

סובב הולך הרוח על מים רבים

אורציון ברתנא



”

זהו מאמר שתכף ומיד בראשיתו אני רוצה לבכות על לני אבני
גיבורת הרומן, אבל בסופו אני בוכה על המחברת שלו.

לילי פרי

1. בדידות ללא מרפא

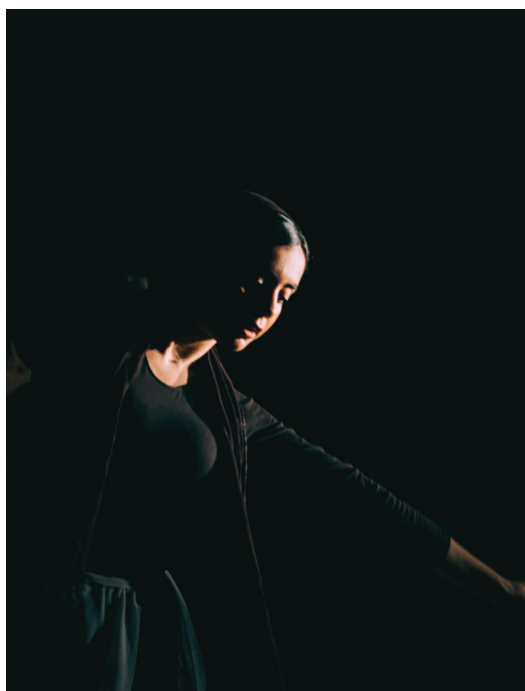
הלא פתור, סופו שהוא נפתר בדרך לא פתורה. זו תמצית הרומן השלישי של לילי פרי, "ריקוד על המים", שזמן ההווה בעלילתו הוא אמצע שנות השמונים של המאה העשרים, וזו תמצית כל כתיבתה עד היום, עד כמה שאני מכיר אותה. אני מעריך כי ספר זה שרובו בנתניה ובתל אביב, מהדהד את ילדותה, נעוריה ומעבר בנתניה. מהדהד דברים שקרו בדרכה, שאינם ניתנים להפרדה מהביוגרפיה הנפשית. הסיפור מסופר בגוף ראשון, חלקו בטכניקה הקרובה למה שנקרא בספרות המאה העשרים זרם התודעה, מזווית המבט של לני אבני, והוא מתאר שלושה ימים של סוכנת הבית בת הארבעים וחמש, בבית האבות הקטן בנתניה; שלושה ימים המסיימים ארבעים וחמש שנות חיים, כששמונה שנים אחרונות הן שהייה במקום, לאחר שבתה בת השש וחצי מתה ב-1976, והיא נמלטת על נפשה מביתה בתל אביב; שמונה שנים הבאות לאחר קרוב לעשרים שנות זוגיות מבעל לא בעל ומבן לא בן, שגם מהם היא נמלטת על נפשה. בעצם כל חייה הימלטות, מלידתה בשואה, מאמה שמתה בלידה, אל ידיה של הדודה בלה והדוד יאקוב, הנושאים אותה על ידיהם בהימלטות אחת גדולה. "דודה בלה גידלה אותי שש-עשרה שנים. בערך שנה מיום שהמלחמה הגדולה החלה להשתולל. רוב הזמן היא ברחה עם הדוד יאקוב ואתי. ארבע שנים החזיקה אותי על הידיים ורצה בלי לפול." (ע' 69). גם בבית האבות הקטן והעני, בו היא סוכנת הבית, היא חיה במציאות אחרת של ריקוד בריחה.

