האם אני נמצאת:
סיפור החניכה הנשי אצל צרויה שלו ויהודית קציר*

סמדר שיפמן

היכן אני נמצאת

בעשור האחרון, ואולי אף מעט קודם לכן, הפך סיפור החניכה הנשי לאחד הנרטיבים המרכזיים בסיפורת העברית. את מקומם של הגיבורים המתלבטים ומנסים לעצב להם זהות אינדיבידואלית בתוך המערך המורכב והתובעני של עיצוב הלאום, החל מגנסין, ברנר ועגנון, דרך יזהר, שמיר ובני דורם, ועד גרוסמן, מאיר שלֵו ובני ברבש (רשימה חלקית ביותר, כמובן), תופסות גיבורות אבודות ותוהות הנאלצות להגדיר את עצמן מול החברה, מול הגברים שבחייהן, מול מודל הנשיות המוכר להן.

דומה שאין עוד צורך לציין את מקומן הבולט של הסופרות בפרוזה העברית העכשווית, אולם לאור הבולטות של סיפור החניכה בסיפורת העברית, נראה לי שיש טעם לבחון את ייחודו של סיפור החניכה הנשי שנכתב בידי סופרות. כולן, אפשר לומר, יצאו מתחת לאדרתה של עמליה כהנא־כרמון, אולם אם סיפור חניכה כמו *למעלה, במונטיפר* היה חריג בשנות השמונים, הרי הרומנים של אורלי קסטל־בלום (*היכן אני נמצאת, דולי סיטי, המינה ליזה*), אילנה ברנשטיין (*שארה כסותה עונתה, רומן למשרתות*), רונית מטלון (*זה עם הפנים אלינו*), דורית רביניאן (*סמטת השקדיות בעומריג'אן*), יעל הדיה (*שלושה סיפורי אהבה*), סביון ליברכט (*איש ואישה ואיש*) ורבות אחרות תופסים מקום מרכזי, כמו מובן מאליו, במדף הספרים של קורא העברית היום.[1] חשיבותן של הסופרות בפרוזה העברית הופכת את השאלות הנוגעות לנשיות, לגבריות ולהגדרה עצמית מיגדרית למרכזיות יותר משהיו אי פעם בספרות העברית.

מאחר שאין ביכולתי לדון במאמר זה בכל הסופרות שנזכרו למעלה, וברבות נוספות, אתמקד בשתי דוגמאות לרומן חניכה נשי: *למאטיס יש את השמש בבטן* של יהודית קציר *וחיי אהבה* של צרויה שלֵו.[2] בחרתי בשני רומנים אלה משתי סיבות עיקריות, הנוגעות לדמיון ולשוני שביניהם. שניהם סיפורי חניכה של נשים שנכתבו בידי נשים צעירות, בהפרש של כשנתיים, ובשניהם בולטת התשתית ה"אדיפלית" של סיפור החניכה. עם זאת, במבט ראשון בולט דווקא השוני שבין שתי היצירות. *למאטיס יש את*

* ראשיתו של המאמר בהרצאה בכנס השנתי ללימודי נשים ומיגדר ולתיאוריות פמיניסטיות שהתקיים באוניברסיטת תל־אביב במאי 1998.

1. ראו עמליה כהנא־כרמון, *למעלה, במונטיפר*, תל־אביב 1984; אורלי קסטל־בלום, *היכן אני נמצאת*, תל־אביב 1990; הנ"ל, *דולי סיטי*, תל־אביב 1992; הנ"ל, *המינה ליזה*, ירושלים 1995; אילנה ברנשטיין, *שארה כסותה עונתה*, תל־אביב 1994; הנ"ל, *רומן למשרתות*, ירושלים 1997; רונית מטלון, *זה עם הפנים אלינו*, תל־אביב 1995; דורית רביניאן, *סמטת השקדיות בעומריג'אן*, תל־אביב 1995; יעל הדיה, *שלושה סיפורי אהבה*, תל־אביב 1997; סביון ליברכט, *איש ואישה ואיש*, ירושלים 1998.
הרשימה שלעיל כוללת רק חלק קטן מסיפורת הנשים המוצגת לאחרונה במרכז חלון הראווה של הסיפורת העברית. לא זו בלבד שכותבות רבות אינן נזכרות בה, ניתן לטעון שגם כותבות קנוניות פחות מצייתות במידה רבה למודל המודרניסטי של סיפור חניכה. הרומנים של עירית לינור, הרומנים הבלשיים של שולמית לפיד ושל לימור נחמיאס – כל אלה מציגים גם הם גיבורה ראשית שאמורה ללמוד משהו על עצמה, על העולם ועל מקומה בו במהלך הסיפור.

2. יהודית קציר, *למאטיס יש את השמש בבטן*, תל־אביב 1995; צרויה שלו, *חיי אהבה*, ירושלים 1997. מראי מקום למובאות מתוך הרומנים יובאו בגוף הטקסט, בסוגריים. תודתי נתונה לתלמידי שחר גינדי שהציג לפני באופן משכנע, במסגרת עבודת סמינר, את הבסיס ה"פרוידיאני" המשותף לשני הרומנים.

לאן מעוזו לם מעבר לא. שם. לא. מעבר לם מעבר לם מעבר לם

[...] ההיסטוריה אמנם פירשה את אמונתו של פרויד בהשפעת העדר הפין על עיצוב הנשיות כאידיאה פיקס. התקפות על אמונה זו לא חסרו, ואילו קולם של מגיניה לא נשמע. ובכל זאת, אמונה זו לא נכחדה או נעלמה, והיא עדיין הגרסה המפורסמת והפופולרית ביותר של ההשקפה הפרוידיאנית על גברים, על נשים ועל מין. איך ייתכן שהרעיון הקטן, האידיאה פיקס, שילדות הופכות לנשים כשהן כפויות לכך על ידי קנאת פין עמוקה ולוהטת, הגיע למעמד כה מפורסם, כה דגול, ולמען האמת כה בלתי סביר?[5]

5. Lisa Appignanesi and John Forrester, *Freud's Women*, London 1992, p. 397

ממש כשם שהשפעתה הנרחבת והממושכת של תיאוריית קנאת הפין היא "בלתי סבירה", כך גם קסמה של התיאוריה האדיפלית של פרויד אינו מובן על נקלה. עם זאת, ולמרות המודעות בת ימינו באשר לבעייתיותו של ההסבר האדיפלי, בייחוד כשהוא מוחל על נשים, קשה להתעלם ממרכזיותם של פרויד ושל "תסביך אדיפוס" בתרבות המערב. מעמדו של ההסבר האדיפלי בתרבות זו דומה למעמדו של מיתוס תרבותי, יותר משהוא דומה למעמדו של טיעון מדעי בר תוקף כלשהו.[6] "המתח שבין הביולוגיה לפסיכולוגיה בתיאוריה הפרוידיאנית גדול ביותר בכל האמור בנשים, לכן הוויכוח על מיניות האישה מגלם מתח זה", אומרת דנה ברין.[7]

6. מרכזיותו של פרויד בחשיבה המערבית בכלל ובחשיבה הפמיניסטית בפרט מוצגת בבהירות רבה בספרם של אפיניאנסי ופורסטר (שם). הוויכוחים, העימותים, ההאשמות בפאלוצנטריות – כל אלה מתייחסים לתיאוריה הפרוידיאנית כאל בסיס שממנו ניתן לסטות ועמו ניתן להתעמת, אך הוא עדיין הבסיס, נקודת המוצא המיתולוגית להבנת ה"נפש", ודאו בייחוד שם, עמ' 460 ואילך.

7. Dana Breen, "General Introduction", in Dana Breen (ed.), *The Gender Conundrum: Contemporary Psychoanalytic Perspectives on Femininity and Masculinity*, London 1993, p. 1

תהיה אשר תהיה עמדתנו כלפי פרויד בכלל וכלפי התיאוריה האדיפלית בפרט, כלפי אותה אידיאה פיקס באשר לקנאת הפין או בעניין יכולת היישום של התיאוריה הזו לנשים — התיאוריה של פרויד היא חלק מאורח החשיבה שלנו על עצמנו. כמי שגדלו בתרבות המושפעת מתבניות חשיבה אירופיות, אנו, ביחד עם קציר ושלו, מניחות את המיתוס האדיפלי כחלק כמו מובן מאליו של התרבות שלנו. זהו, כנראה, ההקשר שבו יש לקרוא את ציטוטו של המיתוס של אדיפוס ברומנים של שלו וקציר, שנבדלים כל כך זה מזה מבחינות רבות אחדות.

שני הרומנים, שונים ככל שיהיו זה מזה, נכתבו בידי סופרות ישראליות המעמידות במרכז את חיי האהבה של גיבורותיהן. אפשר, לכאורה, לקרוא את שני הרומנים כמעין מימוש של הפנטזיה האדיפלית על פי פרויד: אישה צעירה מנסה לממש את הדחף לשכב עם אביה, כאמצעי לסוציאליזציה נאותה. ואולם, מסיבות שונות, קריאה כזו אינה מספקת ואינה פורייה במיוחד. לפיכך אין בכוונתי לקרוא את הטקסטים האלה קריאה "פרוידיאנית" או פסיכואנליטית, או לחפש בהם "סימפטומים" לחיי הנפש של הכותבות או של הגיבורות, אלא להציע קריאה הבוחנת את אופני ההתמודדות של כל אחת משתי היוצרות עם הנרטיב הפרוידיאני על הנשיות. שתי הגיבורות מתמודדות עם הנרטיב הפרוידיאני בדרכים שונות: האחת קונפורמית יותר, השנייה מרדנית או פארודית בעליל. בשני הרומנים גלומה קריאה נשית ביקורתית או חתרנית של הטקסט ה"פרוידיאני", המתבנת חלק מ"קריאתנו" את עצמנו.

