

האימא של המחזאיות

יעל פיילר

ידעתי שאם אני רוצה לעשות תיאטרון, אני הולכת לשחק במגרש של הבנים.

(מרים קיני, 1999)¹

מבוא

הבחירה לעסוק ביוצרת מרים קיני שהלכה זה לא כבר לעולמה, אינה מקרית. קיני היא ה"אימא של המחזאיות" בישראל: מחזאית אישה ראשונה (אחרי לאה גולדברג, שהייתה כידוע בעיקר משוררת), שיצרה באופן רציף במשך שלושה עשורים לפחות. אולם אף שמחזותיה הועלו בהצלחה על במות התיאטרונים הגדולים בישראל – הבימה, הקאמרי ובית ליסין – מחקרים מעטים בלבד עסקו בהם (לב-אלג'ם, 2010; Lev-Aladgem, 2010; Feiler, 2004). האומנם לא נמצא עניין מחקרי במחזותיה? או שמא עוררו התנגדות בשל המסר הפמיניסטי הטמון בהם? על השאלה מהו מחזה פמיניסטי אין תשובה מובהקת. חוקרות תיאטרון פמיניסטיות גורסות למשל שלדנרמה הפמיניסטית דרושות צורות חדשות במקום המקובלות שמכילות מלכתחילה היבטים מיזוגניים (ראו Case, 1988; Diamond, 1997). חוקרת התיאטרון גייל אוסטין (Austin, 1990) גורסת לעומתן שדי בכך שמחזה יתייחס לנשים כדי שייחשב פמיניסטי: "גישה פמיניסטית לכל דבר שהוא פירושה הפניית תשומת הלב לנשים" (שם, עמ' 1). קיני אכן מציבה נשים בכל התפקידים הראשיים במחזותיה, דבר שמאשר את נקודת המוצא הפמיניסטית שלה אליבא דאוסטין.

במאמר זה אני שואפת להנכיח לא רק את השיח הפמיניסטי במחזותיה של קיני, אלא גם את מאבקו בשיח הלאומי. מאחר שמושא המחקר הוא המחזות ולא ההצגות שהופקו מהם, אביא דוגמאות מתוך הכתב ואצביע על הקשרים היסטוריים, כדי להראות את מקומו של התיאטרון כמייצג שיח.

בראשית הייתה תאוריה

על פי מריאן וינטר יורגנסן ולואיז פיליפ (Winther Jørgensen & Phillip, 2000), תורת השיח (discourse theory) מבוססת על תפקידה המרכזי של השפה בתפיסת המציאות שלנו ואף על מקומה כמייצרת מציאות. כל אמירה קונקרטית וחד-משמעית על העולם בתחום מוגדר זה או אחר, תשווך לשיח כלשהו. התאוריה רואה בשפה ובתוצריה – ללא התייחסות לסוגה – מייצגים

¹ המאמר מבוסס על תובנות ומסקנות מתוך עבודת המחקר שלי לתואר שלישי (Feiler, 2004). מאוניברסיטת שטוקהולם. דבריה של מרים קיני לקוחים מתוך ריאיון שלי איתה שהוקלט ותוכתב בשנת 1999.

אותנטיים של תקופה ושל מאבקה האידאולוגיים, והיא מבוססת על ראיית העולם כמסווג לתחומים שונים, שבתורם מייצגים לא רק שיח אחד, אלא "סדר שיח" (discourse order). המשמעות היא ששיח המשוך לתחום כלשהו, מורכב מ"שיחים" רבים המבטאים פנים שונות שלו. תחום התיאטרון למשל מכיל יותר משיח אחד: השיח סביב ההיסטוריה של התיאטרון, השיח סביב מהות התיאטרון, השיח סביב ביקורת תיאטרון ועוד. כך, האמירה "יוון העתיקה הייתה ערש ההיסטוריה של התיאטרון בעולם המערבי" תשוך אינטואיטיבית לשיח סביב ההיסטוריה של התיאטרון, והאמירה "ההיא-סטוריה של התיאטרון טרם סִפְּרה" תשוך לשיח הפמיניסטי של התיאטרון.

בתאוריה מתואר כל שיח כמעין שדה מגנטי שסביבו מרוכז אוצר של מילים שהשיח מאמץ אליו. חלקן מרכזיות לשיח מסוים ונקראות "נקודות צומת" (nodalpoints). אלו אוספות סביבן אשכולות מילים נלוות הקשורות אליהן באופן אסוציאטיבי. חלקן, המכונות "רכיבים" (elements), הן מילים שמשמעותן או שייכותן לשיח המסוים אינן ברורות. מילים אלה נוחות לשימוש ביותר משיח אחד ונתונות תמיד במאבק בין שיחים שכל אחד מהם רוצה בתורו לקבע את משמעותן, קיבוע שסוגר את הדיון על המשמעות ומאשר את המשמעות הרצויה, ולכן מכונה "סגירה" (closer). הקיבוע הזה הוא זמני, מאחר שהמאבק על משמעות המילים ובעקבות זאת על שיוך אמירה זו או אחרת לשיח מסוים, נמשך כל העת (Winther Jørgensen & Phillip, 2000).

