

זאת עם הפנים אלינו - על יצירתה של רונית מטלון

עורכי הקובץ: ירון פלג, מיכל בן־נפתלי ויגאל שוורץ

מכאן כרך יח, ספטמבר 2018, חשע"ח



מכון הקשרים והמחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

עורכי הספר: ירון פלג, מיכל בן-נפתלי ויגאל שוורץ
עורכת משנה: נירית קורמן
הביאה לדפוס: מיה מרק
עריכת הלשון: תמי בורשטיין
תרגום לאנגלית: מרים הדר
סדר ועימוד: שרית רוזנברג
עיצוב העטיפה: נורית וינר קדרון
צילום על העטיפה: איריס נשר

הספר ראה אור בתמיכת סטיוארט ב' (ז"ל) וטוני יאנג.

כל הזכויות שמורות © תשע"ח 2018 כנרת, זמורה-ביתן, דביר – מוציאים לאור בע"מ,
מכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב ואוניברסיטת קיימברידג'.

סידור, עימוד, הפקה וקדם-דפוס במפעלי כנרת, זמורה-ביתן, דביר – מוציאים לאור בע"מ
רח' אגוז 6, פארק תעשיות חמן, חבל מודיעין 7319900

נדפס בישראל

מסת"ב 2-733-566-965-978

www.kinbooks.co.il

תוכן העניינים

מיכל בן-נפתלי – 5

פתח דבר

מורן בנית – 18

כיצד אהיה? חניכה נשית ביצירתה המוקדמת של רונית מטלון

נעמה צאל – 54

הסתר אסתיר פניי: התמודדותה של רונית מטלון
עם הסטראוטיפ המזרחי

עמרי בן יהודה – 76

ללא פנים: על האנונימיות ברומן זה עם הפנים אלינו

יגאל שורץ – 89

סוס טרויאני: הכניסה המתוחכמת של רונית מטלון
ללב הסצנה של הספרות הישראלית

מיכל בן-נפתלי – 104

שרה, שרה: על סיפורה של ידידות

ננסי ברג – 126

מבט שני: עיון מחודש בדיוקן

דבורה סטאר – 141

קריאה, כתיבה והיזכרות: רונית מטלון וספרות הזיכרון
היהודית-מצרית

יפתח אשכנזי – 155

ה"הכי יפה": הבחירה האסתטית של קול צעדינו כביטוי
למפגש שבין מערכת הספרות בישראל של שנת 2008
לנקודת המבט של המחברת

שיחה בין דנה אמיר לרונית מטלון – 195

בעקבות המחזה הנערות ההולכות בשנתן

ירון פלג – 210

הרגש הלאומי המחודש בנובלה והכלה סגרה את הדלת
מאת רונית מטלון

נסים קלדרון – 230

רונית מטלון: על השתיקה ועל הריבוי

מיכאל גלוזמן – 235

מכתב לאם: כשרונית מטלון פתחה את הדלת ללאה גולדברג

רונית מטלון – 275

עד ארגיעה (מסה)

פתח דבר

מיכל בן־נפתלי

א.

יש משהו קצת עצוב אבל גם מצחיק בעובדה שגם אני, כמו הכלה שלי בנובלה הסגורה בחדרה, לא מגיעה לחתונה. אבל אני מקווה שקצת כמו במקרה של הנובלה עולה ההבנה שהיעדרות, לפעמים יש לה משקל לא פחות מאשר לנוכחות. ושחתונה כלשהי – כזאת או אחרת, חצי־תקנית או רבע־תקנית – בכל זאת מתרחשת.

רונית מטלון!

הנובלה של רונית מטלון והכלה סגרה את הדלת זכתה בדיעבד כמעמד של הטקסט האחרון שהיא רצתה ביציאתו לאור, טקסט שכידוע סופר בגוף שלישי, ולנכחו נותרה גם המחברת אילמת. בנובלה עצמה הגוף הראשון של הכלה הוא בגדר תעלומה גדולה. את המרחק האינ־סופי בין המחברת לכלה חצתה מטלון בנאום שכתבה לפרס ברנר, נאום שקראה בתה בקולה של האם. בנאום הזה היה הגוף השלישי לגוף ראשון, וכאילו השיב לכלה, שקיום

הרפאים שלה מערער כל כך, את גופה. אלא שכידוע, גם הגוף הזה לא התייצב לטקס: "גם אני, כמו הכלה שלי בנובלה הסגורה בחדרה, לא מגיעה לחתונה". בדבריה האחרונים אחזה פתאום רונית מטלון, להרף עין, בכלה הזאת, וכוננה זיקה אינטרטקסטואלית לא עם לאה גולדברג ועם שירה על "הבן האובר" אלא עם טקסט הפרוזה שלה עצמה. "גם אני כמו הכלה שלי": כמו הכלה שבדיתי, הכלה שאני חוברת אליה, או נשואה לה; הכלה שאינה שלו – של מיי-שלא-יהיה בן זוגה – אלא של הכותבת שלה. כי זו הברית ההדוקה ביותר של הכלה, הברית עם מי שהפיחה בה רוח חיים. הכלה שבראתי, הכלה שכלאתי בחדרה בבית, שומרת עליי – בעודי מבקשת סליחה, תמיד בשמה – על כך ששוב היא מחמיצה את החתונה שנערכת לכבודה, ששוב אינה באה, ששוב אינה יכולה לבוא. אך המילים האחרונות מוסיפות לומר דבר מה שאי אפשר היה להגיד קודם, בוודאי לא בגוף ראשון, ולהישאר בחיים: "אני מקווה שקצת כמו במקרה של הנובלה עולה ההבנה שהיעדרות, לפעמים יש לה משקל לא פחות מאשר לנוכחות".

במובן מסוים – ויש לנובלה הזאת מובנים רבים אפשריים, כפי שמעידים שלושה חיבורים המוקדשים לה בקובץ הזה – והכלה סגרה את הדלת הוא טקסט על קריאה. משפתחנו את הספר, אנחנו קוראים על מה שמתרחש מחוץ לדלת, נקהלים בצד האחרים הצובאים על הפתח. אבל בעצם, ממש כמו הכלה, אנחנו גם סוגרים את הדלת כדי לקרוא. כדי שנצליח לקרוא, עלינו לסגור דלתות. ומי יודע, אפשר שגם הכלה קוראת בספר, שכן נשאלת השאלה עם מי או עם מה היא כורתת ברית בתוך מה שנראה כהתרת הברית המצפה לה בחוץ; מהו מושא התשוקה של מי שכמדומה יודעת שהפרת קשר היא חיונית ממש כמו קשירתו. אפשר לשער שלסופרת שלה, שכתבה בראשית דרכה את זרזים בבית, היה פיתוי מסוים להיכנס פנימה לתוך החדר ולדבר בקול הכלה את המיאון שלה. אבל לא. היא בחרה להישאר בחוץ ולנעול את סוד הכלה בפנים. או ליתר דיוק, לכתוב מבפנים ולהישאר בחוץ בצורה מתעתעת ומשכנעת כל

כך עד שהיו מי שחשבו שבלעה את הפטפטנות המאנית של הסביבה, את קלישאותיה, שכל-כולה של הסופרת בחוץ, שכל-כולו של הספר הוא חוץ, ושכחו שהחוץ של מטלון חמור כמו הפנים, שהחוץ כתוב מבפנים, מעט ברומה לתעתוע שיצר מחזור שירי העיזבון של דליה רביקוביץ מים רבים (כלום הייתה רוצה ביציאתו לאור?). רונית מטלון שרטטה מרחב של חדר רק בתוך הטקסט, אך הותירה אותו באפלה, מבלי לפתוח את הדלת. איננו יודעים כיצד החדר מואר מבפנים. אנשים מבחוץ אינם יכולים לכבות או להדליק את האור בתוכו. הם אינם יכולים לכפות על הכלה את התאורה הדרושה לה. זה עניינה, מאין נכנס האור. מכיוון שהספר פונה לקהילה שדלתותיה פרוצות לרווחה, קשה לקרוא בו ללא רעשי רקע, קשה שלא להיבלע בזמן העלילה הקונקרטי, שבו אפשר לכאורה לנסות לשכנע ואפילו להתחרט. הממד הריאליסטי, שאינו מכסה את מלוא מקורות המשמעות בפרוזה של רונית מטלון, הוא שמותיר אותנו עם הכמיהה לדעת מה קורה בסוף, תיפתח או תיסגר מחדש, ואולי-אולי תהווה נקודת מוצא למה שיבוא אחר כך.

אם אני נותנת לטון המלנכולי להשתלט על הפרוזודור לקובץ זאת עם הפנים אלינו, אין זה כדי לגרוע כהוא זה מן השמחה שבה נכתבה הפרוזה של רונית מטלון, מעצם השחרור הפראי שהתגלם בה. אפשר לשמוע את השמחה המסחררת הזאת גם בנאום של פרס ברנר, שמחת ההתנגדות הילדית, לפני שמשתלטים חוקי הכבידה של הגוף.

כתיבה היא ללמוד למות, כתבה הלן סיקסו. היא לא לפחד, היא לחיות בקצוות החיים. רונית מטלון לא פחדה מהמוות. כל כתיבתה מדברת את התגברותה על פחד זה.

1.

ראשיתו של קובץ המאמרים הזה בכנס שנערך במאי 2017 באוניברסיטת קיימברידג' לכבודה של רונית מטלון. כשהתחלנו – ירון פלג, יגאל שוורץ ואנוכי – לערוך את הספר בראשית הסתיו, דמיינו סצנה אחרת של חיים ומתנה ודהרנו לקראתה בתשוקה גדולה. קשה לתאר את הרגע שבו נעשה הקובץ "לכבוד רונית מטלון ז"ל".

מה לא נאמר על מוות שלא בעיתו. כשלעצמי, נעזרתי בבניית אילן יוחסין של אלה שלא זכו להגיע לגיל שישים: לאה גולדברג, וירג'יניה וולף, קלריס ליספקטור ועוד ועוד. אלה שמתו בערך באותו גיל. הכוח המדמה של האבל אינו האדרה מונומנטלית. הוא ניסיון להעניק פשר לחיים שבדרך זו או אחרת תמיד התמסרו לקצה.

מהו זה שהמוות משחרר? גם אצל הקרובים, גם אצל הרחוקים. מה הוא מאפשר לראות? זהו רגע שכולם נגועים בו "לפחות בשמינית של מוות", כמו שכתבה לאה גולדברג, רגע נורא של רפובליקה ספרותית שאי אפשר לחיות בו כל הזמן, רגע שמאפשר הכרת טובה וחשבון נפש, הוקרה ואפילו שינוי תודעה. הלם ציבורי המשחרר באופן אכזרי את המחשבה ומכונן לזמן מה את הקהילה כפוליס. הרגע הזה קורה או עשוי לקרות לנוכח רצח פוליטי. אבל הוא קורה או עשוי לקרות גם עם מותם של סופר או סופרת, על אחת כמה וכמה כשהוא מתרחש בטרם עת. זהו רגע קיצוני של יציאה פרדוקסלית מחוץ לזמן, רגע המערער את עצם תפיסת הזמן ומאפשר אמות מידה אחרות. זהו רגע שבו הספרים, כל הזרים בבית האלה המונחים על מדפינו, נקראים אחרת. רונית ידעה על כך הרבה מאוד, דווקא מפני שהייתה קצרת רוח. זהו רגע נדיר שבו אוהבים אותך בגלל מה שאת אומרת: את לא צריכה לשקר כדי להיות אהובה.

א.

מורן בנית, במאמרה "כיצד אהיה? חניכה נשית ביצירתה המוקדמת של רונית מטלון", מבקשת לקרוא מקרוב בשני סיפורים קצרים מוקדמים, "חתונה במיספרה" ו"ילדה בקפה", כדי להידרש לשאלה כיצד מטלון מעגנת את גיבורותיה בנסיכות חיים חומריות ומתחקה אחר חתירתן המינורית אך הנחושה לחירות ולאוטונומיה "מסוימות", לא ל"מהפכה גדולה". בניגוד לדעה הרווחת, בתיאור מבטיהן של הדמויות, בהבלטת הבלחי התודעה המפנטזת או החולמת שלהן, מטלון חורגת מהריאליזם המיוחס לה. בדרך זו היא מעצימה את המתח שהנערות נתונות בו – מתח בין תודעה היסטורית קונקרטיה לבין תחושת זרות בבית וסירוב לשתף פעולה ולהעמיד פנים. באמצעות הרמנויטיקה קיומית, הניצבת כמו הנערות על סיפו של העולם ותוהה "איך להיות", קריאתה של בנית מבקשת לשוב ולהציף את מה שהיא מכנה "ההבדל המזרחי" וכן את העיסוק בנשיות אצל מטלון. שני מרכיבי יסוד אלה נמחקו בהתקבלות המוקדמת של קובץ הסיפורים זרים בבית, גם אם אותה קריאה אוניברסלית, שנשענה על שלילה כפולה, סללה את דרכה של מטלון לקאנון.

במאמרה "הסתר אסתיר פניי: התמודדותה של רונית מטלון עם הסטראוטיפ המזרחי", בוחנת נעמה צאל את הפצעת קול המספרת של רונית מטלון מתוך סיפורה "חתונה במיספרה", השואל בדרכו על עצם אפשרותו של הסיפור ועל תנאיו הפואטיים והקיומיים. מכאן ואילך תשוב מטלון להתמודד עם הקושי, ואפילו עם הכישלון האינהרנטי, להביט בקרובים ולספר את סיפור המשפחה הגרעינית, כשנקודת האחרית של טקסט אחד היא נקודת המוצא של האחר. הסיפור המוקדם מעיד למעשה על כישלון הסיפור, כישלון הנעוץ הן בשימוש בשפה הן בהיקף המבט. לא זו בלבד שלשון הנאום של אבי הכלה חונקת את יכולתה של מרגלית, גיבורת הסיפור, להיחלץ מן השיח ולהתגבר על שתיקתה, שדה הראייה שלה אף הוא מצטמצם ומתכנס לתוך עצמו. אך צאל מסמנת את ה"כחכוח

בגרון" ואת מבטה המוסט הצידה של מרגלית ב"חַתונה במיספרה" כראשית התגבשותה של "פואטיקה שלמה של פזילות". פואטיקה זו תלווה את הרומן זה עם הפנים אלינו, השולח את המספרת אסתר רחוק כדי להביט בקרוב, ותגיע למימושה דרך "פעולה אקטיבית של צירוף האפשרי אל האקטואלי" בשיבה לצריף הילדות בקול צעדינו.

מסתו של עמרי בן יהודה "ללא פנים: על האנונימיות ברומן זה עם הפנים אלינו" מציעה שהרומן מושתת על פואטיקה רומנסקית מובהקת של תיאור תמונות. מאחר שהקומפוזיציה של הצילום מייצרת יחסים בין מרכז ושוליים ובין אור וחושך – המורה כאן, פשוטו כמשמעו, על היבשת השחורה – מתמודד הרומן עם שני כוחות: עם "מה שנתון למבט ולחקירה היסטורית או גנאלוגית" מצד אחד, ועם "מה שנתון להפקר ולאנונימיות" ומתגלה כמקור לאנושיות מצד אחר. בן יהודה עומד על החלוציות של מעשה הכתיבה של מטלון, המתבוננת במצב הפוסט-קולוניאלי משתי פרספקטיבות ב־זמניות, מבט באפריקה המשלב מבט בעולם הערבי ובמזרחים בישראל, ומבט בישראל-פלסטיין מבעד לאפריקה. המזרחיות אינה נתפסת כזהות יציבה, אלא כאופק־תמיד השולל את עצם השאלה זהות מהי, עמדה העתידה לאפיין את הפוליטיקה של מטלון בכלל יצירתה. את האפקט של נבדלות רדיקלית משיגה מטלון באמצעות המשקל שממלאת האנונימיות ברומן, אותו מרחב לא מזוהה ולא מיודע המנקב את החניכה הפוליטית הפטריארכלית של הגיבורה-המספרת על ידי הטריז הגברי של האב, הסב והדוד.

יגאל שוורץ, במאמרו "סוס טרויאני: הכניסה המתוחכמת של רונית מטלון ללב הסצנה של הספרות הישראלית" מבקש להיות "הקורא האידיאלי" של רונית מטלון – מי שמתמסר לסצנריו המורכב והחתרני שהיא שבה ומביימת, כשהיא מקבלת את המודוס הנרטיבי השליט ומציגה את הסיפור המשפחתי הסינגולרי בהקשרים תמטיים אוניברסליים. בעטייה של אסטרטגיה כפולה ורדיקלית, הכרוכה

בעמדה ברורה ביחס לכתיבת ספרות פוליטית ולקריאה בה, נכנסה מטלון, לטענתו, "מתחת לרדאר של הצנזורה ההגמונית" וחובקה על ידי הממסד הספרותי. שוורץ בוחן את מה שהוא מכנה "המהפכה השקטה" של מטלון באמצעות היענות אקטיבית שלו עצמו למבנה הכרונוטופי של הרומן שרה, שרה, במאמץ להבנות זיקות בין שתי זירות עלילה מנותקות לכאורה. ההסתננות לספר, המסופר מעיניה של מספרת-עדה לא מהימנה, כרוכה בהיענות לאקט התקשורת בין הדמויות, המופעל בעוצמה החל מהכתרת הפרפורמטיבית של הרומן. "הקורא האידיאלי" חושף בהדרגה את המכנה המשותף בין שני אתרי העלילה – הישראלי והצרפתי – שתשוקה מקריבה סוערת בהם. בשני המוקדים, זה המתאר את טלטלות החברות בין שרה ועופרה, וזה המתחקה אחר הלוויית בן המשפחה ההומו של עופרה, אורגת מטלון יחסים טפיליים בין דמויות רבות-תרבותיות, הכרוכות זו בזו בקשרי תלות, בגידה, נאמנות ותחליף.

במסתי "שרה, שרה" על סיפורה של ידידות" אני מתמקדת רק בזירת תל אביב של הרומן ובסיפור האבל על ידידה חיה ועל ידידות שגוועה בין שרה ועופרה. רונית מטלון, כמו אלנה פרנטה שנים אחריה, אך בצורה מנוגדת לה, ממציאה שפה כדי לצור צורה לספרות שבמרכזה ידידות. אבל בהיעדר קאנון פילוסופי העוסק בידידות בין נשים, מטלון בוחרת לא להשתמש בשפה שלא נועדה לה, ותחת הריאליזם האפי של פרנטה מציגה קומפוזיציה מקוטעת, לא סיבתית, הנוטה לעתים להפשטה, כדי לפרוש דין וחשבון נוקב על התחביר הנפשי של הידידות. המספרת מתארת שנים של שותפות סימביוטית, מימטית, שבה שרה ועופרה מעורבות באינקורפורציה דמיונית וגופנית, המגיעה עד אובדן גבולות וטקט, בכליעה שבעטייה האחת נמחקת כדי להיות לאחרת וכדי שהאחרת תהיה. אלא שהברית העמידה לכאורה נעשית בהדרגה לסצנת פשע שבה שרה מתגלמת כהומו סאקר המסכן את גבולות קיומה של עופרה. דמות הקיצון של החברה החשופה מעוררת שינוי בפואטיקה של הידידות תרתי

משמע. הטקסט נעשה מטקסט מלנכולי של מספרת כול-יודעת לטקסט המוותר על ידיעה.

ננסי ברג ממקדת את מאמרה "מבט שני: עיון מחודש בדיוקן" במוטיבים של צילום, צפייה, היראות, אי-אמינות המבט ועיוורון אצל רונית מטלון. מוטיבים אלה נרתמים לחולל רוויזיה בסוגה הספרותית של הדיוקן. הם מעובדים בזיקה אינטרטקסטואלית לרולאן בארת כבר בסיפורה המוקדמים, ותופסים מקום מרכזי בספרה זה עם הפנים אלינו. אלא שבקול צעדינו משחקת מטלון במוסכמותיה של סוגת הדיוקן עד כדי "דמוקרטיזציה" גמורה שלה. הצפייה מבנה את התצלום לא פחות מהצלם. במקום ריבוי התצלומים הקונקרטיים, שליוו את הרומן הראשון, ברומן המאוחר מופיע תצלום משפחתי של האב, האם והילדה-תינוקת כפיאצה סן מרקו, אך רק בתיאור הבדיוני. ברג מסמיכה את ניסיונותיה החוזרים של הילדה לתאר את התצלום, כדי לחזות בנוף היגון והמועקה שלה, להתבוננויותיה התכופות מזוויות שונות ברפרודוקציה החמקמקה של ציורו של מאנה "המרפסת", התלויה בצריף, ולפרשנות שהיא מעניקה לנתק בין שלוש הדמויות – הגבר והאישה העומדים והצעירה היושבת לימינם. "אל בנת יוצקת את תקוותיה-שלה אל תוך הציור, ובכך מאשררת אותן גם ביחס לתצלום ולמשפחתה". הנרטיב המקוטע והזליגה בין סוגי המדיה ברומן מטעימים את טבעה המשתנה וההדדי של ההתבוננות.

דבורה סטאר, במאמרה "קריאה, כתיבה והיזכרות: רונית מטלון וספרות הזיכרון היהודית-מצרית", מצביעה על קיומו של "אנחנו" נוסף בקול צעדינו, שאינו מתוחם למשפחה אלא מתגלם בקולקטיב יהודי-מצרי, המעוצב באמצעות שיבוצם של טקסטים ספרותיים. לטענתה, הציטוטים, המלווים בהדגשת התגובה הרגשית של בני המשפחה לספרים ולקריאה, משמשים לבניית שיח זיכרון נשי, סינכרוני ופרגמנטרי, הדוחה היסטוריה סיבתית דיאכרונית,

המיוצגת על ידי דמות האב. סטאר בוחנת באופן זה את מקומו של הרומן המלודרמטי הגברת עם הקמליות אצל הסבתא, האם והילדה. קטעי הרומן המצוטטים מעניקים למספרת קול נוסף, שממנו היא עשויה אולי להצטייר כמחברת. קיומה של שרשרת קריאה נשית ושל נשים מספרות מטשטש את זהותם המובחנת של כותבים וקוראות, המבוללים זה בזה בקטעי "אותו הספר" ברומן. יתרה מזאת, פעולת הקריאה של הדמויות המוצבת בספר מורה גם לקוראים המשתמעים כיצד לנהל את פעילותם ההרמנויטית. אף על פי שז'קלין כהנוב אינה מוזכרת במפורש ברומן זה, להבדיל מהרומן זה עם הפנים אלינו, סטאר רואה בכהנוב שותפה סמויה לרגישות הנשית הלבנטינית, המתבטאת גם במקום שמועידה כתיבתה שלה לספרות הצרפתית ביחסה לבת ולאם.

מאמרו של **יפתח אשכנזי**, "ה'הכי יפה': הבחירה האסתטית של קול צעדינו כביטוי למפגש שבין מערכת הספרות בישראל של שנת 2008 לנקודת המבט של המחברת", דן בקשר בין המערכת הספרותית הכוללת בעת ההוצאה לאור, לבין הפואטיקה של היצירה והסופרת. על בסיס המודל לייצור תרבותי של בורדייה, העוסק מקרוב ברומן של פלובר החינוך הסנטימנטלי ובהכרעותיו הפואטיות מתוך זיקה של הלימה וסמיכות למצב הפוליטי, החברתי-מעמדי והכלכלי, ממפה אשכנזי את הקואורדינטות המכריעות של 2008 כדי להתבונן באופן שבו הרומן מהדהד את האילוצים ואת התנאים שבתוכם נכתב. האפיונים הדומיננטיים של התקופה בכלל ושל הספרות בפרט – שררת הרומן הריאליסטי ועלייתו של הסיפור האוטוביוגרפי – עומדים ביסודה של האוטוביוגרפיה הבדייונית של מטלון, המגלמת דרך הרטוריקה של דמויות האב והאם ודרך פנייתן השונה אל הספרות דפוסי התנהגות סוציו-פוליטיים קוטביים, "מצב חירום" מכאן ו"חוסר אמון נרכש" מכאן. באמצעות אסטרטגיה פואטית היברידית, המערבבת בין תרבויות ויחסי כוחות, מציבה מטלון מעין מילוט פואטי מן הפוליטי, מילוט המשלב ניגודים בתוך המרחב האסתטי. אשכנזי רואה בכך

מפנה בגישתה של מטלון לספרות. היופי נתפס בתור "פתרון מקורי לרשת בלתי אפשרית של תביעות שמציבה הספרות העברית בפני הכותבים בשנת 2008".

השיחה בין דנה אמיר לרונית מטלון על המחזה הנערות ההולכות בשנתן נערכה במסגרת יום עיון באוניברסיטת חיפה בפני קהל מטפלים (2015). רונית מטלון מספרת שהטקסט הזה "לא יכול היה למצוא את ביתו באיזושהו ז'אנר שאני מכירה"; "יש במהלך העבודה טקסטים שמתחילים לעבוד עליהם והם לא מוצאים את צורתם", היא ממשיכה, "הם שבים אליי, והם הולכים. [...] באופן לא רצוני בין עבודת פרוזה אחת לעבודת פרוזה אחרת אני מנסה לשכוח את כל מה שידעתי. אני מאמינה באופן עמוק ששכחה הכרחית ליצירה לא פחות מזיכרון". דנה אמיר מציעה שבדומה ל"זיכרונות המסך" של פרויד יש "טקסטים שהם מסך", הממלאים פונקציה של הסתרה וגילוי של "טקסטים אחרים שמסתתרים מאחוריהם". "אני חושבת שזה לא שהספרות ראויה לנו – אנחנו צריכים להיות ראויים לה באיזה אופן", אומרת מטלון. "לאמת צריך לחכות", אומרת אמיר, "אנחנו צריכים להתייצב מולה כנראה באופן מספיק צנוע כדי שהיא תסכים להתגלות בפנינו, להתייצב עם הפנים אלינו".

במאמרו "הרגש הלאומי המחודש בנובלה והכלה סגרה את הדלת מאת רונית מטלון" מבקש ירון פלג לשייך את הספר לסוגת סיפורי האהבה הרומנטיים, סוגה שלהוציא חריגים, אינה שכיחה בספרות העברית החדשה, ומוכרת יותר בטרנספורמציות שלה לאהבה כושלת, אהבה־ככוח או אהבה המועברת לישות סמלית כמו הארץ. הנובלה של מטלון, המעמידה במרכז עלילתה כלה מסרבת, קשורה במורשת ספרותית זו, ומציפה בדרכה הייחודית, מעצם הגיונה של חתונה, את שאלת הזיקה בין סיפור האהבה האישי לסיפור הלאומי הרחב. מטלון יוצרת קהילת נשים הכוללת את הכלה, את אמה, את הסבתא השרה

לנכדתה את שירה של פיירוז, ואת לאה גולדברג, שהעמידה מצידה את האם במרכז המשל הנוצרי על "הבן האובד", וכמו עודדה את הכלה לחולל שכתוב מגדרי של השיר, כשברקע סיפור אחותה שלה האובדת. פלג רואה בשיר המשוכתב ניסיון לחינוך סנטימנטלי של החתן ודרכו – של המשפחה והחברה. כך מנסה מטלון להתמודד עם הזרות, האינהרנטית לנישואין, מבלי ליפול לפנטזיה של אחדות מדומיינת. קווי השבר הלאומיים מיצירותיה הקודמות מְפנים את מקומם לאופציה "נאו־לאומית" מפוכחת. דווקא ברגע החתונה, כותב פלג, מטלון "עוצרת לרגע את ה'סרט' ומנכיחה את המציאות הישראלית המסוכסכת ורבת הניגודים, שהחתונה, אילו התקיימה, הייתה מכסה בשכבה דקה של נצנצים".

במסות "רונית מטלון: על השתיקה ועל הריבוי" בוחן נסים קלדרון את השתיקה של הכלה מרגי בנוכלה והכלה סגרה את הדלת על רקע שתיקות העוברות כחוט השני ביצירתה של מטלון. לא אחת, דמויות חרישיות ניצבות מול דמויות רועשות ופעלתניות כמו בשרה, שרה. קלדרון תוהה על "הסיבה" לשתיקת הכלה ומציע שהטקסט כולו ניצב על סף הדלת, בשרשרו ריבוי של אופציות ומניעים, הקשורים במיניות, במשפחה, בקשר עם האחות או עם הסבתא, שבנוגע להם הסופרת שותקת. אי־היכולת לצמצם או להאחיד את הריבוי הוא המומנט ה"צ'כובי" בכתיבתה של מטלון, המגלה חשדנות דומה כלפי טוטליות וטוטליזציה.

המוטיב החוזר של החתונות הוא נקודת המוצא למאמרו של מיכאל גלזומן "מכתב לאם: כשרונית מטלון פתחה את הדלת ללאה גולדברג". איקונת הכלה מוכת היגון לנוכח בשורת הנישואין, החושפת את הזוג לעולם הפטריארכלי ולמתחיו, שבה להעסיק את מטלון כבדיון ובמסות. כבר ב"חתונה במיספרה", ולאחר מכן בקול צעדינו ובנובלה הסוריאליסטית גלו את פניה, מטלון מתעניינת במה שהיא מכנה "אנטי־חתונה", בצידה האפל ובאבל הטמון בה. גלזומן

נדרש לשאלת ה"הסבר" לסירובה של הכלה, המופיע בדמות השיר המשוכתב של לאה גולדברג. הזיקה המארכת האינטרטקסטואלית ללאה גולדברג מתגלה גם כזיקה בין-סובייקטיבית ספק גלויה ספק מוצפנת. לטענת גלזמן, מטלון מתעניינת גם בחלקי המחזור הלא-מצוטטים של גולדברג, שהכניסו לדרמה המשפחתית של הבן האובד שלוש דמויות נשים – האחות, הכלה והאם. בטרנספורמציה שמחוללת מטלון לגולדברג הופכת הכלה מדמות נטושה וסולחת לדמות המסרבת לצפות. שעה שמטלון, כמו גולדברג, רואה בציפייה "עד בוש" ובאישה המצפה מצב דמוי מחלה המאיץ את הדמיון, להבדיל מגולדברג, היא אינה רק קושרת ציפייה לאהוב בציפייה לאב, אלא מעתיקה את מבטה למרחב של האם האבלה או "המתה" במונחיו של אנדרה גרין. הכלה של מטלון היא אפוא בת של אם נטושה, המהדהדת בסירובה את "סגירת הדלת של האם" וכותבת בדרכה "מכתב לאם", עד למוצא שמציעה לה סבתה.

רונית מטלון הייתה מסאית יוצאת דופן. כמו לאה גולדברג, קורפוס המסות שלה קשור קשר אינטימי לפרווה הספרותית שכתבה, מזין אותו, מבשר אותו ומשליך עליו בדיעבד אלומת אור רפלקסיבית. הקובץ זאת עם הפנים אלינו נחתם במסה "עד ארגיעה", שאין כמוה לחבר את סגולותיה ואת קולותיה של רונית מטלון: את הזיכרון המפוכח, אינטימיות הקריאה, הגוף הראשון של המסה שהיא תמיד מסתתרת, הניתוח המושגי הנאחז במוחשיות של חוויות גוף ומרחב, השילוב הנדיר של חומרה והומור (היא תמיד צחקה למשמע אנשים הקוראים את הטקסטים שלה, כאילו התודעה לכדיחות בפעם הראשונה), חוש הקצב המסחרר, ההרמוניה. "דבר אחד ברור", ציינה, "כשכתב הפילוסוף גסטון בשלאר על הפואטיקה של המרחבים הביתיים וייעד לעליית הגג את המקום הסימבולי של הרציונליות המוארת, 'הגבוהה' של הבית (בניגוד לתת-מודע החשוך והדמוני של המרתף), הוא לא הכיר לא את אמא, לא את חוסר התחשבותה בגאומטריה הסימבולית של התודעה ולא את הלהיטות האנושית

לראות במרחב הביתי זירה של היפוכים אינסופיים ועושר של אפשרויות בלתי מוגבלות”.

תודה לצוות הנפלא של מכון “הקשרים”, נירית קורמן ומיה מרק, שליוו את הספר הזה ביד בטוחה ומרגיעה, לתמי בורשטיין, על חריצת הלשון המדויקת. תודה גדולה לחבריי לעריכה: לירון פלג, על הכנסת האורחים המלככת בקיימברידג’; ליגאל שוורץ, שהעניק לקובץ את שמו ונענה לכול במהירות האור.

פברואר 2018

אוניברסיטת תל אביב

כיצד אהיה? חניכה נשית ביצירתה המוקדמת של רונית מטלון¹

מורן בניה

א. על נערות ועל חירות

העבר נושא עמו מפתח עניינים סודי, המפנה אותו אל הגאולה.

ולטר בנימין?

באחד מראיונותיה על אודות הרומן הראשון שכתבה, זה עם הפנים אלינו (1995),³ התייחסה רונית מטלון לסיפור החניכה הנשי ולמרכזיותו בכתיבתה:

- 1 מאמר זה התגבש במהלך שנות פעילותה של קבוצת המחקר "ארוס, משפחה וקהילה" (2012-2014), שפעלה במרכז סכוליון באוניברסיטה העברית. אני רוצה להודות למרכז סכוליון על תמיכתו במחקר זה. המחקר זכה גם לתמיכתו של מכון הרסה-ברנדייס (HBI), לתמיכתה של קרן הזיכרון לתרבות יהודית (Memorial Foundation for Jewish Culture) ולתמיכתו של המכון ללימודי ישראל (Israel Institute). כמו כן אני מבקשת להודות למורי היקר חנן חבר על שיחה ארוכת שנים וליעל שנקר, שקריאתה קידמה את מחשבתי על יצירתה של מטלון. אני מודה גם לקורא – או הקוראת – האנונימי של המאמר על ההערות המועילות.
- 2 ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", מבחר כתבים, ב: הרהורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 310.
- 3 רונית מטלון, זה עם הפנים אלינו, תל אביב: עם עובד, 1995.

תמיד הוקסמתי ונמשכתי לעניין הזה של התבגרות נערות. הצמיחה של הזהות הנשית סקרנה אותי תמיד, השלב של המעבר מנערות לנשיות, המצפון החברתי הרגיש הזה, הפצוע, שכל כך הרבה פעמים מוצאים אצל נערות, והמחאה התמימה והברוטאלית בעת ובעונה אחת תמיד שבתה את ליבי מאוד.⁴

מסיפורה הראשון "מאדאם ראשל", שפורסם בנובמבר 1979,⁵ ועד לנובלה והכלה סגרה את הדלת (2016)⁶ העמידה מטלון בכתיבתה גיבורות – ילדות, נערות או נשים צעירות – העומדות על ספו של העולם.⁷ ממקומן על ספו של העולם שואלות הגיבורות את השאלה הגדולה של ספרות החניכה – כיצד אהיה? כל אחת מהן מבקשת לצאת אל העולם, לפתוח דלת ולהרחיב את גבולות הקיום שהועיד לה העולם כאישה מזרחית.

למרות המרכזיות של החניכה הנשית בכתיבתה של מטלון, לא נחקרה תמה זו כלל.⁸ במאמר זה אתמקד בשניים מהסיפורים הבולטים

4 שגיא גרין, "לא שליחים מטעם שום ארגון", הארץ (3.5.1995).
 5 רונית מטלון, "מאדאם ראשל", משא – מוסף לדבר, עמ' 18 (30.11.1979).
 6 רונית מטלון, והכלה סגרה את הדלת, ירושלים: כתר, 2016.
 7 יוצא דופן בהקשר הזה הוא ניסו, גיבור הסיפור הקצר "אח קטן", אשר פורסם בקובץ הסיפורים זרים בבית (1992). בריאיון על אודות הסיפור ראתה מטלון בניסו גיבור ככל הגיבורות שלה: "בסופו של דבר, ניסו הוא גלגול מאוד עמוק של כל הגיבורות שלי, גם ברומאנים, מפני שמה שמעסיק אותו בלי שהוא ידע, היא השאלה איך להיות. אפילו לא מה לעשות, אלא איך להיות". ראו: סיגל נאור פרלמן, "דקרוק של שוטטות", הארץ (20.2.2015); רונית מטלון, "אח קטן", זרים בבית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 17-31.
 8 החניכה הנשית כתמה מרכזית ביצירתה של מטלון לא נחקרה, אבל הופיעה בשלוש רשימות ביקורת קצרות. שתיים על אודות "ילדה בקפה" והאחרת על אודות קול צעדינו. ראו: מיכל פלטי, "יודעת לספר סיפור", על המשמר (23.4.1992), עמ' 22; אסתר אדיבי-שושן, "זמר נוגה – אילנית, שולאמית, מזי, חפציבה ושושנה – קול התבגרותן", עיתון 77 (2002), עמ' 16-21; תמר משמר, "כתיבה במחבואים: על המבט והקול הנשי ב'קול צעדינו' של רונית מטלון", עיתון 77 (2009), עמ' 26-28. כמו כן במאמרה על ספרות ישראלית שכתבו נשים, חנה נה מתייחסת בקצרה לזה עם הפנים אלינו כאל רומן חניכה נשי. ראו: חנה נה, "לקט, פאה ושיכחה: החיים מחוץ לקאנון", גיורא רוזן (עורך), מין מיגדר פוליטיקה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 49-106. על חניכה נשית בזה עם הפנים אלינו

של רונית מטלון – "חתונה במיספרה" (1983) ו"ילדה בקפה" (1990), אשר פורסמו במהלך שנות השמונים ובתחילת שנות התשעים בכתב העת המרכזי של התקופה סימן קריאה.⁹ קריאה זו תבחן את מודל החניכה הנשי שהעמידה מטלון בסיפורים אלה, מודל שחותר אל סובייקט נשי מזרחי שיש לו מידה של אוטונומיה. בסיפורים אלה, אני טוענת, העמידה מטלון לראשונה בספרות העברית גיבורה מזרחית שיש לה מידה של חירות, גיבורה ששינתה את גורלן של גיבורות מזרחיות אחרות בספרות העברית.

מה תהיה מרגלית, גיבורת הסיפור "חתונה במיספרה"? ומזי, גיבורת הסיפור "ילדה בקפה"? האם מרגלית יכולה להיות כל דבר? האם מזי, שעובדת בבית הקפה של אביה, יכולה להיות כל דבר? ומה בינן לבין גיבורות שקדמו להן? בספרות העברית עד אמצע שנות השישים נשאו גיבורות מזרחיות בבית. הן העמידו בתים, נישאו וגידלו ילדים.¹⁰ במחצית הראשונה של שנות השישים הופיעה על בימת הספרות נעימה ששון, הגיבורה של עמליה כהנא-כרמון.¹¹

ראו מאמרי "נערה מהמזרח: חניכה נשית ביצירתה של רונית מטלון", קציעה עלון (עורכת), לשכון בתוך מילה: הרהורים על זהות מזרחית, תל אביב: גמא, 2015, עמ' 87-104.

9 רונית מטלון, "חתונה במיספרה", סימן קריאה 16-17 (1983), עמ' 27-32; רונית מטלון, "ילדה בקפה", סימן קריאה 20 (1990), עמ' 150-159.

10 החל מסיפוריו של יצחק שמי מראשית המאה ה-20, בהם "עקרה" (תרס"ז) ו"אב ובנותיו" (תרפ"ג), וכן בכמה מסיפוריו של יהודה בורלא, "לונה" (1928) וסיפורי הקובץ נשים (1949), גבולות קיומן של גיבורות מזרחיות צומצמו, והן הוגבלו למרחב הביתי ולעיסוקים הנגזרים ממרחב זה. גבולות קיום אלה מופיעים גם בסיפורת שכתבו סופרות נשים בנות העלייה הראשונה, בהן נחמה פוחצ'בסקי בסיפורי הקובץ ביהודה החדשה (1911), וסיפוריה של שושנה שכבו, בהם "השיקוי המופלא של שמחה" (תרצ"ח). גם כאשר הצליחה הגיבורה המזרחית לחלץ את עצמה מרשות הגברים בחייה, ובעיקר מבעלה, היא לא יצאה אל העולם, אלא זכתה לכל היותר להינשא בשנית. ראו, למשל, סיפורה של חמדה בן יהודה "לולו" (תרס"ו), וספרה של שושנה שכבו אהבה בצפת (1942). על גיבורות מזרחיות וגבולות קיומן בספרות העברית ראו ספרו של לב חקק, ירודים ונעלים: דמותם של יהודי המזרח בסיפור העברי הקצר, ירושלים: קריית ספר, 1981.

11 עמליה כהנא-כרמון, "נעימה ששון כותבת שירים", אמות ד, י (1964), עמ' 23-33.

סיפורה של נעימה – "נעימה ששון כותבת שירים" (1964) – הציע כיום אחר לגיבורה המזרחית: חיים של השכלה ושל כתיבת ספרות.

לראשונה בספרות העברית הופיעה גיבורה מזרחית משכילה.¹²

עד מהרה עלתה נעימה ששון לגדולות.¹³ מאז פורסם סיפורה הייתה

לגיבורה המזרחית הנודעת ביותר בספרות העברית. בהגיעה לגיל

עשרים וחמש אף המחזיו את סיפורה בתיאטרון צוותא בתל אביב.¹⁴

אבל במידה רבה עשתה נעימה היסטוריה ללא תודעה היסטורית.¹⁵

12 אחת הגיבורות המזרחיות שקדמו לנעימה ששון היא פלורה ספורטו של נחמה פוחצ'בסקי. שלא כמו נעימה ששון, פלורה ספורטו אינה מקדישה את חייה לרכישת השכלה, אלא לכל היותר מצליחה להקדיש מעט מזמנה לקריאת ספרים. ראו: משה בהר, "מאה לפלורה ספורטו", פעמים 139-140 (2014), עמ' 54-9.

13 סיפורה של נעימה ששון ידוע במחקר כסיפור שזיכה את עמליה כהנא-כרמון בפרס "אמות". פרשת פרס אמות מבטאת במידה רבה את האופן שבו המחקר סלל את הדרך לדמות של נעימה. קריאה ברשימתו של שלמה גרודזנסקי – שנקראה במעמד קבלת הפרס – מראה כי את הפרס קיבלה כהנא-כרמון על סיפור מוקדם יותר – "אם נא מצאתי חן". אבל הסיפור של נעימה – שאליה מתייחס גרודזנסקי ברשימתו – תפס את המקום הראשון. במידה רבה דחקה נעימה ששון לא רק את הגיבורה שקדמה לה אלא גם את המחברת כהנא-כרמון. בלשונה של כהנא-כרמון: "לפעמים נדמה לי שבתעודת הזהות שלי כבר צריך להופיע השם 'עמליה' (נעימה ששון) כהנא-כרמון". "לדברים של כהנא-כרמון ראו: עמליה כהנא-כרמון, "נעימה ששון בת עשרים וחמש", ידיעות אחרונות (18.12.1987). לסיפור המוקדם ראו: עמליה כהנא-כרמון, "אם נא מצאתי חן", אמות ה' (1963), עמ' 14-22. וגם: שלמה גרודזנסקי, "על סיפורה של כהנא-כרמון", אמות ה', י"א (1964), עמ' 110-112. על אזכור פרס אמות ראו: גרשון שקד, "גם בודדה. גם אשת התמודדות", הסיפורת העברית: 1880-1980, ה', תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 304-305. למחקרים שבהם נכתב כי פרס אמות ניתן לכהנא-כרמון על סיפורה של נעימה ששון ראו: לילי רתוק, עמליה כהנא-כרמון: מונוגרפיה, תל אביב: ספרית פועלים, 1986, עמ' 33; לילי רתוק, "כל אישה מכירה את זה", הקול האחר: סיפורת נשים עברית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 272; פנינה שירב, כתיבה לא תמה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 121.

14 את הסיפור של נעימה עיבד להצגה שמעון לוי, ואת נעימה גילמה השחקנית בהט קלצ'י. ראו הודעה על אודות האירוע שפורסמה בעיתונות: "נעימה ששון בת 25", ידיעות אחרונות (23.10.1987).

15 מקומה של נעימה מחוץ להיסטוריה הוא מקום שמטשטש את הזהות האתנית של נעימה. במידה רבה ראתה הביקורת בנעימה ששון "לא מזרחית". כך כתב, למשל, גרשון שקד: "האם לב הדבר הוא כי נערה היא מעדות המזרח?" על כך השיב שקד

היא לא נשלחה לבית ספר מקצועי. לא נישאה ולא ילדה ילדים. היא גם לא יצאה לעבוד. נעימה קמה בבוקר כדי לכתוב ספרות. על סיפורת של נעימה, ממרחק של עשרים שנים, כתבה כהנא-כרמון:

הביטחון והאופטימיות והתקווה שהסיפור משקף [...] פינו את מקומם בהדרגה. [...] מהו שהם פינו לו מקום? – אולי, להכרה במגבלות. אולי, להכרה בכך שאנחנו יצורים הרבה פחות מוגנים ממה ששיערת בתמימותי, באותם הימים, של גבהות רוח ורום העיניים, פרי אותו שכרון נעורים שלי.¹⁶

ההתחקות אחר ההיסטוריה – אחר השאלה מאין באה נעימה ומהן נסיבות הקיום החומריות שלה – היא התחקות כמעט בלתי אפשרית. גם כאשר היא מספרת שהם מוכרים את העסק המשפחתי, נדמה כי מחלתו של האב או ירידת המשפחה מנכסיה אינם נוגעים לשאלה כיצד תהיה היא.¹⁷

הנעורים של נעימה כמו ממוקמים מחוץ להיסטוריה, נעורים שבהם השאלה "כיצד אהיה?" היא שאלה אוניברסלית.¹⁸ מחוץ להיסטוריה יכולה נעימה להיות כל דבר, יכולת שהיא הפלא הגדול של סיפורת.¹⁹ אבל היכולת להיות כל דבר, יכולת שמאפיינת את

שלא. גרשון שקד, "תמציות אתה לעומת תמציות אני: על 'בכפיפה אחת' לעמליה כהנא-כרמון", מאזניים כ"ד (1967), עמ' 91-96.

16 כהנא-כרמון, הערה 13 לעיל. מתוך דברים שנשאה כהנא-כרמון באוקטובר 1987 באירוע בתיאטרון צוותא בתל אביב לכבוד הגיעה של נעימה ששון לגיל עשרים וחמש.

17 כהנא-כרמון, הערה 11 לעיל.

18 מוסה טוען במאמרו כי בראשית דרכו היה רעיון הבילדונג רעיון אוניברסלי, אבל בפועל הפך הבילדונג לפריבילגיה של גברים מהמעמד הבורגני. ראו: ג'ורג' לחמן מוסה, "האוניברסליות של רעיון ה-Bildung", זמנים 61 (1998-1997), עמ' 6-13.

19 אחת השאלות הביקורתיות שעולה מהקריאה בסיפור, היא מדוע בחרה כהנא-כרמון להעניק את האופציה של השכלה וכתובה ספרותית דווקא לגיבורה מזרחית. על הסיפור "הינומה" שבו מופיעה גיבורה מזרחית אחרת, כתב גרשון שקד: "סיפור זה נזקק לדמויות שוליים בחברה הארץ ישראלית ולאירוע יוצא דופן בין

הנעורים – כותב ולטר בנימין – היא יכולת שיש בכוחה לחולל מהפכות, ואת היכולת הזאת נעימה אינה מממשת. ברשימתו "רומנטיקה" הצביע ולטר בנימין על הכוח המהפכני של הנעורים. בנימין כתב כי הנעורים – ובעיקר דהרת הסוסים המתלווה אליהם או האומניפוטנטיות – הם הכוח המניע של ההיסטוריה, וחשוב מכול – של עתידה המוסרי.²⁰ ללא תודעה היסטורית מאבדים הנעורים את כוחם המהפכני.²¹ לו הייתה לנעימה תודעה היסטורית, אולי הייתה מחוללת מהפכה ספרותית גדולה.

שני עשורים לאחר הופעתה של נעימה ששון עולות על בימת הספרות הגיבורות של רונית מטלון. שלא כמו בסיפורה של נעימה ששון, מטלון מנסחת את השאלה הגדולה של ספרות החניכה כשאלה היסטורית. מזי ומרגלית – כמו הגיבורות המאוחרות של מטלון – שואלות "מאין אני באה?" וכך מתוודעות לנסיבות החיים החומריות, ולמקום המוגבל שהועיד להן העולם. כך תודעתן המעמדית מתפתחת ומעניקה להן את הכוח לפעול בהיסטוריה. התודעה ההיסטורית והכוח לפעול בהיסטוריה הופכים את מודל החניכה שמעמידה מטלון ל"צורה ספרותית משחררת": צורה ספרותית שמקדמת את החירות של הגיבורות.

שלא כמו רומן החניכה המעמדי, שלא קידם את החירות,²² החניכה

שתי דמויות מקבוצות שוליים שמרחק ת"ק פרסה מפריד ביניהן". שקד, הערה 13 לעיל, עמ' 323. מדבריו של שקד משתמע לא רק המרחק בין שתי הדמויות אלא גם המרחק בין עולמן לבין עולמה של המחברת. כמו ב"הינומה", שפורסם בקובץ בכפופה אחת, בחרה כהנא-כרמון ב"נעימה ששון כותבת שירים" לכתוב סיפור של תשוקה תוך הרחקה מעמדית ואתנית. בחירה זו מעלה שאלה ביחס לניכוס הקול של הגיבורות המזרחיות, ולאחריות של המחברת על בחירה זו. ולטר בנימין, "רומנטיקה", מבחר כתבים, א, תל אביב: רסלינג, 2009 [1913], עמ' 151.

21 שם, עמ' 147-148.

22 ברברה פולי טוענת כי ספרות החניכה המעמדית הובילה את גיבוריה לתודעה מעמדית, אבל לא לשינוי חברתי. ראו: Barbara Foley, "Generic and Doctrinal Politics in the Proletarian Bildungsroman", James Phelan and Peter J. Rabinowitz (eds.), *Understanding Narrative*, Columbus: Ohio State University Press, 1994, pp. 43-64.

הנשית בכתיבה של מטלון היא חניכה שחותרת, על דרך הדיאלקטיקה, אל עבר מידה של חירות. הדיאלקטיקה, כותב הרברט מרקוזה, היא שלילה מתמדת של "שיטת החיים הקיימת, באשר אין היא מקיימת את הבטחותיה"²³. השלילה המתמדת היא "הסירוב הגדול" לקבל את כללי המשחק שלפיהם מוטלים הגורלות,²⁴ שלילה שמקדמת את עקרון החירות. עוד כתב מרקוזה על החירות:

היא הדינאמיקה הפנימית של הקיום, ועצם תהליך הקיום בעולם בלתי חופשי הריהו "השלילה המתמדת של מה שמאיים לבטל את החירות". על כן החירות שלילית היא במהותה.²⁵

בעקבות מרקוזה, השלילה המתמדת היא שלילה של כל מה שמבטל את החירות, שלילה שאינה מובילה למהפכה גדולה, אלא למידה של חירות.

הדיאלקטיקה השלילית בכתיבה של מטלון היא דיאלקטיקה שבה המהפכה הגדולה היא מהפכה כושלת. המהפכה הגדולה – או המהפכה המזרחית – בכתיבה של מטלון אינה מקדמת את החירות.²⁶ זו מהפכה שבה הזהות המזרחית – על דרך הדיאלקטיקה החיובית – קורסת אל תוך הדיכוטומיה שבין מזרחים לאשכנזים.²⁷ במקום דיאלקטיקה חיובית של הזהות המזרחית מעמידה מטלון

23 הרברט מרקוזה, "מן המבוא ל'תבונה ומהפכה'", צבי בטשא ואברהם יסעור (עורכים), המשנות המדיניות בעת החדשה: מרוסו ועד ימינו, ג, ירושלים ותל אביב: מ' ניומן, 1975, עמ' 1074.

24 שם, עמ' 1077.

25 שם, עמ' 1076.

26 המהפכה הגדולה בכתיבה של מטלון מזוהה עם הפוליטיקה של האב – אביה האינטלקטואל פליקס מטלון. מתוך ההכרה בכישלון הפוליטיקה של האב שוללת מטלון את המהפכה הגדולה. אבל השלילה של דרך האב אינה שלילה גמורה. בכתיבתה ממשיכה מטלון את דרך האב אגב שכתובה. בכך אני עוסקת בהרחבה במאמר שבכתובים, "פליקס מטלון: בעקבות האב הנערך".

27 ראו הביקורת של מטלון על קבוצת משוררי ערספואטיקה. גילי איזיקוביץ, "בעיני רוג'ני מטלון, ערספואטיקה הם לא מספיק רדיקליים", הארץ מקוון (16.10.2016).

דיאלקטיקה של שלילה – שלילה של הקביעה "מהי זהות מזרחית".²⁸ השלילה המתמדת של הקביעה מעמידה זהות שחורגת מהדיכוטומיה,²⁹ זהות בתנועה.³⁰ התנועה של הזהות המזרחית היא תנועה אל עבר מקום בעולם, תנועה של סובייקט מזרחי שיש לו מידה של חירות.

ההתקדמות אל עבר החירות אינה התקדמות טוטלית, אלא התקדמות של מהפכה קטנה, שפותחת לרגע את הגורל. הגורל, כמו החירות, הוא שלילי. הגיבורה של מטלון, כבר בסיפורים "חתונה במיספרה" ו"ילדה בקפה", היא גיבורה שמסרבת – בפרפרזה על מרקוזה – לקבל את כללי המשחק שלפיהם מוטלים הגורלות,³¹ מסרבת להשלים עם הגורל שהועיד לה העולם. מתוך הסירוב מתהווה גיבורה מזרחית חדשה. בביקורת הספרות העברית, הייתה הקריאה של הגיבורה המזרחית או של הסובייקט המזרחי קריאה שבבסיסה הדיכוטומיה שבין מזרחים לאשכנזים, קריאה שבה העמדות של הסובייקט המזרחי הוגבלו ליחסים אלה.³² קריאה זו החמיצה את רגעי החירות של הסובייקט המזרחי,³³ רגעים שבהם, כפי שכתב דרור משעני, הסובייקט המזרחי "מפסיק לשכפל את קולו ליד הסיפור הציוני ומתנסח בתוך העולם, מרחיב עד אין קץ את מנעד הדיבור

28 רוגני מטלון, "כמה הרהורים על 'הפעוטה שרצתה להיות פרסיה'", מקרוב 10 (2002), עמ' 178.

29 הדיאלקטיקה של מרקוזה המוקדם ב"מן המבוא לתבונה ומהפכה" היא דיאלקטיקה שלילית שלא שוללת את החיוב לגמרי. ראו: מרקוזה, הערה 23 לעיל.

30 ראו: חנן חבר, "כל אחד צריך לדעת את המקום שלו", הארץ (2.2.2000).

31 מרקוזה, הערה 23 לעיל, עמ' 1077.

32 ביקורת זו נוסחה לראשונה על ידי דרור משעני ברשימתו "למה המזרחים צריכים לחזור ל'מעברה'", מטעם 3 (2005), עמ' 91-98, ובספרו בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד: הופעת המזרחיות בספרות העברית בשנות השמונים, תל אביב: עם עובד, 2006. חוקרת נוספת שניסחה ביקורת זו במונחים היסטוריוגרפיים היא ליטל לוי במאמרה "Reorienting Hebrew Literary History: The View from the East", *Prooftexts* 29, 2 (2009), pp. 127-172, והודים-ערבים והיסטוריוגרפיה של הספרות העברית: גאוגרפיה ספרותית חדשה", מכאן יב (2012), עמ' 210-247.

33 משעני, שם, עמ' 96-98.

שלו".³⁴ רגעי החירות – כותב משעני – הם רגעים שיש בהם מידה של אוטונומיה, רגעים שבהם הסובייקט המזרחי ממקם את עצמו בעולם. דרך הקריאה בסיפורים "חתונה במיספרה" ו"ילדה בקפה" אבחן את מודל החניכה של מטלון כ"צורה ספרותית משחררת" – מודל חניכה שמקדם את החירות של הסובייקט הנשי מזרחי.

קריאה זו בסיפורים המוקדמים תתחקה אחר ההתפתחות הדיאלקטית של סיפורים אלה, שבהם השלילה של הסדר החברתי היא גם שלילת המיקום של הגיבורות בעולם כנשים מזרחיות. השלילה המתמדת, או הסירוב לקבל את המיקום המוגבל, מקדמת את מידת החירות של הגיבורות. הטענה היא שמודל החניכה של מטלון – "כצורה ספרותית משחררת" – הוא מודל ביקורתי שמסרב לקבל את כללי המשחק של הקאנון ושל ביקורת הספרות העברית. ובלשונוה של מטלון:

אני לא מוכנה להצר את תיבת התהודה שלי, ושיגידו לי באיזה אגף במפעל אני עובדת. את הדבר הסקטוריאלי הזה, של מי ממונה על איזה דיבור, אני לא מקבלת.³⁵

מתוך הסירוב לקבל את כללי המשחק, מתוך הסירוב להשלים עם המשבצת "המזרחית", התמקמה מטלון כבר בראשית דרכה בקאנון של הספרות העברית. בהמשך הדברים אדון בהתקבלות המוקדמת של מטלון ובאופן שבו מְחַקָה הביקורת את ההבדל המזרחי בכתביה שלה, מחיקה שהסוותה את הביקורת הרדיקלית שלה – הביקורת על "מי מול מי, מי נגד מי"³⁶ בספרות העברית. מהלך זה יצביע על המודל הדיאלקטי של מטלון כעל מודל ביקורתי שאינו רק אלטרנטיבה לסובייקט המזרחי בספרות העברית, אלא גם מודל שמקדם סובייקט נשי מזרחי חדש – סובייקט שחותר לאוטונומיה.

34 שם, עמ' 98.

35 ראו: אילת נגב, "אני התאוונה", ידיעות אחרונות (27.4.2001).

36 פרלמן, הערה 7 לעיל.

ב. על נערה ומקום

מתחשק לשחזר אותה: עקב בגבה עשרה סנטימטרים, גרבים מנקבים, חרוזים כסופים לאורך כתף זמין ועיני מגנט חלודות מדאגה. כששאלו מה היא מטפורה היא הצליכה ידים כעיט ועפה.

רוני סומק³⁷

באביב 1992 פורסם קובץ הסיפורים של מטלון זרים בבית בסדרת הספריה החדשה.³⁸ מחצית הסיפורים בקובץ הם סיפורי חניכה:³⁹ "נוסעים" (1981),⁴⁰ "אח קטן" (1986), "ילדה בקפה" (1990) ו"שנתיים" (1991). גם בסיפור "חתונה במיספרה" (1983), אף שאיננו סיפור של התבגרות, עסקה מטלון בשאלה הגדולה של ספרות החניכה. הסיפור "חתונה במיספרה" הוא אחד הסיפורים הראשונים שפרסמה,⁴¹ ובו העמידה לראשונה את התשתית למודל החניכה בכתיבתה. סיפורה של מרגלית הוא סיפור שמתקדם דרך תודעתה, תודעה שמסומנת על דרך המבט. בפתחת הסיפור מתבוננת מרגלית באולם המספרה, שהוסב לאולם חתונות:

37 רוני סומק, "בלוז חטיפת הנערה שחשבה ששירה היא סולו חצוצרה בתזמורת רחמה", בינתיים 4 (2010), עמ' 77.

38 מטלון, הערה 7 לעיל.
39 את סיפורה הראשון, "מאדאם ראשל" (דבר, 30.11.1979), בחרה מטלון שלא לכלול בקובץ הסיפורים. שני סיפורים נוספים שנכתבו באותו עשור, "Tristesse" (מאזניים 5-6 (1987)) ו"קבלת פנים: פרק מתוך נובלה" (ידיעות אחרונות, 27.9.1992), התגלגלו עם השנים לספרים – הראשון לרומן זה עם הפנים אלינו (1995) והשני למחזה הנערות ההולכות בשנתן (2016). כמו כן ב-1989 פרסמה מטלון רומן לבני הנעורים בשם סיפור שמתחיל בלווייה של נחש. התמה של החניכה כתמה מרכזית מופיעה בכל הטקסטים שכתבה מטלון ופרסמה בעשור הזה.

40 לראשונה פורסם הסיפור בכותרת "הנסיעה לראש פינה". ראו: רונית מטלון, "הנסיעה לראש פינה", סימן קריאה 12-13 (1981), עמ' 22-26.

41 ראו מטלון, הערה 9 לעיל.

"חתונה במיספרה, איזה צחוק!" אמר בנימין אחיה לשמאלה, ובאמת: מכונות יבוש ורודות-כובעים הוסטו לצדדים, מרכינות בזו אחר זו את ראשן, כבלרינות נזופות, אל הקיר המצופה מראות, חישוקי ברזל מרותכים למוטות החזיקו סלסלות פרי עמוקות בסמוך לפרגוד האדום [...] ועל דלפקי התספורת הונחו טסים עגולים ורבועים של כיבוד, שהוזזו ללא הרף מקדמת השולחן לירכתיים על ידי עדינה, אחות החתן הארוכה והמכופפת, שסקרה את מעשי ידיה, נושכת את שפתה התחתונה. רק לרגעים, כשהבחינה בדמותה הנשקפת ממול, נשרה זו מבין שיניה לכיוון סנטרה כגומייה רפויה.⁴²

איזה צחוק. חתונה במספרה. אבל מרגלית אינה צוחקת ממש. היא מתבוננת במקום, כיצד סודר, במגשים עמוסי הכיבוד – וגם בעדינה, שמתבוננת בעצמה במראה. שפתה התחתונה של עדינה צונחת, כמו שואלת: איך אני נראית. היא ממהרת לוודא כי כפתור חולצתה רכוס. הרגע שבו עדינה מתבוננת בעצמה הוא גם הרגע שבו מרגלית מתבוננת בעולם, כמו אומרת: איך שכל זה נראה. מרגלית אינה רוכסת כפתורים. היא גם אינה מסדרת את העולם. מתוך תודעתה המעמדית היא מעמידה – בעקבות מרקוזה – עולם שאינו מקיים הבטחות.⁴³ היא מפנה את מבטה לבנימין. היא נזכרת בדברים שאמר לה אחר הצהריים כאשר גיהצה את מכנסיו – "למה לא הלכת שוב ללמוד? מה יהיה אתך, תגידי?"⁴⁴ אמר, ויצא החוצה:

הביטה בו מחלון חדרה, בועט בקופסת שימורים מעוכה, ראשו בין כתפיו, ואחריו משתרכים שלושה כלבי חצר שמוטי זנב ואוזניים ככבואה מוגזמת שלו [...] "אין מי שידאג לו," אמרה בלבה, משעינה

42 ההפניות לסיפור הן כפי שפורסם בזרים בבית. רונית מטלון, "חתונה במיספרה", זרים בבית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 125.

43 מרקוזה, הערה 23 לעיל, עמ' 1074.

44 מטלון, הערה 42 לעיל, עמ' 125.

את מצחה על התריס [...] שלא להפר את היחס הקבוע בין עיניה לאסופת העשבים השוטים המצהיבים בקצותיהם בסמוך לבלוני הגז למטה, "אין בעולם מי שידאג לו", חזרה ואמרה בלבה.⁴⁵

מרגלית מתבוננת בבנימין מבעד לחרכי התריס. היא חושבת – אין מי שידאג לו, כמו מסבירה מדוע אינה עוזבת. היא חושבת על בנימין, אבל חושבת גם על עצמה, כמו שואלת – מה יהיה איתי. דרך חרכי התריס היא רואה עשבים שוטים מצהיבים, אך מעבר להם יש עולם שאינה יכולה לראות. מרגלית אינה רואה את העולם שמעבר לשיכוני השכונה. במידה רבה מה שהיא רואה, זה מה שהיא יכולה להיות. מבטה של מרגלית על העולם – על המספרה, על עדינה, על בנימין – מוביל למבט על עצמה. השאלה "כיצד אהיה?" היא שאלה שהתשובה עליה היא תוצר של מבט על העולם; מרגלית כמו משיבה – אם כך נראה העולם, מה אני יכולה להיות? מרגלית מתבוננת באורחים שמתפסים במדרגות:

בזוגות ובחבורות טיפסו: הנשים, בשמלות עשויות טפט מוארה, ז'ורז'ט ושיפון שחור באמרת מותניים זהובה, נוגעות זו במרפק זו, מקרבות שפתיים לעגילי נטיפים, מסתודרות, והגברים, טיפטופ בחולצות דיאולן רכוסות עד טבורם, שולפים סיגריות זה מכיס חולצתו של זה ומקפדים באדנות את הפילטרים, מציצים בקוצר רוח על המתרחש מעבר לזוגיות ונוהגים התעלמות בקלסתר הדבש של "מארי קליר" במודעת עיתון המודבקת על קידמת השמשה, מניחה אצבע ארוכה, מעוטרת בציפורן מחודדת על שפתיה, כביכול להסות.⁴⁶

בגדיהם היקרים של האורחים כמו נלקחו ממגזין אופנה נחשב, כמו בגדיה של מארי קליר, שתמונתה תלויה על קדמת השמשה. תמונתה

45 שם, עמ' 126.

46 שם, עמ' 127.

של מארי קליר רומזת כי הבגדים היקרים אינם אלא העמדת פנים, ומרגלית מבחינה בהעמדת הפנים – "זה לא אמת, זה לא אמת"⁴⁷, היא אומרת, מפנה את מבטה לעבר השיכונים של השכונה. מרגלית מבינה כי הבגדים היקרים אינה אלא העמדת פנים של אנשים שלא גומרים את החודש. סירובה של מרגלית להעמיד פנים הוא בבחינת שלילה של שיטת החיים הקיימת, שאינה מקיימת את הבטחותיה. היא נזכרת כיצד ביקשה ממנה מדלן להשתתף בתחרות תספורות, ביקשה שתהיה דוגמנית שלה, ובשעה שסיפרה אותה אמרה:

"אצלנו ככה זה, לא מראים כשרע, "פטטה מעשה ספרית, "בכוס הקפה האחרונה בבית מכבדים אורח, שלא ירגישו. זה הכבוד שלנו, הכול בפנים [...] זה המראה השוכב. תמיד את צריכה ללכת ככה. הנה, " הטילה על ברכיה ירחון תסרוקות, "בריוק כמו זה, " הצביעה על דוגמנית מתולתלת המצולמת בשער. בתחרות, על כל פנים, לא זכו, ומרגלית, ימים רבים לאחר מכן הוסיפה למרוט בייאוש קווצות שיער מדובללות שהזדקרו מעל מצחה.⁴⁸

למרות התספורת החדשה, מרגלית אינה זוכה בתחרות. היא גם אינה זוכה ל"מראה שוכב", רק לקווצות שיער שמזדקרות מהמצח. הבגדים היקרים ו"המראה השוכב" אינם אלא העמדת פנים, העמדת פנים שהחיים תלויים בה – רומזת מדלן – העמדת פנים שהעולם עוד יתקדם, יקיים את ההבטחה למוביליות חברתית. אבל העולם של מרגלית אינו מתקדם. זהו עולם שבו הסדר המעמדי אינו סדר טמפורלי – סדר שמתקדמים בו.⁴⁹ מתוך תודעתה שוללת

47 שם, שם.

48 שם, עמ' 129-130.

49 אן פנקייק כותבת במאמרה, בעקבות בורדייה, כי ספרות החניכה, נוסח וילהלם מייסטר, העמידה נרטיב בורגני שבו הסדר המעמדי הוא סדר טמפורלי, סדר

מרגלית את הסדר הטמפורלי, את ההבטחה למוביליות חברתית. היא מפנה את מבטה אל מר גואטה, האב שנואם את נאום הבחירות שלו בערב החתונה של בתו:

אנחנו כאן בהזדמנות של החתונה של הבת שלי נורית ובעלה מאיר, ואני מאחל לזוג הצעיר כל טוב [...] אבל מה שאני רוצה לדבר עליו הם הבחירות שיהיו בעוד שבועיים [...] האם יש פתרון לבעיית אחינו בני עדות המזרח, או כמו שהם נקראים היום הדפוקים והשחורים של החברה הישראלית [...] במשך עשרות שנים הוליכו אתכם שולל, ובכל ערב בחירות באים אליכם, מבטיחים לכם טיפול בדאגותיכם ושיפור תנאי חייכם, אף על פי כן נשארתם באותה זוהמה ולא נקפו אצבע. מאז קום המדינה ועד היום לא כיבדו את הבטחותיהם.⁵⁰

מר גואטה פונה אל האורחים. הגיע הזמן שתיקחו את עצמכם בידיים,⁵¹ הוא אומר, קורא למאבק מעמדי מזרחי, מאבקם של האנשים שהחברה רומסת את כבודם.⁵² בדבריו הוא פונה גם אל הממסד: הגיע הזמן שתדעו כי המזרחים מכבדים "ברטט קודש את קשרי המשפחה".⁵³ אבל הנאום של מר גואטה – אומר בנימין – אינו אלא העמדת פנים;⁵⁴ העמדת פנים של מי שמשתמש במיקומו החברתי כדי לקדם את עצמו, של מי שמדבר על קשרי משפחה, אבל אינו מכבד את משפחתו שלו. הנאום של מר גואטה, כמו הקריאה למאבק חברתי, מתמוטט על

שמתקרמים בו. ראו: Ann Pancake, "Story Time: Working-Class Women's Interventions in Literary Temporal Conventions", *Narrative* 6, 3 (1998), p. 293. על רומן החניכה כצורה ספרותית בורגנית ראו: Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London: Verso, 2000.

50 מטלון, הערה 42 לעיל, עמ' 130-131.

51 שם, עמ' 131.

52 שם, שם.

53 שם, עמ' 132.

54 שם, עמ' 130.

דרך האירוניה באמצעות דמות האב שאינו מתפקד כאב, האב שבחר בפוליטיקה ולא במשפחה. דרך תודעתה שוללת מרגלית את הנאום של מר גואטה, את ההבטחה כי מאבק מזרחי יוביל למוביליות חברתית. מדלן קוטעת את הנאום של מר גואטה ומבקשת מהאורחים: תעשו שמח.⁵⁵ מרגלית אומרת לבנימין, בוא נרקוד ונסתלק:⁵⁶

”את יודעת,“ אמר בשקט, לא נושא את עיניו, ”לפעמים נדמה לי שאת, איכשהו, יצאת מכל זה, ככה, יצאת מהכול.“ ”מה אתה מתכוון?“ העבירה את לשונה על שפתיה היבשות והמבוקעות, מחווריה, ”מה אתה מתכוון שיצאתי מכל זה?“ [...] ”אני מתכוון,“ אמר, מביט אל הרחוב, ”לזה שאת לא עם כל הלב.“⁵⁷

בנימין אומר למרגלית שלפעמים נדמה שהיא ”יצאה מכל זה“, ממקם אותה מחוץ לשיכונים ולעשבים השוטים. מרגלית לא באמת ”יצאה מכל זה“, אבל דרך דבריו של בנימין הסיפור מאותת שמרגלית עוד תצא מכל זה, תמצא את הדרך אל העולם. המבט של מרגלית הוא מבט שממקם אותה רגל אחת בפנים, רגל אחת בחוץ – רגל אחת בעשבים השוטים, רגל אחת מחוצה להם:

לא, חשבה להרף עין, משפשפת את חצאיתה במפית נייר, הכול שקר מהתחלה, שוליים כפולים של תמונת טלוויזיה מופרעת על ידי תחנה אחרת, ההתמקדות האחראית בקצוות השרופים של העולם, הכול, בכתה [...] האלסטיות המדומה של הרגע שבו נחה העין, בהירה וצוננת, על דברים של מה בכך, קישחים ונתונים לעצמם [...] היא הניחה את מפיות הנייר המפוררות על השולחן והעבירה את המגבת על חצאיתה, ”אני, אין לי סיכוי אני,“ אמרה בלבה.⁵⁸

55 שם, עמ' 133.

56 שם, שם.

57 שם, עמ' 134.

58 שם, שם.

דבריו של בנימין מעוררים במרגלית אשמה, על שזה מה שהיא רואה, על שהיא זרה בבית. אבל – אומרת מרגלית – מה שנראה כבגידה אינו אלא אחריות, אחריות לקצוות השרופים של העולם. כך או כך, בין האשמה לבין האחריות, מרגלית מרגישה שאין לה כלל סיכוי. היא בוכה. "מה כבר אמרתי לה" – מצטדק בנימין – "אני אשם שהיא לוקחת הכול ללב וזאת?"⁵⁹ אחרי הכול מרגלית לוקחת ללב. היא חושבת, "זה מה שאני יכולה לראות",⁶⁰ כמו אומרת לעצמה: זה מה יש. זה מה שאת יכולה להיות.

