פרק 4

אהבה של אמת: בין אחֵרות להתאחדות בסיפורת של נוטים למות

תַּפּוּחַ זָהָב
אָהַב אֶת אוֹכְלֵהוּ[1]

כריכתם יחד של האהבה והמוות הופיעה כבר במסורות ובמיתוסים השומריים, היהודיים והיווניים, והיא ממשיכה ללוות את האנושות מאז ועד היום. לא אוכל לסקור במסגרת זו את כל צמדי האוהבים ממזרח וממערב שאהבתם נכרכה במות אחד מהם (או במות שניהם). אפשר שכריכתם זה בזה קשורה למוטיב של "מחלת האהבה", שהופיע לראשונה בספרות היהודית במגילת שיר השירים וזכה לפרשנות ייחודית בשירה העברית בימי הביניים.[2]

את האהבה פגשנו כמעט בכל הנרטיבים על סף המוות שדנתי בהם עד כה, לרבות וידוי אהבתו המאוחר של דוד לאשתו, שיר ההלל של נעימה לאהבה כפסגת העבודה הרוחנית, אהבותיהם של מוריס ושל דוריס לילדיהם, כיסופי אהבתה של מרסל לבעלה המת, ואהבתם המרגשת של מנחם והדסה פרומן. אהבה רומנטית בדרך כלל קשורה לצעירות, לראשית החיים, ואילו כאן, היות שמדובר ברוב המקרים באנשים מבוגרים, סוג האהבה שעליו הם משוחחים, גם אם מדובר באהבה זוגית, הוא אהבה בשלה ועמוקה, זו שלאחר השלב הרומנטי, שוודאי היה מנת חלקם עשורים קודם לכן.[3] נוסף על כך, האהבה שאבחן כאן נחווית כשצל הסיום ההכרחי מרחף מעליה.

1 רביקוביץ, כל השירים, עמ' 11-12.

2 על "מחלת האהבה" וזיקתה למוות בקרב המשוררים היהודים (בזיקה למשוררים מן המזרח) ראו: ישי, פצעי.

3 במונחים פסיכואנליטיים־קלייניאניים, מרבית מקרי האהבה שאבחן הם הופעות של אהבה נדיבה ומורכבת יותר (כחלק מהעמדה הדיכאונית המאוחרת) ולא של השלב האידיאלי שאופייני לראשית התהוותה של האהבה (כחלק מהעמדה הפרנואידית־סכיזואידית המוקדמת). על כך ראו: סגל, מלאני קליין, עמ' 83, 100-105.

בפרק זה אני מבקש להתחקות אחר טיב הקשר בין האהבה והמוות דרך ספרות כתובה ותיעודית, ובמיוחד באמצעות חשיפת נרטיבים הקושרים בין אהבה ומוות בספרות הדיאלוגית היהודית והמשוקעים בקטעי ספרות ובקטעים בעלי אופי ראיוני של נוטים למות. בתור נקודת מוצא לקריאות השונות שאציע לאורך הפרק אתאר בקצרה את ייחודו של הדיון על אהבה ומוות בספרות הדיאלוגית.

א. עזה כמוות אהבה: הקשר בין אהבה ומוות אצל בובר, רוזנצווייג, הרב סולובייצ׳יק ולוינס

החיבור בין האהבה והמוות, שזכה לניסוח יוצא דופן ולא מפוענח במגילת שיר השירים במילים "עזה כמוות אהבה" (שיר השירים ח, ו), שב ומופיע בספרות היהודית לאורך הדורות.[4] ביטוי זה זכה להתייחסותם של הוגים רבים לאורך ההיסטוריה היהודית, פעמים תוך ניסיון להישאר ברובד הפשט של הסיפור – סיפור אהבתה של אישה לדודה האהוב – אך לרוב תוך הפקעת הפשט לתחום הקשר בין האדם לאלוהים.[5] בסעיף זה אעמוד בקצרה על התייחסויותיהם של ארבעה הוגים דיאלוגיים לקשר בין אהבה ומוות, העולה בגלוי מהפסוק הזה משיר השירים (ארבעתם מתייחסים אליו במפורש או במובלע) ולסיום, בשל הקִרבה הרעיונית בין ההגות הדיאלוגית והאקזיסטנציאליסטית, אצטט מדבריו של הוגה יהודי־וינאי נוסף, מייסד הלוגותרפיה ושיטת הניתוח האקזיסטנציאליסטי, ויקטור פראנקל. לא אדון בגישות אלו לעומקן; מטרתי להניח תשתית לחקירה פנומנולוגית של הקשר בין אהבה ומוות בהמשך הפרק.

מרטין בובר, בספרו "אני ואתה" שפורסם בגרמנית בשנת 1923, מבחין בין התנסותו של האדם בעולם, שימושו בו והניסיון לחקור אותו (להלן "מילת השיתין אני־לז") לבין הימצאותו של האדם בקשר עם העולם ובמיוחד עם אתה הנוכח מולו (להלן "מילת השיתין אני־אתה"). בעוד שהיחס "אני־לז" שואף תמיד להשגת תכלית (לאו דווקא במובן השלילי) שנמצאת מחוץ למערכת היחסים ביניהם, הקשר "אני־אתה" הוא הוא תכליתה של מערכת היחסים ואין תכלית אחרת זולתו. זהו קשר שבמסגרתו אין מקום לתכליות ולאמצעים, לידיעה מוקדמת, להמשגות או לתאווה, אלא הוא כולו "הווה ממשי מלא־תוכן" המכונן את ה"אני". אין ה"אני" קיים קודם לקשר "אני־אתה", ויהא האתה שייך לעולם הטבע (בובר מציין בספרו, למשל, הימצאות בקשר אני־אתה עם עץ), לעולם יצירי הרוח (כגון יצירת אמנות או אלוהים) או לעולם בני־האדם. האהבה,

4 לעיתים החיבור הוא בין חתונה ומוות, כמו למשל הזיהוי בין מנהג שבע הברכות בחתונה ושבעת ימי האבל לאחר המוות או אגדות הקשורות לנוכחות המוות ביום החופה כמו למשל האגדה על בתו של רבי עקיבא שהייתה אמורה למות ביום חתונתה: תלמוד בבלי, שבת קנו, ע"ב).

5 על הנטייה של פרשנים לייחס את הכתוב במגילה ליחסי האל וכנסת ישראל: אידל, קבלה וארוס, עמ׳ 37.

אליבא דבובר, היא הכוח השורה בקשר אני־אתה עם האתה־האדם (ובהמשך גם עם אלוהים):

> פחות גלוי הוא צד הפעולה בזיקה אל האתה־האדם. המעש הישותי המכונן כאן את הישירות, נתפס על הרוב – שלא כהלכה – כרגש. רגשות מלווים את העובדה המטפיסית והמֶטַפְּסיכית של האהבה [...] אבל האהבה היא אחת. רגשות הם משהו ש'יש לי', ואילו האהבה מתארעת. רגשות דרים באדם, ואילו האדם דר באהבתו. ואין זה נאמר על דרך השאלת־לשון אלא זוהי הממשות. האהבה אינה דבקה ל'אני' על דרך שהאתה נעשה לה 'תוכן', מושא גרידא; היא שרויה בין אני לאתה. מי שאינו יודע זאת, יודע זאת בכל מאודו, אינו מכיר את האהבה, ואפילו יכלול בה את הרגשות שהוא חוֹוֶה, מתנסה בהם, נהנה מהם ומביע אותם. האהבה היא פעולה בעולם. [...] אהבה היא אחריותו של אני לאתה.[6]

כאמור, לא אוכל לדון כאן בתפיסת האהבה של בובר באופן שלם, אך לצורך הדיון במה שמעסיק אותי כאן – האהבה והמוות – עליי להבהיר בשלב הראשון את מהות הקשר "אני־אתה", ובשלב השני את האהבה ככוח שלא נמצא באדם, לא באני אף לא באתה, אלא בקשר שביניהם, ב"מקף" שבין האני לאתה. בובר בדברים שלעיל מתעקש לתפוס את האהבה ככוח שנמצא במרחב הקושר את האני לאתה, אשר בו נוכח האדם (ולא להפך) וממנו נובעים רגשותיו. האהבה אצל בובר היא אם כן מרחב בין־אישי הנתון תמיד בזמן הווה ותלוי בהצלחתו של האני להימצא בקשר עם בני אדם הנוכחים מולו.

בנסותנו להבין מה לכל זה ולמוות, עלינו ללכת מעט אחורה בזמן. בובר היה טרוד במבנים נפשיים המתעצבים ביחיד מתוך האינטראקציה בין אנשים ודיבר על אהבה ככוח מיסטי, שבכוחו להביא "אחדות לעולם המודרני המפורר".[7] תפיסה זו הושתתה על תפיסת האהבה כחלק מהחוויה המיסטית שביסודה, שלדבריו אינה מוכלת בשפה בשל העובדה שהאדם המיסטי "נמצא בבדידות מוחלטת, רק הוא והאל". מכאן מגיע בובר לפרשנותו לפסוק בשיר השירים ולקביעתו שהאהבה עזה כמוות, שכן ההתנסות בשניהם עזה כל כך ולא ניתנת לביטוי במילים.

בטרם נמשיך להעמיק בכך נעיר שמשבר השפה הכרוך בחוויית האהבה פותח פתח להיעדר הגבולות שבה, שכן השפה במהותה גודרת ומגבילה ואז מתאבלת על מה שנותר מחוץ לגבולותיה. האהבה ככוח מיסטי, בניגוד לאהבה כמושפעת מכוחות חברתיים[8] או לאהבה במובנה היומיומי הנתפסת כרגש עילאי, היא עזה כמוות, שכן כמו

6 בובר, אני ואתה, עמ' 6.
7 מאור, מרטין בובר, עמ' 50 ו־64.
8 ראו: אילוז, מדוע האהבה.

המוות עצמו גם היא אינה יכולה להיות מוכלת ומיוצגת בשפה. הקשר שקושר בובר בין "אהבה עזה כמוות" ובין אלוהים נחשף באופן ברור מעט לפני "אני ואתה". בנאומו "דרך הקודש" משנת 1918 טוען בובר ש"היסוד האלוהי [...] לא יזכה לשפע האמיתי שלו אלא [...] בשעה שהיצורים [...] ייפתחו זה לזה, ישמיעו את דברם זה לזה".[9] התגלותו השלמה של אלוהים אצל בובר איננה ביחיד כי אם "בתוך תחום הביניים, באותו חלל ריק למראית עין" שבו מתהווה הקשר בין בני אדם. כעבור כמה שנים, ב"אני ואתה", יחזור לכך בובר ויקרא לקשר הזה "אני־אתה" ולפתיחות הזאת – אהבה.

בטרם נמשיך לבחון את החיבור בין אהבה ומוות בהגות הדיאלוגית, ברצוני להעיר על הקשר בין התגלות אלוהים ואהבה, והפעם בתחומו של הארוס המיני. כבר זרמים מוקדמים בקבלה תפסו את מצוות אהבת האל והעבודה האלוהית כתלויה בהתייחדות המינית בין גבר לאישה או באהבת בשרים. בספרו "קבלה וארוס" מנתח משה אידל את סיפורו של המקובל רבי יצחק בן שמואל דמן עכו מהמאות השלוש־עשרה והארבע־עשרה, שמתאר את תאוות הבשרים של יושב קרנות לבת המלך ואת הפיכתו לאיש האלוהים דווקא מתוך תאוותו אליה והתבודדותו בבית־הקברות (שמשמש בסיפור מרחב טרנספורמטיבי של אהבת אישה לאהבת אלוהים). הסיפור נחתם במילים: "מי שלא חשק לאישה הוא דומה לחמור ופחות ממנו והטעם כי מהמורגש צריך שיבחין העבודה האלוהית".[10]

ונחזור לדיון בהגות הדיאלוגית. את רעיון התגלות האלוהים בתוך קשרי אהבה עם אתה אנושי ניסח לגמרי במהופך שנים אחדות קודם לפרסום "אני ואתה" פרנץ רוזנצווייג בספרו "כוכב הגאולה" (להלן הכוכב). רוזנצווייג מקדיש את עמודי הפתיחה של הכוכב להכרה באימת המוות ובבריאה, אחר כך הוא עובר לרעיון ההתגלות, ולבסוף הוא חותם את ספרו בחלק על הגאולה וההכרה בחיים. במהלך הכללי שמציע רוזנצווייג, שנע מן המוות אל החיים, שמור לאהבה מקום מרכזי: גם ההתגלות וגם הגאולה קשורות אצלו עם הופעת האהבה.

בניגוד לבובר, שלדידו אלוהים מתגלה מתוך קשרי האהבה בין בני האדם, רוזנצווייג מתחיל את דיונו באהבה בהתגלותו של אלוהים הקורא לאדם ובמענה של האדם המחזיר לו אהבה. בספרו של רוזנצווייג "אהבת איש ואישה נעשית דוגמה לאהבה של מעלה" ובכך נוצרת אצלו זיקה בין אהבה זו לאהבת אלוהים.[11] ההסתגרות המיסטית בזיקת אהבת האלוהים והאדם (או ההסתגרות הרומנטית בזיקת אהבת גבר ואישה) אינה מספקת את רוזנצווייג ואף נחשבת בעיניו כפשע מוסרי. לכן הוא נזקק לרעיון

9 בובר, תעודה, עמ' 90.

10 אידל, קבלה וארוס,עמ' 150, 231-264. הסיפור מובא שם במלואו.

11 נאמן, אמר ואש, עמ' 43; וכן רלוונטי דיונו של נאמן על יסוד האהבה אצל רוזנצווייג: שם, עמ' 43-74.

הגאולה, שבו – בדומה להגותו של כהן שהובאה בסוף הפרק הקודם – אהבתו של אלוהים לאדם הופכת באדם לאהבת הרע.[12] אהבת האדם והדיאלוג בין אני לאתה מתאפשרים בזכות התגלות האהבה האלוהית, ובמילותיו: "רק הנפש אהובת־האלוהים יכולה לקבל את מצוות אהבת־הריע על־מנת לקיימה".[13] שפת האהבה אצל רוזנצווייג היא שפת האני־אתה, שפת ההווה, שפת הנצח, שפתה של מגילת שיר השירים. את פירושו של רוזנצווייג למגילה ניתן לסכם כסיפור של משולש אהבה: אהבת אלוהים והאדם ברובד הנסתר של המגילה היא היסוד, שגילויו מאפשר את אהבת הגבר והאישה ברובד הגלוי. לא מדובר לדידו במשל אהבה חילונית אשר נמשלה הוא האהבה האלוהית, אלא סיפור על בני אנוש שאוהבים בזכות נאהבותם על ידי האל. כחלק מההתייחסות לשיר השירים ומעומק הפרשנות שרוזנצווייג מציע לה, הוא נדרש גם להתמודדות עם עזותה של האהבה.

ציטוט הפסוק משיר השירים (ח, ו) פותח את החלק השני של ספרו של רוזנצווייג, ואת המשך דבריו שם ניתן להבין כתיאור הזיקה בין אהבה למוות. אהבתו של האוהב (היינו אלוהים האוהב את האדם או גבר האוהב אישה) ממיתה אותו עצמו, מביאה אותו להשתנות ולהתכחש לעצמו ורק לבסוף, לאחר שמת, הוא נאסף מחדש אל היותו אוהב "ובו הוא קם לתחיה".[14] כעת, משקם האוהב לתחייה, תוקפת אהבתו את הנאהבת (היינו את האדם הנאהב על ידי אלוהים או את האישה הנאהבת על ידי הגבר), תחילה ממיתה אותה, ואז, כמו שאימת המוות מגלה לאדם את יחידותו (ועל כך עומד רוזנצווייג בעמודי הפתיחה של הכוכב), האהבה (ובמיוחד הנאהבות) מגלה לנאהבת את יחידותה בתוך ההקשר הדיאלוגי.[15] "האהבה עזה כמוות", כי בשני המקרים נפגש "אדם עם עצמיותו" ואינו יכול עוד להבין את עצמו מתוך הכוליות (שמציעות לו תפיסות כוללניות כמו הדת והפילוסופיה). אלא שבשעה שהמוות ממית את העבר (שכן כל נברא סופו למות), אהבת האל פותחת את האדם אל ההווה ואל הנצח, מציעה לו עתיד של אהבה (הפעם זוהי, כאמור, אהבת הרע, שמחלצת את האהבה המיסטית או הרומנטית מההסתגרות המסוכנת בתוך עצמה) וקושרת אותו אל היקום ואל החיים. בדיוק בנקודה זו בהגותו של רוזנצווייג מתגלה המובן העמוק ביותר של עזות האהבה והוא כלל אינו נעוץ בנקודות הדמיון בין האהבה למוות. נהפוך הוא, האהבה עזה **כמו** המוות כי היא תוקפת את האדם באותו האופן שהמוות תוקפו, אבל היא גם עזה **מן** המוות כי משעה שתקפה את האדם היא הציעה לו את הנצח ובכך ביטלה את תוקפו ותוקפנותו של המוות. על כל פנים, ההקבלה השלמה שעורך רוזנצווייג בין אהבת

12 על מרכזיותה של אהבת הרע בהגותם של רוזנצווייג ולוינס ראו: הורביץ, ואהבת.

13 רוזנצווייג, כוכב, עמ' 245.

14 שם, עמ' 197.

15 שם, עמ' 45, 190.

אלוהים ואדם לאהבת גבר ואישה תנחה את דיוני בפרק זה ובמידה רבה תבוא לידי ביטוי בהקבלה שאני עורך בהמשכו בין "בשר אחד" ל"ה' אחד".

כדי לדון בקצרה באהבה העזה כמוות בהגותו של הרב יוסף דב הלוי סולובייצ'יק, עליי לבחור אחד מבין כתביו הרבים העוסקים במגילת שיר השירים ובין היתר בעניין זה. בדבריי הקצרים להלן אתייחס למאמרו "וביקשתם משם", שפורסם לראשונה בשנת תשל"ט. אף שהשפעתו של בובר אינה מוזכרת במאמר, היא ניכרת בו, למשל בהגדרת האהבה, בין היתר, כ"שיחה אינטימית מתוך זיקת אני–אתה".[16] הרב סולובייצ'יק מציג שתי גישות ליחס של אדם עם אלוהים: האהבה, אותה הוא מכנה "התודעה הטבעית", ובהשפעתה עורג האדם אל האל, והיראה, אותה מכנה הרב סולובייצ'יק "התודעה הגילויית", ובהשפעתה נרתע האדם מנשגבותו של האל. גישת האהבה עצמה כבר "שוללת את האנכי הקטן והצר [...ו]יש באהבה מפעולת הקרבה עצמית כעולה וכניחוחים ומסירת נפש לאלוהים".[17] אהבת אלוהים כבר כאן נמשלת למוות, שכן על האדם להקריב עצמו ולמסור את נפשו כדי להידמות לאל (שהיא מטרת האהבה המתוארת עד כה, שתוגדר על ידי הרב סולובייצ'יק בהמשך כאהבה דיאלקטית). "האהבה העזה כמוות", לדידו, "מתלכדת עם היראה הגדולה" לא כהתמזגות של זו בזו וכיצירת סינתזה בין שתי העמדות המנוגדות, אלא כתנועת מטוטלת רצוא ושוב בין שתיהן: "איש האלוהים [...] מתפתל בשיחו־תודעתו הדיאלקטית, נאחז בסבך ההפכים – ללא מוצא ומנוס".[18]

הרב סולובייצ'יק אינו מסתפק בתיאור עזות האהבה כתנועת מטוטלת, שמאפיינת את השאיפה להידמות לאל, אלא ממשיך מן ההידמות לדבקות:

> האהבה הדיאלקטית, הרפודה יראה, מתעלה לאהבה שלמה, טהורה. החרג האינטלקטואלי להתדבק בה' המתגלה כשלוב־יד עם רתיעה של חרדה, בבחינת רצוא ושוב – הופך ל"שגעון", "שגעון" אהבה מוחלטת שאין אחריה כלום. כולה דבקות והתלכדות, כולה רצוא לבלי שוב. [...] רק בעולם הבא [...] משאת־נפש היצור להתייחד עם יוצרו תתקיים במילואה.[19]

בניגוד לאהבה הדיאלקטית העזה כמוות, הרפודה יראה, האהבה השלמה מתארעת עם עצירת תנועת המטוטלת בקוטב של האהבה. אמנם הרב סולובייצ'יק לא כתב זאת במפורש, אבל נראה שהאהבה הדיאלקטית עזה **כמו** המוות דווקא בזכות התנועה רצוא ושוב הדוחפת אל מסירת הנפש מחד גיסא ונרתעת ומתייראת מאידך גיסא. לעומתה,

16 סולובייצ'יק, איש ההלכה, עמ' 178; על המתח הקיים בתוך החיבור "וביקשתם משם" ראו: שוורץ, וביקשתם. על המתח בין אהבה ואימה בהגותו של הרב סולובייצ'יק ראו: הרטמן, אהבה ואימה.

17 סולובייצ'יק, איש ההלכה, עמ' 172.

18 שם, עמ' 179.

19 שם, עמ' 187.

האהבה השלמה, זו ש"כולה רצוא לבלי שוב", היא עזה **מן** המוות, שכן שאיפתה העמוקה היא להתייחד עם האל בעולם הבא. קוטב היראה היה אחראי לשוויון כוחות בין האהבה והמוות, ומשקוטב זה חסר, השוויון מופר ותנועת האהבה אינה נעצרת על סף המוות אלא מבקשת לעבור אותו.[20] בהמשך יעמיק הרב סולובייצ'יק את דיונו וימתן מעט את "שגעון" האהבה המתואר כאן, תוך שהוא מבדיל את הדבקות מהאיחוד המיסטי, אך לענייננו כאן מעניינת תנועת האהבה המוחלטת, אחוזת השיגעון, ולא מערכת הבלמים והאיזונים שנועדה להבטיח את מימושה ה"שפוי". תנועת המטוטלת שמתאר הרב סולובייצ'יק ניכרת לכל אורכו של פרק זה בספרי ואף באה לידי ביטוי בכותרתו.

דיונו של הרב סולובייצ'יק באהבה נסב כולו על אהבת האל, ואולם לסיכום עיוני הקצר במאמר "וביקשתם משם", אפנה את תשומת הלב להקדשה שכתובה בפתיחתו: "לשמה ולזכרה של רעייתי העדינה, טוניא ז"ל". הקדשת המאמר, המיוחד כולו לדיון באהבה, לאשתו המנוחה מרמזת אולי על כך שאפשר שהמניע הנסתר לעיסוק באהבת האל הוא דווקא אהבתו לאשתו. אם כך יהא עלינו להסיק שבסיכומו של עניין, אהבה – ותהא זו אהבת האל או אהבת בשר ודם – היא תנועת מטוטלת בין "שיגעון" ל"שפיות" ולעיתים אף עצירת המטוטלת בראשון מביניהם.

