



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

13 גיליון
2025 חורף

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
עורכי הגיליון חן אדלסבורג וגיא ארליך
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
רכות המערכת הילה ברוקמן
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,
ורד קרתי שם־טוב, נעמה רוקם
עריכת טקסט ורד שמש
עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: "Contracture provoquée", איור על פי תצלום של המחבר, פול רניאר, 1887
© Paul Regnard, *Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs*, Paris: E. Plon, Nourrit et
Cie, 1887. Public domain.

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,
אוניברסיטת תל אביב
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2025 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק
נדפס ברפוס סדר צלם

פואטיקה של היסטריה

קריאה השוואתית בוהוא האור של לאה גולדברג

וסיפור על אהבה וחושך של עמוס עוז

ורד לב כנען

ההיסטוריה של ההיסטריה, התופעה על שלל מופעה המיתיים, התרבותיים, האישיים, הקולקטיביים והנגיפיים, הותירה חותם על הכתיבה הספרותית בעברית בעיצוב דמויות, תסמינים, תגובות קריאה, ולעיתים, כפי שארצה להראות במאמר זה, גם בעיצוב המארג הפואטי של הטקסט. במציאות הישראלית הנוכחית, כשזיכרונות טראומטיים קולקטיביים של שואה, נכבה, שבר, מגפה וחורבן מקבלים צורות חדשות של התרחשויות פנים נפשיות, יש מקום לשוב ולחקור את תופעת ההיסטריה ואת מקומה בספרות העברית המודרנית.

המקורות הטראומטיים של ההיסטריה, הן כתופעת היחיד הן כתופעה קולקטיבית, מחייבים קריאה מתוך רשת זמנים מסועפת, שהדהודיה אינם רק חוצים תקופות שונות אלא גם מזינים את ריבוי הלשונות המאפיין אותה. במאמר זה, אני מציעה קריאה השוואתית בין רומן בעל יסודות אוטוביוגרפיים מאמצע שנות הארבעים של המאה העשרים בארץ ישראל-פלשתינה לבין ממואר מראשית שנות האלפיים, שתי יצירות שנבדלותן אינה נובעת רק מפער הזמנים המפריד ביניהן. הקריאה שאני מציעה ביצירות שונות אלו מבקשת להנהיר את מופעה של פואטיקת ההיסטריה, שלדעתי משותפת לשתייהן, על רקע התרבות האירופאית-יהודית, העברית והישראלית.

* תודותיי לגדעון טיקוצקי, לילך לחמן, חגי כנען, איל בסן ומיכאל גלזמן שתגובותיהם על גרסאות קודמות של המאמר האירו את עיניי.

1. היסטרה, היסטריקה, היסטריה

ההיסטריה שייכת לאזורי הביניים המצויים בין היסטוריה למיתוסים, בין המדעים לאומנויות, בין המודע ללא מודע. ההיסטריה שייכת גם לאזור הדמדומים שבין הזמן המודרני לעולם העתיק. אומנם השיח העכשווי על אודות היסטריה מחזיר אותנו אל זיגמונד פרויד ולראשית הפסיכואנליזה, אבל שורשיה של ההיסטריה המודרנית נטועים עמוק בעבר. דימוי יסוד של ההיסטריה התגבש בסוף המאה השמינית לפנה"ס, בדמותה של האישה הראשונה – פנדורה. יצירת האישה על פי המיתוס היווני הביאה לעולם תבנית אנושית חדשה של כפילות: כעונש על גניבת האש של פרומתאוס, הודיע זאוס על יצירת האישה הראשונה – רעה מענגת. הוא פקד על האלים ליצור דמות בעלת חזות מקסימה, המסתירה פנימיות בלתי נודעת ועל כן מאיימת. האל הפייסטוס לש ממים ואדמה צורת מכל מעוגלת ככד אשר לתוכו יצק קול. הוא שיווה לדמות מראה של אלה בת אלמוות. אתנה העניקה לה את אומנות האריגה, אפרודיטה שפכה עליה תשוקה, משיכה מינית ופתיינות, והרמס נטע בה טבע של מרמה. כך נוצרה פנדורה, "הרעה היפה", אשר הורישה לשפה ולתודעה התרבותית חידתיות, עמימות וזרות כסמני הנשיות. האישה הראשונה – כלה דוממת ומצועפת, מלאת בושה ושופעת מיניות, מתעתעת בכפילות החוץ-פנים שלה – היא הדגם המיתי של ההיסטריה.¹ מעבר לכך, היא גם מספקת מיתוס אטיולוגי ללידת ההיסטריה הגברית, וזאת בשל תגובת ההלם והפחד שהיא מעוררת בגברים הצופים בה.²

מבנה גופה של פנדורה, וכן החפץ המזוהה איתה – הכד הצופן מחלות שפרצו החוצה כשפנדורה הסירה את המכסה שלו – מסמל את המכל הטמון בגופה של כל אישה: רחם, *hysteria*.³ השיח הרפואי סביב המונח "היסטריה" שהתפתח מאמצע המאה

1. הסידוס, עבודות ימים, שורות 59-68, וכן תאוגוניה, שורות 585-589. הסידוס מתאר את הצעיף, או ההינומה, בתאוגוניה, שורות 574-575, והוא מכנה אותה "רעה יפהפייה" ב־*kalon kakon*, בשורה 585.

2. על המיתוס של פנדורה ראו Vered Lev Kenaan, *Pandora's Senses: The Feminine Character* (University of Wisconsin Press, Madison 2008; *of the Ancient Text*, וכן, ורד לב כנען, "חידת האישה: על הקשר המיתולוגי בין תשוקה לידיעה", בתוך שלמה בירדמן ורינה לזר (עורכים), תשוקה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2007, עמ' 79-99. על השאלה מרוע הכד הוחלף בתיבה בהתקבלות המודרנית של מיתוס של פנדורה, ראו Vered Lev Kenaan, "Who Cares Whether Pandora Had a Large *pithos* or Small *pyxis*?" Jane Harrison and the Emergence of a Dynamic Conception of the Unconscious," in Ellen O'Gorman & Vanda Zajko (eds.), *Classical Myth and Psychoanalysis: Ancient and Modern Stories of the Self*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 97-113.

3. הקשר בין פיגורת "פנדורה" לבין ההיסטריה משתקף, על פי פרשנו של פרויד, כבר בבחירתו של פרויד להעניק את השם "דורה" עבור גיבורת "קטע מתוך אנליזה של היסטריה", על כך ראו

התשע-עשרה, שאב רבות מייחוס מושא החקירה שלו לאיבר הנשי, הרחם. במסורת הרפואית היוונית העתיקה, סימפטומים שונים הקשורים אל הרחם, כגון הפסקת הווסת, עייפות, חוסר תיאבון, התנזרות מינית, התקפים אפילפטיים, חום, רעידות, כאבים בכל הגוף, אובדן קול, אובדן שליטה, קשיי נשימה, כונו *hysterika* – מונח המתאר תסמינים שמקורם ברחם. הכתבים הרפואיים מהעת העתיקה התמקדו בעיקר בשתי תופעות טיפוסיות למצבו הלא תקין של הרחם: "הרחם הנודד" בגוף האישה ו"הרחם הנחנק". בשונה מהשיח הרפואי העתיק שהדגיש את המופעים הגופניים של ה"היסטריקה", החל מהמאה השבע-עשרה הופיעו תפיסות חדשות שקישרו את התופעה להיפוכונדריה, למלנכוליה, ומאוחר יותר לנוירוזות ולמערכת העצבים.⁴

במאה התשע-עשרה נקבע מעמדה של ההיסטריה כהפרעה עצבית, בעיקר בעקבות מחקריו השנויים במחלוקת של רופא העצבים ז'אן-מרטן שארקו בבית החולים לנשים סלפטרייר (Salpêtrière) בפריז. שארקו השפיע עמוקות על פרויד, רופא עצבים צעיר שהתמחה אצלו (אוקטובר 1885–פברואר 1886) בשיטת הטיפול בהיפנוזה עבור חולים היסטריים. עם שובו לווינה פיתח פרויד טכניקת טיפול חדשה שעיקריה פורסמו במחקרים משותפים עם יוזף ברויאר.⁵ פרסומים אלו, כמו גם פרסום האנליזה של דורה ב-1905, הציגו שורה של נשים היסטוריות שהפכו לגיבורות המרכזיות של הפסיכואנליזה בשלביה הראשונים. עם זאת, פרויד לא זיהה את ההיסטריה כתופעה נשית בהכרח. האנליזה העצמית שערך הפגישה אותו עם הנירוזות והחרדות שלו, ולא פעם הוא התייחס לעצמו כהיסטרי.⁶ עוד קודם לכן, בשנת 1886, בעת שהציג בווינה את תצפיותיו מניסוייו של שארקו, הדגיש פרויד לפני קהל הרופאים הווינאי את הממד האוניברסלי של ההיסטריה – תופעה שאינה מוגבלת לנשים ושאינה פוסחת גם על הגברים.⁷

עמנואל ברמן, "דורה ופרויד: קריאה חוזרת (מבוא), בתוך עמנואל ברמן (עורך), פרויד ודורה, עם עובד, תל אביב 2000, עמ' 14. על פרשנות הכד של פנדורה כרחם ראו, Froma I. Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago University Press, Chicago 1996, pp. 65–67

4. Helen King, "Once Upon a Text: Hysteria from Hippocrates", in Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G.S. Rousseau, and Elaine Showalter (eds.), *Hysteria Beyond Freud*, University of California Press, Berkeley 1993, pp. 3–90

5. יוזף ברויאר (1842–1925) היה רופא נוירולוג שחנך את פרויד לשיטת הטיפול בדיבור, שאותה פיתח במהלך טיפולו בברטה פפנהיים. בין השנים 1893–1895 חיברו ופרסמו יחדיו את מחקרים בהיסטריה.

6. Jeffrey Moussaieff Masson (ed. and trans.), *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1985, pp. 261, 268–269, 325

7. ב"דיוקן עצמי" תיאר פרויד כיצד כירורג זקן התקיף אותו על טענה זו. הוא התפרץ לדבריו בקריאה: "אבל מר קולגה, איך יכול אתה לדבר הבלים כאלה! התיבה *hysterion* (כך!) הרי פירושה: הרחם",

פרויד ניתק את המושג הפסיכואנליטי "היסטריה" מזיקתו האטימולוגית לאיבר הגוף הנשי, "היסטרה", ועיצב אותו מחדש באמצעות מושגים כמו עבודת הלא-מודע, הדמיון, הזיכרון, ההדחקה וטראומת ילדות. בעקבות פרויד, הובנתה ההיסטריה כמארג רב-לשוני התלוי בפעולת תרגום בין הלא-מודע למודע, בין שפת האם לשפת האב, בין הגופני לנפשי.⁸ עם זאת, למרות עיצוב ההיסטריה כתופעה נוירוטית, היא לא הצליחה להשתחרר מהסטיגמות, מהדימויים ומהמיתוסים שדבקו בה לאורך הדורות. כפי שהביקורת הפמיניסטית הצביעה שוב ושוב, השיח הפסיכואנליטי עצמו היה נגוע בהיסטריה. חשיפת היסטריה – כמו הניסיון לחשוף את סודותיה של האישה – כרוכה תמיד גם בחשיפת הפחדים ההיסטריים מפניה.⁹

למן המאה התשע-עשרה, התווסף לסטיגמת ההיסטריה הנשית רובד נוסף, שעליו עמד סנדר גילמן במחקריו: "הטבע היהודי". בשנת 1904 הביע רופא בריטי דעה רווחת: "אין אף גזע הפטור מהיסטריה, אך היא נפוצה יותר בקרב גזעים מסוימים מאשר באחרים; כך הגזע היהודי נוטה במיוחד לסבול ממנה".¹⁰ באותה שנה התפרסמה מסקנה דומה באנציקלופדיה היהודית, שייחסה ליהודים נטייה ברורה לנירוזה ולהיסטריה. הפגיעות ההיסטריות של היהודים, ובפרט של יהודי מזרח אירופה, נקשרה לנשיותם ולשבריריותם, שמקורן ברדיפות הבלתי פוסקות שסבלו מהן.¹¹ כותב המאמר באנציקלופדיה היהודית

וראו זיגמונד פרויד, "דיוקן עצמי", כתבי זיגמונד פרויד, כרך ג, מסות נבחרות ב, מגרמנית: חיים איק, דביר, תל אביב 1968, עמ' 278; וראו Sander L. Gilman, "The Image of the Hysteric", בתוך גילמן, קינג, פורטר, רוסו ושוואלטר (עורכים), *Hysteria Beyond Freud*, לעיל הערה 4, עמ' 402.

8. Dianne Hunter, "Hysteria, Psychoanalysis, and Feminism: The Case of Anna O", in Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, and Madelon Sprengnether, *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Cornell University Press, Ithaca 1985, pp. 89–118

9. ראו למשל את האופן שבו פרויד התייחס להיסטריה באנליזה של דורה אצל Elaine Showalter, "On Hysterical Narrative", *Narrative*, 1:1, 1993. p. 27

10. J. Mitchel Clark, *Hysteria and Neurasthenia*, John Lane, London 1904, p. 5; Quoted in Elaine Showalter, *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture*, Columbia University Press, New York 1997, p. 27

11. סנדר גילמן הראה כיצד דעות אלו חלחלו למעגל הפסיכואנליטי של פרויד, וציטט את איזודור סאדגר שאמר באחת הפגישות של החברה הפסיכואנליטית בווינה: "בקרב גזעים מסוימים (יהודים ממוצא רוסי ופולני) כמעט כל גבר הוא היסטרי"; וראו Sander L. Gilman, "Wandering Imaginations of Race and Hysteria: The Origins of the Hysterical Body in Psychoanalysis", in Joanna Braun (ed.), *Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria*, Leuven University Press, Leuven 2020, pp. 41–60

זיהה את מקור ההיסטריה היהודית בחוסר הקביעות והנדודים שאפיינו את ההיסטוריה היהודית במשך אלפיים שנות גלות.¹²

2. היסטריה עברית

החיבור בין מיתוס הנשיות, מיתוס היהודי הנודד והפסיכואנליזה הפרוידיאנית מצא דרכו אל הספרות העברית החדשה.¹³ מהי תרומתה של הספרות העברית החדשה לכתיבה היסטורית? כיצד היא מעצבת את מיתוס היהודי ההיסטרי ממזרח אירופה בעיצומה של תנועת הגירה לפלשתינה-ארץ-ישראל? וכיצד התופעה הייחודית של היסטריה יהודית מתורגמת ומתועלת לכדי פואטיקה? שאלות אלו מזמינות מחקר מעמיק, ובכוונתי להציע כאן נקודת פתיחה אפשרית לדיון באמצעות קריאה השוואתית בשתי יצירות שונות ורחוקות זו מזו: הרומן בעל היסודות האוטוביוגרפיים של לאה גולדברג, והוא האור (1946), והממאר של עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך (2002). קריאה השוואתית בשתי היצירות חושפת את הדמיון בין שתיהן, על אף ההבדלים המהותיים ביניהן. שני הרומנים שייכים לתקופות שונות בספרות העברית החדשה – האחת מהדור שלפני קום המדינה, והשנייה מהדור שלאחר קום המדינה. יצירות אלו ממוקמות גם בהקשרים היסטוריים, פוליטיים ותרבותיים שונים ביחס למלחמת העולם השנייה והשואה, ובשל כך חשופות לתפיסות שונות של מושגי הזיכרון והטראומה ולקשרים ביניהם.¹⁴ הרומן של גולדברג נטוע עמוק במסורת הכתיבה המודרניסטית

12. על זיהוי היהודי עם ההיסטריה ראו אצל גילמן, "The Image of the Hysteric", לעיל הערה 7, עמ' 410-436.

13. במאמר זה אני מתמקדת בכתיבה הפסיכואנליטית סביב מקרי ההיסטריה. בהקשר זה, ראוי להדגיש את כוחם הנרטיבי של תיאורי המקרה של פרויד. פרויד בחר להציג את מקרי ההיסטריה שלו כסיפורים, וטען שרק באמצעות כלי הדמיון הספרותיים ניתן לתאר נאמנה את התהליכים הנפשיים המורכבים של ההיסטריה. העדפתו את הנרטיביות על פני הכתיבה המדעית הייתה מכוונת ונבעה מהבנתו את טבעה המיוחד של ההיסטריה; וראו Sigmund Freud, "Case 5: Fräulein Elizabeth", and the Institute of Psycho-Analysis, London 1955, pp. 160-161. ראו את מאמרה של איליין שוואלטר, שבו היא דנה בקשר ההדדי בין כתיבת מקרי ההיסטריה של פרויד לבין צורות ספרותיות של כתיבה בדיונית מסוף המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים: שוואלטר, "On Hysterical Narrative", לעיל הערה 9, עמ' 24-35.

14. והוא האור נכתב בזמן מלחמת העולם השנייה ופורסם בתום המלחמה. בזמן כתיבת הרומן נודע לגולדברג שאביה, לצד רבים מקרוביה ומכריה מעיר הולדתה, נספו בשואה. נטשה גורדינסקי טענה כי בחירתה של גולדברג למקם את הרומן בתקופה שלפני המלחמה – ובכך להציב את השואה, חורבן הבית ומות האב באופק העתידי של הרומן – היא ביטוי לשבר האפיסטמי בכתיבתה

האירופאית, שהושפעה מהפסיכואנליזה הפרוידיאנית כעשורים הראשונים של המאה העשרים. לעומתו, הממואר של עוז משקף את התמורות המאוחרות יותר שחלו בשיח הפסיכואנליטי, בעיקר סביב מושגי הזיכרון והטראומה. אף שאין בכוונתי לעמוד כאן על ההבדלים העמוקים בין גולדברג ועוז כיוצרים קאנוניים בספרות העברית החדשה, חשוב להתייחס להבדלים המובהקים באופן התקבלות היצירות זמן קצר לאחר פרסומן. הרומן הראשון של גולדברג עורר התנגדויות מצד המבקרים, שראו בו יצירה נשית ואירופאית המתכנסת אל נבכי הנפש ומסרבת להתמודד באופן ברור עם סוגיות לאומיות עכשוויות.¹⁵ לעומת זאת, הממואר של עוז, סיפור על אהבה וחושך, התקבל זמן קצר לאחר צאתו לאור בהערכה יוצאת דופן וזכה לתואר ספר פולחן.¹⁶

חמישים ושש שנים מפרידות בין פרסום והוא האור לבין פרסום סיפור על אהבה וחושך. פער זה משתרע על יותר משני דורות של יצירה ישראלית ספרותית ענפה, שהניבה שלל יצירות ממואריות ואוטוביוגרפיות החושפות את החוויה הנפשית של הכותבים באמצעות מסכת פרוזה פואטית. הבחירה לקרוא יחד את היצירות האלו של גולדברג ועוז, שני יוצרים כה שונים ושתי יצירות כה שונות, במסגרת הגיליון הנוכחי, מנומקת ברעיון של "פואטיקת ההיסטריה", מושג שאבקש להמשיג באמצעות קריאה משווה זו. פואטיקת ההיסטריה, המשותפת לשתי היצירות, מפעילה יסודות לא מילוליים, קדם-לשוניים, השזורים במרקם רב-לשוני. היא משכתבת זיכרונות המשולבים במבנה הזמנים של היצירה, ונחשפת לחוויות אמביוולנטיות המובעות באמצעות סתירות, כפילויות, שניות וחזרתיות. בשתי היצירות השונות זו מזו מבחינה מגדרית וטמפרמנטית, ניתן לזהות מאפיין משותף כללי והוא התכה בין מצבי נפש היסטריים לבין כתיבה עברית-אירופאית שבה בולט היחס הדו-ערכי לעבר המקנן דרך קבע בהווה, מטריד, פולשני וחוזר לחיים בכל פעם מחדש. בבסיס הכתיבה ההיסטורית

של לאה גולדברג; וראו נטשה גורדינסקי, בשלושה נופים: יצירתה המוקדמת של לאה גולדברג, מאגנס, ירושלים 2016, עמ' 188.

