



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

08 גיליון  
2018 סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
מערכת מייעצת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט  
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמוֹקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב  
על העטיפה: אהרון, יואל ויעקב שבתאי (באדיבות ארכיון יעקב שבתאי, מרכז קיפ לחקר התרבות והספרות העברית,  
אוניברסיטת תל אביב)

המאמרים המתפרסמים בכתב העת אות עוברים הליך של שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ot.kipp@gmail.com

© 2018 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,

תל אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק

נדפס ברפוס אלינר



אורלי קסטל-בלום (צילום: רלי אברהמי)

# אינטרפלציה מוצלחת מדי הקריאה של אורלי קסטל-בלום

## חן אדלסבורג

בפתח סיפורה של אורלי קסטל-בלום "סיפור" (1993) פונה הגיבורה ישירות אל הקוראים: "הסיפור שאני הולכת לספר לכם עכשיו, אין לי מה להגיד עליו. אני מניחה שהוא משיק לעוד סיפורים, שאפשר שיש מה לומר עליהם. על הסיפור הזה, אין לי מה לומר".<sup>1</sup> היכרות עם קורפוס יצירתה השלם של קסטל-בלום מגלה כי אין מדובר במקרה חריג או בודד; למעשה, אחד המאפיינים הבולטים בכתיבתה הוא הפניות הישירות של גיבורות ספריה אל הקוראים והקוראות.<sup>2</sup> בדרך כלל נידונות הפניות בהקשר נרטולוגי,

- \* מאמר זה הוא פיתוח של פרק מעבודת הדוקטור שלי, "הצטרף אלי הקורא ואל תחשוש ללכת": יחסים בין מחבר/ת וקורא/ת כפועל יוצא של אינטרפלציה", אוניברסיטת תל אביב, 2018. ברצוני להודות למנחים המסורים של העבודה, פרופ' מיכאל גלזמן וד"ר סמדר שיפמן, על הליווי הצמוד, הקריאה המדויקת, ההערות וההצעות לשיפור, וכן לחברי מערכת אות על קריאותיהם המעמיקות. תודה מיוחדת לארכיון גנזים ולאורלי קסטל-בלום, שאישרה לי גישה לחומרי הארכיון.
1. אורלי קסטל-בלום, "סיפור", סיפורים בלתי רצוניים, זמורה ביתן, תל-אביב 1993, עמ' 103. הפנייה הישירה אל הקוראים בטענה כי אין למחברת מה לומר על סיפורה נועדה לשנות את עמדת-הסובייקט שלהם כקוראים ולבקש מהם לנסות לקרוא את הסיפור קריאה שאינה ממשמעת ואינה מכניסה את הסיפור לקטגוריות מוכרות, כפי שמתברר מדברי המספרת בהמשך: "יש אחרים שנותנים להם סיפור והם מסיקים ממנו מסקנה, מוציאים אותה מהר ובמין מיומנות אל הכללי, מבלי להבחין בדרך, ומבלי לייחס לה כל חשיבות. הם אומרים: אהה, זה סיפור על אנשים עשירים, אהה זה סיפור חברתי. אהה, זה רוצה להגיד שכסף זה לא הכול. כמובן שפה ושם אני נתקלת באנשים שכאלה, שיהיו בריאים, מה לי ולהם? מה לי ולסיפור הזה?" (שם, שם).
  2. פניות מעין אלה ניתן למצוא ברומנים דולי סיטי (1992), המינה ליזה (1995) והרומאן המצרי (2015), ובסיפורים קצרים דוגמת "נפילתו" (1993), "משרוקיות" (2000), "Passive Aggressive" (2000) ועוד.

כפריצות מטא-פואטיות אל מעבר לגבולותיו של העולם הכדיוני,<sup>3</sup> אך לפריצות אלה יש גם השלכות החורגות מתחום הנרטולוגיה. במאמר זה אבקש לקרוא את הפניות הללו באמצעות המושג הפסיכור-מרקסיסטי "אינטרפלציה" שפותח בידי לואי אלתוסר והומשג מחדש בידי תיאורטיקנים כסלבוז' ז'יז'ק וג'ודית באטלר. מושג זה, על פיתוחיו המאוחרים, מאפשר לזהות בתופעה הרטורית משמעויות פסיכולוגיות ואידיאלוגיות המשפיעות לא רק על הקוראות והקוראים אלא גם על המספר או המספרת. כתיבתה של קסטל-בלום היא דוגמה מובהקת לאינטרפלציות טקסטואליות, והיא אף מייצרת הבנה חדשה של מושג האינטרפלציה עצמו ושל המשמעויות המגדריות שלו. קסטל-בלום משמשת כאן אפוא כתיאורטיקנית של אינטרפלציה. ביצירותיה המוקדמות האינטרפלציה מתרחשת בתוך העולם הכדוי, אך אחר כך היא נודדת ממעמדה כתמה והופכת לאסטרטגיה נרטיבית המאפיינת את היחסים בין הכותבת לקורא/ת. הפניות אל הקוראות והקוראים משתנות מיצירה ליצירה ומייצרות אפשרויות שונות של יחסים בינם לבין המספרת/מחברת של הטקסט, כפי שאנסה להראות במאמר זה באמצעות הרומנים המינה לזיה (1995) והרומאן המצרי (2015).

בשנות התשעים הציגה קסטל-בלום בכמה הרצאות בעיה מרכזית בחברה הישראלית, בעיניה – הזדהות-יתר עם התפקיד.<sup>4</sup> בהרצאה "לכתוב במסכת גז: הנאמנות הכפולה", למשל, טענה קסטל-בלום ש"קוראסאווה מוחה נגד השתלטות ה'רול' [התפקיד] של הבן-אדם על האני הפרטי שלו. לי יש סלידה מולדת מלשפוט בן-אדם לפי המקצוע שלו. בין אם הוא ראש ממשלה ובין אם הוא מטאטא רחובות",<sup>5</sup> ובהרצאה "הכאוס כמצעה של היצירה" הוסיפה: "צריך להשתחרר מההזדהות הטוטאלית שלי עם תפקידי בחברה; תמיד צריך לשמור על איזה אני בלתי-קיים, בלתי-מושג, בלתי-שייך, בלתי-מוכן".<sup>6</sup> בדברים אלה יוצאת קסטל-בלום נגד סוג מסוים של אינטרפלציה, כזה המייצר הזדהות מוחלטת עם סימן יחיד ומוחק את השארית שבין הפרט ובין הסימן. "הצלחה" מעין זו של האינטרפלציה – כלומר, הסובייקט מזדהה עם האידיאלוגיה ומקבל על עצמו עמדת-סובייקט הגמונית (למשל "אזרח טוב")<sup>7</sup> – מוסברת היטב על

3. אמנם פניות של מספרים אל הקוראים מאפיינות ספרות פוסט-מודרנית אך הן היו אחד מסימני ההיכר של הרומן במאות השמונה עשרה והתשע עשרה, והתופעה הייתה קיימת כבר בספרות העתיקה, למשל בחמור הזהב לאפוליאוס; וראו Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London and New York 1984

4. הרצאות אלה עדיין לא ראו אור בדפוס. מספרי הפריטים להלן מפנים להרצאות השמורות במכון גנזים, חטיבה ארכיונית 650.

5. גנזים, כ"74601.

6. גנזים, כ"74608; 1995 או 1996 (כנראה אחרי פרסום הרומן המינה לזיה).

7. כדי לתאר את הזיקה הקיימת בין מבנים נפשיים למנגנונים חברתיים המשיג אלתוסר את ה"אינטרפלציה" ב-1969, באמצעות שילוב האידיאלוגיה המרקסיסטית עם תפיסות פסיכואנליטיות

פי מודל האינטרפלציה ה"קלאסי" שיצר אלטוסר, אך המקרים שבהם הקריאה מוחממת ואינה מעוררת הזדהות כזאת עם האידיאולוגיה, או מעוררת הזדהות חלקית, נותרים אצל אלטוסר כחידה ללא פתרון.<sup>8</sup>

בהשראת אלטוסר, אך בשאיפה להרחיב את גבולות המשגותיו, הציע ז'יז'ק מודל אינטרפלציה המעמיד במרכזו את ההחמצה.<sup>9</sup> לדבריו, הזדהות לעולם אינה מוחלטת ושלמה. תמיד היא מכילה גם החמצה ופיצול, תמיד נותרת "שארית" החומקת מן הסדר הסימבולי ולכן היא בלתי ניתנת להזדהות. המודל של ז'יז'ק מתאר "דרמה בשלוש מערכות", טוען אייל דותן.<sup>10</sup> במערכה הראשונה מושמעת קריאה מסובייקט אחד לסובייקט אחר; במערכה השנייה חווה הפרט הנמען תחושת החמצה לנוכח הקריאה המערערת את הסובייקטיביות שלו; ובמערכה השלישית הוא "תופר" את עצמו בחזרה אל הסדר החברתי.<sup>11</sup> ההשתהות על רגע ההחמצה דווקא, על הנקודה שבה האידיאולוגיה נכשלת (גם אם באופן זמני), מאפשרת את החתרנות של המודל. זה המקום שבו ז'יז'ק מרחיק אל מעבר למחשבתו של אלטוסר ומצביע על אותו חלק בסובייקט שמתנגד לאינטרפלציה באמצעות תהייה והטלת ספק, ובכך הוא משהה את הכללתו המלאה של הסובייקט בסדר הסימבולי.<sup>12</sup> חלק זה הוא שמעסיק את קסטל-בלום בכתיבתה. בהרצאה נוספת, "הסופר והחברה", דיברה קסטל-בלום על התואר "סופר":

לאקאניאניות של מנגנוני הזדהות. אינטרפלציה היא קריאה ה"מגייסת" יחידים ומתמירה אותם לסובייקטים באמצעות פנייה של אחר והזדהות של הפרט עם הקריאה המופנית אליו. לדברי אלטוסר, "הטיפוס הבנאלי ביותר של הסבה" (התרגום הנהוג של המילה "אינטרפלציה") הוא הקריאה "היי, אתה שם!"; בתגובה לקריאה "היחיד המוסב מסתובב. באמצעות תפנית זו של 180 מעלות, הוא נהפך לסובייקט"; וראו לואי אלטוסר, על האידיאולוגיה, מצרפנית: אריאלה אזולאי, רסלינג, תל-אביב 2008 (1969), עמ' 56. ברוב המכריע של המקרים, אומר אלטוסר, הקריאה עשויה לגרום לפרט להאמין כי היא פונה אליו ומבטאת את האינדיבידואליות שלו, אך במקרים נדירים היא עשויה גם להחמיץ אותו לחלוטין. כך או כך, הקריאה לעולם אינה מחטיאה את האדם שאליו כוונה, כיוון שגם חוסר היענות מסב את היחיד לסובייקט – הסובייקט ה"סרבן", זה שאינו מציית לקריאה.

8. ראו Mladen Dolar, "Beyond Interpellation", *Qui Parle*, 6:2, 1993, pp. 75–96.

9. ראו Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London 1989.

10. אייל דותן, "אינטרפלציה כתיאוריית קריאה", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2002, עמ' 67.

11. המונח "לתפור" הוא תרגום למונח שטבע לאקאן ב-1965, "סוטור" (La suture), המתאר את המפגש בין הדמיוני לסימבולי. ז'אק אלן-מילר פיתח והגדיר את המונח כיחסים בין הסובייקט לשרשרת המסמנים.

12. ראו Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford University Press, Stanford 1997, pp. 120; Tony Myers, *Slavoj Žižek*, Routledge, New York 2003, p. 90; אורן רוברטס, "לחלום בהקיץ: מושג הפנטזיה בין תיאוריה לקולנוע על פי סלבו ז'יז'ק", עבודת גמר לתואר מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, 2008, עמ' 44.

גם אני שותפה למבוכה זו שחשה הדוברת-סופרת שבסיפור "עם אורז לא מתוכחים". אני נבוכה משום שתמיד חשתי רתיעה מלהימנות על איזושהי סקציה, ותהא זו אשר תהא. אני נלחמת כדי שלא לתת להוויה זו של היותי סופרת להשתלט על כל אושיותי, מפני שאני לא יכולה להריח לידי אותו ריח של השתעבדות לתואר "סופר" ולקטורת שהוא מעלה לפעמים. זה בעיני נלעג, כמו אדם שמשתעבד לעבודת הפקידות שלו, פוליטיקאי שמתמכר למשרתו או מנהל גדול שנושם את ההירארכיות של מפעל המכוניות שלו.<sup>13</sup>

הזדהות-היתר עם התואר "סופר" נתפסת בעיני קסטל-בלום כמגלומניה של הספרות העברית, הגובלת בטירוף. לדברי לאקאן, "המטורף איננו רק קבצן הסבור שהינו מלך, אלא גם מלך הסבור שהינו מלך".<sup>14</sup> 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. קסטל-בלום מבינה את הכתיבה הריאליסטית של סופרים בני תקופתה כתוצאה של "אינטרפלציה מוצלחת מדי" לתפקיד הסופר ולנורמה של "הצופה לבית ישראל", המופקד על הכוונת החיים האומיים.<sup>15</sup> במאמר שפורסם בעקבות רצח רבין טענה קסטל-בלום שהמציאות כאוטית יותר ממה שהספרות העברית מרשה לעצמה להיות, ולכן ספרות זו נותרת ריאקציונרית: "כל אלה שמתיימרים להחזיק בקרניים של המוסר של הסופר העברי ומטיפים על ימין ועל שמאל על איך צריך לכתוב ועל מה – הם אנשי הרוח שנתפסו בעקבות רצח רבין עם המכנסיים למטה. הם בעצמם, בחשיבות העצמית הנפוחה שלהם, באי-הדינמיות המדאיגה של כתיבתם [...] מהווים סכנה לבריאותה של הספרות העברית".<sup>16</sup> הזדהות-היתר של הסופרים עם תפקיד "הצופה לבית ישראל" גורמת להם, לטענתה, לתאר בכתיבתם את המציאות הקיימת, במקום לכתוב ספרות שתשאף לשנות אותה.