כאמור, שתי הכותבות מניחות את המיתוס האדיפלי כתשתית תרבותית המובנית לתוך העולם של גיבורותיהן. שתיהן מניחות, לכאורה, שהדרך להבניית הזהות הנשית היא העברת הקשר הרגשי מן האם אל האב והפנמת מקום האישה כבת זוג. אצל קציר יש אפילו מעבר ממשיכה הומו־ארוטית למשיכה אל המין הנגדי: אהבתה הראשונה של ריבי, הגיבורה של *למאטיס יש את השמש בבטן*, היא לחברתה נועה (עמ' 41 ואילך), ונוספת לכך העברת המחויבות הרגשית והאהדה מן האם אל האב: תחילה מאשימה הגיבורה את האב על שזנח אותה, אולם אחר כך היא מגלה את בגידתה של האם באב; האחריות לפירוק הנישואים, ובעקיפין גם לזניחה, מועברת אל האם. ריבי מוצאת לה מאהב שגילו כגיל אביה, והיא מזהה בו במפורש את האב שלא היה לה, שנעלם מחייה. "כל סטודנט לפסיכולוגיה שנה אל"ף יגיד לך שאתה האבא שלא היה לי; כמו איזה אבא גרוש אתה בא אלי, מזמין אותי למסעדות, לסרטים, קונה לי ספרים, לוקח אותי לחוץ לארץ, מדבר אתי כמו בן אדם, מרצה לי הרצאות טרחניות [...]" (עמ' 100). יגאל, האב החלופי שהיא מוצאת לה, הוא גם "מורה דרך" לחיים ולתרבות וגם מאהב (לא ממש משכנע), אולם בסופו של דבר הוא נוטש אותה, ממש כפי שעשה אביה, למרות הבטחותיו שלא יעשה זאת. במעין צירוף מקרים, ריבי נדונה להיזנח ברגעי המשבר של חייה ולהישאר ללא דמות גברית תומכת ונוכחת.

יערה, הגיבורה של שלו, עוברת לכאורה ממיניות אינפנטילית למה שנראה לה כמיניות בשלה יותר באמצעות דמות אב מובהקת.[8] היא לוקחת לה מאהב שלא זו בלבד שגילו כגיל אביה והיא מודעת לכך במפורש ובעוצמה רבה, אלא שהוא היה חברו הטוב של אביה ואהובה של אִמה. "ואני ניסיתי להסתכל הצִדה, כמו כשהייתי רואה במקרה את אבא שלי בתחתונים" (עמ' 22), היא אומרת בנסיון האחד שלה לנִטרול הממד הארוטי מיחסיהם, "אבל הוא לא נתן", היא ממשיכה מיד. תפקידו של מאהבהּ מתמצה בקיום יחסי מין בוטים, נטולי כל מעורבות רגשית. יחד עם זאת, דווקא בהעדר העניין הרגשי בה יש משום חזרה על תבנית ההתנהגות של אביה: גם הוא נסוג אל תוך עצמו דווקא כשהיא מצפה ממנו לתמיכה רגשית. ממש כשם שאביה של יערה לא היה שם בשבילה ברגעי המשבר בעקבות מות אחיה התינוק והתמוטטות המערכת המשפחתית, כך גם אריה אבן מתעלם ממנה ומכחיש כל צורך ביחסים אתה או מעורבות בהם. וממש כשם שהוריה הפכו אותה לילדה הוֹרִית, שתפקידה להחליט מי מהם ראוי לרחמים יותר מרעהו, כך אריה הופך, לפחות על פי הפרשנות שלה־עצמה לקראת סיום הרומן, תלוי בתלות שלה בו. אין זה מקרה שיערה מצפה מאביה שימות כדי שתוכל להיצמד אל אריה, האב החלופי: "אם הוא ימות אריה בטוח יבוא להלוויה ואני אבכה על כתפיו, אצמד אליו כאילו הוא אבי החדש, והוא לא יוכל לסרב לי" (עמ' 39).

את דמויותיהם של יגאל ואריה, שני המאהבים העקרים (פיזית ורגשית גם יחד), אפשר לקרוא כמעט כפארודיה על הנרטיב הפרוידיאני של התבגרות ועיצוב זהות אצל נשים. אך נראה שריבי מצייתת לנרטיב באופן מפתיע, כמעט כאילו ניסתה במודע לפתור את הקונפליקט האדיפלי ולהמשיך

8. מישל מונטרליי מזהה בין המיניות הילדית, הבלתי מפותחת, להנאה מינית הקשורה אך ורק באישה עצמה, ובין המשיכה האדיפלית למיניות בוגרת. כלומר, על פי מונטרליי אפשר לכאורה להניח שכשיערה מעתיקה את מושא אהבתה מיוני לאריה היא עוברת מאוטו־ארוטיות למיניות בוגרת. אולם, כאמור, אי אפשר לקרוא את טיפולה של שלו בנושא אלא כפארודיה. כפי שאראה בהמשך המאמר, לא זו בלבד שיחסי המין עם אריה נקשרים לדימויים ילדיים ביותר, אלא רגע הסיפוק המיני הברור היחיד עם אריה נקשר לחוויית ילדות אוטו־ארוטית. לעניין זה ראו Michele Montrelay, "Inquiry into Femininity", בתוך ברין, שם, עמ' 145-165.

הלאה בדרכה, ואילו את יערה אי אפשר לתפוס אלא כמימוש פארודי של תסביך אדיפוס. ריבי מספרת לנו סיפור ברור: הילדה שנזנחה עם גירושי הוריה, סבלה בשל כך מחשך בדמות אב, התנסתה באהבה הומו־ארוטית שהכזיבה והעבירה את התעניינותה אל המין הנגדי, מוצאת לה דמות־אב חלופית. הוא, כצפוי, משכפל למענה את דמות אביה שבפנטזיה, וכשהוא מסיים את תפקידו ב"גידולה" הוא נוטש אותה, ממש כמו האב. ריבי, גיבורה מודרניסטית ונואשת, צריכה לגבש לעצמה את זהותה בכוחות עצמה — וזהותה, מראה לנו קציר, טמונה בכתיבה: היא תכתוב את סיפור האהבה שלה ושל יגאל, ובכך תיגאל. אפשר לקרוא את הסיפור כפשוטו, ואפשר גם לראות שלמעשה חזרה ריבי אל נקודת המוצא. מהלך שלם של חיים, סיפור אהבה ופרידה, מות האם, הנטישה החוזרת של דמות־האב, הנישואים והלידה — כל אלה מובילים אותה שוב אל מכונת הכתיבה שהשאיר לה אבא, או אל המחשב שקנה לה האב־החלופי. כלומר, הסיפור שלה, ה"חיים משלה", אם להשתמש בביטוי של שלו, הוא למעשה הסיפור שייעדו לה דמות האב והחיים בצלו של האב.

"האב־המאהב" ברומן של קציר, שנבנה בעיקר כדמות המורה לחיים והמדריך לתרבות, מאכזב, ילדותי, ואין מה ללמוד ממנו. אם ציפינו שהמעבר ממשיכה הומו־ארוטית למשיכה הטרוסקסואלית אל דמות־אב יפתור כמיהה איזושהי, או ימלא פונקציה מבגרת איזושהי, אנו צפויים לאכזבה. האב הביולוגי זנח את ריבי והשאיר לה מכונת כתיבה; יגאל זנח אותה ומשאיר לה מחשב. אין פלא שריבי מזהה את הכתיבה עם החיים ומאמינה שלו היתה ממציאה נוף שונה לטיול המשותף שלה ושל יגאל (פולין במקום מצרים), היה הסוף אחר. לאחר שנישאה וילדה בת מספרת ריבי על תחושת הריחוף המשכרת הנובעת מכתיבת סיפורה הראשון: "והיא אומרת לעצמה, אני מאושרת עכשיו כמו שאף פעם לא הייתי, אבל עדיין אינה יכולה לדעת שאת השכרון הזה לא תשוב לחוש, לא בכל הסיפורים שעוד תכתוב, ולא באהבה, ואף לא כשתהיה לאם" (עמ' 122). מימושה של המשיכה האדיפלית אינו מעלה ואינו מוריד: המספרת והחוֹוה אינן שונות זו מזו במהותן. שתיהן רואות באהבה האדיפלית אהבת חיים, שהדרך היחידה לשמרה או לפצות על אובדנה היא הכתיבה. "עכשיו אני יודעת", היא אומרת בסיום ספרה, "שיש אהבות שמתקיימות כל החיים, וגם הסיפור שלנו ייגמר רק כשאחד מאתנו ימות, לא, רק כששנינו נמות, ואולי אפילו אז לא, כי אני בטח אכתוב אותו פעם, יש דברים שאסור שייִשָּׁכחו, ומה עוד נשאר לי כשהכל מתפורר [...]" (עמ' 216).

