לילי גלזנר

משחקי מיטות:
טשטוש הגבולות בין השחקנים בדרמה המשפחתית

בפרק הראשון בספר שנתה של הגיבורה, נוגה, מופרת. בבית הוריה, שרועה על מיטה ומכוסה בשמיכת הצמר המשובצת של הוריה, היא נזכרת בחברות ובקירבה ששָׁרְתָה בין הוריה טרם פטירת האב. זוגיות אינטימית המוצגת כניגוד למצבה היא, אישה גרושה שבחרה לא להביא ילדים לעולם:

> [ל]אחר הפרידה מירושלים, ואחריה הפרידה מבעלה, כשהיתה מגיעה לפעמים לביקור בערבי שבת, העדיפה לחזור בלילה לשפלה. החברות והאינטימיות בין הוריה, שהעמיקו בזקנתם, העיקו עליה במקום שיקלו עליה. הם שתקו בעניין סירובה להביא ילדים לעולם ואפילו השלימו עם כך, ואף־על־פי־כן היא חשה שלא רק לה אלא גם להם נוח שאין היא נשארת בלילות במרחב שלהם וכך היא פטורה מחיכוך בזוגיות חריפה ששומרת אמונים אפילו למיטה עתיקת־יומין, מיטת עץ צרה ושחוקה, שהוריה היו שקועים בה יחדיו בהרמוניה נינוחה. גם אם היה אחד מהם מזדעזע מחלום מוזר, או מתעורר עקב איזו דאגה חדשה, היה האחר מתעורר מיד בעקבותיו וממשיך בשיחה שכנראה התקיימה ביניהם גם בשנתם (8-9).

הבה נמקד את מבטנו בנרטיב הזוגי והמשפחתי שתיאור זה מציע לנו:[1] הנה לפנינו זוג מבוגר אשר לאורך שנות נישואיו הרבות טיפח את זוגיותו והעמיק אותה. במסגרת המשפחתית הם השכילו לגדר לעצמם תחום אישי ובד בבד לכבד את תחומה הפרטי של הבת. הבת, מצִדה, קולטת ברגישותה את ההפרדה שבין הוריה לבינה. התחום האישי הפרטי של ההורים מסומל בתודעתה בדמותה של המיטה עתיקת היומין.

ואולם בספרות, כמו בחיים, המיטה הזוגית נושאת בחובה פוטנציאל כפול – נאמנות או בגידה. הנה עולָה בדעתי מיטתם של אודיסאוס ופֶּנֶלוֹפֶּה – אותה מיטה אגדית שבנה הגיבור מגזע עץ זית, אשר שורשיו עודם נטועים באדמה. מסביב למיטה זו בנה אודיסאוס את ביתו, ואין בן תמותה שיעלה בידו להתיק מיטת כלולות זו ממקומה.[2] וכי אין זה סמל

1 מפאת קוצר היריעה לא אוכל לדון בדמות האח, חוני, ובאופן המורכב והטעון שבו האח משתלב במארג היחסים המשפחתי (במשפחה הגרעינית ובמשפחה המורחבת) **בניצבת**.

2 הומירוס, **איליאדה / אודיסיה**, תרגם: שאול טשרניחובסקי, ירושלים: שוקן, 1954. ראו **אודיסיה**, שיר 23, שורות 177-204.

הולם לאותה "זוגיות חריפה ששומרת אמונים אפילו למיטה עתיקת־יומין, מיטת עץ צרה ושחוקה, שהוריה היו שקועים בה יחדיו בהרמוניה נינוחה"? "צרה ושחוקה" – הקריאה הראשונה מפתה אותנו לפענח את צמד המילים כהוכחה נוספת לקשר הזוגי המופלא שבין הורי הגיבורה: שאין מקום צר מלהכיל את אהבתם, שאהבתם עומדת בכל מבחני ופגעי הזמן ויכולה להם, שאין הם מוכנים לוותר על שום פיסה מעברם המשותף. האומנם? הנה אנו מתקדמים שישה עמודים, ובעודנו צמודים לתודעת הגיבורה אנו גולשים מגעגועיה לנגינה בנבל בחזרה אל המיטה שעליה היא שרועה (זוכרים? שנתה של הגיבורה הופרה). אלא שעתה מתחוור לנו שהמיטה שעליה היא שוכבת היא המיטה הניצבת כעת בחדר השינה של ההורים, אלא שאין זו מיטת העץ עתיקת היומין אשר שימשה את הוריה. כבר בימי השבעה ביקשה האלמנה הטרייה לפנות מן הבית את מיטת העץ הזוגית, הצרה. "[ש]כן לאחר מות בעלה חשה צורך להגדיל את המרחב הפתוח סביבה" (14). המיטה הזוגית, שהאלמנה מודה כי בעלה לא היה מסכים לוותר עליה, מומרת במיטת בית חולים ששופצה במיוחד בעבורה, וכעת היא מיטת יחיד בעלת מנגנון חשמלי מתוחכם ומפנק. ההרמוניה הזוגית מומרת ברצון הנשי בחופש ובמרחב, שלא ניתן לו דרור במשך שנות הנישואים. רצון זה עתיד לקבל ביטוי בקולה של הבת, גיבורת הסיפור, שתטיח באוריה בעלה לשעבר: "האהבה השתלטנית שלך [...] רצית להשתעבד אלי כדי לשעבד גם אותי [...] האהבה שלך היתה מרתקת אבל גם התחילה לכבול. [...] התחלת לבלוע אותי [...] לשאוב לתוכך [...] לנכס [...] להטמיע [...] להפנים" (191, 194, 199, 200). נוגה אינה מתכחשת לאהבה שעדיין רוחשת ביניהם, שמסרבת לדעוך סופית. אך שלא כמו אמה היא אינה מוכנה לוותר על גבולות העצמי שלה, על מיטת היחיד שלה.

