

THEATRON-serien



Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier

Omslagsfoton

Framsida: "Nyvärvda rekryter" 6 juni 1948

Baksida: "Jaacov och Yitzhak föredrar blondiner och hittar en mycket attraktiv sådan på stranden i Tel Aviv" 10 augusti 1955

©State of Israel: National Photo Collection

Yael Feiler

NATIONEN OCH HANS HUSTRU

Feminism och nationalism i Israel
med fokus på Miriam Kainys dramatik



Akademisk avhandling för filosofie doktorsexamen
vid Stockholms universitet 2004
Teatervetenskapliga institutionen, 106 91 Stockholm

ABSTRACT

The aim of this thesis is to elucidate the tension between feminism and nationalism in Israel and to investigate the ways by which such discursive currents mark the identities of Israeli women. The specific field of investigation is Israeli theatre, and the identities examined are dramatic characters created by the Israeli playwright Miriam Kainy. Also examined is the character of the playwright herself. Theatre is being observed as a specific field of society in which the position of women can be clarified. What kind of women characters the Israeli theatre produces is therefore a leading question for this study.

Feminist theories, focusing on gender aspects of power relations, together with the post-colonial perspective, which considers power relations by focusing on ethnicity and geopolitical aspects, provide the theoretical tools. The social constructionist viewpoint is used since it provides an appropriate understanding of important notions for the thesis, such as *nation* and *identity*, considering them as constructions created by discourse. The discourses focused upon are the national v. the feminist discourse and theatre is viewed as a discourse mediator, which is why the dramatic text is the object of the analysis. The specific method of analysis is inspired by Norman Fairclough's critical discourse analysis.

The main part of the thesis consists of a discursive analysis of five women characters, constructed within a period of about five decades, namely between the 1950s and 1990s. Each one of these characters consists of an articulation which is considered representative of a specific time-relevant discursive struggle between the two discourses in question. One of the central assumptions of the thesis is that the Israeli national identity is thoroughly masculine. The identity problems it has been causing Israeli women since the time of the pioneers until today are clearly illuminated throughout the analysis. The conclusion emphasises that the subjectpositions being introduced by Israeli national discourse, namely the ways of being a *New Jew*, an Israeli, collide with those introduced by feminist discourse, i.e. ways of being an independent woman subject. Nevertheless, each and every character demonstrates creative ways of transforming the discourses by aiming at a hybrid formation.

© Yael Feiler

Tryck: Pitney Bowes, Stockholms universitet 2004

ISBN: 91-86434-26-8

Omslagsfoton: State of Israel The National Photo Collection

Avhandlingen tillägnas tre kvinnor. Min farmor Frida som på grund av världsläget 1939 tvingades fly från Düsseldorf i Tyskland till Palestina, och som trots att hon tillbringade resten av sitt liv där vägrade bli en israeliska; min mormor Roz'a från Lodz i Polen, som 1938 kom på besök till Palestina och inte kunde återvända hem, och som bytte namn till Rachel när Palestina blev Israel; och min mor, som över en natt förvandlades från den polska flickan Nina till den kavata israeliskan Pnina.

INNEHÅLL

FÖRORD	1
INLEDNING	3
Forskarpositioner	3
Jämställdhet eller en skenföreställning som hålls vid liv?	6
En lägesbeskrivning – teatern	7
Första steg.....	8
En fruktbar kombination	9
Feministiska & postkoloniala utgångspunkter.....	9
Diskursteori & kritisk diskursanalys.....	13
<i>Det konstruktionistiska perspektivet och diskursen</i>	16
<i>Diskursteoretiska begrepp</i>	22
Teatern och verkligheten.....	24
Teori i praktiken	26
En text är en text är en text.....	26
<i>En tendens i tiden</i>	27
<i>En återvändsgränd</i>	29
<i>Ett genombrott: nya vägar öppnas</i>	32
Materialet: diskursens röst.....	34
Diskursens urmoder	36
<i>Ett konstruerat ursprung</i>	36
<i>Det genusbestämda landet</i>	38
Disposition.....	40
<i>Kommentar angående införda citat</i>	42
MIRIAM: ATT SKAPA EN ISRAELISKA	43
Israeliskan blir till	43
Namnets olika aspekter (eller: What's in a name?).....	44
Namnbyte som tecken på processen	44
Israeliskan förhåller sig till landet	48

Inte sin mors dotter: kontrasteringen mot det gamla kvinnoidealet.....	50
Mellan familj och yrkesliv	52
Nationens bedömning: Godkänd!.....	60
Den israeliska identiteten.....	60
Yrkesidentiteten	65
ALONA: NATIONEN OCH HANS HUSTRU	67
Val av version.....	67
Version 1973	68
Version 1975	70
Att testa nationens gränser.....	71
Nationen	73
Pjäsens förankring i det nationella: krig som tecken	73
Karaktärernas nationella prägel.....	77
<i>Shiva</i> som dubbelbottnat tecken	84
Hustrun	87
Namnet och dess konsekvenser.....	87
Nationen bygger bo i det åtråvärda landet.....	90
Nationens bångstyriga hustru och den emancipatoriska potentialen.....	92
Nationen på sin vakt	97
En talande presentation.....	98
Den "underliga" kvinnliga karaktären	99
Det omöjliga blandäktenskapet	100
Den förvirrade manliga karaktären.....	103
Den olydiga kvinnliga dramatikern.....	106
Nya tider, nygamla normer.....	109
BAVTA: ETT KUPPFÖRSÖK.....	112
En oväntad resning.....	112
Nationen byter kön: en <i>annan</i> historia	114
Lilit: en judisk feminist?	120
Feministen möter en nationell symbol: Masada.....	126

Nationens björnkram	133
Nationen besjunger sin historia	134
Larmet går	135
JOSEFFA: ETT SLAGFÄLT	145
Feminism? Nej, tack!	145
Nationen fångad i sin dröm	148
Den kvinnliga drömmaren.....	151
Huset: drömmen om det nationella hemmet.....	153
Seger eller förlust?	170
Nationen slår tillbaka	171
Trivialiseringen av temat: de stora frågorna mot de små.....	171
Antingen feminism eller nationalism!.....	174
Till attack mot feminismen.....	176
BIANKA: ISRAELISKAN FLYR SCENEN	179
Varför måste hon fly?	179
Den invaderade rösten	181
Det alternativa livet.....	186
En talande tystnad	199
SAMMANFATTANDE DISKUSSION	203
SUMMARY	211
KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING	222

FÖRORD

Att skriva denna avhandling har för mig varit lika kreativt och stimulerande som att skapa dramatiska texter eller sätta upp en föreställning. Drivkraften, viljan att förstå de egna erfarenheterna, glädjen över insikten som skymtar fram och önskan att dela med sig och förmedla denna förståelse vidare, är densamma. En extra motor i detta projekt har varit min längtan att överbrygga det ständigt närvarande gapet mellan mitt "tidigare liv" i Israel, där jag tillbringat mina första trettio år, och det liv som jag lever här i Sverige. Att "byta land" är att ständigt känna sig delad. Att skapa en berättelse som förvandlar det tidigare erfarna livet till en värdefull del i ett nu, för en själv och för andra, är – om än bara tillfälligt – att göra sig hel igen.

Utan min handledare docent Lena Hammergren hade dock ingetdera varit möjligt. Lena har varit en stabil och pålitlig medresenär under min tid som doktorand. Hon har lyckats skapa balans mellan ett genuint intresse för mitt arbete och en kritisk distans till det. En balans mellan en respektfull och krävande attityd. Mellan seriöst bemötande och ett positivt, glatt lynne. Den lyhörda och detaljerade granskningen av mina texter kombinerades alltid med framåtpekande, konkreta förslag. Allt detta skapade trygghet hos mig och ett fruktbart samarbete mellan oss. Tack, Lena.

Teatervetenskapliga institutionen, där jag redan som nybörjarstudent kände mig uppskattad, och där mina första, trevande forskningsförsök uppmuntrades, har varit en kreativ miljö och en förutsättning för denna process. Ett stort tack riktas därför till professor Willmar Sauter och till alla institutionens medarbetare. En person vars stöd under min första tid på institutionen var avgörande är docent Tiina Rosenberg, som varit bekräftande och stödjande i sann systerskapsanda. Tiina, som under årens lopp kom att bli min vän, har alltid varit uppriktig också i sin kritik. Det har emellanåt inneburit en utmaning att bemöta denna kritik, men också en liten seger att utifrån den ta nya tag. Tack, Tiina. I detta sammanhang vill jag också nämna professor Sven Åke Heed, som har visat intresse och respekt för mina allra första skrivuppgifter, och som senare, under min forskningstid, generöst ställde sina kunskaper till förfogande. Ett stort tack riktas också till docent Karin Helander, som följt min arbetsprocess, och som på ett öppet och sakligt sätt kommenterat mina texter.

Fil.dr Barbro Sigfridsson med vilken jag delar arbetsrum och forskningsvardag på institutionen har varit en tillförlitlig kamrat i nöd och lust ... Tack, Barbro. Jag vill också

tacka fil.dr Göran Gademan för en alltid lika vänlig inställning, och forskarassistenten Ola Johansson för intresset, litteraturtipsen och för att ha ställt sitt bibliotek till mitt förfogande.

Mina doktorandkollegor förtjänar ett extra stort tack. Ulrika Lindgren, Ulrika von Schantz, Dirk Gint, Rikard Hoogland, Nina Lundborg och Camilla Damkjaer har alla, trots en tung arbetsbörda, ägnat tid åt mina texter och varit lyhörda och kamratliga i alla väder. Ulrika Lindgren förtjänar en extra kram för sitt livliga temperament och humor som förgyller vardagen på institutionen. Institutionssekreteraren Ulla Timander och ekonomihandläggaren Ingrid Wennberg, som under årens lopp ställt upp med stort och smätt, inte heller att förglömma. Tack!

Tack också till Stockholms universitet Wallenbergsstiftelsens Jubileumsfond och till Judiska Församlingens Kulturkommitté, som gjorde min forskningsresa i Israel år 2000 ekonomiskt möjlig.

Det är dock fler som på olika sätt bidragit till detta projekt, inte minst i Israel. Först och främst vill jag tacka dramatikern Miriam Kainy som utan förbehåll ställde upp som "forskningsobjekt". Jag vill tacka docent Dan Urian för sitt intresse och för en uppmuntrande attityd. Tack, Shai, och Shimon Lev-Ari från Israel Documentation Center for the Performing Arts, för ett trevligt bemötande och professionell hjälp. Ett särskilt varmt tack vill jag tillägna fil.dr Anat Gesser-Edelsburg med maken Ronnie, som under alla år välvilligt bidragit med praktisk hjälp av alla slag, och som alltjämt visar prov på omtanke och omätlig generositet.

Ett alldeles speciellt tack vill jag tillägna Silvia Klenz Jönsson för en ypperlig språkgranskning och korrekturläsning! Vad hade jag gjort utan dig?

Allra sist vill jag tacka min familj. Min livskamrat Thomas Mera Gartz för sitt lugn och tålmod. För det självklara förtroende han visat mig, för att aldrig ha tvivlat på projektets genomförbarhet och för det omsorgsfulla arbetet med formgivningen av boken. Och så barnen, Lev och Naomi. Er kärlek har varit min kraftkälla. Tack för att ni finns!

Stockholm februari 2004

Yael Feiler

INLEDNING

”Diskursen är föga mer än en glimt av en sanning i färd med att födas inför sina egna ögon.”
(Foucault [1970] 1993:35)

Insikten om att min personliga historia påverkat valet av mitt forskningsobjekt och även bidragit till en nyansering av mitt teoretiska perspektiv medför att jag inleder avhandlingen med tre introduktioner. Den första, ”Forskarpositioner”, redogör för hur intresset för objektet och syftet med avhandlingen vuxit fram ur mina erfarenheter och observationer, och hur behovet av den teoretiska ramen som jag introducerar därefter tvingat sig på. Den andra introduktionen, ”En fruktbar kombination”, redogör följaktligen för mina teoretiska ramar och för den nödvändiga kopplingen mellan dem. Den primära, personliga, frågeställningen formuleras om i teoretiska termer. När den tredje introduktionen, ”Teori i praktiken”, inleds har således frågeställningen och syftet omformulerats och byggts på. Denna tredje introduktion redogör för mitt specifika fokus på teaterområdet, där jag analyserar hur feminism och nationalism samspelar i texter av den israeliska dramatikern Miriam Kainy. Avsnittet ”Teori i praktiken” redogör också för mitt praktiska tillvägagångssätt i analysen.

Forskarpositioner

En presentation av forskarpositionen är väsentlig för mitt arbete. Det hör således till saken att jag som forskare har rötter och en levnadshistorik i det land och den kultur som producerat forskningsobjektet vilket övergripande kan rubriceras som ”Israeliska kvinnor och teater”. Det innebär erfarenheter, observationer, identifikationer och ett känslöengagemang som jag vill tillkännage. Efter immigrationen till Sverige 1983 har min position förändrats och på olika sätt utvidgat mitt perspektiv på ”objektet”.

Avhandlingens ledfråga har sitt ursprung i mitt ”gamla” perspektiv, inifrån den israeliska kulturen. Det rör sig om ett missnöje med den egna ställningen som kvinna inom den israeliska teatern. Missnöjet riktas mot en påtvingad kvinnoidentitet som kan förklaras och analyseras med verktyg som västerländsk feministisk teori har utvecklat under de senaste tre decennierna; det patriarkala samhället konstruerar kvinnor som objekt, en förtryckande konstruktion som reproduceras och kontrasteras mot den feministiska visionens emanciperade subjekt. Ett sådant perspektiv med fokus på de specifikt judiska, kulturella förutsättningarna för kvinnor skulle följaktligen kunna vara en

stabil utgångspunkt för mitt arbete. Här kunde den judisk-feministiska forskningen – även den med rötter i Västerlandet – vara till hjälp. Denna forskning har sedan 1970-talet ägnat sig åt en problematisering av den patriarkala strukturen genom att ringa in de förtryckande praktikerna inom den judiska traditionen och religionsutövningen, men även genom att utöva motströmläsning av dessa.¹

Den nya kontext i vilken jag befinner mig som immigrant i Sverige, har emellertid, som antytts ovan, medfört ännu en nyansering av det feministiska perspektivet. Den västerländska feministiska positionen har problematiserats i och med min medvetenhet om att jag, i en svensk kontext, uppfattas som icke västerländsk. Den personliga insikten har således haft konsekvenser för förståelsen av problematikens komplexitet och har visat på behov av ett kompletterande teoretiskt perspektiv, nämligen det som kallas det postkoloniala perspektivet. Det "postkoloniala" är ett kodnamn och ett paraplybegrepp som står för samhällskritik och maktanalys med emancipatoriska mål. Grundläggande för det postkoloniala perspektivet är insikten om Västerlandets dominans i förhållande till *de andra* och fokus på geopolitik som en viktig faktor. Etnicitet i sin relationella betydelse är inte mindre viktig i detta sammanhang.² Parallellt med den feministiska positionen är detta en nödvändig komplettering av mitt forskningsperspektiv.

Polariseringen mellan Västerlandet och *de andra* fungerar reciprokt, kollektivt och personligt. Det västerländska perspektivet, dess synsätt och de värderingar som det står för, kan knappast vara universellt giltigt. Den västerländska feministiska argumentationen kring kvinnoidentiteten förblir därför haltande om den inte räknar med flera konstruerande faktorer i skapandet av kvinnoidentiteten, och fler kriterier för definitionen av objekt respektive subjekt. Eftersom ett västerländskt feministiskt perspektiv – om än ett judiskt sådant – inte räcker till, och eftersom "den manliga dominansen" inte är tillfredsställande som förklaringsmodell, måste ytterligare insikter om de lokalspecifika förutsättningarna tas med i beräkningen.

Den etniska sammansättningen av den israeliska befolkningen är en av dessa förutsättningar. Trots den till synes homogena judiska gemenskapen existerar i Israel en

¹ Motströmläsning är ett begrepp inom feministisk litteraturkritik som användes för första gången av Judith Fetterley (1978). Motströmläsning som feministisk strategi går ut på att kritiskt betrakta och peka på förtryckande mönster och att i vissa fall erbjuda alternativa läsarter till dessa. Några exempel på judisk feministisk motströmläsning finns bl.a hos Koltun (1976), Heschel (1983), Swirski (1984), Biale (1984), Baker (1993), Pardes (1996), Azmon (2001).

² Jag använder termen etnicitet utifrån en av socialantropologen Thomas Hylland Eriksens definitioner av begreppet, som "en aspekt av en relation, inte en egenskap hos en grupp (Eriksen [1993] 2000:22).

mångfald av befolkningsgrupper med skilda etniska tillhörigheter. Polariseringen mellan "västerländska" och "orientaliska" grupper kan uppfattas som en faktor i identitetsformeringen, och subjekt – objektrelationer uppstår därför i mötet mellan kvinnor med olika etniska tillhörigheter. Det är således lämpligare att tala om kvinnoerfarenheter och kvinnoidentiteter i pluralis än i singularis (Dahan-Kalev, 1999 & 2001, Shadmi, 2001).

En annan aspekt att räkna med är Israels framträdande nationella självbild. Den nationella självuppfattningen uttrycks på olika sätt, t ex genom olika medier, som tillsammans formulerar och försöker fixera innehållet och betydelsen i självbilden. Det som formas och konstitueras genom denna process kommer jag i fortsättningen att kalla för *den nationella diskursen*. Även i detta fall har vistelsen utanför den egna nationens gränser, tack vare den frivilliga exil som jag försatt mig i, varit till hjälp. Det som känns självklart och därför osynligt inifrån kan framträda tydligt när perspektivet förskjuts. Det nationella perspektivet formar andra "enheter", däribland identiteter. I den processen agerar den nationella principen bl a genom att särskilja dem som tillhör nationen och dem som uppfattas som utomstående. Det kan gälla polarisering mellan medborgare och icke-medborgare, mellan judar och icke-judar, mellan israeliska judar och israeliska palestinier och givetvis mellan kvinnor ur dessa olika grupper. Att söka ta reda på hur den nationella diskursen deltar i israeliska kvinnors identitetsformering är därför lika viktigt som de tidigare nämnda perspektiven och inte minst i kombination med dem.

Betraktelser av den nationella diskursen med genusorienterade glasögon har förekommit på senare år och resulterat i forskning om samspelet mellan dessa två perspektiv på den israeliska arenan. Denna forskning anlägger ett genusperspektiv på maktrelationen mellan den israeliska staten och dess medborgare, och visar på en konflikt mellan Israels uppenbara militära, maskulina identitet, och de israeliska kvinnorna.³ Ett sådant fokus utgör ytterligare en utgångspunkt för avhandlingen.

Missnöjet med "kvinnorollen" som gett upphov till avhandlingens startskott kan tack vare insikten om kvinnoidentitetens mångfald jämte det nationella perspektivets betydelse i sammanhanget omvandlas till en frågeställning och formuleras på nytt. På vilket sätt deltar den nationella diskursen i formeringen av israeliska kvinnoidentiteter

³ Den här forskningen är omfattande. Några exempel är Yuval-Davis & Anthias (1989), Sharoni (1995), Yuval-Davis (1997), Mayer (1994), Mayer (2000), Sason-Levi (2001), Naveh (2001).

på och utanför teatern? Mitt syfte är att erbjuda varierande exempel på denna interaktion inom ramen för avhandlingen.

Jämställdhet eller en skenföreställning som hålls vid liv?

Israels sekulariserade kvinnor framstår ofta (även för sig själva) som självständiga och det israeliska samhället som könsjämnt. De exempel som brukar lyftas fram är bl a de banbrytande kollektiva lösningarna på traditionella kvinnoangelägenheter såsom barnpassning och hemarbete i de israeliska kibbutzerna; det stora antalet förvärvsarbetande kvinnor som utgör 46 procent av den totala summan förvärvsarbetande (Izraeli, 1999b); den obligatoriska militärtjänsten för kvinnor, och inte minst Golda Meir – Israels kvinnliga statschef under åren 1968 till 1974. Samtidigt är det snarare undantag än regel att israeliskor vill kännas vid en eventuell feministisk ideologi som grund för sådana samhälleliga företeelser (Friedman, 1999). Snarare uppfattas dessa tendenser som en del av ett större förvandlingsprojekt som Israels judar deltagit i; från en kuvad minoritet i forskningringen till en frigjord majoritet i ett eget territorium (Hazleton 1977, Izraeli 1999, Shapira 1997).

Bland andra etniska minoritetsgrupper, t ex afroamerikanska kvinnor, har motståndet mot kvinnligt självbestämmande och feminism förklarats med den gemensamma erfarenheten av förtryck som kvinnorna bär på tillsammans med männen (Lorde, 1984). Kvinnorna har därför svårt att identifiera patriarkatet och männen som förtryckarna, och gruppens gemensamma strategi är att rikta motståndet utåt, mot majoriteten, den gemensamma fienden. Man kan finna paralleller hos den judiska gruppen som också bär på en gemensam erfarenhet av förföljelser. Att som kvinna hävda en egen röst och att peka ut förtryckaren inom den egna gruppen kan uppfattas som förräderi. Erfarenheten av förföljelser hör till det förflutna och till *diasporajuden* men avlagringar av denna erfarenhet kan finnas kvar och kan erbjuda en förklaring till israeliska kvinnors motstånd mot feminism.⁴

Under de senaste två decennierna har dock de israeliska påstådda emancipatoriska fenomenen undersökts på nytt (Swirski & Safir red., 1991). Den föregivna jämställdheten i de kollektiv som föregick kibbutzerna, nämligen pionjärgrupporna som kom till stånd

⁴ Benämningen diasporajuden uttrycker en schablonbild av den judiska identiteten utanför Palestina, i forskningringen eller diasporan, som det kom att kallas. Det begreppet står i motsats till den sk ”nya juden” som hör ihop med staten Israel.

vid förra sekelskiftet, har tillbakavisats med hjälp av nygamla, ibland bortglömda eller dolda fakta.⁵ Samtidigt kom ny forskning till stånd kring den tidiga politiska kampen för jämställdhet inom den israeliska arbetarrörelsen och avslöjade få segrar och bittra nederlag (Stern, 2001). Den likaså påstådda jämlikheten mellan könen på kibbutzen konfronterades med vittnesmål som hävdade att arbetsfördelningen på kibbutzen var könsbestämd trots de kollektiva lösningarna (Silver, 1984, Swirski & Safir red., 1991:251-275). Ytterligare områden för ny forskning och nya avslöjanden var kvinnors militärtjänstgöring och civila kvinnors placering på arbetsmarknaden, med fokus på hur könsbestämda strukturer reglerade dessa (Izraeli, 1999a, Izraeli, 1999b, Sasson-Levi, 2001).

Ett intressant glapp uppträder mellan dessa nya forskningsresultat och den fortlevande myten om den starka, självständiga israeliska kvinnan och det jämställda israeliska samhället. Relevanta frågor i sammanhanget är vad denna myt står för, vilka mekanismer som samverkar i konstruktionen av den som sann och huruvida dessa mekanismer hänger ihop med den nationella diskursen. Dessa frågor kommer att kontinuerligt utredas i avhandlingen.

En lägesbeskrivning – teatern

Ett lika ambivalent och förbryllande fenomen som har observerats och forskats kring internationellt är kvinnans ställning på teatern. Kvinnoroller finns, skådespelerskor avgudas, men liksom på de övriga samhällseliga arenorna har feministiska forskare kunnat visa att kvinnorollerna alltför ofta konstruerats av män, enligt det patriarkala samhällets normer. Det har hävdats att det är en tradition inom västerländsk teater som går att spåra tillbaka till de gamla grekernas för skådespelare av manligt kön skrivna kvinnoroller, och till Shakespeares kvinnoroller som praktiskt taget uteslutande var skrivna för aktörer av manligt kön.⁶ Denna tradition, hävdas det, fortsatte att präglade de moderna västerländska etablerade teaterscenerna. Kvinnor fick så småningom agera på scenen, men det har oftast varit män som skrivit och regisserat pjäserna, vilket betyder att de haft makten att konstruera kvinnogestalterna enligt en manlig norm.⁷ Enligt denna analys gestaltades kvinnorna på teatern på samma sätt som inom andra konstarter: som

⁵ Se exempelvis Izraeli (1984), Hazleton (1977), Mayer (2000), Shilo (2001), Azmon, (2001).

⁶ För vidare läsning se Case (1988), Ferris (1990), Austin (1990), Aston (1999), Dolan (1993), Donkin & Clement (1993), Hov (1998).

⁷ Italien med commedia dell'arte på 1500 talet räknas som först att släppa in kvinnor på teaterscenen.

objekt. Den västerländska feministiska teaterforskningen gick därför ut på att synliggöra de förtryckande kvinnorollerna, att hitta strategier för att oskadliggöra dem, att lyfta fram okända kvinnodramatiker, att producera deras pjäser och att skapa nya roller av kvinnor för kvinnor.

Som ung skådespelerska erfor jag en märklig inre konflikt mellan en stark och jämlik yta, godtroget konstruerad utifrån stereotypen ”den starka, självständiga israeliska kvinnan”, och ett outtalat krav att anpassa mitt beteende och utseende till ett annat kvinnoideal. På teatern förväntades nämligen ”den riktiga kvinnan” med tydliga feminina tecken komma fram. Vem var hon? Den unga kvinnan som jag en gång var hade mycket svårt att balansera på högklackade skor och att känna igen sig under den kompakta sminkmasken som sammantagna utgjorde en obligatorisk kostym inför möten med manliga teaterchefer och regissörer.

Glappet som framträder mellan de motstridiga krav som ställs på en ung skådespelerska kan jämföras med glappet som framträder mellan myten om den starka självständiga israeliska kvinnan och de resultat som den nya historiografiska forskningen i Israel lett till. Kvinnorollen liksom skådespelerskerollen upplevs som tvetydig, motsäggande och svärfångad. I och med detta konstaterande anade jag ett samband mellan samhället och teatern och en möjlighet att betrakta teatern som ett specifikt samhälligt fält där kvinnans position kan belysas.

Första steg

Det första konkreta steget i min forskning var ett deltagande i en konferens med titeln ”Israeliska kvinnor och teater” vid Tel Aviv universitet våren 1999. Det sammantagna intrycket jag fick under konferensen var att israeliska teaterkvinnor inte ville kännas vid feministiska förklaringsmodeller för yrkesproblem som jag själv uppfattar som direkt genusrelaterade. Ett par exempel på sådana problem är den mångåriga frånvaron av kvinnliga dramatiker i den israeliska teatern och det låga antalet kvinnor i chefsbefattningar inom teatern. Inte heller de framgångsrika kvinnliga dramatikerna som på 1990-talet lyckades bryta tendensen och slå igenom ville erkänna något specifikt genusrelaterande i deras stil, teman eller överlevnadsstrategier. Detta massiva förnekande stämmer väl överens med den tidigare noterade tendensen hos israeliska kvinnor i förhållande till feministiska förklaringsmodeller.

Mitt nästa steg var att mer konkret sätta detta avståndstagande i teatersammanhang. Jag genomförde en närläsning av en samling artiklar om kvinnor & teater skrivna under tre decennier – 1970-, 80- och 90-talen, med syfte att undersöka underliggande normer som kan förklara avståndstagandet från feminismen. Utifrån de tendenser som jag lyckades ringa in har jag formulerat en översikt som kan ha en viss förklaringskraft. Jag kunde exempelvis urskilja ett outtalat krav och en tydlig uppmaning att motivera behovet av israelisk "kvinnoteater". Det underförstådda budskapet var att kvinnoteater i ett israeliskt sammanhang är ett onödigt begrepp och att feministiska problem är "lyxproblem".

En annan normerande röst som gick att urskilja var en rangordning, enligt vilken feministiska frågor hamnar under andra, enligt samma logik, viktigare frågor. Feministiska projekt bör enligt denna logik underordna sig den nationella dagordningen; kvinnoteman får förekomma, men då under ett socialpolitiskt paraply; alternativt får de presenteras som hemmahörande i den etniska terrängen. Det är med andra ord alltid andra kvinnor – *andra* pga etnisk, klass- eller religionstillhörighet – som kan ha problem som enligt samma röst går att rätta till genom ett nationellt, socialpolitiskt upplysningsprojekt. Det som gick att avläsa angående förhållandet till kvinnliga teaterarbetare – skådespelerskor lika väl som dramatiker – innehöll dessutom spår av gamla mindre smickrande klichéer om kvinnors beskaffenhet. Jag antar att de här normerande rösterna är en delförklaring till israeliska teaterkvinnors avståndstagande från att betona det kvinnliga perspektivet.

Ett för teater och samhälle liknande mönster börjar skönjas. Erfarenheter från förr tycks gå igen i nutida observationer men det är tydligt att fler än en förklaringsmodell krävs för att förstå dessa. I det följande avsnittet kommer jag att presentera en kombination av förklaringsmodeller som tydliggör frågeställningen samtidigt som den möjliggör en djupare utredning av mina frågor.

En fruktbar kombination

Feministiska & postkoloniala utgångspunkter

Kombinationen av feministiska och postkoloniala ståndpunkter utgör som redan nämnts min grundläggande position. Dessa utgångspunkter genomsyrar frågeställningen och utgör drivkraften bakom min forskning. De postkoloniala premisserna innebär en nyansering av de feministiska. Tanken på kvinnlig emancipation är följaktligen

svår att tillämpa utan att räkna med etnicitet som faktor och utan att medvetandegöra maktförhållanden mellan olika grupper av kvinnor (Amos & Parmar, 1984).⁸ Den historiska och geopolitiska kontexten är inte heller aspekter som en grundläggande feministisk vision kan bortse ifrån (Lorde, 1984:114–123). Samtidigt innebär den genusmedvetna blicken en nyansering av det postkoloniala perspektivet. Genus i betydelse av socialt och kulturellt kön kan tillämpas i förståelsen av maktrelationerna mellan koloniserare och koloniserade och kan synliggöra de koloniserade kvinnornas dubbla förtryck, som kvinnor och som koloniserade (Minh-ha [1987] 1999, Mohanty [1984] 1988, Narayan, 1997). Freuds metaforiska ord om kvinnan som ”den mörka kontinenten” avslöjar, om än oavsiktligt, hur sexualiserade metaforer präglat den koloniala diskursen. Den koloniserade mörka kontinenten, liksom den koloniserades kropp, uppfattades inte bara som mystisk utan även passiv, tillgänglig och till för (den vite) mannen att ta i besittning (Said [1978] 1995:8, Gilbert & Tompkins 1996:203).

En kombination mellan feministiska och postkoloniala teorier har dessutom en förklaringskraft gällande den kvinnliga identitetsformeringen i interaktion med det nationella, och en ny historiografisk forskning i Israel tillämpar just dessa aspekter. Enligt sociologen Deborah Bernstein har den israeliska genusrelaterade historiska forskningen inte bara lagt till den uteblivna pusselbiten genom att berätta om kvinnoerfarenheterna under den tidiga sionistiska fasen. Därtill har den lyckats dekonstruera myten om den nationella förnyelsens naturliga formering och istället pekat på manliga dominansmönster som grundläggande för processen (Bernstein, 2001b:13). Genus som begrepp och verktyg i maktanalys har enligt Bernstein dessutom lett till insikten om interaktionen mellan olika faktorer i skapandet av identiteten; könsidentiteten i växelverkan med den nationella och den religiösa tillhörigheten, och även med olika judiska etniciteter (Bernstein, 2001b: 23, Shenhav & Hever, 2002:9–19).

Den nationella självuppfattningen konstitueras generellt sett i jämförelse med, eller i kontrastställning mot något. Ur ett postkolonialt perspektiv innebär den israeliska positionen en motstridig dubbelhet (Hever, 2002:168). I en symbolisk bemärkelse innebär den judiska staten en postkolonial befrielse; judarna som i den europeiska diasporan räknades som de andra har nått ett nationellt självbestämmande. Under formeringen av den israeliska nationen kring förra sekelskiftet fanns således en klar kontrastering mot

⁸ Se även tidskriften *Feminist Review* nr 17 (1984) samt fortsättningen av diskussionen om ”vit feminism” i nr 20

”det europeiska” som då pga antisemitismen uppfattades som förtryckande mot ”det judiska”. Ur ett postkolonialt perspektiv skulle man kunna säga att distansering och strategisk essentialism aktiverats som motståndsstrategier.⁹ Fenomenet ”den nya juden”, ett medvetet försök att teckna en positiv judisk förebild, är ett tydligt exempel på en distansering och strategisk essentialism som motståndsstrategi. Den så kallade nya juden var nämligen ämnad att förkroppsliga allt som diasporajuden saknade: en sund själ med en stark, arbetande kropp som lever i harmoni med naturen (Shapira, 1997:155-174, Biale [1992] 1994:231–267). Denna nya jude blev en förebild för israelen, en ny identitet i den judiska identitetsrepertoaren, som stärktes genom strategisk essentialism, dvs. genom att poängtera dess särart.

De andras försvagade position i förhållande till kolonialmakten kan som sagts tolkas med genusrelaterade begrepp och jämföras med kvinnors systematiska underordning i patriarkatet (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 1998:101 m fl). Judarna beskrevs mycket riktigt i antisemitiska skrifter som just feminina, som de andra.¹⁰ Självfallet hänger den negativa innebörden av det feminina ihop med en lång filosofisk tradition som alltsedan Platon och Aristoteles reproducerat kvinnan och det feminina som underlägsen mannen och det maskulina (Clack, 1999:1–9). Den judiska nationella befrielsen innebar därför också en genusrelaterad kontrastering och erövring av en ny, maskulin genusidentitet, också den en mycket karaktäristisk egenskap för den nya juden (Shapira, 1997, Bernstein, 2001 & 2001b, Ramon, 2001).

Geopolitiskt sett kan dock processen tolkas motstridigt. Judarnas förflyttning från Europa i väster till Palestina i öster sker parallellt med den kolonialistiska erans höjdpunkt kring förra sekelskiftet, och kan ses som en del av den europeiska kolonisationen

(1985) och nr 22 (1986).

⁹ Essentialism är ett begrepp som förekommer inom ramen för feministisk teori (Fuss [1989] 1996) och som hävdar kvinnornas inneboende, oftast biologiska, oföränderliga särart. I motsats till teorier som pga samma särart tillskriver kvinnor mindre kompetens än män förhårligar särartsfeminism de påstådda kvinnliga egenskaperna. Konstruktionisterna inom feminismen hävdar däremot att identiteter är konstruktioner och att särartsfeminismens biologiska grundantaganden står i motsatsförhållande till den feministiska visionen om förändring (ibid.). En liknande diskussion sker inom ramen för postkolonial teori där essentialism förknippas med rasistiska föreställningar om de koloniserade men där strategisk essentialism föreslås som en tillfällig motståndsstrategi med syfte att återerövra stoltheten och självbilden från tiden före kolonialismen (Spivak, 1984–1985).

¹⁰ Ett slående exempel är det antisemitiska påståendet att judiska män menstruerar. Paradoxalt nog var en av dem som utvecklade teorin om judarnas underlägsna kvinnliga natur den judiskfödde filosofen Otto Weininger vars bok *Sex and Character* (Weininger [1903] 1906) publicerades samma år som han tog den yttersta konsekvensen av sin teori och begick självmord. Enligt den israeliske dramatikern Joshua Sobols kommentar till sin pjäs om Weininger (Sobol, 1982) har Adolf Hitler sagt att Weininger var den enda jude med existensrätt just pga att han var nobel nog att befria den ariska rasen från denna besudlande existens.

av Orienten. Erövringen av landområden i Palestina och negligeringen av den lokala befolkningen, palestinierna, kan återigen förklaras som en kolonialistisk akt. Den konkreta kampen som judarna, ett halvt sekel senare, förde mot den brittiska mandatoriska makten i Palestina kan däremot tolkas som en regelrätt antikolonialistisk kamp.¹¹

Även mötet med det nya landet och dess palestinska befolkning kan förklaras med postkoloniala respektive genusrelaterade termer. Förhållandet till den palestinska "urbefolkningen" pendlade mellan eurocentriskt förakt och exotisering.¹² I sin bok *Eros and The Jews* skriver David Biale, professor i judisk historia, att de tidiga sionisterna betraktade det orientaliska Landet Israel som en sinnlig befrielse ur den europeiska traditionens kvävning (Biale [1992] 1994).¹³ "Föreställningen om araben som en sensuell vilde spelade en väsentlig roll i denna mytbild" (ibid.:240–241). Det var först i och med stegringen av den sionistiska–palestinska konflikten som araben började uppfattas som "en vek kvinnlig motsats till den judiska nationella maskulina moderniteten. Föreställningen om den maktlösa diasporajuden applicerades nu på palestiniern" (ibid.). Erövringen av landet genom ett kroppsligt arbete beskrevs också den i sexualiserade termer och blev enligt Biale ett slags "materialistisk tillämpning av den gamla allegorin om kärleken mellan Gud och Israel" (ibid.). I den sionistiska retoriken förekom metaforer och bildspråk i vilket landet alltid är en Hon som väntar på att bli "tagen" och "befruktad", och om pionjären som maskulin, hård och stark (ibid.:245). Dessa erfarenheter och metaforer har givetvis lämnat spår i formeringen av den nationella identiteten.

Eftersom judarna trots den gemensamma religiösa och historiska bakgrunden består av många olika etniska grupper är etnicitet betydelsefull när den nationella identiteten formas, just som den kan tänkas vara relevant för formeringen av kvinnoidentiteterna. Etnisk tillhörighet som faktor är inte heller fri från värderingar, inte sällan djupt rotade rasistiska föreställningar (Eriksen [1993] 2000:13–15). I det israeliska sammanhanget är det speciellt intressant att betrakta hur judiska grupper som immigrerade från

¹¹ Det brittiska FN-mandatet i Palestina pågick från 1920 till och med 14 maj 1948 då staten Israel utropades.

¹² Begreppet "exotiskt" har sedan 1500-talet, i väst, stått för "det främmande" som samtidigt är stimulerande pga sitt annorlunda vara (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 1998:94). Det främmande blir exotiskt i denna "positiva" mening först när det blivit placerat i en annan kontext; t ex kallas en frukt exotisk först efter det att den har importerats från "fjärran" till Västerlandet. Egenskaperna som denna benämning står för är helt och hållet beroende av vad som projiceras på objektet. När en frukt "etablerats" som "exotisk" kan den förbli det även där den har sitt ursprung. Den dominerande normen – i detta fall den västerländska – har internaliserats.

¹³ Benämningen "Landet" (i bestämd form), är än idag den vanligt förekommande benämningen som Israels invånare brukar använda om Israel. För att markera skillnaden mellan denna specifika användning av ordet och annat bruk av substantivet land + bestämd form förses ordet i denna avhandling med versal.

arabländerna "orientaliserades" av den dominerande östeuropeiska gruppen (Shohat, 2001), och hur denna process påverkat just kvinnorna inom den "arabjudiska" gruppen (Dahan-Kalev, 2001).¹⁴ En lämplig fråga att ställa kan exempelvis vara vilket genus och vilken etnisk identitet som förväntas vara sammanfogad med den nationella identiteten. Vem är "den israeliska kvinnan" som den israeliska teatern förväntas forma? Judinna eller icke-judinna, av europeiskt ursprung eller av "orientaliskt"? Vilken etnicitet som kopplas till vilket kön är också en väsentlig fråga i sammanhanget. Dessa frågor som är ett resultat av mitt kombinerade perspektiv kan inte få tillfredsställande svar utan en tillämpning av samma kombination av feministiskt och geopolitiskt perspektiv, där genus och etnicitet ingår som jämbördiga faktorer.

Diskursteori & kritisk diskursanalys

Ett annat teoretiskt fält som är lika viktigt i detta kombinerade perspektiv är det diskursanalytiska fältet.¹⁵ Eftersom jag använder diskursanalys som teori och som metod bereder jag utrymme åt en översiktlig presentation av fältet och av mitt sätt att navigera i det.

I sin inledning till boken *Diskursanalys som teori och metod* gör Winther Jørgensen och Phillips ([1999] 2000) en indelning av det diskursanalytiska fältet i tre angreppssätt; *diskursteori*, *kritisk diskursanalys* och *diskurspsykologi*.¹⁶ Till diskursteori associeras de teoretiker som följer i förgrundsgestalten filosofen Michel Foucaults spår och som utifrån poststrukturalistisk språk teori betraktar diskursen som konstituerande för den sociala världen. Centrala inom denna gren är Ernesto Laclau och Chantal Mouffe, forskare inom politisk teori. Enligt Foucaults klassiska diskursteori är subjektet fullständigt determinerat av diskursen: "Läran verkställer en dubbel underkastelse: de talande subjekten underställs diskursen och diskursen underställs /.../ gruppen av talande

¹⁴ Mig veterligen var kultur- och filmforskaren Ella Shohat den första att mynta begreppet arabjudiska. Hon tillämpar det på sig själv i en artikel från 1992 (Shohat, 1992), som återfinns i Shohat 2001:242.

¹⁵ Jag vill poängtera att kombinationen av diskursanalytiskt perspektiv och kritiska kulturteorier, där feministiska och postkolonialistiska teorier ingår, har förekommit i stor skala under de senaste tio åren.

¹⁶ Själva benämningen Critical Discourse Analysis kommer dock från Norman Fairclough ([1989] 2001). För honom är begreppet en del i en kritisk språk analys ("Critical Language Study") som han presenterar som ett alternativ till konventionella språkstudier, vilka enligt honom ignorerar den politiska dimensionen i språket (Fairclough, ibid.:11). Även benämningen "Discourse Psychology" har vuxit fram inom socialkonstruktionistisk psykologi. Diskursteori som beteckning på ett specifikt angreppssätt är däremot Winther Jørgensen och Phillips konstruktion, likaså den svenska beteckningen av de övriga två angreppssätten. Eftersom begreppen med tillhörande förklaringar förekommer i svensk översättning hos Winther Jørgensen & Phillips ([1999] 2000) kommer jag i fortsättningen att använda dessa.

individer” (Foucault [1970] 1993:31). Denna dubbla underkastelse innebär att det är närmast omöjligt för individen att ”kliva ut ur” diskursen eller uttala sig oberoende av den. Inom Foucaults teori om diskursen ryms inte utomdiskursiva fenomen vid sidan av de diskursiva, vilket stämmer också för Laclau och Mouffe som hävdar att ”natural facts are also discursive facts” (Laclau & Mouffe, 1990:103). För Laclau och Mouffe är diskursen ”[t]his totality which includes within itself the linguistic and the non-linguistic” (ibid.:102), och som diskursteoretiker är de mest intresserade av att kartlägga och forska kring dess struktur och sätt att operera.

Till den kritiska diskursanalysen hör de som ifrågasätter diskursens räckvidd, vilket betyder att de, till skillnad från diskursteorins företrädare, skiljer mellan diskursiva och utomdiskursiva fenomen, vars förhållande de betraktar som dialektiskt; följaktligen vill de tillskriva individen ett större handlingsutrymme och möjlighet att förändra sin situation. En pionjär bland dessa är lingvisten Norman Fairclough (Fairclough [1989] 2001, 1995).¹⁷ Diskurspsykologi, inom vilken diskursen betraktas som en resurs som subjektet använder sig av i sitt sociala handlande, företräds ofta av sociologerna Margaret Wetherell och Jonathan Potter (Wetherell & Potter, 1992). Trots skillnaderna i analytisk fokus och den varierande uppfattningen av diskursens räckvidd, delar de tre perspektiven *socialkonstruktionismens* grundläggande premisser.¹⁸

Den sortering av forskningsfältet som Winther Jørgensen och Phillips gör är upplysande och övertygande samtidigt som författarna understryker att uppdelningen i sig är en konstruktion. Författarna uppmanar till nya indelningar och kombinationer av perspektiven, vilket jag gör i tillämpningen av diskursanalysen. Min övergripande uppfattning av begreppet diskurs är inspirerad av Foucaults teori (Foucault [1971] 1993) och av Laclaus och Mouffes beskrivning av dess struktur (Laclau & Mouffe, 1985), vilket betyder att jag använder diskursteori som angreppssätt. Samtidigt tilltalar Faircloughs kritiska diskursanalys mig av flera skäl, såväl ideologiska som praktiska, vilket gör detta angreppssätt till det centrala i min analys.

¹⁷ Det finns tolkningar av Foucaults teori som anser att Foucault trots allt tillskriver subjektet en viss handlingskraft (Sawicki, 1991). Även hos Laclau finns en tendens att tillkännage förhållanden mellan diskursen och en kraft som ”has to be partially external to the structure” (Laclau [1993] 1998:435). Hos Fairclough är dessa tankegångar utvecklade och dominerande varför han får representera denna gren.

¹⁸ Jag använder begreppet *socialkonstruktionism* som enligt socialpsykologen Vivien Burr (1995:2), ursprungligen introducerades av Kenneth Jay Gergen, istället för *socialkonstruktivism* för att markera skillnaden i förhållande till Piagets konstruktivistiska teori.

Fairclough uppger politiska mål för sin forskning och han skriver utifrån ett socialistiskt perspektiv "with a generally low opinion of the social relationships in /.../ society and a commitment to the emancipation of the people who are oppressed" (Fairclough [1989] 2001:4). Fairclough betraktar språket som aktivt deltagande i produktionen och upprätthållandet av sociala förtryckande maktrelationer, men anser att medvetenheten om detta är det första steget ur förtrycket. Han tror nämligen på "the capacity of human beings to change what human beings have created" (ibid.:3). Som redan nämnts är drivkraften bakom min avhandling ett politiskt engagemang och en vilja att förändra. Faircloughs övertygelse och målmedvetenhet är därför stödande, inte minst eftersom han erkänner själva språket som ett effektivt medel i förändringsprocessen. Ett konkret tecken på förändring är enligt Fairclough en form av *intertextualitet* inom diskursen, som tvärtemot en mekanisk reproducering är en kreativ blandning av diskurser.¹⁹ Min uppföljning av förändringar inom diskurserna kan kategoriseras som sprungen ur ett sådant kritiskt diskursanalytiskt grepp.

Den tidigare nämnda principiella skillnaden som Fairclough tillskriver diskursiva praktiker i förhållande till andra sociala praktiker går hand i hand med den politiska utgångspunkten som genomsyrar hans teori. Fairclough poängterar exempelvis den förtryckande maktens fysiska aspekt, vid sidan av språket. Det dialektiska förhållandet mellan dessa innebär att subjekten kan bemöta ett fysiskt förtryck genom en diskursiv praktik, vilket kan medföra en förändring av andra sociala praktiker, som i sin tur förändrar den sociala världen och med den den enskildas situation. En massiv diskursiv aktivitet kring mäns fysiska våld mot kvinnor kan resultera i en omfördelning av resurser och konkreta samhälleliga åtgärder som i sin tur bidrar till kvinnors säkerhet. I det israeliska sammanhanget kan de återkommande krigen exemplifiera ett sådant dialektiskt förhållande till diskursen. Den diskursiva återgivningen av krig leder till andra utomdiskursiva konsekvenser som ett utbyggt försvar och en omfattande militär industri. Genom en alternativ diskursiv återgivning av samma krig kan man, teoretiskt sett, åstadkomma nedskärningar inom försvaret och den militära industrin.

¹⁹ Själva termen *intertextualitet* figurerar tidigare hos den ryske formalisten Michail Bachtin (1981, 1986) och hos Julia Kristeva (1986:39).

Jag delar denna syn på korrespondensen mellan diskursiva och andra sociala praktiker och tillämpar den i analysen.²⁰

Det ovannämnda resonemanget innebär att jag tillämpar diskursteori som perspektiv för att ringa in diskurser i mitt undersökta material och för att analysera deras sätt att operera, samtidigt som jag ansluter mig till de forskare som modifierar samma teori genom att ifrågasätta diskursens räckvidd och subjektets determinering av den samma. Trots Faircloughs centrala betydelse för min analys kommer jag inte att till fullo tillämpa hans modell och analysmetod (Fairclough [1989] 2001:21, 1995:59) utan endast en del av hans begrepp och tillvägagångssätt i den praktiska analysen.²¹ Det diskurspsykologiska angreppssättet använder jag sparsamt eftersom det tenderar att operera alltför nära kognitiv psykologi.²² I fortsättningen kommer jag således att växelvis använda mig av begrepp ur diskursteori och kritisk diskursanalys medan diskurspsykologiska begrepp tillämpas mer sällan.

De socialkonstruktionistiska grundpremisserna, som de ovannämnda perspektiven delar, erbjuder en förstälseram inom vilken innebörden av centrala begrepp för avhandlingen, såsom nation, samhälle och identitet, får en tydlig och för avhandlingens syfte användbar förklaring. Samtidigt erbjuder varje angreppssätt en teoretisk nyansering och praktiska verktyg för analysen. Nedan redogör jag översiktligt för det diskursanalytiska fältets gemensamma grundsyn och centrala begrepp samtidigt som jag förklarar på vilket sätt dessa är lämpliga för och kan tänkas integreras med de redan presenterade perspektiven.

Det konstruktionistiska perspektivet och diskursen

Att tillämpa en diskursteoretisk grundsyn innebär vissa nyckelpremisser som hör ihop med konstruktionism och med den poststrukturalistiska språkfilosofin. Den strukturalistiska liksom poststrukturalistiska språkteorin betraktar förhållandet mellan verklig-

²⁰ Faircloughs dialektik tillämpas dock inte enbart mellan diskursiva och sociala praktiker. Snarare förklarar han att "[t]his applies not only to the social world but also to what we normally call the 'natural world', for the essence of human labour is that it relates the means of life for people by transforming the natural world" (Fairclough [1989] 2001:31).

²¹ Jag tillämpar inte den systematiska lingvistiska analysen som ingår i Faircloughs analysmodell och inte heller hans genrebegrepp och kategorisering i diskurstyper.

²² Trots att diskurspsykologerna delar de socialkonstruktionistiska premisserna vad gäller synen på jaget som utspritt och bestående av tillfälliga subjektpositioner tenderar de vara mer intresserade av varför människor investerar i olika diskurser än av hur detta sker. Dessutom tenderar förklaringarna att glida in på individuella psykologiska krafter. Se till exempel Hollway & Jefferson (1997).

heten och språket som arbiträrt, vilket betyder att språket inte är en avspegling av verkliga fenomen och att ordens betydelse inte ligger i de enskilda språkliga tecknen. Istället betraktas dessa tecken och de ord som bildas av dem, som godtyckliga (Saussure, 1970). Betydelsen, enligt den strukturalistiska språkteorin, anses avgöras av de oföränderliga skillnaderna mellan dessa tecken. Tvärtemot Saussure, hävdar de poststrukturalistiska lingvisterna med Derrida i spetsen att det visserligen är skillnaderna mellan tecknen som avgör betydelsen, men de betraktar dessa skillnader som föränderliga och beroende av kontexten (Derrida [1972] 1981). En konsekvens av denna syn är att språksystemet inte längre betraktas som hermetiskt och stabilt på grund av ordens kontextberoende betydelse. Genom talhandlingar, som är ett aktivt sätt att använda språket i tal och skrift, förhandlas det om betydelsen genom att relatera till en viss kontext och utesluta en annan, varför också en viss betydelse fastslås. Detta "bestäm[da] sätt att tala om och att förstå världen" är att föra en viss diskurs (Winther Jørgensen & Phillips, [1999] 2000:7). Uttalanden som i sin tur relaterar till denna fastslagna betydelse knyter också an till samma diskurs, alltså till en tillfällig *tillslutning* av det annars instabila betydelse-systemet.²³ Detta klargör också att den poststrukturalistiska uppfattningen av språksystemet som instabilt är en förutsättning för det diskursteoretiska sättet att beskriva diskursens ständiga aktivitet. Enligt diskursteori innebär den språkliga instabiliteten en ständig diskursiv kamp om betydelsen inom språket: "[a]ny discourse is constituted as an attempt to dominate the field of discursivity, to arrest the flow of differences, to construct a centre" (Laclau & Mouffe 1985:112).

Man kan således säga att det finns lika många diskurser som uttalanden men enligt kritisk diskursanalys kan diskurserna grupperas efter vissa kategorier, beroende av det område som de opererar inom eller ämnet som de uttalar sig om. Hos Fairclough kallas en sådan gruppering för *diskursordning*: "[t]hese /.../orders of discourse /.../embody particular ideologies" (Fairclough [1989] 2001:23).²⁴ Enligt dessa kriterier går det att ringa in en nationell respektive en feministisk diskursordning. En nationell diskurs kan till exempel hamna i strid med en feministisk diskurs angående deras respektive tolkning av beteckningen "israelisk kvinna". Förmodligen tenderar den

²³ Tillslutning, *closure*, är ett diskursteoretiskt begrepp av Laclau & Mouffe (1985:121).

²⁴ Fairclough lånar begreppet från Foucault men använder det tvärtemot Foucaults monologism som hävdar att det under en viss historisk tid enbart härskar *en* diskurs, eller "regime" som Foucault kallar det: "Each society has its regime of truth, its 'general politics' of truth: that is, the types of discourse which it accepts and makes function as true" (1980:131).

nationella diskursen att betona adjektivet israelisk medan den feministiska kan tänkas betona substantivet kvinna. Diskursordningen kan inbegripa flera diskurser som visserligen opererar inom samma område men skiljer sig vad gäller den exakta betydelse som de artikulerar kring någon av strukturens viktiga begrepp. En nationell diskurs utgår ifrån en viss betydelse av begreppet nation, men finns det olika uppfattningar om vad begreppet innebär förs en kamp inom ramen för den nationella diskursordningen om vilken uppfattning som får gälla. Vilka som skall omfattas av "nationen" kan vara en relevant fråga för den nationella diskursordningen. *Artikulationen* av, och därmed den fastslagna betydelsen av benämningen "israelisk kvinna" innebär troligen olika saker för en vänsterorienterad nationell diskurs som skulle poängtera att palestinska israeliskor omfattas av benämningen, och en högerorienterad nationell diskurs, som förmodligen skulle ifrågasätta de palestinska israeliskornas tillhörighet och understryka den judiska bakgrunden som avgörande.²⁵ Den konkreta talhandlingen, den *diskursiva praktiken*, deltar i kampen om betydelsen genom att ansluta sig till en viss diskurs, varpå den är med och avgör stridens utgång och den dominerande betydelsen.²⁶

Genom analys av språket kan slutsatser dras om rådande världsbilder i vissa historiska kontexter samtidigt som man kan anta att dessa världsbilder reproducerar sig i olika praktiker genom olika *diskursiva medier*. Dessa medier är arenor inom vilka diskurserna är verksamma i tal, skrift och bild. Det kan röra sig om material av olika slag, däribland dagspress, radio, TV, film och teater, som är lämpliga för en analys som vill komma åt gällande lokalspecifika normer i en given historisk tid.²⁷ Ett sådant perspektiv gör således diskursiva medier till värdefulla studieobjekt och hänger ihop med mitt val av fokus för avhandlingen. Genom analys av konkreta artikulationer som återfinns i dramatiken, i pressen och i återgivna samtal kan jag komma åt betydelsen och normerna som gäller för tecknet kvinna liksom för tecknen judinna och israeliska inom olika diskurser. Genom att vid sidan av detta uppmärksamma och följa upp tecken som före-

²⁵ Artikulation i diskursanalytiskt sammanhang är ett begrepp som Laclau och Mouffe definierar som "any practice establishing a relation among elements such that their identity is modified as a result of the articulatory practice" (1985:105).

²⁶ Diskursiv praktik är ett begrepp från Fairclough ([1989] 2001) som inbegriper produktion och konsumtion av språk. För Laclau och Mouffe är inte begreppet betydelsefullt eftersom de inte skiljer mellan diskursiva och utomdiskursiva praktiker (1985:107).

²⁷ Den poststrukturalistiska språkteorin avskaffar den principiella skillnaden mellan det skrivna och det talade språket varför den också anser att det talade ordet är lika lämpligt studieobjekt som det skrivna.

kommer interdiskursivt kan jag dessutom komma åt hur uppfattningar och artikulationer förändras historiskt. Enligt Fairclough är nämligen intertextuell analys en metod som "crucially mediates the connection between language and social context" (Fairclough, 1999:185).

En annan för mig väsentlig aspekt av det socialkonstruktionistiska perspektivet är dess antiessentialistiska syn på subjektet och på gruppbildningen (Burr, 1995). Tillämpningen av detta inom diskursteori är tydlig. Laclau och Mouffe nämner Foucault som inspirationskälla för problematiseringen av "the category of 'Man' /.../as a unified subject" (Laclau & Mouffe, 1985:115). Deras egen diskursteori bygger på "the rejection of the notion of subject as an originative and founding totality", och de tillämpar istället begreppet subjekt som "subject positions within a discursive structure" (ibid.). Subjektet intar således vissa positioner som redan finns (om än tillfälligt) i den diskursiva strukturen, deltar i diskursens ständiga tillblivelseprocess, och är lika obeständigt och rörligt som de övriga tecknen om vilkens betydelse det förhandlas inom diskursen. "[C]onsequently, the various positions cannot be totally fixed in a closed system of differences" (ibid.).

Subjektpositionerna, liksom diskursens *moment*, som är dess artikulerade tecken, är således *kontingenta*, möjliga men inte nödvändiga. Identifikationen med en sådan subjektposition konstituerar enligt denna syn en identitet. Det finns alternativa subjektpositioner som är möjliga för ett och samma subjekt och som teoretiskt innebär att subjektet är *överdeterminerat* (ibid.:111). I den israeliska kontexten kan subjektet inta soldatens subjektposition samtidigt som det kan inta förälderns, studentens och vänsteraktivistens positioner. Med de möjliga positionerna följer *ekvivalenskedjor* som den diskursiva strukturen konstituerat och som innehåller moment som associeras och tillskrivs den bestämda subjektpositionen. Med soldatens subjektposition kan tänkas följa moment som mod, patriotism, lydighet osv. Därtill är soldatens subjektposition tätt sammanbunden med den nationella gruppens position. Den nationella gruppens subjektposition anses enligt diskursteorin konstitueras på ett liknande sätt som det enskilda subjektets. Det betyder att flera subjekt intar en position som de betraktar som gemensam. Identifikationen med gruppens position innebär en konstituering av gruppidentitet. I soldatens fall gäller det en nationell identitet som konstituerar identiteten "en israelisk soldat". Denna identitet kan komma på kollisionskurs med vänsteraktivistens position i vilkens ekvivalenskedja den nationella samhörigheten inte är självklar. Inom ramen för diskurs-

teori kallas en sådan kollision *antagonism* och i detta fall antagonismen mellan gruppidentiteten och det enskilda subjektets identitet. Det blir med andra ord svårt för subjektet att artikulera bägge positioner, i sin diskursiva praktik lika mycket som i andra sociala praktiker. En *hegemonisk intervention* som är diskursteorins begrepp för lösningen på en sådan öppen, konflikt, skulle kunna innebära att soldatens vänsterposition (den vänsterorienterade diskursen) modifieras och inbegrips av den nationella. Vänsteraktivistens identitet får ge vika för soldatens nationella identitet och hans vänstersympatier blir hädanefter underställda den nationella ordningen. Hegemonisk intervention innebär således en aktiv uteslutning av en artikulerad diskurs. Där det har funnits två diskurser finns nu bara en. Hegemoni och makt går således hand i hand vilket förklarar varför begreppet hegemoni är centralt i förståelsen av diskursens politiska innebörd.

Faircloughs uppfattning av begreppet subjektposition skiljer sig något från diskursteorins, och stämmer väl överens med den emancipatoriska potentialen som han tillskriver subjektet. Visserligen anser Fairclough att varje diskurs etablerar sin egen uppsättning av subjektpositioner, som subjekten inom densamma är tvungna att bemanna, men begreppet subjekt i sig är hos honom något problematiserat (Fairclough [1989] 2001:85). Å ena sidan refererar begreppet till ett subjekt som är underställt en politisk auktoritet, varför det kan betraktas som passivt och format. Betraktas begreppet ur ett lingvistiskt perspektiv kan emellertid en motsatt tolkning vara aktuell eftersom subjektet i en språklig sats är aktivt, inte passivt. Subjektet är "the 'doer', the one causally implicated in action" (ibid.:32). Fairclough menar att på samma sätt som syntaxens fasta struktur är den som möjliggör subjektets aktiva roll i meningen, är det sociala subjektets begränsning förutsättningen för dess möjlighet till aktivitet (ibid.).

Det diskursanalytiska fältets subjektuppfattning stödjer mitt feministiska liksom mitt postkoloniala perspektiv.²⁸ Ur ett feministiskt perspektiv innebär den antiessentialistiska synen på identiteten en emancipatorisk potential. Subjektpositionen och själva kategorin "kvinna" problematiseras och kvinnoidentiteten kan därför inte betraktas som naturlig, given, biologiskt determinerad och oföränderlig, utan som tillfällig och förhandlingsbar (Laclau & Mouffe 1985:117–118). Uppfattas subjektpositionen som en förtryckande kategori inom en viss diskurs krävs en kreativ diskursiv praktik för föränd-

²⁸ I sina tidiga skrifter understryker Fairclough ([1989] 2001) liksom Laclau & Mouffe (1985) det diskursanalytiska perspektivets produktiva potential inom politiska rörelser som feminism och i kampen mot imperialism. Diskursanalys har mycket riktigt varit en viktig redskap inom feministisk likväl som inom postkolonial forskning.

ring. En sådan förändring är teoretiskt möjlig tack vare diskursens ständiga aktivitet, omförhandling om betydelse och nya konstitutioner. Den emancipatoriska potentialen framstår som mer specifik hos Fairclough som tillskriver subjektet mycket ansvar vad gäller huruvida en förtryckande struktur reproduceras eller ej: "But structures may be produced anew with virtually no change, or (through the creative combinations /.../) they may be produced anew in modified forms" (Fairclough [1989] 2001:32). Begreppet genus, inom ramen för feministiska teorier, är en kreativ användning av ett moment hemmahörande i den lingvistiska diskursen. Att använda genus istället för kön innebär att ifrågasätta en förtryckande kategori, att understryka den alternativa sorteringens relationella karaktär istället för den ursprungliga deterministiska. Begreppet förändrar på ett kreativt sätt den feministiska diskursen genom att knyta an till maktperspektivet och därigenom till andra förtryckande praktiker.

En annan viktig mekanism i gruppens identitetsformering som diskursteori iakttar och som uppmärksammas inom postkolonial teori, är *kontrastering*. Enligt diskursteori identifierar sig gruppen med en position som markerar dess skillnad gentemot andra grupper. Att identifiera sig med den israeliska gruppens position kan därför innebära en kontrastering mot den europeisk-judiska positionen, och/eller mot den palestinska positionen. Ett välkänt exempel inom postkolonial teori är den framlidne litteraturforskaren Edward Saids teori om uppkomsten av begreppet orientalism. Genom en analys av litterära texter följer han upp formeringen av Västerlandet som grupp genom en systematisk kontrastering gentemot de orientaliska andra (Said [1978] 1995). En liknande kontrastering med tillhörande strategisk essentialism används, som redan nämnts, som motstrategi av marginaliserade grupper. Den konstruktionistiska uppfattningen av subjektets och identitetens diskursiva formering är med andra ord lika angelägen för det postkoloniala perspektivet som för det feministiska perspektivet.

En viktig poäng för mig är att det inte finns något naturligt eller självklart med en nationell gruppformation. En nationell gemenskap är en föreställd gemenskap som uppstår genom positionering, identifikation och kontrastering. Som formation är den lika tillfällig och kontingent som subjektets formering.²⁹ Att man som subjekt väljer att ingå i en viss gemenskap, "en israelisk" istället för en annan, exempelvis "(internationell)

²⁹ Uttrycket "föreställd gemenskap" med anknytning till nationen lånas här av Benedict Anderson ([1991] 1993).

feministisk gemenskap” beror i sin tur på normativa värderingar som den dominerande diskursen förmedlar.

Diskursteoretiska begrepp

Vissa begrepp inom diskursteori är klagörande och bidrar till en bättre förståelse av diskursens struktur. De är användbara i den konkreta kartläggningen av den, och underlättar uppföljning av dess sätt att operera och att omorganiseras på.³⁰ Här följer en redogörelse för diskursteoretiska begrepp som jag tillämpar i min egen text och som inte fått en tillräcklig förklaring i ovanstående avsnitt.

De språkliga tecknen delas in i två tydliga grupper: *element* och *moment*. Element är benämningen på alla tecken som inte är knutna till en viss diskurs. Dessa element förvandlas till moment så fort de inbegrips i diskursen. Man kan beskriva diskurserna som öar av sammanbundna moment omringade av ett hav av element. Givetvis är det så att alla tecken, alltid, på ett eller annat sätt är knutna till någon diskurs, varför element för den ena diskursen kan vara moment för den andra. Ordet Sion exempelvis, ursprungligen benämningen på den av kung David erövrade delen av Jerusalem, får en speciell betydelse, som moment, inom ramen för den israeliska nationella diskursen och etableras som tecken för det land där den israeliska nationella drömmen gått i uppfyllelse. I denna betydelse förekommer ordet exempelvis i Israels nationalsång.³¹ Ordet sionism som är konstruerat av samma grammatiska rot och står för den judiska nationella rörelsen, är direkt relaterat till denna betydelse. Ordet Sion har inte någon direkt koppling till en feministisk diskurs varför det bara är ett element i detta sammanhang. Teoretiskt sett kan dock en lokalspecifik israelisk feministisk diskurs knyta till sig ordet, bilda en interdiskursiv formation och förvandlas till ”sionistisk feminism”.

Nodalpunkter är privilegierade moment kring vilka andra moment inom samma diskurs ordnas och ur vilka de får sin betydelse. Ordet kvinna kan betraktas som nodalpunkt i en feministisk diskurs. Jämställdhet, självständighet och systerskap får alla sin betydelse i den feministiska diskursen tack vare sin anknytning till ordet kvinna. Jämställdhet i det sammanhanget syftar på relationen mellan kvinnor och män. På liknande sätt får självständighet också sin specifika betydelse på grund av bandet till samma

³⁰ Flertalet av dessa begrepp myntades av teoretikerna Laclau & Mouffe (1985).

³¹ Hatikva, Israels nationalsång, beskriver hur den judiska blicken alltså är vänt mot Sion: ”Ajin Lezion Zofija”.

nodalpunkt, och fungerar i betydelsen "självständiga kvinnor", och ordet systerskap står följaktligen endast för solidaritet mellan kvinnor. I den nationella diskursen däremot är inte ordet kvinna lika centralt. *Mästersignifikanter* är ett begrepp som Laclau och Mouffe lånar från Lacan för att beteckna identiteternas nodalpunkter, dvs. tecken kring vilka subjektpositioner och identiteter formeras. I det israeliska sammanhanget kan man betrakta begreppet *sabre* som en mästersignifikant för den nationella identiteten.³² Genom att ringa in nodalpunkter och mästersignifikanter kan ekvivalenskedjor och andra tillhörande moment kännas igen och därigenom kan vissa diskurser identifieras.

Flytande signifikanter är enligt diskursteorin element som är särskilt benägna att tillskrivas olika betydelser i olika diskurser. "In that sense there is a proliferation of 'floating signifiers' in society, and political competition can be seen as attempts by rival political forces to partially fix those signifiers to particular signifying configurations" (Laclau [1993] 1998:435).³³ Även mästersignifikanter kan vara flytande. Ett intressant exempel på fenomenet är den israeliska "pionjärkvinnan". Enligt den feministiska diskursen står denna mästersignifikant för en brytning med de traditionella kvinnliga attributen och med det biologiska varats avgörande betydelse. För den samtida nationella diskursen däremot betyder samma pionjärkvinna något annat. Pionjärkvinnan står för den hårt arbetande kvinnan som visserligen valt bort den feminina ytan, men som inget hellre vill än att förverkliga sin biologiska potential. Pionjärkvinnan står således för olika betydelser i olika diskurser. Med tanke på den lokalspecifika betydelsen av begreppet kan det tyckas kunna ingå i en interdiskursiv formation, nämligen en israelisk feministisk diskurs i vilken element från bägge dessa stundtals antagonistiska diskurser ingår. *Den nya judiska kvinnan* som pionjärkvinnan kom att stå för i den lokalspecifika, israeliska feministiska diskursen, är således en interdiskursiv formation.

Förhållandet mellan subjektet och den diskursiva strukturen är enligt det hittills sagda komplicerat och mångsidigt. Å ena sidan deltar den enskilde genom artikulation-

³² Det metaforiska uttrycket *sabre* som också är benämningen på en fikonkaktus, har kommit att beteckna israelfödda judiska individer och anses stå för dessa specifika karaktärsdrag: taggig utåt men mjuk och söt inåt. Från början, under de tre första immigrationsvågorna till Palestina (1882–1923), var inte betydelsen entydigt positiv utan blev de nya immigranternas uttryck för den blandning av avund och förakt de kände för de bofasta. Den positiva innebörden av ordet blev dominant först i samband med bildandet av staten Israel.

³³ Skillnaden mellan flytande signifikanter och andra element vars betydelse diskursen ständigt söker fixera är att de flytande signifikanterna redan blivit artikulerade inom en annan diskurs. Kampen om deras betydelse är därmed öppnare.

ner och intagna positioner i konstruktionen av de normer som gäller för en viss historisk tid, samtidigt som det är tydligt att ingen diskursiv praktik sker i tomma intet och att den alltid är beroende av strukturen, av de (tillfälligt) etablerade diskurserna och normerna. Detta tydliggör hur komplicerat det är att söka betrakta diskursen "utifrån". Att i Roland Barthes anda betrakta subjektet som språkets herre *och* slav, "[o]nce I speak, these two categories unite in me; I am both master and slave" (Barthes [1978] 1982:461) överensstämmer med Faircloughs sätt att hantera detta dilemma. Jag ansluter mig till det synsättet.

Teatern och verkligheten

Det diskursanalytiska perspektivet som presenterades ovan kan således erbjuda verktyg som tydliggör på vilket sätt mina och andras erfarenheter och observationer från det israeliska samhället hänger ihop med erfarenheterna från teatern. En viktig fråga i sammanhanget är huruvida samhällliga fenomen kan förklara teaterrelaterade fenomen. Att teater och samhälle relaterar till varandra är inget nytt eftersom teaterns kontexter ofta har lyfts fram som en nödvändig länk i förståelsen av relationen mellan teatern och verkligheten (Sauter, 2000:10–11). Kontexterna är förvisso viktiga att känna till, men så länge teatern och samhället presenteras som skilda om än sammanhängande storheter måste man belysa exakt hur sambandet mellan kontext/samhälle och teatrala verk opererar.

Det diskursanalytiska fältet erbjuder lämpliga teoretiska verktyg med vilka det går att se och förklara sambandet mellan samhällliga och teaterrelaterade fenomen. De filosofiska premisserna som det diskursanalytiska perspektivet utgår ifrån innebär bland annat att det inte går att rakt av betrakta, studera eller beskriva världen på ett objektivt sätt. Själva beskrivningen är istället ett sätt att organisera och förstå världen. Diskurs, som enligt den tidigare angivna breda definitionen är ett bestämt sätt att tala om och förstå världen, är ett sådant organisatoriskt tillvägagångssätt. Uttalandet om världen eller om samhället är således ett sätt att förstå dessa. Det betyder inte att världen eller fenomen som vi kallar samhällliga inte existerar, men det innebär att det är vårt sätt att tala om dem, däribland själva benämningen, som kategoriserar dem och gör dem till begripliga fenomen. Det innebär också att trots att "verkligheten" existerar kan vi varken uppfatta den eller förmedla vår uppfattning om den utanför det språkliga fältet (Laclau & Mouffe 1990). Eftersom det enligt denna uppfattning inte går att tillkännage

verklighetens existens utan att säga eller tänka något om den, kan man, för att hårdra det, påstå att man skapar verkligheten genom att tala om den. Det är därför som den sociala världen (där bland identiteter och sociala relationer) inom det diskursanalytiska fältet betraktas som konstruerade i diskursen.

Detta konstruktionistiska synsätt innebär att samhället inte är en autonom och oföränderlig essens, utan ett begrepp som skapas för att kunna kategorisera och tolka fenomen. Det finns emellertid olika sätt att tala om samhället och olika kanaler eller medier genom vilka detta tal förmedlas. Teatern exempelvis, med tillhörande drama- och föreställningstexter, är en av de kanaler genom vilka talet om, och därmed skapandet och bevarandet av samhället förs. Det perspektivet avskaffar därmed framställningen av teater och samhälle som skilda storheter och lyfter istället fram diskursen som deras gemensamma nämnare. Formalismen och den efterföljande poststrukturalistiska språk teorin möjliggjorde, enligt Laclau ([1993] 1998:431ff), en utveckling av begreppet diskurs som "transcends the distinction between the linguistic and the extra-linguistic" (ibid.:435). Teatern kan därmed kallas för ett diskursivt medium som tillsammans med andra diskursiva medier, formar (föreställningen om) samhället och identiteter. Det diskursanalytiska perspektivet erbjuder således ett för mig produktivt betraktelsesätt eftersom det möjliggör uppfattningen av teaterarenan som ett relevant medium för att undersöka israeliska kvinnoidentiteter.

Epitetet "kvinnor" framför "identiteter" innebär att jag vill fånga det som anses specifikt kvinnligt i dessa diskursiva identiteter. Att identiteter konstrueras i diskursen har jag förklarat ovan; enligt samma resonemang kan man hävda att även idén om "det kvinnliga" med dess flertaliga aspekter konstrueras på samma sätt. Denna konstruktion kan bemötas och eventuellt sammanblandas med konkurrerande konstruktioner, beroende av de olika subjektpositioner som olika diskurser erbjuder. En feministisk diskurs erbjuder en annan uppsättning av subjektpositioner än den nationella diskursen kan tänkas göra. Epitetet "israeliska" framför "kvinnor" inbegriper en bestämd nationell identitet. Enligt samma diskursanalytiska prisma är även "nationen" och de nationella identiteterna konstruerade i diskursen, som kan bära på spår av konkurrerande (feministiska) subjektpositioner, antagonismer och hegemoniska interventioner. Det är således två specifika diskurser som jag söker följa via teatern: den feministiska diskursen och den nationella diskursen. Om teater betraktas som ett diskursivt medium lär bägge

dessa diskurser lämna sina avtryck i de teaterrelaterade texterna som min studie inbegriper.

Teori i praktiken

En text är en text är en text

Jag har valt att fokusera på dramatexten och att bortse från föreställningen (scentexten). Detta val kan diskuteras eftersom det kan tyckas vara en bakåtsträvande metod. En mångårig strävan efter precisering av det egna fältets unika bidrag till de estetiska vetenskaperna har nämligen resulterat i att teatervetenskapen profilerat sig genom dess fokusering på teaterhändelsen snarare än på det skrivna dramat.³⁴

Traditionellt, från 1600-talet och framåt, har dramatexten inom den västerländska teatertraditionen varit mycket dominerande. Inte sällan betraktades teaterföreställningen som ett slags visualisering av dramatexten, som i sin tur ansågs innehålla dramats "essens" (Heed, 2002: 24–27). Dramatexten har också därför betraktats som det mest lämpliga studieobjektet varvid dramastudier har blivit en underavdelning inom litteraturvetenskap.

