

מבט שני: עיון מחודש בדיוקן

ננסי ברג'

כדי להיטיב לראות תצלום יש לשאת את העיניים ממנו והלאה, או לעצום עיניים. הצילום חייב להיות דומם, אין כאן שאלה של שיקול-דעת אלא של מוסיקה. אנו מגיעים לסובייקטיביות המוחלטת רק בִּמצב, ובמאמץ, של דממה. לא לומר דבר, לעצום עיניים, להניח לפרט עצמו לעלות ולהתגלם.

רולאן בארת²

מלכתחילה, ממש מן הכותרת, הרומן קול צעדינו (2008)³ מכוון אותנו כקוראים אל חוש השמיעה. אבל הרי זו הטעיה מכוונת, אחיזת עיניים מצד הסופרת, שפועלת גם להסיט את תשומת לבנו. כי לא לקול הצעדים "שלנו" אנחנו מאזינים – כלומר לא לקול צעדי דמויות הילדים שבספר – אלא לקול צעדי האם, הדמות שאת דיוקנה משרטט הרומן; ולא חוש השמיעה אלא חוש הראייה דווקא הוא שעומד במוקד פרויקט הכתיבה של רונית מטלון.

1 תודה למארגני הכנס "A Tribute to Ronit Matalon" שנערך באוניברסיטת קיימברידג', אנגליה, במאי 2017, וכן לרבקה קופלנד, לדבורה סטאר וליניב פרקש.

2 רולאן בארת, מחשבות על הצילום, מצרפתית: דוד ניב, ירושלים: כתר, 1988, עמ' 57-58. מצוטט בתוך רונית מטלון, "תצלום", זרים בבית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 147.

3 רונית מטלון, קול צעדינו, תל אביב: עם עובד, 2008.

הרומן הראשון שלה, זה עם הפנים אלינו (1995),⁴ מסתיים בסיפורם המטריד של הילדים במלאווי. הילדים שם סובלים מקטרקט, וראייתם שבה אליהם בזכות רופא מנתח זר; אלא שעד מהרה הם מעוורים את עצמם באלימות. מתחילת הספר ממש – בכותרת, בהכללתם של תצלומים אמיתיים, בתיאורים החזותיים – היצירה הופכת על ראשו את הניגוד הבינארי בין הרואים והעיוורים, מכוונת מחדש את מבטו של הקורא, ממקמת מחדש סובייקט ואובייקט. לכל אורך הספר חוש הראייה מובלט על ידי החיבור בין תצלומים ועיוורון. התצלומים ברומן הראשון של מטלון הם סוג של מטבע עובר לסוחר, בין שהם קיימים, חסרים, מתוארים, מסופרים, נגנבים או מושבים.⁵

מוטיבים של עיוורון וצילום מופיעים גם בקול צעדינו – אבל כאן, תצלום אחד במיוחד חוזר בכמה "ביקורים"; הוא גם מוצב בדו־שיח עם ציור. מאמר זה טוען שקול צעדינו ממשיך בפרויקט של מטלון, ומהווה למעשה פיתוח נוסף שלו, תוך התמקדות חדה יותר: בדיוקן. המחברת משחקת במוסכמות של סוגת הדיוקן, ומאזנת את הנרטיב שלה בין הדרישות של סוגה זו לבין אלה של הרומן. התצלומים הרבים

4 רונית מטלון, זה עם הפנים אלינו, תל אביב: עם עובד, 1995.
 5 ראו, למשל: Ofra Amihay, "Immigwriting", Ofra Amihay and Lauren Walsh (eds.), *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctions*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub., 2012, pp. 131-166; Lili Ratok, "'My Gaze Was All I Had': The Problem of Representation in the Works of Ronit Matalon", *Israel Social Science Research* 12, 1 (1997), pp. 45-58; Barbara Mann, "Photography and Memory in Ronit Matalon's 'The One Facing Us' and W. G. Sebald's 'Austerlitz'", NAPH, Stanford University, June 2005; חנן חבר, "רונית מטלון – רק כך אני יכולה לראות", הארץ (14.6.1995). נדפס מחדש בתוך: חנן חבר, הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 329-336; גבריאל צורן, "בין בדיון לתיעוד: חדירת התמטיקה של הצילום אל הרומנים העבריים בשנים האחרונות: עיון ביזה עם הפנים אלינו" וב'חדר', גידי נבו, מיכל ארבל ומיכאל גלזמן (עורכים), עתות של שינוי: ספרויות יהודיות בתקופה המודרנית: קובץ מאמרים לכבודו של דן מירון, שדה בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2008, עמ' 317-340; לילי רתוק, "זה עם הפנים אלינו", נגה 30 (1996), עמ' 43-44.

