שי רודין

אמהוֹת באפֵלה – מרכזיותה של דמות האם ותֵמת האימהוּת בסיפורת אפלפלד

הקדמה

בשני העשורים האחרונים ניכר שינוי במוקד התמטי ביצירתו של אפלפלד: תמת האימהות הופכת לתמה הבולטת על פני היתמות והעקירה שהיו מן הנושאים הבולטים ביצירתו המוקדמת. למן שנת 1988, עת פורסמה הנובלה *רצפת אש*, חוזר אפלפלד ובוחן את האימהוּת מזוויות מגוונות. האימהוּת נבחנת על רקע תקופות שונות (טרום שואה, שואה ובתר שואה), ומוארת באור חדש, כאשר הבחינה החוזרת ונשנית של התופעה, מעמיקה את הרחבת הגדרתה – הן כמושג תרבותי והן כדמות ספרותית – דמות האם. עיסוקו של אפלפלד באמהוּת מחזק את הטענה, כי "השואה בסיפוריו [של אפלפלד] היא מצע ורקע, אך לא מוטיב יחיד. השמדת האבות, כמו גם הפרידה הכפויה מעולם העבר, הן זיכרון קבוע, זוויות התבוננות שאין בלתן. אבל בשום פנים אין הן הופכות ראשית וסוף" (ברזל, 1981 , 112). במשך שנים רבות יוצא אפלפלד נגד תיוגו כ"סופר שואה", וטוען, כי "אין כינוי מרגיז יותר מאשר כינוי זה" (a1999, 114-113). בהתאמה, בשנים האחרונות הורחב הדיון הספרותי באפלפלד, וכחלק ממגמה זו, אבקש לבחון את תמת האימהוּת ואת דמויות האם שמציג אפלפלד ביצירותיו, תוך שימוש בעדשה מחקרית פמיניסטית-רדיקלית.

האֵם כסובייקט נעדרת מהשיח התיאורטי והקליני, בפער עצום ממרכזיותה בו כאובייקט, ממשנתו של פרויד ועד ימינו (ראו: פלגי-הקר, 2004, 251-260).[1] כאשר המחקר הפסיכולוגי דן במהותה של האֵם, הדיון נסב לעתים קרובות על הזהות האימהית כמבטלת זהויות נשיות אחרות.[2] מושג "האם כסובייקט" מתייחס לחוויה הפנימית והפרטית של האֵם, במסגרת ההולדה (הנפשית) של זהות חדשה, המתרחשת מהזמן הקודם להיריון ולאורך שנים ארוכות אחרי הלידה. במשך שנים תיאוריות פסיכואנליטיות התייחסו לאם כשלוחה של תינוקה. ההדגש היה של יחסי אם-ילד, וחשיבות ההיענות ההורית מתוך ראיית האֵם כמכשיר חיוני בתהליך הגדילה של התינוק. האֵם היא אובייקט ההיקשרות הראשון, ולאחר מכן גם אובייקט לתשוקה, אך נדיר לראותה כסובייקט בעל מטרה אחרת מאשר קיומה בעבור ילדה.[3] האם

[1] אדריאן ריץ' (2005) גורסת, כי "מרבית הספרות העוסקת בטיפול בתינוק ובפסיכולוגיה שלו מניחה, שתהליך התגבשות צביונו ואישיותו של הילד הוא ביסודו הדרמה של הילד הבאה לביטוי כנגד ההורה, או ההורים, ואתם, ואילו ההורים הם בחזקת נתונים מובנים מאליהם, לטוב ולרע" (63).

[2] לפיכך, לא מפתיעים דבריו של סטרן באשר להלך המחשבה האימהי: "כאם בהכרח תלדי הלך מחשבה אימהי שבמשך זמן מה יפעל כמו כוכב הצפון בהכוונת דרכך בחיים" (סטרן, 2000, 13).

[3] הערה 2 לעיל.

כשלעצמה נעדרת קיום, אין לה קול ואין לה עיניים לראות דרכן ומכאן ההצהרה המחקרית הידועה: "אנו יודעים הרבה יותר על ילדים מאשר על אימהות."[4]

טענה נוספת בדיון הפסיכואנליטי-פמיניסטי אודות האם, מתייחסת לייצוג האם בכתביו של פרויד כניצבת על הציר שבין המדונה הבתולית לבין הסירנה המפתה והמסוכנת – זהו מצע עליו צומחת דמות האם המפוצלת – האומניפוטנטית או האימפוטנטית.[5] "מיתוס האימהות" בהתאמה, מתווה הבחנה בינארית בין אימהות "טובות לגמרי" ו"רעות לגמרי". אימהות הן אוהבות באופן מוחלט, חכמות, חסרות כול אנוכיות וחזקות בצורה מיטיבה, או שהן דוחות, אנוכיות, מתערבות יתר על המידה ושתלטניות בצורה מרושעת (ראו: בן דוד, 1992, 14-19).

בעוד אימהות זוכות לשבחים חברתיים על גידול ילדים, פסיכיאטרים (וכתוצאה מכך הן עצמן) תולים בהן את האשם לכול דבר שאינו מתנהל כשורה אצל ילדיהן או במסגרת נישואיהן. כך נוצר מעגל ממנו לא ניתן לחמוק, נוכח העוינות כלפי אימהות המופגנת מכל קצוות הקשת: אימהות מצטיירות כ"כישלונות" בעיני בעליהן, בעיני נשות "קריירה" וכן בעיני חלק מהפמיניסטיות – כיוון שלא ביססו לעצמן קריירה עצמאית או עצמאות ממשפחתן (ראו: צ'סטר, 1987, 239-243). מכאן אנו למדים על הפרדוקס החברתי שמתגלה: הדרישה החברתית מנשים להיות אמהות הבאה על חשבון פיתוח זהויות נשיות אחרות, והגינוי החברתי המובע כאשר אשה מזניחה מטלות אחרות – דוגמת הופעתה החיצונית – בזמן שהיא חותרת לאפיק של מימוש עצמי. כול מקרה בו אשה מנסה לשנות את תפקידה החברתי נתפש כעבירה נגד הטבע, וכול טעות שעושה אשה במסגרת מילוים של התפקידים החברתיים שהוקצו לה אינה ניתנת לסליחה. מנגנון זה בונה את דמותה של "האם האמביוולנטית", אם הנקרעת בין נפשה לבין הציוויים החברתיים, הנובעים מתוך תחשיבים כלכליים-מעמדיים נטולי רגישות (ראו: פינקולה-אסטס, 1997, 160-163).

בהיותה של הספרות לא רק ראי חברתי אלא גם אפיק תרבותי-ערכי המנבא תופעות חברתיות ונותן להן ייצוג וקול, הופעות של אמהות (ספרותיות) שאינן תואמות את המסגרת המקובלת של המשפחה הפטריארכלית ואינן מפנימות את "מיתוס האימהות", מבשרת על גל חדש בתפישתה של האם כאדם ושל "אמהות" כמושג תרבותי ומחזקת את מגמת השינוי הנושבת בחברה בת-ימינו – שינוי בגישה, בהבנה ובקבלה. זאת מתוך הכרה, כי ספרות לא רק מושפעת, אלא גם משפיעה על האופן שבו חברה תופשת את עצמה ואת העולם[6].

---

[4] הצהרה זו מובאת בפתח קובץ המאמרים הפמיניסטיים הרב-תרבותיים: *The Different Faces of Motherhood*. הקובץ פורסם לאחר שנים רבות שבהן התמקד המחקר הפסיכולוגי והסוציולוגי בילדים וההשפעות השונות עליהם, וזאת מבלי להתייחס לניסיון חייה של האם, וכיצד זה בא לידי ביטוי בתרבויות שונות. אף סוגיות כמו גירושין, נחקרו בהיבט השפעתן (הפתולוגית) על הילד, ולא נבדק האופן שבו אמהות מתמודדות עם מצב זה. ההטיה המחקרית לכיוון ראיית הילד, תוך ערפול ראיית האֵם כסובייקט, היא המעוררת את המחקר הפמיניסטי בנושא, מתוך רצון לבחון מיתוסים קיימים אודות "האם הטובה" ו"האם הרעה" ולעמתם מול מציאות חייהן של נשים "אמיתיות" במרחבים תרבותיים שונים. (בירנס והיי, 1988, 1-9).

[5] הערה 2 לעיל.

[6] להרחבה בדבר תפישה זו ראו: בלסיי ומור, 1997, 1-15.

למרות שכפי שאבהיר במאמרי זה, אפלפלד הנהיג מהפכה ביחסו אל הדמות הנשית הרי שפרשנותה של יצירת אפלפלד מיעטה להתמקד בדמויות הנשיות ביצירתו, והתעלמה מייחודן והחתרנות הגלומה בהן, גם כאשר הן ממלאות למראית עין תפקידים נשיים מסורתיים, כגון רעיות ואמהות. קביעתו של שקד, לפיה "אפלפלד תרם יותר מכל סופר אחר לדפלאציה של דיוקן דמות הגיבור הספרותי... [בכך שהוא] הרחיק לכת מבני דורו הילידים: הוא, העולה החדש, ערער את הבסיס הרוחני של העברי החדש (שלילת הגלות), כשהוא מחזיר למחזור החיים הספרותיים בארץ ישראל את היהודי הישן" (1997, 24) מתייחסת לשוני בין הגיבור האפלפלדי הגברי, גיבור שקיבל לגיטימציה מיוצרו שלא להיות גיבור (אלא "אחר"), לבין דמותו של החייל או החלוץ, אשר הופיעה אצל יוצרים העוסקים ב"מיתוס הצבר" וארץ ישראל החלוצית. קביעה זו אינה כוללת את המהפכה שהנהיג אפלפלד ביחסו אל הדמות הנשית, כפי שעיסוק בדמויות האם המופיעות ביצירותיו ממחיש.

אחד מתפקידיה של אסכולת הקריאה הפמיניסטית, הוא להעריך מחדש יוצרים גברים מתוך נקודת מבט פמיניסטית (ראו: גולן, 1990). התחקות אחר דמויות אֵם פורצות דרך ודפוסי אמהות ביצירתו של אפלפלד, מבקשת להמשיך את המגמה הספרותית לחלץ את הדמות הנשית משוליותה ומהדרתה ולהעבירה למרכז הדיון הספרותי. הפואטיקה של אפלפלד, שהינה פואטיקה המייצגת את הסתירות ואת הריבוי בהקשר לעם היהודי באמצעות הצגת המקרה הפרטי (ראו: פינסקר, 2005), בונה דמות אֵם מורכבת ורב-גונית, ובכך קוראת תגר על תפישות רווחות בדבר הסטטיות של האֵם ומקומה השולי בעולם ובמשפחה. דמות זו מהווה מטונימיה למאבק ההישרדותי של היהודי בעולם העומד על בלימה, ודרכה מיוצגות השאלות הגדולות בהן הוא מתחבט – שאלות של זהות ואחרות, ניכור ודחיקה, שנאה עצמית וקבלה.