När semiotikens teckenlära mötte teatern under 1960-talet resulterade det i ett nytt betraktelsesätt, enligt vilket dramatextens bärande tecken – ord - ingår i "en väv av tecken", tillsammans med auditiva och visuella tecken som färg, form och ljud.³⁵ Därmed destabiliserades dramatextens autonoma status. Begreppet teaterhändelsen, som också kom att bli ett kodord för fältets nya ansikte, omfattar "det som försiggår på scenen och det som uppfattas i salongen" och inriktar sig därför på ett flertal skeenden snarare än på ett objekt, på det unika och flyktiga snarare än på det påtagliga (Sauter, 1996:12). Teatervetenskapens polarisering mellan en "händelsebetonad" föreställning och en "fixerad" dramatext har onekligen bidragit till utvecklingen av forskningsfältet. För tiden nya utforskade områden introducerades, från föreställningsanalysens ämnes-specifika tillämpning av semiotiken och hermeneutiken till receptionsteorins olika aspekter. Polariseringen, som under 1900-talets sista decennier blivit allt tydligare, förde dock inte enbart gott med sig och har börjat problematiseras på senare år.

³⁴ I ett svenskt sammanhang infördes begreppet först av Kurt Aspelin i artikeln "Till teaterhändelsens semiotik" ([1974] 1977).

³⁵ Det var Roland Barthes som i en intervju år 1963 introducerade uttrycket, som till svenska översattes till "en väv av tecken" (Heed 1989).

En tendens i tiden

Teaterfältets omvärdering av sina egna begrepp har inte skett i ett tomrum. Litteraturfältet genomgick en parallell process under vilken strukturalismen som teori och utgång för textanalys blev ifrågasatt.³⁶ En utan tvekan central händelse var den numera klassiska texten "The Death of the Author" i vilken författarens självklara auktoritet i förhållande till sina texter ifrågasattes (Barthes [1968] 1977:142).³⁷

Enligt Barthes, som söker separera mellan författaren och texten, är inte texten ett uttryck för författarens inre värld. Att skriva är därför "...to reach that point where only language acts, 'performs', and not 'me'" (ibid.:143). Texten har därför inget ursprung, i varje fall inget annat än språket självt. Att söka knyta språket till en författare som genom texten skulle vilja "uttrycka sig själv" är en omöjlighet eftersom detta inre själv inte är något annat än ord och inte kan begripas utanför språkets ramar: "Did he wish to *express himself*, he ought at least to know that the inner 'thing' he thinks to 'translate' is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely" (ibid.:146). Konsekvensen av detta synsätt, förutom att texten "befrias" från författaren, är att författaren skriver snarare än uttrycker sig själv; hon är en del av en intertextuell kedja som inte kan förstås som något annat än text. I och med detta är den eftersträlvade separationen mellan text och författaren visserligen vunnen, men föreställningen om "författaren som text" återförenar dessa två nyskilda enheter genom språket av vilket bägge är gjorda. Författaren är därmed inte avskriven och inte riktigt irrelevant heller. Det är snarare uppfattningen om författaren som ursprung och auktoritet som deklarerar "död".

Strukturalismen i allmänhet och semiotiken i synnerhet har emellertid färgat av sig på teorierna och praktikerna inom teaterfältet.³⁸ Teoretiskt sett kan det strikt lingvistiska förhållningssätt som utmärkte Saussures klassiska semiotik upplevas som en begräns

³⁶ Modifieringen av den strukturalistiska uppfattningen att det bakom strukturen skulle dölja sig en mening och en författarintention hänger ihop med att beskrivningen av språksystemet som stabilt krackeleras och ersätts med den poststrukturalistiska uppfattningen av språket.

³⁷ Jag är medveten om att det är samma Barthes som i teatersammanhanget medverkar till förändring genom att införa det strukturalistiskt färgade semiotiska synsättet och i litteratursammanhanget orsakar förändring genom att ifrågasätta strukturalismen. Vad detta innebär är inget annat än att semiotiken i sig inte kan vara revolutionerande eller konserverande. Det beror på den kontext inom vilken den tillämpas.

³⁸ Ett exempel på tillämpningen av semiotiken på teater är Erika Fischer-Lichtes bok om teatersemiotik (1983 & 1992).

ning för teaterns "flerspråkiga" system. Därtill har semiotikens utgångspunkt och fokus på konstverkets tecken snarare än på upplevelsen av detsamma också kunnat framstå som ett hinder för en fruktbar kombination med teaterforskningen. Men det poststrukturalistiska, konstruktionistiska synsättet som förkastar idén om tecknens fixerade betydelse, medför att hela teckenläran, semiotikens kärna, sätts i gungning. Detta har inspirerat till fältets förnyelse, en förnyelse vars symbol kom att bli teaterhändelsen. Systemet har därmed modifierats, betydelsen vidgats och varierats inte minst tack vare "läsarens födelse" (ibid.:148).³⁹

En sådan modifiering, som har blivit teatervetenskapens unika bidrag till de estetiska vetenskaperna är *föreställningsanalysen*. Under tidigt 1970-tal introducerades föreställningsanalysen i Sverige som ett nytt forsknings- och undervisningsämne av den då nyutträdde professorn Kirsten Gram Holmström.⁴⁰ Föreställningsanalysen utvecklade teoretiska och metodiska ramar för en systematisk tolkningslära där hermeneutiken har en betydande plats vid sidan av semiotiken. Ämnet hade teaterföreställningens mångfacetterade teckensystem som utgångspunkt, och blev en manifestation av den inom fältet växande tendensen att sätta tolkningen av det sceniska uttrycket i första rummet. De föreställningsanalytiska metoderna kännetecknas av "en stark medvetenhet om att analysen aldrig handlar om ett verk, ett fast objekt, öppet för upprepade iakttagelser. Snarare är det fråga om /.../ en upplevelse, som också inkluderar forskaren själv" (Sauter, 1996:11–12). Det var således inte enbart dramatextens autonoma status som rubbades i och med erkännandet av den som ett av många tecken i den teatrala vävnaden, utan även scentextens direkta koppling till dramatextens upphovsman, dramatikern. För den modifierade semiotiken såsom den tillämpas inom teaterområdet kom nämligen den enskilda betraktarens roll i tolkningen och i förståelseakten att bli lika viktig som för hermeneutiken: "Semiotiken har lärt oss att scenens tecken blir meningsbärande bara hos den förstående betraktaren; hermeneutiken, läran om tolkningen, sätter själva förståelsen i centrum" (ibid.:12).

³⁹ Överfört på teaterområdet skulle "läsarens födelse" kunna heta "åskådarens födelse" och innebära receptionsstudier. En banbrytande bok inom svenska receptionsstudier har varit Sauter, Isaksson & Janssons bok (1986) om mötet mellan publiken och föreställningen.

⁴⁰ Även internationellt är Gram Holmström pionjär vad gäller introduktionen av ämnet föreställningsanalys inom teatervetenskapen. En integrering av semiotik, hermeneutik och receptionsstudier på teater finns exempelvis i Jacqueline Martin och Willmar Sauters antologi (1995). Gram Holmströms bidrag i den boken publicerades på svenska redan 1980 (Gram Holmström, 1980) "Diaghilevs 'Ryska Balett' i Göteborg: Metabalett och totalteater", *Dans*, nr 2, maj 1980:4–13.

Den teatervetenskapliga strävan att separera mellan *scen* och *dramatext* har en gemensam tendens med Barthes strävan efter textens frigörelse från författaren, nämligen ifrågasättandet av "auktoriteten". Inom teaterområdet kopplas auktoriteten (traditionellt) till dramatexten och inom litteraturen till författaren. Det är för övrigt varken något nytt eller speciellt långsökt att tillämpa Barthes idéer på teater. Barthes texter, däribland de som jag refererar till i detta avsnitt, har ofta inspirerat teaterforskare.⁴¹ Barthes själv var mycket intresserad av teater, var verksam som teaterkritiker och introducerade Brecht i Frankrike. I "The Death of the Author" finns uttryck och språkliga bilder som tyder på detta och som lätt kan knytas till teaterfenomen. Barthes skriver exempelvis att språket agerar (Barthes [1968] 1977:143). I "From Work to Text" från 1971 beskriver Barthes dessutom mötet mellan texten och läsaren som ett spel, en aktivitet som läsaren sätter igång och deltar i och som är allt annat än konsumtion (Barthes [1971] 1977:162). Vidare ingår spelet i en process under vilken läsaren söker "återskapa" texten. Att konsumera texten däremot utesluter "spelet", det lekfulla och det medskapande: "to be bored means that one cannot produce the text, open it out, *set it going*" (ibid.:163). Aktiviteten, följaktligen, sker här och nu, just såsom det inom teaterområdet är brukligt att tala om föreställningsögonblicket (Barthes [1968] 1977:145). Formuleringen kring läsarens roll i skapandet av textens "mening" är också slående lik den inom teaterfältet kring mötet mellan föreställningen och dess publik: "a text's unity lies not in its origin but in its destination" (ibid.:148).

En återvändsgränd

Rubningen av dramatextens autonoma och auktoritativa status medförde att den nu betraktades som en del av en helhet, och därmed som "ett ofullbordat, ett öppet konstverk" (Heed, 2002:25). Detta betraktelsesätt om dramatextens ofullbordade tillstånd tycks mig inbegripa ett problematiskt och motsägelsefullt antagande, nämligen att det i dramatexten finns "ett frö", en essens – det ofullbordade – som väntar på sin realisering. Dramatextens auktoritet kan därmed betraktas som återinförd eftersom dramatexten anses innehålla essensen, den orubbliga autentiska meningen. Ytterligare ett problem som detta betraktelsesätt innebär är att denna autentiska mening lättare kan återkopplas till författarens avsikt. Det går stick i stäv mot uppfattningen som "författarens död"

⁴¹ Se t ex Heed & Olsson (1983), Heed (1989), Rouse (1992:148), Carmody (1992:121), Fischer-Lichte (1983:187).

står för i teatersammanhang. Nämligen scentextens självständighet i förhållande till dramatexten, och dess multiplicerade meningar i samspel med den medskapande åskådaren. Sammanfattningsvis kan man hävda att fältets strävan efter en omdefiniering av dess inbördes hierarkier hamnade i en återvändsgränd.

Ett fränt försök att komma runt konsekvenserna av denna återvändsgränd gjordes 1992 av professor och tillika regissören Richard Schechner som i en konferens i Atlanta argumenterade för att teatervetenskap som sådan bör träda tillbaka (Schechner [1992] 1998).⁴² Istället bör den ingå som underavdelning i en ny estetisk vetenskap: "performancestudier". Enligt Schechner, som dock utgår från den nordamerikanska kontexten, får varken dagens mångkulturella samhälle eller populärkulturen utrymme i teatervetenskapliga studier. Schechner menar att "iscensättning av skrivna dramer" som enligt honom är den typen av teater som "vi vant oss att se och utöva /.../ kommer att bli 2000-talets stråkkvartett" (ibid.:13). Teatern, som redan utkonkurrerats av andra populära underhållningsmedier, reproducerar dessutom en västerländsk kanon och kommer säkerligen att förbli älskad, men av en alltmer begränsad skara. Roten till det onda hänger ihop med att "skiftet från drama till teater knappast inträffat", och med det, det alltjämt existerande beroendeförhållandet mellan det skrivna ordet och iscensättningen (ibid.:15). Performancestudier skulle kunna råda bot på dessa problem eftersom "[p]erformance handlar om mer än uppförandet av det eurocentriska dramat" och eftersom "utförda handlingar, verkliga eller fiktiva – i större utsträckning än det skrivna ordet – har förmågan att förena och medla mellan de många /.../ världssystem som dagens verklighet består av" (ibid.).

Jag kan solidarisera med Schechners kritik av den västerländska kanon och med hans insikt om det bristande utrymme som "det mångkulturella" liksom populärkulturen får inom den etablerade kulturen. Däremot anser jag inte att han genom sitt föreslagna paradigmskifte kommer runt dramatext - scentext dilemmat och dess ovan nämnda återvändsgränd. Schechner söker sannerligen att definitivt skilja dramatext och scentext åt, varför han också vill komma ifrån de dramarelaterade begreppen. Han lyckas dock inte frigöra det nyinförda begreppet, performance, från det betungande

⁴² Schechner är långt ifrån den ende som under de senaste decennierna formulerat sig kring det problematiska förhållandet mellan scentext och dramatext. Exempel på intressanta bidrag till denna diskussion är Patrice Pavis (1982:159, 1992) och John Rouse (1992). Att jag väljer Schechner ([1992] 1998) är delvis pga att han driver frågan mycket långt och att han får ett direkt svar på tal av William Worthen ([1995] 1998) som i sin tur inbegriper en vidare problematisering av textbegreppet, vilket är detta avsnitts fokus.

dilemmat eftersom han polariserar mellan det skrivna ordet, dramatexten, och performance, och presenterar den sena som ett bättre alternativ. Det betydelsebärande relationella förhållandet mellan dessa två begrepp underhålls nämligen genom den polariserande presentationen. I det avseendet kan Schechners text betraktas som en del av teatervetenskapens profileringssträvan. Schechners fördömande av dramatextberoendet och hans förkärlek för handlingen och det performativa, är i linje med forskningen vars kodord och studieobjekt blivit teaterhändelsen. Favoriseringen av handlingen framför ordet reproducerar dock de inbegripna värderingarna som det dikotomiska paret dramatext - handling manifesterar.

Den amerikanska teaterforskaren William Worthens svar på Schechners text pekar delvis på liknande problem som dem jag försökt ringa in (Worthen [1995] 1998:55–69).⁴³ Det allra mest tvivelaktiga i Schechners resonemang, menar Worthen, är hans sätt att använda textbegreppet utan att problematisera det. För att kunna komma runt den dikotomiska fångenskapen dekonstruerar Worthen textbegreppet och avkodifierar det. Till sin hjälp tar han Clifford Geertz, Roland Barthes och Michel Foucault, som var och en på sitt sätt har formulerat sig kring textbegreppet. Worthen refererar först till Geertz, som prisar utvidgningen av textbegreppet ”utöver det som skrivs på papper eller ristats på stenar”, något som i sin tur gjort ”det möjligt för oss att läsa uppträdanden som texter” (Worthen, *ibid.*:57). Trots detta läses begreppet, inom teaterområdet i allmänhet och hos Schechner i synnerhet på ett, enligt Worthen, romantiskt sätt, ”som ställer ’föreställningen’ (överskridande, mångskiftande, omarbetande) mot den (dominanta, förtryckande, konventionella och kanoniska) domänen ’text’” (*ibid.*). Detta, menar Worthen, sker eftersom olika uppfattningar om texten blandas samman. Ibland uppfattas texten i sin konstruerade, symboliska betydelse som auktoritativ, ibland som en del i textualitetens fält och ibland som objekt i sin materiella form.

Vidare refererar Worthen till Roland Barthes som redogjorde för skillnaden mellan uppfattningen av skrivna texter som auktoritativa och uppfattningen av textens relativiserade betydelse (Barthes [1971] 1977:155–164). Dessa bör inte blandas ihop; det förstnämnda hör ihop med vad Worthen kallar ”den traditionella uppfattningen av verket”. Denna uppfattning konstruerar texten som ett verk, innehållande ett föremål att

⁴³ Det är inte mot införandet av performance studier som Worthen uttalar sig. Han menar däremot att ett sådant steg inte räcker till för den förnäma rubriceringen ”paradigmskifte”. Snarare handlar det om expanderingen av fältet.

uppsöka och finna genom tolkning, och ett medel "...för auktoritativ kulturell reproduktion" (Worthen, *ibid.*:58). Den andra uppfattningen talar om text som ett produktionsfält. Verket är således "auktoritativt, slutet, fixerat, enskilt, konsumerat" medan texten är "befriande, öppet [sic], varierande, sparat [sic] genom intertexter, framfört [sic]" (*ibid.*).

Det är två viktiga poänger att observera i det sistnämnda. Det första är att åtskillnaden mellan verk och text inte är naturlig, given eller oföränderlig. Den är snarare konstruerad av den som bildar sig den ena eller den andra uppfattningen. För det andra liknar grundvalen för polarisering mellan dessa två textuppfattningar grundvalen för polariseringen som Schechner gör mellan (drama)text och performance. Det är därför möjligt att betrakta även Schechners polarisering som kontingent: möjlig men inte nödvändig. Text (som verk) kan visserligen te sig förtryckande och auktoritativ, men samma text betraktad som produktionsfält kan vara varierande, aktiv, ja rentav performativ. Detsamma kan gälla performance. Den kan bygga på en fixerad scentext och te sig lika slutet och maktfullkomlig som ett verk, eller den kan bygga på den öppna textuppfattningen som gör den lekfull och befriande.

Ett genombrott: nya vägar öppnas

Om man gör ett tillfälligt uppehåll i denna resa, kan man konstatera att mitt val av analysobjekt, nämligen dramatexten istället för scentexten, tvärtemot teatervetenskapens motsatta fokusering inte är så anmärkningsvärt. Dekonstruktionen av begreppen som väsensskilda resulterar i en destabilisering och konstruktion av en ny (tillfällig) ordning som ligger till grund för mitt arbete. Det är följaktligen det öppna textbegreppet och "Författarens död" med dess konsekvenser som möjliggör min utgångspunkt i analysen.

Uppfattningen av dramatexten såsom jag beskrev den i upptakten till denna diskussion, nämligen som ett auktoritativt eller autentiskt underlag för en föreställning, är tack vare fältets fortgående problematisering starkt modifierat. Tillämpar man det öppna textbegreppet, vilket jag gör, ter dramatexten sig långt mer performativ än en scentext betraktad som verk. Det öppna textbegreppet gör dramatexten till en mångfacetterad länk i en intertextuell kedja. Detta är fruktbart för mig då jag är ute efter spår av diskurser som konstituerar sig genom olika texter.

Det är tämligen lockande att söka vända uppochner på den klassiska motsättningen mellan dramatext och scentext och betrakta uppsättningen, scentexten, som verk. Detta skulle kunna utgöra en tung motivering för mitt val av "objekt". Jag skulle i så fall kunna argumentera för att uppsättningen av en dramatext löper högre risk att vara slutet än själva dramatexten. Artikulationsakten är nämligen gjord i och med de val som föreställningen är resultatet av. Dramatexten däremot innehåller alla de möjligheter som av en eller annan anledning inte fick plats i uppsättningen; möjligheter som är spår av de diskurser, länkar i en intertextuell kedja som jag följer i min spaning efter den nationella och den feministiska diskursen. Å andra sidan skulle en sådan omvänd ordning resultera i en ny återvändsgränd; begreppens innebörd läses fast och beskrivs som naturliga och givna.

En annan förklaring till mitt val, också den sprungen ur den systematiska dekonstruktion som detta avsnitt observerar, skulle vara att just denna dekonstruktion upphäver den principiella skillnaden mellan scentext och dramatext. En text är en text är en text varvid valet av texttyp är oväsentligt. Det väsentliga skulle i så fall vara markeringen av detta inom fältet inte längre självklara val av studieobjekt, och tillämpningen av det vidare textbegreppet.

En annan effekt av demonteringen av begreppen, den som artikuleras kring idén om "författarens död", är också betydelsefull. Författarens död innebär textens frigörelse från författarens "faderliga" auktoritet. Men, skriver Barthes, detta betyder inte att författaren helt och hållet försvinner från arenan: "It is not that the Author may not 'come back' in the Text, in his text, but he then does so as a 'guest'" (Barthes [1971] 1977:161). Det sätt på vilket författaren "besöker" texten är just det som är det väsentliga: "He becomes /.../ a paper-author: His life is no longer the origin of his fictions but a fiction contributing to his work" (ibid.). Spetsas denna formulering till så innebär den att författaren *blir* text. Detta synsätt är användbart för mig eftersom det inte är enbart dramatexter som jag analyserar. Jag undersöker även en levande karaktärskonstruktion, en författare, nämligen dramatikern Miriam Kainy som jag förvandlar till text. Det sker genom att läsa hennes uttalanden på samma sätt som jag läser de övriga dramatexterna. Som "författare" är hon således "död" eftersom hon förvandlas till text. Men samtidigt får hon plats inom ramen för en text ("min" text) som broderar vidare på en intertextuell fond där även "hennes" texter vävs in.

Samma inställning underlättar förståelsen av min egen roll i detta arbete. På en och samma gång är jag en läsare av texter och "författare" till en ny text, denna avhandling. Som läsare är jag medkonstruktör av de dramatiska karaktärerna som belyses, och som författare, som själv "är text", är jag ett objekt att konstruera och dekonstruera i all oändlighet. Barthes konstruktionistiska ton, som först deklarerar textens självständighet och sedan "suddar ut" gränslinjerna mellan författaren och texten, mellan författaren och läsaren, mellan att skriva och att läsa, ja, mellan liv och text är inspirerande och stödjande i min egen uppfattning. Själv tänjer jag gränserna mellan teater och samhälle, mellan det privata och det offentliga, mellan dramatext och scentext, mellan litteratur, dramatik, journalistik och heliga skrifter.

Materialet: diskursens röst

Ur en mängd möjliga teatertexter i vilka israeliska kvinnors karaktärskonstruktioner förekommer har jag valt fem karaktärer ur fyra dramatexter, samtliga med anknytning till den israeliska dramatikern Miriam Kainy. Motivet bakom valet är att Kainy är Israels första etablerade kvinnliga dramatiker och det faktum att hon har varit verksam sedan 70-talet. Hon är en av de få som också öppet deklarerar att det finns feministiska budskap, om än modifierade, att avläsa ur hennes verk. De trettio åren som gått sedan hennes första pjäs hade premiär, möjliggör en viss distans och ett historiskt perspektiv. Talet om, och därmed konstruktionen av, kvinnans plats i den israeliska nationen har under dessa år förändrats. Man skulle kunna säga att de nationella likväl som de feministiska diskurserna förändrats under åren, vilket jag antar på olika sätt har präglat karaktärskonstruktionerna.

Av de fem karaktärerna är fyra dramatiska gestalter ur Kainys dramatiska texter. Tillkommer Kainy själv, som jag uppfattar som en kvinnlig karaktärskonstruktion, skapad enligt de nationella och könspolitiska normer som har präglat hennes tid. Jag ser Kainy som mycket typisk för sin generation europeiska kvinnor som invandrade till den unga staten under 1940- och 50-talen, varför hennes karaktär har ett symboliskt värde och en betydelse utöver det privata (Shapira 1997). Jag kommer således att tolka biografiska stolpar som Kainy skissat under flera samtalstillfällen mellan oss, samt relatera till biografiska konstruktioner presenterade i pressen.

Ytterligare ett diskursivt medium som jag undersöker är journalistiken. Som nämnts i avsnittet "Första steg" har jag tagit mig an en samling artiklar skrivna under

tre-tio år som sammanfaller med den period under vilken Kainys teaterkaraktärer producerats. Artiklarna är valda utifrån den uttalade anknytningen till ämnet "kvinnor" likväl som till "teater".⁴⁴ Med diskursanalytiska begrepp skulle man kunna säga att artiklarna är diskursiva utsagor och att analysen som jag gjort tyder på antagonistiska tendenser mellan den nationella diskursen och den feministiska. Medan den nationella rösten verkar dominera under den första tidsperioden, samtidigt som den aktivt ignorerar den feministiska rösten eller försöker tillrättalägga den, verkar den feministiska rösten vinna terräng under den senare perioden.

En del av dessa artiklar betraktar jag följaktligen som den nationella diskursens röst, en bakgrund mot vilken kvinnokaraktärerna uppträder. Eftersom jag betraktar identiteter som konstituerade inom diskursen, gäller det att formulera innehållet i de diskursiva utsagorna i klartext, och se hur de förkroppsligas, reproduceras eller kontrasteras i de olika karaktärerna. Mot de artiklar som står för nationens röst, ställer jag artiklarna som står för den alternativa diskursen – den feministiska. Även den feministiska diskursen ställs i ett slags jämförande ställning med karaktärerna, med mål att finna spår av den i karaktärsformationen. På det viset avser jag komma åt den diskursiva strid som jag anser utspelar sig i karaktärerna.

Journalistikens tidsanknytning och dess direkta nyhetsvärde kan – utöver den deklarerade relevansen för ämnet och den mer eller mindre normerande karaktären i förhållande till det – erbjuda ett konkret tidsmässigt vittnesmål med anknytning till sociala fenomen. Som redan påpekats ansluter jag mig till det teoretiska perspektivet som uppfattar förhållandet mellan diskursiva praktiker och utomdiskursiva, sociala fenomen, som dialektiskt; detta förhållande kan spåras via artiklarna.

Ytterligare en länk i denna diskursiva kedja är recensioner med direkt anknytning till Kainys dramatiska texter. Denna länk kan betraktas som den nationella respektive den feministiska diskursens "reaktion" på mina fem karaktärsformationer. Med anledning av avhandlingens emancipatoriska strävan är en lämplig fråga till materialet om det går att finna interdiskursiva tecken (blandning av diskurser) i konstruktionen av nationella kvinnliga identiteter och huruvida karaktärerna lyckas transformera diskursen. Svarar den nationella respektive feministiska diskursen med att tillrättalägga

⁴⁴ 1970-talets artiklar är inte specifikt inriktade på "kvinnor & teater" delvis pga att 1970-talet inte var representerat i ett datoriserat tidskrifts- och tidningsindex vid Tel Aviv - universitetet vid tiden för min materialsökning.

och vidmakthålla ordningen eller låter sig diskurserna förnyas och omformas?

Diskursens urmoder

Den nationella diskursens urmoder är ett av mig konstruerat samlingsnamn för israeliska nationella myter, metaforer och symboler sida vid sida med judiska och israeliska myter, metaforer och symboler som knyts till "kvinnan". Att jag kallar dem för diskursens urmoder innebär dock inte att dessa betraktas som diskursens ursprung, ett begrepp som är främmande för det konstruktionistiska perspektivet som mitt arbete vilar på. Istället kallas de så för att markera deras speciella status, deras tröghet och deras avgörande betydelse i utvecklingen av diskursens nutida utformning. Jag utgår således ifrån att avlagringar av dessa återfinns i de diskursiva yttringar som jag kommer att studera. När det gäller identitet och gruppformering kan dessa utgöra ett underlag för mästersignifikanter, identitetens nodalpunkter.

Ett konstruerat ursprung

En central nationell myt som jag anser vara en "urdiskurs" är berättelsen om Exodus, uttåget ur Egypten.⁴⁵ Den återfinns i Bibeln (Andra Moseboken m fl) likväl som i *Hagada*, boken som läses (och i viss mån dramatiseras) varje år i samband med den rituella måltiden *Seder*, under den judiska påskens första kväll.⁴⁶ I sitt företal till Judiska församlingens utgåva av *Hagada* från 1983 påminner dåvarande överrabbinen Morton H. Narrowe om föräldrarnas skyldighet att föra denna historia vidare: "det är deras plikt att föra vidare kunskapen om uttåget ur Egypten och dess djupare innebörd för det judiska folket" (Narrowe, 1983:5). Den djupa meningen som Narrowe talar om är nämligen sambandet mellan befrielsen från slaveriet i Egypten och det judiska folkets nationella tillblivelse. Enligt den bibliska historien är det under den fyrtioåriga vandringen i öknen som folket konstituerar en religiös samhörighet genom de tio budorden, samtidigt som vandringen avslutas med ett intåg i "det förlovade landet" och ett övertagande av ett territorium. "Vi voro Faraos trälar i Egypten, men med stark hand förde Herren oss ut ur Egypten /.../ oss förde han ut därifrån, för att låta oss komma in och giva oss det

⁴⁵ Jag tackar sociologen Nora Räthzel för insikten om betydelsen av det årliga återberättandet av Exodus för den nationella konstitueringen.

⁴⁶ Ordet Hagada betyder "en berättelse" men tonvikten ligger på det talade ordet istället för på det skrivna. Hagadaten är således ämnad att berättas eller läsas högt. Det hebreiska ordet *Seder* betyder "ordning" och syftar på den speciella ordningsföljden mellan de olika momenten under denna måltid.

land som han med ed har lovat åt våra fäder” (Femte Moseboken 6:21–23). Narrowe påminner också om varje människas ”skyldighet att känna sig som om hon själv dragit ut ur Egypten” (*Hagada shel Pesach*, 1983:51), och han uttrycker en förhoppning om att den svenska utgåvan av Hagada må ”hjälpa varje svensk jude att känna” just så (Narrowe, 1983:5). Historien om Exodus har således återberättats i många århundraden. Den har blivit tolkad, omskriven och modifierad under generationer och anses vara aktuell och angelägen än idag.⁴⁷ Jag antar därför att berättelsen om uttåget ur Egypten är konstituerande för den nationella diskursen och att den fortfarande genomsyrar dess olika uttrycksformer. Namn, metaforer och allusioner med anknytning till den tas ofta fram och behandlas i min analys.

En mycket intressant läsning av berättelsen om denna nationella tillblivelse återfinns i Ilana Pardes bok *The Biography of Ancient Israel: National Narratives in the Bible* (Pardes, 2000). Litteraturvetaren och bibelforskaren Pardes som här tillämpar ett psykoanalytiskt jämte ett feministiskt perspektiv, beskriver uttåget ur Egypten som en process under vilken nationen konstrueras som maskulin. Pardes argumenterar för att den bibliska berättelsen formar narrativet om nationens födelse som en mänsklig biografi bl a genom att artikulera Gud som en far och genom att gestalta ett far-sonförhållande mellan Gud och Moses. Enligt Pardes utvecklas förhållandet så att hebréerna blir en förlängning av Moses, och förvandlas till ”sonen” i narrativet. Pardes menar också att den bibliska berättelsen utpekar Egypten som den frånvarande och efterlängtrade modern i sammanhanget. ”Sonens” längtan efter ”modern” blir problematisk eftersom Egypten i berättelsen står för den förtryckande makten från vilken hebréerna flyr. Att utesluta ”modern” blir därför nödvändigt för nationens födelse. Pardes ger också exempel på hur andra feminina element som skulle kunna ha tagit ”moderns roll” marginaliseras och på olika sätt utesluts ur berättelsen. Ett slående exempel är Moses syster Mirjam som trots sin avgörande roll för Moses överlevnad och sin ledande roll bland de uttågande kvinnorna bestraffas med spetälska och död när hon kräver offentligt erkännande (Fjärde Moseboken 12:2–11).⁴⁸ Urkaraktären för nationen är således

⁴⁷ Det finns åtskilliga moderna versioner av Hagada: Kvinnohagada med feministiska tolkningar av texten, Frihetskagada som lyfter fram den upproriska potentialen i berättelsen och tillämpar den på andra frihetskamper, och Kibbutzhagada som fokuserar på årstiden, våren, på naturens pånyttfödelse och dess symbolik för nationens födelse.

⁴⁸ Skillnaden i stavningen av namnet Miriam/Mirjam beror på skillnaden mellan den bibliska stavningen och den stavning som förekommer i källor som refererar till dramatikern Miriam Kainy. I fortsättningen används stavningen ”Miriam” när namnet refererar till personen och karaktären Miriam Kainy. När det refereras till namnet i sig eller när

genusbestämd. En Han. Ur ett diskursanalytiskt perspektiv kan berättelsen betraktas som ett uttryck för antagonism kring gruppens subjektposition, samtidigt som den vittnar om den hegemoniska interventionen som ägt rum och som resulterade i att artikulationen av den maskulina subjektpositionen blir den dominerande. Pardes seriösa hantering av myten och hennes tes om nationens maskulina karaktär är övertygande och underbygger min egen hypotes om den problematiska positionen som den israeliska kvinnan befinner sig i på den nationella arenan.

Det genusbestämda landet

En närmare betraktelse av den pågående diskursiva formeringen av kvinnan på den nationella arenan leder ofta genom en diskursiv kedja till nationalreligiösa framställningar av "kvinnan". Även dessa uppfattar jag som "urdiskurser", innehållande mästersignifikanter för de nutida karaktärskonstruktionerna. Också här lär det finnas goda skäl att återvända till bibliska texter. I flera av de bibliska profeternas texter likställs landet med kvinnan: mor, älskad maka eller sköka, allt beroende av omständigheterna. I Jesajas anklagande profetior kan det låta så här: "Huru har hon icke blivit en sköka, den trogna staden!" (Jesaja 1:21), medan det i trösteprofetior kan framställas som följer:

Du skall icke mer kallas »den övergivna», ej heller skall ditt land mer kallas »ödemark», utan du skall få heta »hon som jag har min lust i», och ditt land skall få heta »äkta hust-run»; ty Herren har sin lust i dig, och ditt land har fått sin äkta man. Ty såsom när en ung man bliver en jungfrus äkta herre, så skola dina barn bliva dina äkta herrar, och såsom en brudgum fröjdar sig över sin brud, så skall din Gud fröjda sig över dig.

(Jesaja 62:4–5)

Jag lyfter fram detta exempel eftersom det tydligt demonstrerar en grundläggande problematik; landet förses med ett kvinnligt genus på bekostnad av kvinnor som betraktas och hanteras som symbol snarare än som mänskliga varelser. Denna grundläggande konflikt tycks mig prägla den israeliska kvinnans nutida problematiska position i förhållande till det nationella.

andra personer med samma namn förekommer används den bibliska stavningen. I hebreiskan finns det dock endast ett sätt att stava namnet på.

Genusidentiteten förses dessutom med vissa vanligt förekommande stereotypa egenskaper som kvinnor ofta belastas med. Egenskaperna är dessutom stramt organiserade i motsatspar som innehåller ett latent påbud och en varning; den svekfulla horan mot den sexuellt trogna kvinnan, den övergivna mot den attraktiva. Trots det nationella projektets sekulära karaktär och sionismens försök att skriva sig bort från den religiösa identiteten, behövs vissa metaforiska bilder med religiös anknytning intakta för att etablera konsensus kring Landet som geografisk skådeplats för samma projekt. Dessa mytologiska bilder laddar den moderna nationella diskursen med en erotisk underliggande ton som färgar av sig på diskursiva såväl som på sociala praktiker.

Det metaforiska bruket av "jorden" som bild för kvinnan, ömsom som "ödemark" och ömsom som bördig jord, är betydelsefullt och kan spåras i en pågående diskurs. Pionjärerna från förra sekelskiftet betraktade sig mycket riktigt som landets söner/äkta män, på väg att penetrera, erövra och befrukta det genusbestämda landet. Lesley Hazleton, som var den första som kallade sionismen för ett maskulint projekt, skriver i sin bok *Israeli Women: The Reality Behind the Myths*: "[t]he mysticism of tilling the soil, plowing mother earth to implant seed in her and make her fruitful once more, was exclusively male" (Hazleton, 1977:93). Genom denna nygamla metafor etablerar sionismen sitt subjekt som maskulint samtidigt som den reproducerar föreställningen om det kvinnliga som passivt och det manliga som aktivt. Befruktningen av Landet, som symboliskt kan likställas med att "äka" och "äga" landet uteslöt de kvinnliga individerna bland de första sionisterna från den nationella (heterosexuella) bröllopsakten. Hazleton hävdar att dessa genusbestämda föreställningar har psykosociala konsekvenser för israeliska kvinnor: "To be Israeli she must conform to the male emotional norm, based on the concept of virile strength. And yet this norm does not apply to her. She is expected to be feminine, even though the more stereotypically feminine she is, the less Israeli she then becomes" (Hazleton, 1977:110).

Hazletons formulering fångar in den känsla jag beskrev i min personliga introduktion om en upplevelse av kollision mellan det självständiga beteendet och omgivningens krav på tillägnandet av stereotypa feminina tecken. Med diskursteoretiska begrepp kan man säga att hon formulerar den antagonism som tycks utspela sig hos israeliska kvinno-karaktärer: hennes feminism som söker uttrycka sig genom identifikation med mästersignifikanten "den starka självständiga israeliska kvinnan", gör henne paradoxalt nog till en israel vars nationella maskulina karaktär står i konflikt med den feministiska

strävan efter etableringen av ett kvinnligt subjekt. Signalerna som hon får från sin omgivning tvingar henne att istället konstituera en stereotyp femininitet som etablerar henne som objekt, och som per definition häver hennes nationella identitet. Hon kan inte konstituera en feministisk identitet, etablera sig som ett kvinnligt subjekt, samtidigt med en etablering av en nationell identitet.

Disposition

Avhandlingens fem analyskapitel är var för sig uppkallade efter en av de fem kvinnliga karaktärer som är objekten för min forskning. Kapitlen är organiserade kronologiskt efter den tidpunkt då karaktärerna är skrivna; var och en av dem artikulerar det tids-specifika diskursiva klimat i vilket de respektive karaktärerna ingår. Den kronologiska ordningen är lämplig eftersom diskursens historiska omformning följs upp kontinuerligt. Det huvudsakliga fokus ligger på att diskutera den nationella respektive den feministiska diskursen. Kartläggningen sker i två steg. Först undersöks karaktärernas diskursiva konstruktion genom en analys av deras egna talhandlingar i dramatexten. Steg två avser mottagandet av dessa konstruktioner genom konfrontation mellan karaktärerna och den nationella diskursens normativa röst. Syftet är att undersöka huruvida de respektive karaktärerna bryter mot normen.

Kapitel 1, *Miriam: Att skapa en israeliska*, kretsar kring dramatikern Miriam Kainys karaktärskonstruktion. Analysen utgår från Kainys egna formuleringar, huvudsakligen under de bandade samtalen mellan oss den 1 och 2 december 1999. Fokus ligger på de strategier som samverkar till att hon skapar sig en israelisk identitet, en process som påbörjas under 1950-talet. Processen anses ske parallellt och i samklang med den unga staten Israels behov av nationell identitet. En skillnad i förhållande till de andra kapitlen är att karaktären Miriam är en fysisk person medan de övriga är fiktiva, dramatiska karaktärer. Hon betraktas dock alltså som en diskursiv formation. Tidningsartiklar och reportage om Miriam Kainy anses vittna om diskursens mottagande och bedömning av den konstruerade karaktären.

I kapitel 2, *Alona: Nationen och hans hustru*, undersöker jag Alona, en kvinnlig dramatisk karaktär i *Återkomsten* från 1973 och 1975.⁴⁹ Eftersom dramatexten finns i två

⁴⁹ Originaltiteln på pjäsen är *Hashiva*. I fortsättningen kommer jag att använda min egen svenska översättning av dramatextens titel: *Återkomsten*.

versioner inleds kapitlet med en redogörelse för val av version. En central fråga i det kapitlet är vilken position som Alona kan inta i förhållande till den politiska konflikten om rätten till Landet som dramatexten skildrar. Är Alona aktiv eller passiv, subjekt eller objekt? Mottagandet av karaktären diskuteras med teaterföreställningens recensionsmaterial som huvudkälla. Detta kapitel skiljer sig något från avhandlingens övriga kapitel. Trots att det bär ett kvinnonamn och trots att det är kvinnan som är i fokus, ägnas det ett stort utrymme åt andra karaktärer och åt pjäsens tematik. Det beror på att Alona, till skillnad från de övriga dramatiska karaktärerna, är en bifigur i dramat. Att hon är en bifigur är ett tecken i sig, varför det är viktigt att undersöka hennes omgivning, det diskursiva landskap i vilket hon förekommer och mot vilket hon kontrasteras. Detta tillägg till analysen medför att kapitel 2 är mer omfattande än de övriga. Ytterligare en skillnad mellan detta kapitel och de övriga förekommer i det journalistiska materialet. Artikelsamlingen om "kvinnor & teater" som i avhandlingen betraktas som den nationella respektive den feministiska diskursens röst ringades in tack vare en sökning på Tel Aviv-universitetets databas. Datoriseringen av tidnings- och tidskriftsarkiven omfattar material från och med 1980-talet varför jag har tvingats hitta andra sökvägar och andra källor som kan stå för 1970-talets typiska diskursiva röst, som Alona kan diskuteras i relation till. Förutom ett fåtal lämpliga artiklar från 1970-talet betraktar jag *diskursens urmoder* och dess samtida formationer som den huvudsakliga fonden mot vilken Alona framträder.

I kapitel 3, *Bavta: Ett kuppöversök*, undersöker jag Bavta, en historisk karaktär ur pjäsen *Bavta* från 1987, som skildrar karaktärens kamp för överlevnad under Bar-Kochva-upproret under åren 132–135 e. Kr. Min utgångspunkt är en tolkning av det historiska temat som en metafor för det samtida politiska klimatet i 1980-talets Israel, där tydliga tendenser för en tilltagande lokalspecifik, judisk, feministisk diskurs går att spåra. I analysen undersöker jag huruvida den kvinnliga protagonisten Bavta förkroppsligar en alternativ historieskrivning som tiden tycks tillåta.

I kapitel 4, *Joseffa: Ett slagfält*, står Joseffa, protagonisten ur *Drömsäsongens slut* från 1991, i centrum.⁵⁰ Analysen söker komma åt vilka drömmar som pjästiteln syftar på och huruvida Joseffas krossade drömmar innebär en feministisk förlust. Joseffa betraktas

⁵⁰ Originaltiteln på denna pjäs är *Sof Onat Hachalomot*. I fortsättningen kommer jag att använda min egen översättning av titeln: *Drömsäsongens slut*. Pjäsen finns i engelsk översättning, *End of the Dream Season*, och är utgiven inom ramen för Marion Baraitser (red.) (1995), *Plays by Mediterranean Women*.

som en arena för en tidstypisk tilltagande antagonism mellan den nationella och den feministiska diskursen.

Kapitel 5, *Bianka: Israeliskan flyr scenen*, fokuserar en kvinnlig karaktär ur pjäsen *Bianka* från 1996. En bärande fråga är om Bianca, som är på flykt från den israeliska arenan, kan tolkas som symbol för det nationella tillståndet. En annan viktig fråga som undersöks är det eventuella sambandet mellan Biankas kvinnliga identitet och det faktum att hon vänder ryggen till den nationella tillvaron.

I det avslutande, sjätte kapitlet, sammanfattas en diskussion om förhållandet mellan den nationella och den feministiska diskursen. Den grundläggande motsättningen mellan dessa spåras tillbaka till ett historiskt exempel från sekelskiftets Europa (kring år 1900). Tecken på denna antagonism hos var och en av de analyserade karaktärerna lyfts fram och sammanförs. Sammanfattningsvis erbjuds svar på de frågor som ställs i inledningen.

Kommentar angående införda citat

En stor del av mitt källmaterial, de bandade samtalen med Miriam Kainy, pjästexterna och tidningsartiklarna, är på hebreiska. Eftersom avhandlingsspråket är svenska är samtliga införda citat ur det materialet på svenska i min egen översättning. Det gäller även pjästitlar och dagstidningsrubriker. Det kan vara viktigt för läsaren att känna till att även min litteraturlista till stor del består av böcker på hebreiska. En översättning av boktitlarna till engelska finns dock som regel i alla israeliska böcker och ofta i tidskrifters innehållsförteckning, varför jag anger den engelska titeln i litteraturlistan. Citat ur detta material är dock på svenska, i egen översättning. I avhandlingen citerar jag också ofta ur Bibeln som jag betraktar som en viktig diskursiv komponent. Bibelcitaten är från 1917 års översättning .

Flera personnamn, ortnamn och referenser har ett hebreiskt ursprung. Eftersom det inte finns några bestämda regler för en svensk transkribering av hebreiskan, tillämpar jag den praxis som finns att tillgå. Nationalencyklopedin har varit en tillförlitlig källa i sammanhanget. I undantagsfall, när jag har bedömt att Nationalencyklopedins stavning ljudmässigt skiljer sig alltför mycket från det hebreiska, valde jag en egen variant. Namn med bibliskt ursprung stavas ofta som i 1917 års översättning. När det gäller enskilda individers hebreiska personnamn används stavningen som förekommer i tryckta översättningar till andra språk.

MIRIAM: ATT SKAPA EN ISRAELISKA

Israeliskan blir till

Inom ramen för Inledningen redogör jag för mitt sätt att betrakta Miriam Kainy som "text". I min läsning blir hon en karaktär, en identitetsformation, skapad av sin egen tids diskurs, och deltagande i dess fortplantning. Det sker på ett liknande sätt som de dramatiska karaktärerna Alona, Bavta, Joseffa och Bianka. Skillnaden i förhållande till de dramatiska gestalterna är att karaktären Miriam får fler tillfällen att diskursivt utöva sina temporära subjektpositioner. Medan de andra karaktärerna finns att tillgå i samband med den dramatiska texten finns Miriams uttalande dokumenterade i återkommande intervjuer, tillfällen som sträcker sig över en längre tid och möjliggör en uppföljning av diskursens gång och eventuella förändring.

En del av Miriam Kainys egna uttalanden har jag kunnat ta del av genom samtal mellan oss den 1 och 2 december 1999. Under dessa samtal artikulerar Kainy en subjektposition av flera möjliga, vilket jag betraktar som en temporär tillslutning, en identifikation och en konstituering av identitet. Jag kallar denna temporära tillslutning "karaktären" för att understryka det strukturmässigt gemensamma mellan de dramatiska karaktärerna och Kainys egen karaktärskonstruktion.

Den eftersträlvade identiteten förefaller vara "israeliskan", en relativt ny karaktär i den judiska identitetsrepertoaren som blir till i samband med det moderna Israels nationella tillblivelse. Processen under vilken hon "blir till" är en diskursiv process som sker parallellt med och är en del av den nationella diskursen.

Den samling av myter och metaforer som jag kallar *diskursens urmoder* får som redan påpekats fungera som en fond mot vilken karaktärskonstruktionen uppträder. *Diskursens urmoder* med tillhörande metaforer och symboler betraktas här som en grundläggande källa för olika slags mästersignifikanter, karaktärens knutpunkter och dess igenkännbara kontinuitet. Miriam Kainys uttalanden om den egna personhistorien kommer därför att främst relateras tillbaka till den.

Den tidigare nämnda artikelsamlingen om kvinnor & teater i Israel kommer också till användning i analysen. Eftersom denna samling bär på den israeliska nationella diskursens normerande röst i förhållande till teaterkvinnor, relateras "israeliskan" Miriam Kainys uttalanden om den egna yrkesutövningen främst tillbaka till den. Tidningsartiklar och tryckt material om Miriam Kainy betraktas däremot som ett slags recensions-

material och tolkas som den nationella diskursens reaktion på "karaktären" Miriam på samma sätt som jag behandlar de regelrätta recensionerna av de dramatiska karaktärerna.

Namnets olika aspekter (eller: What's in a name?)

Namnet som de respektive karaktärerna bär är en av de återkommande elementen som analysen fokuserar. Det är emellertid inte så märkvärdigt när det gäller dramaanalys. I sin bok om teaterns tecken redogör teaterforskaren Sven Åke Heed för betydelsen av personens namn: "Det är till namnet som en persons egenskaper och funktioner knyts. På namnet hänger vi upp allt som vi förknippar med personen" (Heed, 2002:54). Det betyder inte att namnet är enbart ett arbiträrt tecken som finns till för att känna igen och kategorisera karaktären. Snarare gäller det motsatta. Heed exemplifierar från Shakespeares *Romeo och Julia* och förklarar att det är just namnens djupa betydelse som hindrar de två älskades förening. Att skandera "Vad är ett namn?" som Julia gör och på det viset bortse från namnets kontextuella värde, kan, som i *Romeo och Julias* fall, leda till en katastrof (ibid:54). Den särskilda uppmärksamhet och utrymme som jag ägnar namnen beror därutöver på mitt diskursanalytiska betraktelsesätt. Karaktärsnamnet är en sorts nodalpunkt i diskursen och samtidigt en mästersignifikant för karaktären. Såsom andra utvalda element i dramatexten, knyter karaktärsnamnet an till andra namn, till andra berättelser och symboler som tillsammans utgör en intertextuell kedja som kännetecknar den specifika diskursen.

Hos den aktuella karaktären är det dessutom så att hennes namn, Miriam, samt efternamnet Kainy, är tagna namn. Med tanke på att namnet är en mästersignifikant och eftersom karaktären verkar eftersträva en israelisk identitet tolkar jag det tagna namnet som en fas i "israeliskans" tillblivelseprocess.

Namnbyte som tecken på processen

En påtaglig frånvaro/att erövra det förflutna

Namnet Mia som karaktären får av sina föräldrar, väljer hon att byta ut mot det bibliska namnet Mirjam. Den bibliska Mirjam var Moses syster. Det var hon som vakade över lille Moses i vassen, när han skulle räddas undan Faraos dödsdom över hebréernas gossebarn, och det var hon som såg till att Faraos dotter, som fann barnet och tog det till

sig, anställde hans mor som amma. Mirjam var således en handlingskraftig ung dam som räddade sin brors liv och som genom detta bidrog till folkets befrielse. När folket efter Moses utdragna kamp mot Faraos tar sig ut ur Egypten och mirakulöst klarar sig undan havets vågor och de egyptiska styrkorna, leder Mirjam den folkliga tacksången: "Och profetissan Mirjam, Arons syster, tog en puka i sin hand, och alla kvinnorna följde efter henne med pukor och dans. Och Mirjam sjöng för dem: »Sjungen till Herrens ära, ty högt är han upphöjd. Häst och man störtade han i havet.»" (Andra Moseboken 15:20–21). Personen Mias namnbyte till Mirjam kan på ett plan betyda en anslutning till den nationella diskursen. Det aktiva valet av namn blir ett slags symbolisk delaktighet i den pågående nationella tillblivelsen; detta sker genom att återknyta till den bibliska Mirjams agerande. Det symboliska namnbytet förvandlar således Mia till israeliska.

Den bibliska Mirjams öde motsvarar dock varken hennes modiga gärningar eller hennes symboliska roll i nationens tillblivelse. Hon straffas istället med spetälska efter att ha krävt ett offentligt erkännande: "Och Mirjam jämte Aron talade illa om Mose /.../ Och de sade: »Är då Mose den ende som Herren talar med? Talar han icke också med oss?»" (Fjärde Moseboken 12:1–2). Den "medskyldige" brodern Aron straffas däremot inte. I sin tolkning av de bibliska mödrarnas frånvarande röst i Bibeln hävdar författaren Anita Goldman att citaten vittnar om att Mirjam protesterat mot att "hon och hennes systrar uteslutits från så gott som alla religiösa funktioner" (Goldman, 1988: 84). Denna protest ignoreras dock, enligt Goldman, av den bibliska redaktören och tolkas som missunnsamhet och grälsjuka hos Mirjam. Den judiska tolkningstraditionen framhäver exempelvis betydelsen i namnets grammatiska rot, *MaRaH*, som betyder "den bittra". Tolkningen gör namnet till en personlig egenskap hos Mirjam och förvandlar hennes upproriska handling till ett individuellt problem. Goldman hävdar istället att den påstådda bitterheten är på sin plats. Mirjam var inte en "sur kärring" utan hon var medveten om de orättvisor som hon utsattes för, varför hon hade goda skäl att vara bitter (ibid.:81). Goldman hävdar också att svartmålningen av Mirjam och uteslutningen av kvinnorna från den gudomliga sfären var helt i linje med dåtidens "nya" gud, hebréernas Jahves oförsonliga krig mot omgivningens moderskult, som under förhistorisk tid var utbredd i Egypten och även i Mesopotamien.

Pardes tidigare nämnda tolkning av myten resulterar i en liknande slutsats som bekräftar uteslutning av feminina element och motiverar marginaliseringen av Mirjams avgörande roll i berättelsen (Pardes, 2000).

Följaktligen låter sig inte namnet Mirjam tolkas enbart som tecken på en erövring av en nationell identitet. Ur ett feministiskt perspektiv verkar istället namnet Mirjam innebära motstånd. Mirjam är en symbol och ett vittne. På en och samma gång vittnar hon om striden för erkännande och om resignation. Hon finns som en påminnelse om den judiska kvinnans frånvaro i den nationella identiteten. På detta sätt förvandlar hon berättelsen om frånvaron till en återvunnen närvaro.

Att förnya och blicka framåt

Det finns ytterligare en aspekt av namnbytet som bör beaktas. När personen Mia kommer till Israel på 1950-talet är den nya juden, israelen, ett faktum. Allt som har med diasporan och det judisk-europeiska arvet att göra är i det närmaste tabubelagt. Att byta till ett hebreiskt klingande namn är att ingå i den tendensen. Namnbytet är således inte enbart en markering av kvinnornas delaktighet i nationens tillblivelseprocess, och inte enbart en feministisk påminnelse om ett kvinnligt motstånd mot marginalisering. Det hebreiskt klingande namnet är ett resultat av polariseringen mellan "det judiska" och "det israeliska" och av en tydligare artikulation kring nationen som israelisk snarare än judisk. Det kan med andra ord tänkas att bytet av personnamnet är ett resultat av en diskursiv strid inom karaktären. I och med namnbytet tycks karaktären ha gett efter för den nationella diskursens krav på att göra sig av med "det europeiska", men samtidigt för hon vidare ett namn som står för den nationellt undanträngda kvinnliga identiteten.

Att skapa sig en historia

Efternamnet är inte mindre viktigt. "*Jag kallade mig för Kainy eftersom Kainy var en stam som införlivade sig med Israel*" (bandinspelning 1999-12-02, kassett nr 2). En sådan införlivningsprocess hade karaktären själv genomgått vilket hon ville låta namnet representera. Detta symbolmedvetna val av namn bekräftar åter namnets betydelse hos en karaktär, samtidigt som det vittnar om individens aktiva roll i den egna identitetsformeringen. Personen Mia Raucherger skapar sålunda karaktären Miriam Kainy medan bägge skapas av diskursen. På ett liknande sätt skapar dramatikern Miriam Kainy karaktärerna Alona, Bavta, Joseffa och Bianka samtidigt som diskursen skapar och skapas av dem alla.

Karaktären berättar att när hon kom till Israel betraktade hon Bibeln som den judiska mytologin snarare än som en helig bok, och tolkade berättelsen om Jael, kaineen

Hebers hustru, på ett annat sätt än de flesta andra. Hon hade klart för sig att Jael bryter mot öknens lag, en beteendekod som innebär att den som släpps in i ditt tält, som är din gäst och under ditt beskydd – honom dödar du inte. Jael släpper nämligen in Sisera i sitt tält, ger honom mjölk att dricka, och sen, koden till trots, hamrar hon in en plugg i hans huvud. ”Varför bryter hon mot öknens lag? Jo, för att hon vill bli accepterad. Hon vill att det där galna gänget, hebréerna, ska acceptera henne” (ibid.). Det var nämligen just så karaktären kände:

När jag kom till Israel bröt jag sönder en massa saker inom mig för att bli accepterad. Jag var en mycket artig flicka när jag kom ... allt är relativt, jag menar, i varje fall i förhållande till de vilda djur som fanns här ... jag neg, jag talade med mina föräldrar i tredje person ... men nu kom jag till de vilda djurens land ... jag förstod direkt att jag måste anpassa mig. Annars försvinner jag. Jag gjorde det och det kändes bra. Detta är exakt som Jael gjorde. Jag har ju inte mördat någon men ...
(ibid.)

Det som står klart är att karaktären erfarit en våldsam förvandling. Det är också klart att hon observerat en stark motsättning mellan den gamla, europeiska personen Mias identitet, och den nya karaktären Miriam Kainys. Den gamla förknippas av henne med artighet och formalitet, den nya med laglöshet och ohämmad vildsinthet. Det är en intressant dubbelhet som uppträder. Mitt uppe i sin förvandlingsprocess vet personen Mia att hon måste anpassa sig, men hon hyser ingen beundran för den nya kulturen. Snarare tvärtom. Hon presenterar ”den gamla kulturen” som behaglig om än något stel. Det nya däremot beskrivs som omänskligt.

Den motsättning som uppträder är den välkända motsättningen mellan Natur och Kultur, som vid sidan av flera andra fenomen varit den mest genomslagskraftiga i producerandet av den nya juden. Denna version av den nya juden har sitt ursprung i Nietzsches *vitalism* och dess tillämpning på det judiska. ”Den nya juden lever nära naturen /.../ är jordnära snarare än andlig, strävar efter makt snarare än efter kärlek, föredrar stolthet över ödmjukhet, driftighet över rationalitet, känsla över förnuft” (Shapira, 1997:164). Polariseringen mellan jordnära, driftighet och känsla å ena sidan, och andlighet, rationalitet och förnuft å den andra stämmer väl överens med karaktärens värderingar som hennes uttryck ”de vilda djurens land” är ett tecken på. Personen Mia som tycks ha hunnit omvärdera begreppen Natur/Kultur och som tydligt exponerats för

ideologin kring den nya juden, ger således efter för naturen trots en resterande negativ inställning till "det vilda". Att knyta an till en mytologisk karaktär svarar dessutom på personen Mias behov av "historiska rötter" som stomme för sin karaktär. Enligt personen Mia var hennes ursprungliga efternamn lika oklart som hennes barndomshem:

Vi vandrade ju och bytte bostad. Så vi bytte namn också. Från det ögonblick jag föddes och fram till åtta års ålder när jag kom till Israel bytte jag adress tjugosju gånger ... jag föddes 1942 i Wien och när jag var fyra månader började vi vandra österut ... vi reste genom Ungern och Rumänien och vid krigets slut befann vi oss i Ryssland. Jag föddes som Goldner och när jag kom till Israel hette jag Raucherger ...

(bandinspelning 1999-12-02, kassett nr 2)

På detta sätt hörsammar hon dessutom den nya ideologins krav: den nya juden skapar sitt öde med egna händer – det historiska förflutna till trots (Shapira, 1997: 164).

Israeliskan förhåller sig till landet

Karaktären betraktar följaktligen "det vilda" med skräckblandad förtjusning, och hennes negativa ställning är ambivalent:

Jag har inte erövrat landet. Däremot har jag erövrats av den israeliska kulturen, av Bibeln, av Mishna. Jag har tagits i besittning av kulturen som jag inte föddes i men som jag lät mig tas av. Jag gav mig för hennes lockelse ... och till det mörka, smutsiga och elaka med ...

bandinspelning 1991-12-02, kassett nr 4)

Det är svårt att bortse från den sensuella tonen i formuleringen. Beundran inför en oemotståndlig fysisk styrka som "tar" och "erövrar" henne, och dragningen till "det mörka", det farliga och odefinierbara, det orena och det råa. Metaforen väcker olust hos feministen i mig. Den skapar en kvinna som tycks stimuleras sexuellt av en våldsam partner. Ett slags internalisering av misogynia fantasier kring våldtäktsoffrens hemliga önskan att bli våldtagna. Men det finns flera sätt att tolka metaforen.

Som tidigare nämnts strävar den "feminina" diasporajuden i sin förvandlingsprocess till den nya juden efter "maskulina" egenskaper och tillägnar sig dem. Enligt samma logik är landet "kvinnan" som han erövrar. Den europeiska diasporajuden betraktar dessutom landet i öster som den passiva, råa Orienten som väntar på att bli

tagen. Men när diasporajudinnan tvingas förvandlas till "man", har hon svårt att leva ut den nya rollen till fullo. För att undvika utplåning av den egna genusidentiteten kan det tänkas att hon tillägnar sig en traditionell "kvinnlig passivitet". Hon förser landet och den nya kulturen med maskulina förtecken, kallar det för "de vilda djurens land" och låter sig tas av krafter som tvingar sig på henne.

Den nationella diskursen kring nationens återfödelse i och med den judiska statens etablering, formar återigen, såsom i den bibliska berättelsen, nationen som maskulin. Denna maskulina karaktär är ett barn av sin tid; juden skriver sig från den undergivna diasporakarakteren samtidigt som den skriver in sig i den orientalistiska diskursen – den europeiske mannen som tar den mörka kontinenten i besittning. För att återerövra sin plats i diskursen tvingas kvinnan paradoxalt nog att ta till traditionella "kvinnliga knep". Där nationen är en han får hon agera hustru. Hon lyfter fram sin passivitet och besjunger den manliga styrkan. Karaktären talar dock alltjämt om landet som en "hon", vilket möjliggör en annan tolkning av den nya judiska kvinnans förhållningssätt till landet. I en kultur där ägande och tillhörighet beskrivs med sexrelaterade begrepp blir mötet mellan det genusbestämda landet och den nya judiska kvinnan ett lesbiskt kärleksmöte. Ett kärleksmöte mellan israeliskan och landet gör bägge till subjekt och skapar, om än symboliskt, ett tillfälligt rörelseutrymme för det kvinnliga subjektet (Tsamir, 1995:125–145).

Metaforens påtagliga kroppslighet knyter dessutom an till en symptomatisk skrivtradition. Litteraturforskaren Hanan Hever som utredde israeliska poeters deltagande i det nationella projektet kring självständighetskriget 1948, hävdar att kvinnliga poeters bidrag systematiskt exkluderades ur den israeliska poesikanon (Hever, 1995:99–122). Enligt Hever syftade den tidens poesi till att skapa mening i en kaotisk och skräckinjagande tid. Döden återkom visserligen som tema, men den döda soldaten transformerades till en symbol för nationens återuppståndelse. Det var männen, stridsbröderna, diskursens subjekt och dess bärare, vars död glorifierades samtidigt som de glorifierade döden. Kvinnorna ansågs inte lämpade för denna uppgift eftersom de saknade erfarenheten av slagfältet. Men de fick tala som mödrar och hustrur. Deras ingång var följaktligen genom den privata sfären. De fick begråta den personliga förlusten, och utmärkte sig genom beskrivningen av den fysiska kroppen och genom att skifta tyngdpunkten "från slagfältet till det kroppsliga fältet", den dödes likväl som den egna, födande kroppen (ibid.:122). Hever hävdar dock att kvinnornas subversiva förhållningssätt inte

räckte till för att förhindra diskursens gång. Deras sång befäster snarare än undergräver krigets helighet, och egentligen ansluter de sig till den israeliska kören som finner sig i en verklighet där människooffer är ett faktum. På ett liknande sätt använder sig karaktären Miriam av kroppsliga metaforer som den om det sensuella förhållandet mellan henne själv och landet. Metaforen i sig räcker inte för att förändra diskursens gång, men den är ett tecken på en oro, ett missnöje som söker utlopp.

Inte sin mors dotter: kontrasteringen mot det gamla kvinnoidealet

En annan subjektposition som Mia skriver sig ifrån för att kunna skapa den israeliska karaktären Miriam är relaterad till "kvinnliga egenskaper" representerade av hennes mor.

Min mamma var en hemsk människa./.../ Hon tillbringade mesta delen av sitt liv framför spegeln. På den bekvämaste stolen i hemmet. Hon var verkligen mycket vacker och beundrade sin egen skönhet.

(bandinspelning 1999-12-02, kassett nr 2)

De kvinnliga pionjärerna som kom till Palestina kring sekelskiftet 1900 hade inte bara den nya juden med sina maskulina förtecken som modell. Deras vision om livet i det nya landet var delvis feministisk. "Många av kvinnorna som kom till Eretz Israel strävade efter att förändra kvinnans traditionella lägre ställning, att uppnå en jämlikhet med männen, och sökte en gemenskap kring skapandet av det nya samhället" (Friedman, 1999:25).⁵¹ De skulle arbeta med kroppen, just som männen, de skulle släppa de "kvinnliga" attributen och klä sig bekvämt och anpassat till det fysiska arbetet såsom till klimatet. Denna vision om den nya judiska kvinnan, trots att den aldrig förverkligades till fullo, satte sin prägel på minst ett par generationer israeliska kvinnor. Att slaviskt vårda sitt utseende, som Mias mamma enligt citaten ovan gjort, är enligt karaktären Miriam förenligt med att vara konservativ och en "hemsk människa" i största allmänhet. Karaktären Miriam som tydligt identifierar sig med den nya judiska kvinnans ideal tar följaktligen kraftigt avstånd från den diskurs som här representeras

⁵¹ Det införda citatet är ur Bernstein, 1987:10-11. Eretz Israel betyder Landet Israel och var den judiska benämningen på Palestina före dess förvandling till Staten Israel.

av hennes mor. Hon har inte heller något positivt att berätta om kommunikationen dem emellan.

Jag minns en gång när jag var 15 eller 16 och samtalande med henne genom spegeln. Jag talade alltså till hennes rygg och hon svarade genom spegeln. Hon vände sig inte ens mot mig. Jag sa: Jag går ut. Hon sa: OK, och sen: I din ålder var jag mycket vackrare. Förresten är jag fortfarande mycket vackrare ... jag sa: OK.

(bandinspelning 1999-12-02, kassett nr 2)

Scenen som karaktären skildrar är fascinerande. Hon polariserar extremt mellan två subjektpositioner, varav moderns position beskrivs som ihälig. Den bortvända, bortstötande moderns rygg, är det enda som dottern ser. Det enda som finns. Hennes ansikte är bara en spegling vänd emot sig själv. Den starka polariseringen som karaktären skapar är en förutsättning för den nya identitet hon söker. Att tävla med modern om skönhet är lönlöst samtidigt som skönhet enligt den nya judiska kvinnans mallar för henne representerar en antagonistisk diskurs och en identitet att distansera sig från. Därtill hävdar karaktären att hon är lik sin far. Hon identifierar sig alltså hellre med den värld som det motsatta könet tycks stå för än med moderns: *"Jag är lik min pappa. Färgerna, storleken (min far var mycket lång) och rösten är min fars. Hon [mamman] däremot var liten och kort"* (ibid.). Karaktären tycks gå mycket långt i sina envetna försök att kontrastera sig mot en icke önskvärd kvinnoroll. Hon ser ner på sin mor och är noga med att understryka den stora skillnaden dem emellan, såväl den fysiska som den mentala. På ett symboliskt plan gör hon sig "moderlös". Hon "skapar sig själv" just som den nya juden uppmanas att göra. Avskuren från sin historia, till och med den privata familjehistorien. Hon blir sin egen mor.

Vidare tolkar karaktären moderns beteende utifrån dennas vilja att få en dotter som var "lik" henne. Att med andra ord föra vidare den diskursen som innebär specifika kvinnoegenskaper och värderingar:

Jag har inga syskon och hennes stora tragedi var att hon före mig födde en flicka som dog under förlossningen och som påstås ha varit mycket lik henne. Hon brukade se på mig, stöna och säga: Du blev som du blev. Det är inte mycket att göra åt det ...

(ibid.)

Modern stöter bort dotterns diskurs. Den får ingen plats inom ramen för hennes egen värld. Det kan ha bidragit till dotterns uppenbara val av en kontrasterande diskurs. För att motstå faran att "sugas in i" och införlivas med moderns diskurs måste karaktären praktiskt taget göra sig av med henne, vilket hon gör och beskriver på ett mycket dramatiskt sätt:

En gång när jag var på väg till teatern tog hon en stor kökskniv, lade sig över tröskeln och sa att hon skulle begå självmord om jag gick. Dörren öppnades utåt så jag gick förbi henne och öppnade dörren, sa lycka till och gick ut.

(ibid.)

Här är det dessutom en annan konflikt som blir synlig – den mellan familj och yrkesliv. Att stanna hemma med modern skulle innebära ett liv inom hemmets fyra väggar. Hemmafruidentiteten är alltför antagonistisk i förhållande till de andra subjektpositionerna som personen Mia valt ut och identifierat sig med. Det är därför som den möjligheten behöver elimineras för att den nya kvinnoidentiteten skall träda fram: en yrkesarbete kvinnas identitet.

Mellan familj och yrkesliv

Uppgårelsen med modern och dess betydelse hör till karaktärens tidiga historia, och de egenskaper som karaktären skapat genom en kontrasteringsprocess sitter nu "som medfödda" hos karaktären Miriam. Hon är en israelisk kvinna som definitivt valt bort kvinnlig skönhet som ideal. Men den klassiska konflikten mellan det privata och det offentliga, mellan familjen och yrkeslivet har däremot följt med. Miriam har klätt den i skönlitterär dräkt, här nedan sammanfattad och återberättad i mina egna ord:

Tänk er en kvinna, mor och maka, som drabbas av svåra smärtor i ryggen. Sánt händer. Smärtorna vill inte ge med sig och blir bara värre och värre. Hon söker upp en läkare som först tror att det hela är psykosomatiskt, men som så småningom upptäcker en böld på hennes vänstra skulderblad, och sedan på det högra ... Efter många sömlösa nätter och skräckvisioner om strålbehandling och plågsam död vaknar hon en morgon med två storslagna vingar. De vackra vingarna medför dessvärre en massa problem. De är för tunga för den mänskliga kroppen, de passar inte in i hennes dyrköpta tröjor för att

inte tala om behåbanden, och när hon äntligen lärt sig att flyga lämnar maken hemmet i protest ... Kvinnan bestämmer sig då för att kapa av vingarna.

Denna dramatiska vision är en ramberättelse i Miriam Kainys senaste pjäs, en pjäs som fortfarande befinner sig i en skapande process. För karaktären Miriam speglar berättelsen det egna livsdramat. Konflikten mellan viljan att flyga och frihetens höga pris. Denna svåra motsättning får henne att associera till urgamla judiska lagar kring frigivning av slavar. Enligt de judiska lagarna skall en slav frigges efter sex år i tjänst:

Har hans herre givit honom en hustru, och har denna fött honom söner eller döttrar, så skola hustrun och hennes barn tillhöra hennes herre, och allenast mannen skall givas fri. Men om trälen säger: »Jag har min herre, min hustru och mina barn så kära, att jag icke vill givas fri», då skall hans herre /.../ ställa honom vid dörren eller dörrposten, och hans herre skall genomborra hans öra med en syl; därefter vare han hans träl evärdligen.

(Andra Moseboken 21:4-5)

Polariseringen som träder fram är den mellan kvinnans biologiska reproduktiva kapacitet och den andliga, intellektuella och kreativa kapaciteten. Det biologiska upplevs som mycket begränsande och liknar enligt denna bild slaveriet med tydliga fysiska märken som graviditeter, födslar och amning lämnar på kroppen. Det intellektuella och kreativa upplevs istället som vingar. Bort från den tunga kroppen med dess beroendeband, och upp mot en självständig identitet i ett eget rum. Men ett långt liv i slaveri som den enda möjliga utgången, resulterar i starka, känslomässiga beroende- och kärleksband. Ett klivet förhållningssätt till vingarna är därför självskrivet.

Vingar, inspiration och frihet kräver ett högt pris. Liksom trälen, som måste lämna hustru och barn för att få ett liv i frihet, måste kvinnan välja mellan ett liv i familjens trygga famn och ett fritt skapande. Annars tvingas hon leva i en pågående konflikt. Korta flygningar och tunga bördor drar henne till marken. När karaktären uttalar sig om samma problematik kan det låta så här:

Jag har till exempel sagt en gång att jag aldrig ska gifta mig (bandinspelning 1999-12-01, kassett nr 1) [men] jag valde att först skaffa barn och sedan se vad som händer med resten (bandinspelning 1999-12-02, kassett nr 2). Jag snackade feminism samtidigt som jag skötte barnen själv. I praktiken levde jag som ensamstående mor ... Jag agerade Superkvinna. Jag är också fysiskt stark

och klarar av svåra påfrestningar. Jag har alltid fört ett mycket israeliskt medelklassliv. Jag kan tänka mig att allt det där har reducerat min fart ...

(bandinspelning 1999-12-02, kassettnr 4)

I meningen om det israeliska medelklasslivet ligger nyckeln till sambandet mellan den ovan diskuterade polariseringen och den nationella diskursen. Nyckeln är värderingar som den nationella diskursen tycks stå för.

Som tidigare nämnts var de kvinnliga pionjärerens vision att agera oberoende av sitt biologiska vara. I en pjäs från 1981, som kom att kallas för Israels första feministiska pjäs, uttrycks dessa kvinnors smärta och frustration över att inte kunna förverkliga visionen, inte minst på grund av de manliga pionjärkompanjonerna.⁵² Den nationella diskursens avvisande reaktion på denna tolkning av Israels tidiga historia lät inte vänta på sig. Istället hävdades det att pionjärkvinnornas lidande berodde på att normerna kring den privata sfären radikalt förändrades. Deras "naturliga längtan" efter familj, hem och barn kunde inte uppfyllas, och det är därför som de var så förtvivlade (Katzenelson, 1981:23).

Pionjärkvinnan, såsom den nationella diskursen reproducerar henne, lever därför vidare som symbol för en önskvärd israelisk kvinna. Hon är "feminist" i betydelsen hårt arbetande och flitig, hon avstår från "feminina attribut", men hon vet att hon inte kan nå lycka om hon inte lever ut sitt biologiska vara – skaffar barn och ett familjehem. Karaktären Miriam tycks konstruera sig och leva enligt denna diskursiva mall. Under åren som gått har normen skiftat något men polariseringen mellan det traditionella biologiska varat och strävan efter förändring går igen. I ett annat uttalande säger karaktären:

Jag levde ett liv i samklang med den "israeliska lagboken" samtidigt som jag tänkte på ett annat sätt. Jag medger att jag inte spelade spelet helhjärtat, jag gick exempelvis aldrig till en skönhets-salong men jag fixade till håret så det blev rakt... fast jag färgade det aldrig. Men i stort sett levde jag mitt liv som de flesta israeliska kvinnor. Som sagt vågade jag inte koppla mellan det emotionella och det intellektuella.

(bandinspelning 1999-12-02, kassettnr 4)

⁵² *Yoshvot Chalouzot al Chazatz* (som på svenska skulle kunna heta "kvinnliga pionjärer sittande på grus") av Ester Isbizky hade premiär 1981 på Haifateatern.

Karaktärens uttalande vittnar om en förändring av normen. Antagonismen inom den nationella diskursen om betydelsen av israeliskan, den nya judiska kvinnan, med pionjärkvinnan som förebild, tycks ha råkat ut för hegemonisk intervention. De egenskaper som den feministiska diskursen vill tillskriva israeliskan, en som vänder ryggen åt de traditionella kvinnliga attributen och ifrågasätter det biologiska varats avgörande betydelse, hamnar nu i skymundan. Den israeliska lagboken, som karaktären Miriam beskriver den 1999, tillskriver denna mästersignifikant andra betydelser; barn och familj är ett val som gör sig gällande, och de kvinnliga attributen är nu i stort sett självklara. Men karaktären har ändå svårt att släppa den kritiska inställningen. Hon kompromissar om en del, och behåller annat. Hon behåller den "feministiska ytan" men hon ger efter för kravet på biologisk reproduktion.

Att skapa sig en yrkesidentitet: en kvinnlig dramatiker

Polariseringen mellan familjeliv med man och barn och yrkesliv på teatern återfinns inte enbart internaliserat hos karaktären utan även runtomkring henne. En anekdot som hon delar med sig, talar för sig själv:

När jag redan hade skrivit på kontraktet sa jag till den administrativa chefen att jag hade bråttom hem till mitt lilla nyfödda barn. Han sa "om du har familj och barn vad ska du med all denna dramatik till?"