הסיפור הוא סיפור על בדידות גדולה. בדידות ללא מרפא. בבית האבות, בשמונה השנים המסתיימות בהווה של העלילה, היתה ועודנה בקשרים עם דמויות רבות: עובדי בית האבות, ובראשם קושניר, המורה שלה לריקוד מתחילת שנות השישים בלונדון, ומנהל בית האבות השייך לאשתו ולמשפחתה, שני הרופאים בבית האבות, פרופ' שמוליק וולף, שאימו היא אחת הדיירות בבית האבות ודוקטור מולר, מטפלות, שבראשן מעין דמות אם של פאולה המבשלת. היא, כמובן, בקשר עם דיירי בית האבות וגם, כמובן, עם בעלה, עם בנה, עם שכנים. אבל היא לבד בתוך כל המערכות האלה, בהן היא נתונה. הבדידות אינה נכפית עליה על ידי מי מכל אלה. הבדידות היא בתוכה, בחברת הציפור הפצועה, המטפורית, המלווה את הסיפור כולו. הבדידות מועצמת בתיאורים הפיזיים, בתיאורים שבנוסח זרם תודעה. הלבד ניכר בהיות הסיפור מסופר בגוף ראשון, שבו עינו של המספר חווה את המציאות לצד הציפור הפצועה. אין בילתם. הבדידות כל כך גדולה, עד שאין לדעת אם החיווי הפנטסטי של ציפור פצועה ושל קולות ומראות שהיא שבה וחווה, הוא מצב חברתי, או נתק פסיכולוגי, או העשרה נפשית עמוקה, או מציאות פנטסטית, שרק נפש עשירה יכולה לחוות אותה. לבד.

2. ריקוד ולא דיבור

כל הסיפור הוא סיפור על ריקוד. זו אומנותה של הדמות הראשית, לני אבני המספרת, ולריקוד היא נתונה בכל עצמותה, מילדותה לצד הדודה בלה, כשהן קמות שתיהן מהשבעה על מות יאקוב, ולני

מתחילה לרקוד, ועד לריקודי בית האבות. היא מרבה לרקוד ולדבר היא ממעיטה. באופן אירוני, סיפור זה, שהוא כל כך עשיר ומורכב לשונית, כשהוא זרם תודעה פיוטי, הוא סיפורה של מי שאינה יודעת לתקשר עם הזולת בשפה. אירוניה זו, הפער בין העושר הנפשי של התודעה, של זרם פנימי,



לבין הדלות המילולית של השפה כתקשורת, מגיעה לאחד השיאים שלה כשהיא נמצאת בבית המשפט, שכולו דיבור מובנה בתבנית קבועה ובטקס נוקשה. היא אינה יכולה לקחת חלק בשפת בית המשפט, אלא להודות באשמה ותו לא. אומנם, היא מודה באשמה גם כדי להגן על מאהבה, שהוא האשם במתן השקים ללא כיסוי עבור סחורה שנקנית כדי להימכר מייד, ובכך לקיים איכשהו את בית האבות המתמוטט. ההודאה באשמה היא יותר מהיענות מוגבלת לשפת בית המשפט. היא מודה באשמה כמצב קיומי נתון שלה.

איפה אין אשמה? בריקוד אין אשמה. והריקוד הוא הסמל הגדול של הצגת הבדידות הנוראה, שקשורה, אירונית, בעושר נפשי גדול. הריקוד הוא ריקוד סלוני, מערבי. ריקוד סלוני, שעיקרו תנועות של שניים. תנועות מדודות, מחושבות, מתוכננות. לכאורה,

הרמוניה של שניים. אבל פער אירוני גדול בין הסימטריות של תנועות השניים, לבין הניכור שיש בין השניים; בין הצורך של שניהם זה בזה, לבין הבדידות שבעצם נמצא בה כל אחד מהם. בכותרת של הרומן, ריקוד על המים, מגולם כל המתח שיש בסיפור; כל שיווי המשקל השביר כל כך של המתח בין אחד לזולת. זהו שיווי משקל שקיים רק לכאורה, וגם זאת רק במצב של תנועה מתמדת. בלשונו של הרומן אפשר לומר כך - על המים חייבים לרקוד כל הזמן. מי שעוצר טובע. כדי לרקוד צריכים להיות שניים יחד, גם אם כל אחד מהם נמצא לגמרי לבד.

3. שוליים. נדחות.

הריקוד הוא משחק טקסי, ועם זאת הוא עצם הקיום, עצם המימוש עצמו. כל הרומן של לילי פרי בנוי על המתח הזה ממש, בין המסכה והטקס (וריקוד הוא, כאמור, טקס) לבין החיים עצמם. לא במקרה, שיא הרומן, עשרות העמודים האחרונים, שבהם מתואר היום האחרון של לני בבית האבות, מוליך אל מסיבת פורים בבית האבות, שהיא נשף מסכות, ומתאר אותה. קראתי, וחשבתי על נשף המסכות שהוא פסגת אחד הרומנים הגדולים שנכתבו במאה העשרים - "האמן ומרגריטה" של מיכאיל בולגקוב, ונשף השטן שנערך בו. כל הרומן של לילי פרי עוסק במימוש עצמי, והריקוד הוא צורת המשחק של המימוש העצמי.

