

## זרים בבית: ה"אלביתי" ביצירתה של יהודית הנדל

איריס מילנר

### מקומו של המקום

יהודית הנדל התחילה את הקריירה הספרותית שלה במופע מינורי לכאורה. סגנונם המאופק ונטול הפאתוס של סיפוריה הראשונים, שהתפרסמו בקובץ אנשים אחרים הם (1950)<sup>1</sup> לאחר שחלקם כבר ראו אור בכתבי עת, טשטש את העובדה שמדובר היה, למעשה, באקורד פתיחה מז'ורי: הנדל נגעה בסיפורים אלה באופן נועז וחתרני בסוגיות חברתיות ופוליטיות שהושתקו באווירה הצייתנית בת-הזמן, ורק לימים הפכו למוקד של פולמוסים אידאולוגיים חריפים. כך, הסיפור "אנשים אחרים הם", שקובץ סיפוריה הראשון נושא את שמו, העמיד סימני שאלה סביב גיוסם לצבא של עולים חדשים ניצולי שואה ושיתופם בקרבות מלחמת תש"ח שבועות ספורים לאחר הגעתם ארצה. הנדל הקדימה בכך בשלושה עשורים משוררים ואנשי רוח מרכזיים, שמתחו ביקורת על גיוס העולים החדשים בהקשר הספציפי של קרב לטרון שעליו נסוב הסיפור. בכך היא העמידה את המערכה הראשונה בפולמוס ציבורי שעורר קרב זה, פולמוס שאניטה שפירא הגדירה אותו כגילום ממצה ופרדיגמטי של "מאבק האליטות על הזיכרון הציבורי".<sup>2</sup> יתרה מכך: הסיפור "אנשים אחרים הם" ביטא הכרה מוקדמת בבעייתיות של התביעה ההגמונית הכוללת להתנרמלותם של העולים הניצולים אל תוך הפרדיגמה של הישראלי החדש. במקביל, בסיפור "קבר בנים" העזה הנדל לכפור באתוס ההגמוני של "משפחת השכול", שהתנסח באמרה "במותם ציוו לנו את החיים", והעזה לתת קול (שותק) לאב השכול המסרב לקבל את האתוס הזה ולאשררו.<sup>3</sup> בפנייתה בכלל סיפורי הקובץ לטיפוסים מוחלשים המרוחקים מדימוי גיבור הדור יפה הבלורית והתואר, הייתה גם בין הראשונים שהעניקו במה לדמויות שוליים; בכך נמנתה עם מתניעיו של מהלך מרכזי בספרות העברית בעשורים האחרונים של המאה ה-20.<sup>4</sup> רגישותה החברתית של הנדל לסוגיות מושתקות שבה ונחשפה במשנה-תוקף לאורך כל יצירתה הספרותית: האמפתיה הבסיסית כלפי האחר התגלתה מחדש ברומן רחוב המדרגות (1955),<sup>5</sup> שהקדים לזהות את הלבנה הרותחת של "השד העדתי" עוד בטרם התפרצה לראשונה במהומות ואדי סאליב ובטרם זכתה לייצוג ספרותי משמעותי. סימני השאלה שהעמידו סיפוריה הראשונים בנוגע לקליטתם של ניצולי השואה התעצמו בספרה החצר של מומו הגדולה (1969)<sup>6</sup> לערעור כולל על נרטיב "השואה והתקומה", מתוך קשב, נדיר לזמנו, לחורבנו הבלתי ניתן לשיקום של הניצול. העמדה החתרנית ביחס לסיפור השכול המגייס – סיפור שבאמצעותו תחזקה החברה הישראלית את הנכונות להקרבה עצמית של אזרחיה-חייליה – התפתחה בנובלה הר הטוענים להתנגדות נחרצת לתכתיבים

הגמוניים בנוגע לעיבוד אבל בכלל ולהתמודדות עם מות הבנים במלחמה בפרט.<sup>7</sup> ואילו ההכרה בקיומה של טראומת הגירה בקרב "הישראלים החדשים", הכרה שהתבטאה לראשונה ברומנים רחוב המדרגות והחצר של מומו הגדולה, התגלגלה בנובלה ליד כפרים שקטים, שנים עשר ימים בפולין<sup>8</sup> לזיהוי מרתק, ראשוני ופורץ דרך, של הגעגועים לפולין, אשר נשמרו כסוד כמוס בהווה הישראלית הצברית. מהלכים אלו מכוננים את הפרויקט הכולל שיצירתה הספרותית החברתית של הנדל מחויבת לו מראשיתה: פרויקט הזיהוי של הרבדים הסמויים מתחת לפני השטח של נרטיבים הגמוניים, נרטיבים הממצבים את עצמם כהומוגניים ונטולי קונפליקטים, והענקת קשב אמפתי לקולות אופוזיציוניים המטילים ספק בתקפותם של נרטיבים אלה. הכרעה להקדיש חלקים גדולים של יצירתה לחשיפתם של רבדים אלה ולדיבובם היא אקט פוליטי של התנגדות ומהלך פואטי של מימוש "הכוח החלש", כהגדרתו של דן מירון.<sup>9</sup>

רבות מיצירותיה של הנדל – החל ברומנים רחוב המדרגות והחצר של מומו הגדולה שראו אור בשנות החמישים והשישים ועד לנובלות ולקובצי הסיפורים המאוחרים (כסף קטן, ארוחת בוקר תמימה, ליד כפרים שקטים, טירופו של רופא הנפש והמקום הריק) – מעמידות במרכז, בתפקיד רב משמעות ורבדים, את פיגורת הבית: בית ממשי, על המרחב שבו הוא ממוקם, הארכיטקטורה הייחודית לו והחפצים המאבזרים אותו. אתרי ההתרחשות של הרומנים המוקדמים הם בתים מסוימים בשכונת אל-עתיקה בחיפה, שתושביה הם פועלים קשי יום העמלים למצוא את פרנסתם כעובדי נמל (החצר של מומו הגדולה) וברחוב המדרגות בעיר, שאוכלוסיית הסוחרים הקטנים בו מעומתת עם קבלנים אשכנזים הבונים וילות במרומי הכרמל (רחוב המדרגות). לעומת הקיום המפרך בסביבה פיזית דלה ומפוררת שמתארים רומנים אלה, בסיפוריה המאוחרים של הנדל (שהתפרסמו לאחר שעקרה, בעקבות מותו של בעלה הצייר צבי מאירוביץ, מ"עיר הפועלים" חיפה לתל אביב) מוסב המבט לדירות מעוצבות ומטופחות, שהחיים הנינוחים בהן מגלמים הבטחה לשלווה ביתית יציבה וקבועה. גיבוריהן של יצירות אלו, רובם בעלי מקצועות חופשיים משכילים ואמידים, מתבדלים ומתכנסים לתוך מרחבים ביתיים סגורים, שרק למעגלים חברתיים מצומצמים יש דריסת רגל בהם.

כך נבחן ביצירותיה המוקדמות ובאלו המאוחרות מיתוס הגמוני נוסף: מיתוס הגאולה הלאומית והפרטית באמצעות התמקמות והשתרשות בבית של ממש בארץ ישראל. הנדל מצטרפת בכך לעמדות ספקניות, לעתים קרובות סמויות, בדבר כוחו הגואל של הבית, עמדות הקיימות בספרות ההתיישבות ובספרות דור הפלמ"ח הקודמת לה כרונולוגית.<sup>10</sup> ואולם היא מיישמת עמדות אלה בזירה שזכתה עד אז לתשומת לב מועטה: לעומת נטייתה העקבית של ספרות ההתיישבות להתמקד בבית הקולקטיבי שכוון הקיבוץ (אצל סופרים כנתן ביסטריצקי, עבר-הדני, דוד מלץ, יונת ואלכסנדר סנד, משה שמיר ואחרים, כמו גם בכתיבתו המוקדמת של עמוס עוז),<sup>11</sup> יצירתה של הנדל עוסקת, מראשיתה, בבית הבורגני ובפרקטיקות של קיום יומיומי על פי תכתיביו של אתוס בורגני המקדש את המשפחה והבית. בה-בעת, ההתכנסות לתוך מרחב ביתי כזה איננה מבטלת את הרגישות שמביעה הנדל, באמצעות דמויותיה, לאחרים מודרים, הסובלים בבתיהם. כך נוצר ביצירותיה מארג של בתים שונים ומשונים, המייצגים אותה פרובלמטיקה עצמה: על אף השוני במעמד

החברתי-הכלכלי של הדמויות, ובאופיו ואיכויותיו של מרחב המגורים שלהן, דיירי כל הבתים מתמודדים, ישירות או בעקיפין, עם שאלת מקומה של חוויית הבית במימוש השאיפה והתקווה לביטחון, לשייכות ולאחיזה.

מטרתו של מאמר זה היא להתחקות אחר ייצוגי הבית ברומנים המוקדמים של הנדל מתוך זיקה לחלק מהנובלות ומהסיפורים המאוחרים שלה, ולהציג את המהלך החתרני שהסופרת מבצעת בהקשר זה: הערעור העקבי על הבטחת הבית במישור החברתי-הלאומי ובמישור הפרטי, שעצם ההפרדה ביניהם נחשפת ביצירות כמלאכותית. על פי הקריאה המוצעת כאן, בלב-לבה של הטריטוריה הביתית המיוצגת ביצירתה של הנדל, טריטוריה המתוחזקת באמצעות תפאורת בית וגיונוני בית, מתגלים חורים ולקונות החותרים תחת יציבותה והחושפים אותה כאשליה. ברומנים המוקדמים, חוויית הבית הסדוקה והמאוימת כרוכה בעיקר בחשיפת האשליה שבחציצה המגוננת לכאורה בין פנים לחוץ: זרות "חיצונית" מתקיימת בבית המפולש ומציפה אותו. ההיבט הבולט ברומנים אלו הוא אפוא חברתי-פוליטי: תחלואי הבית הפרטי הם ביטוי של הווייה חברתית מסוכסכת ומנוכרת ושל מרחק בלתי ניתן לגישור בין דייריו של הבית הלאומי לבין עצמם ובין לבין המקום המיתולוגי – ארץ ההבטחה – שהשתכנו בו. רומנים אלה מעמידים על ידי כך בספק את אידאת "הבית הישראלי", שבדומה ל"גוף הציוני" מתפקד בשיח התקומה היהודית בארץ ישראל כגילום פיזי וסמל של התחדשות, של חיבור אוטוכטוני לקרקע ושל "ביתו" של המקום הישראלי המיתולוגי ("המקום הגדול", במונחיהם של זלי גורביץ' וגדעון ארן) וההיאחזות בו.<sup>12</sup> ביצירות המאוחרות שיידונו כאן – כסף קטן (1988),<sup>13</sup> ארוחת בוקר תמימה (2000)<sup>14</sup> והמקום הריק (2007)<sup>15</sup> ובנובלה טירופו של רופא הנפש (2002)<sup>16</sup> – הערעור נוגע לממדים "פנימיים" יותר לכאורה (פנים הבית, פנים הנפש), והוא נקשר להיבטים ספציפיים בחיי הפרט (במיוחד ארוטיקה וזוגיות) ולחרדות קיומיות המכשילות את עצם האפשרות לחוש "בבית בעולם". במובן זה מצטרפת הנדל לערעור על מיתוס הבית והמשפחה ולהעצמתו של מוטיב הדיספונקציונליות של הבית שהוא מוטיב אוניברסלי בספרות.<sup>17</sup> המבט הנשי הדומיננטי ביצירות מעצים, כצפוי, את הרגשת הזרות והניכור בבית היות שהוא חושף את האינטרסנטיות והשקריות שבהפרדה הגברית ההגמונית בין "חוץ" מאיים ל"פנים" – שהוא למראית עין ממלכתן המוגנת של נשים. הנדל מעניקה לתמטיקה זו ממד ייחודי על ידי כך שהיא קושרת אותה לחוויית רפאים מבעיתה הנוצרת במרחב הביתי בגלל סירוב (של המספרת, של גיבורי העלילה) להפרדה בין חיים למוות – האופייני למכלול יצירתה.<sup>18</sup> חלל הבית וחפצי הבית, שביצירתה של הנדל אף פעם אינם רק אביזרי תפאורה ורקע, ספוגים בהוויית רפאים זו, ושום קשר בין-אישי לא יציל ממנה, גם לא קואליציות נשיות שהספרות הפמיניסטית מייחסת להן לעתים תפקיד מעצים.

יצירותיה של הנדל הנידונות במאמר זה הן אפוא מניפסט תמטי וצורני מובהק של זרות בבית. זרות וניכור נחשפים בהן כחוויית התשתית של הבית, וככאלה – כתמות חתרניות נוספות שגם באמצעותן מעמידה יצירתה של הנדל סימני שאלה בנוגע לנרטיבים ישראליים הגמוניים. המאמר עוקב אחר הדינמיקה של ערעור יסודות הבית ושל ממד הזרות הכרוך בערעור זה בזיקה למושג Das Unheimliche ("המאויים") הפרוידיאני, הקשור כשלעצמו לאידאת הבית ולחוויית הבית. במסתו הנודעת משנת 1919 מתייחס פרויד לחווייה דרמטית וייחודית שהוא מזהה אצלו ואצל מטופליו: בעתה פתאומית שמתעוררת בעקבות היתקלות

אקראית בגירוי שגרתי ומוכר, הלוּבש להרף עין ובאופן הגובל במיסטי, בלא-טבעי, ממד של זרות וניכור. פרויד בוחר לתאר את הבעתה הזאת באמצעות מושג מטפורי קיים בשפה הגרמנית, המתייחס למצב של אימה קיצונית, *Das Unheimliche*. הוא תופס את המושג כהולם במיוחד לתיאור החוויה שעל הפרק בזכות האוקסימורוניות האינהרנטית לו: שם-התואר *unheimlich* הוא צורת השלילה של *heimlich*, כלומר "ביתי", שבגרמנית יש לו עצמו פירוש כפול הכולל סתירה פנימית: *heimlich* הוא קרוב, אינטימי ומוכר, אבל גם סגור, נעלם, לא ראוי, מביש, סודי, מיסטי, מעורר אימה. מטפורת ה-*Unheimliche* מושתתת אפוא על היפוך מועצם: הביתי הוא גם לא-ביתי מעצם טיבו, עוד לפני שהתווספה לו התחילית *un* ההופכת את משמעויותיו על פיהן.<sup>19</sup>

אנטוני וידלר (Vidler), בהיסטוריה מרתקת של המושג הפרוידיאני "אוהיימליך" בספרו *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*,<sup>20</sup> מדגיש כי ההקשר התרבותי להולדתו של מושג זה הוא המרחב הבורגני שבו פעל פרויד – מרחב שמעוזו ומסמנו האולטימטיבי הוא הבית הפרטי, משכנה של המשפחה. ברומנטיקה הגרמנית הגותית שפרויד גדל על ברכיה, הבית הזה תמיד מסתיר בחובו איום פוטנציאלי, בין השאר מפני שדיירי הבית השוכבים על ערש דווי אינם מורחקים ממנו למות במחלקות סטריליות בבתי חולים, כנהוג במקרים רבים בתרבות המודרנית; על כן המוות הוא אחד ממופעי השגרתיים, אך תמיד מבעיתיים.<sup>21</sup> במפנה המאות התשע עשרה-עשרים הבית הוא בסכנת פירוק ממשית בשל תהפוכות חברתיות ופוליטיות. הבעייתיות של הבית היא אם כן סוגיה מידית ומוחשית שביסוד היקסמותו של פרויד מהאטימולוגיה המורכבת של המושג. בתרגום הסטנדרטי לאנגלית (*uncanny*), כמו גם בתרגום הסטנדרטי לעברית (מאויס), ממד זה אבד לחלוטין. וידלר נוקט לפיכך את הצירוף *unhomely*, המנכיח את פיגורת הבית במטפורה הפרוידיאנית. המקבילה העברית היא הביטוי "אלביתי", המשמש בתרגום החדש למסתו של פרויד בידי רות גינצבורג. ביטוי זה מחזיר למושג את היבט האידאולוגי-ההיסטורי שלו, כלומר את אידאת הבית שמתוכה ובהקשרה נִהְגָה.<sup>22</sup>

השימוש הרווח ב"אלביתי" בביקורת הספרות קשור לפונקציית ההזרה שהיא מטבעו של הטקסט הספרותי, המהדהדת את הזרות שפרויד מתאר. פונקציה זו רלוונטית ליצירתה של הנדל בכלל, שייחודה הוא בין השאר ההזרה בעלת הממד האל-טבעי כמעט שהיא מחוללת שוב ושוב למצבים יום-יומיים שגרתיים ולכאורה נטולי פוטנציאל דרמטי.<sup>23</sup> הדיון המוצע כאן מתייחס לזרות זו ולבעתה הנובעת ממנה בהקשר הספציפי של מטפורת היסוד, מטפורת הזרות בבית. הוא מבקש להראות כיצד פיגורת הבית כרוכה ביצירתה של הנדל עם המאויס, מחביא הסוד, הזר הבלתי ניתן להכרה ולשליטה. בהיותו מעוצב על פי ארכיטקטורה פרוידיאנית, שעליה כותב איתמר לוי בספרו הבית והדרך כי יצירה הם תמיד אתרים נוראים ומסויטים, הבית שמעצבת הנדל מוכפף לדיכוטומיה המתגלמת בכך שהוא "קן אוהבים" מוכר ואינטימי, שבתוכו מקננת זרות בולעת ומכלה.<sup>24</sup> באמצעות בו-זמניות זו של חוויות דיכוטומיות קיצוניות, מייצגת הנדל את האלביתי כחוויה מטלטלת הקשורה ישירות למצב של זרות בבית הן בהקשר של אידאת הבית בכלל והן בהקשר של אידאת הבית הישראלי. בדומה לגילומים הספציפיים של הגוף הציוני, מימושיה של אידאה זו מכזיבים תדיר את הבטחות הבניין, התחייה והגאולה המשוקעת בהם.

