



עילית אזולאי | אדום | מתוך: פאניקה בהעדר אירוע | 2003 | הדפסת דיו | 400x150

מגדר | כתב עת אקדמי רב תחומי למגדר ופמיניזם

גיליון שביעי | 2020

סמדר שיפמן | אישה אינה נולדת אישה, אלא נעשית אישה – עיצובי המגדר אצל אורלי קסטל-בלום

תקציר

נושאו של מאמר זה הן פניה הכפולות של צמיחת האישה בפואטיקה של אורלי קסטל-בלום. אראה כיצד להיות אישה בכתיבתה פירושו לציית, להפנים את הציפיות ממך עוד טרם נאמרו, ובניסוחה של מינה, גיבורת המינה ליזה, "להיות מסוגלת ללכת כמו שאישה צריכה ללכת, עם גב זקוף ונוכחות שפופה." בין אם אנו מתבוננות בנערה ובפנטזיות הרומנטיות שלה, באישה צעירה שזה עתה נישאה, בגרושה (פעמיים) המחפשת את עצמה בעולם, ברעייה או באם, דומה שהגיבורות של קסטל-בלום מתנהגות בדיוק כפי שג'ודית באטלר מתארת את הפנמת הצו המגדרי התרבותי כקודם לקיומו של "סובייקט": ביצוע של המצופה מ"אישה" באופן השלם ביותר האפשרי, בציות המירבי לתכתיבי החברה הספציפית, כדרך לעיצוב ה"אני".

מה רוצה האישה? במקרה של אורלי קסטל-בלום היא תמיד רוצה דבר והיפוכו. היא רוצה לבצע את הנדרש ממנה חברתית, אך גם למרוד בחשאי ולשמר את קיומה האינדיבידואלי. היא מצייתת באופן מכמיר לב לצו החברתי המוטל עליה, עד כדי מחיקה עצמית, אך משהו בה אינו ניתן למחיקה, והוא

יתמרד וינסה להמריא, או לפחות לקום מכיסא הגלגלים כדי לראות טוב יותר את הצמרות. בעולמה של קסטל-בלום האישה, כמו מרכיבים רבים אחרים, היא סובייקט נזיל – "אני" ייחודי, שבו בזמן אינו אלא תווית, שאפשר שמסתתר מאחוריה משהו שונה מהצפוי. אישה אינה נולדת אישה: היא מתבנתת להיעתר לאינטרפלציה החברתית של היות אישה, אך אי-שם בתוכה מסתתרת מורדת בעלת מכונות ירייה מיושנות, הממשיכה במרד האינסופי שלה, מתוך תקווה קלושה ש"יום יבוא ואכתוב תסריט בעל ערך אמיתי."

סמדר שיפמן | מרצה בכירה בחוג לספרות ובתכנית ללימודי מגדר באוניברסיטת תל אביב. תחומי המחקר שלה הם: מודרניזם ופוסטמודרניזם בפרוזה אמריקאית וישראלית. פואטיקה של יוצרים. אימהות בסיפורת. הפנטסטי בסיפורת.

מילות מפתח: פרפורמנס של תפקידים מגדריים. חניכה לנשיות. אימהות בספרות. מגדר והתבגרות בספרות

מבוא

הכתיבה של קסטל-בלום כה דיפוזית וחסרת גבולות לכאורה, שדומה שהיא מזמינה קריאה אנטי-ליניארית. לכאורה, קריאה ליניארית, שעוקבת אחר מסלול התפתחותה וגדילתה של גיבורה, מנעורים, לנישואים, לאימהות והלאה משם, מנוגדת לפואטיקה שלה. אולם בהתבוננות מדוקדקת יותר בפואטיקה שלה, אפשר לראות שבמעקב אחר היווצרותה של אישה ניתן לייצר שני קווים, האחד לינארי, דמוי-מציאות, והאחר מעגלי כמעט. מצד אחד, ניתן לעקוב אחרי ההתפתחות הליניארית, הביולוגית, של נערות מְרַצוֹת, לנשים מְרַצוֹת, לאימהות שמממשות את כל הציפיות החברתיות מהן ולקשישות הפורשות מן החיים בעודן בחיים (או אף בעודן בנות ארבעים וחמש), כי תפקידן החברתי הסתיים. מצד שני, ניתן לעמוד על הסטטיות של מה שאפשר לכנות מצבה של האישה. הנערות המופיעות בקובץ הסיפורים הראשון שלה אינן שונות כל כך מהדלפקיסטית המככבת באחד הפרקים של *הרומאן המצרי*. הבת הגדולה *מהרומאן המצרי* אינה שונה בתפיסת האימהות שלה ושל מקומה באימהות זו מדולי בדולי סיטי, לפחות בכל הנוגע לווייתור על קיומה העצמאי כסובייקט.

פניה הכפולות של צמיחת האישה בפואטיקה של אורלי קסטל-בלום הן נושאו של מאמר זה. משום שהתפיסה המקובלת על רוב המבקרים ביחס לכתיבתה של קסטל-בלום מדגישה את הפוסטמודרניות של כתיבתה, את היעדר הלינאריות העלילתית, ואת האירוניה והפרודיה באמצעותן היא מציגה מוסכמות חברתיות ותרבותיות, בחרתי להדגיש, בשלב הראשון של מאמר זה, דווקא את צייתנותן של גיבורותיה של קסטל-בלום. כותבים וכותבות כמו דן מירון, אורי ש. כהן, דוד גורביץ' וציפורה קידר תיארו את ההיבטים החתרניים של כתיבה של קסטל-בלום.¹ כמעט כולם הדגישו את חתרנותה של המחברת, ונטו להתעלם מכך שגיבורותיה אינן נוטות לחתרנות, אלא, קודם כל, מפנימות את תפקידן כנשים בחברה הפנמת יתר. לכן מעניין ומפתיע לראות עד כמה ניתן לעקוב אחר מסלול התפתחותן ה"צפוי" לכאורה מנערה צייתנית, המפנימה נורמות רומנטיות, לאישה ששומעת בקול בעלה, לאם שמגשימה את

¹ וראו למשל: מירון, דן. "אלפון לשפה סיפורית חדשה", (הארץ, ספרים, 19 בינואר, 1994). כהן, אורי ש. לקרוא את אורלי קסטל-בלום, (אחוזה בית, תל אביב, 2011). גורביץ', דוד. פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה ה-20, (דביר, 1997), תל אביב. קידר, צפורה. "תפקודו של התבנות הפונטי בפואטיקה של הרומן 'היכן אני נמצאת'", דפים למחקר בספרות, 10, (1996), עמ' 105-129.

תפקידה של האם היהודיה-הציונית במקומותינו. במלים אחרות, ארצה להראות את הפנמת הנורמה החברתית על-ידי הגיבורה, הפנמה הקודמת בהכרח לפרודיה החברתית והתרבותית המיוצרת, לעיתים מאחורי גבה של הגיבורה, על-ידי המחברת. כמעט למותר לציין שדווקא הפנמת יתר זו הופכת את הפרודיה החברתית לכה מושחזת ומצחיקה.

ארצה להראות כיצד להיות אישה בכתיבתה של קסטל בלום פירושו קודם כל לציית, להפנים את הציפיות ממך עוד טרם נאמרו, ובניסוחה של מינה, גיבורת המינה ליזה, "להיות מסוגלת ללכת כמו שאישה צריכה ללכת, עם גב זקוף ונוכחות שפופה".² בין אם אנו מתבוננות בנערה ובפנטזיות הרומנטיות שלה, באישה צעירה שזה עתה נישאה, בגרושה (פעמיים) המחפשת את עצמה בעולם, ברעייה או באם, דומה שהגיבורות של קסטל-בלום מתנהגות בדיוק כפי שג'ודית באטלר מתארת את הפנמת הצו המגדרי התרבותי כקודם לקיומו של "סובייקט": ביצוע של המצופה מ"אישה" באופן השלם ביותר האפשרי, בציות המירבי לתכתיבי החברה הספציפית, כדרך לעיצוב ה"אני".³ "הקביעה שהגוף הממוגדר הוא ביצועי פירושה שאין לגוף מעמד אונטולוגי נפרד מן הפעולות השונות המכוננות את ממשותו", אומרת באטלר (שם, 208), ואמנם, הגופים של גיבורותיה של קסטל-בלום מכוננים מתוך פעולותיהם, המבצעות את הנשיות כפי שהיא נתפשת בסביבתן.

ארצה להראות גם שהפנמה של המושגים "אישה" ו"נשיות" נוטה למחוק את קיומן של הנשים כסובייקט, גם כאשר סובייקט כזה כבר כונן קודם לכן. לא במקרה מינה גאה לציין בפנינו שמגיע לה צל"ש על כך ששירתה את אורחיו של בעלה כל-כך טוב שהם חשבו ש"אני העוזרת, או המטפלת של הילדים שלו שעושה טובה ומגישה להם." (26) שהרי לא זו בלבד שמינה היא אמנם העוזרת והמטפלת של הילדים של עובד, אלא שהיא נטמעת לחלוטין בתפקידים נשיים אלה. כשהיא נדרשת לחזור אל "אני" מוקדם יותר שבכונה, אל היותה תסריטאית, היא מסרבת, ורואה בתסריטאות מרכיב שאינו רלוואנטי לחייה ולמי שהיא כרגע. היא אף שופטת ומתארת את המטלה של כתיבת תסריטים במונחי ה"אני" הנוכחי שלה – עקרת הבית:

² קסטל-בלום, אורלי. *המינה ליזה* (כתר, 1995), עמ' 127.

³ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York and London) 1990.

וראו: באטלר, ג'ודית, "צרות של מגדר (קטע)", תרגום: דפנה רז, *מכאן* כרך ב', יולי 2001, עמ' 202 – 219.

הוצאתי מהמגירות ניירות ריקים שהדקיקות שלהם, בהשוואה לביטחון שמשרים עלי מגשי האלומיניום ותבניות האפייה, דחתה אותי. שמתי לב שצריכים יותר מחמישים ניירות בשביל שתהיה תחושה של מגש ביד. (66)

מאליה עולה השאלה איך, אם כן, הופכת מינה, סרבנית הכתיבה, למי שכותבת את הרומן שאנו קוראות, כלומר, למי שמימשה סובייקט שאינו תלוי בהגדרה החברתית-תרבותית החיצונית לה? הדרך המובילה את מינה למימוש זה היא הדרך בה קסטל-בלום מוליכה את גיבורותיה וקוראותיה: במסלול שנע בין הסכמה והפנמה של הנתבע מהן, למסלול חתרני, שמסרב להפנמה מלאה זו.

קל לראות, על-פי הציטוטים שהבאתי כמוטו מהמינה ליזה שמינה מודעת לנשיות כדבר שרחוק מלהיות מולד. כמעט כאילו קראה את סימון דה-בובואר, ואם לא היתה זו מינה, עקרת הבית מהרצליה מזרח, היינו חושדות בה שאכן עשתה זאת. כפי שטוענת דה-בובואר, היות אישה אינו דבר מולד, כי אם כינון חברתי הנוצר ביחס הפוך למה שהתרבות מגדירה כגברי. האישה "נקבעת ונבדלת יחסית לגבר, ולא הוא יחסית אליה; היא הלא-מהותי לנוכח המהותי. הוא הסובייקט, הוא המוחלט; היא 'האחר'".⁴ מוניק ויטיג ממשיכה את קו מחשבתה של דה בובואר במאמרה "אדם אינו נולד אשה": "אנו מטילות ספק במושג 'אשה', שעבורנו, כמו עבור סימון דה-בובואר, הוא מיתוס בלבד. לדבריה: 'אשה אינה נולדת אשה, אלא הופכת לכזו. שום גורל ביולוגי, פסיכולוגי, או כלכלי אינו מכתוב את הדמות שהנקבה האנושית מציגה בחברה: הציוויליזציה בכללותה היא שיוצרת את היצור הבלתי מוגדר הזה, שבין זכר לסריס, המתואר כנשי".⁵ מסקנתה החשובה של ויטיג היא כי נשים הן מעמד, קטגוריה פוליטית וכלכלית, אשר ניתן לשנותה באמצעות מאבק פוליטי: "ברגע שיעלם המעמד 'גברים', גם 'נשים' מעמד ייעלמו, שכן אין עבדים ללא אדונים" (106).