(bandinspelning 1999-12-01, kassett nr 1)

I anslutning till anekdoten berättar karaktären att teaterchefen upplyste henne om att hon var den första kvinnliga dramatiker som fick ett kontrakt på "hans teater". Hon svarade att detta borde han skämmas för snarare än skryta med, men hon skriver senare på kontraktet och vill än idag gärna framstå som banbrytare och som de kvinnliga dramatikerens "mamma".

Den feministiska teatern i Israel ser ut som jag gör. Mainstream. Den kör i de kända banorna. Den sysslar nog med andra ämnen, men formen, vägen, är densamma. Det finns alternativa vägar men de når aldrig strålkastarljuset. Jag har inget särskilt att säga om kvinnoteater i Israel eftersom den inte existerar. Det finns kvinnofrågor och identitetsfrågor men allt detta finns i den vanliga tea-

tern. Inte i en kvinnoteater för sig. Det är således inte en ström för sig. Den sammanflätas i det övriga ...⁵³

(bandinspelning 1999-12-02, kassett nr 4)

När karaktären säger att den feministiska teatern i Israel ser ut som hon gör, likställer hon "sig själv" – sin person – med sin teaterproduktion, samtidigt som hon likställer den övriga "feministiska teatern" i Israel med detta själv. Karaktären ser således paralleller mellan sitt eget personliga dilemma i förhållande till feminism och den israeliska teaterns dilemma kring detsamma. Genom detta uttalande bekräftar karaktären en grundläggande inställning som jag delar med henne: det finns inte en väsensskillnad mellan olika typer av diskursiva uttryck och formationer. Hennes identitet är lika diskursiv som hennes teaterproduktion. Hennes texter, liksom hon själv, ingår i ett sammanhang, en diskursordning. Identiteter och diskursiva medier är med andra ord konstruerade av samma virke. Det är samma normer, samma förutsättningar och begränsningar som gäller för bådadera. Det betyder också att den yrkesidentitet som karaktären skapar inte är mindre beroende av de nationella normerna än genusidentiteten. Hon gör sig till en *israelisk* dramatiker på ett liknande sätt som hon gör sig till en *israelisk* kvinna.

Mycket riktigt motsvarar karaktärens syn på feministisk teater den samtida nationella diskursens syn på densamma. I en artikel som öppet vill etablera normerna för vad kvinnoteater är, kontrasteras kvinnoteater mot "allmängiltig" och "universell" teater (Pladot, 1982:4). Det är de "konstnärliga kriterierna", också de "universella", som enligt artikeln avgör kvaliteten på teatern. Inget av dessa begrepp problematiseras. Begreppet "kvinnoteater" däremot anses problematiskt och begränsande, och dess egenvärde som en politisk markering ignoreras. Det sker trots att artikeln publiceras i en feministisk tidskrift. I presentationen av materialet, diskursens röst, försöker jag skilja mellan den nationella diskursen och den delvis motstridiga, feministiska diskursen. Den nationella diskursen strävar efter en stabil konstituering av en nationell identitet. En separat självbestämmande kvinnoidentitet som en feministisk diskurs strävar efter är därför antagonistisk i förhållande till det nationella. I detta fall tycks dock den feministiska tidskriften sträva åt samma håll som den nationella diskursen och stödja dess ställningstagande. I brist på alternativ diskurs att ansluta sig till är det viktigt för karaktären att poängtera att hennes teaterproduktion som israelisk dramatiker och den israeliska kvinnoteatern

⁵³ Karaktären använder begreppen "kvinnoteater" och "feministisk teater" om vartannat, utan att skilja mellan dem.

(som hon hävdar är en och densamma) ”kör i de kända banorna” och att ”vägen är densamma”. De specifika frågeställningarna som i så fall präglar en feministisk teater värdnamnet finns enligt henne också i ”den vanliga teatern”. Den ”vanliga” teatern är således feministisk vilket förvandlar den feministiska teatern till ”vanlig” och icke feministisk.

Denna ambivalenta inställning går igen i andra uttalanden från karaktärens sida.

I min världsåskådning är jag feminist, i det jag skriver sysslar jag med kvinnors villkor, deras placering och funktion men jag känner fortfarande av mina förutsättningar. Allt handlar ju om den enorma spänningen mellan upproret och förutsättningarna.

(bandinspelning 1999-12-01, kassettnr 1)

Konflikten mellan upproret och förutsättningarna känns igen från vingmetaforen. Men medan kvinnan frivilligt kapar av sina vingar, och slaven självmant ställer sig vid dörrposten och låter sitt öra genomborras med en syl, betraktar karaktären ”förutsättningarna” som deterministiska. Det är inte bara kroppen och kvinnans biologiska vara som styr henne. Karaktären poängterar att hon finner tecken på de begränsande förutsättningarna i språket. Hon är medveten om att det hebreiska ordet för *maskulinum* (= *zachar*) och ordet *minne* (= *zikaron*) har en gemensam lingvistisk rot: *zain*, *chaf*, *reish*. Hon understryker att det hebreiska ordet *femininum* (= *nekeva*) och ordet *hål* (= *nekev*) även de har en gemensam rot: (*nun*, *kof*, *vet*). Karaktären säger att ”*detta är en del av förutsättningarna [ty] vilka höjder kan man nå med hjälp av ett hål?*” (ibid.). En enkel lingvistisk betraktelse förtydligar detta bisarra uttalande; medan ordet *minne* är ett verb, vilket innebär en aktivitet, är ordet *hål* ett substantiv och betecknar ett objekt. Att minnas är att återskapa, att vara intellektuellt och känslomässigt aktiv. Att vara ett hål är att befinna sig i ett tillstånd som man själv inte kan förändra. Att vara passiv och beroende av någon annans aktivitet. Dessutom associeras ordet *minne* med innehåll – man minns något – medan ordet *hål* associeras med tomhet. Förutsättningarna, diskursen om man så vill, begränsar enligt karaktären hennes (och andra kvinnors) skapande möjligheter.

Det enda jag kan göra är att försöka få nytt innehåll i en färdigkonstruerad form. Teaterspråket liksom hela vår kultur har konstruerats av män. Jag kan bara använda de existerande verktygen. Jag

har inget annat språk.

(ibid.)

Det finns en uppgiven ton i karaktären Miriams resonemang. Hon accepterar både tvångströjan som språket utgör och de värderingar som det medför. Hon accepterar dessa skapande villkor och det är också därför som hon medvetet väljer att göra en viss typ av teater: ”När jag kom till teatern visste jag att jag befann mig på pojkarnas planhalva. Jag visste att om jag måste göra teater måste jag göra det på deras villkor” (bandinspelning 1999-12-02 kassett nr 4). Form och innehåll är dock intimt sammanbundna och att föra in ett nytt innehåll i en färdig form kan innebära en förändring av formen. Karaktären tycks dock anpassa även sina val av innehåll till pojkarnas planhalva. Tidigt under sin teaterkarriär väljer därför karaktären bort ett tema för ett annat.

Egentligen skrevs Återkomsten om Alona.⁵⁴ Om förändringen som hon genomgått. Från en opprisk tjej med en arabisk pojkvän till en tjej som gifter sig med en yrkesmilitär. Men när jag läste igenom den färdiga pjäsen tänkte jag: det kommer aldrig att gå. Jag vill skriva en pjäs som kan ge mig ett kontrakt med en teater. Så jag ändrade pjäsen utan några som helst betänkligheter.

(bandinspelning 1999-12-01, kassett nr 1)

Karaktären Miriam utgår ifrån att en pjäs om en viktig förändring hos en kvinnokarakter är dömd till refusering. Hon gör därför om pjäsen för att den skall passa in på ”pojkarnas planhalva”. Den bedömningen gör hon visserligen inte i ett vacuum utan utifrån en norm som förmedlas av den rådande nationella diskursen i vilken hon verkar.

En klar tendens som kan spåras i denna diskurs är att teaterns värde ligger i dess sociala budskap. Teatern har med andra ord en social mission. ”Kvinnofrågor” som sådana polariseras mot denna mission. I sig räcker de inte som teman utan måste ingå i ett nationellt upplysnings- eller fostringsprojekt. Det skapas således ett hierarkiskt system i vilket ”kvinnofrågor” underordnas de ”allmänna” nationella frågorna. I sammanhanget är det också viktigt att komma ihåg att *Återkomsten* mycket riktigt blev en pjäs vars tema

⁵⁴ Alona är en kvinnokarakter i pjäsen *Återkomsten*, med premiär 1973. Alona är en av de analyserade kvinnokaraktererna i denna avhandling.

inte bara knyter an till sådana "allmänna" frågor, utan också tar sig an och gestaltar nationens grundläggande konflikt om rätten till landet. I denna konflikt måste den kvinnliga dramakaraktären Alona nöja sig med en biroll.

Det val som dramatikern Miriam gör är också helt i linje med den rådande nationella diskursen som strävar efter en stabil och entydig nationell identitet och hotas av konkurrerande identitetsformationer. Den israeliska identiteten som under 1970-talet (när *Återkomsten* produceras) distanserat sig från den feminina diasporaidentiteten är inte längre lika hotad av densamma och tillåter en kvinnas röst. Det är en tydlig skillnad mot det hebreiska dramats mytologiska text *Dibbuk* (An-Ski [1921] 1927) i vilken den kvinnliga rösten var frånvarande och sammanflätad med den manliga.⁵⁵ Fysiskt är därför Alonas röst inte borta. Istället är den marginaliserad på ett annat sätt. Den är nämligen inte relevant och tycks inte ha något att säga om den nationella konflikten som skildras i *Återkomsten*. Som en påminnelse om gruppens förflutna utsatthet som ju motiverat den kvinnliga röstens nedtoning, skildrar *Återkomsten* den alltjämt närvarande fienden. En skildring som på nytt aktualiserar det farliga och illojala som en självständig kvinnlig röst innebär.

Att spela på pojkarnas planhalva innebär förutom bytet av tema ett förhållnings-sätt till sig själv och till det egna skapandet.

Det hebreiska ordet för en konstnärlig skapelse, jezira, innehåller den lingvistiska roten jod, zadik, reish, som även ordet jezer, sexuell lust, bygger på. Den manliga sexuallusten uppfattas som aktiv och den kvinnliga som passiv. Skapelsen uppfattas som aktiv vilket betyder att den måste passera genom den manliga sexualiteten ... jag kanske inte är medveten om det men något sådant händer när jag skapar ...

(bandinspelning 1999-12-02, kassett nr 4)

Karaktären säger att hon måste, om än symboliskt, "förvandlas till en man" för att kunna skapa. Frågor kring bristen på kvinnligt dramatiskt skapande har av den rådande diskursen besvarats genom att hävda att kvinnor mest är intuitiva och att det krävs "intellekt och mogen verklighetsuppfattning" för att skriva dramatik (Katzenelson,

⁵⁵ *Dibbuk* skrevs på ryska, översattes till jiddish och spelades först 1920 i Vilnius utan framgång. Därefter översattes pjäsen till hebreiska av Israels nationella poet Chaim Nachman Bialik och sattes upp i Jevgenij Vachtangovs regi med Habima ensemble i Moskva 1922. Föreställningen som också turnerade i Europa spelades ca 3 000 gånger under fyra decennier i Israel.

1979:44). Intellekt och mogen verklighetsuppfattning är egenskaper som traditionellt tillskrivs män men som teoretiskt sett kan erövrats av kvinnor. Med diskursanalytiska begrepp kan man säga att dessa egenskaper hör till en ekvivalenskedja som härrör från subjektposition "man". Kvinnliga subjekt som vill förändra kan besitta dessa positioner istället för att reproducera en förtryckande struktur. Miriams uttalande vittnar istället om en högre grad av determinism. När Miriam "förvandlas" till en man tillskriver hon mannens sexualitet den kreativa kraften. Då mannens sexualitet i hennes uttalande uppfattas som biologiskt determinerad tycks kvinnan vara helt utestängd från den skapande processen. Men eftersom karaktären trots allt påstår att hon faktiskt förvandlas till en man när hon skapar är det den metaforiska betydelsen som blir den avgörande och möjliggör en kvinnlig kreativitet.

Under sin tillblivelseprocess befinner sig den israeliska karaktären Miriam i en ständig konflikt. Hennes genusidentitet tycks alltså trängas tillbaka för att bereda plats för den nationella. Spår av den pågående konflikten som dock finns kvar erbjuder ledtrådar vad gäller skärningspunkten mellan dessa två centrala motpoler.

Nationens bedömning: Godkänd!

En genomgång av tidningsartiklar och reportage om karaktären Miriam kan erbjuda inblick i den normerande diskursens sätt att resonera och förhålla sig till henne. Man kan således ta reda på om och på vilket sätt karaktärens identitet är antagonistisk i förhållande till den rådande diskursen eller om hon smälter in. Jag kommer att först undersöka hur karaktärens nationella självbestämmande – det vill säga hennes israeliska identitet – tas emot och sedan hur hennes yrkesidentitet som en israelisk dramatiker bedöms.

Den israeliska identiteten

En intressant tendens som är gemensam för flera tidningsnotiser som publiceras inför premiären på hennes första pjäs är att presentera Miriam Kainy som Israelfödd sabre (*Maariv*, 1973-03-29, *Omer*, 1973-03-30, *Yediot Acharonot*, 1973-03-26 m fl). Detta strider dock mot biografiska fakta: Personen Mia Raucherger föddes i Österrike och invandrade till Israel vid åtta års ålder. Samma "faktafel" återfinns också i en av recensionerna (*Haolam Haze*, 1973-04-25).

En tolkning av denna felaktiga presentation kan vara att karaktären Miriam "övertygar recensenten". Hon är med andra ord just vad den nationella diskursen önskar. I avsnittet "Israeliskan blir till" redogör jag för hur Mia Raucherger "skapar sig själv" och "föds på nytt" som Miriam i och med brytningen med det förflutna och viselsen i det nya landet. Genom det tagna namnet och genom att tillägna sig ett israeliskt beteendemönster tycks hon motsvara diskursens krav, vilket resulterar i att hon "passerar" som en sabre.

Enligt historikern Anita Shapira resulterade sekelskiftets olika modeller för den nya juden i en hybrid som blev stilbildande snarare än ideologiskt förankrad (Shapira, 1997:173–174). Den omisskännliga stilen återfanns i vardagsbeteendet, talet och kläd-seln, och kännetecknades av en rättfram attityd, ett avståndstagande från den småborgerliga artigheten, ett förakt mot känslomhet, och en omedelbar, ibland tanklös hantering av problem. Samma stil, som hade en stor genomslagskraft, känns igen hos den israeliska arketypen, den nationella identitetens förebild: sabre. Med diskursteoretiska termer kan man säga att betydelsebildningsprocessen kring den nationella identiteten stannar upp genom tillslutning kring "israel" i betydelsen "sabre". Att den nationella diskursen presenterar henne som "israel" innebär ett godkännande och en belöning. Hennes ansträngning har givit frukt; hon konstitueras som en representant för den israeliska eliten: en sabre.

En annan intressant detalj återfinns i presentationen av "dramatikern" i programbladet för *Återkomsten*. Där står det att Miriam Kainy är "född 1942, uppvuxen och föstrad i Haifa" (*Återkomsten* 1973, programbladet). Födelseorten nämns inte, men som läsare tillåts man att tro att Kainy är född i Israel. Utöver den ovan presenterade tolkningen i vilken utnämningen till sabre innebär ett godkännande och en belöning, tolkar jag detta som en del i en samtida tendens att efterlysa teaterprojekt som är "genuint israeliska". Det hör ihop med ett specifikt historiskt syfte för den nationella diskursen; att ringa in och renodla en nationell identitet i den unga återuppstadda nationen. På teaterområdet visar det sig genom att gång på gång polarisera mellan "utländsk teater" och "inhemsk teater", genom att polarisera mellan utländska och inhemska teman och genom att propagera för de sistnämnda. Israeliska upphovsmän tycks enligt samma logik ha goda förutsättningar att åstadkomma en önskvärd teater i nationens tjänst. I samband med premiären underströks det därför ofta att *Återkomsten* är en inhemsk, nyskriven israelisk pjäs. Institutionsteatern på vilken pjäsen sätts upp rättar sig efter och inför-

livar sig med den nationella diskursen, och är därför mån om att leverera en önskad produkt. Det finns således goda skäl att presentera dramatikern som israel.

Ännu ett syfte för teatern att presentera Miriam Kainy som israeliska är det kontroversiella temat som dramat berör och som tycks behöva legitimering. *Återkomsten* tar sig, som tidigare nämnts, an Israels grundläggande konflikt kring rätten till landet. Att ifrågasätta självklarheten i den judiska rätten till landet innebär i sig en avvikelse från den normgivande nationella diskursen. Teatern som tydligen är medveten om detta försöker mildra den antagonistiska tonen genom att försäkra att "hotet" inte kommer utifrån. Är det "en av våra" som för en avvikande diskurs, så är det inte lika illa.

En annan tänkvärd aspekt i detta sammanhang är Miriam Kainys troliga inblandning i formuleringen av den egna presentationstexten. Hon skriver således inte "född 1942 i Österrike, bor i Israel sedan 1950". Hon håller tyst om sitt utomisraeliska ursprung och demonstrerar ånyo att hon anammat den negativa värdering som är kopplad till detsamma. Dessutom åskådliggör Miriams agerande att en karaktärskonstruktion är en kontinuerlig process. Karaktären blir således inte en israel en gång för alla genom de radikala beslut hon tar som ung kvinna. Den diskursiva identiteten, liksom diskursen som abstrakt fenomen, måste gång på gång etablera sig, kontrastera sig och "föda sig själv" på nytt. Genom att återuppta den egna karaktärskonstruktionen som israeliska tillkännager Miriam den nationella diskursens makt över henne.

Ett intryck jag får av övriga artiklar och reportage om Miriam Kainy är att de understryker just hennes "israeliska framtoning". Det rör sig om en ekvivalenskedja, tecken och karaktärsmarkörer som hör ihop med den nya juden som nu transformerats och blivit kännetecknande för sabre. Flera av dessa artiklar är baserade på samtal med vederbörande, och hon citeras ofta i dem. Det intressanta är dock vilka val skribenterna gör och hur dessa val präglar artiklarnas budskap.

I en artikel som publicerats i *LaIsha* (en veckotidning för målgruppen kvinnor), i samband med en uppsättning av hennes ungdomspjäsa om integration, presenteras Miriam Kainy såhär: "Miriam (48), med ett sabre-utseende, och utan minsta främmande brytning, är en före detta flykting som föddes under andra världskriget..." (Roman, 1990-12-24).⁵⁶ Att detta poängteras, och inte minst med tanke på ämnet för pjäsen, tyder

⁵⁶ Den ovannämnda pjäsen om integrationen heter *Ata kolett oti?*, som på svenska skulle kunna heta: "Fattar du vad jag säger?", hade premiär i Hahnteatern i Jerusalem 1990. Den hebreiska ordleken, där ordet "kolett" betyder "fatta" men också "integrera" går förlorad.

på att Miriam Kainy här figurerar som ett praktexempel på en lyckad integration vilket också sägs klart och tydligt i fortsättningen. Först jämförs Miriams integrationsprocess och hennes mors motsvarande process. Miriam citeras när hon berättar om modern som "levde i en bubbla", "umgicks bara med tysktalande väninnor" och "lärde sig aldrig hebreiska" (ibid.). Detta kommenteras av journalisten: "Miriam, däremot, lärde sig hebreiska. Och detta med besked" (ibid.). Den jämförande retoriken fortsätter längre fram när en karaktär ur den ovannämnda pjäsen citeras då hon diskuterar den egna integrationen: "först var det svårt och sen, sen blev det svårare". Skribenten replikerar kvickt: "I Miriams fall blev däremot integrationen en framgång" (ibid.).

Denna framgång "bevisas" i artikeln först och främst genom den tidigare nämnda beskrivningen av hennes utseende och vältalighet. Ett kort referat av hennes förvandlingsprocess följer, i vilket hon citeras: "Jag var avvikande. Jag åt med bestick, jag var klädd som ingen annan, jag var vit istället för solbränd. Jag luktade främlingskap, flyktingskap /.../ Ingen tvingade mig men jag förstod att för mitt eget bästa borde jag snabbt förvandlas till sabre" (ibid.). Märkligt är att Miriam känner sig så avvikande 1950 när *sabregenerationen* knappt kan ha varit dominerande.⁵⁷ Det fanns således inte så många "äka" förebilder att efterlikna, och grupptricket som Miriam tycks uppleva bekräftar istället diskursens genomslagskraft och identitetens slumpmässiga karaktär.

I anslutning till denna bekännelse refererar skribenten käcka berättelser om hennes tuffa attityd, och detta i direkt anslutning till den ovan citerade positiva bedömningen av hennes integrationsprocess. "På grund av hennes vilja att vara som alla andra förvandlades hon till en mycket uppkäftig och burdus flicka, vilket inte var så lätt för hennes mor som alltför ofta kallades till skolan" (ibid.). Berättelsen kompletteras med en anekdot om hur Miriam "kastade en död mus på matematikläraren" och blev utesluten ur gymnasiet. Det framfusiga och våldsamma kan lätt uppfattas som negativa omdömen, men den grova framtoningen hör ihop med sabre-identiteten, och tolkas snarare som tecken på mod och integritet. Man är orädd och vågar trotsa auktoriteten. Det är just detta intryck som artikeln lämnar hos mig. Den nämner en hel del om hennes privatliv, poängterar hennes framgångsrika kombination av moderskap, stormigt kärleksliv och yrkesliv. Den beskriver en häftig, intensiv, stark och orädd människa,

⁵⁷ Intressant att notera är att själva fikonkaktusen som blivit metafor för den israelfödda generationen är "immigrant" från Sydamerika.

som på en och samma gång är lättsam och okomplicerad.

Ett annat reportage om Miriam Kainy och hennes make, konstnären och arkitekten Harold Rubin, publiceras i dagstidningen *Chadashot* (Nyheter). Skribenten, den framtidna Shosh Avigal, var teatervetare, teaterrecensent och känd kulturpersonlighet, och dessutom väninna till Miriam (vilket också tillkännages i artikeln). Även här avhandlas Miriams immigrations- och integrationshistoria. "Ingen av dem är född i Landet; Harold ser sig själv som immigrant. Miriam ser sig själv som flykting" (Avigal, 1991-10-25). Avigal nämner karaktärens födelseland Österrike, och hennes vandring genom Europa och Ryssland, och poängterar att Miriam "inte vill befatta sig med den där österrikiska historien, inte än" (ibid.).

Avigal uppmärksammar Miriams aktiva roll i konstruktionen av den egna biografien. "Hon börjar sin biografi med 'Jag har immigrerat till Landet den 22 november 1950 och var ett åttaårigt flyktingbarn'" (ibid.). Vidare citeras Miriam utveckla denna tankegång: "min israeliska karaktär är ett resultat av ett val. Jag tror att det är fritt fram för en människa att bestämma över sina rötter. Hade jag bestämt mig för att vara indian, hade jag kunnat tillägna mig ett indianskt kollektivt minne" (ibid.).

Här tycks Miriam teoretisera kring den egna konstruktionen stick i stäv med den nationella diskursen vars syfte är att presentera nationen och dess identiteter som naturliga och allt annat än kontingenta. Som tidigare nämnts konstitueras diskursen genom en tillfällig tillslutning av betydelsebildningen. Den nationella diskursen konstituerar sig enligt samma logik genom tillslutning kring nationens betydelse. Varje tillslutning innebär en bekräftelse på nationens definitiva betydelse. För att en betydelse skall bestå måste den förankras i "naturliga", oföränderliga förklaringar. I detta konkreta fall står det klart att den nationella diskursen genom Miriam har demonstrerat betydelsen av "israelisk identitet". Men diskursen vill framhäva naturliga, bestående skäl för denna identitet. Gemensamma rötter eller ett "kollektivt minne" kan figurera som sådana naturliga skäl. Det som denna nykrönte israeliska säger är istället det motsatta; det går att välja rötter hur som helst. Det går att tillägna sig ett "främmande" kollektivt minne. Genom detta uttalande dekonstruerar Miriam samma diskurs som en gång konstituerat henne. Hon är alltför medveten om diskursens kontingens och hennes egen identitet upplevs även av henne själv som kontingent. Denna medvetenhet ger henne en tillfällig frihet. Hon är inte diskursens fånge. Skribenten fångar inte upp denna innebörd utan kommenterar istället det märkvärdiga uttalandet med att poängtera likheten mellan

Miriam och andra ”... som bestämde sig för att bli mer israeliska än israelerna”, och exemplifierar med anekdoten om Miriams sätt att tillägna sig språket: ”ett exempel är hennes ambitiösa satsning på det rätta uttalet. Under de första månaderna i skolan öppnade hon aldrig munnen, hon gestikulerade istället, och när hon började tala var det hebreiska” (ibid.). Citatet vittnar om Miriams målmedvetenhet och perfektionism under anpassningsprocessen snarare än om det kontingenta i hennes karaktärskonstruktion, något som skribenten väljer att avstå från att kommentera.

Yrkesidentiteten

Ett annat iögonfallande inslag i artikeln är presentationen av hennes yrkesverksamhet: ”Miriam Kainy är en av de mest framgångsrika dramatikererna i dagens Israel” (ibid.). På hebreiska finns möjlighet att indikera subjektets kön i yrkesbenämningen. Det finns således ett ord för ”kvinnliga dramatiker”, *Machazajot*, ett ord som konstrueras genom att lägga till suffixet *jot* till den maskulina formen *Machazai(m)*. Avigal väljer dock den maskulina formen och kommenterar sitt eget ordval såhär: ”Jag skriver inte ’en av de mest framgångsrika kvinnliga dramatikererna’ eftersom urvalet är magert, men också eftersom hon själv definierar sig som ’en dramatiker av kvinnligt kön’”. Det andra motivet för detta genusbestämda val av epitet är således Miriams egen önskan. Att Miriam är medveten om fördelen med att vara en manlig dramatiker – *machazai* – har jag skrivit om i avsnittet om den kvinnliga dramatikers yrkesidentitet. Att hon genom detta bekräftar och reproducerar de värderingar som den nationella diskursen står för har jag redan påpekat. Det intressanta här är istället den kvinnliga skribentens position.

Skribentens motivering av valet att jämföra Miriams framgångar med manliga dramatikers framgångar betyder i klartext att beskrivningen ”en av de mest framgångsrika kvinnliga dramatikererna i Israel” inte är av samma värde som ”en av de mest framgångsrika (manliga) dramatikererna”. Att välja det första alternativet, tycks skribenten mena, skulle innebära att Miriam framställs som framgångsrik i jämförelse med mindre framgångsrika. Kanske den bästa av de sämre. Skribenten som vill värna om Miriams värde bekräftar samtidigt de manliga dramatikererna som norm, dem man jämför sig med. På det sättet avslöjar hon också sin egen och diskursens misstro och förakt mot ”kvinnliga dramatiker”. Skribenten skulle istället kunnat presentera en parallell diskurs och exempelvis hävda att Miriam är de israeliska kvinnliga dramatikerernas pionjär. Hon kunde med andra ord konstruera henne som förebild för efterföljande dramatiker. Men

hon skriver sig hellre in i den nationella diskursen. Skribenten reproducerar således den nationella diskursens värderingar som Miriam personifierar. Hon ser dessutom till att släta över de uttalanden som kan avslöja diskursens bräcklighet.

En genomgång av artiklar och reportage som kretsar kring dramatikern Miriam Kainy bekräftar mitt antagande. Miriam konstituerar sig inom ramen för den nationella diskursen varför hon också blir belönad med en önskvärd nationell identitet. Hon är en israelisk kvinna och en israelisk dramatiker.

ALONA: NATIONEN OCH HANS HUSTRU

Val av version

Alona är en dramatisk karaktär ur pjäsen *Återkomsten*, en pjäs som bland annat skildrar konsekvenserna kring Israels återkommande krig. Pjäsens första version hade premiär i mars 1973 på Cameriteatern, Tel Avivs stadsteater, och den andra versionen två år senare i april 1975 på Beer Sheva-teatern. När det förekommer två versioner av en pjäs skrivna av samma författare brukar den sena versionen i regel betraktas som den gällande. Efter genomläsning av bägge versionerna med tillhörande recensionsmaterial kom jag fram till att det finns goda skäl att ägna uppmärksamhet även åt pjäsens första version.

Under läsningen av recensionerna från den sena uppsättningen (april 1975) slås jag av det tämligen positiva mottagandet av den. Utan att fördjupa sig i recensionsmaterialet tycks mottagandet vittna om att det inte finns alltför djupa konflikter mellan den nationella diskursen och uppsättningen. Dramatexten skriver sig med andra ord in i den nationella diskursen. Däremot avslöjar en betraktelse av recensionsmaterialet tillhörande version 1 (april 1973) en motsatt tendens. Mottagandet är övervägande negativt.

Det finns visserligen en del strukturella skillnader mellan de två versionerna, skillnader som jag redogör för längre fram, men temat de behandlar är detsamma, karaktärerna och deras öde är desamma och dialogerna är ofta identiska. Jag antar därför att skillnaden i mottagande beror på annat än estetiska eller andra "kvalitativa" skillnader mellan versionerna. Det kritiskt diskursanalytiska angreppssättet som jag använder mig av skiljer som tidigare nämnts mellan diskursiva och icke diskursiva praktiker, och medger ett dialektiskt förhållande mellan dem. Jag antar följaktligen att icke diskursiva praktiker, nämligen historiska händelser som äger rum mellan dessa två versioner, bidragit till en förändring i diskursen.

1973 års version har premiär och recenseras under "mellankrigstiden", mellan sexdagarskriget (juni 1967) och oktoberkriget (Yom Kippur-kriget, oktober 1973), en euforisk tid i Israel då många trodde att freden stod för dörren, inte minst tack vare den militära segern. En tid under vilken det är svårare att tala om krigets mörka sidor och att ifrågasätta dess nödvändighet. Dramatexten som problematiserar kriget hamnar därför utanför en nationell konsensus. 1975 års version har premiär två år efter det traumatiska oktoberkriget, ett krig som skakade om det israeliska samhället i grunden. Många upp-

fattade fortfarande kriget som ett oundvikligt eller nödvändigt ont, men det relativt stora antalet stupade soldater och insikten om den uteblivna lösningen på grundproblemet resulterade i tvivel och depression. Krig uppfattades inte längre på det sätt som sexdagarskriget konstruerades, nämligen som ett kort och mirakulöst sätt att lösa problem på. Kriget förvandlades till en dyster verklighet, ett blodigt och återkommande moment i det israeliska livet och det är också på det sättet som det började gestaltas i diskursen. De frågor som pjästexten reser upplevdes därför inte som underliga eller irrelevanta.

Min hypotes är sålunda att den tidigare versionen trotsar den nationella diskursen, medan den sena, trots ett liknande budskap, stämmer överens med diskursens nya karaktär.

Den tematiska analysen som följer längre fram kommer att växelvis relatera till bägge versioner. Eftersom pjäsens första version kommer i konflikt med den normerande rösten erbjuder det tillhörande recensionsmaterialet nyanserad information om diskursens gränser. Denna version och dess mottagande är därför ett lovande material för min undersökning. Mottagandet av pjäsens andra version är självfallet också intressant. Det materialet möjliggör en uppföljning av diskursens pågående transformering och kan innehålla information om vilka nya frågor som blir kontroversiella. En mindre omfattande analys av detta mottagande finns därför i anslutning till den första analysen.

Här nedan följer en redogörelse för respektive versions struktur som åskådliggör skillnaderna.

Version 1973

Strukturen

Pjäsen består av två delar med två akter vardera. De två första akterna äger tidsmässigt rum år 1962. De två övriga äger rum 1967: akt tre *före* sexdagarskriget och akt fyra *efter*.

Personerna är Alona, en ung israelisk judinna; Ruben, en ung israelisk jude, nyligen fränskild; Riad, en ung israelisk palestinier ("arab"); Efraim, en medelålders man, Rubens far; Sara, Rubens mor.⁵⁸ De tre unga människorna är under pjäsens första del

⁵⁸ "Israeliska palestinier" är de palestinier som levde i Palestina före 1948, stannade kvar efter staten Israels etablering och blev israeliska medborgare. I den israeliska nationella diskursen kallades de länge "israeliska araber" och deras palestinska identitet ignorerades. Mitt val av epitet är en markering gentemot den nationella diskursen på samma sätt som mitt val att kalla Ruben för "israelisk jude" istället för enbart "israel" innebär en markering av att en israel inte per definition är jude.

aktiva i samma radikala politiska grupp som bl a agerar mot tillämpningen av särskilda militära lagar för de israeliska palestinierna.⁵⁹ Föräldraparet bor i ett hus som byggts av Riads föräldrar och påstås ha övergivits i samband med kriget 1948.

Händelseförloppet

Del 1

Första akten

Äger rum hemma hos Alona. Alona som är Riads flickvän har just älskat med Ruben, Riads bäste vän. Alona verkar betrakta det som "en olyckshändelse" och förklarar att hon tänker hålla saken hemlig. När Riad anländer och Ruben ger sig iväg (men stannar och lyssnar bakom dörren) diskuterar Alona och Riad förutsättningarna för ett gemensamt boende. Alona vill flytta ihop med Riad. Riad varnar henne för svårigheterna som kan uppstå på grund av hans nationella tillhörighet och deklarerar att trots sin kärlek till henne kan de inte gifta sig, framför allt på grund av hans familj och "traditionen".

Andra akten

Äger rum hemma hos Rubens föräldrar, Efraim och Sara. De diskuterar sonens ekonomiska bekymmer i samband med hans skilsmässa och avhopp från kibbutzen. Ruben som dyker upp ber om pengar för sin planerade resa och studier i USA. Han får pengar som från början var tänkta att användas som kompensation för huset, för Riads familj. Ruben som alltså kritiserar fadern för den obetalda skulden till Riads familj får nu själv välja hur pengarna skall användas.

Del 2

Tredje akten

Äger rum hemma hos Alona fem år senare, dagarna före sexdagarskriget. Alona har just hämtat Ruben på flygplatsen. Han är märkbart påverkad av ungdomsrevolten i USA. Hon däremot tycks ha stadgat sig. Riad som nu är advokat och hunnit gifta sig och skaffa två barn med en kvinna från sin hemby dyker också upp. De forna kamraterna markerar olika ståndpunkter i förhållande till kriget som nu står för dörren. Riad och Alona tycks acceptera det som ett obestridligt faktum och tror inte på ett judiskt-arabiskt

⁵⁹ De särskilda militära lagarna, inom ramen för den så kallade "military government", tillämpades på de israeliska palestinierna från 1948 till 1966 då de avskaffades.

samarbete mot det. Ruben som har fått ett "utanförperspektiv" försöker, utan framgång, diskutera en möjlig antikrigsaktion.

Vännerna rör även vid sitt privata förflutna; Rubens kärlek till Alona bekräftas, och även Riads misstankar om Ruben och Alonas gamla snedsteg. Misstanken tycks ha påverkat hans beslut att avstå från äktenskapet med Alona och att gifta sig inom den egna gruppen. Ruben lämnar sällskapet utan att ge besked om sina planer.

Fjärde akten

Äger rum hemma hos Efraim och Sara efter kriget. Föräldrarna samlar material för ett minnesalbum över Ruben som stupat i striden om Jerusalem. De bjuder in Alona (som nu är gift med en yrkesmilitär) och Riad och försöker ta reda på varför sonen överhuvudtaget kom tillbaka – för att försvara sitt land (Efraims version), för att stödja Alona (Alonas version) eller för att försvara sin palestinske vän som arresterats i samband med den militära upptrappningen (Riads version). Efraim talar ut med Riad om huset, om Ruben och om den obetalda skulden. Det uppdagas att Ruben avstod från pengarna och att de liksom skulden alltså finns på Efraims konto.

Version 1975

Strukturen

Pjäsens senare version är konstruerad på ett annat sätt men personerna är desamma och deras öde likaså. Eftersom händelseförloppet utspelar sig några år senare än pjäsens första version har dock personerna hunnit vara med om fler händelser, varav sexdagarskriget är en. Alla har också blivit lite äldre. Tiden är strax efter oktoberkriget 1973. Ruben har fallit i striderna. Hans far, Efraim, vill ge ut ett minnesalbum och söker därför upp sonens gamla vänner Riad och Alona. En central fråga som berör alla är varför Ruben återvänt från USA när kriget utbröt.

Detta möte under en kväll hemma hos föräldrarna blir pjäsens ramberättelse. Då och då träder minnena in. I pjästexten kallas de "associationer" och kopplas alltid till en viss person: "Alonas association", "Riads association" osv. Innehållet i minnesbilderna stämmer överens med skeenden som beskrivs i pjäsens tidigare version (1973). Otrohetsscenen exempelvis dyker upp som "association", likaså Riads beslut att lämna Alona och Rubens besök hemma hos föräldrarna. I långa stycken är dialogen identisk med den tidigare versionen, men ibland är scenerna "insprängda" så att en del av

dialogen förläggs till den ena karaktärens "association" och en annan del till den andras. Det verkar dock inte vara fråga om "olika upplevelser av verkligheten" som skildras genom detta. Snarare verkar associationerna stå för karaktärens motiv för de olika handlingarna.

Tekniskt är pjäsen fördelad i två akter men mönstret i dessa akter är detsamma, och tidsmässigt samt skeendemässigt är akt två en direkt fortsättning på akt ett.

Att testa nationens gränser

Den stora skillnaden mellan de två versionerna vad gäller handlingen är som framgår ovan att det i version 2 tillkommer ett krig. Om Ruben i version 1 fallit under sexdagarskriget är detta krig en historia för version 2. Han deltar i sexdagarskriget, lämnar landet och återvänder för att dö i oktoberkriget. I version 2 kommenterar personerna de historiska händelserna som är förutsättningar för version 1. Dessa kommentarer, och vissa detaljer som i version 2 är anpassade till den nya tidsandan, betraktas som den tids-specifika diskursens röst och ger upplysning om den.

En tydlig skillnad är att barndomens "mytologiska" möte mellan Ruben och Riad på husets tak finns som dialog först i version 2.

RUBEN: Vad gör du här? Alltid kommer du hit och snokar.

RIAD: Inte alltid. Det var länge sen sist. Du bor här, va?

RUBEN: Ja, och du då, vad är du ute efter?

RIAD: Jag bodde här en gång.

RUBEN: Du ljuger. Det här är en övergiven egendom.

RIAD: Min pappa hade byggt det här huset och jag bodde här.

RUBEN: Det var den värsta lögn jag nånsin hört och jag hatar lögnare.

RIAD: Jag ljuger inte. Fråga din pappa, det här huset var vårt en gång. Min pappa hade byggt det. Och du ... och ni ...

RUBEN: Är du arab?

RIAD: Ja.

(1975:25)⁶⁰

⁶⁰ I anslutning till citaten ur pjästexterna i denna avhandling anges enbart sidhänvisning. I detta kapitel anges dock förutom sidhänvisningen de respektive versionernas årtal.

I version 1 berättas då och då om mötet i pjästexten men som dialog förekommer det enbart i programmet, och i en förkortad version, som ett slags förhistoria till pjäsen. Det är således en gestaltning av konfliktens kärna och en skildring av insiktens ögonblick som utesluts från dramatexten och hänvisas till en annan typ av text. Programtexten är i och för sig inte mindre betydelsefull som ett diskursivt medium men faktum kvarstår att dialogen inte inkluderas i dramatexten.

I version 2 ges dessutom Ruben en möjlighet att i detalj beskriva sin avsky och frustration i förhållande till sexdagarskriget i vilket han deltar och återvänder från: "Jag är en skitstövel. Jag stinker. En stor skitstövel på två ben. /.../ Vet du var jag varit? I Jerusalem. Jag, jag stred för Jerusalem. /.../ det luktade lik /.../ likstank överallt..." (1975:38-39). Det blir alltså ett indirekt sätt att i efterhand kritisera det tidigare glorifierade kriget. Föräldraparet vittnar också om hans kritiska inställning till kriget: "han var krigsmotståndare, alltid, och speciellt efter sexdagarskriget. /.../ Ja. Han sa att det här landet är klätt i uniform. Soldatuniform ..." (1975:62). Ännu fränare blir Rubens egna ord inför det kommande krig som han aldrig återvänder från:

RUBEN: Allt som skulle kunna blivit bra är borta, håller på att slaktas, allting badar i ett gigantiskt blodbad. Sen kommer alla att sjunga hyllningssånger och att känna samhörighet med de fallna. Och vet du vad som är värst? Att de som börjar fatta förgås eller isolerar sig och stänger både fönster och dörrar om sig.

(1975:94)

Även Riad får i ett samtal med Sara tillfälle att uttrycka sin åsikt om de återkommande krigen som tecken på konfliktens olösliga karaktär:

SARA: Det är som en vägg, och allt som fanns före kriget finns på andra sidan om den.

RIAD: Ja, men de grundläggande problemen är desamma. /.../ De blev bara större och anledningen att ta hand om dem ännu mer akut.

(1975:35)

Version 2 är med andra ord långt mer detaljerad och frispråkig i sitt kritiska förhållningssätt till den israelisk-palestinska konflikten än vad version 1 är. "Syndafallet" i Mellanösternkonflikten gestaltas, föraktet mot kriget och mot landets militära karaktär

är uttalat och framtiden beskrivs som allt annat än ljus. Detta är dock i och med den nya tidsandan tillåtet innanför den nationella diskursens ramar.

Nationen

Pjäsens förankring i det nationella: krig som tecken

Att texten är en diskursiv praktik och en del av den nationella diskursen är ett av mina grundläggande antaganden.⁶¹ I följande avsnitt kommer jag att förtydliga vilken typ av nationell diskurs den för vidare och vilka motstridiga/alternativa diskurser den "läcker".

Händelseförloppet och personerna är laddade med tecken som lätt för tankarna till de kärnfrågor som berör Israels nationella existens och den relaterade israelisk-palestinska konflikten. Tiden för produktionen samt dateringen av själva händelseförloppet i dramatexten är parallella, nämligen efter de två uppmärksammade krigen i Israels historia - sexdagarskriget 1967 och oktoberkriget 1973. Om upptrappningen inför sexdagarskriget upplevdes som ett verkligt hot mot den nationella existensen, innebar själva kriget att Israel inom loppet av en vecka förvandlades till en ockupant med makt över ett annat folk.⁶² Ockupationen och den medföljande palestinska existensens påtaglighet aktualiserade kärnfrågan i konflikten, rätten till Landet. Oktoberkriget, som följde sex korta år senare, bekräftade insikten om att problemet inte var löst och att den allt blodigare konflikten därför fortsätter.

Teatern som ett diskursivt medium och dramatexten som en diskursiv praktik deltar i utformningen av den israeliska självbilden. Att tolka och återberätta nationens historia, att rama in och understryka utvalda vändpunkter är att aktivt delta i den nationella diskursen. Ett i det avseendet betydelsefullt val som aktualiseras i dramatexten är framställningen av händelseförloppet med krig som tidsmarkör. Att välja krig som tidsmarkör är att understryka en pågående motsättning mellan dem som "tillhör nationen" och dem som nationen kontrasterar sig mot, exkluderar och konstruerar som fiender, vilket direkt påverkar den nationella identitetens formering. I detta fall är det en motsättning mellan "israeler" och "palestinier" som i pjäsen representeras av Ruben

⁶¹ "Texten" i detta fall syftar på bägge versioner.

⁶² Västbanken, Gazaremsan och Golanhöjderna med dess palestinska befolkning, de så kallade "ockuperade områdena" som det nu ofta refereras till i media, är just dessa områden som Israel tog över under sexdagarskriget i juni 1967.

respektive Riad. Riad är visserligen en "israelisk palestinier" vilket betyder att han är israelisk medborgare, men funktionen som han fyller i denna diskursiva praktik vittnar om att den israeliska nationella identiteten inte inbegriper honom. Det krävs mer än medborgarskap för att tillhöra nationen. Istället får han representera dem som den nationella identiteten och existensen hotas av och kontrasterar sig emot. I Riads fall är det den etniska/religiösa tillhörigheten som utesluter honom, ett uteslutningskriterium som denna diskursiva praktik reproducerar. Val av krig som tidsmarkör och de konsekvenser som detta val har på karaktärskonstruktionen reproducerar således en identitetsformering som den dominerande diskursen inbegriper.

Att berätta om konflikten mellan nationen och dess fiender, en konflikt som kulminerar i återkommande sammandrabbningar, är också att återskapa en historia om kamp för överlevnad. Här reproduceras budskapet som återfinns i berättelsen om "nationens födelse mot alla odds" såsom den återberättas varje år vid den judiska påskens rituella måltid. Som tidigare nämnts betraktar jag denna berättelse som en del av diskursens urmoder i vilken även det ständiga hotet mot nationen är en bestående del. Ett signifikant exempel på en passage ur Hagada som formulerar just detta är följande: "Inte endast en har gått emot oss och velat förgöra oss, utan så har skett i släktled efter släktled. Men den Helige, lovad vare han, räddar oss ur deras våld" (*Hagada shel Pesach*, 1983:30).

Valet av kriget som tidsmarkör görs dock inte oreflekterat. Kriget som heroisk symbol är inte aktuell i någon av versionerna, och myten om en mirakulös seger eller retoriken om krig som oundvikligt och ett nödvändigt ont är inte heller framträdande. I dramatextens version 2 från 1975 problematiseras dessa myter i och med ramberättelsen, som kretsar kring konstruktionen av det historiska skeendet: Rubens deltagande i kriget. Den andra version inleds med en diskussion mellan Rubens föräldrar angående minnesalbumet. Sara är tveksam medan Efraim är fast besluten. Sara påstår att "...ingen annan vill ge ut en bok just nu ..." och att "...allt är så annorlunda den här gången. Så väldigt olikt..." (1975:2). Sara syftar nämligen på skillnaden mellan stämningen efter sexdagarskriget 1967 i jämförelse med stämningen efter oktoberkriget 1973.

Efter sexdagarskriget drabbades nationen av segeryra. Det gavs ut bilderböcker om den mirakulösa segern, det komponerades sånger om den, soldaterna glorifierades och de stupade helgonförklarades och förevigades i mängder av minnesböcker. Den nationella mytologin från den tiden består av böcker och sånger om vänskap mellan de krigande soldaterna, och konstruerar dem som mänskliga och känsliga. Föräldrar till

soldater som "fallit i strid" var övertygade om att deras barn offrade livet för nationens överlevnad och att offret var absolut nödvändigt. Inför kriget 1973 konstruerades förväntningarna enligt myten. Rubens beskrivning av flyget hem före kriget är talande: "Vet ni, flyget hem var fullt med israeler, alla måste hinna hem. De där människorna trodde att de var på väg till världens partaj, något ännu häftigare än sexdagarskriget, och att de höll på att missa förtäringen." (1975:58). Diskrepansen mellan förväntningarna och utgången blev chockartad. Offren blev många fler, och känslan av nedstämdhet tog överhand.⁶³ "Miraklets" sexdagarskrig förmådde inte förhindra ett nytt blodbad. Soldatkulten som rådde under tiden mellan dessa krig avtog nu.

Version 2 som är skriven efter detta senare krig, använder den märkbara skillnaden mellan krigen för att ifrågasätta krigets heroiska karaktär och meningen med soldatens offer. Detta sker bland annat genom att ifrågasätta huruvida det är lämpligt med minnesalbumet vilket innebär att genomsöka glorifieringen som en myt och att vägra delta i dess reproduktion. Att beskriva den absurda entusiasm som israelerna drabbats av inför kriget innebär också ett avslöjande av en myt om krig som något härligt.

Den övergripande fråga som pjäsens båda versioner ställer kring skälen till Rubens återvändo, och mängden av de alternativa svar som föreslås, synliggör, enligt mitt sätt att se det, sprickorna i myten om soldatens och nationens entydiga identitet. Fadern Efraim, den äldre generationens representant, vill helst slippa problematiseringen: "Jag förstår inte vad det är ni grubblar över. Hundratals killar återvände för att delta i kriget, och inte bara unga killar, även äldre civilförsvare trängdes i planen bara för att hinna fram i tid" (1973:43). Han vill dessutom understryka krigets oundvikliga karaktär: "Ruben visste att här ... här krigar vi om ... Att det helt enkelt inte finns något val" (1975:55). Efraim argumenterar mot Riads förklaring att Ruben skulle återvända för deras gamla vänskaps skull. Redan före kriget påstår han att Ruben en dag kommer att behöva välja mellan sin vänskap med Riad och lojaliteten mot staten. För Efraim är det viktigt att hävda att det finns ett enda godtagbart svar på frågan om anledningen till Rubens handling:

EFRAIM: Nej, Riad Tubi, det är inte därför som han kom tillbaka, det skulle kunna varit så vackert men så var det inte.

⁶³ Under sexdagarskriget stupade 700 israeliska soldater medan siffran tredubblades under oktoberkriget, då 2,355 israeliska soldater fick sätta livet till.

RIAD: Ursäkta mig men jag förstår verkligen inte hur du menar.

EFRAIM: Du förstår mycket väl. I årtal visade du för honom hur synd det var om dig, hur mycket ni lider som minoritet, hur ni diskrimineras, och han identifierade sig med er. Det är ett judiskt karaktärsdrag, men det fanns viktigare saker och när det gällde kunde du inte ändra på detta. Och det upprör dig.

RIAD: Skulle det uppröra mig?

EFRAIM: Ja, mycket. Var nånstans stupade Ruben? Inte någon annanstans utan i Jerusalem. För Jerusalem.

ALONA: Hans enhet kommenderades dit.

EFRAIM: Detta var hans svar.

RIAD: Kanske det.

EFRAIM: Du vill tro at han återvände för din skull eftersom du blev arresterad, men så var det inte. Han satt praktiskt taget på väskorna, han var redo för resan, han kanske till och med redan hade en flygbiljett när Alona ringde.

(1973:48–49)

En nästan identisk dialog återfinns i 1975 års version med den skillnaden att Ruben nu påstås ha stupat i striden om Golanhöjden där han ”stred inne i bunkern tills ammunitionen tog slut” (1975:93). Fadern, som på många sätt representerar den nationella diskursen, polariserar mellan nationell identitet och internationell solidaritet, och hävdar sonens nationellt trogna val framför en politisk ideologi som överskrider nationens gränser och framför ”allmänna” etiska normer. Enligt Efraim valde sonen rätt, sina politiska värderingar till trots, när nationens liv stod på spel.

Som tidigare nämnts ställs andra tolkningar för Rubens agerande mot denna tolkning. Alona tror att det kan ha varit kärleken till henne som drev Ruben tillbaka. Det var nämligen hon som ringde upp honom. När hon hade hämtat honom på flygplatsen frågar hon, dock utan att få ett entydigt svar: ”om inte jag hade ringt dig, skulle du då ha kommit?” (1973:25). Hon är därför fylld av skuld känslor ”...jag ringde upp honom, Riad satt i arrest och jag var förtvivlad, jag visste inte vad jag skulle ta mig till, jag var ensam, jag ringde upp .../.../ ...det var jag, det är mitt fel” (1973:42–43). Riad, som inför Efraim hävdar att även vänskapen mellan honom själv och Ruben, vänskap över nationsgränserna, är en värdering som skulle kunna fått Ruben att återvända, tvivlar själv och hävdar något annat inför Alona: ”Han tog värvning, det var därför han återvände. Och du gav honom en förevändning” (1973:34). I version 2 föreslår Riad dess-

utom att Ruben återvände strax före krigets utbrott för att mobilisera motstånd mot det: "han trodde att det gick att förhindra kriget ... alltså, innan det bröt ut" (1975:55). Ruben själv tycks enligt egna utsagor inte veta varför han återvänt.

Trots att dramatexten i vissa avseenden ansluter sig till den nationella diskursens urmoder, och trots att den väljer krig som tidsmarkör och skildrar en ung man som frivilligt återtar en soldatidentitet med livet som insats, problematiseras den unge mannens agerande och fokus sätts på krigets negativa effekt istället för att förhärliga det. Den skildrar hur karaktärerna och relationerna dem emellan förtärs på grund av (det återkommande) kriget. Konflikten mellan far-son skärps, äktenskap, kärleksförhållanden och vänskapsförhållanden spricker och förutsättningarna för försoning, kärleken och vänskap tvärs över nationsgränserna krymper efter kriget. Jag har redan nämnt att en sådan framställning av krig var kontroversiell 1973 vilket visade sig genom det negativa mottagandet av version 1. Version 2, som driver samma tema, ansluter sig där emot till en mängd röster som 1975 ifrågasätter den dominerande diskursens relevans.

Karaktärernas nationella prägel

De dramatiska karaktärerna betecknar de polariserade stridande grupperna: den israelisk-palestinska konflikten och den inre striden mellan de judiska generationsgrupperna i Landet om hanteringen av samma konflikt. Här nedan följer en redogörelse för de tecken som binder samman de olika dramatiska karaktärerna med nationen. Det är viktigt att göra det trots att det är Alona som är i fokus för denna analys. Jag tror nämligen att jämförelsen mellan hennes och de övrigas nationella drag kan vara upplysande vad gäller den israeliska kvinnans plats inom ramen för nationen, vilket är avhandlingens syfte. Redogörelsen för Alonas lösa bindning till det nationella ägnas dock mer utrymme i ett separat avsnitt.

Föräldraparet Efraim och Sara står för generationen som byggt landet. Namnen är som ofta betydelsefulla. Sara är namnet på stamfadern Abrahams hustru, det judiska folkets urmoder. Hon kom från Ur i Mesopotamien, och när hon följde med Abraham till Kanaan fick hon för alltid lämna bakom sig "en kultur där den kvinnliga principen, den kvinnliga kraften och den kvinnliga gudomligheten vördats sedan urminnes tider" (Goldman, 1988:29). Namnet Sara, med denna konnotation, signalerar därför det tomrum och identitetsförlust som jag hävdar omger den israeliska kvinnan. Efraim, där emot, som mannen heter, är ett namn som figurerar i en av de vackraste trösteprofe-

tiorna, en text som ånyo bekräftar den älskade "sonens" position som tecken för nationen (Pardes 2000:6). "Är då Efraim för mig en så dyrbar son, är han mitt älsklingsbarn, eftersom jag alltjämt tänker på honom, huru ofta jag än har måst hota honom? Ja, så mycket ömkar sig mitt hjärta över honom; jag måste förbarma mig över honom, säger Herren" (Jeremia 31:20). Precis som andra begrepp som har rötter i Bibeln, men som förekommer i delvis ny skepnad i dagens diskurs, förekommer just denna strof om den älskade Efraim i en mycket känd och omtyckt tonsatt version. Föräldragenerationen består således av Sara, en kvinna som är uppryckt från sina rötter, och Efraim, den omhuldade älskade "sonen"/nationen.

Namnet på parets son passar också in i min tolkningsram. "[H]an var kibbutzens förstfödde son. Därför fick han heta Ruben", säger Efraim (1975:54). Men Ruben var också den bibliska Jakobs förstfödde son. Samma Jakob som efter att ha stridit med Gudsängeln fick heta "Israel": "Du skall icke mer heta Jakob, utan Israel" (Första Moseboken 32:28). "Israelsonen" Ruben står således för den nya, infödda generationen i staten Israel.

I texten nämns att föräldrarna tidigare varit kibbutzmedlemmar. Den unika israeliska samhällsformen som kallas kibbutz grundades av östeuropeiska judar kring sekelskiftet 1800–1900. Inom ramen för den nationella diskursen betraktades kibbutzen länge som en förverkligad utopi och dess invånare som det israeliska samhällets absoluta elit. Historikern Esther Meir-Glitzstein skriver att kibbutzlivet under 1900- talets första decennier betraktades som den ultimata lösningen för det nationella liksom det privata livet (Meir-Glitzstein, 2001:116). Där förverkligades drömmen om den nya juden, befriad från diasporans oönskade "feminina" element, en stark och frisk arbetande kropp med ett självklart förhållande till jorden.

Kibbutzmedlemmen, "kibbutznik", blev en förebild för den nationella identiteten i Israel. Förebilden blev dock alltför sträng och svår att efterfölja. Kibbutzen visade sig vara en tillsluten enhet vad gäller ideologi och det sociala, ekonomiska och kulturella livet. Kibbutzen var "en etnisk enhet vars medlemmar var intoleranta mot allsköns kulturell annanhet" (Ibid.:129). Enligt Meir-Glitzstein gällde intoleransen skillnader mellan olika europeiska traditioner likväl som traditioner med ursprung i de islamiska länderna. Konstitutionen av den israeliska identiteten innebar således uteslutningsmekanismer, och de som opponerade sig mot kravet på integration på bekostnad av de egna värderingarna hamnade utanför. De så kallade orientaliska judarna var en tydlig

grupp som uteslöts från denna identitetsformation.⁶⁴ Istället kom kibbutzen att bli de europeiska judarnas fästning. Inte heller kvinnorna fick en självklar plats inom ramen för denna formation, som konstruerades med maskulina förtecken. Trots dess uttalade jämlikhetsideologi, blev arbetsfördelningen på kibbutzen inom inte alltför lång tid traditionell. Kvinnoyrkena – serviceyrken och barnpassning – passade inte in i den nya judens mall. Kvinnorna fick finnas i sina traditionella roller: mor, fru, syster eller dotter till ett manligt subjekt.

Kibbutzen är med andra ord en mycket träffande sinnebild för 1950- talets och en del av 1960-talets nationella diskurs. De karaktärsdrag som dramaten förser Efraim, Sara och Ruben med tycks gott och väl ingå i densamma; föräldragenerationen är de önskvärda israelerna. Ett par europeiska judar, bestående av den älskade ”sonen” som representerar nationen, och kvinnan, frun, mor till hans son. En kvinna som givit upp eventuella drömmar om emancipation och som förkroppsligar den israeliska kvinnans klivna position; hon lever i ett till synes jämlikt kollektiv men är instängd i en given roll.

Föräldragenerationen Efraim och Sara överger dock kibbutzen. 1960-talet var en brytningstid med upprorstecken även i Israel. Konflikten konstruerades som existerande mellan nybyggargenerationen med kibbutz och ungdomsrörelsen som tecken, och dekadansen med stadskulturen som en motpol. Ungdomsrörelserna med kibbutzen i spetsen, etablerade, trots interna motsättningar, en viss trend och en arketyper som dominerade den nationella identiteten under 1940- och 50-talen. Det handlade mer om stil än om något annat; om friluftsliv med passande klädstil, om ett gapåraktigt uppträdande och om en attityd som proklamerade kollektivets bästa före den enskildes (Shapira, 1997:174). Under 60-talet pågick en strid mellan denna stil som hunnit etablera sig som ”den goda israelens stil” och en ny, ”importerad” stil. Striden kretsade kring klädsel, musik och dans, som var för sig symboliserade de motsatta värderingarna som dessa två stilar stod för. Folkdans, med tillhörande dragspel och allsång, mot pardans och jazzmusik. Enkel blå skjorta, kortbyxor och sandaler i alla väder för bägge könen kon-

⁶⁴ Enligt Esther Meir-Glitzstein (2001:109–130) som forskade i försöket att integrera irakiska judar i kibbutzlivet på 1940-talet, uppfattades först kibbutzen av dessa som en framstående kulturell förebild. Bland annat ansåg de att kibbutzens värderingar symboliserade den västerländska kulturen. Den personliga erfarenheten i vardagen och glapet mellan deras kulturella identitet och kibbutzens likriktning och anpassningskrav resulterade dock i att de valde bort kibbutzlivet.

trasterade mot gabardinbyxor för killar och snäv kjol, nylonstrumpor och pumps för tjejer (Livne, 1999-06-11).

Inte så överraskande, men dock intressant att notera är att den nationellt godkända stilen var "unisex", medan den så kallade importerade stilen hävdade just skillnaden mellan könen. Jag har redan på olika sätt argumenterat för att "kvinnan" kommer i kläm i det nationella sammanhanget. Det gäller även här. Kvinnliga attribut sammankopplas med dekadens och moraliskt förfall. Den gamla stilen ansågs vara hederlig, sund och moralisk, medan den nya stilen var omoralisk och farlig. Den nya stilen tycktes inte heller ha kollektivets bästa för ögonen och kontrasterade sig även därigenom mot de vedertagna värderingarna.

Kibbutzens stil kontrasterade sig på samma sätt mot stadens. De som lämnade kibbutzen och valde att bo i staden betraktades som moraliskt förfallna. Föräldraparet Efraim och Sara är ett par som lämnar kibbutzen, vilket jag tolkar som ett tecken på förändring i karaktärernas moraliska hållning. Det är nämligen först när paret lämnar kibbutzen som de flyttar in i det omstridda huset, och det är just det moraliska förfallet som sonen Ruben anklagar sin far för i samband med diskussionen kring äganderätten av huset:

RUBEN: Ni har lämnat en småborgerlig levnadsstil, eller hur? Idealet var att leva av det egna arbetet i ett kollektiv, kibbutzen var höjdpunkten, jämlikheten, vilket skämt. Vad finns kvar av allt det där, säg? Tonsatta psalmer, chassidiska sånger och ringdans på nationaldagen. Se själva vad ni har gjort med det här huset, släpade hit dessa kolosser till möbler ... ni har förvandlat Riad och hans likar till revolutionärer mot deras vilja, det var ju de som var konservativa, utan ideal ... vad allting är förändrat ...

(1973:19)

Sonen syftar på en moralisk förändring som skett och en intressant detalj är att han likställer det sjunkande moraliska levnadssättet med "psalmer", "chassidiska sånger" och ett nationellt firande. I och med det sätter han fingret på en inneboende konflikt för det israeliska projektet som trodde på en möjlig kombination mellan socialistiska och nationalreligiösa värderingar: å ena sidan gäller kibbutzens socialistiska värderingar internationellt, oavsett religion eller etnicitet. Å andra sidan menar Ruben när han påstår att Efraim och hans generation istället har valt religiösa eller nationalistiska värderingar, att

de socialistiska värderingarna lever farligt. I ett avslöjande samtal dem emellan medger Efraim att han gjort ett val. Ett val som tycks gälla för majoriteten av föräldragenerationen:

EFRAIM: Du får skratta, din generation tycker att det är löjligt. Men när du vaknar ur fantasierna och när jämlikheten och broderskapet brakar samman, då finns en sak som jag aldrig förrätt.

RUBEN: Pengar.

EFRAIM: ...Nej, min vän, inte pengarna. Jag vet att du kommer att skratta. Men den här staten ...

RUBEN: Jag tror jag svimmar. Får jag bara fråga dig: vilken typ av stat? Lögnaktig och be-
dräglig som du?

EFRAIM: Judisk. Allt det andra var bara kryddor.

(1973:19)

Sonen som återvänder till kibbutzen i vuxen ålder tänks leva upp till den goda israelens värderingar, där de socialistiska idealen ingår. Men avslöjandet om värderingarnas relativa giltighet skadar det moraliska systemet i grunden, även Rubens. Han kommer själv i konflikt med kibbutzen och "lånar" olovligt en summa pengar från den gemensamma kassan. Han försvarar sig genom att kontrastera föräldrarnas moralpanik inför denna handling mot deras egna "synder", nämligen huset, den palestinska egendom som de förvaltar:

SARA: Nu går du genast och lämnar tillbaka pengarna, det är dina vänners pengar.

RUBEN: Jag förstår. Vännernas pengar får man inte ta men egendom som tillhör ...

(1973:21)

Ruben, som håller fast vid moraliska värderingar som han tillämpar tvärs över nationsgränserna, kommer följaktligen i konflikt med samma värderingar i förhållande till kibbutzen och föräldrarna som står för den nationella normen. Den judiska staten har inget värde i sig för Ruben om den liksom fadern står för ett moraliskt förfall. Fadern påpekar att lojaliteten till staten är och förblir den starkaste drivkraften:

EFRAIM: ...En gång när en avgörande stund är kommen, jag menar på allvar, inte en demonstration eller något sånt utan ett riktigt kritiskt ögonblick liknande den som vi fått uppleva, då kommer du att hamna på ena sidan om barriären och Riad på den andra, kom ihåg det ...

(1973:22)

Men Ruben avvisar hela idén om barriären eftersom han som tidigare sagts håller fast vid tanken om internationell solidaritet och allmänna mänskliga värderingar: "Jag har haft nog med alla möjliga barriärer. Jag sticker härifrån. /.../ Till detta hus återvänder jag bara på en bår" (1973:23).

På sätt och vis får bägge rätt. Ruben "sticker" mycket riktigt iväg, ut ur den nationella gemenskapen, till USA. Där blir han varse förtryck och diskriminering mot olika befolkningsgrupper och där engagerar han sig i solidarisk kamp för dem, vilket beskrivs i hans brev till Riad: "Här, ett helt brev om indianerna i Colorado. Det plågade honom, engagerade honom" (1973:44). Men när kriget bryter ut återvänder han, till synes för nationens skull, och till synes på andra sidan barriären i förhållande till Riad. Mycket riktigt återvänder han hem på en bår. Det är de nationella värderingarna som till sist segrar men det höga priset som krävs för denna seger framställer den nationella normen som ohållbar: nationens förstfödde son offerar sitt liv.

Utan att fördjupa sig i de egenskaper som karaktäriserar Riad är det klart att den plats han får i pjäsen konstruerar honom som den palestinska sidan av konflikten, en sida som fram till 1970-talet förblivit osynlig inom ramen för diskursiva medier som teatern (Urian, 1996:39). Genom berättelsen om huset, dramatextens grundläggande konflikt, förkroppsligar Riad flyktingproblematiken och tvisten kring konfiskerad egendom, som *Återkomsten* är det första israeliska drama att gestalta (ibid.:126). Trots att den palestinska karaktären, enligt den israeliske teaterforskaren Urian, först och främst används för att belysa de egna nationella konflikterna – exempelvis dem mellan Ruben och Efraim, får han i dramatexten ett tillfälle att presentera sig:

RIAD: Ok. Jag är Riad Tubi, jag är advokat. Min bästa vän Ruben mötte jag för första gången på taket till det här huset. Vi blev en överraskning för varandra ... det här huset byggdes av min far ... 1948 flydde vi till Jordanien och när vi kom tillbaka var huset... lyssna, jag menar inte att anklaga dig ... (Efraim stänger av bandspelaren) jag tror inte ...

(1973:40)

Att Efraim stänger av bandspelaren är självfallet en symbolisk handling. Minnesalbumet som är inspelningens syfte, är ett sätt att återberätta en historia. Den nationella diskursens representant, Efraim, försvarar nämligen Riads rätt att omfattas av minnesalbumet: "Vi har ju kommit överens /.../ Riad var hans vän. Jag kan inte nämna honom i förbigående. /.../ Nej, jag är inte arg. Men jag känner inte igen dig. Riad är en intelligent kille ..." (1973:35). Men samme Efraim är trots allt ovillig att dokumentera vad som hänt med huset när Riad med familj återvänt till det efter kriget. Den palestinska historien berättas sålunda av den palestinska rösten men det är israelen som bestämmer när och hur så skall ske.

De egenskaper som texten konstruerar åt Riad är intressanta att betrakta. Delvis lyckas texten peka ut och dekonstruera Riads annanhet när den beskriver honom i mänskliga termer, som intelligent och som Rubens vän, snarare än i nationella termer. Men samtidigt görs han till den andra genom några av hans egna påståenden. Trots att han framstår som en ärlig och moralisk person knyts hans agerande ofta till "kulturella" skäl och till "traditionen". Tydligast blir det när det gäller förhållandet till familjen. Medan Ruben knappast skraddarsyr sina ord om fadern och kallar honom för lögnare och bedragare protesterar Riad: "Det är din pappa, han fostrade dig, han är den person som är din allra närmaste ...". Riad beskrivs sålunda som den som försvarar blodsbanden och reproducerar den problematiska biologiska identiteten. I sitt förhållande med Alona, som jag återkommer till senare, kontrasteras hans uppgivenhet inför grupptrycket: "folk kommer att tro att jag har blivit galen", och hans lydiga attityd till fadersauktoriteten "[f]örsök att förstå. Min pappa skulle inte överleva det" (1973:11) mot Alonas anarkistiska, hänsynslösa agerande: "jag struntar i hela samhället som tror att jag är knäpp, jag bryr mig inte" (ibid.).

Riad konstrueras dessutom som konservativ i förhållande till kvinnor, en som vittnar om sin egen svartsjuka: "Varenda gång jag såg dig tala med någon trodde jag: just det, nu lämnar hon mig. Jag var svartsjuk. Så svartsjuk" (ibid.). Han avstår slutligen också från äktenskapet med Alona, troligen på grund av hennes sexuella otrohet. När han fem år efter Alonas och Rubens snedsteg vågar ställa den raka frågan får han en motfråga från Ruben:

RUBEN: Är det därför som du inte gifte dig med Alona?

/.../

RUBEN: Var det detta som avgjorde?

RIAD: Det blev en del i balansräkningen.

RUBEN: Det passar inte in i din världsåskådning, va?

(1973:33)

Detta sätt att skildra Riad, hans konservativa drag och familjebundenhet i motsats till Alonas och Rubens "fria" och lättsamma förhållande till sex stämmer väl överens med konstruktionen av "det moderna" mot "det efterblivna" och Västerlandet mot Orienten. Vid närmare betraktelse av de två unga männen förhållande till kvinnor visar det sig dock att Ruben inte är så frigjord som det förefaller. När det uppdagas att hans fru be- dragit honom ställer han till med en skandal, misshandlar henne enligt vissa uppgifter (som han själv förnekar) och tar ut skilsmässa. En våldsam reaktion som tyder på svart- sjuka och konservatism, långt mer allvarlig än Riads långsinta men återhållsamma re- aktion. När det gäller kvinnor verkar således männen ha fler gemensamma nämnare än dem som skiljer dem åt. Detta kommer jag dock att återkomma till i samband med av- snittet om Alona.

Shiva som dubbelbottnat tecken

Pjäsens hebreiska titel – *Hashiva* – är i sig värt att uppmärksamma. Ordet "shiva" är ett abstrakt substantiv som betyder "återvändo" eller "återkomst". Att "vända om" i en judisk religiös terminologi innebär en andlig process som individen eller gruppen genomgår på väg "tillbaka till Gud": "Så vänden nu om till honom, från vilken I haven avfallit genom ett så djupt fall, I Israels barn" (Jesaja 31:6). Ordet i sina olika former före- kommer därför ofta i Försoningsdagens böner: "Tag oss åter till dig, Herre, så att vi få vända åter" (Klagovisorna 5:21).

I de bibliska avlagringar som återfinns inom ramen för den nationella diskursen förekommer substantivet ofta, men då i samband med visionen om att folket fysiskt skall återvända från förskingringen till Landet: "När Herren åter upprättade Sion" (Psaltaren 126:1).⁶⁵ "Sions återupprättelse", eller "shivat Sion" som det heter på hebre-

⁶⁵ I det hebreiska originalet förekommer själva ordet "shiva" i två olika former: "beshuv adonaj et shivat zion ...". Den svenska översättningen är därför missvisande. Snarare än "återupprättelse" av Sion, talas det i originalet om att det förskingrade folket, med Guds hjälp, vänder åter till Sion (vilket i och för sig kan resultera i ett slags "återupprättelse").

iska, förekommer i Israels moderna nationella diskurs, och betecknar i de fallen en judisk immigration till Landet. Den stora immigrationen i början av 1900-talet beskrevs ofta i liknande termer. Ben-Gurion, Israels förste premiärminister, som betraktade immigrationen från diasporan till Landet som generationens viktigaste uppgift, använde termen "shivat Sion" i samband med sina formuleringar kring ämnet (Shapira, 1997:217–247). Kopplingen mellan ordet "shiva" och den judiska immigrationen till staten Israel blir extra tydlig i den israeliska lagen, som möjliggör för judar att från alla världens hörn och när som helst immigrera till Israel och automatiskt bli medborgare i staten. Lagen heter "Hock Hashvut" där ordet "shvut" har samma etymologiska innebörd som "shiva". Ordet "Shiva" aktualiseras även i samband med dagens brännande konflikt kring de palestinska flyktingarnas rätt att återvända till sina hem som de tvingades lämna under kriget 1948: "Zchut Hashiva".

Med diskursanalytiska termer kan exemplen ovan tyda på att ordet är en nodalpunkt kring vilken Israels nationella diskurs har konstruerats i flera generationer. Andemeningen i begreppet är markeringen av ett historiskt förflutet till vilket man har rätt att återvända, en motivering av äganderätten som är en stöttepelare i den nationella diskursen. Samtidigt kan det betraktas som en flytande signifikant då det i den andliga religiösa diskursen tycks artikuleras på ett annat sätt än inom den nationella. Detta tyder dock på att i ett israeliskt sammanhang är en religiös och en nationell diskurs sammanlänkade. Berättelsen om uttåget ur Egypten och nationens födelse figurerar som redan nämnts lika mycket som en andlig/religiös symbol. Den skiftande betydelsen av ordet "shiva" som exemplen ovan tyder på, etableras småningom i en dubbel mening; "shiva" är ett andligt tillstånd *och* en fysisk handling på en och samma gång. Att återvända till Landet blir således för alltid laddat med andlig betydelse.

Det är ordets nationella, politiskt laddade betydelse som är framträdande i pjäsens titel såväl som i dramatexten. Den förste som "återvänder" är Riad, den unge israeliske palestiniern, till sitt gamla hem, nu ockuperat av en judisk israelisk familj. Han återvänder hem – men får inte bosätta sig där. Det är således de palestinska flyktingarnas rätt att återvända som avhandlas här, det så kallade "Zchut Hashiva". *Återkomsten* är som tidigare nämnt det första israeliska nutida drama som öppet tar upp tematiken och problematiken kring konfiskeringen av palestinsk egendom, ett ämne som fram till dess varit "undanträngt" (Urian, 1996:124–125). Ett extra tydligt exempel på hur den ovan nämnda tematiken har ignorerats, finns i en artikelserie om israeliskt drama under

tjugofem år, från 1973, där *Återkomsten* nämns i förbigående. Dramats titel kommenteras inte alls och dess tema beskrivs till övervägande del i andra termer än politiska. Enligt skribenten, litteraturprofessor Gershon Shaked, knyter temat an till äldre israelisk dramatik och till tematiken kring "den nya juden", i vilken den infödda "araben" står för ett "exotiskt", "jordnära" alternativ till den "intellektuella" judiska nykomlingen (Shaked, 1973-05-11). Denna beskrivning, som jag till viss del instämmer i, exkluderar dock pjästitelns obekväma konnotationer och det politiska temat som sådant.