בהשראת לאקאן ניתן אפוא לומר כי קסטל-בלום תופסת את החברה הישראלית בכלל, ואת סופריה בפרט (או לפחות אלה מהם הנוטים להזדהות-יתר עם תפקידם),

13. גנזים, כ-74606; 1993 או 1994 (כנראה אחרי פרסום הקובץ סיפורים בלתי רצוניים).
14. מצוטט בתוך סלבו ז'יז'ק, מטריקס: האחד הגדול והמציאות הווירטואלית, מאנגלית: יאיר אור, רסלינג, תל-אביב 2003 (2002), עמ' 26.
15. על הסופר כ"צופה לבית ישראל" ראו דן מירון, "הרהורים בעידן של פרוזה", בתוך זיסי סתוי (עורך), שלושים שנה שלושים סיפורים, ידיעות אחרונות, תל-אביב 1993, עמ' 397-427; גרשון שקד, ספרות אז, כאן ועכשיו, זמורה ביתן, תל-אביב 1993.
16. אורלי קסטל-בלום, "רק אלוהים יודע", מעריב, תרבות מעריב, 8 בדצמבר 1995.

כנגועים כטירוף. בעיה חברתית-תרבותית זו עומדת בבסיס הפואטיקה שלה, העוסקת ב"אינטרפלציות מוצלחות מדי" המביאות את הפרטים בחברה להזדהות-יתר עם הנרטיבים המוצגים להם מן החוץ ועם הקריאות המופנות אליהם.<sup>17</sup> זהותם, המבוססת על תפקיד בלבד – והתפקיד משרת תמיד את החברה, את העם או את הלאום – מייצרת חוויה נוקשה ומשעבדת של זהות. רבות מיצירותיה של קסטל-בלום חוקרות "אינטרפלציות מוצלחות מדי" מעין אלה – כל אחת בדרכה, מפרספקטיבה אחרת ובאמצעים סיפוריים אחרים של הגזמה פארודית.

ביצירות אלה עומדת קסטל-בלום גם על הפנים המגדריים של האינטרפלציה. מאז הומשגה האינטרפלציה בידי אלתוסר<sup>18</sup> היא נידונה בעיקר מנקודת מבט גברית. מישל בארט עמדה על כך כשהראתה כי את הסצנה הפרוטוטופית במודל של אלתוסר, שבה שוטר קורא לאזרח "היי אתה שם!", אשה עשויה להבין בדרך אחרת לגמרי, למשל כהצקה מצד גבר (כמו שריקה ברחוב), הלגיטימית בעיני המדינה. במקרה כזה האשה נחשפת לניגוד המובנה בין עמדת-הסובייקט של השוטר כנציג החוק לבין עמדת-הסובייקט שלו כגבר.<sup>19</sup> האנטגוניזם המאפיין את האינטרפלציה הנשית (שבה אשה היא מושא הקריאה) נרמז גם בטענתה של קאז'ה סילברמן כי הקשר בין הסובייקט הנשי לתיאוריה הסמיוטית הוא קשר אמביוולנטי.<sup>20</sup> באטלר עסקה אף היא בקשר בין מגדר לאינטרפלציה אך התמקדה בעיקר בדרך שבה האינטרפלציה מטמיעה בנו את האידיאולוגיה המגדרית ולא עמדה על הפנים הממוגדרים של האינטרפלציה עצמה.<sup>21</sup> מי שנדרש לסוגיה הוא ז'יז'ק, המאתר באנטגוניזם של האינטרפלציה הנשית חתרנות הכרוכה בהתנגדות לסובייקטיביזציה. בעיני ז'יז'ק, הסובייקט הוא מבנה שיש בו ריק אינהרנטי; הוא כשל הסימבוליזציה, הנקודה שבה האינטרפלציה נכשלת והממשי מפציע. גם היחסים בין הסובייקט לסובייקטיביזציה הם אנטגוניסטיים: הסובייקטיביזציה היא

17. שם, שם.

18. המופע הראשון של המילה "אינטרפלציה" מתועד כבר במאה הארבע עשרה, ומשמעות המילה באותה עת הייתה הפרעה לדיבור. בתחילת המאה השבע עשרה נכנסה המילה לשיח החוק וציינה תביעה לאמירת אמת, התערבות בהליך משפטי ו"שאלתא" המופנית לנציג הממשל. המובן המיוחס למילה במאמר זה מבוסס על תורתו של אלתוסר, וראו דותן, "אינטרפלציה כתיאוריית קריאה", לעיל הערה 10, עמ' 11.

19. ראו על כך אצל דותן, שם, עמ' 55; Michèle Barrett, *The Politics of Truth: From Marx to Foucault*, Stanford University Press, California 1991, p. 101

20. ראו Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, New York 1983, p. viii

21. ראו Judith Butler, "Melancholy Gender — Refused Identification", *Psychoanalytic Dialogues*, 5 (2), 1995



מחסה מפני הריק של הסובייקטיביות.<sup>22</sup> האשה, שהיא סדרה של אפיונים שניתנו לה מידי "האחר הגדול" אך אינם מתיישבים זה עם זה, ממחישה יותר מן הגבר את הריק שבלב הסובייקט, ובכך היא סובייקט ממשי יותר ממנו.<sup>23</sup> "התמודדות עם סובייקטיביות משמעה התמודדות עם נשיות", כותב ז'יז'ק. "האשה היא הסובייקט. גבריות היא זיוף. גבריות היא בריחה מהממדים הרדיקליים והמסוימים ביותר של הסובייקטיביות".<sup>24</sup> תהליך הסובייקטיביזציה של האשה גלוי יותר, והוא חושף את הקושי שבכינון סובייקטיביות, הכרוך בריק שביסודה.<sup>25</sup> ז'יז'ק ממשיג אפוא את האינטרפלציה בעזרת המגדר, אך הוא עושה זאת מתוך עמדה גברית לחלוטין: הגבר עובר אינטרפלציות "תקינות" המובילות לסובייקטיביזציה – והאשה חושפת עבורו את הריק שבסובייקט, כלומר, את המנגנון המניע את האינטרפלציות מלכתחילה.

קסטל-בלום נדרשת לסוגיה של מגדור האינטרפלציה מפרספקטיבה נשית, והיא עושה זאת באמצעות שני סוגים שונים של "אינטרפלציות מוצלחות מדי" בספריה. הסוג הראשון בא לידי ביטוי אצל גיבורות הנמצאות תמיד בעמדה של נכונות לאינטרפלציה, ועמדה זו גורמת להן לאמץ הזדהויות שונות וסותרות.<sup>26</sup> הן נענות לכל קריאה המופנית

22. תפיסת הסובייקט אצל ז'יז'ק, העומדת בבסיס מודל האינטרפלציה שלו, הפוכה לזו של אלתוסר. ז'יז'ק תופס את הסובייקט כרווח הפרימורדיאלי המתמלא על ידי ההכפפה למסמן הזהות; הסובייקט הוא הריק שנותר אחרי הסרת התוכן שיוצק לתוכו השיח. הסובייקטיביזציה היא פעולה נרטיבית ומטרתה למלא את הריק. כך, הריק, המתמלא על ידי אינטרפלציות אד הוק, נועד למסך את הממשי. חרף זאת, בסובייקט יש ממד של שארית ממשית המחבלת ומכשילה כל ניסיון אינטרפלטיבי ומונעת את שילובו המלא בסדר הסימבולי.

23. "האחר הגדול" אצל לאקאן הוא מסמן המארגן את משמעות הקיום, כוח המארגן ומכוון את המציאות שבני האדם חיים בה. ז'יז'ק דן בהרחבה במושג זה ומדגים את משמעותו באמצעות דיון בסרט מטריקס. לטענתו, המטריקס הוא "האחר הגדול הלאקאניאני, הסדר הסימבולי הווירטואלי, הרשת הבונה את המציאות למעננו"; וראו ספרו מטריקס: האחד הגדול והמציאות הווירטואלית, לעיל הערה 14, עמ' 16.

24. מתוך סרטו של ז'יז'ק *The Pervert's Guide to Cinema*, שיצא לאקרנים ב-2006. לטקסט המלא ראו <https://beanhu.wordpress.com/2009/12/07/the-perverts-guide-to-cinema/>.

25. בהקדמה: מושג הפנטזיה בין תיאוריה לקולנוע על פי סלבו ז'יז'ק, "לעיל הערה 12, עמ' 52.

26. על פי לאקאן, זוהי העמדה ההיסטרית. בכתביו המאוחרים טוען לאקאן כי הסובייקט ההיסטרי נשלט על ידי תשוקתו לתשוקה של האחר. האשה ההיסטרית חושפת בפני האחר את החסר שלו ומציעה עצמה כתשובה. היא מוכנה למלא את תפקיד אובייקט הפנטזיה של האחר בחיפושיה אחר האב המיתי, הארון המושלם. בקריאתו של ז'יז'ק את לאקאן, תשוקתו של האחר היא המענה לשאלת זהותו של הסובייקט, המתנסחת בסיטואציות אינטרפלטיביות. הקריאה האינטרפלטיבית מעלה את השאלה "מי אני", ובעקבותיה את השאלה "מה רוצה האחר שאהיה". בפרפראזה ניתן לומר כי ההיסטריה היא תשוקה מתמדת לכינון מבחוץ, כלומר לאינטרפלציה. ההיסטרית לא רק נענית לאינטרפלציה בתגובה לקריאות מבחוץ אלא מחפשת אותן בפועל, תוך ויתור מוחלט על כל תשוקה אחרת. לכן, ההיסטרית שותפה במערך מורכב של אינטרפלציות: היא עצמה נמצאת

כלפיהן בהזדהות-יתר, אך זו מחזיקה מעמד עד הקריאה הבאה. גיבורות אלה חושפות את חוסר היציבות של הסובייקטיביות בעולם של אינטרפלציות משעבדות. סוג "נשי" זה של "אינטרפלציות מוצלחות מדי" עולה בקנה אחד גם עם מגדור האינטרפלציה בידי ז'יז'ק, לפיו היענות לאינטרפלציות רבות וסותרות הוא התפקיד החברתי של נשים, החושפות בעבור הגברים את חוסר היציבות של הסובייקטיביות שלהם-עצמם. קסטל-בלום מבינה גם היא כי הנכונות המתמדת לטרנספורמציות בעקבות קריאות מן החוץ היא עמדה המצופה מנשים בעיקר, אך, בניגוד לז'יז'ק, היא כותבת עליה מפרספקטיבה של הנשים עצמן, ולא כאחר החושף עבור הגברים את תהליכי הסובייקטיביזציה שלהם. הנכונות המתמדת להיענות לאינטרפלציה היא חתרנית בעיניה, כיוון שהיא יוצאת נגד השעבוד לתפקיד חברתי אחד ויחיד.

סוג זה של "אינטרפלציות מוצלחות מדי" מודגם באופן המובהק ביותר ברומן היכן אני נמצאת, שיצא לאור ב-1990.<sup>27</sup> הנכונות המתמדת לאינטרפלציה, שברומן זה היא תמה עקרונית, משמשת לקסטל-בלום כאמצעי לניתוח אידאולוגי של החברה הישראלית. קסטל-בלום תיארה את הספר כ"רומן וידויים של אשה שהיא לכאורה חסרת זהות בעולם שבו הזהות היא התפקיד, הנעה מבעל לבעל, ממקום עבודה למקום עבודה, מעבודה לחיי בטלה; ממצייאות קשה של אחת שלא מצליחה ולא יכולה להצטרף למשחק החברתי בו לכל אחד יש תפקיד שהוא מזדהה איתו [...] למצייאות מקבילה [...] שבה מתרחשים דברים קסומים, חצי מיסטיים, אגדתיים".<sup>28</sup> עלילת הרומן נעה בזמן ובמרחב לפי שרשרת עמדות-הסובייקט שהגיבורה נקראת לאיש באמצעות אינטרפלציות. היא עובדת כקלדנית במערכת עיתון אף על פי שרואינה לתפקיד אחר; היא נוהגת באוטובוס מלא נוסעים מבוהלים לאחר שהנהג נוטש באמצע הנסיעה; היא נענית מיד להצעת נישואין של אדם שזה עתה פגשה ומצהירה שהיא "אוהבת אותו" כדי להתאים לדרישות התפקיד; היא זונה של פוליטיקאים, ולבסוף של ראש הממשלה, לאחר שמישהו ברחוב קורא לה "זונה" (וכפי שטוען אורי ש. כהן, "זונה" אינו כינוי גנאי בעולם של קסטל-בלום אלא הביטוי המזוקק ביותר של המצב הנשי

תמיד במצב של נכונות להיענות לאינטרפלציה; כל פנייה אליה תעורר אצלה תשוקה לתשוקתו של האחר; והיענותה תכונן את הפונה כ"אחר הגדול" על ידי אינטרפלציה חוזרת ונשנית שלו לתפקיד האב המיתי, האדון.

27. אורלי קסטל-בלום, היכן אני נמצאת, זמורה ביתן, תל-אביב 1990.

28. גנזים, כ-74407. דברים דומים אמרה קסטל-בלום בכנס סופרים בטורינו (כנראה ב-1992), לאחר שדולי סיטי יצא לאור: "היכן אני נמצאת הוא פיקרסקה ביקורתית אודות הרפתקאותיה של אשה המביטה בהשתאות ובייאוש על אנשים מסכיבה שכולם יודעים בוודאות היכן הם נמצאים, ומה הם עושים עם החיים שלהם. אנשים שהם אחד לאחר עם התפקיד שלהם, בלי שום רוח פרצים" (גנזים, כ-74604).

בעולם הכלכלי).<sup>29</sup> החוץ מציב "תפקידים" שיש לאייש, והמספרת חווה זאת כפנייה אינטרפלטיבית אליה – ונענית תמיד. היענותה של המספרת לאינטרפלציות מן החוץ היא שמניעה את עלילת הרומן. מקומה וזהותה משתנים על פי הדרישות והתפקידים המוטלים עליה. חוסר הקשר בין עמדות הסובייקט שהיא מאמצת חושף את האבסורד שבהיענות המתמדת ואת מידת השעבוד והטירוף שבהזדהות יתר עם סימן יחיד. הסוג השני של "אינטרפלציות מוצלחות מדי" בספריה של קסטל-בלום הוא הסוג ה"גברי", המנסה לשמר אשליה של זהות יציבה באמצעות היצמדות מטורפת ומשעבדת אל סימן זהות מרכזי אחד. כזכור, בהרצאה "הסופר והחברה" הדגימה קסטל-בלום סוג זה באמצעות התואר "סופר", אולם בספרות העברית, תואר זה פתוח בפני גברים בלבד, כפי שעולה מדבריה של עמליה כהנא-כרמון, שדימתה את הסופרות למי שמצויות בעזרת הנשים של בית הכנסת של הרוח;<sup>30</sup> ולכן הגיבורות של קסטל-בלום נאלצות להזדהות עם מסמנים אחרים, שהסטטוס שלהם נמוך יותר וככאלה הם פתוחים להזדהותן של נשים: עקרת בית, אם, בת. גם כאן עומדת קסטל-בלום על אחד המאפיינים המגדריים של האינטרפלציה: התשוקה להזדהות עם סימן אינה מספיקה; דרושה קריאה מבחוץ שתאפשר את ההזדהות עמו.<sup>31</sup> וכיוון שהסימנים עצמם כבר ממוגדרים, רבים מהם חסומים בפני נשים או שמשמעותם עבור נשים שונה מזו ה"כללית".<sup>32</sup>

כאמור, ברומן היכן אני נמצאת האינטרפלציה מתחוללת בעולם הבדוי; בספריה הבאים של קסטל-בלום משמשת האינטרפלציה כאסטרטגיה נרטיבית המאפיינת את היחסים בין כותבת לקוראת. במבט דיאכרוני מתברר כי ביצירות המאוחרות יותר מותקת האינטרפלציה מהעולם הבדוי גם אל תהליך הקריאה עצמו. התקה זו

29. אורי ש. כהן, לקרוא את אורלי קסטל-בלום, אחוות בית, תל-אביב 2011, עמ' 17.
30. עמליה כהנא-כרמון, "שירת העטלפים", מאזנים, 4-3, 1989, עמ' 3-7.
31. על הקריאה (The Call) והכרחיותה בתהליך האינטרפלציה כותבת באטלר, המפרשת את האינטרפלציה האלתוסריאנית כ"פעולת דיבור" (speech act); וראו Judith Butler, "Conscience Doth Make All of Us Subjects of Us All", *Yale French Studies*, 88, 1995, pp. 6-26; Matthew Lampert, "Resisting Ideology: On Butler's Critique of Althusser", *Diacritics*, 43 (2), 2015, pp. 124-147.
32. אחת הסיבות לכך שגיבורת הסיפור "עם אורז לא מתווכחים" נבוכה כשהיא אומרת על עצמה שהיא "סופרת", היא שהתואר הזה אינו פתוח לפנייה לגמרי, אף על פי שהיא כותבת סיפורים. על שתיקת המאזינה, המשתררת לאחר שנשמעת המילה "סופרת", היא אומרת: "אני יודעת מה פרושה. פרושה: אני סופרת מסוימת". כלומר, יש מרחק בין המשמעות הכללית של המילה ובין משמעותה הספציפית כשהיא משויכת לאשה, או למי שהספרות שהיא כותבת לא דומה לזו של הסופרים הקאנוניים ואינה עומדת לגמרי בסטנדרטים שלה; וראו קסטל-בלום, "עם אורז לא מתווכחים", סיפורים בלתי רצוניים, לעיל הערה 1, עמ' 119. בראיון שנערך ב-16 בנובמבר 2017 באוניברסיטת תל אביב ניכר כי קסטל-בלום עדיין חשה זרות כלפי מקומה בשדה הספרות העברית, למשל כאשר אמרה למראיינת, סמדר שיפמן: "אני באמת אולי עב"ם שהגיע לספרות העברית והתיישב והתאקלם לא רע".

מאפשרת למספרות תזווה לעמדת כוח, עמדה שלא רק שאינה מוכפפת אלא שיש לה אף יכולת הכפפה. בספרים אלה המספרות פונות אל הקוראים וכך אוחזות בעמדה של "סובייקט אבסולוטי", מי שמעניק לסובייקט רכיבי זהות בתהליך של אינטרפלציה.<sup>33</sup> הקריאה מתוך העולם הכדורי אל עולם המציאות ואל הקוראת הממשית עשויה תחילה להחמיץ אותה, וכך לערער את הזדהותה עם תפקידה עד כה ולעודד אותה לאמץ פרקטיקות קריאה חדשות, בהתאם לאופי הפנייה של המספרת. אפשר אפוא לתפוס את הפנייה כמעין "הוראות קריאה", ככלי רטורי-אידיאולוגי בידי הכותבת. באמצעות דיון בשני רומנים – המינה ליזה והרומאן המצרי – אבקש להראות כי "האינטרפלציות המוצלחות מדי" שעוברות גיבורותיה של קסטל-בלום מסכות להן סבל רב, ולכן הן פונות אל העולם החיצוני לטקסט כדי להיוושע. כאשר הן מציבות עצמן בעמדת הפונה הן פותחות עבור עצמן אפשרויות חדשות של קיום שאינן משעבד. בשני הרומנים הגיבורות חוקרות את דרכי אגירת הכוח באמצעות קריאה אל עבר האחר והאחרת ובאמצעות פרובלמטיזציה של הזדהות-יתר עם תפקידים חברתיים נוקשים. בכך הן מציבות כמה אפשרויות של יחסי כוח בינן לבין הקוראים: לעתים אלה יחסי שליטה וסמכות של המספרת על הקוראים (כפי שקורה במינה ליזה), ולעתים אלה יחסי שוויון, אחיות ("sisterhood", במונחיה של בל הוקס)<sup>34</sup> ותמיכה בין המספרת לקוראות (כפי שקורה ברומאן המצרי). כשמדובר ביחסי שליטה של המספרת על הקוראים נוקטת קסטל-בלום לשון זכר, ואילו כשמדובר באינטרפלציות לעמדת כוח או שוויון היא נוקטת לשון נקבה, וליתר דיוק – גוף שני נקבה.

33. כל "סובייקט אבסולוטי" (למשל הורה, בוס, שוטר, שליט, אלוהים) הוא גם, מניה וביה, נציג של האידיאולוגיה השלטת, הכוללת, על פי אלתוסר, גם את השפה, את הלא-מודע ואת מנגנוני הייצוג החברתיים. הוא נבנה ממנה ובונה אותה. סובייקט כזה מתפקד עבור האינדיבידואל כמודל רבי-עוצמה לחיקוי ולהזדהות. המושג מקביל למושג "האחר הגדול" הלאקאניאני, וראו Catherine Belsey, *Critical Practice*, Routledge, New York 1980, pp. 62; Michel Pécheux, *Language, Semantics and Ideology: Stating the Obvious*, trans. Harbans Nagpal, Macmillan Press, London 1982 (1975), pp. 113–114; דותן, "אינטרפלציה כתיאוריית קריאה", לעיל הערה 10, עמ' 11–12.

34. בל הוקס מגדירה את מרחב ה"אחיות" כאפשרות של סולידריות נשית-פוליטית שאינה מבוססת על תחושת דיכוי משותף אלא על הכרה בשוני ובהבדלים בקרב קבוצות של נשים ועל מאבק משותף למען האינטרסים של כל אחת מן הקבוצות; וראו מאמרה "אחיות: סולידריות פוליטית בין נשים" (1984), בתוך דלית באום ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה, תרגום: דפנה עמית ודלית באום, סדרת מגדרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2006, עמ' 223–243.

## המינה ליזה: הקוראים ככלבים או כנשים מוכות

הרומן המינה ליזה, שיצא לאור ב-1995, עוסק במחיר הבלתי נסבל של "אינטרפלציה מוצלחת מדי", של הזדהות-יתר עם סימן יחיד שאינה מאפשרת הזדהות עם סימנים נוספים. בראשית הרומן, הזדהות-היתר היא עם הסימן "עקרת בית", כפי שטוענת סמדר שיפמן:

מינה, גיבורת המינה ליזה, מממשת את כל הציפיות הסטראוטיפיות הישנות מהרעיה והאם, ולפחות לכאורה מפריכה כמה ציפיות חדשות יותר ומשחררות יותר מהאישה בת המחצית השנייה של המאה העשרים. לא לחינם זכתה מינה בשמה: היא גם "מיני" אישה – האישה הקטנה והכנועה, היא גם אובייקט מיני, וגם, כמובן, "כמעט" המונה-ליזה, אותו "כמעט" נצחי, רק קוצו של יוד, שמפריד בין כולנו לבין "האישה האידיאלית" – אותה אישה קלאסית, יפיפייה, מסתורית, נצחית, ושותקת.<sup>35</sup>

האינטרפלציה של מינה כה חזקה, היא מזדהה כל כך עם תפקידה החברתי כעקרת בית, עד כי היא משתעבדת לעבודות הבית – גם בדמיונה, גם הרחק מביתה-שלה וממשפחתה-שלה. כאשר היא שוקלת לברוח מביתה, היא חושבת: "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".<sup>36</sup> לעומת הזדהות-יתר עם סימן כמו "סופר" או "מלך", הזדהות-יתר עם סימן בעל סטטוס נמוך כמו "עקרת בית" חושפת מיד את האבסורד שבהזדהות מוחלטת עמו ואת השעבוד הכרוך בה.

אך השעבוד לתפקיד הוא גם מה שמאפשר לה לנסות להתנגד לאינטרפלציה שונה ולא להשתעבד לתפקיד אחר שהיא נקראת לעשות. מינה, המזדהה כל-כולה עם הסימן "רעיה", מתבקשת על ידי פלורה, קרובת משפחה של בעלה, לכתוב עבורה תסריטים כדי שהיא, פלורה, תוכל להמשיך להתקיים. מינה מסרבת תחילה לחזור לתפקידה כ"תסריטאית", שזנחה לאחר שהתחתנה, ואף חושבת לברוח מביתה כחלק מניסיונותיה להתנגד לדרישה, אך לאחר שבעלה, עובד, מכה אותה, היא נכנעת ונעתרת לבקשתה

35. סמדר שיפמן, דברים שרואים מכאן, כרמל, ירושלים 2007, עמ' 116.

36. אורלי קסטל-בלום, המינה ליזה, כתר, ירושלים 1995, עמ' 59. ניתן לראות במילה "אולי", המסיימת את מחשבתה של מינה, ביטוי לספק מסוים המתנגב למחשבותיה ואולי משהה לרגע את הזדהותה עם תפקיד עקרת הבית, את ההכרה בשארית שנותרת. עם זאת, ייתכן שהמילה "אולי" מעידה על התלבטות ספציפית – אילו מעבודות עקרת הבית תבחר לעשות בבית שאליו תגיע.

של פלורה. עם כניעתה יוצאת מינה למסע חוצה מרחבים וזמנים עם פלורה – אך היא עושה זאת כדי לחזור מהר ככל האפשר אל הנקודה שממנה יצאה, אל עבודות הבית. כלומר, מתוך הזדהות מוחלטת עם עמדת־סובייקט אחת (עקרת בית) היא מוכנה לאכלס לתקופה קצובה עמדת־סובייקט אחרת (תסריטאית).<sup>37</sup>

הסימן "תסריטאית", שבמבט ראשון נדמה, על פי היררכיית התפקידים המקובלת, שלמינה עדיף להזדהות עמו ואף לזנוח את הזדהותה עם תפקיד עקרת הבית, מתגלה במהרה כסימן שאמנם בגרסה ה"כללית", כלומר ה"גברית", יש לו סטטוס גבוה, אך בגרסתו ה"נשית" הוא מאבד את הסטטוס הזה. בניגוד לדימוי המשחרר של הכתיבה במסורת הפמיניסטית,<sup>38</sup> הכתיבה במינה ליזה משעבדת אפילו יותר מעבודות הבית. במסעה מגלה מינה שהתסריטאיות ככולות בשלשלאות לכיסאותיהן ונאבקות לשחרורן. "שרשרת השבויים" – כך היא מתוארת בטקסט – הולכת ומתארכת כאשר מתברר כי לא רק התסריטאיות שבויות בידי הגברים המנהלים את "משטרת השנים" אלא גם מינה, שחשבה שהיא שבויה של פלורה וכעת היא מגלה כי הן היא והן פלורה שבויות של אותה מערכת גברית.<sup>39</sup>

תחושת הניצול המתוארת במינה ליזה נובעת מהיכרותה של קסטל־בלום עם תעשיית הקולנוע הישראלית ועם ניצול הנשים בה. לדבריה, זו הסיבה שעזבה את הקולנוע: "למה עזבתי את הקולנוע, בגלל מה שעשו לנשים בקולנוע, לא יכולתי לסבול את זה [...] די מהר הבנתי שהתסריטאיות מנוצלות, צריך המון כסף בשביל זה, כל הקרדיט זורם לבמאי הגבר, וגם כתבתי על תחושת הניצול הזאת בספר האחרון שלי שיצא לאור".<sup>40</sup> סיבה נוספת קשורה בז'אנר הכתיבה עצמו, שאינו מאפשר לייצר מציאויות אלטרנטיביות: "לפעמים אני אפילו משכנעת את עצמי שכתובה של משהו פיקטיבי היא המחאה בריש גלי נגד המציאות, נגד האכזריות שבה, אני מתכוונת".<sup>41</sup> כתיבת תסריטים בעלי מבנה קבוע ועלילות קבועות המאפיינות ז'אנרים צפויים־מראש הופכת את התסריטאות למלאכה נטולת יצירתיות העוסקת בשימור המציאויות כפי

37. דותן עומד על ההבדל בין אכלוס עמדת־סובייקט לבין הזדהות עמה. "אכלוס" פירושו שהסובייקט מוצב בעמדת־סובייקט מסוימת מבלי שירצה בכך, ביודעין או שלא ביודעין; "הזדהות" פירושה שהסובייקט מקבל עליו – מרצונו החופשי, לכאורה – עמדה מסוימת; וראו "אינטרפלציה כתיאוריית קריאה", לעיל הערה 10, עמ' 41.

38. במסורת של ביקורת הספרות הפמיניסטית נתפסה מלאכת הכתיבה כמלאכה גברית, אקטיבית, החורגת מהגדרת ה"נשיות", וראו, למשל, Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven 1979.

39. קסטל־בלום, המינה ליזה, לעיל הערה 36, עמ' 122.

40. גנזים, כ"74602; 1999.

41. שם, שם.

שהן, ולא בניסיונות לשנותן. ככזאת, יש לה מאפיינים "נשיים" מובהקים, כמו ציות לסדר פטריארכלי קיים, בעצם העיסוק הסיזיפי החוזר על עצמו. מכאן נובע כי "נשים מסוגלות לבנות תסריטים מוצלחים, שכן הן משתתפות כל חייהן בתסריטים שנכתבו עבורן מאז ומתמיד [...]".<sup>42</sup> היצירה ה"אמיתית", המאפשרת יצירתיות ושינוי, שמורה לגברים בלבד.<sup>43</sup>

הרומן מציג את מלאכת הכתיבה המשעבדת גם כסותרת לחלוטין את אופציית האמהות. כדי לכתוב תסריטים על מינה לצאת למסע ארוך המנתק אותה מילדיה. כבר ביום הראשון שהיא חוזרת לכתיבת תסריטים היא שוכחת להכין ארוחת צהריים לילדיה,<sup>44</sup> ובמקום אחר היא שוקלת את הכתיבה (משקלם של הדפים) מול עבודות הבית (משקלו של מגש).<sup>45</sup> בהרצאה שבה סיפרה על כתיבת המינה ליזה עמדה קסטל-בלום על הבעיה שמציבה הזדהות עם מסמנים טוטאליים כמו "אם" או "סופרת" ועל התסכול המובנה בהזדהות-היתר עמם: "אמהות ויצירה דורשות ממך את הכל. והיתה לי בעיה עם זה. עדיין יש לי בעיה עם זה".<sup>46</sup>

הזדהותה הטוטאלית של מינה עם תפקידי האשה ועקרת הבית היא חזרה פארודית ומוקצנת עליהם, ולכן היא נקראת כביקורתית. אך גם היציאה מן הבית והמסע אל מחוזותיה ה"פלאיים" של היצירה, המזכיר את מסעה של אליס בארץ הפלאות,<sup>47</sup> מבהירים כי עבור הנשים, הכתיבה אינה בהכרח אפשרות לתנועה בדמיון על חשבון התנועה הנמנעת מהן במרחב. הכתיבה מוצגת כמסע מדומה התחום על ידי גבולות ה"נשיות" ואינו מאפשר לחרוג מהם, וככזה הוא פארודיה על "ההפלגה על כנפי הדמיון" כאפשרות משחררת עבור נשים. כך עולה גם מדבריה של קסטל-בלום על הרומן: "מניפסט אנטי-אומנותי, שבו ניסיתי לרשום את דעתי לאותה תקופה על הקשר בין האומנות לחיים. אין קשר. ואם אין קשר, הפלגתי ושאלתי את עצמי גם בספר באמצעות הגיבורות, ואם אין קשר אז מה לעזאזל אני עושה? למי זה טוב. למה זה טוב. ו— — — שקעתי לי בדיכאון. מה שווה לכתוב ספרים אם העולם נשאר אותו עולם, הפכפך, רע, מר, אכזרי, עני, מקולקל [...]".<sup>48</sup>

42. ארית אהרני, "המינה ליזה היא מין-עליזה או לכתוב מן הווגינה", מאזנים, עג:3, 1998, עמ' 30.

43. שם, עמ' 31.

44. קסטל-בלום, המינה ליזה, לעיל הערה 36, עמ' 67.

45. שם, עמ' 66.

46. גנזים, כ"74602.

47. כפי שהראתה ארית אהרני, וראו "המינה ליזה היא מין-עליזה או לכתוב מן הווגינה", לעיל הערה 42.

48. גנזים, כ"74608.

מסע היצירה שמתווה קסטל-בלום למינה הוא מסע כפוי ומשעבד המציג את הכתיבה לא כאקט משחרר של יצירתיות, כפי שהיא מוצגת בדרך כלל, גם בטקסטים פמיניסטיים. מינה יוצאת למסע הכתיבה מאותן סיבות שהיא עושה את מטלות הבית – למען משפחתה ולמען "שלום בית", כלומר כדרך למנוע מבעלה להפעיל אלימות כלפיה. הפנטזיה הפמיניסטית בדבר שחרור באמצעות האמנות ויצירת מרחב תנועה אלטרנטיבי היא אפוא פנטזיה נאיבית שאינה עומדת במבחן המציאות. המסע של מינה ופלורה מתאפשר על ידי "דברי שטות" שממציאה מינה, ועליהם נישאות השתיים אל מקומות וזמנים אחרים, פנטסטיים. אך רבים מ"דברי השטות" של מינה אינם שטותיים כלל; הם שטותיים רק משום שאשה אומרת אותם, עקרת בית. למשל: "יום יבוא ואכתוב תסריט בעל ערך אמיתי".<sup>49</sup> הכתיבה הנשית היא שטות מלכתחילה, וההקטנה העצמית היא שמאפשרת למינה לכתוב ולהינשא על כנפי הדמיון.

היצירה התסריטאית, המוציאה את מינה למסע כפוי, עומדת בניגוד ליצירה אחרת שלה, "מלאכת רישום המאורעות", שאותה היא אינה תופסת כלל כאמנות. מלאכה זו מתחילה לאחר שחזרה מן המסע המפרך, והיא נעשית תוך כדי עבודות הבית: "בשל חיבתי לזקנה הזאת הריני למצוא סדקים בשגרת יומי הנוכחית והנני לספר אודותיה, ועל מה שקרה לי אתה ובגללה, את אשר פענחתי ואת אשר לא פענחתי".<sup>50</sup> לאחר שהתנסתה בכתיבה תסריטאית מתוך שעבוד היא אינה מוותרת לחלוטין על הכתיבה אלא מצליחה לייצר לעצמה ז'אנר אחר, לא מוגדר, המשוחרר מכבליו החונקים של התסריט ומסימנים כמו "סופרת" או "תסריטאית" הנשתלים בגוף כזהות, בלשונו של פוקו.<sup>51</sup> המעבר אל כתיבה בז'אנר לא מוגדר, בפרקי זמן קצרים ולא קבועים, מאפשר למינה לכתוב בלי לראות בכתיבה תפקיד שעליה למלא ובלי להזדהות יתר על המידה עם תפקיד הסופרת. היא עדיין עקרת בית, גם כאשר היא כותבת, ומכאן שאינה משועבדת לכתיבה. הטקסט הוא מרחב אלטרנטיבי שבו יכולה מינה, הסובייקט האבסולוטי השולט במרחב זה, לייצר אינטרפלציות בעצמה ולהחזיק בעמדת כוח כלפי קוראיה, לגרום להם לחוש רגעים את חוסר האונים שהיא חשה יום-יום בחייה כאשר וכעקרת בית. הסבת קוראיה לכאלה שאינם מצפים לז'אנר מסוים מושגת באמצעות פניות רבות אליהם. תחילה הפניות מציגות להם מצג-שווא, ואחר כך הן מבקשות מהם לשחרר את הכותבת מן הקונבנציות הז'אנריות המוכרות להם שהתוותה עד כה. כבר בראשית הרומן פונה מינה אל קוראיה בהתנצלות על כך שתכתוב בפרקי זמן קצרים,

49. קסטל-בלום, המינה ליה, לעיל הערה 36, עמ' 81.

50. שם, עמ' 11.

51. וראו מישל פוקו, הולדת הקליניקה, מצרפתית: נועם ברוך, רסלינג, תל-אביב 2008 (1963).



אך היא מבטיחה להם שאופן כתיבה זה משקף את רצונה לתאר את הדברים במדויק, כפי שהם התרחשו ב"מציאות":

צר לי, אך מלאכת רישום המאורעות נעשית בפרקי זמן קצרים, משום העדר יריעות מספיקות של זמן חופשי שיכול לאפשר לי להיכנס במבואות ובמבוכים של מה שהתרחש. הדבר אמנם מקשה עלי את המלאכה, אך במחשבה שנייה הוא מצוין. הדברים הלוא מונחים אצלי כנתונים לכל דבר, אין צורך בהמצאות, והפלטות ממושכות בפרקי זמן ארוכים של רשימת רשימות לתוך הלילה היו עלולות לגרוף אל ההתרחשויות משמעות זרה להן. באופן הזה, כשאני לחוצה ונעה בזמן ובחלל כפי שאני נעה, סמוכה אני ובטוחה שהדברים אשר קרו יובאו כאן במדויק, כמעט אחד לאחד, ויזכו לגיבוי ולתחיה אמיתית ונכונה.<sup>52</sup>

הכרזתה של הכותבת שהיא עקרת בית שאין לה זמן רב להשקיע בכתיבה מבטיחה, כביכול, דיוק והיצמדות לעובדות, כתכונות הנובעות מעיסוקה העיקרי, והצהרתה כי "אין צורך בהמצאות" וכי האירועים יתוארו "אחד לאחד" מייצרת ציפיות לרומן ריאליסטי. אך ההבטחות מופרות והציפיות מתבדות, ועל כך אמרה קסטל-בלום: "הספר הזה, אגב, מתחיל לגמרי סטרייט, ריאליזם דומסטי אפילו הייתי אומרת, ונזרק לגמרי לעבר הפיקציה, לקראת סופו".<sup>53</sup> "הריאליזם הדומסטי" הופך, בלשונה של הגיבורה עצמה, ל"ריאליזם מוגז".<sup>54</sup> במובן זה, הספר הוא מניפסט הקורא לכתיבה החותרת תחת הריאליזם, כתיבה העולה בקנה אחד עם טענותיה של קסטל-בלום ברשימה "רק אלוהים יודע", שנדפסה ב-1995, לאחר רצח רבין, בשנה שבה הרומן המינה ליזה יצא לאור.<sup>55</sup> לאחר הצגת הכוונות הריאליסטיות טוענת מינה כי היא איננה הגיבורה של הטקסט שלה: "ידוע לי שאני לא הגיבורה של הסיפור הזה, אבל עדיין אני זאת שכותבת אותו";<sup>56</sup> "ואולם, שוב אני מזכירה לעצמי שאני אינני הגיבורה של הרישומים האלה, אם כי מודה אני, למרות כל המגבלות, היד נסחפת לעתים, מתאוה היא לספר את הסיפור שלי, חסר עניין ככל שיהיה, אבל אני מרסנת את עצמי, או ליתר דיוק, מזכירה אני לעצמי שאני מרוסנת".<sup>57</sup> בשל הריסון שלה, כאשה וכרעיה בסביבה פטריארכלית, היא אינה יכולה להיות הגיבורה של הטקסט, והיא מבקשת מהקורא שיסלח לנטייתה "להיסחף" ולכתוב על עצמה, אף על פי שתפקידה התרבותי אינו מאפשר לה לשמש כגיבורה

52. קסטל-בלום, המינה ליזה, לעיל הערה 36, עמ' 11.  
53. גנזים, כ-74602.  
54. קסטל-בלום, המינה ליזה, לעיל הערה 36, עמ' 88.  
55. קסטל-בלום, "רק אלוהים יודע", לעיל הערה 16.  
56. קסטל-בלום, המינה ליזה, לעיל הערה 36, עמ' 15.  
57. שם, עמ' 24; ההרגשה במקור.

