

מכתב לאם: כשרונית מטלון כתחה את הדלת ללאה גולדברג¹

מיכאל גלזמן

באחד הרגעים האדירים ברומן [דיוקנה של גברת] היא [הגיבורה איזבל ארצ'ר] מסרבת להצעת הנישואים של הלורד וורברטון, שאוהב אותה בכל לבו, בנימוק שהיא רוצה לחיות חיים שיש בהם מקום לצער, ואתו ובמחיצתו אין מקום אמיתי לצער!

רונית מטלון²

שפת האוהב שרויה היום בבדידות מוחלטת. אפשר שאלפי סובייקטים דוברים אותה (מי יודע?), אך אין לה תומכים; הלשונות הסובבות אותה זנחה לגמרי: או שהן מתעלמות ממנה, או שהן ממעיטות בערכה, או שהן שמות אותה ללעג ולקלס.

רולאן בארת³

-
- 1 אני מבקש להודות לחברים שקראו גרסה מוקדמת של המאמר והעירו הערות חשובות: חן אדלסבורג, מיכל ארבל, גיא ארליך, מיכל בן-נפתלי, איל בסן, נויט בראל, גרעון טיקוצקי, אורי כהן, דרור משעני, סיגל נאור פרלמן וחנה קרונפלד. תודה לאלכס ליבק על שהתיר לי לעשות שימוש בתצלום "הכלה הבוכייה".
 - 2 רונית מטלון, "גיבורה ספרותית: איזבל ארצ'ר מ'דיוקנה של גברת' להנרי ג'יימס", עד ארגיעה: מסות, תל אביב: אפיק, 2018, עמ' 86.
 - 3 רולאן בארת, שיח אהבה, מצרפתית: אביבה ברק הומי, תל אביב וירושלים: שוקן, 1981, עמ' 5.

א.

בכתיבתה של רונית מטלון חתונות הן עניין מורכב. החתונה, מתברר, לעולם אינה רק סיפור של זוג אוהבים, אלא מרחב נפיץ ומאיים שבו נפרמים הגבולות בין אני לאחר, בין הפרטי והציבורי, בין פנטזיה למציאות ובין משפחה למשפחה. אצל מטלון החתונה היא אפוא לא רק סיפור אהבה, אלא גם "מיפוי של עולם חברתי", ואולי בשל כך הייתה לה זיקה כה עמוקה לספרות המאה התשע־עשרה בכלל, ולרומנים של ג'יין אוסטין בפרט, שבהם שאלת הנישואין ניקזה לתוכה את המתחים החברתיים – המעמדיים, המגדריים, הכלכליים – העזים ביותר. מטלון מתארת את החתונה עצמה כאירוע שסכנת כישלוננו ידועה מראש, ולכן הוא גם קר־גבול מפריד, או מקף מחבר, בין הזמן שלפני לזמן שאחרי. לחתונות (ולכלות) יש היסטוריה ארוכה בכתיבה של מטלון, וראשיתה בסיפור המוקדם "חתונה במיספרה", שפורסם לראשונה ב־1983 בכתב העת סימן קריאה.⁴ הסיפור מתמקד באח ואחות – בנימין ומרגלית – שבמהלך חתונה שאליה הם מוזמנים מנהלים דיאלוג מורכב, שהוא למעשה ריב שתוק למחצה, על עמדתם ביחס לעבר המשפחתי, למרחב של הילדות ולמשמעויות של אלו בהווה. בפתיחת האירוע נושא אבי הכלה, מר גואטה, נאום ארוך מדי על דיכוי המזרחים, הנראה זר במריו לחגיגות של החתונה. בנימין, הזועם על התנהגותו של האב, אומר בתגובה: "שלא יזיין לאנשים האלה את השכל". אחר כך הוא מוסיף: "רק תשמעי איך הוא מדבר, זה לא לכבוד שלנו, איך שהוא מדבר".⁵

מרגלית מנסה להרגיע את אחיה: "בוא בנימין [...] בוא נרקוד ונסתלק", אך הוא ממאן להירגע ומפנה לפתע את הכעס לעבר אחותו: "'את יודעת', אמר בשקט, לא נושא את עיניו, 'לפעמים נדמה לי שאת, איכשהו, יצאת מכל זה, ככה, יצאת מהכול'". כשהיא שואלת אותו למה כוונתו, הוא עונה: "אני מתכוון [...] לזה שאת לא עם כל הלב, לא יודע

4 רונית מטלון, "חתונה במיספרה", סימן קריאה 16-17 (1983), עמ' 27-32.

5 רונית מטלון, "חתונה במיספרה", זרים בבית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 133.

[...] אולי זה משהו אחר, שאני לא מבין, אבל מלמעלה ככה נראה לי, שאף פעם לא עם כל הלב".⁶ לא ברור מי מתחתן ב"חתונה במיספרה". אמנם לחתן ולכלה יש שמות – נורית ומאיר – אבל הסיפור אינו מתמקד בהם אלא באיזו התרחשות רקע, והיא שהופכת ללב הסיפור. דומה שמרכיב מרכזי בסיפור הוא היחס ל"שאלה העדתית", ובייחוד להתמקמות של כל אחד מבני המשפחה למולה. כשבנימין אומר לאחותו "יצאת מכל זה, יצאת מהכול", הוא מתעמת איתה על עמדתה בנוגע להווייה המזרחית, שהחתונה שבמהלכה הם משוחחים היא הגילום שלה. הוויכוח בין האח והאחות על מקומה האמביוולנטי של מרגלית על קו תפר – ספק בפנים, ספק בחוץ – הוא נושא שמטלון תשוב אליו ברבים מספריה. ויכוח קצר זה הוא גם גילום ראשוני, מוקדם מאוד, של הוויכוחים המסועפים והקומיים בין בני המשפחה ובינם לבין המחותרנים ביצירתה האחרונה של מטלון, הנובלה והכלה סגרה את הדלת,⁷ שבה החתונה אינה מתממשת. אחד ההבדלים בין הסיפור המוקדם לנובלה קשור למקומה של הכלה, שעם השנים הפכה למעין איקונה שמטלון שבה לעסוק בה, במישרין או בעקיפין, פעם אחר פעם. במסות שונות שכתבה וביצירותיה הבדיוניות היא שבה כמהופנטת אל דמות הכלה מוכת היגון, שביצירתה האחרונה הפכה לכלה המסרבת.

תנועה זו מן החתונה אל דמות הכלה מגולמת באחת מעלילות המשנה של קול צעדינו,⁸ האוטוביוגרפיה הבדיונית שבה מתארת מטלון את הצריף שבו גדלה ומספרת את תולדות משפחתה. ברגע מסוים מתמקדת המספרת בקורין, האחות הגדולה, שעומדת להתחתן עם סמי מרמלשטיין (המכונה מרמל), אחד מחבריו של האח הבכור. בדיונים הנערכים לקראת החתונה מנסים בני המשפחה להבין למה קורין כה ממהרת להתחתן, ו"האמא" מעלה את הסברה "שקורין מתחתנת בגלל השמלה: 'זאת השמלה הזאת המשחור'ה שהיא כבר

6 שם, עמ' 134.

7 רוגית מטלון, והכלה סגרה את הדלת, תל אביב: כתר, 2016.

8 רוגית מטלון, קול צעדינו, תל אביב: עם עובד, 2008.

רוצה ללבוש אותה. שיגעה את עצמה עם השמלה".⁹ מתברר שקורין, המתוארת לאורך כל הרומן כמי שערכים אסתטיים קודמים אצלה לכל שיקול אחר, הייתה עסוקה בציור שמלות כלה חודשים רבים לפני שפגשה את סמי; כשאחיה הביא את מרמל הביתה התאהבה בו קורין מיד, אף על פי שכולם הזהירו אותה שאיננו מתאים לה. אחיה אמר לה: "אני מכיר אותך, הוא לא בשבילך", והאם חזרה אחריו כהר, אך קורין סירבה לשמוע ולכסוף שאגה: "אבל הוא יפה! הוא יפה! הוא יפה!".¹⁰ החתונה עצמה אינה מתוארת ברומן, היא סוג של "חור" נרטיבי, אירועי-לא-אירוע המסוכם בקצרה: "בגיל שבע-עשרה קמה קורין והתחתנה, עזבה את הצריף, רק כדי לחזור אליו פעם אחר פעם, אבל עם ההילה של 'הנשואה עם הצרות', שהייתה עוד יותר קורנת מהילת 'הנשואה' סתם".¹¹

בשני הטקסטים הללו החתונה היא גם לא-חתונה. בסיפור המוקדם היא רקע לסיפור היחסים בין בנימין למרגלית; וברומן המאוחר יותר היא צורה, הפסקה, אירוע נוסף של אי-יציבות, פירוק והתפרקות ברצף החיים של בני המשפחה המתוארת ברומן. בתווך, בין שני הטקסטים הללו, פרסמה מטלון ב-2006 את הנובלה הסוריאליסטית גלו את פניה,¹² שבה החתונה אינה מתרחשת ואינה יכולה להתרחש משום שהגבר האהוב הוא גבר נשוי, אולם טקסט זה – בניגוד לקודמיו – מתאר כמיהה אנושה למימוש מלא של היחסים שאינם ניתנים למימוש. גיבורת הנובלה, החמושה בג'ריקן בנזין, מספרת את סיפורה לפאוזיה, נהגת המונית הערבייה, המסיעה אותה לבית המאהב הנשוי: "אהבנו בטירוף, ברחנו בטירוף, ובסוף הוא לא בא בגלל המכלול. אני הולכת לשרוף לו, שלא יצא שכוחותינו שבו בשלום לבסיסם".¹³ אף שהיא אומרת לעצמה, במעין טקס השבעה, "אני הייתי האשה האהובה,

9 שם, עמ' 242.

10 שם, עמ' 245.

11 שם, עמ' 242.

12 רונית מטלון, גלו את פניה, תל אביב: עם עובד, 2006.

13 שם, עמ' 15.

אני הייתי, עדיין אני", הנובלה ספוגה בחרון ובייאוש של האישה שנעזבה על ידי גבר ששב לאשתו. פנטזיית הנקם אינה מתממשת במלואה בנובלה זו, הן משום שהאופציה הקומית – בעלילה ובייחוד בלשון – מסיטה את הטקסט מאפשרויותיו הטרגיות-אלימות, הן משום שהאלימות הסימבולית של הגיבורה מופנית בסופו של דבר פנימה, אליה עצמה. עם זאת האלימות העצמית מתרחשת בתוך מרחב של אלימות פוליטית, וכך הרצון לנקום באהוב מתואר פעם אחר פעם במונחים השאובים מהשיח הפוליטי בישראל על הסכסוך הישראלי-ערבי: מי שמסיעה את הגיבורה לבית האהוב היא נהגת מונית ערבייה, והדברים שהגיבורה אומרת לה – "שלא יצא שכוחותינו שבו בשלום לבסיסם" – שאובים מנוסח הדיווח של דובר צה"ל. מטלון לעולם מצביעה על הקשרים בין הדיכוי הפטריארכלי, הדיכוי הלאומי והדיכוי המעמדי ועלילות האהבה בספריה נגועות בפצעי האירועים הפוליטיים כגון הכיבוש וההתנתקות.¹⁴

כאמור, הנקמה של הגיבורה באהוב אינה מתממשת במלואה. מלווה בשכינה, המופיעה בדמות נערה בולימית ששמה צ'כונה, נכנסת הגיבורה לבית של מאהבה הנשוי, ובהנחיית צ'כונה טובלת מכחול בבניזין ומורחת בו את כל המשולשים שהיא רואה בפנים הבית. האש אינה מתפשטת, והבית אינו נשרף, ורק המשקוף של דלת הכניסה עולה באש. הגיבורה יוצאת מן הבית ונשכבת בתוך משוכת שיחים. עד מהרה מצטרף אליה האהוב, וברגע מלא חמלה השניים שוכבים בין השיחים מול הבית. לאחר מעשה האהבה האהוב חוזר לביתו, ואילו הגיבורה נעצרת באשמת הצתה ומובאת בפני שופט כאשר היא לבושה בכגדי כלה. אב בית הדין מתבונן בכלה שלפניו, שפניה מכוסים בהינומה (שבהמשך הסיפור תיקרא גם רעלה) ושואל אותה "את הכלה מכוח עצמך?", ועל אף שהכלה מאשרת את זהותה, הוא אינו שומע את תשובתה, ובתשובתה החוזרת הכלה מתריסה

14 בעניין זה ראו חנה קרונפלד, "מה כל כך הרגיו את המסדר הספרותי", הארץ (10.7.2007).

