

## **"אחרות" כעמדה קיומית בכתיבתה של אורלי קסטל-בלום**

שי רודין

### **תקציר**

במאמר זה מוצגת תמת "האחרות" המקשרת בין יצירותיה המוקדמות של אורלי קסטל-בלום לאלו המאוחרות. "האחרות" התמטית נשזרת ב"אחרות" הפואטית של הסופרת, ומצביעה על שדרים אנטי-הגמוניים ועל רצון לשנות את פני החברה והספרות כאחד, שינוי העולה מתוך ההכרה במרכזיותו של "האחר" בחברה. אמצעים דוגמת הצגת גיבורה "אחרת" המבקשת לשכנע את המרכז ההגמוני בצדקתה, מפגש עם דמות נשית "אחרת" המערער את עולמה של דמות הגיבורה הנקרעת בין ישותה "האחרת" לבין הציוויים ההגמוניים, וכן שעתוק שיח הגמוני הננקט על ידי האישה "האחרת" במטרה לזכות במשאבים השמורים להגמוניה, נחשפים ביצירתה של קסטל-בלום וממחישים את מורכבות חווייתו של "האחר", כמו גם את אופני ההישרדות השונים של "האחרים". קסטל-בלום אמנם מאיינת ביצירתה את הממד הפסיכולוגי והתודעתי של הדמות, אולם מצוקתו של "האחר", כמו גם השונות המאפיינת את "האחרים" (אלו מאלו ואלו מחברתם), מוצגות ביצירותיה ומחוללות הזרה לתפיסה השגורה של "האחר" ושל מקומו (השולי) בחברה.

**מילות מפתח:** אחרות, כתיבה נשית, שעתוק שיח, ארס-פואטיקה, דמות החורג, אורלי קסטל-בלום

## הקדמה

אסכולת "תגובת הקורא" הנוכחת במחקר הספרותי למן שנות השבעים של המאה העשרים, נדרשת בהרחבה ל"אחרות" הנשית ולעיצובה בטקסט הספרותי. אסכולה זו מקדמת קריאה רוויזיוניסטית של דמויות נשיות המוצגות בספרות כ"אחרות", מתוך מגמה אנטי-סטריאוטיפית שתפקידה לבטל את המבט המחפיץ בדמות הנשית ולהפכה מ"אחרת" לנוכחות קיימת ולגיטימית, מאובייקט מובט לסובייקט מביט. מכאן, הטענה כי קריאות פמיניסטיות ופוסט-קולוניאליסטיות, מקדמות ראייה טקסטואלית חדשה המעמידה במרכז את האישה "האחרת", מנשלת אותה משוליותה ודנה בניסיון החיים הנשי מתוך כוונה לתור אחר שורשי הדיכוי הנשי, זאת כדי לשנות את מעמדן של נשים בעולם.<sup>1</sup> המאירי רואה את מושג "האחר" כמתייחס לאנושי השונה.<sup>2</sup> השונות עשויה להיתפס כחיצונית – חברתית, פוליטית, לאומית, או פנימית-רגשית, מינית ואף תפיסתית. שונות זו מוצבת כניגוד למהות שהיא "העצמי". בעוד ש"העצמי" מייצג את האנושי המקובל, המכתיב ומקיים נורמה או אוסף של נורמות, "האחר" מייצג חריגה, מרצון או מאונס, מן הנורמות, ולעתים אף איום עליהן. בטרמינולוגיה של ממי, הקריאה הפוסט-קולוניאליסטית מקדמת אפיון אינדיבידואלי של הדמות, להבדיל מהשיח הקולקטיבי הגורס שכלל הנכבשים הם זהים וחסרי ייחוד. קריאה זו משיבה ל"אחר" את אנושיותו.<sup>3</sup>

לובין מציעה לקרוא את הטקסט בניגוד לאופן שבו הוא מבקש להיקרא, קרי, על הקוראת לקרוא מה שהטקסט אינו מכיל. בקריאה זו, הדמות הנשית בטקסט איננה עוד "אחר", והחוויה הנשית תקפה ומרכזית בדיוק כמו זו הגברית. קריאה זו המכונה קריאה חתרנית, יכולה להתבצע על-ידי גברים ונשים כאחד. זוהי למעשה "קריאה מן השוליים": הקוראת/הניגשת/לטקסט מתוך הגישה הפמיניסטית, מעלה שאלות חדשות בתחום השונות המינית והמגדרית, שאלות שיש להן השלכה על הבנת הממד הפסיכולוגי והסוציולוגי המובעים בטקסט. לובין טוענת ש"האחר" בסיפור יכול להיות גבר או אישה, שכן "אחר" הוא כל מי שהמרכז התרבותי ההגמוני יהפוך אותו לאובייקט על-ידי ביטול ייחודו, ערפול אנושיותו והסתכלות עליו מתוך מבט חודר, מדביר ומחפיץ.<sup>4</sup>

לדידה של ריץ,<sup>5</sup> העדשות המעוותות דרכן מביטים גברים על נשים, מושתתות גם הן על בינריות המבחינה בין שני אופנים קוטביים להבנת הנשיות, ונראה כי תבניות חשיבתיות הגמוניות אלו פועלות לא רק בקרב גברים, אלא גם בקרב נשים, לאור שנים של חיים בצל דיכוי פטריארכלי.

---

<sup>1</sup> Rowland & Klein, 1996: 9-10

<sup>2</sup> המאירי, 2001: 40-1

<sup>3</sup> ממי, 2005: 93-95

<sup>4</sup> לובין, 2003: 63-80

<sup>5</sup> ריץ, [1976] 2005: 62

הבזוי איננו אובייקט (ob-jet) שנמצא מולי, שאני קוראת בשמו או מעלה אותו בדמיוני [...] הבזוי אינו הקורלאט שלי, אשר בהציעו לי משענת על מישהו או על משהו אחר, עשוי לאפשר לי להיות – נבדלת ואוטונומית פחות או יותר. לבזוי יש רק תכונה אחת משל האובייקט – היותו מנוגד לאני.<sup>6</sup>

הבזוי למעשה מוגלה מן הכלל, בוחל בחוקי המשחק של ההגמוניה, אך ממקום גלותו אינו פוסק מלקרוא תיגר על אדונו. מה שהופך דבר לבזוי, הוא שיבוש הזהות, המערכות והסדר, כל מה שאינו מכבד את הגבולות, את המקומות ואת הכללים.<sup>7</sup> אחרות במשנתה של קריסטבה מכונה "בזות" והיא מודגמת על מכלול התפקידים הנשיים – רעיה, אם ואשת עסקים. מרגע שאישה בוחרת "לסחור ולהשתמש במינה", היא הופכת ל"כוח אפל, מתועב ומנוול".<sup>8</sup> מיניותן של נשים היא שהופכת אותן למאיימות וגרוטסקיות בעיני המתבונן הגברי.

מיס<sup>9</sup> מציינת כי אמנם "האחר" הוא כל דבר המנוגד לי ונמצא מחוצה לי, בבחינת התנגדות אליה אני מתנגד, אך לעתים מדובר בחלק המצוי בי, אותו אני רוצה להדחיק נוכח סלידתה של החברה מגילויים של שונות. מכאן נוכל להבין, כי הצגתה של האישה כ"אחרת" מהווה לא רק אמצעי להכפפתה למערך הפטריארכלי כנחותה, אלא גם דרך, מודעת או בלתי מודעת, להילחם בתכונות הנתפסות כבלתי רצויות ומצויות בגבר היוצא נגדן.

במאמר זה, אדרש לתמת "האחרות" בסיפורת של קסטל-בלום, הן במישור העלילתי והפואטי, והן במישור האידיאולוגי, כתמה שהינה פועל יוצא מהפואטיקה החלוצית שיצרה קסטל-בלום, למן פרסום ספרה הראשון לא רחוק ממרכז העיר.<sup>10</sup> הסופרת "האחרת" מעניקה מקום מרכזי לאישה "האחרת" ובוחנת את האופנים שבאמצעותם נשים כאלה שורדות במציאות המפעילה אלימות ומערך הדרה כנגד החורגים מן הנורמות.

#### א. הפגישה עם "האחר" ושעתוק השיח

ל"אחרות" ביצירותיה של אורלי קסטל-בלום מקום מרכזי, והיא בעלת גילומים אחדים: היצירה הקסטל-בלומית מציגה שורה של גיבורות נשיות "אחרות" החותרות תחת דפוסים תרבותיים ונורמות מגדריות רווחות. הכתיבה הנשית, בדומה לגיבורות סיפוריה, מוצגת ביצירותיה כ"אחרת" מן הכתיבה ההגמונית הגברית, ו"האחרות" הופכת ממושג המתקיים בשולי החברה למושג המצוי במרכזו של הטקסט. על מנת לשלב את תמות "האחרות" בטקסט, משתמשת קסטל-בלום בתבניות שונות.

<sup>6</sup> קריסטבה, 2005 [1980]: 7

<sup>7</sup> שם: 8-9

<sup>8</sup> שם: 131

<sup>9</sup> Meese, 1990: 78-96

<sup>10</sup> לא רחוק ממרכז העיר, קסטל-בלום, 1987

בסיפורת של קסטל-בלום ניתן לאתר חטיבה סיפורית חוזרת המציגה תבנית עלילתית שבה מתוארת פגישה מכוננת בין הדמות הנשית ביצירה, לבין דמות "אחרת", נשית על-פי-רוב, החושפת אותה לצורות קיום אחרות, אשר בדרך כלל קוראות תיגר על אופני הקיום ההגמוניים. מפגש מסוג זה מאפיין את הרומן המינה ליזה<sup>11</sup> המפגיש בין מינה, התסריטאית שהפכה לעקרת בית, לבין פלורה, אישה בת 203 המהווה "אחר מית"<sup>12</sup> הלוקחת אותה למסע בעולם פנטסטי המשול לתהליך הכתיבה של היוצרת, שבעת כתיבתה נאלצת לעזוב את מלאכותיה הנשיות המסורתיות, ולהמריא אל עבר עולמות החסומים בפניה. מעבר לפגישה עם "האחר", שהנו ישות זרה בעלת עולם ערכי שונה, מקופלות בפגישות השונות עם "האחרים" תובנות ארס-פואטיות על הכתיבה הנשית, שהיא "אחרת" ביחס לכתיבה הקנונית הגברית בכלל, וכן ביחס לכתיבתה של קסטל-בלום בפרט, שהינה "אחרת" בנוף הסיפורת הישראלית.

קסטל-בלום מתיכה ביצירותיה משלבים לשוניים שונים (לשון ספרותית ולשון דיבור), לצד שילובם של זרמים אמנותיים שונים, דוגמת שילובם של חומרים סוריאליסטיים בעלילות ריאליסטיות.<sup>13</sup> לדעת בן-שחר, קסטל-בלום מבצעת לעתים היפוך תפקידים בין הלשון לבין העולם המסופר: "הלשון מובילה את המסופר, והסימנים נעשים חשובים מהמסומנים". בן-שחר אף טבעה את המונח "אקלקטיות לשונית", כמייצג את השפה בה משתמשת קסטל-בלום. מושג זה מצביע על תיאורו של עולם מפורר, חסר כל עיקרון מארגן, וכן על הצטרפותה של המספרת אל העולם המסופר – עולם של ריק, שבו השפה התרוקנה מתכניה.<sup>14</sup>

יש לציין, כי הדמות הנשית הפוגשת בישות "האחרת", אמורה אמנם לייצג את הקיום הנורמטיבי על תרבותו ההגמונית, אך מקיימת בתוכה קונפליקט מתמשך באשר למידת שיוכה למרכז ההגמוני כמו גם למתחמים "האחרים", המיוצגים על-ידי הדמויות "האחרות".