אך הבה נשוב אל המיטה הזוגית כפולת הפנים: נאמנות או בגידה. נוגה, שאביה לימד אותה לחפש את "הכוכב שהעניק לה את שמה" (7), מודעת גם למקור הלטיני של שמה – ונוס, אלת האהבה. ונוס־אפרודיטה היא האלה המכניסה מאהב אל המיטה הזוגית, ובעלה וולקן־הפייסטוס הוא הבעל הלוכד את הזוג במיטה ברשת בלתי נראית.[3] כך, המיטה הזוגית הופכת סמל לבגידה, להפרת אמון, לחציית גבולות – הרי הנישואים, כמוסד חברתי, נועדו לגדור את מעשה האהבה בתוך גבולות ברורים. כמו האלה היוונית־רומית, גם הגיבורה הישראלית בוגדת בבעלה, או למצער במוסד הנישואים במשמעותו המסורתית. לא, היא לא הכניסה גבר זר למיטתם הזוגית. היא גם לא נכנסה למיטה זרה כמעשה בת שבע, אשת אוריה בסיפור המקראי. תחת זאת היא הפילה בסתר. גבולותיה המטפוריים של המיטה הזוגית מתרחבים – הם מהדהדים בעצם ההתעברות, בהחלטה שלא ללדת ובהחלטה להסתיר.

3 **שם**, שיר 8: שורות 266-366.

זאת ועוד, כאשר הזוג הגרוש, נוגה ואוריה, ניצבים נוכח המיטה האחרת, יצירתו של המהנדס־הנגר "יורשו של האב",[4] מילותיהם משיבות את מיטת העץ עתיקת היומין של ההורים אל מרכז החדר, אל מרכז במת חייהם. נוגה מזכירה לאוריה את הפעם הראשונה שבה קיימו יחסי מין:

- [ה]תעקשת שנשכב במיטה הזוגית של הורי ולא במיטה שלי.
- כי המיטה שלך היתה צרה, מיטה של מתבגרת, ודווקא אז היה חשוב לשנינו מרחב שיוכל להרגיע בהלה וחרדה. לכן שכבנו במיטה של ההורים שלך, שהיו אז, נדמה לי, בחוץ־לארץ.
- ביוון.

[...]

- אבל אני לא חששתי מהפתעה, אלא מפלישה לאינטימיות של הורי. והרי למרות הכביסה והגיהוץ של כלי־המיטה בכל־זאת הצליחו שני כתמי דם שלי להכתים את המזרן, ולא הצלחתי להעלים אותם, ונאלצתי להפוך את המזרן.
- ונניח שההורים שלך שכבו מאז, כמובן בלי ידיעתם, על סימני הבתולים של בתם –אולי זה היה דווקא נעים להם, אני מתכוון בתת־מודע.
- עכשיו אתה כבר מייצג את התת־מודע של הורי.
- בדרך של היקש. כי לי, למשל, לא היה אכפת לשכב על מזרן שבמעמקיו, בלי ידיעתי, יהיה חבוי סימן מבתוליה של בתי.
- בת כמה היא עכשיו?
- בת שש.
- אז יש לך זמן עד אז. (192-193).

המיטה הזוגית שוב אינה מגלמת הרמוניה אלא חציית גבולות פרובוקטיבית הגובלת בפריצת הטאבו החמור של גילוי עריות. הנה כי כן, האהבה האובססיבית, הבולענית, מטשטשת גבולות: גבולות בין גבר לאישה, גבולות בין בת להוריה, גבולות בין אב לבתו, גבולות בין אב לבעל. אהבתו של אוריה – "אותה 'אהבה עתיקה שעדיין מדממת'" (176)[5] – ספוגה, באופן פיזי ומטפורי כאחד, במיטה הזוגית עתיקת היומין של האב. אותה מיטה שהאם, מדעת או שלא מדעת, ממהרת להוציא מביתה לאחר פטירת האב.