מינה, שמפנימה את מעמדה כאשה, מודעת לחלוטין לכך שמי שגידלו אותה להיות אדם נשי דיו כדי להיות אישה הן נשים: הסבתות שלה. יתר על כן, ההבניה של הסובייקט במונחי הציפיות המגדריות, הבניה של ה"אני" באמצעות פעולות של ביצועי מגדר, חוזרת ונשנית

⁴ דה-בובואר, סימון. *המין השני*, כרך ראשון, מצרפתית: שרון פרמינגר (בבל, 2008) עמ' 13.

⁵ ויטיג, מוניק. "אדם אינו נולד אשה", *מעבר למיניות*, מאנגלית: שון לוין (הקיבוץ המאוחד, מגדרים, 2003) עמ' 103.

בכל מהלך חייהן של הנשים בטקסטים של קסטל-בלום. במונחיו של לואי אלתוסר, הן עוברות אינטרפלציה לעמדת סובייקט נשית.⁶ אך כפי שטוען סלבו ז'יז'ק, עמדת הסובייקט הנשית היא העמדה החתרנית מבחינה תרבותית, שכן האישה, בניגוד לגבר, נענית לאינטרפלציות רבות וסותרות שאינן מאפשרות לה סובייקטיביות יציבה, אלא חושפות את הריק שבלב הסובייקט, ואת האשליה שבבסיס הסובייקטיביות: "התמודדות עם סובייקטיביות משמעה התמודדות עם נשיות", כותב ז'יז'ק. "האישה היא הסובייקט. גבריות היא זיוף. גבריות היא בריחה מהממדים הרדיקליים והמסויטים ביותר של הסובייקטיביות".⁷ כך, באמצעות הפנמה מלאה מדי של הציפיות המגדריות, או, במונחיה של חן אדלסבורג, באמצעות "אינטרפלציה מוצלחת מדי" של העמדות הסותרות המרכיבות את הנשיות,⁸ מצליחה קסטל-בלום, כפי שאראה במאמר זה, להשיג את מה שבאטלר מציגה כשאיפה בלבד:

המשימה הביקורתית היא אפוא לאתר אסטרטגיות מקומיות של חזרה חתרנית המתאפשרות על ידי אותן הבניות עצמן; להצהיר על אפשרויות ההתערבות המקומיות באמצעות השתתפות בדיוק באותן פרקטיקות של חזרה, שהן אלה

⁶ אינטרפלציה, כפי שהגדיר אותה אלתוסר, היא האופן בו מכונן הסובייקט על ידי האידיאולוגיה. ראו אלתוסר, לואי. על האידיאולוגיה, מצרפתי: אריאלה אזולאי (רסלינג, תל אביב, 2008 [1969]). אייל דותן, הכולל בהגדרתו גם את הפיתוחים של המושג שנעשו על ידי הוגים שונים לאורך המחצית השנייה של המאה העשרים, מגדיר אותה כך: "אינטרפלציה מוגדרת כקריאה או כהזמנה להזדהות – עם דימוי, עם מסמן, עם פנטזיה. קריאה זו, שמופעה גולמי ביותר, ניתן להעמדה על ההיגד 'אתה הוא X', 'את היא Y', 'אתם Z', שאותו משמיע גורם שמכתי כלשהו". דותן, אייל. "קול קורא במדבר": אינטרפלציה, אידיאולוגיה ומקורות", תיאוריה וביקורת, 22 (2003) עמ' 10.

⁷ Žižek, Slavoj, 2006. The Pervert's Guide to Cinema, in: <https://beanhu.wordpress.com/2009/12/07/the-perverts-guide-to-cinema/>

בשונה מתפיסתו של אלתוסר, לטענתו של ז'יז'ק הסובייקטיביזציה מצביעה על מה שמכנים קבלת עמדת סובייקט מוגדרת, זיהוי עצמן כ'מישהו' המזוהה מבחינה חברתית: "באופן זה, התווה ובוהו של המפגש עם הממשי משתנה לכדי נרטיב בעל משמעות. עם זאת, הקונטרפונקט לתהליך סובייקטיביזציה זה, המפגש עם הממשי על חוסר ההיגיון שבו, אינו 'תהליך ללא סובייקט', כי אם הסובייקט עצמו: מה שחושפת הסובייקטיביזציה הוא, die Versagung, הריק שלה – הסובייקטיביזציה היא דרך לחמוק מן הריק ש'הוא' הסובייקט, היא בסופו של דבר מנגנון הגנה נגד הסובייקט". ראו אצל ז'יז'ק, סלבו. תהנו מהסימפטומים: הוליווד על ספת הפסיכולוג, מאנגלית: רוני ידור (ספרית מעריב, תל אביב, 2004 [1992]), עמ' 196-197.

⁸ "אינטרפלציה מוצלחת מדי" מוגדרת על ידי אדלסבורג בעקבות לאקאן כסוג של טירוף: "לדברי לאקאן, 'המטורף איננו רק קבצן הסבור שהינו מלך, אלא גם מלך הסבור שהינו מלך'. הטירוף הוא מחיקת השארית, החלק הממשי החומק תמיד מסימון; המחיקה מובילה להזדהות מוחלטת עם סימן יחיד. אדם המזדהה כל כולו עם סימן כלשהו (גבר, אב, סופר, מלך) ולא חש בשארית הנותרת בלתי מתוארת על ידי סימן זה, הוא מטורף. הטירוף הוא אפוא מה שאכנה כאן 'אינטרפלציה מוצלחת מדי': הזדהות יתר אינטרפלטיבית הגורמת למחיקת השארית בין הפרט ובין הסימן." ראו אדלסבורג, חן. "אינטרפלציה מוצלחת מדי: הקריאה של אורלי קסטל-בלום", אות 8 (סתיו 2018), עמ' 156.

שמכוננות את הזהות ולפיכך גם אלה שמספקות את האפשרות האימננטית לערער עליה.⁹

נערה

כדי לעקוב אחר תהליך ההפנמה של הציפיות החברתיות המעצבות את הסובייקט ה'נשי', תהליך שמאפשר למחברת להאיר באור אירוני את הציפיות עצמן, אתחיל בשלב בו הגיבורות רחוקות מאוד מן המודעות והאירוניה של המחברת – תקופת הנעורים. כבר בקובץ הסיפורים הראשון שלה מעצבת קסטל-בלום נערות המפנימות את הציפיות מהן באופן כה מלא עד שהן הופכות לסטריאוטיפ עצמו. בסיפור "התקליף"¹⁰, מממשת גיבורת הסיפור, סמדר, את הציפיות הרומנטיות באופן כה מלא עד שהיא הופכת את עצמה, בלא יודעין, למושא לאונס. ספק רב אם אפשר להניח שהנערה בת הארבע-עשרה, היוצאת מסרט, שקל להניח, הן בשל שמו של הסיפור והן בשל עיניה מלאות הדמעות, שהוא "אנקת גבהים", יודעת לזהות את הכמיהה הרומנטית אל הגבר-הפרא (התקליף) עם היותה מועדת להפוך את עצמה למושא לאונס. אבל הקוראת הבוגרת יותר, בהנחיית המימוש הפרודי שמייצרת המחברת, מזהה את האסטרטגיות ה"נשיות" הנאיביות המאומצות על-ידה עם הפנמה מלאה של דמות ה"פאם פאטאל", האישה המפתה בה אמור התקליף להתאהב עד כלות. כך, "במוחה שוטטה פרא מלה אחת ויחידה: התקליף." (121, ההדגשה שלי). זיהוי הגבר אליו היא משתוקקת עם הפרא (ולפיכך זה שמשתלט, אונס, לוקח בכוח את האישה) יוביל בקלות להמשך הסיפור. אמנם היא דוחה את החיזור המגושם של רוכבי האופנועים המבוגרים ממנה בשנה, אבל הביצוע של העמדת-פני-אישה ברור כבר שם: "ממרחק היא לא נראתה בת ארבע-עשרה. היה אפשר בקלות לתת לה שמונה-עשרה." (122). וכך, הפנטזיה להילקח, ואולי אפילו להילקח בכוח, מופיעה כשהיא מוסווית כפנטזיה "רומנטית": "היא היתה קלת-משקל, והתקליף, אילו רק רצה, היה יכול להרים אותה ביד אחת ולדהור איתה בשתיקה לאורך הרחוב." (123) אנו ממשיכות, בצמוד לתודעתה המוגבלת והנאיבית של סמדר, אל התפישה של התקליף כאצילי, אל השתוקקותה לומר לו "אי לאב יו", ואל העובדה

⁹ באטלר, עמ' 218.

¹⁰ קסטל-בלום, אורלי. "היתקליף", בתוך לא רחוק ממרכז העיר (הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 2007 [1987]) עמ' 121 – 127.

ש"התקליף יודע ורואה הכל וניזון מאהבתה אליו כמו שהאדמה ניזונה מהגשם שיורד עליה." (125) הפנטזיה הרומנטית על האביר על הסוס גורמת לסמדר להישאר בפארק למשך הלילה, ולהיאנס על ידי גבר מקרי שעובר שם: "אני חופשיה. אני של התקליף", היא מתרצת לעצמה את השינה בפארק תוך סתירה פנימית. (יש להניח שמי שעברו את גיל ארבע-עשרה מודעות לכך שלהיות "של" מישהו ולהיות חופשיה הם מושגים סותרים.) סמדר נרדמת, ופנטזיית האהבה הופכת לאונס:

היא רצתה לשאול אותו איפה היה בשעה האחרונה, אבל הוא נשכב עליה ופתח את כפתורי חולצתה. אחרי נשיקה ממושכת נרגע התקליף ונרדם. נשימתו הפכה יותר ויותר איטית. נשימתה היתה כבדה. היא שכבה על מדשאות יורקשייר עירומה כביום היוולדה, בוערת מבושה. (126)

הפרידה מהתקליף המדומיין או מהאנס המקרי פרוזאית להפליא. הוא אומר "אני מוכרח ללכת", היא יודעת שלא תראה אותו ימים רבים, היא שואלת את עצמה אם היא בהריון, וגם זאת, כמובן, תבנית הלקוחה ישירות מן הרומן הרומנטי – אקט מיני חייב להסתיים בהריון. אין תמה שהסיפור מסתיים ב"ארשת פנים נוגה נמרחת על פניה הצעירות." (127)

הסיפור נראה, לכאורה, סתמי, נטול פואנטה. סמדר ראתה סרט, ותחת הרושם של "אנקת גבהים" פיתחה פנטזיה רומנטית לפיה היא קאתי, והתקליף הוא האביר או המאהב שלה. בתוך פנטזיה זו נרדמה בפארק, ועובר אורח כלשהו אנס אותה. אולם מעבר לסיפור המקומם על אונס, יש פה הצגה של ההפנמה המלאה של הפנטזיה הרומנטית על-ידי נערה בת ארבע-עשרה. ההפנמה כה מלאה, עד שהיא כלל לא חשה שהגבר אונס אותה, אלא מדמיינת שזה התקליף שבא אליה, וסוסו נעדר מן הסצנה רק כי הוא דוהר לו במרחבים ירוקים אחרים. רק הארשת העגומה מסגירה את הדיסוננס הרגשי שחשה, ככל הנראה, הנערה. כמו במקרים אחרים אותם נראה בהמשך, הפנמת היתר של הציפייה החברתית (נערות בנות ארבע-עשרה אמורות להיות רומנטיות, להתאהב, ולהיות עיוורות למציאות) הופכת את סמדר לפרודיה על הנורמות או הציפיות החברתיות אותן הפנימה. כתוצאה מההפנמה המלאה והנאיבית שמייצרת קסטל-בלום אצל הגיבורה, נוכחות הקוראות במחיר שמשלמות הנערות המצייתות לנורמה חברתית שלטת.