המילה "שורשים" למשל, המופיעה תדיר במובאות מן המחזות שבחרתי לנתח במאמר זה, תסווג מלכתחילה אינטואיטיבית לשיח בוטני כלשהו. לעומת זאת, ההקשר שהיא מופיעה בו מלמד ש"נחטפה" על ידי השיח הלאומי, ומשמשת כמטפורה ליציבות ולהיאחזות איתנה ורבת שנים במקום מסוים. ההקשר, כמו זה שמתברר בדוגמאות מן המחזות שיופיעו להלן, תורם אם כך לקיבוע המשמעות, וברור שבמשמעותה זו היא מתקיימת גם בזכות האופן שהמילה נאמרת בו (articulation). בהמשך, בשל העובדה שהמילה "שורשים" מופיעה במשמעות זו בשלושה מתוך ארבעת המחזות הנדונים כאן, ארצה לסווג אותה כמילה מרכזית בשיח הלאומי ש"ניצח" זה כבר את השיח הבוטני וניכס אליו את המילה.²

ניתוח שיח מתבסס כאמור בעיקר על ביטויים לשוניים – בעל פה ובכתב – והתיאטרון, דרך הדרמות הכתובות והדיאלוגים הדבורים, הוא זירה שהשיח מתבטא בה, ועל כן הוא כר פורה לניתוח. המילים שאומרות הגיבורות של קיני ושמנה הן עשויות, על ההקשרים המקומיים וההיסטוריים שלהן, הן דוגמאות חיות למהלך היחסים בין שני זרמי השיח שאני עוקבת אחריהם: הפמיניסטי והלאומי. חשוב לציין שפעולת ניתוח שיח (discourse analysis) אינה פעולה "טהורה" של ניתוח לשוני, אלא היא מתעניינת במיוחד בדרך שבה השיח משמר את מבנהו כשהוא ממשיך "לאחוז" במילים השייכות לו ובמשמעותן, או משתנה אם מילות צומת שלו "נחטפות" על ידי שיח אחר המפרש אותן אחרת, וכך הוא מאבד חלק מכוחו, הופך לנחרץ פחות או משנה את מהותו. גם הבחירה בשיח מסוים לניתוח אינה בחירה מדעית טהורה, והיא נתונה להשפעת החוקרת, הבוחרת לכוון את הזרקור להיבט מסוים ולהגדירו כזרם שיח.

בניתוח שלהלן אתייחס למשל לשמותיהן של הדמויות המרכזיות במחזות כמילות מפתח מאוצר המילים המתלווה לזרמי השיח שאני עוקבת אחריהם. אתמקד באפיונים מגדריים בולטים של הדמויות ובדרך גילומן את המאבק שהן נושאות בגופן ומבטאות דרך הדיאלוג. הטקסט המונח

² למותר לציין שקיבוע משמעות זה אינו ייחודי למחזות אלה. את האנשת העץ כמטפורה אפשר למצוא כבר בתהילים, ואת הביטוי "להכות שורש" כמטפורה לאומית אפשר למצוא אצל ההוגים הציוניים וכן בשירה ובספרות העברית, מביאליק ועד רות אלמוג.

לפניכן יספר בדרך זו את היסטוריית המאבק בין זרמי השיח הלאומי והפמיניסטי בישראל בשלושת העשורים שבהם קיני והגיבורות שלה פעלו, בין השנים 1970-2000.

המחזות שאעסוק בהם הם: **השיבה** (1973 ו-1975), **בבתא** (1987), **סוף עונת החלומות** (1991) ו**ביאנקה** (1996). אך קודם כול אתייחס למחזאית עצמה: תאוריית השיח רואה בכולנו "נשאי שיח", לא רק דרך הטקסטים הכתובים – פרוזה וליריקה – המשקפים אותנו, ולא רק דרך הדמויות הפיקטיביות המדברות אותנו, אלא גם במעשינו אנו. גיבורות המחזות של קיני הן כאמור נשאות שיח, וכך גם המחזאית עצמה, שדבריה בריאיון שקיימתי איתה בשלהי 1999 הם ביטוי רלוונטי לשיח.

מרים קיני כנשאת שיח

"כשהגעתי ארצה שברתי חצי מיליון דברים בתוכי בשביל להתקבל," מספרת מרים בקולה העמוק והצרוד מעישון כבד. "הייתי מאוד מנומסת יחסית ל'וילדע חייעס' [מיידיש: חיות פרא] שהיו פה, עשיתי קניקס [מעין השתחוויה], דיברתי עם ההורים בגוף שלישי... והבנתי מייד שאו שאני מתאימה את עצמי לוילדע חייעס, או שאני איננה. ועשיתי את ההתאמה. ואמרת: זה מתאים לי" (קיני, 1999, ריאיון).

בניית זהות לאומית, ישראלית, במקביל לבניית מדינת ישראל המודרנית בסוף שנות הארבעים ותחילת שנות החמישים של המאה ה-20, מדגימה נוכחות אקטיבית של השיח הלאומי בבניית זהויות. בספרה **יהודים חדשים יהודים ישנים** כותבת אניטה שפירא על תופעת היהודי החדש: "כל מהפכה אשר ביקשה להרוס את הקיים ולהתחיל התחלה חדשה בחיי האדם, הלאום, האנושות, הייתה מלווה בהכרה ששורש הבעיה האנושית נעוץ ביצר לב האדם, וכי כדי שהמהפכה תצלח, חייב להופיע אדם חדש" (שפירא, 1998, עמ' 155). דמות היהודי החדש, השרירי, הקולני, הארצי ודובר העברית, נבנתה כניגוד מוחלט ליהודי הגלותי. קיני מטמיעה בעצמה את זהות היהודי החדש וכמו רבים מהעולים החדשים, היא מחליפה את שמה הפרטי ה"גלותי" בשם עברי. מיה הופכת למרים. אולם השם מרים מבטא גם התרסה של השיח הפמיניסטי נגד השיח הלאומי, בכך שהוא מנכיח את סיפור יציאת מצרים שבו נשים, ובמיוחד מרים, אחות משה ואהרן, ממלאות תפקיד חשוב, ובכך שהוא מנציח דווקא דמות שהשיח הלאומי (בסיפור יציאת מצרים) משפיל ומגמד.