המבנה של הרומן מבוסס על הריקוד ועל המשחק. אלה ביטויי המילוי שלו, ביטויי סביבה חברתית המתוארת בו, ביטויי ייחודה. ברומן זה, הסביבה החברתית היא גם סביבה קיומית. מרבית הדמויות ברומן קשורות בבית האבות, והן בשתי קבוצות - החוסים בבית האבות בקבוצה אחת, והמטפלים בהן או הקשורים בבית האבות בצורות שונות - בקבוצה שנייה. ועל כולם אפשר לומר שהם בשוליים ועוד יותר מזה - כולם נידחים; גם הדוקטור והפרופסור המטפלים באנשי בית האבות, גם מנהל בית האבות, מוישה קושניר, מאהבה של לני. בדרך זו או אחרת הדמויות כולן חיות בשוליים. גם עולם בית המשפט הוא עולם של שוליים, והפקיד של בית המשפט ממחיש זאת. בשוליים חי אלכס

אבני, בעלה של לני. קומוניסט אדוק שגם ב'קול העם' לא רוצים לפרסם את דבריו, והוא מבלה את עיקר זמנו בכנסים עלומים, שוליים, בעולם. עד לסיום הרומן אין לו מקום משלו. בשוליים חיים השכנים שבבית מגוריה של משפחת אבני בתל אביב. אפשר לומר כי יש רק שוליים של בדידות נוראה. אין דבר אחר.

העולם כולו שוליים, אבל במילייה שמתואר בו, עיקר השוליות, עיקר הנידחות, היא בתיאור החוסים בבית האבות, ואלה מתוודע הקורא. החוסים הנידחים בבית האבות, הן דמויות שפעם היו בזכות עצמן, בכוחות עצמן, וכעת הן תלויות באחרים. בשתי מחלקות הן חוסות במוסד, מחלקת העצמאיים ומחלקת התשושים, והתהליך הטבעי העובר עליהן, לכאורה, הוא מעבר הדרגתי ממחלקת העצמאיים אל מחלקת התשושים, ומשם אל בית העלמין. בתהליך איטי זה הן משנות זהויות, הן מחופשות, הן שואלות זהויות, הן נעות.

ראשית, שאלה הזהות של השוהים במחלקת התשושים. דמויות אלה אינן יודעות רוב הזמן היכן הן נמצאות, והן חיות חיים דמיוניים, שברי חיים המורכבים על ידם בצורה שלא חיו אותה במקום אחר. אופיו המיוחד של המשחק כאן, של הזהות השאלה בו, אופי שהוא גם נורא בעליבותו וגם מדהים פנטסטית, מתואר שוב ושוב ברומן בכך שדווקא במחלקה זו, שהיא התחנה האחרונה לפני בית העלמין, משתפר (במירכאות כפולות או שלא במירכאות כפולות) מצבן, והן בריאות יותר משהיו קודם. מצבן הולך מוטב, וכך הן שוהות במחלקת התשושים עוד ועוד. כמעט ואין תנועה משם אל בית העלמין.

4. מיניות.

גם הקשרים המיניים, שהם כאילו או לא כאילו קשרים רומנטיים, הם שוליים ונידחים. קשרים שנעשים בסתר; סתר המוכר לכול, ואינו מגיע אף פעם למימוש זקוף ראש, גלוי וממצה. לני אבני היא מאהבתו של מוישה קושניר, המנהל הכושל של בית האבות הכושל. היא היתה מאהבת שלו עוד פעם בלונדון, שם בילתה עם אלכס בעלה המהפכן שנתיים וחצי של צעירותה, שבהן למדה ריקוד בבית הספר לריקוד, ובפרט למדה אצל מוישה קושניר, שהיה "משתתף קבוע באליפויות של ריקודי זוגות" (ע' 71). כבר אז היה נשוי, ונישואיו תחמו היטב את מסגרת הרומן ביניהם, כמו גם רצונו למצוא לעצמו מאהבות חדשות. גם מצידה המערכת עם מוישה קושניר משנית ותחומה ו"בסתר הגלוי", שכל הרומן מתנהל בו, שכן קשריה עם אלכס הם, לכאורה, העיקר.