בעוד שאצל בובר, רוזנצווייג והרב סולובייצ'יק האהבה האנושית נקשרת אל אהבת האל, עבור לוינס הניסיון הבלתי אפשרי לתפוס את אחרותו של המוות הוא שמוביל לאהבת האחר ולאחריות כלפיו (בלי להזדקק לממד האלוהי). בספרו "הזמן והאחר" כותב לוינס כי "רק הווה שבדידותו התכווצה מכוח הסבל עד הגיעו לַיחס עם המוות ניצב על מישור שבו היחס עם האחר נהיה אפשרי. [...] **הארוס**, עז כמוות, יספק לנו את הבסיס לניתוח היחס עם המסתורין".[21] במובן זה, האהבה עזה כמוות לא רק מפני שהיא נובעת מהיחס עימו, אלא גם ובעיקר מפני שבשני המקרים האדם מקיים מערכת יחסים עם המסתורין. אליבא דלוינס, כאשר האדם נפגש עם המוות וכושל בהבנת המסתורין והאחרות שלו, אז היחס עם האחר נהיה אפשרי, ומתוך היחס עימו יוכל אולי לשוב ליחס עם המוות. בספרו המאוחר יותר, "המוות והזמן", לוינס חוזר שוב לפסוק משיר השירים ומפרשו כאפשרות "חריגה־מעבר [למוות]" וכתשוקה לאלמוות, כדבריה של דיוטימה בדיאלוג האפלטוני "המשתה".[22] בהמשך דבריו חוזר לוינס לאהבה ה"עזה כמוות", אלא שהפעם עזותה לא באה לה מכוח יכולתה להדוף את המוות, אלא בשל העובדה שעם התרחשותה "מות האחר מזעזע אותי יותר ממותי

20 בדומה לאיחוד המחודש עם האל "באמצעות עליית הנשמה למקורה": אידל, קבלה וארוס, עמ' 149.

21 לוינס, הזמן והאחר, עמ' 45.

22 לוינס, המוות והזמן, עמ' 130-140.

שלי" (בניגוד גמור לתפיסתו של היידגר). בדברים אלו תיארתי בקצרה ובמעין מבט־על קשרים אחדים שמוצא לוינס בין אהבה ומוות, וכפי שאראה בהמשך, קשרים אלו – ובמיוחד זיהוי היחס עם האהוב כיחס אינסופי עם המסתורין – מרכזי בעיצוב תפיסת האהבה שלו. כמו כן, זיהוי האהבה עם הקוטב של האחרוּת חשוב לדיוננו כאן, ומן הראוי לציין שהאהבה המבוססת על אחרותו של האהוב משתלבת בחשיבה הפסיכואנליטית הפרוידיאנית, המושתתת על "הפיצול ההכרחי הבלתי ניתן לאיחוי", כניסוחה של רות גולן. במידה רבה זו תפיסה חילונית מאוד ביסודה, לכן אין פלא שדווקא מייקל אייגן, שתפיסתו הפסיכואנליטית מושפעת מלימודי הקבלה שלו, מערער על הפיצול ומדבר על "איחוד אפשרי באמצעות האהבה".[23]

ההוגים השונים שדנתי בהם כאן בקצרה מנסים בדרכים שונות לקשור את האהבה והמוות. בובר נצמד לפסוק משיר השירים בנסותו למצוא דמיון בין השניים שיצדיק את כ"ף הדמיון שבפסוק ומציע את היעדר השפה כמאפיין המחבר ביניהם. לצד זה, הוא, וכן האחרים שסקרתי, דנים בשאלת גילוּיָם של זו בפני זה ושל שניהם בפני אלוהים. אסיים סעיף זה בקטע מדבריו של ויקטור פראנקל אשר דן בגילוי האהבה נוכח המוות האלים שחווה במחנה ריכוז בזמן השואה, גילוי שעשוי להעניק משמעות לחייו ומותו של האדם:

> לא ידעתי, אם אשתי עודנה חיה ולא היה בידי לברר זאת (כל ימי מאסרי לא קיבלתי מכתבים ולא יכולתי לשלוח מכתבים). אך באותו רגע חדל הדבר להיות בר משמעות. לא היה לי צורך לדעת; לא היה דבר אשר יגרע מעוצמת אהבתי, יסיטני ממחשבותיי ומדמות דיוקנה של אהובתי. סבורני כי לו ידעתי אז שאשתי מתה, עדיין הייתי למרות ידיעה זו, מתמכר להסתכלות בדמותה, וכי שיחתי הערטילאית עמה הייתה לא פחות חיה ומספקת: "שימני כחותם על לבך ... כי עזה כמוות אהבה".[24]

פראנקל ממשיך את הדיאלוג עם אשתו למרות האפשרות של מותה, משום שלדבריו

> האדם נושע על ידי האהבה ובאהבה. נוכחתי לדעת, כי אדם שלא נותר לו כלום בעולם הזה, עדיין מסוגל לדעת טעם אושר, ולו לרגע קל, בהתבוננו אל דמות הנפש האהובה עליו. בתוך בדידות אין קץ, כשאדם אינו יכול להתבטא בפעולה של ממש, כשהישגו היחידי עשוי להצטמצם בקבלת עול ייסורים בדרך נאותה/מכובדת, במצב כזה יכול אדם לזכות במילוי משאלותיו מתוך הסתכלות אוהבת בדמות הנפש היקרה לו, אשר הוא נושא בלבבו.[25]

23 גולן, הרוח, 149-159.
24 פראנקל, האדם, עמ' 55.
25 שם, עמ' 53.

דברים אלו נוגעים ממש להבנת משמעות האהבה על סף המוות, תהא סיבת המוות אשר תהא.[26]

ב. נפלאתה אהבתך: אהבה על שפת המוות ביצירתה הפואטית והתיעודית של יונה וולך

בסעיף זה אבקש לעיין בקצרה בקטע מתוך הריאיון עם יונה וולך לפני מותה ממחלת הסרטן, שערכה הלית ישורון. וולך מייחדת בו מקום מיוחד לגילוי של אלוהים ושל האהבה נוכח המוות ולמשולש הקושר את שלושת המוקדים הללו זה לזה. כפתיחה לדיון, אביא תחילה את השיר שכתבה וולך על דף מחברתה בבית החולים בהמשך למשפטים בעלי אופי יומני יותר ושעומד יותר מכול על הקשר בין האהבה למוות (את המשפטים ואת השיר אביא כאן כפי שהם מופיעים במחברתה):

התחלתי לשנוא קצת אנשים מאז
העניין עם האחות.

לשמוח עם האחיות ועם המקום.
הקאות קשות.

על סף המוות
מצאתי את החיים.

על שפת נהר אגדי – אהבה
מצאתי את
מעיין החיים
הזורם אליו
והלכתי לפיו בשפתו,
אל מקורו.
שם החיים
אהבה.[27]

26 דבריו של פראנקל עשויים להסביר, למשל, את פרק הסיום בנובלה "מותו של איוואן איליץ'" ללב ניקולאייביץ' טולסטוי.

27 ישורון וקידר, זאת היונה, עמ' 165 [הטקסט השירי מובא כאן בהדגשה כדי להבדילו מהטקסט היומני].

העובדה שבמחברותיה האחרונות וולך אינה מבחינה בין כתיבתה היומנית לכתיבה הפואטית היא מעניינת וחשובה כשלעצמה בהבנת חייה ויצירתה על סף המוות. מתכונים, חלומות, מחשבות, שירים, הקאות, משימות לביצוע: כל אלה מופיעים ביומניה שווי מעמד וערך ועל פי רוב אף ללא חציצה גרפית ביניהם. עובדה זו כשלעצמה מעלה את התהייה (שתלך ותתחזק עם קריאת הריאיון) שמא על סף המוות וולך מבקשת לצאת כנגד התפיסה המפרידה את השירה והשפה מתיעוד החיים עצמם. בפרק השמיני אדון ביתר הרחבה בקשר בין הכתיבה (לאו דווקא התיעודית) והתיעוד (לאו דווקא הכתוב), אך לעת עתה ובטרם אחזור לדון בתוכן דף המחברת שלעיל, אבקש להביא קטע קצר מהריאיון של ישורון עם וולך בבית החולים כשנה לפני מותה:

> **וולך:** חשובה היכולת לדבר על עצמך בלי מעצורים, לנצל כל הזדמנות. לקחת את זה קל, איזי, כמו לדבר על שבר ביד, בתנאי שזה כבר קל, שזה כבר קל. ככה אני עכשיו, וזה מה שיש. "פת ומלח זה מה שיש", יש שיר כזה של 'הכל עובר חביבי'. צריך להיוולד מחדש, עם כל הניסיון.
> **ישורון:** ולו נולדת מחדש?
> **וולך:** הייתי מתחילה פה, בריאה. [...] למשל, אחד הסימנים של הרס עצמי היה הגדלה של מושגים. הייתי תוהה על פלא השפה. כל התוכן היה טובע בתוך זה. זה אחד מסימני ההרס. אני טבעתי בתוך המילים, וזה סימן של הרס יפה מאוד. איבדתי את התכנים. המילה אהבה, ולא האהבה עצמה, שהיא הרגש, הניסיון, הידע, המחיר.[28]

על סף מותה ותוך כדי ההרהור על לידה מחדש, מהרהרת וולך מחדש על מקומה של השפה בחייה ומצרה על כך שנלכדה בכשפיה, שהלכה שולל אחרי מקסם השווא שהציעה לה השפה ובלי משים התרחקה ממפגש ישיר ופשוט עם החיים; מפגש שמתאפשר כעת, לפני מותה, כפי שעולה מהבאת השיר בתוך רשימות פרוזאיות במובהק, כאמור לעיל. הגדלת המושגים, תהייה על פלא השפה, הַטְבִיעה בתוך המילים, כל אלה הם סממנים של הרס עצמי ושל התרחקות מהדברים עצמם, מ"מה שיש" עכשיו ופה. דברים דומים כתבה דנה אמיר, הרואה בשפה "הישג דפרסיבי הכרוך בעבודת אבל, כלומר הישג הכרוך הן בוויתור על מה שמעצם מהותו אינו יכול להיאמר והן על הסימביוזה עם האחר"[29] בניסיון לאחוז או לתפוס דבר ממשי במציאות. "שפה", כך טוען ההוגה ז'אן ברטרן פונטליס שמצוטט בספרה של אמיר, "שתתעלם מן האובדן היוצר והמניע אותה, שפה המשוכנעת שהיא מצהירה את האמת, לא תפנה אלא

28 שם, עמ' 201.
29 אמיר, תהום שפה, עמ' 1.

לעצמה".[30] לכן, כך מסכמת אמיר, "השפה אינה מסמנת את היש אלא את מה שאין להשיגו. [...] במובן זה היא מסגירה לא את אמת הימצאותו של משהו – אלא **את אמת אי־יכולתה שלה להשיג את מה שבנמצא**".[31]

על סף מותה מבינה וולך שכל חייה אחזה באשליה שהיא לוכדת את המציאות בשפתה, וכעת היא מוכנה לוותר על אחיזתה ו"לנקות את המילים, לשפשף אותן, להפוך אותן מציאותיות, מילים חיות, אחרת זה כלום".[32] נראה שהוויתור והרפיית האחיזה נובעים מהתייצבות מול המוות; לוויתור יש תפקיד מרכזי באפשרות לקבל את המוות, וארחיב על כך בשער הבא.

פונטליס מדבר על שפה הפונה אל עצמה כמחיר ההתעלמות מן האובדן, אבל מחיר זה הלוא הוא גם שכרו של המשורר, שכן שפה הפונה אל עצמה היא בדיוק הפונקציה הפואטית של הלשון, במילותיו של הבלשן רומן יאקובסון.[33] הדואליות הזאת של דבר מה שהוא בו בזמן מחיר שיש לשלם ושכר שניתן בתמורה, מתוארת אצל וולך כ"הרס יפה מאוד". אמנם יחסה אל השפה "הָרַס" אותה, אבל זהו "הרס יפה מאוד" שהוליד שירה גדולה. אלא שכעת, על סף המוות, מנסה וולך למצוא שפה (ושירה) חדשה, שלפי פונטליס איננה אפשרית, שיש בה תכנים ולא מושגים ריקים, שאפשר באמצעותה לדבר על העצמי בלי להרוס אותו. כדוגמה לחיים שנותרים מחוץ לשפה, שמטבעה לא מצליחה ללכוד אותם ולהביעם, מדברת וולך על האהבה.

כל היסודות הבונים את שיחה של וולך בריאיון מצויים גם בשירה: מוות, חיים, שפה, אהבה. על מנת להבין את מערכות היחסים בין כל אלו עלינו לנסות לשרטט בדמיוננו את המרחב שמתואר בשיר, ולפני כן אולי להסב את תשומת הלב למרחב הגרפי של הדף, הכולל שלושה חלקים המופרדים ביניהם ברווחים: החלק היומני ושני בתי השיר (שלצד הטור הפותח את השני מביניהם כתובה המילה "אהבה" שנפרדת מהשיר ולכן לא נדפסה עם השיר בגרסתו הערוכה והמנוקדת). אם נשרטט את מרחבו "האגדי" של השיר ללא קטעי היומן, נגלה כבר בבית הראשון שתחילה עומדת הדוברת על סף המוות, ורק לאחר מכן מוצאת חיים (מציאה ראשונה). אפשר לומר שבדומה לתפיסתו של מרדכי רוטנברג בספרו, כאן החיים אינם פרוזדור לעולם הבא, אלא המוות הוא פרוזדור לעולם הזה.[34] הבית השני כמו חוזר שוב, הפעם בהרחבה, על תיאור רגע ההתגלות: על שפת נהר אגדי מוצאת הדוברת מעיין חיים (מציאה שנייה), ובשל הדמיון לבית הקודם מתבקש לזהות את אותו נהר אגדי עם המוות. עם מציאת

30 שם, עמ' 2.
31 שם.
32 ישורון וקידר, זאת היונה, עמ' 204.
33 יאקובסון, בלשנות.
34 רוטנברג, החיים והאלמוות.

המעיין הולכת הדוברת "לפיו בשפתו" – מילים שמרמזות הן על ההימצאות על הסף הן על הניסיון לדבר אל המים בלשונם – ומשם מעמיקה "אל מקורו". שם, במקורו של מעיין החיים מוצאת הדוברת חיים ואהבה (מציאה שלישית). לכאורה, למעֵט האהבה לא נוסף דבר באירוע המציאה השלישי, אך האמת היא שזהו רגע התגלות אחר לחלוטין. בפעם השלישית מציאתם של החיים היא כבר בשפתם של החיים, בשפה שהתפרקה ממבנים תחביריים (ולכן בשונה מהמציאה הראשונה המציאה השלישית מנוסחת באמצעות משפט לא תקני מבחינה תחבירית) ומ"הגדלה של מושגים" (למשל באמצעות המטפורה "מעיין החיים" במציאה השנייה). המציאה השלישית אינה עוד ניסיון לתהות על "פלא השפה" או לטבוע בתוכה. מציאת החיים בפעם השלישית – עוד לפני שאתייחס להתווספות האהבה – היא מציאה של החיים הממשיים, לא כפי שהם מיוצגים בלשון, והיא עשויה להתרחש, כך עולה מהשיר, רק על סף המוות. בלשונו של פונטליס, מציאת החיים הזאת היא מציאת הדבר שמעבר למלנכוליה המתאבלת על מה שתמיד אובד, שלא ניתן לביטוי (המציאה הראשונה), ומעבר למניה המתאמצת להציל את מה שאבוד מראש (המציאה השנייה). מציאת החיים השלישית חורגת מתחום השפה ושואפת להשיג את המסומן שלא נתון בתוך מסמן, משום שככל שהמסמן מוגדל או פלאי יותר – כך מסתבר מהריאיון עם וולך – המסומן קטֵן ומצטמצם. דווקא הוויתור על המסמן שבתוך השפה עשוי להותיר את חיי הנצח שוולך מבקשת למצוא (או מוצאת על סף המוות) מחוץ לשפה, כפי שעולה מקריאת הריאיון עימה, למשל באומרה "אני חושבת שאדם נולד לחיי נצח" או "המוות הוא אקסידנט. הוא לא צריך בכלל לקרות".[35]

גם אם נניח שהחיים נמצאים אחרי המוות, בכל זאת נשאלת השאלה: מה קדם למוות? תשובה לכך עולה מתוך קריאה משולבת בשיר ובקטע היומן שלפניו, ממנה מצטיירת תמונה מלאה יותר של תנועה: מנקודת הראשית שבה "התחלתי לשנוא" אל סופו של המסע שבו מתגלית האהבה. לפי קריאה משולבת כזו, וולך משרטטת מהלך שבו העמידה על סף המוות היא נקודת מפנה (ולא ראשית). בהתחלה וולך־הדוברת (קשה לעיתים להבחין הבחנה חד־משמעית בין שתי הישויות הללו בכתיבה תיעודית, ובתוך כך גם בשירה הנוטה לתיעודית) שונאת אנשים, לאחר מכן על סף המוות (היכן שנמצאות האחיות וההקאות הקשות, היכן שנמצא המקום) היא מוצאת את מעיין החיים, ולבסוף, משהצליחה לדבר בשפתו של המעיין בלי להזדקק למערכת שפתית נפרדת כדי לתארו, היא מגלה גם את האהבה. התנועה מהמפגש עם המוות אל מציאת האהבה היא אולי אותה התנועה שדיבר עליה לוינס בספריו: הכשל להבין את מסתוריותו ואחרותו של המוות מניע את וולך להבין את מסתוריותו ואחרותו של האחר דרך האהבה. כך או כך, בין שנתייחס למהלך הפואטי – מסף המוות לאהבה – ובין שנתייחס למהלך היומני־

35 ישורון וקידר, זאת היונה, עמ' 199, 203, בהתאמה.

פואטי – מהשנאה עבור דרך סף המוות אל האהבה – השאלה הנשאלת היא: מה זאת אותה אהבה המתגלית לה והאם הקשר בינה לבין המוות מקרי?

אשר לחצייה השני של השאלה על טיב הקשר בין האהבה למוות, מקריאה משולבת בקטעי היומן, בשיריה האחרונים של וולך ובריאיון עם ישורון נראה שוולך מאוד עקבית ביחס לקשר ביניהם. בריאיון עם ישורון היא מודה שהיא "לא יודעת מה זאת אהבה" ושרק כעת, על סף מותה, היא "מתחילה לדעת".[36] בשיר "ערוגת המוות" מתוך מחברותיה האחרונות כתבה וולך: "לערוגת המוות / אני ירדתי / לראות / ההשקה דודי / את פרח המוות". במילים אלו היא הופכת את אחד ממרחבי האהבה במגילת שיר השירים, את "ערוגות הבושם", ל"ערוגת מוות" ובכך שוב חושפת וולך את מציאת האהבה דווקא על סף המוות, בערוגתו. בקטע יומן מתוך המחברות כותבת וולך "עם כמה חברים [ו]קצת אהבה לא נורא למות" ובקטע יומן אחר כותבת וולך בלי סימני פיסוק: "מתנהגים כאילו זה מובן מאליו הפחד הזה שנעשה חלק מאתנו מעצמנו כמו רקמה חיה שהשתלבה בבשר הנפש בלי להכיר שזהו חומר זר שתופס מקום של אהבה".[37] אמנם בדברים אלו המוות לא מוזכר, אבל צודקת יערה שחורי המצטטת קטע זה בפתיחת מאמרה על שיריה האחרונים של וולך בכותבה ש"קשה שלא לייחס את הלמות הפחד אל המוות המתקרב".[38] אם כך, הקשר בין קרבת המוות וגילוי האהבה אינו מוטל בספק, נשאר רק להבין כיצד מאופיינת על ידיה אהבתה.

וולך, שנולדה למשפחה דתית, מוצאת כעת שוב את שמחתה "עם המקום", כלומר עם בית החולים, שבו היא מטופלת במסירות ובאהבה בידי צוות אחיות המספקות את כל צרכיה, אך גם עם אלוהים שהיא מגלה מחדש על סף מותה.[39] היא מדברת בריאיון עם ישורון על האהבה כצורך ("יש לי צורך לאהוב") ומנסה להבין את אותה אהבה דרך שתי פרספקטיבות מקראיות: "ואהבת לרעך כמוך" ו"נפלאתה אהבתך לי מאהבת נשים". את הראשונה מביניהן מזכירה וולך תוך כדי שיחה על אמונתה ובתשובה לשאלה של ישורון על האופן שבו מתבטאת האמונה שלה באלוהים: "זה מתבטא גם באמונה באדם. סוג של נימוס, סוג של אהבה, עדינות, סוג של התחשבות נגיד. ידיעה מהו הגבול של הזולת, מהו הגבול של עצמנו. זה 'ואהבת לרעך כמוך'. אמונה זה לא תמיד באלוהים, מה זה אלוהים? זה הטוב שבנו".[40] בדברים אלו וולך משרטטת מהלך דומה מאוד לזה שמשרטט רוזנצווייג: האמונה באלוהים מובילה אותה לאמונה באהבת אדם. בעוד שבעבר, כך היא אומרת מעט לפני כן, היא הייתה עסוקה ב"מין

36 שם, עמ' 201.

37 מצוטט אצל יערה שחורי בפתיחת מאמרה על שיריה האחרונים של וולך, בתוך: ישורון וקידר, זאת היונה, עמ' 146.

38 שם, שם.

39 על ההתגלות המיסטית בריאיון עם וולך ראו: בר־יוסף, מיסטיקה, עמ' 12.

40 ישורון וקידר, זאת היונה, עמ' 201.

רדיפת כבוד כזו"[41] שהרחיקה אותה מהאנשים ואף הובילה אותה לתחושות של שנאה וחשדנות כלפיהם. לאחר שמצאה את אלוהים היא מצאה גם אהבה. ניתן לומר שבאופן די מפתיע, ידיעת הגבולות בינה לבין הזולת מטשטשת אותם יותר מאשר קובעת ותוחמת אותם.

אבל למרות חשיבות הנרטיב של "ואהבת", נראה שהבחירה בציטוט מתוך קינת דוד על מות רעו יהונתן מרכזית הרבה יותר בדבריה וחשובה יותר לענייננו. במאמרו על קינות דוד מתאר אהרן קומם את ההתמודדות של דוד עם מות קרוביו באמצעות הקינות כהתמודדות שונה מאוד מהתמודדותו "חסרת־האותנטיות" של יעקב בעקבות הידיעה על מות בנו יוסף (שנתפסת אצלו כהישג ספרותי, שכן יוסף לא באמת מת), משתיקתו הטעונה של אהרן על מות בניו ומתגובתו של איוב, המשתיקה ומכפיפה "את התגובה האישית בשם היגיון על־אנושי".[42] בהמשך מאמרו הוא דן בארבע הקינות של דוד – על אבנר, על מות הוולד המשותף שלו ושל בת־שבע, על אבשלום ועל שאול ויהונתן. לענייננו כאן מעניינת במיוחד ההשוואה בין שתי האחרונות כשני אופני התייחסות אישיים אך שונים אל המוות. בעקבות מותם של שאול ויהונתן מצליח דוד לבטא את אבלו בפיוטיות רבה שבו בזמן מביעה את צערו ומבססת את מעמדו כמלך החדש. לעומת זאת, בעקבות הידיעה על רציחתו של אבשלום הוא מציע בפעם הראשונה בספרות את הקינה כביטוי מגומגם לכאב כבד מנשוא שאינו יכול לקבל ביטוי קוהרנטי בשפה. ההתמודדות עם המוות כחוויה חוץ־לשונית מעצם מהותה חוזרת ונשנית בספרי בצורות שונות, ואולם דבריו של דוד: "מִי יִתֵּן מוּתִי אֲנִי תַחְתֶּיךָ" הם ביטוי לתנועה הפוכה מזו שמתאר, למשל, לוינס ביחס למוות. כאן אין קבלה של האני מצד אחד ושל האחר האהוב (או המת) הנותר באחרותו מצד שני, אלא חוויות הזדהות והתמזגות עמוקות, שניתן לתארן בפרפרזה על דברי רבי עקיבא ובהיפוך מסקנתו: חיי בנך קודמים לחייך.[43]

למרות כפל ההתייחסות של קומם לקינתו של דוד על מות שאול ויהונתן, לקראת סוף הקינה, כך הוא כותב, בפנייתו של דוד ליהונתן לבדו מתגברת נימת האלגיות האישית (אף היא עד גבול מסוים לדברי קומם): "צַר לִי עָלֶיךָ אָחִי יְהוֹנָתָן נָעַמְתָּ לִי מְאֹד נִפְלְאַתָה אַהֲבָתְךָ לִי מֵאַהֲבַת נָשִׁים" (שמואל ב א, כו). בדברי הפנייה האישיים האלה מוצאת וולך ביטוי לאהבה שמצאה "על שפת נהר אגדי" בסוף חייה:

וולך: אני מתחילה לדעת [מה זאת אהבה]. אבל אני לא יודעת אם זה משהו

41 שם, עמ' 200.

