

והסופרת כתחה את הדלת: על הכנסת האורחים של רונית מטלון

רוני הלפרן

פתח דבר

רונית מטלון זכתה להכנסת אורחים בלתי רגילה בקהילת הספרות הישראלית. יצירתה של מטלון, "יוצרת שקעקעה צפנים מושרשים ב'רפובליקת הזהויות' הישראלית",¹ בפואטיקה ופוליטיקה מורכבות ומאתגרות,² זכתה לעניין מיוחד בביקורת ובמחקר, חובקה ואומצה אל לב הקאנון של קובעי הטעם ומורי הדרך, והפכה עליה עלתה ופרחה. מטלון הפכה לשם דבר, וסימנה איכות וטעם של כתיבה ספרותית חדשנית משוכללת ופורצת דרך.

1 יגאל שוורץ, "סוס טרויאני: הכניסה המתוחכמת של רונית מטלון ללב הסצנה של הספרות הישראלית", מכאן יח (ספטמבר 2018), עמ' 90.

2 חנן חבר כותב: "בדומה ובהמשך לסיפוריה הקצרים, שקובצו בספרה זרים בבית (1992), גם זה עם הפנים אלינו כתוב כסידרה של התנגדויות לתוויות אתניות, לאומיות, ומגדריות שיכולות לייצב את הקריאה בו". חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן: קיצור הספרות הישראלית, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1999, עמ' 153. במקום אחר הוא מפרט: "אחד ההישגים הגדולים של רונית מטלון ברומן הזה הוא הצעתה לשנות מן היסוד את מפת הזהויות הישראלית אגב חשיפה – והגמשה – של מבני הזהויות הישראליות הנורמטיביות ושל מנגנוני כינום. הרומן יוצא נגד השימוש הנוקשה בפוליטיקה של זהויות, ומציע להמיר אותה במיקומי זהות משתנים: רכיבי זהות יכולים לנוע ממקום למקום ולהשתנות תדיר מבלי להתקבע בזהות אחת מסוימת. פוליטיקה של זהויות פירושה לעתים קרובות מחויבות לרכיב זהות אחד דומיננטי, והפיכתו למארגן זהות כולל שמכפיף אליו את כל רכיבי הזהות האחרים ומכתיב את הפוליטיקה, העמדות והתנהגות הפרט. ההכרה בריבוי רכיבי הזהות – רכיבים שווים בעוצמתם המתנגשים זה בזה ואינם מאפשרים לאחד מהם להפוך לרכיב דומיננטי בעל סמכות פוליטית – מערערת את תוקפה של פוליטיקת הזהויות". חנן חבר, בכוח האל: תיאולוגיה ופוליטיקה בספרות העברית המודרנית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 193.

וכך כותבת עליה חנה קרונפלד בעקבות פרסום הנובלה גלו את פניה: "מטלון היא אכן סופרת המתחדשת מספר לספר; היא מסרבת לקבל על עצמה סד צורני קבוע והיא כותבת מתוך תהליך מתמיד של חיפוש וניסוי. דינמיות ופתיחות זו מאפשרות לה לייצר הזדהויות שאסור לייצרן, ולפוצץ מבפנים את האלגוריה הלאומית על נוסחיה השונים. יש, אם כן, סיבות פוליטיות ואסתטיות כבדות משקל לכך שנובלה זו תיתפס מיד עם הופעתה כמערערת על הסדר הטוב". חנה קרונפלד, "מה כל כך הרגitz את הממסד הספרותי", הארץ (10/7/2006).

רשימות הביקורת שלה ומסותיה ההגותיות³ אומצו אף הן אל לב הממסד הספרותי, העמידו אותה כסופרת-פילוסופית והרימו תרומה ניכרת לשיח הספרותי הכללי והמזרחי.⁴ את הכניסה המתוחכמת של מטלון ללב הזירה הספרותית למרות אחרותה כאישה וכמזרחית מתאר יגאל שוורץ כך:

עובדה נכוחה היא שההגמוניה הספרותית לא ידעה להתמודד עם הפרקטיקה המהפכנית של מטלון, קרוב לוודאי משום שרונת 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.⁵

בדימוי המסכם את מאמרו שוורץ מזהה כי התקבלותה של מטלון למבנה עתיר הכוח של הממסד הספרותי קשורה לא רק לשליטה בהביטוס המקובל והמבוקש בידי בעלי הבית (סיפורת ריאליסטית-מודרניסטית המספרת את הסיפור הפרטי כאילו היה אוניברסלי), אלא בביצוע מופתי ועתיר "גלאם", המלמד על המאמץ הרב שהשקיעה בחתירה למרכז האולם – בידיעה שאינו שלה ושאינה שייכת, ושכ"זרה בבית" היא מבקשת לעצמה מקום מרכזי בתוכו. וזה תפקידו של ה"גלאם" המודגש בדימוי ובצדק – שבשונה מה"קום איל פו" – שהוא "כמו שצריך" ובמידה הנכונה, ומזכה במכובדות שהוא מייצג, ושהוא לעולם שפתם של ה"שייכים" – הרי שה"גלאם" (האינטלקטואלי, במקרה שלפנינו), הוא ביצוע חורג אך וירטואוזי (בניגוד לחורג ועילג), וככזה הוא שומר על קשר עם האחרות והזרות מלב הסצנה שהוא מנצנץ בתוכה.

כאמור, בכניסתה להיכל הספרות העברית זכתה מטלון להכנסת אורחים נלבבת, שחגגה את כניסתה בהתאם לאתיקה של הפרקטיקה, כפי שקבעה דרידה במסתו על הכנסת האורחים.⁶ זו אכן הייתה הכנסת אורחים בלתי מותנית, המוצאת את צידוקה הפוליטי ועומדת בהצלחה באתגר הפוליטי שהאורחת מציעה.

3 ראו אור לאורך שנות יצירתה הספרותית וקובצו בספרים: רונת מטלון, קְרֹוא וְכָתוּב, חנן חבר (עורך), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001; רונת מטלון, עַד אֶךְ-יָעָה: מסות, מיכל בן-נפתלי ומיכאל גלזמן (עורכים), תל אביב: אפיק ספרות ישראלית, 2018.

4 הדבר נכון, למשל, ל"תחיה" שהעניקה מטלון לרעיון הלבנטיניות ולהגותה ויצירתה של ז'קלין כהנוב.

5 שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 103.

6 ז'אק דרידה, על הכנסת האורחים, מצרפתית: דניאלה יואל, תל אביב: רסלינג, 2007.

דרידה (וקודמיו לדיון בסוגיה)⁷ תופס את הכנסת האורחים כפעולה אינטימית (פרטית) או כפעולה של קהילה (ציבורית), שבה בעל הבית מקדם בברכה את כניסתם של זרים אל הטריטוריה שלו (ביתו או ארצו), כחלק מהתשתית האתית של התרבות האנושית האוניברסלית. הדיון של דרידה מתמקם במתח שבין החוק האתי, כלומר המחויבות המוסרית להכנסת אורחים בלתי מותנית, לבין החוק הפוליטי, כלומר התנאים החמורים שבהם האורח־הזר צריך לעמוד בכניסתו לבית המארח. דרידה עוסק במבוכה ובחוסר המוצא של הסתירה הפנימית הזאת, שאינה ניתנת ליישוב (אפוריה), בתוך המערכת הלוגית שנוצרה בה, שכן היא מכילה שני אלמנטים הופכיים: האחד, בעלות כנקודת מוצא להכנסת אורחים וחוויית הכוח והשליטה הנובעת ממנה, והשני, הוויתור עליה וחוויית הפגיעות בלעדיה. דרידה מצביע על האטימולוגיה של המונח "hospitality" ועל קרבתו למילה "hostility", ומצביע על הקשר שבין השורש של הראשון (hospes) לשורש מוקדם של השני (hostis), שלמרבית העניין פירושו הם "זר" ו"אויב". אם כן, הכנסת אורחים בסופו של דבר מתבררת ככוח שיש למארח על "הזר והאויב" הבא בשעריו, ובעצם, הזר נתפס כבעל פוטנציאל להיות אויב. דרידה מזהה את המתח הבלתי פתור בין הרצון להעניק דבר שבבעלותך (הבעלות היא התנאי המאפשר את מעשה ההעניקה) לבין הרצון להמשיך ולהחזיק במה שהרגע הוענק, ומודה שאת האפוריה המשתקת של הכנסת האורחים צריך ליישב, ולא להדחיק, כדי להגיע אל "הכנסת האורחים שמעבר להכנסת האורחים" –

שכן כדי שתהיה מה שהיא "חייבת" להיות, הכנסת האורחים אינה צריכה לפרוע חוב, גם לא להניח לחובה לשלוט בה: מלאת חן, "עליה" להפתח אל האורח (מוזמן או מבקר) לא "בהתאם לחובה" [... אלא] מוצעת בחן שמעבר לחוב ולכלכלה, מוצעת אֶחָר, הכנסת אורחים מומצאת למען ייחודו של המזדמן, של המבקר הלא צפוי.⁸

מיכאל גלזמן מזהה יחס מורכב בין מטלון האורחת לבין הבית המארח:

בעמדה שלך כלפי העולם יש משהו גאה שמזכיר לי את הגיבורה בסיפור "בראשית" של דבורה בארון. הגיבורה באה מן הכרך לעיירה, והקהילה כולה מחכה לה. מובילים אותה לבית בעלה, אבל המשקוף נמוך והיא איננה מוכנה להרכין את ראשה כדי להיכנס פנימה. היא עומדת זקופה וקפואה, והיא לא מוכנה להרכין את הראש כדי להיכנס מבעד לדלת. הכתיבה שלך מזכירה לי את העמדה הזאת. יחד עם זאת את מדברת גם על הרצון להיות "כמוהם", על הצורך שלך "להיות ראויה".⁹

7 למשל, עמנואל לווינס, כוליות ואינסוף: מסה על החיצוניות, מצרפתית: רמה איילון, ירושלים: מאגנס, 2010.

8 דרידה, הערה 6 לעיל, עמ' 104.

9 מיכאל גלזמן, "להישרט על ידי החומר, לא להתרפק עליו": ראיון עם רונית מטלון", מכאן ב (יולי 2001), עמ' 235.

אם כן, גלזמן מזהה חשדנות ביחסה של האורחת אל המארחים. גם מורן בנית מציעה קריאה חשדנית בהכנסת האורחים שמטלון זכתה לה, ומצביעה על כך שאינה לגמרי בלתי מותנית ושאינה לגמרי נדיבה, שכן בעלי הבית אינם מוותרים כליל על שליטתם על האורחת. בנית מציגת את דבריו של ולטר בנימין, כי "יחס הכבוד או האפולוגיה משתדלים לכסות על המומנטים המהפכניים במהלך ההיסטוריה" כדי לטעון כי "הקריאה של המבקרים כיסתה במידה רבה על הביקורת של מטלון ביחס לסובייקט המזרחי בספרות העברית, ובעיקר ביחס לסובייקט הנשי המזרחי ומקומו בספרות העברית",¹⁰ ומציעה כי קבלת הפנים שמטלון זכתה לה כללה קריאה שלא פעם החמיצה את כוחו של הטקסט או נטרלה אותו. הפרשנות שנכפתה לפיכך על הטקסט, לפי בנית, החזירה את הסובייקטית המזרחית המתוארת בו למקומה כחסרת חירות. מטלון עצמה הצביעה על כך בריאיון עם גלזמן, כשתיארה את ההתמודדות הייחודית שנדרשה לה, כ"זרה בבית" בבית הספרות העברית הישראלית, בדרכה לעמדת ריבונות וחירות:

נראה לי שהסוציולוגיה הישראלית מרבה להקצות מקומות "טבעיים" שמהם אנשים מדברים. לא.ב. יהושע או לדויד גרוסמן יש מקום כזה, מקום שנתנו להם ושהם לקחו לעצמם. ואילו כשאני מדברת אני שואלת את עצמי מהו הקול הטבעי שלי, אם יש כזה בכלל: בתור אישה, בתור מזרחית. זה לא רק עניין של תוויות, זה עניין של מקור סמכות בכתיבה ושל הגדרת מקור סמכות. לפעמים נדמה לי שה"טבעיות" שלי היא שורה של לאוויים: מה לא להיות ועוד פעם מה לא להיות ואיך לא להיות כלואה בתוך תוויות, בין שהולבשה עלי מבחוח ובין שהלבשתי על עצמי. נדמה לי שמרגע שהתחלתי לכתוב זה היה מין פרויקט פנימי: איך להיחלץ ממטר התוויות שנושף בעורפי, רוצה ללכוד אותי; איך לזוז בין האיש לבין הפוליטי, לערבב אותם ולהתערבב ביניהם. בכל אלה יש הכרזה על חירות, כמו להגיד "כאן אני ריבון, בעל הבית".¹¹

השאלה המרתקת בעיניי היא כיצד מטלון, שלעולם מחזיקה ממדים של זרות בבית ומחויבת להם פוליטית ופואטית,¹² מקיימת את הריבונות שלה כבעלת הבית במרחבי הטקסט הספרותי שלה? כיצד, כפי שהיא עצמה תוהה, אפשר לכתוב את סיפורו של המהגר לא דרך שפתו של בעל הבית? "איך מספרים את ההגירה מתוכה, לא מבחוץ, לא

10 מורן בנית, "כיצד אהיה? חניכה נשית ביצירתה המוקדמת של רונית מטלון", מכאן יח (ספטמבר 2018), עמ' 52.

11 גלזמן, הערה 9 לעיל, עמ' 229. ההדגשה שלי, ר"ה.

12 כך המטפורה המרחבית של הבית תשמש אותה כשתסביר את ההבדל של כתיבתה: "שנים ארוכות לא יכולתי באמת לכתוב את רומן המשפחה שלי; לא מפני שלא היה מה לספר, אלא מפני שלא ידעתי איך לספר את מה שיש: אם נדמה את רומן המשפחה הקלאסי כחלל מסודר של דירת שלושה חדרים, מטבח ופרוזדור, הרי שקורות המשפחה שלי, לפי תחושותי, ביקשו חלל אחר, פחות מוגדר, יותר דיפוזי ובעיקר יותר עצבני". רונית מטלון, "פוליטיקה ומשפחה, פוליטיקה וכתיבה", *עוד אֶרְגֵּיטָה*, הערה 3 לעיל, עמ' 148.

בלשונו של בעל הבית, או, מוטב, **איך הופכים את הלשון הזאת מכוח ואדנות של מארח לידידות סקרנית בין שווים?**¹³

על פי הדברים האלה, כתיבת הזרות בבית באופן נאמן דורשת פירוק של עמדות הכוח והאדנות המופנמות בלשון ובטקסט של בעל הבית (שהכנסת האורחים מגדירה ככזה), וחשיבה על הכנסת אורחים מתוך פֶּרְדָּה מיחסי הכוח הוותיקים לטובת יחס חדש ובלתי מוכר – יחס שאפשר לקרוא גם כביטוי לתשובתה־תגובתה של מטלון לאפוריה שבהכנסת האורחים הדרידיאנית. היחס הזה הוא העומד במרכז הקריאה שלי, כפי שמתואר במאמר שלהלן.