שהופיעו ברומן הראשון פרי עטה, חלקם דהויים, חלקם מטושטשים, חלקם חסרים, מוחלפים הפעם בתצלום אחד, המתואר בכמה וכמה גרסאות. המאמר שלי קורא את הרומן המאוחר יותר הזה – נוסף על מבחר מסיפוריה הקצרים של מטלון – כחידוש רדיקלי של סוגת הדיוקן, או כעיון מחודש בו. החידוש הזה מתאפשר רק בזכות כתיבתה המוקדמת יותר, ובאמצעות ההתקדמות אל מעבר לתפיסות המקובלות של המבט.

* * *

בתאוריה של לאקאן המבט נשלט על ידי יחסי כוח, והוא גרוש חרדה. "מה שמכונן אותי, ברמה היסודית והעמוקה ביותר", כותב לאקאן, "הוא המבט שמבחוץ".⁶ עבודתה המוקדמת של לורה מאלווי בתחום חקר הקולנוע בנתה על רעיונותיו של לאקאן, וכן על אלה של פוקו, כדי לזהות במבט או לכפות עליו איכות ממוגדרת, בטענה להחפצה של נשים כיעד מציצני.⁷ אף שלימים האפילו עבודות של רבים אחרים על זו של מאלווי, ואף שהיא עצמה התנערה ממנה במידה רבה, היא עדיין משמעותית להצגה של המבט כיחסי. ברכה אטינגר תיקנה את התאוריה של המבט כדי לעשות אותו הפיך, ועל כן, בסופו של דבר, הדדי. המבט המטריקסיאלי שלה הופך בין מה שבפנים למה שבחוץ ("היפוך סימולטני של מה בפנים ומה בחוץ").⁸

גישתה של אטינגר מייחסת חשיבות גדולה לנזילות, להדריות, ולבין-לביניות. תפיסתה מעניקה למבט כוח טרנספורמטיבי החורג מעבר לכוח המחפיץ המיוחס לו אצל לאקאן ומאלווי, ואף מעבר לכוח החתרני שמזהות בו פמיניסטיות בנות ימינו. במבט המטריקסיאלי של

Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 6
Alan Sheridan (trans.), New York: W. W. Norton & Co., 1977, p. 106.

Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, 3 7
(1975), pp. 6-18.

Bracha Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, Minneapolis: University 8
of Minnesota Press, 2006, p. 82.

אטינגר אנחנו מביטים בה והיא מביטה בנו ברגע משותף של שיווי משקל. מעשה ההתבוננות משפיע על התמונה. "המבט המטריקסיאלי איננו חזותי טהור; הוא חודר לחזותיות, מפריע אותה, ומשנה את התמונה".⁹ מבחינת אטינגר, המבט המטריקסיאלי מציע אמצעי של אחרות, של הזדהות ושל ריפוי. לדבריה, "אני אינני מתעניינת רק בטראומות שלי [...] אלא גם בטראומה של האחר".¹⁰ המבט המטריקסיאלי הוא מפתח לרעיון הדיוקן.

מסיפוריה המוקדמים של מטלון עולה כי ההתעניינות שלה בדיוקנאות מקורה בקסם שאמנות הצילום מהלכת עליה. מאיה ברזילי מזהה את מחשבות על הצילום פרי עטו של רולאן בארת – עיון מסאי במהות הצילום – כאינטרטקסט המרכזי של "תצלום", אחד הסיפורים הראשונים שמטלון פרסמה.¹¹ הסיפור שואב גם מתפקידיה האחרים של הסופרת כעיתונאית הארץ וכחברת סגל בבית הספר לאמנות "קמרה אובסקורה". המספרת בסיפור מסתננת לרצועת עזה בחיפוש אחר מידע על חברים שנעלמו, ואז אחר תצלום, דיוקן. הסיפור עמוס אמירות על צילום, על דימויים חזותיים ועל התבוננות, שהמלוטשות שבהן לקוחות מבארת. "הצילום כראי התקופה מעניין אותי",¹² פותחת המספרת. הסיפור מסתיים כאשר הגיבורה מחִיָּה את חברתה האבודה מתוך תצלום, "רק מכוח מבטי",¹³ ואז חותמת: "לא היה לי דבר מלבד המבט".¹⁴

המבט הוא שמלווה אותנו כקוראים ביצירתה של מטלון, והוא שמעניק לנו תובנה חשובה. הסיפורים "אח קטן" ו"ילדה בקפה",

9 שם, עמ' 124.