האם הפרטית/אוניברסלית בסיפורת אפלפלד

חוקרות פמיניסטיות שונות נדרשות למושג "חוסר האפשרות של האמהות".[7] מושג חידתי זה מרמז לא רק על הקושי להיות אֵם, אלא גם על הבעייתיות הנעוצה ברצון להמשיג את האמהות. אפלפלד, יותר משמבקש להמשיג את האֵם, חושף את מהותה המשתנה בעולם רווי שנאה ואלימות. מרבית האמהות ביצירותיו מוצגות בתקופות קצה – זמן טרום שואה וזמן בתר שואה. תקופות הקצה נבחנות ביצירת אפלפלד לא מתוך רצון לתאר כרוניקה, אלא לאורו של הסיפור הפרטי והניסיון הפרטי. הבחירה באימהות כמובילות עלילתיות היא בחירה מודעת בדמויות שהן בה בעת פרטיות ואוניברסליות. האֵם היא דמות אינדיווידואלית וסיפורה הוא סיפור אישי וחד-פעמי, אך ההקשר ההיסטורי המעוגן דווקא בתקופות הקצה, הופך את האֵם הפרטית לדמות המייצגת את הניסיון היהודי הן טרם השואה (בתקופת ההתבוללות וההכחשה) והן לאחר השואה (בתקופת התדהמה והכאב). תקופות השבר מעצבות אמהות אחרת ולמעשה,

[7] וראו לדוגמה את ספרה של פטריס די קווינזיו (1999). חוסר האפשרות של האימהות נובע מתוך ראייתו של "מפעל האמהות" כמלאכה בלתי אפשרית, חרף ניסיונותיה של האם לדאוג לרווחתו של ילדה. על האמהות כמלאכה ראו: תמר אלאור, 2001. אלאור מיישמת את מושג "חוסר האפשרות של האימהות" כאשר היא מנתחת את האמהות לבן המשרת בצבא, כאשר יכולת ההתערבות של האם, השליטה והסיוע שלה מוגבלות.

מרחיבות את גבולות האמהוּת. האמהות ביצירותיו נאלצות לא רק לגדל את ילדיהן, אלא להצילם מרדיפות והשמדה ולסגל לעצמן לצורך זאת סגנון אמהוּת לוחם המנוגד להבניה התרבותית של האֵם כדמות רכה, מטפחת ומזינה. השבר החיצוני המוצג בתקופות אלו מאפשר לאפלפלד לשבור את מושג האמהוּת המקובל ולהציגו הצגה מחודשת הטומנת בחובה המשגה פמיניסטית.

מדגם היצירות הנבחר, יתייחס לארבע דמויות אם, כפי שהן עולות מן הנובלה *רצפת אש* (1988), הרומן *עד שיעלה עמוד השחר* (1995), הרומן *פרחי האפלה* (2006) והרומן *כל אשר אהבתי* (b1999). בעוד בשלוש היצירות הראשונות נבחנת דמות האם מתוך סיפורו של מספר אוקטוראלי, היצירה הרביעית תיבחן לאור סיפורו של מספר בגוף ראשון, המבנה מתוך מבט רטרוספקטיבי את אמו. ראייה זו תיאלץ אותנו כקוראים, לקרוא קריאה "מתנגדת".

רצפת אש (1988): הזהות הנשית כעולה על הזהות האימהית

דמותה של ריטה בראון, הדמות המרכזית בנובלה *רצפת אש* ממחישה, את השוני בין הראייה האפלפלדית את האם, לבין הראייה הפסיכולוגית, המעלימה באופן מסורתי את זהויותיה הנשיות של האם, שאינן קשורות לזהותה כאם. תהליך ניפוץ הסטריאוטיפיזציה, מתחיל עם פתיחת הנובלה, עת הגעתם של ריטה ובנה יוהאן לפנסיון שמדי שנה מארח מהמרים ושתיינים כפייתיים. זהו לא המקום המתבקש לאם ולילדה, ובכול זאת, לשם חוזרת ריטה ומבטיחה, כי השנה תשחק ותהמר ללא פחד. הפחד שהשרישו בה הסובבים לה, פחד שנובע מיחס מדביר ומתנשא של הוריה בעת נערותה, בעלה לשעבר ובנה, קורם עור וגידים והופך לנווט. בהיעדר אורחים בפנסיון, אין היא משחקת השנה פוקר, אלא מהמרת עם סיום הנובלה על חייה, לאור בחירתה לנסוע לפלשתינה. הנמען החוץ טקסטואלי רואה בהימור זה צעד נכון, הימור מנצח.

קריאותיה הרבות של ריטה בגנותו של הפחד, משויכות אמנם לנהייתה אחרי משחקי ההימורים, מתוך סלידתה מהבורגנות היהודית שהמסחר מצוי בראש מעייניה, אך הופכת למוטו המנחה את פעולותיה. היא מעזה לנטוש את העולם המוכר, לנטוש את המרחב הפיסי והתרבותי ממנו באה, וללכת למקום אחר. החלטתה אינה נובעת מתוך שיקולים פוליטיים או אידיאולוגיים, אלא מתוך מצוקה אישית ורצון לברוח מעולם מגביל, שאינו מאפשר לה להחזיק בחלומותיה.

לא רק העיסוק בהימורים הופך את דמותה של ריטה לחותרת תחת נורמות מקובלות. דעותיה החתרניות של ריטה עולות בהדרגה ואינן קשורות זו לזו כביכול, אך נראה כי היא מבקרת את נוהגי העולם הן נוכח השבר בין גויים ויהודים והן בשל מקומה השולי של האשה באופן שיטתי: שיחותיה עם המוזג האנטישמי מלמדות, כי אמנם אין היא מעונינת בחיים בורגניים יהודיים "טיפוסיים", אך בה בעת, אין היא לוקה בשנאה עצמית, בשונה מהסובבים לה. היא רואה את היהודים כבני אדם השונים מן האופן בו מתעקשים לתייגם, ומודעת לחולשותיהם ולמעלותיהם. תפישתה מציגה אנלוגיה ניגודית לתפישה הגברית המקיפה אותה, המיוצגת על ידי זלצר, שטוען כי כול הזהויות עדיפות על פני הזהות היהודית.

אמירתה האגבית על בתם של בעלי הפנסיון "טוב שלא התחתנה" (13) מלמדת על כך שריטה רואה בנישואין מוסד כובל, המפעיל על האשה שורה של לחצים במטרה לאלפה כך שתתאים לתפקידה כאם ורעיה, לאור ניסיונה האישי ובחירתה להתגרש. ריטה רואה בעובדת אי הנישואין של הבת מימד מעודד, שהרי נרמז שבתם אינה יציבה נפשית ומאיימת בהתאבדויות, וריטה לאור עברה מבינה, כי הלחץ של חיי הנישואין והרצון לצמצם את הנפש, יכלו לגרום לבת האובדת כאב נפשי שהוא אף גדול מכאבה הקיים.

שונותה של ריטה מן הסובבים וקביעותיה החתרניות בולטים גם על רקע הדיונים הכלכליים המלווים את הנובלה מתחילתה. יוהאן בנה, כועס נוכח בזבזנותה המופרזת, ואילו המוזג מוכיח את ריטה על שהיא מזלזלת בירושת הוריה ואינה נוהגת בה כבוד. ריטה שאינה רואה בכסף ערך עליון, טוענת כי "הכוח שלנו לנהוג בו זלזול עושה אותנו בני אדם" (14). בראייה היסטורית של נובלה המתרחשת טרם השואה, אנו עדים להתרסתה של ריטה כנגד ראיית הממון בתור ערך עליון. התקופה שבפתח הנובלה איננה רק תקופת השואה, שאימיה מורגשים בבירור, אלא גם תקופת צמיחתו של הקפיטליזם הדורסני, כגל המטשטש ערכים אנושיים לטובת רווחים כספיים. בדומה לספרות הקפקאית שהטרימה את מגרעותיו של העולם הפוסט-מודרני, כך מתריעה סיפורת אפלפלד מפני עולם המסונוור מכסף, ודוחק ערכים אנושיים לשולי ההוויה. מייצג את הקפיטליזם בנובלה בעלה לשעבר, היושב באמריקה וגורף הון. הרצון להתעשר דחק כפי הנראה את רצונותיו האחרים של האב, והשכיח ממנו את חובתו האבהית. התנהגותו הארסית של יוהאן כלפי ריטה, היא סממן של ילד הננטש על-ידי אביו, הבוחר בכסף על פניו.

נחישותה של ריטה כי "את חייה היא צריכה לשנות מן היסוד, ולא רק את חייה שלה אלא גם את חיי הסובבים אותה" (14) מהווה את שיא חתרנותה. אין היא מסתפקת בשינוי פרטי המוּחל על הספֵרה בה היא נתונה, אלא היא מבקשת לחולל שינוי נרחב. הרצון בשינוי הוא גם רצונו של המספר המובלע אשר מבקש לבקר את ההתמקדות הבלעדית בכסף ואת הבניית החיים סביבו. על ידי שרטוט הרישום הפרטי של אשה שבוחרת לוותר על כספי הוריה, כיוון שהיתה זקוקה לאהבתם ולתמיכתם ולא לכבליהם, מתקבלת האמירה הקולקטיבית והביקורתית כנגד השעבוד לכסף. כפי שהצביעה אי אמון בכסף, כך יוצאת ריטה כנגד המוזג שונא היהודים, ומכנה אותו "אשמדאי שונא אדם" (15), ומסנגרת על עמה: "אנחנו, היהודים, ראויים להרבה הערכה [...] פתחנו עולמות חדשים, עולמות גנוזים [...] הפחד אינו משפיע עלינו עוד" (15). בניגוד ליהודים הסובבים אותה ובייחוד זלצר ובֶנו, הסובלים משנאה עצמית קשה, שגילויה בא לידי ביטויו בהתאבדותו של בֶנו, ריטה אינה מסגלת לעצמה נימה מתנצלת, ורואה את עמה כמהופך לסטריאוטיפ האנטישמי המציירו כחלש, רפה ונשי. "הפחדנות היהודית" ששרתה את התעמולה האנטישמית, ואף את הביקורת הציונית שביקרה את הליכתם של היהודים "כצאן לטבח" אינה מצויה בדבריה של ריטה. בעיניה, היהודים הם עם חזק שהתגבר על פחדיו, בדומה לה.

