

קיום מקסימלי

על מרינה צוואייבה

מרוסית: סיון בסקין

עמידה בפנים הפונות לקיר תא הנידונים למוות של עצמך היא עיסוק מייסר למדי. טבעי יותר להעדיף שירה שעוזרת לנו להסב את המבט, ומוטב אף מכך — לשכוח את קיומו של התא. ישנם יוצרים המציעים לנו להציץ בחלון או להתבונן בתמונות הנעות. צוואייבה עומדת בין אלה המייצגים את זיכרון המוות ושום דבר מלבדו. אין רבים כאלה, לכן עדותה שווה את משקלה בזהב.

מריה סטפנובה (נולדה ב־1972) היא סופרת ועורכת יהודייה ילידת מוסקבה. ספרה המוכר ביותר, 'לזכר הזכר' — פרוזה אוטוביוגרפית המשלבת מחקר אמנותי מרתק בטיבו של הזיכרון האנושי — נכלל ברשימה הקצרה של פרס מאן בוקר לשנת 2021. סטפנובה, מתנגדת עקבית למשטר הרוסי ולפלישה לאוקראינה בפרט, מכהנת כפרופסורית באוניברסיטת הומבולדט בברלין מאז 2018. ספר מסות שלה, 'שלשום היום', ראה אור בעברית בתרגומה של דינה מרקון בהוצאת הקיבוץ המאוחד ב־2021 (המסה "קיום מקסימלי" לא נכללה בו).

מסה זו עוסקת באחת המשוררות הגדולות של תור הכסף הרוסי, מרינה צוואייבה (1892-1941), ובפרט בעמדתה המוסרית האישית הבלתי מתפשרת. כמי שעוסקת שנים רבות בתרגום יצירתה של צוואייבה לעברית, אני מוצאת שסטפנובה מצליחה לומר פה מילה חדשה ועקרונית על משוררת אהובה זו, ואף מקבלת תוקף נוסף כיום, כאשר סוגיית המצפון האישי עומדת לפנינו במלוא כובדה.

ס"ב

ב-16 במאי 1941 (כלומר, כידוע לנו ממרחקי היום והשנה שלנו, נותרו לה שלושה חודשים וחצי לחיות) כותבת מרינה צוואייבה לבתה שבמחנה העונשין הצפוני הרחוק: "יש לנו רדיו, אנחנו מאזינים לו בכל ערב, הוא קולט ממרחק, ולפעמים אני מוחאת כפיים כמו מטומטמת – בעיקר – לאמירות של שכל ישר, זה עניין נדיר ביותר, ואני שמה לב שאני עצמי – שכל ישר אחד גדול. הוא הוא השירה."

לקראת הזמן הזה (ואף לפני כן, לקראת שובה לרוסיה מגלותה²) היא כבר כתבה את הכול שלה – ("אני כתבתי את שלי. הייתי יכולה עוד, כמובן, אבל לגמרי יכולה לא") – למעט מספר יוצאים מן הכלל, שאינם משנים את התמונה. כפי שאמר לפני מותו משורר אחר, מיכאיל קוזמין,³ "העיקר נגמר, נשאר פרטים."

לכן קיים פיתוי לראות בקטע הזה מתוך מכתבה של צוואייבה משהו כמו צוואה בלתי מכוונת: קו הסיום, שנמתח ברגע האחרון מתחת לעמל החיים, הקשים גם בלי זה. ככל הנראה, לא כדאי להיכנע לו יותר מדי: שיטת הדיבור והמחשבה הטבעית לצוואייבה היא קו מקווקוו עולה של נוסחאות מהירות כבזק. הן נוצרות "על פי הצורך", כתגובה מיידית לביקוש פנימי או חיצוני, ולכן סותרות לעיתים זו את זו, מפריכות ושוללות זו את זו. מוטב להתבונן בהן ממרחק מסוים, בתנועה, תוך ציון נקודות המפגש וההתרחקות ותשומת הלב למרכז הכובד המשותף והקבוע, שכל האמירות השונות ממוקמות ביחס אליו. בנוסף, שיטת הכתיבה הצוואייבית מניחה עצירות וטעינות מחדש מפעם לפעם. מתיחה אינסופית של קווי סיום מתחת לנסיבות שונות ומשונות של חייה ושל חיי אחרים הייתה עבורה דלק טבעי: אמצעי לתנופה ולזינוק לטקסטים חדשים ולנסיבות חדשות.

נניח, כשב-1939, לקראת עזיבתה לברית המועצות, מעתיקה צוואייבה למחברת את שיריו של האויב הספרותי הוותיק שלה גאורגי אדמוביץ'⁴ ומוסיפה למטה: "שירים לא שלי, אבל יכלו חלקית להיות שלי", מחוות הסולידריות הפואטית הזאת אינה מבטלת את המשפט ממכתבה מלפני שלוש שנים ("הסתבר שלא הלחם נחוץ, כי אם מאפרה עם בדלים: לא אני – כי אם אדמוביץ' ושות'"). הלא-שלה נותר לא-שלה, שלה נותר שלה; כל טענה מתגלה כמסכמת: חורגת מהרצף המקורי, קובעת את עליונות תריסר האמיתות השמימיות השונות לנוכח האמת הארצית הליניארית. מה נכון לראות כפסק דין סופי – את המאמר המלא בבוז קרחוני (ואף רותחני) על "שאון הזמן"⁵ מאת מנדלשטם

- 1 אריאדנה (אליה) עפרון (1912-1975) – בתה הבכורה של צוואייבה, חזרה לברה"מ מצרפת ב-1937, ונעצרה כעבור שנתיים. כל ההערות הן מאת המתרגמת.
- 2 צוואייבה עצמה חזרה לברית המועצות ב-1939 אחרי שבע-עשרה שנות גלות בצ'כוסלובקיה ובצרפת.
- 3 מיכאיל קוזמין (1872-1936), ממשוררי תור הכסף הרוסי. נודע כמשורר הרוסי הלהט"בי הראשון שחי מחוץ לארון בחייו וביצירתו.
- 4 גאורגי אדמוביץ' (1892-1972), משורר ומבקר רוסי. היגר מרוסיה ב-1923 ונודע בין היתר כמי שהסית נגד צוואייבה חלק ניכר מקהילת הסופרים הרוסים המהגרים בפריז של שנות ה-30.
- 5 "שאון הזמן" – מסה אוטוביוגרפית מאת אוסיפ מנדלשטם (1891-1938), מגדולי המשוררים של תור הכסף הרוסי. צוואייבה, שהייתה קרובה אליו מאוד בסביבות 1916, הקדישה ליצירתו את שתי המסות הנוכרות כאן.

(1928) או את "תולדותיה של הקדשה אחת",⁶ ממאור שנכתב ב-1931, הצבוע בגווני העדינים של אהבת אם ואחות? עדותה של צוואתייבה יכולה לשמש הן את התביעה והן את ההגנה; שפתה – כל משפט בנפרד – היא משהו כמו גשר תלוי, שנמתח בחופזה מהנקודה הנייחת – המחברת – אל מושא התיאור המשתנה, ונתלה תמיד באוויר. כל משפט הוא דגם קטן של המערכת הגדולה, צוואה קטנה המוכנה תמיד להפוך לגדולה. המכתב מ-1941 הוא אחד מני רבים.

ובכל זאת מתחשק לקרב את הניסוחים שלו לעיניים ולהציץ במרווח: בסופו של דבר, מהו אותו שכל ישר שבו מדובר, אם לא זה שממנו נרתעה צוואתייבה כל חייה: קול ההמון, קול הרוב המנצח, שהיא התעקשה לבזוז לו? הביטוי הזה דורש תשומת לב – לא היושר של הישרות הזאת, לא החריפות של השכל הזה, ככל הנראה, אינם אמורים להיות תואמים ל-"common sense" היומיומי – הלעוס, עם התבונה הנפוצה, שנועדה לשימוש הכלל. עם זאת, במובן מסוים חייה ומותה של מרינה צוואתייבה, למרות התנגדותה הנואשת, התגלו ככלליים דווקא. גם במובן של הפיכה מהירה וסופית למיתוס ספרותי – אחד המרכזיים במאה העשרים הרוסית. וגם במובן מהותי יותר: נקודות המפנה בגורלה של צוואתייבה התגלו כאופייניות, סמליות ללא תקנה, והביאו לבהירות קיצונית, לטהטה, את הנסיבות שאינן עולות בקנה אחד עם הקיום – הקיום הגולה, הסובייטי, הספרותי, הנשי. כלומר, הן התגלו כמייצגות ("המקרה שלי מייצג"), ולא רק את המאה העשרים עם המוות הסיטונאי שלה, אלא, ככל שהדבר נשמע מוגזם, את הקיום האנושי עצמו.

מנקודת המוות (כמו בחלום – מנקודת היקיצה) חיי האדם מושלכים אל תחילתם וזוכים למודעות ולחדות המבנית, שמתבטאת רק כעת. במקרה של צוואתייבה המבנה – התוכנית העיקשת וההרסנית של הגורל – ברור עד כדי כך, שקל לא לראות דבר מלבדו. הדבר הראשון שאנו מגלים ("מה שמסתובב באוויר", כמו שאָמָה אומרת על נפוליאון באחד הסיפורים שלה)⁷ – הוא הצמד שירים-התאבדות. עניין רגיל לכאורה – ביוגרפיות דרמטיות תמיד מטילות צל שטוח, שמתאים אותן לשימוש המוני (פושקין – דוֹקרב, מנדלשטם – מוות בגולאג, ברודסקי – גלות – פרס נובל). אבל בגורלה של צוואתייבה אחרי מותה, ההתאבדות עוקפת את השירים בסיבוב, ולפעמים אפילו מאפילה עליהם. מ.ל. גספארוב⁸ כתב על זה פעם: "הקוראים של היום מקבלים קודם את המיתוס על צוואתייבה, ואחר כך את שיריה, כמוסף לא הכרחי." נדמה שכך הדבר; והייחוד הזה (המרגיז רבים) של מקרה צוואתייבה זקוק לפרשנות.