15. לתגובות שהתפרסמו עם צאת הרומן והוא האור ראו אצל תמר ס' הס, "ענשם של בעלי-דמיון", יהודית בר-אל, יגאל שוורץ ותמר ס' הס (עורכים), ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2000, עמ' 274-286. מיכאל גלזמן תיאר את ההתנגדות הארץ-ישראלית לרומן כנובעת מהסתייגות "מנפשיות מסובכת ומסוכסכת, ממניויות גלויה או דקדנטית", וראו מיכאל גלזמן, "מדוע אינני יכולה להיות אני בלבד, אני בלי השתייכות", הארץ, 12 במרץ 2006.

16. הספר עורר ברבים את הרצון לכתוב את סיפור משפחתם, כפי שעולה ממאות מכתבי התגובה שנשלחו לעוז; וראו יגאל שוורץ, זמר נוגה של עמוס עוז: פולחן הסופר ודת המדינה, דביר, אור יהודה 2011. ברשימה ביקורתית על התקבלותו יוצאת הדופן של הממואר, הבחינה אבירמה גולן בין קריאה נוסטלגית לבין פרשנות זהירה של הרומן; וראו אבירמה גולן, "האם הסיפור שלו הוא הסיפור שלנו", הארץ, 29 באוגוסט 2005. הספר תורגם לשפות רבות, ובהן לערבית, ובעקבות פרסומו הוענק לעוז פרס גתה על מפעל חיים.

של גולדברג ושל עוז, כפי שאני רואה אותה, ניצב עבר קטוע של סבל, השפלה וכושה, ששב ומתמקם בהתמדה על סף העתיד.

המונחים "היסטריה" או "היסטריקה" על נגזרותיהם השונות נמנים עם אוצר המילים של שתי היצירות. ברומן והוא האור, הגיבורה הראשית, נורה קריגר סובלת תדיר מסימפטומים היסטריים: סיטי לילה, הזיות, חלומות בהקיץ, התפרצויות בכי, קוצר נשימה, מיחושי גוף, תנודות במצבי רוח קיצוניים, וכן התקפות זעם בלתי מוסברות שאותן מאבחנות בנות משפחתה של נורה במילה אחת: "היסטריקה!"¹⁷ בסיפור על אהבה וחושך, המספר עוז מתאר את אמו כקפריזית ומלנכולית, הסובלת מתנודות במצב הרוח, התפרצויות זעם, בחילות, חוסר תיאבון, מיגרנות, דיסוציאציות ונדודי שינה. יתר על כן, המספר עצמו מתואר כמי שחווה התפרצויות היסטוריות בילדותו.¹⁸ לא זו בלבד שנורה של גולדברג וגיבורי סיפור על אהבה וחושך של עוז מתוארים כהיסטריים – גם דמויות ספרותיות מוקדמות אשר שימשו מקור השראה לעיצוב דמויותיהם, הן דמויות היסטוריות. נורה, גיבורת הרומן של גולדברג נקראת על שם גיבורת המחזה בית הבובות (1879) מאת הנריק איבסן, המזוהה כהיסטורית בקרב סובביה.¹⁹ בית הבובות שימש מקור השפעה חשוב לעיצובו של "קטע מתוך אנליזה של היסטריה", טקסט יסוד בתולדות הפסיכואנליזה שפרויד פרסם בשנת 1905.²⁰ נילי שרף גולד הצביעה על הזיקה בין דורה גיבורת האנליזה המפורסמת של פרויד לבין נורה גיבורת המחזה של איבסן, והסיקה כי "נורה [של גולדברג] היא דורה. דורה של פרויד". לטענתה, הרומן הפסיכולוגי של גולדברג, המגולל פרשת התמודדות עם טראומת ילדות, מושפע בכיורר מההתקבלות הפרוידיאנית של בית הבובות של איבסן, ושנורה של גולדברג שאובה למעשה מטקסט המפתח של הפסיכואנליזה הפרוידיאנית.²¹ הסימפטומים ההיסטריים של אמו של המספר בסיפור על אהבה וחושך מהדהדים, או אף משחזרים, את סבלה של חנה, גיבורת הרומן הראשון של עוז, מיכאל שלי. עוז

17. לאה גולדברג, והוא האור: רומאן, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2005, עמ' 103.

18. עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, כתר, ירושלים 2002, עמ' 436.

19. הנריק איבסן, בית הבובות, מנורווגית: גד קינר, אור עם, תל אביב, 1983, עמ' 77, 96. ברומן של גולדברג, אזכור מקור השראה התיאטרוני של שמה גורם לנורה להסמיק ומעלה בה את זכר ההתגרויות של ילדי בית הספר; וראו גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 48. המבוכה ביחס למקור השם קשורה לזיהוי של נורה הילדה עם אישה יצרית ומודחקת בעת ובעונה אחת, המסוכסכת עם עברה, מואשמת בצביעות ושקר, ועוזבת את ביתה מתוך מיאוס בערכים הבורגניים.

20. סטיבן מרקוס, "פרויד ודורה: סיפור, סיפור חיים, סיפור מקרה", בתוך ברמן (עורך), פרויד ודורה, לעיל הערה 3, עמ' 117-118.

21. Nili Scharf-Gold, "It is the Light: Lea Goldberg's Only Novel", *Prooftexts*, 17:3, 1997, pp. 248-254. נילי שרף גולד הייתה הראשונה שהעמידה את הרומן של גולדברג כדוגמה ליצירה המשקפת את התקבלות "המקרה של דורה" של פרויד בספרות העברית המודרנית.

עצמו תיאר את דמותה של חנה כ"אישה קצת היסטורית".²² ניתן לקרוא את המעבר מהיצירה המוקדמת אל היצירה המאוחרת כמעבר מכתובה מנקודת המבט של האם אל כתיבה מנקודת המבט של הבן. זיכרונותיה של חנה, גיבורת מיכאל שלי וזיכרונותיו של המספר בסיפור על אהבה וחושך מתמזגים זה בזה. במבט לאחור, הממאר של עוז מראשית שנות האלפיים שופך אור על אופייה החידתי והמסתורי של חנה הישראלית במיכאל שלי, בת דורו של עוז, ומקשר אותה לסממני המלנכוליה של דמדומי המאה התשע-עשרה, המאפיינים את אמו של המספר בסיפור על אהבה וחושך.²³ בגוף ראשון, חנה נזכרת בפגישה הראשונה עם מיכאל כשהייתה סטודנטית צעירה באוניברסיטה העברית. זיכרון זה הנטוע בשנות החמישים משתחזר בסיפור על אהבה וחושך, כשהמספר מפגיש בדמיונו בין אביו לאמו בירושלים של 1936. הוא מתאר את אמו פניה כ"עצורה, יפה מאד, כהת עור ושחורת עיניים, ממעטת במילים אך בעצם נוכחותה גורמת לגברים לדבר ולדבר בכל כוחם".²⁴ בכיוון ההפוך, חנה במיכאל שלי מספקת מעין תמלול בגוף ראשון לחוויותיה השתוקות של פניה בסיפור על אהבה וחושך. עדותה העצמית של חנה, שבה היא מציינת שהיא אינה ערה ואינה נמצאת בהווה, עשויה להעניק קול לפורטרט החידתי של פניה בממאר של עוז.²⁵ עדותה העצמית של חנה הוא הניסיון הבדיוני של עוז הצעיר להאיר על "דוק הבדידות והמלנכוליה" של פניה אמו, שנותר בעיני הבן בלתי מפוענח ובעיקר כואב.²⁶

אך לא הגיבורה ההיסטורית או המספר ההיסטרי הם הנושא המרכזי של מאמר זה. אני מבקשת לעסוק בפואטיקת ההיסטוריה העברית, שקיבלה את אופייה הייחודי דרך אריגת הטראומה האישית אל תוך ההיסטוריה היהודית-ארץ-ישראלית. הרומן של גולדברג והממאר של עוז מציגים את סיפורה האישי של דמות שאחד מהוריה – אביה של נורה במקרה של גולדברג, ואמו של המספר במקרה של עוז – מתמודדים עם מחלת נפש. שתי הדמויות חוקרות את עברן, וסיפורן מתמקד ברומנס המשפחתי, הבנוי סביב משולש גרעיני דחוס וטעון של ילד יחיד, אם ואב. במרכז שתי היצירות ניצבות דמויות מורכבות ומפוצלות מבחינה תרבותית בין אירופה לארץ ישראל. בשתי היצירות

22. ראו את המסה של עוז "כעבור שנים רבות", הפותחת את המהדורה המיוחדת של מיכאל שלי במלאת חמישים שנה לצאת הספר; עמוס עוז, מיכאל שלי, כתר, ירושלים 2018, עמ' 7-8.

23. עוז כתב כי אמו ניזונה מ"התפריט המופנם, המלנכולי, הערירי-המינורי, המתובל בייסוריהם של בורדים שבורי לב ועתידי נפש, הרווי כל מיני ניהוחות סתיו עמומים של דקדנס ושל 'דמדומי המאה'", ראו עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 288-289.

24. על תיאור המפגש בין חנה ומיכאל ראו עוז, מיכאל שלי, לעיל הערה 22, עמ' 13; על תיאור המפגש בין הוריו, ראו עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 163.

25. עוז, מיכאל שלי, לעיל הערה 22, עמ' 42.

26. שם; עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 250.

נפרש מרחב מגוון של מקומות המסמנים תחנות שונות בעבר המשפחתי: מקומות הולדת, בתים שנעזבו מתוך כורח או כמיהה, ומעונות חדשים שעתידים להיכון. בין מחוזות ממשיים ודמיוניים אלו נעה ונדה תודעת הגיבורים. אצל עוז, תנועת הנדודים מתרחשת בין מקום ההולדת בפלשטינה של ימי היישוב העברי והשנים הראשונות לאחר קום המדינה, לבין מזרח אירופה (רוֹכְנוֹ ווילנה), מולדת הוריו. אצל גולדברג, התנועה מתרחשת בין עיר נעוריה של נורה בקובנה (ליטא) לבין המרחב המדומיין של פלשטינה בשנות השלושים של המאה שעברה. תנועות הזיכרון וזרמי התודעה מאכלסים הן את הרומן הן את הממואר. וכך פעולות נפש, כגון השכחה, הדחקה, התעוררות הזיכרון, חפירה בעבר ומפגשי עבר והווה, הופכות למוקד העלילתי של שני הספרים. העברית שבה כתובות שתי היצירות, נושאת עימה את סממני עבודת התרגום הנפשית הכרוכה בטיפול בהיסטריה.²⁷ עם זאת, יש לזכור כי מסלול הכניסה של מחבריהן אל העברית שונה בתכלית: גולדברג אימצה את העברית כשפת כתיבתה בילדותה, ואילו עוז נולד אל תוך העברית המדוברת של סוף שנות השלושים בארץ ישראל, כשהוא מוקף בכליל השפות השונות של הוריו והמקום. ברומן והוא האור, הכתיבה בעברית על טראומות והתמוטטויות נפשיות המתרחשות בעולם שאינו מאורגן בעברית, היא מעשה של תרגום המפגיש את הקוראים לא רק עם כפילויות וריבוי לשונות, אלא גם חושף את הפוטנציאל המרפא של השפה.²⁸ עבור גולדברג, הכתיבה בעברית על חוויות אוכדן שליטה ומשברים נפשיים מהילדות ומהנעורים מאפשרת שיבה מדומיינת אל שפת אם אבודה, שהיא בו בזמן מכילה ומאפשרת הסגות גבול היסטוריות (מצבים רגרסיביים).²⁹

27. העברית אינה שפת האם של גולדברג. עוז כותב על עולמה הנפשי של אמו בעברית שאינה שפת האם של אמו.

28. ברטה פפנהיים טבעה את המושג "talking cure" לתיאור שיטת הטיפול של ברויאר, שהייתה קשובה לכליל השפות, לדיבור המשובש, לשימוש בשפה זרה ולתרגומים – סימן ההיכר של הטיפול הפסיכואנליטי. ראו Sigmund Freud, "Case I: Fräulein Anna O. (Breuer)", *Studies in Hysteria*, לעיל הערה 13, עמ' 30.

29. על התפיסה התרגומית של כתיבה בעברית על ילדות באירופה כתבה גולדברג בהתייחסה לשיריו של ביאליק. היא כתבה כי שיריו "זוכרים את הילדות", וכי "הוא תרגם את ילדותו לעברית"; וראו לאה גולדברג, "ושבו על המשורר הלאומי", משמר, 4 ביולי 1944. גורדינסקי ראתה בדברים אלו של גולדברג ביטוי מוצהר ל"שאיפתה לתרגם לעברית, הן לשונית והן תרבותית, את חלקי הילדות האבודה", ראו גורדינסקי, בשלושה נופים, לעיל הערה 14, עמ' 146. בווהוא האור, פעולת התרגום של חוויות ילדות, זיכרונות משובשים וחלומות חידתיים היא מהלך כפול: מצד אחד היא מייצרת הזרה משפות הבית והמרחב האירופאי שבו היא נטועה, ומצד שני היא נושאת אופי של אנליזת ההיסטריה, שבמהלכה מתקיימת הן נסיגה לשפת האם הפרה-אדיפלית הן ניסיון לתרגמה לשפה המובנת בסדר התרבותי-פטריארכלי.

אצל עוז, העברית היא בראש וראשונה שפת האב, הנושאת עימה צלקת של קטיעה מהידיש.³⁰ העברית היא גם סמל של יריבות בין משפחת האב למשפחת האם, בין הקלאוזנרים למוסמנים, בין אודסה, ווילנה ורובנו. העברית היא השפה שמפרידה ילדים מהוריהם.³¹ ברובנו, עיר מולדתה של אמו של עוז, פניה מוסמן, היידיש הייתה שפת הבית, שפת הריבים בין אמא ואבא, שפת היומיום. מחוץ לבית דיברה המשפחה ברוסית, ועם נציגי הממשל הפולני דיברו בפולנית. בליל השפות הזה, שהודחק מאחורי מסכת העברית, רוחש ומסתיר סודות. שפות אלו ממלאות תפקיד מרכזי בעבודת הזיכרון בממאר, לא פחות מהעברית. היחסים המסוכסכים בין העברית לשפות המודחקות מפיקים אפקטים של חנק, אובדן קול, מלמול חסר פשר: מאפייניה של שפת ההיסטריה.

3. טראומה, סבל והזדהות היסטורית

שתי היצירות הנדונות מגוללות סיפורים רדופים, שבמרכזם גיבורים הנושאים את אימת הירושה הגנטית של מחלת הנפש – אצל האחד, האב החולה (והוא האור), ואצל האחר, האם החולה (סיפור על אהבה וחושך). מבחינה מבנית, היצירות מעוצבות סביב הקושי לזכור, ותהליך ההיזכרות בהן מתמקד בפצע ילדות שמקורו בדמות ההורה החולה. הזיכרון המכאיב והמשיכה "האסורה" אליו הם המחברים בין שתי היצירות. שתייהן מתרגמות ללשון הספרות טראומות ילדות. עוד טרם כתיבת והוא האור, גולדברג עסקה בנושא באופן גלוי יותר.³² בשנת 1938 פרסמה גולדברג בעיתון טורים רשימה מסאית בשם "ילדות", שבה היא חושפת זיכרונות ילדות אישיים. זיכרונות אלו עובדו לימים ברומן והוא האור.³³ קריאה במסה הבהירה והנוקבת של גולדברג מחדדת את בחירתה לשכתב את זיכרונות הילדות ברומן, בשימוש באמצעים סגנוניים השאובים ממבעי ההיסטריה.³⁴

30. העברית מסמנת לידה מחדש: "רצונו (של אבין) היה שכולנו ניוולד מחדש, בהירים, חסונים, שזופים, אירופים-עברים ולא עוד מזרח-אירופים יהודתיים. מפני היידיש סלד אבי רוב ימי חייו, והיה קורא לה 'ז'רגון'", ראו עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 46.

31. פניה ואחיותיה דיברו ביניהן עברית שנרכשה בגימנסיה "תרבות", כדי שיוכלו לדבר בחופשיות מבלי שהוריהן יבינו אותן; וראו שם, עמ' 202.

32. בניגוד לגולדברג, עד כתיבת הממאר, עוז נמנע מלעסוק במישרין בילדותו בצל האם החולה.

33. לאה גולדברג, "ילדות", טורים, 28 בדצמבר 1938.