המוזג אשר מותקף על-ידי ריטה לא אחת בגין מידותיו האנטישמיות, סבור כי "מישהו צריך להכות אותה. אשה כזאת יש להלקות. אין לה תקנה אלא במקל. אילו היה לה בעל הגון היה עושה את המלאכה" (21). האנטגוניזם המופגן של המוזג כלפי ריטה הנותנת דרור למחשבותיה ומעיזה לסנגר על עמה, מבהיר את שונותה של הדמות, המצטיירת בעיניו כאשה סוררת ובלתי מאולפת אשר יש להכותה כדי להחזירה למסגרת. לדידו, ריטה פורקת כול עול, כיוון שאין לה בעל שישמור אותה בספֵרה התואמת את היותה אשה, הספֵרה הפרטית. הופעתה בפנסיון, בטחונה בעצמה והתנהגותה הפטרונית כלפי בֶּנו, מעוררים את חמתו של המוזג.

השבר החיצוני – האיום הנשקף לחיי היהודים באירופה, אדישותם של הגויים כלפי היהודים והתוקפנות הגברית כלפי נשים, שהחייל המכה את ריטה בסופה של הנובלה מייצגה, חובר לשבר הפנימי, לבעיית הזהות, לקושי לחיות לבדה, לסכסוך עם בנה העוין ולניסיון להתמודד עם זיכרונות בית הוריה. ההשקה בין שני הרבדים המשברים, היא הזרז המניע את ריטה בבריחתה. בריחתה של ריטה אם כן, אינה בריחה אינטואיטיבית של אשה גחמנית, אלא בריחה מחושבת, הנובעת מגורמים פנימיים (רצון למימוש צורכי הגוף והנפש) ומגורמים חיצוניים (האנטישמיות הגואה שתוביל לכליה). מתקיים מתח בין ראיית הסובבים וקליטתם את דמותה, לבין האופן שבו הקורא תופש את מעשיה: חזיונותיה בדבר אסונות מתקשרים לשורה של התנהגויות "נשיות" המציירות אותה בעיני סביבתה כחלשה, וכזקוקה לעידוד והרגעה מתמידים. פחד מקושר באופן מסורתי לרגשות נשיים, בדומה להיסטריה ולתופעות המגוונות הנגרמות בגלל תופעת ה"רחם הנודד", היינו המחשבה הפטריארכלית לפיה רחמה של אשה שולט בה ומעמעם את שליטתו של הרציונל (ראו: ברקאי, 1995). בנובלה אנו רואים כיצד הסביבה מתייגת את ריטה כבלתי יציבה, אך חוסר יציבותה מתבטל בתודעתו של הקורא, שמבין כי הפחד מוצדק לאור ידיעתו את העתיד להתרחש. לכן, בעיני הקורא ריטה היא הדמות היחידה ביצירה המבינה את חומרת מצבם של היהודים, ואת העובדה שהאדמה בוערת תחתם. פחדיה אינם היסטריה, אלא הפנמה אמיתית של המתרחש והבנה של גודל שנאת הגויים כלפי היהודים. ההיסטריה נשארת בתחומו של הטקסט, אך הנמען החוץ-טקסטואלי המשווה בין המערכת הטקסטואלית למערכת ההיסטורית תופש את ריטה על רגישויותיה וחרדותיה, שאינן מעמעמות בה את היכולת לחזות את העתיד.[8]

"איני מוצאת לי מקום" (אפלפלד, 1988, 29) היא האמירה אשר יותר מכול מסכמת את חייה של ריטה בייחוד מתקופת מות הוריה, שהרי היא אינה מוצאת מקום נפשי ופיזי ולראייה, מכירת הבתים שהורישו לה הוריה, שהיא גם "מכירת" מורשתם. ריטה חלמה בצעירותה ללמוד ציור, אך הוריה ביקשו שתלמד מסחר. היא ביקשה לעזוב את הפרובינציה ולנסוע אל העיר הגדולה רווית האפשרויות, אך היא אולצה להתחתן והחליפה משעבד אחד במשעבד שני. נדמה כי גם האימהות נכפתה עליה, ודיכאה את

[8] יעבץ (1997) במחקרו ההיסטורי בעקבות יצירת אפלפלד, מצביע על האופטימיות ששררה ברחוב הצ'רנוביצ'י חרף התגברותן של המפלגות האנטישמיות בשנת 1937. כמו כן, ידיעות אודות המאורעות בארץ ישראל הגיעו לצ'רנוביץ' ולא ירדו מסדר היום החברתי בעיר. על רקע דברים אלו, מתחדד הצעד החריג של ריטה, השרוייה במציאות "אופטימיסטית".

רצונה ליצור ולהיות אמנית. במקום להיות אמנית, היא מתחתנת עם בעל קמצן שקמצנותו היא רגשית וכספית ומכאן נטישתו את בנו, לטובת הגשמת החלום הקפיטליסטי האמריקאי. קמצנות רגשית זו גרמה לה לחוש לא שייכת למערכת הזוגית ולהתגרש מבעלה. אין היא מוצאת את מקומה בקרבת בנה, המהווה תעתיק של בעלה, מטיף לה, ומייצג עבורה עולם קפיטליסטי נטול רגשות וערכים. בסופו של דבר היא מגיעה לפנסיון האהוב, אך גם שם אין היא מוצאת לה מקום. הפחדים מתגבשים בה לתובנות, הסובבים אותה אכולי שנאה עצמית, ואימי הטבע חוברים לתחושותיה האפוקליפטיות.

ריטה יוצאת מן הפנסיון, אף בלי להשאיר מכתב לבנה. היא מרגיעה את עצמה בכך שאחרים יטפלו בו, ומשילה מעצמה ללא רגשות אשם את זהותה כאם שגרמה לה סבל רב. עם יציאתה, עוזב גם המספר האוקטוראלי את הפנסיון ואינו מדווח לקורא כיצד נתפרשה עזיבתה. אין אנו יודעים האם הצליחה ריטה להגיע לפלשתינה, בדיוק כפי שלא זכינו לראות את ליש ושיירת הנודדים[9] דורכים על אדמת הארץ. ובכול זאת, החלטתה להפנות עורף לתרבות ממנה באה, ולנסוע למקום בלתי ידוע שתרבותו שונה מן המוכר לה, היא החלטה המעידה על אומץ, וסיום הנובלה, כאשר ריטה בורחת לרכבת מגבר שיכור המטריד אותה ורואה בנסיעה את ההצלה, הוא מן הסיגורים הנדירים בסיפורת אפלפלד, הנוטעים בנו את התחושה, כי אשה אשר הצליחה להתגבר על מכשולים כה רבים – תמצא את דרכה אל פלשתינה.

רצפת אש היא נובלה המתארת אשה הבוחרת להפנות עורף לגורלה ובכך להינצל. הינצלותה אינה מתאפשרת לאורן של תובנות אידיאולוגיות, אלא בשל החלטתה שלא להיעצר על-ידי גורמים חיצוניים, וללכת בעקבות תחושותיה, שהרי ביתם של יהודי אירופה נבנה על בלימה, כפי שמסמל השיטפון ההרסני הפוקד את הפנסיון. כדי לזכות בחופש ולהימלט משבר קולקטיבי ואישי, מבצעת ריטה שורה של צעדים בלתי מקובלים על-ידי החברה בה היא חיה: הימור על רכושה ובכך הצגת אי אמון כלפי מורשת הוריה, זניחת בנה שראה בה אובייקט נטול כושר חשיבה, בחירה בחיים בגפה מבלי לקשור עצמה לגבר וזניחת אירופה, אשר מצויה טרם "העונה הבוערת". היא אף משמינה במודע ומפגינה בוז כלפי אידיאל היופי הנשי הרזה המאפיין את החברה המערבית. למרות חולשתה והאיומים הניצבים בדרכה, ולמרות סטירת הלחי שהיא מקבלת מן החייל שטעה וראה בה זונה, היא עולה על הרכבת ומתחילה במסע להציל את נפשה ולזכות בחיים חדשים. הרכבת מתקשרת לרצונה של ריטה לחיות חיים בהם היא המנווטת את דרכה, היא הבוחרת את מרחב חייה והאופן בו יתנהלו – בחירה אמיצה, המנוגדת למתחולל סביבה כמו גם למהלך ההיסטורי.

אדריאן ריץ' קושרת בין אומץ הלב הנשי למושג הטירוף: "כל אשה הנוטלת את חייה לידיה יודעת כי צפוי לה כאב איום ונורא, בתוכה ומחוצה לה" (251). נשים המעיזות לפרוץ גבולות מתויגות כמטורפות, וביצירה שלפנינו, הטירוף הוא השפיות, והשפיות היא הטירוף שבגינה אין הסובבים צופים את הקטסטרופה, מלבד ריטה.

---

[9] גיבורי ליש (אפלפלד, 1994).

***עד שיעלה עמוד השחר* (1995): אלימות והישרדות**

הרומן *עד שיעלה עמוד השחר* מקצין את ההתנהגות האימהית ומעמיק את הרב-גוניות הקיימת ביסודה של האם. אם בנובלה *רצפת אש* הבחנו במעשה חתרני אחד – הנטישה, הרי שברומן הנדון לפנינו שורה של התנהגויות חתרניות המבנות דמות-אם אוקסימורונית ומורכבת החותרת תחת הממסד הפטריארכלי בדרכים שאינן נורמטיביות.

התהליך, שבמהלכו באופן לא מודע מוסרת האשה את "רשות הדיבור" לדובר הגברי החבוי בה, קרוי "השתלטות האנימוס" (Animus possession), ובמסגרתו הקול הנשי נותר חבוי ומוסתר (דה-קסטייחו, 2000, 22-23). בעוד הגישה היונגיאנית רואה תהליך זה כמסוכן לנפש האשה, היצירה שלפנינו מציגה תמונה מורכבת יותר. השתלטות האנימוס בעלת תפקיד כפול: היא מצילה בטווח הקצר את בלנקה גוטסמן, גיבורת הרומן מחיי ייסורים, אך היא גם גוררת את מותה הצפוי והינתקותה מבנה, בטווח הארוך.

בלנקה אינה נלחמת בכוחות המאיימים עליה בכליה שלה. היא נלחמת בבעלה האלים ובנצרות האלימה בכלי האחד המוכר לה ואשר הופנה כלפיה – אלימות. האלימות מאומצת על ידה לא כדרך חיים, אלא כדרך הישרדותית. הנערה שהייתה תלמידה מצטיינת, נישאת לגבר אלים ומתעלל הנושא את השם אדולף, וחייה הופכים למסכת ייסורים. האם שעומדת בפני אבדון, נאלצת לקיים שתי זהויות מקבילות – זו הרצחנית וזו האימהית.

