

על שפת השאול – אפשרויותיה המחיות והממיתות של הכתיבה

קריאה בספר "אנשי פינות" מאת אסתי ג.חיים¹

ליאור גרנות

"משורר הוא מי שכותב שירים/ ומי שאינו כותב שירים// משורר הוא מי שמתיר עצמו מכבלים/ ומי שכובל בהם את עצמו// משורר הוא מי שמאמין/ ומי שלהאמין אינו יכול// משורר הוא מי ששיקר/ ומי ששיקרו לו// מי שנפל/ ומי שקם// משורר הוא מי שמסתלק/ ומי שלהסתלק אינו יכול".

("מיהו משורר" מאת תדיאוש רוז'ביץ'. תרגם מפולנית: רפי וייכרט. מתוך הספר: אחרי מהפכות רבות – מבחר מן השירה הפולנית שאחרי 1945, הוצאת כרמל, 2000).

*

הרומן "אנשי פינות" מאת אסתי ג.חיים כתוב מפיה של דבורי שטרן, בת לניצולי שואה מהונגריה, שכותבת כבוגרת את סיפורה של משפחה ומחיה בכתיבתה את בני משפחתה המתים, "אנשי הפינות". "הייתי רוצה שמישהו יקרא וידע את החיים שהיו כאן. לא אלה הגדולים, החשובים, הנלמדים בין כה וכה, אלא את חיי הפינה המבוזים של מי ששורדים את הימים ללא מותרות וללא תהילה", היא כותבת (ג.חיים, א. 2013, עמ' 10). דבורי אינה משלה את עצמה כי בכוחה של הכתיבה לשנות את חייהם של מי שעליהם היא כותבת, אבל מקווה שבזכות הכתיבה ינתן להם – ואולי גם לה – המבט הרואה שכה חסר להם בחייהם: "הכתיבה הרי לא תשנה את החיים הללו, ובזכות הכתיבה לא נהיה פחות עניים או יותר בריאים וחזקים, אבל אם מישהו יקרא ויחוש שהכיר את האנשים הזרים, אלה שאף פעם לא הישיר אליהם עיניים, ולו לרגע, אולי יוארו אנשי האפור בזרקור זמני ויהיו לזמן קצר "גיבורים" (שם, שם). הסיפור נע בין שני זמנים: זמן ההווה, שבו יושבת דבורי הבוגרת בבית ילדותה וכותבת את סיפור משפחתה במכונת כתיבה ישנה שקיבלה במתנה מדודתה; וזמן העבר, שהוא למעשה הסיפור אותו כותבת דבורי: סיפור ילדותה בבית הוריה ניצולי השואה.

מהו תפקידה של הכתיבה בחייה של דבורי? על אלו צרכים היא עונה עבורה? מה היא מסמלת? באיזו ארץ שוכנת כתיבתה – האם היא שייכת לארץ החיים? האם למוות? או שמא היא ניצבת על קו הגבול שבין החיים והמוות, על שפת השאול, נעה הלך ושוב בין הארצות, לא יכולה לעצור בעדה מלהסב מבטה לאחור? בשאלות אלו יגעו הדברים שלהלן, מתוך ניסיון להבין את תפקידה ומשמעותה של הכתיבה בחייה של דבורי, כבת לניצולי שואה המתמודדת עם הטראומה של הוריה, ומתוך בקשה להתחקות אחר המהלך הנפשי שמייצרת הכתיבה בעבורה.

ראשיתו של המהלך שאותו אבקש להציג – ויובא בחלק הראשון "מלים אמיתיות לילדה שקופה" – הוא בחשיבותן של המלים עבור דבורי הילדה, בממשות ובמשמעות שהן מעניקות לקיומה ובהצלחה שהן מהוות עבורה משום כך; המשכו בחלק השני – "ההצלחה: מלים מחבקות. נוכחות מחבקות" – שבו אבקש להראות

¹ מאמר זה נכתב כעבודה סמינריונית לקורס של ד"ר לירן רזינסקי "הסובייקט החושב את עצמו" במסגרת לימודי דוקטורט בתכנית לפסיכואנליזה ופרשנות באוניברסיטת בר אילן.

כיצד כוחן של המלים מתגלם באופן ממשי בדמותה של דודתה של דבורי, אסתר-נייני, שנוכחותה בחייה של דבורי מעצימה את תפקיד הכתיבה כהצלה עבורה ותורמת למקום הרחב שהולכת ותופסת הכתיבה בחייה; סיומו של המהלך – בחלק השלישי: *לגור במכונת הכתיבה* – יבקש להציג את האופן שבו הפכה הכתיבה עבור דבורי ממצילה למסוכנת, ואת האופן שבו בחרה דבורי להתמודד עם סכנה זו. לבסוף, אסכם את התהליך שעוברת דבורי בתנועתה בין המתנה הטמונה במלים ובין הסכנה שבהן. באמצעות הדיון בדמותה של דבורי, הדיון בתפקיד הכתיבה עבורה ובאמצעות הקריאה הצמודה ברומן "אנשי פינות" אבקש לגעת בשאלת הסכנה שבכתיבה עבור הכותב המתמודד עם כתיבת חומרים קשים מחייו; בתנועת הכתיבה בין היותה מאפשרת חרות ובין סכנות הכבילה הטמונות בה; ובתהליך הנפשי העובר על כותב המתמסר לכתיבתו ואט אט שומט את אחיזתו מחייו. הדיון יעשה תוך התייחסות לכתיבתם של חורחה סמפרון, מוריס בלאנשו, לאקאן, ויניקוט, פיירה אולאנייה, פונטאליס ודורי לאוב.

א. מלים אמיתיות לילדה שקופה

דבורי בת ה-8 חיה בביתה בחיפה של שנות ה-60 עם אמה, אביה, סבה, סבתה ואחיה הצעיר. אמה של דבורי חולה במאניה דפרסיה, ישנה ומדוכאת מרבית הזמן – צועקת מתוך שנתה – או לחילופין לוקה בהתקפי מאניה ומתאשפזת לסירוגין, כשדבורי מצווה על ידי סבתה לקרוא לאמבולנס שיקח את אמה. כך כותבת עליה דבורי: "אמא ישנה רוב חייה. היפהפייה הנרדמת שלא התעוררה ממש אלא להתקפי זעם או שמחה, תלוי בעקומת נפשה באותו זמן." (שם, עמ' 15). אביה של דבורי לא נמצא בבית רוב שעות היום, קם לעבודתו מוקדם בבוקר וחוזר עם לילה – לאחר ש"מוסיף שעות נוספות על הנוספות" (שם, עמ' 54) – אז הוא כופה את קרבתו הגופנית על דבורי תוך דחיפת קוביית שוקולד לפיה. סבתה של דבורי, אמה של האם, היא זו האחראית על תפעולו של הבית: מבשלת ללא הרף, מנקה ושולטת בבני הבית ביד רמה. עיסוקה הוא סביב הבישול והמאכלים, שמהם היא מכינה כמויות נוספות ומקפיאה, וכן היא עסוקה בטיפול בבתה החולה. סבה של דבורי חי את זיכרונותיו מן המלחמות ומצוי בתוכם ולא מגיב למציאות שבתוך הבית. בני הבית ספונים בתוכו כבצוללת, ויוצאים ממנו רק עבור ההכרחי: אביה – לעבודה, סבתה – אל השוק, לקנות מצרכים. אל הבית לא באים מבקרים, מלבד שתי אחיותיה של הסבתא, הבאות לבקר אחת לשבוע. אחיה הצעיר של דבורי כמעט אינו מדבר ובורח ממציות הבית הקשה אל משחק עצמי בכדור בתוך הבית.

בתוך מציאות הפליטות הזאת – שבה עסוק כל אחד מבני הבית בניסונו לשרוד באמצעות האופן הייחודי שנפשו מצאה לעצמה – אין מי שנותן דעתו ונפשו על דבורי: על הקורות אותה במהלך היום, על עולמה הרגשי, או בסיסי מכך: על בטחונה הפיזי. דבורי מגדירה עצמה כ"ילדה שקופה, רואה ואינה נראית" (שם, עמ' 30); "הייתי ילדה שאיש לא השגיח בה. בגיל שנה וחצי דידיתי אל מחוץ למרחבי הבית, לפני אל מרחב השכונה. אחר כך הלכתי לאיבוד בערך פעם בשבוע. אמי, שהחלה להסתגר בקונכיית נפשה הפתלתלה, לא ראתה אותי, וסבתי השגיחה על אמי ולא עלי. איש לא חיפש אותי" (שם, עמ' 24). קיומה השקוף והערטילאי של דבורי מתבטא גם ברזונה – "יֹאֵוִי אִישִׁטְנֵם, אוֹיֵן שׁוֹבִיֵין, מִנְגָ'ר

גם לֹס בְּלוּלָה שְׁמִי! – אוי אלוהים! כל-כך רזה! עוד מעט לא ישאר ממנה שום דבר!", דברי דודותיה של דבורי כשבאו לביקור. דבורי מנסה להיעלם עוד יותר בזמן התקפות המאניה האלימות של אמה: "כמה שהשתדלתי לא הצלחתי להיעלם, לא להיות קיימת, והלב שלי רץ מהר ודילג על פעימות, ושוב נחנקה לי הנשימה בגרון" (שם, עמ' 36). היום עובר עליה בבית הספר מבלי שאיש מתעניין בשלומה ובחוויותיה מהיום, וגם היא מוותרת על שאילת שאלות על עולמם של בני משפחתה; כך למשל היא מצלצלת למקום עבודתו של אביה בעת התקף מאני של אמה ונאמר לה שאביה בחופשה; הוא שב לבית לאחר שהאם כבר אושפזה בכפייה: "אבא חזר כשהכול שקט. רציתי לשאול אותו לאן הלך ביום חופש שלקח לו, ולמה לא היה בעבודה, אבל ילדה שקופה, גם המלים שלה שקופות" (שם, עמ' 38).

דונלד ויניקוט דיבר על החשיבות הקריטית של מבט הרואה את הילד ועל תפקידה של האם כראי המשקף לתינוק את תחושותיו. כשהתינוק מסתכל בפני האם, טען ויניקוט, בדרך-כלל הוא רואה שם את עצמו, כלומר מראה פניה של האם משקף לתינוק את מה שהיא רואה בפניו וגם את מה שהיא מרגישה ביחס אליו, את האופן שבו היא רואה אותו, כלומר את דמותו כפי שהיא משתקפת בה ובתחושותיה (ויניקוט, 1971/2007, עמ' 129). ויניקוט מעלה את השאלה מה קורה כאשר פניה של האם משקפות את מצב רוחה שלה, וטוען שבמצב כזה התינוק ינסה לנבא ללא הרף את מצב רוחה של אמו ולהתאים את עצמו אליו. מצב זה, אומר ויניקוט, נושא עמו סכנה של תוהו-ובוהו. ויניקוט טוען שההתבוננות בפניה של האם מאוששת את עצם הקיום של התינוק: "כשאני מסתכל אני נראה, משמע אני קיים" (שם, עמ' 130). כשדבורי מסתכלת בפניה של אמה לא זו בלבד שאינה רואה בהם שיקוף שלה אלא היא רואה בהם את טירופה של אמה וקריסתה לעולם הזויתיה כאשר היא שרויה במאניה או לחילופין אטימות וסגירות כאשר היא תחת השפעת התרופות האנטי-פסיכוטיות וכאשר היא שרויה בדיכאון. לפיכך, ההתבוננות בפניה של האם לא רק שלא מאוששת לדבורי את עצם קיומה אלא אף מערערת עליו: "אני איננה, אני איננה. לא רואים אותי מפני שאינני קיימת. בזה היה כוחי. בהיעלמות. רואה ואינה נראית" (ג.חיים, 2013, עמ' 17). הדיבור בבית נע בתנועה דיאלוגית שבין צעקות לשתיקה: "כולם צעקו, אמא, אבא, סבא, סבתא, אחי. סבא צעק כי חשב שחזר לשדה הקרב ואחרי צעק כי אף אחד לא הקשיב לו והוא היה רעב. אבא צעק כי התעצבן על אמא ועל סבתא. סבתא צעקה כי התעצבנה על אמא ואבא. אמא צעקה כי שוב היתה חולה. נבללנו אלה באלה. הצעקות הפכו למנגינה צורמת שהמלים נבלעו בתוכה. רק אני שתקתי בפניה. הצעקות שלי נחנקו בבית החזה. עצמתי עיניים בכוח והנחתי את כפות הידיים על האוזניים..." (שם, עמ' 35); ולאחר שנלקחה האם לאשפוז הפך הבית דומם: "נהיה הבית נטול קולות, כמו הושתק בכפתור הרדיו הישן. כולם הלכו על קצות האצבעות ודיברו בלחש כאילו היא עדיין בבית, ישנה בחדר השני. הזמן המתין לזמן-אמא. אחי שתק, וגם כאשר רץ בבית בכפות ידיים שלופות, וקרא "הנדסאפ", נאלם פתאום, כאילו נזכר – עכשיו לא זמן למשחקים והשתוללויות. הוא משך בכנף שמלתה של סבתא, התעקש לשאול אותה משהו, והיא, קצרת רוח, הניחה את אצבעה על פיה – שקט עכשיו! אחי מצא מפלט אצל סבא שחדל אף הוא ממלוליו. הם ישבו זה לצד זה במרפסת, ובהו החוצה (...). אפילו אבא לא צעק ולא קילל. ואני, שלא פעם רציתי שתיעלם, חיקיתי. לא רציתי שתיעלם בגללי." (שם, עמ' 47).

את החלל הריק שבין הצעקות לשתיקה ממלאת דבורי בסיפורים, שבהם היא מוצאת מפלט: "כדי להירגע סיפרתי לעצמי סיפורים, העתקתי את עצמי לחיים אחרים, בעודי מקופלת במחבוא שבתוכי" (שם, עמ' 18). סיפוריה של דבורי הם "סיפורי מלכים וסיפורי עניים שפתאום מצאו אוצר וסיפורי ילדים שהצליחו לברוח מהנאצים ולהציל את כולם" (שם, עמ' 35). הפנטזיות של דבורי הן על כך שתהיה מלכה שכוחה "יהיה במלים"; "אני אגיד מילה, והיא תגשם. "אם על המלך טוב, תינתן לי נפשי בשאלתי ועמי בבקשתי..." וכולם יינצלו. או סתם מילים: "יפה" – ואהיה יפה. "חזקה" – ואהיה הכי חזקה בעולם, "שמחה" – ואהיה שמחה. ואולי אפילו לא אצטרך להגיד. רק לחשוב, וזה יתממש". (שם, עמ' 35).