34. אריאל הירשפלד ונטשה גורדינסקי עמדו על הפערים בין המסה העוסקת בטראומת הילדות לבין העיבוד הספרותי שלה ברומן. הירשפלד הדגיש את ממד הפיזיו האסתטי שבעיבוד הספרותי, שבו טמונה גם נחמה. לידו, מדובר בבחירה מודעת באופציית הנאיביות; וראו אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג", בתוך רות קרטון-בלום וענת וייסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, האוניברסיטה העברית בירושלים וספרית פועלים, ירושלים 2000, עמ' 135-151. גורדינסקי הצביעה על תפיסת הזמן המיוחדת של גולדברג. היא הדגישה כי גולדברג רותמת את עצמה למלאכת תיעוד אישי

הרשימה "ילדות" נעה בין "אנו" ל"אני", ובכך מבקשת באמצעות הסיפור האישי לספר על חוויה קולקטיבית של דור ילדי מלחמת העולם הראשונה.³⁵ גולדברג, מבקשת, דרך הסיפור האישי, לגשר על פער הזמן והמקום, ולסייע למי שלא חוו את המלחמה מקרוב, להבין תופעות נפשיות הנפוצות בקרב דור מלחמת העולם הראשונה, כגון התפרצויות עצבים, סיוטים ופחדים. תסמינים אלו, שעלולים להיתפס כבלתי נהירים (ואולי אף "כהיסטריים"), יזכו להבנה טובה יותר בזכות הכתיבה המסאית האישית המחברת את מופעי הסבל של ההווה עם שורשיהם בעבר: "אנו, שגדלנו בימי המלחמה העולמית [הראשונה], לא הצלחנו עד היום לרפא את הפצעים של אותו 'תור הזהב'. וכל התפרצות עצבים, כל סיוט, כל הרגשת פחד הבאה עלינו עכשיו – יודעים אנו את מקורם: מאז, מן הימים ההם באו לנו".³⁶

גולדברג מספרת בקול אסוף ומפוקח על המסע מרוסיה לליטא, מסע שיבת פליטים שעשתה בשנת 1919, בגיל שמונה, עם הוריה. היא מתארת כמה וכמה זיכרונות קשים, וביניהם התעללות החיילים הליטאים באביה; הפקדתה על שמירת המיטלטלין של המשפחה כשהיא לבד בלב שדה, למשך שעות ארוכות, עד רדת החשיכה; רעב ורגעי השפלה במהלך המסע. הכתיבה מתארגנת דרך קטעי זיכרון הנפתחים בביטויי הזכרות: "זוכרת אני זכור היטב", "ועוד זוכרת אני", "ועוד זכורה לי". רצף הזיכרונות האישיים נחתם באמירה שמפקידה את הזיכרון האישי לרשות הכלל:

אני מספרת על עצמי, לא משום שנעים לי לשגות בזיכרונות ולחשוב את חיי שלי לחשובים מחייהם של אחרים. אני מספרת על עצמי, משום שבטוחה אני כי רבבות אנשים, מיליוני אנשים, בני גילי, יודעים לספר זיכרונות כאלה, משום שיודעת אני כי הם חיו את כל אלה ואינם יכולים לשכוח, כמוני, משום שבטוחה אני כי גם הם מתעוררים לפרקים באמצע הלילה ושומעים את הד צעקתם שלהם, אותה צעקת ילד שמצא באמצע הרחוב של עיר פלוניית לא גדולה רגל אחת ויד אחת של אדם שנטרף בכדור. משום שכולנו לא גמרנו עוד לחיות את הזוועה הזאת של הילדות.³⁷

של זיכרונותיה דווקא אל מול האופק של המלחמה הממשמשת ובאה. לעומת זאת, ברומן והוא האור, גולדברג ממסגרת את העלילה בשנות השלושים, ומותירה את אופק הזמן העתידי של הרומן (מלחמת העולם השנייה) שרוי באי-ודאות; וראו גורדינסקי, בשלושה נופים, לעיל הערה 14, 122-127, 182-191.

35. המסה של גולדברג דומה בכך למסה של חנה ארנדט "אנו העקורים", המשלבת גם היא תיעוד וניתוח של חוויה אישית וקולקטיבית בעיתות מלחמה. על ייצוג הזיכרון במסה של גולדברג ככלי פוליטי ראו גורדינסקי, לעיל הערה 14, עמ' 126.

36. גולדברג, "ילדות", לעיל הערה 33.

37. שם.

הזיכרון האישי מפנה מקום לטראומה קולקטיבית הממשיכה לחיות בחיי הלא-מודע (סייטי לילה) ובמודע ("אינם יכולים לשכוח") של פגועי הנפש ממוראות מלחמת העולם הראשונה. אולם, הדברים של גולדברג מיועדים לפלח מסוים מתוך הקבוצה, אל אלו שחוו את מלחמת העולם הראשונה כילדים. עבורם, לא רק שרישומי המלחמות ממשיכים לחיות, אף שזו הסתיימה זה מכבר, אלא שבגלל רושם המזוויע אין הם מאפשרים לילדות להפוך לפרק חיים שהושלם: "משום שכולנו לא גמרנו עוד לחיות את הזוועה הזאת של הילדות".³⁸ בילדים שנפגעו מטראומת המלחמה, פרק הילדות נותר פתוח כפצע שלא הגלד.

הפתיחות אל הזיכרון במסה של גולדברג, האופן שבו הוא נמסר כרצף סדור של "חוליות של שרשרת אחת, שאי אפשר לנתקה", והצורך להעלותו על הכתב ולהציבו כמונומנט עבור קהל הקוראים של המסה – כל אלו שונים עד מאוד מזיכרונות הילדות במקרי ההיסטוריה שתיאר פרויד. פרויד עמד על טיבם של נרטיבים היסטוריים והציגם כקטועים, בשל התנגדויות לתהליכי הזיכרון הבאים לידי ביטוי בשכחה ובהדחקה. הטקסט ההיסטורי בוקע מן המטופל ההיסטורי שלא ברצונו, ומשום כך הוא מבלבל, חידתי, פרגמנטרי, מפוצל, מסועף וחזרתי. לכן הטקסט ההיסטורי נזקק למילוי פערים, לשכתוב ולפרשנות מציודו של הפסיכואנליטיקאי. פרויד כתב כי יש בסיפורים של חולי ההיסטוריה חלקים "רדודים, משופעים בפערים ובחידות", וכן שהקשרים המדומים הנמסרים בדבריהם "הם לרוב מנותקים, וסדר המאורעות איננו מהימן".³⁹ פרויד הבחין כי לקטיעות בזיכרון של ההיסטוריים שני מקורות: ברמה המודעת – בושה ופחד; וברמה הלא-מודעת – תופעות שונות כגון זיכרונות כוזבים, שנוצרו באורח משני, תעתועי זיכרון הנגרמים באמצעות הדחקה, שינוי סדר הזמנים של מאורעות, הטלת ספק בזיכרון שמובייל לשכחה או להחלפתו בזיכרון כוזב.

כשמשווים את והוא האור למסה "ילדות", ניכר הבדל עצום בעיבוד הזיכרונות. לעומת בהירות תיאור חוויות העבר במסה, ברומן כחה גולדברג להשתמש בפריזמת ההיסטוריה כדי ליצור טקסטואליות הבנויה על תהליכי הזיכרון והפרעות זיכרון המשקפת את חוויותיה של אישה צעירה ויצירתית הממשיכה לחיות את זוועת הילדות. פואטיקת ההיסטוריה של גולדברג (וכפי שאראה גם זו של עוז) מעוצבת סביב התובנה שחויית ההיסטוריה והסימפטומים שלה זקוקים למאזינים שיהיו קשובים לקטיעות בזיכרון, להתנגדות לזיכרון, לבושה ולפחדים. יחד יוכלו לארוג את הטקסט. אם כן

38. שם.

39. זיגמונד פרויד, "קטע מתוך אנליזה של היסטוריה", מגרמנית: אברהם הוס, בתוך ברמן (עורך), פרויד ודורה, לעיל הערה 3, עמ' 36.

מדובר בכתיבה משותפת של יוצרים עם מאזיניהם המדומיינים, המפקידים את הזיכרון הפגוע והמצולק בידיהם שלהם, כמו באנליזה עצמית.

הצימוד בין נורה לבין גולדברג כמספרת מבארת של טקסט היסטרי, מאפיין גם את מערכת היחסים בין נורה לאריין – חבר של אביה, בן גילו – דמות כלאיים, הממזגת שתי דמויות טיפוסיות: האב והמאהב. דמותו ניחנת באיכות אבהית-מפתה, ונעה על קו התפר שבין דמיון ומציאות. כמו באנליזות של המטופלות ההיסטריות, גם כאן השיחה הנרקמת בין נורה לאריין, מציבה קול של דוברת צעירה אל מול קול גברי, מבוגר ושקול המפרש אותה.⁴⁰ מערכת היחסים בין השניים נושאת אופי דידיקטי-טיפולי המזכיר את מערכת היחסים שבין פרויד למטופלותיו. במסגרת יחסים אלו, שלעיתים לבשו צורה של קשר בין תלמידה ומורה דרך, לימד פרויד את המטופלות שלו את טכניקת זרם האסוציאציות החופשיות, והנחה אותן לאפשר לזיכרונות העבר לצוף ולהיפתח אליהם, חרף מנגנוני ההדחקה. באופן דומה, גם המפגש בין אריין לנורה מעורר תהליך תרפויטי של העלאת זיכרונות כואבים למודע. אריין אומר לנורה: "הזיכרונות הם העיקר", "הזיכרונות עושים אותנו למה שהננו".⁴¹ אריין מתמצת את עמדתו הפילוסופית באמירה: הזיכרונות "הם שנותנים לנו את הגוון הפרטי, האינדיבידואלי שלנו".⁴² כמו פרויד, גם אריין מאמין שהזיכרון האנושי הוא ערמומי ושעלינו לפתח יחס חשדני וזהיר כלפיו כדי שנוכל לפענח את תעותועיו. כפסיכואנליטיקאי פרוידיאני, הוא סבור שדווקא שאריות הזיכרון הטפלות והשוליות עשויות פעמים רבות להוביל אותנו לגילויים נפשיים מהותיים. "רק מה שנשתמר בזיכרון", טוען אריין באוזניה של נורה, "דווקא אותם הדברים הבלתי-חשובים כביכול, הם המהווים את ישותנו האמיתית".⁴³ דבריה של נורה על עמידותם של זיכרונות רעים משקפים תגובה היסטורית אופיינית כלפי חזרת הזיכרון המודחק, ואילו עמדתו של אריין היא ש"אין זיכרונות רעים בנמצא כלל", אלא "רק יחס רע לזיכרונות".⁴⁴

כבר בפרק הראשון של והוא האור מוצגת תמונת זיכרון של ההתעללות הקשה באביה של נורה בעת ששבו לעירם בליטא בשיירת פליטים. חיילים ממשמר הגבול – המספרת המעורבת מכנה אותם "איכרים בורים" – מוציאים כביכול את האב להורג, בטקסי התעללות הנמשכים עשרה ימים רצופים. האב מתמוטט, ובסופו של דבר

40. במחקר שטרם פורסם מאיר גדעון טיקוצקי על דמותו של אריין כשכתוב בדיוני הנשען על מכתבים שנכתבו לגולדברג ולאימה מאת ידיד המשפחה. ראו גדעון טיקוצקי, "כמכתב גנוב (ומשוכתב) על והוא האור מאת לאה גולדברג".

41. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 139.

42. שם, עמ' 140.

43. שם.

44. שם, עמ' 141.

מאושפז בבית חולים לחולי נפש. המראה השכור של האב, ובעיקר קולו ה"דק, נָשִׁי, מתייפח", קול "בכי היסטרי של גבר", חרוטים בזיכרונה.⁴⁵ המבט של נורה בתמונת הזיכרון מכיל הצטלבות של זמנים. מה ששמעה וראתה מאביה בהיותה ילדה והאפקט המצמית שחוויה זו הותירה בה, מתעוררים בה לחיים ברגע ההיזכרות כאישה בוגרת. הטקסטואליות ההיסטרית מאפשרת לאימה ולחוסר הפשר של החוויה הילדית לנוכח ההורה הפגוע לעלות על פני השטח ולהפעיל את הנרטיב. תכונה זו גם מאפיינת את הממאר של עמוס עוז.

אצל עוז, החזרה על מניית הסימנים השונים של מצבה הקשה של האם בשנתיים שקדמו למותה – מיגרנות, גריפה, אנגינה, שיעולים, נדודי שינה, סומנבולזם, תנודות חמורות במצבי הרוח, סירוב לאכול, נסיגה מלנכולית, והתכנסות דמומה לתוך עצמה – משמשת את המספר המבוגר ככלי להתקרבות מחודשת אל חוויית הילד, זה שאינו יודע (עדיין) לקרוא לדבר בשמו. חוויית הילד חפה מדיאגנוזה או טרמינולוגיה פסיכיאטרית להתלות בהן, לא מאניה דיפרסיה ולא דיכאון קליני. המספר מתבונן במחלת אמו מבעד לעיני ילד, ומה שנגלה משם זה בעיקר חללים ריקים הניבטים מפניה של האם. אלו חללים מכאיבים ודוקרים: חיוך שאינו חיוך, "חיוך חלול", ו"עיניים פקוחות מידי".⁴⁶ גם המספרת של והוא האור זוכרת בעיקר את עיני אביה ברגעי הטירוף כ"עיניים רחוקות ונוקשות".⁴⁷ התיאורים המתיכים חוויות ילדות ובגרות, מצליבים בין נקודות המבט של הילד והמספר המבוגר האופייניים לגולדברג ולעוז, מאפשרים להבין דבר מה חשוב על חיים בצל מחלת הנפש של הורה: תחת החיוך החלול ולמול העיניים הרחוקות והפקוחות מדי, אתה או את לא קיימים, אתה או את נטושים, נגזלים מאהבת האב או האם. בחללי פני ההורה נפערת התהום.

ברומן והוא האור התהום מטילת האימה נפערת בחלום חוזר של נורה.⁴⁸ היא משמשת פיתוי להתאבדות ולקץ הייסורים, אך היא גם ייצוג של העבר המאיים שרוצים לשכוח כדי לפתוח בחיים חדשים.⁴⁹ בשני הרומנים, ההיזכרות בעבר נעשית על אף, או על רקע, פעולות התנתקות ופרימת האני מעברו. ובשניהם פעולות אלו מתבטאות גם בעזיבה ובעקירה פיזיות, הכרוכות ברצח אב. אצל עוז, הפסיחה המשמעותית ביותר נעשית בגיל ההתבגרות, בעזיבת בית ההורים בירושלים, בהתנתקות מהמשפחה האירופאית והרוויזיוניסטית ובמעבר לקיבוץ חולדה. הקטיעה מהבית נחרטת גם בשינוי

45. שם, עמ' 25, 14 בהתאמה.

46. עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 499, 566, בהתאמה.

47. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 132.

48. ראו את הדיון בחלום בסעיף השישי של מאמר זה.

49. על המטאפורה של הגשר מעל התהום ראו מנחם פרי, "הערות על 'והוא האור'", בתוך גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 221-232.

שמו מקלונר לעוז. עוז מתאר את שינוי שמו כמעשה של רצח אב: "ואכן בגיל ארבע-עשרה וחצי, כשנתיים אחרי מות אמי, קמתי והרגתי את אבא והרגתי את כל ירושלים, שיניתי את שמי והלכתי לבדי לקיבוץ חולדה כדי לחיות שם מעל החורבות".⁵⁰ תיאור תמציתי וחד זה של המהפך בדברי הימים של הנער בידי המספר המבוגר מקבל אצל לאה גולדברג ריווח ונשימה.

גולדברג פותחת צוהר להשקיף ממנו על הפעולה הנפשית של רצח אב באמצעות טכניקת האסוציאציות החופשיות.⁵¹ הרומן נפתח בנסיעה ברכבת מברלין לעיר הולדתה. נורה בת העשרים חוזרת לביתה, שיבה שאינה פשוטה עבורה. נוסע זר בקרון חוקר את נורה בעקשנות על מוצאה המשפחתי: "מה עושה אביך?", "במה עוסק?", "אני מכיר?" ונורה משיבה לו "בְחֶמָה שפוכה", במעין פליטת פה מסוכנת, "בטרם יספיק מוחה לבחון את מוצא־שפתייה": "אין לי אב! אבי מת! השמעת, מת!"⁵² הרצח מתרחש ברגע גרסיבי, שלא בכדי ממוקם במהלך תנועת השיבה הביתה, בנסיעה ברכבת מברלין. הרומן הפסיכולוגי של גולדברג הולך בעקבות פרויד, שעיצב את המסלול האסוציאטיבי ככלי חיוני להבאת הלא-מודע אל המודע באמצעות תנועה זורמת.⁵³ ב"זרם האסוציאציות" (train of associations) התנועה היא תמיד דו־כיוונית. פרויד, בן המאה התשע־עשרה, השתמש בנסיעה ברכבת כמטאפורה להבנת תהליך זה: הרכבת שועטת קדימה, אך מחשבותינו נעות בה בעת אחורה.⁵⁴ כמו פרויד, גולדברג מאמצת את הנסיעה ברכבת כמרחב פואטי לתנועה החופשית של הלא-מודע, ומכנה אותה "רכבת זיכרונותיה של נורה".⁵⁵

50. עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 516.
51. הפעם הראשונה שהשימוש בזרם האסוציאציות נזכר כטכניקת טיפול בהיסטריה היא באנליזה של גברת אמי פון נ'. פרויד תיאר כיצד הרגיע את המטפלת בעזרת עיסוי, ותוך כדי כך דיבורה נעשה חופשי יותר: "נדמה שהדיבור נע ללא מטרה אך למעשה הוא מציף זיכרונות ורשמים שהשפיעו עליה לאחורונה, ופעמים רבות דיבור חופשי זה מוביל באופן בלתי צפוי לשחרר זיכרונות פתולוגיים מבלי שנתבקשה. זה נראה כאילו אימצה את המהלך הטיפולי שלי ועושה שימוש בשיחתנו, ככל הנראה ללא עכבות ומניחה למזדמן להוביל אותה", ראו Sigmund Freud, "Case 2: Frau Emmy, von N. (Freud)" *Studies in Hysteria*, לעיל הערה 13, עמ' 56.
52. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 13.
53. גולדברג תיארה את תנועת הזיכרון כנסיעה ברכבת: "עד הרגע שהוא היתה מחליקה על פני זיכרונותיה, זיכרונות שנת גאולתה, כנוסעת ברכבת לילה על פני אורות וכוכבים ויאורות מזו הַרְי־סֶהָר [...] הנה כך נעצרה עתה רכבת זיכרונותיה של נורה", ראו שם, עמ' 185-186. על השפעת דימוי הרכבת על עיצוב רעיון התנועה הדו־כיוונית של הזיכרון ראו Vered Lev Kenaan, *The Ancient Unconscious: Psychoanalysis and the Ancient Text*, Oxford University Press, Oxford 2019, pp. 92-97.
54. ראו Sigmund Freud, "Letter to Fliess, October 27, 1897", *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, לעיל הערה 6, עמ' 274.
55. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 185-186.

בקרן הרכבת, היא יושבת לצד שני נוסעים, המסמנים עבורה שתי אפשרויות חיים: יהדות גלותית מול אירופה מודרנית; שתי פיגורות של זמן: עבר ועתיד. הנוסעים המכונים על ידי המספרת "היהודי והנוכרי",⁵⁶ מעוררים בה רגשות סותרים של תיעוב ומיאוס לצד סקרנות ותשוקה. הנוסע היהודי הוא סוחר יהודי טיפוסי מעיירה קטנה על גבול אשכנז – גופני עד להחריד, דוחה למראה, טרדן בלתי נלאה. הוא כופה על נורה שיחה חטטנית שבה הוא מתאמץ לזהות איזה מכר ממשפחתה. מנגד, הנוסע הגוי, רופא שוודי (שממנו מתעלם היהודי דובר היידיש) בוחן את נורה במבטו, מחייך אליה, רואה את עיניה הנוגעות ללב, מגלה כלפיה נדיבות, מאזין לה ומגיב אליה באמפתיה בסיפורו האישי.