המפנה שחל בחייה של בלנקה, מגיע בצמוד להיעלמותו של אביה. היא מגיעה חבוטה נפשית וגופנית לבית האבות כדי לחפש את האב, ומתוודעת לעובדת תרזה המשתפת אותה בסיפור חיים דומה לשלה. שיחתן של בלנקה ותרזה היא למעשה שיחת חניכה נשית, במהלכה נחנכת בלנקה על ידי אשה המהווה עבורה מדריכת חיים. השיחה מתרחשת במטבח, מקום עבודתה של תרזה. במקביל לפעולת ההזנה, תרזה "מזינה" את בלנקה ברוח קרב חתרנית. המטבח, הופך ממרחב מדכא למרחב מעצים ובו זוכה בלנקה בביטחון העצמי שאבד לה.

הפתרון לעובדה הקרה שמציינת תרזה, "האישה סובלת בכל מקום" (אפלפלד, 1995, 71), הוא בריחה מן הבעל לטובת עבודה שתאפשר לבלנקה עצמאות כלכלית וחיים במרחב שונה מן המרחב הכולא בו היא חיה. דווקא עבודה, שהינה חלק מן הספֵרה הציבורית, היא המגן העומד לצדה של האשה המוכה, כיוון שבכוחה להרחיק את האשה מבעלה המכה, ומאותו בית שהפך לבית עינויים. מול השליטה הגברית המושגת על-ידי אלימות וניצול מיני, מובא הפתרון הנשי שתכליתו לשמור על הישרדותה של האשה. תרזה מנסה לחלץ את בלנקה מגורלה, לאור ניסיונה האישי. לא רק שהיא קוראת לבלנקה לצאת לעצמאות, אלא היא גם חושפת את מגרעותיו של מוסד הנישואין כלפי האשה ומהותה, וקוראת לבלנקה להעדיף "גברים לילה" על פני בעל הנוהג בה כחיה. רומנטיקה מושגת לפי תרזה, רק במהלכו של קשר

ארעי עם גבר, כיוון שרק בהתקשרות מסוג זה, האשה אינה קניינו של הגבר ועליו להתאמץ בשבילה. משנתה של תרזה היא משנה המנוגדת לסטריאוטיפ הנשי, הרואה את הנשים כממוקדות במערכות יחסים מונוגמיות המובילות לנישואין ושואפות אליהן כול חייהן. דבריה של תרזה מחדירים בבלנקה חוזק המניע אותה לפעול.

מן הראוי לציין, כי החניכה לה אנו עדים ביצירה, היא חניכה נשית חתרנית. מטרת החונכת לגרום לנחנכת להכיר את מציאות החיים החברתית שלה, כדי שזו תוכל לשרוד בה, ולעקוף אותה. קיימת חשיפה של הסדרים החברתיים המעוותים, לפיהם נשים כפופות בעל כורחן לגברים משעבדים ומתעללים, ותכלית החניכה, להדריך את הנחנכת באופן שיאפשר לה לשנות את חייה מתוך מודעות לאי האפשרות לשנות את הסדרים החברתיים. שינוי זה מתבצע על ידי יציאה למרחב ציבורי ועזיבת המרחב הפרטי, וכן הודות לשינוי סטטוס, מרעיה למפרנסת נוספת לצד בעלה.

החניכה הנשית החתרנית, עומדת בניגוד לחניכה שמבקש אדולף להעביר את בלנקה, מאשה יהודיה לאשה גויה מן הנוסח המוכר לו מחיי משפחתו המורחבת. מול החונך-הגבר החושף אנטישמיות שורשית ושנאת נשים, עומדת האשה החונכת המאפשרת את הישרדותה של בלנקה, אך מתוך שימור הערכתה העצמית ומציאת חוסן נפשי. החניכה הנשית מתארת כיצד אשה מנוסה לא רק מלמדת את חניכתה על אודות העולם וסדריו, אלא גם מעניקה לה כלים של ממש כדי שתוכל לשרוד בעולם זה. תרזה, שהוכתה על ידי אביה ובעלה, משרישה בבלנקה את ההבנה, שאלימות גברית איננה אפיזודה חולפת. מכאן גם התעקשותה להרחיק את בלנקה מרחבית מאדולף, גם במחיר הפרדתה מבנה. תרזה מודעת למשוואה המהווה את חייה של האשה: הצלה עצמית או חיים בבית ממית, ומפצירה בבלנקה לבחור בהצלתה ולא בביתה, גם במחיר אי מימוש מלא של אימהותה, וויתור על ילדה אשר יטופל על ידי נוכריה.[10]

אפלפלד למעשה מעמיד ביצירה זה מול זה שני מושגים בסיסיים, אשר האחד מייצג את ה"חיובי", בעוד השני מייצג את ה"שלילי" בהבנייה החברתית התרבותית. במעשה חתרני מראה אפלפלד, כי ההבנייה התרבותית שגויה, וכי אין ה"בית" נקשר אל ה"טוב". הבית המתואר מאיים ומטיל מורא. זהו בית בו לאשה אין קול, או מקום לדעה עצמאית ותפקידה מצומצם למשרתת גחמותיו של הבעל ולשק אגרוף לחבטותיו. תרזה שאינה מפחדת להישלח לכלא מעמידה מול הבית את בית הכלא, ונראה כי הכלא מצטייר כעדיף על פני הבית, כיוון שהאלימות בו פחותה, הוא מהווה מתחם נשי בו חיות נשים אשר שותפות לאותו ניסיון חיים, וכך ה"רע" הופך למקום מפלט ומגן, היינו, ל"טוב". העדפת הכלא על הבית, והציון המפורש כי ביתה של בלנקה הוא כלא, מפרקים את המושג התרבותי ה"מקודש" נישואין, וזאת על מנת שלא ליפול למלכודת הרומנטית הרואה בנישואין פסגת חייה ושאיפותיה של אשה. כמו כן, דווקא הבעל הוא המאיים על המוסד הנשי הביולוגי והנפשי המכריע – האימהות, שהרי בלנקה ניצבת בפני סכנת

[10] בל הוקס מתייחסת לאחיות הנשית ((sisterhood בתור גורם מעצים, העומד אל מול הקורבנות הנשית כתוצר של שליטה גברית. האחיות היא זו שמצילה את בלנקה מן התהום בה היא מצויה, מחזירה אותה למיקוד בעצמה ולא בשירות הסובבים לה, ונוטעת בה תחושת כוח המאפשרת לה להתמודד עם מערך השליטה הגברי (הוקס, 2002).

הפלה לאור אלימותו הקשה של אדולף בזמן ההיריון. אפלפלד מפרק אם כן, את הקשר שבין זוגיות ונישואין לבין אמהוּת, ומתאר תהליך, בו האֵם זקוקה להתרחק מן האב/הבעל ולסיים את נישואיה כדי לממש את אימהותה ולהגן על בנה. בעקבות דברי רוזה, מתחילה בלנקה לעבוד בבית אבות וכך "זוכה" בשגרה נטולת אלימות. בלב כבד היא מותירה את בנה עם אומנת גויה ונאלצת לראותו בסופי שבוע בלבד.

מספר רמזים מטרימים מוצפנים ברומן, ומצביעים על כך שהרעיון לרצוח את אדולף אינו רגעי, והנו בעל שורשים במחשבתה של בלנקה. תחילה, במשך תקופה ארוכה גונבת בלנקה כסף ותכשיטים מן הקשישים בהם היא מטפלת בבית האבות בבלומנטל ומטמינה את הכסף במחבוא. בהמשך, בלנקה חולמת על סבתהּ קרולה, ובחלום היא רואה את קרולה "מניפה בידה סכין ארוכה הדומה לחרב" (146). כמו כן, לאחר פיטוריה מבית האבות, היא שוהה לבדה בהוכשטיין ולראשונה מזה שנים, חווה תחושת ביטחון במרחב לא מאיים. בליל הרצח היא מגיבה לראשונה להאשמותיו של אדולף ולאחר שזה מכה אותה קשות משום שהפילה סיר, היא מכנה אותו "רוצח", ותובעת שיניח לה. למרות הפגיעה הגופנית מצד אדולף, בלנקה אינה מרגישה חולשה. המספר האוקטוראלי מקפיד להפריד בין כאביה ופצעיה, לבין תחושתה, שהינה תחושה של חוזק. היא חובשת את פצעיה, לוקחת את הגרזן של אדולף ומפילה את הלהב על צווארו. למרות שברכיה רועדות, היא אורזת ונוטלת את אוטו לכיוון תחנת הרכבת.

רצח אדולף, מאפשר לבלנקה להפגין חתרנות מילולית וביצועית גם יחד: היא מעזה לענות לו, לסתור את דבריו, ואף מכנה אותו "רוצח", כאשר הרוצחת בפועל – הינה היא. הרצח מאפשר את שבירתה של "הפוליטיקה של הגוף", כלשונה של באטלר (2001). גופו של אדולף נקרע לשניים – ראשו ניתק מגופו, ומותו מפסיק מסכת של התעללות גופנית, המתבצעת על ידי גופו בגופה של בלנקה. בלנקה, המסגירה עצמה לרשויות, עתידה גם היא למצוא את מותה, שהרי גזר דינה צפוי להיות מוות. גם גופה שלה ייפרד ממנה, אך רצונה לבצע הצלה נפשית, אינו נדרש לגוף. בלנקה שואפת להציל את בנה ולהקנות לו ערכים יהודיים ונפש יהודיה. ביטול הגוף טומן בחובו מחיר אישי כבד – מוות, אך בלנקה מוכנה לשלם מחיר זה כאם, עבור ילדהּ.

ניתן להעלות את הטענה, לפיה בלנקה יכלה לברוח עם אוטו ולא לרצוח את אדולף. מחשבה זו עלתה במוחה, אך הפחד שחשה מאדולף הקפיא את צעדיה, והיא חששה, שמא אדולף ימצא אותה ויתנקם. המספר מקפיד לציין, כי למן הסטירה הראשונה בלנקה שותקה מפחד ואף נמנעה מלצאת מביתה. מכאן נראה, כי פעולתה של בלנקה היא הגנה עצמית במובן העמוק של המושג. הגנה על עצמה מפני התעללות גופנית ונפשית, הגנה על עצמיותה שדוכאה במשך שנות ייסורים ועינויים קשים מנשוא. לא ניתן לצפות לאפיזודה אשר תציג את רצח אדולף כמתרחש במהלך התקף האלימות שלו, שהרי ברור מאזן הכוחות. לאורך כול הרומן מודגש רזונה של בלנקה, המנוגד לגודלו הבלתי אנושי של אדולף. מעשיו הבלתי אנושיים של אדולף הם מעשי גוף. אלו מעשיו של אדם המוגדר על ידי שנאתו לאשתו לצד אנטישמיות

שורשית אלימה המפעפעת בו. התגובה של בלנקה אינה מלמדת על הפנמת ערכי התוקף, אלא להפך – על רצון לחתור תחת ערכים אלו ולבטלם. בלנקה רוצחת את רוצחה, ובכך מעלימה את הגוף ממשוואת חייה.