ואומרת "זהות אינה זיהוי"¹⁵. בניגוד לטקס החתונה המסורתית, שבו החתן מכסה את פני הכלה בהינומה, הכלה נאלצת להסיר את ההינומה מכוח ציוויו של אב בית הדין: "גור דין. גלו את פניה", המשפט שהעניק לנובלה את שמה. הכלה מופשטת מההינומה מכוח החוק. העונש המושת עליה הוא וריאציה קומית-מסויטת של אקט בליעת המגילה של הנביא יחזקאל. הכלה הבודדה, שפניה גולו, מוכרחה לבלוע את פיסות הנייר החתוכות שעליהן, מתברר, כתוב סיפורה.¹⁶ אולם בניגוד לנביא, שבליעת המגילה מקדישה אותו לנבואה, בליעת הטקסט של גלו את פניה הוא אקט של סתימת פיה של הכלה מכוח עצמה. היא נאלצת לבלוע את הסיפור מתחילתו, וכך קורה שהטקסט מסתיים במעין חזרה מעגלית על מילותיו של האהוב הנשוי, שדבריו בתחילת הנובלה הם כעת העונש שהיא נאלצת לבלוע.¹⁷ מכל מופעי הכלה אצל רונית מטלון דומה שזהו הטקסט החשוף והקשה ביותר. גם כאן החתונה היא אנטי-חתונה. הגיבורה היא אמנם האישה האהובה ב"משולש רומנטי", אולם היא זו שעומדת למשפט ככלה מכוח עצמה. העונש המושת עליה הוא בליעת כתיבתה שלה, בליעת סיפורה, וכיחוד החלק שבו מובאים דברי האהוב. מאחר שהוא אינו יכול להיות שלה, הבליעה של דבריו היא אינקורפורציה מלנכולית של האחר במובנה הליטרלי, המתרחשת בשל אוברנו והיעדרו.¹⁸

גם במסותיה שבה מטלון פעם אחר פעם לעסוק בחתונות, ובמסה שכותרתה "בית כנסת" טבעה את המושג "אנטי-חתונה":

-
- 15 מטלון, הערה 12 לעיל, עמ' 65.
 16 חנה קרונפלד עמדה ברגישות על מורכבותה של הנובלה ואף היא קראה את סיומה כשכתוב רדיקלי של בליעת המגילה בספר יחזקאל. קרונפלד, הערה 14 לעיל.
 17 על אף שנראה כי אלה דבריה של הגיבורה, מטלון שותלת בפיה את מילותיו של ג'ורג' סטיינר, שבסיום ספרו אראטה נושא דברים בזכות קדושתה של האהבה.
 18 לדיון מאיר עיניים באינקורפורציה ראו: Nicolas Abraham and Maria Torok, *The Kernel and the Shell*, Nichoas T. Rand (trans.), Chicago: The University of Chicago Press, 1994, pp. 126-127.

טיפסתי לעזרת הנשים כמעט תמיד בשעות הבוקר המאוחרות, לקראת הצהריים: מרוקנת מתלאות היחסים האנושיים, מרוטה ומזוהמת מהחול והאבנים, עם געגועים עזים למשהו שלא ידעתי בדיוק מהו ושאוּלי הסתמן בשירה ובתפילה, בכדידות שלפתע היתה גדולה ממני, בלתי אישית, ומשום כך היה אפשר לשאת אותה. ריחות תוקפניים של אוֹדֵה־קולון, מי ורדים וניחוח של משהו שהזכיר אניס עמדו שם, בעזרת הנשים האפלולית והרחוסה, נידפו ממחטות האף הלבנות שבהן ניגבו את המצח, הסנטר והמרפקים ואחר כך תחבו אותן אל מתחת הרצועת השעון. הנשים עקבו אחר התפילה בהיסח דעת, במין עירוב של חוסר רצינות ויראת כבוד כאחת, התלחשו על בישולים, חתונות ואנטי־חתונות, שאותן מנו והזכירו באותה אנחה מפויסת שייחדו לחתונות. היתה המיה בלתי פוסקת של מאור פנים הדדי, שלא עמד בניגוד לתפילת הגברים למטה אלא להפך, המשיך אותה. לי האירו פנים במיוחד, משום שבאתי לבד; מחייכות במתיקות, הודפות זו את זו במרפקים ומעבירות את השרד הלחשני מתחילת שורת היושבות ועד סופה: "הילדה של מטלון, זאת."¹⁹

בניגוד להורים, שנמנעו מללכת לבית הכנסת, מצאה בו הילדה מפלט מן האלימות ומן ההפקרות שבחוץ וראתה בו מרחב מגונן והרמוני. היא חשה בו את ההרמוניה בין עזרת הנשים לעזרת הגברים, את הנינוחות ביחסן של הנשים לתפילה. במרחב נשי זה, המתואר כרווי מתיקות ומאור פנים, מתלחשות הנשים בשקט על "בישולים, חתונות ואנטי־חתונות" בלי להעניק לאחד מן הנושאים חשיבות יתר ובלי להעמיד היררכיות נוקשות. דומה שהנשים מדברות הן על החתונות הן על האנטי־חתונות ב"אנחה מפויסת". הילדה, שמבינה מן הסתם שנישואי הוריה הם אנטי־נישואים, מוצאת נחמה במרחב הלא שיפוטי

¹⁹ מטלון, "בית כנסת", הערה 2 לעיל, עמ' 170 [ההדגשה שלי, מ.ג.].

הזה, שבו למרות נטישת האב כולם יודעים שהיא הבת של אביה: "הילדה של מטלון, זאת".

העניין העמוק התמידי של מטלון באנטי-חתונות, פְּצֵד האפל של החתונה, שהוא אינהרנטי לה, בא לידי ביטוי נפלא גם במסה שכתבה על עבודותיו של הצלם אלכס ליבק. מטלון היא מדובבת יוצאת דופן של צילומים, ועל תצלומיו של ליבק היא אומרת כי הם "כמעט תמיד מספרים סיפור או לפחות חותרים לעבר הסיפור". מהכללה זו היא עוברת היישר לתצלום שמושך את עינה, המכונה בהמשך המסה תצלום "הכלה הבוכייה":

זהו תצלום שחור-לבן של כלה חרדית ערב חופתה. הכלה יושבת בבגדי הכלולות הלבנים בכורסא עטופה בכד לבן הניצבת על גבי בימה קטנה, מאולתרת. מאחוריה מתנוסס קמרון זקוף ועבה של פרחים, שלקצהו השמאלי, קרוב לרצפה, קשורה הינומה. הכלה "נתפסת" באירוע צילום שמטרים את חגיגת הכלולות, יושבת על הכורסא הלבנה בבדידות מוחלטת, באולם ריק ומואפל, כשלפניה צלמת החתונות המחזיקה בידה מצלמה, מחכה, כך נדמה, לרגע הנכון של הצילום. אבל הרגע הנכון של צילום החתונות עוד לא התרחש, עוד לא נלכד: פלג גופה העליון של הכלה רכון לעבר ברכיה, והיא מכסה את פניה בכפות ידיה, בוכה בכי לא חגיגי.²⁰

מטלון עוזבת לרגע את התצלום הזה ועוברת לרון בתצלומים אחרים, אך עד מהרה שבה אליו, אל "אותו משקע של יגון חרישי שמותיר התצלום הזה", ואל "הריקנות והבדידות הגדולה שהוא לוכד באותו אולם חתונות מואפל, עם ההטלה החיוורת הזו של האור על הרצפה. זוהי, כך נדמה, ריקות לא מקרית ולא זמנית, אלא תשתיתית, ריקות שאינה יכולה להתמלא באמת אף פעם, גם אם יגדשו אותה אלפי

20 רונית מטלון, "הרעש הצילומי שבקצהו שתיקה: על תצלומי אלכס ליבק", אלכס ליבק, המאה העשרים ואחת, ירושלים: כרמל, 2008, עמ' 7.

חוגגים".²¹ אולם מטלון אינה מסתפקת בתיאור הרגע הזה כאנטי־אירוע המטרים אולי את מה שצפוי לכלה למחרת נישואיה. היא הופכת את הרגע הזה לסקרמנט של תבוסה:

תצלום הכלה הבוכייה הוא תצלום של אבלות ועל אבלות. ולא סתם אבלות, אלא חגיגה שלא הצליחה לחגוג את עצמה ונהייתה לאבלות, אולי משום שיסוד האבל היה טמון בה מראש ורק חיכה להתגלות. כאן האבל הוא כמעט מפורש, מרשה לעצמו להופיע בין השאר משום שהוא בודד לנפשו, מורחק מהעין הציבורית, מוכל בתוך החלל הסגור, בתוך הפנים.²²



צילום: אלכס ליבק

מהו היגון הזה שכרוך בחתונה? מדוע מטלון שבה פעם אחר פעם לתאר את החתונה כאנטי־חתונה שיסוד האבל טמון בה מלכתחילה?

21 שם, עמ' 8.

22 שם, שם.

ומדוע היא תופסת את הכלה העומדת להינשא כמי ששרויה בבדידות שאין לה תקנה? אחד הדברים שהתצלום מדגיש, ומטלון מיטיבה להבין, הוא תחושת הבדידות המוחלטת של הכלה. עם זאת חשוב לראות שבדידות זו מועצמת גם בגלל שורת התיווכים שמעשה הצילום מתעד. במרחק מה מן הכלה עומדת צלמת חרדית האוחזת במצלמה וממתינה לרגע הנכון לצלמה. הכלה בודדה בראש ובראשונה מולה. אולם במקום נוכח גם הצלם אלכס ליבק, המתעד את ההמתנה למעשה הצילום עצמו, ואילו מצטרפת מטלון כמדוכבת של התצלום. וכך תחושתיה של "הכלה הבוכייה" עוברות עדשות מתווכות שונות הממחישות – ואולי אף מעצימות – את בדידותה של הכלה. האם זוהי הסכנה האורבת לכל אהבה כשהיא יוצאת מהמרחב החשאי – ובאינטימיות הזוגית יש תמיד ממד של סוד – אל אור העולם ואל המבט הציבורי?

1.

בנובלה והכלה סגרה את הדלת, שבה נחתמה יצירתה של מטלון, היא כותבת מחדש את החתונה ואת הכלה, וכאן לראשונה הכלה מבינה מבעוד מועד שעליה להימנע מהחתונה. זוהי האנטי-חתונה המובהקת ביותר ביצירת מטלון, משום ששעות אחדות לפני מועדה הצפוי, בעוד כל המשפחה מתכוננת לחגיגה, מסתגרת הכלה בחדרה ומסרבת לצאת:

הכלה הצעירה, שהסתגרה בשתיקה מוחלטת בחדר השינה בבית הוריה במשך יותר מחמש שעות, הודיעה לבסוף מה שהודיעה וחזרה שלוש פעמים על הצהרתה המדהימה מבעד לדלת המוגפת, שארבעה זוגות אוזניים היו כרויים אליה בחדרה ובמסירות אין קץ. "לא מתחתנת, לא מתחתנת, לא מתחתנת", שבה וקראה הכלה בקול שטוח, כמעט משועמם,

שבקע מבעד לדלת רחוק ונמוג כל כך, כמו אדי ריח אחרונים של תרסיס ניקוי.²³

מרגי (מרגלית, כשם הגיבורה בסיפור המוקדם "חתונה במיספרה") לא תדבר לאורך כל הסיפור, ושתיקתה היא המנוע הנרטיבי של הטקסט. ככל ששתיקתה נמשכת כך הופכים בני המשפחה להיסטריים ולנואשים יותר. אף על פי שהעלילה הדחוסה מתרחשת רובה ככולה בתוך הדירה, העמוסה בבני משפחה המחכים למוצא פיה של הכלה, הטקסט מספק – בעיקר מתוך היצמדות לפרספקטיבה של החתן מתי – פרטים אחדים על תולדות היחסים בין מרגי למתי; בעודו חסר אונים מול הדלת הסגורה, מתי נזכר שמרגי היא זו שרצתה להתחתן.

