

עולם עשיר ומטלטל

"שביעית", חוה פנחס-כהן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008

סיפור התקבלותה של שירת חוה פנחס-כהן הוא סיפור פרובינציאלי, שסרחון הביצה הספרותית המקומית נודף ממנו למרחוק. בעלילה משתתפות דמויותיהן הקריקטוריות של המבקר והעורך הממליכים מלכים ולחילופין גוזרים נידויים, ולא נפקדת ממנה דמותה של המשוררת, שלהוותה משחקת לידיהם של ארזי הביצה. צריך לומר פה דבר ברור – לפועלה התרבותי ולעמדותיה הפוליטיות, כמו גם לפרופיל הפסיכולוגי או הסוציולוגי של חוה פנחס-כהן, אין ולא צריך להיות קשר למה שהוא עיקר מוחמץ: קריאה והערכה ענייניות ומקיפות של שירתה.

"שביעית" היא אסופה של כל שירי המשוררת עד כה, והיא כוללת שבעה קובצי שירה, שהראשון שבהם יצא לאור ב-1989. שישה מן הקבצים פורסמו בעבר והשביעי, "אין לי מקום", נדפס כאן לראשונה. צאתה של האסופה בשנת התשס"ח מתייחסת לעובדת כינוסם של שבעה קובצי שירה בהקשר של הזמן היהודי – ה"שביעית" – היא שנת השמיטה. הספר כולל גם עבודות אמנות פלסטית של נחמה גולן, מרים גמבורד, סמיון בלו פיינרו וחווה ראוכר, שליוו את ספריה ואת כתיבתה לאורך השנים. ולעצם המעשה – לכינון אמירה פואטית בתוך גוף הזמן היהודי ובהתייחס אליו יש ערך אסתטי רב, הזורח מעומק שדה התכונותה האידיאלי והתרבותי של היוצרת.

יצר הבעלות על מקום, היצר הטריטוריאלי, הוא יצר חשוב בקיום האנושי. אנחנו חפצים במקום משלנו, ביחס מיוחד למקום מסוים, בבית, בהגנה. המקרא, וההלכה היהודית שעוצבה בעקבותיו, ממעטים לדון באורח רפלקסיבי בעניינים עקרוניים כמו היחס למקום והבעלות עליו. עם

זאת, דרך החוקים וההלכה ניתן לעמוד על היחס הרצוי למקום בעיני יוצרי התרבות ומעצביה. מצוות השמיטה, המתוארת בפרק כ"ה בספר ויקרא, עשויה ללמד לא מעט בהקשר זה.

מכלול שירתה של פנחס-כהן ספוג ביחס למקום כמושג וכממשות, וטווה את שיחו תוך משא ומתן אינטנסיבי עם היבטים גיאוגרפיים, תיאולוגיים, מגדריים ולאומיים שלו. שם הקובץ החדש הכלול באסופה זו, ומכריז "אין לי מקום", מתייחס בוודאי לאמביוולנטיות הכרוכה מצד אחד בחוויה פנימית, שלא יכול להיות עליה ויכוח, ומצד שני בהכרה שבכתיבת שירה, לא כל שכן בהוצאת ספר שירה, תופס המשורר מקום בעולם.

המקום שתופסת שירתה של חוה פנחס-כהן אינו עשוי עור אחד, וכדי לתארו על שלל היבטיו נדרשת יריעה רחבה הרבה מעבר לזו הנתונה לנו כאן. ובכל זאת, דומה שניתן ללמוד משהו על העולם השירי העשיר, המטלטל והמתריס שלפנינו מהצצה אל שבעת השירים הפותחים את שבעת קובצי השירה המכונים ב"שביעית".

התבוננות זו נשענת על ההנחה כי שיר ראשון בקובץ הגו, במקרים רבים, בעל מעמד מפתחי להארת עולמו.

