



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

02 גיליון  
2012 אביב

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית

אוניברסיטת תל־אביב

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל  
המערכת אבנר הולצמן, אורי ש' כהן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט

רכז המערכת נדב ליניאל  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ, המשרד לעיצוב גרפי  
על העטיפה: מתוך סרטו של אורי זוהר, חור בלבנה (1964)

ot.kipp@gmail.com

© 2012 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 69978  
הוצאת הקיבוץ המאוחד  
נדפס ברפוס אליניר

# לסדוק את המְרָאָה: מלנכוליה כאינטרטקסטואליות ברומן רחוב המדרגות מאת יהודית הנדל

תמר מרין

ה'רעים' הם כולם בני דורי. אין דבר המאחד אותנו יותר מרגש האחריות לדור, מעבר ומעל ללכטי יצירה, לניגוני מודרניזם, לגוני אישיות עצמאיים, מפעמת בנו הרגשת שייכות מוחלטת, מאה אחוזית, למהפכה האנושית. [...] דורנו אולי לא יהפוך מהפכות בספרות. יהיה זה דור של ספרות ריאליסטית חופֶּשֶׁת וחושפת בלי אולי כל אותה שבירת כלים ספרותית, אך הוא ייצמד, הוא מוכרח להיצמד, אל מהפכת המציאות.<sup>1</sup>

כך, בנימה מתנצלת-כמעט, שרטט משה שמיר במניפסט מ-1946, "עם בני דורי", את דמותה של הפרוזה הארץ-ישראלית בדור תש"ח – ריאליסטית, מקומית, לאומית, מתכתבת עם המציאות יותר מאשר עם הספרות. כשלושים שנה מאוחר יותר תיארה עמליה כהנא-כרמון –

1. משה שמיר, "עם בני דורי", ילקוט הרעים, כרך ג, ארחה, תל-אביב 1946, עמ' 211-216.

המזוהה עם הדור הספרותי הבא, אף על פי שהיא בת גילו של שמיר – את אקלימה הסגנוני של ספרות תש"ח בלשון חריפה יותר כאשר טענה כי שמיר ובני דורו יצרו בזמנים ש"התנכלו למיטבם, לפיזיטי שבהם", בתקופה שהייתה "גן-העדן לכינוניות"<sup>2</sup>.

רחוב המדרגות, הרומן הראשון של יהודית הנדל,<sup>3</sup> שראה אור ב-1955, נתפס במחקר למן פרסומו ועד היום כאחד הגילומים הספרותיים המאוחרים של הרומן הריאליסטי ה"בינוני" של דור תש"ח, או, כפי שניסח זאת דן מירון, "דוגמא ייצוגית ובשלה של הרומאן הישראלי המוקדם, בן העידן שלפני עוז, א.ב. יהושע ועמליה כהנא-כרמון"<sup>4</sup>. ואכן, הרומן נהנה מהתקבלות מיידית וגורפת בקרב בני דורה של הנדל. עוד לפני פרסומו, ב-1954, זכה בפרס ע"ש אשר ברש, שניתן לרומנים המוגשים בעילום שם, ושנה לאחר מכן כבר נעשה לרב-המכר של התקופה ואף עובד ב-1958 למחזה והוצג בתיאטרון "הבימה".

רחוב המדרגות חולל שינוי רב-משמעות במעמדה של הנדל, שנעשתה בעקבותיו מסופרת שולית למדי לאחת הסופרות המזוהות ביותר עם דור תש"ח. עם פרסום הרומן הכריז המבקר שלום קרמר כי "למשמרת הפרווה הארץ-ישראלית שהורתה ולידתה בישוב העברי החדש נוספה מספרת צעירה, המעלה בחוט אמן את החיים החדשים המתרקמים והולכים בארץ"<sup>5</sup>. שלוש שנים לאחר מכן צורפה הנדל אל הסופרים שהשתתפו באנתולוגיה דור בארץ בעריכתם של עזריאל אוכמני, שלמה טנאי ומשה שמיר,<sup>6</sup> שנדמתה בשעתה, כפי שכתב אבנר הולצמן, "כמין מיפוי ראשון של דור ספרותי הנמצא אז בשיא תנופת יצירתו"<sup>7</sup>.

ואכן, דומה כי הפופולריות העצומה של רחוב המדרגות נבעה בראש ובראשונה מכך שהרומן מימש בהצלחה את הנורמות הספרותיות הדומיננטיות של דור תש"ח. בניגוד לקובץ סיפוריה הראשון של הנדל, אנשים אחרים הם (1950), שהתבסס על פרגמנטים קצרים שההתרחשות בהם מצומצמת ולא אחת אף סטטית, רחוב המדרגות הצטיין ב"מבנה דרמטי קומפאקטי", כדברי מירון;<sup>8</sup> במסגרת מבנה זה, כל עלילות-המשנה, הסוככות סביב תושביו קשי היום של רחוב המדרגות בחיפה התחתית, משועבדות לעלילה מרכזית אחת, עלילת אהבה חוצת מעמדות ועדות בין אברם, בן למשפחה ספרדית ענייה מוואדי סאליב, לאראלה, בתו של קבלן אשכנזי עשיר מן הכרמל. עלילה זו, שראשיתה בניסיונם של שני הגיבורים

2. עמליה כהנא-כרמון, "מה עשתה תש"ח לסופריה" (ספרות תש"ח: מבט אחרי 25 שנה), ידיעות אחרונות, 4.5.1973.
3. יהודית הנדל, רחוב המדרגות, עם עובד, תל-אביב 1955. מראי המקום להלן מפנים למהדורת הספריה החדשה, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1998.
4. דן מירון, "בין אופק לאנך", הכוח החלש: עיונים בסיפורת של יהודית הנדל, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002, עמ' 33.
5. שלום קרמר, "סיפוריה של יהודית הנדל (על 'רחוב המדרגות')", חילופי משמרות בספרותנו, אגודת הסופרים העברים ליד דביר, תל-אביב 1959, עמ' 300.
6. עזריאל אוכמני, שלמה טנאי ומשה שמיר (עורכים), דור בארץ, ספרית פועלים, מרחביה 1959.
7. אבנר הולצמן, אהבות ציון: פנים בספרות העברית החדשה, כרמל, ירושלים 2006, עמ' 332.
8. בדיעבד התברר, כפי שציין הולצמן בהקשר זה, כי האנתולוגיה התפרסמה דווקא בשלב שבו קבוצת סופרי דור תש"ח כבר ירדה מגדולתה, בשנה שבה פורסמו סיפוריהם הראשונים של א"ב יהושע, עמליה כהנא-כרמון ואהרן אפלפלד, שכבר בישרו את עלייתו של דור ספרותי חדש.

היתומים מאם לגבור על הנסיבות המפרידות ביניהם וסיומה בהתפרקותו הסופית של הקשר ביניהם, מצטמצמת ברומן לארבעה ימים בלבד – מסגרת זמן העולה בקנה אחד עם נטייתם של סופרי תש"ח להעדיף עלילות אינטנסיביות ומהודקות.<sup>9</sup>

סיפורם של אברם ואראלה הציע ייצוג מדויק למדי של מציאות החיים בישראל בשנות החמישים, ובפרט של המתחים הערתיים שהעסיקו את מיטב סופרי התקופה. שנה אחת בלבד לפני פרסומו של הרומן הציג התיאטרון החדש שהוקם ב-1954, "הקאמרי", את מחזהו של יגאל מוסינזון קזבלן, שהעמיד במרכזו נרטיב דומה להפליא לזה שמתארת הנדל ברחוב המדרגות: גיבור מלחמת '48, ממוצא מזרחי, שאינו מצליח להתערות בחברה המשתקמת לאחר המלחמה, מתאהב בצעירה אשכנזייה, למורת רוחם של הוריה השמרנים.<sup>10</sup> הרומן אף הלם את הנורמות המגדריות של התקופה בכך שהתמקד ברובו, בתוך עלילת האהבה, בפרוטגוניסט הגברי, אברם. בחלקיו הראשונים של הרומן זוכה דמותו של אברם למשקל סיפורי רב מזה של אראלה, מושא אהבתו; מרבית הסצנות המוקדמות ברומן נמסרות דרך נקודת התצפית שלו, והוא גם מתואר בהקשרים החורגים מיחסיו עם אראלה, בייחוד בהקשר של חוויית המלחמה, כמקובל בספרות התקופה. כך למשל מתוארת בפירוט השתתפותו בקרבות מלחמת העולם השנייה, במסגרת הצבא הבריטי, ואחר כך בקרבות מלחמת '48, וכך גם מתוארת האכזבה שבאה לאחריה, כאשר מגיבור מלחמה הוא הופך באחת לצעיר מובטל המתקשה להשיג הכרה מקצועית וחברתית במדינה הצעירה.

ובכל זאת, אף על פי שרחוב המדרגות נרמה במבט ראשון כמעוגן היטב במציאות ההווה של החברה והתרבות הישראלית המתעצבת לאחר מלחמת '48, החוויה המכוננת ברומן היא דווקא חוויה של כמיהה אל העבר – אל עברם האישי-משפחתי של גיבוריו היתומים מאם, ואולי יותר מכך, אל העבר הספרותי העברי, אותו עבר ספרותי גלתי שסופרי תש"ח השכיחו והדחיקו בניסיונם לייצר ספרות "חופשית וחושפת", כדברי שמיר, המתעלה אל מעבר ל"לכטי יצירה" ו"ניגוני מודרניזם". עבר ספרותי זה פורץ אל הרומן של הנדל בדמותו של עגנון, האב הנערץ אך המודחק של הספרות העברית בדור תש"ח, המועלה באוב ברחוב המדרגות בתיווכו של סיפורו הארץ-ישראלי הראשון, "עגונות", סיפור שסודותיו הגלותיים, הנשיים והמלנכוליים מחלחלים לתוך הרומן הראשון של הנדל ומחוללים בו תמורות פואטיות, אידיאולוגיות ומגדריות מרחיקות לכת, שאותן אני מבקשת לבחון במאמר זה.

## לכתוב מחדש את עגנון בדור תש"ח

את הדיאלוג האינטרטקסטואלי שהנדל הצעירה מנהלת עם עגנון אין לקרוא במנותק מן ההנחה המקובלת במחקר הספרות העברית, לפיה סופרי דור תש"ח הפגינו, כפי שתיאר זאת רוברט אלטר, "התעלמות כמעט מוחלטת מן המודל של עגנון".<sup>11</sup> התפיסה ההיסטוריוגרפית

9. שם, שם.

10. יגאל מוסינזון, קזבלן: מחזה בשלוש מערכות, איגוד במות החובכים, תל-אביב 1966.

11. רוברט אלטר, "והיא תהילתה: על ניצה בן-דב: 'והיא תהילתך: עיונים ביצירות ש"י עגנון, א"ב היושע ועמוס עוז", קשת החדשה, 19, 2007, עמ' 31-35.

הרווחת, שהתקבעה במחקריו של גרשון שקד, מציבה את עגנון כ"אב" ספרותי שננטש בידי "בניו", סופרי דור תש"ח, ואומץ כעשור אחר כך כ"סב" בידי "נכדיו", בני דור המדינה, ובראשם א"ב יהושע ועמוס עוז, במסגרת המרד האדיפלי של סופרי דור המדינה באבותיהם הספרותיים המכזיבים.<sup>12</sup> נתק זה בין סופרי תש"ח לעגנון הובן במחקר בראש ובראשונה במונחים ז'אנריים. הפרוזה העגנונית, ובייחוד חלקיה המודרניסטיים, נתפסה כורה לפרוזה הריאליסטית-המקומית של דור תש"ח, שהמשיכה, במובנים רבים, את "הז'אנר הארץ-ישראלי" של העלייה השנייה והשלישית.<sup>13</sup> אולם מבחינה אידיאולוגית ניתן לראות את הנתק הזה כתוצר של רעיונות שנוסחו כבר בשנות העשרים מעל דפיו של כתב העת הַשְּׁלַח בעריכת יוסף קלוזנר, שעגנון תואר בו לא אחת כסופר גלותי שכתבתו מבטאת את טיפוס היהודי ה"ישן" ואינה הולמת את הספרות ההולכת ומתגבשת בארץ-ישראל. כך למשל כתב קלוזנר ב־1924 כי סיפורי הקובץ על כפות המנעול "מתוארים בסגנון ישן, ארכאיסטי, חיקוי לסיפורי מעשיות" שלנו מימי הביניים ומתקופת ראשית החסידות בצירוף השפעה דקה של ברדיצ'בסקי,<sup>14</sup> והמבקר ד"א פרידמאן כתב באותה שנה כי עגנון "מומחה הוא לעבר" ו"ביצתו [...] היא אחות התאומים של ביצת מנדלי", ולהשלמת דיוקנו של עגנון כגילומו של היהודי הגלותי ה"ישן" ציין כי "הרבה יש בהתרככותו של עגנון מבחינת הנקבות".<sup>15</sup>