Urian tar emellertid upp pjäsnamnet som ett tecken i sig och konstaterar att det "avslöjar dramatikerns och allmänhetens frustration över en verklighet som inte längre är undanträngd" (Urian, 1996:125). Namnet signalerar sannerligen en vändpunkt i den nationella diskursen, när de palestinska flyktingarnas rättigheter först fick artikuleras. Att dessutom iscensätta den israeliska nationella diskursens mardröm – en parallell, lika berättigad nationell diskurs, den palestinska – var ett mycket provocerande genombrott. Allt som kan ifrågasätta den israeliska ensamrätten till Landet, här representerad av huset, är nämligen den nationella diskursens mardröm. Den tidigare citerade argumentationen mellan Ruben och Riad på husets tak är en gestaltning av denna mardröm. Sonen till husets förra ägare "finns" som karaktär, den första som återvänder. I och med detta får den konkurrerande nationella diskursen, den palestinska, en kropp och blir från att endast ha existerat som en mardröm till en påtaglig verklighet.

Den andra personen som återvänder är Ruben som kommer hem efter vistelsen i USA. Här knyter betydelsen an till visionen om att folket fysiskt skall återvända från förskingringen till Landet. Att återvända i detta specifika fall hänger dessutom direkt ihop med nationens överlevnad. Ruben återvänder under ett krig, vilket kan betyda, som tidigare nämnts, att han kommer för att försvara Landet. Men eftersom det andliga och det fysiska återvändandet är tätt sammanflätade, innebär även Rubens resa hem en sorts andlig omvändelse. Det liv och de värderingar som han lämnar bakom sig i USA signalerar ett avståndstagande från "den goda israelens stil". Enligt Alona har han förändrats, inte minst utseendemässigt: "Jag vet inte hur jag ska förklara, jag kände knappt igen honom på flygplatsen" (1973:41). Inom ramen för scenanvisningarna beskrivs Ruben som långhårig och "klädd något hippieaktigt" (1973:24). I den senare versionen är beskrivningen mer detaljrik och det är Alona som talar: "...Han hade långt hår, och glasögon med konstiga bågar, och så hade han pärlhalsband och gymnastikskor... /.../ det är på modet där borta ..." (1975:51). Enligt egen utsaga var han involverad i en före-

ning som verkade för mänskliga rättigheter (1973:25). Ett klart avståndstagande från en exklusiv nationell lojalitet och engagemang utifrån "allmänmänskliga" principer. Den från den nationella stilen avvikande klädsel och de lika avvikande antikrigiska åsikterna kopplas ihop med "USA", ett främmande land: "han var påverkad. I USA, ni vet, är alla emot krig. Alla unga människor alltså. De bränner ju sina inkallelser" (1973:42 & 1975:55). Allt detta vänder Ruben ryggen i och med hemresan. Han återvänder hem. Fysiskt och andligt. Ironiskt nog är det till ett krig från vilket han aldrig återvänder. Han får med andra ord återvända men han får inte leva. Med tanke på att Israel är ett land i ständigt pågående krig är återvändandet alltid förenat med en risk för det egna livet. Villkoren och konsekvenserna för återvändandet är således vitt skilda – beroende på vem som återvänder och till vad.

Hustrun

Pjästexten *Återkomsten* från 1973 & 1975 inom vilken Alona förekommer, gestaltar enligt mitt tidigare resonemang två svåra konflikter: den ena mellan generationer av israeliska judar, där Ruben står för den unga generationen och hans far Efraim för den äldre, och den andra mellan två nationer representerade av de två unga männen i pjäsen: den israeliske palestiniern Riad och den israeliske juden Ruben. Alona däremot verkar snarare vara ett av de objekt kring vilka konflikten rör sig. Trots att hon formellt "hör till" den judisk-israeliska sidan är hon inte inblandad i konflikten kring huset. Däremot styr de bägge unga människors kärlek till henne konflikternas utgång. Alona verkar hamna i gott sällskap med många dramatiska kvinnogestalter: ett åtråvärt objekt. Det är därför lockande att se paralleller med det omstridda huset, som vid sidan av sin symboliska och känslomässiga innebörd är just detta: ett åtråvärt objekt. Till skillnad från huset kan dock Alona agera, vilket hon också gör. De kärleksförhållanden som hon har med de bägge männen är inte ett tecken på att hon tas i besittning, vilket sker med huset, tvärtom är hon aktiv i sitt val och byte av sexuell partner.

Namnet och dess konsekvenser

Namnet Alona är en feminin form av ordet (och namnet) Alon, som på hebreiska betecknar eken. En sådan feminisering av ett existerande maskulint namn är inte ovanlig i Israel och förekommer ofta när föräldrar i förväg bestämt sig för ett namn och väntat sig en son. Det omvända händer dock knappast. Att namnet är en feminisering av ett redan

existerande maskulint namn tycks dessutom vara en talande bild för det grundläggande vakuum som omger "det andra könet". Hon är bara en variation på ett redan existerande "original". Simone de Beauvoir betonar att "[m]änskligheten är maskulin och mannen definierar kvinnan inte sådan hon är i och för sig utan i hennes förhållande till honom själv" (de Beauvoir [1949] 1973:12). Ett självklart exempel som de Beauvoir nämner är skapelseberättelsen i vilken Eva konstrueras av Adams "överflödiga revben" (ibid.).

Till skillnad från eken (Alon), som är känd för sina djupa och välutvecklade rötter, saknar dess feminina variant, Alona, enligt henne själv, rötter. I ett samtal med Ruben, efter deras erotiska möte, försöker hon undvika det för henne oönskade ämnet. Ruben styr in samtalet på huset och Alona anar oråd:

ALONA: Börja inte mala om rötter nu är du snäll.

RUBEN: Hur klarar man sig utan dem?

ALONA: Rötter är bra för träd /.../ Från fyraårsåldern har jag framgångsrikt vandrat mellan min fars och min mors hus, samtidigt som jag utnyttjat bägge sidor maximalt. Den vandringen har utvecklat min förmåga att manövrera, och gjort mig till en skicklig förhandlare. Men inga rötter blev det och det känns inte som om något fattas.

RUBEN: Alona, du är störd ...

(1973:3)

Avsaknaden av rötter kan tolkas på olika sätt. En gemensam förutsättning för de olika tolkningarna kan kallas *begreppsmetafor*.⁶⁶ Inom ramen för den nationella diskursen utgör begreppsmetaforerna en förutsättning för en uppfattning och ett visst tal om nationen. Det ovan citerade talet om rötter förutsätter således begreppsmetafor om "nationen som träd". Andra begreppsmetaforer som talet om nationen ofta omfattar är "nationen som släkt" och "nationen som individ" (Winther Jørgensen & Phillips [1999] 2000:164). "Trädmetaforen gör det till en självklarhet att man tillhör en bestämd plats, en bestämd jord, och att man får problem om man flyttar till andra platser" (ibid.). Det betyder inte att man alltid talar explicit om ett träd i samband med talet om nationen, men att man föreställer sig att nationens förutsättningar liknar trädet, något som färgar av sig på talet

⁶⁶ Konceptet "begreppsmetafor" är lånat från George Lakoff & Mark Johnson (1980) som förklarar metaforenas avgörande betydelse i människors liv, och som använder begreppet "metaphorical concept" (1980:6) för att beteckna en beskrivning av ett fenomen med begrepp från ett annat område.

om densamma. Det kan innebära att man liknar den politiska oppositionen vid "ruttna grenar" exempelvis. Att den judiska nationen tillhör en självklar och bestämd plats – Kanaan, Palestina, Israel – är en uppfattning som har präglat Israels nationella diskurs sedan den judiska stamfadern Abrahams tid: "Och Herren sade till Abram: »Gå ut ur ditt land och från din släkt och från din faders hus, bort till det land som jag skall visa dig. Så skall jag göra dig till ett stort folk" (Första Moseboken 12:1–2). Men medan det för Ruben och Riad är en självklarhet att huset, som också innebär rötter, är livsavgörande och värt att kriga om, anser Alona att rötter är överflödiga.

Det kan betyda att Alona inte hör till nationen, att hon, till skillnad från de som hör till, är lätt att flytta på. Det kan ha konsekvenser för hur (il)lojal hon anses vara i förhållande till nationen, och hur (o)pålitlig hon tycks vara. Om den feminina formen av namnet Alon betecknar de egenskaper som dramatexten konstruerar för Alona, kan man med diskursanalytiska termer säga att namnet betecknar henne som en utomstående. Rotlösheten, som i den moderna diskursen om nationen betecknar "nykomlingar", flyktingar och s k "invandrare", vilka den nationella diskursen exkluderar, är ytterligare ett tecken på att nationens möjliga feminina sida, som Alona här representerar, inte beaktas.

Rotlösheten är dessutom en egenskap som traditionellt tillskrevs diasporajuden, vilket uttrycket "den vandrande juden", vittnar om. Sionismens starka distansering från diasporajuden sökte sig som tidigare nämnts till en ny förebild, en motpol till den gamla. Konstruktionsprocessen spåras tillbaka till upplysningen och till väsensskilda ideologier från Nietzsches vitalism till Gershon Sholem och Martin Buber som propagerade för andlighet. Enligt Anita Shapira går det att spåra fyra olika modeller för den nya identiteten, som med åren vuxit samman till en hybrid (Shapira, 1997:155–174). De egenskaper som den Nietzsche-inspirerade modellen konstruerade åt "den nya juden" är traditionellt sett maskulina, i motsats till diasporajuden som enligt samma syn uppfattades som feminin: svag, vek och blek, i motsats till stark, bestämd och frisk. "Väld, krig och aggression uppfattades som tecken på stark och maskulin livsdrift. Den nya juden förväntades besitta dessa egenskaper" (ibid., 1997:164). Samhörigheten med jorden är, till skillnad från diasporajudens rotlöshet, ett annat viktigt element i den nya judens identitet. Den nya juden brukade jorden och befruktade den – en metafor som spåras tillbaka till mitt ovannämnda resonemang om landet som feminint, och som

också bekräftar den nya judens maskulina karaktär. Alona, som är rotlös står således närmare diasporajuden och längre bort från den nya nationella identiteten.

Andra karaktärsdrag hos Alona går dock alls inte ihop med diasporajudens karaktär och följaktligen inte heller med de egenskaper som, enligt samma logik, karaktäriserades som feminina. Alona är fräck, högljudd och modig och passar snarare in på föreställningen om den nya juden, hybriderna som enligt Shapira så småningom blev stilbildande i den nya staten. Den tuffa, rättframma attityden hör till ytan som problematiserats i inledningen. Å ena sidan bekräftar denna identitetskonstruktion en medvetenhet om den schablonmässiga kvinnliga karaktären, ett avståndstagande i de kvinnliga pionjärernas anda. Orädd och tvär istället för skör och frimodig och påstridig, istället för anpassningsbar och underordnad. Alonas kaxighet kan å andra sidan tolkas som att Alona internaliserat stilen, den ovannämnda goda israelens stil, den nya judens stil – aningslös om att just denna starkt maskulina stil innefattar en självförnekelse av hennes existens som ett kvinnligt subjekt i det nationella samfundet.

Nationen bygger bo i det åtråvärda landet

Trots pjäsens för övrigt starka prägel av den nationella konflikten, och trots att huvudpersonerna förses med tydliga nationella markörer, hamnar kvinnan i ett nationellt ingenmansland. Detta stämmer väl överens med de tidigare nämnda teorierna kring sionismens maskulina karaktär och med konstruktionen av den moderna israelen som maskulin (Mayer, 2000:283–302). Självfallet har detta konsekvenser för israeliska kvinnor som antingen måste internalisera en manlig beteendenorm eller riskera sin nationella identitet (Hazleton, 1977:110). Alonas position som åtrådd feminint objekt berövar henne mycket riktigt sin israeliska prägel, sin nationella identitet. Hon åträs därjämte av ”bägge sidor” och demonstrerar sin brist på nationell lojalitet också genom att tilldela bägge sin gunst. Alona besjalar följaktligen huset och tillfogar ytterligare en dimension till metaforen för det egentliga omstridda objektet: det åtråvärda landet. Dessa karaktärsdrag går att spåra tillbaka och återknyta till den diskursiva repertoaren som diskursens urmoder inbegriper. Diskursens urmoder reproduceras alltså i Alona och gör henne till en länk i en diskursiv kedja vars uppföljning påbörjas i avhandlingen, i kapitlet om karaktären Miriam.

Jag har redan påpekat att omskrivningar av förhållandet mellan Gud och Israels folk i form av metaforen far–son förekommer ofta i bibeltexterna och att denna metafor

blev den dominerande i samband med skildringen av uttåget ur Egypten som etablerade nationen som maskulin. "Israel, the nation as a whole, metaphorically speaking, is God's son" (Pardes, 2000:25). En annan vanligt förekommande skildring av förhållandet mellan Gud och Israel är i form av man–kvinnarelation. De respektive metaforerna förekommer dock i vitt skilda sammanhang. Man–kvinnametaforen skildrar den fysiska, erotiska aspekten av förhållandet, medan det är frågor kring uppfostran, etik och moral som avhandlas genom metaforen far–son: "Barn har jag uppfött och fostrat, men de hava avfallit från mig" (Jesaja 1:2), exempelvis, eller "Så vänden nu om, I avfälliga barn" (Jeremia 3:22).⁶⁷ När man–kvinnametaforen används kopplas den gärna till ett äktenskapsbrott och till sexuell otrohet från kvinnans sida. Därtill kopplas som redan nämnts metaforens "hon" till en plats, till städer eller befintliga lokaliteter i landet, som i hebreiskan betecknas som feminina substantiv. Jerusalem eller Sion, som också är synonyma med Landet, omskrivs exempelvis som "hon". "Talen ljuvligt till Jerusalem och prediken för [henne], att [hennes] vedermöda är slut" (Jesaja 40:2).⁶⁸ Sammanfattningsvis kan man konstatera att sonen/sönerna står för Israels folk medan de feminina metaforerna ofta står för landet.

Dessa genusbestämda metaforer tillsammans med antagandet om ingenmanslandet i vilket den israeliska kvinnan befinner sig, påverkar mitt sätt att tolka Alonas funktion i dramat. Kärleksförhållandet mellan Riad och Alona tolkas därför inte som ett förhållande mellan representanter av skilda nationella tillhörigheter. Enligt Dan Urian har det under de 20 åren mellan 1970- och 1990-talen skrivits 40 israeliska pjäser som skildrar ett (heterosexuellt) kärleksförhållande mellan representanter av den judiska respektive palestinska folkgruppen (Urian, 1996:76). Urian tolkar dock inte denna tendens som ett tecken på att kärleksrelationer över nationsgränserna är på väg att bli accepterade. Tvärtom. Tabun kring blandäktenskapet består, hävdar Urian, men de skildrade kärleksförhållandena är tecken på det ambivalenta förhållandet folken emellan. Förälskelsen är ett tecken på dragningskraft medan förhållandets ofta tragiska slut är ett tecken på aversion. En annan tolkning som Urian föreslår är att kärleksskildringen är ett tecken på önskan om en försoning och fred mellan de två folken. Det ofta tragiska

⁶⁷ I bägge dessa citat står "söner" (banim, hebr.) i originalet. Översättningen till "barn" är här därför missvisande.

⁶⁸ I den svenska översättningen förses Jerusalem med pronomenet "det" men eftersom jag handskas med hebreiska texter, i vilka Jerusalem tilltalas som en "hon" ersätter jag här för tydlighetens skull "det" med "henne".

slutet på en sådan kärlekshistoria tolkas av Urian som ett tecken för de "utomteatraliska" omständigheternas påträngande karaktär.

I motsats till Urian ser jag inte det gestaltade kärleksförhållandet som en riktigt adekvat metafor för relationerna mellan de två folken. Enligt en sådan metafor skulle Alona representera den israeliska nationen och Riad den palestinska. Jag har tidigare argumenterat för att den israeliska nationella identiteten ter sig maskulin, och för att det är Ruben och Riad som istället representerar de respektive folken och den konfliktfyllda relationen mellan dem. Min tolkning innebär att kvinnan i allmänhet och Alona i synnerhet skrivs in i denna diskursiva praktik som ett åtråvärt objekt.

Ett exempel är Efraims och Saras syn på det unga gänget bestående av Riad, Ruben och Alona. I en av minnesbilderna i version 2 beskrivs deras reaktion på gängets planerade resa till öknen. Först undrar Efraim varför Ruben "släpar med sig" Riad, eftersom en resa med "...två killar och en tjej är alltid ett triangeldrama!" (1975:19). Det är alltså ett inbyggt antagande att kvinnan är objektet som de två männen kommer att tävla om. Sedan, när Ruben förklarar att Riad är hans vän, hans bästa vän, och att det är därför som han och Alona umgås med honom och inte för att det är politiskt korrekt, säger Efraim: "Jag vet. Det som jag inte förstår är varför du inte har några judiska vänner" (1975:20). Att den nationella diskursen utesluter "israeliska araber" på grund av den etnisk-religiösa identiteten har jag redan påpekat. Här ifrågasätts visserligen denna uteslutningsmekanism i och med Rubens påstående om Riad som "bästa vän", däremot inbegriper repliken ovan ett inbyggt antagande att Alona inte kan räknas som "en judisk vän". Det är bara de manliga karaktärerna i sällskapet som räknas.

Nationens bångstyriga hustru och den emancipatoriska potentialen

Ingenmanslandet till vilket israeliska kvinnor hänvisas medför att de är friare att agera utanför den nationella konsensus (Friedman, 1999:43). Det utanförskap som Alona befinner sig i, i förhållande till nationen, innebär därför trots allt en emancipatorisk potential. Det gäller också för mer personliga egenskaper som tillskrivs Alona. Visa textinslag konstruerar henne som ytlig, oseriös och rent av omoralisk. Förutom den förtryckande konstruktionen som karaktären utgör kan dessa textinslag innebära en markering av ett motstånd, vilket jag kommer att söka visa. Ett tydligt exempel är samtalet som äger rum strax efter Alonas och Rubens akt av otrohet mot Riad:

RUBEN: Du har en utpressares moral.

ALONA: Tro mig Ruben, en människa måste vara trogen endast mot sig själv.

RUBEN: Vad gäller trohet känner jag mig rätt rutten just nu.

ALONA: Är det nåt nytt det?

RUBEN: Riad är den bästa vän jag nånsin haft.

ALONA: Det där borde du ha tänkt på innan ...

RUBEN: Kommer du att berätta för honom?

ALONA: Berätta vad för vem?

RUBEN: Du vet vad jag menar.

ALONA: Det som han inte vet om stör honom inte.

RUBEN: Är det det du tycker och tänker om det som hänt?

ALONA: Jag tänker inte börja med bekännelser och ånger, det som hänt har hänt. Det var väl meningen, vad vet jag.

/.../

RUBEN: Händer det dig ofta?

ALONA: Hurså? Är det ett förhör? (tystnad) /.../

(1973:4-5)

Rubens första replik om Alonas moral syftar tillbaka på hennes berättelse om hur hon i det förflutna utnyttjade sin ställning som skilsmässobarn för att pressa föräldrarna på pengar. Att vara mån om sin egennyttia, eller som Alona uttrycker det i dialogen ovan: "en människa måste vara trogen endast mot sig själv", står vidare i klar motsats till "den goda israelens stil", som däremot ansåg de kollektiva målen som varje enskilds eget ansvar (Shapira, 1997:168). Det är således ytterligare ett sätt på vilket Alonas identitetskonstruktion markerar ett utanförskap i förhållande till den önskvärda nationella identiteten. Det är också därför som hon är långt mer frispråkig och obunden i sina formuleringar och i sitt agerande.

Samtalet glider sedan in på den gemensamma "omoraliska" handlingen de just begått, vilket verkar rätt naturligt, men eftersom det förekommer så tätt inpå Alonas "[o]moraliska självdeklaration" förstärks uppfattningen om Alonas tvivelaktiga moral. Som framgår av samtalet tycks inte heller sanningen i sig ha något värde för Alona. Att hon just har bedragit Riad har enligt henne inte så stor betydelse. "Det som hänt har hänt", som hon uttrycker det, och sanningen har ingen betydelse förrän den blir känd. Till skillnad från Ruben, som har samvetsqual och som uttrycker skuld känslor på grund

av sin handling, etableras Alona sålunda som minst sagt lättsinnig och i bästa fall pragmatisk. Hon blir därigenom inskriven i en kvinnofientlig filosofisk diskurs om kvinnor som mindre moraliska än män (Clack, 1999:3). Just så som Hazleton påpekat om den israeliska kvinnans kluvna position – ju mindre ”israelisk” hon blir desto mer feminin blir hon (Hazleton, 1977:110). Och det ”feminina” förser henne med tvivelaktiga karaktärsdrag.

I ytterligare ett fall får Alona uttrycka sin åsikt om moraliska frågor, detta i samband med Rubens sätt att kategoriskt fördöma sin fars handlingar. Det handlar om att Efraim tagit mutor i form av en utlandsresa. Riad reagerar med bestörtning men inte över Efraims lagöverträdelse utan över det respektlösa sätt på vilket sonen Ruben skildrar sin far. Inte heller Alona bryr sig om Efraims handling. Tvärtom anser inte hon att det är så märkvärdigt med oärlighet eller mindre bedrägerier:

ALONA: Man kan bli tokig, vill ni veta vad jag tycker?

RUBEN & RIAD: Alla är horor förutom några ärliga tjuvar.

ALONA: Just precis. Äntligen har ni fattat galoppen.

RUBEN: Ärligt talat, skulle du själv ha gjort det?

ALONA: Jag? Utan att blinka. (till Ruben) Hörru, vem säger att ärlighet är så himla bra?

(1973:8)

Alona bekräftar således att hon själv skulle ha handlat likadant och hon vågar betvivla ärlighetens inneboende positiva värde. Trots det verkar hon faktiskt ärligare än Ruben som dömer sin far inför sin bästa vän, vännen som han själv just bedragit. Alona som inte försöker framstå som moralisk eller ärlig blir i detta sammanhang långt mer trovärdig än Ruben. Kontrasteringen mellan Alonas och Rubens sätt att tala om och att lösa moraliska dilemman illustrerar i viss mån Carol Gilligans teori angående kvinnors moral. Eftersom det är männens erfarenheter som är mallen för vad som är moraliskt handlande klassas kvinnors beteende som mindre moraliskt. Men, hävdar Gilligan, kvinnors erfarenheter leder till ett annat förhållningssätt till moralfrågor och till andra, ingalunda ”sämre”, moraliska beslut (Gilligan, 1982). Eftersom hennes åsikt om exempelvis ärlighet är så pass tydligt artikulera tolkar jag det som en medveten och frivillig självkonstituering. Det är således inte bara hennes frikoppling från det nationella som skänker henne ett visst spelrum. Även hennes ”omoraliska egenskaper” förvandlas till

styrka. Allt som Alona "inte är", om man jämför henne med Ruben, gör henne till en oberoende individ och inbegriper därför en emancipatorisk potential.

Alonas sätt att förhålla sig till politiska och ideologiska frågor är också dubbeltydig:

ALONA: Hur många år har du hållit på med huset?

RUBEN: Vill du veta exakt? Från elvaårsåldern, sen jag träffade Riad ...

ALONA: På hustaket, jag känner till historien. Kan den utantill.

RUBEN: Det är inget att skämta om ...

ALONA: Hade inte din pappa introducerat dig för det hela hade du aldrig vetat att det judisk-arabiska problemet ens existerade.

RUBEN: Vad då? Du sitter väl i samma båt. Deltar kanske inte du i möten mot de militära lagarna?

ALONA: Det är inte samma sak för mig. Jag har en arabisk pojkvän.

RUBEN: Jag tror dig inte.

ALONA: Jag kan tala om för dig att det inte har något med politisk aktivitet att göra.

(1973:3)

Alona menar således att hennes engagemang och aktivitet mot tillämpningen av de militära lagarna på de israeliska palestinierna inte är politiskt. Istället har hon privata motiv för sitt engagemang, nämligen den arabiske pojkvännen. Kort därpå fortsätter hon och diskuterar Rubens föräldrar med Riad. Riad kritiserar Rubens respektlösa sätt att tala om dem:

RIAD: Det är verkligen inte trevligt som han pratar om dem.

ALONA: Handen på hjärtat är de lite horaktiga.

RIAD: Ska du säga?

ALONA: Hos mig är det utan ideologi.

(1973:8)

Vad Alona menar är att hennes eget handlande är frikopplat från ideologiska värderingar. Handlingar som av Ruben räknas som riktiga och moraliska, som medverkandet i den politiska oppositionen, påstås vara lika lite förankrade i en ideologi som handlingar eller ställningstaganden som skulle räknas som direkt omoraliska. När hon för-

dömer Rubens föräldrar som "horaktiga" menar hon gapet mellan deras till synes ideologiska mått och deras praktiska handlande. Det, menar Alona, är mycket värre än att medge brist på ideologi och moral och göra sig skyldig till samma "brott".

Att Alona svär sig fri från ideologi innebär följaktligen både och: å ena sidan blir hon genast mindre farlig som motståndare och kan alltid förklaras lite dum eller barnslig. Det kan vara ett sätt att förmedla en ståndpunkt utan att behöva ta konsekvenserna. Å andra sidan är hon mycket farligare för den nationella diskursens balans. Hon är oförsägbar och därför också svärfångad och svärtyglad. Ett par exempel på ett liknande handlingsförfarande återfinns i version 2. "Var är Alona?", frågar Ruben som strax efter sexdagarskriget flyr undan sitt spruckna äktenskap och söker stöd hos Riad: "Hon har åkt hem till en väninna i Jerusalem", säger Riad, "Hon bara måste se Västbanken ...". (1975:40). Alonas resa låter sig tolkas som sprungen ur en oskyldig och mänsklig nyfikenhet, men hon framstår än en gång som yttlig och omoralisk när detta kontrasteras mot Rubens känslor av skuld och självförakt efter striden i samma Jerusalem. Han kallar sig själv "skitstövel" och sitt deltagande i striden som "århundradets skämt" (1975:39).

Denna gestaltning av kvinnan som ideologiskt ryggradslös upprepas flera gånger i dramatexten. Även i exemplet nedan framstår detta i kontrast till Rubens moraliska avståndstagande från kriget och dess territoriella konsekvenser:

RUBEN: ...Det här landet äcklar mig ...

ALONA: Var snäll och skippa ideologin. Jag är proppfull av den. Jag borde hänga upp en skylt här: "förbjudet inträde för ideologi". /.../ Personligen, kan jag tala om, tycker jag att det är trevligt att åka till Ramalla, och till Nablus och till östra Jerusalem, det är en riktig upplevelse ...

RUBEN: Inte för mig.

ALONA: Åk inte då. Ingen tvingar dig.

RUBEN: Men jag var tvungen att kriga där.

(1975:32)

Samtalet knyts vidare till ett resonemang om Rubens studieplaner. Han väljer att studera utomlands, i USA, enligt honom just på grund av att Landet äcklar honom. Alona däremot försöker få honom att medge praktiska skäl för beslutet att studera utomlands.

”Inte jag”, lyder det entydiga svaret. När Ruben är tillbaka från USA och i färd med att ge sig ut i kriget deklarerar Alona ånyo sitt ideologiskt fria förfarande:

RUBEN: Och vad gör du?

ALONA: Inget. Försöker leva mitt liv så lugnt som möjligt. Jag är inte involverad.

(1973:26)

Alonas pragmatiska förhållningssätt förstärker motsättningen mellan Rubens ”deklamationer” och hans praktiska handlingar. Kriget äcklar honom men han återvänder för att delta i det. Riad är hans bästa vän men han bedrar honom. Alonas sakliga och ironiska ställningstaganden innebär en kritisk betraktelse av den goda israelens stil som tack vare henne framstår som ihålig och falsk. Även detta är ett sätt för Alona att manifesteras sin subversiva stil och sin obundna, fria potential. Alonas funktion i pjäsen går således hand i hand med den svärfångade funktionen och position som ”kvinnan” har inom ramen för den nationella diskursen i Israel.

Nationen på sin vakt

Som tidigare nämnts får dramatextens två versioner vitt skilda mottaganden. Min förklaring till denna skillnad är att 1973- versionen trotsar den nationella diskursen, som slår tillbaka genom pressen. Jag fokuserar därför på denna tidiga uppsättning. Jag börjar med en övergripande redogörelse för förhandsartiklarnas karaktär och fortsätter sedan med analys av recensionerna. Analysen söker ringa in de teman som den nationella diskursen tvistar om. Eftersom det är dramatexten som avhandlas kommer jag att referera till de delar i pressmaterialet som uttryckligen behandlar teman, karaktärer och händelseförlopp som de ter sig i dramatexten, och att undvika de delar som behandlar föreställningstexten.⁶⁹ Mitt fokus, i enlighet med avhandlingens övergripande tema, ligger på mottagandet av den kvinnliga karaktären Alona, men andra angränsande teman kommer också att betraktas. Den nationella diskursens konfrontation med Alona och med andra konkurrerande diskurser sorteras och rubriceras beroende av vilket fokus som pressmaterialet demonstrerar. Den övergripande taktiken som jag anser att diskursen använder sig av är att förlöjliga och ifrågasätta snarare än att gå till direkt attack.

⁶⁹ Exempler från den skrivna dialogen i detta avsnitt är oftast från 1973-versionen. När det finns anledning att jämföra recensioner från respektive versioner citeras det även från 1975-versionen.

Alona beskrivs som underlig. Kärleksrelationen över nationsgränserna beskrivs som omöjlig. Ruben stämplas som egendomlig och den kvinnliga dramatiker själv behandlas nedlåtande.

En talande presentation

I ett nöjesbilagereportage från dagarna före premiären finns förutom intervjun med regissören en beskrivning av karaktärerna (Tao, 1973-04-12). I samklang med den traditionella polariseringen mellan den privata/kvinnliga och den politiska/manliga sfären, beskrivs Rubens moraliska dilemma och Riads kulturella kluvenhet, men om Alona sägs ingenting förutom konstaterandet om hennes kärleksförbindelser till de övriga. Förhandsnotiserna om den kommande produktionen innehåller också intressanta inslag. Rubriken till den ena av dessa bygger på en ordlek: "Polarna och polariseringen" med undertiteln "Cameri och Tzavta sätter upp en pjäs om relationer mellan en jude och en arab" (*Yediot Acharonot*, 1973-03-26). Enligt ingressen kretsar pjäsens tema kring möjligheten av en "personlig vänskap" mellan en jude och en arab. Det eventuella hindret för en sådan vänskap är "den komplicerade verkligheten" som enligt artikelns första stycke består av turen kring huset. Det intressanta här är de allmänna ordalag som skribenten väljer att använda för att beskriva vad som hänt husets ursprungliga ägare. Dessa beskrivs som "en 'frånvarande' familj, det vill säga araber som inte hade lämnat landet år 1948, men som *man inte tillåter återvända* till sina hem" (min kursiv.) (ibid.). Vilka dessa "man" är sägs inte. Sedan nämns att Ruben knyter vänskapsband med Riad "som har en judisk flickvän vid namn Alona. Vänskapen förvandlas till en triangel – och här finns ännu en förklaring för konflikten dem emellan" (ibid.). Om triangeln är "ännu en" förklaring, måste huset vara den ena förklaringen. Men inte heller det sägs mer än implicit. Den nationella diskursen har med andra ord svårt att tala klarspråk om det egna delansvaret i konflikten. Däremot är det lätt att peka ut den romantiska triangeln som förklaring. I samma andetag förvandlas därtill Alona till ett objekt om vilket vännerna, subjekten, tvistar. Detta förstärker mitt tidigare påstående att kvinnan Alona inte kan räknas som representant för den egna nationen.

Längre fram i artikeln formuleras än en gång det som skribenten menar är huvudtemat: "Vänskap uppstår och faller. Är en sådan vänskap alls möjlig mot bakgrund av en dubbel tragedi: besittningstagandet av Riads familjehus och att Ruben fallit?" (ibid.). Det intressanta är att husövertagandet, som först nämns, om än implicit, som ett hinder

för vänskap och som en förklaring för konflikten mellan vännerna, nu kallas för tragedi. Enligt teaterforskaren Avraham Oz sker bruket av teaterspecifika begrepp i politiska sammanhang alldeles för lättvindigt (Oz, 1999). Begreppet "tragedi" används vanligen som liknelse för allsköns historiska ögonblick i den judiska historien. Bruket av begreppet i dessa vitt skilda sammanhang tenderar att få mycket varierande betydelser "från en övertygande beskrivning av en olöslig konflikt, till pinsamt förenklat bruk /.../ som tillkallar den hegelianska tragediläran som vilar på konflikt mellan lika berättigade argument" (Oz, 1999:274).

Artikeln i *Yediot Acharonot* handlar förvisso om teater, men begreppet används just för att framställa den politiska konflikten som olöslig. Formuleringen som sammanför "besittningstagandet" med den fallne Ruben, skapar dessutom den pinsamt förenklade symmetrin mellan till synes lika berättigade sidor som Oz talar om. Kausalitet lämnas därhän. I en annan förhandsnotis som publiceras i en lättläst tidning med nyimmigranter som målgrupp, talas det om en pjäs som "...berör den känsliga punkten i vårt liv, förhållandet mellan judar och araber" (Omer, 1973-03-30). I den beskrivs händelseförloppet som "...en djup vänskap /.../ ja, cherchez la femme: vänskap knyts även mellan Riads judiska flickvän Alona, och Ruben, vilket stör vänskapsförhållandet mellan de två" (ibid.).⁷⁰

Den "underliga" kvinnliga karaktären

I en recension från april 1973 i veckotidningen *Haolam Haze*, (hebr.: "Denna värld"), en för övrigt vänsterorienterad veckotidning, beskrivs dramats centrala handling som ett triangeldrama mellan "en idealistisk israelisk jude, en arab boende i Israel samt en neurotisk judinna mittemellan" (*Haolam Haze*, 1973-04-25). I samma recension följer en beskrivning av Alonas karaktärsdrag: "Den judiska tjejen /.../ är en Pandoras ask fylld med problem orsakade av en uppväxt med skilda föräldrar" (ibid.). Alonas egenskaper, som exempelvis den tidigare nämnda rotlösheten, hennes pragmatiska och nyktra förhållningssätt, allt som enligt min tolkning kan betraktas som intressanta avvikelser från den nationella diskursen, eller tecken på bristfällig nationell lojalitet, betraktas här som en sorts psykisk störning. Ur ett diskursanalytiskt perspektiv kan man säga att den

⁷⁰ I originalet förekommer uttrycket "cherchez la femme" i sin hebreiska version, men eftersom uttrycket som sådant inte finns på svenska väljer jag att använda det kända franska uttrycket.

alternativa diskursen som dramatexten i detta avseende utgör, bemöts med majoritetsdiskursens motstånd. Spår av den alternativa diskursen ignoreras således och avfärdas lättvindigt som ”privata problem”.

Det omöjliga blandäktenskapet

I ovan nämnda recension betraktas pjäsen som realistisk, och som sådan anses den vara ”ytlig och oviktig trots mängden av viktiga problemområden som den kastar sig över” (ibid.). Det är svårt att exakt få grepp om vad recensenten är så missnöjd med. Karaktärerna och händelseförloppet beskrivs utan att det i klarspråk pekats på bristerna. Vissa ordval tyder dock på att recensenten betraktar de dramatiska valen som nyckfulla, löjliga och icke trovärdiga, men det är snarare underförstått än klargjort. Om Rubens föräldrar sägs det exempelvis att de ”kåbblar med varandra i stil med *Chedva och Shlomi*”, ett extremt löjligt äkta par ur den israeliska buskistraditionen (ibid.). Dessutom sägs det att de är ”hysteriska typer som å ena sidan spar kakan åt gästerna medan de serverar fransk konjak *just* [min kursiv.] under sorgedagarna efter den stupade sonen” (ibid.). Dramatiska karaktärer med mycket skarpare inre motsättningar finns att tillgå i världsdramatiken utan att dessa för den skull anses vara mindre trovärdiga. Att dra till med ytterligheter är inte så anmärkningsvärt just under sorgedagar. Jag menar att det är något annat, outtalat, som spökar.

Det är resonemanget kring Alonas karaktär, nämligen recensionens längsta stycke, som verkar innehålla det tyngsta argumentet för pjäsens oduglighet. Hon är ”förfärligt cynisk och fattar inte varför araben väljer att gifta sig med en flicka från byn medan det är *så naturligt* [min kursiv.] för en judinna och en arab att leva tillsammans. Varför är hon *i så fall* [min kursiv.] så rädd för att bli upptäckt av sin arabiske vän då hon bedrar honom med deras gemensamma judiske vän?” (ibid.). Frågan är ologiskt ställd. Hade texten antytt att det enligt Alona var naturligt med så kallade öppna relationer skulle den ovannämnda frågan om hennes oro vara adekvat. Men om hon tycker att det är naturligt för henne som judinna att leva ihop med en arab, vilket är fallet enligt hennes utsaga, verkar samma fråga irrelevant. Frågan som skribenten tydligen vill ställa är: Om det är så naturligt för en judinna och en arab att leva tillsammans, varför *i så fall* bedrar judinnan honom med deras gemensamma judiske vän? Underförstått: *det naturliga* för en judinna är en jude; så talar den nationella diskursen.

I en recension i dagstidningen *Haaretz* från april 1973 heter det i introduktionen att pjäsen "visserligen otillräckligt och ytligt, men dock ger uttryck för den judisk-arabiska problematiken" (Gamzo, 1973-04-29). Pjäsen skapar en "sympatisk och omedelbar atmosfär", men den är "dimmig" och "motsägelsefull", något som dramatikern inte lyckats råda bot på (ibid.). "Problem introduceras", sägs det, "men försöket att lösa dem är i förväg dömt att misslyckas" (ibid.). Skribentens förklaring till detta misslyckande är för det första att dramatikern blundar för de "mentala skillnaderna" mellan de två folkgrupperna, som skribenten väljer att kalla för "den judiske *sabre* och den arabiske *sabre*", och för det andra dramatikerns "bristande ideologiska klarhet".⁷¹

Resonemanget kring de "mentala skillnaderna" är märklig eftersom dessa så kallade mentala skillnader faktiskt tas upp och diskuteras i pjästexten. De finns uttalade i varierande grad i dialogen kring kärleksförhållandet mellan Riad och Alona, och kring förhållandet mellan far och son. Enligt Alona är dock skillnaderna inget annat än gamla fastlåsta föreställningar om de respektive folkens identiteter:

RIAD: Skulle du kunna tänka dig ge upp din livsstil för min skull? Skulle du kunna tänka dig flytta till byn och bo där?

/.../

ALONA: Skitsnack, Riad. Du hör till byn precis som jag hör till Sholem Aleichems småstad.

(1973:12)

Alona syftar här på den kring sekelskiftet verksamme ryskjudiske författaren Sholem Rabinovitz (alias Sholem Aleichem), vars verk mellan 1890 och 1915 ofta skildrade den östeuropeiska judiska diasporans vardag. Man behöver inte handla efter dessa gamla föreställningar, tycks Alona anse, människan har rätt att välja:

RIAD: Du måste vara realistisk.

ALONA: Jag är realistisk ... jag är bara inte säker på om jag gillar realiteten runt omkring mig. Vi är vuxna människor, Riad, varför kan vi inte bo ihop om vi vill det? Varför?

(1973:10)

⁷¹ Det metaforiska uttrycket *sabre* som står för den Israelfödda generationens karaktär reserveras i vanliga fall för Israelfödda judar, här lånas den ut till den Israelfödde araben. Kanske för att markera skillnaden mellan honom och de palestinier som efter sexdagarskriget på grund av ockupationen blev israeliska invånare.

Riads invändning angående omgivningens reaktioner och samhälleliga hinder för ett samboförhållande bemöts även de med motargument:

RIAD: Och universitetet? Tror du att du kommer att få fortsätta jobba där?

ALONA: Du tror verkligen att alla är så trängsynta. Jag gör ett bra jobb och...

(1973:9)

Enligt Alona är det dessutom människans eget ansvar om hon handlar enligt diskursens mallar. Riads påstående att han "inte kan" etablera deras partnerskap tolkas av Alona som inget annat än ovilja:

ALONA: Lägg ägg, Riad. Nu är det jag som vill ha dig och det är du som inte vill ha mig

...

RIAD: Det är inte sant, Alona.

ALONA: Jag dömer efter fakta.

(1973:10)

För den nationella diskursens sätt att argumentera är det viktigt att hävda att det finns oföränderliga skillnader som omöjliggör samexistens, i varje fall på det privata planet. Enligt recensenten Gamzo kommer nämligen Riad "...aldrig att gifta sig med en tjej som har legat med hans goda vän. Detta är en viktig skillnad mellan två förhållningssätt. En mentalitet som Riad aldrig kan rycka loss från sitt vara, något vars atavistiska djup Alona och Ruben varken uppskattar eller förstår" (Gamzo, 1973-04-29). Omöjligheten till samexistens naturaliseras här och "mentala" eller "kulturella" skillnader beskrivs i biologiska termer som atavism. Det är också intressant att epitetet *sabre* försvinner från Riad i detta sammanhang: "Hos de judiska *sabres* är förhållandet till föräldrarna ambivalenta /.../ hos den arabiska *killen* är familjen en familj och fadern är en fader. /.../ hos våra arabiska grannar är inte familjens och mannens heder tomma ord" (min kursiv.) (ibid.). Om än omedvetet avslöjar denna inkonsekvens med epitetet en dubbeltydig attityd till Riad, som med kort varsel fräntas sin positivt laddade titel närhelst skillnadernas oöverbrygbarhet måste betonas. Att önska en samexistens är bläögt och dömt att misslyckas, tycks således den nationella rösten predika.

Spår av diskursen om den "kulturellt lästa" *andra* finns dock i pjästexten, kopplad till Riads gestalt. Alonas åsikter i mötet med denna så kallade *andra* kan tolkas som ett exempel på denna, enligt den nationella diskursen, bestående skillnad. Men eftersom det är Alona och inte Ruben som här står för den judiska sabres påstådda attityder, förblir dessa "osynliga" för recensenten. En kvinnlig dramatisk karaktär kan inte representera den nationella identiteten, sabren, eftersom den nationella diskursen inte inbegriper kvinnor. Skribenten tycks därför blanda ihop Alonas åsikter med dramatikern Miriams åsikter, och blundar för de ovan citerade dialogerna, som jag vill hävda innehåller just det som han efterlyser. Hade dramatikern förstätt skillnadernas djup, tycks skribenten hävda, hade hon heller aldrig gestaltat "det omöjliga". Pjäsen som sådan borde med andra ord inte alls ha skrivits.

Den förvirrade manliga karaktären

De tvivelaktigt konstruerade judiska karaktärerna resulterar i att pjäsens enda "stabila" och "positiva" karaktär är "araben", något som skapar en "egendomlig obalans" (*Haolam Haze*, 1973-04-25). Här, liksom i artikelns övriga påståenden, saknas en förklaring och en motivering. Det "egendomliga" framstår alltid som sådant mot bakgrunden av ett motsatt, dominant och självklart " normalt" fenomen. Enligt Dan Urian innebär det normala i detta fall följande: "efter sexdagarskriget har uppfattningen om araben bland israeliska ungdomar blivit alltmer negativ" (Urian 1996:43-44).⁷² Enligt undersökningen som Urian refererar till uppfattades araben som "gammaldags, ful, krokig, långsam, passiv, misslyckad, oviktig, otacksam, svår, egoistisk, elak, alkoholist osv" (ibid.:44). Den vedertagna uppfattningen under samma period skiljer sig således markant från Riads gestaltning i dramatexten, som skribenten uppfattar den. "Egendomliga" är av samma skäl även Rubens egenskaper i förhållande till normen. Undersökningen om arabernas karaktäristiska drag som de uppfattas av israeliska ungdomar, räknar upp även "den israeliska judens egenskaper som i motsats till arabens utgör en positiv karaktär: mycket manlig, mycket smart, mycket social, mycket bra, mycket stark, mycket framgångsrik, mycket optimistisk, mycket uppskattande, altruistisk, snygg, ärlig, lång, snabb osv" (ibid.). Detta förklarar skribentens upprördhet över

⁷² Här refererar Urian till Kalman Benjaminis forskning, "karaktärsdrag hos israelen, amerikanen, tysken och araben såsom de uppfattas av israeliska ungdomar", i *Megamot* 16, nr 4, november 1969, s. 364-375.

en "egendomlig obalans". Allt detta talar för mitt antagande att skribenten, här i egen-
skap av den nationella diskursens representant, avvisar brottet mot normen som pjäs-
texten i vissa avseenden innebär.

I Gamzos artikel från *Haaretz* är det flera detaljer i Rubens karaktärskonstruktion
som ogillas. Ruben, som vid sin återkomst från USA enligt Riad och Alona har
"förvandlats" till hippie, uttrycker pacifistiska tankegångar men beskrivs i recensionen
som "mycket förvirrad i sina åsikter" (Gamzo, 1973-04-29). Taktiken påminner om re-
censionen i *Haolam Haze*, som framställer Alona som labil och neurotisk. Att Ruben
skulle återvända för att hjälpa sin vän Riad avfärdas också som ett föga trovärdigt och
löjligt motiv: "Alona kunde ju trots allt hitta andra judiska vänner som kunde hjälpa till
med att frisläppa Riad från fängelset"; och att det personliga triangeldramat skulle ligga
bakom Rubens beslut att gå ut i kriget ses som "mycket, mycket förenklat!", och "en
mycket tillgjord dramatisk vändning" (ibid.). Det intressanta här är skribentens starka
engagemang. Hans sätt att argumentera påminner om den dramatiska karaktären
Efraims emotionella sätt att hantera samma frågor:

EFRAIM: Jag förstår inte vad det är som är så komplicerat. Hundratals killar återvände till
kriget, och inte bara unga killar, medelålders män från civilförsvaret trängdes i flygplanen
bara för att hinna med.

/.../

Du vill tro att han återvände eftersom du fängslades, men så är det inte. Han satt redo på
de färdigpackade väskorna, han var redan på väg, han hade kanske redan köpt biljett när
Alona ringde.

(1973:42, 49)

Den nationella diskursen tål inte avvikelser från "den enda vägen". Efraims förklaring
liksom skribentens är den enda godtagbara förklaringen. Ruben måste ha blivit
meddragen med strömmen av "...unga israeler i utlandet som återvände när faran för
krig och eventuell utplåning stod för dörren" (Gamzo, 1973-04-29). Skribentens känslö-
mässiga engagemang tyder på att pjäsen tas på allvar och att dess budskap uppfattas
som ett verkligt hot mot den nationella berättelsen. Ytterligare en recension som anmär-
ker på pjäsens "egendomliga" karaktär publiceras i dagstidningen *Davar* i maj 1973.
Också här påstås att "ämnet för Kainys pjäs – förhållandet mellan judar och araber i vårt

land – är viktigt /.../ men grunden för detta dramatiska projekt – nämligen dramat självt – väcker undran mer än beundran...” (Zertal, 1973-05-14). Om Rubens sätt att formulera sig efter vistelsen i USA säger hon att ”han talar extremistiskt mot nationalism och rasism och gör virriga applikationer av den amerikanska verkligheten på något som han tror är en israelisk verklighet” (ibid.). När jag läser själva dialogen mellan Ruben, Alona och Riad, som skribenten refererar till, har jag svårt att finna de påstådda extremistiska uttrycken:

RUBEN: ...du vet inte hur det känns att befinna sig tusentals mil bort och se allt detta giftiga hat.

ALONA: Såg du sändningarna från Kairo?

RUBEN: Visst, men tro mig, den israeliska armén i sina skyttegravar såg inte mindre militant ut.

ALONA: Hur kan du jämföra?

RUBEN: Jag jämför inte. Jag berättar.

(1973:25)

Istället betraktar jag Rubens perspektiv som ett utifrånperspektiv, och det jag läser in i hans uttalande är att krigets ansikte är lika fult oavsett vilken sida man tillhör. För den nationella diskursen, som söker enighet i den egna leden, och söker avgränsa sig mot en konkurrerande nationell diskurs, kan en sådan insikt innebära en fara och kallas därför ”extremistisk”. Det är intressant att observera hur skribenten intar en liknande position mot Ruben som den som Alona intar i dialogen. Istället för att presentera dialogen som en pågående ideologisk debatt, något som jag skulle kalla antagonism mellan en nationell och en internationell röst, läser hon den som tecken på ”grumlighet”, vilken tillskrivs dramatikern: ”jag tror att dramatikern inte en gång för alla har bestämt sig för sina egna ståndpunkter i frågan ...” (Zertal, 1973-05-14). Här liksom i Gamzos artikel tas inte Alonas ord på allvar. Detta trots att dessa ord sjunger unisont med den nationella diskursen. När Ruben kommenterar Alonas politiska passivitet och undrar vad som händer ”om det blir krig”, säger hon att han är ”barnslig” eller i bästa fall bara ”groggig” på grund av den långa flygresan (1973:27). Vidare, när Ruben introducerar tanken att det kanske är möjligt att förhindra det annalkande kriget, kommenterar hon framför allt hans okonventionella klädstil och frågar dessutom om han brukar ta droger

eftersom "...utan droger kan ingen uttrycka en sådan naivitet idag" och håller med honom om att han verkar "Don Quijote-aktig..." (1973:30). Längre fram i dialogen uttrycker Ruben en önskan att delta i någon gemensam judisk arabisk antikrigsrörelse. Alona kommenterar projektets omöjlighet med en ironisk fråga: "Är egyptierna emotsedda som medlemmar?" (1973:30). En binationell fredsrörelse ifrågasätter nationens uteslutningskriterier och sätter den nationella diskursens självklarhet ur spel. Diskursens förväntade försvarsmekanismer genomskådas av Riad: "araberna som deltar åker i fängelse och judarna kommer att kallas för förrädare" (1973:30). Enligt resonemanget är således Rubens åsikter och betraktelser icke legitima och rubriceras därför som "barnsliga" och "dimmiga" av Alona, och som "förvirrade" samt "extremistiska" av skribenten.

Den olydiga kvinnliga dramatikern

I Zertals artikel poängteras vidare att "denna inhemska- experimentella pjäs" hanterades "seriöst" av de två "ansedda teatrarna" som tog sig an den.⁷³ Om denna "seriösa" insats var värt besväret tycks vara en antydd fråga i artikelns inledande stycke, där pjäsen introduceras som amatörmässig och allt annat än "seriös". Vissa återkommande ord, adjektiv som beskriver dramatiska val likväl som karaktärsdrag, är nämligen identiska med de som genomsyrar Gamzos artikel. Det är ord som "konstigt", "grumligt", "dimmigt", "förvirrat" och "orimligt". Symboliken kring en av pjäsens centrala konflikter, nämligen den kring huset, ignoreras: att Ruben har en arabisk vän vars föräldrar hade ägt just det huset som Rubens föräldrar nu äger, kommenteras med ett enda ord följt med utropstecken: "konstigt!". Det finns således inte det minsta tecken på att Zertal uppfattar sambandet mellan det hon själv formulerar som "det viktiga ämnet för dramat", nämligen förhållandet mellan judar och araber, och tvisten kring huset. Som tidigare nämnts är tematiken kring konfiskeringen av arabisk egendom i stort sett frånvarande i den israeliska dramatiken som föregick *Återkomsten* (Urian, 1996:124–125). Urian betraktar denna frånvaro som en psykologisk "förträngning" av detta alltför svåra och skuldbelagda bekymmer i det israeliska samhället. Med diskursanalytisk förståelseram skulle man istället kunna säga att den nationella diskursen fram tills dess lyckades med

⁷³ De två teatrar som nämns i detta sammanhang är Cameri, Tel Avivs stadsteater, och Tzavta, en teaterscen utan en fast ensemble som Cameri ofta samarbetar med när en uppsättning kräver en mindre scen än de som Cameri kan erbjuda.

att dominera och tysta ner en alternativ artikulation kring nationen som *Återkomsten* nu ger röst åt. Detta trendbrott är en fara för den nationella diskursens enighetsfasad, vilken Zertal tycks vilja försvara.

Även i ett par recensioner som verkar generösare i tonen återkommer beskrivningen av händelseförloppet som en rad "melodramatiska orimliga sammanträffanden" (*Al Hamishmar*, 1973-05-09). Skribenten framställer exempelvis vänskapen mellan Ruben och Riad som ett sådant "orimligt" sammanträffande: "en familj lämnar kibbutzen och bosätter sig i ett övergivet arabiskt hus; sonen knyter vänskapsband *just* med den arabiska familjens son ..." (min kursiv.) (ibid.). Dramatikern har enligt skribenten "velat för mycket" och "staplat incidenterna alltför tätt inpå varandra". Detta skapar "en orimlig väv" som dock, tack vare "ett mirakel" och "en begåvning /.../ föder fram en pjäs /.../ som går att spela upp, och dialoger som går att lyssna på och imponeras av" (ibid.). Skribenten uppskattar tydligen den unga dramatikers begåvning men tror att hon är omogen. Därför måste hon "göra sig fri från de överflödiga händelsernas börda, för att kunna koncentrera sig på huvudsaken: karaktärerna och de psykologiska förbindelserna dem emellan" (ibid.). Att försöka förmedla, eller enbart vädra ett politiskt tema, rubriceras som överflödigt och anses som något slags barnsjukdom. En mogen dramatiker däremot, underförstått en dramatiker av kvalitet, bör hålla sig borta från politiken och istället ta sig an själen, den känslomässiga och den individuella.

Polariseringen mellan den privata sfären/känslorna –och politiken återfinns även i de tidigare nämnda förhandsartiklarna. I ett nöjesbilagereportage citeras exempelvis regissören och huvudrollsinnehavaren Oded Teomi som deklarerar: "detta med en arab som hjälte i en israelisk pjäs har vi nog inte varit med om"; han försäkrar dock i samma andetag: "*Återkomsten* är inte en politisk pjäs och den sysslar inte heller med politiken. Den sysslar med människor och med konflikterna dem emellan" (Tao, 1973-04-12). Denna tendens till avståndstagande från en politisk anknytning kan förklaras med hjälp av Avraham Oz seriösa utredning av begreppet "politisk teater" (Oz, 1999). Han förklarar att de kretsar inom samhället, vars avsikt är att bibehålla den existerande makthierarkin, brukar tillämpa en negativ betydelse av ordet "politisk", och tolkar det som "en elak störning i det vardagliga lugnet, som av naturen inte är ämnat för den idé- och känslomässiga konflikt som politiken för med sig" (ibid.:32). Enligt samma logik, hävdar Oz, uppfattas också teatern som bristfällig om den "sammanflätar sin fiktiva handling med politiska överväganden ur den utomteatrala verkligheten, och kombinerar det

dramatiska skeendet med ett ställningstagande” (ibid.:33). Eftersom recensenternas texter representerar den nationella diskursen, vars ”självbevaringsdrift” tvingar den till konservatism, kan recensenterna uppfattas som en del av de konservativa kretsar som Oz åsyftar. Därför är det inte märkligt att recensenten ovan anser att dramats politiska anknytning är ”överflödig”. Inte heller är det konstigt att uppsättningens regissör utesluter en politisk tolkning av pjäsen, eftersom en sådan tolkning riskerar att kategorisera pjäsen som ”bristfällig”. Med tanke på att pjäsen sätts upp på en statsunderstödd scen, något som placerar produktionen innanför den nationella diskursen, är det också förståeligt att regissören vill dämpa pjäsens subversiva karaktär.

Om den nationella diskursens ogillande av ”det politiska” dessutom har genusrelaterade aspekter, och om dramatiken Kainys kön därför har en avgörande betydelse i detta fall, är svårt att fastställa. Intressant är det dock att poängtera att hennes pjäser, tillsammans med ytterligare en kvinnlig dramatikers pjäser, hamnar i en speciell kategori enligt Oz.⁷⁴ Oz skiljer nämligen mellan den ”konserverande teatern” som ofta nyttjar den realistiska, psykologiska formen, den ”påstridiga, uppväckande teatern” och den ”visionära teatern”. Den sistnämnda är enligt Oz den äkta politiska teatern. Men enligt Oz passar inte Miriam Kainys kvinnliga karaktärer riktigt in i någon av dessa kategorier. Istället är de ”...fångade mittemellan den personligt politiska och den allmänpolitiska situationen, något som placerar deras ’uppväckande teater’ mittemellan ’den påstridiga teatern’ och ’den profetiska’” (ibid.: 222).

Den kvinnliga dramatiken med sina kvinnliga karaktärer hamnar således än en gång i ett ingenmansland. De är alltför politiska för recensenterna, och inte fullt ut politiska för samhällskritikerna. Den nationella diskursen, recensenterna, uppskattar inte deras politiska ambitioner, och vill helst se dem i den privata sfären, samtidigt som Oz kritiska röst placerar dem utanför den politiska teaterns kategoriska ramar.

Produktionens enda positiva recension publiceras i den tidigare nämnda tidningen *Omer*. Recensenten medger höga förväntningar och intresse för ämnet: ”...ett av de känsligaste i vårt liv: relationerna mellan judar och araber i Israel” (Novak, 1973-04-20). Hon poängterar att Kainy beskriver dessa relationer inte ur ett politiskt perspektiv utan

⁷⁴ Den andra dramatiken som nämns i detta sammanhang är Daniella Carmi, vars dramatiserade bok *haPitzutz beRehov AHALAN* (”Explosionen i Ahalan gatan”) år 1986 av Israels dåvarande kultur- och utbildningsminister Yitzhak Navon ansågs olämplig för skolungdomar. Detta på grund av pjäsens budskap som enligt ministern var ”idealiserande av blandäktenskap mellan en judinna och en arab” (Oz, 1999:283).

ur det personligt-känslomässiga perspektivet, men hon modifierar påståendet med en retorisk fråga om man över huvud taget kan åtskilja ämnet från politiken. Till skillnad från de tidigare diskuterade recensenterna anser Novak att Kainy lyckas undvika ensidighet och melodramatiska lösningar tack vare att hon skildrar autentiska, trovärdiga karaktärer. Det som andra recensenter anser vara en överbelastning för pjäsen eller ett tecken på grumlighet och förvirring tycks här tolkas som "människokänedom" och som en mogen skildring av situationens komplexitet. Novak är således inte en lika rigid diskursvaktare, hon godtar mångtydiga beskrivningar av verkligheten, men den gemensamma tendensen med de övriga är dock blindheten för pjäsens symboliska potential. Den romantiska triangeln tolkas som inget annat än personlig och Alona som en lätt-sinnig tjej som bär på skulden för den havererande vänskapen mellan Riad och Ruben.

I en recension i *Al Hamishmar* berörs Alona bara i förbigående, som "en tös i vilken de två killarna blir förälskade, och som [de] upprätthåller ett kortvarigt triangelförhållande med", eller som Rubens "hjärtedam" som nu "gifte sig med en yrkesmilitär" (*Al Hamishmar*, 1973-05-09). Denna beskrivning stämmer överens med mitt sammanlagda intryck av de produktionsknutna texterna. Den kvinnliga karaktären befinner sig i ett vakuum, oavsett vilken diskurs hon bär på. Försvarar hon den nationella diskursen, förblir hon osynlig. Agerar hon emot den, tolkas hon som sinnessvag. Alternativet som återstår för henne är att kategoriseras som ett åtråvärt sexobjekt, älskarinna eller maka.

Nya tider, nygamla normer

Sammanfattningsvis är det givande att presentera tendenserna i de positiva recensionerna från 1975 års uppsättning. Pjäsen sattes upp då av en relativt ny institutionsteater i den södra staden Beer Sheva. Särskilt intressant är en förhandsartikel från februari samma år. Där citeras regissören Tom Lewy som berättar om det dramaturgiska arbetet kring pjäsens nya version. Lewy berättar att upphovsmännen anpassade pjäsen till tiden efter oktoberkriget och att de upptäckte "att pjäsen passar mycket bättre till denna tid än till tiden kring sexdagarskriget om vilken den från början skrevs" (Zezick, 1975-02-26). Jag tenderar att hålla med Lewy, om än av andra skäl än de han uppger. Som jag tidigare argumenterat för beror den nya versionens positiva mottagande på den förändrade tidsandan. Det som den nationella diskursen inte kunnat tolerera 1973 blev fullt acceptabelt 1975. Det var inte på grund av att det var "först efter 1967 som den självbelättna mentaliteten tog över, varför det var ett bättre tillfälle att stängas med den bristande

morale och girigheten i vårt samhälle”, som Lewy säger. ”Mentaliteten” fanns där redan under den första uppsättningen och Kainy har bevisligen genomskådat den. Men det var först nu som den nationella diskursen kunde inbegripa denna självkritik. Det kan därför stämma att det 1975 var ”ett bättre tillfälle” att förmedla det budskap som pjäsen bär på men det skedde på bekostnad av den politiska udden. 1973 var pjäsen förutseende medan den 1975 enbart instämde i en redan existerande kör. Det positiva mottagande som pjäsen nu fick är således ett tecken på att pjäsens politiska udd var slätstruken.

Jag vill dessutom poängtera att diskursens nya ansikte ingalunda betyder att pjäsens egentliga sprängstoff erkänns. Enligt Zezick ”behandlar pjäsen några av de grundläggande problemen i vårt liv” (Zezick, 1975-02-26). Hon nämner ”...den bristande morale och den tilltagande materialismen, de frånvarande kontakterna mellan israeler och araber, och förhållandet mellan föräldragenerationen som sålde sina ideal för materiella ting, och den unga generationen som uppmanas att offra sig till vårt försvar” (ibid.). Inget nämns om flyktingarna, om rätten att återvända eller om huset. Att skribenten inget säger om dessa frågor och om pjäsens symboliska namn är ett upplysande exempel på hur den nationella diskursen tacklar tabun och kontroverser. Ignorera dem in i det sista. Det som istället passar in görs om och ringas in som det väsentliga.

När Beer Sheva-uppsättningen gästade Tel Aviv skrev en recensent: ”Vi har fått en utmärkt föreställning; intressant, fängslande och rörande /.../ min enda fråga är varför spelas den bara en gång i Tel Aviv? Varför spelas inga flera föreställningar?” (*Al Hamishmar*, 1976-05-19). Ett förbehållslöst mottagande som vittnar om den nya tidsandan. Ett tydligt tecken på att temat nu är mindre hotfullt är recensentens kommentar om att ”temat – traumat kring oktoberkriget – verkar lite mossigt nu men föreställningen är alltså levande och aktuell” (ibid.). Det anmärkningsvärda är den snabba förvandlingen från ett, enligt recensenterna, ”obegripligt” och ”fel” tema år 1973 till ett så pass accepterat tema som tenderar att vara mossigt.

Även recensenterna jämför mellan de två versionerna. I en recension i morgontidningen *Haaretz* nämner Michael Handelsaltz, en välkänd och betydande recensent, i förbigående den tidigare, och enligt honom misslyckade versionen. Han anser att den nya versionen är ett bevis på det nödvändiga stödet som krävs för nyskriven inhemska dramatik (Handelsaltz, 1975-04-27). Enligt Handelsaltz är huvudtemat ”kampen om en människas minne”, ett tema som enligt honom inte är särskilt originellt. Till pjäsens för-

del nämner han istället dess "här och nu-kvalitet". Den skildrar sånt som är igenkännbart. Ytterligare en fördel som nämns är att pjäsen "talar ett begripligt teaterspråk /.../ det är ingen sofistikerad teater utan en enkel, realistisk och lättbegriplig sådan" (ibid.). Till synes är recensionen alltså positiv men det märks att "det enkla" som recensenten prisar inte är enbart uppskattat. "Egentligen är det en realistisk melodram tillverkad av samma virke som många underhållande uppsättningar ur nöjesindustrin: intrigen är viktigast, och den kretsar kring en familj med dess problem" (ibid.). Dessutom är uppsättningen enligt Handelsaltz "...ämnad för den publik som ser den, och kommer att tilltala majoriteten av teaterkonsumenterna i landet – de som på scenen vill se livet och inte konsten". Det är minst sagt dubbeltydigt. Handelsaltz polariserar mellan konst och enkelt nöje, mellan lättbegriplig, realistisk teater och sofistikerad sådan. Han knyter dessutom majoriteten till det ena och minoriteten till den andra. "Denna enkelhet", fortsätter Handelsaltz, "...kan då och då pina dem som anser sig vara experter på teaterområdet, men i slutändan är det detta teaterspråk som talar till majoriteten av publiken" (ibid.). En lyckad uppsättning, må vara, men inte riktig konst – är det underliggande budskapet. När Handelsaltz om igen jämför med den tidigare uppsättningen poängterar han att pjäsen är "avskalad på irrelevanta bihang, driver en enkel, logisk och klar linje och framför de smärtsamma uttalandena på ett enkelt sätt" (ibid.). Min sammantagna tolkning är att när den nationella diskursen lyckats göra om temat och kan acceptera det, måste dramatikers kön istället hanteras. När Handelsaltz redovisat processen kring den nya versionen, och skildrat hur det kvinnliga överflödet tyglats kan han konstatera att med nödvändig hjälp kan en kvinna åstadkomma en pjäs som håller måttet: "logisk", "ren" och "tydlig". Ingen stor konst men publikfriande.

Man kan således konstatera att trots diskursens uppenbarligen generösare gränser är det fortfarande så att konfliktens kärna – husets symbolik – ignoreras, den kvinnliga karaktären hamnar i skymundan och den kvinnliga dramatiker behandlas nedlåtande.

BAVTA: ETT KUPPFÖRSÖK

En oväntad resning

Enligt teaterforskaren Corina Shoef är det något speciellt med Miriam Kainys pjäs *Bavta* från 1987 (Shoef, 1995: 89).⁷⁵ *Bavta* är ett av de få israeliska dramerna i vilka en kvinno-karaktär är central, och dessutom "...det första hebreiska dramat i vilket en kvinna är protagonist tack vare att hon är en kvinna..."; hennes kvinnlighet är så inte till för att symbolisera något annat (ibid.:97).

Ett uttalande som karaktären *Bavta* fäller fångar min uppmärksamhet och uppmanar till en annan tolkning av hennes plats i dramat: "Det spelar ingen roll vad folk säger – det viktiga är vad *Bavta* gör" (s. 22). Repliken är nämligen en direkt travesti på en av Ben-Gurions kända och återkommande uttalanden: "Det spelar ingen roll vad gojim [icke-judar] säger, det viktiga är vad judarna gör".⁷⁶ I sitt uttalande utnyttjade Ben-Gurion polariseringen mellan "judar" och "gojim", för politiska syften gällande "Israel" och "omvärlden". Att likna staten Israel med "judar" och omvärlden med "gojim" innebär att all utländsk kritik mot israeliska handlingar (det som gojim säger) egentligen uttrycker religiösa motsättningar med antisemitiska undertoner.

Polariseringen som egentligen hör till tiden före staten Israels bildande, och som Israel med sina "nya judar", israelerna, skulle råda bot på, använder negativa minnen från det förflutna och befäster sålunda fiendskapen mellan judar–icke-judar och mellan Israel–omvärlden. Skillnaden är dock att den traditionella diasporabilden av relationerna judar–gojim vänds uppochner. Det är nämligen gojim som framställs som passiva, de som "säger", medan judarna framställs som handlingskraftiga, de som "gör". Utifrån dessa förutsättningar uppmanar uttalandet israelerna att strunta i omvärlden och att fortsätta skapa sin verklighet. Att *Bavta* travestierar just detta uttalande är signifikativt och talar mot Shoefs tolkning. *Bavta* axlar rollen av "israelen" och skänker ett kvinnligt ansikte till den annars enkönade maskulina nationella diskursen. Dessutom förvandlas hon, likt "juden" i Ben-Gurions uttalande, från en traditionell kvinnlig, passiv karaktär, till ett handlande subjekt. Hon gör. De andra talar. Jag kan sålunda instämma i Shoefs påstående om att *Bavtas* genusidentitet är väsentlig för protagonisten och för dramats

⁷⁵ Bland internationella forskare är det vedertaget att transkribera namnets hebreiska bokstavskombination som Babatha. Jag har dock valt att transkribera den på samma sätt som namnet uttalas på hebreiska av dramatikern Kainy och av israeliska skribenter: *Bavta*.

centrala teman, men i motsats till Shoef skulle jag vilja hävda att Bavta vill vara mer än den trovärdiga kvinnliga gestalt hon är. Enligt Shoef liknar protagonisten Bavta "varje modern kvinna som försöker leva oberoende av män i ett samhälle som styrs av män" (Shoef, 1995:97). Den aspekten, menar Shoef, förblev dock osynlig för samtliga recensenter, män som kvinnor. Däremot tycktes de flesta understryka aktuella aspekter. Framför allt fokuserades det israeliska samhällets ökade fixering vid det materiella, i motsats till nationella och moraliska värderingar. *Bavta* skrivs mycket riktigt under 1980-talets relativa genusblindhet.

Tre artiklar som vittnar om den nationella diskursens förhållningssätt till frågor kring kvinnor & teater publiceras i *Naamat*, en tidskrift för kvinnor organiserade inom den israeliska arbetarfackföreningen (Katzenelson, 1981:21, 1982a:22, 1982b:27). I samklang med *Naamats* socialistiska värderingar analyseras den så kallade kvinnoproblematiken med klassanalytiska redskap. Samtidigt tycks artiklarnas viktigaste budskap vara att den israeliska feminismen måste finna sin lokala färg, vilket innebär att den feministiska diskursen måste underordna sig den nationella och att den inte får framstå som ett internationellt alternativ. Resten av artiklarna från samma period publiceras i den feministiska tidskriften *Noga* som har en mycket begränsad läsarkrets. Dessa artiklar vittnar om en högre medvetenhet om feministiska frågor och i vissa fall uttrycker de en skarpt formulerad antagonism i förhållande till nationella ideal (Giladi, 1983:24). För övrigt innehåller de inslag av interna feministiska diskussioner. Som parallell diskurs till den nationella tycks *Nogas* feministiska diskurs vara framfusig, men den kommer inte i direkt konflikt med den nationella som ignorerar den. Bavtas karaktär och den plats hon tycks sträva efter inom den nationella arenan tycks mig lika framfusig, och ignoreras på samma sätt av recensenterna, inklusive Shoef som missar Bavtas utmaning av det nationella.

Den nationella diskursens sparsamma hantering av så kallade "kvinnofrågor" samt den genusblindhet som recensenterna uttrycker i förhållande till *Bavta* tycks förmedla den rådande tendensen, nämligen att "kvinnofrågor" är intressanta bara för kvinnor och har enbart kvinnor som målgrupp. Karaktären Bavta är ett tydligt försök att bryta denna tendens och i den följande diskussionen kommer jag att redogöra för de sätt på vilka detta "kuppförsök" framförs.

⁷⁶ Uttalandet kom ofta som reaktion på internationell kritik mot israelisk politik.

Nationen byter kön: en *annan* historia

I flera reportage om produktionen refereras till Kainys redogörelse för sin arbetsprocess. Enligt henne var den ursprungliga meningen att skriva en essä om Bar-Kochva-upproret mot romarna under åren 132–135 e Kr (Ohad, 1986-01-24).⁷⁷ När Kainy som är en skolad historiker började läsa in sig på området kom hon i kontakt med det senaste arkeologiska fyndet från den aktuella tiden, nämligen 35 dokument funna 1961 av arkeologen Yigael Yadin i en grotta i Juda öken. Dokumenten hade en gemensam nämnare, Bavta, en kvinna vars civilstånd, ekonomiska transaktioner och rättsprocesser fanns sammanställda och bevarade i en läderväska. I närheten fanns vissa ägodelar som arkeologerna tillskriver samma kvinna. Kainy berättar att hennes nyfikenhet på Bavtas öde fungerade som en drivkraft kring det som kom att bli pjäsen. Till att börja med skulle pjäsen handla om upprorets två manliga ledare: Bar-Kochva, den militära ledaren, och Rabi Akiva, upprorets andlige ledare. Bavta var tänkt som en bifigur. Men hon ”tog över”.

Just detta ”möte” mellan det historiska upproret och den kvinnliga protagonisten är signifikativt. Enligt Göran Rosenberg blev arkeologin i Israel ”ett nationellt redskap med stor mytskapande kraft” (Rosenberg, 1996:30). Att tolka arkeologiska fynd och utifrån dessa berätta en historisk händelse, som i detta fall Bar-Kochva-upproret, är en hörnsten i nationsbygget. I en bok från 1995 som diskuterar konflikten mellan sionismens nationalistiska och socialistiska vision skriver idéhistorikern professor Zeev Sternhell att inom alla moderna nationella rörelser hade historiestudierna varit en viktig grund. Att förmedla kunskap om nationens historia var en politisk och social mission. Kunskapen var till för att utöka den unga generationens medvetenhet och självsäkerhet och att övertyga dem om rättfärdigheten i de egna nationella kraven. ”Självfallet fick historiestudierna ytterligare en viktig, avgörande roll i den israeliska verkligheten /.../: att upplysa om och förklara den judiska rätten till Landet” (Sternhell, 1995:317). Den centrala roll som historien får är således en del i den nationella diskursens legitimering av sig själv. Givetvis väljs speciella händelser ut ur historien för detta ändamål. Enligt Sternhell ”värderades varje enskild händelse i nationens liv enligt ett enda mått: på vilket sätt den kan bidra till sionismen” (ibid.:65). De utvalda händelserna plockades vanligtvis ur den forna (bibliska) glorifierade historien, dess hjältar och profeter. Däremot

⁷⁷ Shimon Bar-Kochva var ledare för det sista judiska upproret år 132–135 e Kr mot den romerska ockupationsmakten som hade pågått sedan år 70 e Kr då Jerusalem besegrades och templet förstördes. Upproret slogs ner och Bar-Kochva stupade.

var "värdet av 'riktiga' judar, av kött och blod, beroende av deras egenskaper som råmaterial för den nationella renässansens uppfyllelse" (ibid.:416). Återberättandet av historiska skeenden kan sammanfattningsvis alltid ses som en del i den samtida nationella diskursen.

Kampen om den nationella legitimiteten och om den judiska rätten till Landet är den nationella diskursens viktigaste och livsnödvändiga strid. Vid tiden för den aktuella produktionen, 1987, strax före utbrottet av (den första) palestinska upproret, *intifadan*, är den israeliska nationella diskursen extra hotad då den palestinska nationen artikulerar rätten till ett och samma land. Det israeliska förhållandet till nationens historia är därför lika aktuellt 1987 som under seklets första decennier, som Sternhell redogör för, då den faktiska erövringen av Palestina ägde rum.