הפסיכואנליטיקאית פיירה אולאנייה גורסת כי האם היא "נושאת המילה של הילד". כלומר, היא זו המביאה את המילה, השפה והשיח לאוזנו באמצעות פעולת הפירוש המתמדת שלה את חוויותיו (טרואזייה, ה. 1998 / 2002, עמ' 14-15). טרם לידתו התינוק הוא "הצל המדובר" של האם או של השיח שלה; היא "מדברת אותו". עם לידתו הופך התינוק מצל מדובר לצל מדבר, על ידי כך שהאם מדברת אותו, או בשבילו, אך הוא עדיין בחזקת צל שלה. האם היא "נושאת המילה" גם במובן של בא-כוח, נציגה של סדר חיצוני, שהשיח שלה מגדיר ל'infans את החוקים ואת הדרישות (שם, עמ' 92).

דבורי היא צל, אבל לא מדובר ולא מדבר. רגשותיה אינם זוכים לתמלול או להד. דיבורה של האם הוא דיבור פסיכוטי, טרוף, מבולבל ודלזיוני ו"דיבור צעוק" המתערבב עם צעקותיהם של בני הבית האחרים, עד כי לא ניתן ליצור מובחנות בין המלים. מילותיה של האם אינן מייצגות סדר חיצוני כלשהו, חוקים ודרישות כי אם כאוטיות נפשית, חרדה ופירוק. התפקיד האמהי של "נושאת המילה" נותר בלתי מאויש, וכך לוקחת על עצמה דבורי את תפקיד ההורה של עצמה ושל בובתה המהווה ייצוג של החלק הילדי שבה (כך למשל, היא מכסה לבובה את העיניים כאשר סניטרים באים ולוקחים את אמה לאשפוז כפוי); והופכת ל"נושאת המילה" של עצמה: היא מייצרת לעצמה את המלים שלה, מלים שתפקידן להוות מקלט ולגבש סדר בתוך נפשה הגדלה בבית כאוטי הנע בין צעקה לשתיקה.

בזמן שאמה בבית החולים כותבת דבורי במחברתה: "אני שמחה!!! אני שמחה!!! אני שמחה!!! אני שמחה!!! אני שמחה!!!" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 47). היא חוזרת ארבע פעמים על המלים "אני שמחה" כאילו בכוחן להשליט שמחה במציאות ולסדר ולתקן את המציאות כפי שהיא רוצה ש"יתקנו את אמא".

דבורי מצביעה על כוחן של המלים בכינון המציאות באמצעות משאלתה ליצור מציאות בעולם באמצעות מילותיה (לומר את המילה "חזקה" ולהיות חזקה; לומר את המילה "שמחה" ולהיות שמחה).

לאקאן מדבר על השפה כזו היוצרת את הסובייקט (אפרתי, ד. וישראלי, י. 2007 עמ' 26) ומבנה את קיומו. אלא שבשפה לעולם ישנו ממד חסר, אותו ממד האובד במפגש המישור הממשי עם המישור הסימבולי שבו מצויה השפה. ברגע שהחוויה הממשית מקבלת הגדרה ומוכנסת לתוך סד של מלים, משוה ממנה נשטט, אותה שארית ממשות שלעולם תיוותר מחוץ לשפה.

אלא שעבור דבורי – החווה את עצמה כבלתי ממשית, כשקופה – המלים הן הדבר הממשי ביותר שבנמצא: "תמיד היו למילים צבע, טעם וריח. הן היו אמיתיות מפני שהרגשתי אותן בחושים. סבתא אמרה לי פעם שכל מה שהוא חמוץ, מתוק, מלוח או מר ויש לו צבע ומרקם – קיים" (ג.חיים, 2013, עמ' 17).

כשסבתה של דבורי אינה משגיחה דבורי משליכה את האוכל שלה מהחלון לחתולים ומסרבת לאכול, אבל למלים עבודה יש טעם; כך למשל למילה "כנרת" יש "טעם כחול" ו"אפשר לפרוט עליה כמו מיתר" (שם, עמ' 28); המילה "שקר" היא "מרה כמו רעל" (שם, עמ' 75); למילה "ספר" יש "ריח צהבהב" (שם, עמ' 110). המילה "ריקוד" היא "מילה אדומה עם ריח שושנים וקינמון של עוגות. מילה מתגלגלת" (שם, עמ' 178); דבורי ממיינת את המלים: "הכי ריחניות, הכי צבעוניות, הכי שבורות, הכי שלמות, הכי חמות או הכי קרות, רכות, קשות, מחורצות, חמצמצות ויש עוד" (שם, עמ' 110). מיון המלים עונה על הצורך ביצירת סדר בתוך הכאוס, הצורך בהבניה של סדר, המקנה תחושה של ביטחון בעולם. המלים עבור דבורי הילדה אינן תחליף לממשות אלא הן הממשות עצמה: "המלים הן אוכל" (שם, עמ' 204).

הפסיכואנליטיקאי דורי לאוב כותב בספרו "עדות" על ניצולת שואה שאמרה בעדותה: "אמרתי לעצמי, 'אני רוצה לחיות ביום שאחרי היטלר, יום אחד אחרי שהמלחמה תיגמר, כדי שאוכל לספר את הסיפור'". לאוב כותב כי "גם ההיפך הגמור תקף במידה שווה. הניצולים הרגישו לא רק שעליהם לשרוד כדי לספר את סיפורם, אלא גם שעליהם לספר את סיפורם כדי לשרוד" (לאוב, 2008, עמ' 84).

דבורי היא בת של פליטים ניצולי שואה והיא עצמה פליטה: רואה ואינה נראית, נעלמת (קונקרטי ומטאפורית), בורחת לעולם הסיפורים. דבורי מספרת וכותבת כדי לשרוד את מציאות חייה הכאוטית המוכתבת על ידי עולמה הפסיכויטי של אמה הלכודה בחרדותיה ובאימת זיכרונותיה; היא כותבת כדי לשרוד וכדי ולתקף לעצמה את קיומה. המלים – שדבורי חשה בממשותן ורוקמת מהן סיפורים – מהוות עדות לקיומה.

בראשית הספר מובאת הגדרה מילונית למילה "פליטה": "בורח, פָּרִיחַ, גָּאוֹל, מְגוּרֵשׁ, מְהַגֵּר, מוּצֵל, מְלוּט, מְפוּנָה, מְשׁוּטָט, מְתַרְחֵק, נוֹדֵד, נוֹד, נַחֲלֵץ, נְטוּשׁ, נִידָה, נִיצוּל, נִיצֵל, נְמַלֵּט, נֶס, נַע-וְנָד, עוֹרֵק, עֲרִיק, פְּלוּט, רֵץ מ-, שְׂרִיד [ברִיחָה] – מְשׁוּעָבֵד, נֶלְכַד, נֶתְפַס" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 8).

אחד הדברים הבולטים ביותר בהגדרות הללו הוא לשון הסביל שברובן; הפליטה הוא נטוש, מגורש, מלוט ומפונה. את אחיזתה של דבורי במלים – עד כי הן הופכות לממשות – ניתן אפוא לראות כניסיון לעבור ממצב של סביל לפעיל: ניסיון להשיג תחושה של סדר באמצעות מיון וסידור המלים, ניסיון לשלוט במכמני השפה ובאמצעות אלו – לחוש תחושה של שליטה בעולמה ושייכות לעולם.

את רצונה לחוש שייכות באמצעות המלים והסיפורים שבכוחן לטוות – גם אם אינן מעידות על אמת – ניתן לראות בסיפור מכמיר הלב שבדתה דבורי מליכה סביב דוד מומצא, שלא היה ולא נברא, שהיה לכאורה על הצוללת דקר. כשהילדים בכיתתה של דבורי מדברים על הצוללת שנעלמה, מספר אחד הילדים שדודו נמצא על הצוללת, ומיד הופך הילד ל"מלך הכיתה". דבורי, שרוצה לזכות גם היא באהבה שזוכה לה הילד, ממציאא שגם דודה נמצא על הצוללת וטווה פרטי ביוגרפיה בדויים עבורו וסיפורים על "חוויותיה המשותפות" עם הדוד. כשמתפרסמות תמונות אנשי הצוללת, וילדי הכיתה והמורה מגלים את השקר של דבורי, אף ילד לא רוצה לשבת לידה וכולם מכנים אותה "שקרנית". "איך אפשר בכלל לדעת מה בדוי ומה אמת?", תשאל לימים דבורי המבוגרת, הכותבת את סיפור משפחתה, "ויותר מכך, האם חשוב לדעת?" (שם, עמ' 86); האמת חשובה פחות מהצורך שאותו משרתות המלים ומן הקסם שביכולתן לברוא.

אם כך, תפקידן של המלים בעולמה של דבורי הילדה הוא למלא את הקסר הרגשי שבעולמה, לייצר לעצמה עולם חלופי למציאות חייה, ליצור תחושה של סדר ושליטה בשפה ובאמצעות כך – בעולמה; לחוש ממשית וקיימת באמצעות הרגשה חושית של המלים, ובאמצעות כך ליצור נתיב של שייכות אל העולם.

פונטאליס מדבר על הפער שבין הדבר לבין המילה המציינת אותו, ואומר כי אנו מנסים "להפוך את הפער הזה, בתורו, לְדָבָר", כאשר התכלית היא "להעניק ממשות, מוצקות, לאיזה לפני-כן מוחלט". (פונטאליס, בתוך: ז'אנן, 2003/1997, עמ' 126). אותו "לפני כן", אומר פונטאליס, "לא היה ולא נברא כלל" (שם, שם), "נוכל להתפשר על כך שלא הכרנו אדמת מולדת וששום זיכרון לא יוכל לסייע לנו לשוב אליה; שלא נגיע לארץ המובטחת וששום נאמנות איננה יכולה להביא אותנו אליה. ואולם, הביטחון בדבר ללא שם מלווה אותנו. ביטחון בדבר מה שיצהיר על עצמו בעצמו, כמות שהוא. גם אם הוא איננו לא מוצאנו ולא עתידנו, הוא נותר האופק התמידי שלנו". (שם, שם). אותו "לפני כן מוחלט" הוא אולי ה"ממשי" במושגיו של לאקאן; הממשי השלם טרם התכתו בסימבולי שגורע חלק ממנו; זהו "דבר" בראשיתי וראשוני הנחוה כ"אדמת מולדת" קדומה. באופן פרדוכסלי, אותו "לפני כן מוחלט", עבור דבורי הוא דווקא המלים הנוגעות בממשות. מלים אלו – המהוות את אדמת המולדת המובטחת, הראשונית – מיוצגות בנפשה של דבורי באמצעות "דבר", דבר המקבל שם: דמותה המסתורית של אחות סבתה הצעירה הנמצאת בהונגריה – אסתר נייני.² אסתר היא האחות הרביעית והצעירה במשפחת סבתה של דבורי, שתמונה מימי נעוריה היתה מונחת על השידה ליד מיטתה של הסבתא. אסתר נראתה בתמונה "דקה וגבעולית ושערה הבהיר הקיף את פניה כעננה מופזת. היה בחיוכה משהו מתריס, לא ממושע (...)" (ג.חיים, 2013, עמ' 60). כשדבורי מנסה לשאול את סבתה על אודות הדודה אסתר, סבתה מקמצת במלים ועונה קצרות ובאופן דיווחי, והתחושה היא שסוד אופף את דמותה של אסתר- נייני. כשסבתה של דבורי יוצאת מן הבית ואמה וסבה ישנים, נועלת דבורי את אחיה בחדר ומחטטת במגירת ארון כלי המטבח, שם "מגובבים זה על זה בצפיפות נחו המכתבים של אסתר-נייני" (שם, עמ' 63). דבורי קוראת את המכתבים הכתובים הונגרית – על אף שאינה קוראת היטב הונגרית – ומנסה לפענח מה הם החיים החבויים בתוכם. היא מפענחת שברי מלים: "אסור", "מפלגה", "שלטון", "נפלא", "מאוהבת", "אוניברסיטה", "קפה", "עוגת קרמשניט" (שם, שם). מלים אלו עבור דבורי הן "זרות ומסקרנות" (שם, שם), ודמותה של אסתר-נייני נרקמת במוחה כדמות של מלכה, קוסמת, גיבורת אגדה או רומן, "פניה מאירות כפני גיבורות הקולנוע" (שם, עמ' 64) והיא יושבת בבית קפה "לוגמת קפה ואוכלת קרמש בנחת" (שם, שם). דבורי מדמינת את אסתר-נייני כדמות מיטיבה ואוהבת שחסרה לה כל כך בחייה הממשיים; דמות שמחייכת אליה, מקריאה לה סיפור, מטיילת איתה "יד ביד ברחובות של עיר שאינה קיימת" (שם, שם) וקונה לה בובת ברבי. דמותה של אסתר-נייני מתקשרת במוחה של דבורי ליופי, מסתוריות, הנאות החיים ו"מקומות נהדרים" (שם, עמ' 65) כמו תיאטרון, אופרה, קולנוע ובתי קפה, שאינם מהווים חלק מחייה של הילדה דבורי.

² נייני – "זודה" בהונגרית.