"משירי הבית", מחזור קטן, בן שני שירים הפותח את הקובץ הראשון "הצבע בעיקר" (1989), עשוי להיקרא כנקודת מוצא לפואטיקה של פנחס-כהן העוסקה ב"בית" כסמל טעון במיוחד. "משירי הבית" (א' וב') המתייחסים לשתי פרשיות התורה הכתובות על קלף המזוזה) נעים בין תיאורו של הבית כמענה לצורך בסיסי באינטימיות וזוגיות, מקום של חום, אפילו "בלב קרח כחול", ובין כינונו כסף ההפלגה לנדודים. שניות זו מהודהדת על ידי הדיאלוג האופייני לשירה זו בין חוויות קונקרטיות ואישיות לבין חוויות תשתית לאומיות: "יש ציפורים נודדות/ ויש חולות נודדים/ ויש יהודי נודד, מן צמח כזה".

יצר הקינון וההיעגנות עומד במאבק מתוח מול יצר הנדודים, אף אחד מהם אינו בר ויתור, כך שהסגולה הטמונה לכאורה במזווזות הבית אינה מצליחה לקבע את הסובייקט בעולם מגונן

לאורך זמן. הסיום האלגי – "השארנו אחרינו משקופים ריקים ושערים/ פתוחים ועירומים ומצולקים" – חותם את השיר בהתממשותה של האפשרות הרעה שנכחה לכל אורכו: הבית, הקן, המשכב החם, לא היה אלא ביטחון ארעי. המשקופים הריקים, שצלוקת המזווזות העקורות חרוטות בהם, הם מטאפורה לאופן שבו מצולקת הנפש הנעקרת מביתה, שהוא מקום האהבה האישי והלאומי.

התגלות פרטית

כפתח הקובץ השני "מסע איילה" (1995) עומד השיר "שם מפורש", שכותרתו משייכת אותו לשדה שלם של שיח דתי יהודי העוסק בשמותיו של האל. בתשתיתו מונחת התפישה שהשם, כל שם, מצביע על מהות. מצד אחד יש כאן יריית פתיחה אופיינית אל טבורה של השפה הדתית תוך ניסיון להשתלב בה. מצד שני הושמטה ה' הידיעה מן הצירוף השגור. ב"שם מפורש" יש בה בעת הצטרפות לשיח והתפלגות ממנו, משום שהצירוף החדש יוצר דמוקרטיזציה של המושג; לא "השם המפורש" האחד והיחיד, אלא "שם מפורש" אחד מבין שלל שמות מפורשים אחרים, אפשריים.

מעמד הר סיני מוצג בשיר מנקודת מבט של מי שנשארת מאחור. הישארות זו אינה מוצגת כעמדה של נחיתות, אלא מוארת באור חיובי במיוחד. האישה, הרעיה והאם לא הספיקה לעשות את כל הנדרש מבחינתה לקראת הרגע הגדול והנורא של ההתגלות. התרגשות ניכרת בכל מעשיה – בחשש שהתינוק יבכה ברגע הלא מתאים, בהתכוננות ובציפייה שהכביסה תתייבש. ואז, ברגעים של שקט מסוג שונה מהשקט שבו עומדים כל המחכים, רואה הדוברת דבר מה שהוא לעיניה בלבד, מעין התגלות פרטית שאיש מלבדה אינו יודע אותה. מראה רוח קלה העוברת בכבסים ומעברת את כרסה של כותנתה, הופכת את מפת השבת למפרש לבן באמצע ים המדבר.

בתמונה שדמיונה של המשוררת בורא אפשר להפליג בשניים. רגע

ד"ר ענבר רוז היא מרצה בספרות חז"ל

והחסר, הגעגועים לפריז ולריח בשרו של תינוק יונק, מוליכים את הדוברת אל ישמעאל, אחי יעקב, ואל משאלת ההיפקדות והחיבור המסומלת בפריזנה של הארץ: "תן לי ואישן גם אני תחת עץ/ שזיף שקד או תאנה בעונתה". הדבר המטריד בשיר הוא מבט הסטריאוטיפי של הדוברת, ההופך את הערבי לאובייקט. כלומר, בדרכה להיחלץ מהחברה שחפצנה אותה היא רומסת אותו. עניין זה נוגע גם לאיזו תחושה פגאנית חזקה העולה מן השיר – כמו העצים, גם היא מחפשת מלך ומולך. למעשה, יש כאן תשוקה לעבוד עצים ואבנים על כל פולחן הפריזן והתחייה הכרוך בכך.