Historiska eller bibliska teman på teatern hade under Israels nationella tillblivelse samma syfte som historiestudierna. I sin introduktion till *Theater in Israel* skriver Gershon Shaked att "Hebrew playwrights have been attempting /.../ to come to grips with their history, using biblical and historical material to bring the past and the present together ..." (Shaked, 1996:1). Denna strävan att sammanföra det förflutna och nuet, något som är lika vanligt förekommande i den israeliska litteraturen, är enligt litteraturforskaren Hannan Hever ett försök att beskriva den nationella tillblivelsen som en naturlig, historiskt förankrad och därför legitim process (Hever, 2002:170). Det medverkar till att släta över de konflikter och aggressiva handlingar som den faktiska tillblivelsen alltid innebär. Tendensen att använda historiska och bibliska teman inom teatern tolkas på liknande sätt av Freddie Rokem, professor i teatervetenskap:

...the theater could connect with the biblical narrative traditions that most clearly expressed the intimate contact between the Jewish people and their ancient homeland. The physical presence of the biblical homeland made it possible to point to a certain location and say: "this is where it actually happened!" in a theatrical gesture of ostensivity, which has had a central position in Zionist ideology.

(Rokem, 1996:70)

Kainys val av tema och tidsram för sitt drama kan således tolkas som ett val i nationens tjänst. Däremot kan man hävda att det är viktigt att i detalj observera på vilket sätt det historiska återberättandet sker. När Kainy bestämmer sig för att göra karaktären Bavta

till protagonist agerar hon mot den nationella historieskrivningen. För det första eftersom hon utesluter nationens hjältar, Bar-Kochva och Rabi Akiva, och för det andra eftersom hon väljer en individ av kött och blod vars bidrag till den eftersträvade nationella renässansen är tveksam. Därtill är individen en kvinna, och den nationella diskursen sätter kvinnor på undantag. Miriam Kainy verkar således vända ryggen till den nationella diskursen och förefaller skriva in sig i den feministiska diskursen istället. Med tanke på gestaltningen av Alona i *Återkomsten* 1973 och 1975 sker det en helomvändning. Berättelsen om Alonas utveckling ”från en upprorisk ung kvinna till en medelålders jasägare” var det ursprungliga temat för *Återkomsten*, ett tema som fick ge vika för och underordna sig de manliga karaktärerna och det nationella temat. Nu sker processen i motsatt riktning. Kainy vågar berätta historien om det mytomspunna upproret genom en samtida kvinnas öde. På det viset blir *Bavta* en tillämpning av idén om ”herstory”.⁷⁸ Det är genom hennes öde som detta viktiga kapitel i den judiska nationens historia rullas upp vilket leder till att det är andra, ovanliga aspekter på upproret som fokuseras.

Dessa aspekter är inte bara alternativa berättelser till den offentliga historieskrivningen kring Bar-Kochva-upproret. Jag skulle vilja hävda att denna specifika ”herstory” innebär en subversiv handling. Ty när allt kommer omkring är den heroiska berättelsen om upproret omkullkastad och ifrågasatt. Upprorsmakarnas personliga egenskaper och tillvägagångssätt diskuteras flitigt i dramatexten. Likväl ifrågasätts upprorets egentliga värde och dess nackdelar poängteras. Ett lysande exempel är Bavtas mors formulering i frågan. Hon liknar upprorsmakarna vid banditer och varnar för upprorets konsekvenser: ”[d]essa banditer kommer att föra olycka med sig över oss alla /.../ ännu ett uppror mot Rom och ... Masada kommer att framstå som en oskyldig barnlek ...” (s. 12). Jämförelsen med ”Masada” där ett historiskt uppror som kulminerat i ett kollektivt självmord ägt rum är talande. Istället för den hjältemodiga frihetskampen framstår upproret sålunda som ett verk av extremister och liknas vid ett kollektivt självmord. Den skildrade skeptiska attityden till den specifika historiska händelsen är antagligen ett tecken på en

⁷⁸ Ordet ”herstory” är ett relativt nykonstruerat ord som bygger på en blandning av de engelska orden ”her” och ”history” och som utmärker en historieskrivning som presenteras eller betraktas ur ett feministiskt perspektiv eller med en speciell uppmärksamhet på kvinnlig erfarenhet. Enligt *Merriam-Webster Online Dictionary* härleds ordet till 1971. Ingen specifik person nämns som ordets ”konstruktör”. Begreppet och dess användning innebär en markering och en kritisk ståndpunkt i förhållande till den traditionella historieskrivningen. Enligt samma logik betraktas ordet ”history” som ”his” ”story”.

omvärdering av nutida historiska händelser. Det är just så jag läser Kainys historiska drama; som ett alternativt genusmedvetet sätt att betrakta de historiska händelserna, förr likväl som nu.

Det finns flera exempel på israeliska teatertexter vars skildringar av historiska händelser uppfattas som metaforer för samtiden. Dessa exempel stöder min tolkning av Kainys historiska drama. I en avhandling som studerar åsiktsförändringen hos publiken i samband med föreställningar med politiska teman i Israel pekar Anat Gesser-Edelsburg på en mycket intressant detalj (Gesser-Edelsburg, 2002:160). Publiken som såg föreställningen *Civil War* (Ronen, 1998), rapporterade om en insikt som föreställningen förde med sig. Det uppror som behandlades ägde rum mot Jerusalems hellenistiska styre och lyckades med att återinföra det judiska styret över Jerusalem år 164 f Kr. I den israeliska officiella historieskrivningen betraktas detta uppror som heroiskt och än idag firas högtiden Chanukka till dess minne. *Civil War* belyste dock andra aspekter av upproret. I den gestaltades det snarare som ett judiskt inbördeskrig mellan dem som ville tillägna sig en del av den härskande, hellenistiska kulturen och som propagerade för en kompromiss med ockupationsmakten, och dem som till varje pris skulle kämpa för den egna kulturen och för självständighet. Föreställningen visade på en mängd likheter mellan det historiska upprorets kompromisslösa grupp och nutida företeelser, t ex de extremistiska tendenser som resulterade i mordet på den israeliske premiärministern Yitzhak Rabin 1995. Publiken, bland annat skolelever, kunde redogöra för hur ensidig undervisningen kring den historiska händelsen brukar vara. Upproret beskrivs som en frihetskamp mot det grekiska styret, och dess andlige ledare, hasmoneiske Matityahu, framställs som en resonlig politiker. Efter föreställningen betraktade många i publiken upprorets ledare som en religiös extremist och upproret som en missgärning.

I sin receptionsstudie omnämner Gesser-Edelsburg en tidigare uppsättning med ett liknande tema, *The Jerusalem Syndrome* från december 1987 (Gesser-Edelsburg, 2002:134 & 137).⁷⁹ Hon poängterar den stora skillnaden i recensenternas negativa mottagande av *The Jerusalem Syndrome* jämfört med det mottagande *Civil Wars* fick. Enligt Gesser-Edelsburg kan skillnaden bero på förändringen i det hon kallar

⁷⁹ Joshua Sobols *The Jerusalem Syndrome* sattes upp på Haifa Teater och orsakade en stor skandal redan vid premiären då publiken reagerade mycket våldsamt mot dess politiska budskap. På grund av publikens reaktioner lades föreställningen ner efter enbart några få föreställningar.

”verklighetskonventioner” i det israeliska samhället.⁸⁰ 1987 var det nämligen otänkbart att förhålla sig distanserad och kritisk till dessa kapitel i den judiska historien (inte minst med tanke på den första intifadan som bröt ut den 8 december 1987, drygt två veckor före premiären). Tio år senare, när interna motsättningar med nationellreligiösa övertoner har präglat den israeliska politiken, kan detta budskap lättare smältas.

Att uttrycka en aktuell politisk mening genom historiska metaforer verkar vara en framkomlig väg för israeliska dramatiker. Att uppfatta den samtida innebörden av en historisk gestaltning verkar följaktligen lättillgängligt för israelisk publik. En intervju från 1994 med Joshua Sobol i teatertidskriften *entré* är ett exempel på hur flitigt de historiska källorna används som argument för samtida politiska diskussioner. I intervjun förklarar Sobol den djupa pessimism han drabbats av när Osloavtalet nyligen var under tecknat och Yitzhak Rabin ännu inte hade mördats. Hans historiska exempel är taget från Bar-Kochva-upproret under vilket *Bavta* utspelar sig:

Det fanns en liten minoritet den gången som uppmanade till besinning, som fördömde den judiska fundamentalismen. Men de flesta intellektuella på den tiden drogs med av den militanta extremismen. En pseudorevolutionär, aggressiv etnocentrism i kamp mot den så kallade romerska imperialismen, vilken i själva verket representerade en världsordning som man kunde leva med utan att äta upp varandra. /.../och nu som förr: i stället för att leda sina egna på förnuftets väg, uttrycker intellektuella på båda sidor /.../ frustration inför de eftergifter som måste göras, sörjer gamla nationella ideal och backar inte upp medelvägen. Känslomässigt identifierar de sig med de värsta fanatikerna.

(Feiler, 1994:74)

Bavta med premiär i januari 1987, knappt ett år före *The Jerusalem Syndrome*, rör sig således i liknande banor och använder det historiska stoffet som metafor och förhåller sig till samtida händelser.

En viktig händelse som knyter dramats historiska tema till samtiden sker tidigare under 1980-talet. 1984 avslöjades en underjordisk beväpnad judisk rörelse som opererade i de ockuperade områdena mot palestinska mål. Gruppen bestod av israeliska män, bosättare med ett förflutet i den israeliska militären. De visade sig ansvara för en rad attentat mot bl a palestinska lokala politiker och hade långtgående planer på att spränga

⁸⁰ Gesser-Edelsburg lånar uttrycket ”verklighetskonventioner” från teaterforskaren Gad Kaynar (1993 & 1999).

Klippmoskén i luften. En central gestalt inom gruppen, Yehuda Etzion, var också ledare i den militanta bosättarrörelsen "Gush Emunim". Enligt Göran Rosenberg hoppades Etzion "att sprängningen av moskéerna skulle skapa de lämpliga apokalyptiska betingelserna för återupprättandet av kung Davids bibliska kungadöme" (Rosenberg, 1996:409). Hos Etzion var det första gången som "det messianska förakt[et] för det officiella Israels lagar och institutioner" tydligt och offentligt kom till uttryck (ibid.). Avslöjandet av den underjordiska rörelsens missgärningar och underliggande ideologi blev en bekräftelse på den stigande polariseringen mellan det högerreligiösa och det vänstersekulära blocket i Israel. Denna djupa ideologiska spricka har kommit att prägla Israels politik sedan dess.

Det tycks således pågå interna motsättningar innanför den nationella diskursordningen. Denna interna strid kommer till uttryck i bland annat de ovannämnda dramatiska texterna, däribland *Bavta*. Den dramatiska textens sätt att förhålla sig till upproret i allmänhet, och till dess ledare i synnerhet, destabiliserar den officiella historiediskursen och kan därför betraktas som subversiv. Men det unika med *Bavta* i jämförelse med exempelvis *The Jerusalem Syndrome* är att den subversiva bilden huvudsakligen är ett resultat av att en kvinna står i fokus för berättandet. Åsikter för och emot upproret såsom de artikuleras i dramaten är dock ingalunda kopplade till kön. Det är både manliga och kvinnliga karaktärer som stöder eller tar avstånd från upproret. Inte heller *Bavta* är en pålitlig upprorsmotståndare. Tvärtom. Men det är den kvinnliga karaktären *Bavtas* levnadsöde som texten följer varpå det speciella sättet på vilket hon drabbas av det understryks. Det är kvinnans liv i förhållande till den politiska konflikten som väcker de avgörande frågorna om det aktuella upprorets värde. Varför *Bavtas* politiska budskap inte väcker samma våldsamma reaktioner som *The Jerusalem Syndrome* gör har också med denna kvinnliga position att göra. Den kvinnliga protagonisten medför att dramat kategoriseras inom ramen för "kvinnoproblematiken" och inte ses som en värdig motståndare till den nationella diskursen. Därtill har den kvinnliga protagonisten ett annat sätt, inte alltid lika entydigt, att framföra sitt budskap på, vilket försvårar tolkningen av detsamma. Detta kommer dock att behandlas dels längre fram i detta avsnitt och dels i samband med att recensionsmaterialet analyseras.

"Herstory" är dock långt från det enda tecknet på den starkt feministiskt färgade i texten. Det finns också tecken på en lokalspecifik feministisk diskurs. Paradoxalt nog innebär Kainys tillskott till den lokala feministiska diskursen en förstärkning av den natio-

nella diskursen. Hon bidrar till konstruktionen av en egen, "nationell", feministisk diskurs och går på så sätt den nationella diskursen till mötes. Att anpassa det feministiska budskapet till den israeliska verkligheten är nämligen ett krav som den nationella diskursen ställer under denna period (Katzenelson, 1982a). Den lokala feministiska rösten opponerar sig därtill mot den plats som kvinnan får inom ramen för den vedertagna traditionella judiska diskursen, och allierar sig på så sätt med det sionistiska projektets avståndstagande förhållningssätt mot religionen. Mot detta påstående kan hävdas att den ur ett postkolonialt perspektiv växande problematiseringen av en "allmängiltig" feminism innebär ett uppror mot en eurocentrisk hegemoni, varvid *Bavta* med sin lokal-specifika feminism kan betraktas som radikal.

Lilit: en judisk feminist?

Det finns flera tecken som binder texten till den feministiska diskursen. *Bavta* är inte vilken kvinna som helst. Hon är stark och självständig, en framgångsrik affärskvinna som är ekonomiskt oberoende samtidigt som hon är vacker och förförisk. Hon fungerar som en kvinnlig förebild, just en sådan som den begynnande feministiska litteraturkritiken under 1970-talet efterlyste (Austin, 1995:22).⁸¹ Men det som är speciellt intressant är textens artikulering av den lokalspecifika feministiska diskursen.

Bavta är en stark kvinnokaraktär som pjäsen följer under 20 års tid. I den första skildringen av henne i pjästexten beskrivs hon som en viljestark ung kvinna boende i Mehoza, som vågar trotsa sina föräldrar, Mirjam Barat-Josef och Shimeon Ben-Menahem, i valet av brudgum. Modern hävdar ekonomiska skäl för äktenskapet medan *Bavta* som bejaktar sin sexualitet väljer Jeshua Ben-Josef, en ung och stilig man som hon åtrår. Förhållandet mellan *Bavta* och föräldrarna förblir fientligt.

Den unge maken är motståndare till det romerska styret och deltar aktivt i upproret som även *Bavta* stödjer och vars ledare hon ser upp till. *Bavta* och Jeshua får en son men *Bavta* nöjer sig inte med moderssysslor. Hon arbetar hårt, sköter om sina fruktodlingar bestående av persimon och dadel, skaffar fler och fler odlingar och etablerar sig snabbt som ekonomiskt oberoende. *Bavtas* välstånd blir dock inte långvarigt. Hennes unga make dör i sammandrabbning med romerska soldater och hon förlorar snart allt

⁸¹ Bland andra nämner Gayle Austin Cheri Register (1975) som i sin artikel "American Feminist Literary Criticism: A Bibliographical Introduction" formulerade fem huvudriktlinjer för feministisk litteraturkritik. Att uppmärksamma och uppvärdera kvinnliga förebilder var en av dessa riktlinjer.

hon äger på grund av förmyndarsystemet som utnyttjar hennes ställning som änka. Bavta ger inte upp. Tillsammans med sonen Joshua och tjänstekvinnan Rachel vandrar hon norrut till Ein-Gedi, där hon äger ett änkehus. Där hoppas hon få hjälp mot sina förmyndare av en lokal ledare för upproret, Jehonatan Bar-Be'ayan.

I Ein-Gedi träffar hon Jehonatans syster Mirjam Barat-Be'ayan, vars make, Jehuda Ben El'azar fattar tycke för Bavta. Jehuda som är motståndare till upproret hjälper Bavta mot förmyndarna genom en stämningsansökan hos ockupationsmakten. Bavta förlorar rättsprocessen men gifter sig med Jehuda, inte minst av ekonomiska skäl. Hon blir således Jehudas bihustru, mot Mirjams vilja, och även styvmor till Shlomzion, Mirjam och Jehudas dotter. Det nya äktenskapet innebär en bättre ekonomi för Bavta och hon lyckas snabbt stå på egna ben och skaffa sig nya odlingar. Hon blir dock änka på nytt och hamnar i rättstvist med Mirjam om den gemensamma makens testamente. Samtidigt tar den politiska situationen överhand, upproret innebär ekonomiska konsekvenser för Bavta liksom för hennes medmänniskor. Upprorets slutliga nederlag innebär död och förintelse. För Bavytas del innebär det deportation till Rom. Även där hittar hon ett sätt att försörja sig på. Hon berättar för betalande åhörare uppiktade historier om upprorets stupade hjälte, Bar-Kochva, som hon aldrig har träffat.

Bavta lever i ett samhälle som tillåter månggifte och i sitt andra äktenskap är hon som sagt makens bihustru. Den många år äldre Jehuda är redan gift med den jämnåriga Mirjam. Bavta som söker upp Bar-Kochvas representant på området, Jehonatan, med förhoppning om att få hjälp mot sina förmyndare, utsätts av denne för ett våldtäktsförsök. Turligt nog kommer Jehonatans syster Mirjam förbi och avbryter förloppet. Denna nya bekantskap med Mirjam leder till en vänskap och ett kärleksförhållande mellan Bavta och Mirjams make, Jehuda, som så småningom även blir Bavytas make. Jehuda som är motståndare till upproret anses som förrädare, anklagas för samröre med ockupationsmakten och mördas slutligen. Enligt Mirjam Barat-Be'ayan är det hela Bavytas fel:

MIRJAM: (Till Jehonatan) Lilit, Satan i kvinnokläder ... om inte du hade gjort det du hade gjort mot henne, då hade jag aldrig träffat henne, hade jag aldrig träffat henne, då hade inte heller Jehuda fått träffa henne, hade inte han träffat henne hade inte han flyttat till Mehoza, hade inte han flyttat till Mehoza hade han varit vid liv idag. Tillsammans med mig!

(s. 103)

Att Mirjam Barat-Be'ayan använder Lilit som skällsord är i och för sig förstaeligt. I den judiska mytologin framstår Lilit, Adams första kvinna, som mycket farlig, inte minst för kvinnor. Lilit som enligt myten trotsar sin man och vägrar ligga underst i den äktenskapliga sängen, flyr till öknen och skaffar sig en ny sexualpartner, självaste Satan. Enligt myten vägrar hon återvända till Adam och går med på ett avtal som innebär att ett hundratal (!) av hennes barn dödas varje dag, detta bara för att slippa honom. Myten berättar också att Lilit hämnas på Adams ättlingar genom att döda nyfödda spädbarn.⁸² Dessutom sägs det att hon när som helst kan uppenbara sig som en underskön kvinna och förföra män som sover ensamma, vilket påstås vara livsfarligt (Bialik & Revnizky, 1956:624).

Myten om Lilit polariserar således mellan judisk kvinnlighet och kvinnlig sexualitet. Den kvinna som bejakar sin sexualitet riskerar att hamna utanför den mänskliga gemenskapen i sällskap med Satan. Myten polariserar också mellan kvinnlig sexualitet och moderskap. Lilit är beredd att offra sina barn för att slippa ett tråkigt sexliv med Adam och hon innebär en risk för alla nyfödda barn. Som vacker och begärlig ogift kvinna hotar hon den existerande äktenskapliga ordningen. Därför framställer myten henne som någon som dödar ensamma män; det bästa skyddet mot henne är således att vara gift. Enligt myten förkroppsligar Lilit sålunda allt som judiska kvinnor varnas för: att bejaka sina sexuella behov, att trotsa sina män, att föredra sin egen frihet framför ett familjeliv med barn. Ogifta kvinnor får en släng av Lilit, för precis som Lilit hotar också de ordningen och innebär en fara för existerande relationer. I det ovan citerade stycket framstår Bavta som en Lilit, en vacker kvinnlig rival.

Att just Lilit förekommer i en pjästext med feministiska förtecken är inte heller en tillfällighet. Lilit-myten som länge varit dold och okänd i Israel slog igenom som metafor inom den israeliska feministiska diskursen 1981. Det skedde tack vare pjäsen och teaterföreställningen *En kvinna av jord* som gestaltade myten om Lilit och knöt an den till andra misogyn judiska texter (Feiler, 1982). I *En kvinna av jord* framstod Lilit som en positiv förebild och som ett alternativ till den förtryckta Eva, Adams andra kvinna. Hon blev dessutom en symbol för ett kvinnligt motstånd mot förtryck och i synnerhet mot

⁸² Myten om Lilit finns i sin helhet i *Alfa Beita de Ben Sira*, en samling ordspråk och berättelser redigerade i alfabetisk ordning. Författaren Ben Sira levde i Jerusalem under 300-talet f Kr. Boken anses dock ha redigerats långt senare, under 1100-talet, och trycktes år 1927.

kvinnoförtryckets religiöst inspirerade uttryck. 1984 publicerade ett israeliskt feministiskt förlag en bok om israeliska kvinnors vardagsliv: *Daughters of Eve, Daughters of Lilith: On Women in Israel* (Swirski, 1984). Förutom bokens titel som tar för givet att israeliska kvinnor formas efter kontrastparet Eva och Lilit, handlar förordet om kvinnans ställning inom judendomen. Där refereras det till myten, till dess feministiska tolkning samt till de misogynna formuleringarna inom andra judiska texter. Den feministiska diskursen tog således gärna till sig paketet "Lilit", som erbjöd en analys av det lokalspecifika kvinnoförtrycket. Det är i denna kontext som Kainy skapar Bavta, en Lilit av kött och blod.

Namnet Lilit som benämning på Bavta förekommer ytterligare några gånger i pjäs-texten. Vid samtliga tillfällen är det Bavtas kvinnliga rival, Mirjam Barat-Be'ayans, ordval. Hennes uttalanden representerar den traditionella, negativa synen på Lilit, medan Bavta som karaktär förkroppsligar kvinnan bakom myten. Den nyanserade formeringen av Bavtas karaktär framstår därför som en motströmläsning av myten. Genom Mirjam Barat-Be'ayans uttalanden om Lilit kan en utveckling av ordets negativa innebörd följas. Den utvidgas nämligen från att enbart förknippas med farlig sexualitet till andra mindre åtråvärda egenskaper och handlingar som ekonomisk brottslighet och maktbegär. I och med att Bavta och Mirjam Barat-Be'ayan också är ekonomiska rivaler på grund av den gemensamma makens dödsbo blir också den tvisten förknippad med Bavtas skönhet och sexualitet. Bavtas materiella framgång ses som förknippad med hennes "Lilit-egenskaper". Också den vänskap och det stöd som Bavta erbjuder Mirjam Barat-Be'ayans dotter, Shlomzion, som efter sin fars död väljer att stanna hos Bavta, tolkas av Mirjam Barat-Be'ayan som ekonomisk utpressning. Mirjam tror nämligen att Bavta håller kvar Shlomzions *ketuba*, det dokument som judiska kvinnor får i samband med sitt bröllop och som bekräftar vilka ägodelar som tillhör dem i händelse av skilsmässa:

MIRJAM: Jag vill ha min Shlomzion tillbaka!

JEHONATAN: Du skickade ju budbärare – hon ville inte återvända.

MIRJAM: Det är för att den där Lilit håller kvar hennes ketuba ...

(s. 104)

Kopplingen mellan Lilit och en kvinna med ekonomisk maktställning är intressant och finns också att spåra i äldre judiska myter. Ett exempel är drottningen av Saba, en kvinnlig makthavare som styrde över ett ekonomiskt välmående land och som samtidigt var svindlande vacker och enastående klok. Myten berättar att kung Salomon blir misstänksam när han hör talas om henne och bjuder in henne på "statsbesök". När han slutligen träffar henne anstränger han sig mycket för att avslöja det som han anser vara hennes hemlighet. Han lyckas så småningom på ett mycket finurligt sätt få reda på att hon har håriga ben vilket han kommenterar så här: "Din skönhet är en kvinnas skönhet men ditt hår är manshår" (Bialik & Revnizky, 1956:96). Håret på drottningens ben är ett tecken på att hon inte är en "vanlig kvinna". Här symboliserar fysisk (manlig) styrka, som exempelvis hos Simson, men även svärbemästrad, djurisk sexualitet. Associationen leder genast till Lilit som enligt traditionen också påstås tillhöra de ludna demonerna. Mäktiga och framgångsrika kvinnor tenderar bli misstänkta.

Mirjam Barat-Be'ayan är så övertygad om att Bavta står för "det onda" att när Shlomzion kommer tillbaka tillsammans med Jeshua, Bavtas son från det första äkten-skapet, tror hon att dottern har flytt från Bavta:

MIRJAM: Shlomzion!?! (de skyndar fram till varandra) Shlomzion, du är tillbaka?! – jag visste, jag visste att du skulle komma tillbaka ... Flydde du? Du flydde, eller hur? Flydde från den där Lilit, du kommer helt utblottad, eller hur ...

(s. 111)

När hon sedan får veta vem den medföljande pojken är vill hon genast avvisa honom:

MIRJAM: Ta ut honom härifrån ... ut med kräldjuret ...

SHLOMZION: Nej. (Jeshua försöker fly men Shlomzion håller fast honom) säg inte så – han är min bror.

MIRJAM: Du har tappat förståndet. Lilits son – din bror?

(ibid.)

Shlomzion försöker förklara för sin mor att Bavta har stött och hjälpt henne under en mycket svår period. Mirjam Barat-Be'ayan som hävdar att Bavta har plundrat bägge kan inte uppskatta det och kan inte tro annat än att dottern har blivit förhäxad. De två kontrasterande tolkningarna av Lilit blir sålunda extra tydliga genom de perspektiv som re-

presenteras av modern respektive dottern. Den hjälp som Bavta erbjudit Shlomzion är ett slags feministisk rättshjälp. Enligt *Halakah*, den religiösa judiska lagen, betecknas Shlomzion som *ilonit*, en kvinna vars sexuella utveckling inte är fullbordad varför hon inte kan få barn. Enligt judisk lag måste en *ilonit* informera en eventuell brudgum om sitt tillstånd, annars förklaras äktenskapet ogiltigt och mannen har rätt att omedelbart skicka tillbaka henne till hennes familj. I det fallet som tas upp i dramatexten blir brudgummen varse brudens "defekt" först efter bröllopsnatten, och skickar mycket riktigt tillbaka henne till hennes far. Förutom skammen som det innebär att utpekas som oduglig i ett samhälle där kvinnans viktigaste uppgift är att föda arvingar, riskerar således en *ilonit* att hamna i en ekonomiskt otrygg tillvaro. Är inte bröllopet giltigt då är inte heller *ketuban*, det äktenskapliga kontraktet giltigt.

Enligt de skvallrande kvinnorna som bevittnar hela processen lyckas dock Bavta bevisa för den nygifte mannen Kimber "att om han skickar iväg henne följer all hans egendom med Shlomzion /.../ hon lyckades skrämman upp honom ordentligt" (s. 100). Bavta som är en erfaren affärskvinna och som själv fallit offer för en snäv tillämpning av den judiska lagen, är nu hårdhudad och kan de tuffa förhandlingsmetoderna. För Shlomzion innebär Bavtas ingripande att hon förblir gift, en betydligt tryggare ställning för henne i det aktuella samhället än tillvaron som förskjuten och ogift. Så småningom tar dock den äkta mannen Kimber en bihustru och Shlomzion hemsöker Bavta på nytt. Också nu är Bavta mycket konkret i sin hjälp:

SHLOMZION: Kimber vill inte ha mig ... nu när pappa inte är bland oss längre... han har tagit en andra fru ...

BAVTA: Har du *Ketuban* med dig?

SHLOMZION: Ja. (tar fram den) Här.

BAVTA: Bra /.../ nu kan inte den där Kimber intrigera... allt som är hans... (viftar med *ketuban*) och har du gåvobrevet med dig?

/.../

BAVTA: ...Nu kan ingen människa ta något ifrån dig ...

(s. 103)

Motivet bakom Bavtas handlande till stöd för Shlomzion är inte uttalat men nog är det mer än en styvmors plikt hon utför. Det är en solidarisk handling i systerskapets sanna bemärkelse. Shlomzions egen berättelse om Bavtas agerande stöder denna tolkning:

SHLOMZION: Mamma, när min värld rasade samman ... när pappa dog och Kimber tog en andra fru... jag blev hånad och förlöjligad av allt och alla ... hon skyddade mig som en mur. När jag låg i dvala och skälvde och trodde att jag dör av sorg och skam satt hon vid min sida, höll min hand och bad till Gud. Hon och Jeshua lämnade inte min sida... de varken åt eller tvättade sig tills jag fick tillbaka mitt förstånd.

(s. 111)

Det sätt på vilket Bavta förkroppsligar motståndet mot kvinnoförtrycket är inte det enda sätt hon demonstrerar sin upproriska hållning på. Jag har tidigare argumenterat för att hennes bidrag till den lokala feminismen spelar den nationella diskursen i händerna. Däremot vittnar hennes skiftande politiska sympatier och hennes sätt att förhålla sig till nationella symboler om det motsatta. Bavta ställer inte upp på de dikotomier som den nationella matrisen konstruerar. Hon demonstrerar ett eget värdesystem.

Feministen möter en nationell symbol: Masada

Ett exempel på en livaktig nationell symbol som figurerar i dramat och som Bavta förhåller sig till är det tidigare nämnda Masada. Som tecken utgör Masada en diskursiv länk mellan den historiska tiden under vilken dramat utspelar sig och produktionens samtid. Det är därför intressant att se närmare på tecknets historiska ursprung och att följa förändringarna i dess betydelse inom ramen för den nationella diskursen.

Masada (hebr.: "Metzada" med betydelse fästning) är ett klippigt berg beläget i Juda öken, i södra Israel. Klippan rustades som fästning under den idumeiske kungen Herodes tid (37–4 f Kr). Efter den romerska invasionen, Jerusalems fall och Andra templets förstörelse år 70, befann sig 960 judar kvar på Masada. Den romerska styrkan som skulle inta fästningen möttes av starkt motstånd. Efter nio månaders belägring, under den judiska påskdagen år 73, lyckades romarna storma muren. Försvarens ledda av Elazar ben Yair, beslöt då att begå kollektivt självmord. Genom lottning utsågs tio bödlar som avrättade resten och sedan varandra; endast två kvinnor och fem barn undkom genom att gömma sig. Historien nedtecknades av den samtida romersk-judiske historikern Josephus Flavius som, enligt Göran Rosenberg, inte lyckades dölja sin

ambivalens i förhållande till den (Rosenberg 1996:29).⁸³ Han kallade den judiska gruppen med Ben Yair i spetsen för "sikarier", oresonliga fanatiker, samtidigt som han diktade ett känsloladdat tal vilket av honom presenteras som Ben Yairs sista ord till sina anhängare: "Men i stolt medvetande om vår mandomskraft hafva vi gjort uppror mot Romarna och hafva icke lyssnat till deras sist gjorda uppmaning att mottaga deras nåd" (Flavius, [1884] 1987).⁸⁴

Den judiska traditionen har alltid varit tveksam till händelserna kring Masada, inte minst på grund av självmordet som enligt judisk lag är strikt förbjudet. Berättelsen var därför nedtystad under många århundraden. Den återupplivades dock på 1920-talet och fann sin väg tillbaka till den nationella diskursen genom Yitzhak Lamdans dikt om Masada som avslutas med orden: "Massada [sic] ska aldrig falla igen." (Rosenberge, 1996:475).

I sin bok om kampen mellan den offensiva och den defensiva hållningen inom den sionistiska rörelsens ungdom mellan åren 1881 och 1948, tar Anita Shapira upp Masada och redogör för processen som omvandlade begreppet från en avvisad dödssymbol till en symbol för hjältemod (Shapira, 1992:421–433). Enligt henne hängde processen samman med övergången från en sionistisk epok som dominerades av en defensiv etisk hållning till en epok under vilken den offensiva hållningen tog över.⁸⁵ Under en övergångsfas mellan dessa epoker, under 1930-talet, fungerade Masada som metafor för den tillflyktsort som det samtida Israel hade blivit. Det djupt destruktiva innehållet i berättelsen artikulerades inte. Lamdans dikt fungerade som en länk mellan det förflutnas förstörelse och framtidens hopp. I samband med andra världskriget började nya röster höras. Under den 21:a sionistiska kongressen, i augusti 1939, uttrycktes för första gången i ett sionistiskt officiellt sammanhang en sympati för Bar-Kochvas "heroiska nederlag": "Om det var ödesbestämt att vårt land skulle förstöras av Rom var det bara bra att det förstördes efter ett uppror. Vår välsignade historia har givit oss äran och

⁸³ Historien återfinns att läsa i Josephus Flavius (1987) *Judarnas krig mot romarna*, faksimilupplaga av 1884 års svenska utgåva.

⁸⁴ Benämningen sikarier kom till användning igen 1984 i samband med avslöjandet av den judiska underjordiska väpnade rörelsen som under 1980-talet genomfört en rad attentat mot palestinska ledare och hade långtgående planer på att spränga Klippmoskén i luften.

⁸⁵ Shapira poängterar dock att den offensiva hållningen dominerade sionismens högerfalang långt före denna märkbara övergång.

stoltheten /.../ och bevis på att vi är ett folk som inte ger upp utan kamp, ett folk som är redo att ge sitt liv för sin frihet” (Shapira, 1992:423).⁸⁶

I samband med general Rommels framgångar i Nordafrika 1941 och med att den pågående judeförintelsen blivit känd, skedde ytterligare en märkbar förändring och ”myter om desperata hjältedåd började ta plats i det allmänna medvetandet och sippra in i skolsystemet” (Shapira, 1992:424). 1941 gavs en antologi ut om judiska hjältedåd under generationerna (Halperin, 1941). I förordet till antologin, drogs enligt Anita Shapira en klar skiljelinje mellan ”tragiska hjältedåd”, som kännetecknade de hjälplösa diasporajudarnas död ”Al Kiddush Hashem” (för guds heliga namn), och ”vinnande hjältedåd” som visserligen kan resultera i död och tillfälligt nederlag i striden, men som vinner kriget (Shapira, 1992:425).⁸⁷ Skiljelinjen gick följaktligen mellan den judiska religionen, som den sionistiska rörelsen tagit avstånd från, och den judiska nationen. Det didaktiska syftet var att uppmuntra ungdomen genom att introducera trängda lägen i det förflutna, lägen vars enda lösning var heroisk strid och hjältedöd. Shapira redogör för hur själva namnet ”Metzada” med sin hebreiska innebörd (fästning) började figurera i offentliga tal, tidningsrubriker och talspråk. ”Än idag är Metzada betydelsefull, ty hela landet har för oss blivit en Metzada” utropade en tidningsartikel år 1942 som travestierade ett känt bibliskt citat gällande Jerusalem (som i sig ofta symboliserar Landet) och använde Metzada som huvudord; ”På dina murar, Jerusalem, har jag ställt väktare” (Jesaja 62:6) förvandlades sålunda till ”På dina murar, Metzada, bör du ställa väktare” (Shapira, 1992:547, not 83).

Masada är än i dag en starkt laddad nationalsymbol. Ungdomsrörelserna från höger till vänster har sedan 1940-talet infört en fotvandring och bestigning av Masada som årlig ritual för medlemmarna.⁸⁸ Det sker antingen på våren, under den judiska påsken, högtiden under vilken Masada föll, eller under vintern och högtiden Chanukka, till minnet av det tidigare nämnda omdiskuterade upproret. Många av Israels nya

⁸⁶ Citaten hos Shapira är ur Moshe Shertoks tal under den ovannämnda kongressen; Shapiras källa är Josef Heller (1983).

⁸⁷ Att dö ”Al Kiddush Hashem” innebär att hålla Guds namn heligt och att vara beredd att dö för den saken. Påbuden om att helga Guds namn baseras på ett avsnitt ur Toran: ”Ni får inte vanhelga mitt heliga namn; jag skall hållas helig bland israeliterna. Jag är Herren som helgar er” (Tredje Moseboken 22:32). Den judiska lagen som annars poängterar livets helighet tillåter död ”Al Kiddush Hashem” i tre fall: för att undvika avgudadyrkan, för att undvika incest och för att undvika oskyldig blodsutgjutelse.

⁸⁸ Exempelvis har jag själv deltagit i en sådan ritual inom ramen för den kommunistiska ungdomsrörelsen (Ba.n.k.i), vilken jag tillhörde.

soldater har under decennier svurit trohet till nationen uppe på Masadas topp, vilket enligt Göran Rosenberg innebär att "[s]taten Israel hade tagit upp Elazars fallna mantel" (Rosenberg, 1996:30). Inom den nationella diskursen förekommer numera Masada som en orubblig symbol för staten, omringad av "fiender", men befolkad av ihärdiga och fast beslutna medborgare.

Att vägra välja sida: en kvinnlig ståndpunkt

Tecknets samtida innebörd och dess orubbliga förankring i den nationella diskursordningen manifesteras bland annat genom den självklara användningen av det inom ramen för vitt skilda diskursiva medier. I sin redogörelse för centrala teman i det israeliska dramat omnämner Shosh Avigal Masada inom ramen för "Survival Dilemmas" (Avigal, 1996:13). Många israeliska dramer diskuterar det pris som krävs för överlevnad, och som Avigal relaterar till det hon kallar "The Jewish people's Masada complex" (ibid.). Frågorna som associeras till Masada är:

What are the limits of sacrifice an individual or a nation should make for a cause, while its very existence is endangered? What is the lesser evil – heroic suicide, which zealously maintains the national identity while forsaking physical well-being, or compromise and survival?

(ibid.)

Enligt Avigal var tendensen under 1940-, 50- och 60-talen, när statens fysiska existens fortfarande var hotad, att framhålla kollektivets bästa, och att värdesätta nationens överlevnad framför individens. Efter den militära segern år 1967 började detta budskap ifrågasättas. *Bavta* tycks uttrycka just ett sådant tvivel.

Första gången som Masada omnämns i pjästexten är det i dialogen mellan Bavtas föräldrar som diskuterar hennes val av brudgum. Han är nämligen en av upprorsmakarna och Bavtas mor, Mirjam Barat-Josef är mycket kritisk. Hon likställer upprorsmakarna med banditer (hebr.: "Listim"). För henne, och för flera personer i dramat, är dessa inget annat än ett rövarpack. Masada omnämns som en olycklig konsekvens av liknande "banditers" aktiviteter i det förflutna (s. 12). Nästa gång omnämns Masada i en dialog mellan Bavta och hennes tjänstekvinna Rachel. Bavtas förste man Jeshua Ben-

Josef har nyligen stupat och nu är hon på väg till Ein-Gedi, till sitt "änkehus" som hennes far skänkt henne. Vägen till Ein-Gedi går förbi Masada:

BAVTA: Solen har inte hunnit halvvägs över himlen och vi har redan kommit längre än halvvägs. Se, Masada ...

RACHEL: Fy, rör inte detta namn med dina läppar.

(s. 45)

Rachels reaktion vittnar om ordets starka laddning. För henne, liksom för Mirjam Barat-Josef, står Masada för något mycket negativt. Inte heller kan hon förhålla sig sakligt eller neutralt till Bavtas kommentar; om Bavtas förhållande till Masada får vi inte veta något vid denna tidpunkt i dramat. Nästa gång som Masada omnämns i dialogen är också i samband med att Bavta befinner sig i dess fysiska närhet. Bavta är på väg till Petra tillsammans med Jehuda Ben El'azar. Där, hos ockupationsmaktens myndigheter, tänker hon stämma upprorsmakarna som förskingrat hennes arv. Samtalet handlar först om Bavtas första man, Jeshua Ben-Josef, och hon berättar om hans död. Enligt henne dog han som en hjälte. Scenens namn är "vid Masadas fötter":

JEHUDA: Har han offrat sig?

BAVTA: Ja.

JEHUDA: För friheten?

BAVTA: Ja.

JEHUDA: Var också El'azar ben Yair en stor hjälte?

(s. 64)

Denna korta dialog är intressant eftersom den pekar på sambandet mellan olika uppror, det som äger rum i dramats nu och det uppror för vilket Masada blivit en symbol. Jehuda insinuerar också att det kan finnas likheter mellan de värderingar som Bavtas stupade make och det pågående upproret står för, och Elazar ben Yairs kollektiva självmord på Masada. Längre fram i dialogen formulerar han sin syn tydligare:

JEHUDA: Ända sedan vi kommit hit har du inte släppt Masada ur din blick. Som om du framför böner till det.

BAVTA: ...nej, inga böner ... men ... om du verkligen vill veta vad jag tycker så, ja ... El'azar ben Yair var en storartad hjälte. Om vi hade en sådan hjälte som människorna i Masada hade, skulle vi ha sett annorlunda ut idag.

JEHUDA: Hade det varit fallet då hade vi för länge sedan blivit mat för fåglarna./.../ Säg mig vilka dina hjältar är så talar jag om för dig vem du själv är ...

BAVTA: Dessa är mina hjältar!

JEHUDA: På vilket sätt var de hjältar?

BAVTA: Hånar du mig? De valde friheten!

JEHUDA: De valde döden. Döden var deras val.

BAVTA: De offrade sitt liv för friheten.

/.../

JEHUDA: De har inte offrat sig för något. De har begått självmord! Och i deras bedrägliga eld var vi alla ämnade att brinna.

(ibid.)

Den klara polariseringen mellan dessa två ståndpunkter i förhållande till upproret som frihetskamp eller kollektivt självmord kommer till uttryck på flera sätt och rakt igenom hela dramat. Däremot är inte Bavtas ovan citerade ståndpunkt hennes orubbliga position. Hon väljer alltid ståndpunkt utifrån sin konkreta situation och följer inte alltid en konsekvent linje. Som tidigare nämnts äger dialogen rum samtidigt som Bavta själv är på väg att samarbeta med ockupationsmakten genom att stämma namngivna upprorsmakare. Trots Bavtas principiella stöd till upproret blundar hon inte för orättvisor som ledarna ansvarar för. Hon vet att pengarna som var ämnade till hennes faderlösa son och som hennes förmyndare tog hand om, hamnade i upprorets kassa. Nu är hon beredd att nyttja fiendernas rättssystem för att få tillbaka pengarna. Hon är således ingalunda redo att ta några ekonomiska konsekvenser för upproret som hon stödjer. En av hennes förmyndare, Johannan Bar-Josef, söker få henne att inse konsekvenserna som hennes planerade stämningsansökan skulle medföra:

JOHANNAN: Ge mig bara några dagar och du får underhållet ...

BAVTA: Glöm det ...

JOHANNAN: Bavta, jag svär på min sons, Shimons liv, jag tog inte ett enda öre för egen räkning ... låt inte kollaboratören ledsaga dig till Petra – (*Jehuda in*) låt inte honom förnedra oss. Sälj inte din ära för en köttgrytas skull ...

BAVTA: Jag har aldrig hört talas om någon som lyckades fylla grytan med ära ...

(s. 62)

Bavta vill inte lyssna på det örat. Upproret må vara heroiskt men hon vägrar bli utnyttjad i dess namn. Bavta ställer inte heller upp på polariseringen mellan ära och undergivenhet såsom Johannan verkar resonera. Istället polariserar hon mellan liv (köttgrytan) och död (äran).

På ett annat ställe i dramatexten ifrågasätter Bavta upprorsmakarnas prioritering av "målet" framför medlen. När hon hittar vapen gömda i det förvaringsutrymme där skörden bevaras är hon inte nådig:

BAVTA: Dadlarna ... ni har förstört allt ... Hela skörden!

/.../

JOHANNAN: Men det är bara några dadlar ...

BAVTA: Bara några dadlar?! – vad skulle du ha sagt om jag hade tagit en yxa och huggit sönder en dörr eller en dörrkarm som du just snickrat färdigt?

Bavta börjar skrälligt kasta ut vapnen ur förrådshuset./.../

JOHANNAN: Vad gör du?!

Jeshua håller fast Bavta och försöker hindra henne

BAVTA: Låt mig vara ... det enda ni är bra på är att förstöra ... gå! – gå er väg!

(s. 25)

Köttgrytan, skörden, eller som jag vill tolka det, själva livet, är viktigast för Bavta. Men hon vill inte polarisera mellan upproret och livet. Hon vill få upproret att vara mänskligt så livet självt bejakas och sätts som dess högsta mål. För upprorsmakarna är det inte viktigt om skörden blir förstörd eller om några oskyldiga kommer i kläm. Ytterligare ett exempel på Bavytas egensinniga sätt att förhålla sig till de praktiska konsekvenser som upprorets ideologi medför är hennes tveklösa val av köpare för sin skörd. Hon ser mycket pragmatiskt på saken; frukt som ruttnar är inte till nytta för någon.

BAVTA: Du sa att när Jerusalem blir vår då blir det fred ...

JEHONATAN: Freden kommer ...

BAVTA: Ja, men tills dess kommer dadlarna att ruttna och inte längre vara dugliga som människoföda ...

JEHONATAN: Vad vill du?

BAVTA: När alla paniksålde dadlar och balsamträd köpte jag och köpte och köpte ... nu fyller balsam och dadlar varje centimeter i mitt hem, pengarna tar slut och köparen syns inte till ...

JEHONATAN: Akiva förbjöd försäljning av balsam och dadel till gojim.

BAVTA: Och vad är det för nytta om de ruttar hemma hos mig.

/.../

BAVTA: Man kan sälja dem. /.../ Det går. Utan att någon vet om det /.../

JEHONATAN: Kvinna, pengarna har förblindat dig.

BAVTA: Du får hälften.

(s. 116)

Som karaktär dekonstruerar Bavta dikotomin "för eller emot upproret" med alla dess ideologiska konsekvenser. Även ideologiskt förkroppsligar hon sålunda "kvinnan i ingenmanslandet". Just som Alona före henne, som förkastar nationella symboler som "rötter" och "hus", och som demonstrerar sin "opålitlighet" genom att byta älskare oavsett deras nationella identitet, agerar Bavta genom sin "inkonsekvens" och ständigt föränderliga position. Detta är *Bavtas* speciella nyansering av den nationella diskursen.

Nationens björnkram

En översiktlig studie av det journalistiska materialet om *Bavta* vittnar om det stora intresse och de förväntningar som uppsättningen skapade. Inte mindre än tolv, ofta omfattande, förhandsartiklar och reportage skrivs inför och i samband med premiären.

Det stora intresset för projektet *Bavta* medförde att många skribenter läste in sig på materialet i förväg och positionerade sig i förhållande till det. Skriverierna förmedlar följaktligen de normer som 1987 råder för det historiska berättandet, för den kvinnliga karaktärens konstruktion och för hennes handlingsutrymme. Recensionerna bekräftar i sin tur huruvida dessa normer upplevs eller inte. Över lag är recensionerna mycket negativa. Många relaterar de negativa omdömena till den sceniska uppsättningen, något jag inte har för avsikt att behandla här, men samtidigt relaterar de sitt omdöme till det skrivna dramat. Karaktären *Bavtas* dramatiska gestalt diskuteras av samtliga. Jag behandlar ingalunda samtliga publicerade artiklar eftersom många av dem innehåller

upprepningar. Jag väljer istället några som innehåller för mig värdefulla aspekter eller som jag bedömer som representativa.

Nationen besjunger sin historia

I samband med premiären visas en TV-dokumentär som sammanflätar arkivfilmer om de arkeologiska utgrävningarna kring ökengrottan där fynden om Bavta hittades 1961, dokumenterat material om skådespelarnas besök i öknen, pjäsens "historiska skådeplats", samt scener ur teaterföreställningen.⁸⁹ TV-mannen bakom produktionen, Benny Lis, citeras i en tidningsnotis inför sändningen och säger att filmen opererar på tre nivåer: fantasi, verklighet och aktualitet (Frid, 1987-01-27). Filmen inleder med "verklighetsdelen" som visar hur dåvarande premiärministern Menachem Begin "begraver" Bavta. Fynden i grottan ledde nämligen till ett uppdrag från politiskt håll. Arkeologerna blev beordrade att leta reda på kvarlevor efter Bar-Kochvas och hans krigsbröder för att begrava dem. Bavytas och de övriga forna hjältarnas benrester begravdes mycket riktigt vid en statsbegravning, i Begins närvaro och under försvarsmaktens överrabbins uppsikt. I notisen beskriver Lis händelsen som "en vansinnig begravningsceremoni" (ibid.). En annan notis som annonserar TV-filmen tolkar det politiska uppdraget som föregick begravningsceremonin som ett resultat av den "sionistiska törsten efter hjältar". Att på olika sätt återuppliva Bar-Kochva-upproret ansågs vara ett steg i den riktningen (Neuman, 1987-01-27). Den följande "fantasidelen" ägnas åt scener ur uppsättningen, en del filmade med ökenbilderna som bakgrund. "Aktualitetsdelen" visar en filmad debatt om det historiska upproret, eller "den eviga debatten om Bar-Kochva-upproret" som Lis kallar det, dvs. konflikten mellan dem som betraktar det som extremistiskt kollektivt självmord, en förintelse, och dem som anser det som nationens enda möjliga val. "Israelerna fortsätter debattera upproret med samma glöd som de debatterar Shamir och Peres", avrundar Neuman sin notis och syftar till den samtida konflikten mellan höger- och vänsterblocket i Israel 1987 (ibid.). Det bekräftar ånyo min poäng om den dagsaktuella potentialen i pjäsens historiska tema.

Det stora mediala intresset tycks mig hänga samman med den nationella diskursens förkärlek för berättelser med historisk anknytning. Trots att en del skribenter skriver något distanserat om statsbegravningen och dess sionistideologiska betydelse, ut-

⁸⁹ Dokumentärfilmen sändes i programmet "Bemabat Sheni" den 27 januari 1987.

trycker de lika mycket förtjusning över projektets historiska karaktär. ”’Bavta’ är ett ovanligt fenomen i vår teatrala miljö”, inleder en av skribenterna sitt reportage, ”– den behandlar ett historiskt ämne, som i likhet med bibliska ämnen numera alltför sällan behandlas av israeliska dramatiker ” (Bar-Shavit, 1987:8). Alla skribenter understryker det faktum att karaktären Bavta verkligen existerat och att arkeologiska fynd finns som bevis. ”Av de arton karaktärerna i pjäsen är bara tre födda i dramatikers huvud. Resten är dokumenterade”, står det i ett stort förhandsreportage (Bar-Kadma, 1987-01-02). En artikel som skrivs ett helt år före premiären är även illustrerad med fotograferade fynd från de arkeologiska utgrävningarna. I bildtexten till ett av de fotograferade fynden, en sandal, står det ”Bavtas sandaler” (Ohad, 1986-01-24). I flera artiklar som redogör för arbetsprocessen på teatern nämns just denna sandal som inspirationskälla för skådespelerskan. Den forna Bavta visade sig nämligen ha samma skonummer som rollinnehavaren. Samma fotografi av sandalen återfinns i Yigael Yadins bok som dokumenterar de av honom ledda utgrävningarna kring Bar-Kochva-upproret (Yadin, 1971:152). Bildtexten här talar om att den funna sandalen är från Masada, och inte från ”Bavtas grotta”, en uppgift som jag betraktar som pålitlig.⁹⁰ Den journalistiska kopplingen av sandalen till Bavta, parallellt med skådespelerskans något bisarra övertygelse om likheterna mellan hennes och Bavtas fötter, tyder på ett och samma behov; ett dokumenterat förflutet som kan legitimera nuet.

Att poängtera hur lång tid som förflutit sedan Bavtas tid, drygt 1800 år, anses också väsentligt och nämns i så gott som alla artiklar. Dramatikern Kainy citeras förklara hur rörd hon blir över att kunna ”sträcka sin hand drygt två tusen år tillbaka och känna att en hand sträcks tillbaka därifrån” (Bar-Kadma, 1987-01-02). Enligt sociologen Nora Räthzel är det något magiskt över antalet ”tusen år” när det gäller nationella eller andra föreställda gemenskapers legitimering och upprätthållande av sin existens (Räthzel, opublicerat).

Larmet går

Vad gäller karaktären Bavta tycks förväntningarna vara lika höga: ”*Bavta* – ett episkt drama om en kvinna från det andra århundradet som dog under Bar-Kochva-upproret,

⁹⁰ Då Yadin ansvarade för utgrävningarna och sammanställde sin bok betraktar jag hans data som pålitligare än tidningarnas återgivning tjugofem år efter utgrävningarna. Jag är dock fullt medveten om att även Yadins bok består av tolkningar av data.

är det israeliska dramat som vi väntat på”, skriver Sarit Fuchs i *Maariv* dagen före premiären (Fuchs, 1987-01-23). Karaktären Bavta motsvarar dock inte förväntningarna varför den normerande rösten på ett mer eller mindre direkt sätt tycks vilja distansera sig och varna för henne. Den normerande rösten skiljer sålunda karaktären Bavta från andra kvinnor, hennes nationella identitet betvivlas och hon hamnar slutligen i sitt välkända ingenmansland.

(O)vanliga kvinnor

I Michael Ohads artikel introduceras pjäsen och karaktären Bavta för första gången för en stor läsarkrets (Ohad, 1986-01-24). Skribenten framställer karaktären genom en rad kontrasteringar. ”En sådan judinna har vi inte sett på scenen än”, skriver Ohad. Först konstaterar han att ”[h]istoriska drottningar och kvinnliga ledare är oss nog kärare än vanliga kvinnor av folket”; bland de ”kära” nämner han den kvinnliga profeten Debora och drottningen Isebel trots att Isebel i den bibliska skriften är öppet föraktad och Deboras profetiska insatser inte heller är speciellt ansedda enligt tolkningstraditionen (ibid.).⁹¹ Bavta hamnar på samma lista. Sedan fortsätter skildringen av Bavta genom kontrastering mellan henne, som introduceras som en ”speciell kvinna”, och andra mer ”vanliga” kvinnor. Bavtas arkiv, poängterar Ohad exempelvis, består inte av hennes dokumenterade kärleksliv, utan av hennes ekonomiska transaktioner och juridiska tvister. Ohads grundantagande är att ”vanliga” kvinnors arkiv skulle bestå av just det som Bavtas arkiv saknar: ett dokumenterat kärleksliv. Bavta utmärker sig således genom att inte vara som andra kvinnor, vars (enda) intresseområde är kärleken. ”Vem var denna märkliga kvinna” frågar Ohad retorisk, som till sitt gömställe undan romarna ”...väljer att ta med sig, inte smycken, utan det arkiv som bekräftar hennes äganderätt över fruktodlingarna i Mehoza och i Ein-Gedi?” (ibid.). ”Vanliga” kvinnor, antar Ohad vidare, är fäfänga och skulle nog välja just smycken. Ohad avslöjar således den nationella diskursens förutfattade meningar i förhållande till kvinnor, samtidigt som han insinuerar en kritisk hållning till Bavtas val: ”Judeen har fallit och reser sig inte åter på 1

⁹¹ Isebel, dotter till feniciernas kung, gift med Ahab, kung över Israel, framstår i den bibliska skildringen som elak och skyldig till blodiga brott, och som ansvarig för spridandet av den kontroversiella avgudadyrkan. Av hennes mördare, Jehu, kallades hon ”den förbannade” (Andra Kungaboken 9:34) och hon fick inte heller begravas. Hennes kött fick bli hundarnas mat och hennes lik fick bli ”gödsel på marken på Jisreels åkerfelt” (Andra Kungaboken, 9:37). Debora för sin del nämns i Gemara (kommentaren till Mishnatexten i Talmud) som alltför högfärdig, förmodligen på grund av sin påstridighet.

800 år, och Bavta, som begravde två makar, klamrar sig fast vid sina fruktodlingar” (ibid.). Bavta, som inte är som andra kvinnor, verkar dessutom ha problem med lojaliteten till nationen. Hon bryr sig nämligen mer om det egna ägandet än om det kollektiva lidandet.

”Det vanliga” hos kvinnor tycks vara den normen som männen konstruerar. När jag går till dramatexten hittar jag belägg för att även Bavtas normativa omgivning uppfattar henne som ovanlig. Ett exempel är hennes unge make Jeshua som söker hindra henne från fysiskt arbete under graviditeten:

JOSHUA: Havande kvinnor springer inte omkring hela dagarna ...

BAVTA: Jag är Bavta och jag kan, jag kan plantera och vattna och sälja och köpa. Och när det behövs kan jag också detta (*Pekar på vapnen*).

(s. 25)

Bavtas eget påstående låter dock inte främmande i mina öron. Min egen erfarenhet gör att jag uppfattar hennes beteende som ganska ”vanligt”. Likadant känns det när Bavta uttrycker tvivel på sin egen förmåga att vara en bra mor:

BAVTA: /.../ Jag är så trött ... sluta nu, grät inte ... ät, här får du ... ät och sov. Och låt också mig sova ... /.../ hur gör andra kvinnor som får barn? Hur? – och inte ett barn, utan ett barn vartenda år ... hur går det ihop? ... jag tänker amma i tre år ... det sägs att man inte blir gravid när man ammar.

(s. 32)

Konstruktionen av kvinnor som ”naturliga mödrar” är stark nog att få kvinnorna själva att tro på den som sanning. Bavta tror att ”alla andra kvinnor” är perfekta mödrar. Själv känner jag igen mig i hennes tankegång. Hon liksom jag är med andra ord ganska vanliga. Det som gör Bavta till ”ovanlig” är att hon är en kvinna som inte vill anpassa sig till den manliga normen. Straffet som normens väktare, likt skribenten ovan, tilldelar henne är att utnämna henne till ”ovanlig” och att anklaga henne för bristande nationell lojalitet.

En intressant detalj som kommer fram i ett annat försök att förklara Bavtas ovanliga beteende, är när en av Israels respekterade arkeologer, Magen Broshi, hävdar att Bavta ”måste ha varit ful” varför han var tveksam till valet av den vackra skådespelers-

kan Yona Elian för rollen som Bavta (Bar-Kadma, 1987-01-02). Jag tolkar Broshis antagande som ytterligare ett tecken på att karaktären avviker från normen. En kvinna som istället för att dokumentera sitt kärleksliv handlar på ett ekonomiskt självständigt sätt måste det vara något "fel" på. Felet kan bestå av det enkla faktum att hon inte kan uppfattas som ett begärligt sexuellt objekt.

Feminismen ifrågasatt

"En sådan judinna har vi inte skådat på scenen än", skriver Ohad i sin artikel, och hävdar att karaktären Bavta liknar två icke judiska kvinnokaraktärer ur världslitteraturen: Mor Kurage, hon som "passerar, köper, säljer och sjunger sig igenom trettioåriga kriget", och Scarlett O'Hara. Inte den Scarlett som jagar Ashly, understryker Ohad, utan "hon som återvänder ... till sin gård, Tara, och upptäcker de starka band hon har till fädernas jord" (Ohad, 1986-01-24). Än en gång poängterar Ohad sålunda Bavtas särdrag, denna gång knyter han detta till det "icke judiska", trots att Scarletts starka band till "fädernas jord" kan tyckas höra samman med den israeliska nationella diskursen.⁹² Det gemensamma för dessa tre kvinnokaraktärer är att de "kämpar den svaga kvinnans kamp i en värld som till synes tillhör männen" (ibid.). Ohad skriver således in *Bavta* i en "allmän" feministisk diskurs. "Miriam Kainy har författat en till synes feministisk pjäs", konstaterar han. Innebörden av denna feminism är vidare att "[h]ennes kvinnor är starkare än männen /.../ krävande kvinnor, inte särskilt sympatiska" (ibid.).

I ett annat stycke skriver Ohad något som kan tyckas vara motsatsen. Han påstår att *Bavta* skiljer sig från alla nyskrivna israeliska dramer som visats på teatern under de senaste tolv åren (dvs. mellan 1974 och 1986). *Bavta* är följaktligen "varken en politisk satir eller ett agitationsdrama utan ett vidsträckt och färggrant lapptäcke som utgör miljön för /.../ två judiska byar under det sista upprorets dagar" (ibid.). Det är flera som vill poängtera dramats apolitiska karaktär. Emanuel Bar-Kadma hävdar att Kainy, vars dramer annars förmedlar ett tydligt politiskt budskap, här avstår från ställningstagande. Enligt honom är inte *Bavta* en dagsaktuell pjäs iklädd historisk dräkt (Bar-Kadma, 1987-01-02). I likhet med Ohad nämner Kadma *Bavtas* feministiska karaktär. "Miriam Kainy förnekar att hon skrivit en feministisk pjäs", skriver Bar-Kadma som

⁹² Det hebreiska uttrycket som Ohad använder för "fädernas jord" (Admat Avoteha), och särskilt ordet "fäderna", väcker associationer till det uttryck som används i Bibeln om stamfäderna och det förlovade landet. "Fädernas Gud"

hävdar motsatsen: "pjäsens manliga karaktärer är i motsats till de starka kvinnorna antingen svaga mesar eller mansgrisar och våldtäktsmän" (ibid.). Bortsett från missuppfattningen som Bar-Kadma demonstrerar i förhållande till feminism, nämligen att feminism skulle utmärka sig genom att demonisera och förlöjliga männen, innebär hans uttalande att ett feministiskt budskap inte hör till det politiska. Jag läser detta som ett tecken på att i 1980-talets Israel räknas inte feminism som politisk och kan därför inte heller tas på allvar. Den nationella diskursen kan reservera sig eller på indirekt sätt uttrycka sin negativa syn på feminism, som i Ohads eller i Bar-Kadmas artikel, men den feministiska diskursen erkänns inte som en värdig motståndare till den nationella och är lättare att ignorera.

I tidskriften *Naamat* prisas pjäsens hantering av "det förflutna" som "förtjänar uppmärksamhet eftersom det har implikationer för samtiden" (Bar-Shavit, 1987). Genom Bavtas liv, skriver Bar-Shavit, kan man få information om kvinnors liv under 120–140-talet e Kr och upptäcka att "kvinnofrigörelsen inte är ett för vår tid unikt påfund. Bavta är en av många kvinnor som visserligen levde några sekel före henne, under biblisk tid, men som tveklöst är lika starka och kompetenta som hon" (ibid.). Enligt Bar-Shavit är starka kvinnor efterfrågade och välansedda inom den judiska traditionen, ett påstående han underbygger med exempel ur den bibliska texten:

En idog hustru, var finner man en sådan? Långt högre än pärlor står hon i pris
/.../ Hon är såsom en köpmans skepp, sitt förråd hämtar hon fjärran ifrån/.../
Hon har planer på en åker, och hon skaffar sig den; av sina händers förvärv planterar hon en vingård.

(Ordspråksboken 31:10–17)

Bar-Shavit hävdar att det inte bara är inom ramen för Bibelns poetiska önskedrömmar som starka kvinnor finns. Dessa, menar han, finns också i "den bibliska verkligheten". Bar-Shavit räknar således upp flera bibliska kvinnonamn, bland dem Sara, Rebecka, Debora, Ester och Jael, vars handlingar enligt honom på ett eller annat sätt inneburit emancipatoriska framsteg. Genom att skriva in karaktären Bavta i en kvinnoemancipatorisk judisk tradition, tycks skribenten vilja reda ut något jag vill kalla "den starka

och "Fädernas land" förekommer frekvent i judiska böner, och återanvänds inom ramen för den samtida nationella diskursen.

kvinnans dilemma". Ty Bavta, liksom de andra kvinnorna som omnämns i artikeln, har något gemensamt; deras handlingar är tvivelaktiga moraliskt sett. Bar-Shavit anlägger dock inte ett maktperspektiv för att förklara dessa "moraliska felsteg", utan menar att detta är "vanligt". Nu precis som då. Vi behöver, med andra ord, inte bli förskräckta över Bavtas tvivelaktiga handlingar. Hon är lika beundransvärd – eller tvivelaktig – som de bibliska, och de samtida kvinnorna: "Dessa är bara några exempel på bibliska kvinnor /.../ som säkert skulle kunna ha levt i vår tid, precis som Bavta idag skulle ha kunnat leda ett internationellt företag" (Bar-Shavit, 1987). Likheterna med samtidens kvinnor består enligt skribenten bland annat i deras förmåga att omforma och anpassa verkligheten efter deras behov och i "deras förmåga att manövrera männen samt omgivningen, och att styra händelseutvecklingen". Detta sätt att handla, menar skribenten, då som nu, är detsamma som att vara "före sin tid", ett påstående som han driver vidare i artikelns slutplädering: Dessa kvinnor, som varit före sin tid, kan förekomma i olika perioder, "och de är före sin tid även i förhållande till oss, som lever mer än två tusen år efter dem".

Eftersom skribenten inleder med att presentera den kvinnliga handlingskraften som "feminism", och sedan förknippar samma handlingskraft med manipulation och moralisk tvivelaktighet, förmedlar han ett rakt samband mellan feminism och kvinnlig manipulation. De starka kvinnorna som verkar alltid vara "före sin tid" blir tvärtemot artikelns medvetna röst mytiska och omänskliga, demoniska och hotfulla, eftersom de tycks gå igen. Slutpläderingens "vi" är sålunda onekligen ett manligt vi som uttrycker ömsom beundran, ömsom fruktan i förhållande till "kvinnor".

Boaz Evrons recension från den 22 februari 1987 ifrågasätter pjäsens dramaturgiska grundförutsättning (Evron, 1987-02-22). Evron avvisar nämligen Kainys tolkning av de arkeologiska dokumenten. Enligt honom gav hon efter för den enklaste möjliga tolkningen av dessa ekonomiska dokument, och på grund av "bristande kritiskt tänkande" konstruerade hon "en hård och hjärtlös affärsmaskin, en äkta "bitch", ett riktigt odjur" (ibid.). De handlingar som Bavta beskylls för och som enligt Evron utgör henne till denna fruktansvärda varelse är följande: "Hon utnyttjar folk inklusive sina föräldrar, med häpnadsväckande fräckhet" (ibid.). Evron exemplifierar med hur Bavta avvisar sin far "som vore han en hund" när hon inte lyckats pressa honom på en önskvärd summa pengar, och hur hon "mjölkar" sin bästa väninna på hemligheter från sängkammaren för att sedan utsätta henne för utpressning för egen vinning.

När jag själv läser de scener i dramat ur vilka Evron hämtar sina "bevis" finner jag inte Bavyas handlingar lika fruktansvärda som Evron gör, bland annat eftersom jag läser dessa ur hennes perspektiv. Den fastställda moralkoden som Evron tar för given, enligt vilken dottern alltid måste visa respekt för fadern varpå hennes eget bästa alltid kommer i andra hand, omdiskuteras här. Till skillnad från Evron betraktar jag Bavya som en rebell, lik den mytologiska Lilit. Enligt myten hämnas Lilit på Adam när hennes krav på jämlikhet avfärdas. Hennes hämnd är grym och myten tillskriver henne demoniska och mordiska egenskaper. Enligt Aviva Cantors feministiska läsning av myten måste dessa hennes hämndaktioner ses i sitt sammanhang: "we can regard them as having originated in self-defense against male domination" (Cantor, 1983:41). Cantor förklarar vidare att Lilits hämnd också är resultatet av en alltför lång och ensam kamp för den egna självständigheten. Män, säger Cantor, dömer ut Lilits sätt att slåss på. De säger att Lilit "fights dirty" men detta är ingenting annat än "a meaningless concept designed to keep women from developing and utilizing their strength to fight, period" (ibid.). Eftersom jag ser Bavya som ett slags Lilit-gestalt ser jag också hennes handlingar i förhållande till sin omgivning i det ljuset. Bavya kämpar för sin självständighet, och i ett samhälle där kvinnor inte tilläts att äga något är just ekonomiska egendomar ett tecken på självständighet. Det egentliga straffet som patriarkatet tilldelar henne, nämligen den ekonomiska ruinen hon drabbas av, kan därför ses som en varning för kommande rebelliska kvinnor.

I sin utförliga recension fastslår Evron att dramatexten är ologisk och att karaktärerna inte är trovärdiga. Hans paradexempel är rollkaraktären Jehonatan Bar-Be'ayan. "Det är fullständigt omöjligt att en vidrig, kättjefull och ansvarslös bedragare samtidigt ska vara en ledare för en underjordisk rörelse och bära på den ansvarsfulla rollen som Bar Kochvas representant" (Evron, 1987-02-22). Evron syftar framför allt på Jehonatan Bar Be'ayans framställning som en våldtäktsman i samband med Bavyas besök i Ein-Gedi för att be honom om rättshjälp. Evrons misstro mot denna mänskliga skildring liknar den misstro som kan möta ett våldtäktsoffer, inte minst om förövaren är en ansedd och högt uppsatt person. Det är tydligt att Evron försvarar normen vad gäller maktförhållandet män-kvinnor. Det sker genom att stämpla Bavya som en "bitch" enbart på grund av hennes ekonomiska strävanden. Men Evron uttrycker också oro över hur en feministisk ståndpunkt kan äventyra nationella värderingar såsom nationella hjältars anseende. Att dessutom stämpla Kainy som ologisk i sina dramaturgiska val och där-

igenom underskatta hennes yrkesutövning är inte bara ett slag under bältet och "dirty fighting". Genom detta reproducerar Evron dessutom den vedertagna normen på flera plan. Han konstaterar vad som är logiskt och utesluter ett kvinnligt alternativ till det, och han fastslår vad god dramatik är; den som underordnar sig den manliga normen.

Finns hon?

En annan uppfattning lyser igenom i ett reportage av Sarit Fuchs (Fuchs, 1987-01-23). Fuchs polariserar inte mellan "politisk" och "feministisk" teater. Kainys pjäs skiljer sig istället från "Joshua Sobols ideologiska och tendentiösa uppfostran och från Shemuel Hasfaris hycklande, exhibitionistiska predikan" (ibid.). Inte heller är *Bavta* "ett besök i ett nationellt minnesmuseum, utan en fantasiresa i människors själsliga landskap/.../ en fiktiv och alltigenom subjektiv teater – men samtidigt en sann politisk teater" (ibid.). Fuchs läser således ett politiskt budskap i "människors själsliga landskap" och erkänner det privata som politiskt, vilket placerar henne i en specifik feministisk position.

Påståendet "det privata är politiskt" markerar ett radikalfeministiskt krav att inkludera kvinnors privata livserfarenhet i en politisk analys. Påståendet markerar avstånd från den traditionella polariseringen mellan "offentlig" och "privat" sfär, och från placeringen av kvinnoerfarenheter inom ramen för den privata sfären. Det söker efter ett socialpolitiskt förståelsemönster för kvinnoerfarenheter av olika slag, inte minst de som av den enskilda kvinnan kan upplevas som "privat". Fuchs tillämpning glider dock längre bort från det feministiska tänkandet än vad man först kan tro. I hennes läsning förvandlas kvinnan *Bavta* och de andra kvinnorna i pjäsen till symboler. Pjäsen gestaltar olika typer av kvinnlighet, säger Fuchs, som också redogör för pjäsens skildring av de olika kvinnornas sexuella begär och frustration. Hon läser dock "det glödgheta sexuella begäret" som metafor för "den [falska] messianska glöden" som Bar-Kochva-upproret bars upp av. Det resonemanget knyter Fuchs an till sociologen Denis de Rougemonts bok *Kärleken och Västerlandet* från 1939. Fuchs redogör för Rougemonts centrala teori, enligt vilken nationen utnyttjar medborgarnas otillfredsställda sexuella lust på olika sätt; den stimulerar den erotiska fantasin genom att likställa territoriella erövringar med sexuella och som kompensation för en känslomässig brist stimuleras en messiansk lust som inget annat är än en nekrofilisk lust, dödslust. "Strax före Bar-Kochva-upprorets messianska utbrott är atmosfären tyngd av ett aldrig förverkligat sexuellt begär. Kvinnorna i pjäsen är nästan aldrig tillfredsställda", menar Fuchs, vilket förvandlar pjäsens

skildring av kvinnornas sexuella hunger till en förklaring av upprorets irrationella karaktär (Fuchs, 1987-01-23). Snarare än ideologin pekas således dödsdriften ut som upprorets motiv, onekligen en politisk läsning av Kainys drama. Denna läsning förbiser dock den kvinnliga närvaron i sig, trots att Fuchs inledning lovar en syntes mellan det politiska och det feministiska. Fuchs tillstår också att "efter tre timmar på teatern förvandlas Bavta till en symbol". Hon förvandlas till "[d]en arketypiska Israel/.../ [till] en allegori om en nation som ger efter för sin inre ondskas" (ibid.). Fuchs politiska läsning är vass och ryggar inte för starka ord. Enligt henne är Bavta en livlig och upprorisk karaktär som man vill tycka om, men som under pjäsens gång drabbas av "fascistisk hysteri". Onekligen syftar Fuchs på en samtida polariserad politisk miljö i Israel och på det sensationella avslöjandet av den underjordiska beväpnade judiska rörelsen med en rad terrorhandlingar på sitt samvete.

Fuchs avrundar med att upprepa inledningens intention genom att peka på *Bavtas* tvåfaldiga budskap: det personliga och det nationella. På det personliga planet, menar Fuchs, är karaktären Bavta en utblottad kvinna i en manlig värld; på det nationella planet talar pjäsen sanningens ord "...om den fanatiska högerens rättshaveristiska blodbad" (ibid.). Det nationella planet tar dock överhand i artikelns slutplädering som förklarar pjäsens mörkaste budskap: "det onda gömmer sig bland härliga människor. *Bavta* är en pjäs om en så trevlig kvinna, om så trevliga människor. Sådana har vi nyligen sett förvandlas till alls inte så trevliga, [till] nazister rätt och slätt... i Edgar Reitz film *Heimat*", skriver Fuchs avslutningsvis och syftar på Reitz' film från 1984 (ibid.).

Bavtas förvandling till en nationell symbol är inte oproblematisk ur ett feministiskt perspektiv och jag ser det som en triumf och ett nederlag på en och samma gång. I Fuchs läsning kläs en kvinna, Bavta, i en nationell dräkt och hon tillåts att symbolisera den annars rakt igenom maskulina nationen; samtidigt berövas samma kvinna sin genusidentitet, på samma sätt som de andra kvinnornas sexuella begär hamnar utanför den kvinnliga kroppen och får stå för "medborgarnas" begär. Jag undrar också om den tillfälliga generositet som den nationella diskursen tycks visa genom att låta en kvinna symbolisera nationen, beror på de negativa moraliska värderingarna som länkar karaktären Bavta till det nationella nederlaget som skildras i pjäsen. Det är tveksamt om en nationell seger skulle tillåta en kvinnlig nationell symbol.

En intressant recension som läser Bavta som nationell symbol och som helt och hållet bortser från hennes genusidentitet är Amir Orians (Oran, 1987-01-30). "Bavta är

en israelisk macho [mansgris]", skriver Orian. Klarare kan det inte sägas. Den specifika "israeliska macho" beskrivs hos Orian som "grov och grym, känslö- och intelligensbefriad. Världsbäst på handelsstrategier och allsköns intriger". En nyansering och motivering av detta omdöme följer: "Högst på värderingsskalan sätter hon den egna njutningen och den privata konsumtionen. Lägre ner på skalan kommer patriotism som bara är tomma ord" (ibid.). Den värderingsskala som Orian propagerar för är tydligen den motsatta; äkta patriotism och att sätta kollektivet före individen. Orian pekar således på ett brott i den israeliska moralkoden som *Bavta* förkroppsligar och som han inte sympatiserar med. Vidare exemplifierar Orian *Bavtas* egoism och låtsaspatriotism: "Hon hatar den romerska ockupanten men när den illegala judiska terroristgruppen trampar ner hennes trädgård på väg till vapengömman skriker hon av ilska" (ibid.). Just det exemplet är talande eftersom den tydligt visar de aspekter som Orian ignorerar.

