

ייצוגים של אימהות וילדים בנרטיבים של ילדות במצבי קיצון: עיון משווה ב"הקיץ של אביה" לאלמגור ו'חיזו בטטה' לברדוגו

ד"ר סמדר פלק-פרץ

תקציר

המאמר מציג עיון משווה, המתמקד בייצוגים של אימהות וילדים, בנרטיבים המתארים ילדים הנמצאים במצבי קיצון בשתי יצירות: **הקיץ של אביה** מאת גילה אלמגור (1985), כולל גרסתו הקולנועית (1988), והסיפור הקצר 'חיזו בטטה' מאת סמי ברדוגו (1999). במרכז העיון הספרותי בחינת מערכות היחסים בין אימהות לילדים, תוך קריאה צמודה (close reading) בשתי יצירות סיפורת הכלולות בתוכניות הלימודים בספרות. קריאת יצירות אלה תיערך לאור תיאוריות מתחום הפסיכולוגיה ובאמצעות שימוש במושגים מתחום השפה והחברה, המתמקדים ביחס לסובייקט הנשי בחברה ההגמונית.

מילות מפתח: אימהות, ילדים במצבי קיצון, אינטר-טקסטואליות, מדרש שמות, שתיקה והשתקה, מוטיב הראיה וההשתקפות, הסמיוטי על פי ג'וליה קריסטבה, סמי ברדוגו, גילה אלמגור.

מבוא

במאמר זה ברצוני להציע עיון אינטר-טקסטואלי משווה בין הספר **הקיץ של אביה** מאת גילה אלמגור (1985) כולל גרסתו הקולנועית (1988) ובין הסיפור הקצר 'חיזו בטטה' מאת סמי ברדוגו (1999). שתי יצירות הסיפורת כלולות בתוכניות הלימודים בספרות לילדים ונוער, ובליבן מערכת יחסים בין אם לילדיה. העיון המשווה ביצירות מתמקד בייצוגים של אימהות וילדים בנרטיבים המתארים ילדים הנמצאים במצבי קיצון, והוא מורכב משני רבדים: רובד פסיכולוגי המתקשר לבחינה של מערכת היחסים בין האם לילד, בדגש מיוחד על התפתחות הדמות הילדית במסגרת מערכת יחסים זו; ורובד סימבולי, המתייחס לחברה הישראלית, ביצירות הנדונות, כאל אם מטפורית.¹ בחינת הייצוגים הללו נערכת באמצעות קריאת היצירות לאור תיאוריות מתחום הפסיכולוגיה (ויניקוט, קליין ולקאן) ובאמצעות שימוש במושגים מתחום השפה והחברה, המתמקדים ביחס לסובייקט הנשי בחברה ההגמונית.

1 ההתייחסות לארץ ישראל ולחברה הארץ-ישראלית כישות נקבית אימהית עולה מדבריה של היזלטון (1987) בספרה **צלע האדם: האישה בחברה הישראלית**. היזלטון מציינת כי השפה העברית מדגישה את הסמליות הלאומית של התפקידים המיניים וכי לפי מערכת סמלית זו, האדמה מייצגת את הצד הנקבי, שעומת מתאחדים הבנים, הגיבורים. היא מדגימה תופעה זו באמצעות המילה "גבר", המתקשרת עם מושגים כגון: "גבורה", או "להתגבר", לעומת מילים כמו "מולדת", שהן בלשון נקבה ונגזרות מהשורש יל"ד, "ללדת" (שם, עמ' 78).

שתי האימהות ביצירות מייצגות חתך שוליים חברתי בחברה הישראלית: הן מהגרות (מתפוצות שונות: מזרח אירופה וצפון אפריקה) אשר תרבות המוצא שלהן שונה מן התרבות ההגמונית, לשונן אינה עברית צְחָה, אלא עברית משובשת הכוללת מילים השאלות משפת אימן. האימהות מצטיירות כמסורות ועם זאת הן לוקות בנפשן, דבר המביא לידי אי יציבות בתפקודן ההורי וגורם לילדיהן לתפקד כילדים הוריים (parental children) במצבי קיצון.

אינטר-טקסטואליות כגשר לקשר

הקיץ של אביה הוא ספר ילדים מאת גילה אלמגור. הספר מתאר קיץ אחד בחייה של הילדה אביה, בת להניה, אם ניצולת שואה, אשר לחמה בגבורה עם הפרטיזנים, ומתגוררת במושבה קטנה, על רקע שנות החמישים במדינת ישראל. הניה שולחת את אביה למוסד פנימייתי לילדים בשל מחלת הנפש שהיא סובלת ממנה, המצריכה אשפוזים רבים. הסיפור 'חיזו בטטה' הוא סיפור קצר למבוגרים מאת סמי ברדוגו, הנכלל בקובץ **ילדה שחורה** (1999), ומציג משפחה חד-הורית, קשת-יום, הכוללת אם ושני בנים, אשר נאלצים להתמודד במהלך קיץ אחד עם אשפוז האם בשל מצב נפשי קשה המוביל לאירוע הנחשד כניסיון התאבדות. חשוב לציין כי מדובר בשתי יצירות, הפונות לשני סוגים של קהלי יעד (ילדים לעומת מבוגרים), והן משני סוגי ז'אנרים (ספר רחב עלילה, לעומת סיפור קצר), וכפועל יוצא מכך מתקיימים ביניהן הבדלים רבים, הנוגעים לדרכי ייצוג ועיצוב. אף על פי כן לטענתי, בין שתי היצירות מתקיימים קשרים אינטר-טקסטואליים רבים ובעלי משמעות, המצדיקים עיון משותף. ראשיתה של רשת הקשרים בין שתי היצירות היא בסיטואציה המשפחתית המורכבת, שאותה שתיהן מתארות – משפחות חד-הוריות, שבהן נקלעים ילדים הוריים למצבים קיצוניים. המשך המארג ה'שתי בשתי' הוא במרקם היחסים הנוצר בהן בין הפרט לחברה.

תפיסת הטקסט כתצרף מקודד, אשר מקורותיו מגוונים, מובעת בגישה האינטר-טקסטואלית, שהציגה לראשונה בשנת 1966 קריסטבה (Kristeva) כמתודה לחקר ההשפעה של טקסטים שונים על הטקסט הנבדק.² התפיסה האינטר-טקסטואלית מתבססת, בראש ובראשונה, על ראיית הטקסט כמערכת פתוחה, המקיימת מערכות קשרים אין-סופיים עם טקסטים אחרים (זאת בניגוד לעקרונות הפורמליזם הרוסי, המציג את הטקסט כמערכת סגורה, המונעת מעצם קיומם של חוקים פנימיים). קריסטבה, הוגת המונח, הסתמכה במחקרה על תפיסתו של בכטין (Bakhtin), הרואה במילה הספרותית צומת של רבדים טקסטואליים, ולא נקודה בעלת משמעות קבועה.³

הנחה נוספת העומדת בבסיס האינטר-טקסטואליות אליבא דקריסטבה היא תפיסת הטקסט כפסיפס. על פי תפיסה זו, אשר מקבילה לתפיסתו של בארת (1967, 1972), הטקסט הוא כעין פסיפס המורכב מציטוטים, קונוטציות ואזכורים קודמים, כך שלמעשה כל טקסט הוא אינטר-טקסט של

2 פירוט ופיתוח של רעיונותיה משנת 1966 בא לידי ביטוי בספרה (Kristeva, 1980, 64-67).

3 חשיבות מחקריו של בכטין היא בחשיפת הרב-קוליות (הפוליפונית) שבטקסט הספרותי, ובהדגשת היחסיות והרב-ממדיות אשר הללו יוצרים בתודעת הקורא. להרחבה ראו: בכטין, 1989.

טקסט אחר.⁴ מכאן שהאינטר-טקסטואליות, כמתודה לפרשנות טקסטים, נתפסת כהליך דינאמי, אשר אינו מתמקד בבדיקת ההשפעה של מחבר אחד על אחר, ואינו תר אחר מקורותיה הסמויים של היצירה, אלא מתמקד בדמיון, המתקיים בין מרכיבי הפסיפס המילולי בטקסטים שונים, בשלבי זמן שונים של קריאתם. עירוב המרכיבים של טקסטים שונים בתוך יצירה ספרותית אחת כרוך ב"העברתם ממערכת סימנים אחת לאחרת, המלווה בקישור חדש מבחינת הבעתם וצורת הצגתם" (אופיר, 1992, עמ' 7). בהתאם לזאת, לקורא תפקיד חשוב בחשיפת הדמיון האינטר-טקסטואלי ובפרשנותו. לנוכח כל זאת, ובהתחשב בקווים המשותפים ליצירות אלה, עשוי העיון המשווה בהן להוביל, לדעתי, לחשיפת מבני עומק הנמצאים ביסודן ואף להאיר כל אחת מהן באור חדש. יתירה מכך, עיון זה עשוי לשמש תשתית אפשרית לדגם הרלוונטי להוראת היצירות.⁵

א. "קדושה [...] וכושלת": ייצוגי דמות האם מנקודת המבט הילדית

יסוד מרכזי משותף לשתי היצירות הנדונות במאמר הוא נקודת המבט הילדית. זו הפריזמה להתוודעות הקוראים, הצעירים והמבוגרים, לדמויות האימהות, המתמודדות במהלך העלילות עם דחייה חברתית ואף עם מצב נפשי מורכב. אם נעמיק בשתי הפתיחות ליצירות בקטעי האקספוזיציה, נוכל לזהות כי הן מתמקדות ביחסי אם-ילד, ומרמזות להעדר בחיי הילדים, לצד ההזנה לסוגיה שהאם מספקת:

"אימי מגדלת אותי ואת אחי כבר שש עשרה שנים. אחי בן שלוש עשרה וחודשיים, קטן ממני כמעט בשלוש שנים. כשנולדתי, העיניים שלי קרנו, ככה מספרת אמא שלי, ובברית מילה הן היו פקוחות לרווחה ולא הנידו עפעף. לכן אימי החליטה שכוחי בעיני ודאגה להאכיל אותי הרבה גזר, גזר מגורר, גזר מבושל, גזר צלוי, גזר אפוי, ומיץ גזר. אחרי העבודה שלה בקופת-חולים היתה הולכת לחנות הירקות שבקצה הרחוב ומבקשת: 'חילו לאדוארד-גזר, גזר לעיניים שלו.' (ברדוגו, 2011, עמ' 51).