דמותה המדומיינת של אסתר-נייני הופכת לנמענת כתיבתה של דבורי, שכותבת "לה" בעברית, מספרת לה במכתביה על הקורות אותה בבית הספר, על מחלתה של אמה ועל אביה הנעדר. אסתר הופכת לחברתה הדמיונית. "חיי העוני והשגרה זמניים", היא כותבת, "אסתר-נייני נצחית" (שם, שם). כך, מתחזק אצל דבורי הפיצול בין המציאות הקשה ובין חרות הפנטזיה והכתיבה, וכעת העולם הבדוי שבסיפוריה זוכה לייצוג כמו-ממשי ומתנקז לדמותה של אסתר-נייני. על דמות זו ניתן "להלביש" את פנטזיות חיי הפאר והמתרות, וכן דמות זו הופכת לנמענת. ה"לפני כן" החלום של דבורי מקבל ממשות בדמותה של אסתר מן התמונות והמכתבים ובכך בוראת לעצמה דבורי "ארץ מובטחת", שבה היא נאהבת על ידי דמות הדודה, זוכה לפינוקים ולתשומת לב, ואולי גם נושאת עיניים לחייה המסתוריים והנהנתנים של הדודה ושואפת לחיות כמותה. כך, הופכת דמותה המדומיינת של הדודה אסתר לאופק עבור דבורי, אופק לתקווה, לאפשרות לעצם קיומם של חיים אחרים, שאם קיומם אפשרי בעולם – ויש דודה שכביכול חיה אותו – אולי אופן קיום שכזה אפשרי גם עבורה.

ואז – כמו בסיפור אגדה – לילה אחד, מופיעה אסתר-נייני האמיתית בחייה של דבורי, כשהיא מתדפקת על דלת ביתם באישון לילה. דבורי היחידה ששומעת את הנקישות, והיא אחוזת חרדה מפני האלמוני הנוקש בדלת שאותו היא מדמה כנאצי. אט אט היא מקרבת כיסא אל הדלת ומציצה בעיניה. דבורי מבחינה בצללית של אשה, בעלת שיער בהיר, לבושה שמלה שחורה (שם, עמ' 88). היא מביטה היטב ונדהמת לגלות שזאת "האשה מהתמונה" (שם, שם). וכך נכנסת אסתר-נייני האמיתית – "לפני כן" שהופך ממשות לחייה של דבורי: "אסתר-נייני, אלומת אורו של פנס קטן שחתך את החשכה" (שם, עמ' 272).

ב. ההצלה: מלים מחבקות. נוכחות מחבקות.

" ותאמר אם-על-המלך טוב ואם-מצאתי חן לפניו, וכשר הדבר לפני המלך, וטובה אני, בעיניו--יכתב להשיב את-הספרים, מתשבת המן בן-המדתא האגגי, אשר כתב לאבד את-היהודים, אשר ככל-מדינות המלך. ופי איככה אוכל, וראיתי, ברעה, אשר-ימצא את-עמי; ואיככה אוכל וראיתי, באבדן מולדתי" (מגילת אסתר, פרק ח', פסוקים ה'-ו').

בכל פורים מתחפשת דבורי לאסתר המלכה, עם אותה שמלה ישנה שהיא לובשת שנה אחר שנה. לכשתגדל נושא עבודת התזה שלה – שאת כתיבתה לא תשלים – יהיה: "אסתר המלכה כפקעת של סתירות" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 10). "למה אסתר המלכה דווקא?", שואלת דבורי ומסבירה: "אסתר המלכה סקרנה אותי. גם מפני שהייתי אסתר כל פורים, כל ילדוטי. גם בגלל אסתר-נייני." (שם, שם). דמותה של המלכה אסתר מסמלת את הכוח וההצלה עבור דבורי הילדה: "חשבתי על היום שבו אהיה מלכה אמיתית ואשב על כס מלכות, כמו אסתר שלמדנו עליה בבית הספר שבבית הכנסת, ואף אחד לא יוכל לעשות לי רע מפני שיהיה לי המון כוח" (שם, עמ' 35). בלילות טורפים סיוטים את שנתה של דבורי, שבהם כדורים שורקים מעלה לראשה, "בכל כוחותי ניסיתי להיות כול-יכולה. להגיד בקול רם, נאצים – תיעלמו, והם באמת ייעלמו, אבל זה לא קרה, להפך, שמעתי את צעדיהם קרבים, את נשימתם על עורפי, והכול-יכולות המזויפת שלי התפוגגה, עוד רקע אתפס... הכי בטוח להישאר ערה. אז אפשר לחלום על מה שמתחשק לי" (שם, עמ' 86). ניסיונותיה של דבורי להילחם בחלומותיה הרעים ולשלוט

בהם – לא צולחים, אבל אחת לשנה היא מתחפשת למלכה אסתר שבכוחה להציל עם בזכות מילותיה אל המלך.

דבורי מבקשת להיות המצילה של משפחתה: "עוד נקישו. מי זה? תסתלק כבר, שיכור משוגע נאצי, לך מכאן. לא אעיר אף אחד. לא אקרא לעזרה. אגן על המשפחה שלי עד כלות. אני ובובוצי³ נגד כל תני הרייך השלישי ושיכוריו. בכל כוחי אשמור על אמא-אבא-סבא-סבתא-אח שלי. כי הם מה שיש לי" (שם, עמ' 86); אבל לא רק את הצלתה של משפחתה היא מבקשת אלא את ההצלה הפרטית שלה: "כתבתי במחברת סיפור על ילדה אחת מארץ רחוקה-רחוקה שעוברת לבית ספר זר וחדש. בדיוק כמוני. אבל, כשהיא כבר לבושה והילקוט על כתפה, מודיעה לה אמא שלה שלא. זאת היתה טעות. המורה שלה לא מוכנה שתעזוב את הכיתה שלה, הישנה, והיא באה אליהם הביתה כדי לשכנע את הוריה להשאיר אותה שם. היא מחבבת את הילדה ואומרת שלא תוותר. ההורים שלה מתגוננים ואומרים שגם אסתר המלכה היתה צריכה לעזוב את בית דודה ולעבור למקום חדש. ותראו מה יצא ממנה! המצילה של העם היהודי! אבל המורה מתעקשת שזה לא אותו דבר. לא צריך להציל כל הזמן את העם היהודי. מספיק להציל אותה, את הילדה." (שם, עמ' 181).

ואכן, אסתר- נייני שמופיעה פתאום בבית היא דמות של מצילה. באירופה היא היתה עסוקה בהצלת יהודים – בדרכים שנשארות סתומות וחתומות עבור דבורי – אך את משפחתה שלה לא הצליחה להציל; אך נראה שכעת היא באה להשלים את תפקיד ההצלה באמצעות הצלתה של דבורי. אסתר-נייני – שאכן מראָה ולבושה תואמים למלכת האגדה שכיכבה בדמיונותיה של דבורי – מביאה עמה משב רוח רענן לבית שיושביו כמו קפאו עם הזמן; "עד שהגיעה אסתר-נייני", מתארת דבורי, "חיינו על פי תהום. היתה לנו השגרה שלנו, הצפופה, הרועשת. בלילה מערבלת של צעקות ואירועים. היינו הסטריאוטיפ, על כל סממניו השואתיים, המהגריתיים, המשוגעתיים. (...) השגרה הזאת הלכה ונכרכה סביבנו עד חנק." (שם, עמ' 22). דבורי – שעד עתה לא הורשתה לשחק בחוץ – הולכת עם אסתר-נייני להדר ולכרמל, לקולנוע ולחוף הים. אסתר מכניסה אל הבית ספרים, פטיפון ותקליטים, את סיפוריה על מחזריה הרבים, את קול צחוקה ואת תקתוק מכונת הכתיבה. אסתר לוקחת את דבורי לא אל השוק – כפי שהורגלה מהפעמים בהן הצטרפה אל סבתה – כי אם אל חנות הספרים, "חנות ספרים גדולה שהיו בה גם ספרים בהונגרית, צרפתית וגרמנית, שפות שאסתר קראה בהן" (שם, עמ' 109). אסתר קונה את "אנה קארינינה" בצרפתית, בשבילה, ובעברית, בשביל דבורי. "גם אם לא תקראי את זה עכשיו, אלא בעוד חמש שנים", היא אומרת לה, "כדאי שיהיה לך. אפילו נוכחות של ספר בבית מעשירה את הנשמה" (שם, עמ' 110). אסתר בתגובה רוכנת אליה ובלחש אומרת ש"גם לה יש רומן עם מילים" (שם, עמ' 110), ומגלה שלפעמים היא כותבת סיפורים. הכתיבה פותחת ערוץ מרכזי לחיבור ביניהן. דבורי מבקשת לקרוא ספרים של אסתר, והיא "נענעה בראשה לשלילה. אלה לא סיפורים שמחים (...). אז מה, פני נהרו אליה. אני אוהבת סיפורים עצובים. הם לא בעברית. אני קוראת קצת הונגרית, קולי התאמץ לשכנע. סתם, אני כותבת לעצמי. גם אני כותבת לעצמי. אם אראה לך,

³ בובתה של דבורי.

תראי לי פעם? נראה. על מה את כותבת? על מה את? השיבה בשאלה. לא יודעת, משכתי כתף, כל מיני דברים. גם אני" (שם, שם).

לאחר הביקור בחנות הספרים ממשיכות אסתר-נייני ודבורי לחנות למכונות כתיבה, שם רוכשת אסתר שתי מכונות: אחת עבורה, ואחת עבור דבורי – אותה תיתן לה כאשר תהיה בת 12, לאחר שתתאמן מספיק בכתיבה.

כשתבגר דבורי ותכתוב את עבודת התזה שלה על אסתר המלכה היא לא תצליח לסיימה ותתקן אותה שוב ושוב, עד מותה של המנחה שלה שיתרחש לפני תום הכתיבה. "בלעדיה אבד לי הלהט" (שם, שם), תכתוב דבורי. דבורי היתה זקוקה למי שישמש לה כעד וכחד, וכשהמנחה נפטרה – דבורי לא מצליחה עוד לכתוב. את תפקיד העד והחד לכתיבתה מצליחה למלא עבורה אסתר-נייני. דבורי קוראת בפניה את סיפוריה, ואסתר-נייני מאזינה ומגיבה: "טוב, דבורי'קה! יש לך כישרון להמציא עולם. זה טוב!" (שם, עמ' 182); או שהיא שולחת אותה לפתח את הסיפור ולהרחיב חלקים מסוימים בתוכו.

דורי לאוב מגדיר "עד" כ"מי שחזה בגרעין האמת של אירוע" (לאוב, 2008, עמ' 87). לאוב מדבר על שלושה מישורים של עדות: היות עד לעצמך, היות עד לעדויות של אחרים והיות עד לתהליך העדות (שם, עמ' 84-83). היות עד לעצמך פירושו קיום פונקציה של עד בתוך הנפש המתקפת את חווית האני: התבוננות הסובייקט על עצמו באופן שזוכר הן את פרטי האירוע והן את המחשבות והרגשות שהתעוררו בעקבותיו לפרטי פרטים, לא כפיסות מידע שלוקטו והופנמו מדברים שסיפרו אחרים (שם, שם). היות נמען לסיפורי עדויות של אחרים פירושו תפקיד של משתתף פעיל בתהליך העלאתו באוב של אירוע לצורך חווייתו מחדש (שם, שם). קיים קשר בין מישור העדות הראשון ובין מישור העדות השני: האפשרות לכינונו של עד או מאזין בתוך הנפש נוצרת – טוען לאוב – במפגש עם עד חיצוני: עדות אינה מונולוג ואין לה קיום בבדידות; העדות הינה תהליך שבו המספר תובע מחדש את עמדתו כעד. בתהליך זה הוא שב ומכוון את ה"אתה" הפנימי שבתוכו, את האפשרות לפיתוח נמען פנימי בתוך הנפש. ניסוח הסיפור ומסירתו – העברתו לאחר קשוב שמחוץ לעצמו – מאפשרת למספר לקחת את הסיפור פנימה אל תוך עצמו ובכך להשיב את מעשה העדות לבעליו. רק כאשר הניצול יודע שהוא נשמע – הוא יעצור כדי לשמוע את עצמו, כדי להאזין לעצמו, ובמובן זה עדות היא תחינתו של הסיפור להישמע (שם, עמ' 91).

אסתר-נייני היא העדה של דבורי, משום שהיא "חווה בגרעין האמת של האירוע שלה", במילותיו של לאוב. אסתר אינה מכנה אותה "שקרנית" ולא מתייחסת לשאלת האמת או הבדיה שבסיפוריה של דבורי. היא חווה בגרעין האמת של המציאות הנפשית של דבורי ומתקפת אותה בעצם ההאזנה לה. מעצם היותה של אסתר-נייני הקוראת של דבורי, היא לוקחת חלק פעיל בעיבוד הרגשי של חוויותיה של דבורי. עצם האזנתה הפעילה של אסתר תורמת בכינון הנמען הפנימי בנפשה של דבורי, שהוא המאפשר את המשך קיומו של עולמה הפנימי העשיר ואת הצלתה מקריסה לתוך מצבים נפשיים קשים לאור המציאות הכאוטית שבה היא חיה המאוכלסת על-ידי דמויות המתמודדות עם פתולוגיות שונות כתוצאה מן הטראומה שחוו.

היותה של אסתר-נייני דמות מצילה מתאפשרת, אם כן, גם בזכות היותה עדה לעולמה הנפשי של דבורי וגם בזכות היותה אדם עם מרחב פוטנציאלי גדול ואדם כותב בפרט. דבורי לומדת שהכתיבה היא דרך אפשרית לתקשר את המקומות העמוקים ביותר עם זולת.

"כִּי אֵיכָכָה אוֹכַל, וְרֵאִיתִי, כְּרָעָה, אֲשֶׁר-יִמְצָא אֶת-עַמִּי; וְאֵיכָכָה אוֹכַל וְרֵאִיתִי, בְּאֶבְדֹן מוֹלְדָתִי", שואלת אסתר המלכה, ומצילה את עמה באמצעות מילותיה אל המלך. אסתר-נייני רואה את דבורי ואת אחיה באבדון הרגשי שבו הם שרויים, ומצילה אותם באמצעות מילותיה: באמצעות סיפוריה שהיא מספרת על חייה, בזכות תקתוק מכונת הכתיבה שלה, שיש בו תנועה וחיות, באמצעות הספרים שהיא מכניסה אל הבית, הפותחים עבור דבורי עולמות חדשים. אותן מלים שדבורי יכלה לחוש בממשות שלהן – בריחן, טעמן וצבעיהן – מקבלות עתה ממשות אחרת, מוחשית וחיה המתבטאת בדמותה של אסתר-נייני. דמותה התזזיתית, הססגונית והחיה של אסתר מייצגת את תנועת השפה ואת הדינמיות שבה; אישיותה הרב גונית מייצגת את אפשרויות המשחק הקיימות בשפה, את משלבי השפה השונים. השפה, על שלל קסמיה ואפשרויותיה, כמו מגולמת בדמותה של אסתר.