עד מהרה נעמד החתן מתי אל מול הדלת הסגורה, לאחר שהרחיק את כל בני המשפחה מהמקום. ובעודו עומד מול הדלת הוא מצליח לומר: "מותק! תעני. תגידי משהו".²⁴ ככל שהכלה נותרת בשתיקתה, נאלץ מתי לדבר יותר: "את מוכנה לצאת משם ולהגיד מה בדיוק אני אמור לעשות עכשיו? מרגי! את שומעת? את רוצה שזה יגיע למנעולן? שנזמין לכאן מנעולן שיפרוץ את הדלת? שזה יגיע למנעולן? אני דורש שתצאי עכשיו ותגידי לי בפנים מה את רוצה להגיד. זכותי לדעת, את שומעת? זכותי לשמוע את זה ממך לפחות. את בכלל מדמינת מה אני מרגיש עכשיו? אכפת לך בכלל מה איתי בכל הבלגן הזה שעשית כאן?"²⁵

הטקסט מספק הסבר זמני לסירוב של מרגי, בעיקר באמצעות תיאור האירועים ערב קודם לכן, אולם הסבר זה, העולה מהמונולוג הארוך של מתי אל מול הדלת הסגורה, הוא הסבר חלקי בלבד, משום שאט אט מתברר שמרגי עצמה אינה מסבירה – ואולי גם אינה מסוגלת להסביר – את הסתגרותה, את סירובה, ואלה הופכים

23 מטלון, הערה 7 לעיל, עמ' 7.

24 שם, עמ' 26.

25 שם, עמ' 26-27.

לליבה הלא נגישה של הנובלה. גם כאשר תנסה מרגי להסביר את הסתגרותה לא יהיה זה בדיבור כי אם בכתיבה, והסברה הסתום ייותר פתוח לפרשנויות שונות של בני המשפחה ושל הקוראים. עם זאת מהמונולוג של מתי אל מול הדלת הסגורה מתברר כי ערב קודם לכן, בעת שראו סרט תיעודי על לאה גולדברג, הוא אמר דבר מה שהרגיז את הכלה המיועדת, ואולי הביא למשבר ביניהם:

אם הייתי מספר למישהו על מה היה כל הקטע הזה הוא לא היה מאמין, נשבע לך, גם אני לא מאמין כשאני מספר את זה לעצמי. מה הייתי אומר? שהחברה שלי, האישה שאני הולך להתחתן איתה מחר, עשתה את המוות לעצמה ולי, על זה שבזמן שראינו סרט בטלוויזיה על לאה גולדברג, אמרתי שחבל שלא הכרתי אותה ופגשתי אותה, ואולי הייתי אוהב אותה באמת, ומצליח להציל אותה מכל החיים הקשים האלה שהיו לה עם גברים שלא אהבו אותה. זה מה שאמרתי! מרגי, היא מתה. לאה גולדברג מתה כבר שנים! את קולטת? איך אפשר לעשות סצנת קנאה כזאת על משוררת שמתה לפני שנים, ועוד להגיד לי שאנחנו לא מתאימים וצריך לבטל הכול?²⁶

בעוד שתי האימהות נחרדות מהסקנדל, מההוצאות הצפויות מביטול החתונה, מתגובות מכרים ובני משפחה ומהכורח להתמודד זו עם זו, מתי שקוע כל-כולו במרגי ובמה שעובר עליה. אמנם לרגעים הוא נוקט לשון איומים – "אם את לא יוצאת עכשיו, ברגע הזה, ומדברת איתי, זה אני שלא רוצה להתחתן"²⁷ – אולם שתיקתה של הכלה מעוררת בו בעיקר דאגה וברגע מסוים אף הזדהות. באמצע המהומה, כשפעמון הדלת מצלצל ללא הרף, והטלפונים הניידים מזמזמים ללא הפוגה, מתי מוצא את עצמו לבד מול דלתה של מרגי, ולפתע גם הוא חש את החירות הגלומה בסירוב, את "תחושת

26 שם, עמ' 27-28.

27 שם, עמ' 28.

הערסול והנועם" הנובעת מ"תחושת העריקה משדה הקרב".²⁸ אולי אין זה מקרה שדווקא לאחר שוויתר, שחש כי הובס, פונה מתי למרגי בשאלה "אם כל זה קרה מפני שהבנת, או שאמרת לעצמך, או משהו, שאת פשוט לא אוהבת אותי".

זהו הרגע שבו מופרת שתיקתה הממושכת של הכלה, אולם כאמור היא אינה מופרת כדיבור אלא במעשה כתיבה. מתי מוצא דף שהכלה העבירה תחת לדלת, ועליו כתבה שיר. היא אינה נותנת הסבר ישיר להסתגרותה אלא רומזת למצבה באמצעות שיר שכותרתו "משירי הבת האובדת", שהוא עיבוד ושכתוב של אחד השירים במחזור "משירי הבן האובד" מאת לאה גולדברג.²⁹ השאלה מדוע מרגי עונה באמצעות שיר שאינו שלה – כלומר מנסחת את תשובתה ואת עצמיותה דווקא באמצעות טקסט של משוררת, שהייתה סיבת המריבה בינה לבין מתי בערב הקודם – מחייבת להזכיר את מקום הציטטה והציטוט ביצירתה של מטלון. דומה שאין סופר או סופרת עברים שהציטוט מיצירות של יוצרות ויוצרים אחרים תופס מקום כה מרכזי ביצירתם. המקרה הזכור ביותר הוא כמובן רומן הביכורים של מטלון זה עם הפנים אלינו, ובו קטעים שלמים מכתביה של הסופרת והמסאית המצררית ז'קלין כהנוב, שמטלון אימצה אל חיקה ותרמה תרומה משמעותית לקנוניזציה המחודשת שלה. היא לא סתם ציטטה את כהנוב, אלא "אירחה" אותה בנדיבות בתוך הטקסט שלה כחברת נפש או כבת משפחה. הפרקים "אירופה מרחוק" ו"ילדות במצרים", שלקוחים מטקסטים של כהנוב, מובאים כלשונם בספר, ומופיעים כפרקים מובחנים בין רצף הפרקים של המספרת. הפרקים של כהנוב ממחישים את העמדה הלבנטינית שכהנוב עצמה ניסחה ומטלון אימצה אל ליבה. פואטיקה של ציטוט, שהיא פואטיקה של אירוח, היא מעשה דיאלוגי, פתוח, נדיב, לא מאוים – המנוגד למושגים של תחרות ושל חרדת השפעה. מעשה הציטוט כאירוח

²⁸ שם, עמ' 55.

²⁹ לאה גולדברג, שירים, ב, בני ברק: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, 2015, עמ'

מייצר סובייקטיביות פתוחה המתמקמת בנינוחות לצד סובייקטיביות אחרת.

גם ברומן קול צעדינו, הבנוי מפרקים קצרים, משבצת מטלון טקסט שכתב סופר אחר ומצטטת מתוך הגברת עם הקמליות (1848) מאת אלכסנדר דיומא הבן. הטקסט של דיומא, *La Dame aux Camellias*, מתאר את התאהבותו של ארמן במרגריט, קורטיזנה ידועה הנוטשת את עיסוקה ואת אורח חייה ההולל והראוותני בשל אהבתה לארמן. עם זאת אהבה זו אינה נמשכת זמן רב, שכן הגיבורה מתה ממחלת השחפת והיא בת עשרים ושלוש בלבד. הספר של דיומא מצוטט בין השאר משום שהוא אחד הטקסטים האהובים ביותר על האמא; אחד הספרים שהיא – אישה קשת יום המתמודדת עם נטישתו של בעלה – קוראת בהם בצריף ומוצאת בהם נחמה. מטלון מארחת את דיומא ואת הגברת עם הקמליות בתוך ספרה, לכאורה כמחווה לעולמה של אמה, אולם גם ספר זה מתאר אנטי-חתונה, הן משום שהוריו של ארמן מתנגדים לנישואיו ליצאנית הן משום שמחלתה של מרגריט ומותה מונעים מהיחסים להגיע למיסוד ולמימוש מלאים. מטלון עומדת על התמוססות הגבולות הבין-סובייקטיביים המתרחשת בעת התאהבות; לכן היא מצטטת מארחת קטע מן הרומן שבו ארמן מתאר את ראשית התאהבותו במרגריט כמונחים של התמוססות גבולות:

אך הבה נשוב אל אותו יום ראשון של פרשת האהבה הזאת. כשחזרתי הביתה, הייתי שרוי בעליזות מטורפת. לעצם המחשבה שנעלמו המחיצות שהציב דמיוני ביני לבין מרגריט: שכבשתי אותה: שמקצת מהרהוריה נתונים לי: שבכיסוי מפתח של דירתה ויש לי רשות להשתמש בו – לעצם המחשבה הזאת הייתי מרוצה מן החיים, גא בעצמי, והודיתי לאלוהים על שהניח לכל זה להתרחש.³⁰

30 מטלון, הערה 8 לעיל, עמ' 298.

אולם לנוכח התמוססות זו היא מציבה מודל אחר של יחסים בין-טקסטואליים ובין-סובייקטיביים: הציטוט מאפשר לטקסט המצוטט לא להיבלע, אלא לשמור על אחרותו גם בעת שהוא מתארח בטקסט שלה. גם בשאר ספריה הדיאלוג עם טקסטים ספרותיים אחרים עומד בלב מעשה הכתיבה. הדוגמאות רבות מספור אולם דומה שמגמה זו מגיעה לשיאה בנובלה גלו את פניה, שבה רומזת מטלון באופן משחקי לאיין-ספור טקסטים ספרותיים. כך, למשל, כאשר היא נוסעת בקטנוע-קומותיים עם נהג שתוכחותיו בוקעות מרמקול בדמות דוכיפת, היא עונה לציפור: "תני לי מנוחה, אמרתי, יש לי מערכת עצבים לשחזר ואני לא יכולה להרשות לעצמי להתבזבז על הצדדי".³¹ מטלון רומזת כאן במפורש לרשימתה הפמיניסטית של עמליה כהנא-כרמון "להתבזבז על הצדדי", שדנה בסטנדרט הכפול של הביקורת הדוחק את הסופרות העבריות לשולי הקאנון.³² כאשר הנהג מתנצל בפניה על דבריו הוא אומר: "התכוונתי לטובה. לא חשבת שיעור אהבה אחת תוסיף לחשבונך יותר משהיא מוסיפה לחשבונך". דבריו של הנהג לקוחים היישר משירו של נתן זך "טליתא קומי", שבו הדובר מתנצל בפני אהובה שפגע בה.³³ באחד מרגעי השיא של נובלה מבריקה זו נכנסת הגיבורה בלוויית השכינה לביתם של המאהב ואשתו. האישה החוקית, שושי, עומדת בחלל ותופרת במחט עצומת ממדים את הקרעים שהותירו הגיבורה וצ'כונה בעת שפילסו לעצמן דרך באובך הלכן של השקר. וכאשר השכינה-צ'כונה שואלת את האישה החוקית "האם יש ברשותך בהווה, בעבר, או בעתיד, ארון קודש לשרלילות", האישה החוקית מהססת זמן רב ולבסוף עונה "מי שלא גר בעמק גר בהר", תשובה הנראית סתומה לגמרי למי שלא מזהה את מקורה. דבריה של האישה החוקית הם ציטוט ישיר משיר של נתן זך שכותרתו "אני שומע משהו נופל".³⁴ דברים אלו מוצגים בשיר של זך כתשובה

31 מטלון, הערה 12 לעיל, עמ' 21.

32 עמליה כהנא-כרמון, "להתבזבז על הצדדי", ידיעות אחרונות (15.9.1985).

33 נתן זך, כל השירים, א, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 227.

34 נתן זך, שם, עמ' 179.

