



תמונה 1

פייר בונאר, ארוחת צהריים תחת מנורה, 1898
 שמן על עץ, 30x24 ס"מ, מוזיאון אורסיי, פריז

שמחה ואפלה

סביב שולחן האוכל הביתי

— מיכל קרייזברג

שולחן האוכל הוא אובייקט דומם המשמש את דיירי הספֶרה הפרטית בחיי היום־יום הדומסטיים. כנגזרת ישירה מתפקידו, השולחן משמש כמשטח האכלה והזנה, אך לרוב מתרחבת הגדרתו גם לשימושים תכופים אחרים הכוללים פונקציות בנאליות כגון משטח לקיפול כביסה, שולחן עבודה או כתיבה. הכול קושר את השולחן סביב התארגנות חיי המשפחה במרחב הבית. ואולם למרות הבנאליות שעולה מהשימוש בו כרהיט, האינטראקציות שמתנהלות סביבו הופכות את שולחן האוכל הביתי ממשטח קונקרטי למרחב רגשי ונפשי שסביבו מתלכדים חיי בני המשפחה לכדי קהילה. במאמר ייבחנו ייצוגיהם האמנותיים של האמן הצרפתי פייר בונאר (*Bonnard*) והאמן הישראלי יאן ראוכוורגר, כאשר במרכז עבודותיהם מגלם שולחן האוכל תפקיד ודימוי מרכזי, פרטי ואינטימי, שותף פעיל וגועש בחיי הבית והמשפחה. ההסבה אל השולחן כמרחב משותף תחשוף את הדינמיקות, התפקודים ומערכות היחסים בין בני המשפחה. ואולם אל ייצוגים ביתיים אלו ולצידן של החוויות המשפחתיות מחלחלים מוטיבים אחרים, יסודות שליליים, אלביתיים, החותרים תחת "ההבטחה הגדולה" שמושגי הבית והמשפחה נושאים עמם. כך שהייה סביב שולחן האוכל מתבררת בכפל פניה. ברגעי ההתכנסות נחשפים הבקעים והשסעים, מתגלים ההיעדרויות והחסכים הרגשיים, והישיבה סביב השולחן כמרחב מלכד מתאפיינת בשניותה: האינטימיות דרה בשכנות עם הניכור ואל טקסי הלכידות מגיחות הבדידות והאפלה.

ד"ר מיכל קרייזברג, חוקרת אמנות, מגדר ואופנה. סיימה תואר שלישי בתוכנית הבינתחומית באוניברסיטת תל אביב. מחקריה והרצאותיה עוסקים ביחסים במרחב הביתי בשילוב תיאוריות מתחומי האמנות, המגדר, הפסיכואנליזה ותיאוריות חלל פנים בית. מרצה במחלקה ללימודי תרבות חזותית וחומרית בבצלאל, בתוכנית הבינתחומית לאומנויות באוניברסיטת תל אביב וביחידה להיסטוריה ופילוסופיה במכללת שנקר.

רבים מדיוקנאות המשפחה של הצייר הצרפתי פייר בונאר (Bonnard) מתרחשים סביב שולחן האוכל הביתי וחושפים את אורחות חייו של האמן ושל בני משפחתו במרחב הבית. ייצוגים אלו, המזוהים עם הסגנון האינטימיסטי¹, מקבעים מאפיינים ברורים של סצנות התלכדות של בני משפחה סביב שולחן, כאייקון מיתולוגי ואוניברסלי של משפחתיות.

בעבודה מוקדמת של האמן משנת 1899, שכותרתה **ארוחת צהריים תחת מנורה** (*Déjeuner sous la lampe*) (תמונה 1), בונאר מארגן בפורמט קטן חמש דמויות המזוהות עם בני משפחתו כשהן ישובות זו לצד זו. בסצנה זו מגולמת תמצית הנרטיב המשפחתי; התקבצות שלושה דורות של בני משפחתו: אם, בתה וילדיה, המסובים אל שולחן האוכל במרחב ביתם.

סצנה זו, שפעולותיה ודאי חוזרות על עצמן מדי יום ביומו, מדגימה שגרה ומציגה כבדרך אגב את התארגנות בני המשפחה, המתפקדים כקהילה קטנה. הנוהג לבלות יחדיו את שעות הפנאי כשהם מסובים אל שולחן האוכל משול לאקט טבעי עבור בונאר ובני משפחתו, המהווים בציורים אלו את נוף ילדותו וביתו.

רבים מדיוקנאות המשפחה באמנות, בספרות ובקולנוע, מתרחשים סביב שולחן האוכל, וניכר ביניהם דמיון רב בהעמדה ובמחוות הגוף, החוזרים על עצמם. ככולם שולחן האוכל מגלם תפקיד מרכזי במערך המשפחתי כמלכד חברתי. כך הופך שולחן האוכל הביתי מאובייקט דומם, מרהיט בנאלי ופונקציונלי, לשותף פעיל רוחש וגועש ולמרחב אקטיבי ומנטלי שיוצר רטוריקה של משפחה. סביבו נרקמים יחסי גומלין, נוצרים דפוסי פעולה ומתעצבים קשרי משפחה לכדי אינטימיות וקרבה. ממשטח אופקי שעליו מוגשים המזון והמטעמים, השולחן הופך לזירה משמעותית וטבעית, שעליה מונחת התשתית הבסיסית הקושרת בין האדם למשפחתו, והישיבה סביבו הופכת לדיוקן מטפורי של חיי הדיירים בבית.

להלן אתייחס לעבודותיו של בונאר ולשתי עבודות של יאן ראוכוורגר, שבכולן שולחן האוכל הוא מוטיב מרכזי, שחקן ראשי, שסביבו מתאגדים בני המשפחה לכדי דיוקן. דיוקנאות אלו יחשפו את שגרת היום-יום, ולצידם יתגלו גם הדינמיקות

1. על פי רוב, סוגת האינטימיזם נתפסת כבעלת אפיונים נאיביים וסנטימנטליים. על פי הגדרת המילון, סוגה זו מיוחסת לשני אמנים בלבד: בונאר ואדוארד ויאר (Vuillard). רבים מהמחקרים שנכתבו על בונאר מציגים גישה פשטנית ותמימה הרואה ביצירותיו אינטימיסטיות בשל היותן ביתיות, משפחתיות ואישיות, וכן בשל היותן דקורטיביות, בעלות פלטה צבעונית שגוניה חמים. עם זאת, במאמר הנכבד יודגם כיצד התייחסות זו אל האינטימיות כאל ערך חיובי אינה מניחה את הדעת, ויש צורך בהסבר המבאר את המושג "אינטימיזם", למעט היותו מובן אינטואיטיבית, הקושר בין סגנון ציורו של בונאר כצייר של פניס-בית ושל קשרים קרובים ובין הדמויות המיוצגות בפניס הבית.