לאחר שרצחה בלנקה את הגוף, היא יכולה לצאת בעקבות הנפש. נפשה שלה שדוכאה, ונפשו של בנה אותה היא רוצה לעצב. רצח אדולף אינו מתרחש אך ורק כדי להציל את אוטו בנה, אלא גם, ובעיקר, כדי לאפשר לנפש הפצועה של בלנקה להשתחרר מעולו של מדכאה. מרגע שהוצא אדולף מחייה, מתמסרת בלנקה הן למלאכת גידול בנה בזמן הקצר שנותר להם יחדיו עד להסגרתה, והן לכתיבת קורותיה. לאחר היעלמות גופה מחייו של אוטו, היא מותירה לו זיכרונות תודעתיים וכתובים. הכתיבה הנשית מנציחה אותה, בניגוד לגוף הגברי – גופו של אדולף – אותו עתיד אוטו לשכוח בהתאם לתכנית ההעלמה שטוותה ובצעה בלנקה.

בחתרנותה המילולית והביצועית מדגימה בלנקה, אם להשתמש בטיפולוגיה המוצעת על ידי באטלר, מצב של "אובדן נורמות מגדריות" (2001). כאשר מופרת נורמה מגדרית, נפתחת אפשרות להִתרבותן של תצורות מגדריות ומתערערת יציבותם של מונחי הזהות העצמותית. כמו כן מתבצע נישול הנרטיבים הטבעיים של ה"הטרוסקסואליות הכפויה" מגיבוריהם – ה"גבר" וה"אשה". לפנינו אשה יהודיה במציאות פוליטית בה היהודי הוא "אחר" ומוקצה, והדבר הופך את שוליותה לכפולה: שוליות מגדרית ושוליות אתנית. הדרתה לשוליים מתבצעת על ידי האילוץ שהיא חווה להמיר את דתה, כדי שתוכל להשתלב בחברה הסובבת. היא אף מקבלת שם נוצרי מהכומר (הִילדה) – אך מסרבת להשתמש בו, מתוך רצון להותיר לעצמה שריד זהותי אחרון, וכמו כן, הדרתה מועצמת לאור השימוש באלימות פיזית ומינית קשה, שמטרתה לחנכה מחדש, להסיר ממנה את סממני ה"אחר" שלה.

מושג ה"גבריות" מועמד כאידיאל ברומן, שהרי החברה האוסטרית, והקונוטציה העולה מן השם אדולף ברורה, רואה בגבריות אידיאל ובהתאמה, רואה בנשיות פחותה ושלילית. ה"אחר" – בין אם אלו היהודים כקולקטיב, ובין אם בלנקה, כאשה יהודיה, מצטייר כנשי, ונשיותו "מאלצת" את ההגמוניה הגברית להשתמש בשיטות "חינוכיות" גבריות, לשם ביעור נשיותו. בלנקה אשר מודעת לדיכוטומיה המוצגת בין נשיות לגבריות, מנסה לשנות את גופה, להתחזק, להתחסן, להשתזף, וכן בהתאמה, לשנות את אוטו בנה, אשר מצטייר בתור תעתיק של אמו, וזוכה לכינוי "רכיכה" מצד אביו. אקט הרצח מהווה באופן אירוני את המהפך המגדרי שחל בה: האם היהודיה והרגישה, אשר חשה שגופה בוגד בה תדיר ומתקנאת בחוסנן של הגויות, גוברת על הגבר שניכס לעצמו את הכוח הגברי. גופה הפצוע מתחזק, ובדומה למלחמת דויד בגוליית, מביס את יריבו.

החתרנות הביצועית מבטלת את נחיתות גופה ואת נחיתותה המגדרית[11]. הרצח המוצדק מבטל את הדיכוטומיה בין ה"נשי" ל"גברי", כיוון שהוא מציג את הכוח כשייך לנישה הנשית. האֵם רוצחת את האב, האשה המוכה רוצחת את הבעל המתעלל, ובסופו של דבר, תוצר הנישואין הוא אוטו, אשר עבורו נוטלת בלנקה את הסמכות שאינה שייכת לה לאור הנורמות המגדריות הפטריארכליות, ומבטיחה כי בנה יחיה חיים אחרים. מכאן גם הדימיון בין אוטו לאוטוריטֵאט, סמכות בגרמנית. בנה יחיה כיהודי, על אף המחיר שמשלמת היהדות. בחירתה של בלנקה לבטל את הגוף, בולטת גם מתוך אקט שריפת הכנסיות שלה: היא שורפת את גוף האמונה, את המקום הפיזי בו מתיחד הנוצרי עם האל, ומכאן חוסר התכלית של המעשה, שהרי אין בכוחה של שריפת הכנסיות לבטל את האנטישמיות השורשית הנוצרית. מתוך ציון האונס והאלימות שהיו מנת חלקה בדרכה אל הצדיק מוויז'ניץ, נראה כי גם רצח אדולף, לא השיג את מטרתו. תופעות האלימות הגברית וההתעללות המינית הגברית נותרו מושרשות וממשיכות ותמשכנה לאיים על נשים, בין אם הן מצויות במרחב הפרטי ובין אם הן מצויות במרחב הציבורי.

במעשה ההסגרה, נוטשת בלנקה בעקיפין את בנה. בלנקה החיה בעולם מנושל מאמונות מחליטה שלא תתן לבנה לזכות בגורל דומה. היא מפלסת את דרכו לחיים אחרים – חיים בהם אדם מחובר אל שורשיו ואמונת אבותיו, שרוי במרחב שאינו מגדיר אותו כ"אחר", ומונע על ידי ערכיו. בלנקה מסגירה את עצמה רק אחרי שווידאה, כי בנה יתחנך בדרך המצטיירת בעיניה כדרך הנכונה וכי נמצאה לו "האם המחליפה" הראויה – רוזה באום היהודיה. טרם פרידתם והשארתו בבית היתומים היהודי, היא אף מציינת לעצמה, כי "חלקו של אדולף אצל אוטו הצטמצם עתה וגם את המעט הזה, האמינה, יהיה בידה להכחיד" (163). כדי לסמל את אימהותה המוחקת כול זכר לאבהותו של אדולף, היא מעניקה לבנה את שם נעוריה היהודי - גוטסמן.

מעשה ההסגרה מלמד על הבנתה, כי אכן בצעה פשע ועליה לתת את הדין, אך היא מוכנה לשלם את המחיר כאשר בנה מוצל ומוגן. אמהותה מצילה אותה מהתאבדות, מונעת ממנה לברוח, והיא נאלצת לפעול בדרך היחידה העומדת בפניה. האם הרכה והמטפחת, שמעריצה את בנה, התגלתה כרוצחת אלימה, כגנבת וכמשחיתת כנסיות. הזהויות השונות מתקיימות בה ומוגדרות על ידי הנמען הניצב מולה. האם שאכלה בוסר, הצליחה לדאוג לכך, ששיני בנה לא תקהינה ושעבורו, יעלה עמוד השחר.

פרחי האפלה (2006): הנאמנות ל"אחר" כמגדירה אמהות ביולוגית

[11] ג'ודית באטלר (2006) מצביעה על הקישור הקלאסי בין נשיות לחומריות. הקשר המחשבתי אף מתורגם לדמיון סמנטי בין חומר (matter), אֵם (mater) ורחם (matrix) בשפה הלטינית. בתפיסה האפלטונית הקלאסית, קיימת הפרדה בין חומר לבין משמעות, ולכן ברבייה, על הנשים לתרום את החומר, בעוד הגברים הם שאחראיים לצורה. פילוסופיות פמיניסטיות מבקשות לשבור את הצימוד בין אשה וחומר, בשעה שגבר מזוהה עם עקרון השליטה הרציונאלית. קיים רצון לשבור את הדיכוטומיה בין תבונה (גברית) לחומריות (נשית) והדבר בא לידי ביטויו ברצונה של בלנקה להיות אחראית על חינוכו של אוטו, על מהותו, ובניסיונה לעקור ממנו את הניב האוסטרי, ולהשריש בו ביטויים "משלה". השפה היא האופן שבו תופש אדם את עצמו ואת עולמו, היא המשמעות, ובכך מעניקה בלנקה לאוטו גוף ומשמעות, ואינה מתאימה עצמה לקוד הפטריארכלי הרואה באימהות רחם ותו לא.

להבדיל מן הרומן *עד שיעלה עמוד השחר* ומן הנובלה *רצפת אש*, הדנים בתקופת טרום-שואה, הימים המתוארים בפתיחת הרומן *פרחי האפלה* הם ימי האקציות, המסמלות את המעבר מימי הגטאות אל ימי מחנות העבודה וההשמדה. המעבר לתיאור ימי התופת, מאלץ את האם להפגין שורה של התנהגויות חתרניות במטרה להציל את בנה, ולהתריס כנגד עולם הרומס נשים מחד גיסא, ויהודים מאידך גיסא. בשונה מן היצירות הקודמות, האם איננה דמות מרכזית, אלא מהווה דמות משנית, ועם זאת, תיאוריה מאפשרים דיון מעמיק בדבר אופני ההישרדות של האם בתקופת התופת.

ברומן מוצגת יוליה, לאחר חטיפת בעלה, הנשארת עם הוגו בנה בביתם, וטרודה בשאלת הברחתו מן הגטו למקום מסתור. היא מרבה לומר "אלוהים יודע", ואף קוראת להוגו פרקים מן התנ"ך, חרף חילוניותה של המשפחה. הפרק אותו קוראת האם להוגו הוא עקידת יצחק, רמז מטרים ל"עקידה" שהיא עתידה לבצע - מסירת בנה לאדם אחר שיגדלו. בניגוד לסיפור התשתית המקראי, בו נשלח איל כקורבן לאל במקום יצחק, האם מודעת לכך שאין היא עתידה לזכות בסיוע שמימי. אמירתה החוזרת ונשנית "אלוהים יודע" אינה מביעה התקרבות לאל, כשם שהיא מביעה חוסר יכולת להבין את מעשי הנאצים. הבנתה של האם, שאין היא יכולה לסמוך לא על סיוע אלוהי, ולא על סיוע אנושי – כיוון שהיא אינה סומכת על האיכרים שיבריחו את הוגו אל ההרים מתוך מודעות לאופיים – היא הגוררת פעולה עצמית.