סתמית וחסרת משמעות שמשיב המורה לידיעת הארץ לנער המחפש תשובות בעקבות מות אביו, וגם אצל מטלון הם מסמנים מענה חסר משמעות. דוגמאות ספורות אלו מדגישות את העניין העצום של מטלון בציטוט וברמיזה. המבקר האהוב על מטלון, רולאן בארת, תיאר פעם את הטקסט כ"רקמה של ציטוטים המגיעים אליו מאינספור חדריה של התרבות",³⁵ ומטלון עצמה שורה בספריה טקסטים רבים: לעתים אירחה אותם בספרה בגלוי, כנתינתם, לעתים הצפינה אותם ותבעה מקוראיה לזהות את המארג הטקסטואלי שיצרה.³⁶

בנובלה והכלה סגרה את הדלת מטלון מעמידה במופגן טקסט של גולדברג במרכז הנובלה.³⁷ בתגובה לתחינות של מתי למרגי שתסביר את הסתגרותה, היא מעבירה נייר מתחת לדלת ועליו שורות שיר. מרגי עושה שימוש בשיר של לאה גולדברג ככל הנראה בשל הריב שהתגלע בינה ובין מתי ערב קודם לכן לאחר שצפו בסרט על חייה רוויי האהבות הנכזבות של המשוררת. קשה לומר שהשיר של גולדברג מספק הסבר לסירוב הפתאומי של מרגי להתחתן. מתי לוקח את דף הנייר ומצטרף לבני המשפחה אובדי העצות הממתנינים בסלון. בעוד אמו מברשת לו שהוחלט להזמין פסיכיאטרית מ"כלות מתחרטות" הוא מנסה לזהות את השיר: "הבת האובדת. הבת האובדת. מה רצתה עם הבת האובדת? זה לא בכלל 'הבן האובד' במקור? הוא אימץ את זכרונו, קורא בלב, בלי קול, כותרת שהבהבה לרגע על מסך תודעתו, כבתה, ושבה והבהבה 'משירי הבן האובד', משתנק פתאום מהתקף משונה של קוצר נשימה שהחריד אותו ועבר, עבר, הותיר אותו מדולדל

35 רולן בארת, "מות המחבר", מות המחבר / מהו מחבר, מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 14.

36 חשוב להדגיש כי בניגוד לתפיסות של בארת ושל קריסטבה, שעבורם אינטרטקסטואליות היא מצב טקסטואלי כללי של כל כתיבה בעידן של "מות המחבר", הפואטיקה הציטוטית של מטלון היא מעשה של "אירוח" שיש מאחוריו כוונה מודעת.

37 עדות לעניין שלה בלאה גולדברג היא המסה "הפנים והחוץ"; ראו: רונית מטלון, קרוא וכתוב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 83-86.

ורפה".³⁸ הקוראים אינם נדרשים לזהות את הרמיזה לגולדברג, שכן מתי מזהה אותה ואף עומד על השכתוב הדקדוקי שמרגי עושה בשיר. ואכן מרגי אינה משנה כמעט מילה בשיר מלבד המרות דקדוקיות. כך, למשל, הופכת השורה "ובדרך אמרה לו האבן" ל"ובדרך אמרה לה האבן". בדומה לכך הופכים פעלים כמו "תגיע" ל"תגיעי" ו"יכרע" ל"תכרע". רק בשורה אחת חל שינוי מעט משמעותי יותר: "ועמדו ציוני הדרך / לא ידעו אם זרה היא או זר":

וּבְדֶרֶךְ אֲמַרָה לָהּ הָאֲבֵן:
פְּעַמֶיךָ כְּבָדוּ כָּל כָּךְ.
הָאֵת – אֲמַרָה לָהּ הָאֲבֵן –
תַּחֲזִירִי לְבֵיתְךָ הַנִּשְׁכָּח?

וּבְדֶרֶךְ אֲמַר לָהּ הַשִּׁיחַ:
קוֹמְתֶךָ שָׁחָה מְאוֹד.
אֵיךְ תִּגִּיעִי – אֲמַר לָהּ הַשִּׁיחַ –
אֵיךְ תִּגִּיעִי הַלּוֹךְ וּמְעוֹר?

וְעַמְדוּ צִיוֹנֵי הַדֶּרֶךְ
לֹא יָדְעוּ אִם זָרָה הִיא אוּ זֵר,
וְהָיוּ צִיוֹנֵי הַדֶּרֶךְ
מְזַדְקָרִים וְדוֹקָרִים כְּבְרִדְרֵךְ.

וּבְדֶרֶךְ קְרָאָה לָהּ הָעֵינָן:
שִׁפְתֶיךָ יִבְשׁוּ בְּצִמָּא!
וּתְכַרְעַ וּתִשָּׁת מִן הַמַּיִם
וְדַמְעָה נִגְעָה בְּדַמְעָה.³⁹

38 מטלון, הערה 7 לעיל, עמ' 63.

39 שם, עמ' 58-59.

מתי קורא את השיר לבני המשפחה, שאף אחד מהם אינו קרוב לשירה ואינו מכיר את השיר של גולדברג. המסר של מרגי מובן בכמה דרכים; אריה, אביו של מתי, מפרש לא נכון את הכותרת וסבור (בשל אי-ההבחנה בהגייה הישראלית בין אל"ף ועי"ן) כי מדובר ב"משירי הבת העוברת". נדיה, אמה של מרגי, נרעשת מהשיר משום שהיא סבורה שהוא מתאר את בתה השנייה, נטלי, שנעלמה עשר שנים קודם לכן, היעלמות שהותירה פצע בלב המשפחה: "היא עשתה את השיר על נטלי, מרגי".⁴⁰ מה שברור הוא שהשיר אינו פותר את חידת הסתגרותה של הכלה.

מה מנסה מרגי לומר למתי באמצעות שירה של גולדברג והאם ההסבר שלה אכן מכוון אליו? הטקסט אינו מספק תשובות, ומטלון מקפידה שלא לחשוף את צפונות ליבה של מרגי. אפילו כאשר מרגי פוצה את פיה ומדברת עם פסיכיאטרית מהמכון "כלות מתחרטות", העולה אל חלונה באמצעות מנוף של משאית של חברת החשמל הפלסטינית, מותירה מטלון את השיחה הזאת, הנמשכת דקות ארוכות, מחוץ לטווח השמיעה של הקוראים. עם זאת כאשר הפסיכיאטרית נוקשת על החלון מבחוץ, ובני המשפחה והשכנים שנקהלו למטה מתבוננים במחזה בנשימה עצורה, החלון נפתח אט אט: "כלה, עטויה בהינומה שקופה שצנחה עד כתפיה וריחפה כמו אד סמיך סביב שערותיה הכהות, עמדה בחלון, מרכיבה משקפי שמש כהים (שמש בוהקת עוד יקרה מצד מזרח)".⁴¹ למרבה ההפתעה מתברר שמרגי אמנם סגרה את הדלת ולא הגיעה לחתונתה, אולם היא מופיעה בחלון כשהיא עטויה בהינומה. הכלה נותרת בחדרה גם לאחר השיחה עם הפסיכיאטרית, אולם היא מניפה מהחלון שלט מבריסטול שעליו כתובה המילה "סליחה".

דומה שמאחורי גבה של מרגי מטלון מספרת לנו סיפור נוסף על אינטרטקסטואליות, סיפור שעוסק במשמעויות של ציטוט

40 שם, עמ' 66.

41 שם, עמ' 100.

ושכתוב: מרגי אמנם משכתבת שיר של גולדברג, אולם שירה של גולדברג גם הוא מעשה של שכתוב או כתיבה מחדש של משל הבן האובד בברית החדשה. כידוע, בבשורה על פי לוקס מספר ישו שלושה משלים העוסקים בחזרה בתשובה, הידועים כמשל השה האובד, משל המטבע ומשל הבן האובד. המשל האחרון מספר על אב שחילק את רכושו בין שני בנים. הבן הצעיר בחר לקחת עמו את רכושו ולעזוב את הבית. הוא חי חיי הוללות וחטא, הגיע עד פת לחם, ולאחר שנים רבות החליט לשוב לבית אביו ולבקש סליחה: "[...] בְּהִיְתוֹ עוֹד רְחוּק רָאֵהוּ אָבִיו וְנִכְמְרוּ רַחֲמָיו עָלָיו. הוּא רָץ אֵלָיו וְנָפַל עַל צְוֵארָיו וְנָשַׁק לוֹ. אָמַר לוֹ הַבֵּן, 'אָבָא, חָטָאתִי לַשָּׁמַיִם וְלָךְ וְאֵינְנִי רְאוּי עוֹד לְהִקְרָא בְנֶךָ'. אַךְ הָאֵב אָמַר לְעַבְדָּיו, 'הִבִּיאוּ מִהֵר אֶת הַגְּלִימָה הַנְּאִיָּה בְּיֹתֵר וְהַלְבִּישׁוּהוּ, שִׁימוּ טַבַּעַת עַל יָדוֹ וְנַעֲלִים לְרַגְלָיו, הִבִּיאוּ אֶת הַעֵגֶל הַמִּפְטָם וְשַׁחֲטוּ אוֹתוֹ וְנִאֲכַל וְנִשְׂמַח, כִּי בְנִי זֶה הָיָה מֵת וְהִנֵּה חָזַר לְחַיִּים, אָבְדַתְּ וְהִנֵּה נִמְצָא'" (לוקס טו, כ-כד).

מרגי ציטטה, וליתר דיוק שכתבה, רק שיר אחד מהמחזור של גולדברג. דומה שמטלון מתעניינת גם בחלקים אחרים של השיר, שאותם מרגי השמיטה, ובהם גולדברג פורשת דרמה משפחתית שלמה שאינה מופיעה במשל הנוצרי. בעוד שבברית החדשה הדרמה מתרחשת בין האב לבן (או בין האב לשני בנים, שכן האח הבכור ממאן לקבל את מחילת האב לבן הצעיר), בשיר של גולדברג הסיפור מסועף ומורכב יותר; הוא מכיל בתוכו את תגובות כל בני המשפחה. גולדברג מוסיפה לסיפור שלוש דמויות של נשים: האחיות, הכלה והאם. בכך מציעה גולדברג עצמה שכתוב מרתק של המשל הנוצרי, שכתוב המבקר את הסדר הפטריארכלי הדוחק את נשות המשפחה אל מחוץ לסיפור. חלקו השני של השיר נקרא "בבית", והוא מתמקד בהתמודדות השונה של כל אחד מבני המשפחה עם היעלמותו ועם היעדרו של הבן:

אמרה האחות: "אני שכחתי."
 "אינני זוכר." – אמר האח.
 אמרה הכלה: "אני סלחתי."
 אמר האב: "אנכי לא אסלח."
 והאם עמדה בחלון ושתקה:
 הוי, איזו דרך ארבה!

אמרה האחות: "הסופה מיללת."
 "הרוח נושבת." – אמר האח.
 אמרה הכלה: "נעולה הדלת."
 אמר האב: "אנכי לא אפתח."
 והאם עמדה ודבר לא אמרה:
 רבון העולם, איזו רוח קרה!

אמרה האחות: "חמשה אנחנו."
 "גשב ונסער." – אמר האח.
 אמרה הכלה: "השלחן ערכנו."
 אמר האב: "כי יאה לנו כך."
 והאם דומם הסכין נטלה,
 לחמש פרוסות פרסה החלה.

אכלה האחות את פתה כזית,
 ביין טבל את פתו האח,
 שבחה הכלה את עקרת-הבית,
 אכל האב ונאנח.
 אז קמה האם, הכלים אספה
 ותפתח את הדלת לסופה.⁴²

כל ספריה של מטלון עוסקים במשפחה ובדינמיקה משפחתית, ואפשר לשער שהמחזור של גולדברג דיבר אליה גם משום שהוא פורש דרמה משפחתית מורכבת. בניגוד לסליחת האב בסיפור הנוצרי, האב בשיר של גולדברג אינו סולח, ומי שמגלמת את הסליחה והמחילה היא דמותה של האם, שאינה שופטת את הבן על חטאיו. אריאל הירשפלד, שנדרש לשיר הזה, טוען כי גולדברג ייהדה את הסיפור הנוצרי והעניקה לאם תפקיד עוצמתי. לדבריו המהלך העיקרי והסמוי בשיר הוא "האנרגיה הנצברת בדמות האם, העולה ונאספת בכל סוף־בית – עד שהיא מתגלה ומתפוצצת כמכת גונג בחרוז החותם, הצופן את ההפתעה: אז קמה האם, הכלים אספה / ותפתח את הדלת לסופה".⁴³

מי שנמחקת מהקריאה של הירשפלד היא הכלה, שסליחתה מתקבלת כמובנת מאליה. בניגוד לאחות שאומרת, "אני שכחתי", ובניגוד לאח שמצהיר, "אינני זוכר", הכלה אומרת, "אני סלחתי", אף על פי שננטשה על ידי הגבר שמכונה "הבן האובד", כינוי שמדיר אותה מסיפור. דומה שכאן בוחרת מטלון לפתח את השכתוב הנשי שהציעה גולדברג לסיפור, ולהציע אינטרבנציה ביקורתית משלה: את הפסיביות והצייתנות של הכלה בשיר היא ממירה בעמדה אקטיבית המסרבת לציפייה. כמו כן היא מהפכת את משמעות המשפט "אמרה הכלה: 'נעולה הדלת'". בשיר של גולדברג הכלה נמצאת עם שאר בני המשפחה בתוך הבית; השיר רומז כי לדלת נעולה משמעויות סימבוליות. היא נסגרת לא רק בגלל הרוח העזה והקרה הנושבת בחוץ, אלא כאות וסימן לבן המוקע, שאביו הנוטר אומר בגלוי "אנוכי לא אפתח". מטלון פועלת מאחורי הקלעים של הרמיזה, וכותבת את הנובלה בהשראת החלק השני והחלק השלישי של המחזור, שאותם היא אינה מכניסה לטקסט.⁴⁴ מטלון עושה מעשה: היא מעבירה את הכלה

43 אריאל הירשפלד, "פתחה את הדלת לסופה: 60 שנה ל'משירי הבן האובד'", הארץ (6.6.2007).

