



המכללה לחינוך
לטכנולוגיה ולאמנויות

החינוך וסביבו

שנתון המכללה מ"ח
תשפ"ו-2026

שושלות של מילים: כתיבה כתיקון

מימי חסקין ודינה חרובי

מבוא

אישה בשמלה ירוקה (לוי-ירון, 2016) הוא רומן אוטוביוגרפי שבו מיה לוי-ירון חוזרת אל דמותה של אימה, המשוררת חיה ורד (1922–1997). האם, חיה ורד – משוררת; והבת, מיה לוי-ירון – משוררת וסופרת. ורד נחשבה בשנות החמישים להבטחה ספרותית גדולה. ספר שיריה **שירים על חרב ומיתר** (1955) זכה לביקורות אוהדות ולהתקבלות רחבה, אך לאחריו היא כמעט חדלה לפרסם ועם השנים נשכחה. הפער בין דמותה הזוהרת של האם בעיני הבת לבין קריסתה המאוחרת הופך לציר מרכזי בעיצוב עולמה של לוי-ירון, ציר שממנו נרקם גם סיפור חייה שלה. אולם **אישה בשמלה ירוקה** אינו רק סיפור חיים. זהו גם מעשה תיקון המבקש להשיב את האם מן השכחה ולעצב מחדש את המיתוסים הנשיים שהאם והבת כאחת נלכדו בתוכם. הכתיבה אינה רק תיעוד, אלא פעולה אקטיבית של החזרת האם אל מקומה, אל קולה ואל יצירתה. לפי פיליפ לז'ן (Lejeune, 1975, p. 14), אוטוביוגרפיה היא סיפור פרוזאי רטרופקטיבי שחלה בו זהות בין המחברת, המספרת והגיבורה, לצד הבטחה לאמת עובדתית. במובן זה, הספר נשען על חוזה אוטוביוגרפי המבוסס על חייהן הממשיים של האם והבת. עם זאת, בעקבות סידוני סמית (Smith, 1987, p. 6–12) אפשר לראות בו גם מעשה פרפורמטיבי של ייצוג עצמי, שבו הכתיבה אינה רק תיעוד חיים אלא מעשה של עיצוב זהותן של האם והבת כאקט של השמעת קול נשי. נבחן כיצד כתיבתה של הבת מהדהדת את כתיבתה של האם ובאילו אופנים היא מתרחקת ממנה ומעצבת קול עצמאי. נאתר את עקבות יצירת האם ביצירת הבת,

ונבסס את הדיון באמצעות טקסטים תאורטיים העוסקים ביחסי אם-בת וביחסי כתיבה בין דורות. הדמיון בין השתיים עשוי לאפשר לבת לאמץ את מודל הכתיבה של האם, אך בד בבד מתעורר בה הצורך לייצר קול מובחן. כיצד אפשר לרשת את האם ובו בזמן לחרוג ממנה? אילו מנגנוני כתיבה הבת תאמץ ואילו תדחה? והאם יצירת קול ייחודי מחייבת חתירה תחת דרכי הכתיבה של האם? או שמא ניתן לייצר ייחוד דווקא מתוך דיאלוג עימה? מריאן הירש מנסחת את הדילמה כך: "לדבר בשם האם פירושו לתת קול לסיפור שלה, אך בעת ובעונה אחת להשתק ולדחוק אותה לשוליים" (Hirsch, 1989, p.16). הייצוג נגוע תמיד בפרשנות, ולעיתים אף מנוגד לרצון האם עצמה. דיבור בגוף שלישי מרחיק את האם ומדגיש את הפער בין החוויה לבין תיווכה. באישה בשמלה ירוקה מציעה לוי-ירון דרך אחרת: היא משלבת את קולה הישיר של האם באמצעות ציטוטים ודיאלוגים, וכך מצמצמת את הפער בין הייצוג לבין הנוכחות האותנטית. באמצעות הכלים שקיבלה מאימה היא משרטטת המשכיות וייחוד, דמיון והיפרדות.

"קרה דבר נורא": פרספקטיבות שונות על האובדן

עלילת אישה בשמלה ירוקה נפתחת בטביעתו של האב ובפער בין האובדן של הבת – מות אביה – לבין האובדן של האם, המבקשת באותו זמן למצוא את שיריה האבודים, שלדבריה יאפשרו את חזרתה למרכז הבמה הספרותית. דרישתה לקיבוץ השירים מופיעה גם בשני ספריה הקודמים של לוי-ירון באופן שמצביע על כך שהספרים המוקדמים משמשים כטיוטות לסיפור המלא של יחסי אם-בת, המתגבש באופן ישיר ושלם באישה בשמלה ירוקה. אף שהעלילות שונות ושמות הדמויות מתחלפים, הגרעין הקבוע הוא הקשר בין בת לאם כותבת. הצמדת טביעת האב לדרישת האם למצוא את שיריה יוצרת פער סמלי בין אובדן חיים לבין אובדן מילים. הבת חווה את בקשת האם כתובענית, והיא חשה מחויבות לצד רתיעה, אהבה לצד דחף אליים. הדימויים שבהם היא מתארת את רגשותיה מציגים עמדה נפשית מפוצלת כלפי האם, וזו מתבטאת גם בגוף: היר האחת מחבקת ומנחמת, והיד האחרת "תרוקן בעדינות את המחסנית לתוך הבטן הרכה שלה" (לוי-ירון, 2016, עמ' 9). כך נפרס הקשר בין השתיים כתנועה מתמדת בין קרבה להתרחקות, בין אימוץ טוטלי של האם לבין ניסיון להגדיר את העצמי מולה. אדריאן רייץ' מתארת יחסי אם-בת כקשר טעון במיוחד, שבו "שני יצורים דומים

