

# לכתוב מן הכיסא החבוש: פואטיקה ומחלה בסיפורי יהודית הנדל

מעין הראל

בחוברת סימן קריאה ממאי 1986, שבה פורסמו לראשונה שני סיפורים מתוך קובץ סיפוריה החשוב של יהודית הנדל, כסף קטן (1988), הופיעה מסה קצרה שכתבה הנדל, "על החומרים של ציור ושל ספרות". בסיומה היא מתארת את "מעשה הכתיבה" שלה במילים הבאות:

אני [...] יודעת לכתוב רק בעט המסוים שלי, על הכסא המסוים שלי, ומי שבא אלי הביתה מכיר את התחבובות של החבלים על הכסא הזה שכבר יצאו לו הרגליים והוא כולו חבוש, – המוגבלות הזאת, הגופנית, הכבלים האלה (הנדל, 1988, עמ' 396).

אני מבקשת להתעכב על השורות הללו, היוצרות זיקה ברורה של מוגבלות, פציעה וחבישה לכתיבה ספרותית. הנדל כותבת לא רק ב"עט מסוים"; הכיסא שעליו ומתוכו היא כותבת אף הוא בעל חשיבות, והבחירה להציגו כ"כיסא חבוש" דווקא היא רבת משמעות. מהו "הכיסא החבוש" של הנדל? האם הוא מעין מטונימיה לגופה שלה, להווייתה כיוצרת? לטשטוש שהיא יוצרת בין הכתיבה ובין הפציעה הגופנית? האם זו מטאפורה לקשרים ההדוקים שבין פואטיקה למחלה הרווחים בכתיבתה? האם "כבליו" של הכיסא הפגום של הנדל מסמלים גם את כבליה

כיוצרת-אישה, שכתבה במשך שנים בתוך עולם ספרותי גברי-פטריארכלי, או שמא זהו ההקשר הספרותי הרחב שבתוכו היא כותבת, שגם הוא מאופיין בנטייה אל החולי? על חלק מן השאלות הללו אנסה להשיב כאן באמצעות בחינת העיסוק בייצוגי חולי בכמה מסיפוריה הקצרים של הנדל.\*

טענתי המרכזית היא, שה"כיסא החבוש" של הנדל מגלם יותר מכול את שייכותה להקשר הרחב של הספרות העברית החדשה ול"שושלת החולי" הארוכה הנרשמת בה ואת עמדתה החתרנית כלפיה. במאמר זה אתמקד בעיקר באופן השימוש של הנדל בדגמים של ייצוגי חולי שבלטו ביצירותיו של אחד מן האבות המובהקים של הספרות העברית החדשה – הלא הוא יוסף חיים ברנר, ובעיקר – בכפילות של "רשויות מספרות" ודמויות מספרים, ובטרנספורמציה המגדרית שהיא מחוללת בה. אצל הנדל בולט דווקא הניסיון לטשטש את הגבולות שבין "הסיפור הבריא" ל"סיפור החולה"<sup>1</sup> ובין הדמויות המספרות אותם: לא עוד הדרה או סילוק הפואטיקה של המוקצה,<sup>2</sup> אלא ניסיון להיטמע בתוכה ולכתוב מתוכה הנושא עמו מסרים ביקורתיים. העמדה הזו מתאפשרת הן בשל המעמד השולי יחסית של יצירתה בקאנון הספרות, והן בשל עמדתה הבין דורית, כסופרת ששייכת כביכול ל"דור הפלמ"ח", אבל בה בעת כיוצרת שהטקסטים שלה קרובים במובנים רבים דווקא לאלה של יוצרים מאוחרים יותר.

יתרה מזו, העיסוק בחולי ובכאב ובייצוגיהם הספרותיים נקשר אצל הנדל גם לחתירתה לביטולו של המתח הבסיסי בין מוות (המצב האנושי ה"מוקצה" ביותר) ובין חיים. בהקשר הזה ראוי לציין את הקשר הישיר שלו לעיסוק בשכול. ההתמקדות בשכול ממשיכה במובנים רבים את העיסוק בגוף החולה והסובל, ופעמים רבות היא נוכחת לצדו, שכס אל שכס, כבר ביצירותיה המוקדמות של הנדל.<sup>3</sup>

### א. יצירתה של הנדל בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית

בחינת ייצוגי החולי ביצירתה של הנדל מבעד לפרספקטיבה זו מאפשרת גם התבוננות מחודשת במקומה הבעייתי בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית.

\* מאמר זה מבוסס על פרק מתוך עבודת דוקטורט (2008), "גוף פגום. מחלה ממארת. הוויה פגומה": ייצוגים של חולי בסיפורת העברית החדשה, שנכתבה באוניברסיטת בן גוריון בנגב בהנחיית פרופ' יגאל שוורץ.

"כשלים היסטוריוגרפיים" דומים קיימים גם בנוגע לסיווגם של יוצרים אחרים, שמסיבות שונות היה קושי לשייכם להקשר דורי כזה או אחר או לסגנון ספרותי מובהק. כשלים שכאלה בולטים אולי יותר מכול בנוגע לסופרות נשים, שמעמדן בקאנון של הסיפורת העברית היה מעורער מלכתחילה, והקושי לתאר אותן כמי ששייכות למסורת ארוכת השנים של הסיפורת העברית היה גדול יותר. יצירותיה של יהודית הנדל הן אחת הדוגמאות המובהקות לבעייתיות הזו. הנדל נולדה בוורשה ב-1925 והיא חיה בישראל מאז 1930. היא החלה לפרסם מסיפוריה בכתבי עת בשנות הארבעים של המאה העשרים, וקובץ סיפוריה הראשון, אנשים אחרים הם, יצא לאור ב-1950. יצירותיה המוקדמות התקבלו באהדה על ידי הממסד הספרותי.<sup>4</sup> לכאורה, על פי גילה והתקופה שבה החלה לפרסם מיצירותיה, הנדל שייכת לקבוצת סופרי "דור הפלמ"ח" בספרות העברית.<sup>5</sup> אבל למעשה, הנדל לא הוכרה כסופרת מרכזית בהקשר הדורי הזה, מאחר שכתביה לא התאימה ליצירותיהם של בני דורה, הן מבחינה תמטית והן מבחינה סגנונית, ובעיקר לא התאימה לאופן שבו תוארו לאורך שנים בכיקורת ובמחקר כיצירות העוסקות בקולקטיב ההרואי.<sup>6</sup> מבחינות רבות היא דמתה דווקא לטקסטים המאוחרים יותר של בני "דור המדינה". יצירתה של הנדל הוצגה כ"נופלת בין הכיסאות" הדוריים גם משום הדמויות שהעמידה בחזית יצירותיה. כבר בקובץ סיפוריה הראשון בחרה הנדל לעסוק ב"סיפורי הווי חריגים" ובדמויות שוליים של פליטים, ניצולי שואה, ולא בלוחמים "יפי הבלורית והתואר", ועל כן נראה שהיא חריגה על רקע תקופתה.<sup>7</sup>

בעשורים האחרונים נפוץ יחס מסוג אחר ליצירותיה של הנדל, בעיקר דרך הניסיון לשרטט שושלות של ספרות נשים, שהנדל תופסת בהן מקום נכבד. כמה מן הדיונים העיקריים והחשובים ביצירתה נטו לשייכה בעיקר למסורת של "כתיבה נשית" ול"שושלת המרכזית" של נשים-סופרות בספרות העברית. כזה הוא למשל ספרה של פנינה שירב, כתיבה לא תמה (1998), שם תוארה הנדל כמי ש"חותמת" את השושלת הנשית הנמשכת "מדבורה בארון ועד יהודית הנדל" (כשם שתהפרק של שירב בעמ' 30), אך גם כמי שפרצה את הדרך והפכה למעין "אחות בכורה" מטאפורית לשתי סופרות של "דור המדינה": עמליה כהנא-כרמון ורות אלמוג. בדיון שהוקדש להנדל הדגישה שירב את התמורות שחלו ביצירתה, ובעיקר את המעבר מקול ש"קשה אפוא להגדיר כקול 'נשי' מובהק" ביצירות המוקדמות, ליצירות המאוחרות (מכסף קטן ואילך)

המעמידות "במרכז ההיצג את דמות האשה כקורבן בחברה פטריארכלית" ואת התודעה הנשית.<sup>8</sup>

מגמה דומה עולה גם מתוך דבריו של דן מירון (2002) בספרו הכוח החלש, החיבור היחיד עד כה שהוקדש במלואו ליצירתה של הנדל. מירון קבע שם כי:

דמות המספרת שיצרה הנדל [...] היא, לדעתי, הנציגה הבולטת ביותר בסיפורת הישראלית של "כתיבה נשית", כפי שזו מוגדרת על-ידי ההוגות של הפמיניזם הצרפתי [...] היינו של כתיבה העוסקת לא רק ב"נושאים" נשיים [...] אלא גם מפתחת לשון ומבנה משוחררים מן "הסדר הסימבולי" הגברי.<sup>9</sup>

נראה שעל אף שהנדל לא הצליחה להשתלב בתיאור השושלת הקאנונית של הסיפורת העברית, היא זכתה לפחות למקום הראוי לה במסגרת היסטוריוגרפיה נשית חלופית. אולם, בה בעת דומה כי גם ההשתייכות הזו הגבילה פעמים רבות את הקריאה והפרשנות של יצירותיה וסימנה את קולה הספרותי באורח בלעדי כקולו של "האחר הנשי", המהדהד בקולותיהן של המספרות שלה. שירב (1998) אמנם רמזה לזיקות מסוימות שהתקיימו בין יצירתה לבין כתיבתם של שמואל יוסף עגנון וברנר, אך בחנה אותן בעיקר כשלב מעבר המבטא את החיפוש אחר "חומרים ודרכי מסירה ייחודיים לה כאשה-סופרת, דוגמת המפגש בין שתי דמויות נשים".<sup>10</sup>

כאמור, אני סבורה כי העיסוק בחולי ובכאב ודרכי הסיפור המתחייבות ממנו ביצירת הנדל, הם כלי מרתק שבאמצעותו אפשר לבחון דווקא את השתייכותה של הנדל אל המסורת של הספרות העברית; את הדרכים שבהם היא עוסקת – כמו סופרים שאכן החלו לפרסם מיצירותיהם מאוחר יותר – במסורות מוקדמות יותר מן הספרות העברית; את התמורות שהיא מחוללת בדגמי המחלה והבריאות ובביטויים הפואטיים שלהם, ואת המשמעויות שיש לכך גם מבחינות אחרות (לאומיות למשל). עיסוקה של הנדל בחולי החל כבר בקובץ סיפוריה הראשון, אנשים אחרים הם (1950).<sup>11</sup> סיפורי הקובץ נתפסו חריגים על רקע יצירות אחרות, שפורסמו בשנים הראשונות לאחר קום המדינה. כך, למשל, היתה הנדל אחת הראשונות שעסקו בשכול, בסיפור "קבר בנים".<sup>12</sup> בחירה לא מקובלת נוספת היתה, כאמור, להציב בחזית כמה מן הסיפורים בקובץ דמויות של ניצולי שואה, בין השאר כאלה הנפגעים חסרי כל אל חופי הארץ ומושלכים היישר

אל שדות הקרב שלה,<sup>13</sup> וכן פגועי מלחמה רבים. לסיפורים הללו מצטרפים גם כמה סיפורים העוסקים במחלה או בשיגעון,<sup>14</sup> בעיקר של דמויות נשיות (למשל בסיפורים "המבולבלת" ו"אדומת השיער"), על אף שחלק גדול מן המספרים בספר הם דווקא גברים.<sup>15</sup>

### ב. הנדל ו"חלוקת הרשויות" הברנרית

ה"פואטיקה של החולי" ביצירתה של הנדל קשורה, כפי שציינתי, לדיאלוג שהיא מנהלת עם דגמים מן הספרות הארץ ישראלית, ובעיקר עם אלה של ברנר. אחד הביטויים העיקריים לכך הוא מערך הדמויות בסיפורי הנדל: הזיקה בין "צמדי דמויות", ובראש ובראשונה בין דמויות חולות ובריאות, ובה בעת בין דמות המספרת לבין דמות הגיבור/ה. הזיקות הללו ניכרות, למשל, בנטייה ל"מבדרים" בעלי גוון אוטוביוגרפי, בפרגמנטריות הרבה, במיזוג של שני סיפורים אל תוך סיפור אחד, וכן בבחירתה של הנדל בתבנית הברנרית של זוג רעים משוחחים, אך תוך מטמורפוזה מגדרית. אצלה המשוחחות הן נשים, גם אם ברקע הדברים נוכחת דמות גברית.<sup>16</sup>

במאמרו החשוב "בדרך לעֵנווי עולם" עמד דב סדן (1936) על אחת מתבניות המפתח ביצירותיו של ברנר. זוהי החלוקה למה שהוא מכנה "דמות מרכז" – דמותו של הצעיר המיוסר, הבוחר לא אחת ב"דרכי מוצא שעיקרם בהתאבדות ובטירוף"; ולעומתו – ה"דמות שכנגד", המגלמת מעין אידיאה של "שלמות והשלמה", ש"מעבר לתהום".<sup>17</sup> ההבחנה הדיכוטומית הזו, שהיתה לאחת ההבחנות החשובות והמרכזיות בביקורת ברנר, טומנת בחובה גם הבחנות רבות נוספות – פסיכולוגיות, מגדריות, חברתיות ולאומיות. כך, למשל, אפשר לראותה גם כמייצגת את הניגוד שבין העולם הגלתי המעורער ובין התקווה האוטופית שבציונות,<sup>18</sup> ועוד. מכל מקום, אחת התנועות המרתקות שבבסיסה היא בין קטגוריות של חולי ובריאות. "דמויות המרכז" הן בדרך כלל דמויות מובהקות של חולים ונוירוטים, ואילו פניה של "דמות הנגד" מופנים – כבר מן המחלה והלאה – אל תחום תקווה של בריאות והחלמה.