שני הנוסעים, "היהודי והנוכרי", מפירים את ההתכנסות העצמית של נורה, המלווה בהיבלעות אל תוך תמונות הנוף החולפות מחלון הרכבת. הפרעה זו מאיימת על נורה ומציתה בה תגובות קיצוניות. היא חשה כי נוכחותם התובענית של השניים כמו קורעת מעליה את בגדיה: "בושה עמוקה ולוהטת, בושה עזה [...] כעומדת לראווה במערומיה לפני השניים".⁵⁷ תחושת ההתערטלות בפני זרים, שהופכת את העירום למוקד של בושה ואשמה, קשורה להזדהות יתר עם האב – הזדהות קשה וחמסנית, שאינה מאפשרת מרחק וגבולות, אלא מותירה את האני מרושש מכל נכסיו. בליבה זועקת נורה: "ימח שמם, מדוע אינני יכולה להיות אני בלבד, אני בלי השתייכות לאחד משני האלה הזרים לי?" נוכחותם של שני הזרים מסבה לה תחושת השפלה עמוקה: "אובדת עצות השפילה את ראשה ונדמה לה כי לא תוכל להגביהו עוד לעולם".⁵⁸ התגובות העזות, העזות מדי, לנוכח המפגש האקראי ברכבת מתוארות בפירוט: הבלחת זיכרונות כואבים בניגוד לרצונה, הצורך העז להחניק אותם, קוצר רוח, תנועות עצבניות של מריטת חוט פרום בשמלתה, חנק בגרון, דמעות. תגובות אלו מתכנסות סביב האימה מפני עוצמת רצח האב שהתחולל בשיחה בקרון – מעשה שנחשף במעין פליטת פה המשקפת את "הרצון הסמוי שבלב".⁵⁹ ברומן של גולדברג, השתיקות, ההתפרצויות הפתאומיות, והקולות החנוקים, הם רסיסים היסטריים היוצרים נרטיב קטוע ובלתי נהיר. משמעותו מתבהרת במידת מה עם השלמתם של כמה פערים ומעשי יאחוי של זיכרונות הילדות הפרומים שמאירים את הסבך הרגשי הפנימי של הגיבורה.

בשני הרומנים, זיכרונות ילדות משפילים מציבים את ההורה החולה במרכז חצר בית ספר. אצל שני המספרים, הזדהות הילד עם ההורה מביאה לידי התקף חרדה

56. שם, עמ' 12.

57. שם.

58. שם, עמ' 12-13.

59. שם, עמ' 13, הרגשה במקור.

היסטרי של הילד הנקלע אל תוך המון מתנפל של ילדים. אצל גולדברג, נורה הילדה חווה התמוטטות עצבים בעקבות ההתפרצות המאנית של אביה בחצר בית הספר. ניסיונותיה להגן על אביה מפני הילדים הלועגים לו כושלים. החרדה מערפלת ופולשת אל תוך שדה הראייה: "היא החזירה את פניה וכיווצה את אגרופיה ואמרה להתנפל על מי שצעק את הדברים האלה, ולא ראתה אלא טורים טורים של שיניים נחשפות בצחוק".⁶⁰ ההתמוטטות מובילה את נורה לאשפוז בחדר הרופא, שם היא מושקית טיפות בלדריאן, שוכבת נמוגה בדמעותיה, ידיה צמודות לפנייה. נורה חווה דרך הזדהות עם אביה פחד משתק.⁶¹

הזיכרון המביש מימי בית הספר נחשף כחוליה אחרונה ברצף של שני אירועים. אך מעבר זה מאירוע אחד לשני אינו רק יוצר התקדמות נרטיבית, אלא גם תנועה נפשית המונעת מהצימוד בין שתי החוויות האינטנסיביות. תנועה זו מחוללת התלכדות רגשית המחלישה את מנגנוני ההרחקה של נורה, ומאפשרת לזיכרון המודחק לעלות לפני השטח. האירוע הראשון הוא ביקור החולים שנורה עורכת אצל דודתה הגוססת. האירוע השני מתרחש מייד לאחריו, עם שובה הביתה, בשעת התכנסות אורחים בבית אמה. בעת כניסתה לבית הדודה, נורה מוצפת ב"תערובת בחילה, משטמה ובושה" שמקורה בבלייל ריחות דוחים ומחנקים, שאותם היא מזהה עם יהודים.⁶² תחושת התיעוב מעלה בה זיכרונות ילדות של "חמימות משפחתית מדכאה וחונקת".⁶³ המוות הרוחש בבית הדודה מעצים פחדים ומחשבות כפייתיות החוזרות ונשנות באמצעות חזרה מילולית: "היא תמות, חשבה נורה באכזריות מטמטמת, תמות, תמות",⁶⁴ או "לצאת מכאן, לצאת, אל-אלוהים! ללכת, ללכת".⁶⁵ כשהדודה מתעקשת לרדן בטירופו של אביה של נורה, המילים החוזרות בראשה של נורה מתעצמות ומתריעות על אובדן שליטה: "זוהמה, זוהמה, חשבה, זוהמה ועבדות. ואין מוצא, ואין מוצא. ואינני רוצה להשתגע. זהו גזר-הדין. אינני רוצה, אינני רוצה".⁶⁶

מייד לאחר הביקור בבית הדודה, מתחיל האירוע השני כשנורה מגיעה לביתה. שם מתארחות חברותיה מימי הגימנסיה. המבוכה מחמת הריחוק שהיא חשה כלפי

60. שם, עמ' 133.

61. על הזדהות היסטורית בכתביו של פרויד ראו זיגמונד פרויד, פירוש החלום, מגרמנית: רות גינזבורג, עם עובד, תל אביב 2007, עמ' 187-188; וכן זיגמונד פרויד, "פסיכולוגיה של ההמון", כתבי זיגמונד פרויד, כרך ה, מסות נבחרות D, מגרמנית: אריה בר, דביר, תל אביב 1968, עמ' 47.

62. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 119.

63. שם, עמ' 120.

64. שם, עמ' 122.

65. שם, עמ' 123.

66. שם, עמ' 125.

חברתה לוסי, רק מעצימה את הניכור. הישיבה עם האורחים בכיתה אינה נוחה לנורה: "מפרק לפרק חשה זמזום מוזר באוזניה, צינה בחזה".⁶⁷ תחושת עצבות גדולה יורדת עליה כשחברתה מכריזה בנוסטלגיה: "ימי בית-הספר היו יפים. אולי הימים המאושרים ביותר בחיינו". הבנאליות המזויפת של האמירה מכאיבה לנורה, והמספרת מתמללת את החוויה חסרת המילים: "לפתע ירדה על נורה עצבות גדולה. ימי בית-הספר המאושרים, 'תור הילדות, תור הזהב!' כדברי טולסטוי – הימים המאושרים ההם – והזיכרון הרשע, הַזָּד, תחב כנגד עיניה את התמונה ההיא, את היום ההוא, שביקשה לשוכחו תמיד, לעולם, לכל ימי חייה".⁶⁸ בעוד נורה שותקת, המספרת שולה את הזיכרון המכאיב. בעוד הראשונה נלחמת בזיכרון "הרשע, הזד", השנייה משחררת אותו, מציגה אותו במילים, מארגנת אותו לכדי סיפור, והופכת אותו למושא התבוננות. אומנם הכתיבה חושפת את ההזדהות של נורה עם אביה, אך זוהי גם פעולת ריפוי, המאפשרת למספרת להוביל את נורה לתהליך של נפרדות ממנו. הכתיבה של גולדברג עסוקה בהתרת הסבל של הילד-המבוגר מסבלו של ההורה.

באופן דומה, בסיפור על אהבה וחושך, המספר והגיבור שותפים לכניית הנרטיב. דמות ההיסטרי (הילד) ודמותו של פרשן ההיסטריה (המספר הבוגר) שותפים לכתיבת הזיכרון של חוויית ילדות משפילה מבית הספר היסודי הדתי "תחכמוני" בירושלים. שם, הילדים האחרים, כולם בנים למשפחות מרובות ילדים, דתיות, היו "רעבים תמיד לפרוסת הלחם שלון". כשגילו שהילד ה"אחר", הוא גם בן יחיד להוריו, התעללו והתנכלו לו:

יש שהייתי עומד, מתנשם, במרכזו של מעגל-שונאי המגחך, חבול כולי, מאובק, כבשה בין שבעים ואבים, והייתי מתחיל פתאום להכות את עצמי לתדהמתם של כל אויבי, ולשרוט את עצמי בהיסטריה ולנשוך בכל כוח שיני את בשר-זרועי עד שהופיע במקום הנשיכה מין שעון מדמם. כפי שעשתה אמי פעמיים או שלוש לנגד עיני כשבאו לה מים עד נפש.⁶⁹

67. שם, עמ' 129.
68. שם, עמ' 132. תמלול זה חוזר כמעט מילה במילה על משפט הפתיחה של המסה "ילדות" משנת 1938: "תור הזהב, תור הזהב – הילדות!" – קוראים אנו בספרו של טולסטוי, ושפתותינו מתעקמות כדי חיך אירוני; ווראו גולדברג, "ילדות", לעיל הערה 33. אך ברומן הוא מופיע כהשלמת פערים של המספרת העוקבת אחר זרם האסוציאציות של נורה ומסייעת לדלות את הזיכרון חרף התנגדותה של הגיבורה. הבלחתו של הזיכרון בניגוד לרצונה של נורה קשורה לרגשות העצבות, הבדידות והניכור המציפים אותה לאורך כל השיחה.
69. עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 436. השוּו עם הכתוב שם בעמ' 592, כשהמספר הבוגר מדמיין מה היה עושה לו יכול היה כדי למנוע את התאבדות אמו: "הייתי בוכה והייתי מתחנן בלי שום בוש והייתי מחבק את רגליה ואולי הייתי אף מעמיד פני מתעלף או הייתי מכה ושורט את עצמי עד זוב דם כפי שראיתי אותה עצמה עושה ברגעי ייאוש".

מופע ההיסטוריה מול מבטם המופתע של חבריו לספסל הלימודים, הוא שחזור של מופע דומה שחזה הילד כמו עיניו ברגעים שבהם אמו "איבדה את זה", או במילותיו של המספר "כשבאו לה מים עד נפש". על מה שהילד ראה בעת מופע ההיסטוריה של אמו, לא נאמר דבר. אך החזרה על ההתקפה העצמית – נשיכת הזרוע והשארת חותם השיניים החייתיים על העור – מקבלת משמעות נוספת כשהמספר מזהה את מקור המופע עם אמו. חיקוי התגובה ההיסטרית של האם מתברר כעת גם כפעולה של הישרדות, המושיעה את הילד מהחבורה המתנכלת לו. תגובתו של הילד אינה משיבה אלימות מילולית או פיזית כלפי תוקפיו. הילד מגיב באמצעות מופע תיאטרוני, חיקוי ללא מילים. הכתיבה חושפת פעולה לא רצונית של הילד ומשיבה לה את המקור: האם. ההיסטוריה, על פי המספר (האנליטיקאי) עברה מהאם אל בנה. היא מדבקת. אופייה הנגיפי ניכר באופן האוטומטי שבו הילד מאמץ ומשחזר את תגובת אמו ברגעי משבר. נקודת הפתיחה של רבים ממקרי ההיסטוריה שפרויד וברויאר התייחסו אליהם, נעוצה בטיפול הממושך בהורה חולה המצוי על ערש דווי. כזה הוא למשל המקרה של העלמה אליזבת פון ר', אשר סבלה יותר משנתיים מכאבים ברגליים ומקושי בהליכה, סימפטומים היסטריים שפרצו, על פי פרויד, בעקבות מותו של אביה, מחלתה של האם ומות אחותה. סיפור ההיסטוריה של אנה או (ברטה פפנהיים) ממחיש תהליך דומה: בעת שהופקדה על משמרת מיטת האב הגוסס, פסקה לאכול, ופיתחה שיעול עצבני שחיקה את שיעולו של אביה החולה במחלת ריאות. בתארו את המקרה, ברויאר התעכב על זיכרון מסוים שהתקשה לחלץ מהמטופלת שלו בתקופה שבה סעדה את אביה הגוסס: "הקושי היה נעוץ בהזיה שהיתה באופן מיוחד מפחידה. בשעה שסעדה את אביה היא ראתה אותו עם ראש של מת".⁷⁰ סיפורים נוספים של מטופלים, כמו הגברת אמי פון נ' שטיפלה באמה ובאחיה עד מותם, או מטופל אחר של פרויד שסעד את אביו שסבל מייסורים קשים, חושפים דפוס דומה.⁷¹ סיפורים אלו, וכן האנליזה העצמית של פרויד, מדגישות את המורכבות הרגשית שביחסי הורה-ילד. פרויד המשיג מורכבות זו באמצעות מושג חדש שהפך להיות מרכזי בפסיכואנליזה ובכתיבה הספרותית: אמביוולנטיות.

70. פרויד, "Case 1: Fräulein Anna O.", לעיל הערה 28, עמ' 37. השוו עם מחשבותיה של נורה על דמויות אנשים בעלי ראשים מתים, גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 61.

71. פרויד, פירוש החלום, לעיל הערה 61, עמ' 271.

4. אמביוולנטיות

המרחב הרגשי ברומן והוא האור רווי ברגשות אמביוולנטיים ביחס לדמויות ההורים, עיר המולדת של הגיבורה ואנשיה היהודים. עם זאת, אין מדובר בסיפורת אדיפאלית קלאסית המתמקדת במרד, בניכור ובתלישות, המאפיינת את הספרות העברית בראשית המאה העשרים. במקום זאת, גולדברג מתמקדת בסכסוכי נפש פנימיים המותירים עקבות בלתי נהירים על פעולות הדיבור והגוף. העניין של גולדברג בפיתוח שפה ספרותית המתארת מצבי נפש היסטריים – פואטיקה של היסטריה – מתגלה בהשוואה בין תיאור האב במסה "ילדות" לבין תיאורו בוהוא האור. במסה, תיאור האב מצומצם, מאופק ובעיקר נטול שיפוטיות:

אבא היה חבוש במאסר, ויומיום אימו עליו להוציאו להורג. לרגליו היו נעליים צהובות-אדמהמות, וחיל הספר הליטאי הודיע, כי נעליים כאלה סימן מובהק הן להשתייכות למפלגה הקומוניסטית. אסרוהו. הוא חי באורווה גדולה וריקה, ואתו עוד שניים-שלושה אנשים רעבים וחסרי ישע. לפרקים התירו לי לגשת לאותה אורווה. אני הבינותי את האימה שבדבר: כבר מלאו לי שמונה שנים.⁷²

לעומת זאת, הרומן ממקד את המבט במופעיו של רגש הבושה המתעורר כל אימת שהיא נזכרת בדמות אביה המעונה והמושפל. אל רגשות הבושה מתלווים גם רגשות שליליים ותוקפניים, אולם בה בעת אלו ניצבים לצד זיכרונות מיטיבים ומעוררי געגועים לאב שגם זכור כדואג ואוהב.⁷³ אם כן, שכתוב הזיכרון הכואב של האב ברומן מאפשר לגולדברג לפתח מרחב כתיבה מסוג אחר, שבו שולט עיקרון האמביוולנטיות.⁷⁴ פרויד

72. גולדברג, "ילדות", לעיל הערה 33.

73. "טרטור הפסים ריסק את הדומייה. היה לה קר. אבא! צף נגר עיניה רחוב חגיגי בעיר המולדת. קהל. המונים עליזים מול חלונות-הראווה ועצי האשוח של חג-המולד בקישוטיהם. המונים, המונים עליזים ומסוכנים. האב קושר היטב את ברדסה. מרים אותה לגובה החלון. היא מתביישת מעט. היא כבר בת שמונה. אין נושאים ילדות גדולות על הידיים. קר. ציפורי כסף וזהב בין ענפי האשוח. ועיניו הכחולות של האב מצטחקות. מה לקנות לך, ילדה?" וראו גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 14. השוה עם זיכרון מנחם של האב על רקע המלחמה ומחסור בילדות במסתה של גולדברג, "נר נשמה", טורים, 30 בנובמבר 1938.

74. כתיבתו של פרויד על אביו חושפת פיצול דומה. במכתביו לפליס תיאר פרויד את צערו הגדול על מות אביו, שאותו ליווה ברגעיו האחרונים: "הערכתו אותו מאוד, הבנתי אותו היטב... הייתה לו השפעה עצומה על חיי", וראו "Letter to Fliess, November 2, 1896", in *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess* המשבר שעבר עם מותו של אביו הוביל את פרויד לאנליזה עצמית. במהלך האנליזה צפו הרגשות האמביוולנטיים כלפי האב, רבדים שהיו עד אז חבויים ומוכחשים. מעניין להשוות את התיאור של האב אצל גולדברג לאחד מזיכרונות הילדות שחשף פרויד דרך האנליזה העצמית – זיכרון

זיהה מרחב רגשי כפול פנים זה עם שפת ההיסטוריה, ובהמשך קיבלה אותו הפסיכואנליזה כמושג תיאורטי מרכזי.

בראשית המאה העשרים נעשתה האמביוולנטיות לעקרון מבע אסתטי מודרניסטי חדש, שחב רבות לגילוייו של פרויד בחדר האנליזה.⁷⁵ על מהפכותו של מושג האמביוולנטיות ניתן ללמוד מהממואר הוקרה לפרויד של המשוררת ה.ד. (הילדה דוליטל) המתאר את האנליזה שעברה אצל פרויד בשנות השלושים של המאה העשרים.⁷⁶ ה.ד. מתעדת בממואר את המפגש הראשון שלה עם המושג אמביוולנטיות, ומקשרת אותו למה שלמד פרויד מהמטופלות ההיסטריות של שארקו בסלפטריר.⁷⁷ ההיסטוריה הייתה מקור ללימוד רגש האמביוולנטיות. השיחה בין ה.ד. לפרויד על הרגש הכפול כלפי ההורה בלתי נפרדת מהשאלה כיצד מדברים או כותבים על הורים מתים מבלי לציית באופן מוחלט לצו העליון להגן על שמם הטוב.⁷⁸

פרויד פיתח את מושג האמביוולנטיות והפך אותו למושג יסוד בפסיכואנליזה של החלום, הלא־מודע והמיניות. בתאוריית הביסקסואליות של המיניות הילדית, פרויד מתייחס לפאול אויגן בלוילר, הפסיכיאטר השוויצרי, כמי שטבע את המושג "אמביוולנטיות" לראשונה בתאוריית הסכיזופרניה שלו.⁷⁹ משמעותה של האמביוולנטיות נעוצה במילת היחס "אמבי" שפירושה להימצא בשני הקצוות המנוגדים בעת ובעונה אחת: להיות נשי וגברי, לזכור דברים מסוימים ואת היפוכם, להרגיש רגש מסוים ואת היפוכו, לקרוא לדברים שונים בשם אחד שתמיד משתמע בכמה פנים ומצטלצל בכמה

של התעללות אנטישמית באב, שהילד פרויד חווה כהשפלה וכאכזבה מהאב האהוב; וראו פרויד, פירוש החלום, לעיל הערה 61, עמ' 222, 238.