בפתיחה לסיפור 'חילו בטטה' אנו מתוודעים למיתוס הראייה שהאם, כהורה המרכזי המטפל ומטפח, מייצרת כהילה סביב בנה, תוך הבניית אופיו ונטייתו לתבנית זו. לצד זאת, בפתיחה לספר **הקיץ של אביה** אנו מתוודעים למציאות של היעדר הורי, שאליו מבליחה לפרקים דמות האם, כאשר היא מספקת הזנה רגשית שנותרת לזמן ממושך עם ילדתה, חרף הקושי:

"בשנה ההיא, במוסד ההוא, באה אמא לביקור רק פעם אחת. אני זוכרת שזו היתה הפעם היחידה, כיוון שזה היה בחגיגת חנוכה ואני הייתי אנטיכוס המלך ואמא הגיעה כמו

4 להרחבה ראו: Barthes, 1972: 73-81.

5 להרחבה ביחס לאינטר-טקסטואליות בשירות הוראת הספרות ראו: אלקד-להמן, 2004, איזיקאל, 2012.

6 הציטוט מתוך ספרה של שיפמן, 2016, עמ' 11.

שהבטיחה והביאה ממתקים בתוך קופסת נעלים ריקה. היו בקופסה חפיסת שוקולדה, שקית מלאה סוכריות טופי, שתי סוכריות על מקל בצורת תרנגולים וחבילת בייסקוויטים עגולים. עד אז היתה זו החבילה הגדולה ביותר שהביאה, וגם אחרי שכבדתי את הילדות בחדר נשארו לי ממתקים להמון זמן." (אלמגור, 1985, עמ' 7).

ביים (Bayam, 1987) טוענת, שהמשפחה היא הקהילה הראשונה שעימה נפגש האדם, וזו מגולמת, על פי רוב, בדמות האם. מנקודת מבט פסיכולוגית, טיב מערכת היחסים הראשונית, אשר נוצרת בין אם לילד, הוא זה שיכתיב את התנהלותו של הילד כאדם בוגר בעולם. קליין (Klien, 1975), למשל, הדגישה את חשיבות הקשר בין ילד לאימו בשנת חייו הראשונה כמשמעותי מאוד להמשך חיי האינדיבידואל הבוגר. בניגוד לפרויד, קליין הדגישה את היווצרות תסביך אדיפוס בשנת החיים הראשונה. בהמשך לקליין, ויניקוט (Winnicott, 1971, 2009) מבחין, כי האני הילדי נוצר ומתארגן מתוך החוויה של סכנת ההיעלמות של הישות המטפלת, שממנה נבנה התינוק מחדש באמצעות הטיפול האימהי. ויניקוט טבע את הביטוי "אם טובה דיה" (Good Enough Mother), ושייך מושג זה לאם, המכוונת ביותר לצרכיו של הילד הן למתן סיפוק והן למניעת תסכול. על ידי מוכנותה של האם לקבל את מחוות הילד ואת צרכיו נוצר העצמי האמיתי של הילד, אשר יביא אותו לידי תפקוד מיטבי אותנטי. לעומת זאת, במקרה שתנאי האם הטובה דיה אינו מתקיים, הילד מתרכז ביצירת עצמי שיענה למחוויות ולצרכיה של האם, עצמי כוזב, במקום לפתח עצמי עצמאי העונה לצרכיו (אפטר ואחרים, 2010, עמ' 51-52).

סמדר שיפמן מזהה "דיכטומיה קטגורית" בייצוגי האימהות בספרות העברית, שבמסגרתה משתקפת האם לסירוגין, באופן בינארי, כמזוהה עם אחד משני הקצוות: "כקדושה [...] וכושלת" (2016, עמ' 11). "רובן המכריע של האימהות הספרותיות", טוענת שיפמן, "מעוצבות מתוך תודעתם של ילדיהן... נדירות להפליא הן האימהות המעוצבות מתוך תודעתן שלהן, כסובייקטים עצמאיים" (שם, שם). בהמשך לאבחנתה של שיפמן, גם ביצירות **הקיץ של אביה** ו'חיוו' בטטה' האימהות מעוצבות, באופן דיכטומי-בינארי, מתוך תודעת ילדיהן. בשתי היצירות לא קיימת אפשרות להתוודע אל עולמה הפנימי של האם כסובייקט,⁷ אלא מתקבל ייצוג ועיצוב של דמות האם באמצעות האופן שבו היא נתפסת בעיני הילד, הכולל את האם, אשר הוא מבקש לרצות, לצד זו שבה הוא מבקש למרוד, ואף את הדרך שבה הילד תופס את האופן שבו החברה רואה את אימו.

לאור זאת, ולנוכח העובדה כי דמויות האימהות ביצירות מעוצבות באופן דיכטומי, כאימהות מעניקות ומסורות מצד אחד, ומצד שני כאימהות אפאתיות⁸ ביחס לצרכים העמוקים של ילדיהן

7 להרחבה בעניין ההתפתחות בתחום האנאליה, החל מתפיסת האימהי כאובייקט ועד לתפיסת האם כסובייקט, ראו ספרה של פלגי-הקר, 2005. להרחבה בנושא ייצוגי אימהות בספרות העברית ראו: בלבן, 2010, 2014, ומייסטר, 2007.

8 ניכר כי האפאתיות האימהית נובעת בשתי היצירות מתוך מצבי מצוקה שאלהן נקלעו האימהות: הניה היא ניצולת שואה, המתמודדת עם מוראותיה, שהותירו בה צלקות בדמות התקפי מחלת הנפש, ואילו האם בסיפור

בפיתוח זהות עצמאית, והן מסומנות כשונות בחברה ונקלעות למצבים של חוסר תפקוד, ברצוני להעלות במסגרת עיון זה סדרה של שאלות כגון: כיצד מתמודדים בשתי היצירות ילדים הוריים במצבי קיצון, שבהם הורה מונדל על ידי החברה מסומן כשונה ואף לא מתפקד? כיצד מיוצג האני הילדי בקרב ילדים הוריים, הנתונים במצב שבו מתקיימת התנהגות אימהית דואלית? מה השפעתה של מערכת היחסים עם האם על הילד ועל עמדותיו כלפי החברה? האם הילד יבחר להתנגד לעולמה של האם ולמה שהוא מייצג, או ילך בדרכה?

את האפיון הדיכוטומי-דואלי של האימהות ביצירות ניתן לזהות באמצעות התנועה החדה בהן בין תיאורי מסירותן העמוקה של האימהות לילדיהן, לבין אטימותן האימהית לנוכח הרצון הילדי לגבש זהות. המסירות האימהית ביצירות באה לידי ביטוי בהירתמות האימהות לפרנסת המשפחה בעבודת כפיים קשה (האם בסיפור 'חיזו בטטה' היא מנקה בקופת חולים, הניה בספר **הקיץ של אביה** היא תופרת), בדאגתן הכנה לתזונת ילדיהן, ובגילוי חיבה ברגעים של קורת רוח ונחת נדירים. האטימות האימהית מול הרצון הילדי לגבש זהות מובעת באמצעות מורת הרוח שמגלה האם בסיפור 'חיזו בטטה' כלפי רצונו של שמעון ליצור קשר עם הסביבה ולהידמות לה במנהגיו, ובאמצעות שתיקתה של הניה לנוכח רצונה העמוק של אביה ללמוד על אביה, ולנהל שיח משמעותי.⁹ אטימות זו נובעת מגורמים שונים. לעיתים נסיבותיה מובנות (קשייה של הניה לשוחח על עברה ניתנים להבנה כתגובה פוסט-טראומטית לאימת השואה ולאובדן אביה של אביה), ולעיתים אין להן פשר בעלילת היצירה, נוסף לנסיבות החיים הקשות של האם.¹⁰ לגבי נסיבות אלה ראוי לציין את הקשר האוטוביוגרפי המשמעותי בין הספר **הקיץ של אביה** לבין סיפור חייה של גילה אלמגור; וכך מספרת אלמגור על אימה בספרה האוטוביוגרפי **כוכבים יש רק בשמיים**:

"החיים לא הטיבו עם אמא שלי. אני לא חושבת שהיה לה יום טוב אחד בחייה. היא התאלמנה מאבי שנורה בידי צלף ערבי בוקר אחד, בדרכו לעבודה [...] אבי היה איש צעיר במותו, בן עשרים וחמש בלבד, והותיר אחריו אישה בחודש החמישי להריונה. אמי היתה בת עשרים ושלוש וכבר אלמנה. ומאז במשך שנים היתה אישה עצובה ומיוסרת. אף פעם לא הבנתי איך שרדה את שנות האלמנות הראשונות בארץ חדשה, לבדה, עם תינוקת ושק כבד מנשוא של רגשות אשם על שהצילה את עצמה והותירה את כל בני משפחתה – שם. כולם נכחדו בשואה, שבט ענק בן מאה ארבעים ושבע נפשות. והיא המשיכה לחיות

⁹ 'חיזו בטטה' מתמודדת עם מציאות חיים קשה, שבה עליה לשמש כמפרנסת העיקרית, בתנאים חברתיים מדירים. למרות נסיבות אלה, התורמות להבנת התנהגותן, אין הדבר גורע מהשפעת הדברים על התפתחות ילדיהן, בעיקר על התפתחותה של הזהות האישית.