למעשה, אנחנו מקבלים שני טקסטים שמשלימים ומאירים זה את זה. יתר על כן, שאינם קיימים בנפרד: "היצירה" (הספרים הליריים, השירים, הפואמות, המחזות, הפרוזה) – ו"החיים", שבהם נפח הכתיבה של צוואתייבה עצמה (קורפוס עצום של מכתבים, טיוטות, רשימות יומן) הוא בקושי שלישי. הקולות האחרים (העדים בני דורה) זוכים

6 "תולדותיה של הקדשה אחת" – מסה המגוללת את סיפור הקשר הקרוב בין צוואתייבה למנדלשטם, מנקודת מבטה.

7 במסה "פושקין שלי".

8 מיכאיל גספארוב (1935-2005) – חוקר ספרות רוסי חשוב.

למשימה מכובדת אך לא מתגמלת – הם פועלים בעל-כורחם כעין רעי איוב נבונים: אוהדים או שופטים, אבל לעולם מייצגים בשיחה את צד הסדר – של הדברים שלא הם קבעו. הם המשטח שהיא לא הצליחה לאחוז בו; מהלך העניינים הטבעי שהיא הפריעה לו. לאמתו של דבר, הם – אנחנו, המתכוננים לחיות בנסיבות שניתנו על ידי תקופה זו או אחרת; ולאור הדמיון לאותם "הם" אי אפשר שלא להזדהות עמם, כשם שאי אפשר שלא להזדהות עם פסטרנק, שאמר על צוואייבה המתה: "לא יכלה לשטוף צלחת בלי ליפול לדוסטויבסקיאניות".

הביוגרפיה שלה מוכרת היטב, לכאורה; על כן, ארשה לעצמי לדבר עליה בדרך אגב, בקו מקוקוון, ולהדגיש את מה שמהותי בעיניי: את נקודות החיבור של המשמעויות, את הבעיות הבלתי פתורות (הבלתי פתירות).

כמוטו למחברת הראשונה של 'אחרי רוסיה', קובץ השירים האחרון שלה שראה אור ב-1928, כשהזרם הלירי התחיל אם לא לדעוך, אז לשנות כיוון, לקחה צוואייבה משפט מאת טרדיאקובסקי,⁹ אחרי ששינתה אותו מעט בדרכה: "היות המשורר יוצר, אין פירושו ששקרן הוא: השקר הוא מילה כנגד השכל והמצפון, אבל השכל שבהמצאה הפואטית יכול להיות כפי שיכלו והיו צריכים להיות פני הדברים".

הביוגרפיה של צוואייבה, כפי שקרה לרוב האנשים שנולדו בתפר המאות התשע-עשרה והעשרים, התפתחה על פי אותו היגיון של מה שלא היה צריך להיות: מחוץ לכל ציפייה, כנגד המושגים על אודות האפשרי. ההישרדות בנסיבות שהוצעו להם הייתה תלויה בנכונות וביכולת להשתנות: להתאים את עצמם למה שלא היה צריך להיות, לחיות בהילוך המהיר של הסגידה לעתיד שהוא דרש. מקומה הטבעי של צוואייבה, שסגולתה מלידה הייתה התנגדות ("אחת מתוך כולם – בשם כולם – נגד כולם!"), ואילו נטיית לבה – כל הנעלם, המובס, המדבר מתחת לאדמה ("מה שהיה – יקר מכול"), היה בקרב הרוב שגורלו נגזר. כלומר, בקרב מי שאינו יודע או אינו רוצה לנכס את הזכות לדבר בשם העתיד. שכניה הטבעיים להיסטוריה לא היו העושים, אלא התושבים שלה: נשים, קשישים, דמויות בהיסטוריה הקטנה – וקורבנותיה הנוחים של ההיסטוריה הגדולה.

*

מרינה איוונובנה צוואייבה נולדה כמוסקבה ב-26 בספטמבר (על פי לוח השנה היוליאני – ספטמבר רוסי, כפי שהיא עצמה נהגה לומר) 1892. את כל חייה הנותרים היא בילתה בהתבוננות בימי ינקותה, התחפרה בה כמו בתיבת אוצר, בוחרת את הנחוץ לה ומשאירה את השאר לשכב בתחתית כקרן הון, כעתודת זהב של דוגמאות – תשובות לכל השאלות. ילדותה הספרטנית של הילדה המוסקבאית ממשפחתו של פרופסור, עם אבא המתבונן מעל הראשים של כולם בתמונתה החגיגית של אשתו הראשונה, ואמא המתבוננת מעל הפסנתר במותה הקרוב, עם בית הקיט בטארוסה ועם החורף במוסקבה, הייתה מאורגנת בסגנון נשגב ואכזרי למדי: לאורך הקווים המתנגשים של האיסורים והנדרים. ככל הנראה,

9 וסילי טרדיאקובסקי (1703-1768) – משורר רוסי, מראשוני השירה הסילבו-טונית הרוסית.

היא הייתה מאושרת למדי, ככל ילדות – מאושרת מספיק כדי ש"הגעגוע לטרום-גיל-שבע" יישאר לכל החיים המקום היחיד שבו היא הרגישה בבית, והרצון להקים אנדרטה לאותו טרום-גיל-שבע – אחד הרצונות היצירתיים העיקריים, המתגשמים והבלתי ניתנים להגשמה.

"אני מסכימה לשנתיים (ביושר) של כליאה בתא יחיד [...] נ"ב! עם חצר שבה אוכל להתהלך, ועם סיגריות – ובמהלכן, במהלך אותן שנתיים, אני מתחייבת לכתוב יצירה מופלאה: סיפור הינקות שלי (עד גיל שבע – Enfances) – מה זה מתחייבת – לא אוכל שלא" (מתוך פנקס הרשימות משנת 1932).

אמה, מריה אלכסנדרובנה מֵיין, מתה כשהאחיות צוּטאייבה, מרינה ואסיה הצעירה ממנה, היו בנות 13 ו-11. עם מותה, שלד הארגון המשפחתי נטה מיד על צדו. את השעות הכפופות ליד הפסנתר החליפו השעות החופשיות, עם נפוליאון שהוכנס לתיבת האיקונון במקום האיקונון; "כך צריך" של האם הוחלף בחופזה ב"זכותי" של הבנות. מה שמעניין פה הוא לא קו המתאר החיצוני של התפרעות הנעורים, האחיד בכל הזמנים: מעבר בין כמה בתי ספר בתוך שנה, הברזות, בולמוסי קריאה בעליית הגג הלא מחוממת, הקשרים הספרותיים הראשונים, הרומן הראשון – גם הוא ספרותי כצפוי. יש כאן עניין אופייני אחר – אוסף העדפותיה של צוּטאייבה, המיושן בהגזמה, הילדותי ככוונה, החורג מהכלל ה"אופנתי". נפוליאון – מריה בֶּשְׁקִירְצֶבֶה¹⁰ – רוסטאן – רומנים מאת לידיה צ'ארסקאיה – כל אלה הם ספרים וגיבורים לגיל צעיר מאוד, שגם אז היו בתחום העתיקות או חדר הנערות. אפשר היה לצפות לשינוי או לשבר בתחום קריאתה של צוּטאייבה עם תחילת חייה הספרותיים – שבהם ידובר בהמשך. אבל לא ההיכרות עם אֶלִיס, משורר סימבוליסט מהחוג של אנדריי ביילי,¹¹ ולא הידידות הפתאומית והלוהטת עם מקסימיליאן וולושין¹² מפריעות לה (וליתר דיוק – מכריחות אותה) להתעקש ולקבע את שלה: ספרות האמירה, הגלימה והחרב, אותן היא קישרה אז ל־*heroica*: חיי האמת הנשגבים שציוותה לה אמה. הפתוס הזה (הבחירה וההתעקשות על שלה, בניגוד לנגיש-לכול ו/או לאקטואלי) הגדיר את תחילת גורלה הספרותי – וכפי שהסתבר, הגדיר תוך כדי כך גם את האסטרטגיה הנצחית – זו של הנפרדות, של ההתנגדות לכל סוגריים מסולסלים, לכל סביבה, ספרותית או יומיומית, מבין אלה שחייה הציעו לה. ומאחר שחייה היו קשים להחריד, הרי שהעמידה כנגד הסטטית הפכה במהרה לעימות גלוי (או סמוי – נעול לעשרות שנים ארוכות בארכיון של צוּטאייבה) – לִירי במטרה נעה. העיקרון הזה הוכרז על ידה עוד במכתב משנת 1908 הנעזרת: "[...] נגד הרפובליקה בעד נפוליאון, נגד נפוליאון בעד הרפובליקה, נגד הקפיטליזם בעד הסוציאליזם... נגד הסוציאליזם כשיקרום עור וגידים, נגד, נגד, נגד!" צוּטאייבה סטתה ממנו פעם אחת בלבד, באמצע שנות העשרים, כשעבודתה התגלתה או

10 מריה בשקירצבה (Marie Bashkirtseff, 1858-1884) – ציירת ממוצא רוסי-אוקראיני שהתגוררה בפריז וכתבה בצרפתית יומן, שפורסם וזכה לפופולריות עצומה, בהיותו עדות יוצאת דופן לזמנה על חיי הנפש של נערה אמיצה ויצירתית, שמתה בגיל צעיר.

11 אנדריי ביילי (1880-1934), משורר וסופר מהזרם הסימבוליסטי הרוסי.

12 מקסימיליאן (מקס) וולושין (1877-1932) – משורר וצייר סימבוליסט, חבר קרוב של צוּטאייבה.

נראתה לרגע אקטואלית – משולבת בתוך ההקשר הספרותי ואינה חורגת ממנו – אבל זה לא נמשך לאורך זמן.