בעבודת התזה של דבורי היא מתייחסת גם לציטוט מן המגילה: "...ותכתוב אסתר..." וכותבת כי "אסתר היא האשה היחידה בתנ"ך שמיוחסת לה כתיבה. יש הטוענים שאסתר היא כותבת המגילה כולה. ואולי, הוספתי, בדתה את הסיפור כולו מדמיון הסופרת שלה, ועדיין היתה הדסה ספונה בחדרה בבית הדוד, מביטה לרחוב מבעד לחלון הצר ומבחינה שם בהמן או בדידיו שנשאו שלטים שקראו לגירוש יהודי פרס ומדי. היא ידעה ששוב עלול אספסוף משתולל לפרוץ את דלת הבית ולשחוט את יושביו, כפי שאולי קרה כאשר היתה ילדה קטנה מאד, והוחבאה תחת ערמה של כבסים נקיים. היא לא זכרה שום דבר, מלבד את דוד מרדכי שאסף אותה ולקח אותה מן הבית שבו היו מוטלות גופותיהם השסועות של הוריה. המחשבות מילאו לה את הראש. איך אפשר לעצור את הפחד? ואז, בלילה, קמה פתאום, וכתבה את מעשה ההצלה, מתחילתו ועד סופו. לזמן קצר, זמן הכתיבה, אכן ניצלו יהודי שושן, ואסתר אכן הצילה אותם, אבל יותר מכול, הצילה את עצמה" (שם, עמ' 85). כלומר, ההצלה מתאפשרת באמצעות הכתיבה והיא מתרחשת בגבולותיה המגנים של הכתיבה. באמצעות כתיבתה מצילה אסתר המלכה את עמה אך יותר מכך – את עצמה – כמו שכתבתה של דבורי מהווה עבורה מפלט והצלה, וכפי שאסתר-נייני – מלכתה של דבורי – מצילה את דבורי באמצעות מילותיה.

כאשר ילדים מציקים לאחיה של דבורי בבית הספר והוא ממאן ללכת לשם, אומר לו אביו להשיב מכות. אסתר היא היחידה שהולכת לבית הספר בעצמה, ניגשת לילדים המכים ומאימת עליהם. בזכות מילותיה מפסיקים הילדים להציק לאחיה של דבורי. מילותיה של אסתר – המייצגות את כוחן של מלים בכלל – הן מלים של הצלה, שיש בכוחן לשנות ולהשפיע על המציאות. אסתר היא זו שקונה לדבורי מכנסים, במקום החצאיות שהורגלה והוכרחה ללבוש. מעבר לנועזות שבמעשה זה, הוא תורם בהקניית תחושה של נוכחות לדבורי: "נותרתי לעמוד, זקופה. כבר לא כל כך שקופה. אחרי הכל, יש לי גוף, ואני מרגישה אותו." (ג.חיים, א. 2013, עמ' 241). אסתר – בעלת המילים – היא זו שרכשה עבור דבורי את המכנסים שהקנו לה תחושה של גוף, של קווי מתאר, של נוכחות. גם כאן ניתן, אם כן, לראות את כוחן של המילים עבור דבורי – המגולמות בדמותה של אסתר-נייני – ואת יכולתן לחולל ולשנות מציאות.

מעניין לציין, בהקשר לשם "אסתר" את בחירתה של הסופרת, אסתי ג.חיים, בשם זה לדמותה של הדודה המצילה והכותבת: שם זה הרי זהה לשמה של הסופרת עצמה. בראיון על הספר "אנשי פינות" התייחסה ג.חיים לשאלת האוטוביוגרפיה של הרומן: "המישור של הדמיון והמישור של המציאות נארגים זה לתוך זה כל הזמן", היא אומרת, "ובכלל, מהי בכלל המציאות שאדם שומר בזיכרונותיו? כאשר אני נזכרת בילדותי, אני נזכרת בילדות אחרת מזו המתוארת בספר, סבתי היתה אישה צחקנית ומלאה שמחת חיים. אבא שלי אחראי לא מעט על אהבתי לאמנות ולכתיבה. הוא לימד אותי על חיי ציירים קלאסיים מתוך ספרי אמנות מגיל מאוד צעיר. המשפחה ברומן בסיסית יותר מזו האמיתית, ועם זאת שזרתי לתוך הסיפור מצבים וזיכרונות, לצד המצאות ודמויות מן הדמיון. זהו תהליך הכתיבה בעיניי, השזירה הזאת. בכל מקרה, הזרימה התת־קרקעית, החסר, ההחמצה, הכאב, תמיד אמיתיים" (ג.חיים, א. בתוך: ספיר ויץ, כ. 2013). תהליך הכתיבה, אם כן, אורג בתוכו את המציאות והדמיון זו לצד זה ומאפשר מימוש של משאלות שאולי אינן מתקיימות במציאות. כך, יתכן שבחירתה של ג.חיים בשמה שלה לדמותה של אסתר-נייני משקף אולי את האפשרות שהיא מעניקה עבור עצמה: להיות המושיעה של עצמה מאותם החמצה, חסר וכאב שהם "תמיד אמיתיים" ולכתוב את סיפור הצלחה כפי שאסתר המלכה כתבה אולי את המגילה כולה.

גם בדמותה של אסתר-נייני עצמה מתאפשרת שזירה של מציאות ודמיון; שזירה של זהות בדויה: באחת הפעמים כשהולכים בני המשפחה אל הים, ניגש גבר אל אסתר ופונה אליה בשם "פרוליין בל". דבורי לא מצליחה לקבל מאסתר את המידע הקשור בשם ומדוע כינה אותה הגבר בשם זה. "לעולם לא אדע את סודותיה", אומרת דבורי בבגרותה לאחר מותה של אסתר-נייני. "האם היתה מרגלת וכך כונתה, "פרוליין בל"? ואם מרגלת, למען מי? הרוסים? האמריקנים? האנגלים? ואולי היתה מאהבתו של קצין נאצי בכיר, רק כהסוואה, ובעצם פרטיזנית, מורדת שניסתה להציל את מי שגורלו נחרץ? או זנונת שדאגה לעצמה, היתה בת שמונה-עשרה, יפה כל כך, ואימצה לעצמה זהות בדויה כדי לשרוד? או לא דבר מכל אלה?" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 272). דבורי לא יודעת מי מכל הדמויות המשוערות האלו היתה אסתר-נייני, ואולי דווקא משום כך היא יכולה להיות כל הדמויות הללו גם יחד. כמו בתחפושות פורים – חג שחוזר כחוט השני בספר – היא יכולה להחליף דמויות באופן נשנה, ולהיות כל הדמויות כולן, כמו שמתאפשר בכתיבה.

אבל, באופן פרדוקסלי, כדי להיות מסוגל להגיע לכתיבה – למצב המאפשר להיות שלל דמויות – על הכותב להשיל מעל עצמו את מסכותיו ולהאזין לקול אותנטי פנימי ועמוק. האזנה שכזו מתאפשרת בשקט, עת שוקטים הקולות מן החוץ, והנפש יכולה להיות קשובה לקולות הבאים מתוכה. כך, אסתר-נייני כותבת בלילה. "כאן קשה להתוב ביום", היא אומרת, "להן אני בלילה, על המהונה. תיק-קתן-תק. רוצה זה לא מפריע לישון, אבל ביום מפריע האור ואני להתוב מתוך פהד. בלילה פהד יותר גדול, נהון דבוריקה? את להתוב, דבוריקה. להתוב מתוך חפהד. בלילה, כמוני. ואז לא צריך לרוץ אלי. יש דפים, יש מילים, מה שמהבק הכי הזק!" (שם, עמ' 151). בלילה, כאשר מתפוגג המיסוך המתאפשר ביום, קשובה נפשה של אסתר להאזין לקולות הפחד הבאים מתוכה.

בלאנשו כתב כי "בלילה הכל נעלם. זהו הלילה הראשון. כאן מתקרב ההעדר, השתיקה, המנוחה, הלילה (...). אבל כאשר הכל נעלם בלילה, "הכל נעלם" מופיע. זהו הלילה האחר. הלילה הוא ההופעה של "הכל נעלם". הוא המורגש כאשר החלומות מחליפים את השינה, כאשר המתים עוברים למעבה הלילה, כאשר מעבה הלילה מופיע במי שנעלמו, הרוחות, צללי הבלהות והחלומות הם רמז ללילה הריק הזה (...). מה שמופיע בלילה הוא הלילה שמופיע, והזרות אינה צומחת אך ורק ממשוהו בלתי נראה המציג עצמו בחסות העלטה ובהזמנתה: הבלתי נראה הוא אפוא מה שאי אפשר לחדול לראותו, הבלתי פוסק שמראה את עצמו" (בלאנשו, 2011/1955, עמ' 96). ה"הכל נעלם" אולי הוא הסחות היום ומסכותיו, שעליהם להיעלם בכדי לאפשר ל"הכל נעלם" להופיע – לפחדים ולבלהות הטמונים בעמקי הנפש, לאותו דבר שרוחש במעמקים ואי אפשר לחדול לראותו ולחוש בו.

כמו אסתר-נייני, גם דבורי הילדה אינה מצליחה להירדם בלילות, וכשתגדל – תכתוב גם היא בלילות, בעוד היום והמציאות המתקיימת בו תהפוך לשולית, כפי שאראה בהמשך.

מה מייצג אפוא הלילה? – "בחפיפה הלכו לישון מוקדם", אומרת דבורי, "אחת בלילה היתה שעת התנים. ושעתי. איש מלבדי לא ידע איך נראה הזמן הזה" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 15). היא מתארת את בני ביתה הישנים: "אמא ישנה רוב חייה" (שם, שם), "סבא לא היה ער לעולם. עיניו הביטו לאחור, אל הזמן שהיה, אף שבהו לכאורה קדימה, אלינו" (שם, שם), "אחי נרדם ברגע שהניח ראש על הכרית, מותש מהטחת כדור הזעם השקט שלו בקיר" (שם, שם); ואת אי יכולתה לישון היא מתארת: "התעוררתי כל לילה מיללות התנים בוואדי. מכוסה עד צוואר הקשבתי למקהלת בכיים. לפעמים היו ממש מתחת לחלון. כמה מסוכן לצאת עכשיו החוצה, לחושך, ללילות התנים הרעבים. כמה מפחיד. שמעתי את אמא שלי צועקת מתוך שינה, אני מתה, אני מתה. מפחיד גם בפנים. המיטה הפכה מלכודת (...) הסטתי את השמיכה בידיים חופזות, אימצתי את בובוצ'י אל חיקי ונמלטתי אל המסדרון. ברגע האחרון נמלטתי מאימי מיטתי. פעם הערתי את סבתא, אבל היא הביטה בי בעיניים זרות, מוכות חלום בלהות משלה ומילמלה, מייני ויסו אולדןי, תחזרי לישון. מאז הנחתי לבני משפחתי הישנים לנום את תנומת סוטיהם." (שם, עמ' 16).

הלילה, אם כך, הוא זמן החרדות והסיוטים, הזמן שבו מעט ההגנות שישנן נושרות, ובני הבית שרויים כל אחד בסיוטיו הוא, כשדבורי הערה עדה לבלהותיהם. זהו הזמן בו בדידותה של דבורי נהיית גלויה ומזוקקת אף יותר: בני הבית נתונים לחרדות הראשוניות שלהם, צפים נטולי הגנה בים סוטיהם, בעוד איש מהם אינו נותן דעתו לפחדיה של הילדה ולהגנתה. זהו, אם כך הזמן בו הבדידות והפחד מתבטאים במו גולמיותם. וזהו גם זמן הסיפורים, שכדי להימלט מחרדותיה – בורחת דבורי אליהם, וזוכרת במיוחד בחג הפורים: "הכי טוב היה להיזכר בפורים. סיפורי פורים היו הסיפורים הכי נעימים" (שם, עמ' 18).

הלילה מציג את גרעין הפחד, הבדידות והסיוטים בגולמיותם, ולכן הבריחה היא אל חג התחפושות והמסכות, בו אפשר לנסות לכסות על הפחדים הללו ולהיות ליום אחד מישהי אחרת – המלכה אסתר למשל – שבכוחה להציל. הלילה הוא גם הזמן שבו באה אסתר-נייני לראשונה אל הבית. אסתר מייצגת את ההצלה והחיות, שהגיעו אל דבורי בזמן שבו האיום והמוות נוכחים יותר מכל: בלילה. אסתר-נייני הביאה עמה את זמן הכתיבה שגם הוא מתרחש בלילה. הכתיבה, אם כך, נולדת בלילה כמפלט מן הפחדים והבדידות, אך בה בעת היא גם מספקת מקום לנגיעה ולישה של אותם המקומות הראשוניים ביותר

הנחשפים בלילה, המקומות הנוגעים בחדרות המוות הראשוניות, במפגש עם ה"מתים העוברים למעבה הלילה" – המתים הממשיים וכן ייצוגי המוות: בני משפחה של דבורי שמתעמתים עם המתים שלהם, ובני המשפחה עצמם שחלקם (אמה של דבורי וסבה) הם כמעין חיים-מתים, והמוות שבהם מתעצם אף יותר בלילה, זמן הסיוטים.

חורחה סמפרון כותב על הכתיבה כמפגישה עם המוות, משום שמחזירה לחוויות מוות: "קיבלתי את ההחלטה לנטוש את הספר שניסיתי לשוב לכתוב. לשוב אין משמעו שלא הצלחתי לכתוב: משמעו שלא הצלחתי לעשות זאת אלא במחיר מופקע. במחיר הישרדותי שלי, מבחינה מסוימת, מאחר שהכתיבה החזירה אותי ללא הרף אל חיק צחיחותה של חוויה קטלנית. אזרתי כוחות חדשים. חשבתי שאוכל לחזור לחיים, לשכוח בשטף היומיום של החיים את השנים בבוכנוולד, לא להתייחס אליהן בשיחותי, בקשרי הידידות שלי, ועם זאת לממש את תוכנית הכתיבה שהיתה יקרה לי. הייתי יהיר דיי לחשוב שאוכל להתמודד עם הסכיזופרניה המתואמת הזאת. אך התברר שהכתיבה היא, מבחינה מסוימת, סירוב לחיים. (...) החלטתי לבכר את הדממה המאושת של החיים על לשונה הממיתה של הכתיבה. הבחירה נחרצת היתה, זאת היתה דרך הפעולה היחידה. בחרתי בשכחה (...) הייתי לאיש אחר, כדי להישאר אני עצמי." (סמפרון, ת. 1994/1997, עמ' 205).