⁹ לכך מתווספות הסתגרות והתבודדות, הניכרות באופן קיצוני ב'חיזו בטטה', ומתגברות ב**הקיץ של אביה**, עם סיום העלילה, קרוב לאשפוזה של האם.

¹⁰ קשייה הנפשיים של האם בסיפור 'חיזו בטטה' לא זוכים לפרש נוסף, מעבר למציאות החיים המפרכת, המאפיינת את עולמה כאם חד-הורית וקשת יום.

חיים שנראו כחיים, מדממת מבפנים, ולא חדלה להעניש ולפצוע את עצמה עד זוב דם"
(אלמגור, 2010, עמ' 70).

זיקות אוטוביוגרפיות מתקיימות גם בין סיפור חייו של סמי ברדוגו כיליד המושבה מזכרת בתיה, אשר התייתם מאביו כאשר מלאו לו שלוש עשרה, לבין סיפור המשפחה החד-הורית מן הפריפריה בסיפור 'חיזו בטטה'.¹¹ יחסי אם-בן מופיעים אף כיסוד מארגן וכונושא מתפתח בעל משמעות מרובדת ברבות מיצירותיו של סמי ברדוגו. ראשיתם בסיפורים קצרים, כגון: 'שוק', 'חיזו בטטה' (1999, 2011), והמשכם מתפתח ברומנים: **ככה אני מדברת עם הרוח** (2002), **זה הדברים** (2010); עיצובה הדיכטומי-בינארי של דמות האם בולט בעיקר ברומנים הללו,¹² אך נוכח גם בסיפורים הקצרים. לדברי מידן (1999), ברדוגו מבקש להתמקד "במורכבות של המשפחה עם הרבה אהבה וחמלה". ואכן המרקם הנפשי העדין של מערכת היחסים ביחידה המשפחתית מהווה יסוד משמעותי ביצירתו: זו לעיתים קרובות משפחה חד-הורית, מן הפריפריה, שבה האם ממלאת תפקיד דומיננטי בשל היעדר האב, מחלתו, או נוכחותו הפאסיבית.

ב. מי אני? – גיבוש זהות אישית והתבגרות בצל האם ולאִוְרָה

המונח 'זהות' מתקשר לתחומי הפסיכולוגיה והסוציולוגיה ומקפל בתוכו את תפיסת האדם את עצמו ואת תפיסתו על ידי החברה המקיפה אותו. לטענת גארדינר-קגאן, המילה זהות נושאת מטען פרדוכסאלי, משום שהיא מתייחסת אל סך תכונות האני, הנוגעות לדמיון ולהיבדלות כאחת (Gardiner-Kegan, 1982, 77). החיפוש אחר הזהות האישית וההגדרה העצמית הוא נושא המעסיק תדיר גברים ונשים בימינו, ורלוונטי במיוחד לגיל ההתבגרות ולתהליכי ההתבגרות, שבמהלכם מעצב הפרט הילדי את זהותו. הזהות האישית, המתפתחת במהלך שנות הילדות ומגיעה לגיבושה בשנות ההתבגרות, היא התמונה שאדם בונה ביחס עצמו, הנותנת משמעות לחייו. אדם שזהותו מגובשת מסוגל להעריך את נקודות החוזק שלו ואת חולשותיו, ובכוחו להחליט כיצד להתמודד עם קשיים הנקרים בדרכו. לחברה תפקיד חיוני בתהליך, כיוון שעליה להציג למתבגר מבחר חלופות זהותיות לבחירה ואף לאשר את הזהויות שנבחרו על-ידו (אריקסון, 1987). למערכת היחסים עם האם תפקיד חשוב בהתפתחות הזהות האישית של הפרט, החל מתקופת הינקות עד לתקופת ההתבגרות. חוקרים רבים מייחסים מאפיינים שונים, תלויי מגדר, לתהליך התפתחותה של הזהות בקרב המינים.¹³

11 להרחבה ביחס לקשר בין חייו האישיים של ברדוגו לדמות המספר ביצירותיו, ראו מצוב-כהן, 2014.

12 להרחבה ביחס לעיצוב דמות האם ברומן **ככה אני מדברת עם הרוח** ראו מאמריהן של סוקר-שוור, 2007 ושל מצוב-כהן, 2014, על הרומן **זה הדברים**.

13 על פי פרויד, למשל, בשלב האדיפלי, שבו מתפתחים הדחפים הליבידינאליים ומתחיל תהליך ההיפרדות של הבן מאימו(שהיא בדרך כלל המטפל הראשון המשמעותי בחייו), מבקש הראשון את אימו לעצמו ומתייחס אל אביו כיריב. על מנת להתגבר על הפחד שהאב יעניש אותו בסירוס, הבן מדחיק את תשוקתו לאם ואת יריבותו עם אביו, ומזדהה במקום זאת עם כוחו החברתי של האב ובעלותו על האם. פרויד רואה את תהליך ההתפתחות של זהותה של הבת כקשה ומענה הרבה יותר מזה של הבן, שכן, לדעתו, כאשר הילדה מגלה את חסרון הפין, היא חפצה בתינוק

מאפיינים אלה מיוחסים בדרך כלל ליחידה המשפחתית המסורתית, המלאה, הכוללת בדרך כלל זוג הורים וילד או ילדים. אולם ביצירות הנדונות במאמר זה שתי משפחות חד-הוריות, אשר במרכזן ניצב 'ילד הורי' (parental child), המתמודד עם מצב של היפוך תפקידים במשפחה. היפוך תפקידים במשפחה הוא מצב שבו ילדים, או מתבגרים, נושאים במשפחתם בתפקידים ובאחריות, שבתרבותם הם נחלת המבוגרים (הררי ומיזלס, 2000, עמ' 413). להיפוך זה השלכות על תהליך התפתחותה של הזהות, כאשר ציר מערכת היחסים, המשפיע על התפתחות זהותו של הילד נסוב סביב מערכת היחסים בין ההורה הנוכח לילד. במסגרת עיון זה ברצוני להציע מספר יסודות מארגנים כמפתחות להבנת ההתפתחות של מאפייני האני הילדי ביצירות הנדונות, בצל האימהות ולאורן: **א.** מדרש שמות כמפתח להבנת 'האני' הילדי המתפתח ביצירות. **ב.** מוטיב השתיקה האימהית וההשתקה הילדית. **ג.** מוטיב הראייה וההשתקפות כאמצעים לזיהוי דפוסים מעכבים להתפתחותה של זהות האני הילדי.

ג.1. מדרש שמות כמפתח להבנת ה'אני' הילדי

"לכל איש יש שם / שנתן לו אלוהים / ונתנו לו אביו ואימו", כך הפליאה להטעים המשוררת זלדה (1967); אל האל וההורים, כמעצבי ההווה באמצעות שנים, מצטרפים גורמים נוספים וביניהם אף התגלות הווייתו של האדם בעולם, והחברה המקיפה אותו. לשמות משמעות עמוקה ומהותית ביצירות ה'קייץ של אביה' לאלמגור ו'חיזו בטטה' לברדוגו, והם עשויים לשמש מפתח להבנת מרקם היחסים הפנים משפחתיים והחברתיים. היעדר שם, מתן כינוי, קריאה בשם או שיבוש שם, כולן פעולות משמעותיות בעלות היבטים סימבוליים ביצירות אלה. לפיכך ברצוני להציע את מדרש השמות כיסוד להבנת מערכות היחסים בין אם לילדיה ובין הפרט לחברה בשתי היצירות.

ג.1.1. "השמות שלנו הם בתוכנו מרגע שנולדנו ומרגע שאמא שלנו החליטה ככה".¹⁴

שמו הייחודי של הסיפור הקצר 'חיזו בטטה' מורכב למעשה מכינויי הדמויות המרכזיות בעלילה: כינויי הבנים, אדוארד ושמעון, אשר צירופם הופך לשם האם בפי החברה. האם, נעדרת השם, מזוהה על ידי הסביבה בכינוי זה, המורכב מן הדרך שבה היא משיימת, בשפת אימה, את הירקות אשר היא

כתחליף. על כן היא פונה לאביה ולגברים אחרים בחיפוש אחר מושא אהבה, למרות שהיא לא זונחת לגמרי את משיכתה הארוטית לאימה. מורכבות תהליך התפתחותה של הבת, מביא, על פי פריוד, לליקוי בהתפתחות השיפוט המוסרי אצל נשים ביחס לגברים. להרחבה ראו: Gardiner-Kegan, 1982: 113-146. בשונה מפריוד, מחקרה של צ'ודורו (Chodorow, 1978) מדגיש הבדלים במסלולי גיבוש הזהות שעוברים גברים ונשים. על פי צ'ודורו, בזמן שהבן מגדיר את עצמו כיחידה אוטונומית דרך ההיפרדות מן האם תוך אימוץ תפקיד האב, זהותה האישית של הבת מתפתחת על דרך ההידמות לאימה. צ'ודורו טוענת כי הידמות זו הכרחית משום שהבת חייבת להתפתח בדרך שבה תוכל ליצור מחדש בצורה מהנה את סימביוזת האם-תינוק כאשר היא עצמה תהיה אם. על כן, בניגוד למודל הלינארי שמייחסים פריוד ואריקסון למסלול ההתפתחות הגברי, צ'ודורו מייחסת מודל הרבה יותר תהליכי ומעגלי למסלול ההתפתחות הנשית, המביא ליצירת זהות בעלת הגדרה הרבה יותר גמישה, יחסית ונוזלית.

14 הצוטט מתוך 'חיזו בטטה' (ברדוגו, 2011, עמ' 54).

