

אותי זה לא מצחיק: מה מצחיק בהומור של סופרות ישראליות?

ד"ר דינה חרובי וד"ר טלילה קוש זהר*

תקציר

היכולת "לצחוק על" או "לצחוק מ" מייצגת עמדה של כוח. כיוון שהתרבות המערבית רובה ככולה הייתה ונשארה פטריארכלית, עמדת הכוח של "הצחוק" היא בעיקרה גברית. נשים אשר במידה רבה נמצאות מחוץ למעגלי הכוח, הן ברוב המקרים מושאי הצחוק, ונתפסות כמי שאין להן חוש הומור. מאותה סיבה, ניכוס "עמדה הצוחקת" וההומור הנשי הן פעולות חתרניות. נשים אשר מאמצות עמדה זו חייבות להינתק מהעמדה הפסיבית והכפופה שיועדה להן במסורת הפטריארכלית, ולפעול לחשיפה של עוולות וצביעות של התרבות השלטת. לכן עבור נשים, להשתמש בהומור, פירושו להתנגד ולחתור תחת הכוח שמכפיף ומדכא אותן. האיזון העדין בין כוח לבין חולשה, מעצב את הנושאים ואת הדפוסים של כתיבה נשית הומוריסטית. אחד מהנושאים הנפוצים שלה הוא, היבטים שונים של חיי נשים, תוך שימוש בסטריאוטיפים מוכרים של נשים. זאת, במטרה ללעוג להן, להגחיק אותם ולחשוף את הסכנה שבהם. במאמר זה נרצה להציג את השימוש שעושות שלוש סופרות ישראליות בהומור, כדי לקעקע סטראוטיפים נשיים, ועמדות כוח גבריות. נדון ביצירתן של אורלי קסטל בלום ("המינה ליוזה"), לאה איני ("יסוסית") ודקלה קידר ("מר ונמהר").

מילות מפתח: הומור – ספרות נשים - ביקורת פמיניסטית

מבוא

הומור הוא צורת תקשורת המבוססת על אסטרטגיות שונות ומטרתו היא בדרך כלל לעורר בנו תחושה של שמחה שמעלה צחוק או חיוך. כיוון שהומור תלוי בהקשרים תרבותיים ומגדריים, הוא חושף דפוסי חשיבה של התרבות הרווחת. עם זאת, כפי שטען פרויד בספרו "הבדיחה ויחסה ללא מודע", הומור מנסה להעלות על פני השטח תכנים לא מודעים אסורים.¹ במילים אחרות, טקסט הומוריסטי מתייחס לעמדות רווחות, חותר תחתיהן, וכמו בחלום או בפליטות-פה הוא מציף תמונה מורכבת יותר של המציאות. היכולת "לצחוק על" או "לצחוק מ" מייצגת עמדה של כוח, ומיעוטים הם על פי רוב מושאי הצחוק והבדיחה. יחד עם זאת, מיעוטים וקבוצות חלשות עשויות לצחוק על בעלי הכוח וגם על עצמן. כזהו למשל ההומור היהודי.² דיון בהומור מנקודת מבט מגדרית, שנרצה להציג במאמר זה, חושף את המגדר של "הצחוק". כיוון שהתרבות המערבית רובה ככולה הייתה ונשארה פטריארכלית, עמדת הכוח שלה היא בעיקרה גברית. נשים אשר במידה רבה נמצאות מחוץ למעגלי הכוח, הן הרבה פעמים מושאי הצחוק, ונתפסות כמי שאין להן חוש הומור. במאמר זה נרצה לטעון שיש לנשים חוש הומור, והרבה פעמים הומור נשי יהיה ביקורתי וחתרני. נשים אשר מאמצות את "עמדה הצוחקת" חייבות להינתק מהעמדה הפסיבית והכפופה שיועדה להן במסורת הפטריארכלית, ולפעול

¹ פרויד, 2007.

² לדוגמה הכתיבה של שלום עליכם ושל מנדלי מוכר ספרים.

לחשיפה של עוולות וצביעות של התרבות השלטת. לכן, לעיתים, עבור נשים, להשתמש בהומור, פירושו להתנגד ולחתור תחת הכוח שמכפיף ומדכא אותן.

במאמר זה נרצה להציג את השימוש שעושות שלוש סופרות ישראליות בהומור, כדי לקעקע סטראוטיפים נשיים ועמדות כוח גבריות. נדון בנובלה **המינה ליזה** של אורלי קסטל בלום (1995), בסיפור הקצר **מר ונמהר** של דקלה קידר (2007) וברומן **סוסית** של לאה איני (2012).

מגדר הוא שחקן חשוב במגרש של ההומור ובעיקר של בדיחות. הוא מחלחל לתוכם ומשפיע עליהם באופן גלוי או סמוי. לחלופין הומור משפיע על מגדר, מאשש נורמות מגדריות רווחות או מתנגד להן. נשים הן על פי רוב מושאי הבדיחות המגדריות, והרבה מהן פוגעניות ומגחיקות נשים.³ נראה שלאורך ההיסטוריה, הומור, כמו שיחים רבים אחרים, אפשרו לגברים לשלוט בנשים, וכך נשים, כמי שנמצאות במקום כפוף ונחות, היו בעיקר מושא של הומור גברי. מי אינו מכיר את הבדיחות על הבלונדינית הטיפשה, עקרת הבית שאינה מצליחה להיות מושלמת, הרעיה הנודניקית, החולמנית המאוהבת, הרכלנית... סטריאוטיפים (מנמיכים) של נשים, שהומור גברי מחזק ומשמר.⁴ החזרות על אותן בדיחות בווריאציות שונות מאששות לכאורה שיש אמת בסטריאוטיפים הללו. לעיתים נראה שמגוון הבדיחות על הנושא יוצר מציאות שבה נשים הן משוגעות/טיפשות/היסטריות וכו'. שליטה גברית בהומור היא דרך יעילה לבסס ולהגן על שלמות המערכת הפטריארכלית. ניסיונות של נשים להשתלב בהפקה הומוריסטית, או לעשות שימוש בהומור, לא זכו לעידוד, בלשון המעטה. נשים הודרו מתחום ההומור, וכשהן בכל זאת כתבו קומדיות או טקסטים הומוריסטים, הביקורת או התעלמה מהן או תקפה אותן.⁵ יתרה מכך, יותר מכל צורה של כתיבה נשית, כתיבה הומוריסטית נשית סבלה מהתעלמות הביקורת.⁶

בנוסף לעובדה שנשים מודרות מהעמדה של יוצרות קומיות, הן מסומנות כמי שחסרות חוש הומור, וכך מחוזקת הדרתן מהתחום. אחת מדרכי הדיכוי הנפוצות של הומור נשי היא האקסיומה ש"לנשים אין חוש הומור", וככאלה הן מודרות חברתית מעמדת הכוח של "הצוחקת על". מכיוון שאין להן, לכאורה, חוש הומור, הן לא צוחקות מבדיחות שלועגות להן. מצד שני, כיוון שהן לא צוחקות מבדיחות שלועגות להן-עצמן – הרי שהן מאששות את הטענה ש"אין להן חוש הומור". במילים אחרות, נשים נמצאות במלכוד: הן יכולות לצחוק על עצמן ולשתף פעולה עם הדיכוי, או לא לצחוק ולאשרר את הטענה שאין להן חוש הומור.

למרות המכשולים הרבים בדרך להשמעת קולן ההומוריסטי, בעשורים האחרונים קיימת כניסה גדולה של נשים לתחום ההומור בספירה הציבורית (סטנד אפ, סדרות טלוויזיה, קולנוע וספרות), מהלך שנגזר ממהפכה הפמיניסטית והתגברות הכוח הנשי. חוקרות מצביעות על הומור זה כפמיניסטי, בהיותו מאשר מציאות וחוויות נשיות, אינו בז להן ואינו משמיץ אותן.⁷ הומור נשי הוא במהותו פמיניסטי, טוענת חוקרת ההומור הנשי רגינה בארקה (Barreca). בכל פעם שאשה צוחקת מהומור נשי היא פורצת מחסום, ולכן זו פעולה פמיניסטית.⁸ אפשר לומר שהומור פמיניסטי הוא פעולה חברתית מהפכנית, שמגכיחה חברה שיכולה וצריכה להשתנות, הוא תובע מהקהל/הקורא שלו מודעות לדיכוי של נשים ורצון לתקן עוול חברתי.⁹

³ Lafrance & Woodzicka, 1998.