הדגש הזה בולט בהתבוננות במערכי הדמויות המאפיינים את סיפוריו הקצרים של ברנר ואת הרומנים שלו, בעיקר הארץ ישראליים. החולי והבריאות מתגלמים בהם שוב ושוב, לפחות לכאורה, דרך זוגות של רעים גיבורים-גברים – כשהאחד לוקה במחלות גוף ונפש, ולעתים אף שוהה בבית חולים, ואילו רעהו נותר בריא

כביכול.<sup>19</sup> אך דומה שניתן להחיל את התבנית הזו לא רק על מערכי הדמויות בתוך היצירות, אלא גם על ההבדלים שבין "הרשויות המספרות" השונות שלהם. שכן רבים מסיפורי ברנר ערוכים, כידוע, במתכונת של "סיפור בתוך סיפור", או, לפחות, נחלקים לסיפור המוצג כ"מבדה אוטוביוגרפי", בלשונו של ברינקר (1991), ה"ממוסגר" על ידי דבריו של מספר חיצוני, אנונימי בדרך כלל. מספר חיצוני זה הוא המביא לבית הדפוס של אותן "רשימות קטועות ובלתי מסודרות", ש"התגלגלו" אליו, או מי שנתקל בכותב בעבר ועתה הוא מוציא לאור את סיפורו ועוד. למעשה, לרוב, הוא אינו מציג עצמו כלל כ"מספר", אלא כמי שמסייע בפרסומו הטכני של החומר הסיפורי בלבד, אולם קשה שלא לחלץ מן הדברים הללו גם אמירה מטא-פואטית מובהקת. מן הבחינה הזו, אותם "מספרים חיצוניים" של הסיפורים מתפקדים כמעין "דמויות נגד" ל"דמויות המרכז": הם מבקשים למסגר את "חומר הגלם ההיסטרי" באמצעות מסגרת תקינה וממשטרת של סיפור חיצוני; להשיב את האי-סדר הספרותי על כנו, ולשלב את ה"חומרים הקרועים" במהלך נרטיבי תקין וממושטר. זאת, תוך הדרת דמויות המספרים החולים: הוצאתם אל מחוץ לתחומי הארץ ואל מחוץ לתחומי הסיפור, וגזילת קולם ומעמדם כמספרים בלעדיים.<sup>20</sup>

הקריאה ביצירותיה של הנדל – שנכתבו כמה עשורים לאחר מכן – לאור תבניות היסוד הברנריות הללו, מגלה שיבה מעניינת דווקא אל הדגם הכפול של "דמות המרכז" ודמות הנגד" של ברנר, על המתחים העמוקים העולים מתוכו. זאת תוך תמורה מגדרית מכרעת: שתי הדמויות המשוחרות – או שתי המספרות – הן דמויות של נשים. המתח הזה נגלה בעיקר בסיפורים שבהם יש, כמו ב"עצבים" של ברנר, סצנות דיאלוגיות ישירות בין המספרות השונות של הסיפור, הרווחות מאוד בסיפוריה של הנדל. רבים מסיפוריה המאוחרים של הנדל כוללים גם מערך מורכב של "סיפור בתוך סיפור" – הדמות החולה/מוכת הטרואומה מספרת את סיפורה לרעותה, וזו מספרת אותו לנו, הקוראים. לרוב היא גם מזהה את עצמה כ"סופרת" באופן גלוי למדי, כאשר היא יוצרת זהות בין המספרת בסיפור ובין יהודית הנדל, המחברת של קובץ הסיפורים.

התבנית הברנרית של שתי רשויות סיפוריות ושני סיפורים בולטת כבר בסיפוריה הראשונים של הנדל. כפי שציינת, בסיפורי הקובץ הראשון חוזרת תבנית של מערכת יחסים בין חולה-פצוע לבין מעין "עוזר כנגדו", שהוא מטפל או מאזין, ודרך נקודת המבט שלו מובא הסיפור כולו. במקרים אחרים, אותו אדם

נדמה כנספח או כשותף לעלילת המחלה לא רק של דמות אחת, אלא של זוג, שבו הוא צופה ומתבונן. עמדת המציצנות הזו היא אחת העמדות המרכזיות ביצירתה של הנדל. היא הולכת ומתפתחת גם בסיפוריה המאוחרים, ונקשרת עמוקות לשאלות של כתיבה על מחלה או של התבוננות או תיעוד של סבל בכלל. לעתים קרובות היא מוצגת כמעט כטפילות, כאשר נראה כי המספרת כמו "ניזונה" מן ההתבוננות באחרים. בריאיון שנערך עמה עם פרסום ספרה המקום הריק (2007), תיארה הנדל את עצמה כמי ש"מסתכלת מהמרפסת ורואה" את העולם שעל אודותיו היא כותבת. והמראיינת, אילת נגב, הוסיפה: "הנדל, שממעטת לצאת מהבית, מבלה שעות רבות ליד החלון או במרפסת המשקיפה אל הגן הציבורי וכותבת מעמדה של מתבוננת אל חיי אחרים". לכאורה, תיאור זה ממשיך את העמדה הקלסית, בנוסח הפטריארכלי – של האישה הפסיבית הניצבת בחלון, בהמתנה נצחית. אך בחינה מעמיקה יותר של סיפורי הנדל מגלה, ראשית, כי מוטיב המציצנות חוזר בהם גם בתיאורן של דמויות גבריות (כך, למשל, בסיפור "אלמנתו של אליעזר" (1950) [2000] ובטיירו של רופא הנפש (2005). יתרה מזו, נדמה כי עמדה זו, בעיקר כאשר היא מיוחסת למספרות הנשים בסיפורי כסף קטן וארוחת בוקר תמימה, מבטאת דווקא את ניסיונותיהן של הדמויות המספרות להציע אפשרות של "ריפוי" ו"תיקון". באופן זה היא נקשרת גם למסורת הרואה בסופר העברי מעין מתקן ומרפא, או לכל הפחות – מי שחושף את המציאות הזקוקה לתקנה (מירון, 1995) – אם כי מסיפוריה של הנדל נעדר, לפחות לכאורה, הפן החברתי-הלאומי של "הצופה לבית ישראל".

לעתים קרובות אותו צמד של חולה ו"עזר כנגדו" הוא צמד של נשים, שההבדלים ביניהן ברורים לכאורה, אך גם קווי הדמיון. כך, למשל, בסיפור "המבולבלת" – אלקה, אשתו של גרישה, גיבור הסיפור שהוא מוכר קרח, כמו מאמצת את רבקה'לה, בת אחיו – ניצולת שואה, שרוחה משובשת עליה, והיא הופכת למעין ילדה עבור הזוג חשוך הילדים. אך הדגם הזה עולה באופן ברור יותר מן הסיפור השני בקובץ, "אדומת השיער". בסיפור מתוארת מערכת יחסים הנרקמת בין המספרת, אביגיל,<sup>21</sup> המאושפזת בבית החולים, לבין זיווה, נערה שלקתה בשיתוק ילדים השווה אף היא בבית החולים. בין השתיים מתפתח קשר של חברות, שיש לו גם פן ארוטי סמוי.<sup>22</sup> מבחינות אחרות, השתיים מתוארות כדבר והיפוכו: המספרת פצועה זמנית ואילו זיווה חולה במחלה כרונית שאין לה מרפא, ועל כן המספרת ממלאת תפקיד של מטפלת לזיווה, ומסייעת גם במילוי

צרכיה הפיזיים. אך בה בעת זיווה מתוארת גם כמלאת חיים ותשוקה לעומת חברתה, שכן על תשוקותיה של המספרת איננו יודעים דבר.

עם זאת, הגבולות בין השתיים מיטשטשים בשל קווי הדמיון הרבים ביניהן: שתיהן נשים בנות אותו גיל בערך (הנדל, [1950] 2000, עמ' 25) ושתיהן סובלות מליקויים ברגליהן. השיתוק הוא אחת המטאפורות הרווחות לנשיות הסומה ולמיניות מודחקת,<sup>23</sup> ואף נזכר בדבריה של ג'וליה קריסטבה ([1980], 2005) על המוקצה. קריסטבה כותבת כי האפקט של המוקצה מחמת מיאוס "מובע כדימוי סינסטזי של קיבעון כואב: מקרה הגבול מדבר על גוף קהה תחושה, על ידיים כואבות, על רגליים משותקות, אך גם כמטאפורה של תנועה הקושרת משמעות: סיבוב, סחרחורת, או על חיפוש אינסופי".<sup>24</sup> האי־יכולת ללכת מגלמת אולי גם איזו "אחדות גורל נשית", המעצימה את הזהות בין השתיים.<sup>25</sup> אבל בתשתית הקשר בין שתי הנשים בסיפור רוחשת אפשרות של בגידה, בעיקר לנוכח העובדה שאחת מהן מתה בסוף, לאחר שלא הצליחה לממש את תקוותיה לתנועה, והאחרת נותרת בחיים ומספרת את סיפורה של רעותה. רמז חשוב נוסף לכפילות זו הוא מוטיב הראי, הנזכר כבר בשלב מוקדם של הסיפור בבקשתו של אחד החולים מן האחות,<sup>26</sup> ואותו מבקשת זיווה מן המספרת בסיום, ברגע של כינון זהות, אך בה בעת תוך רמיזה להיותן מעין בבואה זו של זו. מיד לאחר מכן מתואר מותה של זיווה,<sup>27</sup> וזה גם הרגע שבו נחתמת עלילת הסיפור. אולם המספרת, אותה כפילה־לא־כפילה של זיווה, נחלצה משיתוק אפשרי אך גם משתיקה. היא מספרת בדיעבד את הסיפור, הנדמה גם כמעין תחליף לגופה של זיווה, ובכך מכווננת מחדש כביכול את דמותה. הדמיון הופך בכל זאת להתבדלות.

פנינה שירב (1998) ראתה בסיפור הזה פתח לאפשרות חדשה, שהוסיפה להתגבש מאוחר יותר ביצירתה של הנדל, ועיקרה: "חיפוש חומרים ודרכי מסירה ייחודיים לה כאשה־סופרת, דוגמת המפגש בין שתי דמויות נשים".<sup>28</sup> זאת, בניגוד לסיפורים אחרים שבהם מאמצת הנדל, לדבריה, מודלים ספרותיים־גבריים (המושפעים בעיקר מענגון). כלומר, שירב מתמקדת בעיקר בזהותן המגדרית של הדמויות בסיפור כעדות להשתייכותן לתחומה של "ספרות הנשים". ואולם היא מתעלמת מן הווריאציה המרתקת שעושה כאן הנדל דווקא על התבנית של זוג הָרָעִים, כפי שהיא נוכחת בסיפורת העברית שכתבו גברים, ובעיקר בזו הארץ ישראלית. על אף שזיווה אינה מגוללת בפני המספרת את עלילת חייה באופן המקשה על העמדת סיפורה מול זה של רעותה ועל בחינת יחסי הכוחות

ביניהם, אני מבקשת לטעון כי יש כאן מעין "דגם עוברי" של כפילות הסיפורים, שיופיע ביצירות מאוחרות של הנדל, ומבחינות רבות הוא מתכתב עם מערכי הדמויות והרשויות המספרות העולים מיצירותיו של ברנר. עם זאת, כבר בסיפור הזה נרמזות גם התמורות שמחוללת הנדל במערך הזה, ובעיקר בנטייתה ליצור מחד גיסא זהות בין שתי המספרות, ומאידך גיסא להבליט דווקא את ההבדלים שביניהן, ובעיקר את הצלחתה של אחת מהן להיחלץ מתחום המחלה על רקע מותה של האחרת.

המתח שבין הפרדה ובין הזדהות, המבטא גם את המתח הפואטי של כתיבה לנוכח דגמים שונים של ייצוגי חולי, מוסיף לעלות גם מסיפורים מאוחרים יותר של הנדל. בסיפורים אלה היא נעה בין רצון לכתוב מחדש ובאורח סמכותי-כביכול את סיפוריהן של דמויות הנשים, המספרות לה סיפורים שבבסיסם מצוי תמיד גם ההיעדר (של בן זוג, של ילד, של הורה),<sup>29</sup> לבין ההיטמעות בדמויות הללו ובסיפוריהן. מן הקריאה בחלק מסיפורי הנדל עולה, שלעתים קרובות גם בהם הסיפור החיצוני הוא זה שמארגן ומסדר את הסיפור הפנימי. המספרת/הנדל היא השולטת בסיפורה או בתיאורה של המספרת הפנימית, האחרת, ובכך מציגה אותו כ"זקוק לתיקון" או לריפוי, ובמידה מסוימת את עצמה כ"מתקנת שלו".<sup>30</sup>

אחת המטאפורות העיקריות לתיקון זה מצויה בסיפור המאוחר "פטה מורגנה מעבר לרחוב" (ארוחת בוקר תמימה, 1996) שבמרכזו דמותה של ורדינה, אישה ההולכת ומשתגעט עקב נטישתו של אהובה. אחת המתנות שקנה לה היתה שמשייה לבנה, דמוית חופה: "שמשיית פשתן לבן דמוי ברזנט בטווייה סמיכה, מושחלת על מוט מתכת בצבע כסף עם ידיית קטנה בצבע כסף מוקפת טבעת פליז דקה" (שם, עמ' 83). מצבה של השמשייה הולך ומתערער, והמספרת ממליצה לוורדינה על מתקן שמשיות, אך היא מוחה וטוענת ש"כבר אין מתקני שמשיות בעולם" (שם, עמ' 99). ועם זאת, דומה כי היא מציגה את עצמה, במובנים רבים, כמעין "מתקנת שמשיות" שכזאת, המסדרת את העלילה המבולבלת, ה"פסיכוטית": תופרת את הקצוות ומייצבת את המוטות המעורערים ומעניקה גאולה ותיקון – באמצעות הסיפור – לגוף או לנפש הפגועים. כך נרקמים בטקסטים של הנדל מעין יחסי היררכיה בין סיפורים ובין רשויות מספרות, אך תוך יצירת תחושה של נזילות וגמישות ביניהם. שכן הטקסטים של הנדל אינם חדלים גם לסמן לנו את ההפך הגמור, כלומר את הזוהות המוחלטת בין דמויות המספרות לבין דמויות הנשים החולות או הפגועות.

