

שרה, שרה: על סיפוריה של ידיות

מיכל בן-נפתלי

אך כבא תור הסתו, בימי סגריר ועב; / עמוס שומם היקום, רפֶש
הולך ורב, / דלף טרד על־גג, עֵש בקרב לִכְב – / בי, עֲזִבֵנִי לְנַפְשִׁי,
אֲחֹת חֲנוּנָה! // בְּשִׁמּוֹן הַזֶּה אֲחַפֵּץ בְּדַד הָיִיתִי; / וּבַהֲתַעֲטֵף הַלֵּב
וּבַהֲיִיתוֹ לְמָסוֹס / אֶל־תִּרְאֵנִי עֵין זָרָה, זָרָה לֹא תִבִּין אֶת־זֹאת – /
וְעֲרִירִית אֲחַרִּישָׁה בְּיָגוֹנִי.

ח"נ ביאליק [בהטיה מגדרית]¹

א.

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

1 חיים נחמן ביאליק, "ביום קִיץ, יום חם", כל כתבי ח.נ. ביאליק, תל אביב: דביר, 1970, עמ' 70.

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

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

2 שמואל ב יט, א.

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

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

5 שם, עמ' 7.

6 שם, עמ' 267.

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

1.

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

7 שם, עמ' 297.

8 שם, עמ' 298.

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

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

א.

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

10 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 220.

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

12 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 267.

13 שם, עמ' 274-275.

14 שם, עמ' 69.

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

15 שם, עמ' 124.

16 שם, עמ' 166.

17 שם, עמ' 46.

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

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

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

18 שם, עמ' 64.

19 שם, שם.

20 שם, עמ' 81.

21 שם, עמ' 123.

22 שם, עמ' 42.

23 שם, עמ' 120.

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

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

25 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 280.

26 שם, עמ' 113.

27 שם, עמ' 127.

28 שם, עמ' 46.

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

29 שם, עמ' 176.

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

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

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

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

הומוסקסואליות נשית, ואינה מסוגלת לחרוג ממנה או למצוא לה פיצוי או להיפטר ממנה באמצעות רצח אם והיעשות ליחידה, קהילה מלנכולית בלשון ספרה המאוחר יותר שמש שחזרה³⁴ – מטלון יוצרת באופן שהוא שכיח פחות בכתיבה שלה רגישות מלנכולית סוחפת באותם רגעים שבהם החברות כמו חורגות מרקען המובחן, שבהם הפער המעמדי ביניהן נמחק, שבהם עופרה נעשית שרה; רגעים שבהם זיקה הצומחת מחוץ ליחסי השארות, זו הכרוכה במשפחה המומצאת, היא החיים עצמם. התחלפות המבט החברי בהצצה ובראיית יתר, המלווה אצל עופרה עוד בהתרחשותה בשאלה על גבולות המבט של שרה ושלה, מופיעה בשתי אפיזודות ילדות שנעקפות בזמן אמיתי ושגם החזרה אליהן לימים מאופקת ונשמטת באבה: כך כשעופרה צופה יום אחד, בשעה שהן לנות בביתה של שרה, בערוותה של נאוה, אמה של שרה; כך בסצנה המתרחשת עם הנער מרדכי בפרדס, בדרך הביתה מבית הספר, שהיא אולי אחד הרגעים הקשים ביותר ברומן. מרדכי מזמין את עופרה להתחבא אתו בפרדס. שרה מאשרת את לכתה ומלווה את חברתה בעיניה: "הסתובבתי לרגע. הן עוד היו שם, עם דוק משונה של ויתור, צער הידיעה"³⁵. מה שכנראה מוליך את שרה הנערה המציצה אינו זדון ("היא היתה, פשוט, האדם הטוב ביותר שהכרתי", כותבת עופרה)³⁶ אלא אותה תביעה לטוטליות ולשותפות מימטית בחייה – תביעה שהיא תשוב ותבטא – ללכת בעקבות בחירותיה הפוליטיות, לגדל אתה את בנה, תביעה לטוטליות המבקשת למחוק את עופרה כדי שתהיה לשרה, וכדי שהיא עצמה, שרה, תהיה. עופרה מתארת באיפוק את האונס ואת נוכחותה הדוממת של שרה מנגד: "כשהקאתי בבית השימוש היא נשענה על הדלת, הסתכלה"³⁷. ובשיחה חפוזה על מה

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

עמ' 28.

35 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 128.

36 שם, עמ' 66.

37 שם, עמ' 128.

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

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

39 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 77.

40 שם, עמ' 114.

41 שם, עמ' 115.

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

ד.

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

42 שם, עמ' 235.

43 שם, עמ' 64.

44 שם, עמ' 144-145.

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

עמ' 141.

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

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

46 שם, עמ' 78.

47 שם, עמ' 67.

48 שם, עמ' 239.

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

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

וניטשה המשיך באותה תורת מידות מהוססת:

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

49 שם, עמ' 108-109.

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

51 ניטשה, הערה 30 לעיל, עמ' 55.

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

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

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

54 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 147.

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

ה.

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

55 שם, עמ' 276.

56 שם, עמ' 197.

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

1.

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

57 שם, עמ' 131.

58 שם, עמ' 94.

59 שם, עמ' 164.

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

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

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

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

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

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

61 שם, שם.

62 שם, שם.

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

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

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

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

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

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

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

ח.

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

בסצנה מוקדמת של החברות שרה מעניקה לעופרה שרשרת. אינס,

67 שוורץ, הערה 65 לעיל.

68 מטלון, הערה 4 לעיל, עמ' 75.

69 שם, עמ' 232.

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

אוניברסיטת תל אביב