הצעתה המפורשת של מטלון באשר ליחסים הרצויים בין המארח לבין הבא תחת קורתו תומכת בשימוש־שלי בצירוף "הכנסת אורחים" ביחס למרחבה הטקסטואלי באופן שאינו דומה לדילמה שמציג דרידה, ובמובנים אחדים יכול אף להיקרא כעמדה ביקורתית נגדה. הניגוד שדרידה מזהה, המוביל לאפוריה, מתקיים בעיקר בשל הדרך שבה הוא תופס את המושג "בעלות". בעלות על בית נועדה לשמור עליו, לתבוע עליו חזקה ולהגן עליו מפני אחרים; עניינה בקביעת גבולות של הכלה מצד אחד ושל הדרה מצד שני, והיא אינה יכולה להתקיים או להיות שרירה ותקפה, כך מתברר מדברי דרידה, אם הבית נחדר ומאוכלס בידי אחרים, זרים – אורחים. התפיסה הזאת, המבוססת על קריאה בטקסטים שבמרכזם דמויות אב פטריארכליות, מסתירה מפני דרידה עצמו אפשרויות אחרות של הכנסת אורחים, שאינן קשורות בצורך ליישב את המתח הנעוץ בנתינה מתוך בעלות המשמרת את הבעלות. היא מסתירה ממנו את האפשרות של בית משלך שאינו בבעלותך הבלעדית והמנכסת; בית שהוא מרחב המאפשר "ידידות סקרנית בין שווים". אך אלה חלופות לפרקטיקות הכנסת האורחים העולות מהגות של נשים בעלות עמדה בלתי אנדרוצנטרית ובלתי פטריארכלית כלפי בעלות, משום שהיסטורית לא היו הנשים "בעלים" של דבר – לא של בֵּיתָן ואף לא של עצמן (ראו הדוגמאות של דרידה על בנותיו של לוט ועל הפילגש בגבעה, שהסביר כתוצאתו של מודל "אבהי ופאלוצנטרי", "עריץ",¹⁴ שלא זכו לדיון רפלקסיבי דיו). בעלות על בית ועל נכסים אינה העיקרון המכונן של זהותן של נשים. בעמדה הזאת, המוצעת כאן, טמון הפוטנציאל לחשיבה על הכנסת אורחים מנקודת התצפית ומהחויה של "האחרת" גם כשהיא חווה את עצמה כבעלת הבית, ומתוך המקום הזה ספוגה האתיקה של הבעלות ועשיית המקום לאחר בחויה אחרת ובידיעה אחרת (שעוד אבהיר בהמשך), המציעות אופק חדש על יחסי אני־אחר/ת. לטענתי, זה טיבה של הכנסת האורחים של מטלון: ללא היררכיית שליטה ובעלות, ללא התקבעות בפוזיציות נוקשות של בעלות מול אורחות, ותוך הכרה בשפע ובנדיבות המזומנים למי שמארחת או מתארחת. הכנסת האורחים הטקסטואלית שמציעה רונית

13 רונית מטלון, "לשונו של בעל הבית: על ספרות והגירה", עַד אֶךְ־יָעוּה, הערה 3 לעיל, עמ' 162. ההדגשה שלי, ר"ה.

14 דרידה, הערה 6 לעיל, עמ' 146.

מטלון לדמויות האם שלה, שתעמוד במרכז קריאתי, מתמקמת בגאוגרפיה של הקרבה, שלא נחקרה, ושההתעלמות ממנה היא הכתם העיוור והמכשול במסע הפילוסופי הגברי.¹⁵

היכן היא נמצאת – אִמִּי פֶּה שְׁרָל¹⁶

לפתיחת הדיון בהכנסת האורחים הספרותית של רונית מטלון אִמִּי פֶּה שְׁרָל, אחת. אפתח בהזמנת אורלי קסטל-בלום, ואקרא באחד מסיפוריה הבלתי רצוניים, "אִמִּי פֶּה שְׁרָל".¹⁷

קסטל-בלום כותבת: "בוקר אחד לא יכולתי יותר להישאר בבית והלכתי. הקירות סגרו עלי, הסלון העיק עלי. ירדתי והתחלתי ללכת. תראו – אני פרנואידית – זה בדוק. שהות מרובה בבית, ואני נחנקת. מטוס עובר בשמים, ואני מתעופפת".¹⁸ האי־שקט הפוקד את הדוברת אינו חד־פעמי, כדבריה. היא רדופה תדיר, לפי הרגשתה ("זה בדוק"), ובלילות נהגת "לקחת כדור הרגעה". עתה היא מתיישבת להתרגעות על ספסל שבגינה הציבורית ולפתע מרגישה עקיצה:

הרמתי את הרגל וראיתי עקיצה הולכת ומתנפחת במהירות של סרט מצויר. קמתי בבהלה וחיפשתי אחרי המכיש. הייתי בטוחה שזה נחש, או אלמנה־שחורה, או איזה עקרב, אבל מתחת לספסל שכבה אשה בת שישים בערך, שטענה שהיא אמא שלי. התברר שבאמת בעלה מת, ומאז היא לובשת רק שחורים.¹⁹

הדוברת מסרבת להכיר בה כאימה: "שיכנעתי אותה שזה לא יכול להיות שהיא אמא שלי. כי אמא שלי בחיים לא תשכב מתחת לספסל", והאישה, המשימה עצמה כמשתכנעת, עוברת לשבת בצידה ומדליקה סיגריה. מכאן ואילך מתנהלת ביניהן שיחה, שתחילתה כתובה בעברית, שפתה של הדוברת, והמשכה בערבית, שאליה גלשה האישה בטבעיות

15 במסה המלווה את תרגום על הכנסת האורחים לעברית טוענת אן דיפורמנטל כי "האובססיה של דרידה, בסיפור פילוסופי זה הארוג סביב הנושא היפה כל כך של הכנסת האורחים, עמלה בשרטוט קווי המתאָר של גיאוגרפיה – בלתי אפשרית, בלתי חוקית – של הקרבה. קרבה שלא תהיה מנוגדת למקום־אחר הבא מבחוץ להקיפה, אלא ל'קרוב של הקרוב', מסלול קשה מנשוא זה של האינטימיות הקורסת אל השנאה". אן דיפורמנטל, "הזמנה", שם, עמ' 20. הכנסת האורחים הטקסטואלית שמציעה רונית מטלון לדמויות האם שלה מתמקמת בגאוגרפיה של הקרבה הבין־נשית, שלא נחקרה.

16 ערבית: אימי בעבודה.

17 אורלי קסטל-בלום, "אִמִּי פֶּה שְׁרָל", סיפורים בלתי־רצוניים, תל אביב: כנרת זמורה־ביתן דביר, 1993, עמ' 9–11.

18 שם, עמ' 9.

19 שם, עמ' 9.

ובלי משים, ואליה נמשכת גם הדוברת לענות, תוך התעלמות מהזרות של השפה הערבית המשולבת באופן טבעי וקולח בטקסט.²⁰
הדוברת אומרת:

היא היתה מסריחה משתן, ואני הפניתי את חוטמי לכיוון הרוח [...]. שתקתי, והאישה הזאת שאלה אותי מאיפה אני, כלומר מאיזו עדה אני.
"אינני ניצולת שואה", עניתי, "אבל בזמן האחרון אני חולמת שאני כן. הורי בכלל מקהיר".

[...] הסתכלתי עליה — לבושה מרופט לחלוטין, הצחנה שנדפה ממנה היתה בקנה מידה עולמי.

"את עומדת למות?" שאלתי אותה.

"מה פתאום, אם לא מתי עד עכשיו — לא אמות אף פעם".

[...] היא שאלה: "על מה את כותבת עכשיו?"

"מי את, איזו רוח רפאים?"

"אמרתי לך מי אני — אנא אִמָּכ".

"אִמִּי? אִמִּי מוֹשֶׁה הָנָא, אִמִּי פֶה שְׁרָל".

"אנא אוֹח'תֵּכ".

"אֶנְתִּי מוֹשֶׁה אוֹחַתִּי. אוֹחַתִּי פֶה שְׁרָל".

"אנא אִמָּכ".

"אֶנְתִּי מוֹשֶׁה אִמִּי, אִמִּי פֶה שְׁרָל".

וכך עברה איתי אולי עשרים פעם. לבסוף אמרה: "מה את עושה עם עצמך בחיים?"
"אההה... כלום".

"אז יש לך זמן בשביל לטפל בי, נכון? לקחת אותי אלייך הביתה, לפנות את החדר שלך לאשה זקנה?"

"לא".

"יִסְתֵּר יְרֵב", אמרה וירדה שוב אל מתחת לספסל. הרגשתי לא נוח, וגם קצת פחדתי ששוב תכיש אותי. מצד שני לא היה לי נעים לקום וללכת.²¹

בסיפור קטן זה נקראת הדוברת להכניס אל חדרה אישה הטוענת שהיא אימה. האישה שהגיחה בפתאומיות מתחת לספסל ציבורי שעליו הדוברת ישבה, לאחר שנגעה ברגלה נגיעת עקיצה הכשה מכאיבה, נראית לדוברת זרה. היא מדברת אליה בלשון כמעט זרה, אך חוזרת וטוענת בתוקף שהיא אימה, ואם לא אימה אז אחותה. הדוברת מסרבת בהחלטיות להכיר באישה כאימה. הוויכוח גולש מעברית לערבית, ובעירוב השפות אינו

20 המילים והמשפטים בערבית מנוקדים כולם ומלווים בהפניות להערות שוליים, בהערות הם מתורגמים לעברית. בקטע המצוטט השמטתי את מספרי ההפניות ואת התרגום. לשימוש במנגנון הניקוד, הערות השוליים והתרגום יש פוטנציאל להרחיק את הקורא או לקרוב, וכפל הפנים של שימוש השפות יידון בהמשך.

21 קסטל-בלום, הערה 17 לעיל, עמ' 10–11. ההדגשות שלי, ר"ה.

רק מתאר הטרדה, אלא יוצרה. בסיום הדיאלוג האישה מבקשת מהדוברת לפנות לה מקום בתוך "החדר שלך", והדוברת מגיבה בנחרצות – "לא".

הסיפור מסתיים בגלישתה של האישה שוב אל מתחת לספסל, בעוד הדוברת נשארת יושבת כמקודם: ההטרדה לכאורה תמה. אך סתמיותה של האפיזודה הזו, בצד מזורותה הפנטסמטית-פרנואידיית-משהו, מותירה תחושת אי-נוחות ואי-ודאות: ייתכן אומנם שהעניין כולו לא היה אלא חזיון מתעתע ("מי את? איזו רוח רפאים?"), אך אולי בכל זאת האישה "שוב תכיש". ולמרות זאת, במקום שתקום ותלך מאתר הסכנה, הדוברת נותרת במקומה, מוטרדת משהו: "הרגשתי לא נוח", "לא היה לי נעים".

מי היא האישה השוכבת מתחת לספסל? ומדוע היא מתחת לספסל? ובאיזו שפת אויב זרה ואסורה היא מדברת, ואיזה תדר היא מפעילה באישה הדוברת, שבעצם סירובה יודעת לענות לה כמו ילדה טובה וצייתנית החוזרת על דברי אימה, ובאותה שפה ממש, שפת ילדות אהובה ומוכרת – שכן "הורי בכלל מקהיר"?

ואיך מתקשרת הופעתה של האם כרוח רפאים המגיחה מתחתיות לעובדה שהדוברת מרגישה מחנק בחדרה, שהקירות סוגרים עליה, שאין לה תשובה לשאלה על מה היא כותבת, וכשהיא נדרשת לומר מה היא "עושה עם עצמה" בחיים היא מלעלעת "כלום"? ומדוע היא מסרבת בעקשנות (המסגירה חשש?) להכיר באישה כאם וכאחות? מדוע היא מסרבת בפסקנות ("לא") לפנות לה זמן ומקום בחדרה? מדוע נדחת האם בחזרה אל מתחת לספסל? ומה בכל זאת ההבדל בין הישיבה הראשונה על הספסל, הלא יודעת והלא מודעת, לבין ההישארות הדרוכה עליו (החרדה והאמפתית בריזמן) בידיעה: אָמִי פֶּה שָׁלִי. אָמִי בַּעֲבֻדָּה.

כדי לענות על סדרת השאלות המטרידות האלה אֶזְמִין לדיון אורחת שנייה. בסוף המסה "מקצועות לנשים", שנכתבה כהמשך לחדר משלך,²² כותבת וירג'יניה וולף:

זכיתן בחדרים משלכן, בבתים שעד כה היו נחלתם הבלעדית של הגברים. אתן מסוגלות לשלם את שכר הדיירה, אף כי לא בלי עבודה קשה ומאמץ גדול. אתן מרוויחות חמש מאות לירות בשנה. אך החירות שלכן רק בראשיתה; החדר הוא החדר שלכן, אך עודנו עירום. יש לרהטו; יש לקשטו; יש לחלוק אותו. כיצד תרהטו אותו, כיצד תקשטו אותו? עם מי תחלקו אותו, ובאילו תנאים? אלה דומתני, שאלות בעלות חשיבות ועניין שאין למעלה מהם. בפעם הראשונה בהיסטוריה אתן יכולות לשאול אותן; בפעם הראשונה בהיסטוריה אתן יכולות להחליט בעצמכן מה תהיה התשובה.²³

22 כך כותבת עופרה עופר אורן בפתיחת תרגומה למסה "משלח יד של נשים": "וירג'יניה וולף נשאה את הנאום 'משלח יד של נשים' בפני סניף של 'האגודה הלאומית לזכויות של נשים' ב-21 בינואר 1931. ביום שקדם לנאומה כתבה וולף ביומנה: 'כרגע, בזמן שהתרחצתי באמבטיה, עלה בדעתי רעיון לספר חדש, שיהיה המשך לחדר משלך. כותרתו תהיה 'משלח יד של נשים'. אלוהים, איזו התרגשות!" עופרה עופר אורן, "וירג'יניה וולף: 'משלח יד של נשים': מי הייתה רוח הרפאים שהפריעה לה לכתוב?". סופרת ספרים (25/10/2018), <https://did.li/7J8w5>. ההדגשה שלי, ר"ה. 23 וירג'יניה וולף, "מקצועות לנשים", מות העש: מסות, רשימות ומאמרים, מאנגלית: כרמית גיא, תל אביב: כתר, 2008, עמ' 209–210. ההדגשות שלי, ר"ה.