42 קומם, קינות.

43 דברי רבי עקיבא – "חייך קודמים לחיי חברך" – בבבלי, בבא מציעא סב, ע"א. אפשר שדבריו מקנים לגיטימציה לפעול לפי ההעדפה הטבעית ולא מתוך חובה מוסרית, שכן החיים קודמים למוסר. ראו: הד, החיים.

שכותבים ממנו שירים דווקא. לאהוב מישהו מסוים זה סיפור. את צריכה לדעת שאת מעדיפה את זה על אהבת נשים, למשל. מזכיר לי את דוד ויונתן. אולי זה יהיה שיר האהבה הראשון שכתבתי. לא כתבתי בחיי אף שיר אהבה אחד. אולי עכשיו זה קורה לי. אני מגיעה עכשיו לאהבה הכי מעודנת, אהבה של גבר ואישה, שאת מגלה את עצמך ואת הקיום ואת הרכות והעדינות. "נפלאתה לי אהבתך מאהבת נשים". זה ככה.

ישורון: אהבת נשים זה אהבת האחיות, כן, בבית החולים? מה מעורר בך היחס שלהן?

וולך: הנה, זה גורם לי עוד יחס חם. שלושה שבועות שכבתי כאן ובכיתי מאסירות תודה. אני מקבלת המון אהבה מהאחיות, וזה מעמיד בסימן שאלה את כל פרשות היחסים האחרות שלי. [...] האחיות בלי חשבון, לא יודעות אם יראו אותי מחר, ונותנות, נותנות את כל מה שיש להן. זה פתאום גדל אצלי [...] כאן, ב־39 א'. אולי זה גם הצורך שלי, החזק, בדבר הזה, באהבה, במשהו שיקשור אותי לחיים. ואת יובל [ריבלין, בן־זוגה דאז] כמה אני רואה? פעמיים ביום, בבוקר ובערב, אז פתאום באמת "נפלאתה לי אהבתך מאהבת נשים". אני מתחילה לראות את זה. זה המשפט שהכי מסמל אהבה. אולי זה ייהפך לשיר, ואני לא רוצה להפוך את זה למילים. רק אתמול בבוקר התחלתי להרגיש כל מיני רגשות מאוד עדינים כלפיו ולחשוב שאני אולי יכולה לכתוב שיר אהבה.[44]

כל חייה, כך מעידה וולך בהמשך, "הייתי יותר מדי מרוכזת סביב עצמי [...] ולא אהבתי באופן מיוחד", ודווקא כאן, במקום שמבשר את המוות יותר מכול, אומרת וולך לישורון: "זה פתאום גדל אצלי", "אני מתחילה לראות את זה", "אני מתחילה לדעת" ועוד משפטים המעידים על פתיחותה לאהבה דווקא לנוכח המוות. ואולי לא "דווקא", אלא בזכות המוות הקרוב, שמגביר את הצורך "במשהו שיקשור אותי לחיים". ה"משהו" הזה הוא האהבה, או כמו שהיא קוראת לה בהמשך, "עבותות אהבה", הוא המים הזורמים בין מעיין החיים לנהר המוות האגדי. תחום הביניים הזה שבין החיים והמוות, כמו התחום הקושר את האני לאתה אצל בובר, מלא באהבה שלא הייתה קודם לכן, הן משום שוולך מרגישה צורך במשהו שיקשור אותה לחיים וידחה מעליה את המוות הן משום שהאנשים משפיעים לרוב את אהבתם בתקופה זו באופן כה גלוי וכן, עד שאפילו וולך מרגישה שהיא "אולי יכולה לכתוב שיר אהבה".

אשר לשפעת האהבה הזורמת כלפי הנוטה למות מהאנשים המלווים אותו, ברצוני להביא כמה אמירות המתקשרות לעניין זה ממש. בריאיון עם התסריטאית ענת גוב לפני מותה, אמרה גוב למראיינה אריק קנלר: "אני אומרת לך שאני מקבלת עכשיו

44 ישורון וקידר, זאת היונה, עמ' 202.

סמסים מאנשים שרק אומרים שהם אוהבים אותי, זה הכל. [...] קיבלתי סמס ממישהו שעבד איתי פעם שכתב לי, 'אם את אוספת בדרך החוצה אהבות ישנות, אז קחי גם את שלי'". קנלר מייד שאל את גוב לתשובתה על המסרון והיא השיבה לו: "בטח שאני אקח, על אהבה לא משלמים אובר־ווייט. [...] אני נישאת מכאן החוצה רחופה על גלי אהבה". גוב זוכה לאהבת חינם, חפה מהתחשבנויות, ללא תנאים, מהאנשים סביבה וחווה אותה בו בזמן כמטען חורג שלא צריך לשלם עליו בעלייה למטוס וכמרחב התעופה שלה בטיסתה בין העולמות.[45] בדומה לה, והפעם מנקודת המבט של המלווים עצמם, הסבירה בתו של מתי מילוא, במהלך מסעם המתועד לשוויץ לקראת מותו המתוכנן בליווי ארגון "דיגניטאס" השוויצרי, את פרצי האהבה שלה ושל אביה במילים: "זה דברים שאם לא היה לנו מוות עוד 72 שעות, אף אחד לא היה זוכה להם".[46] קרבת המוות והידיעה שהסוף קרב מאפשרות, אולי מגבירות, את האהבה, או לכל הפחות מגבירות את הצורך לבטאה במילים. בספרו של שרוין נולנד ישנו תיאור מרגש מאוד על חוויית ליוויו את אחיו חולה הסרטן ופרידתו ממנו. הוא עומד שם על הצורך להביע את האהבה במילים לפני המוות: "למרות הריחוק ששרר בינינו לפעמים, איש מאיתנו לא פקפק באהבת אחיו, אבל עכשיו היה חשוב לנו לומר זאת".[47] לבסוף, מן הראוי לציין גם שלעיתים האהבה לא מצליחה להתנסח במילים ומוצאת לה ערוץ אחר שבו היא יכולה לבוא לידי ביטוי. גם מדברי בתה של ציפורה ששוחחתי עימה חודשים אחדים לאחר מות אימה, שבה אדון בהמשך הספר, עולה שהאהבה מצאה את ביטויה בליטוף: "בלב שלי כבר ידעתי שאני צריכה להתחיל להיפרד, אז כל הזמן ליטפתי אותה, ישבתי, בכיתי [...]".

אצל וולך אלה הן האחיות – אותן אחיות שמופיעות גם בדף מחברתה שלעיל – שמשפיעות עליה מאהבתן "בלי חשבון" ובלי לצפות לתמורה (כי הן "לא יודעות אם יראו אותי מחר"), ובמובן זה צודקת וולך שזוהי דוגמה מובהקת ל"אהבה שאינה תלויה בדבר", שמשולה אצל חז"ל לאהבת דוד ויהונתן.[48] יהונתן מתואר במקרא, בספרות חז"ל ולאורך ההיסטוריה כמופת לענווה, לנאמנות, לרעות ויותר מכול לאהבה טהורה.[49] מבלי להתחייב לתפיסה רווחת זו, אין ספק מקריאת הפסוקים שאהבת דוד ויהונתן היא בעיקר אהבת יהונתן לדוד. בכל האזכורים של קשרי האהבה ביניהם, למעט בתיאור נשיקתם איש את רעהו (שמואל א כ, מ-מב, אף שגם באותו המעמד יהונתן הוא זה שמזכיר לדוד את בריתם), מתואר יהונתן כאוהבו של דוד המוכן להקריב את חייו הפוליטיים למענו

45 קנלר, ענת גוב [גרסה אלקטרונית].
46 דיין וטוקטלי, עובדה [גרסה אלקטרונית].
47 נולנד, איך אנחנו, עמ' 245.
48 משנה, אבות ה, טז.
49 בעניין זה מעניין מאמרה של אורלי קרן המנסה להאיר גם את אזורי הצל בדמותו: קרן, אור וצל.

(שם, יח, א; יח, ג; יט, א-ג; כ, טז-יז). גם בקינתו של דוד, אף אם לא נקבל את תפיסתו של קומם על הצער המתון והמסויג המובע בה, מדבר דוד על נפלאות אהבת יהונתן אליו ואינו מודה באהבתו שלו. מעיון בפסוקי המקרא, אם כן, מסתבר שאהבתו של יהונתן לדוד היא זו ש"אינה תלויה בדבר" על אף חד־צדדיותה ואולי דווקא משום כך. הקשר בין אהבה זו לבין המוות כפול: יהונתן מוכן למות (לפחות מבחינה פוליטית) בשם אהבתו לדוד רעו, ודוד עומד על נעימותה ונפלאותיה (או לפחות מבטא זאת במילים) רק לאחר מות יהונתן. אהבת יהונתן אינה תלויה בדבר, כי היא עומדת בשני המבחנים: במבחן החד־צדדיות (שכן גם כשהיא לא נענית, על כל פנים לפי המתואר בפסוקים, היא נותרת במלוא עוצמתה) ובמבחן המוות (שכן הוא מוכן למות בשם אהבתו).

באמצעות סיפור האהבה הזה בוחרת וולך לתאר את האהבה שמצאה, כמו דוד, על סף המוות, אך באשר אליה מדובר במוות הקרב שלה עצמה. היא מדברת בו בזמן על שלוש אהבות: אהבת גבר ואישה, אהבת האחיות ואהבת נשים (שישורון מזהה, לדעתי בטעות, עם קודמתה, כעולה גם מתשובתה של וולך: "הנה, זה גורם לי עוד יחס חם", תשובה של מי שמוכן להחיל את דבריו גם על אופציה פרשנית נוספת). לפי קריאתי את דבריה בריאיון, אהבתו של יובל ואהבת האחיות, שתיהן משולות לאהבת יהונתן לדוד ומובאות כניגוד גמור לאהבת נשים, שכן בשני המקרים מדובר על "לאהוב מישהו מסוים" באופן שאינו תלוי בדבר. מבין שתי אהבות אלו – אהבת האחיות ואהבת גבר ואישה – האחרונה היא, לדבריה, "הכי מעודנת". באהבה הזאת של גבר ואישה, במפגש ביניהם, ממש כמו אצל בובר (אף שהוא מדבר על שני בני אדם באשר הם, לאו דווקא גבר ואישה), מגלה וולך את עצמה ואת קיומה. אהבתה קשורה אל המוות בנסותה, מצד אחד, להגן עליה מפני המוות באמצעות עבותות הקושרים אל הקיום, ומצד שני (העולה גם מהשיר שלעיל) לאזן את האימה מפניו באמצעות עצם חשיפת הקיום לראשונה.

ג. אשתו כגופו: אהבתם של בני וצילה

את בני – בן 81 במותו, אלמן ואב לשלושה, יליד הארץ, בן למשפחה יוצאת פולין – פגשתי בביתו כחודש וחצי לפני מותו וכשנתיים אחרי מות אשתו. שניהם מתו ממחלת הסרטן. כל חייו ניהל בני מפעלי ייצור שונים ורק לאחר פרישתו מעבודה, כפי שגם אתאר ביתר פירוט בשער הבא של הספר, החל את לימודיו במסגרות אקדמיות וחוץ־אקדמיות במגוון תחומים הקשורים להיסטוריה של עם ישראל וארץ ישראל.

בני: אשתי זכרונה לברכה, אני חושב שהייתה לה איזושהי הפרעה אבל לא ברור בדיוק מה. היה לה חוסר ביטחון נורא, היא מאוד פחדה ללמוד. ולי זה הפריע

נורא. איך היא לא מתגברת על ה... אבל זאת הייתה אשתי, זה מה שהיה. אין להשיב.

אדם: אני שומע שאהבת אותה מאוד?

בני: מאוד. ממש.

במילים אלו פותח בני את החלק הארוך ביותר בשיחתנו, שמוקדש לתיאור מערכת יחסיו עם צילה אשתו ובמיוחד לתיאור שלוש השנים האחרונות בחייה, שבהן טיפל בה בביתם, באחד מיישובי הדרום סמוך לשדרות. דבריו המובאים לעיל נאמרו תוך כדי תיאור תשוקתו המאוחרת לרכוש השכלה. תוך כדי תיאורו הוא מזכיר את אשתו, שלצידה חי 53 שנים, למרות ש"היא מאוד פחדה ללמוד" ולו זה הפריע, אך למרות זאת הוא אהב אותה "מאוד. ממש".

בשיחתי עם בתו יעל, לאחר מותו, היא תיארה באוזניי את אביה כשהיא עושה שימוש בתיאורים מרגשים ורגשיים מאוד, ובשלב מסוים עברה לתאר את צידו האחר דרך תיאור אהבת הוריה:

אבל יש לי גם אבא אחר... מעבר למה שתיארתי. אבא מאד עקשן, מאד ראש בקיר [...], אבא שאני רואה את מערכות היחסים בינו לבין אימא. שלא היה כזה פשוט. הייתה שם אהבה אה... ואחר כך ירדה האהבה ואחר כך חזרה האהבה, זאת אומרת זה בא בגלים... שזה קורה לכל אחד, אבל, אתה יודע, בתור ילד שאתה מסתכל על זה, אז פתאום הגל הזה שנראה לך שאין שם בכלל אהבה... ויכול להיות שזה מהמבט שלי ושהייתה אהבה כזאת קטנה כזאת שנסתרה מעיניי אבל אמ.. אז היה שנים גם אה... לא פשוטות. כבת שמסתכלת על ההורים שלה.

יעל מתארת את חיי האהבה של הוריה, שידעה עליות ומורדות, אולי כבכל מערכת זוגית, אבל תיאורה מעלה מייד את השאלה איך הבהובי האהבה האלה, שלרגעים נדמה שכלל אינה קיימת, עולים בקנה אחד עם תשובתו של אביה לשאלתי – "מאוד. ממש". תשובה לשאלה זו מספקת יעל בהמשך שיחתנו:

אבל כשאימא שלי חלתה, פתאום האקסטרה־רגישות שלו התגלתה. ביכולת לעטוף, ביכולת להכיל, הוא הדהים אותי בקטע הזה. לא חשבתי שהוא לא יהיה למען אימא שלי, זה בכלל לא עבר לי בראש, אבל לא חשבתי שהוא ידע להכיל את כל העוצמות האלה שיוצאות במחלה. ולמה אני מדגישה את זה? כי כמה שנים לפני שאימא שלי חלתה אני חליתי. בסרטן. ואמ... ההורים שלי היו בהלם מוחלט. שיתפתי... אני שיתפתי את כולם. אני לא הפסקתי לדבר על זה. והם... עמדו מן הצד.

נוקשותו של אביה לא התמוססה לנוכח מחלת בתו, כפי שמספרת לי יעל בהמשך, אבל "כשאימא שלי חלתה, פתאום האקסטרה־רגישות שלו התגלתה". במהלך השיחה עם יעל הסתבר לי פתאום, שמותה הקרב של אשתו אפשר לאביה לאהוב, לעטוף, להכיל, ויותר מזה, לסכם את אותן עליות ומורדות שידעה אהבתם – לפחות מנקודת המבט של בתו – במשפט אחד מלווה בדמעות: "אהבתי אותה וזה עדיין ממשיך".

בנרטיב של בני אין מורדות אלא רק עליות והישארות במקומות גבוהים. תחילתו בסיפור היכרותם, שהוא מתאר במילים: "ראיתי אותה כמה פעמים עד שאני החלטתי – זאת הנערה תהיה אשתי. וכה היה", וסופו (שהוא גם המשכו הישיר) בטיפולו המסור בה לאורך שנות מחלתה, חמישים שנה אחרי שהכירו. למעט אזכורים אחדים על חיי המשפחה, בני מדלג על שנות נישואיהם, אולי משום שהוא יודע שעשויה להצטייר בהן תמונה מורכבת יותר של חיי האהבה שלו עם אשתו, תמונה שהוא ביקש לצמצם או להעלים. הוא מעדיף לתאר את חיי אהבתם באמצעות דמותה האהובה של אשתו, התמודדותה המעוררת השראה ואהבה, טיפולו המסור בה עד "נשימתה האחרונה" ואנקדוטות (כך הוא מכנה אותן) מתקופת מחלתה, כמו, למשל, תיאור נסיעותיהם לבית החולים. בני ידע שהנהיגה הייתה "משוש חייה, [לכן] כשהיא יצאה מהטיפול, נכנסה למכונית, התיישבה ליד ההגה, נשמה נשימה עמוקה, הרגשתי שהיא שבה לחיים. וחלק מדי פעם נסעו איתה לשם, לא נתנו לה לנהוג, זה... זה הציק לה מאוד, שהם לא מאמינים ביכולת שלה, אבל... היא שתקה". לעומתם בני, כך לדבריו, האמין ביכולת שלה לנהוג ואף סיכן את שניהם כי לתחושתו כך "היא שבה לחיים". שהייתם המשותפת במכונית נמסרת מפי בני כמקום מחוץ למקום, בו שניהם נוסעים יחד בניגוד לכללים המוסכמים על כל השאר וכנגד כיוון התקדמותו של הזמן. אפשר שהסיבה לבחירתו של בני להשטיח ואף להשתיק, במונחי גישתה הנרטיבית של גבריאלה ספקטור־מרזל,[50] את נקודות המשבר בחיים המשותפים שלו ושל אשתו נעוצה בעובדה שגילוי מחלתה היה נקודת מפנה בחייו – ובחיי אהבתם המשותפת – ושממנה ואילך כל העליות והמורדות התחלפו בנפשו ב"אקסטרה־רגישות", שמבעד לה הוא בוחן את חייו. כששאלתי אותו איך הם קיבלו את הידיעה על מחלתה ענה לי בני:

> אה... עכשיו אני אספר לך. מצד אחד הייתי בהלם, מודה ומתוודה. כי אני ראיתי שאני מפסיד את אשתי. כי כל חיינו חיינו והיה בסדר, חשבתי שנמשיך ככה הלאה. ובאותו יום השתילו לה איזה... איזה ברז קטן בחזה שמשמה היא קיבלה את התרופות, את הכימותרפיה. בכל זה ליוויתי אותה, היא נכנסה לאיזה תא קטן אחרי וילון, ואמרתי לה "את רוצה שאני יהיה איתך?" היא אמרה לי "לא". ואז הפעם הראשונה בחיי ראיתי... תסלח לי... [בני עוצר את סיפורו

50 ספקטור־מרזל, מנגנוני ברירה.

מרוב התרגשות, דמעות נקוות בעיניו והוא ממשיך בסיפורו כשהוא דומע וקולו נרעד] בפעם הראשונה בחיי ראיתי את אשתי בוכה. בכי מר. כי הבינה שזה סוף חייה. אשתי הייתה אישה חזקה מאוד, גם מבחינה בריאותית – עד המחלה – וגם מבחינה נפשית. בכתה, התעשתה, וכמו שאמרתי נלחמה על כל יום בחיים. לא הייתה מוכנה לוותר, "אצלי הכל בסדר" [אמרה].

בני "מודה ומתוודה" על ההלם שחווה עם גילוי המחלה. הוא מייד הבין שהוא "מפסיד" את אשתו ומעט אחריו גם היא הבינה ובכתה "בכי מר". בני, לעומתה, כל תקופת המחלה שלה לא בכה, בכל אופן לא בנוכחותה, וכמו ששב ואמר לי פעמים אחדות במהלך אותה שיחה, הוא היה "בוכה בפנים ולא מראה". למרות שכל אותה תקופה הצליח בני להיות "חזק כמו ברזל", כשהוא נזכר בשבריריותה היום, ממרחק שנתיים ממותה ועל סף מותו שלו, הוא פורץ בבכי תוך כדי דיבורו.

בני מתאר לי בפרוטרוט את תקופת מחלתה, בה היו מדברים ביניהם על "איך מתים. מה קורה? איפה למות? איך למות? מִזריקה? בבית חולים?" כשהם "פתוחים אחד לשני כמו זוג קלפים". לדבריו, לאשתו היה ברור למן הרגע הראשון שהיא תמות בבית "ולא בבית חולים כמו פגר", לכן בשלב מסוים, כשכבר "הבינה שהמוות מתחיל לאותת, הוא כבר... הוא פה באזור, לא ברור מתי אבל הוא באזור, הוא מסתובב, הוא מחפש איפה הדלת",

בני: אז אשתי באומץ לב בלתי... בלתי ברור, קראה לבת הצעירה ואמרה: "תגידי לרופא שיכתוב מכתב שחרור, אני רוצה למות בבית". באלה המילים. הרופא בא לבדוק אם הוא שמע או שנדמה היה לו שהוא שומע, או שהוא לא הבין. היא אמרה לו: "אתה לא מעורב. כתוב מכתב שחרור בבקשה".
אדם: ניסיתם לשכנע אותה אולי בכל זאת לעשות את הפרוצדורה?
בני: שום דבר. היא כבר הגיעה למצב שהחליטה, אז היא החליטה. ואכן הוא כתב מכתב שחרור, הבת הצעירה בכתה בכי מר כל הזמן. היא אף פעם לא שמעה את אימא שלה מתבטאת ככה. היא שמעה דיבורים על מוות אבל לא, לא על מוות [בני נוקש על השולחן כדי לבטא את נקישתו של המוות בדלת]... הנה... היא ידעה שזה מגיע, הוא דפק לה בדלת והוא אמר לה "את הולכת למות". ואכן היא הזמינה אמבולנס, הבת. באנו הביתה, היא שכבה על מיטתה, הפוך מהרגיל – למה אני לא יודע. זה היה רצונה. עם השנים חשבתי על זה [...] בַּמקום של הרגליים היא אמרה שהיא רוצה להניח את הראש. הרבה חשבתי על זה: למה? מה הפך אותה? אין לי מסקנה, אבל יש לי הערכה שהיא רצתה להראות לי שהיא החליטה. ה י א ה ח ל י ט ה. זאת אומרת, הבנתי שהיא למדה משהו חזק מאוד בחיים מהאיש שלה.

המוות, שקודם לכן עוד חיפש איפה הדלת, "דפק לה בדלת" כעת, וכמוהו גם בני דופק על השולחן כדי לבטא את נוכחותו, אולי אף את כעסו. אשתו, שהחליטה למות בבית אך הבחינה בסערת הרגשות שהחלטתה מעוררת בבִתהּ, עברה לשיח סימבולי על המוות, המצריך ממלוויו של הנוטה למות רגישות עדינה וקשב רב בפענוח סמליו ומחוותיו, כפי שמתארת אליזבת קובלר־רוס בספרה "המוות חשוב לחיים".[51] בני, שבאותו שלב כבר נתגלתה בו אותה "אקסטרה־רגישות" מבין את כוונתה, או לפחות כך הוא משער.