## ג. לספר את הנעדר: הכוח האחר

דומה כי הנזילות והגמישות בין דמויות המספרות ובין סיפוריהן, הבולטת בעיקר ביצירותיה המאוחרות של הנדל, חייבה שלב מעבר ספרותי, שהתאפשר לה בכתיבת ספרה הכוח האחר (1985). היצירה הזו תוארה כטקסט שחולל תמורות בפואטיקה של הנדל (מירון, 2002), אך אני מבקשת לטעון שהיא מייצגת גם שינוי עמדות כולל יותר ביצירתה, הנוגע ליכולת לכתוב את סיפורו של המוקצה, החי שהפך למת, וכן לתאר את סיפור חייו של בן הזוג, שנותר "בן הגלות" גם בארץ ישראל. בהכוח האחר תיארה הנדל את החיים במחיצת צבי מאירוביץ, בעלה הצייר המחונן, שלקה בערוב ימיו במחלה קשה ובשיתוק, אך למעשה זהו ניסיון לספר את סיפור חייו ויצירתו במילותיה שלה, לאחר שהוא כבר איננו ומעומקה של חוויית ההיעדר שלאחר מותו.<sup>31</sup>

הכתיבה על אודות המת ומתוכו כמו מחליפה כאן את הגוף הנעדר, והמוקצה מחלחל לתוכה ולתוך דמותה של המספרת, שכן הנדל מצהירה כי היא כותבת את הספר הזה לאחר שגם חייה שלה תמו, כביכול, עם מותו של מאירוביץ, כלומר, מעמדה של חיה־מתה.<sup>32</sup> מבחינות רבות מאירוביץ הוא "האחר המוחלט" של הנדל, עובדה הנקשרת גם למחלתו (שנרמזת ברומן באופן עקיף בלבד), ובה בעת גם לדמותו הגלותית ולציוריו המתרפקים על עבר שאיננו עוד. דמותו מגלמת בעיני הנדל את דמותו של היהודי הגלותי, ולא בכדי התמונות המרכזיות שנזכרות בספר הן אלה שבהן ביקש מאירוביץ לשוב למראות ילדותו, ובעיקר לאלה של העיר קרוסונו. הנדל אף מתארת את אי־יכולתה להתוודע לספרים שבספרייתו, הכתובים גרמנית (הנדל, 1985, עמ' 36–43) וכן את האופן שבו סבבו חייו סביב דמויות של תלויים פגומים, כמו חברו אלתר. הנדל מתארת את החיים עם מאירוביץ כחיים שהמוות מלווה אותם ללא הרף, כשם שמאירוביץ המת מוסיף להיות נוכח בחייה שלה:

אמרתי היום לעצמי, בפליטת פה משונה, לעבור את היום המת עם האיש החי. רציתי כמוכּוּן להגיד, לעבור את היום החי עם האיש המת. זה היה ברחוב הרצל, ברמזור. האור הירוק התחלף. אשה צעירה הוציאה את ראשה מתוך מכונית וצעקה עלי משהו. לא ראיתי את פניה אבל אני מכירה אותם. היתה רוח, וכל הזמן שמעתי אותה צועקת עלי משהו, והצעקה שלה הפכה רפאים מרגע לרגע ופליטת הפה המשונה שלי חיים מרגע לרגע, וכשנכנסתי הביתה הבית היה ריק

והתחלתי לדבר ואפילו שמעתי את צבי עונה לי מה שבוודאי היה עונה לי ואחר כך התחיל ברד (שם, עמ' 36).

במאמרו על הכוח האחר הציג דן מירון (2002) את ההשתחררות שאפשרה כתיבת הספר הזה להנדל הסופרת, השתחררות המתוארת גם היא (בעקבות דבריה של הנדל) במונחים של החלמה, כדברי מירון:

זאת, לא רק משום שהרגש נעשה בהדרגה פחות אינטנסיבי, "הגעגועים חדלים לכאוב, עור הבשר שבין פצע לפצע צומח דק, לא נותן לנגוע" (104), אלא בעיקר משום שהכאב עצמו איננו אותו כאב. שוני זה מתגלה, בין השאר, ביכולתה של הנדל לספר עתה בחופשיות על מאבקו הנואש של הצייר בשיתוק שאחז בו [...] הנדל מגלה עכשיו בו ובאמנותו משהו קרוב מאוד למקורות ההשראה שלה עצמה [...] האמנות עודנה מובנת גם כאן ככוח שבעזרתו אנו עומדים בפחדי הקיום והאי־קיום; אבל אין זה כוח הנובע מן 'האחר', מעבר למחוז האדם וחפצו, מעולם הישיות הרוחניות, אלא זהו כוח הבא מתוך חולשתנו, ממוקד המוגבלויות האנושיות, כל עוד אנו פתוחים, גם בחולשתנו, לאנושיותו הפגועה של הזולת ומתחברים עמה.<sup>33</sup>

מירון מקשר את "תהליך ההחלמה" מפצע הפרידה וממותו של בן הזוג האהוב לתהליך שבו מצליחה הנדל להנכיח את מחלתו ואת השיתוק שחוהה. לאור הדברים הללו אפשר לטעון כי אין כאן מעשה של "השתחררות", כלומר של הוצאת המוקצה אל מחוץ לטקסט, אלא יכולת להכיל את חוויית מחלתו של האהוב וכן את מותו, בתוך היצירה הספרותית. לפיכך נראה כי ההבחנה של מירון בין "כוח הנובע מן האחר" ובין "כוח הבא מתוך חולשתנו" מיותרת, שכן מבחינות רבות התחושה העולה מן הטקסטים של הנדל נוגעת דווקא לטשטוש שבין דמות ה"אחר" לדמות ה"אני" ולביטול התחומים ביניהם. כך, אותו "מחוז חפץ" שהוא האחר (החולה? המשותק? המת?) הופך למרחב מוכר וקרוב של "אני". אחד הקטעים המופיעים בסיומו של הכוח האחר הוא זה שבו הנדל אוחזת באחד מצירייו של מאירוביץ, שוברת את הזכוכית שהוא מבקש ממנה להניח עליו, ומחשש פן תפיל את הציור נפצעת בעצמה:

הוא בקש שאכניס אותו מתחת לזכוכית, כשהזכוכית הופכת חלק מהמדיום, אבל הזכוכית, מטר על מטר, נפלה לי מהידיים ונשברה. היה קול רעש חזק, ופוחדת שתפצע התמונה תפסתי בה באצבעות ופצעתי לי את האצבעות וגם שכחתי שאני הולכת יחפה. הוא התרגז מאוד. תעזבי, תעזבי, תקחי סנדלים, מה את כל כך דואגת לתמונה, כעס. בכל זאת המשיך לשרוק ולא המיש ממנה את עיניו [...] חיכיתי שיאמר מלה אבל הוא לא אמר מלה [...] פניו גם עכשיו היו קרים והיה בהם משהו שיש לפעמים בפניהם של אלה שילדותם עברה במרחקים (שם, עמ' 123).

הרגע הזה, שבו הפצע האפשרי שבתמונה ואולי גם פצעו של מאירוביץ (פצע המרחקים!) מונכחים ישירות בגופה של המספרת וכמו מועברים אליה כשהיא נפצעת בגופה מהזכוכית, הוא סמלי למדי. בהקשר זה מעניין לשוב ולהזכיר את עצם האנלוגיה העולה מרכות מיצירותיה של הנדל, בין פציעה חיצונית לבין מחלה פנימית: בין פריצת גבולות הגוף בפציעתה של המספרת לבין שיבוש המתחולל בפנימיותו של מאירוביץ: תהליכים שהנדל מתארת אותם באופנים דומים וכמעט זהים, ומתוך יצירת וריאציה מעניינת על היצירות של בני דורה. כלומר טשטוש סוגיית הגדרת גבולותיה של "זירת ההתרחשות" של המחלה קשורה גם לקשיי ההכרעה בדבר הגדרת החולי ולתהייה, האם מדובר בחולי המתחולל בגבולות הפנימיים של הגוף, או כזה המחייב ערעור שלהם והחצנה של המוקצה, ממש כשם שהגבולות בין חי למת מעורערים.<sup>34</sup>

אצל הנדל נדמה לעתים קרובות כי החי מכיל בתוכו ומפנים אל תוכו, מתוך תחושת דחייה וסבל עזה במיוחד, את אפשרות המוות, את הדמויות הגוועות ואת סיפוריהן המשובשים, ולהפך. אותו "מת־חי" מוקצה, פנימי, מגדיר את גבולות הזהות לא פחות משמודלים של בריאות ותחייה מגדירים ומסמנים את החולי ואת גבולותיו – ו"החיים נושאים בתוכם את המוות" (כסף קטן, 1988, עמ' 64). כך, פעמים רבות נדמה כי אצל הנדל החי הוא המת והמת הוא החי, והטמא אינו עוד הוויה נפרדת, וכשהוא נתפס ככזה – מתעוררת תחושה מידית של בגידה. כמוכן מסוים, דווקא ההפנמה של ההיעדר, ולא ההתבוננות במחלה, בכאב ובסבל כבאובייקט חיצוני היא המאפשרת להנדל את המהלך הזה, שקשור עמוקות גם להתפתחות הכרונולוגית של יצירתה.<sup>35</sup>

הקריאה ביצירות מאוחרות יותר של הנדל מעוררת תחושה של קושי להבחין או להפריד בין הבריא לחולה או בין ההגמוני ל"אחר", וכן בין דמויות המספרות

(הנשים) השונות ביצירותיה. לכאורה אפשר לטעון שזוהי עמדה המבטאת נטייה "נשית" בעיקרה ונקשרת לתכונת "ההכלה הנשית", הקשורה כמובן ליכולת להרות; לתפיסת הנשיות כ"מכילה", כפי שעולה מדיונים פסיכואנליטיים רבים, ולביטויים של היעדר חציצה בין נשים, או של הגבולות הנזילים ביניהן, כפי שטענה, למשל, לילי רתוק (1989, 1990) בדיון ביצירותיה של הנדל.<sup>36</sup> אך טענתי כאן אינה נוגעת בהכרח לנשיותן של הנדל ושל המספרות הניצבות בחזית סיפוריה, אלא לתפיסה הכללית העולה מהם ומבקשת לטשטש בין המוקצה, החולה, הפגום והנעדר לבין תחומו של הבריא. מבחינות מסוימות, מעשה זה קרוב לתיאורה של קריסטבה (1980), את היחס אל המוקצה בנצרות. קריסטבה כותבת כי בניגוד ליהדות, המבקשת לסלק מתחום המחנה את כל המצורע והחולה, המסר של הנצרות הוא אחר, וכולל דווקא ביטול של טאבו המזון, שיתוף פעולה עם עובדי אלילים ומגע במצורעים, המאפשרים ארגון חדש של ההברל, המתאפיין בכך "שהבזות שוב אינה חיצונית, אלא קבועה ומופנמת. האיום מגיע מבפנים. הרע מותק אל תוך הסובייקט, באופן שעתידי להטרידו ללא הרף – לא כחומר מזהם, אלא כסלידה עצמית מתמדת".<sup>37</sup> אצל הנדל, לעתים קרובות, המוקצה כמו מטמיע לתוכו את הסובייקט. הפנייה הזו אל פרקטיקה כמו-נוצרית, מעניינת במיוחד על רקע הכתיבה בעשורים הראשונים שאחרי קום המדינה: לאחר המימוש הסופי כביכול של החזון הציוני, בולטת הפנייה אל הוויות מיתולוגיות ודתיות לא-יהודיות, שהסיפור הנוצרי עשוי להיות אחת ההוויות המרכזיות שבהן.<sup>38</sup>

### "הסעודה החגיגית של ידיתי ב."

הדיאלוג של הנדל עם הנצרות בולט במיוחד בסיפוריה המאוחרים, ובעיקר בסיפור "הסעודה החגיגית של ידיתי ב." (1988), אחד הידועים שבסיפוריה. זהו סיפור שבו קיימת על פני השטח דווקא "הפרדת הרשויות" בין המספרות השונות ונטייה להדגיש את ההבדלים ביניהן: מספרת "בריאה" לכאורה, מול דמות אחרת, חולה. בכלל, בחלק גדול מסיפוריה המאוחרים הנדל אינה נזקקת דווקא לדמיון החיצוני בין שתי דמויות הנשים והיא מעדיפה ליצור, לפחות לכאורה, הבחנה מסוימת ביניהן. האחת חריגה/פגומה בצורה זו או אחרת, חולה בגופה, נתונה להתקפים פסיכוסטיים, פושעת, אם שכולה ועוד; והאחרת מעין בת לווייה שלה, עדה רציונלית-אובייקטיבית, מציצנית לעתים, וגם מעין מאזינה בנוסח

פסיכואנליטי או וידויי. הבחירה בשתי נשים, שאחת מהן ממלאת את תפקיד החולה והאחרת את תפקיד הכותבת או המאזינה היא רבת חשיבות מבחינה מגדרית: למעשה, היא מעניקה לאישה הכותבת תפקיד של כומר מוודה או של פסיכואנליטיקן, תפקידים הנתפסים כגבריים מובהקים. המספרת בסיפוריה של הנדל נוקטת טקטיקות שונות מול הסיפורים המשובשים של הנשים שמולה: היא נתפסת כמעין עדה מציצנית, המתבוננת במציאות באורח ניטרלי כביכול, כולל בזו של הנשים הפגועות המספרות לה את סיפוריה, אך בד בבד היא גם מדובבת אותן, שומעת את תיאוריהן ומספרת את סיפוריהן.

זאת ועוד, קריאה ברבים מסיפוריה המאוחרים של הנדל, וכן ב"הסעודה החגיגית של ידידתי ב." מעלה על הדעת את הבעייתיות שבכתיבה על הגוף הפגוע או בייצוג מילולי שלו ובכגידה הכרוכה באקט מסוג זה. כמו כן היא מבליטה תהיות על עמדת המילים כנגד הדברים ועל האפשרות של גאולה או החלמה באמצעות המילים והכתיבה. הסוגיה הזו נקשרת גם לעמדה של "אישה כותבת" כנגד אישה המיוצגת בעיקר באמצעות גופה, או דרך ייצוגים נשיים מסורתיים, כמו הכנת אוכל. ב"הסעודה החגיגית של ידידתי ב." מנסה הנדל לייצר היררכיה בין המספרות, להבדיל בין אישה כותבת לאישה גופנית-חולה, וכן בין סיפור לבין סעודה, אך בה בעת גם לערער על הבחנות אלה.