10 שם, שם.

11 Maya Barzilai, "Reading Camera Lucida in Gaza: Ronit Matalon's Photographic Travels", *Comparative Literature* 65, 2 (2013), pp. 200-219. מאמרה של דבורה סטאר בקובץ זה מתמקד בשימוש הפורה שעושה מטלון בציטוטים ספרותיים בקול צעדינו.

12 רונית מטלון, "תצלום", זרים בבית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 143.

13 שם, עמ' 147.

14 שם, שם.

אשר שניהם מאוגדים באסופה אחת עם "תצלום", מציינים רגעי התבגרות. "אח קטן" מתרחש בעקבות מותו הטרגי של האח הגדול, ומעביר את מבטו אל הנער שבכותרת, ניסו בן החמש-עשרה. הכול אנחנו רואים מבעד לעיניו כשהוא מתבונן בחלונות המוארים של שכניו, למעלה לשמים, בנערות שחברו מביא ובסביבתו. "ילדה בקפה" נראה, לכאורה, כסיפור של התנסות מינית ראשונה, וכמעין סיפור נלווה ל"אח קטן". אבל בשני המקרים הקטלוג הזה כמעט לא רלוונטי, כי לאמתו של דבר שני הסיפורים עוסקים בהתבוננות, בראייה ובהיראות. מוזי לוגאסי, הילדה בקפה, תמיד מתבוננת: "עיניה העגולות מטיילות בלי מחוייבות מן הדפים [...] אל הרחוב, נאחזות כמו קרס של חכה בתנועה בלתי צפויה, השתהות, מבט צדדי"¹⁵; היא "סוקרת בחשיבות עצמית של יען את בית הקפה"¹⁶.

היא ושאר הדמויות מתבוננות מבעד לחלונות, לרחוב שמחוץ לבית הקפה, ומן הרחוב אל תוך בית הקפה, מביטות במראות ולחלל האוויר. להביט פירושו ללמוד, להבחין, לשפוט. אביה של מוזי טוען כי הוא יכול להרשות לעצמו "את הנדיבות של ההתבוננות"¹⁷, אבל דומה כי אינו רואה את בתו־שלו, ובכך מצטרף לשורה ארוכה של אבות נעדרים המאכלסים את עולמה הברזי של מטלון. למרות – ואולי בזכות – חוסר תשומת הלב שלו, הסיפור הופך לדיוקן של מוזי, כגרסה נוספת של הדברים המופנים אל האב: "אנשים כמוך, שמסתכלים עלינו קצת במבט של נשים וקצת של ילדים"¹⁸.

* * *

15 רוגית מטלון, "ילדה בקפה", שם, עמ' 53-54.

16 שם, עמ' 62.

17 שם, עמ' 55.

18 שם, שם.

התצלום שהוזכר לעיל מתוך קול צנדינו מופיע שבע פעמים לאורך הספר; ורק בפעם הראשונה הוא מתואר בשלמותו. המספרת מתייחסת אל עצמה בגוף שלישי מרגע שהיא עוברת מזיהוי האנשים בתצלום אל תיאורו לפרטי פרטיו.