בחלקו הראשון יציג המאמר את ביטוי התמטיים והמבניים של האלביתי ברומנים המוקדמים, רחוב המדרגות והחצר של מומו הגדולה, המתווכים באמצעות מספר כל-יודע הנצמד לעמדות תצפית משתנות של דמויות מרכזיות. חלק זה ידון בזיקה שבין הזרות החיצונית לזו הנחוויית בתוך הבית פנימה, ובהשלכות החברתיות והפוליטיות של זרות זו. בחלקו השני תיבחן סוגיית הזרות בבית ביצירות המאוחרות של הנדל, המתייחסות בעיקר להיבטים פסיכולוגיים-קיומיים, תוך מעקב אחר מעמדה הספי של דמות המספרת הפרסונלית ואחר תפקידה בערעור היסודות האיתנים לכאורה של "קיני האהבה" הפרטיים שיצירות אלה מתארות.

בה־בעת יציגו שני חלקי המאמר את הזיקה הקרובה בין המתחולל בתוך ומחוץ לכותלי הבית: מצד אחד, הבדידות ששותלת ההגמוניה, דרך מנגנוני חיברות מדירים, בתוך הבית פנימה, ומצד שני, ובמקביל, המכשול שמציבה חוויית הניכור הקיומית בפני כל אידאולוגיה גואלת לכאורה, המתיימרת להציל את הפרט ממצוקותיו.



יהודית הנדל במדרגות רחוב המדרגות.  
(באדיבות שוקי מאירוביץ)

## האלבית' של המרחב הפוליטי

הרומנים החברתיים של יהודית הנדל, רחוב המדרגות והחצר של מומו הגדולה, בוחנים בקפדנות ובביקורתיות, ומכל היבט אפשרי, את האפשרות לייצר במרחב הישראלי בית המעניק הרגשת מוכרות והשתייכות. הנדל כתבה את הרומנים הללו בשנות החמישים והשישים של המאה ה-20, בעת שהתגוררה עם בעלה הצייר צבי מאירוביץ בשכונת הדר הכרמל בחיפה.<sup>25</sup> אתר ההתרחשות של רחוב המדרגות הוא מסלול המדרגות המפורסם בחיפה המקשר את מרום הכרמל עם ואדי ניסנאס שלמרגלותיו, ואשר בית מאירוביץ-הנדל ניצב באמצעו.<sup>26</sup> אירועי החצר של מומו הגדולה ממוקמים לא הרחק משם, בשכונה יהודית עתיקה הסמוכה לחוף הים, אל-עתיקה, שבשנים ההן כבר עזבו אותה רוב תושביה המקוריים והיא הייתה דלה ומוזנחת. הנדל נהגה לרדת ברחוב המדרגות ולשוטט בשכונות העיר התחתית, ניסנאס ואל-עתיקה, שבהן הצטופפה בדוחק רב אוכלוסייה מגוונת של ערבים-נוצרים, יהודים ותיקים ויהודים שהגיעו בגלי העלייה ההמונית בשנים הראשונות לאחר קום המדינה, בהם יוצאי מרוקו וניצולי שואה. היא התוודעה לפער הכלכלי והתרבותי הגדול בין המרחב שייצג ביתה שלה, שהיה בית ועד לאמנים ולסופרים, רובם ככולם יוצאי מזרח אירופה וגרמניה, לבין מרחב הקיום של תושבי השכונות הללו, שנמנו עם השכבה החברתית-כלכלית הנמוכה של החברה הישראלית המתהווה ושסבלו מצוקות כלכליות וחברתיות חמורות. הרומן רחוב המדרגות עוסק בראש וראשונה בפער הזה ובמשבר הזהות של הישראלים יוצאי עדות המזרח (ותיקים כחדשים) שנוצר כתוצאה ממנו.<sup>27</sup> החצר של מומו הגדולה מרחיב את מעגל האוכלוסייה שהוא מתעד וכולל בה ניצולי שואה המחפשים את מקומם הפיזי והחברתי-תרבותי ונכשלים פעם אחר פעם במשימת ההיטמעות במקומם החדש. שני הרומנים משקפים מנעד רחב של מצוקות פרטיות הקשורות לבלי היפרד ללחצים חברתיים; לחצים אלה נוגעים, ישירות או בעקיפין, בשאלות של בעלות על בית וקיום בבית.

במוקד הרומן רחוב המדרגות שני בתים: ביתו הצפוף, המוזנח והרעוע של גבר מזרחי המאוהב בנערה ממוצא אשכנזי, לעומת הווילה המפוארת שבנה על הכרמל אביה של הנערה, איש ההתיישבות העובדת שהפך לקבלן. הצבתם של שני הבתים הללו זה לעומת זה היא המהלך המרכזי של הרומן. את תוואי השטח המציאותי שהרומן מייצג ואת הדיכטומיות הבינאריות שהוא מייצר – הכוללות את כל הנגזרות האפשריות של הצמד "גבוה-נמוך" – הנדל מנצלת כאלמנטים סימבוליים שבאמצעותם היא מבנה דינמיקה פסיכולוגית מורכבת. דן מירון מתייחס בהקשר זה אל שני צירים דומיננטיים ברומן: ציר אנכי המייצג "הוויית מדרון שאדם יכול להתגלגל בו ולרדת מטה-מטה או להתאמץ ולהעפיל בו כלפי מעלה", המצטלב עם ציר אופקי, סטטי, המסמן אוסף של רגעים המרכיבים "דיקמת חיים רגשיים 'אגאליטארית'", שבה "שום אלמנט איננו שתלטיני ואיננו מאיים בכיבוש מוחלט של חיי הרגש ובצורה זו גם בהריסתם ובאיונם".<sup>28</sup> גם אביזריו של מרחב זה הם בעלי תפקיד ממש מכריע. העימות בין הבתים, המתוארים כמבנים ארכיטקטוניים המושתתים על תפישות מנוגדות של מרחב ותרבות מגורים, חושף את השיבוש שבכל אחד מהם בנפרד, ואת השבר המאיים שמטיל עצם המרחק ביניהם בבסיסו של "הבית הישראלי" המשותף, הנבנה והולך בעצם הימים שבהם מתרחש הרומן. כך מתמזג המרחב הפרטי עם הציבורי-פוליטי: רחוב המדרגות, הנמתח בין שני הבתים ויכול היה להוות גשר ביניהם, מנכיח את החסר

המהותי של כל אחד מהם ובמקביל מגלם בעצם צורתו, צורת ואדי החותך את ההר, את קווי המתאר של סדק המערער את יציבותו של המרחב הקולקטיבי.

ביקורי בית הדדיים של בני הזוג ברומן רחוב המדרגות המנסים, לשווא כמובן, לשרוד את הפער המעמדי המפריד ביניהם, הם ההתרחשות המכוונת את העלילה והקובעת את סיומה. הדמויות ממוקמות בהתאם לכך בעמדה ספית הן ביחס לביתן שלהן והן ביחס לזה שבו הן מבקרות.<sup>29</sup> המבט המתאפשר מעמדה זו הוא ביקורתי ואכזרי, חף מכל יסודות נוסטלגיים ומגלה שפע עצום של קלקולים המתוארים בצפיפות ובעומס, עד כדי הפיכת שני הבתים גם יחד למעין גרוטסקה. הבית ברחוב המדרגות איננו אלא חדר לא-גדול, בעל תקרה וחלונות גבוהים, מחולק למדורים באמצעות פרגודים דקים, והוא משמש לשניה, לבישול, לאכילה ולשעות ארוכות של בהייה בחללו הריק. ירכתיו פרוצים "לחנות" – דוכן אפוף צחנה של ירקות כבושים שהרקיבו, שבה אבי המשפחה שולח ידו, ללא הצלחה, במסחר זעיר. הנדל מציעה קטלוג גדוש במיוחד של סופרלטיבים שליליים לתיאורו של בית מלוכלך ולא מתפקד זה וכן של הבתים שבשכנותו, הנדמים כ"מעוקלים ושפופים אלה על אלה [...] כנתונים תמיד בסכנת מפולת, כקוביות צעצועים עם קצוות שבורים, שקבעו אותן שלא במקומן".<sup>30</sup> קטלוג זה כולל, בין השאר, גגון רעוע ודולף, קירות טחובים, מוכתמים, מעופשים ומתקלפים, מפתן סדוק ורווי גשם, חלונות "פעורים בלי תריסים", פרוזדורים "מפולשים",<sup>31</sup> מחיצות "צרות, פרוצות, מפריעות לבן אדם לישון בשקט ולחלום איזה חלום יפה עד הסוף",<sup>32</sup> תנור חימום קר המפיץ עשן וסירחון נפט, פירורים של פיה ומקקים גדולים המרחפים בחלל, נורה ערומה, אווירה חשוכה ואפורה כ"אפלוליות סמיכה, מעין ערפל או עשן תמידי",<sup>33</sup> שולחן שחור וסדוק, "כרעי ברזל" חלודים של מיטות,<sup>34</sup> מזרנים פרומים המדיפים ריח של "מיטה לא עשויה" ושל "זעת בני כל הגילים", גוזזתרה בעלת מעקה עץ רקוב ומט לנפול<sup>35</sup> וחצרות פרוצות לכל עבר. זיכרון ילדות מרכזי הקשור לבית זה הוא של שרפה ושל אם הרצה לתוך הלהבות כדי להציל את בנה.<sup>36</sup> שרפה בבית היא, על פי פרויד – הן בזיקה ל"איש החול" לאת"א הופמן והן בהתייחסו ל"חלום הילד הנשרף"<sup>37</sup> – הגילום האולטימטיבי של האלבית, תמצית האנרגיה המכלה והמאיינת בלב-לבו של המרחב המכיל והמחיה.

אף שהרומן מסופר בגוף שלישי, שאט הנפש מן הבית מסופרת מתוך תודעתם של המתגוררים בו. הנדל מקדישה כאמור תשומת לב מרבית למרחב הבורגני, שהזנח בשנות כינונו של האתוס הלאומי הקולקטיביסטי. את האירועים מניעה בין השאר פנטזיה כמוסה על בית "עם קצת נוחיות", כלומר תשוקה בורגנית, המתוארת כאופיינית לרבים מבני הדור שלחם את מלחמת תש"ח ועם סיומה הוא מבקש למצוא את מקומו ב"דירה באיזה מקום יפה בעיר [...] מקום מרווח ומעורר כבוד [...] דירה עם שטיחים נהדרים".<sup>38</sup> תשוקה זו מועצמת אצל צעירים שצופים בבתים על מסך הקולנוע בסרטי התקופה: בתים בשכונות אמריקאיות, "בתים גדולים עם וילונות, ולא רואים כלום מבעד לחלון [...] והחיים של בני-אדם בבתים הם סגורים, ולא על האספלט המזוהם [...]".<sup>39</sup> כן עומדת ברקע הווילה המרווחת על הכרמל, שההשוואה אליה חורצת לחומרה את דינו של הבית השפוף ברחוב המדרגות. ועם זאת, ההשוואה רחוקה מלהעניק אופי חיובי, ביטי ומנחם, לוילה עצמה. להפך: היא פועלת בדיוק באותה מידה לרעת הווילה, מאחר שהיא חושפת את הסטריליות

המוגזמת שלה, את המרחק המבודד בין דייריה המסוכסכים – מסוכסכים, אגב, בדיוק בשאלת מהותו של "הבית הישראלי"<sup>40</sup> – ואת הניכור והשימון המאפיינים את הווילה ("משמים וקודר החדר. בלא כל הידור או תוספת חן [...] בדידות חנוקה, ממושכת, שררה בו. קיץ. וחורף").<sup>41</sup> אמנם, ממראה ריבועי האור של חלונות הבתים במרומי הכרמל עולה לעתים אסוציאציה של "משהו חמים ורך [...] בתוך הבתים [האלה], המוסקים היטב",<sup>42</sup> אבל גם אלה הם בתים "בודדים", על המשמעות הכפולה המשתמעת מכך: בדידות – לעומת צפיפות – במרחב, ובה בעת בדידות קיומית של דייריהם. כבמעין ניגון של קינה נשמעים בהקשר זה דברי המספר הכל-יודע, הצמוד בנקודה זו לתודעתו של הקבלן העשיר המסוכסך עם אביו מאחר שזה האחרון מסרב להתאקלם בבית המידות על הכרמל, מתעקש להיאחז באידאולוגיות סוציאליסטיות שבשמן עלה לארץ ישראל ומורד ללא הרף ב"תרבות הדיור" שמייצג בנו: "שני אנשים זרים, באותו בית. כן. הוא ובנו, שני אנשים זרים. באותו בית. שני אנשים בודדים, באותו בית. כן, באותו בית".<sup>43</sup>

יתרה מכך: בהעמדה הדיכוטומית של הבתים, הנדל גם איננה מתפתה לתפישה סטראוטיפית של המשפחה והבית המזרחיים ואיננה "מצילה" את הבית ברחוב המדרגות באמצעות הבלטה של יחסים משפחתיים קרובים וחמים המתקיימים בו. הרומן איננו מעמיד ניגודים משלימים בנליים בין הבתים, ובית אחד איננו מציע נחמה כפיצוי על מה שחסר בבית האחר. אסטרטגיית ייצוג הבית מושתתת על ההפך הגמור: למעשה, במסגרת העימות בין הבתים, הטקסט מייצר שרשרת של השתקפויות כבמראה מגדילה ומעוותת, בדומה למהלך שעתיד להתממש שנים רבות אחר כך בנובלה טירופו של רופא הנפש. כך, ההזנחה בבית ברחוב המדרגות משתקפת בהזנחה מקבילה של בית הפאר, והניכור והשימון בבית הזה מקרינים על הבית העני ומבליטים את הניכור והשימון המתקיימים גם בו. הנדל, כדרכה, נסמכת על אלמנט מטונימי להגברת אפקט זה: היא מייצרת אווירה כמעט גותית לבית ברחוב המדרגות על ידי כך שהיא מאירה אותו באור מלאכותי של אקווריומים הניצבים לאורך קירותיו – מוקד העניין של אחיו נכה מלחמת תש"ח של גיבור הרומן. הבית מדומה על ידי כך למרחב מלאכותי סגור, שדייריו הדוממים שטים בחוסר אונים במימיו העכורים, לאורך קירות הזכוכית החוסמים, שדרכם מתאפשרת רק השתקפות עצמית חסרת תוחלת. אלמנט זה עולה בקנה אחד עם מראה הים הנשקף כמעט מכל מקום בעיר – מראה שגם הוא, באופן לא סטנדרטי ולא צפוי, נחוה כסוגר וכולא דווקא. לכך מתווסף דימוי של הבית לתא מאסר, שחלונותיו מסורגים במעקות ברזל, אבל בה בעת הוא פעור ופרוץ. ספי הבית, הזוכים לייצוג נרחב בין השאר בזכות דמותה של האם השכולה, סטאבט מאטר בעלת גוון מיתי, היושבת יום ולילה על המפתן בהמתנה חסרת תכלה ומבכה את מות בנה יחידה בקרב – ספי הבית הללו תמיד חדירים מדי. הגשם, הלחות, המבט המציפני של השכנים, רעשי הסביבה וצחנותיה פורצים דרך פתחי הבית ברחוב המדרגות, כשם שצמרות הברושים מכות בחלונות החדרים בקומה השנייה של הבית הפרטי על הכרמל; גם לחלונות אלה מקושר זיכרון של אסון: פעם אחת רכנה הילדה שגדלה בבית הזה על אדן החלון הגבוה וכמעט נשמטה אל החצר.