מחסור בסיסי בהגנה

בפתח הקובץ הרביעי "שירי אורפיאה" (2000) עומד השיר "האיש ההוא", המעבד את חוויית האבל על מות האהוב באמצעות לישה של חומרים טקסטואלים טעונים. שלושה טקסטים משמשים כאן ברקע: הסיפור המקראי על המאבק של יעקב עם המלאך בלילה שלפני פגישתו עם עשיו אחיו (בראשית ל"ב 22-32); ספר "מעבר יבוק", שכתב המקובל ר' אהרון ממודינא והוא ספר העוסק בתורת האבלות ובהנהגות החברא קדישא; ושירו של נתן יונתן "האיש ההוא", שהוא עצמו שיר אבל על אדם שהיה ואיננו עוד. מאבקה של הדוברת היעקובית עם "האיש ההוא" מוצג כמאבק מתמשך, בלשון הווה: "כשאני נאבקת כל הלילה באיש ההוא". באים בו לידי ביטוי כל הסמלים המיתיים-אורפיאיים של חושך, חציית נהר ומסע אל הלא מודע. כיעקב ניצבת גם היא לבדה מול המאיים על חייה, אלא שבשיר, בניגוד לסיפור, מדובר במאבק בלתי מוכרע בין שווי כוחות: "הוא אוחזני בכתפי/ ואני מושכת במותני/ ובוטטת בין רגלי/ והוא כופף צווארי/ ושנינו נעים זה כנגד זה". פנייתה של הדוברת בהאשמה אל נמען שזהותו משתמעת לשתי פנים – האל הנעדר והגבר הנעדר, שאף על פי שנשבע להצילה מכל רע, לא היה שם לעזור לה בלילה ההוא – מבטאת כעס על נטישה שהותירה אותה חשופה לחרדות בדידות ומוות. האבל הכלול בדיכאון, מאבק על הישרדות ומחסור בסיסי בהגנה הם המונעים מן הדוברת לראות עצמה ניצלת וחוצה את הנחל כיעקב: ◀



המשוררת. שמו של השיר, כשם המסכת הראשונה בסדר נשים במשנה, מעיד על עניינו: הסיטואציה שבה, על פי ההלכה, אחרי מותו של גבר מחוסר בנים מחויב אחיו לשאת את אלמנתו כדי להקים את שם המת על נחלתו. השיר מעצב עמדה חשופה של אלמנה המשתוקקת להיחלץ ממצבה העקר ומן הסטיגמות הנכפות עליה – "זונה", "אישה בגודה", "אישה כותבת בלשונה ספר כריתותה" – באמצעות פנטזיית הצטרפות להוויה ילידית, ערבית, פוליגמית: "ותחת העץ שוכב/ איש עונה למואזין באמין ולו אישה ומניין ילדים/ והעץ הרענן טוב אלי/ והשרדה נותנת לו מה שיש/ ובלילה בין ירכיו הארץ/ והשמים הולכים איתו עד הבוקר". תחושת הפגימות

המפגש ההיסטורי בין העם והאל נחווה כחווייה צדדית, פרטית, של התגלות מיסטית שיש בה יותר מאחד משישים של זיווג ועיבור. ההתכוננות היתרה, התקנת הריחות, החשש שהתינוק יבכה ברגע הלא נכון – כל אלה מובנים במבט לאחור כהתכוננות למעשה הייחוד. בווריאציה על מדרש זוהרי הקושר בין הנשיקה, ארבע הרוחות, האהבה והשם המפורש העשוי מארבעת אותיותיה, יוצרת המשוררת תמונה סוגסטיבית של נשיות הזוכה לזיווג-התגלות כמעט בהיסח הדעת, במקום לא קדוש לכאורה – במטבח או חבל הכביסה. השיר "יבמות" פותח את הקובץ השלישי "נהר ושכחה" (1998), שפורסם לאחר מות בעלה של

"ולא היה לו שם מודע ולי אין נחל/
לעבור אותו ולראות. ראות".