של הסיפור. אחר כך יגלה הקורא, שוב, כי הטקסט של מינה מבקש לחרוג מהתפקיד שהתרבות הפטריארכלית ייעדה לה ולכן היא יוצאת למסע היא לגיבור גברי, מסע המורכב משלושה פרקים החופפים למבנה המוכר של מיתוס הגיבור: אקספוזיציה, מסע ושיבה. "היא הופכת את הגיבור לגיבורה [...]", כותבת אירית אהרני, "ושולחת אותה לדרך זהה כמעט לדרכו של הגיבור".<sup>58</sup> וכמו כדי לחזק את טענתה כי היא אינה יכולה להיות הגיבורה של הטקסט, אומרת מינה לקורא לאחר ניסיונה לברוח מביתה: "על כן נחזור לעלילה הזאת, שאני פורשת כאן, הבה נחזור אליה כמו כלבים, כי ככה חזרתי הביתה אחרי 'ניסיון' הבריחה האומלל שלי".<sup>59</sup> נוסח דבריה מזכיר את המשפט "ככלב השב על קיאו", המתאר את הכסיל העושה שטות וניזוק אך חוזר על אותה שטות. מינה יודעת שחזרתה הביתה תסב לה נזק נוסף, ובאמצעות השימוש בגוף ראשון רבים היא מבקשת מהקוראים לאמץ גם הם את עמדת הכסיל ולהזדהות עמה. אך עמדת הכסיל אינה עמדתה הפרטית של מינה אלא חלק ממערך תפקידיה ה"נשיים" כרעייה וכאם. למינה אין אפשרות אמיתית לברוח; עליה לחזור תמיד אל בעלה האלים.

אלימותו של עובד מתוארת לכל אורך הספר. פעם אחת הוא מושך אותה בחולצתה: "הוא תפס אותי בחולצה ומשך אותי לעבר הספה";<sup>60</sup> פעם אחרת הוא אינו מכה אותה אך היא יודעת שהוא רוצה לעשות זאת וכותבת "הפעם חמקתי ממנו"<sup>61</sup> – אמירה המדגישה שבפעמים אחרות היא לא חמקה; על שירותי הנשים, שהיא נכנסת אליהם במסעה, היא חושבת כעל מקום מפלט מעובד ואומרת במעין שיחה דמיונית עם אשה נסערת: "גם אם מישהו החטיף לך, והמישהו הזה קרוב לך ואת לא יכולה ללכת למשטרה, תמיד תוכלי להיכנס לשירותי נשים".<sup>62</sup> ואכן, מיד עם שובה מניסיון הבריחה מספרת מינה לקוראים על פרץ האלימות של בעלה כלפיה:

מה שקרה בלילה, כשבעלי חזר בלי הכסף, עם התסכול והזעם האיומים, אני לא אספר. דברים כאלה לא מספרים, לא מוציאים החוצה. הרי לא ייתכן שרק משום שאני רושמת את הקורות האלה, ואני במצב הזה שתיארתי של "המספר שנצמד לעובדות", אתאר את אשר אירע באותו לילה. נכון, הבטחתי. בחוליה זו לא אקיים. סליחה. האם הקורא מספר לי דברים אינטימיים אודותיו? אז אפשר שיתעורר קושי כלשהו (אם כי אינני בטוחה בכך כלל וכלל) בהבנת יתרת העלילה בלי התיאור המפורט של אותם רגעים מחרידים. אך פרפור זה של אי

58. אהרני, "המינה ליזה היא מין-עליזה או לכתוב מן הווגינה", לעיל הערה 42, עמ' 29.

59. קסטל-בלום, המינה ליזה, לעיל הערה 36, עמ' 59.

60. שם, עמ' 33.

61. שם, עמ' 47.

62. שם, עמ' 112.

הבנה יימשך שניות אחדות וייגמר, כמו קושי קל, שכשהוא חולף איש לא זוכר אותו. בכל העולם, בכל רגע ורגע, מתרחשים דברים מצמררים שהשתיקה יפה להם, שהעט אינו סובל, והם ומלואם עוגנים רק במוחו של מי אשר ראה אותם כמו עיניו, ושום תיאור, אני חוזרת, שום תיאור, לא יצליח לעולם להעביר את החלחלה של נוכחות חוֹנה.

[...]

אומר רק זאת: במשך אותו לילה חשבתי שכבר לא תזרח השמש למחרת, לפחות לא בשבילי. אנסח זאת שוב: זה היה בשבילי לילה לא נעים, אבל מה אכפת לי כבר. זה נגמר.<sup>63</sup>

תיאור זה, המאפשר לקוראים להבין מה אירע אך אינו מתאר אותו במילים, מייצר לכאורה מעין "הפגן טקסטואלי" של טראומה – ניסיון לתאר אירוע קשה במילים מבלי לגעת בו – אך למעשה הוא פארודיה על "הפגן" שכזה. החזרה במשפט "ושום תיאור, אני חוזרת, שום תיאור, לא יצליח לעולם להעביר את החלחלה של נוכחות חוֹנה", מדגישה שהתיאור עצמו הוא חזרה על תיאורים אחרים ומוכרים. גם השימוש בקלישאות כדוגמת "דברים מצמררים שהשתיקה יפה להם" תורם להדגשת ההיבט הפארודי של הטקסט. מינה מייצרת מראית עין של טראומה שנועדה להסוות את הסיבה האמיתית לכך שהיא אינה מספרת מה אירע: היא אינה רוצה להוציא החוצה את "הכביסה המלוכלכת" של המשפחה ("דברים כאלה לא מספרים, לא מוציאים החוצה").<sup>64</sup> הימנעותה מסיפור הטראומה של האלימות כלפיה אינה נובעת מסיבות פסיכולוגיות אלא מדרישות חברתיות: כרעיה, עליה לשמור על שמו הטוב של בעלה ולא לחשוף את האלימות הטבועה במוסד המשפחתי.<sup>65</sup> היא מוכנה לבגוד בקוראים ולהפר את ההבטחות שהבטיחה להם – כל זאת כדי לשמור על נאמנותה לבעלה ולתפקידיה ה"נשיים", שמחויבותה אליהם כביכול גדולה יותר. את בגידתה בקוראים

63. שם, עמ' 60-61; ההדגשה במקור.

64. בהימנעותה מתיאור האלימות של עובד כלפיה מפגינה מינה התנהגות "עדינה", במקום לנצל את האפשרות שנפתחה כאן ל"סחיטה", כפי שכותבת שיפמן על דבריה של מינה כאשר היא מכבסת את בגדיו של עובד לאחר שהלה בגד בה ככל הנראה עם המזכירה שלו: "לא במקרה מתעכבת מינה על פרטי פעולת הכביסה: היא מתעכבת עליהם משום שהם ממלאים את חייה, והן משום שהם מאפשרים לה לשלוח אלינו רמז ברור למודעותה לכך שהיא מפעילה תכנית של התנהגות עדינה, ואינה מנצלת את האפשרות שנפתחה כאן ל'סחיטה'"; וראו דברים שרואים מכאן, לעיל הערה 35, עמ' 118.

65. בסיפור "כלבים", שלא פורסם, מתארת קסטל-בלום במפורש את הדרישה החברתית מבני זוג נשואים להסתיר את מפלצתיותם כלפי חוץ: "מה יודעים על זוג נשוי? כלום. מה יודעים עליה? מה יודעים עליה? רק אחרי שהם מתגרשים יוצאים דברים, בזמן שהם נשואים – הכל תיבה נעולה, ככה זה בחברה. ככה זה במציאות, אין מה לעשות" (גנוזים, כ"74507).

היא מצדיקה באמצעות יצירת שוויון מדומה בינה לכינים באמצעות שאלה רטורית: "האם הקורא מספר לי דברים אינטימיים אודותיו?". השאלה מציבה את הקוראים בעמדה דומה לזו שלה, כאילו גם הם, ומאותן הסיבות, נוהגים כמוה ושומרים את הכביסה המלוכלכת שלהם לעצמם.

אך מחויבות זו ל"כביסה" על חשבון הקוראים מוטלת בספק כיוון שהקוראים מבינים מה התרחש; הטקסט לא באמת מסתיר זאת. הוא אמנם מסתיים באמירה המבטלת לכאורה את חומרתו – "זה היה בשבילי לילה לא נעים, אבל מה אכפת לי כבר. זה נגמר" – אך ברור שאמירה זו היא מהשפה לחוץ. גם השאלה הרטורית המופנית אל הקוראים והמציירת אותם כשווים למינה מדגישה דווקא את אי-השוויון ביניהם, שהרי כקוראים אין ביכולתם להגיב למתרחש בטקסט או לשתף את מינה בחייהם הפרטיים או לספר את סיפורם. לכן, שאלה זו מאפשרת להם לחוש לרגע קל הזדהות עם מינה, שאינה יכולה לספר את סיפורה מעצם תפקידה כמספרת-רעה. האילמות היא המצע המשותף, התכונה המאפיינת הן רעיות והן קוראים. הקוראים אינם יכולים להתנגד לאינטרפלציה ברומן כשם שמינה אינה יכולה להתנגד לה בחייה. תחבולה רטורית זו נועדה אפוא ליצור אפקט של הזדהות השלכתית בקרב הקוראים, לא לשקף נאמנות של רעיה אל בעלה.<sup>66</sup> האילמות היא כלי עבודה אפקטיבי, בחירה מדעת של מינה, שהפעם אינה נכפית עליה אלא על קוראיה, כדי שיוכלו להבין טוב יותר את מצבה. האילמות והזכות לא לספר או לא לכתוב (כהתנגדות להזדהות משעבדת עם תפקיד הסופרת) עומדות במרכז הפניות הבאות אל הקוראים.<sup>67</sup> כך, למשל, על דבריה של פלורה בדבר כתיבת תסריטים אומרת מינה: "אני לא רוצה להלאות את הקורא [...]", ולכן היא נמנעת מלהביא אותם; על סיפור מסען היא אומרת לקוראים: "שימו לב ליכולת התיאור הדלה שלי"; פעמיים היא נמנעת מלספר על הנוף במסע: "את תיאור הנוף נשאר לפעם אחרת"; וכאשר היא מעבירה הודעה לילדיה היא שואלת

66. המושג "הזדהות השלכתית" (projective identification) נטבע לראשונה בידי מלאני קליין, שהרחיבה את מושג ההשלכה הפרוידיאני, המדבר על ייחוס של דחפים מאיימים לאנשים אחרים, כדי לתאר העברה של דימוי אני שליליים, שהאדם אינו יכול להכילם, אל אדם אחר. האחר מזדהה עם הדימויים השליליים שהושלכו עליו, ומתנהג בהתאם. הזדהותו של הזולת עם מה שהושלך עליו מביאה אותו להבין "מבפנים" את רגשותיו של המשלך, גם אם לא מרצון ולא במודע; וראו Melanie Klein, "Notes on Some Schizoid Mechanisms", *Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963* (The Writings of Melanie Klein, vol. 3), Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London 1975 (1946), pp. 1–24. לדוגמה, אדם המקנא בבת זוגו יגרום לה באופן מכוון אך לא מודע לקנא בו, כדי שהיא תוכל להבין את תחושותיו ולהזדהות עמו.

67. גיסי שריד טוענת כי נושא הרומן הוא מחסומי כתיבה וכי מינה "יוצאת למלחמת החופש שלה על זכותה לפרוש ולהיאלם באמצעות נסיון להטיל על עצמה מחסום כתיבה מרצון"; וראו מאמרה "החופש לפרוש ולהיאלם: מחסומי כתיבה ב'המינה ליהו'", על י שוח, 38, 1996, עמ' 68.