ההתעקשות העקבית על שונותה הייתה נחוצה בעיניה עוד זמן רב גם מפני שהמסגרת החיצונית של גורלה הייתה בהתחלה לא די דרמטית בעיני צוואטייבה, מאושרת מדי, "כה ורודה וצעירה" מדי – כמו גון נעוריה הוורוד, כמו המשקפיים שדחתה במהרה ולתמיד – למרות קוצר ראייה קיצוני. מה שכעבור אי-אלו שנים, במפגש עם אנדריי ביילי בברלין, יהפוך עבורה לסימן ההיכר של היקר האבוד המשותף – "את בתו של פרופסור צוואטייב. ואני בנו של פרופסור בוגאייב. את בת של פרופסור, ואני בן של פרופסור. את בת, אני בן" – היה בהתחלה סימן להשתייכות שנואה לטיפוס: טיפוס של עלמה מוסקבאית ממשפחה מכובדת, "עם דרישות" ועם שירים. את מי ואת מה ששלה, זיהתה צוואטייבה על פי חותם הבדידות והנפרדות; במסה "השד" היא תכתוב על אחותה למחצה: "אחרי המכון על-שם יקתרין היא נרשמה לקורסים לנשים על-שם גְרִיָה [...], ואחר כך למפלגה הסוציאל-דמוקרטית, ואחר כך לתוכנית להכשרת מורים בגימנזיום של קוזלובסקי, ואחר כך לסטודיו לריקודים, בסיכום – כל חייה היא העבירה בהירשמויות. ואילו סימן ההיכר הראשון של אהוביו שלו (ושלה עצמה – מ"ס) – הוא ניתוק חברתי גמור, יציאה מלכתחילה אל מחוץ ומן הכול."¹³

צוואטייבה נרשמת – אחרת, מתרחקת צעד אחר צעד מכל ציבוריות או ציבור. 1912: "...בינתיים ירדו עליי רק גורודצקי וגומיליוב, שניהם משתתפים באיזו גילדה."¹⁴ לו הייתי בגילדה, הם לא היו יורדים עליי, אבל לא אהיה בשום גילדה." 1918: "אני באמת, באופן מוחלט, עד לשד עצמותיי – מחוץ למעמד, למקצוע, לדרגה. – מאחורי המלך – מלכים, מאחורי הקבצן – קבצנים, מאחורי – ריק." 1920: "כמיהה לבלוק,¹⁵ כגעגוע למי שלא אהבתי אותו די בחלום. – ומה פשוט יותר? – לגשת: אני זו וזו... גם אם יבטיחו לי את כל אהבתי של בלוק בתמורה – לא אגש. – ככה אני." 1926: "לא השתייכתי ולא משתייכת לשום זרם ספרותי." 1932: "איש אינו דומה לי ואיני דומה לאיש, לכן אין טעם לייעץ לי לנהוג באופן זה או אחר."

ולבסוף – 1935, ימי ההערכות האחרונות: "בחרתי בעצמי בעולמם של הבלתי אנושיים, על מה יש לי להלין???"

הבכורה הספרותית שלה כבר מציגה את יושרו ואת קשיחותו של אותו קפל – שאינו מתקפל לנצח: ספרה הראשון, הילדותי למחצה של צוואטייבה 'אלבום הערב' פורסם על חשבונה במהדורה של 500 עותקים; מחווה שפירושה אז הייתה כפירושה היום, בערך: תמימות קיצונית של המחברת, או דרגה קיצונית של התרסה – ויתור על המנגנונים

13 מצוטט על פי הקובץ 'המסע אל הים', בתרגומה של רנה ליטוין (חרגול, 2007), עמ' 60. במסה של צוואטייבה כתוב שהאחות למחצה (ולריה צוואטייבה) נרשמה לתפקיד מורה בגימנזיום ולא לתוכנית להכשרת מורים.

14 "גילדת המשוררים" – מעין חבורה ספרותית, שנוסדה ב-1911 על ידי המשוררים ניקולאי גומיליוב (1886-1921) וסרגיי גורודצקי (1884-1967). בהמשך עברה מספר גלגולים.

15 אלכסנדר בלוק (1880-1921) – הנערץ מבין המשוררים הסימבוליסטים הרוסים.

המקובלים של צמיחה ספרותית, רתיעה מהערכה מקצועית אפשרית, או אדישות אליה. מחווה שבמונחי אותם ימים הייתה רדיקלית אף יותר, מפני שהייתה נדירה בקרב אנשי החוג הספרותי שלה, בעלי הזדמנויות דומות.

צעד חדש, הנובע מהצעד הזה על פי ההיגיון, הוא זלזול בספרות, פרישה לחיים הפרטיים, ליתר דיוק, אי-יציאה מהם. כלומר, מחווה נוספת של בוז מפואר. "איזו מין משוררת אני? אני סתם חיה, עולצת, אוהבת את החתולה שלי, בוכה, מתגנדרת – וכותבת שירים. הנה, מזדלשטם, למשל, הנה, צ'ורילין, למשל, הם משוררים. היחס הזה מדבק: בזכותו הכול נסלח לי – ואף אחד לא ספר אותי. [...] לכן הנני ואהיה חסרת שם." בשנת 1923, כשנכתב המכתב הזה לפסטרנק, הזיכרון נצבע על ידי צוואייבה בדיעבד בגוני מרירות שאליהם כבר התרגלה – אבל עשר שנים קודם לכן העמדה הזאת ("ראש מורס") הייתה טבעית בעיניה. החיים שמחו לזרוק לה את האפשרות הזאת.

באותה שנה, 1923, כותבת צוואייבה ביומנה: "חיי האישיים, כלומר, חיי בתוך החיים (כלומר, בימים ובמקומות) לא עלו יפה. עליי להבין ולקבל את זה. אני חושבת – שלושים שנות ניסיון (מפני שהם לא עלו יפה מהרגע הראשון) מספיקות. ישנן סיבות אחדות. הסיבה העיקרית היא שאני – אני. השנייה: מפגש מוקדם עם האדם הנפלא שבנפלאים, שהיה צריך להיות לידידות, אבל התגשם בנישואין. (בפשטות: נישואין מוקדמים מדי לאדם צעיר מדי.) [הערה] (1933)". "בטיטות למחזה "תזאוס" יש הערה נוספת, המתחרזת עם זאת: "נישואין שבהם שני בני הזוג טובים – התענות (עינוי) הדדית אמיצה מרצון." המפגש המוקדם והנישואין המוקדמים, שהגדירו מראש את כל המשך חייה של צוואייבה, וייתכן שגם את סופם, היו מתנה מארץ המתנות – אבל, כנהוג, מתנה בעלת תחתית כפולה. סרגיי עפרון, שצוואייבה בת התשע-עשרה פגשה בקוקטבל¹⁶ אצל וולושין ומיד בחרה בו לתפקיד בעלה "בנצח – לא על הנייר", היה אדם שיופיו הפנימי ואצילותו יוצאים מן הכלל; אותם נשא, כמו סטיגמטה, דרך כל חייו, שהיו מלאים בנסיבות שלא היטיבו להשתלב עם יופי ועם אצילות.

הדרך שבה סיפרה צוואייבה לעצמה ולאחרים את סיפורם המשותף הדגישה כמרכיבו העיקרי את גזרת הגורל, את המפגש הבלתי נמנע זה עם זו. גורלותיהם של שני ילדים שנפגשו בחוף הים של קוקטבל (המספרת נטתה לראות אותם כצעירים אפילו יותר מכפי שהיו באמת – בן שבע-עשרה ובת שמונה-עשרה) התחברו יחד כמו חלקיו של פאול: הבדידות, היתמות המוקדמת, יום ההולדת שחגגו באותו יום. בשורת הרומנים שניהלה צוואייבה (שהלכו ונעשו עם הזמן חד-צדדיים ומה שנקרא וירטואליים) קשה שלא לשים לב לדרכון של רחמים פעלתניים, של דאגה אמהית (של הבוגרת לצעיר) – מה שהיא עצמה כינתה בשם "נטייה": "הנחשק – הנכמר – הפצוע!" נדמה שהיא חרגה מההיגיון הזה פעם אחת בלבד – בדו-שיח של מכתבים עם בוריס פסטרנק, שם היה מדובר מהרגע הראשון בשוויון: זהות הכוחות. אבל החן שבככורה הנשית, שאילץ אותה לבחור אנשים

16 עיירת חוף במזרח חצי האי קרים, שבה וולושין ואמו ניהלו בית הארחה תוסס שהיה אהוב מאוד על אנשי הבוהמה והפך לחלק מהמיתולוגיה של תור הכסף. צוואייבה, שהייתה מיודדת עם וולושין ועם אמו הלנה, כתבה ממזרח אוהב עליהם ועל המקום. שם פגשה את בעלה, סרגיי עפרון (1893-1941).

ויחסים שאפשר היה לסגן ברוח הזאת, ולכנות את בן-גילה רודנביץ' "נער", ואילו את הצעירים יותר (בכרך – גרונסקי – שטייגר)¹⁷ – "בני" (או "ילדי"), היה בלתי מנוצה עבורה; היא עצמה הבינה זאת, כתמיד, באופן צלול וארסי מכולם – וסיכמה את הנושא בשנת 1936, במוטו למחזור 'שירים ליתום':

בְּרָחוּב הַלֶּךְ לֹו יֵלֵד,
הוּא הַכְּחִיל וְגַם רָעַד.
בְּרָחוּב הַלֶּכָה קְשִׁישָׁנָת,
רַחֲמָה עַל הַיְתוּם.¹⁸

תלמיד הגימנסיה סרגיי עפרון היה הראשון, אם לא המכונן, בשורה הזאת, וחיי (הנעורים, השחפת, ההתאבדות הכפולה של אמו ושל אחיו הצעיר זמן קצר לפני כן) הפכו אותה, בעיני צוואטיבה, למשימה: לחובה הזועקת למילוי.

אבל ב-1912, הנושא הכפול של הגורל והגזרה, הכרוך במורשתה של צוואטיבה בשמו של עפרון, מוצג בצדו הקדמי, הוורוד.

האחדות הצעירה המנצחת שלהם מגלה לצוואטיבה שדה סמנטי חדש ("ואני עוד חשבתי שזה טיפשי להיות מאושרת, אפילו לא יאה! טיפשי ולא יאה לחשוב כך – זה העכשיו שלי", היא כותבת לוולושין). מגיע יום הניצחון: הסופרלטיבים, ההתפעלות המוגזמת ("כלומר – במלוא הקומה", "כפי שתכתוב ב"פואמת הסוף") מעצמה ומהסובבים אותה. בתקופה הזאת, למעשה, שיריה מקבלים את הצורה הצוואטיבית המזוהה, וקולה זוכה לחירות הסופית – לצייתנות הגמישה של כלי העבודה הנבון.