המעבר לתיאורה של דינמיקה נפשית מקבילה הוא מעבר מתבקש: אווירת החדר האפור והמפויה של הבית ברחוב המדרגות מהדהדת שקיעה אל "תוך תוכה של הנפש", למקום



שהוא "משהו סגור, אפל, שמעבר למחשבות", שהכוח הטמון בו "אוכל מבפנים".<sup>44</sup> כך מתהווה ברומן רחוב המדרגות מצב יסוד של ניכור וזרות בבית, שהוא בו־בזמן נפשי־קיומי, כלומר עניין שבין הסובייקט לבין עצמו, וגם פונקציה של דרמה חיצונית, חברתית, המציפה את הבית המפולש. זיקה זו בין הפנימי לחיצוני נוצרת באמצעות אלמנט קריטי בעלילת הרומן – רגלו הקטועה של האח פצוע המלחמה. איבר קטוע הוא, במחשבה הפרוידיאנית, מימוש מבעית של חרדת סירוס, שעשוי להסביר את תחושת האלבית. כנציג מובהק של האחרים המודרים מתברר הגבר הנכה ברומן שלפנינו (המזרחי, העני) כמעין "איבר קטוע" בפני עצמו: קטוע מהגוף הציוני ומודר מהבית הישראלי, אף שנכותו באה לו כתוצאה מהשתתפותו במערכה הצבאית על כינונו של הבית הישראלי הקולקטיבי. ואכן, את עצם גופו הפגום/המסורס הוא חווה כ"זרות מטרידה", על פי הטרמינולוגיה של ז'וליה קריסטבה ל"אלבית", והוא כִּמָּה, ללא תקווה, "לסלק את הזרות של נכותו".<sup>45</sup> אח פצוע זה, אשר "תמיד שנה אנשים זרים", ושנעשה "זר לעצמו", כמאמר הטקסט,<sup>46</sup> הוא למעשה מנסחו של מניפסט הזרות השורה בכל, מניפסט שהוא משמיע באוזני הנערה בעת ביקורה ברחוב המדרגות: "זה אולי מוזר לך... אבל בכל מקום אותם החיים, אותה הזרות...".<sup>47</sup> הזרות החיצונית, שהיא פונקציה של יחסי מרכז ושוליים, של הגמוניה ו"אחרים", נקשרת אפוא באופן מובהק לזרות הפנימית.

מתברר אם כן שהרומן רחוב המדרגות, המייחס את כישלון האהבה למרחק המעמדי בין בני הזוג, הוא מניפסט גלוי ומפורש של ניכור ומרחק ממה שאמור להיות אינטימי ומוכר ומתברר כ"נכר בבית", כלשון הרומן עצמו.<sup>48</sup> גם למוטיב הזרות מייצרת הנדל קטלוג עשיר ודחוס של דרכי מימוש, המהדהדות באיכויותיהן את המאומים הפרוידיאני. המושג "זר" מופיע ברומן עשרות רבות של פעמים, בתצורות שונות. לא פעם הוא מלווה דווקא בחוויה מענגת, המתבררת בעטיו גם כמורבידית, כגון התיאור האוקסימורוני הבא, המכיל גם הוא את כל האלמנטים של האלבית/המאומים, בעל הגוון המיסטי בנוסח פרויד: "שמחה מוזרה תקפה אותו פתאום, כמו נקם, או ניצחון. השמחה המוזרה גאתה בו, הטילה בו אימה, כמו הילכה לידו על אבני המרצפת, והוא נבלע בתוך עיקול מורד הרחוב, במקום שכבו הפנסים".<sup>49</sup> הצעידות הרבות במעלה ובמורד הכרמל, בעיקר בשעות הלילה, המתוארות בטקסט אחוז התזזית, מזמנות תיאורים תכופים של צל ככפיל וכן מוטיבים של היבלעות מורבידית בבית, שגם הם בעלי אופי אלביתי בנוסחו הפרוידיאני. "הזרות המרחפת על אהבתם"<sup>50</sup> של בני הזוג ו"בולעת" אותה היא תו ההיכר המלווה את הרומן כבעין כפיית חזרה: הדמות הנשית חווה את אהובה כ"זר לה, אדם זר, עם שהוא אהוב" ואהבתו לה – "נועם אכזרי". אביה וסבה זרים זה לזה, היא זרה לאביה והוא לה, ואף חדרה הפרטי בבית שגדלה בו נדמה לה בעת היקיצה בבוקר כמקום זר, שנקלעה אליו במקרה.<sup>51</sup> וכך גם ברחוב המדרגות שאליו היא מגיעה כאורחת זרה: דיירי הרחוב זרים זה לזה למרות שהם חיים בכפיפה אחת,<sup>52</sup> ובין הדמות הגברית הראשית לבין אביה הנחשל שוררת שנאה "מוזרה", שהיא "בגידה ונאמנות כאחד".<sup>53</sup> שיאו של הרומן הוא אפקט הזרות שאחיו הנכה של אהובה מדביק בו את "האורחת הזרה", שפלשה לתחום מחיה שבו היא זרה לחלוטין ("כמו זר לה האור בחדר") עד ששיבתה בו "העבירה הרגשה של זרות בכל גופה", אך גם "מוזר לה לקום וללכת".<sup>54</sup>

הממד הפוליטי של הזרות בבית מקבל חיזוק מפתיע לקראת סיומו של הרומן: שכבה נוספת של ניכור ומרחק נקשרת לאלמנט שיצירתה של הנדל מבליעה בדרך כלל, ושברומן רחוב המדרגות הוא זוכה למופע ייחודי וחד-פעמי – נוכחות הרפאים של ערביי חיפה המגורשים. ככלל, הרגישות שיצירתה של הנדל מגלה לאורך כל דרכה הספרותית מוגבלת למרחב הישראלי-יהודי ולזריותו: רשימת האחרים שהנדל מטה להם אוזן קשובה לא כוללת את הפלשתינים הכבושים, ו"המקום הריק" אף פעם איננו מקומם הריק של הערבים הנפקדים. זהו היעדר בולט במיוחד כשמדובר בסופרת, הסופרת בהא הידיעה של העיר המעורבת חיפה, ששכונותיה הערביות התרוקנו מיושביהן. ברומן רחוב המדרגות, כאמור, סוגיה זו מפציעה בפעם הראשונה והאחרונה (למעט באזכור בית הקברות המוסלמי הסמוך לשכונת ילדותה באחדים מהסיפורים המאוחרים): דומה שהמיקום הספציפי של אירועי הרומן בשכונה שאוכלוסייתה, עד קום המדינה, הייתה רובה ערבית, מחדיר לתוכו, כמעט בעל כורחו, אפקט של זרות הנובעת מהניסיון לביית את חורבות בתיהם של התושבים הערבים. בחסות החשכה המשתלטת על העיר בסופו של היום שאחר אירועיו מתחקה הרומן, ומתוך סערת נפש המבלבלת עליה את חושיה, משוטטת האישה הצעירה ברחובות הסמוכים לבית ברחוב המדרגות שעזבה לאחר שלא מצאה בו את אהובה, והיא מגיעה בבלי דעת אל בתים ערביים הרוסים: "מבטה של אראלה תעה על פני כתלי החרבות לאורך החוף, ובפעם הראשונה דימתה לראות קירות גבוהים הרוסים בצבע אדום ובצבע כחול [...] ועם שביקשה בלא יודעים למצוא לה הרגעת נפש, התבוננה בדקלים הפרועים מול המסגד שנשאר על מכונו בתוך תל החורבות וקמרוניו היו כחולים".<sup>55</sup> ברגע מכונן זה ביצירתה של הנדל נקשרת "הרגשת [ה]זרות [ש]הייתה יצוקה בכל אבריה" של הגיבורה – זו שאת ביתה שלה היא חווה כמרחב ריק ועזוב – לנסיבות הפוליטיות שהרומן היה עיוור להן עד לנקודה זו. באופן מפתיע, דווקא בזכות המודעות הרגעית להיבט זה של טרגדיית הזרות בבית (ואי לכך – למופרכות האשליה בדבר "הרגעת הנפש") נוצרת קרבה פיזית יחידה בין בני הזוג באותו יום של חיפושים הדדיים כושלים במעלה ובמורד רחוב המדרגות. הגבר הצעיר, הנואש, שלא מצליח למצוא פרנסה שתאפשר לו לתחזק קיום בורגני ושמעתעד לוותר לפיכך על חלום האישה והבית ולשוב בו-בלילה לחיי נודדים כספן (כלומר לעלות על אונייה מסחרית היוצאת מנמל חיפה), מתהלך באותה שעת ערב עצמה במרחק לא גדול מאהובתו, בשכונה הערבית ההרוסה והריקה, וחווה אותן רוחות רפאים שרדפו, ורודפות עדיין, את הבית הישראלי. וכך הגבר והאישה, שני הזרים בבית, נבלעים, שלא בטובתם, "[ב]חורבות של רחוב החוף [ש]הפכו בחושך תבנית ענק שחורה אחת".<sup>56</sup>

המרחב שבו מתרחש הרומן החצר של מומו הגדולה, שהתפרסם 14 שנים אחרי רחוב המדרגות, הוא אתר סמוך בעיר התחתית של חיפה, והוא מעוצב באופן דומה כגרוטסקה של תפיסת הבית הישראלי כהבטחה וכמשאת נפש מנחמת. בעלת הבית שכותרתו של הרומן נושאת את שמה, עמנואלה מֶהֶגֶרֶפֶטָה המכונה "מומו הגדולה", חולשת על נכסיה בשכונת המגורים הדלה מעמדתה הקבועה בחצר המוקפת חדרים שהיא משכירה לחסרי-בית. עם השוכרים נמנה גיבור הרומן, ניצול שואה תלוש ובודד, הנודד בין חדרים שכורים מעופשים, מפוחמים, רעשניים ומכוסי טחב בבתים של אחרים. כהד לשיבתה של אם שני הבנים מהבית ברחוב המדרגות תחת עץ תאנה קמל,<sup>57</sup> וכפרודיה מרירה על החזון הלאומי של ישיבת קבע בטוחה בצל הגפן והתאנה, צופה מומו הגדולה בדירתה שלה ובחדרים

המושכרים ממקום מושבה הקבוע תחת עץ ברוש עלוב ומיובש. החדרים עצמם חשופים באופן מסוכן לפגעי האקלים השורף והמכלה ולסופות חול אדום שהן ספק תופעה אקלימית ספק אביזר-רקע מטפורי. האקלים הישראלי הקיצי מקבל, בהקשר של אוירת המוות השורה על הרומן, ממד ממשי וסמלי כאחד; המקום שאמור היה להיות ביתו ומבטחו של המהגר ניצול השואה מתברר כגלגול נוסף של הגיהנום שממנו הגיע.<sup>58</sup>

באופן לא מפתיע, האבדן המסכל את האפשרות להיבנות מחדש במרחב המתיימר להיות מקום הגאולה, מתגלם בחייו של שאול זה בטרואמה שהתחוללה בבית מגוריו בעיירה בפולין: זיכרון עמום המציף את תודעתו מלמד כי בהיותו ילד צעיר בגטו שב פעם אחת הביתה מבית הספר ומצא את חדרי הבית ריקים מכל בני משפחתו. כולם כאחד שולחו אל מותם. כל חדר ששכר בחיפה (הוא הגיע לעיר עם תום המלחמה בעודו נער), ב-16 השנים שהתגורר בה, לא היה אלא שחזור של ריקנות המוות שהשתכנה בבית הוריו. דירת החדר המרתפית הבוערת בחום, שבה מתרחשת עלילת ההתאהבות חסרת התוחלת שהרומן עוקב אחריה, היא כבר מערת קבורה ממש: במגרת השולחן בחדר הזה טמון הפתק שמצא על דלת החדר כשבא לשכור אותו: "סגור בגלל מוות"; מתחת למיטתו – המיטה שבה מתה הדיירת הקודמת ובה הייתה גופתה מוטלת במשך שלושה ימים עד שנתגלתה – ניצבת שורת נעליה המיוותמות, שאליה הוא מצרף באקט סימבולי את נעליו שלו; לצד שורת הנעליים המגלמת את רוח הרפאים של הזקנה המתה, נמצאת מזוודה קטנה, הנושאת רוחות רפאים מעברו שלו. מזוודה זו מכילה יומן שכתב בילדותו בפולנית שבה למד קרוא וכתוב, וששכח לחלוטין. כך, נשמט ילדותו המסתופפת בחדר, כבר איננה זמינה לו למעשה, ועל כן הוא זר לעצמו. וכך מערערת הנדל את יסודות המיתוס הגאולה הישראלי המושתת על אידאה של חזרה הביתה, אל בית לאומי שאמור להפוך גם לבית פרטי גואל ומנחם.

בעידן שהוא אחד משיאיה של אידאולוגיית ההתיישבות בשנים שלאחר קום המדינה – שנות העלייה ההמונית והמאמץ הלאומי, המלווה רטוריקה אידאולוגית מכבירה, הקוראת לייצר בית ממשי עבור הפזורה שהחלה לזרום ארצה – בעידן זה בוחרת הנדל לספר דווקא את הבעייתיות של "ביות" המרחב הישראלי. זלי גורביץ' וגדעון ארן, במאמרם על המקום הישראלי, מתארים את הבעייתיות הזאת כאינהרנטית לפרויקט ההתיישבות היהודית בארץ ישראל:

בחווייה הישראלית אין זהות מלאה, מובנת מאליה, בין הישראלי לארצו [...] גם בתקופה הציונית, ואפילו בשנים האחרונות, לא התבטל המרחק בין הישראלי לארצו [...] *טמון בארץ גרעין של זרות*, הגורם להתרוצצות תרבותית, המאפיינת את שיחת הזהות הישראלית. המקום הגדול איננו המשכו והרחבתו של המקום הקטן. לא מדובר ברצף של סדרי גודל עולים מן הבית לשכונה, לעיר, לארץ כולה, אלא בדילוג בין מציאות חיים קרובה, עכשווית מקומית לבין רעיון.<sup>59</sup>

בניגוד לרבים מקודמיה שנסוגו לרטוריקה לאומית-קולקטיביסטית כדי לכסות על סדקים בולטים בבית שייצירתם חשפה,<sup>60</sup> הנדל הקדימה להתייחס באופן גלוי ובלתי מתחכם לפער בין אידאולוגיה וממשות המתגלם בחוויית הזרות בבית. בכך בישרה מהלך שליווה את ייצוגי

הבית בספרות הישראלית החל משנות השישים בקורפוס רחב ביותר של יצירות: במקביל לספרות המתארת לעתים קרובות את ניסיונו חסר התוחלת של הפרט להתאים את עצמו למידות הגוף הציוני, מעידים הרומנים של הנדל על מגבלותיו של הבית הישראלי הממשי להגשים במלואה את אידאת הבית הציוני. על פי יצירתה של הנדל, נסיבות פוליטיות וחברתיות חוברות כאן למורכבות רגשית: כשם שקונפליקטים פסיכו-ארוטיים חוסמים את דרכו של הסובייקט המבקש לאמץ את אידאל הגוף הציוני ומונעים ממנו להתמקם בתוכו בנינוחות, כך הזרות האינהרנטית לעצמי משבשת את עצם האפשרות להרגיש שייכות ואחיזה וממילא חותרת תחת יסודותיה של ההבטחה הגלומה באידאל של בית לאומי. כך אפוא, ייצוגי הבית ביצירות מוקדמות אלו של הנדל מעידים לא רק על הפער ההיסטורי בין המקום הישראלי המיתולוגי, "הגדול", לבין גילומי הממשיים, אלא גם, ובעיקר, על כישלונן של אידאולוגיות באשר הן להתאים למידותיו של הפרט שאמור להתביית לתוכן. יש בכך משום רמז לסוד המלווה את יצירתה הנועזת והחתרנית של יהודית הנדל בכלל, סוד עמדתה האנרכיסטית של הסופרת, עמדה המטילה ספק חמור ברלוונטיות של אידאלים והסכמות קולקטיביות לטובתו ולאושרו של הפרט.

### קואליציית העדות ופרדיגמת הסוד: האלביית' בסיפורי הבית המאוחרים

יצירותיה של הנדל שהחלו להתפרסם לאחר מות בעלה צבי מאירוביץ והמעבר לתל אביב בראשית שנות השמונים של המאה ה-20, מבטאות את הערעור על מיתוס הבית בדגשים תמטיים חדשים ובמארג טקסטואלי שונה ומורכב יותר משל הרומנים המוקדמים. בה'בעת, יצירות אלה מעצימות, רטורואקטיבית, את הוויית הזרות הנוכחת ברומנים המוקדמים, וגם ניזונות מהוויית זרות זו ומתעצבות כהמשך וכפיתוח שלה.