המבט של מרגלית דרך חרכי התריס שבחדרה מסמן כי אינה יכולה להיות כל דבר.⁶¹ היא אינה יכולה "להתיק את המבט", לדלג מעל העשבים השוטים, לעבר גבולות פרוצים,⁶² אינה יכולה לראות מקום אחר. אבל יש רגע שבו היא מתבוננת בבנימין דרך חרכי התריס ומדמיינת מקום אחר:

כאילו יכולה הייתה, אילו רק רצתה, להתנער כמו מעל טרמפולינה משובל הכאב הקהה, להתיק את המבט ולפסוח במהירות על פני משבצות החול, שעליהן מונחים בדלי סיגריות, אל גבולות משוערים, פרוצים – לשם, דומה, הלך בנימין לפני שנים והבהוב רצועת שעונו קוטע את הרהיטות הנמתחת הלאה של שדות אפורים, הנחתכים ממילא בשלטים ניאוניים רחוקים, וכבישים מקבילים כפסים של

59 שם, עמ' 135.

60 שם.

61 ההתודעות למקום המוגבל בעולם מאפיינת גיבורות רבות של ספרות חניכה נשית, ובה ספרות החניכה של נשים לא-לבנות ממעמד נמוך. ראו: Maria Helena Lima, "Decolonizing Genre: Jamaica Kincaid and the Bildungsroman", *Genre* 26 (1993), pp. 435; Bonnie Hoover Braendlin, "Bildung in Ethnic Women Writers", *Denver Quarterly* 17, 4 (1983), pp. 77, 80 על רומן החניכה הנשי כ"רומן של התפכחות", ראו טענתה של תמי עמיאל-האוזר, בעקבות גיאורג לוקאץ'. תמי עמיאל-האוזר, רומן החניכה בקריאה ביקורתית: ג'ורג' אליוט וקריאת התגר הפמיניסטית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 39-40.

62 מטלון, הערה 42 לעיל, עמ' 126.

נייר כסף מודבקים על נייר לפניה, והיא מתבוננת בו בהתרחקו
 [...] מציבה בלבה מאונך ומאוזן משפט שלא אמרה: "טוב, אז
 תיקח אותי אל האופנוען ההוא שסיפרת, זה שנוסע על הקירות."⁶³

מרגלית מדמיינת שהיא אומרת לבנימין: קח אותי לשם, לאופנוען
 שנוסע על הקירות, כמו גיורא, גיבור הסיפור "גמדים על הפיז'מה"
 של רות אלמוג.⁶⁴ בדומה לגיורא, גם עבור מרגלית מסמך האופנוען
 קיום שבו הבלתי אפשרי הופך לאפשרי: נסיעה על קירות, התנערות
 משובל הכאב, אפשרות החיים עצמם.

מרגלית עומדת במקום, אבל מדמיינת שהיא הולכת "לשם". הרגע
 הזה הוא הרגע שבו הדיאלקטיקה השלילית מובילה לחיוב, רגע שבו
 התודעה מגביהה אל מעבר לשיכוני השכונה, מעבר למקום שממנו
 באה מרגלית – אל עבר מקום אחר. במאמרה על ספרות החניכה
 המעמדית כתבה ברברה פולי:

ההיגיון שמנחה את הביקורת הפוסטמודרנית כלפי הריאליזם
 הוא שלמרות ניסיונותיהם המאומצים של סופרים פרולטרניים
 להשתמש בריאליזם באופן שישרת את מטרותיה של הפוליטיקה
 המהפכנית, הם נידונו לכישלון בשל דבקותם בצורת כתיבה
 שמרנית במהותה.⁶⁵

הריאליזם של ספרות החניכה, כותבת ברברה פולי, אינו מאפשר
 לספרות החניכה המעמדית לקדם את עתידה של ההיסטוריה.⁶⁶ הדרך
 אל ההיסטוריה או אל עתידה של ההיסטוריה – כותבת קרולינה
 פונטה – אפשרית דרך החריגה מהריאליזם:

63 שם, עמ' 126-127.

64 רות אלמוג, "גמדים על הפיז'מה", תיקון אמנותי, ירושלים: כתר, 1993, עמ' 35-36.

65 Foley, הערה 22 לעיל, עמ' 47. מאנגלית: רעות בן יעקב.

66 שם, שם.

זיכרון וחלומות נחוצים לסופרים פרולטרניים, מכיוון שהם מעוניינים לכתוב את ה"היסטוריה" מחדש למען בניית עתיד טוב יותר [...] ההתפרצויות של זיכרון וחלומות מפריעות לזרם האירועים הכרונולוגי.⁶⁷

החריגה מהריאליזם, דרך התודעה של מרגלית, היא חריגה שמפרה את הנרטיב של ספרות החניכה, שמתקדם קדימה אל עבר מוביליות חברתית.⁶⁸ במקום זאת מעמידה מטלון נרטיב שמתקדם במרחב, נרטיב שבו הגיבורה מתקדמת ממקום למקום,⁶⁹ חותרת אל מקום בעולם.

ג. על נערה ועל מהפכה

בשנת 1990, כעשור לאחר כתיבתו ופרסומו של הסיפור "חתונה במיספרה", פרסמה מטלון בכתב העת סימן קריאה את הסיפור "ילדה בקפה".⁷⁰ ארבע שנים לאחר מכן פורסם הסיפור באנתולוגיה של סיפורת נשים עברית בעריכתה של לילי רתוק.⁷¹ בשנות התשעים נכנס הסיפור לתוכנית הלימודים בספרות בבתי הספר, ולאחרונה אף בוים על פיו סרט קצר – תעצמי עיניים (2014).⁷² בסיפור "ילדה בקפה", כמו ב"חתונה במיספרה", העמידה מטלון עולם שאינו מתקדם, אבל דרך סדרה של חריגות מהריאליזם וממצב העניינים הקיים נפתחת בפני מזי האפשרות למקום אחר.

Carolina Nunez Puente, "Meridel Le Sueur's Feminist Bildungsroman: 67
When Class Meets Gender", *Atlantis* 31, 1 (2006), p. 105
מאנגלית: רעות
בן יעקב.

68 Pancake, הערה 49 לעיל; Moretti, הערה 49 לעיל.
69 בהודמנויות שונות הצביעה מטלון על חירות התנועה – או על היכולת לזוז ממקום למקום – כעל חירות בסיסית של הגיבורות שלה. נגב, הערה 35 לעיל, וכן פרלמן, הערה 7 לעיל.
70 מטלון, הערה 9 לעיל.
71 רתוק, הקול האחר, הערה 13 לעיל.
72 רפאל בלולו, תעצמי עיניים, בלולו פילמס, 2014.

סיפורה של מזי נפתח בתיאור של התוכי בקפה. התוכי נמצא בפינת בית הקפה. הוא מדבר, שואל אם רוצים קפה או אבטיח. לקוחות בית הקפה משלשלים אסימונים לחרוץ של הכלוב, מנסים לדובב את התוכי המלאכותי.⁷³ בין התוכי לבין מזי, שמכונה תחילה "הילדה הגבוהה", נוצרת הקבלה. מזי – רומז הסיפור – היא קצת כמו תוכי. היא שואלת את הלקוחות אם הם רוצים קפה או אבטיח. גם היא מקבלת מטבעות כסף. ללא שם או קול⁷⁴ היא הופכת לתוצר של המקום שממנו באה – לילדה בבית קפה. ברברה פולי, בעקבות גאורג לוקאץ,⁷⁵ כותבת על הגיבורה של ספרות החניכה המעמדית:

כפי הנראה גיבורים ספרותיים משמשים סינקדוכה לזמן ולמקום שלהם. הטוטאליות האינטנסיבית המוקרנת מבעד לסיפור גורלם האינדיבידואלי מגלמת בזעיר אנפין את הטוטאליות הנרחבת של עולמם החברתי.⁷⁶

כמו בסיפורה של מרגלית, גם בסיפורה של מזי הגורל של הגיבורה הוא הגורל של המקום שממנו באה. אבל מתוך תודעתה המתפתחת,

73 ההפניות לסיפור הן כפי שפורסם בזרים בבית. רונית מטלון, "ילדה בקפה", זרים בבית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 53.

74 הבחירה שלא למסור את שם הגיבורה בתחילתו של הסיפור, וכן הבחירה להעמיד סיפור בגוף שלישי, אינן ייחודיות לסיפור "ילדה בקפה", אלא מאפיינות את כל יצירתה של מטלון. כך, למשל, גיבורת הרומן זה עם הפנים אלינו (1995) מופיעה קודם בכינוי "האחיינית". ברומן קול צעדינו (2006) הגיבורה היא "הילדה", ואמה היא "האמא". על הסירוב להעמיד סיפור בגוף ראשון ראו, למשל, מיכאל גלזמן, "להישרט על ידי החומר, לא להתרפק עליו: ראיון עם רונית מטלון", מכאן ב (2001), עמ' 238. בחירה זו מאתגרת לא רק את מידת החירות של הסובייקט הנשי, אלא גם את שאלת האחדות שלו. בהקשר הזה ראו טענתה של לימה על הסובייקט בספרות החניכה הנשית הפוסט־קולוניאלית. הערה 61 לעיל, עמ' 452.

75 גאורג לוקאץ, "סיפור או תיאור", הריאליזם בספרות, מרחביה: ספרית פועלים, 1951, עמ' 97.

76 Foley, הערה 22 לעיל, עמ' 46. מאנגלית: רעות בן יעקב.

היא מסרבת לגורל של המקום – ובפרפרזה על מרקוזה – מסרבת בספורת לכללי המשחק שלפיהם מוטלים הגורלות.⁷⁷ בבית הקפה יושבת הילדה על כיסא גבוה מאחורי דלפק. היא מתבוננת ברחוב. עיניה "נאחזות כמו קרס של חכה בתנועה בלתי צפויה".⁷⁸ היא ממתינה להתרחשות שתפר את הזמן של העבודה. היא חושבת על העבודה: על השיעורים הרצויים של קפה וחלב, על הגשת ספל תה, עם השקיק או בנפרד?⁷⁹ המחשבות על עבודתה מופרעות כאשר אביה יוצא מבית הקפה אל הרחוב. אביה נושא נאום תוכחה; הוא מוכיח את העוברים ושבים – אנשים קשי יום ממעמד חברתי נמוך – על שפרקו אחריות ולא תיעלו את המרירות למאבק חברתי.⁸⁰

הפוליטיקה הרסה לכם את הצורה, והצורה – את הפוליטיקה. הפכתם הכול לזירה שבה אתם מוציאים את המרירות שלכם, זירה כזאת [...] שנכנסים אליה יותר ממה שיוצאים, מביאים אליה כובד, לא שעמום, השעמום קל, הכובד כבד, איך זה? שעמום מתוק, שכחה עצמית הכרוכה בבחישה ספל קפה או תה בבית הקפה שלי.⁸¹

אבי הילדה מר לוגאסי נואם ברחוב. ניידת משטרה מגיעה. השוטר ניגש אליו, ובדומה לאנשים מסביב, מתבונן בו כמו היה משוגע. הוא מצווה עליו להזדהות.⁸² הנאום – מציע הסיפור – הוא נאום של אדם משוגע. אדם שירד מכל נכסיו. אולם לצד הנרטיב שמשמר את הסדר הקיים, מציע הסיפור גם נרטיב שמשבש אותו. בהתקלות שנוצרה סביב מר לוגאסי, מציע הסיפור, עמדה נערה שפניה צנומות וקראה "מדינת

77 מרקוזה, הערה 23 לעיל, עמ' 1077.

78 מטלון, הערה 73 לעיל, עמ' 54.

79 שם, שם.

80 שם, שם.

81 שם, עמ' 55. ההדגשות במקור.

82 שם, שם.

משטרה" – "והאם לא קראו בעקבותיה אחרים בקהל 'מדינת משטרה'?
קשה לדעת".⁸³

בנאום של מר לוגאסי הנרטיבים הסותרים מובילים לשלילה של מצב העניינים הקיים, שלילה של סדר חברתי שיש בו מי שמתקדם, ומי שאינו מתקדם, או בלשונו של מר לוגאסי, יש מי שיכול לנצח ומי שלא.⁸⁴ השלילה של הסדר הקיים אינה מובילה למהפכה גדולה, אלא למהפכה קטנה: אנשים קראו אולי "מדינת משטרה". המהפכה הקטנה היא במידה רבה תוצר של התודעה של מזי, שיושבת על כיסא מאחורי הדלפק, מתבוננת ברחוב וממתינה להתרחשות. מתוך תודעתה היא מקדמת מהפכה קטנה. תודעתה מופיעה במשפטים שמר לוגאסי "לא אמר" ומודגשים בטקסט.⁸⁵ המשפטים המודגשים מציבים את התודעה של מזי מעל ההתרחשות ברחוב – מעל למצב העניינים הקיים.

המהפכה הקטנה – בעקבות קרולינה פונטה⁸⁶ – היא מהפכה שנוצרת דרך החריגה מהריאליזם, דרך הנאום של מר לוגאסי, שיתכן שכלל לא נשא, דרך ההתקהלות ברחוב, שאולי כלל לא התרחשה. החריגה מהריאליזם – כותבת פונטה – עוצרת את מסלולה של ההיסטוריה,⁸⁷ היסטוריה שבה מר לוגאסי אינו יכול לנצח ומזי אינה יכולה להיות כל דבר. החריגה מהריאליזם מובילה לחיוב דיאלקטי, וחיוב זה מוביל למידה של חירות. מזי זוכה לשם פרטי, ואביה, שרואים בו משוגע, זוכה למידה של כבוד.⁸⁸ לרגע העולם של מזי מתקדם. אבל מזי חוזרת לבית הקפה. היא מגישה אוכל לשולחנות, שוטפת את הכלים ומטאטאה את הרצפה. לבסוף היא מתיישבת על הכיסא הגבוה ומתחילה לבכות.⁸⁹ היא בוכה, כמו שואלת את עצמה – מה יהיה איתי? אחר הצהריים היא נפגשת עם חברתה רוחמה. השתיים נכנסות

83 שם, שם.

84 שם, שם.

85 שם, עמ' 54.

86 Puente, הערה 67 לעיל.

87 שם, שם.

88 מטלון, הערה 73 לעיל, עמ' 54.

89 שם, עמ' 57.

לחנות בגדים. הן מתכוננות בשורה של מכנסיים. מזי נזכרת במתפרה של מר ויקטור, שבה עבדה בקיץ. היא נזכרת באירוע הפתיחה של בית הקפה, שאליו הזמינה את מר ויקטור ואת התופרות. באותו אירוע שתתה רבקה התופרת יותר מדי ונרדמה על השולחן. בחצות בדיוק, כשהתוכי היה שעון קוקייה, היא התעוררה: "בנות, בנות, יש לי משהו להגיד".⁹⁰ בהתרגשות הסבירה כי צריך לשנות את המנגנון של התפירה, כי המנגנון, היא רמזה, לא יעיל. כדי ליעיל את התפירה, היא אמרה, עליהן לעבוד יחד. כל אחת תבחר חוט בצבע אחר:

ועוד דבר רציתי להגיד: שצריך לפתוח דרך האנשים מבחוץ, אורחי רגע כמו מזי, שבאים ומסתכלים, ומכוח נוכחותם היקרה – הסבל שלנו הוא לא משהו חתום. זאת תביא את אחותה, זאת את הבן, זאת את השכנה, כי צריך לפעמים שמישהו, לא אנחנו, יגיד למר ויקטור "נקניק", כמו מזי, ומיד אחר כך לחצו העובדות על הדרושות והדון-דון של המכונות ניסה להחזיר משהו שהשתבש לשגרה.⁹¹

כמו בנאום של מר לוגאסי, גם בנאומה של רבקה יש נרטיבים סותרים. למשל הנרטיב שבו רבקה – כך אומר מר ויקטור – מדברת שטויות. את המכנסיים, הוא אומר, מחלקים לפי גזרות ולא לפי צבעים. אבל הבנות מזהירות את מר ויקטור: תן לה לגמור.⁹² הנרטיב הסותר הוא נרטיב שבו רבקה קוראת לשנות את הסדר הקיים במתפרה. היא קוראת לחברותיה להתאגד. להיאבק על הזכויות. לעמוד מול מר ויקטור ולהביא את כל המשפחה והשכנים.

בנאום של רבקה, כמו בנאום של מר לוגאסי, ההתקדמות הדיאלקטית אל מהפכה קטנה היא התקדמות שמתאפשרת דרך החריגה מהריאליזם. החריגה מהריאליזם היא חריגה של נאום שנדמה

90 שם, עמ' 62.

91 שם, שם. ההרגשות במקור.

92 שם, שם.

כי הוא חלום, נאום שהוא במידה רבה תוצר של התודעה המאוחרת של מזי, שנזכרת באירוע. תודעתה היא תודעה שמצויה מחוץ למצב העניינים הקיים – או בפרפרזה על הדברים של רבקה: תודעה של מי שמסתכל מבחוץ. ממיקומה בחוץ מעניקה מזי לרבקה את הכוח לסרב לכללי המשחק של מר ויקטור, את הכוח להוביל מהפכה קטנה. כרגע של חיוב דיאלקטי, המהפכה הקטנה פותחת את הקיום של העובדות במתפרה, מקדמת את התודעה של החירות – ובלשונה של רבקה – הסבל הוא כבר לא "משהו חתום".⁹³

רוחמה מחזירה את מזי להווה: המכנסיים, היא שואלת אותה, הם מידה 42? מזי מחפשת את התווית. רוחמה גדולה ממזי בשנתיים. היא גרה בשכונה לא נחשבת. יש לה עיניים כוכבים. ברחוב היא הולכת כמו חתולת חוצות. הרחוב הוא הבית שלה: הקיוסקים הקטנים הם אבא שלה. הקיוסקים של מיץ המנגו הם אמא שלה. כל היתר אלוהים שלה. רק בת שש-עשרה, אבל נותנת יותר מהגיל שלה.⁹⁴ רוחמה ומזי יוצאות לסיבוב ברחוב: נכנסות לחנות בגדים. יושבות בבית קפה. צופות בסרט בקולנוע אלנבי. קונות פלאפל בשוק ומסיימות את הסיבוב בבית של נחום. הסיבוב ברחוב הוא סיבוב של חניכה מגדרית,⁹⁵ סיבוב שבו רוחמה מדריכה את מזי כיצד עליה להיות:

היא בחנה אותה בתשומת לב: תגידי, איך שמת את הצללית, השתגעת לגמרי או מה? למה, מה לא בסדר? שפשפה מזי את עפעפיה. כלום, אמרה רוחמה, עכשיו יש לך פנס בעין אחת ובשנייה כלום.⁹⁶

רוחמה מדריכה את מזי כיצד להתאפר, להתלבש ולהתהלך ברחוב, כיצד להיות נערה במקום שממנו היא באה. אבל מזי נכשלת. היא מתאפרת ברישול ומתנהגת שלא בהתאם לקודים החברתיים של

93 שם, שם.

94 שם, עמ' 58.

95 גם בסיפורו של ניסו "אח קטן" הופך הרחוב למרחב של חניכה. פרלמן, הערה 7 לעיל.

96 מטלון, הערה 73 לעיל, עמ' 60.

המקום שממנו באה. חורגת מהם, חורגת מהגורל של מקום, שבו ילדות כמו מזי מתחנכות להיות נערות כמו רוחמה.

רוחמה מספרת למזי שראתה את נחום עם הבלונדינית. היא אומרת למזי שנחום דיבר אתה על זה. אמר שזה בגלל שהיא לא נותנת.⁹⁷ מזי שואלת את רוחמה מה תעשה, רוחמה משיבה: "אם את אוהבת אותו אז תתני לו".⁹⁸ רוחמה מסבירה למזי "איך עושים" כדי שלא תפחד. קודם מסבירה לה "איך מתחילים":⁹⁹

אחר כך מתחילים: הוא מתחיל לנשק אותך ולחבק אותך וכל זה. את גם מחבקת וסוגרת את העיניים, אם את לא רוצה לנשק, אז לא, לא מוכרחים. רק שלא תפחדי אם פתאום תתחילי לרעוד, תמיד רועדים בהתחלה מהניסיון לקרוע את הקול, הזיכרון, מהקור של המגע, מזה שההטבעה של האצבעות שלו על הצוואר שלך לא מתכוונת אלייך, ממחשבה שעוברת לך בראש והיא מין הכנה לחיים של אישה, נזירה מתמרדת. אחרי כל זה הוא עולה עלייך, אבל לפני זה הוא נוגע לך בכל מיני מקומות: בשדיים, ברגליים, בפרצוף, למטה, בכל מקום. את לא צריכה לעשות כלום באותו זמן, את עומדת או שוכבת, תלוי.¹⁰⁰

ברומה לנאום של מר לוגאסי ולנאום של רבקה, ההסבר של רוחמה נמסר גם מתוך תודעתה המאוחרת של מזי, המופיעה במשפטים המודגשים. ההסבר של רוחמה הוא הסבר שבו המבט על סקס הוא מבט מן הצד, כמו בהוראות בימוי של סרט. רוחמה אומרת: ככה זה. ככה את צריכה לעשות. רוחמה מקבלת על עצמה את כללי המשחק – ולפיהם אין לה ברירה אלא לדמיין שהיא "מישהי אחרת". במידה

97 שם, שם.

98 שם, עמ' 67.

99 שם, עמ' 67-68.

100 שם, שם. ההדגשות במקור.

רבה רוחמה מלמדת את מזי איך סובייקט הופך לאובייקט.¹⁰¹ אבל מתוך תודעתה המאוחרת מסרבת מזי לקבל את כללי המשחק, מסרבת לעמדת הקיום של רוחמה.

במקום עמדת הקיום של רוחמה, מעמידה מזי עמדה אחרת, כמו אומרת: במקום להיות מישהי אחרת, סרבי לסקס כל החיים. תהיי נזירה מתמרדת. הביטוי "נזירה מתמרדת" הוא אוקסימורון; יש בו שלילה של היחסים, אבל גם חיוב שלהם. התנועה בין השלילה לחיוב מובילה לעמדה שמקדמת יחסים אחרים, שבהם סובייקט אינו הופך לאובייקט. מזי הולכת עם רוחמה לבית של נחום. בחדר המדרגות היא מורידה את השרשרת שעליה אותיות שמה – מזל. בחדר של נחום – רומז הסיפור – תהיה מזי שוב ילדה ללא שם. המזל שלה יישאר מחוץ לחדר. הם נכנסים לחדר, והדלת נסגרת. רוחמה הולכת למטבח. משם לסלון. מסתכלת במגירות. מעשנת סיגריה. מחכים. לבסוף נפתחת הדלת. נחום אומר שמזי "לא זזה". רוחמה משיבה לאט, "טוב, אני יחכה לה פה".¹⁰² אחרי הכול רוחמה מבינה. לבסוף מזי יוצאת מהחדר. היא שותה קצת קפה, מסתכלת קצת בטלוויזיה. בשמונה הן מגיעות לבית הקפה. אולי כשיצאה מהחדר אמרה מילה או שתיים. אולי לא. אולי בדרך לבית הקפה דיברו ביניהן. אולי לא. הקורא אינו יודע מה קרה מאחורי הדלת הסגורה. הנרטיבים הסותרים של היחסים קורסים. לדלת הסגורה התייחסה מטלון בריאיון שהעניקה לאלי הירש:

אין לקורא מושג מה עובר שם על מזי. אין לו מושג גם איך תצא מזה, לאן הסיפור מוביל. אפשר רק לחוש, או לנחש. [...]

101 במאמרה מציעה שמרית פלד לראות במפגש בין נחום למזי מפגש שבו הנשיות של מזי מובנית דרך הכפפה של מיניותה. למרות ההכפפה המינית שחווה מזי, אני טוענת כי מזי לא נשארת בעמדה זו. ראו: שמרית פלד, "הבניית סובייקטיביות מינית נשית ב'ויקטוריה' לסמי מיכאל בראי פרוזה עברית וישראלית", מחקרי ירושלים בספרות עברית כז (2014), עמ' 254. קריאה דומה מציעה לילי רתוק באחרית הדבר לאנתולוגיה שערכה. רתוק, הקול האחר, הערה 13 לעיל, עמ' 332.

102 מטלון, הערה 73 לעיל, עמ' 70-71.

אני מרגישה שאני נותנת לגיבורים שלי תקווה אם אני לא סוגרת אותם עד הסוף, לא חונקת אותם תחת ידו הכבדה של הסופר.¹⁰³

הקריסה של הנרטיבים מאחורי הדלת, או הדיאלקטיקה השלילית, מובילה לרגע של חיוב דיאלקטי, רגע שבו נפתחת דלת אחרת. לו הייתה הדלת הסגורה נפתחת, הייתה הופכת מזי לקורבן. הגורל שלה, כמו הסיפור, היו נסגרים.¹⁰⁴ מזי חוזרת למקומה בבית הקפה. היא יושבת מאחורי הדלפק, סופרת מטבעות:

ואם נכנס מישהו במקרה, "איך שהוא נכנס, ככה הוא יוצא", אומר מר לוגאסי, ומזי, שסופרת מטבעות, משתהה קצת בתענוג עם כל צלצול קלוש של מטבע במטבע, קופאת במקומה, יציבה על כסאה ארך הרגליים, כי בעצם הדיבור שלו הוא מרחיק את הסיכוי שלה לתת צורה, כמו שמטפיחים כרים, מניחים אותם זה על זה שלא יבלטו, ומהשמיכה שתוחכים היטב היטב מתחת למזרון נרמזים שוליים נקיים של סדין.¹⁰⁵

מזי חוזרת למקומה בבית הקפה, לכיסא הגבוה. היא סופרת מטבעות. בתענוג היא סופרת. אולי חושבת. אולי מדמיינת כיצד תהיה. אביה קוטע אותה, "מרחיק את הסיכוי שלה לתת צורה",¹⁰⁶ מרחיק את

103 אלי הירש, "לאהוב פירושו לרחם", כל העיר מקומון תל אביב (20.3.1992).
104 שאלת הקורבן – ובעיקר שאלת הקורבן המזרחי – העסיקה רבות את מטלון בכל שנות יצירתה. ראו, למשל, התייחסותה לעניין זה בריאיון שהעניקה לאילת נגב. נגב, הערה 35 לעיל. על הסירוב להעמיד סובייקט נשי שהוא קורבן – בספרות החניכה של נשים לא-לבנות, ראו טענתה של ברנדליין באשר לרומן החניכה של אליס וולקר, שבמרכזו אישה שחורה ממעמד נמוך. Braendlin, הערה 61 לעיל, עמ' 83. על הסירוב להעמיד סובייקט מזרחי שהוא קורבן ראו גם קריאתו של חנן חבר ביצירתו של שמעון בלס: חנן חבר, "כינון זהות בין סיפור למפה: שמעון בלס בסיפורת הישראלית", הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורות העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 257-281.

105 מטלון, הערה 73 לעיל, עמ' 71.

106 שם, שם.

הסיכוי שתזכה למוביליות חברתית, אבל מנקודת המבט של מזי, הוא מרחיק את הסיכוי שתזכה לחניכה. מזי רק בראשית דרכה. מתוך תודעתה המתפתחת היא מבינה את המקום שלה בעולם. היא שואלת: איזו צורה תהיה לי? השאלה בנוגע לצורה היא שאלה בנוגע לעתיד. מזי עוד תקבל צורה. והצורה – רומז הסיפור – אינה צורה של כר בערמת כרים. מזי, כמו השוליים הנקיים של הסדין, עוד תחמוק החוצה. אבל מזי, או שאלת עתידה, מופיעה עוד קודם. דרך התודעה המספרת, המופיעה במשפטים המודגשים, מספרת מזי את הסיפור ממקום שהוא "בחוץ", מקום שמסמן את העדות כי מזי קיבלה צורה.

ד. על נערות ועל ספרות עברית

"יחס הכבוד" או האפולוגיה משתדלים
לכסות על המומנטים המהפכניים במהלך
ההיסטוריה.

ולטר בנימין¹⁰⁷

ההתקבלות של קובץ הסיפורים זרים בבית, שפורסם באביב 1992, הפכה אותו לספר ראשון. הרומן לבני הנעורים שפורסם שלוש שנים קודם לכן – סיפור שמתחיל בלוויה של נחש (1989)¹⁰⁸ – לא הופיע על כריכתו. על הכריכה הופיעו הדברים האלה:

רונית מטלון החלה לפרסם סיפורים בראשית שנות השמונים,
בעיקר בחוברות "סימן קריאה". במשך השנים היקנו לה סיפורה
מעמד של סופרת מן השורה הראשונה, אך בניגוד למקובל

107 ולטר בנימין, "גן המרכז", הערה 2 לעיל, עמ' 114.
108 רונית מטלון, סיפור שמתחיל בלוויה של נחש, תל אביב: דביר ואמקור, 1989.

אצלנו – היא לא מיהרה לפרסם ספר. "זרים בבית", ספרה הראשון, שמוקירי־כתיבתה הרבים מצפים לו שנים, הוא לפיכך ספר ראשון, אשר יש בו בשלות, חדירה רגשית וידי־כותבת בטוחה של ספר שלישי.¹⁰⁹

הבחירה "לדלג" על הרומן הראשון, ואף למחוק אותו, כמו ביקשה להפוך את מטלון לסופרת שאין לה ראשית – או בלשונה של תמר הס – סופרת ללא פלומה חומה אפרפרה.¹¹⁰ המחיקה של הרומן לבני הנעורים הייתה מחיקה לא רק של רומן נחשב פחות מבחינת הסוגה הספרותית, אלא גם מחיקה של אותה פלומה חומה אפרפרה – מחיקה של רומן שבו כתבה מטלון על המקום שממנו באה.

המחיקה של הרומן לבני הנעורים הייתה מחיקה של ההבדל המזרחי בכתיבה של מטלון, מחיקה ששימשה פרקטיקה מרכזית בהתקבלות של מטלון בראשית דרכה. את הפרקטיקה של המחיקה התוותה אחרית הדבר של זרים בבית. בהיותו ספר שהוא לכאורה ספר ראשון, אבל בבחינת ספר שלישי, זכה הספר לאחרית דבר. כתבה אותה נילי מירסקי, מטעם ההוצאה. ההחלטה לכלול אחרית דבר הייתה החלטה חריגה. ספרים ראשונים של סופרים אחרים שפורסמו באותה שנה בספריה החדשה לא זכו לאחרית דבר.¹¹¹ אחרית הדבר של מירסקי, שפורסמה עוד קודם לפרסום הספר בעיתונות,¹¹² הציעה קריאה מודרכת בספר. בפתח הדברים כתבה מירסקי:

109 מטלון, הערה 7 לעיל.

110 תמר הס, "מחזות הכאב של רונית מטלון", הרצאה בכנס לכבוד רונית מטלון שהתקיים באוניברסיטה העברית בירושלים, 7.1.2009.

111 באותה שנה פרסמה סדרת "הספרייה החדשה" את ספרה הראשון של לאה איני גאות החזול (1992) ואת ספרו של גדי טאוב מה היה קורה אם היינו שוכחים את דוב (1992).

112 רשימתה של מירסקי בעיתונות זכתה לכותרת אחרת מזו שהופיעה בספר עצמו. ראו: נילי מירסקי, "לב נכמר ועין צוננת", ידיעות אחרונות (20.3.1992).

חוסר הסנטימנטליות נראה לי אחת הסגולות היותר נפלאות בסיפוריה של רונית מטלון: חומרת ההתנסחות, ההסתכלות השפויה, הרקדקנית והחודרת, שהיא עמדת יסוד נפשית בכל הטקסטים שלה, עומדת בניגוד מרנין ל"צבעוניות" הפולקלוריסטית, לפאתוס ולגודש הרגשני (המתבטא לפעמים גם בגודש לשוני ומטאפורי מייגע) המאפיינים לא אחת את עבודתם של הסופרים המטפלים בהוויית החיים המזרחית, שרונית מטלון נמנית עמם למראית עין.¹¹³

מירסקי תיארה את כתיבתה של מטלון על דרך השלילה – שלילה של המזרחיות. לטענתה כתיבה מזרחית היא כתיבה גרושה ופולקלוריסטית,¹¹⁴ ואילו הכתיבה של מטלון היא כתיבה המאופיינת בחומרת התנסחות ובחוסר סנטימנטליות. רונית מטלון – הסבירה מירסקי – אינה כותבת ספרות מזרחית. היא גם אינה סופרת מזרחית.¹¹⁵

שלילתה של המזרחיות אפשרה למירסקי להעמיד קריאה אוניברסלית ביצירתה של מטלון, וקריאה זו סללה את דרכה של מטלון אל הקאנון של הספרות העברית. הדרך אל הקריאה האוניברסלית – ומכאן גם אל המרכז הספרותי – הייתה כרוכה לא רק בשלילת המזרחיות, אלא גם בשלילת הנשיות:

בלי להיכנס כאן לשאלה האופנתית מהי בדיוק "ספרות נשים",

113 נילי מירסקי, "ההתמקדות האחראית בקצוות השרופים של העולם", זרים בבית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 149.

114 הטענה בדבר העודפות של הכתיבה המזרחית הופיעה גם בכתיבתם של המבקרים על הספר של דודו בוסי פרא אציל (2003). ראו התייחסותי לשאלה זו במאמרי, Moran Benit, "'Life Under the Last Sky': History, Memory and Trauma in Dudu Busi's 'Noble Savage'", *Journal of Levantine Studies* 4, 1 (2014), pp. 122-126.

115 ראו התייחסותו של ררור משעני לשאלה מיהו סופר מזרחי ומהי ספרות מזרחית. משעני, הערה 32 לעיל, עמ' 92. משעני כותב כי רונית מטלון – לצד א"ב יהושע – נתפסה בביקורת כסופרת לא מזרחית.

הייתי מסתכנת ואומרת כי בהנחה שיש בכלל חיה כזאת, "ספרות נשים", הרי סיפורי החניכה של רונית מטלון אינם נמנים עמה.¹¹⁶

אם נדרשים להבחנה בין כתיבה נשית לבין כתיבה גברית – כתבה מירסקי – אז כתיבתה של מטלון היא כתיבה גברית, משמע אוניברסלית. הקריאה האוניברסלית של מירסקי נתפסה בביקורת כקריאה מועדפת. לא רק כי נכתבה מטעם ההוצאה לאור, אלא גם משום ששיקפה נורמה רווחת בביקורת הספרות העברית. הקריאה של מירסקי הביאה לכמה וכמה קריאות מקבילות בקרב המבקרים. כך, למשל, כתבה הדה בושם:

הזרות היא מוטיב דומיננטי בסיפורים, אלא שאצל מטלון זו זרות קיומית של אנשים העומדים בפתחם של חיים מהוססים – ולא רק של בני עדות המזרח.¹¹⁷

כמו מירסקי, שללו¹¹⁸ או מחקו¹¹⁹ גם המבקרים את ההבדל המזרחי של הסיפורים. בביקורת אחרת הופיעה שלילה נוספת – שלילת המעמד. כך כתבה בתיה שמעוני: "גורלן של הדמויות אינו מוכתב מתוקף מעמדן החברתי-כלכלי ה'דפוק' והשולי, אלא מתוך הקיום עצמו, והוא בגדר רע הכרחי."¹²⁰

הקריאה האוניברסלית של המבקרים שיקפה פרקטיקה רווחת בביקורת הספרות העברית, פרקטיקה שקידמה את הסובייקט

116 מירסקי, הערה 113 לעיל, עמ' 152.

117 הדה בושם, "הקצוות השרופים", הארץ (7.4.1992).

118 ראו: נורית ברצקי, "הקיץ, בקינג ג'ורג', ראיתי אנשים יוצאים ממכונית. כך נולד סיפור", מעריב (20.3.1992). וגם חנה הרציג, "תחושת האסון השקטה", ידיעות אחרונות (10.4.1992).

119 ראו: בתיה גור, "שבוע של ספרים", הארץ (1.5.1992); דורית מאירוביץ, "לעולם נוכחת רק בתוך הרגע הזה", דבר (29.5.1992), עמ' 24; מיכל פלטי, "יודעת לספר סיפור", על המשמר (23.4.1992), עמ' 22; יואב רינון, "אתה לא אומר לי מלה אמת", הארץ (4.9.1992).

120 בתיה שמעוני, "שטח ההפקר של החיים", אפס שתיים 2 (1993), עמ' 126.

האוניברסלי דרך מחיקה של הבדלים שונים, בהם ההבדל האתני. המחיקה של ההבדל האתני – כותב חנן חבר – אפשרה לביקורת העברית להעמיד ספרות עברית מודרנית שהיא ספרות לאומית שבה הסיפור של הלאום הפרטיקולרי נבחן במונחים אוניברסליים.¹²¹ בהקדמה לספרות ומעמד (2014) הצביעו אמיר בנבגי' וחנן חבר על המחיקה של ההבדל האתני בכתיבתם של מבקרים מרכזיים:

פפירנא [אברהם] הוציא אפוא את "שדכני פולין" מתחום הספרות העברית, ואילו קשת [ישורון] ושקד [גרשון], המתונים יותר, ניסו לרפא אותם ממזרחיותם או מכיסלוניותם; בשני המקרים הספרות העברית הופכת למנגנון אסתטי שנוטל את "יהודי הספר" ומפיק מהם אנושיות יהודית אוניברסלית.¹²²

הפרקטיקה של המחיקה הובילה להבחנה בין כל מה שהוא ספרות עברית לבין מה שמשומן על דרך ההבדל, היינו הספרות האתנית בספרות העברית.¹²³ מהלך מרכזי בהבניה של "הספרות האתנית", או מה שמכונה "ספרות מזרחית", התרחש בשנות השמונים, בכרך הרביעי של הסיפורת העברית, שבו כתב גרשון שקד על סופרים כמו שמעון בלס וסמי מיכאל כעל סופרים שכותבים "ריאליזם חברתי-עדתי":

שניהם ביטאו בראשית דרכם את הזעקה החברתית של אינטליגנציה

121 ראו: חנן חבר, "יצחק שמי: אתניות כקונפליקט בלתי פתור", הערה 104 לעיל, עמ' 62-63.

122 אמיר בנבגי' וחנן חבר, "היסטוריה ספרותית וביקורת הספרות", אמיר בנבגי' וחנן חבר (עורכים), ספרות ומעמד, תל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 89.

123 הקטגוריה של הספרות האתנית אפשרה למקם בתוכה והלכה למעשה להרחיק אל השוליים של הקאנון סופרים שלא העמידו סובייקט לאומי נורמטיבי. ראו, למשל, מאמרו של חנן חבר על הספרות הגליציאית. חנן חבר, "גורו לכם מן הגליציאים": ספרות גליציה והמאבק על הקאנון בספרות העברית", הערה 104 לעיל, עמ' 9-46.

יהודית מרירה, שאיבדה את מקומה וגאוותה בנסיבות החברתיות הישראליות, שנקלעה לתוכן במידה מסוימת בעל כורחה.¹²⁴

שמעון בלס וסמי מיכאל – כתב שקד – אינם כותבים ספרות עברית, אלא ספרות מחאה, ספרות של "אינטליגנציה יהודית מרירה".¹²⁵ על הרומן הראשון של בלס – המעברה – הוא כתב כי "המגמה החברתית [חשובה] יותר מההישג האמנותי [של הרומן]".¹²⁶ ההבדל האתני בביקורת של שקד מוביל להבחנה בין הפוליטי לבין האסתטי, בין ספרות שהיא "מחאה" לבין ספרות שיש בה הישג אמנותי.¹²⁷ לדברים של שקד התייחס בלס בהזדמנויות שונות,¹²⁸ למשל בריאיון שהעניק לאלמוג בהר:

דמות האדם, יש לו כל מיני שורשים, מהעבר, מבית-הספר,

124 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1993, עמ' 182.

125 שם, עמ' 166.

126 שם, עמ' 168.

127 במידה רבה הפוליטיקה המזרחית של בלס – שהיא פוליטיקה מזרחית מעמדית שמבקשת לקדם מהפכה גדולה – הובילה את המבקרים להציב את בלס בשולי הקאנון. בשוליים הפכה הפוליטיקה של בלס מאיימת פחות. ראו: חבר, הערה 104 לעיל, עמ' 257-281.

128 בראשית שנות התשעים התנהל בעיתון דבר פולמוס בין גרשון שקד לבין שמעון בלס בעניין זה. בעיתון דבר פרסם שקד חלקים מתוך הכרך הרביעי של הסיפורת העברית – בין היתר את הפרק שהוקדש לקריאה ביצירתו של שמעון בלס ויוצרים אחרים – בכותרת "ריאליזם חברתי-עדתי". בלס הגיב לדברים של שקד מעל דפי דבר. לפולמוס ראו: גרשון שקד, "במאבק נגד הממסד האשכנזי", משא – מוסף לדבר (25.9.1992), עמ' 21; גרשון שקד, "הו, הימים הטובים", משא – מוסף לדבר (2.10.1992), עמ' 25; גרשון שקד, "ניתוק או השלמה", משא – מוסף לדבר (9.10.1992), עמ' 25-26; יעקב כסר, "רהביליטציה או השמצה? ריאיון עם שמעון בלס", משא – מוסף לדבר (23.10.1992), עמ' 25; גרשון שקד, "הקביעה 'גזעני' היא עצובה, תגובה לשמעון בלס", משא – מוסף לדבר (23.10.1992), עמ' 23; גרשון שקד, "האומנם טעות בניסוח?", משא – מוסף לדבר (30.10.1992), עמ' 23; גרשון שקד, "תרגיל למתקדמים", משא – מוסף לדבר (30.10.1992), עמ' 23. לפולמוס התייחס בלס בספרו בגוף ראשון. ראו: שמעון בלס, בגוף ראשון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 127-129.

המשפחה, הזרם הפוליטי – יש לו מערכת שלמה. ואפשר לראות אותו כאדם, שאתה בודק אותו מכל המערכות כאיש עצמאי, או לראות אותו כחלק מקבוצה. כשמדברים על כותבים מעדות המזרח, הם מזוהים רק מתוך הקבוצה, ומתוך ההסבר שיש להם התמררות על האשכנזים.¹²⁹

הדברים של בלס מצביעים על מהלך שבו הסובייקט המזרחי אינו זוכה בביקורת העברית למידה של אוטונומיה. יתרה מזאת, הוא עובר תהליך של החפצה, שבו הדמויות אינן מסומנות "כבני אדם סתם אלא כיהודים בני עדות המזרח".¹³⁰ ההבדל האתני, או הכוח הפוליטי שהוא מעניק, הופך למהלך של צמצום – צמצום העולם. בהקשר הזה כתב דרור משעני כי בביקורת העברית "המזרחיות" נשמעה "רק כאשר התנסחה ליד הסיפור הציוני", והוסיף:

וכך גם נכתבו תולדותיו של הקול המזרחי: כאשר מחה או התנגד, ובכך כתב את סיפורו מול הסיפור הציוני, הוא היה קול מזרחי; כאשר לא מחה או לא התנגד, הוא יצא מתחום המזרחיות.¹³¹

הצמצום של העולם הוא במידה רבה צמצום של עמדות הסובייקט, צמצום שמציב את הסובייקט המזרחי בעמדה של מחאה או בעמדה של התנגדות לסיפור הציוני. מקומו של הסובייקט המזרחי ביחס לסיפור הציוני העסיק את מטלון כבר בראשית דרכה. במסה שהקדישה לאביה פליקס מטלון ולז'קלין כהנוב כתבה:

איך אפשר לדבר, איך יכולים המזרחים לדבר ולא מעמדת

129 אלמוג בהר, "נקמת הערבית": ריאיון עם שמעון בלס לרגל צאת ספר זיכרונותיו 'בגוף ראשון', עיתון 77 345 (2010), עמ' 30.
130 במקור כתב שקד את הדברים על הדמויות ביצירתו של יצחק שמי, אבל עמדה זהה מופיעה גם בכתיבתו על שמעון בלס וסופרים אחרים. ראו: גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1983, עמ' 70.
131 משעני, הערה 32 לעיל, עמ' 95.

הקורבן לברה, איך אפשר להעמיד דיבור מזרחי שלא נושא בתוך מחזור הדם שלו את הדימוי הציוני על המזרחים, והאם בכלל אפשר?¹³²

בכתיבתה ניסחה מטלון את חוסר המוצא של הסובייקט המזרחי, חוסר מוצא שהוא תוצר של דיכוטומיה המכתיבה את מקומו של הסובייקט בעולם, מיקום שמתוכו ביקשה מטלון, במידה מסוימת, לחלץ את הסובייקט המזרחי. על מעשה החילוץ או המשאלה לחילוץ, כתב עדי אופיר ברשימתו על זרים בבית:

כאילו ביקשה להציל את דמויותיה מאיזו שאיפה בלתי ניתנת לכיבוש להתלכד עם הדימוי הסטריאוטיפי שלהם. "בוא ויקטור להצטלם", בוא אל החד פעמיות המחייבה ממיתה, "אחר כך תדבר פוליטיקה". אחר כך תנאם, אחר כך תעטה את פרצופך הציבורי, תתמסס אל תוך הקולקטיביות – המזרחית במקרה הזה – ששוחקת זהויות חד פעמיות, יאמי של זהויות, ומוחקת תווי פנים, ומעניקה ליחיד את הפן הקובע שלו, מה שהוא בשביל כולם.¹³³

מטלון – כתב עדי אופיר – מבקשת לחלץ את הסובייקט המזרחי מהסטראוטיפ, מהדימוי הציוני על אודות עצמו. אופיר זיהה את המהלך של מטלון, אבל החילוץ מהסטראוטיפ או השלילה המתמדת של הסטראוטיפ, שאפיינו את מטלון כבר בראשית דרכה, אינם מובילים למחיקה של ההבדל המזרחי, אלא מעמידים סובייקט מזרחי שהוא בבחינת אלטרנטיבה.

הסובייקט המזרחי שהעמידה מטלון בסיפורים הוא סובייקט

132 רוגית מטלון, "אבי בן שבעים ושבע", קרוא וכתוב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 24. שנה לאחר מכן פורסמה רשימה זו בכותר אחר: רוגית מטלון, "ז'קלין כהנוב ופליקס מטלון: שתי פרספקטיבות, קולות מטרימים", חגן חבר, פנינה מוצפיה-אלר ויהודה שנהב (עורכים), מזרחים בישראל, ירושלים: מכון ון ליר, 2002, עמ' 28-35.

133 עדי אופיר, "רוגית מטלון: יופי, כאב, מורכבות", מעריב (17.4.1992).

מזרחי שמסרב לקבל את "הדימוי הציוני על המזרחים" ולהסכים לכללי המשחק של הפוליטיקה של הזהות המזרחית. הסיורב או השלילה הדיאלקטית ממוטטים את הסטראוטיפ המזרחי, את מקומו בדיכוטומיה. אבל גם מובילים לחיוב דיאלקטי – לסובייקט מזרחי שנמצא בתנועה, סובייקט שזו ממקום למקום.¹³⁴ התנועה, כמהלך של סירוב לקבל את כללי המשחק, אינה מאפשרת מהלך של מיון או קטגוריזציה, והיא שפתחה בפני מטלון, וגם בפני הגיבורות שלה, את הדלת לקאנון של הספרות העברית.

סיפור ההתקבלות של זרים בבית, ובמרכזו אחרית הדבר של מירסקי, הוא סיפור שמתברר דרך הדברים של ולטר בנימין. הוא כתב כי "יחס הכבוד או האפולוגיה משתדלים לכסות על המומנטים המהפכניים במהלך ההיסטוריה".¹³⁵ הקריאה של המבקרים כיסתה במידה רבה על הביקורת של מטלון ביחס לסובייקט המזרחי בספרות העברית, ובעיקר ביחס לסובייקט הנשי המזרחי ומקומו בספרות העברית.¹³⁶ גם כאשר העמידה הביקורת סובייקט נשי מזרחי, למשל בקריאה של "ילדה בקפה", הפקיעה הקריאה את מידת האוטונומיה של אותו סובייקט.¹³⁷ על מזי כתבה בתיה גור:

134 חבר, הערה 30 לעיל.

135 בנימין, הערה 107 לעיל.

136 פנינה מוצפי-האלר כותבת במבוא לספרה כי אף שהשיח הפמיניסטי בישראל הופיע כבר בשנות השבעים, לא היה בו מקום לנשים לא-לבנות ממעמד נמוך. ראו: פנינה מוצפי-האלר, בקופסאות הבטון: נשים מזרחיות בפריפריה הישראלית, ירושלים: מאגנס, 2012; מיכל קרומר-נבו, נשים בעוני - סיפורי חיים: מגדר, כאב, התנגדות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006; Smadar Lavie, *Wrapped in the Flag of Israel: Mizrahi Single Mothers and Bureaucratic Torture*, New York: Berghahn Books, 2014. בחקר הספרות העברית הופיע לפני שנים ספורות מאמר של דולי בן חביב שמציע קריאה מפרספקטיבה מגדרית, אתנית ומעמדית בייצוגיהן של נשים תימניות בספרות העברית. ראו: דולי בן חביב, "הנשים התימניות בתקופת היישוב בראי הספרות העברית", אמיר בנבג' וחנן חבר (עורכים), ספרות ומעמד, תל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 166-146.

137 פלד, הערה 101 לעיל, עמ' 254.

לפנינו אספן פרפרים שנעץ את סיכתו במקומות הנכונים, הקפיא את הרגע [...] שיתק את מוטת הכנפיים ואת מעוף הפרפר – והותיר את הקורא מרוחק, כאילו היה גם הוא מין אספן מפחלץ. כך מתבונן הקורא בילדה הגבוהה מבית הקפה, מזי לוגאסי, ביום שבו היא הולכת לקראת ההתנסות המינית הראשונה שלה. אפילו העליבות ההיא של הילדה, זרה בעולמה אבל מתפקדת, אינה מטלטלת את עולמו הרגשי של מי שקורא על אודותיה.¹³⁸

ברשימתה תיארה בתיה גור סובייקט נשי שאינו עומד בסטנדרטים של הסובייקט האוניברסלי, שאינו בעל מעוף. הכשל שזיהתה גור הוא מסמך של אי-חירות, אי-החירות של הסובייקט הנשי-מזרחי, שאינו יכול לעוף. למזי – שלא כמו נעימה – אין היכולת לעוף. לו טלטלה את הקורא, הייתה מאבדת את הסוכנות שלה, הייתה הופכת לקורבן. אבל מזי אינה קורבן. הדיאלקטיקה השלילית ממוטטת את עמדת הקורבן של הנערה המזרחית ומעמידה סובייקט נשי-מזרחי שיש לו מידה של אוטונומיה. אבל לדיאלקטיקה השלילית, או לסירוב המתמיד, יש גם מחיר – או כפי שאומרת מרגלית בסיפור "חתונה במיספרה":

הכול שקר מהתחלה, שוליים כפולים של תמונת טלוויזיה מופרעת על ידי תחנה אחרת, ההתמקדות האחראית בקצוות השרופים של העולם.¹³⁹

בינה לבינה מרגלית חושבת שהכול שקר. השלילה המתמדת של המקום מעמידה סובייקט שחותר אל מקום אחר, סובייקט שהוא למעשה חסר מקום, או בלשונה של מטלון – זר בבית.

האוניברסיטה העברית בירושלים

¹³⁸ גור, הערה 119 לעיל.

¹³⁹ מטלון, הערה 42 לעיל, עמ' 134.

הסתר אסתי' בני': התמודדותה של רונית מטלון עם הסטראוטיפ המזרחי

נעמה צאל

קבלת פנים במעון הנערות על שם אודט דה ויטו, פטרונית המעון. צהרי היום. משלחת של חמש נערות ממתינה לביקור הפטרונית. [...] על חזה של כל אחת מהן מתנוסס שלט שמציין את המגזר שאותו היא מייצגת במעון הנערות. [...] חבורת מקבלי הפנים עומדת צפופה, נושאת את עיניה לעבר העיגול הגדול הצהוב והיוקר של השמש על הבימה הריקה.

רונית מטלון¹

זאת היתה נקודת השבירה בעיני: המקום שבו נראות הסטראוטיפ לראות את עצמו כסטראוטיפ.

רונית מטלון²

1 רונית מטלון, הנערות ההולכות בשנתן, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 19.
2 רונית מטלון, "עמדה כלפי הביוגרפיה", קרוא וכתוב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 15.

א. "חתונה במיספרה": נכוחים ראשונים אחרי השתיקה

"חתונה במיספרה" (1983), מסיפוריה הראשונים של רונית מטלון, נפתח כך:

"חתונה במיספרה, איזה צחוק!" אמר בנימין אחיה לשמאלה, ובאמת: מכוונות יבוש ורודות-כובעים הוסטו לצדדים, מרכינות בזו אחר זו את ראשן, כבלרינות נזופות, אל הקיר המצופה מראות, חישוקי ברזל מרותכים למוטות החזיקו סלסלות פרי עמוקות בסמוך לפרגוד האדום, המבדיל בין אולם המיספרה לכיורי הרחצה, אשר מבעד לו – כך סבור בנימין – רק ראש הבלונד-פלאטינה של המאדאם צריך לצאת, "ועל דלפקי התספורת הונחו טסים עגולים ורבועים של כיבוד, שהוזזו ללא הרף מקדמת השולחן לירכתיים על-ידי עדינה, אחות החתן הארוכה והמכופפת, שסקרה את מעשי-ידיה, נושכת את שפתה התחתונה.³

קריאות רבות נדרשות כדי להבין את ההתרחשות המתוארת בפתחת הסיפור, ברמה הבסיסית ביותר: לבנות תמונה; מי אומר מה? מי עומד ליד מי? איפה בדיוק? איך הדמויות ממוקמות במרחב? מה, בעצם, קורה?

פתחת "חתונה במיספרה" עמוסה במכוונות יבוש, מוטות, חישוקי ברזל, סלסילות, פירות, מראות, כיורי רחצה, ובנוסף לכל זה גם גדושה בדימויים על אודות האובייקטים הללו: מכוונות הייבוש מדומות לבלרינות נזופות שמרכינות בזו אחר זו את ראשן – כבר כאן, כשעוד לא מובן עדיין דבר וחצי דבר על הסיפור עצמו, מצוינת גם העובדה הזו;

השורות הראשונות של הסיפור נפתחות במשפט שאומר מישהו

3 רונית מטלון, "חתונה במיספרה", זרים בבית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992 [1983], עמ' 125.

בשם בנימין – אבל מיד הוא מצורף אל מישהי אחרת שהוא אחיה, ושלשמאלה הוא עומד; מישהי שלא מצוין על אודותיה שום דבר: בהמשך הסיפור היא תהפוך למרגלית, העין המספרת המרכזית של הסיפור. בשלב הזה, הדמות המרכזית הזו נוכחת רק כאיזו היעדרות ספק מביטה, שבעצמה לא מתוארת; במקומה, מתוארת דווקא דמות שולית: עדינה, אחות החתן, שמצטרפת אל תמונת הפתיחה הזו אולי רק כי גם היא מרכינה את ראשה למטה, כמו מכוונת הייבוש והבלרינות הנזופות.

פסקת הפתיחה של "חתונה במיספרה", היא הכול מלבד דלת הנפתחת ומזמינה להיכנס; בדיוק להפך: היא מסמנת את נקודת ההתחלה של מבחן כניסה קשה, ארוך, לפרקים מתיש ממש, פנימה אל תוך הסיפור. לא לכל אחד תהיה רשות כניסה.

* * *

"חתונה במיספרה", סיפור שנכתב בשנת 1981, הוא מן הסיפורים הראשונים של רונית מטלון, שהחלה במהלך שנות השמונים לפרסם את סיפוריה והתגבשה לימים כאחד הקולות הדומיננטיים בשדה הסיפורת הישראלית, כמה שנים לאחר מערכת הבחירות הסוערת של שנת 1977: סערה שבאה לידי ביטוי חריף במפת הספרות הישראלית; אלי עמיר פרסם ב־1983 את תרנגול כפרות בהוצאת "עם עובד", ב־1987 ראה אור חצוצרה בוואדי של סמי מיכאל, באותה ההוצאה, באותה השנה, בהוצאת "כתר", ראה אור ציפורי צל של דן בניה סרי ועוד. קולות של סופרות וסופרים ממוצא מזרחי, החלו אז להישמע, והחלו אז לספר לראשונה את סיפורם, בקולם שלהם.⁴

4 ראו למשל אריאל הירשפלד, "נגמרת זהות ומתחילה אחרת", פוליטיקה 33 (1990), עמ' 49. ראו גם: דרור משעני, בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד: הופעת המזרחיות בספרות העברית בשנות השמונים, תל אביב: עם עובד, 2006. משעני מסייג את התפיסה ה"רנסנסית" שמבטא לטענתו הירשפלד

אבל איך, בעצם, מתחיל אדם לספר את סיפורו? איך זה נשמע? איך מתגבש בעצם קול חדש שמבקש להישמע – כלומר, להיות מובן – בתוך מרחב לשוני שרווי כבר וספוג במבנים שנקרשו, מבחוץ, על אודות הסיפור הזה עצמו? כי הרי זו לא הפעם הראשונה ש"ההוויה המזרחית" מופיעה במרחב התרבותי הישראלי. הקורא הישראלי שמגיע אל הסיפור הזה בשנת 1981 כבר יודע במידה רבה איך הוא אמור להישמע. אז איך מתעמתים, איך מוצאים נתיב בתוך שדה המוקשים, של כל מה ש"ידוע" כבר מבחוץ על אודות הסיפור הזה, על אודות "ההוויה המזרחית", "המשפחה המזרחית", והאופן שבו אמורה – לכאורה – להיראות חתונה של משפחה מזרחית במספרה?

ומתייחס אל תהליך הופעת הקול המזרחי בספרות העברית של שנות השמונים, כתופעה חלקית וקונפליקטואלית, הנושאת עדיין את חותם ההדרה של גבולות השיח הציוני-אשכנזי. בעניין זה אני מסכימה עם חנן חבר, הטוען כי על אף שאמנם נוכסו טקסטים רבים שנכתבו על ידי סופרים וסופרות מזרחים על ידי ההגמוניה הספרותית האשכנזית, קשה להתעלם משינוי עמוק שבכל זאת מתחיל להתרחש בשנים אלו, הנותן את אותותיו בשינוי ביחסים שבין מרכז ושוליים; על עצם עובדת תחילתו של שינוי יסכימו גם הביקורות, החלוקות בעניין אופיו של שינוי זה, היקפו, ואולי בעיקר, מיקומו על ציר הזמן. וראו: חנן חבר, "הקול המזרחי הטביע, בכל זאת, את חותמו", הארץ מקוון (22.3.2006). ראו גם: חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן: קיצור הספרות הישראלית, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1999, עמ' 129; הבנת המפנה המתרחש במפת הספרות הישראלית בשנות השמונים נוסחה כבר בספרו של גרשון שקד, גל אחר גל בסיפורת העברית, שם מאפיין שקד את פרידת הספרות העברית מן האידיאולוגיה הרשמית הציונית של מדינת ישראל והופעת הקולות המשותקים של החברה בישראל על מפת הספרות. שקד רואה בכתיבה הספרותית ששיאה בשלהי שנות השבעים ובשנות השמונים ביטוי לפתיחת גבולות הזהות של הספרות העברית וסימן להיפתחות פלורליסטית של החברה בישראל לריבוי קולות תרבותי. גרשון שקד, גל אחר גל בסיפורת העברית, ירושלים: כתר, 1985. כך, תיאר גם דן מירון את שנות השמונים כשבר בהיסטוריה של המפעל הציוני, וכתהום שנפערה בין הכתיבה הספרותית ומוסדות הביקורת הספרותיים של שנים אלה לבין העבר הספרותי והתרבותי של התנועה הציונית: דן מירון, אם לא תהיה ירושלים: הספרות העברית בהקשר תרבותי פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987.

* * *

רגע אחד מעורר את השאלה הזו בחריפות. זהו רגע צלול, בהיר, רגע שמשמש את הקוראים כנקודת אחיזה: פתאום ברור מה קורה, וכבר בקריאה ראשונה. ברגע הזה נכתבת מחדש הסצינה מתמונת הפתיחה; מרגלית ובנימין – שני אחים – עומדים ומתבוננים באורחים שמגיעים לחתונה:

בזוגות ובחבורות טיפסו: הנשים, בשמלות עשויות טפט־מוארה, ז'ורז'ט ושיפון שחור באימרת מותניים זהובה, נוגעות זו במרפק זו, מקרבות שפתיים לעגילי נטיפים, מסתודדות, והגברים, טיפ־טופ בחולצות רכוסות עד טבורם, שולפים סיגריות זה מכיס חולצתו של זה ומקפדים באדנות את הפילטרים, מציצים בקוצר־רוח אל המתרחש מעבר לזוגיות [...] ⁵

ואולם, הרגע הזה שבו העין הקוראת יכולה רגע לנוח, ולהבין, מבטא בדיוק את הסכנה: ממחיש עד כמה זה מסוכן להיות מוכן. כי ברגע שמצטלל המבט, מה רואים: הנשים האלה, בז'ורז'ט ושיפון; הגברים עם החולצות, עם הסיגריות; איך הן מסתודדות; איך הם מקפדים באדנות את הפילטרים; כן, ככה נראות "נשים מזרחיות"; ככה עושים "גברים מזרחים". דומה, דומה מדי, דומה להחשד, כמעט עונה על המצופה. אבל, מצד שני, זהו באמת הבד שממנו עשויות השמלות; זוהי התנועה – הן מסתודדות; אלו הסיגריות, ככה הם עושים. איך אפשר לראות אחרת?

ובאמת, ברגע הזה, הסיפור נעצר. מיד מסיטה מרגלית את המבט הצידה משם, ממה שמתרחש בתוך המספרה, ממצמצת, מפסיקה להביט, ומפסיקה, בעיקר, לספר:

5 מטלון, הערה 3 לעיל, עמ' 127.

“זה לא אמת, זה לא אמת,” מיצמצה מרגלית אל האור הנפרש
 באחת כשמשויות גן שקופות על הערכוביה הססגונית בחוץ
 והלאה ממנה.⁶

הנאום

אך שדה המוקשים שבתוכו מבקשת רונית מטלון למצוא נתיב איננו
 מכיל רק מוקשים שמגיעים מבחוץ; יש מוקשים, מסוכנים לא פחות,
 שמגיעים דווקא מבפנים.

“חתונה במיספרה” נכתב בתוך סבך לשוני עמוס של מאמרי דעה,
 כתבות, זעקות בהפגנות, לקראת מערכת הבחירות האלימה של קיץ
 1981; בליל עמוס של קולות מזרחים גם נשמעים בשנה הזו, שאולי
 הדומיננטי שבהם, הוא קולו של הנאום; וביחוד, נאומו המזהיר של
 מנחם בגין באספת הבחירות המסכמת של הליכוד בקיץ 1981, נאום
 שבו הצ'חצ'חים מנאומו המקדים של דודו טופז, הפכו ל“לוחמים
 גיבורים”, שבו העדה המזרחית הפכה ל“שבט שלם בישראל”; הטקסט
 שבו הפכו “אשכנזים? עיראקים?” – ל“יהודים! אחים! לוחמים!”⁷

גם ב“חתונה במיספרה” מופיע נאום; נאום ארוך; נאום שלנוכחות
 שלו, בתוך הטקסט, יש תפקיד מכריע: במהלך הסיפור, העין המספרת
 של מרגלית נחה על אבי הכלה, שמתחיל לנאום, בעיצומה של
 החתונה; אבל לעומת דיבורים אחרים – משפט סרקסטי של בנימין;
 משפט אחר, מהסה, של מדלין – מחוות לשוניות שאותן ניתן להכניס
 לתוך המארג של הסיפור – הנאום פועל בצורה אחרת בתוך הטקסט:
 הוא הולך ומשתלט; לעומת הדיבורים האחרים, אותו, קשה להפסיק;
 ולעומתם, הנאום מתחיל לאיים באופן מבני, תשתיתי, על עצם היכולת
 של מרגלית להמשיך ולספר את הסיפור:

6 שם, שם.

7 מנחם בגין, אסיפת בחירות של מפלגת “הליכוד”, 27.6.1981.

"רבותי", [...] הריים האב גואטה את ידו: "אנחנו כאן בהזדמנות של החתונה של הבת שלי נורית ובעלה מאיר, ואני מאחל לזוג הצעיר כל טוב." [...] "אבל", המשיך אגב הגבחה הקול, "אבל, מה שאני רוצה לדבר עליו הם הבחירות שיהיו בעוד שבועיים." [...] "האם יש פתרון לבעיית אחינו בני עדות המזרח, או כמו שהם נקראים היום הדפוקים והשחורים של החברה הישראלית, שאפילו הפדרציה הספרדית מתעלמת מהבעיות האמיתיות שלהם, מתייחסת אליהם כמו אבק אדם ורומסת את כבודו של האדם המזרחי? כל אחד יוכל להגיד לכם שבפדרציה אין כל חדש. צריך להבין, שמצביא יכול להילחם רק עם חייליו, ואיפה החיילים שלנו? כן, כבוד נשיא הפדרציה, אתם לא מדברים לאיש הפשוט, ולנו אין את הזכות המוסרית לפנות לאחריים לכבד אותנו כשאנחנו לא מכבדים את עצמנו!"

והוא ממשיך:

"במשך עשרות שנים הוליכו אתכם שולל, ובכל ערב בחירות באים אליכם, מבטיחים לכם טיפול בדאגותיכם ושיפור תנאי חייכם, אף-על-פי-כן נשאתם באותה זוהמה ולא נקפו אצבע. מאז קום המדינה ועד היום לא כיבדו את הבטחותיהם, ואין פלא: כוונתם היתה רק לרכוש את קולך ובמשך הזמן אפילו השמיצו אותך ואת שכונתך, וכל המוסדות הלאומיים, ההסתדרותיים, הסוכנותיים, משתתפים בתוכנית הפדרציה העולמית לקהילות הספרדיות, שמטרתם היתה עד היום להרדים את תחושת הכבוד העצמי של הספרדים ועדות המזרח!"

הנאום הולך ומשתלט על הסיפור, הולך וקונה שביטה בתוך הטקסט; בתוך טקסט קצר, סיפור בן עשרה עמודים בלבד – הנאום יתפוס; בסופו של דבר, שלושה עמודים שלמים; כמעט שליש מנפח הטקסט; ניצב שם, כמובלעת זרה, הוא הולך ומשתיק את הקול המספר:

“בראבו! זה אתם רוצים, בראבו?! לא, רבותי! הגיע הזמן שתדעו
ותבינו שציבור עדות המזרח מכבד ברטט קודש את קשרי המשפחה.”⁸

הסיפור כמעט הופך להיות נאום; וכנגדו – חד וחלק ונחרץ – הולך המבט המספר, מבטה של מרגלית, ומתכנס, הולך ומצטמצם, לפרודות הולכות וקטנות: היא מביטה למטה: “כף רגל שטוחה ויחפה על המרצפות הקרות, “ אבל ברקע, הנאום עדיין ממשיך, ובעוצמה: “רוב נשותינו מוכנות להקריב נפשן מאהבת ילדיהן אחיהן ובעליהן! בקהל נשמעה המיית הסכמה [...]”.

עקב בצד אגודל, כמעט הולכת ומכריעה לשון הנאום את לשון הסיפור: על רקע ההמשגות החריפות שברקע, המבט המספר ממשיך להצטמצם, עוד ועוד:

מרגלית סימנה קו ישר על מיצחה, מניחה את גב כף ידה על לחיה הלוהטת. [...] מישטחים ירוקים מכוסים בכתמים ורודים נפתחים במשיכת רוכסנים בוטה.⁹

הרבה מאוד קריאות צריך, כדי להבין מה בעצם מתואר כאן: “מישטחים ירוקים מכוסים בכתמים ורודים נפתחים במשיכת רוכסנים בוטה”. האם זה שטיח? אולי מפה? או אולי מרגלית מסתכלת מחוץ לחלון, ורואה דשא ירוק עם פרחים ורודים? משיכת הרוכסנים עוזרת; מרמזת על סוודר, כנראה, סוודר ירוק, עם נקודות ורודות, ורוכסן: מישהו – אולי מישהי – מישהי פותחת בבוטות את הרוכסן של הסוודר שלה, סוודר ירוק עם נקודות ורודות.

כל כך צמוד, כל כך קרוב צריכה להתכנס העין המספרת כדי להימלט מכל אותן המשגות, מן הנאום, הנושף בעורפה; כל כך קרוב, עד שהיא מבקעת מבפנים את עצמה: כשברקע המלל הנחרץ של

8 מטלון, הערה 3 לעיל, עמ' 130-131.

9 שם, עמ' 132.

הנאום על אודות נשים וגברים מזרחיות ומזרחים – אפילו "סוודר" כבר אי אפשר להגיד. ואם אי אפשר להגיד סוודר – אז איך אפשר להגיד אישה מזרחית עם סוודר, שנמצאת היום בחתונה הזו אבל מחר קמה ליום עבודה של שתיים-עשרה שעות ארוכות, אולי בניקיון בתים של אחרים, שאחריהן תשוב לצריף בעמידר, תנסה להפוך אותו, את הרעוע כל כך, לבית?

מרגלית נמלטת מן החלל המרכזי של המספרה, חומקת לחדר צדדי; ואמנם, גם כשהיא כבר מחוץ לתמונה, ממשיך ורודף קולו של הנאום:

מעבר לפרגוד המשיך האב גואטה: "רבותי! אתם הבאתם את האנשים האלה לסף ייאוש ולאי אמן במדינה ובמוסדותיה! האמת טופחת על פנינו ואומרת לא! זה לא מקרה! זה מכוון! הקיפוח והעיקרון הגזעני..."¹⁰

* * *

אז איך אפשר לספר, בתוך כל זה, סיפור? איך אפשר לספר סיפור, שהוא עצמו איננו נענה לפיתוי הגדול, להפוך, בעצמו, לנאום, נאום במסווה סיפורי?

הטקסט של "חתונה במיספרה" לא מוותר לנאום. מרגלית אמנם חומקת הצידה – אבל הטקסט, חומק יחד אִתָּה. יחד עם מרגלית, הוא מלווה את ההישנקות של הקול המספר; מלווה את הפרפורים שלו – שלמרות הכול, אינם פרפורי גסיסה. למרות ההשתתקות, הוא שב ומתעקש, מכחכח בגרון, כדי לדבר. אבל הדיבור הוא לא דבר פשוט: זה אולי מה שהסיפור הזה מבקש לספר. הסיפור הזה, כולו, בנוי בעצם כמו כחכוח בגרון: כמו כחכוח ראשון, כחכוחים ראשונים, אחרי השתיקה.

אחרי שעוברים את תהליך החניכה אל תוך "חתונה במיספרה", מבינים את הסיפור. אבל בשלב הזה, מי שנשאר, מי שהתעקש להמשיך ולהקשיב למרות הכול – מבין את הסיפור הזה, אולי באחד המובנים העמוקים ביותר של המילה הבנה: הוא מבין את המלחמה שלו; את מה שהוא עושה; ואת מה שהוא מבקש, אולי באמת, לספר:

לא, חשבה להרף עין, משפשפת את חצאיתה במפית נייר, הכל שקר מהתחלה [...] הכל, בכתה, אוספת מן השולחן צרור מפיות, ממעכת אותן ומשפשפת בכוח, הכל [...] "מה יש לך", הרימה מדלין את סנטרה, "מה יש לה", פנתה לבנימין, "מה כבר אמרת לה אתה", [...] "די מותק, הכל יעבור", הכל [...] מלבנים שווים מצופים צלופן שקוף ולח, צל השתרגויות האיזורכת על הקיר ולצידו רשת סדקים [...] "זה מה שאני יכולה לראות", אמרה בלבה, מהדקת את החצאית הרטובה אל ירכיה, "כל מה שאני יכולה לראות."¹¹

ב. זה עם הפנים אלינו: פואטיקה של פיזילה

בעמודי הפתיחה של הרומן הראשון של רונית מטלון, זה עם הפנים אלינו, שב ומגיח המשפט שבו נחתם "חתונה במיספרה":

רק כך אני יכולה לראות, לשתול את עצמי שם ממרחק השנים [...] מחווה קידות עיוורות של גוף שלישי לעבר עצמי [...] כאות של הסכמה מסוימת כלפי האפשרי, קיומי האפשרי, המסופק, הזהות המפוקפקת של הייחוס המשפחתי.¹²

11 שם, עמ' 134-135 [ההדגשה שלי, נ.צ.].

12 רונית מטלון, זה עם הפנים אלינו, תל אביב: עם עובד, 1995, עמ' 11 [ההדגשה שלי, נ.צ.].

זה עם הפנים אלינו (1995), הרומן עטור השבחים של מטלון, זכה לקריאות רבות. אבקש לשוב אליו כאן, ולהציע כי קיים בינו לבין הסיפור המוקדם של רונית מטלון קשר עמוק; וכי קול המספרת של מרגלית בסיפור מתפתח אל קולה של אסתר ברומן: שתי מספרות נערות המתמודדות עם הניסיון ועם הקושי לספר את הסיפור המשפחתי.

