

אמהות ובנות – העלילה האסורה

שולמית לב־אלגים

מרים קייני הפתיעה אותי, ובניגוד לציפיותי שלחה אותי למסע חקרני הלוך ושוב ממנה אל הפסיכואנליזה וחזרה. זוהי חוויה טרנספורמטיבית, שעדיין טורדת את מנוחתי, תוך שאני מנסה לספר כאן, באופן מתודולוגי, את הדרמה יוצאת הדופן שלה על אמהות ובנות שחילצתי מתוך בבתא וסוף עונת החלומות. העלילה של קייני, המשעתקת בסגנונה הראליסטי המופגן את יסודות התרבות הפלוצנטרית, מנסה בה בעת למרוד בעצמה וליצור בתוכה ומתוכה חלופה חדשה. השיח האנתרופולוגי מציג את המושג "משחק מסוכן" לתיאור מצב שבו המשחק מקבל על עצמו סיכון הגבוה מהגמול הפוטנציאלי.¹ בזיקה לענייננו כאן, ברצוני להראות כיצד מרים קייני מעיזה לכתוב דרמה לא בטוחה, משחק מסוכן שהיא מצליחה בסופו של דבר לשחק במרחב הדרמטי.

בשנים האחרונות כתבתי בעיקר על התאטרון הקהילתי כסוג של דרמה מקומית המשמיעה וממשימת קולות מלמטה. במסגרת המחקר התעכבתי גם על יצירתן הייחודית של קבוצות נשים מזרחיות ותרומתן לשיח התאטרוני והמגדרי.² בעקבות תהליך זה גיבשתי את עמדותי בנוגע לתאטרון פוליטי בכלל ולתאטרון פמיניסטי בפרט. בדומה לחוקרים/ות אחרים/ות סברתי גם אני, שבמצבו הנוכחי של התאטרון הממוסד, שנרתם לחרושת התרבות, הסיכוי היחיד ליצור טקסט רדיקלי מצוי מחוצה לו, במקומות שבהם מתגוררות עדיין קהילות חסרות עצמה.³ יתר על כן, התייחסתי לראליזם כאל ז'אנר בורגני, שמתעלם מהנאש המגדרי, וכופה על יוצרות פמיניסטיות "כלא אמנותי" של תבניות גבריות מובהקות.⁴

אל מרים קייני הגעתי בעקבות קול קורא לכנס "ללא לוין ואלוני: קולות אחרים בדרמה הישראלית" (2006). מתוך רשימה ארוכה של שמות בחרתי דווקא בה, שכותבת במתכוון טקסטים ראליסטיים עבור הבמה המרכזית, וזאת כדי לבחון מחדש את סוגיית הכתיבה הראליסטית אצל מחזאיות פמיניסטיות. כך גיליתי את הקושי שמחזאית בעלת תודעה מרקסיסטית ופמיניסטית כמו קייני מתמודדת אתו כדי להעביר את מסריה הביקורתיים מתוך התאטרון המוביל ולעבר הקהל הרחב. הראליזם עבודה הוא טקטיקה חתרנית, ובאמצעותו היא עוקפת את מנגנוני המשטור של התאטרון הממוסד כמו גם את מנגנוני ההגנה של הקהל הבורגני. כאן אני מבקשת להתייחס לאופן שבו היא משתמשת בראליזם כדי לארוג לכאורה את העלילה המוכרת על אמהות ובנות ובה בעת לפרוס אותה ולהציע תחתיה את העלילה המושתקת, האסורה בכבלי התרבות הפלוצנטרית.

במחזות בבתא וסוף עונת החלומות קייני בוראת נשים אשר הולכות ומתעצמות אגב פעולות הישרדות המגיבות על אירועי היומיום. בשני הטקסטים מופיעים בקדמת הבמה

שני טיפוסים נשים: אלה המקבלות עליהן את הקיום הדומם והחלקי שהחברה מקצה להן, ואלה הפעילות, דוגמת בבתא ויוספה, שמתוך נסיבות מסוימות מגלות בעצמן את התשוקה הבסיסית והעזה לחיות ולא רק להתקיים. מעשי ההישרדות שלהן אינם פעולות הרואיות דוגמת עלילות הגיבורים שהתרבות הפלוצנטרית מפארת מאז ומעולם, אלא דווקא פעולות קטנות, שגרתיות כמעט, ועם זאת כאלה שהחברה אינה מתירה לנשים. התעקשותן ונחישותן של בבתא ויוספה למלט את נפשן ממוות חברתי טוענות את מעשיהן בעצמה חתרנית שמפרקת לאט אך ביסודיות את אבני המסד התרבותיות.

המחזה בבתא מבוסס על 35 תעודות שחשף יגאל ידין במערה בנחל חבר ב־1962, המספרות על ימי בית שני ומרד בר־כוכבא. המרחב הציבורי נרעש ונסער אז לנוכח גילויין של "המגילות", אותן איגרות בר־כוכבא שזרעו אור על מהלך המרד. ואולם לא היה זה כל הסיפור הארכאולוגי־ההיסטורי, שכן יגאל ידין גילה למעשה שני סלים ובתוכם תעודות. סל אחד – של מרים ברת־בעיין, אחותו של יונתן בר־בעיין, ובו איגרות ששלח בר־כוכבא לאחד ממפקדיו המקומיים – זכה לפרסום עולמי ונכנס לזיכרון הקולקטיבי. הסל השני – של אישה בשם בבתא, שהכיל תעודות שונות ובהם כתובתה, חזקות על רכוש שהיה לה ודיונים משפטיים בהם הייתה מעורבת – נעזב ונשכח. קייני, היסטוריונית בהשכלתה, קראה ביסודיות את כל התעודות ובחרה לבסוף לכתוב עלילה שמתמקדת בחיי היומיום של בבתא מנערותה ועד לזקנתה. בבתא נישאת לגבר צעיר ועני, שאינו נושא חן בעיני אמה, ועל כן אינה זוכה בברכת הוריה וגם לא בנדוניה שמגיעה לה. לנוכח המצב, ובעיקר עקב הצטרפותו של בעלה לשורותיו של בר־כוכבא, בבתא החרוצה מגדלת בהצלחה גינות אפרסמון ומפרנסת את משפחתה בכבוד. מותו הפתאומי של בעלה בידי הרומאים ויחסיה המעורערים עם אמה, מותירים את בבתא, אלמנה צעירה ואם לתינוק, תלויה לחלוטין בחסדי אפוטרופוסים שחומסים את כל רכושה. מכאן ואילך מתארת העלילה את מאבקה של בבתא להגיע לעצמאות כלכלית ולהשתחרר מהשליטה הגברית בחייה. כישלון המרד הורס את כל הישגיה, והיא נאלצת בלית בררה לצאת לגלות. אך גם ברומא היא מוצאת דרך יצירתית לשרוד וחיה את שארית חייה כמספרת סיפורים, הבודה בכישרון רב, באוזני העוברים והשבים, את עלילת הגבורה המופלאה של מרד בר־כוכבא.

יוספה, הדמות המרכזית בסוף עונת החלומות, היא רופאה כבת ארבעים ממשפחה מיוחסת בירושלים. היא עוזבת את הארץ לאחר שאהובה אינו מתחתן אתה ועובדת כרופאה באזורים נידחים בדרום אמריקה מטעם ארגון הבריאות העולמית. לאחר כעשור היא חוזרת לישראל כדי לקבל את הבית שסבתה הורשה לה. יוספה מתכוונת לחזור לחוץ לארץ ולהתרחק מאמה השתלטנית מהר ככל האפשר. בינתיים היא נכנסת להיריון מיחסי מין מזדמנים עם עורך הדין הנשוי שאחראי על מימוש הצוואה. אמה המבועתת נוקטת כל צעד אפשרי כדי להניא את בתה מלהמשיך את ההיריון הלא־רצוי. אך יוספה מחליטה לבסוף להישאר וללדת את בנה למגינת לבם של אמה ומאהבה ולמרות מצבו הרעוע של הבית הערבי הישן שקיבלה בירושה.

העלילה על אמהות ובנות אינה, אם כן, התמה המרכזית במחזות אלה, אך דווקא מתוכה, כפי שאראה בהמשך, ניתן לחלץ את הביקורת החברתית הרדיקלית ביותר של קייני.

מערכות היחסים בין בבתא לאמה מרים ובין יוספה לאמה אלישבע מעוצבות באורח בוטה וקיצוני והן רוויות בשנאה הדדית ובאלימות מופגנת. למעשה אין בכך כל חידוש. התרבות הפלוצנטרית גדושה בייצוגים "גבוהים" ופופולריים אשר מציגים לראווה אמהות ובנות במצבי עוינות. מדוע אפוא עוררה אצלי דווקא קריאת העלילה של קייני חוויה כה מבעייתה ובלתי נסבלת?

אישה קוראת אישה

פעולת הקריאה משלבת כידוע שני תהליכים שניתנים להבחנה רק באופן תאורטי: תהליך התקבלותו של הטקסט אצל הקוראים ותהליך הפרשנות ומשמוע הטקסט על ידי הקוראים. כאשר מדובר במחקר, מתחולל גם תהליך שלישי שבסופו מציבים החוקרים מטא-טקסט שמספר בשפה אקדמית את הטקסט שקראו. חלק ייחודי בתהליך השלישי מתרחש כאשר חוקרת בעלת תודעה חברתית-פמיניסטית קוראת טקסט שכתבה יוצרת פמיניסטית. החיבור התודעתי ביניהן מחולל קריאה נשית, שאכנה אותה כאן "קריאה נשית מוגברת". אורלי לובין מתארת קריאה כזו כדיאלוג פנימי של קשר ורציפות בין הקוראת לכותבת.⁵ אמנם ניתן לומר שכל קריאה מספקת באורח פוטנציאלי רגע של בדיקה עצמית, שבו הקוראים מתעמתים עם הנורמות שהטקסט מציג. אך כאשר חוקרת מודעת קוראת טקסט שכתבה יוצרת מודעת, התהליך הזה, על פי ניסיוני, הוא בלתי נמנע. קריאה נשית מוגברת מטלטלת את תפיסותיה של החוקרת את עצמה ואת זהותה, כך שבסופו של דבר הטקסט מחלחל לתוך חייה האישיים, והקריאה מחוללת אצלה גם מסע אישי, טרנספורמטיבי, שאין לשער את תוצאותיו.

המפגש האינטר-סובייקטיבי ביני לבין הטקסטים של קייני אכן חולל אצלי חוויה מטלטלת. תחושותי הייתה שעל אף שקייני מצטטת לכאורה את העלילה המקובלת על אמהות ובנות, היא כותבת גם עלילה נוספת, שאומרת על אמהות ובנות משהו שעוד לא נאמר. משהו אסור, שלא יעלה על הדעת לומר! אך הייתי בספק, ולכן יצאתי למפגש נוסף, אינטרטקסטואלי עם הפסיכואנליזה, אותה אבן יסוד ומטא-טקסט שמכוננת את הדקדוק הפנימי של התרבות המערבית בכלל ושל העלילה על אמהות ובנות כחלק מטונימי בתוכה. התמקדתי בעיקר באופן שבו הפסיכואנליטיקאיות הפמיניסטיות מספרות ומבארות את העלילה על אמהות ובנות. מאחר שאינני פסיכואנליטיקאית אלא אשת תאטרון, קראתי את הטקסטים התאורטיים הללו כאילו היו טקסטים דרמטיים. אך היות ואינני רק שחקנית ומנחה/במאית בתאטרון הקהילתי, אלא גם חוקרת ואשת אקדמיה, אינני נוטה להתייחס לתאוריה ולדרמה באורח בינארי, אלא יותר כאל רצף טקסטואלי יצירתי. לכן, כאשר חזרתי למחזות של קייני, לאחר עיון בטקסטים הפסיכואנליטיים, קראתי אותם מחדש כאילו היו טקסטים תאורטיים. כלומר, טקסטים שקייני כותבת בסגנון הדרמה הראליסטית כדי לנסח את עמדתה בנוגע ליחסי אמהות ובנות.