הכתיבה היא, אם כך, גם מפלט מן המוות – מאפשרת לכתוב אותו, ללוש ולעבד אותו – אך גם יש בה כדי להמית, בגלל השיבה אל "צחיחותה של חוויה קטלנית" (שם, שם). סמפרון מדבר על פיצול בין הכתיבה לבין החיים: החיים הם מה שנחווה ביום, בשטף היומיום, שיחות עם אנשים וקשרי ידידות; ואילו הכתיבה שייכת ללילה, לחוויות המוות. הכתיבה והחיים אינם יכולים להתקיים בכפיפה אחת; בחירה בכתיבה היא סירוב לחיים. אותו פרדוקס שקיים בכתיבה הליילית – מצד אחד היא מפלט ומאידך היא האיום עצמו – מתבטא גם בשאלת האותנטיות או המיסוך הקשורים בכתיבה: מי שכותב הוא "הוא עצמו", כלומר האדם במפגשו עם גרעין האותנטיות שבו; ומאידך המפגש עם גרעין אותנטי זה וביטוי עולמים לעורר חרדה כה רבה עד כי מאיימים לאיין את אותו עצמי. לכן, באופן פרדוקסלי, הדרך היחידה להישאר "אני עצמי" היא להימנע מהכתיבה ולהימנע מן הביטוי האותנטי: להיות איש אחר.

דמותה של אסתר-נייני היא, כאמור, דמות המאופיינת בהתחפשות מתמדת, במסתוריות, כשסיפורה האמיתי לא נחשף גם לא לאחר מותה. התחפשות זו, לאותה "פרולייין בל" מסתורית היא ככל הנראה מה שהציל אותה בזמן המלחמה, ואיכות התחפשותית זו היא אולי גם מה שמציל את נפשה מלשקוע לתהומות השגעון או אפרוריות קיום דכאונית כמו שקרה לבני משפחתה. אסתר מביאה לדבורי את מתנת הכתיבה כהצלה מן הפחד; כשאת מפחדת בלילה את לא צריכה לרוץ אלי, היא אומרת לה, "יש דפים, יש מילים, מה שמהבק הכי הזק!" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 151). הצלתה של אסתר המלכה את היהודים התרחשה באמצעות השבת הספרים שבהם נכתב לאבד את היהודים ("יִכְתֹּב לְהָשִׁיב אֶת-הַסְּפָרִים, מִחֻשְׁבַּת הַמֶּן בֶּן-הַמְּדָתָא הָאֲגָגִי, אֲשֶׁר כָּתַב לְאֲבָד אֶת-הַיְהוּדִים"); ההצלה שמציעה אסתר-נייני לדבורי היא באמצעות מתן הספרים ומתן האפשרות לכתיבה במכונת הכתיבה "אוליבטי 32 Lettera" שהיא מעניקה לה ליום הולדתה ה-12. אולם האם הכתיבה היא רק הצלה עבור דבורי או שהיא גם טומנת בחובה איום? – כשאסתר-נייני אומרת לדבורי שהמלים הן שמחבקות הכי חזק, דבורי מתקוממת: "לא נכון! קראתי

ורקעתי ברגלי את הרקיעה הנושנה, הנואשת, מילים לבד לא יכולות לחבק כלום. צריך גוף שיחבק. אני צריכה אותך!" (שם, עמ' 151). עד בואה של אסתר-נייני ראתה גם דבורי את המלים כמחבקות; חשה את ממשותן. אולם נוכחותה הממשית, החיה והאהבת של אסתר-נייני חשפה בפני דבורי את הדבר שאותו אין ביכולתן של מלים להעניק ושאותו העניקה לה נוכחותה הפיזית של דודתה, מגעה וחיבוקה הממשיים. בשורות אלו כמו מצביעה דבורי על הסכנה שבשימוש במילים, בכתיבה, כתחליף למגע אנושי, כתחליף לממשות, למציאות ולחיים עצמם. דבורי – שעבורה המילים הן בעלות טעם, ריח וצבע ונוגעות בממשות עצמה – מצביעה כאן על המקום שבו המילים נכשלות, על אותו מקום פיזי, ראשוני, נטול מלים, שאליו אין המלים יכולות להגיע.

"השפה איננה אחיזה. היא איננה תופסת מאום ממהותו של המציאות, אפילו לא את הדגימה הזעירה ביותר", אומר פונטאליס (פונטאליס, בתוך: ז'אנו, עמ' 127, 2003/1997); אך למרות זאת היא איננה נלאית מלנסות לאחוז, משום שהיא "גם איננה ויתור; היא איננה מסכימה להודות: "זה איננו בשבילי". מעצם טבעה, היא הולכת לקראת מה שהיא איננה. מאחר שנולדה מן האובדן ואין לה כלום משלה, תיאבונה עצום! כדי לחיות היא יכולה, היא חייבת, "לבלוע" את הכל, עד הגוף ויותר ממנו: היא מפתה יותר מאבר מין, היא מרגשת יותר מדמעות, היא משכנעת יותר ממכת אגרוף, היא פוצעת, מרדימה, מהממת... (שם, שם). השפה חייבת לבלוע הכל, ולעתים היא עלולה לבלוע ולאין גם את הסובייקט הכותב אותה. במילותיה של דבורי "מלים לבד לא יכולות לחבק כלום" היא מצביעה על הקֶסֶר שבשפה שבמפגשה עם המציאות. השפה יכולה לומר את המילה "חיבוק", להביע דימויים לחיבוק, לבטא את המילה "חיבוק" בשפות רבות, אך איננה יכולה לחבק. כשאסתר-נייני מציעה לדבורי לרקוד עמה כותבת דבורי: "אני מתביישת לרקוד. רק על הנייר המילים שלי עושות שפגט, מסתובבות בפירואט" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 178) – האומניפוטנטיות של המלים בתוך השפה עצמה מדגישה לעתים את חוסר האונים שלהן במפגשן עם המציאות.

פונטאליס כתב כי השפה מתנוודדת "בין ניצחון מאני לבין מלנכוליה. אך המלנכוליה חושפת את טבעה, בעוד המאניה איננה חושפת אלא את מאמציה" (פונטאליס, בתוך: ז'אנו, עמ' 128, 2003/1997). הניצחון המאני שמתבטא באומניפוטנטיות של השפה מפתה ומושך אליו בחבלי קסם, על מנת להימלט מן המלנכוליה שבמציאות. כך מושכת הכתיבה את דבורי שבחרת בכתיבה כמפלט, כמקום שבו יכולות להתגשם כל האפשרויות כולן. אלא שככל שהיא נשאבת אל הכתיבה, המלנכוליה שבמציאות אינה שוכחת, אלא הדבר שנשכח הוא המציאות עצמה שהופכת תפלה ושולית: "כל מעשה שמחוץ לכתיבה מעורר בי תחושת אשמה, כאילו החיים מרוכזים שם, בדפי המשפחה המתה המסופרים מחדש, והחיים האמיתיים הפכו לגרסה דלה ועלובה מזו הנכתבת" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 219).

אסתר-נייני אמרה לדבורי בילדותה כי "אי אפשר לכתוב בלי להסתכן" (שם, עמ' 276). "מה הסכנה שבכתיבה", שואלת אותה דבורי, "הרי זה כיף". "את צריכה להרגיש כאילו עומדת מאחוריך חיית טרף, הסבירה אסתר-נייני, ומאימת על חיך" (שם, שם). ואולי הסכנה שבכתיבה היא ביכולתה לבלוע את החיים עצמם, עד כי החיים האמיתיים יהפכו לגרסה עלובה ודלה.

ג. לגור במכונת הכתיבה

הקסם שבנוכחותה של אסתר-נייני בבית משפחה של דבורי אינו אורך זמן רב. בשלב מסוים אמה של דבורי חושדת בה כי היא מנהלת רומן עם בעלה ודורשת כי תצא מן הבית. אסתר-נייני עוברת לגור בבית מלון, ואחר כך שוכרת לעצמה דירה קטנה. כשעוזבת אסתר, נדמה כי המוות שב אל תוך הבית. דבורי ואחיה מתאבלים על לכתה של אסתר: "הרגשתי את הבכי בגרון שלי", אומרת דבורי, "רציתי להתפרק לחתיכות כי אסתר-נייני כישפה את כולנו והלכה לה, אבל אני גדולה ואחראית. יש לי משפחה להשגיח עליה" (שם, עמ' 252). אך עם הזמן חוזרים החיים לשגרתם: "מקומה של אסתר-נייני בבית, התאחה כחתך שהגליד. סבתא המשיכה בבישוליה, אמא עזרה לה והטילה את התבלינים למרק (...), אבא שיקע את געגועיו בעבודה אינסופית ואני ואחי רבנו והשלמנו ושוב רבנו, הלכנו לבית הספר והכנו שיעורים או לא הכנו שיעורים, אבל לא דיברנו על אסתר-נייני אף מילה." (שם, עמ' 253).

דבורי תקפיד לבקר את אסתר בדירתה הקטנה, שבה אין תבשילים כבבית של דבורי, כי "אסתר-נייני ממש לא בישלה" (שם, עמ' 260), אבל יש עוגות מהקונדיטוריה ופטיפון ואת מכונת הכתיבה. כעת בולט ומודגש הפיצול: ארציות היום-יום – התבשילים הכבדים, מחויבות העבודה ושעורי הבית, אור היום; לעומת עוגות הקצפת, המוזיקה, הספרים, והתקתוק על מקשי מכונת הכתיבה בלילה; פיצול בין יום ולילה, בין מוות וחיים. הכתיבה והנהגות נדמים כ"חיים האמיתיים" בעוד שהחיים האמיתיים עצמם נחווים כבדיה: "חיי הבית שהקיפו אותי, אמא, אבא, אחי, סבא, סבתא, הטנטיות⁴ ואסתר-נייני, השכונה, הצרכנייה, בית הספר, השואה, המדינה, המלחמות, החדשות של אבא, הכול היה אמיתי וחותר בבשר. אבל בה בשעה האמנתי שאיננו אמיתי. שהכול רק מין תחפושת, כמו תחפושת אסתר המטולאת שלי. האמנתי שאי-שם, עמוק מתחת למרצפות הבית, בשדה שליד בית הכנסת, במערה, טמונים החיים האמיתיים, אלה שראוי לחיותם, אלה שראויים לנו. ובינתיים חיינו חיי בינתיים. חיים חלופיים." (שם, עמ' 171). חיי האמיתיים של דבורי הבוגרת הופכים אכן ל"חיים חלופיים" המחליפים את ה"חיים האמיתיים" שהם אלו שבכתיבה עצמה: היא עובדת כמורה מחליפה בבתי ספר מזדמנים, שגם אליהם היא מאחרת לרוב משום שכתבה כל הלילה, לא מצליחה לשלם את חשבונות החשמל והארנונה, כמעט ולא אוכלת ("המקרר שלי ריק" (שם, עמ' 226)), מכורה לערק ולסיגריות, כותבת בלילות וכמעט שאינה ישנה, חיה בבדידות מוחלטת בבית ילדותה ולא מקיימת חיים חברתיים כלשהם.

"חיי האלכוהול שלי מניעים אותי בערוץ בריחה לח", היא אומרת, "אבל איני יודעת מפני מי או לאן אני נמלטת. ואולי אני בורחת אל הסיפור הנכתב, לא ממנו. אולי צדק סבא כשאמר פעם שלברוח זו לא תמיד חולשה. הסכנה בהימלטות טמונה באפשרות להגיע למקום מסוכן פי כמה" (שם, עמ' 226). מהו אותו מקום "מסוכן פי כמה" עבור דבורי? המקום הזה הוא שפת השאל, הנקודה שבה הכתיבה – שהחלה כמפלט והצלה וכמהווה עדות לקיום עצמו – מחליפה את הקיום, גוזלת ומאיינת אותו.

⁴ שתי הדודות – אחיותיה של הסבתא. "טנטי", פירושו "דודה" בגרמנית.

"אני עייפה", אומרת דבורי, "עייפה משנים של מלחמות, עייפה מלהכיל את בני המשפחה המתים בתוכי, כמו היריון הפוך. לפעמים נדמה לי שאם אשחרר אותם, הם יישכחו, ואיני רוצה. אני כותבת כדי ללדת אותם ולקבור אותם, כדי שלא אהיה עייפה כל-כך, כדי שאוכל לחיות" (שם, עמ' 121). דבורי כותבת כדי "ללדת אותם" – כלומר כדי להעניק קיום לבני משפחתה המתים, אנשי הפינות, ולהנציח אותם, כדי שלא יישכחו, ובה בעת היא רוצה "לקבור אותם", לשחרר את הזיכרון ממנה והלאה, כדי שתוכל לחיות. אולם שחרור הזיכרון ושחרור זיכרון בני המשפחה המתים – שכמוהו שחרור המקום המת בתוכה – עלול להוביל לשכחה שלהם. לכן, אוהזת דבורי בזיכרון המתים וכותבת אותו שוב ושוב, כדי להשאיר את קיומם זכור וסמטי בתוכה. אלא שאותה סטטיות מתבטאת גם בתקיעות שבהם נתונים חייה.

סמפרון מדבר על השכחה כעל הצלה, כמה שמאפשר לחיות. החיים יתכנו רק במחיר של שכחה: "האושר שבכתיבה – התחלתי להכירו – לא מזה מעולם את האסון שבזיכרון. נהפוך הוא: הוא חידדו, העמיקו, חיזקו. הוא הפך אותו לבלתי נסבל. רק השכחה תוכל להצילני" (סמפרון, 1994/1997, עמ' 149). מחיר החיים הוא השכחה; "שכחה מכוונת, שיטתית, של חווית המחנה. כמו כן, שכחת הכתיבה. הוצאה מכלל חשבון גם כל כתיבה אחרת. זה עשוי היה להיות מגוחך, אולי אפילו מחפיר, לכתוב סתם כך על משהו תוך עקיפת החוויה הזאת. היה עלי לבחור בין הכתיבה לבין החיים, בחרתי בחיים. בחרתי בריפוי ממושך באמצעות אפאזיה, באמצעות אמניזיה מכוונת, כדי לשרוד" (שם, עמ' 178).

דבורי רוצה לחיות, אבל העיסוק בזיכרונותיה ובכתיבתם לא מאפשר לה חיים: "סימפוניה של אותיות מתעופפת תחת האצבעות הכואבות. ומן האותיות עולים בני משפחתי ולובשים צורה, נעים סביבי במחולם השבור, הצפוף, נבללים אלה באלה. העיניים נעצמות לרגע. לאן נעלמו חיי? נשאבו לאוליבטי 32 Lettera הישנה. אפילו את מיכה, ידידי היחיד, חדלתי לפגוש. לפני זמן-מה הציע (...) שנאחד כוחות, הרי שנינו לבדנו, בלי ילדים, בלי אהבה, מילא למות לבד, לחיות ככה, זאת בעיה... מיכה נעלם לאחר שסירבתי להצעתו בצחוק עצוב. אולי מצא שותף אחר. היה עלי להתקשר אליו, לחפש אותו, להסכים להצעה המגוחכת שלו וללטף את ראשו, אבל במקום זאת התמכרתי לאנשי בדיון מדומים, שבקרה הטוב חיו אי-פעם והלכו לעולמם זה מכבר, ובמקרה הרע, היו רק המצאה של הבדידות (...) החיים מצטמצמים לרגע הקשת האות, הפסיק, המקף, הנקודה, בעדם אני מתגנבת לעולם אחר (...) רעש המכוניות, קולות השכנים, התלמידים המתרוצצים, יושבי בתי הקפה ברחוב, האוטובוסים, האפשרויות הגלומות, הכול נראה לי שוליים. החיים האמיתיים הם הבדיון" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 67).

בלאנשו שואל "מה על הסופר לזכור?", והתשובה שהוא נותן על כך היא: "אותו עצמו, את מי שהוא כאשר אינו כותב, כאשר הוא חי את חיי היומיום, כאשר הוא חי ואמיתי, ולא גוסס ונטול אמת" (בלאנשו, 1955/2011, עמ' 16). כלומר, בלאנשו משרטט הבחנה ברורה בין החיים ובין המוות: היומיום שאיננו העיסוק בכתיבה שייך לחיים ולממשות, בעוד שהכתיבה מסומנת כגסיסה. אצל דבורי הים-יום הולך והופך ערטילאי יותר, כמו גם גופה המתקיים מאלכוהול וסיגריות; "אילו יכולתי לחיות ללא הגוף", היא כותבת, "הרי אינני הוא. הגוף אינו אלא ספח מטריד, מכונה מתקלקלת והולכת" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 170). הגוף הוא מכונה מתקלקלת, והמכונה שאינה מתקלקלת היא מכונת הכתיבה הישנה שקבלה במתנה מאסתר-נייני. "כף ידי מחליקה על חלקת הפלסטיק האפורה בצד המכונה. לו יכולתי, הייתי עוברת לגור

בתוכה." (שם, עמ' 173). מכונת הכתיבה היא זו שנשארת תקינה ועובדת לאורך השנים והיא זו שמהווה בית עבור דבורי; "שעות אני יושבת מול המכונה. שוכחת לאכול. שוכחת לשתות. מיילדת את המשפטים (...)" (שם, שם); "כמעט מפתה לזנוח את הכתיבה, ולחיות את הערב הזה. לחיות בכלל, אבל לא. הרי הירח יתקיים גם בלעדי (...). השקט נטול תקתוק המקשים מכביד על האוזניים. כאילו התקתוק הזה הוא סוג של חיים, והעדרו – סוג של מוות" (שם, עמ' 175). דווקא תקתוק מכונת הכתיבה שמשלט על חייה הממשיים של דבורי ומאיין אותם נחוה עבודה כתנועה, כחיים. מה שמאיים עליה איננו איון החיים אלא המציאות עצמה: "עלי להתעקש על הטשטוש, שלא תתפרץ לתוכי המציאות. גם כך היא אורבת לי בחשבונות החשמל-מים-ארנונה-ועד-בית, בכותרות העיתונים, בריצוד מסכי הטלוויזיה, בתלמידים הבוהים במורה המחליפה" (שם, עמ' 202). המציאות מתוארת כמשמיה, סטטית, כולאת וממיתה, בעוד שהכתיבה נחוות כתנועה; אלא שתנועה זו היא בעלת איכות כפייתית שמשלטת על דבורי וכמו משעבדת אותה לתוכה: "ומשפט חדש צף, משפט טוב, חבל להחמיץ, הרי כמה שאשנן אותו טרם שינה, יתפוגג עד הבוקר. אני קמה, רק לרגע, וחוזרת לשולחן הכתיבה, מדליקה שוב את מנורת השולחן (...). מסופקת מהמשפט שנלכד בנייר, שוב גוררת רגליים למיטה, אבל רעיון מוליד רעיון ומשפט יוצר משפט המשך. העייפות הורגת אותי. כבי כבר את המילים האלה שבוערות לך כל הזמן בידיים, לכי לישון!" (שם, עמ' 204-203). בכתיבה מוצאת דבורי איכות ארוטית מענגת שחסרה בחייה: "עוד משפט במחברת, ועוד אחד, ושמה קטנה נובעת בחזה, הולכת ומתרחבת, עד שנהיה לה צר שם והיא פולשת לבטן הרגישה והכואבת תמיד שלי, ולאגן, כן, כמו זיון, ממשיכה לגב, לראש ולכל הגוף. הנה, חיי הפפריקה המרים הפכו לפפריקה מתוקה, לחיי מלח ופלפל ואבקת מרק עוף. אני מרחחת את המילים, טועמת אותן – מילות גולש כתמתם וגבינה עם צימוקים ופֶלְצֵ'ינְטָה וענבי סוף הקיץ ומנדרינות חורף שמיצן ניתז בתוך הפה, מציף את החך. המילים הן אוכל (...)" (שם, שם).

מפני מה בורחת דבורי אל עולם הכתיבה עד כי הכתיבה הופכת עבודה תחליף לחיים? – דבורי הילדה ברחזה אל הכתיבה מפני המציאות הכאוטית שבביתה ומצאה בכתיבה נחמה, ובסיסי יותר מכך: עדות לקיומה. אך מהו הדבר שמשאיר את דבורי הבוגרת במחוזות הערטילאיים של הכתיבה? – "הירח יתקיים גם בלעדי", היא אומרת, אך את קיומם של בני משפחתה המתים רק היא יכולה להבטיח, באמצעות כתיבתה. "במותן של הנפשות הפועלות הסתיימו גם סיפוריהן. ידי מעלעלות, הופכות את הדפים לאחור ומקימות אותם לתחייה. הם בלבד נותרו לי אחרי כישלון ניסיונותי ליצור לי נפש חיה משלי" (שם, עמ' 51). כמו אסתר המלכה שכוח הצלחה היה באמצעות כתיבתה כך גם כוחה של דבורי: להקים לתחייה באמצעות הכתיבה. מניעי הכתיבה של דבורי את סיפור משפחתה הם פרדוכסליים: מחד, היא רוצה לכתוב על בני משפחתה כדי להחיותם, להנציח את קיומם, ובכך למעשה להוות עדות לקיומם – כשם שהיוותה אסתר-נייני את העדה שלה – ומאידך, היא רוצה לכתוב כדי שתוכל "לקבור אותם", כדי שתוכל לחיות. כתיבתה היא כמו הווה מתמשך שאיננו מסתיים, נמשך ללא הרף ומותיר אותה "תלויה בין המתים לחיים, בין העולמות, מבלי להחליט לאן אני שייכת" (שם, עמ' 273).

סמפרון כותב כי "הכתיבה השקיעה אותי מחדש במוות, הטביעה אותי בו. נחנקתי באוויר, שלא ניתן לנשימה, של טיוטותי, כל שורה שנכתבה דחקה את ראשי עמוק יותר למים (...). פרפרתי כדי לשרוד.

נכשלתי בניסיוני לומר את המוות כדי להשתיקו: אילו המשכתי, קרוב לוודאי שהמוות הוא שהיה גוזר עלי אָלם" (סמפרון, 1994/1997, עמ' 226). "כדי להשתיק את המוות – יש לומר אותו, לכתוב אותו. אולם הסכנה – סכנת חיית הטרף האורבת, שדיברה עליה אסתר-נייני – היא סכנת הטביעה במוות הזה, סכנת השתלטותו הכפייתית של דיבור המוות, שלא מפסיק להגיד את דברו.

"לכתוב פירושו להפוך את עצמך להד של מה שאינו יכול לחדול מדבר", אמר בלאנשו, "ומשום כך, כדי להפוך להד שלו עלי, איכשהו, להשתיקו" (בלאנשו, 1955/2011, עמ' 14). אם השתקתו של הדבר שאינו חדל לְדַבֵּר לא צולחת – הרי שהוא זה המשתיק את הסובייקט הכותב אותו, זה שהקנה לו את רשות הדיבור, וממית אותו: "לפעמים נדמה לי שאיני אפילו השתקפות, אלא המילה "השתקפות". מילה בריח לבן וטעם אניס סדוק", כותבת דבורי (ג.חיים, א., 2013, עמ' 245). כלומר, המלים ממציאות ומעניקות ממשות ועדות לקיום הפכו למאיינות ונוטלות קיום, עד כי כל מה שנותר מדבורי איננו השתקפות אלא משהו אפילו הרבה פחות ממשי מכך: המילה "השתקפות", שריחה לבן, וטעמה טעם הערק שדבורי ממלאה בו את גופה.

דבורי הילדה הולכת עם אסתר-נייני לסרט "אורפאו-נגרו". כעבור שנים היא שומעת ברדיו את השיר "אושר" שהיה בפס קול הסרט ותורגם לעברית ונזכרת בסרט: "נזכרתי בסרט על אורפאוס השחור, ובאסתר-נייני ובאמי ובכל המשפחה הקטנה שלנו ששרדה את הנאצים, ואת מחנות הפליטים ואוניות המעפילים והמעברות ואת העצבים החולים והמלודרמות היומיומיות, עד שהמחלה והמוות הכניעו אותה, וכאורידיקה היפה נשבתה בממלכת החושך ותני קרברוס" (שם, עמ' 117). אורפאוס הצליח להיכנס אל ממלכת השאול ולפגוש שם את אאורידיקה בזכות נגינתו, בזכות אומנותו; דבורי מצליחה להיכנס אל ממלכת השאול בזכות כתיבתה: הכתיבה היא המאפשרת לה את המגע הקרוב עם חוויות חייהם של בני משפחתה המתים ועם חייהם שסבבו סביב המוות וחרדות המוות. בזכות כתיבתה מנסה דבורי להציל את בני משפחתה ממוות נצחי ולהקנות להם חיים וקיום בסיפור שהיא מספרת, וכך היא גם מנסה להציל את עצמה. אלא שכמו אורפאוס, היא מתקשה לעזוב את ממלכת השאול ומפנה מבטה לאחור. אורפאוס הפנה את מבטו לאחור משום שלא חש בנוכחותה של אאורידיקה; גם דבורי אינה חשה בנוכחות ממשית ואוהבת של אאורידיקה שלה – היא אמה – ולכן הדרך היחידה להצלתה היא התבוננות ישירה בחייה, במחלתה, בחרדות המוות עמן התמודדה – וכתיבה עליהן. אאורידיקה היא גם חלק בנפשה של דבורי עצמה, המאיים לשקוע בכתיבת המוות ולהימוג אל תוך השאול; זהו אותו חלק שתוק שנחווה כשקוף ובלתי ממשי, אותו חלק שעל מנת לחוש בנוכחותו יש להפנות אליו מבט ישיר ופקוח ולכתוב אותו באומץ. הפניית מבטו של אורפאוס לאחור היא שהשאירה את אאורידיקה בשאול לנצח. בלאנשו כותב במאמר על מבטו של אורפאוס כי "במבט הזה הוא עצמו נעדר, הוא מת לא פחות ממנה: מת לא אותו מוות ארצי רגוע שהוא מנוחה, שתיקה וסוף, אלא אותו מוות אחר שהוא מוות ללא סוף, הוכחה של העדר הסוף" (בלאנשו, 1955/2011, עמ' 105). ואכן גם הפניית מבטה של דבורי לאחור – משאירה אותה על שפת השאול, "תלויה בין המתים לחיים, בין העולמות", במוות מתמשך, המתהווה שוב ושוב עם כתיבתה. דבורי שרויה על שפת השאול – כלומר בין החיים והמוות – אבל היא מצויה גם בשפת השאול מלשון שפה; כתיבתה הופכת לשפה של שאול, שפה של מוות, משום שהיא משתלטת על חייה ובכך ממיתה אותה. הפניית מבטו

של אורפאוס, אומר בלאנשו אוצרת בחובה את פרדוכס הבגידה: עצם הפניית המבט הורסת את יצירתו, ובכך הוא בוגד ביצירה. אך גם אי הפניית המבט היא בגידה: "אי נאמנות לכוּח חסר השיעור וחסר הזהירות של תנועתו" (שם, עמ' 104). דבורי חרדה שאם לא תפנה מבטה – תממש את בגידתה בכך שבני משפחתה ישכחו; אך הפניית המבט לאחור היא בגידה בעצמה, משום שמבטה איננו מותק מן השאול אלא הולך וטובע בתוכו, מטביע אותה בתוכו. "כתיבה מתחילה עם מבטו של אורפאוס", אומר בלאנשו, "המבט הזה הוא תנועת התשוקה המנפצת את גורלו של השיר ואת הדאגה לו" (שם, עמ' 109); כלומר בהפניית המבט לאחור יש מן הסקרנות ומן התשוקה שאינן יודעות גבול והן המניעות את ההתבוננות ואת החקירה. "אבל כדי לרדת אל הרגע הזה", ממשיך בלאנשו, "כבר נדרש אורפאוס לכוחה של האמנות. פירושו של דבר: אין כותבים אלא אם מגיעים לרגע הזה, שלעברו אפשר לפנות עם זאת רק במרחב שנפתח על ידי תנועת הכתיבה. כדי לכתוב כבר צריך לכתוב" (שם, עמ'). כלומר, כדי להיות מסוגלים לרדת אל השאול כבר נדרשת היכולת לכתוב; כדי להיות מסוגלת להציל את משפחתה ואת עצמה באמצעות הכתיבה – מוכרחה דבורי לכתוב. כתיבתה של דבורי משתלטת על לילותיה; "מבטו של אורפאוס משחרר את הלילה, מפר את הגבולות, פורץ את החוק שהכיל את המהות וריסנה", אומר בלאנשו, "מבטו של אורפאוס הוא לפיכך הרגע הקיצוני של החרות, רגע שבו הוא משתחרר מעצמו, וחשוב מזה, משחרר את היצירה מדאגתו (...). הכל מתרחש אפוא בהכרעה של המבט. בהכרעה הזאת מתקרבים למקור בכוח המבט הפורם את מהות הלילה, מסיר את הדאגה, קוטע את הבלתי פוסק על ידי גילוי: רגע של תשוקה, חוסר דאגה וסמכות" (שם, עמ' 108).

שחרור הלילה, פריצת הגבולות המרסנים, פרימת מהות הלילה וגילוי ה"בלתי פוסק" מתבטאים בסיפור באמצעות מפגשה של דבורי עם התן, שהחל ב"הכרעה של מבט". נוכחותו של התן מתחילה כרחש ענפים נשברים ששומעת דבורי הבוגרת היושבת בביתה בלילות וכותבת את סיפור משפחתה. "אולי חזיר בר, אולי תן" (ג.חיים, א., 2013, עמ' 171), היא חושבת. היא שומעת את הרחש שוב ושוב כשיוצאת בלילות למלא את מצבורי הערק שלה, עד שמבחינה במבט, בעיניים, מתוך השיחים: "פתאום הרחש. אין בי פחד, להפך, הלילה הוא חברי הטוב, ועל אף זאת מבטי מחפש את מקור הרעש. שמעתי אותו כבר, בלילות האחרונים, כאשר ירדתי לצוד את המשקה שלי. אני עומדת על השביל וממתינה. כמעט מוותרת. הצמא דוחק, אבל אז אני מבחינה בהן. זוג עיניים צהובות, מביטות בי מתוך הגדר שהידלדלה עם השנים. אני נוהגת להאכיל את חתולי החצר כשיש לי שאריות. הם באים מדי פעם, ומתחככים ברגלי. אבל העיניים הצהובות אינן עיניים חתוליות. לרגע קופא הגוף. זכר לילות התנים מאז צף בו ככוויות בהלה." (שם, עמ' 201). דבורי מפחדת אך יחד עם זאת מתחילה לצפות לקריאות התן, משום שדממת הבית והמפגש שלה עם מתיה ועם עצמה מפחידים אף יותר: "בשעותי השקטות, כשכפות הידיים מותשות מהכאת המקשים, והעיניים נעצמות בחלום של רגע, עולה בי ציפייה – הנה, תתילל קריאת חיזור או אזהרה ותיענה במקלה של צווחות, אבל השקט סמיך ושחור, ושום קול אינו סודק אותו. דממת הלילה מאיימת לא פחות מלילות היללה של ילדוטי. אין בה דבר מלבד כל האפשרויות האיומות: פורץ שמגיה מעבר למעקה המרפסת, זר פותח בחריקה שקטה את חלון האמבטיה. אבל הפחד הוא בעיקר מעצמי. מי יגן עלי מפני אשה מסוכנת, שגבול שברירי ודק מפריד בינה לבין מתיה?" (שם, עמ' 201).

התנים שליוו ביללותיהם את לילותיה של דבורי הילדה מייצגים את החרדות הגולמיות והראשוניות: החרדה להיטרף, החרדה מפני הבדידות, חרדת המוות. מפגשה של דבורי הבוגרת עם התן מייצג, למעשה, את המפגש עם החלקים הראשוניים והמאיימים האלו בתוכה, את השרת המבט אל עומק השאול.

דבורי מנסה להרחיק עצמה מהתן, אבל היא נמשכת להתקרב אליו, כמעט כנגד רצונה, כמו אורפאוס שלא יכול להימנע מלהסב מבטו לאחור; "קישטה! לך מפה. חזור לוואדי. תמצא לך להקה. תילל לירח. הנח לי. אני רק סיפור מסגרת. אשה בלתי נראית. עזוב אותי" (שם, עמ' 202), אומרת דבורי לתן, בניסיון להימלט מן המפגש המאיים, אבל היא אינה יכולה להימנע מלהסב את המבט: "בלילה נזנחת סבתא הנאנחת מן הדפים, וצחוקה המתגלגל של אסתר-נייני נותר מיותר. שוב לחצר. בידי מנחת בקר ריחני. העיניים במקומן הקבוע, מסתתרות בתוך השיחים חסרי השם. אני כורעת על האדמה, קרוב מאד אליהן. כל כך קרוב שניתן להבחין באישון הצר, קו שחור, חוצה את הצהוב. מבטינו נלכדים אלה באלה. אין לי מושג איך מדובבים תן. פססס, פססס, הקול בוקע ממני, שורקני וצרוד. יש לך אפשרות לחזור עכשיו הביתה, לנעול את הדלת, לא לעשות שטויות מטורפות. האישונים מתרגלים לחשכה. חוטם כהה, אוזניים זקופות. הגוף היה עדיין לוט בין השיחים. בעודי מתבוננת בו בזהירות, שלא יזנק, שלא יימלט" (שם, עמ' 221).

דבורי מנסה להתקרב אל התן, לקשור עמו קשר; היא – שלא בישלה עבור עצמה – מתחילה לבשל עבור התן את תבשילי הבשר שסבתה בשלה עבורה בילדותה. בכל לילה היא ניגשת לבדוק שהתן אכל את התבשיל שהכינה עבורו וחשה סיפוק ושמחה כשנוכחת לדעת שאכן התבשיל נאכל.

"ישנו תמיד רגע שבו, בלילה, החיה צריכה לשמוע את החיה האחרת", כתב בלאנשו (בלאנשו, 1955/2011, עמ' 101). "מה שהחיה חשה בו מרחוק, אותו דבר מפלצתי הקרב לקראתה לנצח, הפועל בתוכה לנצח, הוא היא עצמה, ואם אי-פעם יכלה להימצא בנוכחותו, מה שהיתה פוגשת הוא העדרה שלה; זו היא עצמה, אלא שהיא נעשתה האחר, אותו לא תכיר, לא תפגוש" (שם, עמ' 102).

דבורי צועדת בנחישות לקראת המפגש עם האחר הזה, שהוא היא עצמה, עם האחרות שבה ועם האיום שבתוכה. "תירגע", היא אומרת לתן, "לא אפגע בך. אל תדאג. איך מישהי שכותבת סיפורים דמיוניים ונדמה שהם אמיתיים או להפך, יכולה להזיק למישהו?" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 202); היא מפחדת מן המפגש הזה ומנסה להרגיע את אותו חלק מאיים ומאיים שבתוכה. אבל למרות הפחד היא ממשיכה: "אין לי ברירה, עלי להסתובב ולהפנות עורף לחיה (...). העיניים עדיין שם, מלוכסנות, בוערות מתוך החושך. צריך להתקשר למוקד העירוני. שיגיעו וילכדו את המסתנן. אבל אני לא מתקשרת. יש לי חיבה לפליטים. יותר מזה. אני מבינה פליטים. הרי הפליטות זורמת בדם שלי. הפליטות שלי גנטית" (שם, עמ' 223).

הפליטות של דבורי שמתחברת לפליטות שבתן, לאותו מקום רדוף ונמלט בתוכה – מושכת אותה עוד ועוד ל"מפגשים הליליים" עם התן, עד כי הוא הופך לחלק מרכזי מחייה: "זמני נחלק בין בית הספר בכרמל הצרפתי, לכתובה, לעיניים" (שם, עמ' 213). נפשה של דבורי הולכת ונקשרת לתן, ככל שהזדהותה עם בדידותו ועם תלישותו גוברת: "העיניים הנבונות קודחות בי את צהובן העצוב. קח, הציפורניים מגרדות שארית מקרקעית הסיר. הוא מתנפל על הבשר. היד שלי נעה, מהוססת. מתחשק לי לאסוף אותו אלי. לקחת אותו הביתה, לעמוד במרפסת ולפצוח בלילות" (שם, עמ' 223). התן הופך להיות מי שבאוזניו דבורי שופכת את לבה: "כאן בדיוק גדלתי, אני מספרת לתן. אידיוטי להישאר בבית המר הזה, נכון?"

לפעמים טוב לעבור דירה, לנדוד. אבל מה לעשות, לא ירשתי שום הון וההתפרנסות קשה לי. לפחות השאירו לי את הקירות שיגנו עלי מפני הרחוב. הם, הרי לא יכלו להגן עלי בעצמם. אני שופכת את לבי באוזני התן, כפי שעשיתי פעם לבובוצ'י, למשפחת הנייר, לחתולי החצר ולסיפורים" (שם, עמ' 223-224). נפשה של דבורי כמו נקרעת בין כתיבתה לבין התן: "שלום תן, אני עולה הביתה. יש לי משפחה לכתוב אותה. צעדי מתרחקים ממנו, אבל עדיין איני מפנה אליו את הגב. להתראות מחר, תן. (תן. מילה חותכת. חדה. ריח דם. טעם מלוח.) מבעד למסך הדלת השקוף, בכניסה, אני רואה אותו ניצב על השביל כתוהה, עוזב, מלוכלך. לבי יוצא אליו" (שם, עמ' 224); אלא שהתן אינו מנוגד לכתיבה אלא הוא מייצג את החלק האפל ביותר שבה, את תחתית השאול, את החלק האפל, החרד, הנטוש והבודד ביותר בנפשה של דבורי.

התן לא נותר רק כייצוג של החלקים האלה; כפי שבילדותה חשה דבורי את ממשותן, ריחן, צבען וטעמן של מלים – כעת, בבגרותה, התן הופך מייצוג לממשות. ראשיתו של תהליך זה הוא כאשר עולה דבורי לביתה ומנהלת עם התן דיאלוג יללות: "החלון הפונה לחצר פעור לרווחה. החוץ מלא חשכה. השפתיים נפשקות מעט, ויללה חלשה בוקעת מן החזה. דממה. היללות נקרעות מתוכי כאילו נשארו אי-שם בתוך הגוף וגדלו עמו כנוסעות סמויות מאז היותי ילדה. דלת חורקת אי-שם בבניין. הכל שקט. מפי נפלטת יללה קצרה נוספת. פתאום עולה מן החצר "אאוו" נוקב, ארוך. יללת קינה של תן שנותר לבדו בעולם שנשבר. אני משיבה ביללה משלי" (שם, עמ' 225). יללותיה החנוקות של דבורי שנכלאו בנפשה מאז ילדותה בוקעות עתה החוצה, כקינה אורפאית של מי שאהובתו נעלמת אל מעמקי השאול.

אָת מי משאירה דבורי בשאול ועל מי היא מקוננת? – אני סבורה כי קינתה של דבורי היא על שלל האפשרויות שהיו פרוסות בפניה בסיפוריה ובחלומותיה כילדה ועל כך שאף אחת מהן לא התגשמה במציאות; בסיפורים יכלה דבורי להיות כל הדמויות כולן, להיות ניצולה ומצילה, אך במציאות היא שום דמות; "אפילו לא השתקפות, אלא המילה השתקפות" (שם, עמ' 245).

המשך תהליך הפיכתו של התן מייצוג לממשות הוא באופן שבו מכניסה אותו דבורי לביתה – לא כמטאפורה אלא פשוטו כמשמעו: דבורי חרדה לגורלו של התן – שחברי ועד הבית של הבניין מבחינים בנוכחותו בחצר וחושבים על פתרונות כיצד לסלקו – ומכניסה אותו לתוך דירתה בפיתויי קציצות שהכינה עבורו. כשהתן פוצח ביללות בביתה, גוערת בו דבורי: "ששש, שתוק כבר. אתה עלול להתגלות, ואז מה צפוי לך, אידיוט? גירוש או השמדה! אנו, בני האדם מתמחים בהשמדת גזעים לא רצויים. אני מנסה להציל אותך, שריד אומלל שכמותך. יצור שוליים." (שם, עמ' 277). תוך זמן קצר מתחיל התן להרוס ולכלות את הריהוט בבית: לועס את מסעד הכורסה, מפרק את ציפיות כרית הנוי שתפרה סבתה של דבורי, לועס ומשחית את שמירת הצמר בה נהגה אמה של דבורי להתכסות "כשרעדה מקור ומעצבים" (שם, שם). תשוקתה של דבורי להציל את התן גוברת: "פתאום מציפה אותי התרגשות. התן הזה, המרוט כאותם קבצני מנהרה בהדר, היצור האומלל, הדחוי, שיכול להפוך בן רגע לחיה מסוכנת יהיה שלי. לא אציל עם. אציל רק אותו. נראה שנבנתה בינינו הבנה חדשה (...)" (שם, עמ' 278). כמיהתה העמוקה של דבורי היא להציל את עצמה, את הילדה שהיתה, את הילדה שבתוכה. כשם שהיא היתה ילדה שקופה שאולצה לשתוק, כך היא שמה כעת מחסום על פיו של התן, אותו היא נועלת רוב שעות היום בחדר

הילדים הישן, שהיה חדרה שלה בילדותה. כשהתן משמיע "אנקות חנוקות" מסבירה לו דבורי ש"זה לטובתו" (שם, עמ' 279). דבורי מנסה להציל את החלק הילדי השתוק שבתוכה באמצעות הצלתו של התן, שמסמל את חלקי הנפש הראשוניים והגולמיים. התן משחית את בית ילדותה של דבורי, כפי שחוויות ילדותה בבית הזה פצעו את נפשה. הכנסת התן הביתה מסמלת, אם כך, את רצונה הנחוש של דבורי להתקרב ולגעת באותם חלקים ראשוניים מאיימים בידיים חשופות, אך למעשה משקף גם את הרגע שבו משתחררים הרסנים והגבולות, המבט האורפאי נתון ב"רגע הקיצוני של החרות", כדברי בלאנשו, אבל אותו רגע קיצוני של חרות הוא גם הרגע שבו נחצה הגבול בין השפיות לשיגעון, הרגע שבו אובדת הנפש אל תוך השאול.