למעשה, טשטוש הגבולות בין "האני" ל"אחר", טשטוש הזהויות, טשטוש התפקידים,

4 ושוב מהדהדת תבנית דמותם של אודיסאוס ומיטתו האגדית, זו הפעם באירוניה ברורה.

5 ראו גם עמ' 160. מי מגדיר כך את אהבתו של אוריה, הוא עצמו, נוגה, שניהם? גם הגבולות בין תודעה לתודעה אינם ברורים.

מאפיין את תפיסת העצמי של רוב הדמויות **בניצבת** ובא לידי ביטוי ביחסים המורכבים שביניהן. בשפתה הסימבולית של היצירה המיטה משמשת אחד הביטויים המרכזיים בדרמת המשחקים והזהויות, בייחוד במרחב המשפחתי. יתר על כן, המיטה עצמה הופכת לניצבת המחליפה תפקידים וזהויות: מיטת בית חולים ישנה שנועדה להקל על אלמנה מבוגרת; אחת מארבע תחנות בנדודי הלילה של האם ולאחר מכן של הבת, שאינה אלא ממלאת מקום בדירה; לשעה קלה המיטה משמשת בתפקיד מרחב של תשוקה ופיתוי עבור הבת הבוגרת במפגש עם "יורשו" של האב; ובשעה אחרת היא מכילה את הבעל לשעבר והופכת למשטח שבו נשפטת נוגה על סירובה לקבל על עצמה את התפקיד שיועד לה – היות רחם פורה, כלי להנצחת זרע הגוף, בלשונו של אפלטון,[6] או בלשונה של אמה: "תני לו את הילד הזה, תני לו אותו, וכך גם יישאר בעולם משהו ממשי ממך, לא רק צלילי נגינה שמתפוגגים באוויר" (210).

אך נשוב אל המיטה – המיטה ההולכת ומתרבה בסיפור והופכת לרשת סבוכה של מיטות – מיטות זמניות, מיטות מדומיינות, מיטות ניצבות. ונוגה, כמו זהבה הקטנה, עוברת בין מיטות, מחפשת לעצמה את המיטה שתתאים למידותיה ותאפשר לה סוף־סוף לישון ברווחה, מוגנת ושלווה.

ואולם האם ניתן למצוא מיטה כזאת במרחב זוגי ומשפחתי שגבולותיו נחצים ללא הרף? כאשר שחקני הדרמה המשפחתית מהדקים את אחיזתם זה בזה באמצעים ישירים ובדרכים סמויות, במודע ושלא במודע? הפסיכולוגית אריאלה פרידמן כותבת:

> היום די ברור לנו, שלא חייב להיות קונפליקט מהותי בין הענקה לאוטונומיה. ניתן, תיאורטית, להיות אדם קשור ואוטונומי, מרגיש את האחר מבלי לוותר על העצמי, בעל גבולות ששומרים עליהם במצבים מסוימים ופותחים אותם לרווחה במצבים אחרים, בעל יכולת לאהוב ולהיות נאהב, ולא ללכת לאיבוד.[7]

אני קוראת את דבריה ומהרהרת שמא המיטה – כיוון שהיא מרחב אינטימי המאפשר מפגש משפחתי מכיל וחם (חִשבו על בוקר שבת חורפי וקר, שבו הילדים מתכרבלים במיטת ההורים) – אך טבעי שהיא תייצג את המרחב שבו אנו מתמודדים, בבגרותנו, עם הצרכים המנוגדים אך המשלימים: הצורך בקִרבה והצורך בריחוק, הצורך בהזדהות והצורך באוטונומיה. שמא "משחקי המיטות" **בניצבת** אינם רק סימפטום, או תמונת מראה, למשפחה ולחברה המתקשות לבצע הפרדה בין האני לבין הזולת. שמא "משחקי המיטות"

6 ראו נאום דיוטימה ב"משתה" לאפלטון. **כתבי אפלטון**, "המשתה", כרך ב, תרגם: יוסף ג' ליבס, תל אביב: שוקן, 1979, עמ' 99-155.

7 אריאלה פרידמן, **מחוברות: אמהות ובנות**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 42.