את הסיפור "אֲמִי פֶה שֶׁל" של אורלי קסטל-בלום אני קוראת כהתמודדות עם השאלות הללו, של האישה הסופרת המממשת את החזון של וירג'יניה וולף: האישה הסופרת שיש לה בית משלה ו"משטחי דשא שמותר לדרוך עליהם",²⁴ והיא אף יכולה לשבת על הספסל שבדשא ולבהות בשיעמום אין קץ. אך למרות כל אלה היא חווה מצוקה ומועקה בין הקירות. מה פשר המחנק שבבית? במסת ההמשך שלה מציעה וולף כי אותו "חדר משלך", שדומה היה כי תכליתו היא המצאת מקום שבו האישה תיצור בלי שאיש יפריע לה, הוא בבחינת מרחב "עירום" שיש לרהט ולאבזר, ויש לתת את הדעת עם מי חולקים אותו. ה"חדר משלך" הופך בשלב הזה למרחב זהות, מרחב שבו יתקיים החיפוש העצמי מתוך השאלה: "מה היא אישה? אני אומרת, איני יודעת. איני מאמינה שאתן יודעות".²⁵ והינה, באורח בלתי צפוי ומופלא כמעט, כתשובה לשאלה "עם מי תחלקו אותו, ובאילו תנאים", מופיעה לפני הדוברת של קסטל-בלום אישה המבקשת ומציעה לחלוק איתה חדר. אלא שלה בדיוק אין הדוברת רוצה לפנות מקום, ואיתה אינה רוצה לחלוק את חדרה. תגובת הדוברת לאישה מזהה אותה כאלמנה שחורה שהכשתה מסוכנת, כזקנה מסריחה ודוחה, כמטרד שיש להיפטר ממנו, ולא כמישהי שמקומה בביתה. וולף כבר התנסתה, לדבריה, בחלוקת הבית עם מישהי, הלא היא "המלאך אשר בבית", שנאלצה לרצוח כדי להשיג חדר משלה. אך לאחר הרצח גילתה וולף שלא המלאכית לבדה מטרידתה. היא כותבת:

[האישה] נאלצת עדיין להילחם ברוחות רפאים רבות, להתגבר על דעות קדומות לרוב. יחלוף עוד זמן רב, דומתני, עד שאישה תוכל לשבת ולכתוב ספר בלא למצוא רוח שעליה להרוג, סלע שעליו עליה להתנפץ. [...] אפילו כאשר הדרך פתוחה לכאורה — כאשר אין דבר שימנע מאישה להיות רופאה, פרקליטה, עובדת ציבור — יש דומתני, עדיין רוחות רפאים ומכשולים רבים המעיבים על דרכה. יש לטעמי ערך וחשיבות רבה לדיון בהם ובהגדרתם; כי רק כך יהיה אפשר לחלוק את העבודה ולפתור את הקשיים.²⁶

הסיפור של קסטל-בלום, בשפתו הלא ריאליסטית הסמי-אבסורדית, הוא גלגולה של השאלה שמניחה וולף בסוף מסתה, השאלה "עם מי נחלק את החדר", בידיעה שרוחות רפאים אין-ספור רודפות את האישה ומפריעות לתחושת האני בחדר-שלה. וולף רומזת כי יש עוד מלאכים מדומים ושדים אמיתיים שעל האישה להתמודד עימם, ואולי אף לרצוח, כדי לכוון את מרחב החדר משלה, כמי שהגדרתה העצמית כאישה נמצאת בדיאלוג ער עם אפשרויות כוזבות ומתעתעות ועם חומרים דחוקים ולא מוכרים. קסטל-בלום עונה לוולף ברוח רפאים משלה: גוף האם המרופטת, המושטת והמסריחה, ושפת האם הזרה והאסורה הם המתרוממים ממקומם הדחוק מתחת לספסל ומבקשים מהבת שתפנה

24 קסטל-בלום, הערה 17 לעיל, עמ' 9. זאת בניגוד לוירג'יניה וולף, המתארת כיצד גירש אותה אב הבית הנמרץ מן המדשאה בשל היותה אישה. וירג'יניה וולף, חדר משלך, מאנגלית: יעל רנן, תל אביב: ידיעות ספרים, 2004, עמ' 16.

25 וולף, הערה 23 לעיל, עמ' 206.

26 שם, עמ' 209. ההדגשות שלי, ר"ה.

להם מקום בביתה וטתפל בהם. האם גוף האם ושפתה הם גלגול הופכי של המלאך אשר בבית, שיש לחסלו? או שמא גם האם היא מכשול מעיב? האם יש להיענות לקריאתה להכנסתה לחדר, או שעדיף לרצוח אותה? האם כלל יכולה הסופרת לארח אורחת בלתי קרואה שכזו בתוך החדר משלה בלי שתזהם אותו בצחנת השתן העולה ממנה ובזרות השפה הערבית? ואם כן, כיצד? שהרי אין ספק שהגוף והשפה של האם שלפנינו הם בבחינת גילום המוקצה מחמת מיאוס, שעליו כתבה האורחת השלישית שלי – ז'וליה קריסטבה:

יש בכזות (abjection) אחת מאותן התקוממויות אלימות ועמומות של האדם כנגד מה שמאיים עליו, ושנדמה לו שמקורו בחוץ או בתוך מוגזם כלשהו [...]. זה כאן, קרוב מאוד אך בלתי ניתן להטמעה. זה משדל, טורד ומרתק את האיווי, אשר אף על פי כן, אינו מניח לעצמו להתפתות. מפוחד, הוא מפנה את גבו. נגעל, הוא דוחה.²⁷

מתוך תחושת הגועל והדחייה, בחירת הדוברת בסיפור היא אכן הפניית הגב וסירוב לבקשה להכנסת אורחים. אך הדיאלוג העקשני והחזרתי עם רוחות הרפאים – גוף האם ושפתה האסורה – מרמז שהשיתוק הנוכחי של הכותבת קשור בהדחקתם. הסיפור מותיר אותה באי־מוצא, לכאורה, אך תמונת הסיום, שבה האורחת הדחוייה מתמקמת במעין קומת מרתף של הספסל שהדוברת יושבת עליו, היא תמונה נאמנה לאמת החדשה שקסטל־בלום מציעה בסיפורה: אימי בעבודה, וככזו, גם אם מתחת לספסל, היא אכן מתארכת בחדרה. עתה נותר לברר מה משמעות נוכחותה בחדר. בחדר משלך וולף מתרגשת אל מול הכתיבה המוקדשת ליחס הבלתי מוכר והבלתי נחקר בין שתי נשים, ומייחלת ליום שבו תחלוקנה שתי נשים מרחב משותף בחיבה ובלי מורא:

אם קלואי מחבבת את אוליביה ומרי קרמייקל יודעת כיצד לבטא את החיבה ביניהן, הרי היא מדליקה לפיד בחשכת חלל עצום־ממדים, שאיש לא ביקר בו עדיין, מרצדים בו אורות עמומים וצללים עמוקים כמו במערות המתעקלות כנחש, שבהן מתקדמים עם נר מהבהב בלי לדעת מה לפניך.²⁸

ברור לוולף שמפגש מסוג זה וחלוקת חדר שכזה טעונה מרי בחוק האב. בהקשר תרבותי שבו נשים למדו להכיר ולהגדיר את עצמן אך ורק ביחס לגבר, תיאורו של היחס הִיִּין־נשי בכללו ותיאורו כיחס מיטיב בפרט מאירים אפשרויות של כינון נשי שחוק האב גזר עליהן כליה ועלטה. קסטל־בלום מתארת בפיכחון שהפניסה למרחב המתקיים בין שתי נשים כרוכה בהתמודדות עם רוחות רפאים, אך אין אלה רוחות מסוג מלאכית הבית.

27 ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הִבְזוּת, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 7.

28 וולף, הערה 24 לעיל, עמ' 96.

הפעם זו רוח הרפאים של מי שהכותבת נדרשה לדחות – ואף להרוג – במצוות חוק האב (המשפחתי או הלאומי), ושכל מפגש איתה הוא מפגש מסוכן עם אפשרויות "אני" הטבולות בזרות, בגועל ובבזות, המוגדרים ככאלה על פי חוק האב.²⁹ אך האישה הזרה קוראת לדוברת להיות עימה ביחס מיטיב, כאותו מרחב מיטיב בין קלואי לאוליביה שוולף האירה באור יקרות. השאלה שמחזיר סיפורה של קסטל-בלום לוולף היא זאת: איך אפשר לעשות מקום במרחבי העצמי, בחדר משלי, לחלקים המבושים הללו, התובעים לעצמם נוכחות ומאיימים בנוכחותם המבאישה?

כשהמספרת שואלת "מי את, איזו רוח רפאים?" היא מסמנת את המעמד של מי שהומתה ושבה להטריד את מנוחתה של בתה החיה, מי שאינה משלימה עם המתתה והשכחתה. בדיאלוג טורד זה נמצאת, בצד אחד, אישה הדורשת הכנסת אורחים והכרה בשייכותה האינטימית, ובצידו האחר, אישה המסרבת שוב ושוב להיענות לדרישה המסכנת אותה. אך בשאלתה המפתיעה הדוברת גם מזהה את הדורשת כרוח רפאים, ובכך מכירה בתוקף הדרישה. מה שיכול היה להיות מופע פרנואידי הזוי מתברר כהעלאה באוב, אומנם בלתי רצונית, של שדת בית שנרצחה, הוכחשה והודחקה אל מתחת לספסל, ולפתע הופיעה כאופציה לשיתוף החדר.

המשפט "אִמִּי פֶּה שָׁרָל" מחזיק עמדה כפולה: ההתכחשות (את לא אימא שלי, אימא שלי בעבודה), וההכרה שמה שקורה כרגע, בדיאלוג הזה ממש, הוא שאימא שלי, שפתה וגופה המודחקים, מתקוממים; שהטקסט שלפנינו בפעולתו הוא הביטוי לכך שאימא שלי, כגילום של המודחק, נמצאת בעצם הרגע הזה בעבודה, בתוכי. כמו עבודת חלום, כמו עבודת אבל, זוהי עבודת האם האובדת: היא משדלת, טורדת, מפתה ומרתקת את האיווי של בתה המתנכרת. כך מתברר גם טיבו של האיווי: להזמין את האם, בהכנסת אורחים בלתי נכלמת, לתוך החדר.

סיפורה הזה של קסטל-בלום התארח בכתיבתה של רונית מטלון, הקוראת אותו בקריאה שהיא מגדירה כהתבוננות וכעדות:

התבוננות – שהיא, אם תרצו, גם עדות – במקרים ספרותיים שבהם המספר בגוף ראשון עשוי ואף עלול להגיד ולכתוב "אומי פה שורל". כלומר: כתיבתה של אורלי קסטל-בלום וכתיבתי שלי, כתיבתן של ישראליות מזרחיות, ילדות הארץ, בנות למשפחות מהגרים ממזרחים שהחלו לפרסם בשנות השמונים, ובכתיבתן אז, לפחות בכתיבתי שלי, היה איזה

29 מירי רוזמרין, "רצח אם", מפתח 15 (2020), עמ' 117–134. ובלשונו של קריסטבה: "אינני חשה בזות אלא אם כן האחר הגדול נטע עצמו במקום של מה שיהיה 'אני' ובמקומו. לא אחר שאני מזדהה עמו, ואף לא כזה שאני מבליעה אותו, אלא אחר גדול הקודם לי והוא בעלי, ובאמצעות בעלות זו גורם לי להיות. בעלות הקודמת להגעת: היות-שם של הסימבולי, אשר אב עשוי, או אינו עשוי, לגלמו. המשמעות כמהותית לגוף האנושי". קריסטבה, הערה 27 לעיל, עמ' 14. ההדגשות במקור.

הדהוד, רחוק יותר או פחות, של "אומי פה שורל" אבל עדיין לא הדבר עצמו, עדיין לא "אומי פה שורל" ככתבו וכלשונו.³⁰

מכל סיפוריה של קסטל-בלום בחרת מטלון ב"אִמִּי פֶּה שְׁרָל" לציון מעין טקסט-מקור ("ככתבו וכלשונו") שיהדהד בכתביה שלה, דגם שאליו היא שואפת גם אם עדיין לא השיגה את "הדבר עצמו".

אני רוצה לקשור את עצמי לנקודת ההשקפה שמטלון מזהה בינה ובין קסטל-בלום, שעניינה "הרכב מולקולרי דומה של אוויר ביוגרפי חברתי ופוליטי שנשמו וספגו",³¹ כסופרות בנות אותו דור של ילדות המהגרים המזרחים. במובנים בלתי מבוטלים, גם הקריאה שלי, כפי שמצהירה מטלון על קריאתה-שלה בקסטל-בלום, היא מעין עדות. התבוננותי-עדותי למקרא סיפורה של קסטל-בלום נולדת מאפשרות הכנסת האורחים, ונדמה לי שבניגוד לטענתה, הספרות של מטלון מתמודדת עם ההצעה המאוימת שמניח לפנינו הסיפור של קסטל-בלום לא כהד קלוש ורחוק, אלא בארכיטקטורה פואטית מכוונת ומודעת לעצמה, שעניינה הכנסת אורחים, ומדויק יותר יהיה לומר: הכנסת אורחות.

זרות בבית

הספרות של מטלון מארחת בתוכה טקסטים ספרותיים זרים. מיכאל גלזמן כותב במאמרו "מכתב לאם: כשרונית מטלון פתחה את הדלת ללאה גולדברג": "דומה שאין סופר או סופרת עברים שהציטוט מיצירות של יוצרות ויוצרים אחרים תופס מקום כה מרכזי ביצירתם", והוא עומד בהרחבה על האופן שבו "הדיאלוג עם טקסטים ספרותיים אחרים עומד בלב מעשה הכתיבה" של מטלון.³² בכותרת מאמרו קובע גלזמן את פתיחת הדלת כמטפורה מרכזית למעשה הכתיבה של מטלון, ומזהה את המרקם האינטרטקסטואלי העשיר בכתביה.

הטקסטים של מטלון אכן מנהלים דיאלוג ומתכתבים עם סדרה ארוכה של יצירות של אחרים, ותחבולת תיבת התהודה האינטרטקסטואלית בכתביה מפותחת ומתוחכמת. להלן אפקד את עיסוקי בפואטיקת הציטוט של מטלון בשלושה טקסטים שלה, שבהם לנוכחות הטקסט המצוטט נפח נרחב, ומקומו ויחסיו עם הטקסט הראשי, וכמותם

30 רותית מטלון, "הבית הרעוע: ספרויות ערביות מודרניות בעברית", עֵד אֶרְנֵינָה, הערה 3 לעיל, עמ' 199–200. ההדגשות שלי, ר"ה.

31 שם, עמ' 202–203.

