

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

נעמה צאל

קבלת פנים במעון הנערות על שם אורט 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 הסטריאוטיפ לראות את עצמו כסטריאוטיפ.

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 ייבוש, 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"דנסנסית" 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 פיזיה

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 שנתר 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 האכשרי

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 הצריך 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, רוויי 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. האינ-קול של צעדיה, התפשטות החרדה שלקראת בואה, ה"כניסה" שלה, השקט המוחלט, המלא תוכן, שנמרד 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 בּוֹ
לְעֵבֶר דֶּלֶת שֶׁלֹּא פָּתַחְנוּ מֵעוֹלָם.
אֶל תּוֹךְ גַּן הַנְּרָדִים.
[...]

מֵהָר, אָמְרָה הַצִּיפּוֹר. צָאוּ, צָאוּ,
בְּעֵקְבוֹתֵיהֶם. מַעְבֵּר לְפִינָה. דֶּרֶךְ הַשַּׁעַר הָרֵאשׁוֹן,
אֶל עוֹלָמְנוּ הָרֵאשׁוֹן, הַנִּצָּא בְּעֵקְבוֹת
תַּעְתּוּעֵי הַקִּיכְלִי? אֶל עוֹלָמְנוּ הָרֵאשׁוֹן.
וְהֵם הָיוּ שָׁם, רְאוּיִים, לֹא-נְרָאִים,
נְעִים 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