המשפחתיות על מורכבותן. ניתוח העבודות ייעשה באמצעות ברור מחודש של המושגים "אינטימיות" ו"ביתיות" בד בבד עם קריאה פסיכואנליטית, הנשענת על רעיון האלביטי הפרוידיאני. העבודות שנבחרו לדיון במאמר זה מצביעות על התרחקות מייצוג גנרי של דיוקנאות משפחתיים, ולפיכך הן יכילו יסודות מודחקים, דכאניים, מושתקים ומוסווים. יסודות מנוכרים אלו חותרים תחת מסורת ייצוגי משפחה מוסכמים ומנפצים את האשליה על מיתוס המשפחה, שהאידיאולוגיה הבורגנית מטפחת כנרטיב מובנה.²

חשיבותו של דיוקן המשפחה היא בהגברת המכנה המשותף החזותי של משתתפיו ובהבניה המודעת של היחסים בתוך המשפחה.³ בארוחת צהריים תחת מנורה (תמונה 1) בונאר צופה במתרחש בחדר האוכל ממקום מושבו בסמיכות לאחותו ולשניים מילדיה. הוא מתעד אותם מקרוב בטכניקת קלוז־אפ, מקבץ אותם יחדיו ועוקב אחר מחוות גופם. בצד הימני של התמונה נגלית צדודיתה של אנדריאה, אחותו של האמן, כשהיא ישובה ומבטה פונה אל בנה. ידה הימנית אוצזת בכף המושטת לעבר ילדה, היושב משמאלה. סמוך אל ידה השמאלית ניצב בן נוסף, גבו מופנה אל אמו, ראשו מורכן ופניו פונים אלינו ולאמן. בחלק העליון במרכז היצירה נגלית דמותו של ילד צעיר נוסף, כאשר כף יד האוחזת בכפית מושטת אליו. כף יד זו, המזוהה

-
2. מיתוס המשפחה מבקש להבחין את הקשרים בתוך המשפחה ולייחד אותם על פני קשרים אחרים בחברה. קשרים חברתיים מתאפיינים לרוב בניכור ונחשבים כבעלי אינטרסים תרבותיים, כלכליים טכנולוגיים ופוליטיים, ואילו קשרי משפחה מושתתים על מבנה אורגני ומורים על ערכים של מחויבות ונאמנות. לדברי עדי אפעל, "הקהילה מהווה את אותה צורה ישירה וטהורה של יסוד אמפטי וראשוני הקושר בין בני אדם", והיא "[...] טבעית, אינסטינקטיבית, ומבוססת על קשר דם, קירבה ותלות הדדית". ראו: אפעל, עדי, **לכידות מרחבית וקהילתית בציווי פנים־הבית של אדואר ויאר**, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2004, עמ' 170-171, 192. חנה נוה כותבת כי בנרטיבים "משפחתיים" אנו מצפים שיתממשו ערכים כגון האבה, חמלה ואינטימיות, ואף מצופה שישאו מאפיינים וביטויים של האבה, אלטראיזם, שותפות, נאמנות, הענקה, טיפוח ופינוק. לדבריה, "המשפחה היא עבורנו בראש ובראשונה חוויה ממשית. אנו יודעים אותה ידיעה אינטימית וראשונית מתוך פרקטיקת החיים מראשיתם; אנחנו גדלים בתוכה כאילו אין היא דימוי אלא ממשות; אנו מזהים את גבולות הזהות שלנו ואת תכניה בתוך מרחב המשפחה ומתוכו; אנו לומדים את ההיסטוריה שלה כהקדמה לביוגרפיה שלנו וכהתניה לה. אנחנו מתפקדים עמה כמו מתפקד האדם ביחידה הומוגנית ומלכדת בעלת מאפיינים סגולים. במובן זה, המשפחה לעולם נתפשת כיותר מאוסף של אנשים חביבים וקרובים ככל שיהיו, אלא היא ישות אורגנית מדומיינת שאחידותה ואחדותה מובטחות על עקרון של קשרים טבעיים, פרימורדיאליים וראשוניים, שעברו פְּטִישִׁיצְהִיָּה מאסיבית במהלך ההיסטוריה של המין האנושי". ראו: נוה, חנה, "לב הבית, לב האור", בתוך **על אהבת אם ועל מורא אב: מבט אחר על המשפחה**, ירושלים: כתר הוצאה לאור, 2004, עמ' 106-107.
3. נוה, חנה, "דיוקן הקבוצה אגב אורחא: היה או לא היה? עוד משל י"ח ברנר", בתוך **ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד** (עורכים: יהודית בראל ויגאל שורץ), בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2000, עמ' 82-100.
- טענה דומה מעלה גם מריאן הירש (Hirsch), באומרה כי דיוקנאות המשפחה מאחדים בין בני המשפחה ומטפחים את ההכרה ההדדית בין המשתתפים. ראו: Hirsch, Marianne, "Introduction", in *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, MA: Harvard University Press, US, 1997, p. 2



תמונה 2
פייר בונאר, ארוחת צהריים, 1899, שמן על עץ, 70.5x54.5 ס"מ, E.C. Bürhle Foundation, ציור

עם אמם של האמן ואחותו, מתכתבת בהקבלה עם כף היד של בתה, ובכך מוכפלת תנועות האכלה ומהדהדת את עצמה, כשהיא מתרחשת בין האם לבנה ובין הסבתא לנכדה. פעולה ההאכלה מתכתבת היטב גם עם הדימוי האימהי האולטימטיבי, וכך מהווה זיקוק של רעיון האימהות והמשפחתיות ומימוש האידיאולוגיה הבורגנית במיטבה. בסצנה זו האינטימיות מתבטאת

בשיאה: דחיסת הדמויות סביב השולחן אל פורמט קטן מתגברת את חוויית האינטימיות ותורמת לפרשנות הסצנה המוצגת כמהות וכמיתוס של המשפחה. ארגון הסצנה על גבי לוח העץ אינו מקרי, זה אקט מתוכנן וערוך שנועד ליצור נרטיב מובנה של משפחה. הייצוג הגנרי מקל על עין הצופה לזהות את בני המשפחה כקולקטיב מאוחד ומגובש.⁴ גם בעבודה ארוחת צהריים (*The Luncheon*) (תמונה 2) מודגם עקרון הלכידות המתקיים בבית משפחת בונאר סביב אותו שולחן האוכל האובלי. בעבודה זו, היכולת לזהות את הדמויות – אנדריאה, ילדיה ואמה – תורמת לגיוס הצופה אל החוויה המשפחתית האינטימית, ובה בעת תורמת לזיהוי הייצוג הספציפי של משפחת בונאר כמקרה פרטי, המובחן מכל ייצוג של כל משפחה אחרת.⁵ ההתכנסות סביב השולחן היא דיוקן של משפחתיות שייצוגיה נטענים בערכים רגשיים ובין-אישיים. המשפחתיות מסומנת באמצעות נוכחות שושלת רב-דורית. כך הצופה יכול לגזור את המבנה המשפחתי דרך התבוננות בדמויות שבתמונה, שגילן נע מילדות צעירה ועד זיקנה.