*

לפנייה אל האושר הייתה משמעות רבה עבור צוואטיבה; בין היתר, בכך ש"זכותי" הנערית, הטרומ-מילולית שלה קיבלה את זכות הדיבור ואימצה את השם "כל כך להשתוקק לחיות!" החיים והטקסטים שלה מתמלאים בסימנים ארציים (זה היה אמור להיות שמו של ספר מסות היומן שלה, שתכננה בשנות העשרים). מתוך התיבות נשלפות שמלות עתיקות של אמה ושל סבתה, שכעבור עשורים יצופו כמתנת פרידה ב'סיפורה של סוניצ'קה'¹⁹; היא בוחרת ומזמינה גרמופון, מרהטת דירה משלה עם הפנס הכחול ה"תת-

17 צוואטיבה לא רק ניהלה קשרים רומנטיים עם הגברים שהוזכרו כאן אלא גם (ולמעשה, בעיקר) הקדישה להם יצירות. הדמות המשמעותית בנייהם היה קונסטנטין רודנביץ', ידידו של עפרון. הרומן אתו הניב את הפואמות הגדולות שכתבה צוואטיבה בשנותיה בפראג – "פואמת הסוף" ו"פואמת ההר". את האחרונה תרגמתי לעברית במלואה, והיא נכללה בקובץ 'הכפפה של יד שמאל' (ה'21' ואפרסמון, 2022).

18 שיר ילדים מאת ק"א פטרסון, שפורסם ב-1843. צוואטיבה אינה מציינת את מקור המוטו, העממי במובהק.
19 רומן אוטוביוגרפי מאת צוואטיבה, המגולל את סיפור יחסיה עם השחקנית סוניה הולידיי. פורסם בעברית בתרגומי (אחוזת בית, 2005).

ימי" ועם היציאה לגג. החיים הפרטיים במובהק האלה, המתנהלים בכוונה בנפרד מהחיים הספרותיים (שאינם מתנהלים), נועדו להיות נפלאים: הולמים את השירים, שנועדו בתורם להעיד על החיים: "רשמו מידע מדויק ככל האפשר! אין שום דבר שאינו חשוב! דברו על חדרכם: האם הוא גבוה או נמוך, וכמה חלונות יש בו, ואילו וילונות תלויים עליהם, והאם יש שטיח, ואילו פרחים יש עליו?" כאן, כמו קודם, ב"אלבום הערב" היומני-למחצה, מוצג לראווה מה שאינו מאפשר לדבר על צוואייבה מחוץ לקווי המתאר של הביוגרפיה שלה – כוח הרצון העיקש, המכריח אותנו לחפש את סימני נוכחות המחברת מעל הטקסטים (או לרוחבם). מה שהיא התכוונה אליו, ככל הנראה, מהרגע הראשון – מעין תוכנית ריאליטי בתפאורה טבעית – החל לקבל נפח אמתי (רווי בחיים החיוניים). עם השנים העלילה החלה להידמות למשפט המתנהל בשידור חי, לאור המצפון, שבו המחברת נוכחת פעם על ספסל הנאשמים ופעם במושב התובעת. אבל שנותיה הראשונות, המאושרות, של צוואייבה העניקו לה אפשרות קצרת ימים להתרכז בחיצוני, כשמכל האפשרויות היא בוחרת – את כולן.

בממואר 'חי על האיש החי', המוקדש לזכרו של וולושין, נזכרת צוואייבה בחלומותיהם על קונספירציות ספרותיות משותפות – שלא התממשו, לדבריה, רק בגלל היושר הגרמני שלה, "היהירה הקטלנית – לחתום על כל מה שאני כותבת".

מרינה! את מזיקה לעצמך בשפע הזה. יש בכך חומר לעשרה משוררים, וכולם נפלאים!.. ולא מתחשק לך (בחנפנות) לפרסם, למשל, את כל השירים שלך על רוסיה תחת שמו של איזה מישהו, נגיד, אפילו פטוחוב? [...] ואחר כך (נסחף לגמרי) יהיו לנו תאומים, תאומים פואטיים, קריקובים, למשל, אח ואחות. אנחנו ניצור משהו שעוד לא היה, כלומר, תאומים גאוניים. הם יכתבו את השירים הרומנטיים שלך.

מקס! – ומה יישאר לי?

לך? הכול, מרינה. כל מה שעוד תהיי!

שיחה ששווה לזכור: יצירתה של צוואייבה תמשיך להתקיים שנים רבות בסימן הפיתוי הזה (או הבחירה הזאת) – להיות עשרה משוררים בבת אחת (אבל לשמור לעצמה את זכות החתימה). המטפורות הרומנטיות של שיריה הנעריים ("אני כמהה – לכל המסלולים!") מתגשמות כאן בדיוק מילולי, ולא רק בתהליך הכתיבה, בבחירתן של מסכות דיבור אלה ואחרות, החשובות לצוואייבה "הטרום-מהגרת". על פי הסכמה הזאת ("סכמת וולושין") יורכבו חלק מקובצי השירה שראו אור בחייה של צוואייבה: שירי צוענים (ורסטאות 2), שירי "הקצינים הלבנים" או "המתנדבים" (להקת הברבורים), "השירה הרומנטית" ('פסיכה', המחזות), "השירה הרוסית" ('סמטאות', 'העלמה-המלך'). אופיינית היא העובדה שבכרונולוגיה האמיתית (הפנימית) של יצירת צוואייבה, ששלביה מתוארים במכתב מ-1935 ליורי איוואסק, רוב הספרים האלה אינם מוצאים את מקומם: המטרות שעוררו את פרסומם היו חיצוניות מדי. עם זאת, כל הבעיות שפתרה צוואייבה, כבר בעשור השני של המאה העשרים היו גם רחבות, גם צרות מבעיות ספרותיות גרידא.

בין היתר, להיגיון שלה אז ("הכמיהה לכל המסלולים", הרצון להספיק לחוות הכול ובשביל כולם) היה צד שני יומיומי, שהיה קשור לספרות רק בעקיפין, אבל הגדיר דברים רבים בחיי המשפחה של צוואייבה. "הביטחון היחיד שלי הוא בזכותי לכל דבר כולל הכול, droit de seigneur. אם החיים סותרים את זה – אינני מתנגדת, אלא רק מופתעת עמוקות, ולא אנקוף אצבע מרוב גועל," כותבת צוואייבה לגיסתה בסתיו המלחמתי של 1916. השמשיות המורגשת, המסנוורת של מצבה וקיומה אז, קשורה גם לכך שאיש מקרוביה לא העלה על דעתו לסתור את הזכות-לכל-דבר הזאת, ובין היתר לניסיונות לדבר בקולות אחדים ולחיות חיים אחדים בבת אחת. תחושה של יציאה קלה מהפוקוס, של התחממות-יתר, כמו בקיץ, כשהאוויר נעשה סמיך מעל האספלט ומתחיל לרצד, עולה מההתכתבות המשפחתית של העפרונים: החיים הבלתי מיומנים, אבל הביתיים עם הטיפול באליה הקטנה, עם הרכילויות הספרותיות, עם המשא ומתן בענייני עצים להסקה ואומנות, הולכים ומידלדלים כל הזמן, מה שמאפשר לראות את מושא העניין התורן של צוואייבה. נדמה שהם אינם רבים (סופיה פרנוק, מנדלשטם, טיכון צ'ורילין, פיטר עפרון, ניקודים פלוצר-סרנה) – לכל הפחות, נוכחותם אינה יוצרת רושם של "פריצות הומרית"; שמוותיהם מבצבצים בהתכתבותם של צוואייבה ועפרון עם אחיותיו, כנסיבות בלתי נמנעות של התקופה. את העובדה שעל הרקע הזה יוצא עפרון לחזית, תחילה כאח ואחר כך כחייל, אפשר להסביר בנטייתו התמידיה להקרבה עצמית מייסרת – אבל טעם לוואי חמקמק של התפרקות קרובה קיים בסיפור הזה. המהפכה הפכה את אפשרות הפרידה שאינה מוזכרת בשמה למציאות שנכפתה מבחוץ; שיוותה לה חוסר תקנה של אבן, שעמו לא היה אפשר להשלים. צוואייבה ועפרון, שלחם באזור נהר הדון, בצבא המתנדבים של הגנרל קורנילוב, לא ידעו דבר זה על זו במשך שנים אחדות – ולפיכך נאחזו חזק יותר בזיכרון על שותפותם. העובדה ששניהם שרדו והצליחו להגיע לפגישה מחודשת הפכה את הברית ביניהם לבלתי מעורערת: כלומר, קדושה וגורלית באותה מידה.

*

את נסיבות חייה של צוואייבה במוסקבה במשך ארבע השנים שאחרי המהפכה (היא עזבה את רוסיה ב־11 במאי 1922) אפשר לראות על נקלה כאופייניות, ולו משום שבאותן נסיבות מצאו את עצמן אז מוסקבה כולה ורוסיה כולה. גם תגובתה אליהן הייתה אופיינית בדרכה: אחרי שנשארה בבית המוסקבאי הריק – בלי כסף (ההון של אמה, שהריבית עליו הייתה מקור מחייתן של האחיות צוואייבה, הולאם ב־1918), בלי עזרה (העוזרת עזבה בעקבות עזיבת הכסף), עם שתי בנות קטנות, ניסתה צוואייבה להמשיך לחיות כמו קודם. הכיוון שהחיים האלה קיבלו היה יכול להבהיל אותה, לולי ההרגל לשלב את הביוגרפיה שלה בשורה הנשגבת של הדוגמאות הספרותיות. את כל מה שקרה לה בחורפי המהפכה הראשונים היא נטתה לפרש כהרפתקה – כפרקים דרמטיים ברומנים של הוגו: את העוני המתעצם, את הדירה שהופכת במהירות לשלד של עצמה, את הניסיונות למכור בכפרים כל חפץ שאפשר למצוא בו ערך כלשהו, את הכאוס הקיצוני של היומיום ואת רצף ההווה, המנצח למרות כל אלה.