⁴ Lewis, 2014.

⁵ Kotthoff, 2006.

⁶ Gillooly, 1991.

⁷ Merrill 1988, 275.

⁸ Barreca, 1994.

⁹ Kaufman, 1980.

כאמור לעיל, במאמר זה נתייחס להומור נשי בכתיבה של שלוש סופרות ישראליות.

גב זקוף ונוכחות שפופה

אצל אורלי קסטל-בלום, "דבר אינו כפי שהוא נראה במבט ראשון"¹⁰ כבר בתחילת דרכה, עם פרסומיה הראשונים באמצע שנות השמונים של המאה העשרים, זיהתה הביקורת את ייחודיותה של קסטל-בלום, ואף הצביעה על כתיבתה כממלאת תפקיד מרכזי בגיבוש הספרות הפוסט-מודרניסטית הישראלית.¹¹ קסטל-בלום הביאה לחלל הספרותי "סגנון חדש, שמציג מציאות אלימה ופופולרית שלא הכרנו קודם לכן"¹². כתיבתה מתעתעת, ומקורה "בדרך כלל הוא הומור נפלא ועין חדה כתער [...] החושפת את המציאות בכל הטראגי-קומיות שלה"¹³.

בנובלה **המינה ליזה** (1995) שבה נדון, מתעתע קו הגבול בין המציאות לדמיון, בין העולם המוחשי לאשליה. הנובלה התפרסמה אחרי הרומן **דולי סיטי** (1992), וגם במרכזה, כמו במרכזו של דולי סיטי, עומדת אם, אך בשונה מדולי, שהיא אם יחידנית הפועלת באובססיביות ולעיתים באכזריות בגידול בנה, מינה מביאה לכדי שלמות כניעות נשית. היא מקבלת עליה את "חוקי המשחק" וממלאת אותם בצייתנות. כל זאת לכאורה, כיוון שכאמור, אצל קסטל-בלום שום דבר אינו כפי שהוא נראה במבט ראשון. למרות שיש הרבה מהמשותף בין שתי היצירות, בשונה מדולי סיטי, **המינה ליזה** היא נובלה מצחיקה, עובדה שנמצאת כבר במשחק המילים שבכותרת, המרמזת כמובן ליצירת האמנות הגדולה של דה וינצ'י, ובה-בעת להקטנה שמייצר שם הגיבורה (מינה, שהיא מיני, שמנסה להגדיל את הי' לוי ולהיות המונה). מינה, גיבורת הנובלה, מצחיקה, למרות שהסיפור שהיא מספרת על חייה כאשתו של עובד, כאם לשלושה ילדים וכעקרת-בית במשרה מלאה, הוא לא סיפור מצחיק. זהו סיפור על אישה שמוותרת על חיים משלה, מקריבה אותם באופן טוטאלי לשירות בני משפחתה, מאמנת את עצמה להגיע ל"יכולת מטאורית בניהול משק הבית בצורה ששואפת לאבסולוטיות"¹⁴ (20), בבית שלה, ואם לא שם, אז בכל בית אחר.

גם מבנה הנובלה הוא אירוני. שלושת חלקיה – אקספוזיציה, מסע והשיבה הביתה – תואמים, לכאורה, את המודל הקלאסי של סיפור מסע, אך בפועל כל אחד מהם מערער אותו וחותר תחתיו. האקספוזיציה חושפת גיבורה (ולא גיבור), או נכון יותר אנטי-גיבורה, שמייחלת לאפרוריות חייה. גם בחלק השני יש שינוי ביחס לחוקי הז'אנר. במקום גיבור שיוצא למסע ביוזמתו, עובר שינוי – תהליך חניכה והתבגרות, טרנספורמציה נפשית ורוחנית, מתגבר על בעיות ומכשולים – ומנצח (או נכשל, אם הוא גיבור טראגי), מינה יוצאת למסע למרות שהיא "לא מעוניינת לצאת לשום מסע, גם לא של יום אחד"¹⁵ (74). כך גם בחלק השלישי: מינה לא מתקבלת כגיבורה כשהיא 'שבה הביתה', למרות ההצלחות שלה במסע.

הנובלה נפתחת בהגעתה של פלורה, הסבתא של עובד, בת מאתיים ושלוש, לגור בביתם (כי מסורת המשפחה היא שלא מכניסים אותה לבית-אבות), וכמובן שהטיפול בפלורה נופל על מינה. די מהר מסתבר שפלורה אינה אוכלת אוכל רגיל אלא ניזונה מפיסות מהתסריטים שמינה כותבת למגירה. פלורה נוגסת בהם ומחסלת אותם, וזאת לא בגלל "שחסרים לה ויטמינים, שנמצאים בניירות האלה, כמו שפעם מי שהיה חסר לו סידן היה אוכל

¹⁰ מתוך נימוקי השופטים לפרס ספיר 2015 ל"הרומן המצרי" של קסטל בלום

¹¹ כהן, 2011, 13.

¹² גורביץ, 1998, 287.

¹³ בן, מנחם, 2010

קיר" (15); פלורה אוכלת רק את הטקסטים הטובים ולא נוגעת באחרים. בהמשך פלורה תובעת ממינה לכתוב עבורה עוד, ואחר-כך גם כופה עליה, יחד עם עובד, להצטרף למסע הנקמה שלה, אל הרווח שבין המציאות לאשליה. "זה ייקח לנו ארבעים יום, [את] באה איתי בשביל האוכל" (74), והילדים "יישנו במשך כל המסע. יהיו להם חלומות מתוקים" (75). המסע שלהן רווי הרפתקאות ובמהלכו מינה משחררת נשים כלואות שנידונו לכתובת תסריטים, ובסופו של דבר הן חוזרות יחד להרצליה.

הגיבורה ה"אפאתית" של קסטל-בלום מגזימה בכל קנה מידה: רוצה להיות אישה קטנה, אפס. רוצה למלא את תפקיד המשרתת בבית באופן המושלם ביותר, לא להתקומם, אלא לקבל, להפנים את ה"תסריט" שנכתב עבורה כאישה, להיות מודל מושלם של זו שאינה קיימת, האישה הקטנה שמקבלת את עליונותו של בעלה (וגם את נחת זרועו) כמצב "טבעי" של חיי הנישואים. הטיפול בפלורה בת המאתיים ושלוש מצטרף לדברים שמינה לוקחת תחת אחריותה בבית, "העיסוק הזה שנקרא החיים" (24), כלומר הכל:

להאכיל, לרחוץ, להסיע, לכבס, לקרצף כתמים עקשניים של ריבת תפוזים משטיח במסדרון, להטעין את מדיח הכלים בתחמושת שלו, לנקות את השולחן ואת מה שנפל מתחת לו, לזחול ולאסוף את מה שהיה, לנגב את הרצפה, להכניס את הסירים החמימים למקרר, וגם להתכופף באותה הזדמנות ולסדר את המקרר, לזרוק החוצה גבינת קממבר שהשחירה... (37).

בנוסף לתחזוקת הבית, מינה היא גם רעיה תומכת בבעלה. היא קשובה "להמשכי הסיפורים שהיא שומעת כבר זמן רב" (17) על מה שמתרחש במקום עבודתו. עובד "הוא איש עסקים שעושה 'מכות' " בעבודה (17) ונותן מכות בבית. מינה, ממקומה המוקטן, מיעצת לו "מה לעשות בנוגע להו ובנוגע לזה, [...] משתמשת במוחה כמיטב יכולתה ומשיאה עצות [...] מקיפות דיין וניתנות לביצוע" (17), מוציאה אותו לא פעם מהבוץ, אבל ממשיכה להישאר "האשה הקטנה והטיפשה". בסצנה אירונית במיוחד עומד עובד על המרפסת המשקיפה אל השדה ומהרהר ב'מכה' הנוכחית שלו" (17), סצנה שמזכירה את תמונתו המפורסמת של הרצל המשקיף מהמרפסת, מהרהר בחזון המדינה היהודית שלו; ואילו מינה חוזרת בצייטונות למקומה ה"טבעי", ומניחה "את הצלחות במדיח, שורות שורות לפי הוראות היצרן" (שם).