בשנות השלושים והארבעים, בהשפעתם של מבקרים ככרוך קורצווייל ורב סדן, השתנתה הגישה ליצירתו של עגנון כמייצג עולם המסורת והוא הוכתר כגדול סופרי הדור,<sup>16</sup> אולם דומה כי דיוקנו הגלותי, האנכרוניסטי והלא-לאומי, כפי שהצטייר מעל דפי הַשְּׁלַח, חלחל לתוך התודעה הספרותית של דור תש"ח. בני דור זה אמנם התייחסו אל עגנון ככבוד מלכים, ניהלו עמו חליפות מכתבים, הרבו לשלוח לו את ספריהם ואף כתבו על יצירתו, ועם זאת, טביעת אצבעו הספרותית כמעט לא ניכרה ביצירותיהם המוקדמות, שנכתבו בשנות הארבעים והחמישים.<sup>17</sup> עדויות של מבקרים וסופרים בני הדור מתארות את עגנון כסופר מורם מעם אך חסר השפעה ספרותית של ממש. בולטת במיוחד בהקשר זה הרצאתו של שמיר בוועידת הסופרים העבריים בשנת 1957, שבה תיאר את "ר' עגנון", בלשונו, כסופר נערץ,

12. גרשון שקד, הסיפורת העברית: 1880-1980, כרך ה: בהרבה אשנבים, בכניסות צדדיות, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל-אביב וירושלים 1998, עמ' 39-44.
13. בהקשר זה הסביר שקד כי אימוצה של ספרות "הז'אנר הארץ-ישראלי" כמקור השפעה בידי סופרי דור תש"ח היה כרוך בדחיית הספרות ה"אנטי-ז'אנרית", שהקיפה זרמים מודרניסטיים שכבר היו בנמצא בספרות העברית וכללה את סיפוריו של א"נ גנסין, את הסיפורת האימפרסיוניסטית-לירית של יעקב שטיינברג, דבורה בארון, גרשם שופמן ודוד פוגל, ומאוחר יותר – את סיפורי "ספר המעשים" של עגנון. השפעתם של סופרים אלה, ובכללם עגנון, "קפצה דור", לטענתו של שקד, והובילה את המהפכה הספרותית ששמה קץ להגמוניה של הספרות של תחילת היישוב וקום המדינה, וראו גרשון שקד, הסיפורת העברית: 1880-1980, כרך ד: בחבלי הזמן, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל-אביב וירושלים 1993, עמ' 18-22.
14. יוסף קלוזנר, "ספרותנו", הַשְּׁלַח, מא, 1924, עמ' 372-373.
15. ד"א פרידמאן, "ש"י עגנון", הַשְּׁלַח, מב, 1924, עמ' 80-86.
16. ראו בעניין זה דן לאור, "עגנון כרגם וכמושא התייחסות בספרות העברית הצעירה", ש"י עגנון: היבטים חדשים, ספרית פועלים, תל-אביב 1995, עמ' 176-178, 192-195.
17. שם, עמ' 178-181.

אך גם ככזה שכתבתו נמצאת ב"ירידה", מנותקת מן ההתרחשויות המרכזיות של הזמן. כתחליף קרא שמיר באותה הרצאה לרנסאנס ספרותי חדש שיביא, לדבריו, לשחרור "משעבוד למסורת, מסורת במציאות ומסורת במושגים ובמונחים שבהם אנו מנסים להגדיר אותה".<sup>18</sup> לאור כל זאת, כיצד ניתן להסביר את פנייתה של הנדל אל המודל העגנוני הזנוח ברומן "הדור תש"ח" הפופולרי שלה?<sup>19</sup>

הדיאלוג האינטרטקסטואלי שמנהלת הנדל עם עגנון אינו מתחיל ברחוב המדרגות, באמצע שנות החמישים, אלא מלווה את הפרוזה שלה מראשיתה. ב-1947 כתבה הנדל את הנובלה "אלמנתו של אליעזר", המתארת גבר שקנאתו בכך זוגה הקודם של אשתו מעבירה אותו על דעתו וכוללת תמות, תיאורים ומוטיבים לשוניים הלקוחים מסיפורו של עגנון "הרופא וגרושתו", שראה אור שנים ספורות קודם לכן.<sup>20</sup> גם בסיפורים מוקדמים נוספים של הנדל שנכללו בקובץ אנשים אחרים הם אפשר לזהות קווים "עגנוניים", לרבות דמויות בעלות מאפיינים "גלותיים" שכמו נלקחו מן העיירה היהודית במזרח אירופה, תיאורים דמויי-חלום הקוטעים את הרצף הריאליסטי וצירופים לשוניים מקראיים ומשנאיים שכאילו נכתבו ב"עגנונית".<sup>21</sup>

מחקר הספרות העברית, שעסק בהרחבה ב"חזרה לעגנון" בספרות דור המדינה, כמעט שלא נתן את דעתו על פנייתה של הנדל הצעירה אל עגנון, ככל הנראה כפועל יוצא של מיעוט העיסוק המחקרי ביצירתה המוקדמת. יוצאת דופן בעניין זה היא פנינה שירב, שעמדה על קיומם של מאפיינים "עגנוניים" ביצירתה המוקדמת של הנדל וראתה בהם עדות ל"התמקמות בתוך מסורת גברית פטריארכלית שנציגה המובהקת הוא עגנון", וזאת בניגוד

18. משה שמיר, "ספרותנו בעליה או בירידה?", הרצאה בכנס ארצי של סופרי ישראל, ניסן תשי"ז, מאזנים, ה, תשי"ז-תשי"ח, עמ' 69-76.
19. חשוב לציין בהקשר זה שהנדל לא הייתה הסופרת היחידה ש"סתתה" מן הנורמה הספרותית שהכתיבה את דחיית הספרות ה"אנטי-ז'אנרית" ואת ההתנתקות מן העבר הספרותי העברי בכלל. "חריג" נוסף המשותף לדור תש"ח הוא ס. יזהר, שהושפע עוד בכתבתו המוקדמת מ"סב" אחר, אורי ניסן גנסין, בייחוד בסיפורו "אפרים חוזר לאספת" (1938), שבו הוא מנהל דיאלוג אינטרטקסטואלי עם סיפורו של גנסין "אצל". ואכן, יזהר, בשונה מהנדל, הוכר במחקר כסופר שחרג, הן במובנים פואטיים והן במובנים אידיאולוגיים, מן הריאליזם הסוציאליסטי של דור תש"ח והקדים את בני דורו בפנייה אל המודרניזם המערבי, וראו בעניין זה שקד, בחבלי הזמן, לעיל הערה 13, עמ' 190-193.
20. הסיפור "הרופא וגרושתו" עובד בידי הנדל פעם נוספת ב-2002, ברומן טירופו של רופא הנפש, שיוזכר גם בהמשך המאמר.
21. קצרה היריעה מלדון במסגרת זו בהרחבה בסיפורים שכונסו בקובץ אנשים אחרים. עם זאת, ראוי לתת את הדעת על עיצוב הדמויות ה"גלותיות-עממיות" בכמה מן הסיפורים, ובהם "אנשים אחרים הם", "הזקן ונעלי הבית" ו"המבולבלת", ועל האופי החלומי-גרוטסקי של התיאורים המסיימים את הסיפורים "אלמנתו של אליעזר" ו"אדומת השיער", המזכירים תיאורי הזיה לא-ריאליסטיים ברבים מסיפוריו של עגנון. צירופים לשוניים "עגנוניים" שונים נשזרים בידי הנדל כמעט בכל סיפורי הקובץ, וראו יהודית הנדל, אנשים אחרים הם, הקיבוץ הארצי – השומר הצעיר, מרחביה, 1950.

ליצירה המאוחרת, שנכתבה משנות השמונים ואילך ובה ניסחה הנדל כתיבה "אישית-נשית" המבוססת על "רכי מסירה ייחודיים לה כאישה סופרת".<sup>22</sup>

קביעתה של שירב מבטאת במידה רבה את ההעדפה המובהקת שהעניק המחקר הפמיניסטי מאז שנות התשעים של המאה העשרים ליצירתה המאוחרת של הנדל על פני יצירתה המוקדמת, זו שנכתבה על רקע דור תש"ח ונתפסה ככתיבה חסרת "מודעות פמיניסטית", כניסוחה של יעל פלדמן.<sup>23</sup> אמנם חוקרים אחרים, ובראשם מירון, עמדו בשנים האחרונות על היבטים מגדריים ביצירותיה המוקדמות של הנדל, אולם גם חוקרים אלה תיארו את כתיבתה של הנדל – בהשראת הפמיניזם הצרפתי – כ"כתיבה נשית" המפתחת, כדברי מירון, "לשון ומבנה [המשוחזרים מן ה'סדר הסימבולי' הגברי]", אותו סדר שמירון מקשה, במשתמע, עם הסיפורת העברית ה"גברית", אידיאולוגית, ציונית ומובנית".<sup>24</sup> במובן זה דומה שגם מירון מצטרף לתפיסת המחקר הפמיניסטי הרואה בהנדל יוצרת הפועלת במעין "יקום נשי" נפרד המנותק מן הרצף ההיסטורי הגברי ברובו, השולט בספרות העברית.

במאמר זה ברצוני להציע אלטרנטיבה לתיאור המסורתי של הנדל כיוצרת "נשית" הפועלת בחלל ריק לכאורה ומנותקת מהשפעות ספרותיות קודמות. כנגד זאת אציג את הדיאלוג הספרותי שניהלה הנדל ביצירתה המוקדמת עם עגנון – דיאלוג המגיע לשיאו ברומן הראשון שכתבה, רחוב המדרגות – כמהלך אידיאולוגי, מגדרי וסגנוני מכוון ורבי-עוצמה; מהלך זה עיצב את הפואטיקה של הנדל הן ביצירתה המוקדמת והן בהמשך דרכה הספרותית כפואטיקה מלנכולית המבוססת על היטמעות בעבר האישי והספרותי כאחד מתוך ניסיון למצוא בו, דרך ההתמזגות עמו, את קולה הייחודי כאמנית.

מבחינה היסטוריוגרפית אני מבקשת לטעון שהדיאלוג הספרותי שניהלה הנדל עם עגנון ברחוב המדרגות הקדים ובמידה רבה בישר את מהלך "החזרה לסבים", במונחיו של שקד, מהלך המזוהה עם דור המדינה. דיאלוג ספרותי זה לא רק הטביע את חותמו על הפואטיקה של הנדל עצמה אלא אף קרא תיגר על דמותו הספרותית של עגנון, כפי שזו התקבעה במרוצת השנים בספרות ובמחקר. "קריאתה" של הנדל בעגנון מערערת על דמותו של האב הספרותי הנישא שנדחה בידי "בניו" אך אומץ מחדש כ"סב" בידי דור ספרותי חדש של כותבים-גברים. כתחליף לדמות זו היא מציגה את עגנון כאב המציע מוצא מתוך השושלת האדיפלית של הספרות העברית, אב "מדומיין", במונחיה של ז'וליה קריסטבה, המכיל מאפיינים "אבהיים" ו"אמהיים" כאחד.

הקריאה המוצעת כאן ברחוב המדרגות תעמיד במרכז את הדיאלוג האינטרטקסטואלי בין הרומן הראשון של הנדל לבין סיפורו הארץ-ישראלי הראשון של עגנון, "עגונות".<sup>25</sup> דיאלוג זה, ה"מסומן" בחלקו האחרון של הרומן ו"משליך לאחור" על כל חלקיו, יבחן כאן באמצעות אחת המטאפורות המרכזיות שהנדל מפתחת בעקבות עגנון – מטאפורת החיפוש במראה אחר כבואת האם הנעדרת. הדיון במטאפורה זו ייעזר בתפיסות קלאסיות של

22. פנינה שירב, כתיבה לא תמה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1998, עמ' 93.

23. יעל פלדמן, ללא חדר משלהן, תרגום מיכל ספיר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002, עמ' 26.

24. מירון, "פתח דבר", הכוח החלש, לעיל הערה 4, עמ' 11-12.

25. ש"י עגנון, "עגונות", אלו ואלו, שוקן, תל-אביב וירושלים 1962, עמ' תה-תטז. הסיפור ראה אור לראשונה באוקטובר 1908, בכתב העת העומר.



היצירה כ"מראה" המוצבת אל מול פני הטבע וכן בקריאה ביקורתית במודל "שלב המראה" הלאקאניאני ובזיקתו אל מושג המלנכוליה הפרוידיאני.

למטאפורה זו משמעות מיוחדת ברומן רחוב המדרגות. אף על פי שהנדל הצעירה קיבלה עליה, כפי שנראה בהמשך, את תביעת בני דורה להציג שיקוף ריאליסטי של המציאות הארץ-ישראלית לאחר מלחמת '48, המהלך האינטרטקסטואלי העומד ביסוד הפרוזה המוקדמת שלה – מהלך המבוסס על אותה הפנמה "מלנכולית" של הפרוזה העגנונית – אפשר לה לכונן מחדש את זהותה הפואטית והאידיאולוגית כזהות שסועה המתקיימת בעת ובעונה אחת הן בתוך ספרות הדור והן מחוצה לה. בה בעת, הדיאלוג שניהלה עם עגנון חושף את השבר המלנכולי והמגדרי המתגלה ביסודה של הפרוזה העגנונית עצמה, המבטאת כמיהה יסודית, בעלת משמעויות פואטיות ואישיות-ביוגרפיות, אל העבר, אל הגלות, ובעיקר אל האם שנשארה מאחור.