למערך טקסי ההתארגנות המשפחתית לפני או אחרי הארוחה, לשהייה המשותפת ולסדר הופעת מקומות הישיבה המוגדרים מראש ישנה חשיבות גדולה

4. Bal, Mieke, "All in the Family: Familiarity and Estrangement According to Marcel Proust", in (ed. Hirsch, Marianne), *The Familial Gaze*, Dartmouth: Dartmouth College University Press of England, 1999, p. 226

5. בניגוד לארוחה במסעדה, שבה הסועדים המתכנסים סביב שולחן האוכל אינם הסועדים היחידים והם חולקים את ההתכנסות עם עוברי ארוח, זרים מוחלטים, הרי הארוחה המתקיימת במרחב הביתי, בסביבה מוכרת, מכוננת זהות. הדבר מקבל משנה תוקף כאשר מתקיימת חזרתיות של אותו האקט באותו המרחב. על פי מארי דאגלס (Douglas) היכולת של הצופה ביצירת האמנות לזהות את הדמויות (המצוירות או המצולמות) על פי הופעתן הסדורה והקבועה תורמת אף היא לשיוכם של הפרטים ולזיהוי כשייכים אל קהילת משפחתם. ראו: Douglas, M., and Nicod, M., *Taking the Biscuit: The Structure of British Meals*, New Society 30 (1974): 744-747

ביצירת ארכיטיפ ייחודי למשפחת בונאר. באמצעותם האמן מכונן ומתגבר את חוויית הסולידריות ואת תחושת השייכות של כל אחת מהדמויות בקרב חבריה, בד בבד עם ייצוגי הרטוריקה והדינמיקה של ה"די.אן.איי" המשפחתי, המבחין את משפחת בונאר מכל משפחה או קהילה אחרת.

במרכז העבודה **ארוחת הצהריים** ניצב שולחן אוכל סגלגל שסביבו יושבות שש דמויות. בחלק העליון שני ילדים, בן ובת. משמאלם אמו של בונאר, לבושה ז'קט שחור וחולצת פסים, מבטה מופנה אליהם. משמאלה יושב אחיהם הקטן מתולתל השיער, כשגבו וראשו הבהיר מופנים אלינו, הצופים. בצידה הימני של העבודה ניצבת דמותה של אנדריאה, גם היא לבושה שחורים. גודלה היחסי מדגיש את קרבתה אל מקום הימצאו של האמן. היא אוזנת קנקן קפה וידיה ממחישות תנועת מזיגה. הימצאותם של נשות וילדי המשפחה בחלל החדר שגווניו חמימים והוא עטור טפטים פרחוניים מגבירה את חוויית הלכידות המשפחתית. על השולחן פרושה מפה לבנה ועליה פזורים כלי האוכל: קערות עמוסות פירות העונה, צלחת מוגבהת של עוגיות ומגש שחור, שעליו מונחים בנפרד ספל קפה ותחתית, המעידים כי שיאה של ארוחת הצהריים חלף. התארכות ישיבתן של הנשים והילדים סביב שולחן האוכל קושרת את מרחב חדר האוכל עם אינטימיות ועם מיתוס המשפחה, המבוסס על אהבה ועל נתינה, שעיקרו יחסי דאגה וטיפוח. כך בונאר ממיר את הציור הגנרי של דיוקן המשפחה בציור שמעצים את תפקידם של המשתתפים העיקריים ביצירת האינטימיות המשפחתית – הנשים והילדים.

על פי תפיסה זו, **ארוחת הצהריים** של בונאר היא דיוקן משפחתי. חנה נוה טוענת כי "הפורטרט הקבוצתי מכונן את היות הקבוצה ובה בעת מנציח אותה. בכך מבליט הפורטרט הקבוצתי את האינטרסים המשותפים של המצולמים [מצויירים] ובאותה עת מייצר אותם: יכולתה של קבוצה להתייצב [...] כגוף קולקטיבי ולייצר טקסט-צילום [ציור] שכלפיו ובאמצעותו הם מזהים את עצמם היא העדות על כוחם לכונן ישות קיבוצית נפרדת ולכידה"⁶.

ואולם, קשה שלא להבחין כי החיים בבית משפחת בונאר וההתארגנות המשפחתית, לפחות זו הקשורה לשולחן האוכל, עומדים בסימן חסר של הדמויות הגבריות במשפחה. בדומה לדיוקן המשפחה הקודם, **ארוחת צהריים תחת מנורה**, גם בדיוקן זה נעדרות דמויותיהם של אביו של בונאר, גיסו – המלחין קלוד טראס, ואף בונאר עצמו מן הייצוגים המשפחתיים המצויירים.

6. נוה, "דיוקן הקבוצה אנב אורחא", עמ' 90.



תמונה 3
פייר בונאר, הארוחה,
1899, שמן על עץ,
32x40 ס"מ, אוסף פרטי

"אל הדיוקן המשפחתי מצטרפים הכל ולא, הרי ההיעדרות מסומנת היטב", כותב הסוציולוג אירווינג גופמן (Goffman), ומדבריו עולה כי הרושם שנוצר מדיוקן משפחה חשוב במידה שווה כמו אקט ההתלכדות. על פי גופמן, הרושם מושג כאשר כל המשתתפים נוכחים ומשתתפים פעולה ביניהם. לדבריו, היעדרות של אחד או יותר מחברי הקבוצה מדומה למחלוקת בקרב חברי הקבוצה, המשבשת את הייצוג והדימוי המאוחד.⁷

גם העבודה **הארוחה** (*La Collation*) (תמונה 3) מתרחשת בחלל חדר האוכל, וגם בה שולחן האוכל זוכה למקום מרכזי. ככל הנראה, זמן הארוחה הוא זמן ריטואל ההתכנסות של משפחת בונאר סביב שולחן האוכל, שאליו מתפקדים בני המשפחה, מקטן ועד גדול.