Bavtas trädgård är enligt min mening mer än "privat egendom". Den innebär liv och kontinuitet medan vapengömman inte bara står för patriotismens och för kollektivets bästa utan innebär död och förstörelse. Jag skulle vilja hävda att den frånvarande genusidentiteten i Orians läsning omöjliggör förståelsen av konfliktens symboliska innebörd. Ty trädgården tillhör kvinnan *Bavta* och är sammanlänkad med pjäsens kvinnliga värld. I enighet med min argumentation vill jag tillskriva *Bavta* en "tredje ståndpunkt" i förhållande till de politiska konflikterna som hon konfronteras med. Denna ståndpunkt är sprungen ur kvinnans ingenmansland, varifrån kvinnan ställer andra premisser och andra värdesystem än nationens manliga, gällande principer. Orian ringar dessutom in *Bavtas* alludering till Ben-Gurions kända yttrande (om att det inte spelar någon roll vad *gojim* säger utan vad judar gör) som ytterligare tecken på karaktärens egenskaper som nationell symbol: "inskränktheten som denna mening inbegriper kommer att leda henne och det samhälle till vilket hon hör till det fanatiska upproret som resulterar i total förstörelse och exil", skriver Orian (ibid.). Han läser in ett direkt aktuellt budskap i dramat som enligt honom är "en samtida historiektion", men han missar innebörden av den kvinnliga karaktärens tillfälliga övertagandet av rollen som nationens fader.

JOSEFFA: ETT SLAGFÄLT

Feminism? Nej, tack!

Enligt teaterforskaren Shosh Avigal är Joseffa Amsalem, den kvinnliga huvudpersonen i *Drömsåsongens slut*, ett slags milstolpe i den israeliska dramatiken. "For the first time in Israeli theater the stage presented a female person who is not a symbol but, instead, a flesh-and-blood-woman ..." (Avigal, 1996a:307). Det är intressant att poängtera att det är i liknande ordalag som karaktären Bavta beskrivs något år tidigare av teaterforskaren Corina Shoef (Shoef, 1995). I det föregående avsnittet som ägnades åt karaktären Bavta har jag delvis argumenterat mot Shoefs påstående och sökt visa hur Bavta söker axla rollen som "nationens fader". När det gäller Joseffa är jag inte heller överens med skribenten. Jag tycker nämligen att den kvinnliga karaktären Joseffa framstår, mer än i något annat av Kainys texter, som en arena för en diskursiv strid. Den nationella diskursen mot den feministiska. Samtidigt tycker jag att Shoef likväl som Avigal uttrycker en verklig saknad och en önskan om en "vanlig kvinnokaraktär".

Pjäsen hade premiär i november 1991 i Beit Lessin-teatern och hamnar inom ramen för en övergångstid som sträcker sig mellan 1987 och 1994 och som jag kallar "tiden mellan decennierna". Skiftningen från 80-talets avvisande inställning till frågor kring "kvinnor & teater" till 90-talets högre medvetenhet och analytiska förhållningssätt sker inte över en natt. Ett par seriösa försök till övergripande kritisk granskning av kvinno-karaktärer inom den israeliska teatern görs från ett feministiskt håll mot slutet av 80-talet (Weitz, 1987, Mas & Zimmerman, 1987). Den granskningen lyckas ringa in den återvändsgränd som den israeliska kvinnoidentiteten tycks befinna sig i. Ett militaristiskt samhälle som det israeliska, poängteras det, styrs utifrån en dagordning som kvinnor varken kan påverka eller delta i på jämlika villkor. Allt som är utanför dagordningen klassas som marginellt, bagatelliseras och hålls på distans. Från ett nationellt håll, säger representanterna för den feministiska diskursen, är budskapet till kvinnorna att bita ihop, vara starka och inte "gnälla". Att stoiskt uthärda anses som det lokalspecifika kännetecknet för den normativa israeliska kvinnoidentiteten och därför framstår

sådana kvinnokarakterer alltid som positiva. Framställningen av kvinnor som bryter mot den normen förmedlar däremot en schablonmässig misstro mot feministiska tankegångar.

...deras kamp framstår ofta som ytlig, och de försöker nå sina mål genom att deklamera och skandera paroller vars innehåll framstår som tvivelaktigt. Deras strid och ändamål saknar autenticitet (...) dessa kvinnor försöker frigöra sig genom att likna män. Denna frigörelse framställs ofta som falsk och dess pris är mycket högt.

(Mas & Zimmerman, 1987:23)

Genom att lyfta fram nationens fientliga inställning till feministiska tankegångar tycks den feministiska diskursen i Israel ta ett steg framåt. Den verkar vara redo för en strid om tolkningsföreträde.

Rapporteringen från ett symposium om "kvinnor & teater", i gränslandet mellan 80- och 90-talen, vittnar dock om den nationella diskursens överlägsenhet (Magen, 1989-02-23, Gal, 1989-02-27). Att symposiet anordnas av en akademisk institution, ett samarbete mellan sociologiska institutionen, forum för kvinnostudier och teatersektionen vid Tel Avivs universitet, är ett positivt tecken i sig, men beskrivningen av tillställningen uttrycker mycket stark skepsis och antagonism. Skribenterna väljer att beskriva ämnet för diskussionen som dammig och irrelevant, och ironiserar över den kvinnliga publikens förväntningar. "Publiken (varav enbart två var män) hade ivriga förväntningar på vittnesmål om diskriminering och orättvisor, men den kvinnliga panelen anlände med ett leende på läpparna. De visade inga tecken på bitterhet eller frustration" (Magen, 1989-02-23). Det insinueras således att den kvinnliga publiken består av övervintrade feminister som bara vill klaga och frossa i elände. Att klaga strider som sagt mot den nationella normens strama regler vad gäller kvinnligt beteende. I denna beskrivning framstår panelen, bestående av kvinnliga representanter från teaterns olika områden, som raka motsatsen till publiken, och ett bevis på att den feministiska positionen inte är relevant i Israel.

"Kvinnor & teater" som ett diskussionsämne i sig ifrågasattes av paneldeltagarna själva: "Vad har yrket dramatiker och ett symposium om kvinnliga teaterarbetare gemensamt förutom könet? Ursäkta mig men jag blir arg", utropade en av 1980-talets

mycket få kvinnliga teaterchefer Ada Ben Nachum (Gal, 1989-02-27).⁹³ Enligt journalisten får hon gehör för sina bestämda och skarpt formulerade åsikter kring frågan, vilket färgar hela diskussionen. Kampen mot könsdiskriminering och för ett eget utrymme, och den slitsamma pendlingen mellan moders – och yrkesidentiteten beskrivs som ogiltig: "...det visade sig att saken kräver en andra tanke, kanske inte enbart när det gäller teater" (ibid.). Svårigheterna för kvinnor inom yrket anses således inte hänga samman med könstillhörigheten. Inte heller görs det en antydning till en genusrelaterad maktanalys. Allt handlar om personlighet, om uthållighet och om begåvning. "Nuförtiden kan kvinnor som vill det utforma sina egna liv" (ibid.).

Dramatikern Miriam Kainy, som deltar i panelen, är den enda som försöker hävda något annat. Hennes försök att formulera sig kring skapandets grundförutsättningar, dess maskulina förtecken och den frustration som den kvinnliga konstnären upplever i mötet med denna metaforiska tvångströja, bemöts med hårt motstånd. Gal beskriver Kainys uttalande som "filosofiskt-akademiskt", medan Magen beskriver det som "metafysiskt". Det hätska bemötandet förklaras som "ett försök att ta ner det hela till en mer realistisk nivå och anpassa diskussionen till den israeliska teaterns verklighet" (Magen, 1989-02-23).

En av de feministiska analyserna av israeliska kvinnokaraktärer avrundas med att hävda att trots den nationella diskursens krav på lydiga kvinnor läcker dessa missnöje och uttrycker smärta, sorg och ilska (Mas & Zimmerman, 1987:21). Slutpoängen pekar på ett samband mellan den norska Noras upproriska handling i *Ett dockhem* och de israeliska karaktärernas sporadiskt upproriska röst. Nora mäktar inte att förändra de sociala konventionerna men liksom många av de israeliska karaktärernas handlingar är hennes enskilda aktion ett viktigt tecken, menar skribenterna (ibid.). Efter försöket att presentera ett judiskt feministiskt alternativ genom Bavta, tycks den feministiska diskursen i Israel söka sig en ny väg. Den söker sätta den israeliska feminismen i ett internationellt sammanhang och se likheterna mellan kvinnors villkor tvärs över nationsgränserna. Den nationella diskursen dömer däremot feministiska frågor som strängt taget ogiltiga för den specifika israeliska verkligheten. Därför refereras Kainys resonemang som något obegripligt och "främmande".

⁹³ Ada Ben Nachum var under 1980-talet teaterchef på Jerusalems Khan-teatern och sedan konstnärlig ledare för Beit Lessin-teatern.

I mångt och mycket förkroppsligar Joseffa denna konflikt. Hon är en Israelfödd läkare, boende i USA och verksam inom en internationell läkarorganisation. Hon är dessutom ensamstående och till synes frivilligt barnlös. Dessa grundförutsättningar är ett tecken på hennes utanförskap i förhållande till det "specifikt israeliska". Om den israeliska kvinnans förebild, pionjärkvinnan, formerade sig genom att lämna Europa och resa österut till Landet Israel har Joseffas resa skett i motsatt riktning. Från Jerusalem västerut, till New York. Medan det för den nationella diskursen är väsentligt att identiteter och verksamheter definieras nationellt, alltså som "israeliska", väljer Joseffa att verka i ett internationellt sammanhang med internationell solidaritet som ledstjärna. Medan kärnfamiljen och de egna barnen anses vara en del av "den israeliska lagboken" lever Joseffa ensam, har tillfälliga förhållanden och tar hand om *andras* barn. Joseffa kan således tyckas representera en "allmängiltig" feministisk diskurs. Hon är självständig och självförsörjande, hon tänjer på de nationella gränserna och hon finner sig inte i den israeliska kvinnans biologiska tvångströja.

Pjästextens handling börjar dock i Jerusalem, dit Joseffa tillfälligt återvänt för att träffa sin älskade farmor Allegra som dör under besöket. Det visar sig att Joseffa ensam får arva farmors hundraåriga hus. Samtidigt inleder hon ett förhållande med en yngre (gift) man och blir gravid. En långdragen diskursiv strid utbryter; det gamla huset som representerar nationens gemensamma historia, rötterna, stabiliteten och den nationella reproduktionen, står i konflikt med det kringresande, med gränsöverskridande solidaritet och med barnlöst yrkesarbete. Alltså måste Joseffa bestämma sig för att antingen göra abort, sälja huset och resa tillbaka till New York, eller behålla barnet och bosätta sig i det gamla huset. Joseffas "besök" i sitt gamla hemland drar ut på tiden och den diskursiva striden resulterar i vad som ser ut att vara den nationella diskursens seger; Joseffa föder barnet och bosätter sig i det gamla huset.

Nationen fångad i sin dröm

Ordsammansättningen i pjäsnamnet *Drömsäsongens slut* inbegriper denna strid och signalerar dess utgång. Mitt antagande är att striden resulterar i den feministiska diskursens tillfälliga tillbakagång samtidigt som den nationella diskursen vinner terräng. Jag tolkar därför innebörden av ordsammansättningen "drömsäsongens slut" som en lägesbeskrivning; slutet av en period då drömmen om kvinnlig emancipation gror. För att kunna reda ut och bekräfta mitt antagande om innebörden av ordet "dröm" i detta kon-

kreta fall är det viktigt att se hur ordet används inom ramen för den nationella diskursens äldre formationer, som exempelvis i de bibliska texterna. Därefter är det möjligt att studera sambandet mellan äldre tolkningar och nya interdiskursiva formationer, och undersöka hur de kommer till användning i pjäsen.

Drömmen framstår ofta som betydelsefull och är positivt laddad i den bibliska berättelsen. Att kunna drömma och tyda drömmar är en begåvning som enbart utvalda personer har, ofta de som senare utses till ledare. Drömmen anses innehålla budskap från Gud som kan uppenbara sig i drömmen som för Jakob (Första Moseboken 28:12) eller för Salomon (Första Kungaboken 3:5). Drömmen kan även innehålla en lösning på olika livsavgörande frågor som det gjorde för Gideon (Domarboken 7:9). Samtidigt måste man skilja mellan pålitliga och förrådiska drömmar (Femte Moseboken 13:1 & Jeremia 27:9). En välkänd "drömmare" som på grund av sitt namn är lämplig att nämna här är Josef. Hans drömmar orsakade honom stora problem samtidigt som de räddade honom ur svåra situationer. Hans drömmar om makt – "jag tyckte att solen och månen och elva stjärnor bugade sig för mig" (Första Moseboken 37:13) – retade gallfeber på hans bröder som såg till att bli av med honom och sålde honom till nomader på väg till Egypten. Men hans förmåga till drömtydning räddade honom ur en annan knipa och gav honom så småningom den maktställning han en gång drömt om.

Även den moderna nationens förhållande till drömmen är ofta positivt laddat. I den sionistiska retoriken framställs ofta staten Israel som "en dröm som gått i uppfyllelse", varför de bibliska trösteprofetiorna om återuppbyggnaden av Sion återanvänds i samtida diskurser. Drömmen i dessa beskrivs som ett extatiskt tillstånd av glädje: "När Herren åter upprättade Sion, då voro vi såsom drömmande. Då blev vår mun uppfylld med löje och vår tunga med jubel" (Psaltaren 126:1–2). Ett tydligt exempel på innebördens interdiskursiva bruk är huvudrubriken på ett segeralbum som gavs ut efter sexdagarsskriget 1967. Rubriken lyder just så: "Då voro vi som drömmande" (Heffer & Yanko, 1967:2). Hela albumet är genomsyrat av ett bibliskt patos som tyder på den bibliska relevansen i den israeliska nutida vardagen och som tycks överbrygga det tusenåriga glappet mellan texterna. Texten i anslutning till rubriken skildrar hur generalen Yitzhak Rabin besöker Kung Davids grav och "meddelar honom" om Tempelbergets befrielse.

En annan mycket känd nationalreligiös användning av ordet "dröm" förekommer i den populära sången från samma period, "Jerushalayim shel zahav" (Det gyllene Jerusalem). Sången som diktades i samband med den israeliska erövringen av östra

Jerusalem 1967, blev omätligt folkkär och räknas inofficiellt som Israels andra nationalsång. I den beskrivs Jerusalem från före "befrielsen" som fångad i sin egen dröm (hebr. shvuja bachaloma) och går ut på att befrielsen innebär ett uppvaknande. 1995 publicerade Nurit Gertz en bok som hon kallade för just *Captive of a Dream: National Myths in Israeli Culture* (Gertz, 1995). Där används uttrycket kritiskt snarare än poetiskt. För Gertz står drömmen för de grundläggande narrativen i den "israeliska berättelsen", narrativen som i samklang med ideologierna konstruerar en maskerande verklighetsbeskrivning. I Gertz kritiska användning av uttrycket är det alltjämt Jerusalem som det syftas till men nu tycks det mig tillkomma en betydelse; det är staten Israel som inte kan göra sig av med Jerusalems religiösa betydelse, och israelerna som är fångade i den egna diskursen. Enligt min läsning av Gertz blir Jerusalems befrielse, som sången syftar på, ytterligare "en dröm" som fångar israelerna och drar dem djupare ner i en farlig sömn.

På officiellt håll kan aktuella problem i Israel beskrivas metaforiskt som en konflikt mellan dröm och verklighet. "Drömmen" laddas i de fallen med positiva värderingar såsom de nationella idealen, visionerna och den officiella ideologin. Ett exempel är en utställning i Tel Avivs Stadsmuseum som invigdes 1989 och kallades "Att leva med drömmen". Utställningen bestod av valaffischer, flygblad, reklam och konst från 1929–1969 vars sammanställning beskrevs i utställningskatalogen som ett sätt att "...få syn på hur vi såg oss själva, hur vi ville att andra skulle se oss och hur vi såg på varandra" (Scheps, 1989:9). "Att leva med drömmen" innebär med andra ord att få syn på hur de stora myterna och visionerna hanterades till vardags och att söka den rätta balansen och försoningen mellan just verklighet och dröm.

Som antytts ovan signalerar dock pjäsnamnet resignation snarare än försoning. När säsongen är till ända brukar de resterande varorna säljas till reapis. Här talas det om en ovanlig vara. Varken mat eller klädesplagg. Det är drömmen som är till salu. Drömsäsongens slut innebär därför att drömmen förlorar sitt andliga, profetiska värde och förvandlas till en vara. När varan realiserats och säljs ut betyder det också att den på en och samma gång förvandlas till en så kallad utgående vara och i och med det också till bristvara. Bristen kan förvisso öka varans pris och dess värde men varan i sig är hädanefter svår att få tag i. Ordet dröm i pjästiteln kan sålunda laddas både positivt och negativt men trots det innebär dock pjäsnamnet att drömmen träder tillbaka.

Den kvinnliga drömmaren

Den tydligaste representanten för "drömmen" i pjästexten är Joseffa vars namn är en feminisering av den bibliske Josef, drömmaren. Namnet är dessutom ytterligare en bekräftelse på att diskursens bibliska avlagringar gör sig märkta i dagens diskurs. Jag börjar min läsning genom ett försök att ringa in drömmens kontextuella betydelse i samband med den kvinnliga drömmaren, Joseffa. Hennes uttalanden om drömmen kan tänkas ge upplysning om eventuella skillnader mellan hennes egna och nationens drömmar.

När Joseffa blir gravid med vad som först ser ut att vara ett oönskat barn, planerar hon en abort, en plan från vilken hon backar i sista stund. Hennes forna partner, Ronnie, läkare till yrket som också ordnat kontakten med abortkliniken, försöker förstå varför hon väljer bort barnet:

RONNIE: /.../Men varför? – du ville ju ha barn...

JOSEFFA: Ville? – jag drömde ... vi drömde ... vi drömde om allt möjligt ... om en bättre värld, rättvisare, hälsosammare.

(s. 32)

Ronnie försöker övertala henne att behålla barnet:

RONNIE: /.../Du kan få ha ett hem, du kan få ha ett barn ... du måste bara säga – "jag vill".

JOSEFFA: Mina drömmar ser fortfarande lite annorlunda ut.

RONNIE: Ja, och storslagnare förstås.

JOSEFFA: Det var du som sa det.

RONNIE: (*går mot dörren och stannar till*) Men de inkluderar inga barn.

(s. 33)

Att föda ett barn i ett kärleksförhållande som det hon en gång hade med Ronnie skulle kunna ingå i drömmen om en bättre värld. Idag förknippar hon "drömmar" med en social rättvisa som hennes yrkesutövande är ett sätt att komma närmare. Däremot ingår inte barn i denna dröm. Värre än så. Barn uppfattas som ett hinder:

JOSEFFA: Hur som helst vill du se mig föda det här barnet.

RONNIE: Ja, det vill jag. Och jag vet inte riktigt varför.

JOSEFFA: (*skrattar bittert*) För att du vill se mig tämjad. /.../du har alltid velat kapa mina vingar ...

(s. 33)

Att arbeta för en bättre värld, vilket för Joseffa är liktydigt med drömmen, ingår enligt henne i ett större koncept om den enskilda kvinnans emancipation. Det innebär att förses med metaforiska vingar, vilket betyder frihet och rörlighet i motsats till den "tämjda" tillvaron med det eventuella barnet. Att föda barn innebär däremot enligt samma logik att ge den biologiska kroppen företräde, att resignera från den emancipatoriska visionen.

Än en gång aktualiseras den tidigare nämnda konflikten mellan den kvinnliga pionjärens önskan att komma bort från kvinnans biologiska vara och den nationella diskursens krav på reproduktion. Jag har tidigare beskrivit hur pionjärkvinnorna förlorade den striden, varpå de efterföljande generationerna israeliska kvinnor, som karaktären Miriam exempelvis, har valt att leva "enligt den israeliska lagboken". En och samma konflikt aktualiseras dock åter i och med den så kallade "andra feministvägen".⁹⁴ Den nationella diskursen måste försvara sin tidigare seger. Joseffa tycks förkroppsliga den för nationen hotfulla feministvägen eftersom hon trotsar normen som "den israeliska lagboken" förutsätter. Samtidigt etableras hon som "outsider" eftersom hon bor och verkar utanför Landet. Enligt diskursen har hon anammat "främmande" idéer som av densamma döms som olämpliga i den israeliska verkligheten. På detta sätt skapas en ekvivalenskedja mellan de emancipatoriska idéer som Joseffa står för och "utländsk feminism" som enligt den nationella normen inte är relevant för de lokala behoven.

Rätt som det är visar det sig att de grandiosa drömmarna som Joseffa burit med sig har gått i kras. När hon definitivt valt att behålla barnet avslöjar hon det lögnaktiga i sin solidariska verksamhet:

JOSEFFA: ... Det är fem personer som är kvar av tiotals. Fem stycken som jag har hängt ihop med i alla år ... tillsammans har vi drömt, tillsammans har vi förlorat hoppet, tillsammans har vi blivit cyniska ... allting är en bluff, Nonni, lögn.

(s. 57)

⁹⁴ Den andra feministvägen ägde rum under 60- och 70-talen men fick fotfäste i Israel först långt senare.

Det är ingen tillfällighet att samma uttalande även avslöjar tomheten och ensamheten bakom den enskilda emancipatoriska visionen:

JOSEFFA: Vad har jag i New York? En miljon bekanta, några tillfälliga ligg och inte en enda vän.

(s. 57)

Enligt Joseffa insåg farmodern hur det förhöll sig, varför hon valt att testamentera huset till Joseffa och introducerade alternativet "hem & barn":

JOSEFFA: Farmor Allegra – den gamla listiga haggan ... "till henne och till hennes efterkommande barn ..." så skrev hon... hon genomskådade mig ... hon såg hur varenda en av mina drömmar gick i konkurs och såldes till reapris ... hon visste att en vacker dag kommer jag att vilja hålla mig fast vid något ... hus, barn ... något verkligt.

(s. 72)

När den emancipatoriska drömmen framstår som lögnaktig och som innehållslös yta uppstår ett tomrum som den nationella diskursen kan uppfylla med löften om något "verkligt": huset.

Huset: drömmen om det nationella hemmet

Tidigt i pjästexten etableras huset som motpol till drömmen, ibland som alternativ dröm. Det är ett närapå hundraårigt stenhus, placerat utanför Gamla Jerusalems stadsmur, som Joseffas farfar byggt åt farmor Allegra. I den sköra israeliska verkligheten med den ovissa framtiden räknas ett sådant hus som sällsynt och mycket gammalt. Huset med den tillhörande trädgården är stort, med källarplan, nedre plan med sex rum och kök och ett övre plan som är uthyrt till en juristfirma. Enligt Joseffas svägerska Judy som är arkitekt, är det "ett äkta hus. Sönt byggs inte längre ... allt material är äkta ... trät är trä och stenen är sten ..." (s. 16). Huset anses dessutom ha ett annat värde än det ekonomiska.

JUDY: När de läste upp testamentet tänkte jag att huset har stått i snart hundra år och har alltid tillhört släkten ... säljer man det så är det som att sälja ...

AMNON: Klagomuren ...

ELISEBA: (*Skrattar*) Men hon har rätt. Det kan bli ett underbart ställe.

JOSEFFA: Underbart är bara förnamnet ... rena rama paradiset ... spöken då?

(s. 18)

Det är således två olika sätt att betrakta huset på som kan läsas ovan. Det ena representeras av Judy och det andra av Amnon. Judy argumenterar för husets värde för släktets bestånd, ett argument som inte är främmande för den nationella diskursen. I den nationella diskursen inbegrips som tidigare nämnts begreppsmetaforer som strukturerar föreställningen om nationen. En av dessa, "nationen som släkt", tycks utgöra grunden för Judys uttalande. Det är därför lätt att tolka Judys uttalande bredare än gällande den privata släkten och inse att hon talar om det judiska släktets bestånd i det nationella hemmet. Judy är också den enda bland karaktärerna som har ett utländskt klingande förnamn. Den annars begränsade informationen som följer karaktärspresentationen i dramatexten – nämligen släktförhållanden och ålder – är i hennes fall utökad: "hon bryter på amerikanska" (s. 2). Judy är således en "ny israeliska". Som nykomling är tecken på tillhörighet viktigare för henne än för de andra, och släktskapsmetaforen försäkrar henne om denna tillhörighet: "Släktskapsmetaforen ger det nationella en kontinuitet och framställer de nationella banden som blodsband. I denna metaforisering blir det naturligt att det nationella inte är något man väljer – det är något man föds med" (Winther Jørgensen & Phillips [1999] 2000:164). Som en judisk nyimmigrant i Israel är Judys identitet som judinna stabilare än den israeliska, varför det är de judiska tecknen på den efterlängtrade tillhörigheten som Judy fastnar för. Hennes namn, en förkortning av Judit, eller Jehudit på hebreiska, som betyder inget annat än "judisk", bekräftar detta. Det är också därför som Amnon, hennes make, en sabre som distanserat sig från den judiska diasporaidentiteten, hånar det religiösa innehållet som Judy förser huset med. Han menar att Judy överskattar husets värde för släkten, som enligt hennes uttalande skulle vara jämförbart med klagomurens värde för det judiska folket. Han däremot har ett praktiskt, realistiskt förhållande till huset. Vid det här laget stämmer denna syn även för Joseffa.

Även modern Elisebas uttalande kring huset stärker tolkningen om husets symboliska värde för "den nationella släkten". Trots att hon tidigare i sitt liv var mycket negativt inställd till att bo i huset har hon nu bytt åsikt:

AMNON: Just det. Du orkade inte ens vänta på att vår lägenhet skulle bli färdigbyggd. Du gnällde över hur mörkt det var här ...

/.../

ELISEBA: /.../ Man skulle kunna förvandla det till ett slott ...

AMNON: Och vem kan tänkas bo i detta "slott"?

ELISEBA: Det finns plats för oss alla ... förr eller senare kommer även Joseffa att återvända ... jag skulle kunna sälja min lägenhet (*till Judy*) ni skulle kunna sälja er, vi kunde investera ... Man kan lätt göra om huset till tre lägenheter med trädgård och ...

(s. 18)

Modern tror således att huset kan fungera för generationsboende. Huset kan enligt henne rymma "oss alla", på samma sätt som ett nationellt hem bör rymma "alla israeler": Israelfödda sabres som Amnon, de nyimmigrerade judarna som Judy och de som "återvänder" efter en tids vistelse i "utlandet" som Joseffa.

Det nationella hemmet som inte är ett

Varför Eliseba bytt inställning till huset är också en intressant fråga. Enligt henne själv vägrade hon bo i huset så länge svärmodern Allegra levde, eftersom denna var alltför dominant och inte lät henne forma det egna boendetrymmet: "...hon lät mig inte ... inte ens i vårt sovrum fick jag – hon bestämde var sängen skulle stå. Hon visste alltid bättre än alla andra" (s. 18). Också nu, efter hennes död, bestämmer Allegra över de andra genom att testamentera huset till Joseffa och inte till någon annan i släkten: " jag testamenterar huset till Joseffa, den enda äkta Amsalem. Till henne och till hennes avkomma ..." (ibid.). Vad denna "äkthet" går ut på är mångtydigt men ett konkret tecken som kan tänkas avgöra äktheten är efternamnet. Det visar sig nämligen att Amnon och Judy har ändrat det arabiskt klingande efternamnet Amsalem mot det hebreiska Ish-Shalom (Fredens man eller Fridman).

JUDY: Det är mitt fel ... /.../ jag kunde inte ... Judy Amsalem, det funkar inte för mig. Det är inte jag.

ELISEBA: Jag förstår precis ... om du visste hur många gånger jag bad och bönade men deras pappa vägrade byta namn ... jag sa: varför då? Det är inte ett hebreiskt namn och inte är det vackert. /.../

JUDY: Hon sa – ”gör som ni vill”.

/.../

AMNON: Lägg av – hon sa: ”Ish-Shalom är inte Amsalem. Varken ljudmässigt eller betydelsemässigt”.

JUDY: Jo, först sa hon så. Men sen sa hon ”gör som ni vill”.

ELISEBA: Vilket betyder: om ni verkligen gör som ni vill kommer ni att betala för det. Hon var en gammal och elak kvinna.

(s. 19)

Namndiskussionen är viktig bland annat på grund av dess direkta koppling till huset. Ljudmässigt kan Amsalem länkas till hebreiska och tolkas som *Am shalem* (hela folket); den hebreiska stavningen av ordet *Am* (folk) skiljer sig dock från stavningen i namnet Amsalem (det ena stavas med konsonanten *Ain* och det andra med *Alef*). Med tanke på att namnet Amsalem har ett arabiskt ursprung, kan bokstavskombinationen *Am* i det kopplas till den arabiska ordet för ”mor”, *Um*, vars transkribering till hebreiska stavningsmässigt stämmer överens med stavningen i Amsalem. *Salem* följaktligen, kan lätt associeras till den arabiska formen för ”fred”, *Salam*. Amsalem kan således härröra från *Um Salam*, som betyder ”fredens moder”.⁹⁵ Spinner man vidare på denna tolkning finns en möjlig förklaring till farmoderns motstånd mot den hebreiska versionen ”Ish-Shalom”, ”fredens man”, som ersätter modern, kvinnan, med mannen.

Men det är inte bara polariseringen kvinna–man som träder fram här. Namnets arabiska ursprung vittnar om Allegras härkomst och släktets tillhörighet till den sefardiska/orientalska judiska gruppen i Israel.⁹⁶ Polariseringen mellan europeiska judar och judar som härstammade från arabiska länder skedde i överensstämmelse med den europeiska polariseringen mot orienten och har varit ett faktum i Israel sedan statens uppkomst. Enligt (bland andra) filmforskaren och kulturkritikern Ella Shohat ansågs de så kallade ”orientalska judarna” (*Mizrachim*) som ”mindre kultiverade” än de europeiska, och i behov av ”utveckling” med västvärldens modernitet som mall (Shohat 2001:140). Israels förste premiärminister David Ben-Gurion, beskrev de orientalska judarna som vilda analfabeter och kontrasterade mellan dem och ”judisk humanism”

⁹⁵ Jag tackar Pnina Feiler för upplysningen om denna möjliga tolkning av efternamnet Amsalem.

⁹⁶ De judar som härstammar från arabiska länder kallas ibland ”sefardiska judar” pga deras historiska rötter i Spanien och Portugal (*sefarad* på hebreiska), varifrån judarna avvisades på 1490-talet. De bosatte sig då bl a i den så kallade ”Främre Orienten” som numera kallas Mellanöstern.

(ibid.:145). De orientaliska judarna betraktades med andra ord inte som "riktiga judar". Enligt denna logik bar "riktiga judar" på den europeiska diasporans erfarenheter.

Shohat menar att beskrivningen av arabländernas judar som kulturellt eftersatta var nödvändig för den sionistiska diskursen. Det innebar att man själv kunde framstå som "räddaren i nöden". Shohat menar att historiska fakta vittnar om det motsatta. Arabländernas judar var urbaniserade och högutbildade. Därför förespråkar hon en linje som istället beskriver arabländernas judar som "sionismens judiska offer", bestulna på sin historia, sin kultur och sin identitet. Sionismens fördomsfulla syn blev, enligt Shohat, Israels officiella syn och har färgat av sig på alla tänkbara sätt. Resultatet blev en systematisk diskriminering som reproducerades under flera decennier. De orientaliska judarna fick sämre utbildning, sämre möjligheter till jobb, mindre inkomster och sämre bostäder vilket ledde till fattigdom, utanförskap och högre kriminalitet.

Israels återkommande krig med de kringliggande arabländerna bidrog vidare enligt Shohat till att den arabiska delen av den judiska identiteten inte bara nedvärderades av "kulturella" skäl utan ansågs som politiskt farlig. Den arabiska delen skulle därför tvättas bort och elimineras. Med tanke på detta är det intressant att just Judy, den amerikanska judinnan och textens motbild till "Orientens judar", ser en omöjlighet i kombinationen av det egna namnet och det arabiska efternamnet: "jag kunde inte ... Judy Amsalem, det funkar inte för mig. Det är inte jag" (s. 19). Denna omöjlighet som Judy här representerar är avståndstagandet från den möjliga hybriden "arabisk jude".

Det arabiskt klingande familjenamnet Amsalem vittnar således om att familjen tillhör den nedvärderade gruppen i Israel, men samtidigt anses den ha mycket hög status inom den egna gruppen. I förhandsartiklar till uppsättningen beskrivs familjen som "äkta sefardisk" (*sefaradim tehorim*) och som "sefardisk adel" (Fuchs, 1991-11-15 & Waltzman 1991-11-10). Den definitiva kopplingen till det "spanska" ursprunget är tydligen statusgivande i förhållande till det orientaliska/arabiska ursprunget. En förklaring kan återfinnas i den mytomspunna "gyllene perioden" i Spanien, under vilken kultur och vetenskap blomstrade, inte minst tack vare spanska judars bidrag.⁹⁷ Den positiva

⁹⁷ "Den gyllene perioden" (hebr. *Tor haZahav*) är en beteckning i den judiska historieskrivningen som avser en blomstringstid för judarna i Spanien. Spanien blev det första större centrum för judarna i Europa. Orsaken var muslimernas ankomst (711), som gjorde att judarna fritt fick utöva sin religion där. En blomstrande växelverkan uppstod mellan judar och muslimer, särskilt inom filosofi samt språk- och naturvetenskap. Sedan de kristna från 1000-talet börjat återerövra delar av Spanien kunde judarna till en början få betydelsefulla poster i de kristna kungadömena Aragonien och Kastilien. De sk hovjudarna fungerade som finansärer och diplomater. Under 1490-talet upphör denna "gyllene tid" och judarna fördrivs från Spanien och Portugal.

laddningen i "äkta sefarder" polariseras mot "orientalerna" trots att dessa två grupper delar samma spanska ursprung. Shohat hävdar att detta inte är någon tillfällighet. Den sionistiska historieskrivningen tenderar att polarisera mellan det judiska och det islamiska/arabiska. Betydelsen av det islamiska/arabiska inflytandet i den kulturella blomstringen i Spanien marginaliseras därför, och likaså betydelsen av det fruktbara samarbete som rådde mellan judiska och islamiska traditioner. Enligt Shohat studeras även "den gyllene tidens" intellektuella såsom, Rabbi Moshe ben Maimon (Maimonides), Juda ha-Levi och Ibn Gabirol enbart i sin judiska kontext. Deras delaktighet och tillhörighet i det arabiska Spanien, samt deras historiska och filosofiska släktskap till islam marginaliseras (Shohat, 2001:154).⁹⁸

Sefardiska judars högre status i jämförelse med orientaliska judar hänger samman med de förras konstruering som "icke araber". Den höga statusen är dessutom relaterad till den mångåriga vistelsen i Landet, och inte minst i Jerusalem. Eftersom Israel är ett invandrarland anses det alltid vara mer värdefullt att vara "veteran" än nykomling. Det tvivelaktiga "orientaliska" ursprunget vägs mot en mångårig historia, "djupa rötter", som den nationella diskursen alltid är ute efter för sin egen stabilitet. Att presentera en familj ur "den sefardiska adeln" är därför ett dubbelbottnat tecken. Ett sådant dramaturgiskt val framställer den underordnade gruppen som heterogen snarare än homogen och trotsar därför stereotypen. Gruppen framstår som bestående av olika typer av individer däribland ekonomiskt och yrkesmässigt framgångsrika. Samtidigt tyder samma val på en ovilja att beröra de problem som drabbar gruppens mindre framgångsrika och mer problematiska del.

Husets centrala plats i texten rymmer fler samband till "den orientaliska gruppen". I en artikel från 1994 analyserar litteraturvetaren och filmforskaren Orly Lubin husets betydelse i tre israeliska filmer från 1972, 1973 & 1987 (Lubin, 1994). Enligt henne skildrar filmskaparen Moshe Mizrachi "en omsluten sefardisk värld som inte kapitulerar inför det härskande ashkenasiska systemet; i denna världs mittpunkt finns huset och kvinnan" (Lubin, 1994:16).⁹⁹ Denna omslutna, autonoma värld signalerar, enligt Lubin,

⁹⁸ Rabbi Moshe ben Maimon (Maimonides) också kallad RaMBam, 1135–1204, spansk filosof, läkare och jurist, medeltidens mest betydande judiske tänkare, från 1165 verksam i Egypten. Juda ha-Levi, ca 1075–1141, judisk religionsfilosof och poet, verksam i Kastilien och det moriska Spanien. Salomon ibn Gabirol, ca 1020-ca 1058 (ev 1070), judisk filosof och poet, född i Malaga och verksam i Saragossa och Granada.

⁹⁹ Beteckningen "ashkenazim" härrör från Ashkenaz, det första sammanhållna judiska bosättningsområdet i Nordeuropa, ursprungligen längs Rhen. Termen, som i Bibeln avser ett folk och land vid Armenien och övre Eufrat (1 Mos. 10:3; 1 Krön. 1:6), blev under medeltiden en judisk beteckning för Tyskland. De tyska och nordfranska judarna, som

ett avståndstagande från "världen utanför" – dvs. det nationella hemmet som söker att upplösa det individuella och det etniska. Det nationella hemmet söker det som sammanbinder individuella och etniska öar, medan huset i Mizrachis filmer vill bortse från detta samband. Det som ryms innanför husets väggar är alternativa kulturer till den hegemoniska, flerspråkighet snarare än den obligatoriska hebreiskan och en annan historieskrivning än den sionistiska. En viktig komponent är familjens obrutna band bakåt och den enskilda familjens kontinuitet. En central karaktär i detta hus är alltid kvinnan som inom ramen för de existerande normerna ändå stör ordningen och konstituerar sig som självständig individ (ibid.:18).

Det är tänkbart att tillämpa ett liknande betraktelsesätt på farmor Allegra och familjhuset som *Drömsåsongens slut* kretsar kring. Allegra beskrivs som en mycket dominant och stark kvinna. Pjästexten förser oss med information om hur viktigt bevarandet av det orörda familjenamnet, symbolen för den etniska kulturens bestånd, är för henne. Hon tar ett viktigt beslut som utgör ett underlag för pjäsens grundläggande konflikt, nämligen att testamentera huset till Joseffa. Allegra överlämnar makten till familjens nästkommande starka kvinna. Till skillnad från Judy som värnar om "det judiska" som den gemensamma nämnaren för israelerna, tvärs över de etniska gränserna, värnar Allegra om bevarandet av det etniska, om än på bekostnad av "nationens enighet". Släkten står således för olika saker, beroende på vem som uttalar sig om den. Enligt Judy och Eliseba står släkten för nationen, med den judiska gemensamma nämnaren, medan det för Allegra står för den etniska gruppen. Det är därför som hon skiljer mellan Amsalem och Ish-Shalom, mellan dem som väljer bort namnet, dvs. vänder ryggen till det etniska ursprunget och väljer det nationella hemmet, och dem som behåller namnet och den etniska gruppen. Därför överlämnas huset till Joseffa, "den enda äkta Amsalem" (s. 19).

Husets härskarinna eller fånge i sitt eget hem?

Ronnie, Joseffas forna älskare, presenterar en annan, angränsande innebörd som huset tycks kunna ha. Han menar att huset är en förutsättning för Joseffas graviditet.

efter hand spreds till Polen, Litauen osv., kallas ashkenasiska i motsats till de sefardiska judarna, som har sitt ursprung i Spanien (Sefarad).

JOSEFFA: Jag trodde inte längre att sånt skulle kunna hända ...

RONNIE: Sånt är inget som bara händer.

JOSEFFA: (*Skrattar*) Nej ... indianerna i Peru skulle ha samtyckt. De tror nämligen att en tjej inte blir med barn förrän killen har byggt ett hus åt henne.

RONNIE: Kanhända var Allegra en indianättling.

JOSEFFA: Om du bara visste hur många tjejer som blir med barn tack vare den här teorin ...

RONNIE: Säg vad du vill, faktumet kvarstår: var blev du med barn? Och när? – Allegra visste precis vad hon gjorde när hon lämnade huset till dig.

(s. 33)

Ronnie företräder en linje som inte bara polariserar mellan kvinnligt yrkesliv och familjeliv utan också förutsätter att yrkeslivet innebär en själslig otrygghet för kvinnan och därför också ett hot mot hennes fertilitet. Att hon inte blivit med barn förrän nu har enligt honom att göra med hennes kringresande livsföring. Indianerna dyker upp som tecken för "ursprung", "tradition" och "naturlighet", där kvinnans främsta uppgift är att föda barn och mannens uppgift att försörja henne. Farmor Allegra, säger Ronnie skämtsamt, kanske var indianättling – med andra ord en lokal, israelisk symbol för ursprung, tradition och naturlighet. Med tanke på Allegras "orientaliska" rötter är inte en sådan exotisering otänkbar. Som nämnts ovan följde förhållandet till de orientaliska judarna ett västerländskt kolonialistiskt mönster. Mönstret består som bekant av nedvärdering och diskriminering sida vid sida med exotisering och mystifiering. Även Ronnies och Joseffas uttalanden om indianerna vädrar samma ambivalens. Som läkare kan de inget annat än tvivla på de peruanska indianernas tro. Graviditet enligt en vetenskaplig syn, vilken läkare förväntas företräda, beror på biologiska förutsättningar. "Indianernas", lika mycket som Allegras, övertygelse om husets roll i sammanhanget, bör enligt samma logik uppfattas som skrock. Samtidigt verkar Ronnie i varje fall vara svag för den "djupa sanning" som denna vantro rymmer. En svaghet och mystifiering av "naturfolkets kunskap". Och "faktumet kvarstår", som Ronnie säger – Joseffa blev med barn först när huset dök upp som ett alternativ.

Vid det här laget är det främst Ronnie som företräder denna linje. Joseffa fortsätter att företräda en linje i vilken hus och stabilitet inte är en absolut nödvändig förutsättning för barnet som hon nu bestämt sig för att behålla. Hon tror sig alltså kunna behålla vingarna:

AMNON: Du kan väl köpa en lägenhet nu.

JOSEFFA: Du också vill se mig tämjd.

AMNON: Och hur tänker du annars göra med barnet? Driva omkring med det hit och dit?

JOSEFFA: Varför inte? Varför måste jag vara på ett och samma ställe? Är jag någon slags Igoana?

AMNON: Ett barn behöver stabilitet.

(s. 50)

Amnon, Joseffas bror, företräder en linje mittemellan. Utan att alliera sig med Ronnie som förser huset med mystiska egenskaper, anser han att "ett barn behöver stabilitet". Eftersom han på grund av sina egna affärsproblem förespråkar försäljningen av huset, föreslår han ett lägenhetsalternativ. För Joseffa innebär lägenhet likväl som hus en begränsning. Hon slår följaktligen ifrån sig de argument som talar för en stabil tillvaro som en förutsättning för ett gott moderskap. Hon tolkar dessa som uttryck för en skrattretande biologism. Att kräva att hon håller sig till en bestämd plats är enligt henne att jämföra henne med en Igoana (en sorts ödla). Att dessutom hävda att "barn behöver stabilitet" är enligt Joseffa, som här företräder en feministisk diskurs, bakåtsträvande. Jung och Adler nämns i pjästexten som tecken på traditionell psykologi vilken den feministiska diskursen är antagonistisk mot.

Men Joseffas förankring i den feministiska diskursen verkar inte hålla i sig. Att hon inte kan bestämma sig för att vare sig behålla eller sälja huset tyder på en pågående konflikt. Ju längre tid som går utan att hon bestämmer sig desto större terräng verkar den motstridiga diskursen vinna. När det efter ett fostervattensprov så småningom visar sig att barnet är friskt bestämmer hon sig äntligen för att behålla huset och bo i det. När detta beslut tas demonstrerar den nationella diskursen sin seger genom att förneka själva striden och reducerar den feministiska kampens betydelse i sammanhanget. Nu heter det att Joseffa bara ville försäkra sig om att barnalternativet verkligen existerade. Att stanna i huset var det hon egentligen ville från början (underförstått: det vill ju alla kvinnor), och nu vågar hon göra det: "om provresultatet varit ett annat skulle jag sälja med en gång och sticka härifrån för alltid" (s. 63). När hon väl har bestämt sig gäller det att argumentera för sitt val.

JOSEFFA: ... Det här huset är mitt och jag vill ha det ... inte till varje pris, jag är inte någon roll ur en Tjechovpjäs ... farfar byggde huset åt farmor, han flyttade ut henne från ett ställe bakom stadsmuren till ett ställe mitt i en trädgård och mittemot Gamla stan ... man måste ha ett mycket rejält argument för att sälja det ...¹⁰⁰

(s. 67)

Det är således två argument som dyker upp. Den ena knyter an till Tjechovs *Körsbärsträdgården* (Tjechov, 1904) som också kretsar kring en husförsäljning. Husägarinnan vill inte sälja på grund av de känslomässiga band hon har till platsen. Men hon har inte råd att behålla det och måste ge efter för marknadskrafterna. In i det sista och till varje pris försöker hon hindra försäljningen men misslyckas. Huset säljs till en person som enbart ser till dess ekonomiska värde. De diskursiva poler som etableras är den ekonomiska mot den känslomässiga, och det är den ekonomiska som segrar. Men eftersom huset står för en gammal samhällsordning i en specifik historisk kontext kan konflikten tyckas gälla innebörden av "värde". Husägarinnan värnar om familjens privata egendom men framför allt om överklassens status som också har ett värde, om än inte ekonomiskt. Husets nya ägare är en grosshandlare som köper sig en statussymbol tillhörande överklassen. Denna handling konstituerar den nya ordningen i vilken även status och en symbolisk klasstillhörighet kan köpas för pengar.

Den mystifierade position som adeln besitter avkläds. Med tanke på att perioden angränsar till den sovjetiska revolutionen, kan polariseringen gälla även "det privata" mot "det kollektiva". Grosshandlaren Lopachin förvandlar det privata godset till ett värdshus, vilket innebär att fler än ägaren får tillgång till det, om än mot betalning.

Joseffa antyder att det är samma typ av motsättning som gäller för henne. Hon, liksom Ranevskaja från *Körsbärsträdgården* tillhör adeln – "Jerusalems sefardiska adel" – men till skillnad från Ranevskaja har hon kontroll över sitt liv. Hon har råd med huset och är inte tvungen att sälja det till familjens ärkefiende Karo, som likt Lopachin är besatt av huset. Men liksom Tjechovs husägarinna värnar hon om husets emotionella och historiska värde i motsats till det ekonomiska. Det är därför som hon tillsammans med Judy smider hemliga arkitektoniska planer för ett gemensamt boende för bägge familjerna. Det är också därför som hon påminner Amnon om farmors och farfars historia.

¹⁰⁰ Gamla stan syftar här på östra Jerusalem.

Joseffa framstår således som dubbel: en kvinna som ger efter för den nationella diskursens krav på kvinnlig anpassning och underordning, och en stark kvinna som har kontroll över sitt öde och som värnar om familjens sammanhållning. Samtidigt innebär hennes beslut en splittring av familjen. Amnon, hennes egen bror, deklarerar klart och tydligt att han knappt kan leva med de ekonomiska konsekvenserna som hennes beslut innebär.

AMNON: /.../ (*Amnon och Joseffa skapar fysisk kontakt*) Köp en lägenhet om du vill, eller ett litet hus ... vad som helst. Vi kommer inte att bo tillsammans men vi förblir en familj. Jag älskar dig Seffi, jag vill att du får det bra ...

/.../jag kan ordna det hela ... kom, vi går till en advokat, du skriver på kontraktet ...

JOSEFFA: (*Dröjer ett ögonblick och avbryter den fysiska kontakten*) Jag kan inte.

AMNON: Varför är det här huset viktigare för dig än mitt liv?

JOSEFFA: Är försäkringsbolaget "ditt liv"?

(s. 73)

Tolkad med diskursiva termer kan den emotionella utpressning som Amnon utsätter Joseffa för företräda en motdiskurs som konkurrerar med den hybridartade formation som Joseffa tycks vilja etablera. Han polariserar mellan hennes val och deras syskonkärlek och efterlyser "osjälvvis kärlek" mot Joseffas kvinnliga påstridighet. Joseffa hyser en stor kärlek till sin bror men hon låter sig inte övertalas. Amnon vill också polarisera mellan "huset" och "livet". Behålls huset inom familjen, menar han, förstörs hans liv. För honom är nämligen husets ekonomiska värde, som realiseras genom försäljning, en förutsättning för hans eget liv. Joseffa dekonstruerar denna motsättning genom att vända upp och ner på begreppen. Hon laddar polerna med annat innehåll. Försäkringsbolaget, menar hon, är inte "liv", det är inget annat än sitt ekonomiska värde, och Amnons besatthet av dess ägande har med den patriarkala ordningen att göra: "...du vill bara kunna testamentera det till dina söner, precis som farfar testamenterade det till pappa och pappa testamenterade det till dig ... trots att varken pappa eller du alls ville syssla med försäkring" (s. 73). Husets värde däremot kan inte mätas i pengar. Joseffas envishet innebär således en subversiv handling mot den rådande patriarkala ordningen. Den feministiska diskursen som nyss tycktes vara på reträtt vinner åter terräng. I den

Amsalemska körsbärsträdgården består den nya ordningen av kvinnligt ägande där makten över det egna livet väger tyngre än det ekonomiska per se.

Feminist och nationalist: motsättning eller hybrid?

Till saken hör att en stor del av Amnons ekonomiska bakbundenhet beror på faderns testamente. Som en "äkt patriark" testamenterade fadern hela sitt försäkringsbolag till honom. Joseffa fick inte arva något. På eget bevåg och i hemlighet bestämmer Amnon att halva bolaget tillhör Joseffa varför han lånar stora pengar för att "köpa ut" henne. Den stora summan kommer från Karo, släktens ärkefiende, mot dennes hemliga deläggande i bolaget. Karos viktigaste villkor är dock att han i sinom tid får köpa och äga farmor Allegras hus. Det är först då som försäkringsbolaget i sin helhet får återgå till Amnon. Precis som Joseffa säger känner Amnon ett inre tvång att lyda den patriarkala ordningen och att återerövra ägandet av bolaget för att en dag kunna testamentera det till sina söner. Amnon bryter förvisso mot det patriarkala systemets regler men bara tillfälligt. Han vill dela med Joseffa men han klarar inte av konsekvenserna. För Joseffa som genomskådat hans handlande gäller det att hålla ställningarna; mot det symboliska fadershuset – för det Amsalemska kvinnostyret i farmors hus.

När den emotionella utpressningen misslyckats försöker Amnon konfrontera Joseffa med den ideologiska innebörden i hennes beslut och påtala bristen i hennes trovärdighet. Från att ha varit ett slags världsmedborgare tycks hon här vilja slå sig till ro och stadga sig.

AMNON: Du skrattade alltid åt mig, åt oss alla som samlar på ägodelar ... (*härmar Joseffas talesätt*) "allt jag behöver är en ryggsäck, en resväska och en tandborste ..."

JOSEFFA: Och nu vill jag ha ett ställe där jag kan ha mina böcker och där jag bara behöver sträcka på armen för att när som helst få tag på en. Jag vill ha en adress. Jag är trött på att hämta posten på kontoret eller på poste restante ...

(s. 72)

Joseffa står på sig. Att hon verkar inkonsekvent bekymrar henne inte. Det viktiga är inte att slaviskt följa en viss ideologi utan att följa sin egen vilja och sin egen röst. Den emancipatoriska rösten verkar alltså stå sig samtidigt som den nationella rösten ljuder starkare.

JOSEFFA: /.../ Det finns saker som är starkare än vi ...

AMNON: Mystik, va?

JOSEFFA: Rötter.

AMNON: "Rötter är till för träd" sa du alltid själv!

JOSEFFA: Vill du stämma mig för inkonsekvens?

(s. 73)

Här tycks en intertextuell dialog pågå. Joseffa för en dialog med en annan kvinnlig karaktär, nämligen Alona från *Återkomsten* (1973 & 1975) som också uttrycker sig om "rötter": "Ibland tror jag att jag aldrig hört annat än snack om rötter och hus, hus och rötter. Rötter är bra för träd, när ska ni fatta det..." (*Återkomsten*, 1975:34). 1975 säger således Alona exakt samma fras som Joseffa en gång påstås ha sagt. I likhet med Alona är hon tveksam till metaforen och dess innebörd. För Alona liksom för Joseffa tycks den uttryckliga polariseringen mot "rötter" stå för protest mot etablerade normer i ett nationellt såväl som genusbesläktat sammanhang. Men liksom Alona före henne, som lämnar ett politiskt präglat upproriskt liv bakom sig, vänder ryggen till ett "binationellt kärleksförhållande" och gifter sig med en yrkesmilitär, ändrar Joseffa uppfattning. Det är intressant hur hon argumenterar för den nya hållningen:

AMNON: Du har farit runt i hela världen ... måste du propsa på just denna lilla jordyta?

JOSEFFA: Ja. Den enda platsen i världen som jag kan kalla "hem". Här vill jag se mitt barn växa. Här! Inte inom vilka fyra väggar eller under vilket tak som helst ... ett hus med hundra år på nacken och med utsikt över en fyratusenårig vy ...

AMNON: Nästa steg blir väl att söka sig tillbaka till religionen...

(s. 73)

Här tycks Joseffa definitivt ha återvänt till den nationella diskursens fundamentala ordförråd. Om hon tidigare "farit runt i hela världen" som Amnon uttrycker det, levt ut den internationella solidariteten eller det kosmopolitiska rotlösa judiska tillståndet, är det nu ingendera som gäller. Hennes repliker ovan andas en grundläggande sionistisk retorik. Hon vill nämligen knyta an till "den enda platsen i världen som [hon] kan kalla 'hem'", eller, med den sionistiska retorikens ord, det enda ställe där judar kan känna sig hemma. Endast här, på ett ställe som vittnar om nationens långa historia, i ett hus

”...med utsikt över en fyratusenårig vy” är det lämpligt att uppfostra nästa generation, nationens framtid.

Enligt Hannan Hever skapas det israeliska nationella narrativet genom att ånyo och åter underkasta sig en linjär och sammanhängande historieskrivning, nämligen ”berättelsen om det judiska folket som återvänder till sitt land och genomgår en territorialiseringsprocess”, medan det i själva verket rör sig om en våldsamt och motsägelsefull process (Hever, 2002:170). Denna territorialisering innebär egentligen uppror och brott mot den gamla och inte en naturlig utveckling som det nationella narrativet vill få det till. Det är således ”hebréer som gör uppror mot judar och ’nya judar’ /.../ som skakar av sig sitt judiska förflutna” (ibid.). Joseffas replik sammanbinder just dessa motstridiga element. I och med uttalandet om ”Den enda platsen i världen som jag kan kalla hem” personifierar hon den sionistiska retoriken och förvandlas till representant för det judiska folket. På detta sätt reproduceras och fortlever begreppsmetaforen ”nationen som individ” som liksom de tidigare nämnda begreppsmetaforerna strukturerar nationen som en organisk och sammanhängande enhet. Hon skapar också ett tillsynes naturligt samband mellan det hundraåriga huset och den flertusenåriga omgivningen, samtidigt som hon håller tyst om de konfliktfyllda hundra åren som förflutit mellan husbygget och hennes eget husövertagande. Joseffa skriver således in sig i den nationella diskursens livsviktiga narrativ; representera nationen som en homogen och naturlig utveckling och utelämna allt som riskerar denna harmoniska bild.

Husets rötter, eller vad gömmer sig under det nationella hemmet?

Husets nationella dimension stärks ytterligare i pjäsens upplösning. När Joseffa vill rensa den gamla vattenbrunnen i trädgården för att åter ta den i bruk hittar hon en gammal vapengömma. I den finns en så stor mängd sprängämnen att ”halva grannskapet skulle kunna åkt i luften” (s. 76). Vapengömmen är från tiden före statens självständighet och vittnar om en kritisk tid i statens förhistoria.

Under det brittiska mandatet i Palestina pågick en nationell konstitueringsprocess som snart skulle resultera i staten Israel. Kampen om hegemonin mellan höger- och vänsterideologierna färgade av sig på olika områden. I sin bok *Land and Power* om sionismens förhållande till vapenmakt, observerar Anita Shapira en diskursiv strid under de drygt 50 åren som föregick statens etablering 1948 (Shapira, 1992). Hon definierar de stridande diskurserna som ”den offensiva” och ”den defensiva”, som var oeniga om

huruvida våldsmetoder i konflikthantering skulle legitimeras eller ej. Det rädde dessutom oenighet om vilka som utgjorde huvudmotståndaren i konflikten om landet, araberna eller mandatärmakten.

Ett politiskt mord som begicks 1933 och för vilket en ung "sansad och realistisk" sionistledare, Chaim Arlozoroff, föll offer, aktualiserade striden och spetsade till den; våldsmetoders anhängare tillämpade sin ideologi även internt, mot "sina egna". Mordet föregicks av en omfattande hetsjakt från radikalhögern som därför alltjämt förknippas med den. De ansvariga för mordet greps dock aldrig (Shapira, 1992:276). Händelsen blev således en definitiv vattendelare mellan två läger. Föregångarna till det vänsterorienterade israeliska arbetarpartiet *Mapaj* propagerade mot våld och terrorismetoder i kampen om landet. I retoriken mot dessa metoder ingick en polarisering mellan "oss" judar, och "dom andra" – araberna och andra som stödjer våldsmetoder. 1936 sa David Ben-Gurion, som kom att bli Israels förste premiärminister, att "[a]rabisk terror tjänar det arabiska målet. Judisk terror går stick i stäv med det judiska målet" (ibid.:322). Ett par år senare hette det att "terror främjar araberna" men att terror i de egna leden kommer att "slå sönder sionismen ..." (ibid.).

Motståndsrörelserna som för övrigt identifierades med radikalhögern, *E.tz.el*, "Ett bevärnat nationellt organ", och *Le.ch.i* "Israels befrielsefront", propagerade istället för terror och våldsmetoder. Här var våldets mål befrielsen av Landet Israel från den brittiska kolonialmakten. Juli 1939 citerades ledaren för *E.tz.el*, sägandes: "Vi har svurit en ed och vi kommer att föra detta heroiska krig /.../ fram till fosterlandets fullständiga befrielse" (ibid.:336). Denna interna motsättning skärptes under andra världskriget, när det judiska motståndet mot mandatärmakten i Palestina riskerade att försvåra britternas krigsföring mot nazisterna, ett krig som av flera ansågs vara en grundförutsättning för själva den judiska existensen. Radikalhögern delade dock inte denna åsikt. *Le.ch.i* exempelvis agerade enligt regeln: "min fiendes fiende är min vän", varför gruppen kunde tänka sig samarbeta med nazisterna mot britterna.¹⁰¹ Den sionistiska ledningen befarade fortsättningsvis att våldsaktioner mot britter skulle äventyra det brittiska stödet för en sionistisk gynnsam lösning av den israelisk-arabiska konflikten. Farhågorna kulminerade år 1944, i och med mordet på den brittiske diplomaten Lord Moyne. Det var också

¹⁰¹ Mycket riktigt tog *Le.ch.i* kontakt med den nazistiska regimen år 1941 i detta syfte. Samarbetet kom dock aldrig till stånd.

under den tiden som den judiska ledningen för första gången valde att använda våld mot utbrytargrupperna och att i vissa fall samarbeta med mandatärmakten mot dessa. I den israeliska historien kallas denna period (år 1944 med repris år 1947) för "säsongen".

Denna "säsong" lämnade sannerligen djupa och bittra spår efter sig, varav en del återfinns i *Drömsäsongens slut*. Familjen Amsalems fientliga förhållande till familjen Karo härrör från den tiden. När Eliseba tidigt under händelseförloppet blir varse Joseffas och Amnons planer att sälja huset till Mikael Karo, Simon Karos son, ställer hon till med en skandal:

ELISEBA: /.../Hur kan du tänka dig ... sälja Amsalems hus till Simon Karo?

JOSEFFA: Till Mikael.

ELISEBA: Sak samma.

/.../

ELISEBA: /.../Du vet helt enkelt inte ... Simon var med oss i *E.tz.el* ...

/.../

ELISEBA: /.../Han sålde sina bästa vänner ... han dementerar förstas men under "säsongen" var han med dom där stinkande mapajniks. /.../Det var hans fel att er pappa satt i fängelse i två månader.

/.../

ELISEBA: Simon tjallade, alla visste det. Och inte bara till *Hagana*, också till britterna.

(s. 43–44)

Vem som ska äga huset är således betydelseladdat i flera avseenden. Närhelst huset betraktas som objekt, som ett ting fritt från symbolisk betydelse, tvingar sig den symboliska meningen på. För Judy bär huset på en religiös mening. Att sälja det är "som att sälja klagomuren". För Allegra tycks huset bära den etniska identiteten varför hon testamenterar det till "den enda äkta Amsalem". Eliseba vill göra huset till ett nationellt hem, där "vi alla" kan få plats. Tillhörigheten till det nationella "vi" är dock inte villkorslös. Den kräver en absolut lojalitet inåt mot en yttre fiende. Enligt Eliseba agerade Karo mot den principen när han "tjallade för engelsmännen", varför han omöjligen kan bo i huset och än mindre äga det.

Under händelseförloppets tidiga skede, när syskonparet tycks vara överens om husaffären, tvingar sig köparens symboliska betydelse på. Den politiska polariseringen från förr tar sig således nya uttryck, smittar av sig och präglar den unga generationen.

Affären kan därför inte gå i lås och den gamla motsättningen gör sig än en gång påmind i och med upptäckten av vapengömman. Dess "sprängkraft" är ännu mycket stark, och enligt Joseffas tidigare citerade utsaga kan ha fått allvarliga konsekvenser och förgöra grannskapet (s. 76).

Tiden mellan decennierna under vilken pjäsen skrivs och den historiska verklighet den refererar till, präglas också den av starka motsättningar. Förutom den tidigare nämnda striden mellan den feministiska och den nationella diskursen pågår det en strid inom den nationella diskursordningen, mellan parallella diskurser som konkurrerar om tolkningsföreträde gällande nationella angelägenheter. Vidare har denna strid många likheter med maktkampen mellan höger- och vänsterideologierna under den brittiska mandatperioden. Då gällde det definitionen av nationens fiender och normeringen av kampmetoderna mot dessa. De motpoler som kristalliserades då – nämligen högerorienterade våldsfantaster mot vänsterorienterade förhandlingsbenägna – reproducerar sig under tidens gång och etablerar sig som politiska partier. Arbetarpartiet *haA'voda*, blir styrande under de tre första decennierna av statens existens, medan det nationalistiska *Likud* axlar den politiska oppositionens roll. Arbetarpartiets hegemoni börjar upplösas under 1970-talet, vilket resulterar i ett maktskifte 1977. För första gången under den unga statens existens får Arbetarpartiet lämna makten.

Polariseringen mellan dessa två läger växer sig större i takt med en annan kritisk fas, nämligen Libanonkriget 1982, det första av de israeliska krigen vars legitimitet offentligt blivit ifrågasatt. Den samtida diskursiva striden gällde definieringen av Landet och dess gränser. Utifrån den definitionen skulle man kunna kalla Libanonkriget för försvarskrig respektive aggressionskrig. Därtill reproduceras motsättningarna från förr angående förhållningssättet till fienderna. Nu gäller det legitimeringen av våldsmetoder i förhållande till palestinierna, inte minst på grund av det palestinska upproret (första) intifadan, vars utbrott i december 1987 aktualiserade dessa frågor ytterligare.

Under tidigt 1990-tal etablerar sig en konsensus om "Land mot fred" inom Arbetarpartiet samtidigt som palestinierna nu betraktas som potentiella partners för fredsavtal. Efter Arbetarpartiets återerövring av makten förvandlades denna konsensus till realpolitik i och med Osloavtalet i september 1993. Trots den politiska segern var inte den diskursiva striden till ända. Radikala krafter till höger om *Likud* växte sig starka och motsatte sig våldsamt den kompromissvänliga hållningen. Den utomparlamentariska nationalreligiösa rörelsen *Gush Emunim* tillämpade sedan ett decennium tillbaka en bo-

sättningspolitik och -praktik på Västbanken och Gazaremsan. För dem var landet heligt och icke förhandlingsbart samtidigt som fienderna skulle förbli fiender. Dessa två distinkta principer utgjorde en kompromisslös hållning gentemot det motsatta lägret som uppfattades som fiender och landsförrädare. Ett slående exempel på denna uppfattning var bilder som figurerade under en våldsam demonstration mot det så kallade "Oslo 2-avtalet", som innebar en israelisk reträtt från alla palestinska städer på Västbanken. Demonstrationen som ägde rum i Jerusalem i oktober 1995 arrangerades av *Likud* i samarbete med utomparlamentariska högerkrafter i vars propaganda ingick bilder föreställande dåvarande premiärministern Yitzhak Rabin iklädd "palestinasjal" respektive föreställande en SS-officer. Syftet var klart. Rabin skulle demoniseras och jämföras med ärkefienderna, vilket kom att legitimera mordet på honom den 5 november 1995.

Seger eller förlust?

Den dramatiska striden inom den nationella diskursordningen sätter alltså sin prägel på det som till att börja med ser ut som en strid mellan å ena sidan den nationella och å andra sidan den feministiska diskursen. När Joseffa just kommit på besök till hemlandet, blir hon genast påmind om att inga beslut är enbart privata. Hon talar i telefon med en väninna och planerar en träff:

JOSEFFA: ... Hörru Vivi, vi kan väl träffas här, va? Tio? Toppen! Vi tar en sväng till Gamla stan, jag vill köpa en broderad klänning och ...¹⁰² (*ett skrik ur luren tvingar Joseffa att avlägsna den från örat*)

ELISEBA: Är du inte klok ...

JOSEFFA: Vaddå? Vad har jag sagt?

ELISEBA: Tittar du inte på TV? Lyssnar du inte på radio? Till Gamla stan ...?

(s. 11)

Joseffa blir således påmind om att ett besök i östra Jerusalem inte sker i ett tomrum. Under "drömsäsongen" – när konsekvenserna av ockupationen inte varit lika påtagliga – kunde kanske Joseffa tillåtas att tro sig vara en oskyldig turist i gamla Jerusalem. Men nu var intifadan den definitiva väckarklockan för dem som inte vaknat tidigare.

¹⁰² Den broderade klänningen som Joseffa talar om är en traditionell palestinsk handbroderad klänning.

Besöket i det gamla hemlandet tvingar så småningom fram avgörande beslut om det framtida privata livet. Dessa beslut präglas starkt av den ovannämnda interna diskursiva striden. Det går således inte att bara "flytta in" i det hundraåriga huset. Huset likväl som det nationella hemmet är byggt på en krutdurk.

Samtidigt går det inte att bortse ifrån att Joseffa just vunnit en liten seger över den patriarkala traditionen. Den feministiska rösten tycks således överleva. Den tar sig olika uttryck och ingår oanade allianser. I striden mellan den nationella och den feministiska diskursen vinner sannerligen den nationella terräng. Men inte på bekostnad av den feministiska.

Nationen slår tillbaka

Enligt den diskussion jag har fört, står det klart att Joseffa är en arena för en diskursiv strid och att den gällande kraftmätningen är den mellan den nationella och den feministiska. Den feministiska diskursens konstituering som en värdig motståndare innebär ett alltför stort hot mot den nationella diskursens stabilitet varför diskursväktarna måste finna en lämplig strategi för att bemöta och avväpna konflikten. Recensionsmaterialet till föreställningen innehåller sådana strategier. Jag har tematiserat uttalandena enligt de strategier som jag kunde känna igen och ringa in. Den första strategin är trivialisering vilket innebär ett indirekt sätt att underminera skälen för konflikten. Är inte temat viktigt nog då förtjänar det inte heller ett motstånd värt namnet. I själva verket innebär denna strategi ett verkligt motstånd – dock maskerat. Jag kallar denna strategi för "trivialiseringen av temat". Den andra strategin söker bortse från det feministiska respektive det nationella innehållet i pjäsen, och även detta är ett sätt att avvisa den feministiska diskursen som en möjlig motståndare. Den feministiska diskursen får således finnas parallellt med den nationella men den får inte komma i kollision med den. Jag kallar den strategin "antingen feminism eller nationalism". Den tredje strategin går till direkt attack mot feminismen. Den kallar jag rätt och slätt "till attack mot feminismen".

Trivialiseringen av temat: de stora frågorna mot de små

De som bagatelliserar pjäsen vill gärna skriva in den i en allmän trend av normalisering i det israeliska samhället. Budskapet, tycks de säga, är själva denna normalisering.

Tvärtemot denna normalisering lyfts den aktiva roll som teatern spelade under nationens tillblivelseprocess fram:

Den hebreiska teatern har alltid tagit sig själv på största allvar. Den hebreiska *Habima* i Moskva var en akt av nationell frigörelse. *Haohel* var arbetarklassens teater och *Cameri* förmedlade den unga statens samhällsanda /.../ man skriver om storslagna problem...

(Handelsaltz, 1991-12-22)

Detta allvar blev enligt skribenten en arvedel för samtida israelisk teater. Som exempel nämner han tre aktiva manliga dramatiker och förklarar att de storslagna problem som de skriver om brukar utgöra en grund för samhällsdiskussionen. Däremot, fortsätter skribenten, hade mycket få skrivit om "vanliga människor, som du och jag, i en situation som ... matchar deras storlek" (ibid.). Det är dags att låta en sådan dramatik komma fram eftersom "detta är en mycket viktig utvecklingsfas för teatern" – nämligen att börja hantera ämnen på en verklighetsanpassad nivå och låta teatern utvecklas till ett underhållande medium. "Allting är ju inte araber och judar, höger och vänster. Allting är inte stora passioner. Det mesta består av små drifter" (ibid.). Handelsaltz skriver således in dramatiker Kainy i den nya trenden som visserligen är viktig men ofrånkomlig. Den är nämligen en "naturlig utvecklingsfas". Kainys individuella insats är däremot inte lika viktig.

Strategin som polariserar mellan de stora och de små frågorna gör också åtskillnad mellan form och innehåll. Formen enligt den logiken är alltid underordnad innehållet. Enligt Handelsaltz kan förvisso Kainy "...skriva en flytande, intelligent och snabb dialog". Han erkänner hennes begåvning gällande formen. Han vågar till och med påstå att andra saknar den gåvan. Men när han jämför henne med dessa andra avslöjar han sitt normerande omdöme angående "innehållet": Kainy har nämligen gåvan som "dramatiker som sysslade med större ämnen än hon gör saknar". Pjäsens innehåll, dess centrala ämne och konflikt, erkänns inte som "stora" nog och tas inte på allvar. Det handlar om "små drifter", och är "fullspäckat med intriger".

Michael Handelsaltz, som är en av Israels framstående recensenter, säger ytterst lite om Joseffa som han endast betecknar som "en självständig kvinna" och "en framgångsrik läkare" och säger inte ett ord om pjäsens feministiska röst. Förmodligen lyssnar inte han på det örat. Eller också känner han inte igen rösten. Ett tredje alternativ är

att han identifierar samma röst med små drifter och intriger, med det han kallar för "en turkisk melodram". Handelsaltz lånar uttrycket från pjästexten, där Joseffa i ett visst ögonblick säger "Oh, boy, livet är inte en turkisk melodram" (s. 53). I pjäsens sammanhang används uttrycket för att beskriva ett alltför dramatiskt scenario, som just därför betraktas som otroligt och oseriöst. En slags billig såpa. Det är mer eller mindre samma betydelse som uttrycket får i recensionen. Enligt Joseffa, skriver Handelsaltz, är inte livet en turkisk melodram, "men enligt pjäsen är det faktiskt just vad livet är, [däremot] inget ont sagt om turkarna" (Handelsaltz, 1991-12-22). Dramatexten beskrivs av honom som ett slags melodramatisk TV-såpa fylld av familjeintriger, ekonomiska bekymmer och andra komplikationer som förklaras med de inblandades etniska och sociala bakgrund. Handelsaltz känner alltså igen de konflikter i pjäsen som härrör från en "etnisk bakgrund". Det är dock svårt att avgöra om den sociala bakgrunden som han känner igen inkluderar ett "socialt kön". Han nämner i varje fall inte det. Dessvärre betraktas hela det ideologiska innehållet – med eller utan feminism – med ironi. Problembeskrivningen är överdriven och förklaringsmodellerna är förenklade. Som i en "turkisk melodram".

Shosh Avigal inleder sin recension med samma uttryck, försedd med liknande betydelse (Avigal, 1991-12-22). Avigal poängterar emellertid att i den här pjäsen "funkar det som i en *god* turkisk melodram" (min kursiv.). Likväl som Handelsaltz betraktar hon pjäsen som en del i den israeliska normaliseringen: "På samma sätt som vi har egna kriminal- och spionromaner har vi nu en blåvit Neil Simon, med rappa och trovärdiga dialoger" (ibid.). Men Avigal tillägger att berättelsen lämpar sig för en "damtidning" och antyder på så sätt att berättelsen kretsar kring ett "kvinnotema". Genom jämförelsen med damtidningstexter antyder Avigal att berättelsen är intressant enbart för kvinnor. Dessutom associeras "damtidning" med mindre seriösa texter varför också pjäsens tema lätt kan uppfattas som oseriöst.

Ytterligare en recension som förringar pjäsens betydelse är Shoshana Weitz (Weitz, 1991-12-23). Även här jämförs pjäsen med en såpa i vilken "...intrigerna och komplikationerna /.../ radar upp sig i rasande fart på scenen, på dagsaktuell hebreiska, flytande och platt som själva pjäsen" (ibid.). Även här poängteras att Kainy kan skriva en trovärdig dialog men att pjäsen "saknar ett djup eller en känsla av att karaktärerna är med om något mer än rappa ordväxlingar" (ibid.). Weitz påstår att det snackas så mycket att ingen av karaktärerna hinner utvecklas, skapa en "kausal kedja eller en sann inre logik"

(ibid.). Hon känner inte igen, eller ignorerar, det feministiska temat. Att känna igen det skulle betyda att erkänna en konkurrerande diskurs.

Normaliseringen och det tidsenliga som av Handelsaltz först presenteras som "positivt" och "viktigt" värderas dock inte så högt, varken av honom eller av Avigal och Weitz. De kopplar samman "turkisk melodram", "såpa", "damtidning" samt "rappla ordväxlingar på nutida hebreiska" med den nya trenden, och polariserar dessa mot "stora ämnen", "inre logik" och "djup". Jag anar här ett försök att indirekt placera det feministiska temat på andra sidan finkulturen.