מן הבחינה הביולוגית, אשר האחד שכן באושר ברחם האחרת, אשר האחת עמלה וכאבה למען לתת חיים לאחר.ת. לפנינו כל חומרי הגלם המרכיבים את ההדריות העמוקה ביותר ואת הניכור המכאיב ביותר" (ריץ', 1989, עמ' 261–262). אריאלה פרידמן (2011) מסבירה: "הבת והאם נמצאות במלכוד. האם רוצה שבתה תהיה עצמאית, אך גם שתישאר קרובה אליה [...] הבת חייבת להיות כמו אימה, וגם להילחם בה ולהסתכן באיבוד אהבתה" (פרידמן, 2011, עמ' 24). הקרבה הגופנית והביולוגית הזו גורמת לכך שסיפורה של הבת מתחיל כמעט תמיד בסיפורה של האם, ושכתיבת חיי הבת מחייבת מעבר דרך חיי האם (Haruvi, 2012, pp. 87–114). גם לוי־ירון פועלת כך כשהיא חוזרת אל ילדות אימה ומתארת אותה כילדה מבריקה, בטוחה בעצמה ורבת־כישרון. כדי לספר זאת לוי־ירון חוזרת דור אחד אחורה, אל סבתה, וכך מסמנת שושלת של אימהות ובנות. הסבתא טיפחה את חיה ורד והעניקה לה מרחב לצמיחה, אך מתה צעירה ולא הספיקה "לשרטט עבורה מפה" (לוי־ירון, 2016, עמ' 146). לאחר מותה נשא האב אישה אחרת, וזו דרשה מהילדה להפסיק ללמוד ולפרנס את הבית. ורד סירבה, ברחה מהבית, ובמצוקתה כתבה שיר פָּרְדָה לאימה המתה – עדות לכך שהכתיבה הייתה עבורה מקור חיים, זהות וביטוי לעצמיותה הייחודית. אך עם השנים, מסיבות שונות, ובהן אימהותה, שטף הכתיבה של ורד נבלם.

"בגללי היא לא יכולה לכתוב": ההאשמה

לוי־ירון מתארת כיצד היא נתפסת בעיני עצמה ובעיני אימה כמי שחיבלה ביכולת הכתיבה של האם, והאשמה הזו נצרכת כבר בסיפור לידתה – "איך שכמעט הרגתי אותה בלידה" (לוי־ירון, 2016, עמ' 17). כך האשמה נטמעת בגוף עצמו. בהמשך האם אומרת לה במפורש שוויתרה על כתיבה "בגלל הילדים" (לוי־ירון, 2016, עמ' 173), והבת, הרגישה והקולטת, מפנימה מייד: "בגללי היא לא יכולה לכתוב [...] בגלל שאני נולדתי לה" (לוי־ירון, 2016, עמ' 173). הפסיכואנליטיקאי דונלד ויניקוט (Winnicott, 1992, pp. 300–305) מסביר את העברת האשמה מהאם לתינוק דרך מצבה הנפשי סביב הלידה. האם מצויה אז במצב רגרסיבי מיוחד – נסיגה או דיסוציאציה – ולעיתים אף במצב פסיכוטי זמני המאפשר מסירות אימהית מוחלטת. אך דווקא מצב זה עלול להעביר לילוד חלקים לא מודעים וקשים, ובהם גם תחושות אשמה שמקורן באם. האשמה אינה מתחילה אצל הבת; היא חלק

משרשרת נשית. גם חיה ורד, האם, נשאה אשמה שירשה מאימה. בילדותה חשה "זמזום לא בטוח [...] שהסגיר איזו אכזבה מדבר מה קבוע ועומד שאין לו שום סיכוי להשתנות... [והיא] "מיהרה לקחת את הדבר על עצמה" (לוי-ירון, 2016, עמ' 133). רייץ' מתארת את רגש האשמה האימהי כרכיב מובנה באימהות: "האומנם אני עושה די? האיני מפריזה?" (רייץ', 1989, עמ' 259). אשמה זו, שמושרשת בתפיסת התפקיד האימהי בתרבות המערבית, מופיעה אצל לוי-ירון כרגש שעובר מהאם אל הבת. הבת מפנימה את סיפור לידתה כהוכחה לכך שמרגע הופעתה בעולם היא פגעה באימה, ולכן היא חשה שעצם קיומה גובה מאימה מחיר – כולל הוויתור על הכתיבה. גם בספרה המוקדם מה שאין לי (2004) עולה תחושת האשמה הראשונית: "פרצתי עם צאתי לאוויר העולם בהתנצלויות שלא חדלו מאז" (לוי-ירון, 2004, עמ' 13). תחושה זו חוזרת גם בשיר "מה היה" (לוי-ירון, 2008, עמ' 20), שבו הדוברת מבקשת לפענח את רגע לידתה ומזהה בו כאב יסודי שממנו "שום דבר לא הסתדר מאז" (לוי-ירון, 2004, עמ' 20). הלידה מתוארת כנקודת מוצא של פגיעה וכיווץ עצמי הממשיכים לעצב את זהותה. רייץ' כותבת ש"מוסד האימהות גוזר על כל האימהות כמעט אשמה בהכזבת ילדיהן" (רייץ', 1989, עמ' 259). אצל לוי-ירון האשמה הזו מתהפכת: הבת היא שנושאת אותה, מתוך תחושה שעצם קיומה פוגע באימה וביכולתה לכתוב. לעומת זאת, כשהבת מספרת על אימה היא אינה מזכירה שום רגשי אשם של האם ביחס אליה. ייתכן שהאם לא חוותה אותם, ייתכן שהבת לא זיהתה אותם, וייתכן שלוי-ירון הפנימה את אשמת האם עד שהפכה אותה לשלה ופטרה את האם מנשיאתה.

ילדה הורית

כדי לנטרל את תחושת ה"סכנה" שבעצם קיומה, הבת נעשית ילדה הורית:

מיד אחרי בית הספר [...] את טסה מהחדר שלך לחדר שלה, תולשת את הסדין מהמזרן ויוצאת לנער אותו במרפסת [...] את חוזרת לחדר עם הסדין המלוכלך [...] את מחליקה, מיישרת, מתפיחה. נדמה לך שאם רק תצליחי להחליק וליישר את השמיכה כמו שצריך בסוף אימא תאהב את הניקיון שלך ותצליח להירדם (לוי-ירון, 2016, עמ' 27-28).