## לסדוק את המראה של לאקאן

הרומן רחוב המדרגות מגלם את מה שנורית גרץ כינתה "הבוקר שלמחרת"<sup>26</sup> – הבוקר שלמחרת חֲרַבְתָּ חֲזַעָה, הבוקר שלמחרת הקמת המדינה, אבל גם הבוקר שלמחרת אובדנם של כל ה"אחרים" שנותרו מאחור במהלך כל אלה, אותם "אחרים" שבכל סיפוריה המוקדמים של הנדל מוצאים את דרכם בחזרה אל הטקסט בדמותם של ניצולי שואה, עולים חדשים, קשישים וחולים. רחוב המדרגות מתאר את חזרתה של מי שהוצגה בפסיכואנליזה הלאקאניאנית כ"אחר הראשוני", האם, שפורצת במפתיע, בתיווכו של עגנון, אל חלקו האחרון של הרומן – הנקרא, למרבה האירוניה, "למחרת". למחרת – למחרת ביקורה ברחוב המדרגות, שם חיכתה לשוא לאברם שבושש לכוא והתוודעה אל הדמויות המרכזיות בחייו, יושביו קשי היום של רחוב המדרגות – שבה אראלה אל בית אביה השוכן על צלע הר הכרמל. בבדידות חדרה היא מהרהרת במאורעות יום אתמול ברחוב המדרגות; בתוך כך היא שוקעת בהדרגה בזיכרונות ילדות, ואלה מובילים אותה למחשבות על אמה המתה:

אבא אמר לה פעם שאפילו בשנתה היא דומה לאמא, וזה מוזר שהיא לא נזכרת בדמותה כלל. בילדותה האמינה שאם תעמוד כנגד הראי תציץ לה בבואתה של אמא מאחוריה, מלפפת את בבואתה שלה עצמה. היתה זו מעין הזיית-תעותועים, והרבה צער נצטערה שבבואתה של אמא לא באה מאחורי זאת שלה במרָאָה. אבא ודאי לא שיער מעולם שהיא מחפשת את בבואתה של אמא במרָאָה שעה ששלה נשקפת לה שם, לכדה.<sup>27</sup>

סצנת החיפוש אחר בבואת האם במראה מאזכרת סצנה מרכזית מתוך "עגנונות" שבה מבקשת דינה, גיבורת הסיפור, לראות את דיוקן אמה המתה במראה, לאחר שחוויתה שורה של אכזבות

26. נורית גרץ, חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1983.

27. הנדל, רחוב המדרגות, לעיל הערה 3, עמ' 285.

רומנטיות. דינה, שעלתה עם אביה לירושלים, שורכה על ידו לעילוי יחזקאל אחיעזר שהובא במיוחד לצורך זה מפולין ושלמענו האב מקים ישיבה גדולה, אלא שדינה מתאהבת בבן אורי, האמן בן הארץ הבונה את ארון התורה לכבוד החתונה. בן אורי שוקע בהכנת הארון ושוכח מקיומה של דינה, וזו, בתגובה, משליכה את הארון דרך החלון. מיד לאחר מכן מופיעה הסצנה הבאה:

על משכבה בלילה דינה שוכבת ולבה ער. גדולה רעתה וחסאתה מי ישאנה? כבשה דינה פניה בכסת מרוב צער ובושה. איכה תישא עין למרום לבקש רחמים. קפצה דינה מעל מטתה והדליקה נר במנורה, ומן האספקלריא הגדולה הבהיקה כנגדה בכואה של נדה. אספקלריא זו של אמה הצדקת היתה ולא נשתיר בה ממאור פניה ולא כלום. עכשיו אם תעמוד היא לפנייה אינה מראה לה אלא פניה, פני חוטאת ופושעת. אמי אמי מצעק לבה בקרבה ואין עונה. עמדה דינה והלכה אצל החלון והניחה את ראשה על שמאלה והציצה לחוץ. ירושלים הרים סביב לה, ורוח באה ויורדת ומנשבת לתוך חדרה ומכבה את הנר כמפני החולה שיישן ומסתבכת בשערותיה ומסלסלת על קדקדה ומביאה עמה נגינות עריבות מעין נגינות בן אורי. היכן הוא?<sup>28</sup>

הזיקה בין שתי הסצנות כבר זוהתה על ידי שירב אך הובנה כזיקה אינטרטקסטואלית מקומית שאינה מבטאת קרבה עקרונית בין שני הטקסטים ואף מחדדת את ההבדלים ביניהם.<sup>29</sup> אולם תפקידה המכונן של סצנת המראה – שהיא, כפי שנראה בהמשך, סצנת־מפתח ברום – קשור קשר הדוק לדיאלוג האינטרטקסטואלי בין שתי היצירות, דיאלוג הסובב סביב מטאפורת החיפוש אחר בכואת האם במראה.

מהי אפוא משמעותה של מטאפורת זו בשני הטקסטים? בראייה פסיכואנליטית קשה שלא לתת את הדעת על הקרבה הרבה בין דמותה של הבת המחפשת במראה אחר מבטה המאשר של האם, הנשקף במראה מאחורי בכואתה שלה־עצמה, לבין התינוק, כפי שהוא מתואר במודל "שלב המראה" של לאקאן.<sup>30</sup> התינוק, המוקסם מבכואתו הניבטת אליו מן המראה ומשקפת אשליה של אחדות, שלמות, אוטונומיה ובעלות עצמית, ממחר להזדהות עם הדימוי החיצוני ולאמץ אותו כ"שלו", כתחליף לחוויה העצמית המפורקת, הכאוטית והפרגמנטרית שהייתה מנת חלקו עד אותו רגע. לאקאן כורך את רגע אימוצו של אותו דימוי

28. עגנון, "עגונות", לעיל הערה 25, עמ' תט.

29. שירב, כתיבה לא תמה, לעיל הערה 22, עמ' 61-62.

30. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", *Ecrits: A Selection*, Norton, New York and London 1977, pp. 1-7. "שלב המראה", על פי המודל ההתפתחותי הלאקאניאני, שהפך מאוחר יותר לתיאור בסיסי של מבנה הסובייקטיביות, הוצג לראשונה בפני הוועדה הפסיכואנליטית הבינלאומית במרינברג ב־1936; המאמר המקורי מ־1936 לא פורסם מעולם, אולם גרסה משוכתבת פורסמה ב־1949. בשנים 1936-1949 הוצג המודל כשלב בהתפתחותו של הילד (מגיל שישה חודשים ועד גיל שמונה עשר חודשים), אולם יש עדויות לכך שלאקאן החל להרחיב את המודל ובשנות החמישים הוא כבר ראה בו מייצג קבוע של הסובייקטיביות; כך גם אתיחס אליו בדבריו במאמר זה.

חיצוני שקרי של שלמות ואוטונומיה עם מבטה המאשר של האם: מיד לאחר שהוא מזהה את דימויו במראה כ"שלו", התינוק נושא את מבטו במראה אל האחר, ההורה התומך בתינוק, שהוא בדרך כלל האם, המתוארת בפסיכואנליזה כ"אחר הראשוני".<sup>31</sup> האם, במבטה, מאשרת את הפנמתו של הדימוי החיצוני ולמעשה את כניסתו של התינוק אל הסדר הסימבולי, אל מחוץ השפה, החוק, התרבות. בה בעת, הכניסה אל הסדר הסימבולי מסמנת את התנתקותו של התינוק מן היחסים המוקדמים עם האם, אובייקט האהבה הראשוני שלו, כתנאי לכניסתו אל הסדר החברתי. יחסים מוקדמים אלה תוארו הן על ידי לאקאן והן על ידי פרשניו כיחסים סימביוטיים, בולעניים, המבוססים על הזדהות, הפנמה והטמעה של האם.<sup>32</sup> מכאן שמבטה המאשר של האם הנשקף במראה – מבט שקיומו הוא, כאמור, שלב הסיום המכריע של "שלב המראה" – הוא מבט המאשר את סיומם של היחסים הסימביוטיים עם האם ואת הפרידה ממנה. פרידה זו חיונית אף יותר במקרה של יחסי אם ובת, שהרי, כפי שטענה לוס איריגארי בעקבות לאקאן, כניסתה של הבת אל הסדר הסימבולי מותנית בהחלפת האם, ולמעשה בסילוקה.<sup>33</sup>

לאור תיאורו של לאקאן נשאלת השאלה, מה קורה כאשר האם אינה מופיעה במראה ואינה מאשרת במבטה את הזדהותו של הילד עם הדימוי של עצמו הנשקף בה? כיצד ניתן לפרש בהקשר פסיכואנליטי את החיפוש אחר דיוקנה של האם, הנעדר מן המראה, כפי שהוא מתואר ברומן רחוב המדרגות ובסיפור "עגונות"? שהרי, אם הופעתו של מבטה המאשר של האם במראה מובילה להיפרדות, היעדרו של מבט זה עשוי לרמוז על אי-השלמתו ה"תקינה" של שלב המראה, כלומר על אי-היפרדות, על היטמעות, על סימביוזה. החיפוש המתמיד, הנואש והכושל אחר בכואתה של האם במראה משמר אפוא, באופן פרדוקסלי, את היחסים הסימביוטיים עם האם; אם נחזור מלאקאן לפרויד נוכל לומר כי החיפוש מוביל אל המלנכוליה, אל אותה הפנמה ראשונית, סימביוטית, בולענית – כפי שהסביר פרויד עצמו – של מושא האהבה שאבד בתוך זהותו של זה שנשאר.

באבל ומלנכוליה מתאר פרויד את ההזדהות המלנכולית בתור "הצורה הראשונה [...] שבה האני מסמן את האובייקט – ברצונו להטמיע אובייקט זה בדרך של זיליה [...]".<sup>34</sup> ואכן, המלנכוליה ביצירותיהם של הנדל ועגנון מנכיחה את האם הנפקדת, מחלצת אותה ממצב ההיעדר המוחלט שלה, משיבה את הבת אל מצב ההזדהות הראשונית עם האם ומייצרת בין השתיים הדדיות ודיאלוג, כתחליף לתפיסה הפסיכואנליטית המוכרת של יחסי האם והבת

31. וראו דילן אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, תרגום דבי אילון, רסלינג, תל-אביב 2005, עמ' 53.

32. Jacques Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, Navarin, Paris 1984, p. 35. ראו גם אבחנותיה של ז'וליה קריסטבה, בעקבות לאקאן, בעניין ההזדהות הראשונית, הסימביוטית, עם האם, המקדימה את "שלב המראה", בתוך סיפורי אהבה, תרגום מיכל בן-נפתלי, רסלינג, תל-אביב 2006, עמ' 27-28.

33. Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1985, p. 33.

34. זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה, תרגום אדם טננבאום, רסלינג, תל-אביב 2007, עמ' 27.

כיחסי תחלופה והמרה שבמסגרתם מוטל על הבת לתפוס את מקומה של האם, ולמעשה לסלק אותה. תפיסה זו מונצחת על ידי האבות הסמכותיים, אביה של אראלה ואביה של דינה, המבקשים להפוך את בנותיהם למעין מחליפות של בנות זוגם המתות ומונעים מהן להינשא לגברים אחרים, בחירי לבן. בה בעת, הזיקה המלנכולית אל האם מופיעה בשני הטקסטים כתגובה על הקשר המאכזב עם הגברים האהובים: בן אורי, האמן הטוטאלי המעדיף את אמנותו על פני אהובתו, מביא את דינה לאקט ההרסני הסופי של זריקת ארון הקורש, שלאחריו מתרחשת סצנת המראה ב"עגונות", וגם אראלה מבקשת להעלות באוב את האם המתה רק לאחר נטישתו של אברם, שהחליט, כפי שהדבר מובן בדיעבד, לוותר על הקשר אתה ולצאת אל הים כדי לעבוד כרב חובל.