התבוננות בעבודה מגלה כי על השולחן מונחים כלי אוכל בודדים; כמה כוסות, קאראף מים ריק, צלחת פירות ומגש ועליו כלי סוכר. כל אלו מסמנים כי הארוחה הסתיימה זה לא כבר, והעדים היחידים למה שהתרחש קודם בחדר האוכל הן שתי דמויות שעדיין נותרו ישובות לצד השולחן. בצידה הימני של העבודה דמות אישה לבושה שחורים, המזוהה עם דמותה של הגב' מרצדורף, סבתו של האמן, ובצידה השמאלי של העבודה דמות ילד סמוק לחיים ובהיר שיער, בנה הצעיר של אנדריאה.



תמונה 4

פייר בונאר, ארוחת הצהריים,
1899, שמן על בד,
61x54 ס"מ, המוזיאון
לאמנויות יפות, בודפשט

כף ידה של הגב' מרצדורף נשענת על השולחן ומבטה מופנה אל נינה, השולח את זרעותיו אל המפה הלבנה. ידו השמאלית מושטת אל האגס המונח על מפת השולחן. בעבודה זו של בונאר, כמו בעבודות אחרות שנדונו כאן, האחריות לרווחת המשפחה, לטיפוח ילדי המשפחה ולהזנתם מזוהה עם תפקיד האישה. סבתא מרצדורף יושבת סמוך אל שולחן האוכל, ממתינה שנינה יסיים את הארוחה ומארכת לו חברה. בונאר בוחר במופן לקשור את רעיון האינטימיות עם ייצוגי משפחתו דרך סיטואציות קולקטיביות המסומנות באמצעות קרבה, דאגה וטיפוח – מאפיינים בעלי סמיכות פיזית ורציפות רגשית, הנפרשים על פני דורות במשפחה.

מריאן הירש (Hirsch) מצביעה על כך שיש לראות בדיוקנאות אלו לא רק פן ביוגרפי וביטוי להתנהלות משפחתית, אלא יש לראותם גם בהקשרם החברתי והתרבותי, כמקודדים לתוך התא המשפחתי. לדוגמה, "תפקידן" של הנשים במשפחת בונאר מועבר מגב' מרצדורף, סבתו של האמן, אל אמו של בונאר, וממנה אל אנדריאה, אחותו. גם אליס ז'וליר (Julier), החוקרת את נושא הארוחות והאירוח, סבורה כי בהצצה אל דיוקנאות משפחה המתנהלים סביב שולחן האוכל הביתי נחשפים רגעים חברתיים לא פשוטים, המורים על צידו האפל והאמביוולנטי של המרחב הביתי והמשפחתי. ז'וליר כותבת כי כמו בכל יחידה חברתית, גם במשפחה ניכר חוסר

שוויון, בדרך כלל על רקע גזע, מגדר וכלכלה.⁸ הירש כותבת כי ניתן לאתר בדיוקנאות אלו נרטיבים חבויים החושפים מי מבני הקהילה חשים שייכים לקהילתם ומי לא.⁹ לטענתה, בכל משפחה טמונות מורכבויות, אך הן יוסוו או יטושטשו בדיוקנאות המשפחה מכיוון שהן נוגדות את מוסכמת הייצוג המקובלת.¹⁰ לינדה נוכלין (Nochlin) טוענת כי הדיוקן המשפחתי מבקש להותיר את הרגשות השליליים חסויים ואת העמדות הפנים כמשתתפים סמויים, ולהציג היררכיה קבועה מראש.¹¹ הגם שבמובנים כלשהם בונאר חורג ממסורת הייצוג המקובל של דיוקנאות משפחה,¹² הרי הבחירה התמטית החוזרת על עצמה בציוריו, להציג כמה מחברי המשפחה בפעילותם הביתית ובשגרת חייהם, מדגימה נאמנות לסוגה זו.

בעבודה **ארוחת הצהריים** (*Lunch at Le Grand Lamps*) (תמונה 4), הנערכת בבית סבתו של האמן, בונאר מתעד בטבעיות רבה ועל סמך היכרות קרובה את אורחות החיים הבורגניים שלתוכם גדל, ושהפכו לחלק מסימני ההיכר שלו. בעבודה זו שבה ומופיעה דמות סבתו הישובה בחלל חדר האוכל, שאליו מפציעה נינתה, בתה הגדולה של אנדריאה. באמצעות נוכחותן של שתי דמויות בלבד, מבוגרת וצעירה, המהוות מסגרת בין-דורית, בונאר מכונן את המערך המשפחתי.

עבודה זו מתעדת שוב את רגעי השקט לאחר אירוע משפחתי נוסף. הארוחה שזה עתה הסתיימה מותירה סביב השולחן את סבתו של האמן כשספל קפה בידה ואת נינתה. רוב בני המשפחה כבר התפזרו, ונותרה דמותה של הילדה הצעירה, התורמת בפניו כלי האוכל ובסידור השולחן. בדיוקן זה, כמו בשאר הדיוקנאות שנדונו כאן, מי שמנכס ומאכלס בקביעות את שולחן האוכל הן דמויות נשיות, ובעיקר שלוש הדמויות המשמעותיות ביותר בחייו של בונאר הצעיר. סבתו, אמו, אחותו וילדיה הן הדמויות בעלות הנוכחות הגבוהה והאינטנסיבית ביותר ביצירותיו, עובדה המדגישה כי עבור בונאר, האינטימיות במשפחתו שוררת בקרב הנשים והילדים. אבל, היכן הגברים במשפחה? הם נעדרים מהארוחה ומשהייה סביב

8. Julier, Alice P., *Eating Together: Food, Friendship and Inequality*, University of Illinois Press, 2013, p. 1.

9. Hirsch, Marianne (ed.), "Familial looking", in *The Familial Gaze*, New England, Hanover and London: Dartmouth College, University press, 1999, p xvii

10. Hirsch, Marianne, "Family Frames", in *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, MA: Harvard University Press, US, 1997, pp. 1-16

11. Nochlin, Linda, "A house is not a home: Degas and the subversion of the family", in *Representing Women*, London: Thames and Hudson, 1999, p. 154

12. החריגה וההתרחקות בעבודות בונאר ממוסכמות הייצוג המקובלות בדיוקנאות המשפחה יתבררו בהמשך, בהקשר של היסודות האלביתיים המופיעים בעבודותיו.