חייה של מינה הם שרשרת מטלות סזיפיות ובלתי-פוסקות, שאותן היא מבצעת "בציטונות, בהשלמה ובכובד ראש" (9). מה שהיא עושה בבית "אינו מהנראים לעין" (שם), ואומנם הלכלוך מתחת השולחן ומאחורי המקרר, כמו-גם האוכל המקולקל במעמקי המקרר, הם בלתי-נראים לעין של האחרים, אבל דווקא המקום המוסתר הוא מקור כוחה החתרני. על פני השטח מינה פועלת על-פי הוראות היצרן, אך מתחת לשולחן (או לרדאר) היא מתאמנת לקרב על זהותה: היא זוחלת, מטעינה תחמושת, ומסדרת את הכלים שלה שורות שורות, מוכנות לפעולה, כמו חיילים, כמו שורות-שורות שכותבות את טקסט שלה.

בהתאמה מפתיעה לדינמיקת המישמוע העצמי שתיארו מישל פוקו וג'ודית באטלר, מינה משחקת את הפיקוח העצמי. לכאורה היא מפנימה את צו הכוח שמופעל עליה כאישה: "השתדלתי למלא את הצרכים של שאר בני הבית, ובתוך זה שלושת ילדי ובעלי, שכן אני הדמות הנשית במשפחתי, אני האישה בבית הזה, ובתור האישה

ניחנתי בכישרון לסדר הכל, לנקות, וגם להעניק מדי פעם" (10). כדמות הנשית היא עושה "את המוטל עליה, כפי שכתוב בספרים, כפי שמראים בסרטים, כפי שכולם יודעים שצריך לעשות" (16), וכפי שלימדו אותה הסבתות "שגידלו אותה והצמיחו אותה להיות מה שהיא היום – אדם שהוא אישה, או אדם שהוא נשי דיו כדי להיות אישה" (12). מינה מגיעה לשיא האיון העצמי האפשרי בציות לחוק (לא כתוב) שקובע את קיומה כדימוי בלבד, כתסריט שעובר "מאם לבן שסומך על אשתו" (10), מהסבתות שלה אליה. לפעמים היא מגדילה לעשות ומצייתת לדרישה לא להיות קיימת גם כאשר של עובד או כאם ילדיו, ומשחקת את התפקיד שנדרש ממנה, "העוזרת או המטפלת של הילדים [...], שעושה [...] טובה ומגישה" לאורחים של עובד.

בדרך זו מממשת מינה את הקוד התרבותי/חברתי שהוטבע בה. היא מאלפת את מחשבותיה, "זאת העבודה שלי" (18), מרסנת את עצמה מפני כל התקוממות, ליתר דיוק "מזכירה [לעצמה] שהיא מרוסנת" (24) ומטפחת את ה"ערך של פיזור הפגנות פנימיות" כתמצית הווייתה (23). ההלימה המוחלטת בין מה שהיא חושבת/אומרת/עושה לבין מה שמצופה ונדרש ממנה מוגזמת עד כדי גיחוך. אבל בציות המוגזם שלה מינה אינה רק מצחיקה. היא מצביעה על העובדה שהדרישות והציפיות ממנה כאישה הן שמגוחכות ומופרכות, ועל כן מה שנראה כציות מוחלט אינו בהכרח כזה, כפי שהיא עצמה רומזת בטקסט. באופן חתרני היא יוצרת את הדני"א שלה מחדש כסופרת שכותבת, שורות שורות, לא רק תסריטים למגירה, אלא בעיקר את הסיפור שלה, ויוצרת את עצמה כסופרת.

הנובלה אכן אינה עוסקת רק בחיי המשפחה האבסורדים של מינה, כרעיה, אם וכלה, אלא גם כאשר יוצרת וכותבת. היחס שלה ליצירתה הוא אמביוולנטי: היא חשובה לה, ובה-בעת היא מבטלת אותה. כשהיא מגלה את פלורה בפעולה, "ראיתי שהיא ממש טועמת את החומר, מלחלחת אותו, שומטת ראשה לאחור, זורה מלח לגרונה, לועסת ובלעת" (15), היא מתלבטת בין הגנה אינסטינקטיבית על יצירותיה הלא גמורות, לבין התרחקות והתבוננות בתופעה כדי לפענח את ההתנהגות הזאת. כשהיא מגלה שלא מדובר במשהו חד-פעמי, ושפלורה אוכלת לה את הניירות, היא נעלבת, ומיד מקטינה את היצירה שלה: "זה לא שקיוויתי שייצא מהם משהו, שיצוץ הבמאי או המפיק שיתאהבו בדיאלוגים שלי, אני בת שלושים ושמונה ואני יודעת מתי נגמר המשחק – אם הוא לא התחיל עוד" (18). ועם זאת, התסריטים שכתבה יקרים לה, והידיעה שהם במגירה "שלמים ובריאים" (18) מספקת אותה. קסטל-בלום יוצרת טקסט אירוני שמתאר את הכישלון של מינה להגן על יצירתה ברצף של אמירות מוגזמות שמופרכות מיד אחר-כך: "הם לא ממש שרדו, ואני לא ממש הגנתי עליהם, אני מתכוונת כמו שצריך, בשיניים וכל זה [...] איזה אבסורד, החומרים הכי מקוריים שלי, הכי נסיוניים ואישיים שלי, אפשר כבר להגיד שהם לעוסים" (21). השימוש בביטויים "להגן בשיניים" ו"תסריטים לעוסים", מרמזים גם לפעולה הלטרלית: של פלורה, שנגסה בתסריטים ולעסה אותם. באופן דומה כשהיא מספרת את "קורותיה עם פלורה", היא נעה בין "האלמוניות ללא רבב" (35), כזו שמעלימה את זהותה, לבין "היד נסחפת לעיתים, מתאוה לספר את סיפורי שלי, חסר עניין ככל שיהיה" (שם). היא משתמשת במילים עוצמתיות כדי לתאר את יחסה לכתיבה: היסחפות, תאוה – ומיד מבטלת אותה ככתיבת חסרת-עניין כלשהו.

קסטל בלום מצביעה על מציאות עגומה של היצירה הנשית שתלויה מצד אחד ברצון טוב של גברים שרק הם יכולים להוציא אותה לאור, ומצד שני בנשים סביב, שכמו פלורה מכרסמות ליטראלית ומטאפורית ביצירה שלהן. בנוסף לכך היוצרות עצמן, כמו מינה, אינן מאמינות ביכולות שלהן ומזהות את עצמן כ"קטנות" ואת היצירה שלהן כבנאלית.

משחק הוא נוסחת ההישרדות של מינה, ושם המשחק הוא להיות בלתי-נראית, לא לעשות בעיות, להשטיח. "נחמד", היא אומרת לעצמה, "אז יש לנו זקנה בת מאתיים ושלוש בבית, שאוכלת ניירות, ולא בחודש תשרי – SO WHAT?" (31). השימוש בביטויים בנאלים באנגלית באותיות גדולות יוצר שוב תחושה של סתמיות והשטחה של תופעות פנטסטיות.

דווקא פלורה, שמהיבטים מסוימים מדכאת את מינה, מובילה אותה למסע בן ארבעים יום שממנו היא חוזרת כאישה כותבת. משך המסע מתכתב עם מסעות רוחניים מפורסמים של משה רבינו ואלהו הנביא, ועם המסע מעבדות לחירות במדבר. בניגוד לנפילה מטה של אליסה לארץ הפלאות, מינה ופלורה עפות על כנף של שטות, אל עולם פנטסטי, מסע שמוציא את מינה משגרת המציאות (ההזויה) שהיא חיה, אל הבדיון, אל הפער שבין המציאות לאשליה, ושם מינה עושה משהו למען יצירה נשית. היא משחררת את התסריטאיות הכבולות, שנידונו לייצר תסריטים עבור מטרות גבריות, ולעולם אינן זוכות לראות את הסרט המוגמר. הן משוועות לחופש, וברגע השיא של המסע, לראשונה בחייה, כשמינה צריכה לפעול על-פי הוראותיה של פלורה, היא מורדת באופן גלוי. היא עושה לבנות מינה, התסריטאיות המדוכאות, ומוציאה אותן מעבדות לחירות. היא יכולה לעשות זאת רק בעולם הפנטסטי ולא במציאות.

