס מן הספירה הציבורית: "היעדרם של דימויים אלה אינו מאפשר לייצר מאגר דימויים משותף שהמשאים והמתנים על גבולותיו הם בדיוק אלה המעניקים לו קיום מוחשי במרחב ציבורי. מה שקורה 'שם', במקום שבו מתרחש אונס, נשאר אפוף במסתורין, קשה לזיהוי ולפענוח, משהו שרק הנאנסת לבדה יכולה להכירו [...], מופיע בהיעדרו בתור משהו שאי אפשר להראות אותו, משהו כל כך אחר, נורא מאיים ופוגע". שם, 262.
11. מאליו מובן כי שם ספר השירים, ריקוד המשוגעת, רומז על מצב "דיפרנטי" זה.
12. בספרה טראומה והחלמה כותבת ג'ודית ל. הרמן: "גדול הפיתוי לעמוד לימין התוקף. זה אינו מבקש אלא שהצופה מן הצד יעמוד בחיבוק ידיים. הוא פונה אל הרצון האוניברסלי שלא לראות רע, לא לשמוע עליו ולא לדבר עליו. הנפגע, לעומת זה, מבקש מן העומד בצד לחלוק עמו את משא הכאב [...]. כאשר

הנפגע הוא פחות ערך ממילא (אשה, ילד), הוא עלול לגלות שרוב האירועים הטראומטיים בחייו מתרחשים מחוץ לתחום המציאות בעלת התוקף החברתי. חוויותיו נעשות חוויות שאין לדבר עליהן". ראו ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, מאנגלית: עתליה זילבר (תל אביב: עם עובד, 1994), 19, 20.

13. במקרה של שז, גם כשיצירתה התקבלה כ"ספרות טובה" היתה זו התקבלות בתנאים של דיפרנד: במחיר הדחיקת העוולה ושליטת עמדת הקורבן של המוענת. למשל, ברשימת ביקורת משבחת של יצחק לאור על ריקוד המשוגעת עם פרסום הספר, נכתבו שבחים על שליטה צורנית קפדנית ב"היסטריה" ("כתיבה שמעבר לה מונח ים של טירוף"), בלי לתת דין וחשבון על המצע שעליו משגשגות תגובות נפשיות ולשוניות אלו: "הגבר מופיע לכל אורך השירים כאדון אכזר ונחשק [...] יכול להיות שחלק מהפמיניסטיות לא אוהבות כתיבה כזאת (או קריאה כזאת של כתיבה כזאת), אבל עליהן להודות כי הן מְשַׁטְרוֹת את הסקס הנשי יותר משהן משטרות את הסקס הגברי. הן יוצרות, בשנים האחרונות, סוג חדש של קונסנוזוס נשי: ה'סטייה' היא דבר רע. למשל, הסטייה לקיים יחסי מין מתוך הערצה של הסמכות, של הכאריזמה, של האדון הרע." (יצחק לאור, "התשוקה אל האדון הרע", הארץ, תרבות וספרות, 14.1.2000, ב' 15). כך, יחסי האלימות המומחזים בשיריה של שז הובנו כפנטזיה מינית "רצויה" ולא כביטוי פואטי של ניסיון טראומטי. במכתב התגובה לביקורתו כתבה שז: "אם באמת משמעות המילה 'היסטריה' היא תגובות רבות עוצמה שנובעות מכאב ופחד, אני חשה שלאור הוא עצמו שמגיב מתוך היסטריה כאשר הוא מאפיין את שירתי כ'היסטרית' [...] [זהו] הפחד מהנושא של ההתעללות בילדה והכאב על היותו שייך לקבוצה (הגברים) שמדכאת, מתעללת ומשפילה קבוצה אחרת, שגורמים לו לקחת את עניין הסאדו-מוזוכים-לכאורה שבשירי כפשוטו, ולטעון לגיטימציה שלו, במקום להודות באמת הלא נעימה והלא פורנוגרפית, שאלה זעקות הילדה שלא מכירה אהבה מסוג אחר, שהתייאשה מהעולם, שמתוך שנאה עצמית הנובעת מתחושת האשם על החטא שחטאו בה, מחכה לעונש". (שז, "ממולכת בהיסטריה", הארץ, תרבות וספרות, 4.2.2000, ב' 13).

14. ראו ליוטאר, "הדיפרנד", 139.

15. אופיר, לשון לרע, 331.

16. שם, 334.

17. שם, 333.

18. שם, 335.

19. שם, 73.

20. שם, I.

21. שם, 99.

22. שם, vi.

23. שם, 411.

24. שם, 236.

25. שלא כאופיר, ספיבק כופרת באפשרות שהוגים (והוגות) מערביים רדיקלים (פוקו, דלז ואחרים) יוכלו לייצג את קולם של המוכפפים, ובעיקר את קולן של מוכפפות מתחתית ההיררכיה המגדרית, האתנית

והמעמדית. ראו גיאטרי צ'קרוורטי ספיבק, "כלום יכולים המוכפפים לדבר?", תיאוריה וביקורת 7 (1995), 76-31.

26. אופיר, לשון לרע, 236.