בספרה *The Biography of Ancient Israel* טוענת אילנה פרדס (Pardes, 2000³) שההיסטוריה של עם ישראל מעוצבת בטקסט המקראי כביוגרפיה. סיפור יציאת מצרים שאנו מצויים לספר מדי שנה, הוא סיפור לידת השיח הלאומי: משה הופך למייצג בני ישראל, בעוד שמצרים עם סירי הבשר שלה, ואף אלמנטים נקביים אחרים בסיפור, מוצנעים ומתוארים בהמשך כשלילים. על מרים למשל לא מכבירים מילים בתורה או בהגדה. חז"ל מזכירים אותה לגנאי ומכנים אותה מרים המרה, לאחר שבאה בטרזניה לקב"ה על העדפת משה, מעשה שבעטיו היא נענשת בצרעת. פרדס גורסת שזהו אחד הסימנים למאבק בין שני הזרמים: הלאומי והנשי (שם). כך, על ידי עברות שמה, הופכת מרים קיני לתזכורת חיה של המאבק בין השיח הלאומי והשיח הפמיניסטי.

וכשם שאפשר לאתר את טביעת אצבעותיו של השיח בדמותה של המחזאית, אפשר לאתר אותו אצל הדמויות פרי יצירתה. הראשונה היא אלונה, גיבורת **השיבה**.

³ הספר יצא גם בעברית: פרדס, אילנה (2001). **הביוגרפיה של עם ישראל: ספרות ולאומיות במקרא**. מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד.

אלון ואלונה

למחזה **השיבה** היו שתי גרסאות שבוימו והופקו. הגרסה הראשונה (קיני, 1973), בבימוי עודד תאומי, הועלתה בתיאטרון הקאמרי על בימת מועדון צוותא בתל אביב ב-1973, לפני מלחמת יום כיפור.⁴ ההפקה השנייה (קיני, 1975) עלתה ב-1975 בתיאטרון באר שבע בבימוי תום לוי.⁵ הייתה גם גרסה שלישית, שלמעשה קדמה לשתיים האחרות, אך לא בשלה להפקה. לדברי קיני, גרסה זו עסקה בשינוי שחל באלונה, נערה מורדת, חברה בארגון השמאל הרדיקלי "מצפן", שהיה לה חבר ערבי, אך לבסוף התחתנה עם קצין בשירות קבע. קיני הניחה שמחזה שזה נושא לא יופק, ולכן הצניעה משהו את מקומה של אלונה במחזה והתמקדה בקונפליקט הלאומי. כך סיפרה בריאיון: "כשקראתי את הטקסט אמרתי: חבל עליי. אני רוצה [...] שיחתימו אותי על חוזה. שיניתי בלי נקיפות מצפון" (קיני, 2019, ריאיון).

אני קוראת את אלונה במחזה **השיבה** על שתי גרסותיו (קיני, 1973, 1975) כאובייקט נשי נחשק ששני סובייקטים זכרים, ראובן היהודי-הישראלי וריאד הערבי-הישראלי/הפלסטיני, נאבקים עליו. במבט ראשון מצטייר המאבק כסובב סביב הבית הפיזי, בית שהוריו של ריאד בנו והוריו של ראובן אכלסו בעקבות הגירוש או הבריחה של בעליו. אך מתחת לפני השטח רוחש המאבק בין שני גיבורים זכרים, יהודי-ישראלי ופלסטיני, המייצגים גם את שני העמים הנאבקים על בית לאומי. אולם מאחר ששני הגיבורים נאבקים גם על הבעלות על אלונה, הגבולות בין הבית הפיזי והאישה אינם ברורים. אלונה, למרות שייכותה ה"פורמלית" לצד הישראלי-יהודי, מגלמת יחד עם הבית הנחשק, את מושא העימות. השימוש המטפורי ברומן שלה עם הפלסטיני, שבו היא בוגדת מאוחר יותר עם הישראלי, מדגיש את הקיטוב היסודי בין המגדר שלה לבין זהותה הלאומית. הזהות הלאומית הישראלית הרשמית שלה מאבדת את משמעותה בשל העובדה שהיא בוגדת, מחליפה "צדדים". בכך הופכת זהות האישה באחת לבוגדנית, בו בזמן שגילומה כנציגת "הבית הלאומי" גורע מאנושיותה והופך אותה לאובייקט – נחשק אך הפכפך.

מידור האישה כסובייקט לאומי אופייני לא רק לאלונה. את מקורותיו אפשר לאתר בשיח הדתי-מסורתי בישראל, שבו מוצמדים לאדמה, לארץ או לבית הלאומי שמות תואר נשיים, ואילו הסובייקטים הלאומיים הם גברים. האנשת הארץ והאדמה במושגים נקביים משליכה על הנשים העבריות והיהודיות הממוקמות במעין שטח הפקר; הסובייקט שאמור לגאול אותן הוא זכרי, אך גאולתן פירושה החפצה, כמו בנבואות הנחמה של ישעיהו: "לֹא-יֵאמָר לָךְ עוֹד עֲזוּבָה, וְלֹא-יֵאָמַר לֹא-יֵאָמֵר עוֹד נְשָׁמָה--כִּי לָךְ יִקְרָא חֶפְצִי-בָהּ, וְלֹא-יֵאָמַר בְּעוֹלָה: כִּי-חָפַץ יְהוָה בָּךְ, וְאַרְצָךְ תִּבְעַל. כִּי-יִבְעַל בְּחֹר בְּתוֹלָה, יִבְעֲלוּךְ בְּנֵיךְ; וּמִשׁוֹשׁ חֶתֶן עַל-כָּלָה, יִשִּׁישׁ עָלֶיךָ אֱלֹהֶיךָ" (ישעיהו סב, 4-5). דימויים דומים המעידים על השתרשות חלוקה מגדרית זו, מופיעים גם בטקסטים ציוניים מודרניים מעודדי עלייה מתקופת קום המדינה. בנאום המתועד בספרו **עיונים בתנ"ך** כותב למשל דוד בן-גוריון:

הנביא אומר "כי יבעל בחור בתולה יבעלך בניך" (ישעיהו ס"ב, ה'). חכמינו דרשו: "אל תקרי בניך אלא בוניך". אין כאן רק משחק מילים גרידא. הבעילה של בונה היא המקנה להם את הזכות המוסרית וההיסטורית עליה. רק העם היודע להפרות את הארץ [...] הוא הבעל האמיתי של הארץ. זוהי

⁴ עיצוב תפאורה: לידיה פינקוס גני; שחקנים: עודד תאומי, תיקי דיין, אסתר גרינברג-שבק, יהודה פוקס ומכרם חורי.