הופר (Hooper, 2008) מכנה מצב זה "הורות הפוכה" (parentification), ומתארת אותו כמצב של "עיוות או היעדר גבולות בין תת-המערכות במשפחה, כך שילדים נוטלים על עצמם תפקידים ואחריות שלרוב שמורים למבוגרים. כלומר, ההורים יוצרים סביבה המטפחת אצל ילדיהם התנהגויות של דאגה וטיפול, המסייעות לשמור על האיזון של המשפחה בכלל ושל ההורה בפרט" (Hooper, 2008, p. 34); תרגום של המחברות). כאן הבת מנסה לייצר בית "נורמלי", כאילו סדר חיצוני יוכל לייצב את האם. הכמיהה לבית מתפקד עולה מתוך תנועותיה הילדיות המבקשות לתקן את מה שנחווה כמעוות במרחב המשפחתי. התיקון הראשוני הוא גופני, רגשי ואינסטינקטיבי – ניסיון להחזיק את האם שאינה מחזיקה את עצמה. כאשר ההורים שוקלים להיפרד והיא מתבקשת לבחור היכן לגור היא מעדיפה לגור עם האב, אך חשה מחויבות עמוקה כלפי האם: "דברים כאלה לא עושים לאימהות" (לוי-ירון, 2016, עמ' 172). תחושת החובה הזו נובעת מקליטת מסרים לא מילוליים – נימות, הבעות, שתיקות – המתקיימים במרחב התקשורתי הקדם-מילולי. ג'וליה קריסטבה מכנה מרחב זה "סמיוטי": תקשורת של קצב, תנועה וקול, המתקיימת לצד הממד הסימבולי של השפה המובנית (Kristeva, 1978, pp. 264–283). אפשר לקרוא את יחסי האם-בת כיחסים שבהם ההקשבה לממד הסמיוטי נעשית תנאי להישרדות רגשית, ולכן היא פועלת גם כמנגנון שמאיץ את תפקודה ההורי של הבת. בקשר בין האם לבת הממד הסמיוטי דומיננטי במיוחד, והוא גם ליבת השפה הישירית שהבת מאמצת כדי להתקרב לאימה. בתוך המסר הלא מילולי שהבת קולטת מהאם מהדהד גם מיתוס האם המחזיקה בילדיה לצרכיה עד כדי כליאה. במעשיות עממיות האם הכולאת מופיעה כקוסמת או מכשפה השומרת את הבת במגדל או בבית מבודד כדי למנוע את היפרדותה (נצר, 2019, עמ' 182). אין מדובר כאן בהשוואה ישירה של האם לדמות מאיימת, אלא בהצבעה על הדהוד נרטיבי שבו נבדלות נחוויות כבגידה, והיפרדות מאיימת על עצם הקשר. כדי להתגבר על הדהוד הכליאה לוי-ירון כותבת אומנם גם שירה, כמו אימה, אך עושה זאת בדרכה הייחודית, המייצרת עבודה נבדלות. הכתיבה הופכת לכלי התיקון המרכזי. הבת לומדת את שפתה העמוקה של האם – שפת הרמזים, הנשימות, השתיקות. היא קולטת את השפה הלא מילולית, הסמיוטית, ומתרגמת אותה למילים. בעוד האם נלכדה בשפה, הבת משתמשת בה כדי להשתחרר.

"חלב בטעם דיו": הגוף והטקסט

הכתיבה של לוי-ירון מתוארת כתהליך טבעי שנולד כבר בילדות, מתוך הזדהות עם עמוקה עם האם. לפי אריך נוימן, העצמי הראשוני של הבת נותר כרוך בזה של האם יותר מאשר העצמי הראשוני של הבן, והקשר הזה ממשיך לעצב את חייה של האישה (Neumann, 1994, pp. 20–21). רות נצר מדגישה שהבת זקוקה לקשר עם האיכויות האימהיות כדי לבסס את זהותה העתידית, שכן הקשר עם האם הוא קשר אל טבעה הפנימי (נצר, 2019, עמ' 177–178). גם ננסי חודורוב (Chodorow, 1978) מצביעה על הקושי של הבת להיפרד מהאם, שכן הדמיון הביולוגי והחברתי יוצר תלות שמקשה עליה את יצירתה של זהות נפרדת. ההיפרדות נחוצה להתפתחות העצמי, אך מעוכבת לעיתים בשל ציפיות חברתיות ודפוסי סוציאליזציה שמחזקים תלות נשית.

בספרה **מה שאין לי מופיעה** עדות חריפה לקשר בין כתיבה לאימהות: "הטעם היחיד שעולה בזיכרוני הוא חלב בטעם דיו" (לוי-ירון, 2004, עמ' 15). חלב האם – סמל ההזנה הבסיסית – מקבל בעיני לוי-ירון את טעמה של הכתיבה, עדות לכך שעולמה היצירתי של האם צבע את אימהותה ואף השתלט עליה. טעם הדיו, חומר שאינו ראוי למאכל, מרמז על חוויה של חוסר תקינות: הכתיבה נתפסת כמשהו שבא על חשבון האימהות.

הלן סיקסו מציעה קריאה הפוכה. היא מתנגדת לרעיון שהאימהות חוסמת נשים מלכתוב, ומדגישה את האפשרות לראות בכתיבה ובחלב האם מקורות כוח ולא סתירה (סיקסו, 2006, עמ' 134–153). סיקסו רואה בחלב האם ובכתיבה שני מופעים של אותה אנרגיה נשית: כתיבה אינטואיטיבית, גופנית ומזינה – המשך טבעי של הגוף האימהי. הקשר בין דיו לחלב מסמן בעיניה כתיבה שמקורה בגוף הנשי עצמו, והיא אקט אימהי מפרה שהיא מכנה "דיו לבן". אצל לוי-ירון, לעומת זאת, המפגש בין דיו לחלב טעון וכואב. טעם הדיו בחלב האם מסמן עבורה פגיעה באימהות שהיא זקוקה לה; אך אפשר לראות בדיו האימהי גם ממד חיובי: הוא עבר בירושה מהאם הכותבת אל הבת, ובזכותו הפכה לוי-ירון עצמה למשוררת ולסופרת. היא לוקחת את "חלב הדיו" ומחזירה אותו לאם כמעשה של תיקון עמוק; לא כרעל, אלא כזיכרון, כעדות, כמעשה אהבה.

היצירה השירית נטמעת אצל לוי-ירון כבר בילדות כחלק מגופה של האם. בהיותה בת ארבע, בהשקת ספר שירה של האם, היא מחזיקה בספר "ולא יכולה

להפריד בינה לבין הספר [...] הוא היה היא" (לוי־ירון, 2016, עמ' 87). גם במה שאין לי מופיע החיבור החושי־גופני הזה ביחס לספר: "היה לו טעם-אם מאובק ומובהק" (לוי־ירון, 2004, עמ' 64). עבור הילדה גוף האם וגוף השירה מתלכדים, והספרים נעשים מעין המשך פיזי של האם. גם בבגרותה, חוויית הקריאה בשירי האם היא גופנית: "חשה בכל גופי את עוצמת הכישרון המתפרץ שהיה לה" (לוי־ירון, 2016, עמ' 86). המילים עצמן מותירות סימן בעור, "חורצות קמטים אלכסוניים במצחך" (לוי־ירון, 2004, עמ' 22). בספרו ה'אני-עור' דידיה אנזייה מדגיש שהעור הוא גבול ומעטפת המגלמים את המורכבות הנפשית: הוא מגן, אך גם שומר את עקבות הפגיעות (אנזייה, 2004, עמ' 55, 59). כך הופכת תגובת הגוף של הבת לשירת האם לביטוי מוחשי של הקשר העמוק ביניהן, קשר שבו המילה הכתובה נרשמת ממש על העור.