הציפיות החברתיות מנערה צעירה פחות ברורות ומוגדרות מן הציפיות מרעייה או אם, ולכן ארצה להתעכב על דוגמא נוספת, והפעם דווקא מהיצירה המאוחרת ביותר עד כה של קסטל-

בלום, *הרומאן המצרי*. ברור שהרומן מורכב מכדי למצות אותו בהקשר הנוכחי, עם זאת, מן הראוי לציין שמלבד ההדרה המתמדת של נשים ברומן זה, ישנם גם מופעים של חניכה לנשיות, או הדרכה ל"להיות אישה". כל המופעים האלה, עליהם אתעכב מיד, מוצלחים וכושלים כמעט באותה מידה. בכל ניסיונות החניכה האלה, להיות אישה, או להיות נערה, פירושו להפנים נורמות התנהגותיות מקובלות של נשיות, אך גם, כפי שמנסחת זאת דולי, גיבורת *דולי סיטי*, "לעשות את עצמך ישן, ולחתור תחת".¹¹ לא פחות מדולי ומינה, גיבורות *דולי סיטי והמינה ליזה*, הגיבורות של *הרומאן המצרי* עושות עצמן ישנות, כלומר, צייתניות, או "ילדות טובות", אך גם מלמדות זו את זו כיצד למרוד, בעודן מעמידות פנים שהן מצייתות. החונכת הראשונה של "הבת הגדולה", גיבורת הרומן, היא בת דודתה, "הבת היחידה". הבת היחידה מלמדת את הבת הגדולה נשיות מהי:

הבת הגדולה קינאה בה, כי היא-עצמה היתה בעלת מראה אנורקטי ברמה של עור ועצמות, ואילו הבת היחידה היתה יפיפיה, נשית, חטובה, חכמה, משעשעת, שוקקת חיים ושובבה. סוכרת הנעורים שלה מנעה ממנה להתגייס, אך היא השלימה את החסך הפטרייטי והתחברה לכמה מן הגנרלים החדשים שהתמנו אחרי המסקנות ממלחמת יום הכיפורים.¹²

נשיותה של הבת היחידה מתבטאת בעיקר בהופעה חיצונית מושכת, שכן היא חטובה ובלונדינית. היא אפילו מלמדת את הבת הגדולה, בלונדינית גם היא, לחמץ את השיער כדי שיהיה בלונדיני יותר. (שם). אולם מה שמגדיש את הסאה בעיני הבת הגדולה הוא התחברותה ה"פטרייטית" של הבת היחידה עם גנרלים. "על זה", מדווחת לנו המספרת, "כבר הזעיפה הבת הגדולה את פניה וירדה עוד במשקל" (שם). כלומר, קני המידה המקובלים חברתית לנשיות ומופנמים כאן באופן מלא הם גוף מחוטב ושיער בהיר; שיא ההגשמה של הנשיות, שיא שכבר מעורר טינה בבת הגדולה, הוא התחברות למודל הישראלי של גבר מוצלח – גנרל.

¹¹ קסטל-בלום, אורלי. *דולי סיטי* (זמורה ביתן, 1992), עמ' 59.

¹² קסטל-בלום, אורלי. *הרומאן המצרי* (הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 2015), עמ' 54.

דומה שלפנינו ההפנמה כה מלאה של הציפיות מנערה עד שהסובייקט נבלע בתוך הפרפורמנס. אולם הבת היחידה מציעה גם כיוון חניכה נוסף, חתרני: "היא למדה ממנה [...] שאפשר לברוח מהגורל, שיש אפשרות כזו – בתנאי שאת נואשת ונועזת." (53) כיוון חניכה זה, כמו כל כיווני החניכה ברומן זה ובכלל הפרוזה של קסטל-בלום, מבטיח ומאכזב גם יחד. מצד אחד, יש אפשרות לברוח מן הגורל; מצד שני הבת היחידה מתה מסוכרת הנעורים שלה, ולא באמת בורחת מגורלה. הבת הגדולה מגלה בעצמה ניצוץ של מרדנות כשהיא מאפשרת, באופן פאסיבי, את מותה של הבת היחידה. היא מודעת לכך שייסוריה של הבת היחידה מצדיקים את פרידתה מן העולם, ולאחר שהיא מנסה להיאבק עם האחיות והרופא שיזריקו לה אינסולין, פן יבוא קיצה, היא אומרת לנו "היא ידעה שרצוי לא להילחם על חיה של הבת היחידה, אלא צריך לנצל את אוזלת-ידה של המערכת." (62) זו נראית הדגמה נפלאה של 'לעשות את עצמך ישנה ולחתור תחת', גם אם החתרנות מוגבלת מאוד. עם זאת, הבת הגדולה אכן למדה מהבת היחידה שאפשר לברוח, אפילו מן החיים עצמם כשהם מכבידים מדי, בתנאי שאת נועזת ונואשת.

ממש כך אפשר לראות גם את החתרנות של חברתה של הבת הגדולה מבית הספר היסודי, הלא היא ארוכת השיער. הבת הגדולה מתפעלת מארוכת השיער וממשפחתה, מן השם הפרטי הייחודי שבחרו לה הוריה, מהיחס האישי אל כל אחת מהבנות ואף אל הבת הגדולה עצמה, מהשיחות התרבותיות בבית, בהן איש אינו קוטע את דברי רעהו, אך בעיקר בולטת בהקשר זה התנהגות החתרנית של ארוכת השיער, המורדת נגד בית הספר א.ד. גורדון. לא זו בלבד שבביתה של ארוכת השיער הסובייקט נתפס כאינדיבידואלי, אלא שארוכת השיער אף מרשה לעצמה למרוד. כדי שלא נחמיץ את ייחודן של המשפחה ושל הסיטואציה, המספרת מסבירה: "עד אז לא חשבה הבת הגדולה שאפשר להקדיש לדבר כה פעוט כמו נתינת שם לילד מאמץ כזה [...]. היא ממש לא היתה רגילה ליחס כזה כאינדיבידואל, כי ראתה את עצמה תמיד כנתח של משפחתה – נתח שכלל לא קל להפריד אותו מהשלם." (66) אך חלק ניכר ממקור המשיכה של הבת הגדולה אל ארוכת השיער נובע מהמרדנות של החברה החדשה: היא מסרבת לאסוף את שערה, נלחמת על כך במורים, ושוברת ידיים ורגליים. הוריה שולחים אותה לבית הספר א.ד. גורדון, "הידוע בפתיחותו לכל סוגי הילדים, והילדה נקמה ושברה גפיים." (68 – 69)

ניתן היה להתמלא תקווה ולהאמין שהחברה ארוכת השיער היא מודל לנשיות משוחררת, אינדיבידואלית, שאינה מפנימה את הציפיות ממנה ומורדת כנגדן. אולם קסטל-בלום מובילה

אותנו, ממש כמו במקרה של הבת היחידה, גם אל בגרותה של ארוכת השיער. המפגש האחרון עם ארוכת השיער מתרחש כשהשתיים בוגרות, וארוכת השיער מארחת בביתה חבורת אנשים לארוחת הצהריים. תיאור הארוחה קומי ואף גובל בגרוטסקה: בניגוד לשיחות סביב שולחן בית הוריה שעסקו גם בקפקא, אצל ארוכת השיער מדברים "שועים ישראלים ועוד כמה ידוענים, וביניהם מתקרחים עם קוקו-שאריות, וקצוצי שיער על-פי האופנה של בניהם" (72) והשיחה נסובה על אוכל, כסף וסקס. הבת הגדולה אמורה להשתלב בשיחה על מחיר הכבש באטליז של חינאווי ועל השפעותיה של היואגרה על חיי המין. כשהיא קמה לעיין בספר, היא מודחת מחבורתה של ארוכת השיער. שלא כמו הגדרתם של אנשים על פי שערם, היעדר הקונפורמיות, מתברר לנו, אינו נמשך אל תוך חייה הבוגרים של ארוכת השיער, ודווקא הבת הגדולה אינה מתמזגת עם הציפיות החברתיות מ"שועים וידוענים".

באותה ארוחת-צהריים שבתית פורצת-דרך לא זרמה הבת הגדולה עם השיחה, ולדברים שפלטה באותו מעמד לא היה קשר למה שדובר עליו בשיחה, ובכך היא הראתה חוסר-אחריות חברתית ואחרות מוגזמת. בעקבות אותה ארוחה החליטה ארוכת-השיער להדיח אותה, וכך עשתה. (72 – 73)

דומה שהבת הגדולה למדה מחברתה ארוכת-השיער את מה שהחברה עצמה שכחה, או שמא מעולם לא הפנימה ורק בתודעתה של הבת הגדולה היתה מעין מודל למרד. גיבורת הרומן מממשת את האפשרות ל"אחרות מוגזמת", גם במחיר הדרה חברתית. קל להזדהות עם בחירותיה של הבת הגדולה, שכן היא מצטיירת כמי שמפרקת את המוסכמות החברתיות בנוגע לתפקידה של אישה, או, לפחות, אינה מצייתת להן. אולם יש לזכור שגם הבת הגדולה עצמה, בתפקידה כחונכת-מתנדבת של אישה צעירה, אינה חורגת בהרבה מן הציפיות החברתיות שכבר הספיקה להפנים. היא מתנדבת לחנוך את הדלפקיסטית בחנות יילו, ומשיאה לה עצות קפיטליסטיות למהדרין, כמו "לא להשאיר מטבעות של עשר אגורות בקערית הנירוסטה לטיפים, כי הן גורמות גם לאנשים נוספים להשאיר טיפ של עשר אגורות. אחד מעתיק מקודמו. כך היא לעולם לא תוכל לחסוך ולפרוש משגרת חייה הקשה." (104) אולם לא על הכסף לבדו גדולתה של אישה. אישה, בעולמה של קסטל-בלום כמו בעולמנו, נמדדת ביכולתה להשיג ולתחזק זוגיות. וכך מתחילה הבת הגדולה להמליץ על הדלפקיסטית באוזניהם של בחורים צעירים שעוצרים בילו בלילה. היא מדברת בשבחה של הדלפקיסטית, וככל הנראה ההתערבות נושאת פרי, אלא שלא את הפרי המיוחל: "ועכשיו, כך נראה, היא

התרצתה לאחד מהם, והלב השבור הוא התוצאה." (105) חזרתה של הדלפקיסטית אל חנות יילו, והחיוך שהיא מעלה על פניה, מעודדים את הבת הגדולה להאמין שעצותיה נשאו פרי. בקערית הטיפים יש רק מטבעות כסופים, והבת הגדולה מאמינה ש"הדלפקיסטית משתמשת בקערית הטיפים כמנוף, יש לה תוכניות לעתיד." (110) דווקא הבת הגדולה, שהתגלתה כחתרנית כמעט בעל כורחה ביחסיה עם ארוכת השיער הבוגרת, מתגלה כאן כקונפורמית, וכמי שמפנימה את הצורך בכסף ובבן זוג. דווקא הדלפקיסטית הצעירה עושה רושם כמי שנעתרת לחניכה כמעט בעל כורחה, ו"מדווחת במהירות, בעמידה, באופניים שלה – נגד כיוון התנועה, כאילו אין חוקים בעולם." (111) אולם אנו קוראות על העולם כפי שהוא, ולא על עולם של פנטזיה בו המרד משתלם: הדלפקיסטית עושה תאונת דרכים, וחוזרת מובסת אל הדלפק. היא אף מתרצת את נוכחותה שם ואומרת "אני בקושי עובדת כאן, רק פה-ושם עושה משמרת." (שם) הפרודיה על החניכה הנשית, משעשעת ומלהיבה ככל שתהיה, מאוזנת באופן מדכדך עם הריאליזם הקפיטליסטי של העולם הבדוי.

בכל שלושה אירועי החניכה בהרומאן המצרי ניכר המתח בין הישאבות או היבלעות אל תוך הציפיות החברתיות מנערה או מאישה צעירה לבין הצורך למרוד ולחתור תחת ציפיות אלה. בכל אחד מהמסלולים המשורטטים כאן, הגיבורה מפנימה באופן כמעט קריקטורי את הציפיות החברתיות (להיות חטובה, סקסית, בת זוג של גנרלים, בלונדינית, בת-זוג), אך מתחת לפני השטח מבעבע המרד – הרצון לברוח מן הגורל, הרצון להתנגד לבית הספר וחוקיו, התשוקה לנסוע נגד חוקי התנועה. עם זאת, יש לזכור שקסטל-בלום אינה מציעה לנו פתרון נאיבי ואופטימי: המרד אינו מביא לתוצאות המיוחלות, ועיצוב הסובייקט מושפע עמוקות מהציפיות הסטריאוטיפיות של החברה; אפילו כשאנו עוסקים בבת הגדולה, מסלול הבריחה הוא, ככל הנראה, מסלול נגד כיוון התנועה, "כאילו אין חוקים בעולם", ולפיכך הוא מסלול הרה אסון. כלומר, לצד ההתרסה נגד "החוקים בעולם", מציג הרומן את חוסר התוחלת שבמרד נגדם, או, לפחות, את סיכויי הקלושים כל כך של מרד זה לשאת פירות.

אישה צעירה

האישה הצעירה המתמזגת בתפקידה כמושא התבוננות ומושא ארוטי בצורה המושלמת ביותר ברומנים של קסטל-בלום היא הגיבורה חסרת השם של היכן אני נמצאת. גיבורה זו,

גרושה פעמיים וחסרת מחויבות משפחתית של ממש, מצייתת למבט המגדיר אותה עד כדי כך שהגדרתה העצמית, תפיסתה את תפקידה בחיים, ואפילו שמה תלויים באופן כמעט בלעדי במבט החיצוני. כשהיא נשאלת לשמה, היא עונה איך כינו אותה בעלה הראשון ובעלה השני:

”מה זה חשוב? אני לא מוסרת את שמי לאיש. בעלי השני שכח איך קוראים לי. הוא

קרא לי הופס, או הי הו, או נו, או ריזל'ה. בעלי הראשון קרא לי חבל.”

”בכל מקרה, חבל, חבל שאת לא רוצה לספר איך קוראים לך, חבל מאוד.”¹³

תגובתו של איש מ.ע. השואל לשמה הופכת את כינויה בפי בעלה הראשון לשמה. יחד עם זאת, ברור לגמרי שהפיכתה ל”חבל” בידי איש מ.ע. הרוצה לקרוא לכביש על שמה מעוררת גיחוך אירוני. הצעתה של הגיבורה לקרוא לכביש 'כביש המערה' על שם המערה שגילה, כפי שכביש הסרגל נקרא כך על שם בתי-החרושת לסרגלים ומחוגות הפזורים לאורכו הופכת את שאלת השם כולה למופרכת וחסרת תוקף, ואת הפנמת המבט המגדיר לפרודיה על הגדרה. מכל מקום, אין אנו יודעים מה שמה לאורך כל הרומן, למרות שהיא הגיבורה והמספרת שלו. אך לא רק שמה של המספרת נקבע מבחוך, אלא גם מי היא ומה תפקידה. הדוגמא הקיצונית ביותר לכך, לטעמי, מופיעה בפרק המכונה, לא במקרה, ”הקשר הנשי”. בפרק זה יושבת הגיבורה בבית קפה ברחוב דיזנגוף. כשמתיישב לידה גבר שמניח שהיא זונה, היא הופכת מהר מאוד למישהי שניתן לקנות אותה. הוא אומר: ”את לא רוצה להגיד לי שהתיישבת כאן רק בשביל לשתות כמה כוסיות וללכת. אישה שמתיישבת כך ברחוב דיזנגוף, בלבוש כזה, מה היא מחפשת?” (82). מהר מאוד, הופכת הגיבורה למי שמצפים ממנה להיות. לשאלה איך היא מרגישה, היא עונה: ”מטושטשת, כאילו אני מישהו אחר. כאילו אני לא אני. אבל שלא כמו שניתן לחשוב, זה בכלל לא מטריד. להיפך זה נעים. זה כנראה מישהו מאוד נינוח.” (83) אין פלא שתמורת שמלה יקרה היא הולכת עם הגבר למלון, ובהמשך הופכת לזונה. אולם אצל קסטל-בלום גם למי שמצייתת למבט שמגדיר אותה כזונה יש, בהמשך, מרד משלה: עם ראש הממשלה היא מסרבת לשכב. יש לה גבולות משלה. למעשה, למרות ובהשלמה למרד האירוני של מי שאינה מוכנה לשכב דווקא עם ראש הממשלה, במהלך הרומן היא הופכת

¹³ קסטל-בלום, אורלי. *היכן אני נמצאת* (זמורה ביתן, 1990), עמ' 102.

לכל מה שמישהו מצפה ממנה להיות: כשבעלה השני מצפה ממנה להיות סטודנטית, היא נרשמת לאוניברסיטה. כשדייגים מושים אותה מן המים בים, היא הופכת לעקרת ביתם המסורה. כשהיא נצרכת להתפרנס, היא הופכת קלדנית, ואומרת: "לא תמיד הייתי קלדנית. [...] לא תמיד הייתי מה שאני בחזקת מה שאני." (21) כשנהג האוטובוס לירושלים קופץ מן האוטובוס היא, מכל נוסעי האוטובוס, תופסת את מקומו ונוהגת: "בקושי משתלטת על עצמי הולכת, איך אשתלט על אוטובוס לירושלים" (35), היא אומרת לנו. אך היא עושה זאת, כיוון שזה מה שנראה לה שמצופה ממנה ברגע זה. כשהיא טסה בכדור פורח עם חבר של אחיה, היא מתוודה ויודי אהבה, כי זה מה שמצופה ממנה בכדור פורח. כשהיא נבחנת בבחינה הפסיכומטרית היא מוגדרת על-ידי הכיסא עליו היא יושבת, אותו הכיסא עליו ישב המשגיח בבחינה כשהוא נבחן. היא אף מודעת לכך שהאפשרות להגדרה בזכות עצמה נגזלה ממנה:

"אני? אבל מי אני?"

"את יושבת על הכיסא שאני יושבתי עליו כשקיבלו אותי ללימודי משפטים."

"כבר חשבתי שאני מוצאת חן בעיניך."

את מוצאת חן בעיני."

"כן, אבל לא בגלל פנימיותי, או המראה החיצוני האולטרא-סגול שלי, אלא רק כי אני

יושבת על אותו כיסא שאתה יושבת עליו כשקיבלו אותך ללימודי משפטים." (56)

ציטוט זה מבהיר את מצבה של גיבורת הרומן: היא מוגדרת מבחוץ באופן עקבי, נעתרת באופן מביך עד מגוחך לכל אינטרפלציה, ובכך, כמובן, יוצרת פרודיה על עצם האינטרפלציה, או נעתרת לאינטרפלציה מוצלחת מדי, אך גם מודעת לכך שזו אינה ההגדרה הממשית שלה. כשבעלה השני משתלט על שאיפתה להקים מסעדת דגים, היא מודעת לכך שהוא גוזל ממנה את החלום (שגם הוא לא כל כך שלה, אלא "כמו התגשמות של חלום של מישהו אחר" [74]); כשהמשגיח בבחינה הפסיכומטרית מגדיר אותה על ידי הכיסא, היא מודעת לכך ונוטה לסרב. היא יודעת שלא תמיד היתה קלדנית, ואפילו כשהיא נעתרת למניפולציה של הגבר ברחוב דיזנגוף, יש לה, כאמור, גבולות – לא עם ראש הממשלה. עם זאת, היא אינה מצליחה להשתחרר מהגדרות החיצוניות האינטרפלטיביות. בניסוחה-שלה: "וזאת נטייה מאוד רווחת אצלי. לדבר עם אנשים אחרים כאילו הייתי הם, בעוד שהם לעולם אינם תופסים את מקומי, וכך אין אני מגיעה להבנה עם איש." (19) או, בניסוח אחר, "זה זמן רב נדמה לי שאני רואה גם על חשבון ראייתם של אחרים, שאני רואה את עצמי במקום אחרים." (20)

אין פלא שכשהאישה הנכה בה טיפלה זמן מה אינה מזהה אותה ברחוב היא אומרת: "האם אני בכלל נמצאת?" (77) להיות אישה, או להיות חלק מן "הקשר הנשי" פירושו להיות מוגדרת מבחוץ, ולהתאים את עצמך להגדרה. ההפנמה המלאה של ההגדרה, האינטרפלציה המוצלחת מדי, הופכת את הגיבורה למטורפת במונחיו של לאקאן – שהרי לא רק קבצן המשוכנע שהוא מלך מטורף, אלא גם מלך שמשוכנע שהוא מלך,¹⁴ כלומר, שמזהה את כל מה שיש בו, ללא שארית כלשהי, עם התפקיד, הוא מטורף. הטיורף על פי לאקאן מציין את קריסתה של השארית, החלק הממשי שתמיד חומק מסימון. משמעות קריסה זו היא הזדהות מיידית עם הסימן. אדם המזדהה לחלוטין עם סימן כלשהו (פקיד, פוליטיקאי, סופר) ולא חש בשארית שנותרת בלתי מתוארת על ידי סימן זה – הוא המטורף.¹⁵

כך, אם הנערות של קסטל-בלום מזהות את עצמן כמי שמיועדות להיות אובייקט-משיכה למין השני, הרי הנשים הצעירות מרחיקות לכת בציות לציפיות מהן, והן פשוט כל מה שמצפים מהן להיות: זונה, וועד הבית, סטודנטית, עקרת הבית, קלדנית – תלוי במבט המגדיר. ועם זאת, כאמור, יש יסוד של מרידה במימוש הגרוטסקי של הציפיות. מי שמגדירה את עצמה כ"חבל" או "הופס", חושפת את ההגדרה החברתית המופרכת של אישה על-ידי בעלה. מי שרואה את עצמה כפי שאחרים רואים אותה, על חשבון ראייתם, גם מאפשרת לקוראיה פרספקטיבה נרחבת יותר על הגדרת ה"אני" מבחוץ. היא חוזרת ומזכירה לנו שלמעשה, לא תמיד היתה קלדנית, לא תמיד היתה או תהיה אשתו של המטורף, ושהאישיות שלה, ממש כמו זו של בעליה, נזילה ומשתנה. גם כשאנו עוקבות אחר דמות אחת, מתוך התודעה שלה, קרי, כשאנו עוקבות אחר גיבורת היכן אני נמצאת, אין שום דרך לדעת מי היא "באמת", שכן אין "באמת" בעולם של קסטל-בלום. עם זאת, המימוש המושלם של הציפיות נזיל וגמיש, וככזה אינו מאפשר לקוראת, כמו גם לא לאף אחד מהבעלים או הבוסים של הגיבורה, שליטה מלאה בזהותה. המחשה נפלאה של חוסר היכולת של הקורא להבין במי המדובר, ואולי אף להדביק תוויות שיעזרו לו לייצר אינטרפלציה משלו לגבי הגיבורה מופיעה בסיום הרומן. המשפטים המסיימים הם:

¹⁴ ז'יז'ק, סלבווי. מטריקס: האחד הגדול והמציאות הווירטואלית, מאנגלית: יאיר אור (רסלינג, תל אביב, 2003 [2002]), עמ' 26.

¹⁵ ראו לעניין זה מאמרה של אדלסבורג, המוזכר בהערה קודמת. אדלסבורג מראה כיצד חלק מגיבורותיה של קסטל-בלום נוטות להזדהות עם התפקיד המוטל עליהן עד כדי כך, שלא נותר בהן דבר מלבד התווית, מה שעונה על הגדרתן – לפחות לפי לאקאן – כמטורפות.

התרחקתי משם מדדה, לעבר הירח, ירח שהיה תלוי על קצה הגבעה בקצה השכונה. שכונת מגורים – נאות אפקה – מי יזיל דמעה על אשת הזמר, מורה לאתלטיקה קלה.

(113)

מצד אחד, משפטי הסיום של הרומן הם משפטי פרידה מדמותה של המספרת, אותה למדנו להכיר, או, לפחות, למדנו שהיא ככל הנראה גרה בנאות אפקה. מצד שני, לכל אורך הרומן לא הופיע זמר, ולא הופיעה אשתו, מורה לאתלטיקה קלה. ממי אנו נפרדים? על מי אנו אמורות להזיל דמעה? האם הגיבורה עברה אינטרפלציה נוספת והפכה לדמות ממנה אנו נפרדים כרגע? האם זה משנה במשהו את התחושה הדומיננטית של הרומן שאין דרך לדעת מי נהיה בעוד כמה זמן, ומי אנחנו ברגע זה?

ההפנמה המלאה מדי של הציפיות המגדריות בולטת, כמובן, גם ברומנים אחרים של קסטל-בלום. האישה הצעירה בהספר החדש של אורלי קסטל-בלום לא רק זורמת עם הטרנד, ומעצבת את פעולותיה על פי האופנות המתחלפות, אלא גם לוקחת כדורים שצובעים את נפשה: "זה כדור שצובע את הנפש, ואצלך כל אחד בענף יודע שהכול שקוף." ¹⁶ אולם גם כאן, כמו בהיכן אני נמצאת, הגיבורה מתנגדת בה בעת שהיא נעתרת: "מצטערת מאוד, אני אומרת מהחלון, 'אצלי שום דבר לא שקוף. אולי היה שקוף. אבל עכשיו אני בדיוק כמו כולם." (שם) היא בעת ובעונה אחת שקופה, כלומר ניתנת לצביעה בכל גוון שהצובע יבחר, וכבר לא שקופה, אך כמי שכבר לא שקופה, היא "כמו כולם", כלומר, לא ייחודית.

גם בטקסטיל¹⁷ ניתן לומר שלירית, אחת הגיבורות של הרומן, נצבעת בצבעי הנפש המצופים ממנה ומורדת בצביעה גם יחד. היא מתנגדת לאימה, מנדי, ובוחרת בבני זוג שאינם הולמים את ציפיותיה. היא חיה בנגב עם שלומי, שגילו כפול מגילה ואורח חייו מנוגד באופן מוחלט לאורח החיים המצופה ממנה. ועם זאת, עם מות אימה היא מאמצת, בשינוי קל, את המצופה ממנה: פוצחת במסע קניות, צובעת את שערה בגוונים כמו כל נשות תל-ברוך צפון, שותה הפוך במאג לזכר אימה, שאהבה הפוך במאג (למרות שהיא עצמה כלל לא אוהבת קפה), ובעיקר – נפרדת משלומי ומתכננת להמשיך את ניהול בית החרושת לפיז'מות מייסודה של

¹⁶ קסטל-בלום, אורלי. הספר החדש של אורלי קסטל-בלום (כתר, 1998), עמ' 39.

¹⁷ קסטל-בלום, אורלי. טקסטיל (הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 2006).

סבתה, כמעט כמו שאימה עשתה. כמעט, שכן בניגוד לצו המוחלט של אמה וסבתה, היא מתכננת שינוי: לירית מתכננת לייצר פיז'מות מכותנה אורגנית. שינוי קל אולי, אך מרד של ממש במפעל פיז'מות שבנוי ומוגדר על בסיס של היעדר כל שינוי.

רעייה

הדמות המממשת באופן מלא וצייתיני, עד כדי פרודיה, את תפקיד הרעייה אצל קסטל-בלום היא כמובן מינה, גיבורת המינה ליזה.¹⁸ לא במקרה נקראת מינה בשמה: היא גם "מיני" אישה – האישה הקטנה והכנועה, היא גם אובייקט מיני, וגם, כמובן, "כמעט" המונה ליזה, בפער הקטן של אותו קוצו של יוד נצחי שמפריד בין כולנו לבין "האישה האידיאלית": אותה אישה קלאסית, יפיפייה, מסתורית, נצחית, ובעיקר שותקת.¹⁹ כפי שכבר ציינתי, לא זו בלבד שהיא עקרת בית מוצלחת וצייתינית, היא גם מסרבת להיות משהו אחר או מישהי אחרת. "אני הנני עקרת בית, ורציתי לעלות על האוטו ולהגיע לבית אחר, אולי בעמק, ולהיות העקרת בית שם, להתחיל לאבק ולבדוק את המצב של ארונות המטבח, ולעטוף את המדפים בנייר אולי." (59) כשמינה כבר חושבת להימלט מבעלה האלים ומחותנתה התובענית, כל מה שעולה בדעתה הוא להיות עקרת בית במקום אחר.

ההצעה להיות מישהי מורכבת יותר, שגם כותבת תסריטים, נראית לה מטלה נוספת ומיותרת במסגרת אותן מטלות של משק הבית. התסריטים מתוארים ברומן כסוג נוסף של מטלה במשק הבית, שהרי הם מטלה של הספקת מזון. מינה כותבת תסריטים כדי שפלורה תאכל אותם, והחומרים המקוריים ביותר שלה כבר "לעוסים", ליטרלית כמובן. הסלידה מן הניירות הדקיקים שאינם נותנים את תחושת הביטחון שנותנת תבנית אפייה, הסירוב לכתוב גם כאשר מוטלות עליה סנקציות הן על ידי עובד והן על ידי פלורה, והעובדה שהיא מסכימה

¹⁸ תיאור מפורט של מינה כרעייה ודולי באם מופיע ב"מינה ודולי – רעייה ואם: משחק בסטריאוטיפים נשיים אצל אורלי קסטל-בלום". וראו: שיפמן, סמדר. *דברים שרואים מכאן – דויד גרוסמן, אורלי קסטל-בלום ומאיר שלו: מעבר למודרניזם?* (כרמל, 2007), עמ' 110 – 129. פרק זה מפרט את המימוש הפארודי של תפקידים אלה על ידי שתי הגיבורות.

¹⁹ וירג'יניה וולף טענה כי משימתה הראשונה של כל סופרת היא להרוג את "המלאך שבבית", את האישה הצייתינית והשותקת שמצופה ממנה להיות. מינה מציעה אפשרות אחרת – לכתוב כדי לאפשר לעצמה לחזור להיות המלאך שבבית.

ראו Virginia Woolf, "Professions for Women", *The Death of the Moth and Other Essays* (London: The Hogarth Press, 1942 [1931]).

למלא תפקיד נוסף זה רק לאחר שעובד מכה אותה עד כדי כך שהיא סבורה שהשמש כבר לא תזרח עליה, מעידים על עמדה עיקשת של סירוב. בצורה אופיינית לקסטל-בלום, הסירוב הוא כפול-פנים: מצד אחד, הוא מצביע על נחישות והתנגדות לתביעות הפטריארכיה ונציגיה או נציגותיה; מצד שני, הסירוב מתבטא בדבקות עיקשת ובלעדית במטלות המסורתיות של הרעייה. כשפלורה מנסה להקטין את חשיבות תפקידיה כעקרת הבית ולהעלות את חשיבות התסריטים שלה, מינה מסרבת להאמין.

”מינה, ” [אומרת פלורה] ”את אישה סימפטית בעיקרון, נבונה יחסית. נאה בפוטנציה. הילדים שלך מחונכים למדי, בעלך מוקיר אותך. את אישה לגמרי לא רעה. [...] תאמיני לי, אני צריכה את התסריטים שלך. מה יש? את כותבת אותם נהדר. אני לא יודעת אם את יודעת, אבל יש להם ריח כזה, עדין יותר מתה סיני רחוק.”

נענעתי בראשי בלי להאמין למה שמתרחש. זה היה כלי הנשק היחידי שלי, לא להאמין. (55)

אין פלא, אם כך, שכאשר מינה מגיעה, בעל כורחה, אל תחום ההפרש בין האשליה למציאות, כי עליה לספק לפלורה תסריטים כמזון לדרך, היא מגלה שבתחום ההפרש יש לנשים רק שתי אפשרויות: הן מנקות או תסריטאיות. המנקה שמינה פוגשת בשירותי הנשים מרחמת על התסריטאיות, ואכן, הללו מתגלות כמי שכבולות לכיסאותיהן, כדי שתכתובנה תסריטים מהם יזקקו הגברים בתחום ההפרש את תמצית התסריטים הממכרת. אין ספק שהעמדה הפמיניסטית-הליברלית הגורסת שקריירה, בניגוד למשק הבית, משחררת את האישה להיות מי שהיא ולהתקיים כסובייקט נפרד, מוארת כאן באור אירוני מושחז.

התסריטאיות מתכננות מרד. הן רוצות להשתחרר מכבליהן ומשלטון הפטריארכיה. אפשר לטעון שעמדותיהן השונות של התסריטאיות ביחס לאפשרות המרד, מרד שהן מקוות שמינה תסייע להן בו, משקפות שתי עמדות פמיניסטיות שונות. התסריטאיות שרוצות להכביר בפרטים, ולמצוא הוכחות כדי להטיחן בפני הגברים "שייחנקו", הן אלה מאיתנו שמנסות להשיג שוויון וחירות בתוך המערכת הקיימת, תוך שימוש בחוקיה וביומריתה לשוויון וצדק, קרי, הפמיניסטיות הליברליות. אלה שרוצות לחנוק את קוראי התסריטים באמצעות חוט עלילתי הן אלה השואפות לפירוק המערכת הקיימת, לנרטיב נשי אלטרנטיבי, קרי,

הפמיניסטיות הרדיקליות. עם זאת, שוב, כמו תמיד אצל קסטל-בלום, כדאי לזכור שהליכה בראש ההפגנה עם דגל ברור אינה דרכה. שתי קבוצות התסריטאיות בעלות תיאוריות המרד והשחרור השונות חסרות ישע באותה מידה. המרד שלהן ניתן לתיאור במונחים בהם מתארת מינה את מכונת הכביסה שלה: "כשהיא סוחטת, היא משמיעה רעשים של מכונת ירייה שעובדת שעות נוספות במרד אינסופי של קבוצה אתנית נטושה בארץ רחוקה, שלשום מדינה אחרת אין אינטרס צבאי או אחר לספק לה מכונת ירייה חדשות". (33) מינה הפאסיבית, עקרת הבית שלא מאמינה במרד או בסחיטה, היא שמשחררת את התסריטאיות, ללא הבדל השקפה (חסרת פשר ככל שהשקפה זו תהיה).

פני השטח של הרומן מייצרים את הרושם המדכא של אישה שהפנימה באופן כה מלא את תפקידה כרעייה ועקרת בית עד שאין לה אפשרות כלשהי לשאוף למשהו אחר. ה"בריחה" שהיא מתכננת, אותה היא מכנה "בריחת מוחות", אינה אלא החלפת התפקיד מעקרת בית בהרצליה מזרח לעקרת בית במקום אחר. הציות המוחלט בו היא מגישה כיבוד לשותפיו העסקיים של בעלה, מסיעה את הילדים לחוגים, מבשלת ומגישה, ואף מטפחת את הגינה מעורר צמרמורת בשל ההפנמה של הנורמות הפטריארכליות עד כדי אובדן שארית כלשהי, בניסוחו של לאקאן. אולם מינה מפתיעה את הקוראות (ואולי אף את עצמה) ומוצאת בעצמה את הכוח למרוד ולשחרר את התסריטאיות. גם ניסוח המרד שלה מדהים בכפל המשמעות שלו – היא מורדת בציוויה של פלורה, ומשחררת את התסריטאיות, משום שהיא רגילה לציית לכל בקשה. כך היא מציגה זאת בפני התסריטאית שמבקשת ממנה להשליך את תמצית התסריטים ולקרוא בקול "ישוחררו התסריטאיות": "מצד אחד – אני כל הזמן עושה בשביל אחרים, אז למה לשבור את זה? מצד שני – אם אני אמות, או שהם יתפסו אותי, אני לא אוכל לראות את הילדים שלי יותר." (144) גם בהתלבטות זו מאוזנים שני סוגים של הפנמת התפקיד – לעשות בשביל אחרים, או להיות אם לילדיה (שפירושו לעשות בשביל אחרים ספציפיים יותר). ועם זאת, מינה מורדת. בדרכה הפרודית, היא מצליחה למרוד ולציית, לשחרר את התסריטאיות ועם זאת לחזור הביתה. היא משליכה את תמצית התסריטים וקוראת שלוש פעמים "ישוחררו התסריטאיות", וכך משוחררות התסריטאיות, אך כיוון שלדעתה של פלורה הקריאה היא שטות גמורה, הן נישאות חזרה להרצליה על גב השטות של מינה. (149)

מינה, עקרת הבית ואשת עובד שמשון השלישי מהרצליה, מגלמת את האמביוולנטיות של הפנמת תפקיד הרעייה בכתיבתה של קסטל-בלום. לכאורה, היא כל-כך נטולת סובייקט עד

שאפילו עם חזרתה אל ביתה, אפילו כשפלורה מתה ומשחררת אותה מדרישותיה, היא מצייתת לדימוי של עובד לגבי הרעייה האידיאלית: "אשב לי בביתי, אנהל את משק הבית במלוא עוצמתי, ואנסה להגדיל עוד יותר את היווד של המינה שלי, בכל פעם בעוד מיליונית המילימטר." (160) חזרתה של מינה היא חזרה אל התפקיד, ואל הניסיון למלא אותו ללא כל שארית, תוך הגדלת הדמיון למונה ליזה, אותה דמות אידיאלית בה מאוהב בעלה. אולם מינה גם יודעת שפלורה אפשרה לה להמריא, ובפרקי הפנאי הקצרים שיש לה, בין מטלות עקרת הבית, היא כותבת את הסיפור, ואנחנו קוראות אותו. אמנם היא טוענת שהיא לא גיבורת הסיפור, אלא רק כותבת אותו, אבל היא חושפת באופן מוקצן ופרודי כל כך את הפנמת התפקיד, שלא נותר לנו אלא להביט בתדהמה, או שמא בזוועה, בהפנמת-היתר של תפקידים נשיים בכלל, ושל תפקיד הרעייה במיוחד. בפרפרזה על באטלר ניתן לומר שמינה 'מאתרת אסטרטגיות של חזרה חתרנית ומצהירה על אפשרויות התערבות באמצעות השתתפות בפרקטיקות של חזרה, ובכך מערערת עליהן'.²⁰ יתר על כן, הערעור של מינה מתרחש באמצעות כתיבת הסיפור שלה, נרטיב משלה שמורד בנרטיב הפטריארכלי ושם אותו ללעג.

אם

ניתן לומר שהרומן הרדיקלי ביותר שכתבה אורלי קסטל-בלום הוא *דולי סיטי*. תגובות הקוראים על רומן זה נעו בין תיעוב, זעזוע, והתפעלות חסרת-גבולות.²¹ אפשר לומר במידה רבה של ביטחון שאחת הסיבות לתגובות הקיצוניות, לכאן ולכאן, לרומן זה היא שהוא נוגע באבן התשתית של הדימוי הנשי בתרבות המערב בכלל, ובתפיסה היהודית ציונית בפרט – האימהות.

²⁰ באטלר, עמ' 218.

²¹ קוטביות התגובות הרגשיות על הרומן מתוארת היטב במאמרו של צבי טריגר שפורסם עם צאתו מחדש של *דולי סיטי* ב-2007: "הריקמה המסובכת והמסוכסכת שרוקמת קסטל-בלום מגרדת ומציקה לקורא ללא הרף. היא לרגע לא מנסה להחניף, לשכך או להנעים את הקריאה. ואכן, לא נעים לקרוא ב"דולי סיטי". לפרקים הקריאה אפילו קשה וכמעט בלתי-נסבלת. צריך עצבים חזקים, וקיבה חזקה לא פחות כדי להתמודד עם הפנטזיות הפרועות והאנזריות של דוקטור דולי. אבל זוהי חוויית קריאה נדירה בעוצמתה. במשך השנים קראתי את "דולי סיטי" ארבע פעמים, וגם בפעם הזו, החמישית, עם הופעת הנוסח המחודש ב"ספריה החדשה", התנגשתי בו חזיתית. ראו: טריגר, צבי. "דולי סיטי – על הנוסח המחודש של ספרה של אורלי קסטל-בלום", אתר הספריה החדשה.

דולי היא אם, או, ליתר דיוק, עיר ואם, שכן היא אימו של בן (אותו מצאה במכוניתו של קברן הכלבים, ומיד אימצה אליה כבנה, ואף קראה לו בשם שמגדיר את תפקידו ביחס אליה), אך היא גם מי שבצלמה ובדמותה נבראה העיר, דולי סיטי. היות אם, בתפיסה המערבית ובתפיסה הישראלית במיוחד, פירושו להטמיע את מי שאת בתוך התפקיד והציפיות ממנו, כלומר, להפוך ל"אמא של". להיות העיר וגם האם פירושו להפנים את החיברות עד כדי כך שאת הופכת בעצמך למוסד המחברת – לא רק האם הפרטית, אלא העיר המייצרת את הדרישות החברתיות. דולי מצליחה לממש את תפקיד האם הטובה, ויחד עם זאת להיות האם "הרעה" או ה"חורגת" מן האגדות. רבות נכתב על מעמדה של דולי כאם.²² במאמר זה ארצה להדגיש בעיקר את האלמנטים ההופכים אותה לסובייקט המוטמע בתפקידו החברתי עד כדי זיהוי מושלם עם תפקיד זה. דולי מגשימה בצורה קיצונית וגרוטסקית את דמות האם הפולשת, זו שאינה מסוגלת לוותר על הסימביוזה עם בנה ולאפשר לו אינדיבידואציה, ויחד עם זאת את דמותה של האם הנוטשת, זו שהחברה מגנה על כך שלא התמסרה באופן מלא לתפקידה כאם.²³ את ציפיות החברה ממנה להגן על הילד מכל רע, היא מגשימה בקיצוניות גרוטסקית שהופכת אותה לאם מתעללת: היא טוענת שמצאה את הילד ואינה אמו הביולוגית (אם כי מאוחר, יותר, בביקורה בכלא, מתעורר ספק ביחס להצהרה זו שכן מפקדת הכלא טוענת שכל האימהות שרצחו את ילדיהן מכחישות את העובדה שמדובר בילדיהן שלהן, וטענה זו כוללת גם את אלה שעשו לעצמן הפלה בעזרת מסרגות); היא מחסנת את בן בכל החיסונים בבת אחת, למרות שהיא יודעת שאסור לעשות זאת; היא מנתחת אותו, חותכת אותו, סופרת את כליותיו ומשתילה לו כליה שלישית, מיותרת, כי טעתה בספירה, ומעבירה אותו ניתוח לב פתוח. כמו כן היא מבהירה ש"למרות שלא היה לו סרטן, לא היה לו סרטן, לא היה לו סרטן, החלטתי בכל זאת לתת לו טיפול כימותראפי וכמויות גדולות של ויטמין A. רציתי ללכת על בטוח."²⁴ ההיטמעות המוחלטת בדמות האם מתבטאת לא רק בשמירה אובססיבית עד

²² ראו למשל: הלפרן, רוני. גוף בלא נחת – ספרות הנשים הישראלית 1985 – 2005 (הקיבוץ המאוחד, 2012). אולמרט, דנה. כחומה תעמודנה: אימהות ללוחמים בספרות העברית (הקיבוץ המאוחד, 2018). שיפמן, סמדר. שפוטה ונשפטת: דמות האם בסיפורת העברית במפנה האלף (הקיבוץ המאוחד, 2017).

²³ הרחבה בנושא הגדרת האם בתרבות המערבית בכלל ובתרבות הישראלית-יהודית בפרט ראו בפרק המבוא של שפוטה ונשפטת הנזכר לעיל. (בעיקר עמ' 11-70).

²⁴ קסטל-בלום, אורלי. דולי סיטי (זמורה ביתן, 1992), עמ' 38.

הרסנות על גופו של הילד, אלא גם במחיקה מוחלטת של אפשרויות הצמיחה האישית שלה עצמה, או ההגדרה שלה כסובייקט. דולי, שעד להופעתו של בן בחייה ראתה את עצמה בעיקר כרופאה (אין דרך להכריע אם היא רופאה או רופאה מדומה, אבל זו בוודאי הדרך בה היא תפסה את עצמה) סוגרת את המעבדה הרפואית שלה ומתמסרת לגידולו.

קול חזר וקרא בי: השמידי את המעבדה, קברי את הקריירה האפלה שלך, למען השחר של הילוד, שרפי אותה, למען הדור הבא.

