

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

יגאל שוורץ

א.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 שם, עמ' 235.

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

1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

א.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ד.

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

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

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

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

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

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב