



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

07 גיליון
2017 סתיו

עורכים מיכאל גלזומן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
מערכת מייעצת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב
על העטיפה: רונית מטלון (צילום: מיכל היימן)

המאמרים המתפרסמים בכתב העת אות עוברים הליך של שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ot.kipp@gmail.com

© 2017 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,

תל-אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נדפס ברפוס אליניר

"אַל עוֹלָמְנוּ הָרָא שׁוֹן" קריאה בקול צעדינו לרונית מטלון ובארבעה קוורטטים לת"ס אליוט

נעמה צאל

במוטו לרומן קול צעדינו (2008) מצטטת רונית מטלון שלוש שורות מתוך "Burnt Norton",
השיר הפותח את ספרו של ת"ס אליוט ארבעה קוורטטים (1943):

מה שִׁכּוֹל הִיָּה לִהְיוֹת וּמָה שֶׁהָיָה
מוֹרִים עַל תְּכָלִית אַחַת, הִנֵּה תָמִיד.
קוֹל צְעָדִים מְהֵרָה בְּזָכוֹן...

ארבעת הקוורטטים של אליוט מוטמעים עמוקות בקול צעדינו; לא רק במוטו, לא רק כמקור
לשמו של הרומן ולא רק כרעיון פילוסופי שילך ויתפתח בהמשך, בטקסט ה"מרכזי", הנפרד.
הקוורטטים של אליוט, ובפרט הקוורטט הראשון, ספוגים בקול המספרת של קול צעדינו,
במקצביו הפנימיים ובזמן הייחודי לו, מעין הווה מתמשך הממוסס את המבנה הקלאסי של
הרומן הריאליסטי.

"צָאוּ, צָאוּ [...] דֶּרֶךְ הַשְּׁעַר הָרָא שׁוֹן, אַל עוֹלָמְנוּ הָרָא שׁוֹן", קורא אליוט בפתיחת הקוורטטים,¹
מבקש למצוא את השפה שדרכה ניתן לשוב אל חוויות הראשית של הילדות. הקשר המאוחר
של מטלון אל הקוורטטים הוא אחד הנתיבים המאפשרים לה למצוא את הקול שבאמצעותו
תוכל לגשת אל הסמוך מכול, אל הקרוב לאין שיעור, ולספר, לראשונה, את סיפורה של
"הרקמה הכי פנימית"² של בית ילדותה.

1. ת"ס אליוט, ארבעה קוורטטים, מאנגלית: אסתר כספי, המעורר, תל אביב 1999, עמ' 7.
2. רונית מטלון, קרוא וכתוב, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2001, עמ' 14.

חומרי הראשית אמנם מופיעים בטקסטים מוקדמים של מטלון אך הנגיעות בהם הן בבחינת "הציצה ונפגעה"; עד קול צעדינו מטלון מעולם לא התוותה דרך מלאה אל סיפורו של הבית, מעולם לא סיפרה את סיפורו של עולמה הראשון. קריאת קול צעדינו מבעד לקוורטטים מאפשרת לעמוד על הקשרים האינטימיים בין הטקסטים הללו ולשאל כיצד הקוורטטים פותחים פתח למטלון לספר לראשונה, ובמלואו, את הסיפור שהיה שנים ארוכות גרעין כמוס.

זה עם הפנים אלינו: פואטיקה של פזילה

התמודדותה הטעונה של רונית מטלון עם הסטריאוטיפ המזרחי מקשה עליה לספר את סיפורו של בית ילדותה ואת סיפורם של בני המשפחה הגרעינית בצירוף בשולי המרחב הישראלי; התמודדות זו מובילה אותה לעמדה של חשד והתנגדות בסיסית לעין הקוראת המגיעה מן החוץ ונושאת עמה את סכך המשמעויות הקרושות-כבר, הידועות-מראש, לכאורה, של הסיפור שהיא מבקשת לספר.³

גרעין הסיפור של קול צעדינו מופיע כבר ברומן הראשון של מטלון, זה עם הפנים אלינו (1995). כמעט הכול, בעצם, נמצא כבר שם: אותן הסצנות, אותן הדמויות, אותם הלכי הרוח והמחוות, אותם משפטים ממש מופיעים ברומן הראשון, אמנם בקצרה, במסגרת סיפור צדדי המסתעף מן הסיפור הנפרש על פני כמה יבשות ומכיל גם דמויות רבות אחרות. הרומן מספר בגוף ראשון פרק בחייה של אסתר, נערה כבת שבע עשרה הנשלחת אל דודה המתגורר בקמרון שבאפריקה. בתוך כך נפרשים גלגוליה של המשפחה המורחבת של אסתר, שכל אחד מענפיה מצא לו מקום בחלק אחר של העולם. הקריאות הרבות ברומן התייחסו כמעט כולן אל המרחבים שבהם הוא משוטט: ישראל, אפריקה, מצרים, צרפת וארצות הברית.⁴ הסיפור

3. ראו נעמה צאל, "הסתתרות, פזילה, לכידת האפשרות: התמודדותה הפואטית של רונית מטלון עם הסטריאוטיפ המזרחי", בתוך מיכל בן-נפתלי, ירון פלג ויגאל שוורץ (עורכים), זאת עם הפנים אלינו: על יצירתה של רונית מטלון, דביר ומרכז הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב ואוניברסיטת קיימברידג' (בדפוס).

4. לקריאה המתמקדת בגיאוגרפיה הרחבה של הרומן ורואה בו ניסיון לערער על הנחות היסוד של הלאומיות הישראלית ראו, Jacqueline Kahanoff, "'Permanent Immigration': Ronit Matalon and the Impetus of Levantinism", *Boundary 2*, 31:2, 2004, p. 230. המתמקדת במרחב האפריקאי וקוראת אותו מפרספקטיבה פוסט-קולוניאלית ראו, Shimrit Peled, "Photography, Home, Language: Ronit Matalon Facing Joseph Conrad's Colonial Journeys in the Heart of Darkness", *Prooftexts*, 30:3, 2010, pp. 341-342. לדעת חנן חבר, "סיפור הזהות המזרחי שברומן נפרס על פני מרחבים גיאוגרפיים גדולים", כך ש"ההגירה לישראל מוצגת בו כאפשרות אחת מני רבות", וראו בספרו בכוח האל, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, ירושלים 2013, עמ' 192. גם גבריאל צורן רואה ברומן "סיפור משפחתי רחב-יריעה" על "משפחה גדולה וענפה, המתפרשת על פני שלושה דורות ושלוש ארצות ומתקשרת בשלוש שפות"; לדעתו, האתגר המרכזי שמטלון מתמודדת אתו הוא בניית "זירה עלילתית שתוכל ללכוד את רוחב היריעה הזו ואת מגוון חומריי"; וראו מאמרו "בין בדיון לתיעוד: חדירת התמטיקה של הצילום אל הרומנים העבריים בשנים האחרונות: עיון ב'זה עם הפנים אלינו' וב'חדר' – על יצירתם של רונית מטלון

המתרחש בישראל, העוסק במשפחה הגרעינית של אסתר, הוא שולי מבחינת נפח העמודים המוקדשים לו, אך למעשה הוא נקודת הכובד המרכזית של הרומן: היחס בין סיפור המשפחה הגרעינית המתגוררת בצריף בשכונה שכוחת אל בפריפריה בישראל לבין הסיפורים המתרחשים בשלל המרחבים האחרים שבהם הרומן משוטט משקף, לצד העלילה הראשית, גם את הקושי לגלול את קורותיה של אותה משפחה גרעינית ואת המשא ומתן הטעון עם העין הקוראת.

יסוד ההסתרה, הנוכח גם בסיפורים מוקדמים של מטלון שעניינם המשפחה הגרעינית, למשל בסיפור "חתונה במספרה" (1981), מתגלם כבר בשמה של המספרת הצעירה של הרומן זה עם הפנים אלינו.⁵ כידוע, בסיפור המובא במגילת אסתר נשלחת אסתר – או, בשמה האחר, הדסה – להציל את עמה מכליה, וכדי להצליח במשימתה עליה להסתיר את זהותה ואת קשריה לדודה, מרדכי היהודי.⁶ גם סיפורה של אסתר ברומן זה עם הפנים אלינו קשור בדוד: בתחילת הרומן היא נשלחת אל הדרד סיקוראל, אחי אמה, המתגורר בקמרון שבאפריקה, וגם היא, כמו גיבורת מגילת אסתר, נתונה לכל אורך הטקסט במשחק מחבואים והסתרות הקשור בזהותה. תמת ההתחבאות, המסתורין והיפוכי התפקידים נוכחת ברומן בעוצמה רבה, ולא אחת אף במפורש, כחלק מן הסיפור ומהשתלשלות העלילה.⁷ היבט זה של הרומן קשור במיוחד למתח מול העין הקוראת ולמאבק בה, וכן להתמודדות הקשה של אסתר, המבקשת להביט בקרובים אליה ולספר את סיפור משפחתה הגרעינית מבעד וכנגד המבט המגיע מן החוץ ונושא עמו מטען סטריאוטיפי, ידוע-כבר מראש, בדבר סיפורה של משפחה מזרחית המתגוררת בשולי המרחב הישראלי. אלא שכדי להביט בקרובים אליה, ב"רקמה הכי פנימית" של הבית, אסתר איננה יכולה להתבונן ישר; עליה לפזול.

ואכן, הרומן מתפתח למה שאני מבקשת להבין כ"פואטיקה של פזילות חוזרות ונשנות". למעשה, לכל אורך הרומן לא ברור מדוע אסתר נשלחת לקמרון ומדוע היא נשארת שם זמן כה רב. ייתכן אפוא כי סיבת העומק היא פואטית, לא נרטיבית – ולא במקרה. ה"שליחה הרחק" היא גם שליחת המבט המספר: המספרת נשלחת רחוק בעיקר כדי שתוכל לשוב אל הקרוב ולהביט במה שסמוך – בצריף, במשפחה הגרעינית. ואמנם, רק לאחר הפתיחה המתארת באריכות את המתחולל בקמרון שב המבט המספר לביקור חטוף בצריף כדי להתבונן קצרות

ויובל שמעוני", בתוך גידי נבו, מיכל ארבל ומיכאל גלזומן, עתות של שינוי, שדה בוקר: מכון בן גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע 2008, עמ' 325.

5. על הקשר העמוק שבין הסיפור המוקדם "חתונה במספרה" לבין הרומן זה עם הפנים אלינו ראו צאל, "הסתרות, פזילה, לכידת האפשרות", לעיל הערה 3.

6. המשמעות הרחבה של מוטיב ההסתרה המקנן בשמה של אסתר עולה לא מן הסיפור המקראי עצמו כי אם מן הדיון התלמודי: "[...] המן מן התורה מנין המן העץ (בראשית ג, יא) אסתר מן התורה מנין ואנכי הסתר אסתיר (דברים לא, יח) מרדכי מן התורה מנין דכתיב מר דרור ומתרגמינן מירא דכיא (שמות ל, כג)" (חולין קלט ע"ב). כריכת השם "אסתר" בהסתר פניו של האל בסיפור על חורבן העם כופלת את המילה "הסתר" ורומזת להסתר כפול: האדם המצוי בהסתר איננו יודע כלל כי הוא מצוי בהסתר.

7. כמעט כל המאמרים העוסקים ברומן מתייחסים במידה זו או אחרת לתמה מרכזית זו, וראו, למשל, פלד, "Photography, Home, Language", לעיל הערה 4; חבר, בכוח האל, לעיל הערה 4.

באמה של אסתר. אך הביקור בצריף הוא קצרצר. אסתר איננה מתעכבת על דמותה של האם; מיד היא מסיטה את המבט משם, פוזלת חזרה לאפריקה, כדי להביט בדמות נשית שונה מאוד:

מאדאם סיקוראל מאחור מוחטת את אפה: זה כל כך מרגש שישו. באמת, אחרי כל השנים האלה האחינית שלך, היא מאנפפת, פונה בפרץ של רצון טוב ולב שעולה על גדותיו לכולם, לכל מי שנמצא שם, מסבירה: ארבעים שנה שהוא לא ראה כמעט אף אחד מהמשפחה שלו, מסיה סיקוראל, ארבעים שנה, imaginez vous.⁸

מאדאם סיקוראל, אשתו של הרוזן, מתוארת באריכות כבר בפתיחת הרומן: לכושה הגנדרני, דיבורה המאנפף בצרפתית, התנהלותה הסבוכה מול בעלה ומול עובדיו הנתונים למרותו. רק לאחר ההשתוות על דמותה חוזרת אסתר שוב, לרגע קצר, ומתארת שוב את אמה, בצריף בישראל: "[...] אמא, משכשכת את כפות הרגליים המלוכלכות והמיובלות שלה בתוך קערה של מים חמים במטבח שלנו, הפעור לשמים הכהים".⁹ סצנה זו תסופר שוב, בהרחבה, בקול צעדינו, אך כאן מוקדשות לה רק שתי פסקאות קצרות. מיד שבה המספרת לאפריקה, להתבונן במאדאם סיקוראל, ורק לאחר עוד פזילה ארוכה מאוד הצדה חוזר מבטה אל הצריף, להצצה חפוזה נוספת באמה, ה"תולשת עור מת, מחוספס, מציפורני הרגליים" בכפות ידיה הגבריות, המחורצות.¹⁰ כפות הידיים הגבריות, הרגליים המיובלות, העור המת בציפורניים – כל אלה רומזים על מה שמטלון אינה מספרת עליו ברומן הראשון; בקול צעדינו היא תתעכב על כל אלה, תשתהה עליהם, תספר את סיפורם בהרחבה:

שתיים-עשרה שעות עבודה, ארבע מאות צלחות במסעדה של בית-ספר בראש העין, עשרים וכמה דודי ענק, שלוש מאות כיסאות שחזרה וסידרה ב"בית התלמיד" אחר הצהריים, אחרי המסעדה, כמה לירות, כמה גרושים, ממחטה מגוהצת טבולה במי לִבְנֵדֵר מהסוג הזול [...].¹¹

מהבוקר המוקדם עד הצהריים ניקתה את הבית בסביון, ומשעות אחרי-צהריים המוקדמות עד חצות כמעט עבדה בבית-הנוער בפתח תקווה, שם שימשה שנים כ"אם בית". בצהריים חזרה לשעה, "לשים קצת את הראש" [...]. החליפה את הכפכפים של הבוקר בנעליים עם השרוכים של אחרי-צהריים, חטפה משהו "בעמידה".¹²

אך דבר מכל זה אינו מסופר בזה עם הפנים אלינו, רק נרמז: האם מתוארת בחטף, בהבלחות קצרות, אולם סיפור שאינו מסופר מותיר את סימניו בגוף, ומרגע שהציצה אסתר באמה הגיח מאליו אל תוך מבטה הסיפור שמחוץ לטקסט. עורה המחוספס של האם, ידיה הנוקשות, כפות

8. רונית מטלון, זה עם הפנים אלינו, עם עובד, תל אביב 1995, עמ' 23.
9. שם, עמ' 24.
10. שם, עמ' 40.
11. רונית מטלון, קול צעדינו, עם עובד, תל אביב 2008, עמ' 13.
12. שם, עמ' 25.

רגליה המיובלות – כל אלה תובעים את זכות הבכורה בשרטוט קווי מתארה של האם, ומרגע שאסתר מאפשרת לעצמה להתבונן באמה לרגע אחד, ישר, ארוך, היא מצליחה לראות:

אמא מופיעה: צונחת לכורסא ברגליים פשוקות, מטלטלת ברך אחת עזבנית. קו של גסות יצוק פתאום בגופה: הירכיים העבות, המרווחות, כפות הידיים המונחות ישר על משענות הכורסא, הראש המיטלטל מצד לצד, כבד, מציית לתנועה חשאית של שברי מחשבות עכורות, השדיים הגדולים, עולים ויורדים מתחת לכבד הדק.¹³

אישה כבדה, גסה, קווי מתארה יצוקים – אך בעצם, הגסות המתוארת כאן אינה רק גסותה של האם אלא קודם כול, והרבה יותר, גסותו של המבט על אישה זו, שחלחל פנימה אל מבטה של המספרת והשתלט עליו: התווים הנוקשים, הגסים, של מה שאפשר לראות כ"אישה מזרחית קשת יום" משתלטים על מעשה התיאור, הולכים וקונים בו שביתה.

אסתר שבה ופוזלת מהר, הרחק משם, אל אותה אישה אחרת מאוד, אל המאדאם, אל ידיה הרכות, המטופחות, שעליהן מתבקשת אסתר לענוד צמיד יקר: "את יכולה לעזור לי עם הדבר הארור הזה? מושיטה אליה מאדאם סיקונדאל את זרועה. האחיינית רוכנת על היד השחומה, החלקלקה מקרם שלאחר רחצה, ורוכסת: מקסים הצמיד הזה מאדאם, היא אומרת".¹⁴

כפות הידיים: מה שהיו ומה שיכלו להיות

בקול צעדינו חוזרת רונית מטלון אל רגע ההתבוננות בכפות ידיה של האם, וגם כאן מופיעים קודם כול הקווים הגסים, הנחרצים: "היו לה כפות ידיים של פועל, לא פועלת – פועל. נונה אמרה: 'ידיים של גבר, תראי איך יש לה, היא, ידיים של גבר'".¹⁵ תיאור זה, המופיע כאמור כמעט במדויק ברומן זה עם הפנים אלינו, מתפתח ומוביל גם אל רבדים אחרים בדמותה של האם, המתכנסים אל המבט המרוכז בכפות הידיים: "הנונה אמרה עוד: 'את לוסט האמיתית, המתוקה, השארתי במצרים'. לא, קודם היא אמרה 'ידיים של גבר יש לה, ורק אחריכך 'לוסט האמיתית נשארה במצרים'. מי היתה 'האמיתית'?"¹⁶

"מי היתה 'האמיתית'?" – זו השאלה שמתוכה מתגבשת ההתבוננות של המספרת באם, וכאן, לעומת הרומן המוקדם, תווים אחרים בדמותה של האם מתחילים לרקום עור וגידים, תווים שעשויים להגיח, אולי, רק כשהמבט הפקוח ברומן המוקדם, הרואה 6:6, משוטט בחשכה: "ריבוע החלון של חדר השינה, המחופה בוילון שקוף־למחצה שהוסט הצדה, היה עוד מלא חושך, כאילו התפקע הלילה מרוב דיבורי חושך שהיו לו לפני שנעתר לסגת, וחודי הברושים, אחד גבוה ואחד פחות, ניבטו בעדו בקושי. [...] היא כבר היתה לבושה בשמלה הזו

13. מטלון, זה עם הפנים אלינו, לעיל הערה 8, עמ' 41; כל ההדגשות במאמר הן שלי.

14. שם, עמ' 47.

15. מטלון, קול צעדינו, לעיל הערה 11, עמ' 27.

16. שם, שם.