סגרתי את המעבדה על בריח, ששום מחלה ששקועה עמוק בתוך המבחנה לא תברח החוצה ותתלבש לי על הילד. כרופאה ידעתי, שהתרופה היחידה נגד המחלות, היא להישאר בריא. (20)

הקרבת הקריירה שלה למען הילד, למען בריאותו של הדור הבא, והנטייה לראות בעצם הצורך בקריירה משהו אפל, מצביעות בבירור על הפנמתה של דולי את הציפיות מן האם הטובה: טפחי את הילד, שמרי והגני עליו, בטלי את עצמך. (אחר כך, כמובן, מסרי אותו לצבא, כדי שיגן על המולדת, אך זהו נושא אחר. מרכזי בכל שהוא בדולי סיטי הוא משני למאמר זה).²⁵ דולי מממשת באופן מלא ומושלם עד כדי גרוטסקיות את תפקידה כאם. היא מפקחת על גופו, ולמעשה גם על נפשו באופן מלא. בניסוחה-שלה:

הגעתי למסקנה שאנסה להשתלט על אותו פחד נורא שאאבד את ילדי, בכך שאגן עליו עד כמה שאוכל מפני המחלות באשר הן. ידעתי שלעולם לא אוכל להדביק את הגורל, אבל בכל זאת החלטתי להילחם בו. אמרתי לעצמי שהעולם מלא מהמורות, מלא בורות ללא תחתית, תהומות מאחורי עץ השסק, אבל אני, כאם, חייבת להילחם בכל הצרות, אני מוכרחה להגן על הילד הזה מפני אינספור רעות חולות ופגעי טבע. אני חייבת לשמור אותו, שלא יכה בו הברק ויהלום בו הרעם, שהאדמה לא תבלע לי

²⁵ על המאבק המתמיד בין האם לבין הדרישות הלאומיות מדמותה עומדת דנה אולמרט בספרה המוזכר לעיל. כך היא אומרת ש"דולי מבקשת לקרוא תיגר על כללי המציאות הנשלטת על ידי נורמות לאומיות ומגדריות אכזריות ומעזה להטיל ספק בהכרחיותו של הסדר הקיים" (241). למרות שאני מסכימה עם טענתה שדולי נאבקה עם "הלא-מודע הלאומי-מגדרי של ההווה הישראלית" (224), אני מטילה ספק אם אפשר לתאר מאבק זה כנערך "מתוך עמדת הסובייקט" שלה (שם), שכן, בסופו של הרומן, כפי שאראה בהמשך, המתח בין הפנמת יתר של עמדה לאומית-מגדרית זו לבין הסובייקט רחוק מלהיפתר.

אותו. הברזתי מלחמת חורמה: דולי נגד שאר העולם. זה היה כאילו שאמרתי לאלוהים שאם אני אחראית על הילד הזה – אז אני אחראית עליו. אני לא רוצה טובות מאף אחד, כולל לא מהוד קדושתו, אני לא רוצה שאף אחד יעשה לי את העבודה. (18, ההדגשה שלי.)

הגדרת האימהות כתפקידה וכקריירה שלה, הצהרת הבלעדיות הנשמעת מטורפת למדי, והידיעה שההגנה אינה אפשרית, ועם זאת יש לנסות להגן באופן מושלם מעידות כולן על ההפנמה המלאה עד מחיקת כל שארית של התפקיד האימהי: אם אני אמו של הילד הזה, אני אגן עליו. אם תפקידי הוא לשמור על בריאותו, אז אני דורשת, בלשונה של דולי, "פיקוד על כל המחוזות" ו"ריבונות על הגנת הילד שלי." (39)

הפירוט הממושך והמצמרר של הפלישה הפיזית אל גוף הבן מקהה ומטשטש את העובדה שדולי מעצבת גם את נפשו בצלמה ובדמותה, או, לפחות, על פי מערך הציפיות שלה לקיום יעיל והישרדותי בעולם. היא אינה מדברת אתו, בגיל שלוש הוא יודע לומר רק "לא רוצר" (במקום "לא רוצה"), והיא מחשלת אותו באמצעות התעלמות מכל תלונותיו. בשלב מסוים היא אף נוטשת אותו ברחוב, אם כי היא חוזרת לקחת אותו במהרה. יש לשים לב לכך שדולי נוטשת את בן כדי להגן עליו. שלא כמו אימהות ספרותיות אחרות שנוטשות את בניהן כדי למלט את נפשן או כדי לשמור על הסובייקט שלהן, דולי פשוט מכינה את בן לחיים. שלא כמו אימהות פולשניות המקיימות את עצמן דרך ילדיהן, דולי פולשת אל גופו של בן "למענו", כדי לחסנו ולהכינו לחיים. בספרה המוזכר לעיל, רוני הלפרן מנסחת זאת כך:

הגוף הנשי/אמהי של דולי מלהק את עצמו בו בזמן לשני דימויי המרכזיים וההופכיים בתרבות: "האם הטובה" ו"האם הרעה", או "האם המזינה" ו"האם המרעילה". בעוד שהתרבות מנווטת נשים להתמקם רק בקוטב האחד, כאשר התיוג האחר נחשב שלילתו והסנקציה המוקיעה שלו. (הלפרן, 2012: 172)

ההתמקמות בשני הדימויים ההופכיים של דמות האם היא, מצד אחד, הפנמה מלאה ומוגזמת של האינטרפלציה התרבותית להתנהגות של אם: לא זו בלבד שהיא אם, אלא שהיא נוקטת באסטרטגיה של אחזי בזה, וגם מזה ידך אל תניחי, קרי, האם המטפחת, והאם הזונחת עם שליחתו של הבן אל הצבא. מצד שני, האחיזה בשתי עמדות אימהיות סותרות, שהאחת מהן היא שלילתה של השנייה, חושפת הן את הפרדוקס האינהרנטי למוסד האימהות הישראלי

והמערבי, והן את היותו של מוסד זה מופרך מיסודו. במלים אחרות, מה שאפשר היה לקרוא בהקשר אחר כטירוף מוחלט, וקסטל-בלום אכן מאפשרת לנו לקרוא זאת כך נוכח אשפוז של דולי בבית משוגעים, יש לקרוא ברומן זה כהפנמה מלאה, גרוטסקית, קיצונית עד טירוף אך בעלת היגיון משל עצמה, של הדרישות הפרדוקסליות מן האם. כיוון שדולי מוצגת כרופאה, המודאגת עד אימה ממחלות פיזיות, וכיוון שתפקידה המרכזי של האם בשנים הראשונות של התינוק הוא "שימור החיים" במונחיה של שרה רודיק, כלומר, הזנה והגנה פיזית,²⁶ לוקח לקוראים זמן מה לשים לב לכך שהיא מתעלמת בנחישות מתפקידה של האם כמעניקת הגנה נפשית או רגשית. ההגנה הרגשית והדאגה להתקבלות חברתית אינן נחוצות, משום שדולי היא סוכנת חיברות מושלמת: היא דואגת לכך שהילד ישרוד. ההנחה שלה שאין טעם ללמד אותו לדבר, כי אין טעם שיאמר "אמא" מתבררת כמדויקת בסופו של הרומן – היא אכן הכינה את בן לחיים.

הזדהותה של דולי עם מוסד האימהות מלאה עד כדי כך, שכאשר בן מנהל את חייו באורח עצמאי היא מסיימת את תפקידה, כיאה לאם האולטימטיבית, ומאושפזת בבית מחסה לקשישים. אי אפשר שלא לשים לב למקום האשפוז, הן בשל הניסוח הקיצוני – לא "דיור מוגן" חלילה או "בית גיל הזהב", אלא "בית מחסה לקשישים", והן בשל העובדה כי מדובר בגיבורה שהיתה מאושפזת בבית משוגעים פעמיים במהלך הרומן, ולכן היינו מצפים שתאושפז שם בפעם השלישית במקרה של צורך באשפוז. קסטל-בלום אף טורחת להדגיש: "בני אשפז אותי בבית מחסה לקשישים בדולי סיטי, אף על פי שמלאו לי רק ארבעים וחמש ובכלל שלטתי בעצמי ולא עשיתי במיטה." (122) למעשה, למרות שבן טוען שהוא מאשפז אותה מתוך תחושה של צדק פואטי, דולי מאושפזת כי תפקידה הושלם בהצלחה מרבית. ביום הולדתה הארבעים ותשעה, היא קוראת על בנה בעיתון, ומתמלאת סיפוק על כי השלימה את תפקיד האם באופן מופתי:

הבנתי שתפסו אותו, שהוא ברח, שירו עליו, שהוא נפצע, בגב, [...] שהוא המשיך לרוץ, שמסוקים מחפשים אותו בכל המכתשים והגאיות במדבר גובי, אבל אומרים

²⁶ רודיק טוענת כי לאם שלושה תפקידים מרכזיים בחיי ילדיה: שימור החיים, דאגה להתפתחות הרגשית והאינטלקטואלית ודאגה להתקבלות חברתית.

Ruddick, Sara. *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace* (Toronto: Random House, 1989).

שהסיכוי שיימצא קלוש-קלוש. לא הזיז לי בכלל שהילד לא הצליח לחטוף את המטוס. זה באמת שטויות. לבי הלם בחוזקה מרוב התרגשות, ממש הרגשתי אותו מתכווץ ומתרחב, וגם המוח שלי בתוך הגולגולת רקד בתוך כלי הקיבול שלו. דאגתי לילד, אבל זאת לא היתה היסטריה. ידעתי שאחרי כל מה שעשיתי לו, כדור או סכין בגב – זה לא דבר שהוא לא יכול להתמודד איתו.” (122 – 123)

במלים אחרות, דולי הצליחה: היא הכינה את בנה לחיים, כשפירושה של הכנה זו הוא חיסון הילד בפני סכין בגב, כדור, אסון, זניחה ובגידה. באמצעות התכה של דמות האם הטובה והמגוננת עם דמות האם הרצחנית והמרושעת, הכינה דולי את בן לחיים בהם מפת ארץ ישראל נחרטת על גב הילדים, בין אם היא המפה התנ"כית, או זו של גבולות שישים ושבע.²⁷ דולי העיר והאם מבצעת מהלך מושלם של היפר-אימהות בהיפר-עיר, שהיא תמונת דיוקן של האם. הפנמת היתר של התפקיד האימהי לא מתמצה בייתור של דולי ברגע שבן הופך עצמאי. עלינו לזכור שדולי מגדירה מחדש את החבל הדק עליו פוסעות אימהות בתרבות המערבית בכלל ובתרבות הישראלית-היהודית בפרט. אם צריך לחסן את הילד בפני כל המחלות, אם צריך לרסן אותו, להשגיח עליו, לומר לו שלא יחצה את הרחוב בלי להסתכל שמאלה וימינה ושוב שמאלה, ולא יתפתה לזרים שמציעים לו סוכריות, אם צריך לגונן עליו עד גיל שמונה-עשרה ואז לשחרר אותו לחזקת המדינה (או לחזקת "בית הספר לספנות ברוטלית") הרי האם הטובה ביותר היא האם המצטיינת בביצוע קיצוני ופנאטי של תפקידה – הן בפלישה אל גופו ונפשו, והן בנטישה הפתאומית אל תוך "מחנה האויב" הגברי. כשקסטל-בלום מעצבת את דולי כייצוג גרוטסקי של האם המושלמת, היא מייצרת דמות המפנימה את האינטרפלציה החברתית עד כדי התמזגות איתה, אך גם גרוטסקה המאירה באור מזעזע, מגוחך ומטלטל את עצם המוסד האימהי.

קשה לומר שדולי עצמה מורדת כנגד החיברות לתפקיד האימהות. עם זאת, קל לראות שקסטל-בלום חושפת באור בהיר ומזעזע את החיברות הבלתי-אפשרי לתפקיד האם.