היינו שלושה בתצלום: הוא, האמא ואני בגיל שנה ועשרה חודשים [...] הם כורעים לפני היונים, בתוך היונים, הילדה ביניהם, עומדת כמו בובה שלרצע הציבו אותה על רגליה, תמכו בה מאחור... שלא תאבד את שיווי-משקלה [...] התצלום שטוף בירקרקות נוטה לצהוב. הכול שטוף: הכיכר, היונים, הרמויות, חזיתות הבתים מאחוריהם [...] הוא מחזיק יד אחת על כיס מקטורנו, האחרת שלוחה ליונים, קוראת להן, מביט בצלם, מחייך [...] האמא לא. היא עסוקה בלערוך את הילדה לפני המצלמה, יד אחת תומכת בה מאחור והשנייה, הגלויה לעינינו, אוצזת בידה, מלווה את המבט השקדני שהיא נותנת בילדה, אומר כאילו: תסתכלי, תסתכלי.¹⁹

הפורטרט המשפחתי הזה ניצב בלב הרומן, ושניהם – התצלום והרומן – חקירות גם של משפחה וגם של סוגת הפורטרט. המילה "פורטרט" מקורה בפועל הלטיני *protrahere*, שמשמעותו "למשוך החוצה, לגלות, לחשוף".²⁰ סוגה אמנותית זו מייצגת אדם יחיד, תוך התמקדות בפנים ובהבעתם. היא הכתה שורש בקרב בני המעמדות הגבוהים, ובראשיתה התמקדה בעשירים ובחשובים כנושאים. הפורטרט מתנדנד בין ייצוג לאסתטיקה, ולא נועד לייצר רק דמויות או שקילות חזותית, אלא לשרטט אופי ומצב רוח.²¹

19 מטלון, הערה 3 לעיל, עמ' 37.

20 "פורטרט הוא ציור, תצלום, פסל, או ייצוג אמנותי אחר של אדם, המבליט את הפנים והבעתם": Susan Walker, *Greek and Roman Portraits*, London: British Museum Press, 1995, p. 16.

21 או את "הרגש שמעורר המקור", ר"ג קולינודר כמצוטט בתוך: Wendy Steiner, "The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting", *Semiotica* 21, 1-2 (1977), pp. 111-119.

הדיוקנאות ייצגה גם מעמד, כיוון שלקחה לה כנושאים ראויים בעיקר את העשירים, אלה שעתותיהם בידיהם. הפורטרט חריג בין האמנויות החזותיות: כדברי ונדי סטיינר, הוא "נשלט בעת ובעונה אחת בידי נורמות של אסתטיקה ושל ייחוסיות [...] הן *designatum* והן *denotatum*". סטיינר מציינת את "הדחף הצנטריפוגלי הגלום בִּדְנוֹטָצִיָה של הדיוקן".²²

כסוגה ספרותית הפורטרט משויך לנשים; גם בהיותו נוסחתי, הוא נותר פתוח מבחינה מבנית; מבין סוגי הנרטיב השונים, הוא מופיע לרוב בצורה קצרה, תוך העדפת תיאור ואפיון על פני פעולה ועלילה.²³ ברומן הנדון כאן מטלון מביאה לידי דיאלוג שתיים מבין המדיות השכיחות ביותר של הפורטרט – הציור והצילום – באמצעות פרוזה אֶקְפְּרֶסִיבִּית למחצה. הרומן מאזן בין הדחף הצנטריפוגלי לבין הדחף הצנטריפֶּטְלִי ההפוך, כשם שמטלון מעמידה קיטוע מול אחדות, ריבוי מול יחידות, ותנועה מול קיפאון.

קול צעדינו מסופר, בחלקו הגדול, בגוף ראשון רבים. דמותה של בת הזקונים, "אל בְּנֵת", היא סוג של אלטר-אגו לקול המספרת. אף על פי שלפעמים היא נכתבת בגוף שלישי, המידע נמסר מנקודת המבט שלה, והיא שמשמשת עיניים ואוזניים ליצירה. ההסתכלות שלה על התצלום, על הציור ועל שאר הדמויות היא שמדווחת. וגם תפיסתנו אותה מתווכת באמצעות מילותיה.

כפי שקבע בארת, "אתה היחיד שלעולם אינו יכול לראות את עצמו אלא בתמונה".²⁴ אל בְּנֵת מתארת את מאמצייה לראות את עצמה. בהביטה בבִּרְכַת המים הישנה היא מספרת כי "מְרַצֶפֶת הבטון של בִּרְכַת המים [...] בקעה תמיד עוד כבואה של זו שהתכוננה בי, חוקקת אותי טוב־טוב ואני אותה, חוקקת אותה בתור העתיד שהוא

22 שם, עמ' 111.

23 ראו, למשל: Nina Ekstein, "Women's Images Effaced: The Literary Portrait in Seventeenth-Century France", *Women's Studies* 21 (1992), pp. 43-56.