בהתרסה "מעניין מישהו זולת ילדי מה מסרתי?" ונמנעת מלשתף את הקוראים בתוכן ההודעה.<sup>68</sup> לכל אורך הרומן היא מזכירה לקוראים את זכותה "לפרוש ולהיאלם", גם כאשר היא מבטיחה "להיצמד לעובדות" ולספר את האירועים "אחד לאחד".<sup>69</sup> השחרור שהיא משיגה באמצעות הכתיבה הוא אפוא שחרור הנובע מהאפשרות לשתוק. בניגוד לשתיקה כרעיה, שהיא שתיקה כפויה, השתיקה ככותבת היא שתיקה מבחירה, והיא היא המרד של מינה באורח חייה המשעבד. ואכן, לדברי קסטל-בלום, האילמות-מבחירה היא נושאו של הרומן: "כתבתי את זה ב'מינה ליזה', ספר שלם, ה'מינה ליזה', על הזכות בכלל של האמן, שיש לו הכישרון לסתום את הפה שלו"<sup>70</sup> – וכך לא להזדהות-עד-טירוף עם תפקיד ה"סופר".

באמצעות מינה מעלה קסטל-בלום שאלות על סוגי שתיקות ועל היחס בין סוג לסוג וממקמת את השתיקה ככלי התנגדות רבי-עוצמה לאינטרפלציות משעבדות, הן בתוך המעשה הספרותי והן בחיים. בחירתה של הכותבת לשתוק מוצגת בפניות לקורא, אולם הקורא אינו שותק מבחירה; הוא אינו יכול להגיב לפנייותיה או לספר לה על חייו משום שהוא שבוי במעגל התקשורת של קריאת טקסט. בעזרת מעמדה כמי שפונה צוברת המספרת כוח. כאשר היא נאלצת לשתוק בחייה, ככותבת היא יכולה לבחור לשתוק – לעומת הקורא (וקסטל-בלום מקפידה כאן על לשון זכר, ביחיד, ולא "הקוראים" או "הקוראת", כפי שהיא עושה בספרים אחרים), שבחיו הוא יכול לבחור לשתוק אך כקורא שתיקתו כפויה. כך מציבה אותו מינה בעמדה שהיא-עצמה רגילה אליה בחייה וגורמת לו לחוות לרגע את החוויה המרכזית של רעיות ועקרות בית. היא מכשירה את הקורא להיות הקורא המתאים של הטקסט שהיא כותבת ולהבין בעוצמה את חוויית השתיקה הכפויה, ובנוסף על כך היא מציידת אותו בכלי התנגדות לאינטרפלציות המשעבדות אותו בחייו: שתיקה.

בסיומו של הרומן חוזרת מינה לביתה, לתפקידה כרעיה וכעקרת בית ולניסיונותיה "להגדיל עוד יותר את היוד של המינה שלי, כל פעם בעוד מיליונית המילימטר",<sup>71</sup> כלומר להידמות לאשה האידיאלית, מושא תשוקתו של עובד, המשתוקק לנשק את המונה ליזה.<sup>72</sup> היא חוזרת לחייה המאוימים בלא הרף על ידי התפרצויות הזעם שלו ומייחלת להשתחרר מהן. אך חזרתה, המאפשרת לה לכתוב את קורותיה, את הטקסט שהיא המחברת שלו, ולכן היא הסמכות השולטת בו ובקוראים, מעניקה לה אפשרות

68. קסטל-בלום, המינה ליזה, לעיל הערה 36, עמ' 89, 91, 99-100, 144.

69. שם, עמ' 51, 11, בהתאמה.

70. גנזים, כ-74602.

71. קסטל-בלום, המינה ליזה, לעיל הערה 36, עמ' 160.

72. שם, עמ' 158.

לנהל את קרב המינים בשדה חדש שבו היא אינה נמצאת תמיד בעמדת המפסידה. הפניות אל הקוראים, שבהן מינה עומדת על זכותה לא לספר להם את מה שהם רוצים לדעת, הן הרגעים שבהם היא מצליחה לא להזדהות עם התפקיד, שבהם היא מסרבת לאינטרפלציה וחורגת מן המצופה ממנה.

### הרומאן המצרי: הקוראות כקרובות משפחה

בראיון לרגל יציאת ספרה הרומאן המצרי, עשרים שנה לאחר המינה ליזה, סיפרה קסטל-בלום לאביב פטר כי כאשר כתבה את הספר פרשה והזיזה את הפרקים על לוח, וכי המפתח לספר נמצא בפרק "שנת החזיר":

לקח לי המון זמן לסיים את הספר הזה. ארבע שנים עבדתי עליו. וכמו איזה בלש שמנסה לפתור מה שפעם קראו תעלומה, ניסיתי לארגן את הפרקים על מין לוח כזה, שאפשר לשנות עליו את הסדר. וידעתי כל הזמן שהמפתח נמצא בסיפור אחד. ברועת החזירים. זו, שמגנה באמצעות הטומאה על הכשרים. וכמה שברתי על זה את הראש. לא ידעתי למצוא לזה סוף. והעורך, מנחם פרי, הוא עזר לי לחליץ את זה.<sup>73</sup>

ואכן, התחושה המתקבלת בקריאת הרומאן המצרי היא שהפרקים "ניתנים להזזה" ואפשר לפתוח את הקריאה בכל אחד מהם, כיוון שהסדר הכרונולוגי שלהם אין בו כדי להשפיע על העלילה. אולם תחושה זו, שנתפסה על ידי מבקרים רבים כתחושה של התפרקות,<sup>74</sup> טומנת בחובה גם אפשרות של איחוי כיוון שאפשר לסדר את הרומן סביב כל אחד מן הפרקים כך שכל פרק ייצור סביבו גלקסיה משלו.<sup>75</sup>

73. אביב פטר, "סוף סוף השתחרתי מדולי סיטי: ראיון עם אורלי קסטל-בלום", מעמול, 7 באפריל 2006; <http://maamul.sapir.ac.il/2015/04/07>

74. למשל אצל עמרי הרצוג, "הרומאן המצרי": הספר הכי רדיקלי של אורלי קסטל-בלום, הארץ, ספרים, 6 בפברואר 2015; יוני לבנה, "אורלי קסטל-בלום, 'הרומאן המצרי'", ידיעות אחרונות, 23 בינואר 2015; יותם שווימר, "'הרומאן המצרי': ביקורת נוקבת ומושלמת", *Ynet*, 20 בינואר 2015.

75. יוני לבנה מדמה את מבנה הרומן לפירמידה: "יצירת מופת נצחית, שתהליך הבנייה שלה נשגב מהבנה [...] 'הרומאן המצרי' הוא מין אתר בנייה הפוך. אם הפירמידות הבטיחו חיי נצח למלכים פרעוניים, הבטיחו וקיימו – קסטל-בלום מציינת כאן את מותו של האלמוות, של האחיזה במשהו גדול ומוחלט: השראה, אהבה, השתייכות"; וראו לבנה, שם. גם תיאור הוספת המרפסת לבנייני הרכבת, ללא כל היגיון או סדר נראה לעין, רומז לכך: "ומתהווה מבנה מודולרי, שאולי מלמעלה, מן האטמוספירה, יש לו איזו משמעות"; וראו אורלי קסטל-בלום, הרומאן המצרי, הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2015, עמ' 119. מקרוב לא ברורה משמעותו של

כך, למשל, בגלקסיה שבה מוצב סיפור רועת החזירים במרכז, כשמש (על פי הצעתה של קסטל-בלום עצמה), מתקבל רומן חניכה של סופרת. הפרק מספר על רועת חזירים יהודייה העוסקת במלאכה זו כדי להציל את משפחתה מידי האינקוויזיציה ולבסוף נרצחת בידי אחיה, הנוטרים לה איכה בשל הקלון שהביאה על המשפחה כאשר הודתה בפני האינקוויזיציה בכפירתה. לדברי אוריין מוריס, את הסיפור על רועת החזירים מתבקש לקרוא כמשל על תפקיד הסופרת, שטומאתה היא גם עבודת הקודש שלה.<sup>76</sup> בראיון לפטר אמרה קסטל-בלום: "היום צריך לדעת למנף, הכל יותר דינמי, אין מדינת רווחה, אפשר להפוך להומלס. לסופרים מתייחסים כמו לפרזיטים למרות שהם עושים את העבודה הכי קשה. אם לא תהיה תרבות לא יהיה לאן לברוח".<sup>77</sup> דומה שב-2015 קסטל-בלום מדברת בשם "הסופרים" ומזדהה עמם, יותר משהזדהתה עמם עשרים שנה קודם לכן, ועם זאת, כאשר היא מציגה גיבורה בת דמותה, המסמלת את תפקיד הסופרת, כשעירה לעזאזל (הנמכרת ומגורשת בידי משפחתה, ואחר כך נרצחת בידי אחיה), היא מציבה את עצמה כבת המגורשת של הספרות העברית.<sup>78</sup> כך נוצר משל על מקומה של קסטל-בלום עצמה בספרות העברית, הגברית והאשכנזית, זו שיש בה תמיד מקום ל"צופה לבית ישראל" אך אין בה מקום ל"צופה לבית ישראל", כפי שטענה כזכור עמליה כהנא-כרמון.<sup>79</sup> נראה כי ממרחק השנים מבינה קסטל-בלום כי אי-יכולתה להזדהות עם התואר "סופר" ועם ה"קטורת שהוא מעלה לפעמים" נובעת גם ממעמדה השולי כאשה וכמזרחית, שתפקיד הסופר כנביא וכצופה אינו פתוח בפניה. תמה זו של עבודת קודש שאינה מוערכת ככזו חוזרת גם בתיאור הפירמידות ברומן:

המבנה הפירמידלי של הרומן, אבל אולי מרחוק (ממרחק של זמן או אחרי מחשבה מרובה) אפשר למצוא בו משמעות.

76. אוריין מוריס, "כתב הגנה על כל המוחלשים מאת אורלי קסטל-בלום", הארץ, ספרים, 5 במרס 2015. העיסוק בטאבו באמצעות תיאור חזירים נמצא כבר בסיפור מוקדם של קסטל-בלום, "הטיפשה והחזיר", שלא ראה אור ברפוס, המספר על אהבתה של אשה טיפשה לחזיר ועל רציחתה בשל כך בידי אחיה (גנזים, כ-74454). ניתן לראות בסיפור זה את ראשיתו של הפרק "שנת החזיר" ברומן המצרי.

77. פטר, "סוף סוף השתחררתי מדולי סיטי", לעיל הערה 73.

78. קסטל-בלום עצמה קושרת בין כתיבתה ובין מקומה הבעייתי במשפחתה, ובעיקר מול אמה: "אמא שלי בעצמה עבדה פעם ככתבנית. אני פשוט רציתי לשכלל את הכתבנות שלה, אבל כמוכן שזה תפס כנפיים. מבחינתה, הבת שלה צריכה לעבוד בכנף. היא לא מבינה איך עובדים בדברים רוחניים, בלי תלוש משכורת [...] אמא שלי נורא גאה בי בחוץ – כל הספרים שלי מסודרים אצלה בארון מאוד יפה, ולידם ספרים של רונית מטלון וא"ב יהושע בצרפתית ובאנגלית. היא אוהבת את רונית מטלון בגלל שהיא מצרית. את הספרים שלי היא לא יכולה לקרוא. עניין פסיכולוגי מורכב. היא לא מתחברת. אבל הנה, הספר החדש הוא הוכחה שאני עובדת ומודה לה שהיא תומכת בי, למרות שהיא לא כל כך מאמינה בי"; וראו יוני לבנה, "ראיון עם אורלי קסטל-בלום על חיי חורף", ידיעות אחרונות, 8 בספטמבר 2010.

79. וראו לעיל, עמ' 160 והערה 30 שם.

תפקידן של האבנים הפנימיות, הלא-נראות, אלה שעושות את "כל העבודה הקשה של נשיאת משא הפירמידה כולה" אבל מופלות לרעה לעומת אבני המעטפת ש"זכו לגימור חיצוני",<sup>80</sup> אנלוגי לתפקיד הסופרת במבנה של הספרות העברית.

בגלקסיה אחרת, שבמרכזה מוצב הפרק "המבוגרים", העוסק בגירוש הגרעין המצרי מקיבוץ עין שמר, וסביבו מסודרים פרקי הרומן האחרים ככוכבי לכת, ניתן לראות ברומאן המצרי תיאור של היווצרות המזרחיות הישראלית: ההדרה מן הקיבוצים ומתחושת השייכות דחקה את העולים אל חיים עירוניים, בורגניים וקפיטליסטיים, והם נאלצו להתאגד בעצמם בקבוצות של "פליטים". "הסיפור המזרחי" שמספרת כאן קסטל-בלום "מייהד" את תפיסת האוריינטליזם על פי אדוארד סעיד ומצביע על הגירוש מן ה"ישראליות" כסיבה להיווצרותן של קבוצות אלה, ולא על ארצות-המוצא של העולים.<sup>81</sup> גישתה של קסטל-בלום מנוגדת לזו של כותבים עכשוויים רבים הרואים עצמם ככותבים "מזרחיים" (ביניהם כמה מחברי "ערספואטיקה", למשל), שיש בכתיבתם "התרפקות סנטימנטלית על ריחות-צבעים-טעמים מזרחיים אבודים ושוקקים", כלומר הנחה של היסטוריה משותפת הקודמת להדרתם מהקונצנזוס האשכנזי.<sup>82</sup> על פי קריאה כזו ניתן להבין את הפרק על רועת החזירים כמשל על מקומה של קסטל-בלום בספרות העברית, לפיו מזרחיותה היא הגורם המרכזי להדרתה. על יחסם של מבקרי ספרות אל כתיבתה כניסיון להדיר אותה בגלל מוצאה אמרה קסטל-בלום: "בהתחלה היו אומרים שאני לא משלנו, בגלל שאני לא כותבת כמו 'הצופה לבית ישראל'. כותבת בשפה רזה. אמרו דלות החומר, כל מיני שטויות, נעלבתי מאד".<sup>83</sup> בראיון אחר היא הסבירה שהביטוי "לא משלנו" נאמר תמיד בהקשר ערתי.<sup>84</sup>

נוסף על שתי אפשרויות הקריאה הללו, קריאה מטא-פואטית וקריאה ערתית-מעמדית, שכל אחת מהן מצביעה על תמה מרכזית אחרת, ניתן להצביע גם על אפשרות שלישית: קריאה מגדרית. קריאה זו, המובלעת בספר באופן חרישי יותר משתי האחרות, מעמידה במרכזה את הגיבורה, "הבת הגדולה", המזדהה הזדהות-יתר עם מקומה בתוך משפחתה ושמה את הדגש על פניות אינטרפולטיביות לקוראת. במרכז הגלקסיה

80. קסטל-בלום, הרומאן המצרי, לעיל הערה 75, עמ' 145.