²⁷ כזכור, דולי משרטטת על גבו של בן את מפת ארץ ישראל כפי שהיא זוכרת אותה במעורפל משיעורי התנ"ך. כשהוא נלקח ממנה על ידי אחותה העובדת הסוציאלית, והיא שואלת מתי יוחזר אליה, היא נענית 'כשתחזרי לגבולות שישים ושבע'. כשהוא חוזר אליה, מתברר לה למרבית התדהמה שמישהו עדכן את המפה לפי צמיחת הילד, ולגבולות שישים ושבע.

התפקיד כה תובעני, ומכיל סתירות פנימיות כה בולטות, שלא זו בלבד שהוא מוחק את האם כסובייקט, הוא גם מועד למחוק את הילד כסובייקט, או לעצב את כולנו ככפופים להגדרות המעצבות של החברה והמדינה. כלומר, החשיפה הגרוטסקית של תפקיד האם חושפת את הכשלים החברתיים וכשלי המדינה במלוא ערוותם.

קשישה מיותרת

שושנה פלמן מזכירה לנו ש"אישה היא קודם כל ומעל לכל בת / אם / רעיה".²⁸ כשאת מוגדרת קודם כל, ואף באופן בלעדי באמצעות שייכות לאב, בן-זוג או בן, הרי שנות הזקנה הופכות מיותרות, בלתי נראות, או, בניסוחה של קסטל-בלום, "שנות שמיטה". ההגדרה העצמית במונחי השייכות לזולת או ההתייחסות אליו מנוסחת אצל ננסי הרטסוק, המסתמכת על צ'ודורו, כך:

צ'ודורו מגיעה למסקנה כי הצמיחה ההדרגתית של בנות מתוך התקופה האדיפלית מתרחשת באופן שבונה את האמפתיה אל תוך הגדרת העצמי הראשונית שלהן. כך הן מפתחות מגוון של כישורים לחוש את צרכיו ורגשותיו של האחר כאילו היו שלהן. במלים אחרות, בגלל תפקידי ההורות של הנשים, בנות יותר קשורות לאחרים מאשר בנים, ומקיימות קשר רצוף יותר עם העולם הסובב אותן. במקביל, גם יחסן לעולמן הפנימי שלהן שונה. [...] כתוצאה מכך, נשים מגדירות וחוות את עצמן ביחס לאחרים, בעוד שהגברים – לא כך.²⁹

למעשה, ניתן לומר שהפנמה מלאה של האינטרפלציה החברתית גורמת לאישה מבוגרת להרגיש ולהיות מיותרת, שכן היא כבר לא שייכת לאף אחד, ואין לה מול מי להגדיר את עצמה. מרגע שהילדים יצאו מחזקתה או אינם נדרשים לטיפול ולאמפתיה שלה, היא אינה קיימת.

²⁸ Felman, Shoshna. *What does a Woman Want? Reading and Sexual Difference* ((Baltimore: John Hopkins Press, 1993), p.21

²⁹ הרטסוק, ננסי. "נקודת המבט הפמיניסטית: הכשרת הקרקע למטריאליזם היסטורי פמיניסטי, 1983", בתוך ללמוד פמיניזם: מקראה, עורכות: דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, יפה ברלוביץ, דבורה גריינימן, שרון הלוי, דינה חרובי, סילביה פוגל-ביז'אוי. תרגום: דפנה רוזנבלוט. (הקיבוץ המאוחד, מגדרים, 2006), עמ' 195 – 222. הציטוט מעמ' 208. ההדגשות – שלי.

כפי שראינו בדולי סיטי, עם סיום תפקידה האימהי מאושפזת דולי בבית מחסה לקשישים. אבד עליה הכלח, ואין בה צורך יותר, גם אם היא רק בת ארבעים וחמש ושולטת בצרכיה. דוגמא קיצונית לייחורה של אישה שסיימה את תפקידה החברתי אפשר למצוא בסיפור "שנות השמיטה שלי"³⁰.

שנות השמיטה העתידיות של המספרת הן שנות שמיטה בכמה מובנים: היא נשמטת פיזית, שכן גופה בוגד בה; היא נשמטת נפשית, שהרי היא שוכחת ונשכחת, והיא נשמטת חברתית, שכן "סוף סוף אהיה חופשייה מנטל ההתנהגות, סוף סוף אפול על החברה, והחברה, לא תהיה לה בררה, אלא לפתוח ולהרים אלונקות מתחתי. כל מה שיהיה מוטל עלי לעשות הוא להמשיך לצנוח, בלי מאמץ, אל הנשייה." (306) לשמיטה הפיזית, המנטלית והחברתית יש להוסיף את משמעותה המקורית של שנת השמיטה, כלומר, השנה בה נותנים לשדות לנוח ולא מעבדים אותם – שנות השמיטה של המספרת הן השנים בהן לא ניתן יהיה להפיק ממנה שום יבול, בין אם זה יבול פיזי של אוכל לשבת, יבול רגשי של תמיכה בילדיה, או יבול חברתי של נימוס אלמנטרי.

המספרת צופה שתשכח איזה יום היום, מה שמות ילדיה, ואפילו מה שמה, שכן היא תחשוב "שקוראים לי שמחה". (303) אך גם כשה"אני" אובד, כולל השם, התאריך והטעם בכל זה, הגיבורה שלנו תזכור שמוטל עליה לבשל לשבת. תפקיד ההזנה נותר בתודעה, גם כשהתודעה כבר מחוקה לחלוטין. בבית האבות היא זועקת שלקחו לה את הבצל לשבת: "מהמעמקים של הנפש תצא לי צרחה כזאת איומה" (305), היא מספרת לנו, "ורק אחרי שימצאו לי את הבצל שלי אירדם, רגועה, נינוחה, לא חשוב אם יהיו אצלי אורחים או לא, אם לילה או יום, העיקר שאחפון בצל באגרופי הרועד." (306) החשיפה הבוטה של הזדהות מוחלטת עם התפקיד הנשי מתחרה בסיפור זה רק באכזריות בה מתארת קסטל-בלום את ההזדקנות כשמיטת חובות חברתיים. "אני מתה משכחה", תאמר המספרת כשתזדקן (305), והדבר האחד והיחיד שיותר לאחר השכחה הטוטלית, הצניחה והישמטות אל אלונקת הבטיחות החברתית, הוא הגדרת התפקיד האימהי או הנשי כמבשלת לשבת. הסיפור מסתיים בהגדרה מפורשת של המספרת במונחים אלה: "זאת, העקומה, עם הבצל לשבת, שוב ניסתה לקום." (307)

³⁰ קסטל-בלום, אורלי. "שנות השמיטה שלי", בתוך עם אורז לא מתווכחים (בנרת, זמורה-ביתן, 2004), עמ' 301 –

יחד עם זאת, יש לשים לב לכך שאפילו בשלב האחרון של חייה של אישה אצל קסטל-בלום, ניתן לאתר את סימני המרד והסירוב להתכנס אל התפקיד החברתי: היא שמחה על השחרור מנטל ההתנהגות הנאותה ("כמה טוב יהיה לכשאזדקן!" 306), מקללת ומגדפת את קרוביה וילדיה, משתינה על עצמה מרוב צחוק, אוכלת בידיים ומקנחת בחצאית, ובסופו של הסיפור, מתעקשת לנסות לקום ולראות קצת יותר מקרוב את הצמרות. לא זו בלבד שיש פה פרודיה גרוטסקית על הזקנה, ואף על המטלות החברתיות-הנשיות הנשמטות מהגיבורה לעת זקנה, יש פה גם סירוב תקיף לציית, להישאר סבילה ונייחת בכיסא. גם כשכל מה שנותר ממנה היא ההיאחזות בבצל לשבת, הגיבורה של קסטל-בלום מנסה לקום, לראות, אולי להגיע קרוב יותר אל הצמרות. בכל שלב משלבי הקיום, נשים אצל קסטל-בלום מזדהות עם התפקיד המוטל עליהן עד אימה, עד ביטול מוחלט של הסובייקט; יחד עם זאת, הפרודיה על התפקיד כה בולטת, כה בוטה, וכמובן כל-כך שנונה, עד שאנו, הקוראות, מודעות לכך שהזדהות זו מייצרת ביקורת ולעג על עצם התפקיד. הפרפורמנס המדויק ונטול השארית הופך את הסובייקטית למטורפת, החושפת בפרפורמנס שלה את טירופן של הציפיות ממנה.

מה רוצה האישה: במקום סיכום

מה רוצה האישה? כפי שכתב פרויד במאמרו "הנשיות": "מאז ומקדם הוגיעו בני-אדם את מוחם בחידה נשיות מהי"³¹. דומה שהתשובה רחוקה מפתרון. ועם זאת, אצל קסטל-בלום אפשר לענות עליה, גם אם באופן מורכב, המכיל סתירות פנימיות אינהרנטיות. על פי קסטל-בלום האשה תמיד רוצה דבר והיפוכו. היא רוצה להיות עקרת בית אידיאלית, אבל גם להמריא על גב שטות ולשחרר את התסריטאיות; היא רוצה להיות אם טוטלית, לשלוט על כל המחוזות ולעצב את בנה בצלמה ובדמותה; עם זאת היא רוצה להיות רופאה, לרפא את העולם כולו ממחלות הגוף והנפש, שהרי דולי מתכוונת להמציא תרופה לסרטן, ולרפא את השיגעון בלי להרוג את המשוגע, אבל גם לסגור את המעבדה כי היא מסכנת את דור העתיד; היא רוצה בחלום הרומנטי של אביר על סוס לבן, או התקליף, אבל גם מודעת לכך שזה עלול להיגמר באונס; היא רוצה נישואים מאוזנים ושלווים, וגם גירושים, לפחות מדי פעם. היא מציינת

³¹ פרויד, זיגמונד. "הנשיות", *כתבי זיגמונד פרויד*, כרך חמישי (דביר, 1966) עמ' 268.

באופן מכמיר לב לצו החברתי המוטל עליה, מזדהה עם האינטרפלציה החברתית עד למחיקת השארית, אך משהו בה אינו ניתן למחיקה, והיא תתמרד ותנסה להמריא, או לפחות לקום מכיסא הגלגלים כדי לראות טוב יותר את הצמרות. בעולמה של קסטל-בלום האישה, כמו מרכיבים רבים אחרים, היא סובייקט נזיל – "אני" ייחודי, שבו בזמן אינו אלא תווית, שאפשר שמסתתר מאחוריה משהו שונה מהצפוי. גיבורת הסיפור "כדור כחול" מנסחת זאת במפורש: "יום אחד אני קול, כעבור חמש דקות אני היפנוזה, או מערכת על-חושית מדברת. אני כבר לא אני, קוראים לי בכל מיני שמות, ואני עונה לכולם ולאף אחד, או שאני מסתובבת באותה פתאומיות גם כשקוראים לאחרים."³² אישה אינה נולדת אישה: היא מתובנת להיעתר לאינטרפלציה החברתית של היות אישה, אך אי-שם בתוך "המערכת העל חושית" מסתתרת מורדת בעלת מכונות ירייה מיושנות, הממשיכה במרד האינסופי שלה, מתוך תקווה קלושה ש"יום יבוא ואכתוב תסריט בעל ערך אמיתי."³³

³² קסטל-בלום, אורלי. "כדור כחול", בתוך *עם אורז לא מתווכחים* (כנרת, זמורה-ביתן, 2004), עמ' 291 – 294, הציטוט מעמ' 294.

³³ *המינה ליזה*, עמ' 81.