ברומן של שלו, ה"אב" מושך ארוטית, אך עקר; מפתה, אבל גם דוחה, מגלם הרפתקה ארוטית אך ההרפתקה אינה אלא שִׁגרה חדשה. לכאורה, ה"אב" מאפשר את מימושן המלא של הפנטזיות האדיפליות, ואפילו את "תיקון" סיפורה של האם, באמצעות מימוש סיפור האהבה שהאם ויתרה עליו. למעשה, מידת עקרותה של הפנטזיה מתבררת עם מימושה: ה"אב" מוצג ככלי ריק, וההרפתקה אינה מספקת משום בחינה. אפשר לומר ששלו מציעה לנו מימוש פוסט־מודרניסטי של המיתוס של אדיפוס.[9] כל שלב בבניית המיתוס מכיל את היפוכו, כל דמות מתפוררת למרכיביה המנוגדים זה לזה. לכאורה אריה מייצג עבור יערה הרפתקה, חופש, "חיים משלה" — לעומת יוני, בעלה, שמייצג בטחון מובן מאליו אך אַ־ארוטי. אם נישואיה של יערה

9. לעניין זה ראו גם יגאל שוורץ, "היפיפיה שבחרה להמשיך לישון: על העמדה הנשית־החתרנית של צרויה שלו ברומן 'חיי אהבה'", *צפון*, 1998, עמ' 89-113. שוורץ עומד על חתרנותה של שלו בהקשר אחר, אולם גם הוא מדגיש את סירובה לקבל ולהפנים את הנרטיב הגברי אודות התבגרותה המינית של האישה.

ליוני נבעו מן הצורך הנואש בבטחון, הרי הבגידה בו היא הוויתור על הבטחון למען ההרפתקה, למען ההתרגשות. ואולם, לא זו בלבד שתיאוריה את ההרפתקה אמביוולנטיים למדי (תיאורי המשגלים ביניהם מנוכרים להפליא, סצנות המין נחוות בעיקר כמשפילות), גם ההרפתקה היא סוג של שעבוד. יתר על כן, גם היחסים עם אריה הם יחסים אינפנטיליים, והאישה ההרפתקנית, המתנסה בחוויות חדשות, אינה אלא ילדה שמחליטים בשבילה, שאינה בוחרת בעצמה. כך, למשל, לאחר שקיימה יחסי מין עם אריה בפעם הראשונה היא "נבוכה כמו ילדה שעושה פיפי בחברה" (עמ' 34). בנסיעה ליפו היא בוחרת להיות "אבישג", כמו אבישג השונמית, המאהבת הצעירה של דויד הזקן, שאין לה כל חלק בבחירה להיות מאהבת המלך. (אולי אפשר אפילו להבחין פה בשאיפה סמויה לאימפוטנטיות של המאהב־דמוי־האב, אם נמצה את האנלוגיה.) הסצנה של המין בשלושה עם אריה ושאול מתוארת במונחים של גן ילדים, ותפקיד הילדה הפסיבית הוא, כמובן, תפקידה של יערה: "ואני הייתי [...] נהנית להיות תינוקת כזאת שמחליטים בשבילה" (עמ' 64), היא אומרת כשאריה דוחף לפיה נקניק וממלא את כוסה בקוניאק; אריה מדבר "בקול רם ומודגש, כמו של גננת" והם הולכים למיטה "כמו שני פעוטים שרצים לבית־שימוש, עם ישבנים חשופים ומכנסיים משתלשלים" (עמ' 66). השחזור הפאתטי למדי של גן ילדים נדמה ליערה כחיים אמיתיים, שכן בין תיאורי הגנון היא גם אומרת לעצמה: "החריפות של הוויסקי התערבבה בחריפות של הנקניק ועשתה לי הרגשה של חיים, חיים אמיתיים" (עמ' 64).

כלומר, מימוש הפנטזיה האדיפלית אולי מפתה, מלהיב ומרגש, אך בשני המקרים, הן זה של ריבי והן זה של יערה, הוא אינו משנה דבר ואינו תורם תרומה של ממש להתבגרותה של הגיבורה. ממש כשם שריבי חוזרת אל נקודת המוצא – מכונת הכתיבה של האב הנוטש – כך יערה חוזרת אל ההתלבטות בין יוני המשורה בטחון והלא מרגש לבין ההרפתקה הגדולה עם אריה, בין הרצון להיות אישה עצמאית וחזקה לבין הפחד שיוני ואשתו החדשה יביאו לה שאריות צ'ולנט, כמו השאריות שנותרות לדודה תרצה.[10] "אשת הקריירה" העולה לרגע בדעתה של יערה נמוגה אל תוך דמותה הפסיבית של אשת הנגר מאגדת החורבן. האם יערה חוזרת לנקודת המוצא של הרומן עם סיומו – חיבור הדוקטור הבלתי מותחל ובעלה שאינו בעלה – או שהיא תבחר בחיים "אחרים", "חיים משלה"?

"את נורא מזכירה לי את אמא שלך"

אפשר שמערכת היחסים עם האב או עם תחליף האב מחזירה את שתי הגיבורות, שונות ככל שהן, אל נקודת המוצא, אל עצמן, משום שמערכת היחסים המרכזית בשני המקרים היא, למעשה, מערכת היחסים עם האם. על פי התפיסה הפרוידיאנית, הנערה, שלא כמו הנער, אמורה לעבור תהליך התבגרות מסובך ולא נהיר כל צורכו שעיקרו העברת המשיכה הארוטית, הקשר הרגשי והנאמנות מן האם אל האב. לא במקרה הצביעו מחקרים פמיניסטיים מן העשורים האחרונים על הבעייתיות שבהסתמכות על התיאוריה האדיפלית בפרשנות של התנהגויות נשיות.[11] פרויד עצמו טוען:

10. האם בבחירה בשם "תרצה" יש משום הבלטה מפורשת של הרמיזה ל"בדמי ימיה"?

11. דוגמאות בולטות לדיון הפמיניסטי על התיאוריה של פרויד מסוכמות הן בקובץ *The Gender Conundrum* בעריכתה של דנה ברין (לעיל, הערה 7), והן בספרם של אפיניאנסי ופורסטר (לעיל, הערה 5). הוויכוח בין פרויד לבין אנשי "אסכולת לונדון" (ארנסט ג'ונס, קארן הורני, מלאני קליין) בדבר ההבדלים – הקיימים או אינם קיימים – בין המיניות הגברית למיניות הנשית הפך, בשלבים שונים של המחלוקת, להאשמות חריפות ב"פאלוצנטריות", דומה שכבר אין צורך לעמוד בהרחבה על הספק שמטילות קריאות פמיניסטיות בנכונות תיאורו של פרויד את הנשיות בכלל ואת מיניות האישה בפרט.

[אצל הנער] ברישומה של הסכנה לאבד את איבר־הזכרות נמצא תסביך אדיפוס מסולק, מודחק, ובמקרה התקין ביותר מושמד כליל, וכיורשו בא תחתיו אני עליון מחמיר. כמעט ההפך מזה מתחולל בנערה. תסביך־הסירוס מכשיר אותה לקראת תסביך אדיפוס במקום להרסו. בהשפעת קנאת־איבר־הזכרות נדחפת הנערה מזיקת־האם ונמלטת לתסביך אדיפוס כאל חוף מבטחים. עם נשירת חרדת הסירוס מתחדל המניע הראשי שדחף את הנער לכבוש את תסביך אדיפוס. הנערה מוסיפה להיות שרויה בו זמן רב לא מוגדר, והוא מתבטל באיחוד זמן, ואפילו כך לא לגמרי. בנסיבות אלה נפגעת בהכרח היווצרותו של האני העליון; אין הוא יכול להגיע לאותה עצמה ועצמאות המקנות לו את חשיבותו התרבותית – ואין לנו עצה כנגד רתיעתם של פמיניסטים מהשקפתנו על ההשפעה שמשפיע גורם זה על האופי של האישה הממוצעת.[12]

בין שנתייחס בסלחנות להתגוננותו של פרויד מפני ההתקפה הפמיניסטית הצפויה כל כך ובין שנתייחס אליה בכעס, ברור שגם על פי התפיסה הפרוידיאנית טמונה פה מכשלה בסיפור החניכה הנשי: אם הגבר אמור לפתח סופר־אגו ולהפנים ערכי מוסר חברתיים בשל חרדת הסירוס, ואילו האישה אינה חרדה כלל, הרי הסופר־אגו שלה יהיה חלש. יתר על כן, סיפור החניכה שלה כולו פתלתל יותר וחלש מאוד, שכן עליה לעבור מדמות האם אל דמות האב לא כשלב ביניים שיש להיפטר ממנו אלא כפתרון לקנאת הפין, ולפיכך יש סיכוי סביר שהיא תישאר במידה זו או אחרת בתוך המערך האדיפלי כל חייה. בניסוח בוטה יותר, על פי פרויד, לנשים אין סיפור חניכה של ממש, שכן האישה הצעירה נסה אל עיר המקלט של התסביך האדיפלי, ושם היא נוטה להישאר. המערכת שהיא נמלטת ממנה, מערכת יחסי הכעס על האם והמשיכה אליה, התלות בה והרצון להיות בה ביחד עם השאיפה להיות אחרת — מערכת זו נותרת בלתי פתורה.