זהו סיפור שאמנם אין בו דיאלוג אחד ארוך ומתפתח, היוצר מתכונת ברורה של "סיפור בתוך סיפור", אך כולו סובב על דמויותיהן של שתי נשים: המספרת, ששמה אינו ידוע לנו, וחברתה המכונה "ידידתי ב.", המוגדרת רק באמצעות זיקתה ה"אמיתית", כביכול, למספרת (שגם בסיפור זה נדמה כי היא היא הסופרת יהודית הנדל עצמה).<sup>40</sup> הידידה ב. חולה בסרטן סופני.<sup>41</sup> על סף מותה היא מכנסת לארוחת פרידה חגיגית ומפוארת את כל ידידיה ומכריה, שאחת מהם היא המספרת. לאחר הארוחה היא נפטרת מן העולם. זהו סיפור קשה ודחוס, המעלה על הדעת מופע תיאטרלי.<sup>42</sup> הוא מתיימר להיות מעין שחזור כרונולוגי מדויק – כמו-תיעודי – של האירועים, באופן היוצר רושם שמדובר בסיפור שהתרחש באמת. רושם זה מתחזק גם על ידי הבחירה לכנות את ב. רק באות הראשונה של שמה, באופן שרומז אל נוסח של כתיבה על מאורעות שהיו ואל ניסיון לטשטש את זהותם של המעורבים בהם,<sup>43</sup> אך בה בעת גם אל ניסיון ליצור מעין דמות של "כל אדם" כמו-אוניברסלי, כגון ק. מן המשפט של פרנץ קפקא. ועם זאת מעניין לציין, כי על אף שמדובר לכאורה בשחזור, המספרת שבה

ומדגישה כי היא מתקשה לזכור את מה שנאמר: "לשווא אני מנסה לזכור מה דברו, אני לא מצליחה" (הנדל, 1988, עמ' 79). לפחות בתחילת הסיפור נדמה כי לפנינו מספרת-עדה ניטרלית לכאורה, המציגה את האירועים בלי להיות מעורבת בהם כלל. את עצמה היא מתארת בעיקר באמצעות פעלי הימנעות ("לא ידעתי", "לא שאלתי" וכו'). יתרה מזו, נדמה כי דבריה הלקוניים, החוזרים על עצמם, אינם אלא הדהוד דבריה של ב., כמו היתה חסרת קול ודברים משלה:

אני מקווה שלא ישכח שום דבר, אמרה.

הוא לא ישכח. אמרתי.

תבואו.

בוודאי, אמרתי [...]

זה צריך להיות בסדר.

אמרתי שזה ודאי יהיה בסדר.

זה צריך להיות מאוד טעים.

אמרתי שזה ודאי יהיה מאוד טעים. (שם, עמ' 69-70)

בקטע הזה ובעוד קטעים רבים, בולט הטשטוש שבין דברי המספרת לבין דבריה של ב., הנדמים כרצף אחד ללא כל גרשיים (המעידים על כך שלפנינו דיאלוג ישיר). המספרת היא מעין "דמות שקופה", כמעט בלתי נראית, לנוכח דמותה הפיזית, המועצמת, של ידידתה ב.. גופה של ב. מתואר כגוף שהמחלה (המאכלת, המכלה), הפכה אותו לגרוש עד סף פיצוץ ומילאה אותו באורח כמעט מפלצתי, עד שאין הוא מצליח כמעט להכיל את ב. עצמה: "ניכר שיותר ויותר צר לה בתוך עורה" (שם, עמ' 71). פניה "נפוחים" (שם). היא שבה ומתוארת כחיה: "זאבה", "ציפור", "חית טרף", "אפשר היה להרגיש את חתול הפרא פורץ מגופה" (שם, עמ' 90), ודמותה מקבילה לזו של צפצפה ענקית, ש"השורשים שלה כל כך ארוכים שהם הורסים את היסודות [של הבית] מבפנים בתוך האדמה" (שם, עמ' 81). זוהי התפוצצות אלימה המופנית גם כלפי המספרת-החברה – מבטה ה"טורפני" הננעץ במספרת "כמו שני מסמרי פלדה" הוא מעשה של צליבה (שם, עמ' 70).<sup>44</sup> ממדי גופה המועצמים של ב. בולטים גם על רקע הסבטקסט המובהק של הסיפור – הלוא הוא הסיפור הנוצרי של הסעודה האחרונה. בסיפור ב. מקבילה, לפחות לכאורה, לדמותו של ישו – היא העורכת את הסעודה האחרונה,

והיא זו שהקוראים כמו אוכלים מבשרה ושותים מדמה, והיא זו שסיפור תחייתו מחדש של ישו מרחף כל העת מעל דמותה (על עניין זה – בהמשך). אך מלבד זה, נדמה כי ההקבלה לישו ולעלילת הבגידה שהביאה לידי הסגרתו עולה בעיקר מן האופן שבו בוחרת המספרת לתאר את ב.: באמצעות מבט חודרני, לא חומל, המציב גם אותנו, הקוראים, בעמדה של מציצנות בוגדנית.<sup>45</sup>

קשה להתעלם מכך ש"הסעודה החגיגית של ידידתי ב." הוא גם סיפור של בגידה, שבו מופיעה עוד דמות נשית, כמעט אילמת: זוהי דמותה של צפירה, המטפלת בב. בעת מחלתה, מבשלת את "הסעודה האחרונה", ולאחר מותה הופכת לבת זוגו של אלכסנדר, בעלה. הבגידה העיקרית הנרמזת בסיפור היא אמנם זו של אלכסנדר – שעתה, לנוכח גסיסתה של ב., אומר להחליפה באישה אחרת, אבל ב. עצמה מכניסה את האישה האחרת לתוך ביתה כבר בחייה, והיא זו שעתידה לבשל את הארוחה.<sup>46</sup> בהמשך, במהלך הארוחה, אומרת המספרת כי "כולם ידעו שהיא סודרה לו הכל וגם את זו שתתפוס את מקומה, שהיא שהכניסה אותה הביתה, לימדה אותה את התבשילים שאהב ואיך אהב מגוהץ את הצווארונים. והיא למדה מהר" (שם, עמ' 85). בסוף הסיפור, כאשר המספרת וצבי בעלה מגיעים לשבעה על מותה של ב., מספר להם אלכסנדר ש"צפירה גרה פה [...] חשבת שהבנתם את זה [...] הרי בשביל זה עשתה את הסעודה" (שם, עמ' 92). כך, סיפור הבגידה הנוצרי של הסעודה האחרונה מוחלף כאן בבגידתם המשותפת של אלכסנדר וצפירה בב.. צפירה משמשת בתפקיד כפול: מחד גיסא היא המכינה את הארוחה ומקיימת במובן זה את גופה החולה של ב. טרם המוות הסופי, אך מאידך גיסא היא משמשת לה תחליף.

אך, כאמור, מוטיב הבגידה בסיפור נקשר במישרין גם לדמותה של המספרת, שהיא מבחינה זו בת דמותה של צפירה לא פחות מאשר בת דמותה של ב., ומשמשת מעין כפילה שלה: המספרת היא אמנם מי שמנציחה במילים את מחלתה של ב. באופן המחיה אותה כביכול, אך בה בעת מי שמבטה חושף את החולה בכאבה באופן אכזרי, כמעט סדיסטי. כך משוכפלת באופן ברור גם הנטייה ארוכת השנים בספרות העברית להפוך את החולה למוקצה וטמא, מי שהסיפור אינו נחלתו. אמירתו של ישו בסעודה האחרונה: "זה גופי, זה דמי", שיש בה, כפי שטענה קריסטבה (1980), (2005), מעין "ביות של הקניבליזם", מהדהדת בסיפור כל העת: החל מרצונה של ב. לחלק לאורחיה את "הלב של המרק", ועד לחיתוך הבשר, ולתשוקתה של ב. דווקא אל "הבשר הפנימי".<sup>47</sup>

אבל גופה של ב., כמו דמותה, נאכל שלוש פעמים: על-ידי המחלה, במהלך הארוחה, ובאמצעות הסיפור, ששב ומשחזר מחדש, ללא הרף, את מותה וחדלונה של האישה החולה.

למעשה, זהו גם סיפור מטא-פואטי על כתיבה על אודות חולי, ובעיקר על אודות "החולי הנשי". הוא מציע מעין תחליף של "שילוש נשי" לשילוש הקדוש הנוצרי, הגברי (בחלקו): האב-הבן-ורוח הקודש מוחלפים כאן באישה המבשלת, האישה החולה והאישה הכותבת, באופן שמהדהד גם שילוש נוצרי נוסף: זה של ישו (המעונה, הסובל והפצוע), יהודה הבוגד בו במישרין (שמקביל אולי לדמותה של צפירה בסיפור), ופאולוס הכותב עלילה זו, כמו המספרת.<sup>48</sup> מעשה הכתיבה, או "גלגול המחלה במילים", מצטייר כמעשה של בגידה ופציעה, ואף מעשה של שליטה, הדומה מבחינות רבות דווקא ל"מעשה האמנות" השתלטני של ב., העורכת את הסעודה. הוא מקביל גם לתיאור "המרת החומר", שבו נזכרים בנשימה אחת יהודה איש קריות הבוגד וישו, כשהמוות, כמו הכתיבה על המחלה, הופך ל"מופע אסתטי":

הסתכלתם פעם בצמח לאחר כריתה או שריפה ומה קורה לפני השעיר המריר והמכיל רעל? [...] ראייתם פעם עץ שעומד בשלכת מלאה והוא פורח? העץ זוהר עירום, ורוד, אפילו הגזע נראה למרחוק כל כך הוא זוהר ורוד בפריחה היפיפייה. יש אומרים כי הוא העץ שעליו נתלה יהודה איש קריות לאחר שהסגיר את ישו. אחרים אומרים שהוא שמש לצליבת ישו. כיוון ששום חומר אינו הולך לאיבוד בעולם משהו ממנו אולי עוד תלוי על איזה עץ והפך לחלק מן הגזע העירום או הפריחה היפיפייה. (שם, עמ' 90)

אך האם הבגידה אינה נובעת גם מכך שהנדרל-המספרת שבה ומשחזרת למעשה אותם מודלים של נשים כבולות, מזוהמות, חולות ונחותות? דרך דמותה של ב. היא מנציחה לכאורה את דמותה של האישה המפלצתית, המאיימת, השתלטנית, המדומה שוב ושוב לחיה נטולת ראש ולקובריה. היא מציבה מול פניה של ב. את המראה הנשית בעל כורחה:

היה נדמה לי שוב שהיא מחפשת ראי, שבתשוקה עצומה היא רוצה לראות את פניה בראי.

אין לי פה, אמרתי בבהלה.

היא שאלה מה.

מה? אמרה בעקשנות [...]

חשבת שאני רוצה ראי, אמרה. לא, אני לא צריכה ראי. (שם, עמ' 73)

כאמור, המספרת-הסופרת עוסקת כל העת לא רק בקושי שלה "לזכור מה אמרו", אלא גם בקושי שבכתיבה על אודות החולי הנשי, בחזרה אל הפרקטיקות הנשיות. נדמה כי גם היא אינה מצליחה להימלט מהן ומן ה"מחלה הנשית", והן אוכלות גם בה ובכתיבתה בכל פה.

מטאפורת הראי היא מכריעה בהקשר הזה, גם מפני שהיא מסמנת באופן ברור את הקושי להבחין בין שתי הדמויות ואת הכישלון שבהדרת המוקצה. כך, במקביל לניסיונות להפריד בין המספרות, מתערערים הגבולות ביניהן ובין סיפוריהן, והמחיצות ביניהן נופלות. לפיכך נראה כי דמותה של ב. מייצגת למעשה את דמותה של המספרת, והכעס המופנה כלפי ב. אינו אלא תחושה של תיעוב עצמי, ההולכת ומתגברת עם עלילת הסיפור. הדבר עולה כבר מתיאור מחלתה של ב. – דווקא הסרטן, אותה מחלה פנימית נסתרת מן העין,<sup>49</sup> מתואר בסיפור כמחלה מתפרצת, שאחד מתסמיניה הוא דימום גלוי וחשוף: ב. "פצועה כולה" (שם, עמ' 69); "התחבושות על ידיה היו מוכתמות אדום והיא נראתה כאילו היא מקיזה מעצמה בעת ובעונה אחת מלים ודם" (שם, עמ' 72); "ידיה היו פצועות, והיא עשתה מאמצים להסתיר את ידיה הפצועות [...] כציפור המאכילה את עצמה בדמה" (שם, עמ' 79); "פניה היו גם עכשיו מלאים דם" (שם, עמ' 83); "עורקי צווארה נתמלאו בבת אחת דם" (שם, עמ' 86). אבל אזכורי הדם מהדהדים למעשה זיכרון ילדות פרטי של המספרת דווקא: זהו הזיכרון של צמחי הדודאים, ש"עסיס אדום יוצא מהם כששוברים אותם".<sup>50</sup>

נזכרתי שבילדותי אמי ספרה לי פעם על צמחים שעסיס אדום יוצא מהם כששוברים אותם [...] שוב נזכרתי בסיפור על צמח הדודאים שצועק כשעוקרים אותו, ושאמי סיפרה שיש לו שורש שחור כשעוקרים אותו. הבטתי בעורקיה הפצועים הנפוחים, ואם כי היתה כולה מכוסה הרגשתי כאילו ראתה דרך כל גופה (שם, עמ' 71-72).

כך נוצרת זהות בין השתיים, ובאופן אחר גם בין המחלה ה"מתפרצת" מתוך גופה של ב. לבין הסיפור האקספרסיבי הנכתב על אודותיה; בין הגופני למילולי. ההקבלות הללו מאפיינות את הנטייה הרווחת בסיפור לערעור הגבולות בין פנים לחוץ, כמו בין המספרת לבין ב., ומציגות את הדמויות השונות כדמות אחת.<sup>51</sup> הנדל מצטרפת כאן למסורת הספרותית הארוכה של העיסוק בכפילים:<sup>52</sup> דבריהן של המספרת וב. מוצגים לעתים, כאמור, כרצף אחד, ללא הפרדה ברורה; ושוב חוזר כאן מוטיב הראי, שאליו התוודענו כבר בסיפורה המוקדם של הנדל, וב. עצמה מתוארת ככפולת פנים, כאשר היא מתבוננת במספרת:

לא ידעתי מה לענות וחייכתי והיא הביטה בי ועד היום אינני יכולה לשכוח איך הביטה בי. פניה היו עכשיו מוזרים, כאילו גזורים לשניים וכמו שרואים לפעמים בקולנוע כאילו היו לה זה על גב זה שני פנים והיא כבר לא בקשה להסיר את השכבה השנייה לפני הראשונה. הפנים האלה היו עכשיו מוסבים אלי כולם, אַנְפָּאס, שתי הפנים זה על גב זה בשתי צלליות עם קונטורות עבות (שם, עמ' 88).