סך היצירות שכתבה בשנים האלה מרשים. יתר על כן, מעולם קודם לכן היא לא כתבה כל כך הרבה: 87 טקסטים פואטיים ב-1917, 152 ב-1918, 100 ב-1919, 111 ב-1920, 108 ב-1921, 89 ב-1922. לפנינו מכונה לירית, המספקת (באופן סטֶהֶנוּבִי,²⁰ כפי שיכנו זאת מאוחר יותר) נִפְחִים שלא ייאמנו של מוצר איכותי, העובדת במנותק מהנסיבות החיצוניות, או אפילו כפונקציה הפוכה שלהן – ההספק גדל, ככל שהאדם המפעיל את המכונה סובל. אותה מכונה מופעלת באותה עת בפנקסי הרשימות – לעבד את חומר הגלם החי של חיי הלב והנפש. ומאחר שהסגולה העליונה של המחברת היא דיוק, זה מוביל כאן באופן בלתי נמנע לקיצוניות האתית של הנפש, שאינה מעוניינת להתייחס למה שעושה ברגע הזה הגוף – מצמצמת את הגוף לתפקיד אובייקט הניסוי – ומזל אם לא לנתיחת גופות. יסודיות קיצונית, חסרת פשרות של הניתוח, אכזריות המסקנות המתקבלות נשארות במחברת, בשעה שהלב והגוף נוהגים כרצונם ומצייתים לכל גחמה שלהם – ולפיכך מספקים חומר חדש למחברות.

בחייה החדשים של צוּטְאִיבָה נוכחים שלושה נתונים קבועים: העבודה העצמאית והאוטונומית של המכונה הפואטית; רצף של קשרים מקריים-למחצה הרשומים במחלקת הגחמות והקפריזות, אבל לאמתו של דבר הכרחיים לשמירת המכונה במצב עבודה; וההכרח השנוא להתקיים "בימים", שצוּטְאִיבָה הלכה ואיבדה את יכולתה להתמודד עמו. עֶרְמַת סיפורי האהבה שעִיבְדָה בארבע השנים האלה, תערובת חיי האנשים שניסתה להשתמש בהם כניצבים בדרכה ההיסטורית שלה, נשאר בזיכרונה בדיעבד כחלום רע. דברים רבים בסיפור הזה אפשר להסביר רק אם מביאים בחשבון את הצורך העיקש של צוּטְאִיבָה לראות את היומיום שלה כטקסט שלא נכתב על ידה (לא רק על ידה) – ככל הנראה, מתוך ידיעה לא מודעת גם על כך שעל פי חוקי בניית הסיפור כל סיוט בא אל סופו, שבסופו של דבר הכול צריך להתיישר מעצמו – ללא השתתפותה, תוך ציות לחוש המידה והצדק של המחבר.

כפי שאנו יודעים, זה לא קרה לא אז ולא אחר כך; אחד השיעורים שצוּטְאִיבָה למדה בעצמה והייתה מוכנה לחלוק עם אחרים הוא – "בחיים [...] שום דבר אינו מותר – nichts – rien". בנובמבר 1919 היא מתפתה לשמועות על בית ילדים מופלא שתמיד יש בו שוקולד (וככל הנראה, מתוך תקווה לאתנחתא, לזמן חופשי למחברת, לנפש וללב), היא שולחת לשם את שתי בנותיה – את אריאדנה בת השבע ואת אירינה בת השנתיים. כאן שוב עולה נושא ההרפתקה – "מתרחשת ההרפתקה הגדולה של ילדותך": במילים האלה מנסה צוּטְאִיבָה להקל על עצמה ועל בתה הבכורה את הפרידה. בבית הילדים שורר רעב; שתי הבנות נעשות חולות, אבל אִמֵן מבוששת משום-מה לקחת אותן הביתה; זה נמשך עד אמצע ינואר, כשמצבה של אליה מסכן את חייה והיא נלקחת בחופזה. אירינה הקטנה נשארת בבית הילדים ומתה שם ב-2 או ב-3 בפברואר (על פי הלוח הגרגוריאני). אי-שם, בקבר אחים לא ידוע, היא נקברת. צוּטְאִיבָה לא נכחה בהלוויה. השלכות האסון הזה (שלא מיד נתפס על ידי צוּטְאִיבָה במלוא קיצוניותו), שנשאר

20 על שם אלכסיי סטֶהֶנוּב, גיבור התעמולה הסובייטית בשנות ה-30 – כורה ששבר (לכאורה) שיא בהספק כריית הפחם.

עבורה תמיד כחלקו התת-ימי (שאינו מוזכר בקול, או לכל היותר מוגש בגרסה מצומצמת "עבור זרים") של הקרחון, הן אינסופיות. מה שהיא עצמה מוכנה להכניס לפנקס הרשימות, אינו מספיק במובהק (במיוחד ביחס לדרגת העיבוד של עלילות אחרות, שוליות הרבה יותר); זוהי אי-הבנה אטומה שלצדה תהייה: למה זה קרה? לשם מה הילדה הזאת באה לעולם? אירינה בחולצה מלוכלכת שאינה נחוצה לאיש – זיכרון צורב על כישלון מהותה האמהית והנשית. אחרי שלא הצליחה לאהוב בכל לבה את בתה הצעירה הרגילה, הבנויה אחרת מאליה ילדת הפלא, אחרי שהוציאה אותה מחוץ לסוגריים של קיומה שלה, בחרה במודע או שלא במודע (המקרה השני גרוע יותר) באחת מבין השתיים (את האפשרות לבחירה כזאת היא תנתח אחר כך ב'אגדה של אמא'), היא מצאה את עצמה כ"רוצחת ילדים במשפט" של מצפונה – ואשמה בפני עצמה מכל הכיוונים, בפעם הראשונה בחייה. מה הלאה? פנייה חדה בחיים, פנימית וחיצונית. בכל כוחותיה הנפשיים מסתובבת צוטאייבה אל עפרון, כמי שמבקשת להינצל מבית בווער או מספינה שוקעת: אין לה ספק באיכותו המוסרית: ביחסיהם, דווקא לו הוקצה תפקיד הצודק: המצפן המוסרי המורה את הדרך הנכונה. העובדה שבשיריה ובזיכרונותיה דמותו הולכת ונעשית מסוגנת יותר – הברבור, הלוחם, גאורגיוס הקדוש-המתנדב, משמעותית גם היא – אבל הביטחון בכך שבעלטה שחורה צפונה, לעזרה האחרונה אפשר לבוא רק אליו, הוא ישן: השיר המצוטט נכתב ב-1916. כעת צוטאייבה אינה יודעת אפילו אם עפרון עדיין בחיים; ומה שהיא מוכנה להבטיח לו ולעצמה הוא אגדי למדי ומעשי בהחלט: היא הייתה רוצה ללדת לו גיבור. "אם אתה בחיים – הרי שניצלת. [...] יהיה לנו בן, אני יודעת, אני יודעת מה הוא יהיה – בן גיבור מופלא, מפני ששינו גיבורים." חלום פתאומי, נואש על בן – אחת התגובות הראשונות שלה למוותה של אירינה; ייתכן שהיא ראתה בכך סיכוי לנגן לאחור את המוות הזה, להרוויח בעמל, להיות ראויה, להפוך לאם אמתית ("נכונה"), עם חיתולים במקום שירים. בשעתו הדבר עלה בידה, ואפילו מעבר למבוקש: אמהותה השלישית (מתחשק לומר – החותמת), המשתוקקת, הקשה, הייתה כזאת בדיוק – עבודה קשה, עמל יומיומי, מקור למאה חרדות ופחדים, שהעיקרי בהם היה, כנראה, הפחד הוותיק לא להצליח פעם נוספת.

ב-1921 מגלה צוטאייבה שעפרון בחיים ושמפגש עמו אפשרי, והדבר משפיע עליה כביטול גזר דין. בצאתה מרוסיה, היא נועלת אותה, משאירה אותה מאחורי גבה, וכן את זיכרונה על עברה – לטובת חיים חדשים, מיושרים. שיריה שנכתבו בחוץ לארץ יראו אור בספר ששמו 'אחרי רוסיה'.

*

אבל שירי הספר 'מלאכה', שנכתבו עוד במוסקבה, ב-1921-1922, וראו אור בברלין ב-1923, נכתבו כבר אחרי שינוי חד של הסגנון – הם מושרים, כמו באגדה הרוסית, בגרון אחר, שחושל מחדש. הסיבה לכך אינה ש"הסגנון הישן" הפסיק למצוא חן בעיניה: במחברת משנת 1929 היא תקדיש מילה טובה ל-1920, "כשכבר היטבתי לכתוב!". היא רצתה לשנות לא את הסגנון, אלא את הגורל; השירים החדשים מנערים מעליהם את השיטה הישנה לחשוב ולחיות. ריבוי מסכות הדיבור, הקצף המילולי, יכולת-הכול הבלתי

רגילה, הראוונתית של הליריקה הצוואייבית מצטמצמים באחת. את מקומם של עשרת המשוררים (במכתביה היא נוקבת במספר אחר – שבעה) תופסת האחת והיחידה. שיטת הראייה שאימצה צוואייבה בשיריה הנעריים – המבט המייפה של ההתפעלות, המגדיל בדרגות רבות את ממדי מושא הצפייה הנבחר, מתחלפת בשיטה אחרת. מידת ההגדלה אינה משתנה, אבל התאורה קשה בהרבה: לפנינו עין הרנטגן של הידע האכזרי, המפרק את עצמה ואת העולם, שאינה ישנה ואינה נעצמת, החודרת את הקליפה בחיפוש אחרי המבנה. הביקורת בת־דורה של צוואייבה קיבלה את המפנה הזה בצורה הנכונה: בעיונות. "אין כאן לא תמונות חיות ולא דימויים צבעוניים, העולם הנראה והמוחשי כמו נעלם, ואנו שוקעים בדבר־מה בלתי גשמי וכמעט חסר צורה," כותב על 'מלאכה' בעיתון 'חירות לרוסיה' יבגני זנוסקו־בורובסקי (אני בוחרת בכוונה באחת התגובות התמימות ביותר, כלומר, המבינות את המצב לאשורו ובפשטותו). המפנה־ההיפוך, שחווה מנגנון היצירה של צוואייבה, הפך לסופי, ואילו העמדה שבחרה – לראות כל דבר בעיני האחרונות, לאורו של יום הדין, של היושר האתי שלאחר מוות – זכתה לקיפאון הסופי. העמדה הזאת מתגלה כבלתי נעימה ביותר הן עבור המחברת הן עבור קוראיה; התכונה הזאת נשמרת לה עד היום.