Antingen feminism eller nationalism!

Vissa recensenter tar en annan strategi till hjälp, nämligen att avskriva en av de konkurrerande diskurserna. En av dessa är Amir Orian vars text erkänner ett befintligt (seriöst) tema i dramat men förbiser det feministiska (Orian, 1992-01-14). Alla dilemman i pjäsen är enligt Orian inte riktiga dilemman utan bara "intressekonflikter inom familjen". "Inte ens den kvinnliga doktors feminism", poängterar Orian, "är annat än ett rutinmässigt och till intet förpliktigande talesätt" (ibid.). Istället är allt en täckmantel för pjäsens "riktiga tema"; det israeliska samhällets skyldighet att följa det förflutnas påbud. Publiken, säger Orian, är kanske nöjd och belåten när Allegras lilla barnbarn fullföljer testamentet. Publiken, menar Orian, vill ha berättelser om "snälla flickor som kommer hem oskadda", men att följa ett testamente, varnar Orian fortsättningsvis, kan leda till interna konflikter som förtär och bryter ner samhället.

Orian läser tydligen in en utpräglad politisk symbolik i pjäsen. Vem som ska få äga "det gamla huset" med dess omgivning, alltså Landet, och vem som ska få tillgång till resurserna, naturtillgångarna, som exempelvis vattnet. Orian menar att dramats text konstituerar en fråga angående "testamentets giltighet", och att det uppstår en fråga huruvida de bibliska löfena om "rätten till landet" bör gälla. Med diskursanalytiska begrepp kan man säga att frågan gäller den nationella diskursens grundpremissor varför Orian menar att frågan måste maskeras: "Det här kan inte författaren säga i klartext och det är därför som dramat klär ut sig till 'Dynastin'" (ibid.).

Orian identifierar sålunda den nationella diskursordningens röst i dramaten och han anar att dess sanna konflikt kretsar kring den. Han nämner dock inte vilken motstridig diskurs som konkurrerar med den nationella. Den feministiska diskursen är för honom otänkbar. Eventuella feministiska formuleringar är enligt Orian en del av

”maskeringen”. En feministisk diskurs och en karaktär som slits mellan en feministisk och en nationell diskurs anses inte som seriösa nog för att kunna utgöra en deltolkning.

Eljakim Yaron är den enda av recensenterna som utan förbehåll erkänner det feministiska temat och förhåller sig positivt till det. Han inleder recensionen med att berömma dramaten. Enligt Yaron är den ”...intressant, mycket israelisk, och nog också mycket mellanösternsk” (Yaron, 1991-12-22). Vidare handlar den om ”moderskap, kvinnlighet och ensamhet” då den skildrar den svåra vägen på vilken protagonisten Joseffa lär sig ”att vara mor, att vara kvinna, att vara ensam – att vara människa” (ibid.). Yaron uppfattar sålunda Joseffas inre resa som pjäsens kärna, och han anser att Kainy hanterar ämnet med ”...känslighet och förvånansvärd originalitet, dock utan att tappa huvudet, det vill säga utan att tappa den humoristiska aspekten” (ibid.). Utan att vara paranoid kan man undra varför det är så ”förvånansvärt” att Kainy hanterar ämnet med originalitet och inte minst utan att tappa varken huvudet eller humorn. Jag kan bara gissa att Yaron kanske väntat sig en tråkig redogörelse om diskriminering och orättvisor såsom publiken under den tidigare nämnda konferensen ”kvinnor & teater” hade väntat sig (Magen, 1989-02-23). Han kanske också vet att ”feminister inte har humor” och att kvinnor annars ”har lätt att tappa huvudet” – alltså att låta känslorna ta över – när de handskas med för dem engagerande ämnen. På detta indirekta sätt för Yaron vidare en antifeministisk diskurs trots att han i själva verket uppskattar det feministiska temat lika väl som dess dramaturgiska hantering.

Yaron opponerar sig dock mot pjäsens ”...alltför många detaljer” som enligt honom ”...tycks konkurrera om rangordningen” (Yaron, 1991-12-22). Bland detaljerna nämns ekonomisk-kulturellt och genetiskt arv, mångsidiga familjkonflikter samt de tidigare nämnda ”moderskap” och ”kvinnlighet”. Yaron uppfattar följaktligen inte temats relationära karaktär; kvinnlighet och moderskap i mötet med det kulturella eller det ekonomiska arvet; det nationella i mötet med det feministiska, och uppfattar därför pjäsen som lite rörig. Istället tycks han propagera för en isolering av det kvinnliga temat.

Precis som Orian avskiljer det nationella temat och inte kan tänka sig ställa det i relation till det feministiska, gör Yaron detsamma i en omvänd ordning; det feministiska som inte kan tänkas i relation till det nationella. Eftersom jag uppfattar Joseffa som en arena för en antagonistisk kamp mellan dessa två diskurser tolkar jag de sistnämnda recensenternas blinda fläck som ett tecken på att själva kraftmätningen mellan dessa innebär ett alltför stort hot mot den nationella diskursens stabilitet. Sammantaget tycks

mig recensionsmaterialet i detta fall illustrera det tvetydiga förhållandet till den feministiska diskursen under övergångsperioden mellan decennierna.

Till attack mot feminismen

Formuleringarna kring karaktären Joseffa uttrycker en fientlig inställning till feminism. Shosh Avigal beskriver henne som "en 40-årig ogift kvinnlig läkare med stake".¹⁰³ Intressant är dock att några år senare, 1996, påstår hon det motsatta. Då skriver hon att Joseffa "is not 'a man with tits' or 'a woman with balls'. She is an individual /.../ [and] also a model for a new type of Israeli woman" (Avigal, 1996a:308). "A woman with balls" är som bekant ett sätt att beskriva en stark kvinna som bryter mot normen kring det kvinnliga varför hon förses med maskulina biologiska förtecken. En sådan beskrivning grundas alltså på en traditionell dikotomi mellan "manligt" och "kvinnligt" beteende som i sin tur bygger på en "naturlig" biologisk skillnad mellan könen. Varje avvikelser eller gränsöverskridande beteende betraktas enligt den uppfattningen som "onaturligt".

Att Avigal 1996 tar avstånd från ett eget tidigare påstående hänger troligen samman med den feministiska diskursens legitimering som sker under senare delen av 1990-talet, vilket kommer att diskuteras i kommande kapitel. Det som det aktuella påståendet från 1991 förmedlar är dock en stark distansering från en feministisk diskurs. Avigal tolkar Joseffa enligt de mallar som den nationella diskursen konstituerar och som återfinns beskrivna i Mas & Zimmermans artikel om kvinnliga dramatiska karaktärer (Mas & Zimmerman 1987). Enligt dessa avbildas feminister i dramatiken som "...kvinnor [som] försöker frigöra sig genom att likna män" (ibid.:23). Själv ser jag inga tecken på att Joseffa i *Drömsåsongens slut* skulle avbildas på detta sätt varför jag inte tycker att hennes karaktär är ett exempel på denna tendens. Men Avigal som i den nationella diskursens tjänst identifierar ett "kvinnotema" och feminism, tolkar henne så och markerar ett tidstypiskt avstånd.

Ytterligare en skribent går till rak attack mot pjäsens feministiska röst. Josef Shifman prisar Kainys dialog som välskriven, trovärdig och entydig och som pjäsens absolut starkaste drag. Men, påpekar Shifman:

¹⁰³ I det hebreiska originalet sägs det mer konkret och låter snarare som engelskans "woman with balls".

För den andra egenskapen hos pjäsen hyser jag däremot mindre sympati. Jag vet inte om det är en ren och skär feminism eller helt enkelt manshat, hur som helst är männen i denna pjäs en hög trasor som jag inte vill ha något att göra med.

(Shifman, 1992-01-07)

Shifman påstår att dialogen som manskaraktärerna i dramatexten har till sitt förfogande är undermålig och att den framställer dem som korkade. Självfallet är det ett mycket intressant påstående eftersom det tyder på att dramatexten konstituerar karaktärer som är starkt avvikande från normen. Den överväldigande majoriteten av de israeliska dramerna har manliga karaktärer i huvudrollen och är skrivna ur ett manligt perspektiv. Enligt Corina Shoef, som har studerat 300 israeliska pjäser skrivna mellan 1948 och 1988, var enbart 11% av dessa (33), skrivna för kvinnliga huvudroller (Shoef, 1995:89). Den obevekliga manliga dominansen försvårar för Shifman att inse att det som av honom anses vara det normala perspektivet kanske väcker lika ilska reaktioner hos kvinnor. Istället väljer han att försvara normens röst och att konfrontera det som enligt honom kan vara "feminism eller manshat". Sammanfogningen av "feminism" och "manshat" är dessutom ett effektivt medel i demoniseringen av den förra.

En genomgående positiv inställning till dramat lyser igenom Sarit Fuchs' journalistiska text (Fuchs, 1991-11-15). Enligt henne är *Drömsåsongens slut* "en bra, gränsöverskridande pjäs". Fuchs som i sin text problematiserar innehållet i begreppet feminism anser att pjäsens tema är "kvinnligt". Till skillnad från "den manliga myten som kretsar kring förhållandet till fadern" fördjupar sig Kainys drama enligt Fuchs i "den kvinnliga myten" som "tar avstamp i mor-dotterförhållandet" (ibid.). Kainy, "rekonstruerar bindnings- och separationsprocessen mellan mor och dotter [och] utreder dramat kring födandet, moderskapet och menopausen" (ibid.). Fuchs som följaktligen anser att dramat till stor del kretsar kring relationerna mellan Joseffa och hennes mor Eliseba, knyter vidare an till en "allmän" feminism. Hon refererar till Elisabeth Badinters bok *Den kärleksfulla modern* (1981) som ifrågasätter den vedertagna uppfattningen om moderskärleken som "djupt förankrad i den kvinnliga naturen" och istället beskriver den som "en mänsklig känsla som likt andra känslor är vacklande, bräcklig och bristfällig (Fuchs, 1991-11-15).

Att forska i vad som finns bakom myter om kvinnor i allmänhet och mödrar i synnerhet tycks göra Kainy till "en kvinnlig revolutionär", och skilja henne från "en

militant feminist". Den negativa klangen som feminism tycks ha i det israeliska samtida medvetandet kräver denna polarisering samtidigt som den legitimerar en vidare avhandling av feministiska teman under falsk beteckning. Men Fuchs går längre än så. Hon kallar Joseffa för "postfeminist" och förklarar att dramatexten gör rent hus med radikalfeminismen. Fuchs menar att det finns en konflikt mellan kvinnors "sanna känslor" och den feministiska rörelsen (som hon likställer med radikalfeminism), vars kamp mot "fallogentrismen /.../ och mot barnafödandet", avslöjas i dramatexten som falsk; "[d]en feministiska rörelsen" menar Fuchs "möjliggjorde det för kvinnor som Joseffa att maskera och bedöva sin smärta" (ibid.). Joseffas val att föda barn gör henne enligt samma logik till "postfeminist" och tolkas som tecken på bakslag för radikalfeminismen.

Uttalandet är skrämmande likt den tidigare nämnda reaktionen på Israels första feministiska pjäs från 1981 och utgör ett definitivt avståndstagande från feminismen. Pjäsen som kretsade kring de kvinnliga pionjärernas smärta och frustration över att inte kunna förverkliga sin emancipatoriska vision, bemöttes med en mottolkning som hävdade att det var pionjärvinnornas "naturliga längtan" efter familj, hem och barn som kom på skam och som gjorde dem så förtvivalade (Katzenelson, 1981:23).

Fuchs som trots allt kallar *Drömsåsongens slut* för "politisk teater genom ett familjedrama" antyder att familjen i dramat kan symbolisera mer än sig själv och att den orätt som görs i familjens namn kan stå för orätt som görs i blodets eller rasens namn (Fuchs, 1991-11-15). Hon utvecklar dock inte denna poäng och påvisar inget samband mellan feminismens påstådda bakslag och denna symbolik, eller mellan nationens politik och den feministiska utvecklingen. Den feministiska kampen och dess ideologi erbjöd stormande känslor, såsom i ett krig, avrundar Fuchs, men kriget är nu till ända. Själv tycker jag att Fuchs text utgör ett effektivt sätt att distansera sig från och värja sig för feminismen. Trots att den feministiska rösten inte fått något nämnvärt fotfäste i Israel år 1991 förklaras den feministiska eran ha tagit slut och perioden tituleras som "postfeministisk".

BIANKA: ISRAELISKAN FLYR SCENEN

Varför måste hon fly?

En uppenbar skillnad mellan karaktären Bianca och de andra kvinnokaraktärerna som diskuteras inom ramen för denna avhandling är hennes förnamn, Bianca. Miriam, Alona, Bavta och Joseffa är hebreiska namn. Men inte Bianca. Eftersom personnamnet dessutom är identiskt med pjäsnamnet antar jag att dess innebörd är central för drama-texten. Bianca som är ett främmande namn i ett israeliskt sammanhang signalerar därför att pjäsens centrala tema kretsar kring "främlingar". Mycket riktigt är *Bianka* med urpremiär 18 februari 1996 en pjäs om israelens baksida, den glömda diasporajuden. Den tecknar ett porträtt av en sådan och laborerar kring det liv som israelen skulle kunna ha levt utanför Israel eller om staten Israel inte alls hade existerat. Att karaktären är en kvinna är självfallet också betydelsebärande. En kvinnlig karaktär som förkroppsligar en "främmande", "utländsk" jude, styrker den femininitet som tillskrivs diasporajuden vilket bland annat har diskuterats i det inledande kapitlet. Diasporajuden i Biankas faktiska kvinnliga gestalt förkroppsligar, ånyo, det tomrum som den israeliska kvinnan befinner sig i. Den nya juden, israelen, vänder ryggen till diasporajudens feminina sida varpå den israeliska kvinnan förgäves söker efter en möjlig subjektposition. Den roll som den nationella diskursen tycks konstruera åt henne, nämligen en emanciperad yta på en bakbunden och traditionellt reproduktiv kropp, är för henne omöjlig att axla varför hon söker en bekvämare kostym utanför den.

Att protagonisten är en kvinna avhandlas dock inte som fenomen i sig, varken i någon av recensionerna eller i något av reportagen som publiceras om *Bianka*. Kanhända anses det inte som anmärkningsvärt och betraktas som vore det vanligt förekommande. En sådan attityd kan givetvis tolkas som tecken på en större acceptans för en betydande kvinnlig närvaro på teaterscenen varför denna närvaro inte behöver kommenteras. Men trots det som tillsynes tillkännager seger verkar karaktären Bianca snarare vara ett tecken på nederlag för den lokala feministiska diskursen. Hon är visserligen en kvinnlig protagonist och tycks ta en självklar plats inom den israeliska dramatiken. Men hon är också en karaktär som vänder ryggen till det israeliska och stänger dörren bakom sig.

Det är märkligt med tanke på att den israeliska feministiska diskursen under 1990-talets senare del vunnit terräng. Den feministiska litteraturforskningen med Lilli Ratok i spetsen är nu etablerad och likaså filmforskningen med Orly Lubin som ledande gestalt

(Rattok, 1994, Lubin, 1993 m fl).¹⁰⁴ Även på teaterområdet kan en förändring skönjas, om än alls inte lika genomgripande som inom litteraturforskningen. Nu är det inte längre enbart tidskriften *Noga* som diskuterar israeliska teaterkvinnor och tillämpar feministiska perspektiv som i Mas & Zimmermans artikel från 1987. Nu börjar manliga teaterforskare publicera artiklar som tyder på att kön och genus accepteras som relevanta faktorer inom forskningen. Konstfakultetens tidskrift *Motar* vid Tel Aviv-universitet är en arena för sådana publikationer. Freddie Rokem publicerar en artikel om röststörningar hos sceniska kvinnor, något som han läser som tecken på de bristfälliga förutsättningar som gäller för kvinnor på teaterscenen likaväl som på livets scen (Rokem, 1993). En annan arena för sådana texter är *Naamat*, de israeliska LO-kvinnornas tidskrift. Teaterforskaren Haim Nagid publicerar där en övergripande artikel om israeliska teaterkvinnor (Nagid, 1994). Den större legitimiteten som dessa frågor börjar få inom teaterfältet resulterar i artiklar med liknande inriktning inom ramen för teatertidskriften *Bama*. Där publiceras 1995 en övergripande analys av kvinnokarakterer i det israeliska dramats första fyrtio år (Shoef, 1995). Följande år tar kvinnliga teaterforskare med feministisk inriktning plats inom ramen för *Motar* (Levitan, 1996, Belkin, 1997, Blom 1997 m fl) samtidigt som flera artiklar med kvinnotematik och med varierande grad av feministiskt perspektiv fortsätter att vinna terräng i *Bama* (Skolnikov, 1995, Urian, 1996a). Ämnet blir sålunda legitimt inom det teatervetenskapliga fältet.

Denna översikt skapar förväntningar på en annan kvinnokarakter än den som *Bianka* tycks vara. En karakter vars plats på den israeliska arenan erkänns och som själv besjunger denna seger. Men i *Bianka* verkar polariseringen mellan genusidentiteten och den israeliska identiteten vara oöverbärlig så till den milda grad att karakteren väljer att lämna den nationella arenan. En närmare betraktelse av budskapet i de ovannämnda "feministiska" artiklarna kan erbjuda en delförklaring på varför en sådan karakter dyker upp i en tillsynes gynnsam diskursiv miljö. En redogörelse för utomdiskursiva händelser under dessa år kan erbjuda svarets andra del.

¹⁰⁴ Referenserna ovan är bara ett par exempel ur en mängd artiklar och essäer som produceras under 1990-talet. Lily Rattoks essä var införd som slutkommentar till den första israeliska antologin med bidrag av enbart kvinnliga författare, *The Other Voice: Women's Fiction in Hebrew*. Den antologin följdes av många andra antologier samtidigt som ett flertal nya unga kvinnliga författare introducerades med egna novellsamlingar och romaner.

Den invaderade rösten

Rokems artikel från 1993 är ett exempel på det motstridiga budskap som ligger till grund för en del av de nämnda genusrelaterade artiklarna. I sin artikel jämför nämligen Rokem röststörningar hos kvinnokarakterer ur "världsdramatiken" med liknande störningar hos kvinnokarakterer i det hebreiska dramat. Rokem ser dessa röstavvikelse som uttryck för det missnöje och den frustration som teaterkvinnor kan uppleva. Som kvinnor i ett ojämlikt samhälle, och som arbetare på teatern där liknande ojämlikhet råder. Den avvikande rösten tolkas av Rokem inte enbart som ett tecken inom ramen för dramats interna förutsättningar, utan även som en slags kvinnlig skådespelarprotest mot tvånget att gestalta av män skrivna och av män regisserade roller (Rokem, 1993).

I det hebreiska dramat förhåller det sig dock inte på samma sätt, hävdar Rokem. Det exempel som han lyfter fram är ur det hebreiska dramat urstycke, nämligen *Dibbuk* (An-Ski [1921] 1927). I den berörda scenen skildras den unga Leas bröllopsceremoni under vilken hennes kropp "tas i besittning" av hennes döda älskade Hannan, varpå hans röst börjar ljuda ur hennes mun. Det finns visserligen en aggressivitet i den manliga röstens penetrering av Leas kropp, menar Rokem, men "denna förening ... uppfyller Leas önskan. Det faktiska resultatet blir en androgyn varelse som sammanför sin manliga och sin kvinnliga sida genom rösten" (Rokem, 1993:10). Detta, skriver Rokem, knyter an till en judisk tradition, inte minst med tanke på att Hannans röst reciterar en text ur Höga Visan. Texten lyder: "Vad du är skön, min älskade, vad du är skön!", en erotisk text som skildrar en kvinnas kärlek, men som är skriven av en man och som ofta, och just som ovan, låter kvinnan citera mannens kärlekssång (Höga Visan 1:15).¹⁰⁵ Även här, menar Rokem, talar mannens röst ur kvinnans kropp men detta uttrycker "en erotisk förening och skänker den kvinnliga talaren en enastående djärvhet och styrka" (Rokem, 1993:10). Rokem hänvisar således till en tradition i vilken en förening mellan det manliga och det kvinnliga är grundläggande. Det är därför som den också ligger till grund för den israeliska teatertraditionen som "...ger den kvinnliga karakteren den sammansatta rösten, rösten som redan från början är en blandning av samhällelig protest och erotisk längtan, av sorg- och kärlekssång" (ibid.:11). I och med kontrasteringen mellan den israeliska och den icke israeliska teatern, tycks Rokem, om än

¹⁰⁵ Där det i den svenska översättningen står "min älskade" står det på hebreiska "min maka". Orden är mannens ord.

indirekt, mena att de feministiska teorierna som han själv tillämpar på den senare inte är kompatibla med den israeliska teaterverkligheten.

Skillnaden mellan Rokems och min tolkning av den dramatiska brytpunkten i *Dibbuk* är att där han ser "en förening" ser jag en invasion. Lea som är det hebreiska dramats kvinnliga urgestalt skapas utan en möjlighet att tala med egen röst. Klarare kan det inte sägas. En kvinnogestalt utan en egen röst och egna krav kan möjligen vara ett uttryck för den tidigare nämnda tendensen som kännetecknar minoritetsgruppers behov av sammanhållning (Lorde, 1984:114). Rokems tolkning kan ses som ett uttryck för samma tendens, men medan Lorde erbjuder en sociologisk förklaring förefaller Rokem att essentialisera röstförvrängningen hos den judiska kvinnan. Dessutom elimineras maktkampen i Rokems analys eftersom Lea, enligt honom, välkomnar Hannans aggressiva handling. Den till synes feministvänliga atmosfären kombinerad med artikelns budskap om den i israeliskt sammanhang onödiga feministiska kampen, förlamar och desarmerar den feministiska rösten. Det ser jag som en möjlig förklaring till att kvinno-karaktären Bianka väljer att lämna den israeliska arenan.

Det hopplösa politiska läget

Flera anledningar som kan ha bidragit till karaktären Biankas uppgivna förhållande till det nationella har att göra med skärpningen av det politiska läget. Gulfkriget 1991 är en traumatisk händelse under vilken dödshotet är verkligt nog för att dra upp en annan traumatisk händelse ur det nationella minnet, nämligen Förintelsen. Förutom minnen aktualiseras kritiska frågor om en möjlig överlevnad för en judisk existens i staten Israel. Mordet på premiärministern Yitzhak Rabin 1995 och fredsprocessens fullständiga kollaps under premiärminister Netanyahus styre bidrar ytterligare till en känsla av hopplöshet. Karaktären Bianka, som är en andra generationens förintelseöverlevande, förkroppsligar en subjektposition som bär på förintelseminnen och som tvivlar på den fortsatta israeliska existensen. Hon förkroppsligar dessutom den israeliska fantasin om flykt. Hennes karaktär möjliggör en utredning av dessa frågor via dramatexten.

Den massiva invandringen av ryska judar från det forna Sovjetunionen till Israel har också en stor betydelse i sammanhanget. I samband med östblockets nedmontering uppstod en ofantligt stor invandringsväg till Israel. På mycket kort tid, mellan 1990 och år 2000, immigrerade över en miljon ryska judar till Israel och förändrade landets persongalleri. Landets nykomlingar blev påtagligt närvarande. En del praktiska problem

som uppstod var bostadsbrist och arbetsbrist. Gamla grupperingar, maktrelationer och hierarkier omförhandlades varpå nya uppstod. Dramatexten kan betraktas som en del i denna omgruppering.

Medelåldersisraelen

Dramatextens manliga motpol till Bianka heter Malaki. Om Bianka representerar diasporajuden representerar han medborgaren, israelen. Bilden av Israel och israelen som frammanas genom honom är en mörk bild och framstår inte som ett attraktivt eller framkomligt alternativ. Den stora betydelse som militären upptar i hans karaktärskonstruktion är onekligen ett sådant, mindre attraktivt israeliskt alternativ. Malaki är en person som i årtal har jobbat inom militärindustrin. Sonen David har omkommit i tjänsten under en militärövning, och förvandlat sina fränskilda föräldrar till "föräldrar i sorg".¹⁰⁶ Dottern Atalja gör nu sin militärtjänst. På sätt och vis blir Malakis familj ett exempel på hur det militära genomsyrar de enskildas liv i landet och hur "hela folkets armé" praktiskt taget är en armé bestående av hela folket. Det är därför ingen slump att Bianka är rädd för att bli betraktad som desertör på grund av sin flykt från Landet 1967: "jag vill inte att du tror att ... att jag var en desertör" (s. 3). Trots att Malaki skrattar och förklarar för henne att det i så fall bara är soldater som kan kallas för desertörer, och att hon "bara åkte iväg", är hans "militära familj" tecken på det motsatta. Plikten att försvara landet är allas plikt och att lämna landet är sannerligen lika illa som att vara desertör.

Till skillnad från Bianka som ifrågasätter Landet som en lämplig plats att leva i förblir Malakis plats Landet:

MALAKI: ...När jag säger hem, menar jag just här. Här behöver jag ingen kalender för att veta vad det är för årstid – det räcker med att andas in luften. Mina föräldrar är begravda här. Min son är begravnen här.

(s. 67)

¹⁰⁶ I hebreiskan finns ett uttryck som används speciellt för föräldrar vars barn stupat i krig eller omkommit i samband med militärtjänstgöring. Uttrycket kan användas antingen på den enskilde föräldern "Av Shakul" (fader i sorg) och "Em Shakula" (moder i sorg) eller på föräldraparet "Horim Shakulim" (föräldrar i sorg). Ett sådant ord finns inte i svenskan men andemeningen är som ovan "föräldrar i sorg".

En viktig aspekt är kommentaren om den fysiska samhörighet som israelen känner med naturen i Landet. Den nya juden, israelen, är som tidigare nämnts, och i motsats till den förändrigade diasporajuden, en fysiskt arbetande kropp som lever i samklang med naturen. Malaki, israelen, framhåller Landet som en källa och en förutsättning för ett sunt liv. Den andra aspekten är det starka bandet till platsen genom de döda. De döda som är begravda på den specifika platsen bär med sig det förflutna och skapar känslan av kontinuitet som nationen så väl behöver. Men eftersom det inte bara är de döda "fäderna" som nämns utan även sonen, framstår det tydligt att nationen i fråga får förlita sig alltför mycket på det förflutna. Ty det finns ingen framtid där sönerna dör.

Malaki fäster dock inte någon stor betydelse vid det egna livet. Sonens död tycks dessutom ha krossat honom emotionellt och han befinner sig i en djup depression. Han motsätter sig den etablerade minnesceremonin eftersom han "har minnesdag varje dag" (s. 13). Han har isolerat sig, han svarar inte i telefon, han super och letar inte efter arbete. Han lever. Men det enda som betyder något är döden.

Inte undra på att det uppstår en konflikt mellan Malaki och dottern Atalja när kärleken till Bianka hotar att skilja honom från de döda. Atalja får nämligen reda på att fadern och Bianka reser till Paris kort före den planerade ceremonin på ettårsdagen till minnet av sonen David:

ATALJA: Jaha, när blir det bröllop?

MALAKI: Vad snackar du om?

ATALJA: Jo, pappa – – blir det före, efter eller kanske under själva minnesceremonin? Och om ni ändå åker till Paris kanske vi kan förflytta självaste ceremonin dit. Uppe på Eiffeltornet kanske – – eller uppe på Pisa[tornet] – – nej, förlåt, det var ju Italien det.

MALAKI: Just precis. Om du hade lyssnat färdigt istället för att slänga på luren hade du hört att jag kommer tillbaka i tid.

ATALJA: Men varför åker du då? Jag fattar inte. Bröllopsresa fem dagar före din sons första dödsdag ...

(s. 69)

Egentligen är det inte för nöjes skull som Malaki planerar att åka med Bianka. Hon har nämligen hamnat i knipa och måste komma iväg så fort som möjligt. Men detta faktum tycks inte spela någon roll för Atalja. Paris blir en symbol för eller en fantasi om det bekymmerslösa livet utanför Landet och står i stark kontrast till det. Dottern framställer

kontrasten som den mellan bröllop och begravning. Mellan liv och död. Ty livet i Landet består av oändliga minnesceremonier i vilka deltagandet anses som medborgarnas största förpliktelse.

”Det israeliska alternativets” nackdelar blir synliga också tack vare tidsperspektivet som karaktären Bianka medför i förhållande till det. Bianka som är född och upp vuxen i Israel några decennier före dramats nu, kommenterar skillnaderna mellan det förflutna och det nuvarande läget, och bidrar till etableringen av en bild av Israel och israelen. Hon talar om hur sand, sol, färska mejeriprodukter och grönsaker från förr nu förvandlats till stäldörrar och smarta läs, och om hur materiella värden har blivit dominerande: ”Den som inte har pengar är inte värd ett skit” (s. 30). Hon talar nostalgiskt om en tid då doften av nykokt kaffe och närvaro av kärleken räckte, och uttrycker längtan hos en medelålders människa tillbaka till en tid då allt var möjligt.

Pjäsen skrivs mycket riktigt just när staten Israel ska fylla 50 år, en tid under vilken begreppsmetaforen om statsnationen som en (medelålders) individ ofta hägrar i diskursen. Statens femtioårsjubileum firas med pompa och ståt men det skrivs också åtskilligt om innebörden av denna respekterade ålder.¹⁰⁷ Pjästexten gestaltar kontrasten mellan den unga och den nu äldre staten på ett sätt som framställer nuet som mindre attraktivt än det förflutna. Stäldörrarna och läsen som Bianka talar om blir i det sammanhanget ett tecken på rädsla och isolering, och skapar en fantasi om en tid då det inte fanns något behov av dem. En tid av öppenhet, gemenskap och trygghet som är frånvarande i nuet. Känslan av isolering och brist på mänsklig kontakt förstärks i pjästexten av den ständigt närvarande telefonsvararen som flitigt ersätter Malaki och tar emot samtalen. Att det materiella värdet nu är centralt skapar en föreställning om en tid då andliga värden var dominerande. Doften av det nykokta kaffet och de solmogna gurkorna som Bianka talar om skapar en känsla av ett sunt levnadssätt och kontrasteras mot det destruktiva whiskeydrickandet som Malaki ägnar sig åt. Nu är dessutom Malaki arbetslös till skillnad från då. Tidigare jobbade han inom militärindustrin, ett vitalt område för den unga staten. Nu är hans insatser inte nödvändiga och tycks inte bli det i framtiden heller. Pjäsens sluttext består nämligen av inspelade telefonmeddelanden hos Malaki som informerar honom om att de jobb han sökt inte är tillgängliga för honom.

¹⁰⁷ Se till exempel Nachum Barneas artikel i Mishal (red), 1997:329.

En annan signifikativ skillnad mellan "då och nu" knyts an till sonens tragiska död i en militärövning. Tjugofem år tidigare, under sexdagarskriget dog soldater i strid, just som Ruben i 1973 års version av *Återkomsten* gör. Under 1990- talet inträffar några allvarliga olyckor med dödlig utgång under militärövningar.¹⁰⁸ Att dö i strid klassades som en nödvändig insats för Landet och ansågs som hjältedåd. Att däremot dö under en militärövning kan tyckas meningslöst. Det militära maskineriet rullar således vidare men nu är meningen med striden borttagen. Arméns vitala betydelse för landet har inte minskat men åren av återkommande krig och den avstannade fredsprocessen kan förklara en minskad entusiasm och lägre motivation hos soldaterna. När krigen inte tar slut trots upprepade militära "segrar" förlorar striden sin mening. På ett symboliskt plan förvandlas alla krig till övningar som aldrig resulterar i slutstriden och den efterlängtrade, efterföljande freden. Landet som borde framstå som möjligt alternativ för livet i diasporan verkar sålunda inte ha så mycket att erbjuda.

Det alternativa livet

Bianka är en pjäs om kvinnan Bianka som 1967 vid 17 års ålder flydde undan sexdagarskriget tillsammans med sina föräldrar, och som tjugofem år senare, i pjäsens nu, dyker upp hemma hos sin gamla älskare Malaki i Tel Aviv. Det liv som hon hade levt utanför Israel framstår som ett slags alternativ till Malakis liv i Landet. Ett tydligt tecken på det är sönerna David & David. Bianka och Malaki hoppades en gång i tiden på ett gemensamt kärleksbarn som de tänkte kalla David. Nu fick de "en David" på var sitt håll. Malakis son David är dock död sedan knappt ett år tillbaka, efter en olycka under en militärövning. Biankas son David lever och studerar enligt mammans uppmaning i en Yeshiva (en judisk religiös högskola) som befriar honom från militärtjänst. Att Malakis son är död medan Biankas son lever är talande och utmärkande för skillnaden mellan de två liv som jämförs. Framtiden för livet i Landet Israel är hotad eftersom sönerna dör. Ett liv i utlandet kan däremot spara sönerns liv och erbjuda en framtid. Skillnaden är då så stor som skillnaden mellan liv och död. Det är också anmärkningsvärt att Malaki redan vid sitt första möte med Bianka ifrågasätter värdet av det egna livet:

BIANKA: Under alla år tänkte jag på dig. När något hände här ville jag veta att du – –

¹⁰⁸ En sådan allvarlig olycka ägde rum den 5 november 1992 och kallas "Zeelim B"-katastrofen.

MALAKI: Lever. Jag lever. Inte är det så viktigt, men jag lever.

(s. 4)

Kvinnan Bianka som på ett plan förkroppsligar diasporaalternativet är således den som står för "livet". Hennes beslut att stanna utanför Landet och att se till att sonen slipper militärtjänst räddar hans liv och är en förutsättning för hennes fortsatta existens. Malaki däremot, som är kvar i Landet, ansvarar för sonens död och för sin egen mindre säkra fortsatta existens. Som citatet ovan visar tycks han inte uppskatta det egna livet. Det verkar som om själva överlevnaden innebär en seger för diasporajuden, men frågan som följer är värdet av livet i sig. Livet utanför Landet eller utan de värderingar som konstruerat den nya juden, israelen.

Det "alternativa livet" som Bianka tycks förkroppsliga hamnar i ytterligare en återvändsgränd genom sina beröringspunkter med Förintelsen. När Bianka försöker motivera sin forna flykt undan sexdagarskriget är det föräldrarnas reaktion på det kommande kriget som tas upp: "...pappa sa att nu går den egyptiska armén in och jämnar allt med marken. Mamma fick panik – att nu händer det igen och att Nasser kommer att fullborda allt som Hitler inte hann med" (s. 3). Förintelsen som anses vara ett avgörande skäl för den stora immigrationen av judar till Landet, och ett bärande argument för staten Israels uppkomst och existens, framstår här som skäl för flykt från den. Från nationellt håll kan denna reaktion bortförklaras som tillhörande "förintelsegenerationen", och som utmärkande för den icke önskvärda diasporajuden, vilket också Bianka försöker argumentera för:

BIANKA: /.../Man kan inte förklara för människor som var med om det där kriget att det är annorlunda här – det verkar vara skrivet i deras gener, "man måste gå någon annanstans" –

MALAKI: Till ett säkert ställe.

BIANKA: Ja – ja. Det kan man säga.

(s. 4)

Bianka beskriver således förintelsegenerationens betingelser som genetiska, vilket innebär att de går i arv. Att hon bär på samma typ av "gener" säger hon också själv längre fram (s. 67), trots att hon är född i Landet och officiellt borde räknas som sabre. Malaki

fullföljer Biankas avbrutna mening om det genetiska tvånget att "gå någon annanstans" på ett något ironiskt sätt. Han säger "till ett säkert ställe" men det är klart att han menar att Jugoslavien, dit Biankas familj flydde 1967, inte kan räknas som ett säkert ställe. Flykten då och även framtida flykt kan således tyckas meningslös. Det "alternativa livet" verkar sålunda fiktivt. Men tragiskt nog framstår inte heller livet i Landet som ett "säkert" alternativ. För det första eftersom det är en stor grupp som berörs av Förintelsens trauma och som aldrig tycks känna sig säkra. För det andra eftersom återkommande krig är Landets realitet, vilket också kommer till uttryck i den dramatiska texten. I det avskedsbrev som Bianca lämnar efter sig 1967 skriver hon nämligen "jag kommer tillbaka efter kriget", men, som Malaki ironiskt anmärker, hon "glömde skriva vilket krig. Det ägde rum ytterligare några sen dess" (s. 3). Malaki syftar på oktoberkriget 1973, Libanonkriget 1982 och Gulfkriget 1991. Gulfkriget är också det krig som mer än något annat israeliskt krig förknippas med Förintelsen. Risken för en irakisk gasattack samt känslan av maktlöshet inför en kommande katastrof väckte det kollektiva minnet till liv.

Eftersom krig förekommer i och utanför Landet, och eftersom livet framstår som osäkert för bägge alternativen tycks diskussionen röra sig kring *vilket* liv som är värt att leva och *vilket* krig som är värt att kämpa och riskera livet för. En observation av de egenskaper som konstruerar kvinnan, överlevaren och diasporajuden Biankas värld, vid sidan av en närmare betraktelse av de värderingar som knyts an till israelen Malaki och hans värld, kan peka på de för den aktuella tiden rådande normerna.

(O)möjliga allianser

Strax före pjäsens upplösning diskuterar Bianca och Malaki hennes nya flyktplaner. Dialogen innehåller kärnfulla, representativa uttalanden från diasporajudens respektive israelens ståndpunkt.

BIANKA: En människa är inte ett träd. Hon har inga rötter. När faran nalkas måste hon fly. Jag har det i mina gener.

MALAKI: Varje gång som något går snett packar du en väska och byter stat /.../

(s. 67)

Likt Miriam, Alona och Joseffa före henne problematiserar även Bianka trädet och rötterna som nationell symbol. Men medan Alona i längden agerar tvärtemot denna princip, samtidigt som Joseffa medvetet tar tillbaka en liknande deklARATION, tycks Bianka leva upp till den. Hon knyter på det sättet an till den välbekanta "vandrande juden", en som påstås leva utan en förankring i sin fysiska miljö. Hon beskriver dessutom sitt tillstånd som ett vars existens ständigt hotas och som därför alltid måste vara beredd på att fly. Därefter essentialiserar hon detta beteendemönster och tillskriver det generna. Att föra in generna i diskussionen innebär att påstå att en judisk identitet är biologisk till sin karaktär varför den också är oföränderlig och mera "sann" i förhållande till den israeliska identiteten.

Det israeliska svaret låter inte vänta på sig. Malaki formulerar ett svar som framställer Biankas principer som ohållbara. Han sammanför Biankas återkommande packning av väskan, som i sig är en trivial handling, med hennes tendens att "byta stat". Det låter komiskt och absurt. Kläder, bostad eller jobb byts ut, men inte en stat. Biankas handling skulle i vanliga fall kallas för immigration, utvandring eller invandring, men ordvalet syftar just till att framställa den som orimlig. Enligt israelen är följaktligen staten en "objektiv enhet" som man tillhör, är lojal mot och inte kan byta. Biankas ståndpunkt dekonstruerar staten till en tillfällig föreställd gemenskap och därmed hotar den nationella diskursens grundläggande uppfattning. Bianka nyanserar ytterligare det respektlösa förhållande hon har till staten:

BIANKA: Jag vill ha det lugnt omkring mig, rent och välordnat på en plats utan ett förflutet. Utan en historia. Där det finns historia finns det krig – och människorna blir elaka. Jag vill se David växa upp utan armé, utan rädsla. Någon gång vill också jag kunna sova lugnt. Jag vill att mitt största dilemma blir valet och kvalet mellan vanilj- och chokladglass.

(s. 67)

Det som av Malaki, israelen, kallas för stat kallas av Bianka för "plats" rätt och slätt. Hon ifrågasätter ytterligare en livsviktig ingrediens för den nationella diskursen, nämligen historien och det förflutna. Som tidigare nämnts behöver den nationella diskursen en historia för att legitimera nuets aggressiva handlingar och för att skapa en känsla av gemenskap. Biankas replik om sambandet mellan krig och historia tycks genomskåda detta behov.

Att på det sättet demaskera den nationella konstruktionen är tveklöst en omstörtande handling vilket innebär att diasporajudens "rotlöshet" har allvarigare konsekvenser än vad man först anar. Som jude, oberoende av det nationella, förkroppsligar Bianka en antisionistisk tendens inom judendom som ser själva staten som en fara för den judiska existensen.¹⁰⁹ Detta skeptiska sätt att förhålla sig till staten tillskrivs dock inte uteslutande diasporajuden utan alla de subjektpositioner som inte villkorlöst underordnar sig statens agenda. Spår av sådana positioner ryms inom ramen för Biankas karaktär: politiska motståndare till statens militaristiska karaktär, varav israeliska mödrar är en växande grupp; religiösa grupper som varken röstar eller gör värnplikt; grupper som staten på ett eller annat sätt exkluderar, icke-judar exempelvis; samt andra som framhåller den privata sfären som lika viktig eller viktigare än det kollektiva.

Att Bianka i klarspråk deklarerar att hon vill se sonen växa upp "utan armé", vilket hon inte bara vill utan också agerar för, är ett spår av den kontroversiella politiska positionen som nämns ovan. Staten är beroende inte enbart av sönerns plikttrogenhet i förhållande till militärtjänsten utan också av föräldrarnas övertygelse om dess nödvändighet och om det oundvikliga blodiga pris som krävs. I sin bok *Snäckans sång: en bok om kvinnor och krig* skriver Anita Goldman att när kvinnorna "släpper iväg" sina soldat-söner och "låter [dem] gå" till kriget "...erkänner de att statens makt är större än kärlekens makt. De väljer att vara medborgare i första hand och mödrar i andra" (Goldman, 1998:146). För Bianka som vänder ryggen till staten med allt vad den innebär, gäller det motsatta. Kärlekens makt är större och hon tänker inte "låta honom gå". Karaktären Bianka bär sålunda på spår av den växande grupp kvinnor i Israel som sedan Libanonkriget 1982 börjat ifrågasätta den israeliska militarismens pris och det till synes självklara offrandet av de egna sönerna.¹¹⁰ Enligt Hanna Herzog utnyttjar dessa

¹⁰⁹ Judiskt ideologiskt motstånd mot nationalstaten Israel finns i huvudsak på två håll. På religiöst ultraortodox håll anses det att Messias ankomst är en nödvändig förutsättning för ett israeliskt liv i Landet, vilket innebär att den nuvarande staten inte erkänns av den ultraortodoxa gruppen. Den sekulära sidan grundar sig på Ahad Haams ideologiska grunder från de sista decennierna av 1800-talet. Dessa gick ut på att Theodor Herzls vision om en nationalstat för judarna innebär en våldsam konflikt om Landet, vilket i sig motsätter sig "judendomens särart" som består av ickevåldskaraktär. Den fortsatta judiska existensen hänger inte på en nationalstat, hävdade Haam. Judendomen överlever genom att bibehålla kontakten med "de judiska kulturella källorna" och genom att upprätthålla ett andligt och moraliskt liv. Se vidare om Haam i Shapira 1992:37ff.

¹¹⁰ Bland dessa grupper återfinns "Horim/ Imahot neged Shtika" (föräldrar/ mödrar mot tystnad), "Arba Imahot" (fyra mödrar) m fl. Andra kvinnogrupper som agerar parallellt är "Bat Shalom" och "Kvinnor i svart" men dessa, till skillnad från de förstnämnda, talar utifrån en feministisk position och använder inte moderskap som medel.

kvinnogrupper den rådande uppfattningen om kvinnor som först och främst mödrar och fruar till sin egen fördel (Herzog, 1999:354). Då modersrollen åtnjuter en bred legitimitet i det israeliska samhället tar de tillvara den och uttalar sig politiskt, i detta fall mot den israeliska aggressionen i Libanon, just utifrån en orolig moders position. Herzog påpekar att även kvinnor på den motsatta politiska skalan, nämligen de som exempelvis under 1980-talet motsäger sig tillbakadragandet från Libanon, använder sig av samma strategi och talar "som mödrar". På detta sätt bidrar kvinnorna till "politiseringsen av moderns röst" (ibid.:355). Spår av denna politiserade röst kan följaktligen skönjas hos Bianca. Men en viktig poäng i denna politisering är att mödrarnas "privata" oro för barnen tillämpas nationellt, och att deras gärning kan tillskrivas "nationens bästa". De riskerar därför inte att anklagas för att vara själviska och för att enbart ha sig själv och sin familjs bästa för ögonen, och går det nationella kravet delvis tillmötes. På den punkten skiljer sig Bianca och ter sig mer radikal. Under tiden för den aktuella teaterföreställningen, 1990-talets mitt, har visserligen mer radikala röster börjat ljuda, men av de kvinnogrupper som väljer att agera utifrån sitt moderskap är det ytterst få som vågar ställa individens bästa och livet i sig i första rummet. Bianca är en sådan. Hon vill som hon säger kunna sova gott om nätterna och vägrar totalt att underordna sig nationens bästa.

Genom denna vägran erkänner hon "kärlekens makt", för att använda Goldmans ord, och tar vara på sin roll som mor och som familjemedlem utan att försöka tillämpa den som medborgare i staten. Att "välja familjen" i ett israeliskt sammanhang, innebär att välja det privata framför det kollektiva, vilket som tidigare nämnts inte är helt politiskt korrekt. Israelisk dramatik från 1950-talet exempelvis, låter kvinnokarakterer förkroppsliga begäret efter ägodelar och bekvämlighet, ett tecken på moraliskt förfall, i motsats till mannens idealistiska glöd som värderas högt (Mas & Zimmerman, 1987). Under 80- och 90-talen avhandlas dessa frågor på nytt, inte minst i samband med Gulfkriget 1991, under vilket hundratusentals israeler väljer att antingen lämna landet eller att fly storstäderna undan de irakiska missilerna.

Det finns en större öppenhet och förståelse för "egennyttiga val", men "landets bästa" och "den nationella stoltheten" lanseras aktivt som starka motpoler till det egen-

nyttiga.¹¹¹ Hos Bianca finns det spår av de röster som propagerar och agerar för det privata och för livet i sig. Dessa positioner förhåller sig sålunda antagonistiskt till det nationella.

I diasporajudens kontext däremot ingår kärnfamiljen och inte minst familjens moder som ett grundläggande villkor för en fortsatt existens. Ett judiskt liv i diasporan ansågs kunna upprätthållas enbart tack vare de judiska männens fortsatta Torastudier vilket familjemodern möjliggör genom att utföra de praktiska sysslorna i hemmet (Cantor, 1983:45). Bianca, kvinnan som flyr statens krav på offer för kollektivets bästa, riskerar att hamna i en annan fälla, nämligen "den judiska moderns". En som aktivt värnar om sin familj och som prisas för sina insatser men också en vars insatser uteslutande måste vara till för andra, inte staten, men mannen och barnen.

Det finns också mycket riktigt tecken på att Bianca har en tendens att agera som en överbeskyddande "judisk mamma". När hennes 17-årige son David kommer förbi hos Malaki för att hälsa på henne blir maten ett huvudtema för konflikten. David vill nämligen inte stanna på middag utan vill hellre träffa jämnåriga vänner. Bianca försöker hindra honom och upprepar flera gånger kravet på en gemensam middag: "Nej, jag vill att vi sitter och äter tillsammans" (s. 45). När hon inser att hon inte kan hålla kvar honom förvandlas hon till en judisk mamma-karikatur:

BIANKA: OK, OK -- drick upp mjölkchokladen då --

DAVID: Jag vill inte.

/.../

MALAKI: Bianca, låt honom vara.

BIANKA: Nej. Han växer ju fortfarande, han behöver kalcium och proteiner ...

(s. 45)

Karikaturen som skapas genom denna detalj i karaktärskonstruktionen Bianca innebär att hon avfärdas, inte bara ur nationellt perspektiv. Eftersom hon inte är en eftersträvd roll ur ett feministiskt perspektiv avfärdas hon och utesluts även ur den "allmänna" feministiska diskursen. Bianca agerar således mot den nationella matrisen och har beröringspunkter med flera "utbrytargrupper", men hon tycks inte upptas av någon

¹¹¹ Ett upplysande exempel är ett klistermärke, avsett för bilar, som lanserades under Gulfkriget. Det skanderade stolt att bilföraren stannade i ett riskfyllt område trots risken för missilatack. Rätten att skryta med den typen av skylt blir ett slags bonus för dem som satte "landets bästa" före sitt eget.

såsom hon är. Den israeliska kvinnoidentiteten som söker sig ut ur nationens enformiga dräkt, tycks gå i exil. Hon tycks dock inte finna en fristad någonstans. Här frammanas en utstött, förbjuden subjektposition som står i strid med å ena sidan nationens och å andra sidan feminismens normativa förebild.

Juden som invandrare

Diskussionen kring Davids militärtjänst avslöjar en del om arméns centrala plats för israelen, och därigenom erbjuds information om israelens liv och värderingar. Det skiljer sig från arméns betydelse för karaktären Bianka. Atalja anklagar nämligen Bianka för att välja en religiös utbildning för sonen som utväg ur värnplikten. Hon redogör följaktligen för vad som gäller i Landet:

ATALJA: Om det är så viktigt för dig att han slipper armén varför for du inte till Amerika istället?

BIANKA: Jag ville återvända hit.

ATALJA: Du ville alltså leva här. Det är så man lever här.

BIANKA: När han har lärt sig hebreiska, när han har skaffat sig ett yrke, då – –

ATALJA: Här gör man först sin militärtjänst, sen skaffar man sig ett yrke.

(s. 46)

Livet i Landet utan militärtjänst är således en omöjlighet enligt Atalja. För karaktären Bianka är det däremot fullt möjligt att leva i Landet som hon ville återvända till och att blunda för de nationella förpliktelserna. Att utvägen ur värnplikten är den religiösa skolan är också signifikativt. Som tidigare nämnts ingår den ultraortodoxa gruppen i Israel i den subversiva antisionistiska oppositionen.¹¹² Det är just här som den tydligaste skärningspunkten finns mellan "juden" och "israelen". Torastudier, det definitiva kännetecknet för subjektpositionen juden, är motpolen till soldaten och sabre, den israeliska identitetens mästersignifikant.

Denna motsättning märks bland annat i den israeliska vardagen och i politiken. Ett avgörande skäl för den starka aggressionen som Israels sekulära grupp uttrycker mot den religiösa gruppen är just att en stor del av den senare är befriad från militärtjänsten. Framgångarna som partiet "Shinui" kan åtnjuta efter det israeliska parlamentsvalet är

¹¹² Se not nr 109.

2002 beror framför allt på den antireligiösa position som partiet representerar. Förutom den efterlysta rättvisan – värnplikt för alla – framställs motsättningen mellan de sekulära och de religiösa i Israel som den mellan modernitet och tradition. David förkroppsligar sålunda diasporajudens "judiska" och "omoderna" karaktär eftersom han ägnar sig åt Torastudier istället för åt värnplikt. Men eftersom David dessutom är "nyimmigrant" och "främling", tillskrivs det omoderna honom också i egenskap av immigrant. Via honom kan därför fördomarna mot landets främlingar synliggöras. Sanningen är dock att David inte vill ägna sig åt Torastudier "jag vill inte studera i Yeshiva /.../ jag vill inte be böner. Jag vill vara med mina vänner" (s. 47). Inte heller vill han smita från militärtjänsten. Han vill anpassa sig till den israeliska normen: "Jag har vänner här. De gör militärtjänst. Jag vill göra det tillsammans med dem" (s. 72). Detta kan betyda att fördomarna mot honom och troligtvis mot andra som befinner sig i samma situation, är grundlösa.

Men karaktären David kommer, likt sin mor, inte heller ut ur sin återvändsgränd. Inte nog med att han fräntas sin "judiska" identitet eftersom han inte vill studera, hans israeliska framtid är också obefintlig. Av Atalja betraktas han på grund av sin bristfälliga hebreiska som mer eller mindre språklös: "finns det något språk som du kan tala?" (s. 43), och när allt kommer omkring följer han med sin flyende mor Bianka och lämnar landet: "Jag kan inte lämna mamma ensam" (s. 76). På så sätt verkar han förkroppsliga ett slags skräckexempel på livet utanför nationens gränser. Han är ett "missfoster", född i utlandet, till en andra generationens förintelseöverlevande som dessutom är en deserter. Sådan mor sådan son. Han är varken jude eller israel. Han är invandrare.

Det är sannerligen en grov bild av "invandraren" som dramat tecknar. När Atalja efter sitt första möte med Bianka får veta varifrån hon kommer tillskriver hon henne genast rollen av prostituerad:

ATALJA: Varifrån dök hon upp här?

MALAKI: Från Jugoslavien.

ATALJA: /.../ Är hon egen företagare eller anlitas genom en förmedling?

MALAKI: Atalja!

ATALJA: Vaddå?! – Jag är inte född igår, pappa. Att anlita sällskapsdamer är rätt vanligt förekommande bland medelålders män. Det är inget att skämmas över /.../ betalar du

per timme eller per skjut?

(s. 11)

Som tidigare nämnts resulterade nedmonteringen av östblocket och upplösningen av Sovjetunionen i en ofantligt stor immigration av ryska judar till Israel med start 1990. Denna nya märkbara grupp blev måltavla för flera olika beskyllningar, ibland med sexistiska och rasistiska undertoner. Unga ryska judinnor misstänktes för prostitution enbart på grund av sitt blonda hår och attraktiva utseende. Andra beskylldes för samröre med den ryska maffian och samtliga misstänktes för att bluffa med sitt judiska ursprung för att kunna utnyttja de ekonomiska förmåner som den israeliska staten erbjuder judiska nykomlingar. Spänningarna som uppstod mellan de nya och de gamla invånarna hade ekonomiska, politiska och kulturella grunder. Som nykomlingar har alla judiska immigranter rätt till olika slags ekonomiska förmåner. Bland annat kan de köpa importerade varor utan skatt. Dessa förmåner är inte okontroversiella. Av ekonomiskt utsatta grupper beskylls de ryska förmånstagarna för att medverka till den sociala orättvisa de själva drabbats av. Av oppositionella grupper på den politiska kartan anses dessa förmåner som det tydligaste tecknet på statens diskriminering av icke-judiska grupper som till exempel de israeliska palestinierna. Politiskt beskylldes de ryska judarna för att vara högervridna på grund av sina traumatiska erfarenheter av kommunismen. I det redan polariserade läget mellan höger och vänster ansågs ryssarna av vänstern som en ovälkommen förstärkning av högerfalangen, och beskylldes för att vara "hinder för fred".

Kulturellt sett konstruerades konflikten med postkoloniala förtecken, liknande konflikten mellan "öst och väst". Denna gång, till skillnad från 1950-talets immigration från arabländerna, såg nykomlingarna ner på den israeliska kulturen och betraktade den israeliska majoriteten som mindre kultiverad. Israelerna verkar dock föga ha internaliserat denna attityd och beskyllde istället ryssarna för snobberi. Av israelerna ansågs ryssarna flagga med sina utbildningar, med sina fria yrken och med sitt kulturella arv. I folkmun beskrevs gruppen i sin helhet som krävande och högfärdig. Värst utsatt blev den grupp vars judiska bakgrund inte ansågs vara säkerställd. Om den aggressiva tonen mot de ryska judarna hölls inom vissa gränser var den gränslös och rabiät när det gällde dem vars judiska identitet var ifrågasatt. Det var fritt fram att betrakta dem som lögnare och grovt kriminella. Gränsen mellan dessa två grupper var däremot inte lika tydligt,

och eftersom alla misstänktes för att ljuga om sin judiska bakgrund blev alla potentiella måltavlor för lika grova beskyllningar.

De immigranter som dramaten skildrar bär spår av fördomar och diverse beskyllningar. Bianka och David kan tyckas bära sådana spår men den nyanserade skildringen som de åtnjuter skapar motbilder som motarbetar fördomarna. En annan karaktär, Janko, är däremot ett tydligt exempel på den monstruösa skildringen av "ryssarna".

Rotlöshetens konsekvenser eller Davids framtid

Janko är en man som hjälpte Bianka under hennes tid i det krigsdrabbade Balkan, och som söker upp henne i dramats nu. Han är det närmaste man kan komma en karikatyr av en "utlänning" som utnyttjar systemet och som på jakt efter lättförtjänta pengar inte ryggar för kriminella metoder. Bianka som tidigare varit hans kompanjon och älskarinna vill nu avsäga sig den kriminella kopplingen. På detta sätt markerar hon en brytning med den "gamla" diasporajudens kringflackande och ynkliga affärer och söker förverkliga den sionistiska visionen om det nya nationella hemmet som jordnära och sunt. Vid sidan av skyddet och den säkra existensen, förväntar sig Bianka av Landet en försäkran om en ärlig försörjning. Nu, efter några veckor med Malaki, vill hon ha en "ren" affärsverksamhet och planerar att jobba med översättningar. Janko däremot vill att Bianka fortsätter och hjälper honom med "affärerna". Texten antyder att hon tidigare ägnat sig åt förfalskningar av dokument som behövdes för att skattefritt kunna lösa ut importerade bilar från tullen, vilket han nu behöver hjälp med. Bianka vägrar eftersom han enligt henne inlett ett samarbete med den "ryska maffian":

BIANKA: Innan du hinner fatta vad som händer har de förvandlats till dina bossar /.../
det är inte som när du och jag jobbade. De tar hit gojim – framställer dem som [judiska]
nyimmigranter, beslagtar deras bevis om skattelättnader, och skickar dem tillbaka. Och
tjejerna de tar hit – man tar ifrån dem deras pass, sätter dem på gatan – /.../

/.../

...hur ska jag säga det. Det är rena maffian – Janko, rena maffian. Inte som på bio. På riktigt.

(s. 24 –25)

Det intressanta är att fifflandet med den judiska identiteten räknas som en del av den organiserade brottsligheten och tituleras som maffiametoder. Annars associeras maffian med långt grövre handlingar. Men tanken att judiskhet inte skulle vara en stabil och igenkännbar identitet är så hotfull för den nationella diskursen att den försvarar sig på detta sätt. När Janko samarbetar med den kriminella verksamheten, får han sin egen judiska identitet att vackla, vilket placerar honom längst ner i den israeliska hierarkin. Det är också därför som texten låter detta med hans judiskhet vara osagt. Han är en jude på väg bort från allt vad judiskhet vill säga. Vad gäller Biankas konkreta anklagelser mot de nya kompanjonerna påstår han att Bianka grundlöst smutskastar dem: "du bara ... bara ... det är välartade människor, talar fint, lugnt. Gillar opera" (s. 25). Han markerar på detta sätt att det är andra mänskliga värderingar som gäller för honom än polariseringen mellan jude – icke-jude. Han knyter dessutom an till den statusfokuserade konflikten mellan israelerna och de ryska judarna. Hans kompanjoner är "kultiverade" och talar lugnt och fint till skillnad från den genomsnittliga israelen, tycks han antyda. I dramatexten "avslöjas" sedan dessa kultiverade människor som kallblodiga mördare, en klar markering av den nationella diskursen. Janko betraktar inte heller sina egna handlingar som kriminella. När David beskyller honom för att vara tjuv nekar han och säger att han snarare "hjälpes människor". Han "bara" köper upp dokumenten som befriar från skatteplikten från de lagliga innehavarna, och säljer dem vidare till andra, som "återanvänder" dem.

JANKO: ...Jag tycker om att hjälpa – fråga vem du vill så får du veta. Du hjälper en så kommer alla andra dragande. De har det svårt, jag förstår det, jag har också varit en nykomling en gång i tiden. De får rättigheter. Man kan inte äta rättigheter. Det är regeringen som bär skulden. Istället för att ge pengar skriver man lagar – –

ATALJA: Hör man på. Du kunde ha blivit immigrationsminister.

JANKO: Tro mig, jag skulle göra mer och prata mindre. Tror du att den raka vägen är den enda vägen? Icke ... Ibland måste man ta en krokig väg för att hjälpa andra.

(s. 49)

Janko förklarar att rättigheterna som dokumenten intygar är värdelösa för ägarna som inte har råd att köpa de varor som skattelättnaderna gäller. Enligt honom löser han därför ut rättigheterna mot pengar, och underlättar livet för dessa fattiga människor. Förak-

tet som Janko uttrycker för rättigheter, lagar och bestämmelser vittnar om förakt för demokratiska värderingar, ett förakt som här knyts an till immigranten. Immigranten i Jankos gestalt blir i och med detta den andra, den som "inte delar våra värderingar" och som exkluderas från den nationella gemenskapen.

Ännu grövre "annanhet" konstrueras åt Jankos ryska kompanjoner, som inte finns som karaktärer i dramat men vars egenskaper på olika sätt förmedlas genom drama-
texten. När Bianka hittar hem till Malaki hoppas hon också att få en fristad där och kunna gömma sig undan Janko. Janko som är beroende av hennes medverkan i affä-
rerna hittar henne, förmodligen med hjälp av en "kompanjon" som misshandlar henne utanför Malakis hem. Senare påstår Janko att denne kompanjon aldrig fått sådana in-
struktioner, vilket etablerar kompanjonerna som våldsamma "gorillor" som slår först och lyssnar sen. Så småningom skärs Malakis bildäck upp av någon, och den elektriska strömmen i lägenheten bryts av någon okänd anledning. Även dessa händelser är klara tecken på den undre världens inblandning, vilket än en gång knyter "ryssarna" till kriminalitet.

Förmodligen hjälper Bianka honom en sista gång med dokumenten, men Janko släpper inte greppet om henne. Han dyker upp igen och vill att hon hjälper till med för-
falskningar av stulna diplomatiska pass. Helst vill han inte tala om vad de ska användas till men Bianka envisas. Det visar sig att dessa pass är till för att användas för smuggling av människoorgan för transplantation, från Moskva till ett sjukhus i Israel. Organet be-
talas av mellanhänder varför Bianka och Janko erbjuds stora pengar för besväret. Bianka inser att någon kommer att mördas för att organet, ett hjärta, ska kunna levereras, varför hon vägrar samarbeta. Janko har inga stora moraliska betänkligheter och är dessutom livrädd för de "ryska kompanjonerna" som hotar honom till livet om han inte "ordnar det hela". Bianka förklarar att hon "... kan tänka [sig] förfalska, bedra, stjäla och ljuga" – men att hon inte är en mördare vilket inte heller Janko är (s. 57). Att Janko inte ger med sig beror på skräcken som han känner inför "ryssarna". Misshandeln som Bianka utsat-
tes för och den slaktade bilen framstår som en barnlek i förhållande till det som väntar:

BIANKA: Vad ska du göra Janko, slå mig? Skicka Avram på mig? Förstöra bildäcken?

JANKO: Bianka. Du förstår inte. Vårt liv är i dina händer. Det är inte Avram och inte jag. Det är dom.

/.../

Du har en dag på dig. Tjugofyra timmar. I morgon bitti – är jag här. Om inte allt är klart – går jag, går du, går barnet – – allting går [sic!]. Du har inget val.

(s. 58)

Förutom fördomar mot ryska judars samröre med maffian demonstrerar denna korta text den mörka framtid, eller snarare brist på någon framtid, som väntar dem som väljer ett liv utanför den nationella normen samtidigt som de inte söker bekräftelse i religionen, nationens motpol.

En talande tystnad

Efter en ytlig observation av recensionerna kan man konstatera att de är ovanligt få. Det är enbart tre, varav en förekommer i en lokaltidning (*Tel Aviv*). Av dessa tre recensioner publiceras två långt efter premiären, den ena i dagstidningen *Hazofe* en månad efter premiären (Feingold, 1996-03-21), och den andra i lokaltidningen *Tel Aviv* två månader senare (Bar Ya'akov, 1996-04-26). Uppsättningen bemöts med en relativ tystnad. Ett stort reportage, som går ut på att visa sambandet mellan Kainys samt huvudrollsinnehavaren Yona Elians personliga historier och protagonisten Biankas historia, publiceras dock i den populära kvällstidningen *Yediot Acharonot* några dagar efter premiären (Koren, 1996-02-28). Det tycks vara ett resultat av teaterns marknadsföring på grund av de uteblivna recensionerna.

I förhandsnotiserna omnämns en del konflikter och avhopp som skedde i samband med repetitionerna. Det är Biankas manliga motspelare, rollkaraktären Malaki som byttes ut två gånger. Efter första bytet ryktas det om ”dålig stämning och konflikter i arbetet”, men den officiella anledningen sägs vara en krock i den avhoppade skådespelarens arbetsschema (*Yediot Acharonot*, 1995-12-13). Efter andra avhoppet anges anledningen vara ”att rollen under arbetets gång har krympt” (*Haaretz*, 1995-12-21). Repetitionstiden anges vara ovanligt lång och enligt teaterns kvinnliga konstnärliga ledare Zippi Pinnes är det på grund av att pjäsen har ”en storartad potential” som är värd att kämpa för och skriva om och om igen (ibid.). Teaterns manliga dramaturg sägs utebli från repetitionerna.

Med tanke på det ovanliga med kvinnliga huvudroller i israelisk dramatik (Shoef, 1995), är det inte så konstigt att en del manliga skådespelare har svårt att finna sig i mindre roller. Samarbetet mellan teaterns kvinnliga konstnärliga ledning och den

kvinnliga dramatikern kan också tänkas ha varit problematiskt för en del skådespelare. Notiser som publiceras närmare premiären skriver mer om innehållet men en del omnämner de tidigare avhopp. Pjäsen sägs handla om "judiska flyktingar som inte lyckas slå rot" (*Haaretz*, 1996-02-18), om "det judiska flyktingskapet som förvandlats till ett karaktärsdrag" (*Maariv*, 1996-02-16) och om att vara rotlös och inte känna något ansvar för det samhälle man lever i (*Maariv*, 1996-02-21). Att protagonisten är en kvinna omnämns enbart i förbigående och anses tydligen inte vara betydelsebärande.

Även i recensionerna uppfattas konflikten mellan diasporajuden och den nya juden, israelen, som det centrala för dramatexten *Bianka*. "Trots att den israeliska identiteten numera är väletablerad", inleder ingressen till en av recensionerna, "fortsätter försöken att knäcka gatan kring diasporajuden" (Bar Ya'akov, 1996-04-26). I recensionen sammanförs två uppsättningar med, enligt skribenten, liknande tema. Att teatern söker laborera kring det ovannämnda temat är förstaeligt, menar skribenten. Det har att göra med "det sionistiska försöket att suddas bort det förflutna, och att utan någon egentlig grund skapa den stolta och välförankrade israelen" (ibid.). Ändå tycks skribenten förvånas över hur "diasporajudens svarta skugga med alla sina komplex och sina sätt att uthärda fortsätter att betunga det stolta nationella samvetet" (ibid.).

Bar Ya'akov har inte så mycket att invända mot Kainys text. Tvärtom hävdar han att Kainy "lyckas med att bygga upp trovärdiga situationer och levande dialoger som låter autentiska" och att pjäsen "lyckas kasta nytt ljus på glappet mellan israelen och den ängsliga, rotlösa diasporajuden" (ibid.). Samtidigt är det intressant att betrakta på vilket sätt Kainys text beskrivs och vilka adjektiv och adverb som används i samband med den. Texten påstås vara "ett *litet* realistiskt drama som *ärligt* och *ömsint* behandlar en medelålderskris" och ett "bra grundmaterial för en *känslig* och *mänsklig*, till och med *gripande* föreställning" (min kursiv.). Kainy själv påstås däremot inte lyckas så bra med att fördjupa konflikterna som pjäsen presenterar" och "lyckas inte leverera avancerade svar" på de presenterade frågorna (ibid.). Trots att dramats centrala tema sägs vara viktigt för det nationella samvetet beskrivs dramatikers bidrag som något separerat från det. Temat är centralt. Men den kvinnliga dramatikern tycks ha skrivit ett litet drama. Temat gäller det nationella samvetet men den kvinnliga dramatikern påstås ha skrivit om en medelålderskris. Pjäsen tycks innehålla viktiga frågor men dramatikern lyckas varken fördjupa eller svara på dem. Hon tycks med andra ord inte riktigt veta vad hon gör. När jag söker tolka recensionstexten känner jag igen strategin. Den är densamma

som den som genomsyrade en del recensioner efter *Återkomsten* 1973 och som gick ut på att Kainy borde ägna sig åt psykologiska skildringar och låta bli den politiska symboliken (*Al Hamishmar*, 1973-05-09). Skriv ömsint och ärligt om människor och lämna de stora frågorna till dem som kan erbjuda svar, tycks den välmenande recensenten vilja förmedla.

I en annan recension (Handelsaltz, 1996-03-04) kommer ytterligare ett par kända strategier till användning. Den ena som klagar på alltför många trådar som pjäsen tar upp och den andra som separerar mellan stora och små problem, stora och små frågor, stora och små dramer. Handelsaltz inleder sin text med en jämförelse mellan Kainys drama *Bianka* och den kanoniserade bortgångne dramatikern Hanoch Levins *Suitcase Packers* (1988). "Hanoch Levins väskpackare lever i den israeliska verklighetens små detaljer men väskorna vilka de packar är metaforiska, och deras resa är en fabel om en människa som alltid längtar någon annanstans" (Handelsaltz, 1996-03-04). Handelsaltz inledande jämförelse etablerar Levin och dennes estetik som norm. Strax därpå konstateras att Biankas väskor är "riktiga väskor" och att "hennes liv på scenen är gjorda av alltför stora detaljer ur den israeliska verkligheten" (ibid.). Eftersom Levin etablerats som norm framstår Kainys motsatta dramaturgiska val som defekta. Hennes "riktiga" väskor är inte lika förfinade som Levins "metaforiska" och *Biankas* "alltför stora detaljer" tycks kännas grova i förhållande till *Suitcase Packers* små. De alltför stora detaljerna som Handelsaltz syftar på räknas upp och visar sig vara knutna till händelseförloppet, till karaktärskonstruktionerna och till relationerna karaktärerna emellan. Sättet på vilket dessa framställs i recensionen – exempelvis att Malaki är Biankas "gamla kärlek /.../ som också är en far i sorg och en fränskild man och en far till en kvinnlig soldat vars liv är henne övermäktigt" förvandlar dem till överflödiga och löjliga. Recensenten konstaterar mycket riktigt att "[d]enna del av händelseförloppet räcker gott och väl för ett drama i sig" (ibid.). Än en gång, på ett liknande sätt som i skrivierna kring *Drömsåsongens slut*, pekas Kainy ut som en dramatiker som inte har känsla för mått och som trots sina trovärdiga och skarpsinniga dialoger "koncentrerar för mycket på handlingens yttre detaljer som dränker karaktären" (ibid.). De "yttre detaljerna" som omnämns framstår avslutningsvis som kontrast till Levins inre, metaforiska handling och etablerar pjäsen som grov, överflödigt och ytlig.

Även Ben Ami Feingold klagar på dramatextens ytliga karaktär (Feingold, 1996-03-21). Allting, påstår Feingold är "förenklat och barskt". Dialogen är "banal och genom-

skinlig, saknar förfining och tecken på en dold eller antydd mening” (ibid.). Eftersom min egen läsning av dramat fångar flera dolda meningar har jag svårt att tolka såväl Feingolds som Handelsaltz påståenden om en platt och ytlig text som annat än normativa. Vidare hävdar Feingold att dramaten ”har många prestationer och goda intentioner” men att den ”saknar den väsentliga ingrediensen – ett riktigt drama” (ibid.). Feingold antyder att de flertaliga goda intentionerna består i de olika teman som förekommer i dramaten: ”rysk maffia, en flykting från Jugoslavien, en skurk (som bryter på rumänska?), en arbetslös israel, en fader i sorg, en kärleksrelation, haltande förhållande mellan fäder och söner och/eller döttrar, invandring och utvandring, och ett försök att konstruera ett mänskligt, socialpsykologiskt drama med en aktuell och nutida israelisk bakgrund samt en melodramatisk deckare” (ibid.). Feingold räknar upp teman utan att kommentera dem, men eftersom han kontrasterar hela listan mot påståendet om att det väsentliga saknas, tycks hela listan vara överflödig. Goda intentioner i detta sammanhang blir inget annat än onödigt trams. Därtill tycks recensenten antyda att dramatikern har velat för mycket som hon inte mäktat med.

Här tycks strategin som skiljer mellan det viktiga och det mindre viktiga gå igen. En del reaktioner på *Drömsäsongens slut* innehöll en liknande typ av påståenden om en enkel och vardaglig dramatik som visserligen är nödvändig men alls inte nyskapande eller viktig på ett annat sätt (Handelsaltz, 1991-12-22, Weitz, 1991-12-23 m.fl.). Feingold är dock mer kategoriskt negativ i sin bedömning. Han poängterar att förhållandet de dramatiska karaktärerna emellan är ”tillgjort och icke trovärdigt” och att ”pjäsen utnyttjar väl de sensationella ingredienserna men lyckas inte förvandla dem till ett riktigt drama” (Feingold, 1996-03-21). Eftersom detta omdöme inte följs upp med någon förklaring eller belägg tokar jag även denna text som en tillsägelse. En kvinnlig dramatiker som envisas med att hålla sig till en stil som skiljer sig för mycket från normen får leva med i huvudsak negativa recensioner.

Tystnaden som förutom de fåtal recensionerna omger *Bianka* talar också sitt tydliga språk. När varken uppmaningar eller påhopp hjälper kan tystnad vara en strategi. Den bångstyriga dramatikern ignoreras och hennes drama tystas ner. Hon finns inte. Recensionens ingress kategoriserar *Bianka* som ”en ’stark’ kvinna som till varje pris försöker uthärda i en våldsam och tuff värld och som betalar ett högt pris för det” (ibid.). Samma formulering tycks år 1996 gälla för dramatikern Miriam Kainy och för den dramatiska karaktären *Bianka* i mötet med recensenterna, diskursens väktare.

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

I en artikel från 1993 beskriver historikern Shulamit Volkov den intellektuella miljön i det tysktalande Centraleuropa från 1790-talet och fram till 1900-talets första decennier (Volkov, 1993). Jag anser att denna skildrade miljö utgör en viktig förutsättning för den diskursiva omgivningen kring israeliska kvinnor som jag beskriver i min avhandling. Historiskt stämmer tiden överens med judisk emancipation i Europa och med den sionistiska rörelsens framväxt som kulminerade 1897 vid den första sionistiska kongressen. I sin diskussion nämner Volkov bland annat texter av Otto Weininger (Weininger [1903] 1906) och Theodor Lessing (Lessing, 1910). Varken Weininger eller Lessing måste nödvändigtvis betraktas som centrala eller stilbildande för den sionistiska rörelsen och dess kvinnor. De normer och värderingar som finns inskrivna i deras texter kan däremot betraktas som tidstypiska, och jag anser att spår av dessa med tillhörande konsekvenser artikuleras i dagens israeliska diskurs kring kvinnor på teatern och utanför den.