שולחן האוכל המשפחתי המצויר כבדרך קבע. נראה כי חלה כאן שבירה קריטית של תפיסת דיוקן המשפחה, כאשר נרמז לנו על אינטימיות מופחתת אילו נכנסו הגברים לתמונה. ואולם בהיעדרן של הדמויות הגבריות משתבשים הסדר החברתי והצגת הפרדיגמה של מבנה המשפחה. ייצוגי ההיררכיה והסמכות המגולמים בתפקידם של הגברים נעלמים, והרושם שהדיוקן מבקש להשיג נפגם. כך מחלחלים ובוקעים יסודות אלביתיים אל תוך היצירה, ואליהם מתווספים עוד יסודות, המאתגרים את קריאת הסצנות המוצגות כהווייה משפחתית, אינטימית וביתית.

לטענת ניקולאס רוייל (Royle), המפתח להבנת האלבית הוא לא לראות בו בהכרח כעוסק ברע או בנורא אלא "ביפה הנעשה מעורפל ונוטע בנו חווייה מערערת [...]".¹³ לפיכך, טבעו האימננטי והאמביוולנטי של האלבית¹⁴ מודגם באמצעות בני משפחה המבלים יחד, אך תנועתם קפואה, מחוות גופם נטולות חדווה ופניהם של המשתתפים רציניים, חתומים וחסרי הבעה. מה שהיה צריך להידמות כהתכנסויות מלאות חיים, עליזות ורועשות, מתברר כאירועים שהזמן עמד בהם מלכת. פעילות האכילה, המחברת בין בני המשפחה, נעשית בדממה, וההתלכדות סביב השולחן חסרת חיוניות ודינמיות. היסוד האינטימי מתערער עוד יותר כשהסצנות מתמקדות ביחסי אימהות וילדיהן: אמנם ההסבה אל שולחן האוכל נעשית בסמיכות זו לזו, אך נעדר מהן כל מגע אוהב ומנחם. גם בהעדר פתחי אוורור, חלונות ודלתות, נדמה כי נגזר על דמויות הנשים והילדים להיוותר בפנים הדחוס. ההבדלה המגדרית הזאת, המסומנת בשהייה נצחית סביב השולחן, מעצבת את יחסי הכוחות בבית משפחת בונאר ומחדדת את תחושת החרדה. את התפיסה הראשונית, הבראשיתית, הרואה בבית מקום מפלט והתלכדות בין־דורית, מחליפה חווייה הפוכה, המסומנת ככליאה. בנקודת היפוך זו, מאפקט הביתי ללא־ביתי, משתבשת קריאת הסצנות כסצנות ביתיות ומשפחתיות נינוחות ונדמה כי דווקא ביצירות אלו בונאר היה אמור להעניק לדמויותיו טיפול אישי, מוכר וקרוב, כפי שמצופה שיתרחש במרחב הביתי, אך לא כך. אדרבה, בונאר מזכה את הדמויות המצוירות, המזוהות עם בני משפחתו, בטיפול אימפרסונלי, והדבר מעיד על כך שהסביבה הביתית אינה נוחה להם ולו.

13. Royle, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press, 2003, p. 2.
 ראו: יצחק בנימיני ונל נטורה, "מאמר מערכת", בתוך היסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים, גיליון 27, מרס 2013, נדלה ב־2 בדצמבר 2019 מ: <http://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/344003/1364024415>

14. האלבית אינו מתמצה בהשוואת הלא־ביתי ללא מוכר, אלא דווקא כיוצר סתירה פנימית וכפל משמעות: הביתי הנוח, הנעים והמוכר, שהוא בה בעת גם אלביתי, שספח אליו געגועים לבית הישן: "[...] המורה בעת ובעונה אחת על המעורר האימה והמצמרר, על הסודי והמסתורי, על הזר והלא ידוע, על המושך־המסקרן והמסוכן, ועל בית רחוק מעורר געגועים ותשוקה [...]". ראו: פרויד, זיגמונד, האלבית, (1919) בתוך: מבחר כתבים, כרך ח, תרגום: רות גינזבורג, תל אביב: רסלינג, עמ' 19.

במבט ראשון, דיוקנאות המשפחה של יאן ראוכוורגר, **מירינקה ומוטינקה ארוחת בוקר** (תמונה 5, עמ' 231), **ומול החדשות** (תמונה 6), נראים תמימים. בשתי העבודות נצפים ילדיו של האמן כשהם מצויים במרחב הביתי, מטובים אל שולחן האוכל, במה שנדמה כשגרת יומם.

בדומה לבונאר, גם בעבודותיו של ראוכוורגר היסודות האינטימיים טמונים כבר מעצם הבחירה התמטית שלהם. ראוכוורגר שואל את מושאי הצפייה והדימויים המרכזיים שלו היישר מחייו ומביתו, ועבודותיו מוטבעות בנופך אישי וביוגרפי. לדברי האוצרת רות אפטר־גבריאלי, "[...] ב־1984, אחרי הגירושין [מרעייתו הראשונה] קיבלו ילדיו של ראוכוורגר משנה חשיבות ביצירתו, ותיאורם שיקף אירועים אוטוביוגרפיים עמוקים [...]".¹⁵

ספרות המחקר קושרת בין הסגנון האינטימיסטי, המזוהה עם בונאר, לסגנון הציור של ראוכוורגר.¹⁶ אפטר־גבריאלי מוצאת כי הדיאלוג של ראוכוורגר עם הקלאסיקה המודרנית "בא לידי ביטוי ברמיזות עדינות יותר, כדוגמת השימוש בצבעים עליזים ושמחים, המזכירים את יצירותיו של בונאר".¹⁷ ואולם הדמיון בין האינטימיזם של בונאר לאינטימיזם של ראוכוורגר אינו מתמצה רק בצבעוניות השמחה. הקומפוזיציות ממוקדות דמויות בטכניקת הקלוז־אפ, ומרחבי הפנים הסגורים והדחוסים מעצימים את הממד האינטימי בציוריו ותומכים בו.

ב**מירינקה ומוטינקה ארוחת בוקר**,¹⁸ שני ילדיו של האמן ישובים על כיסאות עץ ליד שולחן האוכל בארוחת הבוקר, כפי שמעידה כותרת העבודה. תנוחת גופם של הילדים דומה; שניהם מקרבים את ידיהם האוחזות פרוסת לחם אל פיהם. על השולחן אגרטל פרחים, ומעברו הנגדי חתול שחור ניצב לצד הילדים ומפנה את מבטו אל הצופה. אפטר־גבריאלי כותבת כי האמן מתאר בעבודותיו את העולם המוגן של משפחתו כבר מימיה הראשונים: "[ראוכוורגר] צייר עולם שלם של חיי משפחתו

15. אפטר־גבריאלי, רות, "פשטות מתעתעת", בתוך **במבט קרוב** (קטלוג), ירושלים: מוזיאון ישראל, 2004, עמ' 34.