לדמיון הזה יש, כאמור, גם ביטויים פואטיים: למרות הנטייה להציג סיפור כרונולוגי, רציף, אחיד, המתרחש בזמנים ובמקומות ברורים, ככל שמעמיקים בו מתגלה כי לפנינו טקסט שגם הוא, כמו גופה של ב., "לקרי" ו"משובש" מבחינות רבות – כמו נובעות המילים מתוך גופה החולה של ב... החולי מחלחל אל הסיפור, מערער על ההבחנה בין טקסט לגוף, וכך גם הסיפור ה"מתוקן" כביכול הופך להיות "נגוע" (מבחינה לשונית וסגנונית), ובד בבד אף נוצרת אנלוגיה בין מעשה האמנות של ב. לבין מעשה הכתיבה של המספרת עליו. ואולי כך: אם נאמץ את המטאפורות העיקריות של מחלת הסרטן, נוכל לומר שכמו ההתפתחות העודפת, הלא-נורמלית, של תאי גופה של החולה בסרטן, וכמו הארוחה המוגזמת, מורכב גם הסיפור מ"גידולים" לא טבעיים שכאלה ומעודפות רבה.<sup>53</sup> העודפות עולה הן מן התחביר של המשפטים הבודדים והן מן העריכה של הטקסט כולו, שיש בו חזרות רבות ומשפטים אידיוסיןקרטיים-היפרבוליים. כזה הוא, למשל, התיאור הסתום הבא: "גופה החולה האכול היה כבר מתוח עד קצה היכולת של גוף אכול והיא מתחה אותו עוד ועוד ועוד עוקבת אחרי כל אחד ואחד שעוד עמד שם בשורה האומללה. והכל היה ירוק. הכל היה שקר" (שם, עמ' 77). המספרת

ה"בריאה", כביכול, כותבת מעין "טקסט חולה", שהוא טלאים טלאים של חזרות רבות ו"דיבורים רבים", חסרי פשר לעתים, וגם סוטה מן הכרונולוגיה.<sup>54</sup> יתרה מזו, ככל שהסיפור מתקדם ברור לנו שהוא אינו רק סיפור על אודות מחלתה של ב., אלא למעשה סיפור על אודות חייה של המספרת, המתמזגת בדמותה של ב. לעתים תכופות. מדי פעם מבליחים אל הסיפור הכרונולוגי של סעודתה של ב. עוד זיכרונות ילדות של המספרת, שלא ברור לעתים למי הם שייכים, ולעתים הם עצמם כוללים "הכפלה", למשל סיפורים שזו שמעה מאמה: "בילדותי בנשר ראיתי פעם גוש סלע ענק נקרע מן ההר. הוא התפורר קודם לאט, ימים, אולי שנה, אולי דורות. כשנפל כבר לא היה גוש סלע [...] באמת היה פירורי אדמה" (שם, עמ' 76). תיאורי ההתפוררות הללו נקראים, כמובן, כקטעים מטאפוריים, כמו־שיריים, הנוגעים ישירות גם לדמותה של ב. ולמחלתה. אחד ההבדלים בין האופן שבו מוסרת המספרת את סיפורי הילדות שלה לבין האופן שבו היא מתארת את המתרחש בארוחה הוא הבדל פואטי: תיאורי הילדות מבוססים, כאמור, על מטאפריקה מוקצנת, ואילו תיאורי הסעודה ושולחן הסעודה הם תיאורים סינקדוכיים ומטונימיים מובהקים. ובכל זאת, בשני המקרים מדובר בתופעות שהן עדות ל"הפרעה לשונית", כפי שטען רומן יאקובסון (1986), והסיפור נע בין שני "גבולות ההפרעה" הללו. הדמיון הזה מתאפשר גם מפני שב., כמו המספרת, היא אמנית: היא "כותבת את תשוקותיה" באמצעות הסעודה החגיגית – סעודה אסתטית, מרהיבה, מלאת פרטים, שהיא במידה רבה מופע אמנותי יותר משהיא ארוחה של ממש:

השולחן היה באמת נהדר. הוא היה מכוסה במפה אדומה ארוגה שתי וערב עם פסים אווריריים טוויים שתי וערב בתוך האריגה, ככה שבצבץ מתוכה צבע העץ של השולחן. היו אחד עשרה מקומות ישיבה, אחת עשרה סלסלות קש קטנות ללחם, ואחת עשרה כוסיות דקות רגל עם מחרוזת פס לבן חרוט בקצה הגביע העליון, אחת עשרה כוסות זכוכית חברונית צבעונית בסגול ירוק וכחול וצבע חאקי לשתייה קרה [...]. (שם, עמ' 78)

ב. נתפסת כמעין "אמנית פלסטית" לעומת המספרת, אמנית המילים, ובשני המקרים מדובר בנשים יוצרות. כך, לכאורה, מחייב הסיפור פרשנות ברוח הרואה את היצירה הנשית כ"נובעת מתוך הגוף"<sup>55</sup>, ואת גלגולה כגלגול של האישה החולה

באישה הכותבת (החולה אף היא): המילים נובעות מתוך הגוף החולה וממשיכות אותו. הדם הופך לדיו. הסיפור נענה גם למאפיינים "נשיים" כביכול של כתיבה מסוג זה: אקספרסיביות, פרגמטיות, חיוויי רגש מוקצנים, כאילו רק "פואטיקה נשית" כזו תצליח, אולי, להציל את ב. מכליה גמורה. ואכן, בסיום הסיפור מתואר הקושי של ב. לדבר, ואפילו "אבדן המלים" שלה, על סף מותה: "המלים יצאו מפיה באופן מוזר, כאילו הלכו בכיוון ההפוך, מן הפה אל הלב והתפוררו בדרך" (שם, עמ' 89). זאת, לעומת המספרת, המוסיפה לתאר את ההתרחשויות. אבל גם הציפייה הזו מתבדה: אפילו טשטוש הגבולות בין המספרת לבין ב. אינו מאפשר את הישארותה של ב. בתוך הסיפור. היא מתה וגופה מוגלה מן הטקסט, וגם כאשר נראה כי המספרת כמו מצליחה "להחיות אותה מחדש", אין זו אלא אשליה בלבד. קטע התחייה הזה מתרחש כאשר היא מגיעה שוב אל הבית, לאחר השבעה (ובמקביל ל"אקט השחזור" שבכתיבת הסיפור), ולפתע רואה את ב. ישובה לצדה בגן היפה:

הצפצפה השמיעה קול חזק קונצרטאנטי ועל הספסל ישבה ידידתי ב. מהצד השני של הספסל. הפנס שלה על העיץ נעלם והן היו כחולות כחרסונה, כחול חם, בוהקות על מעקה הסרקופג, ובפנים התנועע ראשה כמו מאריונטה ענק מכה באבן של הסרקופג (שם, עמ' 92-93).

כך, כמו מרים המגדלית שחזתה בתחייתו של ישו, היא יוצרת ומספרת את תחייתה של ב., אבל גם התחייה הזו אינה אלא מצב חסר מוצא, של התחבטות תמידית ולא רצונית.

### "כסף קטן"

בנובלה "כסף קטן" (1988), הזהות ההדדית שבין דמויות המספרות השונות נעשית מובהקת וגלויה יותר. שלא כמו בסיפור "הסעודה החגיגית של ידידתי ב.", שם נעשה ניסיון ליצור הבחנה בין שתי המספרות כדמויות שונות לחלוטין, ב"כסף קטן" בולטים מאוד דווקא הנזילות וטשטוש התחומים ביניהן, כמו גם התנועה התמידית בין שפיות לבין שיגעון. אפשר לראות דמיון רב בין התבניות המארגנות של סיפור זה ובין אלה הבולטות ביצירותיו של ברנר, ובעיקר בסיפור "עצבים"<sup>56</sup>. למעשה, בסיפור זה, הזיקות הבין־טקסטואליות בין הנדל לברנר

נעשות גלויות יותר, גם אם היא בוחרת לחולל בהן תמורה. כך, "כסף קטן" מציב במרכזו את הדיאלוג עם ההיסטרי בנוסח ברנר, ובמקביל – זהו סיפור על "כתיבה מול האב", הנובעת הן מאפיון של הבת כחולה וכפושעת, כמו אביה, אך גם כמי שמשתחררת מצלו, והן מהשכפול של דמותה בדמות המספרת. שכן, יותר מאשר ב"הסעודה החגיגית של ידידתי ב.", "בולט ב"כסף קטן" המערך של סיפור בתוך סיפור, מערך שנעשה בולט יותר בהמשך דרכה היצירתית של הנדל, ובעיקר בקובץ הסיפורים ארוחת בוקר תמימה, שפורסם לאחר כסף קטן, שבו כתובים כמעט כל הסיפורים במתכונת כזאת, על רקע הדיאלוג בין שתי נשים.<sup>57</sup> הסיפור "כסף קטן" מייצג אפוא את הדרך שהנדל בחרה לצעוד בה בהמשך.

"כסף קטן" הוא סיפורה של רות'שן, בתו של אספן כפייתי, אולי ניצול שואה, שבנסיעתה לשווייץ נאסרת בעוון ניסיון החלפה של "כסף קטן" ישראלי, שאותו אסף אביה, בפרנקים. השהייה בכלא גורמת לה להתקף פסיכטי-שיגעוני, שבמהלכו היא הוזה הזיות של אונס, אך גם מממשת את נשיותה – וכותבת בדם הווסת שלה, הטמא כביכול, פסוקים על קירות הכלא. זהו "אקט פארודי ופרוע מאין-כמוהו", כדבריה של שירב (2001).<sup>58</sup> בשובה ארצה היא מגוללת את הסיפור בפני שכנתה-החברתה. "כסף קטן" הוא סיפור אדיפלי מובהק, שהדיון ב"גורל הנשי" אכן תופס בו מקום חשוב ומרכזי מאוד. יותר מכל סיפוריה האחרים של הנדל, הוא נדמה כמעין "שיחה טיפולית", שביסודה ההנחה שהדיבור עם אישה אחרת, אולי מפני ש"כל אשה מכירה את זה" (הנדל, 1988, עמ' 52) עשוי להיות דיבור גואל. דיבורה של רות'שן מנוגד לשתיקתה של דמות נשית אחרת: אמה, המתוארת כאישה אילמת, וכמעין המשך של דמותו החייתית של האב, הדובר ב"חרחורים" בלבד. דמותו של האב היא מרכזית בכינון "סיפור השיגעון" של רות'שן, סיפור הנקשר גם לחטא: כנגד האב וכנגד חוקי המדינה. זהו "חטא הגניבה", ההופך את דמותה של רות'שן גם לדמות של פושעת ומתייג אותה בתווית נוספת של סטייה.

עם זאת, חשוב לציין כי הסיפור מתאפשר רק לאחר מותו של האב הממשי, כלומר מותו של האב הממשי הוא הכרחי לסיפורה של הבת. זוהי נקודה משמעותית, גם כדי לסמן את המהלך של הנדל הן בנוגע לאבות הספרותיים שלה עצמה, וגם בנוגע לאופן שהיא מעצבת את דמויותיה מול אלה של ברנר. שכן, אחת התשוקות המניעות את גיבוריו של ברנר היא התשוקה להיות לאב: תשוקה שאינה מתממשת פעמים רבות, ושיש לה זיקות רבות גם אל הלאומי ואל

הניסיון לכונן מעין "משפחה חדשה" כחלק מן התחייה והגאולה הציונית. אצל הנדל, כפי שהדבר עולה גם מתוך הסיפור "כסף קטן", זוהי תשוקה שולית. ייתכן כי זו גם אחת הסיבות העיקריות לנזילות הרבה שבין דמויות המספרות, שלא כמו אצל ברנר. הרשויות המספרות הנשיות כמו מתערכבות זו בזו, נמזגות זו בזו, וההיררכיה ביניהן היא שולית וברורה פחות. על אף שהמספרת מנסה לשלוט באופנים מסוימים בסיפורה של רות'שן ואף לצנזר אותו,<sup>59</sup> היא נאלצת להיכנע לסירוב ונכבשת אליו ואל מהלכו ה"פרוע". כדברי דן מירון (2002):

אף כי המספרת היא כאן בת־שיח, מאזינה ומסכמת, המוסיפה גם הערות של מתבוננת [...] תמונת המציאות הנפשית נמסרת כאן לא מפיה אלא מפי הגיבורה העיקרית, רות'שן [...] הבעיות שבסיפור [...] נובעות מהקטנת המרחק או אפילו מטשטוש קווי החיץ שבין המספרת לתודעת הגיבורה שבתוכה מתחוללת הסערה המתוארת [...] מכאן ערבוב הפרספקטיבות והסגנונות, המקרב אותה 'יותר מדי' לרות'שן והמקשה עלינו את ההבחנה החדה בין השתיים [...] המספרת אינה מנסה אף פעם להחזיר את הגיבורה אל ה'מציאות' או אפילו להציג את חוויותיה לפני הקוראים על רקע הממדים האובייקטיביים שלהן [...] במלים אחרות, המספרת משקיעה את עצמה בתוך המערבולת הפסיכוטית ואינה מנסה להתעלות מעליה [...] אבל לשם כך [...] עליה להיות קרובה בעצמה אל גבולות הפסיכוזה, ופה ושם, בהילוך מסוכן מאוד, אף למעוד אל מעבר להם.<sup>60</sup>

במקביל לטשטוש הזה בולט בהמשכו של הסיפור הזיהוי שבין הגוף הנשי לבין אפשרות הכתיבה על גבו ועל אודותיו. זיהוי זה שב ועולה מתיאורה של רות'שן כמי שמוצפת בכתמי דיו.<sup>61</sup> בהמשך הסיפור, כאשר היא מתארת את אביה, מוחלף תיאור הדיו בתיאור הסימנים שעושה רות'שן למספרת, כמו היתה זו אילמת, בעוד היא ממשיכה לדבר: "היא שפשפה את מצחה, עושה לי סימנים כמו לאילם, נלחצת אל גב הספסל" (הנדל, 1988, עמ' 25). כלומר, רות'שן ה"משוגעת" הופכת למי ש"כותבת" בעצמה, באופן המטשטש את עליונותה הסמויה של המספרת־המאזינה החיצונית.