בני מספר על מות אשתו בהערצה ואת ההערצה הזאת הוא זוקף לזכותו. לכן כששאלתי אותו מה לדעתו סייע לה לפתח עמדה כה אמיצה כלפי המוות, הוא פתח במונולוג של יותר מעשר דקות על טיוליהם בארץ ובעולם, על היותו עבורה מורה דרך, ולבסוף, כשכבר שכחתי את שאלתי, סיכם את דבריו במילים:

> ואני חושב שחלק מזה היא למדה על ה... על העיקשות שלי בחיים. כשאני מתעקש על משהו – לא לוותר, קשה, נושכים בשיניים, וממשיכים. כי היא הייתה אישה רכה וותרנית. ואני חושב שזה חלק מהדברים שהחזיקו אותה במחלה. שידעה – אין לוותר. החלטת שאת ממשיכה לחיות – תנשכי את הלשון ותמשיכי הלאה, ו ה כ ו ל יהיה בסדר. אני לא לוקח על עצמי כתר, אבל אני חושב שזה היה חלק מהדברים. היא הייתה צעירה ממני בשבע שנים וראתה בי אה... אדם שיכול לעזור לה ל... להתגבר על כל מיני קשיים שלה, ועשיתי את זה בחפץ לב עד, עד נשימתה האחרונה. ממש. במלוא המילה.

את הנחישות וההחלטיות של אשתו בני זוקף לזכותו. לרגע הוא לא לוקח ממנה את אומץ הלב (כך לדבריו) שהפגינה בתקופת מחלתה, אבל חשוב לו לשים עצמו כמי שהנחיל לה את אותם ערכים שכעת, לקראת מותה, עומדים למבחן, ואשתו עמדה במבחן.

את רגע מותה – שהוא גם מבחן אהבתו אליה – בני מתאר פעמיים, כשבכל אחת מהפעמים הוא מדגיש היבטים אחרים בסיפור מותה. בפעם הראשונה מתאר בני את מותה, שהיה מלווה ב"כל מיני נוזלים מהפה ב... ב... בשעה האחרונה, אה... מלא ממחטות טישיויים, דליים מלאים, כל הזמן ניקיתי אותה. כדי שיהיה לה יותר קל לנשום קצת, או... שלא תמות מלוכלכת". בתיאורו הראשון מתאר בני כיצד הוא והאחות מצוות ההוספיס של "צבר רפואה", שטיפלה בה אז ושכיום, שנתיים לאחר מכן, מטפלת אף בו בשעה שהוא נוטה למות, סעדו אותה עד ל"נשימתה האחרונה" שהתרחשה בנוכחות שלושת ילדיהם. אך כששאלתי את בני האם צילה נפרדה ממנו ומהילדים, הוא שב לספר לי על יומה האחרון:

51 על השימוש של נוטים למות בשפה סימבולית: קובלר־רוס, המוות, עמ' 17-19.

בני: חכה, חכה... עשיתי את המוות קצר מדי. ביום האחרון שלה, כשהאחות כבר נתנה לה סמי הרדמה ו... נגד כאבים, היא זימנה את שלושת הנכדים – כל נכד נכנס בנפרד אליה ושוחחה איתם. מה היא אמרה להם ומה הם אמרו לה אני לא יודע, ואני לא חוקר אותם. חמישה נכדים – הקטנה הייתה קטנה מדי, פחדה להגיע לכאן בכלל. ואחר כך זימנה את הילדים אחד אחד, וגם את הילדים אני לא מתחקר, כי היא אמרה להם, לא לי. ועוד שתי חברות מהקיבוץ, שתי משפחות חברות היו לנו, טובים מאוד, וגם איתן היא דיברה, עם שתי הנשים, שתיהן אלמנות, וגם אותן לא שאלתי אף פעם מה היא אמרה להן. ובסוף נכנסתי אליה, ושאלתי אותה: "יש לך מה להגיד לי?" היא אמרה: "לא, אתה יודע ה כ ו ל" ואני אמרתי לה: "לי יש מה להגיד לך. את לימדת אותי מה זה עקשנות, לרצות לחיות, ועל כך תבורכי". ומאז כבר היא נרדמה ו... אני חושב עשר או שתים־עשרה שעות אחרי זה היא נפטרה. אחר כך באו פה אנשים, אמרו "אתה גיבור, אתה אמיץ". תאמין לי, לא גיבור ולא אמיץ. אהבתי אותה וזה עדיין ממשיך [אומר בקול רועד ועיניים דומעות]. עכשיו תחכה רגע. [בני קם לחדרו, בלי לומר לאן וחוזר עם תמונה בידו, בה נראים הוא ואשתו מחובקים] ככה היא נראתה שלושה שבועות לפני פטירתה.

אדם: יואו [...] אתה יודע שרואים את הכוח שלה ואת הרצון שלה לחיות גם בעיניים וגם באחיזת יד. זה לא חיבוק רפה, זה חיבוק...

בני: חיבוק חיבוק.

"חכה, חכה... עשיתי את המוות קצר מדי" אומר לי בני ומבקש בכך להשהות את סוף הסיפור על מות אשתו. גם אחרי הקטע המובא כאן עוד המשיך בני לספר על אשתו ("עכשיו עוד דבר" ו"עוד אנקדוטה") כמי שמבקש באמצעות דחיית קיצו של הסיפור לדחות את קץ חייה של אשתו או להמשיכם אף אחרי מותה. ובכל זאת כאן הוא שב לתאר באוזניי את יומה האחרון, הפעם דרך תיאור פרידתה מבני המשפחה, שמהדהד מאוד את מותו של יעקב בספר בראשית, שבו דנתי בפרק הראשון. בזה אחר זה זימנה למיטתה צילה את כל בני המשפחה ושתיים מחברותיה ונפרדה מהם בדברי פרידה אישיים, המושמעים באוזני כל אחד מהם בנפרד. גם ממרחק שנתיים מאותה פרידה מוקפדת ושלווה בני מכבד את רצון אשתו ולא "חוקר" את נכדיו וילדיו כדי לגלות את שאמרה להם. תיאור פרידתה השלֵו והמתוכנן, שעות ספורות לפני מותה, צריך להיקרא על ידינו לאור התיאור הקודם, עמוס הממחטות והדליים, שביטא דווקא את התכונה האופיינית לשעות חייו האחרונות של אדם. למרות זאת הפיצול בין שני הנרטיבים בסיפורו של בני מרמז שאנו יכולים לבחון רבדים שונים בדינמיקת סוף החיים במנותק מאחרים, ואולי אפילו להצליח לחוות ברגע האמת את נועם הפרידה מאדם אהוב במנותק מהכאוס שהמוות מביא איתו.

בתום פרידתה של צילה מבני המשפחה וזמן קצר לפני שתיפרד גם מחייה, היא מזמנת אליה גם את בני כדי להיפרד. פרידתם מרגשת בשל מה שנאמר בה ומה שלא. מצד אחד, דבריו של בני אליה מביעים הערכה רבה ולא מסויגת, על התמודדותה ועל האופן שבו לימדה אותו מהי עקשנות ודבקות בחיים. לפני מותה בני נותן לה את כל הקרדיט כמי שהייתה מורתו לחיים ולמוות, בניגוד לשיחה איתי, כשהיא כבר לא נוכחת, שבה ממרחק השנים הוא ממסגר את הדברים אחרת (ובכך אשוב לדון גם בפרק השמיני). מצד שני, פרידתם מרגשת גם בשל מה שלא נאמר בה, הנרמז בציטוט דבריה של צילה: "אתה יודע הכול". ניכר שזהו טקסט חסר, השומר על המקום של בני בעיניו כבעל הדעה וכמורה הדרך, אך בכל זאת הוא מחזיר אותנו לאותה נקודה שבובר דיבר עליה, והיא שהאהבה איננה מוכלת בשפה. (נחזור לעניין זה ביתר שאת בסעיף הבא העוסק בספרה של צביה בן־יוסף גינור.) עם המסר הזה נרדמה צילה ולא קמה עוד.

בני בהתרגשותו הרבה בעת שחזור רגעי חייה האחרונים של אשתו מביא לי תמונה שבה נראים שניהם חבוקים, מישירים מבט אל המצלמה. ככל שקרב בני למותו שלו עניין המגע נעשה עבורו, כך מתברר משיחתי עם בתו, יותר רצוי ומשמעותי: "אבא שלי לא אהב מגע. כל השנים, זה... הוא תמיד אמר 'אל תיגעו בי, אני לא אוהב', ובחודשים האחרונים, ובעיקר ממש בסוף [...] הוא כן רצה מגע. עכשיו, זה אי אפשר היה לעשות מגע זה פשוט רק ככה ללטף כי כבר לא היה על מה על מה לתת את המגע... זאת אומרת, היה... עצמות". בסעיף הבא אשוב גם לעניין המגע ולקשר שלו לאהבה ולמוות, אך לעת עתה מעניין לראות את האופן שבו, בסוף בסוף, על סף המוות, ליטופה של בתו היה נחוץ לו כל כך.

את סיפורו על אשתו צילה חותם בני במשפט "כמו שאתה רואה אותי עכשיו צללית, אני חזק כמו ברזל. והיא חסרה לי יום יום, שעה שעה. כי כל מה שיש בבית רכשנו ביחד. [...] הכול שלה ושלי. חצי חצי". למרות סיפורו המרגש וחתימתו רווית האהבה והגעגוע, אמרה יעל : "אני ראיתי את הקטע הזה בסיפור. בעיניי זה קטע מאוד עוצמתי וכאילו, הוא לא ביטא אותו בעוצמה שלו בעיניי". בשיחתי עם יעל, היא חזרה על רוב הסיפורים והתיאורים של אביה כמעט במדויק, ואף היא הדגישה את פרידתה של אימה מהחיים ואת המסר העיקרי שמסרה להם במותה: "היא הכינה אותנו לזה ש... מוות זה דרך החיים. וצריך להיפרד... להיפרד מכולם. והיא נפרדה מכולם". מתוך דבריה של יעל על אהבת הוריה, אביא כאן רק קטע אחד, מרגש במיוחד, שבו מתארת יעל את הדרכותיה של אימה לאביה לפני לכתה:

> **יעל:** והם שניהם... ביניהם, אני יודעת כי הם שיתפו אותי בזה, הם צחקו על המוות ודיברו עליו ובכו עליו ומה עושים כדי להתכונן למוות והיא הכינה אותו, את אבא שלי, היא לימדה אותו לנקות את הבית כמו שהיא אוהבת והוא... עשה את זה. והיא לימדה אותו לעשות את הכביסה והיא לימדה אותו לבשל...

אדם: לימדה אותו... לא כי "אני לא יכולה לעשות עכשיו" אלא כי אני עוד מעט לא אהיה...

יעל: כי... היא אמרה לו "כי אתה תצטרך להתמודד לבד".

אדם: יש לי צמרמורות.

יעל: ממש ממש. והוא הוא עשה את זה. הוא עשה את זה למענה וגם למען עצמו. ממש. אממ... היא עמדה איתו במטבח וכשהיא לא יכלה היא כבר לא עמדה, היא יושבת... ככה... [מחווה] אה... "לא שמת מספיק אה... זה. תעשה ככה. אתה רואה? אתה צריך קודם להשרות ואחר כך לטגן" כל אה... את כל הדברים הקטנים שבמטבח שהיא זה. היא לימדה אותו. והוא בסוף הכין לה. כי היא כבר לא יכלה, אז הוא הכין והיא הייתה מאושרת מזה שאין... וגם הוא, שהוא עושה. [...] היא הכניסה אותו לעניינים. בקיצור היא... היא הכינה אותו לזה שהיא לא תהיה. כולל הבקשות שלה: שיהיה אחראי על הגינה שלה. הגינה הייתה שלה. היא מאוד מאוד אהבה גינה. והוא, זה לא עניין אותו. הוא לא היה מסתכל על זה אפילו. היא הייתה מבקשת ממנו עזרה, הוא לא היה עוזר לה. [...] והיא ביקשה ממנו שהוא ידאג ל... גינה שלה ושהיא תמשיך להיות מטופחת. והוא דאג. אתה ראית את הגינה איך היא נראתה! זה הוא עשה. פתאום הוא התאהב בגינה הזאתי כי זה... זה אימא. [...] תקשיב, הוא עד הרגע האחרון לא הסכים שתיכנס עוזרת בית. והוא... אמרתי לו: "אבא, בוא נביא מנקה". הספיקה להיות מנקה פעם אחת והוא אמר: "לא... אני לא רוצה. לא כי היא לא מנקה טוב, אלא כי זה לא כמו אימא." [...] ועוד דבר היא ביקשה ממנו זה לשמור על הקשר עם המשפחה שלה. משפחה שורשית. אנחנו דור... אני דור תשיעי בארץ, מהצד של אימא שלי, ולפני מותה של אימא שלי היא ארגנה... היא ואני ארגנו אה... ערב שורשים למשפחה שלה. ואז היא ביקשה ממנו: "כשאני לא אהיה אני מבקשת לשמור על קשר עם המשפחה." כי היא, עם המשפחה שלה היא זאת שהייתה שומרת על קשר. כל יום שישי הייתה גומרת לבשל, מתישבת ועושה סבב טלפונים לכל המשפחה. "שבת שלום" ככה וזה. והיא אמרה לו... והיא הייתה באמת מרכז המשפחה... היא אמרה לו "אתה עכשיו היורש שלי." הוא אחד שלא מדבר בטלפון. והוא עשה את זה. שנתיים וחצי, כל יום שישי, הוא התקשר למשפחה ו... בגלל זה הוא מודה לה.

על סף מותו מספר בני על מות אשתו ועל אהבתו אליה, ולאחר מותו מספרת לי יעל על מותם ואהבתם של הוריה, ומה שקושר בשני הנרטיבים את האהבה והמוות זה לזה הוא עניין הלמידה. צילה, שפחדה ללמוד ונמנעה מכך כל חייה, ובני, שבילדותו אמר מנהל בית הספר להוריו בנוכחותו ש"אם הילד שלכם יהיה בעל מקצוע, תהיו מאושרים" ורק בבגרותו המאוחרת נרשם ללמוד באוניברסיטה (בתוקף אותו משפט

איווי, במונחיו של לאקאן, של המנהל), למדו על סף המוות איך למות ואיך לאהוב, ואת שלמדו חלקו ביניהם, פעם זה מלמד וזו לומדת ממנו, פעם זו מלמדת וזה לומד. בני לימד אותה את כל שידע ולמד ממנה את כל שביקשה ללמדו, אף שבסיפורו שמר על מקומו כמורה הדרך שלה ולא שש להציגו כתלמידה. אך אולי באמת הצליח בני ללמדה יותר מאשר צלחה למידתו, שכן לדברי בתו את השיעור הכי חשוב הוא לא השכיל ללמוד: איך להיפרד מכולם לפני מותו. הוא רצה "למות כמו אימא", כך אמר לילדיו, ובאמת מת בביתו, מטופל באותו צוות הוספיס שטיפל גם בה, אבל להיפרד הוא "המ... ניסה. ניסה להיפרד", ולא ממש הצליח. את תסכולה של בתו על כך אשוב לתאר בפרק השביעי.

מעניין לחשוב על כך שבני נטל על עצמו את כל התפקידים שנטלה אשתו על עצמה בחייהם המשותפים כניסיון לשמר את דמותה ולדבוק בחיים שחי איתה ולצידה. ניסיון דומה מתואר למשל בדבריו הנוגעים ללב של הרב סולובייצ'יק על אשתו, אשר לדבריו היה מתייעץ עימה בנוגע לגיבוש רעיונותיו בשעת הכנת דרשותיו על פרשת השבוע, ואף לאחר מותה "כתבתי את הדרשה כשאני שואל אותה: אולי תוכלי לעזור לי? שמא כדאי להרחיב או לצמצם רעיון זה או אחר? שמא להדגיש נקודה פלונית? שאלתי, אבל כל מענה לא בא. אפשר שהיה הד קול לשאלתי, אבל הוא נבלע עם משב הרוח באילנות ואלי לא הגיע".[52] גם הדסה פרומן, אשתו של הרב פרומן, מספרת בריאיון איתה לאחר מותו ש"הזוגיות שלנו הייתה כלי העבודה העיקרי שלו עם העולם".[53] הרב פרומן, שבריאיון עימו לפני מותו תיאר את דבקותו באשתו ואף התמוססותו בה באמצעות הכלל ההלכתי המופיע בתלמוד הבבלי "אשתו כגופו" (יבמות סב, ע"ב),[54] זכה שאשתו תדבק בו גם אחרי מותו: "גם היום אני ממשיכה ללמוד איתו, שומעת שיעורים שלו, ויש לנו כל כך הרבה שפה משותפת, שכמובן תוך כדי לימוד אני שומעת את הקול שלו: לא, מה פתאום זה ככה, ואני אומרת זה ככה. כל החיים שלנו היו לימוד".[55]

ד. היו לבשר אחד: בנסוע ארונה של צביה בן־יוסף גינור אל המוות

ספרה של צביה בן־יוסף גינור "בנסוע הארון" נכתב על סף מותה, הושלם בימיה האחרונים ופורסם כשנה לאחר מכן. בספר מצטלבים שלושה סיפורי אהבה על סף

52 סולובייצ'יק, על התשובה, עמ' 181. נענוע האילנות מהדהד את המדרש על מות דוד, שבו דנתי בפרק הראשון.

53 [מחבר לא ידוע], באין מנחם [גרסה אלקטרונית].

54 ומוסיף הרמב"ם במשנה תורה, ספר נשים, הלכות אישות טו, הלכה יט: "שיהיה אדם מכבד את אשתו יותר מגופו ואוהבה כגופו".

55 [מחבר לא ידוע], באין מנחם [גרסה אלקטרונית].

המוות: אהבת בת לאביה המת, אהבת אישה לבעלה הנוטה למות ואחר כך מת אף הוא, ואהבת אישה נוטה למות (המחברת והדוברת) לאהוב נעוריה, ששב לחייה לפני מותה ובכך מסגר את חייה באהבתם: "באת אל חיי בניצתם, בטרם הייתי, ובתומם בטרם כבו, בעת היותי לאשה שאתה עשיתני ובעת היפרדי ממה שעשני אשה כל ימי".[56] בשורות אלו, הכתובות כמו כל הספר בגוף שני, כמכתב ארוך לאהובה, מתארת בן־יוסף גינור את גילוי האהבה כרגע לידתה כסובייקט נשי בחייה ואת החייאתה של אותה אהבה ישנה כמשכו של רגע פרידתה מהם.

ספרה של בן־יוסף גינור נפתח במטפורה הקושרת את האהבה והמוות ואת שניהם אל המחלה: הנגע. כבר בפתיחת הספר מזכירה המחברת את תפיסתה של סוזאן סונטאג, המתנגדת לשימוש במחלה כמטפורה ולשימוש במטפורות לתיאור המחלה, אך מבטאת תפיסה שונה בתכלית.[57] בן־יוסף גינור, כך נראה במהלך הקריאה בספר, אינה מסוגלת להבין את מחלתה, את חייה, את האהבה שתוחמת אותם ואת מותה ללא שימוש במטפורות, כפי שניכר כבר משמות הפרקים בספרה (אליהם אשוב בסוף הפרק). ה"נגע" בדפיו הראשונים של הספר משנה את פניו בכל פעם. לפעמים הוא באמת המחלה, או הגידול, כמו למשל כשהיא מתכננת את קברם המשותף של בעלה ושלה אחרי פטירתו "שהרי הנגע שלי התעורר מייד לאחר מותו".[58] פעמים אחרות זהו נגע של "אהבה אבודה, מאוחרת, בלתי אפשרית, אולי אפילו מדומה, שורפת ומחממת",[59] נגע שהוא נעים ומכלה בו בזמן. ישנו גם "נגע שעכשיו הוא אני בעירומי"[60] ובכך הוא משמש בו בזמן כייצוג מטונימי שלה באמצעות נגע הגידול או מהווה ייצוג מטפורי שלה עצמה כנגע.

העמימות בנוגע להוראתה המדויקת של המילה "נגע" היא אולי דרמטית ומרגשת במיוחד בתיאור פגישתה עם אהובה, החי עם אשתו בהולנד, ומעת לעת נפגש עם המחברת בניו־יורק, ששם היא חיה:

> הנה אנחנו מתבוננים בסנאים בגן הציבורי, צמודים על ספסל קפוא של חורף ניו יורקי, הנה אתה כאן ברגע שלנו, קרוע ומנותק, רגע של נצח בלוח הזמנים של הנגע, המעבורת לפסל החירות צופרת בצאתה ובבואה, עוד שעה קלה תשוב אל ביתך, שוב תהיה רק סיפור בדמיוני. הסנאים אוספים להם בלוטים. נערים ונערות עוברים על פנינו מגחכים בראותם גם אותנו אוספים מיני אגוזים, [...] גונבים לעצמנו את דעתנו, מחזירים לאחור גלגלים כאילו אפשר לבנות עכשיו

56 בן־יוסף גינור, בנסוע הארון, עמ' 72.
57 סונטאג, המחלה.
58 בן־יוסף גינור, בנסוע הארון,עמ' 15.
59 שם, עמ' 12.
60 שם, עמ' 11.

> כוכב אחר, חוקים שאנחנו ממציאים לנו, איננו קוראים לבגידה בשמה, מושכים יום לעידן, מטיילים באצבעותינו על חריצי הקמטים, אני על פניך, אתה על פני, משבשים את מבנה המשפט ומארגנים לנו סיפור.[61]

אמנם זהו תיאור של רגע שאירע במציאות, אבל הוא נכתב כמובן לאחר תומו, כאשר האהוב הרחוק שוב הפך להיות "רק סיפור" בדמיונה של המחברת. משום כך, המציאות כאן מהווה, במקרה הטוב, קווי מתאר לאותו סיפור דמיוני, שאירע במציאות והופקע מן המציאות בו בזמן. זהו מרחב שבו כל האובייקטים הממשיים מצטרפים יחד על מנת "לבנות כוכב אחר". זהו זמן שבו כל הרגעים חורגים ממנו ונמשכים אל הנצח, מצטברים לעידן של רגע אחד. זהו עולם שמושתת על מערכת חוקים מומצאת ועל שפה משובשת, שבה המילים מתפרקות ממובנן המילולי (למשל, בגידה איננה בגידה) ולא ברור מתי הן נטענות במובן מטפורי ומתי בכל זאת מבטאות את מובנן המילולי. בעמודים הראשונים של הספר חוזרות המילים "רגע" ו"נגע" פעמים רבות וניתן לומר שהרגע לרוב, כמו כאן, הוא רגע נצחי והוא נקבע "בלוח הזמנים של הנגע". אלא שכלל לא ברור מהו הנגע שמדובר בו : הסרטן? האהבה האבודה? המוות? החיים שלה בעירומם? הזמן המתקדם באותו כוכב אחר, לאו דווקא לפנים (שהרי בעולם הזה הם גם "מחזירים לאחור גלגלים")? כל אלה גם יחד?