⁵ עיצוב תפאורה: משה שטרנפלד; עיצוב תאורה: בן ציון מוניץ; שחקנים: שמואל שילה, ציפורה פלד, ששי סעד, נעמי גרינבאום ומיכאל רונן.

ה"בעילה" הציונית: לא כיבוש בכוח הזרוע, אלא הפריה בכוח העמל.
(בן-גוריון, 1969/1976, עמ' 30)

שאר המאפיינים של אלונה אינם תואמים את תדמית היהודי הגלותי ואף לא את הסטריאוטיפ הנשי. היא גסה, רועשת ובוטה ומעדיפה לטשטש ולהצניע את נשיותה כדי להשתלב בגוף הלאומי הגברי. בכך היא מאשרת את דברי החוקרת לסלי הזלטון (Hazleton, 1977), הגורסת שהאישה הישראלית חייבת להתאים את עצמה לנורמה שמבוססת על כוח ועל גבריות, כשבה בעת מצופה ממנה להיות נשית; אך ככל שהיא תשתדל להתאים את עצמה לסטריאוטיפ הנשי, כך תהפוך לפחות ופחות ישראלית.

מעבר לכך, גם שמה, אלונה, מרמז על המאבק בין השיח הפמיניסטי לבין השיח הלאומי. ההיפוך המגדרי שבשמה – מאלון לאלונה – מעיד על רצון להשתלב בסובייקט לאומי אף שזהותה המגדרית מונעת זאת ממנה, אך הוא מעיד גם על זהות מגדרית מעוררת תהייה. דמותה ומעשיה של אלונה מנכיחים היבט חתרני נוסף, כאשר היא מתכחשת למשמעות השורשים הלאומיים ומשמשת בכך תזכורת לדמות היהודי הנווד חסר השורשים, למרות שמה המתקשר לעץ האלון בעל השורשים הסבוכים. בדיאלוג בינה לבין בן זוגה הישראלי-יהודי היא מזהירה:

אלונה: רק אל תתחיל עם שורשים.

ראובן: איך אפשר בלי שורשים?

אלונה: שורשים זה בשביל עצים [...] זה לא צמח אצלי, ואני לא מרגישה שחסר לי משהו.

(קני, 1973, עמ' 4)

המחזה, שמלכתחילה נכתב בתקופה שבין המלחמות והופק חודשים ספורים לפני פרוץ מלחמת יום הכיפורים, מצביע בסיכומו של דבר על חיכוך בין השיח הלאומי לבין השיח הפמיניסטי: השיח הלאומי מתבסס בשנים שלאחר מלחמת ששת הימים כשיח זכרי-צבאי, כאשר נציגו, ראובן, מתעמת עם ריאד ודורש חזקה על הבית, בה בשעה שהאישה הישראלית מונכחת כאובייקט. אך השיח הפמיניסטי מחזיר מלחמה שערה על ידי הבחירה בשם אלונה, שהוא כאמור הטיה מגדרית של השם אלון. הדמות האנושית אלונה היא תזכורת לכך שהאישה הישראלית מחפשת את מקומה לצד אותו "אלון", אך העובדה שהיא "איננה מחבבת" שורשים מצביעה על השתייכותה לפלג חסר השורשים, הגלותי, שתואר לא פעם במונחים מגדריים כ"נשי" (ראו ביאל, 1994; וייניגר, 1954; Loomba, 2002).

אם הרפתקאותיה הרומנטיות של אלונה מייצגות משהו מן החופש המיני שאפיין את מה שהוגדר כגל הפמיניסטי השני, בבתא, גיבורת המחזה באותו שם, מאפיינת פן אחר של אותו גל: "היא-סטוריה!"

מה שטוב ליהודים

המחזה ההיסטורי **בבתא** הועלה בתיאטרון הבימה בינואר 1987 בבימוי תום לוי.⁶ את

⁶ תפאורה ותלבושות: רות דר; מוזיקה: סשה ארגוב; תנועה: סיקי קול; תאורה: נתן פיטורין; שחקנים: יונה אליאן-קשת, מרים גבריאלי, ישראל רובינצ'יק, אהוד טוכמן, יובל קליין, ניר שטרית, שושנה דואר, אליעזר יונג, אורי אברהמי, דב רייזר, ליאת גורן, יעל דרויאנוב, אליעזר אפלבוים, רולף בין, אברהם מור, טובה פרדו, יעל אמיתי, אבי פניני, חיים זהבי, אלקי ג'ייקובס, יעל כהן לב.