השיטוט הטקסטואלי הזה הניע אצלי בסופו של דבר העדפה של הטקסט הדרמטי והסכמה עם מה שאיליין שוואלטר אומרת: "שום תיאוריה, מעוררת ככל שתהיה, לא יכולה להחליף

את הידע הקרוב והמקיף המצוי בטקסטים של נשים".⁶ הדרמה של קייני חוצה את האזור הבטוח והמגונן של העלילה המקובלת והמותרת, הקושרת בעקבות הפסיכואנליזה את העוינות בין האם לבת לכשל הנפשי-המנטלי שלהן כנשים. קייני מספרת על אמהות ובנות עלילה אחרת לגמרי, שמעידה ללכת עד הסוף ושמפריכה את כל ההסברים התאורטיים. יחסי העוינות בין אמהות לבנות אינם פסיכולוגיים ולכן אינם תלויים כלל במבנה הנפשי שלהן. הפסיכואנליזה אינה אלא מנגנון שממסך את הבסיס החברתי ליחסים האלה. הנחות היסוד שהחברה מושתתת עליהן מטעינות מראש את היחסים האלה במטען שלילי. בחברה שהתקיימה בימי בית שני הרחוקים או בעידן הקרוב יותר של שנות התשעים של המאה ה-20, יחסי העוינות בין אמהות לבנות הם תוצאה בלתי נמנעת של הדקדוק הפנימי, הפלוצנטרי, שמבנה את המסגרת המשפחתית והקהילתית.

שיטת הקריאה שאנקוט כאן מושפעת מגישתו של פייר מאשרי כפי שניסח ב-1978 בספרו: *A Theory of Literary Production*. מאשרי מתנגד לתפיסות הגורסות כי תפקידו הפרשני של קורא/חוקר הספרות הוא לגלות את המובלע שבטקסט, או למלא את הפערים שבו ולהרחיבו לכלל טקסט שלם. הקריאה החלופית של מאשרי תרה אחר הניגודים, הניתוקים וההשמטות שהטקסט מכיל אבל אינו מסוגל לדובב בגלוי. זוהי קריאה מתשאלת שחושפת ידע לגבי תנאי הייצור של הטקסט הספרותי. שכן, כפי שמאשרי מעיר את תשומת לבנו, המשמעות האמתית של הטקסט אינה נובעת ממה שהוא אומר, אלא מתוך הפיצול שבין הדיבור לשתיקה: "The speech of the book comes from a certain silence. [...] it" not say".⁷ פיצול זה נובע מפיצול נוסף, עמוק יותר, בין הפרויקט האידאולוגי של הטקסט לבין המגבלות שכופות עליו הקונבנציות הצורניות שבוראות את הטקסט. פיצול זה יוצר את התת-מודע של הטקסט שמכונן את הנעדר במרכז הטקסט ולמעשה מעניק לו את חייו. המודחק הרדיקלי של הטקסט מחלחל לתוכו מתוך תשוקה להשלים את הפרויקט המודע. מאשרי טוען כי הדחקה התת-מודע אינה כלל וכלל ערובה למחיקתו המלאה, ותפקידו של הקורא/חוקר הוא לחלץ אותו בקריאה שמפנה את הטקסט כלפי עצמו וחושפת את מגבלותיו כייצוג אידאולוגי. השיטה של מאשרי היא חסרת מגדר, ועל כך כבר העירו חוקרות פמיניסטיות רבות. כדי להשלימה עם ההיבט הנשי, ההכרחי כאן, אצרף אליה את שיטת הקריאה המתנגדת של ג'יל דולן (reading against the grain) שחוצה במתכוון את המשמעות הגלויה של הטקסט.⁸ קריאה מורחבת כזו מתאימה למסע האינטרטקסטואלי שלי, ואני מבקשת להחילה כאן על הטקסטים התאורטיים והדרמטיים כאחד.

אמהות ובנות - העלילה האסורה בפסיכואנליזה

תחילה אנתח את העלילה על אמהות ובנות כפי שהיא נרקמת בטקסטים התאורטיים כדי לגלות את המודחק הרדיקלי שהפסיכואנליטיקאיות מנסות לדובב אך אינן מצליחות. הקריאה החלופית של מאשרי-דולן תאפשר לחשוף את הפסיכואנליזה כמנגנון הסבה (interpellation)⁹ פטריארכלי רב-עצמה, שממלכד את הפסיכואנליטיקאיות אל תוך מבוך ללא מוצא. בחלק הזה של המחקר הלכתי בעיקר בעקבות ספרה של ענת פלגי-הקר,

מאיר-מהות לאימהות, שיצא לאור ב-2005. הספר סוקר טקסטים פסיכואנליטיים-פמיניסטיים שדנים בנושא האמהות, והוא סיפק לי כמה נקודות ציון על אודות העלילה על אמהות ובנות.

פרויד, אבי הפסיכואנליזה, הוא מספר-העל שהציב את התבנית הנרטיבית היסודית לעלילה על אמהות ובנות המבוססת על השתייכותן למין "המקוצץ במקום המכריע".¹⁰ בעוד יחסי אם ובן הם מערכת אידאלית ומפצה, ביחסי אם ובת מותקפת האם ונדחית על ידי הבת שוב ושוב. עוינות זו נובעת מהתוודעותה של הבת להיותה "פגומה" וקצוצת איבר כמו אמה. הבת מאשימה בכך את האם והופכת על כן את אביה למושא אהבתה. אלא שגם כאן היא מתנגשת באם שמתחרה אתה על תשומת לבו של האב/בעל. אם הבת שומרת על קשר עם האם, היא נאלצת להכיל את רגשות האיבה, הכעס והקנאה שהיא חשה כלפי אמה. אך גם אם היא בוחרת להתנתק, היא אינה חווה הקלה ושחרור, שכן הניתוק מהאם גורר השלכות קשות על התפתחות זהותה של הבת ובפרט זהותה המינית.¹¹ יחסי העוינות בין האם לבת נובעים גם כן מהנחות הביולוגית-המנטלית שלהן, ועל כן הן שייכות לפרה-היסטוריה ואינן חלק מהתרבות.¹²

עלילה זו התקבלה בהבנה ובהסכמה כחלק מהנרטיב הפסיכואנליטי הכולל, שצייד את תרבות המערב במנגנון הסבה נוסף, מוצלח למדי, שמסביר כביכול באורח אובייקטיבי את טבעיותו של הדיכוי המגדרי. ואולם בפועל ניכסה הפסיכואנליזה את הנפש והכפיפה גם אותה לדקדוק הפטריארכלי, וכך קבעה בין השאר את הנורמות שעל פיהן צריכות אמהות ובנות להרגיש, להתנהג ולחיות. פרויד עצמו הודה בכך שהסכמה הגברית שלו מוצלחת יותר ומאפשרת לבן לפתח בגרות תקינה, בעוד הסכמה הנשית שלו מקשה על הבת להתבגר ולהתפתח כראוי.¹³ וידוי זה הוא בעיני הכתם העיוור בטקסט התאורטי של פרויד אשר מגלה את התת-מודע המושקע שבתוכו. הרגשות המסוכסכים של פרויד כלפי נשים לא נבעו ממקור גנטי או ביולוגי אלא מתהליכי הסבה תרבותיים. הפרויקט החדשני של פרויד, שביקש לתאר באופן אובייקטיבי ואוניברסלי את מבנה הנפש האנושית והתפתחותה, התבצע בסופו של דבר במגבלות הנאורות הפלוצנטריות, שהייתה מוטבעת גם בתודעתו של פרויד. הסיפור של פרויד חותם את הנשים בסימן קבוע של נכות העוברת בשרשרת גנאלוגית מאם לבתה, ונותן תוקף להקצאה החברתית הסותרנית שמשבשת מראש כל אפשרות ליחסי קרבה בין אמהות לבנות.

ז'אק לאקאן, מספר-העל השני בפסיכואנליזה, פעל כבר במרחב שנפרץ על ידי הפמיניסטיות. ואף על פי כן פעולת ההתערבות הסרבנית והחדשנית שלו בתאוריה נאלמת/נעלמת לגמרי בעניין הנשים. יתרה מזאת; הוא לא רק חוזר ומקבע את הכשל האנטומי-המנטלי של הנשים, אלא גם פוסק כי בעטיו אין ביכולתן להפנים את הסדר הסימבולי בשלמותו. כך, לאקאן, מהדמויות המשפיעות ביותר על הסדר הסימבולי בשנים האחרונות, ממשיך למעשה לתת תוקף לדיכוי החברתי-המגדרי.

הפסיכואנליטיקאיות הפמיניסטיות כמו הלן דויטש, קארן הורני, אנה פרויד ואחרות, שיצאו למאבק סוער עם פרויד החל משנות השבעים של המאה הקודמת, אתגרו בעיקר

את עקבות הדטרמיניזם הביולוגי, התעלמו מתסביך אדיפוס והציבו במרכז הדיון את השלב הפרה-אדיפלי כשלב מהותי בהתפתחות הילד. בכל הטקסטים האלה גיליתי כי העלילה על אמהות ובנות נותרה חלקית ושולית, על אף רצונן המוצהר להעניק לה לגיטימציה במרחב הציבורי, ולספר את "הסיפור הגדול הבלתי כתוב".¹⁴ במקום לדון ישירות במערכת היחסים בין האם לבת, הפסיכואנליטיקאיות נותרות כבולות בתבנית העלילה הפרוידיאנית הבסיסית, שמתמקדת בהתפתחות הילד-הבן כפרוטגוניסט של התרבות. בהתאם לכך הן מנסות לאזן מעט את העלילה על ידי הכנסת קטעים חדשים שמספרים על התפתחותה של הילדה ועל חוויותיהן האישיות בתהליך זה. הן אמנם קובלות על כך שהאם עדיין חסרת עצמה במרחב הציבורי, אך מסכימות שביחסיה עם בתה היא מגלה עצמה שלילית ודכאנית.¹⁵ העלילה על אמהות ובנות נותרת בסופו של דבר אסורה בכבלים הנרטיביים של מספרי-העל, והשיבושים שהפסיכואנליטיקאיות מחוללות הם אך תיקונים נואשים, לעתים מביכים, אך לא עלילה חלופית, כפי שהיו רוצות. לא אתייחס כאן בפירוט לכל הפסיכואנליטיקאיות, אלא אתן מספר דוגמאות תוך איתור "הכתם העיוור" שבטקסטים התאורטיים הללו.