44 כך הופך החלק האחרון של "משירי הבן האובד", שכלל אינו מוזכר בנובלה, ל"טקסט צל" שלה, במונחיו של דן בלנטון. ראו: C.D. Blanton, *Epic Negation: The Dialectical Poetics of Late Modernism*, Oxford: Oxford University Press, 2015.

משולי ההתרחשות למרכזה, מכניסה אותה לחדר סגור, מאפשרת לה לסרב לחתונה ולסדר חברתי שעלולים לגזור עליה עגינות וסבל. ייתכן שמרגי אינה יודעת לנסח את הסיבות לסירובה, אבל לקראת סוף הנובלה, מתי – שחווה טלטלה נפשית לנוכח שתיקתה ואל מול הדלת הסגורה – עושה חשבון נפש. הוא מזהה מעין "כתם עיוור" ביחסו למרגי, וייתכן שבכך הוא מספק בעקיפין מפתח אפשרי לתגובתיה ערב החתונה ולהסתגרותה בחדר:

תמיד, בעצם, עמד איזה דבר בינו לבין מרגי, בינו לבינו ביחסו למרגי, מאז ומתמיד עמד משהו ביניהם, בעצם ("בעצם, בעצם", גלגל על לשונו את המילה, מהרהר ש"איך שמופיעה המילה הזאת, 'בעצם', הרי מתחיל המדרון, המדרון מתחיל תמיד עם 'בעצם'") [...] תמיד היה עליו לעקם משהו בתוכו אל מול מרגי, להתכווץ, להשלים עם איזו תנוחת גוף ותנוחת נפש לא נוחה ביחס אליה ולעמול על טשטושה בפני עצמו. תמיד. והיה בזה תמיד איזה שקר מלוכלך קטן, קטנטן, זעיר, שאי אפשר להיווכח בו בעין בלתי מזוינת אבל היה שם, קטן־קטן, שקר ששיקר לעצמו ושיקר לה, איזה "בעצם" שקינן בתוכו וחיכה לשעתו, חיכה וחיכה, אבל עכשיו כבר לא, הוא אמר בלבו, "כבר לא",⁴⁵

רק סגירת הדלת של הכלה מאפשרת את הגילוי העצמי של מתי, ואת ההבנה שהיה בו יסוד של זרות ואפילו של שקר ביחס למרגי, למרות אהבתו אליה. האם מרגי הרגישה ב"בעצם" הביקורת של מתי? האם ידעה כי אל מול עמדה כזו תיאלץ לחיות בציפייה מתמדת לקבלה מצדו? והאם ההתנגדות לציפייה זו היא הגורמת לה להפוך לכלה המסרבת?

א.

מה מנסה מטלון לומר באמצעות העמדת הטקסט של גולדברג במרכז הנובלה? ומדוע היא חשה צורך לשכתב את עמדת הכלה הסולחת, הצייתנית והמצפה ב"משירי הבן האובד" קרוב לחצי מאה לאחר שגולדברג הלכה לעולמה? דומה שבנובלה האחרונה שכתבה מטלון בחייה היא בוחנת באופן ביקורתי ורפלקטיבי את עמדת הציפייה, שגולדברג אולי ייצגה בחייה ובכתיבתה. מובן שגולדברג לא המציאה את העמדה הזאת. התרבות המערבית רוויה בדימויים של האישה המצפה לשובו של אהובה – מפנלופה, המחכה עשרים שנה לשובו של אודיסאוס, ועד לסולוויג, הממתנה שנים רבות לשובו של פר גינט.⁴⁶ מטלון נדרשה לציפייה זו במסה יוצאת דופן שפרסמה ב-2008 וכתרתה "עד בוש".⁴⁷ באותה תקופה תכננה מטלון לכתוב ספר מסות המבוסס על ביטויים (שמקורם מקראי) שמתחילים במילה "עד", כגון "עד ארגיעה" (משלי יב, יט), "עד עולם" (שמואל א א, כב), "עד בוש" (שופטים ג, כה), "עד הנה" (בראשית טו, טז). התכנית הזאת לא הושלמה, אולם "עד בוש" הוא מהמסות המעניינות והאישיות של מטלון על הציפייה, וליתר דיוק על עמדת הציפייה הנשית.

ב"עד בוש" חקרה מטלון את משמעות הביטוי ואת עמדתו של המצפה: "מדוע הציפייה מביישת? מדוע תקוע התותב המכוער של הבושה בתוך ההמתנה בעברית ורק בעברית?"⁴⁸ מטלון מדובכת את הבושה שמגולמת בציפייה ומנסה להבין הן את סוגי הציפייה השונים הן את עמדתם של המצפים: "המצפה, מכוח רעבונו העצום, בררנותו הלא נלאית, חד-צדדיותו, אי-נכונותו לכל פשרה, הוא האדם שמסרב להתנחם. אין לו נחמה. אין לו ברירה של נחמה. המצפה הוא מי שאין לו ברירה".⁴⁹ בחלק הראשון של המסה היא מזמנת את עדותו של רולאן בארת, שתיאר בשיח אהבה את ייאושו הדיכאוני של המצפה.

46 גולדברג היא שתרגמה לעברית את מחזהו של איבסן 19 גינט.

47 רוגית מטלון, "עד בוש", תיאוריה וביקורת 32 (2008), עמ' 163-170.

48 שם, עמ' 163.

49 שם, שם.

אף שלאורך המסה המצפּה מתואר בגוף ראשון זכר, בשני קטעים ביוגרפיים במובהק עוברת מטלון לכתוב בגוף ראשון נקבה, ובכך מעלה בהכרח את שאלת ההבדל בין הציפייה הנשית לזו הגברית. הקטע הראשון עוסק באהוב הנעדר ולרגעים הוא ממוען ישירות אליו:

זיכרון של התאדות: אני שוכבת על הספה הכחולה (זרקתי אותה מתישהו, שתדע) חצי שוכבת, חולה (הציפייה היא סוג של מחלה) או מוטב "מחלימה". מבטי קבוע בחלון שעות. זה חלון צרפתי נמוך, בגובה הספה, בגובה העיניים. גם דירתי נמוכה, פרטר גבוה. חלק מהרחוב נשקף מהחלון, חלק מהשביל המרוצף המוליך לבית, משוכת השיחים הגזומה.⁵⁰

הציפייה עד בוש מתוארת כמצב דמוי מחלה, מצב של אובדן העצמי שבו המצפה מאבד את תחושת הזמן ולמעשה "חדל או כמעט חדל להשתתף בחיים, בהיסטוריה. הוא מוציא את עצמו, לפחות זמנית, מחוץ להיסטוריה, מחוץ לזמנם של שאר האנשים. הזמן של האדם המצפה הוא זמן של חולים, לא של בריאים: כואב לו. הוא רוצה שייטלו ממנו את כאבו".⁵¹ עד כאן נדמה כי הציפייה לאהוב שאינו בא או שמאחר להגיע היא מושא ההתבוננות, אולם בהמשך המסה מטלון מעלה באוב את הציפייה שחוותה בילדותה, ציפייה עד בוש לשובו של האב הנוטש, שלא היה מסוגל לתפקד כאב:

הוא נעלם לפני שנולדתי. הוא חזר כעבור כמה שנים, או ליתר דיוק: הופיע. ונעלם שוב. והופיע כעבור חודשים. ונעלם. והופיע

50 שם, עמ' 164. חשוב לראות שהשימוש שמטלון עושה כאן בלשון הווה ("שוכבת"), מדגיש לא רק את ההתמשכות של הציפייה אלא גם את המגדר שלה. אילו הייתה משתמשת בלשון עבר – "שכבתי" – לא היה הבדל בין הציפייה הנשית לזו הגברית, שכן בזמן עבר הפועל אינו מסומן מורפולוגית כזכר או נקבה. בחירה דקדוקית זו מדגישה את העניין של מטלון בהבדל שבין הציפייה הנשית לזו הגברית.

51 שם, עמ' 166.

לשבועות. בזמן כלשהו הושבתה התנועה: הוא חדל להופיע ולהיעלם אבל לא משום שהפסיק באמת, אלא משום שעניי כבר לא ציפו, כבר לא היו מסומרות לתנורת המטוטלת. בעצם, היה נווד. לא היה לו כלום חוץ משתיים או שלוש חליפות ספארי באוף ווייט, "ניירות", כמה ספרים וכרטיס ביקור: "פליקס מטלון, עיתונאי חוקר." פניו הסחופות (הן היו באמת "סחופות") שמרו תמיד על אותה מידת חום, סף להט, כאילו הניחו תחתן גחלים. כשהופיע, אם הופיע, לא בא אף פעם "בידיים ריקות". היה לו חוש וגם הוקרה למותרות קטנות, למה שמעורר את הדמיון החושני: חרוזי קריסטל, אצבעות שוקולד, מנגו לא בעונה (אף פעם לא היתה באמת עונה), דובכנים בשלים, תרגום של "דייויד קופרפילד", מכנסיים מתרחבים בצבע טורקיז עם אבזם נוצץ, געליים ובגד בלט ורוד עם שמלנית (לא רקדת).

הציפייה היתה בבית כמו כאב שיניים שקט, או לחלופין, נכחה באמצעות שלילתה: "הלוואי שלא יבוא." חיכיתי. ניסיתי לגלות חוקיות של זמן ונסיבות בתדירות הופעותיו, אוגרת קשרים סיבתיים רופפים, חצאי עובדות, סימנים ואותות: דגרתי על נכסי הסבוכים, הסודיים. אלה היו השיעורים הראשונים בהרמנויטיקה.

הוא למשל הופיע כשהופיע, ביום שישי, לפני שבת. כמה פעמים הגיע באוטובוס האחרון או הלפני אחרון ביום שישי אחר הצהריים: עשוי היה להגיע באוטובוס הנכנס לשכונה (דרך פתח תקווה) או ישירות מתל אביב לקיראון, המרוחקת כחצי ק"מ. בחרתי אפוא בעמדת תצפית החולשת על שתי האפשרויות: ממש בפניה, קרוב לתחנת האוטובוס ומשקיפה אל כביש האספלט הארוך המוליך לקיראון.

התייצבתי לפחות שעתיים לפני "הזמן": אנשים המתינו לאוטובוס, עלו או ירדו ממנו. בקצה הכביש מכיוון קיראון, התנהלו דמויות עשנות, אפופות באור ובאבק הקיץ, התקרבו לאיטן ונמוגו, העירו וכיבו את דריכותי. בין לבין העסיקו אותי קיני הנמלים ופרחים

סגלגלים של שיח עוקצני שהשחלתי על זרדים דקיקים. הזמן לא "עמד מלכת", להיפך, הוא התפוצץ מרוב חיות: שאלתי "מה שעה" ושוב ושוב "מה שעה" כאילו היתה משמעות ל"איחור", כאילו היה איחור, ממתינה עוד זמן רב לאחר שחלף האוטובוס האחרון. זה כה מוזר: כמה מעט מזון-מציאות צורכת התקווה, מאילו שיירים היא מתקיימת ואיך היא מקפידה תמיד לנוע במעגל הציפייה שלה!

אין ציפייה בלי הנשמה מפה לפה של התקווה, בלי עירוי הנוזלים שנוצצת בה התקווה כדי לקיים אותה בריוק על סף ההתייבשות, סף הצחיחות – אבל לא מעבר לאותו סף. חציית גבול ההתייבשות (אומרים: "התייבשתי מלחכות") הוא-הוא הכושה: זהו קיצה של הציפייה ואיתה – קיצה של התקווה.