תיאורה של בן־יוסף גינור הוא תיאור שני עולמות, שכל אחד מהם משתקף בפניו של האחר. בעולם אחד אנשים מטיילים בגן הציבורי, "עוברים על פנינו", ומעבורת מפליגה אל פסל החירות הלוך ושוב. בעולם שני, ב"כוכב אחר", שני האוהבים "מטיילים באצבעותינו על חריצי הקמטים, אני על פניך, אתה על פני", כשהם לוקחים לעצמם את החירות לשנות סדרי עולם כרצונם. טיול האצבעות על הפנים מהדהד מאוד את הפנומנולוגיה של לוינס, שבה הפנים מרכזיות מאוד ולליטוף שמור מקום מרכזי בדיונו על האהבה. במונחיו של לוינס, ליטוף הפנים מתיך יותר מכל פעולה אחרת את חוש הראייה וחוש המישוש. מצד אחד "הפנים נוכחות בסירובן להיות מוכלות", הן מופיעות מול עיניו של האדם כאובייקט ש"מציע את עצמו לי", וגם כאובייקט הקורא לי להיות אחראי ומוסרי כלפי הזולת. מצד שני, "בדומה למגע, הליטוף הוא רגישות. אולם הליטוף חורג מן הרגישות",[62] שהיא מוחשית ומושגת ואילו הוא מחפש במהותו את האחר האינסופי, מפציר במה שחומק שלא יחמוק ויימלט, אך מודע לגבולותיו. הליטוף "תמיד שייך לעתיד" טוען לוינס במקום אחר.[63] לכן מנקודת מבט זו הליטוף מסייע

61 שם, עמ' 12-13.
62 לוינס, כוליות, עמ' 159, 215.
63 לוינס, אתיקה, עמ' 59.

להפקעת אותו רגע בגן הציבורי מזמן ההווה, אך אצל בן־יוסף גינור לא מדובר בעתיד כי אם בנצח.

הליטוף גם מפקיע את הרגע מן השפה שכן "הוא **מביע** אהבה, אך סובל מחוסר יכולת לומר אותה" (שם). רעיון האהבה כדבר מה שאינו מוכל בשפה, כפי שראינו אצל בובר ואצל וולך וכפי שנרמז גם בתיאור שלעיל וגם אצל לוינס, מודגש מאוד בספרה של בן־יוסף גינור. בבסיס הספר מתנהל סיפור אהבה חוצה יבשות בין המספרת, ששפתה עברית, לבין אהובה, ששפתו הולנדית. שליטתם בשפה האנגלית מייצרת מקום מפגש בלשון, מקום שמתברר לכל אורך הספר כמכיל בתוכו לקונות ופערים שלא ניתנים לגישור ושמופיעים שוב ושוב בדמות משפטים כגון: "נשמע אז חלום באיספמיה [איך אתרגם לך איספמיה?]", "מבלי להשאיר אחרינו אדמה חרוכה [איך אתרגם לך אדמה חרוכה?]" וכיוצא באלו.[64] לצד ניסיונות תרגום האהבה לאנגלית, שאינם ממומשים עד הסוף, משבר השפה נחשף גם בתארה כיצד "אנחנו מייצרים לנו לשון אספרנטו שלנו",[65] שכמובן איננה בנמצא, שכן מעצם הגדרתה אין "אספרנטו שלנו", ובכל מקרה אין לה ביטוי בספר. זוהי לשון שמעידה על התשוקה הלא־מושגת למבע. אם לשוב לתיאורו של לוינס,[66] הליטוף הוא בדיוק הסמל לאותו הניסיון להביע את האהבה, שלא ניתן להביעה, "הוא רעב לאותו מבע עצמו, אגב התעצמות הולכת וגוברת של רעב".

מרדכי רוטנברג במאמרו על אידאת החיבוק והליטוף, מתאר את שניהם כנציגיהן של האהבה היוונית־מערבית והאהבה היהודית־לוינסית בהתאמה.[67] על בסיס התשתית שמניח רוטנברג אפשר אולי לחשוב על האהבה על סף המוות כמעבר הכרחי מתפיסת האהבה היוונית־מערבית, המחפשת מיזוג בין האוהב לאהוב, לבין תפיסתה היהודית־לוינסית, המותירה מבחינת כל אחד מהם את האחר באחרותו. הסיבה לכך היא שעל סף המוות המלווה־האוהב מבקש לאהוב ככל יכולתו ולהיות אהוב, אך מסכים להישאר בחיים ולא להתמזג עם הגוף הנוטה למות שמולו, והחולה־האוהב מבקש אף הוא לאהוב ככל יכולתו ולהיות אהוב, אך בלי לקחת עימו את אהובו אלי קבר. ייתכן שישנן על סף המוות אהבות שלא עוברות התמרה זו, אך הן מחוץ לתחום החקירה במסגרת ספרי.[68]

64 בן־יוסף גינור, בנסוע הארון, עמ' 72-73.

65 שם, עמ' 34.

66 לוינס, אתיקה, עמ' 59.

67 רוטנברג, חיבוק וליטוף.

68 אהבות כאלו אפשר למצוא לרוב בספרות המערבית. למשל, בהקשר הישראלי בולט ספרו של אופיר טושה גפלה, עולם הסוף, שבו גבר מתאבד כדי לחפש את אשתו בעולם המתים. ראו: טושה גפלה, עולם. מפעם לפעם מופיעים גם בתקשורת סיפורי אהבה שלא עברו התמרה זו, ובהם בן זוג אחד מת מייד אחרי בן זוגו. ראו למשל: [מחבר לא ידוע], נוגע ללב [גרסה אלקטרונית]: "לפעמים

מתוך תיאוריה הרבים של בן־יוסף גינור שראויים להיבחן במסגרת חקירת הקשרים בין אהבה למוות, ברצוני להתמקד כאן בשני עניינים עיקריים. הראשון הוא תיאור ניסיונותיו חסרי הסיכוי של האהוב להדוף את המוות, כפי שהיא כותבת לקראת סוף הספר: "לפתע השחקנים בהצגה שלי הם אתה והיא, המחלה, נאבקים כשני אבירים אומללים על חיי הלכודים ללא מוצא, היא כאן ואתה שם, במלכודת שהיא סם החיים והמוות".[69] מאבק האיתנים הזה הוא אמנם חסר סיכוי, אבל הוא הופך את תקופת חייה האחרונה של הדוברת ל"מלכודת שהיא סם החיים והמוות". הזמן השאול שבו חיה הדוברת הוא מלכודת הקושרת אותה בו בזמן אל המוות, ודרך האהוב, גם אל החיים. בכך האהוב, באבירותו האומללה, מייצר עבורה את האשליה שבכוחו להגן מפני המוות ולכל הפחות הופך את מלכודת המוות, שבה לכודה הדוברת הנוטה למות, למלכודת שמתגוששים בה החיים והמוות, ומשום כך למלכודת נסבלת יותר אולי. עניין האהבה כניסיון הצלה נואש וחסר סיכוי מהמוות בא לידי ביטוי יוצא מן הכלל בתחילת הספר:

> ולפעמים אתה אלישע. חמש, שש פעמים בשנה אתה גוהר עלי ואני, האלמנה, אוחזת בברכיך, אין קול ואין קשב. איני מקיצה עד שתשים פיך על פי ועיניך על עיני וכפותיך על כפותי עד שיֵחַם בשרי ועד שאתה שוב נעלם מעבר לים ושב להתגורר במחשב, ובכל בוקר לפני הנץ החמה כאן, ליד הים האפור, אתה שולח לי ברכתך בלטינית, "בוקר טוב! אוורורה!". ובימים שאתה אלישע מתמודד על גוויתי אנחנו משלבים לשונות שאינן לשון אימי ואינן לשון אימך ומשפיעים זה על זה אי־הבנות ופערים והבהרות עד ששוב מוצאים את לשוננו.[70]

הפורקן המיני מכונה בצרפתית la petite mort ("מוות קטן"), כינוי שחדר גם לשפה האנגלית ובשימוש היומיומי שלו מצביע גם על "תחושת האורגזמה כקשורה למוות".[71] כינוי זה כשלעצמו קושר את האהבה והמוות זו לזה, אך תיאורה של בן־יוסף גינור מכיל הרבה קולות ורבדים, שרק אחד מהם מהדהד את "המוות הקטן", ואשר יחד מיטיבים לתאר את מלכודת החיים והמוות שהיא נתונה בה.

"ולפעמים אתה אלישע" כותבת המספרת לאהובה ובכך הופכת אותו לאיש האלוהים ואת פריחת אהבתם המאוחרת למעשה של נס, וליתר דיוק, נס כפול. בן־יוסף גינור מרפררת כאן לשניים מסיפורי הנסים שחולל הנביא אלישע ואשר מתוארים בספר מלכים ב: נס אסוך השמן ונס החייאת בנה של האישה השונמית (שניהם מופיעים בזה אחר זה בפרק ד בספר מלכים ב). הראשון הוא כמובן פחות מרכזי

האהבה חזקה מכול: בתום 71 שנות נישואין, ורה הלכה לעולמה דקות ספורות לאחר שבעלה נפטר: 'הלב שלה נשבר'".

69 עמ' 154.

70 שם, עמ' 18.

71 אוקספורד, מוות קטן [גרסה אלקטרונית].

בדבריה של בן־יוסף גינור ונרמז כאן באמצעות מילה אחת בלבד: "האלמנה", הלוא היא גיבורת הסיפור על נס אסוך השמן. ואולם, למרות שוליותו, תוספת המילה חשובה מאוד לבן־יוסף גינור כי היא יודעת שקוראיה עשויים לזהותה עם הילד המת והאישה השונמית גם יחד. זיהויה של הכותבת כבן המת וכאישה אמנם עולה מדבריה, אבל במצבה הסופני, במלכודת החיים והמוות שהיא נתונה בה, היא אינה חשה הזדהות עם האישה השונמית הנמרצת, חדורת המטרה, הפוטרת את שאלותיהם של בעלה ושל גיחזי בתשובות קצרות בדרכה אל איש האלוהים. לא עם האישה הנשואה, הנמרצת והבטוחה מזדהה בן־יוסף גינור, אלא עם אותה אלמנה (כאמור, גם המחברת עצמה היא אלמנה שבעלה נפטר מעט לפני התעוררותם של נגעיה – נגע המחלה והאהבה), המחוסרת כול, הצועקת אל הנביא ומתחננת לעזרתו יותר משהיא בוטחת בה. בן־יוסף גינור מתיכה בתיאורה את דמות האם האלמנה מהסיפור הראשון במלכים ב ד עם דמות הבן המת הקם לתחייה מהסיפור השני שם, כדי להיטיב לתאר את מצבה.

בקטע הזה אקט האהבה הוא אקט של החייאה, של ניסיון השבה מן המוות, שכן הוא מהדהד את תיאור החייאת הבן בספר מלכים: "וַיַּעַל וַיִּשְׁכַּב עַל־הַיֶּלֶד, וַיָּשֶׂם פִּיו עַל־פִּיו וְעֵינָיו עַל־עֵינָיו וְכַפָּיו עַל־כַּפָּו וַיִּגְהַר עָלָיו, וַיָּחָם בְּשַׂר הַיֶּלֶד" (שם, פסוק לד). המספרת כאן היא, אם כן, בו בזמן האלמנה הנואשת (מהנס הראשון) והילד המת (מהנס השני) שאהובה – המשול לאיש האלוהים – מצליח לחמם את בשרה ולהחיות את גווייתה. כעת ברור למה היא מתכוונת במילים "סם החיים והמוות": נגע המחלה כבר המית אותה וכעת אהובה מחיה אותה מחדש.[72] הוא מחיה ו"שוב נעלם מעבר לים ושב להתגורר במחשב", מרחב מפגשיהם הווירטואלי של זוג האוהבים. בקן האוהבים הווירטואלי הזה כותב לה אהובה כל בוקר "בוקר טוב ! אוורורה!" ובכך מתגלה שוב שלא רק "הים האפור" מפריד ביניהם אלא גם שפתם ותרבותם.

אוורורה היא אלת השחר במיתולוגיה הרומית (ומקבילתה במיתולוגיה היוונית היא אאוס). במרחב המשותף, כאמור, הכותבת היא האלמנה והבן המת, ואהובהּ הוא איש האלוהים מחולל הנסים. אבל, כך מסתבר, עם היפרדם הופכת היא לאלת השחר המאירה את יומו ממרחק, ואם כך (אף שזה לא נכתב במפורש) הוא הופך למאהבה המפורסם טיתונוס, נסיך טרויה.[73] בשתילת ברכתו הלטינית של אהובהּ דווקא כאן ובחזרה עליה לאורך כל הספר בן־יוסף גינור הופכת את עצמה בבת אחת, מתינוק מת לאלה בת אלמוות, ואילו את אהובה – מאיש האלוהים, שבכוחו להשיב אותה לחיים, לבן תמותה. אולי המוות שהיא כפתה על עצמה בתיאור גווייתה קודם לכן הוליד בה מייד את השאיפה לאלמוות כמעין מנגנון הגנה; או אולי דווקא זיכרון "המוות הקטן"

72 על כפל־הפנים ביחס שבין מין ומוות ראו: שילינג, הגוף, עמ' 195-196.

73 שבתאי, המיתולוגיה היוונית, עמ' 38.

מחיה בה את חוויית האלמוות הגדולה והנצחית. כך או כך, הבחירה דווקא באוורורה ומאהבה גם מגחיכה בו בזמן את רעיון האלמוות, שכן על פי המיתוס היווני (והרומי) הסכים זאוס (או יופיטר) לבקשתה של האלה להעניק חיי נצח לטיתונוס אהובה, אבל בכך גזר עליו תהליך הזדקנות בלתי פוסק עד שנאלצה האלה להופכו לחגב.

אבל בסיפורה של בן־יוסף גינור טיתונוס אינו הופך לחגב, אלא חוזר שוב להיות אלישע המתמודד על גווייתה. עם חזרתו, כותבת המספרת, "אנחנו משלבים לשונות שאינן לשון אימי ואינן לשון אימך" ובכך שבה השפה לקדמת הבמה. המוות והאהבה דומים, כי הם מאלצים את המספרת למצוא לשון, לשלב לשונות, לתרגם את מה שאי אפשר לתרגם, להמציא שפת אספרנטו פרטית ולגשר על "אי־הבנות ופערים" בתוך השפה. כאן מתברר ששילוב הלשונות איננו רק במובן הצר של מערכת סימנים בלשנית ודקדוקית, אלא במובן הרחב הכולל עולמות מיתולוגיים ותרבותיים שונים. שילוב הלשונות כאן הוא בין לשונו של האהוב ולשונה של המחברת וגם בין לשונו של המוות ולשונה של האהבה. מנקודת הראות של האחרונה, מעבר לכל האמור עד כה, שילוב הלשונות הוא גם תיאור נשיקתם של בני הזוג, החושף שוב את יכולתם של איבר הלשון ושל המגע (הפעם זהו מגע השפתיים והלשונות, השונה מאוד מתיאור הליטוף אצל לוינס) לגשר על "אי־הבנות ופערים", שהלשון המילולית אינה מסוגלת לגשר עליהם ועל כן נותרת תמיד לא מובנת עד הסוף. במידה רבה נשיקתם של המספרת ואהובה תחילתה בשילוב שתי לשונות נפרדות וסופה בהפיכתן ל"לשוננו", ללשון אחת.

עניין אחרון שברצוני לדון בו בנוגע לסיפורה של בן־יוסף גינור הוא האופן שבו האהבה על סיפו של המוות (משני עבריו) כמו מצליחה לקיים את הצו האלוהי "והיו לבשר אחד" (בראשית ב, כד), הן בסיפור אהבתה עם מאהבה ההולנדי הן בסיפור אהבתה לבעלה.[74] את הפסוק הזה פירש רש"י כך: "הולד נוצר ע"י שניהם ושם נעשה בשרם אחד", ובכך הוא מותיר את האיש והאישה בנפרדותם ומפרש את הבשר האחד כצאצאם. רמב"ן כותב על פירושו של רש"י ש"אין בזה טעם" ומנסה להחזיר את הפסוק לפשט הכתוב: בני הזוג לא יוצרים בשר אחד במעשה הרבייה, אלא על הגבר מצווה לעזוב את הוריו ולדבוק באשתו "והיתה בחיקו כבשרו", ובהמשך מוסיף: "ורואים את נשותיהן כְּאִלו הן עמם לבשר אחד". למרות ניסיונותיו, גם רמב"ן לא מצליח להישאר ברובד הפשט של הפסוק ונאלץ להוסיף את כ"ף הדימוי ובהמשך את מילת הדימוי "כאילו". ואולם לדעתי, על מנת לקרב את שני הפירושים אל הפשט אפשר לומר שהיות בני הזוג לבשר אחד מתאפשר או באיחוד המיני (שהוא, ולא הוולד שנוצר ממנו כמו בפירוש רש"י, אחדות

74 הזיהוי בין יצר המין והיצר הדוחף להתלכדות הולך יד ביד גם עם תפיסתו של זיגמונד פרויד במאמרו הספקולטיבי – ועם זאת מאמר מפתח – "מעבר לעקרון העונג": פרויד, מעבר, עמ' 133. גם הפסיכואנליטיקן אריך פרום תופס את האהבה הארוטית כ"כמיהה להתמזגות גמורה": פרום, אמנות האהבה, עמ' 54.

הבשרים) או באיחוד תודעתי, שכתוצאה ממנו בני הזוג הינם בתודעתם "בשר אחד" (בלי כ"ף הדימוי ובלי "כְּאֵלוּ" כבפירושו של רמב"ן). לפי הפירוש הראשון מדובר באיחוד שני בשרים לבשר אחד בעולם הפיזי, לפי הפירוש השני מדובר באיחוד שני בשרים לבשר אחד בעולם המנטלי. כך או כך, לפי הפסוקים אחדות זו ייחודית לאיש ואשתו, אם כיצירת ישות חדשה ואחדותית ואם כחזרה אל הישות האחדותית בטרם לוקח מהאיש עצם מעצמו ובשר מבשרו, כמקובל בזרמים שונים בקבלה.[75]

עד כה דנתי בעיקר באהבתם של המספרת ומאהבה ההולנדי, ואילו כעת אפנה לאהבה שלה ושל בעלה, שעם מותו היא מתמודדת במהלך כתיבת הספר. תיאור אהבת נעוריה "האבודה", המתחדשת על סף מותה, שונה מאוד מתיאור האהבה לבעלה, אבל במסגרת זו אבקש רק להפנות את תשומת הלב לכך שהצו העתיק "היו לבשר אחד", שנרמז מאוד במעומעם ב"שילוב הלשונות" של מאהבה ושלה, מופיע כמוטיב מרכזי בתיאור אהבתה אל בעלה. לפעמים איחוד הבשרים הוא תודעתי במובהק כמו למשל בתארה את יציאת נשמת בעלה במילים: "יצאה נשמתו ממש לתוך נשמתי";[76] פעמים אחרות איחוד הבשרים הוא ספק תודעתי, ספק פיזי, ספק שניהם גם יחד, כמו למשל בתיאור אחר של רגע מותו, המובע באמצעות מילים שמתיכות ומערבלות יסודות גופניים ונפשיים ויוצקות אותם לתוך שדה סמנטי אחד: "מאז נעלמו עקבות נפשו ממש בתוך ידי [...] אני תרה בחלל החדר למצוא את מה שעזב אותו כרגע ממש אל תוך ידי, אולי איזו קרן שקלטתי אל גופי באותו הרגע";[77] ובפעמים אחרות איחוד הבשרים מתפרש כעניין גופני טהור, כמו למשל בכותבה: "אולי אהבתו לבשר היא שזחלה ופעפעה לגופי"[78] ואף יותר מכך, בקביעתה: "אני מתתי במותו. [...] מהלכת מתה. עד כי חודשים ספורים בלבד לאחר מכן צליעה קלה הופכת לסרטן המטייל לו בהתרוצצות מתפרעת בעצמותיי, וכך הנני מתה גם בגופי".[79]

את אהבתה לבעלה מכנה בן־יוסף גינור "עבדות של אהבה", כינוי שבאמצעותו היא מבקשת לתת ביטוי לטיפול בבעלה ש"נאכל על ידי הסרטן", טיפול שמוגדר על ידיה כ"משימה הקשה והמענגת, מוזר עד כמה מענגת, ביותר בחיי, כאילו לכך התכוֹנַנו בכל שנות אהבתנו, יוממולילה [כך במקור] במשך שנה שעונים לא תקתקו, ובחוסר תיקווה ידוע מראש".[80] אף ששתי האהבות – כמו המוות עצמו – מתוארות במונחים של עצירת הזמן וחריגה אל הנצח, אין ספק שהעבדות הזאת של האהבה היא אחרת מהאהבה "המחממת והשורפת" שלה למאהבה ההולנדי. במסגרת זו לא אוכל לדון

75 אידל, קבלה וארוס, עמ' 39-41.
76 בן־יוסף גינור, בנסוע הארון, עמ' 71.
77 שם, עמ' 27.
78 שם, עמ' 101.
79 שם, עמ' 71.
80 שם, עמ' 70.

בהבדלים בין שתי תפיסות האהבה כאן, בין אהבת־רחל שלה לאהוב נעוריה ומיתתה לבין אהבת־לאה שלה לבעלה, שעימו ולצידו היא חיה כל חייה בין פריחת הנעורים וקמילת החיים (שהיא במידה רבה גם פריחתם המחודשת). למרות זאת, רצוני להסב את תשומת הלב לשני עניינים מרכזיים המייחדים את אהבתה לבעלה. האחד הוא מימוש הצו האלוהי "והיו לבשר אחד" על סף המוות, כפי שזה עתה דנתי לעיל. קריאה בספרה של בן־יוסף גינור מעלה את האפשרות שאולי ההיהפכות לבשר אחד היא תהליך ארוך שמושלם רק על סף המוות, כאיזו מחוות פרידה לבן הזוג הנותר בחיים. העניין השני המייחד את אהבתה לבעלה קשור לקודמו, אם כי לא בהכרח, והוא מובע במילים "כאילו לכך התכונַנו בכל שנות אהבתנו". מילים אלו מעלות את האפשרות שהמוות הוא במידה רבה מבחנה האחרון של האהבה. ברעיון זה ברצוני לדון בסעיף הבא.

ה. בין "בשר אחד" ל"ה' אחד" בספרות היהודית ובספר "במזל סרטן, מסע לבלי שוב" מאת אילנה המרמן ויורגן ניראד

כצפוי ביחס לנרטיבים שדנתי בהם בפרק זה, תנועת ההתאחדות (או ההתמזגות), הנשמעת מבעד לציווי מבראשית "והיו לבשר אחד" אינה כה מרכזית.[81] במידה רבה מיעוט הופעותיה של האהבה כהתמזגות בני הזוג הוא תוצאה של מהלך תרבותי שהתרחק מהצו הבראשיתי ביודעין ובמכוון, לדעתי, וכאן, על סף המוות, הוא אף מתבקש בשל הפירוד ההולך וקרב בין החיים והמוות שהופך את גילוי האחרות למוסכם ורצוי (בבחינת הרע במיעוטו ובהתחשב בנסיבות שכופה המוות הקרב). אף על פי כן, הדיה של אותה שאיפה קמאית להתאחד/להתמזג עם האהוב נשמעו בדבריו של הרב פרומן (בו דנתי בפרק הקודם) ובדברי אשתו שהבאתי לעיל, בתיאוריה של בן־יוסף גינור ואולי אף בדבקותו של בני לשמר לאחר מותה של אשתו את אורחות חייה ואת התפקידים שמילאה בחייהם המשותפים, כאילו המשיכה לחיות מתוכו ולמלא את תפקידיה בעצמה.