זה עם הפנים אלינו מספר את סיפורה של אסתר, הנשלחת אל דודה המתגורר בקמרון שבאפריקה. בתוך כך נפרשים גלגוליה של המשפחה המורחבת של אסתר, שכל אחד מענפיה מצא לו מקום בחלק אחר של העולם. הקריאות ברומן התייחסו כמעט כולן אל המרחבים הרבים שבהם משוטט הרומן: ישראל, אפריקה, מצרים, צרפת וארצות הברית. גיל הוכברג עסקה בגאוגרפיה הרחבה של הרומן וראתה בו ניסיון לערער על הנחות היסוד של הלאומיות הישראלית.¹³ שמרית פלד עסקה בפרט במרחב האפריקאי וקראה אותו בפרספקטיבה פוסט־קולוניאלית;¹⁴ לדעת חנן חבר, "סיפור הזהות המזרחי שברומן נפרש על פני מרחבים גאוגרפיים גדולים", וכך "ההגירה לישראל מוצגת בו כאפשרות אחת מני רבות".¹⁵ גם גבריאל צורן ראה בסיפור "סיפור משפחתי רב יריעה" של "משפחה גדולה וענפה, המתפרשת על פני שלושה דורות ושלוש ארצות ומתקשרת בשלוש שפות", כאשר האתגר המרכזי של מטלון הוא בנייתה של "זירה עלילתית שתוכל ללכוד את רוחב היריעה הזו ואת מגוון חומריו".¹⁶

Gil Z. Hochberg, "Permanent Immigration": Jacqueline Kahanoff, 13 Ronit Matalon and the Impetus of Levantinism", *Boundary* 31, 2 (2004), p. 230.

Shimrit Peled, "Photography, Home, Language: Ronit Matalon 14 Facing Joseph Conrad's Colonial Journeys in the Heart of Darkness", *Prooftexts* 30, 3 (2010), pp. 341-342.

15 חנן חבר, בכוח האל, ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 192.
16 גבריאל צורן, "בין בדיון לתיעוד: חדירת התמטיקה של הצילום אל הרומנים העבריים בשנים האחרונות: עיון ב'זה עם הפנים אלינו' וב'חדר'", גידי נבו, מיכל ארבאל ומיכאל גלחמן (עורכים), עתות של שינוי: ספרויות יהודיות בתקופה

ובאמת, על פניו, אין רחוק יותר מרוחב היריעה הגאוגרפי של הרומן, לפואטיקה הקאמרית, מצומצמת-המבט ולכודה במרחב קטן אחד, של הסיפור. ואולם, אבקש להציע, כי המבט הרחב של הרומן והמבט המצומצם של הסיפור קשורים זה לזה באופן עמוק מאוד; וכי תשומת לב לקשר שבין שני הטקסטים, יכולה להאיר כיצד דווקא אותו סיפור ישראלי, שולי מבחינת נפח העמודים המוקדשים לו ברומן – הנו נקודת כובד מרכזית של הטקסט: היחס בין סיפור המשפחה הגרעינית בצריף בשכונה שכוחת אל בשוליו של המרחב הישראלי, לבין שלל המרחבים האחרים בהם משוטט הרומן, מבקש לספר, לצד "הסיפור הראשי", גם את הקושי לספר את סיפורה של המשפחה הגרעינית, ואת סיפור המשא ומתן הטעון עם העין הקוראת בו, המגיעה מן החוץ.

* * *

ב"חתונה במיספרה" מסופר, בעצם, כזכור, סיפורו של הכישלון לספר: מה שנתור לאחר תום הקרב עם המבט החיצוני הוא לא סיפורה של משפחה החוגגת חתונה במספרה, אלא בעיקר סיפורו של הקרב לספר את הסיפור הזה: החתונה עצמה, ורוב הדמויות החוגגות בה, נתונים, במידה רבה, ועד הסוף הסיפור, בהסתר.

אסתר, המספרת הצעירה של זה עם הפנים אלינו, מגלמת בשמה את יסוד ההסתרה שבסיפור המוקדם, שהופך לעניין יסודי גם ברומן. בסיפור מגילת אסתר, נשלחת אסתר – במקור הרסה – להציל את עמה מפליה. כדי להצליח במשימתה עליה להסתיר את זהותה המקורית ואת קשריה לדודה, מרדכי היהודי.¹⁷

המודרנית: קובץ מאמרים לכבודו של דן מירון, שדה בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2008, עמ' 325.

17 המשמעות הרחבה של ההסתרה שמקנת בשמה של אסתר מפותחת לא במקרא כי אם בתלמוד (חולין קל"ט ע"ב): "... המן מן התורה מנין – המן העץ" (בראשית ג, י"א), "אסתר מן התורה מנין – ואנכי הסתר אסתיר" (דברים לא, י"ח), "מרדכי מן התורה מנין – דכתיב מר דרוור, ומתרגמינן מירא דכיא" (שמות ל, כ"ג) [ההדגשות

גם אסתר בזה עם הפנים אלינו נשלחת אל דוד: הדוד סיקוראל, אחי אמה, המתגורר הרחק, בקמרון שבאפריקה. וגם אסתר ברומן נתונה לכל אורך הטקסט במשחק מחבואים והסתתרות, כשהתמה של ההתחבאות, המסתורין והיפוכי התפקידים נוכחים ברומן בעוצמה ופעמים לא מעטות אף במפורש, כחלק מן הסיפור ומהשתלשלות העלילה.¹⁸ אני מבקשת להתייחס אל ממד זה כקשור באופן מיוחד אל מאבק ומתח מול העין הקוראת; ואל ההתמודדות הקשה של אסתר להביט בקרובים אליה, ולספר את סיפור המשפחה הגרעינית בצריף בשוליו של המרחב הישראלי, מבעד וכנגד המבט המגיע מן החוץ. ואמנם, כדי להביט בקרובים אליה, ב"רקמה הכי פנימית" של הבית, אסתר לא יכולה להתבונן ישר: עליה לפזל.

* * *

ב"חתונה במיספרה" יש, כזכור, רגע אחד בהיר, שבו מרגלית המספרת רואה בבהירות את "הנשים המזרחיות" ו"הגברים המזרחים", אך מיד היא מסיטה את מבטה מהם, שבה ומוחקת את קווי מתארם שהצטיירו בחדות: "זה לא אמת, זה לא אמת", היא פוזלת הצידה משם, הרחק אל "הערבוביה הססגונית בחוץ והלאה ממנה",¹⁹ אל עבר מרחבים נטושים מדמויות אנושיות.

הפזילה האחת בסיפור המוקדם, מתפתחת לפואטיקה שלמה של פזילות, חוזרות ונשנות, בזה עם הפנים אלינו.²⁰ לעומת הסיפור,

שלי, נ.צ.א. הפסוק, הקושר את השם אסתר אל הסתר פניו של האל כחלק מחורבן העם, כופל את המילה הסתר, כפילות הרומזת על הסתר כפול (האדם המצוי בהסתר כלל לא ידע כי הוא מצוי בהסתר).

18 וראו למשל: Peled, הערה 14 לעיל, וחבר, הערה 15 לעיל. כמעט כל המאמרים העוסקים ברומן מתייחסים במידה זו או אחרת לעניין מרכזי זה.

19 מטלון, הערה 3 לעיל, עמ' 127.

20 לא ברורה הסיבה שבעטייה אסתר נשלחת לקמרון. אני מבקשת להציע כי סיבת העומק כאן היא סיבה פואטית, לא נרטיבית; ושלא במקרה הסיבה לשליחתה של אסתר ולהישארותה הארוכה שם, הרחק, אינה בהירה או ממש משכנעת. השליחה הרחק היא שליחתו של המבט המספר: מטלון שולחת את המספרת שלה

ברומן אסתר מתחילה מהצד: רק לאחר פתיחה ארוכה ובה תיאור ארוך של המתחולל בקמרון, שב המבט המספר לביקור חטוף בצריף, להביט – קצרות – באמה.²¹ אך הביקור בצריף הוא קצר; אסתר אינה ממשיכה להתעכב על דמותה של האם; מיד היא מסיטה את המבט משם, פוזלת, חזרה לאפריקה, כדי להביט על דמות נשית אחרת:

מאדאם סיקוראל מאחור מוחטת את אפה: זה כל כך מרגש, שושו. באמת, אחרי כל השנים האלה האחיינית שלך, היא מאנפפת, פונה בפרץ של רצון וטוב לב שעולה על גדותיו לכולם, לכל מי שנמצא שם, מסבירה: "ארבעים שנה שהוא לא ראה כמעט אף אחד מהמשפחה שלו, מסייה סיקוראל, ארבעים שנה, imaginez

22". vous

המאדאם סיקוראל, אשתו של הרוד, מתוארת באריכות בפתיחת הרומן: לבושה הגנדרני, דיבורה המאנפף בצרפתית, התמקמותה הסבוכה מול בעלה והנתונים למרותו; רק לאחר ההשתהות של אסתר על דמותה, היא חוזרת שוב, לרגע קצר, אל תיאור שני של אמה, בצריף בישראל: "אמא משכשכת את כפות הרגליים המלוכלכות והמיובלות שלה בתוך קערה של מים חמים במטבח שלנו, הפעור לשמים הכהים".²³

הסצינה הזו תחזור ותסופר בפעם השנייה ובהרחבה, בקול צעדינו (2008); אך כאן, מטלון מקדישה לה רק שתי פסקאות קצרות. מיד היא שבה לאפריקה, להתבונן במאדאם סיקוראל; רק לאחר פזילה ארוכה מאוד הצידה, חוזר שוב מבטה אל הצריף, להציץ בחופזה אל אמה, ש"תולשת עור מת, מחוספס, מציפורני הרגליים".²⁴

הרחק, בעיקר כדי שתוכל לשוב אל הקרוב, לשוב ולהביט במה שסמוך – בצריף, במשפחתה הגרעינית.

21 מטלון, הערה 12 לעיל, עמ' 22.

22 שם, עמ' 23.

23 שם, עמ' 24.

24 שם, עמ' 40.

כפות הרגליים המיובלות, העור המת שבציפורניים – רומזים על מה שמטלון לא מספרת עליו ברומן הראשון שלה; בקול צעדינו, הרומן האחרון שלה, היא תתעכב על כל אלה, תשתהה עליהם, תספר את סיפורם בהרחבה:

שתים עשרה שעות עבודה, ארבע מאות צלחות במסעדה של בית ספר בראש העין, עשרים וכמה דודי ענק, שלוש מאות כיסאות שחזרה וסידרה בבית התלמיד אחר הצהריים, אחרי המסעדה, כמה לירות, כמה גרושים, ממחטה מגוהצת טבולה במי לבנדר מהסוג הזול [...]

מהבוקר המוקדם עד הצהריים ניקתה את הבית בסביון, ומשעות אחר הצהריים המוקדמות עד חצות כמעט, עבדה בבית הנוער בפתח תקווה, שם שימשה שנים כאם בית. בצהריים חזרה לשעה, "לשים קצת את הראש" [...] החליפה את הכפכפים של הבוקר בנעליים עם השרוכים של אחר הצהריים, חטפה משהו "בעמידה"²⁵.

אך בזה עם הפנים אלינו דבר מזה לא מסופר; רק נרמז: האם מתוארת, בהבלחות קצרות, כמעט בחופזה, ותמיד רק מתוך פנים הבית; דבר מהתקיימותה במרחב החיצוני לצריף אינו נמצא בסיפור. אך החוץ מותיר את סימניו בגוף: ומרגע שהציצה אסתר אל אמה, ומאליו הגיחו אל תוך המבט הזה הסממנים שהותיר החוץ בעורה – עור מחוספס, כפות רגליים מיובלות – תובעים היבטים אלו את זכות הבכורה בשרטוט קווי מתארה; וכמו ב"חתונה במיספרה", מרגע שאסתר מרשה לעצמה להביט אל אמה לרגע אחד, ישר – גם כאן, כמו בסיפור, מתגלה הסכנה:

אמא מופיעה: צונחת לכורסא ברגליים פשוקות, מטלטלת ברך אחת עצבנית. קו של גסות יצוק פתאום בגופה: הירכיים העבות,

25 רוג'ית מטלון, קול צעדינו, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 13-25.

המרווחות, כפות הידיים המונחות ישר על משענות הכורסא, הראש המיטלטל מצד לצד, כבד, מציית לתנועה חשאית של שברי מחשבות עכורות, השדיים הגדולים, עולים ויורדים מתחת לבד הדק.²⁶

אישה כבדה, גסה, קווי מתארה יצוקים, מופיעה. אך בעצם, הגסות המתוארת כאן איננה רק גסותה של האם, אלא אולי קודם כול והרבה יותר מכך, גסותו של המבט על האישה הזו, שחלחל פנימה אל מבטה של המספרת, והשתלט: התווים הגסים, היצוקים, של "אישה מזרחית קשת יום"²⁷ משתלטים על מעשה התיאור, הולכים וקונים בו שבייתה. אסתר שבה ופוזלת, מהר, הרחק משם, אל אותה אישה אחרת מאוד, אל המאדאם, המשוטטת בבית הגדול, חולפת בחדר בשמלה שחורה "עם מיליון קפלים, מפיצה אד מבושם", מנסה להשחיל על זרועה צמיד יקר. "את יכולה לעזור לי עם הדבר הארוך הזה? מושיטה אליה מאדאם סיקוראל את זרועה. האחיינית רוכנת על היד השחומה, החלקלקה מקרם שלאחר רחצה, ורוכסת: מקסים הצמיד הזה מאדאם, היא אומרת."²⁸

הממד האקטואלי והממד האכשורי

בקול צעדינו שבה רונית מטלון לספר שוב, בפעם השנייה, את

26 מטלון, הערה 12 לעיל, עמ' 41 (ההדגשה שלי, נ.צ.).

27 ברגע אחד הסכתא, הנונה, רוצה לרשום את אסתר הילדה לבית ספר יוקרתית. האמא לא מסכימה. הנונה הולכת אל המנהלת ומדברת בלשון המוכנת בחוץ: "האבא עוב ולאמא קשה, vous savez, היא מסתודדת איתה". שם, עמ' 266. הרגע הזה הוא רגע של הלם קל, הזרה, של הקורא: פתאום בטקסט, שבו האמא מגיחה ומסתותרת, קווי מתארה נרמזים ושבים ומיטשטשים – פתאום היא הופכת ל"אישה מזרחית קשת יום". זה קורה לקראת סוף הרומן, לקראת יציאתו של הקורא חזרה החוצה, חזרה אל המרחב הישראלי הציבורי ושפתו.

28 שם, עמ' 47.

סיפורו של הצריף ושל בני המשפחה הגרעינית. במרכז הרומן, עומדת דמותה של האם שכאן, ברומן האחרון שלה, המספרת מצליחה להשתוות על דמותה, להביט בה, באופן מלא, ישר. קול צעדינו נפתח עם מוטו הלקוח מתוך ארבעה קוורטטים לת"ס אליוט:

מה שיכול היה להיות ומה שהיה
מורים על תכלית אחת, הווה תמיד.
קול צעדים מהדהד בזיכרון...

[ההדגשה שלי, נ.צ.]

בספרה הליריות של הנפש, קוראת דנה אמיר את שירו של אליוט, ומתעכבת על היחס העדין שבין ההיבט האפשרי והאקטואלי, במבט על אדם אחר: "הממד האפשרי [...] כולל בתוכו תמיד את הפן האקטואלי, הממומש, בצד אינספור פנים שלא מומשו מעולם".²⁹ אדם המביט באדם אחר, כותבת אמיר, צריך להאזין "לאותו דבר שאין לנו בחיינו מילים כדי להביעו – אל אותו 'אפשרי' [...] אל היכולת לעשות לא רק את הדרך מן האפשרי אל האקטואלי אלא גם את הדרך חזרה מן האקטואלי אל האפשרי, כלומר להיוולד מחדש במהופך אל תוך אותו מאגר ראשוני שקיומנו האקטואלי נגזר מתוכו, ולהעשיר את הקיום הזה בכל ים הצבעים הפתוח שנכון לו מראש כאפשרות".³⁰

בפתיחת זה עם הפנים אלינו מתייחסת מטלון אל חשיבותו של ההיבט האפשרי, בניסיון לספר את הסיפור של הבית, ללכוד את סיפורה של המשפחה:

29 דנה אמיר, על הליריות של הנפש, חיפה: אוניברסיטת חיפה ומאגנס, 2008, עמ' 102.

30 שם, עמ' 103 [ההדגשות שלי, נ.צ.]

רק כך אני יכולה לראות, לשתול את עצמי שם ממרחק השנים [...] מחווה קידות עיוורות של גוף שלישי לעבר עצמי [...] כאות של הסכמה מסוימת כלפי האפשרי, קיומי האפשרי, המסופק, הזהות המפוקפקת של הייחוס המשפחתי.³¹

הממד האפשרי בדמותה של האם מגיח דרך אמירות של הסבתא, הנונה: "la vraie Ines", היא אומרת, מביטה במי שהפכה להיות בתה, "השארתי אותה במצרים. במצרים היא נשארה, la vraie Ines, היא ממלמלת בינה לבינה".³² הם מגיחים גם דרך תצלומים מטושטשים של האם, שבהם מופיעים היבטים רכים מאוד, עדינים, בעמידת גופה וראשה הנוטה הצידה, המצליחים לחרוג מן המבט הנוקשה של המספרת על אמה;³³ והם מופיעים דרך מסותיה של ז'קלין כהנוב, המשולבים כפרקים עצמאיים ברומן, שגדלה כמו האם בבית רחב ועשיר במצרים, שבו שימש "סודאני נהדר במדי שרד של זהב ואדום"³⁴ – ממש כמו ה"בוי" של המאדאם סיקוראל, בבית "בן שמונת החדרים" שבאפריקה. וכך, המאדאם סיקוראל, היא לא רק ניגוד לאם, זו שאליה בורח המבט המספר – אלא גם בה בעת המשך המבט על האם, כלומר: הרחבת קווי מתארה, קונטור נוסף, אפשרי, שלה עצמה, אפשרות אחרת שלה (לאו דווקא רצויה).³⁵

כך, פואטיקת הפזילה בזה עם הפנים אלינו, איננה רק בריחה והסתתרות מפני המבט שמגיע מן החוץ – אלא בה בעת גם פעולה אקטיבית של צירוף האפשרי אל האקטואלי, במבט על דמויות

31 מטלון, הערה 12 לעיל, עמ' 11 וההדגשה שלי, נ.צ.].

32 שם, עמ' 266.

33 שם, עמ' 74.

34 וראו התצלום המשותף, המטושטש, של אינס וז'קלין כהנוב המופיע בהמשך, שם, עמ' 130.

35 במסגרת "עמדה כלפי הביוגרפיה", אמה של מטלון נזופת בה, לאחר שהיא מונה בפניה "את כל עוולות הציונות" בעיצומה של מלחמת לבנון: "את, אמרה, שלא תגעי לי בציונות, את שומעת? בזכות הציונות נפטרתי מאבא שלך, מאבא שלי, מהאחים שלי, מבית-הסוהר שהכינו לי במצרים." מטלון, הערה 2 לעיל, עמ' 37-38.

המשפחה הסמוכות, ובראשן האם. בפואטיקת הפזילה מטלון "עושה את הדרך ההפוכה מן האקטואלי אל האפשרי", כדי לראות את דמויות המשפחה באופן שחומק מאותו "קו גס, יצוק", של הדמות במימושה האקטואלי, להרחיב את קווי מתארן ולצרף אליהן גם את שלל אפשרויותיהן הלא ממומשות.

* * *

לקראת סופו של הרומן מופיע ציור במסווה של צילום, ובו דמות גבר על שפת בריכה. הגבר ניצב בפנים חשופות, ממושטשות – הוא זה עם הפנים אלינו, זה שנותן לרומן את שמו:

איש עומד על שפת בריכה, עם הפנים אלינו, מטיל את צלו, מנסה להופיע. הוא כאילו מוקרן פנימה, לתוך הסצינה, זה עם הפנים אלינו, דוחף את עצמו לתוך הסצינה הקיימת. [...] הוא מוקרן לתוכה מפורק, משהו אחר ממנו עצמו, בדומה לישויות המתפרקות של המדע הבדיוני, מתפרקות וחוזרות פתאום במקום אחר, בזמן אחר, מנסות להופיע.

ככה הוא ניצב שם, כפות ידיו קטועות, בין שיא החושך לשיא האור. האור בא מלפני האיש, מלפנים, אלומת אור אדירה שנופלת עליו [...] לוקחת ממנו את צלו, מפרידה אותו ממנו. הוא נשבר ומתרחק ממנו, הצל, עצמאי, נופל על הגדר שמאחוריו, קורע איזו המשכיות ידועה של צל שיוצא מדמות. [...] האיש [...] עומד על שפת הבריכה, מנסה להופיע, להיות איש, חנוק במסתורין של הופעתו.³⁶

הדמות בתמונה עומדת עם הפנים אלינו, אך אלומת אור אדירה המכוונת אליה לוקחת ממנה את צלה, מפרידה אותה ממנה. אני מבקשת לקרוא את הרגע הזה כאלומת האור האדירה של המבט, המבט

36 מטלון, הערה 12 לעיל, עמ' 245–246 | ההדגשות שלי, נ.צ.].

הסטראוטיפי – אותו מבט יצוק, גס, הלוכד את הדמות במסגרת קווי מתאר נחרצים, הלוקח את הצל מן הדמות, מפריד אותו ממנה: את כל גווני הגוונים, קשת האפשרויות האחרות, המופנמות כגרעינים חבויים, בלתי נראות לעין חיצונית, כל אותם היבטים לא נראים שברקמה הכי פנימית, המובנים רק חלקית גם לאותו אדם עצמו, רווי סתירות ונתונים, תמיד, במסתורין.

כמו האיש שעומד "עם הפנים אלינו", מנסות דמויות המשפחה להופיע ברומן; אך עד הסוף, הן נתונות בדרמה מול אלומת האור הכבדה של המבט. רונית מטלון מבקשת, תוך גילוי והסתרה מתמידים מול המבט הזה, להשיב להן את צלן. ואולם, במתח שבין שיא החושך ושיא האור, הן נתונות, במידה רבה עד סוף הרומן, חנוקות במסתורין של הופעתן.

ג. אפילו: ללכוד אח האפשרות

בקול צעדינו חוזרת, כזכור, רונית מטלון אל הניסיון לספר שוב, בפעם השלישית, את סיפורה של המשפחה. כך הרומן נפתח:

קול צעדיה: לא טפיפות עקבים, גרירת רגליים, נקישת כפכפים או חיכוך של הסוליות באבני המדרכה המוליכות לבית, לא. האין-קול של צעדיה, התפשטות החרדה שלקראת בואה, ה"כניסה" שלה, השקט המוחלט, המלא תוכן, שנמדד ביחידת זמן של שתיים-עשרה דקות, שבישרה אותו עצירת האוטובוס הלפני אחרון, זה של אחת עשרה וחצי בלילה, שממנו ירדה.³⁷

קול צעדינו נפתח עם "לא". הד הסירוב של הסיפור המוקדם, נוכח כאן, כעקבות. ובאמת, כמו ב"חתונה במיספרה", גם כאן, גם אם

37 מטלון, הערה 25 לעיל, עמ' 9 | ההדגשות שלי, נ.צ.].

באופן אחר מאוד, אנחנו לא יודעים מה אנחנו רואים; אנחנו חוזים בהיעדר: שום מימוש אקטואלי, שום דבר שניתן לאחוז בו, ש"קורה" ממש, אינו מצליח להילכד במסגרת המבט. אך מתוך ה"לא" של הסירוב, בוקע "לא" אחר, זה של האפשרות: וכך, פתיחת הרומן נושאת עמה את זכר הגרעין וזכר המלחמה של הסיפור המוקדם, אך גם קושרת הלאה, אל הפואטיקה של האפשרות, אל שילוב "מה שהיה" ו"מה שיכול היה להיות", שמופיע במוטו הפתיחה משירו של ת"ס אליוט, וקושר אל ה"לא" השקט, זה של האפשרות, שבשירו השלם:

מה שִׁיכּוּל הִיָּה לְהִיּוֹת וּמָה שֶׁהָיָה
מּוֹרִים עַל תְּכֵלִית אַחַת, הָיָה תְּמִיד.
קוֹל צְעָדִים מְהֵדָהר בְּזַכְרוֹן
לְאוֹרֶךְ פְּרוֹזוֹדוֹר שֶׁלֹּא עֲבָרְנוּ בוֹ
לְעֵבֶר דֶּלֶת שֶׁלֹּא פָּתַחְנוּ מֵעוֹלָם.
אֶל תּוֹךְ גַּן הַנֶּרְדִּים.
[...]

מֵהָר, אָמְרָה הַצִּיפּוֹר. צָאוּ, צָאוּ,
בְּעֵקְבוֹתֵיהֶם. מַעְבֵּר לְפִינָה. דֶּרֶךְ הַשַּׁעַר הָרֵאשׁוֹן,
אֶל עוֹלָמְנוּ הָרֵאשׁוֹן, הַנִּצָּא בְּעֵקְבוֹת
תַּעֲתוּעֵי הַקִּיכְלִי? אֶל עוֹלָמְנוּ הָרֵאשׁוֹן.
וְהֵם הָיוּ שָׁם, רְאוּיִים, לֹא-נִרְאִים,
נָעִים כְּלִי לַחֵץ, עַל פְּנֵי הָעֵלִים הַמְתִּים,
כַּחַם הַסֵּתוֹ, דֶּרֶךְ הָאֵוִיר הָרוֹטֵט,
וְהַצִּיפּוֹר קָרָאָה, בְּמַעֲנָה לְמוֹסִיקָה לֹא-נִשְׁמַעַת
חֲבוּיָהּ, בְּסִבְךָ [...]³⁸

38 ת"ס אליוט, ארבעה קוורטטים, מאנגלית: אסתר כספי, תל אביב: המעורר, 1999, עמ' 7 |ההדגשות שלי, נ.צ.].

בקול צעדינו מסופר סיפורו של "העולם הראשון" – הסיפור המשפחתי, כסיפור עם צל; האפשרויות השונות, "מה שיכול היה להיות ומה שהיה", נארגות בעדינות יחד, כרוכות זו בזו וגם נפרדות זו מזו, לסיפור אחד, שלם, נראה ובלתי־נראה, נשמע ובלתי־נשמע, נע בין אורות וצללים, של אמא, ושל משפחה.

המכללה האקדמית ספיר

ללא פנים: על האנונימיות ברומן זה עם הפנים אלינו

עמרי בן יהודה

א.

בסוף הרומן זה עם הפנים אלינו (1995), כמעט כבדרך אגב ובשעת דיאלוג בין אם הגיבורה אינס לבת דודתה זוזה, מובאים לפנינו הסבר וסיכום של המעשה הפואטי של היצירה:

אבל למה זה מעניין אותך זוזה? אני מתכוונת, מה מיוחד בזה?
– מה מיוחד? נושאת זוזה את ראשה מהמחברת: את באמת לא
רואה מה מיוחד, tante?
– לא, מודה אמא, אני לא רואה. אנשים חיים, אוהבים, לא
אוהבים, עוזבים, מתים, מה מיוחד בזה?
היא מחייכת במבוכה, מעפפת בעיניה: כשאת מציגה את זה
ככה, tante, באמת אין שום דבר מיוחד בזה. זה אפילו עלוב.
הכל תלוי בנקודת המבט של מי שמסתכל: כל דבר מיוחד אפשר
להפוך לתפל ועלוב ולהיפך. הנה למשל התצלום הזה, מה רואים
שם tante, תגיד?¹

1 רוגית מטלון, זה עם הפנים אלינו, תל אביב: עם עובד, 1995, עמ' 291.

השתיים, ועמך הבת אסתר, מביטות בתמונות ומשוחחות עליהן. זו גם הפעולה שנוקט הרומן בבחירתו להוביל את העלילה לצד ההתבוננות בתמונות, ולהכפיפה אליהן. במידה רבה זהו לא רק ה-*raison d'être* של זה עם הפנים אלינו, אלא של הרומן באשר הוא. סוגת הרומן מושתתת על הדיבור הרחב, המוקדש ברובו לתיאור. ומהן תמונות פלסטיות, סטטיות, אם לא תיאור? וכיחוד, מהי כתיבה הממחישה מדיום פלסטי ומתבוננת בו אם לא תיאור שלו, הנגשה של מדיום אחד למדיום אחר? עוד בילדותה רכשה אסתר את הפואטיקה הזאת של הנגשה באמצעות תיאור, כשתיארה לסבתה העיוורת נונה פורטונה את תמונות המשפחה (בעבור תשלום של אגורה לתמונה).

חידושו הגדול של הרומן האירופי קשור ברחבות שלו, הנובעת מהמצאת הדפוס, מהשכלול ומההנגשה של לשונות העם, הארץ (הוורנקולר), לאדם הכותב, היא שיקוף של יכולת ההעמקה האין-סופית של הדיבור המובא בכתב. מכאן נבע הז'אנר השאפתני של זרם התודעה, למשל, או ניסיונות לכתיבת המיתוס מחדש כבטטרלוגיה התנ"כית של תומס מאן יוסף ואחיו (1933-1943), שבה כל גרעין מהסיפור המקראי הולך ותופח לזרמי מילים עצומים. כפי שבעצם מלמדת אותנו האם אינס, זו בדיוק העדשה של הספרות שהולכת ומתחדדת לרזולוציות שונות בהתאם ללשון ולהבחנותיה. ברצותה, יכולה הספרות להאיר, לקרוא בשם, למרכז ולאפיין, אך בה במידה ממש היא יכולה להותיר את הדברים טריוויאליים, אפילו זניחים; להותירם בחשכה. היחס הזה בין מה שנתון למבט (במקרה זה המבט של הלשון) ולחקירה היסטורית או גנאלוגית, לבין מה שנתון להפקר ולאנונימיות, הוא היחס שאנו מתמודד הרומן. הלשון של המספרת אסתר, זו המפענחת ומנגישה, גם מפנה את תשומת ליבנו (וליבה של התודעה) דווקא לחשכה, למה שלא ניתן להאיר אלא רק לכוון לאפלתו. הצילום, כמו בתמונה, בכל הז'אנרים השונים שלו (של הפורטרט או של תמונת הנוף, למשל), הוא מבנה צורני (פואטי) ופוליטי, מכיוון שהוא עשוי מקומפוזיציה (ולכן מאפשר מרכז ושוליים) ומאור וחושך:

הוא מייצר פריפריה ומכיל נקודות מגע בין הנאורות למה שהיא מותירה, במקרה זה היבשת השחורה עצמה.

1.

זה עם הפנים אלינו היה אחד הרומנים החלוציים בספרות העברית שעסקו במצב הפוסט־קולוניאלי ובוודאי החשוב שבהם.² הבחירה של מטלון לעסוק באפריקה היא בחירה מהותית להבנת המצב הפוסט־קולוניאלי בהקשרו, מצב שבתוכו וממנו נובעים גם היחסים הקולוניאליים של ישראל, אם מבית (הקולוניזציה של המזרחים) ואם מחוץ (הקולוניזציה של הפלסטינים, בלי להיכנס כרגע להבחנות של פנים וחוץ). הרי היבשת השחורה היא שמקשרת את האסלאם עם האימפריאליות בכללה, בין הכיבושים האירופיים והמצאת האוריינט לבין העבודות באמריקה (ובאמת רבים שוכחים שאפריקה עצמה, על פי רוב ההערכות, היא בחצייה מוסלמית ובחצייה נוצרית). הבחירות של מטלון באפריקה מצד אחד ובמדיום הצילום מצד שני הן שתי בחירות משלימות שלמעשה מאפשרות זו את זו. שתיהן משקפות דרכים להעריך את הפנים – אלה המצויות בכותרת, אלה (תמיד רבים בעברית) עם הפנים אלינו – והנגשתן לפנינו, בין תאורה למה שנותר באפילה.

כרומן חניכה,³ אפריקה הולכת ומתגבשת בזה עם הפנים אלינו כזרות שרק לאחריה מתחילים גם ישראל והערבים לבצבץ. רגע הנחיתה ביבשת הוא רגע משמעותי בנרטיבים של חניכה, הוא רגע הסף שיש בו מגע וחצייה, וכאן הוא מתרחש בפגישה עם רישאר, עוזרו האפריקאי

2 ראו גם מסתו של עמרי הרצוג על ספרות אפריקאית בעברית: עמרי הרצוג, "הצביעות והעצבנות: קריאה קולוניאלית בספרות אפריקאית בעברית", הכיוון מזרח 10 (2005), עמ' 28–32.

3 מורן בנית, "נערה מן המזרח: חניכה נשית ביצירתה של רונית מטלון", קציעה עלון (עורכת), לשכון בתוך מילה, תל אביב: גמא, 2015, עמ' 87–103.

של הרוך סיקוראל. שירו של אבות ישורון "פסח על כוכים" (1952) מספר גם הוא סיפור חניכה, ופותח בפגישה של דובר השיר, המהגר האירופי, עם הספן ועם פאטמה בני הארץ, המגלמים מעין הורים אפשריים: זה מושיט את ידו ועוזר לדובר לרדת אל הארץ החדשה, וזו אומרת לו לקרוא לארץ אמא. כאן ברומן רגע הסף מבוטא במשפט הראשון שאנו קוראים בצרפתית: "זאת אפריקה עלמתי", שאותו מפנה רישאר לגיבורה. קו הגבול הוא גם קו הגבול של השפה, והתיאור שבא לאחריה מבטא פענוח, זרות וחוסר התמצאות: "במבטא המשונה שלו מניח רישאר סגול מודגש מתחת לד' של מדמואזל, מה שמאריך את היגוי התואר בפיו ומעניק לו הדרת כבוד, או אירוניה של הדרת כבוד, השד יודע אצלו".⁴ מצד אחד ההבחנה מדויקת, ומי שמכיר את המבטא (או מוטב הדיאלקט) של הצרפתית האפריקאית יודע כמה נכון הוא התיאור הזה של הארכת הסגול. מצד שני המספרת אינה מצליחה לפענח אם הדיבור של רישאר אירוני או לא, ואולי היא מבחינה בכפילות הזאת עצמה, שהיא איננה אירונית וגם לא מבטאת הדרת כבוד, אלא משהו בלתי מפוענח הנמצא בין השתיים. מאוחר יותר, בפגישה עם מלצר, המספרת מנסחת זאת שוב: "מעניין מה עבר לו [למלצר] בראש: קשה לדעת אצלם, יש הרגשה שמתחת לסף של השיחות הכי שגרתיות יש תמיד עוד שיחה סמויה ועוד שיחה סמויה, משהו שדומה לחוסר כנות אבל לא לגמרי זה, קשה לי להסביר".⁵ כאן הקושי שבהסבר ובפענוח הזר נאמר מפורשות. נקודת המבט של המספרת – אנו רואים כאן שוב כיצד הספרות נדרשת למדיום הפלסטי, כי ללשון יש מבט – היא נקודת המבט של המפענחת, הצופה מבחוץ והמתארת, שלושה פנים קריטיים שאדוארד סעיד זיהה בלימוד של אירופה את האוריינט, בכל לימוד של אובייקט זר.

בצד ההווה בקמרון, בעובי היבשת השחורה, עם "המוניות הצהובות על חריקות הצמיגים השערוריתיות שלהן",⁶ המבט של

4 מטלון, הערה 1 לעיל, עמ' 13.

5 שם, עמ' 103-104.

6 שם, עמ' 30.

המספרת מלווה אותה גם לבחינת ההיסטוריה המשפחתית שלה, של האוריינט הערבי. כך, למשל, היא מאפיינת את אחד הסטראוטיפים המרכזיים של תרבות המזרח (הפלסטינית כמו המזרחית) בישראל: רדיפת הכבוד; בפסקיות לוואי, כמעט כבדרך אגב, היא מתארת את הדור סיקוראל ואת אבא שלה:

כל הסימטאות המופקרות האלה של החיים והזיכרון, רחובות הרפאים שמשוטטים בהם צללים של גברים גלאנטיים בשנות העשרים שלהם, חיים על הכבוד מהיום להיום, עם עתיד עמום, מיואש – פקחים כמו שדים, מתגנדרים בפקחותם ובציפורניים עשויות למשעי: הטיפוסים הלבנטיניים האלה שהיו הוא ואבא שלי.⁷

יש ביטחון רב יותר במבט הזה, המתאר את תרבותו המוכרת יותר של הלבנט, לעומת ההיסוס בתיאורה "אותם", וגם אם מדובר בסטראוטיפ, הוא מואר במורכבותו, מתוך כבוד אליו: "קנו אותו [את האב] בקלות תמיד: מלה טובה, חנופה מעודנת, מאור פנים, משקה משובח, גינוני נימוס ונועם של שיחה המשתהה בצדדי, דוחה את הגסות של העיקר, את הענייניות קצרת הרוח – כל אלה המסו אותו. הוא היה בן המזרח".⁸ זו עמדה שאינה יכולה להתיישב עם המאמץ הלאומי של כינון, כיבוש, התמדה ודבקות במטרה.

עומק היבשת, אותו חיבור מודחק של האסלאם ואפריקה, הולך ומתגבש בעבר הקולוניאלי העמוק של המשפחה היהודית במצרים. כך, למשל, מבליחה דמותו של הסבא רבא, אביה העיוור של נונה פורטונה, שתרגם את שייקספיר לערבית, בעזרת משרתו הסודני,⁹ שהוליך את הציוריות שוב אל עבר מחוזותיה של הדרת כבוד קולוניאלית נשכחת: "הוא היה אציל. כל דבר שהוא עשה או אמר היה אצילי, הוא היה

7 שם, עמ' 24.

8 שם, עמ' 189.

9 שם, עמ' 64.

המשרת של הנספח הבריטי בסודאן, סולימאן".¹⁰ העמדה של הסבתא, ובמידה רבה גם זו של האב, מבטאת קבלה של העידן האימפריאלי, על חוסר השוויון שבו, העומד מנגד למדינת הלאום הריכוזית, התכליתית והשוויונית לכאורה של הציונות הסוציאליסטית.

הסטראוטיפ של רדיפת הכבוד בכל הנוגע למזרחים הוא מאותם טיעונים טאוטולוגיים שבהם כובל המערב את נתיניו המנוצלים, מכיוון שאין תמה שהכבוד חשוב למי שכבודם נרמס. גם המזרחי הלאומי והימני זוכה לאפיון נוקב בדיבורה החרף של אסתר, שגם הוא נובע מהכבוד האבוד. כך דמותו של הדוד אדואר, שאותו מכנה אחותו, אמה של אסתר, "ערבי": תואר מדורדר של מי שלוקח חלק בלאומיות חשוכה. תיאורו האקסצנטרי של אדואר, המכונה "מלך עזה" אחרי שממנים אותו לראש צוות החקירות ברצועה, דומה לתיאורים של גנרלים אקסצנטרים במשטרים הקולוניאליים, למשל בנובלה של ג'וזף קונרד לב האפילה (1899),¹¹ ובעיבוד שלה לסרט אפוקליפסה עכשיו (1979). לעומת "הערבי" נתיניו הפלסטינים של אדואר מתוארים כפי האם בעצבות כ"מוסלמים מסכנים".¹²

תיאורו של אדואר הוא אחד הפורטרטים המוקדמים והחשובים של נסיקת המזרחים בחברה הישראלית באמצעות שילובם במערכת הביטחון, שילוב שנעשה בדורו של הדוד אדואר בעיקר בזרועות המודיעין והשב"כ, על שום ידיעתם את הלשון הערבית.¹³ המתחים שאדואר מגלם ניכרים בחברה הישראלית עד ימינו אנו בתופעת המסתערבים (שהייתה קיימת עוד בשנות הארבעים, אך נעשתה רווחת רק בעקבות יצירת השטחים, שהושלמה הלכה למעשה דווקא עם הסכמי אוסלו והאינתיפאדה השנייה, עם בניית החומה): אותו פועל

10 כך בפיה של נונה פורטונה, שם, עמ' 66.

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

12 מטלון, הערה 1 לעיל, עמ' 156.

13 Yonatan Mendel, *The Creation of Israeli-Arabic: Security and Politics in Arabic Studies in Israel*, New York: Palgrave Macmillan, 2014.

רפלקסיבי (השאוב מן הערבית) המורה על יהודים ההופכים לערבים. מצד אחד אדואר מדבר כמעט רק ערבית, ומצד שני הוא בעל עמדות מיליטנטיות הן כלפי "הערבים של כאן" הן כלפי "ההתבוללות האשכנזית" של הדוד מואיז ואמא"¹⁴; הוא "מלכה בלי הרף איזו גחלת עמומה של עצמו ושל עברו באמצעות גינונים מנופחים של מעין הדרת כבוד מזרחית שהביכו את הדוד מואיז בפעמים הספורות שביקר בביתו, ולא מחמת הבושה, אלא בשל הידיעה שהדבר שמבקש הדוד אדואר לעשותו שלו, לא היה שלו מעולם"¹⁵.

אותו דבר שביקש לעשותו שלו הוא הכבוד הקולוניאלי של מי שנמצא בעמדה פטרונית כלפי האוכלוסייה הילידית. כפי שהראתה גיל הוכברג, "לבנטינים" הוא כינוי כמעט מקביל ל"יהודים", משום שבשני המקרים מדובר במי שנמצאו על קו התפר בין הקולוניאליסט לבין האוכלוסייה הנכבשת הילידית.¹⁶ היהודים נתפסו כמתווכים, ומכאן דווקא (ולא מאנטישמיות או אנטי-יהודיות) נובעת העוינות של הערבים כלפיהם. בשיח המזרחי בישראל לא ניתן הרבה מקום לעובדה זו, מכיוון שהמזרחים עברו ריקון תרבותי מסיבי כל כך עם הגירתם לישראל עד שבמקרים רבים הייתה רמתם הסוציו-אקונומית של הפלסטינים גבוהה יותר. עם זאת, בוודאי כשעוסקים בגלי הגירה (עליות) ממדינות כמו מצרים, חשוב לזכור שהיהודים המזרחים הללו היו חלק מהמעמד שהיינו מכנים היום "פריבילגי". ניתוח הביקורת של הוכברג עומד גם על הגזענות הפטרונית המובלעת של ז'קלין כהנוב עצמה כלפי האוכלוסייה הילידית בפלסטין, וכפי שאני מנסה להראות כאן, המבט החריף והנוקב של אסתר המספרת הוא מבט שמשעתק גם את יחסי הכוח הקולוניאליים – מעצם טבעו כמי שעסוק בלתאר אובייקט הנותר פסיבי – ומנגישם (לקורא הישראלי

14 מטלון, הערה 1 לעיל, עמ' 157.

15 שם, שם.

Gil Hochberg, *In Spite of Partition: Jews, Arabs and the Limits of Separatist Imagination*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007.

במקרה הזה). מבטה של אסתר, המבט המתבונן והמנתח (כמו מבטם של רופאים ופסיכיאטרים, למשל זה המופיע בכתבי פרנץ פאנון) כרוך בעצם בנטילת המבט הגברי. ואכן ביחסי התשוקה של אסתר עם ז'וליאן, הטֶבֶח השחור של הדוד סיקוראל, היא המובילה והאקטיבית ככל המגיעים ביניהם. במובן מסוים כאמצעות נטילת העמדה הגברית, אסתר, בעצמה בת למהגרים לבנטינים, מאפשרת את עצמה כלבנה.

א.

דמות האב הנעדרת והפוליטית נוכחת ביצירות אחרות של מטלון – בעיקר ברומן קול צעדינו (2008) – והיא האחראית בעצם לדה־טור שבמוקד הנרטיב שלה, המביט בישראל-פלסטין ובמזרחים מבעד לאפריקה. האב הוא דמות קוסמופוליטית ולבנטינית בזכות עצמה, שעם זאת מחוברת לפאן-לאומיות הערבית: הוא חלק מנופה של קהיר ושל קבוצות שוליים בתוכה, דוגמת – טרוצקיסטים, קופטים, לאומנים ערבים, אצולת סוחרי סמים וסרסורים, שחקני קולנוע ותיאטרון.¹⁷ המרקם האנושי המגוון הזה הולם לא רק את העבר הקהירי, אלא גם את יחסו של הדוד סיקוראל להווה האפריקאי שלו: סיקוראל נמצא בעמדה לבנטינית קלאסית, "מנותק מהאליטות הלבנות, חרד מפני ההמונים השחורים [...] ועדיין מחזיק כלפיהם באיזה יחס של קרבה",¹⁸ קרבה הכוללת ארוחות, משחקי ברידג' ושתייה עם עדנאן הלבנוני, רעייתו הבריטית וקונסטנטין היווני. ההשלמה עם היבשת השחורה כרוכה בהשלמה עם המוות האורב בכל פינה, "השלמה שבאינטימיות, ידידותיות כמעט סטואית שלמדו מהשחורים".¹⁹ המוות הוא אחד הפרמטרים המבדילים את העולם השלישי מהעולם הראשון (המערב) והשני (ברית המועצות לשעבר ודרום אמריקה): בעולם השלישי אתה

17 מטלון, הערה 1 לעיל, עמ' 193.

18 שם, עמ' 207.

19 שם, שם.

קרוב אל המוות גם אם אתה בצד של הקולוניאליסט או בא כוחו. או שהוא אורב לך בהיותך נכבש, מנוצל כפועל, שכיר יום שמרוויח את ימיו – את חייו – רק בהיותו יצרני, או שהוא אורב לך בהיותך כובש, בגלל המגע עם הנכבש, ובייחוד מכיוון שהנכבש עלול להתעורר יום אחד ולפרוע את הסדר הדכאני שאתה אחראי לו. הוא נוכח גם בזהויות מוכפפות אתנית בתוך מדינות העולם הראשון, כבסיסמה האמריקאית מהתקופה האחרונה "black lives matter".

בזה עם הפנים אלינו נוצר טריו גברי – האב, הסב ז'אקו והדוד סיקוראל – החונך את הגיבורה המספרת, מכיוון שדרכו היא מגבשת את נקודת המבט הפוליטית שלה; ברומן החניכה הזוה אסתר היא בעצם המשך של השושלת הפטריארכלית הזאת, המאתגרת את האתוס שבישראליות, האתוס הציוני והמזרחי גם יחד (ראו גם פרשנות דומה של איתן בר יוסף המזהה את החונכים עם האב רובר ועם ז'קלין כהנוב).²⁰ השלושה מייצגים, כל אחד בדרכו (האב תומך בפאן-ערביות, ולכן לאומי יותר מהדוד והסב, בעלי ההשקפה הגלובלית-אימפריאלית), טלוס המנוגד למדינת הלאום הלוחצת, המשגיחה והמתערבת (הרומסת בדרכה את האינדיווידואל). דרך העקלתון של סיקוראל אל עבר אפריקה מוסכרת באמצעות הסב ז'אקו, בניסוח ממצה למדי של הפוליטיקה של הרומן כולו:

בלי שאמר מילה הבין [הסב] היטב את הפסיחה הגדולה שעשה הדוד סיקוראל, הפחד המצמית מ"אירופה" והדילוג שדילג עליה ועל פלשתינה כחלק ממנה: בבחירה הזאת מצא קו עקלקל של המשך, המשך של ושל עולמו, עולם שבו לא הוקצה מקום ממש לזהות לאומית, אך מרחבים כבירים היו פתוחים בו לשירותיה של כל גחמה אנושית פרטית העולה על הדעת.²¹

20 איתן בר יוסף, וילה בג'ונגל: אפריקה בתרבות הישראלית, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד, 2014.

21 מטלון, הערה 1 לעיל, עמ' 254-255.

הפנייה לאפריקה וללכנט היא אפוא פנייה לעבר הפרטי, התפיסה של האדם כמי שמתבדל ולא מוסר את עצמו לישות חברתית כוללת כמו האומה. במידה רבה זהו האתוס שמאפיין את הפוליטיקה ביצירת מטלון בכללה, והיא ניכרת בדברים החריפים שבהם ניסחה את המזרחיות כאופק בתרבות הישראלית, המציין דווקא אי־קבלה של המורשת, המשפחה וה"זהות" כפי שהן, אלא חתירה תחתן: "הזהות המזרחית הראויה, אם אכן ישנה כזו, נוצרת בתהליך של שלילת [...]השאלה] 'מהי הזהות המזרחית'. כמעט כל דבר אחר הוא פולקלור"²². דברי מטלון נכוחים בימינו יותר מתמיד משום שהם מבקשים להעמיק, לרבד ולערער כל פוליטיקת זהויות יציבה. הסכנה העולה מדבריה רובצת לפתחו של המאבק המזרחי בישראל, שמא ייפול למקום לעומתי ומתבצר, ובכך יעקור את המזרחיות עצמה.

השיקוף של האדם שאינו מתמסר אל הכלל ושומר על נבדלותו הכמעט רדיקלית, הבוגדנית, נמצא ברומן פֶּאֶנּוֹנִימִיּוֹת: דבר מה חסר מאפיינים, ולכן חסר את האינדיווידואליות המוכרת לנו מן ההומניזם המערבי, אך בה בעת גם נבדל ואינו מתמסר לפרויקטים הגדולים של האומה, אלא בתור פועליה השחורים, העושים זאת מתוך שיעבוד. האנונימיות מלווה אותנו ומוכרת לנו גם היום, כמעט בפתח העשור השלישי של המאה העשרים ואחת; במציאות הישראלית היא מזוהה עם מעמד הפועלים, שעשוי בישראל ממצע אתני מובהק של פלסטינים ופליטים אפריקאים (בעבר הוא היה גם נחלתם של המזרחים, ולעתים גם בהווה, וראו, למשל, בסרט המצליח פיגומים [2017]). אנו שומעים על פועלי בניין שמוצאים את מותם באתרי הבנייה כמעט מדי יום, או על הרוגים פלסטינים בהתקוממויות שונות, שלרוב גם אחרי מותם, אינם מצוינים בשמותיהם. העמלים, הפועלים השחורים, קיבלו את ביטויים האנונימי עוד בעידן הראינוע, שהבין את היחס שבין הולדת המטרופולין הענקית למסה הבלתי מזוהה של המון הפועלים המשרת אותה, כחלק מן המהפכה התעשייתית. כך, למשל, בסרטו המפורסם

22 רוגני מטלון, "כמה הרהורים על 'הפעוטה שרצתה להיות פרסיה'", מקרוב 10 (2002), עמ' 178.

של פריץ לאנג מטרופוליס (1927) נראה הפרולטריון כהמון חסר פנים, המון שחור, גם אם אינו אפריקאי.

בזה עם הפנים אלינו האנונימיות ניכרת כבר מפניו של הספר: משמו וממראהו. הפנים מופיעים בכותרתו אך באופן מעניין; אף שהם מסמנים נוכחות (בפנייה הישירה אלינו), בתמונת השער מופיעים שלושה אנשים חסרי פנים; שניים מהם עומדים בגבם אלינו.

באופן עקבי למדי את אותו מאפיין פואטי של התיאור המנגיש מלווה ברומן האנונימיות, ממש כגישה לקריאת המציאות וייצוגה, כמימזיס. כל תיאוריה של המספרת הנוגעים לתצלומי הסטילס עשויים מחוסר זיהוי: כך, למשל, תיאור בית הקפה בעמוד 243 (הנוגע לתצלום המופיע בעמוד 235 ובו מופיעים הזוג סיקוראל ובנם ארואן) מתייחס אליו כאל סתמי – בית קפה ובו עוד פריטים סתמיים: כיסאות קלועים, מפת שולחן, קיר בטון, פנים אפלולי, ואפילו "מפית בד ערוכה בצורת מניפה על אחד השולחנות"²³. כאלה הם רוב התיאורים בספר, תיאורים של מה שנותר חסר יידוע וזהות, חסר שם. וכך נאמר מפורשות על התצלום המכונה "זה עם הפנים אלינו", שבמרכזו דמות שאותה מתארת המספרת כך: "הוא [...] מנסה להופיע, להיות איש, אבל הוא מצב, נטוע בנוף בריכה, בעצמו נוף בריכה: מיקום, לא זהות"²⁴. האנונימיים חסרי הפנים הם נוף, הם מיקום.

מדובר במרחב אנונימי העומד בה בעת הן כשיקוף הן כניגוד של המרחב שעליו עמלה אסתר, כמו גם בת דודתה וזה, באותה מובאה שפגשנו בתחילת הדברים: מרחב הגנאלוגיה. בהתעקשותן של הנשים הצעירות לשים לב לפרטים ולהפוך את מה שהאם אינס חווה כטריוויאלי לדבר משמעותי, הן מייצרות אילן יוחסין – אם כי לא בהכרח היסטורייטולוגי – של משפחתן. הניגוד בין הגנאלוגיה לאנונימיות בולט בתמונות במיוחד, מכיוון שלבני המשפחה (כמו לדמויות אחרות הנספחות מהמרחב הלבנטיני, ובהן ז'קלין כהנוב עצמה) יש תמיד שם ויידוע, יש זהות.

23 מטלון, הערה 1 לעיל, עמ' 243.

24 שם, עמ' 246.

אך, כאמור, הניגוד הזה איננו פולארי ומהווה גם שיקוף, מכיוון שהמרחב הגנאלוגי הלבנטיני, אותו אתוס שנבנה על ידי טריו האבות, הוא מופע משיק ובעל מודעות לאנונימיות של השחורים; בעצם הוא נובע ממנה. כך, כשהאב ובתו מתמודדים עם ההמון השחור בניו יורק, חשוב לאב להדגיש את הייחוד שלו כמי שלא נמצא בצד של הכובש הלבן. המרחב האנונימי של "נערים שחורים בכגדי עור נושאים נערים צעירים על כתפיהם, בועטים מכלי פלסטיק ריקים המתגוללים בין רגליהם ובפחיות משקה", שקוראים לעברם קריאות בוז, מוביל את האב לומר: "הם לא יודעים מי אנחנו, איך הם יכולים לדעת, הוא מפיס את עצמו".²⁵

הדבר משתקף כבר בעולם הערכים של הסב ז'אקו, שהבין את חסרי הפנים כך:

כולם היו יתומים: הוא שם את העיניים בעולם, סבא ז'אקו, ומיד רואה des orphelins, סיעות סיעות של יתומים, מופשטים לגמרי ממחצלות ייחוסם החברתי, מקצועם, מינם או גזעם, עד העצם מופשטים, עד לב ליבה של הווייתם היתומה, המהדהדת.²⁶

כך, ללא ייחוס – חברתי אך גם גזעי, מיני ואפילו מקצועי – הסב מצביע על יכולתה של האנונימיות להיות דווקא מקור לאנושיות, בניגוד לדמות האדם ההומניסטי המחייבת רקע, זהות וייחוס. הזיקה של בני הלבנט, האוריינט הערבי, לאפריקה השחורה – באופן ליטרלי ופלסטי ממש – באה לידי ביטוי גם בדברים המסיימים את הרומן, במעין "אני מאמין" של הדוד סיקוראל, החושף את זהותו בגוף ראשון רבים ואומר "אנו האוריינטלים".²⁷ כך, באותו תואר ידוע לשמצה – "האוריינטלי" – נוטל על עצמו הדוד סיקוראל את המהלך הפוליטי של אדוארד סעיד, מהלך של תיקוף מחדש

25 שם, עמ' 282.

26 שם, עמ' 58.

27 שם, עמ' 313.

(reclaiming) של מה שנבדל מתרבות המערב: ערבי, אפריקאי, אוריינטלי.

* * *

לסיום הדברים אני מבקש לציין שמועד כתיבתם, כעשרים שנה אחרי הופעת הרומן, הוא גם מועד החלתו של מבצע גירוש הפליטים האריתראים והסודאנים מגבולות מדינת ישראל. עם תחילת הגירוש הולכת ומתעצמת העמדה המתנגדת לו, מצד סופרים, אנשי רוח ואקדמאים. אך במועד הדרמטי הזה יש לזכור את הרומן החלוצי, שראה את אפריקה במשולב עם העולם הערבי ועם המזרחים בישראל, ולא במנותק מהם. האפריקאים, מיעוט זניח בישראל, אינם עומדים לברם וחשוב להבין את גירושם בהקשר של גירוש, נישול והתעמרות של המדינה, להם יש רקע היסטורי הנוגע לסוגים שונים של "אוריינטלים".

ועוד מילה אחרונה על לשונה של מטלון. רבים כבר עמדו על הדיקוּן שלה, העשוי חסכנות מינימליסטית המשולבת ברב־קוליות פרוזאית. יש לחדד זאת ולהבין שמטלון הצליחה להבין שהשניים קשורים ונובעים זה מזה, שכן הדיבור העממי – זה שאין לו מחבר, זה המנותק משאפתנותו ההומניסטית של המושג מחבר (author), זה הנותר גם הוא אנונימי – הוא כשלעצמו המדויק, הפשוט, הנקי והמינימליסטי ביותר. רק מתוך כבוד גדול אליו אפשר לתפוס אותו ולצטט ממנו. כך עסקה מטלון גם היא בכבוד. יהי זכרה ברוך.

האוניברסיטה החופשית בברלין

סוס טרויאני: הכניסה המתוחכמת של רונית מטלון ללב הסצנה של הספרות הישראלית

יגאל שוורץ

א.

בפרשת ההתקבלות הספרותית של רונית מטלון שני נתונים שאינם עולים בקנה אחד, לפחות לא במבט ראשון. הנתון הראשון: מטלון נכנסה מיד עם הופעת סיפוריה הראשונים, במחצית השנייה של שנות השמונים, ללב הסצנה של הספרות הישראלית. הסיפורים האלה ראו אור תחילה בכתב העת המרכזי סימן קריאה ואחר כך בקובץ סיפוריה הראשון זרים בבית (1992), וזכו מיד לחותמות הכשר של קובעי טעם מרכזיים. הרומן הראשון שלה, זה עם הפנים אלינו (1995), ראה אור ב"ספריה לעם", סדרת הדגל של הוצאת "עם עובד", והתקבל בהתלהבות בארץ ולאחר מכן גם בעולם. גם הרומן השני שלה, שרה, שרה (2000), וכן קובץ המסות קרוא וכתוב (2001) והרומן השלישי שלה, קול צעדינו (2008), התקבלו בהתלהבות על ידי רוב קובעי הטעם בזירת הספרות הישראלית. הנובלה גלו את פניה (2006), הספר שכתבה יחד עם אריאל הירשפלד השפעה בלתי הוגנת (2012), והנובלה והכלה סגרה את הדלת (2016) שהיא גם הספר האחרון שלה, זכו בכיקורות מתונות יותר – ואולם ברי לכול שרונית מטלון

היא סופרת קנונית, בשורה הראשונה של היוצרים הישראלים. על כך מעידים גם הפרסים ותעודות ההוקרה שזכתה בהם בארץ ובעולם ובהם: פרס ברנשטיין לשנת 2009; פרס ניומן לשנת 2010; פרס אלברטו בנוויסט, צרפת, לשנת 2013; ופרס א.מ.ת. לשנת 2016. הנתון השני: מבקרים וחוקרי ספרות, בעיקר מי שכתבו על יצירתה של רונית מטלון מאמצע שנות התשעים ואילך, הגדירו אותה סופרת מזרחית חתרנית.¹ כלומר יוצרת שקעקעה צפנים מושרשים ב"רפובליקת הזהויות" הישראלית בכמה מרחבי קיום "חשודים" ו"נפיצים": הפריפריות של הערים הגדולות, המזרחיות, הלבנטיניות, היס-תיכוניות, השפה הערבית ועוד.

איך ייתכן שסופרת שהעלתה על פני השטח את החומרים "החשודים" ו"הנפיצים" האלה, ונתפסה, לפחות בדיעבד, כסופרת מזרחית-חתרנית, זכתה לחיבוק מהיר ואמיץ של הממסד האשכנזי? האם, כפי שטענו כמה מבקרים אמריקנים בנוגע לטוני מוריסון ולג'מייקה קינקייד, וגם, בשדה אחר, בנוגע לוויטני יוסטון ולמייקל ג'קסון, מטלון היא סופרת מזרחית "מולבנת"? האם היא שימשה משת"פית של הממסד "הלבן", הכשירה עבורו את "השרץ"? כלומר הפכה את השחור לאפרפר בלתי מורגש ובלתי מזיק? ואולי – וזו התשובה הנכונה לדעתי – מטלון הערימה על הממסד. שהרי היא, בניגוד לסופרים מזרחים מוצהרים, לא רק נמנעה מהתנגשות ישירה עם ההגמוניה הספרותית של זמנה אלא אף קיבלה על עצמה את המורס הנרטיבי שהיה מזוהה אתה – הסיפורת הריאליסטית-מודרניסטית, על כמה מסממניה המובהקים: לשון תקנית גבוהה, העדפה ברורה של הציר המטונומי על פני הציר המטפורי, תיאורים מפורטים של הנוף ושל הסביבה האנושית, רתיעה מהיפרבוליות וכו'.

אבל מטלון אימצה גם – וזה לב העניין כאן – את האסטרטגיה ההירדרותית המרכזית של הממסד ההגמוני, בעצם של כל ממסד

1 למשל: חנה קרונפלד, "מה כל כך הרגיז את הממסד הספרותי?", הארץ (10.7.2006); שי רודין, "אלימות ספרותית נגד נשים סופרות: על התקבלותה של הכתיבה הנשית בביקורת הישראלית", כיוונים חדשים 20 (2009), עמ' 223-254.

הגמוני. אני מתכוון – וחוקרים שונים כבר דנו ודשו במנגנון הפשוט והיעיל הזה – להצגתו של הסיפור הפרטי, המשפחתי והסקטוריאלי של היוצר כאילו היה סיפור קולקטיבי ואוניברסלי.

אין תמה, לדעתי, שהיא חזרה ותקפה את פוליטיקת הזהויות ואת "המזרחים המקצועיים", ואף טענה לאחרונה שאנשי "ערספואטיקה" אינם רדיקליים דיים.² שהרי דרכם אינה דרכה. הם, "המזרחים המקצועיים", ופטרוניהם, "המתמזרחים המקצועיים", אנשי אקדמיה "לבנים" שלקחו על עצמם לייצג קהילות של "שתוקים" ו"מושקעים", ניסו לייצר נרטיב היסטורי-ספרותי של קבוצה מודרת המבקשת שיכירו במקומה בהיסטוריה הממוסדת, ואגב כך שכפלו, כפי שהראתה לינדה הטצ'ון באשר לסצנה תרבותית מקבילה,³ את הנרטיב ההגמוני שביקרו. דהיינו, יצרו נרטיב משוכפל, תאום: סקטוריאלי, מסתגר ודכאני.

האסטרטגיה של מטלון צעקנית פחות אך רדיקלית הרבה יותר. היא אינה נלחמת בסממנים הגלויים של הדיכוי, ובכך משתתפת בהנצחתו, אלא מציגה את הסיפור הפרטי שלה ושל משפחתה ושל בני השבט שלה, בארץ ומחוצה לה, לצד סיפורים של בני אדם אחרים, משפחותיהם ובני השבט שלהם, בהקשרים תמטיים אוניברסליים (חברות, רוע, דיכאון, משיכה מינית, יחסי הורים וילדים, התבגרות, הזיקה בין החיים לאמנות וכו'). וכך היא מכניסה את הסיפורים, מתחת לרדאר של הצנזורה ההגמונית, ללב הסצנה הספרותית.

מדובר, כפי שעולה מדבריה של מטלון בכמה ראיונות, במהלך מודע שהבשיל בה מאז הייתה נערה שנפגעה מכוחו הממדר של הממסד. בריאיון שהעניקה מטלון למיכאל גלזמן היא אמרה בהקשר זה:

2 גילי איזיקוביץ, "בעיני רונית מטלון, ערספואטיקה לא מספיק רדיקלים", הארץ מקורן (6.10.2016).

3 Linda Hutcheon and Mario Valdes (eds.), *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2002, pp.

החלקיות, הכיווץ של הקול, הנטייה לדבר רק מעמדת המיעוט הדפוק, לא לדבר על הכול, לא לקחת לעצמך רשות לדבר על הכול. זו גם הבעיה של הקול המזרחי. איך לדבר על הפופיק של עצמך אבל לשים אותו ליד עשרות הפופיקים האחרים. לראות תמונה רחבה [...] לעמוד על הדוכן ולהשקיף, ולא שישקיפו עליך. זו החירות בעיני. כל אופציה אחרת היא השלמה עם האפליה והגזענות: האפליה תמיד תעשה מן המיעוט משהו חלקי. מרגע שהמיעוט מעניק לעצמו את הזכות להיות שלם, אדם שלם, הוא מתעמת עם האפליה, עם הגזענות. זו הצורה הכי אפקטיבית של התקוממות ומחאה שאני מכירה.⁴

ובאותו ריאיון, במקום אחר, היא נדרשת לאותה סוגיה בעזרת ארבעה מונחים מכריעים לעניינו: מרכז, גבריות, שואה והרומן הריאליסטי:

לי היה חשוב [...] לערער מתוך המרכז, בהנחה שהרומן הריאליסטי הוא המרכז. הרצון להיות כמו ה"הם". ב"זה עם הפנים אלינו", אסתר, הגיבורה, חולמת שהיא משתיינה כמו בן, בקשת, והורסת את ההיגיינה של הקרמטוריום. נדמה לי שרציתי להשתין כמו בן, אם להשתמש בדימוי המביך הזה.⁵

ה"הם" של מטלון, שכמותם היא רוצה להיות, הם בעלי שלושה נכסים סימבוליים אדירים, המאפשרים להם גישה ישירה למודוס הספרותי השליט: הם גברים ("כמו בן"), הם אשכנזים ("הקרמטוריום"), והם שייכים ל"מרכז". מטלון, שלא זכתה "בדרך הטבע" באף אחד מהנכסים הסימבוליים האלה, מנכסת אותם לעצמה – בדרכה כסופרת – דרך הבחירה המודעת לכתוב במודוס הספרותי השליט. כך היא "הורסת את ההיגיינה של הקרמטוריום" הזה ומוצאת דרך

4 מיכאל גלזמן, "להישרט על ידי החומר, לא להתרפק עליו": ראיון עם רונית מטלון, מכאן ב (2001), עמ' 241.

5 שם, עמ' 235.

לצבור לעצמה נכסים משלה, ולו באקט של "בזות" – השתנה בתוך אתר, שזכה, למרבה הצער, למעמד של מקדש. אכן, מטלון יוצרת כאן "דימוי מביך" (הוא מביך גם, ואולי בעיקר, משום שה"הם", מושא התשוקה שלה – הסופרים האשכנזים מהמרכז – אינם נחשבים בני אדם חיים בשר ודם, אלא מי שהיו ונשרפו). אבל קשה לי לחשוב על דימוי שהיה יכול לשרת טוב יותר את האסטרטגיה הספרותית שלה.

1.

למטלון יש אפוא עמדה ברורה באשר לדרך שבה צריך לכתוב ספרות פוליטית. עמדה ברורה לא פחות יש לה – כפי שעולה מדבריה בריאיון שהעניקה לסיגל נאור פרלמן – בכל הנוגע לדרך שבה יש לקרוא ספרות כזו:

מה שצריך להבין הוא שאם הפוליטי מופיע בצורה מעניינת בתוך הספרות הרי זה מתוקף העובדה שהוא מנסח את עצמו מחדש. הדבר הכי גרוע בקריאה הוא שבאים אל הספרות עם שבלונה פוליטית מוכנה מראש ולא רואים איזו אמירה פוליטית מאוד מסוימת, מעט אחרת, יותר מורכבת, נוצרת בתוך הספרות הזו. [...]

מסתבר שזה הדבר הקשה ביותר לאנשים לעשות. לא רק בתי הספר, אלא לקוראים בכלל. יש ספרות מסוימת שגורמת לקוראים לפתח בהלות והגנות מפניה ולהיתלות בכל מיני גשרים שיעזרו להם לחצות את תהום המים הסוערים והגועשים. במילים אחרות: לסדר ולארגן את רפובליקת הזהויות. זה לב העניין. מי מול מי, מי נגד מי. זו אחת המחלות של הדור שאנחנו חיים בו.⁶

6 סיגל נאור פרלמן, "אשכנזים, ספרות ובהלה קיומית: ראיון עם רונית מטלון", הארץ מקוון (20.2.2015).

בהמשך הריאיון היא אומרת משפט הנוגע ל"כתיבה נכונה", ועל פי הדברים שציטטתי זה עתה מדבריה, הוא תקף גם באשר ל"קריאה נכונה":

בכתיבה המאמץ הוא כל הזמן לראות מבפנים, ולא מבחוץ שהכול ארוז. למשש את הבר הזה מבפנים. המחיר של הכתיבה מבפנים הוא שזה קשה, מפורק, שזה לא קולח. בעצם זו האמירה החברתית. כי ברגע שרואים מבפנים מתמוטטים הסטריאוטיפ, הפרסונה, השלד, הפוליטיקה של הזהויות.⁷

כל מילה בסלע. ולכן בדבריי הבאים אנסה להיות "הקורא האידיאלי" של מטלון. אקרא "מבפנים" ברומן השני שלה שרה, ובהיר את הקשר בין המאפיינים המתבררים בקריאה זו לבין מה שנדמה כחוסר התאמה בין קבלת הפנים הנלבבת שזכתה לה מאנשי מרכז המערכת הספרותית בתחילת דרכה, לבין סימונה, המאוחר יותר, כסופרת מזרחית חתרנית, שערערה את מרכז המערכת. ההבהרה הזאת תאפשר לי, אני מקווה, להציג באורח משכנע את הכניסה המתוחכמת של מטלון למרכז הספרות הישראלית.

אחד המאפיינים הייחודיים של שרה, שרה הוא המבנה הכרונוטופי שלו. בספר שני מוקדים עלילתיים – שלכל אחד מהם זירת ההתרחשות שלו – והחיבור בין המוקדים אינו יוצר, ושוב אני משתמש במושגים של מטלון, סיפור "עשוי היטב" או "מעשה של פיוס" אלא "מעשה של התכתשות, של מאבק". זוהי, כפי שציינה מטלון בצדק, טכניקה ארכיטקטונית האופיינית לכותבים בני תקופתה: אורלי קסטל בלום, צרויה שלו, לאה איני, שמעון אדף, סמי ברדוגו, אופיר טושה גפלה ואחרים.

ההתרחשות העלילתית במוקד הראשון, שהזירה שלו היא תל אביב, סובבת, ברמת סיפור המעשה, סביב החברות ארוכת השנים

בין שתי נשים ישראליות צעירות, עופרה, שהיא המספרת ברומן, ושרה, וגם בין שתיהן לבין כמה דמויות משנה: אודי, בעלה של שרה, עד שלב מסוים שבו הם מתגרשים; עמנואל, המכונה מימס, בנם של השניים; מרוואן, המאהב של שרה; ועוד כמה דמויות לוויין, שהבולטות שבהן הן שלי, חברה ביזארית של שתיהן, ואינס, אמה של המספרת. ההתרחשות העלילתית במוקד השני, שהזירה שלו היא עיירה צרפתית נידחת ששמה פלסי-בלוויל, סוכבת, ברמת סיפור המעשה, סביב הלווייתו של מישל, בן משפחתה של עופרה מצד אמה, הומוסקסואל צעיר שמת מאידס. באירועים שמתרחשים לפני ההלוויה ובמהלכה משתתפים הוריו של מישל – מרסל (שהיא גם אחותה של אינס) ואנרי; אחיו דוד; אלן "הבארונית", חברת משפחה ביזארית; החתולה לילי ועוד.

העובדה שהעלילה של שרה, שרה בנויה כ"מעשה של התכתשות, של מאבק", או בשפת הגשטלט ב"תבנית גרועה", מובילה את הקורא לנסות להמיר אותה ב"תבנית טובה". ובמושגיה של מטלון – לנסות ולשחזר מ"המקום השבור בטקסט" את ה"צל [ה]עמום של השלם שהיה יכול להיות". הדרך לעמוד במשימה זו מתבקשת מאופיו של "המקום השבור" בטקסט; כלומר מאופייה של ההבניה הזיגוגית, המונעת "קריאה חלקה", "מעשה של פיוס".

הקורא "מדלג" מעל פני השטח "המשובשים" של הסיפור ומארגן אותו בתבנית על-רצפית, כפי שלימדו אותנו, בחיבוריהם הקלאסיים, יוסף פרנק⁸ וויקטור שקלובסקי,⁹ והפליאו להדגים גרשון שקד, בפרק "תקבולות וזימונים" בספרו על עגנון,¹⁰ ומנחם פרי, במאמרו על מסעות בנימין השלישי של מנדלי מוכר ספרים.¹¹ תבנית זו מבוססת

8 Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts", *The Sewanee Review* 53, 4 (1945), pp. 643-653.