עם הכפתורים מלפנים [...] מדים של פועלת סובייטית".¹⁷ רגע לפני תחילת היום, לפני שהאם לובשת דמות של פועלת שידיה ידי "פועל, לא פועלת – פועל", רואה המספרת מתוך החושך שאמנם "גב כף היד היה כהה מאוד, צרוב שמש",¹⁸ אבל "פנים כף היד ורדרד".¹⁹ במבט מפוצל ומכפיל מתבוננת המספרת בידיה של אמה ומספרת את סיפורן שוב ושוב לאורך ארבעה פרקים רצופים קצרים, שכל אחד מהם נקרא "גב כף ידה" ובכל אחד מהם מתוארות ידיה של האם, המסמלות בעוצמה את דמותה כולה, מזווית אחרת: "לפעמים הזכירו כפות ידיה בובות כפפה בשני צבעים, שחור ולבן, שמסוככים מצד לצד, שתי דמויות". אבל אז היא רואה משהו אחר – משהו שלעולם לא הייתה רואה דרך מבטה של המספרת ברומן המוקדם: "הן היו קטנות, כפות ידיה, "מהרהרת המספרת פתאום; [הן] התאימו לממדי גופה הקטן, הדחוס והעגלגל: בסבוסה".²⁰ בהתבוננותה של המספרת באמה הולכת ונספגת הבנה אחרת, אפשרות לקיום אחר של האם, גרעין של אפשרות שלא מומשה: "זהו, שלא היו לה מלכתחילה של גבר", מלכתחילה לא היו".²¹ המספרת רואה לראשונה לא רק את מה שנרשם על רשתית העין אלא גם את מה שאינו נרשם, מה שאינו ממומש כלל, מה שחומק מן המבט הפקוח ונוכח בכל זאת, בעוצמה לא פחותה: "כפות הידיים – מה שהיו ומה שיכלו להיות".²²

הממד האקטואלי והממד האפשרי

מֵה שִׁיכּוּל הָיָה לְהִיּוֹת וּמֵה שֶׁהָיָה
 מוֹרִים עַל תְּכָלִית אַחַת, הָיָה תְּמִיד.
 קוֹל צְעָדִים מְהֵרָה בְּזָכְרוֹן
 לְאֶרֶץ פְּרוֹזוֹדוֹר שֶׁלֹּא עָבְרָנוּ בּוֹ
 לְעֵבֶר דְּלֵת שֶׁלֹּא פָתַחְנוּ מְעוֹלָם.
 אֶל תּוֹךְ גֵּן הַיְוֵדִים.
 [...]

הַדִּים אַחֲרֵים
 שׁוֹכְנִים בְּגֵן. הַנְּצֵא בְּעֵקְבוֹתֵיהֶם?²³

בספרה על הליריות של הנפש קוראת דנה אמיר בארבעה קוורטטים ומבינה את ההזמנה של אליוט לצאת אל הגן, לשמוע את ההדים ה"אחרים" החבויים בו, כקשורה ליכולת לחרוג ממה שנלכד ברשתית העין, במבט, אל מה שסמוי מן העין, מה שהיא מכנה "הממד האפשרי".

- 17. שם, עמ' 30.
- 18. שם, עמ' 29.
- 19. שם, שם.
- 20. שם, שם.
- 21. שם, עמ' 28.
- 22. שם, עמ' 27.
- 23. אליוט, ארבעה קוורטטים, לעיל הערה 1, עמ' 7.

בעקבות אליוט היא מתעכבת על אזור-הביניים שבין האקטואלי (מה שקיים) לבין האפשרי (מה שיכול היה להיות): "הממד האפשרי של כל אירוע [...] כולל בתוכו תמיד את הפן האקטואלי, הממומש, בצד אינספור פנים שלא מומשו מעולם".²⁴ אליוט, לדבריה, מלמד אותנו להאזין, בהתבוננותנו באדם אחר, גם

אל אותו דבר שאין לנו בחיינו מילים כדי להביעו – אל אותו "אפשרי" שרק אופן האזנה והתבוננות כזה המכוון אל מה שמעבר לאקטואלי יכול לחלצו מתוכו. אל היכולת לעשות לא רק את הדרך מן האפשרי אל האקטואלי אלא גם את הדרך חזרה מן האקטואלי אל האפשרי, כלומר להיוולד מחדש במהופך אל תוך אותו מאגר ראשוני שקיומנו האקטואלי נגזר מתוכו, ולהעשיר את הקיום הזה בכל ים הצבעים הפתוח שנכון לו מראש כאפשרות.²⁵

את המרחב שבין האקטואלי לאפשרי מנסחת אמיר כאזור-הביניים שבין הערות לבין החלום: "אותה ראשית שאנו מנסים לחתור אליה היא היכולת להיות [...] בין ה'שם' העובדת, האקטואלי, המסומן כאופק מציאותי, לבין ה'אי שם' של החלום".²⁶ לדברי וילפריד ביון, חלימה היא אופן חוויה יסודי של המציאות המתרחש יומם ולילה. ביון מבקש להפוך על פיה "את החכמה המקובלת שלפיה היכולת להירדם היא תנאי מקדים לחלימה [...] המונח 'להיות ישן' הופך [...] לרעיון של להיות 'לא מודע לרכיבים מסוימים (המודחק) שאינם יכולים לחדור מבעד למחסום ש'חלום' מציג".²⁷ "ההפך מחלום טוב אינו סיוט", כותב תומס אוגדן בעקבות ביון, "אלא חלום שאינו יכול להיחלם: מה שעשוי היה להפוך לחלום נותר תלוי ועומד לנצח בארץ שממה".²⁸ לאור זאת אולי אין זה מקרה שבאחת מהופעותיה הראשונות ברומן קול צעדינו מגיחה האם בחלום:

סוף-סוף ביקרה אצלי בחלום, אחרי שנים שלא. היה אולם ארוך, ריק. מין קסרקטין, ביתן כלשהו של מחנה כלשהו, אגף בבית-מחסה או בית-יתומות או בית-זקנים. ככל הנראה בית-זקנים. הוא השתרע על פני קילומטרים, האולם, ארוך ודי צר, מיטות קבועות משני הצדדים, ברווחים צרים ושווים בין מיטה למיטה. שתי שורות ארוכות של מיטות מפורזלות, סדינים מבהיקים בלובנם, אבל בוהק איום, לא רענן. היא היתה במיטה האחרונה. בקצה האולם. ישבה על קצה המיטה לבושה כותונת פעורה מאחור שסיפקו

24. דנה אמיר, על ה'לירות של הנפש, מאגנס, ירושלים 2008, עמ' 102.

25. שם, עמ' 103.

26. שם, עמ' 99-100.

27. תומס ה' אוגדן, על אי-היכולת לחלום, מאנגלית: אפרת גבאי, עם עובד, תל אביב 2011, עמ' 219-220.

28. שם, עמ' 227. מעניין הקישור שנוצר כאן, ככל הנראה במקרה, לארץ השממה (1922), הפואמה המופתית של אליוט.

לה, כמו לפני ניתוח. רגליה, כשל ילדה, התנדנדו באוויר, לא הגיעו לרצפה. פניה היו צחות, שלמות, כאילו החיים עוד לא התחילו, היו על הסף.²⁹

אחרי שנים רבות המספרת מצליחה לחלום את אמה, ומצב התודעה של החלום מגשש ולוכד גם "הֵדִים אֲחֵרִים", מעלה אל פני השטח אזור דמדומים אחר: האם דומה לפתע לילדה, רגליה מתנדנדות באוויר, אינן מגיעות לרצפה, עורה לבן, צח. אמא אחרת מופיעה. כפי שטוענים ביון ואוגדן, חלימה אינה מתרחשת רק בשינה; היא מצב תודעתי מתמשך המשתרג בערות ובשינה גם יחד. במאמרו "reverie ופירוש" מפתח אוגדן את רעיון החלימה שבערות דרך המושג reverie:

[reveries הם] החלומות בהקיץ שלנו, הפנטזיות, התחושות הגופניות, התפיסות החולפות, הדימויים העולים מתוך מצבים של שינה למחצה [...] reveries אינם "ממוסגרים" על ידי שינה וערות. [...] [reverie] מתמוסס – בלי להותיר קו תפר – אל תוך מצבים נפשיים אחרים. אי אפשר להצביע בבירור על הנקודה שהוא מתחיל בה או על הנקודה שהוא מסתיים בה.³⁰

המבט המתאר את האם, לא רק במסגרת הופעה מוגדרת בחלום אלא גם ב"מציאות", מצליח לראות באם היבטים אחרים, הקשורים ביכולת העמוקה, העקרונית, לחלום את דמותה "לתוך קיום".³¹ לעומת טקסטים מוקדמים של מטלון, שבהם יש למבט תפקיד מרכזי, בפואטיקה של קול צעדינו יש תפקיד חשוב ביותר לחלום, למה שאינו נראה, שנוכח כהד בתוך הקיום האקטואלי של הסיפור. מטלון אינה מבחינה בבירור בין שינה לערות אלא כורכת אותן זו בזו בתוך מצב תמידי של חלום-למחצה, של חלימה בהקיץ המלווה לכל אורך הספר את המבט הפקוח השלוח אל המציאות; המבט חלקי, מוגבל, והוא שוזר בתוכו את האפשרי ואת האקטואלי, מה ש"באמת היה". עמדה תודעתית זו מאפשרת לספר את סיפורם של הבית ושל בני המשפחה על שלל ההדים הנסתרים שבו, על כתמי הצל שבתוך הצד המואר, ולהבחין גם במה שנעדר מן הסיפור, בשלל האפשרויות שלא מומשו, לצד מה שאכן "היה" – או, בלשונה של אמיר, ה"אקטואלי".

היבטים אלה של חלימה ושל הכרה באפשרי לצד האקטואלי עולים לראשונה בפואטיקה המאוחרת של מטלון, מתוך הבנה אינטימית של הקוורטטים של אליוט.

29. מטלון, קול צעדינו, לעיל הערה 11, עמ' 19.

30. אוגדן, על אי-היכולת לחלום, לעיל הערה 27, עמ' 162-164.

31. שם, עמ' 244.