ההתמקדות במרד בר כוכבא נגד הכיבוש הרומי במאה השנייה לספירה, אני מפרשת כמטפורה היסטורית לסכסוכים האידאולוגיים בין ימין ושמאל בישראל בשנות השמונים של המאה ה-20. המחלוקת היא בין דעות המצדדות ב"התייוונות", הווה אומר הטמעה של ערכים מודרניים, לבין "מצדה" שמשמעותה הסתגרות והתאבדות. אך קיני, שהייתה היסטוריונית בהשכלתה, מספרת כאן גם "היא-סטוריה" דרך הבחירה בגיבורה נשית והצגת הדברים מנקודת מבטה, בתקופה שהתאפיינה בדומיננטיות גברית-מיליטריסטית מוחלטת. בנוסף לכך, קיני מניחה לגיבורה שלה לאזכר משפט קאנוני של דוד בן-גוריון, ראש הממשלה הראשון של מדינת ישראל,⁷ ולהכריז "לא חשוב מה אנשים אומרים – חשוב מה בבתא עושה". במילים אחרות: השיח הפמיניסטי מרים כאן ראש ויוצר לרגע מנהיגה אישה המגלמת רצון לשלב סובייקט נשי עם נאמנות לאומית. אומנם, עצם הבחירה בגיבורה בהקשר ההיסטורי המסוים הזה ועצם ביסוסה של האלטרנטיבה המקומית, דהיינו הגדרת הפמיניזם במונחים לאומיים כמו "פמיניזם יהודי-ישראלי", טומנים בחובם סתירה פנימית, מאחר שהפמיניזם חוצה גבולות לאום ומעודד שיתוף פעולה גם עם אויביו של השיח הלאומי. אך דוגמה זו וההקשרים ההיסטוריים והאקטואליים מחזקים, גם אם לרגע, את אחיזתו של השיח הלאומי שהפמיניזם מלחך את שולי גלימתו. הפן הלאומי מתחזק, אך משום שאישה מייצגת אותו ומשום שהיא מייצגת ערכים המתנגשים עם הפן הלאומי המקובל, הפמיניזם מאיים עליו.

מטרתה של בבתא היא להמיר את המודל הלאומי במודל אנושי יותר, שהחיים עצמם הם הדבר החשוב ביותר עבורו, אך השילוב שהיא מגלמת בין הפמיניזם והלאום מתגלה לאורך המחזה בבלתי אפשרי. דוגמה מאלפת היא תגובתה לניסיון המורדים להשתמש במחסני היבול של מטעיה כמסתור נשק:

בבתא: התמרים... הרסתם הכול... כל היבול!

[...]

יוחנן: אבל זה בסך הכול כמה תמרים...

בבתא: בסך הכול כמה תמרים?! ומה היית אומר אילו לקחתי גרזן ושברתי דלת או משקוף שזה עתה גמרת לבנות?

(בבתא מתחילה להשליך את כלי הנשק מהמחסן ברעש אדיר)

יוחנן: מה את עושה?!

(ישוע אוחר בידיה של בבתא במטרה לרסנה)

בבתא: עזוב אותי... רק להרוס אתם יודעים... לכו! לכו!

(קיני, 1987, עמ' 25)

חשוב לזכור שבבתא אינה "יפת נפש" וגם לא "פעילת שלום". היא מעשית, כפי שמעיד גם ניסיונה לעקוף את האיסור של מנהיגי המרד על מכירת הפרי:

יהונתן: מה את רוצה?

⁷ דברי דוד בן גוריון ביום השנה השני לעצמאות ישראל: "עתידנו אינו תלוי במה יאמרו הגויים, אלא במה יעשו היהודים", נאום במסדר צה"ל ביום העצמאות ברמת גן, ביום ה' באייר תשט"ו, 27 באפריל 1955.

https://www.gov.il/he/pages/ben_gurion_quotes

בבתא: כשכולם מכרו בפאניקה תמרים ואפרסמון בחיפזון ובבהלה גדולה, אני קניתי וקניתי וקניתי... עכשיו הבית מלא שרף אפרסמון ותמר מהמסד עד הטפחות, הכסף הולך ואוזל ואין למי למכור.

יהונתן: עקיבא אסר על מכירת אפרסמון ותמר לגויים.

בבתא: ומה התועלת אם ירקיבו בביתי?

[...]

בבתא: אפשר למכור אותם...[...] אפשר. מבלי שאיש ידע.

[...]

יהונתן: אישה! הכסף בלבל את דעתך!

בבתא: מחצית הכסף אשים בידך.

(קיני, 1987, עמ' 115-116)

המחזה מגלם אם כן רצון לשלב השקפה אינדיווידואליסטית נשית עם נאמנות לאומית. עצם המאמץ לסינתזה מסוג זה הוא סימן לחוסר שביעות רצון, לחרדה ולמשאלה לנורמות חלופיות בעלות פוטנציאל לשחרור. שחרור כלשהו חווה הדמות הבאה שאתייחס אליה כאן, יוספה, כאשר היא מגשימה שילוב לא כמו זה שבבתא משתוקקת לו, בין פמיניזם ולאומיות, אלא כזה המתגלם בפמיניזם טרנס-לאומי, בעבודתה כרופאה מחוץ לגבולות הארץ. ככזאת היא גם נציגה ראויה של השיח ההצטלבותי. האומנם, או חלמה היא חלום?

בעלת החלומות

יוספה, גיבורת המחזה **סוף עונת החלומות** שהועלה בבית ליסין בשנת 1991 בבימוי עמית גזית,⁸ מגלמת כמו קודמותיה במאמר זה את השיח הפמיניסטי במאבקו התמידי עם השיח הלאומי. הפעם, זהו פמיניזם הצטלבותי (intersectional feminism), אשר בהגדרתו גורס שנשים מדוכאות לא רק בגלל שיוכן המגדרי, אלא גם משילוב של מערכות כוח המבוססות על מאפיינים כמו גזע, מעמד, נטייה מינית, מוגבלות פיזית, תרבות, מיקום גאוגרפי ועוד. יוספה, רופאה רווקה שמתגוררת בחוץ לארץ ועובדת בארגון הבריאות העולמי, מייצגת את השיח הפמיניסטי הזה בהיותה "לבנה" הנזעקת לעזרתן של נשים "חומות" בדרום אמריקה, אך גם מזרחית, נציגה גאה של משפחת אמסלם בירושלים, המתמודדת עם גבר המסרב להכיר באבהותו על העובר שהיא נושאת ברחמה. את הבית הישן בירושלים השייך למשפחתה של יוספה והעומד במוקד ההתרחשות במחזה, אני קוראת כמייצג את הבית הלאומי, את ההיסטוריה, את שורשי ההיסטוריה ואת התנאי המוקדם לקיום הדור הבא. הבית הוא הקוטב המנוגד לפמיניזם הטרנס-לאומי המאפיין את חייה של יוספה. אחד הסממנים הברורים לשיוכו של הבית להיסטוריה הוא הגילוי של כלי נשק חלודים מתקופת המנדט הבריטי בבור בחצר הבית: "...היה שם מספיק נשק ותחמושת כדי לצייד גדוד שלם [...] אבל המים ממשיכים להצטבר ובגלל זה המרתף תמיד מוצף" (קיני, 1991, עמ' 61).