נדמיין איש מדנים קלאסי: אדם בלתי נעים, שמתלונן באוטובוס מלא על צפיפות, בתור – על אורכו, ובשמש – על החום. תובענותו אינה מעוררת אהדה, ונראית חסרת טקט או חסרת בסיס. מה ההבדל בינו לבין הרוב הדומים? הידיעה, אמתית או מדומה, "כיצד צריכים להיות פני הדברים." הביטחון בזכותו הטבעית ל"צריכים להיות" הזה. ההחלטיות לחשוף את חוסר הצדק. מה שבעינינו הוא אשמה או צרה שלו, עבור אותו אדם הוא מעלה עליונה: זהו חוסר הרצון להתאים את עצמו לנסיבות; זהו חוסר האפשרות הגורלי להשלים עם חוסר הצדק; זוהי האמונה בפנקס התלונות – "יום הדין של המילה". הסלידה שמעוררת צוואייבה אצל רבים היא מאותו סוג.

קל מדי להבין את כל זה בגבולות האנקדוטה: "תראה מה זה, איזה עדינים אנחנו!" בתחילת המאה שעברה, דרישה לתנאים מיוחדים ולסולמות ערכים אתיים חדשים הייתה מטבע עובר לסוחר בקרב אמנים: על פי אחמטובה, החטאת לא נקשרת במשוררים.²¹ במובן הזה המקרה של צוואייבה, שלא ידעה ולא רצתה להתמודד עם כובד הימים שנפל עליה, הופך למקרה כללי ומייצג: היא חיילת בצבא שנתר אלמוני; מאחוריה – מאות ואלפי אנשים שלא הצליחו להתאים את עצמם למציאות החדשה ולא היה להם קול שישמיע את ה"לא" שלהם. בדרך כלל אנחנו נאלצים לעבוד עם ההיסטוריה שנכתבה על ידי מי שהסתדר: מי שחגג את בוא הזמן החדש, כמו נינה ברברובה; מי שראה לנכון להיות כמו כולם ולעמוד בצד הסדר הציבורי, כמו פסטרנק; מי שבחר מקום בצד וחי מספיק שנים כדי שהוא יהפוך למקום של כוח (כמו אחמטובה). אבל להמונים שנפלו מבעד לחורים בזמן העלי־חדש לא היו לא זכות הצבעה ולא מליץ יושר. לתפקיד הזה

21 מתוך "פואמה ללא גיבור" מאת אנה אחמטובה. הציטוט מובא בתרגומה של ריטה קוגן, מתוך הספר 'הכפפה של יד שמאל'.

נכנסה נגד רצונה מרינה צוואייבה, שהתעקשה בכל ימי חייה על הייחוד של המקרה שלה, עד שהוא הפך כמעט כללי.

לכן גורלה טעון לאחר מותה בעניין כה רב של הקוראים, והשיחה עליה מתנהלת באופן כמעט בלתי נמנע ברוח של משפט שדה. כל מעידה בחיי היומיום של מנדלשטם, קוזמין או חארמס²² בכל זאת משאירה את הקורא במרחק מסוים ונשארת עניין פרטי לגמרי של היוצר. כשאנו מדברים על צוואייבה, אנו מדברים על עצמנו – ולא רק מפני שחיה הוטבעו בחותם האימה, שקיומה מופר לנו על פי החששות הגרועים ביותר שלנו. סיפורה הוא פרק חשוב בספר הבלתי נראה של הניסיון הקולקטיבי; ובניגוד לאחרים, כאן אנו מקבלים מידע מיד ראשונה.

בכרוניקה המשפחתית הזאת, הכול מתועד באופן מפורט ביותר; אפשר לשחזר את מהלכם (ואת סופם) של החיים האלה על פי ימים ושבעות – כל תנועת נפש נרשמת ומנותחת; במכתבים ובפנקסי הרשימות נערכת רשימה מפורטת של הצרות והעלבונות. כאן עלינו שוב להיזכר במכניקה של תוכנית ריאליטי – ואף על פי שאנו יודעים כיצד היא נגמרה, היא סוחפת, כאילו מדובר בגורלנו שלנו. הרי העניין אינו בקונפליקט (האמתי תמיד והמדומה תמיד) בין הכלל לבין היוצא מן הכלל, בין המשורר להמון – אלא שפשוט, על פי דבריה של צוואייבה, שמתעקשת עליהם, המשורר (היוצא המתייסר מכל כלל) הוא כל אחד, גם אם הוא מציץ מתוך המון סמיך ככל שיהיה. הקול הזה, הקול הילדי של נטישת האל הטהורה, של הייאוש האחרון, של הזכות הרמוסה משחר הזמנים, מוכר לכל אחד – מפני שהוא שייך לכולנו. באותו עומק שבו כל אדם הוא איוב, המגיש לאלוהים את חשבונו הבודד, הוא מדבר בקולה של צוואייבה; והשיח הזה עדיין מעליב את הדמיון ואת השמיעה, כמו צרחת הגעגוע הגדול ב"סתיו" של בֶּרְטִינְסְקִי.²³

עמידה בפנים הפונות לקיר תא הנידונים למוות של עצמך היא עיסוק מייסר למדי. טבעי יותר להעדיף שירה שעוזרת לנו להסב את המבט, ומוטב אף מכך – לשכוח את קיומו של התא. ישנם יוצרים המציעים לנו להציץ בחלון (איזה עידן, איזו מאה כעת עומדת, יקרים?²⁴) או להתבונן בתמונות הנעות. צוואייבה עומדת בשורה אחרת בין אלה המייצגים כאן את זיכרון המוות ושום דבר מלבדו. אין רבים כאלה, לכן עדותה שווה את משקלה בזהב.

*

משמעות ההגירה הייתה בעבורה ההכרח להפוך בפעם הראשונה בחייה לסופרת מקצועית, כלומר, להרוויח את לחמה בעבודה ספרותית. אם קודם לכן התקיימה מחוץ לשורות ולהקשרים, פרסמה ונמנעה מפרסום כרצונה, הרי שכעת נאלצה להשתלב בנסיבות שכל

22 דניאל חארמס (1905-1942) – משורר, מייסד קבוצת "אנְפּוֹרִיו" של משוררים אוונגרדיים-אבסורדיסטיים. נודע בין היתר בזכות שירי הילדים המבריקים שלו.

23 יבגני ברטינסקי (1800-1844) – מגדולי משוררי "תור הזהב" הרוסי (דורו של פושקין).

24 ציטוט משיר מאת פסטרנקה.

האחרים כבר התרגלו אליהן, להפוך את המנהג הטבעי שלה לא להשתתף ולא להצטרף מחיצוני – לפנימי, אבל זה לא עשה אותן פחות ניכר לעיני כול. אמצע שנות העשרים זו תקופה שבה נראה שהיא הצליחה בכך והפכה לאחת היוצרים הנמצאים בעמדה חזקה ביחס לזמנם. לתקופה קצרה מצאה את עצמה בעל כורחה כמה שתמיד נרתעה ממנו: מבטאת רוח הזמן, דגלו של דור מסוים – ליתר דיוק, אחת משני הדגלים: הדגל השני היה בוריס פסטרנק. שניהם (שבדיוק באותן שנים אימצו בחווה את האפשרויות ואת המנעד של החריזה ביניהם, של הקרבה הפנימית ששניהם הכירו בה) ייצגו בתודעת הקורא את המודרנה הטרייה ביותר (מילה ומושג הזרים עמוקות לצוואטייבה, שהתעניינה אך ורק בדברים שאינם מתיישנים – או באלה שהתיישנו אחת ולתמיד). גם צוואטייבה, גם פסטרנק, אף על פי שספריהם הראשונים ראו אור לפני המהפכה, נכנסו לתודעת הקורא הרחב רק בתחילת שנות העשרים – ושירתם מדגם חדש, שלא נעכרה במגויסות פוליטית, כמו במקרה מיאקובסקי,²⁵ ולא הייתה ארכאית, מוזיאלית בעיני בני דורם, כפי שקרה באותה עת לשיריו של מנדלשטם, הציעה אפשרות לספרות חדשה: לא ספרות סובייטית, לא ספרות מהגרים, ספרות אחרת: מטהרת את הגרון ואת הראייה.

זה נמשך זמן קצר. ככל שהפואטיקה הצוואטייבית נעה משמרנות (יחסית) ונגישות לכול אל מורכבות ניכרת לעין, החלה חדשנותה לקבל גוון שלילי מובהק בעיני החוגים הספרותיים; וגם החוגים האלה עצמם הלכו והידלדלו, והאפשרות למכור את כתב היד – הלכה והתרחקה מהמציאות.

אחת מנקודות השבר ביחס למודרנה הייתה עניין עקרוני לצוואטייבה (ונדיר למדי בשירה של אותה תקופה עם פולחן האיכות שלה, ואף בשירה של היום, המתקיימת במידה רבה במערכת הצירים שקבע ברודסקי, שבה השפה מוצגת כמכונה שמכוונת את עצמה ומגייסת כרצונה יוצרים לביצוע עבודות מסוג מסוים): יחס מעשי ואפילו סלחני לשפה: כאל מכשיר צייתן – או כאל איבר בגופה שלה, שלא מתחנחנים אתו. בשפה משתמשים או מתגברים עליה, כחומר גלם: המעטפת החיצונית של המהות החשובה היחידה. הזלוזל בחיצוניות למען המשמעות היה כה טבעי לצוואטייבה, שהיא תמיד הייתה מופתעת ממאמרי ביקורת שדיברו על שירה כעל צעצועים שנוצרו בסגנון זה או אחר, תיארו את הקליפה ולא הגיעו למשימה הפנימית. הקשר המעגלי, החוץ-שפתי של המשמעות מסביר את המאמצים שהשקיעה צוואטייבה כדי ששירה יוכלו להיקרא בצרפתית.²⁶ עבודה עצומה – תרגום הפואמה שלה "בחור כארז" שלא מצא אוזן קשבת – הייתה בגדר ניסיון לאפשר ליצירה להתממש מחדש באחת משפות האם שלה ("הגרמנית קרובה מהרוסית / לי, והכי קרובה – שפת מלאכים"). בספרות המהגרים, האובססיבית לרעיון השמירה על השפה הרוסית כתעודת ביטוח כללית, כרוסיה במזוודה, העמדה הזאת ("למשורר אין שפת אם. לכתוב שירה פירושו לתרגם") הייתה יחידה במינה – וזרה עמוקות.