מבקשת מן הירקן עבור כל אחד מבניה: חיזו לאדוארד, בטטה לשמעון. כינוי זה אוצר בחובו את המהויות שהיא מייחסת לכל אחד מבניה החל מהולדתם, את הנטיות שהיא מבקשת לחזק בכל אחד מהם. כינוי זה מוטמע בפי החברה, ילדים ומבוגרים כאחד, אשר אינם טורחים לברר את שמה האמיתי, ופונים אליה באופן זה: "חיזו בטטה, מה שלומך? איך הילדים? איך את מרגישה?" (שם, עמ' 51). היעדר שם האם, ושיומה בשמות ילדיה, מצביע על היעדר האפשרות להתוודע אל עולמה הפנימי בנרטיב, ולכל יסוד שהוא מעבר למערכת היחסים עם שני בניה. היעדר זה ושיום זה, מצביעים אף על מוקד חייה של האם, המתמסרת לגידול ילדיה, ומבודדת את עצמה מן החברה המקיפה אותה, תוך שזו גומלת לה ביחס אשר ניתן לפרשו כשיקוף חוזר של התנהגותה המנוכרת, ואף כסוג של לעג והדרה.

לעומת היעדרותו של שם האם, לבנים בסיפור יש שם וכינוי גם יחד, אשר כל אחד מהם ניתן לפרשנות כבעל היבטים סימבוליים, המתקשרים להתנהלותם המשפחתית והחברתית: אדוארד, המספר, בעל השם הגלותי, המכונה 'חיזו', הוא מתבגר, הדבק בדרכי אימו: הוא אינו מתנגד לאורח חייה המסוגר והמסורתי, ומבקש לשמור על האיוון המתקיים בתא המשפחתי, בכדי לרצות את האם. שמעון, או שימון, בעל השם העברי, המכונה 'בטטה', נקלע לעימותים רבים עם אימו על רקע רצונו לשנות מדרכיה המסתגרות והמסורתיות; הוא מביט החוצה, אל החברה, אל העולם, ואומר לאחיו: "מה אתה יודע סקייטבורד זה אחלה"; "שבת על הים זה הכי טוב"; "עוף עם גבינה זה טעים, אידיוט" (ברדוגו, 2011, עמ' 53). הוא מתרעם על דרכיה המוזרות של האם להחביא דברי מאכל מתחת למיטתה: "י-י, י-י, מה את שמה לי ביצים שמה, נמאס לי." (שם, עמ' 55), צועק ומאיים לעזוב את הבית. הן האם והן בניה משתמשים בכינויי הבנים, והם הופכים חלק מהווייתם ומחיי היום-יום שלהם. אם נתייחס לאדוארד ולשמעון כ**יחידה אחת**, ממש כפי שהחברה נוהגת בצרפה את כינויי שניהם לשם האם, נוכל לבחון את מאפייני האני הילדי, המבקש הן לרצות את האם והן לפתח קול אישי, עצמאי.

בלפור חקק (2007) מציע קריאה של הסיפור כמשל למחאה חברתית, הממוקדת במשפחה המתקיימת בתנאים קשים. לדידו, מתוך מאבק לשמור על צלם, ובהיעדר רשת תמיכה חברתית, האם בוחרת בתגובה של התבצרות מפני העולם כחומת מגן. בהמשך לפרשנות שמציע חקק, אני סבורה כי ניתן לראות את השימוש החברתי בכינויי הבנים כתוויות מתייגות (tag-names), כ**מעצורים**, אשר הן האם והן החברה, שאינה משמשת כחיק אימהי מכיל, מצמידים לבנים מסיבות שונות. על פניו נראה, שרק שמעון הוא זה שמורד באם, מתוך ניסיון להתחבר למציאות החברתית שמעבר לתא המשפחתי, אולם, לטענתי, אם נעמיק לרובד הסמוי של הסיפור, נוכל להבין שגם אם נראה שחיזו הוא בן מְרָצָה, הרי מתחת לפני השטח הוא נוקט בפעולה חתרנית **בעצם השמעת קולו**, וחשיפת הנרטיב המשפחתי. טענה זו תורחב בעצם ההעמקה במוטיב השתיקה האימהית וההשתקה הילדית בשתי היצירות.

ג.1.2. הקיץ של אביה (הילדה בעלת שם מוזר)

בדומה לסיפור 'חיזו בטטה', גם בספר **הקיץ של אביה** שמות וכינויים הם מפתח להבנת היצירה. ניתן להבחין בזאת כבר בכותרת היצירה: **הקיץ של אביה (ילדה בעלת שם מוזר)**. לכל אחת מהדמויות המרכזיות בסיפור, אביה ואימה, שם וכינוי. אימה של אביה, הניה, אשר לחמה באומץ עם הפרטיזנים במלחמת העולם השנייה, מכונה, בלעג, על ידי הסביבה, בשם "פרטיזונכה", וכדברי אביה: "בכינוי הזה 'פרטיזונכה' הייתה נימת בוז, משהו כמו 'משוגעת'". אמרו שכל הבעיות של אמא הן מהמלחמה ומהגרמנים ובגללן היא מתפרצת" (אלמגור, 1985, עמ' 35).

אביה, המשקפת בשמה את כמיהת אימה לאב הנעדר, ואת כמיהתה שלה לאב, נקראת פעמים רבות בשם "אביבה", ומתקנת זאת שוב ושוב. שמה נתפס מוזר בקרב הסובבים אותה, ועל כן הוא משובש. בהמשך העלילה היא מכונה "נְעֵרָה, נְעֵרָה" (שם, עמ' 32) ו"ספיחס" (שם, עמ' 56), על שום קרחתה, "אבל יותר מהכינוי הזה הרגילה [אותה] המילה 'פרטיזונכה', כך כינו את אמא בשכונה, כי היה לה מספר על היד, וידעו שהיא נלחמה בגרמנים, לצד הפרטיזנים. הם לא ידעו שהיתה גיבורה אמיתית ועשתה מעשים שהצילו אנשים רבים אחרים" (שם, עמ' 32). לאחר שהיא מיידה אבן במיה אברמסון, המורה למחול ומוסיקה במושב, ופוצעת את עיניה, אביה מכונה בשם: "הפושעת"; שמות השתיים, האם ובתה, המודרות לשולי החברה, מחוסר הבנה ואטימות למצבן, מאוגדים יחד בכתובת נאצה הנמרחת על קיר הצריף שבו הן מתגוררות: "פה גרה פרטיזונכה המשוגעת וּבְתָה הפושעת" (שם, עמ' 52).

לסיכום, בשתי היצירות שמות הילדים מצביעים על כמיהות האם, או על החסכים המאפיינים את חייה ומהווים כעין מטרה ויעד המוצב על ידי ההורה, באופן סמוי (**הקיץ של אביה**) או גלוי ('חיזו בטטה') על ידי האם. כינוי הדמויות משקפים, לדעת, את ההדרה והאטימות החברתית, אשר הייתה תופעת לוואי של מדיניות כור ההיתוך, שאפיינה את החברה הישראלית בשנות החמישים. החברה המשתקפת בספר **הקיץ של אביה** כושלת מלתפקד כחיק אם חלופי לפליטי השואה, ודורשת מהם להחניק את צללי העבר לטובת חיי ההווה, להשיל את עורם הקודם ולהצמיח עור חדש, מבלי לגלות הבנה למצבם, להווייתם השברירית ולזהותם הקודמת. החברה בסיפור 'חיזו בטטה' מתקשה לזהות במועד את מצב המצוקה שבו שרויה המשפחה המתוארת בסיפור, וכאשר ניכרת התערבותה, הדבר נעשה מאוחר מדי, כאשר האם מגיעה למצב של התמוטטות עצבים, ואף באופן שאינו רגיש דיו לילדים ולעולמם: "ראיתי שבאחת השורות כתבו: 'ניסיון התאבדות'". ידעתי שהם לא מפרשים נכון את כל מה שקרה ושוב התרגשתי והרגשתי שאני לא יכול לעשות כלום מול המילים של הסמכות הלבנה והחלוקים" (שם, עמ' 60). אם נתייחס לחברה כאם נוספת, מטאפורית, ביצירות האלה, תתקבל התמונה, כי הכינוי מייצג את נקודת המבט הילדית המפוצלת ביחס לאם, הכוללת בו-זמנית את משמעות הכינוי בהקשרו לעברה של האם, ל'אני' התרבותי שלה; ואת משמעות הכינוי מתוך עיניה של 'האם המטאפורית': החברה הישראלית, שבמסגרתה האם נתפסת כשונה ואחרת, ומתבקשת להשיל את עורה הקודם ולהצמיח עור חדש.

ד. שתיקה אימהית והשתקה ילדית

תופעה מעניינת בשתי היצירות נוגעת לזיהוי דמות האם עם שתיקה ואף עם השתקה ילדית. לדברי מיכל אפרת (2014), המשותף בין שתיקה להשתקה הוא כי שתיהן תופעות המתנהלות בתוך אינטראקציה אנושית ולא מחוצה לה "וכי בשתייהן יש למוען מה לומר: יש מסומן שהמוען רוצה לחלוק עם הזולת". עם זאת, מה שמבחין את השתיקה מן ההשתקה הוא "מקור הבחירה ומטרתה", שכן, בעוד השתיקה היא פעולה של בחירה, הרי "ההשתקה מעצם טבעה כפעולה נגרמת ונכפית, כל מהותה שאין היא פרי בחירתו של המוען, אלא להיפך: עיקרה שהיא מנוגדת לרצונו החופשי" (שם). השתיקה כדרך לתקשורת בין-אישית-משפחתית ואף כבחירת האם ביחסה לחברה מאפיינת את ההתנהלות האימהית בשתי היצירות, כאשר בכל אחת מהן הרקע לשתיקה שונה. אל השתיקה האימהית כפעולה של בחירה, מצטרפת ההשתקה הילדית כאקט אלים של כפייה, ועל אף העובדה שקיימות סיבות משמעותיות לכך, המעוררות אמפתיה בקורא, הרי היא דפוס מעכב בכל הנוגע להתפתחות האני הילדי.

1.ד. "אם אין לי עם מי לדבר אני לא צריכה לדבר...אתם לא תדברו סתם":¹⁵ השתקה ושתיקה כפעולות של הפעלת כוח והתנגדות חתרנית בסיפור 'חיזו בטטה'

דרכה של האם בסיפור 'חיזו בטטה' לחסוך בדיבור ובהבעות פנים בחברה: "בעבודה שלה היא לא דיברה עם אף אחד ורק ניקתה יסודי" (ברדוגו, 2011, עמ' 52); זו דרכה להתמודד עם מציאות החיים הקשה, שבה היא חיה. שתיקתה היא תוצאה של בחירה, אך היא כופה אותה אף על בניה, בניגוד לרצונם החופשי, וכך מונעת מהם קשר ותקשורת עם הסביבה: "בעבודה אני שומרת על עצמי. אם אין לי עם מי לדבר אני לא צריכה לדבר [...] אתם לא תדברו סתם אל המורים שלכם רק אם הם שואלים אותכם ואל תתחצפו אף-פעם, ככה לא יחשבו עליכם רע" (שם, עמ' 52). על פניו ניכר כי שמעון מורד בניסיונותיה להשתיקו ("עד מתי נחיה ככה?" [שם, עמ' 54]) וכי אדוארד מחזק אותה, תומך בה ומשתיק את אחיו ("שתוק, יא חתיכת בטטה" [שם, עמ' 53]). לאורך כל הסיפור ניכר כי אדוארד רוצה לומר דברים רבים: לאימו, לאחיו, לפרטן השכנה, לצוות הרפואי, המגיע לאשפז את אימו לאחר שהתקשתה לעכל את השינוי בשגרת יומה בעקבות פיטוריה. אדוארד רוצה לדבר, אך בוחר בשתיקה, שנכפתה עליו. לכאורה נראה, כי מתוקף הזהות האישית המתפתחת באדוארד, הוא נשמע לצו האימהי ומקבל את מרותו: הוא הולך בדרכי אימו, אינו מדבר, חרף רצונו, עם הצוות המגיע לאשפזה, ועם לכתה מתפקד כמבוגר האחראי בבית. אך לדעתי, עצם העובדה שאדוארד הוא הקול המספר בנרטיב זה, אשר לו היבטים חתרניים, היא פעולה חתרנית של התנגדות להשתקה.¹⁶

15 הציטוט מתוך 'חיזו בטטה', ברדוגו, 2011, עמ' 52.

16 על התנגדות חתרנית נוספת ביצירת ברדוגו ראו מאמרה של סוקר שווגר, ח', 2007.

ד.2. "היא לא אמרה מילה וגם אני לא פציתי פה":¹⁷ השתיקה כדרך זיכרון בספר "הקיץ של אביה"

שתיקה והשתקה הם מוטיבים מרכזיים ביצירה **הקיץ של אביה**. הניה, אימה של אביה, ממעטת לדבר, היא אינה שולטת היטב בשפה העברית ועל כן אף ממעטת לכתוב לבתה השווה במוסד לילדים חסרי בית, וכאשר מכתביה הקצרים נקראים על ידי בתה בתחילת הספר, הם מלאים בשגיאות כתיב. השתיקה אינה נובעת רק מקשיי השפה, אלא בעיקר כתגובה לאימת הדיכוי בשואה שאותה חוותה האם, וכלפי אותו דיכוי מרדה כלוחמת שהצטרפה לפרטיזנים המורדים:

"אמא כמעט לא דיברה על זה. אבל אני שמעתי מדודתי אליס. פעם כשישנתי אצלה על אמא דברים שלא ידעתי... וסיפרה לי איך אמא החדירה חומר-נפץ לתוך רכבת עמוסת נשק ופוצצה אותה... [כעבור] זמן נתפסה אמא עם קבוצה של פרטיזנים ונשלחה למחנה-ריכוז [...] הם עינו אותה הגרמנים..." (שם, עמ' 32-34).

יצירתה של אלמגור, כבת לניצולת שואה, היא שופר לביטוי זיכרון החוויה המורכבת, המאפיינת את בני הדור השני לנוראות השואה. על פי ט' קוש-זוהר (2009), המשפחה ניצבת במרכז יצירתם הספרותית של בני הדור השני "המפקדים בידי דמות האם הניצולה את תפקיד סוכנת הזיכרון" (עמ' 93):

"כתיבתם מבקשת להשמיע את הקול ההורי, את הקול הילדי, ואת הזיכרון שביניהם, שמתואר כמרכז הכובד של הדינמיקה המשפחתית: לעיתים כעין הסערה, נקודת השקט (השתיקה והסוד) שסביבה סוערים כוחות הרסניים, לעיתים כחור שחור ולא נודע שבולע לתוכו את כל מה שנמצא סביבו, ולעיתים כמבוע של זיכרונות שמציפים את סביבתם" (שם: 88).

ההשתקה וההדחקה של העבר היא תגובה פוסט-טראומטית המאפיינת משפחות רבות של ניצולי שואה. בהקשר זה אפרת (2014) מביאה מדברי א' זרובבל (2006), המצטט מדברי ג' יספר (1997): "אפשר שיבוא היום שנזכור את השואה לא בשל מספר הקורבנות אלא בשל השתיקה שסביבה". על פי קוש-זוהר, "סיפורת הדור השני מתארת את מכלול התהליכים המורכבים של העברת הזיכרון במשפחת הניצולים", ובכללן את הדרכים המילוליות והלא-מילוליות: "שתיקות, אובססיות ומחלות של ההורה הניצול, התנהגות קיצונית ופתולוגית שלו" ועוד (שם, עמ' 101).

באופן דומה הניה ממעטת לדבר עם אביה ולשתף אותה בפרטים על אביה: כאשר אביה שואלת לפשר שמה ומנסה להבין מי היא ומה מקורותיה, אין היא מוצאת מענה: "'אמא? איזה מין שם זה אביה?' ואמא אמרה: 'שם יפה! הכי יפה! כשתגדלי תביני'. ושוב עמדה בינינו שתיקה." (שם, ע' 26). אביה מדברת עם אביה ועל אביה רק כאשר אימה אינה שומעת ואינה נוכחת, בלילות:

17 הציטוט מתוך **הקיץ של אביה**, אלמגור, 1985, עמ' 48.

"ובלילה ההוא, כמו בלילות רבים אחרים, דיברנו איתו. דיברתי בשפה שהייתי פונה רק אליו. אפילו בנוכחות זרים יכולתי לדבר איתו. היתה זו מעין שפת לב. יכולתי לדבר איתו בלי להניע את שפתי". (שם, עמ' 28).

בסיום מסיבת יום ההולדת, שעליה טורחת האם עבור בתה, במקום שיח אינטימי עומדת בחדר שתיקה: "כשירד הערב החזירה אמא את השולחן למקומו, ואני עזרתי לה לרחוץ את הכלים. ושוב עמדה בינינו שתיקה. הכל נעשה בדממה. אמא פנתה לחדרה, אני – לפינתי" (שם, עמ' 60).

כיצד משפיעים השתיקה האימהית וההשתקה הילדית על התפתחות האני הילדי בשתי היצירות? אמנם נסיבות השתיקה וההשתקה שונות בכל אחת מן היצירות, אך ניכר, על פניו, כי בשתייהן הילדים מנסים לרצות את אמותיהם: אביה משתדלת שלא להמרות את פי אימה בגלוי, היא נמנעת מעימותים ישירים, בכדי לשמור על היציבות הנפשית השברירית של אימה, אולם היא ממשיכה לתהות על מוצאה בהיחבא, מעלה השערות לגבי זהות אביה, בעיקר בהקשר למר גנץ (אבי המשפחה החדשה, המגיעה למושבה), מבקרת בסתר את מיה אברמסון חבושת העיניים, המאושפזת בבית החולים, ומנהלת לאורך כל העלילה יומן, שהוא ביטוי לקולה האישי המתנגד להשתקה האימהית. בדומה לה אף אדוארד ניכר כממלא אחר צו ההשתקה האימהי לאורך כל עלילת הסיפור: הוא הולך בדרכיה, אינו מתרעם על מנהגיה המוזרים, משתיק את אחיו המתמרד, אינו מבטא בקול את מחאתו לגבי החלטת הצוות הרפואי המגיע לאשפז את אימו, ומוסיף לעטות את שריון השתיקה בהתמדה. עם זאת אדוארד, המתואר על ידי האם כבעל ראייה ייחודית, הוא למעשה בעל קול ייחודי, אשר זעקתו בוקעת בעצם בחירתו להשמיע את הסיפור בפנינו, קהל הקוראים. אדוארד הוא מספר שותק, אך עצם פעולת הסיפור יש בה התנגדות משמעותית להשתקה.

ה. מוטיב הראייה וההשתקפות: על הנראה והבלתי נראה

ראייה היא חוויית הקליטה הפיזית של מידע חזותי מן הסביבה, המיתרגמת אף לתפיסה קוגניטיבית של הקלט. אולם לפעולת הראייה נקשרו בתרבות ובחברה האנושית אף היבטים מטא-פיסיים משמעותיים החוברים ליכולת זו ולאובדנה. כך למשל, עולה ממקומות שונים בתנ"ך, שבהם הנביא מזוהה כרואה.¹⁸ בתלמוד מופיע כי סומא נחשב כמת (מסכת עבודה זרה ה, א; נדרים סד, ב). על פי המיתולוגיה היוונית (במאה ה-5 לספירה) ניכר, כי עיוורון נתפס כגרוע ממוות: וכך אף בתרבות יוון, אדיפוס המלך בוחר כעונש על חטאו (רצח אביו) בעיוורון ולא בהוצאה להורג.¹⁹ מן הדוגמאות הללו עולה השילוב בין החשיבות הפיסית לזו המטא-פיסית המיוחסת לראייה ולאובדנה.

18 לדוגמה ראו דברי הימים, כ"ט, א': "וּדְבָרֵי דָוִיד הַמֶּלֶךְ הָרִאשֹׁנִים וְהָאַחֲרֹנִים הֵנָּה כְּתוּבִים עַל־דְּבָרֵי שְׁמוּאֵל הָרֹאֶה וְעַל־דְּבָרֵי נָתָן הַנָּבִיא וְעַל־דְּבָרֵי גֵד הַחֹזֶה:"

19 להרחבה בנושא זה ראו מאמרו של הס, 2015. עם זאת ראוי לציין, כי בפרק השני של הטריולוגיה (אדיפוס בקולונוס) אדיפוס העיוור הופך לנביא ולאחר מותו מקום קבורתו מתקדש. יוצא מכך, שאדיפוס היה ב"פקחוננו" עיוור ובעיוורונו – "רואה". בהקשר זה ראוי להתייחס למשמעותה של ה"ראייה" כנבואה במקורות מקראיים (לדוגמה:

אף ביצירות הנדונות במאמר זה משמשים הראייה ואובדנה מוטיב משמעותי, המתקשר לגיבוש הזהות של האני הילדי באמצעות הקשר עם הרשות האימהית. אדוארד, המספר בסיפור 'חיוז בטטה' מאת ברדוגו, מסומן על ידי אימו, מאז היוולדו כבעל ראייה ייחודית. לכן היא מבקשת לפתח אותה באמצעות הזנתו בגור, הנחשב כמועיל לראייה (ראו ציטוט קטע האקספוזיציה בעמ' 3). עם זאת, מתוך הסיפור שהאם מספרת לא בהכרח עולה, כי כוחו של הבן בעיניו, אלא כוחו מתבטא יותר ביכולתו לשאת סבל, למרות שברירותו. אף כנער אדוארד מתואר כעדין ושברירי, רחוק מן האידיאל הגברי, המיוצג בדמות אחיו, אך הוא מגלה אחריות משפחתית רבה, ולצידה מפנים את דברי אימו כי "כוחו בעיניו". באמצעות ראייתו הייחודית הוא נוצר קטעי חיים בזיכרוננו: "אני רואה שש-שש, ואני לא חושב שזו ראייה חדה ובהירה שאף פעם לא מטושטשת, אלא ראייה שכמעט לא שוכחת שום דבר. היא מצלמת ומקפיאה את התצלומים בתוך הראש שלי" (שם, עמ' 53). אדוארד מפנים את התפקיד שאימו מועידה לו, ומתוקף זאת אף גוער באחיו: "תתרכז בחיים שלך עם אמא שלנו ואיתי, תפסיק להסתכל, שמעון, אני העיניים שמסתכלות, יא שמעון, אני חיוז!" (שם, עמ' 53). כאשר שמעון מנסה לעמת את חיוז מול המציאות בשאלה "עד מתי נחיה ככה?", חיוז נבהל: "כאילו הוא דיבר אלי במילים שאסור לדבר בהן, כאילו הראה לי אור שאסור לראות" (שם, עמ' 54). הראייה ואובדנה מיוחסים אף לדמות האימהית בסיפור: כאשר אם המשפחה נמצאת תועה ופצועה בפרדסים, דמעות יבשות בעיניה, היא אומרת בכאב: "אדוארד, חיוז שלי, העיניים כואבות לי" (שם, עמ' 59). מתוך כל הללו עולה, לדעתי, כי הראייה מייצגת בסיפור תפיסת עולם אשר האדם מייחס לעצמו ואף מפנים אותה כתוצאה מהשפעת הסביבה: לעיתים, כדי לשרוד, האדם מקיף עצמו בחומות בצורות, כיוון שהמציאות עצמה מכאיבה מנשוא. כאשר פוקע הקרום הדק, המבדיל בין ממשות לדמיון, החיים קשים ומובילים לעיתים אל מחוזות השיגעון, כבמקרה של אם המשפחה. מוטיב הראייה מתקשר בסיפור לחיים ולקושי לחיות וגם לאמנות הסיפור, שאדוארד מאמץ לעצמו כדרך מפלט מהתמודדות עם הקושי, עם סוגיות מורכבות של גיבוש זהות אישית, דרך הכוללת אף עמדה של מחאה. ראייתו של חיוז/אדוארד היא ראייה של אמן, הנוצר וזוכר, ומצליח להעביר תמונות ותחושות למילים. את אשר שמעון מבקש לנתץ באחת במחאה ישירה אדוארד מתרגם למחאה עקיפה בעצם הנרטיב החתרני המסופר על ידו.

מוטיב הראייה הוא מרכזי אף בספר **הקיץ של אביה** ומופיע בוואריאציות שונות. בדומה לאדוארד בעל הראייה הייחודית, אף אביה מצליחה לראות מעבר לשאר הילדות ולתרגם זאת למילים, כאשר היא מתבקשת על ידי מיה אברמסון לתאר מה היא רואה בתמונה התלויה מעל לפסנתר בחדרה (שם, עמ' 25). מיה מבחינה בייחוד שבאביה, אך אינה מצליחה לראות מעבר, לתרגם את ראייתה הייחודית למעשים של חמלה, ואינה מאפשרת לאביה להגיע בבגדיה הפשוטים לשיעורי המחול

חנני הרואה, אבי הנביא יהוא, נקרא כך על שם נבואותיו בימיהם של בעשא, מלך ישראל ואסא, מלך יהודה; ראו הרחבה בדברי הימים ב', ט"ז).

שלה.. בתגובה לכך מיה נענשת במעשה של מידה כנגד מידה,²⁰ ומתעוורת בעיניה באמצעות פגיעת האבן שאביה מיידה בה. דווקא מתוך עיוורונה היא לומדת לגלות את המהות האמיתית המאפיינת את גרעין אישיותה האמנותי, החם והאנושי של אביה, אך היא אינה מסוגלת להתנגד לאימה, המדירה את אביה ואימה, ואינה מפגינה בגלוי את תודתה לאביה המגיעה לבקרה בסתר בבית החולים מדי יום.

היכולת לראות את אביה ולהכיר בתחושותיה, ואי היכולת לעשות זאת, עולות אף מסצנות המראה²¹ שהן מוטיב חוזר הנגזר ממוטיב הראייה ביצירה. סצנות המראה בספר **הקיץ של אביה** ניתנות לפרשנות מעמיקה, לדעתי, באמצעות קישורן אל "שלב המראה", כפי שהוא בא לידי ביטוי בכתביהם של לקאן וויניקוט. תופעת גיבוש הזהות מתרחשת במסגרת תהליך מורכב, שבו חוקרים שונים מזהים מספר שלבי התפתחות של האני. הפסיכואנאליטיקאי ז'אק לקאן (Jacques Lacan, 1966) מכנה בשם "שלב המראה" "Le Stade du Mirior" את פרק הזמן, שבין גיל 6 ל-18 חודשים, ושבהם מתחילה, לטענתו, היבדלות האני מן האחר, כאשר התינוק לומד להבין, כי ה"אני", שלו הוא מייחס טוטאליות, המשתקף אליו מן המראה, הוא רק דימוי ולפיכך אשליה. הדימוי המשתקף במראה אינו זהה לסובייקט הילדי, וכדי שיוכל להפוך ליצור חברתי על התינוק להשלים עם כך. על פי לקאן, כניסתו של הילד לשפה תלויה לחלוטין בהכרה הזאת, וכמוה גם היווצרות האני (מרכז התודעה). אולם אין בדיון של לקאן התייחסות לתפקיד האם בשלב זה וגם לא לערך של יחסי ההשתקפות בין האם לתינוק, יחסים אשר מעצבים את גרעין הזהות של הסובייקט הילדי.²²

לעומת לקאן, ויניקוט מייחס חשיבות מכרעת לתפקיד האם במהלך תופעת ההשתקפות, המתרחשת במסגרת מערכת היחסים אם-ילד. ויניקוט שואל: "מה רואה התינוק כשהוא מסתכל בפני האם?", ועונה על כך: "בדרך כלל התינוק רואה את עצמו, במילים אחרות האם מסתכלת בתינוק ומראה פניה קשור למה שהיא רואה שם".²³ צו'דורו מרחיבה ומדגימה טענות אלה לגבי מערכת היחסים בין אימהות לבנות. היא טוענת, כי משום שאימהות ובנות חולקות שיוך מעמדי ומגדרי דומה, מתקיימת ביניהן אף אחדות דואלית בשלב הפרה-אדיפלי. קשר דואלי זה יוצר, לטענת צו'דורו (Chodorow, 1978) את התבנית הבסיסית, אשר תכתיב את כל תבניות הקשרים העתידיים שתחוה הבת.²⁴ לטענת, תפקיד הראי, שמייעד ויניקוט לאם במסגרת תהליך ההתפתחות של זהות התינוק, עשוי לשמש פרדיגמה רלוונטית להבנת מערכות היחסים המורכבות בין אביה לאימה. בספר מופיעות מספר סצנות מראה משמעותיות, המשובצות בעלילה לכל אורכה. בסצנה הראשונה אביה

20 מידה כנגד מידה מזהה במקרא עם העין כאיבר הראייה: "עין תחת עין, שן תחת שן" (שמות כ"א, כ"ב-כ"ה).

21 אף חלואני (1997) מתייחסת לסצנות המראה ביצירה כאלמנט בעל חשיבות למערכת היחסים של אביה לאימה.

22 Lacan, 1966: 89-97

23 להרחבה ראו: ויניקוט, "תפקיד הראי של האם והמשפחה בהתפתחותו של הילד", בתוך: **משחק ומציאות**, 1995[1971]: עמ' 129-128. כדוגמה למאמר משווה העושה שימוש בטענותיהם של ויניקוט וצו'דורו לשם בחינת יחסי אם-בת בספרות ראו: Scharfman, 1981: 88-106.

24 ראו: Gardiner-Kegan, 1982: 182.