אולי משום כך חשה המספרת (המצויה גם בעמדה מובהקת של מציצנית), כי היא עצמה "נדבקה במחלה" וכי כוחה לסייע לחברתה מוגבל. השתלטותו של השיגעון עליה מומחשת גם בתיאור תמורות המתחוללות במראה הנוף. כבר

בתחילה נזכר מראה הנוף שברקע, והוא חוזר גם כאן, ממש כמו ב"עצבים" של ברנר: "ישבנו שתינו על ספסל בגן, בקצה הרחוב. היה ערב נעים, כמעט לא היו אנשים בגן, והיה שקט, ופעימה איטית של ממטרות מסתובבות ומים מתפזרים במעגלים גדולים מתרחבים" (שם, עמ' 20-21). כמו אצל ברנר, לעיסוק בנוף שברקע הסיפור תפקיד פואטי מכריע, היוצר הקבלה בין תוכן הסיפור ומשמעותו לבין מרחב ההתרחשות שלו. אבל לאחר מכן הוא הופך למאיים יותר ויותר, כמו אין חציצה בינו לבין הדמויות האנושיות:

הסתכלתי על העצים. היה אור נהדר מצטבר על העצים במורד, עוטף אותם ברצועות זוהר שהתפוררו לאלפי מטבעות של כסף ושל זהב [...] ובכת אחת הפך ההר ערימה נעה של מטבעות [...] ההר רעד. מעל ההר נחתך קו הרקיע מאובן, נוקשה, חד, ונראו שם שמיים צרים, לא שייכים, לחוצים בתוך מלבן ארוך בתוך קופסה סגורה, ורגע כמעט נבהלתי, רגע אמרתי לעצמי שנדבקתי במחלה [...] הנה, הנה, נדבקתי במחלה. היה נדמה לי שאיזה מנגנון התפרק לגורמים לא ברורים. (שם, עמ' 22)

דומה כי ההתבוננות בנוף, כמו בגוף האנושי, חושפת בהמשך תהליכים כמו אפוקליפטיים של כליה, המעידים על מצבה של רות'שן כמו על זה של המספרת, כשאזכור הגן שבו הן מצויות רומז לסצנה קדמונית של גן עדן ההופך לגיהנום:

גם עכשיו היה שקט. היינו שתינו לבד בגן. קווים של אש עדיין התרוצצו למטה על הדשא, במקום שהאוויר התאדם על עור הנחש של הגזעים במפגש הדשא. אחר כך התחילה רוח ובין השיחים האפלולית תססה. היה ריח חריף של עשב, של פריחה נושרת, ריח של עצים כרותים וגזעים מנוקרים, ריח רקב של שורשים נודדים. אחר־כך האור הפך עשן זוחל על האדמה. גבות הספסלים קבלו צבע שייש ומאחורי כל ספסל עמדה חבית אבק־שריפה. רות'שן לא הסירה ממני את עיניה, בוחנת אותי באי־אמון. אישוגיה התרחבו בברק חגיגי, אותו ברק בו הכל נעשה פתאום פעור, העולם פעור, קרוע מבפנים, מואר נמוך כמו בשריפה נמוכה, מלא טלאים וחבלים ומוטות וברזלים (שם, עמ' 30).

אך החזרה כאן אינה רק אל תיאור גן העדן, אלא גם לתיאורים של "סצנות

דיאלוגיות" המופיעות בין השאר ב"עצבים"<sup>62</sup>. קל למצוא קווים מקבילים נוספים בין הסיפורים. בשני המקרים מנסים הסיפורים "לדבר" את המסע ואת השפעותיו המטלטלות: המסע (בנוסח של ויה דלורוזה) אצל ברנר, המוביל אל הארץ (כחלק מ"תולדות מסעי ישראל"), מתחלף בסיפורה של הנדל במסע מן הארץ "לארץ אחרת", אולי אל המקום שממנו הגיעה משפחתה (בעמ' 39 נזכר "הזהב השמור" בשוויץ של סבה) ובעיקר – כדרך לכריחה מדמותו העריצה והאכזרית של האב, המוצג גם כחולה.<sup>63</sup> אבל מבחינות רבות, זהו גם אולי המימוש היחיד האפשרי של תשוקת האב, שכן נרמה כי האב, כמו גיבוריו של ברנר הנאחזים ב"גטו"<sup>64</sup>, לא הצליח מעולם להסתגל לארץ החדשה: את משקפי השמש, למשל, הוא מרכיב גם בחורף וגם בגשם" (הנדל, 1988, עמ' 27). ואולם האופן העיקרי שבו הוא מבטא את געגועיו הוא האיסוף הכפייתי של "בולים אנטישמיים" – כמעין חזרה אינסופית של המודחק, שהוא מעין "שומר חותם" שלו. בתו הנמלטת מן הארץ וממנו מבטאת את הכמיהה אל ה"מקום ההוא", שהוא גם מקום החולי, הכליאה והשיגעון, אך גם המקום שבו היא חווה לראשונה את זהותה האוטונומית ומצליחה לראשונה גם לכתוב.

כמו אצל גיבורי ברנר, דווקא החיפוש אחר "הארץ המובטחת" מחייב שיגעון ומגע עם "המוקצה". אך ההבדל טמון בעיקר במימוש הפואטי שלו: ברנר כמו נאלץ לבחור ב"הפרדת הרשויות", ואילו הנדל יודעת כי זהו מעשה שנידון לכישלון מפני "שהחיים נושאים בתוכם את המוות", כדברי המספרת ב"כסף קטן", והמוקצה הוא חלק בלתי נפרד מן ה"אני". סיפוריהן של רות'שן והמספרת מתערבבים זה בזה בלי הפרד, והמספרת חודרת לתודעתה של רות'שן ומוסיפה סיפורים אנלוגיים משלה. ואולי משום כך, ובמקביל, למרות שרות'שן עוזבת את הארץ, היא מספרת את סיפורה בשובה לישראל, שלא כמו ברבים מן הרומנים של ברנר, שנכתבים "בדיעבד", לאחר שמספריהם המקוריים כבר נדונו שוב לנרודים בגלות.

יכולתה של רות'שן לספר את סיפורה כרוכה גם בהשתחררות מצלו של אביה. דמות האב היא המחוללת, באופן עקיף, את מחלתה של בתו ואולי גם את ערעורה של המספרת-הכפילה שלה. אבל הנדל מסוגלת לבצע בסיום הסיפור מעין "רצח אב" מדומה, על כל המשתמע מכך: לאחר שגילתה רות'שן את זהותה כאישה, בעודה שוהה בכלא, היא שבה ארצה, מנסה לשרוף את מצבורי הכסף הקטן של אביה, וכך מאפשרת לו רגע של התוודעות הכרוך בכאב פיזי, ומובילה

בעקיפין למותו.<sup>65</sup> זהו רגע של כליה אך גם של קרבה מפתיעה. וכאמור, רגע מותו של האב הוא הרגע שבו מתחילה רות'שן לספר את הסיפור לחברתה. וכך, למרות שרות'שן מוסיפה לראות את אביה כמעין "רוח רפאים", בין השאר בשל דמיונה הרב אליו,<sup>66</sup> היא לוקחת לידיה את מלאכת הסיפור. יש בכך גם אמירה על האי-יכולת להיחלץ מתחמומו של "הכפיל" המוכה, בן הגלות, או מן האב הספרותי, ועם זאת – זוהי אמירה על העוצמה הספרותית המטלטלת שב"כתיבה החוזרת" אל אותו מקום, אך באמצעות דיבור חופשי, שאינו כפוף לצורך "להיות לאב", אלא לחירותה של הבת ה"כותבת מחדש" בלבד, תוך שטשוש מכוון בין דמויות המספרות ובין סיפוריהן, ותנועה חופשית יותר, מוסווה פחות, בין הזוויות השונות, וכן בין ה"מוקצה" לבין ה"בריא" – היכולת להיטמע בתוך סיפורה של הסוטה, החולה, הפושעת.

לעתים דומה כי ההכרה בחולי, כמו באפשרות תמידית של מוות, חורבן והתפוררות, נובעת דווקא מתוך ראיית החיים כמעין מוות נצחי, שאין ממנו תקומה אלא רק החלמה והתגברות רגעית, וכתיבה הנמשכת באופן תמידי מתוך החולי, ומתוך "הכיסא החבוש", שלא ניתן להחליפה בפואטיקה אחרת. ביצירות האחרונות של הנדל (ובעיקר בקובץ הסיפורים האחרון שלה, המקום הריק, 2007), נדמה כי הבחירה הזו כוללת גם התנגדות לעיבוד אסתטי כלשהו של הוויית החולי או הזוועה, תוך נטייה להשאירה כ"חומר נא" בלבד.<sup>67</sup> נראה לי כי האופציה הזו, שאותה מעלה הנדל מראשית דרכה הספרותית, פותחת פתח להתמודדות מסוג אחר עם המוקצה ועם החולה, המוסיפה לפעפע בלי הרף בתוך הספרות העברית והחברה הישראלית.

## הערות

1. הקשר בין כאב או מחלה לבין "סיפור של מחלה" נבחן במחקר במסגרת דיונים בסיפורי חיים של חולים על אודות מחלותיהם. ראו, בין השאר, Frank (1991), *At the Will of the Body: Reflections on Illness*; Frank (1995), *The Wounded Storyteller*; Couser, (1997), *Recovering Bodies: Illness, Disability and Life Writing*. בספרה החשוב *The Body in Pain* עמדה גם Scarry (1985) על ההשלכות של "תרגום" הכאב הגופני למילים. עם זאת, זוהי סוגיה חשובה ומהותית גם לדיון בייצוגים של מחלות בספרות בדיונית, ובהשתמעויות שיש להם.
2. המושג "מוקצה" מבוסס על עיונה של ג'וליה קריסטבה (1980 [2005]), במה מה שהיא מכנה abjection – הדחוי, הבזוי, המוקצה מחמת מיאוס. המוקצה נחוזה

בין השאר ב"גועל ממזון, מלכלוך, מפסולת, מרפש" (שם, עמ' 8); בהפרשות של הגוף; בזיהומים ובדימומים; במצבים המחייבים איסורי טומאה. וכך, "היעדר ניקיון או העדר כריאות, לא הם אפוא שהופכים דבר מה לבזוי, אלא מה שמשבש זהות, מערכת, סדר. מה שאינו מכבד את הגבולות, את המקומות, את הכללים" (שם, עמ' 9).

3. בהקשר זה אפשר לטעון, כי יש אצל הנדל פרפראזה על מוטיב "המת החי" הרווח ביצירותיהם של בני תקופתה, אבל תוך הסתת המוקד מאפשרות התחייה הגלומה בו והמרתה בתיאורו של החי המבקש להיטמע במת ובמוקצה. זהו "מודל לאומי" וספרותי נוסף, שלמולו נכתבים ייצוגי החולי. משום קוצר היריעה לא ארחיב בנקודה זו.

4. בין השאר זכה הרומן שלה רחוב המדרגות (1954), שהוגש ככתב יד אנונימי, בפרס על שם אשר ברש.

5. כך, למשל, נכלל סיפורה "צילי וידידי שאול" באנתולוגיה דור בארץ, שיצאה לאור ב־1958 וכוללת רבות מיצירותיהם של סופרי ומשוררי הדור הזה. אף כי גם בפתח האנתולוגיה מסתייגים עורכיה (עזריאל אוכמני, שלמה טנאי ומשה שמיר) מהגדרות דוריות כאלה ואחרות, הם מצהירים כי "זה הוא הכינוס הספרותי הראשון לאותו דור בספרותנו, ששעתו וגידולו חופפים את שעתה וגידולה של מדינת ישראל" (אוכמני, טנאי, שמיר 1958, עמ' 7), ומוסיפים כי "יש להדגיש, עם זאת, כי העורכים לא ניסו בשום אופן להכליל באנתולוגיה זו את כל היוצרים שניתן לשייכם לאותו דור לפי בחינה זו או אחרת" (שם). כמו כן, מהתבוננות ברשימת היוצרים עולה, שלפחות אחד מהם (יהודה עמיחי) סווג בהמשך כשייך לסיפורת ולשירה של "דור המדינה" דווקא.

6. וראו שקד (1974); גריץ (1983). ההבחנה המרכזית בהקשר זה מציגה את הסיפורת של דור הפלמ"ח כספרות הווי לאומית-קולקטיבית, שבמרכזה התמסרות לערכי הכלל, לעומת הסיפורת האינדיווידואלית, הלא-הירואית, כביכול, של בני "דור המדינה": סיפורת העוסקת במתח שבין הפרטי ללאומי, ומבקרת את ייצוגי הלאומיות והמקומיות מעמדה אוניברסלית כביכול. ההבדלים הללו עולים, כמובן, גם מהבדלים בפואטיקה ובדרכי הסיפור של סופרים משתי הקבוצות. עם זאת, כמה מחקרים מן השנים האחרונות חולקים על הטענות הללו, משני כיוונים שונים: ראשית, דרך הניסיון לתאר גם את הסיפורת של "דור המדינה" כסיפורת לאומית, שמערכת הערכים העולה ממנה היא עדיין ציונית-קולקטיבית, על אף השינויים בדרכי הסיפור (וראו למשל לאור, 1995). מחקרים אחרים מראים את ריבוי הפנים, הסגנונות והתפיסות הקיים דווקא בסיפורת של דור הפלמ"ח, באופן היוצא כנגד ההנחות ההיסטוריוגרפיות המקובלות (ראו גלזמן, 2007; שוורץ,

2007 ועוד). בשנים האחרונות מסתמנת גם נטייה לעסוק דווקא באותם סופרים בני דור הפלמ"ח שנחשבו ל"אחרים" לעומת בני דורם, וכוונתי בעיקר ליורם קניוק (שגם העיסוק שלו בחולי ובשיגעון ראוי למחקר), ובמידה פחותה גם ליהודית הנדל.

7. שקד, הסיפורת העברית [ד], 1993, עמ' 95. הדוגמה הבולטת ביותר היא הדרך שבה בחר גרשון שקד לתאר אותה בכרכי מפעלו הסיפורת העברית 1880-1980. בכרך ד' של סדרה זו, שעוסק בדור הפלמ"ח, לא הקדיש שקד להנדל פרק נפרד. הוא טוען כי היא "קרובה יותר לקבוצת הסופרים הריאליסטיים שעמהם התחילה את דרכה" (שקד 1993, עמ' 121), והדיון שלו ביצירותיה נכלל בפרק המבוא של הספר, כשהוא משויך לקטגוריה "גלגוליו של הריאליזם משנות הששים ואילך", ומשתרע על פני שבעה עמודים בלבד (עמ' 121-128). עם זאת, גם בכרך החותם את הסדרה, העוסק בסופרים בני "דור המדינה", שקד בחר לא לעסוק בהנדל בחטיבה נפרדת. מן הבחינה הזו, הנדל כמו הודרה מן התיאור המשפחתי-הליניארי של קורות הספרות העברית.

8. שירב (1998), כתיבה לא תמה, עמ' 49, 96.

9. מירון (2002), הכוזב החלש, עמ' 11. במקום אחר, ברשימת ביקורת בעיתון על קובץ הסיפורים ארוחת בוקר תמימה (1996), הצהירה שלומית לן (1997) כי "אם יש ספרות נשים, זוהי בהחלט ספרות כזאת".

10. שירב (1998), כתיבה לא תמה, עמ' 93.

11. הקובץ כלל שבעה סיפורים: "המבולבלת", "אדומת-השיער", "אלמנתו של אליעזר", "אנשים אחרים הם", "צילי וידידי שאול", "נשף פרידה" ו"קבר בנים". במהדורה המחודשת של הקובץ, שיצאה לאור בשנת 2000, נכללו בו שני סיפורים נוספים: "הזקן ונעלי הבית" ו"זכרונו נפגע", שפורסמו בכתבי עת ובעיתונים באותה תקופה, אך לא כונסו.