קארן הורני השמיעה כבר בשנות השלושים של המאה הקודמת ביקורת נוקבת על הפסיכואנליזה כ"יצירה של גאון זכר". יתרה מזאת; גם לתרבות כולה היא מתייחסת כ"ציוויליזציה גברית. המדינה, החוקים, המוסר, הדת והמדע הנם יצירות של גברים".¹⁶ אלה, לטענתה, נוטים להציג רעיונות כעובדות אובייקטיביות, והאדם, או בן האנוש, שהם מתכוונים אליו, הוא לרוב גבר כמותם. כאשר תו התקן הגברי שולט בכל ממדי חייה של האישה, קשה לה להשתחרר ממנו אפילו ברמת הפרט. זאת ועוד; האישה מתאימה את עצמה לתו התקן הזה כאילו היה זה טבעה האמתי, מתכנסת לתוך עולמה הרגשי ולעולמו של עוללה והופכת לתלותית ולחלשה. הורני הייתה הראשונה שערכה לתאוריה הפסיכואנליטית ניתוח מגדרי וגם המשיגה אותה כפנטזיה גברית.¹⁷ הטקסט התאורטי שלה עורר אצלי ציפיות גבוהות לגבי עמדתה בנושא יחסי אמהות ובנות, אך הסתבר לי כי בעניין זה היא השתתקה והמשיכה לספר בעיקר על הבנים. הורני הצליחה לספר רק שברי עלילה שלא שיבשו את עלילת היסוד. הקונפליקט בין האם לבתה בתאוריה של הורני אינו מתחיל בשלב הילדות, אלא מתרחש בעצמה בשלב בגרותה של הבת. הסיבה נעוצה במצבה הגופני-הנפשי הרעוע של האם הנמצאת בגיל המעבר, חווה את אבדן האטרקטיביות שלה וחשה קנאה גדולה בבתה הצעירה.¹⁸ הורני הציעה לנשים לברוח מהרגשת הנחיתות שלהן לעבר התנהגות גברית, ובכך היא הרחיבה, גם אם לא התכוונה לכך, את יחסי השליטה הדכאניים גם לתוך הקשר בין אמהות ובנות. הכתם העיוור בטקסט של הורני נמצא, לדעתי, במקום שבו היא קובלת על כך שקשה להבחין בין מה שהוא נשי במהותו לבין מה שהוא תוצר של ההשפעות התרבותיות. כאשר היא כותבת שהניסיון להגדיר את הנשי הוא עצמו שיתוף פעולה עם הפטריארכיה, מתגלה התת-מודע המודחק של הטקסט, שמשתיק את הורני וגורם לה לספר עלילה מקוטעת, שמשפת פעולה עם הסיפור שהיא משתוקקת לצאת כנגדו.

ננסי חודורוב (Chodorow) הדגישה לראשונה בסוף שנות השבעים כי עלילת אמהות ובנות היא עלילה שונה בתכלית מזו של אמהות ובנים. על דרך ההיפוך הבינארי היא

הציגה דווקא את העלילה של האמהות והבנות כסיפור יפה עם סוף טוב. בעלילה של חודורוב, האמהות מגדלות בנות שקרובות אליהן בתחושותיהן, בגופן ובנשיותן, ועל כן היחסים ביניהן מתאפיינים מלכתחילה בהזדהות ובמעורבות רגשית חזקה. כשמגיעה הבת לבשלות נפשית תקנית היא שואפת בדומה לאמה לממש את עצמה בתוך האמהות. האם מטפלת בבתה במסירות ובהקרבה מתוך כוונה לכונן את תחום היחסים הבין-אישיים כחלק ממהותן. כתוצאה מכך מתפתחת הבת לאישה עם עולם פנימי עשיר ומגוון ומנהלת יחסים בין-אישיים מספקים ומוצלחים עם אמה ועם נשים אחרות. יחסי אם-בת מכוננים אפוא גם קשר הדוק בין נשים בכלל, שמעדיפות מרצונן להזניח את המרחב הציבורי לטובת המרחב הפנימי. חודורוב מדגישה את האמהות כתמצית הנשיות, אך בה בעת מספרת כי הנטייה הרווחת בקרב הבנות היא להאשים את אמותיהן במצוקות המתרגשות עליהן.¹⁹ בנקודה זו מגלה הטקסט את האמביוולנטיות המודחקת שבו ואת אי-יכולתו של הסיפור האוטופי לסיים את עצמו. יתרה מזאת; זהו הכתם העיוור שבו, בניגוד לפרויקט האידאולוגי של חודורוב, הטקסט סוטה ממסלולו ומתחבר לטקסטים של פמיניסטיות כמו ננסי פריידי,²⁰ ל' אייכנברג וסוזי אורבך,²¹ שמספרות על כישלונה של האם לספק לבתה מסגרת חמה ומגוננת, על מסריה הכפולים, על התנגדותה לעצמאות הבת ועל כך שהיא לעולם אינה מרוצה ממנה ומטילה על כתפי בתה את משא אכזבותיה שלה.

אגב השיטוט שלי בטקסטים התאורטיים גיליתי ספרות שלמה של פסיכותרפסטיות שמנסות להתיר את יחסי העוינות בין האם לבתה ולהציב פתרונות פרקטיים לבעיה. פאולה קפלן, לדוגמה, מתארת קשר רווי רגשות שליליים של כעס, שנאה, פחד, ניכור ואכזבה. את פתרון הקונפליקט מטילה קפלן על הבת, אחרת, היא מאיימת, "You can't get free, and you can't really grow up".²² הבת אמורה ללכת אל מעבר למיתוסים הכוזבים על אמהות ולנפץ את "מסכות האמהות" ("masks of motherhood")²³ המספרות על האם המושלמת היודעת מטבעה כיצד לגדל את ילדיה ולספק את כל צרכיהם. אם הבת תצליח להתבונן באמה כעל בת אדם מורכבת יפתר הקונפליקט, וקפלן מציעה אפוא פתרון מעשי באמצעות "אימון הבעתי" ("expressive training")²⁴ הכולל כתיבת ביוגרפיה של האם, משחקי תפקידים וראיונות עומק. אך גם הפרויקט האופטימי של קפלן, הבטוח מאוד בסיפור שלו, פוער פה ושם כתמים עיוורים זעירים שמתוכם מבצבץ הלא-מודע המודחק של הטקסט, שהוא הרבה פחות בטוח באופציית האיחוי. במקום אחד היא מספרת:

Most of what I actually saw most mothers do range from pretty good to terrific; but my colleagues usually described their actions in negative ways. I tended to leave case conferences feeling vaguely ashamed but not knowing why. One day, I realized that it was because, as a woman – and even more, as a mother – I was a member of the group that my colleagues seemed to think caused all the world's psychological problems.²⁵

במקום אחר היא אומרת:

The biggest reason daughters are upset and angry with their mothers is that they have been *taught* to be so. [...] As daughters and mothers we have for generations been trapped in a dark web we did not spin.²⁶

כאן קפלן מעיזה אמנם לומר שהקונפליקט אינו תוצאה של שיגעון או בעיה נפשית, אך היא בכל זאת מציעה בסופו של דבר תהליך טיפולי-אישי לכל בת. זהו פתרון שקט, שאינו מזעזע את המרחב התרבותי, אלא מטיל את כל כובד האחריות על הבת ומחריף אצלה, ללא ספק, את המועקה.

בשנות השמונים של המאה ה-20 פרצו הפמיניסטיות הצרפתיות הפוסט-מודרניסטיות לתוך השיח הפסיכואנליטי ואתגרו בעיקר את התאוריה של לאקאן. הן מתמקדות בעיקר בנושא הכתיבה הנשית, ויחסי אמהות ובנות מופיעים אצלן כתמה משנית בלבד. אצל ז'וליה קריסטבה, למשל, מובלעת העלילה על אמהות ובנות כפנטזיה יוצאת דופן, כשהיא כותבת ב"אמהות על פי בליני" כי בזמן הלידה "האשה באה במגע עם אמה; היא הופכת לאמה-שלה, היא הנה אמה-שלה". ב"זמן הנשים" מתארת קריסטבה את האמהות כצורה אידיאלית של אהבה ויצירה:

החניכות האיטית, הקשה והמענגת באמנות ההקשבה, העדינות, איבוד המעצורים. היכולת להצליח במסלול זה בלא מאזוכיזם, ומבלי לבטל את אישיותך הרגשית, האינטלקטואלית והמקצועית – זה מן הסתם שכרה של אמהות חפה מפשע. או היא הופכת ליצירה במובן החזק של המילה. [או שמא] לאוטופית, נכון לעכשיו?²⁷

במשפט האחרון כאן, בסימן השאלה שהיא מציבה, אני מוצאת את הכתם העיוור, הוא-הוא המפתח הפרשני לסיפור של קריסטבה, שחושף בה בעת את הפרויקט האידאולוגי-האוטופי שלה וגם את מגבלותיו. ניסיונה של לוס איריגארי לכתב את האמהות העילאית בשפה פיוטית, חושף ב"האחת אינה נעה בלי האחרת", גם אם לא התכוונה לכך, את מערכת היחסים הסבוכה בין האם לבתה: "את מתבוננת בעצמך במראה. וכבר רואה בה את אמך. ועד מהרה בתך – אם. בין שתיים אלה, מי את? מה המרחב שאת תופסת לבדך? באיזו מסגרת עליך להסתפק? וכיצד תאפשרי לפניך לרוץ מבעד לכל המסכות?". איריגארי מתאמצת להתיר את העלילה באוטופיה רכה, וחוזת את איחוי הקרע בין האם לבתה, אך בה בעת שוב פורצת החוצה אותה עלילה נוראה, שאינה ניתנת להתרה: "עם חלבך, אמא, ינקתי קרח. והנני כאן ועתה, וקרבי קפואים. ואני מתקשה ללכת אפילו יותר ממך, ואני נעה אפילו פחות ממך. את זרמת לתוכי, ונוזל חם זה הופך לארס, ששיתק אותי".²⁸

המשגת האמהות ממשיכה להעסיק את הפסיכואנליטיקאיות גם בשנים האחרונות, אולי מתוך תקווה שסיפור שונה על אמהות יתקן גם את העלילה על אמהות ובנות. אם קודם הן הציעו לבטא את קולה של הבת כפתרון עלילתי, עכשיו הן קוראות לאיזון עלילתי על ידי ארטיקולציה לחוויותיה של האם.²⁹ סטפ לואלר היא דוגמה מובהקת לחוקרת פמיניסטית

שמנסה לספר סיפור מאוזן דרך ריאיונות עומק עם נשים, שדיברו בשני הקולות – של האם והבת גם יחד. הסיפור שלה מתחיל בתחושה אופטימית שתצליח היכן שאחרות נכשלו:

so many analyses of the mother-daughter relationship collapse the [...] mother's story into that of the daughter: the daughter is seen as possessing a privileged insight into the relationship, and her account is seen as giving a 'true' representation of the mother. I noted earlier that much feminist work to date has been a 'daughter's story'.³⁰

בעקבות עבודת השדה שלה לואלר מציעה לנתח את הסיפור בגישה רדיקלית שמכניסה לדיון גם רכיבים כמו עצמיות, סובייקטיביות וידע. היא טוענת שהידע הרווח קושר בין אמהות, בנות, עצמיות וסובייקטיביות. הידע הזה אמנם לעולם אינו אחיד וסגור, אך הוא הופך לאמצעי שדרכו פועל על האדם. הידע על אמהות ובנות אינו נופל משמים, אלא מיוצר ומשועתק דרך יחסים חברתיים ומערכות פוליטיות. כתגובה לצרכים חברתיים-פוליטיים נתונים אמהות ובנות ממקמות את עצמן בהתאמה לידע הזה ומעצבות את זהותן ביחס אליו. הידע הזה, שלכאורה מבטיח לשחרר אותנו על ידי חשיפת "האמת" על הטבע האנושי, בפועל כובל אותנו פי כמה למנגנוני הכוח. כתוצאה מכך גם הרעיון לספר סיפור מאוזן לא פותר את הקונפליקט, ולואלר מגיעה לתובנה הכואבת כי אין דרך להגיע לסוף טוב:

It was the women I interviewed who made me see the deep ambivalence and complexity of the relationship, the ways in which a desire for a 'bonding' between mother and daughter does not hold.³¹

לא התיימרתי כאן להציג קריאה גדושה ומקצועית בפסיכואנליזה, אלא לחלץ את קווי המתאר של העלילה על אמהות ובנות מתוך כמה טקסטים תאורטיים. השיטה של מאשרי-דולן אפשרה לי לחשוף את הכתמים העיוורים של הפרויקט האידאולוגי של הפסיכואנליטיות, שמבקש ללכת אל מעבר לסיפור-העל, אך כבול בסופו של דבר לאותן הנחות יסוד שמבנות את תודעתן של המספרות הפסיכואנליטיקאיות לא פחות משהן מבנות את תודעתן של מספרי-העל. כך קורה שהן אמנם קוראות תיגר על עמיתיהן הגברים, אך ממשיכות כמוהם לפרש ולחזק את הדקדוק הפסיכולוגי המעוות שעליו מושתתת התרבות המערבית.