16. על האינטימיות ביצירתו של ראוכוורגר ראו: אפטר־גבריאלי, "פשטות מתעתעת"; תמיר, טלי, "שבחי האינטימיות: יאן ראוכוורגר והתרבות הישראלית", בתוך **במבט קרוב** (קטלוג), ירושלים: מוזיאון ישראל, 2004; עפרת, גדעון, "אופקים רחבים: עבודות נבחרות (ד)", בתוך **המחסן של גדעון עפרת: ארכיון טקסטים**, נדלה ב־25 בספטמבר 2019. נ: <https://gideonofrat.wordpress.com/2011/01/21/488>

17. אפטר־גבריאלי, "פשטות מתעתעת", עמ' 34.

18. העבודה **מירינקה ומוטינקה ארוחת בוקר** היא אחת מסדרה בת שמונה עבודות, שכותרתן נושאת את שמות שניים מילדיו של ראוכוורגר, מירי ומוטי, המופיעים בהן כדמויות המרכזיות.



תמונה 6

יאן ראכוורגר, **מול החדשות**,
1987-1988, שמן על בד,
100x110 ס"מ, אוסף פרטי

מהשליבים המוקדמים ביותר, כך שהצופה יכול לעקוב אחר תהליך גדילתם של שני ילדיו של האמן [...]”¹⁹.

נקודת המבט מלמעלה כלפי מטה במירינקה ומוטינקה ארוחת בוקר מאפשרת לצופה להתחקות אחר מבטו של האמן, כשהוא ניצב סמוך אל השולחן, מתעד את ילדיו מקרוב כמו בתצלום קלוז־אפ. כמו בעבודותיו של בונאר, גם בדיוקנאות המשפחה של ראכוורגר אנו לומדים לזהות היטב את הדמויות הקבועות המאכלסות את ציוריו, את מירי ומוטי, ואחר כך, בעבודה **מול החדשות** (תמונה 6) גם את גלית, בת־זוגו של האמן. למרות ההתלכדות והישיבה המשותפת סביב שולחן האוכל, מובחנים יסודות המערערים על האינטימיות הפשוטה במיטבה. אפטר־גבריאל כותבת כי ה”בדידות והפירוד מן המשפחה מובלטים בוודאי על

19. אפטר־גבריאל, "פשטות מתעתעת", עמ' 38-39.

ממש כמו במאמר זה, גם אפטר־גבריאל מוצאת דמיון בין ראכוורגר לבונאר. בהקשר של העבודות הנדונות כאן, היא כותבת: "יתמונות ביתיות אינטימיות אלה מתוחמות על פי רוב ברהיטים, במרכזן ניצב שולחן, והאווירה האופפת אותן מזכירה לעתים את האווירה בציוריו של בונאר (...)" (שם). כמו כן היא מקבילה את הסגנון האמנותי של ראכוורגר לסגנון של בונאר (שם, עמ' 34).

רקע השולחן והארוחות המשפחתיות שהיו ואינן עוד [...]”²⁰.
 נוה כותבת כי כשהדגש מושם על המערך הקבוצתי, עקרון הלכידות המוטמע בחברי הקבוצה מטשטש את התבחנותם וזהותם של היחידים כאינדיווידואלים: “אמנם לכל משתתף יש שם ופרצוף משלו וניתן לספר את סיפורו בנפרד, אך סיפורו של הדיוקן הקבוצתי [המשפחתי], מתעלם מאלה ומבליט את הקווים המשותפים לפרטים ואת החיבור שלהם ליחידה אחת ואף לגוף פיזי אחד”²¹. האם די בתיעוד חברי המשפחה או בנוכחותם של ילדי האמן ובת־זוגו כשהם מסובים אל השולחן על מנת שהעבודה תיחשב לדיוקן משפחה? האם ניתן לראות במירי ומוטי יחידה אחת? מיכל פלג בספרה **שיחות עם יאן ראוכוורגר** מתארת את השתלשלות האירועים ואת שעינינו רואות **במירינקה ומוטינקה ארוחת בוקר**:

יאן נפרד מאירה ועבר לגור בדירה שכורה בכיכר דיזנגוף. עופר היה נוסע הרבה לפאריז, ומשאיל לו את הדירה ביפו, שחללה הגדול עמד כמעט עירום: לעופר היו כמה חתולים, והיה לו טוסטר. כשהילדים באו מבית הספר, יאן היה עושה להם טוסטים והחתולים היו באים גם כן ויושבים לשולחן, ומן הזמנים התלושים בין בית לבית צמחה הסדרה “מירינקה ומוטינקה”, בה נראים שני הילדים מסיבים אל שולחן האוכל, לרוב בחברת חתול אחד או יותר. לפעמים הם נוגסים בטוסט, לפעמים מעווים את פניהם, או סתם יושבים.²²

מבט נוסף בעבודה חושף כי נעדרים מהציור כל אותם סממנים בורגניים שהיו אמורים להתקיים בדיוקן משפחה, כהבטחה הגדולה שהמשפחה אמורה להעניק לחבריה. בדרך כלל החתירה אל מצג אינטימי מודגשת באמצעות יחסי קרבה ואהבה, טיפוח וטיפול, וזאת, כאמור, משום מוסכמת הייצוג ובניסיון להתמודד עם אימתו של האלביתי, השורר בביתי ומכונן את עצמו בתוכו. ואולם במקרה שלפנינו, היסודות הפוגמים באינטימיות המשפחתית הטיפוסית מצליחים לחלחל גם אל הייצוג ומערערים על מעמדו של הציור כדיוקן משפחה: בהעדר נוכחות הורית או בין־דורית אחרת, הדיוקן מסומן כמופע משפחתי חסר. גם התפאורה הביתית, המסומנת בהעדרם של החפצים האישיים המשמשים כעקבותיהם של הדיירים — רהיטים, כלי אוכל ומזון — אינו מאפשר לזהות את החלל כמרחב של קבע, כמרחב ביתי שאמור לנסוק

20. שם.

21. נוה, “דיוקן הקבוצה אגב אורחא”, עמ’ 89.

22. פלג, מיכל, פְּנִיִּים: שיחות עם יאן ראוכוורגר, ירושלים: כרמל, 2007, עמ’ 16.