12. באחרית הדבר למהדורה המחודשת של קובץ הסיפורים הזה, שיצא לאור בשנת 2000, היא מתארת כיצד חולל עורך הספר שינויים בחלקו האחרון של הסיפור, כדי שיתיישב עם עמדות לאומיות-הגמוניות יותר: "כאשר קראתי אותן [את ההגהות לספר, מ.ה.] התברר לי כי העורך פשוט שינה לי סוף של סיפור אחד, הסיפור "קבר בנים". זהו סיפור על אב שבנו נהרג במלחמת השחרור. הוא עובד בהנחת צינורות מים, ויום אחד, לאחר העבודה, יום של גשם, הוא הולך מן העבודה לבית הקברות. יורד גשם, והוא מסיר מעצמו את המעיל ומכסה במעיל את קבר הבן. והגשם יורד. כך נגמר הסיפור. כמוכן שסיפור זה לא היה ברוח-הזמן וברוח-ההוצאה שאהבה את ההורים השכולים כגיבורים המקבלים את הדין ואפילו מברכים עליו, למען המולדת. אבל הסיפור שלי תיאר אב עם שברון לב, אדם הרוס, לאחר שבנו

נהרג, ואת זה ההוצאה לא "אהבה", לכן העורך פשוט שינה לי את סוף הסיפור" (הנדל, 2000, עמ' 194). התיאור הזה של הנדל הוא מאלף: ראשית בשל ההוכחה המובהקת שיש בו לניסיון להתאים סיפורת בדיונית לאידיאולוגיה השלטת, ושנית גם באשר לתפקידו המרכזי של העורך, המביא לבית הדפוס, נציגו של המו"ל במהלך הזה, באופן שגם הוא מעלה על הדעת את המנגנון המכונן את "חלוקת הרשויות" הבדיונית של ברנר. זאת ועוד, השכול הפך לאחד הנושאים המרכזיים ביצירתה של יהודית הנדל בהמשך יצירתה, ובעיקר ברומן הר הטועים (1991), וראו נוח (1993).

13. למשל, בסיפור "אנשים אחרים הם", שעל שמו קרוי הקובץ כולו.
14. מן התאריכים המלווים את הסיפורים במהדורה החדשה אפשר להסיק כי סיפורי אנשים אחרים הם נכתבו בין השנים 1947 ל-1949. הסיפורים הראשונים בקובץ (מ-1947), הם אלה שאינם עוסקים במלחמה או בפגיעה בקרב, אלא במחלה.
15. ולפחות בשני מקרים מדובר בגבר-מספר חי ה"מציץ" אל יחסי הזוגיות של אישה הנותרת בחיים לצד גבר שנפצע או נהרג ("צילי וידידי שאול", "אלמנתו של אליעזר").
16. העמידה מול דמות גברית (של אב? בן זוג?) היא מן העניינים הבולטים ביותר ביצירותיה של הנדל, בעיקר בספרה הכוח האחר (1985), שבו היא עוסקת בדמותו של בעלה, הצייר צבי מאירוביץ. וראו על כך להלן. אולם, את היכולת "לכתוב מול הדמות הגברית" המשמעותית בחייה של הנדל אפשר לקרוא גם באורח מטפורי – כרגע השיבה גם אל "דמויות האב" המרכזיות בספרות העברית והעמידה לצדן, ושל אימוץ תוך התנגדות של דגמים מרכזיים בכתיבתם.
17. ברנר, לדברי סדן (1936 [1996]) בוחר להעמיק בעיסוק ב"דמות המרכז", בעוד "הדמות שכנגד", נותרה דמות רקע בלבד – "צד שכנגד כנקודת כיסופים".
18. כפי שטוען גרשון שקד (1983), עמ' 24.
19. בין השאר שאול גמזו לעומת דוד יפה בבין מים למים (1910 [1978]), או אובר עצות לעומת אריה לפידות במכאן ומכאן (1911 [1978]).
20. בחיבור הדוקטורט שלי הראיתי כי התבניות הסיפוריות הללו ממחישות את כפילות העמדות של ברנר, בעיקר בנוגע ללאומיות ולייצוגיה: בין הגמוניה לביקורתיות; בין כתיבה מתוך ההקשר הלאומי-מקומי לבין הניסיון להציב בחזיתה את ההתכתבות עם מודלים אוניברסליים-מערביים, וכן בין התשוקה להבראה לאומית לבין עיצובה מול החולי.
21. שמה נזכר פעם אחת בלבד בסיפור, בדבריה של זיווה במפגש הראשון ביניהן, המתואר בעמ' 25.
22. זה מגיע לשיאו ברגע שבו מבקשת זיווה מן המספרת לנשק אותה, נשיקה שהיא

מעין ניסיון לעורר את גופה המשותק: "הייתי רוצה שיום אחד כולם יאהבו אותי, שכולם ינשקו אותי, ועוד דבר הייתי רוצה, שתנשקי אותי כל כך חזק שתשאירי לי כתם על הצוואר". התכופתי אליה ונשקתי אותה. 'חזקי! נשקתי אותה שוב. 'יש סימן?' התחננה. 'כן, זיווה'. 'חה חה, נפלא! תנשקי גם את היד, את הכתף, שיהיו סימנים!' הרמתי את הסדין, לקחתי את ידיה המתות ונשקתי אותן בכל כוחי. היא הגביהה את ראשה וצעקה: 'תפסיקי! את משקרת! סימן לא יהיה פה אף פעם, זה מת.' " (עמ' 35). יש בקטע הזה מעין וריאציה הומוראוסית על סיפורה של היפיפיה הנרדמת, שנשיקתו של אהובה המיועד העירה אותה מקללת תרדמתה, אך בה בעת נשיקתה של המספרת לזיווה מעלה על הדעת גם מעשה של ערפד, המוצץ דם מקורבנותיו, מותר בהם סימנים. פירושה של הנשיקה, במקרה כזה, הוא מוות. נדמה לי כי השניות הזו קיימת גם ביחס ליחסים שבין זיווה לבין המספרת בסיפור.

23. והוא נמנה עם אחד מן הסימנים והסימפטומים של ההיסטריה, כפי שהוגדרה על ידי פרויד ועמיתיו (פרויד וברויאר [1895] 2005).

24. קריסטבה, (1980, 2005), כוחות האימה, עמ' 42.

25. גם תיאורה החוזר של זיווה כ"אדמונית" אינו מקרי בהקשר זה: חוץ מהקונוטציות הארוטיות שלו, הוא רומז גם לאחד התיאורים הירועים של לידת תאומים במקרא – זו של יעקב ועשו, המכונה אָדום (בראשית כה כה-כו). הקשר בין האחים מסתיים, כידוע, בהתחפשות ובבגידה.

26. "בבית החולים מחליפים באותה שעה את המצעים ורעננות טרייה עומדת באוויר [...] כדורי-השינה מסולקים מעל השרפרפים, והחולים מרוחצים ומסורקים. "אחות, אולי אפשר לקבל ראי?" היה מבקש מישהו. "אחות, איך בחוץ, יום יפה?" וגעגועים של שחרית דבקו במשקופי החלונות" (עמ' 27).

27. אף שהמוות אינו מתואר בסיפור באופן ישיר, אלא בעקיפין בלבד: קולה הצורם של זיווה גווע, והקטע המסיים את הסיפור כולל תיאורים רבים של דממה ושל חוסר תנועה: העצים "לא זעו"; "דומייה של אור עמדה בחלל"; ראשה של זיווה "נח על גופה המשותק" (עמ' 37).

28. שירב (1998), כתיבה לא תמה, עמ' 93.

29. מצבים של היעדרות, היעלמות או מוות מתוארים ביצירותיה של הנדל מראשיתן: בהחצר של מומו הגדולה (1969) זו היא דמותה של עמליה, אשתו של אנדריי, שעזבה אותו ומאז הוא מחפש אחריה באורח אובססיבי ברחובות מדי ערב; הכוח האחר (1985) סוכב על דמותו של הבעל המת, צבי מאירוביץ; בסיפורי כסף קטן (1988) נזכרת שוב ושוב אמה המתה של המספרת; בהר הטוועים (1991) אלה הם החיילים המתים, ובסיפורי ארוחת בוקר תמימה (1996) מופיעות בעיקר דמויות

- של גברים נוטשים: אהובה המסתורי של ורדינה, שנעלם ב"פטה מורגנה מעבר לרחוב"; הבעל המת של ריטה ובתו שמתה במחלה בסיפור "ארוחת בוקר תמימה"; הבעל הקבור בבית הקברות ב"תפוחים בדבש" ועוד.
30. ברשימת ביקורת על סיפורי כסף קטן טען אריאל הירשפלד (1998) כי ניסיונות אלה של המספרת הם כושלים, שכן "הבעיה היא, כי אותו חלק בה שהוא המפרש והמסדר של מהלך הסיפור, הוא סנטימנטלי במובן המייגע ביותר של המילה".
31. בהקשר זה מעניין להשוות בין הכוזב האחר לבין ספרה של לאה גולדברג פגישה עם משורר (1952), שגם בו מגוללת יוצרת אישה את פרשת חייו של גבר יוצר (המשורר אברהם בן-יצחק), לאחר מותו, באופן החושף רבות מן העמדות הפואטיות שלה. וראו גם ויסמן (2000).
32. "חיי האמיתיים התחילו באותו ליל חורף כשנכנסתי לקפה נורדאו להסתתר מהגשם והוא ישב שם ואחר-כך ליווה אותי עד חדרי ברחוב יוסף [...] ונסתיימו בליל חורף אחר, אחרי עשרים ושמונה שנים, באחד-עשר לנובמבר בשעה אחת-עשרה בלילה, כאשר ישב על כסא הנרנדה שלו ליד הדלת בחדר האוכל ושאלתי אותו אם למזוג לו כוס תה והוא אמר אחר-כך. ואחר-כך היה רק מותו" (הנדל, 1985, עמ' 25).
33. מירון (2002), הכוזב החלוש, עמ' 129-131.
34. בהקשר זה אפשר לטעון כי במעשה הכתיבה על מאירוביץ המת משכפלת הנדל באופן מרתק את את הסמל של המת-החי. כשבחכוז האחר מבקשת הנדל להחיל את עמדת המת-החי גם עליה עצמה, כאדם וכיוצר: העמדה הגברית כביכול היא עתה שלה. יתרה מזו – בעוד שבמקרים רבים מבליטה התבנית הזו בעיקר את אפשרות התחייה מחדש והגאולה – מפני שהמת נושא בתוכו גם אפשרות של חיים והמשכיות. זוהי עדות ברורה לכך שעל אף שהעיסוק של הנדל במחלה נדמה "פרטי", "נשי", ומתרחק מגבולות הלאומי, נוכחותו העקיפה של המת-החי רומזת על כך שלמעשה היא מוסיפה לנהל דיאלוג עמוק, גם אם סמוי, עם הלאומיות; עם מקומם של החולי והמות בתוכה, ועם הניסיונות הרווחים לתאר את ההווה הלאומית כמתעצבת אל מול החולה.
35. בכל תיאורי ההתפתחות הזו במחקר מתוארות התמורות הפואטיות שחלו ביצירת הנדל: המעבר מנוסח ריאליסטי-חברתי, שאפיין את סיפוריה המוקדמים ואת שני הרומנים שנכתבו לאחריהם (רחוב המדרגות, החצר של מומו הגדולה), לפואטיקה לירית-אקספרסיוניסטית, "נשית" כביכול (פלדמן, 2002, עמ' 168; שירב, 1998; מירון, 2002), העולה בעיקר מקבצי הסיפורים המאוחרים שלה, מכסף קטן ואילך. אך מלבד זאת – זוהי, כאמור, עמדה המשפיעה גם על הפרקטיקות הפואטיות שלה ביחס לטשטוש התחומים שבין "סיפורים חולים" ל"סיפורים בריאים" בקבצים המאוחרים.

36. כך כתבה רתוק (1989) על סיפורי כסף קטן: "זוהי כתיבה נשית לא בגלל מינה של היוצרת, של המספרת וגם של מרבית הדמויות, אלא הודות לעמדתה העקרונית של יהודית הנדל ביחס למציאות, עמדה שתמציתה היא תחושת הזרימה שאינה מאפשרת להפריד בין בני אדם שונים, ומתבטאת בהזדהות הבלתי-רגילה של המספרת עם הדמויות" (רתוק, 1989, "כל אשה מכירה את זה", אפיריון 15, עמ' 12).
37. קריסטבה (1980 [2005]), כוחות האימה, עמ' 89-90.
38. אחת הדוגמאות המרכזיות לכך היא כמוכן החיים כמשל, הרומן החשוב של פנחס שדה, שיצא לאור ב-1958 (1968) ומציב בחזית את האופציה הנוצרית.
39. קשה שלא לחשוב בהקשר זה על הצורך המסורתי של נשים ב"כנות לוויה", שישמר על תומתן בספרות ובתרבות של המאה התשע עשרה.
40. ועם זאת, כבר בראשית הסיפור מתברר לנו שאין לפנינו שתי נשים בלבד, אלא למעשה שלוש: האישה השלישית היא צפירה, מי ש"תבשל את הארוחה" ובהמשך מי שתמלא את מקומה של ב. לאחר מותה. וראו על כך עוד להלן.
41. עובדה הנזכרת במפורש רק פעם אחת בלבד בסיפור, בעמ' 80 למעלה.
42. ואולי גם מפני שאפשר לחלקו לשלוש סצנות מובחנות: שיחה בין המספרת לבין ב., בעת שזו שווה בבית החולים, עוד לפני הארוחה, הארוחה עצמה וסצנת האפילוג – בעת השבעה, לאחר מותה של ב.
43. בין השאר כתיבה עיתונאית על חשודים במעשי פשע שונים, למשל, או "תיאורי מקרה" פסיכואנליטיים.
44. וראו על כך עוד בדברי מירון (2002).
45. וראו לעניין זה ברלוביץ (1992); שירב (1998).
46. "היא בשלנית טובה", מעידה עליה ב. (עמ' 70).
47. "לבסוף הגיע הבשר, נתח ענק, על לוח עץ בהיר מוקף חלקי עוף מבושלים במיץ וביין. אלכסנדר התחיל לפרוס את הבשר ושאל כל אחד ואחד מה הוא מבקש וב. אמרה שאלכסנדר אמן בפריסת הבשר וכל הזמן עקבה אחריו והביטה בו. – הבשר הפנימי, הבשר הפנימי, בבקשה, אמרה וכל הזמן הביטה בו". (עמ' 85)
48. אני מודה לאורית מיטל על שהאירה נקודה זו.
49. מחלה המבליטה את אטימותו של הגוף ומתאפיינת בסימפטומים "לא נראים", כפי שציינה סוזן סונטג (1977 [1980]), המחלה כמטאפורה, עמ' 14.
50. צמח הדודאים, הנקשר במקרא עם פריון ומיניות, נקשר כאן דווקא למוות ולתחושה של תשוקה משובשת, עקורה.
51. לילי רתוק (1989) מציינת לחיוב את היכולת הנשית "להזדהות עמוקה, עד לטשטוש קו הגבול החיצה בין אנשים" (עמ' 17), כמאפיינת את יצירתה של הנדל.