כאמור, אין לי כל יומרה להתעמת עם פרויד, עם ממשיכיו או עם מתנגדיו. הנקודה המעניינת בעיני בהקשר של שני הרומנים הנדונים כאן היא ששתי הסופרות מותירות את גיבורותיהן לכודות במערך רגשי אדיפלי וברשת אמביוולנטית ולא פתורה של הפנמה ודחייה בו־זמניות של דמות האם ושל תפקודיה הנשיים. שוב, במעין מימוש מדויק כמעט עד פארודיה של הנרטיב הפרוידיאני הנערה חייבת להפנים את נשיותה דרך הכעס על אמה וההינתקות ממנה, אולם בה בעת אמה היא המודל היחיד שהיא מכירה לנשיות "תקינה".[13]

ריבי של קציר מגדירה את עצמה ואת נשיותה לעומת אמה: "אִמהּ יפה, את זה ראתה יום יום, כל חייה, וכך אמרו כולם, אבל היא לא דומה לאמהּ בשום דבר"; "כן, היא לא דומה לאמהּ בשום דבר, ורק הפנים הרחבים הפתוחים, ועצמות הלחיים הסלאביות, דומים מעט למשפחת אמהּ, לתמונות של סבתא רבקה, שגם עליה אמרו שהיתה אישה יפה מאוד, והיא הרי לא מרגישה את עצמה בכלל אישה [...]" (עמ' 10). גם אם השאלה שריבי שואלת במפורש היא מדוע אביה לא רצה להיפגש אִתה, הרי ברגע שהשאלה נשאלת מועברת האחריות אל האם. ריבי אומרת "אף פעם לא הצלחתי להבין מה התקלקל בי, מה נפגם", ויגאל מיד מאשים את האם ושואל בכעס: "אבל למה האמא שלך לא דאגה לשמור את הקשר ביניכם?" (עמ' 63). גם התשובה

12. זיגמונד פרויד, "הנשיות", בתוך *כתבי זיגמונד פרויד*, כרך ה ("תרבות בלא נחת"), תרגום אריה בר, עריכה מדעית ח' אורמיאן, תל־אביב 1968, עמ' 281.

13. אפשר שזו הסיבה ששוורץ מצביע על נטייתה של יערה לחצות את גבולות המיגדר: אם אני מורדת באמא, אך גם מוכרחה למדל את עצמי על פיה, הרי המפלט היחיד שיש לי הוא להתנהג "קצת" כמו אבא, וראו שוורץ (לעיל, הערה 9), עמ' 102-104.

שריבי מספקת לעצמה בסופו של הרומן היא במונחי הדמיון לאם: "'רגע', אמרתי שוב, כמעט בשמחה, בהתפרעות של שמחה, כי פתאום הבנתי, כן, זה מה שחיפשתי כל השנים, זה המפתח, 'כשעזבת את הבית, כשנפרדתם, הייתי בדיוק בגילה כשראית אותה בפעם הראשונה, נכון, ואפילו שאני בכלל לא דומה לה, איכשהו הזכרתי לך אותה כשהיתה בת שתים־עשרה, נכון?' כן, זו הסיבה [...] כן, זהו זה, מעֵבר לכל ספק" (עמ' 204).

לא זו בלבד שריבי מגדירה את עצמה לעומת אמה, אלא שלמרות טענתה שאיננה דומה לאמה, היא משכפלת את בחירותיה של האם, אם כי בסדר הפוך. האֵם בחרה להינשא נישואי נוחות לאדם שדימתה שיתאים לציפיותיה פחות או יותר, ואחר כך בגדה בו עם גבר נשוי והיתה, במשך שנים, "החצר האחורית" של מאהבהּ. ריבי בוחרת, ככל הנראה, בחירות דומות, אך הופכת את סדר הדברים: קודם היא אוהבת גבר נשוי, אחר כך היא מתחתנת. כשהיא "מרגישה כמו עלילה משנית בדראמה שלכם [של יגאל ואשתו], איזו אפיזודה שולית במערכה ב'" (עמ' 174–175), קשה שלא להיזכר בדבריה של אִמה: "אל תסכימי להיות החצר האחורית של אף גבר, לא חשוב כמה נהדר הוא ייראה לך, תילחמי עליו או שתוותרי, רק אל תסכימי להיות איזו סמטה צדדית" (עמ' 184–185).

בין שריבי התחתנה עם הרופא הצעיר שתמך בה ליד ערש הדווי של אמה ובין שלא, ישנן מספיק סיבות לראות בנישואיה קיום של מעין צוואה רוחנית שהיא מייחסת לאמה. על הרופא היא אומרת "כי מי יכול להתאים לי יותר מרופא צעיר וממושקף במחלקה פנימית, והרי גם בעינייך הוא מצא חן, אולי הוא הזכיר לך את אבא כשהיה בגילו, רופא צעיר שעיניו רכות ולבו מלא תקוות, ואולי אמרת שהוא נחמד כדי שאדע שאת מורישה לי אותו, שהוא צוואתך ומשאלתך האחרונה" (עמ' 194). העיניים הרכות מרמזות על לאה – לאה היא האישה הלא אהובה, האישה הכפויה על יעקב, אך היא שיולדת לו בנים ומאפשרת קיום יציב של שושלת ומשפחה. הרמיזה אינה נמחקת גם כשריבי מגלה טבעת נישואים על ידו של הרופא, שכן אנו כבר יודעים שנישואיה לא יצליחו לרגש אותה כמו כתיבת הסיפור הראשון שלה, לא יצליחו לטשטש את תחושתה שיגאל היה האהבה האחת של חייה, אפילו לא ימחקו את קנאתה בזוגות שהיא רואה כאידיאליים וכרומנטיים: "וכעבור שש או שבע שנים, כשתטייל בבוקר סתיו אחד ברחוב דיזנגוף, דוחפת לפניה את עגלת בתהּ התינוקת, תִּראה אותם פתאום פוסעים למולה, וקריאת תמהון כמעט תימלט מפיה – הנה הגראנְטים – [...] פניהם [...] ישאבו אותה במכונת זמן רבת־עוצמה אל השבוע ההוא במצרים, ואל הקנאה ההיא העיקשת, והיא תמלמל בתוכה – הנה הם עוד יחד, הנה – וכל אותו יום תהיה כאבלה" (עמ' 116).

סיפורה של ריבי, כצפוי, אינו הסיפור האחד והיחיד. הוא כמעט שכפול סיפורה של האם. אולי ה"כמעט" הוא שקובע במקרה זה, ואולי הבחירה בסדר ההפוך, מן הסמטה הצדדית אל העלילה המרכזית המשעממת קמעה, היא שמאפשרת לריבי לגדר את "החצר האחורית" שלה בטקסט הסיפורי, להפוך את הנרטיב הפרוידיאני למה שראוי להפוך אותו – נרטיב ותו לא. אם אפשר לקרוא כך את הטקסט של קציר, הרי התגובה שלה על המיתוס האדיפלי נראית נאיבית פחות: היא ממסגרת את הטקסט הפרוידיאני במסגרת שהוא ראוי לה, כסיפר אחד מכמה גרסאות אפשריות ל"קריאת" ה"עולם".

שלו, לעומתה, מספרת את הנרטיב הפרוידיאני בגרסה פארודית מלכתחילה. כל מרכיב בסיפור האדיפלי הנשי מוקצן עד גרוטסקיות, כל מאפיין בקבעון האדיפלי מועצם עד גיחוך: המאהב אינו סתם כך מאהב מבוגר, דמות־אב המנחה את הגיבורה בדרכי החיים והתרבות, אלא חבר נעורים של אביה, מאהבה של אמה, גבר נחשק ועקר. אם כבר מאהב על פי המודל הפרוידיאני, מציעה לנו שלו, אז שיהיה המאהב של אמא, זה שהיא לא הצליחה להחזיק בו (או ויתרה עליו). שחזור המניעים האדיפליים אינו מעורר אמפתיה רבה אל הגיבורה של שלו, שהקורא חש הסתייגות כלפיה כבר בתחילת הרומן. יערה של שלו נעה מלכתחילה בין האם לאב ובוגדת בשניהם. כבר בילדותה רחמיה מספיקים רק לאחד מהם: "ואני הייתי הולכת ממיטה למיטה, רואה אותו בשנתו, אותה בשנתה, וחושבת, על מי משניהם לרחם, מסתובבת עם חבילה של רחמים כמו עם תרופה שתספיק רק לבן אדם אחד, אבל זה שיזכה בה יינצל, ולא יודעת למי להעניק אותה. [...] והישועה היא רחמַי הכבדים, המעיקים, שאני לא יודעת למי להעניק ובסוף מעניקה לעצמי" (עמ' 81). הנאמנות המפוצלת, המסתיימת בסופו של דבר בבגידה, חוזרת ומודגשת ברומן. המעבר מהענקת תמיכה ואהבה לאם אל חיקו של האב כה מהיר, עד שאי אפשר לקרוא אותו אלא כפארודיה. כבר בפתיחה היא נשארת עם האם המִתחלה בחדרה, אך מיד "בוגדת" בה ועוברת אל הסלון, לארח לאביה ולאריה לחברה. אולם לאחר שנראה שבחרה להעניק את רחמיה לאב, היא בוגדת בו עם אריה: "הוא לא ימצא כי התמונה אצלי מאשר האורח בלחש [...] ואני מתעצבנת, למה הוא לא מגלה לו שהתמונה אצלו, ולמה אני לא מגלה, ואיך הוא ידע שאני לא אגלה, כמו זוג נוכלים אנחנו עוקבים אחרי החיפושים הנמרצים" (עמ' 11).