כך גם הקשר המיני הוא משחק. משחק בזוגיות, המתבטאת בגלוי במשחק ריקוד הזוגות עצמו, ומאחורי הקלעים הוא מתבטא כמשחק במאהב ובמאהבת. לקראת סוף הרומן מסתבר לקורא כי הקשר בין השניים, שנקטע לפני שנים, מתחדש כשמוישה קושניר אוסף אותה לעבוד כמנהלת הבית בבית האבות, גם מתוך רחמים על השבר של מות בתה הקטנה, שבשלו היא בורחת מהבית. קשרים אלה, בין לני לבין מוישה, תחומים במרחב ובזמן. במרחב הם מתחמים בחדרו של מוישה, חדר המנהל, ובכל חלל נסתר בבית האבות. בזמן הם תחומים למשכי-זמן קצרים, להפסקות מזדמנות בין מילויי תפקידיהם בבית האבות. את המיניות שעיקרה בריחה מממש, "מייצג", הרופא רב האונים, הדוקטור מולר, העוסק, בתוך כל מגוון עיסוקיו בבית האבות, בקשרים זוגיים, בהכנסה להריון, בנישואים, בגירויים ובבריחה מתמדת מהם.

הצורך הנואש ליצור קשר כלשהו עם זולת בא לידי ביטוי במשחק. הריקוד הוא משחק. המיניות היא משחק. נשף המסכות הוא משחק ועוד צורות שונות של התחפשות ברומן. משחק זה, צורך נואש בקשר של כאילו, בא לידי ביטוי ברומן לא רק כמשחק גלוי כמו ריקוד, אלא מתבטא בו גם

באנקדוטות. כזה הסיפור על המכונת שמועמדת למכירה ברחוב ליד בית האבות בנתניה, ופתק גדול, "למכירה", מודבק בחלונה, לא כדי למכור, אלא כדי ליצור קשר כלשהו עם מישהו מזדמן: "היא שמה פתק למכירה בלי להתכוון?" עם להתכוון אבל בלי למכור. הבחור הצעיר לא הבין. אמרתי, 'ככה היא מכירה אנשים חדשים'. 'היא סיפרה לך?' 'לא, היא סיפרה לפאולה המבשלת על הבדידות ועל הפתרון.' (ע' 45). לכאורה אנקדוטה, אבל סיפור על בדידות נוראה. זהו רצון להיות במגע עם מישהו. לא חשוב עם מי. לא חשוב על מה.

5. תבניות.

הסיפור כולו הוא סיפור של תבניות. כל טקסט הוא תבנית. החשובה שבהן היא תבנית הריקוד, אליה חוברות תבנית ההתחפשות, תבנית המשחק. הבית, בית המשפחה לעומת בית האבות, גם הוא תבנית. אחת התבניות החוזרות ברומן, שהיא אחד הסמלים הבולטים בו, הוא תבנית השולחן והכיסאות שסביבו. התרוקנות משפחת אבני, ממשמעות, שגם קודם לא היתה לה, מתבטאת בכיסאות שמתרוקנים מיושבים. הילדה המתה משאירה כיסא ריק. הבן הגדול, עליו חושבת האם כי הוא בוחר באב, באלכס, ולא בה, הופך בעצמו כיסא ריק, תבנית ריקה במחשבתה. כיסאו עומד ריק לנגד עיניה כמעט לכל אורך הרומן, אבל גם הוא עצמו מאבד זהות, הופך תבנית ריקה. לאורך כל הרומן אין לו זהות פרטית. הוא מופיע בעיניה בזיהוי "הבחור הצעיר". "הבחור הצעיר" מתגלה לה כעורך הדין שבא לעזור לה כנאשמת במשפט, בו היא לוקחת על עצמה את האחריות לעבירות של מוישה קושניר, בניסיון למנוע את סגירתו של בית האבות, העומד לפשוט רגל. היא חושבת עליו כעל "בחור צעיר", כעל "עורך דין", כאילו אינה מכירה את בנה, כמו גם אינה מבינה מדוע עורך הדין, הבחור הצעיר, בא לייצג אותה בבית המשפט ולחלץ אותה מן המבוי הסתום אליו הוליכה עצמה.