הקשר בין כתיבה לגוף מתבטא ביחס המיוחד לכתב היד, המגלם את ממשות הגוף הכותב.¹ לוי־ירון מתארת כיצד כילדה התכוננה בכתב ידה של אימה, שהיה "זקוף, ברור [...] כמו פרחים שפוזלים לשמיים" (לוי־ירון, 2004, עמ' 15) – קליטה אסתטית עוד לפני הפונקציה התקשורתית. היא מספרת כי "העתקתי עבורה בכתב ידי היפה, ששכללתי [...] באימונים קליגרפיים אינסופיים" (לוי־ירון, 2016, עמ' 191) – אימון המבטא הליכה בתלם האם והפנמת השירה כדרך טבעית. כך גם משחקי הילדות: "שיחקתי [...] בלהיות משוררת ולכתוב שירים על מכסה מכונת הכתיבה של אימא" (לוי־ירון, 2016, עמ' 157). התקתוק במכונת הכתיבה ממשיך את אימוני הכתב: "מכונת הכתיבה בייבי הרמס [...] היא על המקשים ואני על המכסה" (לוי־ירון, 2016, עמ' 178). גם במה שאין לי מופיע התקתוק ככניסה לעולם היצירה, כשהילדה "תקתקה שירים על הבלטות" (לוי־ירון, 2004, עמ' 7). פעולת ההקלדה נטענת בחוויה חושית-פלסטית המגשרת בין רגש, גוף ודף, ומקצב הצליל מדהד ומעצים את האינטימיות שבין האם לבת.

מלאכת ההקלדה, שנושאת אצל הבת משמעות רגשית־יצירתית, מופיעה אצל אביה בהקשר פרקטי בלבד. הוא רושם את לוי־ירון לקורס הדפסה עיוורת ככלי תעסוקתי, אך בעיניה רכישת מיומנות ההקלדה נתפסת כקרבה אל עולם השירה:

1 רולן בארת (2004) מתייחס למותר הכתיבה בכתב יד: "הכתיבה ביד עודנה מופקדת באורח מיתי על הערכים האנושיים, הרגשיים. היא מביאה משהו מן האיווי למעשה התקשורת, מפני שהיא הגוף עצמו" (בארת, 2004, עמ' 58, 86-87).

"חשבתי שככה עם עשר אצבעות יהיה לי הרבה יותר קל להדפיס [...] את הסיפורים והשירים שלי" (לוי-ירון, 2016, עמ' 99). חוויית היצירה נקשרת אצל הבת לעברית הווירטואוזית של האם, כפי שנחרטה בזיכרון האב: היא "דיברה עברית [...] מושלמת [...] מתובלת בלשון מקראית ובלשון חז"ל [...] לא היה ספר שירה [...] שלא קראה [...] גם לא מילה עברית אחת שלא המציאה לה מייד חרוז נוצץ" (לוי-ירון, 2016, עמ' 101). בהתאם להורשה זו, לוי-ירון עצמה מגלה רגישות יוצאת דופן למילים, ומרבה להתעכב עליהן: "את אוהבת את המילה הזאת, אשנב" (לוי-ירון, 2004, עמ' 15); "אני צריכה לבדוק את המילה הזאת: מתעבת" (לוי-ירון, 2016, עמ' 169); "את המילה סֶלְסֶלָה אני אוהבת" (לוי-ירון, 2016, עמ' 218).

חוויית הקריאה של לוי-ירון בפואמה המוקדמת של אימה, שומרת הלילה (ורד, 1947), מובילה אותה לזהות בדמות השומרת הקיבוצית את דמות אימה המשוררת. הדמות מתוארת כמי שמונעת מתשוקה להבעיר יצירה, ופועלת לא בשטחי הקיבוץ אלא בין דפי המילון העברי. הבת משלבת בדבריה מובאות מהפואמה ומציירת דרכן את שומרת הלילה כמלכותית ומיתית: "זקופה ומסתורית [...] הפנס שבידה [...] זרקור רבי-עצמה [...] פוסעת לה אחוזת 'קסם שלֹהי אֶשְׁמוּרָה ראשונה'" (לוי-ירון, 2016, עמ' 86). לצד ההאדרה, הבת מבחינה בספק שהאם עצמה שוזרת בדמות: "אֵיךְ תִּצְיֵת, אֵיךְ תִּאֲדֹר וְלִפָּה בָּה עֵמֶם? [...] אֵי שִׁירֶיהָ תִּשְׁיֹר וְלִמִּי וְלָמָּה?" (לוי-ירון, 2016, עמ' 87). כך מתגלה דמות כפולה: מצד אחד משוררת בעלת ייעוד כמעט קוסמי, ומצד אחר אישה צעירה החוששת שלא תוכל לעמוד בציפיות. לוי-ירון קוראת בפואמה רמז מוקדם לפחד זה, ומציעה דרכה הסבר אפשרי להיעלמות אימה מבמת השירה העברית.

ההתפעלות מהמשוררת הצעירה חיה ורד גברה עם פרסום שירים על חרב ומיתר (ורד, 1955): "יודעי דבר [...] נשאו דברים בשבחם של השירים ובעיקר בעונג שהסב להם גילוייה של המשוררת [...] בעלת המנעד הלשוני המדהים" (לוי-ירון, 2016, עמ' 85). אך דווקא אסופה זו, שהייתה שיא יצירתה, סימנה גם את תחילת דעיכתה. החשש שהאם ניסחה בראשית דרכה – "אֵיךְ תִּצְיֵת" – מתגלה כנבואה שכמעט מגשימה את עצמה. ורד המשיכה לכתוב אך חדלה לפרסם,² ובכך ניתקה

2 העיתונאית תקוה וינשטוק (1962) מנסה בכתבתה לפצח את חידת אילמותה של המשוררת. היא מתארת הן את שפע היצירה הנכתבת הן השתיקה המוחלטת מבחינת הפרסום: "בשנים האחרונות לא הדפיסה מאומה, אף לא שיר אחד. אלם מוחלט. חדלה לכתוב – מפטירים בצער ידידים וקוראים נאמנים הזוכרים לה חסד נעורים. [...] ברם היא כותבת לעצמה, כדבריה: 'אני

את המגע החיוני עם קוראיה. עוצמת התהילה שחוותה האם חלחלה אל הבת. זו ספגה את ההערצה כלפיה ובהמשך גם את הפער החריף בין ההבטחה הגדולה לבין השכחה הכמעט מוחלטת.