אותה העברת נאמנויות מהירה, כמעט גרוטסקית, מתרחשת כבר עם מותו של אבשלום, אחיה התינוק. תחילה היא מצייתת לאם המנסה להיניק אותה: "ואני נדבקת בטירוף שלה, פותחת את הפה, למרות שהייתי כבר כמעט בת עשר, ומתחילה לינוק ולינוק את החלב האווירי המתקתק שהיה כל־כך חיוני ונעשה ברגע אחד מיותר" (עמ' 130). אולם כשהאב מחפש אותן ובוכה, היא מפסיקה לשתף פעולה עם האם: "והרגשתי שאני תכף נחנקת, והתחלתי להתפתל ובסוף ממש נשכתי אותה כדי להשתחרר ובפה מלא חלב הצלחתי להגיד, אנחנו כאן, אבא" (שם). האם תופסת את התנהגותה כבגידה: "למה גילית עלינו, כמו ילדה קטנה מדברת פתאום עם שגיאות, למה גילית עלינו, בוגדת, הוא לא היה מוצא אותנו לעולם" (שם). היא בוגדת באִמה עם אביה, באביה עם אריה, וספק אם היא נאמנה לעצמה.[14] ממש כפי שהיא חושבת שאביה יציל את אושרה אם ימות ויאפשר לה להיצמד אל אריה בהלוויה, כך היא "הורגת" את אמה כדי לתרץ את האיחור לפגישה עם ראש החוג באוניברסיטה; אמנם בתוך כך האם המנוחה הופכת להיות ז'וזפין, "האם המאמצת", אשתו של האב־המאהב, אך קשה להתעלם מנכונותה של יערה להרוג את הוריה על פי צרכיה.

בחירתה הראשונה בבן זוג נעשית כמו מתוך נאמנות גמורה לדרכה של אמה, כאילו הפנימה לגמרי את בחירתה של האם כבחירה הנשית היחידה. לא במקרה מצביע אריה על דמיונה לרחל, אמה, דווקא כשהיא מסבירה לו מדוע נישאה ליוני: "כי הוא הבטיח שיאהב אותי לתמיד, אמרתי בסוף, וידעתי שהוא אחד כזה שמקיים את ההבטחות שלו. זה מה שקורה

14. תבנית המשולש הבוגדני חוזרת ומופיעה בחיי הנישואים של יערה, כשהיא נעה בין שירה לבין יוני ובוגדת בשניהם. על פי תחושתה היא לקחה את יוני משירה שאהבה אותו "באמת". יערה מתבדחת ומציעה לשירה שתתן לה את החתול שלה ותיקח לעצמה את יוני – אבל הקורא כבר יודע שיערה עשקה את שירה גם מן החתול שלה. אחד כך, כמובן, יערה בוגדת ביוני ואף יוצרת אנלוגיה מפורשת בין שתי הבגידות: "ואני מנסה כמו עם החתול, אני תמיד אכחיש ובסוף האמת תתקפל מפני השקר, אבל זה לא מרגיע אותי הפעם, כי החתול של שירה מת אבל אדיה אבן חי, וכל זמן שהוא חי גם הבגידה שלי חיה" (עמ' 37).

כשנותנים לפחדים לנהל את החיים, הוא צחק, את נורא מזכירה לי את אמא שלך" (עמ' 101).

כשם שרחל בחרה בשלמה משום שציפתה להקים עמו משפחה ולזכות בבטחון כלכלי, כך יערה בוחרת להינשא ליוני, היציב והמשרה בטחון. כפי שהאם משלמת על בחירתה בתסכול ובצחיחות רגשית, כך יערה משלמת על בחירתה ביחסים שנראים לה־עצמה "תינוקיים", חסרי ריגוש. יוני הוא המפלט, המקום הבטוח, מי שנמלטים אליו — מהורים (כך הבטיחה לעצמה כשביקרו אותה בטירונות), מזרים מטילי פחד (אריה בפגישה הראשונה), ממוכרות שתלטניות (בבוטיק). אבל יוני נטול מיניות. יוני נתפס כתינוק: הוא כל כך תינוק, עד שיערה רואה דמיון מלא בינו ובין התינוק של שכנתו של אריה. ליוני יש אף "תינוקי", הוא דומה לכבשה — וכזכור, בובת כבשה היתה הצעצוע היחיד שהצילה יערה לאחר מות אחיה התינוק, הצעצוע המנחם. יערה מרגישה שהם כמו אח ואחות: "תמיד הרגשתי יותר נוח עם הפנים שלו מאשר עם הגוף, ואחר־כך נשכבתי לידו והחזקנו ידיים ושילבנו אצבע באצבע, ערומים אבל חסרי מין, כמו ילדים בבית־ילדים בקיבוץ שלא מתרגשים בכלל מהעירום שלהם" (עמ' 86). כמו ריבי של קציר, שמדמה לעצמה שהיא שונה מאמה ולמעשה היא חוזרת על תבניות ההתנהגות של האם בסדר ההפוך, כך יערה של שלו "נמלטת" מן הזוגיות של הוריה באמצעות ייצור של אותו סוג עקר של זוגיות.

לכאורה, הרומן עם אריה הוא הבחירה ההפוכה, כמעט "חוויה מתקנת" של בחירת האם. הבחירה העקרה ביוני מובילה אותה לחיפוש ההתרגשות והאהבה שהאם ויתרה עליהן למען הבטחון הכלכלי והמשפחה, וזאת עוד לפני שהיא יודעת שאריה אבן הוא האיש שאמה ויתרה עליו. החזרה־תוך־וריאציה על בחירותיה של האם מובילה את יערה אפילו לפנטזיה שבתה תמצא את אותם תצלומי עירום של אריה אבן, בתוך אותה קופסת קרטון קשורה בגומיות: "חשבתי על הילדה שלי, הילדה שפעם תהיה לי, מה היא תדע עלי, והיה לי ברור שגם היא תפשפש בקופסה הזאת ותחפש תמונות שלי, הרי הוא לנצח יסתובב בינינו, מושך ומקולל [...]" (עמ' 228). חייה נתפסים על ידה כמעין חזרה פרוידיאנית אינסופית, פארודית, על התבנית הראשונית. כדי לבנות לעצמך חיים משלך, מרמזת שלו, אין די בהתבגרות דרך מימוש המודל האדיפלי של פרויד. אפילו אין די באימוץ המודל הנשי של האם, או בוודאי־ציה עליו. כשם שתרצה, גיבורת "בדמי ימיה" של עגנון, מממשת את אהבת הנעורים של אמה ואינה מאושרת, כך יערה מממשת את האופציה שאמה זנחה ואינה רווה נחת. אימוץ מודל הנשיות של האם, מראות לנו שלו וקציר, אינו מוליך למימוש עצמי. אבל למעשה, גם המרד בבחירתה של האם אינו מחלץ את שתי הגיבורות מן המבוי הסתום של חייהן.

"עוד לפני חדר משלך זה בא, חיים משלך"

אם כן, מהו סיפור החניכה של שתי הגיבורות ולאן הוא מוביל? הן לפני ריבי והן לפני יערה עומדים שלושה דגמים של התנהגות נשית: שניים השאובים מן ההתנהגות של אמותיהן, ואחד השאוב מן ההתנהגות של דודותיהן. כאמור, ריבי מאמצת את שני דגמי הנשיות של

אמה, בסדר הפוך: מודל של נישואי נוחות, ומודל של אהבה לגבר נשוי ונכסף. בדרכה אל הנישואים המקובלים והשלווים מוותרת ריבי על הגבר הבלתי מושג והופכת אותו לאובייקט ספרותי. היא דוחה על הסף, ללא מלים, את הדגם המוצג על ידי הדודה תחיה, המציע אהבה אחת לכל החיים. אולי זה דגם נפלא ומעורר קנאה, אך הוא אינו נתפס בעיני ריבי כרלוונטי לסיפור החניכה שלה־עצמה. יערה מאמצת שני דגמי נשיות שונים המוצגים על ידי אמה, ואולי גם את זה המוצג על ידי דודתה. הן דגם הנישואים השקולים והמשעממים (נישואיה ליוני) והן דגם היחסים עם המאהב המסעיר (הרומן עם אריה) מתבררים כמכזיבים; אף אחד משני הגברים שהיא נתלית בהם אינו מקדם אותה אל מפנה כלשהו בסיפורה־שלה. גם אם תנסה את דגם הגירושים של הדודה תרצה, או את זה של איילה, אחותו של אריה, ברור לחלוטין שעליה למצוא לעצמה גרסה משלה לגירושים, שכן מצבה של תרצה נתפס כמעורר חמלה וכפאתטי.

יערה צריכה למצוא לעצמה דגם משלה: "כי היה לי ברור לגמרי שהוא [אריה] לא רואה את עצמו כחלק מחיי, כמו שקבלן שיפוצים שבא לשפץ דירה לא רואה בה את ביתו, ולא מתכוון לגור בה, ומן הסתם גם יוני באיסטנבול הרחוקה כבר לא רואה את עצמו כחלק מחיי, ומסתבר שלאף אחד אין חלק בחיי, ובצדק מסוים, גם אני הייתי שמחה להסתלק מהם, אבל אין לי לאן, והחיים האלה הם רק שלי, עוד לפני חדר משלך זה בא, חיים משלך" (עמ' 235). מהם "חיים משלך"? מהו הסיכוי של הגיבורה לבנות לעצמה חיים משלה? הרגע שיערה מתגעגעת אליו, הרגע שהיא זוכרת כרגע של סיפוק נטול צער בילדותה, הוא רגע של אושר הנובע מתוך עצמה. ואכן, כך היא גם מתארת את תחושת הסיפוק הממלאת אותה בפעם היחידה שהיא נהנית מיחסי המין שלה עם אריה, הפעם שבה היא שוכחת את נוכחותו אִתה בחדר ובמיטה:

> ונדמה לי שאני שם **לבד** עכשיו וכל המתיקות עולה **מתוכי**, ווו המתיקות האהובה עלי ביותר, זו שעולה **מתוכי**, כמו כשהייתי נלחצת אל המדפים בספרייה הישנה בשכונה, מתוך החלונות מציצים ענפי **היערה** והלנטנה בשלהבת של צבעים וריחות, ומאולם הקריאה בוקעות לחישות מרגיעות, ואני **לבד** בין המדפים של הרומנים השמנים, ואת כולם כבר קראתי לפחות פעם אחת אבל אני בכל זאת באה לבקר אותם. [...] ולוקחת לי ספר עבה, וישר מוצאת בו את מה שחיפשתי, ומתוך העמודים הישנים היתה עולה המתיקות הזאת, האהובה (עמ' 297-298; ההדגשות שלי).