כשפלורה ומינה שבות מהמסע הביתה, מינה חוזרת לאותו מקום שממנו יצאה, וחזרה לספק את הרצונות, "צייפס לזאת, גזירות לזה, ריצ'רץ' לזה, ולסדר לסדר לסדר [...] עבדתי שם עשר שעות רצוף מאז שהגעתי" (155). אחרי שפלורה יוצאת מחייה, מתה כשהיא בת "מאתים ושלוש שנים, שבעה ימים ושעה [...] SO HELP ME GOD" (159), מינה יודעת מה היא תעשה עכשיו: "אשב לי בביתי, אנהל משק בית במלוא עצמתי ואנסה להגדיל עוד יותר את היוד של המינה שלי" (160). היא תתקרב עד כמה שאפשר לאידיאל היופי המוזיאוני של המונה ליזה, שעובד "משוגע עליה" (158). בה העת להגדיל את היוד משמעותו גם להתקרב לעמדה הפאלית, שרק ממנה היא אולי תוכל ליצור.¹⁴

בתחילת הנובלה אומרת מינה שההקרבה שלה אינה בחינם. "את התמורה להכל אני משיגה בדרכים משלי. כן, אין כל ספק, אני תובעת מחיר מלא על ההקרבה הזאת שלי, וגם מסירות הנפש שלי לא באה בחינם" (10). אמנם בסוף המסע היא חוזרת לכאורה ללכת "כמו שאישה צריכה ללכת, עם גב זקוף ועם נוכחות שפופה" (127), אבל התמורה האמיתית הוא שחרור הכתיבה הנשית מדיכוי העולם הגברי, וכתיבת הסיפור שלה, סיפור של גבורה נשית.

קסטל-בלום מתמקדת בהיבטים הרבים של חיי נשים, בסטריאוטיפים מוכרים של נשים, וחושפת את האבסורדיות שלהם ואת הסכנה שבהם, כפי שמתארות חוקרות הומור פמיניסטי.¹⁵ כזוהי עקרת הבית שאינה מצליחה להיות מושלמת כי הסטנדרטים הם כאלה שאי-אפשר לעמוד בהם, והאישה הקטנה והטיפשה, שמתבררת כחכמה, וטיפשים הם הגברים שאינם מזהים זאת. הנובלה **המינה ליזה** היא דוגמא להומור פמיניסטי: היא מצביעה על דיכוי נשים בחברה, מגחיכה את המבנים המדכאים שבה ויוצרת הזדמנות לסולידריות נשית כאמצעי הישרדות.¹⁶

¹⁴ כפי שהאירו כבר סוזן גובאר וסנדרה גילבר, העט (pen) הוא פין (penis) מטאפורי (Gilbert & Guber, 1979).

¹⁵ Gillooly, 1991; Walker, 1988

¹⁶ Bing, 2004.

סוסית: סיבוב פרסה

סוסית, ספרה של לאה איני (2012), מוצג כבר בתחילתו כ"סיפורה ההיתולי והלא ייאמן של סוסית, היא אלכסנדרה סאשה זית, שבמשך שבע שנים עשתה את אל-פאסו טקסס לביתה, עד אשר ירשה נחלה – ואורווה בה – בשפלת החוף" (6). לאה איני עצמה אמרה בהשקת הספר כי "לכתוב רומן אגדתי-קומי פירושו לשמוח. פירושו לצחוק עם האנושות על האנושות, קרי על עצמך [...] 'סוסית' הוא רומן סאטירי-פארודי כאוטי שכזה. קרנבל קרקסי שמח [...] רומן צוחק".¹⁷ עם זאת, כפי שגם הביקורת ציינה, תחת אצטלת המעשייה המשעשעת, **סוסית** הוא רומן ביקורתי ומצליף. כפי שנראה בהמשך, חצי הביקורת שהוא שולח אינם מתמקדים רק בספירה הנשית, כפי שקורה **במינה ליזה**, אלא, בדומה ל**ורד הלבנון** (2005), הרומן האוטוביוגרפי שלה, הם דוקרים בהיבטים השונים של הישראליות.¹⁸

לסוסית ולמינה ליזה יש לא מעט מהמשותף. שתיהן מעמידות במרכז מספרת, גיבורה נשית, הדוברת בגוף ראשון. בדומה לקסטל-בלום, שחותרת תחת הז'אנר של רומן המסע **בהמינה ליזה**, גם איני חותרת תחת ז'אנר: "הרומן הרומנטי". שתי היצירות גדושות באינטרטקסטואליות; סמלי תרבות אייקונים, מקורות טקסטואליים שונים (ריאליזם, פנטזיה, מדע בדיוני, תסריטים, תנ"ך, מיתולוגיה ועוד), דבר הבא לידי ביטוי כבר בשמות הגיבורות של כל אחת מהיצירות. מינה (ליזה), הגיבורה של קסטל-בלום, מתעמתת, כאמור, עם האייקון התרבותי "המונה ליזה". שמה של אלכסנדרה סאשה זית, בעצמה סוסית, מרפרר לאייקון גבורה ציוני: השומר אלכסנדר זייד, מראשוני השומרים על האדמות העבריות, ובעיקר לדימוי שלו המיוצג בפסל הידוע שבו הוא רכוב על סוסו מביט אל מרחבי עמק יזרעאל.

העלילה של "סוסית" עוקבת אחרי שרשרת אירועים בחייה של הגיבורה, רווקה ישראלית "בת שלושים ושבע, גבוהה ומוצקה, בעלת פנים חציליות, שיניים קדמיות בולטות, נחיריים פחוסים במקצת, ועיני ערמון גדולות גלויות-ריסים" (עמ' 7). לאחר לימודים ושני תארים בפסיכולוגיה, ובעקבות אהבה שלא שרדה, היא התגלגלה לעיירה בטקסס וחייתה בה שבע שנים (לא רעות אבל גם לא במיוחד טובות) ועבדה כנגרית, אבל, לדבריה, "במסווה של עיצוב מטבחים חיפשתי את הגבר של חיי" (7). רק "אחרי שנים של חיפושים רומנטיים קדחתניים וקשרים חטופים שהסתיימו בבעיטות הזדירות" (8), היא משלימה עם רווקותה, משקיטה את רעבונה המיני ברכיבה על גב סוס, ומתמקדת בעבודה. הרומן נפתח בשינוי דרמטי בחייה: מכתב שמבשר לה על ירושה גדולה, שבעקבותיה היא שבה לארץ, אל נחלת שבעים הדונמים, כולל הבית והמחסנים, שירשה במושב נוב בגוש גדרות במרכז הארץ. שם היא נפגשת עם שרשרת של דמויות מוזרות, הזויות, מצחיקות, גרוטסקיות, מתמודדת עם כוחות רשע נדל"ניסטיים תאבי בצע, פוגשת בגבר חייה, ואחרי שורה של מכשולים, אהבתם מנצחת.

סוסית הוא סיפור קרנבלי גרוטסקי פרוע, דבר הבא לידי ביטוי בערבוב הז'אנרים, במבנה שמורכב מעלילה ושפע של סיפורים נוספים שאינם בהכרח קשורים לה, באפיון הדמויות, שרובן ככולן חריגות, בשפה, וכמובן בצחוק.

¹⁷ מדבריה בהשקת הרומן "סוסית" (כנרת, זמורה-ביתן 2012) באוניברסיטת בן-גוריון, ב-03.04.2012. www.nrg.co.il/app/index.php?do=blog&encr_id=7b710fc4596b25648b44472262adc013&id=3752

¹⁸ ראו אצל קוש זוהר, 2016.

כידוע, קרנבל הוא אירוע שבו מתקיימים מופעים של צחוק, הגזמה, ומטרתו לשעשע את הצופים בגרוטסקיות של הדמויות המשתתפות בו. מאפייני הגרוטסקי הם עיוות, עודפות, פיזיות בוטה ומוגזמת, וכולם, כפי שנראה, מיוצגים ברומן של איני. הגרוטסקי אינו רק מצחיק אלא גם חתרני, ובמהותו הוא ערעור על היירארכיות שהחברה והתרבות קובעות. ואמנם, כפי שהראה באחטין, עולם הקרנבל, ובהתאם לכך העולם הגרוטסקי, מהווים את הפרדיגמה של העולם המשתנה, המתנגד לחוקיות ולסדר רציונליים. מהות הקרנבל היא מרידה וחציית קווים של סדר חברתי קיים, הצבת אלטרנטיבה פרועה לסדר זה, עולם הפוך. את כל אלה עושה איני בשמחה רבה.