”חַוִּיה מִן הָעֵבֶר שֶׁחִיְתָה בַּפֶּשֶׁרָה“: הַקּוּרְטֵט רֵאשׁוֹן

הקוורטט הראשון מתוך ארבעה קוורטטים, הנושא את הכותרת “Burnt Norton”, נפתח בפרק ששלוש שורות מתוכו מצוטטות, כאמור, במוטו לספר קול צעדינו:

זִמְן הוֹה וזִמְן עָבֵר
שְׁנִיָּהִם אוֹלֵי הַיּוֹם בְּזִמְן עֵתִיד
וּזְמַן עֵתִיד אָצוּר בְּזִמְן עָבֵר.
אִם הַזְמַן כָּלוּ הוֹה לְעַד
הַזְמַן כָּלוּ לֹא יִפְדָּה.
מֵה שְׂיִכּוֹל הִיָּה לְהִיּוֹת הוּא הַפֶּשֶׁרָה
וּמוֹסִיף לְהִיּוֹת אֶפְשָׁרוֹת תְּמִידִית
בְּעוֹלָם מְשַׁעַר בְּלִבָּר.
מֵה שְׂיִכּוֹל הִיָּה לְהִיּוֹת וּמֵה שֶׁהִיָּה
מוֹרִים עַל תְּכִלִּית אַחַת, הוֹה תְּמִיד.
קוֹל צְעִדִים מְהֵרָה בְּזִכְרוֹן
לְאַרְךָ פְּרוֹזָדוֹר שֶׁלֹּא עָבְרָנוּ בוֹ
לְעֵבֶר דִּלֵּת שֶׁלֹּא פִתַּחְנוּ מֵעוֹלָם.
אֶל תוֹךְ גֵּן הַיְוֵרִים. מְלוֹתֵי מְהֵרָהּרוֹת
כָּךְ, בְּתוֹדַעְתְּךָ.
אֵךְ לְשֵׁם מֵה
טוֹרְרוֹת הֵן אֵת הָאֵבֶק מִקְעֶרֶת עַל־יְוֵרִים
אֵינִי יוֹדֵעַ.

הַדִּים אַחֲרֵים
שׁוֹכְנִים בְּגֵן. הַנִּצָּא בְּעֵקְבוֹתֵיהֶם?
מֵהָ, אֶמְרָה הַצֶּפּוֹר. צָאוּ, צָאוּ,
בְּעֵקְבוֹתֵיהֶם. מְעַבֵּר לִפְנֵיהֶ. דֶּרֶךְ הַשַּׁעַר הָרֵאשׁוֹן,
אֶל עוֹלָמְנוּ הָרֵאשׁוֹן, הַנִּצָּא בְּעֵקְבוֹת
תַּעֲתוּעֵי הַקִּיכְלִי? אֶל עוֹלָמְנוּ הָרֵאשׁוֹן.
וְהֵם הָיוּ שָׁם, רְאוּיִים, לֹא־נִרְאִים,
נָעִים בְּלִי לַחֵץ, עַל פְּנֵי הָעֵלִים הַמֵּתִים,
כַּחַם הַסֵּתוֹ, דֶּרֶךְ הָאוֹרֵר הַרוֹטֵט,
וְהַצֶּפּוֹר קְרָאָה, בְּמַעֲנֵה לְמוֹסִיקָה לֹא־נִשְׁמַעַת
חֲבוּיָהּ בְּסִבְךָ, וְקִרְן הַמִּבְטָה הַעֲלוּמָה עֵקְבָהּ
כִּי הַיְוֵרִים נִרְאוּ כְּפִרְחִים שְׂמִיכִיטִים בָּהֶם.
וְהֵם הָיוּ לָנוּ כְּאוֹרְחֵינוּ, מְקַבְּלִים וּמְקַבְּלִים.
כֵּךְ הוֹסַפְנוּ לְנוֹעַ, הֵם וְאַנְחָנוּ, בְּתַכְנִית מְקַפְּדָת
לְאַרְךָ הַשְּׁדֵרָה הַרִיקָה, אֶל תוֹךְ מַעְגַל שִׁיחֵי הַתְּאֲשׁוֹר,
לְהַשְׁקִיף עַל הַבְּרִכָּה הַמְּרַקְנָת. יְבִשָּׁה הַבְּרִכָּה,
יְבֵשׁ הַבְּטוֹן וּכְשׁוֹלֵיו עֵבֶשׁ חוּם.

וְהִבְרַכָּה מְלֵאָה מִיַּם מְאוּר־שָׁמֶשׁ,
 פָּרַח הַלְּטוּס עָלֶיהָ בְּהַ חֲרֵשׁ, חֲרֵשׁ,
 וּפְנִיָּה נִהְרָו מִתּוֹךְ לִבְהָאוֹר,
 וְהֵם הָיוּ מֵאַחֲרֵינוּ, מִשְׁתַּקְּפִים בְּבִרְכָּה.
 וְאִז חָלַף עֵנָן וְהִבְרַכָּה רִיקָה הִיְתָה.
 צָאוּ, אָמְרָה הַצְּפוֹר, כִּי הַשִּׁיחִים מְלֵאוּ יְלָדִים,
 רוֹגְשִׁים, נִחְבָּאִים אֶל הָעֵלִים, מֵאַפְקִים צְחוּק.
 צָאוּ, צָאוּ, צָאוּ, אָמְרָה הַצְּפוֹר: הַמִּין הָאֲנוּשִׁי,
 אֵינּוּ עֹשׂוֹי לְשֵׁאת יוֹתֵר מְדֵי מְצִיאוֹת.
 זְמַן עֶבֶר וְזְמַן עֲתִיד
 מֵה שִׁיכּוֹל הִיָּה לֵהִיוֹת וּמֵה שֶׁהָיָה
 מוֹרִים עַל תְּכֵלֶית אַחַת, הִנֵּה תְּמִיד.³²

הפרק הראשון של "Burnt Norton", שהובא כאן במלואו, נפתח בקול נייטרלי, שקול, כמעט מדעי: "חריטות הגיר נשמעות על לוח הכיתה בזמן ההרצאה".³³ אמנם ה"מדעיות" נפרמת קלות כבר בפתיחה – "זמן הנה זמן עבר / שניהם אולי הוים בזמן עתיד" – אך מיד בשורה העוקבת חוזרת הרצאת הדברים השקטה, הבוטחת, הפילוסופית, על אודות מהותו של הזמן. פה ושם, מבעד להרצאת הדברים השקולה, מבצבצים גם זיכרונות קונקרטיים, מוחשיים מאוד, היכולים להגיה, כך נראה, רק מבעד לחוויה ספציפית של זיכרון אישי וחי: שיחי תאשור, עובש חום בשולי ברכה ריקה. בפרק הבא של הקוורטט, ועוד יותר מכך בשלושת הקוורטטים הבאים, הזיכרונות הקונקרטיים, הנלכדים בחוש, המחדירים אל החוויה המאוחרת יסוד קדום, מדלני, ילכו ויצטברו ויגדשו את הטקסט, יעידו על הדיה של חוויה ילדית ראשונית, לא מתוכת, מיידית, שאולי נחווה עוד לפני התגבשותה של השפה.³⁴

המתח בין הלא-אישי לאישי מכול, בין הכללי לפרטי לאין שיעור, נשמר מתוך איזון מדויק שאינו נפגם בקוורטטים, אף לא לרגע אחד, ואותה ידיעה-בחוש בראשיתית של "העולם הראשון" מכילה תמיד, לכל אורך הדרך, גם את המבט המתבונן כמעשה ההתבוננות עצמו ומנסח את המבט הכפול של חוויה מיידית קדומה ונתינת פשר מאוחרת: "[...] חֲוִינּוּ אֶת הַחֲוִיָּה אֶךְ אֶת פְּשָׁרָה הַחֲמֻצְנוּ, / וְהַתְּקַרְבוּת לְפֶשֶׁר מִחֲזִירָה לָנוּ אֶת הַחֲוִיָּה / בְּמוֹכֵן אַחַר [...] / חֲוִיָּה מִן הָעֶבֶר שֶׁהָיְתָה בְּפֶשֶׁרָה".³⁵ כמו בקוורטטים כך גם בקול צעדינו, הקול המספר את סיפורו של העולם הראשון הוא קול כפול; החוויה היא "חֲוִיָּה מִן הָעֶבֶר שֶׁהָיְתָה בְּפֶשֶׁרָה". גם המספרת של קול צעדינו מתבוננת בבני המשפחה ובה-עצמה, המכונה "הילדה", ומספרת את מה שנחווה

32. אליוט, ארבעה קוורטטים, לעיל הערה 1, עמ' 7-9.

33. ראו A. David Moody, "Four Quartets: Music, Word, Meaning and Value", *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 144

34. ראו, למשל, Helen Gardner, *The Art of T.S. Eliot*, Cresset Press, London 1949

35. אליוט, "The Dry Salvages", ארבעה קוורטטים, לעיל הערה 1, עמ' 35.

כסמוך וכמייד, כאינטימי מכול, בקול הגותי, מרוחק לפרקים, המתכונן בשקט ובשיקול דעת בחוויה מן הילדות ובתוך כך מעניק לה פשר.