הבת כעורכת: פרספקטיבות שונות על האובדן

ה"גניזה העצמית" של ורד, כלומר העובדה שחדלה לפרסם, עשויה לנבוע מנטייה לשלמות בלתי מתפשרת. לוי־ירון מצביעה על כך דרך מילת הקצה "הכי", המיוחסת לאם: "הכי טובה, הכי חכמה, הכי יפה, הכי צודקת [...] בלי ספקות. בלי רעידות. בלי גמגומים" (לוי־ירון, 2016, עמ' 100-101). עמדה נפשית תובענית זו דחפה את שירת האם לגבהים, אך גם הפכה את המשך היצירה לבלתי אפשרי. חיי האם התנהלו בין שני קטבים – ה"הכי" מזה והחידלון מזה. האם מקרבת את בתה אל עולם השירה ומעניקה לה מקום פעיל בו: "הייתי המוערכת מכל קוראיה [...] בהדרגה הייתה לי השירה לשפה טבעית" (לוי־ירון, 2016, עמ' 189). הקשר ביניהן מתואר כקשר של המשכיות כמעט גופנית: "התלתלים שלך הם התלתלים שלה והעשן שהיא מעשנת הוא גם העשן שיוצא ממך" (לוי־ירון, 2016, עמ' 23). בתוך הקרבה הזו הופכת הבת לעורכת של ממש. ברגע מכונן היא מעירה לאם על שיר חדש: "אולי תוותר על שתי השורות הראשונות?" והאם מגיבה מייד: "בחיי שאת צודקת" ומוחקת אותן בעט (לוי־ירון, 2016, עמ' 188). זהו רגע יקר שבו האם המשווררת מקבלת את סמכותה של הבת על הטקסט.

השירה הופכת עבור הבת לא רק לשפת אם אלא גם למקור הצלה ממשי. ברגע מצוקה בנערותה, לאחר הטרדה מינית, היא פונה אל שפת האם: "התחלתי לדקלם לעצמי [...] זו הייתה הדרך היחידה שלי לקרוא לאימא לעזרה, בשפה שלה, דרך שיר" (לוי־ירון, 2016, עמ' 205). כך השיר מתפקד כערוץ תקשורת אינטימי: אמצעי לקריאה לעזרה, אך גם מסגרת להתמודד עם החוויה דרך מילים שנושאות בתוכן את נוכחות האם.

אדם שגנו עצמו מדעת' [...] באמתחתה שני ספרי שירה שלמים, וספר סיפורים לילדים [...] על אחד השירים הללו העיר יעקב כהן: 'זה לא שיר ... זה נס!' אבל להדפיס – זה מעל לכוחותיה".

מדרון שמעולם לא התיישר: דעיכת האם

לצד ההלל לכישרון המרהיב של אימה, לוי־ירון מציגה אותה גם במצבי כיעור ולכלוך. הצמידות בין הזוהר היצירתי למופעי הלכלוך יוצרת צרימה חריפה. לעיתים מדובר ברמז בלבד, כמו "אש שחורה מרצדת מאחורי זגוגיות המשקפיים המלוכלכות" (לוי־ירון, 2016, עמ' 178), המשלב השראה נבואית עם גוון של סטייה ואופל. במופעים קיצוניים יותר הלכלוך מתואר ישירות: האם יושבת "בפישוק [...] רואים לה את התחתונים [...] עם כתמי המחזור הכהים שלא ירדו בכביסה" (לוי־ירון, 2016, עמ' 17). עשן הסיגריות שהוזכר לעיל מטשטש את המבוכה, אך גם מחבר ביניהן" (לוי־ירון, 2016, עמ' 23). נצר מסבירה כי כדי שהבת תיחלץ מחיק האם הטובה־מכילה היא חייבת לפגוש את פניה המאיימים של האם, את ההיבט הבולעני, הצילי, המתגלם בארכיטיפ המכשפה או המפלצת (נצר, 2019, עמ' 179-180). גם מושג ה"בזות" של קריסטבה (קריסטבה, 2005) מהדהד כאן: תוצרי גוף מערערים על גבולות וסדר, והבת חייבת להתרחק מהם כדי לבסס זהות נפרדת. ההתבוננות בבזות היא אפוא תחילת ההתרחקות מן האם, אך אצל לוי־ירון היא גם תחילת התיקון, שכן עצם הפיכתו של הבלתי נסבל לחומר כתיבה מאפשר עיבוד והכלה. תאונת הדרכים של הוריה היא רגע השבר שבו מתערערת דמות האם בעיני לוי־ירון. בעקבות התאונה גופה הופך פגום וחסר חיוניות:

בשבועות שאחרי התאונה התברר שחיוץ מהרעלת הדם הקשה שאימא לקתה בה [...] היא תזדקק למערכת שיניים תותבות תחתונות [...] הנערה המתולתלת, הצוענייה הפרועה של תל אביב, הנרקיס השחור, הפכה לאישה חסרת שיניים. פיה התעקם [...] היא השתעלה וירקה בלי סוף (לוי־ירון, 2016, עמ' 187-188).

הגוף הפצוע מערער את זהות הבת – הוא גם מקור החיים וגם עדות כואבת לשחיקה ולמוות. הפה חסר השיניים מסמן לא רק פגיעה גופנית אלא גם את אובדן יכולתה של האם להיות משוררת, לא עוד "בעלת שיניים" בשדה הספרות. המרחק שנוצר מאפשר לבת להיפרד מן האם הגופנית ולשוב אליה דרך השפה. מכאן גם משמעות בחירתה של לוי־ירון להתחיל בפרוזה. רק לאחר שביססה קול נפרד היא חוזרת לשירים כ"פעולת חירום למען הצדק הפואטי" (מרכז הספר והספריות, 2012).

דווקא תיאורי הלכלוך, הפצע והבזות הופכים אצל לוי־ירון למרחב של תיקון. הם מאפשרים לה לראות את האם בשלמותה, לא רק כמשוררת מיתית אלא כאישה אנושית וממשית, ובכך להשיב לה את מקומה. הכתיבה על הכיעור היא אפוא לא רק מרד אלא גם ריפוי: הפיכת המאיים למעובד, הפצע למילים, והאם לדמות שאפשר לשוב אליה מתוך זהות עצמאית.