32 מיכאל גלזמן, "מכתב לאם: כשרונית מטלון פתחה את הדלת ללאה גולדברג", מכאן יח (ספטמבר 2018), עמ' 247–250. במאמר זה עוקב גלזמן בדייקנות אחר שלל ציטוטים והפניות אינטרטקסטואליות ביצירתה של מטלון. כאשר הוא מתייחס לנוכחות כתביה של כהנוב אצל מטלון הוא אומר: "היא לא סתם ציטטה את כהנוב, אלא 'אידחה' אותה בנדיבות בתוך הטקסט שלה כחברת נפש או כבת משפחה" (עמ' 247. ההדגשה שלי, ר"ה). ההבחנה המדויקת הזו, כפי שאראה בהמשך, עולה מדבריה של מטלון עצמה.

משקלו בהובלת התמה הדומיננטית, תובעים בחינה מדוקדקת. בדיוני אבחן מופע ספציפי של אינטרסקטואליות, שאכנה תחילה "הכנסת אורחים" ולבסוף "הכנסת אורחות". אחד המאפיינים של פואטיקת הכנסת האורחים של מטלון העומדת במרכז הדיון כאן הוא, כאמור, שיבוץ של ציטוט ארוך, עצמאי ונפרד לעצמו, ברצף הטקסט, בתפרים גלויים, כביכול, בלא טשטוש של מקורו ובלא הטמעתו או הבלעתו בטקסט הראשי.³³ כיצד אפשר לפרש את הבחירה הפואטית הזו של הסופרת, שבאותו המבנה הספרותי שבמקור נועד ליצור לה חדר או בית משלה דואגת לפתוח לרווחה חללים או חדרים רחבי ידיים למבעים זרים? אולי אפשר להתייחס בכובד ראש, כאל עיקרון מכונן, לכותרת ספרה הראשון של מטלון זרים בבית, שכבר בה עולה הבעייתיות של האוקסימורון זרות וביתיות, ולהבין כי הכנסת אורחים – זרים, לכאורה – אינה מחבלת בביתיות הבית, אלא אדרבה, היא מרחיבה את קירותיו, הופכת אותו למוכר ואהוב, ומאפשרת לגור בו לא כזרה על סף גירוש אלא כבת בית. את הרעיון הזה הגתה ז'וליה קריסטבה כשטבעה את המונח "הזר הפנימי":

זר: זעם חנוק במעמקי גרוני, מלאך שחור המפר את השקיפות, עקבה אטומה אין חקר לה. הזר – פניה של שנאת האחר – אינו קורבנה הרומנטי של העצלות המשפחתית שלנו וגם לא הפולש האחראי לכל תחלואי היישוב. הוא גם אינו התגלות ההולכת ונרקמת או יריב מידי שיש לחסל על מנת להשיב את השלום אל הקבוצה. באופן מוזר, הזר שוכן בתוכנו [...]. כשאנו מזהים אותו בתוכנו, אנו חוסכים לעצמנו את הצורך לשנוא אותו בפני עצמו [...]. הזר מתחיל כאשר מפציעה המודעות לשונותי שלי, ומסתיים כאשר אנו כולנו מזהים את עצמנו כזרים המורדים בקשרים ובקהילות.³⁴

המאפיין השני של הפואטיקה הנבחנת בדיון שלי הוא התייחסותה של מטלון להכנסת אורחים מסוימים, שאינם אלא אורחות מסוימות: אני מתעניינת במשמעות הבחירה של מטלון בהתכתבות עם טקסטים המציפים את הקשר שבין בת ואם ומתמודדים עם הנרטיבים התרבותיים שהגדירו אותו. התבוננות בשורה של טקסטים-אורחים כאלה עשויה להבהיר את הפרויקט של מטלון בחתירתה אל "אִמִּי פֶּה שְׁרָל" ככתבו וכלשונו, שאינו אלא קריאה להחייאת האם האובדת.

ברומן הראשון שלה זה עם הפנים אלינו מטלון משבצת שני פרקים מלאים מתוך ממזרח שמש של ז'קלין כהנוב,³⁵ ובכך קובעת את כהנוב כדמות אם הגותית וממקמת

33 מקורות הטקסטים המשובצים כתובים בספרי מטלון. למשל, בעמוד הפותח את זה עם הפנים אלינו היא מודה לאהרון אמיר שהסכים לפרסום מסותיה של כהנוב בספר, ולצייר יצחק לבנה שהתיר למטלון להשתמש בעבודתו. בגלו את פניה היא מפנה את הקורא/ת לעמודים שבהם ציטטה מתוך ספרו של ג'ורג' סטיינר אֶרֶאשָה. רונית מטלון, זה עם הפנים אלינו, תל אביב: עם עובד, 1995, עמ' 8; רונית מטלון, גלו את פניה, תל אביב: עם עובד, 2006, עמוד המזכים.

34 ז'וליה קריסטבה, זרים לעצמנו, מצרפתית: הילה קרס, תל אביב: רסלינג, 2010. ההדגשות שלי, ר"ה.

35 מטלון, זה עם הפנים אלינו, הערה 33 לעיל, עמ' 130–145, 197–202. כותרת המסה הראשונה המשובצת ברומן היא "אירופה מרחוק"; וכותרת המסה השנייה "ילדות במצרים". בתחתית עמוד

את עצמה בשושלת שבה היא מגדירה לאחור את אימה ובוראת אותה כדמות מכוננת ומשפיעה. מטלון מממשת את העיקרון שלימים, בספרה קול צעדינו, תקרא לו "קריסת הלמטה והלמעלה [...] העתיד שהוא ההתבוננות לאחור".³⁶ לפי גיל הוכברג, דמותה של כהנוב מורמת ברומן למעמד של מיתוס תרבותי וממוקמת כנציגה הדוברת של הלבנטיניות. ככזאת, הוכברג טוענת, לעולם אי אפשר לתפוס אותה במלואה והיא לנצח תיוותר "צילום חסר", כמו הצילומים החסרים (או המומצאים) של כהנוב שמטלון מצרפת לטקסטים המצוטטים שלה. הוכברג כותבת:

נוכחות הרפאים מייצגת עולם שהמספרת של מטלון מכנה "החלום הנמוג הלבנטיני". שרידי העולם הזה בתוך המציאות הנוכחית הישראלית מתוארים על ידה כ[...] "זיכרונות נטושים חצי אמיתיים של אנשים במקומות חצי אמיתיים שעוברים ברחובות רפאים".³⁷

אם כן, מעשה אירוח הטקסט של האם הרוחנית מאפשר יחס של קרבה ונוכחות משמעותית בתוך חווית זהות המבוססת על אובדן ושכחה.

ברומן קול צעדינו מטלון מצטטת – שוב, כפרקים העומדים לעצמם – שני קטעים ארוכים מתוך הגברת עם הקמליות של אלכסנדר דיומא הבן, טקסט שאימה קוראת שוב ושוב ומעצב את תפיסתה הרומנטית.³⁸ לכאורה זהו ציטוט ישיר של דיומא, אך למעשה האם היא המצוטטת, כשהיא מתווכת לבת את מקורות הפנטזיה הרומנטית שלה.³⁹ הציטוט אינו מארח את דיומא, אלא את האם, שקראה בו שוב ושוב, שידעה אותו כמעט בעל פה, ושסיפרה שוב ושוב באוזני ילדיה על הגבירה: "בחגיגות שהיתה בה יראת-קודש כמעט, דיברה עליה ובעצם אֶתָהּ, בקול מונמך ועצור שהתעדן פתאום".⁴⁰ הדילוג האינטימי והאינטנסיבי שהאם מקיימת עם גיבורת הרומן מרגריט גוטייה, הנוטשת את חייה כקורטיזנה לטובת אהבתה הגדולה ארמן ולאחר מכן משתכנעת בידי אביו להקריב את עצמה ולנטוש אותו למען עתידו, מלמד כיצד מעשה הקריאה החוזר ונשנה של האם כותב את חיי התשוקה המכזיבה שלה לכדי עלילה דרמטית שוברת לב, שבה היא גיבורה גדולה מהחיים. האם, שבתה כתבה עליה כי "מישהו אמר שכמעט

130 ברומן מטלון מציגת שהמסות לקוחות מספרה של ז'קלין כהנוב, ממזרח שמש, מאנגלית: אהרון אמיר, תל אביב: הדר, 1987.

36 רונית מטלון, קול צעדינו, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 100.

37 Gil Z. Hochberg, "'Permanent Immigration': Jacqueline Kahanoff, Ronit Matalon, and the Impetus of Levantinism", *Baoundry* 31, 2 (Summer 2004), p. 300. התרגום שלי, ר"ה.

38 מטלון, הערה 36 לעיל, עמ' 86–88, 168–169. הפרקים המצוטטים הם "אותו ספר (4): La dame aux camellias" ו-"La dame aux camellias", בהתאמה.

39 דבורה סטאר כותבת כי "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". דבורה סטאר, "קריאה, כתיבה והיזכרות: רונית מטלון וספרות היזכרון היהודית-מצרית", מכאן יח (ספטמבר 2018), עמ' 149.

40 מטלון, הערה 36 לעיל, עמ' 77. ההדגשה שלי, ר"ה.

ארבעים שנה היתה האמא בלי גבר",⁴¹ הופכת את שנות המדבר הנטושות הללו לבעלות משמעות כשהיא מקרינה עליהן את הטקסט של דיומא, ומאותו הרגע סיפור הרומן הנמסר מפיה כמו נכתב מחדש, כדי לספר את סיפור אהבתה־הקרבתה למוריס, שהעניק לה את הספר במתנה. הטקסט המצוטט של דיומא אינו רק משוקע בדיאלוג הרומנטי שהאם מקיימת עם אהובה ובחיי ליבה הנסתרים, אלא הוא ספוג באופן שהיא מספרת אותו לילדיה. בהשתהות על סצנת ההקרבה העצמית, בעיניה הצרובות המתכסות בדוק, בשפתיה היבשות המבקשות את חום ספל הקפה. הטקסט של דיומא מצטט אפוא את קול הלמות הלב והגוף הכמה של האם.

בפרקים העומדים לעצמם מטלון מצטטת גם הנחיות לגידול ורדים, התחביב המתסכל של אימה, מתוך אתר האינטרנט ג'נון בישראל.⁴² סיפור הקמתה של גינת הוורדים בא מייד לאחר תיאור התקוממותה של האם נגד האשפה שאנשים מטילים בכניסה לביתה: "קלקלת העם היהודי כולו, זה שהתחדש בארצו וזה שלא ('העם שלנו'), התגלמה והתמצתה באשפה וביחס לאשפה – ההפרשות האלה שמסלקים מהבית ומזהמים בהן את החוץ".⁴³ אי אפשר שלא לראות את הגינה כמעשה התנגדות לאקט – פרטי ולאומי כאחד – המגדיר אותה באמצעות ההפרשה והדחייה של הלכלוך מתחומה, מכל מה שמסומן כ"יפה וראוי". עבודת הגינה היא הפעולה האקטיבית של הגדרה עצמית המתעקשת לשתול אידאה של מרחב ביתי יפה ומטופח בתוך הקשר מקומי הדוחה את האפשרות הזאת שוב ושוב. חלום הגינה, כפי שמגלה הפרק הפואטי־לירי "הגינה: אֶלְגֵנְה"⁴⁴ הוא מרחב שמוקרנות עליו כל הכמיהות והתשוקות ומתגלמים בו כל כישלונות הגדרת האני. כמו הגינה כאידאה, גם הקריאה החוזרת בגברת עם הקמליות מאפשרת לה להתכונן באמצעות הדמיון במונחי הסיפור הנטוע בהקשר גאוגרפי־היסטורי אחר, ובשפה אחרת: לא רק הצרפתית, אלא (ובעיקר) השפה הרומנטית.

הציטוטים הללו מן הטקסטים, המתווכים את התנגדותה של האם לאופן הצבתה בעולם ואת התעקשותה להתמקם בתוכו מחדש במונחיה־שלה, גואלים את גוף האם הדחוי לא רק מדחיקתו, אלא אף משתיקתו. על דרך העידון, הטקסטים הללו מאפשרים להכיר בו כגוף משתוקק ולתת הכרה ומילים הן לתשוקתו הן לאובדניו.

בנובלה והכלה סגרה את הדלת⁴⁵ מטלון מארחת מחדש, באמצעות מעשה כתיבה (מינימלי), את השיר "בִּדְרֶךְ" ממחזור "מְשִׁירֵי הַבֵּן הָאוֹבֵד" של לאה גולדברג: השיר מופיע בנובלה במלואו, מועתק ומשוכתב קלות,⁴⁶ בדף נייר שכתבה הכלה מרגי. אורחת נוספת

41 שם, עמ' 332.

42 שם. ארבעת הפרקים המשובצים הם "גן של ורדים (2)", עמ' 63–64; "יולי־תמוז: החודש בגינה", עמ' 131–132; "נטיעת ורדים", עמ' 240–241; "גיזום ורדים בגן הנוי", עמ' 367–368. מקור הקטעים הוא אתר האינטרנט www.ginun.co.il, ככתוב בדף השער השני ברומן.

43 מטלון, הערה 36 לעיל, עמ' 61.

44 שם, עמ' 66–67.

45 רונית מטלון, והכלה סגרה את הדלת, דרור משעני (עורך), ירושלים: כתר, 2016.

46 "בִּדְרֶךְ": הוא השיר הראשון במחזור. בספרה של מטלון (שם, עמ' 58–59) הכותרת "מְשִׁירֵי הַבֵּן הָאוֹבֵד" מוסבת לכותרת "משירי הבת האובדת". השיר כולו מושם בפי דוברת נשית, ובבית השלישי

מופיעה בפרק החותם של הנובלה: בשירתה מלאת הכוונה של הסבתא מארחת מטלון את פִּירוּז ואת שירה "ח'אִיף אֶקוּל אֶלִי פ־קֶלְבִי" (אני פוחדת לומר מה שבלבי). זהו אירוח דו־קומתי: הסבתא, שהיא אחת האימהות, מתארחת כמשוררת־זמרת ומארחת את פִּירוּז, אִם מדומיינת. בכך מטלון שוב מניחה את הנרטיב של הגיבורה ככזה המתכתב עם שלוש דמויות אִם יוצרות ושזור אותן לכדי שושלת של השפעה מעתירה ומכילה, נטולת חרדה.⁴⁷

כיצד אפשר לקרוא את הכנסת האורחים הספרותית הזאת, שתמיד פותחת את הדלת לדמות של אִם, "אִמִּי", ממשית או מדומיינת? איך אפשר להבין את היעדרה המוחלט של חרדת הציטוט (ציטוט האִם והאִם שבציטוט), ויתרה מזאת – את אהבת הציטוט הארוך, הגדוש, המכיר והמכבד את מקורו, המלחים אותו בטבעיות ובשלמות בלתי מופרת אל דיבורה של בעלת החדר, בעלת הטקסט, המזמינה את האִם?