9 Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, Benjamin Sher (trans.), Dalkey Archive Press, 1991 [1925].

10 גרשון שקד, אמנות הסיפור של עגנון, תל אביב: ספרית פועלים, 1976, עמ' 47-64. מנחם פרי, "האנלוגיה ומקומה במבנה הרומן של מנדלי מ"ס": עיניים בפואטיקה

של הפרוזה, הספרות א (תשכ"ח), עמ' 65-100.

על הבניה של שלל זיקות ההקבלה בין כל הרכיבים של מוקדי ההתרחשות הנבדלים, שנועדה למצוא רציונל שינמק את ההחלטה של המחברת לכנס אותם תחת גג טקסטואלי אחד. זהו מודוס קריאה ופרשנות דו-כיווני חוזר ונשנה, הצובר עוד ועוד נפח. הקורא חוזר ומעדכן את התבנית העל-רצפית שלו, ובה בעת את תפיסתו בנוגע לטיבן של היחידות המייצגות אותה.

א.

מהקריאה ההשוואתית המתקנת מתברר שהעלילה מטלטלת אותנו בין שני אתרי תשוקה, שבמרכזו של כל אחד מהם מתרחשת פעילות טקסטית פולחנית, ובה מועלית לקורבן דמות שופעת כריזמה הרסנית, שהיא מעין חור שחור אנושי, שאליו נשאבים כל הסוככים אותה. באגף אחד זו שרה, דמות בעלת עוצמות אדירות, שאינה מתחשבת באיש; אישה שעקרונות מוסריים נוקשים מניעים אותה, ובה בעת היא חוזרת וחורגת במעשיה מהדקורות המוסרי; צעירה לווהטת, שכולם מתחממים מהאש הבושרת בה, וגם מאכלת אותה. באגף השני זהו מישל, שמת מאידס, מחלה שרואים בה כאן עונש על אי־תקינות מינית ומוסרית. סביב מיטתו סוככים, רוחשים, קרובי משפחתו וכמה "נספחים", וכולם מעוצבים על רקע ההכנות ללוויה, והלוויה עצמה, ששיאה הגרוטסקי הוא טקס שבו מפוזר אפרו של הנפטר, שגופתו נשרפה בקרמטוריום, על פני מדשאה רחבת ידיים שיועדה לכך – טקס מדוקדק, מגוחך ומבעית כאחד, המותיר את המשתתפים בו מול חור שחור גדול.

במהלך שני טקסי ההקרבה מתגלה מארג צפוף של יחסי טפילות בין הדמויות. יחסי טפילות הם, כפי שמתברר לנו כאשר אנו מממשים את מודוס הקריאה והפרשנות שהטקסט שלפנינו "כופה" עלינו, חומר הגלם שממנו עשויים רוב הקשרים האנושיים כאן. וכך גם, אני מרשה לעצמי לומר, וזו כמובן אמירה הדורשת דיון נפרד ורחב יותר, רוב

הקשרים בטקסטים הבריוניים האחרים של מטלון. אגב, יחסי טפילות הם גם חומר הגלם שממנו עשויים רוב הקשרים בסיפוריו של יהושע קנז – תופעה המסבירה את יחסה העמוק של מטלון לסופר הגדול, ושולחת אותנו לקורפוס היסוד הספרותי והפילוסופי המשותף להם: הסיפורת הריאליסטית והנטורליסטית הצרפתית הגדולה והפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית מבית מדרשם של ז'אן פול סארטר ואלבר קאמי. יחסי טפילות מסועפים עומדים בבסיס הקשר בין שרה ועופרה. הקשר הזה, הנדמה תחילה קשר המבוסס על חברות עמוקה ונתינה הדדית חסרת גבולות, מתברר בהמשך כסבך חסר מוצא של יחסי משיכה, דחייה, קנאה, נאמנות ובגידה. שרה משתמשת בעופרה, המספרת ברומן, כבאמא חלופית לבנה עמנואל, המכונה מימס. שרה נעזרת בשירותיה של עופרה גם כדי להעלים מאודי, בעלה, את קשריה עם מאהבה מרוואן. מנגד עופרה יונקת, במשך שנים רבות, מחיוניותה של שרה. היא חיה דרכה את הפוליטיקה המקומית, את האימהות וכו'. זהו קשר טפילי שבא לידי ביטוי מבחיל שעה שהיא שוכבת עם אודי, בעלה של חברת נפשה. היא עושה זאת, על פי הבנתה המעוותת, כמין מחווה של תמיכה בו – מי שננטש שוב ושוב על ידי אהבת חייו. ואולם, לאמתו של דבר, המשגל הזה הוא עוד דרך עבורה לתפוס את מקומה של שרה וגם לבגוד בה.

יחסים של טפילות ושל שבירת טאבו מתרחשים גם בבית האבלים בפלסי-בלוויל. גם כאן כולם מגלים דאגה זה לזה, אבל מתחת ל"קום איל פו", בנוסח הצרפתי-פריפריאלי, רוחשים חשבונות ישנים, מניפולציות זדוניות, קשרים מיניים בין בני הדור השני של המשפחה ועוד – שוב בהשתתפותה הפעילה של עופרה.

מקומם המרכזי של יחסי הטפילות בשרה, שרה – הדבק המחבר את איבריו של הרומן אלו לאלו – מתברר גם כאשר בוחנים את טיבו של מסלול נוסף שאליו מנתבת אותנו המחברת: המשימה לנסות ולשחזר "צל עמום של השלם שהיה יכול להיות" דרך "המקום השבור בטקסט". אני מתכוון למאפייניה הבולטים של המספרת, עופרה – או עופרי, כפי ששרה מכנה אותה – שהיא הדמות הבריונית החשובה

ביותר מבחינה קומפוזיציונית. שהרי דרך עיניה ופיה, ורק דרכם, אנו למדים מה קורה בשני המוקדים העלילתיים. משמע, היא המנסרה הבדיונית היחידה המשותפת להם.

עופרה זו, המזכירה את המספר הבלתי נשכח ברומן החייל הטוב של פורד מדוקס פורד (אחד הספרים האהובים על מטלון) היא, בדומה לשרה מכאן ולמישל מכאן, בבחינת נוכחת-נעדרת. אמנם היא צובעת את הסיפור בפלטת הצבעים שלה, אבל גם מערכבת את הצבעים ומשתנה אתם כזיקית. הסיפור שלה הוא בלתי מהימן במפגיע. עולות ממנו לקויות מוסריות קשות הן באשר לפרקטיקות ההתנהגות שלה בעולם המעוצב (שקרים, בגידות, שבירות טאבו ועוד) הן באשר לדרך שבה היא מעצבת בלשון את העולם הזה. היא "מורחת" ומשבשת, ממעיטה בחשיבותם של אירועים מכריעים, מפריזה בחשיבותם של אירועים שוליים – וכל זה, ועוד כגון זה, משום שלא המחויבות לדמויות הבדיוניות או לאמת או לקטגוריות אתיות או אסתטיות כלשהן היא שמניעה אותה, אלא הצורך לספק את צרכיה האינפנטיליים.

אבל, צריך לזכור, עופרה אינה עושה כל מה שעולה בדעתה. יש לה בעלת בית, שעומדת מאחורי גבה ולוחשת באוזנה, וגם מפילה אותה בפח חדשות לבקרים. כוונתי כמובן למחברת, "רונית מטלון", הנותנת בידיה דרכים שונות ליצירת קשרים בין אירועים ודמויות, וגם, ובעיקר לענייננו כאן, מנעד ענק של דרכים לדווח בהן על המרחב הזה ולפרש אותו. שהרי, צריך לזכור, עופרה היא מספרת עדה רטרוספקטיבית; עמדה נרטיבית המזכה אותה בארגז הכלים של מספר יודע כול. כלומר היא רשאית לדווח ולפרש מנקודות תצפית שונות, וגם להחליף ביניהן כרצונה. ואמנם היא עושה זאת ובשפע – וזה מקל עליה לטוות את רשת המניפולציות המפוארת שלה, לסבך בה אחרים ולהסתבך בה בעצמה.

כבר בכותרת של הספר, המתכתבת עם הכותרת אבשלום, אבשלום, ספרו של ויליאם פוקנר, רומזת לנו מטלון שהנושא המרכזי ברומן שלפנינו אינו דמות מסוימת, אישיותה, קורותיה וכיוצא באלה,

אלא סבך היחסים בין הדמויות. לו היה שם הספר "שרה" בלבד היינו מתפתים לחשוב כי דמותה של שרה היא נושא הספר, גם על פי שורת ההיגיון, וגם על פי ניסיונו בקריאה ספרים אחרים שהוכתרו בשם פרטי של אישה. למשל, אמה של ג'יין אוסטיין, קלריסה של סטפן צוויג, או רבקה של דפנה דה מוריה. כך היה עולה על דעתנו גם לו היה שם הספר שלפנינו שמה של שרה בתוספת שם משפחתה. כמו למשל באנה קרנינה של טולסטוי, באפי בריסט של פונטנה ובהדה גבלר של הנריק איבסן. שתי האפשרויות הללו יוצרות אפוא ציפייה מוקדמת למה שאדווין מויר כינה "רומן של דמות".¹² אבל, כדאי לציין, לכל אחד משני סוגי הכותרות מאפיינים המייחדים אותו. לדוגמה: הכתרת רומן בשם פרטי (כמובן גם של גבר או של חיה) יוצרת ציפייה להיכרות אינטימית עם מי שנתפס מראש כדמות המרכזית בסיפור. ציפייה דומה נוצרת גם כאשר אנו נתקלים בכותרת ובה שם פרטי ושם משפחה. אלא שכאן רכיב הציפייה לאינטימיות מצטמצם יחסית, ואת מקומו תופס רכיב ציפייה שעניינו פריפריה סוציו-תרבותית רחבה ומלאה יותר. כך קורה משום ששמות משפחה – ובוריס אוספנסקי בספרו הפואטיקה של הקומפוזיציה העיר בעניין הזה הערות מאירות עיניים¹³ – הן מקור לא אכזב לרסיסי מידע סוציו-תרבותיים: שיוך אתני, ארץ מוצא, זיקה לאומית, מצב משפחתי, מעמד, אירועים היסטוריים, אופנות מקומיות וגלובליות וכיוצא באלה.

הצירוף "שרה, שרה" – ובעניין זה כתבה מיכל בן-נפתלי במסתה "שרה, שרה: על סיפורה של ידידות" שבקובץ זה דברים מרתקים – מוליך אותנו לשדה סמנטי אחר, שעניינו אינו דמות מסוימת אלא סבך היחסים בין הדמויות. "שרה, שרה" הוא מבע פרפורמטיבי הפותח שער רחב לשלל אפשרויות הן באשר לזהות המוען – מי שהגה את הצירוף הזה, הן באשר לזהות הנמען – מי שהצירוף הזה ממוען אליו.

Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, London: Chatto & Windus, 12 1979 [1928], pp. 7-40.

13 בוריס אוספנסקי, הפואטיקה של הקומפוזיציה, מרוסית: גדעון טורי, תל אביב: ספרית פועלים, 1986.

כמו כן, והדברים קשורים אלה באלה, המבע הזה פותח שער רחב לשלל אפשרויות הנוגעות לאופייה של הסיטואציה התקשורתית הנוצרת כאן.

אנו יכולים להניח במידה סבירה של היגיון שמטלון היא שהגתה את הצירוף "שרה, שרה", והיא שהחליטה להציב אותו בחזית הספר. אמנם אפשר שמישהו אחר הגה את הצירוף הזה או הציע שיהיה כותרת לספר – אבל שמה של מטלון המתנוסס מתחת לו הופך אותו שלה. לעומת זאת, כל יתר ההנחות שאפשר לגזור מהצירוף הזה באשר לזהותם של המוענים והנמענים האופציונליים שלו – וכאמור, יש לא מעט כאלה – תלויות על בלימה. חלקן לא מתיישבות עם הנורמות הנרטיביות של הסיפור הריאליסטי, ולפיכך אין להן תוקף, ואת האחרות אי אפשר לבסס בשל חיסרון מכוון במידע.

נניח, למשל, שהמוען כאן היא רונית מטלון עצמה. השאלה המתבקשת היא אל מי היא פונה. היא אינה יכולה לפנות אל שרה, הדמות הבדיונית, משום שהן אינן נמצאות באותו מישור הוויה. השאלה נותרת אפוא פעורה. אם כך, אולי היא פונה אל מישהי ש"שרה" הוא שם קוד שלה? אישה שמצויה במישור ההוויה שלה? אולי היא פונה אל נילי זיידמן, פסיכולוגית בעלת מוניטין רבים, שלה הקדישה את הספר? ואם אכן אלה פני הדברים, האם ייתכן שנילי היא הפרוטוטיפ של עופרה ורונית היא הפרוטוטיפ של שרה? או להפך? ואולי – מה שנדמה סביר יותר – שרה ועופרה הם שני צדדים של רונית מטלון עצמה; ואותם היא הציגה בפני נילי זיידמן, ובשרה, שרה היא פיצלה בין שני הצדדים באישיותה והפכה אותם לשתי דמויות עצמאיות, אם כי, כפי שאני חוזר ומדגיש, דמויות הקשורות זו בזו ביחסי טפילות סבוכים ומורכבים. אולי, אבל אין לנו שום תמיכה טקסטואלית או חוץ-טקסטואלית לכך, ולכן גם התשובה על השאלה הזאת נשארת פעורה. קיימת עוד אפשרות, שאינה מייתרת את הקודמות לה: "שרה, שרה" הוא צירוף מילולי שהסופרת רונית מטלון שלפה מאחת הסצנות בספר והציבה בכותרת. הצירוף המילולי הזה יכול להיות עקרונית פרגמנט

אורלי (כזה שנשלף מסצנה מדוברת) או פרגמנט גרפי (כזה שנשלף ממכתב, מיומן וכו'). ואולם גם זו אפשרות תאורטית בלבד. כי בספר הצירוף הזה אינו מופיע, וממילא אי אפשר לשדך לו מוען ונמען מסוימים. כך או כך – ויש אפשרויות דומות, למשל, שהצירוף הזה הופיע באחד מגלגוליו של כתב היד, הסופרת מחקה אותו וקבעה אותו בחזית הספר, ובמעשה זה – שאין לנו שום עדות על קיומו – העניקה לו מעמד כפול; גם של שלט כניסה, המרמז לקורא לאיזה עולם בדיוני הוא נכנס, וגם של אנדרטה המאזכרת את מה שהיה בטקסט ואין לו עוד ביטוי בו; מעמד רבי-כוח בדמיון של מערכת יחסים, שדומה לו ייחס בנדיקט אנדרסון לקבר החייל האלמוני,¹⁴ בדמיון של קהילה לאומית.

הערפול הסמיוטי באשר לזהותם של המוען והנמען בכותרת עולה בקנה אחד עם הערפול הסמיוטי שהכותרת מייצרת בגלל אופייה המורלי המיוחד. זהו אופי נזיל, דיפוזי. אין לנו שום אפשרות לקבוע באיזו נימה נהגה או נכתב הצירוף "שרה, שרה". אולי בנימה של נזיפה פטרונית? אולי ברכות? בהתרפקות של אוהב על אהובתו או של אוהבת על אהובתה? ואולי זהו בכלל מבע של מישהו או מישהי שמתאבל או מתאבלת על מישהי קרובה שמתה או נעלמה, נטשה או ננטשה? כל האפשרויות האלו, ודומות להן, תקפות בה במידה כיוון שגם כאן "חסכה" מאתנו מטלון את המידע הרלוונטי.

מדוע? כי "החיסכון" הזה יוצר, בכוונת מכוונת, ערפול סמיוטי שיש לו אפקט ברור. הוא מרמז לנו על פחיתות ערכן היחסי של הדמויות, ובה בעת מעבה, מעצים ומבליט את מעמדו של אקט התקשורת האנושי כשלעצמו (מה שיאקובסון כינה "הפונקציה הקונטיבית")¹⁵ ואת אופיו הטפילי – המורכב והמסובך.

14 בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות, מאנגלית: דן דאור, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1999, עמ' 39-50.

15 רומן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", מרוסית: מולי מלצר, הספרות ב, 2 (1970) 285-274, עמ' (1921).

ד.

הקריאה "מבפנים" ברומן, קריאה הנענית לסימני הדרך הספרותיים הבולטים בו, אינה מובילה אותנו אפוא בהכרח לדיון ב"רפובליקת הזהויות". אבל מכאן אין להבין שהדיון הזה לא נחוץ ולא רלוונטי. הוא נחוץ ורלוונטי, אבל לא כ"שבלונה" שאֵתה באים אל הסיפור, ומוצאים בו את שהיה מבוקש מראש, ובעזרת ה"ממצאים המפתיעים" חוזרים ומאוששים את הנרטיב הדכאני.

נחיצותו של הדיון ב"רפובליקת הזהויות" העולה משרה, שרה – ומאופיו המסוים, השובר את המנגנון הדכאני – מתבררת, בין היתר, כאשר חושבים על הליהוק המתוחכם של הדמויות המאכלסות את שני אתרי התשוקה שבהם מתקיימים טקסי ההקרבה ומגוון הפרקטיקות הטפיליות המפרנסות אותם.

שרה, שסביבה מתקיים הטקס באתר התשוקה הראשון, היא אשכנזייה לגמרי, אמה ממוצא הונגרי ואביה הוא "מלח הארץ". מישל, שסביבו מתקיים הטקס באתר התשוקה השני, הוא בן לאם מצרייה ולאב יהודי פולני, ניצול שואה. אותו היגיון, שאפשר לקרוא לו "רב־תרבותי", תקף גם באשר לדמויות האחרות. הקורא בשרה, שרה – ובכל אחד מסיפוריה הבשלים האחרים של מטלון – מנותב אפוא להתייחס אל הדמויות הסיפוריות כשלעצמן, כלומר בלי שום קשר למוצאן העדתי.

הוא אמור להזדהות אתן, לאהוב אותן וגם – ובספר הזה כמדומה בעיקר – לתעב אותן או לפחות את התנהגותן, על פי אמות מידה אוניברסליות. "הכתיבה מבפנים" של מטלון וההיענות של "הקורא האידיאלי" שלה לכתיבה מהסוג הזה, יוצרות את המהפכה השקטה, הרדיקלית, שמטלון היא נציגתה הבכירה, המוכשרת והבולטת ביותר בספרות העברית. זוהי מהפכה שהרדיקליות והאפקטיביות שלה משתקפות בשני מדדים מכריעים. ראשית, היא מייצרת אמירה חברתית, שבאה לידי ביטוי הלכה למעשה בסיפורת שלה. כלומר כדבריה: "ברגע שרואים מבפנים מתמוטטים הסטריאוטיפ, הפרסונה,

השלד, הפוליטיקה של הזהויות". המדד השני, המעיד על הרדיקליות והאפקטיביות של העמדה המהפכנית הזאת, הוא אופייה, המפתיע לכאורה, של פרשת ההתקבלות שלה. עובדה נכוחה היא שההגמוניה הספרותית לא ידעה להתמודד עם הפרקטיקה המהפכנית של מטלון, קרוב לוודאי משום שרונית מטלון לא פעלה נגד הממסד בדרכים שהוא מורגל בהם במגעיו עם נציגי המודרים. היא הגיעה לנשף השנתי של בעלי ההון התרבותי ובניגוד למצופה לא נעמדה ברחבה שמחוץ לאולם המפואר בטישירט, בנעלי התעמלות קרועות – בידה שלט מחאה כתוב בטוש. להפך, היא נכנסה לאולם עצמו "קום איל פו", בתסרוקת עשויה למופת, לרגליה נעליים שעיצב אמן בעל שם עולמי. היא צעדה למרכז האולם בחליפה שנתפרה אצל חייט עילית במיוחד לאירוע הנוצץ הזה, ומתחת לז'קט המהמם שלה טמונה, ואין איש יודע, חרב פיפיות.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

שרה, שרה: על סיפוריה של ידיות

מיכל בן-נפתלי

אך כבא תור הסתו, בימי סגריר ועב; / עמוס שומם היקום, רפֶש
הולך ורב, / דלף טרד על־גג, עש בקרב לֶכֶב – / בי, עזביני לנפשי,
אחות חנונה! // בשממון הזה אֶחַפֵּץ בְּדַד הַיּוֹת; / ובהתעטף הלב
ובהיותו למסוס / אֶל־תִּרְאֵנִי עֵין זָרָה, זָרָה לֹא תִבֵּין אֶת־זֹאת – /
וְעִרְרִית אֶחְרִישָׁה בְּיָגוֹנִי.

ח"נ ביאליק [בהטיה מגדרית]¹

א.

שרה, שרה מכפילה רונית מטלון את כותרת הרומן שלה, מטעינה את שמה של שרה, החברה של עופרה, המספרת, במעין כוח מאגי המרום אותה תוך שהוא מעורר את האפשרות הקיצונית של היעדרה, של החיפוש אחריה, המקנן בלב הידידות או בקצה, בכתיבה שלה, בכתיבה עליה. שרה, שרה כותבת המספרת כמוכת יגון, נושאת את קולה, נאנחת, חרדה, שרה הוא שרה, את שם, שרה, שרה; מאשרת את זהותה, מצווה עליה, כאילו נעמדה דרוכה על ספה החשוף של דירה, במרחב המרפסת או חדר המדרגות, קוראת לה פנימה, כמו אם הקוראת לילדה, תמיד פעמיים, הוגה את שמה פעם אחר פעם, מזמינה גם

1 חיים נחמן ביאליק, "ביום קִיץ, יום חם", כל כתבי ח.נ. ביאליק, תל אביב: דביר, 1970, עמ' טז.

אותנו לדחוס בשם הכפול אינטונציות שונות, לגוון את הווריאציות האפשריות של הקריאה בשם.

הרומן הצלול הזה, הכתוב בטון מפוכח ונוקב, המאפיין את כתיבתה של מטלון, מרפרר עוד בטרם נפתח, מדעת או בבלי דעת, אל קינת "אַבְשָׁלוֹם בְּנֵי בְנֵי",² ואולי בעקיפין אל אותה פנייה אמביוולנטית שדיוגנס לארטס ייחס לאריסטו: "הו ידידי, אין ידידים".³ אל מי נלין את תלונתנו על היעדר ידידים זולת אל ידידינו? בפני מי נפער תהום רבה בין המציאות הגלויה לבין העולם הפנימי המסוכסך הרוחש תחתיה, זולת בפני אלה המכירים מקרוב את כפל הפנים שלנו? ההכפלה, לשון החזרה על השם הפרטי של שרה, או על שם עצם הקשור בה, לא תשוב עוד ברומן. עופרה לא תקרא לה פעמיים וגם לא תכנה אותה בשמות אחרים או בביטויי חיבה. אבל אנחנו הקוראים כבר מחויבים לכפל האזנה, אנחנו הנכנסים כעת לטרמינל בפתח הרומן, ושוב ושוב לאורכו, אנחנו הנכנסים למרחב המעבר הכאוטי, המוקהל בני אדם השרויים בתנועה מתמדת, המוצל בתאורה גרועה, לא טבעית;⁴ אנחנו הצועדים אל עבר נתק שעתיד להתרחש, לנוכח נתק שכבר אירע. השיחה הדחויה בין החברות, שהייתה אמורה להתקיים במקום אחר, בזמן אחר, המתינה שנה, שנת אבל, גם אם אינה מתוארת כך. אך אי אפשר עוד להשהותה, והיא חייבת או נאלצת להתנהל בתנאים לא תנאים. "זה נכון שהחלטת לנסוע [...] ממש נכון שהחלטת לנסוע",⁵ אומרת שרה לעופרה על נסיעתה הקרבה להלווייתו של בן דודה מישל בצרפת, שמשכה הממשי אינו אלא שבועיים. אבל משהו אחר נקבר בטרמינל. "נסעת כבר מזמן", היא אומרת לה,⁶ ובדרכה המפליגה, המציפה, הדיסהרמונית, ההגונה, זו היא המפיקה לקראת סוף הרומן את צליליה הנואשים של הקינה: "כשעמדתי באמצע גרם המדרגות,

2 שמואל ב יט, א.

3 ראו דיונו הרחב של דרידה באמירה זו בתוך: Jacques Derrida, *Politics of Friendship*, George Collins (trans.), London, New York: Verso, 2005.

4 רונית מטלון, שרה, שרה, תל אביב: עם עובד, 2000, עמ' 258.

5 שם, עמ' 7.

6 שם, עמ' 267.

לזכרת לרגע את דמותי, משתקפת בזכוכית העכורה, שמעתי אותה מלמטה: עופרי, שאגה בקול ניחר, עופרי, עופרי".⁷ ובעמוד הבא: "נזכרתי בזה לא פעם שנים אחר כך, באותו עירוב טורדני של תימהון, רתיעה ומתק שעלו בי, כששמעתי אותה אומרת 'עופרי' לראשונה: לכינוי הזה היה בפיה טעם של לשון ציווי".⁸

1.

איך קורה שחדלים להתראות? לא כשאבלים על חברה מתה, שסיפור הידידות אתה, בדיעבד, הוא אינקורפורציה בלתי נמנעת של אחרותה האבודה, כפי שנהג מונטיין במסתו "על הידידות" המוקדשת ללה בואסי.⁹ איך קורה שחדלים להתראות בשל אבל על חברה חיה ועל ידידות גוועת, ואפילו, גם אם מטבע הלשון הזה אינו מופיע בספר, על ידידות חולה, כבמסורת אחרת של כתיבה על ידידות, החבויה בין השורות הקנוניות של אפלטון או אריסטו או מונטיין והנמתחת בין קיקרו לניטשה או לכיאליק, בין מוריס בלאנשו לז'אק דרידה, מסורת הנענית לאפשרות שפרויד מעלה בחיבורו "אבל ומלנכוליה", זו של פרידה אחרת, הכרוכה בויתור אקטיבי או סביל וְלאה על קשר, ויתור הנושא את הקשר כזיכרון מתרחק והולך, ללא הנחרצות הפטלית של המוות, שיש בו בשל כך גם משום נוחם; פרידה אחרת, גורלית לא פחות, הנענית לאילוצים אחרים, הדנים את הקשר לפרימה, הגוזרים את סופו מימים ימימה, גם אם הנפשות הפועלות מבוששות להכיר בזה; פרידה שעופרה, המספרת, עמלה לחתום בינה לבינה, כשהיא עוברת מצהרי הקיץ הלוהטים אל ליל החורף הכפורי של קיומה, ומתיישבת לכתוב מעין כרוניקה של

7 שם, עמ' 297.

8 שם, עמ' 298.

9 מישל דה מונטיין, "על הידידות", המסות, ספר ראשון, מצרפתית: אביבה ברק (הומי), תל אביב: שוקן, 2007, עמ' 227-240.

פרידה מנוכחות שליוותה את חייה ואולי עשתה אותם עבורה לחיים הראויים לשמם: "עברנו הרבה, מתפתות להאמין שהברית הילדותית בינינו היא ירושה שלא ממירים אותה בכלום, שגם היא עוברת איתנו, מחליפה מידות, גדלה, שעיוותי התודעה והרגש שהזמן מביא הם זוטות בסופו של חשבון".¹⁰ מכאן, משבועת האמונים הילדית, ממה שדרידה כינה "זיכרון אָבֵל" כשדיבר על מורכבותו של המבנה הנרקיסיסטי, זה שתמיד כבר מכיל את האחר בתוכו ("האחר, הממוקם כבר במבנה הנרקיסיסטי, כה חותם את העצמי ביחסו אל עצמו, כה מתנה אותו, עד שההיות 'בתוכנו' של הזיכרון השפול נעשה לביאה של האחר, ואפילו, ככל שהמחשבה הזאת מבעיתה, לביאה הראשונה של האחר");¹¹ מן "הביאה הראשונה" של האחרת פורצת ההמיה של כותרת הרומן שרה, שרה גם כשדומה שהטונליות הזאת נאלמה דום במאמץ הנועז והלא מתפשר של המספרת לאנליזה קשה, אכזרית: "הטעות התייצבה כל הזמן מאחורי, הטילה את צלה, מרעילה את הנחת העבודה הבסיסית: שהיתה השתלשלות, שידעתי מהי, שאפשר לדעת";¹² גם אם לעתים רחוקות נחבטת המספרת לבטא את הידיעה הדפרסיבית העמוקה של נפרדותה: "לראשונה, מזה זמן רב, שנים ארוכות, ידעתי שאני עצובה".¹³

א.

"ראשה זרועותיה המשוכלות למעלה מסתירים אותי עד מחצית הגוף: אני מקופלת לפנים, מניחה את הסנטר על זרועותי השלובות, מביטה באלכסון כלפי מטה, בשרה, בחצי חיוך".¹⁴ זהו תיאור תצלום

10 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 220.

11 Jacques Derrida, *Memoires: For Paul de Man*, Cecile Lindsay (trans.), 11 New York: Columbia University Press, 1990.

12 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 267.

13 שם, עמ' 274-275.

14 שם, עמ' 69.

של שרה ועופרה, שאודי, בן זוגה של שרה, מצלם. מקופלת, עוברית, מוסתרת למחצה, נראית ולא נראית, כך מצטייר דיוקנה של עופרה, המצלמת בתורה בקדחתנות לאורך הרומן את דיוקנאותיה של שרה, כדי ללכוד את הדיוקן הנכון השב ונשמט מבין אצבעותיה; חודרת לאיבריה הפנימיים, לתוככי פיה, לדמה הקולח, לשיניה הרקובות, לפצעיה, לזיהומה, רק כדי להיתקל בגבולות החדירה, במידה שבה ההקפדה הכירורגית מושפעת מתנודות הקשר, שכן כפי שנוהגת שרה ביחס לאינס, אמה של עופרה, גם עופרה עצמה "ממציאה את דמותה לפי הצורך".¹⁵ על מעט מזער מן המתחולל בחייה של עופרה אנחנו למדים מן הרומן. איננו שומעים כמעט דבר על לימודי האמנות שלה באוניברסיטה, על המרצים או על הסטודנטים שסביבה, על הגלריה שבה היא עובדת כפקידת קבלה, על התזה שהיא כותבת על ג'קסון פולוק. ועם זאת, לא מדובר בצופה-עדה סבילה המביטה מן הצד. עופרה מניחה לשרה להשתלט על חייה, המכילים את חייה של שרה כמו היו חייה שלה, כאילו אינה קיימת אלא כבת לוויה של שרה, כמי שנשרכת אחריה מילדות.¹⁶ כאילו בלעדי שרה לא זו בלבד שאי אפשר היה לספר את סיפורה – ברי – אלא שאי אפשר היה לחיות, פשוטו כמשמעו, לחיות את חיי שרה שבהם היא משתתפת, מעורבת, מתערבבת, בולעת לתוכה את חברתה, ולרגעים דומה שמטמיעה אותה בגופה, לא רק בדמיונה: מטפלת, תומכת, סועדת וצולחת עמה שוב ושוב ניסיונות בלתי עבירים לכאורה: "את הביוגרפית שלי, עופרי, מפטירה שרה בשאננות".¹⁷ "היא היתה התחום שלי", כותבת עופרה, "נושא ההתמחות, בכל תחום ותחום היתה היא נושא ההתמחות שלי – שנים התמסרתי לארגון שיטתי של גוף הידע והתוכנות עליה, לטריטוריה המובהקת שבה לא יכולתי להיכשל אף פעם,

15 שם, עמ' 124.

16 שם, עמ' 166.

17 שם, עמ' 46.

או לנצח";¹⁸ "להיות תולעת, לחיות חיים של מישהו אחר",¹⁹ היא כותבת. ההתערבות של עופרה מביאה ממילא להטמעת עמדתה הקיומית של שרה, אותה חתירה עיקשת תחת הצורה, כל צורה, אותה נטייה מילדות לחתור לכנות, הלובשת ביטוי בדחיית היסוס היררכיים, אותו "חוש הצדק שנכנס עם הראש לקיר",²⁰ כאילו כל עיקרון של סדר, העומד בינה לבין המציאות הממשית, הוא כוזב, מוכני, מכשול לזיקה אישית אותנטית, אויב ההוויה. "היא כפרה במקום, מפת המקום החברתי שלה היתה מין עיר תעלות – מעברים רכים, עגולים, ממקום למקום, בלי תמרורים, זרימה בלתי פוסקת, טבעית, רבת אפשרויות, מאתר לאתר".²¹ עמדה זו מתגלמת למשל בשתייה המופרות של שרה, המתוארת כההליך מטמורפוזה: "מחליקה לעבר משהו, נוזלת, מקבלת את צורת הכלי שניצוקה אליו, כל כלי, שוכחת".²²

מוקדם מאוד, עוד כשהן נערות בבית ספר, הן שוקדות על שכולה של שפה משותפת, שממדה המשחקי, הריטואלי, גם ברגעים של אי-הסכמה, משרה עליהן מוכרות נינוחה. אלא שעופרה מקבלת על עצמה את הצורה או את האל-צורה של שרה, המושה אותה מאפרוריות רקעה הכלכלי-חברתי, כמו נענית בדרך סוגסטיבית ללשון הציווי שהיא שומעת בשם "עופרי" בפי שרה ומניחה לה אט אט להשתלט על חייה: "ממש כאילו הטבילה אותך, הכניסה להיכל. שנים הייתי שפוטה של תחושת החד-פעמיות היחידה והמיוחדת, הפרטית כל כך, שהאציל מזג השיחה הזה [...] נשאתי אליה עיניים. כמיהה עצומה, שנהייתה אופי, לחדול להיות אני".²³

"במגרש המשחקים של הידירות", כותב רונאלד שארפ, "בתוך הגבולות הברורים בין אמון וחיבה, והגבולות הלא כה ברורים בין

18 שם, עמ' 64.

19 שם, שם.

20 שם, עמ' 81.

21 שם, עמ' 123.

22 שם, עמ' 42.

23 שם, עמ' 120.

פגיעות וסיכון, ידידים ממצויאים ומשחקים את המשחקים הרציניים ביותר. המשחקים הללו בוחנים, משערים, מפרשים ומתקפים את החוויות, הזהויות והערכים של שחקניהם.²⁴ במשחק שהן משחקות, שרה הנועזת, הכריזמטית, חמומת המוח, מתקינה אוהל סירים בחדרה כדי למצוא מנוח לנערה עופרה ההולכת בשנתה,²⁵ אולי כדי לשחק את ועם האל-בית שכל אחת מהן נושאת בתוכה; במשחק הזה נדמה שמתעסקים רוב הזמן בשרה, שמדברים רק עליה; במשחק הזה דיכאונה של שרה מסתיר את דיכאונה של עופרה, שכמעט אין לו סימנים גלויים. אבל שני היבטים בכלכלת המשחק הזה כבר מאותתים על חציית הגבולות הלא כה ברורים בין סיכון לפגיעות. האחד הוא היכולת המשתכללת והולכת של עופרה להיות נוכחת בחייה של שרה גם במקומות שמהם היא נעדרת, כלומר לךמות אירועים ומצבים שמתרחשים גם כשאינה עדה להם ואפילו כשרה אינה מדווחת לה על אודותיהם. להיות צופה כשהיא נמצאת, אך גם כשהיא נפקדת. האמת של לשון "אנחנו" שעופרה נוקטת לפעמים עמוקה כך יותר מדיוק או מחוסר-דיוק עובדתי: "עברנו ל'מטרנה'",²⁶ היא כותבת. היא גם נכנסת לחדר האמבטיה של אודי ושרה, יודעת מה מתרחש בדירה של מרוואן, מאהבה של שרה, ביפו, יודעת יותר ממה שהיא אמורה לדעת, ואולי אפילו יותר ממה שהיא רוצה לדעת, יודעת גם לדובב את הלא-מודע של שרה: "יכולתה להשמיד חלקות שלמות בזיכרונה הדהימה ועוררה חשד כאחד."²⁷ "את אוספת ראיות נגדי", היא [שרה] מתברחת פעם. 'נגדי', אני אומרת,²⁸ ושרה משיבה: "זה אותו דבר לפעמים, עופרי, את יודעת". מתוקף ההתנסות המעורבבת של הידידות הגרנדיוזית, הטוטלית, עופרה נעשית למספרת כול-יודעת, שמעמדתה הטפילית, המנושלת, הבוהה, זו שוויתרה על חייה, ספונה

Ronald Sharp, *Friendship and Literature: Spirit and Form*, Durham: 24
Duke University Press, 1986, pp. 13-14.

25 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 280.

26 שם, עמ' 113.

27 שם, עמ' 127.

28 שם, עמ' 46.

בחדרה, מתחככת לכאורה רק עם דמויות מעולמה של שרה, וברגע מסוים, רגע השיא של האינקורפורציה, הקשור בבואו לעולם של הילד – ואליו עוד נשוב – מפשילה שרוולים ונעשית לשחקנית אקטיבית העוזרת לשרה להניק ומטלטלת אותה לקבל אחריות על חייה: ברגע הזה, שבו דומה שהתביעה של שרה להזדהות היא מוחלטת, עופרה מתארת את מעשיה שלה, לראשונה, באמצעות שורה של פעלים אקטיביים: הטלתי, מצמידה, פורמת, לקחתי, כרתי, תקעתי.²⁹ ההיבט השני בכלכלת המשחק, המאותת מוקדם מאוד על קריסת הגבולות, אף כי התובנה בנוגע לו תאחר להגיע, הוא אובדן הטקט, ערעור פלס ההיגינה הפנימי המורה למספרת במה אפשר לגעת ובמה לא. ניטשה כותב בכה אמר זרתוסטרא³⁰ שמאחר שאיננו אלים, אל לנו לחתור לחזות בעירום של ידידינו. הסיפור "סודו של הנריק" של יהושע קנז, שרונית מטלון הקדישה לו מסה, נחתם לנוכח המשקפיים של הנריק שעדשותיהם חוסמות את עיניו ואוטמות אותן מדיעת המספר.³¹ בפואמה בפרוזה של בודלר "המטבע המזויפת" המספר חג במעגלי ספקולציות בניסיון לפענח את סודו של ידידו שנתן זה לא כבר מטבע יקרה לקבצן והתוודה בפני ידידו שהיא מזויפת, אבל המספר נותר במגבלות ההשלכה שלו עצמו.³² אלא שכאן נדמה לרגע שכל הגבולות קרסו. כמו ב"קהילת הדולפינים" שז'וליה קריסטבה תיארה במסתה המוקדמת "סטאבאט מאטר",³³ אותה קהילת נשים סמיוטית, המתרפקת מבלי דעת על

29 שם, עמ' 176.

30 פרידריך ניטשה, כה אמר זרתוסטרא, מגרמנית: ישראל אלדר, תל אביב וירושלים: שוקן, תשל"ה, עמ' 74.

31 יהושע קנז, "סודו של הנריק", מומנט מוזיקלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995; רונית מטלון, "הגייהנום של הראייה", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 80-85.

32 שארל בודלר, "המטבע המזויפת", הספלין של פרוי, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1997.

33 ז'וליה קריסטבה, "סטאבאט מאטר", סיפורי אהבה, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006.

הומוסקסואליות נשית, ואינה מסוגלת לחרוג ממנה או למצוא לה פיצוי או להיפטר ממנה באמצעות רצח אם והיעשות ליחידה, קהילה מלנכולית בלשון ספרה המאוחר יותר שמש שחורה³⁴ – מטלון יוצרת באופן שהוא שכיח פחות בכתיבה שלה רגישות מלנכולית סוחפת באותם רגעים שבהם החברות כמו חורגות מרקען המובחן, שבהם הפער המעמדי ביניהן נמחק, שבהם עופרה נעשית שרה; רגעים שבהם זיקה הצומחת מחוץ ליחסי השארות, זו הכרוכה במשפחה המומצאת, היא החיים עצמם. התחלפות המבט החברי בהצצה ובראיית יתר, המלווה אצל עופרה עוד בהתרחשותה בשאלה על גבולות המבט של שרה ושלה, מופיעה בשתי אפיזודות ילדות שנעקפות בזמן אמיתי ושגם החזרה אליהן לימים מאופקת ונשמטת באבה: כך כשעופרה צופה יום אחד, בשעה שהן לנות בביתה של שרה, בערוותה של נאוה, אמה של שרה; כך בסצנה המתרחשת עם הנער מרדכי בפרדס, בדרך הביתה מבית הספר, שהיא אולי אחד הרגעים הקשים ביותר ברומן. מרדכי מזמין את עופרה להתחבא אתו בפרדס. שרה מאשרת את לכתה ומלווה את חברתה בעיניה: "הסתובבתי לרגע. הן עוד היו שם, עם דוק משונה של ויתור, צער הידיעה"³⁵. מה שכנראה מוליך את שרה הנערה המציצה אינו זדון ("היא היתה, פשוט, האדם הטוב ביותר שהכרתי", כותבת עופרה)³⁶ אלא אותה תביעה לטוטליות ולשותפות מימטית בחייה – תביעה שהיא תשוב ותבטא – ללכת בעקבות בחירותיה הפוליטיות, לגדל אתה את בנה, תביעה לטוטליות המבקשת למחוק את עופרה כדי שתהיה לשרה, וכדי שהיא עצמה, שרה, תהיה. עופרה מתארת באיפוק את האונס ואת נוכחותה הדוממת של שרה מנגד: "כשהקאתי בבית השימוש היא נשענה על הדלת, הסתכלה"³⁷. ובשיחה חפוזה על מה

34 "רצח האם הוא כורה חיוני עבורנו, תנאי [...] הכרחי לאינדיווידואציה שלנו". ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה, מצרפתית: קרן שמש, תל אביב: רסלינג, 2006,

עמ' 28.

35 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 128.

36 שם, עמ' 66.

37 שם, עמ' 128.

שאיירע, שנערכת מקץ שנים ואינה מצליחה להעתיק את מה שנרשם בגוף למילים – "לפתע חלפה איזו ארשת על פניה" – היא כותבת מילה שבשפתה של מטלון – הקוראת ברולן בארת ובמחשבות על הצילום עוד בקובץ הסיפורים המוקדם זרים בבית – משמעה אמת, האמת המעורטלת של הפנים. באימפליקציה בין שתי החברות, ההופכת את רעיון ההדריות האריסטוטלי על פיו,³⁸ היכן שחתיירה משותפת למידה הטובה נעשית לחתיירה תחת קווי המתאר של האני, עופרה מתעדת במחברת את חייה של שרה ומפלילה למעשה את עצמה: "איך שאת תמיד יודעת להלך בין הטיפות בלי להירטב, עופרי, אמרה. נרטבתי ועוד איך: היא הרי היתה צריכה לדעת".³⁹ ולאחר לידתו של בנה מימס: "את חושבת שאני משוגעת, עופרי? שאלה לאחר שתיקה. לא יותר מהרגיל, ענית. היא לכדה את מבטי: את משקרת עופרי, אני רואה את המחשבות שלך. המחשבות שלך הן הסיוט שלי".⁴⁰ לא המציאות היא הסיוט של שרה אלא המחשבות של עופרה עליה. לא המחשבות שלה עצמה אלא ההשתקפות שלהן בעיניים הקונקרטיות של חברתה או באלה שהפנימה. "את זה משהו אחר", היא אומרת לעופרה, "זה כמו לדבר אל עצמי, רק בקול".⁴¹ שלא כמו בשיח הקנוני על הידידות, החברה אינה הדימוי האידיאלי של האחרת. מבטה אכזרי ומפוכח. לאיש אין דריסת רגל כמו שיש לה, אבל זו בדיוק משמעות הכניסה, היכולת לראות מקרוב, מבפנים, לזהות לא רק תכנים או רעיונות או אורח דיבור, אלא את התחביר הנפשי היסודי, לתת עליו דין וחשבון ללא כחל ושרק. כששרה מסדרת לאינס, אמה של עופרה, עבודה בבישול בגן הילדים של מימס, עופרה כותבת: "בקושי כבשתי את מורת רוחי. 'יופי', אמרתי. 'מה העניין?' תקעה בי מבט. 'מה כבר לא בסדר?' 'את בוחשת,

38 אריסטו, האתיקה: מהדורת ניקומאכוס, ספר 8, מיונית: יוסף ג'ליבס, ירושלים: שוקן, תשל"ג.

39 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 77.

40 שם, עמ' 114.

41 שם, עמ' 115.

אמרתי. 'כל הזמן את בוחשת בחיים של אחרים. שבי בשקט כבר'. היא התבוננה בי, הנידה ראשה באי אמון, מקמטת את מצחה: 'אוי עופרי, אוי ואבוי!'⁴².

ד.

מהו כתם הפשע המרחף על הידידות, כתם שבעטיו אוספים ראיות נגד ומרשיעים ולא רק תומכים זה בזה? מה שמדומה כאן לפשע קשור בערבוב, בשותפות לדבר עבירה בין שתיהן, שאינה מתחוללת כאמור רק במדומיין של הסופרת או במשאלה של החברה, אלא תובעת את ליטרת הבשר של עופרה, דנה אותה להקרבה, גם אם זמן רב לא ברורה זהותה של הערכאה השופטת אותן זולת התחושה המצטברת והולכת של עופרה שהיא עצמה חצתה איזה גבול בתוכה, אותו גבול שלנכחו מה שמקיים אותה הוא אל נכון מה שהורס אותה. "תחיי כבר את החיים שלך [...] תפסיקי לשבת לה בתוך הווריד, עופרה",⁴³ אומר לה אודי בתקופת ההיריון של שרה. "כל הזמן עם פלס מים ביד ובתוך הווריד, מחלקת ציונים. את יודעת מה אני חושב עופרה? שאת פשוט מקנאה. קמתי בבת אחת, פני בערו כאילו נדבקו לשבכת ברזל לוהטת".⁴⁴ אבל אודי, הנכנס לתפקיד הצופה-עד לכאורה כמוה,⁴⁵ טועה לחשוב שמדובר בצרות העין של עופרה מול הנכסים ששרה הפעלתנית כביכול צוברת. עופרה אינה רוצה את מה שיש לשרה, שכן המעבר של שרה לחיי נישואין ולהורות אינו מפר את ההרמטיות של הזוגיות שלה עם עופרה, לא רק באין ערכאה מוסדית או לגלית המפרידה בין חייה הקודמים לעכשוויים,

42 שם, עמ' 235.

43 שם, עמ' 64.

44 שם, עמ' 144-145.

45 הוא מספר לה שלא היה לכדורגלן מפני שהעדיף להסתכל על המשחק כצופה, שם,

עמ' 141.

אלא בשל האלמנטריות של הברית העמידה לכאורה בפני כל הפרה. אי אפשר להיפרד משרה, מפני שבמונחיו של מונטיין, פירוש הדבר עבור עופרה הוא להיעשות לחצי, להיות לא מספיקה כשהיא לעצמה, כפי שמראה ניסיון השווא הראשון שלה להתנתק: "לא ההכרה בבדידות עינתה אותי כמו הרעב למישהו או משהו שיחזיר לי את הקול", היא כותבת.⁴⁶ גם אם שרה מזמנת תכופות לתוך הקשר צד שלישי, את אודי או את מרוואן, בחר פלסטיני שהיא מאוהבת בו, היא אומרת בהגינות גמורה: "הדרמה שלי עם הגברים והדרמה של שתינו, עופרי, הן שתי דרמות נפרדות, אני נשבעת. טוב, נמלכה בדעתה, אולי לא לגמרי, אבל לא קשורות בצורה שאת חושבת [...] את המשפחה שלי, עופרי, איך את לא תופסת את זה? תפסתי דווקא".⁴⁷

זמן ממושך שורר בלבול, כאילו אין לחתוך את הדיוקן של כל אחת, מפני שהחיתוך עלול למוטט את שתיהן, מפני שהן כבולות מדי, כרוכות מדי, גם כשנדמה שעופרה מחזיקה את השפיות של שרה וחפה מן ההתמודדות המרוששת ששרה מנהלת בבית ובחוץ. בשל הקולבורציה הזאת נראה לי לא נכון לדבר על הפוליטיות ועל האקטיביזם של האחת מול הא-פוליטיות של האחרת, או לסגל את לשון הקונפליקט בין אנטיגונה לאיסמנה, כדי לחפש בהן את מקור חורבנה של הידירות. כששרה משאירה אצלה את מימס ועופרה שוקעת בעבודתה "בשיא הצלילות" – כך היא אומרת – ומנתקת את הטלפון, אודי מגיע בלילה. "מבטו נדד אל הטלפון, למתג המנותק, הוא אחז בכתפי, טלטל פנים ואחור: למה עשית את זה? – לא רציתי שהוא יתעורר מהטלפון, אמרתי במאמץ. הוא לטש בי את מבטו דקה ארוכה: 'את חולה עופרה, כמוה'. אדישות משונה ירדה עלי".⁴⁸ הרומן אכן מקדיש כר נרחב לשיחה הפוליטית-מוסרית על רקע האינתיפאדה הראשונה ועד רצח רבין, ונדמה שהן חלוקות בעניינים יסודיים:

46 שם, עמ' 78.

47 שם, עמ' 67.

48 שם, עמ' 239.

"אי אפשר למדוד כל דבר רק דרך המשקפיים של הכיבוש והעוולות, זה מוגבל וחולה", אומרת עופרה; "לא רק שאפשר, עופרי, רצוי". כל כך תיעבתי אותה ברגעים האלה [...] 'את כל כך יהירה, שרה, את האדם הכי יהיר שפגשתי בחיים שלי', אמרתי. 'חויז ממש'".⁴⁹ חילופי הדברים המהירים והשנונים המאפיינים רבות מהשיחות בין שתיהן נוגעים בכטן הרכה של העצמי המוסרי של כל אחת מהן, אבל העצמי הזה איננו מצוי ובוודאי שאינו מתמצה במחלוקת הפוליטית. אי-הנחת שהן חשות, שעופרה הכותבת חשה בה, מתייחסת למעבר גבול אחר המתרחש מבלי משים, מפני שלרגעים נדמה כי הקפיצה בין הערכוב המדומיין לקונקרטי מגשימה פנטזיה של שתיהן. קאנט כתב בהרצאתו על ידידות:

עשויה לשרור אינטימיות מושלמת ושלמה רק בענייני נטייה ורגש, אבל עלינו להחזיק בסתר בכמה חולשות טבעיות למען הצניעות [...]. אפילו לידידינו הטובים ביותר אל לנו לחשוף את עצמנו במצבנו הטבעי כפי שאנחנו מכירים את עצמנו. מעשה כזה מעורר סלידה.⁵⁰

וניטשה המשיך באותה תורת מידות מהוססת:

האם כבר ראית את ידידך ישן – על מנת שתדע מה מראהו? וכי מה הם פני ידידך הער? הלא פניך שלך, על גבי מראה מחוספסת ופגומה. [...] על הידיד להיות אמן הפענוח והשתיקה: אין הכרח כלל שתבקש לראות הכול. על חלומך לגלות מה עושה רעך הער.⁵¹

49 שם, עמ' 108-109.

Emmanuel Kant, "Lecture on Friendship", Michael Pakaluk (ed.), *Other Selves: Philosophers on Friendship*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1991, pp. 208-217.

51 ניטשה, הערה 30 לעיל, עמ' 55.

מה שניטל מעופרה ומשָׁרָה הוא מרחב הכיסוי. ומה שהשתלט על שתיהן, לנוכח הערבוב המוחלט, הוא הכוח המהפנט והמניע שיש לחברה החשופה. לנוכח הפצע הפתוח שמהווה גופה של שרה, לנוכח המכות שהיא סופגת, לנוכח זיהומה ונידויה החברתי, עופרה עצמה עלולה להפוך למנודה. שרה היא הרבה יותר מדמות סטראוטיפית של השמאל הרדיקלי. כמו פילוקטסס הננטש על אי בודד מפני שאיש אינו יכול להרשות לעצמו להימצא בסמוך לזעקה שלו, עופרה מוכרחה להיחלץ ממלתעותיה של שרה – מלתעות החיה או הקבצנית – ואולי גם מכבלי הילדה שבה. משהו מדמות ההומו סאקר ששרה מגלמת עולה במסה שהקדישה רונית מטלון לדליה רביקוביץ אחרי מותה, שם תיארה אותה: "האדם שהכי חשתי לידו ובמחיצתו את המבוכה של ה'יותר מדי', את הבושה של היותך לבוש בעור שהיא מעורטלת באיזה אופן, בלי עור".⁵² לשהות במחיצתה של רביקוביץ, אבל גם במחיצתה של שרה, פירושו להתאייד, לא להתקיים כסובייקט בעל גבולות; לפגוש, בשוגג, את הגבולות של העצמי בתור חטא קיומי, עבירה מוסרית. מטלון מישרה מבט אל מצבים קוטביים של התאיידות: בקוטב האחד, במסתה "עד בוש", היא מדברת בעקבות רולאן בארת על הסובייקט המצפה, המתפוגג בציפייה לאחר, ולפיכך חווה התאיידות שקולה לזו שהיא מנת חלקו של מושא הציפייה שלו. בקוטב האחר הסובייקט המתאייד הוא מי שמגלם תפקיד לא-לו בפנטזיה של התגשמות טוטלית ונוכחות חיה, מפני שבכוחה של אוטונומיה הוא אינו יכול לשאת את עצם היותו אחר.⁵³ כששלי, חברה של שרה, תוהה באוזני עופרה, "אתן חברות איזה מיליון שנה. איך יש לכן כוח להחזיק את זה כל כך הרבה זמן?" עופרה משיבה לה: "אולי אין כוח לא להחזיק".⁵⁴

52 רונית מטלון, "עור שאינו מגן על הבשר כלל ועיקר": על דליה רביקוביץ, עד ארגיעה: מסות, תל אביב: אפיק, 2018, עמ' 57-59.

53 רונית מטלון, "עד בוש", יהודה שנהב ומיכל בן-נפתלי (עורכים), תיאוריה וביקורת 32 (2008), עמ' 163-170. ראו גם: עד ארגיעה: מסות, שם, עמ' 221-229.

54 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 147.

זמן ממושך הבהלה הגדולה ביותר היא לא לאחוז, לשמוט את החברות. אולי אין כוח שלא להחזיק, מפני שהחברות היא תחליף להחזקה עצמית; מפני שאף אחת מהן אינה יכולה להרשות לעצמה לחיות בלעדיו האחרת; מפני שביסודו של דבר אף אחת מהן אינה יכולה להרשות לעצמה לחיות באמת.

ה.

ואף על פי כן זו טעות. ההיטמעות אינה מוחלטת, ועופרה אינה שואלת את תכונותיה של שרה ולעולם אינה מתמזגת עמה כליל. "הכי אהבתי אותה בחיים, אמרתי"⁵⁵ המשפט הזה, שנאמר כשהיא מקיימת סקס אורלי עם אודי, וכאילו מביאה את מהלך הבליעה של שרה למסקניותו האבסורדית, אינו מבטא רק חרטה או אשמה לנוכח מה שקורה ביניהם באותו רגע. הוא קשור בידיעה שלה שהיא תמיד ניצבת על סף, שתמיד התבדלה ממנה, שקונפליקט בלתי פוסק חרך דרך קבע, גם אם חרישית, את יחסיהן. שרה מספרת לה חלום שחלמה: "את ואני היינו במערה, משהו סגור שהזכיר מערה [...] כשהסתכלתי ראיתי שהרצפה עשויה מקרח ואת פתאום נופלת לתוכה, חצי גוף בפנים, שוברת את הקרח. אני מסתכלת עלייך, איך את שוקעת, ואומרת לך פתאום באנגלית: 'I can drown you'."⁵⁶ מה שמטריד את שרה הוא טעות דקדוקית: היא הייתה רוצה לומר – יכולתי להטביעך. אך השפה הזרה חושפת את קרקעית הקשר, אותו דבר מה שעלול היה לקרות ולא יקרה בשל גבולות הכוח של שרה; בשל ההתנגדות של עופרה; מפני שכמו בתצלום של אודי רק חצי גופה של עופרה קפוא, שוקע; מפני שתמיד ידה האחת כבר בקשר והיד האחרת רושמת במחברת, חורגת מאז ומתמיד מן ההווה החי של הידידות. "לפעמים

55 שם, עמ' 276.

56 שם, עמ' 197.

אני שואלת את עצמי אם אני באמת מכירה אותך", אומרת לה שרה.⁵⁷ מה שכיניתי "עצמי מוסרי" – הבטן הרכה של האני, שאפשר לרמוס פעמים רבות, או לרמות שאפשר לא להתחשב בה – הוא שמצווה ברגע מסוים להבחין בין הקולות השזורים, וקול הציווי שלו רם ונחוש יותר מן הציווי של "עופרי". "כל אחד בוחר את הפרצוף שלו בסוף", אומר לה אודי.⁵⁸ אותה איכות דקונסטרוקטיבית שבעטייה מה שמאפשר את החברות אינו מאפשר אותה עוד, איכות שליוותה תמיד את יחסייהן אך קיבלה יותר ויותר נופך ממאיר, מעוררת את התהייה אם אפשר בכלל לשנות פואטיקה של ידידות, אם ידידות ניתנת להגדרה מחדש, תרתי משמע, אם אפשר להקים גדרות, לחתור לצורה לא־חר שלילת צורה כה רדיקלית. "שנאתי את כל מה שזו ויותר מזה, את התזווה עצמה, שאננותה ויציבותה",⁵⁹ מעידה על עצמה עופרה, הכמהה ליציבות ולמרחק. התמורה בפואטיקה של הידידות היא מניה וביה תמורה פואטית: או ביתר דיוק, הוויתור על הידידות מתלכד עם ויתור על עמדת הכול-יודעת הפואטית באין יכולת להשתלט על המכלול הסיפורי. הוויתור על העמדה האומניפוטנטית בידידות עומד אפוא ביסוד כתיבת רומן שבקומפוזיציה המסועפת שלו, בדיגרסיות החותכות את המציאות לעשרות פרגמנטים, בתעיות הלא שיטתיות שלו, לכאורה, הוא בבחינת מאמץ לצור לראשונה צורה לזיכרון מתעתע ובלתי נשלט.

1.

מן הדברים האלה עולה השוואה מעניינת לבחירה הפואטית של אלנה פרנטה בכרכי החברה הגאונה. מה שמאפיין את ארבעת הכרכים של פרנטה הוא הריאליזם האפי שהיא נוקטת, השימוש המודע שלה

57 שם, עמ' 131.

58 שם, עמ' 94.

59 שם, עמ' 164.

במסורת הקלאסית גם אם זו לא נועדה עבורה. כך ניתן לתאר את המחווה של פרנטה: פרטנות ועודפות הומריות היכן שלכאורה הן בלתי אפשריות – ביחס לידידות בין נשים. אם הנשים הדומסטיות של העידן הקלאסי הודרו מכל סיפור ידידות (ידידות בין נשים אינה מן האפשר בטקסטים שכתבו אפלטון, אריסטו, קירקגור או סנקה, ואחריהם קאנט, ניטשה ואחרים), פרנטה הופכת אותן למוקד הסיפור ומספרת אפוא סיפור שמעודו לא סופר כך, בדיוק מפני שהיא נשענת על מקורות שתמיד סיפרו סיפור אחר. זה אולי מקור החתרנות המסחררת של מפעלה, המתייחס לעת שבה לכאורה גם נשים מקבלות שפה, המחאה של המחצית השנייה של שנות ה־60 במאה ה־20, דלוזיה בת־שעה הסוחפת פועלים ואינטלקטואלים לחבור מתוך עניין משותף כנגד ההון הקונקרטי והסימבולי – נשים שעם זאת לא ממש נחלצות מדכאנות פטריארכלית, ולא רק בנאפולי, מוקד הרומן של פרנטה. רונית מטלון, בביקורת שפרסמה על הכרך השלישי של החברה הגאונה, כותבת:

צריך להודות [...] שהרומנים הנאפוליטניים של פרנטה מעוררים אצלנו את יצר הרכילות על הרמויות ואפילו מטפחים אותו בשקידה: רחש־לחש־נחש של המיית רכילות בלתי פוסקת עובר במדורת השבט של קהילת הקוראים הבינלאומית המצטופפת סביב הרומנים האלה, בשפות שונות, במבטאים שונים. ואין בזה, בעצם, שום דבר רע באמת: רכילות, הלוא, לצד גילוייה הנלוזים, היא אחת הדרכים הנפוצות להפוך את הזר והמנוכר שבמרחב האנושי סביבנו למוכר ולאינטימי יותר, להצטופף ליד אחרים ולרכך את הפחד הבורד מהמוות. ובכל מה שנוגע לספרות ולמד הרכילות שבה – נדמה שרק מודרניסטים אדוקים במחצית הראשונה של המאה ה־20 עשויים להחזיק באמונה שיש לעקור את הרכילות מלבו של הרומן הריאליסטי של המאה ה־19. כי זה מה שעשה המודרניזם בין השאר: הכריז מלחמת חורמה על יסוד הרכילות, החיוני והמפרה כל כך ברומן הישן, ופורר אותו לאבק [...] נדמה

לי שקשה למצוא קוראים שבוצעים לעצמם נתח רכילות עסיסי מהדיון על גיבורי "אל המגדלור" של וירג'יניה וולף או "הזר" של אלבר קאמי.⁶⁰

בהמשך היא מתארת את הטקסט של פרנטה כטקסט מדובב, מפורש ומתומלל; כמעט הכול נמצא, לדבריה, בחזית הסיפור, "מואר באור שווה, כמעט בלי משחקי אור צל, קצת בדומה לדרך הסיפור באפוס של הומרוס", אזכור שאינו לדידה אסוציאציה מאולצת אלא פרי זהותה של הסופרת אניטה ראג'ה, חוקרת התקופה הקלאסית שיצרה פרויקט ספרותי "מכוון ומושכל, המציב לנגד עיניו כל הזמן את דרך הסיפור של האפוס הקלאסי ואת האתיקה שלו כלפי הקוראים".⁶¹

אם נקודת המוצא או הרגישות שביסוד הספר של מטלון דומה לזו של פרנטה; אם גם מטלון מנסה, כמו שהיא מעידה על פרנטה במאמרה, לגלול את סיפורה של ברית ילדית כמעט מאגית בין שרה לעופרה, ברית שהיא לדבריה "מודל חניכה נשי לגמרי לא שכיח בספרות ובתרבות, שמתקופו, לא האב ולא האם ולא דמות מופת כלשהי הם המודל לחניכה אלא החברה־האחות" (מדובר, היא כותבת, במודל חניכה "דו־סטרי, שוויוני ודינמי עד כדי סחרור", שבו שרה ועופרה, כמו אלנה ולילה, "מחליפות ביניהן בלי הרף תפקידי כוח, עליונות ונחיתות, אינסטינקטים וידע")⁶² – מה שמטלון עושה כרוך בהכרעה פואטית הפוכה. ההתייצבות מול הלקונה של הפרידה ושל שתיקת החברה, אבל גם שתיקתה של המספרת, עוקפת, גם אם לא במודע, את המילים שמספקת המסורת הקנונית של הכתיבה על ידידות, על נפחה הדיסקורסיבי. מטלון אינה מבצעת פרטיטורות שלא נכתבו בעבורה, גם לא כאקט של מרי או מחאה. כי זו השאלה

60 רוג'ני מטלון, "המלכוד הנאפוליטני של אלנה פרנטה", הארץ (2017.6.4). ראו גם: עד ארגיעה: מסות, הערה 52 לעיל, עמ' 135-140.

61 שם, שם.

62 שם, שם.

ככלות הכול: כיצד נראית או כיצד עשויה להיראות ספרות שבמרכזה ידידות, כלומר אינטימיות שחורגת מיחסי שארות ואינה נשענת על מחויבות חוזית, על פרוטוקול או על אילווצים לגליים. הניתוק בין שרה לעופרה, להבדיל מן הידידות בהווה החי של התקיימותה, אינו מלווה בקומפסיון מלנכולי. הוא קרוב יותר לתהייה של דליה רביקוביץ "האם אנחנו אוהבים את חברינו?" לנוכח "שורת אי הבנות / האוכלים בכל פה באהבה האמתית".⁶³ השאלה הזאת, התמה של הידידות, אינה מנותקת משאלת הצורה, כפי שעולה גם במחזה של מטלון הנערות ההולכות בשנתן, הנסב על אחווה מדומינת של בנות ללא אם ביולוגית. המצע האנטי-אדיפלי גורר את שרה, שרה לכתובה ריזומטית, כשם שהוא יעתיק את הנערות ההולכות בשנתן מהכרעה ז'אנרית אחת לאחרת.⁶⁴ מחוץ להקשר הפמיליאלי-פמיליארי מתנסחת מחדש שאלת הריאליזם ומקרכת כאן כמדומני את מטלון יותר לכתובה המודרניסטית, שעה שהיא משתמשת גם במחוות מופשטות ומייצרת, בלשונו של יגאל שוורץ, קומפוזיציה כרונוטופית מורכבת המתפצלת בין שני מוקדי עלילה המתרחשים בשתי זירות, תל אביב ופריז, כאשר היחס בין השטח של הסיפור הוא במילותיה של רונית מטלון, שמצטט שוורץ, "מעשה של התכתשות, של מאבק".⁶⁵

63 דליה רביקוביץ, "האהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית", כל השירים עד כה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 242.

64 במבוא למחזה מתייחסת מטלון לגלגוליו הז'אנריים של הטקסט. ראו: רונית מטלון, הנערות ההולכות בשנתן, תל אביב: רסלינג, 2015.

65 יגאל שוורץ, במאמרו המופיע בכרך זה, שואל באיזו מידה קיימת הקבלה בין המוקדים הנבדלים, כלומר מהי תמת העומק של הרומן ומהם יחסי הגומלין בין היחידות המייצגות אותה. מאחר שענייננו הוא סיפור החברות לא אכנס לעומק ההצעה שלו. לטענתו, העלילה "מטלטלת אותנו בין שני אתרי תשוקה, שבמרכזו של כל אחד מהם מתרחשת פעילות טקסית פולחנית" של הקרבה, זו של שרה בראשונה וזו של מישל, שמת מאידס וגופתו נשרפת, בשנייה – שני אתרים המותירים את המשתתפים מול חור שחור.

אפשר שהביטוי המובהק לערעור המהימנות של המסירה ולפגמיה הנרטיביים בולט בתיאור סצנת הטרמינל, החוזרת בווריאציות לאורך הטקסט⁶⁶ כשהיא מקוטעת ומוסיפה פרטי מחווה ותנועה ודיבור וגורעת אחרים; מציגה תמונה סותרת, לא קוהרנטית. הקריאה הניחרת של שרה, חסרת הנשימה, מתחלפת בשאגה בקול ניחר; השם "עופרי", הנאמר פעמיים בסצנה אחת, חוזר שלוש פעמים באחרת; עדת הצליינים האיטלקית הודפת את שתייהן ברגעים שונים, כשהן שקועות בשיחה או דווקא בשתיקה. בכל פעם קלוז'אפ אחר, הכרוך ביחסי קרבה-מרחק אחרים; הדברים הנאמרים לא רק שאינם חופפים אלא שהם עצמם שייכים לרגיסטרים שונים של קרבה ומרחק (הצילומים, הילד, מרוואן). מה שנאמר בסצנה אחת לא נאמר באחרת, סתירה שאינה קשורה במקרה זה בריבוי נקודות מבט: אדרבה, זהו פיצול פנימי שקיים אצל אותה מספרת האוחזת בסיפור שלה עצמה, ועד מהרה שומטת. יתר על כן, חלק מהסצנות שנחרתות כביכול בזיכרון הן דווקא סתמיות – משפטים סתמיים, דיבורים בעלמא, מטבעות מזויפות שנמסרות כדי שלא למסור דבר זולת עצם התחושה שהחליפין ממשיכים, שהמנגנון לא החליד לגמרי: כך שרה, שאומרת "תמיד אני סתם אומרת", ועופרה, שנותנת צ'ק על ריק, כלומר על תהום רגשית, ללא כיסוי, ללא הבטחה. סיפור המסגרת הזה אוחז ואלא במקרה אחיזה רופפת במכלול, אך מחלחל לתוכו באופן המעורר שאלה על המספרת-עדה, על היכולת שלה לתקף את זיכרונה שעה שבמסגרת סצנה אחת הדברים נרשמים ונמחקים כמעט בד בבד, העקבות מיטשטשות ולא ברור מה היה שם ואם אמנם "זה היה שם". בלשונו של שוורץ, עופרה "מרכה לשבש ו'למרוח'. היא ממעיטה בחשיבותם של אירועים מכריעים – [ואנחנו אכן יכולים לשאול על המקום המרכזי ובכל זאת השולי, המטושטש כמעט מיד לא רק על ידי שרה אלא גם על ידה, שתופסת האפיזודה עם מרדכי, שלכאורה

66 מטלון, הערה 4 לעיל, בפתחה ואחר כך בעמ' 258-259, 266-267, 295.

הייתה עשויה למלא תפקיד סיבתי מכריע יותר במבנה עצי-שורשי-סיבתי יותר של עלילה] – מפריזה בחשיבותם של אירועים שוליים". שוורץ סבור שמה שמניע אותה, כאת יתר הדמויות ברומן, הוא "הצורך לספק את צרכיה האינפנטיליים".⁶⁷ כאמור, אני נוטה לחבר את העמדה הפואטית הזאת לא לאישיותה של המספרת אלא לתמה שעמה מתמודדת המחברת: תמת הידידות. בעטיו של טיפול תמטי מובחן זה סצנת הטרמינל המְשנה פניה מורה מראש על עבודת הדימוי המוטית של המספרת, העוסקת גם בחייה האינטלקטואליים באקספרסיוניזם מופשט; על נטייתה שלה להפשטה דווקא ברומן הזה ההולך כנגד עצמו, ואולי אף כנגד הסופרת, רונית מטלון, אל הווקטור המודרניסטי, נטייה הכפופה למה שהיא מכנה בתחילת הרומן "האנונימיות של העצב": "הבטתי בצווארה הלבן, הדק [...] חלק וצר כמו גליל של נייר טואלט [...] נבהלתי מהדימוי, מהחיוניות ומהטשטוש של הרגש שהפעיל אותו",⁶⁸ "אני מתבוננת בו היטב כשהוא אומר את זה, מעביר לרשותי את הפנים, המחשבה על הפנים. אני חושבת עליו כמו שחושבים על עיגול לבן".⁶⁹

ח.

מן האנונימיות הזאת אי אפשר לחלץ ידיעה. אפשר רק לשער. אפשר לשער שמי שבולם את תנועתה של מכונת ההקרבה האינ-סופית של הידידות הוא הילד, שהוא ככלות הכול מי שמפריד ביניהן באותו לילה מסויט שבו, לנוכח מרחב הסבילות והרצפטיביות של שנותיו הצעירות, נדמית עודפותה של שרה, אחיזת היתר שלה, ככלתי נסבלת, ועופרה יודעת כעת מעבר לכל ספק, בידיעה צלולה, שהאחריות כאן אינה ניתנת לחלוקה.

בסצנה מוקדמת של החברות שרה מעניקה לעופרה שרשרת. אינס,

67 שוורץ, הערה 65 לעיל.

68 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 75.

69 שם, עמ' 232.

אמה של עופרה, תובעת בדחיפות להשיב לבעליה את ה"נדבה", כמו שהיא מכנה זאת. "אין מתנות", היא רושפת. המתנה אינה מתקבלת. האם אינה מוכנה שבתה תקבל מתנה שאין בידה להחזיר כדוגמתה או אחרת תחתיה, שאין בידה לשלם עבורה באותה מטבע. "שנים לא דיברנו על זה", כותבת עופרה. על "זה", על הרגע שבו מה שניתן הוחזר למעשה במלואו, רגע שממנו ואילך מה שהוחלף ביניהן חדל להיות עצם קונקרטי ניתנת להמרה וחרג למישור אל-כלכלי, מנוער לכאורה מכלכלת החשבונות של האם. אלא שזו אשליה, שכן בסופו של דבר יש כלכלה. לא זו בלבד שאפשר לקחת כסף – אפשר לרשום צ'ק. יתרה מזאת, לא חדלים לאמוד את המחיר שמשלמים גם על מה שחורג מכלל חשבון, מתחשבנים ללא הרף על ליטרת הבשר שלא תסולא בפז. "התגעגעי", אומרת שרה. "את כבר לא אוהבת אותי, עופרה? שאלה מהר".⁷⁰ "את אולי כבר לא חברה שלי, אבל אני חברה שלך".

אוניברסיטת תל אביב

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 בקנוטציה 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 אַקְפְּרֶסִיבִּית למחצה. הרומן מאזן בין הדחף הצנטריפוגלי לבין הדחף הצנטריפּטלי 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 בירת, "אתה היחיד שלעולם אינו יכול לראות את עצמו אלא בתמונה".²⁴ אל בְּנֵת מתארת את מאמציה 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 בירת, רולאן בירת על פי רולאן בירת, 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 מעוורת: 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 בַּנֶת", 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 באיי־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.