75. על ההשפעה של עקרון האמביוולנטיות הפרוידיאני על תיאוריית הספרות המודרניסטית ניתן ללמוד למשל מספרו של ויליאם אמפסון, *Seven Types of Ambiguity*, שנודעה לו השפעה מרכזית על אסכולת ה"ניו־קריטיסיזם"; וראו William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Chatto and Windus, London 1930

76. הילדה דוליטל כתבה את הספר הוקרה לפרויד כעשר שנים לאחר האנליזה שעברה אצלו. הטיפול החל בווינה בשנת 1933 ונמשך שלושה חודשים, והתחדש שוב בשנת 1934 לשבועות בודדים. הספר פורסם רק בשנת 1956. על הוקרה לפרויד כטקסט העוסק בהתערורות הזיכרון, חיפוש אחר בית אבוד ומציאת לשון כתיבה חדשה בעקבות האנליזה עם פרויד, ראו ענת צור מהאל, אנליזה מן העבר האחר: מטופלי פרויד כותבים, רסלינג, תל אביב 2021, עמ' 217-266.

77. "Do you say am-bi-valence? I don't know whether it's pronounced ambi-valence or am-bi- valence" וראו, Hilda Doolittle, *Tribute to Freud*, David R. Godine, Boston 1975, pp. 78, 87

78. פרויד אמר כי הפתגם הלטיני העתיק, *de mortuis nil nisi bene* שפירושו "על המתים אין לומר דבר מלבד טוב", הוא היגד שמכסה על רגשות דו־ערכיים כלפי המתים; וראו זיגמונד פרויד, טוטם וטאבו: ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, דביר, תל אביב 1988, עמ' 65.

79. זיגמונד פרויד, "שלוש מסות על התיאוריה של המיניות", מגרמנית: דוד זינגר, מיניות ואהבה, הוצאת עם עובד, עמ' 66.

קולות ומוכנים. מאפיינים אלו בולטים ברומן של גולדברג הבוחרת בפואטיקה של דרכיוניות, כפילויות וסתירות: פואטיקה של היסטריה.

5. הארכיאולוגיה: יציאה מהבית ושיבה הביתה

הדמיון בין והוא האור לסיפור על אהבה וחושך מצוי בעקרון האמביוולנטיות המשותף להם, המארגן את הכתיבה המוקדשת לעבודת הזיכרון. כתיבת הזיכרון הנשענת על פואטיקה ההיסטוריה חיה ומחיה כפילויות, סתירות ועמימות הנובעות מזליגת העבר להווה. ברומן והוא האור התגלות העבר בהווה היא תמה חוזרת. יתרה מזו, חקר העבר מוצג כמושא תשוקת הלימוד של גיבורת הרומן. עולמה האינטלקטואלי-אקדמי באוניברסיטת ברלין סובב סביב לימודי ההיסטוריה, שפות שמיות עתיקות, אגיפטולוגיה, וטעימות מלימודי מדי ופרס.⁸⁰ מבין תחומי הלימוד של נורה, בולטת הארכיאולוגיה, וכשהיא נשאלת מה היא לומדת ומה ייעודה לאחר לימודיה, היא משיבה בפסקנות: ארכיאולוגיה.⁸¹

תחילה ראתה עצמה בחלום עתידה-שלה – להיות בהרים על גבול המדבר. אוהלי ארעי ואדמה הצופנת בקרבה תולדות אדם ואלוהים. אותה אדמה קמצינית, השומרת בחובה אלפי שנים של אוצרות האדם. מעשה-ידיים ופרי-הרוח. לעמוד, לאחוז ביד כלי-חרס עתיק, שבור-למחצה ויפה-צורה, או לשבת כפופה באחת הספריות הגדולות ולפענח כתובת אסימון הכתובה על קלף בלשון עתיקה-עתיקה – או להלך על פני אותה אדמה עצמה, ולכרוע ברך חשופה, להצמידה לאדמת שרב זו ולנטוע עץ...⁸²

מדוע בחרה נורה דווקא בארכיאולוגיה מבין כל מדעי העבר? התשובה טמונה בקרבה שבין הארכיאולוגיה של המאה התשע-עשרה לבין הפסיכואנליזה הפרוידיאנית. הארכיאולוגיה שימשה מטאפורה מרכזית עבור המדע החדש שייסד פרויד. אחד מביטוייה הבולטים של מטאפורה זו הוא הרעיון של חזרת המודחק. פרויד ראה בחקירת

80. ראו גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 27, 37, 136, 185.

81. שם, עמ' 81, 49. הרומן תרה מאת צרויה שלו (קשת, 2005), המתמקד בחיי הנפש של ארכיאולוגית המתאהבת בפסיכולוג, מתקשר אף הוא להתקבלות הארכיאולוגיה בפסיכואנליזה, ובייחוד למחשבה הפרוידיאנית על ההיסטוריה. ראו מאמרה של ניצה בן דב הדן בזיקתו של הרומן תרה לניתוחו של פרויד את השיגיונות ואת החלומות שבסיפור "גראדיווה" של ו' ינסן (1907); ניצה בן דב, "קוראים לך הפרזואית": קשרים וקשרי קשרים בין תרה של צרויה שלו ל'גראדיווה' של וילהלם ינסן", הקשת החדשה, 20, 2007, עמ' 91-98.

82. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 151.

שרידי העבר מסע אקזוטי אל מרחבי הנפש הלא נודעים, שבהם, כדומה לארכיאולוג, המטופל הנוירוטי חושף בעזרת האנליטיקן שבירי עבר חידתיים. אלו נדמים תחילה זרים ומנותקים מההווה של המטופל, אך בתום תהליך החפירה/אנליזה הם מתבררים כחלק בלתי נפרד מזהותו.

באופן דומה, מסע הגילוי העצמי של נורה מעוצב כתנועה של עזיבת הבית ויציאה למסע לארץ רחוקה, שמתגלה באופן "אלביתי" כבית. הפנטזיות של נורה מתמקמות במרחב דמיוני המשתרע הרחק מן הבית המוכר המזרח-אירופאי אל מקומות רחוקים ואקזוטיים.⁸³ המסע אל מקומות מדבריים זרועי אוהלים, אל אדמת השרב, אומנם מכונן את נורה למקום מסוים – ארץ ישראל – אולם גולדברג אינה מעצבת אותו כסיפור שיבה ציוני. להפך – היא מציגה אותו כמסע שעתיך לחתוך את קשריה של נורה עם מולדתה, עיר הולדתה, משפחתה וביתה, רק כדי לפגוש אותם מחדש באופן אלביתי במקום החדש. עירה של נורה, על יהודיה, תתעורר לחיים בארץ ישראל, וכך יהפוך המסע לארץ הרחוקה והלא נודעת, בעל כורחה, לסיפור שיבה הביתה (במובנו הפרוידיאני של חזרת המודחק).

גולדברג מבטאת תובנה זו באמצעות שתי שיחות נפש דמיוניות שעורכת נורה עם אמה ועם ארין. השיחות הפנימיות מפצלות את זרם התודעה של נורה לשני קולות: הלא-מודע (נורה) והמודע (האם וארין). "הרי יודע אתה", השיבה נורה בעקיפין וקולה נרעד מעט, 'אני לא אשאר באירופה'. [ארין] הניד את ראשו, כמי שזוכר את מכתביה ואיננו צריך להעלות על שפתיו את שמה המפורש של ארץ-ישראל".⁸⁴ רעד קולה של

83. נורה גם מדמיינת: "לצאת עם אקספדיציה מדעית ללב אפריקה, אל בין אנשים שחוריי-עור, להגיע למקומות פרא, ללכת ימים ארוכים עם שיירות, לחוש צמא גדול ורעב, ולבוא אחרי עייפות ופיק-ברכיים ורעב למקום לא ידעו איש, ולגלות שם דרכי חיים חדשים, צמחים חדשים, שירים ומחולות, שאין העולם יודע עליהם ולא כלום" (שם, עמ' 151). נורה שותפה לפנטזיה הקולוניאליסטית של האדם הלבן, האירופאי, המכסה על פנטזיה מינית של גילוי היסודות הטרנס-תרבותיים, הפראיים והיצריים. פרויד קשר את המסעות של מגלי יבשות ושל ארכיאולוגים לחבלי ארצות לא נודעים לחקר מיניות האישה והלא-מודע: "ככלות הכול, המיניות של נשים בוגרות היא 'יבשת שחורה' כתב פרויד; וראו Sigmund Freud, "The Question of Lay Analysis: Conversations with an Impartial Person", *An Autobiographical Study, Inhibitions, Symptoms and Anxiety, The Question of Lay Analysis and Other Works*, vol. 20 of *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. and trans. James Strachey, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London 1959, p. 212. המונח "היבשת השחורה" נטבע על ידי חוקר אפריקה סר הנרי מורטון סטנלי. על החיבור בין העמדה של פרויד למיניות האישה לבין עמדתו הקולוניאליסטית של סטנלי ראו Ranjana Khanna, *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism*, Duke University Press, Durham 2003

84. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 81. השיחה בין השניים מתחילה ב"לפתע היה ארין מהלך לצידה" ומסתיימת במשפט: "עמדה וידעה כי היא לבדה ביער, וכי כל השיחה הזאת אינה אלא פרי דמיננה", ראו שם, עמ' 79-82.

נורה מבטא מבע עמום לעצמו, המציב באופן דו־משמעי (נוירוטי, היסטרי) אמירה פסקנית תחת סימן שאלה. ואכן, בן השיח הפנימי מגיב בספקנות ומשקף את פקפוקיה של נורה: "עורך מחזיקה בזה? שאל אחרי הפסקה של כלום, והוסיף כמפקפק: 'אבל התדעי כי כל אלה השנואים עלייך, כל העיר הזאת ובורגניה־הזעירים, כולם ילכו איתך לשם, ילכו אחרייך, אם יתגשמו חלומותייך? שהרי למענם חלמת אותם ואת מוכרחה למשוך אותם לאותו מקום עצמו"⁸⁵. קולו המדומיין של ארין חושף את משמעות מסעה העתידי של נורה כניסיון הכחשה והשכחה. רחוק ככל שיהיה, המסע לא יוכל למחוק את רישומו של מקום ההולדת בתוכה. המסע לארץ ישראל המונע מהתשוקה להתנתק מהזהות היהודית הגלותית, מעורר היסטריה בשל ההתנגשות בין התשוקה החופשית למה שנחווה כגורל בלתי נמנע. התשוקה נחוות ככוזבת ובלתי אפשרית, וההיסטריה פורצת מאיסורים על תשוקות.

בסוף הרומן, נורה מנהלת שיחה דמיונית נוספת, הפעם עם אמה. משיחה זו עולים רגשותיה האמביוולנטיים כלפי הנסיעה לברלין. בשעת לילה, נורה מאזינה ממיטתה לתנועות הגיהוץ של האם המכינה את חולצותיה ושמלותיה של בתה לקראת הנסיעה. השיחה הפנימית מתנהלת עם האם ומתגלגלת בראשה של נורה באפלולית החדר:

ובכן, מחרתיים את נוסעת?

ובכן, מחרתיים אני נוסעת.

ודאי שמחה את מאוד לחזור לאותה מטרופולין.

כן, אני שמחה מאוד לחזור לאותה מטרופולין.

וצר לך –

לא צר לי. אני שמחה, אני שמחה מאוד. על־אפכם ועל־חמתכם אני שמחה. עוד

לא נולדה שמחה כשמחתי.

האומנם? לשמחה מה זו עושה? הרי את תהיי שם. את תהיי שם, ועברך יהיה

שם, וילדותך תהיה איתך, ואביך, ואני.⁸⁶

נורה תצא למסע לברלין, ושוב תחליף את עיר מולדתה הפרובינציאלית בעיר הגדולה. שם היא תמיר את החינוך והתרבות היהודיים בערכים האוניברסליים של הלימודים הגבוהים. אבל יותר מכול, שם – כך היא חשה עתה ביתר שאת, מצונפת במיטה בחשכת החדר – היא תצליח סוף סוף להשתחרר אחת ולתמיד מילדותה, מאמה ומאביה. התוקפנות שנורה מפגינה כלפי האם באותה שיחה מדומינת, מבטאת תשוקה אלימה

85. שם, עמ' 81.

86. שם, עמ' 215-216, הדגשה במקור.

להיפרד מהבית ולהתנתק מהשילוש המשפחתי. ואולם, תשוקה זו נחווית בעיניה גם כגזירת גורל טרגית – הבריחה מהוריה מובילה אותה בהכרח בחזרה אליהם. תנועת גורל זו היא הבסיס להבנת המסע אל האתר הארכיאולוגי של הנפש על פי פרויד. כשפרויד אימץ את אדיפוס כדגם מיתי של הניירוטיקן ההיסטרי, הוא הסביר שעל שניהם – אדיפוס המיתי והסובייקט האדיפלי המודרני – רובצת אותה קללת גורל: העווב את הבית שב אליו בלי דעת.⁸⁷ נורה מייחסת לאמה את דבר האורקל הסתום: "את תהיי שם, ועברך יהיה שם, וילדותך תהיה איתך, ואביך, ואני".⁸⁸ בראשית שנות האלפיים, הממואר של עמוס עוז מעלה מחשבות דומות על אודות הגירת הוריו לפלשתינה בראשית שנות השלושים של המאה שעברה. הדברים שכותב עמוס עוז ברטרופסקטיבה הם בגדר התקבלות ספרותית, מעין ספיגה תת־קרקעית, של השיח המפוצל של נורה העוסק בעזיבת הבית והמסע לארץ ישראל. המגעים בין שני הטקסטים מחדדים את משמעותה של הכתיבה ההיסטרית שמקורה בריבוי זהויות ושפות, בזרות בבית, בפנטזיות חופש ובמימוש עצמי המתעמתות עם רגשות השפלה ותיעוב עצמי. עוז כותב:

במעורפל, אולי נדמה היה להם שימצאו בארץ־ישראל המתחדשת משהו פחות יהדותי־בעל־ביתי ויותר אירופי־מודרני; פחות גס־חומרני ויותר רוחני; פחות קדחתני־דברני ויותר מיושב, שקט ומאופק. אמי אולי חלמה לחיות בארץ־ישראל חיי מורה כפרית עדינה ומשכלת המחברת בשעות הפנאי שירים ליריים ואולי אף סיפורים רגשיים־מצועפים. נדמה לי שהיא קיוותה לקשור כאן קשרים נפשיים חרישיים, יחסים עתירי רגש וגלויי־לב עם אמנים דקיי־טעם, ובכך – להיחלץ סוף־סוף מציפורני צעקנותה הדרוסנית של אמה ולהימלט אחת ולתמיד ממחנק הפוריטניות העבשה והטעם הרע וממדמנת החומרנות נמוכת־הנפש, שהיו נפוצים כנראה במקומות שמהם באה.⁸⁹

המבט הרטרופסקטיבי של הבן על הוריו נשען על ידיעה מעורפלת ("אולי"), שעוז מייחס גם להוריו הצעירים. הוא מדגיש כי לא רק שלו אין גישה למערכת הרגשות

87. השוו עם הציטוט שמוסר עוז בסיפור על אהבה וחושך הלקוח מספרו אותו היום: "ילוד אישה נושא על שכמו את הוריו. לא על שכמו. בחובו. / כל חייו חייב לשאתם, אותם ואת כל צבאם, הוריהם, / הורי הוריהם, בובה רוסית מעוברת עד דור אחרון. / באשר ילך ילך הרה הורים בשוכבו הרה הורים בקומו / הרה הורים אם ירחיק נדוד ואם יישאר במקומו. לילה / לילה חולק את ערשו עם אביו ואת יצועו עם אמו / עד בוא יומו", וראו עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 40.

88. על אדיפוס כדמות היסטורית ראו Vered Lev Kenaan, "Digging with Freud: From Hysteria to the Birth of a New Philology", *American Imago*, 78:2, 2021, pp. 341–366

89. עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 289.

והציפיות של הוריו, אלא שגם עבורם היה המקום החדש מושא מאוויים מעורפל. אולי, הוא מציע, הוריו ציפו למצוא בארץ ישראל את מה שחמדו במולדתם באירופה: את האירופאיות עצמה, או ליתר דיוק, את פנטזיית האירופאיות. ואולם, בסופו של דבר, הוא כותב, הם נחלו אכזבה בכיתם החדש בארץ ישראל. למגינת ליבם, הם קיבלו רק את מה שרצו להשאיר באירופה מאחוריהם: יהדותיות בעל ביתית, גסה וחומרנית. התמונה של ההורים הצעירים, כפי שמשקפת במבט הבוחן של בנם המבוגר, כופה סדר זמני על המערכת הנפשית שלהם באמצעות הבניה לינארית: תשוקה (בעבר) ואחריה התפכחות ממנה (בהווה). אולם, קריאה משולבת ביצירותיהם של עוז וגולדברג מגלה שהיחס למקום ההולדת ולמקום החדש המחליף אותה, אמביוולנטי במהותו, ואינו סדור מבחינה זמנית ומבנית. במובן זה, קולה של נורה וקול הוריו של עוז הממשמעים את היחס האמביוולנטי לבית ולמולדת, מייצרים היגד כפול: היציאה מהבית היא שיבה (לא־מודעת) הביתה. ההיסטריה היא האפקט (affect) שיוצרות משוואות פרדוקסליות: לשכוח זה לזכור, והרחקה היא פעולת חקיקה בזיכרון.⁹⁰

90. הקורא הביקורתי של סיפור של אהבה וחושך אינו קשוב לעניין זה. יצחק לאור הציג את הממואר של עוז כמנומנט של האני האידאלי, המכוון כל כולו לעבר אירופה. לאור הדגיש כי הרומן אינו מש מהבבואה הגרמנית המייצגת את אירופה המדומינת והנערצת של הוריו ושל. בעיני לאור, הכחשתו העקבית של עוז את מקורותיו היהודיים המזרח־אירופאיים, וכן הפרובינציאליות הישראלית, חושפת ממד של שקריות וזיוף בכתיבתו של עוז, הבא לידי ביטוי במיוחד בסיפור על אהבה וחושך. לשם ביסוס טענתו ציטט לאור מתוך ריאיון שהעניק עוז לעיתון הגרמני די צייט (28 באוקטובר 2004), ובו הוא סיפר על חרדת נעורים שליוותה אותו – החשש שבזקנתו יהפוך לדובר יידיש. לאור כתב: "כמה חוסר רגישות צריך בשביל לדבר כך על היידיש, שפת העם היהודי, שנכחדה במזרח אירופה, כדי לדבר במונחים כאלה של דחייה פיזית, בעיתון גרמני, ועוד לדבר כנציג הקורבנות, מטעם העברית של 'הנביאים והתנאים', כמו שעוז כינה פעמים רבות, בעברית ובשפות אחרות את העברית", וראו יצחק לאור, תז מערב, אפיק, תל אביב 2017, עמ' 166–205. הפניית האצבע המאשימה של לאור היא אקט פרפורמטיבי המשיב לכמה ביקורת ידועה על האידאולוגיה הצינונית, מכחישת הגלותיות, הפועלת למען הכחדת היידיש, לצד שפות המוצא שלל המהגרים לפלשתינה. אולם, בהקשר הקריאה בממואר של עוז, מטרת ההאשמה היא לחשוף את מחברו כשקרן ואת הטקסט שלו ככתוב שלא בתום לב. מבחינה זו, קריאתו של לאור היא תגובת קריאה טיפוסית לטקסטים היסטריים, אמביוולנטיים וחצויים – כאלו שקשה להקשיב להם, שכן הם דוברים בכפל לשון. בכך, ביקורתו של לאור קרובה, לפחות במבנה הדיאלקטי שלה, לביקורתם של בני דורה של גולדברג, שזיהו את כתיבתה הנשית־אישית כחד־צדדית ומסולפת, כזו שאינה מסוגלת לשפוט את עצמה.