### להשיב את האם החסרה

הנדל מבקשת אפוא, בעקבות עגנון, להשיב את האם החסרה. חסרונה של האם, הנושא עמו משמעויות תמאטיות, אידיאולוגיות ומטא-פואטיות, מודגש ברומן בייחוד בשל היתמות הכפולה, שהרי גם אראלה וגם אברם יתומים מאם, ונוכחותן של האמהות הנעדרות כמו-מונצחת בקשר הרומנטי הבעייתי הנוצר ביניהם. זוהי "נוכחות-יתר", כביכול, נוכחות שאינה ניתנת לסילוק ואינה מאפשרת לשניים להתבגר, או, במונחים פסיכואנליטיים, להחליף אותה ולהפוך בעצמם להורים. לאורך הרומן נרמזת שוב ושוב האפשרות שהתפרקותו של הקשר בין אראלה לאברם – שנגרמת, לכאורה, אך ורק בשל קשיים חיצוניים, בעיקר בשל הפערים המעמדיים ביניהם ועריצותו של אביה של אראלה – נעוצה גם בקושי הפנימי של השניים לנסח את הקשר ביניהם כקשר בוגר בין גבר לאישה. כך, למשל, בשיא אהבתו לאראלה אברם "היה תמיה על עצמו רגע שהוא עומד לשאת לאשה את אראלה דגן [...] רגע היה לו הדבר מוזר, מעין הזיה שאדם מתעורר ממנה"<sup>35</sup> ואילו אראלה, בעיצומה של כמיתה לאברם המבושש לבוא, "ביקשה בלבה שלא תפגוש עכשיו באברם ותוכל להיות לבדה"<sup>36</sup>. ברובד הנפשי אפשר לומר כי הקושי של השניים להתמיד בקשר ביניהם – ובמונחים לאקאנאניים, להחליף את האם ולהיכנס אל הסדר החברתי – נובע מחוסר יכולת להשתחרר ממצב היתמות כביטוי של עמדה ילדית-נצחית מול האם, עמדה המזוהה עם היחס הראשוני, הסימביוטי, אל האם, אותו יחס ש"המצב המלנכולי" משמר. בהקשר ספרותי רחב יותר ניתן לומר שהרומן מציע פיתוח מרחיק לכת של הפרובלמטיקה של הנוסטלגיה, חוויית החזרה הרגשית הכמהה, הכאוכה, אל הבית האבוד. מיכל ארבל טוענת שחווייה זו, שביטויה המרכזי הוא כישלון התבגרותם של רבים מגיבורי ספרות הדור, המתקשים לתפקד כבעלים לנשותיהם וכאבות לבניהם, הייתה חווייה מכווננת בספרות דור תש"ח,<sup>37</sup> ומיכאל גלזומן, בדיונו על הטקסט הגברי המרכזי של ספרות התקופה, הרומן הוא הלך בשדות של שמיר,

35. הנדל, רחוב המדרגות, לעיל הערה 3, עמ' 32.

36. שם, עמ' 268.

37. מיכל ארבל, "גבריות ונוסטלגיה: קריאה ב'הוא הלך בשדות' למשה שמיר על רקע בני דורו", מדעי היהדות, 39, 1999, עמ' 53-54.

מראה שחוויה זו אף הייתה כרוכה במשבר מגדרי עמוק.<sup>38</sup> עם זאת, בניגוד ליצירות מרכזיות אחרות בנות התקופה, רחוב המדרגות הציע קישור מובהק בין החוויה המלנכולית, המרחפת כצל כבד מעל ספרות דור תש"ח, הרוויה ערכי הגשמה, חזון וגבריות, לבין דמותה של האם החסרה, הנעשית, דווקא באי-נוכחותה, ממשית יותר מן החיים עצמם. שירב ציינה כי אפשר לראות את יתמותם של אברם ואראלה כ"דיאגנוזה על מצב הדור – דור ללא אם",<sup>39</sup> ואכן, בהקשר היסטורי-מגדרי רחב יותר קשה שלא לעמוד על הזיקה בין היעדרן של האמהות מן הרומן לבין הדרתה של הנשיות, ושל האמהות בפרט, מאתוס הצבר הכל-גברי של דור תש"ח. הדרה זו, שהייתה במידה רבה תוצאה של הקישור המסורתי בין גלותיות לנשיות בכלל ולאמהות בפרט, תוארה בשנים האחרונות בשורה של מחקרים סוציולוגיים, היסטוריים וספרותיים.<sup>40</sup> לאורם של מחקרים אלה מצטיירת סצנת המראה ברומן רחוב המדרגות לא רק כסצנה המגלמת את הקושי להתבגר – קושי שיוחס ממילא רק לגיבורים הגברים שעמדו במרכז ספרות תש"ח. בהקשר המגדרי מגלמת הסצנה דווקא את הניסיון החתרני להשיב אל ספרות הדור את דמות האם שהוסטה אל שוליו של אתוס הצבר, שביקש להיזון מן הגוף הציוני הגברי. למעשה ניתן לטעון כי הדיאלוג שנוצר בסצנת המראה בין הבת לבין האם החסרה עשוי לרמז בעקיפין על קיומה של אלטרנטיבה בין-נשית לאתוס הציוני שנשען, כפי שהדגימו מרבית יצירות הדור, על זיקות בין גברים בלבד.<sup>41</sup> ואכן, הקשר הסימביוטי, המלנכולי, הדיאלוגי עם האם מוצג ברומן כתשובה וכניגוד ליחסים הנוצרים בין דמויות הגברים – גבריאל דגן, האב, ואברם, האהוב. יחסים אלו מתוארים כצורה של סחר חליפין שעיקרו העברתה (או מניעת העברתה) של הבת בין השניים – פיתוח של תמה דומה העולה מתוך סיפורו של עגנון, שם הבת לא רק מועברת בין האב לחתן אלא גם מוחלפת על ידי הגבר האהוב ביצירת אמנות שוות-ערך, פרי יצירתו.<sup>42</sup>

38. מיכאל גלזמן, "לסבול יותר, להיות קרוב": על האסתטיקה של הגוף המרוטש ב'הוא הלך בשדות' למשה שמיר", הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2007, עמ' 182-208.

39. שירב, לעיל הערה 22, עמ' 64.

40. ראו בעניין זה את המאמרים באנתולוגיה של מרגלית שילה, רות קרק וגלית חזן-רוקם (עורכות), העבריות החדשות: נשים ביישוב ובציונות בראי המגדר, יד יצחק בן-צבי, ירושלים 2001, וכן ניצה בן-ארי, "פוריטניות צברית", דיכוי הארוטיקה: צנזורה וצנזורה-עצמית בספרות העברית 1930-1980, אוניברסיטת תל-אביב – ההוצאה לאור, תל-אביב 2006, עמ' 63-88. לטענתה של בן-ארי, אף על פי שהחלוצים הוסיפו להחזיק בתפיסות מסורתיות פטריארכליות ובתפיסות לאומיות הרואות באישה את שומרת הגחלת וילדת הדור הבא, מאז העלייה השלישית ואילך התפתח בקרבם יחס שלילי כלפי נישואין והולדה, שהוצגו כאופציות קיום ריאקציונריות המאיימות על הסולידריות של החברה ועל אתוס הנעורים הציוני.

41. ראו בן-ארי, שם.

42. כפי שהדבר נרמז, בין היתר, מן האנלוגיה הטקסטואלית הברורה החוזרת על עצמה בסיפור "עגונות" בין ארון הקודש לאישה, וראו בעניין זה גרשון שקד, "המיתוס ו'סיפור המעשה': על תפקיד האינטרסטקסטואליות בסיפור 'עגונות'", פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1989, עמ' 21.

נציגה המובהק של כלכלת סחר החליפין ברומן הוא גבריאל דגן. דגן, האב הסמכותי, הכולא את בתו בביתו המפואר שעל הר הכרמל, מדגיש בדבריו לאראלה את דמיונה לאמה ("אבא אמר לה פעם שאפילו בשנתה היא דומה לאמא"), ודמיון זה מחדד את תפקידה בעיניו – תחליף לאשתו המתה, תחליף שהוא מסרב להעביר לגבר אחר. אראלה, לעומתו, שאינה מצליחה להיזכר בדמותה של אמה, חווה דווקא את חוסר הדמיון בינה לבין אמה, את אחרותה־שלה ביחס לאמה, ובכך היא מבקשת כביכול להתנתק מאותה טרמינולוגיה של דמיון והמרה. באופן פרדוקסלי, דווקא ניתוק זה מאפשר לה את ההזדהות המלנכולית ביחסיה עם האם, הזדהות שאינה עומדת בסתירה ליחסים הארוטיים עם אברם. ואכן, בהמשך סצנת המראה ברומן, כמיהתה של אראלה לאמה מקדימה את האקט הארוטי היחיד המתרחש במהלך הרומן כולו, אקט אוטו־ארוטי של התענגות עצמית מול המרָאָה:

פתאום השתוקקה לקום ולעמוד כנגד הראי, עירומה, כמו היה מחריף לה נועם כבדיותה כנגד כבואתה בראי. [...] היא קמה, פתחה את החלוק, וכפות רגליה הצטמררו מהריצפה הקרה. היא הזדקפה על קצות האצבעות, מרגישה את גופה ממותח וגבוה מקומתו הרגילה, וניגשה ועמדה עירומה־למחצה מול הראי הצר המוארך בארון שבפינת החדר. החליקה קלות על בטנה ועל שדיה, שהאדימו באור התנור ברצועות של אדום וורוד, ומבעד לשערה שנפרע על עיניה תעה מבטה על קימורי המותניים, וחשבה שרותה קצת ואברם לא אוהב שהיא מרזה ואוהב שגופה מלא. והיא התחייכה, מתענגת מעצמה מול הראי [...] <sup>43</sup>

הסצנה האוטו־ארוטית מתרחשת מיד לאחר שאראלה מכירה בהיעדרה של האם מן המראה, כלומר מיד לאחר שהיא מכירה בהזדהות, בחוסר הנפרדות, בקשר הסימביוטי הבלתי מותר בינה לבין אמה. ועם זאת, הסצנה מוליכה במהירות מן האוטו־ארוטיקה הכרוכה בהזדהות הביני־נשית עם האם אל התשוקה ההטרנסקסואלית לַאָחֵר, לאברם, מושא תשוקתה הבלעדי של הבת, שהוא גם החתן שנדרחה בידי האב, המעוניין שאראלה תמשיך לשמש כ"כפילתה" של אמה המתה.

הסמיכות שיוצרת הסצנה בין הזיקה המלנכולית אל האם לבין הכמיהה אל אברם עשויה לרמוז על ההזדהות הסימביוטית המתקיימת גם ביחסיה של אראלה עם אברם, המתפקד ברומן לא רק כמושא התשוקה של אראלה אלא גם כ"כפיל" שלה, כמי שהזדקקותו־שלו לאמו המתה גורמת לאראלה להזדהות עמו הזדהות חוצת מגדרים. במובן רחב יותר, סצנה זו מרמזת על הזיקה שיוצרת המלנכוליה בין הזדהות לתשוקה – זיקה המתגלה, כפי שנראה בהמשך, כרבת־משמעות אף בסיפורו של עגנון. יתרה מזאת, דומה כי הסצנה מאפשרת להעלות טענה בעלת השלכות מרחיקות לכת על הבנת הפואטיקה של הנדל כאשר לעצם האפשרות להשיג אוטונומיה מגדרית, ואולי אף אוטונומיה ככלל, באמצעות מהלך פרדוקסלי של הפנמה, הכלה והטמעה של האחר.

מהלך נפשי־מגדרי זה מקבל ברומן של הנדל משמעויות נוספות. הזיקה שנוצרת בטקסט בין ההתבוננות במראה לבין אקט ההפנמה המלנכולית של האם מרמזת על משמעויות

43. הנדל, רחוב המדרגות, לעיל הערה 3, עמ' 285.

המטא־פואטית של המהלך, ומשמעות זו מתחדדת לאור ההתבוננות במראה כמטאפורה רווחת למעשה היצירה. בפרק העשירי של "פוליטיאה", בתיאור ההתבוננות במראה כאמצעי ליצירה באמצעות חיקוי אמנותי, מניח אפלטון את הבסיס לתפיסה הקלאסית של האמנות כשיקוף, כראי המוצג אל מול הטבע: "אם תרצה ליטול בידך ראי, ולשאתו בכל מקום ומקום: בן־רגע תיצור בדרך זו שמש ושאר גרמי שמיים, ובן־רגע – ארץ, ובן־רגע – את עצמך ושאר בעלי חי ומעשי ידי אדם וצמחים [...]".<sup>44</sup> ואכן, במהלך ההיסטוריה של הספרות נעשתה ההתבוננות במראה למטאפורה ארס־פואטית רווחת, מטאפורה גברית, כפי שטענו סנדרה גילברט וסוזן גובר בפרק הראשון של ספרן החלוצי *The Madwoman in the Attic*. מטאפורה זו משתמע כי המשורר הוא מעין "אלוה מדרגה־שנייה", מי ש"ברא או הוליד יקום־מראה אלטרנטיבי והוא סוגר או כולא בו לכאורה את השתקפויות המציאות".<sup>45</sup> ההתבוננות במראה – ובפרט ההתבוננות בעצמי הנשקף במראה – מתגלה כסכוכה הרבה יותר במקרה של האישה היוצרת, שכן, איזה מין "עצמי" נשקף לה במראה? האם ניתן להגדיר סובייקט אוטונומי במקרה של יוצרת הרואה במראה רק דימויים גבריים, מסורת ספרותית גברית הנשקפת לה מתוך בבואתה־שלה? התשובה שגילברט וגובר הציעו הייתה, כידוע, חיפוש אחר מסורת נשית אלטרנטיבית ואימוץ אמהות ספרותיות משפיעות מתוך ההיסטוריה של הספרות. בעקבות גילברט וגובר אפשר אפוא לחשוב על מטאפורת החיפוש אחר כבואת האם במראה כעל ביטוי לניסיונה של הנדל עצמה להתחקות אחר אמהות ספרותיות משפיעות בהיסטוריה של הספרות העברית. החיפוש מסתיים בכישלון, כפי שנרמז מתיאור היעדרו הזועק של דיוקן האם מן המראה וכפי שעולה גם מן ההיסטוריה הקצרה והמעטה של כתיבת נשים בעברית כדורות שקדמו להנדל. מספרן המבוטל של הסופרות שפעלו כדורה של הנדל ולפניה, ובדירותן המזהרות בקרב הגברים, בני דורן הספרותיים, לא אפשרו, כפי שכבר טענתי במקום אחר,<sup>46</sup> את עלייתן של "אמהות עבריות" משפיעות במהלך ההיסטוריה הקצרה של הספרות העברית החדשה.