קריאה, כתיבה והיזכרות: רונית מטלון וספרות הזיכרון היהודית-מצרית¹

דבורה סטאר

ספרה של רונית מטלון קול צעדינו נפתח בהרהורי המספרת על טיבם של צעדי אמה עם חזרתה מעבודתה מדי יום ביומו. באמצעות התיאור הזה המספרת בגוף ראשון מבחינה את עצמה מ"האמא" – בממד הזמן, בגוף וברגש. לקראת סוף הרומן, פרק הקרוי "קול צעדינו", כשם הספר כולו, לוכד את האם – לוֹסֶט, לְבֵנָה, אוּם סְמִי – כשהיא צועדת יחד עם ילדיה סְמִי, קוּרִין ו"הילדה" לאורך רחוב בגשם. פרק זה, להבדיל מן המחווה המרחיקה של הפתיחה, מכיר בקיומה של אחדות משפחתית רגשית, אם גם מרומזת ומקוטעת, בהליכתן המשותפת של הדמויות: "צעדנו בשקט המוחלט, השערורייתי של ברית האהבה, תהיה מה שתהיה, לא זזים ימינה או שמאלה, נאמנים סוף-סוף לאותו מראה, אותה שבועה, אותו סיפור שהשלים עם היותו חוט, בדל, שיירים, הבלחה: גשם"². "אנחנו" שצעדנו, אנחנו ש"צעדינו" נשמעים: הפאמיליה.

במאמר זה אבקש לעמוד על קיומו של "אנחנו" קולקטיבי מעורפל נוסף שאליו מרמז הטקסט, קולקטיב יהודי-מצרי המעוצב באמצעות ספרות וזיכרון. אטען כי הטקסטים המשובצים בקול צעדינו והאזכורים הספרותיים שהוא מביא בונים קשרי ציטוט – ומגדר – אל עֶבֶר יהודי-מצרי. בחלק הראשון של המאמר אבחן את יחסייהן

1 מאמר זה תורגם על ידי יניב פרקש.

2 רונית מטלון, קול צעדינו, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 417.

הרגשיים של הדמויות לספרים ולקריאה, כפי שהם עולים ממחזור בן שבעה פרקים שכותרתו "אותו ספר". אתעכב בפרט על מקומו של הגברת עם הקמליות מאת אלכסנדר דיומא הבן בנרטיב של מטלון. אטען כי קול צעדינו משתמש בציטוט הספרותי כדי לבנות שיח זיכרון סינכרוני, נשי ורגשי, הדוחה את הסיבתיות הנרמזת בנרטיבים גבריים, דיאכרוניים והיסטוריים.

חלקו השני של המאמר עוקב אחר סדרת ציטוטים מרומזים המהדהדים מתוך דפי הרומן של מטלון. אף שקול צעדינו אינו מזכיר במפורש את יצירתה של המסאית היהודייה-המצרית ז'קלין כהנוב, אטען כי הרומן מתכתב עם תפיסת ה"לבנטיני" שלה. מטלון מאמצת בכתבתה את מה שגיל הוכברג מכנה "שיח של אינטימיות" באופן שבו כהנוב מבנה את הלבנטיני.³ גם כתבי כהנוב מהרהרים בתפקידה של הספרות בבניית המרחב הנשי והזהות הקהילתית; אבל בניגוד לעיסוק האינטלקטואלי והאסתטי בעיקרו אצל כהנוב, מטלון מבכרת יחס רגשי לספרות.

בנייה של שיח זיכרון נשי באמצעות ספרות

זיכרונה של לוסט מאופיין בקול צעדינו כזיכרון "קצר, גחמני ועצבני", אבל במה שנוגע לשני הרומנים האהובים עליה, מסופר כי זכרה אותם כמעט בעל פה.⁴ הפרק "קול צעדינו", שבו הפאמיליה צועדת יחד, בא מיד אחרי תיאור ביקורה של לוסט בקהיר. לוסט חווה שם שני מפגשים משמעותיים. במהלך שיט תיירים על הנילוס היא פוגשת את ויקטור, שאביו היה בעלה הראשון בצעירותה בקהיר, בעל מכה, אבי בנה הבכור. המפגש המקרי מחיה את העבר הזה – בהיותו קשר חי אל זיכרונות שהודחקו.

Gil Z. Hochberg, "Permanent Immigration": Jacqueline Kahanoff, Ronit 3
Matalon and the Impetus of Levantinism", *Boundary* 31, 2 (2004), p. 223.

4 מטלון, הערה 2 לעיל, עמ' 77.

במפגש השני, עם שובה לרחוב מגוריה הישן, שכנה לשעבר מזהה את לוסט ומקוננת על עזיבתה: "למה עזבתם אותנו והלכתם?" היא שואלת. במילים אחרות, מדוע את, לוסט, אום סמי, והמשפחה שלך עזבתם אותנו, את השכנים שלכם? השכנה ממשיכה ומרחיבה את המעגלים: "למה", היא שואלת, "עזבו אותנו היהודים לכד עם כל הרע שבא עלינו אחר-כך, והלכו?"⁵ קינה שנייה זו פונה מן הזיכרון הפרטי אל החוויה הקולקטיבית, מן הזמן הסינכרוני של הזיכרון אל הזמן ההיסטורי הדיאכרוני.

הנסיעה לקהיר היא אחת הסצנות היחידות ברומן המעוגנות בזמן – הגורם שהניע את הביקור היה הסכם השלום בין ישראל למצרים. בקול צעדינו הזמן ההיסטורי הדיאכרוני והטיעונים הסיבתיים המשתמעים ממנו ונוגעים לחוויות קולקטיביות, צפונים בניירות שכותב מוריס, אבי "הילדה". הניירות האלה נכתבים כביכול למען קהל קוראים, אבל בפועל אינם רואים אור. זיכרונותיו האישיים של מוריס, סיפורים נוסטלגיים על בתי הקפה בקהיר – חיים שהוא מחדש בעקבות הסכם השלום – לוכדים את דמיונה של קורין ומפתים אותה לנסוע בעצמה לביקור. הרומן מנגיד בין הסינכרוניות המקוטעת של המספרת לבין מיפוי הסיבתי הדיאכרוני של מוריס. הנוסטלגיה של מוריס מניעה אותו למפות את העבר. המספרת ואמה, לעומת זאת, אינן חשות כל נוסטלגיה.⁶

בספרה זה עם הפנים אלינו מטלון מבליטה את בניית הזיכרון היהודי-מצרי בשלושה אמצעים מקבילים ולא יציבים: נרטיב, תצלומים וציטוט – האחרון על ידי הבאת שתי מסות פרי עטה של ז'קלין כהנוב. בקול צעדינו מטלון שבה ודוגמת מטקסטים אחרים תוך יצירת דיאלוג או רב-שיח ביניהם ובתוכם: היא מביאה בספרה שלוש מובאות ארוכות מהגברת עם הקמליות מ-1848 ומצטטת קטעים ארוכים גם ממדריך גינן.

לוסט "חזרה שוב ושוב ל'הגברת עם הקמליות' בחגיגות שהיתה

5 שם, עמ' 411.

6 שם, עמ' 100.

בה יראת־קודש כמעט⁷. יחסיה של לוסט עם הגברת עם הקמליות ויחסי הרומן עם הטקסטואליות באים לידי ביטוי בסדרה של שבעה פרקים הנקראים "אותו ספר", ומכוננים יחסים רגשיים כלפי קריאה וספרים. לכאורה האם מעדיפה ספרי בלשים פופולריים בצרפתית. אבל "דווקא אהבה שניים שלושה רומנים של המאה התשע־עשרה, האמא, בעיקר שניים, של האב וכנו: אלכסנדר דיומא האב ואלכסנדר דיומא הבן"⁸. החזרה על טיב הקשר בין שני הכותבים מקבילה לשרשרת הקשרים המשפחתיים הנבנית במהלך הפרק. החשיבה הרקורסיבית של הרומן על מנהגי הקריאה של לוסט, באמצעות אזכור התנגדותה ללימודי העברית בקהיר של ילדותה, מבססת את העדפתה לקריאה בצרפתית. הסיפור שמספרת בתה של לוסט פונה משם לעסוק בהשפעת מחלותיה של "נונה" – הסבתא – על נעוריה של לוסט, ומשווה את נונה לגיבורה ברומן בן המאה התשע־עשרה. הדיון ביצירות הספרות של דיומא האב והבן ממוסגר אפוא על ידי התבוננות בשלושה דורות של אימהות ובנות (נונה, לוסט והילדה). מרגריט גוטיה, גיבורת הגברת עם הקמליות, היא דוגמה לסוג הגיבורות הסובלות בנות המאה התשע־עשרה שאליהן נונה מושווית. מרגריט היא קורטיזנה שחפנית המתאהבת בבורגני צעיר ושמו ארמן דובאל. היא מוותרת בסופו של דבר על הפרנסה שמספקים לה פטרוניה העשירים ובוחרת לחיות בכפר עם ארמן. אבל כאשר אביו של ארמן מגלה את דבר הרומן בין השניים הוא פונה אליה בחשאי ומדבר על ליבה שתנתק את יחסיה עם בנו למען כבוד המשפחה. מרגריט מסכימה, מקריבה את עצמה למען עתידו של ארמן. ארמן, הכועס על מה שהוא רואה בו בגידה, לומד על הקורבן שהקריבה עבורו רק לאחר מותה.

שני הפרקים הראשונים בסדרת פרקי "אותו ספר" מספרים על יחסיה של לוסט עם הגברת עם הקמליות, ואילו הפרק הרביעי מצטט קטע ארוך מתוכו. בפרק השני פָּרָצַף לוסט וקורין יושבות יחד ובוכות

7 שם, עמ' 77.

8 שם, שם.

על מר גורלה של הגבירה – תגובה רגשית בין־דורית משותפת. בכל פעם שהייתה לוסט מספרת את הסיפור מחדש, "השתתה בעיקר על הסיצנה האחת, המכריעה, המטלטלת: מרגריט גוטיה נצלבת". בעיני לוסט, "מרגריט גוטיה הזונה היא טהורה, צחורה כמו סדין. החברה מלוכלכת, החברה שדנה את מרגריט וצולבת אותה היא המלוכלכת".⁹ ברנדט לינץ מציינת כי "ב'הגברת עם הקמליות' האסטרטגיה הנרטיבית של דיומא מזמינה את האישה לדבר בעד עצמה בטקסטים שהותירה מאחוריה".¹⁰ היא ממשיכה: "הכתיבה הנשית הנובעת משולי הפטריארכיה מצביעה על צביעות מנהגיהם הדיסקורסיביים של הגברים למשפחת דובאל, רומזת למוסר הכפול ולחוסר תום הלב שלהם, ובכך חורצת משפט על הכוח הגברי ועל נציגי הבורגנות".¹¹ קול צנדינו מבליט את מנהגי הקריאה והכתיבה של נשים, ומעניק כוח לקולה של המספרת אשר עשויה – אולי – להשתמע כמחברת הרומן.

"אותו ספר (5)" מאשר את שרשרת הכתיבה הנשית הזאת ואת סיפורי הנשים המספרות. לוסט, בימיה האחרונים, חולקת עם המספרת רגע אינטימי שעניינו כתיבה: "הרגשתי את קצות אצבעותיה הביישניות על עורפי, קולה הנמוך המבויש מלמעלה: 'טוב שאת כותבת איזה ספר'".¹² המספרת שוברת את הרגע האינטימי בהכחישה את כוונותיה: "'אני לא', אמרתי. 'לא חשוב', אספה את אצבעותיה, 'זה טוב'".¹³ לוסט שופטת לחיוב את שאיפותיה הספרותיות המשוערות של בתה.

שאר פרקי "אותו ספר" מאירים על דרך הקירוב וההנגדה את תפקידה של הגברת עם הקמליות בנרטיב של מטלון. שני פרקים ברצף הזה מתארים את היחס הרגשי של הדמויות כלפי ספרים, גם כאשר אין לספרים שמות וכאשר אינם מובחנים זה מזה מכל בחינה

9 שם, עמ' 77-78.

Bernadette C. Lintz, "(Re)Writing a Classic: La Dame Aux Camélias 10 and Manon Lescaut", *Dalhousie French Studies* 83 (2008), p. 28.

11 שם, עמ' 39.

12 מטלון, הערה 2 לעיל, עמ' 90.

13 שם, שם.

פונקציונלית. לוסט אמנם מתייחסת אל הגברת עם הקמליות ביראת קודש, אבל ב"אותו ספר (6)" נאמר עליה גם כי היא מצפה לאחתה מרסל "כמו למשיח", מאחר שהיא מביאה לה משלוחים של ספרי בלשים מפריז. מרסל אינה מאכזבת: היא מגיעה ומביאה עמה שישים וחמישה ספרים, כולם *romans policiers* [רומנים בלשיים] חדשים, שתחבה אל תוך תיקי נשים מזויפים שנועדו למכירה ברחובות תל אביב. לאמתו של דבר הם כולם אותו הספר, בלתי מובחנים זה מזה: "העלילות, הגיבורים והכותבים של הבלשים בכריכות כרומו כהות וכמעט זהות, נגרסו אצלה בכלנדר ענק לדייסה סיפורית עם איזו ארומה עמומה של טובים כלליים ורעים כלליים, 'בלי ראש וכלי רגליים'".¹⁴

ב"אותו ספר (7)", הספר הפיזי מעורר תגובה רגשית לנסיבות רכישתו הטראומטיות. האם נועלת את הילדה ב"מחסן" כדי שתבחר ספרים שנופו מספרייה ציבורית – "סגירות ממושכת" בין "המסדרונות הגבוהים החנוקים והצפופים שיצרו ערמות הספרים הגבוהות".¹⁵ אבל משניתנת לה ההזדמנות לבחור, הילדה הולכת לאיבוד, לא בין דפי הספרים אלא בתחושה של חוסר אונים, של היעדר כוח רצון, כמעט אובדן העצמי: "שום דבר לא היה בר-השגה משום שהיה קרוב כל-כך, חמסני, תובע את הכוח לרצות, הכוח להגיד 'אני'".¹⁶ הספרים עצמם אינם נבדלים זה מזה; כאשר היא קוראת אותם כעבור שנים, היא קורעת מכולם את העמוד הראשון כדי לסלק את הסימנים המזהים של המקור – ואולי גם את עמודי הכותרת המבחינים ביניהם. יחדיו שני הפרקים הללו משקפים את התגובות הרגשיות שספרים מעוררים בדמויות, גם כאשר הספרים הללו ניתנים לגמרי להמרה, שכן, הלכה למעשה, הם אותו הספר עצמו.

לעומת זאת ב"אותו ספר (3)" מופיע כותר מובחן נוסף שמדגיש את המוקד הנשי של הבית ושל עמודי התווך הספרותיים שלו. מוריס

14 שם, עמ' 91.

15 שם, עמ' 97.

16 שם, עמ' 97.

מופיע לשלושה ימים, מעניק לילדה, אז בת חמש, ספר צרפתי ללימוד קריאה, ויושב עמה ללמד אותה את האותיות ואת ההגייה. הוא טוען שהתכוון לתת לה גם את דיוויד קופרפילד מאת צ'רלס דיקנס, אבל שכח אותו באוטובוס. לדבריו, "זה הספר הראשון שקוראים, כי הוא הכי יפה".¹⁷ הספר האבוד לעולם אינו מושב, לעולם אינו מוצג, ומשקף בכך את פשלי האב – את היעדרו. הוא מבטיח לשלוח את הספר בדואר, "ותדעי שזה הספר הזה". הרומן החמקמק, שפורסם בהמשכים החל בשנת 1849, משמש ניגוד להגברת עם הקמליות, שיצא לאור שנה לפניו. דיוויד קופרפילד הוא רומן חניכה גברי שנכתב באנגלית ולא בצרפתית, ומשום בחינה – לשונית, מושגית או פיזית – אינו נגיש לקוראת המיועדת שלו.

בתוך שרשרת המסמנים האינטר־טקסטואלית שלנו הספר הגברת עם הקמליות ממוסגר בעצמו באמצעות יחסי הנרטיב עם הרומן מן המאה השמונה־עשרה מנון לסקו, פרי עטו של אֶבֶה ("הכומר") פֶּרְבו (Prévost). ארמן דובאל מעניק למרגריט הקורטיזנה עותק של הרומן ובו הקדשה אישית. עם מותה של מרגריט הספר נופל לידי האיש המספר את סיפור המסגרת. ארמן מבקש לקנות את הספר חזרה מידי, ובמהלך הקשר ביניהם מספר לו את סיפור הרומן בינו לבין מרגריט. אני מזכירה כאן את אמצעי המסגור בהגברת עם הקמליות כדי להצביע על טיבו האספקלרי של הטקסט, ועל הדרך שבה, כדברי לינץ, הוא שוזר מעשה הרמנויטי שבאמצעותו יש לפרש את הרומן. לינץ טוענת כי ניסיונו הראשוני של מספר המסגרת להבין את ההקדשה מבהיר את "הבעייתיות הכרוכה בפרשנות טקסטואלית באמצעות משחק מורכב של אינטר־טקסטים טבועים וקריאותיהם".¹⁸ היא מזהה שני טקסטים פנימיים בסצנה הזאת – ההקדשה עצמה והטקסט של הרומן מנון לסקו. היא מפרטת: "כאשר הוא מחזיק אל מול הקורא המשתמע את המראָה של פעולת הקריאה שלו־עצמו, מספר המסגרת יכול להיראות כמי שמספק פרוטוקול מוגדר לקריאה, כשהוא מציב במקומם את

17 שם, עמ' 83.

18 Lintz, הערה 10 לעיל, עמ' 27.

הפרמטרים שבגדרם מצופה הקורא המשתמע, הנבנה בדמותו של מספר המסגרת, לנהל את פעילותו ההרמנויטית.¹⁹ בשרשרת הנסוגה של הסימון הספרותי בקול צעדינו יש, כמדומני, משום מחווה דומה. בחלק החותם את המאמר אתווה שרשרת של אזכורים ספרותיים הכמוסים ברומן: כתבי ז'קלין כהנוב, ובעקבות הזמן האבוד מאת מרסל פרוסט.

טיפוח הלבנטיניות המשתמעת

תפיסת הלבנטיניות של ז'קלין כהנוב מורגשת מאוד בקול צעדינו גם ללא התייחסות מפורשת ליצירתה. עוד במסות שכתבה בשלהי שנות החמישים השתמשה כהנוב במונח "לבנטיני" הן לתיאור הקשרים בין התרבויות השונות במצרים שבין-מלחמות-העולם הן כמעין מרשם לעירוב תרבותי עתידי בישראל – אופק שמבחינת הממסד האשכנזי בישראל נחשב מוקצה מחמת מיאוס. כך כותבת גיל הוכברג: "כהנוב נוטלת את אותם מאפיינים עצמם ששימשו את השיח הקולוניאלי להשמצת 'הלבנטיניות' – האי-יציבות התרבותית, הביצוע הלא אותנטי של התרבותי, היעדרם של מקורות מלוכדים וחסך בנכסים תרבותיים – והופכת אותם ליסודות המקודשים ביותר של עמדה תרבותית חדשה. בכך היא מקדמת בגלוי אי-טוהר תרבותי, ושומטת את הקרקע מתחת לרגלי התפיסה של חד-תרבותיות אתנית ולאומית".²⁰

קול צעדינו מהדהד את עיסוקה הקודם של מטלון בתפיסת הלבנטיניות של כהנוב. בפרט נבחנות שם מחדש סוגיות המפתח שזיהתה גיל הוכברג בזה עם הפנים אלינו: חקירת המצב של הגירה נצחית והבניית "שיח של אינטימיות" בין יהודים לערבים, בין

19 שם, שם.

20 Hochberg, הערה 3 לעיל, עמ' 223.

ישראלים לפלסטינים.²¹ המצב הלבנטיני הזה של הגירה נצחית, שנשאל מכתבי כהנוב, עומד ביסוד מה שנעמה צאל מזהה כתפיסה הלא יציבה של הבית בקול צעדינו.²²

שרשרת רפרנציאלית שנייה בקול צעדינו בונה, באמצעות מדריך הגינון והמקטעים הנרטיביים העוסקים בגינתה של לוסט, את מה שהוכברג מכנה "שיח לבנטיני של אינטימיות": לוסט והגנן הפלסטיני שלה מנסים לגרום לוורדים לפרוץ; לוסט מציירת ציורי נוף של גינתה; הגנן מוסטפה מכסה את קירות ביתו בגדה המערבית בציוריה של לוסט; ובנותיו מדביקות על הציורים אדמה, עלי כותרת ועלים. ההתבוננות בציור, כמו הקריאה בספרות, לא רק מעוררת הערכה ליצירת האמנות החומרית כשלעצמה, אלא מעוררת את העונג האסתטי הכרוך בהכרה בציטוטיות של היצירה. ברומה לשרשרת הסימונים שבונה, לגישתי, קהילה יהודית-מצרית באמצעות הספרות, כך ששרשרת הסימון הרב-חושית הזאת משקפת אפשרויות (מוגבלות אמנם ובלתי שוויוניות) לשיתוף פעולה ישראלי-יהודי ופלסטיני ביצירת יופי בסביבה, באמנות ובספרות.²³ על פי הוכברג, שיח זה של אינטימיות בכתיבתה של מטלון מגיב לקולוניאליזם שהופנם אצל כהנוב – ופוסל אותו.

גם מקומה של הספרות הצרפתית בקול צעדינו מקביל למקומה בכתבי כהנוב. הפרק "אותו ספר (1)" בקול צעדינו, שבו המספרת עוסקת באהבת אמה להגברת עם הקמליות, מזכיר יחסים דומים בין בת לאם, בין אם לספרות, המתוארים בכתבי כהנוב. בריאיון

21 ש, ש, ש.

Naama Tsal, "'He is missing. You were missing. Home is missing': 22 Formation, Collapse and the Idea of the Home in the Later Poetics of Ronit Matalon", *Prooftexts* 30 (2010), pp. 303-320.

23 ז'קלין רוז מותחת קו המחבר את הכרתו של פרוסט בערפול המתקיים בין "פוליטיקה וכתיבה, החיים החיצוניים והפנימיים, [ו]צדק ותבונה" ובין שיקולים דומים בספרות ישראלית ופלסטינית בת זמננו: Jacqueline Rose, *Proust Among the Nations: From Dreyfus to the Middle East*, Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 7

שפורסם אחרי מותה תיארה ז'קלין כהנוב את הרגלי הקריאה של הוריה. אמה של כהנוב הייתה מעורכנת תמיד ב"רומן האחרון שיצא בצרפת". אבל אהבתה הגדולה הייתה פרוסט; תמיד החזיקה עותק מפתביו בצד המיטה. לאביה, לעומת זאת, היה אוסף ספרים בעברית שכהנוב לא הבינה. הוא נהג לקרוא עיתונים בשלוש שפות: "אל-אהראם" בערבית ו"אג'יפּשן גאזט" באנגלית וה'פּוֹרְס אג'יפּסיין' בצרפתית". "ספרות יפה", היא מספרת, "כמעט לא קרא".²⁴ בסולם יעקב, רומן חצי אוטוביוגרפי, היא משחזרת את הדינמיקה הזאת:

ראשל הבחינה בספרים בכריכות העור המהודרות שהיו תמיד ליד המיטה של אימא שלה – שעה שספרים אחרים הופיעו ונעלמו. אמה סיפרה לה על הילד הקטן מרסל פרוסט, שהיה אומלל מאוד כשאמו נפרדה ממנו בלילה, ועל סבתו המופנמת והעדינה, שאהבה אותו כמו שנונינה אהבה את ראשל ואת דניאל. ראשל אהבה במיוחד לשמוע על הילד הקטן שחיכה וחיכה לראות את הדוכסית היפה, המפוארת והמסתורית מאוד. אימא סיימה תמיד באמירה שצרפת זה מקום נהדר, לא חם כמו מצרים אלא קריר וירוק, ואולי יסעו לשם בקיץ הבא.

ראשל אהבה את הסיפורים האלה והרגישה שהספרים הם משהו משותף לה ולאמה, אבל כשאביה היה נוכח, הם גרמו לה הרגשת אשמה – כאילו בגדה בו בדרך כלשהי. פעם אחת שמעה אותו ממלמל: "הספרות הצרפתית הזאת מרעילה את חיינו", והיא

24 ז'קלין כהנוב, "את טרם הגעת למקום שלך", דוד אוחנה (עורך), בין שני עולמות – מסות ופרקי התבוננות, ירושלים: כתר, 2005, עמ' 297. שרשרת הסימון היהודית-מצרית הזאת, המתייחסת לספרות הצרפתית, אינה ייחודית למטלון ולכהנוב. כך, למשל, ברומן של יצחק גורמזאנו גורן קיץ אלכסנדרוני, אביו של רובי, שאינו אוהב לקרוא עיתונים, מחזיק על השולחן בצד מיטתו רומן מאת אמיל זולא. יצחק גורמזאנו גורן, קיץ אלכסנדרוני, תל אביב: עם עובד, 1979, עמ' 26. ראוי לציין שגם זולא וגם פרוסט היו סניגורים נלהבים של אלפרד דרייפוס, הקצין היהודי בצבא צרפת שהורשע בבגידה בשנת 1894.

התרעמה והייתה אומללה, מפני שלא ידעה מי משניהם צודק,

אביה או אמה.²⁵

צורות של ייצור ידע ושפה מופיעות כאן כשהן ממוגדרות. כהנוב מקשרת את אמה עם הרומן, עם התרבות הצרפתית הגבוהה ועם הקשר הרגשי לצרפת. את אביה, לעומת זאת, היא מזוהה עם טקסטים יהודיים סתומים, ועם העכשוויות והעיגון המקומי של עיתונים יומיים מצריים בשלוש שפות.

פרוסט נותר אבן יסוד לכל אורך עבודתה של כהנוב: הנשים הצעירות ברומן הלא גמור שלה תמרה חוות את מצרים מבעד לעדשה של פרוסט. אחת הדמויות שם אומרת: "המצרים שאנחנו חיות בה היא מודל מוקטן, גרסה אוריינטלית לעולם של פרוסט". והיא ממשיכה: "הדור שלנו ניזון מפרוסט, גדל על פרוסט, חי על פרוסט".²⁶

הספרות הלבנטינית אף היא תמיד וממילא המודל המוקטן, הגרסה האוריינטלית של המקור המטרופוליני. בגרסתה הנשית היא עותק ממוגדר: בהיותה סופרת צעירה במצרים חשה כהנוב מושפלת כאשר עמיתיה לעגו לה שהיא "הפרוסט בשמלה שלנו", (a Proust "in petticoats").²⁷ לדידם היא לא הייתה אלא אחת מני חקיינים אנכרוניסטיים יומרניים רבים, ועוד בלבוש אישה. גימוד העותק האוריינטלי באמצעות השוואתו למקור המטרופוליני משתקף במחשבות של כהנוב על כישלונה של הספרות הלבנטינית, שהשתרשה בקהיר לא צלחה. "ההבטחה [האחת] לראשיתה של ספרות לבנטינית", על פי כהנוב, הייתה ג'וחא השוטה (*Le Livre de Goha le Simple*), שכתבו

25 ז'קלין כהנוב, סולם יעקב, ירושלים: מכון בן-צבי וגמא, 2015, עמ' 247.
26 Jacqueline Kahanoff, "Ma'adi", Deborah A. Starr and Sasson Somekh (eds.), *Mongrels or Marvels: The Levantine Writings of Jacqueline Shohet Kahanoff*, Stanford, California: Stanford University Press, 2011, p. 65.

Jacqueline Kahanoff, "A Culture Stillborn", *Ibid*, p. 118; ז'קלין כהנוב, "תרבות בהתהוות", הערה 24 לעיל, עמ' 123.

בצרפתית אלבר אדס ואלבר יוסיפוביץ'.²⁸ הספר פורסם בשנת 1919 והיה מועמד לפרס גונקור, אך בסופו של דבר הוענק הפרס באותה שנה לפרוסט, על הכרך השני של בעקבות הזמן האבוד. והנה במאמרה של כהנוב מסמל ג'וזא – רבי-מכר שזכה לשבחי הביקורת וגם להכרה הגלומה במועמדותו לפרס הספרותי היוקרתי – דווקא הישג שלא מומש באמת, ניב לבנטיני שלא התקבל עד הסוף בידי קובעי הטעם של התרבות הצרפתית. העובדה שהבטחת הרומן מעולם לא התגשמה – לא בלבנט ולא במטרופולין – נקשרת חלקית באי-יכולתו להתעלות לדרגתו של פרוסט.²⁹ היחס של ז'קלין כהנוב אל פרוסט הוא אסתטי ולא רגשי – בדומה ליחס של מטלון אל הגברת עם הקמליות. בכתביה של כהנוב פרוסט מייצג את השאיפות של יהודי מצרים להתקבל בידי קובעי הטעם של התרבות העילית הצרפתית.

חוקר הספרות הצרפתית מייקל פין הראה כיצד פרוסט, בסדרה של אלוזיות עקיפות, מרמז לספרו של דיומא הגברת עם הקמליות ומבקר אותו. לדעתו של פין, יצירתו של פרוסט מותחת ביקורת עדינה על הרומנטיזציה של הזנות אצל דיומא, ועל "הספרות הדידקטית", המוסרנית, שדיומא תרם לפופולריזציה שלה. אבל פין טוען את הטענות באופן מהוסס ומסויג מעט, ומתייחס במשפט הפותח של מאמרו לפער הגדול בין המוניטין של שני הסופרים בקרב מבקרי הספרות, אגב התנצלות בפני קוראיו "שעלולים להרים גבה, ובצדק, על עצם ההשוואה בין מרסל פרוסט לדיומא הבן".³⁰ הרומן המונומנטלי של פרוסט, בן שבעת הכרכים, נחשב ליצירת מופת בספרות הצרפתית המודרנית. לעומת זאת הגברת עם הקמליות הוא מלודרמה, "רומן למשרתות". מבחינת רונית מטלון, זה בדיוק התפקיד שהוא אמור למלא בספרה.³¹

Albert Adés and Albert Josipovici, *Le Livre De Goha Le Simple*, Paris: 28 Calmann-Lévy, 1919.

29 כהנוב, "תרבות נפל", הערה 24 לעיל, עמ' 115-116.

30 Michael R. Finn, "Proust and Dumas Fils: Odette and La Dame Aux 30 Camélias", *The French Review* 47 (1974), p. 528.

31 הגברת עם הקמליות שימש טקסט מקור גם למפעל אמנותי יהודי-מצרי מוקדם

לבחירתה של מטלון בהגברת עם הקמליות ובשלושת המוסקטרים יש משמעויות נוספות בהקשר של הספרות הצרפתית; כתביהם של אב ובנו, אהובים אך לא מוערכים דיים בידי המבקרים המודרניים, שוכנים בעת ובעונה אחת במרכז התרבותי ובשוליו. דיומא הסב, תומא־אלכסנדר, נולד במושבה הצרפתית האיטי לאב ממשפחת אצולה ולאם ממשפחת עבדים אפריקנים. דיומא האב הזכיר במראהו את מוצאה האפריקני של סבתו – והדבר השפיע על המוניטין שלו כסופר. הוא כתב על תקרית שאירעה לו בהקשר זה: זר שלא הכירו לחש על אוזנו כי בשל גזעו הסופר דיומא אינו יכול להיחשב בן־צרפת של ממש.³² כסופר היה דיומא האב נטע זר. אריק מרטון סבור כי גזענות היא שעמדה ביסוד הזלזול של בני דורו בספרי דיומא האב, והיא שהביאה אותם לראות בהם ספרים לבני הנעורים ותו לא.³³ בשנים האחרונות, כחלק משיח פוסט־קולוניאלי, מרטון וחוקרים אחרים מנסים לשקם את מורשתו של דיומא האב.

דיומא הבן – שנולד מחוץ למסגרת הנישואין ואביו לא הכיר בו רשמית עד שהגיע לגיל בית הספר – התקשה אף הוא לזכות בלגיטימציה. אחרי הצלחת ספרו הראשון, הגברת עם הקמליות, הוא עיבד אותו לתיאטרון. אחר כך נעשה מחזאי פורה, שנודע בהתייחסותו לבעיות חברתיות. בימי חייו זכה לשבחים על הדרכים שבהן טיפל בסוגיות חברתיות מורכבות, אך בימינו רואים לרוב במחזותיו מחזות מוסרניים ופטפטניים יתר על המידה.³⁴

יותר: הסרט לילה (1942), שבו כיכבה הדיווה היהודייה־המצרייה לילה מוראד, וביים הקולנוען היהודי־מצרי טוגו מזרחי.

32 Eric Martone, "Alexander Dumas as a Francophone Writer", Eric Martone (ed.), *The Black Musketeer: Reevaluating Alexandre Dumas within the Francophone World*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub., 2011, p. 4.

33 שם, עמ' 6.

34 בהיותו תומך בארגון אליאנס ("כל ישראל חברים") הציג דיומא הבן עמדות פרוטו־ציוניות במחזה משנת 1873 ושמו אשת קלוד – מחזה שהרצל כתב עליו ביקורת לעיתונו בווינה.

אבל האם הלבנטינית – לוסט, לבנה, אום סמי – אינה מתעניינת בסוגיות כאלה. היא כשלעצמה מחפשת את הקתרזיס המגולם ברומן בנוי היטב. נראה שרונית מטלון דוחה את חיבתה של כהנוב לפרוסט, ואת השיפוט האסתטי הכרוך בחיבה זו. על כן היא בוחרת לפתוח את קול צעדינו באפיגרף מעבודתו של מודרניסט אחר, ת"ס אליוט, ציטוט מתוך השיר הראשון בארבעה קוורטטים: "מה שיכול היה להיות ומה שהיה / מורים על תכלית אחת, הוֹנָה תמיד. / קול צעדים מהדהד בזיכרון". המילים החותמות את האפיגרף מהדהדות במילים הפותחות את הפרוזה של מטלון. מחשבותיו של אליוט על הקשר בין עבר והווה קולחות אל תוך קולה של המספרת. קול הצעדים הופך לקול צעדי האם – לוסט, לבנה, אום סמי – המהדהד בהיכלי הזיכרון. בכך הופכת מטלון את האוניברסלי הגברי של אליוט לנשי.

האפיגרף של מטלון נחתם כאן, אבל שירו של אליוט ממשיך: "לאורך פרודור שלא עברנו בו / לעבר דלת שלא פתחנו מעולם. אל תוך גן הוורדים".³⁵ שורות אלה מוליכות את הקורא חזרה אל גן הוורדים, אל המקום שבו צומח שיח האינטימיות הלבנטיני ברומן של מטלון. באמצעות שרשרת רפרנציאלית מרומזת שמובילה חזרה אל כהנוב, השורות החסרות מכוונות את הקוראים בקול צעדינו לשקול אפשרויות לבנטיניות שלא נבחרו.

אוניברסיטת קורנל

Benjamin S. Levin, "Prophet of the Lord: Dumas Fils' Vision of Israel", *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought* 23 (1974), pp. 357–368. המבקר סידיני בראון מציב את אהדתו של דיומא למצוקות היהודים בהקשר של "הריאליזם החברתי" ו"האידיאליזם הרומנטי" שלו: Sidney D. Braun, "Dumas Fils: Forerunner of Zionsim", *Nineteenth-Century French Studies* 13, 2/3 (1985), pp. 105–112.

35 ת"ס אליוט, ארבעה קוורטטים, מאנגלית: אסתר כספי, תל אביב: המעורך, 1999, עמ' 7.

ה"הכי יפה": הבחירה האסתטית של קול צעדינו כביטוי למפגש שבין מערכת הספרות בישראל של שנת 2008 לנקודת המבט של המחברת¹

יפתח אשכנזי

היא הציצה בפניו כשאמר את זה, פניו עם משקפי הקרן הכהים והשפה התחתונה הרחבה והמדולדלת שֶׁשָׁטטה קצת, רצתה לראות את פניו כשאמר "הכי יפה", וגם אחר־כך, כשאספה ממנו את מבטה וסָפְרה את המרצפות בַּשְּׁבִיל המוליך לבית של נונה, התבלבלה והחלה לספור מחדש – גם אז חשבה "הכי יפה, הכי יפה", מעתיקה את מבטה מהמרצפות והקווים המסחררים שחיברו ביניהן ומפנה אותו אל הגג, גג הרעפים האפור והמכמיר של נונה, שעכשיו כאילו הותך בשמש, עמד לפוצץ את עצמו כל רגע באלף גיצים ואז להתמוסס, לזלוג כמו לֶבֶה כבדה על הקירות החיצוניים, על דלת הכניסה ושלוש מדרגות הבטון של נונה, וה"הכי יפה" זלג גם הוא, ה"הכי יפה" שהיה מחשבה ומילה זלג

1 ברצוני להקדיש מאמר זה לחברתי רונית מטלון ז"ל. מטלון, שהייתה חלק מחיי בתחומים רבים, השתתפה גם בעבודה על מחקר זה וקראה אותו בגרסאות מוקדמות יותר. במהלך הקריאות גם העניקה לי את העצה הזאת: "תזכור שאתה לא רק חוקר אלא גם סופר." אני מקווה שהצלחתי ליישם את העצה הזאת במאמר זה ושצליח לעשות כן גם בעתיד.

בתוכה, נמס ונהיה דבר, אד, או רוח, או האוויר המחבר ומפריד בין הדברים שהיה להם שם.

רונית מטלון²

קול צעדינו ו"ספר שני בשקל"

חודשיים לאחר שפורסם הרומן קול צעדינו כתבה שירה סתיו במוסף "ספרים" של עיתון הארץ ביקורת על אישה אל אחותה,³ ספר מאת יעל משאלי. בביקורתה עסקה סתיו לא רק בספרה של משאלי אלא במגמות רחבות יותר בספרות הישראלית:

בעת הקריאה בו [בספר אישה אל אחותה] לא יכולתי שלא לתהות על הקשר שבין הספר ובין מבצע המכירות. הייתכן ש"ספר שני בשקל" אינו רק מבצע לעידוד הקנייה של ספרים, אלא גם מבצע לעידוד כתיבתם והדפסתם של ספרים מסוג מסוים, במשקל קל, בשפה דלה ובתפיסת עולם לא מאתגרת? בדיוק באותו האופן שגלגל"צ שינתה, האחידה והשטיחה את פני

2 ברצוני להודות ליגאל שוורץ, שבלעדיו מאמר זה לא היה נכתב. שוורץ, שמנחה אותי בעבודת הדוקטורט הוא בעל זכויות כה רבות במחקר שלי עד שאני רואה בו שותף מלא. שוורץ הוא לא רק האיש שסייע לי לפתח את המודל המחקרי שמנסה לשלב בין תחומי הידע השונים שמרכיבים את המערכת הספרותית, אלא גם מי שעודד אותי ליישם את המודל על קול צעדינו. יגאל שוורץ וירון פלג גם הזמינו אותי לדבר בכנס שעסק ברונית מטלון. אני מודה לשניהם על ההזמנה ועל האמון שנתנו בי אף שאני נמצא יחסית בראשית הדרך. אני מודה למשתתפי הכנס על הדיון, על ההערות ועל העצות שזכיתי לקבל לאחר הרצאתי. את התועלת שהייתה לאותו דיון מרתק אפשר לראות במאמר.

ברצוני להודות לענת ויסמן על קריאתה החכמה ועל הערותיה המדויקות, שתרמו רבות למאמר.

רונית מטלון, קול צעדינו, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 84.

3 יעל משאלי, אישה אל אחותה, אור יהודה: כנרת, זמורה-בינת, 2008.

המוסיקה הישראלית; הייתכן ש"ספר שני בשקל" משנה עתה את פניה של הספרות הישראלית?⁴

דברים אלו של סתיו לא היו ייחודיים בשיח הספרותי של סוף העשור הראשון של המאה ה-21. באותה תקופה הגיעה התחרות המסחרית בין רשתות הספרים סטימצקי וצומת ספרים לשיא – המבצעים היו אחד ממאפייניו הבולטים – ומבקרים רבים הזהירו מפני שינויים אלה בהגלי הצריכה ומפני השפעתם על המערכת הספרותית ועל איכותה של הספרות העברית.⁵ מוציאים לאור ואנשי מחקר אף דיברו על השינוי במונחים דרמטיים של קץ הספרות העברית.⁶

באותו הזמן ממש התפרסמו ספרים מורכבים מאוד מבחינה פואטית ותמטית שלא נענו לדרישות המסחריות.⁷ הרומן קול צעדינו, מאת רונית מטלון, הוא אחד הבולטים שבהם. לא רק שהוא מציג פואטיקה מורכבת שאינה עולה בקנה אחד עם התפיסות באשר לאופייה של ספרות שיכולה להיכתב בתקופת המבצעים, הוא זכה להתקבלות מרשימה מצד המבקרים והקהל וזכה בפרסים ספרותיים.⁸ יש המסבירים את חוסר ההלימה בין קול צעדינו לבין אופייה של מערכת הספרות בתקופה שבה נכתב בכך שהרומן של מטלון הוא היוצא מהכלל שאינו מעיד על הכלל. במאמר זה אבקש להציע קו

4 שירה סתיו, "הספר השני", הארץ (30.6.2008).
 5 למשל, אריאל הירשפלד, "הדרדור שאליו הפילו רשתות הספרים הישראליות את עולם הספרים המקומי", הארץ (18.12.2009).
 6 מנחם פרי, "דברים בטקס מפעל חיים: הרהורים מפוכחים", הספריה החדשה מקוון (15.6.2010); ירון סדן, "ספרים בקילו", ynet (1.6.2009).
 7 באותו החודש שבו פורסם קול צעדינו פורסמו גם הספרים האלה: דוד גרוסמן, אישה בורחת מבשורה, בני ברק: הספריה החדשה, 2008; ירמי פינקוס, הקברט ההיסטורי של פרופסור פבריקנט, תל אביב: עם עובד, 2008; לילך נתנאל, המצב העברי, תל אביב: כבל, 2008.
 8 אלו הן כמה מהביקורת המשבחות שקיבל הרומן: עמרי הרצוג, "יריד של חסד", הארץ (8.4.2008); דרור קרן, "מאלוהים שלא הרגתי אותך", ynet (1.4.2008); אסתי סגל, "ייחודו של הקול", גלובס (16.6.2008); יעל ישראל, "על 'קול צעדינו' של רונית מטלון", *Timeout* (10.4.2008). הספר נמכר בכ-20,000 עותקים וזכה בפרס ברנשטיין בשנת 2009.

פרשני אחר, ולקרוא את קול צעדינו דווקא באמצעות התבוננות הקשר שבין שלושה מישורים: המערכת הספרותית, הפואטיקה של היצירה והסופרת עצמה.

נקודת המבט של פלובר - המודל של בורדייה

אבקש לדון בשלושת המישורים באמצעות המודל לייצור תרבותי (cultural production) שהציע בורדייה. לרוב הגישה התאורטית של בורדייה בנוגע לספרות (ובכלל) מזוהה עם ניתוח של מבני-על ולא עם קריאה צמודה של טקסט בודד. אך למען האמת במפעלו התאורטי קיים נדבך שלם שפונה לניתוח ברזולוציה גבוהה יותר ומציע מודל שיסביר את הפואטיקה של יוצר אחד ברגע נתון, ואת הקשר בין הפואטיקה לבין ההקשר החברתי שבו פעל. את המודל פיתח בורדייה בכמה ספרים ומאמרים והדגים אותו על מקרה מבחן ידוע: הסופר גוסטב פלובר והאופן שבו "המציא" פלובר את הסגנון המעורב שלו ברומן החינוך הסנטימנטלי.⁹

המודל של בורדייה, שעוסק כאמור בייצור תרבותי, מתאר מערכת סטרוקטורלית שבה כל כותב נע בין שני קטבים: הדרישה לציית לכללים של נוסח וסגנון, שיהפכו אותו לחלק מהמערכת, והצורך להתבדל ולייחד את עצמו.¹⁰ בניתוח זה יש מקום נרחב למושג "הביטוס", שבורדייה מגדיר כך: "מערכת נטיות הנרכשות במהלך הכשרה מובלעת או מפורשת, אשר מתפקדת כמערכת של סכמות יצרניות". בורדייה מדגיש שההביטוס מאפשר לנקוט אסטרטגיות שונות ואף לאמץ קו אידאולוגי מובלע ביצירה, בלי שהדבר יתקשר לאידאולוגיה של קבוצה חברתית מסוימת או

9 גוסטב פלובר, החינוך הסנטימנטלי: קורות אדם צעיר, מצרפתית: מנשה לוי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978.

10 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, N.Y: Columbia University Press, 1993, p. 72.

לאינטרסים הברורים שלה.¹¹ הביטוי הברור ביותר של ההביטוס הוא ביחסיו החברתיים של היוצר (האופן שבו מתנהל הסופר בעולם החברתי בכלל ובעולם הספרותי בפרט), אך גם ביצירה עצמה (בנושאים שבהם בוחר הכותב לעסוק ובאופן שבו הוא כותב אותם) אפשר לזהות את ההביטוס.¹² זאת ועוד, גם אם יש הלימה בין הייצור של מוצר תרבותי לצריכה שלו (בסופו של דבר השניים יוצרים מערכת של היצע וביקוש), כל אחד מהם פועל פעולה אוטונומית בעלת חוקיות משלה (לכן פעמים רבות ההסבר לבחירה מסוימת של יוצר קשורה ליחסיו המורכבים עם סופרים אחרים ולא דווקא לצרכנים).¹³ עם זאת, ולמרות ההפרדה, בורדייה מציג מודל של יחסים בין הפואטיקה, היוצר והמרחב החברתי-פוליטי-כלכלי שבו הוא פועל. במילים אחרות, המודל שלו עוסק בשלושה רבדים שונים:

- המרחבים והשדות הנושקים לספרות – ובהם המצב הפוליטי, המצב הכלכלי, המתח המעמדי והחברתי.
- היצירה עצמה – מערכות הניגודים הטמונים בה וההשפעות שאפשר לזהות בה (הן ברמה הפואטית הן ברמה התמטית).
- נקודת המבט של היוצר – המיקום שלו בשדות ובמרחבים השונים, ההביטוס שלו, סוגי ההון שברשותו והדרך שבה הוא מגדיר את עצמו ומקדם את יצירתו בתוך השדה והמרחבים השונים (לא אחת על ידי מערכת שלמה של ניגודים).

המודל שמציע בורדייה מבוסס על ההנחה שגם אם כל אחד מהשלושה פועל פעולה אוטונומית בעלת חוקיות משלה, אפשר להבחין גם בהשפעה הדדית (כל עוד מבינים שכאשר תופעה משדה אחד באה

11 פייר בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, מצרפתית: אנבר להב, תל אביב: רסלינג, 2005.

Pierre Bourdieu, "Flaubert's Point of View", *Critical Inquiry* 14 (1988), 12 p. 548.

Bourdieu, הערה 10 לעיל, עמ' 159.

לידי ביטוי בשדה אחר חלה תמורה מסוימת בתכונותיה ואולי אף במהותה).¹⁴

חשוב לציין שהמודל של בורדייה מבקש בסופו של דבר לתאר שדות, כוחות, אפשרויות. במקום לעסוק בפסיכולוגיה, בסוציולוגיה ובפואטיקה של היוצר כשלושה גורמים נפרדים, המודל מבקש להבין באילו תנאים פעל יוצר ברגע מסוים וכיצד התמודד אִתָּם.¹⁵ כאמור, בורדייה הדגים את המודל שלו על פלובר ובכמה מחקרים שונים, בכל פעם בדגש אחר, ולכן ניסיוני להציג בקצרה את טענותיו העיקריות מחייב הפשטה מסוימת. לפי בורדייה, הקשר בין השדות הפוליטיים והכלכליים שבהם פעל פלובר לבין הרומן החינוך הסנטימנטלי ניכר בכמה מישורים: המישור הראשון הוא העיסוק בהביטוס שנמצא במרכז הרומן;¹⁶ המישור השני, הפואטי, הוא המרכזי יותר, ובו בורדייה מציג קשרים מורכבים בין ההקשרים החיצוניים שבהם פעל פלובר ליצירת הסגנון המעורב (שמשלב בין הסגנון הרומנטי לסגנון הריאליסטי, ובין הספרות המורליסטית לספרות שביקשה לפרוק עול חברתי ולהיות רק אסתטית).¹⁷ הקשרים שמתאר בורדייה ענפים ומורכבים: הוא מראה כיצד המתח שבין האצולה המתחדשת לבין הבורגנות הישנה, ובין שתיהן לבורגנות החדשה הביא לחבירה בין המעמדות הגבוהים לספרות; הוא מראה שגם הבחירה איך לכתוב תלויה בפוליטיקה ובכלכלה (אדם שיכתוב רומן ריאליסטי שפונה לקהל הרחב יוכל לזכות בהון כלכלי, אך גם להפסיד הון חברתי).¹⁸ גם אל המישור החברתי הפנים-ספרותי נדרש בורדייה בניתוח שלו, והוא מראה כי הבחירה הסגנונית של פלובר נבעה לא אחת מרצון לבדל את עצמו מיוצרים אחרים או מסלידה שחש כלפי יוצר אחר. בתוך אותה מערכת תנאים, כך טוען בורדייה, פעל פלובר

14 Bourdieu, הערה 12 לעיל, עמ' 541-545.

15 Bourdieu, הערה 10 לעיל, עמ' 32.

16 שם, עמ' 148.

17 בורדייה, הערה 11 לעיל, עמ' 197.

18 Bourdieu, הערה 12 לעיל, עמ' 557.

כשחקן פנימי וחיצוני (הוא היה חלק בלתי נפרד מהסלונים הספרותיים ובכל זאת נחשב תמיד זר), כלומר ההביטוס שלו התאים רק לפרקים לדרישות השדה שבו פעל. השילוב בין מערכת התנאים המשתנה ובין הכלים שעמדו לרשות פלובר הציב אותו לקראת כתיבת החינוך הסנטימנטלי בעמדת סכנה. הוא, שזכה בהכרה ובפרסום לאחר שכתב את מאדאם בובארי, היה חייב להתבדל ולהגדיר את עצמו מחדש לאחר ששלמבו, הספר שכתב לאחר מכן, זכה לביקורות רעות ומצבו הכספי התערער בשל ניהול כושל של נכסיו. הוא הרגיש בעמדת נחיתות מול סופרים אחרים (כמה מהם היו חבריו), שפרסמו יצירות שנחשבו לפורצות דרך באותן השנים.¹⁹ בתנאים אלו הימר פלובר על הסגנון המשולב (הימור שבזמנו לא נחשב בהכרח מוצלח).²⁰

המודל של בורדייה זכה לביקורת. טענו נגדו שהוא משטיח את המורכבות של היצירה הספרותית. טענו גם שהוא מבוסס על אקסיומות סוציולוגיות, כלומר על הנחות יסוד שאי אפשר להוכיחן,²¹ טענה שיש בה מן הצדק. עוד טענו שהמודל שהוא מציע מקיף מדי וכדי ליישמו דרושים נתונים רבים, וכי קשה להשיגם כאשר אין מדובר בסופר שהפך לדמות מרכזית בספרות העולמית, וגם שמיפוי זה הוא מטבעו חלקי ושרירותי (השאיפה להתבסס על כמה שיותר נתונים רק מדגישה כי נתונים רבים אינם ידועים או שהשפעתם לא הוערכה בהכרח כראוי). עם זאת, ולמרות הסייגים, היתרון שיש במודל של בורדייה – האפשרות לקשור באופן שאינו פשטני בין הפואטיקה להקשרים השונים – הוא משמעותי לדיון במאמר זה, ולכן אשתמש בו, מתוך מודעות לליקויים ובהתאמות מסוימות.

19 גוסטב פלובר, מאדאם בובארי, מצרפתית: אירית עקרבי, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1991; גוסטב פלובר, שלמבו, מצרפתית: אריה חשביה, תל אביב: לדורי, 1986. להרחבה על חייו של פלובר בתקופה שבה כתב ופרסם את החינוך הסנטימנטלי ראו: אנרי טרויה, פלובר, מצרפתית: יורם ברונבסקי, ירושלים: שוקן, 1988, עמ' 132-196.

20 Bourdieu, הערה 12 לעיל, עמ' 552-555.

Jonathan Eastwood, "Bourdieu, Flaubert, and the Sociology of 21 Literature", *Sociological Theory* 25, 2 (2007), pp. 149-169.

רטוריקה של דחיכות וחוסר אונים נרכש

יישום המודל של בורדייה ובחינה של המרחבים והשדות שהציע בו – היינו המצב הפוליטי, המצב הכלכלי, המתח המעמדי והחברתי ועוד – ביחס לתקופה שבה פורסם קול צעדינו, מגלה שבכל אחד משדות ומרחבים אלה היה משבר.

המציאות הפוליטית של שנת 2008, לאחר מלחמת לבנון השנייה, הייתה מציאות של חוסר אמן בשלטון, והוא בא לידי ביטוי בשני מישורים: חוסר אמן ביכולתה של ההנהגה להתמודד עם האתגרים הביטחוניים והכלכליים העתידיים, וחוסר אמן במערכת הפוליטית בשל פרשיות שחיתות שבהן היו מעורבים שרים בממשלה (ובכלל זה ראש הממשלה).²² עוד תרמה לתחושת המשבר העובדה שעל פי הפרשנות הישראלית (זו ההגמונית לפחות) האירועים שהתרחשו בעשור הראשון של המאה ה-21 חיזקו את התודעה בציבור הישראלי בדבר חוסר היכולת של המדינה לפתור את הקונפליקט עם הפלסטינים ועם שאר אויביה באמצעות פתרון מדיני או צבאי.²³ גם האמונה בכוח הייצוג הדמוקרטי וביכולתה של המערכת הדמוקרטית למשול ולפתור בעיות נשחקה באותו עשור.²⁴

22 לדוגמה ראו: דגני אבני, "האם יש טעם ללכת לבחירות ומה תשיג המדינה", "אינרס הדעה הטובה", "ישראל מדינת חוק", סקרי גיאוקרטוגרפיה (2008.7.7), (2008.7.28) בהתאמה. לפי סקרים אלו 70% מהנשאלים חושבים שצריך ללכת לבחירות. אצל 32% הסיבה לכך היא כישלון הממשלה להביא שקט ביטחוני בצפון ובאזור עוטף עזה, אצל 30% הסיבה לכך היא השחיתות השלטונית. ל-53% מהנשאלים יש דעה רעה על ראש הממשלה דאז אהוד אולמרט, 64% חושבים שהוא צריך להתפטר. 61% מהנשאלים סבורים שהמטרה לא פועלת בצורה אובייקטיבית, רוב הציבור (50%-75%) סבורים שהגופים האמונים על שמירת שלטון החוק למעשה פוגעים בו.

23 כגון הבחירות ברשות הפלסטינית וניצחון החמאס (פברואר 2006); השתלטות ממשלת החמאס על רצועת עזה (יוני 2007); מבצע "עופרת יצוקה" (דצמבר 2008); הבחירות בישראל וניצחון הימין (פברואר 2009). למחקר על השפעת אירועים על הציבור ועל עמדותיו, ראו: עודד לוונהיים וגדי היימן, "שכר הולם: נקמה והמערכה הישראלית", פוליטיקה 17 (2008), עמ' 97-110; שאול קמחי ויוחנן אשל, "הציבוריות של ראש ממשלת ישראל אולמרט ושל מנהיג חיובאללה נסראללה לפני ואחרי מלחמת לבנון השנייה", מגמות 1 (2011), עמ' 66-85.

24 יגיל לוי, "כיצד דמוקרטיזציה מחוללת לוחמות – מלחמת לבנון השנייה",

התחושה הכפולה – מצד אחד תחושה שהמדינה נתונה במשבר המחייב תגובה, ומצד שני תחושה שהיכולת של הפרט ושל החברה לשנות את המציאות מוגבלת – אפיינה גם את השדה הכלכלי. בלי להתעמק או להיכנס לפולמוס בשאלה מתי בדיוק הפכה ישראל למדינה קפיטליסטית, אפשר לראות כי בתהליך זה היו כמה שלבים. אחד המשמעותיים שבהם התרחש בעשור הראשון של המאה ה-21, כאשר בצל המשבר הכלכלי שגרמה האינתיפאדה השנייה נקטה ממשלת ישראל כמה צעדים כלכליים שהפכו את המשק הישראלי למשק נאו-ליברלי.²⁵ אותם צעדים, שצמצמו את מדינת הרווחה

פולטיקה 17 (2008), עמ' 111-129; דן כספי ואלינוור לב, "אמריקניזציה מוקדמת: מדיה חדשים במערכת הבחירות לכנסת ה-18", קשר 18 (2009), עמ' 6-16.

25 אמיר בן פורת, כיצד נעשתה ישראל קפיטליסטית, חיפה: פרס, 2011. לטענתו של בן פורת, למרות התרומה הסוציאליסטית שישראל טיפחה בראשית דרכה, המדינה וראשיה (ובייחוד בן-גוריון) עודדו בשם הממלכתיות את הכלכלה הקפיטליסטית; מיכל פרנקל, חנה הרצוג ויהודה שנהב, "קפיטליזם לאומי: בין מפעלי יס-המלח לעיר הוורדים", תיאוריה וביקורת 9 (1996), עמ' 15-40. הטענה של פרנקל, הרצוג ושנהב היא שהמתח שבין בעלי המפעלים (וההון) לבין המעמד העובד התפתח בישראל (ולפני הקמת המדינה בתקופת המנדט), באופן שונה מאשר בחברות אחרות. בישראל (וביישוב העברי שלפני קום המדינה) שימשה הזהות הלאומית מכשיר המצדיק את חלוקת ההון הקפיטליסטית והפכה את התעשייה לצורך לאומי ואת התעשיינים לגיבורים לאומיים. אותה תופעה של "קפיטליזם לאומי" החלה להשתנות בשנות השמונים, כאשר בעלי ההון לא נזקקו עוד לאידאולוגיה הלאומית כדי להצדיק את עושרם ואת מעשיהם; Avi Kay, "From Altneuland to the New Promised Land: A study of the Evolution and Americanization of the Israeli Economy", *Jewish Political Studies Review* 24 (2012), pp. 99-128. קיי מתאר את השינוי בכלכלה הישראלית כתהליך שהחל בתוכנית הכלכלית הראשונה של ממשלת בגין ב-1977 והביא לאחר כ-25 שנה להפרטה מלאה של המשק. אותו תהליך של הפרטה הגיע למיצוי בשנים 2007-2009. קיי, יש לציין, אינו רואה בתהליך זה דבר שלילי, ועליית התל"ג הלאומי משמשת לו אמצעי להמחשת התועלת שבתהליך. ראו גם: חנה הרצוג, "מבט דורי ומגדרי על מחאת האוהלים", תיאוריה וביקורת 41 (2013), עמ' 69-96. הרצוג רואה במחאה החברתית של 2011 תוצר של חוויה דורית וטוענת שתהליך ההאצה של החברה הישראלית לכיוון הנאו-ליברליזם התחיל ב-2003 (עמ' 86). ב-2006 החלה להתגבש תחושה חדשה של חוסר אונים אל מול המערכת הכלכלית (עמ' 87). וכן: בנק ישראל (כותב לא חתום), "פרק א': המשק והמדיניות הכלכלית", המשק הישראלי 2008, 2009, עמ' 1-34, קובע שהחל מהמחצית השנייה של 2008 חלה האטה בכל המדדים של צמיחת המשק. האטה זו קשורה למשבר הכלכלי העולמי, אך גם למאפיינים אחרים של

והעבירו חלק גדול מהשליטה בשוק לידיים פרטיות, הביאו לצמיחה מסוימת במשק (בהתחלה לפחות), אך בר בבר עם הצמיחה במגזר העסקי התחדדה גם תחושת המשבר.²⁶ כאמור, גם כאן אפשר לזהות את אותה הכפילות: תחושה שהמצב הוא מצב חירום ויש להגיב עליו לצד תחושה שאי אפשר לשנות את המציאות החיצונית.²⁷

מערכת היחסים שבין הספרות העברית לחברה מורכבת מכדי שאוכל להקיף אותה במאמר זה. אם זאת די להתמקד במחקר שעסק בספרות העברית בעשורים האחרונים כדי להבין שמדובר במערכת יחסים מורכבת. ואכן חוקרים שונים תיארו אותה בדרכים שונות. היו שטענו כי בעשורים האחרונים מתרחש תהליך של התנתקות הספרות העברית מהמצב הפוליטי (והתנתקות של הסופרים מהתפקיד המסורתי של "הצופה לבין ישראל").²⁸ אחרים טענו כי אף שבספרות העברית מתרחשים שינויים, ואלה משפיעים על העמדה הפוליטית של הספרות העברית, בסופו של דבר הספרות העברית עדיין לא ויתרה על תפקידה הציבורי-פוליטי-חברתי.²⁹ לפי גישה זו, עצם קיומם של סופרים שבאים מרקע שונה ומספרים סיפורים שונים אינה מאיימת על הספרות הישראלית, אלא נותנת לה משנה תוקף.³⁰

המשק הישראלי. לסיים אציין כי הוגים שונים השתמשו בשמות שונים כדי לתאר את המערכת הכלכלית ואת השלכותיה, למשל המצב הפוסט-מודרני, קפיטליזם מאוחר, נאו-ליברליזם, פוסט-פורדיזם ועוד. מאחר שעבודתי אינה מבקשת לאתגר הגדרות ותאוריות מתחום הכלכלה אלא רק להבין את השפעתה, לא אכנס לדיון מושגי אלא אשאר נאמן להוגה שאצטט ובכלל זה למינוח המשמש אותו.

26 הרצוג, שם, עמ' 78; אורי רם ודני פילק, "ה'14 ביולי של דפנה לוי: עלייתה ונפילתה של המחאה החברתית", תיאוריה וביקורת 41 (2013), עמ' 17-44.

27 David Harvey, "Neoliberalism as Creative Destruction", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 610 (2007), pp. 22-44.

28 ראו לרוגמה: דן מירון, "מיוצרים ובונים לבני בית", אם לא תהיה ירושלים: מסות על ספרות עברית בהקשר תרבותי פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987, עמ' 9-92; חנן חבר, "השיח החדש בישראל: עשרים וחמש שנה להופעת ערבסקות", תיאוריה וביקורת 41 (2013), עמ' 299-310.

29 Smadar Shiffman, "Orly Castel Bloom and Yoel Hoffmann: on Israeli Postmodern Prose Fiction", *Hebrew Studies* 50 (2009), pp. 226-227.

30 יגאל שורק, "הסיפורת העברית: העידן שאחרי", אפס שתיים 1 (1995), עמ' 7-15.

כך או אחרת, כאשר בוחנים את הספרות בסוף העשור הראשון של ה-21 מגלים שייתכן מאוד כי שתי המגמות קיימות בד בבד ומשתלבות בתחושת המשבר הכללית. מצד אחד השיח הספרותי בישראל מתנהל מתוך תחושה של חירום ומדגיש את המחויבות של הסופר ושל הספרות להגיב על המצב הכלכלי והפוליטי. מצד שני קולות מרכזיים בשיח הספרותי מדגישים את חוסר האונים ואת חוסר היכולת להשפיע על המצב הפוליטי, ואף דורשים מסופרים ומסופרות למשוך את ידיהם מעניין זה ולשוב ולהתרכז בספרות.

את צמד המגמות המנוגדות אפשר להגדיר באמצעות המושגים "חוסר אונים נרכש" (learned helplessness) ו"מצב חירום" – המבטאים שני מבני עומק מנוגדים בפואטיקה של התקופה ובשיח הספרותי. המושג "חוסר אונים נרכש" מקורו בפסיכולוגיה ההתנהגותית (לימים הוא הפך למושג מרכזי מאוד בפסיכולוגיה החיובית), והוא מתאר מצב שבו סובייקט מפסיק לנסות להשפיע על המציאות מכיוון שהוא חסר אונים למולה.³¹ המושג "מצב חירום" מופיע בהגותו של קרל שמיט (כדבר חיובי),³² והורחב על ידי אגמבן.³³ במצב חירום הדרישה להיות פוליטי גוברת על כל שיקול אחר. מאפיין נוסף של מצב חירום הוא האיום התמידי. במצב חירום תמיד דבר מה חיצוני מאיים על האומה, והאדם הפרטי (והסופר) נתון בסכנה תמידית של פגיעה פיזית או כלכלית. מצב החירום, חשוב להדגיש, הוא אינו גורם

Lyn Y. Abramson, Martin E. Seligman and John D. Teasdale, "Learned Helplessness in Humans: Critique and Reformulation", *Journal of Abnormal Psychology* 87 (1978), pp. 49-74. המאמר המצוטט מייצג ענף מחקרי שלם שביקש להבין את התחום על סמך ניסויים של פסיכולוגיה חברתית. לפי המאמר, "חוסר אונים נרכש" הוא מצב שבו הסובייקט חווה כישלון אובייקטיבי ככישלון סובייקטיבי ובעקבות כך מפנים את תחושת הכישלון ואינו מבקש לשנות את המציאות גם כאשר זו מפריעה לו. המחקר בתחום עסק בעיקר בשאלה מהם התנאים שבהם אדם יגיע למצב של חוסר אונים נרכש ואילו תכונות אופי של אדם מקשות או מקלות עליו להגיע למצב כזה.

32 קרל שמיט, תיאולוגיה פוליטית, תל אביב: רסלינג, 2005.

33 Giorgio Agamben, *State of Exception*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.

חדש בספרות העברית. הוא מופיע במידות שונות של חומרה בספרות העברית לדורותיה, והוא גם אינו ייחודי לה.³⁴

הדיניקה של המבצעים ומערכת האילוצים של הספרות בשנת 2008

את המאמר פתחתי באחת התופעות המשמעותיות בשיח הספרותי של סוף העשור הראשון של המאה ה-21 – התחרות בין רשתות הספרים, והמבצעים שהציעו והפכו לסימן ההיכר של אותה תחרות. ציינתי שיש המייחסים השפעה דרמטית למבצעים וטוענים שלא רק על הרגלי הצריכה הם משפיעים, אלא על המערכת הספרותית כולה ועל הפואטיקה עצמה. היו שהרחיקו לכת וטענו שמבצעים מביאים לאיונה של הספרות העברית.

למרות תמימות הדעים או לכל הפחות ההסכמה הרחבה בקרב שחקנים בשדה הספרותי בנוגע למבצעים ולהשפעתם על שוק הספרים והספרות העברית, בחינת כלל הנתונים של אותה התקופה מגלה מציאות מעט שונה. המבצעים אכן השפיעו במידה מסוימת על הרגלי הרכישה של הקונים, על מספר העותקים שנמכרו בפועל, על חלוקת המשאבים בין הסופרים וההוצאות, על חלוקת השוק בין הרשתות והחנויות הפרטיות ועל כמה משתנים נוספים.³⁵ עם זאת, ובלי להמעיט בערך השינויים שחוללו המבצעים, את נתוני היסוד של השוק הם לא שינו. קרי, הם לא הגדילו, גם לא הקטינו, את מספר משקי הבית שרוכשים ספרים, או את ההוצאה הלאומית על ספרים, כפי שעולה מהטבלה שלפנינו:³⁶

34 דוגמה לדיון על מצב החירום בספרות העברית ראו: חנן חבר, בכוח האל: תיאולוגיה פוליטית בספרות העברית המודרנית, תל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2013. דוגמה לחשיבות מצב החירום בספרות הדרום-אפריקאית של תקופת האפרטהייד ראו: Louise Bethlehem, *Skin Tight: Apartheid Literary and its Aftermath*, Unisa: Brill, 2006.

35 רוני בר צורי, צרכנות ספרים בשבוע הספר, ירושלים: משרד התמ"ת, 2009.

36 רוני בר צורי, צרכנות ספרים בשבוע הספר: יוני 2012, ירושלים: משרד התמ"ת, 2012, עמ' 15.

התפתחות הוצאות משקי בית על ספרי קריאה ועיון במוצעי חודרש, בשנים 2004-2011

סעיף/שנה	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
% מ"ב שקונים ספרים	9.8	9.6	8.8	9.5	8.7	7.8	8.4	7.6
מספר מ"ב שקונים ספרים, באלפים	191.1	191.9	178.4	196.3	183.8	165.1	182.5	169.1
הוצאה ממוצעת למ"ב שקונים ספרים, בשקלים	243.0	227.7	243.2	262.4	270.2	228.3	269.8	252.3
% שינוי שנתי בהוצאה ממוצעת	-	6.3-	6.8	7.9	3.0	15.5-	18.2	6.5-
סך ההוצאה השנתית של מ"ב יחיד, בשקלים	2,916.0	2,732.4	2,918.4	3,148.8	3,242.4	2,793.9	3,129.6	3,027.6
סך ההוצאה השנתית כמשק, במיליוני שקלים	557.26	524.3	520.66	618.1	596.0	452.2	571.2	512.0

מקור: עיבודים מיוחדים של המינהל לתכנון וכלכלה במשרד התמ"ת לסקרי הוצאות המשפחה של הלמ"ס לשנים 2004-2011.

לצד המבצעים חלו שינויים נוספים בשוק הספרים, והשפעתם הן על הפן המסחרי של הענף הן על המערכת הספרותית כולה היו דרמטיים לא פחות. אחד השינויים הוא המעבר של רוב השוק לשיטת המשגור (קונסיגנציה). מעבר זה הפר את האיזון ביחסי הכוחות בין הוצאות הספרים לרשתות המכירה, בכך שהפך את הוצאות הספרים לספקיות אשראי של רשתות המכירה. שיטה זו אפשרה לרשתות להחזיק ספרים רבים בלי לשלם עליהם, ואף להחליף את המלאי מדי כמה חודשים.³⁷ המשגור הפך את שוק הספרים משוק המבוסס על סחורות לשוק בעל מאפיינים של שוק הון. שינוי זה חבר למגמה אחרת: בשנת 2005 נמכרה רשת סטימצקי לקרן הון הסיכון "מרקסטון", והקרן שאפה במוצהר למקסם את הרווח שלה באמצעות פעילות בשוק ההון לנגזרותיו השונות.³⁸

את הדיון במאפיינים המורכבים של שוק הספרים ובהשפעתם מוטב להשאיר למאמר שייחד לכך, עם זאת היה לי חשוב להביאם ולו כדי להראות שבשעה ששוק הספרים מתנהל לכאורה באופן אוטונומי (או כמעט אוטונומי), שאינו קשור למרחבים הפוליטיים והכלכליים שהזכרתי, ניכרות גם בו מגמות שמחזקות את שני הדפוסים שציינתי מעלה; אפשר להבין כיצד גם בשדה הספרותי השינויים הגדולים מעוררים תחושה של מצב חירום ושל חוסר אונים נרכש.

לצד שני הדפוסים הללו, ולעתים בהמשך ישיר שלהם, התפתחה בספרות העברית מערכת של ניגודים ומוסכמות, בחירות ואילווצים, ובמידה רבה עיצבה את הספרות שנכתבה בתקופה הזו. כמה מהניגודים ומההסכמות הם המשך ישיר של התנאים שהיו קיימים קודם לכן, או התעצמו בשל השינויים במערכת. תופעות אחרות קשורות ללא ספק לתמורות שחלו במערכת הספרותית בעקבות השינויים בשוק הספרים.

37 אפרת אדיר, "סטימצקי עוברת לקונסיגנציה ופוגעת בהוצאות הספרים", *Bizportal* (5.9.2007); גלי ברגר, "מהפכה בשוק הספרים: סטימצקי תשלם להוצאות רק לאחר שהספרים יימכרו", *הארץ* (29.8.2007); אבישי עובריה, "משגור – זה כל הסיפור", *גלובס* (24.4.2014).

38 חגי עמית, "כל הדרך לקריסה הגדולה ביותר בשוק ההון הישראלי", *דהמורק* (3.5.2014).