6. עיי חורכות

שבברי הזיכרונות של המטופלות ההיסטריות של פרויד העבירו תחושות עמומות, ובעיקר הפגישו אותן עם הבלתי נגיש לזיכרון. פרויד אפיין את הופעתם של שבברי הזיכרונות בתודעה של המטופלות ההיסטריות כגוף זר.⁹¹ האנליזה הוצגה כמעוררת היזכרות הדורשת מלאכת שיקום, שחזור ופענוח של הריסות הזיכרון. פרויד תיאר את תהליך האנליזה כמסע משותף של הפסיכואנליטיקאי והמטופלת בעקבות הסימפטומים ההיסטריים, המתווים את הדרך אל עבר הזיכרון הראשון של החוויה הטראומטית. המטפל הפרשן מלווה כל תנועה מזיכרון אחד שנחשף אל קודמו, תוך עידוד והבטחה למטופלת כי מעבר לזיכרון שנחשף "נמצאת חבויה חוויה אחרת, משמעותית יותר, ואפילו קדומה יותר".⁹² כמו בחפירה ארכיאולוגית, פרויד מתווה את תהליך האנליזה כסדרה של חשיפות של שכבות שונות בזיכרון, המתגלות כמפולשות ומעורכות זו בזו ללא סדר. לפיכך, תוואי ההתקדמות לאחור של האנליזה נבנה כ"היפוכו של הסדר הכרונולוגי".⁹³ מהלך דומה של חשיפה בא לידי ביטוי ברומן של גולדברג.

בוהוא האור, תנועת הזיכרון המתעתעת מתבטאת בחזרות הנשנות של חלום בלהות – "חלום הקבצנית כרותת הידיים והרגליים" – השב וחוזר מהילדות המוקדמת. החלום מוזכר לראשונה בלילה הראשון של חופשת המולדת בבית הברגמנים. המספרת (האנליטיקאית) מדווחת: "בלילה ההוא חזר אליה חלום-הבלהות הילדותי. אותו החלום עצמו, וללא שינוי כלשהו, כאשר חלמה אותו זה ארבע פעמים, תמיד לאחר הפסקה של

91. שפתה של המטופלת ההיסטרית הייתה חידתית, לא תקנית, מקוטעת, שבורה, מורכבת מבלייל של שפות. זרות ואחרות עלו מהדיבור שלה על אודות עצמה. זוהי עמדה שזכתה לביקורות בקרב קריאות פמיניסטיות ופוסטקולוניאליות ביחס לפסיכואנליזה כמתודה טיפולית, אשר נוטה להמעיט באמינותו של הדיבור ההיסטרי ולגייס כנגדו את שפת המדע הפוזיטיביסטי, המבוססת על ההיררכיה שבין המטפל היודע-כול והאישה המטופלת; וראו למשל, Madelon Sprengnether, "Feminist Criticism and Psychoanalysis", in Gill Plain and Susan Sellers (eds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 235–263 מערכת היחסים של נורה עם דמויות המבוגרים האחראים ברומן מהדהדת מבחינות רבות את מערכת היחסים של פרויד עם מטופלותיו ההיסטריות. עם זאת, נורה קריגר של גולדברג חורגת מהתבנית הטיפוסית של המטופלת ההיסטרית. נורה, אם להשתמש בדימויו של פרויד, היא בעת ובעונה אחת "ארץ לא נודעת" והחוקרת היוצאת למסע לחקור את אותה ארץ לא נודעת.

92. Sigmund Freud, "The Aetiology of Hysteria", *Early Psycho-Analytic Publications*, vol. 3 of *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. and trans. James Strachey, vol. 3, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London 1962, p. 196

93. שם, עמ' 198.

שנים רבות". על פי הדיווח, נורה חלמה את החלום בפעם הראשונה בעודה תינוקת, "ככלות השנה הראשונה למלחמה העולמית", כלומר בסביבות גיל ארבע.⁹⁴ אולם, בתיאור מקום ההתרחשות של החלום הנחלם שוב בשנת 1931, מופיע פרט מתקופה מאוחרת יותר: "חצר נקייה ורחבה למדי בבית-מגוריהם באחת מערי נדודיהם שבימי המלחמה".⁹⁵ חלום הילדות המוקדמת אבד. ב-1931 נורה חולמת חלום המשחזר את חלום הילדות האבוד, אך מתמקם מחדש בתקופת הנדודים בעקבות מלחמת העולם הראשונה (1919), כשכבר הייתה בת שמונה. בחלום צופה נורה בסצנה המתרחשת מחוץ לבית ובתוכו: אנטונינה המשרתת יוצאת להביא עצים להסקה מהמחסן ונכנסת הביתה. היא פורקת את חבילת העצים בתוך תנור ההסקה. בחלום של נורה בת התשע-עשרה, נורה בת הארבע מזהה כבול עץ מסוים, קצר ועבה, את דמותה הקצרה והחלקה של "קבצנית רוסייה, גוצה. לראשה מטפחת כהה קטנה. והיא כרותת ידיים ורגליים".⁹⁶ הילדה מזדעקת ומתחננת בפני אנטונינה לא להצית את הקבצנית שאותה היא מכירה מהרחוב: "הלוא זאת האישה היושבת בעגלה הקטנה בפנינת הרחוב! היא מבקשת נדבות, למען ישו המשיח!" הדמעות חונקות את גרונה של נורה החולמת (הכלאה של נורה בת הארבע, נורה בת השמונה ונורה בת התשע-עשרה). השריפה מתרחשת והאפקט ההיסטרי מידי: "היא מרגישה שרגליה מתות מתחיה". עם היקיצה היא מתארת את הפחד הנורא ואת תחושת השיתוק המלווה אותה גם בערות: "רגליה היו כמופרדות מעל הגוף, כמשותקות לחלוטין". החלום הוא נורא. אך נורה מייחסת את האפקט הקשה של החלום להיותו זיכרון ולא חלום: "נדמה לה עדיין, כבימים ההם של הילדות, כי אין זה כלל חלום, אלא זיכרון, וכי כל המעשה הזה היה במציאות אי-אז, ואין לזכור מתי".⁹⁷ פרויד כינה חלום מסוג זה "חלום מתמיד", והסביר שזה חלום ה"מכיל יסודות מהילדות", "מופיע לראשונה בילדות וחוזר אחר כך לעיתים מזומנות בשנתו של המבוגר".⁹⁸ האם מדובר בחלום או בזיכרון ילדות? האם מדובר בחלום מגיל ארבע המכיל תמונות ילדות שקשורות אולי בדמותה של קבצנית מפנית רחוב, ואולי בכובת מטרייזקה מגיל הילדות שאף היא קצרה, חלקה וקטומת רגליים וידיים? או אולי זהו חיבור של השתיים?

94. גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 23.

95. שם, עמ' 23-24.

96. שם, עמ' 24.

97. שם, עמ' 24, הדגשה במקור.

98. פרויד, "קטע מתוך אנליזה של היסטריה", לעיל הערה 39, עמ' 82. פרויד, פירוש החלום, לעיל

הערה 61, עמ' 217.

הופעת החלום כלילה הראשון בבית הברגמנים מובילה את נורה להיזכר בזיכרון ההתעללות באב מגיל שמונה.⁹⁹ בבית הברגמנים החלום מעיר אותה באמצע הלילה בבעתה. היא שוכבת משותקת באותה מיטה ששכבה בה בשנת 1919, אחת-עשרה שנה קודם לכן, בימי מחלת האדמת. זרם הזיכרונות מוביל אותה אל מקור המחלה, אל אותה "שיירת פליטים החוזרת למולדת. דרך אש וקור וכינים".¹⁰⁰ באותו מסע הושארה נורה לבד על פרשת דרכים (בחלום זו פינת הרחוב) מעל גל המטלטלין (בחלום הקבצנית מונחת מעל חבילת העצים). ממש כמו בחלום, גם בזיכרון הילדות נורה סובלת משיתוק וחוסר אונים: "ישבה על הצרורות. לבדה. בשדה. על פרשת דרכים. החשיך היום. היה קר. קפאו הידיים והרגליים".¹⁰¹

"החלום המתמיד" אורג טראומות ילדות עם אירועי ההווה חזור ונשנה. הוא מתעורר לחיים בזרם התודעה של נורה לנוכח הפעולה היומיומית של המשרתת בהווה, תְּקֵלָה, הפורקת ליד התנור את חבילת העצים ומזינה בהם את לוע התנור: "אני יוצאת מדעתי. אני אצא היום מדעתי. וכי מדוע לא? הרי אחת-היא אם עכשיו ואם אחר-כך. האשה הקטנה כרותת-הרגליים היתה מקופלת בחבילת העצים. אחת-היא".¹⁰² הזמן של ההיסטוריה אינו לינארי, הוא סבוך, והוא נחוה כחזרה נצחית. חקר עיי החורבות באתר הזיכרון הוא פרויקט מרכזי גם בסיפור אהבה וחושך. אך בשונה מגולדברג שהטרימה את זמנה בייצוג הטראומטי באמצעות פואטיקת ההיסטוריה, עוז מאמץ לממואר שלו רפלקציות רווחות, פרוידיאניות ופוסט-מודרניות, של טראומה וזיכרון. הכתיבה של עוז מפנימה את המתודה הפסיכואנליטית של פרויד והופכת אותה לכלי חפירה מרכזי שלה:

הזיכרון מתעתע בי. אני נזכר כעת במשהו ששכחתי לגמרי מיד לאחר שהיה. ושוב נזכרתי בו כשהייתי בן שש-עשרה בערך, ומאז שוב שכחתי. והבוקר אני שב ונזכר לא בהתרחשות עצמה כי אם בהיזכרות הקודמת, שגם היא התרחשה לפני יותר מארבעים שנה: כאילו ירח נושן משתקף בשמשת חלון וממנה מושלכת

99. הזיכרון (משנת 1919) של נעליו הצהובות של אביה התעורר בה כבר בנסיעתה ברכבת בראשית הרומן (בקיץ של 1931) כאשר מבטה נתקל בנעל הצהובה של היהודי שישב עימה בקרון. זיכרון הנעליים הצהובות של אביה, שעוררו את חשדם של החיילים הליטאים שהוא מרגל בולשביקי, שב ועולה כלילה הראשון בבית ברגמן מייד לאחר שהקיצה מחלום הבלהות מהילדות; וראו גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 13, 25.
100. שם, עמ' 25.
101. שם, עמ' 26. ההיזכרות בחלום עם בוקר, מתעוררת לנוכח הופעתו של "קמט מריר החותך את הפנים [של האם] חתך שלא היה בהם לפני כן". מחשבה זו החולפת בנורה מאפשרת לזהות איחוי לא רק בין דמות הקבצנית עם נורה, אלא אף בין דמות הקבצנית עם דמות האם; וראו שם, עמ' 29.
102. שם, עמ' 212.

בבואתו אל מי האגם ומתוך המים ההם מושה הזיכרון לא הבבואה, שכבר איננה,
כי אם רק את עצמותיה הלבנות.¹⁰³

בדומה לאנגליזה של מקרה ההיסטריה, כתיבת הזיכרון של עוז נתקלת בסימפטום היסטרי:
שכחה מוחלטת (עוז כותב: "שכחתי לגמרי"). פרויד מסביר שהשכחה היא למעשה
השִׁפְחָה של חוויה ראשונית טראומטית, שאליה ניתן להתקרב רק באמצעות סדרה של
חשיפת זיכרונות מתקופות שונות. כל אחד מזיכרונות אלו מסתיר את השתקפותם
של זיכרונות קדומים יותר, ועל כן מייצר שינוי ושיבוש, של החוויה הטראומטית
הראשונית. עוז עוקב אחר תהליך חשיפתו של הזיכרון הטראומטי המוסתר והמשובש
בתיאור מקרה מסוים. בבוקר המתואר, בגיל שישים בערך, הוא נזכר בשכחה. אין הוא
נזכר בהתרחשות הטראומטית עצמה, אלא בזיכרון של ההזכרות בחוויה הטראומטית
שקרתה לפני ארבעים שנה. גם אז, כאשר היה כבן עשרים, נזכר בזיכרון שהבליח בגיל
שש-עשרה של אירוע שארע חמש שנים קודם לכן, בגיל אחת-עשרה או שתיים-עשרה,
ונשתכח ממנו. בתום ניתוח שלביה השונים של עבודת הזיכרון, עוז מציג לקהל קוראיו
את השריד המשוחרר כארכיאולוג:

הנה זה: עכשיו כאן בערד ביום סתיו בשש וחצי בבוקר אני רואה פתאום בחדות
גמורה אותי ואת חברי לוליק עוברים בצהרי יום מעונן בחורף בשנת חמישים
או חמישים ואחת ברחוב יפו ליד כיכר ציון, ולוליק מכניס לי אגרוף קל בין
הצלעות ולוחש תסתכל טוב, זה במקרה לא אבא שלך יושב שמה בפנים? בוא
נברח מפה מהר לפני שהוא תופס אותנו שהסתלקנו משיעור של אבישר! ובאמת
ברחנו משם אבל בעודי בורח ראיתי בכל זאת מבעד לזכוכית את אבי יושב שם,
בתוך קפה זיכל, בשולחן סמוך לחלון הקדמי, צוחק, ידו מצמידה אל שפתיו את
ידה עטוית-הצמיד של אישה צעירה שגבה היה אל החלון, וברחתי משם וברחתי
גם מפני לוליק ועד היום לא לגמרי גמרתי לברוח.¹⁰⁴

כתיבת הזיכרון אצל עוז אינה מוחקת את הסימפטומים ההיסטריים. אין היא מבקשת
להעלים אותם. הסימפטומים ההיסטריים נחוצים לכתיבת הממאר שלו. הם מאפשרים
לתהליך הכתיבה להתרחש באמצעות מערכת של שחזורים ושכתובים. מה שעוז מציג
לעיני קוראיו ("הנה זה") אינו אלא שכתוב של שכתוב של הזיכרון. עם זאת, הוא
משאיר בתוך הטקסט הכתוב עקבות של החוויה ההיסטרית אשר משמרות הן את
פעולות המחיקה (השכחה) והן את החותם האפקטיבי שהן מותירות על גוף הטקסט.

103. עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 455.

104. שם.

מצד אחד, התיאור שואף להגיע לדיוק וחדות: "בצהרי יום מעונן בחורף [...] ברחוב יפו ליד כיכר ציון", ומצד שני, התיאור משמר ספק: "בשנת חמישים או חמישים ואחת". מה פשר ההיסוס בין שני החורפים? כיצד הוא עשוי להסביר את עוצמת ההרחקה של המבט האסור? האם הוא מחולל טשטוש אחר, רב-משמעות, של האירוע הטראומטי מחורף 1952, התאבדות אמו של עוז ב-3 בינואר 1952?

הזיכרון המשוחרר מצרף אל הסצנה האסורה, שותף, עד ראייה, החבר לוליק. תיאור ההתרחשות דרך הפרספקטיבה הכפולה מאפשר לעוז ליצור טקסט המערער על אמינותו של זיכרון האירוע. מי מבין השניים ראה מה באמת קרה שם? החוויה ההיסטרית שמעוררת כתיבת מלאכת הזיכרון של עוז נחשפת במלואה באמצעות שחזור האפקט שיש לתמונה עליו (שהרי תמונת הזיכרון אינה מוצגת כזוהו לאירוע המקורי שהיה): "וברחתי משם וברחתי גם מפני לוליק ועד היום לא לגמרי גמרתי לברוח". הבריחה מהעבר המייסר, כמו גם ההיתקלות בו בתחפושות ההווה שלו, משותפת לוהוא האור ולסיפור על אהבה וחושך. אולם אצל עוז, בשונה מאצל גולדברג, פואטיקת ההיסטוריה מייצרת את דמותו של "הקורא הרע" שאליו מתנקזת טינת המחבר.

7. הרבקה הקורא בהיסטוריה

מה מזין את טינת המחבר? מקורה של הטינה במבנה הסוד המתגלה בסצנת הזיכרון. הפנייה המפורסמת של עוז בתחילת הממואר לקורא, הבנויה בדגם הפראבסיס של הקומדיה האריסטופנית – החלק בקומדיה שבו פונה המקהלה ישירות לקהל הצופים ושוברת בכך את האשליה הדרמטית של העלילה – מציבה שני מודלים של קריאה או חקירה. עוז מאפיין את הסוג הגרוע של הקוראים ככאלו המשוקעים בקריאה שכל תכליתה לשפוט את אורח חייו של הכותב לאור מוסריות גיבוריו. עוז מתרה בקורא שלו: "ואתה אל תשאל: מה, אלה ממש עובדות? זה מה שהולך אצל המחבר הזה? שאל את עצמך. על אודות עצמך".¹⁰⁵ הצעה זו מהדהדת את הצו מדלפי "דע את עצמך" ששימש מצפן לסוקרטס. הקורא הטוב מעמיק בקריאת הספרות היפה כמרחב שבין הכתוב לעצמו, ואילו הקורא הרע מתעלם מהצו הסוקרטי ושוקע בניסיון נואל לשפוט את הכותב. שני סוגי הקוראים של עוז משקפים את שני סוגי הפרשנים של המיתוס על פי סוקרטס. הפרשן הרע עסוק בשאלת ההיסטוריות של המיתוס (האם קרה באמת?), ואילו הפרשן הטוב, המסור לצו מדלפי, עסוק בשאלה מה המיתוס מלמד אותו על עצמו.

105. שם, עמ' 40.

בדיאלוג פיידרוס, סוקרטס מסביר שכל אימת שהוא שומע מיתוס על מפלצת מאיימת, הדבר היחיד שמעניין אותו בסיפור הוא לשאול את עצמו אם הוא חיית פרא נוראה יותר או מעודנת יותר מאותה המפלצת.¹⁰⁶ עוז מקצין את דברי סוקרטס. בניגוד לסוקרטס, הוא לא מציע לקורא לתהות אם הוא עצמו היה מסוגל לבצע את מעשיה הנוראים של המפלצת (עוז מביא כדוגמה את רצח הזקנה בידי רסקולניקוב). עבור עוז, הספרות אינה מציעה אפשרות דמיונית עבור הקורא, אלא היא חושפת, פשוטו כמשמעו, את האשמה המסתתרת בסודות המבישים של הקורא. לדידו, הספרות מגלה לאור יום את "האני שלך, החשאי, המסוכן והאומלל והמטורף והפלילי, זה היצור המבעית שאתה כולא אותו תמיד עמוק-עמוק בתוך הצינוק הכי חשוך שלך, כדי ששום אדם לעולם לא ינחש חלילה את עצם קיומו, לא הוריך, לא אהוביך, פן ינוסו מפניך בפלצות כמו שנמלטים מפני מפלצת".¹⁰⁷ כבר בשלב מוקדם זה של הממאר מתווה עוז את המרחב ההיסטרי של הטקסט שלו שמבקש להציף בקורא שלו את פחדיו וייסוריו, את זיכרון סודותיו המחפירים. המחבר מדביק את קוראו בהיסטריה.