המספר החיצוני, הכל-יודע, מומר ביצירות אלה בדמות של מספרת פרסונלית (פנימית לעולם המתואר) בעלת מעמד נזיל, דינמי ומשתנה הן ביחס לעולם החוץ-ספרותי והן ביחס לעולם המסופר. מספרת זו דוברת בגוף ראשון יחיד, בקולה של הסופרת הממשית, של יהודית הנדל עצמה. בטבעיות ובנינוחות היא מאזכרת אירועים מחייה של הסופרת בעבר ובזמן ההווה של הכתיבה, וכן דמויות ממשיות מסביבתה המשפחתית והחברתית וזיכרונות מפורטים מילדותה ומחיייה הבוגרים.<sup>61</sup> בכל ההקשרים הללו מעניקה הנדל חשיבות עליונה למרחב הפיזי שבו מתקיימות העלילות: מראות רחוב הנשקפים מבעד לחלונות פעורים, בנייני מגורים, חצרות, ספסלי רחוב, גינות ציבוריות, בתי קברות. כתובות מגורים ספציפיות מוזכרות ביצירות לעתים תכופות, והן כוללות את בית ילדותה של הנדל בשכונת נשר ליד חיפה, בקרבת בית קברות מוסלמי – אתר בעל משמעות בעיצוב הפסיכולוגיה של הילדה והנערה שהייתה לסופרת – את הדירה המשותפת לה ולמאירוביץ בחיפה על קירות וגגות הבתים הסמוכים אליה והר הכרמל הנשקף ממנה, ואת בניין המגורים ברחוב דובנוב בתל אביב, שבו התגוררה הנדל בעשורים האחרונים לחייה.

אבדנים בחייה של הסופרת – מותו הטראומטי של בעלה, שעורר מחדש את האבל הלא-מעובד על מותה הפתאומי של אמה בהיות הנדל נערה צעירה ואת הירצחו של

בן דודה בשיירת יחיעם – נוכחים כולם בטקסטים אלה באופן גלוי ומוצהר ומחדירים לכל אתרי ההתרחשות רוחות רפאים המסרבות להסתלק. כך, מראה המצבות הנשקף מחלונות הבית בנשר קשור לבלי היפרד בזיכרונותיה המוקדמים של הסופרת על אמה: המוות שהיכה את הבית עם מות האם בהיות הנדל כבת ארבע עשרה התקיים, כמתברר, כנוכחות מתמדת בבית עוד לפני מות האם ורישומו ניכר בקשר בין האם לבת.<sup>62</sup> מוות זה מתגלגל למותו, בבית בהדר הכרמל, של הבעל האהוב, הצייר צבי מאירוביץ, ולנוכחות הרפאים שלו בחדרי הבית הזה בכל השנים שאלמנתו המשיכה להתגורר בו, מוקפת בחפציו, ובעיקר בציוריו.<sup>63</sup> וכך גם בכתובת האחרונה: בסיפור "גן הבדידות" מתוך קובץ סיפוריה האחרון, המקום הריק,<sup>64</sup> מתארת הנדל את דירתה בתל אביב כשכפול של בית הילדות בנשר שהמוות נשקף מחלונותיו: "אני גרה ברחוב דובנוב מול גן דובנוב, שיש הקוראים לו גן האהבה, כי זוגות נאהבים עושים בו אהבה על הדשא בצל העצים הגבוהים, ויש הקוראים לו גן הבדידות, כי אנשים בודדים מתהלכים בו תמיד, ולרוב זקנים בודדים, שלפעמים בחורף, בקור, נשארים לישון על ספסל, ובבוקר מוצאים אותם עובדי העירייה על הספסל קרים ומתים".<sup>65</sup>

הנדל, שכבר בסיפור "קבר בנים" ביטאה התנגדות לפרקטיקות אָבֵל נורמטיביות הדורשות מסוגלות לפרידה נפשית,<sup>66</sup> מפתחת אפוא ביצירות אלה השקפת עולם מהודקת על קשרים בלתי ניתנים להתרה בין החיים למתים, קשרים המתקיימים לא רק ברוח, אלא גם, ובעיקר, בחומר. השקפה זו, שיש לה כמובן ביטויים מוקדמים כבר ברומנים של הנדל, מתעצבת מתוך זיקה ישירה למרחב הביתי, הרווי בעקבות קונקרטיים של מוות המתקיים בכפיפה אחת עם החיים.

מקומות המגורים של הנדל בנשר ובחיפה, וכן הרחובות הסובבים את דירתה בתל אביב, משדרות שאלו המלך ודוד המלך והרחובות צייטלין ואבן גבירול עד לטיילת שלחוף הים – כשלעצמו אתר ספי שאליו נמשכת יצירתה של הנדל מראשיתה – הם רכיבים קריטיים של המרחב התרבותי-חברתי-פסיכולוגי המעוצב בסיפורים הקצרים. צעירים וקשישים תימהוניים המשוטטים ברחובות העיר, שוהים בגינותיה ופוקדים את בתי הקפה הפזורים בה, הם דמויות מפתח המקיפות את גיבורי היצירות והקובעות את התנהלותם. הבניינים הגבוהים, ובעיקר האורות הנדלקים וכבים בחלונותיהם, חורגים מתפקידם השגרתי כאבזרי תפאורה. הם מתפקדים כמשטחי רורשך שעליהם מושלכים ובאמצעותם נחשפים חיי הנפש של הגיבורים. שכנים, שחטטנותם מתוארת לעתים באירוניה סרקסטית, מייצרים רשת הדוקה של צופים וצופות על מציאות של זרות ומרחק. חוויית הזרות והניכור מעוצבת אם כן בראש וראשונה כחלק מהוויה אורבנית שהנדל מתארת על פי הפרדיגמה המקובלת של ייצוגיה הספרותיים המסורתיים של העיר הגדולה. גילום מובהק של מגמה זו הוא הסיפור על אודות עוינות אלימה ההופכת לאדישות שערורייתית כלפי אישה אלמונית הקורסת אל מותה בחנות לכלי כתיבה בשעת צהריים שוקקת של יום שישי – סיפור שעצם כותרתו, "סיפור בלי כתובת", מעידה על האטימות שהוא מייצג ועל חוסר האונים לנוכח אטימות זו.<sup>67</sup> וכך גם הפרשה מכמירת לב שבמרכזה אישה צעירה המתגוררת בגפה בחדר שכור, מנהלת רומן חפוז עם גבר זר ועד מהרה מוצאת את עצמה נטושה ומופקרת לחיפוש חסר תכלית אחר המאהב שנעלם. משהיא מגלה שהוא פקיד בנק שמצא לנכון

לבלות במיטתה בעת חופשתם של אשתו ובנו בחו"ל, היא מאבדת את דרכה והופכת לדיירת רחוב מבולבלת.<sup>68</sup> האוכלוסייה הנואשת של הזירה האורבנית כוללת גם קשישים המבלים את זמנם על ספסלי הבדידות במנוס חסר תכלית מאימת הריק המצפה להם בביתם, כגון זקן השומר על מקומה של אשתו שנפטרה על הספסל בנינת דובנוב בסיפור "המקום הריק",<sup>69</sup> וזקנה ערירית המפזמת לעצמה את השיר "הכניסיני תחת כנפך" בסיפור "גן הבדידות".<sup>70</sup> וכן גם פליטי חברה המחפשים אוזן קשבת לסיפוריהם הטרגיים, כגון הלום הקרב שניסה לקפוץ אל מותו והפך לנכה בשתי רגליו בסיפור "ארוחת בוקר תמימה",<sup>71</sup> ואפילו קבוצת יידיים קרובים מימים ימימה, המתכנסת בערב שישי למפגש סלון שגרתי ולשוטטות בחברותא בטיילת ההומה, ומתבררת כחבורה סדיסטית המביאה, בעקיפין, למותה בהתאבדות של אחת מהם.<sup>72</sup>

המרחב הביתי, שתופס בהקשר הזה מקום נכבד, מעוצב כמנוגד לכאורה לסביבה החיצונית המקיפה אותו: בסיפורים רבים הנדל מבנה דרמה בין-אישית פסיכולוגית, המתחוללת באתרים ביתיים שעשויים להוות מסתור מפני המציאות המנוכרת הנשקפת מחלונותיהם. "ועשיתי לי קפה וחזרתי לחלון להסתכל בגן ובאיש שעוד מחכה שם לבדו" – כך משחזרת המספרת בסיפור "המקום הריק" את המיקום שממנו היא צופה אל הגן, ועל ידי כך מנכיחה את הפער, שעתידי להתברר כמובן כאשליה, בין הפנים המוגן לבין החוץ העוין.<sup>73</sup> יתרה מכך: הבתים והדירות מובנים כאתרים אסתטיים עשירים בשכיות חמדה המעמידים חזות אינטימית ונינוחה. ככאלה, גם הם חורגים מתפקידם הסטנדרטי כפרטי רקע ותפאורה והופכים לשלוחה של דייריהם ולמימוש הפיזי של חלומותיהם ותקוותיהם. הדמויות המרכזיות נמסכות בחיבורים מטונימיים מועצמים לתוך הבתים והדירות שבהם מתנהלים חיייהן – קני אוהבים, כניסוחו של הסיפור "כשעשינו אהבה".<sup>74</sup> שלל אביזרים המצטיינים בעושר וביופי, מזכרות לאירועים ולמסעות משותפים, מגלמים את הקשר ההרמוני בין בני זוג אוהבים. העיצוב המוקפד והמושקע של המרחב הביתי, כשילוב מתוחכם של הפעולה היצירתית שמבצעות הדמויות בעולם המסופר ושל פעולת הסיפור המתארת אותה, הוא היבט מרכזי וקריטי של היצירות שלפנינו. היבט זה מבליט את מכלול התכונות המיתולוגיות המיוחסות לבית והמכוננות אותו כ"ביתי" בהתגלמותו. כך דירתם המהודרת של בני הזוג, אדריכלים, בסיפור "ארוחת בוקר תמימה", העוסק בסודות הכמוסים של חיייהם המשותפים: דירה משופצת ומורחבת, מאובזרת ברהיטים חדשים וב"שטיח סיני ענק עם טווסים", שבלילות שישי התארחו בה יידיים למפגשים שמחים שבהם "כולם צחקו ושתו ויסקי עם ממולאים ופיצוחים";<sup>75</sup> וכך דירתם הקטנה והמזמינה של בני זוג שהתחברו באהבה מאוחרת בסיפור "המכתב שהגיע בזמן" – דירה עשירה בחפצים שהביא אתו הגבר, מומחה לגאולוגיה, מביתו הקודם שאותו עזב (ורוקן), בהם ספריו ואוסף המאובנים שלו. באפיזודת הפתיחה של הסיפור "המכתב שהגיע בזמן", המתרחשת לאחר קבורתו של גבר זה שבסופו של דבר מת בדירה זו עצמה, מונח האוסף לתצוגה על המזנון שבחדר האורחים, לצד קעריות כיבוד למבקרים המנחמים: "כל אחד היה מאחל לעצמו למות בבית, ועוד בבית כזה נעים", מעירה על כך אחת השכנות, בהצמידה, מבלי דעת, ובאופן מעורר בעתה, את הנינוחות הביתית אל זרותו של המוות.<sup>76</sup> וכך גם ביתה של הידידה בסיפור "הסעודה החגיגית של ידידתי ב.", ובמיוחד "חדר האוכל היפה עם חלונותיו הרחבים הגדולים", שבו היא עורכת סעודת פרדה מורבידית מידידה

ומחייה.<sup>77</sup> על שעתה האחרונה של הידידה בבית זה מדווחת המספרת כי "היא] עמדה, מבטיה בשולחנות ובארונות ובעתיקות (זכרתי באיזה קפדנות הייתה מסירה מהם את האבק) ובכל חפץ יציב ובכל חפץ נע ועשרות ציוני-הזמן השונים שהיו פזורים פה [...] העין השנייה בוהקת גדולה ופתוחה בולעת את העצים [הנשקפים בחלון] ואת החלונות ואת קרני האור בחלונות".<sup>78</sup> "בן-אדם לא יכול לחיות מחוץ לביתו, זה העניין", מעירה הידידה ב. תוך כדי הארוחה, כביכול ללא קשר לשיחה, ולמעשה בהקשר לשאלת עצם בעלותה על ביתה שלה העומדת על הפרק במפגש אחרון זה.<sup>79</sup>

הסיפור "הסעודה החגיגית" משקף במובהק גם את האופן שבו נשזרים עיצוב המרחב בעולם המסופר לעיצובו במישור הסיפור. מעשה עריכת השולחן לכבוד הסעודה החגיגית מעניק לקשר הבין-אישי ולחיבור עם הבית נופך יצירתי-אמנותי: המרחב הביתי שבו ובאמצעותו נרקמת האינטימיות הוא יצירה מעוצבת ומסוגנת. המספרת, כצלע נוספת וחשובה של השותפות הזוגית, מקבלת על עצמה את התפקיד להמיר יצירה זו למארג לשוני ספרותי – כלומר ליצירת אמנות של ממש. הידידה מפקחת מערש הדווי שלה בבית החולים על ההכנות לארוחה ומצווה לאסוף אל השולחן שלל כלים מעוצבים, מרהיבים בצבעוניותם, המגלמים את חייה עם בעלה, את טיוליהם המרובים ואת השקעתם המשותפת בבית. על ידי כך היא מייצרת מקום ונפח – גוף ממשי, במונחי הסיפור עצמו – וכן אסתטיקה הרמונית ליחסים בינה לבין בעלה (שהרי "עריכת השולחן" היא מטפורה תלמודית ידועה ליחסים ארוטיים.<sup>80</sup> המספרת, המלווה את ההכנות ונוכחת בארוחה, והמעבירה את יצירתה של הידידה, השולחן העשוי בקפידה אובססיבית כמעט כמעשה אמנות, למדיום לשוני פיוטי, מצטרפת למעשה הבריאה של המיצג היצירתי המתכונן בחדר האוכל בבית הידידה ("המערכת הצבעונית המורכבת, שהייתה באמת מרהיבה").<sup>81</sup> הרמיזה הברורה ביצירה זו לציור הפרסקו "הסעודה האחרונה" של לאונרדו דה-וינצ'י מעצימה את נוכחות המדיום האמנותי בעיצוב תרבות הבית שהיא מייצגת, ובה-בעת מגניבה פנימה ממד דיסהרמוני, בוגדני, מטריד ומשבש.

אסטרטגיית עיצוב המרחב הביתי ביצירות הנידונות כאן עולה בקנה אחד עם טביעת האצבע הייחודית של הנדל במכלול יצירותיה, הניכרת באבזור השופע של המקום, בדגש על חומריותם של אביזרים ובעיצובם האסטטי הייחודי. פחות משהנדל "מתארת" את החפצים במרחב – בתוך הבית ומחוצה לו – היא מציירת אותם בטכניקות ציור מילולי-אקספרסיוניסטי ובעיקר צובעת אותם בגוונים המשתנים על פי שעות היום, המיקום והתאורה. דגש על המרחב הפיזי הסובב את הדמויות קשור גם להעדפתה הברורה של הנדל את הפואטיקה המטונימית. דן מירון כותב בהקשר זה כי "הודית הנדל היא אחת המספרות הישראליות החשובות ביותר [...] מפני שהיא הביאה לשכלול המרבי את אמנות הפרוזה המטונימית, המצביעה על כלל גדול באמצעות פרט קטן והמאירה את הטפל והזוטי עד שהעיקר והמרכזי מזדהרים מתוכו".<sup>82</sup> יתרה מכך: ייצוג מטונימי באמצעות מרחב וחפצים הוא אחת האסטרטגיות המרכזיות שבאמצעותה הנדל את השקפת עולמה החתרנית בנושא פרדה, אָבל וזיכרון, כלומר את התנגדותה לתהליכי עיבוד אבל נורמטיביים, האמורים להגיע לידי מיצוי בהתקת האנרגיה הנפשית מן המת לחיים.