לגעת ולהיגע כדי לחיות

בפתח הקובץ החמישי "משיח" (2003) עומד השיר ששמו כשם הקובץ, המשיח עם השיר ה"איש ההוא" בניסיונו לדעת את "האיש הזה", הגואל. הפנייה החוזרת ונשנית אל ה"אתה" מכוח צורך עז לעשותו נוכח, ננקתת כאן לסמיכות של חורבן הבית לחייו ומותו של ישו הנוצרי. המת נטול הגוף מדבר אליה "מתוך המסך. ללא אוכף לא על חמור ולא על גמל/ מתוך המסך אל חדרי רכוב על מילה/ לפעמים מרובעת לפעמים ערבסקה סתומה/ פעמים בקירילית פותח איתי בשיחה". ישו, המשיח על פי האמונה הנוצרית וגואלה של האנושות כולה, מהווה בשירה של פנחס-כהן מושא לגאולה נשית, אינטימית, אמהית. דומה שההצלבה של הסיפור המיתי על מותו ותחייתו עם הסיפור האישי של האובדן והגעגועים למת, מפלחת את הפן היותר פנימי של המיתוס. המבט על הגוף האנושי כגוש בשר מבוקע, "שלם איברים ומרוקן מרמו/ ונשפך מנקבים ידועים", נוגע עד חדרי הלב של הדוברת הרוצה "למשוך את גופו המושלך/ לאספו אל בכיה להקים לו בית ומצבה". סמיכותו של המוות, הביזוי הגופני והחמלה המתערבבת בתשוקה כמעט נקרופילית – "ורק חיקי בער כרחם בעונתו/ לגעת שיער פניו ולאסוף גופו/ גוף ילד קטן עוזב ועצוב מפני העולם" – מערטלים את הצורך הקיומי לגעת ולהיגע כדי לחיות.

חויית הקירבה לאלוהים

הכמיהה לקשר עם הגואל לובשת פנים אחרות בשיר הנפלא "בלילה באו הצבאים", הפותח את הקובץ "הגנן, הכלבא והשרמוטה" (2006). זהו שיר חזיוני, המתאר את הצבאים הבאים עד חלונה של הדוברת בלילה אירופי מושלג. הצבי, סמל ששורשיו בשירת האהבה המקראית ופיתוחיו בשדה המיסטיקה היהודית, משמש בשירת פנחס-כהן כסמל טעון לזכר ה"מתאוה תמיד לאיילה". זהו הגואל, אותו שאסור להזכירו בשם המפורש, אבל מי שקשוב לדממת הלילה ישמע היטב את קול פרסותיו.

הגוף הלילי הלבן מהווה מטאפורה מורחבת לנוף נפשה של הדוברת, שהכאב האצור בה מקפיא איזו תנועה טבעית של שריריה: "בלילה הלבן באו הצבאים/ עד החלון. עמדו בחשכה המלבינה ועצרו את התנועה בשרירים". הלבן – סמל מקובל של קדושה ומוות וצבעם של מיסטיקאים, צבע שהוא תערובת של כל צבעי הספקטרום – מבליע את הצבעים המכונסים בנוף שמתחת למעטה השלג והוא המצע להתגלות הצבאים. כאן לא הצבע הוא עיקר אלא הצבי. המשוררת יוצרת היפוך של מצבה של הרעיה בשיר השירים, משהו מעין "אני ערה וליבי ישן", כנקודת מוצא. ודווקא אז קורה שלילה לבן, ללא שינה, מהווה זמן-מרחב להתגלות הקדושה הבאה אל הסף. כפי שלמדנו מחמוטל בר יוסף, החוויה המיסטית בשירה כוללת לרוב התגלות של מראות מופלאים שהם הייצוג החושי של הקדושה ושל חוויית המפגש איתה. כך גם כאן – אופיה המוחשי של התמונה המיסטית הוא ביטוי עקיף, סמלי, של חוויית הקירבה לאלוהים.