8. היסטריה לאומית-פרטית

המילים "היסטריה", "היסטריקה", "היסטרי" מופיעות מפעם לפעם ברומנים של עוז ושל גולדברג, אך הן אינן משמשות בהכרח במשמעותן המקצועית-פסיכולוגית כפי שהייתה רווחת בתקופתם. אצל שניהם, השימוש במשפחת מילים זו – בין אם לתיאור תופעה נפשית ותרבותית ובין אם לתיאור מצב נפשי פרטי או קולקטיבי – נשען על דימויים ומשמעויות שהשתרשו בתרבות המערבית ובשפה העברית המודרנית. משום כך, מילים אלו אינן מתפקדות רק כמונחים תיאוריים, אלא גם מבטאות עמדה שיפוטית וערכית. אצל עוז ההיסטריה אינה רק סימפטום אישי אלא גם הלך רוח פוליטי כללי ששוטף את המרחב הציבורי. כך למשל הוא מתאר את המחלוקת הקשה שפרצה בישראל בשנת 1952 סביב שאלת הפיצויים מגרמניה כ"ויכוח מלא היסטריה". ההבחנה מלווה בתיאור המבהיר את אופיו הרגשי של הוויכוח הציבורי, בייחוד עבור קוראים שלא חוו אותו בזמן אמת. שתי העמדות המנוגדות – של תומכי ראש הממשלה בן-גוריון ושל תומכי ראש האופוזיציה בגין – מוצגות באופן מאוזן, מנקודת מבט מרוחקת של חמישים שנה לאחר האירועים. התיאור הלכאורה בלתי מעורב של עוז מציג את המצדדים בבן-גוריון כרציונליסטיים (אסור שרוצחים יהיו גם היורשים) ופרגמטיים

106. אפלטון, פיידרוס, שורות 229-230, מיוונית: מרגלית פינקלברג, חרגול, תל אביב 2009, עמ' 25-26.
107. עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 40.

(דמי הרכוש היהודי יאפשרו לקלוט את הניצולים), ואילו את תומכי בגין כמוסריים וטהרנים שפועלים מתוך "כאב וזעם" (אין מחילת עוונות).

התיאור המסכם את המחלוקת ההיסטורית הוא דוגמת מופת באומנות הרטוריקה של עוז. במשפטים בודדים, עוז מעביר את הרגישות הציבורית של אותם ימים בכל הנוגע לשואה, שמגיעה להתלקחות מעצם המגע עם הטראומה, פצע קולקטיבי פתוח שלא העלה ארוכה. בחירתו לתאר את המחלוקת על אודות הפיזיוס מגרמניה כהיסטרית מעניינת בשל האבחון הפסיכולוגי שהוא עושה לחברה הישראלית של 1952, וזאת באמצעות ההנגדה בין קול ההיגיון של בן-גוריון לבין קול הרגש של בגין.¹⁰⁸ לפיכך ההיסטוריה הציבורית אינה רק ביטוי כללי של כאב הפצע החשוף, אלא תוצאה של חוסר תקשורת עמוק. זהו מצב שבו צד אחד בוויכוח אינו מצליח להבין או לקבל את הכאב של הצד השני. עוז חושף דפוס רחב יותר במציאות הפוליטית הישראלית אז כהיום: מחלוקות שנוגעות בפצעים טראומטיים של החברה ומלוות בהצפה רגשית שאינה מתועלת ולכן גם אינה מאפשרת יצירת דיאלוג בין הצדדים השונים.

הבחירה של עוז להתמקד דווקא במחלוקת היסטורית זו מתוך שלל אירועי אותה שנה אינה מקרית. שנת 1952 היא השנה שבה התאבדה אמו. בכך, הפצע הלאומי והפצע האישי נארגים יחדיו לרקמה עצבית אחת שהיא לב ליבו של הממאר של עוז. הצלבה זו היא תולדה של פואטיקה היסטורית, אשר יונקת את השראתה מהחוויה ההיסטרית.¹⁰⁹ תנועותיו של הממאר חושפות את ההיסטוריה כהיפעלות לא מודעת, המשמשת את עוז ככוח מניע ביצירת הקשרים הטקסטואליים שבונים את עלילת הממאר. זו הסיבה, לדעתי, שהממאר משופע בחזרות על זיכרונות מאירועים היסטוריים ופרטיים שלא נוכשו מהטקסט, אלא הם שבים ועולים לאורך הטקסט בניסיון להתלכד שוב עם מקור הכאב. החזרתיות היא אכן מאפיין יסוד בחוויית הטראומה ובחוויה ההיסטרית.

הזיכרון של המחלוקת ההיסטורית שב ועולה בסצנת השבעה ומתלכד עם הכאב על מות אמו של המספר.¹¹⁰ בחדר האורחים מתכנסים מנחמים ממפלגת חירות, אשר מחליטים להסיח את דעתו של האב מוכה הצער באמצעות דיון בהסכם השילומים השנוי במחלוקת. אך הנהון הראש של האב למשמע ההתלהמות נגד ביזוי זכרם של קורבנות הנאצים, מוכיח כי ניסיון ההסחה של ידידיו כשל. לעומתו, עוז הצעיר, נסחף בעוצמת הזעם של הפעילים הפוליטיים, ושש להשתתף בדיון בתוכנית ההפיכה "שמטרתה

108. שם, עמ' 586.

109. הסימפטום ההיסטרי בדרך כלל אינו "משקעה של תמונה 'טראומטית' אחת ויחידה, אלא תוצאת סיכומם של מצבים דומים רבים", ראו פרויד, "דיוקן עצמי", לעיל הערה 7, עמ' 282.

110. עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 577-578.

לסכל את הסכס־התועבה [...] ולהפיל סוף־סוף את שלטונו האדום של בן־גוריון".¹¹¹ עד כאן על השתתפותו הפעילה של הילד ב"ויכוח מלא היסטריה". אבל הידבקותו של הנער בהיסטריה הפוליטית לא הייתה אלא כיסוי המחפה על אירוע בלתי נעים שהתרחש זמן קצר קודם לכן. חברתה הטובה של אמו, ליליה בר סמכא, הסתגרה עם הנער בחדר האמבטיה לשיחה טיפולית.¹¹² הנער חש סלידה מהמעמד האינטימי הכפוי עליו: ליליה מתיישבת על מכסה האסלה הסגור ומושיבה את הנער על שפת האמבטיה מולה. היא מביטה בו ברחמים. כשדמעות בעיניה, היא פותחת בשיחה על כוחה של האומנות והשפעתה המבורכת על חיי הנפש. משם היא עוברת לשוחח על חובותיו כבן לאביו ולבסוף מנסה לדובבו:

נחוץ היה לה לדעת על מה חשבתי ברגע שבו האסון נודע לי? מה היו רגשותי באותו רגע? ומה הם רגשותי כעת? וכדי לסייע לי החלה הדודה ליליה למנות ולהציע לפני שורת שמות של רגשות שונים, כמו מפצירה בי לבחור מביניהם או כמו מבקשת ממני למחוק את המיותר: עצב? חרדה? דאגה? געגועים? אולי קצת כעס? תדהמה? או אשמה? כי אתה ודאי שמעת או קראת שבמקרים כאלה מופיעים לפעמים גם רגשי אשמה? לא? ומה בדבר רגש של אי אמון? כאב? או סירוב מסוים להכיר במציאות החדשה?¹¹³

במפגש התרפויטי המקוצר מבקשת ליליה לפתוח את סגור ליבו של הילד ולסלול אליו ערוץ של דיבור. אך הנער חש מאוים, מותקף, ונמלט אל חדר האורחים שבו מתנהלת השיחה הפוליטית שאליה כאמור הצטרף בשקיקה, בניסיון להתנתק "ממועקת שיחת האמבטיה". כך מתיישבת ההיסטריה הפוליטית על חוויה פרטית בלתי נעימה שהילד מבקש להעלים מתודעתו: "כמו צרימת חריקת גיר על הלוח היו לי דבריה של דודה ליליה". המילים שנאמרו ממשיכות להשמיע באוזניו צליל צורם של חריקה זמן רב לאחר האירוע. הן חורטות בזיכרון את כתב השיחה כצלקת בגוף. עוז מספר כי במשך שנים אחדות היו פניו מתכווצים פתאום בהעוויה לא רצונית בכל פעם "שיצא לו", כדבריו, להיזכר בשיחת האמבטיה.¹¹⁴

העווית הלא רצונית שעליה מדווח עוז היא סימפטום היסטרי, המזכיר את המקרה של אנה או, המטופלת של ברויאר. ברויאר עמד על הקשר שבין השיתוקים והכיווצים של המטופלת שלו לבין החוויות הרגשיות הקשות שעברה בעת הטיפול באביה הגוסס.

111. שם, עמ' 578.

112. עוז מרחיב על דמות זו ועל הקשר ביניהם, שם, עמ' 241–244.

113. שם, עמ' 577.

114. שם, עמ' 578.

במקרה שלה, הסימפטומים התגלו כתרגום גופני לסיטואציות רגשיות סביב מות האב. בדומה לברויאר, עוז חושף את הסימפטום הגופני כתרגום של טראומה נפשית. אך העווית, כפי שהראה פרויד, היא סימפטום היסטרי הקשור בה בעת לטראומת מוות ולחרדה מינית.¹¹⁵ פרויד לקח את הגילוי של ברויאר צעד גדול קדימה וקשר את הסימפטומים ההיסטריים "לסכסוכים מיניים אקטואליים" ו"לפעולות גרר של חוויות מיניות קודמות".¹¹⁶

שני עניינים אלו מעוררים רגשות אמביוולנטיים ומתלכדים בזיכרון השיחה עם החברה הטובה של האם. לאורך הרומן נבנית המיניות הכבושה והאסורה כנוירוזה העוברת בירושה מדורות של עיירה דתית יהודית אל גלגוליה הבורגניים מודרניים של יהדות אירופה בישראל. "כמעט הכל", כותב עוז "היה 'אסור' או 'לא נהוג' או 'לא יפה'".¹¹⁷ על רקע ירושה נוירוטית זו, מתעצבת תגובתו הקיצונית של עוז כלפי הדמות הנשית. ליליה מפגינה קרבה ודאגה, אך רגשות אימהיים אלו רק מכווצים את הנער. בעיניו, היא כפילה מסוכנת של האם המתה, המידמה לה תוך כדי העלמתה. עוז מציין כי בשיחתה עימו לא אמרה ליליה דבר על אמו ואף לא על חוויותיהן המשותפות מהגימנסיה ברובנו.¹¹⁸ מבעד למסווה דמות האם, היא מעוררת בו חרדה מינית באוכפה עליו הסתגרות משונה בחדר האמבטיה: "דוחה היתה בעיני ההסתגרות עם אישה זו בחדר האמבטיה הנעול מבפנים. רק בהזיות הכיעור התרחשו לי ניסיונות כאלה".¹¹⁹

9. תסביך פנדורה

על תפקידה של האם בהתעוררות ההיסטריה הגברית מעידה הופעתה הלא צפויה של פנדורה בסיפור על אהבה וחושך המגיחה כמו נטע זר, כמו פרח מלאכותי השתול בזר פרחים מלבלבים.¹²⁰ הגרסה של עמוס עוז למיתוס היווני על אודות האישה הראשונה בולט בשונותו מבין שפע הסיפורים והאגדות שהוא משלב בממואר ולכן מציע עצמו

115. החרדה מהמיניות תופסת מקום מרכזי בסיפור על אהבה וחושך ומקבלת ביטוי גופני בעווית היסטרית בלתי רצונית: "הצחוק המבועת, ההיסטרי [...] צחוק דומה להתייפחות ודומה לחנק" אוחז בילד במהלך אספת תנועת החירות בקולנוע אדיסון בירושלים, למשמע שפע הטיות הפועל "לזיין" בנאומו הדמגוגי של בגין על הסכנה האורבת למדינת ישראל עם חימוש מדינות ערב, וראו שם, עמ' 480.

116. פרויד, "דיוקן עצמי", לעיל הערה 7, עמ' 284.

117. עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 15.

118. שם, עמ' 577.

119. שם, עמ' 576.

120. שם, עמ' 461-462.

כחידה טקסטואלית. בנקודה זו, אנחנו חוזרים לפתיחת הדיון, שם הוצג המיתוס של פנדורה כמכונן את דימוי היסוד של ההיסטריה. כיצד סולל עוז את הדרך לספר את המיתוס היווני, שמקורו בשני אפוסים של המשורר הסיודוס מהמאה השמינית לפנה"ס, ביצירתו האוטוביוגרפית?¹²¹ ומהי משמעות הופעתה המפתיעה ברומן?

סיפור פנדורה, מיתוס יסוד של הנשיות, המביא לעולם את הדימוי הארכיטיפי של הפאם פאטאל, הוא גם מיתוס לידת ההיסטריה הגברית. כמיתוס אטיולוגי, סיפור פנדורה שב ומעורר את ההיסטריה הגברית בכל גרסאותיו המאוחרות. אפשר לראות כיצד מיתוס מיוזוגיני זה מלכד את המופעים השונים של ההיסטריה לאורך ההיסטוריה – דוגמה מופתית לכך היא אידה באואר, המטופלת ההיסטרית של פרויד, שכונתה "דורה" בהשראת פנדורה כפי שהעירו כמה מפרשניו של פרויד.¹²²

הרומן הממוארי של עוז גדוש ברשמי קריאה רבים, אולם מרביתם שייכים למסורת הסיפורית האירופאית של המאה התשע-עשרה.¹²³ חריגותו של סיפור פנדורה ברומן ניכרת בייחוד על רקע שלל המעשיות (המסופרות או מוזכרות על ידי עוז בחטף) השזורות בתמונות נוף מזרח אירופאי.¹²⁴ לאריגת הסיפור של פנדורה אל תוך טקסט הזיכרון של עוז יש אפקט אלביתי. הסיפור עצמו מגיע בשעת לילה, בזמן נדודי השינה של האם. שלא כהרגלה לשבת לברה מול החלון או במטבח העגום, היא נכנסת יחפה לחדר בנה, מרימה את השמיכה ונשכבת לצידו, מחבקת ומנשקת אותו על מנת להעירו משנתו. סצנת פיתוי זו נמשכת שעה שהאם לוחשת באוזנו שאלה: אם יסכים להתלחש קצת הלילה, ומדישה "רק שנינו".¹²⁵ למרבה ההפתעה, אל רגע קרוב ואינטימי זה משתרב טקסט קפוא משהו. הסיפור שמספרת האם לילד מוגש בתבנית סיפורית המוכרת מספרי המיתולוגיה המעובדים עבור קהל קוראים רחב:

121. הסיפור מופיע כאמור פעמיים בשני האפוסים של הסיודוס בתאוגוניה ובעבודות וימים, חזרתיות שתובעת קריאה השוואתית ופרשנות. הגרסה של עוז למיתוס של פנדורה ממוזגת בין שתי הגרסאות של המיתוס המופיעות בשני האפוסים של הסיודוס בתוספת של כמה אלמנטים מגרסאות מאוחרות יותר. ראו הערת שוליים 1. על משמעות החזרתיות על סיפור פנדורה אצל הסיודוס וניתוח התקבלותו ראו לב כנען, *Pandora's Senses*, לעיל הערה 2.

122. ראו ברמן, "דורה ופרויד", לעיל הערה 3, עמ' 14.

123. ראו למשל עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 48.

124. ראו למשל שם, עמ' 164-167. עוז מזכיר גם את המיתוס היווני אורפיאוס ואורידיקה, שאמו נהגה לספר לבנה בלילות. אולם, בניגוד למיתוס פנדורה המסופר בפירוט, בסיפור על אורידיקה המספר מציין רק את שמות הדמויות – "על אורידיקה ועל האדס ואורפיאוס" – ומשלב מיתוס זה בקבוצה של שלושה סיפורים קצרצרים המתרחשים במזרח אירופה בין 1910 לסוף מלחמת העולם השנייה, וראו שם, עמ' 460.

125. שם, עמ' 461.

כאשר נודע לזאוס כי פרומתיאוס הצליח לגנוב למען בני האדם ניצוץ אחד מן האש אשר הוא, זאוס, מנע מהם כעונש, כמעט התפוצץ הזקן מרוב חרון וזעם. לעתים רחוקות מאד ראו האלים את מלכם סר וזעף כל־כך. ימים על ימים גלגל את רעמיו, ואף אחד לא העז להתקרב אליו. בזעמו החליט הישיש הרתוח מזעם להביא על בני האדם אסון גדול במסווה של מתנה מופלאה. הוא ציווה אפוא על האל־נפח הפאיסטוס לגלף מאדמה מהולה במים דמות אישה יפהפייה. האלה אֶתְנָה לימדה את דמות האישה הזאת לתפור ולארוג וקישטה אותה במלבושים נפלאים. האלה אפרודיטה, מצדה, העניקה לה קסמי חן שסנוורו את עיני כל הגברים והרתיחו את תשוקותיהם. ואילו הרמס, אל הסוחרים והגנבים, לימד אותה לשקר בלי ניד עפעף, לצודר לבכות ולהוליך שולל. שמה של היפהפייה הזאת נקרא פנדורה, כלומר: זו אשר ניחנה בכל התשורות. ואת פנדורה זו ציווה זאוס צמא־נקם להעניק במתנה לאחיו השוטה של פרומתיאוס. לשווא הזהיר פרומתיאוס את אחיו להישמר מפני מתנותיהם של האלים. האח ראה את מלכת־היופי הזאת וקפץ מרוב שמחה על פנדורה שהוענקה לו לאישה, ועוד הביאה עמה כנדוניה תיבה מלאה מתנות מכל אלי האולימפוס. יום אחד הרימה פנדורה את מַכְסֵה תיבת המתנות ומתוכה הגיחו המחלות, הבדידות, העוול, האכזריות והמוות. כך באו לעולם הזה כל הייסורים שאנחנו רואים סביבנו.¹²⁶

כיצד ניתן להסביר את המעבר החד משיח התפנוקים המענג של האם לשפה לא־אישית, כמעט דידקטית? מדוע בכלל מושם המיתוס המיזוגיני הזה בפיה של אישה? תמונת הזיכרון של הרגעים האינטימיים בין הילד לאמו, זמן קצר לפני התאבדותה, אינה ייצוג של אירוע שהיה, אלא ייצוג של זיכרון המשוכתב מנקודת מבטו של המבוגר. סיפורה של פנדורה הופך לחלק מן השכתוב הזה – זיכרון שאינו קיים במלואו, אלא נבנה מחדש מתוך שאריותיו. במובן זה, המיתוס בנוסחו של עוז מתפקד כזיכרון מסך – זיכרון שעוצב מחדש ומכסה על חוויה מוקדמת שאינה ניתנת לשחזור מלא. הטקסט, כמו המשלב הלשוני של הסיפור, יוצר מסך אטום שמונע הצצה ישירה אל הזיכרון הקדום. אצל עוז, פנדורה ממלאת תפקיד כפול: היא מחברת ומנתקת בעת ובעונה אחת את המספר מחוויית ילדותו המוקדמת.