27. הציטוטים הם מתוך ההגדרות במילון רב מילים, וחופפות פחות או יותר להגדרות המקבילות ל-victim ול-sacrifice במילון Webster באנגלית. ראו יעקב שויקה, רב מילים: המילון העברי השלם (סטימצקי, 1997).

28. רנה ז'ראר מראה כי ככל שבחירת הקורבן הפולחני היא מקרית או שרירותית, כך הוא נעטר קדושה ומשמעות, כמו שיקפה בחירתו את רצון האל. וראו René Girard, *Violence and the Sacred*, translated by P.Gregory (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), 309-318.

29. אופיר, לשון לרע, II.

30. ז'ורז' בטאיי, תיאוריה של הדת, תרגם מצרפתית עידו בסוק (תל אביב: רסלינג, 2008), 39.

31. שם, 44.

32. למרכזיותה של עקידת יצחק כמיתוס מכונן בספרות העברית החדשה ראו Yael S. Feldman, *Glory and Agony: Isaac's sacrifice and national narrative* (Stanford: Stanford University Press, 2010), וכן רות קרטון-בלום, סיפור כמאכלת: עקדה ושירה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013).

33. שז, ריקוד המשוגעת, 57.

34. שם, 29.

35. יצחק בנימיני ועידן צבעוני, "התשוקה לטראומה ריטואלית", בתוך עבד, התענגות, אדון: על סאדיזם ומזויזים בפסיכואנליזה וביקורת התרבות (תל אביב: רסלינג, 2002), 12.

36. שם, 31.

37. וראו שיר בשם זה בקובץ ריקוד המשוגעת, 34.

38. אופיר, לשון לרע, 347.

39. את המודל המובהק לאנלוגיה פרובוקטיבית זו בין האב הרודן לבין היטלר ובין אושוויץ למתח אינצסטואלי העמידה כמובן סילביה פלאט בשירה "Daddy":

"I made a model of you,
a man in black with a Meinkampf look
and a love of the rack and the screw
and I said I do, I do.
so daddy, I'm finally through".

ראו Sylvia Plath, *The Collected Poems* (New York: Harper & Row, 1981), 224.

40. אופיר, לשון לרע, 60.

41. שז, ריקוד המשוגעת, 68.

42. איליין סקארי, "הגוף הכואב: יצירתו והחרבתו של העולם", מאנגלית: עודד וולקשטיין, בתוך אורית מיטל ושירה סתיו (עורכות), *כאב בשר ודם: קובץ מאמרים על הגוף החולה, הסובל, המתענג* (אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר; באר שבע: מכון הקשרים, אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2013), 25-48.
43. עמוס גולדברג, *טראומה בגוף ראשון: כתיבת יומנים בתקופת השואה* (אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר; באר שבע: מכון הקשרים, אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2012), 118.
44. שם, 119.
45. אופיר, *לשון לרע*, 46.
46. שם, 45.
47. כך למשל סיפרה שז בראיון כי לאחר פרסום ספר שיריה טלפן מבקר הספרות מנחם בן אל אביה כדי לשאול אותו אם אכן התעלל בה מינית. ראו אביבה לורי, "ילדה ושמה שז", *הארץ*, 8.6.2001, 52.
48. Janice Doane and Devon Hodges, *Telling Incest: Narratives of Dangerous Remembering from Stein to Sapphire* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001), 2.
49. אופיר, *לשון לרע*, 79.
50. שז, *ריקוד המשוגעת*, 5.
51. שז, *להחזיר את הפיות לארץ ישראל: רומן אוטוביוגרפי בדוי* (בן שמן: מודן, 2001), 98.
52. שם, 146.
53. אופיר, *לשון לרע*, 132.
54. שז, *הרחק מהיעדרו* (תל אביב: עם עובד, 2010), 111.
55. שירה סתיו, *אבא אני כובשת: אבות ובנות בשירה העברית החדשה* (אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר; באר שבע: מכון הקשרים, אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2014), 38-39.
56. Claude Levi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, translated by James Harle. Bell (Boston: Beacon Press, (1969 [1949]), 481.
57. Georges Bataille, *Erotism: Death & Sensuality*, translated by Mary Dalwood (San Francisco: City Lights Books, 1986).
58. שירה סתיו, "אבות ובנות: המלכוד של גילוי העריות", *תיאוריה וביקורת*, 37 (2010): 69-95.
59. לשם דוגמה בלבד, על פי נתוני מרכזי הסיוע לנפגעות ולנפגעי תקיפה מינית לשנת 2012, 68.40% מסך הפניות שנגעו לפגיעה מינית בילדים מתחת לגיל 12 דיווחו על גילוי עריות (80% אחוז מסך פניות אלו מדווחות על פגיעה בילדות). חשוב לציין כי אלו נתונים סטטיסטיים המסתמכים על סך הפניות לאותה שנה (כ-40 אלף פניות), ואולם ההנחה היא כי מספר הפניות אינו מייצג אלא מיעוט שבמיעוט מן המקרים. ראו איגוד מרכזי הסיוע לנפגעות ולנפגעי תקיפה מינית, *הורות בצל הפגיעה: פגיעה מינית בישראל 2013* (ירושלים, 2013).
60. בדצמבר 2014 התאבדה ורד לב, שטענה במשך שנים רבות כי אביה התעלל בה מינית ונכשלה במא-

מציה להביאו לדין; בני שמואל, אביה של ורד דורון, הורשע באונס בתו. הוא טען כי זיכרונותיה כוזבים, אך בדצמבר 2014 נדחה ערעורו האחרון והוא נכנס לכלא. באמצעי התקשורת הרבו לתאר את הרשעתו ככזו שניתנה "על סמך חלום". המשפט עורר פולמוס תקשורתי בין חוקרים מן האקדמיה, מתחום המשפט ומארגוני הסיוע.