אני סבורה שבציטוטים אלה מטלון מציעה את הכלים ואת שיטת הבנייה ליצירת חדר משלה, בית משלה, בתוך המרחב העוין של חוק האב. המסע אל הזהות הנשית המתרחש בטקסטים הספרותיים של מטלון כרוך ביחסי הגיבורה עם דמויות אִם (ותמיד יש יותר מאחת) שהן מורות דרך ושפה, והוא מתבצע בפתיחת דלת מטפורית ובהנחה מילולית שלהן באמצעות גוף של טקסטים מצוטטים. טקסטים אלה מנסחים עולם ערכים ומשמעויות שאינם נוכחים או מקובלים בדרך המלך (הפטריארכלית או הציונית), והם מאפשרים למטלון לחבר את הטקסט הספרותי שלה כמרחב של סובייקטיביות וריבונות, מרחב המנסח סובייקטיביות וריבונות בכלים ובכללים ששוברים את כלי האדון,⁴⁸ שכן אינם מבוססים על ויתור על האִם ולא על הכחשת משמעותה (אלה "כלי אדון" מובהקים), ואינם מבוססים על רצח האִם ולא על מחיקת עקבות קברה.⁴⁹

המשפט המקורי "לא הכירו בְּאִישׁ הַזֶּה" מומר במשפט "לא ידעו אם זרה היא או זר". לאה גולדברג, "בְּדֶרֶךְ", שירים, כרך ב, תל אביב: ספרית הפועלים, 1989, עמ' 66.

47 בניגוד לגרסה שמציע בלום למאבק האדיפלי האלים שבו נתון הסופר או המשורר, החושש שלא יצליח להיחלץ ממילותיו של אביו הספרותי ומהשפעתו העזה, במקרה של האישה היוצרת המהלך המתרחש לפנינו הפוך בתכלית. הסופרת גואלת את גוף האִם משתיקותיו ומשחזרת את מילותיו בגנאולוגיה טקסטואלית החיונית לעצם היותה. הרולד בלום, חרדת ההשפעה: תיאוריה של השירה, מאנגלית: עופר שור, תל אביב: רסלינג, 2008.

48 זהו רפרור אל כותרת המסה של אודרי לורד, שהפכה לביטוי המופעל גם בהקשרים החורגים מהדין הספציפי שבו טבעה אותה, ואף הוא מאמץ את המטפורה המרחבית של הבית כדי לתאר את היחסים עתיירי הכוח בין המבנה ובעליו ובין המתגוררות בתוכו. אודרי לורד, "כלי האדון לעולם לא יפרקו את ביתו של האדון", מאנגלית: עדנה גורני, דלית באום ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה הפמיניסטית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 192–194.

49 "רצח אִם" הוא מושג גדוש משמעויות בהגות הפמיניסטית. מירי רוזמריין, במאמרה "רצח אִם" (הערה 29 לעיל), מתווה ומנתחת את התפתחותו ואת גלגוליו.

לעומת "רצח האב", שפרויד מציג כאקט חיוני לכינון התרבות, לוס איריגארי טוענת שרצח האב הקדום יותר נמחק והוכחש.⁵⁰ לאב תמיד יש קבר, ואילו מותה של האם נעלם ואינו מאפשר את מעשה האבל. על כך כתב אנדרה גרין:

האם המתה נטלה עמה, כאשר בוטלה ההשקעה בה, את מרבית האהבה שהושקעה בה לפני האבל: מבטה, גון קולה, ריחה, זכרון ליטופיה. אבדן הקשר הנפשי גרר את הדחיקת עקבות הזיכרון של מגעה. היא נקברה חיים, אך גם קברה עצמו נעלם. החור שהותיר אחריו הוליד חשש מן הבדידות, כאילו עלול היה הסובייקט עצמו לטבוע בתוכו גוף ונפש.⁵¹

הכנסת האורחים הספרותית של מטלון מבקשת לגאול את גוף האם ממעמדו כגוף מת ובלתי ניתן לייצוג, ולבצע בו החייאה מפה לפה, כדי להנשים לא רק את האותיות המתות של גוף האם, אלא בעיקר את גופה וזהותה של הבת, שאם לא תוכל לאהוב את אימה כגוף וכטקסט רוי משמעות הכתובים בשפה חלופית לשפת האב, תשתעתק אל הגורל הנפסד המוכתב לנשים בתרבות. על התשוקה האובססיבית-משהו הזו אל האם המתה מתלונן מתי, הבעל המיועד של מרגי, המרותקת אל דמותה של לאה גולדברג: "מרגי, היא מתה! לאה גולדברג מתה כבר שנים! את קולטת? איך אפשר לעשות סצנת קנאה כזאת על משוררת שמתה לפני שנים".⁵² האתיקה והפוליטיקה של מטלון מְכַנִּיֶּסֶת האורחות מציעה שהאם לא מתה, שהיא תמיד בעבודה בתוך הבת.

בריאיון שערך איתה אמר מיכאל גלזמן למטלון: "המחווה לז'קלין כהנוב, יוצרת שמעטים מכירים, היא בחירה במודל נשי מורכב. זו בחירה באם, אך אם שצריך להצילה מתהום הנשייה".⁵³ הצגת כהנוב כדמות "אם שצריך להצילה מתהום הנשייה" היא הבחנה נכונה וחשובה, שעוד נתעכב עליה. לעומת זאת, כשגלזמן אומר "את ז'קלין כהנוב בלעת ועיכלת והכנסת חלקים מהמסות שלה לתוך הרומן זה עם הפנים אלינו" – הפעלים המתארים את היחס בין הטקסטים מחמיצים את צורת היחס החדש שמטלון מכוונת אליה. התשובה של מטלון מעמידה דברים על דיוקם:

מדהים איך היא נוכחת בתוכי מאז גיליתי אותה בגיל עשרים, עד כמה אני חוזרת אליה ועד כמה אני מרגישה שיש לי עוד מה לעשות בירושה שלה. היא הגדירה טריטוריה רבת-משמעות בהקשר של התרבות הישראלית. ייתכן שהיא יקרה כל כך ללבי בגלל התפקיד

50 "כאשר פרויד מתאר, בעיקר בתאוריה שהוא מציג בטוּטֶם וטאבו, את רצח האב כמעשה המכוון של השבט הראשוני, הוא שוכח רצח קדום יותר, של האישה-האם, שהיה הכרחי לייסודו של סדר מסוים בעיר". Luce Irigaray, "Body against Body: In Relation to the Mother", *Sexes and Genealogies*, Gillian C. Gill (trans.), New York, NY: Columbia University Press, 1993, p. 11. התרגום שלי מן האנגלית, ר"ה.

51 אנדרה גרין, האם המתה, מצרפתית: אורית רוזן, תל אביב: תולעת ספרים, 2007, עמ' 28.

52 מטלון, הערה 45 לעיל, עמ' 28.

53 גלזמן, הערה 9 לעיל, עמ' 237.

המיוחד שהיה לה בחיי: היא היתה החוליה המחברת בין הביוגרפיה לבין ה"שם" הזה, שהוא הספרות. היא הציעה לי אפשרות של חיבור, של פגישה לא חונקת בין שני הדברים. זיהיתי בכתיבתה את הדיוקנאות של הורי, את הבית שלי, אבל עם ה"סיבוב" המסוים שהיא העניקה לו. לא הרגשתי מחנק כשהיא אירחה אותי. הכתיבה שלה היתה בית שיכולתי לשהות בו, בית שלא מגרש אותי. לא מעט טקסטים בספרות העברית לא נתנו לי מקום, להרגשתי. שם מצאתי את מקומי, אצל ז'קלין.⁵⁴

מטלון מדברת על קריאה שמתקיימת בה, ברגע החסד ("ירושה"), הכנסת אורחים מתקרת שאינה "חונקת". מתקיימת בה אפשרות של שייכות ומקום, בתוך האין־שייכות והאין־מקום שמטלון הייתה נתונה בהם עד שגילתה את כהנוב, ומתקיים בה מרחב נדיב המחלץ את מטלון מזרותה ומבדידותה, משונותה, מרחב שבו נבנית תחושת בית ושייכות.

מטלון, לפי קריאתי, מבקשת לכתוב על פי העיקרון הזה, המחויב לעשות מקום – לקיים הכנסת אורחים שמעבר להכנסת אורחים – למה שהוא זר ואחר, ולהתירו בזרותו ובאחרותו במובן שהציעה איריגארי.⁵⁵ בכך הכוונה לא שייבלע ולא שיתעכל אל תוך הטקסט המארח, לא שייספג ולא שיעלם לתוכו, לא שעקבותיו יימחקו בלי שמקום קברו ייוודע – אלא שיתקיים בנוכחות עצמאית מובהקת, המזמינה אותנו לחשוב ולזהות צורה חדשה של יחס בין אני לאחר האהוב שלו, שאין בו מאבק טריטוריאלי אלים אך גם לא התמזגות בולענית, אלא אפשרות לגאוגרפיה חדשה ולכלכלת יחסים חדשה: קרבה אינטימית של נפרדים, שייכות הדדית של אחרים זה לזה.

צורת היחסים החדשה שמטלון מציעה היא, כאמור, הכנסת אורחים ספרותית, החותרת לכתוב מחדש את היחס אל האחר – הוא האחר שמכוח חוק האב הפך גם לזר המעורר חרדה ועוינות, האחר שהוא האם. אירוח האם כעיקרון אתי ופוליטי מתממש בפועל בתצורת האירוח הטקסטואלי, והוא נכתב בארכיטקטורה ספרותית חדשה ותואמת רעיונית, ארכיטקטורה של פילוקסניה. אירוח הטקסטים של האם מתגלם לא במלמולים, לא בבעבוע סמיוטי, לא בצלילים סוגסטיביים, אלא במפגנים ורבאליים מרהיבים מתוך ארון ספרים אימהי מדומיין. כיצד מתגלה הכנסת האורחים הזו ככלי שאפשר לבנות בו בית?

אני רוצה לחזור לתשובה של מטלון לגלזמן, ולהתעכב על הצירוף: "בית שלא מגרש אותי". אני מאתרת את אחד הרגעים האלה, שבו מתקיים הגירוש מהבית באמצעות השפה של הסדר התרבותי, בתוך פסקה מהמסה שלה "עמדה ביחס לביוגרפיה":

54 שם, עמ' 236. ההדגשות שלי, ר"ה.

55 Luce Irigaray, "Love of Same, Love of Other", *An Ethics of Sexual Difference*, Carolyn Burke and Gillian C. Gill (trans.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993, pp. 97–

אני זוכרת היטב מיקרה אחד, [...] שבירחון "את" התפרסמה כתבה מצולמת על גני-תקווה וסביון, על ההבדלים בין העשירים לעניים. צילמו שם שני בתים מנוגדים: הבית שצולם בגני-תקווה היה ביתה של משפחת שרביט [...] אלף פעמים עברנו על פניו, והצד הזה שלו, שנשלף בכתבת-עיתון וולגארית, נשמט מאיתנו. אנשים בגני-תקווה לקחו ללב את הכתבה הזאת, ובצדק לקחו ללב. היה משהו קר בעין החיצונית הזאת עליהם, בזרזון הסטרילי שהביטוי "שכונת מצוקה" היה רק אכזר אחד שלו. יכולתי לשים את עצמי בתוך העלבון הזה קודם-כל בגלל ההזדהמות של הלשון שכביכול נכפתה עלי, ואחר-כך בגלל התביעה של מי שקולו לא נשמע, מי שהצרו את תיבת-ההזדהויה שלו: התביעה הלא-מפורשת להיראות בעיני העולם קצת כמו שהוא נראה בעיני עצמו.⁵⁶

מטלון מתארת את הרגע שבו המבט והשפה של הסדר ההגמוני – המופיעים דווקא בעיתון לנשים, שמן הסתם היטיב להפנים שפה זו – נכפים עליה ועל ביתה, וברגע מזעזע ומעליב אחד הופכים את המוכר לה לזר. זהו רגע של גירוש מהאופן שבו היא יודעת ומתמללת או מנסחת את עצמה, לאופן שבו השפה הראשית של הסדר יודעת אותה וגוזרת עליה נידחות ואלם. זהו רגע של פיצול ופער מערערים בין שני סוגי ידיעה, עת הסובייקט מגלה את היותו אחר והסובייקטיביות שלו ניטלת ממנו באחת. אפשר לשמוע כאן גם את דאגתה של מטלון מכך שהפניסה למבנים הראשיים של ההגמוניה עלולה להיות כרוכה בהפנמה של הידע המעליב, על פי תביעה לא מפורשת של התרבות. לעומת התביעה הזאת עומדת דרישתה העצמית של מטלון לנאמנות לטקסט, היודע את הבית שהיה נחלתה כילדה ואת העצמי שהתגבש בו לפני שהלשון והמראות הזדהמו בידי מן החוץ.

הטקסט של מטלון מתמקם ברגע הדרמטי של הנישול שמנושלת בת המהגרים המזרחית כשהיא נפגשת בייצוגים שכותבת בעבורה השפה ההגמונית. ברגע הזה, שלפניו חשבה שהיא בת-בית, מתחולל גירוש נורא מהאופן שבו היא יודעת לראות את סביבתה, לזהותה ולהבינה אל האופן שבו היא נכפית לקרוא אותה ולהתבונן בה מחדש, על פי מפתח סימנים אחר. ברגע הזה היא מגלה שהיא זרה. זהו רגע של נישול מתפיסתה העצמית כיודעת, מתפיסתה את הבית שלה כיפה, ובעיקר כאהוב, לטובת הגילוי שלה את עצמה כלא יודעת: לא יודעת את מידת העליבות שהיא טבולה בה, העליבות שהוטבלה בה באמצעות השפה הכופה עליה את הגדרותיה ומבטה, ומנשלת אותה מעצמה. הרגע הזה הוא הדהוד של רגע מפתח בנרטיב האדיפלי של הבת, שהכניסה שלה אל הסדר של האב עוברת דרך קריאה מחדש את הגוף של אימה, שבעקבותיה, בהתפכחות מזעזעת, היא מגלה כי הוא חסר ופגום.⁵⁷ איריגארי מזהה את הרגע הזה כרגע של אובדן גדול: הבת מאבדת לא רק את אימה כדמות אהובה ובעלת משמעות, אלא גם את השפה

56 רונית מטלון, "עמדה ביחס לביוגרפיה", קרוא וכתוב, הערה 3 לעיל, עמ' 14–15. ההדגשות שלי, ר"ה.

57 זיגמונד פרויד, "הנשיות", תרבות בלא נחת ומסות אחרות, מגרמנית: אריה בר, תל אביב: דביר, 1988, עמ' 267–285.