כדי לייצג את מקומן השולי של נשים (וסופרות) בעולם, משתמשת קסטל-בלום במטפורת הכתיבה. התסריטאיות ברומן המינה ליזה מספרות למינה, הגיבורה,

<sup>11</sup> המינה ליזה, קסטל-בלום, 1995

<sup>12</sup> אחרות מיתית הינה אחרות שהיא גם מחשבתית, אך גם התנהגותית לאור סגולותיה הייחודיות והתחושה, לפיה מקורה הוא ב"עולם שאף פעם אין בו סופיות", עולם שמעבר לסגולות אנוש. (המאירי, 2001 : 1-17)

<sup>13</sup> לפי הרציג (1998 : 80-85), קסטל-בלום היא חלוצה של פואטיקת הדלות אשר הציבה אנטי-תזה משלה לנוסח הכתיבה שמאפיין את "דור המדינה": התנערות מוחלטת ממושגי העושר הספרותי, הוצאת האמירות המורכבות, העלילות הרב-רובדיות והקישורים הסמליים אל מחוץ לתמונה והחלפת הלשון הספרותית בלשון דיבור עכשווית ולא תקנית במתכוון. בהיבט התמטי נדרשת הרציג לפנייתיה של קסטל-בלום אל השוליים, המתבטאת בהפיכת הזהות הפרטית לנעדרת ממד קולקטיבי וכן למחאה ולבוטות הבאות לידי ביטוי בהצגתה של מציאות חברתית זנוחה, אפורה או אלימה, והתעכבות על אימת הקיום המודרני. הרציג מציינת כי השבירה הספרותית שמבצעת קסטל-בלום אינה מותירה את פני השטח בצורתם המנוטרלת כביכול, אלא מחוללת בהם פירוק ופרודיזציה, בעיקר באמצעות השימוש בלשון. אלו מובילים את הרציג אל המסקנה לפיה קסטל-בלום היא המבטאת המובהקת של המחאה החברתית בסיפורת החדשה.

<sup>14</sup> בן-שחר, 2003 : 89

שהן כותבות את התסריט אך אינן זוכות לראות את הסרט המוגמר. הן מהוות אמצעי/כלי בדרך להגשמתן של מטרות גבריות. בעולם שבו נשים חיות תחת שעבוד, נהירה סיבת הקריסה הנשית, ומכאן רצונה של פלורה, "האחרת המיתית" שעדה לדורות רבים של דיכוי נשי, לעזוב את העולם. פלורה מציינת את רצונה "להיות כמו כולם"<sup>15</sup> משום שהיא קצה במסעה ההישרדותי הנגזר מתוקף "אחרותה". בגיל 203 היא עיפה ממלחמות ובוחלת בתפקידה שתכליתו העצמת הכוח הגברי המקיף אותה.

מנגד, מינה בוחרת להתעמת עם הדרתן של נשים באמצעות הכתיבה. היא קצה בכתיבה התסריטאית, שכן זו אינה כתיבה העומדת בפני עצמה ומצריכה אחרים שיתווכו בינה לבין הצופה. החלטתה לא לכתוב עוד תסריטים, מתממשת בדמותו של רומן שכתבה בתום מסעה, ומשיקה להחלטתה לא להיות עוד קורבן לאלימותו של עובד בעלה ולא לאפשר לו להכות אותה. בתחילת המסע היא מציינת: "לא הייתה לי היכולת להוציא לפועל"<sup>16</sup>, אך בסיומו היא מצליחה להשלים יצירה ספרותית שבה, למרות התכנון המקורי, היא הגיבורה הנשית שמוציאה לפועל הן חזון פואטי והן חזון תמטי. החלטתה להציג את פלורה בקדמת הבמה משתנה, ומינה הופכת לגיבורת הנרטיב. באופן כזה, משחררת הכתיבה הנשית את האישה מחוקיותו של העולם הגברי ומאפשרת לה להשמיע את קולה ללא התיווך הגברי. ה"ריאליזם המוגז" של מינה, כמו גם של קסטל-בלום, מאפשר לה לקרוא תיגר על הקנון ולהשמיע קול ייחודי, "אחר", שסונן באמצעים אלימים. חבירתה אל פלורה "האחרת", היא חבירתה אל היצר המודחק במהותה. מרגע שזו מתרחשת – יכולה האישה להמריא, בכתיבתה כמו במחשבותיה.<sup>17</sup>

נוסף על תבנית המפגש עם "האחר" המעודד את הדמות הנשית לנקוט בפעולות אנטי-הגמוניות ולקרוא תיגר על ההסדרים הפטריארכליים, המופיעה גם בספורים הקצרים **אמי פה שָׁל** (מתוך סיפורים בלתי-רצוניים) **ומלכות החרמון** (מתוך רדיקלים חופשיים),<sup>18</sup> מעמידה קסטל-בלום ברומן הפוליטי חלקים אנושיים<sup>19</sup> פסיפס של "אחריות", ובאמצעות הבלטת "אחרותה" של כל אחת מן הדמויות ברומן, מתארת את השסעים המאפיינים את החברה הישראלית. בחלקים אנושיים מציגה קסטל-בלום מעבר מיצירה הנשענת על גיבורה נשית "אחרת" המצויה בתנועה מרחבית ומפגינה ניתוק מסביבתה התרבותית והחברתית (דולי טיטי, היכן אני נמצאת, המינה לייזה),<sup>20</sup> ליצירה פוליפונית שבה פועלים כמה גיבורים, כאשר אין דמות שהיא בעלת עליונות עלילתית. בחירה פואטית זו מפרקת את מושג ה"גיבור" ממשמעותו המוכרת, ונוסקת למשמעות חברתית ופוליטית בפן התמטי: החברה הישראלית שמתארת קסטל-

<sup>15</sup> המינה לייזה, קסטל-בלום, 1995: 147

<sup>16</sup> שם: 18

<sup>17</sup> סיקסו וקלמנט (Cixous & Clement, 1986: 96-97) עומדות על כך שהכתיבה הנשית משולה למעוף, מעל משוכות הקודים התרבותיים, הלשוניים והז'אנריים של הקנון.

<sup>18</sup> סיפורים בלתי-רצוניים, 1993; רדיקלים חופשיים, 2000

<sup>19</sup> חלקים אנושיים, קסטל-בלום, 2002

<sup>20</sup> דולי טיטי, 1992; היכן אני נמצאת, 1990; המינה לייזה, 1995

בלום בחלקים אנושיים היא חברה נטולת גיבורים, חברה מפולגת וסובלת, המוגדרת דווקא על-ידי "האחרים" החיים בה.

ברומן חלקים אנושיים מרבית הדמויות הן נשים: עולה מאתיופיה, גרושה, מזרחית ענייה, רווקה עשירה – והבחירה להתחקות דווקא אחר "אחריות" נשיות, מדגישה את המחויבות לניסיון הנשי הייחודי ולמנגנוני הדיכוי החברתיים המופעלים נגד נשים. מנגד, פסיפס האחריות וההתמקדות באישה "האחרת" מנתצים את ההגמוניה הישראלית, שכן המבט מופנה אל "האחר" ההופך לגיבור היצירה, והחברה מוצגת כאריג של אחריות. גם מי שנחשב בעבר לנציג ההגמוניה, חווה ניעות אל עבר השוליים והופך ל"אחר", שכן קסטל-בלום מראה את זהותן הנזילה של נשים היכולות בן לילה (בהיעדר גבר או ממון) לעבור משיוך הגמוני לשיוך "אחר".

תהליך זה נחוות על-ידי איריס ונטורה - אישה נשואה ומשכילה, אם לשלושה ילדים, שבעלה עוזב אותה לטובת אישה אחרת, ובכך היא הופכת מנציגתה של ההגמוניה - ל"אחרת". היא מחוסרת עבודה ואמצעים, איבדה את ביתה ועל כן חיה עם ילדיה בדירה שכורה, נתונה לחסדי הסובבים, משוועת לפרנסה ובשל כך מוכנה לעבוד בשורה של עבודות שאינן הולמות את השכלתה, החל מעבודות בישול וניקיון וכלה בממכר פרחים. איריס מנסה לשמר את מקומה בקרב ההגמוניה. היא שוכרת דירה בצפון-תל-אביב ולא בדרומה, אך התבוננות בחייה ממחישה כיצד "האחר" אינו מנושל מ"אחרותו", גם כאשר הוא מתגורר במרחב המזוהה עם ההגמוניה. מנגד, מצויה טאסארו, דוגמנית שחורה החיה עם בן זוגה לשעבר של איריס. למראית עין, לפנינו שתי דמויות מנוגדות, כאשר האחת חווה תהליך של קבלה והצלה (טאסארו), והאחרת חווה תהליך של הדרה ונפילה (איריס). עם זאת, תיאור חייהן של השתיים מעצים את שברותו של "האחר", ואת איומה המתמיד של הזהות "האחרת" על "האחר", גם כאשר נדמה שהדמות זוכה להשתלב בחברה ולהיחלץ מ"אחרותה". שתי הנשים תלויות בגברים והן מנסות עד כמה שניתן לבטל את אישיותן כדי להתאימה לגבר שלצדן וכך לקבל גישה להטבות השונות שנלוות לקרבה לגבר אמיד. דוגמה לכך ניתן לראות בשיחה שמנהלת איריס עם דנציגר, רופא השיניים שלה. את חילופי הדברים המתחוללים בין השניים, אבקש להגדיר כ"שעתוק שיח". זוהי מתודה נשית הנחשפת בפרוזה של קסטל-בלום, ומלמדת על האופן שבו נשים חוות את עצמן כאשר הן ניצבות ליד גבר, כדי לשרוד, להימנע מעימות, או לרתום את הגבר לצורכיהן. נשים שונות משעתקות את השיח הגברי, כך שהגבר שלצדן מקבל את הרושם שהן מסכימות עמו, כנועות לו ואינן חולקות על דבריו:

- "אני לא מבין את התקשורת הישראלית, תאמיני לי, דורית".
- "איריס" לחשה איריס.
- "מה הם בכלל מראיינים אותם? מה נותנים להם פתחון פה? אני לא מבין איזו סתימות. חבורה של עלובים כולם, אני אומר לך".
- "אני אישית מסכימה איתך" אמרה איריס. "אבל מצד שני אני גם מבינה אותם".

- "מה את מבינה א ר ת ס? מה יש להבין? זה ברור שהם אכלו אותה. אבל זאת מלחמה חבובה, מלחמה".
- איריס רצתה ליישר איתו קו, ואמרה: "אתה צודק מאה אחוז".
- "הרי מה הם רוצים? הה? מה הם רוצים? הם רוצים הכל. ה-כל".
- "נכון מאוד", אמרה איריס.
- [...]
- "אני לא מבין" אמר דנציגר. "תהרגי אותי, אני לא מבין"
- "אתה צודק בסופו של דבר", אמרה איריס ליתר ביטחון<sup>21</sup>

השיח המשעתק אותו מפעילה איריס בשתי שיחותיה עם דנציגר, מיושם על-מנת לזכות בהנחה בטיפול השיניים לו היא זקוקה, מפאת המחסור הנמשך שלה בכסף. כאשר שתי השיחות עם דנציגר מסתיימות, היא מקיימת שיחה טלפונית עם בן-זוגה לשעבר, אדיר, במהלכה היא מפעילה שוב ושוב את השיח המשעתק:

- [...] "אבל זה לא לעניין עכשיו".
- "ממש לא לעניין"
- "את לא יודעת איזה ויכוח היה לי איתה כל הדרך".
- "אני לא יודעת מה להגיד לך".
- [...]
- "היא תחזור".
- "בטח, בטח שתחזור".<sup>22</sup>

ההסכמה העיוורת עם דבריו היהירים והפוגעים של אדיר כלפי הבישול האתיופי של טאסארו והבישול התפל של איריס, משתלמת, והוא שוכר את שירותיה של איריס כמבשלת בזמן השבעה של אחותו. המספרת האוקטורלית שמוסרת את השיח המשעתק המלמד על מחיקת ישותה ועצמיותה של איריס, מקפידה לציין:

לאיריס היתה פעם דעה. אחרת. עכשיו לא היתה לה דעה. היתה לה בעצם, אבל היא לא אמרה אותה בקול רם.<sup>23</sup>

כדי לשרוד ולאפשר את הישרדותם של ילדיה בתור גרושה ואם חד-הורית שבעלה האמיד אינו מעניק לה את הסיוע הכלכלי הנדרש לה, מוחקת איריס את המרכיב שמגדיר את אישיותה – דבקות בערכיה. דבקות זו היא שגרמה לה לא לשעות לבקשתו של בעלה לשוב אליה לאחר שבגד בה ועזב אותה בחוסר כל תוך הפקרת חלקה. כעת, ממקומה כ"אחרת", אין היא יכולה עוד להרשות לעצמה לשמור על קו מחשבה חתרני, והיא מאמצת את השיח המשעתק כאמצעי יעיל להשיג את רצונה מהגברים השונים בחייה.

תופעת שעתוק השיח כאמצעי הישרדותי, מסייעת לבאר את מושג ה"הזדכרות" (מסקוליניזציה), המשמש בהגות הפמיניסטית כסמן השלילי של הרוח

<sup>21</sup> חלקים אנושיים, קסטל-בלום, 2002: 83-84

<sup>22</sup> שם: 100

<sup>23</sup> שם: 125

הפמיניסטית. מושג זה מצביע על תהליך שבמהלכו נשים מקבלות על עצמן אמות מידה גבריות על מנת להוכיח שהן שוות ערך לגברים, וכך מחזקות את הערכים הגבריים המושלים בכיפה. השימוש בשיח המשעתק נועד להראות שתופעת ה"הזדכרות" אינה מציגה בהכרח רצון להידמות לגברים, כי אם השלמה עם עליונותם, והשינוי הננקט בשיח הנשי הוא חיצוני בלבד ואינו מלמד על הסכמה וקידום ערכים גבריים. אינה שואפת להידמות לגברים. היא מבקשת למצוא גישה למשאבים הנתונים בידיהם, ועל כן משעתקת את שיחם, והופכת למראה אנושית. באופן כזה היא מעוררת בגברים שמסביבה הזדהות, ואלה נעתרים לבקשותיה. נהיר לה שדנציגר רופא השיניים סובר שמדיניות כוחנית כלפי הפלסטינים "האחרים" היא הפעולה נדרשת, ועל כן היא מצניעה את הזדהותה עם הפלסטינים וחוזרת על דבריו כדי להימנע מוויכוח. בכך טמון שדר מרכזי העולה מתוך יצירותיה של קסטל-בלום ונוגע לסולידריות הבלתי אפשרית בין "אחרים". קבוצות המיעוט השונות דואגות כל אחת להישרדותה, ומכאן שנסתם הגולל על חבירה בין "אחרים" או אף על הבעת סולידריות מילולית.

### **ב. הבחירה באחרות: הסיפור "צל"ש" כמטפורה לתפקידו של "האחר" בחברה**

בסיפור "צל"ש (כונס ברדיקלים חופשיים)<sup>24</sup> עוסקת המספרת-הגיבורה בסרט קשה לצפייה בו צפתה. במהלך הסיפור היא מקפידה לשרטט את דמותה כ"אחרת" וכבעלת נקודת תצפית נבדלת על החברה והחיים. בעוד שאצל רבים מן הצופים מעורר הסרט מחלוקת והם יוצאים ממנו באמצע ההקרנה, המספרת בוחרת לצפות בו עד סופו ואף נשארת להקרנה השנייה:

אני לא קמתי ועזבתי בקטע הזה. לא קמתי בכלל. לא יכולתי לקום. הקטע היה לא ייאמן ונשארת כדי לא להאמין למראה עיני. לא האמנתי שמישהו הגה דבר כזה ואחרים עוד עמדו והצטלמו בשבילו. זה היה לא ייאמן, אף כי יכולתי להבין את היוצר ומה הוא רצה [...].<sup>25</sup>

המספרת מהופנטת מהיצירה השונה וצולחת את משבר אמצע הסרט. היא מזדהה עם היוצר החתרני, אף כי הצופים מכנים את היצירה פרוורטית וחולה. המספרת מנסה להבין את היוצאים, אך אינה מצליחה:

הם בטח הרגישו נורא ואיום כלפי הסרט, אם הקימו את עצמם והעדיפו את המציאות על פני הקטע המבויס הזה. הם לא ילדים. זה היה סרט למעל גיל שש עשרה. אנשים בוגרים לא אוהבים שמראים להם חומר כזה בלי לעצור את הסרט לרגע, ושמישהו רציני, עם תואר אקדמאי למשל, יעלה על הבמה וישאל אותם, פשוט ישאל את הצופים באולם, האם אתם מוכנים לראות עכשיו קטע שבו יקרה ככה וככה.<sup>26</sup>

נבדלותה של המספרת מחריפה והופכת לביקורת גלויה כלפי הצופים אשר חומקים מן הסרט הנורא אל החיים הנוראיים, ומצפים מיצירת האמנות שלא תערים עליהם קשיים

<sup>24</sup> רדיקלים חופשיים, קסטל-בלום, 2000

<sup>25</sup> שם: 13

<sup>26</sup> שם: 14



נוספים. בהקשר זה יש לציין, כי הקובץ רדיקליים חופשיים, בו מכונס הסיפור, ראה אור לאחר שורה של ביקורות שהופנו כלפי קסטל-בלום, על כך שספריה סובלים מתסמונת המחצית השנייה.<sup>27</sup>

קסטל-בלום מרבה להתווכח עם מבקריה בסיפוריה, וכפי שמציין גלזמן<sup>28</sup> מפנימה את נקודת התצפית המאיימת, הפוגעת והמנמיכה של הקורא העוין, ומתמודדת עם סביבתה העוינת באמצעים ארס-פואטיים. דמות המספרת בצל"ש מתאפיינת כאישה הנבדלת מסביבתה הן מן ההיבט הנפשי והן באופן שבו היא תופסת את תפקיד האמנות. כדי להבחין בינה לבין הצופים (והמבקרים) המעדיפים יצירות קלות להכלה, היא מעניקה לקורא אפיון פסיכואנליטי שטחי של נפשה:

לא יצאתי. יש לי סופר אגו, אבל האגו שלי לא מגובש ובטח שלא עד כדי כך. אני לא אומרת שהוא מפורר, אני רק מציינת שאין לי אגו מגובש והחלטי [...].<sup>29</sup>

לפי גלזמן,<sup>30</sup> מקורותיה של קסטל-בלום נובעת מאיון וריקון פרודי של המונחים הפסיכולוגיים בהם היא משתמשת. השימוש האינפלציוני וההיפרבולי במונחים פסיכולוגיים מדגיש, לדידו, כי המצוקה של הדמויות אינה מצוקה אישית-נשית, אלא מצוקה קולקטיבית-קיומית הנובעת מגורמים חברתיים ופוליטיים. ואמנם, קסטל-בלום מגחיכה את המושגים הפסיכואנליטיים ומשטחת אותם דרך קבע, אך בסיפור צל"ש, השימוש במושגים הפסיכואנליטיים נועד דווקא כדי להבדיל אותה מן הסובבים ולהצביע על נפשה השונה המגדירה אותה כ"אחרת", הן כדמות ספרותית המנוגדת לסובבים אותה, והן כיוצרת המאתגרת את קוראיה ומקשה עליהם את הקריאה, בייחוד לאור השימוש בחומרים קיצוניים וגרוטסקיים.

בסיפור צל"ש, המספרת הופכת על פיה את האמירה השלילית שכוונה אליה, לפיה מגיע צל"ש לכל מי שנמצא במחיצתה, ומנכסת לעצמה את הצל"ש: "אני מאוד שמחה שלא יצאתי בקטע הזה, הייתי מרגישה חלק מהאוכלוסייה, זאת אומרת מהתושבים [...]".<sup>31</sup> כאשר היא צופה באנשים המגנים את הסרט בהצגה השנייה, היא מחליטה: "יאללה, שאני אשאר פרומה וזהו".<sup>32</sup> היא משלימה עם "אחרותה" ומבצעת מהלך המנוגד לקביעתה לפיה יש לה אגו לא מגובש. גיבושה נחשף עם סיום הסיפור, בו היא מחליטה להתעמת עם הצופים ולומר להם את דעתה השונה על הסרט. יתרה מכך, המספרת נחושה להציג את טיעונה ולכן מתאימה את השיח שלה לשיח המונהג על-ידי החברה:

<sup>27</sup> פו לדוגמה, מציינת, בהקשר לרומן היכן אני נמצאת (1990), שהספר מכיל פרקים "טובים מאוד" לצד פרקים "מיותרים" ומותר את הקורא עם תחושת החמצה. לדידה, "אורלי קסטל-בלום השקיעה את מירב כוחותיה בתחילתו והגיעה אל סופו חסרת נשימה ומותשת" (פו, 1990: 9)

<sup>28</sup> גלזמן, 1994

<sup>29</sup> רדיקלים חופשיים: 15

<sup>30</sup> ראו הערה 28

<sup>31</sup> רדיקלים חופשיים: 16

<sup>32</sup> שם: 17

ואמרתי בלי לכוון את דברי לשום מחנה: הכול עובר עליכם החתול השתין עליכם, בשפה יותר מקובלת כמובן. אני לא הבלה. אני יודעת איך צריך לדבר עם אנשים שלא מכירים. אומרים להם 'סליחה שאני מתערבת אבל לא יכולתי להתאפק, שמעתי אתכם מדברים והרגשתי שיש לי מה לומר', וכו'.<sup>33</sup>

המספרת חותרת תחת דבריה המוקדמים, ומראה שהאגו שלה מגובש דיו לא רק לצורך גיבוש עמדה, כי אם גם כדי למצוא אישור פנימי ונכונות להיאבק על עמדה זו ולהציגה במרחב הציבורי. המספרת אף מחליפה את מילותיה במילים "מקובלות", ובכך חותרת תחת החברה שמסביבה, תוך שימוש בכלי החברה עצמה. אמנם לורד מציינת, כי "כלי האדון לעולם לא יפרקו את ביתו של האדון",<sup>34</sup> אך קסטל-בלום ממחישה שניתן להיאבק על עמדה חלופית ולעשות זאת מתוך אימוץ שיח קיים. שיח זה אינו מאפיין אותה, אך כדי לקדם את רעיונותיה היא נזקקת להיות מובנת, מאחר וקוהרנטיות היא תנאי להשמעת דעה במרחב הציבורי. באופן כזה, ממחישה המספרת-הגיבורה את מיקומה ביחס להוויה "אחרת" הקוראת תיגר על החברה, מקיימת עולם פנימי ומערך ערכי ייחודי: "גם לי יש קריטריונים מוסריים הכי מוזרים בעולם",<sup>35</sup> ועם זאת היא מסוגלת לקיים דיאלוג עם החברה ואף יוזמת אותו, על מנת שלא לשמר את עמדת השוליים שלה.

ה"אחרת" הקסטל-בלומית אינה משלימה עם "אחרותה". היא מנסה לשנות את הקודים הקיימים ומסוגלת לשם כך לעטות על עצמה מסכה ולהצטייר כשייכת למרכז ולא לשוליים. לא בכדי מציינת המספרת בסיפור **כדור כחול** (כונס ברדיקלים חופשיים), שהיא "מסתובבת [...] כשקוראים לאחרים".<sup>36</sup> אמירה זו מלמדת על רצון לקיים דיאלוג עם הסביבה החיצונית, למרות שב**כדור כחול** מתוארת סיטואציית נטישה שאמורה להרחיק את המספרת ולדכא רצון לנהל דיאלוג. היא רוצה להשתלב אך לא לאבד את "אחרותה". המספרת חשה שהיא בעלת ישות קולקטיבית המייצגת את כלל "האחרים" ו"האחריות", ועל כן היא מפנה את המבט כשקוראים לאחרים.

בסיפור **צל"ש** משתמשת קסטל-בלום במונח צבאי שגור וממחישה למראית עין שהיא חלק מהשיח הקיים וממערך ההסמלה הישראלי. עם זאת, היא מפרקת את המושג ממשמעותו הראשונית ומעבירה אותו לתחום שונה לחלוטין: ברובד הגלוי הוא מוזכר בתחום הבין-אישי, כאשר נוזפים בה על כך שקשה לשהות במחיצתה, ועל כן אלו שעושים זאת ראויים לצל"ש, וברובד הנסתר היא מעניקה את הצל"ש (השמור בצה"ל, על-פי-רוב לגברים בלבד) לעצמה, כפרס על "אחרותה" ועל נקודת התצפית הייחודית המאפיינת אותה. שוב ושוב המספרת מחזקת את רוחה ומחמיאה לעצמה על עמידתה האופוזיציונית מול הכלל. רצונה לשוחח עם הסביבה ולהעביר את טיעוניה האחרים, מלמד על שאיפה שלא להישאר בשוליים כ"אחרת", אלא להפוך את המרכז ל"אחר",

<sup>33</sup> שם : שם

<sup>34</sup> לורד, [1979] 2006 : 93

<sup>35</sup> רדיקלים חופשיים : 15

<sup>36</sup> שם : 141

צעד שיוביל להפיכת "האחר" משולי למרכזי. אם חשדנו שהמספרת עומדת בפני סכנת "פירור", התבדו וגילינו דמות ששואפת לפורר את מתנגדיה ואת טיעוניהם בכליהם, להם היא בזה.

עמדת המספרת בסיפור **צל"ש**, המבקשת להתרחק מן המרכז, היא עמדה קיומית בסיפורת של קסטל-בלום. לא בכדי קרוי קובץ סיפוריה הראשון לא רחוק ממרכז העיר.<sup>37</sup> סיפוריו אמנם מתרחשים בתל-אביב, אך הדמויות המאופיינות בו משתייכות לשוליים. בסיפור **אש קטנה** מאופיינת דמותו של אהוד העובד בסוכנות ספרים וחולם להקים להקת רוק. שונותו של אהוד ממשפחתו ומסביבתו, וההבנה שהוא מגלה כלפי דודתו החולה, "האחרת" המוצהרת, גורמות לו להחליט להתגרש מאשתו העוינת, ובמחשבה שנייה, להתאבד. גבריותו המפולשת שבאה לידי ביטוי ביחסו הפסיבי כלפי אשתו השתלטנית וכן ברצונו לחבר שירים אנטי-מלחמתיים הקוראים תיגר על המסורת הלוחמנית שבאה לידי ביטוי בפזמונאות הישראלית, ממקמת אותו כחורג ביחס לחברה הישראלית המתאפיינת במצויאזים.

הסיפור **לא רחוק ממרכז העיר** מתאר את דמותו של אבישי, צעיר תל-אביבי, בימים הראשונים לאחר חתונתו. ימי השמחה והאושר הופכים לימים מדכאים ודקדנטיים, מערכת היחסים בינו לבין אשתו, דליה, מלמדת על היפוך התפקידים המסורתיים. היא מועסקת כאחות והוא נותר בבית, כמטופל, והחידלון מקיף אותו מכל עבר. אבישי המתעניין בפילוסופיה, אינו מצליח לקחת חלק בחיים ה"אמתיים", ועל כן נותר בשוליים. הוא חי בתל-אביב, אך כסטודנט לפילוסופיה אינו מצליח להשתייך למרכז העובד והלומד תחומים פרקטיים. בניסיון אחרון לזכות באחיזה הוא נמשך לדת, אך גם זו משיכה זמנית, והוא נותר עם תחושת החמצה וריק.

בסיפור **פתרון זמני** מאפיינת קסטל-בלום חברות הנרקמת בין דני לבין חברו ה"קרוב". חברות תמוהה זו התגבשה על בסיס היות החבר ספק הסמים והאוזן הקשבת של דני, שבחר להתנתק מחברת בני אנוש ויכול היה לשמר את נבדלותו ואת רוחו המתנשאת הודות להונו. משום דבקתו של דני ב"אחרותו", הוא אינו מודה בפני עצמו בצורך שלו בחברו, ובמשיכה ההומו-ארוטית המודחקת המאפיינת את קשריהם. לאור ראייתו את המציאות כאסופה של שקרים, דני מחליט להפוך לאדם המנותק מאנשים, הדוחה קשרים משפחתיים וזוגיים, וכך הוא מרחיק את חברו, שבתחילה רוצה ללטף את לחיו, ובהמשך עוזב אותו בטריקת דלת. הסיפור מציע ריאליזציה למטפורה הקווירית השחוקה "להישאר בארון",<sup>38</sup> וחושף את המחיר של ההישארות בתוך עצמך,

<sup>37</sup> לא רחוק ממרכז העיר, קסטל-בלום, 1987

<sup>38</sup> הקריאה הקווירית (הנגזרת מזו הפמיניסטית) מעמידה במרכז את דמות החורג. לפי קזין (2000), התאוריה הקווירית מתארת את הכלכלה ואת המנגנונים של החריגות. בניגוד לתאוריה הליברלית אודות המיניות, התאוריה הקווירית אינה מבכה את החריגה ואת החריגות ואף אינה מבקשת לרחם על החריגים, אלא מעלה אותם על נס. היא אינה רואה בהם יצורים חופשיים פחות מאלו הנמנים עם הכלל ושומרים על המסגרות הנתונות. על כן, במיטבם, בני אדם עצמאיים וחופשיים הסוטים מן הכלל והיוצאים מן המסגרות שנקבעו להם, אינם חריגים אלא חורגים.

מוגלה מן הכלל. ה"אחרות" הופכת את "האחר" למנודה מרצון. אם חזינו בעימותים בסיפורים **צל"ש ואש קטנה**, וכן ברומן המינה ל"זה, הרי ש"האחר" בסיפור **פתרון זמני** אינו מנסה לשנות את מיקומו אלא לשמרו, גם כאשר ניתנת לו האפשרות לחולל שינוי בחייו.

הקישור בין "אחרות" לפשיעה, המופיע בסיפור **פתרון זמני** במסגרת מערכת היחסים בין ספק הסמים לצרכן, מאפיין גם את הסיפורים **יומן וידיים גדולות** (בקובץ לא רחוק ממרכז העיר). **ביומן** מתואר גבר שרצח את בת זוגו ואילו **בידיים גדולות** מתואר גנב שרצח גבר ישן במהלך שוד שביצע בדירתו. הפושע מאופיין כבעל מערכת ערכית שונה מזו של המרכז ההגמוני, ולאחר הפשע חש חרטה שאין בה כדי לעמעם את "אחרותו" שהוקצנה כתוצאה מביצוע הפשע. קסטל-בלום כותבת על אנשי שוליים המצטיירים כ"אחרים" בעיני אנשי המרכז, אך למעשה עבורם, צורת חייהם היא היחידה שקיימת, ובניגוד לסיפורים **צל"ש**, **לא רחוק ממרכז העיר ואש קטנה**, לא קיים עבור ה"אחר" סיכוי להינשל מאחרותו ולו לרגע מזמן שבחר בפשיעה, וזו הופכת לנתון קבוע המלווה את הדמות הפושעת בעל כורחה.

בחינת סיפורי הקובץ לא רחוק ממרכז העיר מלמדת על השינוי שמבצעת קסטל-בלום במעורבות המספרת: לפי נעמן,<sup>39</sup> נקודת התצפית בקובץ מרוחקת "כשל מדען אובייקטיבי". לדידה, המספרת מפגינה חוסר מעורבות וחוסר חמלה, ומתארת מיקרו-קוסמוס סתום, שבו מתרחשים מעשים נוראיים בצלן של עזובה ואדישות. לעומת זאת, כפי שהודגם בדיון אודות הסיפור **צל"ש**, בקובץ רדיקלים חופשיים, אשר ראה אור שלוש-עשרה שנים מאוחר יותר, המספרת היא אמוטיבית, מעורבת ואף מתערבת בכוח. מכאן נוכל להסיק, שהטיפול ב"אחרות" עובר אצל קסטל-בלום שינוי אידיאולוגי: משאיפה להציג את הדברים מתוך נימה בלתי שיפוטית כסופרת צעירה, לשאיפה לבקר ולחולל שינוי, כמספרת בשלה בעלת מקום של כבוד בפנתיאון הספרות העברית החדשה.<sup>40</sup> מי שהציגה דמויות "אחרות" הצגה מדעית משהו, ואפיינה אותן כניחנות בסמנטיקה של הימנעות וכמשלימות עם מיקומן הנידח (וראו גיבורת הרומן היכן אני נמצאת<sup>41</sup> הבוחרת בחיי לילה על מנת להימנע עד כמה שאפשר מלהיראות), מבנה את דמויותיה "האחרות" בתקופה מאוחרת יותר באופן מנוגד: "האחרות" מכירה ב"אחרותה", משלימה עמה ואינה מבקשת מפלט בשוליים הרחק מן ההוויה והמרכז, כי אם מנסה לכבוש את המרכז.

כך גם קטי בית-הלחמי, אחת מגיבורות הרומן הפוליפוני חלקים אנושיים,<sup>42</sup> מבקשת לפרוץ לתודעה הציבורית, רודפת אחר פרסום, ומציגה בפני התקשורת הישראלית את עונייה ומצוקתה. "האחרות" במקרה זה, מואסת ב"אחרותה" ועל כן מגיעה מלוד הפריפריאלית לתל-אביב המרכזית, כדי לנסות ולשנות את מהלך חייה.