מיקומם של הדוברת והצבאים במרחב משחזר את מיקומו של הדוד ביחס לרעיה בשיר השירים – היא נתונה בתוככי הבית והוא עומד אחר הכותל, משגיח מן החלון, מציץ מן החרכים. דמות הזכר שמעצב השיר שלפנינו נותרת אף היא מרוחקת ובלתי נגישה. הצבאים באים ונסים, ומאופיינים בתנועה של התקרבות והתרחקות. יציאתה של הדוברת אחריהם מזמנת לה חיזיון בראשית קסום: "נסו הצבאים לאן שנסו/ יצאתי לראות איך קפאה האדמה/ מתחת למים. איך קפאו המים מתחת לשמים/ ותמונת עליונים בן־ידי הקור". דההודו של מדרש בריאת הרקיע – "גלדה טיפה האמצעית ונעשו שמים התחתונים ושמי שמים העליונים" (בראשית רבה ד' ב') – מעניק לתמונה השירית שגב מיתי רב השראה. לא בכדי מסתיים השיר בקישור אל הממד האמנותי המגולם כטבע: "גם צלליתם של הצבאים הבורחים/ אל היער הריק נרשמה/ בְּכִרְכּוֹת הקרח בשדות". בפתח הקובץ האחרון "אין לי מקום" (2008) עומד השיר "זרע מן אחר", הכתוב בשורות רחבות בסגנון פרוזאי. שלא כמו קודמיו, זהו שיר ארס-פואטי מובהק ובו דין וחשבון על תנועת השירה: "ביני לביני אני

אומרת שזה זמן, לא יכולתי לכתוב מתוך התבוננות/ וקשב רק גלים שיצאו מהגוף הולידו מילים לעולם". המשוררת מדווחת על שינוי מתוך התבוננות במעשה היצירה שלה עצמו. בעבר, אומרת הדוברת, המילים שנולדו להיות שיר היו תוצרים של גוף ותנועה במרחב ולא של התבוננות וקשב. מושאי השירה היו בהתאם – מסוימים בלבד – ומושאים אחרים, חשובים לא פחות, הוחמצו: "האם יכול היה להיות רגע בו ראית את החרצן המתגלען בתוך העינב, או ניצן שפרץ מתוך הענף או/ זרעים שְמָלְאו בקמה להבשיל לקציר". מילת המפתח היא "תוך". מתברר שתנועת הפיריון היא פנימית, בתוך הפרי, מתוך הענף, ולא כמשתמע מאזורים נרחבים בפואטיקה זו – מן החוץ, הזולת, הגואל. מכל מקום, ניכרת כאן היעצרות מן התנועה האימפולסיבית שהדוברת מעידה עליה והשתהות מרוחקת, אולי מודעת יותר, על תהליכים דקים של היווצרות. מגוף מוליד שירים להתבוננות אינטרוספקטיבית. זהו שפע מסתתר שהדוברת כבר בשלה לגלותו בתוכה. כמו זרע מזן אחר.

המצב האנושי

"מעבר לגבעות האחרונות", רבקה מרים. איורים: נעמי בריקמן, הוצאת אבן חושן, 2008
"סיפור על מיטה שהתאהבה בכסא", רבקה מרים. איורים: נעמי בריקמן, הוצאת אבן חושן, 2008

שני ספרי הילדים פרי עטה של המשוררת רבקה מרים עשויים ליצור דיאלוג מיוחד במינו בינינו לבין ילדינו. ל"מעבר לגבעות האחרונות", שיצא לאור לראשונה ב־1991 בספריית פועלים, נוצר ביקוש מחדש. יפה פעלה הוצאת אבן חושן שנתנה לקהל הקוראים הזדמנות נוספת להתוודע אל יצירת המופת הזו. נעמי בריקמן, המאירת, הוסיפה צבע לרישומים ובזאת מוגשת לנו מהדורה צבעונית, משובבת עין ולב. הספר החדש, "סיפור על מיטה שהתאהבה בכסא", עשוי בפורמט דומה, מאויר על ידי אותה מאירת, וברוחו ובסגנונו הוא אח לספר הראשון.