במקביל למהלך התרבותי שהתרחק מהצו הבראשיתי התחולל במסורת היהודית מהלך מקביל ששאף (והצליח אט אט) להפוך את אחדות הבשרים להתאחדות עם אלוהים, כביטוי השלם ביותר לציווי "ואהבת את ה' אלוהיך" (דברים ו, ה). מפרשים והוגים יהודים לאורך הדורות ביקשו לייחד את הקשר הזה בין אהבה ומוות לקשר עם אלוהים, ואולי הדוגמה הטובה ביותר לכך היא הפרשנות הרואה את אהבת שיר השירים כמשל לאהבת אלוהים וכנסת ישראל, פרשנות המקובלת על רבים מגדולי ההלכה היהודית. וכך כותב הרמב"ם:

81 על השאיפה לאחדות כגלגול של הצו הבראשיתי וכתולדה של מיתוס הנסירה ראו: גולן, הרוח, עמ' 138-141.

וכיצד היא האהבה הראויה הוא שיאהב את ה׳ אהבה גדולה יתירה עזה מאוד עד שתהא נפשו קשורה באהבת ה׳ ונמצא שוגה בה תמיד כאלו חולה חולי האהבה שאין דעתו פנויה מאהבת אותה אשה והוא שוגה בה תמיד בין בשבתו בין בקומו בין בשעה שהוא אוכל ושותה, יתר מזה תהיה אהבת ה׳ בלב אוהביו שוגים בה תמיד כמו שצונו בכל לבבך ובכל נפשך, והוא ששלמה אמר דרך משל כי חולת אהבה אני, וכל שיר השירים משל הוא לענין זה.[82]

בתארו את אהבת אלוהים הרצויה משתמש הרמב"ם בביטויים מתוך מגילת שיר השירים ובכך הוא מצטרף לנטייה לפרש את שיר השירים כסיפור אהבתם של כנסת ישראל ואלוהים. ואולם, בד בבד עם הפקעת הממד האנושי מהמגילה הנשמעת בבירור בדברים אלו, הרמב"ם מדמה את אהבת אלוהים, שמופיעה בהלכה בתפקיד המדומה, לאהבת בשר ודם, הניתנת כאן כדימוי מוכר וידוע התורם למדומה מתכונותיו. כך, במתכוון או שלא במתכוון, בהמשילו את האהבה הראשונה לשנייה ובדמותו, באותה נשימה, את השנייה לראשונה, מסב הרמב"ם את מחלת האהבה לתחומה של אהבת אלוהים ואדם כאחד.

נוסף על כך, בדברים אלו מפנה הרמב"ם לפסוק "וְאָהַבְתָּ אֵת ה׳ אֱלֹהֶיךָ בְּכָל לְבָבְךָ וּבְכָל נַפְשְׁךָ וּבְכָל מְאֹדֶךָ" (דברים ו, ה), המופיע כחלק מקריאת שמע, שנאמרת על ידי יהודים פעמיים ביום, בשוכבם ובקומם. התנא רבי אליעזר מפרש את הביטוי "בְּכָל לְבָבְךָ וּבְכָל נַפְשְׁךָ" כנתינת הנפש ונתינת הממון, ואילו רבי עקיבא מפרש את הביטוי "בְּכָל נַפְשְׁךָ": "אפילו נוטל את נפשך".[83] בהמשך לכך מסופר על רבי עקיבא שבשעת הוצאתו להורג זמן קריאת שמע היה. כשסרקו הרומאים את בשרו במסרקות של ברזל, היה קורא קריאת שמע ובתגובה לפליאת תלמידיו אמר: "כל ימי הייתי מצטער על פסוק זה בכל נפשך אפילו נוטל את נשמתך אמרתי מתי יבא לידי ואקיימנו ועכשיו שבא לידי לא אקיימנו".[84] והאריך רבי עקיבא בקריאת שמע עד שיצאה נשמתו ב"אחד" (היינו בסיום פסוק הפתיחה של קריאת שמע). בכך לימד רבי עקיבא את תלמידיו שכל החיים בקבלת עול מלכות שמיים (קריאת שמע) אנחנו מבטיחים לאלוהים לאהבו, אבל רק במוות מזדמן לנו לקיים את הבטחתנו. וכן לימד אותנו "חכם האהבה" – כך מכנה אותו נפתלי רוטנברג בספרו – שכמו חייו גם "המשמעות של מותו: אהבה. אהבה עד

82 רמב"ם, משנה תורה, הלכות תשובה, פרק י, הלכה ג; דוגמה נוספת לייחוד הקשר בין אהבה ומוות לאהבת אלוהים אפשר למצוא למשל בפירושו של רבי עובדיה מברטנורא מן המאה החמש־עשרה שאפילו את אהבת דוד ויהונתן מפרש כנכונותם המלאה "להשלים רצון קונם". ראו: משניות מבוארות: עם פירוש רבי עובדיה ברטנורא, פרק ה, משנה טז.

83 תלמוד בבלי, ברכות סא, ע"ב.

84 שם.

כלות הנשמה".[85] רוטנברג עומד על הדמיון והשוני בין מותו של רבי עקיבא למותו של סוקרטס וקובע שבעוד שסוקרטס בוחר במוות כמעניק המשמעות, אצל רבי עקיבא בירור המשמעות נעשה בחיים עצמם.[86] כלומר, האהבה היא עניין שקשור למציאות הפיזית בעולם הזה, והמוות המטשטש ומבטל את הגבולות הפיזיים הוא רק מבחנה של דבקות האהבה המתגלית בחיים. כך צריך להבין את דבקותו במצוות קריאת השמע גם לנוכח מותו, ואפשר שכך צריך להבין, מכיוון אחר לגמרי, גם את דבריה של בן־יוסף גינור: "כאילו לכך התכוננו בכל שנות אהבתנו", אשר הובאו ונידונו לעיל.

אותו רבי עקיבא, שהעלה על נס את אהבת אלוהים, מתואר בתלמוד הבבלי גם כבעל אהבה טהורה לאשתו רחל, אהבה שאינה תלויה בדבר ושלא כאן המקום להרחיב בה את הדיבור. אולי משום כך אומר רבי עקיבא דווקא על אהבת הבשרים המתוארת בשיר השירים "שֶׁאֵין כָּל הָעוֹלָם כֻּלּוֹ כְּדַאי כְּיוֹם שֶׁנִּתַּן בּוֹ שִׁיר הַשִּׁירִים לְיִשְׂרָאֵל, שֶׁכָּל הַכְּתוּבִים קֹדֶשׁ, וְשִׁיר הַשִּׁירִים קֹדֶשׁ קָדָשִׁים".[87]

הרב קוק הבחין במתח בין שני המקורות הללו ואמר על רבי עקיבא:

> אמנם מי שבעת שסרקו את בשרו במסרקות של ברזל יוכל להשיב "כל ימי הייתי מצטער על המקרא הזה 'ובכל נפשך', מתי יבא לידי ואקיימנו", ולהאריך באותה שעה ב"אחד" עד שיצאת נשמתו. רק הוא יוכל לומר שאין כל העולם כולו כדאי כיום שניתן בו שיר השירים לישראל, שכל הכתובים קודש ושיר השירים קודש קדשים.
>
> אמנם כנטף מים מני ים, כזיק אחד מלהב אש שעד לב השמים, כאות אחד מספר גדול ורחב ידיים, ידע איש אשר כה רמה נפשו להעריך גם כן את האהבה הפרטית הטבעית בערכה הטהור, והיו לו האהבה הטהורה הטבעית, והאהבה הלאומית הנאורה, והאהבה האלוהית הקדושה ומלאה הוד, ערוכות במערכה, "כמגדל דוד בנוי לתלפיות".[88]

כמו אצל הרמב"ם, ובדומה לרוזנצווייג, שבו דנתי לעיל בסעיף א, גם אצל הרב קוק אהבת אלוהים ואהבת אדם עזות ו"חולניות" באותה מידה, באופן שהאחת משתקפת ברעותה או ערוכה על־גביה. אם נערוך זה על גבי זה את המאפיינים של מחלת האהבה משיר השירים ושל אהבת אלוהים ("בכל נפשך") בסיפור מותו של רבי עקיבא, תתגלה לעינינו האהבה כמסירות טוטאלית וכטשטוש גבולות בין האוהב לאהוב. לא רק שהמוות אינו מסכן את מימושה אלא הוא מאפשר אותו (ומשום כך אולי היא נתפסת

85 רוטנברג, איילת אהבים, עמ' 146.
86 שם, עמ' 143-148.
87 משנה, ידים ג, ה.
88 קוק, עולת, ג-ד.

כחולי). אותו מהלך רחב, שהחליף "בשר אחד" ב"ה' אחד", כדי להדחיק את קוטב ההתאחדות ביחס לאהבת בשר ודם, השיב אלינו בסופו של דבר את תנועת ההתאחדות באהבה שאותה ביקש להדחיק.

אבקש כעת לבדוק את טשטוש הגבולות שמציעה האהבה (אהבת בשר ודם) לאוהבים על סף מותו של אחד מהם, ואעשה זאת דרך עיון בקטעים מספרם של אילנה המרמן ויורגן ניראד, "במזל סרטן, מסע לבלי שוב". חלקו הראשון של הספר נפתח בסיפורה האוטוביוגרפי של המרמן על התקופה שבה ליוותה את בן זוגה ניראד אל מותו ממחלת הסרטן, ובחלקו השני מובא סיפורו האוטוביוגרפי של ניראד, המתאר את חוויותיו לקראת המוות, ובו הוא גם מסתיים. את חלקו הראשון של הספר פותחת המרמן עם הגעתו של ניראד אליה, בזמן שהותה בגרמניה, ועם הודעתו הקצרה "אני חולֶה". הידיעה על מחלת בן זוגה עוצרת את נשימתה ומעלה בה את "הלפיתה הזאת בחזה, ההתאבנות" ואת החרדה, שהציפו אותה כל אימת שחשבה על מותה.[89] את שחזור ההתאבנות שחוותה אז עם גילוי מחלתו של ניראד מתארת המרמן במשפטים דחוסים, היסטריים־משהו, בעלי ריתמוס פנימי מהיר, שנעשה סוער יותר ויותר, בהם נשמעות מצוקה ובהלה כשל טובע המחפש במה להיאחז. כך למשל בסוף פסקת הפתיחה של הספר: "זה קורה לי באמת, המוות באמת פה, אבל עכשיו אני לא צורחת, לא יכולה לצרוח, בשום אופן לא, אני מאובנת, לא יכולה לזוז, לא לחבק, לא לבכות, לא לשאול, לא כלום".[90] ריבוי מילות השלילה במשפט זה מעיד על ההתאבנות, ואילו מקצבו של הטקסט מעיד על הסערה המתחוללת בנפשה.

אותה סערה ניכרת גם בצטטה את שיחתם בעמוד הבא: "לא, אני אומרת לך. כן, אתה אומר לי. מה, אני שואלת אותך. סרטן, אתה אומר לי, לוֹקֶמיה".[91] בבת אחת, לשמע תשובתו, הסערה הפנימית שוככת והריתמוס נחלש, נעצר לרגע: "זהו, עכשיו זאת מילה. והדיבור, המילה כאילו דוחפת קצת הצידה את המוות שבחזה".[92] המילה דחקה את המוות, הסיטה אותו מדרכה, שכן עד כה רגילה הייתה המרמן לתפוס את השפה כנציגתם הבכירה של חייה והיא עדיין לא הצליחה לכייל אותה מחדש כדי שתוכל היא, השפה, לייצג גם את המוות. אמנם עדיין ישנו הכאב החונק בין החזה לגרון, שלדברי המרמן, לא ייעלם לעולם עוד, "אבל אני יכולה לנשום, ולזוז, ולחבק. חזק־חזק אנחנו מתחבקים. ושוב נפרדים ושוב עומדים זה מול זה. אנחנו והאסון בינינו, בינינו ומסביבנו, צר עלינו, סוגר עלינו".[93] הנשימה חזרה לרגע, ואת הרגע הזה מנצלת

89 המרמן וניראד, במזל סרטן, עמ' 13.
90 שם.
91 שם, עמ' 14.
92 שם.
93 שם.

המרמן לחבק את אהובהּ "חזק־חזק", ובכך היא נותנת ביטוי ראשון לשאיפת ההתאחדות, שתלך ותתעצם. אבל הרגע הזה מתחלף שוב בפירוד, ממש כמו בדבריה לפני כן באותו עמוד: "קרובים־קרובים ורחוקים־רחוקים". ההכפלות "חזק־חזק" ו"קרובים־קרובים" מבטאות את שאיפת ההתמזגות, ההכפלה "רחוקים־רחוקים" – את גזרת ההיפרדות שכופה עליהם "האסון". ההיטלטלות בין ריחוק להתמזגות מתוארת לעיתים בספרות הפסיכואנליטית כהפרעה בסכמת יחסי האהבה,[94] ואילו כאן, בתיאוריה של המרמן היא מתגלית כהתגלמות השלמה והכנה ביותר שלה. מתוך ההיטלטלות, כאיזה מיצוע של תנועות ההתקרבות וההתרחקות, מתארת המרמן מעין מרחב סימביוטי, מעין בועה נפרדת מהעולם שבה סגורים שניהם, בועה התחומה על ידי אסונם, ובתוך הבועה הזאת הם "עומדים זה מול זה", ביטוי שיש בו הריחוק שפוער האסון שביניהם וזיקת האהבה המקרבת ומחברת אותם.

ההתנודדות של המרמן בין הרצון להיות אחד עם אהובהּ לבין ההבנה שהיא יכולה רק ללוותו, להיות איתו ולצידו אך עדיין במרחק מה ממנו, גוברת שוב כשהיא מגלה שניראד אינו מעוניין לעבור את הטיפולים שהציעו לו רופאיו. במקומם הוא בחר להתאבד: "לעלות על ההרים, אל השלג, לחכות ללילה, לשכב על השלג, לבלוע כדור שינה ולקפוא למוות".[95] בתגובה לכך משיבה לו המרמן:

> לא, אני לוחשת נחנקת מבקשת מתחננת [...] לא. אף פעם לא הסכמתי אתך שהחיים שלך הם שלך והחיים שלי הם שלי, החיים וגם המוות, בייחוד המוות. התווכחנו על זה [...]. אתה אמרת שלקִרבה בין שני אנשים יש גבולות מסוימים שאין לעבור אותם, אי אפשר וגם לא צריך. ואני אמרתי שמה שמעניין הוא למתוח את הגבולות האלה עוד ועוד, והאמת היא שרציתי לטשטש אותם, למחוק אותם דווקא במה שנוגע לשאלות של חיים ומוות, לא בחיי היום־יום. [...] ובעניין הזכות לבדידות בתוך היחד הזה, שנינו היה לנו טעם אחד: אתה אהבת להיות שעות לבדך, וימים וחודשים, וגם אני כך. וזה היה נפלא באמת: נפרדים בבוקר ונפגשים בערב, ונפרדים בלילה, ונפגשים אחרי הצהריים, ונפרדים בקיץ ונפגשים בסתיו – ולא נפרדים עד שיפריד בינינו המוות...
>
> אבל המוות, דווקא הוא מכל הדברים, הפריד בינינו עוד בחיים, שנינו עוד היינו חיים ואני, במובן־מה, כבר הייתי מעברו האחד ואתה מעברו האחר. כי אני לא רציתי למות, ואתה כן רצית. [...] אני רציתי שתחיה עד שתמות אתי, לא, עד שלא נמות בכלל.[96]

94 דוגמה בולטת לתפיסה זאת ניכרת בכתביו של אוטו קרנברג. ראו: מיטשל ובלאק, פרויד ומעבר, עמ' 252.

95 המרמן וניראד, במזל סרטן, עמ' 19.

96 שם, עמ' 19-20.

כבר כאן מתחילה המרמן להתיך את חייה וחיי אהובה לחייו של אורגניזם חי אחד, לכן בהמשך הפרק היא תסכם עימו (והוא יסכים בלית ברירה) ש"אם יהיה טעם, ניאבק על החיים שלך, של שנינו, של שלושתנו, ואם לא, אני אעמוד לצדך, אני אעזור לך גם אם תחליט למות".[97] את ההבטחה בדבר העזרה למות לא קיימה המרמן, שעד מות אהובה, גם כשאפסו סיכויי הצלתו, לא הצליחה לסגת ממקשת החיים האחדותית (של בן זוגה ושלה) שעולה מתיאוריה לתפקיד המלווה מן הצד. בקטע שלעיל היא מתארת את חיי הזוגיות שלהם כמטוטלת הנעה ללא הרף בין פרידות למפגשים, מטוטלת המוסכמת על שניהם, ובכל זאת, בעוד שניראד מבקש לשמור על הגבולות ביניהם היא מתחננת למוטט אותם. המוות מאיים להפריד, לשרטט מחדש את קווי מתארה במנותק מאהובה, אך הוא גם מעניק להם את "כל הזמן שבעולם – אם חודשיים ואם שלושה – לצאת לטייל על שפת האגם, ולחפש, במצב החדש שלנו, לחפש ולמצוא זה עם זה קרבה ואהבה גדולה מכל מה שידענו מעולם [...]. כך התחיל סוג של אושר חדש בתוך הגיהנום".[98]

בהמשך החלק שלה בספר, תתאר המרמן בעיקר את מה שהיא מכנה "גיהינום", דהיינו מצב שבו המוות פחות קונקרטי מהמולת הניסיונות להדוף אותו.[99] הטיפול במחלה והניסיון למנוע את הבלתי נמנע בכל דרך דחקו הצידה את האפשרות לחוות את אותו "סוג של אושר" שהמרמן קיוותה לו. בתוך המולת הטיפולים בבן זוגה היא נזכרת בנובלה "מותו של איוואן איליץ'", ובה תיאור, שהיה תקף אז כשם שהא תקף היום, של הפער בין תכונת הרופאים והמלווים המבקשים לטפל במחלה לבין הנוטה למות "שרק שאלה ממשית אחת ניצבת לפניו: השאלה בדבר החיים והמוות":

> זאת ידענו גם אנחנו במשך כל חודשי המסע שלנו, ואף־על־פי־כן, ככל שהוא התארך והתפתל והסתבך נהייתי גם אני, כרופאיו וכל סובביו של איוואן איליץ', [...] עסוקה יותר ויותר בתחלואי המעיים ודרכי השתן והלב, ואפילו בשעורה מטופשת שצצה לה יום אחד בעינך הימנית, בהם ובמעשים הביולוגיים והטכנולוגיים שנעשו בך כדי לאבחן אותם ולרפאם, ולא דיברתי אתך עוד על החיים והמוות כפי שעשינו בתחילת הדרך – שאז שוחחנו את השיחות העמוקות והנכונות – אלא במידה גדלה והולכת הנחתי אותך עם המוות לבדך.[100]

שלא כמו בני וצילה, שבחייהם ובמותם דנתי לעיל בסעיף ג וששוחחו ביניהם על המוות, בספרה של המרמן כשחלה החמרה במחלה, המוות נעדר מהשיח בין בני הזוג,

97 שם, עמ' 22.
98 שם, עמ' 23.
99 שם, עמ' 151.
100 שם, עמ' 135-136.

בעיקר בשל חרדתה של המרמן ממות אהובה והתעקשותה להבריאו ולשמור עליו בחיים. באופן פרדוקסלי אפשר לומר, שהמרמן, מרוב התעקשותה להתמזג עם בעלה "חזק־חזק" וקרוב־קרוב ולדחוק הצידה את המוות שמאיים להפרידם, מביאה בסופו של דבר להיפרדותם בחיים שעוד נותרו להם יחד ולהתכנסותם איש איש בבדידותו. אם נשאל את מילותיו של הרש"ר הירש, המרמן, שהתחננה להרגיש ולחוש את עצמה כולה "כליל על ידי המציאות ובמציאות של נמצא אחר",[101] היינו של אהובהּ, בעוצם תחינתה תחמה עצמה במציאות חייה (והמאבק על חיי אהובה) ואותו במציאות מותו.

חלקו של ניראד בספר נפתח באופן שונה לגמרי מחלקה של המרמן: "עוד חודש, חודשיים – הוא שמע את הבשורה ונשימתו לא נעצרה".[102] בניגוד למחנק ולהתאבנות מצד אחד ולריתמוס ההיסטרי־משהו מצד שני בפתיחת הנרטיב של המרמן, הנרטיב של ניראד נפתח בריתמוס נינוח הנע בקצב נשימותיו. כך ימשיך ניראד לספר את סיפורו – על שני חלקיו השונים זה מזה מבחינות רבות – עד שדווקא בסוף הסיפור, כשישוב הביתה בניגוד לתחזיותיו לאחר השתלת מוח עצם שנייה, כמי ששב ממוות לחיים, "רגשות שקשה לתארם במילים גוברים עלי [... ו] התייפחות לא־נכבשת חונקת את גרוני".[103] ניראד, שרוב הזמן נשאר שלֵו על סף מותו, נחנק ומתייפח על סף החיים החדשים שזכה להם, אף שידע כי הם יהיו קצרים ורוויי סבל.

בין אותה נשימה שנשם עם קבלת הבשורה על מותו לבין עצירת נשימתו בעת שזכה לחיות עוד זמן שאול בביתו, מתאר ניראד את ה"השתלה או: השתלשלות השִלשול הגדול" – כשם חלקו השני של סיפורו – כסדרת חוויות ותופעות לוואי קשות, כואבות ודוחות, שרק פשֹע מפריד בינן לבין הנשגב.[104] הנשגב מתגלה בנרטיב של ניראד דרך חלומותיו ואהבתו הנולדת בו לראשונה. בשעה שהגוף מתקומם "נגד כל הטינופת שדוחסים לתוכו", שוכב ניראד על המיטה ו"מחכה לראות מה יופיע עכשיו בחלל הבריאה השחור שמאחורי העפעפיים".[105] מבין כל החלומות והחזיונות שמתאר ניראד, שני חלומות בולטים במיוחד ורלוונטיים לדיוננו. את הראשון הוא מכנה "החלום על השלשול הגדול":

> אנחנו שנינו נבחרנו. שכבנו פרקדן על הקרקע החולית והנה בקע קול אדיר מן השמים ובישר: אם כל אחד משני העלמים האלה יהיה מוכן לתת בלב שלם

101 כך מגדיר רבי שמשון רפאל הירש את האהבה בכלליות, אם כי הגדרה זו היא במסגרת הדיון באהבת "ה' אלוהיך, בכל לבבך" וגו'. ראו: הירש, ספר חורב, עמ' 25. בהגדרתו מיטיב הירש לתאר את קוטב ההתאחדות של האהבה.

102 המרמן וניראד, במזל סרטן, עמ' 165.

103 שם, עמ' 275.

104 שם, עמ' 247.

105 שם, עמ' 249.