רגעי האושר היחידים של יערה הם רגעים שאינם נוגעים באדם אחר. רגעי האושר הכרוכים בהורים, ביוני או באריה נגועים תמיד בצורך לרחם, לטפל — או לדרוש את הטיפול, הרחמים וההגנה המגיעים לה. הסיפור של יערה קורמן הוא הסיפור של מי שמחפשת את הסיפור שלה. כמו הילדה בספרייה, שלמדה למצוא בספרים מיד את מה שחיפשה, שהצליחה לספר לעצמה את סיפור תחייתו של האח התינוק והעברת הטיפול בהורים אליו (שם) — מה שיאפשר, כמובן, את שחרורה מעול ההורים — כך גם האישה הצעירה מחפשת את הסיפור שלה. כמו הנרטיב של פרויד, גם סיפורו של

עגנון הוא רק סיפור אחד. סיפור החניכה של יערה עשוי להתפתח מתוך קריאתה באגדות החורבן. אחרי ככלות הכל, מדובר בגיבורה שמעדיפה שהמאהב שלה לא יפריע את עולם הסיפר הפנימי שלה: "ואז הוא שאל את השאלה הכי דוחה, מה את אוהבת בי, ואמרתי, שלא שומעים את הצעדים שלך בין המדפים, והוא שאל, ומה עוד, ואמרתי, את כל השאר אני שונאת אבל זה כנראה מה שקובע" (עמ' 298).

יערה עוסקת באגדות החורבן במסגרת עבודת התֶזה שלה על "השבר האישי באגדות החורבן" (עמ' 109). האגדה שהיא חוזרת ומספרת ומפרשת בתקופת יחסיה עם אריה ובמקביל להם היא האגדה על שוליית הנגר שגזל את אשת הנגר,[15] אחת מקבוצת אגדות המנמקות את החלטתו של אלוהים להחריב את בית המקדש השני. הפרשנות שיערה מעניקה לאגדה מעניינת כמעט יותר מן האגדה עצמה, הנמסרת במקור בתמציתיות ולכאורה אף ללא כל מקום לפרשנות:

15. וראו למשל עמ' 108, 110, 143, 191, 199, 291, 304-306, 309 ועוד.

> מעשה באדם אחד שנתן עיניו באשת רבו ושוליה של נגר היה. פעם אחת נצדך רבו ללוות. אמר לו: שגר אשתך אלי ואלוונה. שגר אשתו אצלו, שהתה עמו שלושה ימים. קדם ובא אצלו. אמר לו: אשתי, ששלחתי לך, היכן היא? אמר לו: אני פטרתיה לאלתר, ושמעתי שהתינוקות התעללו בה בדרך. אמר לו: ומה אעשה? אמר לו: אם אתה שומע לעצתי – גרשנה. אמר לו: כתובתה מרובה. אמר לו: אני אלווך ותן לה כתובתה. עמד זה וגרשה. הלך הוא ונשאה. כיוון שהגיע זמנו ולא היה לו לפרוע, אמר לו: בוא ועשה עמי בחובך. היו הם יושבים ואוכלים ושותים – והוא היה עומד ומשקה להם. והיו דמעות נושרות מעיניו ונופלות בכוסותיהם – ועל אותה שעה נחתם גזר הדין (גיטין, נ"ח).[16]

16. ח"נ ביאליק וי"ח רבניצקי, *ספר האגדה: מבחר האגדות שבתלמוד ובמדרשים*, כרך ראשון, ספר ראשון, תל־אביב ת"ש, עמ' רנט. האגדה מופיעה כלשונה בעמוד 199 ברומן *חיי אהבה*, כשיערה, ה"כלואה" בחדר השינה של אריה בעת שהוא יושב שבעה על אשתו, שומעת את קולו של אביה שהגיע לניחום אבלים.

הפירוש הראשון העולה על הדעת הוא, קרוב לוודאי, פירושו של הפרופסור רוס, הטוען שהדמעות הנושרות אל הכוס, הדמעות שבשלהן חרב בית המקדש, הן דמעות של כעס וצער על העוול שנגרם לו: "מה זאת אומרת, הרי זה מובן מאליו [...] על עצמו הוא בכה, על אשתו שהיתה לאחר, על העוול הנורא שנעשה לו!" (עמ' 304). יערה, המזדהה עם אשת הנגר, האישה הבוגדת, מרגישה אשמה בחורבן שני הבתים: ראשית, היא אשמה בחורבן הבית שלה ושל יוני, הלא הוא בית שני. אולם האגדות על חורבן הבית אינן מקפידות על דיוק כרונולוגי, ויערה עצמה מערבת את שני הבתים זה בזה, וכך הופך חורבן הבית השני גם לחורבן הבית הראשון, "בית המקדש" של ילדותה, הבית הנטוש שבו ידעה אושר עד שתמימות מבטה נפגמה, עד שקיימה לראשונה יחסי מין ב"בית המקדש".[17] הגירוש מגן עדן, האחריות לחורבן הלאומי (או, לפחות, המשפחתי), הגלות – כל אלה מוטלים על כתפיה של אשת הנגר, שיערה מזדהה אִתה, כאמור. אין פלא שיערה מסיטה את פרשנותה לטקסט לאורך הרומן, כך שנטל האשמה ייפול פחות ופחות על כתפיה שלה. פרשנותה של יערה מתחילה ב"איזה מזל שאין עכשיו בית מקדש, אחרת כל דבר רע שהייתי עושה הייתי בטוחה שבגללי הוא ייחרב" (עמ' 108), עוברת דרך "ניסיתי לדמיין אותי ואת אריה אוכלים נקניקים ושותים קוניאק ויוני ממלא לנו את הכוסות ובוכה" (שם), וממשיכה בפתח המילוט: "והחלטתי שאני אולי כמו האישה באגדה, שלא יודעים מה היא

17. על הבית הנטוש, על קסמו ועל ההתפכחות ממנו ראו *חיי אהבה*, עמ' 110-112.

הרגישה באמת, אפשר רק לנחש לפי מעשיה" (שם). תפקיד האישה באגדה כה קשה ליערה, עד שהיא אפילו מצליחה להזדהות עם הבעל: "כאילו אני בעצם הבעל המרומה שמגיש את האוכל באגדה ההיא, ובוכה לתוך הכוסות, הבעל שבגלל צערו נחרב הבית, ואריה הוא האישה, ורק הדמות השלישית חסרה לי" (עמ' 143). מובן שיערה אינה יכולה להישאר בתפקיד הבעל המרומה זמן ממושך, הן בשל הנסיבות (הרי היא שלקחה לה מאהב, ולא יוני), והן בשל היותה אישה. אולי בשל כך היא חוזרת ומדגישה את הצמצום והאיפוק בדרכי הסיפר של הטקסט המקורי: הלא האגדה מורכבת רובה ככולה מתיאור מעשים ומדיאלוג תמציתי בין שני הגברים הנוטלים בה חלק. קולה של האישה לא נשמע, ולכן יערה אומרת: "נכון, הרי אני כמו האישה באגדה, רק מעשי יכולים להעיד" (עמ' 291).

בסופו של דבר יערה מטילה את האשמה על הבעל, בפרשנות מקורית המדהימה אפילו את המנחה שלה. מהשתתפות בצערו של הבעל וכעס על השוליה ועל האישה ששיתפה עמו פעולה, עוברת יערה לטיעון שונה לחלוטין: "לא על העוול שנעשה לו הוא בכה אלא על העוול שעשה הוא לאשתו, הרי הוא האיש הרע של האגדה הזאת, אפילו יותר מהשוליה שלו ובוודאי שיותר מאשתו" (עמ' 304). הפרשנות של יערה אכן מדהימה למדי, פמיניסטית למהדרין, ולמען האמת די קשה להתווכח אתה. הרי בסופו של דבר הבעל הוא ששלח את אשתו אל השוליה, הוא שלא טרח לחפש אחריה שלושה ימים ושלושה לילות ולא ניסה לאסוף אותה ולנחמה, אם אכן התעללו בה בדרך, אלא הזדרז לגרשה: "למה אינו חוקר ודורש, למה אינו שואל את פיה, הרי הוא עצמו שלח אותה לכל ההרפתקה הזאת" (עמ' 305).

כתב ההגנה של יערה על אשת הנגר, המבוסס בעיקר על אי ידיעה או על פערים בטקסט, מרשים בעוצמתו. הטענה שאי אפשר לדעת עליה דבר גם על פי מעשיה, שכן היא פסיבית לחלוטין, היא טענה כה מוחצת, עד שהפרופסור מודה גם הוא: "נראה שמעשיה אינם מעידים עליה ולכן אי אפשר להאשים אותה, **גם אם היא אשמה אי אפשר להאשים אותה**" (עמ' 306; ההדגשה שלי). לכאורה, לפנינו זיכוי מוחלט מאחריות ומאשמה. גם אם יערה אשמה בחורבן הבית השני שלה, אי אפשר להאשים אותה. האשמה מוחזרת אל חיקו של הקורא־המאשים, שנפל בפח ההטעיה של הטקסט. אם האשמנו את אשת הנגר, עלינו לחזור בתשובה. על פי אותו קו מחשבה, אם האשמנו את יערה בריקון חייה הריקים של חברתה שירה, בשברון הלב של יוני, או אף בהרס חייה שלה־עצמה, עלינו לחזור בתשובה ולתקן את טעותנו. נבוזרדן, מחריבו של הבית הראשון, אינו אלא כלי בידי האל. בת קול יוצאת ואומרת לו: "עם הרוג הרגת, היכל שרוף שרפת, קמח טחון טחנת".[18] יערה, שהורסת את ביתה השני, אינה אלא כלי בידי כוחות פעילים חזקים ממנה: "חיים ריקים רוקנתי, גבר מושפל השפלתי, היכל שרוף שרפתי" (עמ' 285).