מכל הטקסטים שהצגתי לעיל נראה לי כי זה האחרון, של סטפ לואלר, הוא טקסט דינמי, שתוך כדי כתיבתו מצליחה לואלר להגיע לתובנה שההפרדה בין הפסיכולוגי לחברתי היא עצמה הבניה חברתית מכוונת. לפיכך יחסי העיונות בין אם ובת אינם נובעים מהמבנה הנפשי הלכדי שלהן כנשים, אלא מהאופן הלכדי שמנגנוני הכוח/ידע מבנים אותן כנשים. כפי שאציע בהמשך, ניתן למתוח קו של רצף בין סטפ לואלר למרים קייני ולראות בטקסטים הדרמטיים של קייני דוגמאות מפורטות לטקסט התאורטי של לואלר.

לפני שאפנה לניתוח הטקסטים הדרמטיים ברצוני להתייחס לספרה של מריאן הירש מ־1989, *The Mother/Daughter Plot*, שבו היא בודקת כיצד מעוצבת מערכת יחסים

בין אמהות לבנות בספרות הנשית מסוף המאה ה-19 ואילך. הירש מצביעה על הקשר ההדוק שבין אופני הכתיבה הספרותית להתפתחות התאוריות הפסיכואנליטיות. לאחר שאציג בקצרה את הקריאה הפרשנית שלה, אציע קריאה פרשנית משלי, מעין מטא-קריאה שתגשר בין הטקסט התאורטי, הטקסט הספרותי והטקסט הדרמתי.

ברומנים הקנוניים של סופרות כמו ג'יין אוסטין, מרי שלי, ז'ורז' סנד, האחיות ברונטה וג'ורג' אליוט האם נעדרת מהעלילה או לחלופין שותקת או לא מוערכת. הרומן המשפחתי הנשי בטקסטים האלה מעוצב בהתאמה לרומן המשפחתי של פרויד, ולכן נשען על קשרים הדוקים עם האב ולא עם האם.³² אמנם ברומן דניאל דירונדה מאת ג'ורג' אליוט האם תופסת מקום מרכזי, אך הדמויות המחנכות והמטפלות הן של גברים. הירש מראה כיצד סופרות אלה בוחרות לעצב את האם כמתה, כמשוגעת או כדמות קומית. הגיבורה הנשית מנתקת את עצמה מעבר מגביל וממציאה סיפור חיים חדש. נעדרות האם יוצרת מרחב שבו העלילה של הגיבורה כמו גם הפעילות העלילתית עצמה יכולות לבוא לידי ביטוי. החתונה ברומנים האלה מסיימת תמיד את העלילה הנשית, אם כי הגיבורה יכולה להיות נשית גם בלי לממש את האמהות.

לאחר מלחמת העולם הראשונה חלה התקדמות בכל הקשור לאמצעי מניעה וטכנולוגיות הולדה, שהורידו ללא ספק את מפלס האיום של האמהות ואפשרו לנשים מרחב בחירה מסוים. סופרות כמו וירג'יניה וולף, קולט ואדית וורטון מציבות את האם כדמות מרכזית בטקסט היצירתי של הבת, כאשר זו נקרעת בין נאמנותה לאמה ולאביה. הקשר בין הבת לאם מתאפשר במיוחד לאחר מות האם, שקולה מתווך באמצעות קולה של הבת היוצרת. בסיפורים האלה הנשים הצעירות מעדיפות בסופו של דבר חיי יצירה והגשמה עצמית על נישואין וחיי משפחה.

הרומנים של שנות השבעים ואילך כמו אלה של מרגריט דיראס, מרגרט אטווד וקריסטה וולף מעצבים אמנם דמויות אמהיות במרכז העלילה במקום הדמויות הגבריות, אך טקסטים אלה כתובים עדיין לחלוטין מהפרספקטיבה של הבת. בהתאמה להתפתחות התאוריות הפסיכואנליטיות הפמיניסטיות, מבוססים הרומנים האלה על קרבה וברית בין נשים, ולכן המפנה הדרמטי הוא מהאם לעבר האחיות, החברה או המאהבת.

הירש פונה גם לטקסטים ספרותיים של כותבות אמריקאיות שחורות כמו טוני מוריסון ואליס ווקר כדי לבדוק את מערכת היחסים בין אמהות לבנות במבנה משפחתי שבו אבות ובעלים אינם תופסים מקום מרכזי כמו במשפחה הלבנה. הירש מניחה שמצב משפחתי כזה מאפשר התפתחות של מערכת יחסים תקינה יותר בין אמהות לבנות. אך הניתוח שלה מראה כי גם בקרב הסופרות השחורות לא נוצר עדיין טקסט חלופי על יחסי אמהות ובנות, אלא בעיקר כתיבה של הבת השחורה המהללת ומפארת את אמה שגידלה אותה בקשיים עצומים.

הירש קובלת על כך שטקסטים ספרותיים כמו אלה הפסיכואנליטיים מכילים "א-סימטריה טרגית"³³ בין קולה של האישה כבת לקולה של האישה כאם, ומגלים שהפנטזיה של קשר

הדוק ואוהב בין אמהות לבנות לא מצליחה להתממש. העלילה הספרותית, אם כן, בדיוק כמו זו הפסיכואנליטית, רוויה פחד, שנאה ורגשות אמביוולנטיים. הירש מניחה בסוף הספר, בדומה לפסיכואנליטיקאיות שפעלו כמה שנים אחריה, כי פתרון הטרגדיה טמון בכינון דיאלוג בין האם לבת. אך גם בשנות האלפיים הניסיון הזה עדיין לא צלח, והקשר בין האם לבת, כפי שלואלר אומרת, "לא מחזיק". על כן, אני מציעה לקרוא את הטקסטים הספרותיים שהירש קוראת באופן שונה ממנה. הירש, כאמור, מנתחת את התפתחות הרומן הנשי בציר הזמן כביטוי סימבולי לתאוריה הפסיכואנליטית התקפה באותה העת. מתוך הדוגמאות שלה ניתן לדעת לחלץ גם קריאה נוספת, מתנגדת, ברוח גישתה של לואלר. קריאה כזו חושפת את אופני הכתיבה הנשית כמסמנים את המימוש הדכאני של הידע הפסיכואנליטי בתוך המרחב החברתי וכבוראים, לפחות בתוך הרומן, טקטיקות הישרדות עבור הדמויות הנשיות. ההיחלצות עצמה היא תמיד חלקית ונושאת עמה כאב ואבדן של האם או האמהות בדרך כזו או אחרת. מימוש ההישרדות יכול להתבצע בדרך כלל כאשר הדמויות הנשיות נמצאות בסטטוס חברתי לימינלי, שבו הן עדיין סובייקטים כבנות וטרם נהפכו לאובייקטים כאמהות. זהו המרחב החופשי-היצירתי שהרומן הנשי פותח עבור הגיבורות שמגיעות בעלילות השונות ובזמנים השונים להחלטות מכרעות לגבי חייהן בעתיד.

אמהות ובנות - העלילה החלופית של מרים קייני

מרים קייני מעידה על עצמה בריאיונות שונים שהיא מרקסיסטית ופמיניסטית,³⁴ ועל כן בחירתה לכתוב מחזות ראליסטיים עבור התאטרון הממוסד אינה מובנת מאליה. טקסט שנכתב בסוגה מסוימת, נושא עמו תמיד רובד אידאולוגי מסוים. הראליזם נחשב בדרך כלל לאמצעי ייצוג בורגני, ולכן מושמץ על ידי מלומדים ויוצרים בעלי תודעה רדיקלית.³⁵ יוצרות וחוקרות תאטרון פמיניסטיות הצטרפו לעמדה המסתייגת מייצוג ראליסטי והטעינו אותה גם בפוליטיקה של המגדר. לטענתן, הראליזם השקוף מבחינה מגדרית מהווה "כלא אמנותי" ליוצרות, שנאלצות לכתוב בתבניות גבריות מובהקות של מבנה עלילה לינארי עם קונפליקט מרכזי שמתפתח לשיא ונסגר בפתרון ברור.³⁶ ואולם לאחרונה משמיעות חוקרות פמיניסטיות גם עמדה חיובית יותר ביחס לראליזם. לדעתן, דווקא האופי הניטרלי והטבעי כביכול של הראליזם מכיל פוטנציאל פוליטי חיובי, שכן הוא מאפשר לצופים וצופות רגילים מהמעמד הבינוני לקבל תפיסות מגדריות שאלמלא כן היו דוחים אותן על הסף. לפיכך הן אינן פוסלות את הראליזם כאמצעי מבע פמיניסטי חתרני בתאטרון הממוסד.³⁷

הדרמה של מרים קייני היא דוגמה לגישה כזו, ומתוך דברים שאמרה בריאיונות שונים מתברר כי היא פועלת כך מתוך מודעות ומנכסת את הראליזם כדי להציג את עמדותיה הביקורתיות על הבמה המרכזית ולקהל רחב ככל האפשר. לשיימוס פינגן, המחזאי האירי, היא אמרה בין השאר:

אני מתחבאת, אין לי ברירה. כי אני מתעניינת בפוליטיקה של המעמד. [...] אני צריכה להתחבא גם כאישה. אני מרגישה כמו אנוסה, חיה בעולם של גברים, ללא

שפה משלי. השפה היא גברית, הסמלים הם גבריים. [...] מה שמשנה זה התחפושת, להתחבא מאחורי כל מיני מסכות. [...] דרך טובה להתחבא זה היסטוריה [...]. אני עוטפת את האמת בעלילה, במלודרמה, באופרת סבון.³⁸

ואכן, אם נחזור לתקצירי המחזות שסיפרתי קודם, נראה שברובד העלילתי, הגלוי, מדובר בשתי מלודרמות משפחתיות, שמתארות את קשיי חייהן של בבתא ויוספה, שתי נשים החורגות בהתנהגותן מהנורמות החברתיות המקובלות בזמן. אך מהי "האמת" שקייני "עוטפת"? בריאיון ארוך שערכתי אתה היא אמרה: "יש דמויות 'שמש' ויש דמויות 'ירח' – כאלה שאין להן אור משל עצמן. אותי מעניין לכתוב דמויות של 'שמש'. [...]" אני עוסקת בנשים שורדות.³⁹ כדי לקרוא את בבתא ואת סוף עונת החלומות כטקסטים שבמרכזם דמויות שמש ששורדות את הדיכוי החברתי-המגדרי, נחוצה שיטת הקריאה של מאשרי-דולן, שבעזרתה ניתן גם לחלץ את העלילה על אמהות ובנות כדוגמה פרטיקולרית לסבל ולמחיר העצום שכרוכים במאבק ההישרדות של נשים.