ואימה עוזבות בחטף את המוסד לאחר שהתגלו כינים בראשה של אביה ועושות את דרכן למושבה, שבה מתגוררת האם באוטובוס. במהלך הנסיעה אביה, החונקת בקרבה בכי כאוב, אינה מצליחה לתקשר עם אימה, המתכנסת בשתיקתה. מדי פעם היא מנסה לפגוש בעיני אימה דרך מראת הנהג, ואינה מצליחה בכך:

"בשעת הנסיעה למושבה חנקתי בכי נורא שהשתולל בתוכי ורצה לפרוץ החוצה. נשכתי את שפתי, שרק לא אבכה לפני שנגיע הביתה!...ישבתי מאחורי הנהג, דבוקה לחלון המאובק. מדי פעם הצצתי במראה שמעל לראשו של הנהג וראיתי את אמא. היא לא הבחינה במבטים ששלחתי לעברה. היא כאילו שכחה שאנחנו יחד. לא הבנתי למה הכעס הזה עלי. גם לא יכולתי להסביר לה שאני לא אשמה..." (שם, עמ' 17-19).

סצנת המראה השנייה מופיעה לאחר גזיזת שיערה של אביה, מלווה במחאה ובבכי כואב מצידה: "למה, למה עשית לי את זה?", אלו אינם זוכים למענה מהותי מצד האם, אלא רק למלמול: "זה יגדל... זה יגדל...זה בסדר, ככה טוב! את תראי שזה יגדל!" לאחר המעשה האם מכסה את המראה בבית: "את המראה היחידה, זו שבחדר האמבטיה, כיסתה בחלוק שלה: 'לא צריך להביט עכשיו', אמרה: 'השיער יצמח ותהיה לך הפתעה'" (שם, עמ' 20).

סצנות המראה מייצגות יסוד משמעותי ברצונה של אביה לראות את השתקפותה בעיני האם ולזכות לאישור, לקבלה, למענה, להאדרת האני. במקום זאת אביה נענית בשתיקה מקפיאה, בהעדר מבט חוזר ובכיסוי המראה המאפשרת השתקפות ומבט באני. את מקום המראה או המבט האימהי ממלאים דפי היומן, המאפשרים לאביה להשמיע את קולה, לגלות ולגבש את זהותה. כמו אדוארד גם אביה מייצגת את דמותו של אומן, המבקש להגדיר ולגבש את זהותו באמצעות אומנותו.

ו. בחזרה אל הסמיוטי – הראשית האימהית: הקיץ של אביה – בין הספר לסרט

ויסברוד מציינת מספר גורמים העשויים להשפיע על היחסים בין היצירה הקולנועית לבין הטקסט הספרותי ששימש לה מקור וביניהם מדגישה את קהל היעד, כ"נקודה רלוונטית במיוחד לעיבודיה הקולנועיים של ספרות הילדים והנוער", בטענה, כי "הן על הספרות והן על הקולנוע לילדים ולנוער פועלים אילוצים, שהספרות והקולנוע למבוגרים משוחררים מהם באופן יחסי" (2000, עמ' 22). אבחנה זו מאפשרת להסביר שינויים רבים במעבר מן הגרסה הספרותית של הספר **הקיץ של אביה** (1985) לגרסתו הקולנועית (אלי כהן וגילה אלמגור, 1988). השינויים העלילתיים מתרכזים בעיקר במערכת היחסים הנרקמת בין מר גנץ לבין אביה ובינו לבין אימה. לצד זאת, לטענת ויסברוד (2000), השינויים המרכזיים בהעברת יצירה זו לגרסה הקולנועית באים לידי ביטוי בעיקר בהוצאתו מן הכוח אל הפועל של הפוטנציאל המלודרמטי הטמון בעלילת הספר. בין השאר נקשרים אלה למערכת היחסים שנוצרת בין אביה ואימה בשפה שהיא מעבר למילים.

אני מעוניינת להוסיף נדבך לקריאתה של וייסברוד ולהציע את מושג הסמיוטי (semiotic) אליבא דקריסטבה (Kristeva, 1982) כפרדיגמה רלוונטית להבנת ההבדלים הניכרים בין הספר **הקיץ של אביה** לגרסתו הקולנועית. על פיה, שפת אם, החורגת מגבולות התקשורת המילולית ומתקיימת בשלב הקשר הראשוני בין האם לתינוק, אינה הולכת לאיבוד עם רכישת השפה המילולית, הנקשרת, על פי לקאן, לחוק האב. לקאן סובר כי כניסת היחיד אל המסגרת השפתית המילולית כרוכה בהפרדות מן האם ובקבלת חוק האב, כלומר בהפרדות מן השפה הטרומ-מילולית, שאותה מכנה קריסטבה בשם ה"סמיוטי" (Semiotic), ובקבלת חוקי השפה המילולית-הסימבולית. בניגוד אליו קריסטבה טוענת, כי אותה שפה טרום-מילולית, המזוהה עם הקשר הראשוני של ילד לאם, מוסיפה להתקיים בד בבד עם הרובד הסימבולי. הסמיוטי מוגדר על ידי קריסטבה כדחף חתרני, הרוחש ומתנגד לסדר הסימבולי ואף סודק אותו. על פי קוש-זוהר (2007) קריסטבה מתייחסת אל הסמיוטי כ"מתאר חומריות אחרת של תקשורת [...] שמרכיביה הם מגע, מלמול, גמגום, דחפים ביו-פסיכולוגיים ואינסטינקטים" (עמ' 91). קריסטבה מזהה את הסמיוטי כיסוד המתקשר לנשיות ומתארת, לפי קוש-זוהר, את "מערכת היחסים בינו לבין הסימבולי הגברי (השפה והתרבות) כסוג של מאבק. הסימבולי מדכא ודוחק את הסמיוטי וזה חודר אל השפה באופן סמוי" ומשבש את סדרה (שם: שם). קריסטבה טוענת, כי ביצירות רבות שנכתבו על ידי נשים מתקיים רובד חתרני סמוי, ובמהלך היצירה פורע הרובד הסמיוטי את הרובד הסימבולי-מילולי.²⁵

לאור הבחנה זאת, לטענתי, היצירה הספרותית **הקיץ של אביה** מקיימת בתוכה שתי מערכות תקשורתיות בעלות איכויות מנוגדות המשלימות זו את זו, בדרך לכינון האני של גיבורת הסיפור, הילדה אביה. מצד אחד קיימת המערכת התקשורתית המילולית, הסדורה, שבתוכה מתנהלת אביה ומחפשת פשר לחייה, לשמה, להבנתה את העולם והמציאות – זו המערכת המיוצגת על ידי קריאה וכתבה: אביה מנהלת יומן, משוחחת שיח פנימי עם אביה ומבקשת להתחבר למציאות החברתית באמצעות איתורו, היא מתקנת את שגיאות השפה של אימה, ומבקשת להתחבר אל עולמות התרבות המיוצגים בספר על ידי מיה אברמסון. עם זאת, על אף החיבור המשמעותי לסדר הסימבולי, המגולם באמצעות היסוד האורייני המשמעותי הנוכח ביצירה, אביה מאוד מחוברת לאימה, ומקיימת איתה תקשורת מסוג שונה, תקשורת המתבססת על מחווות גוף, מימיקות פנים, תנועות בווטה או מעודנת, ורק מעט על הרובד המילולי-שפתי. אף השיגעון הנשי-אימהי,²⁶ הפורע את הסדר הסימבולי, עשוי להתקבל כביטוי נוסף של הסמיוטי, הסודק את המעטה הסימבולי-הגמוני. כל אלו מרכיבים הקיימים בעוצמה רבה בטקסט הספרותי שיצרה אלמגור, ומפותחים באופן מועצם במדיום הקולנועי, המאפשר, מעצם טיבו הוויזואלי-חושני, ביטוי מועצם לפוטנציאל הסמיוטי, לאני האימהי, לשפת האם, הקיימת באופן טבעי בטקסט הספרותי.

25 להרחבה בנושא הדגמת מופעי הסמיוטי ביצירה הנשית הספרותית אליבא דקריסטבה, ראו אף פלדחי, ר', 1992.

26 להרחבה ביחס לשיגעון הנשי ראו: Gilbert S. and Gubar S., 1979.

ז. סיכום ומסקנות

הסיפור הקצר 'חיוזו בטטה' והספר **הקיץ של אביה** הן שתי יצירות ספרות, הכוללות ייצוגים ייחודיים של אימהות במצוקה, המהגרות לישראל מתפוצות שונות, ולצידן קולות ילדיים, המתפתחים בצל האימהות ולאורן. בשתי היצירות הקורא נפגש עם דמויות 'ילדים הוריים', הנקלעים אל מצבי משבר, שבמהלכם הם מבקשים לשרוד את תנאי המציאות הקשים ואף לעבור תהליכי התפתחות אישיים, המתקשרים לגיבוש זהות. לעיתים התהליך ההתפתחותי-הילדי בא לידי ביטוי במחאה גלויה בפרשות האימהית, ולעיתים מדובר במחאה סמויה, חתרנית, המתקיימת מתחת לפני השטח.

לצד דמויות האימהות, קיים, לטענתי, ייצוג אימהי נוסף ביצירות אלה, המתקשר אל החברה הישראלית, הכושלת בתפקודה כחיק חלופי חם למשפחות המתוארות ביצירות, המתמודדות עם מצבי משבר מעמדה נחותה בשוליים החברתיים. את מורכבות המארג של מערכת יחסי אם-ילד ברבדיה השונים ביצירות אלה מעצימים שלושה אלמנטים מרכזיים ורבי השפעה: השימוש בשמות וכינויים, מוטיב השתיקה האימהית המביא לידי ההשתקה הילדית, ומוטיב הראייה.