<sup>39</sup> נעמן, 1987: 2

<sup>40</sup> על מקומה הייחודי של קסטל-בלום בספרות העברית ראו מירון, 1989

<sup>41</sup> היכן אני נמצאת, קסטל-בלום, 1990

<sup>42</sup> חלקים אנושיים, קסטל-בלום, 2002

היא מספרת את סיפורה לכתבים ולמראיינים למרות שבעלה מתנגד למהלך, זוכה בכמה דקות של תהילה, ומצליחה לחמוק מאפרוריותם של חייה. העמדה האקטיבית של "האחרת", ואי ההשלמה עם נידויה, היא אם כן, התמה המאפיינת את הדמויות "האחרות" המאוחרות של קסטל-בלום. בהתאמה נוכל לטעון, כי מרגע ששכחו הפולמוסים באשר ל"אחרותה" הפואטית של קסטל-בלום,<sup>43</sup> והיא הפכה לסופרת קנונית, גם עמדתן של דמויותיה הופכת להיות בטוחה יותר במרחב הציבורי, והדמויות המסתתרות של הקובץ לא רחוק ממרכז העיר,<sup>44</sup> הפכו לדמויות המשוטטות המאפיינות את הקבצים המאוחרים, ביניהם סיפורים בלתי-רצוניים, רדיקלים חופשיים וחייו חודר וכן את הרומנים המאוחרים דוגמת חלקים אנושיים.<sup>45</sup>

לאור הנאמר, הבחירה בשם רדיקלים חופשיים אינה מתמיהה ואף הולמת את המהלך שתואר: רדיקל חופשי הוא חומר כימי, אטומי או מולקולרי, המורכב ממספר אי-זוגי של אלקטרונים, היינו, הוא בעל אלקטרון חסר. הרדיקל שואף לאזן את עצמו על-ידי השלמת האלקטרון החסר, ועושה זאת באמצעות תקיפת אטומים מיוצבים בעלי מספר זוגי של אלקטרונים. השלמת האלקטרון, שהיא מעין גניבה, הופכת את האטום ממנו נלקח האלקטרון, לרדיקל חופשי בעצמו.<sup>46</sup> השאיפה לתקוף את האטום המיוצב מקבילה לשאיפת הדמויות לתקוף את המרכז ולהפכו לשולי. כך נוהגת המספרת בצל"ש וכך נוהגות כמה מן הדמויות הנשיות בסיפורת של קסטל-בלום, אשר "אחרותן" והחסר שהן חוות מעוררים אותן לפעולה.

### ג. האם האלימה כ"אחרת": עיון ברומן דולי טיטי<sup>47</sup>

הרומן דולי טיטי מציג במרכזו דמות "אחרת" של אם חד-הורית המאמצת ילד (אפיון לא שגרתי בישראל של ראשית שנות התשעים), החותרת וחורגת באופן מוקצן וגרוטסקי מ"דת האימהות": המושג "דת האימהות" נטבע על-ידי דה-בובואר,<sup>48</sup> המציינת כי "דת האימהות" רואה בכל אם "אם למופת", אך בפועל "אימהות היא מזיגה של נרקיסזם, אלטרואיזם, חלום, כנות, חוסר תום לב, מסירות וציניות".<sup>49</sup> חוקרות שונות נדרשות לאלימותה של דולי כלפי בנה. מנדלסון-מעוז טוענת כי "התמונה הפלסטית של האם המתאכזרת לבנה מעבירה בצורה החריפה ביותר את שבירת המוסריות".<sup>50</sup> סקרה מסבירה את יחסה המתעלל של דולי כנובע מרצון להכין את בן (זה שמו) לחייו כבוגר בעולם רדוף סכנות.<sup>51</sup> שיפמן מתארת את אלימותה כנובעת הן מטראומות ישראליות

<sup>43</sup> ראו הרחבה אצל Rudin, 2010

<sup>44</sup> לא רחוק ממרכז העיר, קסטל-בלום, 1987

<sup>45</sup> סיפורים בלתי-רצוניים, 1993; רדיקלים חופשיים, 2000; חיי חודר, 2010; חלקים אנושיים, 2002

<sup>46</sup> פיגל, 1996

<sup>47</sup> דולי טיטי, קסטל-בלום, 1992

<sup>48</sup> סימון דה-בובואר, [1949] 2007

<sup>49</sup> שם: 379-378

<sup>50</sup> מנדלסון-מעוז, 1998: 280

<sup>51</sup> סקרה, 2001: 242

והן מן ה"אני" שלה.<sup>52</sup> היא נדרשת לאופן שבו דולי משרטטת על גבו של בנה את מפת ארץ ישראל השלמה ומציינת כי מעשה זה מלמד על "האם המשתמשת בבנה לצרכי הטיעון הפוליטי לכאן או לכאן (המתנחלת הטוענת שגזלו מילדיה את ביתם כשהחזירו את חברון, והנשים הטוענות שלמען ילדיהן הן נאבקות על שלום באזור)"<sup>53</sup> עד להפיכתו ל"חומר תעמולה מהלך".<sup>54</sup>

הצגת האימהות כפוליטית, מנוגדת לתדמית הרכה והנחבאת אל הכלים של האם, ומתכתבת עם שורה של תגובות מחאה והתאגדויות אימהיות, דוגמת "נשים בשחור", המאפיינות את החברה הישראלית בשנים האחרונות.<sup>55</sup> בדומה לתנועות המחאה החברתיות של האימהות הקוראות לשינוי, דולי הופכת לתנועת מחאה אלימה של אם אחת והרומן כולו מציע, כפי שמציינת אלאור,<sup>56</sup> שפה חדשה לאימהות. בחינת מעשי האלימות השזורים ברומן, מלמדת על אידיאולוגיה מובנית העומדת בתשתיתם ועל אם המנסה להילחם בסביבה העוינת טרם ייאלץ בנה להתגייס לצבא ולצאת מן הרשות האימהית אל הרשות הלאומית. ההקבלה בין שני מושגים הנתפסים כמהופכים, "אימהות" ו"אלימות", מקדמת את הבנייתה של דמות "אחרת", חריגה בנוף של הספרות הישראלית. אם אימהות נקשרת למושגים כגון טיפוח, הזנה ותמיכה, הרי שדולי הופכת את המשוואה על פיה ולמעשה מונעת מבנה כל מה שמקובל לצפות מאם לספק. בכך, היא הופכת את תהליך גדילתו למעין טירונות מתמשכת, שתפקידה להכין את הילד לקרב הצפוי לו: שירות צבאי מזה ומאבק הישרדותי לאור מלחמת הקיום בישראל מזה.

אימהותה החריגה של דולי מוצגת למן תחילתה כ"אחרת", שכן לפנינו אישה המוצאת את בנה בשקית אשפה, וכלל לא חווה את האימהות מן הפן הביולוגי. כאשר דולי מוצאת את בן בשקית האשפה, היא מבחינה בחור המצוי בבטנו. היא מביאה אותו לביתה, מטפלת באופן כירורגי בסגירת החור, מתקינה לו "חדר רך וספוגי"<sup>57</sup> ושוקלת להוציא אותו להורג. היא נזכרת בסיפור מכונן שסופר לה על-ידי אמה בילדותה, שמשמש רמז מטרים לסיפור המעשה:

בילדותי סיפרה לי האישה הזאת על אודות אמא אחת שהכניסה את תינוקה למכונת כביסה, והפעילה אותה, והוא מת, ובבית המשפט נתנו לה עונש מאסר עולם פלוס עבודת פרך, במכבסה, בתור כובסת. כה עמוק חרתה אימי בקרבי

<sup>52</sup> שיפמן, 2001

<sup>53</sup> שם: 227

<sup>54</sup> שם: שם

<sup>55</sup> לדעת שדמי (2007: 140), תנועת "נשים בשחור" ביטאה מחאה נגד צמצום גופה של האישה לכדי רחם ולדנית, המשימה הפטריארכלית שיעדה לה הלאומיות הישראלית. לטענתה, ניתן לראות במחאתן של נשים אלו "שביתה של עובדות ייצור, וכן עיצוב של אופנים אלטרנטיביים למעורבות נשית בחברה ובפוליטיקה" (שם: שם). הבחירה בצבע השחור מבטאת את המיאוס מהסימבוליקה המיוחסת לנשים (זפות, טהורות, בתוליות) לצד הבעת יגון וצער על עוולות הכיבוש (שם: 141).

<sup>56</sup> אלאור, 2001

<sup>57</sup> דולי טיטי: 14

את הסיפור הזה, עד שעתה, כשהכנסתי את בגדי התינוק למכונת הכביסה, דימיתי לראות בתוכה את התינוק, ואיבדתי את הכרתי.<sup>58</sup>

המיתולוגיה המשפחתית שעולה מן הסיפור מעידה על שינוי בתפיסת יחסי אם-בת וכן על חינוך אנטי-סטריאוטיפי הניתן לדולי כילדה. אמה לא מספרת לה מעשיות רומנטיות, כי אם סיפור מצמרר שמנחה אותה. דולי אינה גדלה על רקע "מיתוס סינדרלה", אלא לאורו של מיתוס האם הרצחנית, והיא מאמצת אותו בהתנהגותה כלפי בנה. גור, החוקרת את החינוך בגיל הרך, עומדת על תפיסות היפר-מגדריות המעודדות ילדות לאמץ צורות התנהגות נשיות סטריאוטיפיות. לדידה, במערכת החינוך הישראלית, "בנות נדרשות להיות טעונות הגנה, פסיביות יחסית, חלשות יחסית, הן לומדות להיות לא חזקות, לוותר על שליטה".<sup>59</sup>

מערכת החינוך הישראלית, כפי שמתארת אותה גור, מחנכת לאימוץ נורמות מגדריות קשיחות, נשיות או גבריות, אך כאמור, אמה של דולי דווקא מחנכת אותה על ברכי סיפור האם האימתנית. צ'ודורו<sup>60</sup> טוענת, כי אימהות נעזרות בשיטות חינוכיות שונות לגידול בנים מאלו המיושמות על-ידיהן לגידול בנות, אך מתוך אנקדוטה זו נוכל לראות, שדולי נחשפת לאלימות כבר בילדותה, והאם היא שחושפת אותה להכרת מושג "האם הרצחנית". אמה של דולי מופיעה מספר פעמים ברומן, ובכולן היא אמנם מודעת למעשיה הזוועתיים של דולי (ואף נאבקת על אחזקתו של בן), ועם זאת, אין היא מתארת את התנהגותה של דולי כבלתי שפויה, או מפצירה בה לשנות את אורחותיה. בנקודה זו נהיר לקורא, כי גם אמה של דולי היא "אחרת", עניין המסייע בהבנת דמותה ויחסה האמביוולנטי לבנה הנע על ציר השנאה-אהבה.

מרגע אימוצו של בן מתחילה דולי בסדרה של ניתוחים, בדיקות וטיפולים, על מנת להבטיח שהכול כשורה עמו. בהיותה מספרת את הנרטיב, היא מבצעת הפסקה בתום החלק הראשון של הרומן, ופונה אל הנמען החוץ-טקסטואלי:

לפני שאמשיך הלאה, ברצוני להדגיש דבר-מה: חשוב לי שלא ייווצר הרושם שלקחתי ילד והרסתי אותו. רק רציתי להגן עליו מפני הדברים הרעים. רציתי שיחיה עד מאה ועשרים, ומה רע בכך? דרשתי פיקוד על כל המחוזות, ומה רע בכך? מה הצביעות הזאת? בחברות מסוימות מסוגלים להכריח בן אדם לחתוך בשיניו את הדגדגן של אחותו – אז לי אסור לדרוש ריבונות על הגנת הילד שלי?<sup>61</sup>

לאחר שהסבירה לקורא את מניעיה, וניסתה להינשל מאחרותה, יחסה לבן מקצין. לא עוד פעולות כירורגיות, חיסונים וספירות של איברים פנימיים, כי אם אלימות פיזית ונפשית. בהיותו בן שנה ועשרה חודשים, הוא מפריע לה לצפות בטלוויזיה. עונשו הוא כליאה בארון. בשעה שהילד כלוא בארון, הוא חותך את עורו בסכינים. כאשר דולי

<sup>58</sup> שם: שם

<sup>59</sup> גור, 2005: 101

<sup>60</sup> Chodorow, 1992

<sup>61</sup> דולי טיטי: 39

מגלה את מעשיו, היא סוטרת לו ומעבירה אותו טיפול מונע הכולל חיסונים ואמבטיית יוד. דולי אינה מסתירה מן הקורא את ההתעללות הנפשית הנוספת לאלימות הפיזית, לה זוכה בן.