סטפ לואלר, שיצאה, כאמור, לחפש שיטת טיפול פסיכותרפויטית לאיחוי הקרע בין אמהות ובנות והבינה כי הבעיה אינה קלינית אלא חברתית, שואלת בסוף ספרה האם אמהות ובנות יכולות להיחלץ מהמלכוד החברתי על ידי פעולה סרבנית כלשהי. כאן מתחמקת לואלר לתוך דיון ארוך ומפותל על הקושי להגדיר מעשה התנגדות בתרבות בת זמננו, ועל מורכבותו של הכוח, וכיצד הוא יוצר גם עבור נשים אפשרויות להנאה, לסיפוק ולמשמעות. הערה אחת שלה, עם זאת, ראויה כאן לתשומת לב: "what has to be given attention is the sheer impossibility of living out the subject positions offered within discourses of mothering and daughtering".⁴⁰ כלומר, המיצובים החברתיים של "אמהות" ו"בנות" מעוותים מלכתחילה ובלתי אפשריים עבור אמהות ובנות.

קייני יוצאת, למעשה, מהנחת יסוד דומה לזו של לואלר ומדגימה באמצעות שתי דרמות כי לנשים יש רק אופציית קיום אחת והיא מלחמת הישרדות במובן הבסיסי ביותר, שאין להן בררה אלא לחרוג מהנורמות ומהערכים החברתיים המקובלים, שממילא אינם מאפשרים להן תנאי חיים נאותים. אחת המשמעויות הנוראות של מלחמת ההישרדות הזו היא שלא רק שלא תיתכן אחווה בין אמהות לבנות, אלא שהאחת מאיינת את השנייה. בעולם שמעוצב לחלוטין על פי דפוסי דיכוי מגדרי, הנשים נאלצות להטמיע את המנגנונים הדכאניים כדי לשרוד, וכתוצאה מכך הן מפנות את המנגנונים האלה כנגד עצמן. במציאות אכזרית כזו אין לנשים בררה אלא להתחרות ביניהן על הגברים במודע או שלא במודע בכל רגע נתון. לכן, קייני מעצבת את העלילה על אמהות ובנות כך שמערכת היחסים בין השתיים היא מראש בלתי אפשרית והרת אסון לשני הצדדים.

במחזה בבתא, קייני מהדהדת את העלילה הגדולה של בבתא עם אמה, מרים ברת-יוסף, בשתי עלילות קטנות יותר בין אגריפינה, חברתה של בבתא ואמה ברוריה, ובין מרים ברת-בעיין, אשתו הראשונה של יהודה בן-אליעזר לבין בתה שלומציון. טקטיקה דרמטית-חתרנית זאת מאפשרת לקייני להבליט מחד גיסא, בתוך קונבנציה ריאליסטית לכאורה, את מלחמת ההישרדות המבעיתה של האמהות. מאידך גיסא, היא מדגישה את

השוני שבין כל הנשים האלה – אמהות ובנות, לבין בבתא, שמשיבה מלחמה שערה. מרים, האם, נקלעת למלחמה נואשת על חייה עקב נסיבות חברתיות קשות. היא נכשלת בייעודה החברתי כמנגנון להולדת בנים, ובכך פוחת חנה באחת בעיני בעלה. היא יולדת בת כעורה, שמקשה עליה למלא את תפקידה כאם ולמצוא לבתה חתן שיגאל אותה ויבטיח לה את קיומה החברתי והפיזי. בבתא היא גם בת מרדנית מילדותה, ובכך מסבכת עוד יותר את מרים בניסיונותיה הכושלים להילחם על הישרדותה שלה ובה בעת להיות גם אם על פי מושגיה של בתה. הקשר בין ברוריה לאגריפינה ובין מרים ברת-בעיין לשלומציון מתאפשר כי הבנות, בניגוד לבבתא, מוותרות מראש על מלחמת ההישרדות שלהן ומסכימות להמשיך את שרשרת תפעול המנגנונים הדכאניים בעקבות אמותיהן. רק כך יכולות נשים להיות "אמהות" ו"בנות" בהתאם לתו התקן החברתי, והן משלמות על כך בקיום חלקי ומעוות בשולי החיים החברתיים. אך כאשר אישה מנסה לחרוג משרשרת הדיכוי נחשפות "האם" ו"הבת" כתפקידים חברתיים מעוותים ופגומים, שעוצבו על ידי גברים.

כבר בסצנה הראשונה מעצבת קייני את יחסי מרים ובבתא כקונפליקט שלא ניתן לאיחוי. מרים מתגלה כמי שמנסה בכל כוחה לחנוך את בתה לתוך הסדר החברתי, שפירושו הטמעת שרשרת הדיכוי. האב, לעומתה, בעל הכוח החולש על כל המשאבים הכלכליים ובהם אשתו ובתו, יכול להרשות לעצמו יחס מקל וחם יותר כלפי הבת. כך, אפוא, על אף שבבתא לא נוכחת בדיאלוג, ברור מיד כי הקונפליקט בין האם לבת נובע, למעשה, ממעמדה הרעוע והתלותי של האם באב במשפחה הפטריארכלית המובהקת של ימי ברכוכבא.

מרים קובלת בפני בעלה שבבתא מבלה את זמנה בשעשועים במקום לעזור לה בסידור ובאריזת התמרים. ככל שהאב מגיב בפייסנות ובהתחשבות כלפי בבתא, גובר כעסה של מרים, והיא מסיטה את השיחה במתכוון לדיון במציאת חתן הולם לבת המתבגרת. כשהיא מכריזה: "כלום לא את טובתה אני דורשת",⁴¹ אין זו אמירה צינית או מתחסדת, אלא משפט מפתח שקייני מקפלת בו את כל פרדוקס האמהות. מרים, שמחפשת לבתה חתן מבוסס, מנסה בה בעת להרחיק את בבתא מהאב, מקור החיים שלה עצמה, וגם למלא את חובותיה כאם על פי הנורמות החברתיות שהפנימה. כיעורה של בבתא צד בצד עם אופיה האגרסיבי יוצא הדופן הופכים את האמהות למשימה מפרכת. כשמרים צועקת לעבר בבתא: "את לא יודעת מה טוב בשבילך", היא מדברת בקולה האמהי הנורמטיבי. כשהיא מטיחה: "תסתכלי פעם על עצמך במראה, תסתכלי. עומדת פסוקת רגלים כמו פרה, מצווחת במקום לדבר, וכשתוקף אותך הכעס, עיניך כמו יוצאות מחוריהן. אם הוא היה מכיר אותך, כמו שאני מכירה אותך, הוא לא היה חושב אפילו להתחתן איתך",⁴² היא מדברת בקול המושתק של קיומה האומלל והמפוצל כאם מתוסכלת וכאישה שנלחמת את מלחמת ההישרדות שלה עצמה מול אישה אחרת – בתה, שמאיימת להשתלט על משאבי האב. כך או כך, כל פעולותיה של האם מכוונות לנווט את בתה לתוך הנתבי שלה עצמה, כפי שמכוון אותה תפקידה החברתי כ"אם". מאבקה של בבתא להישרד כאדם מחוץ לשרשרת הדיכוי מאיין למעשה את מרים כ"אם" ולכן גם כ"אישה" בתוך הסדר החברתי הקיים.

מרים מנסה למנוע את חתונת בתה עם ישוע ההרפתקן מסיבה כלכלית הקשורה למבנה החברה הפטריארכלית של אותה העת. לפני נישואיה שייכת הנערה לאביה, ואחרי נישואיה היא הופכת לקניין בעלה עם הנדוניה שקיבלה מהוריה. עתידה הלא ברור של בבתא עלול להוריד לטמיון את הנדוניה שלה ולהצית ולחדד מחדש את המאבק בין מרים לבבתא על משאבי האב. מרים חוששת שבעלה הכרוך אחר בתה ייגרר לסייע לה בעתיד על חשבונה היא. לכן היא משכנעת את בעלה להחביא את הנדוניה של בבתא ותובעת ממנו צו ירושה ברור, שיבטיח את עתידה שלה. מרגע זה הופכת מלחמת ההישרדות של בבתא ומרים למאבק אלים אחת כנגד השנייה, שגובה מחיר גבוה מכל אחת מהן. מרים, שבינתיים מתאלמנת, נדונה לחיי נתק ובדידות חברתיים, ובבתא, אלמנה צעירה ואם לתינוק, חוצה את הקווים האדומים החברתיים לבד לגמרי.

כאמור, בבתא לא תכננה זאת מראש. נסיבות היומיום שלה מובילות אותה זו אחר זו לסדרה של פעולות תגובה אשר מבחינתה הן בלתי נמנעות. היא גונבת את תכשיטי אמה כתגובה לאי־קבלת הנדוניה ביום חתונתה. היא יוצאת לעבודה חקלאית ומעבדת גינות אפרסמון כתגובה להתנהלות של בעלה, שמעדיף לבלות את היום בשינה ובלילה להתנפל על שיירות של רומאים עם בר־כוכבא. לאחר שהוא נתפס ומוצא להורג, מתעלמת הקהילה מגופתו המוטלת לראווה, ולכן היא נאלצת לקבור אותו לבדה.

עד כאן מכוונת ההוויה את פעולותיה של בבתא כמערכת של תגובות. לאחר מות בעלה, ישוע, בהתאם לחוק החברתי, עוברת הבעלות עליה, על תינוקה (ששמו כשם אביו) ועל הרכוש שצברה לידי אפוטרופוסים. בנקודה זו, כאשר מסתבר לה כי אלה מתכוונים לבזוז את רכושיה ולהותירה חסרת כול, היא מחליטה באופן מודע לצאת למאבק הישרדות. התודעה החברתית שלה שניעורה מתוך פעולות ההישרדות היומיומיות, מטעינה ומנחה את המשך דרכה. ההוויה היומיומית, אם כן, מניעה את בבתא להגדיר את עצמה מחדש כ"אם" וכ"אישה", ולכן היא נאלצת להיפרד בראש וראשונה מאמה – מעוז ההטמעה והתחזוקה של ה"אמהות", אחר כך מאביה – מעוז הכוח המתפעל את הדיכוי המגדרי, ולבסוף היא בורחת אל מחוץ לקהילה, אל המדבר. שם היא משקמת את עצמה וחוזרת אל תוך החברה במטרה לקבל אישור חוקי על נכסיה.

הניתוק הזמני מהקהילה והמעבר אל החיים במדבר כסמל לקיום מחוץ לסדר החברתי, מסומנים על ידי עימות חזיתי ואלים עם האם. מרים מביימת סצנת קרבה עם בתה לאחר הוצאתו להורג של ישוע, שמתעתעת לרגע לא רק בקוראים אלא גם בבבתא:

מרים מופיעה, הן מסתכלות זו בזו לרגע.

מרים: בבתא...