השמלות הירוקות

דימוי השמלה הירוקה הוא אחד המוטיבים המרכזיים המסמנים את נוכחותה היצירתית והנשית של האם, והוא מופיע כבר במוטו של אישה בשמלה ירוקה. המוטו הוא שיר המציג את הפער בין זיכרון הבת לבין אובדן הזיכרון של האם, ובתוכו מתגבשת דמות האם כפי שהייתה פעם – חיה, נמרצת ויוצרת: "ואני חשבתי על אימא בשמלה ירוקה יוצאת מן הבית ברגל קלה" (לוי־ירון, 2016). הבת מנסה להחיות את העבר – כתב היד, הנשיקות, האב המקשיב לרדיו – אך האם אינה זוכרת דבר. דווקא מתוך השכחה מתעצמת פעולת הזיכרון של הבת. התמונה המסיימת של השיר, שבה האם מתוארת "ברגל קלה" ו"בשמלה ירוקה", מזקקת את פריחתה הנשית והמשוררית. הירוק מסמן לבלוב, צמיחה וחיוניות – תכונות שהבת מבקשת לשמר – ובכך מתגבש מעשה של תיקון: החזרת החיוניות שאבדה לאם דרך הכתיבה. בהמשך הרומן, השמלה הירוקה מלווה את האם במפגשיה עם חבורת המשוררים התל־אביבית: היא נכנסת לבית הקפה "בשמלתה הירוקה, מזכרת יחידה מאימה" (לוי־ירון, 2016, עמ' 141). גם בשובה מהעיר לקיבוץ, כשהיא מביאה לבתה סוכרייה, הבת רואה מעליה את "גלי שמלתה הירוקים" (לוי־ירון, 2016, עמ' 79). עם דעיכת הקריירה השמלה משתנה: "הפסים בשמלה הירוקה שלה הפסיקו לרקוד" (לוי־ירון, 2016, עמ' 156). הבת מהדהדת את שמלת האם בשמלה ירוקה־סגולה משלה; שמלה פרטית וייחודית, בניגוד לשמלות המשותפות של ילדות הקיבוץ. האב הוא שקנה לה אותה, ובכך סימן את הקרבה הסימבולית לאם. בהמשך, הגוון הסגול יורד והשמלה מתוארת כ"ירוקה" בלבד – מהלך שמחזק את הזיקה לשמלת האם. לימים השמלה הירוקה נגזרה ונתפרה מחדש כשמלה קטנה לבתה של המספרת (לוי־ירון, 2016, עמ' 127). סמל הרעננות הנשית הועבר באופן סימבולי אל הדור הבא בשושלת נשות המשפחה.

הפסנתר השבור: ההחמצה

הדמיון בין האם לבת – "אתן דומות מדי, שתיכן" (לוי-ירון, 2016, עמ' 19) – מתבטא לא רק בכישרון, אלא גם במעצורי הכתיבה שהובילו גם את הבת להחמצה חלקית של העיסוק בשירה. לוי-ירון עצמה מודה: "איך בזכתי את המשוררת שבתוכי" (לוי-ירון, 2016, עמ' 69). אחד הדימויים החזקים להחמצה הוא הפסנתר הכחול משירה של המשוררת אלזה לסקר-שילר. ידית האם, הציירת מרים ברטוב, מספרת לבת: "בפעם הראשונה שראיתי את אימא שלך היא הזכירה לי את אלזה לסקר-שילר" (לוי-ירון, 2016, עמ' 72). הדימוי אינו מקרי: הפסנתר השבור משירה של לסקר-שילר מהדהד את "פסנתר הבייבי הרמס" של האם (לוי-ירון, 2016, עמ' 155) – מכונת הכתיבה שהייתה אמורה להפיק מוזיקה של מילים אך נותרה לעיתים דוממת. כך הופכת המשוררת הטוטלית לסקר-שילר למְרָאָה שמולה נבחנת החמצת הכתיבה של האם. הבת עצמה חווה גם היא את ההחמצה. היא מספרת לאביה על כמיהתה לכתוב: "כל מה שאני רוצה לעשות זה לתקתק בבקרים מסמכים משלי [...] אין טעם אם לא אוכל לכתוב" (לוי-ירון, 2016, עמ' 99). האב מגיב בתקיפות: מי שמוכרח לכתוב "יכתוב גם כשאינ לו דקה אחת פנויה [...] יכתוב כנגד כל הדלתות שלעולם לא תיפתחנה לפניו" (לוי-ירון, 2016, עמ' 99). תגובתו חושפת יחס מורכב: אמפתיה לתשוקת הכתיבה, אך ספקנות כלפי המעצורים; אולי כדי לבחון אם הכתיבה אכן חיונית לבתו.

הכמיהה לכתוב יותר מתרחבת אצל הבת לתחושת חֶסֶר כללית: "הדבר הזה שרוצה דבר אחר כל הזמן" (לוי-ירון, 2016, עמ' 56), ולדימוי חוזר של דלת שלא נפתחת: "הכמיהה האינסופית לדלת שתיפתח" (לוי-ירון, 2016, עמ' 21). הדלת מסמלת גם את הכניסה לעולם של כתיבה שוטפת. התחושה שהבת נושאת במלואה את ההעברה הגנטית – הן של היצירה הן של מעצוריה – מתבטאת בדרכים שונות. אחד הדימויים שחוזרים הן אצל האם הן אצל הבת הוא "להיות ריטה היוורת'", במובן של כוכבת, מוכרת ונערצת. כשהבת מתארת את השיטוטים התל-אביביים של אימה הצעירה, בניסיון להשיג הכרה כמשוררת, היא כותבת: "עשתה את עצמה קצת ריטה היוורת'..." (לוי-ירון, 2016, עמ' 131). גם בנוגע לעצמה הבת נוקטת את אותו דימוי: "הייתי בטוחה שאני ריטה היוורת' לפחות. זאת אומרת – הייתי בטוחה שאני אימא שלי בדמותה של ריטה היוורת'" (לוי-ירון, 2016, עמ' 121). החזרה על הדימוי המשותף לאם ולבת – כמו מוטיב השמלה הירוקה – מעידה על

מודעות חדה להתערבבות ולדמיון ביניהן. הדימוי החוזר אינו רק בחירה סגנונית, אלא סימן להבנה עמוקה של הקרבה המערכתית בין השתיים, ושל האופן שבו השאיפה להכרה מומרת, לפחות בחלקה, להחמצה.