בניסיון להתמודד עם חסרונה של מסורת ספרותית נשית, הנדל אינה משלה את עצמה שתוכל להציב עצמה כיוצר סמכותי המנהיג מסורת ספרותית חדשה, או, לחלופין, להיות לבת ספרותית המחליפה או מסלקת אמהות קודמות. בסירובה של אראלה, גיבורתה של הנדל – בעקבות דינה, גיבורתו של עגנון – לעבור "כראוי" את שלב המראה ולהיכנע לאשליית הבעלות העצמית ששלב זה מזמן לה, מהדהד סירובה של הנדל עצמה לשקוע באשליית הכתיבה ה"מקורית", הראשונית. הנדל מחליטה אפוא לסרוק את המראה – הן את המראה של לאקאן, המנציחה את אשליית האוטונומיה והבעלות העצמית, והן את המראה

44. אפלטון, "פוליטיאה", י, כתבי אפלטון, כרך שני, תרגום יוסף ג' ליבס, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1979, עמ' 539.

45. Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven 1979, p. 5

46. תמר מרין, "את צריכה להשתחרר ממני כדי שתוכלי לכתוב? דיאלוג בין־מיני ואבות מדומיינים ב'שדה ושדות' לרחל איתן", בתוך מיכאל גלזמן ואורלי לובין (עורכים), ספר מאמרים מוגשים לכבוד זיוה בן־פורת (ברפוס).

הפלטוניסטית של היוצר האומניפוטנטי, הכמו־אלוהי, הבורא יצירה יש־מאין.<sup>47</sup> כתחליף למראה היא בוחרת במודוס אחר של כתיבה – המודוס האינטרטקסטואלי המלנכולי המאפשר לה להטמיע את הפרוזה העגנונית לתוך הפרוזה המקומית־ריאליסטית שלה ובה בעת לקרוא־לאחור את היסודות האחרים, המושקעים, היסודות ה"נשיים" והלא־לאומיים, העולים מתוך הטקסט העגנוני המוקדם.

## לחזור לעגינות, לחזור למלנכוליה

שכתוב הסצנה מתוך "עגונות", שבה מתואר החיפוש אחר כבואת האם הנשקפת במראה, עשוי לרמז על הזיקה שבין יחסיהן המלנכוליים של האם והבת לבין מצב העגינות עצמו, מצב המשקף, כפי שניסחה ארבל, את "הזיקה המתמדת אל מה שחסר".<sup>48</sup> זיקה זו הובנה על ידי מרבית הפרשנים שעסקו בסיפורו של עגנון במונחים לאומיים־דתיים וזוגיים הטרוסקסואליים כזיקה שבין העם למולדתו, כמו הזיקה השקולה לה, זו שבין גבר לאישה, זיקה שאינה מתממשת בטקסט בשל "חטאו" של האב המתעקש להשיא את בתו לחתן בן הגולה.<sup>49</sup> פרשנים אחרים, שעסקו בשאלת האמן והתמקדו ברמותו של בן אורי, ייחסו

47. בעבודתה על יחסי אבות ובנות בשירת הנשים הישראלית מציעה שירה סתיו שימוש מטא־פואטי דומה במטאפורה של המראה, במסגרת קריאתה בשירה של תרצה אתר "מול הראי". הדוברת בשירה של אתר מתבוננת במראה ורואה את פני אביה המשתקפים אליה מתוכה – גילום מובהק של המסורת הספרותית הגברית, כפי שזו משתקפת בדמות אביה הממשי של המשוררת, נתן אלתרמן, ה"אב" הסמכותי הגדול של השירה העברית. סתיו מראה שכתחליף לניסיון להיפרד מן הדמות הגברית־הסמכותית הנשקפת לה במראה מחליטה אתר לאמץ את המסורת, להצטרף אליה ולוותר על אשליית הבעלות העצמית במסגרת הכתיבה מול האב, כלומר לשבור את המראה; וראו שירה סתיו, "אבא, אני כובשת: יחסי אבות–בנות בשירה העברית בשנות הששים על פי שירתן של דליה רביקוביץ, תרצה אתר ויונה וולך", חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת בן־גוריון, באר שבע 2007, עמ' 190–192. בדומה לאתר, גם גיבורותיה של הנדל "שוברות" לכאורה את המראה, אלא שמאחורי המראה הן מוצאות דווקא את האם. כך גם הנדל עצמה מוצאת, בהקשר המטא־פואטי, לא את פניה הסמכותיים של המסורת הגברית אלא, כפי שיוסבר ביתר הרחבה בהמשך, דווקא את פני האם החסרה המשתקפים בפני־האב של עגנון. ההבחנה בין שני המהלכים הללו מוצאת ביטוי בבחירתה להשתמש בפועל "לסדוק" ולא בפועל האגרסיבי יותר "לשבור", וזאת במטרה לשקף את הממד הסימביוטי החוצה מגדרים והאנטי־הייררכי בעליל המאפיין את יחסיה הספרותיים של הנדל עם עגנון.

48. מיכל ארבל, כתוב על עורו של הכלב: על תפיסת היצירה אצל ש"עגנון, כתר ומרכז הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב, ירושלים ובאר שבע 2006, עמ' 24.

49. ארנה גולן, למשל, טענה כי הסיפור משמש כאלגוריה לכישלונה של העלייה השנייה, שהקדימה את בניית ההיכל, כלומר את המקום, לבניית הארון, כלומר לערכי היהדות. גולן רואה באב את האשם העיקרי בכישלון זה משום ש"תלותו בגולה וקשרו הפנימי אליה הם שגררו את ה'קריעה' שבאה לכלל מימוש סיפורי בפרשת האהבה", וראו ארנה גולן, "הסיפור 'עגונות' והעלייה השנייה", מאזנים, לב:א, תשל"א, עמ' 215–223. לדברי שקר, לעומת זאת, "דיסהרמוניה ארוטית



למצב העגינות משמעויות נוספות, ובהן בעיקר משמעויות מתחום היצירה,<sup>50</sup> אולם דומה כי הפרשנים השונים לא נתנו את דעתם בדיוניהם בנושא זה למעמדה המכונן של סצנת המראה בסיפור. סצנה זו מרמזת על כך שהקשר המבטא יותר מכול את מצב העגינות, את אותה זיקה מתמדת אל מה שחסר – הקשר המנציח את הנוכחות ואת ההיעדר, את האחרות המוחלטת ואת הקרבה הסימביוטית – הוא דווקא זה שבין הבת לאם.

ניתן לתת את הדעת בהקשר זה על הפיתוח שמציעה ג'ודית באטלר למושג המלנכוליה אצל פרויד.<sup>51</sup> לפי פרויד, ההפנמה של האחר האהוב שאבד היא תגובה על האובדן וסירוב לו, אך באטלר טוענת כי ההבחנה "אני-אחר" איננה הבחנה חיצונית אלא פנימית. הסובייקט הנפשי מכונן מראש, מבפנים, על ידי האחר ועל ידי כל אותם אחרים בעלי זהות מגדרית זו או אחרת שאהבנו ואיבדנו. מכאן שההפנמה המלנכולית קודמת ל"זהות" ומכוננת אותה כמה שהוא באופן מהותי "אחר מעצמו", ויותר מכך, היא קודמת לתשוקה לאחר ולמעשה מכוננת אותה.<sup>52</sup> אפשר אפוא לטעון בעקבות באטלר כי העגינות כצורה של מצב מלנכולי חושפת את הקשר הבינ-נשי בין האם לבת כמודל מגדרי נויל המהווה תנאי מוקדם (ומודחק) של הדרמה ההטרסקסואלית העומדת, כביכול, במרכז הסיפור, אותה דרמה המיוזנת, כפי שכבר טענתי קודם, על ידי יחסים של סחר חליפין בין הגברים. ההיזכרות של דינה באמה היא אמנם תוצאה של אכזבתה מן הקשר עם בן אורי, אך הכמיהה אל האם מקדימה בטקסט את החיפוש אחר בן אורי ("היכן הוא?") ומתוארת כתנאי המקדים שלה.

בהקשר הלאומי, בניגוד לפרשנות הסיפור "עגונות" כאלגוריה דתית-לאומית המתארת את תוצאותיה הקשות של העדפת הזיווג עם הגולה – זיווג היוצר מצב של "דיסהרמוניה", כניסוחו של שקד<sup>53</sup> – סצנת המראה מספרת סיפור של נסיגה מן הזיווג המיוחל לכאורה עם הארץ ובריחה אל עבר האם, הבית והגולה שנשארו מאחור. לסיפור הלא-מסופר הזה היה בסיס אוטוביוגרפי טעון. בעת שעזב עגנון את בוצ'אץ, ב-1908, סבלה אמו האהובה, אסתר צ'צ'קס לבית פארב, ממחלת לב חשוכת מרפא, והעלייה לארץ הייתה כרוכה ברגשי אשמה כבדים שהלכו וגברו לאחר מותה של האם באפריל 1909, זמן קצר לאחר פרסום הסיפור "עגונות". בביוגרפיה של עגנון מציין דן לאור כי רגשי אשמה אלה היו כה קשים, עד שלעתים טען עגנון כי עלה ארצה בשנת 1909 ולא בשנת 1908, כאילו ביקש להעלים בדרך זו את העובדה שתאריך עלייתו קדם בשנה למועד פטירתה.<sup>54</sup> במכתב שנשלח לברנר במאי

היא דיסהרמוניה בין חלקי הקהילה (ארץ-ישראל והגולה) הגורמת לשיבוש במימוש סיכויי הגאולה של הקהילה", ו"כל הדמויות הפכו 'עגונות' משום שאבדו זיווגן, כך גם הרב עצמו [אביה של דינה] הופך נפש עגונה המחפשת תיקון לשיבוש שנפל בעולם בעטיה [...]" (גרשון שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, לעיל הערה 42, עמ' 24).

50. יצחק בקון, "על 'עגונות' לש"י עגנון", מאזנים, מו:ג, תשל"ח, עמ' 167-179; ארבל, כתוב על עורו של הכלב, לעיל הערה 48, עמ' 24.

51. ג'ודית באטלר, "חיקוי ומרי מגדרי", תרגום עמליה זיו, בתוך יאיר קדר, עמליה זיו ואורן קנר (עורכים), מעבר למינוח: מבחר מאמרים בלימודים המולסביים ותיאוריה קווירית, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2003, עמ' 340-341.

52. שם, עמ' 341.

53. שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, לעיל הערה 42, עמ' 24.

54. דן לאור, חיי עגנון, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1998, עמ' 65.

1909, לאחר מות האם, קשר עגנון עצמו שלא במודע, במעין פליטת קולמוס, בין כמיהתו לאמו הגוססת ורגשי האשם שלו כלפיה לבין פרסום הסיפור "עגונות": "בטרם שקיבלתי את כרטיסך באו אלי דברים ממקום אחר והדברים היו עצובים מאוד [...] שאהבה נפשי חולה והיא יפה ונאווה ואני אוהב אותה והיא היתה מנשקת אותי הוי ברנר על רקותיי...!", ושורות ספורות בלבד אחר כך הוא כותב: "בוטח אני כך שאתה לא תוסיף על דברי ולא תכניס עוד דמעות לתוך בארי כי הרבה אני מצטער על מו"ר ש. בן ציון שהתיר לעצמו ב'עגונות' קצת ונתן מקום לצרי עין לקפח מתוך כך את יצירתי".<sup>55</sup> אמנם המשפט האחרון מתייחס לפרשה ספרותית גרידא – כעסו של עגנון על כך שש. בן-ציון, עורך העומר, הכניס תיקונים בכתב היד המקורי של הסיפור שמסר לו עגנון<sup>56</sup> – ועם זאת, לאור השורות הפותחות את המכתב ניתן לומר כי בקשתו של עגנון מברנר כי "לא תכניס עוד דמעות לתוך בארי" כורכת את ה"עוול" הספרותי שנגרם לעגנון עם העוול הפרטי שגרם הוא עצמו לאם החולה שהשאיר מאחור ושזיכרון נשיקותיה מעמיק את "באר" הצער ורגשות האשמה.

געגועי רוויי רגשי האשמה של עגנון אל אמו הגוססת בגלות עשויים לחדד את הבנת מרכזיותו של הקשר בין הבת לאם ב"עגונות". קשר זה, שחשיבותו הספרותית והביוגרפית כאחת נעלמה מעיניה של הביקורת שעסקה בסיפור, עולה מחדש בסיפורה של הנדל מתוך הדיאלוג שנוצר בין שתי היצירות סביב סצנת המראה ומתוך מודל ההזדהות המלנכולית שסצנה זו מתווה. בה בעת, הזיקה הנשית-מלנכולית אל האם החסרה עשויה לרמוז גם על טיבו של המודל הספרותי שהעמיד עגנון בעבור הנדל, מודל שהציע חריגה רבת-משמעות מן הפרסונה הספרותית הפטריארכלית של עגנון, כפי שזו הצטיירה במחקר הספרות העברית.