בין הניגודים שהיו קיימים קודם לכן, וייתכן שהתחזקו בסוף העשור הראשון של המאה ה-21, אפשר למנות את הדיכוטומיה הבסיסית בין הספרות היפה לספרות המסחרית-בידורית. ניגוד זה היה לאחד הניגודים המרכזיים בשיח הספרותי בתקופה הזו.³⁹ חשוב מכך, הוא זכה באותה תקופה לניסוח מחדש שקישר בין עצם קיום המבצעים לבין עלייתה של הספרות הבידורית וירידתה של הספרות היפה.⁴⁰ נוצרה אפוא מערכת פואטית שלמה של ניגודים בין ספרות שראו בה ספרות מתוחכמת, הנמדדת על פי אמות מידה אמנותיות ועל-זמניות, לבין ספרות פשוטה, שנועדה בעיקר להתחנף לקהל ולמכור עותקים רבים ככל האפשר. אך גם מתח זה אינו פשוט כפי שהוא נראה. אמנם קיימת הבחנה בין ספרות מסחרית-בידורית לספרות איכותית, אך גם הספרות היפה צריכה להימכר, ולרוב ניכרת הלימה מסוימת בין ספרות שזוכה להכרה לספרות שנמכרת. רוצה לומר, לא כל ספר שעותקים רבים ממנו נמכרים נחשב לספרות יפה, אך ברוב המקרים ספר שלא נמכר לא יזכה לא בהכרה ממסדית ולא בפרסים.⁴¹

מערכת נוספת של אילוצים, שגם היא לא חדשה, אך במוכנים רבים זכתה לעיצוב מחדש באותה התקופה, היא הבכורה שזכתה לה סוגת הרומן והמרכזיות הבלתי מעורערת של הריאליזם. הבכורה של הרומן

39 לביקורת על המסחריות של הספרות בשנות השבעים ראו: דן מירון, "רומאנים, רומאנים, ממעשיה לתעשייה", ידיעות אחרונות (6.6.1975); לביקורת דומה בשנות השמונים ראו: אמנון נבות, "הערכת עצמנו ב-250,000 עותקים", מאזניים ס"ד, 1-2 (1989), עמ' 57-63; ובשנות התשעים ראו: צפריה גר, "על מצבו של סופר, או איכות הסביבה", מאזניים ס"ט, 2 (1994), עמ' 23 (מאמר זה, יש לציין, התפרסם בחוברת שעסקה ביחסים שבין מכירות, כלכלה ושיווק לספרות, ובה הובאו גם עמדות שראו בהפיכת הספרות למסחרית יותר דבר חיובי. לדוגמה ראו: דליה מגנט, "אני מוכר משמע אני קיים", מאזניים ס"ט, 2 (1994), עמ' 13-14).

40 עמיחי שלר, "לכתוב ולשרוף", *ynet* (6.12.2009); הירשפלד, הערה 5 לעיל.

41 ביקורת על התופעה אפשר לראות בדברים שנאמרו בכתבה הזאת: מיה סלע, "ביקורת על פרס ספיר: בראש הוועדה צריך לעמוד איש ספרות מובהק", הארץ (18.8.2009). את ההלימה בין ספרים שזוכים להכרה לספרים שמוכרים אפשר למצוא ברשימת הספרים שזכו באות ספר הזהב מטעם התאחדות המוציאים לאור בישראל (שם) יש הלימה בין ספרים שזכו בהכרה ממסדית, כמו פרסים, כנסים ומחקר, לספרים שנמכרו בעותקים רבים). ראו: אתר "התאחדות הוצאות הספרים בישראל".

על פני הסוגות האחרות היא כאמור לא חדשה, אך נעשתה משמעותית יותר בתקופת המבצעים, כאשר המערכת הספרותית כולה פעלה מתוך תפיסה או אמונה שזוהי הסוגה שהקורא מעדיף. גם מרכזיותו של סגנון הכתיבה הריאליסטי הוא תופעה שתועדה ונחקרה בספרות העברית קודם לכן, אך בתקופה זו הפך הסגנון הריאליסטי לשליט כמעט אבסולוטי במערכת הספרות הישראלית.⁴² סגנונות אחרים, כמו הכתיבה הפוסט-מודרנית או ההיפר-ריאליזם, שקודם לכן היה להם מקום נכבד במערכת, נעלמו כמעט לחלוטין באותה תקופה.⁴³

גורם נוסף שעיצב את מערכת הניגודים והתנאים והאילוצים שבהם פעלה הספרות העברית בתקופה שבה פורסם קול צעדינו הוא עלייתו של הסיפור האוטוביוגרפי. כאשר בחן יגאל שוורץ את היחס של הקוראים אל היצירה סיפור על אהבה וחושך, שפורסמה כמה שנים קודם לכן, הוא מצא שדווקא האוטוביוגרפיה, שהיא לכאורה היצירה הפרטית והאישית ביותר, הביאה קוראים רבים להזדהות עם הסיפור הלאומי.⁴⁴ אותה הזדהות, כך טען שוורץ, הייתה משמעותית במיוחד בתקופה שבה קוראים רבים חשו צורך לעצב מחדש זהות פרטית בתוך הקולקטיב הלאומי, שחווה שינויים מפליגים בעשורים האחרונים. הכתיבה האוטוביוגרפית מזוהה פעמים רבות עם הקבוצה המכונה אחוס"לית, שבמשך כמה עשורים הייתה קבוצה הגמונית, ואילו באותה תקופה חוותה משבר זהות ולא רק שאיבדה כמעט לחלוטין את כוחה, אלא נוכחה לדעת שמצב הדברים הוא כנראה בלתי הפיך.⁴⁵

תמר הס – שחקרה אוטוביוגרפיות בדומה לשוורץ ומצטטת את מחקרו – טענה כי לאוטוביוגרפיה בספרות הישראלית העכשווית

42 מירון, הערה 39 לעיל.

43 שלו, הערה 40 לעיל.

44 עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, ירושלים: כתר, 2002; יגאל שוורץ, פולחן הסופר ודת המדינה: זמר נוגה של עמוס עוז, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, 2012.

45 ברוך קימרינג, קץ שלטון האחוסלים, ירושלים: כתר, 2001; דנה אולמרט, "אימהות לחיילים בספרות הישראלית: המקרה של 'אשה בורחת מבשורה' מאת דוד גרוסמן", מכאן יז (2017), עמ' 59. קימרינג הוא השזיע את ראשי התיבות אחוס"לים לציון אשכנזים, חילונים, ותיקים, סוציאליסטים ולאומיים.

כמה תפקידים. היא משמשת לקוראים תחליף לכדיון, שאינו עונה עוד במלאו על דרישותיהם. הכתיבה האוטוביוגרפית, לפי הס, בהיותה ספרות שמאתגרת את הקוראים וקוראת תיגר על הערכים המקובלים, מחליפה לעתים את הכדיון, שנהיה בידורי ומסחרי יותר ויותר.⁴⁶ בתקופת המבצעים יש עדיפות מסוימת לכתיבה אוטוביוגרפית או לכתיבה העוסקת בסיפור החיים של הסופר.⁴⁷

עוד מרכיב במערכת האילוצים שכדאי לתת עליו את הדעת הוא המגדר. אף על פי שרבים מהקוראים הם למעשה קוראות, ומאז שנות השמונים נשים נוכחות מאוד במערכת הספרותית של ישראל, עדיין טוענים רבים שהמערכת מוטה לטובת גברים ואף עוינת סופרות נשים (ובפרט את רונית מטלון) ומפגינה כלפיהן אלימות.⁴⁸ גם השייכות העדתית היא גורם במערכת האילוצים שמעצבת את המרחב הספרותי. הסיפור המזרחי הוא אמנם חלק בלתי נפרד מהספרות הישראלית מאז שנות השישים, והמחקר והביקורת החלו אף הם לעסוק בסיפור המכונה "מזרחי", אך עדיין מדובר בסיפור שנחשב שולי ומינורי ופעמים רבות נתפס כסיפור המנוגד לסיפור ההגמוני. הדבר בא לידי ביטוי גם בהפרדה המרחבית בין הסיפור האשכנזי (ההגמוני), שמתרחש במרכז, לסיפור המזרחי, המתרחש בשוליים.⁴⁹

מובן שלצד האילוצים והתנאים שמניתי יש רבים שלא הזכרתי. אך גם בלי להתיימר להידרש לכל הרכיבים במערכת הספרותית ולנסות לכמת את השפעתם, נוכל לעבור לשלב הבא ולשאול כיצד מערכת התנאים והאילוצים שתארת משתקפת ברומן קול צעדינו.

Tamar Bat-Zion S. Hess, "The Confessions of a Bad Reader: Embodied Selves, Narrative Strategies, and Subversion in Israeli Women's Autobiography", *Prooftexts* 27, 1 (2007), p. 153.

47 אריק גלסנר, "עשר הערות על העשור האחרון בספרות+המלצות", מבקר חופשי (הבלוג של אריק גלסנר), 15.4.2010.

48 שי רודין, "אלימות ספרותית נגד נשים סופרות", כיוונים חדשים 20 (2009), עמ' 223-254.

49 Yochai Oppenheimer, "Representation of Space in Mizrahi Fiction", *Hebrew Studies* 53 (2012), pp. 335-364.

מצב החירום של מוריס, חוסר האונים הנרכש של לוסט

שני הדפוסים שהצגתי לעיל – מצב חירום וחוסר אונים נרכש – באים לידי ביטוי ברומן קול צעדינו בעיקר דרך שתי דמויות: מוריס (האב) ולוסט (האם). מוריס, אביה של הילדה – שהיא גם המספרת – הוא ביטוי מובהק לרטוריקה של מצב החירום:

ה"סֹחֶבָה", שהוא הארגון הפוליטי שהקמתי לענייני עדות המזרח ומצבן, קיימה למופת את החלטתה להיות פעילה, לדרבן ולעורר את הציבור שלנו ולהסביר לו את בעיותינו. אנשי הביטאון "המעורר" שבעריכתי, והאינטליגנטיים שבינינו, ירדו לפעילות בתוך יתר חברי ה"סֹחֶבָה" בשכונות. [...] בינתיים, לצערנו הרב, מצבה הכלכלי של עדתנו לא זכה לשום התפתחות לטובה והיה הולך ומידרדר, במיוחד מהבחינה המוראלית והמוסרית שנפגעו קשה מהמדיניות "החינוכית" והתעמולתית של ה"פְּנְגוּריוֹנִיזְם". הרדיפות, הרמאות והזעם הגבירו את לחצם על המוני העם הספרדי שהיו נתונים כאילו בכלא.⁵⁰

מוריס חש שהוא נתון באיום ממשי ואין לו ברירה אלא לפעול. יתרה מזו, הוא קושר בין הפעולה לבין הכתיבה הספרותית:

דרך אחת ראיתי והיא לעלות על הכתב את המצב, כלומר עשיית מחקר וכתובת ספר בנידון. בדברים אלו סיימתי את הופעת הראשונה בפני ה"סֹחֶבָה" באותה מסיבה בשכונת התקווה. הייתי מוכן להתמסר כולי לכתיבת ספר שיכלול את כל זוויות הבעיה ופתרונה.⁵¹

בעוד דמותו של מוריס מבטאת את מצב החירום או את הרטוריקה של מצב החירום, דמותה של לוסט היא ביטוי לחוסר האונים הנרכש.

50 מטלון, הערה 2 לעיל, עמ' 174.

51 שם, עמ' 341.

את חוסר האונים של לוסט אפשר לראות, למשל, בשיחה שהיא מנהלת עם הרב שאצלו היא עובדת. הרב מתייחס אליה כאל ילדה:

הרב נתנאל אמר: "לבנה", והיא אמרה: "כן". הרב נתנאל אמר: "אני רוצה לשוחח אתך על משהו." והיא שאלה: "על מה אתה רוצה לדבר אתי?" הרב נתנאל אמר: "את לבד עם שני ילדים מתבגרים ותינוקות. מוריס לא יבוא, ואם הוא יבוא זו תהיה צרה צרורה." והיא אמרה: "לא, הוא לא יבוא." הרב נתנאל אמר: "קשה לך. את צריכה לדאוג לשני הגדולים, שלא ידרדרו חס ושלום." היא אמרה: "חס ושלום."⁵²

אחד המאפיינים של חוסר אונים נרכש הוא החזרה של האדם הבוגר לעמדת הילד חסר האונים. אך אותה פסיביות, חשוב לציין, אינה מאפיינת את התהליך כולו; היא רק התוצר שלו. רוצה לומר, תוצר של תהליך שבו האדם מנסה דווקא לשנות את המציאות ובכל פעם מחדש נכשל, עד שהוא מגיע לתובנה – שהיא פעמים רבות שגויה – שאין בכוחו לשנות את המציאות. תהליך דומה ניכר שוב ושוב אצל לוסט, ולמן ההתחלה:

כנראה שהושאה נגד רצונה.

כנראה שעונתה.

כנראה שהוכתה בהריונה.⁵³

לוסט מחליטה לברוח עם מוריס כנגד כל הסיכויים. צעד אמיץ זה משנה את המציאות ומחליף אותה ממערכת היחסים האלימה. אך גם ניסיון זה מסתיים בכישלון. מוריס נוטש, ולוסט נותרת לבד עם שלושה ילדים, ובליבה אמונה שמוריס בגד בה עם אמה:

52 שם, עמ' 164.

53 שם, עמ' 58.

אבל אז, כשהאמא זרקה את עצמה (נונה אמרה: "זרקה את עצמה"), היא אמרה אולי משהו אחר של רתיחה, לא את "זה", לא את הדבר הזה שהיה טמון בה שנים, אמת או שקר, חצי אמת או חצי שקר, ונולד בבת־אחת, שלם עם כל האברים, בנסיבות אחרות אולי, במקום וזמן אחרים (כמה מקומות היו, יכלו להיות בכלל?): "הכול אני יודעת, הכול", אמרה האמא. "הוא סיפר לי הכול, מוריס", אמרה. "זאת הנונה ששכנעה אותו כל הזמן לשכב אתה", אמרה. "זאת שקוראת לעצמה האמא שלי, רצתה שהוא ישכב אתה כל הלילות שהוא בא אצלה", אמרה. "מאחורי הגב שלי כל הלילות הזה שלו ושלח", אמרה, "כל הלילות".⁵⁴

לאורך הרומן לוסט מנסה לא פעם לשנות את המציאות הכלכלית שלה – ונכשלת. בתמונה אחת, שמדגישה את חוסר היכולת שלה לחולל שינוי שכזה, מתרחש עימות בין האם לחלפן כספים שרימה אותה. היא אמנם מצליחה לקבל את כספה חזרה, אך חווה שוב ובעוצמה רבה את חוסר האונים:

"ואז הראיתי לו, " סיפרה [לוסט] בעיניים בורקות: ברגע שמנה את הכסף, לקח ממנה את חבילת השטרות, פרצה בזעקות "גנב! גנב!", תפסה אותו בצווארון הסוודר שלו ולא הרפתה ממנו גם כשניסו להפריד ביניהם. הוא התחנן על נפשו, החזיר לה את כל כספה ונמלט. "הוצאתי ממנו את מה ששלי", אמרה בחיוך עייף קצת, מחליק או מדלג על משהו. רק כעבור שנים צץ משומקום הזנב של הסיפור, סופו: אחרי התגרה עם החלפן איבדה את הכרתה, התעלפה מעוצמת ההתרגשות והמאמץ. היא מצאה את עצמה כעבור זמן שרועה על המדרכה המזוהמת, פרצופים זרים גוחנים מעליה, פניה וצווארה שטופים במים, וכשפקחה את עיניה לא ראתה כלום.⁵⁵

54 שם, עמ' 270–271.

55 שם, עמ' 353.

אם כן, אצל מוריס היחס אל הספרות, או ליתר דיוק אל הכתיבה, מבטא את הרטוריקה של החירום, ואילו אצל לוסט הפנייה אל הספרות מבטאת את חוסר האונים הנרכש. הרומן מספר כי הספר האהוב על לוסט, שאליו חזרה שוב ושוב, הוא הגברת עם הקמליות⁵⁶ – ספר המספר על דמות המתאפיינת אף היא בחוסר אונים (המזכיר את חוסר האונים הנרכש). עוד נחזור אל חוסר האונים הנרכש ואל הרטוריקה של החירום, כפי שהם באים לידי ביטוי אצל מוריס ולוסט, אך לפני כן ברצוני לרונן בניגודים אחרים שהתקיימו במערכת הספרותית בתקופה שנכתב הרומן והשפעתם ניכרת בו.

הניגודים שאפיינו את מערכת הספרותית ב־2008 וביטוים בקול צעדינו

אפשר לראות ביחסם השונה של מוריס ולוסט אל הספרות ביטוי לאחד הניגודים המרכזיים שאפיינו את המערכת הספרותית של שנת 2008 – הניגוד שבין הספרות האיכותית לספרות הבידורית. מוריס מזהה את עצמו עם הספרות היפה; זו שיש לה ערך מוסף.⁵⁷ לוסט מתוארת כמי שיש יחסים מטונימיים בין היצירות הבידוריות שהיא קוראת לתרבות האופנה ולזיופים של האופנה העילית:

שישים וחמישה בלשים בכריכה רכה תחבה אחותה מצרפת
לתוך שבעים ושש "חתיכות" בצורות ובגדלים שונים: תיקי נשים
מפלסטיק דמוי עור, חיקויים תוצרת סינגפור לתיקי המעצב
הצרפתי לואי ויטון.⁵⁸

56 אלכסנדר דיומא (הבן), הגברת עם הקמליות, מצרפתית: אירית עקרי, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2002.

57 מטלון, הערה 2 לעיל, עמ' 83.

58 שם, עמ' 91.

ניגוד אחר שקיים במערכת הוא הניגוד הסגנוני שבין הפרוזה הריאליסטית לבין סוגות וסגנוני כתיבה אחרים, והוא מופיע ברומן בכמה תצורות. לעתים הוא בא לידי ביטוי בכך שהרומן מציג תמונה ריאליסטית:

היינו שלושה בתצלום: הוא, האמא ואני בגיל שנה ועשרה חודשים (שנים אמרה "שנתיים", אחר כך תיקנה: "איזה שנתיים. אולי שנה ועשרה חודשים היו לך"). הוא היה באיטליה. שלח לה שתבוא עם הילדה, שיראה סוף־סוף את הילדה. הם כורעים לפני היונים, בתוך היונים, הילדה ביניהם, עומדת כמו בובה שלרגע הציבו אותה על רגליה, תמכו בה מאחור (האמא) שלא תאבד את שיווי־משקלה ותצנח לפנים, על מרצפות הכיכר, על היונים.⁵⁹

ומיד סותר את עצמו:

התצלום שסוע: שלושה קמטים עקומים עוברים בצדו הימני, עולים על מוריס, על הכיכר, על הקבוצה הימנית של היונים. נראה כאילו הדביקו אותו ושבו והדביקו, או כאילו נמשה מתוך משהו, ניצל למרות רצונו, הפך את עצמו לכדיון או שהיה בדיון מלכתחילה. זהו תצלום בדיוני. היא אומרת: "זה היה כשלקחתי אותך לאיטליה, שיראה אותך כשהיו לך איזה שנתיים." זה לא היה.⁶⁰

במקומות אחרים מערכת הניגודים והאילוצים הסגנוניים באה לידי ביטוי בשילוב בין כתיבה ריאליסטית לכתיבה בסגנונות אחרים (כאימפרסיוניזם, היפר־ריאליזם, כתיבה פואטית המזכירה שירה ועוד). לצד מהלכים אלו אפשר להצביע על דרך נוספת שבה קול צעדינו מהדהד את מערכת התנאים והאילוצים שבתוכה נכתב – היחס המורכב שבין הרומן לאוטוביוגרפיה של המחברת. קול צעדינו הוא בעת ובעונה

59 שם, עמ' 37.

60 שם, עמ' 37-38.

אחת סיפורה האוטוביוגרפי של רונית מטלון וסיפור שאינו אוטוביוגרפי. את המהלך הכפול אפשר להסביר באמצעות מה שלז'ן כינה "ההסכם האוטוביוגרפי" – שבו יצירה שמקיימת אחדות בין הגיבור הראשי, המספר והמחבר מתקבלת על ידי הקורא כאמת אוטוביוגרפית, כלומר כסיפור חייו של המחבר.⁶¹ בקול צעדינו יש זהות מסוימת בין הגיבורה הראשית והמספרת. יש גם זהות בין חלקים מסוימים בסיפור חייה של המחברת לחלקים מסוימים בסיפור חייה של הגיבורה, אבל לעתים הזהות אינה מוחלטת ואת סיפור החיים מחליף סיפור דומה, או סיפור שהוא מבדה. הדבר בולט במיוחד כאשר בוחנים את שמות הדמויות. שם הגיבורה (שמוזכר בעקיפין) זהה לשמה של המחברת, אך שמותיהן של יתר הדמויות אינם זהים לשמות של בני משפחתה האמיתיים.

את המשחק בקול צעדינו בין האמת האוטוביוגרפית לבדיון אפשר לקשור לתאוריות שניתחו את הכתיבה האוטוביוגרפית מפרספקטיבה מגדרית, ועל פיהן האוטוביוגרפיה הנשית נחווית ונכתבת בתנאים אחרים, ולכן פועלת מתוך חוקיות אחרת.⁶² בלי שאבקש לערער על קריאה זו ברצוני לטעון כי אפשר לראות ביחס הכפול של קול צעדינו אל האוטוביוגרפיה ביטוי לאסטרטגיה פואטית שנוקט הרומן אל מול כל מערכת הניגודים והאילווצים שבתוכה הוא נכתב.

את אותו מהלך אפשר להגדיר באמצעות המושג "אוטוביוגרפיה בדיונית", שטבע מנחם ברינקר כאשר ניתח את יצירתו של ברנר. לפי ברינקר, ברנר שיבץ במכוון סיפורים אוטוביוגרפיים ביצירותיו, אך שינה בהן פרטים, למשל את השמות, ובכך הפך את היצירה לכפולה: היא אוטוביוגרפית בה במידה שהיא בדיונית. המטרה של המהלך אצל ברנר, לפי ברינקר, הייתה לרתום את הסיפור האישי לחזון רחב יותר של המחבר.⁶³ אצל מטלון, כך נדמה, "האוטוביוגרפיה הבדיונית" היא

Philip Lejeune, *On Autobiography: Theory and History of Literature*, 61 Chicago: The University of Minnesota Press, 1985, pp. 5-7.

62 תמי פרייד-גלאוק, קול צעדינו: אוטוביוגרפיה של מגדר ומוצא (חיבור לקבלת תואר מוסמך), רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2015.

63 מנחם ברינקר, עד הסמטה הטבריינית: מאמר על סיפור ומחשבה ביצירת ברנר, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 39-43.

חלק מאסטרטגיה פואטית ששתי תכונות מאפיינות אותה: ההיברידיות והחתירה אל האסתטי.

הקול ההיברידי והחתירה אל האסתטי

למיטב ידיעתי אריק גלסנר הוא המבקר היחיד שהשתמש במושג היברידי לתיאור הרומן קול צעדינו.⁶⁴ עם זאת גם מבקרים אחרים ציינו שהרומן מורכב, וכי כוחו בשילובים הקיימים בו: יעל ישראל השוותה בין הרומן לסימפוניה מוזיקלית, שבנויה מחלקים שונים באופיים ובמהותם;⁶⁵ אסתי סגל טענה שדווקא העירוב הסגנוני, שמערער על התיאור הריאליסטי של העבר, הוא שהופך את התמונות בספר לאמינות יותר.⁶⁶ היא סיימה את רשימתה בטענה שקול צעדינו מוכיח שהסגנון בספרות חשוב לא פחות, ואולי אף יותר, מהסיפור עצמו; עמרי הרצוג עסק בניגודים הרבים המאפיינים את הרומן וטען שהשילוב ביניהם מאפשר להציג את זיכרון העבר כפי שהוא – הפכפך, לא לינארי, קרוב יותר לכדיון ומלא חיים;⁶⁷ דרור קרן נדרש למפגשים מלאי הניגודים שבין הדמויות, לנקודות המבט והעגות, וטען שמפגשים אלו הם סוד קסמו של הרומן.⁶⁸

64 אריק גלסנר, "ביקורת על 'קול צעדינו' עם עובר", מעריב (26.4.2008). כך נפתחה הביקורת: "לרונית מטלון יש סגנון עצמאי. הריאליזם שלה, שממפה פיסות חיים קשות וקשות-יום, עלובות וכאלה שמנסות בהרואיות להיחלץ מעליבותן, אינו מסתפק בעצמו. מריאליזם נוקב וצונן מטלון נוסקת תדיר להפשטות, לכתיבה פיוטית, לריונים אינטלקטואליים, לעתים לרגשות מוטחת, מופרות, לעתים לכתיבה פרחית, מתריסה ומעצבנת (דוגמה לעירוב שעטנוזי בין 'פרחי' לאינטלקטואלי: 'אחי בבגדי עבודה הכי מעאפנים, כל כך בגדי עבודה שזו כבר קריקטורה של בגדי עבודה'). הוא מיוחד, הסגנון, נדיר, לעתים מבריק, לפרקים יפה, לרגעים מזועזע, במובן הטוב. אבל הסגנון ההיברידי הייחודי הזה הוא גם זה שעומד בעוכרי הרומן החדש של מטלון, שהופך את חוויית הקריאה לאמביוולנטית".

65 ישראל, הערה 8 לעיל.

66 סגל, הערה 8 לעיל.

67 הרצוג, הערה 8 לעיל.

68 קרן, הערה 8 לעיל.

כאמור, המושג היברידיות הופיע דווקא בביקורת שהפגינה הכי פחות אהדה לרומן, ביקורתו של גלסנר. אני מבקש להרחיב ביקורת זו ולטעון שבקול צעדינו מדובר בהיברידיות כפולה: הן מצד הסגנון הפואטי הן כמובן שבו משמש המושג בתאוריה הפוסט-קולוניאלית, כעירוב בין תרבויות, ניגודים ויחסי כוחות.⁶⁹ שני הדגמים של ההיברידיות מופיעים ברומן: הראשון הוא הדגם של מוריס, שהוא מודע לעצמו וכולט הרבה יותר. כך מוצגת היברידיות זו באחת התמונות ברומן:

“מה רע במנהיגות, מה יש לך אתה עם המנהיגות, אתה היית יותר טוב?” התיזה קורין, הפכה על פניו את הספר שנרטב לגמרי. “מנהיגות”, משך מוריס את המילה, “אחלה מנהיגות. הריין הזה הדיקטטור, או האבא אבן, שכשהוא מדבר ערבית הוא מזכיר לי את השלטון של המנדט הבריטי במצרים. כל מה שכבשו יחזירו, הכול. איזה אסון! [...]” “בעד מי אתה בכלל, לצד שלנו או לצד שלהם?” שאלה [קורין] במשטמה. “שום צד, הריים מוריס את קולו, “אני לצד של הצדק וההיגיון ונגד החגיגה הזאת של הניצחון, זה מה שאני.” היא קפצה מהכיסא, קורין, השליכה את הספר לרשא, התכופפה פתאום, כורעת למחצה ומחזיקה את שתי כפות ידיה בין ברכיה כאילו התאפקה לא לעשות פיפי: “אתה ערבי, לא יהודי, זה מה שאתה, ערבי, לך מכאן, קח את עצמך ותעוף מפה, בוגד,” זעקה.⁷⁰

לא רק בהקשר הפוליטי ההיברידיות של מוריס, שנוקט כאמור רטוריקה של חירום, נכשלת. גם במישור הכלכלי הוא אינו מצליח לשלב בין רצונו להרוויח כסף ובין עקרונות הצדק שבהם הוא מאמין. לצד כישלונות אלו, שקשורים למערכת הניגודים שבה נכתב הרומן, מופיע כישלון נוסף, אולי צורב יותר, והוא כישלוננו של מוריס

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York: 69
Routledge, p. 157.

70 מטלון, הערה 2 לעיל, עמ' 395.

ביחסיו הרומנטיים עם לוסט. גם כאן הכישלון נובע מחוסר יכולתו לתפקד לנוכח איי-ההלימה שבין אהבתו ללוסט לבין התמסרותו לאידיאלים ולפעילות הפוליטית (ואולי גם כפי שהרומן רומז לא אחת, גם לנשים אחרות). אך לצד הדגם ההיברידי של מוריס, הגדוש ברטוריקה של חירום וכושל אל מול המציאות, הרומן מציע דגם אחר – זה של לוסט.

דמותה של לוסט, שכאמור נמלאת לאורך הרומן תחושה של חוסר אונים נרכש, מצליחה לשלב בין הניגודים. לוסט היא שמצליחה לפעול בתוך הניגוד המאפיין את חייה – היא גדלה בבית עשיר, אך כבואה ארצה הפכה לפועלת מהמעמד הנמוך ביותר. גם אם התוכניות הכלכליות שלה כושלות בסופו של דבר, היא מצליחה לשלב בין ההון התרבותי שהביאה מהבית, טעמה האסתטי והעבודה הגופנית הקשה שנגזרה עליה.⁷¹

לוסט מזוהה עם הספרות הבידורית-מסחרית, ועם זאת הקריאה שלה ברומנים של המאה ה-19 מראה שגם בהקשר זה היא מצליחה לשלב בין העולמות. יכולתה לפעול בהיברידיות קשורה גם לשאלת הכתיבה של הבת. לוסט מתוארת בזיכרון הילדות של הבת כמי שמעוררת אימה הקשורה לכתיבה. אך היא גם מעודדת את המספרת לכתוב. הנה אחד הקטעים היפים והמרגשים בספר:

המעלית פערה דלתות, מלאה כדי שני שלישים בעגלת המזון של ארוחת הצהריים. יכולנו להידחק לשליש הנותר, אבל לא רצינו. היא לא רצתה. "מה כבר יש לנו לעשות? נחכה לבאה," אמרה, תקעה את מבטה בלוח הקומות המהבהב למעלה. רכנתי לרצפה, לאסוף את המציית שנשמט מכיסי. הרגשתי את קצות אצבעותיה הביישניות על עורפי, קולה הנמוך המבויש מלמעלה: "טוב שאת כותבת איזה ספר." "אני לא," אמרתי. "לא חשוב,"

אספה את אצבעותיה, "זה טוב."⁷²

71 שם, עמ' 386.

72 שם, עמ' 90.

מן הציטוט האחרון עולה שמבחינה תמטית האסטרטגיה ההיברידית מגיעה למיצוי דווקא אצל לוסט. ועולה ממנו עוד תכונה היברידית של לוסט, החתירה אל האסתטי. קטע זה, כמו קטעים אחרים, אינו רק יפה במהותו, הוא מתענג על האסתטי ומעניק לו עדיפות על פני היבטים אחרים של המציאות. הפוליטיקה, הכלכלה, החירום ושאר המרכיבים קיימים ומתקיימים במלוא הניגודים בתוך הרומן, אך כאשר הם מתאחדים הפך האסתטי הוא שמושל בכיפה. התמונה הבאה, שחותמת את הרומן, היא אולי הרוגמה הטובה ביותר לבכורתו של האסתטי:

ימים ספורים אחר-כך הפסיק [מוסטפא] לבוא, בגלל העוצר, נעלם לחודשים ארוכים. "הלב שלי על מוסטפא שלא בא, מי יודע מה קרה אתו," חזרה ואמרה האמא, שכנעה את סמי להסיע אותה לכפר יַעֲבָד בגדה, לחפש את מוסטפא. [...]

הם נכנסו לחדר היחיד בדירה חוץ מהמטבחון, ישבו על הספות הארוכות שנפתחו למיטות בלילה והביטו סביבם: קיר שלם בחדר כוסה בציורי הפרחים של האמא.⁷³

בעקבות הגותו של לוינס תיארה נעמה צאל את מהלך החתירה אל היופי שמתרחש בקול צעדינו כבנייה מחדש של ההרמוניה מתוך הכאוס. צאל גם הצביעה על הניגוד שבין העולם החיצוני לבית הפרטי וטענה שהגינה, שהיא במהותה אובייקט אסתטי, היא בבחינת ניסיון להיאחז בממשות אסתטית בתוך מציאות בלתי אפשרית.⁷⁴ בלי לערער על פרשנותה של צאל ברצוני להגדיר את אותו מהלך מעט אחרת, כאסטרטגיה היברידית שמחדדת את הניגודים ולאחר מכן מאחדת אותם למקשה אחת באמצעות היפה.

73 שם, עמ' 424.

Naama Tsai, "He Is Missing. You Were Missing. Home Is Missing": Formation, Collapse and the Idea of the Home in the Later Poetics of Ronit Matalon", *Prooftexts* 30, 3 (2010), p. 312.

היופי והקשר בינו לבין הספרות מופיעים ברומן, ולא רק בדמותה של לוסט. אפילו מוריס, שהוא עצמו אינו מצליח במיוחד להכיל את הניגודים ולהגיע אל היופי, מטיף לו. גם במקרה זה, חשוב לציין, מוריס עוסק בעיקר ברטוריקה. מי שמבקשת ליישם את התפיסה האסתטית היא הילדה:

הילדה התיישבה שוב על ברכיו [של מוריס] אבל מהצד. שואפת את הריח שעלה מבגדיו, מעורו: טבק, מי גילוח ועוד משהו שהזכיר שקדים קלויים. "הספר הזה קוראים לו 'דייוויד קופרפילד', וכתב אותו סופר אנגלי אחד, צ'רלס דיקנס. זה הספר הראשון שקוראים, כי הוא הכי יפה," אמר מוריס.

היא הציצה בפניו כשאמר את זה, פניו עם משקפי הקרן הכהים והשפה התחתונה הרחבה והמדולדלת שֶׁרְטָטָה קצת, רצתה לראות את פניו כשאמר "הכי יפה", וגם אחר־כך, כשאספה ממנו את מבטה וסָפְרָה את המרצפות בְּשִׁבִיל המוליך לבית של נונה, התבלבלה והחלה לספור מחדש – גם אז חשבה "הכי יפה, הכי יפה," מעתיקה את מבטה מהמרצפות והקווים המסחררים שחיברו ביניהן ומפנה אותו אל הגג, גג הרעפים האפור והמכמיר של נונה, שעכשיו כאילו הותך בשמש, עמד לפוצץ את עצמו כל רגע באלף גיצים ואז להתמוסס, לזלוג כמו לֶבֶה כבדה על הקירות החיצוניים, על דלת הכניסה ושלוש מדרגות הבטון של נונה, וה"הכי יפה" זלג גם הוא, ה"הכי יפה" שהיה מחשבה ומילה זלג בתוכה, נמס ונהיה דבר, אד, או רוח, או האוויר המחבר ומפריד בין הדברים שהיה להם שם.⁷⁵

גם פעולת הכתיבה עצמה מזוהה ברומן עם היופי. הכתיבה היא היופי שאינו קיים בצריף ושאותו הילדה שואפת להשיג:

75 מטלון, הערה 2 לעיל, עמ' 83-84.

שלמותו של כתב-היד הזה [של ילדה בשם חבצלת] היתה נשגבת כמעט, נעלה כלי-כך שביטלה כל יצר של קנאה או חמדנות, ורק עוררה רצון לכרוע ברך.⁷⁶

בקריאה שאני מציע היופי הוא לא ביטוי אחר של הפוליטיקה אלא אלטרנטיבה לפוליטיקה, כשם שהוא אלטרנטיבה לכל מרכיב או סט ניגודים במערכת. קול צעדינו אינו רומן איכותי או בידורי, זהו רומן שהיופי במרכזו. הוא גם איננו רומן אוטוביוגרפי או בדיוני, אלא רומן שמעמיד במרכז את הסיפור היפה.

היופי הוא לא רק תום המהלך והפתרון לניגודים הפנימיים שמאפיינים את הרומן. לנוכח הקשר הסבוך שבין מערכת התנאים והאילוצים לבין הכתיבה, נראה שהיופי הוא בבחינת פתרון מקורי לרשת בלתי אפשרית של תביעות שמציבה הספרות העברית בפני הכותבים בשנת 2008. אל מול דרישות סותרות וכוחות כלכליים ופוליטיים שמעצבים ומצמצמים את האפשרויות שעומדות בפני הסופר, קול צעדינו מציע אסטרטגיה של מילוט, או ליתר דיוק של יצירת מרחב פואטי, בכך שהוא מאמץ את הניגודים ולאחר מכן משלב אותם. במילים אחרות, הוא מכייל מחדש את המערכת ומציב במרכזה את האסתטי.

עתה כל שנותר הוא לתהות על נקודת המבט של רונית מטלון. מדוע ניסחה דווקא היא את האסטרטגיה הפואטית הזאת ומדוע דווקא ב-2008?

נקודת המבט של רונית מטלון

בכל הנוגע לנקודת המבט של מטלון לא אבקש לקבוע מסמרות, אלא אנסה להראות כי בחירתה באסתטיקה היא בבחינת שינוי בגישתה

76 שם, עמ' 198.

לספרות, וכי אפשר לקשור בין שינוי זה לעמדה של מטלון בשדה הספרותי בתקופה ההיא. מה הייתה אפוא עמדתה?
אפשר לתאר אותה כעמדה כפולה. מצד אחד מטלון היא סופרת שכבר בגיל צעיר נכנסה לקאנון, או לכל הפחות נחשבה סופרת מרכזית. ספריה זכו לשבחים, והיא זכתה בפרסים. מטלון היא גם סופרת בעלת הון חברתי וקשרים חברתיים עם דמויות מרכזיות במערכת הספרותית. היא פעילה בשדה הספרותי ובעלת תקן ותואר של פרופסור בחוג לספרות באוניברסיטת חיפה. עם זאת, ואף שמעמדה בשדה הספרותי אינו מוטל בספק, היא אינה שייכת לגמרי למערכת. אפשר להבחין בזרות הזאת בעדותה שלה:

לפני כמה שבועות ישבתי בבית־קפה עם הסופרת נורית זרחי, שמכירה אותי מגיל חמש בערך: שתינו מהעיר האיזומה פתח־תקווה. בעודנו מדברות, ניגשה לשולחננו מכרה ותיקה של נורית, ביקשה לדעת אם אני הסופרת רונית מטלון, ומיד פתחה בוידוי: היא, העידה על עצמה, נמנית עם אותו מייפלאואָר ישראלי שורשי שהתחנך על התעלמות וזילזול במזרחים, ואת הרומאן שלי "זה עם הפנים אלינו", הודתה, החלה לקרוא אך ורק מתוך סקרנות אנתרופולוגית, מתוך רצון עז להתוודע להווייה המזרחית. להפתעתה, אמרה, גילתה במהלך הקריאה שהספר פשוט טוב מבחינה ספרותית, ומאוד השתוקקה להגיד לי את זה, שאדע.⁷⁷

ההתייחסות אל מטלון כאל מי שהיא במידה מסוימת לפחות נטע זר בספרות העברית, לא נותרה בגדר עניין חיצוני הקשור לשדה החברתי בלבד. הדבר בא לידי ביטוי גם באופן שבו מקצת המבקרים קוראים את "יצירותיה, למשל, באופן שבו הם משתמשים במושג "פְּרָחִי".⁷⁸ היבט נוסף נוכח בקטע שצוטט לעיל, והוא הנתק שבין מטלון לקהל קוראיה, שאינו יכול לקרוא את ספריה כשם שהוא

77 רונית מטלון, קרוא וכתוב, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 23.
78 גלסנר, הערה 64 לעיל.

קורא ספרים אחרים עם ממד אוטוביוגרפי, מתוך תחושת הזדהות עם הסיפור של המחבר.⁷⁹ מקריאת קול צעדינו וטקסטים אחרים שכתבה מטלון, עולה כי אותה זרות אינה רק עניין של מוצא, אלא לעתים גם עניין של הביטוס. כאשר מטלון מתארת את בני משפחה או את שכונת ילדותה, היא מתארת מציאות שבה ההביטוס הוא שמרחיק אותם ואותה מהשתלבות מלאה במציאות הישראלית.⁸⁰ גם בקול צעדינו הזרות היא פעמים רבות עניין של היעדר ההביטוס המתאים להשתלבות בחברה ההגמונית. לעתים היעדר ההביטוס קשור אצל מטלון באופן ישיר בספרות וביכולת של הילדה בספר להתנהל בתוך העולם של הקריאה והכתיבה. באותה מידה הוא גם מה שמונע מבני משפחה להבין את כתיבתה:

אחי לא קורא מה שאני כותבת. הרבה דברים אין לו בשביל זה: אין לו הרגלי קריאה, אין לו סבלנות, אין לו זמן, אין לו עין אחת, ובשנייה הוא בקושי רואה. הבנות שלו מספרות לו קצת על מה אני כותבת, והוא תמיד מופתע. ההפתעה שלו היא הפתעה של עונג ושל אכזבה כאחד: למה את כותבת על מה שיש, למה את לא ממציאה מהראש?⁸¹

העמדה הכפולה של רונית מטלון (כמי שהיא חלק מהספרות הישראלית וכמי שלא נולדה לתוכה), וכן העובדה שחלק מאותה

79 נוסק ואדוני מראים במחקרם כי אחת הסיבות המרכזיות לקריאה בישראל של שנות האלפיים היא התחברות לזהות ההורים. במחקר אחר הם מראים שרוב הקוראים בישראל שייכים לחברה האשכנזית, החילונית והעירונית. הלל נוסק וחנה אדוני, "ישראלים בכפר הלוקלי ובכפר הגלובלי: הזהות הלאומית במבחן הגלובליזציה והרב־תרבותיות בעידן התקשורת הרב־ערוצית", קשר 35 (2007), עמ' 136-146; הלל נוסק, חנה אדוני, נעמה קסלר־פינשטיין ושלמה בוסידן, "לקראת תרבות ה'אמצע': 'קהלי טעם' ו'תרבות טעם' בישובי הפריפריה בישראל", קשר 26 (1999), עמ' 108-118.

80 מטלון, הערה 77 לעיל, עמ' 17.

81 שם, עמ' 10.

כפילות נבע, בעבר לפחות, מכך שלא הגיעה וברשותה ההביטוס "המתאים", התבטאו בכתיבתה הרבה לפני הפרסום של קול צעדינו. מי שיתבונן במהלכים של מטלון לפני כן, ובדרך שבה תיארה את גישתה הספרותית, יוכל לזהות כמה אסטרטגיות פואטיות שהתפתחו בתגובה לאותה עמדה.

אחת מאותן אסטרטגיות היא הפיכת העמדה החברתית והיעדר ההביטוס מחיסרון ליתרון. דוגמה לכך אפשר למצוא בדרך שבה מטלון מספרת על היחס של אמה לסיפור השני שפרסמה:

הראיתי לאמא שלי את הסיפור המודפס, והיא שאלה: מה מסופר שם? חברתי הסבירה לה בצורה שמעולם לא עלתה בדעתי, ומילאה אותי פליאה. אמי אמרה: כן, אבל מה מיוחד בזה, דברים כאלה קורים כל הזמן. צחקנו כולנו ונרגענו: החיבור בין שם לכאן היה חד כמו הצלפה ראשונה בשוט על העור.⁸²

בהמשך אותה מגמה אפשר לראות כיצד מטלון מצליחה להגדיר את עצמה ככותבת באמצעות ההשוואה אל אחיה ואל תחושת הזרות שהוא חש אל מול המציאות:

עם השנים, אני חושבת – התפיסות הפואטיות שלי ושל אחי התקרבו: יותר ויותר אנחנו עוסקים בשאלת הדמיון בצורה דומה. פחות עננות של דיפלומטיות ושולי מעילים, ויותר מכוניות משומשות על בלוקים.⁸³

מהלך זה של הגדרה עצמית דווקא באמצעות הריחוק, מושלם באמצעות החלק השני של ההגדרה העצמית של מטלון כסופרת – החיבור שלה אל סופרים קלאסיים שמהם, כך היא מצהירה, שאבה

82 שם, עמ' 22.

83 שם, עמ' 9-10.

השראה.⁸⁴ אשר לסופרים ישראלים, נראה שאפשר למקם את מטלון לצד סופרים שמצד אחד שייכים ללא ספק לקאנון הישראלי, ומצד שני נמצאים יחסית בשוליים, או לפחות לא במרכז.⁸⁵ אף שאותה עמדה כפולה ואותם ניגודים חברתיים ופואטיים הם חלק מכתובתה של מטלון מראשיתה, האסטרטגיה של מטלון עד לקול צעדינו נבנתה על העצמת הניגודים והפערים עד ש"שברו" את מה שנראה מובן מאליה ואפשרו הזרה של המציאות. כך מסבירה זאת מטלון:

כדי לספר על הגירה מתוכה [בספר זה עם הפנים אלינו] הייתה צריכה לעשות, כביכול, שני דברים: לשבור את הלשון האחת – העברית, ולשבור את המקום האחד – ישראל.⁸⁶

אותה מגמה של הפרדה והזרה תוארה במחקר אחר שנכתב על מטלון. חנן חבר כתב שהרומן זה עם הפנים אלינו מבקש לרסק את השפה ולכנות מחדש את ההילה (אאורה) של הצילום.⁸⁷ בניתוח של יגאל שוורץ לרומן שרה, שרה הוא מתאר כיצד מטלון נוקטת ברומן אסטרטגיה של אימוץ הקודים של הספרות העברית ושל פוליטיקת הזוויות רק כדי לערער עליהם.⁸⁸ תמר הס מציינת שמטלון נמנית עם הסופרים הישראלים שבכתובתם יש נוכחות לפילוסופיה הפוסט-סטרוקטורליסטית.⁸⁹ זה לא השוני היחיד בין אותה אסטרטגיה מוקדמת לאסטרטגיה שראינו בקול צעדינו. גם בשאלה הביוגרפית העמדה המוקדמת של מטלון נחרצת הרבה יותר. העמדה בקול צעדינו, שמאמצת במידה

84 שם, עמ' 168. מטלון מדברת על צ'כוב, פלובר וסלין.
Tamar S. Hess, "A Mediterranean Mayflower? Introducing Ronit Matalon", *Prooftexts* 30, 3 (2010), p. 298.

86 מטלון, הערה 77 לעיל, עמ' 47.
Hannan Hever and Lisa Katz, "'Location, Not Identity': The Politics of Revelation in Ronit Matalon's 'The One Facing Us'", *Prooftexts* 30, 3 (2010), pp. 321-333.

88 יגאל שוורץ, "סוס טרויאני", אודות: כתב עת למסות וביקורת ספרות 5 (14.7.2017).

89 Hess, הערה 85 לעיל, עמ' 294.

מסוימת את הכתיבה האוטוביוגרפית, אינה העמדה שבה החזיקה מטלון בעבר. ואולי ההבדל המהותי ביותר הוא בשאלה האסתטית. כאשר תיארה מטלון את כתיבתה קודם לכן היא הדגישה שהיא מתעניינת בכיעור הרבה יותר מאשר ביופי:

בסופו של דבר, אני אומרת לעצמי, עם כל העיונות שלי כלפיהם [עציצי הפיקוס], קשה לי לדמיין את עצמי יושבת מול ערוגות מלבכות של אמנון ותמר, ציפורני חתול, ריכפות, נרקיסים, ואפילו גֶרְנִיּוֹם או בִּיגוֹנְיָה. השבירות של היופי היא משהו שאי אפשר לעמוד בו, ויותר מזה – אי־אפשר להרגיש אחראי כלפיו. גינון, טיפוח, הקשב המדוייק, העדין, לצרכים משתנים – כל אלה הם ההיפך ממה שאני רוצה לדבר עליו. הם מה שבא אחרי הדיבור. הפיקוסים המסכנים שלי הם לפני, הרבה לפני. לפני הדיבור, בעזובה, בתוך העמידות של העזובה, היעדר הדיבור שאיננו אפילו שֶקֶט.⁹⁰

בקול צעדינו, כאמור, התמונה שונה מאוד והיופי ניצב במרכז.

שמונים אגורות לדף – האסטרטגיה הכואטית והשדה הספרותי

באחת התמונות הקשות בקול צעדינו מספרת קורין, אחותה של המספרת, על רגע שבו ניסתה לוסט להצית את עצמה לאחר ריב עם מוריס:

“היום הזה”, פתחה קורין מהורהרת, או להפך, חותרת למשהו בריכוז עצום, מותירה לולאה של משפט. “איזה יום?” שאלתי. “היום שהיא הייתה בהריון אתך והם הלכו מכות על זה שהוא

90 מטלון, הערה 77 לעיל, עמ' 52.

רוצה לנסוע. איך היא שפכה על עצמה נפט וכמעט הדליקה בחצר של הצריף אחרי שהוא נסע, כשהייתה בהריון אתך". אמרה.⁹¹

אין זו הפעם הראשונה שבה משתמשת מטלון בסיפור הזה או בסיפור דומה מאוד ביצירתה. הוא מופיע גם בנובלה גלו את פניה, שפורסמה בשנת 2006 כחלק מסיפור סוריאליסטי נטול הקשר של מקום וזמן, המסופר בגוף ראשון.⁹² בריאיון שנערך עם מטלון לאחר שיצאה הנובלה לאור היא ציינה את הדברים האלה:

כשכתבתי את הסיפור הזה לא יכולתי לעשות ריאליזם. [...] אבל מה שמצחיק הוא שלפני כמה שבועות הייתי במטבח של גיסתי, עם שתי האחייניות המאוד מתוקות שלי, ואחת מהן שאלה אותי, "רונית, יש לך ספר חדש?" ואני אמרתי, "כן, יוצא משהו. לא הרבה עמודים, אבל משהו". הן שאלו אותי על מה הספר, אז אמרתי "הספר הוא על אחת שרוצה לשרוף את הבית של האהוב שלה עם ג'ריקן בנוזין". ואז גיסתי ושתי האחייניות שלי מתחילות לצחוק, וזה צחוק כזה של רווחה ועונג מהמעשה הנועז. אבל אני מרגישה שבצחוק שלהן יש עוד שכבה אחת, ואני אומרת, "למה מה?" והן אומרות "את לא יודעת?" ואני אומרת "לא", ואז הן אומרות "מה את לא מכירה את הסיפור?". מה מתברר? שאמא שלי, עליה השלום, כשגילתה שלאבא שלי היה איזשהו סיפור, דרפה אחרי עם ג'ריקן בנוזין. [...]

הסיפור הוא הג'ריקן. הסיפור הוא הג'ריקן.⁹³

סיום דבריה של מטלון – הטענה ש"הסיפור הוא הג'ריקן" והדרכים השונות שבהן מסופר הסיפור על הוריה (פעם בנובלה סוריאליסטית

91 מטלון, הערה 2 לעיל, עמ' 374.

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

93 עמליה רוזנבלום, "הסיפור הוא ג'ריקן בנוזין (ריאיון עם רונית מטלון)", הארץ (13.6.2006). כל הציטוטים הם של רונית מטלון.

ופעם כסיפור משפחתי ריאליסטי) – מצביע על השינוי באסטרטגיה הפואטית של מטלון ומדגיש את העובדה ששינוי זה איננו פרי של תהליך ארוך ואיטי, אלא תמורה שחלה בתוך פחות משנתיים. כפי שכבר טענתי, איני חושב שההסבר הסוציולוגי יכול להצביע באופן ברור על סיבה ותוצאה, אלא רק להאיר את האירועים שהתרחשו בשדה החברתי-ספרותי בסמוך לשינוי, ולטעון שגם אם אין קשר סיבתי, אפשר לדבר על הלימה ועל סמיכות בין תהליכים פואטיים לאירועים חברתיים. אותם אירועים במקרה זה קשורים גם לריאיון הנזכר לעיל, שהעניקה מטלון כאשר פורסמה הנובלה גלו את פניה, ועליו כתב דן מירון את הדברים האלה:

ביקורתו של בני ציפר בעניין זה היתה אולי עוד יותר משכנעת, אילו ראה צורך להזכיר לשלילה גם את העובדה, שבעיתוננו שלו, "הארץ", במוסף "ספרים" של אותו שבוע, פורסם ראיון עם הסופרת לרגל הופעת ספר הדמה; ראיון שנתלווה לו תצלום ענק בנוסה ההולם כתבות רכילות יותר מאשר דיון בענייני ספרות. אם המו"ל של "גלו את פניה" ראוי לציון לגנאי, בוודאי שראוי לו גם העורך של מוסף "ספרים", שהוסיף ממד של ניפוח למה שהיה מנופח מלכתחילה. העליבות של אותו ריאיון, שעילגות שאלותיה של המראיינת התחרתה בו בהצלחה עם הבנאליות המוחלטת של התשובות, הבליטה הבלטת יתר את הנביבות של האנטי-אירוע.⁹⁴

כדי להבין את ההקשר שבו נאמרו הדברים יש לציין כי במקרה של הספר הזה לא מירון הוא שהחל את הדיון בנוגע למטלון, לספרה וליחסי הציבור שלו, אלא רק חזרה החזיק אחרי בני ציפר, שפרסם טור אישי במדור "תרבות וספרות" של הארץ שאותו הוא עורך ובו כתב את הדברים האלה:

94 דן מירון, "הספרות היא יער עם עצים ושיחים", הארץ (2006.6.21).

אותה מידה של תמיהה יביעו חוקרים או קוראים בעתיד הרחוק כשייתקלו בתופעות דומות הקורות בימינו, של כיבודי־יתר לסופרים אלה, או פחות מדי הערכה לסופרים אחרים. למשל: תופעה נפוצה כיום בתחום כיבודי־יתר הניתן לסופרים היא החיפזון שנחפזות הוצאות ספרים לחטוף חלקים לא גמורים של כתבי יד משולחן הכתיבה של סופרים הנחשבים כיום יקירי הקהילה הספרותית המקומית, ולפרסם אותם כספרים. מדובר לפעמים בפרק של רומאן או בנובלה של עשרים עמודים או אף בסיפור לבני הנעורים שיכול לעבור בקושי את הסף של הספרות הרצינית.⁹⁵

אף שהנובלה גלו את פניה אינה יצירה ספרותית שאפשרה להגדירה יצירה מסחרית או בידורית, בעיני ציפר יש קשר בין הנובלה להשפעה הגוברת של השוק והמסחר על הספרות:

האם עשרים עמודים יכולים להחזיק ספר? על כך יש להוצאות הספרים תשובה טיפוגרפית מוכנה: מגדילים את האותיות, מגדילים את הרווח בין השורות, ועשרים העמודים תופחים לחמישים, חמישים וחמישה, שישים; עוד לחיצה על המקלדת של התוכנה הגרפית, ועוד רווח בין הפסקאות, והנה לנו שבעים עמודים. וכורכים אותם בכריכה קשה כדי ליצור רושם של ספר ביבליופילי. והנה ספר. הספר הספציפי שמדובר בו הוא הכרך מס' 557 בספריה לעם של "עם עובד" שיצא עתה, המחזיק את סיפוריה של רונית מטלון, "גלו את פניה". מספר עמודי הטקסט בספר הוא 62. מחירו המלא 49 שקלים. כלומר, כל עמוד של הספר יעלה לקורא כ־80 אגורות.

מה החיפזון הזה להוציא לאור שבריר של ספר השם כמעט לצחוק את המושג "ספר"? לשם כך יש ללכת נראה אל הבקיאים במפות של הפוליטיקה הספרותית, אבל לזכור בד בבד את מי שימצא

95 בני ציפר (חתום כב"צ), "שמונים אגורות לעמוד", הארץ (15.6.2006).

בעוד כמה עשרות שנים את אגד הדפים הזה בחנות לספרים משומשים וישאב עידוד מן העובדה שכאז כן היום, נפלאות ומוזרות ולפעמים אף מדוכדכות הן דרכי הספרות.⁹⁶

כאמור, את הדברים שכתב בני ציפר חיזק דן מירון. מירון אמנם הסתייג מקביעתו של ציפר באשר לסופרי עבר שנעלמו, אך הסכים אתו שמטלון וספרה הם דוגמה לפגמים במערכת הספרותית בישראל וכי שיקולים מסחריים גוברים על שיקולים ספרותיים. אך בעיני מירון הבעיה המרכזית אינה בהכרח הכלכלה, אלא העובדה שהספרות העברית מתנהלת בהווה ואינה מתייחסת דייה לעבר (מטלון, לדידו, היא דוגמה לכך). מירון גם טרח להסביר שפרסום הנובלה מעיד על ההבדל שבין מטלון לבין הסופרים העברים שבאמת ראויים למקום מרכזי:

קשה להתווכח עם הטענה העיקרית שהעלה בני ציפר ב"יומן" ("תרבות וספרות", 16.6). ניפוח הנובלה הקצרה של רונית מטלון כדי "ספר" הוא מעשה מו"לי יומרני וחסר טעם, ולא רק מפני שהוא מאלץ את הקורא לשלם "שמונים אגורות לעמוד", אלא גם ובעיקר משום שהוא מעניק לנובלה מראש, ללא שום הצדקה עניינית, מעמד השמור בדרך כלל לטקסטים שעמדו במבחן הזמן וזכו להכרה כיצירות מופת. אילו היו "ברמי ימיה" או "עידו ועינם" של עגנון נדפסים כיום בצורה בה נדפס סיפורה של מטלון, יש להניח שהדבר לא היה מעורר תרעומת משום צד; אבל רונית מטלון והמו"ל שלה יכלו לחכות עד שיצטבר תחת ידי הסופרת חומר מספיק כדי ספר מן המניין.⁹⁷

הדברים של מירון וציפר זכו לתגובות. אנשים בעלי חשיבות בשדה הספרותי יצאו נגד טענותיהם ומקצתם אף טענו שהמתקפה לא הייתה

96 שם, שם.

97 מירון, הערה 94 לעיל.

לגופו של עניין אלא לגופו של אדם. לימים היו מי שראו במתקפה שלהם דוגמה לתופעות רחבות יותר, כמו האופי המיזוגני של הספרות העברית. ברמה הסוציולוגית, אפשר לקשור בין עמדתה הקבועה של מטלון בשדה הספרותי – סופרת שהיא מרכזית בתוך השדה, אך גם זרה לו. אף שספרה אינו מסחרי ואינו בידורי בעליל, היה קל יותר לקשור בינה לבין הספרות המסחרית-בידורית מכיוון שהיא עצמה לא התקבלה באופן מלא במערכת הספרותית.

כך או אחרת, מה שחשוב לענייננו אינו הסיבה למתקפה אלא העובדה שאחריה החלה מטלון לכתוב את קול צעדינו.⁹⁸ במובן מסוים, ואף שמדובר בשני יוצרים שונים מאוד ובמצבים נבדלים לחלוטין, יש דמיון בין המהלך שמתאר בורדייה באשר לפלובר, לבין המהלך שניסיתי להראות ביחס למטלון. בשני המקרים מדובר בסופרים שחויית הבסיס שלהם בשדה הספרותי היא כפולה: שייכות וזרות. בשני המקרים מדובר בסופרים שיצרו לנוכח משבר שהוא גם פואטי וגם חברתי. כשם שפלובר חש שמעמדו בסכנה כאשר ניגש לכתוב את החינוך הסנטימנטלי, כך מצאה את עצמה מטלון במתקפה שלמעשה כופרת במעמדה כסופרת בטענה שאין היא ראויה להיות סופרת מרכזית בספרות העברית. לנוכח המצב בחרו גם פלובר וגם מטלון באסטרטגיה פואטית מסוכנת יחסית – פואטיקה שמבקשת ליצור דבר חדש באמצעות שילוב בין ניגודים והתמקדות באסתטי.

* * *

כפי שכבר ציינתי, הדמיון בין הסופרים והספרים אינו מעיד על דמיון בין המציאות שבה כתב פלובר לזו שבה כתבה מטלון. גם הדמיון באסטרטגיה הפואטית שנקטו השניים אין משמעה שהתוצר הפואטי דומה (למעשה מדובר ביצירות שונות מאוד באופיין). מה שאפשר

98 על סמך שיחות אישיות עם המחברת – י.א.

ללמוד מהשוואה זו הוא שיש דמיון בין כוחות ומבנים חברתיים שונים בתקופות שונות, ודמיון בדרך שבה יוצרים מנסים לפעול באותם תנאים. כאשר הסביר בורדייה את סוד כוחו הספרותי של פלובר הוא הצביע על כך שפלובר הצליח לזהות את אותם מנגנונים על-זמניים. אני מקווה שמאמר זה מראה שגם המודל של בורדייה מצליח במשימה זו, במידה מסוימת לפחות.

זאת ועוד, אני מקווה שהמודל המחקרי ששימש אותי, גם אם אינו קובע יחסים חד-משמעיים של סיבה ותוצאה, בכל זאת מאפשר מבט אחר על יצירה מורכבת כמו קול צעדינו; מבט שמבקש להבין את המורכבות לא כמנוגדת להקשרים הכלכליים-פוליטיים-חברתיים, אלא כמורכבות שצומחת בתוך אותה המציאות. בה במידה זהו מודל שמאפשר לכלול בניתוח את הממד האישי של הכותב, בלי שזה יהפוך לסד פסיכואנליטי שמרדרד את היצירה לשאלת הכוונה והפסיכולוגיה של הסופר.

הבנת התנאים שבהם נוצרה יצירה אינה מחליפה, לדעתי, את הדיון בפואטיקה שלה ואינה ממעיטה בחשיבותו לעומת הסוציולוגיה, אלא דווקא מחדדת את ההבנה הפואטית. היא מאפשרת להבין את הקול הייחודי של יוצר דווקא אל מול המציאות המורכבת שמלכתחילה מצרה את צעדיו. אני סבור כי המקרה של מטלון, שיצרה את הפואטיקה ההיברידית הפונה לעבר היפה בתנאים לא פשוטים ובמציאות ספרותית ואישית מורכבת ולעתים עוינת, הוא דוגמה מופתית לכוונה של יוצר ושל היצירה.⁹⁹

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

99 שאלה אחת שנתורה פתוחה היא שאלת התקבלותו המופלאה של קול צעדינו. העובדה שהרומן לא רק נוצר בתוך המערכת, אלא גם התקבל בחום רב וזכה להצלחה מסחרית, מחייבת מחקר נוסף המביא בחשבון גם את הקוראים (אני מקווה לעשות מחקר זה בעתיד).

שיחה בין דנה אמיר לרונית מטלון: בעקבות המחזה הנערות ההולכות בשנתן

דנה אמיר ורונית מטלון

השיחה בין רונית מטלון ודנה אמיר התקיימה במסגרת יום עיון באוניברסיטת חיפה שהוקדש למחזה הנערות ההולכות בשנתן ויועד לקהל של מטפלים.¹ השיחה הותאמה מראש למסגרת הזמן שיועדה למושב המדובר. עם זאת, בשל החברות העמוקה בין הדוברות, השיחה מהדהדת שיחות רבות אחרות המהלכות בה "בשנתן", כלומר נוכחות בה באופן מובלע גם אם אינן מקבלות ביטוי מפורש בטקסט הגלוי. דנה אמיר פתחה את השיחה בשאלה.

מהו המחזה הזה בשבילך בתוך הכתיבה שלך, מה את מרגישה שהז'אנר הזה חילץ מתוכך בשונה מהפרוזה?
אוי ואבוי, בתשע וחצי בבוקר... מה הוא חילץ ממני? לכל ספר, בין שהוא פרוזה, סיפור קצר, רומן או הצורה הזאת של מחזה, צריך להיות, אני מאמינה, מין אין-ברירה. שהוא לא יכול היה להיכתב אחרת. שיש הכרח בצורה שבה הוא נכתב. העובדה היא, כך גם סיפרתי [במבוא לספר], שהנערות ההולכות בשנתן באמת לא יכול היה למצוא את ביתו באיזושהו ז'אנר שאני מכירה. התברר שהצורה של המחזה

1 יום העיון התקיים בתאריך 15.3.2016.

הייתה הצורה הכי אפשרית שלו, שהיה מעין הכרח בצורה שהוא נכתב. היה בה הכרח. האם אני חושבת שכזה נעשיתי מחזאית? לא. לא נעשיתי מחזאית. באיזה מובן לא נעשיתי? העובדה שכתבתי טקסט שיש בו דמויות ובמה, ואנשים רק אומרים דברים – בניגוד לפרוזה, שבה יש תיאורים – עדיין לא עושה אותי מחזאית. מפני שההבדל בין המודוסים השונים הוא כמו ההבדל בין שפות שונות. משום שאני לא מדברת את שפת התיאטרון. גם אם אכתוב נקודתיים לצד הדמויות והוראות במה, אני מרגישה שבאופן עמוק אני לא מבינה את שפת התיאטרון כמו שאני חושבת שאני מבינה את שפת הפרוזה. זה פשוט היה מוכרח להיכתב ככה, בצורה הזאת. אגב, גם בדבר הזה, הזכרת קודם את טליה [בתה של רונית מטלון], ואני חושבת שגם במחקר ההיסטורי של תולדות התרבות, ואולי גם במחקר הפסיכואנליטי שבו אני לא בקיאה כל כך, תגידי בעצמך, אנחנו עסוקים כל כך בעד כמה הושפענו מהדרור הקודם, ופחות עסוקים בעד כמה אנחנו מושפעים מהדרור שאחרינו. לפעמים זו מערכת יחסים מעניינת הרבה יותר מזו שיש לנו עם ההורים שלנו במובנים של השפעה, גם בספרות וגם בחיים. זה לא עובד רק אחורה. יש לנו מין התניה כזאת, שזה אחורה, אבל זה בכלל לא נכון. אז בעניין הדורי הזה, בשיחה שהייתה לי עם טליה, היא אמרה – תכתבי מחזה. אמרתי לה: אני לא יודעת לכתוב מחזה, כי אני לא מכירה את שפת התיאטרון, אני יודעת לכתוב דיאלוג, אבל זה לא עושה אותי מחזאית. היא אמרה: אל תחשבי על שפת התיאטרון. בשביל לכתוב תיאטרון צריך לא לחשוב על שפת התיאטרון. תחשבי כמו שאת כותבת פרוזה, אל תחשבי על שפת התיאטרון. אם תחשבי על שפת התיאטרון, זה ימית את מה שאת כותבת. בכלל לא תחשבי. תשאירי את הבעיות האלה למישהו אחר. וזה היה באמת משהו משכנע מאוד. היא לימדה אותי.

אני חושבת על מה שאמרת. שני דברים. קודם כול אני רוצה להגיד [פונה לקהל] שבכל פעם שאני שומעת את רונית מדברת על ספרות, אני לומדת משהו על טיפול, זה נהיה הרגל קבוע, שבצעם

היא המדריכה שלי... תכף תשמעו למה. חשבתי על מה שאמרת על ההכרח. אם אני לוקחת את זה לקונטקסט של טיפול, מה שאני לומדת ממה שאת אומרת הוא שבתוך מהלך או תהליך טיפולי צריך לחלץ לא רק את הסיפור שאדם רוצה לספר, אלא גם את הז'אנר שבו הוא רוצה לספר אותו. כלומר שאנחנו מחפשים גם את האופן שבו יספר את הסיפור שלו, באיזו עמדה יתייצב מולו. זה דבר נורא חשוב. ועוד דבר שחשבתי עליו כשדיברת על טליה הוא המושג של וילפרד ביון "הזיכרון של העתיד", שבעצם אומר שהדור הבא אולי מחזיק עבורנו איזה זיכרון שאנחנו עוד לא יכולים לזכור.

אמרת משהו על הדיאלוגים. ובאמת, חשבתי על זה שאת כותבת דיאלוגים מבריקים – המחזה רווי בהם – הם מצחיקים, חכמים, שנונים. שאלתי את עצמי על ההבדל בין הדיאלוגים בתוך מחזה ובין דיאלוגים השזורים בתוך פרוזה. נדמה לי שיש בהם מרחק אחר. איך היה להיכנס לדיאלוגים מהסוג הזה?

זאת עבודה אחרת לגמרי. אלה מלאכות שונות. יש איזו אמונה בנאלית שמי שכותב כותב, ולא היא. לאנשים כותבים יש מקצועות שונים, והם אחראים לתפירתם של חלקים לגמרי אחרים בחליפה. להיות תסריטאי זה לגמרי לא להיות פרוזאיקון, ולהיות פרוזאיקון זה לגמרי לא להיות משורר. כמובן, יש דברים דומים. כולם עוסקים במילים. אבל באופן אחר כל כך, שהוא ממש הופך את זה למלאכות שונות. אני באמת מאמינה ומרגישה, את הרי משוררת, שלמשוררים ולכותבי פרוזה יש מערכת שונה של רדארים בהתכוונות שלהם כלפי המציאות. שלא לדבר על מחזאים. זו צורה של התכוונות אחרת לגמרי. זה מתחיל ממהו יסודי מאוד בהבדל בין מחזה לבין פרוזה: כשאני כותבת פרוזה הצורה שאני כותבת היא הצורה הסופית של הטקסט. כמובן, אחר כך הקורא קורא אותה ומשליך עליה ומממש אותה ועושה איתה כל מיני דברים, אבל יש סך מסוים של מילים בתוך יצירת פרוזה, והוא דבר סופי. מחזה, תסריט, יש להם את צורת הקיום הזאת, אבל הם גם פרטיטורה. עומדים לבצע אותם. יש להם עוד חיים. והחיים האחרים שלהם, הממומשים על במה או מצולמים,

הם לא חשובים פחות ולפעמים אולי חשובים יותר מהנוסח הכתוב שלהם. ההבדל המכריע הזה, המשמעותי, העקרוני, היה אצלי בראש כל הזמן כשכתבתי את המחזה הזה. שהוא צריך להיות מבוצע. אלה לא חייו האחרונים. יש לו עוד חיים. משום כך כל היחס לדיאלוג הוא אחר, מפני שהאופן שבו הדמות שמה את עצמה בעולם הוא צורה פתוחה, צורה פרומה. בעוד שבפרוזה הדיאלוג הוא כמעט תמיד בתוך קונטקסט מסובך מאוד של יחסים בין תיאור, לבין מה שהמספרת אומרת על הדמות, לבין מה שדמויות אחרות אומרות עליה. זו רשת מורכבת מאוד של יחסים לשוניים ולא-לשוניים שבתוכם הדיאלוג נמצא. במובן הזה במחזה, ואני לא יודעת אם זו הייתה החלטה או נטיית הלב שלי ללכת עם הדבר התיאטראלי, הכאילו "לא ריאליסטי", עד הסוף – כי אנשים הלוא לא לגמרי מדברים ככה, כמו במחזה שלי, הם בדרך כלל לא מדברים ככה, והם דיברו ככה גם בגלל כל מיני השפעות. את יודעת, לפעמים כשאתה כותב, בלי שתדע, יש לך שורה של מחוות, אתה מחווה קידה לכל מיני מתים, בעיקר סופרים, זה אחד הדברים הכי יפים בכתיבה, הדיבור שלנו עם המתים, אני חייבת להגיד לכם. אסכולת השנינה של אוסקר ויילד, של מחזאות אחרות שאני אוהבת ושל סופרות – היו כאן כל מיני רוחות רפאים. הדבר הזה של הדיבור בתור המופע, הדיבור זה הרגע האולטימטיבי שלנו בחיים. באין פעולה, הדיבור הוא מי שאנחנו.

יש כאן גם נערות חיות וגם נערות מתות המהלכות בשנתן במחזה הזה. זה מתחבר לי לשאלה אחרת שרציתי לשאול אותך בסוף, אבל אני מקדימה אותה בגלל מה שאמרת. אני ורונית היינו שופטות ביחד בתחרות של סיפורים קצרים לפני שנה, וזו הייתה הזדמנות בשבילי לשמוע את רונית מדברת על כתיבה. זה היה די מדהים מפני שקראנו כולנו את אותם טקסטים, קיבלנו לידינו את אותם טקסטים, וכל מה ששמתי לב אליו בתוך הטקסטים מצד הצורה היה משהו שקשור בפואטיות או במוזיקליות שלהם, ובגלל זה גם נשביתי בתוך כל מיני טקסטים שחשבתי שהם מצוינים, ואז הגעתי לרונית והיא

פקחה זוג עיניים וקיבלתי שיעור חשוב מאוד באיך קוראים פרוזה, במה זה פרוזה. מפני שרונית התחילה להגיד דברים שלא עלו בדעתי ככלל על העבודה של הפרוזה עם הגוף, עם החלל, עם הפעולה. פתאום שמעתי אותה שואלת – הטקסט הזה עומד בתוך איקאה, מה הוא עושה עם החלל של איקאה? טקסט עובד בתוך חלל, הוא צריך לעבוד עם החלל. איך פרוזה עובדת? עם מה היא עובדת? איזו פעולה היא מחוללת בעולם?

