

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

## דנה אמיר ורונית מטלון

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

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

---

1 יום העיון התקיים בתאריך 15.3.2016.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

אוניברסיטת חיפה