25 ולדימיר מיאקובסקי (1893-1930), מגדולי המשוררים הפוטוריסטים, העמיד את כישורו האדיר לרשות המהפכה הקומוניסטית ובסופו של דבר שם קץ לחייו.

26 צוואטייבה, ששלטה מילדות שליטה מלאה בגרמנית ובצרפתית, ניסתה לתרגם את שירתה לצרפתית, אך לא ממש הצליחה להגיע לקהל צרפתי בחייה.

היחסים עם פסטרנק הם בעבור צוּטֵאייבָה ההימור הראשי בחייה באותה תקופה. התחייבותם הפנימית "לשרוד זה עד זו" הייתה הערוץ שבו זרמה מחשבתה של צוּטֵאייבָה במשך שנים, תוך הטבעת האבנים התת-מימיות של ההיסחפויות והרומנים הבלתי נמנעים, שזעירותם וסופיותם רק אישרו את נכונות הבחירה הגדולה. אבל כמה סופית הייתה גם הבחירה הזאת! ההתכתבות ביניהם, שהחלה ב־1922 – ומיד פתו הגבוה ביותר – התכוונה מהרגע הראשון להיות למשהו גדול בהרבה מכל חברות ספרותיות: פגישה בין שווים (זיגפריד וברונהילדה, אכילס ופנתסיליאה), שפוח הגורל גוזר אותם זה על זה, ועל שניהם – עמידה משותפת, גב אל גב, נגד העולם, על גבי סלע המילה "אנחנו". במיתולוגיה הפרטית של צוּטֵאייבָה, שבה מקור השירה הוא חסר-פנים ומעל הפנים, כל המשוררים (החל בה עצמה וכלה באורפיאוס) מרכיבים מעין מעמד של מתרגמים-מובילים משפת המלאכים לשפה שקיבלו עם לידתם. כדבריו של רילקה, שהיא הייתה יכולה לראות כאמירה שלה עצמה, "המשורר אחד הוא. וזה שנשא אותו, נפגש מדי פעם עם הנושא". מפגש עם השווה לה הפך בתודעתה לאירוע המסוגל להצדיק חיים שלמים ולהסביר את כל הכישלונות הקודמים ואת כל האכזבות באי-ההתאמה של המינים – המין האנושי הכללי, והמין הייחודי שלה. יתר על כן: רק מפגש ושוויון מסוג כזה, עליון, יכלו לשבור את המהלך הידוע מראש של גורלה, לנטרל את המיתוס הפעיל על הקשר-הקשירה הנצחי לעפרון. הופעתו וקיומו של פסטרנק ב"ימיה" של צוּטֵאייבָה ("בטוהר מוחלט של הלב, המשורר הראשון שלי בחיי"), תחושת הקרבה לכל אורך החזית שהוכרה על ידי שניהם: קרבת מתת האל, קנה המידה האנושי ואותו מין שונה, העלו מעצמם את הקשר האהבה, חלום על התאמת ברית מלאה.

לאור הברית הזאת, פעם מאיצים ופעם דוחים את הפגישה העתידית, חיו שניהם עד תחילת שנות השלושים, כשנישואיו החדשים של פסטרנק שלפו את העוקץ מחלומה של צוּטֵאייבָה על קידושם ההדדי זה לזו ("אם כן, אסרב לחפש את החרוז האורגני שלי בעולם הזה. ואילו בעולם ההוא – הכול מתחרז!" כתבה לו). בחירת-פנייתו אל ההמונים (שצוּטֵאייבָה לא שמה לב אליה עד אמירתו "את תתחילי לאהוב קולחוזים", שנאמרה לה ב־1935, בפריז, בשעת פגישה שחיכו לה זמן כה רב ושֶאֱכֹזֵבֶה אותה כל כך) הייתה סירוב גרוע אף יותר: כבר לא רק לה, אלא אף ליעודו הישיר. "אינך מבין דבר, בוריס (הו ליאנה, ששכחה את אפריקה!) – אתה אורפיאוס הנטרף על ידי חיות הבר: הם יאכלו אותך." אפריקה-ליריקה, ש"נשכחה" על ידי פסטרנק למען ההמון חסר הפנים והיפהיפה המייצגת את ההמון הזה, נשארה בשליטתה המלאה – כירושה שאינה נחוצה לאיש, שאין עם מי לחלוק אותה.

לקראת אמצע שנות השלושים, הליריקה של צוּטֵאייבָה נעשתה כבר מיותרת לגמרי גם לחוג הקוראים. בעוד שבשנים 1921-1925 היא הצליחה לפרסם עשרה ספרי שירה, הרי שקובץ השירים הבא ראה אור, בקושי, רק ב־1928, והיה לספר האחרון שפרסמה צוּטֵאייבָה בחייה. מכאן ואילך נעשתה מלאכת הפרסום רק מורכבת יותר; חלק גדול, אם לא רוב מה שכתבה צוּטֵאייבָה בשנות הגירותה, לא נקרא בשעת פרסומו. אחרי פרסום המסה "מפי משורר על הביקורת", שחרגה חריגה חדה ממושגי התקופה על כללי ההתנהגות הספרותיים, אהדת הקהילה הספרותית לא עמדה לצד צוּטֵאייבָה; עם הזמן הלך והצטמצם מספר כותבי העת שהיו מוכנים לשתף אתה פעולה, והגבולות

של שיתוף הפעולה הזה הלכו והצטופפו. ביקשו ממנה לא שירים חדשים, אלא שירים "מובנים לקורא", כלומר, כאלה שהתיישנו בעיני המחברת ללא תקנה. הפרווה (שנכתבה "לשם פרנסה: להקראה, כלומר, בדיקציה משופרת, עם הסברים [...] לילדים בני שנה") התפרסמה, אבל באי־רצון, עם צמצומים שעיוותו ללא תקנה את כוונת המחברת. במקרים מסוימים נאלצה צוואטייבה לוותר על הפרסום מכל מיני סיבות, וזה לא רק מנע מקולה להישמע, אלא גם גרם לצרה מסוג יומיומי לגמרי: אובדן מקור פרנסה. לנוכח העוני הקיצוני שבו חייתה משפחת עפרון, חוסר היכולת הזה להתאים את עצמה לחיים קיבל אופי טרגי: לא היו לצוואטייבה כישורי עבודה מסוג אחר; פשוטו כמשמעו – היא לא יכלה לעשות שום דבר אחר (על אחת כמה וכמה מפני שבנחלתה המילולית יכלה הכול והיטיבה לדעת זאת). "אינני טפילה, מפני שאני עובדת ואינני רוצה דבר זולת עבודה: אבל אני רוצה לעשות את העבודה שלי, לא של מישהו אחר. להכריח אותי לעשות עבודה של מישהו אחר – זה חסר טעם, מפני שאיני מסוגלת לשום עבודה למעט העבודה שלי, או עבודה שחורה (לסחוב דברים כבדים וכדומה). מפני שאבצע אותה באופן כזה שיעיפו אותי," היא כותבת בפנקס הרשימות של 1932. על הרקע הזה היה נדמה לבני משפחתה, ולפעמים אף לה עצמה, שהמקום ההולם אותה, הסביבה שבה היא הייתה יכולה להישמע במלוא קולה (כוחה), הייתה אמורה להיות רוסיה הסובייטית עם האוכלוסייה רבת־המיליונים של קוראים חדשים.

מבחינת סרגיי עפרון, לקראת אמצע שנות השלושים הבחירה הזאת כבר נעשתה. נושא השיבה האפשרית לרוסיה עומד כענן שחור ("אני חיה תחת ענן שחור – העזיבה") מעל מכתביה של צוואטייבה בשנותיה האחרונות. נדמה שהכול דוחק, דוחף אותה: הסובייטיות הגוברת של בעלה ושל בתה, הקשורים קשר חזק ל"ברית השיבה" הפריזאית – ארגון שנוהל ומומן על ידי הנקו"ד;²⁷ התחושה ש"הכוח – שם", כפי שכתבה במכתב הברכה למיאקובסקי; חוסר האוויר בחייה שלה, שהלך והפך במהירות לוואקום.

ועם זאת, צוואטייבה שוב מוצאת את עצמה במצב של עמידה נגד, הפעם – לא רק נגד הגיון החיים, אלא אף מול משפחתה שלה: מול בעלה, בתה, בנה הגדל לעיניה. "האימה ממור²⁸ המרוצה מעצמו, הסובייטי, הלא־ילדי – עם פה מלא בקלישאות מכוננות אינה אלא צל האימה הנצחית שלה בפני ממלכת הרוב המנצח, הכופה עליה לאהוב אותו: היא מבינה בפיתחון מוחלט את חוסר האפשרות להיות שם אדם יחיד. "מעניין אותי כל מה שעניין את פסקל, ולא מעניין אותי שום דבר שלא עניין אותו. אינני אשמה בכך שאני כנה כל כך, לא היה עולה לי כלום לענות 'הו כן' לשאלה 'האם את מתעניינת בעתידו של העם?', ואילו אני ענית: לא. מפני שאינני מתעניינת, באמת ובתמים, בשום עתיד של אף אחד, שעבורי הוא מקום ריק (ומאיים!)."

בהתחלה היא מחליטה לא לנסוע למקום הריק הזה (ארצו של העתיד החוגג ניצחון) – "בעיקר בגלל מור", היא כותבת לפסטרנק ב־1933 – אחר כך, "באופן מוכני, פסיבי, מכוח הנסיבות", היא מתחילה להתקרב אל הקצה.