Enligt Volkov kan ett samband skönjas mellan vad som kom att kallas den judiska emancipationen och den kvinnliga emancipatoriska processen (Volkov, 1993:134). Uppmärksamheten på judar respektive kvinnor som särskilda grupper var tydlig. Bägge grupperna, judar och kvinnor, uppfattades som underordnade och avvikande från normen och beskrivningen av avvikelserna, likväl som förutsättningarna för förändring av deras situation, formulerades i liknande termer. Volkov skildrar vidare kristalliseringen av två motstridiga och väldefinierade grupper. De som bekände sig till antisemitismen och som samtidigt motsatte sig kvinnlig emancipation, och de som var mot antisemitism och som förespråkade kvinnlig emancipation. Att stödja antisemitism innebar ett ställningstagande för den nationalistiska, politiskt sett högra sidan och mot tidens uppfattning av modernitet. Det motsatta ställningstagandet stödde moderniteten och anslöt sig till en vänsterinriktad, internationell agenda.

Ett bisarrt exempel på sammankoppling av antifeminism och misogyni med antisemitism var den tidigare nämnda Otto Weiningers bok *Sex and Character* (Weininger, [1903] 1906). I den argumenterade han för det kvinnliga könets mindervärde samtidigt som han tillstod att alla män även har kvinnliga komponenter inom sig. Vidare förklarade Weininger att judiska män har alltför många kvinnliga komponenter. Enligt den logiken ansåg han att judarna som grupp var "kvinnliga" till sin karaktär och därför också mindervärdiga. Varje man, och i synnerhet judiska män, måste därför enligt

Weininger bekämpa och övervinna denna kvinnliga sida. Att vara antisemit var, enligt samma Weiningerska logik, att bekämpa den judisk-kvinnliga sidan inom sig och inom nationens kropp. Trots att boken numera betraktas som ett märkligt alster av en sinnesförvirrad ung man, anser jag att det finns tecken på att idén om det feminina draget hos juden levt vidare. De envetna sionistiska försöken att distansera sig från diasporajuden och att skapa en motsats till den är symptomatiska för idéns fortlevnad. Den maskulina nya juden, israelen, är en av dess konsekvenser.

Trots den ideologiska närheten som Volkov konstaterar gällande argumentationen kring judarnas respektive kvinnornas rättigheter, hamnade debatten om kvinnans emancipation enligt henne i skymundan under långa perioder. Diskussionen om judarnas rättigheter var däremot ständigt på agendan. Medan ställningstagandet i förhållande till judarnas rättsliga status blev en tydlig och identitetsgivande kulturell kod, blev så småningom antifeminism accepterad som social norm inom samhällets alla grupper, höger som vänster, kvinnor som män. En bidragande orsak till den vänsterorienterade, feministiska gruppens försvagning var enligt Volkov en tilltagande nationalism med tydliga maskulina tecken. En annan bidragande orsak var den tilltagande biologismen som förde in "naturliga" förklaringar till kvinnornas avskildhet.

En intressant text som Volkov omnämner och som enligt min mening kan bidra till utredningen av motsättningen mellan feminism och nationalism är Theodor Lessings essä *Weib – Frau – Dame. Ein Essay* (Lessing, 1910). Lessing tillämpade synen på kvinnor och judar som parallella grupper, men till skillnad från Weininger förhöll han sig positivt till dem. Han ansåg judar likväl som kvinnor vara moraliskt och intellektuellt överlägsna, och sökte en sociokulturell, snarare än biologisk förklaring till detta. De socio-kulturella omständigheterna, däribland det långvariga förtrycket som båda blivit utsatta för, förde dock enligt Lessing inte enbart gott med sig. De "negativa egenskaperna", som enligt Lessing karaktäriserade dessa två utsatta grupper, var effekter av samma förtryck. Det mest intressanta tycker jag dock är "botemedlen" mot dessa "åkommor" som Lessing föreslår: feminism för kvinnor och sionism för judar.

Vid första anblicken verkar denna beskrivning vara lovande. Feminism och sionism framstår som ett "naturligt" par vid sidan av varandra, vilket kan tyckas vara en positiv förutsättning för en judisk feminism. Vid närmare betraktelse tycks mig formuleringen innebära ett hinder för densamma. Själva indelningen i två grupper – judar och kvinnor – tyder på ett grundläggande problem; judar som grupp definieras som en

könlös (alternativt enkönad) grupp. Kvinnor som råkar vara judar räknas därför inte till gruppen kvinnor utan först och främst till gruppen judar. Det innebär att Lessings föreslagna botemedel mot de så kallade judiska åkommorna – nämligen sionismen – gäller som botemedel för alla judar, kvinnor som män. Feminism är, enligt denna logik, botemedlet för kvinnor som inte är judar.

Sionismen i sig, i sin egenskap av en nationell befrielseörelse, inbegriper dessutom ett principiellt hinder för tillämpningen av feministiska visioner. Den nationella bildningen är exkluderande och sätter den nationella tillhörigheten i första rummet. Feminism däremot opererar tvärs igenom nationella gränser. Den är transnationell till sin karaktär och sätter istället kvinnor i första rummet. När de europeiska judarna anslöt sig till den sionistiska rörelsen och aktivt började praktisera dess ideologi innebar det därför ett hinder för kvinnor inom den egna gruppen att tillämpa de feministiska visionerna. Själva strävan efter etableringen av ett kvinnligt subjekt ifrågasattes då konstitueringen av ett judiskt subjekt ansågs utgöra svaret även på ”kvinnoproblemen”. I Israel, följaktligen, som kan betraktas som en praktisk tillämpning av den sionistiska visionen, har denna motsättning levt kvar och den färgar av sig än idag på det diskursiva klimatet. Denna grundläggande antagonism framträder tydligt i de texter som avhandlingen diskuterar. Som skilda diskurser erbjuder den feministiska respektive den nationella olika, ofta motstridiga subjektpositioner. Själva existensen som ett kvinnligt subjekt, som är en grundläggande feministisk subjektposition, inbegriper ett antagonistiskt förhållande gentemot den nationella diskursens maskulina subjektposition. Att samtidigt ingå i en nationell diskurs och i en feministisk är därför konfliktfyllt, vilket jag vill hävda är karaktäristiskt för den israeliska kvinnans situation. Tecken på detta framträder hos samtliga analyserade karaktärer.

Hos karaktären Miriam har jag pekat på de tagna namnen som betydelsebärande i detta avseende. Hon lyder den nationella normen genom att välja bort det utländska förnamnet, som i det nyisraeliska sammanhanget förknippas med den oönskade feminina diasporajuden. Hon väljer istället ett bibliskt namn, Mirjam, som hör samman med nationens tillblivelse. Samtidigt har jag hävdat att namnet Mirjam också innebär en markering av kvinnornas delaktighet i samma process, och ett tillslag från ett feministiskt håll. Det fungerar som en påminnelse om ett kvinnligt motstånd mot marginalisering.

Hos Alona gestaltas osämjan mellan den feministiska och den nationella existensen genom skildringen av henne som objekt. Medan dramats konflikt utspelas mellan de två

manliga karaktärerna, som också betraktas som de respektive nationernas representanter, gestaltar Alona det åtråvärda objektet de strider om. Kärleksmetaforen och hennes akt av otrohet fördjupar polariseringen mellan hennes genustillhörighet och den nationella hemvisten. Vidare är hennes avsaknad av rötter tecken, ur det nationella perspektivet, på det instabila och opålitliga draget hos henne, samtidigt som rotlösheten för henne samman med den feminina diasporajuden. Andra karaktärsdrag hos Alona stämmer inte alls överens med diasporajudens subjektpositioner och följaktligen inte heller med de egenskaper som, enligt samma logik, kategoriseras som feminina. Alona är fräck, högljudd och modig och hon förknippas därför hellre med den maskulina nya juden. Denna starkt maskulina stil innefattar en självförnekelse av hennes existens som ett kvinnligt subjekt i det nationella samfundet.

Hos Bavta finns ett försök att kombinera en klar feministisk subjektposition med en nationell lojalitet. Bavta är en stark kvinna vars livshistoria belyser en viktig nationell milstolpe. Hon skänker ett kvinnligt ansikte till den annars enkönade maskulina nationella diskursen. Dessutom förkroppsligar hon en lokalspecifik feministisk diskurs, som ur ett postkolonialt perspektiv innebär ett befriande alternativ till den omdebatterade "allmänna" feministiska ståndpunkten. Det lokalspecifika befriande alternativet konstituerar dock samtidigt en "nationell", feministisk diskurs, som i princip kolliderar med feminismens transnationella karaktär. Föreningen av de motstridiga diskurserna hos karaktären Bavta visar sig vara omöjlig av flera skäl. Hennes nationalism är en egen konstruktion som trotsar diskursens gränser genom att alltid välja ståndpunkt utifrån sin konkreta situation. Hon vill få den nationella kampen att bli mänsklig så att livet självt bejakas och sätts som dess högsta mål. Själva strävan efter en sådan syntes är tecken på missnöje, oro och önskan om alternativa normer som i sig innebär en emancipatorisk potential.

Efter försöket att presentera ett judiskt feministiskt alternativ genom Bavta, tycks den feministiska diskursen i Israel söka sig en ny väg som karaktären Joseffa delvis förkroppsligar. Det är en "allmängiltig" feminism som representeras av en ensamstående, självförsörjande kvinnlig läkare bosatt utanför nationens gränser, varför den också betecknas som främmande. Motpolen till denna främmande feminism är det gamla huset i Jerusalem som förkroppsligar den nationella historien och dess rötter, och som utgör förutsättningen för en nationell reproduktion. Karaktären slits mycket riktigt mellan dessa poler och bestämmer sig för den senare. Trots den nationella segern i den stora

striden som utspelas inom karaktären finns det tecken på motstridiga små feministiska framgångar. Det fortsatta kvinnliga husägandet är i Joseffas fall ett sådant tecken.

Hos karaktären Bianca, slutligen, kulminerar konflikten och gestaltas på ett tydligt sätt. Hon är en kvinnokaraktär som förkroppsligar en "främmande", utländsk diasporajude, och som i dramats sammanhang utgör en klar motpol till den nya juden, israelen. Polariseringen mellan Biankas faktiska kvinnliga gestalt och det "israeliska alternativet" belyser konflikten mellan det judiska och det israeliska ur ett genusperspektiv. Israelen vänder ryggen till diasporajudens feminina sida varpå den israeliska kvinnan förgäves söker efter en möjlig subjektposition. I *Bianka* verkar polariseringen mellan genusidentiteten och den israeliska identiteten vara oöverbärlig så till den milda grad att karaktären väljer att lämna den nationella arenan. Förutom den önskade feminina sidan gestaltar Bianca andra, i förhållande till den nationella diskursen, antagonistiska egenskaper. Hon essentialiserar den rotlösa, vandrande judens beteende; därigenom tillskriver hon den judiska identiteten ett biologiskt oföränderligt och därför mera "sant" innehåll, som utmanar den israeliska identiteten. Hon önskar sig ett liv utan en historia, vilket är en omstörtande handling gentemot den nationella diskursen, som behöver historia för att legitimera nuets aggressiva handlingar och för att skapa en känsla av gemenskap. Som jude, oberoende av det nationella, förkroppsligar Bianca en antisionistisk tendens inom judendomen som ser själva staten som en fara för judisk existens. På det sättet allierar hon sig med andra antagonistiska subjektpositioner som inte villkorlöst underordnar sig statens agenda. Däribland finns kvinnogrupper som opponerar sig mot kriget, som lyder kärlekens makt framför statens makt och det privata framför det kollektiva. Kombinationen av diasporajuden med den kvinnliga kroppen innebär följaktligen ett allvarligt hot mot det nationella samtidigt som samma kombination visar sig inbegripa ett emancipatoriskt alternativ.

Alternativet framstår som befriande tack vare anknytningen till den olydiga modern som törs trotsa det nationella kravet på offer, som demonstrerar den pacifistiska, livsbejakande sidan. Ty det alternativ som Bianca introducerar framstår stundtals som mer attraktivt, eller åtminstone realistiskt i förhållande till det nationella. Det sker eftersom diasporaalternativet är det som står för "livet" medan israelen omges av krig och död. Följdfrågan som uppstår ur denna polarisering är *vilket* liv som är värt att leva och *vilket* krig som är värt att kämpa och riskera livet för. Frågan som sådan är oerhört utmanande för den nationella diskursen, för vilken det entydiga svaret inbegrips i själva

dess konstituering. Värdet av "livet i sig" som sidotema är dock inte unikt just för Bianka utan återfinns hos de andra karaktärerna. Trots dess tydliga kontrastering mot den nationella diskursen är det inte oproblemiskt att placera temat inom ramen för en feministisk diskurs. I den israeliska kontexten som min avhandling behandlar tycks dock temat ofta representeras av kvinnliga karaktärer och betraktas som feministiskt. I de sammanhang där det beskrivs välvilligt, som hos Fuchs, andas det särartsfeminism med förhärligandet av det kvinnliga könets biologiska egenskaper, och i synnerhet moderskapet (Fuchs, 1991:11-15).

Denna biologiska slagsida, som den feministiska rösten får i det israeliska sammanhanget, inbegriper ett dilemma och en risk ur ett emancipatoriskt perspektiv. Volkovs historiska exempel är upplysande och tycks gå igen i det israeliska sammanhanget (Volkov, 1993). Hon beskriver försvagningen av den europeiska feminismen ett sekel tidigare, där röster på den feministiska sidan modifierade sina positioner i samklang med biologismen. Könsskillnaderna underströks varpå den grundläggande feministiska tanken om jämställdhet drogs tillbaka. Istället förhärligades moderskapet som också lyftes fram som förklaring till en kvinnlig livsbejakande, antikrigisk position, likväl som en förklaring till ett kvinnligt stöd för militarism under första världskriget. Ett feministiskt stöd för nationens krigsaktioner förklarades således som en "naturlig kvinnlig patriotism" (ibid.:143). I den begynnande israeliska feminismen kan liknande tendenser spåras.

En tydlig röst som i den israeliska historieskrivningen ofta beskrivs som feministisk, är filosofen Aaron David Gordon. Gordon, som anses vara den sionistiska arbetarrörelsens viktigaste teoretiker, offentliggjorde 1920 sitt stöd för kvinnlig rösträtt inom de beslutande organ som fanns innan staten Israel bildades. Han förklarade att kvinnans väsen, hennes "psykiska struktur – likväl som hennes kroppsliga form" motiverade den kvinnliga delaktigheten i det offentliga livet (Gordon [1921] 1982:306).¹¹³ Det konkreta exemplet på detta kvinnliga väsen som Gordons text lyfter fram är just hennes reproduktiva kapacitet. I en artikel från 2001 problematiserar därför forskaren Einat Ramon Gordons "pro-kvinnliga" position och fastslår att han "gör sig skyldig till den enligt feminismen största 'synden', genom att förminska kvinnans väsen till hennes biologiska karaktäristika: graviditeten och födandet" (Ramon, 2001:149). Den nationella diskursens

¹¹³ Citerat hos Ramon (Ramon, 2001:149).

konfliktfyllda möte med feministiska röster som skett under de senaste decennierna, tycks mig resultera i en feministisk tillbakagång och modifiering av feministiska positioner som följer de ovannämnda historiska exemplen.

Upplösningen av *Bianka* är ett exempel på den diskursiva gråzon som framträder. Biankas sorti från den nationella arenan kan givetvis tolkas som ett avvisande av en oönskad diskurs och som det nationellas seger. Den avvisade diskursen kan dock knappast identifieras som feministisk. Biankas totala vägran att underordna sig en nationell konsensus framstår inte som en eftersträvansvärd roll ur ett lokalspecifikt feministiskt perspektiv. Att hon axlar rollen som först och främst mor och demonstrerar ett överbeskyddande beteende gentemot sonen markerar att hon även avfärdas ur den "allmänna" feministiska diskursen. Istället frammanas genom henne en utstött, förbjuden subjektposition som står i strid med å ena sidan nationens och å andra sidan feminismens normativa förebild. Men eftersom karaktären inte fogar sig utan drar sig undan kan det tolkas som en legitimering av ett tredje alternativ där "livet i sig" kan vara centralt. Ett möjligt alternativ, en potential vars innebörd ännu är okänd.

Om jag ur detta sammanfattande perspektiv söker svara på en av de frågor som ställs inom ramen för avhandlingens inledning, nämligen vad myten om "den starka självständiga israeliska kvinnan" står för, framträder svaret tydligt och klart. Myten står för önsknings- och förhoppnings- som pionjärkvinnorna bar på och som finns dokumenterade i dagböcker, brev och biografier (Bernstein, 2001b). Det var förhoppningar om att frigöra sig från de traditionella, förtryckande kvinnorollerna och de snäva familjmönstren, att förändra kvinnans traditionellt lägre ställning och att uppnå jämställdhet med männen (ibid.). En följdfråga som jag ställde i inledningen var vilka mekanismer som samverkar i konstruktionen av denna myt som sann. Den frågan tycks nu också kunna få svar. Jag hävdar att myten hålls vid liv dels genom den massiva diskursiva lanseringen av den nationella identiteten, dels genom den faktiska tillämpningen av denna identitet.

Den nationella diskursen lanserar kontinuerligt den nya juden, israelen, som lösningen på det judiska problemet, för kvinnor liksom för män. Den reproducerande tillämpningen av denna identitet sker i vardagsbeteendet och i den livsstil som israeliska kvinnor ärvde från sina forna systrar, pionjärkvinnorna. Dessa kvinnor, som sökte uppnå jämlikhet med männen genom hårt arbete, lämnade de "kvinnliga" attributen därhän och valde istället bekväma kläder, anpassade till det fysiska arbetet likväl som

till klimatet. Denna stil satte sin prägel på ett par generationer israeliska kvinnor. På detta sätt möter den nya judens dominerande maskulina framtoning pionjärkvinnornas feministiska drömmar. De israeliska kvinnor som vill höra till den nationella gemenskapen anammar detta beteendemönster som på grund av den tuffa, rättframma, själv-säkra ytan – som traditionellt klassas som manliga egenskaper – i detta sammanhang betraktas som "självständighet". Karaktären Miriam, såsom hon skildras i exempelvis Avigals reportage, är ett träffande exempel (Avigal, 1991-10-25). Den framfusiga ytan, som jag tolkar som hemmahörande i den maskulina sabre-identiteten, är iögonfallande och framstår som tecken på just självständighet.

Den ur ett feministiskt perspektiv dystra utgången av den diskursiva kampen som kan följas via avhandlingens diskursanalys, betyder dock ingalunda att den feministiska rösten i Israel är död och begravnen. Den återkommande gestaltningen av kampen tyder på oro, saknad och önskan om ett bredare spelrum för israeliska kvinnliga subjekt. Recensionsmaterialets genomgående negativa inställning och aggressivitet i förhållande till de presenterade kvinnokaraktärerna vittnar följaktligen om att dessa bär på spår av en utmanande, omstörtande diskurs. Ofta förlorar karaktärerna den stora striden med de nationella kraven men de läcker provokativa alternativ, som i sig proklamerar en kvinnoemancipatorisk strävan.

SUMMARY

The Nation and His Wife:

Feminism and Nationalism in Israel as seen through the Plays of Miriam Kainy

The aim of this thesis is to elucidate the tension between feminism and nationalism in Israel and to investigate the ways by which such discursive currents mark the identities of Israeli women. The specific field of investigation is Israeli theatre, and the identities examined are dramatic characters created by the Israeli playwright Miriam Kainy. Also examined is the character of the playwright herself.

Points of departure

The point of departure is my personal experience and history in Israel, where I noticed contradictory demands, concerning appearance and behaviour, imposed on me as a woman, as well as an actress. A shift in the point of view, occasioned by my moving to Sweden and observing Israel from the outside, brought to my notice the discrepancy between my own observations and the established image of Israeli women as emancipated and independent. This personal history is, hence, the starting point. Trying to find explanatory patterns for those experiences demands a theoretical framework. In this case, the task demands more than one, which is why the introductory chapter is divided into three subsections, relating respectively to personal, theoretical and practical frameworks. The personal one describes the field of study and formulates the prime questions of interest. The theoretical one presents the theories involved, explains the need of a combination of those for the work, and consequently reconsiders and reformulates the original questions. And the practical one points out the specific focus on theatre and outlines the particular means of research.

Combining theoretical points of view

The similarity of contradictory demands imposed on me as an actress and as a woman, opened up the possibility of making observations. Theatre may be observed as a specific field of society in which the position of women could be clarified. What kind of women characters the Israeli theatre produces is therefore a leading question for this study. Feminist theories, focusing on gender aspects of power relations, provide the proper theoretical tools for this task, yet not exclusively. Making statements about Israeli

women without problematizing the very term “women” is difficult since it presupposes a homogeneous group. The heterogeneous composition of the Israeli population, consisting as it does of various ethnicities, demands a complementary perspective. The post-colonial perspective, which considers power relations, focusing on ethnicity and geopolitical aspects, is therefore appropriate in this case. The European history of the Jewish people previous to the state of Israel may also be discussed from both post-colonial and feminist point of view. Within the European context, the Jews were considered as *others*, and as with colonised others, they also were regarded as “feminine”, meaning weak, passive, unreliable and, hence, inferior. Regarding the national liberation as a proper solution for the oppressed Jews resulted in the nation state of Israel and the construction of the national identity, the *New Jew*. One of the central assumptions of this thesis is that the New Jew was constituted as an opposite to the Diaspora Jew, which is why the masculine character of the Israeli national identity is so conspicuous. This thoroughly masculine character of the national identity has been causing identity problems for Israeli women since the pioneers and even today: “To be Israeli she must conform to the male emotional norm, based on the concept of virile strength. And yet this norm does not apply to her. She is expected to be feminine, even though the more stereotypically feminine she is, the less Israeli she then becomes” (Hazleton, 1977:110).

The social constructionist viewpoint is, furthermore, essential for this work. It provides an appropriate and useful understanding of important notions for the thesis, such as *nation*, *society* and *identity*. One crucial point is that social constructionism considers such notions not as natural existing entities, but on the contrary, as constructions created by discourse. The notion of discourse, as presented by Michel Foucault (1970) and later by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe (1985, 1990), is substantial in this case since it elucidates the connection between theatre and society as well as between dramatic characters and women of flesh and blood. Moreover, it transcends the distinction between theatre and society and makes theatre a part of society instead.

Elementarily, *discourse* can be defined as an articulation of a certain way of understanding the world. To understand the world – to understand reality – is to bring meaning to these concepts. This production of meaning, according to discourse theory, actually creates the human world, including Nation, Society and Identities. There are, however, different ways of understanding the world and, consequently, different discourses. Since the aim of this thesis is to investigate the tension between feminism and

nationalism in Israel, the focus is on feminist v. national discourse in Israel. These discourses, among others, are being articulated and reproduced by each and every act of speech during everyday life, as well as by script and image. The articulated discourses are, furthermore, being mediated through press, television, radio, film and theatre. Analysing different kinds of texts provided by these mediators reveals local specific discourses, which the texts articulate during a certain historical period. Theatre is viewed, hence, as a discourse mediator, and this is why the dramatic text is the object of the analysis. The choice to analyse the written text rather than the performance is made on the conviction that the written dramatic text often allows more possible interpretations than a performed theatre text. This choice, however, according to discourse theory, is as good a choice as that of any other Israeli text in a certain historical time. Choosing drama, moreover, demonstrates the common norms current to both artistic and non-artistic expression.

Theorists within the field of discourse analysis have different standpoints on the scope of discourse and the ability of humans to affect its structure and content. Within this thesis, a representative of *critical discourse analysis*, Norman Fairclough, is chosen from among a number of theorists. The uniqueness of Fairclough's approach, which suits the goals of this thesis, is the active role and responsibility which he ascribes to the human subject; he believes in "the capacity of human beings to change what human beings have created" (Fairclough, [1989] 2001:3). Discourse, according to Fairclough, is therefore not only reproduced by the subject, but is also being constantly renewed and changed by him/her. Critical discourse analysis, hence, declares openly its political goals, namely having "a commitment to the emancipation of the people who are oppressed" (ibid.:4). Indeed, illuminating the ways by which the tension between feminism and nationalism affects women's identities in Israel, which is the declared aim of this thesis, includes a wish and a hope for emancipation.

The material and ways of using it

Several text materials are analysed. The main analysis is of five women characters: Miriam, Alona, Bavta, Joseffa and Bianka. The first character is the playwright herself, Miriam Kainy. The other four women are dramatic characters created by Kainy. It is assumed, hence, that the norms articulated by discourses are active and of vivid importance for construction of fictional as well as real women. The plays within which the

characters are constructed were produced in 1973, 1975, 1987, 1991 and 1996. Each one of them, in different ways, is considered representative of its period of production. The dramatic text, inclusive of the women characters, articulates consequently a specific time-relevant discourse. The character of Miriam Kainy is assumed to be articulated by her own statements, which she made partly during recorded conversations in December 1999 and partly during interviews in the press. Her age and self-biography make her, furthermore, a representative of a generation of women arriving in Israel during the 1940s and 1950s. Her statements, as opposed to those of the other characters, are articulated over a longer period of time and provide the possibility of tracking changes within the discourses.

The discursive analysis of the characters is carried out in basically two steps. To be able to find out whether the characters only reproduce an oppressing discourse, or whether they consist of a creative renewal of them, the discursive statements articulated by the characters must be compared with other statements. The characters are, therefore, compared with statements articulated within two different types of materials. The first of them is a gathering of statements, which in this context are called *The Foremother of Discourse*. In spite of the fact that discourse is continuously changing, constantly negotiating meaning, there are some stagnant structures and images within discourse. Those images, which often reappear with slight changes in contemporary discourses, can, by means of inter-textual analysis, be retraced to ancient times.

As for the Israeli national discourse, it is assumed that the story of Exodus is one of its “foremothers”, since it describes the emergence of the nation as an entity. The fact that the story is read and told each and every year during the Jewish Pesach exemplifies how this ancient discourse is reproduced and kept alive. An interesting reading of the story of Exodus by literature scholar Ilana Pardes interprets it as a biography of ancient Israel, comparable to a personal biography (Pardes, 2000). Pardes argues that the relations between God and the People of Israel are constructed as a Father–Son relationship, which also constructs the People of Israel as thoroughly masculine. Pardes also explains the need to exclude feminine elements from the national construction. The roots of the early mentioned masculinity of the Israeli national identity are, hence, very deep. Other ancient images, which are constituents of the national discourse and its perception of women, can be found in the biblical prophecies. An apparent example is the description of the Land in gender terms, namely, referring to it as a She. This implies that the femi-

nine is associated with an object, rather than a human subject. Furthermore, reading the prophets, one realizes that the feminine character of the Land is combined often with negative, often with sexualized stereotypes of women. Furious prophecies accuse the Land of being sexually unfaithful to God and describe the Land as a whore: “See how the faithful city has become a harlot! She once was full of justice...” (Isaiah, 1:21). Comforting prophecies, instead, relate to the Land/City as a beautiful bride waiting for her bridegroom: “For the Lord delighteth in thee, and thy land shall be married. For as a young man marrieth a virgin, so shall thy sons marry thee: and as the bridegroom rejoiceth over the bride, so shall thy God rejoice over thee” (Isaiah, 21:4-5). The description of the Land in feminine terms can be discerned in more recent discourses. The Jewish immigration to the Land of Israel in the late nineteenth century and early twentieth century, at that time called Palestine, was often described as an act of marriage between the pioneers and the Land. The actual cultivation of the land, consequently, was metaphorically described as an act of heterosexual intercourse, fertilising the soil. The important point is that the role of the pioneers was clearly defined as masculine, which, symbolically, excluded the women pioneers from taking part in the national marriage.

These examples demonstrate a deeply rooted discursive tradition of excluding feminine elements from the national narratives as well as depicting the feminine as an object rather than as a subject. One part of the discursive analysis of each of the characters, hence, consists of identifying discursive signs that in one way or another relate to those stagnant discourses. The other part of the analysis consists of relating the characters to contemporary discursive utterances, articulated in the press during the 1970s, 1980s and 1990s, specifically concerning “women and theatre”. Reading the statements, the focus of interest is on those which comprise the national v. the feminist point of view. The norms articulated by these two discourses, during a certain decade, are read as a contemporary, local specific way of constructing women. The constructions are continuously compared to the norms articulated through the relevant woman character. Mapping the discourses in each and every character paves the way for the last part of the analysis, which consists of relating them to the reviews. The opinion about a certain character’s construction, expressed by the press, is interpreted as a clear normative opinion about it. The focus, here too, is on statements clearly connected to the main discourses of interest. A negative judgement of a character is read as a sign of it being

maladjusted to the borderlines that the national discourse maintains. Statements about the performance are excluded from the analysis, since the basis of it is the written characters and not the performed ones. Judging the dramatic work in terms of artistic, aesthetic quality is not relevant in this case since even aesthetic judgement is seen as based on norms created within the discourse.

The characters and the discursive struggle

The five chapters in this thesis analysing the characters are organized chronologically, according to the period in which they were created. The focus, which directs the entire analysis, is on the relationships between the two discourses, the national and the feminist. The narrative told by the analysis, which continually connects to contemporary historical events, is the story of approximately five decades of those relations. The characters and their discursive context constitute tangible examples of the same.

The analysis of the first character, Miriam, reveals a process through which the character, corresponding with the national discourse, constructs herself as an Israeli woman. Constructing a national identity, parallel to the construction of the modern state of Israel during the late 1940s and the early 1950s, demonstrates active presence of the national discourse in the construction of identities. One enlightening example is the character's decision to change her forename from the foreign name, Mia, to the Hebrew name, Miriam. The same name, though, is a sign of resistance from a feminist point of view, as it appears in the context of the foremother discourse, namely the story of Exodus in which Miriam plays an important role.

The next character analysed is Alona, a protagonist who appears in the play *The Return* [Hashiva] produced in 1973 (with a second version 1975). In Alona's case, the contradiction between the two discourses is shown clearly by means of the dramaturgic construction, depicting her as an object. The main conflict of the drama is between the two male protagonists, an Israeli Jew and a Palestinian, who also represent the two nations involved. Alona, instead, along with the desirable house, is an object of conflict. The metaphorical use of the love affair, which she first has with the Palestinian, and on whom she later cheats with the Israeli, emphasizes the fundamental polarisation between her gender v. her national identity. Her official Israeli national identity loses its meaning, thanks to the fact of her being unfaithful, shifting "sides". Like other characters discussed within this thesis, Alona too doubts people's need of "roots". Lack of

roots is in this context interpreted as associated to the Diaspora Jew. This quality, common to her and to the Diaspora Jew, is a clear sign of distance from the Israeli, the New Jew, and renders Alona a stranger in her own, (officially) national home.

Similarly, the other characteristics of Alona do not fit the image of both the Diaspora Jew and the feminine stereotype. She is rude, noisy and outspoken, which renders her as the masculine-marked, new Israeli Jew. In the terms of our earlier reference to Hazleton (Hazleton, 1977:110), this masculine style, in Alona's case, consists of a self-denial of her very being as a woman subject within the national body. Other discursive images, compared in the analysis to discursive images appearing in Alona, derive from the earlier mentioned foremother of discourse. The historical context in which the play is both written and situated, namely the years between the Six Days War of 1967 and the Yom Kippur War of 1973, is, however, taken into consideration. This is true especially in the interpretation of the divergent reception of the first v. second version of the play. Performed shortly before the Yom Kippur War, the first version, with its articulation of the ambiguous way of relating to war and the questioning of the necessity of human victims, was totally rejected. The second version, articulating similar doubts a couple of years later, after the Yom Kippur War, was instead appreciated.

Bavta, the third analysed character and the name of the play in which she appears (*Bavta*, 1987), embodies a wish to combine a feminist subjectposition with national loyalty. The historical metaphor, focusing on evaluating the Bar Kochba uprising against the Roman conquerors during the second century A.D., is interpreted as way of discussing contemporary ideological conflicts between right and left wing in 1980s' Israel. The play depicts a powerful woman in a male-dominated military society. The very choice of a female hero in this specific historical context is by itself an act of telling women's history. The discursive correspondence between Bavta and other local specific images of powerful women, such as Lilith, consists of an interesting dualism. On one hand, it is a liberating alternative, regarding the postcolonial perspective, since it demonstrates a resistance against a "common" (white, western) feminism; on the other hand, the very establishing of the local alternative, namely a Jewish, Israeli feminism, means in this case collaboration with the national. Moreover, the very definition of feminism in national terms consists of a contradiction, considering feminism's transnational character. The combination of the two contradictory discourses in the case of Bavta appears to be impossible, for several reasons. Her nationalism is her own, home-made version of the

same, which collides with the national discourse, since she always chooses a point of view out of a concrete situation, and not out of the national system of values. Her aim is to convert the national model into a more human one, for which life itself is the most important thing. The very effort towards this kind of synthesis is a sign of discontentment, anxiety and a wish for alternative norms, which means a potential for liberation.

The next character, the protagonist of the play *The End of the Dream Season*, produced in 1991 [Sof Onat Hachalomot], embodies another way of articulating the feminist discourse constant struggle with the national. This time, it is not a local feminism, but a foreign, so-called universal one, represented by Joseffa, doctor of medicine and single, living and working outside of the national borders. An old house in Jerusalem belonging to Joseffa's family represents the nation, its history, roots and prerequisite of a national reproduction, as an opposite pole to the foreign feminism. The main conflict articulated by the drama is, indeed, the choice between these alternatives. Finally, Joseffa chooses the house, which means a victory for the nation. Taking into consideration the historical context in which the play is created, namely the first *Intifada* which raised again the essence of the Israeli Palestinian conflict about the right to the Land, explains the temporal prevailing over the feminist. Because of the threat against its own existence, competing with a parallel discourse, the Israeli national position is articulated in a more aggressive way. There are, nevertheless, signs of small contradictory victories for the feminist discourse, of which the continuous ownership of the house by women is an example. Another interesting detail about the protagonist is her ethnic identity. The dramatic text describes her and her family as belonging to the so-called oriental part of the Israeli population. Depicting a national conflict represented by non-European Jews makes the national alternative more nuanced and puts the national victory in a different light.

Bianca, the fifth analysed character, is the protagonist of a play by the same name (*Bianca*), produced in 1996. Bianca is the only character included in this study whose name indicates her foreign origin. There are, however, several signs of this kind, that construct Bianca as foreign, compared to an Israeli national identity. One clear sign of that quality is her doubtful relation to the notion of roots which, as earlier mentioned, she has in common with other women characters like Alona. Bianca not only denies the need of roots; moreover, according to Bianca, roots can be dangerous since, especially if Jewish, one should be able to move as soon as any danger appears. This rootlessness,

which clearly connects her to the image of the “Wandering Jew”, renders Bianca a representative character of the Diaspora Jew. The exclusion of the Diaspora identity from the Israeli national identity makes the very depicting of a Bianca, a Diaspora Jew in a woman’s body, emphasize the alienation of the feminine body within the national context. Bianca embodies, hence, a polarisation between a feminine gender identity and an Israeli national identity, which is impossible to repair. This non-repairable gap is why the character, eventually, chooses to leave the national scene. Nevertheless, since the national choice in the context of the play is a choice of eternal war and death, the choice of Bianca is a choice of life. Like Bavta before her, Bianca articulates doubts about the priorities presented by the national agenda.

It is also important to pay attention to the historical context in which *Bianca* is created. Two traumatic events that occurred during the early 1990s, the Gulf War (1991) and the assassination of Prime Minister Yitzhak Rabin (1995), increased the feeling of desperation in Israel. The Gulf War raised again the deep-rooted existential fear of extermination, while the assassination of Rabin and its political ramifications crashed the hopes for peace, which the Oslo Agreement had built up. The experience of constant threat against the nation’s very existence, combined with the failure in reaching a political solution for the Israeli–Palestinian conflict, put into question the Zionist project as a whole and made the notion of “life itself” relevant.

The conclusion

The concluding discussion takes as its starting point a certain point in the European history of ideas, with reference to the historian Shulamit Volkov (Volkov, 1993). Volkov describes an intellectual environment, dealing with women’s v. Jewish liberation in Western and Central Europe during the late seventeenth and all of the eighteenth century. In the context of this thesis, the historical example is found relevant for explaining the special position in which Israeli women are constructed within the contemporary discourse.

Two textual examples that Volkov mentions are revealing in this aspect. The first is Otto Weininger’s book *Sex and Character* (Weininger, [1903] 1906), according to which women’s qualities are inferior to men’s. Jews, furthermore, who consist of an abnormal amount of negative, feminine elements, are too, according to the same definition, inferior beings, and should be fought against. The masculine construction of the Israeli, the

New Jew, is interpreted in this work, as earlier mentioned, as a reaction to, and a way of distancing from, that negative feminine image. The need to create an opposite, and the fact that that opposite is continually being performed and practised, means, of course, that the negative values attached to feminine are internalized. The other example, which in a similar way regards Jews and women as comparable groups, is Theodor Lessing's essay *Weib – Frau – Dame: Ein Essay* (Lessing, 1910). Contrary to Weininger, though, instead of fighting, Lessing suggested ways of liberating these groups. He suggested feminism for women and national liberation, Zionism, for Jews.

One crucial problem illuminated in the conclusion with regard to Lessing's model of liberation is that women within the Jewish group were only regarded as Jews. The fact that the Jewish group also consisted of women individuals was neglected, which is why the liberation of Jewish women was expected to be carried out by Zionism solely. Feminism, on the contrary, according to the same logic, was meant only for non-Jewish women. This means that the very basic goal of feminism, the construction of women as subject rather than object, is unfamiliar and threatening in the context of the Israeli national discourse, since it questions the national solution as the one and only answer for all Jews. Combined with the Weininger heritage, which despises the feminine for whatever it is, makes women's position quite impossible.

Using discursive terms, one could say that the subjectpositions being introduced by national discourse, meaning ways of being New Jew, Israeli, collide with the subjectpositions introduced by feminist discourse, meaning ways of being an independent woman subject. Trying to attach positive values to women's biological qualities, as a way out of the trap, during Israeli Feminism's initial stage, did not solve the problem. But since being a mother is the only subjectposition within the national discourse, which appreciates women's body, Israeli feminist discourse does not fully reject essentialism. This is why the very existence of a woman's body on the stage is within this thesis regarded as a minor feminist victory.

Consideration of the undoing of women within Israeli national discourse, which this thesis underlines and exemplifies continuously, reawakens one of the prime questions for this dissertation, namely what the myth of the strong, independent Israeli woman stands for, and what makes it survive. The myth, the conclusion emphasizes, stands for hopes and dreams which the women pioneers arriving at Palestine during the turn of the century cherished, and which evidentially can be found in the diaries,

letters and biographies they wrote (Bernstein, 2001b). The mechanisms that continuously construct this myth as true are connected to the national discourse, which must maintain its relevance as the solution for all Jews. The concrete way by which it is done is the discursive construction and performance of the masculine national identity, as a part of lifestyle and everyday behaviour, also by women. This performed life style is, too, combined with style transmitted from the women pioneers – a combination of the rejection of feminine attributes by the women pioneers, who adjusted their clothing to the Israeli climate and to the required physical work, with the tough, straightforward, outspoken *sabre* manner, traditionally classified as masculine, and therefore also considered as independent.

Bianca, hence, embodies a number of unsolved contradictions between the feminine and the national position. The need to reshape those oppositions, and the different ways of embodying them by each and every character, underlines their crucial significance.

The press reviews of the characters in general, though, create a different narrative. Representing the national discourse, the statements articulated in the reviews seem to reject any sign of ambiguous message articulated by the characters. The analysis of the reviews maps the different strategies used by the national discourse against the feminist articulations. For example, the almost total silence of the press in the case of Bianca is interpreted as an entire rejection of her ambiguous discursive formation. The very exclusion of Bianca from the national context, both within the play and by the reviews, can be interpreted as a resignation of the voice of Israeli women. The choice of life, though, independent from the national goals, is also an introduction of a new possibility. Put in this light, Bianca appears to be a different, hybrid, subjectposition, which in the Israeli context still is forbidden but which represents a promising future.

KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

Tryckta källor

- Amos, Valerie & Parmar, Prathiba (1984), "Challenging Imperial Feminism", *Feminist Review* nr 17, s. 3–19
- Anderson, Benedict ([1991] 1993), *Den föreställda gemenskapen: Reflektioner kring nationalismens ursprung och spridning*, Göteborg: Daidalos
- An-Ski, Shlomo ([1921] 1927), *Mellan tvenne världar: Dibbuk*, Stockholm: Geber
- Ashcroft, Bil, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (1998), *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London: Routledge
- Aspelin, Kurt ([1974] 1977), "Till teaterhändelsens semiotik", i Aspelin, (red.), *Teaterarbete*, Stockholm: PAN/Norstedt, s. 37–60
- Aston, Elaine (1999), *Feminist Theatre Practice: A Handbook*, London & New York: Routledge
- Austin, Gayle (1990), *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press
- Avigal, Shosh (1996), "Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present", i Ben-Zvi (red.), s. 9–50
- Avigal, Shosh (1996a), "Liberated Women in Israeli Theater", i Ben-Zvi (red.), s. 303–319
- Azmon, Yael (red.) (2001), *Will You Listen to My Voice? Representations of Women In Israeli Culture* (hebr.), Jerusalem: Van Leer Jerusalem Institute/Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad
- Bachtin, Michail (1981), *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press
- Bachtin, Michail (1986), *Speech Genres and other Late Essays*, Austin: University of Texas Press
- Badinter, Elisabeth (1981), *Den kärleksfulla modern*, Stockholm: Gidlund
- Baker, Adrienne (1993), *The Jewish Woman in Contemporary Society: Transitions and Traditions*, Basingstoke: Macmillan
- Baraitser, Marion (red.) (1995), *Plays by Mediterranean Women*, London: Aurora Metro Press
- Barnea, Nachum (1997), "Israel bat 50: gil hamaavar" [Israel fyller 50 – övergångsåldern] (hebr.), i Mishal (red.), s. 329

- Bar-Shavit, Ben (1987), "Eshet heavar: yozma, zima umezima" [Det förflutnas kvinna: initiativ, kättja och intrigspel] (hebr.), *Naamat*, jan-feb 1987, s. 8–9
- Barthes, Roland ([1968] 1977), "The Death of the Author" i Heath (red. & övers.), s. 142–148
- Barthes, Roland ([1971] 1977), "From Work to Text", i Heath (red. & övers.), s. 155–164
- Barthes, Roland ([1978] 1982), "Inaugural Lecture, Collège de France", i Sontag (red.), *A Barthes Reader*, New York: Hill and Wang
- Beauvoir, Simone de ([1949] (1973), *Det andra könet*, Stockholm: Almqvist & Wiksell
- Belkin, Ahuva (1997), "The 'Moira' by the Sewing-Machine – on the Language of Feminine Identity in *Gown* by Sara Cohen" (hebr.), *Motar* nr 5, s. 33-40
- Ben Sira (1927), *Alfa Beita de Ben Sira* (hebr.), Warszawa: Traklin
- Ben-Zvi, Linda (red.) (1996), *Theater in Israel*, Ann Arbor: University of Michigan Press
- Bernstein, Deborah (1987), *The Struggle for Equality: Urban Women Workers in Prestate Israeli Society* (hebr.), Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad
- Bernstein, Deborah (2001b), "The study of Women in Israeli Historiography: Starting Points, New Directions, and Emerging Insights" (hebr.), i Shilo, Kark & Hasan-Rokem (red.), s. 7-25
- Bernstein, Deborah (2001), "Kolot min hagar'in hakashe – misipureyhen shel zeivot ha'aliya hashniya" [Röster från den hårda kärnan: den andra immigrationsvägens unga kvinnors berättelser] (hebr.), i Azmon (red.), s.116-133
- Biale, David ([1992] 1994), *Eros and the Jews* (hebr.), Tel Aviv: Am Oved
- Biale, Rachel ([1984] 1995), *Women and Jewish Law: the Essential Texts, Their History & Their Relevance for Today*, New York: Schocken Books
- Bialik, Chaim-Nachman & Revnizky, J.C. (red.) (1956), *Sefer Ha'agada* [Sagoboken] (hebr.), Tel Aviv: Dvir
- Bibeln* (1972), 1917 års översättning, Stockholm
- Binjamini, Kalman (1969), "Kavim ledmut ha'adam hisraeli, ha'amerikani, hagermani vaha'aravi be'enei noar israeli" [Hur israeliska ungdomar karaktäriserar israelen, amerikanen, tysken och araben] (hebr.), i *Megamot* 16, nr 4, november 1969, s. 364–375
- Blom, Bilha (1997), "Is the Hero Also a Heroine? The Androgenous Women in Lorca's Rural Tragedies" (hebr.) i *Motar* nr 5 1997, s. 17–26

- Brecht, Bertolt ([1938/39] 1997), *Mor Courage och hennes barn*, Stockholm: Natur och Kultur
- Burr, Vivien (1995), *An Introduction to Social Constructionism*, London & New York: Routledge
- Cantor, Aviva (1983), "The Lilith Question" i Heschel (red.), *On being a Jewish Feminist*, New York: Schocken Books, s. 40–50
- Carmody, Jim (1992), "Alceste in Hollywood: A Semiotic Reading of *The Misanthrope*", i Reinelt, J.G. & Roach, J.R. (red.), s. 117
- Case, Sue Ellen (1988), *Feminism and Theatre*, Basingstoke: Macmillan
- Clack, Beverley (1999), *Misogyny in the Western Philosophical Tradition: A Reader*, Basingstoke: Macmillan
- Cockburn, Cynthia (1998), *The Space Between Us: Negotiating Gender and National Identities in Conflict*, London & New York: Zed Books
- Dahan-Kalev, Henriette (1999), "Feminism bein mizrachiyot leashkenaziyot" [Feminism mellan Mizrachi- och Ashkenasi-kvinnor] (hebr.), i Izraeli (red.), s. 217–267
- Dahan-Kalev, Henriette (2001), "Oriental Women: Identity and Herstory" (hebr.), i Shilo Kark & Hasan-Rokem (red.), s. 45–60
- Derrida, Jacques ([1972] 1981), *Dissemination*, London: Athlone
- Dolan, Jill (1993), *Presence and desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance*, University of Michigan Press: Ann Arbor
- Donkin, Ellen & Clement, Susan (red.) (1993), *Upstaging Big Daddy: Directing theater as if Gender and Race Matter*, Ann Arbor: University of Michigan Press
- Donner, Batia (1989), *To Live with the Dream* (hebr.), utställningsprogramhäfte, Tel Aviv konstmuseum, Tel Aviv: Dvir
- Eriksen, Thomas Hylland ([1993] 2000), *Etnicitet och nationalism*, Nora: Nya Doxa
- Fairclough, Norman ([1989] 2001), *Language and Power*, London: Longman
- Fairclough, Norman (1995), *Media Discourse*, London: Edward Arnold
- Fairclough, Norman (1999), "Linguistic and Intertextual Analysis Within Discourse Analysis" i Jaworski & Coupland (red.), s. 183–211 (tidigare publicerad i tidskriften *Discourse & Society* 3(2):193–217
- Feiler, Yael (1982), "Isha min ha'adama" [En kvinna av jord] (hebr.), *Prosa* nr 58–59, nov. 1982, s. 18–20

- Feiler, Yael (1994), "Den israeliska teatern förnekar ansvaret för verkligheten", *entré* nr 3, 1994, s. 69–74
- Ferris, Lesley (1990), *Acting Women: Images of Women in Theatre*, Basingstoke: Macmillan
- Fetterley, Judith (1978), *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington: Indiana University Press
- Fischer-Lichte, Erika (1983), *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Tübingen: Narr
- Fischer-Lichte, Erika (1992), *Semiotics of Theatre*, Bloomington: Indiana University Press
- Flavius, Josephus ([1884] 1987), *Judarnas krig mot romarna*, Stockholm: Rediviva
- Foucault, Michel ([1970] 1993), *Diskursens ordning*, Stockholm: Symposion
- Foucault, Michel (1980), *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972-1977*, Brighton: Harvester Press
- Friedman, Ariella (1999), "Al feminism, nashiyut veckoach shel nashim beIsrael" [Om israeliska kvinnors feminism, femininitet och makt] (hebr.), i Izraeli (red.), s. 19–47
- Fuss, Diana ([1989] 1996), "Den essentiella risken", i Lisbet Larsson (red.), *Feminismer*, Lund: Studentlitteratur
- Gertz, Nurit (1995), *Captive of a Dream: National Myths in Israeli Culture* (hebr.), Tel Aviv: Am Oved
- Gesser-Edelsburg, Anat (2002), *Reception Processes of Contemporary Political-Social Israeli Theatre* (hebr.) (diss.), Tel Aviv University
- Giladi, Rachel (1983), "Meyzag ha'oref" [Försvarslinjens performance] (hebr.), *Noga* nr 7, 1983, s. 24–25
- Gilbert, Helen & Tompkins, Joanne (1996), *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, London & New York: Routledge
- Gilligan, Carol (1982), *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Goldman, Anita (1988), *Våra bibliska mödrar*, Stockholm: Natur och Kultur
- Goldman, Anita (1998), *Snäckans sång: en bok om kvinnor och krig*, Stockholm: Natur och Kultur
- Gordon, Aaron David ([1921] 1982), *Selected Essays* (hebr.), Jerusalem
- Gram Holmström, Kirsten (1980), "Diaghilevs 'Ryska Balett' i Göteborg: Metabalett och totalteater", *Dans* nr 2, maj 1980, s. 4–13
- Grossman, David (1987), *The Yellow Wind* (hebr.), Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad
- Göndör, Eli & Sjögren, Karin (1998), *Babatha, kvinnan i öknen*, Partille: Warne förlag

- Hagada shel Pesach* (1983), Stockholm: Judiska församlingen
- Hall, Stuart (1996), *Questions of cultural identity* (introduktionen), London: Sage
- Halperin, Israel (1941), *Sefer Hagevura* [Boken om hjältedåd] (hebr.), Tel Aviv: Am Oved
- Hazleton, Lesley (1977), *Israeli Women: The Reality Behind the Myths*, New York: Simon & Schuster
- Heath, Stephen (1977) (red. & övers.) *Image – Music – Text*, London: Fontana Paperbacks
- Heed, Sven Åke (1989), *En väv av tecken: teatertexten och dess betydelser*, Lund: Studentlitteratur
- Heed, Sven Åke (2002), *Teaterns tecken*, Lund: Studentlitteratur
- Heed, Sven Åke & Olsson, Jan (1983), *The searchers: en filmanalys*, Malmö: LiberFörlag
- Heffer, Haim & Yanko, Marcel (1967), "Hayinu kecholmim" [Då var vi som drömmande], i *Misdar Halochamim* [Krigarnas uppställning] (hebr.), Tel Aviv: Amikam
- Heller, Josef (1983), *Bema'avak lemedina: Hamediniyut hazionit bashanim 1936–1948*, [Kampen för en stat: den sionistiska politiken under åren 1936–1948] (hebr.), Jerusalem: u.f.
- Herzog, Hanna (1999), "Nashim bepolitika vepolitika shel nashim" [Kvinnor i politiken och kvinnopolitik] (hebr.), i Izraeli (red.), s. 307–355
- Heschel, Susannah (red.) ([1983] & 1995), *On being a Jewish Feminist: a Reader*, New York
- Hever, Hannan (1995), "Shirat haguf haleumi: nashim meshorerot bemilchemet hashichrur" [Den nationella kroppens sång: Kvinnopoeter under det israeliska självständighetskriget] (hebr.), *Theory and Criticism* nr 7, vinter 1995, s. 99–123
- Hever, Hannan (2002), "A Map of Sand: From Hebrew Literature to Israeli Literature", (hebr.), *Theory and Criticism* nr 20, våren 2002, s. 165–190
- Hollway, Wendy & Jefferson, Tony (1997), "The Risk Society in an Age of Anxiety: Situating Fear of Crime", *The British Journal of Sociology*, vol. nr 48 (2)
- Hov, Live (1998), *Kvinnerollene i antikkens teater – skrevet, spilt og sett av menn* (diss.), Oslo universitet
- Izraeli, Dafna N. (1984), "Tenuat hapoalot be'erezt Israel mireshita ad 1927" [Den kvinnliga arbetarrörelsen i Landet Israel fram till 1927] (hebr.), *Katedra* nr 32, s. 107–140
- Izraeli, Dafna N. (m. fl., red.) (1999), *Sex Gender Politics, Women in Israel* (hebr.), Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad

- Izraeli, Dafna N. (1999b), "Hamigdur beolam ha'avoda" [Genus inom arbetsmarknaden] (hebr.), i Izraeli (m. fl., red), s. 167–215
- Izraeli, Dafna N. (1999a), "Midgur basherut hazvai beIsrael" [Genus och militärtjänstgöring i Israel] (hebr.), *Theory and Criticism* nr 14, s. 29–52
- Jaworski & Coupland (red.), *The Discourse Reader*, New York & London: Routledge
- Katzenelson, Rivka (1979), "Zipor boded behabima" [En ensam fågel på Habima] (hebr.), *Naamat*, juli 1979, s. 44–45
- Katzenelson, Rivka (1981), "Nashim biydey nashim" [Kvinnor i kvinnors händer] (hebr.), *Naamat*, juni 1981, s. 21–23
- Katzenelson, Rivka (1982a), "Hatiskul hanashi – gam al habama" [Den kvinnliga frustrationen – även på scenen] (hebr.), *Naamat*, april 1982, s. 22–24
- Katzenelson, Rivka (1982b), "Noga veNoa bnot ha – 16–17 mazigot beshnot hashmonim et Israel shel shnot hachamishim" [Noga och Noa, 16 och 17 år gamla, gestaltar på 80-talet det israeliska 50-talet] (hebr.), *Naamat*, mars 1982, s. 27–29
- Kaynar, Gad (1993), *The Implied Spectator and His Manifestations in Four Periods of the German Drama* (hebr.) (diss), Tel Aviv: Tel Aviv University
- Kaynar, Gad (1999), "Local Rhetoric in the Performance of Israeli Drama: A Phenomenological Strategy" (hebr.), *Motar* nr 7, juli 1999, s. 97–102
- Koltun, Elizabeth (red.) (1976), *The Jewish Woman, New Perspectives*, New York: Schocken Books
- Kristeva, Julia (1986) "Word, dialogue and novel", i Moi (red.), *The Kristeva Reader*, Oxford: Blackwell
- Laclau, Ernesto ([1993] 1998), "Discourse" i Goodin, R & Pettit (red.), *A Blackwell Companion to Contemporary Political Philosophy*, (elektronisk resurs) Oxford, UK; Cambridge, Mass: Blackwell
- Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal (1985), *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso
- Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal (1990), "Post-Marxism without apologies", i Laclau (red.), *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso s. 100–103
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: Univ. of Chicago Press
- Lessing, Theodor (1910), *Weib – Frau – Dame. Ein Essay*, München: Verlag der Aertztlichen Rundschau Otto Gmelin

- Levin, Hanoach (1988), *Suitcase Packers*, i *Plays [III]* (hebr.), Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, s. 295–355
- Levitan, Olga (1996), "Dmuyot nashim shel Chechov bateatron hayisraeli" [Tjeckovs kvinnokaraktärer i den israeliska teatern] (hebr.), *Motar* nr 4, 1996, s. 73–78
- Levy, Shimon & Shoef, Corina (2002), *The Israeli Theatre Canon: One Hundred and One Shows* (hebr.), Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad
- Lorde, Audre (1984), *Sister Outsider*, Trumansburg, N.Y.: Crossing Press, s. 114–123
- Lubin, Orly (1993), "Isha koret isha" [Kvinna läser kvinna] (hebr.), *Theory and Criticism* nr 3, 1993, s. 65–78
- Lubin, Orly (1994), "Leumiyut, etniyut venashim" [Nationalism, etnicitet och kvinnor] (hebr.), *Cinemathek* nr 75, 1994, s. 16–19
- Martin, Jacqueline & Sauter, Willmar (red.) (1995), *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International
- Mas, Orit & Zimmerman, Moshe (1987), "Dmut haisha bemachazot haisraelim" [Den kvinnliga karaktären i de israeliska dramerna] (hebr.), *Noga* nr. 13, 1987, s. 21–23
- Mayer, Tamar (red.) (1994), *Women and The Israeli Occupation: The politics of Change*, London & New York: Routledge
- Mayer, Tamar (2000), "From zero to hero: Masculinity in Jewish nationalism", i Mayer (red.), *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*, London & New York: Routledge
- Meir-Glitzstein, Esther (2001), "Ethnic and Gender Identity of Iraqi Women Immigrants in the Kibbutz in the 1940s" (hebr.) i Shilo, Kark & Hasan-Rokem (red.), s. 109–130
- Melman, Billi (1993), "'Angelus Novus': Women's-History, History and Politics 1880–1993" (hebr.), *Zmanim – A Historical Quarterly* Vol. 12, nr 46–47, s. 18–33.
- Mishal, Nissim (1997), *These Are the Years*, Tel Aviv: Miskal–Publishing Distribution
- Mohanty, Chandra Talpade ([1984] 1988), "Under Western eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", *Feminist Review*, nr 30, 1988, s. 61–88
- Nagid, Haim (1994), "Shavot al habama" [Jämlika på scenen] (hebr.), *Naamat* april–maj 1994, s. 128–131
- Narayan, Uma (1997), "Death by Culture", i Narayan, *Dislocating Cultures: Identities, Traditions, and Third-World Feminists*, London: Routledge

- Narrowe, Morton (1983), "Företal", i *Hagada shel Pesach*, Stockholm: Judiska församlingen
- Naveh, Hannah (2001), "Hachavaya haisraelit vechavayata shel haisraelit – girsat beit hakvarot hzva'i, o: eifo Shula Melet?" [Den israeliska upplevelsen och israeliskans upplevelse – den militära begravningsplatsen eller: var är Shula Melet?] (hebr.), i Azmon (red.), s. 303–324
- Oz, Avraham (1999), *Political Representations in the Theatre: Prejudice, Protest, Prophecy* (hebr.), Tel Aviv: Zmora-Bitan publishers & Haifa University Press
- Pardes, Ilana (1996), *Countertraditions in the Bible: A Feminist Approach* (hebr.), Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad
- Pardes, Ilana (2000), *The Biography of Ancient Israel: National Narratives in the Bible*, Berkeley: University of California Press
- Pavis, Patrice (1982), "The Semiology of Mise En Scène and the Mise En Scène of Semiology", i Pavis, *Language of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications
- Pavis, Patrice (1992), "The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of postmodern Theatre" i Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, London & New York: Routledge
- Pladot, Dina (1982), "Ha'im teatron al chavayat nashim ho teateron nashim?" [Är teater om kvinnoerfarenhet 'kvinnoteater?'] (hebr.), *Noga* nr 4, s. 26–27
- Ramon, Einat (2001), "'Woman-Human': A.D. Gordon's Approach to Women's Equality and His Influence on Second Aliyah Feminists", i Shilo, Kark & Hasan-Rokem (red.), s. 147–161
- Rattok, Lily (1994), *The Other Voice: Women's Fiction in Hebrew Litterature* (hebr.), Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, s. 261ff
- Register, Cheri (1975), "American Feminist Literaty Criticism: A Bibliographical Introduction", i Donovan (red.), *Feminist Literaty Criticism: Explorations in Theory*, Lexington: University of Kentucky Press, s. 1–28
- Reinelt, J.G. & Roach, J.R. (red.) (1992), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press
- Rokem, Freddie (1993), "Hakol hanashi bateatron: hafraot bedibur shel dmuyot nashim

vehashpa'atan al hamofa hateatroni" [Den kvinnliga rösten på teatern: Röststörningar hos kvinnliga karaktärer och dess påverkan på teaterhändelsen] (hebr.), *Motar* nr 1, 1993, s. 7–11

Rokem, Freddie (1996), "Hebrew Theater from 1889 to 1948", i Ben-Zvi (red.) (1996), s. 51–84

Rosenberg, Göran (1996), *Det förlorade landet: en personlig historia*, Stockholm: Bonniers.

Rougemont, Denis de ([1939] 1963), *Kärleken och Västerlandet*, Stockholm: Natur och Kultur

Rouse, John (1992), "Textuality and Authority in Theater and Drama: Some Contemporary Possibilities" i Reinelt, J.G. & Roach, J.R. (red.), s. 146–157

Safir, Marilyn P. (1991), "Was the Kibbutz an Experiment in Social and Sex Equality?", i Swirski Barbara & Safir, Marilyn P. (red.), *Calling the Equality Bluff: Women in Israel*, New York: Pergamon Press, s. 251–275

Said, Edward ([1978] 1995), *Orientalism*, Stockholm: Ordfront

Sasson-Levi, Orna (2001), "Chatranut betoch dikuy: kinun zehuyot migdariyot shel chayalot betafkidim 'gavriyim'" [Subversiv aktivitet inom ett förtryckande system: konstitutionen av kvinnliga soldaters genusidentitet i 'manliga' roller] (hebr.), i Azmon (red.), s. 277–302

Saussure, Ferdinand de (1970), *Kurs i allmän lingvistik*, Staffanstorp: Bo Cavefors Bokförlag

Sauter, Willmar (2000), *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City: University of Iowa Press

Sauter, Willmar, Isaksson, Curt & Jansson, Lisbeth (1986), *Teaterögon: Publiken möter föreställningen. Upplevelse, utbud, vanor*, Stockholm: LiberFörlag

Sauter, Willmar (1996), "Femton forskare om femtio års fakta och fiktion", i Hammergren, Helander & Sauter (red), *Svenska teaterhändelser 1946-1996*, Stockholm: Natur och Kultur, s. 9–15

Sawicki, Jana (1991), "Foucault and Feminism: Toward a Politics of Difference" i Lyndon

& Pateman, *Feminist Interpretations and Political Theory*, Cambridge: Polity Press, s. 217–231

Schechner, Richard ([1992] 1998), "Ett nytt paradig för teaterstudier", *V&R* 5/98, s. 12–17

- Scheps, Marc (1989), "Företal", i Donner (1989), s. 9
- Shadmi, Erella (2001) "Hakmiha lemleut hahavaya, hakmiha el hakoach: hearot rishoniyot al havayatan shel nashim ashkenaziyot beIsrael" (hebr.) [Längtan efter helheten, längtan efter makten: om israeliska ashkenasiska kvinnors existens], i Azmon (red.), s. 408–426
- Shaked, Gershon (1996), "Introduction: The Israeli Drama – An Overview", i Ben-Zvi, (red.), s. 1–6
- Shapira, Anita (1992), *Land and Power* (hebr.), Tel Aviv: Am Oved
- Shapira, Anita (1997), *New Jews Old Jews* (hebr.), Tel Aviv: Am Oved
- Sharoni, Simona (1995), *Gender and the Israeli-Palestinian Conflict*, Syracuse: Syracuse University Press
- Shenhav, Yehouda & Hever, Hannan (2002), "The Postcolonial Gaze", *Theory and Criticism* nr. 20, s. 9–22
- Shilo, Margalit, Kark, Ruth & Hasan-Rokem, Galit (red.) (2001), *Jewish Women in the Yishuv and Zionism: A Gender Perspective* (hebr.), Jerusalem: Yad Ben-Zvi Press
- Shoef, Corina (1995) "Giborot bateatron haivri 1948–1988" (hebr.) [Hjältinnor i den hebreiska teatern 1948–1988], *Bama* nr 139-140, 1995, s. 90–98
- Shohat, Ella ([1989] 1991), *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation* (hebr.), Tel Aviv: Brerot
- Shohat, Ella (1992), "Dislocated identities: Reflections of an Arab-Jew", *Movement Research: Performance Journal* 5 (höst-vinter, 1992)
- Shohat, Ella (2001), *Forbidden Reminiscences: A Collection of Essays* (hebr.), Tel Aviv: Kedem Publishing
- Silver, Vivian (1984), *Male and Female Created He Them: The Problem of Sexual Equality on Kibbutz* (hebr.), Israel: Yad Tabenkin
- Skolnikov, Channa (1995), "Shichrur haisha vehitporerut habayit be *Bat hashachaf uve Gan haduvdevanim*" [Kvinnofrigörelsen och nedmonteringen av huset i *Måsen* och *Körsbärsträdgården*] (hebr.), *Bama* nr 139–140, 1995, s. 69–90
- Sobol, Joshua (1982), *Nefesh Yehudi: Halyla ha'acharon shel Otto Weininger* [En judisk själ: Otto Weiningers sista natt] (inkl. slutkommentar) (hebr.), Tel Aviv: Or-Am
- Sobol, Joshua (1987), *The Jerusalem Syndrome* (hebr.), Tel Aviv: Or-Am
- Spivak, Gayatri (1984–1985), "Criticism, feminism and the institution", intervju med Elizabeth Gross, *Thesis Eleven* 10/11 (november/mars), s. 175–187

- Stern, Bat-Sheva Margalit (2001), "Between Female and Male Dominance: The Women Workers' Movement in Eretz Israel" (hebr.), i Shilo, Kark & Hasan-Rokem (red.), s. 292–314
- Sternhell, Zeev (1995), *Nation-Building or a New Society? The Zionist Labor Movement (1904–1940) and the Origins of Israel*, Tel Aviv: Am Oved
- Swirski, Barbara (1984), *Daughters of Eve, Daughters of Lilith: On Women in Israel* (hebr.), Givatayim: The Second Sex Publishing House
- Tjechov, Anton ([1904] 1992), *Körsbärsträdgården*, Tel Aviv: Am Oved
- Trinh, T Minh-ha ([1987] 1999), "Olikhet: Sär-skilt för kvinnor i tredje världen", i Eriksson, Eriksson Baaz & Thörn (red.), *Globaliseringens kulturer*, Nora: Nya Doxa, s. 215-230
- Tsamir, Hamutal (1995), "Ahavat Moledet vesiach chershim: shir echad shel Ester Raab vehitkabluto hagavrit" [Kärlek till hemlandet och samtal mellan döva: Om en Ester Raab-dikt och dess manliga reception] (hebr.), *Theory and Criticism: An Israeli Forum*, nr 7, 1995, s. 125–145
- Urian, Dan (1996), *The Arab in Israeli Theatre* (hebr.), Tel Aviv: Or-Am
- Urian, Dan (1996a), "Teatron shel nashim datiyot ziyoniyot" [Teater av sionistiska, religiösa kvinnor] (hebr.), *Bama* nr 145–146, 1996, s. 5–20
- Urian, Dan (1998), *The Judaic Nature of Israeli Theatre* (hebr.), Tel Aviv: Hakibbuz Hameuchad
- Weininger, Otto ([1903] 1906), *Sex and Character*, London: u.f.
- Weitz, Shoshana (1987), "Masach be'einayich" [En ridå för dina ögon] (hebr.), *Noga* nr 13, 1987, s. 16–20
- Wetherell, Margaret & Potter, Jonathan (1992), *Mapping the Language of Racism: Discourse and the Legitimation of Exploitation*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf
- Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise ([1999] 2000), *Diskursanalys som teori och metod*, Lund: Studentlitteratur
- Volkov, Shulamit (1993), "Antisemitism and Anti-Feminism: Social Norm or Cultural Code?" (hebr.), *Zmanim—A Historical Quarterly*, Vol. 12, nr 46-47, s. 134-143
- Worthen, William ([1995] 1998), "Textualitet vs performance", *V&R* 6/98, s. 55–69
- Yadin, Yigael (1971), *Bar-Kokhba: the Rediscovery of the Legendary Hero of the Last Jewish Revolt against Imperial Rome*, London: Weidenfeld and Nicholson
- Yuval-Davis, Nira (1997), *Gender & Nation*, London: Sage Publication

Yuval-Davis, Nira & Anthias, Floya (red.) (1989), *Woman – Nation – State*, Basingstoke: Macmillan

Reportage och recensioner i dags- och veckotidningar

Avigal, Shosh (1991-12-22), "Melodrama turkit" [En turkisk melodram] (hebr.), *Chadashot*

Avigal, Shosh (1991-10-25), "Harold veMiriam" [Harold och Miriam] (hebr.), *Chadashot*

Bar-Kadma, Emanuel (1987-01-02), "Bavta, malkat afarsemon" [Bavta, Persimons drottning] (hebr.), *Yediot Acharonot*

Bar Ya'akov, Shai (1996-04-26), "Mitgolelim bagola" [Vandrande i diasporan] (hebr.), *Tel Aviv*

Evron, Boaz (1987-02-22), "Veod razu la'asot mize machazemer..." [Och det hela var tänkt som musikal ...] (hebr.), *Yediot Acharonot*

Feingold, Ben-Ami (1996-03-21), "Bechorot beBeit Lessin" [Premiärer på Beit Lessin-teatern] (hebr.), *Hazofe*

Frid, Yaron (1987-01-27), "Scarlett O'Hara mekomit" [En lokal Scarlett O'Hara] (hebr.), *Chadashot*

Fuchs, Sarit (1987-01-23), "Bavta, isha nishberet" [Bavta, en bräcklig kvinna] (hebr.), *Maariv*

Fuchs, Sarit (1991-11-15), "Ima, at isha metoevet" [Mamma, du är en avskyvärd kvinna] (hebr.), *Maariv*

Gal, Noa (1989-02-27), "Kol haolam bama vehanashim – sachkaniyot mishne" [Hela världen är en scen och kvinnorna är birollsinnehavare] (hebr.), *Davar*

Gamzo, Chaim (1973-04-29), "Imut bein aravi leisraeli" [Konfrontation mellan en arab och en israel] (hebr.), *Haaretz*

Handelsaltz, Michael (1975-04-27), "Shivat hashiva" [Återkomstens återkomst] (hebr.), *Haaretz*

Handelsaltz, Michael (1991-12-22), "Hachaim hem lo melodrama turkit" [Livet är inte en turkisk melodram] (hebr.), *Haaretz*.

Handelsaltz, Michael (1996-03-04), "Orezet hamizvadot" [Väskpackerskan] (hebr.), *Haaretz*

Koren, Yehuda (1996-02-28), "Ba'ahava kmo bamilchama" [I kärleken som i kriget], (hebr.), *Yediot Acharonot*

- Livne, Neri (1999-06-11), "Hanoar haoved neged hanoar haroked" [Arbetarrörelse mot en dansande rörelse] (hebr.), *Haaretz*, veckobilagan, s. 34–42
- Magen, Hadas (1989-02-23), "Nashim veteatron al bimat ha'akademia" [Kvinnor och teater på den akademiska scenen] (hebr.), *Davar*
- Neuman, Rivka (1987-01-27), "Bavta, Isha meshuchreret" [Bavta, en frigjord kvinna] (hebr.), *Yediot Acharonot*
- Novak, Hava (1973-04-20), "Yehudim vearovim" [Judar och araber] (hebr.), *Omer*
- Ohad, Michael (1986-01-24), "Kona bilvad" [Hon bara köper] (hebr.), *Haaretz*
- Orian, Amir (1987-01-30), "Machoit israelit" [Israelisk macho-kvinna] (hebr.), *Ha'ir*
- Orian, Amir (1992-01-14), "Emet shemitchapeset le'emet acheret" [Sanning som klär ut sig till en annan sanning] (hebr.), *Ha'ir*
- Roman, Zipora (1990-12-24), "Ola al ha'aliya", [Tar tag i integrationen] (hebr.), *Laisha* nr 2280, s. 47
- Shaked, Gershon (1973-05-11), "Ha'aspaklaria hame'ira: esrim vechamesh shnot machazaut israelit" [Den självreflekterande spegeln: tjugofem år av israeliskt drama], del 1 (hebr.), i *Massa* (litteraturbilagan) nr 19 (75), *Davar*
- Shifman, Yosi (1992-01-07), "Gvarim bli sikuy" [Chanslösa män] (hebr.), *Davar*
- Tao, Miriam (1973-04-12), "Hashiva – al yehudim vearovim beisrael, lelo politika?" [Återkomsten' – om judar och araber i Israel, utan politik?] (hebr.), *Davar*
- Waltzman, Aviva (1991-11-10), "kulam zodkim vekulam ulai lo zodkim" [Alla har rätt och alla kanske inte har rätt] (hebr.), *Davar*
- Weitz, Shoshana (1991-12-23), "Hakol diburim" [Tomt snack] (hebr.), *Yediot Acharonot*
- Yaron, Eljakim (1991-12-22), "Nizachon shel sachkanit" [En skådespelerskans seger] (hebr.), *Haaretz*
- Zertal, Idith (1973-05-14), "Kavanot tovot" [Goda intentioner] (hebr.), *Davar*
- Zeck, Varda (1975-02-26), "Gilgulav shel machaze" [Ett dramas transformationer] (hebr.), *Al Hamishmar*

Osignerade tidningsnotiser

Haaretz, 1995-12-21

Haaretz, 1996-02-18

Maariv, 1973-03-29

Maariv, 1996-02-16

Maariv, 1996-02-21

Omer, 1973-03-30

Yediot Acharonot 1973-03-26

Yediot Acharonot, 1995-12-13

Osignerade recensioner

Al Hamishmar (1973-05-09), "'Hashiva' beZavta uvaKameri" [Återkomsten på "Tzavta" och på Cameri-tearen] (hebr.)

Haolam Haze (1973-04-25), "Al du kiyum, rechush natush, ahava asura uma lo" [om samexistens, övergiven egendom, förbjuden kärlek och mycket mer], (hebr.)

Al Hamishmar (1976-05-19), "Hashiva beteatron Beer Sheva", [Återkomsten på Beer Sheva-teatern] (hebr.)

Otryckta källor

Israel Documentation Center for the Performing Arts, Tel Aviv University

Pjästexter

Carmi, Daniella (1986), *Hapitzuz berchov A'halan*, (hebr), [*Explosionen på Ahalangatan*]

Kainy, Miriam:

(1973), *Hashiva* (hebr.) [Återkomsten], inkl. programbladet

(1975), *Hashiva* (hebr.) [Återkomsten], version 2

(1987), *Bavta* (hebr.) [Bavta]

(1991), *Sof Onat Hachalomot* (hebr.), [Drömsåsongens slut]

(1996), *Bianca* (hebr.) [Bianka]

(1990), *Atta kolett oti?* (hebr.), [Fattar du vad jag säger?]

Ronen, Ilan (1998), *Milchemet Achim* (hebr.) [Inbördeskrig]

Bandade samtal i författarens ägo

Samtal med Miriam Kainy 1999-12-01 i Kainys hem i Tel Aviv, kassett nr 1

Samtal med Miriam Kainy 1999-12-02 i Kainys hem i Tel Aviv, kassett nr 2

Samtal med Miriam Kainy 1999-12-02 i Kainys hem i Tel Aviv, kassett nr 3

Samtal med Miriam Kainy 1999-12-02 i Kainys hem i Tel Aviv, kassett nr 4

Internetkällor:

Merriam-Webster Online Dictionary: <http://www.m-w.com>