מקום מרכזי זה המיוחס לחפצים אפשר אולי להסביר בהקשר של שניים מהאבדנים שעיצבו את חייה של הנדל וחיי הקרובים לה. האחד הוא מות אמה, שנחקק בנפשה תוך חיבור לחפציה האישיים של האם, שהובאו, מיותמים, מבית החולים לאחר ההלוויה.<sup>83</sup> השני הוא אבדן הבית באירופה בעת העלייה לארץ ישראל: הנדל אמנם לא זכרה במודע את בית משפחתה בוורשה על חפציו ואביזריו,<sup>84</sup> אבל נעשתה מודעת להיבט ה"חומרי" של אבדן זה – היעדרם המוחלט של חפצי בית העוברים בירושה – בין השאר בתיווכו של בעלה, צבי מאירוביץ, שעזב את ביתו בקרוסנו שבפולין לפני מלחמת העולם השנייה והתגעגע אליו כל ימיו. מזנון מסורתי ("קרעדענץ") המופיע בחלומו של מאירוביץ, שעליו מספרת הנדל בפתח הכוח האחר,<sup>85</sup> משובץ לתוך הסיפור "המכתב שהגיע בזמן", יחד עם "שעון עם רגלים קטנות", שנשאר בבית שבעיירה בפולין והתגלה שם בעת ביקורם של בני המשפחה שנים רבות אחר כך ("בקיץ, כשנסעתי עם עמנואל לפולניה, נסענו לעיירה שלהם ומצאנו את הבית. פולנים גרו בבית. היה להם שעון עם רגליים קטנות, שעמד שם על הקרדנץ, וכשעזבו השאירו אותו על הקרדנץ. הוא עדיין עמד באותה עעה").<sup>86</sup> ברוח זאת, חפצים ממלאים בסיפורים שלפנינו פונקציה כפולה: לצד תפקידם מכונני המרחב הביתי העשיר והגדוש כאתר מכיל ומנחם, הם מהווים תזכורת מתמדת לקשר שבין החיים למתים. סירובם של הטקסטים ושל הדמויות שהם מייצגים לפרדה מתגלם בין השאר בהצבה במרכז של חפצים האוצרים את ישותם של בעליהם, ממשיכים להתקיים גם לאחר מותם ועל ידי כך מסמנים הישארות פיזית-חומרית בעולם ("כיוון שום חומר אינו הולך לאיבוד בעולם..."), כדבריה של המספרת ב"הסעודה החגיגית של ידידתי ב."<sup>87</sup> הסיפור "שמלות המשי של גברת קליין"<sup>88</sup> מעמיד את תהליך ההטמעה הזה בחזית הנרטיב, ואף מייצר קטלוג מפורט של האביזרים המטונימיים שיחד מכוננים את הדמות בחייה ולאחר מותה. לא רק שמלות המשי הישנות שהובאו מווינה, שהגברת קליין המשיכה ללבוש לאורך כל שנותיה בישראל החמה והזרה, שמלות שהליבידו המאוחר שלה נמסך בהן, אלא גם האוסף השלם של רהיטי הבית – שהאישה הקשישה "הכניסה לתוכם את נשמתה" וטיפחה וניקתה ושימנה ורעננה כאת גופה הקמל עצמו – מייצגים אותה ואת חייה. אי-לכך השלט "חיסול הבית – רהיטים למכירה" שמציב בנה לאחר מותה על דלת דירתה נתפש, בצדק, כחיסול ברוטלי של קיומה ושל זכרה.<sup>89</sup>

הקשר ההדוק בין חפצים לזיכרון ביצירתה של הנדל הוא אם כן אחד הנימוקים לנוכחות המסיבית של הבית ואביזריו. בה-בעת הוא משקף את האוקסימורוניות האינהרנטית למרחב הביתי ואת הדרמה של האלביתי – שהיא מוקד הדיון הנוכחי – שיצירתה של הנדל מחוללת באופן ייחודי; בהיותם גילום של קיום שלאחר המוות, מגניבים החפצים לתוך המרחב הזה את הזרות המהפכת את ה"ביתי" ומנכיחים את הסכנה והאיום הכרוכים בו.

מבחינת המהלך העלילתי, קריסת ה"ביתי" כרוכה בקונפליקט בין-אישי הנוגע ליחסים בין הדמויות, ובעיקר לקשרי האהבה והזוגיות שלהם. המספרת מגוללת את העלילות – שהן בדרך כלל בעלות אופי אנקדוטלי המרסן את הפאתוס שלהן – מנקודת התצפית שלה כחברה או כשכנה, נקודת תצפית המשולבת בזו של גיבורה שיחסייה עמה הם רגישים, קשובים ואמפתיים.<sup>90</sup> זהו היבט פמיניסטי בולט של יצירתה של הנדל, והוא מבטא את מודעותה של הסופרת לממד הנשי של האלביתי: נשים, שהן בדרך כלל תוצר של מנגנוני



חיברות המלמדים אותן ש"כבודה של בת מלך פנימה", נידונות לחוות את גילוי יסודותיו המעורערים של הבית ואת השקריות שבמיתוס המשפחה כטרגדיה מועצמת. מחקר הנדל מייחס בדרך כלל ממד טיפולי ליחסים בין בנות ברית נשיות, וכמו כן טוען כי יש בהם פוטנציאל להצלתן של הגיבורות מפגיעתם הרעה של הסדר החברתי הגברי ושל יחסי זוגיות הטרוסקסואליים הרסניים, שמולם הן מכוננות שותפות אנטי־הגמונית. ההעצמה ששותפות זו תורמת לכל אחת מהן בנפרד היא רכיב קריטי של התקוממות והיא מעניקה להן לפחות קורטוב של גאולה ונחמה.<sup>91</sup> ואילו על פי הקריאה המוצעת כאן, לא מדובר בפרקטיקה של ריפוי המבוססת על דיבוב, אלא בהתארגנות נשית לקואליציה של מתן עדות על אודות הדרמה המערערת את יסודות הבית.<sup>92</sup> המספרת, המתמקמת לצדה של הפרוטגוניסטית, שהסוד נוגע ישירות לחייה ולביתה, מזדהה עמה בקלות בשל היבטים קיומיים של האלבית, שאותם היא חווה דרך קבע בביתה שלה: הריקנות הסמויה והמושתקת, המלוּוה בנוכחותן המתמדת של רוחות רפאים אחוזות בחפצים היא למעשה, בראש וראשונה, מאפיין יסודי של חייה שלה בביתה. בין השאר מתבטאת חוויה זו בפחדה העז של המספרת מן החשכה בבית, פחד העולה בהקשרים שונים ביצירות: "ואמרתי לעצמי: ככה השארתי את הבית אחר הצהריים והלכתי, הדלקתי מראש את כל המנורות, עד כדי כך אני פוחדת מהחושך [...]".<sup>93</sup> פחד זה משקף חוויה קבועה של אלביתיות שמתוכה היא פועלת ואשר בגללה נוצרת הרגישות המיוחדת המאפשרת את קואליציית העדות.

עניינה הספציפי של העדות הוא גילוי מרעיש ומחריד של סוד שיש בו כדי להעטות קלון, למוטט ודאוויות ולהאיר מחדש, ולא לטובה, עלילות חיים. במונחיהם של הפסיכואנליטיקאים ניקולס אברהם ומריה טרוק, מה שנחשף הוא מרחב שאליו מורחקים תכנים חיזוניים מבישים ומעוררי חרדה. כינויו המטפורי של מרחב זה הוא "קריפט" (crypt), דהיינו חדר אוצר נסתר שהוא גם חדר קבורה במבנה הכנסייתי הקלאסי. "קן האוהבים" מתברר בתוך כך כנטוי על ספה של "מערת סוד" שהיא גם "מערת קבר" סמויה.<sup>94</sup> ואריאציות על מוטיב הסוד נוצרות בסיפורים באמצעות יסודות קומפוזיציוניים שונים, ובהם מיקומו של הגילוי ברצף העלילתי; כשהגילוי הוא האירוע הפותח של העלילה, הוא מתפקד כמקור האנרגיה המניעה אותה; כשהגילוי מופיע בסופה של העלילה, הוא מסביר בדיעבד את התנהלות הדמויות. הגילוי המאוחר חושף לעתים פערי ידע משמעותיים בין הדמות המרכזית למספרת, ועל כן גם בברית המתקיימת ביניהן מתגלים כתוצאה מכך חורים ופערים של מרחק והסתרה. גם כישלונה, החלקי לפחות, של הקואליציה הנשית, מעצים אפוא, באופן לא אופייני לטקסטים פמיניסטיים אחרים, את חוויית הזרות והניכור.

בכל הוואריאציות על מוטיב הסוד עולה על הפרק שאלת נוכחותו, זמינותו והשפעתו של הסוד לפני גילוי, ועובדה זו מזמינה קריאה כגון זו המקובלת ביחס לסיפור פואנטה: חיפוש רמזים מטרימים לסוד וקריאה מחודשת של החיים/הסיפור לנוכח הגילוי. התוצאה בדרך כלל זהה: גם כאשר רמזים כאלה אכן שתולים לאורך הסיפור, התפרצות הסוד מתוארת כפתאומית, מפתיעה ומטלטלת. כך בסיפור "המכתב שהגיע בזמן" ודווקא סביב גילוי שולי לכאורה, שאתו מעמת הגבר שבמרכז הסיפור, בקור אכזרי, את אשתו הראשונה כשהוא מבשר לה על החלטתו להיפרד ממנה: "[ש]יום אחד עמנאל הזמין אותה לשבת, את מיכל, ואמר לה תשבי מיכל, אני צריך לדבר איתך, והוא דיבר איתה ואמר כי לא ידע

כל השנים שלא אהב אותה, פשוט לא ידע, ועכשיו שטעם את האהבה, לא יכול לוותר על האהבה [...]”<sup>95</sup>. מתגובתה הנסערת של האישה עולה שסוד היעדרה של האהבה היה קבור היטב תחת מעטה של גילויי חיבה ונתנה שאפיינו את השותפות הזוגית ארוכת השנים של השניים (”זו שקרא לה מיכלי, שהיה אומר: כבר עשית אוכל, מיכלי? למה את עצובה, מיכלי?”)<sup>96</sup>. חשיפתו האלימה של הסוד נתפשת לפיכך כגילוייה של תרמית שהתקיימה בתוך גבולות הבית עצמו ואשר הביאה על האישה הנבגדת את מותה: ”והיא אמרה: עשרים שנה, עשרים שנה? עשרים שנה לא ידעת, והיא צחקה, ואחר כך שוב אמרה: עשרים שנה עשרים שנה לא ידעת עשרים שנה, ושוב צחקה, עשרים שנה לא ידעת, אמרה, לא ידעת עשרים שנה? [...] יש אומרים שאמרה את זה שעה, יש אומרים שאמרה ככה כל הלילה וכל לילה אחר כך, רק עשרים שנה עשרים שנה [...]”<sup>97</sup>.

”עבודת האבל” של אהובתו החדשה של גבר זה, שהופכת בהמשך לאלמנתו, מתגלמת בפירוק הפיזי של קן האוהבים שבו חייתה אתו, ושוב מת, כדי להשיב את חפציו לבנותיו התאומות כמטונימיה לו עצמו וכאקט של השבת גזלה.<sup>98</sup> את המפתח לקן זה היא מטמינה עבורן מתחת לשטיח שבפתח הדירה לפני שהיא מתאבדת ביום השלושים למותו. כך מתבררים בדיעבד הגזלה של האב מהבנות ומאמן והחורבן שהמיטה עליהן גזלה זו כשיבוש שהעיק על ”הבית הנעים” וקינן בו כמחלה נסתרת: ”האם המחלה קיננה בו זמן רב?” נשאלת האלמנה בימי השבעה. ”קיננה, קיננה”, היא עונה, ובתשובתה מהדהדת בעת הזרות ששכנה בבית לא רק עקב המחלה הסופנית, אלא גם בשל סודותיו הכמוסים.<sup>99</sup> הניסיון הנמרץ של הבנות לשמוע על נסיבות מותו של אביהן ועל מילותיו האחרונות רווי כעס על הגזלה הזאת ומדגיש את הסודיות שאפפה את הן את חיי הזוג הנאהב והן את מותם המתרחש כמעט בעת ובעונה אחת: ”אני חושבת שזכותי לדעת את המלה האחרונה של אבא שלי, אמרה התאומה הגדולה. [...] את המילה האחרונה שיצאה לו מהפה כשהיה חי, אמרה התאומה הגדולה. [...] הוא כבר היה מת, אמרה [האלמנה]. ואת החזקת אותו לעצמך מת כל הלילה. אמרה התאומה הגדולה. היה שקט. את טלפנת רק בבוקר”<sup>100</sup>.

מושא העדות של המספרת בסיפור ”המכתב שהגיע בזמן” ושל קואליציית הנשים בסיפורים האחרים הוא אפוא עקבותיהם של סודות המתגלים לפתע, בחסות המוות, בתוך הבית. במובן זה מדובר בזרות פנימית, לעומת הזרות החיצונית לכאורה הפולשת לתוך הבית ברומנים המוקדמים. החשיפה הפתאומית מתרגמת לתחושה של הישמטות הקרקע היציבה ושל הילכדות בתוך רִיק. מה שמתחולל בין קירות הבית הוא לפיכך התפוררות סמלית וממשית גם יחד, המפוגגת את תחושת המוכרות היציבה וחושפת את מראית העין שלה. כך, בין השאר, בסיפור ”נקמה מאוחרת”: מפגש מקרי כביכול עם גבר זר המתברר כבעלה הראשון של הגיבורה, שזעמו על עזיבתה לא התפוגג שנים רבות, מגלה שהוא עקב אחריה מאז פרידתם וליווה בחשאי את חייה. כדי לנקום בה חושף גבר זה היסטוריה של בגידות – שלו עצמו, ושל בעלה השני, האהוב – עם אחותה שהתגוררה בביתם. הטלטלה המתלווה לגילוי הזה – טלטלה שמעצימים אותה סיפורים מורבידיים שהגבר המשונה מספר כבדרך אגב<sup>101</sup> – מתגלגלת להרגשה פיזית של שבר בתחתיתו של מבנה שנתפס כקבוע וכיציב: ”כאילו נפער איזה חור בריצפה”<sup>102</sup>. ”כמה אהב להיות בבית”, נהגה

האישה הנבגדת, שחקנית תאטרון, לומר על בעלה השני, שלא הרבה לפקוד את האולמות שבהם התקיימו הצגות התאטרון שבהן שיחקה: "כשהלכה להצגות תמיד נשאר בבית".<sup>103</sup> אלא שבית זה, כך מתברר לה, לא היה אלא זירה של תרמית: "אני מבין שגם אז אחותך לפעמים גרה אצלך", משלים הבעל הראשון באכזריות (בתוספת כמויות גדולות והולכות של ארס, כלשונה של המספרת), את נקמתו המאוחרת.<sup>104</sup>

וכך גם בסיפור "הסעודה החגיגית": עם גילוי הבגידה, בימי השבעה על הידידה ב., כשהאישה האחרת כבר מתגוררת בביתה, מוסב המבט מחדר האוכל המהודר אל סרקופג – ארון מתים עתיק – הניצב פתוח בחצר הווילה. רוח הרפאים של החברה המתה מופיעה ליד ארון זה, הסמוך לעץ צפצפה, שרחש עליו מהדהד את השיחה שהתנהלה בחדר האוכל ימים ספורים קודם לכן על אודות פוטנציאל קריסתם של בתים:

אלכסנדר אמר שהיא [הצפצפה] תרים את הבית.

מישהו שאל איך צפצפה יכולה להרים בית.

אלכסנדר הסביר שיש לה שורשים ארוכים והיא יכולה להרים בית.

בית? שאל הרופא.

אלכסנדר הסביר שהשורשים שלה כל-כך ארוכים שהם הורסים את היסודות מבנים בתוך האדמה. הבית נשאר שלם, אבל אין לו יסודות, אין על מה לעמוד, הוא נופל שלם. אתה מבין?<sup>105</sup>

קריסת הבית קשורה כמובן למיתוס על חיקה המגונן של המשפחה, מיתוס שהספרות, לרבות יצירתה של הנדל, מפריכה, כאמור, לעתים קרובות. חנה נוה כתבת על אשליית הביתי בספרות: "הבית אמור לספק את חומות המגן המוחשיות להפרדת הספירה הפרטית מהספירה הציבורית ואת תחושת הנפרדות של ההתנהלות המשפחתית. [...] כאשר חלה התמעטות במה שהבית מעניק ומייצג, כאשר מופקע החוזה שיש לדיירים עם ביתם, כאשר מופרת ההבטחה הגלומה במושג הבית והיא מתקשה להתגשם, או שהיא מתבוששת להתממש, כאשר הבית נהרס ודייריו מגורשים [...] – מופר גם החוזה של המשפחה, היא הדיירת בבית".<sup>106</sup> עניינם של הטקסטים של הנדל הוא הזרות והבדידות האינהרנטיים לקיום האנושי, שחושפת מופרכותו של מיתוס המשפחה: עם התפרקות האינטימיות של הבית – ולעתים במקביל לאינטימיות הזאת ולמרות שהיא מתקיימת לכאורה ללא פגם – ניצב האדם בפני בדידותו. הידע האסור הנחשף באופן פתאומי וברוטלי מתגלם לא רק, ולא בעיקר, בפרטים על בגידתם של בן זוג נאמן לכאורה או של אחות אהובה, אלא בהכרה בזרותו של הסובייקט בין כותלי ביתו שלו. במקביל להיותו אלגוריה לבית הלאומי (ובבחינת "מיצג" שלו), מתפקד אפוא הבית גם כאלגוריה לנפש ול"אני" שהוא מודע ולא מודע בעת ובעונה אחת. פרויד אכן השתמש במושגים הביתי והאלביתי כאלגוריה לנפש האנושית. ואילו ז'וליה קריסטבה, בגרסתה שלה על מושג ה-Unhimliche הפרוידיאני, מתארת את ההכרה באונהימליך (חוויה שהיא מכנה "זרות מטרידה") כהכרה בזרותו של הסובייקט לעצמו. הכרה זאת היא גם הכרה באחרות הבלתי ניתנת לידיעה והבלתי ניתנת לביות של האחר, החיצוני לעצמי ולבית. בספרה זרים לעצמנו נוקטת קריסטבה בהקשר זה דימוי המתכתב עם מושג הקריפט: מי שחוה זרות מטרידה חש שהוא נושא בתוכו