באופן לא רצוני, זה כמו שפרוסט דיבר על הזיכרון הלא רצוני, באופן לא רצוני בין עבודת פרוזה אחת לעבודת פרוזה אחרת אני מנסה מאוד לשכוח את כל מה שידעתי. אני מאמינה באופן עמוק ששכחה הכרחית ליצירה לא פחות מזיכרון, לשכוח איך אתה, לא רק לזכור. אז אני מנסה מאוד בין עבודה אחת לעבודה אחרת גם לשכוח מה הייתי ובמה האמנתי, מה הפרוזה צריכה ומה הפרוזה לא צריכה, ומה היא עושה. אני חושבת, כמו שאמרתי קודם, שהפרוזה לא יכולה להתחמק ממגע עם המציאות. במציאות, להווי ידוע לנו, יש בני אדם. זה לא שלא היו ניסיונות במהלך המאה ה-20 וגם אחרי זה לעשות פרוזה שכמעט אין בה בני אדם. "הרומן החדש". כשאתה קורא את זה אתה רוצה למות. אתה ישר רוצה לאכול פלאפל. אי אפשר לקרוא את זה. צריך בני אדם. זה כוח החיות של הפרוזה. התפיסה של זולת אחד, ושל זולת אחר והיחסים ביניהם. היחסים האלה הם איזושהו סיפור, קטן ככל האפשר. ואז מתחיל להתרקם העולם. ואז מופיעה השאלה שעוררת, איך מספרים, שבשבילי היא תמיד שאלה גורלית מאוד. כי סיפורים יש לי, האמת, די הרבה בראש. פעם, בעברי, עבדתי בהמון עבודות, אבל אחת העבודות הייתה קופירייטר, עד שפיטרו אותי. רעיונות יש לי בלי סוף, אבל עם רעיונות אי אפשר לעשות הרבה. לא הרעיון הוא לב העניין כאן. לא להמציא רעיונות. העניין הוא הנפח של הרעיונות, המנוע הרגשי, כמו שדוסטויבסקי קרא לו. מה ייתן לרעיונות האלה את הצורה המסוימת שרק בה הם יכולים להתגלות. בשביל פרוזה צריך זיקה עמוקה מאוד לאנושי, וכשאני אומרת "זיקה" עמוקה לאנושי אני מתכוונת שזה בסדר גם לשנוא אותו. סלין שנא

בני אדם. ב"זיקה" הזאת אני לא אומרת שצריך לאהוב את האנושות בהכרח. לא צריך רק לאהוב אותה. אפשר גם לתעב אותה, זה בסדר, גם זו זיקה. צריך זיקה עמוקה לאנושי. להתחכך בו, להתחכך בו, להתחכך בו. וזה איזה רגע שבו מוצאים את נקודת החיבור בין הניסיון של החיים שלי לבין הניסיון של הדמיון שלי. אבל הם צריכים להיפגש: שהניסיון של הדמיון והניסיון של החיים ייפגשו.

יש לי אסוציאציה פסיכואנליטית למלאני קליין, שאמרה שאנחנו זקוקים לאחר כדי לשנא אותו ולא רק כדי לאהוב אותו. ברור.

ועוד אסוציאציה פרטית שלי מעולם הטיפול שקשורה במה שאת אומרת. הרבה פעמים היכולת שלנו להירפא קשורה ביכולת שלנו לחרוג מתוך עצמנו, מתוך המובן מאליו והכתוב מראש בנוסחאות השגורות ובכיוגרפיה שלנו. ובעצם זה מה שאת אומרת על האדם הכותב, שהוא איכשהו צריך לזכור מיהו, אבל גם לשכוח מיהו. להיות הוא-עצמו וגם לצאת מתוך עצמו.

בעקבות פתח הדבר שלך למחזה, שהוא יצירה בפני עצמה שבה את מתארת את הכוח של הטקסט, את היכולת שלו לקרוא לך, ואז לסרב לך ולשחק אתך, ובך, משחקי חיזור ומשחקי כוח; להכריח אותך לחרוג מאזורי הנוחות שלך, כדי למצוא לעצמו מקום שהוא יכול להתמקם בו, כמו שאת אומרת; מקום הכרחי שהוא יכול להתמקם בו – ובכן בעקבות פתח הדבר הזה שאלתי את עצמי אם קרה לך משהו כזה עם טקסט אחר אי פעם. האם את יכולה להגיד משהו על היחסים שלך עם טקסטים?

כל הזמן קורים לי דברים כאלה. לא בדיוק כאלה אבל דומים. אגב, זו הפעם הראשונה שאני כותבת הקדמה. זה עודד אותי מאוד, הדבר הזה. אולי אכתוב ספר של הקדמות. אני אוהבת מאוד את ההקדמות של הרומנים של המאה ה-19, שהסופר מסביר בהן מה קרה לגיבורים. זה ז'אנר אהוב עליי מאוד, הקדמות. אגב, הרגשתי צורך לכתוב את ההקדמה הזאת כי הפרוזאיקונית שבי רצתה להגיד

עוד משהו על המחזה הזה או על אופן כתיבתו. אתם מכירים את הקלישאה: הטקסט צריך לעמוד בפני עצמו. זה נכון, אבל זה גם שקשוק, כי הוא אף פעם לא עומד בפני עצמו. הוא זקוק לקורא. הוא גם עומד וגם בכלל לא עומד. בהקדמה הזאת הושפעת, אם מדברים על השפעה, מאחד מקובצי הסיפורים הכי אהובים עליי, קובץ סיפורים של מארקס, שנים עשר סיפורים נודדים,² שיש בו הקדמה כזאת על גורלו של הקובץ. יכול להיות שהוא המציא שם דברים, אבל ההקדמה הזאת כשלעצמה היא יצירת מופת. וכן, יש במהלך העבודה טקסטים שמתחילים לעבוד עליהם והם לא מוצאים את צורתם, הם שבים אליי, והם הולכים, והם מתקיימים באיזו דלת מסתובבת אין-סופית; נמצאים תמיד באיזשהו רקע, ממשיכים להפריע, להטריד, ואתה לא מוצא להם תקנה. הרבה פעמים במהלך הכתיבה קרו לי דברים כאלה. הופעתי בפני ילדים לפני כמה שבועות, בכיתה של האחיינית שלי. הילדים קודם כול היו עסוקים בכמה עמודים כתבתי, שזו שאלה לגיטימית מאוד, אני חושבת שזו אמת מידה נהדרת לסיפור, כמה עמודים כתבת, כי גם אני מחשבת לעצמי כשאני כותבת מה הייתה המכסה היומית שלי, זה כן מיתרגם למספר מילים. ואמרתי שם כל מיני דברים, והם לא רצו להבין. הם אמרו: אבל את הסופרת, את מחליטה. והיה לי קשה להסביר, האמת גם לעצמי, שזה לא היצור המכונה "אני", שהוא מכסה רק חלק מהמופעים של דברים שהם אני, או חלק מאותה אוכלוסייה פנימית שהיא אני; הוא לא שליט ריבון, הוא לא דיקטטור, ורק אם אתה, לדעתי, סופר גרוע ביותר, האני הוא זה שמצווה דברים ואומר להם מה לעשות. ולדברים שאנחנו עושים יש באמת כוח חיות משל עצמם, אני לא רוצה להגיד כוח רצון כי זה יהיה מופלג, אבל כוח חיות. תראי, זה קרה כמעט בכל טקסט משמעותי שכתבתי. התחלתי לכתוב את הטיוטות הראשונות של זה עם הפנים אלינו על נייר דקיק כזה – זה היה בימים שעוד לא עברתי במחשב, כתבתי בעט

2 גבריאל גרסיה מארקס, שנים עשר סיפורים נודדים, מספרדית: ריטה מלצר ואמציה פורת, תל אביב: עם עובד, 1993.

ציפורן, והיו צריכים להיות רק דפים חלקים כי חלק מהמבחן שלי היה לא כל כך מה אני כותבת, אלא אם אצליח לשמור את השורה ישר; השורות כל הזמן הלכו למטה, הייתה להן נטייה כזאת, כלפי התהום. הטיוטות הראשונות של מה שהפך ברבות הימים להיות פרק הפתיחה נכתבו כשהייתי בת עשרים בד בבד עם קובץ הסיפורים זרים בבית, והעתקתי לנקי והעתקתי לנקי, היה מבוי סתום. וחזרתי שוב לזה במרוצת השנים ושוב, ורק בגיל שלושים וקצת, עשר שנים אחרי שהתחלתי לגעת בזה, הוא בכלל בקע בצורה שבקע. אותו דבר קול צעדינו. פרק הפתיחה נפתח, נכתב, הונח בצד, לא ידעתי מה לעשות אתו, לא ידעתי מה זה, גם סירבתי להגדיר מה זה, לא ידעתי מה זה והוא חיכה וחזרתי אליו והוא לא נעלם לגמרי, ולפעמים הוא חזר, וכשהייתי ראויה הוא חזר. כי אני חושבת שזה לא שהספרות ראויה לנו – אנחנו צריכים להיות ראויים לה באיזה אופן. והרגשתי שכשהייתי ראויה לו, הוא חזר אליי. ואז הסתכלתי עליו, ופתאום ידעתי מה לעשות אתו. באופן הזה שבו הוא סופר. אבל דברים כאלה קורים לי כל הזמן בכתיבה. אני חושבת שלמדתי לכבד את חוסר האונים שלי, להגיד "אני לא יכולה". אולי פעם אוכל. ברגע זה אני לא יכולה. אני יכולה לכופף משהו, יש לי מספיק, נקרא לזה "מקצועיות", בשביל לספר סיפור, להניח משפט וכו', אבל אני לא רוצה לפעול בתוך ז'קט שיש לו כריות על הכתפיים, כלומר בתאוצה כוחנית. אז אני מחכה לו. בכלל, הציפייה היא הדבר. אני מחכה.

הדברים שאמרת כאן נדברים לעומק גם עם ההתלבטויות שלנו כמטפלים. גם אנחנו שואלים את עצמנו ללא הרף מתי אנחנו משתלטים על הסיפור, מתי אנחנו מחלצים בכוח סיפורים מתוך המטופלים שלנו או מתוך עצמנו, מתי אנחנו למעשה מסרבים להקשיב לסיפור עצמו. הקואורדינטות האלה שדיברת עליהן קודם הן קואורדינטות פסיכואנליטיות, וגם לגביהן אנחנו מגלים פעמים רבות שהן מסתירות בסך הכול עוד קואורדינטות ולא את האמת. לאמת צריך לחכות. כמו שאת אומרת, אנחנו צריכים להיות ראויים

לה. להתייצב מולה כנראה באופן מספיק צנוע כדי שהיא תסכים להתגלות בפנינו, להתייצב עם הפנים אלינו.

עוד אסוציאציה פסיכואנליטית למה שאת אומרת היא המושג "זיכרונות מסך" של פרויד, שאומר שזיכרונות מסוימים מסתירים זיכרונות אחרים. חשבתי בעקבות מה שאת אומרת שיש גם טקסטים שהם מסך: שיש להם את הפונקציה הזאת; הם נכתבים בעצם כדי להסתיר, וגם כדי לגלות טקסטים אחרים שמסתתרים מאחוריהם.

כן וזה באמת קשור לאותו דבר שדיברתי עליו כי משום שהתודעה של אנשים כותבים היא מעבדה גדולה, ודברים רוחשים שם בתוך כל מיני סירים, הרבה פעמים אין לי מושג מה הכי מוכן. תראי, בעצם אני כל הזמן קצת נוגעת באיזו שפה מעט מיסטית, של התגלות. אני לא מתפארת בשפה הזאת, אבל אני כנראה זקוקה לה. בממד של הכתיבה אני זקוקה לשפה של התגלות. באופן עמוק אני לא חושבת שאנשים חייבים לכתוב. גם אני לא חייבת לכתוב. אז אני מתייחסת בספקנות רבה לטוטם היצירתיות של המאה ה־20. אני באמת חושבת שלפעמים להיות קורא יצירתי זה חשוב לא פחות, ואולי אפילו יותר, מלהיות כותב יצירתי מאוד. שלהיות שומע של מוזיקה חשוב לא פחות מלעשות מוזיקה. ויש פחות ופחות אנשים שמסכימים להיות צרכנים קשובים מאוד של הדבר הזה שקוראים לו אמנות – רגישים, חדים, חריפים. אני לא מרגישה שאני מוכרחה לעשות את זה, או שחיי תלויים בזה. אלא אם כן זה באמת מאוד מאוד חזק, שאז יש בזה הכרח ואני מקשיבה להכרח הזה. אבל אני עדיין מתייחסת אל הכתיבה גם כאל פריבילגיה. אנחנו אנשים פריבילגיים. ואני מקווה שלא אשמע מתחסדת, אבל אני חושבת הרבה על אמא שלי, שעבדה שתיים-עשרה שעות ביום בניקיון לפרנס את המשפחה, אני חושבת על אח שלי, שעד מותו היה פועל והמון פעמים נזרק מלמעלה ממכות חשמל בחורף, וכן, אני חושבת על המקום הפריבילגי שלנו. לכן אני אומרת לעצמי – רק אם אני באמת מוכרחה. לא פינוק, לא מותרות, רק לא זה. לא פינוק ולא מותרות אלא הכרח.

אנחנו חברות ואף פעם לא שאלתי אותך אבל מעניין אותי מאוד לשימוע מתי ידעת שתכתבי, מתי ידעת שאת כותבת, וגם – מה בילדה שהיית התגלגל לסופרת שאת?

לא ידעתי שאהיה כותבת. קשה לי להגיד שכיוונתי את עצמי לזה. היה לי מה שנקרא כישרון למילים. מגיל מאוד מאוד מוקדם העברית הייתה נכס שלי. דיברת על אותו דבר משיחי בלתי תלוי שיש בנו ולא קשור להורים. העברית הייתה הדבר הזה בשבילי. כי גדלתי על ערבית ועל צרפתית, השפות שסבתא שלי דיברה איתי, והעברית הייתה השפה של הסביבה ועשיתי אותה לשפה העמוקה שלי. במובן זה היא היציאה שלי, שלא נובעת מתוך הבית שלי. בכלל. היא כנגד השפות האחרות, שהן שפות ילדות. לא ידעתי שאהיה כותבת וספק אם כיוונתי את עצמי לכתיבה. אבל כמו שאמרתי, מגיל צעיר מאוד הייתי ילדה שיש לה קשר חזק מאוד למילים ולספרים. אף פעם לא אמרתי לעצמי שאני רוצה לכתוב, או שאני רוצה חס וחלילה להיות סופרת. חס וחלילה, כי כבר היה אמן בבית. הוא היה אבא שלי. הוא כאילו לא היה אמן, הוא עסק בפוליטיקה וכתב, אבל הוא כן היה באופן עמוק הדמות של האמן הטוטלי, שהרס את הבית. להגיד שאני רוצה לכתוב זה היה להגיד שאהיה אבא שלי. כלומר מודל שבשבילי היה גם נכסף ובלתי מושג וגם מודל של הרס עצמי וסביבתי שאין לתארו. היה אפילו אסור לרצות את זה. רציתי לעסוק בספרות באופן כלשהו והלכתי ללמוד ספרות. ואני לא זוכרת אפילו רגע שבו אמרתי לעצמי שאני רוצה להיות סופרת. השם ירחם. במילים של אז זה היה לרדת לזנות. זה כל הדברים הנוראים שאימהות היו אומרות על להיות סופר. אני חושבת שיש קשר עמוק בין ממד החרדה לבין היצירה. אצלי לפחות. והרגע שבו התחלתי לכתוב, שאמרתי שאני סופרת, באמת כפה את עצמו עליי באיזו צורה מקרית לגמרי. נסעתי באוטובוס מהאוניברסיטה הביתה ושמעתי שני בחורים שדיברו לפני על זה שאחד מהם שלח שירים לכתב העת סימן קריאה, שידעתי מהו. ושהשירים התפרסמו. ומיד בקע בי איזה קול שאמר "גם אני". גם אני רוצה, וגם שלי יתפרסם. ומיד. עזבתי את הלימודים, והתחלתי לכתוב

סיפור ואז שום דבר אחר לא עניין אותי. ישבתי בסלון אצל אמא שלי בגני תקווה, כרעתי ליד השולחן הסלוני, לידי היו האחייניות, הקפה, הרדיו, המסגרייה של אחי, וכתבתי את הסיפור הראשון. ולא הנחתי לו ולא הנחתי לו ולא הנחתי לו. ושלחתי אותו. כמובן לא ענו לי, כמובן נדחיתי, אז כתבתי עוד אחד. והופיע הרצף הזה של עיקשות בלתי רגילה. וזה באמת אחד הדברים שאני אומרת הרבה לסטודנטים שלי, ואני עומדת מאחורי כל מילה. שאם הם כותבים טקסט, אני חושבת שאני יכולה להגיד אם יש בזה כישרון או אין בזה כישרון, איזו מידה של כישרון, אבל אני לא יכולה להגיד מי יהיה סופר ומי לא, כי סופר זה לא רק היכולת להניח משפט שכתוב היטב. זה סוג של מבנה אישיות, שהוא לא שברירי כל כך, אל תחשבו. הוא למעשה עיקש מאוד, חזק מאוד. אגב, כישרון הוא דבר שביר הרבה פחות ממה שאתם חושבים. הוא עיקש מאוד וקשוח מאוד. הוא סוג של קשיחות בלתי רגילה. למשל, כשלימדתי ב"סם שפיגל" תסריטאות והייתי נוסעת הביתה עם חברה, תמר, שגם לימדה תסריטאות, אמרתי לה: תגידי, הסטודנטים בכיתה שלך שלומדים גם אצלי, מי מהם יהיו תסריטאים באמת? והיא אמרה: תאמיני לי, אני לא יודעת. יש כאלה שכותבים היטב, אבל אני לא יודעת מי מהם יהיה לו הדבר הזה שיש לך ולי של לעלות על העץ ולא להסכים לרדת ממנו.

אני לא חושבת ששמענו הרבה הגדרות כאלה של מיהו סופר. זה מזכיר לי שפעם שאלו אותי – לא שאני אוטוריטה בנושא – אבל שאלו אותי מי לדעתי יהיה מוזיקאי בין שני ילדים בעלי אותו כישרון מוזיקלי, ושמעתי את עצמי אומרת – וזו לא מחשבה שחשבתי לפני – שזה שיצליח להוציא מעצמו את המיטב כשיהיה על הבמה מול מאתיים איש. כלומר זה לא רק הכישרון שמבריל ביניהם. זה משהו אחר. ועכשיו אני חושבת על המחזה שלך ועל הדמויות. הצייתניות, הזללניות, יפות התואר, שבעצם הן יוצרות סוג של תיאטרון פנימי, נכון? הקולות האלה שיש בכל אחד מאתנו. צייתנית את לא, אני לא יודעת מאיפה לקחת אותה...

במשך שלוש דקות יש צייתנות... זה יפה מאוד מה שאת אומרת, שזה תיאטרון פנימי. לא הייתי יכולה להגדיר את זה טוב יותר. בכלל לשמוע את הקריאה שלך, ואיך את מוצאת איזה sense בתוך ה-nonsense שלי, זה מעניין כל כך, זו מתנה גדולה מאוד. וגם חשוב לי מאוד להגיד: כתבתי את זה מתוך תחושת משחק עצומה ואל תשכחו את זה. זאת אומרת, יש כל מיני תמות שאולי חודרות, אבל המחזה נכתב מתוך רצון לשחק ואפשרות לשחק, ומתוך אהבת משחק. וגם התיאטרון הפנימי הזה, תיאטרון הדמויות הזה – אגב אני עושה את הקולות האלה מאז ילדותי, כאילו אני אנשים שונים, כולל החיקויים שלהם, ואני לא מדברת על חברים דמיוניים, לא על זה – פשוט על דמויות שונות וקולות שונים, משהו שקשור באהבה או במשיכה או בסקרנות כלפי האפשרויות השונות. כן, יש בתוכנו את כל הדברים האלה, את כל השלטים האלה. ומאחוריהם יש באמת שלטים אחרים. ברגע שאנחנו מניחים את עצמנו בתוך המילים באופן חזק כל כך ובצורה אסרטיבית כל כך – אנחנו כך או אנחנו אחרת, אנחנו רוצים או אנחנו לא רוצים – זה בדיוק הרגע שבו המילים קמלות. כמו קערת פירות שמרקיבה ברגע מול עינייך. אני חושבת שכל הדמויות במחזה, אם אפשר לקרוא להן דמויות, הן בעצם פונקציות. אני לא מתייחסת אליהן כמו אל דמויות ריאליסטיות, כי זה לא מחזה ריאליסטי. הן פונקציות של התודעה. יש בהן את הדבר הזה – ניסוח של משהו שפעם עברתי אותו ונורא אהבתי אותו – הן עלה נידף דענני. הן גם דענניות, הן גם עלה נידף. הן דענניות מאוד: כך או אחרת. אבל הדבר העיקרי הוא באמת ההשתנות, ההתחלפות, חוסר היציבות. זה משהו שאני עוסקת בו הרבה, ההתחלפות. ההשתנות של התודעה שלנו, איך אנו משתנים, ושינוי הוא גם ברכה וגם קללה.

את באמת משחקת כל הזמן. המחזה הזה הוא כולו משחק. גם בדברים אחרים שכתבת בולטת לי מאוד הילדה המשחקת שאת, שאני גם מכירה אותה אבל גם קוראת אותה. יכול היה להיות פער גדול מאוד בין מי שאת לבין מי שאת ככותבת. אבל במוכן זה את

שם גם ככותבת. קודם, כשדיברת על הבית שלך – וגם מפני שכבר שמעתי אותך מדברת עליו – חשבתי על אחיך. חשבתי עליו כעל מישהו שיצר עבור הילדה המשחקת שאת, מרחב שהיא יכולה לשחק בו, שהגן עליה, שנתן לה להתפרע בתוכו בלי להרוס, ושמשוה מן המרחב הזה הכרחי לך ככותבת, ואת משתמשת בו, את יוצרת אותו ומשתמשת בו. במחזה הזה יצרת מרחב משחק ואז יכולת לשחק בתוכו.

אני חושבת שזה נכון מאוד. יש בזה משהו שהוא עמוק מאוד בגנטיקה שלי. תמיד חשבתי ואני עדיין חושבת שאח שלי היה האמן האמיתי. זה שאני יודעת לכתוב – אני יודעת לכתוב. ברור שהאמן האמיתי, במובן של המשחק הטוטלי, היה אח שלי. אני רוצה להגיד גם שבאתי ממשפחה שהייתה מאוד לא בורגנית, במובן שהיה בה היתר גדול מאוד לדבר הזה של המשחק, של הקפריזה והגחמה. קפריזה היה משהו שעשו לו הרבה כבוד. במשפחה שלי, משוגעת והרסנית ככל שתהיה, היה כבוד ל"אני רוצה". לפעמים זה היה הרסני. חסר גבולות. אבל אני לא יכולה שלא להיות אסירת תודה על הירושה של השמחה העצומה שיש בזה. לעשות מה שבא לנו. כשאח שלי היה ילד קטן במצרים – הוא נולד בקהיר – הוא היה שובר את הצעצועים. הייתה לו אומנת, ילדה בת ארבע-עשרה שבאה לשחק אתו – והיא באה לבכות לאבא שלי: הוא רוצה שאני אשבור את הצעצועים. אבא שלי אמר: אז תשברי. תשברי את הצעצועים. נתן לה כסף שתבוא כל יום, שלוש שעות, לשבור את הצעצועים. זו הרוח האנרכית הזאת. זה מה שאת עושה. את יוצרת צעצועים ושוברת אותם. קצת...

תקופות של כתיבה אצלך, איך את חווה אותן? אלה תקופות של פירוק, תקופות של איחוי? את בונה תיאטרון בכובת? את מרסקת את תיאטרון הכובות? מה את עושה כשאת כותבת? איך את נראית כשאת כותבת? את מתחבאת? את יוצאת לעולם? אני לא צריכה תנאים של התבודדות קיצונית בשביל לכתוב.

להפך. אם מדברים על תנאים, אני לא צריכה איזו בקתה בהרים. אני חותכת ורידים תוך יומיים. שום כתיבה לא תצא מזה. אני גם לא צריכה מושבת סופרים. אני דווקא צריכה בעולם שלי מה שנקרא אנשים רגילים. בכלל לא אמנים, בכלל לא סופרים. אף פעם לא נסעתי למקומות האלה שסופרים מתקבצים בהם. אני צריכה שלא יהיה לי פרצוף של מישוהו שכותב. כשאני בתוך משהו – אני מאוד מאוד מאוד בתוכו... אגיד לך גם משהו קיצוני. כשאני בתוך משהו – אני חושבת שאלה התקופות היחידות בחיי שבהן יש לי הרגשה שעכשיו כלום לא יכול לפגוע בי.

אקריא לך קטע, ואולי תגידי עליו משהו. זו תמונה 14. חפציבה: "היה רחש מוזר. היו פצפוצי ענפים ולחישות שהגיעו מכיוון השיחים העבותים. עמרם מחץ במהירות את הסיגריה באדמה. מי שם? קרא. שלוש דמויות לבנות בכותרות לילה ארוכות יצאו מתוך השיח, משכו זו את זו כמו ממחטות קשורות שנמתחות ויוצאות מתוך כובע של קוסם. מה קרה? שאל עמרם. הרי זמן שינה עכשיו. הילדה הגבוהה משלושתן צעדה קדימה: לא יכולנו להירדם, המנהל, יש עכברים בחדר שלנו. עכברים גדולים, הוסיפה הקטנה, האמצעית, כל אחד בגודל כזה, המנהל, פשטה הילדה את ידיה לצדדים והדגימה. מאדאם אודט דה ויטו כיווצה את גבותיה. ואת, פנתה לילדה השלישית, מה יש לך להגיד? אני חלמתי חלום רע, אמרה הילדה. זה היה החלום. הלכנו כולנו בדרך בקבלת הפנים למאדאם דה ויטו, ועמרם אמר לנו, תמשיכו תמשיכו, ואחר כך באה מאדאם דה ויטו ובישלה לנו קוסקוס והלבישה לנו את הסירים על הראש והתחילה לתופף עליהם במזלגות. אני מצטערת מאדאם, אבל באמת חלמתי את זה עלייך, הוסיפה הילדה. לא חלמתי, אמרה מאדאם דה ויטו: הכל אמת. הכל קרה." ³ קטע מדהים בעיניי. מה זה?

רק שתדעו שהקטע הזה הוא מתוך הנוסח הראשון של הנערות ההולכות בשנתן, מצוטט מילה-במילה, כפי שנכתב לפני עשרים וחמש שנה. זו ההתגלות שלו, או המופע שלו כאן. ה"לא חלמת. הכל קרה." את יודעת? אני מצטערת שאני צריכה להגיד עוד פעם משהו על המשפחה שלי, אני מקווה שלא בצורה סנטימנטלית, ועל היחס שלה לחלום. גדלתי בבית שבו לאמא שלי ולסבתא שלי היה יחס רציני מאוד לחלום, לא במובן של פרשנות, אלא במובן שעושים מה שהחלום אמר. החלום אמר לי. אני צריכה לעשות מה שהחלום אמר. אני זוכרת לא מעט מקרים כאלה. המקרה הכי מדהים היה כשהייתי בכיתה ד' ולמדתי בבית ספר לטעוני טיפוח בגני תקווה, ואמרו לאמא שלי שכדאי להוציא אותי מבית הספר הזה כי חבל עליי. ואמא שלי עבדה בעיריית פתח תקווה והייתה לה פרוטקציה. לימים התברר שהפרוטקציה הזאת הייתה כרוכה בסחטנות מינית של אחד הפקידים בעירייה. ועמדתי לעבור לבית הספר ההוא בפתח תקווה, שהיה צריך לנסוע אליו בשני אוטובוסים ולעבור כביש. ולילה לפני היום השני של הלימודים אמא שלי התעוררה באמצע הלילה בצווחות אימים. אחי התעורר ואני התעוררתי. זה אולי היה בשעה הזאת, שעת הזאבים, שלוש לפנות בוקר. ואמא שלי הייתה חיוורת ומזיעה, ואמרה שהאיש הלבן, אנחנו לא יודעים מיהו, בא לה בחלום ואמר לה: אל תשלחי את הילדה, היא תידרס. ולמחרת הוציאו אותי מבית הספר בפתח תקווה והחזירו אותי לבית הספר הקודם. להאמין למה שחלומות אומרים, לעשות מה שחלומות אומרים, אני חושבת שזה קיים אצלי חזק מאוד, זו לא צורת דיבור מה שיש כאן, זה באמת. הכל קרה.

אוניברסיטת חיפה

הרגש הלאומי המחודש בנובלה והכלה סגרה את הדלת מאת רונית מטלון

ירון פלא

ברצוני לטעון כי יצירתה האחרונה של רונית מטלון והכלה סגרה את הדלת¹ שייכת לסוגה נדירה בספרות העברית החדשה, סוגה של סיפורי אהבה רומנטיים או ארוטיים, לפי כוונת המושג במחקר הספרות האנגלית המודרנית.² סיפורי אהבה ארוטיים כמעט שלא נכתבו בעברית. למעט סופרים בודדים, עגנון למשל, רוב הסופרים

1 רונית מטלון, והכלה סגרה את הדלת, ירושלים: כתר, 2016.

2 הבחנה זו באה בעקבות מחקרו של רוברט פולהמוס על רומן האהבה האנגלי במאה התשע-עשרה, המתמקד ביחסי האהבה ביצירות שונות ובהיותם אמצעי חילון וחקירות בחברה האנגלית המתברגנת. הספר נידון בהמשך. קביעותיו של פולהמוס נכונות במידה רבה גם ביחס לספרויות אירופיות אחרות, שסיפורי אהבה שימשו בהן להגדרת מושג היחיד, האינדיבידואל, בעידן המודרני, ובייחוד הספרות הרוסית, שהשפיעה על הספרות העברית יותר משהשפיעה עליה הספרות האנגלית. ראו גם את ספרו של דן מירון, אמהות מייסדות, אחיות חורגות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1991, בעיקר עמ' 66-71. רבות מקביעותיו של מירון כאשר לשירה העברית נכונות גם לסיפורת התקופה.

Robert Polhemus, *Erotic Faith: Being in Love from Jane Austin to D. H. Lawrence*, Chicago: University of Chicago Press, 1990; Joe Andrew, *Narrative and Desire in Russian Literature, 1822-1849*, New York: Palgrave Macmillan, 1993; Rina Lapidus, *Between Snow and Desert Heat, Russian Influences on Hebrew Literature, 1870-1970*, Pittsburgh: Hebrew Union College Press, 2003.

העברים העדיפו לעסוק באהבה סמלית יותר שמושאייה היו השפה העברית, הקהילה העברית, ארץ ישראל וכו'.³ והנה ביצירתה האחרונה מאמצת מטלון את סוגת הסיפור הרומנטי ומעבדת אותו לסיפור אהבה עכשווי בין גבר ואישה צעירים. עם זאת סיפור האהבה האישי המודרני משמש גם כאן רקע או מסגרת לסיפור אהבה לאומי וסמלי יותר בין חלקים שונים של החברה הישראלית הנדחפים כמעט בעל כורחם זה לזרועותיו של זה והסיפור כופה עליהם לחיות בשלום כמשפחה אחת.⁴ לפיכך אני מציע להגדיר את הנובלה החדשה של מטלון יצירה נאו־לאומית, המצטרפת ליצירות ספרות ישראליות אחרות החרדות להתפוררותה של החברה האזרחית בארץ ומגיבות לתהליך המדאיג מתוך קידום חזון מפוכח ומפויס יותר של אחדות לאומית, כמו שעשה, למשל, אסף שור בחמשת הרומנים שלו עד כה.⁵

3 ראו את מחקרו מונגן של דויד ביאל על ארוס והיהודים וכן את מחקרה המאוחר יותר של נעמי זיידמן, המתמקד במפורש בשימוש היהודי המסויג במוסכמות הרומנטיקה שרווחו בספרויות הלא יהודיות באירופה. זיידמן קובעת כי תהליכי המודרניזציה של יהודים באירופה במאה התשע־עשרה התפתחו שלא כמו בחברה הלא יהודית, בייחוד במזרח אירופה. David Biale, *Eros and the Jews, From Biblical Israel to Contemporary America*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997; Naomi Seidman, *The Marriage Plot, How Jews Fell in Love with Love and with Literature*, Palo Alto: Stanford University Press, 2016.

להיסטוריה כללית יותר של משפחה ומיניות בחברה היהודית ראו: ישראל ברטל וישעיהו גפני (עורכים), ארוס אירוסים ואיסורים: מיניות ומשפחה בהיסטוריה, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 1998.

4 רונית מטלון מודה בזאת בעצמה בריאיון שנערך אתה לרגל צאת הספר. גילי איזיקוביץ, "בעיני רונית מטלון, ערספואטיקה הם לא מספיק רדיקליים", הארץ מקוון (6.10.2016).

5 על חמשת ספריו של אסף שור נכתבו לא מעט מאמרי ביקורת עיתונאיים, ורוב הביקורות עוסקות בפן הארס־פואטי של היצירה, הבולט במיוחד בשלושת הרומנים הראשונים. היטיבה לתאר זאת מיטל שרון בכתבה על ספרו השלישי של שור סיגל – הוא מדבר "על משבר הייצוג בעולם הפוסט־מודרני, שבו איש אינו מאמין עוד למחברים, כי אין אמת ואי אמת, וכל דמות היא באמת מראה, ישרה או מהופכת, לדמות אחרת". מיטל שרון, "עזבו אתכם מדיבורים על העולם, בואו נחזור למה שבאמת מעניין אינטלקטואלים", הסיפור האמיתי והמזעזע של (מגזין תרבות מקוון) (4.10.2009). הקריאה בחמשת הרומנים של שור ברצף מגלה דפוס מעניין, המתקדם מן הרומנים הראשונים, שעוסקים ביחיד (גבר או אישה) בעולם

קביעה זו מתיישבת עם יצירתה הכוללת של רונית מטלון, שהיטיבה לחזות ולהגדיר שלבים התפתחותיים שונים בחברה ובתרבות בישראל מאז סוף שנות השמונים. סיפוריה המוקדמים של מטלון תיארו את התפרקותה של החברה הלאומית בארץ ואת ההשפעה שהייתה לתהליכים אלה על חיי היחיד, בדרך כלל אישה, ובדיוק רב יותר – מזרחית, הזוכה בעקבות כך בחופש פרטי גדול יותר, אם כי לעתים קרובות חופש מבלבל.⁶ ספריה הבאים, למשל זה עם הפנים אלינו, ביקרו את ההשלכות של החופש האישי הזה, בייחוד על רקע אופנת הרכ־תרבותיות בשנות התשעים של המאה העשרים.⁷ בנובלה האחרונה שלה והכלה סגרה את הדלת מטלון משתמשת בנושאים השנויים במחלוקת הללו כדי להציע קיום לאומי מכיל ומפויס יותר, המבקש להתעלות מעל קווי השבר הלאומיים שהיו רקע ליצירותיה הקודמות.

כאמור, הרקע לקריאה שלי בנובלה האחרונה של מטלון הוא הטענה שכבר מתחילתה לא עסקה הספרות העברית המודרנית בסיפורי אהבה, שאפיינו את הרומן האירופי במאה התשע־עשרה ושימשו בו אלמנט רב כוח לעיצוב המעמד הבינוני באירופה. סיפורי האהבה הללו שיקפו את החברה הבורגנית שהתהוותה באירופה

פוסטמודרני מתעתע וחסר קואורדינטות משמעותיות (לרומנים שמות פרטיים: עמרם, מוטי, סיגל) ועד לשני הרומנים האחרונים, העוסקים ביחידות חברתיות מתרחבות, מן המשפחה בכה אמר וינסנט החתול הטיפש ועד לשכונה או לשיכון ברומן האחרון למה דג ציפור, ומציעים לדעתי מעין תשובה לרומנים המוקדמים. כלומר גם היחידות החברתיות הגדולות והולכות וגם סגנון הסיפור הריאליסטי יותר בשני הרומנים המאוחרים באים בתשובה לתעתוע השולט ביצירות הראשונות, מציעים מסגרות חברתיות גדולות המעניקות ליחיד עוגן ומשמעות ומהוות מעין סינקדוכה לאומה, כפי שכותב עמרי הרצוג: "משפחה היא נבואה, חוזה מחייב של יחסים עתידיים, שמעוגנים בשליחות של הגשמה גורלית". עמרי הרצוג, "נבואה עם זנב", הארץ (16.1.2011).

6 ראו למשל מאמרה של מורן בנית בקובץ זה, "כיצד אהיה? הניכה נשית ביצירתה המוקדמת של רונית מטלון", והמובאות בו, המכוונות למאמרים רבים בנושא.

7 הרומן הראשון של מטלון זכה להתייחסויות רבות בביקורת. ראו למשל גיליון מיוחד של *Prooftexts* שהוקדש ליצירתה של מטלון ולזה עם הפנים אלינו בפרט: *Prooftexts* 30, 3 (2010).

באותן השנים והיו חלק חשוב בעיצובה של המודרנה, בייחוד במסגרת הלאום כקטגוריה חדשה, שהשפיעה גם על הגדרת היחיד, המשפחה והמגדר במסגרת תהליכים רחבים יותר של המרת אתוס דתי באתוס חילוני.⁸ תהליכים דומים לא התרחשו בספרות העברית של אותה התקופה, למרות קרבתה הגאוגרפית והתרבותית לספרויות אירופיות לא יהודיות, ששימשו לה מודל במוכנים רבים אחרים, כפי שהראתה נעמי זיידמן. הספרות העברית לא רק שלא עשתה שימוש רב ב"רומנטיקה", אלא שהשימוש שעשתה במוטיבים רומנטיים היה מיוחד במינו. מלבד אברהם מאפו וש"י עגנון נזקקו סופרים עבריים מעטים לסיפורי אהבה.⁹ אפשר לראות זאת למשל במסעות בנימין השלישי של מנדלי מוכר ספרים, בנובלות של גנסיץ, ברומן מרים של ברדיצ'בסקי, בשכול וכישלון של ברנר, בחיי נישואים של פוגל ובאפוס של ס' יזהר ימי צקלג. יש ודאי סיבות רבות ליחס השונה של סופרים עבריים למוטיב האהבה הרומנטית, ובכללן תנאים דתיים, חברתיים, פוליטיים, תרבותיים ולשוניים שהבדילו יהודים מלא יהודים, בייחוד במזרח אירופה.¹⁰ עם זאת, ובהתחשב בקרבה הגדולה בין הספרות העברית לאחיותיה האירופיות ובמרכזיותה של האהבה בספרות היפה של המודרנה, היעדר הרומנטיקה בספרות העברית בולט לעין ודורש עיון.¹¹

8 לדיון בהשפעה של התפתחות הלאום על היחיד ועל המשפחה בחברה הבורגנית באירופה ראו: Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York: Oxford University Press, 1987.

9 גם אצל מאפו ועגנון שימשו סיפורי אהבה במידה מסוימת קרדום סמלי לחפור בו, אולם בהשוואה לסופרים עבריים אחרים סיפורי האהבה שלהם היו קרובים יותר למסורות ספרותיות לא יהודיות. ראו את הרומן הראשון של אברהם מאפו אהבת ציון מ-1853 על המוטיבים הפסטורליים בו ואת מוטיב האהבה הנכזבת ברומנים של עגנון סיפור פשוט (1935) ושירה (הופעה ראשונה בעיתון בשנת 1954, הוצאה ראשונה לאחר מות הסופר בשנת 1971).

10 אחד ההבדלים החשובים קשור לחלק שהיה לנשים בתהליך הזה. ראו: איריס פרוש, נשים קוראות: יתרונה של שוליות בחברה היהודית במזרח אירופה במאה התשע-עשרה, תל אביב: עם עובד, 2001.

11 מעניין לציין כי בספרות היידיש של התקופה התפרסמו רומנים ארוטיים, לפעמים

ספר הקבצנים של מנדלי מו"ס הוא דוגמה מובהקת ליצירה ספרותית שמודעת היטב למוסכמות הרומנטיות של הספרות האירופית ומהתלת בהן בגלוי בכך שהיא מציבה במרכז הרומן זוג גברים שה"רומן" שלהם מאפיל על הרומן הקונבנציונלי יותר בין שני האוהבים האמיתיים, החיגר פישקה והגיבנת ביילה (וכאן ניכר הבדל יהודי נוסף: זוג אוהבים נכים בניגוד למוסכמות המקובלות).¹² ולא צריך להכביר מילים על הנובלות של גנסיין ועל הרומן של ברנר, שתוארו רבות על ידי הביקורת כדוגמאות מובהקות לאהבה כושלת (ודוק: לא נכזבת) וחרדות מיניות. גם ביצירתו הארוכה של ברדיצ'בסקי, הרומן הפרגמנטרי מרים, קיימת למעשה רק אוהבת פוטנציאלית אחת, מרים, הנזהרת מאוד שלא להתאהב, ולבסוף בוחרת בחיי נזירות.¹³ חיי נישואים של פוגל מיטיב לתאר את חוסר התפקוד הרומנטי של הגיבור היהודי, המתעקש להתחבר לאישה לא יהודייה, המענה אותו עינויי גוף ונפש, וחיי אֵתה קשים מנשוא.¹⁴ ואילו בימי צקלג של ס' יזהר, הנחשבת לשיא היצירה

על ידי אותם סופרים שכתבו גם בעברית, אם כי בכתיבתם העברית נמנעו, כאמור, מלעסוק בכך. על השניות המרתקת הזאת ראו מירון, הערה 2 לעיל, עמ' 58, 70.

12 ראו למשל את הדיון כמוטיב האלגורי של הרומנטיקה הזוגית ברומן: Yaron Peleg, "Heroic Conduct: Homoeroticism and the Creation of Modern, Jewish Masculinities", *Jewish Social Studies New Series* 13, 1 (2006), pp. 31-58.

13 לעיון מרוכז בכל היצירות הללו ראו הן מירון, כיוון אורות: עיונים בסיפורי ברדיצ'בסקי, גנסיין, ברנר, ברקוביץ', בארון, ראובני, שנהר, ירושלים: שוקן, 1979. לעיון מאיר עיניים ברומן מרים, ראו אריאל לוינסון, "עולם ליד עולם, לחידת 'מרים' של ברדיצ'בסקי", מחקרי ירושלים בספרות עברית כ"ו (תשע"ג), עמ' 101-119. הדיון של לוינסון ברומן כיצירה חילונית חשוב במיוחד בהקשר הרומנטי, שאינו מגיע בו למיצוי כיוון שברדיצ'בסקי לא מבקש ליצור אלטרנטיבה חילונית לדעת לוינסון, אלא הרומן משמש לו מהלך ספרותי לשינוי המסורת היהודית. שם, עמ' 119.

14 בנוגע למוטיב האהבה, או יותר נכון למוטיב הארוטי, טוען אהרן קומם כי אף ש"המניע הארוטי על תהפוכותיו הוא יסוד העלילה ותכליתה" וכי "חיי נישואים" רחוק מלהיות רומן המציג לבטי יוצר [...] המוטיב הספרותני, בכל משניותו, מתקיים במרבית מהלכי העלילה". אהרן קומם, האופל והפלא: עיונים ביצירתו של דוד פוגל, חיפה: אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן, 2001, עמ' 167. קומם רואה במתח שבין ארוס למעשה היצירה חלק חשוב מהדרמה ברומן ומגדירו "דון קישוטיית

של בני הדור הציוני הראשון בארץ ישראל, חבורת חיילים צעירים מתנה אהבים עם ארצם החדשה, הן במובן הכמעט המילולי הן במובן הסמלי.

יצירתו של יזהר שופכת אור על יחסה השונה של הספרות העברית המודרנית למוטיב האהבה. אף שנשים נעדרות כמעט לחלוטין מרומן המלחמה הזה, היצירה מלאה כמובן בישות נשית גדולה ועצומה, היא ארץ ישראל. אדמת הארץ ממלאת ברומן את מקום המאהבת בהא הידיעה. גם החיילים וגם המספר מתנים אהבה עם הארץ הזאת לאורך הרומן כולו, בתשוקתם אליה, במלחמתם עליה, במגע גופני מתמשך אתה כשהם מתחפרים בגבעותיה ומבקשים מחסה פיזי בחיקה, ובקסם הרב שהיא מהלכת עליהם, קסם שהמספר מבטא בלשון אוהבת ומשתפכת, המתארת כל חמוק וקמט בה.¹⁵

דינמיקה דומה מתרחשת גם ביצירות המוקדמות יותר שהוזכרו, הממירות מאֲהֶכָה בשר ודם בישות נשית סמלית יותר, שאתה מקיים המספר מערכת יחסים מורכבת: הקהילה היהודית, השפה העברית, ארץ ישראל. הסופרים הגברים שכתבו עברית במזרח אירופה (ודוק:

ארוטית מתמשכת". שם, עמ' 195. היצירה זכתה לעיון רב בביקורת, ראו ביחוד: גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ג, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1993, עמ' 93-103.

15 לסיכום מקיף ומאבחן של הביקורת על ימי ציקלג ראו את הפרק הראשון במונוגרפיה של גידי נבו שבעה ימים בנגב: על ימי ציקלג לס. יזהר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון בן-גוריון, 2005. נבו מבחין בשתי מגמות שונות בהתקבלות היצירה, ששתיהן מודרכות לדבריו ממניעים אידאולוגיים הגותיים: ההתקבלות המוקדמת בשנות החמישים והשישים הוקיעה את הרומן כרה-מיתולוגיזציה של לוחמי תש"ח, ואילו ההתקבלות המאוחרת, לאחר פרסום מהדורה חדשה של הרומן ב-1989, רואה ברומן מיתולוגיזציה אולטימטיבית של מלחמת השחרור (שם, עמ' 8-37). החשוב לענייננו הוא העיון הרווח ברומן ככתעודה אידאולוגית פוליטית, והאלטרנטיבה, שנבו מציע, לקרוא את הרומן כיצירה הרואה במציאות חזות הכול, [ה]ביטוי העמוק ביותר, האותנטי ביותר, של הרומנטיות היסודית, הלוהטת, התמימה של יזהר" (שם, עמ' 189). אך מה היא אותה מציאות אם לא קרב עיקש על גבעה חסרת חשיבות לכאורה במלחמת העצמאות, שתיאורו מוטמע במרחב גאוגרפי, כלומר פיסת אדמה, שהאסתטיקה המועצמת שלה מבליטה את היותה מושא הכמיהה ברומן, והיא שמהווה בסופו של דבר צידוק לקרב ולמלחמה כולה.

גברים. לעובדה שנשים מעטות בלבד כתבו ספרות עברית הייתה מן הסתם השפעה על כך, אם משווים לספרויות אירופיות (אחרות) תינו אהבה עם הקהילה היהודית, זו הישנה שנמשו וזו החדשה שעדיין לא לבשה צורה ברורה. הם תינו אהבה גם עם השפה העברית – עיצבו אותה, התאהבו בה וקיוו להפיח בה רוח חיים. הסופרים שכתבו בארץ ישראל חשקו באדמת הארץ, ותשוקתם אליה שיבשה בדרך כלל את יחסי האהבה הרגילים יותר שלהם.¹⁶ כפי שכותב היסטוריון תנועת העבודה מוקי צור: "הארוס היה חלק מעולמו של התלמיד לעברית המחפש מלים חדשות ליום העבודה וליום החג. הוא ביקש להגיע לאהבה שתכבד את שני בני הזוג, לא סאלונית. לעתים חשב מחשבות בלתי נזיריות שהביאו אותו לנזירות ולעתים חשב מחשבות נזיריות שהביאו אותו לשוטט מסביב לנקודת האהבה".¹⁷

מחקרים רבים הראו שחלק גדול מן ההברלים הללו שבין יהודים ללא יהודים באירופה התחדדו בעקבות השינויים שחלו בחברה המערבית בעידן המודרני, בייחוד ארגונה מחדש של החברה על בסיס האוטונומיה של היחיד וההפרדה בין רשות הפרט לרשות הרבים.¹⁸ לשינויים הללו הייתה השפעה גדולה מאוד על הקהילה היהודית, שהמושג "קהל" היה לה לעיקרון מרכזי וממשמע במשך מאות רבות של שנים. רשימת הסופרים והיצירות שהוזכרו לעיל מעידה על הקשיים הגדולים שבהסתגלות היהודית לשינויים שהביאה אתה המודרנה. הדברים אינם חדשים, כמובן, וחלק גדול מן העיון בספרות העברית המודרנית מוקדש למתח שבין יחיד לחברה. החידוש שמוצע כאן כרוך בשילוב בין המתח שבין

16 התשוקה החלוצית פרנסה מחקרים רבים. לאחד מן העיונים הבולטים האחרונים בביטוייה השונים של התשוקה החלוצית לרעיון הציוני ואדמת הארץ ראו: בועז נוימן, תשוקת החלוצים, תל אביב: עם עובד, 2009.

17 מוקי צור במאמר ביקורת על ספרו של נוימן לעיל, "ידי כל אחינו: תשוקת חלוצי הציונות", הארץ מקוון (1.7.2009). צור כותב כי אף שחווית העלייה הייתה מגוונת מאד ואישית במהותה, אפשר לראות בעקרון התשוקה או הכמיהה את אחד העקרונות המארגנים שלה.

18 Armstrong, הערה 8 לעיל; Seidman, הערה 3 לעיל.

היחיד והחברה לבין היעדר הרומנטיקה בספרות העברית המודרנית והקביעה שמקור האחרון הוא בראשון, כלומר שחוסר התפקוד היהודי הרומנטי מקורו במתח שבין יחיד לחברה ובהתנגדות היהודית לתהליכים של הסתארפות, כלומר אירופיזציה, כפי שטוענת גם נעמי זיידמן.

כאן המקום לציין שמוטיב האהבה הרומנטית נעלם לקראת סוף המאה התשע־עשרה וחדל להיות מוטיב ספרותי בעל משקל, אם כי המשיך להשפיע על הספרויות השונות ששימש בהן קודם לכן באופנים שונים והיה חלק מן המורשת הספרותית שלהן.¹⁹ לא כך בספרות העברית, שמלכתחילה הפנימה את המוטיב הזה באופן שונה, כך לפי גרשון שקד, ולכן גם לא לקחה אותו אֶתה כשיצאה מאירופה ולא המשיכה לפתח אותו בחייה החדשים מחוץ ליבשת, בעיקר בארץ ישראל.²⁰

העיון בנובלה החדשה של מטלון על רקע הדיון שלעיל מעלה שתי נקודות מרכזיות. הנקודה הראשונה היא שבמוכן הסיפורי הפשוט והכלה סגרה את הדלת הוא אכן סיפור אהבה. הנקודה השנייה היא היעדרה הבולט של הכלה. הסיפור נפתח בכך ששעות ספורות לפני חתונתה הכלה מרגי מסתגרת בחדר השינה שלה בבית אמה, מסרבת לצאת או לפתוח את הדלת ואינה מוכנה לדבר עם איש. הדבר מפתיע ומבלבל את כולם; לא רק את בני משפחתה אלא גם ובעיקר את החתן, מתי. את הפתרון הראשון שמציעים הורי החתן, לפרוץ את הדלת בכוח, מתי פוסל מכול וכול. הוא אמנם אינו מבין את

19 לעיון במורשת הספרותית של המאה התשע־עשרה, בין השאר גם במוטיב האהבה הרומנטית, ראו: David Ayers, *Modernism: A Short Introduction*, Malden: Blackwell Publishing, 2004.

20 אפשר לומר כי מפעלו הספרותי המונומנטלי של שקד הסיפורת העברית 1880-1980 מבוסס על הקביעה הזאת, שכן קיומו של עיקרון אידאולוגי, מה ששקד כינה "הנרטיב המטה־ציוני", המארגן את הספרות, מבטל ממילא את הממד האישי מפני הממד הקהילתי או הלאומי וקושר אותו אליו. לסקירה והערכה של מפעל זה ראו: Yaron Peleg, "The Critic as a Dialectical Zionist", *Prooftexts* 23, 3 (2003), pp. 382-396.

מעשיה של מרגי אהובתו, אבל מקבל אותם, כדבריו. הפתרון השני שמציעים ההורים הוא לשכור את שירותיה של "פסיכולוגית כלות" בתקווה שתצליח לשכנע את מרגי להתגמש. אבל גם הפסיכולוגית אינה מצליחה להוציא את הכלה מחדרה, אם כי בעקבות הביקור הכושל של הפסיכולוגית הכלה מוציאה מחלון חדרה פוסטר גדול ועליו המילה "סליחה". בסוף יום ארוך ומתסכל, כשברור לכולם שהחתונה בוטלה, מתיישבת סבתה הזקנה של מרגי מחוץ לדלת חדר השינה הנעול ומתחילה לשיר לה שיר בערבית, שירה הידוע של הזמרת הלבנונית פיירוז (נוהאד חדאד) "ח'אָף אַקול אֵילִי פֶקֶלְבִי" ("אני פוחדת לומר מה שבלבי"). למשמע השיר מסתובב המפתח במנעול הדלת והסיפור מסתיים.

בהקשר ההיסטורי הרחב של הספרות העברית היעדרה של הכלה בנובלה מקבל אפוא משמעות מיוחדת. שכן בעוד הסיפור מעוגן בתרבות חתונות עכשווית מאוד – קניות של בגדי חתונה יקרים, טיפולי יופי לכלה, צילומים מרהיבים לאלבום החתונה באתרים שונים, וכן הזמנת אולם חתונות מפואר והסעדה יקרה – העובדה שהכלה נעדרת בעצם מן הסיפור קושרת אותו באופן אירוני למורשת הספרות העברית המודרנית שתוארה לעיל.

עם זאת הכלה הנעדרת גם נוכחת בסיפור ואף מתקשרת, אם כי דרך מילותיה של אישה אחרת, המשוררת לאה גולדברג. בשלב מסוים בסיפור עובר החתן על פני הדלת הנעולה ומבחין בפיסת נייר שנדחפה מתחתיה ועליה מועתק בכתב ידה של הכלה חלק משירה הידוע של גולדברג "משירי הבן האובד", אבל בשינוי הנמען הגברי בשיר המקורי של גולדברג נלמענת אישה:

וּבְדֶרֶךְ אֲמַרָה לָהּ הָאֵבֶן:
פְּעִמָּהּ כְּבָדוֹ כָּל כָּהֵן.
הָאֵת – אֲמַרָה לָהּ הָאֵבֶן –
תַּחֲזִירֵי לְבִיתְךָ הַנִּשְׁכָּח?

וּבְדֶרֶךְ אָמַר לָהּ הַשִּׁיחַ:
 קוֹמְתֶךָ שָׁחָה מְאוֹד.
 אֵיךְ תִּגִּיעִי – אָמַר לָהּ הַשִּׁיחַ –
 אֵיךְ תִּגִּיעִי הַלֹּךְ וּמְעוֹד?

וְעָמְדוּ צִיּוּנֵי הַדֶּרֶךְ
 לֹא יָדְעוּ אִם זָרָה הִיא אוֹ זָר,
 וְהָיוּ צִיּוּנֵי הַדֶּרֶךְ
 מְזַדְקָרִים וְדוֹקָרִים כְּדֶרֶדֶר.

וּבְדֶרֶךְ קָרְאָה לָהּ הָעֵינָן:
 שְׁפֹתֶיךָ יִכְשׁוּ בְצַמָּא!
 וּתִכְרַע וּתִשָּׁת מִן הַמַּיִם
 וְדַמְעָה נִגְעָה בְּדַמְעָה.²¹

איש במשפחות הכלה והחתן אינו מבין את פשר השיר, לא זה המקורי ולא זה המשוכתב. אך בהקשר של מורשת האהבה הארוטית בספרות העברית השיר המשוכתב מהדהד בקול גדול. היעדרה של הכלה הוא תכסיס העושה שימוש מחוכם בדינמיקה הישנה של היחסים בין המינים, בכך שהוא מחזיר את הכלה או האישה למרכז דווקא מתוך סילוקה הרועם מן העלילה והפיכתה לסוררת המסרבת להשתתף במערכת יחסים שמלכתחילה לקתה בחסר. בניגוד למסורת ספרותית ארוכה של סיפורי אהבה כביכול, שהיו חסרים "כלה" של ממש ונעדרים נוכחות נשית מלאה, כאן סירובה של הכלה להשתתף בסיפור פוער בו חור גדול, פוגם בו ומשבש את מהלך הסיפור. או במילים אחרות, סירובה של הכלה לצאת מן החדר ולהשתתף בעלילה הוא המעשה שדוחף את העלילה, מכוון אותה ונותן לה משמעות. שכן אילו יצאה הכלה לא היה כאן אלא סיפור

21 מטלון, הערה 1 לעיל, עמ' 58-59.

חתונה רגיל. הסתר הפנים של הכלה יוצר ואקום מעיק של משמעות, שהדמויות האחרות בסיפור מנסות בקדחתנות לפענח ומעמידות בכך את הכלה במרכז הסיפור.

זאת ועוד: הבחירה במשוררת לאה גולדברג להעברת המסר מעניינת מסיבות אחרות. אחת מהן היא, כאמור, השימוש בקול נשי מוכר וידוע, בשונה מההסטה שנעשית ביצירות מוקדמות רבות ממאהבת אישה למאהבת סמלית או מופשטת יותר. סיבה אחרת נעוצה בחיי הרווקות של גולדברג, שהעיסוק בהם מלווה את העיסוק בשירתה, אז כמו עכשיו, ומייחד את הביקורת עליה.²²

במקום לדבר על מאהבת סמלית הנובלה של מטלון נותנת לשירה עצמה לדבר, ועוד בקולה של משוררת גדולה כמו לאה גולדברג, שהשפעתה וחשיבותה רק מתעצמות והולכות עם הזמן ומאפילות על מורשתם של משוררים אחרים, שהטילו את צלם עליה בימי חייה, למשל אברהם שלונסקי.²³ נקמה מתוקה זו באה בלבוש שירה הידוע של גולדברג "משירי הבן האובד", שבו משנה המשוררת את המשל הנוצרי המפורסם על הבן האובד,²⁴ ומעניקה לאם ולא לאב את הכוח

22 ראו למשל את ספרה של שרה ראובן, כעץ באפלת היער: על אהבותיה של לאה גולדברג, ירושלים: שוקן, 2013, המוקדש כולו לעניין זה, שהביקורת הזכירה לא מעט, בין השאר בגלל עיסוקה של גולדברג עצמה בעניין, הן בשיריה הן במכתבים שכתבה במשך השנים והתפרסמו לאחר מותה. כבר הביקורת על מחזור השירים הראשון שלה טבעות עשן, שהתפרסם ב-1935, התעכבה על כך, כפי שכותב גדעון טיקוצקי בספרו האור בשולי הענן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 10.

23 מעמדה של לאה גולדברג מתחזק והולך עם הזמן ועולה כיום גם על מעמדם של שני הענקים בני דורה נתן אלתרמן ואברהם שלונסקי, ששירתם נעשית עם חלוף השנים נגישה פחות ופחות ואף שנויה במחלוקת רעיונית בגלל הזדהותם ככיכול עם הימין הפוליטי, בייחוד אלתרמן. לציון מאה שנה להולדת גולדברג וארבעים שנה למותה הוצאו לאור מחדש רבות מיצירותיה בשירה ובפרוזה והתפרסמו פרויקטים ביוגרפיים שונים, למשל סרטו התיעודי של יאיר קידר לאה גולדברג בחמישה בתים במסגרת פרויקט התיעוד האינטרנטי שלו "העברים", שבו עדיין לא כלולים לא שלונסקי ולא אלתרמן, ובו העדיויות על לאה גולדברג רבות מן העדיויות שנאספו על היוצרים האחרים.

24 הבשורה על פי לוקס, טו.

לסלוח, כלומר מעניקה לאם את ראשות המשפחה למעשה, כפי שמראה אריאל הירשפלד במאמר קצר ומזוקק.²⁵ האם בשיר משנה את יחסי הכוחות במשפחה, הן אלה שבמשל המקורי הן אלה המקובלים גם כיום, נוטלת לעצמה את הסמכות הרוחנית הנוצרית הפטריארכלית למחול ומשאירה לאב את הסמכות היהודית האלוהית לנקום ולנטור. הירשפלד כותב:

גולדברג מייחדת את הסיפור והופכת אותו לדרמה עכשווית על דתיות מול חילוניות. [...] האם מפירה את עולם ה"אוראו" האבהי ויוצרת תחום מעורב, סבוך, שאין לו פתרון ולא יהיה, והיא מחייבת ומאפשרת מצב שאין בו פתרון. [...] זוהי בוודאי מן האמירות הנשיות הרמות ביותר שנאמרו בעברית, ואולי על העניין העמוק והעקרוני ביותר – קבלת החירות הקיומית בתוך היהדות. לא צריך להוסיף שלא היה אף הוגה גבר שתקף את העניין בכהירות כזאת, כך שיעמוד לפני כל אדם קורא עברית כדבר קרוב וחיוני.

את עניין התחום המעורב והמצב הסבוך וחסר הפתרון שהירשפלד מזכיר, וכן את עניין הסליחה והמחילה, הגוברים בשיר על הנטייה לנקום ולנטור, אקשר בהמשך לאופייה הנאו־לאומי של הנובלה. בשלב זה אדגיש את השינוי שעושה גולדברג במשל הידוע, את התפקיד המהפכני שהיא נותנת בו לאם ולאשה, ואת ההד שיש למהלך הזה בנובלה של מטלון. כפי שמראה הירשפלד, האם בשיר לא מסלקת את האב, אבל היא השולטת במהלך הדברים, "קובעת את תוכנה של תגובת האב" ומלמדת את הבן "שגם חרון יכול להיות אהבה", כותב הירשפלד. מרגי נוהגת באופן דומה. סירובה לצאת מהחדר איננו בהכרח סירוב להינשא למתי. בהשראת קריאתו של

25 המאמר התפרסם במוסף עיתון הארץ בכותרת: "פתחה את הרלת לסופה: שישים שנה ל'משיירי הבן האובד' מאת לאה גולדברג", הארץ (8.6.2007), ואף זכה לדרך משלו במרשתת.

הירשפלד בשיר אפשר לראות בכך מצד אחד העלאה של המצב הישראלי הסבוך לרמה תודעתית נוכחת. מן הצד השני אפשר לראות במעשיה של מרגי ניסיון לחינוך סנטימנטלי של מתי, שמטרתו בסופו של דבר היא סובלנות, כלומר פתרון מסוים למצב הישראלי הסבוך, כפי שאראה להלן.

מרגי אינה מעתיקה את כל השיר של גולדברג על שלושת חלקיו, אלא רק את חלקו הראשון, הנקרא "בדרך", שאת הנמען הגבר בו היא משנה כאמור לנמענת ("ובדרך אמרה לָהּ האבן / פְּעִמֶיךָ כבדו כל כך" וכו' [ההדגשה שלי י.פ.]). כאן יש להזכיר שלכלה מרגי יש אחות צעירה שעקבותיה נעלמו עשר שנים קודם לכן בדרכה לבית הספר, ואיש אינו יודע מה עלה בגורלה. במובן הפשוט ביותר השיר מתייחס אפוא לאחות האבודה. אבל אני טוען שאפשר למצוא בו גם רמז להיעדר ההיסטורי של הקול הנשי בשירה ובייחוד בספרות העברית, שקולה של גולדברג משמש לו דוגמה בבחינת היוצא מן הכלל המעיד על הכלל. השימוש במשל הנוצרי ממחיז היעדר זה כמין מחזה של צליבה, מה שנקרא בלטינית פסיון, ודוק: הפסיון של הקול הנשי בספרות העברית.²⁶ ואגב, הדים למרטירולוגיה נשית נוספת נמצאים בנובלה גם בסיפור היעלמותה המסתורית של האחות הצעירה, אולי בעקבות פיגוע טרור, כפי שחושבים כמה מבני המשפחה, וגם בחייה הקשים של נדיה, אמה של מרגי, אם מזרחית יחידנית, גרושה או אלמנה, המוצגת כאישה קשת יום.

גם לביוגרפיה של האישה, לאה גולדברג, יש תפקיד בפסיון הזה,

26 מירון כותב על כך בהרחבה בספרו אמהות מייסדות, אחיות חורגות. ראו על גולדברג בפרט: "בהשכלתה, בהיקף זיקותיה התרבותיות, במגעייה עם הטקסטים הספרותיים והפילוסופיים המסובכים ביותר עלתה לאה גולדברג על כל משוררי דורה ובוודאי על כל משוררי קבוצת שלונסקי-אלתרמן, שהיא נמנתה עמה, אבל בשירה מסוף שנות העשרים ועד לאמצע שנות הארבעים, לכל המוקדם, היא ה'נשית', כלומר, הפחות אינטלקטואלית, שבכולם. הדיסקורסיביות ה'פילוסופית' המותרת לשלונסקי בשירי אבני בוהו ושירי המפולת והפיס, אסורה לה". מירון, הערה 2 לעיל, עמ' 168.

בשל חיי האהבה המיוסרים שלה; הן ייסורי האהבה שהיא עצמה התוודתה עליהם בכתב הן האומללות הקיומית שייחסו לה בשל כך כותבים שונים.²⁷ מאז ומתמיד נשפטו חייה של גולדברג, גם על ידי עצמה, לפי אמות מידה גבריות אכזריות; ראו בה רווקה זקנה ומסכנה, אישה מכווערת שאיש לא רצה לשאתה ושבילתה את חייה בכמיהה לגבר שיגאל אותה מחרפתה.²⁸ כך או כך, השנים החולפות והטעמים השונים שהן מביאות אתן, לצד המוניטין המתעצם של גולדברג, הופכים בסופו של דבר את העיסוק בזוטות הביוגרפיות הללו לחשובות פחות ופחות.

אסיים את החלק הראשון של הדיון בשיר שחותם את הנובלה, שירה הערבי של הזמרת פיירו, הנפתח במילים אלה: "אני פוחדת לומר מה שבלבי, שלא תקשה לכך ותהיה עקשן כלפי. אפילו אם אסתיר ממך, עיני תבייש אותי ותגלה את אהבתי".²⁹ המילים הללו, ששרה הסבתא כנגד הדלת הנעולה, הן שפותחות אותה לבסוף. השיר הערבי ששרה הסבתא מייצג תרבות חיזור שמרנית, המחלקת את המינים באופן ברור מאוד: מאהב אקטיבי לעומת אהובה פסיבית יותר שיכולה לתת ביטוי למאווייה הנסתרים רק במסגרת שירית מסוגננת שכזאת. אבל מכיוון שאת השיר שרה אישה אחת לרעותה, סבתא לנכדתה, הוא מצטרף לשתיקתה הרועמת של הכלה הנעדרת ולקולה של המשוררת גולדברג ומוסיף

27 ראו: ראובן, הערה 22 לעיל, וכן דבריו של טיקוצקי, המזכיר את ביקורתו של נתן זך על גולדברג, ש"שרה שירים רבים על נושא אחד ויחיד: ייסוריה של אהבה שלא באה על סיפוקה" (טיקוצקי, הערה 22 לעיל, עמ' 10).

28 גם אם גולדברג עצמה לקחה חלק בעיצוב דמותה כאישה מכווערת ודחוייה, מן הסתם עשתה זאת מתוך תודעה פטריארכלית כזבת. ראו למשל ריאיון עם הסופרת שהם סמיט לרגל צאת ביוגרפיה על גולדברג לילדים, דודה לאה, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, 2016, שבו היא מוצגת כאישה בודדה, ערירית ולא אהובה. "איזו עוד סופרת", שואלת סמיט, "מתארת את עצמה כבר על העמוד השני כאישה מכווערת?" למותר לציין שאין משורר גבר שמראהו החיצוני העסיק את הביקורת, גם אם היה יפה תואר במיוחד כמו אלכסנדר פן. לריאיון עם סמיט ראו איילת שני, "לקרוא על זוועות כדי ללמוד לא להכאיב", הארץ מקוון (31.3.2016).

29 מטלון, הערה 1 לעיל, עמ' 128-129.

לאירוניה המהדהדת בנובלה. קולה של הסבתא הוא הקול הנשי האחרון הנשמע בסיפור, קול מזרחי במובהק, כפי שמלמד השיר בערבית. מהלך זה חותם את השבת הקול הנשי לספרות העברית בנובלה ואף עושה זאת בזהות מזרחית ברורה המהדהדת לכל אורך הסיפור.³⁰

העניין המזרחי מוביל לטענתי השנייה והיא שסיפור האהבה בנובלה של מטלון אינו רק סיפור אהבה בין מתי למרגי, גבר אחד ואישה אחת, אלא גם סיפור אהבה בין חלקים שונים של החברה הישראלית, המיוצגים על ידי החתן האשכנזי והכלה המזרחית, סיפור אהבה המעניק לנובלה את אופייה הנאו־לאומי. זהו פן נוסף שקושר את הנובלה החדשה של מטלון ליצירות עבריות מוקדמות יותר, שהעדיפו את הממד הקהילתי והלאומי על פני הממד האישי יותר. והכלה סגרה את הדלת מאוכלס בדמויות ישראליות שקשה להתעלם מן הגיוון הרחוס שלהן. המוצא העדתי השונה של משפחות הכלה והחתן אינו עניין מיוחד כשלעצמו, כמובן; הוא חלק מהוויית החיים הישראלית, ואולי לא היינו שמים אליו לב בסיפור אחר. אבל לאחר שמטלון דוחסת לתוך הנובלה גם הומו, רוסייה, פלסטיני ולבסוף, במהלך אבסורדי משהו, אף מהגרי עבודה אפריקנים, קשה שלא לראות בכך מעשה מכוון. יתרה מזו, נציגי המגזרים השונים הללו חיים בשלום דחוק בלבד, מתנגשים ומסתבכים אלו באלו, בהשאלה מהירשפלד, במצב שהוא לכאורה חסר פתרון: אמה של מרגי, נדיה המזרחית קשת היום, חוששת וסולדת מפנינית ומאריה, הוריו האמידים והאדנותיים של מתי האשכנזי, ואילו הם מצדם מזלזלים בה ומרחמים עליה; מתי המאצ'ו נרתע מבן הדוד המזרחי והנשי אילן, ואילו אילן לועג לו ולתרבותו האשכנזית – "גולדנברג, גולדברגר, גולדברג, גולדנברגר. הרגו אותנו אלה עם השמות שלהם";³¹ הפסיכולוגית הרוסייה אובדת עצות בין בני שתי המשפחות הישראליות שבאה לעזור להן – "סליחה העברית שלי

30 בעניין זה ראו שוב את מאמרה של מורן בניית בקובץ זה, הדן בכך בהרחבה.

31 מטלון, הערה 1 לעיל, עמ' 65.

לא מספיק טובה אולי, מה זה פח"ע?"³²; החשמלאי הפלסטיני, שמבקש לעזור לידידיו הישראלים, נעצר בשל כך על ידי המשטרה; ואיש אינו מבין את רצונה התמוה של מרגי להצטלם לחתונה בגן לוינסקי עם מהגרי עבודה מאפריקה – "אם כבר אנחנו מתחתנים, מתי, אנחנו צריכים לחלוק את השמחה שלנו עם ההכי מסכנים [...] אחרת זו לא תהיה ממש שמחה".³³ לבסוף הסבתא היהודייה הערבייה היא שמצליחה לפלס דרך ללב נכדתה הישראלית בעזרת שיר בשפה הערבית.

אבל לולא עצרה מרגי את החתונה איש לא היה שם לב למצב הדברים המסובך הזה, שכן חתונה היא אחד מאותם רגעים שבהם החיים אמורים להיות סרט, מציאות מאורגנת וברורה, שמחה ועליזה, שהסוף שלה תמיד טוב. והנה דווקא ברגע הזה עוצרת מרגי את ה"סרט" ומנכיחה את המציאות הישראלית המסוכסכת ורבת הניגודים, שהחתונה, אילו התקיימה, הייתה מכסה בשכבה דקה של צנצנים.

וכך, לקראת סוף הסיפור, כאשר מתי עייף ויגע וכבר איננו יודע את נפשו, הוא ניגש שוב לחדרה הסגור של מרגי, נשכב למרגלות הדלת ומדבר ספק אליה ספק לעצמו:

"מרגי", אמר בשקט גמור, כמעט בלחשה, אבל לא בשביל להישמע, אלא כדי להיווכח שגרוננו ומיתרי קולו הם אלה שמפיקים קול, שיכולים להפיק קול, אף שהקול נדמה בעיניו ברגע זה מלא בזרות, זרות על גבי זרות, שהולכת ונמשכת ממנו וחוברת לזרותה של האישה הזאת שמאחורי הדלת, שהייתה אהובתו, וברור שהייתה, ברור. כי הלוא בגללה בעצם, בגלל הזרות בעצם, נהייתה לאהובתו, וזהו בדיוק מה שאהב בה, בעצם: את זרותה. הוא הניע את אצבעות רגליו היחפות, זקר אותן כלפי מעלה והוריד. לכדידותו לא היה שיעור. הוא התכופף, ערך את

32 שם, עמ' 74.

33 שם, עמ' 54.