24 רולאן בארת, רולאן בארת על פי רולאן בארת, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2011, עמ' 43.

ההתבוננות לאחור. כך קיבלתי את האזרחות הזאת, של להיות אורחת בחי"י.²⁵ בהמשך הפרק היא מציינת את הצורך שבהיראות. "בדידותי", היא נזכרת, "דרשה עוד זוג עיניים בלתי־מביט, לא מתעניין, שווה נפש כמו זה של רחל אמסלם: קהל עם עיניים קשורות".²⁶ ברומה לסופרת שלה, הנערה הצעירה מציגה ומסבכת את רעיון ההתבוננות, את מושג המבט. שהרי בעיניים קשורות רחל אמסלם אינה מחזיקה עוד בכוחו של המבט.

* * *

התצלום שמופיע שוב ושוב בקול צעדינו נוכח רק כתיאור, לעולם לא כתמונה ממשית כמו אלה שנדפסו בזה עם הפנים אלינו. כביכול זהו תצלום של משפחה – אם, אב, ילדה – בפיאצה סן־מרקו שבוונציה. אבל האיכות הקבועה של התצלום מתערערת בידי תיאוריו הנשנים. הלינאריות של המידע הנוסף עם כל תיאור נסתרת בידי המעגליות שבעצם החזרה. הערך התיעודי – של אמנות הצילום באופן כללי ושל התצלום הזה בפרט – נשלל בידי הטענות בדבר הבדיוניות שלו: "זהו צילום בדיוני [...] זה לא היה";²⁷ "אין דבר כזה. אין תצלום כזה";²⁸ "התצלום ביטל את עצמו, מחק את פרטיו";²⁹ ומציאותו מתערערת עוד בידי השקריות של מה שנשקף מן התמונה: "מכל המראות המופרכים של התצלום, המופרכות של הכמו־משפחה של התצלום, המופרכות של ההיה שלא היה".³⁰

אחד ה"ביקורים" האחרונים בתצלום (כלומר ההתייחסויות אליו) מעורר זיכרון מן הערב שלפני הצילום, התורם מידע מוקדם שמקורו מחוץ למסגרת התצלום. במאמרה שהוזכר לעיל, ונדי

25 מטלון, הערה 3 לעיל, עמ' 100.

26 שם, עמ' 101.

27 שם, עמ' 38.

28 שם, עמ' 166.

29 שם, עמ' 343.

30 שם, עמ' 166-167.

סטיינר קובעת: "דיוקנאות, בלי קשר לכמות המידע שהיא מוסרת בקשר לנושא שלה, יכולה להעביר אותו רק באמצעות ידע מוקדם על הנושא".³¹ הזיכרון כאן הוא בדבר מריבה בין ההורים, אלימות מצד האב ותגובת האם. בדחיית האפשרות הנרטיבית, הקול – כנראה של הילדה, שבגרה בינתיים – מוחה: "לא אדוכב את התצלום הזה, לא אהפוך אותו בכוח ליש, כי הוא אין";³² ואחר כך היא שואלת, "מתי עלתה ממנו אחת האפשרויות של הסיפורים האפשריים?"³³

התצלום הזה מנהל דיאלוג עם תיאורים נוספים של סובייקטים מנקודת מבטה של אל פֶּנֶת, וגם מנקודות מבט אחרות – כמו זו של האם המתארת את האב ואת הדמויות האחרות, דיאלוג עם סובייקטים אחרים ועם דיוקנאות אחרים, ובפרט עם הציור "המרפסת". רפרודוקציה של ציור השמן מ-1868 של אדואר מאנה תלויה ב"צריף", ביתה הצנוע של המשפחה, ומתוארת בשלושה פרקים קצרים ונפרדים. בניגוד לתצלום מפיאצה סן-מרקו, יצירת האמנות ידועה היטב: מראה – בספרי אמנות, באינטרנט, במוזיאון ד'אורסה – יכול לשמש נקודת ייחוס לקורא. הציור מתאר שלוש דמויות על מרפסת: גבר ואישה עומדים ואישה צעירה יותר יושבת לימנם.