"מעין מערת-קבורה סודית" המכילה את האחר הלא-מבוית שבתוך העצמי.<sup>107</sup> ניקולס ראנד ומריה טורוק, במאמרם "The Sandman Looks at the Uncanny",<sup>108</sup> מנסחים גם הם את חוויית המאיום/האלביתי במונחים של זרות. זרות היא חוויית-יסוד של הנפש האנושית, המתקיימת צד-בצד עם קרבה ואינטימיות: "האלביתי חייב את האפקט המטריד והמפחיד שלו לסימולטניות פרדוקסלית. מה שאנחנו מחשיבים לחלק הקרוב והאינטימי ביותר של חיינו, משפחתנו שלנו, ביתנו שלנו – הוא למעשה המרוחק ביותר האפשרי והכי פחות מוכר לנו".<sup>109</sup> בהתייחסם לנתנאל, גיבור הסיפור "איש החול" מאת את"א הופמן, שעליו מבסס פרויד את הדיון באלביתי, מדגישים ראנד וטורוק את העובדה, שבילדותו גדל גבר זה בצלו של סוד משפחתי שהתגלם בהתרחשות סודית בחדר סודי בבית, ולפיכך לא היה אלא "זר בביתו שלו".<sup>110</sup>

בתוך הקורפוס המאוחר של יהודית הנדל, שעניינו הוא אם כן הזרות בבית, הסיפור "ארוחת בוקר תמימה" הוא אינדקס צפוף וגדוש במיוחד של תודעת זרות וחוויית זרות. המספרת מלווה בסיפור זה את שלבי ההיודעות של חברתה לסודותיו של בעלה המת. גילויים של הסודות הוא לא-צפוי ולפיכך מסעיר, ופתאומיותם ועצמת המטמורפוזה שהסודות מייצרים הן כשלעצמן בעלות אפקט מטלטל הגובל בעל-טבעי. משמיעה אותם בסיפור זה אורחת לא מוכרת במפגש חברתי שגרתי המתקיים בבית מוכר ואהוב (המכונה בסיפור "הווילה של זזהבה"). באכזריות מכוונת היא מדווחת לגיבורת הסיפור על אודות בנות הזוג הרבות שהיו לבעלה לפני נישואיו לה, על הריונה של אחת מהן, על תביעתו ממנה לשים קץ להיריון ועל הבת שילדה לו בלא ידיעתו – בת "זרה". מאוחר יותר ייודע דבר מותה של הבת, בהיותה עדיין ילדה צעירה, מאותה מחלה שהמיתה את אביה. הדירה המפוארת של הגיבורה ובעלה המנוח, על חפצי החן והשטיח הסיני הגדול המקושט בטווסים, דירה שנשארה בחזקת בית "מלא" גם לאחר מותו של הגבר האהוב בזכות הזיכרונות הנעימים שהיו משוקעים בה ("מי אומר שהבית ריק?" נהגה האלמנה לומר בהקשר זה),<sup>111</sup> הופכת בעקבות הגילוי הזה ללא-ביתית ומרתיעה, אף ששום התרוקנות פיזית לא חלה בה ("וכשהגענו לתל אביב אמרה שהיא לא יכולה ללכת הביתה לא יכולה להיכנס לדירה הריקה").<sup>112</sup> הדירה ב"בלוק" מגורים בבאר שבע, "בתוך השיכונים האפורים הצפופים",<sup>113</sup> שבה מאתרות הגיבורה והמספרת את אמה האבלה של הילדה המתה – דירה זו הסובלת מהזנחה מעליבה ומרעשים סביבתיים בלתי נסבלים – היא האלביתי בהתגלמותו. היא אוצרת בתוכה אוסף של זיכרונות איומים המגולמים באביזרים מורבידיים: זיכרון מחלת הדם הממאירה שעברה בתורשה, אימת רוח הרפאים של הילדה, המתגלמת בחיית המחמד המפוחצצת שלה (תוכי פרוש כנפיים הנדמה כחי, שתמונתה מונחת לרגליו), דמיונה העל-טבעי כמעט לאב שככל הנראה לא ידע כלל על קיומה. כל אלה חודרים באחת לתוך דירת הפאר בתל אביב, ומציפים גם אותה באימה ובטלטלה. לא בכדי המועקה שחווה המספרת בעת הנסיעה מבאר שבע לתל אביב מתורגמת לחרדה מוחשית לגורל ביתה היא: "פתאום נזכרתי שלא סגרתי את התריסים והגשם דופק בוודאי בכל החלונות בבית [...] אני מקווה שלא השארתי איזה חלון פתוח והבית יוצף, אמרתי לעצמי, אבל הגשם רק התגבר [...]".<sup>114</sup> אפקט הזרות בעל הממד האקזיסטנציאליסטי מתנסח בהקשר זה במחשבותיה במפורש: "מה אנחנו יודעים על אהובי נפשנו, מה אני יודעת על אבי ואמי? שמנו אבן על אבי ואמי ועוד מעט ישימו אבן גם עלי. מה ילדי יודעים עלי? [...] וחשבתי שוב מה

אנחנו מסתירים מאהובי נפשנו מה הסתרתי אני מאהובי נפשי מה הסתרתי מעצמי מה אני עדיין מסתירה [...]”<sup>115</sup>.

הנובלה האחרונה שכתבה הנדל, טירופו של רופא הנפש, מסכמת את תודעת הזרות הזאת, המתקיימת בבית: הכאוס הנפשי שהנובלה עוסקת בו מתגלם בתנודה בעלת ממדים של טירוף בין שתי דירות, כל אחת רדופה (haunted), עוינת ומנוכרת מהאחרת. דירה אחת היא זו שבה התגורר הפסיכיאטר גיבור הסיפור לפני שנשא לאישה את אהובתו; ממנה עקב בחשאי אחרי אהובתו ובעלה, שהיה חברו הטוב, עד שהלה נהרג בתאונת דרכים. הדירה השנייה היא זו של האלמנה הצעירה, דירה שהפסיכיאטר עובר אליה כמחליפו חסר התחלות של הבעל המת ושממנה הוא שב בסופו של דבר לעמדת התצפית המועדפת עליו בדירתו ה”ישנה”. כשהן צופות זו לעבר זו מתחוללת בין שתי הדירות השכנות הללו דרמה של התבוננויות והשתקפויות המייצרת אפקט של *mise-en-abyme* והמבטלת כל סיכוי להתמקמות נוחה ובטוחה באחת מהן. כך הופכת הנובלה טירופו של רופא הנפש למניפסט של זרות בבית אשר ”מתפורר חתיכות חתיכות”<sup>116</sup>. משתש כוחו של הגבר הנואש, הוא חש כמי ש”אין לו קיר” להישען עליו והוא מאבד בהכרח את שתי דירותיו גם יחד. אף שהסיגור הלא־הרמטי של הרומן לא מצביע בבירור על גורלו של ”רופא הנפש”, מובן שהוא מאבד סופית את שתי דירותיו הממשיות וגם את הסיכוי להרגיש ”בבית בעולם”<sup>117</sup>.

הסיגור הרופף של נובלה זו אופייני גם לשאר היצירות, שבהן גילוי הסוד לעולם איננו שלם והוויית הסוד אפילו מתעצמת: לא זו בלבד שהסיגור חושף את אי־הידיעה שהתקיימה לפני התפרצותו של הסוד, הוא גם מותיר חללים שאינם יכולים להתמלא עוד. הנדל מובילה אפוא את העלילות לנקודות סיום המעצימות את הממד האניגמטי, הבלתי־פתור.<sup>118</sup> גם עם התבהרות חלק מהפרטים שהוסתרו, הקריפט איננו מחוסל; למעשה רק קצה־קצהו של הסוד החבוי בו צף להרף עין, כסימון, ולא כביטול, של ”אתר קבורה”. יתרה מכך: בגלגולו החדש, הקריפט המטפורי שמעתה קיומו ידוע, ועל כן הוא מטריד שבעתיים, לובש צורה של קבר ממשי. הסוגיות החידתיות נידונות להישאר בעינן בין השאר משום שהן ”שייכות” לגברים ולנשים שהלכו לעולמם, ושעצם קבורתם היא התרחשות מרכזית בעלילה. הסודות שהללו לוקחים אתם לקבר קשורים ישירות ובמוצהר לסוגיות של ידיעה ואי־ידיעה (”הכעס הישן המוכר שיש לנו על המתים שמשאירים אותנו עם אי הידיעה”).<sup>119</sup> החידה הלא־פתורה היא לעתים קרובות מה מהאמיתות שנחשפו לפתע היה ידוע לאלה שהלכו לעולמם ומה יכולים היו לדעת. את החידה הזאת בדיוק מותירה הקבורה הממשית ללא אפשרות וסיכוי למענה. הסיפור ”ארוחת בוקר תמימה” ממצה גם את ההיבט הזה: האם ידע הגבר הנשוי על הולדת בתו בבאר שבע? האם נתקל במקרה בילדה שדמתה לו מאד וזיהה אותה? האם הרבה לנסוע לאתר הבנייה בעיר הדרומית כדי לראות אותה שם, ולו מרחוק? וגם: האם ידעה המארחת שזימנה את ארוחת הבוקר התמימה כביכול על הגילוי הגורלי שיתרחש במהלכה ונתנה יד לתכנונו? האם הייתה זו, לפיכך, ארוחת בוקר לא תמימה בעליל, ואפילו זדונית וחורשת רע? שאלות אלה מרחפות בחלל המכונית בשובן של המספרת וחברתה מביקורן בבית אמה של הילדה בבאר שבע, והן עולות בגלוי במפגש הארוך עם הגבר הצעיר הלום־הקרוב בבית קפה שאליו סרות השתיים עם שובן. פרק בית הקפה של הסיפור, שחיבורו אל הרצף העלילתי רופף, עשוי אם כן להיות מוסבר

כמאמץ נוסף למצוא פתרון לחידות או, לחלופין, להפנים ולהסתגל לאי־הידיעה העקרונית המשתמעת מהן ("מה אנחנו יודעים על אהובי נפשנו [...]"). השאלה הטורדנית "את מבינה את זה?", המושמעת בשיחה עם הגבר הזר פעמים רבות – כדיבור רטורי שאף הוא לא זוכה למענה – מגלמת את המאמץ הזה וכן את תקוות השווה שהוא צופן בחובו לאתר שותפים אמפטיים לאימת הריק המלווה את אי־הידיעה.

"המכתב שהגיע בזמן" – כמו גם סיפורים אחרים – מובנה באופן דומה. קריאה לאחור של הסיפור, לאור הסוד המתגלה בסופו, מגלה ששחזור ימיה האחרונים של האלמנה שבחרה להתאבד בעקבות מותו של בעלה צבוע בצבעי התדהמה שגרם מותה גם לחברתה הקרובה, המספרת. רטוריקת השחזור היא כל־כולה בסימן המאמץ לזהות בדיעבד רמזים לדרמה זו. ואולם למרות שהתיאור הקפדני מצביע, גם כאן, על קשב רגיש של המספרת והגיבורה זו לזו, אווירת הסוד מלמדת שגם באינטימיות המגוננת בין השתיים נפערים סדקים. גילויים מאוחרים מצביעים על כך שהתרחשויות משמעותיות נשמרו בסוד גם ביניהן. בהתאם לכך, מועקת הסוד מתעצמת והולכת לקראת סיומו של הסיפור: פרט שולי לכאורה המופיע במכתב ההתאבדות (על כך שאת הבעלות על דירתה העבירה האישה לבנותיו של בעלה זמן־מה לפני מותו הפתאומי), מערפל את נסיבות קבלת ההחלטה על ההתאבדות ומעלה סימני שאלה ללא מענה לגבי הנסיבות המדויקות של מותו של הגבר החולה, שהסתיר את מחלתו, ושאשתו שמרה את "סוד" מותו לילה שלם לפני שהודיעה על כך לבנותיו ("ואת החזקת אותו לעצמך מת כל הלילה [...] את טלפנת רק בבוקר").<sup>120</sup>

גם בסיפור "הסעודה החגיגית של ידיתי ב." נבנה מערך מתוחכם של ידיעה ואי־ידיעה ושל חשיפה והסתרה בו־זמניות. המספרת שוזרת בטקסט רמזים לכך שהידידה ב. אכן הייתה מודעת למעמדה של האישה האחרת בחייו של בעלה ולמעשה קיימה במודע טקס של חניכה לתפקיד מחליפתה. בה־בעת היא פעלה למפרע להכשלתה, כטענתו של דן מירון, על ידי חקיקת עצמה בתודעת הסובבים כמי שעתידה לנהל את ביתה גם לאחר מותה. ואולם ההיודעות לכך שהאישה האחרת מתגוררת בביתה של קודמתה היא בכל זאת הלם מכאיב, שהמספרת מקבלת בהפתעה רבה: אין ולו קורטוב של הסכמה וקבלה מצדה לפלישתה של ה"יורשת" בעצם ימי השבעה. הבשורה המיתממת של האלמן הטרי "אני לא רוצה שתדעו את זה מזרים, אמר, צפירה גרה פה" – מתקבלת בבוז ובתיעוב, המתגלמים בעזיבתם הכעוּסה של המספרת ובעלה את הבית שנבזז, כמתברר, עוד בחיי האישה שהייתה בעליו. העובדה שהכול ידעו, אולי, לשם מה ערכה הידידה ב. את הארוחה מבחירה שהמספרת חִבְּרה לידידתה ("החזקה", "החכמה") כדי לספר יחד אתה את הזרות המטרידה של הקיום בצל הסוד לא רק כמצב עניינים הנכפה על הסובייקט, אלא גם כתוצר של בחירה. עובדה זו לא מקלה את המועקה הרובצת על הסיפור, אלא מעצימה אותה: הבחירה לייצר יחד, ללא מילים, "מערת קבורה", ממחישה ביתר שאת את הבדידות הקיומית האניהרנטית לנשאי הסוד גם כשהם מקיימים את הסוד הזה במשותף. הטון הברור של שאט נפש ואכזבה שבו מסתיים הסיפור מגלם את ההכרה של המספרת במרחק, שגדל בדיעבד, בין האישה הגוססת לבין ידידה הקרובים, ובכלל זה היא עצמה, שביודעין או לא בידועין נתנו יד לבגידה שגילמה סעודתה החגיגית, האחרונה.

האלביתי, שהוא תמה ואפקט דומיננטיים ביצירות שנידונו כאן, הוא אפוא גם דרמטיזציה של המבנה הסיפורי שיצירותיה של הנדל מממשות באופן עקבי: מבנה קומתי, שבו מתקיים מסד של התרחשויות אינטנסיביות, לא מבוארות ובלתי מפוענחות. אלה הן קומות הסוד של החברה הישראלית שדיבובן הוא המהלך המרכזי והחשוב שיצירתה של הנדל מסורה לו. הדי ההתרחשויות בקומות סוד אלו נרמזים בפני־שטח מטולאים, המורכבים מדיאלוגים קטועים ומציורים אקספרסיוניסטיים מתווכים במילים. הסימון המשותף של עקבות הסוד והמסירה הישירה או העקיפה של החוויה שעקבות אלו מייצרים הם פרויקט הטקסטואליזציה ששתי הנשים בכל אחת מהיצירות – כסוכנות הנרטיב האנטי־הגמוני – מממשות יחד. היצירות עצמן – כל אחת בעלת טקסטורה מעובה שלעתים קרובות היא ממסכת יותר משהיא מגלה – הן התוצר החושפני, האנרכיסטי במידה רבה אך בה־בעת האניגמטי, של פרויקט זה.

אוניברסיטת תל אביב

## הערות

- 1 יהודית הנדל, אנשים אחרים הם, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, [1950] 2000.
- 2 אניטה שפירא, "מקרה לטרון תש"ח", יהודים חדשים יהודים ישנים, תל אביב: עם עובד, 1997, עמ' 46-85. הציטוט מעמ' 53. חלקה של יהודית הנדל בייצוגו של קרב זה נעלם כמעט כליל מעיני הביקורת. מאמרה של שפירא המתאר את תולדות הקרב, את הפולמוסים הרבים שחולל ואת ייצוגיו הספרותיים, איננו מתייחס כלל לסיפור זה, שהתפרסם לראשונה פחות משנה לאחר הקרב.
- 3 חנה נוח מראה כיצד גם הסיום שחיברה הנדל לסיפור ב"פקודת" העורך – כפשרה בין שורות הסיום המקוריות לבין אלה שהוסיף לסיפור בלא ידיעתה כדי להתאימו לנרטיב הקולקטיבי המקודש – מדהדה את הסיגור המקורי, החתרני, המתאר את האב המניח מעיל גשם על קברו הטרי של בנו. (חנה נוח, "על האבדן, על השכול ועל האבל בהווה הישראלית", אלפיים 6 [תשנ"ח], עמ' 85-120). על התערבות המערכת בעלילת הסיפור לקראת פרסומו של הקובץ אנשים אחרים הם, ראו באחרית הדבר שכתבה הנדל למהדורת המחודשת של הקובץ (הנדל, "בשולי הספר", הערה 1 לעיל, עמ' 191-196).
- 4 הדברים אמורים במהלך שמכונה "גל חדש" בפריודיזציה שערך גרשון שקד ואשר הנדל היא אחת המבשרות הראשונות והמוקדמות שלו. גלריית הטיפוסים המאכלסת את הקובץ אנשים אחרים הם כוללת צעירים וקשישים תמהוניים, עניים, שדעתם מסוכסכת לעתים, בריאותם רופפת ודמוים העצמי ירוד. ראו בעיקר את הסיפורים "המבולבלת" ו"הזקן ונעלי הבית" (עמ' 21-39, 39-49). האחרון מטרים בעשרות שנים את המהלך החתרני אפילו לזמנו שנקט יהושע קנז כשהעמיד קשישה ערירית כדמות מרכזית ברומן בדרך אל החתולים, תל אביב: עם עובד, 1991.
- 5 יהודית הנדל, רחוב המדרגות, תל אביב: עם עובד, 1955.
- 6 יהודית הנדל, החצר של זמנו הגדולה, תל אביב: עם עובד, 1959. מהדורה מעובדת על ידי המחברת התפרסמה בהוצאת הקיבוץ המאוחד בשנת 1993 תחת הכותרת החמסין האחרון. כל הציטוטים במאמר זה הם ממהדורה מאוחרת זו.