במתח העדין הזה שבין שני אופני החוויה, מתח שאת הרטט שלו כמעט לא ניתן לחוש, הולך ונרקם בקוורטט הראשון עולם: גן ורדים יפהפה, מושלם, המעלה על הדעת גן-עדן. פרחים פורחים, ציפור קוראת מבין העצים, בינות לשיחים נחבאים ילדים, "רוגזים, נחבאים אֶל הָעֵלִים, מְאַפְּקִים צָחוּק". אמנם ממשותו של עולם זה מוטלת בספק – הדלת המובילה אל הגן מעולם לא נפתחה – אולם "הַדִּים אַחֲרֵים / שׁוֹכְנִים בְּגֵן", ומעבר למציאות הפשוטה, הנלכדת בעין הרואה ממשויות פיזיות, קונקרטיות, הולכת ונטויות אל תוך היקום החמקמק של הגן גם מציאות מסדר אחר. מציאות זו הולכת ומתכנסת אל המילה "הם" (they), החוזרת שוב ושוב בשורות הפתיחה כמעין נוכחות שקטה, רודפנית כמעט: "וְהֵם הָיוּ שָׁם, רְאוּיִים, לֹא-נִרְאִים, / נְעִים בְּלִי לַחַץ, עַל פְּנֵי הָעֵלִים הַמֵּתִים, [...] / וְהֵם הָיוּ לְנוּ פְּאוּרְחֵינוּ, מְקַבְּלִים וּמְקַבְּלִים. / כֶּךָ הוֹסַפְנוּ לְנוּעַ, הֵם וְאַנְחֵנוּ, בְּתַבְנִית מְקַפְּדָת / לְאַרְךְ הַשְּׂדֵרָה הַרִיקָה, / אֶל תוֹךְ מַעְגַל שִׁיחֵי הַתְּאֵשׁוּר, / לְהַשְׁקִיף עַל הַבְּרָכָה [...] / וְהֵם הָיוּ מְאַחֲרֵינוּ, מְשַׁתְּקָפִים בְּבִרְכָה". השימוש החוזר במילה "הם", כרמז למה שנעדר בתוך החוויה הנלכדת בעין הרואה, הצביע, כמעט משעה שראו הקוורטטים אור לראשונה, על קשר אפשרי אל סיפורו של רוודיארד קיפלינג "They" (1904).³⁶ סיפורו היפהפה של קיפלינג מהדהד, מבעד לקוורטטים של אליוט, גם בקולות צעדיה של רוגית מטלון.³⁷

"הַדִּים אַחֲרֵים שׁוֹכְנִים בְּגֵן": "They"

סיפורו של קיפלינג, "They", מסופר בגוף ראשון, בקול שקט, שקול, מדוד; דומה בסוד אזור בו, אולם לאורך רוב-רובו של הסיפור לא נאמרת על הסוד ולו מילה אחת. בפתיחת הסיפור המספר נוסע במכוניתו, דעתו מוסחת בשל המראות החולפים לנגד עיניו. לפתע הוא מגיע אל מקום לא מוכר – גן שדלתו סגורה. הוא מציץ מבעד ל"דלת פתוחה-למחצה אל הגן"³⁸ ומגלה מקום שלא ראה יפה ממנו מימיו, גן-עדן ממש. בינות לעצים, לפרחים, מסביב לבית אבן עתיק, הוא רואה ילדים מתרוצצים, משחקים במחבואים:

36. ראו למשל גרדנר, *The Art of T.S. Eliot*, לעיל הערה 34, וכן Ronald Bush, *T.S. Eliot: A Study in Character and Style*, Oxford University Press, New York 1983, pp. 187-188. במכתב שנשלח ב-5 באוגוסט 1941 כתב אליוט כי הסיפור ששמע בילדותו "רדף" אותו שנים רבות ואין ביכולתו לשכוח אותו (מצוטט אצל גרדנר, שם, עמ' 29).

37. רוודיארד קיפלינג ורונית מטלון: צמד השמות הזה מפנה מיד לדיון פוסט-קולוניאלי ומציב את השניים משני צדיו של מתרס, לא בלי סיבה; לדיון ממצה ומאיר עיניים הקורא את יצירתה של מטלון מזווית זו ראו פלד, "Photography, Home, Language", לעיל הערה 4. אולם, כפי שאנסה להראות בדברים הבאים, הדים אחרים שוכנים לא רק בגינות ורדים אלא גם בטקסטים, וקשרים סמויים, אינטימיים מאוד, נרקמים גם מתחת למתרס וגם בין שני הטקסטים הללו.

38. ראו Rudyard Kipling, "They", *The Best Short Stories of Rudyard Kipling*, Hanover House, New York 1961, p. 445.

A child appeared [...] and I thought the little thing waved a friendly hand. [...] Then I heard a laugh among the yew-peacocks, and turning to make sure [...] I caught the utterly happy chuckle of a child absorbed in some light mischief. **The garden door** – heavy oak sunk deep in the thickness of the wall – **opened further**.³⁹

דלת הגן נפתחת לאיטה ומתוכה יוצאת לקראתו אישה עיוורת: גינוניה משונים מעט, דומים במידה רבה למחוות של ילדה. היא מכניסת אורחים, מדברת בקול רם, צוחקת, צועקת אל הילדים, שמחה לקראת האורח החדש. המספר, לעומת זאת, נוהג בנימוס ובאיפוק. הם משוחחים על הילדים המתרוצצים בגן: "יש לך מזל, אתה מצליח לראות אותם,"⁴⁰ אומרת העיוורת לאיש שהגיח משום מקום אל גנה; היא עצמה יכולה רק לשמוע את קולם. אבל המספר אינו מצליח להתקרב אליהם: הוא רואה אותם מרחוק, מתנועעים בין העצים, אך כשהוא מבקש להתקרב אליהם הם נעלמים, נחבאים "כמו ארנב מאחורי שמלתה של האישה".⁴¹ בניגוד לאישה, הוא גם אינו מצליח לשמוע את קול צעדיהם הרוחש, קלושות, על פני עלים מתים:

When I paused [...] I listened [...] but the wood was so full of the noises of summer [...] that I could not at first distinguish these from the thread of **small cautious feet stealing across the dead leaves**.⁴²

אט-אט, עם התארכות שהותו בגן, עולה בידו של המספר לא רק להבחין במראה הילדים מרחוק אלא גם לשמוע את קול צעדיהם. וכמו אצל אליוט, שאצלו הם "נָעִים [...] עַל פְּנֵי הַעֲלִים הַמְתִּים", גם כאן, ההתקרבות אל הילדים דרך חוש השמיעה מעוררת הדים אחרים, הקשורים במוות.

ואכן, המוות הולך וקונה לו שביתה בסיפור על היקום המושלם, הגן-עדני, שהאורח נקלע לתוכו. הורים לילדים מתים מופיעים בגן. המשרת משוחח עם האורח ומספר לו כי ילדו-שלו מת זה מכבר. הוא שואל את האורח אם גם הוא מצליח, כמותו, לראות את הילדים שבגן, והאורח, המוטרד קלות מן השאלה, משיב בחיוב. אחר כך מופיעה אישה נרגשת שנכדה עומד למות; המספר, נסער לראשונה בסיפור, נוסע במכוניתו כדי להביא רופא ולהציל את הילד, אך אינו מגיע בזמן והילד מת. מתברר שסודו של המספר קשור בכל זה: גם ילדו-שלו מתה, לפני זמן רב,⁴³ ומאז מותה הוא אינו חולם עליה; הוא אינו שב ופוגש בה בחלומו. מבלי שסיפר לה על כך דבר, נדמה כי העיוורת יודעת את הסוד:

"[...] they tell me that one never sees a dead person's face in a dream. Is that true?"

39. שם, שם.

40. שם, עמ' 456.

41. שם, עמ' 449.

42. שם, שם.

43. קיפלינג כתב את הסיפור לאחר מות בתו בת השנים עשרה.

"I believe it is – now I come to think of it."

"but how is it with yourself – yourself?" the blind eyes turned towards me.

"I have never seen the faces of my dead in any dream," I answered.

"then it must be as bad as being blind."⁴⁴

בשאלתה על היכולת לראות בחלום את מי שאינו הופכת האישה העיוורת על פיה את משמעותם של הראייה והעיוורון: היכולת לחלום על מי שכבר אינו היא היכולת לראות, והיעדר היכולת הזאת – כפי שמעיד המספר על עצמו – כמוהו כעיוורון גמור. במהלך החזר אל דימויים קלאסיים, והקושר את העיוורת לדמותו של טרסיאס, מצביעה האישה על העיוורון של העיניים הראות כהלכה, הניבטות אל החוץ, לעומת הראייה המתאפשרת רק לעיוורים, שעיניהם ניבטות אל הפנים: מפגש מידי עם מה שאינו נלכד בראייה הפיזית-האופטית.⁴⁵ היכולת לעמעם את הדומיננטיות של המבט מאפשרת לפנות אל החושים האחרים, ובעיקר אל חוש השמיעה:

"[...] when one can't see... I don't want to seem silly", her chin quivered like a child's as she spoke, "but we blindies have only one skin, I think. Everything out hits straight at our souls. It's different with you. You've got such good defence in your eyes – looking out – before anyone can really pain you in your soul.

[...] "Don't do that!" she said of a sudden, putting her hands before her eyes.

"What?"

She made a gesture with her hand.

"That! It's – it's all purple and black. Don't! That colour hurts."⁴⁶

האישה, שסנטרה רוטט כסנטרו של ילד, חסרת הגנה, כיוון שמאור עיניה ניטל, אך בדיוק משום כך היא יכולה לראות את מה שאינו נתון למבט הפיזי: היא חשה בשינוי המתחולל בהתנהלותו של האורח ובכוחות המושכים אותו שוב ושוב אל הגן. בפעם האחרונה שהמספר מגיע אל הגן, "הדרך כבר ידועה";⁴⁷ הנייטרליות של נוכחותו בגן משתנה, ומשהו ממחוויה הילדיות של העיוורת מחלחל אל אופן דיבורו, שכבר אינו אצור ושקול:

"awful weather!" **I cried**, as I slowed dead for the turn.

[...]

"Is that you, from the other side of the country?" **she called**.

"Yes, me – from the other side of the country," **I answered laughing**.⁴⁸

44. קיפלינג, "They", לעיל הערה 38, עמ' 447.

45. מוריס מרלר-פונטי, העין והרוח, מצרפתית: עירן דורפמן, רסלינג, תל אביב 2004, עמ' 84.

46. קיפלינג, "They", לעיל הערה 38, עמ' 450.

47. שם, עמ' 457.

48. שם, עמ' 456-457.