בבתא: אימא... (לאט ובהיסוס הן מתקרבות זו לזו. בתנועה אוטומטית נוטלת מרים את ישוע מידיה של בבתא)

מרים: לא יכולתי לבוא לעזור לך לקבור אותו... (שתיקה) אי־אפשר היה...

בבתא: אני יודעת...

מרים: אל תפחד ממני... אין בליבי טינה אליך... את שלי... עצם מעצמי... בשר

מבשרי...

את הדבר היחיד שנותר לי בעולם... [...] אני סלחתי לך, ואת סלחתי לי... נתחיל מהתחלה, כאילו...
בכתא: כן...
מרים: הבאתי לך קצת מרק, כזה שאת אוהבת. בואי, תוציאי לך מהסל, תשתי...
בכתא: כן. (מכנית מוציאה את המרק ומתחילה לשתות ממנו).

הציפייה הפסיכו-חברתית לפיוס ולהתרת יחסי העימות בין אם לבתה מתממשת כאן לכאורה באורח מלא. האם מתנהגת לרגע כפי שבבתא אולי ארגה/ערגה במחשבותיה, אך מעולם לא חוותה בפועל. מרים מתנצלת על התנכרותה בעבר ומכריזה בקול על קשר הדם שבינה לבין בבתא. היא מסמנת את שיבתה בפעולות "אמהיות" מובהקות: נושאת את נכדה בזרועותיה ומאכילה את בתה תוך קרבה פיזית וחיבה מופגנת.

בבתא, בדומה לקוראים, מאמינה לכוונות האם, ובהתרגשות רבה מוכנה סוף־סוף להתפייס ולכונן אתה את הקשר המדומיין.

מרים: (מתבוננת בישוע) בן יפה... גבר...
[...]

מרים: טוב שאת יודעת... תגמרי את המרק, נוציא מה שאפשר מה...חורבה הזאת ונעלה הביתה...
בכתא: לא אכפת לי, שום דבר לא חשוב...

האתנחתא האופטימית הזו אך מעצימה את המהפך בהמשך הסצנה, שבה מתברר כי לא לקשר דם חותרת האם אלא לקשירת קשר דמים (כסף) כנגד בבתא. ברגע שמרים מציעה לבבתא: "אני אקנה ממך את הגינות ואקח על עצמי את החובות",⁴³ מתחדש מאבק הדמים ביתר שאת:

בכתא: תעזבי אותי – תעזבי, לכי, את חושבת שאני לא מבינה – את רוצה לקחת ממני הכל – כל מה שאספתי וצברתי וקניתי...
מרים: גנבת! ממני גנבת!
בכתא: [...] אני לא אהיה שבויה בביתך [...].
[...]
מרים: [...] את עוד תבואי בידיים ריקות לבקש חסדים.⁴⁴

קייני מעמתת כאן שתי מערכות שיח. האחת, הכלכלית-החברתית, שמכוננת את מערכת היחסים הפגומה והמעוותת בין אם לבתה. והשנייה, השיח הפסיכולוגי-האלטרואיסטי על אודות "האם האידאלית", שמעורר על פי רוב אצל הבנות מערכת ציפיות שאינן מתממשות בדרך כלל.

אפילו על ערש הדווי אין אפשרות לפיוס, והקונפליקט אינו ניתן לגישור:

בבתא: אימא...

מרים: באת לרשת...

[...]

מרים: בהמה. בהמה גסה, היית ונשאת. [...] שלוש שנים ידעת שאימך בודדה וחולה, נתונה לחסדי זרים, אבל את לא באת... [...] ועכשיו באת לקחת את הנתח שלך... נשאת כמו שהיית, גסה ואכזרית... [...] לכי, לכי מפה, אני רוצה למות בשקט!⁴⁵

רק ברגע המוות עצמו, כשמלחמת ההישרדות ממילא תמה, מרים משתחררת ממיצובה החברתי כ"אם", שהפך אותה לאישה פגומה ומסוכסכת שאינה מצליחה להיות "אם" לבתה הכעורה. ברגע זה היא יכולה להרשות לעצמה לדבר מחוץ לסדר החברתי ולהביע משאלה מודחקת: "כל-כך רציתי לדאות אותה... לחבק אותה". ובבתא, שנותנה מנצחת אך מובסת גם יחד, מתוודה: "כל כך רציתי שתאהבי אותי, שתתגאי בי [...]". בחיך וגם במותך – את חידה".⁴⁶

קייני שולחת כאן חצי ביקורת נוקבים לעבר התרבות הפלוצנטרית שדוגלת במיתוס היופי הנשי כחלק מתפעול יחסי המרות גם בתוך המשפחה עצמה. אלה מכוננים גם את יחסי האמהות והבנות, שמניעים קשר מעוות המושתת על ערכים חברתיים שפועלים למעשה כנגדן. העובדה שרק מותה של מרים מחולל הבלחה רגעית של קרבה, מזכירה כאן את הדוגמאות מהספרות הפמיניסטית שמניתי קודם, שבהן מדברת הבת בשבחה של האם ומתקרבת אליה רק כשזו כבר איננה בחיים. המוות, כמסמן אופציה יחידה לקרבה ולחשיפת המבנה הנפשי העמוק של אמהות ובנות, מחזק את התפיסה של קייני כי הסדר החברתי הוא שאוסר אמהות ובנות, מעצם היותן נשים, בכבלי עימות אימים, שגורמים להן סבל וכשל נפשי מתמשך. בה בעת אוסרת החברה ומשתקה את מנגנון הדיכוי שלה באמצעות היפוך עלילתי על פיו נובעים יחסי העימות מפגם נפשי מולד.

קייני פורמת את העלילה האסורה באמצעות השימוש החתרני שלה בסוגה הראליסטית. קייני, היסטוריונית בהשכלתה, סיפרה לי כי הקפידה לכתוב את המחזה על סמך מחקר דקדקני של התעודות הארכאולוגיות. ביניהן נמצאה תעודה שלפיה האב הוריש את כל הונו לאשתו, וכן מסמכי קנייה ומכירה של בבתא ועדויות על מאבקים משפטיים שלה לזכות בבעלות על רכושה. על פי התעודות עצמן בולטת בבתא כאישה יוצאת דופן בתקופתה, שהצליחה, למרות המשטר הפטריארכלי, לשנות את הסטטוס החברתי שלה. קייני התעקשה בריאיון אתי כי לא המציאה שום דבר, אלא ארגה מכל הנתונים סיפור היסטורי, מהימן לחלוטין, על אישה אמתית.⁴⁷ אך קייני, שהיא גם מרקסיסטית ופמיניסטית מוצהרת, שותלת בתוך הסיפור ההיסטורי-הראליסטי את מערכת היחסים האלימה והקיצונית בין מרים ובבתא. העלילה על האם והבת היא אותו חלק טקסטואלי אשר מאפשר, בהתאם למודל הקריאה שהצבתי כאן, לקרוא את כל המחזה כנגד עצמו (reading against the grain), כביקורת נוקבת נגד מנגנוני הדיכוי המגדרי, שמצליחים תמיד להטמיע את עצמם בקרב הנשים עצמן.

קייני משתמשת ביחסי האיבה בין אמהות לבנות כדי להראות כיצד גם אותו "מרחב פרטי", שהגברים מקצים לכאורה לנשים, מובנה לחלוטין על עקרון יחסי המרות הכלכליים, אשר משבש כל אפשרות ליחסי קרבה ממשיים בין אמהות ובנות. יתר על כן, ההבניה החברתית הפגומה של "אמהות" ו"בנות" מנשלת את הנשים אף מהחוויות הייחודיות להן של היות בת ואם, והופכת אותן למצבי סכסוך מתמשכים בין אם הן מטמיעות מרצון את הסדר הקיים ובין אם הן נלחמות כדי לשרוד אותו.

העלילה על אמהות ובנות מתרחבת במחזה השני סוף עונת החלומות, והרכיבים התמטיים שהופיעו במחזה הראשון מופיעים בווריאציות מפותחות יותר במחזה השני. בהתאם לכך גוברות גם העוינות והאלימות ההדדית. הרקע ההיסטורי אמנם שונה, והעלילה נתונה הפעם בתוך משפחה בת זמננו, אך מאבק ההישרדות של האישה נמשך גם כאן, ובתוכו הקרע בין האם לבתה שאף מקצין לכלל אלימות פיזית.

קייני מעצבת את יוספה מפסיפס הטרוגני של רכיבי תרבות נשיים וגבריים, שרובם אינם נענים לדקורום המקובל לגבי אישה. היא אינה צעירה, גם לא יפה, והתנהגותה מבוססת על ג'סטוסים גבריים מובהקים. היא מעשנת בשרשרת, שותה אלכוהול, מנבלת את פיה, מעשנת חשיש ונענית ברצון למין מזדמן, ושמה הוא יוספה... כלומר, כמו בביתא, גם יוספה, אינה "בת" לפי הנורמות החברתיות המקובלות, ועל כן מקשה על אלישבע לתפקד כ"אם". בחירתה של יוספה לעבוד כרופאה בדרום אמריקה במסגרת ארגון הבריאות העולמי היא הקלה גדולה לאלישבע. האם, הבורגנית למהדרין, נלחצת מהופעתה המחודשת של בתה אשר מסכנת את האיזון השברירי של חייה.

המחזה נפתח בשיחת טלפון בין יוספה לאמה, שחושפת באחת את המערכת הפגומה. כבר מתחילת השיחה, על אף היעדרותה הפיזית של האם, ניתן להסיק עד כמה היא נתונה במתח:

יוספה: [...] כן אמא... שום דבר, אני בסדר... מה? [...] כן, הצלחתי להתקשר... לא הם לא כעסו... רק השתתפו בצערי... לא, לא יקחו מחליף... כי עד שימצאו רופא מתאים, ועד שיכניסו אותו לעבודה... נכון.⁴⁸

מאוחר יותר היא קובלת בפני בנה: "ומה אם היא תרצה להישאר? [...] בשביל מה היא באה? – למה היא הייתה צריכה לבוא?"⁴⁹ אך יוספה איננה חוזרת לארץ כדי לשבש את הסדר הבורגני של משפחתה. היא תכננה לבוא לזמן קצר, להספיק להיפרד מסבתה אלגרה הגוססת ולהיעלם שוב אל מעבר לים. אך צו הירושה מאריך את שהותה, ובלי שתכננה משנה כליל את חייה. צו הירושה החריג הזה, שעל פיו מעניקה הסבתא את ביתה דווקא לנכדתה שעזבה את המשפחה, ולא לנכדה, שחי בקרבת מקום וטיפל בה בשעת הצורך, הוא המניע החברתי-הכלכלי שמצית ומלבה את יחסי העוינות בתוך המשפחה, ובעיקר בין האם לבתה.