- 7 יהודית הנדל, הר הטועים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991. וראו על כך אצל חנה נוח בפרק "פה נטמן" – החיים בבית הקברות", בספרה בשבי האבל – האבל בראי הספרות העברית החדשה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1993, עמ' 144-176; ובמאמרה "על האבדן, על השכול ועל האבל בהווה הישראלית" (הערה 3 לעיל); וכן אצל דן מירון, "ההר שהחמיצו הטועים – על 'הר הטועים'", הכוח החלש – עיונים בסיפורת של יהודית הנדל, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 163-194.
- 8 יהודית הנדל, ליד כפרים שקטים – שנים עשר ימים בפולין, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1987.
- 9 מירון, "הכוח האחר' מול 'הכוח החלש'", הכוח החלש, הערה 7 לעיל, עמ' 67-132.
- 10 תמת הזרות בבית מתקיימת ברבדים סמויים של חלק מיצירות הספרות המלוות את פרויקט ההתיישבות היהודית כבר בתחילתו. כבר אז היא מערערת על הנרטיב הציוני המנסח את הפרויקט הלאומי כפרויקט של שיבה הביתה. בין השאר מוסברת זרות זו – למשל בחלק מיצירותיו של י"ח ברנר – בתשוקת נוודות אינהרנטית לקיום היהודי, המפקקת בעצם המיתוס על תשוקת הגאולה הטריטוריאלית היהודית.
- 11 על כך ראו מאמרי העוסק בין השאר בייצוגיו של הבית בספרות הקיבוץ הישראלית מראשיתה: Iris Milner, "Agitated Orders: Early Kibbutz Literature as a Site of Turmoil", *One Hundred Years of Kibbutz Life – A Century of Crisis and Renovation*, Michal Palgi and Shulamit Reinharz (eds.), USA and UK: Transaction Publishers, 2011, pp. 159-172
- 12 זלי גורביץ' וגרוען ארן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)" אלפים 4 (תשנ"ב), עמ' 9-44. את המושג "הגוף הציוני" טבע מיכאל גלזמן בספרו הנושא שם זה (מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007).
- 13 יהודית הנדל, כסף קטן, תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד וכתר, 1988.
- 14 יהודית הנדל, ארוחת בוקר תמימה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2000.
- 15 יהודית הנדל, המקום הריק, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007.
- 16 יהודית הנדל, טירופו של רופא הנפש, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002.
- 17 על כך ראו מאמרה של חנה נוח "לב הבית לב האור", על אהבת אם ועל מורא אב – מבט אחר על המשפחה, אביעד קליינברג (עורך), תל אביב וירושלים: ההוצאה לאור של אוניברסיטת תל אביב וכתר, 2004, עמ' 105-176.
- 18 סוגיית הזרות בבית קושרת את יצירתה של הנדל משנות השמונים ואילך לזו של סופרים ישראלים מרכזיים מתקופה זו שעוסקים ב"אלבית" (בהם א"ב יהושע ברומנים גירושם מאזורים [1982] והכלה המשחררת [2001]; יהושע קנז ברומנים בדרך אל החתולים [1991], האישה הגדולה מהחלומות [2000], מחזורי אהבות קודמות [1997] ובסיפור "שורפים ארונות חשמל", נוף עם שלושה עצים [2000]; רונית מטלון ברומנים זרים בבית [1992] וקול צעדינו [2008]; ס. יזהר ברומן מקדמות [1992] ואחרים). וראו על כך בין השאר במאמרי "תמונות זיכרון, סיפור חיים", תרבות, זיכרון והיסטוריה, כרך שני, מאיר חזן ואורי כהן (עורכים), תל אביב וירושלים: הוצאת אוניברסיטת תל אביב ומרכז זלמן שזר לחקר תולדות העם היהודי, 2012, עמ' 421-446. בהצעת, העיסוק הממוקד במוות המתקיים בבית אצל הנדל מייחד אותה מסופרים אלו. על האחזיה בעלת הגוון המורבידי של המוות בחיים ושל החיים במוות ביצירתה של הנדל, ראו: רלה קשלובסקי,



- 19 "המטפורה של המקום הריק ביצירת יהודית הנדל: מן 'הסעודה החגיגית של ידידתי ב'. ועד 'המקום הריק'", ביקורת ופרשנות 43 (תש"ע), עמ' 213-226.
- 20 פרמיד מְתַפְעֵל כַּאֵן אַפּוֹא שְׁנֵי מוֹשְׁגִים הַזֵּהִים זֶה לָזֶה וְכוּ – בּוֹמֵן סוֹתָרִים זֶה אֶת זֶה וְקוֹרְסִים הַאֲחָד אֶל תוֹךְ הַשְּׁנֵי. לַעֲנִיין זֶה רִלּוֹנֵטִי הַעֵיסוֹק הַמִּקְבִּיל שֶׁל פְּרוֹיֵד בְּאָרוֹס וְטֵנְטוֹס, דַּחֲפֵי הַחַיִּים וְהַמוֹת, הַקּוֹרְסִים גַּם הֵם זֶה אֶל זֶה, בְּמַסָּה "מַעֲבֵר לַעֲקָרוֹן הַעוֹנֵג", כְּתָבִי זִגְמוֹנֵד פְּרוֹיֵד, כִּרְךָ ד: מִסוֹת נִבְחָרוֹת ג. מַגְרַמְנִית: חַיִּים אִיזֶק, תֵּל אֲבִיב, דְּבִיר, 1968, עמ' 95-137.
- 21 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1992
- 22 ביטוי מובהק למהומות זו מציע הסיפור "למות" מאת ארתור שניצלר, מסופרי וינה שפרויד עבד וחקר בה (ארתור שניצלר, שובו של קזנובה, מגרמנית: צבי ארד, תל אביב: זמורה ביתן, 1984, עמ' 66-7). סיפורו של יהושע קנז, "התרנגולת בעלת שלוש הרגליים" (יהושע קנז, מומנט מוסיקלי, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1980, עמ' 9-22) מהדהד את אימת הבית שגופת מת מוטלת בו, בעיקר כזיכרון ילדות מבעיית, כפי שעולה ממשפט הפתיחה המפורסם שלו: "באחד מימי סוף הקיץ השכיבו את האישה הזקן שקראו לו סבא על הריצפה בחדר הגדול, הדליקו נרות למראשותיו וסגרו את הדלתים עליו ועל האנשים שעמדו סביבו [...] כל הלילה דומה היה שאנשים מהלכים על-בהונות בהדרי הבית ובמסדרונות בחשכה, עמלים בחשאי בסידורים שונים שאין לדעת את משמעם [...] כל הלילה חיכה [הילד] כי יגיע אביו הביתה ממקום עבודתו והוא ישמע את קולו וידע כי יש לו דואג" (עמ' 9).
- 23 זיגמונד פרויד, "האלבית", האלבית, מגרמנית: רות גינצבורג, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 41-87. במאמר זה ייעשה שימוש במושג "אלבית" כמקביל ל"מאויים".
- 24 הסיפור "איך הכרתי את אצ"ג" (כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 131-138) הוא דוגמה מובהקת לכך: אירוע יום-יומי חסר חשיבות מיוחדת – היתקלות אקראית במשורר ידוע בבית קפה – הופך באחת לרגע קיצוץ של חזרה דרמטית אל העבר, חזרה החושפת היסטוריית חיים מאוימים של אישה צעירה בצל אמה המתה, שהיא דומה לה ככפילה.
- 25 איתמר לוי, "ארכיטקטורה פרוידיאנית: בתים מאוימים", הבית והדרך – עיונים בדמיון הפסיכואנליטי, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 45-50. לוי כותב בין השאר כי "הדיון המרוכז ביותר של פרויד בפנומנולוגיה של הבית מופיע במאמרו 'האלבית', שבו הוא חוקר את התפר שבין הבית הביתי והנעים לבין הבית כמקום מחריד. תחושת הביטחון בבית הביתי, היום-יומי, המוכר, יכולה בכל רגע להפוך לסיוט. מצד הארכיטקטורה, הריהוט, הדמויות המוכרות, אין בהכרח הבדל בין הביתי לאלביתי, אלא ההיפך הוא הנכון: שניהם נראים זהים, או כמעט זהים, אבל לפתע, דווקא מתוך המוכרות הזו, מבצבצת האימה" (עמ' 45).
- 26 מאירוביץ והנדל התגוררו בבית אליהו ושרה מזרחי ברחוב ירושלים 5. את הבית בנה אליהו מזרחי, יליד איסטנבול, בשנות העשרים של המאה ה-20. ראו באתר "אתרים היסטוריים בחיפה": <http://www1.haifa.muni.il/historicalBuildings/building.aspx?BuildNum=1254>
- 27 מסלול זה כולל סדרה של מדרגות הנושאות כיום את השמות "מדרגות גדרה", "מדרגות גמלא", "מדרגות כורש" ו"מדרגות בית שערים".
- 28 למעשה משקף הרומן היבטים שונים של משבר "דור המדינה", שנוצר בין השאר כתוצאה מכך שפערים חברתיים שטושטשו באווירת המגויסות של מלחמת העצמאות התעוררו ביתר שאת לאחר המלחמה, במיוחד לנוכח השינוי הדמוגרפי העצום בחברה הישראלית עקב העלייה ההמונית. רוב הדמויות ברומן נתונות במצב פוסט-טראומטי, שלימים הוגדר כאופייני לתקופה.

- במונחיה של נורית גרין, שני הרומנים - רחוב המדרגות והחצר של מומו הגדולה המאוחר יותר - הם מניפסטים של עידן ההתפכחות, עידן "הבוקר שלמחרת" (נורית גרין, חרבת חיזעה והבוקר שלמחרת, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983). התהודה הרבה שזכה לה רחוב המדרגות, שהתבטאה בהיקף מכירות גדול ובהצלחתו של העיבוד לגרסת תאטרון (שהועלתה בתאטרון הבימה בשנת 1957), מעידה שהרומן אכן נפל על "קרקע משברית" פורייה. וראו על כך אצל דן מירון, "בין אופק לאנך", הכוח החלש, הערה 7 לעיל, עמ' 25-46, ואצל פנינה שירב, כתיבה לא תמה: עמדות שיח וייצוגי נשיות ביצירותיהן של יהודית הנדל, עמליה כהנא כרמון ורות אלמוג, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 48-57.
- 28 מירון, "בין אופק לאנך", הכוח החלש, הערה 7 לעיל, עמ' 28, 37.
- 29 "מן המפתן רפרפו עיניה עליו" נאמר, למשל, על אחת מהתבוננויותיה של הנערה גיבורת הסיפור בביתה שלה (רחוב המדרגות, הערה 5 לעיל, עמ' 135).
- 30 שם, עמ' 75. התיאור הזה מגניב אולי לתוך הרומן את עמדת התצפית של הסופרת האשכנזייה, שנהגה לטייל ברחובות העיר התחתית ולהטות לתושביהן אוזן קשובה ורגישה, אבל אחרי ככלות הכול חיצונית, זרה, ואולי אף מתנשאת.
- 31 שם, עמ' 178.
- 32 שם, עמ' 252.
- 33 שם, עמ' 75.
- 34 שם, עמ' 185.
- 35 שם, עמ' 167.
- 36 שם, עמ' 116.
- 37 החלום מתאר אב המגלה שגופת בנו המת עולה באש (זיגמוינד פרויד, פירוש החלום, מגרמנית: רות גינצבורג, תל אביב: עם עובד והמפעל לתרגום יצירות מופת, 2007, עמ' 466).
- 38 הנדל, רחוב המדרגות, הערה 5 לעיל, עמ' 45, 118. הנדל, כבר בשלב זה, איננה מייצגת ביצירתה את ההתיישבות העובדת, אלא תמיד אך ורק מרחבים אורבניים ודרכי ההסתגלות אליהם. העדפה זו, כשלעצמה, היא סטייה ניכרת מהנורמה הציונית.
- 39 שם, עמ' 72.
- 40 אביו המבוגר של הקבלן העשיר הוא איש ההתיישבות העובדת המתנגד בכל תוקף ל"ביות" (דומסטיקציה) של המרחב הישראלי על ידי הלבשתו ב"שלמת ביטון ומלט". בגלל בריאותו הרופפת הוא נאלץ להיענות להזמנת בנו להתגורר בביתו, אך הוא ממשיך לנהל נגדו מאבק מר בסוגיה זו.
- 41 שם, עמ' 157.
- 42 שם, עמ' 34.
- 43 שם, עמ' 151.
- 44 שם, עמ' 157.
- 45 שם, עמ' 244.
- 46 שם, עמ' 245.
- 47 שם, עמ' 255.
- 48 הניסוח ברומן הוא "נכר בחדר", שם, עמ' 67.
- 49 שם, עמ' 63 |הדגשה שלי, א"מ|.
- 50 שם, עמ' 60.

- 51 שם, עמ' 160.
- 52 שם, עמ' 186.
- 53 שם, עמ' 237.
- 54 שם, עמ' 261.
- 55 שם, עמ' 273.
- 56 שם, עמ' 305.
- 57 אם זו, שמתה בצעירותה, זכורה לשני בניה בעיקר בישיבתה הממושכת תחת עץ תאנה זה, בעיניים דומעות: "למה אמא יושבת תמיד תחת התאנה, ניסים? העינים שלה שחורות וגדולות. למה היא בוכה, ניסים?", רחוב המדרגות, הערה 5 לעיל, עמ' 73.
- 58 וראו על כך בפרק "עקורים לנצח" מתוך ספרי: איריס מילנר, הנרטיבים של ספרות השואה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 134-150.
- 59 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום", הערה 12 לעיל, עמ' 9, 11 [הדגשה שלי, א"מ].
- 60 בולט בהקשר זה רומן הקיבוץ מעגלות מאת דוד מלץ (תל אביב: עם עובד, [1945] 1983), המסתיים ב"ישור קו" עם מחשבת הבית הקולקטיבי, למרות מסכת ההשפלות שעוברים גיבוריו והזרות המכאיבה הנפערת בינם לבין המקום.
- 61 זאת למעט בנובלה טירופו של רופא הנפש, שגם היא נידונה כאן, ובה נשמרת המתכונת של מספר חיצוני הנצמד לעמדות תצפית מתחלפות.
- 62 "אין מה לפחד מהמצבות, אמרה [האם], הן עשויות אבן. את חושבת שאין חיים באבן? אמרתי לאמי. הרוח משנה את צורת האבן, אמרתי לאמי. הוא לא, אמרה אמי, רק הזמן [...] הייתי נערה כשהביאו את החפצים האישיים שלה. מה קרה להם לחפצים האישיים שלה? היא לא מתה, אמר אבי-אבי, היא רק הלכה" (הנדל, "סיפור בלי כתובת", כספ קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 129). תמר מרין מתארת את האם הנוכחית-נעדרת כסוגיית מפתח ביצירתה של הנדל בכלל וברומן רחוב המדרגות בפרט. סצנות של חיפוש אחר כבואתה של האם כמראה, שהיא בין השאר מטפורה ליצירה הספרותית, גורסת מרין, הן אלמנט שבאמצעותו נוצרת זיקה בין יצירתה של הנדל ליצירתו של עגנון, במיוחד בהיבט זה של געגוע ותשוקה לאם נעדרת. געגוע ותשוקה אלה מבטאים את "הפרובלמטיקה של הנוסטלגיה, חוויית החזרה הרגשית הכמהה, הכאובה, אל הבית האבוד" (תמר מרין, "לסדוק את המראה: מלנכוליה כאינטרטקסטואליות ברומן רחוב המדרגות מאת יהודית הנדל", אות כתב עת לספרות ולתיאוריה [אביב 2012], עמ' 158).
- 63 היחסים המורכבים עם האובייקטים הללו כגילומים של המת-החי (ולפי קריאתו של דן מירון – כגורמים מכריעים בתהליך הפרדה של הסופרת מבעלה המת ומהשפעתו האמנותית) עומדים במרכז הנובלה הכוזב האחר (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1984).
- 64 הנדל, "גן הברידות", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 75-88.
- 65 שם, עמ' 77. הסיפור "כשעשינו אהבה" (הנדל, המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 23-38) מביא את הדיכטומיה הקיצונית הזאת לשיאה. עניינו של הסיפור הוא מותו של גבר במיטתה של אהובתו/פילגשו הסודית, תוך כדי מעשה האהבה. וידלר, הסוקר דוגמאות לפוטנציאל האימה המשוקע ב"בית", מזכיר כי בסוגות ספרותיות שונות שהחלו לצמוח במחצית השנייה של המאה ה-19, בזיקה ישירה אל המרחב הבורגני, התקיים הפרדוקס הבא: ככל שגדל הביטחון בבית, גובר החשש מפני חדירה פתאומית של החוץ המאיים. כך, בסוגת הבלש, בין השאר, דווקא חדר ההסבה הבטוח והמוגן מפגעי החוץ, המואר באורה החם של מנורת הקריאה של הסובייקט הבורגני (המבלה את שעות הפנאי שלו בטריטוריה פרטית מבודדת), מתפקד כזירה