## לדמיין מחדש את עגנון

בספרה סיפורי אהבה מוציאה קריסטבה מן ה"ארון" הפסיכואנליטי דמות מוכרת פחות מן הרפרטואר הפרוידיאני, דמותו של "האב מן הקדם-היסטוריה של היחיד", המבוססת על הערותיו של פרויד במאמרו "האני והסתם".<sup>57</sup> אב זה אינו בהכרח האב הביולוגי, האב המגלם את "האהבה והטוב טרם הדרמה האדיפלית", העומד בניגוד לדמות האב הסמכותי שלאקאן בחר לחלץ מפרויד. אב אוהב זה הוא אב דמיוני, טוענת קריסטבה, "אב מוזר", דר-מיני, דמות המשלבת את האם והאב ומכילה בתוכה מאפיינים נשיים וגבריים כאחד.<sup>58</sup>

מיכל בן-נפתלי טוענת שקריאתה של קריסטבה עצמה בפרויד היא אקט של "דמיונו" מחדש "לא כאביה האדיפלי של אסכולה בעלת דוגמה תיאורטית, אלא כאב אוהב שהעניק לבניו ולבנותיו מלים ומושגים וכלי חשיבה, המאפשרים להם לדמיין אחרת, בראש ובראשונה

55. ש"י עגנון, מחקרים ותעודות, בעריכת גרשון שקד ורפאל ויזר, מוסד ביאליק, ירושלים 1978, עמ' 42-43.

56. וראו בעניין זה דבריו של לאור, חיי עגנון, לעיל הערה 54, עמ' 57.

57. זיגמונד פרויד, "האני והסתם", מעבר לעקרונות העונג ומסות אחרות, תרגום חיים איזק, דביר, תל-אביב 1968, עמ' 151.

58. קריסטבה, סיפורי אהבה, לעיל הערה 32, עמ' 30.

אותו עצמו".<sup>59</sup> בעקבות קריסטבה אני מבקשת לתאר כאן את עגנון כאב ספרותי "אמהי" מדומיין מעין זה. דמותו, כפי שהיא משתקפת בסיפורו הארץ-ישראלי הראשון, מגלמת את העבר הספרותי העברי המדומיין מחדש על ידי הנדל – הן בסיפור "עגונות", שהיבטיו הגלותיים וה"נשיים" עולים על פני השטח מתוך הדיאלוג של הנדל עמו, והן כאפשרות שהנדל פותחת לקריאה מחדש בכלל יצירתו של עגנון שנזנחה על ידי סופרי תש"ח לטובת "מהפכת המציאות" הלאומית-ציונית.

כותרת הסיפור, "עגונות", שאומצה כשם-העט וכשם המשפחה של מחברו, עשויה לרמז על הזדהותו חוצת המגדרים של עגנון עצמו עם הגיבורה הנשית של סיפורו ועם כמייתה המלנכולית אל אמה הנעדרת, אך בהקשר מטא-פואטי רחב יותר, ניכוס שם הסיפור מגלם את בחירתו של עגנון להפוך את המהלך המימטי-המלנכולי ה"נשי" העומד ביסוד הטקסט לתעודת הזהות שלו כאמן. אף על פי שדמותו של בן אורי, האמן הארץ-ישראלי המקדיש את כל מעייניו לאמנותו, נתפסה לעתים בביקורת כפורטרט עצמי של עגנון,<sup>60</sup> הרי שיצירתו של עגנון – שהתפתחה עם השנים כיצירה הנעה תדיר בין ארץ-ישראל לגולה, בין אמונה לספקנות, בין דמויות גבריות לדמויות נשיות דומיננטיות – קרובה ברוחה דווקא לדמותה של דינה, העגונה הקרועה בין אהבתה הנכזבת לבן אורי לבין הקשר הבלתי מותר עם האם ועם הבית שנשארו מאחור.

ואכן, כפי שהראתה ארבל, המהלך המלנכולי שמכונן עגנון ב"עגונות" עתיד להשתקף ביצירותיו הארס-פואטיות המובהקות, כגון "גבעת החול", "אגדת הסופר", "בדמי ימיה" ו"הפנים לפנים", שבהן פיתח את מטאפורת ההשתקפות במראה.<sup>61</sup> מבין היצירות הללו, הנובלה "בדמי ימיה" מציעה את פיתוחה המשוכלל ביותר של המטאפורה הזאת בהקשר המובהק של הזיקה שבין כתיבה למלנכוליה. הנובלה נפתחת בתמונתה של האם הגוססת המביטה בדיוקנה המשתקף במראה,<sup>62</sup> ונמשכת במהלך טקסטואלי מלנכולי המתאר את "עיבודו" של הקשר בין הבת לאמה המתה לכדי טקסט. מצד אחד, טקסט זה הוא נרטיב חייה של האם, שהבת כמו-מבקשת לשכתבו בחייה-שלה כאשר היא "משיגה" את הגבר שנמנע מהאם, מצד שני זהו טקסט ספרותי – טקסט הנובלה שנכתב, כפי שמתגלה בדיעבד בסופה, בידי הבת עצמה, המשמשת כאן כ"נציגתו" הספרותית של עגנון, מי שאת נקודת מבטה הוא מאמץ באקט של הזדהות חוצת מגדרים שאת הבסיס לה הניח כבר ב"עגונות". הנובלה "בדמי ימיה" "מרחפת" גם היא ברקע הדיאלוג האינטרטקסטואלי בין הרומן של הנדל ליצירתו של עגנון. הרמיזות לנובלה מעידות לא רק על זיקתה של הנדל לעגנון אלא גם על טיבה הדיאלוגי והמלנכולי של כתיבתה של הנדל בכלל ועל המשמעות הטעונה שהייתה לכתיבה מלנכולית זו על רקע נורמות הכתיבה הריאליסטיות הנוקשות שהעמיד דור תש"ח. ואכן, הפרקטיקה האינטרטקסטואלית המלנכולית של הנדל סודקת לא רק את המראה של לאקאן – זו המגלמת, בהקשר פואטי, את אשליית הכתיבה ה"מקורית" הראשונית, המתנתקת

59. מיכל בן-נפתלי, "אחרית דבר", בתוך קריסטבה, סיפורי אהבה, שם, עמ' 398.

60. וראו למשל לאור, חיי עגנון, לעיל הערה 54, עמ' 58.

61. ארבל, כתוב על עורו של הכלב, לעיל הערה 48, עמ' 259, הערה 26.

62. ש"י עגנון, "בדמי ימיה", על כפות המנעול, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1966, עמ' ו.

מן הדיאלוג עם העבר – אלא גם את המראה של דור תש"ח, במובנה כשיקוף ריאליסטי של "מהפכת המציאות".

## לסדוק את מראת הריאליזם של דור תש"ח

מירון טוען כי הרומן רחוב המדרגות מכיל, לצד מה שהוא מכנה "צד אנכי", המבוסס על המישור העלילתי של הרומן ועל התנועה הפעלתנית של הגיבורים המרכזיים במרחב שלו, גם "צד אופקי", סטטי, המתקשר עם דמויות-המשנה, עם התיאורים ה"צדדיים" לכאורה ועם התנועה לעבר האישי והפרטי, הרחק מן האידיאולוגיות הלאומיות וההרואיות הגדולות של התקופה.<sup>63</sup> אבל ההתרחקות מן הצד ה"אנכי" של הרומן הולכת וגוברת, כך אני מבקשת לטעון, בחלקו האחרון של הרומן, המתרחש לאחר סצנת המראה, בעקבות המהלך האינטרטקסטואלי המלנכולי הנפתח בעקבותיה. ואכן, סצנת המראה מסמנת לא רק מפנה תמאטי ואידיאולוגי אלא גם מפנה סגנוני-ז'אנרי, מעלילת האהבה ה"דור תש"חית" הריאליסטית, הדרמטית והדינמית, שבמרכזה הגבר-הפרוטוגוניסט, האב הדומיננטי והבת המועברת ביניהם, אל עלילה אחרת, עלילה פנימית, "נפשית" ובעלת מאפיינים מודרניסטיים שבמרכזה הקשר המלנכולי והבין-נשי עם האם החסרה. התנועה הפעלתנית והדינמית של גיבורי הרומן למעלה והחוצה, מרחוב המדרגות לעבר החיים, נבלמת ונעצרת בחלק זה של הרומן. את החיים הרוחשים, הקדחתניים, של חיפה התחתית שלאחר מלחמת 48' – חיים של מחסור כלכלי, חוסר יציבות ביטחונית, מאבקים עדתיים ומעמדיים – מחליפה צלילה איטית וממושכת אל תוך תודעתן של הדמויות, ובעיקר אל תוך תודעתה של אראלה, התופסת במפתיע את נקודת התצפית המרכזית של הרומן:

שממונו של החדר זעק מכל זווית שלו. – אבא. – כן, אלה. – שום דבר. – בסדר, אלה. השיחות הקטועות בינה לבין אבא. – בסדר, אלה. נזכרה איך הביט בה באישוני המזדקרים כשאמרה לו שיוצאת לפלמ"ח. מבטו היה חסר מבע כשאמר לה: הרי לא חסר לך כלום בבית. וכשאמרה: כבר החלטתי, אבא, ענה קצרות: או למה את באה לספר לי אם החלטת. [...]

היא התכרבלה כולה בתוך השמיכה. משהו קרה לה היום בביתו של אברם. מה זה היה? מה זה היה? נזכר לה נסים פוסע אל הפתיליה בצליעה הגנדרנית שלו, מוצץ את המקטרת הכבויה שבפיו, ואומר משהו על זה שהחברה זוכרים את התקופה הזו, המלחמה, בגעגועים כמעט. והרי זה מחריד, אמר, מביט בידיו שתופפו על הזוגית המוארת. אברם אמר לו שהיתה זו התקופה המסעירה בחייו, והרי חברים שלו נהרגו אז, אמר [...] נזכרה לה תחילת החורף ההוא, במלחמה. הרי-דליקה דולקים במדורות כבויות למחצה, כשיורד הערב. מחנה האוהלים הקטן, בכניסה לקיבוץ, פרוץ לגשמים ולרוח [...]. החיים יש להם פתאום משמעות אחרת. מעולם לא ידעה שיש בה כוחות כאלה, חוסר לאות כזה, ומסירות כזו. האם לא מוזר, ואולי נורא, שכל זה התעורר

63. מירון, "בין אופק לאנך", לעיל הערה 4, עמ' 25-45.

בה אז, כשאנשים נורו ונפצעו לה לפני העיניים ושמואל נהרג? האם לא מוזר ונורא שדווקא אז חשה את כוחו של הוויתור על עצמה, ואת הרצון בויתור הזה? וזה נהפך לחיים.<sup>64</sup>

המונולוג הפנימי של אראלה, שרק פרגמנטים קצרים מתוכו הובאו כאן, משתרע על פני כעשרים (!) עמודים ומפך את ההידוק הנרטיבי ואת התנועה הפרוגרסיבית והלינארית שאפיינה את הרומן עד כה. תודעתה של אראלה מרחיקה את הקורא מן המציאות היומיומית המתוארת ברומן ומן הנרטיב המרכזי שלו – עלילת היחסים עם אברם – אל מעין אזור דמדומים סיפורי המרחף בין שבירי זיכרונות ואסוציאציות ומבטל את המחיצות בין עבר להווה. זיכרונות העבר, ובעיקר זיכרונות המלחמה, פורצים אל תוך ההווה של אראלה ונעשים לחלק בלתי נפרד ממנו, מתיכים יחד סערת נפש ואוברן, חיוניות מתפרצת והתאינות עצמית, חיים ומתים.

המעבר הפתאומי אל תודעתה הנשית של אראלה, שתפקדה עד כה רק כמושא האהבה של הפרוטגוניסט הגברי, משבש את הנורמות המגדריות שהתקבעו בתחילת הרומן ומאפשר להנדל להיחלץ מנקודת המבט ה"גברית" המרכזית של ספרות תש"ח – זו של הלוחמים – ולהציע נקודת מבט "נשית", "מבחוץ", על המלחמה ועל אירועי התקופה. למעשה זהו פיתוח נוסף, גורף יותר, של המהלך שהחל כבר בסיפוריה המוקדמים של הנדל, כגון "צילי וידידי שאול" ו"קבר בנים",<sup>65</sup> שבהם תוארה המלחמה מנקודת מבטם של הנשאים מאחור, ההורים השכולים ונשות הלוחמים. יותר מכך, תודעתה של אראלה, הספוגה בקשר המלנכולי עם האם המתה, מחדירה אל תוך נרטיב המלחמה את המוות האישי, הפרטי, המתערבל לכלי הפרד עם המוות ההרואי-הקולקטיבי של הלוחמים ואף משבש את הדיכטומיה הנחרצת בין השניים.