27 אחד השמות ההיסטוריים של המשטרה החשאית הסובייטית (בהמשך הפך לקג"ב, היום – פס"ב).

28 מור – כינויו המשפחתי של גיאורגי עפרון (1925-1944), בנם הצעיר של צוואטייבה ועפרון.

ב-1937, אחרי עזיבת בתה וברייחתו הפתאומית והסודית של בעלה, המעורב ברצח פוליטי שביצע הנקוו"ד בחו"ל, נשמטת הקרקע מתחת לרגליה של צווטאייבה. היא משלימה את ימיה בפריז תחת השגחתו, וייתכן שאף במימונו של הנקוו"ד, ממיינת בקדחתנות את הארכיון שלה, מנסה למצוא סידור אצל מכריה לכתבי היד שמראש אינם קבילים אצל הצנזורה הסובייטית ("מחצית מזה – אי אפשר לקחת!") – עוסקת למעשה בלאחר מוות שלה, בעבודתה החיצונית של הארכיברית והפרשנית. בעזיבתה שנכפתה מכורח הנסיבות אין אפילו צל של רצונה האישי: היא עוזבת "כמו כלבה", ללא התנגדות – ותו לא. ב-16 ביוני 1939 עולה צווטאייבה בלה האבר לאונייה 'מריה' אוליאנובה, שלוקחת אותה ואת בנה לנמל לנינגרד. "אשבור את צווארי – בהתבוננות אחורה: אלייך, אל עולמך, אל עולמנו..." היא כותבת לאנה טסקובה²⁹ ב-7 ביוני, ימים אחדים לפני מכתב הפרידה האחרון.

*

המבט האחרון הזה בעולם הוא ובעצמה בתוכו, סיכום עניינים החלטי, הופך למשימתה האחרונה של צווטאייבה זמן רב לפני שאיום העזיבה הפך לאמתי. המחברות והמכתבים של שנות השלושים מנתחים פעם אחר פעם את החידה שלא הפסיקה לייסר אותה עד יום מותה: חוסר המזל החוזר ונשנה של חייה הארציים/הנשיים. חלק מהרשימות נכתבו בצרפתית: שפת השיחה עם עצמה, שאינה מניחה קורא ובן-שיח אחר. צווטאייבה מונה את כל מה שקיבלה (שמה, חיצוניותה, כשרונה), מנסה ואינה מצליחה לפתור את המשוואה העקשנית:

מתקרבים, נבהלים, מסתתרים. [...]

היעלמות מלאה וסופית.

הוא – נעדר.

אני – נשארת לבד.

וזה תמיד אותו סיפור.

נוטשים אותי. בלי לומר מילה, בלי "להתראות". באו – ולא באים יותר. כתבו – ולא כותבים יותר.

והנה אני בתוך הדממה הגדולה, שאליה לא אתרגל לעולם, פצועה אנושה (או פגועה בכשרי החי – שזה אותו דבר) – לעולם לא מסוגלת להבין דבר – לא למה, לא לשם מה.

הדממה הגדולה של הנטישה, ההלם של האשמה כאן הם מאותו סוג כמו ברשימה הקצרה מ-1920: "מדוע איש אינו אוהב אותי? האם בי האשם?" הפרידה רבת-השנים, שהחלה

29 אנה טסקובה – סופרת, מתרגמת ועיתונאית צ'כית, שסייעה רבות לצווטאייבה ולמהגרים רוסים אחרים בפראג. צווטאייבה המשיכה לשמור על קשר מכתבים קרוב עמה גם אחרי שעברה לצרפת.

בנעוריה, מהפרספקטיבה – מאותן אפשרויות תאורטיות שמבטיחים הנעורים לאדם – הופכת לסופית, למשפילה בהכרחיותה. הפרספקטיבה הישירה הופכת לבלתי אפשרית, מגיע זמנה של הפרספקטיבה ההפוכה.

הבית היחיד שנותר לצוואטיבה, שלא ראתה כבית את מה שהציע לה ההווה והתייחסה בחשדנות מוצדקת לכל עתיד, התגלה בזמן הלא-מתהפך והלא-הפכףך של הסטייקה הנצחית, שאליו היא נפלה, כאילו שבה הביתה. הכמיהה לעבר שליוותה אותה כל חייה התחילה לשמש אותה בשנותיה האחרונות כמפלט. העבר הפך לא רק למילה נרדפת להתבודדות בלב, אלא גם למופת העולם הטוב יותר, שעצם ההשתייכות אליו מעידה על איכותו הגבוהה של האדם או של התופעה. מה שאבד נתפס על ידה כשמורה, כמקום האחרון שבו עדיין אפשר למצוא דברים ותכונות שקיבלה משם ושאינם אופייניים לעידן החדש: גם "מעגל הטוב", גם "הבוז למלבוש הבשר – הזמני". מסתובבת אל האתמול שלה ושל אחרים, היא חיפשה ומצאה בו משען חי: "...ומרסל הקטן לבדו מצמצם את הסבל שלי מחוסר הרגישות בעולם הסובב אותי על ידי השתייכותו לאותו דור שבו כל אחד פינה מקום לאישה, בין אם היא יפה או לא, שבו איש לא נשאר לשבת כשאישה עמדה, ו – הו, זה במיוחד! – שבו איש לא דיבר אתך תוך הנחת רגליו על כיסא."

אזכורו של פרוסט אינו מקרי כאן: שיטתו להחייאה טקסטואלית של העבר התגלתה כמפתח לכתיבה חדשה עבור מחברים רוסים אחרים, שהתקופה גזלה מהם את מקומם (למעט צוואטיבה, אפשר להיזכר כאן גם בקוזמין, שבנה ב-1934 את יומנו האחרון, הניסיוני, "על פי פרוסט"). הקורפוס הצוואטיבי של הפרוזה הרטורואקטיבית (רק בכוח אפשר לקרוא לה "מזואר"), שנכתב בשנותיה האחרונות, נועד, ככל הנראה, לבצע פעולה מאגית לחלוטין: להחיות (או לפחות לשמר, להניח בכספת הנצח המילולית) את הכול ואת כל מי שאהבה, להאריך את קיומם – ולעמוד לצדם: במקום ובאופן שהיא עצמה הייתה רוצה. "ככל שאני מחיה אתכם, כן אני מתה בעצמי, מתה עבור החיים – אליכם, מתה – בכם. ככל שאתם – כאן, כן אני – שם. כאילו כבר הוסרה המחיצה בין החיים למתים, ואלה וגם אלה מסתובבים בחופשיות בזמן ובמרחב – ובהיפוכם. מותי הוא תשלום תמורת חייכם."

לקראת עזיבתה התשלום הזה היה מוכן.

"כמה שורות שחלפו! אינני רושמת דבר.

עם זה – גמרתי."

*

במקום לתאר את כל מה שקרה למרינה צוואטיבה לאחר מכן – את המפגש שלה עם בני משפחתה, את חייה בבידוד בדאצ'ה השייכת לנקו"ד, את מעצר בתה, את מעצר בעלה, את התלאות בתורים מחוץ לבתי הסוהר ובארגוני הסופרים, את ימי המלחמה הראשונים, את אסון הפינוי מזרחה, את הבדידות הקיצונית ואת ההתאבדות הבודדה, אעתיק לכאן – אות אחרי אות – לפחות חלק מהמכתב הגלוי שכתבה עבור כתביד לילדים מהגרים בחורף 1937-1938 שלא פורסם אז. זהו אותו קול של השכל הישר, שאפשר לכנות גם

בשם "האמת השמימית": אמת האדיבות העליונה והשירה האמתית (שאינה מנסה להיות כזאת); אני חושבת שהוא – כזה.

ילדים יקרים,

אני לעולם אינני חושבת עליכם בנפרד: אני תמיד חושבת שאתם בני אנוש, או לא בני אנוש (כמונו).

אבל אומרים שאתם מין מיוחד שעדיין פתוח להשפעה. לכן: לעולם אל תשפכו מים ללא צורך, מפני שבאותה שנייה עצמה אדם מת במדבר בגלל החוסר בטיפה הזאת. – אבל הרי הוא לא יקבל את המים האלה מפני שלא אשפוך אותם!

הוא לא יקבל, אבל יהיה פשע חסר תכלית אחד פחות בעולם. מאותה סיבה, לעולם אל תזרקו לחם, ואם תראו ברחוב, לרגליכם, הרימו אותו והניחו על הגדר הקרובה, מפני שקיים לא רק מדבר שבו מתים ללא מים, אלא גם שכונות עוני, שבהן מתים ללא לחם. בנוסף, ייתכן שאדם רעב יראה את הלחם הזה ויתבייש פחות לקחת אותו כך, מאשר להרים מהאדמה.

לעולם אל תפחדו מן המגוהך, ואם אתם רואים אדם במצב מטופש:

1. נסו לחלץ אותו משם, ואם הדבר אינו אפשרי – קפצו אליו לשם, כמו למים, כי ביחד המצב המטופש מתחלק לשניים: מחצית לכל אחד – או, לכל הפחות – אל תראו אותו.

לעולם אל תגידו שכולם עושים כך: כולם תמיד עושים רע, אם מסתמכים עליהם בקלות כזאת.

[...]

2. לכולם יש שם שני: אפאחד, ולגמרי אין פנים: כתם. אם יאמרו לכם: אפאחד לא עושה כך (לא מתלבש, לא חושב וכו') – השיבו: ואני – אחד.

[...]

אל תאמרו "לא מקובל", אבל תמיד אמרו: "לא נאצל". זה גם חרוז, וגם טוב יותר (גם נשמע וגם מצליח).

אל תכעסו יותר מדי על הוריים – זכרו שגם הם היו אתם, וגם אתם תהיו הם. בנוסף, עבורכם הם הוריים, אבל עבור עצמם – אני. אל תסכמו אותם בהורות שלהם.

אל תגזרו על הוריים מוות לפני גיל ארבעים (שלכם). ואז כבר – ידכם לא תהיה מסוגלת!

2010