⁸ תפאורה: אילת הרפז; תלבושות: איריס רטינסקי; מוזיקה: רפי קדישזון; תאורה: חני ורדי; שחקנים: חגית בן-עמי, נסים זוהר, שרון הכהן, דוד מנחם, לילית נגר, אלי נחמה.

ברמה הפרטית, הקונפליקט העיקרי במחזה מתרחש בקיום צוואתה של הסבתא, בעלת הבית המנוחה, שכתבה "אני מורישת את הבית ליוספה, האמסלם היחידה שעוד נותרה, לה ולבניה אחריה" (שם, עמ' 36), ומכאן בבחירה בין הפסקת היריון בלתי רצוי לבין לידה. לעומת זאת, כמייצג שיח הקונפליקט מצביע על ההתלבטות בין חזרה לבית הלאומי שהתנאי לקיומו במחזה הוא אימהות, לבין הפמיניזם שמשמעותו חיים ללא מסגרת לאומית. יוספה, הנושאת ברחמה את הדור הבא, מתלבטת, אך לבסוף בוחרת בבית, בחירה שמסתמנת כניצחון לשיח הלאומי.

גם כאן אי-אפשר להתעלם מן הבחירה של קיני לקרוא לגיבורה בשם יוספה, ההיפוך המגדרי של השם יוסף, בעל החלומות, כשם שלא במקרה שם המחזה הוא "סוף עונת החלומות". לפי הסיפור המקראי, חלומות הגדולה של יוסף מתגשמים במלואם, אולם כאשר הגיבורה – יוסף ממין נקבה – חולמת על קריירה בין-לאומית (או על קיום טרנס-לאומי), אין חלומותיה בני קיימה, כפי שאחיה אמנון מטיח בה: "זה תמיד – את... את והחלומות שלך... וכולם צריכים לשלם את המחיר. [...] נגמר לך הסוס הדרום אמריקאי – לארגון הבריאות הבין-לאומי נשבר ממך" (קיני, 1991, עמ' 60). גם היא עצמה מתוודה: "מה יש לי שם? – מיליון מכרים, קצת זיונים מזדמנים ואף לא חבר אחד – חבר על אמת [...] מה מחזיק אותי שם? המשכורת? העמדה? השליחות? [...] הכול בלוף, נוני – שקר" (שם, עמ' 44). זאת ועוד, אף שהגיעה מהנכר זה מקרוב, היא מודה שהשהות בבית הלאומי מתאימה לצרכיה: "אני גרה פה שבעה חודשים כמעט, בחיים לא הרגשתי יותר בבית" (שם, עמ' 56).

יוספה אכן מתעכבת ומעכבת את מכירת הבית, כשהיא משתמשת ב"שורשים" כתירוץ, במובן דומה לזה של אלונה בהשיבה. אך בעוד שאלונה מתכחשת לשורשים, יוספה מודה בקיומם:

יוספה: יש דברים שהם יותר חזקים מאיתנו...

אמנון: מיסטיקה?

יוספה: שורשים.

אמנון: "שורשים טובים בשביל עצים" – את אמרת!

יוספה: אתה רוצה לתבוע אותי על חוסר עקביות?

(קיני, 1991, עמ' 73)

הדיאלוג חושף אם כן את השינוי שחל ביוספה. אם בעבר החזיקה בעמדה דומה לזו של אלונה בהשיבה, כעת נטשה אותה ואימצה את עמדתה הנוכחית.

המחזה הועלה בתקופת האינתיפאדה הראשונה, שהעלתה שוב למודעות את הסכסוך הישראלי-פלסטיני על הזכות לארץ. הקשר היסטורי זה מסביר את הנסיגה הזמנית מהשיח הפמיניסטי הטרנס-לאומי לטובת חיקו החמים של השיח הלאומי. בגלל האיום על עצם קיום המדינה, העמדה הלאומית הישראלית זוקפת ראש. עם זאת, יש סימנים לניצחונות קטנים של השיח הפמיניסטי. בעלותה של יוספה על הבית ממשיכה שרשרת בעלות של נשים, כפי שמסתמן מן הבחירה של סבתה להוריש את ביתה ל"אמסלם היחידה שעוד נותרה" (קיני, 1991, עמ' 36). לשיוך המזרחי הנרמז בשם "אמסלם" יש חשיבות, וכובד משקלו מתבהר ביתר שאת כאשר אחיה של יוספה מודר מן הצוואה משום שאשתו, ג'ודי, העדיפה להמיר את השם "אמסלם" ב"איש שלום" מפני שלא חשה בנוח איתו: "ג'ודי אמסלם, זה פשוט לא אני..." (שם, עמ' 16). התחליף לא התקבל בברכה על ידי הסבתא: "היא אמרה: 'איש שלום זה לא אמסלם, לא בצליל ולא במובן'" (שם). ייצוג הסובייקט הלאומי על ידי יהודים שאינם אשכנזים הופך את

האלטרנטיבה הלאומית לרבת פנים ומעמיד את הניצחון הלאומי באור שונה.