זה לא דבר קל ערך, אפילו אם הוא זמני: לצפות לזולת, לדמיין אותו, פירושו לא רק לקוות לו אלא גם לקוות אותו. לשאת ולגדל אותו בתוכנו. אובדן התקווה הוא אובדן הזולת וה"עצמי" כאחת, ואובדן זה כשלעצמו הוא בושה גדולה: האם באמת אנחנו כה עשירים או כה פחדנים, להרשות לעצמנו לכזבו את הזולת? ואם אכן כן, אז בלי שום קרב, בלי "ציפייה"⁵²?

לקטע זה ריתמוס מעניין המתבטא באורכן של הפסקאות. הציפייה מתוארת בפסקאות ארוכות יחסית. רגעי הייאוש ואובדן התקווה מתוארים בפסקאות קצרות מאוד, לעתים בנות שתי שורות בלבד. הריתמוס המשתנה של הציפייה והוויתור, של התקווה והייאוש, הוא הריתמוס של הילדה, שמטלון משחזרת את תנודות נפשה. בסיומו של הקטע החושפני והמעניין הזה נעה מטלון מתיאור רטט הציפייה של הילדה לדיון באתיקה של הציפייה. הציפייה לאב היא גם ניסיון "לגדל" אותו כהורה, להפנים את צדדיו החיוביים. בהיפוך מעניין – שבו מוענקות לציפייה, גם לציפייה עד בוש, משמעות חיוביות,

טוענת מטלון כי הניסיון לפרש את ה־fort/da⁵³, את הופעותיו והיעלמויותיו של האב, היה שיעור בהרמנויטיקה, בתורת הפרשנות.⁵⁴ הוויתור ואובדן התקווה הם אפוא התבוסה האמיתית של האנושי. ב"עד בוש" נמתח חוט מקשר בין ההווה, שבו מצפה מטלון לאהוב, לבין חוויית הילדות של ציפייה נואשת לאב. אולם כאמור, ציפייה זו – שהיא מצב דמוי מחלה – אינה מוצגת רק באור שלילי. "הזמן התפוצץ מרוב חיות" כשציפתה לבואו של האב, והדמיון שנדרש כדי להחזיקו בפנים כאובייקט אהוב היה מעשה יצירה, סוג של פעולת דמיון שממנה ככל הנראה החלה הכתיבה.

7.

מדוע לא הסתפקה מטלון בדיאלוג האינטרטקסטואלי עם "משירי הבן האובד" והכניסה לעלילת והכלה סגרה את הדלת פרטים על חייה האישיים של גולדברג, "החיים הקשים שהיו לה עם גברים שלא אהבו אותה", בניסוחו של מתי? דומה שמטלון מבקשת להזכיר שגולדברג עצמה ידעה מהי ציפייה עד בוש. כבר בהיותה בת 14, הייתה גולדברג מאוהבת במורה חיים פרנק, ויומנה בשנות לימודיה מלא בתיאור כמיהתה וגעגועיה אליו (שלא היו ידועים לו). ב־17 בנובמבר 1924 היא כתבה ביומנה "הוא איננו כאן, ולי קשה. מה אני בלעדיו". כחצי שנה לאחר מכן כתבה ביומן: "לי עצוב. אני רוצה אותו לראות. אני מעולם כך לא התגעגעתי, אני איני יכולה לחיות בלעדיו".⁵⁵ היחסים

53 במאמרו "מעבר לעיקרון העונג" (1920) תיאר פרויד את נכדו המשחק בסליל בעודו משמיע הברות הנשמעות כמו fort/da (כלומר, נעלם/כאן) פרויד פירש את המשחק כדרכו של הילד להתמודד עם היעלמות והחזרה של האם.

54 עוד בטרם הייתה ענף באסטיקה, נולדה ההרמנויטיקה כפרקטיקת פירוש של כתבי הקודש. התיאור שלי את הכלה ביצירת מטלון כאיקונה נובע מהממד הרליגינזי שהיא מעניקה לאהבה בכתיבה.

55 לאה גולדברג, יומני לאה גולדברג, רחל ואריה אהרוני (עורכים), תל אביב: ספרית פועלים, 2006, עמ' 64.

הם חד־צדדים לחלוטין ומשה פרנק ככל הנראה כלל אינו ער למקום השמור לו בחיי הנפש של גולדברג. המעניין הוא שאף שהיא מחזיקה באהבה הנואשת הזאת שנים, היא אינה רואה רק צדדים שליליים באהבה החד־צדדית הזאת: "לא, אין אני מאמינה שבאהבה שאין לה מענה אין אושר".⁵⁶

גולדברג החזיקה בעמדה זו כל חייה. בתחילת שנות החמישים, זמן קצר לאחר מותו של אברהם בן יצחק, שאליו היה לה יחס עמוק של אהבה ואף הערצה, התאהבה בז'אק אדו, מורה לצרפתית ולתרבות צרפת, אך הוא לא השיב לה אהבה. ביומנה כתבה: "היחס אל א. א. [ז'אק אדו]: יום־יום אני מנסה להחליט שאין זה אלא דבר מדומה, היאחזות בבילתי קיים מתוך ריקנות שנוצרה סביב. זה, כנראה נכון, ואף על פי כן, בכל שעת צהרים, אחרי בואו של נושא מכתבים עם הזמנות להרצאות ושיבויות וכל מיני אגרות של מה בכך, אני מדוכדכת".⁵⁷ למחרת הוסיפה: "ייסורים על כלום. כתבתי מכתב, לא למען לשלוח אותו בראשית השבוע הבא אם לא אקבל ידיעה ממנו עד אז. משחק מגוחך עם עצמי ועם חלומותי. המשחק הזה מפוכח במידה מספקת, המכתב הוא שמאפשר לי היאחזות במציאות: אדיב, נדיב, ללא רמז על מרירותי, אבל הפעם שומר על כל המרחק שהוא חפץ בו. בשבילי היחס הזה הוא מפלה אנושית קשה. דחייה זו שהוא דוחה אותי, לא כאישה, אלא גם כאדם".⁵⁸ לאחר זמן מה היא פגשה את אדו בתל אביב והזמינה אותו לביתה. הוא הגיע לזמן קצר מאוד וגרם לה מפח נפש: "הוא היה בשבילי אכזבה גמורה. ברור שרוב הדברים שראיתי בו הם פרי דמיוני ורוחי. אין ספק שהוא נער חביב והגון ומשכיל. אבל כל זה אינו דומה כל עיקר לאותה דמות שצירפתי לי מתוך הצורך לאהוב מישהו".⁵⁹ גולדברג כינתה אותו "נער" אף שהיה צעיר ממנה בשלוש שנים בלבד (כלומר הוא היה בן שלושים ושמונה והיא בת

56 שם, עמ' 97.

57 שם, עמ' 309-310.

58 שם, עמ' 311.

59 שם, עמ' 320.

ארבעים ואחת בעת שכתבה זאת), כדי להדגיש את אי-האפשרות של הקשר. למרות המודעות החריפה שלה לממד ה"מומצא" של היחסים, שלמעשה אינם יחסים כלל ועיקר אלא עמדה של ציפייה עד בוש שהיא זקוקה לה, היא שבה לעסוק בו ולהתגעגע אליו. בתקופה זו היא כתבה את המחזור "אהבתה של תרזה די מון",⁶⁰ לכאורה שירים מאת אצילה צרפתייה שהתאהבה בגבר איטלקי צעיר ושיריה מבטאים את ייאושה. המעניין הוא שהשירים מתארים את רגש הקלון המתעורר בעת הציפייה עד בוש. בשני הבתים האחרונים של השיר השני במחזור מתארת הדוברת את ההרס – שאינו נטול עונג – שהאהבה המיטה עליה:

איכה בשלֹוֹתֵי הָאֲדִישָׁה
חִייתִי קָדָם, חֲכֵמָה בּוֹטַחַת,
וּבְגֵרוֹתֵי נְשָׂאֵתִי בְּלִי בּוֹשָׁה,

וּבְלִילוֹת לֹא בְעֵתֵנִי פָחַד.
אֲךְ מֵה מִתְקוֹ רָגַעִי שִׁכְתָּנוּ יָחַד –
וְצִפְיָה נִכְלַמַּת לְפָגִישָׁה.⁶¹

המילה "איכה" היא מילת קינה מקראית המתארת פה את האובדן שהאהבה הנכזבת גוזרת על הדוברת.⁶² בטרם התאהבה באציל האיטלקי נשאה את בגרותה "ללא בושה"; ההתאהבות גוזרת עליה

60 גולדברג, הערה 29 לעיל, עמ' 156–167.

61 שם, עמ' 157.

62 גולדברג רומזת למילים הפותחות את מגילת איכה: "אִיכָה יִשְׁבֶּה בְּדָר, הָעִיר רַבְתִּי עִם – הֵיְתָה, כְּאַלְמָנָה". העיר-אישה הזו מתוארת במלוא צערה: "כִּכּוֹ תִבְכֶּה בְּלִילָה, וְדַמְעָתָה עַל לְחִיָּה – אִינִילָה מִנַּחֵם, מִכָּל-אֲהָבֵיהֶ: כְּלִי-רַעִיָּה בְּגָדוֹ בָהּ, הָיָה לָהּ לְאִיבִים" (איכה א, ב). בניגוד להקשר הלאומי של הקינה באיכה, גולדברג מפשיטה את הפיגורה ממשמעויותיה הלאומיות ועושה שימוש ליטרלי בתיאור האישה הכאובה. על הטופוס של הארץ (או העיר) כאישה בתנ"ך ובשירת הנשים העברית כתבה בהרחבה חנה קרונפלד, בספר שטרם פורסם.

בושה וכלימה, הכרוכות בציפייה לפגישות עמו. גולדברג חשה את הבושה הזאת לנוכח התאהבותה בז'אק אדו, ולפיכך שמה את המילים בפיה של אישה שאותה הציגה כדמות היסטורית. היא חששה שיזהו אותה עצמה עם תרזה די מון וביומנה העירה:

מינה [לנדאו] קראה את שירי ב"מולד", ולפי שלא אמרה לי דבר עליהם, היה לי ברור לגמרי שהיא יודעת ש"תרו די מון" היא המצאה שלי. קשה לי להבין מנין לה הניחוש הנכון של מצבי. הייתי רוצה לשקר לה, לספר איזה סיפור שהיה מוציאה מכלל הניחושים האלה: ככל שיפחת מספר האנשים שיידעו על הנעשה בי פנימה, כן יקל לי לעשות את הדבר לבלתי קיים.⁶³

מטלון פנתה אל גולדברג לא רק משום שהייתה אחת המנסחות החדות ביותר של עמדת הציפייה הנשית. דומה שהיא מצאה בגולדברג הד לקישור שהיא עצמה יצרה, במסה "עד בוש", בין הציפייה לגבר האהוב לבין הציפייה לאב. המרידיאן הזה – המחבר בין קובנה לגני תקווה, בין ילדות אחת לילדות אחרת, בין אב לאב, ובין ציפייה אחת לאחרת – קושר את מטלון לגולדברג באופן לא צפוי. כזכור, את המושג "מרידיאן" טבע פאול צלאן בנאום שנשא ב-1960 לרגל זכייתו בפרס גיאורג ביכנר. בטקסט הרמטי ומורכב זה, שהיה עמוס ברמיזות לכותבים אחרים – ובראש ובראשונה לטקסטים של ביכנר עצמו – דיבר צלאן על בדידותו של השיר:

השיר בודד. הוא בודד והוא בדרך. מי שכותב אותו, נשאר נתון לו בכליו. אבל האין השיר שרוי דווקא משום כך, כלומר כבר כאן, בפגישה – בסוד הפגישה? השיר עורג אל אחר, הוא זקוק לאותו אחר, זקוק למנגד. הוא מחפש אותו, הוא מפנה עצמו אליו.⁶⁴

63 גולדברג, הערה 55 לעיל, עמ' 310.

64 פאול צלאן, "המרידיאן", סורג'שפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 137.