אמה של דולי מנסה לעודד את בתה, שזנחה את מחקרה הרפואי למען הטיפול המתמשך בבנה. האם קונה לה "ארנבת לאוקמית", "צב שסבל משיגרין" ו"גם כמה סכינים עקומים".<sup>62</sup> אם ציפינו שהאם תגנה את בתה בעקבות יחסה האלים כלפי בנה, התבדונו. כל שהאם מנסה הוא להסיט את אלימותה של דולי מבנה אל עבר מחקרה האלים. לאחר אשפוזה של דולי, בן עובר לחזקת סבתו. דולי נוסעת לבקרו ומטביעה אותו בבריכה. היא מציינת: "השארתי אותו עם הראש ככה שתי דקות, הוא נאבק כמו תרנגולת ביד השוחט. הילד באמת רצה לחיות. לפתע נרגעתי באחת".<sup>63</sup>

אלימותה של דולי אינה מרחיקה ממנה את בנה. היא מדביקה אותו לגבה, והם פוסעים בדולי סיטי מחוברים. במצב זה, אי-היפרדותם מאפשרת לדולי להיות רגועה ולדעת שבן אינו מצוי בסכנה. דולי משוטטת במרחב, ומציינת את רצונה להתאבד, אך היא לא מוציאה את תכניתה לפועל, כיוון שבנה מודבק לגבה, והיא מצביעה על חשש, שגם אם תנסה להתאבד, בנה ישמש לה כמצוף. בן אכן מהווה גלגל הצלה אשר בזכותו נותרת דולי בחיים. גם בסיום הרומן, כאשר היא מנסה להתאבד, בן מציל את חייה. יחסייהם של דולי ובנה הם יחסים בהם כל אחד מן הצדדים מהווה צד מְחִייה וממית כאחד. דולי מצילה את הפעוט הנטוש, מטפלת בו ומקדישה לו את חייה. באותה נשימה, היא מפעילה כלפיו אלימות פיזית ונפשית מתמשכת. הדגם שהוצג על-ידי האם מיושם על-ידי הבן. בן מציל את דולי מטביעה, אך גם כולא אותה בבית מחסה לקשישים למרות גילה הצעיר. קסטל-בלום משרטטת מערכת יחסים אלימה ושתלטנית מצד כל אחד ממשותפתיה, וכך מתקבלת אלגוריה ליחסי ילדים-הורים באשר הם. בתחילה, מתקיימים יחסי תלות של הילד בהורה, אך כאשר הילד הופך לבגיר מתחולל היפוך, וההורה תלוי בילדו. דולי נזקקת לבנה שיצילה ממוות, ממתינה למכתביו או לידיעות אודותיו, וכפי שהיא מיעטה לדבר עם בן ולהפגין כלפיו יחס אימהי מטפח וחם, כך גם הוא מועל בתפקידו כבן ונוטש אותה.

אלימותה של דולי נובעת, לפי דבריה, מרצון לגונן על בנה ולהכינו לחיים כבוגר. עם זאת, יחסה המיליטנטי והקר כלפיו מסייע לו להסתגל לחברה האלימה, אך גם נוטע בו תחושת זרות כלפיה. התנהגות זו יכולה להצביע על דולי כמסמלת את האלימות החברתית שהתפשטה ו"כבשה" את המעוז האחרון – מוסד האימהות.

התנהגותה האלימה של דולי מכשירה את בנה להיות אזרח אלים כשיגדל, ועל כן הרומן מסתיים בתיאור ניסיונו לחטוף מטוס. האם האלימה מגדלת ילד אלים שחותר כמוה תחת הנורמות החברתיות, שיפסע בדרכיה שלה. בעוד אמה סיפרה לה על אם רצחנית שנעשה עמה משפט, דולי סיפקה לבנה דוגמה חיה של אם רצחנית, המכוונת את זעמה כלפי בנה וכן כלפי ישויות אחרות. "הסתאבת דולי, אמרתי בליבי. תאכלי את

<sup>62</sup> שם : 45

<sup>63</sup> שם : 51



מה שבישלת".<sup>64</sup> דבריה אלו של דולי הולמים את מעשיה כלפי בנה. מי ששאפה לרפא את הסרטן שעוטף את העולם, הפכה ממרפאת למפיצה. זרעי אלימותה נבטו בבנה אשר הופך לממשיך דרכה.

הוקס יוצאת חוצץ נגד אימהות ונשים החוטאות לערכים הפמיניסטיים. החינוך שמקנה דולי לבנה הוא חינוך שמעורר הוקעה. לימוד סגוריה על מעשיה אינו מעשה פמיניסטי. הוקס<sup>65</sup> קוראת לאחיות ולסולידריות בין נשים, ולדידה, חלק מן הסולידריות באה לידי ביטוי דווקא בגינוי נשים שחוטאות לתנועה הפמיניסטית ומאמצות נורמות פטריארכליות שונות כגון אלימות, אפליית קבוצות מוחלשות ואימוץ השקפות גזעניות. הצעד הפמיניסטי של קסטל-בלום נובע מהצעד הרדיקלי שיוצא כנגד מוסד האימהות וחושף את פגמיו. אם שפוגעת בבנה פוגעת בעיקרון הפמיניסטי המחייב נשים לסייע לחלשים ולא לאמץ נורמות גבריות של הדרת החלש והכפפתו. כפי שלא נלמד סגוריה על אימהות שמכות את ילדיהן, מתעללות בהם, ולעתים אף רוצחות אותם, כך לא נוכל למצוא הצדקה ליחסה הקשה של דולי כלפי בנה.

חתרנותה של היצירה נובעת בראש ובראשונה מהפניית המבט פנימה ומן ההתמקדות באם אלימה שכשלה בתפקידה. אובדן הנורמות המגדריות המאפיין את דולי, כמו גם תהליך ההזדכרות (מסקוליניזציה) אותו היא חווה, ממחיש את מחירו של הפמיניזם הליברלי התר אחרי שוויון בין המינים. בעולם בו אישה תשאף לחקות גברים ועל-ידי כך להשתוות להם, האלימות תהפוך לשייכת לכל אחד מהמינים ולפיכך השוביניזם, הסקסיזם, כמו גם האלימות לא יזוהו רק עם המין הגברי.

צ'ודורו<sup>66</sup> מאפיינת את תהליך האימהות כמקביל לקו ייצור, במהלכו האישה הופכת ל"יצרנית" של ילדיה העתידיים לתפקד בהתאם לדרישות חברתיות מהם. על דברים אלו נוכל להוסיף שאימהות הן "יצרניות ערכים" ולכן, אם שמלמדת את בנה לשרוד תוך התעלמות מערכים הומניים, מצמיחה ילד אלים ונטול ערכים. על כן, ברומן החתרני והגרוטסקי שלפנינו, מתמקדת קסטל-בלום במימוש השלילי של האימהות, זאת על מנת לבקר את האם הישראלית ולא דווקא להביע הזדהות עמה. ביקורתה היא ביקורת פמיניסטית כלפי מושגים נשיים סטריאוטיפיים והיא נטולת ראייה מיסוגנית. דולי מוצגת לקורא על מורכבותה, הסכסוך הפנימי המלווה אותה, חרדותיה, מחויבותה כלפי בנה, ועם זאת, היא מאופיינת כאם שהצליחה רק במקום בו שאפה להצליח – הפיכת בנה לשרד.

מרגע הפיכתה לאם, דולי מקריבה את כלל זהויותיה במטרה לספק לבנה הגנה מרבית: היא נוטשת את מחקרה ולמעשה מוותרת על זהותה המקצועית. היא מציינת: "כשמעתי את צירוף המילים 'דוקטור דולי' – זה העביר בי ריגוש",<sup>67</sup> ולמעשה, זהותה המקצועית היא היחידה שנמסר עליה כי היא גורמת לה להתרגשות חיובית. כל

<sup>64</sup> שם : שם

<sup>65</sup> הוקס, [1984] 2002

<sup>66</sup> Chodorow, 1992

<sup>67</sup> דולי טיטי : 16

רגשותיה במהלך הרומן נעים מחרדה לשנאה, וחרף זאת, לאחר מציאתו של בן היא מוותרת על מחקרה. בהמשך לאימוץ הילד, דולי מוותרת על תחושת המרחב שלה. מי שרגילה להתגורר במרחב שתפור למידותיה – "דולי סיטי", מתקינה סורגים בדירתה שבקומה ה-37 בגורד שחקים, מי שנוהגת להביט על העולם ממרום, חוסמת לעצמה את נקודת התצפית למען בנה ומקריבה את מרחבה הפיזי. מי שהמרחב הוא בן-בריתה, חלק ממנה, ממעטת לצאת מביתה על מנת לא להפקיר את בנה.

גם גופה, שאמנם לא חווה שינויים ביולוגיים, שכן דולי לא חוותה היריון, עובר שינויים. היא מקריבה את זהותה המינית כאישה, משמינה ומאבדת את מראה הקודם, וגופה הופך לכלי – ביתו של הילד, המודבק לגבה וכך היא הופכת מסובייקט עצמאי לכלי קיבול, ולמעשה ממחישה את הרדוקציה שהאימהות עלולה לחולל למהות הנשית. בדומה לווייתור על הגוף הנשי והפיכתו ל"בית", דולי מוותרת על מערכות יחסים רומנטיות עם גברים, ולמעט פרק זמן קצר בו חייתה לצדו של גורדון (פארודיה על א"ד גורדון הממחישה כי נשים אינן מוצאות מקום באוטופיה הציונית), היא לא מנהלת קשרים רומנטיים. גם הקשר עם גורדון, מוסבר על רקע אימהותה: "הוא התעניין בי ובילד",<sup>68</sup> והתעניינות כפולה זו קושרת ביניהם ומעניקה לקשר סיכוי.

תהליך הווייתור הכולל על הזהות הגופנית, המינית, המרחבית והמקצועית, הוא שמוביל את דולי לנקוט באלימות קשה נגד בנה. בן הופך מושא לדאגותיה, חרדותיה וכעסה, משום שהשילה מעצמה את מכלול זהויותיה. בהתאמה – הוא הופך למושא מחקרה, לאור נטישת המחקר הרפואי, והוא משמש לה שפן ניסיונות כאשר היא מעבירה בביתה קורסים ברפואה.

ריץ'<sup>69</sup> מתייחסת לשורה של הנחות לא בדוקות, המובילות למסקנה שהאימהות היא הזהות המרכזית והיחידה בקרב נשים, זהות שאין למעלה הימנה. הפטריארכיה לפי ריץ', רואה באימהות מעין סוכנות המגלמות באישיותן את הדת והתודעה החברתית והלאומית. תפקידה של האימהות, לתת יתר תוקף למוסדות עליהם מושתתת החברה ולהחדיר את ערכי הפטריארכיה בתקופה בה יחסי אם-ילד הם יחסים אינטימיים ופרטיים. תפיסות אלו מצמצמות את מהות האישה מאדם לכלי: תפקידה של אם מצטמצם להכשרת ילדיה לקראת מילוי תפקידם החברתי על-ידי החדרתם של ערכים הנחשבים רצויים למנגנונים הפוליטיים והדתיים אשר מנווטים את המדינה.

ברומן דולי סיטי ממחישה קסטל-בלום את מחיר הדרישה הפטריארכלית מנשים לוותר על זהויותיהן השונות לטובת הזהות האימהית. האלימות אותה מפעילה דולי כלפי בנה היא אלימות כלפי משעבד, הישות שעבורה ויתרה על חייה לטובת חיים כאובייקט-מטפל נטול חשיבות משל עצמו.