נועדו להזכיר לנו כי כל אחד ואחת מאתנו – לעולם קיימים ביחס לאחר, לזולת, אין עצמיות כשלעצמה.[8]

ואף על פי כן, המיטה הנוכחת־נעדרת בתמונת הסיום של **ניצבת** מטרידה אותי. בפרק הראשון, כאשר נוגה נעורה משנתה, היא הוגה בהרמוניה הזוגית של הוריה במיטתם עתיקת היומין, והיא נזכרת כיצד פעם בליל חורף כשנשארה ללון אצל הוריה, אביה חג סביב המיטה הזוגית בצעדים קטנים, "[ק]ד קידות מנומסות אל אשת נעוריו השוכבת לפניו. מה לעשות, אהובתי, הסופה העיפה אותי עכשיו מסין ליפן והפכה אותי ליפני". (9). והנה, בתמונת הסיום נוגה יושבת על במת אולם קונצרטים בקיוטו. ביצירה המרכזית שהיא עתידה לנגן בערב זה היא מזהה את אמה. היא חשה שכאשר תפרוט על הנבל את היצירה היא תנגן את אמה. ואולם אין זה קטע סולו אלא דיאלוג בין שני נגני נבל: נוגה וממלא המקום, נגן נבל יפני קשיש. זמן קצר לפני כן הקשר הסימביוטי בין הבת לאם נתן את אותותיו, וגופה של נוגה נענה לפניית האם ושב לייצר את מחזור הפריון. סערת רגשות פוקדת אותה בדמות בכי המרעיד את כתפיה. בן זוגה לנגינה מבחין בדבר "[ה]וא קם ממקומו, ובצעדים קטנים ועדינים, דומים לאלה שאביה היה משעשע בהם את אשתו בלילות, הוא מרחף אליה ורוכן" (296).

מיטת העץ הצרה עתיקת היומין ניצבת על הבמה גם בהיעדרה – שחקני הדרמה המשפחתית, או בבואותיהם, לכודים בה לעד: כתמי הדם הישנים אשר נספגו במזרן מיטת ההורים מהדהדים כעת בשטף דם הווסת הקולח בגופה. ואולם הבת אינה מנגנת את מנגינת חייה, היא מנגנת את אמה; ולצדה "בן זוגה, הנבלן הישיש" (295) – רוחו של האב מסרבת לפנות את הבמה, גם לאחר מותו. ואין זו רק דמותו של אביה המהדהדת בבבואה זו, אלא זוהי דמות האב הכרוכה בדמות הבעל. בן זוגה לנגינה עוטה כעת גלימה מעוטרת בסמל פאלי מובהק: "חרב של סמוראי רקומה [...] בחוט אדום" (295). גם דמות האב האחר, הבעל

8 אזכורו של בובר ב**ניצבת** מזמין דיון מעמיק נפרד. אף על פי כן, בהקשר זה מתבקש להביא מדברי בובר בחיבורו **אני ואתה** (חלק א, סעיף 3): "האני כשהוא לעצמו אינו קיים, אלא רק האני במילת היסוד אני־אתה והאני במילת היסוד אני־לז". מרדכי מרטין בובר, **אני ואתה**, תרגם: אהרון פלשמן, דברי הקדמה: שולמית אלוני, נספחים: יעקב רז, אהרון פלשמן, אדמיאל קוסמן, ירושלים: מוסד ביאליק, 2013. במסה המצורפת לתרגום זה כותב המתרגם והפסיכיאטר אהרון פלשמן: "[על פי מספר אסכולות פסיכולוגיות] הפרט כשהוא לעצמו הוא מעין אשליה; רק דרך הזולת, רק דרך האחר הוא חש את קיומו הוא. [...] תחומים רבים של טיפול מכירים בחשיבותם הרבה של יחסי אני־אתה. מייסדי תחום הטיפול המשפחתי, למשל, כתבו [...] שתכלית הטיפול המשפחתי לאפשר לכל אחד מבני המשפחה לפתח 'אני' נבדל ושלם, כדי שיוכל לכונן קשר עם 'אני' נבדל ושלם אחר. ובמילים אחרות, לאפשר קשרי אני־אתה בובריאניים" ("מה ענין בובר אצל המאה ה־21? הרהורי מתרגם", **שם**, עמ' 151-152). אדמיאל קוסמן, המציג את היסוד האמוני האימננטי בשפתו של בובר, מזכיר גם הוא את אימוץ המושגים הבובריאניים על ידי תורות פסיכולוגיות. ואולם קוסמן מדגיש את חלקיות המהלך המתמקד "ברמה האנושית בלבד" ("מבוא למשנת בובר", **שם**, עמ' 211, הערה 125).

לשעבר, זה שלא אכפת לו לשכב על מזרן שבמעמקיו, בלי ידיעתו, יהיה חבוי סימן מבתוליה של בתו – גם דמותו של אוריה, זה הקרוי על שמו של הגיבור החיתי שנשלח למות בחרב כיוון שהמלך חילל את מיטת כלולותיו, גם בבואת דמות זו לכודה בבבואתה של המיטה הנוכחת־הנעדרת על הבמה. לבסוף, אני שבה וקוראת את המילים החותמות את הספר: "הוא מרחף אליה ורוכן". אז יש לנו מיטה, אם, אב, בעל ובת... אבל, איה נוגה?