המשמעויות שצלאן מעניק למפגש מרובות, והן חורגות מהמובן המיידי של מפגש בין השיר לבין נמען. עם זאת השיר עושה את דרכו בנתיב נסתר, לא חומרי, שצלאן מכנה "מרידיאן". מי שהבינה היטב את המושג הזה הייתה ידידתו הקרובה של צלאן, המשוררת נלי זק"ש, שכמו צלאן התמודדה אף היא עם זיכרונות האימה הטראומטיים ממלחמת העולם השנייה. היא גלתה לשבדיה וקבעה בה את ביתה, ואילו הוא התיישב בפריז. בהתכתבות ביניהם מתארת זק"ש את החוט המקשר ביניהם, המתגבר על מכשלת המרחק הגיאוגרפי: "בין פריז לשטוקהולם עובר מרידיאן הכאב והנחמה"⁶⁵. הבדידות הנוראה שכל אחד מהם חווה מתפוגגת לרגעים בזכות הנמענות ההדדית, שכל אחד מהם מוצא בה מזור. בהקשר זה, של חיבור אינטרטקסטואלי ובין-סובייקטיבי, אני מבקש לתאר את הפגישה של מטלון עם גולדברג, החורגת ממובניה המיידיים והגלויים. המארג האינטרטקסטואלי – שהוא מסועף, רב-שכבות ועשיר משנדמה – רומז לקיומו של מרידיאן נסתר הקושר בין השתיים מבעד לזמן.

גולדברג כתבה פעמיים על הפרשה שהובילה לאשפוזה של אביה בבית חולים פסיכיאטרי ולמעשה לאובדנו כאב מתפקד: לראשונה ברשימה אוטוביוגרפית שהופיעה ב־1938, ערב מלחמת העולם השנייה, ולאחר מכן, באופן מעט מוסווה, ברומן האוטוביוגרפי והוא האור שהופיע ב־1946. את פרסום הרשימה האוטוביוגרפית הסבירה גולדברג ברלוונטיות שלה לקוראים רבים, שעברו אף הם חוויות טראומטיות במלחמת העולם הראשונה ואחריה: "בטוחה אני, כי רכבות אנשים, מיליוני אנשים, בני גילי, יודעים לספר זכרונות כאלה, משום שידעת אני, כי הם חיו את אלה ואינם יכולים לשכוח, כמוני. הם מתעוררים לפרקים באמצע הלילה ושומעים לפרקים את צעקתם שלהם"⁶⁶. האמון ביכולת של נמעניה להבין, ואולי אף לשאת במשותף בנטל הזיכרון, מאפשר לה לחלוק פיסה טראומטית מעברה:

65 ראו: פאול צלאן / נלי זק"ש - התכתבות, מגרמנית: דינה פון שורצה, תל אביב: קשב לשירה, 2014, עמ' 37.

66 לאה גולדברג, "ילדות", טורים (28.12.1938).

זוכרת אני זכור היטב: סוף ספטמבר או ראשית אוקטובר של שנת 1919. הימים היו קרים מאוד. והשדות היו קרחים מאוד. נשבה רוח חצופה, דוקרנית. במרחק נשמעו יריות. אם־הדרך. אי־שם על גבול רוסיה וליטא. רוב השיירה עברה את הגבול. אנחנו נעצרנו. אבא היה חבוש במאסר, ויום־יום איימו עליו להוציאו להורג. לרגליו היו נעלים צהבהבות־אדמדמות, וחיל־הספר הליטאי הודיע כי נעלים כאלה סימן מובהק הן להשתייכות למפלגה הקומוניסטית. אסרוהו. הוא חי באורווה גדולה וריקה, ואתו עוד שנים־שלושה אנשים רעבים וחסרי ישע. לפרקים התירו לי לגשת לאותה אורווה. אני הבינותי את האימה שבדבר: כבר מלאו לי שמונה שנים.

אותו יום נצנצה לפתע תקווה להמשיך את הדרך. אמא הלכה להתחנן בפני הקצינים. אני נשארתי לשמור על המזוודות. לבדי. בשדה. היה קר מאוד. כמה "בתי האצבעות" בכסיותיו היו חסרים. ידי קפאו. איש לא היה בסביבה. שדות קרחים. רק פעם בפעם עברו חיילים. הם לא נגעו בי. המשיכו את דרכם. ועברו שעות, והיום החל להחשיך. קפאו גם הרגלים. פחד איום הגיח מן השדות. ולא בכיתי. לא פחדתי מחיות רעות. פחדתי מן האדם ומהערר האדם שבסביבה. כבר מלאו לי שמונה שנים, וידעתי, כי הרעה באה מן האדם ומן העזבות. רגלי קפאו, וראשי בער. כפי שנתברר אחר כך היה חומי גדול: יותר משלושים ותשע מעלות. אדמת כשנדלקו הכוכבים שבשמיים באה אמא – מצאתני יחידה בשדה על אם הדרך: יושבת ושומרת על המזוודות.

ועוד זוכרת אני ממחרוזות אותם הימים: צריף־ארעי גדול מאוד, שנבנה בין שדות. תינוקות פעו. אמהות בכו בלילות. וגברים מעונים בכו גם הם. מישוהו הטיפף מוסר. השיירה לא זזה ממקומה. במשך עשרה ימים לא באו אל פי אלא מים, ופעם בשלושה ימים – פרוסת לחם, קטנה כזית. אך את מצוקת הרעב אינני זוכרת, גם לא את הרגשת האימה. זוכרת אני בעיקר: שדה־רחב ידיים ורגניות בין השיבלים המזדקנות. ועוד זכורה לי באר אחת

שבקצה הכפר, ויום שלאחר גשם. צפרדע קטנה ירקרקת יצאה מן הבאר. ישבתי על אבן גדולה ושוחחתי עמה. אינני יודעת, מה אמרתי לה, אבל היה כמעט טוב. את מצוקת הרעב אינני זוכרת.⁶⁷

זו רשימה הרת חשיבות להבנת הפואטיקה של גולדברג. ידוע כי בעקבות האירועים המתוארים כאן אושפז אברהם גולדברג בבית חולים פסיכיאטרי ולא שב עוד לאיתנו.⁶⁸ אולם מעבר לתיאור האירועים, בולטת כאן הציפייה מלאת האימה, המחליאה, בשדה לבואה של האם. הרשימה גם חושפת את מפת ההזדהויות של גולדברג. היא מחכה לאמה על אם הדרך – ביטוי פיגורטיבי שכבר מהדהד את הציפייה לאם – ובואה מתואר כרגע של יופי צרוף: "כשנדלקו הכוכבים שבשמיים באה אמא – מצאתני יחידה בשדה על אם הדרך: יושבת ושומרת על המזוודות". לעומת זאת הרשימה רומזת על הסתייגות עקיפה מהתמוטטותו של האב: "אמהות בכו בלילות. וגברים מעונים בכו גם הם. מישהו הטיף מוסר". הטפת המוסר מכוונת לגברים הבוכים, וגולדברג, גם ממרחק השנים, אינה מסתייגת מהטפת מוסר זו. ממרחק הזמן גולדברג מדגישה את ההתעקשות של הילדה הרעבה, החרדה, שאביה מתמוטט, לדבוק בטוב: תיאור הדגניות בין השיבולים המזדקנות וההיזכרות בשיחה שניהלה עם צפרדע שיצאה מן הבאר הם עדות להתעקשות למצוא נקודות אור גם בעיצומה של הזוועה: "היה כמעט טוב".

כאשר עלתה לאה גולדברג לארץ ב-1935 נותר אביה בליטא, ושנים לאחר מכן נספה בשואה. גולדברג רצתה לעבד את יחסיה עם אביה והחלה לכתוב רומן שכותרתו "בצל האב".⁶⁹ לבסוף החליטה לטשטש את הממד האוטוביוגרפי של הכותרת. הספר הופיע ב-1946

67 שם, שם.

68 על גורלו של אברהם גולדברג ועל יחסה של בתו אליו ראו חמוטל בריוסף, לאה גולדברג, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2012, עמ' 33-39.

69 על השם המוקדם של הרומן ראו גרעון טיקוצקי, "אחרית דבר", לאה גולדברג, אבודות, תל אביב: ספרית פועלים, 2010, עמ' 335.

בשמו החדש: והוא האור. בפתיחת הרומן נתנה ביטוי לשאיפתה להיפטר מזכר האב. הגיבורה בת־דמותה, ששמה נורה, נוסעת ברכבת חזרה לביתה ולעיר הולדתה ונתקלת שם ביהודי מבוגר השואל אותה שאלות רבות על משפחתה. כאשר הוא שואל אותה על אביה היא צועקת לפתע: "איך לי אב! אבי מת! השמעת? מת!"⁷⁰ לאחר מכן, מזועזעת מדבריה, נאמר על נורה: "היא לא העלימה עוד מנפשה כי שקר זה, שקר מקרי כביכול, שנפלט מפיה בשגגה מתוך בושה ורוגז, היה בו משום רצח".⁷¹ שנים לאחר מכן רודפת את גולדברג הידיעה כי התכחשה לאביה או "רצחה" אותו באופן סימבולי. ביומנה כתבה: "אתמול בצהרים חלמתי כי אבי פה וכי הוא בא לבקרני. הוא דיבר על 'זהו האור' שמצא אותו אי בזה וקראו. אני פחדתי ממנו מאוד. אבל הוא דיבר כעוצר את כעסו. היה לי נורא שלא ידעתי להחביא ממנו את הספר ואולי גם שכתבתי אותו".⁷²

ה.

אין דמיון בנסיבות ההיסטוריות שהביאו את אברהם גולדברג ואת פליקס מטלון להיות אבות נעדרים, וגם אין דמיון ביחסן של גולדברג ומטלון אל האב הנעדר. אולם מטלון מזמינה את גולדברג לעלילה והכלה סגרה את הדלת משום שהיא מזהה את "מרידיאן הכאב והנחמה" שקושר בין יצירותיהן, והיא עומדת על הזיקה שגולדברג יוצרת – אמנם בעקיפין – בין היעדר האב לעמדת הציפייה עד בוש. מטלון יודעת ששתיהן כותבות "בצל האב" על אי־אפשרותה של האהבה, אבל גם על ההכרח שבאהבה, גם כאשר היא אינה יכולה להתממש. עם זאת הנובלה מסמנת גם מרחב שבו גולדברג כמעט שלא

70 לאה גולדברג, והוא האור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005, עמ' 13.

71 שם, שם.

72 גולדברג, הערה 55 לעיל, עמ' 297. ההדגשה במקור.

נגעה ואפשר לתארו כמרחב של האם הננטשת.⁷³ זוהי האם שאובדנו של האב כגבר וכבעל מתפקד הפך אותה ל"אם המתה", במונחיו של אנדרה גרין, אם הנתונה באבל. חשוב להדגיש כי גרין אינו עוסק באובדן הממשי של האם אלא "באם חיה, שנתפשת כמתה נפשית עבור הילד הרך שבו היא מטפלת".⁷⁴

ב-2008, השנה שבה פורסמה המסה "עד בוש" הופיע גם הרומן קול צעדינו, אוטוביוגרפיה בדיונית שבה סיפרה מטלון את סיפור ילדותה ואת תולדות משפחתה. גם ברומן זה תיארה מטלון בהרחבה את הציפייה של "הילדה", כפי שמכנה אותה המספרת, לאביה; את הריתמוס הלא קבוע של בואו ולכתו, ואת הריתמוס הקבוע של ההמתנה: "היא חיכתה לו מחמש בבוקר, הילדה, ביום השישי שבא ובאחרים שלא בא".⁷⁵ ובמקום אחר: "הופעותיו הפתאומיות, היעלמויותיו, הותכו בתודעתה של הילדה להופעה האחת, הגבוהה, היוקדת, שמכלה את עצמה עוד בהתרחשותה, מתפוגגת בלבן של ההיעדר. הגעגועים לא היו חץ שנשלח אל איזה עתיד או עבר, לא הייתה להם מפה: אלה היו געגועים לגעגועים, להיעדר הלבן עצמו".⁷⁶ עם זאת בקול צעדינו נבחנת לראשונה השפעת היעלמות של אבי המשפחה על האם, מי שנושאת בעול גידול הילדים והפרנסה, אינה נישאת מחדש ונותרת עגונה-מרצון, נאמנה לאובדן.⁷⁷ לאורך כל הספר מתבוננת המספרת בהרס שהמיט האב על האם. רק כמה

73 בשיר "לתמונת אמא" גולדברג מתארת את ההבנה המוחלטת שמגלה האם למצוקותיה הרומנטיות, אולי משום שהאם עצמה חוותה זאת, אולם עולמה של האם עצמה כמעט אינו נחקר. כך מתארת הבת את אמה: "כֵּן. אֲבֹא רִצּוּצָה וְלֹא אֲשָׁאֵל לְשִׁלּוּמָךְ. / לֹא אֶבְקֶה בְּחִיקָךְ, לֹא אֶלְחֵשׁ: 'אִמִּי!' / אֵת תְּדַעִי: זֶה שֶׁעֲבַנִּי הָיָה לִי יָקָר מִמֶּךָ / וְלֹא תִשְׁאַלֵּנִי: 'מִי?'". ראו: גולדברג, הערה 29 לעיל, עמ' 32.