בדייריו חוויית ביטחון ושלווה. פְּנים מצומצם זה, שקירותיו עירומים, נתפס כמרחב שאול, זר ומנוכר, העומד בניגוד למוסכמת ייצוג הביתיות.²³

האינטימיות כיסוד עיקרי בדיוקן המשפחה מתפרקת גם לנוכח הופעת יסודות שליליים נוספים המאותרים בעבודה בנקל: ארוחת הבוקר דלה ורזה במזון ובמאכלים האהובים ומנחמים, כך שהחיות והחיוניות שהיו אמורים להתרחש במעמד של התכנסות משפחתית סביב שולחן האוכל אינם שוררים כאן. מירינקה ומוטינקה אוכלים את הטוסט שבידם בשתיקה, ואקט האכילה נתפס כפעולת הזנה חטופה, מהירה ומזדמנת. ישיבתה הנונשלנטית של מירינקה, כשרגליה משוכלות וכיסאה רחוק מן השולחן, תורמת להעדר הפורמליות המתבקשת מכותרת העבודה. על השולחן, כאמור, ניצב חתול שחור, תנוחתו ערנית וקפוצה, עיניו יוקדות ומבטו מעורר אימה. הצבתו בעבודה כשהוא ממוקם בין שני האחים, חוצץ ומפריד ביניהם, רק מעצימה את התבדלותם ומגבירה את תחושת החרדה להם. מיכל פלג כותבת: "על השולחן רובץ חתול, או חפץ — כד עם פרחים [...] אבל אלה רק מדגישים את הריקנות סביב ואת מאמציו של הצייר לביית את החלל המתנכר סביב ילדיו, מאמצים שעניי החתולים — ועיני מירי ומוטי עצמם — שמים אותם לאל במבט נוקב, זר".²⁴ כך נשברת התבנית המסורתית של ייצוג המשפחה, וכל שנותר הוא לזהות את **מירינקה ומוטינקה ארוחת בוקר** כדיוקן של משפחה שהתפרקה.

העבודה **מול החדשות** (תמונה 6)²⁵ מתקיימת במרחב פְּנים אחר. הסצנה ממוקמת במרחב ביתי נעים ומרווח, מאוזן מבחינה צבעונית. שולחן האוכל ממוקם במרכז העבודה, כשמאחוריו שידת העץ הגדולה והפתחים השקופים. סביבו מתאגדות שלוש דמויות — מירי, מוטי וגלית ביניהם. המפה האדומה שעל השולחן מתכתבת היטב עם השידה ויוצרת ציר מובחן וברור הממקד את עין הצופה באירוע ההתלכדות של בני המשפחה סביב השולחן.

כצופים, אנו מתבוננים בשני טקסים המתרחשים בה־בעת במרחב הביתי: ארוחת הערב, המאגדת את בני המשפחה, ילדיו של האמן ובת־זוגו גלית, סביב שולחן האוכל, בד בבד עם התארגנותם וישיבתם מול מקלט הטלוויזיה כשהם צופים

23. על פי אדמונד דוראנטי (Duranti), התפאורה הפיזית של הפְּנים, גם כשהוא ריק מאדם, ממשי או מצויר, מעידה על אופיו, טעמו, מעמדו ומנהגיו של הדייר השוכן בו. כך נושא הפנים הביתי את נוכחותה של הדמות גם בהעדר ייצוגה. ראו את דבריו של דוראנטי אצל מופט: Moffett, Charles, S., (ed.), *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, (Cat.), The Fine Arts Museum of San Francisco and National Gallery of Art, Washington, D.C., 1986, pp. 44-45

24. פלג, פְּנים: שיחות עם יאן ראוכוורגר, עמ' 16.

25. עבודה זו אינה נמנית עם סדרת "מירינקה ומוטינקה".

בחדשות, כפי שמסגירה כותרת העבודה. התייחסות לתיארוך היצירה מאפשרת העלאת סברה ונסיבותיות לצפייה בחדשות בזמן ההסבה אל שולחן האוכל. שנות השמונים היו שנים של מלחמה ארוכה – מלחמת שלום הגליל, ששינתה את פני המציאות הישראלית ומדי ערב ריתקה את רוב בתי ישראל אל החדשות. בשנים אלו הייתה הצפייה בחדשות במקלטי הטלוויזיה לחלק בלתי נפרד מהצביון החברתי והתרבותי בארץ.

באמצעות תמונה בודדת, ראוכוורגר מעצב את הזירה הביתית כבמת תיאטרון. סביב השולחן מתרכזות שלוש הדמויות הישובות בסמיכות, כשדמיון רב מתקיים במחוות גופן. כולן שעונות במרפקיהן על השולחן, רוכנות אליו ומישירות את מבטן אל עבר נקודה אחת משותפת – אל "הקיר הרביעי", המסומן בהעדרו של מסך הטלוויזיה. על ידי ארגון הסצנה, הדמויות והאביזרים, כ-Mise-en-scène,²⁶ ראוכוורגר מציג את סיפור משפחתו ופועל לאחדות הסצנה ולאיחודן של הדמויות בגורל משותף.

על פי נוה, התלכדות בני המשפחה סביב השולחן בשעת ערב טומנת בחובה את היסוד "[...] הפועל נגד התפזרות הפרטים המצולמים [מצוירים] לכל עבר וחושף את כוונת הצילום [הציור] והמצלם [הצייר] וממַצב את המתבונן כצופה מאשר וכשותף ידידותי".²⁷ מדבריה עולה כי נוכחותם של בני המשפחה במרחב הביתי והתלכדותם סביב פעולה משותפת, משמרת את יסוד הסטודיום של הדיוקן הקבוצתי, המצוי בסידורם של הפרטים ובמיקומם הפיזי, בתנוחתם ובשפת גופם זה ביחס לזה, וכן באביזרים האישיים כגון בגדיהם, החפצים שבידיהם, התפאורה והרקע, המגויסים כולם להבלטת המכנה המשותף.²⁸ לפיכך, העבודה מול החדשות מתפקדת כדיוקן משפחה הלוכד רגע לכאורה בנאלי ויום-יומי, המתנהל כבדרך קבע בבית משפחה ראוכוורגר. אל הסצנה הזאת מתפקדים כולם; ילדי האמן, בתגבורת נוכחותה של גלית, המטפחת וקושרת את רעיון הלכידות המשפחתית עם עקרון האימהות ועם נרטיב המשפחה. גם האביזרים משרתים היטב את הסצנה: על השולחן המכוסה מפה מונחות צלחות לבנות בוהקות כמספר הדיירים החיים בבית, כך שהשיבה יחד מגלמת את עקרון הסטודיום ואת האחדות המשפחתית והביתית הנכספת. אלא שיש משהו מתעתע בעבודותיו של ראוכוורגר, כשאל השגרה הביתית

²⁶ *Mise-en-scène* פירושו סידור הקומפוזיציה, התפאורה, האביזרים, השחקנים, התלבושות והתאורה כך שייצרו חוויה אותנטית, תחושה של זמן ומרחב, כולל מצב נפשי של המשתתפים, על מנת לחתור אל אמינות ואמינות הסצנה המוצגת.