כל אחת מן הדמויות בחזית הציור מעוטרת: האישה – בעניבה, האישה העומדת – בפרח גדול המוצמד לסרט או לצעיף על ראשה, והאישה היושבת – בקמע התלוי על שרשרת המהודקת לצווארה. וכל אחד מן השלושה גם מחזיק פריט כלשהו (הגבר – סיגריה, האישה העומדת – שמשייה, האישה היושבת – מניפה), המצביע בכיוון שונה, בדומה למבטיהם. התבוננות מדוקדקת יותר מגלה כלב קטן, קינג צ'רלס ספניאל, עם כדורו, למרגלות האישה היושבת, כמו גם פרחים כחולים בעציץ מקושט ותריסים ירוקים בצבע המעקה,

31 Steiner, הערה 21 לעיל, עמ' 113.

32 מטלון, הערה 3 לעיל, עמ' 166.

33 שם, עמ' 344.

שמשלימים את הציור. רק תשומת לב קפדנית במיוחד – או צפייה מודרכת – מגלה את דמותו המואפלת של ילד או משרת ברקע. הוא נמחק בתיאור הספרותי של הציור.

הקורא המשכיל עשוי להיות מודע לכך שהדמויות הן דיוקנאות של הצייר ז'אן-בטיסט-אנטואן ג'יימה, שעומד במרכז, הפנת פאני קלאוס לשמאלו ובֶּרְת מוריזו הצעירה (לימים, גיסתו של הצייר) בכיסא. אבל לאל בֶּנֶת אין ידע מוקדם כזה. על כן היא מתבוננת בדמויות כפי שהן, ומנסה להבין את הבעותיהן ואת היחסים ביניהן. היא אינה מקדישה תשומת לב רבה לפרטים האחרים, ומתעלמת מן הדמות הרביעית, שאין לה מקבילה בתצלום המשפחתי מפיאצה סן-מרקו.

הרפרודוקציה תלויה על אחד מקירות הצריף, מוארת באור המגיע מחדר האמבטיה. הילדה הצופה, שמתבוננת בהבעות שבציור וביחסים בין הדמויות, מציעה פרשנות משלה למה שנראה לה כנתק בין הדמויות. הגבר, כך היא סבורה, "כל־כך הוא שייך לשתי הנשים שלפניו, המבוגרת והצעירה, שאין לו צורך בכלל להראות את זה, השייכות היא מובנת מאליה, יכולה להתמוזג באקראיות הגמורה, הטבעית".³⁴ אל בֶּנֶת יוצקת את תקוותיה־שלה אל תוך הציור, ובכך מאשררת אותן גם ביחס לתצלום ולמשפחתה.

אבל במיוחד בתיאור דיוקנה של מוריזו, בת־דמותה, כביכול, היא חושפת הרבה. "במה היא מתבוננת, ומדוע צריך מבטה כל־כך להרחיק את עצמו, לייחד את עצמו ככה? ממה הוא מבדיל את עצמו, מבטה?³⁵" "ההבדלה ההפגנתית המדומה [...] הצעירה שחורת השיער רואה הכול, רואה מהגב גם כשהיא מתבוננת לפנים [...] היא רואה, רואה, רואה, מפעפעת לתוך הסצינה כולה את ראייתה היוקדת, הנעדרת, הפסיביות הפעילה הזו המלאה צער חסום, יגון שחסם את עצמו ונהפך למין אדמת טיט של מועקה כבדה".³⁶ אל בֶּנֶת משליכה

34 שם, עמ' 227.

35 שם, עמ' 228.

36 שם, עמ' 228-229.

את עצמה על הדמות השלישית והצעירה ביותר בציור, וכך מוצאת דרך להפנות את מבטה פנימה, אל עצמה. לעולם לא תהיה קרובה יותר מאשר ברגע הזה להכיר בנוף הרגשי שלה־עצמה – נוף של כעס ועצבות.

אבל אחרי סידור מחדש של הרהיטים בצריף הילדה רואה את התמונה מזווית אחרת. היא צריכה להתאמץ יותר כדי לראות אותה, ולפעמים קולטת משהו חמקמק, "הסוד", עד שמישהו מכבה את האור וההשתקפות אובדת. זה טבעו החמקמק של הדיוקן, האי־אמינות של המבט שמטלון חוקרת באמצעות ריבוי תיאורים, נרטיב מקוטע וזליגה בין מדיות; באמצעות שימוש בבדינויות, מחיקה, ביטול. הציור ותיאוריו ממחישים את יכולתה של הילדה לראות, בוחנים את טבעו של המבט, מהדהדים את הדיוקן המשפחתי.