המסגרת הכללית של העלילה היא שיכתוב של רומן רומנטי, שאיני מקפידה לשבש אותו. הגיבורה, "הלא יפה" (בלשון המעטה), היא זו שמוצאת את האביר שלה, והיא גם זו שתציל אותו בסופו של הסיפור. העלילה עצמה פרועה ומפוזרת, ומסרבת לסיפור הליניארי של הרומן הרומנטי, מדלגת בתזזיתיות בין ארצות ויבשות, מושב שבשפלת החוף אל פאסו הטקסנית, אידינבורו, הונג קונג וכווית. היא מוצפת בסיפורים שאינם קשורים כהוא זה לרומן המתפתח של סאשה והירון, ואינם מקדמים אותו, ובדמויות שצצות ונעלמות, חלקן ללא קשר לעלילה. זהו קרנבל פרוע על משתתפיו הגרוטסקיים, המחוללים לעצמם ואת עצמם, ומפרקים כל אפשרות של עלילה ליניארית הדוקה. יתרה מכך, **סוסית** אינו רק רומן רומנטי, אלא גם סיפור מתח, סיפור מעשיה וסיפור פנטסטי. פגישת הנאהבים מתרחשת רק בחצי השני של הרומן, ואילו בחלקו הראשון הוא מעין סיפור מתח היתולי, שבו סאשה מנסה לגלות סודות משפחתיים. הסיפור רווי ברמזים על דמות מסתורית, אורווה/מבצר בנחלה, שאסור להתקרב אליו ובוודאי לא להיכנס לתוכו, תריסים ודלתות שנסגרים ונפתחים בעצמם, קרב יריות ליד דלת הכניסה, ואיומים על חייה של סאשה.

כמו בסיפור מעשייה, גם כאן הנאהבים נועדו מראש זו לזה, "כמו כפפה ליד, וכמו סיר למכסה" (128). בשונה מ"כיפה אדומה", לדמות הסבתא בנובלה יש כאן תפקיד מרכזי של שדכנית. הירושה שהשאירה לסאשה היא תחבולה להחזיר אותה לנחלה המשפחתית, ולהתחתן עם האהוב המיועד לה, שהוא שילוב של אביר וסוס. כל המאפיינים של המעשייה שלובים יחד בעולם פנטסטי, שבו המתים מדברים, הדמויות הן הכלאה בין חיות לבני אדם, ובו מתממשת אהבה בין אישה "סוסית" לבין קנטאור. על עולם פנטסטי מעורב זה מצביעה הגיבורה מיד עם הגעתה לנוב: "אני חדשה פה, השכנים שלי מבשלים פורנו, ומשפחתי עומדת על פרסות" (43-44).

הרומן גדוש סיפורים, עתיר פניות צידיות שחלקן ללא מוצא. מה שמתרחש בנוב הוא תמהיל של מערבוני ספגטי, פורנוגרפיה, סרטי פעולה כושלים וסודות משפחתיים אפלים. היישוב מתפקע מתככים, גילויי עריות, קנאות, התאהבויות ונקמות בין משפחות יריבות, ובין הצאצאים שלהם. תכניות להתעשרות מהירה מהאדמות החקלאיות, או מזימה לחטיפת הירון ולהצגתו כמפלצת בקרקס ובתכניות טלוויזיה, תגרות ידיים ואיומים בנשק חם, מעין מְקוֹנְדוּ. כאמור, לסיפור העלילה בנוב נלווים סיפורים נוספים שאינם קשורים ביניהם, וגם אינם קשורים לעלילה, אבל הם תורמים לאווירת הקרנבל של הרומן בעודפות הסיפורית שהם מייצרים, ובפנטסטיות שלהם.

את השפע וריבוי המופעים והדמויות הקרנבליים שמאפיינים את הרומן, כותבת איני ב"לשון סוסית" פרועה ומצחיקה. זהו קרנבל לשוני, עמוס במשחקי מילים "סוסיות", דו-משמעיות, מגוון רבדים של משלבים לשוניים, פתגמים וביטויים. כך למשל סבתא מביטה בה במבט מתרה, "כאילו הייתה סוס טרויאני" שנשלח בידי אמה (34), והגיבורה "מפרזלת את כל חלומותיה לפרסת מעשיות הגונה" (10).

איני בונה קרנבל אנושי מגוון ופרוע שלכל אחת מדמויותיו חריגות, כמו למשל דוד לא מוכר שהוא לבקן אדום עיניים, "גמד בנעליים אורתופדיות גבוהות, ששומה צמחה בקצה אפו, ועניבת פרפר מנוקדת נכרכה סביב הצווארון הלבן של חולצת הפסים שלו" (175) ו"התאומים הסיאמיים [...] תאי וליציי [...] זוג גברים רזים ופיקחים למראה שהיו מחוברים בגבה ובזקן" (229), כולם יחד יוצרים פריק שאו אמיתי.

גם גיבורי הרומן הם דמויות קרנבליות ממשפחת סוסי אדם. סאשה לא ירשה גוף של סוס, אבל פניה סוסיות ומכאן שמה. היא אישה עצמאית, עם חולשה לסוסים, משכילה, מינית מאוד, לכאורה מספיקה לעצמה, ובה-בעת עסוקה בלחפש את גבר חלומותיה ב"חור" נידח בטקסס המציואיסטית. בני משפחה אחרים שלה הם הכלאה נראית לעין בין סוס לאדם. כך דודתה, סלונה, אישה עם פרסות וזנב של סוס בתחתית הגב "שנשלף מפתח מסודר בחלוק הפלנל שלבשה" (39). הירון, האהוב המיועד, הוא "גבר גבוה כבן ארבעים, זרועותיו חסונות [...] פניו חטובות [...] עיניו היו גדולות וירוקות" (124) בחלקו הקדמי. חלקו האחורי הוא סוס, קנטאור (125). סאשה עצמה תוהה על זהותו הקרנבלית של העובר שתישא ברחמה אם תינשא להירון: "אם לעובר שלי יהיה זנב! או פרסות! או ארבע רגליים!" (192).

דמותו של הירון שובת-לב, שילוב של גבר פיזי חזק ורב כוח, משכיל ואינטלקטואל, חובב ספרות מוסיקה ואוכל טוב, שאותו הוא גם יודע לבשל, ג'נטלמן מושלם. הוא גבר סוס אציל, "אביר שהוא סוס וסוס שהוא איש" (130). אצל הירון, גם החצי החייתי "אנושי הרבה יותר מאנשים-אנשים" (130), והוא חי חיי אנוש מלאים ומשמעותיים. ביתו של הירון הוא הכלאה בין בית בורגני/אינטלקטואלי לבין אורווה. הוא מוצף ב"ריחות של בית שבאו מתערובת של ספרים ישנים וחדשים [...] שהתמזגו להפליא עם [...] ניחוח החציר הטרי שעלה מהאורווה השכנה" (132-133).

כפי שכבר נאמר, המסגרת הכללית של הרומן הוא סיפור של מעשיה רומנטית, אך איני משחקת עם הכללים של הז'אנר ומשנה אותם. הגבר הנחשק הירון הוא כאמור חצי סוס, והוא לא יעבור מטמורפוזה לאדם בניגוד לנסיך הצפרדע. יתרה מכך, אם בתחילת הרומן הגיבורה מציגה את סוסיותה כ"פרט לא מאוד חשוב" בחייה, הרי שבסופו היא מצהירה: "אני סוסית. וזה פרט מאוד חשוב בחיי החדשים" (232). גם סיום הרומן עובר היפוך.

הקנטאור עמד עתה בין שמים וארץ, על עגורן שהרימו עד אלי, וקרוב קרוב לחלוני [...] פתחתי את החלון [...] משך הירון את ראשי ונישק אותי בחוזקה על שפתי [...] 'דהרת לכאן... עד אלי' [...] 'אדהר אחריך עד סוף העולם' [הוא] שלף קופסה זעירה מכיס חולצתו [...] וענד טבעת יהלום עתיק על אצבעי".