הפעם, הדלת אל הגן פתוחה לרווחה, והאיש מוצא את עצמו במהרה לא רק בתוך הגן אלא אף בתוך ביתה של האישה. עיניו הולכות ונעצמות, ומתוך ההאזנה הדרוכה אל הרבה מעבר למה שהעין יכולה לראות הוא שומע, לראשונה, את קול צעדיהם של הילדים הקרבים אליו:

I heard the rustle of a frock and the **patter of feet – quick feet** through a room beyond. [...] **They lay close**, in a little huddle, no more than shadows except when a quick flame betrayed an outline.⁴⁹

הדלת אל הגן, אותו גן־עדן ספק קיים ספק לא קיים, שבו מתרוצצים ילדים ושבו המספר, בהתנהגותו ובהרגשותיו, שב אל יסודות קוליים ונפשיים ילדיים שלו־עצמו, הולכת ונפתחת מביקור לביקור. המספר, שאינו יכול לחלום, מסיר בהדרגה את המחסום מעל היסודות המודחקים בנפשו, ואלה נעשים אט־אט חלק מישותו ומאפשרים לו "לחלום את עצמו לתוך קיום", כדברי אוגדן, שבדק, כזכור, בעקבות ביון, את החיץ בין ערות לחלימה.⁵⁰ דומה כי לא במקרה, מי שמובילה אותו במסעו היא אישה עיוורת, אישה ללא מבט. עיני הברש, העיניים הפונות אל החוץ, חוסמות את אפשרות החלימה; המבט השלוח החוצה מאפשר לראות את המציאות האקטואלית אך חוסם מציאויות אחרות – כאלה שהיו ואינן, כאלה שהיו עשויות להיות, כאלה שעוד יהיו – השוכנות, כהדים, לצד המימוש הצר, האקטואלי, שהעיניים יכולות לראות. את כל המציאויות האלה, המגיחות רק דרך התגבשותה של היכולת לחלום, ניתן ללכוד רק באמצעות עצימה חלקית של העיניים ומעבר מן הוויזואלי אל הווקאלי, אל היכולת לשמוע את קולות צעדיהם החרישיים של הילדים. ואמנם, כשהמספר קרוב אל הילדים, שקול צעדיהם העדין נשמע כעת בבהירות, הוא מרגיש לפתע בנוכחות שלא פגש זמן רב:

I felt my relaxed hand taken and turned softly between the soft hands of a child. [...] the little brushing kiss fell in the center of my palm – as a gift on which the fingers were, once, expected to close: as the all-faithful half-reproachful signal of a waiting child not used to neglect even when grown-ups were busiest – a fragment of the mute code devised very long ago. [...] The woman turned to me in silence and I felt that she knew. [...] **my soul was torn open within me.**⁵¹

המספר מזהה מיד את המגע בעורו החשוף. זהו המגע של בתו. היא מתה, אבל כאן היא נוכחת לצדו. הוא מבין, באחת, כי הילדים המתרוצצים בגן אינם קיימים – לפחות לא במובן המקובל

49. שם, שם.

50. אוגדן, על אי־היכולת לחלום, לעיל הערה 27, עמ' 244.

51. קיפלינג, "They", לעיל הערה 38, עמ' 459.

של המילה. הם ילדים מתים, והיחידים שיכולים לראותם הם הורים שילדיהם מתו והם חולמים את נוכחותם שם. "נפשו נקרעת בתוכו": הדלת נפתחה.⁵²

קול צעדינו: פואטיקה של reverie

בקול צעדינו, דלת הבית נפתחת. לראשונה נכנסת רונית מטלון פנימה לשהות ארוכה, כדי לספר את סיפורו של הבית. הכניסה פנימה קשורה בעבותות ביכולת החדשה לחלום, במצב התודעה הסופח את החלום גם אל תוך שעות הערות, אל ה־reverie:

ובעודי שרועה שם על המרצפות, שנים־שנים, עצמת עיניים אבל לא מנומנמת, חולקת שווה בשווה את הקשב בין ההתרחשות בחדר הזה לבין הרחשים והאוושות שהגיעו מעבר לקיר הדקיק המשותף לו ולדירה של בת השכנים רחל אמסלם [...] נועצת את ציפורן האצבע בחריץ שבין המרצפות של הנונה, מנסה לגרוף עפר, לראות את הציפורן המשחירה.⁵³

גם כאן, כמו בסיפורו של קיפלינג, מצב תודעה זה קשור בדומיננטיות חדשה, ווקאלית, המחליפה את זו הוויזואלית: כשהעיניים עצומות־למחצה, במצב התודעה הייחודי של חלימה בהקיץ, עולים ומגיחים איוושות ורחשים דקים מני דק שלא ניתן לשמוע כשהעיניים פקוחות ובמצב תודעה של ערות מוחלטת. וגם כאן, המעבר מן המבט אל האוזן מאפשר לחזות בהיעדר, במה שאינו ובכל זאת הוא נוכח כחלק אינטגרלי לגמרי מן הקיום.

אצל אליוט, פתיחת הדלת אל גן הוורדים הנעלם כרוכה ביכולת לשמוע קולות של צעדים – צעדים הנשמעים אף על פי שהם אינם: "קול צעדים מהדהד בזקרון / לאַרְךְ פְּרוֹזֵדוֹר שְׁלֵא עֲבַרְנוּ בוֹ / לְעֵבֶר דֶּלֶת שְׁלֵא פִתְחָנוּ מֵעוֹלָם. / אֶל תוֹךְ גֵּן הַוְּרָדִים". קול צעדים נשמע כבר בפסקת הפתיחה של קול צעדינו, וגם כאן, שמיעת הצעדים היא שמיעת ההיעדר:

52. אולם האדם שהחל לחלום, שהחל לפגוש ביסודות אחרים בנפשו, סוגר את הדלת אל הגן ובוחר לשוב אל מה שאגודן מכנה "אי־היכולת לחלום". וכך, מיד לאחר המפגש עם בתו, לאחר ש"נפשו נקרעת בתוכו" והדלת נפתחת אל אזורי החלום, נשמע רעש של דלת נטרקת בקומה העליונה של הבית – ודלת נסגרת גם בתוכו:

I heard the door shut. [...] it was the last time.

[...]

"Oh, I see," [the blind woman] went on simply as a child [...] "d'you remember, I called you lucky – once – at first. You, who must never come here again!"

האיש נסוג: הוא יוצא מן הגן, סוגר אחריו את הדלת, נכנס מהר אל מכונתו ומבין כי לעולם לא ישוב לשם. הוא חוזר אל "הקצה השני של העולם" שבו המוות של בתו חדר־משמעי. משעה שמתה – היא איננה. האיש שב אל קיום הנחווה רק דרך מה שניצב לנגד העיניים, "קיים במציאות"; הוא לא ישוב עוד לראות את בתו, גם לא בחלומו.

53. מטלון, קול צעדינו, לעיל הערה 11, עמ' 41-42.

קול צעדיה: לא טפיפות עקבים, גרירת רגליים, נקישת כפכפים או חיכוך של הסוליות באבני המדרכה המוליכות לבית, לא. האיין-קול של צעדיה, התפשטות החרדה שלקראת בואה, ה"כניסה" שלה, השקט המוחלט, המלא תוכן, שנמדד ביחידת זמן של שתיים-עשרה דקות, שבישרה אותו עצירת האוטובוס הלפני אחרון, זה של אחת-עשרה וחצי בלילה, שממנו ירדה.⁵⁴

במרווח הזמן של שתיים עשרה דקות הפותח את קול צעדינו לא קורה שום דבר, לכאורה, שכן משהו בכל זאת מתרחש – התרחשות מסדר אחר מגיחה אל האוזן. בעיניים עצומות-למחצה ניגשת רונית מטלון אל שלל ההיעדרויות הממלאות את הבית כדי לספר את סיפורה של "הרקמה – רקמת החיים [...] שהיתה מורבבת ברוק וחיברה בין הבלתי-מתחבר, הבלתי-מודבק, אפילו ברוק [...] רקמת החיים שנמתחה בין אלה שהיו בצריף ואלה שלא היו, שנעדרו, מילאה את האוויר הזה שבין דלת לדלת, הדלת של האמא והדלת של הנונה".⁵⁵ האוויר בין דלת לדלת מלא; הנעדרים ממלאים את החלל, ודרך המבט החולם-למחצה הם לא (לא רק) אינם; ממשותם בלתי ניתנת להפרדה ממה שישנו.

"איפה היה כשהיה איננו?" שואלת מטלון, בניסיון ללכוד את דמותו החמקמקה של אביה. "הוא לא 'היה', הוא הבהב: בחיי זולתו ובחיי שלו".⁵⁶ דרך הקול המאוזן, הקשוב אל מה שנעדר, מצליחה מטלון להכיר, בלשונו של אליוט: "לא מלאות ולא ריקות. רק הבהוב".⁵⁷

גן הוורדים

כמו אצל קיפלינג וכמו אצל אליוט, גם בקול צעדינו מופיע גן, וגם כאן יש לו משמעות ייחודית הקשורה ביכולת לפעור ממד של חלימה בתוך המציאות הקונקרטית, האקטואלית. דרך הפואטיקה של ה"reverie" מצליחה המספרת לראות לראשונה את אמה כאדם חולם, כאישה שחולמת את עצמה בעקשנות מעוררת יראה "לתוך קיום". בעודה אחוזה במוסרות האלימות של המציאות הקונקרטית, של "מה שיש", בין שעות העבודה הארוכות, הניכרות בידיים המחוספסות ובכפות הרגליים המיובלות, בלי רגע אחד לחלימה ולשהות מסדר אחר, מנסה האם, לשווא, וכנגד כל הסיכויים, לגדל גינת ורדים מחוץ לצריף. המספרת מתבוננת בה, לוכדת פתאום יסוד חדש בדמותה של האם העוררת בלא תכלית באדמה הקשה, הצחיחה:

את הפלוריובונדה [...] שתלה בהתחלה מאחורי הצריף, בערוגה המוארכת שמתחת לחלון ההול והסלון, שהחליפה ביניהם ארבע פעמים, וגם את הפלוריובונדה החליפה כעבור שבועות ספורים במטפסים הקלאסיים הפורחים בתפרחות גדולות [...] במקום

54. שם, עמ' 9.