כך כותבת מטלון במאמרה "הגיהינום של הראייה" שבו היא קוראת את יהושע קנז:

קשה, כך נדמה לי, להגזים בחשיבות ובמרכזיות שתופסים המבט, העין הרואה והמרָאָה בסיפורי "מומנט מוסיקלי" [...] [ה]בדיקה ו[ה]כתישה הבלתי פוסקות של אותה "עין רואה".
 "האני המתבונן" בסיפורים הוא רק נקודת פתיחה שממנה מתחילים לבדוק את ההתבוננות כשלעצמה, ולעיתים קרובות לפרק ולפוצץ אותה מבפנים [...] "העין המתבוננת" שמציב קנז בסיפוריו היא הכול חוץ מגנייטרלית [...] היא פולשנית, עיקשת, מעורבת, חסרת גבולות, היא פוגעת ונפגעת בלי הרף, משנה את האובייקט שעליו היא מביטה ומשתנה בעצמה, ולעיתים היא ממש ברוטאלית.³⁷

37 רונית מטלון, "הגיהינום של הראייה", קרוא וכתוב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 179, 181-182. ראו גם: רונית מטלון, "הגיהינום של הראייה", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 80-81.

את אותם הדברים, וביתר שאת, אפשר לומר על כתיבתה של מטלון, ובייחוד על קול צעדינו. העובדה שאנחנו לומדים על יצירתה של מטלון מתוך מסה שכתבה על סופר אחר, מזכירה את האופן שבו דיוקן עשוי לחשוף את האמן יותר מאשר את נושא יצירתו.

עבודתה הקודמת של מטלון – התצלומים המשולבים בזה עם הפנים אלינו והסיפורים הקצרים "התצלום", "אח קטן", ו"ילדה בקפה" – ממחישה את הכרתה המודעת לעצמה בעין הרואה והצופה. המחברת, המכירה את טענתו של בארת כי "התצלום הוא פשוטו כמשמעו האצלה של המצולם (הרפראנט)",³⁸ מרחיבה את התפיסה הזאת ומתייחסת לתצלום – ולדיוקן – כאל האצלה של הקהל הנמען. התצלום נבנה אפוא בידי הצופה לא פחות מכפי שהוא נבנה בידי הצלם. ואילו הצופה עצמו מתפצל לשניים: מי שמספר את התמונה ומי שמשמש נמען לתיאור (בין שהוא מאזין, כמו הסבתא העיוורת בזה עם הפנים אלינו, ובין שהוא קורא, כמונו). כפי שדיוקן נצרך בידי הצופה, כך הוא גם משקף את דמות הצייר, הצלם, הכותב.

הרומן קול צעדינו הושווה בעבר לרסיסי מראה שבורה.³⁹ תמר הס דימתה את הסיפורת של מטלון ל"משק ספרותי אוטרקי, המציג את סיפוריו ובמקביל מייצר [עבורם] מבט פרשני רפלקטיבי".⁴⁰ שמרית פלד קבעה כי "מטלון מלמדת אותנו להתבונן".⁴¹ אבל המחברת אינה מסתפקת בכך שהיא מלמדת אותנו להתבונן; היא מלמדת אותנו גם על טבעה המשתנה וההרדי של ההתבוננות.

38 בארת, הערה 2 לעיל, עמ' 83.

39 בראיון של מטלון לבנג'מין ריבק במגזין מקוון: Benjamin Rybeck, "Ronit Matalon", *Kirkus* (4.8.2015).

40 Tamar Hess, "A Mediterranean Mayflower? Introducing Ronit Matalon", *Prooftexts* 30, 3 (2010), p. 294. באותו מאמר מתייחסת הס גם למאמרה של מטלון על קנו בספרה קרוא וכתוב (הערה 37 לעיל, עמ' 179-185).

41 Shimrit Peled, "Photography, Home, Language: Ronit Matalon Facing Joseph Conrad's Colonial Journeys in the Heart of Darkness", *Prooftexts* 30, 3 (2010), pp. 340-367.