שבה ידעה אותה ככזאת, שבה יכלה לדעת את עצמה ככזאת. ברגע הנישול הזה היא נכפית להמיר את שפתה ואת ידיעותיה בשפת האב ובאמיתותיה, הכופות עליה לזהות את עצמה רק דרך כלכלת הזהות הבינארית, במונחי אני וניגודי הנחות והנפסד.⁵⁸ הארכיטקטורה של הכנסת האורחים של מטלון יכולה אפוא להיקרא כצורה של התנגדות אקטיבית וחיונית לציווי התרבותי לרצח אם במובנו הפרטי, הספרותי והלאומי, באופן המצליב ומלחים את הנרטיב הפמיניסטי לנרטיב המזרחי. הכנסת האורחות של הבת את האם, פירושה פגישה בתוך הטקסט של מי שהשפה, שהיא תמיד השפה של האב, גזרה עליהן גירוש ופְּרָדָה, קרי: חוויה קבועה של זרות בבית. זהו ניסיון לדעת אחרת את עצמן, את היחס האפשרי ביניהן ואת היחס האפשרי בינן לבין העולם באופן שיאפשר להן מקום ונוכחות, ושלא יגזור עליהן להשתעק לגורל של תהום נשייה.⁵⁹ זהו גם מבנה טקסטואלי המסרב להיפרד מהידע ומהשפה שהיו יכולים להיות ירושת הבת מאימה – "יש לי עוד מה לעשות בירושה שלה", כתבה מטלון על כהנוב, ובכך כמו הצביעה על האתוס של כתיבתה־שלה.

דוגמה לידע המוחמץ המתחולל עם הוויתור על גוף האם כבעל משמעות מציעה איריגארי במאמרה "על הסדר האימהי".⁶⁰ איריגארי מזהה את הקשר השלייתי שבין האם לעובר שברחמה כמודל ליחסי אני־אחר, או אני־זולת, שאינם מבוססים על מנגנונים של התמזגות ולא על מנגנוני דחייה או תקיפת הזר. גם הלן סיקסו טענה כי "הילד הוא האחר, אבל האחר ללא אלימות, ללא המעבר דרך אובדן, דרך מאבק".⁶¹ הכלכלה של השליה מתגלה כמאורגנת בכבוד ובסובלנות כלפי חייו של כל אחד מן הצדדים, ואיריגארי מזמינה אותנו לתת את הדעת על ה"השלכות של אי־הכרת הכלכלה של השליה על הדמיון התרבותי הזכרי".⁶² התובנות שלה על המשמעויות האצורות בגוף האימהי, שיש לו ידע שלייתי על נפרדות בלתי נפרדת, מאפשרות לנו לחשוב מחדש על אוטונומיה (שמקום

58 Luce Irigaray, "If daughter and mother spoke to each other", *Why Different? A Culture of Two Subjects*, Camille Collins (trans.), New York, NY: Semiotext, 2000, pp. 29–40

59 כפי שזיהה גלזמן את מעמדה התרבותי של כהנוב. הביטוי העוצמתי "תהום הנשייה" (déréliction) הוא מאפיין הקשר אם־בת בסדר האב, כפי שמזהה איריגארי: "Si les femmes n'ont pas accès à la société et à la culture: elle demeurent dans la déréliction de ne pas se connaître déréliction" (אם לנשים אין גישה לחברה ותרבות: הן נותרות ב־déréliction של לא להכיר או לאהוב את עצמן). מרגרט ויטפורד, בדיונה באיריגארי, מדגישה כי בצרפתית השימוש במונח "déréliction" חזק במיוחד, וכי הוא מתאר את מצב הנטישה של אלוהים ללא עזרה ותקווה. Luce Irigaray, *Ethique de la différence sexuelle*, Paris: Minuit, 1984, p. 70. התרגום שלי, ר"ה; Margaret Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London: Routledge, 1991, p. 78

60 לוס איריגארי, "על הסדר האימהי", אני, את, אנחנו: לקראת תרבות ההבדל, מצרפתית: הילה קרס, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 36–43. המאמר נכתב בדילוג עם הביולוגית הלן ראויץ.

61 הלן סיקסו, "צחוקה של המדוזה", מצרפתית: מיכל הראל, דלית באום ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה הפמיניסטית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 150.

62 איריגארי, הערה 60 לעיל, עמ' 41.

של כבוד לה בדמיון התרבותי הזכרי), לא בהכרח כמזוהה עם עצמאות ונפרדות, אלא כיחסית והתייחסותית.

אני חושבת שאפשר לקרוא את הכנסת האורחות הטקסטואלית של מטלון כעשויה על פי הדגם הזה. כדברי סיקסו:

ישנן אלף דרכים לחיות היריון; לקשור או לא לקשור קשרים בעוצמה אחרת עם אותו אחר לא-נראה-עדיין. [...] שימי את האחר בחיים: האשה יודעת לחיות את ההפרדה: ללדת זה לא לאבד, גם לא להתרבות. זה להוסיף לחיים הכלליים עוד אחר.⁶³

מטלון מארחת את הטקסטים המהדהדים את האם ומתקשרים אליה במודל פואטי ואתי, העומד על הכלכלה הנדיבה והמכילה של גוף האם: היא מוסיפה את האחר לחיים. באופן כזה הטקסטים שלה הם מרחב מכונן של סובייקטיביות נשית הנמצאת בדיאלוג מפרה עם האם, המטעין צירי קשר שהתרבות הנוכחית מושתתת על מחיקת משמעויותיהם האפשריות: האם והבת כמו האם והעובר.

כדי שיווצר דיאלוג של ממש נחוצה לא רק קרבה קשובה כקרבת האם לעובר, אלא גם הפרש ורווח כלשהו. הרווח שמטלון פותחת בין הטקסט שלה לטקסט של האימהות הממשיות והמדומינות שלה הוא המרחב שבו מתאפשר הדיאלוג הפורה שהיא יוצרת איתן, אבל הוא גם הרווח החשוב שמבחינן בין זהות נשית אחת לאחרת. כפי שמציינת רוזמרין, הרווח הזה בין השתיים שיש ביניהן הבדל מבטיח את כינונה של הזהות הייחודית של כל אחת מהנשים, ומונע היבלעות.⁶⁴ הטקסט הספרותי של מטלון יוצר ארכיטקטורה של רווח טקסטואלי למען ההבדל שבין הזהויות הנשיות, המוגדרות בתרבות כבעלות אותה זהות מינית. הרווח הזה שבין לבין הוא שימנע מהן מלהיגרס לתוך השעתוק הפטריארכלי של קטגוריית הזהות "אישה", שהקשר אס-בת הופקד על הוצאתה לפועל. הרווח הזה הוא שיאפשר אהבה בין שתי נשים שסדר האב מבוסס על העוינות ביניהן. לוס איריגארי עמדה על הכשל המובנה ביחסי הבת והאם בתרבות הפטריארכלית, המונע מהן קשר בעל ערך מיטיב: חייה של אחת מחייבים את מותה של השנייה, וכשאחת מאיתנו באה לעולם, אומרת הבת במסתה של איריגארי, יורדת השנייה למחתרת. היא מסיימת את מסתה במשאלה: "ומה שרציתי ממך, אימא, הוא זה: שבהעניקך לי את חיי, תישארי אף את בחיים".⁶⁵ הארכיטקטורה הספרותית של מטלון מציעה תשובה למחדל היחס אס-בת שאיריגארי מתארת, בבחירתה לסרב לחוק האב, הכופה על הבת "להרוג" את אימה, ובמציאת הדרך להשיב את האם לחיים ולחיות איתה: עם גופה, עם שפתה ועם קולה.

63 סיקסו, הערה 61 לעיל, עמ' 150. המילה "לחיות" מודגשת במקור, שאר ההדגשות שלי, ר"ה.

64 רוזמרין, הערה 29 לעיל.

65 Luce Irigaray, "And the One Doesn't Stir Without the Other", Hélène Vivienne Wenzel (trans.), Diana Tietjens Meyers (ed.), *Feminist Social Thought: A Reader*, New York, NY: Routledge, 1997, p. 326. התרגום שלי מן האנגלית, ר"ה.

אם עם הפנים אלינו

ברומן זה עם הפנים אלינו מטלון בוראת את כהנוב לאחר כדמות אם נדיבה המייצרת למענה מקום, משום שהטקסטים של כהנוב מתארים את ההקשרים הרחבים של הקיום שלה מעבר לדלותו של הבית החומרי שגדלה בו, ומעבר להיעדר המיוחס לו בכל מובן. בטקסטים של כהנוב, בשפה ובהכשר שהספרות המקומית העניקה לה, מטלון מוזמנת לגלות היסטוריה עשירה שהתקיימה בגאוגרפיה זרה ועתירת אפשרויות תנועה ותודעה גם יחד. ומה שהיא מגלה בטקסטים של כהנוב הוא האפשרות להיכנס לתוך החלל הראשי והחשוב של התרבות הישראלית – הספרות – באמצעות כתיבה על הזר לספרות הזאת ועל מה שנותר מחוץ לגבולותיה הרעיוניים. מטלון מגלה גם שבניגוד לתפקיד שנרשם לה, היא יכולה לתרום לכינונו של הבית הלאומי, העשוי לרוב על פי הדגם המונוליטי של הציונות.

זה המודל המאפשר שכהנוב מעניקה לה: מודל "הסיבוב המיוחד", שבבסיסו ההבנה כי הכניסה לאולם הספרים של הבית הלאומי יכולה להתקיים לא רק מתוך הכפפה עצמית לחוקיו ולכלליו, אלא גם עם הסיבוב המיוחד שלה בנוגע אליו. כך תכתוב מטלון בעברית רהוטה וחמורה את שהספרות הלאומית מבוססת על הוצאתה: הזרות, זו שבבית זר הנהדפת מחוצה לו (ולעיתים גם מתדפקת על דלתו), כדרך לתהות על שאלת הבית. כך תתבונן, תעיד ותקרא תיגר על תפיסת הגבול של הבית (הפרטי, הלאומי או הספרותי) ועל הזהות שאותה הבית גוזר.

מבחינה זו, כהנוב היא שהזמינה את מטלון להתארח בביתה, לימדה אותה את שפת הבית שאיננה שפת האב והעניקה לה מחדש את הזכות למבט: "היא הגדירה טריטוריה", "היא הציעה לי אפשרות של חיבור", "הכתיבה שלה היתה בית", ואפילו את ההורים הציגה לה שם מחדש (עם "סיבוב"). לפי חווייתה של מטלון, כהנוב הדגימה הכנסת אורחים מופתית.

ומטלון, בתורה, מקיימת את הצד שלה בדיאלוג: הציטוט הנדיב של פרקי כהנוב הוא יותר מאשר מחווה של הכרת תודה או הצבה עצמית על ציר גנאלוגי נשי. מעשה הכתיבה שלפנינו הוא אירוע מודע של הכנסת אורחים. הוא מפנה מקום למי שאפשרה לה שפת אם לבנטינית, אם המתקיימת בטריטוריה הטקסטואלית שלה באופן כפול, כאיבר זר ושייך – כדמות אם העומדת לעצמה ומדברת בנפרדותה בפרקי הרומן וגם כזו שיש עימה אינטימיות גבוהה והרגשת שיתוף והזדהות מלאה.

המבנה הספרותי הזה של הכנסת האורחים מגלם טקסטואלית – ולא רק מדבר על אודות – יחס חלופי לא מוכר של אני-אחר, החולק עימי טריטוריה משותפת הכוללת ריבוי לשוני מפרה. את המבנה הזה מציעה מטלון גם בשתי היצירות הבאות שאדון בהן,

המממשות את הפרויקט "להגיד ולכתוב 'אִמִּי פֶה שֶׁל' בשפת אם המכירה בפוטנציאל האימהי לכוון סובייקטיביות, שפת אֵם העומדת על "לאהוב אל" במקום "לאהוב את".⁶⁶

הבת האובדת והאם העובדת

ברומן קול צעדינו חוזרת מטלון לתפיסת הבית והשכונה כפי שתוארו באותה כתבה מעליבה בירחון את. כבר אין עדות למבט הטרומ-מזוהם, למבט הרואה בבית ובסביבת הילדות מקום נחמד, וכבר העלבון בעיצומו: תיאור בית ילדותה צמוד לנקודת המבט הביקורתית והנעלבת של אימה:

ולצריך לא היה בסיס, לא באמת. הניחו אותו, פשוט, על החולות. מתישהו בראשית שנות החמישים הגיעו משאיות ופרקו על החולות של מעברת העולים צריפים שוודיים של "עמידר", באורח מקרי: "איפה שהתעייפו, עמדו ושמו צריף", אמרה [האם].⁶⁷

הבית, שהוא צריף, שכמו נתלש מהקשר אחד והוטל שרירותית באחר, כחלק מפרויקט יישוב העם ("עמידר"), מתואר בפיה, כפי שלמדה מאימה, כביטוי ליחס המרושל והמזלזל של בעלי הבית המיישבים אל המהגרים שהגיעו לארץ – ולא למקומם. "לפעמים היתה אומרת [האם] 'כשבאנו', משמיטה את ההמשך. 'כשבאנו' וזהו".⁶⁸ הקיטוע של המשפט, שאינו משפט כלל, אלא תיאור זמן, עוצר ומשתק את התנועה המתבקשת מעבר למילתו הראשונה, כאילו אין דיבור שאפשר לדברו ואין פעולה שאפשר לפעול. האם משמיטה את ההמשך כי אין המשך, כי ההמשך הוא סדרה של נפילות אל תחתית ההכרה שהמקום שבאנו אליו אינו אלא מקום התעייפותם של אחרים. כך אומרת האם עוד: "איך רצית שנצא? לא היה לנו מה שקוראים בסיס".⁶⁹ היעדר ה"בסיס" הוא בעיני האם משל להיעדר ייחוס הגון וזכות דיבור, והוא דן את דרי הצריף לחיים עלובים. מן הטעם הזה גם נצמדה האם לאחת מאגדות המעברה:

החולות היו דומים והצריפים דומים. בלילות הארוכים השוממים תעו אנשים בין החולות, התדפקו על דלתות זרות, חיפשו את הצריף שלהם. עד שלוש לפנות בוקר לפעמים תעו אנשים ותעו לאורו הסהרורי של הירח. עד שבא מורים (הוא שהה אז איזה חצי שעה בבית) והגה רעיון: כל הגברים, ראשי המשפחות, יעמידו תורן בראש הצריף שעליו

66 כפי שאיריגארי מציעה בספרה, Luce Irigaray, *I Love to You: Sketch of A Possible Felicity in History*, Alison Martin (trans.), New York, NY: Routledge, 1996

67 מטלון, הערה 36 לעיל, עמ' 47–48.

68 שם, עמ' 46.

69 שם, עמ' 47.