מיתוס סינדרלה בכתיבת השתיים

יחסי הכתיבה בין האם לבת עוסקים בהרחבה במיתוס סינדרלה, המציב דמות נשית פסיבית, שהשינוי בחייה אינו נובע מפעולה עצמאית אלא מהתערבות חיצונית בדמות נסיך או כוח מיטיב. בהיותו מיתוס רווח הוא משמש כמדד לבחינת תפיסות נשיות: בין מודל האישה היפה והכנועה המצפה לגאולה באמצעות הגבר לבין אישה עצמאית ופעילה. כבר בשירה הראשון של לוי-ירון, סינדרלה (1966), ניכרת התמודדות מודעת עם המטען התרבותי של הדמות. בשיר זה נשללת הנעל כסמל מרכזי של הסיפור הקלאסי, ובמקומה מופיעה "אהבתה" של הדמות – אולי ביטוי לאהבת עצמה. גם הנסיך נפקד מן התמונה, והדמות הנשית מתהלכת יחפה, משוחררת לכאורה מקורדי הנסיכות והחסות הגברית. עם זאת, המהלך אינו מוחלט: "השביל הצר" ו"יראת הנעל הקטנה שנותרה מאחור" מרמזים שהמיתוס הישן עדיין מהדהד בתודעתה. כך נוצר שיר דו-משמעי, המציע אפשרות לשחרור ובה בעת מצביע על הכוח העיקש של הדפוסים המסורתיים.

ארבעה עשורים מאוחר יותר חוזרת לוי-ירון לסינדרלה בשיר "סינדרלה בסלון" (לוי-ירון, 2008, עמ' 126), אך הפעם היא מפרקת את המיתוס מבפנים. על פני השטח השיר שומר על סממני הסיפור הקלאסי: הנעל הקטנה, שמלת המשי, הנשף המתקרב – אך אלה מוצגים כקליפה ריקה. סינדרלה החדשה עטופה קישוטים ומציגה שלמות חיצונית, אולם בתחושתיה הפנימיות ניכרת זרות ובדידות. כמיהתה נעה דווקא לעבר, אל המרתף ואל העכברים שתפרה להם בילדותה גלימות סגולות וכובעי ליצן – סמלי ילדות, דמיון ויצירה חופשית. החזרות המרובות ("סינדרלה הקטנה", "סינדרלה מוכנה") והמצלול העשיר של האות ש' (משי, ממומשת, ממשמשת, שותקת, נשפייה) יוצרים תחושת קישוטיות, כמעט עודפית. המבנה המוזיקלי-מקושט משקף את השלמות החיצונית של הדמות, אך דווקא דרכו מתבלטת הזרות. שמלת המשי הוורודה, הנעליים הגבוהות, ההכנות לנשף – כולן מתגלות כתחפושת שאינה עונה על החיפוש הפנימי: "מה עוד תבקשי סינדרלה הקטנה, מה עוד?" סינדרלה שבשיר שותקת. רק שפת הגוף ("מכסה על

ידיה בגופה") מבטאת את זרותה. המשוררת היא שמנסחת את התנגדותה, חושפת את הכוזב שבדימוי הנשי ומעניקה לסינדרלה קול חדש. מוטיב סינדרלה שב ומופיע באישה בשמלה ירוקה, ומרחף מעל סיפור חייה של ורד, האם, כמו צל תרבותי-נשי. חייה של ורד מקיימים יחסים כפולים עם המיתוס: מצד אחד היא עוזבת את בית אביה ביוזמתה ומבקשת לכתוב את גורלה ללא תלות בגבר; מצד אחר היא נקשרת לגברים שאינם מצליחים להעניק לה את היציבות שהיא זקוקה לה. היא מנסה להיות עצמאית, אך קורסת בכמיהתה לעוגן הגברי המוכר מסיפור סינדרלה. לוי-ירון עצמה מתכוננת אחורה אל ילדותה ומגלה כיצד הפנימה את המסרים הפטריארכליים של המעשייה:

שעות ביליתי מול העין הירוקה של הרדיו והאזנתי לשירים ההם. נשים ונערות חיכו שם עד בוש [...] ומסיפור חייהן למדתי כמה דברים מעניינים. למשל, ששלום הגבר תלוי באישה המחכה לו, ושאשה המחכה גם כשכל השאר הפסיקו מזמן לחכות, היא אישה טובה. וכמובן גם יפה. לעומתן, נשים שקמו ועזבו את הבית הן נשים רעות ומכוערות לא פחות מהאחיות החורגות של סינדרלה (לוי-ירון, 2016, עמ' 162).

מול דימוי זה היא מציבה חוויה אחרת. בביקוריה בבית חברתה רוני, שחיו בו נשים בלבד, היא חווה מודל אחר של נשיות: חופשית, לא תלויה, לא ממתנה. תצוגת הנעליים שלהן, המאופסנות במקרה הישן, ממלאת אותה שלווה דווקא משום שהן "פטורות לחלוטין מציפייה לנסיך" (לוי-ירון, 2016, עמ' 193). בגניזתה של ורד נמצאו שני שירי סינדרלה, החושפים את המיתוס כמרחב שבו האם והבת מקיימות שיח יצירתי משותף. בשיחה אישית (2023, 23 במרץ) סיפרה לוי-ירון כי שירי אימה נכתבו לאחר עיסוקה שלה בנושא, כנראה בהשפעתה. בשיר "אנו כל הסינדרלות המפויחות" (ורד, ח"ת-א) מתגבשת דוברת קולקטיבית המדברת בשם נשים רבות. הפיח, כגלגול מודרני של האפר שממנו נולדה סינדרלה, מסמל את חשיפת האשליה הגלומה בנעל כסמל לגאולה רומנטית.³ מבחינה פואטית השיר חופשי ממשקל ומחריזה. קרבתו לסגנון הבת מעידה על היפוך יחסי ההשפעה ביניהן.

3 בטלהיים (1987) מסביר כי השם הצרפתי Cendrillon מקורו ב־Cendre (אפר), וכמו השם הגרמני מדגיש את היות הגיבורה חיה בעפר ואפר (בטלהיים, 1097, עמ' 2000).

השיר השני, "האחות של סינדרלה" (ורד, ח"ת-ב), כתוב אומנם במבנה מסורתי, אך הוא מערער את המיתוס מבפנים. הדוברת מאמצת את נקודת המבט של "האחות הרעה", מרחמת עליה ואף מזהירה אותה: "אין נסיך, אל תחכי לו". מאחורי ההומור מסתתרת אמירה פמיניסטית חדה: קריאה לעצמאות נשית, להתנערות מתלות בגבר ולבחינה מחודשת של דימויי הנשים בתרבות. זהו גם חשבון נפש אישי שבו ורד מתבוננת בבחירותיה, בעיכוביה ובפסיכיות שאימצה. כך הופך מיתוס סינדרלה לגורם מפרה ביצירת האם והבת, ולמוקד של דיאלוג בין-דורי על מקומן של פסיכיות ועצמאות בזהות הנשית. כל אחת מהן מפרקת בדרכה את המיתוס הישן, והמפגש ביניהן רוקם סיפור חלופי שבו נשים מנסחות את עצמן מחדש.