הנשיקה שבדרך-כלל מסמלת את התרת סיפור המעשייה, היא כאן רגע הנפילה של הגיבור לכלוב, ויצירה של קואליציית הצלה נשית, "קראי לזה אחוות נשים" (215). סאשה ואתיתה מוציאות לפועל את הצלת הגבר-סוס הכל-יכול, האביר-סוס הערמוני, ששוכב כפות במשאית, כל אחת בנשק שלה: אתיתה "בפלירטוטים ובציחקוקים" (220) שמסיחים את תשומת-לבם של השומרים על הכלוב, וסאשה בקור רוח, הנחוץ לה לא רק לשחרר את הקנטאור שלה, אלא גם לחלץ ממנו הכרה בעובדה שאשה מצילה אותו. איני מחזקת את העמדה הפמיניסטית ומרחיבה את גבולותיה. דמותה של אתיתה מצביעה על הדעות הקדומות של הפמיניזם: "נשים כמוני", היא מסבירה, "לא זוכות כמעט לסולידריות נשית [...] שחרור הוא רק מה שאתן מגדירות כשחרור" (218). מאחורי הדימוי של זונה שאותו היא משחקת, אסתר מתגלה לסאשה כאישה חכמה,

פמיניסטית שחותרת תחת דיקטטורת הפמיניזם הבורגני והצדקני, הרווי דעות קדומות. אסתר מודה שהיא מחבבת את סאשה, הנורמטיבית לכאורה, שמקיימת יחסי מין עם יצור כלאיים סוס/אדם, בדיוק בגלל שאינה מתאימה להגדרות של "הפמיניסטיות החכמות והמתנשאות" (217). האישה שבתחילה סאשה בזה לה כי מכרה את גופה, נותנת לסאשה, הקנאית לעצמאותה הכלכלית, שיעור בחופש בחירה. במקום להתמקד בחיי העושר ואושר של האוהבים, סיוס הרומן הוא חגיגה פרועה שתחילתה באוהל הקרקס וסופה בתהלוכת קרנבל אמיתית. הגיבורים אינם רוכבים מיד אל השקיעה אלה משחררים קודם את כל חיות הקרקס המנוצלות:

וכעבר שניה התרוצצו עשרות שמפנזים, ושלוש גורילות ברחבי הקרקס, מטפסים, מנתרים, מדלגים וחוגגים את חירותם בצווחות, שהטילו הרס ושמחה כאחד [...] תרועות פילים נשמעו [...] עדר של סוסי פוני וסוסים לבנים ושחורים שעט לחופשי עד שדהר החוצה לפארק [...] (225).

לאחר שחרור החיות הכלואות הירון וסאשה חוזרים לנוב ובעקבותיהם, "נחיל אדם ברכבים, ועל הרגליים" צועקים "הירון המלך", "הירון הקוסם", "הירון המלאך" [...] גם אנחנו רוצים קנטאור!" (228). בקריצה לפרדריקו פליני, מתקדם ההמון לכניסה למושב, בסצנת המונים מתוזמרת היטב, כל המון האדם שבא בעקבותם, ואשר חסם כבר את הכביש, עצר ונעמד סביב הירון וסאשה הרכובה על גבו, וחבורה מוזרה של פריקים פצחה בשיר. "זו המשפחה שאימצנו" מסביר הירון לסאשה. לפני תמונת הרכיבה של האוהבים בשדות, והצהרות אהבה הדדיות, מוסיף הירון עוד מימד לחזון האנושי שלו: "נוכל להקים בית חינוך חקלאי לנוער תלוש, שתמיד חלמתי להקים, וחשבתי שעם המקצועות שלך, והידע שלי, נוכל ללמד אותם צמיחה מחדש" (230). **סוסיית** הוא כאמור רומן היתולי משעשע, סיפור אהבה עם סוף טוב, לא רק לאוהבים אלא גם לקהילה שסביב להם: אושר ניו-אייגי. עם זאת, אין להפחית מעוצמתו הביקורתית, ששואבת את כוחה מהצחוק הקרנבל והגרוטסקי, שמצביעים "בעיקר על עיוות, על הפיכתו של הסדר המוכר על פניו [...] התנגשות בין סדרים שונים, עמימות [...] התנגדות להבחנות קטגוריאליות ברורות, אקלקטיות הטרוגניות בלתי מסודרת"¹⁹. ואמנם, סיוס הרומן מצביע על סירוב להבחנות קטגוריאליות ברורות גם בתחום "הפמיניסטי". אחווה ועצמאות נשית ובה בעת שיר הלל לגבר/סוס גיבור. הוא מתווה את החזון הקהילה ואת עתיד המשפחה.

שמרים שלא תפחו

במרכז הסיפור של קידר עומדת גיבורה טראגי-קומית, אישה מבוגרת ללא שם, רווקה ללא משפחה (לא ילדים, לא הורים ולא קרובי משפחה אחרים) ובודדה (ללא חברים/ות). עלילת הסיפור מתרחשת בשתי זירות שבהן היא פועלת ובהן מתנהלים חייה: עבודתה כמזכירה במחלקת מודעות האבל של עיתון, וחברה בפורום אפייה אינטרנטי "מתוקים". חייה מתנהלים בין לבין, בין פורום האפייה לבין פורום האבל, שגולשים ופורצים זה לזה. הסיפור נפתח עם הודעה שמקבלת הגיבורה בפורום האפייה, שבה מצוין שם החברה שאליה היא אמורה לשלוח עוגיות ממאפה ידיה. המשימה היא במסגרת משחק שנתי של חברות הפורום, שהוא משלוחי עוגיות הדדיים. לאורך כל העלילה הגיבורה עסוקה בחיפוש מתכונים, במעקב אובססיבי אחרי המתרחש בפורום, בניסיונות

¹⁹ כהן שבוט, 2008, 189.

לנחש מי זו או זה "פולקע" שאליה או אליו היא אמורה לשלוח את העוגיות. זאת, תוך שהיא מבצעת את עבודתה כמזכירה במחלקת מודעות האבל, עונה למטלפנים, ומציעה נוסח של מודעת אבל "יצירתית", "מודעה מהלב".

מרחב החיים של הגיבורה מצומצם, והוא נמתח בין הדירה שלה למקום עבודתה במערכת העיתון בעיר, לסופרמרקט השכונתי. בנוסף לכך היא מבקרת בבתי האבלים ומתגנבת פנימה. פורום האפייה, הוא מרכז חייה, ובו היא משקיעה את כל הליבידו שלה. בעוד שבמשרד היא מאופקת וכמו חסינה מפגיעות, כאן היא מרגישה: נסערת, כועסת, נעלבת, מתפעמת. היא לא ממש מעוניינת ללמוד לאפות, לחלוק ידע, אלא משתוקקת להתחבב על חברות הפורום, ובעיקר על המלכה הלא מעוררת ששמה בפורום "שמרים תפוחים". "לפעמים אני כותבת בפורום דברים שאני לא ממש מבינה בהם, כמו עצות להכנת עוגת גבינה מוצלחת (אף פעם לא אפיתי עוגת גבינה אבל פעם גזרתי מעיתון רשימת טיפים ושמרתני), רק כדי שיראו את השם שלי מדי פעם, שאני אהיה אהודה ומוכרת" (195). זוהי תשוקתה האמיתית ובה היא מוכנה להשקיע את כל כולה. ההשקעה הלא מידתית שלה בתחום שאינו באמת מעניין אותה, מתוך תקווה למצוא שם הערכה ואהבה היא קומית, ילדותית, אבל ללא ספק גם עצובה כי מדובר באישה מבוגרת ובודדה.

משרד מודעות האבל, הוא מקום עבודתה, החיים "האמיתיים" שלה. היא מתנהלת שם מול אנשים בשר ודם, גברים בעלי שמות פרטיים (בניגוד לה). ביני הוא הבוס שלה, גבר צעיר ממנה בשנים ובוותק במשרד, אב לשני ילדים קטנים, כלומניק שעסוק בלפרטט עם כתבות צעירות במערכת. קובי, המשכתב מהדסק שאתו היא מתייעצת בענייני לשון, שאותו היא שואלת האם 'פולקע' הוא זכר או נקבה. (שם). קובי הוא הומוסקסואל, אבל זה לא מונע ממנו להיות עוד גבר שחושב שהוא ידע הכל אבל בעצם הוא לא! הגבר השלישי הוא מיכה, האיש מהדפוס שאליה היא יורדת לקחת את "כפולת העמודים החמימה והריחנית" (כמו עוגה שזה עתה נאפתה) של מודעת האבל הטרייה שהיא ערכה. מיכה מגלה יחס אנושי לאישה המוזרה הזאת, מחייך אליה ואומר ש"בשעות כאלה אני כבר צריכה להיות בבית עם הבעל והילדים והנכדים" (196). בדיוק כל אותם תארים שאין לה, אבל היא רק "מחייכת אליו חזרה, לא מתקנת אותו" (שם). כשהוא מבקש ממנה תמונה של החמודים היא מוציאה מהתיק תמונה מקומטת של שני הילדים של ביני, שפעם נפלה מהשולחן שלו. "הם קצת כהים יחסית אלי, אבל שמיכה יחשוב מה שיחשוב, אני לא יכולה לעשות חשבונות של כל העולם" (שם). הגיבורה יוצרת לעצמה "תעודת זהות מזויפת" של אשה נורמטיבית, העיקר שלא תצטרך לענות על שאלות ולא לדווח לעצמה על הזהות שלה. על פניו הגיבורה היא דמות "לא נשית" בעליל: אין לה ילדים, אין לה חברות, עולם התוכן שלה אינו מעיד על נשיות, היא אינה מטופחת, לא מבשלת ולא אופה. ובכל זאת היא נמשכת באופן לא הגיוני לפורום האפייה.