אם הפמיניזם הטרנס-לאומי כפי שהוא משתקף במחזה שאף לטשטש את הגבולות הגאוגרפיים ובמקומם לאחד את הסוגיות הפמיניסטיות בעולם, הדבר לא צלח. יוספה מתיישבת בבית (הלאומי) שירשה וזנחת את חייה בדרום אמריקה. היא מאבדת את עבודתה כרופאה באזורים שונים בדרום אמריקה בעקבות השהות הארוכה בירושלים ובשל תנאי הצוואה, ובהמשך צפויה לאבד גם את מקצועה וגם את עצמאותה הכלכלית. התפוררות זו ממשיכה ביתר שאת אצל ביאנקה.

כי האדם עץ השדה

ביאנקה היא הגיבורה של מחזה באותו שם שהועלה בשנת 1996 בתיאטרון בית ליסין בתל אביב, בבימוי מיכה לוינסון.⁹ המחזה עלה לאחר שני אירועים טראומטיים שהתרחשו בשנות התשעים של המאה ה-20: מלחמת המפרץ (1991) ורצח ראש הממשלה יצחק רבין (1995). אירועים אלו הגבירו את תחושת הייאוש בישראל. מלחמת המפרץ העלתה שוב את החשש הקיומי המושרש מהשמדה, בעוד שרצח רבין והשלכותיו הפוליטיות הרסו את התקוות לשלום שיצר הסכם אוסלו. החוויה של איום תמידי על עצם קיומה של המדינה, בשילוב עם הכישלון להגיע לפתרון פוליטי של הסכסוך הישראלי-פלסטיני, העמידו בסימן שאלה את הפרויקט הציוני בכללותו והפכו את המושג "החיים עצמם" לרלוונטי. לא בכדי הפכו מילותיו של חנוך לוין מתוך **רצח**, "תנו לי קצת שעמום שווייצרי",¹⁰ למטבע לשון מקובל באותם ימים.

ביאנקה, שהיא הדמות היחידה בין אלה הנדונות במאמר זה ששמה מעיד על מוצאה הזר, מבטאת חרדה קיומית זו, בעיקר כשהיא בוחרת לעזוב את הבית הלאומי לטובת מקום זר אך בטוח יותר. לאורך המחזה מופיעים רמזים המובילים לבחירתה של ביאנקה. אחד המובהקים שבהם הוא היחס המסווג שלה למושג "שורשים", שמשותף לה ולדמויות הקודמות, אלונה ויוספה. ביאנקה לא רק כופרת ברלוונטיות של שורשים לבני אדם, היא גם טוענת שעבור יהודים שורשים עלולים להיות מסוכנים במיוחד, שכן אדם צריך להיות מסוגל לזוז ברגע שמופיעה סכנה כלשהי:

ביאנקה: בן אדם זה לא עץ. אין לו שורשים. אם יש סכנה, הוא צריך ללכת.
זה כתוב אצלי בגנים...

מלאכי: כל פעם שמשהו משתבש לך, את אורזת מזוודה ומחליפה מדינה...
(קיני, 1996, עמ' 67)

קיני ממקמת את ביאנקה, החוזרת לביקור בארץ אחרי עשרים וחמש שנה, בסביבה שהזרות שלה מוחצנת בה. מלאכי, שהיה אהובה של ביאנקה, הוא איש צבא קבע לשעבר וכיום מובטל מעבודתו בתעשייה הצבאית. ביאנקה חסרת הבית (הלאומי) מתפרנסת מזיוף דרכונים, עבודה שמתבצעת בשיתוף עם הפשע המאורגן, ולכן היא מאוימת כל הזמן ומוכרחת לברוח. לעיסוקה מתווסף גם הרובד הסמלי של היהודי הנודד. כך, ביאנקה יוצרת לעצמה בתים זמניים ובורחת מהם כשבאה העת. מלאכי הוא אב שכול, ואילו ביאנקה היא אם יחידנית הפועלת נמרצות להפוך את בנה לבחור ישיבה כדי למנוע את גיוסו לצבא. העובדה ששני הבנים – זה שנפל וזה שבורח

⁹ תפאורה: דרור הרנזון; תלבושות: אורנה סמורגונסקי; מוזיקה: אלדד לידור; שחקנים: יונה אליאן-קשת, נסים זוהר, רפי תבור, דנה שריי, ישי גולן.

¹⁰ <https://www.hanochlevin.com/texts/1420>

מגיוס – נקראים דויד, היא תזכורת מכאיבה לעובדה שהבית הלאומי, גם במדי צה"ל המסמלים את הכוח הצבאי השומר על המדינה והופך אותה לחזקה, אינו מבטיח ביטחון או חיים, דברים שהשהייה מחוצה לו מאפשרת. ביאנקה ומלאכי מייצגים אם כן הפכים אידאולוגיים ביחס למדינת ישראל: אם מלאכי, שהצבא היה כל עולמו, הוא הסובייקט הלאומי שנשאר בבית גם אם קירותיו סדוקים, ביאנקה מסרבת להתאים את עצמה לבית ולמלא את התפקיד המצופה ממנה, שקורבן הבן הוא חלק ממנו. ביאנקה מאדירה את החיים עצמם. במונולוג מאלף היא אף מכריזה שכל רצונה הוא להתלבט בין גלידה בטעם וניל וגלידה בטעם שוקולד:

ביאנקה: אני רוצה שנחיה בשקט, במקום נקי, מסודר, בלי עבר. בלי היסטוריה. במקום שיש היסטוריה, יש מלחמות, ואנשים נעשים רעים. אני רוצה לראות את דויד גודל [כך במקור] בלי צבא, בלי פחד. פעם אחת גם מגיע לי לישון עם שתי עיניים עצומות. אני רוצה שהדילמה הכי גדולה שלי תהיה אם לקנות גלידה וניל או גלידה שוקולד... (קיני, 1996, עמ' 67)