המעבר מתודעתו של אברם לזו של אראלה מביא לבחינה מחדש של מיתוס נוסף שעמד במרכז ספרות התקופה, מיתוס הצבר. אמנם, במבט ראשון, ההתמקדות באראלה מסמנת את "ניצחון" האליטה האשכנזית הצברית, היושבת במרום הכרמל, על אנשי השוליים מרחוב המדרגות, ועם זאת דומה כי דווקא אברם, בכמיהתו הבלתי פוסקת להתקבל בחברה הצברית-האשכנזית, ובעיקר בכניעתו, בסופו של דבר, ל"חוק האב" של האב-הקבלן, מתקרב יותר מאראלה עצמה אל האתוס הצברי, אותו אתוס המסמן אותו כ"אחר". התקרבות זו מקבלת ביטוי מטאפורי טעון במיוחד בסוף הרומן כאשר אברם, המבקש להשתחרר מהקשר עם אראלה, בורח אל הים במטרה לעבוד שם כרב חובל. ברובד הגלוי של הטקסט, הפנייה אל הים מגלמת את הרצון לברוח מן הקשר המחייב עם אראלה ומחיי משפחה בכלל, אולם ברובד המטאפורי היא נקשרת במיתוס הלידה מן הים, ששנים ספורות קודם לכן זכה לביטוי מובהק בספרות דור תש"ח ברומן המונומנטלי של שמיר, פרקי אליק. אברם, שבניגוד לצבר האשכנזי לא "נולד מן הים" אלא על האדמה המרוכבת והעלובה של רחוב המדרגות, מבקש להיוולד מחדש בים – בורד, נטול עבר, אהבה, אישה או משפחה – וכך להצטרף סוף-סוף למיתוס הישראלי. דווקא אראלה, שלה-עצמה, כאישה, לא היה מעולם סיכוי להיות

64. הנדל, רחוב המדרגות, לעיל הערה 3, עמ' 286-287.

65. הנדל, אנשים אחרים הם, לעיל הערה 21, עמ' 137-152, 181-190.

”צבר מיתולוגי”, אינה מבכה את חוסר ההתקבלות. תנועתה ברומן, המסומנת ב”ירידתה” לעבר אברם, מן הכרמל לרחוב המדרגות, היא, כמו התנועה שמסמנת הנדל עצמה במהלך האינטרסקסטואלי המלנכולי שלה, תנועה של ירידה מן המרכז אל השוליים, מן ההווה אל העבר, מן החיים אל המתים.

במקביל לתמורה זו המתחוללת בדמויות מסתמן ברומן גם שינוי בנורמות הוֹאֲנֵריות המעצבות אותו. לכאורה, הנדל מקבלת עליה את התביעה לשיקוף מידי של המציאות הארץ־ישראלית שלאחר מלחמת 48, אבל הדיאלוג עם עגנון והפנמת־הטמעת הפרוזה העגנונית סודקים סדק הולך ומתרחב במראת הריאליזם של דור תש”ח. שקד תיאר את “עגונות” כסיפור אנטי־ריאליסטי מובהק, כטקסט המשלב בין “הוויה בדיונית־אגדתית לבין זהות קיומית של אדם העומד בתוך המציאות ומחוץ למציאות כאחד.”<sup>66</sup> והנה, בחלקו האחרון של רחוב המדרגות – החלק המתרחש, כאמור, לאחר סצנת המראה – מחלחל היסוד האנטי־ריאליסטי שבסיפורו של עגנון לתוך הרומן של הנדל ומביא בהדרגה לאובדן תחושת ה”מציאות” שבו. הסיפור הלינארי דמוי־המציאות המסופר מנקודת המבט של מספר כליידע, שאפיין את ראשית הרומן של הנדל והופר רק לטובת גיחות קצרות אל תוך תודעתן של הדמויות, משתנה לקראת סוף הרומן לטובת טכניקה סיפורית כמו־מודרניסטית של “זרם תודעה”. המונולוגים הפנימיים הארוכים והרפטיביים של אראלה, המופיעים לראשונה לאחר סצנת המראה ומתמשכים כמעט עד סופו של הרומן, מובילים, בנוסח מודרניסטי, אל עבר מציאות “פנימית” המחליפה את תיאורי המציאות הריאליסטיים שאפיינו את דור תש”ח. זוהי מציאות הקוראת תיגר, כפי שראינו, על חוקיות הזמן והמקום ועל הבחנות נחרצות בין הווה לעבר, בין מרכז לשוליים, בין האני לבין כל אותם האחרים, המתים, ובראשם האם עצמה, המתמזגת ללא הפרד עם תודעת הבת המספרת.<sup>67</sup>

ואולם, חלקו האחרון של הרומן אינו מוביל רק אל מציאות “נפשית” אלא גם אל מציאות פנים־ספרותית, אל הדיאלוג עם עברה של הספרות העברית ואל עגנון כנציגה האולטימטיבי. ואכן, בחלק זה עגנון שב וחוזר אל הרומן בדמות אזכורים אינטרסקסטואליים נוספים מתוך סיפורו “עגונות”. כך, למשל, בהמשך “זרם התודעה” של אראלה, שנזכר לעיל, מועלה באוב פגישתה הראשונה עם אברם על מיטת היולדות של חברתה משכבר דינה – אזכור נוסף של גיבורת סיפורו של עגנון. גם דינה של הנדל, כמו דינה גיבורת “עגונות”, מאבדת את ה”נבחר” שלה – בעלה שמואל, שמת בקרב. אבל אף על פי שלדינה ברומן של הנדל מצפה, לכאורה, עבודת האבל הנורמטיבית, שסופה הכרה באובדן ופרידה הכרחית מן האהוב הנעדר, דווקא המלנכוליה, ולא האבל, היא המוצאת את דרכה אל הטקסט:

בבוקר, בבית־החולים, היתה היא עצמה זאת שנרכנה על מיטתה של דינה ושיקרה לה ששמואל חי. דינה שכבה מכווצת במיטה, לבנה. – היו אסונות בדרך לצמח, אָלָה. –

66. שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש”י עגנון, לעיל הערה 42, עמ’ 13.  
67. בהקשר זה יש להביא בחשבון את הקשר, שכבר וירג’יניה וולף עמדה עליו, בין נקודת התצפית הנשית לבין עליית המודרניזם בספרות בכלל, וראו וירג’יניה וולף, חדר משלך, תרגום יעל רנן, משכל, תל־אביב 2004, וכן “Modernism and Modernity”, *Modernist Fiction: An Introduction*, Harvester Wheatsheaf, New York 1992, pp.1-15

תישני, דינה. פתאום דימתה לשמוע את קולה של דינה עולה אליה מתוך הכר: שמואל לא חזר, אָלָה. – הוא יחזור. – לא מצאו אותו. – הוא יחזור, דינה. היא חנקה את בכיה בקירבה ובהור ניגש אל מיטתה של דינה, שתק, וחזר. היתה לו צלקת קטנה על העין, וכשפסעו שניהם במסדרון הארוך סיפר לה, לאראלה, ששמואל מת.<sup>68</sup>

במבט ראשון דומה כי אראלה, השבה ושוֹנָה באוזני חברתה "הוא יחזור [...] הוא יחזור", מבקשת לנחם ואולי לרחות את רוע הגִזְרָה, אך בעצם החזרה על הבטחת השיבה היא מחדירה אל תוך הטקסט את העגינות – את המלנכוליה, את הדרמה הנצחית של הנוכחות וההיעדר. להרף עין נדמה שמדובר ברמז למטאפורה המרכזית ביותר של ספרות התקופה, מטאפורת "המת־החי", המרחפת מעל דבריה של אראלה, המאזכרים את השורה המפורסמת של חיים גורי "עוד נשוב, נפְגֵשׁ, נחזר כפרחים אֲדָמִים", אבל המלנכוליה של הנדל שונה בתכלית ממטאפורת "המת־החי" של דור תש"ח. שכן, אם "המת־החי" מנציח את חיותם של המתים, המלנכוליה מנציחה בראש ובראשונה את המוות המחלחל אל תוך החיים ואולי אף חושפת את הפוטנציאל היצירתי המגולם במוות המטאפורי הזה, על כל ביטוייו בכתיבתה של הנדל: החזרה לאחור, הוויתור על הבעלות העצמית, ההיבלעות המימטית, חוצת המגדרים, באחר ובעבר הספרותי עצמו. כל אלה הרחיקו את הנדל מ"מהפכת המציאות" של דור תש"ח והוסיפו להשפיע על כתיבתה בהמשך דרכה האמנותית.

## לעבור את היום המת עם האיש החי

הדיאלוג האינטרטקסטואלי המלנכולי עם עגנון אפשר להנדל לעצב אזור דמדומים ספרותי המצוי בין הנורמות הז'אנריות והאידיאולוגיות של דור תש"ח לבין מחוזות פואטיים ומגדריים חדשים שהספרות העברית עתידה להגיע אליהם רק בדור הספרותי הבא, עם "הגל החדש" של שנות השישים בפרוזה העברית. בהקשר זה ניתן לקרוא את המעבר לתיאור המוות הפרטי בחלקו האחרון של הרומן ואת ההתמקדות בנקודת התצפית הנשית, השולית לספרות הדור, כמעין הכנה לעלייתו של האני האנטי־הרואי המפורסם של ספרות דור המדינה, ואת השימוש בטכניקה של המונולוג הפנימי בנוסח "זרם התודעה" אפשר לראות כבחירה המבשרת מגמות מודרניסטיות דומות שהופיעו ביצירותיהם הראשונות של א"ב יהושע ועמוס עוז.<sup>69</sup> אך יותר מכול, הפרוזה המוקדמת של הנדל פותחת צוהר ראשון אל הספרות שבאה אחריה בעצם ההתכתבות שהיא מציעה עם עגנון, אותו אב ספרותי שהודחק על ידי בני דורה, האב שהנדל כמו "מדמינת מחדש" עבור בני הדור שעתידי לבוא אחריה. המהלך האינטרטקסטואלי המלנכולי ה"עגנוני" נוכח גם ביצירותיה המאוחרות של הנדל, אלה שנכתבו לאחר מהפכת שנות השישים ולאחר "החזרה לעגנון" שהביאה לפרוזה העברית את האקספרימנטליות הז'אנרית והסגנונית שנמנעה ממנה תחת מכבש הנורמות

68. הנדל, רחוב המדרגות, לעיל הערה 3, עמ' 288.

69. ראו למשל תיאורי "זרם תודעה" ומונולוגים פנימיים ממושכים אצל א"ב יהושע, מות הזקן: סיפורים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1962; עמוס עוז, מיכאל שלי, עם עובד, תל-אביב 1968.

הספרותיות הנוקשות של דור תש"ח. כך, למשל, בסיפור "איך הכרתי את אצ"ג", שנכלל בקובץ הסיפורים כסף קטן, חוזרת הנדל אל הנובלה "ברמי ימיה" כאשר היא מתארת מפגש דמיוני, טעון בחומרים אדיפליים, של בת דמותה בסיפור עם המשורר אורי צבי גרינברג, המספר לה על התאהבותו באמה המתה,<sup>70</sup> ובגרסה מאוחרת של הנובלה "אלמנתו של אליעזר" – שגרסתה הראשונה ראתה אור בקובץ הסיפורים אנשים אחרים הם – היא מציעה עיבוד מודרני לסיפור "הרופא וגרושתו".<sup>71</sup> אולם למהלך המלנכולי ה"עגנוני" נודעו השפעות מרחיקות לכת אף יותר על הפרוזה המאוחרת של הנדל; למעשה, מהלך זה נעשה לעיקרון מארגן של הפואטיקה שלה, פואטיקה "מלנכולית" המבוססת על כינון אוטונומיה – נפשית ופואטית – מתוך אקט פרדוקסלי של היטמעות סימביוטית באחר הנעדר. עיקרון פואטי זה ניכר בכל יצירותיה המאוחרות, שכולן מעמידות במרכזן קשר מלנכולי אל אחר נעדר, בין שמדובר באם (כמו בכמה מסיפורי כסף קטן) ובין שמדובר בבנים ובנופלים בקרב (כמו בהר הטועים), בחברים (כמו בטירופו של רופא הנפש) ובאהובים (כמו בכמה מסיפורי הקובץ ארוחת בוקר תמימה).<sup>72</sup> אך דומה כי עיקרון זה הגיע למיצויו הדרמטי ביותר – לא רק מבחינה נפשית-ביוגרפית אלא גם מבחינה פואטית – בספרה הכוח האחר מ-1984, שבו תיארה את שנותיו האחרונות של בעלה, הצייר צבי מאירוביץ, שמת עשר שנים קודם לכן.<sup>73</sup> הספר הכוח האחר, שפורסם לאחר שתיקה ספרותית ארוכת שנים, נתפס כספר שסימן את המפנה הגדול שהתחולל ביצירתה של הנדל, את שלב המעבר מן הכתיבה המוקדמת, המושפעת במידה רבה מן הנורמות הספרותיות של דור תש"ח, אל הכתיבה המאוחרת, ה"אישית-נשית", כפי שזו תוארה במחקר.<sup>74</sup> מעניין אפוא לראות שדווקא ספר זה, האישי וה"מקורי" ביותר של הנדל, לכאורה, מגלם את שיאו של המהלך המלנכולי והאינטרסקסטואלי שלה, שראשיתו, כאמור, ברומן רחוב המדרגות. א"ב יהושע קובע כי הכוח האחר, שהנדל כותבת בו על יצירתו של בעלה, מנתחת אותה ומנהלת עמה דיאלוג, הוא ספר שבו אמן "עושה מן היצירה של האחר – יצירה שלו עצמו [...]".<sup>75</sup> ואמנם, החזרה הבלתי פוסקת של הנדל אל יצירתו של מאירוביץ מלווה בתחושה עזה של נוכחותו, גם לאחר מותו, כפי שהיא מנסחת זאת במשפט "לעבור את היום המת עם האיש החי", משפט המשקף את החומרים שמהם עשויה המלנכוליה, את חדירת המוות אל תוך החיים, את מסמוס הגבולות בין האני לאחר ובין העבר להווה. הכוח האחר מדגים בעוצמה רבה את כוחו היצירתי המפְרָה של