במשרד היא אמנם כפופה לגבר כלומניק, וכמו הרבה מזכירות, עושה את כל העבודה, ומצליחה מעט יותר לשלוט בעניינים, ולעצב את המקום כפי שהיא חושבת שהוא צריך להיות: "מתאים לאווירה", "אופן דיבור שמתחייב מהסיטואציה" (193), "נטרול צלצול הטלפון והפיכתו להבהוב" (193). היא מצליחה גם לשנות את מהות העבודה שלה, מפקידה שעונה לטלפונים ליוצרת טקסטים של אבל, וזה מאפשר לה לקבל הערכה מהלקוחות כמו "זה נהדר, זה מרגש. אלף תודות" (195). המודעות "מהלב" שהיא מנסחת ממלאות אותה סיפוק, והיא נוהגת להגיע איתן לבית האבלים, ולהניח אותן במקום נראה לעין, וכך היא "מוציאה אותן לאור". בשונה מההגזמה שאפיינה את "המינה ליה" והעודפות הקרנבלית שאפיינה את "סוסית", ההתנהלות של הגיבורה כאן מאופיינת בתנודתיות רגשית קיצונית בתוך עולם מינימליסטי. לאחר יום העבודה במשרד, וביקור אנונימי בבית של אחת המנוחות היא חוזרת לבית ריק:

קמתי, צחצחתי שיניים פעם נוספת, העברתי חוט דנטלי ביניהן וזרקתי אותו לפח. התיישבתי על הספה ופתחתי את ערוץ החיים הטובים בטלוויזיה. השף ג'ואל רובשון בישל קונפי עגבניות בניחוח כמהין [...] זה עשה לי תאבון, אז הכנתי לי סלט טונה קטן ממה שהיה לי בבית. הבית היה דומם כרגיל, ונקי מאוד. בכל זאת העברתי מטאטא. הרמתי את הטלפון אבל בכל זאת לא היו לי כל הודעות. לקחתי כדור שינה (199).

היא עצמה אינה מטופחת או "נשית", אין בה שום דבר אקסצנטרי, אין לה עניין בקשר מיני או רגשי אמיתי. המקרר שלה תמיד ריק ואין כלום בבית, בעגלת הקניות שלה בסופר מונחים שלושה מוצרים, והיא מעולם לא יצאה לחופשה. גם יחסיה עם האנשים סביב הם מינימליסטים, רק במידת הצורך. המקום היחידי שבו היא מגזימה, שבו היא נסערת, הוא פורום האפייה, ומשם נופלת עליה המכה.

המבט שלה על העולם מצחיק, לא כי הוא ראי מוגזם או גרוטסקי של מציאות, אלא מכיוון שהיא מתווכת את המציאות הווירטואלית האמיתית, כמראה של המציאות הממשית. הפורום הווירטואלי מתיימר להיות מקום שוויוני ודמוקרטי, בו כל אחת/ת יכולה להשמיע קול, אבל בפועל זהו מקום של דיכוי ושל כוחנות. "שמרים תפוחים" היא מלכת הפורום הבלתי מעוררת, והחברות כמו "פולקע", "חד פעמית", "עיראקית בדם", מתחנפות אליה. הגיבורה עצמה נכנסת לפורום בכינויים שונים בכל פעם, שהיא שואלת "מהמנוחים" שבמודעות שלה כמו 'עובדיה' או 'מזל' (197), וכך אולי "מחיה" אותם. התקשורת בין חברות הפורום היא מאוד נלהבת, אבל במציאות, העוגות שנשלחות אינן תמיד מלהיבות. "חד פעמית", למשל, שלחה לגיבורה "קופסת קל קר [חד פעמית] של חצי ליטר גלידה מלאה עד חציה בעוגיות קנויות" (98).

ההתנהלות במשרד נראית גם היא מנקודת מבטה מצחיקה, כי היא מציאותית. הגברים המנהלים הבטוחים בעצמם, "שמרשים לעצמם". מה שהופך את התמונה לקומית, היא האדישות המוחלטת של הגיבורה למפגני האגו הגבריים. אין לה שום כוונה להתעמת אתם, אינה נעלבת, מתבוננת בהם ללא שיפוט, שאותו היא משאירה לקוראים: למשל היא רואה את ביני "מתכתב עם כתבת 'עולם' במסנג'ר. ראיתי אותם במעלית מסתכלים זה בזה במראה. הוא מקליד במרץ לא רגיל" (195). באותו מבט, שכמו עובר על המתרחש מבעד לעדשת המצלמה, היא משקפת את ההתרחשות בסצנת האבל והשבעה. היא נכנסת לבית האבלים ולמרות שהיא זרה למשפחה היא "מתנהגת בעצב אמיתי לנוכחים. אף אחד לא שאל מי אני" (196).

גם החיים הפרטיים שלה משקפים מציאות עגומה, שמתכתבת עם המוות: בית הנקי, הדומם והריק, ומזכירה הטלפונית ריקה מהודעות קוליות. ככל שהעלילה מתקדמת, עוצמת הניתוק של הגיבורה מהמציאות שעליה היא מדווחת, חוסר המודעות שלה לעצמה וחוסר במיומנויות חיים בסיסיות הולכות ומתגלות. פרטים "שוליים", לכאורה, מאפשרים תמונה מלאה יותר לדמותה. בשתי הזירות שבהן היא פועלת היא מונמכת ומושפלת. יתרה מכך, את המכה האחרונה על פיסת המציאות שלה, תטיל בסופו של הסיפור, ברשעות זחוחה לשמה, לא אחרת מ'שמרים תפוחים'. לאורך הסיפור מתבררת עצמת הבדידות שלה, נכותה הרגשית, הריקנות המוחלטת של חייה מקשרים אישיים או חברתיים, חוסר היכולת שלה להבחין בסדרי עדיפויות ובגבולות.

למרות הטרגיות, הפער בין האופן המדויק שבו הגיבורה מתבוננת במציאות (תיאורי המשרד, פרטים בסופרמרקט, תיאור הסצנות שבבתי האבלים) לבין האופן השגוי שבו היא מתנהלת במציאות, הוא קומי. הפער מהווה בעצם כלי מרכזי בהומור של קידר: הגיבורה משתוקקת להיות מוערכת בפורום האפייה אבל לא רק

שאינה יודעת לאפות, גם אינה מכירה את המצרכים הבסיסיים. היא נדהמת "שכך נראה מקל וניל בצורתו הטבעית" (198); הבית שלה ריק ומשמים והטלוויזיה משדרת לה תכניות על "החיים הטובים", "חופשה בביקיני".

הסיפור מצליח לערער את עמדת הצוחק/ת של הקורא/ת, שמגלה שזהות מושא הצחוק שלו/ה, הוא עניין רציני ביותר – בדידות של אישה מבוגרת וערירית. ואמנם, כפי שכבר טענה ננסי ווקר, הומור נשי הוא "עניין רציני ביותר".²⁰ הסיום שבו בחרה קידר, כמובטח "מר ונמהר", מפסיק להצחיק ואין בו נחמה. מהמסע שאליו יצאה הגיבורה לעולם (הווירטואלי), שיכול היה להיות הטוב בעולמות (שווינוי ומכיל), היא חוזרת מוכה ומושפלת. העולם הווירטואלי מסתבר כעולם רע, מלא תככים, צביעות, ומשחקי כוח. הודעה בפורום ששלחה 'שמרים תפוחים' "לגבי משחק העוגיות הקודם" לוכדת את תשומת ליבה: ההודעה לועגת למשלוח העוגיות שהגיבורה שלחה לה בשנה שעברה, שבה השקיעה את כל כולה.