81. תיאור זה עולה בקנה אחד עם אחת מהגדרות המזרחיות שמציג אריה קיזל: "ההגדרה השלישית קובעת שהמזרחיות היא הבניה חברתית שחל בה תהליך דיאלקטי של הכלה והדרה. במוקד הגדרה זו עומדת הטענה שהמזרחיות היא המצאה של האשכנזים ויצירתה של הצינונות"; וראו ספרו הנרטיב המזרחי החדש בישראל, רסלינג, תל-אביב 2014, עמ' 107.

82. הרצוג, "הרומאן המצרי": הספר הכי רדיקלי של אורלי קסטל-בלום, לעיל הערה 74.

83. פטר, "סוף סוף השתחררתי מדולי סיטי", לעיל הערה 73.

84. נעמה צפרוני ובמבי שלג, "הכל כאן מלא עוולה": ראיון עם אורלי קסטל-בלום, ארץ אחרת, 52, 2009, עמ' 44.



הזאת עומד הפרק "מותו של קרוב משפחה", המתאר את יום פטירתו של הדוד ויטה בבית החולים. פרק זה חשוב ביותר, לטענתי, לחשיפת דמות המספרת ברומן ומניעה לכתיבתו. בניגוד לפרקים האחרים, הכתובים בגוף שלישי ומציבים את "הבת הגדולה" כגיבורה רק בתור היפותזה שנועדה להסביר את הקשר בין הפרקים, הפרק על מותו של ויטה כתוב כולו בגוף שני ומנכיח את דמותה של "הבת הגדולה" כמספרת של הרומן כולו. ומאחר שכתובה בגוף שני מעידה על נוכחות של גוף ראשון, פרק זה "פותר" את תעלומת המספרת בגוף שלישי בחלקי הרומן האחרים, המסופרים מנקודת מבט סובייקטיבית. יתרה מזאת, לא רק שהפרק על מותו של ויטה כתוב בגוף שני, הוא כתוב כולו כהוראות לקוראת, בגוף שני יחידה. המעבר לגוף שני שובר את החוקיות של העולם הבדוי וחושף את חוסר היציבות של כינויי גוף טקסטואליים. כך ניתן לקרוא את הפרק הן כדיבור פנימי, כהתלבטות של המספרת בינה לבין עצמה, והן כפנייה החוצה, אל הקוראות, באופן אינטימי ובגוף הדקדוקי הייחודי להן.

אין זו הפעם הראשונה שקסטל-בלום נוקטת טכניקה זו בכתיבתה. גם הסיפור "Passive Aggressive", שראה אור בשנת 2000 בקובץ רדיקלים חופשיים, הוא מעין אוסף הוראות הכתוב בגוף שני ומופנה אל קוראות בלבד. הסיפור עוסק בחניכת הקוראות להתמודדות עם משימה קשה ביותר – כניסה לחנות בגדים ועמידה מול מבטיהן השיפוטיים והמזלזלים של המוכרות והערותיהן הנבזיות. ה"חניכה" וההתנגדות לסמכות הנשית העוינת מתאפשרות באמצעות פנייה אל הקוראות, המייצרת תחושת שיתוף ובעצם מגבשת קבוצת תמיכה מדומיינת של נשים בלבד המזדהות עם הסיטואציה.<sup>85</sup> הרומאן המצרי מציב במרכזו מלכתחילה בעיקר דמויות של נשים: ויויאן, אשתו של צ'רלי; אָדל, אשתו של אחיו ויטה; "הבת היחידה", "הבת הגדולה", "הבת הקטנה"; שתי בנותיה של "הבת היחידה", תמנע ולבונה; לוסייה העורכת, חברתה של הגיבורה; סלסט המצרייה ואסתר, רועת החזירים. מרבית הנשים בספר מכוונות בשם, אך לא בנות דורה של המספרת; שלוש דמויות אלה נקראות על פי מקומן במשפחה, דבר המעמיד את זהותן על מקומות אלה, כפי שטוענת המספרת על עצמה: "חרף למעלה מחמישים שנותיה היא עדיין לא בנתה לה זהות שלמה מחוץ למשפחה וראתה את עצמה בעיקר דרך עיני ויויאן אמה, ועדיין ייחלה לזכות להכרה מלאה ממנה".<sup>86</sup> הדוברת נענית לאינטרפלציה המשפחתית ומשתעבדת לה. אבל גם זהותה כ"בת הגדולה" מעורערת כי הוריה הולידו בת לפנייה, אך זו נפטרה שעות אחדות לאחר הלידה, ולכן הייתה "בעייתיות סביב עצם זכות הקיום שלה", כך אומרת המספרת על

85. אורלי קסטל-בלום, "Passive Aggressive", רדיקלים חופשיים, כתר, ירושלים 2000, עמ' 139-136.

86. קסטל-בלום, הרומאן המצרי, לעיל הערה 75, עמ' 61.

עצמה.<sup>87</sup> זהותה תלויה כולה בקשרים המשפחתיים, אולם אלה אינם חד־משמעיים או יציבים, ולכן ההזדהות המוחלטת שלה עמם מוגחכת.

הראשונות המתפכחות מהאידיאלים המדומים של סוציאליזם ושוויון ונחלצות להציל את המשפחה הן הנשים: "אפילו אחד חלקי רכבה של ציונות לא היה באדל [...] ציונות, קומוניזם, סוציאליזם – ג'וקים, זה מה שזה היה בעיניה".<sup>88</sup> אך היחסים בין הנשים, גם בין אלה הקרובות זו לזו ביותר, משתבשים בסופו של דבר והן מגרשות זו את זו מחייהן: אדל מגרשת את "הבת הגדולה" מחייה; חברתה הטובה לוסייה נבגדת על ידי חברותיה; אמה של רועת החזירים מנדה אותה; אמה של סלסט המצרייה מנסה להשיא אותה בשירוף בניגוד לרצונה; ו"הבת היחידה" נוטשת את "הבת הגדולה" ומתה. בתיאור דמויות הנשים והיחסים ביניהן מכינה קסטל־בלום את הקרקע לפרישת המצב הנשי הבעייתי בפני קוראותיה בטרם תפנה אליהן. לא רק שהמסד (הקיבוץ, בית החולים) והגברים (בעלה לשעבר של "הבת הגדולה", פריד, המאהב של סלסט, ועוד אחרים) מגרשים אותן ובוגדים בהן, גם הן בוגדות זו בזו. בשל הכתיבה בגוף שני, הפרק מתקבל כאמור כמעין אוסף של הוראות שנועדו להכשיר נשים הנאלצות להתמודד עם גירוש ועם המוות שהגירוש טומן בחובו. בזמן ש"הבת הגדולה" מגורשת מבית החולים ויטה מת, והיא נשארת כמעט לבד מכל בני המשפחה המורחבת (הוא האחרון למות מבין חמשת האחים לבית קאשתיל) – ובהעדרה של המשפחה המורחבת, זהותה־שלה, המבוססת על מקומה במשפחה זו, מתערערת עוד יותר. הפנייה לקוראות מעמידה את הנשים כנמענות המרכזיות של הרומן כולו וכבעלות בריתה של הגיבורה. מהן, מהקוראות, היא מבקשת סולידריות ואחיות; הן התחליף למשפחה, קבוצת תמיכה מדומיינת אך רבת כוח והשפעה שיכולה לעזור לה להתמודד עם המוות. שמה הגנרי, "הבת הגדולה", שקודם לכן כבל אותה למשפחתה הביולוגית, מאפשר עתה לכל קוראת להיות מעין "אחות קטנה" למספרת, חברה בקבוצת השווים שלה. וכך, במצוקתה, כשהיא נמצאת לבדה ליד מיטת דודה הגוסס, היא פונה אליהן:

כשאת ליד מיטת גוסס בן שמונים־ומשהו, במיון של בית־חולים איכילוב, והוא כבר מורדם ומונשם ומחובר לכל המכונות והצינורות האפשריים, ומעליו, מאחורי זכוכית מלבנית עם ריקועים, דולק פלורוצ'נט לבן בעל אור חזק מאוד – שלא תעזי לבקש מהצוות לכבות את האור החזק הזה הנוחת על הפנים של הגוסס. זה אור העבודה שלהם!<sup>89</sup>

87. שם, עמ' 65.

88. שם, עמ' 19. גם לוסייה מפקפקת בכל הנרטיבים הגדולים: "ועכשיו היא שקועה בבדיקה פנימית מקיפה ביחס לכל אתוס, מיתוס ופאתוס, אשר להם נחשפה" (שם, עמ' 172).

89. קסטל־בלום, הרומאן המצרי, לעיל הערה 75, עמ' 121.

הפנייה – המתארת את לבטיה של המספרת, התוהה בינה לבין עצמה כיצד עליה לנהוג מול סמכות הצוות הרפואי כדי להגן על דודה ויטה, וכך גם על משפחתה ועל זהותה- שלה כחלק ממנה – מנחה כביכול את הקוראות, שעשיות להיתקל גם הן יום אחד בסיטואציה דומה, כיצד לנהוג בשיקול דעת ובהיגיון ולא לפגוע בעבודתם של הרופאים והרופאות. אך ככל שהוראותיה מצטברות נוצרת תחושה כי כאשר היא-עצמה נהגה כך לא הניב הדבר תוצאות חיוביות כלל. תוקפנותה כלפי הצוות הרפואי הולכת וגוברת:

אם בעלת האגן החביתי נופלת בחלקך, עלייך להוריד הילוך ולהשיג את המקסימום האפשרי לנוכח הגוסס. יש לה פתיל קצר מאוד, לרופאה הזאת. [...] היא גם מסוגלת לשאול פתאום:

“את אומרת לי שהוא דוד שלך, אבל בכלל מאין לי שאת קרובה של הבן-אדם הזה?”

כאן עלייך להיעצר על מקומך ולהביט ישר בעיניה, אבל בשום אופן לא לומר: “את צודקת. אני באתי מהרחוב ותפסתי גוסס מזדמן לבכות עליו.”<sup>90</sup>

תוקפנותה של המספרת כלפי הרופאה מתבטאת בתיאורים פיזיים מרושעים – “בעלת האגן החביתי” – וברצון לענות בציניות ובהתרסה על שאלותיה הבלתי סבירות. הפנייה אל הקוראות מאפשרת למספרת לבטא את כעסה מבלי להתעמת עם הרופאה. הקוראות מספקות למספרת תמיכה רגשית, ותמיכה זו מאפשרת לה לנהוג באיפוק מול הדמות הסמכותית שהיא – ודודה – תלויים בה.

אך האיפוק מתגלה כלא-משתלם. לא רק שהדוד ויטה מת, אלא שמותו אירע בזמן שחיכתה לקפה ב“ארומה”, לאחר שהרופאים גירשו אותה כדי שלא תפריע להם בעבודתם. הפרק מתאר אפוא רגע של החמצה וחרטה עמוקה בחיי המספרת, מעין משל הקורא להתנגדות על פני שתיקה וציות עיוור לגירושים למיניהם.<sup>91</sup> הפנייה אל הקוראות, ההצעה להתנהג כ“ילדה טובה” ולציית להוראות (וכך גם לתכתיבי הנשיות הסטריאוטיפיים), מתגלה כאירונית וכמכילה בה בעת את ההצעה ההפוכה. האינטרפלציה של הקוראות לעמדות-סובייקט הסותרות זו את זו מותחת את השלב החתרני ומערער-הזהות של האינטרפלציה ומשהה את שלב ה“תפירה” בחזרה אל הסדר החברתי והאידיאולוגי, וכך מעודדת אותה להעז ולהתנגד.