70. יהודית הנדל, "איך הכרתי את אצ"ג", כסף קטן, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1988, עמ' 131-138.
71. יהודית הנדל, טירופו של רופא הנפש, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002.
72. יהודית הנדל, הר הטועים, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1991; הנל, ארוחת בוקר תמימה, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1996.
73. יהודית הנדל, הכוח האחר: זכרונות, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1984.
74. בדבריו שנרפסו על העטיפה האחרית של הספר תיאר אותו מנחם פרי, העורך, כטקסט מסוג "חדש", כתיבה ה"מותירה בצד את שאלת הז'אנר הספרותי", ודן מירון השתמש בטרמינולוגיה דומה כאשר טען כי מדובר בטקסט "פרוץ ונוזל" החומק "מהסתגרות בתחומו של ז'אנר מוכר" (מירון, "הכוח האחר" מול 'הכוח החלש', הכוח החלש, לעיל הערה 4, עמ' 71-72).
75. א"ב יהושע, "הכוח האחר" – השגעון של האמנות (דברים שנאמרו עם הופעת 'הכוח האחר'), סימן קריאה, 18, 1986, עמ' 425.



תהליך זה, שאינו משתק את האמנית אלא דווקא מעודד אותה ליצור. לכאורה, ההתמזגות המוחלטת עם מאירוביץ מאיינת את הנדל, המציגה את עצמה בחלקה הראשון של היצירה כמי שתפקידה בחיים מסתכם בהיותה רעייתו הנאמנה של האמן ה"טוטאלי", מי שמשרתת אותו במסירות כאחות רחמנייה, מספקת את צרכיו ונושאת באיפוק את התפרצויותיו, אולם דווקא מתוך ההיבלעות לכאורה בתוך דמותו של מאירוביץ מסתמן בספר מהלך של היברלות והיפרדות במישור הביטוי האמנותי ושל גילוי קולה הפרטי של הנדל כאמנית; "הכוח האחר", כפי שטען מירון במאמרו "הכוח האחר" מול 'הכוח החלש', "לא היה עושה את שליחותו כיצירת אמנות וכתעודה אנושית מרתקת אלמלי החל בשלב הסימביוזה והשעבוד [...]".<sup>76</sup>

מהלך זה בא לידי ביטוי בראש ובראשונה בדרך שבה הנדל מתארת את ההכרה שנתגבשה בה בשנים שלאחר מותו של מאירוביץ כי עליה לשוב לכתובה. "והיה לי פתאום מזור שאני יכולה", היא מצהירה לפתע, לאחר מפגש עם המשוררת יוכבד בת מרים, המספרת לה שאינה יכולה לכתוב על מאירוביץ, ידידה הקרוב.<sup>77</sup> לעומת בת מרים, הנדל מגלה כי יש ביכולתה לכתוב על אודות בעלה המת, לכתוב את האובדן, לכתוב את המוות לתוך החיים. האפשרות לכתוב על המת מוצגת כחלק בלתי נפרד מן המלנכוליה. במישור הנפשי היא מנכיחה את קיומו של האחר המת, מנציחה את ההיבלעות חסרת הגבולות בו וכך עוקפת את השיח הנורמטיבי של האבל, את התביעה החברתית "להיפרד", "ללכת הלאה", שכנגדה יצאה הנדל בכמה מיצירותיה.

אבל המלנכוליה אינה רק גילום של ה"פסיכולוגיה" של הנדל אלא גם, ואולי בעיקר, גילום של הפואטיקה הדיאלוגית-האינטרטקסטואלית שלה. ההתכתבות עם יצירתו של מאירוביץ בספר זה היא המשך להתכתבות האינטנסיבית ברחוב המדרגות עם עגנון. בדיאלוג עם מאירוביץ, כמו בדיאלוג עם עגנון, הנדל מבקשת להעמיד בסימן שאלה את אידיאל היוצר הסמכותי, המקורי, הראשוני, ולהציע אפשרות חדשה של יצירה הנובעת מתוך חוסר האפשרות להיפרד, להיברל, להבחין את האני מן האחר.<sup>78</sup>

בנאום שנשא לרגל קבלת פרס עגנון, שניתן לה על קובץ סיפוריה כסוף קטן, מטשטשת הנדל במכוון את ההבדלים בין דמותו של בעלה לבין דמותו של עגנון, מתוך אותו הקשר דיאלוגי-מלנכולי:

את עגנון פגשתי פעם אחת, יותר נכון ראיתי פעם אחת. זה היה בבית ידידים שלי, בירושלים, כמה שקוראים קבלת פנים. קוקטייל, בעמידה, לא הצגתי את עצמי בפניו, והוא עמד ודיבר עם האיש שבאתי אתו, שיחה מאוד אינטנסיבית, שני גליצאים, דיבר אתו והביט בי, בעצם יותר נכון להגיד הביט דרכי, באותו מבט של מי שרואה דרך, מי שרואה ולא רואה, שכל הזמן מרים את הווילונות ומיד מוריד אותם, שהוא אולי

76. מירון, "הכוח האחר" מול 'הכוח החלש', הכוח החלש, לעיל הערה 4, עמ' 97.

77. הנדל, הכוח האחר, לעיל הערה 73, עמ' 46.

78. "התכתבות" זו קיבלה ביטוי מעניין נוסף בספר שתיעד את התערוכה "הכוח האחר", שהוצגה ב-1999 וכללה צילומי יצירות של מאירוביץ לצד טקסטים של הנדל מתוך הספר, וראו צבי מאירוביץ ויהודית הנדל, הכוח האחר, אוצר ועורך: מרדכי עומר, מוזיאון תל-אביב לאמנות, תל-אביב 1999.

המבט של אלה שדבר לא נעלם מהם, אבל כל הזמן משהו של עיוורון בא מהם, המבט הצר והמבט הרחב באותה הצצה ממש, והמבט הזה הוא בשבילי תמיד עגנון. אינני זוכרת את צבע העיניים, אבל אני מאוד זוכרת את העיגול השחור ולא מאוד שחור של האישון, והיה איזה עיגול לבן מסביב לאישון, וזה שנים אל עגנון מצטרפת לי התמונה הזו, בבחינת האותיות השחורות והחללים הלבנים, החללים הלבנים הממלאים את הטקסט העגנוני ואת עולם העגינות שלו, עולם העזיבות והגלות התמידית של החיים, כמוכן בלשון הקודש ובארץ הקודש.<sup>79</sup>

במבט ראשון נדמה שהטקסט, המתאר את הנדל העומדת בכיישנות ומביטה מן הצד בשני רביי-האמנים – עגנון ו"האיש שבאתי אתו", בעלה, צבי מאירוביץ – מנציח את מעמדה המודר של הנדל בתוך זירה תרבותית המבוססת על זיקות בין גברים בלבד. עגנון ומאירוביץ, "שני הגליציאים" העומדים ומשוחחים זה עם זה "מעל ראשה", כביכול, נדמים בסצנה זו כמעט ככפילים. תמונתם מזכירה את תיאורם של מינץ ועקביה מזל העומדים סמוכים זה לזה בסצנת הסיום המפורסמת של הנובלה "ברמי ימיה", אשר "באהבתם ובחמלתם נדמו זה לזה".<sup>80</sup> ובכל זאת, הדמיון בין עגנון למאירוביץ אינו מבטא אך ורק את הדרתה של הנדל מתוך תרבות וספרות עברית גברית, שהשניים היו בין נציגיה הבולטים ביותר. למעשה ניתן לומר שפגישתה היחידה של הנדל עם עגנון, כפי שהיא מתוארת בטקסט קצר ואינטנסיבי זה, חושפת את הזיקה שבין התכתבותה המלנכולית של הנדל עם יצירתו של מאירוביץ בספרה הכוח האחר לבין הדיאלוג האינטרטקסטואלי שלה עם יצירתו של עגנון ברומן רחוב המדרגות.

הנדל, המיטיבה להבחין ב"עיגול השחור ולא מאוד שחור של האישון" וב"עיגול לבן מסביב לאישון" בעיניו של עגנון, מציבה את עצמה בסצנה זו כקוראת נאמנה של האמן הגברי הנערץ וכפרשנית חדת עין שלו, כפי שהציבה את עצמה ביחס למאירוביץ בספרה הכוח האחר; עם זאת, מבטה בעגנון, כמו מבטה במאירוביץ, אינו רק המבט החיצוני-המאשר של פרשנית הטקסטים, אותו מבט המבוסס על הבחנה נחרצת בין האני לאחר. המבט, והטקסט כולו, מדגימים דווקא את ההפך – את המיזוג, את טשטוש הגבולות, את התכת עולמו הפואטי של עגנון בזה של הנדל עצמה. וכך היא רואה בעיניו של עגנון את החללים הלבנים, את ההיעדר, את הריק הממלא את הטקסט העגנוני ואת יצירותיה-שלה; עולם של עגינות, של ציפייה אינסופית לאחר נעדר שהקשר הסימביוטי עמו אינו מותר לעולם.

\*

הדיון בספר הכוח האחר, וביצירות המאוחרות של הנדל בכלל, מוכיח כי העולם הפואטי ה"עגנוני" נוכח בכתבתה זמן רב לאחר ש"מהפכת הספרות" של דור המדינה, העומדת בסימן "החזרה לעגנון", כבר הושלמה. ברומן רחוב המדרגות בישרה הנדל לראשונה על מהפכה זו, על הכוחות הפואטיים והאידיאולוגיים רבי-העוצמה שהובילו מספרות דור תש"ח לספרות

79. יהודית הנדל, "על העט החסר", הארץ, תרבות וספרות, 8.12.1989.

80. עגנון, "ברמי ימיה", לעיל הערה 62, עמ' נד.

דור המדינה, ואולי גם על ראשוני הבקיעים שעתידיים היו להתגלות בספרות ה"חופּשָׁת" וחושפת" – כלשונו של שמיר – של דור תש"ח. ההתפרקות ההדרגתית של ה"מציאות", המתגלה בכתובה המלנכולית והאינטרטקסטואלית של הנדל, עשויה גם לרמז בעקיפין על שבריריותו של המושג "שיקוף", כפי שהשתמשו בו שמיר ובני דורו. שהרי, כך מוכיח המחקר בשנים האחרונות,<sup>81</sup> "שיקוף" זה מצטייר אף הוא כדיעבד כקונספט כמעט מדומיין, תוצר של פנטזיות לאומיות שהזינו במידה רבה את "מהפכת המציאות". יתרה מזאת, דווקא היצירות שאכן נענו לאותה תפיסה של "שיקוף" מעלות באוב את האפשרויות הספרותיות האחרות – מהן שנדחקו מתוך הקאנון הספרותי המתעצב בדור תש"ח, ומהן שזכו, כמו רחוב המדרגות, להסתנן פנימה ולהוביל את הספרות העברית רק בדורות מאוחרים יותר.

ההתחקות אחר הדיאלוג האינטרטקסטואלי שניהלה הנדל הצעירה עם עגנון עשויה לפתוח פתח להערכה מחודשת של הנדל, לא רק כ"נספחת" שולית שהחרתה-החזיקה אחר הנורמות הפואטיות שהציבו קברניטיה של ספרות דור תש"ח אלא דווקא כסופרת שהוליכה את אותו דור לעבר כיוונים פואטיים ואידיאולוגיים חדשים. שהרי, כפי שכתבה עמליה כהנא-כרמון, "מיהו סופר תש"ח? – אולי, על משקל 'מיהו יהודי', זה הרואה את עצמו ככזה".<sup>82</sup> בין שראתה את עצמה כ"כזו" ובין שלא, דומה ששם, ברחוב המדרגות, התוותה יהודית הנדל לראשונה את הדרך החוצה: מתוך "המציאות" ואל עבר "הספרות", אל סדיקתה של המראה ואל הבוקר המלנכולי שלמחרת.

81. וראו גלוזמן, הגוף הציוני, לעיל הערה 38; ארבל, "גבריות ונוסטלגיה", לעיל הערה 37; אבנר הולצמן, אהבות ציון, לעיל הערה 7, עמ' 319-474; יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, דביר, אור יהודה 2007, עמ' 239-366.

82. עמליה כהנא-כרמון, "מה עשתה תש"ח לסופריה", לעיל הערה 2.