אולם גם פרשנות אוהדת זו של סיפורה של אשת הנגר מובילה למבוי סתום. אפילו אם הפנטזיה של יערה בדבר הבעל המבקש את סליחת אשתו לאחר החורבן היא פנטזיה מנחמת, היא אינה מובילה לחיים משל עצמה (הן ליערה, הן לאשת הנגר), או אפילו לסיפור משל עצמה. עדיין מוטלת על יערה המשימה שהטיל עליה הפרופסור רוס, למצוא אגדה אחת נוספת שתתאים לתה שלה (עמ' 307). ואולי, המשימה האמיתית היא זו שיערה מטילה על עצמה: לברר איך הסיפור מטעה את הקוראת ולספר סוף־סוף סיפור

18. ביאליק ורבניצקי (לעיל, הערה 16), עמ' קפט.

אחד אמיתי. סיפור זה יהיה הסיפור שלה, החיים שלה: "אני אנסה למצוא עוד אגדות חורבן שמטעות את הקורא בכוונה, שעוזרות לו להכשיל את עצמו, כי הטעות היא קודם כל רוחנית, ולכן התיקון שלה צריך להיות רוחני, אתה לא רואה?" (עמ' 307). יערה קוראת את אגדת החורבן כסיפור מטעה שיש לפענחו או לספרו אחרת משנהוג, כסיפור שאסור לחיות על פיו. ממש כשם שהסיפור האדיפלי מכשיל אותה בחייה, כך היא רואה את אגדת החורבן כמכשילה את הקורא התמים. "אתה חושב שאפשר למנוע טעות?", היא שואלת את המנחה שלה ומוסיפה: "מי שרוצה לטעות, יטעה בלאו הכי, ושנינו כנראה רצינו לטעות בקריאה של האגדה הזאת, כל אחד מהסיבות שלו [...] אבל אם טועים בקריאה של החיים משלמים מחיר אמיתי" (עמ' 306–307).

שלו אינה מסתפקת ביצירת הקבלה כמעט מלאה בין הסיפור לבין החיים, בין היכולת לפרש אגדת חורבן לבין הצורך או היכולת "להציל את כל החיים שלי" (שם). הסיפור שלה הוא, כאמור, סיפור פוסט־מודרניסטי, מפורר, שמציע נרטיב רק כדי לפרק אותו. החיים הם סיפור, ואולי לא סיפור אלא פרשנות של סיפור. ייתכן שהפרשנות שרירותית, אך יחד עם זאת יש בה כדי לשכנע. יערה מבצעת את המשימה שהטיל עליה פרופסור רוס, או אולי לא את המשימה הזאת דווקא אלא את המשימה של הצלת חייה, או אולי שתי המשימות חד הן; ואולי היא נכשלת בביצוען של שתי המשימות כאחת. היא, או המְחברת שלה, ממציאה "אגדת חורבן" ההולמת את חייה, כפי שהיא קוראת אותם: "ואני יודעת שמצאתי בדיוק את מה שהייתי צריכה, האגדה על בת הכוהן שהשתמדה ערב החורבן, ואביה ישב עליה שבעה, וביום השלישי היא באה ועמדה מולו ואמרה לו, אבי, לא עשיתי כן אלא כדי להציל את נפשך, אבל הוא סירב לקום מאבלו ועיניו זלגו דמעות עד שמתה, ואז הוא קם והחליף את בגדיו וביקש לאכול לחם" (עמ' 309).

האגדה שממציאה שלו לסיום סיפורה של יערה היא אגדת חורבן הנקשרת ישירות לחייה של יערה. יערה זוכרת את אמה קוראת לה את האגדה ואת אביה טוען שהסיפור עצוב מדי. התנהגותו של הכוהן מזכירה, כמובן, את התנהגותו של דויד טרם מות התינוק שלו ושל בת שבע (שמואל ב יב יד–כג): כל עוד ניתן היה להעביר את רוע הגזֵרה (מוות במקרה של דויד, שמד באגדה זו), האב צם; עם המוות, הוא קם מאבלו. סיפורו של דויד קשור לסיפורה של משפחת קורמן דרך סיפור יחסיו עם בנו אבשלום. הפסוק שקישר בין רחל לבין אריה היה פסוק התוכחה של יואב לדויד לאחר מות אבשלום, רחל קראה לבנה אבשלום, ועם מותו קרא שלמה קורמן על קברו את קינת דויד על אבשלום. אולם מיקומה של אגדה זו בסיום הרומן לא רק מבליט את הקשר שבין אגדות החורבן לחייה של יערה, אלא הוא גם יוצר קשר הדוק בין אשמת הגברים ובין שתי אפשרויות ההתנהגות המנוגדות זו לזו הפתוחות לפני אישה: האישה הפסיבית של הנגר אינה אשמה, אשמים בעלה ומאהבה; אולם גם בתו האקטיבית של הכוהן אינה אשמה, שכן היא ניסתה להציל את נפשו של אביה. האישה המקריבה את עצמה והאישה המוקרבת על ידי בעלה או על ידי אביה, שתיהן קורבנות של הגברים שסביבן. האפשרות לספר סיפור משל עצמי מוארת כאן כאשליה: האישה האקטיבית והאישה הפסיבית חד הנה.[19]

גם קציר וגם שלו מראות עד כמה עצם אפשרות הבחירה אינה מובנת מאליה, עד כמה אין זה ברור שלאישה יש חיים משלה, עד כמה הבחירות מוכתבות על ידי אחרים. שלו אף מנסחת טענה זו במלים, גם אם

19. נקודה זו הוארה מהיבט אחר במאמרו של יגאל שוורץ המדגיש, ואולי אף מעצים, את התנהגותה הפסיבית של יערה (לעיל, הערה 9). שוורץ, המציג את יערה כמי שבוחרת להישאר רדומה, בנוסח היפהפייה הנרדמת או שלגיה בטרם נשק לה הנסיך, תומך בעקיפין בטענה שבדומן של שלו הבחירה האקטיבית אינה אלא בחירה מדומה, אשלייתית.

הן נאמרות על בחירת מסעדה סינית: "ואני נרגעתי קצת כי זאת באמת היתה בחירה שלי, אבל אולי בעצם הובלתי לזה, אני כבר לא זוכרת" (עמ' 294). ריבי של קציר בוחרת – אם אכן לא הובלה לבחירה – באופציה הקונפורמית שאמה בחרה בה כשנישאה לאביה. האהבה, ההתרגשות, ואִתן גם "החצר האחורית" העקרה, נשמרות לכתיבה. יערה של שלו הודפת את שתי הבחירות של האם. תחילה, כשהיא בוגדת ביוני, היא דוחה את הבחירה באביה, אחר כך היא דוחה גם את האופציה של המאהב. לאחר שהיא מסבירה לעצמה שאריה "תלוי לגמרי בתלות שלי בו" (עמ' 301) והולכת לפגישה עם הפרופסור רוס באוניברסיטה כשהיא משוכנעת ש"באמת אין לי לאן לחזור" (שם), אמה דוחפת אותה פעם אחת נוספת אל זרועותיו של יוני – האופציה הישנה, הוודאית, אופציה בטוחה ומוגנת כל כך "שזה משהו שדומה לאושר, חד־משמעי וברור, נעים אפילו מהאושר כי פחות חרדים לו" (עמ' 311). אולם לבסוף, לאחר ההכנות המרובות, בשדה התעופה, היא מוותרת גם על יוני: "ולרגע אני רואה אותו לעצמו, יוני הנפרד ממני, יוני הזכאי לחיים משלו, ואני אומרת, תני לו, תני לו ללכת" (עמ' 314).[20]

יערה, שלאורך הרומן כולו סירבה לבחור והעדיפה להתנהג כתינוקת שאחרים מחליטים בשבילה, יודעת בסופו של דבר (ואולי גם זה זמני בלבד) ש"שני הגברים של החיים שלי, [...] הצליחו לבטל אחד את השני ואחר־כך כל אחד את עצמו, והשאירו אותי לגמרי לבדי" (עמ' 317). אולי לא תהיה ליערה ברירה אלא לבחור לעצמה חיים משלה, אולם הסיכוי שתגיע לידי כך אינו נובע מפתרון הקונפליקט האדיפלי או ממימושו של הנרטיב הפרוידיאני. דווקא הדחייה הסופית של פתרונותיה של האם משאירה לנו פתח לקוות שיערה תנסה לחיות את חייה שלה.

20. מעניין שאפשר, להערכתה של יערה, להעניק ליוני חיים משלו במחי ויתור אחד על הבחירה בו. הדגם העולה על הדעת הוא זה של דודה של יערה, אלכס, שזכה לדמות מחודשת ולנעורים מחודשים בחיקה של אישה חדשה לאחר הדודה תרצה ויתרה עליו.