את מחצית חייו, יוכל העולם להיגאל. נתַנו איש־איש את מחצית חייו, ברצון נתנו, וכאות שעשינו זאת, יָבשה לכל אחד מאתנו אחת מזרועותיו. ואז רעם שוב הקול, והיה אף חזק מקודם, ואמר: עכשיו העולם עומד בתווך בין הטוב לרע. הוא יהיה כשר לגאולה הסופית אם יהיו שני העלמים האלה מוכנים, איש־איש בלב שלם ובלי לגרוע כזית, לתת את כל מה שבם. – אני הייתי מוכן, אהה, הייתי מוכן ומזומן, אני – ואולם רגע אחד לפני שנתתי הכל הבזיקה בי המחשבה: ומה אם האחר לא ירצה לתת? כי אז עלול להתברר שהקרבתי את עצמי לשווא. אמנם גם עכשיו עוד הייתי מוכן לתת הכל, אבל בגלל הספק הזה התאפקתי, לא נתתי, היה איזה מעצור. כעבור רגע ניחתה מהלומה נוראה, ראיתי להבות, הרגשתי שאני מסתחרר, ומן המרחקים הִרעים שוב הקול: אילו היו שני העלמים נותנים, איש־איש בלי לשים לב לחברו, בלב שלם ובלי לגרוע כזית, את כל מה שבם, כי אז היו נוטות כפות־המאזניים המאוזנות של הטוב והרע, והעולם היה נגאל. –

ועם המשפט הזה באוזניי, על הגאולה שהוחמצה, ותחושת אשמה בלבי על שהתאפקתי ולא נתתי הכל, הקצתי מהחלום – ובן רגע הסתערתי אל בית כיסא הכבוד ובמטח עז הקרבתי לשלשול הגדול את אשר חסכתי ממנו. כי הוא ולא אחר, זאת ידעתי עתה, דיבר אלי ממרום חֶרבונו הנשגב.[106]

למרות שמו של החלום חלקו העיקרי כלל אינו עוסק בפעילות המעיים של יורגאן, ואילו חלקו השני, שבו מתוארת הסתערותו אל בית הכיסא, נראה שהתרחש לאחר יקיצתו כשהוא עוד מושפע מחזיון החלום. בחלקו העיקרי של החלום נשמע קול שמימי הקורא לזוג העלמים לתת איש לרעהו את מחצית חייו כדי לגאול את העולם. משעשו זאת, יָבש חצי גופם ובמידה מסוימת, כהד לרעיון הנסירה הקבלי, יחד הם נעשו לגוף אחד. בהמשך, כאשר קורא אליהם הקול בשנית שיתנו איש לרעהו את כל מה שבם, בן דמותו של יורגאן בחלום חושש לתת את כל מה שבו ובכך מונע מהעולם את גאולתו.

בחלום נוסף שחולם ניראד, הפעם זהו אחד מסדרת חלומות בהקיץ שהוא חולם במהלך בידודו לאחר ההשתלה, "ידיַי עומדים סביבי ואני יונק אותם בשיטתיות, כמו ערפד: תחילה את המכוניות שלהם, אחר־כך את דמם, אחר־כך את התרומבוציטים שלהם, ועכשיו, ברגע זה ממש, את מוח־העצם שלהם [...] כי הכל נחוץ לי, את הכל אני רוצה. ובו־בזמן יש לי נקיפות־מצפון, ואני מתעורר ברגשי אשם, שלא מיד מרפים ממני".[107] שוב, כמו בחלום הקודם, הגבולות בין האנשים – קודם בין שני העלמים

106 שם, עמ' 247–248.

107 שם, עמ' 253.

והפעם בינו לבין ידידיו – מיטשטשים. שם הוא היה צריך למסור את נפשו ומשלא עשה זאת חש החמצה. כאן הוא יונק לתוכו את ידידיו בשיטתיות ומשהוא מתעורר הוא חש רגשות אשמה. תנועת המטוטלת בין התקרבות והתרחקות, בין אחדות ואחרות, מניעה מטוטלת פנימית הנעה בין רגשות אשם (נוכח האחדות הנחווית כבולענות) להחמצה (נוכח הבחירה באחרות על פני האחדות). באופן די דומה ניתן לומר על המרמן שינקה את אהובה לתוכה בשיטתיות ושילמה על כך אף היא ברגשות אשם: "פה, בבית הזה שלנו צריך היית למות, ולא בבית־חולים, ידעתי אז, אני יודעת היום, ומן הידיעה הזאת, שלא אזרתי כוח לנהוג לפיה, לא אמצא לי מרפא עוד".[108]

הולדתו השנייה של הנשגב בנרטיב של ניראד היא גילויה של האהבה לחבריו. אותם ידידים, שבחלומו ינק אותם בשיטתיות, מתגלים בהקיצו באהבתם ומסירותם, כרגע יפה במסע אל הגיהינום:

> ובכל זאת, גם המסע הזה אל הגיהנום יש בו צדדים יפים, מאלפים. הקשרים עם הידידים מתעמקים, מתעצמים עוד בשלב הקשה הזה של ההתמודדות עם המחלה. השיחות האישיות שכבר נקשרו בשלב הראשון – וכבר אז הן היו בעינַי רווח גדול – נמשכות, נטוות הלאה, נהיות גלויות וישירות אף יותר לנוכח איום המוות, המוחשי עכשיו הרבה יותר. [...] רבות מהשיחות האלה מתנהלות ברגעים האפלים ביותר של הייסורים והייאוש, וממיטת חוליי אני לומד להכיר ולאהוב אותם, את האנשים האלה, שגם יודעים ומוכנים לעזור לי בלי גבול ובלי חשבון. ואני חש שנוצרים כאן קשרים וקרבה של מעורבות ואכפתיות שכוחם יוסיף לעמוד להם גם אחר־כך. [...] למדתי להיות עמם איש של דיאלוג, להיות עמם מה שאני, להיות אני עצמי.[109]

המרמן, בנרטיב שלה, מעידה על נסיגה במערכת היחסים שלה עם יורגאן ככל שהוא קרב למותו, מאותן שיחות "עמוקות ונכונות" אל דיבורי הסרק על הטיפול במחלה שנועדו להעלים את המוות מעיניהם, או ליתר דיוק מעיניה. בשונה לחלוטין מתחושתה, ניראד בווידויו המרגש חש את העמקת קשריו עם חבריו, את ההיכרות המחודשת עימם ואת אהבתו אליהם. גם בדבריו מהדהדים תיאוריו של טולסטוי על אותם יחסים חברתיים שידע איוואן איליץ' בחייו. אך בעוד שבמקרה של איוואן איליץ' רק הוא עצמו ידע ש"זה לא זה", כפי שהוא מעיד שם כמה פעמים, ואילו שאר חבריו המשיכו באותה מסכת שקרים ופטפוטי סרק סביב מיטת חוליו, כאן ניראד זוכה ב"זכייה גדולה" כשהוא מחלץ לא רק את עצמו מאותם יחסים חברתיים מעיקים, אלא גם את חבריו, שמעתה ואילך כבר לא ישובו לנהוג כבעבר. סביב מיטת חוליו מגלה

108 שם, עמ' 151.

109 שם, עמ' 266-268.

ניראד את מתנתם של הקשר והדיאלוג באותו מובן בדיוק – וכמעט באותן המילים – שמרטין בובר תיאר בספרו. ההשוואה בין שני חלקי הספר – של המרמן ושל ניראד – עשויה אולי ללמד משהו על על ההבדל בין "שיח המלווים" ל"שיח ההולכים". מהדברים כאן עולה פער בין מבטם של המלווים, שלא תמיד מיטיבים לזהות את כבודו ואנושיותו של הנוטה למות, לבין מבטם של ההולכים, היינו הנוטים למות עצמם, שלעיתים מיטיבים לתאר את אותו הכבוד שאבד להם במבטיהם של המלווים, ואנושיותם כלל אינה מוטלת בספק אצלם. אשוב לעניין זה בפרק הבא, דרך עדויותיהן של ז'קלין כהנוב ואווה אילוז המתארות את ליווי אביהן אל מותו.

בעמוד האחרון בספרם של המרמן וניראד מופיע תיאור ששוב מהדהד את הנובלה של טולסטוי, ובו אבקש לסיים את הדיון בסעיף זה. עם הגעתו לביתו לאחר ההשתלה השנייה, ומעט אחרי אותה "התייפחות לא־נכבשת" החונקת את גרונו, מרגיש ניראד ש"כל העולם" –לרבות אשתו ובנו – שמח איתו. ואולם בהדרגה תופס ניראד "שמצבם [...] שונה לגמרי" והוא מתחיל להבחין שאשתו שבורה בגופה ובנפשה:

> גם אצל הבן אני חש מועקה גדולה, גם אם לא דיכאון כאצל אמו, ואני רואה את שניהם בשברונם ומתאכזב קצת: לא מיד אני מסתגל למצב הזה, שהיה צפוי בעצם, לא מיד אני מבין שעכשיו אני הוא שיכול וחייב לעזור. אבל כשאני תופס זאת אני לומד לקח שהוא מן החשובים שלימדה אותי פרשת מחלתי: שבני משפחתו הקרובים של החולה מתקשים להשלים עם המצב הרבה יותר מן החולה עצמו. ובא הרגע שבו הוא, שהיה הנתמך עד כה, נדרש ויכול לתמוך בהם, לעזור להם להתמודד עם החוויה הטראומטית של אימת האובדן, שעתידה כנראה להניח בנפשותיהם עקבות לא־נמחים. ואני מנסה לעזור בשיחות, בישיבה שקטה יחד, במתן התחושה שאני פה, אתם יחד, ושהנוכחות הזאת, אחת היא מה צפוי לקרות בעתיד, יש לה מלוא הערך של היחד הזה בהווה, יחד של הבנה ותמיכה הדדית.[110]

על הדמיון לנובלה של טולסטוי, שגם בסופה מגלה איוואן איליץ' אמת דומה לנוכח בכיים של בנו ושל אשתו העומדים אצל מיטתו, נדמה שלא צריך להכביר במילים. ניראד מגלה כאן לקח חשוב לעצמו, ולא פחות מכך, לנו הקוראים. את לקחו אבקש לתאר במונחי הפנומנולוגיה של לוינס.

"האהבה פונה אל הזולת; היא פונה אליו בחולשתו", אומר לוינס בפתיחת הפרק "פנומנולוגיה של הארוֹס" מתוך ספרו "כוליות ואינסוף", וממשיך: "לאהוב פירושו לחשוש לזולת, להושיט עזרה לחולשתו. בחולשה זו, כמו בשחר, מפציע האהוב".[111]

110 שם, עמ' 277.

111 לוינס, כוליות, עמ' 214.

מבלי להיכנס לעיסוק המרכזי של לוינס ב"נשי" במסגרת הפנומנולוגיה שהוא מציע כאן, רצוני להצביע על נקודה אחת חשובה בדבריו שעשויה להסביר את הקשר בין אהבה למוות מכיוון אחר: האהבה, אליבא דלוינס, היא הושטת יד לחלש (שתתחלף בהמשך דבריו ביד המלטפת את האהוב), ואם כך ברור מדוע זוכה הנוטה למות, החלש והמוסיף להיחלש מיום ליום, לאהבה גדולה מסובביו. אבל בדיוק בנקודה הזאת לומד (ומלמד אותנו) ניראד שבא רגע אחד, סמוך לסף המוות, שבו הסביבה כבר עייפה ומדוכאת, והנוטה למות השלים עם מותו, ואז מתהפכים היוצרות והוא, החזק מתוקף השלמתו, פונה לפתע לזולת, החלש מתוקף אימתו ומהצורך לשאת הלאה בחייו את אובדנו. נראה שניראד אכן למד את שיעורו, שכן מאותו רגע ואילך, אף שמצבו הולך ומתדרדר הוא אינו שוכח לפנות אל אהובתו בחולשתה כמתואר בסיפורה של המרמן: "עכשיו היית אתה החזק, ושלא כמו ב'סיבוב' הקודם [...] היית קשוב לי מאוד וביקשת, דרשת ממש שלא אניח לך, שאפריע לך בכל רגע שאהיה זקוקה לחברתך. שמת לב לכל עננה על פני, והיית בא ויושב לידי ונותן לי להתייפח בזרועותיך, עד שמעט־מעט מצאתי לי מידה של מנוחה".[112]

ו. בה ובתוכה: תשוקה אהבה ומוות בספר "מחר אני הולכת" לנינה פינטו־אבקסיס

עיקר עניינו של פרק זה הוא בחשיפת ביטויים של תפיסות דיאלוגיות הקושרות בין אהבה ומוות בנרטיבים של נוטים למות. מבלי לבטל את עוצמת הביטויים האלה, דיוני בספרה של הסופרת וחוקרת הפולקלור נינה פינטו־אבקסיס ע"ה, מחייב אותי ללכת לפיה בשפתה, אל מקורה, כפרפרזה על מילותיה של יונה וולך, שם מצאה פינטו־אבקסיס אהבה וחיים על סף מותה. את פינטו־אבקסיס הכרתי במשך השנים כחוקרת וסופרת, אך פגשתיה לראשונה בביתה רק כחודש וחצי לפני מותה ממחלת הסרטן, במהלך עבודה משותפת על ספרה המחקרי, שעוסק בחייהם וביצירתם של יהודי טיטואן. זמן לא רב לאחר אותה פגישה, פגשתיה שוב לרגע קצר במוצאי שבת בחודש יוני, כשחתמה על ספרה החדש, "מחר אני הולכת", שגם על כתיבתו שקדה בתקופת מחלתה, אך שלא כמו עם ספרה המחקרי, זכתה לראות בצאתו לאור ולחתום על עותקיו. מעט אחר כך, כפי שמבשר שם ספרה, הלכה פינטו־אבקסיס לעולמה.[113]

בספר זה, ספר בִּדְיון עם יסודות אוטוביוגרפיים, פינטו־אבקסיס פורשת לפני הקורא "סיפורים אינטימיים" (כדרכה גם בספר הפרוזה הקודם שלה, שנשא שם זה) מתקופת התמודדותה עם מחלת הסרטן ועם מותה הקרב, ובהם מקום מרכזי שמור

112 המרמן וניראד, במזל סרטן, עמ' 150.

113 פינטו־אבקסיס, מחר.

לקשרי אהבה שונים. סיפורי אהבת אישה לגבר בספרה של פינטו־אבקסיס הם קודם כול סיפורים יצריים, שבהם יצרי מין ותשוקה הם הגשר המחבר בין יצר המוות ליצר האהבה. כבר הערתי לעיל על הזיהוי בכתביו של זיגמונד פרויד בין יצר המין ליצר הדוחף להתלכדות. ואולם, בשל נטייתו להפריד בין ארוס (ובו ביטויים של יצרי החיים והמין) לתנטוס (ובו ביטויים של יצרי המוות והתוקפנות), לא הדגיש פרויד מספיק את הקשר בין מין ומוות. הפילוסוף והסוציולוג היהודי־גרמני הרברט מרקוזה הוא שהביא למרכז הבמה את עוצמת התלכדותו של יצר המוות בארוס, התלכדות שלא ניתן להתעלם מהופעותיה הרבות בספרות הקנונית במערב ובמזרח כאחד, ובכך פתח את הדלת לתאורטיקנים הבאים אחריו.[114] למרות הפיתוי לקרוא בספרה של פינטו־אבקסיס מבעד לעדשה הפסיכואנליטית ושפת הדחפים שהיא מכוננת, אשתדל להיצמד לעדשותיה ולשפתה שלה בקוראי קריאה קצרה בשלושה סיפורי אהבה מתוך ספרה.

לאורך הספר נינה מתמודדת עם מחלתה מבלי להסיר את עיניה, ולו לרגע אחד, מהסבל והשינויים הגופניים שהמחלה כופה, לרבות נשירת השיער, הבחילות, הרזון, הגירודים הבלתי פוסקים, שאותם היא מתארת לקראת סוף הספר כ"יחידים שמעבירים את האדם על דעתו".[115] אי לכך, אין זה פלא שסיפור האהבה הראשון – שהוא בעיקרו פנטזיה של תשוקה – מובא בפרק "גבר" כש"הגוף חוזר לעצמו".[116] באותו הרגע ש"הגוף ניעור" מייד עולה בנינה המחשבה "כיצד להעיר את גופו" של השחקן ירוק העין שעימו נפגשה בכניסה לבריכה. כמו בכוונה, מהתלת פינטו־אבקסיס בקורא ולא מניחה לו לפענח בקלות ובשטף הקריאה הדיאכרונית מה מתרחש במישור המציאות של הסיפור ומה בדמיונה של בת דמותה. בעומדה מול השחקן בכניסה לבריכה, מגלה נינה שהיא "נכונה לספר [לו] את כל הסודות", ובהמשך לכך, ללא השהיה, כמו מצטטת את פנייתה אליו היא כותבת: "כתבתי ספר, ואני רוצה לשלוח לך סיפור, חלמתי עליך בלילה, הנה אני עכשיו פה מרוטה מייסורי הגוף, מטלטלת הנפש, מוכנה להרים את החולצה ולחשוף את הצלקת".[117] כך כותבת נינה, וממשיכה: "הוא לא מתרגש ממחשבותיי", ומותירה את הקורא לשער מה נאמר ומה נחשב.

בנקודה זו, שבה הן הקורא הן דמות השחקן בסיפור נבוכים ממזיגת המציאות והבדיה, מתארת נינה סצנה של תשוקה מינית, ולרגע לא מגלה באיזה משני העולמות מתרחשת הסצנה – במציאות או בדמיון. השחקן שחייך למולה, ושלדבריה "הביט בי

114 מרקוזה, ארוס.

115 פינטו־אבקסיס, מחר, עמ' 182. נינה היא בת דמותה של פינטו־אבקסיס בספרה, ולכן אשתמש בשם פינטו־אבקסיס כדי להתייחס לדמותה במציאות ובשם נינה – לבת דמותה. על ההפרדה המתבקשת, אך מאולצת, בין שתיהן אעיר בסוף דיוני.

116 שם, עמ' 39.

117 שם.

ולתוכי", מובל על ידה ויחד הם נשאבים "עד סחרחורת" בסערת התשוקה ומקיימים יחסי מין במרחב הציבורי של הקאנטרי שבו נפגשו. סצנת המין מתוארת בגודש של ביטויים המבטאים את שאיפתה של נינה להתמזג או להתלכד כל כולה עם השחקן, כגון: "מתחפרת", "שואבת", "נתון כל כולו לי", "נושך", "מרותקים", "להריח אליי" וכיוצא באלו. כולם ביטויים של השאיפה לאחדות ומזיגה, המובילים לשיאו של האקט המיני, שבו היא "מייחלת להישאר במצב הסטטי הזה, שהוא בתוכי" עד שיהיו "גביש אחד של תשוקה אדומה". ההתלכדות התודעתית של המבט "בי ולתוכי" הפך לשילוב גופו שלו בה ולתוכה. אלא שאז, בהיותם שרועים זה לצד זו, אומרת לו נינה "בפעם הבאה אראה לך". "מה? הוא שואל", וכמוהו גם הקוראים נבוכים מדבריה, והיא משיבה "בפעם הבאה שנתראה אביא איתי את אחד הסיפורים ואראה לך". בבת אחת מגלים הקוראים שכל סצנת התשוקה הזו הייתה כמעין פתיחת סוגריים בתודעתה, בינה לבין עצמה, וכעת היא "מתעשתת", כדבריה, וחוזרת לשיחתם בכניסה לבריכה. בעשותה כן מתברר, שתחילתו של המשפט שקדם לסצנת המין ועורר את מבוכת הקוראים ("כתבתי ספר, ואני רוצה לשלוח לך סיפור") נאמרה במישור המציאות ואילו המשכו של המשפט ("חלמתי עליך בלילה") כבר נתון היה בתוך אותם סוגריים שנפתחו בדמיונה. אמנם מיטב הסיפור כזבו, אבל המנגנון המוליך את הגוף הנוטה למות, שאך לרגע "ניעור" ו"חוזר לעצמו", אל השאיפה להיות "בשר אחד" או "גביש אחד" עם גוף אחר, הוא החשוב לענייננו כאן.

בפרק הבא, "התאהבות", שוב נמצאת נינה בבריכת השחייה, עם שני ילדיה, ושוב השחקן נגלה לעיניה. בהחלטה של רגע, כי "רק המעז מנצח" כפי שהיא משננת לעצמה, היא עוזבת את ילדיה עם ה"גלידות הענקיות שקנו לעצמם" וניגשת אליו בשעה שהוא מדבר בטלפון:

> הוא אוחז בידי, מלטף את אצבעותיי בכפו למשך כמה רגעים, חש את עורי באצבעותיו, ואז ידינו משתחררות אלה מאלה, באיטיות, כמו בשקיעה הנוזלת אל הים או כפי שאהבתי בתמונת בריאת האדם של מיכלאנג'לו שבה הידיים מנסות להתאחד. כאן הן מנסות להיפרד, מתקשות להתרחק, מתאמצות לאחוז בעוד רגע.[118]

את מקומה של החדירה הדמיונית פנימה אל תוך הגוף, מחליף הפעם מגע היד המרפרף במציאות, אבל גם הוא, כמסתבר מעולם הדימויים המגויס כדי לתאר את אותו מגע, רק מסווה לרצון להתאחד. תיאור ידיהם המשתחררות אלה מאלה רווי בקונוטציות למזיגה (השמש הנוזלת אל הים וכמו נקווית לתוכו) ולהתאחדות. הידיים המבקשות להתאחד בתמונתו של מיכלאנג'לו וידיהם של נינה ומושא התאהבותה המסרבות

118 שם, עמ' 45.

להיפרד הם שני ביטויים לצורך בהתאחדות שנולד, או לפחות מתעצם, בנפשה של נינה על סף המוות. המרווח הצר בין כפות הידיים הנוגעות לא־נוגעות הוא המרווח שבו נינה נבראת על סף מותה, ובמרווח הזה, בין הכמיהה להתממשות, בין המציאות לבדיה, נולדת אותה תשוקה שמניעה את סיפור התאהבותה בשחקן ואת סיפור אהבתה לאלי אלישיב.

סיפור האהבה השני, לאלי אלישיב – גבר דתי, חולה סרטן סופני שהיא פוגשת במרפאה לטיפולי יום בבית החולים – הוא סיפור אהבה מורכב ומרגש יותר, אף שגם הוא מתנהל לסירוגין במישור המציאות של הסיפור ובדמיונה של נינה. אפשר שהמוות המוליד את המשאלה להתלכד – ובכך להישאר בחיים – מוצא בתשוקה המינית את הביטוי העוצמתי ביותר למשאלתו, אבל ביטוי זה, שהיה מרכזו של סיפור ההתאהבות הראשון, הוא רק תחילתו של סיפור האהבה עם אלי. כמו בסיפור הראשון, גם כאן נוכח מאוד המתח בין עולם הפנטזיה לעולם המציאות ובין הליטוף להיבלעות. גם הפעם מופיע צמד המילים "בי ובתוכי" (שמובא כשמו של אחד מפרקי הסיפור), המסגיר את תנועת מטוטלת האהבה של נינה לקוטב ההתאחדות.

הספר של פינטו־אבקסיס מורכב מסיפורים שעשויים להיקרא בנפרד זה מזה, אך הם מצטרפים יחד לתיאור שלם של התמודדותה עם חייה ההולכים וכלים. משום כך, כאשר אלי תופס את מרכז עולמה של נינה בשער השלישי בספר, מודחק "השחקן ירוק העין" מהשער השני אל העולם השבוי בחלומה, שם מתחלף "המצב הסטטי הזה, שהוא בתוכי" במצב סטטי אחר: "אנו שכובים על בטנינו [...] ובוהן מעט ממששת ברגל, אצבעות מגששות אל יד". בזמן שאלי אלישיב תופס את מקומו בקוטב ההתאחדות של מטוטלת אהבתה וכעת הוא זה שעליו נסבות המילים "בי ובתוכי", ממקמת נינה את מושא התאהבותה מהסיפור הקודם בקוטב של האחרות הלווינסית, אותו קוטב שבו הליטוף המרפרף על "העור" הוא הביטוי השלם ביותר של האהבה, ו"פנים הגוף" לא מכיר אותו.[119] מייד בעמוד הבא אחרי דבר אותו חלום על "השחקן ירוק העין", נינה מגלה את רצונה לא להרפות מחיבוקו של אלי ו"להריח" אותו, ביטוי שחזר גם בסצנת המין שתוארה לעיל ושמבטאת יותר מכול את השאיפה (תרתי משמע) להתאחד.