הפנייה אל קוראות בלבד מייצרת מרחב של סולידריות נשית, שהוא מרחב חתרני בהגדרה: “מרחב של סולידריות נשית מכריז בעצם קיומו על מחויבות למסד ערכי אלטרנטיבי [...] לכן הוא, בהגדרה, ‘מרחב אלטרנטיבי’, ‘מרחב חתרני’, ‘מרחב עיון’

90. שם, עמ' 122-123.

91. וזאת, לעומת השתיקה המתריסה והאילמות במינה ליזה, וראו לעיל, עמ' 169 והערה 67 שם.

[...]”<sup>92</sup>. המרחב שיוצרת קסטל-בלום לה ולקוראותיה, מרחב הדן באפשרויות ההתנגדות לסמכות, הוא מרחב אלטרנטיבי מבחינת עמדת-הקוראות. לעומת הפניות ברומן המינה ליזה, המתייחסות אל הקורא כאפוזיציה וכך עשויות לעורר את התנגדותו לדמות המספרת, ואולי אף להביא ל”קריאה מתנגדת”, במונחיה של ג’ודית פטרלי,<sup>93</sup> הפניות ברומאן המצרי, היוצרות יחסי שותפות ואחוה, מבקשות עמדת-קריאה מתמסרת יותר, המעודדת התנגדות למצבי חיים שהקוראת עשויה להיתקל בהם, אך אינן מייצרות עמדת-קריאה המתנגדת לעמדתה של המספרת. עם זאת, קוראים שאינם מזדהים עם הפנייה אל הקוראת, הנאמרת בלשון נקבה, עשויים למצוא עצמם בעמדה מתנגדת משום שהם נתפסים מלכתחילה כמי שלא-מתאימים לשמש כנמענים של הטקסט. בגרסה שהגישה קסטל-בלום למנחם פרי לעריכה נכתב הפרק על מותו של הדוד ויטה בגוף שני רבים, בזכר. למשל: “כשאתם ליד מיטת גוסס בן שמונים וקצת במיון של בית חולים איכילוב, והוא כבר מורדם ומונשם ומחובר לכל המכונות והצינורות האפשריים, ומעליו, מאחורי זכוכית מלבנית עם ריקועים דולק פלורוצנט לבן עם אור חזק מאוד – שלא תעיזו לבקש מהצוות לכבות את האור החזק הזה על הפנים של הגוסס – זה אור העבודה שלהם!”<sup>94</sup> בעריכה הציע פרי לשנות את הפניות בפרק לגוף שני יחידה – לדבריו, כדי שהגוף הדקדוקי יהיה “כאילו גוף ראשון, כאילו היא מדברת אל עצמה. זה הופך את זה ליותר אינטימי, יותר אישי. היא ספק מדברת אל עצמה, ספק אל מישהי, אל חברה; לא דיבור אקס-קתדרה.”<sup>95</sup> מה שעמד אפוא בבסיס הצעתו של פרי היה ניסיון לכתוב את הפרק כדיבור פנימי ולא כפנייה החוצה, אל הקוראות, אך השימוש בגוף שני, שכפילות זו מוכלת בו מלכתחילה, שימר את שתי האפשרויות ועשה את שתיהן לאינטימיות יותר – ובתוך כך התאפשר מרחב הסולידריות הנשית הדן באפשרויות של התנגדות לסמכות. יתרה מזאת, המרחב המשותף שנוצר ברומן הוא מרחב אלטרנטיבי גם מבחינת זמן ההתרחשות. הספר כולו כתוב כאמור בגוף שלישי ומתרחש בזמן עבר, ואילו הפנייה לקוראות בגוף שני בפרק זה מתרחשת, מטבעה, בהווה; הזמן המסופר הוא זמן הווה, הנקודה המאוחרת ביותר בהתרחשות של אירועי

92. אורית קמיר, “מרחבי דיכוי מגדרי מוכחשים: המרחב הפרטי הנורמטיבי” ו’מרחב האחיות הלא-מוכר; מחשבות על פריצת דיני המשפחה ופולחן האימהות, ועל בניית אחווה נשית”, בתוך רוני הלפרן (עורכת), היכן אני נמצאת? פרספקטיבות מיגדריות על מרחב, קרן פרידריך אברט והמכללה האקדמית בית ברל, הרצליה ובית ברל 2013, עמ’ 104.

93. קריאה מתנגדת, במונחיה של פטרלי, היא קריאה שמסרבת להוראות הקריאה הניתנות בטקסט, וראו Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1978

94. מאוספו הפרטי של מנחם פרי.

95. ראיון עם מנחם פרי, 23 בינואר 2017.

הספר. שינוי הזמנים מדגיש את הרלוונטיות של האירועים לחייהן העכשוויים של הקוראות וליכולת ההתנגדות המיידית שלהן.

בקריאה חוזרת של הספר, הקשובה לניסיונות התנגדות יומיומיים של נשים למערכות הפטריארכליות שאליהן הן אמורות להתאים את עצמן, ניתן לגלות אינספור ניסיונות שכאלה. הדמות הבולטת ביותר בהתנגדותה היא אדל, דודתה של המספרת, שכבר עם הגעתה לקיבוץ אינה מוכנה לוותר על המזוודה שלה<sup>96</sup> – התנגדות ראשונה לסוציאליזם הקיבוצי ולבעלה, שלמענו הסכימה לבוא לקיבוץ. שנים לאחר מכן, כשהיא מאבדת את בתה, היא אינה מוכנה להתאבל עליה במתכונת עיבוד האבל המקובלת בתרבות הפטריארכלית, המוגבלת לתקופה קצרה,<sup>97</sup> ושוקעת בדיכאון, וכדי לאפשר לעצמה להמשיך לכאוב את מות בתה היא מסרבת להשתמש בתרופות נגד דיכאון.<sup>98</sup> ויוויאן, אמה של המספרת, מורדת אף היא, כמו אדל, בסוציאליזם של הגברים במשפחה וצוברת רכוש כ"כרישת נדל"ן" כאשר היא קונה, מאחורי גבו של צ'רלי בעלה, דירת שלושה חדרים בבתים על שמה ועל שם בנותיה. היא גם מורדת בציונות ובכור ההיתוך הישראלי באמצעות שיבוש העברית והימנעות מאמירת "שלום": "לשתי בנותיה לא רק שלא אמרה שלום, אלא התחילה איתן שיחות באיזו מלת לוואי, או במלת יחס ובעקבותיה מושא עקיף, שהיה בעצם העיקר מבחינתה, כלומר הנושא. לפעמים היתה מתחילה משפט במה שבא אחרי נקודתיים, ומבלי לציין מה היה לפנייהן [...]". כאקט של התנגדות לציונות היא אף מלמדת את בנותיה דקלומים מהפכניים בצרפתית ש"הביאה" ממצרים.<sup>99</sup> המספרת, "הבת הגדולה" של ויוויאן, ממשיכה את מסורת ההתנגדות של אמה באמצעות שיבוש הקונבנציות הלשוניות, והיא אף מתנגדת למסורת הכתיבה הריאליסטית בספרות העברית באמצעות פניותיה אל קוראות הטקסט.

החונכת של "הבת הגדולה" היא בת דודתה, "הבת היחידה", המלמדת אותה את עצם היכולת להתנגד: "היא למדה ממנה המון. הן אינפורמציה פשוטה, בזכות חמש שנות ההפרש ביניהן, והן שאפשר לברוח מהגורל, שיש אפשרות כזאת – כתנאי שאת נואשת ונועות".<sup>100</sup> כאשר "הבת היחידה" חולה מאוד ומאושפזת בבית חולים משתמשת המספרת במה שלמדה ממנה – שניתן לברוח מהגורל – ומאפשרת לה למות בחסות "אוזלת-ידה של המערכת".<sup>101</sup>

96. קסטל-בלום, הרומאן המצרי, לעיל הערה 75, עמ' 23.

97. על האבל ה"תקיין" (וה"גברי"), העומד בניגוד לאבל ה"אינסופי" החתרני (וה"נשי"), ראו חנה נוה, בשבי האבל: האבל בראי הספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1993.

98. קסטל-בלום, הרומאן המצרי, לעיל הערה 75, עמ' 52.

99. שם, עמ' 31, 32.

100. שם, עמ' 53.

101. שם, עמ' 62.

גם דמויות נשים שוליות ברומן מוצאות דרכי התנגדות משלהן. אמה של ויוויאן שולחת את בתה ללמוד בבית ספר קתולי אך מתרה בה שאם יהיה עליה להצטלב – שתעשה זאת בכיוון הלא-נכון;<sup>102</sup> "הילדה החדשה", חברת הילדות של המספרת, מסרבת ללמוד בבית הספר ושוברת שוב ושוב את גפיה כדי להישאר בבית לתקופות זמן ארוכות, ואף מסרבת לאסוף את שיערה הארוך, למרות הפצרותיה של המורה להתעמלות;<sup>103</sup> השכנה ה"מתחזקת" של המספרת מתנגדת לסירובו של בעלה לעבור דירה ולפיכך אינה נכנסת להריון: "לא תביא תינוק למקום כזה";<sup>104</sup> וסלסט, היהודייה המצרייה, מאבדת את בתוליה בגיל שמונה עשרה כדי לא להינשא בשידוך לאיש עסקים ממרוקו הרוצה בתולה יהודייה.<sup>105</sup>

הצבת הפרק "מותו של קרוב משפחה" במרכז הדיון מאפשרת לבחון את הרומאן המצרי כטקסט המנסה לייצר חלל אלטרנטיבי – נשי, שוויוני, תומך, מתנגד – בתוך ההווה הציונית הפטריארכלית. מותו של הפטריארך האחרון במשפחה סודק את "האינטרפלציה המוצלחת מדי" של הגיבורה למקומה בשושלת המשפחתית ומפנה מקום בחייה לאחיות נשית – והקוראות מוזמנות להשתתף בה. הרומן חושף כי מעקב אחר קורותיהם של הגברים במשפחה אינו מוביל לנרטיב כרונולוגי וסדור המסתיים בהקמת ממלכה ("דפוס 'יוולד'", במונחיה של חנה נוה, כמו בסיפורי התנ"ך ובמיתוס הציוני)<sup>106</sup> אלא לנרטיב רופף וקטוע, כמו השביל המתואר בפרק "וייטנאם": "מישהו הניח כמה בלטות ליצור שביל ארעי, והיא עברה מאחת לשנייה".<sup>107</sup> הנרטיב ה"גברי" מתפזר על פני השטח הגיאוגרפיים, הטמפורליים והאידיאולוגיים, ובהתפוררותו הוא מפנה מקום לנשים, אלה שהסיפור לא התכוון בתחילה לעקוב אחר קורותיהן אך הן נכנסו אליו בכל זאת, וכעת הן מזמינות נשים נוספות להצטרף אליהן. קסטל־בלום קוראת את ההיסטוריה המשפחתית הגברית דרך פעולותיהן של הנשים ומצביעה על תפקידן בכינון הסיפור המשפחתי. הנשים שהתנגדו לאינטרפלציה, שלא הזדהו הזדהות מוחלטת עם התפקיד שיועד להן, הן־הן גיבורות הרומן.

\*

102. שם, עמ' 29.

103. שם, עמ' 65, 69.

104. שם, עמ' 120.

105. שם, עמ' 162.

106. חנה נוה, "כל המשפחות המאושרות": דיון חוזר, הרצאה ביום העיון השנתי לזכר פרופ' יוסף האפרתי, 27 במאי 2018, אוניברסיטת תל־אביב.

107. קסטל־בלום, הרומאן המצרי, לעיל הערה 75, עמ' 115.

עבור קסטל-בלום, האינטרפלציה היא קודם כול נושא בתוך העולם הברדוי. ברומן הראשון שכתבה, היכן אני נמצאת, היא סימנה עמדה של מוכפפות מוחלטת ונכונות מתמדת להיענות יתר לקריאות מן החוץ, אך עם הזמן הותקה האינטרפלציה מן העולם הברדוי אל תהליך הקריאה עצמו. ברומנים המינה ליזה והרומאן המצרי חוקרות הגיבורות כיצד ניתן לאגור כוח באמצעות קריאה אל עבר האחר והאחרת ומציבות כמה אפשרויות של יחסי כוח בינן לבין הקוראים. החקירות שמבצעות הגיבורות מובילות לפרובלמטיזציה של הזדהות-היתר שלהן עם תפקידן החברתי הנוקשה: המינה ליזה מציג יחסי שליטה וסמכות של המספרת על הקוראים, והפניות נעשות בלשון זכר, ואילו הרומאן המצרי מציב את הקוראות ביחסי שוויון, אחיות ותמיכה בגיבורה – והפניות, בהתאם, הן בגוף שני נקבה. בשני המקרים הגיבורות אינן מוצאות גאולה שלמה, אבל בכל זאת נדמה כי הפנייה הטקסטואלית, המשנה את אופן הקריאה, מסמנת רגעים של גאולה – או, במילותיה של גיבורת היכן אני נמצאת: "החוויה שאני חווה כשאני נמצאת ליד מישוהו שיכול לראות אותי, ובמיוחד לפנות אלי, חזקה מדי מכדי שאוכל להגדירה כמפגש פשוט בין שני בני-אדם".<sup>108</sup>

108. קסטל-בלום, היכן אני נמצאת, לעיל הערה 27, עמ' 20; ההדגשה שלי.