בסצנת המפגש הלילי בין האם לבנה הצעיר, פנדורה פולשת למרחב הזיכרון ומשבשת אותו. דמותה חוסמת תשוקה קדומה שמתעוררת לחיים, פרה־גניטלית, פרה־שפתית, של התאחדות עם האם. פנדורה מצטרפת למנגנון הצנזורה הנפשית אשר מתרגם את התשוקה הילדית לתשוקה מינית אסורה. כך, בתוך המרחב האינטימי שבו האם והבן מתקרבים זה לזה, פנדורה מופיעה ככוח הבולם את המשיכה ההדדית

המדומיינת, מפרידה בין השניים ומונעת את המגע ביניהם. ואכן, עם סיום סיפור פנדורה, קסם הופעתה של האם כדמות המאהבת מתפוגג, ואת מקומה תופסת דמות הורית מסדרת, מגבילה, ואפילו מסרסת: "מחר אחרי בית הספר אתה תלך להסתפר? תראה עד לאן השערות שלך כבר מגיעות לך".¹²⁷

פנדורה מציבה מחסום המונע מהאם הפתיינית להתקדם. היא אמירת "הלא" לזיכרון ילדות שהמבוגר המודע אינו מכיר ואינו זוכר. היא עקבה של התנגדות למה שהופנם בתרבות ובחינוך כטאבו, וסיפורה נועד לייבא סדר חיצוני – סדר המזוהה, בשפת המיתוס, עם השלטון הפטריארכלי. הרגע הדרמטי בסיפור על אהבה וחושך, שבו מגיח בהפתעה המיתוס היווני על אודות האישה הראשונה, הוא שחזור כפול: מצד אחד, הוא משחזר תשוקה ראשונית, ומצד שני, הוא גם משחזר את ההתנגדות לה, את התגובה והמחאה נגד הכוחות הפנימיים בנפש השואפים לרסן ולדכא תשוקה זו.¹²⁸ הכפילות של חיבור-ניתוק מהאם ניצבת בבסיס התיאור של עוז ומעוררת לחיים מצב נפשי מפולש.

היסטריה היא תגובת מחאה בלתי רצונית נגד כוחות פנימיים המבקשים למשטר את התשוקה. עבור הילד (עוז מתאר כאן חוויה של ילד כבן שתים-עשרה), ההכרה הראשונית במיניותה של האם היא טרגית, שכן היא מסמנת פרידה מהאהבה האימהית המענגת של הינקות.¹²⁹ ההתעוררות המינית אצל הילד הורסת לפיכך את התשוקה הילדית והתמימה שלו אל האם.¹³⁰ כך מופיעה ההיסטריה הגברית כתגובה לפיצול או לכפילות שנוצרה בדמות האם: שעם ההתעוררות המינית של הבן, האם נתפסת באמצעות שני דימויים סותרים – האם הפרה-גניטלית והאם המינית. בכתיבת הזיכרון, עוז מעורר מחדש את ההיסטריה הקדומה של הבן המתבגר, אשר מתקיימת תוך כדי משא ומתן פנימי בין התשוקה להתנגדות לה. ואולם, מכיוון שאין להיסטריה זו מקום כתמה מפורשת בסיפור, שכן היא עצמה מוכחשת, בלתי מדוברת, ואפילו בלתי נראית, היא מופיעה ופועלת אך ורק כאפקט של הטקסט.

האם, המספרת של פנדורה, מעניקה בקולה המדומיין פרשנות אישית וחתרנית: "אם אתה לא נרדם, רציתי עוד להגיד לך שלפי דעתי הייסורים היו גם לפני כן... לא הייסורים יצאו מתיבת פנדורה כי אם להיפך, את תיבת פנדורה המציאו מרוב סבל. מרוב סבל גם פתחו אותה".¹³¹ האם מתערכת בסיפור ונוטלת ממנו את עוקצו הנגיפי.

127. שם, עמ' 462.

128. איתמר לוי, "על תעתועי ההיסטריה ועל היסטריה של כריסטפר בולאס", בתוך כריסטופר בולאס, היסטריה, מאנגלית: לירון מור, תולעת ספרים, תל אביב 2000, עמ' 275.

129. בולאס, היסטריה, שם, עמ' 42.

130. שם, עמ' 34.

131. עוז, סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18, עמ' 462.

בקשתה שיקשיב לקולה מבעד לסיפורים מיזוגיניים שעוד יסופרו לו בעתיד עליה עצמה ועל נשים בכלל. היא מבקשת שיבין כי לא האישה היא האחראית לסבל, אלא הסבל אחראי להמצאת האישה. התיבה – האטריבוט, סימן הזהות של האישה, הדימוי של הטקסט ההיסטרי – הומצאה מתוך סבל; והכתיבה והקריאה – מעשה הפתיחה של התיבה – מקורם בסבל.

10. "הגיע הזמן שהיא תמציא לעצמה שפה כדי שתיכנס לתוכה" (הלן סיקסו, צחוקה של מדוזה)

בשונה מעוז, מקורות ההשראה של פואטיקת ההיסטריה אצל גולדברג רחוקים מהמיתוס המיזוגיני. היא אינה מדברת מתוכו, אינה עוקרת עצמה ממנו ואינה מפוצצת אותו, כדרישתה של הלן סיקסו. ובכל זאת, היא כן ממציאה לעצמה שפה עברית חדשה, שבה להיסטריה יש תפקיד מהותי כמקור להשראה, ליצירתיות ולכוח הדמיון. התדמית המיתית של נורה קרובה יותר לדמותה של אתנה – אלה נשית-גברית שנולדה מראשו של זאוס. גולדברג כותבת: "על עצמה יודעת נורה, כי בדמה שלה גבר היסוד האבהי"¹³². לצד היבטיה המאיימים, ההזדהות של נורה עם אביה מכילה צדדים מיטיבים ומגינים. עוד בילדותה הפנימה נורה את קול האב כקול שמבין אותה לעומק, קול המדבר אליה גם כשהוא נעדר – כפי שארע כאשר חלתה באדמת בגיל שמונה והייתה נתונה להזיות מפחידות.¹³³ האב, ארכיטקט, מתואר מפי חברו הקרוב, אריץ, כאדם ש"לא היה מוגבל", ש"עולמו היה רחב באמת", וכי "על אף הסביבה שחי בה לא היה לו צמצום נפשי"¹³⁴. האב נטע בנורה קרבה לטבע והוריש לה את חופש הדמיון והיצירתיות: "כשהיתה בת חמש, לימדה האב לאהוב את העננים הללו. סיפר לה עליהם כעל בריות משונות ויפות מכתבי הקודש: צאן יתרו. ואור השקיעה על הצמרת – הסנה בוער ואיננו אוכל. תמיד זכרה את הדברים האלה, והלך נפשה היה אֶלְגִי בחיק הטבע אף בימי הילדות"¹³⁵. כך סיפור הסבל, הרומן האלגי של גולדברג, מושתת על הלכי נפש הנוודים מן האב לבתו.

132. גולדברג מזכירה גם כי אביה של נורה, בניגוד לשורשיה האיכריים של אמה, הוא נצר למשפחת רבנים וחזנים; וראו גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 55.

133. בזמן מחלתה, לאחר שיבתם מהנודים, ישב האב בבית הסוהר. ובאחד הלילות שמעה את קול האב מתחנן: "הרפו ממנה, הרפו ממנה", וראו שם, עמ' 26.

134. שם, עמ' 26, 87.

135. שם, עמ' 20.

התאהבותה של נורה בארין, חברו של אביה, היא התאהבות בכפיל של אביה.¹³⁶ התשוקה לאב חרוטה בלא-מודע ומתגלה באמצעות חריטת סימן – האות A, שבהיסח הדעת "קצה נעלה היה רושם [...] על החול שבשביל" ושאותו נורה מוחקת בחיפזון מייד כשהיא מבחינה בכך.¹³⁷ האות A משותפת לארין ולאבא. דרך ארין, כפילו של האב, נורה יכולה להמשיך לשוחח עם אביה – על אף ניתוק הקשר עימו – על משמעות החיים ועל היופי.

הצד הגברי של נורה אינו מכחיש את נשיותה, ואינו מרחיק אותה מאמה, אסתר קריגר. חלקי הרומן רצופים בתיאורי מרחבים ביתיים נשיים, שבהם הנשים קוראות ומנגנות יחד, עוסקות ברקמה, בסריגה ובתיקוני גרביים.¹³⁸ המפגש בתחנת הרכבת עם אמה ודודתה ליוזה, לאחר שנה של לימודים בברלין, מציג אותן במלאות הווייתן הנשית: "הומטר חום נשיקותיהן. הן דיברו שתיהן בבת-אחת, דברים קצרים, מקוטעים, סדוקים, חסרי-תכן ומלאי-אושר".¹³⁹ על אף הכעסים, ההתמרדויות ומצבי הרוח של נורה, הדיאדה של האם-בת נשמרת. גולדברג מדגישה את "הלך-הנפש של הקרבה וההבנה שביניהן", לצד האינטימיות הגופנית – אם ובת הישנות יחד, מתלבשות ומתפשטות בטבעיות זו ליד זו.¹⁴⁰

סביבתה הקרובה של נורה מורכבת בעיקר מנשים ללא בעלים: רווקות (כדודתה ליוזה), גרושות (כאמה), או אלמנות (כדודתה זלטה). בשונה מסיפור על אהבה וחושך, המסתורין המאיים של פנדורה, ודמויות נשים פתייניות ומתעתעות אחרות, לא מזינים את הרומן של גולדברג.¹⁴¹ החידה המעסיקה את הנשים ברומן אינה האישה, אלא דווקא דמותו של גבר עדין, שברירי, נוטש, נודד, שכוחו הנפשי התדלדל לנוכח משברי החיים. ארין הוא הגרסה הנשית של גולדברג לאודיסאוס.¹⁴² גבר זה – ולא האישה המיתית – מותיר אחריו מסתורין וערפל: "האווירה בבית, אחרי בריחתו של

136. בחלום הארוטי שבו היא מסרקת שיערה מול הראי, דמותו של ארין המגיחה מאחור מתחלפת בזו של אביה, עמ' 138. הדמיון בין השניים מקבל הכרה מצידה של נורה, עמ' 51, 211. זיהוי זה הופך בהדרגה להכלאה בתוך הדיבור הפנימי שהיא מנהלת עם אביה ועם ארין – הם מכונים "אתם", ופונים אליה בגוף ראשון "אנחנו", עמ' 217.

137. שם, עמ' 112.

138. אמה של נורה היא מורה למלאכת יד, לרקמה ולתחרה, עמ' 35, 196, 220, וכן 88, 177; תמונת נשים הקוראות יחדיו לצלילי נגינה בפסנתר, וראו שם, עמ' 97; שושנה ברגמן סורגת, עמ' 100; ונורה מתקנת חור בגרב, עמ' 177.

139. שם עמ' 17.

140. שם, עמ' 31, 52.

141. חידת האישה מוטלת פעמים מספר לפני קוראי סיפור על אהבה וחושך, לעיל הערה 18: על חידת האישה, עמ' 142; על שאלת האישה, עמ' 15; על יחס הגברים לאמו של עוז כפתיינית, עמ' 20; על האישה כמטאפורה מינית, עמ' 30; על נשים מפי אמו של עוז, עמ' 447-448.

142. ראו גולדברג, והוא האור, לעיל הערה 17, עמ' 43, 70.

אריין, היתה כבדה יתר על הרגיל. כל אחת משלוש הנשים חשה עצמה מרומה. אותה חידה לא־נפתרת, אשר חד להן האיש בבואו ובלכתו, פגעה בכבודן, טרדה את מנוחתן, נסכה רוגז בהליכותיהן¹⁴³.

נורה, בדומה לאנה או ולדורה של פרויד, היא אישה צעירה שמיינותה טרם בשלה. חבריה הסטודנטים אומרים שהיא עדיין "אינפנטילית" בעניינים העדינים שבינו לכינה¹⁴⁴. לא נוח לה "לדבר על עניינים כאלה"¹⁴⁵. ביישנותה המינית מתפרשת כתוצר של החינוך הרוסי השמרני. ועם זאת, חבריה הברלינאים יודעים (וגם היא יודעת) שהתשוקה אצורה בה, ושיום אחד היא תתפרץ כהר געש¹⁴⁶. גולדברג מתעכבת על שלב ביניים זה, על הלימינליות המינית של האישה הצעירה, ומעניקה לה מרחב חופשי לביטוי. היא משמיעה את קולה גם כשהוא כאוב, סובל, משתנק וחנוק, וגם כשהוא צלול ובטוח.

פואטיקת ההיסטוריה אצל גולדברג נשענת על ריבוי: הקול הפרטי והאידיאולוגי של נורה, הפרוזה של המספרת, וקולות פואטיים וליריים המשולבים בקטעי ביניים, פולשים אל העלילה ומשכשים את סדר הזמן והמרחב של הפרוזה. באמצעות קטעים הכתובים במשלבים גבוהים נארגת אל תוך הטקסט ההוויה המיתית של נורה כמו גם הרובד המיתי, האוניברסלי, העל־זמני של הרומן¹⁴⁷. בין קטעים אלו ניתן לזהות את הלבוש העברי שגולדברג עוטה על מיתוס פנדורה, ליתר דיוק על אספקט מסוים של המיתוס: פנדורה, המופיעה בעולם בני האדם כעלמה לפני נישואיה, כלה מצועפת, ביישנית למראה ומעוררת יראה, פיגורה המייצגת את כל הנשים. ברומן, גולדברג מחליפה את הארכיטיפ הנשי האחד בקבוצת נערות – עלמות בתולות לקראת גיל הנישואין – וממקמת אותן בסצנה מקראית ליד הבאר הנמצאת בקצה היישוב, בשטח לימינלי שבין הסגור לפתוח. זהו המקום שהנערות הולכות לשאוב מים מהבאר ופוגשות את הזר:

ותלכנה הנערות לשאוב מים ובאר בכפר אין. ותלכנה השואבות חוצה לכפר, דרך רבה, בואכה המדבר. ותראנה השואבות באר והנה אבן גדולה על פי הבאר. ותאמר אחת הנערות לאיש הבא לקראתה: גולה־נא את האבן הזאת מעל פי הבאר, כי צאננו צמאות. ויאמר הבא לקראתה: לא אגול, כי גדולה האבן מאוד.

143. שם, עמ' 209.

144. שם, עמ' 188.

145. שם, עמ' 63.

146. שם, עמ' 188.

147. מדובר בחמישה קטעים המודפסים בכתב נטוי ומובלטים מהפרוזה: עמ' 57: קטע במשלב מקראי; עמ' 66: קטע לירי על הנערות השוכבות על יצוען בלילה; עמ' 108: תפילת הנערה "תנני כוח לשאת נעוריי"; עמ' 159: עולם הטבע בסתיו; עמ' 206: ימי אוקטובר משתקפים מחלונה של הדוברת.

ותישא הנערה את קולה ותבך. ויאמר האישי הבא לקראתה: למה זה תבכי. ותען הנערה ותאמר: כי גדולה האבן מאור.¹⁴⁸

גולדברג יוצרת הכלאה בין סצנת המפגש בין יעקב לרחל (בראשית כט, ב-יא)¹⁴⁹ לבין סצנת המפגש בין משה לבנות כהן מדין (שמות ב, טו-כב). בשני הסיפורים המקראיים, המפגש בין הזר לנערות (רחל ובנות מדין) הבאות לבאר להשקות את הצאן מוביל לנישואין. הזר (יעקב, משה) מופיע כמושיע: יעקב מגולל את האבן מפי הבאר, ומשה מציל את בנות מדין מן הרועים התוקפניים. גולדברג מפרה את הסדר הפטריארכלי השולט בתמונת המפגש המקראי ומוחקת ממנו את אופק הנישואין.¹⁵⁰ בגרסתה, הנערות הן שמנהלות את הסצנה: הן מגיעות לבאר, הן משמיעות את קולן ואת רצונן לפני הזר, והן מביעות את סבלן אל מול האבן הגדולה המכסה את פי הבאר. הצער הוא על האבן הגדולה.¹⁵¹ הסצנה מעוצבת כשירת מקהלת הטרגדיה, שממנה יוצאת דמות אחת ומנהלת דו-שיח עם דמות אחרת. בתמונה הראשונה מופיעה קבוצת נערות ההולכות אל הבאר עם צאן, שאף הוא מתואר כקבוצה נקבית ("צאננו צמאות"). התמונה הקבוצתית מופרת כשנערה אחת יוצאת ופונה אל הזר בבקשה שיגול את האבן מעל פי הבאר. הזר מסרב לבקשתה, "כי גדולה האבן מאור". מצלול המילים מתהדק: גדולה, גולה, אגול, גדולה, גדולה. הנערה נושאת קולה בבכי. האישי, המתואר "כבא לקראתה", שואל "למה זה תבכי?" והשאלה על אודות הסבל נענית על ידי הנערה: "כי גדולה האבן מאור". הקינה היא על כבודות וסבל, על השותק והמשתיק, על הממית, ועל מקור חיים סתום וחנוק. כאבה של הנערה מחבר בין הגופני לנפשי, בין האבל למלנכוליה, והוא שפוחת אותנו באמצעות הכתיבה של גולדברג למשאבים הפואטיים של שפת ההיסטוריה. בקיעתו של הקול הסובל על אף מוסרותיו, יכולתו להתמקם כקול חצוי (אמביוולנטי) ועצמאי בעל עוצמה פואטית מובחנת. קול זה נמצא במרכז מרחב טקסטואלי שנבנה כולו סביבו ועבורו. בכך מסתמן קו הגבול בין והוא האור לסיפור על אהבה וחושך.

148. שם, עמ' 57, הטיה במקור.

149. יעקב הוא שם אביה של נורה.

150. גולדברג מבשרת נישואין מסוג חדש – נישואין עם השפה העברית. החזון מתגלה לנורה כאשר היא מתבוננת באחד ממכריה בברלין, אלחנן קרון (גיבור הרומן אבדות), ושומעת את קולו: "לבחור לשון, כמי שבוחר לו טבעת. הזכות הזאת לבחור בלשון כבטבעת קידושי, ולברך עליה הרי את מקודשת", וראו שם, עמ' 185.

151. על האבן כמילה של כוכד וסבל בשירת צלאן ראו גלילי שחר, האבן והמילה: על שירת פאול צלאן, מוסד ביאליק, ירושלים 2019, עמ' 91.