- של התרחשויות פתאומיות מבהילות, לעתים מזוועות, המעטות על הבית אווירת אימה. וראו הערותיו של איתמר לוי בנידון, הערה 25 לעיל.
- 66 יהודית הנדל, "קבר בנים", אנשים אחרים הם, הערה 1 לעיל, עמ' 179-190.
- 67 יהודית הנדל, "סיפור בלי כתובת", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 129.
- 68 יהודית הנדל, "פטה מורגנה מעבר לרחוב", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 79-102.
- 69 הנדל, "המקום הריק", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 9-22.
- 70 הנדל, "גן הברידות", המקום הריק, הערה 15 לעיל.
- 71 הנדל, "ארוחת בוקר תמימה", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 33-78.
- 72 הנדל, "המסיבה העלזיה", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 39-56.
- 73 הנדל, "המקום הריק", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 21.
- 74 הנדל, "כשעשינו אהבה", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 32.
- 75 הנדל, "ארוחת בוקר תמימה", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 55.
- 76 הנדל, "המכתב שהגיע בזמן", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 98. משמעות החפצים כשלושה של בעליהם מתקיימת בסיפור גם בשיבתה הארוכה של האישה הראשונה, שננטשה, מול הארון שהתרוקן מבגדיו של בעלה. מוטיב זה מופיע גם בנובלה הר הטועים – בשיבתה הקומפולסיבית של האם השכולה מול ארון בגדיו של הבן המת, ובהתאבדותה בתוך הארון הזה, שהופך מארון קבורה סמלי לארון קבורתה הממשי (הנדל, הערה 7 לעיל).
- 77 הנדל, "הסעודה החגיגית של ידידתי ב.", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 79.
- 78 שם, עמ' 88-90.
- 79 שם, עמ' 83.
- 80 בגמרא, נדרים כ, ב מוזכרת מטאפורה זו במסגרת הדיון בשאלת ההיתר ליחסי מין אנאליים בין גבר לאישה, והיא מנוסחת כך: "ההיא דאתאי לקמיה דרבי (אישה באה לפני רב), אמרה לו: דכי, ערכתי לו שולחן והפכנו! אמר לה: בתי, תורה התירתך, ואני מה אעשה לך? " [הדרגשה שלי, א"מ].
- 81 הנדל, "הסעודה החגיגית של ידידתי ב.", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 78. מעשה היצירה מתגלם בין השאר בהכרעתה של המספרת להלביש את ידידתה, בתיאור האירוע בדיעבד, בשמלת הסארי המזוהבת שביקשה להופיע בה לסעודה. במציאות (זו המתקיימת בתוך העולם הסיפורי) לא תאמה השמלה את ממדי גופה הנפוח מתרופות. הנדל מבצעת לכך "תיקון אמנותי": "ואי ראתי אותה עומדת בשימלת-הסארי-זהב שהביא לה אלכסנדר מהודו [...] והיא עמדה שם, בשמלת-הסארי-זהב, כנפרד מכולם [...]]" (שם, עמ' 75-76).
- 82 דן מירון, "בין הפוחלץ לציפור המעופפת – על 'ארוחת בוקר תמימה'", הכוח החלש, הערה 7 לעיל, עמ' 222.
- 83 חפצים אלה נוכחים בסיפור "סיפור בלי כתובת" כסף קטן, הערה 13 לעיל, והם הטיגריגר לעיבוד האבל המאוחר על מות האם שמתחולל בסיפור הזה.
- 84 הנדל עלתה ארצה עם הוריה מוורשה בשנת 1930, בהיותה בת 4, לאחר שדודה, דוד הנדל, ממקימי קואופרטיב התחבורה "קשר" בחיפה, נהרג בשנת 1929 בתאונת דרכים (אביה של הנדל, אז בונדיסט לא ציינו, נעתר, לאחר מות אחיו, לבקשת הוריו שגרו בכפר חסידים שיצטרף אליהם עם משפחתו). בריאיון אישי סיפרה לי שכתובת ביתה בוורשה הייתה רחוב מילא 18, לימים הבניין שבו התמקם בונקר הפיקוד על מרד גטו ורשה. זיכרון הילדות היחיד שלה מוורשה היה לדבריה אירוע שבו איבדה את הוריה ברחוב והם חיפשו אחריה בבהלה.

- 85 הנדל, הכוח האחר, הערה 63 לעיל, עמ' 13.
- 86 הנדל, "המכתב שהגיע בזמן", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 101. הכיתוב השונה – קרעדענץ וקרדנץ – הוא במקור.
- 87 הנדל, "הסעודה ההגיגית של ידידתי ב.", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 90. וכך גם בסיפור "המכתב שהגיע בזמן", שעלילתו מושתתת על אסטרטגיה זהה של הספגת ישותה של הרמות בחפצי הבית. כשגופתה של האלמנה מתגלה בדירה זו, הדירה נראית כמחסן רהיטים: "על כל החפצים בבית היו מודבקות מדבקות קטנות עם מספרים, כמו שנהוג בחנויות על מצרכים, מספר לשולחן ומספר לכורסה ומספר לארון ומספר לכל ספר ולכל מאובן ולכל מאפרה, ועל השמלות ועל הווילונות [...] הכורסה האפורה היתה לאיה. הכחולה לתיא [...]. הסרוויז עם הפרחים שש חתיכות לאיה. זה עם הקווים שש חתיכות לתיא. [...] בקצה הרף למטה היה כתוב: מה שנוגע לדירה, העברתי על שמכן כבר לפני חודשיים, ככה שהכל מסודר" ("המכתב שהגיע בזמן", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 120). וראו הדיון בחפצי הזקנה המתה ברומן החצר של מומו הגדולה, הערה 6 לעיל.
- 88 הנדל, "שמלות המשי של גברת קליין", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 117-137.
- 89 רלה קשלובסקי טוענת ליחסי גומלין מורכבים בין חיים למוות ביצירתה של הנדל: מחד גיסא, הטמעת המוות בתוך החיים (כחלק מריתמוס קיומי כללי), ומאידך גיסא המשגת המוות כ"ריק מעורר אימה", כ"חלל מחוץ להווייה של החיים" (ההרגשות שלי, א"מ). קשלובסקי דנה באופציות אלה כפי שהן מתגלמות בטקסי מעבר (מחיים למוות) ביצירות שונות של הנדל, טקסים המתרחשים בחללי מעבר המטעינים את היצירות באווירה של זרות וניכור. וראו על כך במאמרה של רלה קשלובסקי, "המטפורה של המקום הריק ביצירת יהודית הנדל", ובהערה 18 לעיל.
- 90 העמדה זו אופיינית גם ליצירות אחרות של הנדל. בולטת בהקשר זה היא החברות שברקע הנובלה הר הטועים בין המספרת לבין האם השכולה הנוכחת-נעדרת, אמירה, המתאבדת באותו בוקר עצמו שבו מתרחשים האירועים המסופרים בהרחבה כחלקה הצבאית של בית הקברות. אמירה היא חברת ילדות של המספרת: תולדות חברותן פזורות לאורך הנובלה, והן שזורות ברמזים על של אמירה ברעזי ההווה המסופר עצמו. וראו על יחסי הגיבורה-נמענת ביצירתה של הנדל אצל פנינה שירב, המזהה גם ממד של אלימות סמויה בשיחה ביניהן (פנינה שירב, "עיון ביצירתה של יהודית הנדל", כתיבה לא תמה, הערה 27 לעיל, עמ' 48-115, בעיקר בפרק "מוענת-נמענת/מספרת", עמ' 96-101).
- 91 על כך ראו אצל שירב, כתיבה לא תמה, הערה 27 לעיל, עמ' 97; וכן בעבודת מוסמך בנושא (בהנחיית פרופסור חנה נוה): ורד אוריאל-גוטל, "לחיות את חייהן" – המספרת העדה בסיפוריה של יהודית הנדל, אוניברסיטת תל אביב, 1997.
- 92 המחצית השנייה של המאה ה-20 מוגדרת תכופות כ"עידן העדות": שושנה פלמן ודורי לאוב, שטבעו את המושג, טוענים כי לנוכח הטראומות הקולקטיביות המאסיביות שידעה מאה זו, כל מעשה יצירה, בכל סוגה שהיא, הוא למעשה ניסיון לתת עדות, ישירה או עקיפה. זוהי עדות על אודות שברים קולוסליים, אשר טלטלו בין השאר גם את אמצעי המבע ולפיכך את עצם האפשרות להעניק ביטוי ממצה לאירועים קיצוניים אלה. "שיח עדות" זה מעורר ביתר שאת שאלות פסיכואנליטיות מסורתיות בדבר אפשרות הייצוג הישיר של טראומה. הגוים כשושנה פלמן, קאתי קארות וג'ורג'יו אגמבן נוטים לטעון, בעקבות פרויד, כי האירוע הטראומטי הוא מעצם הגדרתו נטול קול. עם זאת הם מאמינים במחויבות אתית של עדים לטראומה, ישירים

ועקיפים, למצוא דרכי הבעה ולתת קול חלקי לפחות למה שמצוי מחוץ לתחום הדיבור. הטקסט האמנותי, שעניינו האוניברסלי הוא כינונם של אמצעי ביטוי ומבע, הוא על פי משנתם של פלמן ושל אחרים אמצעי חשוב להחזרת הקול, או לפחות לסימונם של האתרים בהם קבור "הבלתי ניתן להיאמר". על המפגש בין ספרות ופסיכואנליזה כותבת קארות בהקשר של דיכוי הטראומה כי "אם פרויד פונה לספרות כדי לתאר את החוויה הטראומטית, זה משום שהספרות, כמו הפסיכואנליזה, מתעניינת ביהסיס המורכבים בין ידיעה לאי־ידיעה. בנקודה זו ממש, שבה ידיעה ואי־ידיעה נפגשות, נפגשות גם שפת הספרות והתאוריה הפסיכואנליטית של הטראומה" Cathy Caruth, "The Wound and the Voice", *Unclaimed Experience – Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1966, p. 3 [תרגום שלי, א"מ].

93 הנדל, "המקום הריק", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 20. הגיבורה של הסיפור "ארוחת בוקר תמימה" מתייחסת לאותו פחד עצמו: "הפחד בא בלילה, כשהבית ריק, אמרה, ואני מדליקה את כל המנורות כל לילה, אתה אוהב מנורות דלוקות?" (הנדל, "ארוחת בוקר תמימה", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 68).

94 "קבר פנימי נסתר" (intrapsychic tomb) כהגדרתם של ניקולס אברהם ומריה טורוק: Nicolas Abraham and Maria Torok, *The shell and the Kernel*, Nicholas Rand (trans.), Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994, P. 130

95 הנדל, "המכתב שהגיע בזמן", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 114.

96 שם, עמ' 115.

97 שם, עמ' 114-115.

98 השימוש במושג הפרוידיאני "עבודת אבל" עולה בקנה אחד עם ניסוחיו של הסיפור: "ו[ן]לקראת השלושים יש לה עוד הרבה עבודה, ואני זוכרת שהשתמשה במילה 'עבודה'", שם, עמ' 118.

99 שם, עמ' 116.

100 שם, עמ' 99.

101 אלה הם סיפורים על חדרי מתים המתעוררים לחיים משונים (כגון הסיפור על "הנהלת חדר מתים בלוס אנג'לס שהחליטה לפתוח חנות 'מיזכרות' [...] ובחנות המיזכרות הזאת ששמה 'שלידים בארון' מוכרים תגי אצבע לזיהוי גופות, ושקים בצורת שלד [...]"). הנדל, "נקמה מאחרת", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 20, וככאלה הם מחזקים את האפקט המאויים של הסיפור.

102 שם, עמ' 31.

103 שם, עמ' 28.

104 שם, שם.

105 הנדל, "הסעודה החגיגית של ידידתי ב.", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 81. דן מירון, הקורא את הסיפור כפרשת השתלטותה האלימה של האישה הגוססת על חייו לעתיד של בעלה, רואה בשורשי הצפצפה דימוי לאיום שהיא מטילה על הבית שהשאירה עם מותה. על פי הקריאה המוצעת כאן, האמפתיה של המספרת נתונה לחלוטין לידידתה שהוכרעה על ידי כוחות טנטיים ("ידידתי ב., חכמה ככל שהיתה, לכודה בתוך פס צר של חיים, לשעת צהרים אחת, שכחה לשעת צהרים אחת, את כוחה הישן, מבקשת, לשעת צהרים אחת, לסלק איזה אי הבנה [...]). וכל אחד סביב השולחן ידע שזה רצח. המחלה רצחה את גופה" (עמ' 80)). לפיכך הבית שיסודותיו מאוכלים הוא ביתה, שהפך עבודה לקבר.

106 חנה נוה, "לב הבית לב האור", הערה 17 לעיל, עמ' 157-158.

- 107 ז'וליה קריסטבה, זרים לעצמנו, מצרפתית: הילה קרס, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 23. קריסטבה מרפררת להצעתו של פרויד, שעל פיה בלב-לבו של הטקסט המוצפן, אך בהיבט החושפני ביותר של הנפש, כלומר החלום, מצוי מקום שממנו והלאה כל פרשנות איננה אפשרית. זוהי "פקעת" בלתי ניתנת להתרה שהוא מכנה "טבור החלום". קריסטבה מבססת את דיונה באלבית כחויית יסוד המבטאת את הזרות לעצמי על הכרה זו של פרויד בגבולות הפרשנות וגבולות היריעה העצמית.
- 108 Nicholas Rand and Maria Torok, "The Sandman Looks at the Uncanny", *Speculations After Freud – Psychoanalysis, Philosophy and Culture*, Sonu Shamdasani and Michael Münchow (eds.), Routledge, 1994, pp. 185–203 New York
- 109 שם, עמ' 202.
- 110 שם, שם. ראנד וטורוק טוענים שעל ידי כך חווה נתנאל את המהות של האלביתי כאינטימיות פמיליארית וזרות המתקיימות ביחס לבית בעת ובעונה אחת: "The twofold meaning of the word *Heimlich* – belonging to the home, familiar and hidden or secret – defines "the contradiction the child must endure in a family with secret
- 111 הנדל, "ארוחת בוקר תמימה", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 38.
- 112 שם, עמ' 61.
- 113 שם, עמ' 45.
- 114 שם, עמ' 73.
- 115 שם, עמ' 58–60. בסיפור "המקום הריק" מתארגנת תודעה זו להצהרה המנוסחת בתואם מדויק עם מונחיה של קריסטבה בדבר הזרות המטרידה: "כן, אני מכירה את זה, אמרתי. כל אדם הוא קצת זר. זר אפילו לעצמו" (הנדל, הערה 15 לעיל, עמ' 19).
- 116 הנדל, טירופו של רופא הנפש, הערה 16 לעיל, עמ' 130.
- 117 שם, עמ' 135.
- 118 בספרה תם ונשלם? על דרכי הסיום בסיפורת כותבת מיכל ארבל כי הביקורת המודרניסטית האקזיסטנציאליסטית על הסיום המסורתי, ה"סגור", של הרומן, תופסת אותו כ"ייצוג שווא, כאשליה, כקונבנציה מלאכותית המייצרת – מתוך מניעים פוליטיים בורגניים – מראית עין מטעה של יציבות קיומית וסדר חברתי שאינם קיימים 'באמת'" (מיכל ארבל, תם ונשלם? על דרכי הסיום בסיפורת, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 107). התחושה האניגמטית השורה על כל הסיפורים שלפנינו בנקודות הסיום שלהם מייצרת ביקורת כזו בדיוק – ביקורת על מראית העין של יציבות קיומית וסדר חברתי יציב בתוך מרחב פוליטי-בורגני. עם זאת, הקריאה בסיפורים כבעלי "סוף פתוח" היא רק אחת מחלופות קריאה אפשריות.
- 119 הנדל, "ארוחת בוקר תמימה", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 48.
- 120 הנדל, "המכתב שהגיע בזמן", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 99.