במשך הימים המטרימים את פרידת הוגו מאמו, מציידת אותו האם בהוראות קצרות. הוראתה המרכזית מדריכה את הוגו להתבונן, להאזין אך לא לשאול. בהוראה זו גלומה ראיית העולם של האם, בתקופה המתוארת: השאלות הן חסרות תכלית, נוכח אי היכולת לענות עליהן, משום שלא ניתן להבין את המתחולל מסביבם. כמו כן ההתבוננות וההאזנה הם הכלים המתבקשים במציאות הקיימת, גם בהקשר המיידי – כיוון שהוגו עומד בפני חיים עם אוקראינים, והוא עצמו נער יהודי דובר גרמנית, ולכן שתיקה לא תסגיר את זהותו, אך גם במישור הנרחב של למידה עצמית מתוך התבוננות והאזנה, באופן המצליח לנבא תופעות, שגם אם ישאל אודותיהן – לא יקבל מענה. ההאזנה הופכת לצורת ההתנהגות המרכזית ברומן. בזמן שהוגו חבוי בקיטונה של מריאנה הנפקנית משך שנה וחצי, הוא מתקיים, ובעקבותיו גם הנמען החוץ טקסטואלי, בעיקר מתוך האזנה לסביבתו. ההאזנה מסייעת לו להבין את המקום בו הוא שרוי, את המתחולל מחוץ למחבוא בהקשר היהודי, ונראה כי התבוננות והאזנה, פעולות הנראות ממבט ראשון כפסיביות, הופכות להיות כוחות, אשר בזכותן הוגו ניצל.[12]

האֵם היא המעניקה להוגו את החניכה המצילה. חניכה נשית, המבטלת את הקול מתוך ההרגל לבטל את הקול הנשי, וחניכה זו היא שמצילה את הוגו בעולם הזועק המקיף אותו. דווקא הכלי הנשי ה"פסיבי", שתיקה (המנוגדת לאמירה) והתבוננות (המנוגדת לעשייה) הוא כלי החותר תחת הנורמה – דיבור ומעשה,

[12] וראו דבריו של אפלפלד בראיון עם מיכאל גלוזמן, המסביר כי "ההישרדות בנחשולים ההיסטוריים הגדולים היא קצת יותר מפסיביות. עם פסיביות לא שורדים. ועוד דבר. ברגע שאתה מתבונן, יצאת מהפסיביות" (גלוזמן, 2000, 156-157). בשיחה עם אלינור וכטל, מגדיר את עצמו אפלפלד כ"מאהבה של החולשה האנושית" ובכך מבדיל את דמויותיו מדמויות הצבר המאפיינות את סופרי דור המדינה ומן האתוס הציוני שכיוון לחספוס וחוסר פגיעות (וכטל ואפלפלד, 2003).

ומעצם תוצאתו, הצלתו של הוגו, נלמדת חשיבותו של הכלי, והפסיביות המיוחסת לו מתבטלת, שהרי הישרדות היא פעולה אקטיבית, והוגו שורד את השבר, אשר מרבית בני עמו במתחם הגיאוגרפי בו היה נתון לא שרדו.

הוגו מתבונן בפעולותיה של האם טרם פרידתם, בניסיונה למצוא איכר שיבריח אותו אל ההרים, ומגיע למסקנה, כי "אמא בלא אבא אבודה" (12). כאשר אנו מעמתים אמירה זו עם המהלך העלילתי, אנו רואים תחילה את אומץ לבן של האימהות בגטו, עליהן נכתב: "הנשים נועזות יותר ורצות אחר הז'נדרמים ומתחננות שיחזירו להן את ילדיהן" (18). אין המספר האוקטוראלי ממשיך לתאר קו זה, אך הבלטת אומץ הלב הנשי, משרטטת אנלוגיה ניגודית המעמידה את האומץ מול השקט הגברי, שאינו מוחה. בנוגע ליוליה, אמו של הוגו, נראה כי לא רק שהיא אינה אבודה, אלא נקטה בדרך האמיצה ביותר להבטחת שלום ילדה, סדרת פעולות שתכליתן הצלתו של הוגו: בלילות, השניים לנים במרתף כדי למנוע את חטיפתו של הוגו, כפי שילדים אחרים נחטפו. כמו כן, היא חוסכת מפיה כדי שתוכל להמשיך ולהאכיל את הוגו כול כמה שעות. הוגו מפציר באם להתחלק עמו במזון, אך זו מסרבת.[13]

עוז רוחה של יוליה, תושייתה וחוזקה הנפשי והפיסי גם יחד, מומחשים באפיזודת ההברחה של הוגו מן הגטו אל כפרה של מריאנה, חברת ילדותה הנפקנית, שמוכנה להסתיר את הוגו. יוליה מבריחה את הוגו דרך צינור הביוב, המהווה מטאפורה מרכזית ברומן. צינור הביוב מסמל את המעבר לעולם האחר, עולם אפל, מצחין, תת-קרקעי. צינור הביוב הוא הדרך החלופית לשרוד, בהתאמה למעברו של הוגו מאמו הביולוגית למריאנה, דרך אחרת ושונה מן המקובל לגדול, אך מתחייבת אם רוצים לשרוד. האם הולכת עם הוגו בצינור הביוב, והצחנה כמעט שעולה להוגו בחייו. היא מצליחה למשות אותו ולהעלות אותו אל הקרקע. המסע המימי מהווה את מערך ההמרות שמופיע ברומן, המרות שתכליתן לשרוד.[14] טרם לידתו של תינוק יורדים מי השפיר אשר ריפדו את חייו ברחם אמו. אמו של הוגו נאלצת ללדת אותו בשנית, אך לעולם שונה ולזהות אחרת. היא מובילה אותו לעולם החדש תוך צעידה במי ביוב המאיימים להטביע. היא מושה את הוגו אשר כמעט ונחנק מעלה, ומובילה אותו לביתה של מריאנה חברתה, אשר תופסת את מקומה כאם. שרשרת ההמרות בה אנו מבחינים מתחילה באקט ההליכה במי הביוב, אקט מוליד, אשר מוביל את הוגו לאמו החדשה, ולחייו החדשים – חיים בהם הוא נחשב לגוי נוצרי ודובר אוקראינית במקום גרמנית שפת אמו.

---

[13] תמה זו היא תמת יסוד בנובלה *מסילת ברזל* (אפלפלד, 1991), במהלכה נזכר ארווין המספר בימי המחנה, ימים שבהם אמו הבריחה לו לחם, כפי הנראה לחמה, ונורתה על-ידי הקצין הנאצי נאכטינגל ליד השער התוחם בין מחנה הגברים למחנה הנשים - מקום פגישתם. ארווין יוצא לנקום בנאכטינגל לאחר השואה, ומצליח לאתרו ולרצחו. הרצח אינו גורר תחושה מזככת, שהרי לא ישיב לו את הוריו, אך עדיין, אין הוא מסוגל שלא להתחקות אחר הרוצח.

[14] אורלי לובין (1993) מציינת, כי הישרדות נשית מתאפשרת בטקסטים לאחר שהאשה מבצעת סדרה של המרות. ההמרות נובעות מסירובה של האשה לחוקי הממסד הגברי והן מציינות את הסדר החדש שהיא בונה לעצמה כדי לשרוד.

המעבר דרך צינור הביוב הוא מעבר לתקופה בה שלטת צחנה מוסרית. ובכל זאת, מעבר זה מציל את הוגו ממוות. שוב נראית התמה, על פיה נקיטה בדרך שמצטיירת כביכול כפסיבית, מובילה להישרדות, שהיא אקט אקטיבי. בדומה לרצונה של האם לחנך את הוגו להאזנה ולהתבוננות, כך היא מוליכה אותו בדרך נסתרת, רחוקה מעין כול, דרך-לא דרך, וכך היא מבטיחה את חייו. יוליה מעבירה את הוגו לחזקתה של מריאנה, נפקנית גויה בבית בושת, ולמראית עין גם דרכה של מריאנה היא דרך-לא דרך, היותה חיה חיים נסתרים, אפלים ומוקצים, והנה, האם שבחרה את דרך ההצלה הכוללת נתיב (ביוב) ומציל (מריאנה) השכילה להבין, כי רק דרך חלופית לעולם, הן בהקשר הפיסי והן בהקשר הערכי, תוכל להציל את בנה. זוהי ההמרה שהיא מבצעת, ובזכותה בנה ניצל. לא רק שיוליה מעניקה חיים לבנה בעצם לידתו, היא מעניקה לו את חייו השניים, חיים שאחרי התופת.

כך מתקבלת תמה המנוגדת למהלך הביולוגי: לא הגבר מעבר את האשה, אלא אשה הופכת אשה אחרת לאם, כיוון שהיא מעניקה לה את בנה. כאשר מגיעים יוליה והוגו לביתה של מריאנה, מגישה אמו תכשיט לחברת ילדותה. ביצירות רבות של אפלפלד, בהן *קאטרינה* (1989) ו*לילה ועוד לילה* (2001), מתן תכשיט מסמל אמון וקשר נפשי עז בין שתי נשים, אשר נפשותיהן קשורות זו בזו על אף השוני התרבותי והריחוק המרחבי. מתן התכשיט למריאנה, אינו מלמד רק אודות רצונה להודות לה על שזו מצילה את בנה, אלא התכשיט מהווה חולייה נוספת בשרשרת התמיכה של האם במריאנה. במשך שנים שולחת האם למריאנה מזון ובגדים. אין היא שוכחת את חברת ילדותה שגורלה דרדר אותה לזנות. אין היא מתבצרת במעמדה כרוקחת מוערכת, אלא ממשיכה להיות קשובה לצורכי האנשים המקיפים אותה. דאגתה לזולת ממשיכה ללוות את זיכרונותיו של הוגו, ואף מריאנה מזכירה לו את נאמנותה של האם כלפיה, בעולם של ערכים מדולדלים. כמו כן, הואיל והאם מספקת למריאנה את כסותה ושארה, נרמז, כי הילד עתיד לספק למריאנה את עונתה, והקשר הנרקם בין השניים חורג מקשר של בן ואם, עת הוגו מתבגר ומתאהב במריאנה, אהבה שהיא מיזוג בין אהבת ילד לאם, לבין אהבה ארוטית למושא תשוקה.