משסיימה דולי את תפקידה, היא מושמת בבית המחסה והיא בת 45 בלבד. הגרוטסקה שמתארת קסטל-בלום, היא תוצר של הדרישה החברתית מנשים להיות אימהות טובות ולוותר על מאווייהן. כאן נעוצה חתרנותה של היצירה, ומכאן מקומה

<sup>68</sup> שם: 62

<sup>69</sup> ריץ', [1976] 2005

המרכזי לצד ספר ההגות המכונן ילוד אשה ריץ.<sup>70</sup> התיאוריות הרדיקליות אותן התוותה ריץ במטרה לשחרר אימהות מתפקידן המשעבד ומהצורך להינשל מכלל זהויותיהן, באות לידי ביטוי ברומן האלים ההופך אלגוריה למצבה של האם בחברה המודרנית. אלימותה של האם היא תוצר של חברה דכאנית, המאלצת אותה לא רק לוותר על מכלול זהויותיה הנשיות כדי לתפקד כאם נאותה, אלא גם לחיות בפחד מתמיד מפני היום בו בנה יעזוב את ביתה. כשדולי מספרת "כשבוע לאחר שהפכתי לאם בעל-כורח",<sup>71</sup> היא אינה מתכוונת לעצם הפיכתה מאישה החיה בגפה לאם לבן, שהרי היא בוחרת לקחת את התינוק שמצאה ולא למסור אותו או להרגו. לפיכך, הציון "בעל-כורח", הוא כתב האשמה שלה נגד חברה המקדמת את "דת האימהות", מאלצת אותה להיות רק אם, חברה שאינה מאפשרת לאם להגשים את עצמה מחוץ ל"מפעל" האימהות. דולי מסכמת את מפעל האימהות בו עבדה:

עשיתי עבודה שחורה, בזויה, מיותרת. בניתי סכרים במקומות שאין בכלל נהרות, שכנעתי את עצמי שהבזקים של אור הם מים רבים שבלמתי.<sup>72</sup>

דיון אודות תפיסת "האחרות" ברומן דולי סיטי, אינו יכול להתעלם מתמות ארס-פואטיות העולות מן היצירה, ומהשפה "האחרת". דולי מנהלת דיון עם מקמילן ומשמיעה מספר גסויות. מקמילן מבקר את שפתה הנמוכה ואומר: "תחדשי קצת את הלקסיקון שלך, דולי. קצת תתרענני",<sup>73</sup> ודולי בתגובה יורה בגבו ונותנת לו להתבוסס בדמו. הפגישה בין דולי למקמילן מעלה שתי תפיסות מנוגדות של השפה העברית: שפה גבוהה מול שפה נמוכה (או רזה, כפי שמכנים המבקרים את הסיפורת של קסטל-בלום). בעוד דולי מפגינה, בדומה לקסטל-בלום, משלבים שונים של שפה ועירוב בין שפה גבוהה לנמוכה, מקמילן מבקש ממנה לדבר בנימוס, כפי שהייתה מדברת בנוכחותו של אביה. אך האב מת ועמו מתו גם העכבות הלשוניות של דולי. מותו של האב מסמל בהיבט הלשוני את האמנציפציה שנוטלת דולי לדבר בשפה המתאימה לאופייה – שפה נשית, תזזיתית, צינית, טעונת רבדים וקשה לפענוח. מותו של האב מייצג גם את מותו של הקנון ואת האפשרות ליצור יצירה חדשנית המנותקת מיצירתם של האבות המייסדים הנמנים עם הקנון. יצירתה של קסטל-בלום אמנם מתכתבת עם יצירות קנוניות שונות, אך היא גם כוללת שורה של התייחסויות ליצירות שאינן מהוות חלק מהקנון, דוגמת סדרות טלוויזיה וסרטי קולנוע.

רצח מקמילן הוא רצח מטפורי של מבקר המבקש לשים חסמים בעד יצירתה של דולי ולהפכה ל-Politically Correct. אופיר<sup>74</sup> מציין כי דולי סיטי מציגה אלגוריה למעשה הכתיבה, ולמעשה חרדתה של דולי מקבילה לחרדת המחברת ממה שניתן לעולל לטקסט עם פרסומו במרחב הציבורי.

<sup>70</sup> ריץ, 1976

<sup>71</sup> דולי סיטי: 15

<sup>72</sup> שם: 117

<sup>73</sup> שם: 94

<sup>74</sup> אופיר, 2000

נקודה נוספת העולה מתוך התערוכה שמציגה דולי וכן מתוך דיוניה עם מקמילן היא הכתיבה הנשית. דולי מדברת בשפה שאינה משויכת באופן מסורתי לנשים, שפה שמכילה גסויות ואלימות מילולית. כמו כן, מיצגיה הגרוטסקיים מנוגדים לתפיסות רומנטיות שיש המשייכים אותן לספרות הנשים. בהפגינה שפה חדה ונוקבת, לצד מיצגים קשים לצפייה המעלים את נושא ההתמודדות המעוותת של ישראל עם השואה, כיבוש השטחים, הקרבת הבנים ומות האב, דולי חושפת פואטיקה ותמטיקה נשיות החומקות מהסטריאוטיפ של "הרומן הרומנטי" ומהתמטיקה הנשית הסטריאוטיפית הנקשרת לסיפורי אהבה, חניכה ומערכות יחסים בין נשים. דולי האמנית מראה, כמו קסטל-בלום הסופרת, שיצירתן של נשים היא נוקבת, חתרנית ובעיקר פוליטית יותר מאשר זו של הגברים. השימוש המוקצן באלימות, בהקשר ליצירה הנשית, מחולל הזרה בתפיסתה ומאפשר את קליטתם של שדרים פוליטיים, אשר בישראל משויכים לרוב לסופרים דוגמת א"ב יהושע, עמוס עוז ודויד גרוסמן. תערוכתה של דולי, כמו הרומן הפרובוקטיבי דולי טיטי, מעידים על כניסתן של יוצרות לספרה ממנה הודרו – הספרה הפוליטית, ועל הקושי החברתי של הסובבים לקבל כניסה בלתי צפויה זו. חבר גורס כי "כדי לקרוא את שרידי האלימות המופעלת נגד הסיפור ההגמוני הלאומי, כדי להתנגד לתנועה האלגורית שמוחקת ומחליקה וכך גם מצדיקה את האלימות, יש צורך לחזור ולהסיט את המבט ולבצע קריאה אלטרנטיבית".<sup>75</sup> מי שיוצרת לדידו טקסט פוסט-קולוניאליסטי וחותרת תחת שליטתו של הנרטיב הציוני היא קסטל-בלום:

[...] האפקט הבולט ביותר של שרטוט המפה על פני גופו של הילד הוא הסירוב להדחיק, ובכך גם להצדיק, את האלימות הטבועה בכיבוש של מרחב לאומי. [...] בניגוד לנרטיב-הישראלי השליט, [אורלי קסטל-בלום] לא מצניעה או מדחיקה את האלימות לטובת תקינות האלגוריה הלאומית, אלא דווקא חושפת את האלימות. בעבור קסטל-בלום, שדוחה בכך את ההיעגנות הטריטוריאלית של הספרות הישראלית, הגוף הפרטי הוא שקובע ומתאר את המרחב הלאומי, במקום הטריטוריה של הכלל.<sup>76</sup>

וכך, אחרותה של דולי נובעת דווקא מתוך רצונה להתאים למתרחש סביבה ולאפשר לבנה להשתלב גם כן בסביבתו האלימה והכובשת. מכאן גם השוני בין "האחרות" המתוארת בדולי טיטי, לבין זו המאופיינת בנובלה המאוחרת חיי חורף<sup>77</sup> המסומנת לאור בחירה אידיאולוגית מודעת.

#### ד. חיי חורף: הבחירה שלא להשתייך

לניסוח האחרון עד כה, והחריף ביותר של האחרות, הגיעה קסטל-בלום בנובלה חיי חורף (כונסה בחיי חורף). במרכז של נובלה זו אישה הנוסעת לברוקליין שבארצות הברית, על מנת לעבוד כסוקרת מטעם האוניברסיטה. בתפקידה עליה למפות את סוגי

<sup>75</sup> חבר, 2002: 185

<sup>76</sup> שם: 187

<sup>77</sup> חיי חורף, קסטל-בלום, 2010

הוויזות של המהגרים הישראלים. התפקיד הטכני הופך לסימבולי לאור מבטה של המספרת הישראלית בחיי החורף האמריקאים: המספרת חסרת השם וחסרת האפיון (מקצועה אינו נמסר, הקורא אינו יודע אם היא בעלת משפחה, מקום מגוריה בארץ לא נמסר), מתבוננת בחורף האמריקאי שהופך למטפורה המייצגת את התרבות האמריקאית המתאפיינת בבירוקרטיה ובריחוק, ומאירה את הפרדוקס של הישראלים השוהים בארצות הברית, המהגרים ממדינתם על מנת להגשים את החלום האמריקאי אולם החלום הופך לחורף מתמשך.

בנובלה זו המספרת מאיינת את עצמה, ואם ברומן הראשון של קסטל-בלום נשאלה השאלה "היכן אני נמצאת" (בכותר כמו בעלילה), הרי שביצירה שלפנינו, המספרת יודעת היכן היא נמצאת אולם אינה יודעת מי היא. תחושתה היא שבתפקידה החדש היא מאיינת לחלוטין את ישותה ומכאן רצונה לחזור לישראל לפני הזמן המיועד. הקפיטליזם המשעתק מוצג על רקע הרחובות הדומים, המכילים בניינים דומים ושמות דומים. היא נבדלת הן מן האמריקאים בשל תרבותה השונה והן מהישראלים המהגרים שכן היא אינה חולקת עמם את אותו החלום ואת אותה הסיטואציה. קיומה הוא לימנלי, שכן היא אינה משתייכת לא לחברה האמריקאית ולא לחברה הישראלית בארצות הברית (וכאן מופיעה ביקורת מובלעת על היותה של ישראל "קיבוץ" אמריקאי, בדומה לבניין בו מתגוררים הישראלים הקרוי "קיבוץ"); מבטה משול למבטה של אליס הנדהמת, הסוקרת את הקודים הבלתי מוכרים של ארץ הפלאות במטרה להשתמש בהם. כמו אליס החוזרת לעולמה עם תום החלימה, גם המספרת חוזרת לישראל לאחר שחוותה את החלום האמריקאי שמתואר כסיוט המתנהל על-פי קודים התנהגותיים זרים, אותם היא אינה חפצה לאמץ.