הקושי להגדיר לאיזה גיל מיועדים הסיפורים הקצרים שבשני הספרים (בשניהם יחד – שלושה-עשר במספר)

מגלה חלק ממורכבותה של יצירה זו. ילדים בני חמש ושש יטעמו בה טעמים מסוימים, בני עשר – אחרים, והמבוגרים ייזכרו בילדותם ובילדות שבתוכם ויטעמו טעמו של אותו גרעין שבמהותו הוא, כנראה, על-גילי. הדיאלוג שעשוי להירקם בין הורים וילדים בעקבות הקריאה נובע מכמה עניינים, וראשון שבהם הוא התכונה המיוחדת לסיפורים – עיסוק מעמיק בשאלות התשתית של המצב האנושי. הסיפורים עוסקים בנושאים כמו זהות, השפעתו של הזמן על ה"אני", האבה וקשר, יחס האדם לטבע ולכל הסובב אותו, זקנה ומוות, מגע עם האל וחלומות. ככל שיצירתה של מרים נוטה אל הנושאים הגדולים, המופשטים, לעתים המטאפיזיים הללו, כן היא אחוזה בקונקרטי, מבעיה שווים לכל נפש והם מלאי חסד.

את היחס האמביוולנטי לחלום מאירה מרים באמצעות סיפורו של נעמן, שדוחה את החלום ולבסוף מאפשר לו לשכון בתוכו. שאלת הכרת האל והמגע האפשרי איתו מוצאת את ביטוייה ביחסו של המספר הילד אל חברו נוח: "ואיך ידעתי שנוח קיים אם לא ראיתי אותו אף פעם? ואיך ידעתי שהוא חבר שלי?" וגשת האהבה והצורך בקשר מומחשים בסיפור אהבתה של מיטה לכיסא, או בסיפור משיכתה של המספרת ליונתן שאפשר להכירו לפי הקמט: "מעל לאף, בין שתי הגבות יש ליונתן קמט דק, כמו קו שציירו בעיפרון חזק ולא הצליחו למחוק אחר כך במחק. הקמט בא ליונתן מהמחשבות". היכולת לראות חי, צומח ודומם כסובייקט מתבטאת בצורות מגוונות בסיפורה של ילדה שמנסה להיות גרעין לעץ שמתאפק לפרוח, במנגינה שנמצאת באכנים שילדה מסוימת אוספת, או בסיפורה של פרת משה רבנו קטנטנה שמתיישבת על תלתל של ילד שאינו יודע שהוא מלך. הילד הוא תמיד המספר ונפשו היא הקרקע האוטנטית לאפשרות לגעת באמת הבלתי מתווכת, בחוכמה שאין בה מחיצות. העניין השני שקורא לדיאלוג הוא עיסוקם האינטנסיבי של הסיפורים בדיאלוג כמושא. רובם מתארים מפגש בין שתי ישויות ושיח המתקיים ביניהן: ילד וחלום, ילדה ועץ, ילד וחבר או חברה, ילדה וסבתה, ילד וכלבו. בסיפורים רבים ניתן מקום, לסירוגין, לנקודות המבט של שתי

הישויות. מיכאל בכטיץ, התיאורטיקן הרוסי של הספרות ששמו נקשר למושג הדיאלוג יותר מכל, טען כי המבע בכל סיטואציה קונקרטית מכון תמיד (בגלוי או במובלע, במישרין או בעקיפין) אל דיבור קיים או אפשרי של סובייקט אחר. כל מבע הוא בעצם ביטוי לעמדה דיאלוגית וכולל בתוכו את הקול הזר שהוא תגובה לו. גם לשונו הפנימית של האדם, לשונו החבויה במחשבותיו, אינה אלא לשון שספגה לתוכה את לשונו של האחר. סיפוריה של רבקה מרים מהווים המחשה חריפה לתפישה זו של השפה ושל מהותה הדיבורית.