61. מירב דדיה ועידו דרויאן, "הקורבן בהליך המשפטי", בתוך צביה זליגמן וזהבה סלומון (עורכות), הסוד ושברו: סוגיות בגילוי עריות (תל אביב: מרכז אדלר, אוניברסיטת תל אביב; בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004), 498-517.

62. הממשק בין ספרות למשפט הפך לשדה מחקרי רחב וענף כבר בשנות השבעים של המאה הקודמת, אך מרביתו נסוב על הכלים הנרטיביים המאפיינים את העיסוק המשפטי, או באופנים שבהם המערכות המשפטיות משתקפות ביצירות ספרותיות. יש טעם לחשוב גם על דרכי הכתיבה של טקסט ספרותי נוכח התקבלותו או דחייתו העתידית, כשהמפגש עם קהל של קוראים מדומיין כזירה שבה הטקסט ו/או הדובר/ת עתידים להישפט (לוליטה מאת ולדימיר נבוקוב הוא כמובן דוגמה מובהקת לטקסט מעין זה. ואולם במובן מסוים, כל טקסט נכתב מתוך צפייה, מודעת או לא, של התגובות השיפוטיות שהוא עשוי לעורר).

63. ליוטאר, "הדיפרנד", 140.

64. שנדור פרנצי, בלבול השפות בין המבוגרים לילד, מגרמנית: רחל בר-חיים (תל אביב: עם עובד, 2005).

65. ז'יל דלו ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי אורלי ויורם רון (תל אביב: רסלינג, 2005 [1975]), 36-45.

66. אופיר, לשון לרע, 198.

67. גם הסרט הרחק מהיעדרו (2014), שביימה קרן ידעיה על בסיס ספרה של שז, משכך מעט את סבלה של הדמות באמצעות קשר קרוב עם אישה בוגרת ובאמצעות ההכרעה בפתרון ההפלה. ואולם בניגוד לשז, ידעיה משרטטת את דמויות הנשים בסרטה כחסרות שם ומיקום מוגדר. אם עבודתה הספרותית של שז ברומן זה שואבת את כוחה מדיבור של הקורבן עצמה בגוף ראשון, בסרט אין לבת פתחון פה כזה, והיא אינה מופיעה כעדה המדווחת על שאירע לה, אלא הצופים הם שהופכים לעדים. הקורבן, שדיברה לאורך כל ספרה של שז, נעשית שתוקה, הן באופן סמלי והן בהיבט הממשי (מילותיה לאורך הסרט מעטות וספורות). דמותה נוכחת ונצפית לכל אורך הסרט (אין בו אף סצינה שהיא אינה מופיעה בה), אבל איננו מקבלים את הנצפה מבעד לנקודת מבטה; היא תמיד ניבטת ונותרת חסרת קול ומילים (אם כי יש לציין שידעיה מונעת מן הצופים להתענג על נקודת מבט עודפת זו שהיא מאפשרת להם). המעבר מסיפור בגוף ראשון לסיפור שמסופר דרך מצלמה "חיצונית" מעביר את דמות הבת אובייקטיפיקציה חריפה ומעצים את קורבנותה עד למקסימום. עבודת המצלמה הוקדשה בעיקר לייצורו של ואקום הרמטי בולע-כול שהאב והבת, ובעיקר הבת לבדה, שרויים בתוכו. המרחב הביתי עצמו הוצג כבועה קיומית, ללא הקשרים חיצוניים שעשויים לחלחל פנימה. ההקשר החברתי-פוליטי מתקיים רק "בחרוץ" (בסצנה קשה של אונס קבוצתי של הבת על חוף הים, שמקורותיה בעמודי החדשות ולא ברומן של שז). מבחינה אסתטית ופוליטית גם יחד, נראה כי המעבר מן המדיום הספרותי אל המדיום הקולנועי הפך את שפת הדיבור של הקורבן-המספרת לשפה של שתיקה, את הביטוי בגוף ראשון להיעדר קול, ואת החלחול הדו-כיווני בין פנים לחוץ, בין פרטי

לציבורי, לשני ממדים נפרדים ומנותקים. במובן מסוים זו החרפה של הממד המחאתי המשתמע ברומן של שז, אך מצד שני החרפה זו שוב מתרחשת תוך שליילת יכולתה של הקורבן לדבר כקורבן.
68. שז, הרחק מהיעדרו, 153.