למראית עין, שתי הנשים המוצגות ברומן מהוות אנטיתזה זו לזו. אמו של הוגו היא אשה יהודיה, נשואה ואם לבן, עובדת כרוקחת, ומאופיינת באמצעות שתי תכונות "נשיות" דומיננטיות: אופטימיות וטוב לב. לעומתה, מוצגת מריאנה, גויה נוצריה, העובדת כנפקנית בבית בושת, ומוכרת שירותים מיניים לחיילים הנאצים. זאת כאמור, למראית עין. אין ברומן רצון להציג שני מימושים מנוגדים של נשיות. אין הרומן נענה לתבנית השכיחה של הצגת אשה התואמת את השיח הפרוידיאני, היינו דמות-קדושה, ומולה אשה "שלילית" החותרת תחת נורמות מקובלות, ומייצגת את השוליים. אמו של הוגו אינה מהווה מודל נשי שנועד להיענות לרצון ההגמוני לבנות דמות נשית צייתנית, נטולת דעה, חלשה, ממתינה ושולית. יוליה היא אשה אשר מעל לכול בולטת עצמיותה ונאמנותה לערכים אותם היא מגדירה כערכי יסוד. חלק מערכים אלו נוגעים ל"אחר", כמו יחסה לעניים שמקבלים ממנה שירות בבית המרקחת ללא תשלום, או פוקדים את ביתה בבקשות עזרה, פעילויות הצדקה בהן היא עוסקת למרות תחושת ההתשה שאלו גורמות לה, וחלקן נובעות מראיית העולם שלה. הוגו נזכר עת הוא מתבונן בחדר ה"נשי" של מריאנה, שאמו נהגה

לחייך ליד המספרה, אך הדירה משם רגליה. את זמנה היא הקדישה כדי לסייע לחלשים, לאלו שהחברה דוחקת מפניה, בייחוד כאשר מדובר בחברה הממוקדת סביב מסחר והשגת רווחים חומריים.

האופטימיות של האם, כפי שהיא עולה מזיכרונותיו של הוגו, עלולה להתפרש כבנאליות, והקביעה המחקרית שהאימהות בסיפורת אפלפלד משתמשות באמירות בנאליות ושאולות הינה מוכרת (ראו: רמס-ראוך, 1994, 169-171), ובכל זאת, משנזכר הוגו בלקוחות להם סייעה אמו בבית המרקחת, קשה לבטל את מהותה תוך שימוש בתואר בנאלית. "אל בית המרקחת היו באים לא רק עניים אלא גם חולי נפש, פורעי חוק, ואפילו פושעים [...] האם היתה חוזרת ואומרת, 'אנחנו לא צדיקים, אבל לא נוכל להתעלם מן הנצרכים'" (41). הסיוע שמגישה יוליה לסביבתה בעלת השוליות הכפולה - חולי נפש, פושעים ועניים, הוא סיוע הנובע מנאמנות מקצועית ומראיית העולם האנושית והערכית שלה. בעוד האב מעודד את הוגו "לחשוב בצורה מסודרת" (40), האם מלמדת אותו "להתמזג עם העשייה ולא לשאול שאלות מיותרות" (40).

העשייה, המשויכת בתודעה התרבותית לגבר המתפקד כראש-משפחה, היא המנווטת את דמותה של יוליה, ופעלתנותה הן טרם תחילת ההווה הסיפורי, והן במהלך ההצלה, היא עשייה המנוגדת לסטריאוטיפ הנשי של "האשה המצפה"[15]. יוליה אינה מצפה לסיוע נסי, ומודעת לכך שהצלות שמימות הן נחלתם של גיבורים מקראיים. חייה שלה הם חיים של עשייה מתמדת, מתוך תחושת מחויבות מלאה כלפי ה"אחר", והיא לא רק נותנת סיוע בבית המרקחת, אלא מבצעת משלוחי בית לעניים, ומעניקה מזונות וכספים.

על שפתה של האם אומר הוגו "גם שפה דלה יכולה להיות ציורית" (52), ומלמד על כך שניתן לברוא עולם מבלי להזדקק לגודש ולעודף מלל. אמירה זו המתייחסת ללשונן של האם ושל מריאנה בשונה מלשונו הסדורה של האב, נוסקת גם לרובד הארס-פואטי, שהרי שפתו של אפלפלד אשר לעתים נתפשת כ"דלה" מצליחה לבנות עולמות, ולהיות ציורית לא פחות משפה המתאפיינת בגודש מילולי ועודף תיאורים.[16] החיבור בין האם למריאנה, הוא חיבור המתבצע באמצעות השפה, שהרי הוגו מתאר את שפתה של מריאנה כ"פשוטה ונעדרת קישוטים, אך כול מילה שלה הופכת חיש מהר לתמונה" (52). האנלוגיה הנרקמת בין שפתה של אמו לבין שפת מריאנה, מקשרת בין ראיית העולם של שתי הנשים, וכן בין הפעלתנות המאפיינת אותן. השפה מגשרת על השוני החיצוני – שוני בדת, בשיוך החברתי והכלכלי, בהשכלה – ומציעה נקודת השקה על בסיסה של השקפה נשית המבטלת את הגבולות החברתיים. הזיקה נוצרת על בסיס המהות המשיקה של שתי הנשים, שחרף ההבדלים הרבים, משימה אחת קושרת בין שתיהן, הצלתו של הוגו, וחושפת שרב הדמיון באופיין על השוני.

---

[15] ריץ' רואה בסטריאוטיפ "האשה המצפה" מושג מרכזי המסביר את נחיתותו של המין הנשי. העליונות הגברית נובעת מהיותו של הגבר אנטיתזה לאשה המצפה, פועל ומכתיב במקום לצפות (67-68).

[16] ולמשל, קביעותיה של מרמונצ'יק (1980, ג'), לפיהן "בשימוש בלשון הפיגוראטיבית יש אצל אהרן אפלפלד עליות וירידות" וכן "שביצירותיו המאוחרות מאז 'תור הפלאות' פוחתת המגמה החזקה להפשטה ולפיגורטיביות לשונית. המציאות נעשית יותר ריאלית והלשון מאבדת מהאינטנסיביות הפיגורטיבית שלה".

הפריט המוחשי האחרון שנותר להוגו מאמו, זהו מכתב שמשאירה לו האם בתוך ספר התנ"ך. במכתב זה מטיפה האם להוגו על מידתו הרצויה של האיפוק ומכינה אותו לניתוב הקשר עם הוריו. לא עוד קשר פיסי, של חיים במשפחה אחת ובבית אחד, אלא קשר המבוסס על מחשבות וזיכרונות. תמת הכתיבה הנשית-האימהית מאפיינת יצירות שונות של אפלפלד. הכתיבה הנשית נושאת כמה משמעויות: הכותבת מבקשת לגולל את סיפור חייה מבלי תיווך של גורמים חיצוניים, ובכך למסור לנמען את האמת, כפי שהיא תופשת אותה. כתיבה זו מופיעה בנובלה *קאטרינה* (1989) וברומן עד שיעלה עמוד השחר.[17] ביצירות אלו מתחדדת האנלוגיה שבין כתיבה כאקט נשי לבין בית, המסמל נחלה גברית. האם נקשרת לזיכרון (הכתוב) בעוד האב נקשר לבית הפיסי. האם אינה מורישה לבנה רכוש פיסי, אך היא מעניקה לו באמצעות כתביה זיכרונות אותם יישא כול ימי חייו. גם בנובלה *מסע אל החורף* (2000) מנהלים קוטי ואמו החורגת חנה חליפת מכתבים, בעקבות היפרדותם הכפויה. באופן זה האם מצליחה לתמוך בילדה ולהשרות בו את התחושה כי היא מלווה אותו. הכתיבה הנשית לא רק מוסרת את נקודת התצפית של האם אלא גם נקשרת לזיכרון האם, בעת שהיא וילדה מופרדים – כפי שאנו עדים ברומן הנדון. תמה זו ממחישה את הרצון להשמיע קול נשי בלתי מסונן, שהרי האמהות המתוארות נאבקות מול כוחות מסרסים ומשתיקים ודרכן היחידה להשמיע קולן היא הכתיבה.

יוליה כותבת להוגו שלא יתייאש, כיוון ש"הייאוש הוא כניעה [...] הטוב והנאמן סופם לגבור על הרשע" (2006, 99). היא מתנצלת על האופטימיות שנשארה מנת חלקה גם בשעות הקשות בהן כתבה מכתב זה, אך נראה, כי המכתב מוליד מהפך בחייו של הוגו. המכתב נוטע בו כוחות מחודשים להימלט, ולהציל את נפשו. כוחה של האם מורש לבנה, ההופך לממשיך דרכה.

כל אשר אהבתי (b1999): כשאם מתאהבת

תמת האם הנוטשת הוצגה בנובלה *רצפת אש*, אך חוזרת בגלגולים שונים ביצירות שונות של אפלפלד. ברומן *כל אשר אהבתי* (כמו ברומן *פרחי האפלה*), אין האֵם, הניה, משמשת דמות מרכזית, אלא בנה, פאול, המשמש מספר-גיבור. אם ב*רצפת אש* האם בורחת מבנה לפלשתינה ובכך מפנה עורף לתרבות האירופאית ולמורשת של הוריה ובעלה, הרי שגם ברומן הנוכחי, לפנינו אשה הבזה לאבותיה ולמורשתה, מתנצרת, נישאת לאוקראיני ומופרדת מבנה, בהליך אשר מצטייר בעיניו כנטישה. סוגיה נוספת אשר מייחדת את הדיון ברומן *כל אשר אהבתי* היא סוג המספר, המכתיב התבוננות בזהות האימהית כזהות מונוליטית. בשלוש היצירות הקודמות שנידונו, קיים מספר אוקטוראלי אשר שרוי מחוץ למישור המבדי של העולם המסופר על-ידיו (אבן, 1974). נראה שכאשר המספר הינו מספר אוקטוראלי, הוא אמנם חושף את הדמות הנשית לצד הדמויות המקיפות אותה, אך לא תמיד האופן בו הדמות נחשפת משוחרר מסטריאוטיפים תרבותיים. הדוגמה לכך, היא העיצוב הנוירוטי של ריטה בראון, המאלץ את הקורא המתנגד לבצע קריאה פמיניסטית. ברומן *כל אשר אהבתי*, בוחר אפלפלד במספר-גיבור ילד, פאול בן

[17] בלנקה כותבת עבור אוטו את זיכרונותיה, כדי שיבין את מניעיה ולא יראה אותה כאדם אכזר (1995).