סוף דבר

על אף הדמיון בין חיה ורד לבין מיה לוי-ירון, דרכן הספרותית מתפצלת כבר מראשיתה. ורד כתבה שירה קלאסית, מחורזת וממושקלת, ואילו לוי-ירון פונה בעיקר לפרוזה ולשירה דיבורית. הבת נמשכת אל השירה שהייתה מרכז חייה של האם, אך מבקשת גם להיבדל ממנה ולבסס לעצמה קול עצמאי. הבחירה בפרוזה אינה רק הכרעה סגנונית; היא נעשית למהלך זהותי שבאמצעותו מבקשת הבת לנסח לעצמה קול מובחן, אף שהשירה עדיין מבצבצת מתוך הפרוזה שלה. הבת יורשת מן האם שפה, רגישות לשונית, מוזיקליות ונטייה עזה לכתיבה, אך היא יורשת גם את הפצע: ההחמצה, העיכובים, ותחושת האשמה המלווה את עצם היותה. משום כך הכתיבה של לוי-ירון אינה מסתפקת בשחזור עבר משפחתי, אלא פועלת כמעשה של עיבוד: היא משיבה את האם אל מרכז התודעה, מנסחת את דמותה ומעניקה לה נראות ספרותית מחודשת. בד בבד, דווקא מתוך ההשבה הזו, הבת אינה נטמעת בדמות האם אלא מבססת את עצמה כסובייקטית כותבת מובחנת, המסוגלת להביט באם מתוך קרבה שאינה בולעת את הייחוד. היחסים בין יצירת האם ליצירת הבת נעים על ציר שבין משיכה לריחוק, ומתוך מתח זה מתגלה ממד התיקון: האם הפסיקה לפרסם ו"גנזה" את עצמה, ואילו הבת ממשיכה, חושפת את הגנוז ומתמודדת עם מעצורי הכתיבה. סירובה של לוי-ירון למלא את ציווי האם "להוציא שלושה ספרים לפחות" (לוי-ירון, 2016, עמ' 75) אינו רק מחסום או מרד. היא דוחה את הציווי אך אינה מתכחשת לו, ובוחרת להעלות על הכתב את סיפור חייה ושיריה של האם כמחווה של הכרה, עיבוד והנצחה.

כך הופכת כתיבתה של לוי-ירון למעשה תיקון רב-שכבות המתחיל בהחזרת האם למרחב הספרותי, ממשיך בכינון קול מובחן לעצמה, ומגיע לחתירה תחת הדפוסים שהוכתבו לשתייהן כנשים. היא מקבלת מאימה את מפת הדרכים של המילים, אך מסמנת לעצמה נתיבים בלעדיים, מלאי יופי וקסם משלה. בדרך זו היא מאפשרת תיקון הדדי: מעניקה לאם קול מחדש, ובתוך כך מוצאת גם את קולה.

מקורות

- אנזייה, ד' (2004). 'ה'אני-עור' (א' להב, תרגום). תולעת ספרים.
- בארת, ר' (2004). הנאת הטקסט; וריאציות על הכתב (א' להב, תרגום). רסלינג.
- בטלהיים, ב' (1987). קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד (נ' שפיילמן, תרגום). רשפים.
- וינשטוק, ת' (1962, 3 באוגוסט). אני אדם שגנז את עצמו מדעת. מעריב, 20.
- ורד, ח' (1947). שומרת הלילה. הקיבוץ המאוחד.
- ורד, ח' (1955). שירים על חרב ומיתר. הקיבוץ המאוחד.
- ורד, ח' (ח"ת-א) "אנו כל הסינדרלות המפויחות". גנזים.
- ורד, ח' (ח"ת-ב) "האחות של סינדרלה". גנזים.
- לוי-ירון, מ' (2004). מה שאין לי. הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד.
- לוי-ירון, מ' (2008). "מה היה". בתוך הים ידע (עמ' 20). כרמל.
- לוי-ירון (2008). "סינדרלה בסלון". בתוך הים ידע (עמ' 126). כרמל.
- לוי-ירון, מ' (2016). אישה בשמלה ירוקה. הקיבוץ המאוחד.
- מרכז הספר והספריות. (2012, 29 באפריל). סופרים קוראים | סרטון וידאו. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D9z8IP44kFc>
- נצר, ר' (2019). מסע הגיבורה: מסע האישה אל עצמיותה במיתוסים, במעגל החיים ובתרפיה. מורדן.
- סיקסו, ה' (2006). צחוקה של המדוזה. בתוך ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, י' ברלוביץ', ד' גריינימן, ש' הלוי, ד' חרובי וס' פוגל-ביז'אוי (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה. מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית (עמ' 134-153). הקיבוץ המאוחד.
- פרידמן, א' (2011). מחוברות: אמהות ובנות. הקיבוץ המאוחד.
- קריסטבה, ג' (2005). כוחות האימה: מסה על הבזות (נ' ברוך, תרגום). רסלינג.
- ריץ', א' (1989). ילוד אשה (כ' גיא, תרגום). עם עובד.

- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press.
- Haruvi, D. (2012). A la recherche d'un fil(l)iation. In N. Kuperty (Ed.), *La critique au tournant du siècle : Mélanges offerts à Ruth Amossy* (pp. 87–114). Peeters.
- Hirsch, M. (1989). *The mother/daughter plot: Narrative, psychoanalysis, feminism*. Indiana University Press.
- Hooper, L. M. (2008). Defining and understanding parentification: Implications for all counselors. *The Alabama Counseling Association Journal*, 34(1), 34–43.
- Kristeva, J. (1978). Gesture: Practice or communication? In T. Polhemus (Ed.), *The body reader: Social aspects of the human body* (pp. 264–283). Pantheon Books.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.
- Neumann, E. (1994). *The fear of feminine and other essays on feminine psychology*. Princeton University Press. (Original work published 1950)
- Smith, S. (1987). *Poetics of women's autobiography: Marginality and the fictions of self-representation*. Indiana University Press.
- Winnicott, D. W. (1992). *Through paediatrics to psychoanalysis* (2nd ed.). Karnac Books.



Education and Context

**The Annual Journal of Research, Arts and Activism
of the Kibbutzim College of Education, Technology
and the Arts**

ISSN: 0792-223X

Editor: Dafna Yitzhaki

Research Authority

Kibbutzim College of Education, Technology and Arts

Volume 48 | 2026