מדרש השמות ביצירות אלה מוביל לחשיפת האופן שבו נתפסות הדמויות (אימהות וילדיהן) בעיני החברה ובעיני עצמן, כמו גם להדגשת הפער שבין ציפיות האימהות ובין המימוש של אותן ציפיות על ידי ילדיהן, לנוכח כמיהותיהם האישיות. האימהות המתוארות ביצירות שותקות ומשתיקות, וככאלה הן אינן מצליחות לראות את המהות הפנימית המניעה את ילדיהן – דבר המייצר מעצורים בהתפתחות ובגיבוש הזהות הילדית.

היכולת לראות וחוסר היכולת לראות את המהות הפנימית שמעבר למילה, שמעבר לשפה, הוא נושא ייחודי בשתי היצירות, ומהווה ציר המחבר את שתיהן בנקודת המחאה החברתית הבוקעת מתוכן. ברדוגו ואלמגור מייצגים בקולם הספרותי את בני הדור השני לעולים ממזרח וממערב למדינת ישראל. שניהם מנגישים, באמצעות היצירה הספרותית לילדים ולמבוגרים את מצוקתו של דור אימהות, אשר לא מצא חיק חם חלופי בחברה הישראלית, ונותר להתמודד בגפו עם צללי העבר, עם עוני מחפיר, נידוי והדרה, אשר מביאים לקריעת הקרום שבין מציאות ודמיון. הפתרון הרפואי לשיגעון ביצירות הוא האשפוז במוסד לחולי נפש. אולם אותו קול אימהי לא נעלם עם האשפוז או עם הסגר והסכר השפתי שהושם בו; הוא נותר חי וקיים, חלק בלתי נפרד מן האני הילדי, והופך לישות חיה ונושמת ביצירה הספרותית, הפורעת את הסדר ההגמוני.

הקיץ של אביה ו'חיוזו בטטה' הן שתי יצירות ספרות המיועדות לקהלים שונים, אשר עוסקות במערכות יחסים בין אימהות לילדים, אך גם בשפה וחברה ובמקומו של האחר בחברה הישראלית. ביצירות אלה קיימת גם אֵם נוספת, שאינה מתפקדת, נוסף על האימהות הלוקות בשיגעון, והיא החברה הישראלית כאם מטאפורית, שאינה מצליחה לגמרי במשימתה.

חיק החברה הישראלית מצטייר כמנדה ומאיץ בעולָה להשיל את תרבות אימו ולהצמיח עור חדש. הילדים שאליהם מתוודע הקורא מגולמים במספר רבדים ביצירות אלה: באמצעות הדמויות

ביצירות הספרות, ואף באמצעות קולם הספרותי של אלמגור וברדוגו, המגלם את קולם של ילדי עולים. ברדוגו ואלמגור, בני הדור השני להגירה, מביעים בכתביהם את האני המצוי במצב מפוצל, החצוי בין קולו של ה'אני' האימהי, המסורתי, המפגם בקרבם, לבין חשיבותה של ההשתלבות בחברה החדשה. בקולם הספרותי הם מייצגים דור רגיש, היודע לחוש את הדופק האימהי, את הלמות הלב של התרבות האחרת. מתוך תחושות עמוקות והיוליות אלה נוצרת יצירה ספרותית-אסתטית כואבת ונוגעת, המגוללת בפני הקורא, הצעיר והמבוגר, את הכמיהה הרבה לשלב את הקצוות המפוצלים ולהנכיח את הייצוג האימהי, המסורתי, בלב ההווה החברתית העכשווית.

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים

- אלמגור, ג' (1985). **הקיץ של אביה**. תל אביב: עם עובד.
- אלמגור, ג' (2010). **כוכבים יש רק בשמיים**. תל אביב: ידיעות אחרונות.
- ברדוגו, ס' (1999). **ילדה שחורה**. תל אביב: בבל.
- ברדוגו, ס' (2002). **ככה אני מדברת אל הרוח**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ברדוגו, ס' (2010). **זה הדברים**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ברדוגו, ס' (2011). **הילד האחרון של המאה**. תל אביב: הספריה החדשה.
- זלדה (1971). **פנאי: הכרמל האי נראה: שירים**. הקיבוץ המאוחד, מרחביה.

מקורות שניוניים:

- אופיר, ד' (1992). **אינטרסקסואליות כתופעה ברומאן של שלהי המאה ה-20**. עבודה לשם קבלת תואר מוסמך. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן.
- אזיקאל, ש' (2012). "אינטר טקסטואליות ככלי לחשיבה ביקורתית". **במעגלי חינוך: מחקר, עיון ויצירה**, 2, 39-51.
- אלקד-להמן, א' (2004). "להיות אמן, להיות אישה: אינטר טקסט וספרות ילדים". **דפים**, 37, 145-181.
- אפטר, א', י' הטב, א' ויצמן וש' טיאנו (עורכים) (2010). **פסיכיאטריה של הילד והמתבגר**. תל אביב: דיונון.
- אפרת, מ' (2014). "על הרווח שבשתיקה", בתוך: **היסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים** 29. בצלאל. נדלה מ: <http://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3493>
- אריקסון, א' (1987). **זהות נעורים ומשבר**. תל אביב: ספריית פועלים.
- בלבן, א' (2010). **תשע אימהות ואמא: ייצוגי אימהות בספרות העברית החדשה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- בכטין, מ' (1989). **הדיבר ברומאן**. תרגום מרוסית: ארי אבנרי. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- בלבן, א' (2014). **הבריחה אל האימהות וממנה: אימהות ואימהות בספרות העברית החדשה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

- הייזלטון, ל' (1978). **צלע האדם: האישה בחברה הישראלית**. ירושלים: עידנים.
- הס, א' (2015). "תיג כלפי תלמידים עם עיוורון". **זמן חינוך**, 1: 101-111.
- הררי י' ומייזלס ע' (2000). "הסתגלות רגשית וחברתית אצל מתבגרים בעלי דפוס של היפוך תפקידים במשפחה". **מגמות**, 40 (3), 441-413.
- ויניקוט, ד"ו (1971 [1995]). **משחק ומציאות**, עריכה והקדמה: ר' קולקה. תל אביב: עם עובד.
- ויניקוט, ד"ו (2009). **עצמי אמיתי, עצמי כוזב**. עריכה: ע' ברמן. תל אביב: עם עובד.
- וייברוד, ר' (2000). "ספר מול סרט: ספרות ילדים ונוער בישראל בעיבודיה לקולנוע". **עולם קטן**, 1, 40-22.
- חלואני, ש' (1997). "הקיץ של אביה – הספר והסרט". **עלון למורה לספרות**, 17, 199-208.
- חקק, ב' (2008). "'חיזו בטטה' כמשל לזעקה חברתית", בתוך: **מעמקים: כתב עת וירטואלי לספרות ואמנות**, 13, קישור http://www.daat.ac.il/daat/ktav_et/maamar.asp?ktavet=1&id=437 מקוון
- מידן, ע' (1999). "אספן המחשבות: ראיון עם סמי ברדוגו", **ידיעות אחרונות**, 7 ימים. 15 באוקטובר.
- מייסטר, ר' (2007). **בחיפוש אחר הקול האימהי: ייצוגי חוויות האימהות בסיפורת נשים עברית במאה ה-20**. חיבור לקבלת תואר דוקטור. רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן.
- מצוב-כהן, ע' (2014). "מספר מול מספרת ברומן 'זה הדברים' של סמי ברדוגו – כמשקפים ייצוגים בחברה הישראלית". **מעגלי חינוך: מחקר, עיון ויצירה**, 4, 75-93. ירושלים: המכללה האקדמית לחינוך ע"ש דוד ילין.
- סוקר-שווגר, ח' (2007). "הסוואה שקופה: טקטיקות של מרד אחר: על 'ככה אני מדברת עם הרוח' מאת סמי ברדוגו". **מחקרי ירושלים בספרות עברית**, 22: 153-175.
- פלדחי, ר' (1992). "דרש נשי". **תיאוריה וביקורת**, 2, 69-89.
- פלגי-הקר, ע' (2005). **מאי-מהות לאימהות: חיפוש פסיכואנליטי פמיניסטי אחר האם כסובייקט**. תל אביב: עם-עובד.
- קוש-זוהר, ט' (2007). "לזכור או לשכוח (או) פוזיציות ממוגדרות". **תיאוריה וביקורת**, 30, 89-109.
- קוש-זוהר, ט' (2009). **אתיקה של זיכרון: קולה של מנמוזינה וסיפורת הדור השני לשואה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- שיפמן, ס' (2017). **שפוטה ונשפטת: דמות האם בסיפורת העברית במפנה האלף**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. trans. Annette Iavars. London: J. Cape.
- Bayam, N. (1987). *Women's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America 1820-1870*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Chodorow, N. (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- Gardiner-Kegan, J. (1982). "On Female Identity and Writing by Women." *Writing and Sexual Difference*. Ed. Elizabeth Abel. Chicago: University of Chicago Press.
- Gilbert S. and Gubar S. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. London: Yale University Press.
- Greene G. & Kahn C. Eds. (1985). *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. London: Methuen.

- Jasper, J. (1997). *The Art of Moral Protest*. Chicago: University of Chicago Press.
- Klien, M. (1975). *Love, Guilt and Reparation*. London: Hogarth.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora. Eds. Leon S. Roudiez [and others]. Oxford: Basil Blackwell.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans: Leon Roudiez. New York: Colombia University Press
- Lacan, J. (2003). *Ecrits: A selection*. Trans. Bruce Fink London: W.W. Norton.
- Scharfman, R. (1981), “Mirroring and Mothering in Simone Schwartz-Bart’s *Pluie et vent sur Telumee* Miracle and Jean Rhy’s *Wide Sargasso Sea*”, in: *Yale French Studies* 62: pp. 88-106.
- Zerubavel, E. (2006). *The Elephant in the Room-Silence and Denial in Everyday Life*. Oxford: Oxford University Press.