אם בביתא האם והבת נאבקות לקיומן על לבו/רכושו של האב, עד שבביתא יוצאת למלחמת יחיד להשגת סטטוס חברתי-כלכלי יציב ולגיטימי, נראה שבווריאציה דומה, בסוף עונת

החלומות, נאבקת האם בבתה לטובת בנה כדי להבטיח ולשמר את הסטטוס שלה עצמה. "פשוט לא יתכן, שאת תקבלי הכל, ואמנן, שיש לו אישה וילדים, לא יקבל כלום",⁵⁰ היא צועקת לעבר יוספה, ומשקרת לה במצח נחושה, כי בנה קיבל למעשה מסבתו 30 אלף דולר. "אני רוצה לדעת מה תתני לאמנן",⁵¹ היא חוזרת ומטיחה בפני בתה. מבחינתה בתה אינה אלא הרחבה של חמותה, אויב מסוכן, שבלית בררה היא תילחם בו באמצעות החוק: "הזקנה הזו עשתה מעשה שלא יעשה..."⁵², "היא הייתה אישה זקנה ורעה",⁵³ כשהצוואה הזו תגיע לבית המשפט, יפסלו אותה על המקום".⁵⁴

אם בשיחת הטלפון הראשונה בין יוספה לאלישבע מפעפעת הרגשת המתח של האם דרך תגובותיה המילוליות של הבת, בפגישה הראשונה ביניהן נחשפים יחסי העוינות באחת:

אלישבע: את כל-כך וולגרית
יוספה: הבת שלך. אני יודעת שלפעמים קשה לך להאמין.

[...]

אלישבע: אני לא רוצה שתפגעי
יוספה: לכן את פוגעת בי...⁵⁵

אלישבע, הלכודה בתוך ובתווך בין שתי מערכות שיח פרדוקסליות, זו של "האם האידאלית-האלטרואיסטית", וזו של "האמהות" כמנגנון שעתוק של הסדר הפטריארכלי, נגררת לשרשרת של תגובות שאינן רק מנוגדות זו לזו, אלא גם פועלות כבומרנג נגדה. מצד אחד היא מביעה רגשי כעס, עצבנות ואיבה, בעיקר כאשר מסתבר לה שבתה לא רק מסכנת את הסטטוס הכלכלי שלה, אלא גם את זה החברתי עקב הריונה הלא צפוי מגבר נשוי. "לא, זה לא, אני לא אתן. אני פשוט לא אתן... אין לי מה להקשיב, אני פשוט לא אתן",⁵⁶ היא צווחת, "אני לא אתן לכם, אני פשוט לא אתן לכם",⁵⁷ היא חוזרת שוב ושוב. היא פועלת ללא שום עכבות כדי להעלים ולחסל את בתה. היא מנסה לשלח בה את בנה, היא עושה כל מאמץ לחבל במכירת הבית, והיא גם גונבת את חוזה העבודה של יוספה עם ארגון הבריאות העולמי ומעבירה אותו בסתר לנועם, עורך הדין ומאהבה של בתה. היא משכנעת אותו לכתוב לארגון בשמה של יוספה ולבקש חוזה עבודה.

כאשר אלישבע מבינה שיוספה מתכוונת להישאר לגור בבית סבתה ולהוליד את תינוקה, היא אינה מהססת לפנות לשירותי הרווחה ולדווח להם על לידה קרובה של תינוק המיועד לאימוץ. במקביל לביצוע פעולות נוראות אלה כמערכת של עונשים ל"בת" שאינה נענית למאמציה להכניסה לתוך הסדר הקיים, היא מדברת גם בקול אחר, מנוגד לחלוטין:

תהיי אצלי. אני מבטיחה לך, אני לא אגיד מילה שתרגיז אותך... אני אקח חופש...
נביא סרטי ווידאו – 'טייק אווי' מהסינית... יהיה לנו כיף...⁵⁸
את לא יכולה להביא הנה תינוק... אי-אפשר פה אפילו לחמם⁵⁹
תמיד הייתי גאה בך. תמיד. כשהיו שואלים אותי – 'נו, היא לא מתחתנת?' – הייתי עונה – 'לא כל האנשים בעולם חייבים להתחתן'.⁶⁰

הפיוצול הזה שאלישבע סובלת ממנו, יוצר מצב טרגי. הוא פוגע באם, בבת ובכל מה שהן חלמו שיהיה ביניהן, בלי שיצליחו להבין את פשרו:

אלישבע: [...] אפילו בחלומות הכי גרועים שלי, לא תיארתי לעצמי ש... יוספה: גם לא בחלומות שלי. חלומות אף פעם לא מתגשמים, אולי רק חלומות זוועה.

[...] גם אני רציתי משפחה ואימא... כן, אימא, שאפשר לשבת ולדבר איתה... להתייעץ...

מה לעשות? אני לא הבת שאת חלמת עליה... תמיד רצית ללוש אותי מחדש, לצקת אותי לתבנית שהכנת עוד לפני שנולדתי...⁶¹

העיוורון הוא הדדי ובלתי נמנע, ולכן תמיד הרה אסון לשתייהן, ובכל זאת, קייני, בדומה לתאורטיקניות וליוצרות פמיניסטיות שהזכרתי קודם, מדברת בסופו של דבר גם היא בקולה של הבת יותר מאשר בקולה של האם. כך קייני כותבת את בגידתה של אלישבע בבתה בצורה קיצונית אף יותר מזו של מרים בבבתא. בעוד בבבתא הבת היא חזקה ודומיננטית יותר מהאם, בסוף עונת החלומות האם היא שמחבלת יותר במערכת היחסים. במפגש האחרון בין בבתא למרים נעשה לפחות ניסיון להגיע לפיוס, וכל אחת מהן מצליחה לחשוף פיסה נפשית זעירה ושפוייה, שחורגת להרף עין מההבניה החברתית הפגומה של "אם" ו"בת". לעומת זאת, בסצנה האחרונה בין יוספה לאלישבע מגיעים יחסי העוינות לשיאם ומתפתחים לכלל מאבק פיזי ומילולי של חיסול חשבונות סופי אשר אין ממנו דרך חזרה.

אלישבע: תהרסי את כולם, תמיד היית כזאת... תמיד עשית מה שרצית – והגשת לאחרים את החשבון לפירעון. רק דבר אחד תדעי לך – הדבר הזה, לעולם לא יהיה הנכר שלי – לעולם לא!

יוספה: את אישה נתעבת – את פשוט אישה נתעבת...

אלישבע סוטרט ליוספה בעוצמה, יוספה מאבדת שיווי משקל, מנסה להתאזן, מועדת ונופלת ליד הניילונים...⁶²

אם בבבתא "מחסלת" המחזאית את האם במוות טבעי, ועל ידי כך הבת חופשייה עתה לבסוף להתמקד במאבקה על סטטוס כלכלי-חברתי חדש, בסוף עונת החלומות קייני משחררת את שתי הדמויות "להרוג" זו את זו במסגרת מאבק ההישרדות שלהן. בשני המחזות מצליחה הבת לחסל את האם באופן סימבולי, והיא יוצאת למלחמת ההישרדות שלה לבד וחסרת כול. יוספה, כמו בבתא, לא תכננה לחזור ולשבש את המערכת המשפחתית שלה. צו הירושה וההיריון המקרי מובילים אותה לשרשרת פעולות, שבתחילה עיקרן תגובות להתנהלותם המזויפת, הצבועה והפוגענית של יקריה, דורשי שלומה לכאורה. ההחלטה להוליד את בנה איננה, אפוא, פרי של תודעה פמיניסטית, אלא תוצאה של תהליך אטי, שבו פעולותיה היומיומיות, הקטנות אל מול המצור הנגדי הסוגר עליה, מכוננות את תודעתה.

בצעירותה, היא חלמה כמו אחיה ואהובה לתקן את העולם במעשי גבורה הרואיים. בעוד שניהם ויתרו על החלום הזה במהירות רבה והתכרבלו בחיקה החונק של הבורגנות, דווקא היא הרחיקה נדוד בניסיון לממש אותו. בשובה לארץ היא עוברת כאמור תהליך של שינוי, שמחולל אצלה היפוך הכרתי מתודעה גברית לתודעה אחרת, נשית יותר:

יוספה: [...] הכל בלוף, נוני – שקר. רימו אותנו... לא אנחנו רימינו את עצמנו. אין רפואה מונעת, אף פעם לא הייתה, אף פעם לא התכוונו שתהיה... צוותים מקומיים... אגדה שמכרו לנו, ואנחנו קנינו. [...] אז מה אני עושה? – משקרת. בשנה הבאה זה יסתדר. [...] וכל הזמן המצב רק הולך ומדרדר. נמאס לי. כל כך נמאס לי. אולי אם יהיה לי ילד, בכל זאת יהיה טיפה אחרת.⁶³

בבוא ויוספה אינן מתכננות ויזמות מראש מהפכה חברתית. מציאות היומיום הדכאנית היא שמאלצת אותן להגיב בפעולות הצלה, שהופכות עם הזמן למלחמת הישרדות בידועין. בחברה הפטריארכלית, כפי שעולה מהדרמה של קייני, ההווה היא שמחוללת את מעשיהן של הנשים, ומעשיהן מכוננים את תודעתן. זהו החידוש המרקסיסטי-הפמיניסטי שקייני מציעה כחלופה נשית לאידאולוגיה הרדיקלית הגברית. נשים שמצליחות לשרוד את המבנה החברתי הדכאני, הן סוכנות השינוי שמסוגלות לפרק את אבני היסוד של החברה בפעולות חתרניות, שקדניות ונחושות. הן גיבורות היומיום שמוכנות לשחק את "המשחק המסוכן" ולשלם את המחיר.

קייני כותבת למחזה שלה סיום פתוח, לא בטוח, שבו נותרת האם עם תינוקה הבן בזרועותיה. זהו סיום מסוכן, שאינו מבטיח מה יתגבש, אם בכלל, לאחר הפירוק. האם שוב הכול מתחיל מהבן?! לפי קייני, במבנה החברתי הפלוצנטרי המתקיים מאז ומעולם, אמהות ובנות נידונות מראש להילחם זו בזו עד חרמה. ההבניה החברתית מעצבת וממצבת נשים כ"בנות" וכ"אמהות" באופן שממלכד אותן בכל מקרה. האם קייני התירה את כבלי העלילה על אודות אמהות ובנות והתמלכדה בעצמה?

התובנה הזו מבעיתה ומטלטלת אותי והיא בלתי נסבלת בעליל. אמנם עד שיצאתי למסע הטקסטואלי כאן קראתי לא מעט טקסטים פמיניסטיים שהבהירו לי היטב את הקשר הגורדי שבין המבנה החברתי לדיכוי המגדרי. ובכל זאת, כשזה הגיע ליחסי עם אמי או בנותי, הצליחו מנגנוני ההסבה הפטריארכליים להסיח ולמסך גם את תודעתי. ברגעים שניצתו בי אותם רגשות טורדניים כלפי אמי או בנותי, ותמיד בהפתעה מלאה, או לחלופין, כאשר חשתי, ללא התרעה מוקדמת, חצי עוינות מצדן, העדפתי תמיד להדחיק, לומר לעצמי כי זו טעות פרשנית שלי הנובעת מכשל אישי זמני, מחולשה מנטלית רגעית. ההכרה שהאישי הוא תמיד בה-במידה גם חברתי ופוליטי ולהפך, לפתח אותי הפעם במקום האינטימי ביותר, בקשר/אי-קשר שלי עם אמי שילדה וגידלה אותי ועם בנותי שילדתי אני ועדיין מלווה אל תוך ובתוך הסדר הקיים. התובנה שבסדר הזה היחסים בינינו נידונים לכישלון, קשה עבורי עוד יותר מהשקר החברתי הפסיכולוגי. הוא לפחות העניק לי את האשליה שהתיקון תלוי בי, אישית, ושיש שיח טיפולי שלם

ששוקד למצוא עבורי פתרון הולם. הסיום המסוכן של קייני מטיל בי ספקות לגבי החוויה המשחררת שמודעות ביקורתית אמורה לחולל. האם גם כאן מדובר ב"בלוף"? ב"אגדה שמכרו לנו ואנחנו קנינו"?