שוב ושוב הוא מתואר כבחור צעיר, כי שוב ושוב יש הימנעות של הדוברת בגוף ראשון, וגם של המחברת הסמויה, העומדת לאורך כל הרומן מאחוריה, מהזדהות. זו הימנעות מבחירת זהות שתחייב הזדהות רגשית. יש הימנעות רגשית מההכרה בבחור הצעיר כבבנה. הוא נשאר "בחור צעיר", "עורך דין", עד לקראת סיום הרומן, שאז חל שינוי מסוים בנכונותה לזהות עצמה לעצמה – משהו הולך ונפתח, מקבל איזשהו ממד נוסף. אבל גם בסיום - כשהכיסא החום, הכיסא הקשה והנוקשה של הבן, הולך ומתמלא - גם אז, הבדידות נשארת בדידות. המחברת שמאחורי המספרת בגוף ראשון, חושפת לקראת סיום הרומן - לקראת ההכרה המסוימת של לני בבנה, לקראת מילוי הכיסא, החלקי - שזרות הבן צמחה גם מלני אבני, ולא רק בשלו או בשל אביו. המחברת חושפת כי הבן הרגיש מאז ומעולם אל אימו יחס חם יותר ממה שייחסה לו אימו.

6. בדידות כאן ובכל מקום.

בסופו של הרומן ברור כי הריקוד המשמעי הוא ריקוד לבד ולא ביחד, בוודאי שלא בזוג. הריקוד הוא רוח – והרוח הוא גם זכר וגם נקבה, הוא גם בודד וגם יחד. הרוח סובב וסובבת, עם עצמו, עם עצמה, ועל מים רבים. התבנית לעולם לא מתמלאת. הריקוד הוא תמיד לבד. גם ריקוד הזוגות.

למעשה, הרומן מתרחש בישראל של שנות השבעים ושל שנות השמונים של המאה העשרים. רומן עיר שטוחה במרכז הארץ על שפת הים. ההיסטוריה היא היסטוריה של עם ישראל. המציאות נוכחת כאן, ההיסטוריה נוכחת, אבל אין להן זהות אלא המשחק, הריקוד. את הבריחה המתמדת של הדמויות, אפשר לראות גם כתנועה היסטורית, למשל, כבריחה של יהודים, כנדודים של יהודים בעולם. אבל, היא, בעצם, בריחה מהזדהות עם זהות. היא עמידה בפני עצמה.

בודד גם מקומה של לילי פרי בספרות הישראלית. עם כל המיומנות המקצועית שלה, ורומן זה מעיד על מיומנות זו היטב, היא עומדת במשבצת בודדת. בדידותה כיוצרת תומכת לקורא גם אם ישאל עצמו, האם ייצוג המציאות כאן הוא ייצוג ריאליסטי או ייצוג פנטסטי. לכאורה, זהו רומן ריאליסטי. לכאורה, הלא ריאליסטי בו נובע מהפיט הרב בו מוצגת המציאות בזרם המחשבה הפנימית. אבל ישנה גם פנטסיה. הריאליזם שכאן מושך את הקורא לחשוב על חלום, על מערכת שמעבר. המים הרבים כאן הם איזו פנטסיה זורמת. כל המציאות השולית הזו, כל המילייה המציאותי, הם גם איזה חלום.

כאמור, מקום בודד הוא גם מקומה של לילי פרי בתוך הספרות הישראלית, שאינה אוהבת פנטסיה. היא ישות בפני עצמה. קריאה ברומן זה, שלא התיישן בעשרים וחמש השנים מאז ראה אור, מראה גם עד כמה שמרנית הספרות הישראלית עד עצם היום הזה, על אף תהליכים של התגוננות פוסט-מודרנית שחלה בה בדור האחרון. אמנם, ברומן זה כותבים על פתקים, מחשבים חשבונות בפנקסים, אמנם, המחשב עדיין לא מצוי בתמונה – ולמרות כל המחשוב שבא עלינו לטובה בדור האחרון, האדם הבודד כאן הוא בודד היום כמו שהיה בודד אז. החלום שחולמת לני, וחולמת המחברת מאחוריה, עדיין לא נכנס כניסה מלאה לסיפורת שלנו.