כאמור, גם בסיפור אהבתם של נינה ואלי המתח בין מציאות לדמיון מרכזי בנרטיב של פינטו־אבקסיס, אלא שהפעם פיענוחו על ידי הקורא מתאפשר במלוא מורכבותו כבר בקריאה דיאכרונית של הסיפור, כפי שעולה למשל מתיאור פרידתם בתום מפגשם השני מחוץ למוזיאון תל אביב:

> אני צריכה לומר לך ביי. הוא אוחז בי ומבקש שאעצום את עיניי ואדמה אותו נושק על שפתיי, אנו מתחבקים, הוא שוב מרחיק אותי, עוצם את עיניו

119 שם, עמ' 57.

> ומבקש שאחשוב על הנשיקה בינינו בשפתיים מלאות. עצם המחשבה על הנשיקה משפתיו צבעה ברגע אחד את כל עולמי הדלוח, הכבוי, בכל צבעי קשת התקווה. העולם כולו התמלא בעבור שנינו באותו רגע. שניים אחוזים עד הישורת האחרונה.[120]

בקטע זה מתגלות בו בזמן הפנטזיה של נינה להתאחד עימו (ושלו, בעצמו נוטה למות, להתאחד עימה), והמציאות שבה הוא שומר על שניהם מפני אותה התאחדות. תיאור דומה של נשיקה מדומיינת, הפעם נשיקה הנחלמת על ידיה, מופיע לאחר מותו, ואותה מתארת נינה במילים: "ונשקת לי נשיקה קרובה, כפי שנמנעת ממנה בכל חודשי היכרותינו. ראיתי את עיניך, את קרבת הנפש".[121] על סף מותה נינה מחפשת את קרבת הנפש דרך מזיגת הבשר, אך אלי "נמנע ממנה". בהימנעותו הוא לא מאפשר את תנועת המטוטלת אל קוטב ההתאחדות, אלא בנפשה ובדמיונה.

לפני מותו של אלי מופיע פרק שכותרתו "שניים" ובמרכזו משולש אהבה: נינה, אלי ויונתן (בעלה של נינה בספר). הפרק מתאר תמונה משפחתית, ביתית מאוד, ומספק הצצה אל חיי השגרה של נינה ויונתן עם שני ילדיהם. הפעם זהו יונתן שמתבונן עמוק בעיניה ומנסה להבין את שמתרחש בתוכה, את עוצמת האהבה הגועשת בה.[122] יונתן מכיל את אהבתה של נינה לאלי וחרד שלא תעמוד ב"עוצמת האהבה", הוא נוכח שם, נינוח, מאושר מימות השגרה הביתיים עם נינה והילדים. הוא מאפשר לה "לשוב למי הנחל הרוגעים" לעומת אלי שמחולל בה "סערה". בהיותה בבית במחיצת יונתן בעלה, אלי הוא זה ש"איתו" הימים עוברים, כך לדבריה, ואילו יונתן הוא ה"אתה" הנוכח מולה.

סיפור האהבה השלישי, שמחבר יותר מכול את יצירת הספרות שכתבה פינטו־אבקסיס לחייה שלה עצמם ובכך ממזג את דמותן של נינה ושל פינטו־אבקסיס, הוא סיפור אהבתם של נינה ושל אריאל־יונתן (כלומר בעלה בחיים ובן דמותו בספר). פינטו־אבקסיס מתארת את משפחתה של נינה, בת דמותה הספרותית, לפי קווי המתאר של משפחתה במציאות. הדברים נכונים בכל הנוגע לתיאור אחיהן והוריהן של הסופרת והגיבורה, ולא פחות מכך בתיאור התא המשפחתי שפינטו־אבקסיס משרטטת בספרה: אישה, בעלה, בן, בת (היא מיוצגת בשמה הפרטי האמיתי ואילו שלושת האחרים בשמות בדויים). בדיון ביצירות ספרות תיעודיות, ואפילו "סמי־תיעודיות" כמו זו שלפנינו, התעלמות מהקשר בין יצירות לחיי מחבריהן, אורחות חייהם, מערכות יחסיהם ודמותם במציאות (ככל שאלו ידועים לנו), הינה מאולצת ואף חוטאת לאופי היצירה ומטרותיה. לכן בסיום דיוני בספר "מחר אני הולכת" אדון בקצרה בסיפור

120 שם, עמ' 59.
121 שם, עמ' 76.
122 שם, עמ' 68-69.

אהבתם של נינה ויונתן, כשמאחורי הקלעים ולפעמים בקדמת הבמה יהיו נוכחות גם דמויותיהם שלה ושל אריאל.

סיפור האהבה השלישי אינו מובא כסיפור שלם וסגור (יחסית) כמו שני קודמיו, אלא פרטיו נמסרים לקורא במשורה לאורך הספר, וכך, מעט מעט, נחשפת בהדרגה אהבתם של נינה ויונתן. בעוד ששני הסיפורים הקודמים שדנתי בהם מבטאים את קוטב השאיפה להתאחדות, סיפור זה מביא את כוחו ועוצמתו של קוטב ההכרה באחרות, באחר המלווה, השקט, הדואג, המלטף. יונתן, או יוני כפי שנינה מכנה אותו לא אחת לאורך הספר, מלווה אותה, את אשתו, בכל שלבי מחלתה, בחולשתה, בארוחות המשפחתיות ואפילו בתשוקותיה ובסערותיה הפנימיות. אהבתו של יונתן מעוצבת כאותה האהבה שעליה כותב הפסיכואנליטיקאי והפילוסוף היהודי־גרמני אריך פרום בספרו "אמנות האהבה". פרום מונה חמישה יסודות המרכיבים את האהבה ואלו הם: נתינה, דאגה, אחריות, מתן כבוד וידיעה. עיקר האהבה בעיניו הם היסודות האלה, ואף שהם כולם קשורים בקוטב האחרות, הוא מודה – כפי שהערתי במקום אחר בפרק – שהאהבה הארוטית מכילה את שאיפת ההתלכדות עם האהוב.

באהבתם של יונתן ונינה תנועת המטוטלת אינה מורגשת. באהבתם חסרה אותה תוספת של שאיפת ההתלכדות שפרום מייחס לאהבה הארוטית. אהבתם שמורה, מוגנת, מוכלת כל כולה בתפיסת האהבה הכללית שפרום פורש, זו שצריך להתאמן בה ולעבוד עליה, זו שמכבדת את אחרותו של האהוב ודואגת לו. אהבתם נחשפת בספר במחוות קטנות, בחוויות חיים יומיומיות, למשל, כשיונתן מבהיל את נינה לבית החולים וחותם על הטפסים, כשהוא לוקח על עצמו את הטיפול בילדים כשהיא חלשה מכדי לעשות זאת בעצמה, כשיחד הם "מטיילים אל חוף הים באשקלון" ו"מביטים אל הנוף",[123] כשהוא מתרגם עבורה שיר של ז'אק ברל כך ש"כל מילה נופלת על לוח לבבי, ואני יודעת שכן, ולתמיד"[124] וכשהוא "מקבע את השמיכה סביבי, כפי שנהג אבא לכרוך מעליי מעין מבנה הדוק של כיסוי המיטה, לפני לכתי לישון".[125] אחד הרגעים שבהם קוטב האחרות באהבתו של יונתן מתגלה במלוא עוצמתו מובא בפרק "המורה", שבו במהלך יציאתם המשותפת של נינה ויונתן, היא פוגשת מורה שלה מימי לימודיה. בעבר היא רצתה "לחטוף אותו מהכיתה [...] ולהתחתן איתו בחופת שדה".[126] כשהם נפגשים כעבור שנים, כמתואר בספר, הוא מחבק את נינה "בלי להרפות, הוא מתנצל בפני בעלי ואומר לו: מצטער, אני הייתי לפניך, ויונתן מחייך, מבין ואומר: בבקשה". במילה אחת מבטא יונתן את אהבתו הגדולה, אהבה שבה המטוטלת קבועה בקוטב אחד בלבד.

123 שם, עמ' 175.
124 שם, עמ' 149.
125 שם, עמ' 65.
126 שם, עמ' 148.

הספר של פינטו־אבקסיס יוצר פיצול בחוויית האהבה השלמה: מצד אחד ישנם שני סיפורי אהבה רוויי תשוקה, שבהם רוב הזמן קבועה המטוטלת בקוטב השאיפה להתאחד עם האהוב/ה, ואילו מצד שני ישנו סיפור האהבה של נינה ויונתן, שבו המטוטלת קבועה בקוטב האחר. אפשר להסתכל על אותו פיצול גם במונחי מודל "משולש האהבה" שפיתח רוברט סטרנברג, לפיו לאהבה הזוגית שלוש צלעות משולש: תשוקה, אינטימיות ומחויבות.[127] אפשר לשער שפינטו־אבקסיס ביקשה לכתוב על סף מותה ספר על אהבה, ובו היא האנישה כל אחד משלושת מרכיבי האהבה ויצרה למענו דמות ספרותית שונה או ייחדה לכל מרכיב מערכת יחסים נפרדת: אהבתה לשחקן מייצגת את צלע התשוקה, אהבתה לאלי מייצגת את צלע האינטימיות ואהבתה ליונתן – את צלע המחויבות. דווקא הפיצול בין שני קטבים או שלוש צלעות המשולש מאפשר להביט באהבה על נימיה ומרכיביה השונים מקרוב. אפשר היה לפרש את הפיצול אך ורק כנתינתו, כפשט הכתוב: האהבה הזוגית מתנהלת לפי חוקיה שלה ואילו האהבה הארוטית, ואף רק הפנטזיה עליה, מתנהלת במרחבים אחרים ובמנותק מהאהבה הזוגית. לולא דבריה של פינטו־אבקסיס בריאיון שנערך עימה, שבו היא פותחת פתח לפירוש סיפור האהבה לאלי כ"אוסף של דברים שקרו והתחברו לדמות אחת",[128] ולולא עמוד הפתיחה בספר, המרגש במיוחד באינטימיות שלו, אותו עמוד הקדשה שבו מילה אחת: "לאריאל", אפשר שהייתי מחמיץ כיוונים פרשניים אחרים. ואולם, לאור שני אלו אני מבקש להציע כיוון פרשני נוסף שנועד להתמודד עם אותו פיצול.

דף הפתיחה, שבו מקדישה פינטו־אבקסיס את ספרה לאריאל בעלה, הוא עדות לאינטימיות של קשרם, אשר קורותיו לוטים בלובנו של הדף ועל כן נותרים ברובם מאחורי אותיות הדפוס השחורות של הספר. הבחירה להקדיש את הספר לבעלה בציון שמו בלבד– ולהציג אותו ואת ילדיהם המשותפים בשמות בדויים – מסגירה את רצונה של פינטו־אבקסיס לשמור על ביתה מפני חשיפת יתר. משום כך אני נוטה לפרש את הפיצול בין פנטזיות האהבה הארוטיות באופיין לבין אמנות אהבתם הזוגית של נינה ויונתן כניסיון לשמור על האינטימיות של הדף הלבן.

בלי להיכנס לשאלת היחס בין מה שמתואר בספר לבין מה שהתרחש במציאות, הספר מאפשר שתי פרשנויות. האחת, אותה הזכרתי לעיל, תופסת את מטוטלת האהבה על סף מותה של נינה פינטו־אבקסיס כנעה בין קטבים (או קודקודי משולש), נושא שהעסיק אותי לאורך הפרק, כשבכל קוטב נמצאים (בפנטזיה, במציאות של הסיפור, או בחיים עצמם) מושאי אהבה שונים.

מבלי לבטל את קודמתה, לפי אופציה פרשנית אחרת, המטוטלת נעה בין שני

127 סטרנברג, החץ.

128 ארצי סרור, בתוך הגיהנום [גרסה אלקטרונית].

קטבים בנפשה של נינה פינטו־אבקסיס, המיטלטלת בין קטביה של האהבה אל מי שחי איתה ולצידה, בה ובתוכה, ושמפאת האינטימיות של אהבתם אימצה את כישרונה הספרותי כדי לבדות דמויות שעליהן תוכל להשליך את מאווייה ללא היסוס.

ההכרעה בין הפרשנויות אינה הכרחית, ואף לא רצויה, שכן פינטו־אבקסיס מובילה אותנו בכוונת מכוון להיטלטל בין עולם המציאות והדמיון של ספרה, ובתוך סבך היחסים של תיעוד ובדיון – בין ספרה לחייה. אם היחס אל המוות הוא יחס עם המסתורין, כפי שכותב לוינס, פינטו־אבקסיס היטיבה לחשוף את היחס הזה בלי לפוגג את מסתוריותו (לכן גם בקריאת הספר עלינו להיזהר מלפוגג אותה, אם באמצעות הזנחת אופציות קריאה הגלומות בספר ואם באמצעות הכרעה ביניהן). בעשותה כן, לפחות בכל הנוגע לסיפורי האהבות הנפרשות בספר, היא מאפשרת לקוראיה להתרגש מהצורך באהבה שהמוות כופה על זו שעומדת על סיפו, ומגשר היצרים של תשוקה ושל מין המחברים בין האהבה והמוות. בעמידה על סף המוות, כפי שעולה מסיפוריה של פינטו־אבקסיס, ישנה פנייה כפולה, שכן היא בו בזמן עמידה אל מול המוות (זו תהווה את מוקד דיוניי בשער הבא, הנושא שם זה) ועמידה אל מול החיים. פנייה כפולה זו מובעת אף בשם הספר. שלוש המילים "מחר אני הולכת" נטענות בתקווה לחיים בפעמיים שהן נזכרות בספר (בעמ' 21 הן מבטאות את התחזקותה אחרי הניתוח והתקווה שמחר תצליח לקום מהמיטה וללכת במחלקה, ואילו בעמ' 89 הן מבטאות את הצפי לסיום אשפוזה והליכתה הביתה) ומקבלות את מובנן הטרגי כעבור כמה שבועות מהוצאתו לאור, עם הליכתה של נינה פינטו־אבקסיס לעולמה.

ז. סיכום: השיבה הביתה

> ידעתִּ שאבוא אִתָּךְ, שאשאר קרוב, / שאפלס לך מקום בין השורשים / שלא אעזבך גם בחושך שמתחת לאבן / בעולם ההפוך, היורד. / ולכן שכבת כה בשלוה, מתמסרת לקברנים.[129]

לאורך הפרק הנוכחי הצעתי כמה "עבותות אהבה", כלשונה של וולך, הקושרים את האדם הנוטה למות אל החיים מזה ואל המוות מזה. במיוחד העסיק אותי הקשר בין אהבה ומוות, שהינו פחות מובן מאליו ופחות שכיח בשיח היומיומי. כותרת הפרק, "אהבה של אמת", מהדהדת את הביטוי "חסד של אמת" – המנהג ללוות את המת בטקס הלווייתו, המכונה כך בשל העובדה שאדם אשר משתתף בהלוויה ובכך חולק כבוד למת אינו זוכה לתמורה או לתגמול כלשהו. האהבה על סף המוות אף היא על

129 מתוך "שיר של אורפאוס" שכתב אריאל הירשפלד לאחר מותה של בתיה גור, אשתו. ראו: הירשפלד, רישומים, עמ' 199. הירשפלד התחיל לכתוב את הספר עם מותה של גור והוא ראוי להיקרא בזיקה למותה ולאהבתו אליה.

פי רוב, ולכל הפחות בנרטיבים שבחנתי, אהבה לשמה, בלי הציפייה לתגמול, "אהבה שאינה תלויה בדבר". במסגרת "אהבה של אמת" זו דנתי בנושאים שונים למן המשבר השפתי ועד לחולשתו של האהוב, כשהציר המרכזי שהעסיק אותי לאורך הדיונים היה המתח שבין הליטוף לחיבוק ובין קבלת האחרות לשאיפת ההתאחדות. את האחרונה הראיתי בשלל גווניה ומופעיה, למן אהבת אלוהים ועד אהבת בשרים, ובמידה מסוימת אפשר שכך צריך להבין את "מחלת האהבה" המתוארת בשיר השירים, או את "שגעון האהבה" שעליו כותב הרב סולובייצ'יק, ומכיוון אחר גם את שירה של דליה רביקוביץ, "אהבת תפוח הזהב", ששורותיו הפותחות מובאות כמוטו לפרק.

את התנועות ההפוכות של האהבה – אותן אני מגדיר כקבלת האחרות ושאיפת ההתאחדות – בחרתי לתאר בעיקר באמצעות הגותם של ארבעה הוגים דיאלוגיים: בובר, רוזנצווייג, הרב סולובייצ'יק ולוינס. במספר מקומות אף הערתי על הזיקות בין הגותם לבין תפיסות פסיכואנליטיות וקבליות, אף שתפיסות אלו (חרף עושרן הרב) לא היוו את מוקד הדיון, אלא רק סייעו בידי להבין טוב יותר את הכוחות העמוקים המפעילים את האהבה בלי להזדקק להפרדה בין אהבת בשרים ואהבת אלוהים.[130] משה אידל עצמו, מצד אחד, מבחין בספרו בין ארוס גופני (אהבת בשרים) לארוס רוחני (כמיהה), ומצד שני, מודה שהן אינן סותרות זו את זו אלא עשויות להוביל האחת אל השנייה באמצעות תהליכים של עידון, היפוך וטרנספורמציה.[131] ואולם, בפרק זה ניסיתי לקרב עוד יותר בין הארוס הגופני לרוחני, שכן מעיון בנרטיבים השונים שהבאתי, נראה שעל סף המוות נחשפת האהבה בעירומה, מתפשטת מכל המלבושים והמחיצות ומתגלית ככוח, שהוא לפעמים סם החיים נגד המוות ולפעמים סם המוות. מכל התפיסות שבחנתי, זו שמיטיבה ללכוד את משרעת הופעותיה של האהבה על סף המוות היא אותה תנועת מטוטלת שמציע הרב סולובייצ'יק, שלעיתים, כשהאהבה מתממשת בעזותה כמוות, היא מתנדנדת בין אהבה ליראה ולעיתים, בהתממשותה כ"שיגעון האהבה המוחלטת", נעצרת המטוטלת בקוטב האהבה, השולל את האני "הקטן והצר" ושואף להקריב את עצמו "כעולה וכניחוחים".

לאורך הפרק מיזגתי בין אהבת אלוהים, אהבת גבר ואישה, אהבת בת להוריה, וכדי להשלים את תמונת האהבה שנחשפה אייחד כמה מילים גם לאהבת אב לבנו המת. ביטוי ספרותי יוצא דופן בחדירתו אל חוויית ההתמודדות עם אהבת בן ומותו, שהינו גם ללא ספק תיעוד תנועת המטוטלת שנעה בנפשו של הסופר, ניתן למצוא בספרו של דויד גרוסמן, "נופל מחוץ לזמן". בספר זה מתמודד גרוסמן עם נפילת בנו בעת שירותו הצבאי. הספר מאוכלס בדמויות רבות, שהמאחד את כולן הוא השכול, לא רק כחוויה ביוגרפית אלא כעמדה נפשית שכולאת את כולן בתוכה. בשפתו השירית נפתח הרומן

130 על המיזוג בין האהבה הארוטית לאהבה הרליגיוזית בשירה ראו: בר־יוסף, מיסטיקה, עמ' 242-287.
131 אידל, קבלה וארוס, עמ' 21, 260.

בביתם של "איש" ו"אשה", המייצגים את שני קטביה של תנועת המטוטלת. מצד אחד – ה"איש" השואף להתאחד עם בנו, למות כמותו אם צריך, להיכלא בין חיים למוות אם צריך, "איש" המבקש ללכת בעקבות בנו ל"שם" כי "שם / אינני לבד / עוד, [...] / ואינני / אחד שם [...]".[132] מצד שני – ה"אשה" המכירה באחרות, ב"בדידות / שאין כמותה / [ש]גוזר האֵבל על / החי, / כמו הבדידות שבה / עוטה / המחלה / את הדָווי –"[133] ולכן היא מתעקשת ש"לשם / אני לא [הולכת]. / לשם / אני / לא."[134] המטוטלת, הנעה בין האב והאם, נעה גם בנפשם של כל אחד מהם ודוחפת את ה"איש" בסצנת הפתיחה של הרומן לצאת מהבית ואת ה"אשה" להישאר בו.

צומת המפגש של האהבה והמוות הוא הבית, ולפעמים רק דימוי של בית. האפוס ההומרי הוא יצירת הספרות הראשונה שהעמידה במרכזה את הבחירה במוות (שהיא משמעות הוויתור על חיי הנצח שהוצעו לאודיסאוס), את ההתעקשות על האהבה והשיבה הביתה, ובכך טוותה חוטים הקושרים בין שלוש אלו. בנרטיבים שבחנתי לאורך הפרק על פי רוב הופיע הבית כמרכזי מאוד, במיוחד בסיפור אהבתם ומותם של בני וצילה. גם בספרה של נינה פינטו־אבקסיס שמור לבית מקום מרכזי מאוד, והוא מסתיים בפסקה קצרה הפותחת במילים סימבוליות מאוד: "אני חוזרת הביתה, לבית ההורים, שם המולה של ילדינו".[135] בדומה לכך, בספרם של המרמן וניראד מרכזיותו של הבית מתגלית בחתימת הספר עם סצנת הסיום המשפחתית, המשרה תחושה כאילו היה הספר מסע אל הבית (אף שנקודת היעד במסע הסתברה כהפוגה קצרה לפני המסע הבא, אל המוות, מסע שניראד לא הספיק לתארו), וכן בתיאור המובא בסוף החלק של המרמן על אודות החרדה שהציפה אותה, כשלא הצליחה להניח לאהובה לשוב לפני מותו אל הבית – הקונקרטי אבל גם הנפשי – כפי שהוא כל כך רצה וכפי שהיא הבטיחה שתעשה. בספרה של בן־יוסף גינור, שבו דנתי קודם לכן, בנוסעה עם ארונה אל המוות, היא עוברת שמונה־עשרה תחנות הקובעות את שמונה־עשר הפרקים בספרה, שכולם קושרים בשמותיהם את האהבה אל המוות אבל לא פחות מזה את המוות אל הבית: סרקופג, ארגז, מערה, קן, גניזה, קרון, תיבה, חופה, מרתף, בקבוק, מזוודה, בועה, בית, תיבת נגינה, בור, דביר (א), דביר (ב), דביר (ג). אם צודק אריאל הירשפלד בכותבו ש"הבתים הם דימויי האהבה, וחורבן הבתים הוא חורבן האהבה",[136] אזי השבת המוות אל המרחב הביתי נועדה במידה רבה לשקם ולקומם מחדש את שניהם – את האהבה והבית. משמעותו של המרחב הביתי בהתמודדות עם המוות תעמוד במרכז הפרק הבא.

132 גרוסמן, נופל, עמ' 28-29.
133 שם.
134 שם, עמ' 55-56.
135 פינטו־אבקסיס, מחר, עמ' 190.
136 הירשפלד, רשימות, עמ' 53.