הסיום הזה של המחזה מאפשר קריאה מתנגדת של סוף עונת החלומות לא כמלודרמה משפחתית אלא כדרמה ביקורתית פמיניסטית אשר חושפת ומפרקת חלומות בורגניים שקריים על "משפחה", "אמהות ובנות", "אהבה", "זוגיות", "נאמנות", "נישואין" ו"מהפכה חברתית". קייני לא רק משחקת היא עצמה "משחק מסוכן" ככותבת, אלא מאפשרת גם לגיבורה שלה לשחק "משחק מסוכן" משלה. פעולותיה של יוספה עד לסצנה האחרונה הן בבחינת משחקי הכנה וחניכה לקראת המשחק הגדול והקובע שהיא מתחילה, למעשה, בסיום הפתוח של הדרמה. שם מתחילה יוספה הכול מהתחלה עם תינוק בזרועותיה, בתוך מבנה הרוס, ללא חשמל ובגשם זלעפות: "אל תבכה, יהיה בסדר... יהיה בסדר... אנחנו לא לבד. יש לך אותי, יש לי אותך... אתה תראה שיהיה בסדר... אימא מבטיחה... אל תבכה, הרי יותר גרוע כבר לא יכול להיות".⁶⁴ האם היא תצליח לגדל גבר חדש? שונה מזה הקיים? האם תכונן אמהות אחרת? משפחה חדשה? חברה חדשה?

אמהות משעקקות את המנגנונים הדכאניים באופן מושלם יותר מהגברים עצמם. זוהי תכונה נרכשת אצל מוכפפים. אך אין אפשרות לאמהות אחרת מה"אמהות" שההבניה החברתית מעצבת. האם לגדל ילדים פירושו לחנוך אותם לאותו סדר חברתי, שלמורת רוחי חנכה אותי אמי, אולי בעל כורחה? אני דווקא הייתי "ילדה טובה", שבדרך כלל הראתה שותפות וקבלה, ונראה לי עכשיו שאני גם "אם" טובה. להיות "בת" הוא להיות באותו מרחב ביניים אשר בו מותר לנו להיות סובייקטיות באופן זמני, אם כי אז אנחנו לא יודעות את זה. במרחב החופשי-היצירתי הזה אנחנו מדמינות את ה"אמהות האידאלית-האלטרואיסטית", בלי שנבין שזהו סיפור פנטסטי שמספרת לנו התרבות. בדומה לכך, האמא הממשית שלנו, מרגע שילדה אותנו היא "אם". אין לה אופציה אחרת. כך מחדיר הסדר הפטריארכלי את זרע הקונפליקט בין "אם" ל"בת" אל תוך כל אחת מאתנו, כפיצול פנימי שלא ניתן לאיחוי. לכן במפגשים הממשיים שלנו עם אמהותינו ובנותינו מתפרץ הקונפליקט הזה בצורותיו החיצוניות האלימות.

הסדר החברתי, שאחראי לנוף הנפשי-הנשי המסוכסך שלנו, מנצל את גילויי החיצוניים כדי למסך את המקור האמתי של הכשל, ומשליך (projection) אותו חזרה עלינו באמצעות מנגנוני ההסבה המתוחכמים של הפסיכואנליזה והפסיכותרפיה. כך, לא רק שאנחנו נכלאות במעגל סגור של דיכוי מגדרי, אלא נגזר עלינו גם להיות בתחושה כבדה של אשמה. "הכול כלכלי", אמרה לי קייני בריאיון האישי,⁶⁵ אך מתוך הדרמה שלה הבנתי, וביתר שאת מאשר קודם, שהכול גם פסיכולוגי. ההפרדה והניתוק בין הכלכלי לפסיכולוגי הם מלאכותיים, והם גם תוצאה של משטור מערכות השיח/ידע. אכן, צודקת איליין שוואלטר שגורסת כי "שום תאוריה, מעוררת ככל שתהיה, לא יכולה להחליף את הידע הקרוב והמקיף המצוי בטקסטים [ספרותיים/אמנותיים] של נשים".⁶⁶

העיקרון במשחק מסוכן הוא שלוקחים את הסיכון עד הסוף. רק אם הגענו לסוף המשחק ללא פגע סימן שניצחנו את הסכנה, ואז נוכל לומר שאכן היה זה משחק. אם נפגענו, אין זה משנה ממילא אם זה משחק או מציאות. כדי לדעת מה קורה בסוף המשחק של יוספה עלינו לשחק בעצמנו.

אוניברסיטת תל-אביב

הערות

- 1 על "משחק מסוכן" ראו: קליפורד גירץ, "משחק עמוק: הערות על קרב תרנגולים", פרשנות של תרבויות, מאנגלית: יואש מייזלר, ירושלים: כתר, 1990, עמ' 305-273; Roger Caillois, *Man, Play and Games*, Meyer Barash (trans.), New York: The Free Press, 1961.
- 2 ראו לדוגמה: שולמית לב-אלג'ם, "מכה שלא כתובה בתורה: נשים מוכות בתיאטרון הקהילתי", תיאוריה וביקורת 27 (2005), עמ' 169-145; Shulamith Lev-Aladgem, "Whose Play is it? The Issue of Authorship/Ownership in Israeli Community-Based Theatre", *The Drama Review* 48, 3 (2004), pp. 117-143.
- 3 ראו, למשל: Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Culture*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994; Baz Kershaw, *The Politic of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, London and New York: Routledge, 1992.
- 4 Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, London and New York: Routledge, 1995.
- 5 אורלי לובין, אשה קוראת אשה, חיפה: אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן, 2003, עמ' 15. כותרת הפרק הזה שאולה מאורלי לובין.
- 6 איליין שוואלטר, "ביקורת פמיניסטית בשממה", מאנגלית: מריאנה בר ויפה ברלוביץ, דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה, האגודה הישראלית ללימודים פמיניסטיים ולחקר המגדר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 271.
- 7 Pierre Macherey, "from 'A Theory of Literary Production'", Anthony Easthope and Kate McGowan (eds.), *A Critical and Cultural Theory Reader*, Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1997, pp. 23-24.
- 8 Jill Dolan, "The Discourse of Feminisms: The Spectator and Representation", Lizbeth Goodman and Jane de Gay (eds.), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, New York: Routledge, 1998, pp. 288-294.
- 9 Louis Althusser, *Lenin and Philosophy*, Ben Brewster (trans.), London: New Left Books, 1971.
- 10 זיגמונד פרויד, "כמה השלכות נפשיות של ההבדל המיני האנטומי", מיניות ואהבה, מגרמנית: אדם טננבאום, תל-אביב: עם עובד, 2002, עמ' 187-194.
- 11 זיגמונד פרויד, "הנשיות", כתבי זיגמונד פרויד, ה, מגרמנית: חיים איזק, תל-אביב: דביר, 1968, עמ' 267-285.

- 12 ענת פלגיההקר, מאימהות לאימהות: חיפוש פסיכואנליטי פמיניסטי אחר האם כסובייקט, תל-אביב: עם עובד, 2005.
- 13 Rosemarie Tong, *Feminist Thought*, Boulder and San-Francisco: Westview Press, 1989
- 14 Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, London: Virago, 1977, p. 225
- 15 Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1989
- 16 Karen Horney, "The Flight from Motherhood", K. Horney and Harold Kelman (eds.), *Feminine Psychology*, New York: W.W. Norton and Company, 1967, pp. 54-55. מצוטט בעברית אצל פלגיההקר, הערה 12 לעיל, עמ' 132.
- 17 פלגיההקר, הערה 12 לעיל, עמ' 132.
- 18 Karen Horney, "Personality Changes in Female Adolescents", *Feminine Psychology*, pp. 234-244 (הערה 16 לעיל).
- 19 Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press, 1978
- 20 ננסי פריידי, אמי ואני: הבת מחפשת את זהותה, מאנגלית: עמשי לוי, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1980 [1977].
- 21 Luise Eichenbaum and Susie Orbach, *Understanding Women: A Feminist Psychoanalytic Approach*, New York: Basic Books, 1983
- 22 Paula J. Kaplan, *Don't Blame Mother*, New York: Harper and Row, 1986, p. 1
- 23 שם, עמ' 3.
- 24 שם, עמ' 215-220.
- 25 שם, עמ' 5.
- 26 שם, עמ' 2-3 (ההדגשות במקור).
- 27 מצוטט אצל ז'וזה ברונר, "קולה של אמא, או: דיאלקטיקות של תודעה עצמית", מאנגלית: איה ברור, זמנים 46-47 (1993), עמ' 15.
- 28 שם, שם.
- 29 ראו, למשל: Hirsch, הערה 15 לעיל; פלגיההקר, הערה 12 לעיל.
- 30 Steph Lawler, *Mothering the Self: Mothers, Daughters, Subjects*, London and New York: Routledge, 2000, p. 15
- 31 שם, עמ' 6.
- 32 הרומן המשפחתי לפי פרויד הוא הפנטזיה שלנו על המשפחה שהיינו רוצים שתהיה לנו. הרומן המשפחתי מסייע להתפתחות האינדיבידואל כאמצעי בריחה מהסמכות ההורית והבעיות בתוך המשפחה. ראו, למשל, Hirsch, הערה 15 לעיל, עמ' 8.
- 33 Hirsch, שם, עמ' 26.
- 34 Seamus Finnegan, *James Joyce and the Israelites; and, Dialogues in Exile*, Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1995, pp. 78-86; Shosh Avigal, "Miriam Kainy", Linda Ben Zvi (ed.), *Theater in Israel*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, pp. 354-360

- Baz Kershaw, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London 35
and New York: Routledge, 1999
- Ashton, הערה 4 לעיל. 36
- Helen Keyssar, "introduction", H. Keyssar (ed.), *Feminist Theatre and Theory*, 37
London: Macmillan, 1996, pp. 1-17
- Finnegan, הערה 34 לעיל, עמ' 78-86 (התרגום שלי, של"א). 38
- שולמית לב-אלג'ם, ריאיון עם מרים קייני, 11/12/2006 (לא פורסם). 39
- Lawler, הערה 30 לעיל, עמ' 171. 40
- מרים קייני, בבתא, המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, החוג לאמנות התאטרון, הפקולטה 41
לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 2.
- שם, עמ' 5. 42
- שם, עמ' 36. 43
- שם, עמ' 37. 44
- שם, עמ' 95. 45
- שם, שם. 46
- לב-אלג'ם, ריאיון עם מרים קייני, הערה 39 לעיל. 47
- מרים קייני, סוף עונת החלומות, המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, החוג לאמנות התאטרון, 48
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 3.
- שם, עמ' 38. 49
- שם, עמ' 15. 50
- שם, עמ' 19. 51
- שם, עמ' 17. 52
- שם, עמ' 19. 53
- שם, עמ' 16. 54
- שם, עמ' 13-14. 55
- שם, עמ' 43. 56
- שם, עמ' 44. 57
- שם, עמ' 36. 58
- שם, עמ' 78. 59
- שם, עמ' 78. 60
- שם, שם. 61
- שם, עמ' 81. 62
- שם, עמ' 57. 63
- שם, עמ' 87. 64
- לב-אלג'ם, ריאיון עם מרים קייני, הערה 39 לעיל. 65
- שוואלטר, הערה 6 לעיל, עמ' 271 (ההוספה שלי, של"א). 66