מטלון רעננה את סוגת הדיוקן, ניסחה אותה מחדש ועשתה לה דמוקרטיזציה כך שתיגע גם באוכלוסיות מיוחסות פחות, מתחה אותה לכדי רומן שלם וניצלה אותה כדי להמשיג מחדש את המבט באמצעות חקירות נוספות של עיוורון, התבוננות וצילום. בקול צעדינו נדמה שהיא מתרגלת ראייה לקויה (או שמא קריאה לקויה) של הדיוקן. סוג עיוורון. אבל כפי שהעיוורים רואים לעתים ביתר חדות, כך הקריאה הלקויה מציגה סיפור מדויק יותר. באמצעות בלבול הכיוונים החושי בכותרת ספרה מטלון מורה לקוראים להצטרף לקריאה לקויה, שהיא נעשית הדרך היחידה לקרוא.



צילום: איריס נשר

בניסיון לסכם אני שבה לכותרת קול צעדינו, שאותה הצגתי כמעין הולכת שולל. בסופו של דבר אנחנו תופסים שאין כאן הטעיה כלל וכלל, משום שבאמצעות הדיוקן של האם אנו מבינים את זו שמתבוננת בה – "אל בַּנֶּת", האלטר־אגו של המחברת. במבט שני על היצירה אנחנו גם מבינים שהדיוקן, בתור ייצוג ורושם חזותי, מורכב מקול לא פחות משהוא מורכב מתמונה, וכי הוא

מובן בשמיעה לא פחות משהוא מובן בראייה – ובתנאי שנדע להקשיב.

אסיים אפוא ולו במחיר הבלבול בין בדיון לאוטוביוגרפיה, בדיוקן המחברת. בשנת 2010 צילמה הצלמת איריס נשר דיוקן של רונית מטלון, כחלק מתערוכה בשם "בחדרי החושך". בסדרה צילמה נשר נשים יוצרות – סופרות, משוררות ואמניות – כשעל גופן או לידן חקוקים מילים או משפטים משמעותיים עבורן, מילים שהן כתבו או בחרו להצטלם אתן. התצלומים צבעוניים אמנם, אבל ניקיונם, השימוש שעושה נשר באור וחושך, וההימנעות מצבעים עזים, מעניקים את הרושם של צילום בשחור-לבן. מטלון, לובשת חולצה בעלת צווארון גולף צנוע. אבל כיוון שהחולצה שחורה היא מתמזגת ברקע האפל ומשמשת מקבילה פונקציונלית להיעדרו של ביגוד – וממקדת את תשומת לבם של הצופים בפנים ולא בלבוש. בתצלום, המופיע לעיל, מטלון יושבת, כמעט כולה במחצית הימנית של התצלום, בשלושת רבעי פרופיל המראָה את הצד שבו שיערה מוברש כלפי מעלה בסגנון האסימטרי הטיפוסי לה, תוך חשיפת אוזן ועגיל יהלום צמוד המקשט אותה. פניה – מאופרות בעדינות באי־ליינר ובשפתון עמום, הגבות מסודרות – וזרועותיה שטופות אור. ידיה, למטה במרכז, נשענות על משטח שנראה רק בקושי; הימנית עוטפת ברפיון את השמאלית. לשמאלן ביצה, שעל קליפתה כתובה בדיו המילה "ואָז". מבטה של מטלון קבוע בנקודה כלשהי מעבר לביצה, אבל מבלי לראות, כאילו היא שקועה במחשבות, עמוק פנימה.

ובעוד אנו רואים בעיני רוחנו את דיוקן הסופרת, ראו את תיאור דמות "האמא" שבלב קול צעדינו:

היה המבט האחד שהגיח ממנה בתצלומים: חומרה ששואפת לאיזה הדר. היא התייצבה כמעט תמיד בחצי פרופיל, עיניים קבועות בנקודה כלשהי, לא חשוב איזו, מעבר לערשת המצלמה, סנטר קצת מורם, שפתיים כמעט חתומות אבל לא חשוקות, מציעה

צל של צל של חיוך חגיגי, ספק אירוני... כל עמידתה לפני
המצלמה, כשעמדה, אמרה היאספות – היא אספה את עצמה
לקראת מה שהניחה שהוא "הדיוקן" החד-פעמי, הגורלי, לא
"התצלום" האקראי.⁴²

אוניברסיטת וושינגטון בסנט לואיס

42 מטלון, הערה 3 לעיל, עמ' 187.