74 אנדרה גרין, האם המתה, מצרפתית: אורית רוזן, תל אביב: תולעת ספרים, 2007, עמ' 12.

75 מטלון, הערה 8 לעיל, עמ' 248.

76 עמ' 402.

77 על העגונה כגילום של "האם המתה" ראו שרה קולקר, "ילדי האם המתה: דונלד וודס ויניקוט ואנדרה גרין", מישל גרנק (עורך), האם המתה: דיאלוג עם ה"אם המתה", תל אביב: תולעת ספרים, 2007, עמ' 93-122.

ימים לפני מותה אומרת האם במפורש "חיייתי] כמו איזה חמור, אני חושבת", והיא מוסיפה דברי אזהרה לבת: "אל תחיי את כמו איזה חמור. אסור".⁷⁸ הסבל של האם לא נבע רק מכך שעבדה עבודת פרך, אלא מהחיים נטולי האהבה שנכפו עליה. כשהילדה שהייתה למספרת מתבוננת באמה, היא נזכרת כי "מישהו אמר שכמעט ארבעים שנה הייתה האמא בלי גבר", ואת תוצאות ההיעדר הזה היא מנסחת כך: "וככה יצא, שבמתחת לעור של האמא ובחיים הנמשכים מתחת לעורה [...] היו אפשריים רק ילדות נצח וזקנת נצח, עם פסיחה עצומה על כל מה שביניהם, כל המרחב המשתרע ביניהם, שה'בלי גבר' היה אזרח שלו".⁷⁹ אף על פי שהרומן בוחן את ההרס הסביבתי שמותיר היעדרו של מוריס – "האסון שהיה בעצמו ושהמיט על האחרים"⁸⁰ – מטלון נוגעת פה לראשונה בזיקה הסמויה בין ההתמקמות השונה של האם ושל הילדה מול הנטישה. בעוד האם מוכת האובדן שרויה באבל עמוק, שיש בו ממד של מוות, הילדה נלחמת על חייה, על האפשרות לאהוב את האב, וממרחק השנים אף לסלוח לו.

הנובלה והכלה סגרה את הדלת מאפשרת אולי הבנה חדשה של דמות הכלה ביצירת מטלון – פְּבֵתָה של האם הנטושה ("האם המתה"). כאשר קוראים את כתיבתה של מטלון כשכתוב עצמי מתמיד, ניתן לראות כי היא מצביעה על האפשרות שסגירת הדלת של הכלה היא כבר אקט של חזרה, הדהוד של סגירת הדלת של האם. אפשרות זו נרמזה לראשונה בקול צעדינו בעת שהבת מביטה בתצלום של האם המביטה אל המצלמה בחומרה אומרת כבוד. הבת מפרשת את החומרה הזאת כך: "שפת הצילום שלה אמרה כביכול: אם הדבר ההוא חסום, אם נסגרה הדלת ההיא של הארוס הנשי ההוא, נלך עד הסוף עם החומרה, הגברת הקצת אימתנית, המנהלת".⁸¹ הבת אינה הולכת שולל

78 מטלון, הערה 8 לעיל, עמ' 90.

79 שם, עמ' 332-333.

80 שם, עמ' 127.

81 שם, עמ' 187 [ההדגשה שלי, מ.ג.]. האם הסיטואציה כאן אינה מהדהדת את

אחר האלגנטיות של האם, אלא רואה בשפת גופה ובהבעתה את היעדר הארוס שנכפה עליה לאחר שני נישואים כושלים. זהו האובדן העלול להמית גם את הבת, שכן "האבל הלבן של האם מוליך לאבל הלבן של הילד, וקובר חלק מן ה'אני' שלו באחוזות הקבר של האם".⁸² האם הנובלה האחרונה של מטלון היא למעשה "מכתב לאם"? האם במכתב הזה אומרת מטלון כי בניגוד לאם בקול צעדינו, שהדלת נסגרת עליה, הבת בנובלה בוחרת לסגור את הדלת בעצמה? ובעצם בפני מי היא טורקת את הדלת, בפני החתן המיועד מתי, בפניה של האם או בפניו של הסדר הפטריארכלי, שעלול להמיט עליה אסון דומה לאסונה של האם?

כאן אולי המקום לשוב אל הנובלה ולהתבונן במופע הסבל של האם, המתוארת כמי שממתינה עד בוש לבתה נטלי, שנעלמה כעשר שנים לפני האירועים המתוארים בהווה הסיפורי. ציפייה זו מייצרת גלי הרף הרסניים, שכן היא מאיינת – מתוקף העוצמה הגלומה בה, והאנרגיה שהיא שואבת ואף תובעת, את מי שנמצאים בקרבת המְצַפֶּה. וכך, על אף שגיבורת הנובלה היא הכלה השותקת, והמצפים הם מתי ושאר בני המשפחה המחכים למוצא פיה, מטלון מכוונת זרקור לעבר נדיה, האם הנושאת אובדן שאין לו שיעור, שאינה מסוגלת לוותר על הציפייה לשובה של בתה נטלי, גם אם ציפייה זו נטולת היגיון. בניסיון להתגבר על סבלה שוקעת האם בריטואל קבוע. מתי, שלנוכח שתיקתה של הכלה מנסה להבין בעצמו את השתלשלות האירועים, נזכר בדברים שסיפרה לו מרגי על האם:

כל יום בצהריים נדיה קונה לנטלי ממתק, כל יום, מאז שנעלמה. בכל יום ממתק אחר. בצהריים היא קונה את הממתק כאן במכולת, ומחכה עד הערב ואחר כך עד הלילה מחכה. רק בלילה, כשנטלי לא חוזרת ועוד פעם לא חוזרת, נדיה מחביאה את הממתק בארזו

שרשרת המבטים בתצלום "הכלה הבוכייה" של אלכס ליבק? תיאור של מבט במבט, כלומר התבוננות באקט הצילום עצמו?

82 גרין, הערה 74 לעיל, עמ' 44.

המצעים מתחת למיטה שלה בחדר השינה. יש שם עשרות ממתקים, אפילו מאות.⁸³

החזרה פעמיים על ההיעדר – "כשנטלי לא חוזרת, ועוד פעם לא חוזרת" – מדגישה את הריתמוס של הציפייה שבו כלואה האם. מה משמעות החיים לצד אם המשוקעת לגמרי באובדן, אם הנותנת לנטלי, הבת המתה, למלא את כל חללה הפנימי? במאמר שנכתב בהשראת מושג "האם המתה" של גריין נוגעת רינה לזר באם המתאבלת שיש לה "חזקה על המת. המת מהווה חיץ בין האם לילדה, ולא מישור משותף של כאב, הרס וחיות כאחת".⁸⁴ אילו מנגנונים נפשיים יכולה הבת לגייס כדי לשרוד, כדי לא למות נפשית עם האם? גריין עצמו מתאר את תגובת הילד או הילדה לאבל של האם המתה, כשאיפה של הסובייקט "להיות כוכב הצפון של האם, הילד האידיאלי, התופס את מקומו של מת אידיאלי, יריב בלתי־ניתן להכנעה בהכרח משום שאינו חי, בעוד הוא עצמו בלתי־מושלם, מוגבל, גמור".⁸⁵

במהלך הנובלה מתברר כי בדיוק כך פעלה מרגי כאשר הגתה את רעיון החתונה. החתונה, מתברר, אינה אלא ניסיון לנחם את האם הבלתי ניתנת לניחום. מתי נזכר בדברים שאמרה לו מרגי:

לפני כחצי שנה, כשהחליטו להתחתן, בעיקר בגלל נדיה ובגלל סבלה של נדיה, ומרגי אמרה אז באפלת המכוננית [...] "זה חיות בסכנת הכחדה, כל זה," והוא החזיק את אצבעותיה הדקיקות והרפות בין כפותיו ושאל "מי בסכנת הכחדה?" ומרגי חייכה, מסתכלת בשיחים החשוכים שמולם או במשהו אחר, ואמרה "אנחנו. אתה ואני."⁸⁶

83 מטלון, הערה 7 לעיל, עמ' 124.

84 רינה לזר, "האם המתה": מחשבות על החיים, מחשבות על האם, הערה 77 לעיל, עמ' 70.

85 גריין, הערה 74 לעיל, עמ' 38.

86 מטלון, הערה 7 לעיל, עמ' 43.

בפתח המאמר ציינתי כי אצל מטלון החתונה לעולם אינה רק סיפור של זוג אוהבים, אלא מרחב נפיץ ומאיים שבו נפרמים הגבולות בין אני לאחר, בין הפרטי והציבורי, בין פנטזיה למציאות ובין משפחה למשפחה. והנה מתברר שסבלה של נדיה עומד בטבורו של הקשר בין מרגי למתי, סבל כה מדבק עד שהוא מאיים להכחיד את זוג האוהבים. הסבל הזה, הנובע מחורבן החיים לאחר היעלמותה של נטלי, מזמן את החתונה אך אולי גם מטרפד אותה.

הנובלה הזאת, שהיא אולי הטקסט הנגיש ביותר שכתבה מטלון, מתגלה כמורכבת ועמומה ביותר: האם אפשר להתחתן לנוכח ריטואל אבל כזה של האם? האם אפשר לשמוח לנוכח מלנכוליה כזו, הצובעת את הימים של ההמתנה עד בוש ב"אין-צבע"? האם הקריאה "לא מתחתנת, לא מתחתנת, לא מתחתנת" היא המעשה שבאמצעותו מהדהדת מרגי את האבלות של האם ומחקה אותה? או שמא סגירת הדלת היא מעשה של חסימה, של התנגדות לאבלות המתמדת של האם? השאלות הללו נותרות ללא מענה, אבל בסופה של הנובלה מסתמנת אפשרות של פתיחת הדלת.

מי שסוללת למרגי את האפשרות הזאת היא סבתה, סבתונא, המתיישבת בלילה על שרפרף אל מול הדלת הסגורה ומתחילה לשיר בערבית שיר של פיירוז: "אני פוחדת לומר את מה שבלבי, שלא תקשה את לבך ותהיה עקשן כלפי, אפילו אם אסתיר ממך, עיני תבייש אותי ותגלה את אהבתי".⁸⁷ דומה כי אם גדולה חלופית, הפונה אל הכלה בשפה אחרת, ראשונית, מאפשרת לכלה לשקול לצאת מן החדר האטום. סבתונא היא הדהוד של דמות הסבתא בקול צעדינו (המכונה הנונה), המהווה אם-גדולה, ולעתים מפלט מהאם. הנונה מספרת לילדה כיצד באה לעולם, אף שאמה רצתה לעשות הפלה: "תעשי בשבילי את התינוק הזה, תני לי אותו. הוא יביא לנו מזל, לך ולי. והיא הסכימה. בכתה ובכתה, ואני בכיתי אתה, והסכימה, וככה באת [...] כאילו יצאת מהבטן שלי, היית".⁸⁸

87 שם, עמ' 127-128.

88 מטלון, הערה 8 לעיל, עמ' 53.

הסבתא מסמנת אם כן קו מילוט אפשרי, אפשרות לצאת מהקבר של "האם המתה".

סבתונא, שהיא האם־הגדולה והאם החלופית, שרה וקולה "המיס את חללו של הפרוזדור",⁸⁹ והמיס אולי גם את התנגדותה של הכלה. לאחר זמן מה נשמע קול תזווה של רהיטים, ומיד אחריו קולו של סיבוב המפתח: "המפתח מעברה השני של הדלת הסתובב פעם ועוד פעם. ואז חיכה".⁹⁰ הנובלה מסתיימת לפני שהדלת נפתחת, אבל עולה אפשרות ששרשרת מסירה של שירה נשית מזרחית־ערבית – סבתונא השרה אל מול הדלת הסגורה שיר אהבה של פיירוז – פוערת סדק בסירובה של הכלה, השוקלת אולי לדבוק־מחדש באפשרות האהבה.

אוניברסיטת תל אביב

89 מטלון, הערה 7 לעיל, עמ' 129.

90 שם, עמ' 130.