"בעם נתנו להלן קלר בומביה

והיא מישששה אותה ושאלה, מי כתב את הזבל הזה"

למרות השוני הבולט כל כך בין *למאטיס יש את השמש בבטן* לבין *חיי אהבה*, למרות שהפואטיקה של קציר שונה מהותית מן הפואטיקה של שלו, למרות שקציר משחזרת ומשמרת את הסיפור של ריבי ואילו שלו מפוררת את הסיפור של יערה, שתיהן מממשות את הנרטיב הפרוידיאני בדרך המעוררת הסתייגות, מפורשת או מובלעת, מן ההשתמעויות שלו. הן אצל קציר והן אצל שלו האב נעדר, או נוכח־נעדר, בחיי בתו. בשני הרומנים גם האב הביולוגי וגם הגבר המאומץ על ידי הגיבורה כמאהב, כדמות אב, מכזיבים כמעט בכל המובנים. "מורה הדרך" הגברי אינו מוביל את הגיבורה להתבגרות או לסוציאליזציה כלשהי; הוא טועה ומטעה. "היבשת האפלה" של פרויד מתגלה כיבשת שהתיירים הפרוידיאניים פשוט לא רצו לראותה. כשאישה ממציאה את עצמה ואת הסיפור שלה מחדש, הגבר הופך ל"יבשת אפלה": הגברים אצל שלו וקציר הם קפריזיים, בלתי מובנים, לא רציונליים. לדוגמה, לאחר שיגאל משיג סוף־סוף את אהבתה של ריבי הוא "נתפס" במתכוון על ידי אשתו ונוטש את אהובתו, ואריה אמנם מוצג כצייד גברי, אך הוא מתנהג כמו אישה קפריזית סטריאוטיפית: הוא רוצה ומיד דוחה, מבקש שיערה תבוא

אליו ומיד טוען שכלל לא ביקש זאת, ומתעניין בעיקר בשאלה אם ולמה היא אוהבת אותו.[21]

התבגרות, בחירה מחדש או הסתגלות חברתית – כל אלה עוברות בראש ובראשונה דרך ההתמודדות של הגיבורה עם האם.[22] אולם תהליך ההפנמה של הנשיות דרך הדגם שמספקת האם נועד לכשלון. קציר ושלו קוראות את הנרטיב הפרוידיאני כסיפור חניכה נשי המוביל למבוי סתום. הפנמת דמות האישה על פי הדגם של האם, או על פי דגם הפוך לזה של האם, אינה מובילה למימוש עצמי מובן מאליו. הפנמת הדגם של האם מוליכה לחיים עקרים, משמימים, ילדיים בעליל, כלומר להעדר תהליך חניכה של ממש (כמו חיי הנישואים של יערה ויוני) או לחיים שנתפסים כמשניים וחיוורים לעומת סיפור האהבה הגדול, חיים נטולי מימוש עצמי (נישואיה של ריבי). ואילו אימוץ המודל המנוגד לזה של האם מסתיים בכשלון. למעשה, אין הבדל מהותי, מבחינת תהליך ההתבגרות והאישור העצמי, בין הרומן הכושל עם יגאל לבין הרומן הכושל עם אריה; שניהם מוליכים, בסופו של דבר, לכתיבת טקסט או לפרשנות של טקסט. בשני המקרים, הנסיון לחיות ולקרוא חיים של אישה במונחים שהפנימה התרבות המערבית בעקבות פרויד מתגלה כנסיון־שווא.

כדי לספר את הסיפור **שלי**, כדי לחיות את החיים **שלי**, יש לספר סיפור שונה מן הסיפור האדיפלי, או לצרף לו פרק נוסף. קציר מראה לנו שגם מי ששוכבת עם "אבא" אינה זוכה בהכרח להדרכה נכונה לחיים, וגם אם יש לה בת, אין פירוש הדבר שזו מפצה אותה על מה שאבד לה. שלו בוטה יותר: גם מי שמימשה את הפנטזיה הלא ממומשת של אמה, לא מימשה בהכרח את הפנטזיה שלה־עצמה; היא אפילו לא בהכרח יודעת מהי הפנטזיה שלה. המימוש דרך נישואים ואמהות גרוע אפילו יותר, שכן פירושו החד־משמעי הוא ויתור על ה"אני". כשיערה מדמיינת את חייה כאם, היא מוחקת את עצמה לחלוטין: "וכל צערי וכל שמחתי, וכל פחדי וכל זיכרונותי, וכל אכזבותי ותימהונותי, וחרדותי ומאוויי, כולם יחד ייהפכו ליצור חי, רך ויפהפה, ענוג וסוער, תינוקת שעוד עשרים שנה תחטט בתמונות ישנות באצבעות שקופות, ומעכשיו רק בשבילה אני אחיה, כי אצלי חיי האהבה נגמרים היום" (עמ' 312–313). לתינוקת, כמובן, לא תהיה ברירה אלא לחזור במדויק על מסלול חייה של יערה – החוזר, מצדו, על מסלול חייה של רחל אמה, אל קופסת הנעליים ותמונות האהבה של אריה אבן.

חיים משלי, כך עולה מן הרומנים שלפנינו, הם בחירה משלי. בחירה שאיני מובלת אליה, לא מכוח המיתוס התרבותי המכתיב לי לחפש דמות אב, לא מכוח הרצון לממש את הציפיות ממני כאישה, ולא מכוחה של התניה תרבותית אחרת. לא כמי שמגדלת ילדים, מטפלת בסובבים אותה ובסופו של דבר מואשמת בכך שבזבזה את חייה, כמו אמה של יערה (עמ' 80); לא כ"חצר האחורית" של מישהו, כמו אמה של ריבי; לא כמו אשתו הפסיבית של הנגר, ואולי גם לא כמו בתו של הכוהן הגדול, שבחרה להמיר את דתה למענו והוא יושב עליה שבעה. אולי הוויתור על עמדת הילדה הפסיבית, זו שמישהו בוחר ומחליט בשבילה (יערה, או אשתו של הנגר באגדת החורבן, או ריבי, שאמה "הורישה" לה בעל), ועל עמדת ה"מטפלת", המקדישה את חייה "למען" מישהו ולמעשה אינה בוחרת בדרך משלה למען עצמה, יוביל ל"אני" אינדיבידואלי ומגובש.

21. הגברים האניגמטיים, הבלתי מובנים, חוזרים ומופיעים אצל יוצרות שונות זו מזו כמו עמליה כהנא־כרמון, יהודית הנדל, יעל הדיה, סביון ליברכט, אילנה ברנשטיין – ואלה, כמובן, רק כמה דוגמאות מקריות.

22. הערה מעניינת על הקשר המפתיע שניתן לראות בין הגל הפמיניסטי של שנות הששים והשבעים לבין תחייתן של קריאות פרוידיאניות של יחסי אמהות ובנות אפשר למצוא בספרם של אפיניאנסי ופורסטר (לעיל, הערה 5), עמ' 454.

האפשרות היחידה שגיבורותיהן של קציר ושלו מממשות היא האפשרות לספר את הסיפור מחדש. הנרטיב הדומיננטי מתגלה כלא מספק, ולפיכך ריבי כותבת מחדש את הסיפור ומשתעשעת באפשרות לשנות את סופו: "אילו הייתי לוקחת אותנו למסע הזה [...] עם תפאורה אחרת, ואור שונה, אולי גם ההמשך היה אחר, ואולי גם הסוף" (עמ' 120). יערה, בדומה לריבי, ועל אף השוני בין מי שכותבת למי שמפרשת, היתה מעדיפה את הסיפור של עצמה, ללא עימות של ממש עם הריאליה: "אולי יותר מלהיב לדמיין את הדברים או לשחזר אותם מאשר לחוות אותם" (עמ' 240), היא סבורה, ו"התמונה שתהיה לך בראש היא תמיד יותר שלמה ממה שתראי בעיניים [...] אז אולי עדיף להישאר בתוך הראש, לא לראות מקומות, לא לפגוש אנשים" (עמ' 270–271).

ריבי כותבת, יערה חולמת ומדמיינת, מפרשת סיפורים של אחרים וממציאה אותם. עם כל השוני ביניהן, הפעולה היחידה שהן עושות ואינן מבטלות, הפעולה היחידה שאיננה מחזירה אותן לנקודת המוצא, היא הפעולה של בדיית הסיפור. ברומן של קציר מופיעה פעמיים אותה בדיחה עצמה: "פעם נתנו להלן קלר פומפיה והיא מישישה אותה ושאלה, מי כתב את הזבל הזה" (עמ' 67, 194). בפעם הראשונה הבדיחה איננה מצחיקה; בפעם השנייה, לקראת סוף הרומן, היא מצחיקה מאוד, שכן במהלך הקריאה למדנו מה משמעותו של ה"זבל": אם הנרטיב הגברי אינו מחלץ אותי מן המעגל הסגור שאני לכודה בתוכו, כך משתמע מהתנהגותן של הגיבורות, אם מה שנותנים לי לקרוא הוא "זבל", אבדֶה לי את הסיפור שלי, וכך אולי אמציא את עצמי ואת חיי. מינה, הגיבורה של אורלי קסטל־בלום בספרה *המינה ליזה*, מודה: "ואולם, שוב אני מזכירה לעצמי שאני אינני הגיבורה של הרישומים האלה, אם כי מודה אני, למרות כל המגבלות, היד נסחפת לעתים, מתאווה היא לספר את סיפורי שלי, חסר עניין ככל שיהיה, אבל אני מרסנת את עצמי, או, ליתר דיוק, מזכירה אני לעצמי שאני מרוסנת".[23] דומה שהגיבורות של צרויה שלו ויהודית קציר כבר אינן כה מרוסנות.

23. קסטל־בלום, *המינה ליזה* (לעיל, הערה 1), עמ' 24.

אוניברסיטת תל־אביב