"הלילה האחר הוא תמיד האחר, ומי שמטה לו אוזן נעשה אחר", אמר בלאנשו, "מי שקרב אליו מתרחק מעצמו, אינו עוד מי שקרב אליו, אלא מי שפונה הלאה ממנו, הולך מהכא להתם. מי שמחפש בנחישות, משעה שנכנס ללילה הראשון, ללכת לעבר האינטימיות העמוקה ביותר שלו, לעבר המהותי, שומע ברגע מסוים את הלילה האחר, שומע את עצמו, שומע את ההד הפועם לנצח של צעדו שלו, צעד לעבר השתיקה, אבל ההד שולח לו את צעדו כאינסוף לחשני, לעבר הריק, והריק הוא כעת נוכחות שבאה לקראתו" (בלאנשו, 1955/2011, עמ' 102).

דבורי הטתה את אוזנה אל ה"לילה האחר", היא קרבה אליו ככל שיכלה, עשתה את המאמצים הרבים להיכנס אל תוככי השאול ולהציל: להציל את בני משפחה המתים משכחה ולהציל את עצמה. אלא שככל שהתקרבה לא יכלה עוד ללכת לפנים והיתה מוכרחה להסב את מבטה לאחור. כך, במקום להתקרב אל עצמה ולמצוא גרעין של שקט בנפשה – פנתה דבורי הלאה מעצמה, הלאה ממסגרת כלשהי של חיים המתקיימים במציאות, זו שמחוץ לכתיבה המתרחשת בחשכת הלילה. דבורי חיפשה בנחישות והלכה אל התן כהולכת לעבר האינטימיות העמוקה ביותר שלה, המקומות האפלים ביותר בנפשה, ואז נחשפה אל ה"לילה האחר", הלילה שמעבר לגבולות הלילה, זה שבו ההד הוא הד נוכחותו השקטה והסמיכה של הריק.

דבורי מנסה לגדל את התן בביתה והדרך היחידה האפשרית לעשות זאת – מבלי שיהרוס את הבית – היא באמצעות שימת מחסום לפיו. היא מנסה לתת מקום לחיה ולגדלה ובה בעת לחסום אותה; כך גם כתיבתה על ילדותה ומשפחתה – דבורי חשה את הסכנה שבחיית הטרף – זו שבמציאות וזו ש"מוכרחה לעמוד מאחורי הכותב", כדבריה של אסתר-נייני – והשאלה העמוקה שמעסיקה אותה היא, אם כך, כיצד ניתן לאפשר מרחב לחיית הטרף הזאת מבלי שתכלה את כל סביבתה ואת הכותב עצמו, שמזין, מאכיל ומגדל אותה. כיצד ניתן לכתוב את העבר המצלק מבלי להיבלע ולהיטרף על ידו? כיצד ניתן לכתוב על השיגעון מבלי להשתגע? כיצד ניתן לכתוב על המוות ועל המתים – שחייהם סבבו במידה רבה סביב המוות – מבלי למות? – ההכרעה היא בין המוות לחיים, בין הכתיבה לבין החיים.

על האילוץ לבחור בין הכתיבה לחיים כתב סמפרון: "... (ביום חורף שטוף שמש, בדצמבר 1945, הועמדתי בפני אולטימאטום שאילץ אותי לבחור בין הכתיבה לחיים. ודאי, אני הוא שהצבתי לעצמי את האולטימאטום הזה, ודאי. עלי היה לעשות את הבחירה. עלי לבדי. כמין סרטן זורח טרף הסיפור שעקרתני מזיכרוני, פירור אחר פירור, משפט אחר משפט, את חיי. מכל מקום, את תשוקתי לחיות, את חשקי

להתמיד בשמחת העניים הזאת הקרויה חיים. בטוח הייתי שאגיע כך לנקודת אין-מוצא, שבה איאלץ להודות בכישלוני. לא משום שלא הצלחתי לכתוב: אלא משום שלא הצלחתי לשרוד מן הכתיבה. רק התאבדות עשויה היתה לחתום, לשים קץ מרצון לעבודת האבל שלא הסתיימה: שאינה ניתנת לסיום. או שאי-השלמת התכנית כשלעצמה שמה לה קץ, באופן שרירותי, משנטשתי את הספר באמצע כתיבתו". (סמפרון, 1994/1997, עמ' 177).

עבור דבורי, התן הוא זה שעשה את ההכרעה: דבורי מסירה את המחסום מפיו כדי להאכילו, ולאחר מכן מוציאה אותו אל המרפסת. התן פוצח ב"לילות קינה איומות" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 280) ולא מניח לה להתקרב ולהחזיר את המחסום לפיו. חיית הטרף של הכתיבה לא מוכנה שיחסמו אותה, וכעת מאיימים תכני העבר הקשים לטרוף את נפשה של דבורי שלא מצליחה לשרוד מן הכתיבה. "אני יודעת שאין מה לעשות כדי להציל אותו", אומרת דבורי (שם,שם) ובכך מוותרת בעצם על ההתעקשות לכתוב את הסיפור, להציל את בני משפחה המתים.

השכנים ששומעים את התן המיילל באים ולוקחים אותו מן הבית, ודבורי מביטה בחדרה כמו רואה אותו לראשונה, מבחינה ב"עליבותם של הרהיטים הישנים, סירי המטבח השרופים, הוילונות האפורים מאבק, מכונת הכתיבה" (שם, עמ' 284). היא אוספת את דפי הסיפור אל מעטפה חומה וטומנת במגירה. עבודת האבל שלא הסתיימה ולא ניתנת לסיום – נקטעת; כדי לבחור בחיים. דבורי משלימה את עבודת ההרס וההשחתה של התן: היא לוקחת גרון מארגז הכלים הישן של אביה ומרסקת את הכיסאות. אחר כך היא עורמת לערמה למסירה את כלי המטבח ואת בגדיהן של אמה וסבתה ובגדי ילדותה שלה, כולל תחפושת מלכת אסתר. את מכונת הכתיבה הישנה היא מעלה אל הבודם, בעודה שומעת את "רחשי כל העולם עולים מן הרחוב. צאי, צאי החוצה, קוראת בתוכי אסתר-נייני, קני לך משהו חדש!" (שם, עמ' 286). לאחר שירדה אל השאול, בוחרת דבורי לעלות מתוכו ולהפנות מבטה לפנים; היא נעה לעבר הדלת וחושבת: "אולי באמת אקנה לי מחשב" (שם,שם). דבורי מוותרת, אם כך, על הצלת בני משפחה המתים באמצעות כתיבתה, אבל בבחירה זו היא למעשה מצילה את עצמה: היא שבה מן הפליטות והגלות הלילית ששהתה בה אל רחשי הרחוב, אל החדש, אל החיים.

ד. סיכום: "משורר הוא מי שמסתלק ומי שלהסתלק אינו יכול"

הכתיבה החלה עבור דבורי הילדה כמפלט מן היום-יום, כניסיון להתיר את כבלי המציאות הכאוטית והחונקת שסבבה אותה, כניסיון להסתלק מן המציאות הזאת ולברוא לעצמה עולם חלופי שבו היא זוכה בכוחות ובאפשרות להינצל ולהציל. דבורי באה ממצויאות של פליטות, והכתיבה עבורה היא מפלט; היא אולי הדרך היחידה עבורה לחיות, כאותו סיפור עדות שמוכרח להיכתב כדי שהכותב אותו ישרוד. במובן זה, הכתיבה היא זו שמאפשרת לה לחיות ולא להיפלט מן החיים, כפי שנפלטה אמה אל מחלתה, וסבתה – אל בישוליה. דודתה של דבורי, אסתר – שכותבת אף היא ומאופיינת בחיוניות רבה – מהווה מודל עבור דבורי לחיים של כותבת, שמצטיירים לדבורי כמו שדמינה אותם בחלומותיה: חיים של הנאות, תענוגות, תרבות וכתיבה. אלא שאותן "מלים מחבקות" שאסתר-נייני דיברה עליהן החלו מגלמות

בתוכן את סכנת חיית הטרף האורבת למי שכותב: ככל שדבורי מתמסרת יותר ויותר לכתיבת סיפור משפחתה – כך חיבוקן של המלים מתהדק סביבה וכובל אותה עד כי אחיזתה בחיים הולכת ומתרופפת. המילים החלו כמפלט של דבורי ממציאיות קשה והיוו עבודה מרחב נפשי של בית בתוך הפליטות הנפשית שבה היתה שרויה; בכך אפשרו המלים לדבורי תחושה של ממשות ושל קיום ותקפו עבודה את היותה; תיקוף שלא זכתה לו עד אז ממקור אחר. אלא שעם הזמן, ככל שצללה דבורי אל מעמקי השאול של סיפורה המשפחתי, המלים הפכו לאלו הנוטלות את הממשות מן הממשי עצמו; הן הפכו לדבר הממשי היחיד שישנו, עד כי משאלתה של דבורי היתה "לגור בתוך מכונת הכתיבה". בכך ייתרו המלים את המשמעות מכל דבר שמחוץ להן, שנחווה כתפל, כשולי, וכסרה עודף לדבר האמיתי: הכתיבה. הכתיבה שהחלה כמקום מפלט הפכה לדבר הפולט את דבורי מן החיים עצמם.

"משורר הוא מי שמתיר עצמו מכבלים/ ומי שכובל בהם את עצמו (...)// משורר הוא מי שמסתלק/ ומי שלהסתלק אינו יכול", כתב המשורר הפולני תדיאוש רוז'ביץ' (רוז'ביץ', בתוך: וינפולד, 2000, עמ' 66). דבורי התירה עצמה מכבליה באמצעות כתיבתה ובה בעת כבלה עצמה באמצעותה; היא הסתלקה מן המציאות והממשי כדי לדבוק בדבר המציאותי והממשי ביותר: סיפור קורותיה של משפחתה. דמותה של דבורי נעה כל העת בין הקטבים: בין התרת הכבלים באמצעות הכתיבה ובין היכבלות על-ידיה, בין הישארות בחיים בזכות הכתיבה ובין הסתלקות מהם דרכה.

דבורי ניסתה להימלט, להסתלק ממבטו של התן – שייצג את הבדידות, את החרדה, את הנקודה האפלה ביותר בממלכת השאול שלה – אך לא יכלה להסתלק מפניו, לא יכלה להסתלק מעצמה ומסיפור משפחתה. אולם, ככל שהתקרבה אל אותה נקודה, אל אותו "לילה אחר", כך נחשף הלילה הזה במלוא אחרותו, כך הוא נהיה מסוכן יותר ויותר עבודה ואיים להגלותה לגמרי אל ממלכת השאול והשיגעון. זו הנקודה בה היה על דבורי לעשות את ההכרעה. "משורר הוא מי שכותב שירים/ ומי שאינו כותב שירים", כתב רוז'ביץ' (שם, שם); ישנם שירים וסיפורים שכנראה שיש להימנע מכתבתם בזמן מסוים, כדי להינצל, כדי לחיות. כדי לא להסתלק סופית מן החיים ומן הממשות מוכרחה דבורי להסתלק מכתבת הסיפור המשפחתי שלה ולהפנות את מבטה לַפְּנִים. "משורר הוא מי שמאמין/ ומי שלהאמין אינו יכול", כתב רוז'ביץ' (שם, שם). בבחירתה של דבורי להטמין את מכונת הכתיבה הישנה בבזבזים ולקנות מחשב חדש במקומה ישנה, בעיני, אמונה; אמונה ביכולתה לחיות במציאות החיים הממשית ולשלב בה את כתיבתה. המחשב שאותו מתכנתת דבורי לרכוש מייצג את החדש ומייצג גם את הקשר עם העולם: האפשרות לתקשר באמצעותו עם זולת ("קני מחשב, נדבר בסקייפ, זה בחינם וגם אפשר לראות עם מי אתה מדבר" (ג.חיים, א. 2013, עמ' 284), אומר לדבורי מיכה, ידידה). מקורותיה והחומרים מהם תהיה ניזונה כתיבה חדשה זו יהיו אולי החומרים האוטוביוגרפיים של חייה של דבורי – חומרי השאול שלה – אך מבטתה של כתיבה זו יהיה מופנה אל החוץ וקדימה: אל מפגש הטקסט עם העולם, אל מפגשה של דבורי עם החיים.

רשימה ביבליוגרפית

- אפרתי, ד. וישראלי, י. (2007). הפילוסופיה והפסיכואנליזה של ז'אק לאקאן. משרד הביטחון בלאנשו, מ. (1955) [2011]. הספר העתידי לבוא: אסופה (תרגמה מצרפתית: מיכל בן נפתלי). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ג.חיים, א. (2013). אנשי פינות. אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר.
- ויניקוט, ד.ו. (1971) [2007]. 'תפקיד הראי של האם והמשפחה בהתפתחותו של הילד'. בתוך ד.ו. ויניקוט, משחק ומציאות (תרגום מאנגלית: יוסי מילוא). תל אביב: עם עובד, עמ' 128-134.
- וינפלד, ד. (עורך). (2000). אחרי מהפכות רבות – מבחר מן השירה הפולנית שאחרי 1945, ירושלים: הוצאת כרמל.
- ז'אנו, ק. (1997) [2003]. ז'אן-ברטראן פונטאליס. תל אביב: תולעת ספרים
- טרוזייה, ה. (2002)[1998]. פיירה אולאנייה. תל אביב: תולעת ספרים
- לאוב, ד. ופלמן ש. (2008). עדות. תל אביב: רסלינג
- סמפרון, ח. (1994) [1997]. הכתיבה או החיים (מצרפתית: עידו בסוק). הוצאת הקיבוץ המאוחד ספרית פועלים.
- ספיר ויץ, כ. 22 באפריל 2013. "אסתי ג. חיים: "נדמה שנמאס מאיתנו, הדור השני לשואה", מעריב, מדור הספרות.