52. חשוב לציין, כי לרוב מסייע השימוש בכפילים דווקא בתיאור רמות או חלקים שונים בתוך אותו סובייקט עצמו כפי שהם ניכרים בדמויות שונות, הניסיון להפריד בין מה שהוא אני לבין מה ש"אינו אני", כפי שטוען ג'ון הרדמן (Herdman, 1991) במחקרו על הכפיל בספרות המאה התשע עשרה, הוא למעשה ניסיון כושל.
53. גם הנטייה הזו מעלה על הדעת את הדמיון שבין הנדל לברנר, שתכונת העורפות מאפיינת אותו, כפי שציין בריןקר (1990). אך בעוד שביצירותיו של ברנר היא בולטת בסיפוריהם של המספרים הפנימיים, החולים, כאן היא נוכחת דווקא בדבריה של המספרת החיצונית, הבריאה כביכול.
54. "היה עוד קטע ששכחתי לספר ודילגתי עליו", היא מודה בעמ' 91.
55. ברוח תפיסתה של הלן סיקסו (Cixous, [1975], 1986), למשל.
56. הסיפור "עצבים" [1911], אחד מסיפוריו החשובים של ברנר (1978), הוא וריאציה מעניינת על השילוב של הפיצול בין הדמויות עם הפיצול בין הרשויות המספרות. כאן לא מדובר רק בסיפור הממוסגר על ידי דבריו של "המוציא לאור", אלא על דיאלוג חי בין שני רעים, נטולי שם, המגלמים באופן מעניין גם את הניגוד בין "דמות המרכז" ל"דמות הנגד". הדיאלוג ביניהם ממחיש גם את החוויה הפואטית הסכיווארית.
- רבות נכתב על ההבדלים שבין סיפוריהם, ובעיקר על אלה הסגנוניים והלשוניים – סיפורו של האחד הוא כידוע, מסע נדודיו אל ארץ ישראל ואל השיגעון – זהו סיפור מבולבל, פרגמנטרי, תזזיתי, שופע חיווי רגש ותיאורים של "קוריוזים פסיכולוגיים" שתקפו את הדובר. רעהו, לעומת זאת, נותר כמעין "מדובב", כומר-מוודה או פסיכואנליטיקן. נוסח דבריו, לפחות לכאורה, שונה מאוד, ומתאפיין בעיקר ב"מסירה מסודרת", חיצונית, של "הסיטואציה האפית" (כדברי ערפלי, 1992). כמעט אפשר לומר כי מטרתו של הדיאלוג שביניהם היא תרפויטית – להוביל את הרע המשוגע אל ארץ המבטחים של השפיות – באופן היוצר אנלוגיה מעניינת להגעתו אל חוף יפו, המסתיימת ב"חווית היופי", שאף היא "עצבים" (ברנר 1978, עמ' 1259). אך התשוקה הזו אינה מתממשת – סיפורו של הרע הנודד מסתיים אך הוא נותר חולה, ודווקא בקדחת, מחלת הגוף הצינונית המובהקת: "אצל אורחי, המספר, נתנה הקדחת אותותיה אותות ביתר שאת וביתר עוז, ויתכס וישכב בכגדו" (שם, עמ' 1260), וכך – רעו ה"שפוי" הוא המביא את הסיפור לסימו, באופן היוצר גם היררכיה ברורה בין סיפוריהם. מכאן שגם ב"מעשה הפואטי" של הדיאלוג אין משום גאולה, ולא ברור מי הוא שנרפא בסיום הסיפור, אם בכלל.
57. ב"נקמה מאוחרת" מגוללת המספרת את סיפורה של כרמלה, הפוגשת מאהב מן העבר; ב"ארוחת בוקר תמימה" היא מתלווה לחברתה ריטה, בעקבות גילוי עברו

- העלום של בעלה המת; ב"פטה מורגנה מעבר לרחוב" היא משחזרת את סיפור שיגעונה של ורדינה לאחר שננטשה על ידי מאהב נשוי, ו"תפוחים בדבש" הוא סיפור פגישתה עם אישה העולה לקבר בעלה המת.
58. שירב (2001), "דם הוא דיו: גוף וכתובה בסיפוריהן של יהודיות הנדל ורות אלמוג", התשמע קול?!, עמ' 176.
59. "יש לי כאב ראש, אמרה. הצעתי שלא נדבר על זה אולי. היא הביטה בי בתימהון. מה? אמרה. אמרתי שאולי מחר. הו, לא, אמרה, לוחצת על שמורות עיניה כמו רק עכשיו הבינה שיש שם כאב נורא" (עמ' 34).
60. מירון (2002), הכוזב החלש, עמ' 154, 156.
61. כך, למשל: "היא כיווצה פתאום את ראשה ופניה הוצפו כתמים כהים, כעין כתמי דיו. הם נראו שקופים, מתרחבים בתוך העור, כמו דיו שעובר לנייר עלידי מגע" (עמ' 21); "צחוקה התרחב עכשיו, מרחיב יותר את כתמי הדיו מתחת לעורה" (שם); "פניה נעשו מקווקווים, סגולים, כעין תפרחת קוצים" (עמ' 22). וכן: "עיניה, שהיו עייפות, התמלאו בבת־אחת דם, כמו לא נותרה שם אלא צלקת, ככתובת, ואחרי רגע המשיכה את הסיפור באותו קצב, כאילו לא נקטע" (עמ' 31); "כמו חשה גם עכשיו את הדיו שמרשתת את גופה" (עמ' 51); "פניה קבלו צבע דיו" (עמ' 53); "כאילו המילים יצאו מתוך גופה" (עמ' 65).
62. "אלומת הפז של החמה השוקעת מאחורינו הזהיכה ברום־המרחב שלפנינו כנופיה אחת של עבים שקטים וקלושים; שקטים וקלושים היו גם יתר העבים, הבלתי מוזהבים והמרוקמים פסי כתם ארוכים ודקים. קצות־מרומים קרנו בזוהר רך וצנוע, זוהר של עלי הדס מכסיפים־משחירים" (ברנר, 1978, עמ' 1229).
63. שלזי, אביה של רות־שן הוא אחת הדמויות הקלאסיות שבהם מתגלמת הכפילות שבין קורבן לתליין: מחד גיסא הוא מתואר כאיש אכזר ואלים, שדרס את החתול האהוב על אשתו, והתעלל בה ובביתו, ומאידך גיסא גם כחולה, הזקוק לחמלה: "והוא ככה והיא אמרה: אתה מתחיל לישון אבא, אתה שקוע בשינה, למה אתה מחזיק את האצבעות על הפנים אבא, והפנים שלו, לראות את הפנים שלו, מקומטים כמו נייר מקומט, אבל ממשיכה: ומה היית רושם בגיליון המחלה שלך, אבא, מה היית רושם בגיליון המחלה, והוא, כחוש פתאום, מהיר מבט, שערו מזדקר פרוע: איזה גיליון מחלה? בגיליון המחלה שלך, אבא, בגיליון המחלה [...]". (עמ' 55)
64. ברנר, (1978), כתבים ב, עמ' 1239.
65. "את האש, כאמור, הבעירה ימים אחדים אחרי שחזרה [...] שלזי לא זו. הוא הסתכל בה בפחד. פניו היו נטולי דם והוא עמד, מאובן, בקושי מבין מה רואות עיניו. האוויר סביבו היה מאוד צבעוני ופרכסו בו עטיפות הכסף הנחרך, רוחשים כמו תולעים שחורות קטנות [...] ושלזי הסתכל בה דומם. חום נורא עברו והוא יצא

למרפסת, מביט בכניין המואר שהקיפו, מביין פתאום שמעולם לא הבין דבר. רגע ידע מה ברצונו להגייד כבהירות שלא ידע כמותה. הוא חש חסד, ומשהו חדש צונן ומסתורי נוגע בגופו ועוטף את כל גופו בגלימה רכה של משי [...] החום הנורא פלח את חזהו לכיוון הזרועות ודרך העצמות עד עומק הגב, והוא חש כאב נורא מבתר לו את הגב [...] ונשאר עומד, מסתכל ברות'שן בזוועה, מנסה לשאוב לתוכו עוד רגע את עיניה של בתו, חש את פניה מתקרבים אליו אולי בפעם הראשונה [...] הציניה טיפסה לצווארו, ראשו התנדנד קלות, והוא לקק את שפתיו כאילו חש צמא נורא. הלוויה נערכה רק אחרי ימים אחדים [...]" (עמ' 62)

66. הדמיון הפיזי שבין רות'שן לאביה נרמז בסיפור כמה פעמים, ובין היתר באמירה: "היו לה גם כן ידיים קצרות מגושמות ואותו צבע היין של העיניים" (עמ' 26).  
67. וראו לעניין זה גם את רשימת הביקורת של אורית מיטל (2007) על קובץ הסיפורים המקום הריק.

## רשימת מקורות

אוכמני, עזריאל, טנאי, שלמה ושמיר, משה (עורכים) (1959), דוד בארץ: אנתולוגיה של ספרות ישראלית - ששה'עשר משוררים, שבעה'עשר מספרים, מרחביה: ספרית פועלים.

ברינקר, מנחם (1990), עד הסמטה הטבריינית, תל אביב: עם עובד.  
ברלוביץ, יפה (1989), (1992), "אשה לאשה מטאפורה", הטקסט המוסף, תל אביב: אור-עם, עמ' 45-52.

ברנר, יוסף חיים (1978), כתבים ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.  
גלזמן, מיכאל (2007), הגוף הצינני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

גרץ, נורית (1983), חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.  
הירשפלד, אריאל (1988), "הספרות הכאילו-טובה: כאב מאולף ויפה", הארץ, 4 בנובמבר, עמ' ב-98.

(2000), "רטט צמרות ודגים מלוחים: על 'המלים והדברים' ב'עצבים' ל"ח ברנר", בין ספרות לחברה - עיונים בתרבות העברית החדשה, יהודית בראל, יגאל שוורץ ותמר ס. הס (עורכים), תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד, כתר הוצאה לאור, עמ' 71-81.

הנדל, יהודית, (1950), (2000), אנשים אחרים הם, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.  
(1985), הכוח האחר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.  
(1986), "על החומרים של ציור ושל ספרות", סימן קריאה 18, עמ' 394-397.  
(1988), כסף קטן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

- (1991), הר הטועים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- (1996), ארוחת בוקר תמימה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- (2002), טירופו של רופא הנפש, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- (2007), "לגעת במוות: אילת נגב מראיינת את יהודית הנדל עם צאת ספרה 'המקום הריק'", ידיעות אחרונות, "שבעה ימים", 26 בינואר, עמ' 29-32.
- יאקובסון, רומן (1986), סמיטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים, איתמר אבן זוהר וגדעון טורי (עורכים), תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- לאור, יצחק, (1995), אנו כותבים אותך מולדת: מסות על ספרות ישראלית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- לן, שלומית (1997), "הטבע האמיתי של הדברים", הארץ, מוסף "ספרים", 19 בפברואר, עמ' 7.
- מיטל, אורית (2007), "הכאב הרושם את עצמו בגוף", הארץ, מוסף "ספרים", 20 ביוני, עמ' 6.
- מירון, דן (1995), הרופא המדומה: עיונים בסיפורת היהודית הקלאסית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- (2002), הכוח החלש: עיונים בסיפורת של יהודית הנדל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- נוה, חנה (1993), בשבי האבל: האבל בראי הספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- סדן, דב (1936, 1996), "בדרך לענווי עולם", מדרש פסיכואנליטי: פרקים בפסיכולוגיה של י"ח ברנר, ירושלים: מאגנס, עמ' 159-162.
- ערפלי, בעז (1992), העיקר השלילי: אידיאולוגיה ופואטיקה ב'מכאן ומכאן' וביצבים' לי.ח. ברנר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- סונג, סוזן (1977 | 1980), המחלה כמטאפורה, מאנגלית: יהודה לנדא, תל אביב: עם עובד.
- פרויד, זיגמונד וברואיר, יוזף (1895, 2004), מחקרים בהיסטוריה, מגרמנית: מרים קראוס, צפת: ספרים הוצאה לאור.
- קריסטבה, ג'וליה (1980, 2005), כוחות האימה: מסה על הבזות, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג.
- רתוק לילי (1989), "כל אשה מכירה את זה: קובץ הסיפורים 'כסף קטן' של יהודית הנדל", אפיריון 15, עמ' 11-17.
- (1990), "מי שצריך לאש שיחפש באפר – 'הכוח האחר' ב'כסף קטן'", סימן קריאה, 20, עמ' 428-437.
- שוורץ, יגאל (2007), הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ועיצוב המרחב בספרות העברית החדשה, אור יהודה, כנרת, זמורה ביתן, דביר.

שירב, פנינה (1998), כתיבה לא תמה: עמדת שיח וייצוגי נשיות ביצירותיהן של יהודית הנדל, עמליה כהנא־כרמון ורות אלמוג, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.  
 (2001), "דם הוא דיו: גוף וכתיבה בסיפוריהן של יהודית הנדל ורות אלמוג", התשמע קולי?: ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית, יעל עצמון (עורכת), ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, עמ' 169-183.  
 שקד, גרשון (1983), הספרות העברית 1880-1990 [ב], בארץ ובתפוצה, ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד.

- Cixous, Hélène ([1975],1986), "The Laugh of the Medusa", *Critical Theory Since 1965*, Hazard Adams and Leroy Searle (eds.), Tallahassee: Florida University Press, , pp. 309-320.
- Couser, G. Thomas (1997), *Recovering Bodies: Illness, Disability and Life Writing*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Frank, Arthur W. (1991), *At the Will of the Body: Reflections on Illness*. Boston: Houghton Millfin.
- (1995), *The Wounded Storyteller*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Herdman, John (1990), *The Double in Nineteenth Century Fiction*, London: Macmillan.
- Scarry, Elaine (1985), *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press