מסעה של הגיבורה בשלג מהווה רצון להפגין אנטייתזה כלפי הנורמה שמקיפה אותה, לפיה יש להישאר ספונים בבית בשעת סערה. אולם הגיבורה, שבדומה לגיבורת הסיפור צל"ש, מהווה אופוזיציה לשני המחנות אך חפצה בכל זאת במגע אנושי כלשהו, יוצאת למרחב הסוער, עניין המדגיש הן את בדידותה והן את חוסר שייכותה שכן היא מאבדת את דרכה ומתקשה לחזור לדירה בה היא שוהה. מכאן, שתופעת "האחרות" המלווה את גיבורותיה של קסטל-בלום בישראל (חלקים אנושיים, המינה ליזה, דולי סיטי, היכן אני נמצאת, טקסטיל)<sup>78</sup> מיובאת ונמשכת גם כאשר הן יוצאות מישראל, כפי שמוצג על-ידי מרבית הדמויות בקובץ חיי חורף. אמריקה אמנם מספקת פרנסה ומצילה את הדמויות מחידלון כלכלי, אולם החלום האמריקאי רק מאיר את חוסר שייכותן של הדמויות לישראל ולארצות הברית כאחד ואת נבדלותן המשמרת אותן כחוליה נפרדת. עם זאת, בהיררכיה המותווית בחיי חורף, המספרת מעדיפה את "האחרות" שחוותה בישראל על זו שהתנסתה בה באמריקה. המאמץ להשתלב מעורר בה מצוקה, המרחב החדש ואקלימו מקשים עליה, וכאשר היא שולחת לעצמה מאמריקה חומרי ניקוי לישראל דרך הדואר, היא למעשה מצהירה על העדפתה את

<sup>78</sup> חלקים אנושיים, 2002; המינה ליזה, 1995; דולי סיטי, 1992; היכן אני נמצאת, 1990; טקסטיל, 2006

ה"לכלוך" הישראלי על פני הניקיון האמריקאי. הגיבורה מציינת כי במרווחי הזמן בהם היא אינה עובדת, היא מבלה בשינה. התרדמה מייצגת את חוסר שייכותה למקום, את עובדת אי-התערותה בקרב הישראלים, ואת בחירתה שלא לחוות את משבר הזהות אותו חווים היורדים הישראלים, עניין הבולט גם בסיפורה **תעלומת ראשי החזירים** (מתוך סביבה עויינת),<sup>79</sup> המציג את הישראלי היורד המוותר על ערכיו וחווה התנהגות. כאן גם גלום השדר האירוני של **חיי חורף**: "האחרות" הינה זהות לכל דבר, ומכאן שדווקא "האחר" שורד במקום שבו אלו המשתייכים לחברה ומקבלים את חוקיה, כושלים. על כן, המבט "האחר" המבדיל את הפרט המתבונן מן הכלל, פועל לא רק כאמצעי הפרדה אלא גם כאמצעי הגנה. "האחרות" מאפשרת למתבוננת בנובלה **חיי חורף** לא רק להאיר את הניכור הקיומי ששורר באמריקה, אלא גם, באופן בלתי צפוי, לסרב להיות חלק מניכור זה ולהמשיך לשאוף למגע אנושי המתנגד לקור ולריחוק. כשהגיבורה מאבדת את דרכה, היא לא רק מבקשת מעוברת אורח אמריקאית הכוונה, אלא גם הסעה. ואמנם זו מציינת לעומתה "אולי את אפילו לא קיימת",<sup>80</sup> אולם הסיוס הקטרטי של הנובלה שטומן בחובו חזרה לישראל, מציג תפיסה לפיה "האחר" אמנם נתפס כ"לא קיים", אולם היעדר קיומו הוא בעיני ההגמוניה לבדה ודווקא מבטו של "האחר" ההופך לדומיננטה ביצירה, מאיר את הסובבים על פניהם ומצדיק אותו על בחירתו שלא להשתייך. אם "האחרות" משויכת לשוליים, הרי שאלה הופכים למרכז שכן תיווכו הערכי של "האחר" הוא השליט בנובלה, ובעוד ההגמוניה מצטיירת כעדר, "האחר" הופך לגיבור האמיתי - האינדיבידואל שמסרב לאבד את צבעיו ולהיכנע לחיי החורף, חורף שאיננו אקלימי כי אם נפשי.

### סיכום

התמה המרכזית המקשרת בין יצירותיה המגוונות של אורלי קסטל-בלום היא תמת "האחרות". תמה זו שוזרת בין יצירותיה המוקדמות ליצירותיה המאוחרות, בין סיפוריה הקצרים לרומנים מפרי עטה, בין יצירות הנתפסות בביקורת כפוסט-מודרניות, לבין כאלו הממזגות בין סגנונות פואטיים שונים. "האחרות" בסיפורת של קסטל-בלום נגזרת במישרין מתפיסתה האידיאולוגית, לפיה הקפיטליזם הוא ה"אלוהים החדש", עם הקטנת חשיבותם של דתות, ערכים וסולידריות חברתית. במציאות בה שליטתו של הקפיטליזם הדורסני מוחלטת, מתחקה קסטל-בלום אחר המחיר אותו נאלצות דמויותיה הנשיות לשלם כדי לשרוד בעולם קפיטליסטי. שורת התגובות הנשיות למציאות הקיימת – נישואין לבעל אמיד, שעתוק שיח ומחיקת הדעה הפרטית כדי להתחבב על בעלי המאה, מציאת עבודות מבזות ומשפילות שאינן עולות בקנה אחד עם השכלתן, הגירה, תגובות אלה מהוות ניסיון של נשים להתמודד עם מציאות קפקאית נתונה ובלתי ניתנת לשינוי.

<sup>79</sup> סביבה עויינת, 1989

<sup>80</sup> חיי חורף: 65

עם זאת, למרות קשיחותה של המציאות, קסטל-בלום אינה מאפיינת רק גיבורות פסיביות המוותרות כליל על מהותן ומשלימות עם היעדר כוחן. עמדת "האחרות" אותה היא מציגה החל מפרסום הרומן דולי סיטי חושפת רצון לקרוא תיגר על המתחולל במרכז, משום שהדמויות "האחרות" ביצירותיה, אמנם מודרות, אך בראייתן, הן אינן מצויות רחוק ממרכז העיר ומכאן מוכנות להיאבק. "אחרות" זו ממריאה לעתים לאלגוריה ארס-פואטית הבאה להדגיש את "אחרותה" של היצירה הקסטל-בלומית ואת התפקיד שנוטלת על עצמה הסופרת, תפקיד אידיאולוגי ופואטי שמטרתו להפוך את "האחר" מיציר שוליים לסובייקט המכתיב ראייה חדשה ומפוכחת.

## רשימת מקורות

### יצירות

קסטל-בלום, אורלי

(1987). **לא רחוק ממרכז העיר**. תל-אביב: עם עובד.

(1989). **סביבה עוינת**. אור-יהודה: זמורה ביתן.

(1990). **היכן אני נמצאת**. אור-יהודה: כנרת, זמורה ביתן.

(1992). **דולי סיטי**. אור-יהודה: כינרת, זמורה ביתן.

(1993). **סיפורים בלתי-רצוניים**. אור-יהודה: כינרת, זמורה ביתן.

(1995). **המינה לזה**. ירושלים: כתר.

(2000). **רדיקלים חופשיים**. ירושלים: כתר.

(2002). **חלקים אנושיים**. אור-יהודה: כינרת, זמורה ביתן.

(2006). **טקסטיל**. תל-אביב: הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד.

(2010). **חיי חורף**. תל-אביב: הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד.

### תאוריה, מחקר וביקורת

אופיר, עי' (2000). על כתיבה פוסטמודרנית ואפשרות הצדקתה המוסרית: קריאה בסיפורים לא רצוניים של אורלי קסטל-בלום. **מכאן**, 1, 115-133.

אלאור, ת' (2001). תנאים של אהבה: עבודת האימהות מסביב למחנה. **תיאוריה וביקורת**, 19, 79 – 114.

בן-שחר, ר' (2003). חבל על הטרנד: על הפואטיקה של אורלי קסטל-בלום. בתוך: י' שלזינגר ומ' מוצניק (עורכים), **למ"ד לאיל"ש: קובץ מחקרים במלאות שלוש שנה לאגודה הישראלית לבלשנות שימושית** (עמ' 78-93). ירושלים: צבעונים.

גור, ח' (עורכת). (2005). 'מה למדת היום בגן, ילד מתוק שלי?' – חינוך מיליטריסטי בגיל הרך. בתוך: **מיליטריזם בחינוך** (עמ' 88-108). תל-אביב: בבל.

גלזמן, מ' (1994). המוזרות האינסופית של העולם. **מעריב**, ספרות ואמנות, 7/1/1994, עמ' 29.

דה-בובואר, ס' (2001) [1949]. **המין השני: כרך ראשון – העובדות והמיתוסים** (תר' ש' פרמינגר). תל-אביב: בבל.

דה-בובואר, ס' (2007) [1949]. **המין השני: כרך שני – המציאות היומיומית** (תר' ש' פרמינגר). תל-אביב: בבל.

הוקס, ב' (2002). **פמיניזם זה לכולם: פוליטיקה מכל הלב** (תר' ד' באום). חיפה: פרדס.

- המאירי, י' (2001). **הופעותיו של "האחר המיתי" בשלושה מחזות עבריים**. חיבור לשם קבלת תואר דוקטור. אוניברסיטת חיפה.
- הרציג, ח' (1998). **הקול האומר אני: מגמות בסיפורת הישראלית של שנות השמונים**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- חבר, ח' (2002). מפה של חול: מספרות עברית לספרות ישראלית. **תיאוריה וביקורת**, 20, 165 – 190.
- לובין, א' (2003). **אשה קוראת אשה**. אור-יהודה: כינרת זמורה ביתן, ואוניברסיטת חיפה.
- לורד, א' (2006) [1979]. כלי האדון לעולם לא יפרקו את ביתו של האדון. בתוך: ד' באום ואחרות (עורכות), **ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית** (עמ' 190-194). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- מירון, ד' (1989). משהו על אורלי קסטל-בלום. **על המשמר**, 16/6/1989, עמ' 19.
- ממי, א' (2005) [1957]. **דיוקן הנכבש ולפני כן דיוקן הכובש** (תרי' א' להב). ירושלים: כרמל.
- מנדלסון-מעוז, ע' (1998). סיטואציות קיצוניות וזוועתיות וגרוטסקיות ביצירותיהם של קסטל-בלום וקרת. **דפים למחקר בספרות**, 11, 269-295.
- נעמן, נ' (1987). תיאור מרוחק של הבנאלי והמופלא. **מעריב**, ספרות, 27/11/1987, עמ' 2.
- סקרה, ח' (2001). **זהות נשית והשתקפותה בהיבטים תמטיים ובהיבטים פואטיים של חסימה ושל מרחביות: יצירותיהן של רות אלמוג, דורית אבוש ואורלי קסטל-בלום**. חיבור לשם קבלת תואר דוקטור. האוניברסיטה העברית בירושלים.
- פיגל, ד' (1996). רדיקלים חופשיים ונגזרותיהם במחלות הלב וכלי הדם. **הרפואה**, 130, 10, 702 – 705.
- פז, מ' (1990). נוצותיה הנושרות של השנאה. **דבר**, 12/3/1990, עמ' 9.
- קזין, א' (2000). מיקוירי' ליחורגת'. **רסלינג**, 7, 80-84.
- קריסטבה, ג' (2005) [1980]. **כוחות האימה: מסה על הבזות** (תרי' נ' ברוך). תל-אביב: רסלינג-ליבידו.
- ריץ', א' (2005) [1976]. **ילוד אשה**. תל-אביב: עם עובד.
- שדמי, א' (2007). **לחשוב אשה: נשים ופמיניזם בחברה גברית**. ירושלים: צבעונים.
- שיפמן, ס' (2001). מינה ודולי – רעיה ואם: משחק בסטריאוטיפים נשים אצל אורלי קסטל-בלום. בתוך: י' עצמון (עורכת), **התשמע קולי! ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית** (עמ' 225-239). ירושלים: מכון ון ליר, ותל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- Chodorow, N. (1992). The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender. In: M. Humm (Ed.), *Modern feminisms: Political, literary, cultural* (pp. 278-283). New York: Columbia University Press.
- Cixous, H. & Clement, C. (1986) [1975]. *The newly born women* (Tr. B. Wing). Manchester: Manchester University Press.
- Meese, E.A. (1990). (Ex). *Tensions. re-figuring feminist criticism*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Rowland, R. & Klein, R. (1996). Radical feminism: History, politics, action. In: D. Bell & R. Klein (Eds.), *Radically speaking: Feminism reclaimed* (pp. 9-36). U.K.: Zed Books.
- Rudin, S. (2010). Love and politics in Orly Castel-Bloom's 'Textile'. *Women in Judaism*, 7, 1, 1-18.