אבל לא תמיד מספיקות המילים ולכן, לעתים, יש צורך בדיבור מסוג אחר. בסיפור "העץ המתאפק" (מתוך "מעבר לגבעות האחרונות") מנסה נעמי ללמד את העץ המתאפק לפרוח: "נעמי התקרבה. היא התחילה לדבר אליו, בקול. תמיד כשמדברים אל צמחים אפשר לראות שהם מרגישים את הקולות, כי תנועותיהם משתנות לפי הדיבור. והעץ הזה לא השתנה. התנועות שלו לא השתנו כי לא היו לו תנועות בכלל. אפילו הרוח לא הניעה אותו. – הוא לא רוצה שיגעו בו – הבינה נעמי פתאום – ואפילו לא שיביטו בו. אבל אני מוכרחה לעשות זאת, מוכרחה". תחושת ההכרחיות מוליכה את נעמי אל הדיבור במגע ובמעשה. היא מחזיקה את העץ, מטלטלת, מנרנדת אותו ובסופו של דבר מחליטה לנסות להיות כמו גרעין לעץ המתאפק: "נעמי התיישבה, לקחה את השברים אליה. גם את האבקה החומה צהבהבה, שלא צמחה אף פעם, לקחה אליה גרגר אחר גרגר. היא התכופפה, הניחה ראשה על הברכיים. מכל הצדדים התקרבו אליה העצים

הפורחים. על קצות השורשים באו והתכופפו סביבה. הם הקיפו את נעמי והיו צפופים כל כך, שנראו מרחוק כמו כדור, או כמו ציפור גדולה דוגרת, שהכנפיים שלה פרושות". הסיפור והסיטואציה הדרמטית שהוא מתאר עשויים להתפרש לכיוונים שונים. בין כך ובין כך ברור כי בעולם שמעמידה היוצרת אי אפשר לגעת בדברים בלי להיות חלק מהם. הדיבור הוא אירוטי במובן העמוק ביותר של המילה, הוא טומן בחובו את המשאלה לגעת, להתאחד, להיות משפיע ומושפע. ב"סבתא של נעמי" (מתוך "סיפור על מיטה שהתאהבה בכסא"), העוסק בהתמודדות עם הזקנה והמוות, נמצא התייחסות לשאלת הסופיות של הדיאלוג שבכטיץ גם הוא חשב עליה. לדעתו החיים הם דיאלוג מתמשך ו"להיות, פירושו לברוא במגע ומשא דיאלוגי. כאשר מסתיים הדיאלוג מסתיים הכל. לכן הדיאלוג למעשה איננו יכול להסתיים ואינו צריך להסתיים". איזה המשך של דיאלוג יכול להיות לנו עם מי שמת, שואלת המחברת, ומספרת: "מסבתא למדה נעמי שכל דבר הוא חלק מסיפור: שהיא והאחות שלה והאח שלה, ההורים והדודים, האנשים ברחוב והעצים והגדרות, פחי הזבל והחתולים שעליהם, החולצות והמכנסיים והכוכבים, כל אלה נמצאים בתוך סיפור והם חלק ממנו ובעצם כמו גזע של עץ שמשתרגים ממנו הרבה ענפים, יש סיפור אחד שנמשך בהמון המוני סיפורים". בסופו של תהליך ההזדקנות וההתקמטות אותו מלווה נעמי, מתה סבתה האהובה. לאחיה התינוק לא סיפרו דבר כי הוא עוד לא מבין כלום. "ונעמי כן מבינה. היא מבינה שעכשיו נכנסה סבתא עמוק עמוק לתוך השורש של העץ שממנו צומחים הסיפורים, ולכן אי אפשר לראות אותה". סבתא של נעמי מעוצבת כמבוגר שנותן לילד שלידי כלים להתמודדות עם האינות. למוות יש משמעות. מן הפרספקטיבה של נעמי הוא מכניס את סבתה לתוך השורש של העץ שממנו צומחים הסיפורים. כלומר, למוות יש משמעות הקשורה בצמיחה, הוא אינו מזוהה עם חידלון אלא עם המשכיות. את המשך הדיאלוג שלה עם סבתא תקיים נעמי באמצעות הסיפורים שלעולם אינם מתים, כמו הים, כמו ההרים, כמו השאלות שילדים קטנים שואלים – שלעולם לא ימותו.