יתנוססו הקומביניזון או כתונת הלילה של נשותיהם, וכך לא יטעו ולא יתבלבלו. וכך היה. "ככה באמת-באמת היה", הבטיחה האמא.⁷⁰

תמורת דגל בראש תורן, סמן ברור של שייכות לאומית, מזהה המשפחה את ביתה האנונימי והבלתי שייך באמצעות קומביניזונים בחולות – תמצית הבושה והחרפה, גילוי ערוה מביש. דומה שהרומן נפתח בנקודת שפל אחרי שכבר התחולל נישולה של האם ממקומה ומן השפה שלה; דומה שהיא כבר "מי שקולו לא נשמע, מי שהצרו את תיבת-ההתהודה שלו", ושהיא כבר רואה את עצמה כפי שרואה אותה העולם: קומביניזונים בחולות. ואף שה"עולם" אימץ לשון לאומית-ציונית לתאר בה את פרויקט הדברת החולות שבזכותו הפכה שממה ל"מקום" – השפה הזאת זרה לאם. היא מרותקת אל "וילונות החול הצהוב, זך-זך" שבאתרי הבנייה הראויים, ויודעת כי לא כמותם הם החולות שלה: "בלתי-ניתנים להדברה, גברו החולות על כל הניסיונות לכסות עליהם, להעלים, לשנות את טבעם ולביית אותם".⁷¹ כעל חולות נודדים, המסרבים למפעל הבנייה היציבה, עומד הבית של האם, וזו הזהות שהיא נוטעת בדמיון הבת ובלשונה.

חוסר היכולת של הבית שלה, בית האם, להעניק לה תשתית זכות לדיבור ("לא היה בסיס") אינו מתקיים רק אל מול מבטם של אחרים (כפי שפגשנו בכתבה מהעיתון את), אלא גם אל מול רפרטואר האפשרויות שמחזיקה הספרות כדי לתאר אותו. במפגן אינטרטקסטואלי מתוכם מטלון כותבת:

היינו שלושה בצריף: אחי הגדול, אחותי הגדולה ואני. היא [האם] לא היתה עוד מישור, היא היתה הצריף. כיוון שהיתה אדם בלתי-היסטורי לחלוטין, לא היה לצריף, אפילו לצריף, רגע של הולדת.⁷²

אי אפשר שלא לשמוע את משפט הפתיחה המיתולוגי שמטלון שאלה משירו של נתן אלתרמן "ירח",⁷³ "גם לַמְרָאָה נוֹשֵׁן יֵשׁ רֶגֶעַ שָׁל הַלְדָּת", כדי לרמוז שהמשפט של האב הספרותי הגדול מופרך כשמדובר באימה. דומה ש"רגע של הולדת" היה יכול להיות רגע של חסד נכסף, רגע של ראשוניות טהורה ובלתי נגועה, לולא המיתולוגיזציה שלו בגרסת האם, כאבי החטא הקדמון של הנישול והביזוי. האם מתפעלת, "נרגשת ולוטשת עיניים כמו ילדה"⁷⁴ באתרי הבנייה החדשים, הנבנים מן הבסיס, ביציבות של זכות עמידה (החול שם "ידע את המקום שלו" והודבר כהלכה), ומכירה בעליבות הצריף שלה. האב הספרותי הגדול, שאת משפטו הפסקני האם דוחה כביכול, אינו יכול להעניק לבת "בסיס" שתוכל לחשוב ממנו ולתאר את ביתה במנותק מהמבט של האם, המכיר בבזותו.

70 שם, עמ' 48.

71 שם, עמ' 47.

72 שם, עמ' 46.

73 נתן אלתרמן, "ירח", שירים שמכבד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 37.

74 מטלון, הערה 36 לעיל, עמ' 47.

ואלתרמן אינו האב הספרותי היחיד שהיא עומדת מולו באידיבור ובתחושת אלביתיות. אי אפשר לקרוא את הפרק "ברכת המים" ולא לחשוב על "הברכה" של ח"נ ביאליק,⁷⁵ אותה בריכה שהיא ממראות השתייה של המשורר, המדברת אליו ב"לשון המְרָאוֹת" ומעניקה עושר פיוטי ותחושת נבחרות לילדותו. נראה שמטלון עורכת חשבון ברור עם האופציה הביאליקאית, ומבטלת אותה עוד לפני שהיא מאפשרת אותה: "דחפור עבר על ברכת המים הישנה והמסריחה" – כך נפתח זיכרון הברכה של הילדה, ושפת האלים החרישית מוחלפת בשפה של כיעור ואלימות. לקיומה הרומנטי של הברכה אין זכר בפתיחה זו, לא במציאות המתוארת ולא בזיכרון הילדה. היא מתעקשת: "טוב שהורידו" את הברכה, "אין רוחות רפאים ואין התגלות בזיכרון" שלה.

למרות זאת, מטלון מודה, "בברכה החרבה היו ההדים", והילדה עומדת בברכה החרבה עם חברתה רחל אמסלם, והן מבקשות בה את ההד של קול עצמן: "עמדנו במרכז הרחבה העגולה של הברכה, בתוך שלולית המים, וקראנו לעצמנו. על חלקות הבטון החשופות של הברכה היו גללי צואה. במים צפו שושנות מים".⁷⁶ איך אפשר ללכוד את הד הקול הקורא לעצמו, בשעה שהקוראת לעצמה מזהה את הפער שבין ההבטחה של הברכה בת השיר המופלאה לבין הממשות של שלולית המים שהיא עומדת בה, ורואה בה גללי צואה ושושנות מים גם יחד? ההבטחה מתעתעת וחושפת את המרחק שבין המיתוס המטופח בלשון הפיוטית הגבוהה לבין המציאות המעליבה. גם אם מטלון מכירה בקיומה של "ברכת המים המכמירה", היא מתפלמסת עם לשונו של ביאליק ומעמידה יחס אמביוולנטי ומסתייג כלפי ראשוניותה של הברכה כמראה שתייה: "מעולם לא היה באמת 'שם', ומרצפת הבטון של ברכת המים, זו שישבתי עליה, בקעה תמיד עוד בבואה".⁷⁷

לא לשונו של ביאליק ולא לשונו של אלתרמן, המתבוננים בטבע ובסביבה העירונית כאחד מתוך גילוי, התגלות והתפעמות של משורר, רלוונטיות בעבורה, בהקשר הפרוזאי, הנידח והמוזנח. שפתם, שפת אגמי המים ובריכות היער, קיימת בה כדי להתעמת איתה ולדחות אותה:

לא לאורך ימים המשכנו לבוא לברכה, רחל אמסלם ואני: יותר מדי דמיון היה שם, מה שדלדל בסופו של דבר את הדמיון. הבדידות השונות והזרות שלנו הופקדו יותר ויותר במקומות אחרים, חבויים לאין-שיעור: באזורי הצל הטחובים [...] בשקרים ששיקרנו ובאמיתות שהתחזו לשקרים.⁷⁸

והינה גם כאן תתרחש הכנסת אורחים שתחלץ את הבת מהשיתוק ההולך ונכפה עליה, והטקסט האימהי – הפעם בגרסת הסבתא, אם האם, הוא שִׁיכְתוּב משמעות למראה

75 שם, עמ' 100–102; חיים נחמן ביאליק, "הברכה", כל שירי ח. נ. ביאליק, תל אביב: דביר, תשכ"ו, עמ' ססא.

76 מטלון, שם, עמ' 101.

77 שם, עמ' 100.

78 שם, עמ' 102.

הנגלה. הילדה לוקחת את רחל אמסלם אל סבתה, הנונה, כדי שתשמע איך היא "אומרת עליה [על הבת] דברים". הסבתא היא דמות מספרת גדולה שיש לה כוח הדמיון וכוח הזיכרון, ויש לה רפרטואר אומנותי:

היא חזרה על הסיפור שהיה כתוב ומבויס ומלוהק בתודעתה אות באות, מילה במילה, באותן השהיות והטעמות, אותו פתוס תיאטרי מרוסן, אותם מעברים בין שפה לשפה ובדיוק באותם מקומות, אפילו אותן תקלות טכניות – הפסקת חשמל שהחשיכה לרגע את הבימה בדיוק באותו מקום בעלילה.⁷⁹

הילדה שחוזרת ומבקשת מהנונה שתאמר עליה "דברים" מזמינה את רחל אמסלם להקשיב לביצוע הטקסט הספציפי, העשוי שלושה חלקים. אחרי התחלה מקרטעת אומרת הנונה, "אֵת, יא בְּנָתִי, אַצֶּלךְ יש אוּ וְאִי וְאִי, אוּ ברוך אדוני". אחרי שהיא וסבתה מנסות לפרש את הנאמר לרחל, המתנהגת כמו קהל עיון, "הנונה המשיכה לקטע הבא: 'מסכן ה'מִדְרֹב' הזה שיתחתן אתך, מסכן. בטח רצה לתלות את עצמו קודם, והלך במקום זה והתחתן, ה'מִדְרֹב'. ובעוד רחל תוהה מה זה מדרב, והילדה אינה יודעת לפרש, "נונה השתתה רגע, הציתה את הסיגריה שלה, נשפה את העשן בלי לקחת לריאות, ואמרה את הקטע השלישי: 'אֵת יא בְּנָתִי, אֶלְרֶגֶלן פִּי אלְחָרָא, וְאֶלְרֶאס מְטֶרְטֶרָה'". מול ההסתייגות של רחל מהמילה "חרא" הילדה מתרגמת ומסבירה: "הרגליים בתוך הזיפת, אבל הראש למעלה באוויר, מְטֶרְטֶרָה, מסתובב מסתובב".⁸⁰

הטקסט האימהי נאמר כולו בערבית, ובלשון משל ודימוי שאינה מתפענחת לילדות עד תומה. ובכל זאת, הדברים האלה על אודותיה שהילדה מבקשת לשמוע שוב ושוב, כמו דבר נבואה המספר לה את עצמה ואת עתידה, מציעים את הפירוש ההולם והמדויק לסצינת הברכה שלה ואת הנוסחה שעל פיה ייבנה הטקסט שלה בבוא היום: יימתח בין גללי הצואה לשושני המים, ויתקיים בסמיכות שביניהם.

בטקסט הזה הסבתא מגלה לה את עצמה, ומושחת אותה למי שגם היא תדע לומר דברים: להסתחרר ולסחרר אף שרגליה נתונות בחרא, כלומר מתוך התשתית – או האין-בסיס – של מה ומי שהופרש החוצה מן הגוף היפה והנאות של הסדר הטוב.⁸¹ זה טקסט שנדרשות לו אוזניים פקוחות לרווחה. הוא מרגש את הילדה ומהדהד לתוכה באותן ויברציות המתגלות בפרצי הצחוק שלה במעברים מחלק לחלק, הרבה לפני שהיא מבינה את שנאמר.

הניכור והדחייה שמפגינה רחל אמסלם כלפי הטקסט הזה קשורים הן לערבית הלא מובנת והן למילה "חרא", המשתלטת על פרשנותה לדברים. היא לא מבינה איך הילדה

79 שם, עמ' 49.

80 שם, עמ' 400–401.

81 מושג הבזות של קריסטבה מבוסס על תהליך ההינתקות והגמילה של הילד מגוף האם באמצעות סלידה ודחייה ממנו. מבני הדחייה והבידול שהיא מבקשת לאתר כבר במרחב הסמיוטי האימהי מציעים תשתית לאופן שבו אנו מוזמנים להבין את תהליך כינונו של הסובייקט, כמבוסס על הוצאת האחר ודחייתו. קריסטבה, הערה 27 לעיל.

מתפעלת מסיפור הנונה ורואה בו מעין שבח: "אמרה עלייך דברים מעליבים, ואת צוחקת כמו איזה מפגרת. [...] אמרה שאת חרא, זה מה שהיא אמרה. למה זה לא מעליב". לרחל אמסלם נראה כי הסבתא הטילה קללה על נכדתה, וכי ניבול הפה שבמילה "חרא" מעיב על כל השאר, ולא נותר אלא הוא לגודל העלבון. אבל לא כך רואה הילדה את הדברים: "הילדה השתתקה, חשבה זמן ארוך: 'כי היא אמרה את זה'".⁸² הילדה בטוחה באהבתה של הנונה בביטחון גמור, ודי לה בכך שהנונה היא שאמרה את הדברים כדי שתשאב מהם לא רק צחקוקים ושעשוע, אלא גם דבר אמת גדולה, המעתיירה עליה אפשרויות עתיד מבטיחות. "כי היא אמרה את זה". המילה המוקצת נגאלת בדמיון הילדה ממקומה בתרבות מתוקה היותה מילה של הנונה, מתוקה היותה "מילים כדי לומר זאת".⁸³ גוף האם שלפנינו אינו רק מדבר את המילה הבזויה-המבזה – הוא-הוא הגילום המובהק של הבזוי, של מה שהורחק מהמבט ומהידיעה על פי עקרונות הסדר, ולמרות זאת הוא מעז להיחשף לעיני כול, להטריד את רחל אמסלם ולאיים עליה. טרם התחילה לספר את הסיפור, הנונה נערכת:

שטפה את עצמה בגיגית שהציבה במרכז החדר, הפשילה את הקומביניזון ונשארה עירומה, עם דלת פתוחה. "רואים אותך", נזעקה הילדה, "רואים לך הכול". "שיראו", בדקה נונה את המים עם בוהן של רגל אחת ואחר-כך של השנייה, "מה כבר יש לראות, לא ראו מה שיש לי אצל אמא שלהם כשנולדו?"⁸⁴

הטקסט של הנונה יוצא מהגוף האסור שלה, שטקס הרחצה-היטהרות שלה מבליט לכאורה את בזותו, חושף לראווה את הדבר שאסור לראותו. אך הנונה הודפת את הפְּתָה הילדית ואת הגיון הסדר הגברי המנחה אותה. היא מחזירה למבט הילדי את יחס הקרבה וההיכרות עם הגוף האימהי, שכל שצופיו יראו הוא מה שכבר ראו "אצל אמא שלהם כשנולדו". במקום אחר ברומן מתוארת מיטתה של הנונה כעשויה בתבנית האנטומית של מיניות: יש בה "העומק החמים, הנקי, של מצעי הנונה הספוגים ריחות שתן, משחה רפואית, מי לבנדר ובבונג".⁸⁵ יכולת הבת לאהוב את מיטת הסבתא, כמו את גוף הסבתא, מוחקת את הפער שבין גללי צואה, חרא ושתן לבין שושני מים, מי לבנדר

82 מטלון, הערה 36 לעיל, עמ' 401.

83 מלים כדי לומר זאת הוא שם ספרה של מרי קארדינאל המתאר את מסע המַחְבֶּרֶת בטיפול פסיכואנליטי, ואת חיפוש אחר מילים שיאמרו את החוויות הנשיות שאין להן מילים בתרבות הגמונית גברית – דבר שדן אותה לחיים על סף שיגעון ("הדבר") המאיים לצוף ולשתק אותה. המילים הממגרות את "הדבר" מגיעות לשיאן בהכרזת אהבה לאימה בבית הקברות בסוף הספר: "היה עלי [...] להתבודד במקום השטוח הזה [...] כדי להעז ולשמוע את קולי מבטא את שלוש המילים האלה: "אני" (המטורפת, השפויה, הילדה, האישה) "אוהבת" (החיבה, האיחוד, אבל גם החום, הנשיקה, וגם השמחה האפשרית, האושר המקווה) "אותך" (אמי, היפהפיה, הידענית, הגאוותנית, המטורפת, המתאבדת)". מרי קארדינאל, מלים כדי לומר זאת, מצרפתית: מרים טבעון, תל אביב: אדם, 1985, עמ' 198–199.