התגובה של הגיבורה היא התמוטטות מוחלטת "הגב שלי בער. הציפורניים קילפו את העור מהשפתיים [...] קראתי שוב את ההודעה. 'אבל אפעס רק התפקשש לו. מה לעשות?' דמעות הציפו את עיניי" (205). במקום לכתוב תגובה הולמת בפורום ולהעמיד את הפוגעות על מקומן, (והרי היא יודעת לכתוב ולנסח הודעות), היא תובעת את כבודה בזירה השניה. באקט התאבדותי, היא מנסה לכפות על לקוחה אבלה נוסח של מודעת האבל, עד שזו מתלוננת אצל ביני הממונה, שמודיע לה כי זו עילה לפיטורין. למרות זאת, בטירוף שאינו מרפה, היא עוקבת אחרי האישה עד לביתה, כמנחמת לא קרואה. בטקס שהיה יכול להיות מנחם, היא מגישה לאבלה כמנחה את חבילת העוגיות שהכינה למשלוח, אבל אז ברגע מר ונמהר מאבדת שליטה ושואלת אותה: "נכון שלא רשמת?", כשהיא מתכוונת לנסח שלה, וחושפת את עצמה.

וילט מצביעה על הגבול שממנו ואילך הקומדיה הנשית מפסיקה להצחיק והופכת לאלימה, הרסנית ואף רצחנית.²¹ שבורה, הגיבורה מנסה להציל את כבודה, אך כיון שהכל התפקשש, היא איבדה לחלוטין כל הבחנה של גבול וסדר. זהו כאמור סוף הרסני שאין בו נחמה ואין בו תיקווה לשינוי או לתיקון. איווחת חרב שמובילה למבוי סתום, dead end. ואמנם, קומדיה נשית אינה רק חגיגה של צחוק, כפי שטוענת ברקה, והעונג שהיא מייצרת אינו נובע מחזרה אל המוכר והשתלבות בסדר הקיים, אלא מהפירוק וההרס, מההפתעה והדיסוננס שהוא מייצר. הסיום המפתיע, המר והנמהר של קידר הוא אכן דוגמא לרצינות שבהומור הנשי, או לכך שהומור נשי מצחיק בהרסניות שלו.

כל אחת משלוש היצירות שנידונו כאן מעמידה במרכז העלילה גיבורה נשית שדוברת בקול ראשון. היא זו שמספרת את הסיפור והיא זו שמדווחת על העולם ומתווכת אותו. תמונת המציאות המתוארת על ידי הגיבורות מצחיקה, והטקסטים מהווים דוגמאות שונות להומור נשי. הנובלה של קסטל-בלום מייצגת באופן ברור וחד הומור פמיניסטי חתרני המצליח להצביע על המנגנונים המדכאים נשים וכתובה של נשים. מינה משחררת את התסריטאיות ואת עצמה ובכל זאת בסוף הסיפור בוחרת לחזור למצב "שפוף". סיום זה מתעתע וחושף את הפער בין האופן שבו מינה מציגה את עצמה לבין מימוש היכולות שלה. ההומור של לאה איני מורכב יותר כי הוא מערער על קטגוריות רבות ואיננו מתמקד בספירה המגדרית בלבד. בנוסף לביקורת מגדרית (גבריות, נשיות והיחסים בין גברים ונשים) איני מותחת גם ביקורת חברתית ופוליטית. אומנם הגיבורה מצילה את האהוב

²⁰ כפי שאומרת כותרת ספרה: *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture* (Walker, 1980).

²¹ Wilt, 1980

"גבר גבר סוס" אך בסופו של הרומן היא מכתירה אותו כמלך וגורמת לכל הקהל ללכת בעקבותיו והוא זה שמחליט על זהותה של המשפחה העתידיה ועל החזון שלה. גם סיוס זה מתעתע ואינו מתיישב עם הדמות של סוסית שנלחמת על העצמאות שלה לכל אורך הרומן. דקלה קידר מובילה את העלילה לסוף כמעט אפוקליפטי. התפרקות של עולם הגיבורה, משאיר אותה ללא גשר אפשרי אל העולם (המציאותי והוירטואלי). הטקסט שופע הומור אך בסופו של הסיפור משאיר את הקורא עם תחושת של אי נוחות ביחס למושא הצחוק – אשה בודדה ומסכנה.

אמנם הטענה הרווחת היא שעמדת הצחוק/ת היא עמדת כוח, נראה כי בשלושת סיפורים שבהם דנו, המחברות יוצרות גיבורות שאמנם מצחיקות אבל אף אחת מהן אינה "מנצחת". המציאות מותירה אותן, כל אחת באופן שונה, במקום נשלט. מינה בוחרת להמשיך להיות במצב שפוף, סוסית מקבלת את עליונות הגבר והגיבורה של קידר מתמוטטת. למרות הצחוק, תמונת המציאות שהסופרות משרטטות לגיבורות שלהן היא עגומה במיוחד.

מקורות

איני, לאה (2012). **סוסית**. אור יהודה: כנרת זמורה ביתן.

בן, מנחם (5.11.2010). **קו המשווה: מצחיקונת** אוחזר מתוך <http://www.nrg.co.il/online/47/ART2/174/766.html>

גורביץ', דוד (1998). **פוסטמודרניזם - תרבות וספרות בסוף המאה העשרים** עמ' 2887-304). תל אביב: דביר.

כהן שבוט, שרה (2008). **הגוף הגרוטסקי: עיון פילוסופי בבחטין, מרלו-פונטי ואחרים**. תל אביב: רסלינג.

כהן, ש. אורי (2011). **לקרוא את אורלי קסטל-בלום**. תל אביב: אחוזת בית.

פרויד, דיגמונד [1905] (2007). **הבדיחה ויחסה ללא מודע** (רן כהן מתרגם). תל אביב: רסלינג.

קידר, דיקלה (2007). **מר ונמהר**. בתוך תלמה אדמון (עורכת) **העיתונאי שחצה את הקווים**. תל-אביב: מודן-193-2018.

קוש זוהר, טלילה (2016). להתגייס לחיל הפיקוחון, להתחמש בעין נוקבת: עין, מבט וראייה ברומן 'ורד הלבנון' מאת לאה איני, **מכאן**, ט"ז, 363-345.

קסטל-בלום, אורלי (1995). **המינה ליזה**. ירושלים: כתר

Barreca, Regina (1994). *Untamed and Unabashed: Essays on Women and Humor in British Literature*. Detroit: Wayne State University Press.

Bing, Janet (2004). Is Feminist Humor an Oxymoron? *Women and Language*, 27, 22–33.

Boyle, Bridget (2015). Take me seriously. Now laugh at me! How gender influences the creation of contemporary physical comedy. *Comedy Studies*, 6, 1, 78-90.

Gilbert, Sandra and Gubar Susan (1979). *The Madwoman in the Attic: The woman writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.

17, 473–492. *Feminist Studies*, Gillooly, Eileen (1991). Review Essay: Women and Humor.

Kaufman, Gloria and Mary K. Blakely (1980). *Pulling Our Own Strings* (pp 13-16). Bloomington IN: Indiana University Press.

Kotthoff, Helga (2006). *Gender and humor: The state of the art Journal of Pragmatics*, 38, 1, 4-25.

Lafrance, Marianne & Woodzicka A. Julie, 1998. No laughing matter: Women's verbal and nonverbal reactions to sexist humor. In Janet K. Swim and Charles Stagnor (Edts.), *Prejudice the Target's Perspective* (pp 62-80). New York: Academic Press.

Lewis, Melinda Maureen (2014). 'That's What She Said': Politics, Transgression, and Women's Humor in Contemporary American Television (Unpublished doctoral dissertation). College of Bowling Green State University, USA.

Merrill, Lisa (1988). Feminist Humor: Rebellious and Self-Affirming. *Women's Studies*, 15, 271-280.

Walker, Nancy (1988). *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wilt, Judith (1980). The Laughter of Maidens, the Cackle of Matriarchs. Notes on the collision between comedy and feminism. *Women and literature*, 1, 173-196.