²⁷ נוה, "דיוקן הקבוצה אגב אורחא", עמ' 89.

²⁸ שם.

והאינטימית מחלחלת חוויה אל-ביתית,²⁹ תחושה של מועקה ושל "זרות מטרידה", כדבריה של ז'וליה קריסטבה (Kristeva).³⁰ הזרות המטרידה מתבררת כאשר אל הנעים, הידידותי המוכר והמשפחתי³¹ מזדחל המנוכר המסתורי והאלביתי, וחויית הישיבה המשותפת והמאורגנת היטב במרחב הבית נמהלת עד מהרה בתחושת חרדה וייאוש. זה טיבה הכפול, הסבוך והפרובלמטי של האינטימיות, המהווה מושג ייחודי בעל איכויות מורכבות, דואליות ובמידה כלשהי אף סותרות.

האינטימיות בשניותה מפציעה בעבודה **מול החדשות**, כאשר שלוש הדמויות וארגון הסצנה מתפקדים כולם יחד עבור העמדת דיוקן של משפחה. אך איזו מן משפחתיית מוצגת כאן? מהי האווירה השורה במרחב הבית?

התבוננות מחדשת בפרטים חושפת את אקט ההתכנסות כאסופה של יחידים, מבודדים כל אחד בעולמו, מנותקים זה מזה, כשרק נסיבתיות המפגש מגבשת אותם יחד. הצפייה בחדשות ואולי בזוועות הניבטות ממקלט הטלוויזיה קוטעת את ההתארגנות לקראת טקס הארוחה המיתי שהיה אמור להתקיים סביב השולחן. מה שהיה אמור להיות אירוע חברתי מתקיים עתה בשתיקה, ללא תנועה. הדמויות ישובות כאשר אין ביניהן כל מגע, מבע או דיבור. לובן הצלחות הריקות המונחות על השולחן מיטיב להמחיש כי הפעילות הופסקה ועימה גם ה"בטחה הגדולה" שהבית היה אמור להעניק ליושביו; חום, אהבה, טיפול וה(א)כלה הופרעו ואינם באים לכדי מימוש. היסוד הסטודיומלי המגבש מופר ומופיע כאן אגב שיבוש והפרעה כל העת. שולחן האוכל המיותם ממזון והעדר התנועה הניכרים היטב מנכיחים את תחושת העדר התפקוד המשפחתי. זה רגע קריטי המעיד על נקודת היפוך ועל המרת דיוקן המשפחה מאירוע חברתי מלכד למפגש קודר. שולחן האוכל והארוחה המשפחתיית עומדים בסימן של ריק ושל לקות, המסומנים בהעדרם של שפע ועושר, רעשים ותנועה, ומקבעים את מרחב הבית המצויר הזה כזירה שהיאושו והחרדה שורים בה.

29. ראו: הערה 14.

30. קריסטבה, ז'וליה, זרים לעצמינו, תרגום: הילה קרט, תל אביב: רסלינג, 2009.

"זרות מטרידה" היא מונח שטבעה קריסטבה, המתכתב עם האלביתי, הזר והמנוכר הפרוידיאני. ואולם קריסטבה מכוננת את הזרות כפחד מהאחר הזר (תופעת הזרים המהגרים), ואילו אני שואלת את המונח כאחר המוכר והנהיר לי, אך זה שאינו אני.

31. פרויד, האלביתי, עמ' 10.

בלב-ליבן של כל העבודות שנדונו כאן עומד שולחן האוכל, המתפקד כזירה מיקרוקוסמית של המרחב הפרטי וכאתר הכורך את היחסים הבין-אישיים הנרקמים סביבו, שטיבם להתקיים בבית. כמרחבים חברתיים ורגשיים, שולחנות האוכל היו אמורים להיות גדושים ושופעי כל טוב; מזון ושמחה, עליזות, תנועה אנושית ושקשוק כלי אוכל המועברים מיד ליד, המקיימים את "ההבטחה הגדולה" שהבית, המגולם כמיתוס וכזירה אידיאלית למשפחה, אמור לספק ליושבו.

אמנם בעבודות שנדונו כאן אין דרמה גדולה או טראגית, אך עם זאת, שולחן האוכל עומד בהן בסימן חסר ומוצג כמרחב אילם. בנקודה זו ממש מתבצע ההיפוך: כנגד תפקידו הטבעי ובאופן פרדוקסלי מתברר שולחן האוכל כזירה בעלת היבטים מנוגדים: ההסבה אליו חלקית ונעדרות ממנו דמויות חשובות, ההתנהלות סביבו דלה ורזה ברגשות, במזון ובכלים. הישיבה סביב השולחן רווית שתיקות ואין כל מגע בין המסובים. כל אלו מבליטים את כפל פניה של האינטימיות הביתית ואת היעדרן של התכונות המיתיות המיוחסות לשולחן האוכל, והכול מועצם כשייצוג ההתכנסות מתברר כמאכזב. כאן נחשף החלום ושברו, וכאן השיבוש מפר את החוזה הבלתי כתוב ואת ההבטחה הניצחת לאהבה בקרב בני המשפחה. האינטימיות בפשטותה מתנפצת ביצירות אלו בכל פעם מחדש, והמטריד הוא שההתפכחות מן האשליה מתקבלת בכניעה על ידי הדמויות. בנקודה זו קורס המוכר והביתי אל תוך טיבו השני, האלבייתי, החודר ומאיים על הקשרים האישיים ועל ערכי המשפחה, מפורר ומפרק את הבית מבפנים.³² ואנו כצופים מבינים את אשר ניצב בפנינו, והדבר מעורר בנו חרדה.

32. התלכדות ההפכים במילה האחת, "אלביתי", מדגימה את עצם קריסת הבסיס, טבעו ואידיאל הרעיון של הביתי והנהיר, המתברר כמאיים: "[...] שתי המילים נוטות לקרוס זו אל תוך זו ולהעביר זו לזו ממשמעויותיהן כמו כלים שלובים". ראו: דברי גינזבורג, שם, עמ' 19.