84 מטלון, הערה 36 לעיל, עמ' 399. ההדגשה שלי, ר"ה.

85 שם, עמ' 207.

ובבונג. מה שנתפס כהפרשה מעוררת דחיה ומה שמעורר משיכה והיקסמות נתונים בגוף אחד ומתקיימים ללא מתח או אמביוולנטיות. במרחב הזה הציווי התרבותי הגזור הסבת מבט מזדעזעת מגוף האם כבזוי אינו מתקיים; הפרה זו של התנאים התרבותיים היא המאפשרת לגוף האם לשאת משמעות בעבור הבת.

ואכן, גוף הנונה ושפתה אינם מאיימים על הילדה. אדרבה, הילדה מתקיימת מתוך אינטימיות קרובה לגוף הזה ולשפתו, משום שהיא מתארכת במיטתה של הסבתא המספרת מדי לילה ולילה. אך היא מתקיימת גם מתוך רווח והפרדה, המהדהדים את הרווח הטקסטואלי של פואטיקת הכנסת האורחים של מטלון, וכשהיא שוכבת לצד הנונה היא "מרחיקה את עצמה, מסמנת באצבעה, על המזרן, מתחת לשמיכה, גבול בינה לבין הנונה, שגוף לא ייגע בגוף, תעלת מים עמוקה וארוכה בין המדינות".⁸⁶ כאמור, הרווח בין השתיים, ההבדל שביניהן, מבטיח את כינונה של זהות ייחודית לכל אחת מהנשים ומונע היבלעות. אלה יחסי הנפרד האינטימי המכוננים את תפיסת יחסי הבת והאם של מטלון. הבית הבורא למענה את גוף האם המושתן ושפתו הזרה והמוקצה (בדיוק כמו ב"אמי פה שָׁרָל" של קסטל-בלום), מאפשר שפה של ידיעה עצמית שאין בה נישול. הילדה יודעת בוודאות שקטה שאין אפשרות לעלבון – כלומר לגירוש. למה זה לא מעליב? "כי היא אמרה", היא עונה לחברתה, ובזה חוזרת ומחברת בין גוף האם לשפה בעלת ערך ומשמעות, ואולי, בעיקר, לשפה המחזיקה ביטחון באהבה ובהבטחת אהבה.

קורא וכתוב בשפת האם

את הבטחתה של הנונה מקול צעדינו כדאי לזכור כשאנו נכנסות לתוך והכלה סגרה את הדלת, עת אנו נפגשות באורחותיה של מטלון, שהן גם אורחותיה של הגיבורה מרגי, לאה גולדברג ושירה "פִּדְרָךְ" (מן המחזור "מְשִׁירֵי הַבֵּן הָאוֹבֵד", שהפך בידי מרגי ל"הבת האובדת"), ופירוזו ושירה "חֵ'אִיף אָקוּל אֵלֵי פ־קֶלְבִּי", שהושר בפי סבתונה (גלגולה של הנונה), ומצא נתיב ישיר לליבה של מרגי ברגע קריטי. שני השירים הם גרסאות הופכיות של הגדרה עצמית למרגי: האחת, הקרובה לפתיחת הסיפור, מנמקת את נעילת הדלת מתוך תחושת אובדן הדרך והסתור פנים, והשנייה, הקרובה לסיום הסיפור, מפרשת את פתיחת הדלת, למרות הפחד והסכנה שבכך יתגלה הלב האוהב. את המהלך מהלב הנעול ללב הפתוח, שהוא המהלך שעושה מרגי בסיפור, מלוות יחד הנונה וסבתונה, האימהות הממשיות, ולאה גולדברג ופירוז, האימהות המדומיינות.

הלב הנעול של מרגי, שהתגלם בנעילת דלתה לאהבה, נמשך לא מן המחזור "מְשִׁירֵי הַבֵּן הָאוֹבֵד", אלא משורות אחרות של גולדברג, המתארכות בטקסט הנובלה כרוח רפאים אינטרטקסטואלית: במחזור "הָאוֹהֲבִים עַל שְׁפֹת הַיָּם" נותנת המשוררת בפי האישה הדוברת מילות סירוב לקריאת האוהב ולתחינותיו:

86 שם, עמ' 51.

שְׁלַחַת אֵלַי אֶת הָאֵחַ
לְהַעֲרִינִי מִשָּׁנָה.
לְמַדְתָּ אוֹתוֹ לְצֹרֶחַ
מִלּוֹת אֶהְבֶּה וּתְחַנֶּנָּה -
אֲכַל אֲנִי לֹא אָבוֹא, לֹא אָבוֹא, לֹא אָבוֹא !

שְׁלַחַת בִּי אֶת רֵיחַ
הָאֲצוֹת וְאֶת הַלְבָנָה,
צוֹיֵת עַל הַיָּם לְהֶאֱנֵחַ
בְּקוֹל אֶהְבֶּה וּתְחַנֶּנָּה -
אֲכַל אֲנִי לֹא אָבוֹא, לֹא אָבוֹא, לֹא אָבוֹא !⁸⁷

בעקבות לאה גולדברג, מרגי מהדהדת את מילותיה העקשניות של האהובה השירית בסרבנות משלה: "לא מתחתנת לא מתחתנת לא מתחתנת".⁸⁸ עוד מגדילה מרגי עשות בהעתקת מעשי האהובה השירית של גולדברג כפי שהם כתובים בבית האחרון של השיר:

נִשְׁקוּ הַגְּלִים אֶת רַגְלִי,
אֶת שׁוּלֵי שְׁמֹלְתִי הַלְבָנָה.
בְּקוֹלְךָ אֶמְרוּ לִי "בּוֹאֵי אֵלַי"
בְּקוֹל אֶהְבֶּה וּתְחַנֶּנָּה.
וְאֲנִי חֲזַרְתִּי אֶל בֵּיתִי,
סִגְרָתִי אֶת דִּלְתִּי,
חֲלוֹנִי מוֹגֵף,
לְבִי יֵשֶׁן וְאֲנִי יִשָּׁנָה.

אכן, הדלת, החלון והלב נעולים וישנים – זו מורשת גולדברג הראשונה, שהעניקה למטלון את השפה ואת רוח המרי לעגן בהן את עמדת המוצא של הסירוב. אולם, מתוך החדר הנעול שולחת מרגי איגרת אל מתי:

כשיצא משם עבר מתי במסדרון ונתן עוד מבט בדלת החומה, ומבטו נפל על איזה דבר שהיה מוטל על הרצפה, סמוך לדלת: דף נייר גדול, תלוש ממחברת. הוא מיהר להרים אותו והסתכל. מרגי. כתב ידה של מרגי בשורות קצרות. כפות ידיו של מתי רעדו קצת.⁸⁹

87 לאה גולדברג, "ב. היא", שירים, כרך ב, תל אביב: ספרית הפועלים, 1989, עמ' 246. ההדגשות שלי, ר"ה.

88 מטלון, הערה 45 לעיל, עמ' 7.

89 שם, עמ' 58.

בצעד ממשיך לעמדת המוצא ("לְבִי יִשָּׁן וְאֵי יִשְׁנָה"), מבקשת מרגי להיחלץ מסירובה הראשון. כמו הבן האובד, שנשט את הבית ולימים חיפש את הדרך לשוב אליו ולפתוח את הדלת הנעולה, גם היא מבקשת לעורר את ליבה – וזו מורשתה השנייה של לאה גולדברג: כפל העמדה המובנה פנימה אל פעולת הסירוב, שיש בה נסיגת השתוקקות, שכן סירוב מכיל מלכתחילה את הכרת התשוקה אל המסורב. בנרטיב מהודק אחד כולל דיוקנו המיתולוגי של הבן האובד את הדואליות הזו, של זרות-סירוב לאהבה ואינטימיות-תשוקה אליה: פירוק קשר האהבה וחיבורו מחדש. בשכתוב שירה של גולדברג והשמתו בפיה של בת אובדת, מאמצת מרגי את השאיפה לחזור לאינטימיות לאחר תקופת התרדמה, והעברת האיגרת מתחת לדלת הנעולה היא גילוי אהבתה. אהבה זו נתגלם בהמשך העלילה בנפנוף בדף הלבן המבקש "סליחה" מבעד לחלון המוגף,⁹⁰ ובו מסמנת מטלון עוד זיקה אל גולדברג, המעבה לכדי מארג צפוף את נוכחותה של המשוררת: בשירה "סליחות"⁹¹ חוזרת גולדברג אל האוּח שצווח ב"הַאֲהָבִים עַל שְׁפֶת הַיָּם", וכאן אינו צווח עוד. כאן האוּח שותף למסע "מִפְרָשֵׁי הַלָּבָן אֶל הָאֶפֶל שֶׁלֶךְ", שבסופו תהיה כריעה על "חוֹף הַסְּלִיחָה".

אולם במציאות העלילה בקול צעדינו, את המעבר משנתו של הלב להתעוררותו למדה הבת מהנונה, ששיננה באוזניה כי יש שינה שהיא חייבת להקיץ ממנה: "בכל פעם שהלב שלך יִשָּׁן על מוריס תעירי אותו, כי הוא אבא שלך והלב שלו ער עלייך, הבנת?"⁹² הנונה מתווכת כך לילדה את האפשרות לעורר את הלב היִשָּׁן, שחסם את האהבה בסרבנות, ומלמדת אותה כי "הלב שלו ער עלייך", בסגנון "אֵי יִשְׁנָה וְלְבִי עֵר" (שיר השירים ה 2). הנונה מזהה את ממד הפחד שבאהבה, וכשהיא חונכת את הילדה היא מרככת את רתיעתה ממנה, מרגיעה אותה ומכילה אותה. גם סבתונה, גלגולה של הנונה, מעניקה למרגי את המילים המדויקות כדי להתעורר איתן ולומר את שבלילה הנעול, המילים שהביאו לגילוי הגואל. הרי סבתונה, כמו הנונה, יודעת "להגיד דברים".

סבתונה, היושבת בסבלנות אין קץ מול הדלת הנעולה, משגרת "איגרת" אל מרגי ומציעה אפשרות אחרת להבנת האני המנותק המתבצר בחדר הסגור בלב יִשָּׁן:

סבתונה זרקה את ראשה לאחור, הניחה כף יד קעורה על אוזנה והחלה לשיר. בתחילה היה קולה השר חרישי מאוד, דומה להמהום או זמזום צורמני, ולאט לאט התגבר ועלה, חוזר בתחילה שוב ושוב על אותו פסוק שירי כמו כלי המתכווין לפני הנגינה, מחפש את נתיבו הנכון, מנסה את שורת הפתיחה מתוך "חֲאִיף אֶקוֹל אֵלִי פ־קֶלְבִּי" של פִּירוֹז, משתתק לרגע ומתחיל מחדש, בסולם חדש, את "אני פוחדת לומר מה שבלבי", עד שכעבור דקות אחדות מוצא הקול את ביתו הנכון בסולמו הנכון, מתחיל מחדש והפעם משלים את פזמון השיר כולו [...]. סבתונה החזירה את ראשה לפנים, נעצה מבטה בדלת המוגפת, עיניה יוצאות כמעט מחוריהן מרוב התכוונות כלפיה, ושרה. קולה הלך והתעצם, הלך והתמלא,

90 שם, עמ' 101.

91 לאה גולדברג, "סליחות", שירים, כרך א, תל אביב: ספרית הפועלים, 1989, עמ' 139.

92 מטלון, הערה 36 לעיל, עמ' 50.

הבשיל כל כך מרגע לרגע בתוך צלילות הבדולח המרטיטה, המכונסת בתוך עצמה ובעת ובעונה אחת הפתוחה כל כך, הפעורה לעולם, מעמידה לפנייה לא נמנען אחד ויחיד אלא נמענים רבים, שהתקבצו כולם כאילו תחת מוטת הכנפיים הרחבה שבקולה של סבתונה, התאספו שם כאילו חיכו זמן רב כל כך לקול הזה שיקבץ אותם:

”אני פוחדת לומר מה שבלבי, שלא תקשה לבך ותהיה עקשן כלפי אפילו אם אסתיר ממך, עיני תבייש אותי, ותגלה את אהבתי...”⁹³

הטקסט שהיא שרה מבקש להעיר את הלב ולפתוח את הדלת של הכלה האהובה, כאוהבת המחפשת דרך לומר את אהבתה. סבתונה נלחמת בקולה על ליבה של מרגי “כאילו ביקש [קולה] להציב כנגד העקשן בשיר את התעקשותה שלה, לכתר את העקשן שבשיר בהתעקשות המוזיקלית”⁹⁴ והיא אוספת שוב ושוב את כוחותיה כדי להבקיע את חומת הלב בעזרת אורחת משלה – פיירוז, שאולי הייתה דמות אם מכוננת לסבתונה עצמה. מארג הטקסטים האורחים של אורחותיה ושל גיבורותיה של מטלון מניח נרטיב רצוף דמויות אִם מכוננות ומשמעותיות, כבשרשרת מסירה נשית שיש לה ממד עומק ואורך בין־דוריים ויש לה גם ממד רוחב של אירוח סביב שולחן אחד, בחדר אחד.⁹⁵ הכלה אומנם סגרה את הדלת לאהובה, אך היא פתחה אותה לרווחה לאימהותיה המדברות עברית והמדברות ערבית. היא כותבת את עצמה ואת אפשרויותיה דרך סדרת התכתבויות פעילה עם הטקסטים של האימהות, אימהות שהיא מסרבת לאבד, אימהות שיחס האהבה אליהן טרם התקדש כטקסט תרבותי, אך הוא הולך ומתקדש בעצם הכנסתן לבית־הטקסט. כל אהבה אחרת, גם זו של מתי ומרגי, יכולה להתקיים רק אחרי שתכיר ביחס הזה, מתוך מבט נכון המחלץ את האִם מקברה וממקומה שמתחת לאדמה, מתחת לספסל. בכניסה שלה לאולם הספרים של הספרות העברית הסופרת פותחת את הדלת לשפת האימהות, עושה להן מקום בשפת המקום שהעניקו הן לה, בשפת המקום שהיו הן. הקריאה שלי־אני בטקסטים של מטלון היא כניסה למרחב שמתקיים בו אירוע גרנדיוזי של הכנסת אורחים. ואורחות.

אוניברסיטת תל אביב

93 מטלון, הערה 45 לעיל, עמ' 127–129. ההדגשות שלי, ר"ה.

94 שם, עמ' 129.

95 כמו למשל במיצב המפורסם *The Dinner Party* של האומנית ג'ודי שיקגו.