השם ה"גלותי" וחוסר השורשים קושרים את ביאנקה בבירור לדימוי "היהודי הנודד" והופכים אותה לדמות מייצגת של יהודי התפוצות. כמו קודמותיה אלונה ויוספה, היא דוגמה חיה לנוכחות הגוף הנשי בתוך ההקשר הלאומי: בבחירותיה ובמעשיה כדמות היא מגלמת קיטוב חד בין זהות מגדרית נשית לבין זהות לאומית ישראלית. בשל הקיטוב והפער שאינו בר תיקון, ביאנקה מחליטה בסופו של דבר לעזוב את הזירה הלאומית. אף על פי כן, בחירתה היא בחירה חיובית, בחירה בחיים, לנוכח העובדה שהבחירה הלאומית מתוארת במחזה כמלחמה ומוות נצחיים. כמו בבתא לפניה, ביאנקה מבטאת ספקות לגבי סולם העדיפויות שמציג סדר היום הלאומי. קיני, כהיסטוריונית וכמי שסיפרה "היא-סטוריה" דרך בבתא, מייחלת ל"לא-היסטוריה" דרך ביאנקה.

סיכום: ערמות עסיסיות של החיים עצמם

המחזה **השיבה** עלה בתקופה שבה למילה "שיבה" לא הייתה המשמעות הנפוצה שיש לה כיום. המילה התקשרה אסוציאטיבית בעיקר לחוק השבות שהוחל על יהודים בלבד, או לייחולי "השיבונו ונשובה" בחגי תשרי. במציאות הפוליטית של ימינו ספק אם המחזה היה מועלה לבמות, כאשר שמו לבדו מעורר חרדות קיומיות על פלסטינים הרואים את עצמם זכאים לשוב לאזורים בתוך הקו הירוק. קיני הבינה היטב כבר אז את משמעותה הפוליטית של המילה ואף נתנה לה ביטוי דרמטי, כפי שמלמדת תמונת הפתיחה של אחת מגרסותיו שבה ריאד הפלסטיני מסתובב סביב הבית שהוריו בנו ושהוריו של ראובן הישראלי-היהודי אכלסו. כך גם מתברר החוסר במנהיגה-אישה דרך העיסוק בבתא, כך נגוז החלום על השילוב בין הבית הלאומי והפמיניזם הטרנס-לאומי דרך דמותה של יוספה, וכך גם מצטיירות ביאנקה כגעגועים ל"נשיות" של היהודי הגלותי, ובחירתה כתחליף למדי המלחמה המתמדת שהבית הלאומי עוטה.

אך כתמיד אצל קיני, המסר החתרני – הפוליטי או הפמיניסטי – העובר כחוט השני במחזותיה דרך מטפורות כמו בית, שורשים או גלידת וניל-שוקולד, מוצנע בדיאלוגים ונחבא תחת ערמות עסיסיות של החיים עצמם. לכן כנראה קשה לגלות את התחכום בכתיבתה, למקם אותה ואת מחזותיה כמייצגים את הישראליות ולתת לה את תואר הכבוד ההיסטורי שמגיע לה בזכות: האימא של המחזאות.

רשימת מקורות

ביאל, דוד (1994). **ארוס והיהודים** (כרמית גיא, מתרגמת). עם עובד.

בן-גוריון, דוד (1976). **עיניים בתנ"ך**. עם עובד. (פרסום מקורי יצא לאור ב-1969)

וויינינגר, אוטו (1953). **מין ואופי** (צבי רודי, מתרגם). כתבים.

לב-אלג'ם, שולמית (2010). אימהות ובנות: העלילה האסורה. **מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית**, 10, 185-208. <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/99995-file>
<https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/99995-file>
[es/99995095/99995095-010/99995095-010-185-208.pdf](https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/99995-file)

קני, מרים (מחזאית) (1973). **השיבה**. הארכיון הישראלי לתיאטרון, אוניברסיטת תל אביב, סימול 84.2.4.

קיני, מרים (מחזאית) (1975). **השיבה**. ארכיון התיאטרון הקאמרי.

קיני, מרים (מחזאית) (1987). **בבתא**. ארכיון תיאטרון הבימה.

קיני, מרים (מחזאית) (1991). **סוף עונת החלומות**. הארכיון הישראלי לתיאטרון, אוניברסיטת תל אביב, סימול 124.3.8.

קיני, מרים (מחזאית) (1996). **ביאנקה**. ארכיון התיאטרון הקאמרי.

קיני, מרים (1999, 2-1 בדצמבר). ריאיון. ראיינה: יעל פיילר. הריאיון נמצא ברשות המחברת.

שפירא, אניטה (1998). יהודים חדשים יהודים ישנים. עם עובד.

Austin, Gayle (1990). *Feminist theories for dramatic criticism*. University of Michigan Press.

Case, Sue-Ellen (1988). *Feminism and theatre*. Routledge.

Diamond, Elin (1997). *Unmaking mimesis: Essays on feminism and theatre*. Routledge.

Feiler, Yael (2004). *Nationen och hans hustru (The nation and his wife)*. Unpublished doctoral dissertation, Stockholm University.

Hazleton, Lasly (1977). *Israeli women: The reality behind the myths*. Simon & Schuster.

Lev-Aldgem, Shulamit (2010). Miriam Kainy: The survivor artist on the establishment stage. *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 20, 140-155.

Loomba, Ania (2002). *Shakespeare, race and colonialism*. Oxford University Press.

Pardes, Ilana (2000). *The biography of ancient Israel: national narratives in the Bible*. University of California Press.

Winther Jørgensen, Marianne, & Phillip, Louise (2000). *Diskursanalys som teori och metod* (*Discourse analysis as theory and method*). Studentlitteratur.