55. שם, עמ' 270.

56. שם, עמ' 107.

57. אליוט, ארבעה קוורטטים, לעיל הערה 1, עמ' 12; ההדגשה שלי.

הפוליאנטה שנבלה לחלוטין והושלכה לזבל, או הועלתה באש יחד עם מכלואי התה שנשתלו בקדמת הבית, סמוך לשביל, בשורות מסודרות, פרחו פעם אחת ולא יספו [...]. היא מחתה בשולי חצאיתה את ידיה המכוסות עפר תחוח, מכווצת את שפתיה בצער: "אני לא מבינה למה השושנים האלה אף פעם לא מצליחים לי".⁵⁸

גן הוורדים הנעלם של אליוט, שאינו קיים אלא כאפשרות לא ממומשת, הוא גן-ערך, שהגירוש ממנו כמוהו כנפילה אל סד המציאות האקטואלית והזמן המתקדם מְעַבֵּר לעתיד. הכניסה אל תוך הגן היא שיבה אל אותה אפשרות קדומה, מהלך הפוך, מציאת "הדרך חזרה מן האקטואלי אל האפשרי [...]. אל ים הצבעים הפתוח שנכון לו מראש כאפשרות".⁵⁹ "הדים אחרים שוכנים בָּגֶן", כותב אליוט, הדים של מציאות אחרת, אפשרית, לא אקטואלית. המספרת בקול צעדינו, המתבוננת בפעולות חסרות התוחלת של אמה, לוכדת לפתע יסוד שלא הגיח עד כה אל פני השטח הנתונים למבט, כפי שהיא כותבת בפרק ששמו "הגינה: אֶלְגֵנָה":

"אֶלְגֵנָה" כמרחב בלתי-נלאה של ניסיונות, החלפות ושינויים
"אֶלְגֵנָה" כשדה קרב
"אֶלְגֵנָה" כתשוקה הלא-מושעית, ההולכת ונמוגה ככל שניסתה ללפות אותה
"אֶלְגֵנָה" במקום התשוקה המושעית, התשוקות המושעות שלה
"אֶלְגֵנָה" בתור המקום שבו ניסתה לאלף את עצמה, ללא הועיל
"אֶלְגֵנָה" בתור המקום שבו כמעט ולא למדה כלום, סירבה ללמוד
"אֶלְגֵנָה" כהזיה קדומה, ילדותית, על טוהר וסדר ויופי
"אֶלְגֵנָה" כתבוסת הסדר, הטוהר והיופי
"אֶלְגֵנָה" כמגרש משחקים, ארגז חול, לבני פלסטיק
"אֶלְגֵנָה" ככמיהה מתמדת לבית האמיתי, לא הכאילו, שרצתה לעשות לעצמה
"אֶלְגֵנָה" בתור הזמנה לטיפוס על צלע ההר החלקלק, להגיע לשיא – גן הוורדים
[...]
"אֶלְגֵנָה" כהתכוונות לחיים שיש בהם שמים
[...].⁶⁰

כמו גן הוורדים אצל אליוט, שבו שוכנים "הדים אחרים", וכמו הגן אצל קיפלינג, שבו נוכחים ה"הם", הנעדרים, גם בקול צעדינו, גן הוורדים מעיד על היכולת לחלום. דרך העבודה הסיזיפית בגינה מנסה האם לשוב אל הגן, לחזור מן האקטואלי, מן הסד הממשי של קיומה, לשלל האפשרויות המקננות בה, כגרעין; למה שדרכו יתגלו "חיים שיש בהם שמים". האם, שהכול אצלה אקטואלי, לכאורה, "חולמת את עצמה לתוך קיום" דרך הידיים, דרך עבודה עקשנית בגן ורדים – פעולה שנידונה מראש לכישלון, קריטית בדיוק מכיוון שהיא נידונה מראש

58. מטלון, קול צעדינו, לעיל הערה 11, עמ' 65.

59. אמיר, על הליריות של הנפש, לעיל הערה 24, עמ' 103.

60. מטלון, קול צעדינו, לעיל הערה 11, עמ' 66-67.

לכישלון. האם כמו נענית לקריאתו של אליוט לשוב מן המציאות האקטואלית אל תוך הגן האבוד ופותרת, מבעד למוסרותיה של אותה מציאות, דלת אל גן הוורדים, חופרת גומחות של אפשרות בתוך האדמה המתה. הוורדים הם ההדים של מה שהצליח להיקלט באדמה התוחה; הדים אחרים שוכנים גם בגנה.

הברכה הריקה

ההדים שוכנים לא רק בגינת הוורדים, המסמלת עבור האם את האפשרות ל"חיים שיש בהם שמים", אלא גם בברכה הריקה, בהשתקפויות כפלגי המים הקטנים שנותרו בה אחרי הגשם ושבהן מתגלים, לסירוגין, השמים:

[...] ברכת המים הפעורה למעלה, המחוררת ברפנות, היתה מלאה אוויר, אפילו רצפת הבטון עם מי הגשמים שנקוו עליה, עם ההשתקפות השקטה והמתחלפת של השמים, כאילו ריחפה. עברה של הברכה, כברכת מים פעילה, "מתפקדת", לא עניין איש [...]. אבל בברכה החרבה היו ההדים. אהבנו את ההדים [...] עמדנו במרכז הרחבה העגולה של הברכה, בתוך שלולית המים, וקראנו לעצמנו. על חלקות הבטון החשופות של הברכה היו גללי צואה. במים צפו שושנות מים.⁶¹

בשירו של ביאליק, הברכה קשורה בהתבוננות ילדית בעולם הטבע ובקיום גן-עדני; הקשר בין העולם המתואר בשירו של ביאליק לבין גן-עדן והגירוש ממנו מתגלם במילה "אֶיֶכָּה!?", המופיעה ברגע מכריע בשיר ורומזת לגירוש מאותה התבוננות רפלקסיבית נעדרת הבחנה בין סובייקט מביט לבין טבע מובט.⁶² אולם הברכה של ביאליק מלאה. אצל אליוט, לעומת זאת, הברכה ריקה, וגם בה, כמו ברומן של מטלון, פורח פרח מתוך הקרקעית המתה. הבחירה בברכה ריקה דווקא, ולא מלאה, מחוללת מהלך ההפוך לגירוש מגן-עדן, מהלך בלתי אפשרי במידה רבה של שיבה אל הגן, אל האפשרי, גם אם לרגעים בני חלוף אך נצחיים. בברכה של מטלון צפות שושנות מים; בברכה של אליוט פורח פרח אחר, לא אפשרי אפילו יותר מן הוורדים – פרח המכונה בעברית "שושנת מים":

[...] יִבְשָׁה הַבְּרָכָה,
יִבֶשׁ הַבֶּטוֹן וּבְשׂוּלָיו עֵבֶשׂ חוּם.
וְהַבְּרָכָה מְלֵאָה מֵיָם מְאוּר־שֶׁמֶשׁ,
פֶּרַח הַלוֹטוֹס עֹלָה בָּהּ חֶרֶשׁ, חֶרֶשׁ,

61. שם, עמ' 101.
62. חיים נחמן ביאליק, "הברכה", כל השירים, בעריכת אבנר הולצמן, דביר, תל אביב 2005, עמ' 293-299. על משמעויות אלה ועל הקשר שבין גן-עדן לברכה אצל ביאליק ראו מיכאל גלזמן, "לזרוק פחית משקה אל תוך 'הברכה' של ביאליק: אינטרטקסטואליות וזהות פוסט-קולוניאלית ב'ערבסקות' של אנטון שמאס", מחקרי ירושלים בספרות עברית, יט, תשס"ג, עמ' 245-246.

וּפְנִיָּה נִהְרָו מִתּוֹךְ לִבֵּי־הָאוֹר,
וְהֵם הָיוּ מֵאַחֲרֵינוּ, מִשְׁתַּקְּפִים בְּבִרְכָּה.
וְאִז חָלַף עָנָן וְהִבְרִיחַ רִיקָה הַיְתָה.

קרקע הברכה הריקה עשויה בטון. דבר אינו יכול לצמוח מתוך הבטון, ובכל זאת, מתוכו, כמו הוורדים הפורחים באדמה המתה בגינתה של האם ברומן קול צעדינו, וכמו שושנת המים הצומחת בברכה הריקה, עולה ופורח הפרח השמימי המסמל בהגות הבודהיסטית את השחרור מן הקיום האקטואלי: פרח הלוטוס.⁶³

“בטשטוש הזה, בהתהוות המתמדת”: ההווה הנצחי של קול צעדינו

“מה שיכול היה להיות ומה שהיה / מורים על תכלית אחת, הנה תמיד”: מבנה הזמן הליניארי, המתקדם מאליו על רצף הזמן, מעבר לעתיד, הוא אשליה. בתוך המבנה השירי הארוך מבקש אליוט לפעור רגעים נצחיים של הווה המכנסים בתוכם יחד עבר ועתיד, מה שהיה ומה שיכול היה להיות בעת ובעונה אחת: “מִגְתָּךְ הוּא הַזְּמַן הַמְּשֻׁתָּרֵעַ [...] לִפְנֵי וְאַחֲרַי.”⁶⁴ אך בכך הוא מחולל פעולה שנידונה מראש לכישלון, כפי שיודע קודם כול אליוט עצמו: “מְלִים נְעוּת, מוֹסִיקָה נְעָה / רַק בְּזֶמֶן.”⁶⁵ רגעים אלה, מטבעם, קורסים במהרה ושבים להתקדם על רצף הזמן. בין ההתקדמות האשלייתית בזמן לבין ההתכנסות לרגע של הווה מתמשך, נצחי לרגע, מתחולל מאבק:

לְהִיּוֹת מוֹדֵעַ הוּא לֹא לְהִיּוֹת בְּזֶמֶן
אֵךְ רַק בְּזֶמֶן יְכוֹל הִרְגֵעַ בְּגוֹן־הַוִּירָדִים,
בְּסֶכֶת הַגֶּן שֶׁם הַגֶּשֶׁם הִכָּה, הִרְגֵעַ בְּפִנְסֵיהָ
הַפְּרוּצָה לְרוּחַ, בְּשׁוֹךְ עֵשֶׂן הַקְּטָרֶת בְּעֵרֵב,
לְהִזְכֵּר; כִּשְׁהוּא מְעֵרֵב בְּעֵבֶר וְעֵתִיד.
רַק בִּידֵי הַזְּמַן יוֹבֵס הַזְּמַן.⁶⁶

מאבק פנימי דומה מתחולל ברומן קול צעדינו, וכמו הדובר אצל אליוט, המנסה בבחירת את הקונפליקט המרכזי של הפעולה הפואטית עצמה, גם רונית מטלון מביטה במאבקה בזמן ההולך ומתקדם ומנסחת אותו במילותיה:

63. אליוט הושפע עמוקות ממסורות פילוסופיות שמקורן במזרח – בודהיזם, הינדואיזם ופילוסופיה יוגית (למשל הבהגווד גיטה). בקוורטטים, שנכתבו לאחר שהמיר את דתו והצטרף לכנסייה האנגליקנית, הוא שימר יסודות רבים מתורות אלה, שהמרכזי בהם הוא הדימוי של פרח הלוטוס.
64. אליוט, ארבעה קוורטטים, לעיל הערה 1, עמ' 15.
65. שם, עמ' 13.
66. שם, עמ' 11.

זהו, שהכול כבר מתרחש, גם העתיד, קו האופק של הזיכרון. ההקשבה הררוכה לקולה השטוח של תחושת הבר-זמניות (שלושת הממדים של הזמן, שהם יותר משלושה) היא המופע הפנימי הכי קדום שלי, פרטי יותר משמי הפרטי. מעולם לא היה באמת "שם", ומרצפת הבטון של ברכת המים, זו שישבתי עליה, בקעה תמיד עוד בכואה של זו שהתבוננה בי, חוקקת אותי טוב־טוב ואני אותה, חוקקת אותה בתור העתיד שהוא ההתבוננות לאחור.⁶⁷

כדי ליצור טקסט המתקיים בהווה מתמשך ממוססת מטלון שוב ושוב את מבנה הזמן הליניארי של הרומן; לפרקים נדמה כי דבר אינו מתקדם בו, דבר אינו מגיע לכלל סיגור, ובעצם, דבר מעולם לא ממש "התחיל". אולם הרומן מתקדם מאליו; "עכשיו צריך לכתוב 'לימים'", עוצרת המספרת לרגע את מעשה הסיפור ומביטה בהתקדמותו המתרחשת מעצמה, "ואני אכתוב 'לימים'".⁶⁸ באמצעות המילה המסמנת את התנועה הליניארית מעבר לעתיד היא מבקשת לסמן דווקא את הניסיון הפואטי לעצור את התקדמות הזמן, ליצור התרחשות בר-זמנית של הווה מתמשך:

"לימים" היתה המילה של הווה המתמשך, של הידיעה המתהווה, לא של ההבנה העתידית שנכלאה בתוך סיפור העבר. [...]
וכך, "לימים" לא נסגר כלום, לא היה סיגור, והשורה התחתונה של הסיפור, כל הסיפורים, היתה פתיחה בסיפור חדש, לא לגמרי אחר, אבל מספיק אחר. ה"לימים" לא הבטיח ולא קיים, בעיקר לא את הקיבוע של דבר או דמות בתוך הרצף האלים של הזמן. בטשטוש הזה, בהתהוות המתמדת, היה הרבה ממידת החסד: למרות הכול ניתן בו הגורל הפתוח של החיים, או אשליית הגורל הפתוח.⁶⁹

ואכן, כל פרק קטן בקול צעדינו, שספק אם מדויק לכנותו "פרק", הוא פתיחה של סיפור חדש אך בה בעת הוא גם המשך אורגני ולא נפרד של הפרק הקודם. כמו גוף שהמולקולות שוכנות בו זו לצד זו, נעות מעט אך תמיד קשורות זו בזו ומתקיימות בעת ובעונה אחת, כך גם הסיפור של קול צעדינו; דבר אינו מגיע לסיגור, להיפרדות, לקו גבול של "סיום הסיפור" או "תחילתו". אולם "הרצף האלים של הזמן" פולש פנימה אל מרקמו של הסיפור ומתריע על הקץ: לקראת סיום הרומן מופיע שעון. בפרק הנושא את הכותרת "שעון" מסופר שהאב, זמן קצר לפני מותו, מגיע להלווייתה של האם. ובכל זאת, הסיפור שב ונפתח: האם מבקרת את הגנן שעבד בגינתה, מוסטפא, ורואה שפרחים מודבקים על ציוריה התלויים בצפיפות על הקיר, כמעין טפס. הפרחים ברובם נבולים, אבל בה בעת הם גם חיים, כציור. בפואטיקה המשוטטת מעדנות של ה-reverie, בהווה-התמיד של החלימה בהקצין, דבר אינו מתקדם ולכן גם דבר

67. מטלון, קול צעדינו, לעיל הערה 11, עמ' 100.

68. שם, עמ' 258.

69. שם, עמ' 259.

אינו מסתיים; הנוכחים והנעדרים, מה שהיה, מה שישנו ומה שיכול היה להיות, נוכחים כולם זה לצד זה, בהתהוות תמידית.

פרח הלוטוס

בעמודים האחרונים של קול צעדינו, כל בני המשפחה, נעדרים ונוכחים, הולכים יחד, לאורך כביש ריק, לילי; כמו ברגע הנדיר של המפגש בסיפור "They", כאשר האב שומע את נוכחותה של הבת המתה לצדו וחש את מגע ידה על עורו החשוף, כך גם כאן, ברגע הסיום, רגע הקיום המשותף, האינטימי מכול, של בני המשפחה, אין מבט אלא "קשר אווין" ו"ידיעת עור שקטה":

יכול להיות שהיינו חירשים לקול צעדינו בגשם בשעת ההתרחשות, הולכים לרוחבו של הכביש בלילה, זה לצד זה, ברווחים מוקפדים בין אחד לשני שאפשרו את פרישתנו ממש לכל הרוחב, מקצה מדרכה לקצה מדרכה, ובצעדים מתואמים, מתונים, לא מהר ולא לאט, בדיוק בדיוק – לא כמי שנמלטים ממהו אל משהו, נחבטים עליידי תנועת המוטטלת שבין העבר לעתיד, בין מה שהיה למה שיהיה, אלא כמי שניתן להם חסד הרגע, לרגע צופו מכף רגל עד ראש בנשורת הזהובה של ההווה, התחממו בדלות רהיטיו: הגשם, הכביש, הלילה, החתול, מדרכה לא-סלולה, משפט אקראי שנאמר או לא, ענף עקום של אזדרכת, הצריף שחלפנו על פניו בלי לעשות עניין, המשכנו.

האמא צעדה במרכז, אילו היה שם ממש מרכז, הלכה בין סמי לביני, שומרת על קשר האווז בינה לבין קורין, לשמאלו של סמי, בלי להסב את ראשה הצדה או להתפתות בדרך אחרת למראית העין של ההשגחה ההיא, שלא היתה נחוצה עכשיו, כיוון שתם ונשלם הכול – לא "הכול" שהוא מהלך החיים, אלא ה"הכול" של ידיעת העור השקטה, המשגיחה באמת-באמת מבעד לחורבות אי-ההשגחה של השכל, הלב, הנסיבות והגורל.

[...]

צעדנו בשקט המוחלט, השערורייתי של ברית האהבה, תהיה מה שתהיה, לא זזים ימינה או שמאלה, נאמנים סוף-סוף לאותו מראה, אותה שבועה, אותו סיפור השלמים עם היותו חוט, בדל, שיירים, הבלחה: הגשם, מופע הגשם הלא-נשכח.

לקח לנו זמן להבין אותו, את מופעו, התכוונותו המיוחדת והפלאית בזמן שצעדנו: הוא ירד וירד על ראשינו בחוטים דקיקים ורציפים, בטיפות הזעירות שנשזרו בחוטים, ואז, כשהגיע אל מעל לפני הכביש, כחצי מטר למעלה מהכביש, שינה את כיוונו וחזר ועלה למעלה, לא פגש את האדמה בכלל, נקווה באוויר, בערך בגובה ברכינו, ונהיה אגם צנום, אווירי, דק כמו פיתה וחסר קרקעית וממד של עומק, מפץ זוהר שקוף ומוזהב, לא מצוי.⁷⁰

נוכחותם המשורגת של הנמצאים והנעדרים מאפשרת את המופע של הנעדר בה"א הידיעה של הקוורטטים: פרח הלוטוס. הגשם "שינה את כיוונו וחזר ועלה למעלה, לא פגש את האדמה

70. מטלון, קול צעדינו, לעיל הערה 11, עמ' 416-417.

בכלל, נקווה באוויר, בערך בגובה ברכינו, ונִהיה אגם צנום, אווירי, דק כמו פיתה וחסר קרקעית וממד של עומק": הגשם עולה אל על, כמו גבעול, נפנה לצדדים, יוצר עיגול רחב, דק – משרטט את צורתו של פרח הלוטוס העולה מתוך בִּרְכָה ריקה בגן נעלם. וכך, רגע לפני השיבה אל מוסרותיו האלימות של הזמן, "פֶּרַח הַלוֹטוֹס עָלָה בְּהַ חֶרֶשׁ, חֶרֶשׁ / [...] / וְהֵם הָיוּ מְאַחֲרֵינוּ, מְשִׁתְּקָפִים בְּבִרְכָה", בתוך חסד של רגע הנמשך ללא קץ – עד לרגע שבו יגיע קצו.