הכר על המרצפות, סמוך לדלת הנעולה, נשכב והתכסה בשמיכה, התכרבל על צדו. מגעה הקשה והקר של הרצפה בצלעותיו היטיב אתו בדרך משונה, היה נכון. לרגע עברה בו המחשבה שהשינה הזו על הרצפה עכשיו היא היחידה מכל השינות שאותה לא גנב, לא נאלץ עכשיו לגנוב, לא לקח במרמה, אלא שהיא שינה שניתנה לו בצדק, ניתנה בדיוק במידת הנדיבות והצדק, שכן התקיים בה איזה תואם מדויק, איזו הלימה, בין מה שבפנים לבין מה שבחוץ.³⁴

הרגע שבו מתי נשכב למרגלות הדלת הנעולה באקט סמלי של כניעה ומתמסר לאהובתו בלי שאמרה דבר או הבטיחה לו תמורה כלשהי, הוא רגע מכוון בנובלה, שבו משתנה למעשה תודעתו של מתי והוא "נגאל" לאחר תהליך ארוך של "חינוך". בדומה לאם בשירה של גולדברג, מרגי יוצרת מצב סבוך ומעורב, כדברי הירשפלד. אבל השיר שהיא משכתבת ושולחת מן החדר הנעול טומן בחובו פתרון מסוים למצב הסבוך שהיעדרותה חושפת. בראש ובראשונה השיר מכוון לחתנה של מרגי, מתי אהובה, שאותו היא מבקשת "לחנך" בדומה למהלך שרוברט פולהמוס מתאר בספרו על הרומן האנגלי במאה התשע-עשרה. פולהמוס טוען כי ביצירות רבות של סופרים אנגלים מרכזיים – ג'יי אסטין, האחיות ברונטה, וולטר סקוט, צ'רלס דיקנס, ג'ורג' אליוט, אנתוני טרולופ, ד"ה לורנס – קיים דפוס של חילון וחברות, המועבר דרך מוטיב שהוא מכנה "אמונה ארוטית". פולהמוס מראה כיצד הגיבורות ברומנים אנגליים רבים מן התקופה מלמדות את מאהביהן – ומכאן גם את הקוראים, כמובן – כי בעידן החילוני האהבה הארוטית לבן זוג, גבר או אישה, מביאה גאולה. בחברה הבורגנית של אירופה המתחלנת הוחלפה לדברי פולהמוס המערכת האמונית במערכת מוסכמות אזרחיות, שבה לאהבה ולזוגיות, שהייתה אמורה לכוא בעקבותיה,

היה תפקיד מרכזי בעל משמעות עמוקה.³⁵ בספרות האירופית של המאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה, כותב גם מירון, הפכה האהבה ל"ערך אנושי עליון, שבאמצעותו יכול האדם היחיד לחרוג מבדידותו הקיומית, לגעת בזולת [...] לממש את הפוטנציות הביולוגיות והמוסריות הגלומות בו".³⁶

בכפוף להגדרה המוקדמת של והכלה סגרה את הדלת כסיפור אהבה, השיר המשוכתב של גולדברג מהווה אפוא ניסיון לחינוכו הסנטימנטלי של מתי, ודרכו של המשפחה והחברה כולה. הכוונה בחינוך סנטימנטלי כאן, בהשראת הרומן הידוע של פלובר *L'education Sentimentale*, היא הפנייה לרגש ובמקרה זה לאמפתיה, והניסיון להפוך אותם למצפן ביחסים עם הזולת, גם עם בני המשפחה הקרובים וגם עם האחר והדחוי. אחת הטענות המרכזיות של זיידמן היא כי ספרות האהבה בעברית וביידיש במאה התשע-עשרה ביקשה לעשות דבר דומה, להנחיל לחברה היהודית את מוסכמות האהבה של החברה הבורגנית החילונית הלא יהודית, אם כי בהצלחה חלקית בלבד. במובן זה הסתר הפנים של מרגי, האהבה שהיא מונעת זמן מה ממתי והשיר המשוכתב המסביר אותה, מצליחים יותר משהצליח החינוך הסנטימנטלי החלקי שעליו כותבת זיידמן. שכן המכשול שמתני נתקל בו משנה אותו והופך אותו לאדם אחר וסובלני יותר.

35 לדברי פולהמוס: "For two centuries English speaking people have seen and felt love relationships and erotic drives through sensibilities affected, directly or indirectly, by novelists. Love as faith, and art representing and embodying love... are nothing new, but Victorian and modern perceptions of erotic desire and faith in love are very much formed and conditioned by the fact the novel became such an influential art form. ... [Nineteen century English novels] helped bring an erotic gospel to the Victorians and their followers." הערה 2 לעיל, עמ' 2-3.

36 דן מירון, "החינוך הסנטימנטאלי של מנדלי מוכר ספרים", מנדלי מ"ס, ספר הקבצים, מהדורה מתוקנת בלוויית הערות הסברים ואחרית דבר מאת דן מירון, תל אביב: זמורה-ביתן, תשמ"ח, עמ' 266-267.

זאת ועוד. הקטע המובא לעיל נלקח מן הפעם השנייה שמתני ניגש אל הדלת הנעולה כדי להתקרב אל אהובתו ולנסות להבין אותה. הפעם הראשונה מתרחשת מוקדם יותר בסיפור, לאחר שאמו פנינית מטיחה בו ברשעות שאולי הכלה שלו לא אוהבת אותו באמת ולא רוצה להתחתן אתו.³⁷ מתי נפגע מאוד מדבריה ופורש להתבודד במסדרון מול דלתה הנעולה של מרגי כדי לכרר לעצמו את תחושותיו: "מרגי לא אוהבת אותו. אולי. אולי היא לא אוהבת אותו",³⁸ הוא אומר לעצמו, אבל במקום לכעוס ולצעוק או לנסות לפרוץ את הדלת, או אפילו לעזוב את הבית בעלבון, הוא מתכנס לתוך עצמו ו"מקרין" את מרגי "על עפעפיו" כדי להתקרב אליה: "מרגי שוטפת את פיה במי פה [...] מרגי מרכיבה שולחן טלוויזיה שקנתה באיקאה [...] מרגי פותחת לקראתו את דלת הבית [...] מרגי מכרסמת קרקרים במיטה".³⁹ זהו השלב הראשון בדרכו של מתי ל"גאולה", שלא היה מתרחש אלמלא הדממה הנמשכת של אהובתו. השלב השני והאחרון מתרחש בפעם הבאה שמתני "עולה לרגל" לדלת הנעולה, מתיישב לידה ושוקע במונולוג המנחם שצוטט לעיל, שבו הוא מנסח לעצמו באופן ברור את הלקח שלמד בדבר הקסם שבזרות, "כי הלוא [...] בגלל הזרות בעצם, נהייתה לאהובתו, וזהו בדיוק מה שאהב בה, בעצם: את זרותה".

ההתמודדות הרצינית עם עניין הזרות הוא שהופך את והכלה סגרה את הדלת ליצירה נאו-לאומית במובן זה שהנובלה מישירה מבט למצב חברתי-פוליטי מורכב ובעייתי בלי להציע פתרונות ילדותיים בשם איזו אחדות מדומיינת. מטלון לוקחת את עקרון האחרות שהוגדר בעידן הפוסטמודרני ומחפשת דרכים להקהות את קוציו כדי לקיים בכל זאת סוג מסוים של אחדות בתוך הריבוי בעידן המסתמן אחרי הפוסטמודרנה. לאישה בעידן זה

37 מטלון, הערה 1 לעיל, עמ' 48.

38 שם, עמ' 52.

39 שם, עמ' 53.

נותנת מטלון תפקיד מרכזי. מכאן תווית ה"נאו", במובן "מחודש" לא "חדש", כלומר כבוד לשונה ולזר והכרה בהיותו חלק מלאום ישראלי מחודש.⁴⁰

אוניברסיטת קיימברידג'

40 ההשראה לשימוש בתיוג הנובלה כנאו־לאומית מגיעה מספרו של אורי רם, הגלובליזציה של ישראל: מקוורלד בתל־אביב, ג'יהאד בירושלים, תל אביב: רסלינג, 2005, שבו הוא מבחין בשתי תגובות של החברה והתרבות בישראל לגלובליזציה: תגובה שרם מכנה פוסט־ציונית ותגובה שהוא מכנה נאו־ציונית. רם מתבסס על המחקר המוקדם יותר של Benjamin Barber בהקשרים רחבים יותר בספרו הידוע *Jihad vs McWorld: How Globalism and Tribalism are* *Shaping the World*, New York: Ballantine Books, 1996. התגובה הפוסט־ציונית לגלובליזציה בישראל הביאה ליצירתן של אליטות כלכליות שנהנות מתהליכי הגלובליזציה ונוטות להזדהות כלכלית, תרבותית ואפילו חברתית עם אליטות דומות בארצות אחרות יותר מאשר עם קבוצות מוחלשות יותר בישראל. הדינמיקה הזאת גוררת התחזקות של קבוצות או מגזרים פנים־ישראליים סביב זהויות מקומיות, בדרך כלל דתיות ועדתיות, כמו מתנחלים או מזרחים, תהליך שרם מגדיר נאו־ציונות. ברבר ורם רואים בשתי התופעות הללו תופעות בעייתיות מאוד; גם בתגובה הנאו־ליברלית של יצירת אליטות גלובליות וגם בתגובת הנגד של קבוצות קטנות בתוך הלאום הנסוגות לתחום צר ומוגן של זהויות פרטיקולריות ששניהם מגדירים "ג'יהאד". מטלון עוסקת בבעייתיות זו בנובלה שלה ומכאן השימוש בסיווג ובהמשגה של רם להגדרת הנובלה של מטלון כיצירה, או יותר נכון נובלה נאו־לאומית.

רונית מטלון: על השתיקה ועל הריבוי

נסים קלדרון

היצירה האחרונה של רונית מטלון נקראת והכלה סגרה את הדלת,¹ וכולה מתרחשת מול דלת סגורה ומול שתיקה שמאחורי הדלת הסגורה. כלה בשם מרגלית, או מרגי, ביום חתונתה, מחליטה – לפחות עד המשפט האחרון של הנובלה – שלא להתחתן, שלא לצאת אל אורחי החתונה שמחכים לה, ושלא לצאת אל בני משפחתה שנאספים מול דלת חדרה הנעולה ומתחננים לפניה שתצא.

השתיקה הזאת הזכירה לי שתיקות רבות לכל רוחב יצירתה של רונית מטלון. לא אמנה כאן את כל השותקים והשותקות שהיא עיצבה בשלושים וחמש שנות יצירה, אבל כאשר קראתי את הסיפור נזכרתי במיוחד בנאדין, הדודה המסתורית של גיבורת הספר זה עם הפנים אלינו, שנטשה את משפחתה במצרים ובישראל ונעלמה אל אלמוניות רבת שנים בניו יורק; חשבתי על ניסו, מהסיפור "אח קטן",² שראה בשתיקה שוטר שיוורה באחיו והורג אותו; חשבתי על המלצרית ז'אנה, בסיפור "שנתיים",³ שתופרת לעצמה בשתיקה בחוט ומחט את שתי כפות ידיה; אבל גם כאשר מטלון אינה מעצבת דמויות שותקות במידה קיצונית, היא מעצבת שוב ושוב דמות חרישית על יד דמות רועשת. כך דמות המספרת בשניים מן הרומנים שלה: הנערה שנוסעת לאפריקה בזה

1 רונית מטלון, והכלה סגרה את הדלת, ירושלים: כתר, 2016.

2 רונית מטלון, "אח קטן", זרים בבית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 17-33.

3 רונית מטלון, "שנתיים", שם, עמ' 73-123.

עם הפנים אלינו והאישה המלווה את שרה ברומן שרה, שרה – שתיהן דמויות אשר מתבוננות הרבה ומדברות מעט, והן נוטות אל פסיביות אל מול הדמויות הרועשות והפעלתניות שמולן (אוסף בסוגריים שהיא בונה גם דמויות דברניות במיוחד, דמויות שמדברות את עצמן עד קריקטורה, והן יוצרות איים של קומדיה בלב סיפורי המכאוב שלה).

למה השתיקה הזאת? למה שותקת הכלה המסתגרת שתיקה אגרסיבית כל כך, מתריסה כל כך? קריאה של הסיפור, כמו של סיפורים רבים אחרים של מטלון, היא דילוג שהקורא מדלג בין פתרונות רבים לחידת השתיקה. מטלון מעצבת את המהומה של בני המשפחה הסובבים סביב הדלת הנעולה כך שהיא, המהומה, שולחת אלינו רמז אחר רמז מנוגד, השערה על גבי השערה מנוגדת, באשר לסיבת השתיקה שמאחורי הדלת הנעולה. פעם אחת ויחידה שוברת מרגי את השתיקה שלה ומחליקה דף נייר מתחת לתחתית הדלת. היא מנסה להסביר את עצמה, ואת הסירוב השותק שלה, בדף הנייר הזה. אבל ההסבר, יותר משהוא מסביר, מחזק את החידה. מרגי כותבת בדף גרסה נשית לשיר של לאה גולדברג "משירי הבן האובד", ואם היו לנו סימני שאלה עד כה בא השיר ומוסיף עליהם:

וּבְדֶרֶךְ אִמְרָה לָהּ הָאֵבֶן:
פְּעָמַיךְ כְּבָדוּ כָּל כָּךְ.
הָאֵת – אִמְרָה לָהּ הָאֵבֶן –
תַּחֲזִירִי לְבֵיתךָ הַנִּשְׁפָּח?

וּבְדֶרֶךְ אָמַר לָהּ הַשִּׁיחַ:
קוֹמְתֶךָ שָׁחָה מְאוֹד.
אֵיךְ תִּגְיְעִי – אָמַר לָהּ הַשִּׁיחַ –
אֵיךְ תִּגְיְעִי הַלּוֹךְ וּמְעוֹד?⁴

האם מבקשת מרגי לברר את נחישות האהבה של מתי, החתן המיועד, לפני שתצא אליו? האם כלפי משפחתה שלה היא צריכה להבליט את ההבדל החשוב לה מאוד בין החלטתה שלה להתחתן לבין הצורך המשפחתי לחתן אותה? האם אילן, בן דודה של מרגי, זה הלוכש בגדי נשים לפני הדלת הסגורה, יודע משהו על קו הגבול שבין גבריות לנשיות? משהו על קו גבול שגם מרגי זקוקה לו לפני שהחתונה תכריז על מיניותה בקולה הרשמי? האם מבקשת מרגי להפריד בין מתי, חתנה ואהובה, לבין המוכן מאליו של משפחתו שלו, של אביו ההיפוכונדר ושל אמו הרעשנית? האם מבקשת מרגי שהצל השחור של אחותה נטלי, שאבדה לפני שנים, כמו הבן האובד של לאה גולדברג, שהצל המאיים הזה יהיה נוכח מעבר לדלת הסגורה שלה לפני שצהלת החתונה תעלים אותו? האם היא צריכה לחלוף על פני דור ההורים שמעליה כדי לכרות ברית עם הסבתא שלה, עם הדור שמעל ההורים, לפני שתרכוש ניסיון מספיק בטרם תהיה לאשת איש? האם צריכה מרגי שאחרי הנוכחות הרעשנית של משפחתה, ושל משפחת חתנה, ושל אהוב ליבה, ושל בגדי הנשים והגברים מסביבה, יגיע אליה גם נהג ערבי, כמו להמחיש אותה שורה בלתי נשכחת של מאיר אריאל "בסוף כל משפט שאתם אומרים בעברית יושב ערבי עם נרגילה"⁵ אין בסיפור הכרעה ברורה מה מכל רמזי הסיבות האלה מניע את מרגי בשתיקה המסתגרת שלה. ואולי עיצבה רונית מטלון את השתיקה של מרגי כדי שכל רמזי הסיבות האלה ירחפו מול הדלת הנעולה, ואף סיבה לא תבטל את האחרות. ויש מידה של הומור, אפילו גרוטסקה, בהתרוצצות המניעים האלה, והומור הוא כידוע שחקן מאומן בפזוז רמזים לכיוונים מנוגדים. אני נוטה להאמין שרונית מטלון – בעומק האינסטינקטים שלה, ובעומק האינסטינקטים הספרותיים שלה – חשה איזה צורך עמוק לשתוק אל מול הריבוי העצום של המניעים האנושיים. וקודם כל כדי שהריבוי יישאר ריבוי מרגי כמו מתאפקת מלדבר, גוזרת על עצמה לשתוק ולהקשיב מאחורי דלת סגורה, כדי

5 מאיר אריאל, "שיר כאב", באלבום "שירי חג ומועד ונופל", 1978.

שהיא לא תתפתה לצמצם את הריבוי העצום של הרגשות המתנגשים בתוכה לרגש דומיננטי ומנצח אחד. ורונית מטלון טווה סביב מרגי את הסיפור כך כדי שאיש מן הדמויות האחרות בקרנבל החתונה המעוכב הזה, ואיש מן הקוראים, לא יתפתה גם הוא לצמצם את הריבוי הזה למניע אחד.

אני מגיע אל המחשבה הזאת דרך צ'כוב, שהוא אחד מגיבוריה של מרגי; היא בכתה כאשר קראה את תיאור מותו. במסתה "ללכוד את האפשרויות"⁶ כתבה רונית מטלון על צ'כוב. היא התייחסה להבחנה ידועה של ישעיהו ברלין וכתבה כי צ'כוב איננו קיפוד שיודע דברים רבים, ובוודאי איננו שועל שיודע דבר אחד גדול. צ'כוב, אומרת רונית מטלון, הוא עצמו דברים רבים, כי יש בתוכו קיפודים רבים ושונים מאוד זה מזה, ויש בתוכו שועלים שטורפים זה את זה. היא מוצאת אצל צ'כוב "תפיסה של האישי והזהות האישית לא כדבר אחד, אלא כריבוי, כריבוי מתחלף ומפוצל, ולא פעם גם מפורר. [...] ההתחלפות, המולקולות היותר זעירות של תהליך ההתחלפות, הם לב העניין, לשם מרותק מבטו של צ'כוב".

ואם אתם זקוקים להוכחה כי לשם, ל"מולקולות היותר זעירות של תהליך ההתחלפות", מרותק גם מבטה של רונית מטלון, הרי שהדמויות השותקות שלה מוכיחות זאת בכך שאין הן דמויות חלשות. להפך. יש בהן איזו נחישות, יש בהן איזו התאפקות כאובה, לפעמים כאובה עד לתפירת האצבעות. אבל בסופו של דבר מרגי ואחיה השותקים הם אנשים סובלים אבל הם הכול מלבד אנשים נכנעים, הם בוודאי לא אנשים מובסים. הם נסוגו אל השתיקה כדי שלא להתחתן בחיפזון בגלל סיבה אחת, עם נטייה וולגרית אחת, או עם קונבנציה אחת. הם שותקים כדי להכיל את היקר בנכסיהם: הריבוי. "לב העניין כאן", ממשיכה וכותבת מטלון, "הוא החשד העצום שיש לצ'כוב במצבי תודעה טוטאליים. אין שונא גדול יותר לטוטאליות, להיעדר היחסיות, מצ'כוב [...] הפיצול, החשד בטוטאליות, החלקים השונים

6 רונית מטלון, "ללכוד את האפשרויות", קרוא וכתוב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 191-194.

של האישיות המשקיפים זה על זה ומעקמים את חוטמם, גוזרים את סוג הסבל שלו נידונים הגיבורים של צ'כוב". ריבוי איננו גן עדן. הוא השכנות המתוחה והמוזרה, ולפעמים המצחיקה, שבין גן העדן שלנו לבין הגיהנום שלנו. הנסיגה אל השתיקה אינה מונעת את הסבל של מרגי, של ניסו, של המלצרית ז'אנה. היא אפילו מבהירה את הסבל שלהם כאשר אינה מאפשרת לו להיבלע בתוך איזו כלליות. אבל השתיקה היא סירוב לקבל את הבינוניות של הכללי והמיימי, ואת הטוטליות של החדר-צדדי.

צ'כוב נעשה מפורסם בישראל של היום. אחד ממיני הגאווה הפוליטית אצלנו זו הגאווה שלא לקרוא את צ'כוב. וסביר להניח שהוא הגיע אל מרגי השותקת של רונית מטלון גם מן העיתונים, לא רק מן ההשכלה הספרותית שלה. הוא כנראה שם כדי לרשום בשולי הסיפור: זהירות, טוטלטריות מזן ישראלי מאוד. אפשר לקרוא לה, בחיך מסוים, זן שונא צ'כוב.

פרופ' אמריטוס, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

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, אירוע-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 שאובים 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 אובדנו 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 במונחים 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 מבשרת 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:
פְּעַמַיךָ כְּבָדוּ כָּל כָּךְ.
הָאֵת – אֲמַרָה לָהּ הָאֲבֵן –
תַּחֲזִירִי לְבֵיתְךָ הַנִּשְׁכָּח?

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

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

וּבְדֶרֶךְ קְרָאָה לָהּ הָעֵין:
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 לְשָׁמַיִם וּלְךָ 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 הַמְּפֹטֵם וְשַׁחֲטוּ אוֹתוֹ וְנִאֲכַל וְנִשְׁמַח, כִּי בְנִי זֶה הָיָה מֵת וְהִנֵּה חָזַר לְחַיִּים, אָבֵד 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 הסבין 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 אינטרברנציה 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" הביקורתי 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 המצפּה 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 המצפּה 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 שנועצת בה התקווה כדי לקיים אותה בריוק על סף ההתייבשות, סף הצחיחות – אבל לא מעבר לאותו סף. חציית גבול ההתייבשות (אומרים: "התייבשתי מלחכות") הוא-הוא הבושה: 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 בעורו 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. [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 בשלֹתי האֲדישה
חִייתי קֶרם, חֲכֵמָה בוֹטחת,
ובגְרוֹתי נְשֵאתי בְלִי בוֹשה,

ובלילות לא בעֲתני פחד.
אך מה מֵתקו רִגְעֵי שֶבְתנו יחד –
וצִפֵּיה נִכְלַמַת לִפְגִישָה.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: "כְּכֹו תִבְכֶּה בְּלִילָה, וְדַמְעָתָה עַל לְחִיָּה – אִין־לָהּ מִנְחָם, מִכָּל־אֲהָבֵיהֶ: כְּלִי־רַעִיָּה בְּגָדוֹ בָהּ, הָיָו 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 לאשפוזו 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" בכסיותי 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 המזורות". 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: "כן. אבוא רצוצה ולא אשאל לשלומך. / לא אבכה בחיקך, לא אלהש: 'אמי!' / את תדעי: זה ששעבני היה לי יקר ממך / ולא תשאליני: 'מי?'". 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 האם המתה, תל אביב: תולעת ספרים, 2007, עמ' 93-122.

ימים לפני מותה אומרת האם במפורש "[חייתי] 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 היא 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 בארז

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 הדוור 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 הפרוזודור",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.

עַד אַרְגִּיעָה

רונית מטלון

א.

במניין האבודות שנרשמו עם השנים, מצאתי את עצמי לאחרונה מציינת בעיקר את זו: חוויית הקריאה כמנוס מוחלט מהמציאות, כהחלמה מהחיים, אשפוז מרצון וברצון בתוך הספר. מצב ה"אין עולם" זולת זה. אבל יש עולם, נהיה עולם: הקריאה היא כל דבר חוץ מ"חומר קריאה", או לחלופין, הרגעה. היא עבודה בעצם, הקריאה, סוג של מושב סיכות שהוא בעת ובעונה אחת גם טרמפולינה, המקפיצה אותך אל החוץ ומנחיתה בתוך הפנים כדי לזנק שוב החוצה, מוטען בתנופה ובכוח שקלט הגוף ממשטח ההקפצה. אין בה עוד שום חסד של שכחה, שאיננו זהה, אגב, עם אסקפיזם. האסקפיסט שוקע בשינה כבדה, ואילו מי שחסד השכחה שורה עליו, מוצא את עצמו נרדם בעיניים פקוחות. זה בדיוק מה שאבד בשטח ההפקר שבין האסקפיזם המוחלט והפיכחון המוחלט: הקריאה שהיא בבחינת אזור ומצב ביניים, דמדום תודעה שאיננו קהות.

כמה געגועים מעיר בי הזיכרון הרך והכמעט מיתי של קריאות הילדות, אלה שבהן הסכימה הנפש להיעתר לגמרי ל"סיפור", היא אשר היא, להניח את נשקה לגמרי, להינתן לגמרי להשעיה הזו של הדריכות הקיומית, לשכחה הכמעט מוחלטת של העצמיות, שאיננה אלא הנכחה מוחשת, אילמת ויקרה של אותה עצמיות. השקט המוחלט שאיננו מוות של הקריאה: ההדממה המוחלטת

של רעש העולם שמפנה מקום לפכפוך של עולם אחר, שאיננו בהכרח עולמו של "הסיפור" שקוראים, אלא עולמו של הסיפור שמנביעים, אותו סיפור חסר עלילה ופנימי שבפנימי, שהאור והידיעה על האור תופסים בו את מקום המשמעות, ההתפתחות והדרמה. לגיבורות ילדותי, ג'ו מרטש מנשים קטנות ואן שרלי מהאסופית, היה אתר פיזי שבו התרחשה והופקדה ההנבעה העצמית הזו: עליית הגג.

היו עליות גג בכתיחה של הנערות האלה, אותם בתים רחבי מידות של צפון אמריקה וקנדה, ששימרו בתוכם חום תמידי של חפצים ובני אדם, כנגד החורף האינסופי, שאפילו הוא, כמדומה, לא נתפס כאיוב, אלא כיריב שיש לנהוג עמו בכבוד הראוי. עליית הגג, לפחות כפי שדימיתי אותה בעיני רוחי, הייתה בעת ובעונה אחת המקום הגבוה והנמוך ביותר בבית, המקום החריג, זה שחורג מהחלל הביתי בלי להיות ובלי להיחשב מקום מוקצה. עליית הגג הייתה גם אקס־טריטוריה של החלל הביתי וגם זיקוק והחרפה של המושג "בית", המקום שבו היחיד מסמן את יחידותו: מסמן אותה, לא מתריס באמצעותה.

זה משהו שלמדתי: שההקצאה העצמית עשויה להיות חירות. ועוד דבר: שהגלות מרצון מהעולם, למשך שעות או ימים, עשויה להיות מעטפת, רחם, לא חשיפה אלימה. וכך, בתוך העטיפה של עליית הגג, כמו בתוך בבושקה, נחו עוד שתי עטיפות, זו בתוך זו: העטיפה של הקריאה ושל ההיבלעות בקריאה, והעטיפה של העולם הפנימי שנבט בתוכה וקרא "אני" מתוך מקום של מלאות ההוויה – עולמה של הנערה הקוראת, הנתונה לעצמה.

בדימוי הזה של הנערה הקוראת בעליית הגג היה משהו מפעים: היא לא "נשלחה" לעליית הגג, היא שלחה את עצמה, נטלה לעצמה את ההיתר לסגת מהעולם, ולא מתוך הקשר של ויכוח אתו (לפחות לא גלוי) אלא כדי לחלוש על עולמה היא.

עד כמה היה שונה דימוי זה של הנערה הקוראת בעליית הגג מדימויים אחרים של נשים קוראות בספרות, שלא הוענקה להן עליית גג, ובתוך קריאתן לא היה שום ממד של עליית גג! משעה שאחזו ספר

בידיהן מיד הופקעו מהן עוכרת הקריאה ומצב הקריאה לטובת השדה החברתי ונהיו רפליקה שלו: באחת נהייתה קריאתן שלט של הזהות הנשית בתוך המרחב החברתי. עלולות בדעתי שתי קריאות כאלה, של נשים משוללות עליות גג: זו של אמה בובארי, השטופה בקריאת רומנים פופולריים (האישה הנשחתת על ידי קריאה קלוקלת), וזו של איזבל ארצ'ר, הגיבורה של הנרי ג'יימס (האישה המשכילה המעודנת). לגיבורות ילדותי הקוראות לא ניתנו שלטים: הן לא הפריעו לעצמן, סירבו להפרעה מצד היסוד החברתי ולא שאפו אותו לריאות. עליית הגג הייתה האתר הנפשי של אי-ההפרעה, ההרגעה שאיננה הצמתה.

1.

"עד ארגיעה" הוא הבטחה גדולה: הסוף הטוב, המיוחל, לציפייה המגולמת ב"עד". סוף יש סיגור לסיפור האינסופי של הציפייה באמצעות ההיפוך: ההרגעה היא היפוכה של הציפייה. היא הופכת את הציפייה על פיה ובכך בעצם מסמנת אותה כמצב מנוגד של אי-שקט, רעש פנימי או חיצוני, תזזית. הציפייה היא מטבעה מצב קולני, והפסיביות חסרת האונים שהיא גוזרת מנביטה בלי הרף תזזית ורעשים שבעטיים נהיה הרגע דוקר, שורט את העור. אין באמת רגע נוכח בציפייה, יש "זמן": הנפש נושאת עיניים בלי הרף לרגע הבא. זוהי בדיוק ההבטחה המקופלת בהרגעה: הרגע. קיומו של הרגע האחד, הנוכח, היכולת לשהות בתוכו. ההרגעה של "עד ארגיעה" מחזירה למצפה, המשולל הווה, את ההווה שלו, את יכולתו להיות בדיוק – ובאמת ובתמים – היכן שהוא נמצא: לא לפני, לא אחרי. אם מצב הציפייה הוא כולו תודעה, כולו פיצול טרגי בין הגוף לבין התודעה (המצפה רוצה תמיד להיות במקום אחר מזה שבו הוא נמצא בפועל), כולו הכחשה של הגוף הנובעת מאותו פיצול, הרי שמצב ההרגעה הוא כולו גוף, הווה, רגע: לא רק ההווה מוחזר למצפה אלא גם גופו ותחושת גופו, זכותו לגור בתוך עורו שנשללה ממנו.

כי המצפה הוא גולה ועקור: אין לו בית. תמיד הוא נתון בין שתי הוויות, שני "בתיים": זה שהיה בו וזה שהוא מייחל לו. הרגע, ההווה, תחושת הגוף של ההרגעה, נהיים ביתו. אולי משום כך זקוקה כל כך ההרגעה לאתר פיזי, ונקשרת באתר פיזי: אגם, חורשה, ים, עליית גג. האתר הפיזי מעיר אותה אל עצמה ומזכיר לה את עצמה: ההרגעה, כמו הציפייה, היא טקס. יש לו, לטקס הזה, מקום קבוע, אווירה, רגיסטר מסוים שאליו מכווננת הנפש את עצמה, וסממנים קבועים, חוזרים: ג'ו מרטש תמיד קוראת בעליית הגג שלה לקול רחשי הכרסום של העכבר מעבר לקיר, ואילו אן שרלי זקוקה תמיד לחצי תריסר "תפוחים אדמוניים". בהיותה אתר של פרישה והרגעה, אין בעליית הגג שלהן שום תו של חומרה, או להפך – של הנתנות יתר ומה שנכון ומלא חן בה הוא טבעיותה המוחלטת. ה"עד ארגיעה" של עליית הגג מותנה אפוא בטבעיות: הטבעיות של החלל, הטבעיות של הגוף בתוך החלל, הטבעיות של השהייה בתוך העור.

א.

עליית הגג שלנו בצריף לא הייתה "ההיא" הטבעית. איש לא קרא לה, לא ידע לקרוא לה, "עליית גג" אלא "למעלה". ה"למעלה" היה פתח גבוה שהגישה אליו מבחוץ, מצידו החיצוני של הצריף, אחרי שטיפסת על סולם גבוה ולא יציב שננעץ בערוגת הוורדים. הפתח, שגודלו לא עלה על מטר רבוע, נחסם בדלת עץ קטנה, והמנעול לא היה אלא מסמר עבה שננעץ בקיר רק עד כדי שלישי, והוסב הצידה, אל הדלת, כדי לסגור אותה. גודלו של ה"למעלה" – אותו חלל גבוה וחשוך מתחת לגג הרעפים הרעוע – היה כגודל הצריף כולו, וצריך היה להתהלך בו בזהירות, לדלג מקורת עץ עבה לקורת עץ עבה, כדי לא לדרוך על רצפת הדיקט הדקיקה והשבירה בין הקורות התומכות, שהייתה בעצם תקרת הבית. יכולת, בצעד לא מחושב או מעט פראי,

לנקוב בה חור ולמצוא את עצמך משתלשל על נברשת שבעת הקנים בסלון.

ה"למעלה", אותו אולם הזוי, מאובק ומסוכן מעט, היה בראש ובראשונה מקדשה של אמא, ואנחנו השתמשנו בו, או נכון יותר – עבדנו אותו.

דבר אחד ברור: כשכתב הפילוסוף גסטון בשלאר על הפואטיקה של המרחבים הביתיים וייעד לעליית הגג את המקום הסימבולי של הרציונליות המוארת, "הגבוהה" של הבית (בניגוד לתת-מודע החשוך והדמוני של המרתף), הוא לא הכיר לא את אמא, לא את חוסר התחשבותה בגאומטריה הסימבולית של התודעה ולא את הלהיטות האנושית לראות במרחב הביתי זירה של היפוכים אינסופיים ועושר של אפשרויות בלתי מוגבלות.

זה ליד זה, בסדר מופתי שכוונן שוב ושוב, נחו ב"למעלה" של אמא הרהיטים והחפצים שהוגלו רק זמנית מהבית, בעקבות סדרים, הפיכות וגזרות שהנהיגה בחלל הביתי. ל"למעלה" לא נועד הגורל השומם והמנוון של המחסן סתם, אלא גורלו השוקק של מאגר התפאורות: תנועת החפצים לא הייתה חד-כיוונית, מלמטה למעלה, אלא דו-כיוונית ובלתי פוסקת – מלמטה למעלה ומלמעלה למטה. בכל פעם שביימה מחדש את הזירה, את הבית, החלה התנועה הדו-כיוונית, שהייתה מחזור הדם של הבית, הדבר שהפיח בו, בעיניה, רוח חיים. עבודת ה"למעלה" חלה כמעט בכל יום שישי בצהריים וכללה רצף של פעולות סדורות וחוזרות: קודם נגרר הסולם הארוך מהמסגרייה של אחי, חרץ תלמים עמוקים בחולות והוצב על קיר הצריף, סמוך לפתח עליית הגג. אחר כך הובא החפץ: קופסת קרטון גדולה אטומה היטב, שמשית חוף מרוטה, שטיח מגולגל, כיסא, עגלת טלוויזיה, או במקרים מבעיתים יותר – מזנון או שולחן אוכל שהוחלף בזה הישן של גיסתי (הסירקולציה של החפצים שביקרו ב"למעלה" התרחבה עם הזמן וכללה את חפצי סבתי, אחי, אחותי ודודי).

אם התבקשה אי פעם איזו הוכחה לכך שכוח הרצון והאמונה מכניעים את החומר וגוברים עליו, היא הייתה טמונה שם, בפתח

ה"למעלה": אין להבין, לא בכוח ההיגיון ולא בכוח הרמיון, כיצד נכנסו ויצאו בעד הפתח הזעיר המזנון המגושם, הדלתות הרחבות של ארון הקיר או שולחן האוכל האובלי, אלא אם כן התכווצו והתרחבו הודות לאיזה תהליך ניסי. אחי חשב ככה, בעיקר בערב כשישבנו בסלון: תראי איזה בטן התקרה קיבלה מהדברים שלך, היה נושא את עיניו בדאגה למעלה, אל התפיחה המוזרה בתקרה: נס שהכול לא נופל לנו על הראש. באמת נס, הסכימה אמה באנחת השתתפות מזויפת. היא קרנה. כשלעצמה לא טיפסה בסולם כמעט אף פעם בגלל פחד גבהים שהתכחשה לו, שלחה אותנו, אוחות בתקיפות בשתי רגלי הסולם למטה כדי לייצב אותו באדמה. תעלי, גערה בי כשנעמדתי משותקת על השלב השישי בסולם, נאבקת בקופסת הקרטון העצומה שתקעה בזרועותי: תעלי. טיפסתי עוד שני שלבים, מציצה מעבר לקופסה למטה: האדמה הסתחררה. הקרטון נשמט מידי לאדמה, מחץ שני שיחי ורדים, אבל מיד נתקע בידיי שוב, חלקלק מהחול שכיסה אותו: תעלי, ציוותה. עליתי בעצימת עיניים, מתגלגלת פנימה מבעד לפתח, בעקבות הקופסה, להרגעה של המרחבים החשוכים והשקטים. מלמטה הגיע קולה קצר הרוח: את מסדרת טוב שלא יעמוד במעבר? כן, שיקרתי.

שכבתי על גבי, על הקורות המצולכות, זרועותי פרושות לצדדים. למעלה, מתחת לגג הרעפים המשולש, קיננו יונים, וסביב סביב היו החפצים, מכוסים בנסורת זהובה שנשרה מהגג, מבהיקים באפלולית: כל צירופי האפשרויות של בתינו האפשריים. מהעבר האחר, עד קצה עליית הגג, רבץ החושך: ארון, אטום, ריק, מפתה. שורות החפצים הצפופות תפסו שלישי מהחלל הגדול, התגודדו סמוך לפתח, החפצים נצמדו זה אל זה כמו פליטים הנדחקים החוצה. סידרת? עלה קולה שוב מלמטה. לא ענית, הייתי רחוקה מהישג ידו של מישוהו. עד לפנות ערב השתהיתי שם, משתטחת על קורות הרצפה, צנופה בכורסה העטופה בניילון, מקופלת בתוך גיגית הפח הגדולה או שרועה על השטיח שפרשתי בקצה, על גבול החושך. אבל לא הייתי בת בית, לא גרתי בתוך חלומותיי. הייתי אורחת בחלומותיה של אמי.

ד.

"מותק". אף פעם לא חשבתי עלייך כ"מותק", אבל עכשיו כן, כי הזמן שעבר מאז מותך הציב בינינו את המרחק המתאים לחיבה הפשוטה. ההרגעה הייתה בשבילך פגם מוסרי, או חמור מזה – מחלה. היא לא הייתה משהו שידעת או רצית לעשות, התנועה הזאת, ההרגעה. אחד שנח, שיגע אותך. אחת שנחה – עוד יותר. עשית את המוות השחור במרץ שלא היה לו סוף כדי להזיז את השמנה הזאת, החיים, קדימה. יאללה, זוזי כבר. פחדנו ממך וצחקנו ממך, אבל לא ביחד: אחרי שפחדנו צחקנו, כי לכל דבר, כמו שאמרת לא פעם, "צריך לתת את הכבוד שלו", ורצוי בנפרד.

אבל זה לא חשבון, בטח לא "החשבון", לא משום שאני, אנחנו, "מעל לזה", אלא משום שאנחנו, אני, הרבה מתחת לזה. ועדיין ההירוגליף שהשארת מצריך פענוח מסוים: לא שפת הסבל שלך, אני מתכוונת, אלא שפת האושר. "עד ארגיעה" בתור שפת אושר. זהו, שלא האמנת במתנות חינם: לא רצית "עד ארגיעה" בתור מתנת חינם. רצית להרוויח את זה בזיעה. וגם אז, רק להרף רגע, עד שמייהר להופיע בתוכך החשד שהשתמטת, שגנבת. איפה גנבת. בשביל זה הצטרכת תשוקה גדולה, שאין לעמוד בפניה: קקטוסים למשל. גנבת פעם שתילים של קקטוסים מהגינה של הקזינו בדיבון, כשאחותך סלין הימרה באותו שולחן במחיצתו של הנסיך הסעודי ("היא ישבה, הממזרתה, עם אבן אל סעוד"), ואת השתעממת על אחד הכיסאות הצרדיים, כמעט נרדמת, עיפה מלעקוב אחרי עלילת ההימורים שלא הבנת את חוקיה. יצאת לגינה היפה, בחושך, עקרת כמה שתילים ודחפת לשקית ניילון. נסעת עם השקית לפרזי ואחר כך לארץ: קצין הביטחון של אל על נדקר מהם כשתקע את ידו בלהיטות פנימה. זה היה האושר? איזה אדם פרוע היית, פרועה, ואמרת "היית" גם כשהיית בחיים כי זה הזמן הדקדוקי הנכון למה שגדול מהחיים, למונומנטלי: זמן עבר.

אבל את זה, הירושה הגדולה שלך, אי אפשר היה באמת לקחת,

רק להסתכל. נדבקתי ככה לשיירים, לירושות הקטנות, לכל מה שנכלא בסוגריים: את חוזרת הביתה אחרי "מבצע" (הזזת קיר, עקרת הר, קניית מכונת כביסה בעשרים וארבעה תשלומים, קברת את סבתא, שחררת את אבא בערבות מהמשטרה, התעלפת ברחוב וקמת על רגלייך, מסרבת להצעות העזרה של העוברים ושבים), זורקת את התיק בכניסה, על ארון הנעליים, נכנסת למטבח, עינייך משוטטות רגע בחוסר אונים, לרגע קורסת פנימה, שואלת בכמיהה, כמעט בתחנונים: שנעשה קפה? לא "עד ארגיעה" גדול, אחד קטן, לא נחשב, שנלקח בהיסח הדעת בלי להירתם מיד למשהו, בלי להעניש ולהיענש: "שנעשה קפה?"

ה.

אז איך "עד ארגיעה" או לכל הפחות "שנעשה קפה"? בחברת מה ועל מה נחים?

כיוון שהקריאה כמעט תמיד כרוכה ברעש הבוכנות הבלתי פוסק של אותו מפעל נלוז לייצור שיפוט ומשמעות (עבור ה"מקצועיים", אלה שנשללה מהם שמחתו של החובבן), וכיוון שהז'אנרים הספרותיים הנחשבים בידוריים חסומים בפניי ולא בגלל אנינות יתר (מדורי הפנאי והבידור בעיתונים זורעים בי אי־שקט צרכני או חברתי, את העלילה הבלשית אני לרוב לא מבינה, והעלילה הרומנטית משעממת ומלאה כמו עמידה אינסופית בתור) נשארתי עם התוויות ועם עלוני ההסברה והפרסום לתכשירי פנים וגוף, או בלשון אחרת: הקרמים, התחליבים, השמנים, הסכונים והמקרצפים לסוגיהם (תכשירי הניקוי לבית הם סוגה בפני עצמה הראויה לעיון נפרד).

הם זעירים בדרך כלל העלונים האלה, מקופלים לשמונה חלקים או עשויים בדמות חוברות קטנות הכתובות באותיות קטנות, בארבע או חמש שפות, ותחובים בתוך אריזת הקרטון של המוצר. אני יכולה לבלות במחיצתם שעות: עולם דממה עצום, תת־מימי, מלא צעצועי זכוכית ואלמוגי צלופן נפתח בפניי. רק כך, מתברר: רק תעשיית

האשליות בטהרתה, בלי חוכמות, בלתי מהולה, הדבר עצמו ורק הדבר עצמו, מקולף מהעטיפות המיותרות של הסיפור העיתונאי, הטלוויזיוני או הספרותי.

הטקסטים הללו מפעילים שלוש פואטיקות שונות לכאורה זו מזו, המקיימות ביניהן זיקה אמיצה וסמויה: מודוס הפיתוי הלירי-יובשני, המודוס המדעי או לפחות זה שמשתמש בלשון המדעית ("מחקרים מוכיחים"), והמודוס התכליתי, שעיקרו הוראות שימוש. לשון הפיתוי התיאורית מעוררת ובעוצמה רבה שתי אינטואיציות עמוקות הקשורות בתפיסת האושר (או הרגיעה) שלנו, המושתתת בעצם על תהליך סניטציה גופני ונפשי: המשאלה להתנקות ולהיטהר מצד אחד (מהרעש, מ"לכלוך" ההוויה, מפגעי הזמן); ומצד שני להיות מוזן ורווי במשהו: להתמלא. איזה ממד עצום של הבטחה קונקרטי, מידית, יש למשל בלשון התיאור: הקרם "מסיר את שכבת התאים המתים מעורך"; "מבהיר את כתמי הפיגמנטציה"; "חודר לשכבות התחתונות של העור"; "מזרוז את התחדשות העור"; "מחליק את סימני העייפות"; "מגן מפני ההשפעות המזיקות"; "מקנה זוהר"; "מלחלח"; "מפגי את המתח"; "מעלים את קמטי ההבעה"; "משפיע לאורך היממה"; "משקה"; "מרווה"; "מזין ומשיב את הרכיבים הטבעיים לעור". המילון הזה, שאזכרתי כאן רק את חלקו, נוגע באתוס של הלידה מחדש, לא פחות, או של ההתחדשות מרחיקת הלכת, שמקופלים כמעט תמיד בתפיסת ההרגעה. מה שפועל ומפעיל בלשון זו הוא לא שדה המשמעות שהיא יוצרת אלא המאגיה, הכוח המאגי-מוזיקלי של הלחש, המנטרה, ההפנוט וההשבעה העצמית. די שנשנן לעצמנו (מי בדיוק?) "מזרוז את התחדשות התאים", "מפגי את ההשפעה המזיקה" או "מרווה ומזין את העור" ומיד נחוש בפעולתו של הלחש כגורם מחולל: "התאים", אותם יצורים אוטונומיים, ספק מופשטים ספק חיים, אכן "מתחדשים" בקול רחשוש שקט של חיפושיות מתחת לעשב.

החלק המדעי של "ההוכחות" ממוקם מיד לאחר לשון המאגיה ואיננו דווקא הבלם הרציונלי שלה אלא להפך, המשכה של המאגיה

ואישושה: אלה ההוכחות לקיומו של האל הנאספות תחת הכותרת "מחקרים מוכיחים". "מחקרים מוכיחים" הוא לשון של אמונה ויראה יותר משהוא לשון של שכנוע: זוהי, בדמיון ההמונים (זה אני, דמיון ההמונים), ההשתחויה כלפי דחליל הסמרטוטים של "המדע". הטוטם. הנתונים הסטטיסטיים של "מחקרים מוכיחים", המספרים, מפוגגים את תחושת המציאות, דווקא בדרך של העצמה מוגזמת: כימותה ויציקתה לתוך נתונים בדוקים, ועל ידי כך – הפשטה שלה. וכך, מחקרים מוכיחים למשל כי "תשעים אחוז מהנבדקים חשו שיפור ניכר לאחר שבועיים, אצל תשעים וחמישה אחוז נצפתה עלייה משמעותית בלחות העור לאחר שבוע, ולאחר שלושה שבועות של שימוש יומיומי נעלמו קמטי וקמטוטי ההבעה והעור קרן". מה שטמון כאן, לפחות מנקודת מבטו של שדה הפנטזיה, איננו דווקא תשוקת נעורי הנצח ופחד ההתכלות והזקנה, אלא חזון עליית הגג, המקלט. עליית הגג בתור מקלט, עור, מעטפת, היבלעות בתוך הפנימי, הגנה מפני רעשי העולם. זה מה שנושאים אתם לשון המאגיה ו"מחקרים מוכיחים": "עד ארגיעה", שאיננו אלא ההבטחה לגדל ולהצמיח עור במובן הכי ליטרלי.

1.

"שִׁפְתַי אֶמֶת תִּכּוֹן לְעַד וְעַד אֲרַגֵּעָה לְשׁוֹן שְׁקֵר", מבטיח מחבר ספר משלי (יב, יט), ובכך מועיד לאלוהות תפקיד כמעט טיפולי כלפי הילד הסורר והמופרע הזה, "לשון שקר": לא ניאוך של השקר, לא הכחדה אלימה ובוטה שלו, אלא רק "מספיק, מותק, עם השטויות", או במקרה קיצוני יותר: "לך לחדר שלך עד שתירגע ותלמד להתנהג". ההרגעה נתפסת כאן, לפחות לפי אבן עזרא, כטקטיקה של חיסול השקר בדרכים לא אלימות: מה שמחוסל כאן הוא לשון השקר ולא השקרן בעצמו, כלומר הסימפטום ולא בעל הסימפטום. המופע של לשון השקר כאן הוא בראש ובראשונה מופע רעשני, תזזיתי, שלא לומר

היפראקטיבי, ובעת ובעונה אחת שטחי, חסר מוצקות, ובעיקר – רגעי. כל זה, בניגוד חמור ומוחלט לנצחיותה המסיבית של שפת האמת: ה"תפוך לעד" של שפת האמת מביס ויביס את הרגעיות של הציפייה ב"עד ארגיעה", והניגוד הזה הוא ניגוד המתהווה לא רק במישור הזמן אלא גם במישור החלל: הניגוד בין הטקסטורה של האמת והשקר כאובייקטים כמעט חומריים – אחד מוצק והאחר אוורירי, מפוגג. הרגע המקופל ב"ארגיעה" הוא דו־כיווני: זהו הרגע של רגעיות השקר, וזהו גם הרגע של היכולת להימצא בהווה – שמשמעה ההרגעה. ההיפוכים האלה בין רגע לבין נצח, בין שקר לאמת, בין שפה לבין לשון (האמת היא "שפה", ואילו השקר "לשון"), בין הרעש הכוזב לבין הדממה האותנטית של האמונה, מובילים, נדמה לי, לשאלה: היכן נמצאת התשוקה וכיצד מחליפים את מקומה ובעצם ממירים אותה? כיצד התשוקה העמוקה, הדוממת והנצחית של האמת ש"תפוך לעד" יכולה להחליף (להרגיע) את התשוקות ואת הערגות בנות הרגע של השקר, שבאופן פרדוקסלי, רק ההימצאות השלמה והמוחלטת בתוך הרגע עשויה להרגיע? האם יכול להיות שהמקלט, העור, סיפוקה המוחלט של התשוקה ולא רק הופעתה, טמונים בלב ליבו של הרגע, שנצח האמת של ה"תפוך לעד" הוא לא הניגוד של "עד ארגיעה" אלא הגרעין החבוי בתוך תוכו? האם יכולות האמת והרגעת האמת לנוח בלב ליבה של הטעות הרגעית של השקר?

I.

הוא שלח לי פרחים מעיר אחרת, הכתיב בטלפון את נוסח הברכה לזבנית בחנות הפרחים בעירי. הוא ביקש לכתוב: "לאהובתי בערגה." בכתב יד מעוגל, משתדל, של נערה, היה כתוב: "לאהובתי בהרגעה." לעתים רחוקות הזדמנה טעות מדויקת יותר.

The Woman Facing Us On Ronit Matalon's Oeuvre

Editors: Yaron Peleg, Michal Ben-Naftali and Yigal Schwartz

Mikan, Vol. 18, September 2018



מכון הקשרים והמחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

UNIVERSITY OF
CAMBRIDGE



דביר

Editors: **Yaron Peleg, Michal Ben-Naftali and Yigal Schwartz**

Assistant editor: **Nirit Kurman**

Copy editing: **Maya Marek**

Language editing: **Tami Burstein**

English translation: **Mirjam Hadar Meerscham**

Pagination and organization: **Sarit Rosenberg**

Cover design: **Nurit Wind Kidron**

Cover photograph: **Iris Nesher**

**This journal was published with the generous support of
Stuart (of blessed memory) and Toni Young.**

All Rights Reserved © 2018 Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir – Publishing
House Ltd., Heksherim Institute, Ben-Gurion University of the Negev,
and Cambridge University.

Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir – Publishing House Ltd.
6 Egoz St., Hevel Modi'in Industrial Park 7319900, Israel

Printed in Israel

ISBN 978-965-566-733-2

www.kinbooks.co.il

Contents

Michal Ben-Naftali - 5

Preface

Moran Benit - 18

How Will I Be? Women's Cultural Formation in Ronit Matalon's Early Work

Naama Tsal - 54

I Will Hide My Face: Ronit Matalon's Encounter with the Mizrahi Stereotype

Omri Ben Yehuda - 76

Faceless: On Anonymity in *The One Facing Us*

Yigal Schwartz - 89

Trojan Horse: Ronit Matalon's Subtle Entry into the Heart of the Israeli Literary Scene

Michal Ben-Naftali - 104

Sarah, Sarah: On the Story of a Friendship

Nancy Berg - 126

Second Look: Re-visioning The Portrait

Deborah Starr - 141

Reading, Writing, and Remembrance: Ronit Matalon and the Jewish-Egyptian Memorial Literature

Yiftach Ashkenazi - 155

The "Prettiest Girl" – The Aesthetic Choice of *The Sound of Our Steps* as an Expression of the Encounter between Israel's Literary Establishment in 2008, and the Author's Perspective

Conversation Between Dana Amir and Ronit Matalon - 195

On the play *The Sleepwalking Girls*

Yaron Peleg - 210

Renewed National Sentiment in the Novella *And the Bride Closed the Door*

Nissim Calderon - 230

Ronit Matalon: On Silence and Multiplicity

Michael Gluzman - 235

Letter to a Mother: When Ronit Matalon Opened the Door to Leah Goldberg

Ronit Matalon - 275

Only Fleetingly (essay)

Preface

Michal Ben-Naftali

a.

It's a little sad but also funny that like my bride in the novella, I am locked in a room and won't be attending the wedding. But I hope that, somewhat like in the novella, there is the suggestion that absence sometimes carries no less weight than presence. And that some sort of a wedding — one way or another, semi-proper or demi-proper — is nevertheless taking place.

Ronit Matalon*

Ronit Matalon's novella *And the Bride Closed the Door* (2016) came to earn, in retrospect, the status of the last text whose publication she sought, a text narrated in the third person and in the face of which the author herself, too, remained speechless. In the novella, the bride's first person constitutes a great mystery. Matalon crossed the infinite distance between author and bride in her speech on receiving the Brenner Prize, read by her daughter on behalf of the mother. The third person, in this speech, turned first person, restoring her body, as it were, to the bride whose ghostly existence is so disturbing. As we know however, that body too, did not turn up for the ceremony: "...like my bride in the novella, I am locked

* Ronit Matalon, on receiving the Brenner Prize, 26 December, 2017.

The Woman Facing Us

in a room and won't be attending the wedding." In these last words, Ronit Matalon suddenly and fleetingly took hold of this bride, creating an intertextuality with her own prose text, rather than with Leah Goldberg and her poems on the "Lost Son". "[Me too] like my bride": Like the bride I invented, the bride whom I join, or am married to; the bride who is not his — whoever is not to be her husband — but her author's. Because that is the bride's closest bond, the bond with the one who gave her life. The bride I created, the bride I locked up at home, in her room, she looks after me — as I ask to be excused, always in her name — for failing to turn up, again, at the wedding they prepared for her, which she doesn't attend, which she no longer attends, can no longer attend. However, these last words add something that could not have been said before, certainly not in the first person, while also staying alive: "But I hope that, somewhat like in the novella, there is the suggestion that absence sometimes carries no less weight than presence."

A novella with many possible meanings, as three of the articles in this collection illustrate, *And the Bride Closed the Door* in a sense is a text about reading. From the moment we open the book, we read about what is happening on the other side of the door, as we join all those who assemble before it. In fact, however, much like the bride, we too close the door, when we read. If we wish to read we will have to close doors. And for all we know, the bride too might be reading a book — because the question arises: With whom or with what does she make a bond while seemingly undoing the bond awaiting her outside; what is the object of desire of someone who appears to know that undoing a link is just as crucial as forging it? One might assume the author, who wrote *Strangers at Home* (1992) early on in her career, was somewhat tempted to enter the room and speak the bride's refusal in the latter's voice. She did not. She

chose to stay outside, the bride's secret remaining locked in there. Or to be more precise: She chose to write from within and to stay outside in a manner so baffling and at the same time convincing that some readers felt she had swallowed the manic chatter of her setting, its clichés; that the writer was completely outside, all of the book extraneous — forgetting that Matalon's outside was as rigorous as her inside, that the outside was written from inside, a little like the illusion produced by Daliah Ravikovitch's posthumous collection *Many Waters* (would she have sought for its publication?). In the book Ronit Matalon sketches a room's interior, but she leaves it shrouded in darkness, its door unopened. We don't know how the room, inside, is illuminated. Those outside the door cannot switch the light on or off. They cannot tell the bride how much light she needs. It's her business, where the light comes from. As it addresses an audience whose doors have been breached open, wide, it is difficult to read the novella without background noise interfering, it is difficult not to be sucked into the plot's concrete time, within which it would seem possible to try and persuade and even to regret. It is the realist dimension, which does not exhaust the entire range of meanings tapped in Ronit Matalon's prose, that leaves us yearning to know what happens in the end, whether it will open or close again, just possibly presenting a starting point for what is to follow.

If I allow for a melancholic inflection to take the upper hand in this corridor to *The Woman Facing Us*, it is by no means to diminish the joy with which Ronit Matalon's prose was written, its wild freedom. This vertiginous pleasure can also be heard in the Brenner Prize speech, a spontaneous joy of resistance, before the body's gravitational pull.

Writing is to learn how to die, wrote H el ene Cixous. It is not to be

The Woman Facing Us

afraid, but to live on the edge of life. Ronit Matalon did not fear death. Her entire oeuvre speaks to her overcoming of this fear.

b.

This collection of articles has its origins at a conference in honour of Ronit Matalon, held at Cambridge University, UK in May 2017. When, in the autumn of 2017 we began, Yaron Peleg, Yigal Schwartz and I, to edit the volume, we had a different scene in mind — one of life and gift — and we rushed at it with an appetite. It is hard to describe the moment when the volume turned out to be “in honour of the late Ronit Matalon”.

Much has been said about untimely death. I myself looked for support in constructing a family tree made up of those who did not reach age 60: Leah Goldberg, Virginia Woolf, Clarice Lispector, and many more. Those who died at around the same age. Mourning's imaginary impetus is not to be found in monumental glorification. It is an attempt to render meaningful a life which somehow always gave itself to the extreme.

What is it that death releases? From those who are close to us, and those who are more remote. What does it make visible? It is a moment when all are touched by “at least an eighth of death”, as Leah Goldberg wrote, a terrible moment in a republic of letters which cannot live it forever, a moment allowing gratitude and reflection, acknowledgement, as well as perhaps, a change of mind. General shock which cruelly unfetters thinking and for some time constitutes the community as polis. Such a moment occurs — or is likely to occur — in the case of a political assassination. But it may also come

to pass at the death of a writer, and even more so when this death is premature. It is a radical moment, a paradoxical motion out of time, a moment subverting the very perception of time, enabling different criteria. This is the moment when books, all those strangers in the home gracing our shelves, are read differently. Ronit knew a great deal about this, exactly because she was impatient. It is a rare moment when you are loved for what you say: no need for lies to gain love.

C.

Moran Benit, in “How Will I Be? Women's Cultural Formation in Ronit Matalon's Early Work”, offers a close reading of two early short stories, “Wedding at a Hair Salon” and “Girl in a Café”, by way of considering the question how Matalon anchors her heroines in material life, following their low-key but determined search for freedom and autonomy “of a kind” rather than a “big revolution”. Contrary to common perception, Matalon, describing the characters' gaze, foregrounding flashes of their fantasizing or dreaming mind, diverges from the realism with which she is usually associated. This is how she amplifies the tension to which the girls are subject: a tension between a concrete historical consciousness and a sense of estrangement at home, together with a refusal to collaborate and pretend. Applying an existential hermeneutics, situated, just like the girls, at the very edge of the world and unsure of “how to be”, Benit's reading is an attempt to bring into view what she calls the “Mizrahi difference”, as well as Matalon's interest in femininity. These two key components were erased in the early reception of the collection *Strangers at Home* (1992), even as that universalist reading, relying on a double negation, paved Matalon's way into the local canon.

The Woman Facing Us

In "I Will Hide My Face: Ronit Matalon's Encounter with the Mizrahi Stereotype", **Naama Tsal** examines Ronit Matalon's narrating voice as it emerges from the story "Wedding at a Hair Salon", which in its own way questions the very possibility of the story and its poetic and existential conditions. With one text's point of closure constituting another's point of departure, from this point onward, Matalon again and again struggles with the difficulty, if not the inherent failure, of examining one's closest relations and telling the story of the nuclear family. This early story testifies to the failure of narrative, a failure tied to the nature of language, as well as the limits of perspective. Not only does the language of the father-of-the-bride's speech stifle the ability of Margalit — the protagonist — to escape discursivity and overcome her silence, her field of vision, too, shrinks and turns inward. Tsal, however, marks Margalit's "clearing of her throat" and her distracted gaze in "Wedding at a Hair Salon" as the inauguration of an "entire poetics of side glances". This is the poetics that will accompany the novel *The One Facing Us* (1995), in which Esther, the narrator, is sent far away in order to consider what is near; a poetics that is fully realized in "the determined action of joining the possible with the actual" when the narrator returns, in *The Sound of Our Steps* (2008), to the shack of her childhood.

Omri Ben Yehuda's "Faceless: On Anonymity in *The One Facing Us*" suggests that this novel is distinctly based on a novelistic poetics of visual description. Much like the photographic composition invokes relations between center and margins, and light and darkness — which refers here literally to the "dark continent" — the novel engages two forces: on the one hand, "what is given to the gaze and to historical or genealogical investigation", and "what is given to repudiation and anonymity" on the other. Ben

Yehuda addresses the innovative nature of Matalon's writing, which takes two simultaneous perspectives on the post-colonial condition: a look at Africa which enfoldes a look at the Arab world and the Mizrahi population of Israel, as well as a look at Israel-Palestine, from Africa. Rather than a stable identity, Mizrahi identity is perceived as a permanent horizon that negates the very question into the nature of identity — a position that will come to characterize Matalon's politics throughout her work. Matalon, in this novel, achieves an effect of radical difference through the importance of anonymity, the unidentified and undefined domain, permeating the heroine-narrator's patriarchal political induction by the masculine trio of father, grandfather, and uncle.

In his “Trojan Horse: Ronit Matalon's Subtle Entry into the Heart of the Israeli Literary Scene”, **Yigal Schwartz** assumes the position of Ronit Matalon's “ideal reader” — who surrenders to the complex and subversive scenario she stages time and again, accepting the dominant mode of narration and presenting the singular family narrative in universal thematic contexts. Using an ambiguous and radical strategy, grounded in a clear position regarding the writing and reading of political fiction, Matalon, he argues, slipped in “under the hegemonic censor's radar”, to be embraced by the literary establishment. Schwartz investigates what he calls Matalon's “quiet revolution” by means of his own active response to the chronotopic structure of *Sarah, Sarah* (2000) in an effort to construe links between two seemingly disparate domains in the novel's plot. The book — narrated by an unreliable narrator-witness — can be infiltrated if one fosters a responsiveness to the communicational activity between the characters, which is intensely present right from the novel's performative title. Gradually, the “ideal reader” lays bare the common denominator of the plot's two loci — Israeli

The Woman Facing Us

and French — as their raging sacrificial passion. Matalon weaves a network of parasitic relations, in both these foci — the one describing the vicissitudes of Sarah's and Ofra's friendship and the one following the funeral of Ofra's gay relative — between multi-cultural figures caught up in relations of dependency, betrayal, faithfulness and substitution.

In my essay "*Sarah, Sarah: On the Story of a Friendship*" I narrow my focus to the novel's Tel Aviv location, its elegy for a living friend and the demise of Sarah's and Ofra's friendship. Like Elena Ferrante years later, but finding a contrasting form, Ronit Matalon invents a language for a literature centered on friendship. In the absence of a philosophical canon dedicated to female friendship, Matalon chooses to refrain from a language never aimed at it in the first place, offering rather than Ferrante's epic realism, a fragmentary non-causal composition, occasionally tending to abstraction, to give trenchant account of the psychic syntax of friendship. The narrator describes years of symbiotic, mimetic partnership, with Sarah and Ofra fused in an imaginary and physical incorporation, which takes them to a loss of boundaries and tact, an act of absorption whereby the one is erased in order to become the other, and in order for the other to be. In time however this seemingly solid bond turns into the scene of a crime in which Sarah, having become a homo sacer, threatens the boundaries of Ofra's existence. The radical image of the exposed friend brings change, in every sense of the word, to the poetic of friendship. From being the melancholic text of an omniscient narrator, it turns into one that gives up on knowing.

Nancy Berg in "*Second Look: Re-visioning The Portrait*" concentrates on motifs relating to photography, spectatorship, visibility, the unreliability of the gaze, and blindness in Ronit Matalon's work.

These motifs are enlisted to yield a revision of the literary genre of the portrait. Already intertextually implying Roland Barthes in her early stories, these motifs become prominent in *The One Facing Us*. In *The Sounds of Our Steps*, however, Matalon plays with the genre's conventions to the point of its absolute "democratization". Spectators no less than the photographer have a formative impact on the image. Replacing the many concrete photographs in the first novel, the late novel includes a family snapshot of the father, mother and baby-girl on the Piazza San Marco, but only its fictional description. Berg juxtaposes the girl's repeated attempts at describing the photograph — in order to examine the landscape of her grief and distress — to her frequent looks, from different angles, at the elusive reproduction of Manet's "The Balcony", gracing the wall of the shack, and to her understanding of the isolation between the three figures — the man and the woman standing, and the girl seated by their side. "El bint pours her own hopes into the painting, thereby also confirming them as regards the photograph and her family." The novel's fragmentary narrative and the seepage between the various media accentuate the fluctuating and reciprocal nature of the act of observation.

Deborah Starr, in "Reading, Writing, and Remembrance: Ronit Matalon and the Jewish-Egyptian Memorial Literature", points out the existence of another "we" in *The Sounds of Our Steps* which rather than being staked out by the family, implies the Jewish-Egyptian collective, by way of literary insertions into the novel. She argues that these quotations along with the emphatic presence of family members' emotional response to books and reading, amount to a synchronic, fragmentary female memorial discourse, rejecting the causal, diachronic history represented by the father. This is how Starr approaches the role of the melodramatic novel, *The Lady of*

The Woman Facing Us

the Camellias for the grandmother, the mother and the daughter in *The Sounds of Our Steps*. The cited passages provide the narrator with an additional voice, which hints that she herself may be the author of the French novel. The existence of a female line of readers or of female narrators, blurs the distinct identities of writers and readers, who mix in the novel's passages concerning "that book". Moreover, Matalon's rendering of her characters' act of reading suggests how implied readers are to conduct their hermeneutic activity. Even though she is not explicitly mentioned in this novel (unlike in *The One Facing Us*), Jacqueline Kahanoff is a hidden companion to a Levantine female sensibility, something which, for Starr, is also reflected in the importance in Kahanoff's writing of French literature in its relation to both mother and daughter.

Yiftach Ashkenazi's "The 'Prettiest Girl' — The Aesthetic Choice of *The Sound of Our Steps* as an Expression of the Encounter between Israel's Literary Establishment in 2008, and the Author's Perspective", discusses the relationship between the general literary establishment at the time of the novel's publication, and the novel and its author's poetics. Referring to Bourdieu's model of cultural production, which includes a close consideration of Flaubert's *Sentimental Education* and its poetic choices based on a relation of congruence and adherence to the political, economic, and social state of affairs, Ashkenazi maps the coordinates relevant for the year 2008 to consider how Matalon's novel resonates the constraints and conditions in which it was written. At the root of Matalon's imaginary autobiography are the dominant features of the period in general and of its literature specifically — the rule of the realist novel and the rise of the autobiographical story. Through the rhetoric of the figures of the mother and the father, and their respective turns to literature, Matalon's narrative renders polar

patterns of socio-political behaviour, “a state of emergency” on the one hand, and an “acquired lack of trust” on the other. Introducing a hybrid poetic strategy blending cultures and power relations, Matalon sets up a kind of poetic escape from the political, one that brings together opposites in the aesthetic domain. Ashkenazi views this as a turning point in Matalon's literary approach. Beauty comes to be perceived as “a possible solution to the impossible maze of demands with which Hebrew literature faces its readers in the year 2008.”

The conversation between **Dana Amir** and **Ronit Matalon** on Matalon's play *The Sleepwalking Girls* took place during a 2015 symposium at Haifa University, before an audience of psychotherapists. Ronit Matalon says that this text “couldn't have found a home in any genre I know”; “It happens in the course of one's work, there are texts one starts to work on and which don't find their form,” she continues, “They come to me, and they go. [...] Between one prose work and another, I make an involuntary attempt to forget everything I knew. I profoundly believe that forgetfulness is no less important for work than recollection.” Dana Amir raises the possibility that like Freud's “screen memories”, there may also be “screen texts”, which function to conceal and reveal “other texts that hide behind them.” “I think that it's not literature that should be appropriate to us — we must be appropriate to it in some sense,” says Matalon. “For truth one has to wait,” says Amir, “we have to present ourselves before it, with proper modesty, it seems, for it to grant us an appearance, to present itself facing us.”

In his article “Renewed National Sentiment in the Novella *And the Bride Closed the Door*”, **Yaron Peleg** seeks to associate the book with the genre of the romantic love story, a genre which, with some

The Woman Facing Us

exceptions, is not prevalent in the new Hebrew literature and is better known in its variants relating to failed love, potential love, or love transferred to some symbolic entity like the country. With a recalcitrant bride at its center, Matalon's novella ties into this literary heritage, by raising in its unique way, and given the very logic of weddings, the question of the relationship between the personal love story and the general national narrative. Matalon creates a community of women, including the bride, her mother, the grandmother who sings a song by Fairuz to her granddaughter, and Leah Goldberg — who put the mother at the center of the Christian parable of the prodigal son, as it were encouraging the bride to produce a gendered rewrite of the poem — in view of the story of her own lost sister. The rewritten poem, according to Peleg, is an attempt at the groom's sentimental education, and that of the family and society via him. This is how Matalon copes with the alienation inherent in marriage without stumbling into a fantasy of imaginary unity. National fault lines featuring in her earlier work make place for a clear-headed “neo-national” option. Just as the wedding is to begin, writes Peleg, “Matalon halts the 'film', bringing into view the conflict-ridden, deeply contradictory Israeli reality, which the wedding, had it occurred, would have covered with a thin glittery surface.”

In “Ronit Matalon: On Silence and Multiplicity” **Nissim Calderon** examines the silence of Margi, the bride in *And the Bride Closed the Door*, looking at the leitmotif of silences throughout Matalon's writings. Often, silent characters contrast with loud, hectic ones, like in *Sarah, Sarah*. Wondering about the “reason” for the bride's silence, Calderon proposes to think of the entire text as being situated on the room's threshold, threading together a multiplicity of options and motives related to sexuality, the family, to the bride's

relations with her sister or her grandmother, about all of which the writer remains silent. The inability to reduce or unify this multiplicity constitutes the “Chekhovian” moment in the writings of Matalon, who displays a similar suspicion of totality and totalization.

The theme of weddings is the point of departure of **Michael Gluzman's** “Letter to a Mother: When Ronit Matalon Opened the Door to Leah Goldberg”. The iconic bride, grief-stricken at the announced marriage which will expose the couple to patriarchy and its tensions, preoccupies Matalon time and again, in both her fiction and her essays. As early as in “Wedding at a Hair Salon”, followed by *The Sound of Our Steps*, and in the surrealist novella *Uncover Her Face* (2006), Matalon shows an interest in what she calls the “anti-wedding”, its dark side and implied mourning. Gluzman discusses an “explanation” of the bride's refusal, one which appears in the shape of a rewriting of a poem by Leah Goldberg. The intertextual link hosting Leah Goldberg proves also to be an intersubjective link — part overt and part encoded. Gluzman argues that Matalon has in mind the uncited parts of Goldberg's cycle which introduces three female characters into the family drama of the prodigal son — sister, bride, and mother. In Matalon's transformation of Goldberg's group of poems, the bride, from being an abandoned, forgiving figure, becomes one who declines the state of expectancy. While, like Goldberg, Matalon considers unmet expectation and the figure of the expectant woman, as a morbid condition that fires the imagination, unlike Goldberg, she does not solely associate the wish to love with the wish for the father, and instead she turns her gaze to the domain of the mourning mother or the “dead” one in André Green's terms. Matalon's bride, then, is the daughter of an abandoned mother, and her refusal echoes “the mother's closing of doors”; she writes her own “letter to the

The Woman Facing Us

mother", until the grandmother offers her an escape.

Ronit Matalon was an exceptional essayist. Like in the case of Leah Goldberg, her essayistic output is closely linked with her literary prose — feeding it, announcing it, casting a reflective light in retrospect. The essay "Only Fleetingly" concludes this collection, *The Woman Facing Us*, in which Ronit Matalon's qualities and voices stand out especially: her clear-eyed memory; the intimacy of reading; the first person of the essay which, always, is an experiential essay; the conceptual analysis which sticks to the concrete experience of body and space; the rare combination of seriousness and humor (she would always laugh when listening to people who had been reading her texts, as if on first hearing a joke), the dizzying pace, the harmony. "One thing is clear" she commented, "When Gaston Bachelard, the philosopher, writing about the poetics of domestic spaces, assigned the attic as the home's site of 'lofty', enlightened rationality (as opposed to the obscure, demonic unconscious of the basement), he didn't know mother — neither her indifference to the symbolic geometry of consciousness, nor her human eagerness to see the domestic space as the stage of infinite reversals and a wealth of boundless possibilities."

Thanks to the Heksherim Institute's wonderful team, Nirit Kurman and Maya Marek, who accompanied this book with a sure and reassuring hand, and Tami Burstein for her linguistic acumen. Many thanks to my co-editors: Yaron Peleg, for his kind hospitality in Cambridge; and to Yigal Schwartz who gave this collection its name and met every need with lightning speed.

February 2018
Tel-Aviv University