התשע. אם מספר-גיבור "נחשד" בסובייקטיביות (אבן, 152-153), נוכל לומר, שעל כמה וכמה מספר-גיבור שהוא ילד ייחשד במסירה חד-צדדית, בראייה מצומצמת של פני הדברים וייצמד לסטריאוטיפ התרבותי המושרש, הרואה באמו אשה נטולת זהויות אחרות. הבחינה החודרנית של אם מתוך נקודת מבטו של ילדה, הינה תמה פרוידיאנית ידועה, המביאה להבניית דמות האם מתוך תפישת ילדה אותה ואת מהותה. בחינה זו מעודדת את האשמת האם (mother blaming) במסגרת הטיפול הפסיכואנליטי (בירנס ובן-נר, 1988). כקוראים, נבצע קריאה מתנגדת ונחשוף את זהויותיה הנוספות של הניה וכן את מניעיה.

הרומן נפתח בגירושי ההורים, המהווים מאורע מכונן עבור פאול-המספר. כך למעשה בהיותו בן תשע, מתפרק התא המשפחתי בו הוא חי, והופך לתא משפחתי אשר עומדת בראשו אמו. לאחר הגירושין, נותר פאול אצל אמו ואביו לוקחו לעתים לטיולים רגליים. בזמן אחד הטיולים, מתוודע פאול ל"איקונין של אשה צעירה, נושאת תינוק בחיקה, תימהון נסוך על פניה המלאות" (6). פגישה זו של פאול עם מריה הקדושה, מרחפת מעל הרומן, ויוצרת דיאלוג בין קורותיה של אמו של פאול, לקורותיה של מריה. הנצרות מרוממת את דמותה של האם, אך זוהי אינה אשה הממשת את נשיותה ומיניותה. היא יולדת את משיח הנצרות כבתולה והפולחן מציג אותה כאם בתולה, נטולת זהות מינית, נושאת את תינוקה, ובכך מסתיים תפקידה.

תהליך ניפוץ בתוליותה של האם מתחיל בחופשתה עם פאול, עת השניים רוחצים באגם ומתוארת דמותה הארוטית. בחלומו לאחר מחלת האם, המהווה את שחזור חופשתם, הוא מתאר את שחייתה של האם בעירום, ואת הפחד שחש, נוכח צלילתה הממושכת באגם ועד עלייתה לקרקע. עליית האם משולה לעלייתה של סירנה, שמקומה הטבעי הוא דווקא במים. חלום זה, מהווה מראה לחייה של הניה, אמו של פאול, השרויה בקונפליקט בין אדמה לשמיטת הקרקע, המיוצגת באופן מטאפורי על ידי צלילתה הארוכה המרתיעה את פאול. סיומו של החלום הוא בגדר של "סוף טוב" – האֵם עולה מן המים. בפועל, מתרחש ברומן תהליך הפוך: האֵם בחרה לממש את זהותה המינית תוך דחיקתה לשוליים את זהותה כאם. בחירתה להתנצר ולהינשא לאוקראיני והזנחתה את פאול, מראים כי מימוש מיניותה של האם, היינו, הצלילה למעמקים, הוא שמנחה והיא שתסביר את ראייתו העוינת של פאול את אמו.

כמיהתה של האם לאהבה בכול מחיר מוסברת מתוך עיון בילדותה הקשה. האֵם נאלצה לחוות את ילדותה בבית היתומים ולעבוד במתפרה מגיל צעיר. חייה של האם כיתומה מותירים בה צלקות נפשיות והיא מנסה לפצות את עצמה על ילדות קשה ונטולת אהבה. במקביל לעבודתה למדה, וסיימה בהצטיינות את הסמינר למורות. הפיכתה למורה מלמדת על שאיפה לבצע היפוך, ולהקנות לאחֵר את שנמנע ממנה, כיוון שכיתומה לא היה מי שיחנך אותה, והיא בוחרת להיות מורה וללמד ילדים, מה גם שמצוין, כי ציוניה

כתלמידה היו נמוכים. האם בוחרת במקצוע אידאולוגי המשלב ידע, רגשות וערכים וסולדת ממהלכו של האב שמנע מפאול את הביקור בבית הספר עקב מחלת האסטמה.[18]

שוט ביקורתו של פאול כלפי אמו מופיע כבר בשלבים מוקדמים של היצירה, טרם הרומן החדש של האם. "כשהיא מתלהבת היא מגזימה, אבל אני אוהב את הגזמותיה, הן הולמות אותה" (20). כשפאול משווה בין התיאור המוגזם לכאורה, לבין המציאות, היינו – תיאור ביתם החדש אליו הם עוברים לאחר הגירושין, נראה כי תיאורה של האם תואם את המציאות, ואין בו כול הגזמה. כמו כן מספר פאול, שכאשר אמו מתלהבת, היא נוטה לשכוח אותו ונראה כי הליבידו של האם – התלהבותה וחיותה – מאיימים עליו, משום שהאם אכן שוכחת אותו כאשר היא שקועה בשיחה עם חברתה.

האם שנאלצת לצאת לעבודת ההוראה, ומתנהלת כאם חד הורית ומפרנסת יחידה, הואיל ובעלה לשעבר לא תומך בה כלכלית ואף ממעט לבקר את בנם, נקרעת נוכח צורכי הפרנסה וצרכיו הרגשיים של בנה. היא מנסה להבהיר לו את מציאות חייהם שהשתנתה, המכתיבה גם את שינוי התנהגותו ומחייבת אותו להתבגר ולהתנתק ממנה. כאשר היא בוכה, פאול מציין, כי גם בעיר בכתה נוכח היעדרויותיו של האב, התנהגותו ובזבזנותו. "עתה היה זה בכי שונה, חד ומר יותר. כמו אמרה: גם אתה התחברת אל אביך כדי להכאיב לי" (30). פאול חד-האבחנה חש, כי התנהגותו מקושרת בתודעת האם להתנהגותו המקשה של אביו, והבהלה שתובנה זו מעלה בו, שהרי הוריו התגרשו ואין רצונו להתגרש מאמו - מולידה צייתנות בשלב הראשון והינתקות רגשית בשלב השני.

כאשר מתחיל הרומן של האם עם אנדריי, הוא מציין את השתנותה, ומפגין כלפיה מיאוס וריחוק. הפתרון הקוגניטיבי והרגשי שנוקט בו פאול, הוא התקה רגשית, ואת אהבתו הוא מפנה כלפי אומנתו הרוחָנית, הלינה. בתחילת הרומן מציין פאול, "אמא כל כך מפוזרת ומבולבלת שלפעמים היא קוראת לי ארתור, כשמו של אבא" (65). הדבר מקביל לתמה שנחשפה ברצפת *אש* באשר לראייתה של ריטה את בנה, כשלוחה של בעלה לשעבר, וגם ברומן זה מבינה הניה, שבנה לא יאשר את הרומן החדש שלה. לכן

---

[18] הבחנות סוציולוגיות מחלקות את מוסד הנישואים לשלושה דגמים: "נישואים מסורתיים", "נישואים בין כמעט שווים" ו"נישואים בין שווים". בדגם ה"נישואים המסורתיים", אנו מבחינים באשה המתפקדת כעקרת בית ובבעל המתפקד כמפרנס יחידי. בדגם ה"נישואים בין כמעט שווים" שני בני הזוג עובדים מחוץ לבית, אבל הרעיה נושאת ברוב הנטל של עבודות הבית, כיוון שהזוג אינו יודע כיצד להשיג דמוקרטיה בבית, בעוד הגבר נושא ברוב ההחלטות הפיננסיות החשובות. בדגם ה"נישואים בין שווים" לכול אחד מבני הזוג מעמד שווה, וכול אחד מהם אחראי לרווחה הכלכלית והרגשית של משק הבית. נישואים אלו מבוססים על ידידות, אמון, ערכים זהים, חוויות ואינטרסים משותפים. להרחבה ראו: פישר (2004), *המין הראשון – הכשרונות הטבעיים של נשים וכיצד הן משנות את העולם* (263-264).

ברומן נראה, כי האם היא המפרנסת העיקרית (לפני ואחרי הגירושין) ובכל זאת ההחלטות הנוגעות לפאול (חינוכו ומיקומו) הופכות לנחלתו של האב, שמחליט שלא לשלוח את פאול לבית הספר, ובהמשך, להעביר אותו לחסותו לאור נישואיה של הניה. כך, למרות העליונות הכלכלית של האם, אל מול האב שמצטייר כאמן חסר אחריות, לא ניתנת לה האפשרות להכריע בסוגיות המהותיות של אופן חינוכו של בנה וכן מקום מגוריו – וזאת נוכח הברוטליות המאפיינת את קו פעולתו של האב. מכאן, כי הדגם המוצג קרוב יותר למודל ה"נישואים בין כמעט שווים", שהרי האם נושאת באחריות התעסוקתית ובאחריות לגידול בנה וניהול משק הבית (בזמן הנישואים וכן בשלב הראשון לאחר הגירושין) ובכל זאת אין מבנה דמוקרטי בתא משפחתי זה, והוא נתון לתכתיביו של האב.

היא מתבלבלת ולכן היא מסתירה ממנו מידע בשלבים הראשוניים. שני הבנים, יוהאן ופאול, מנסים לדחוק את מיניותה של אמם. מנגד, שתי הנשים אינן נכנעות לתכתיבי ילדיהן, ומפתחות קשרים רומנטיים עם גברים "חדשים", שאינם האבות הביולוגיים של הבנים.

בעוד שאומנתו של פאול, הלינה, משרה בו אמונה באל, אמו מפגינה סלידה כלפי היהודים הדתיים ואף מגנה את רישולם. ניתן לאבחן סלידה זו כאתאיזם, אך ניתן גם לראות את האינדיווידואליות של האם, כתוצר של חיי שיעבוד קשים. בתחילה, מעבירה האם את ילדותה במוסד. בהמשך היא עובדת עבודת כפיים במתפרה. לבסוף, נישואיה לארתור רוזנפלד, אביו הצייר של פאול, הם נישואין לאדם קשה הליכות, נוטה לדיכאונות, אלים, מתבודד, כפייתי ובלתי אחראי. פאול המשחזר את תקופת נישואי הוריו, מדגיש את אלימותו של אביו ואת שתיקתה של אמו. שתיקתה של האם בולטת לא רק כאשר האב זועם וזו לא עונה, אלא גם בסוגיית חינוכו של פאול, כאשר האם מעוניינת לשלבו במסגרת בית הספר, אך אינה מעיזה להביע את דעתה בעניין עד לאחר פרידתה מן האב והמעבר המרחבי אל הכפר. מערכת היחסים מצטיירת כמערכת יחסים שאינה מאפשרת לקול הנשי להתקיים והאלימות הגברית היא הקול הבלעדי הנשמע בה.

האלימות הגברית ברומן אינה עולה רק מתוך יחסיהם של האם והאב, אלא נוכחת גם ביחסיה של הלינה האומנת וארוסה. בניגוד לאם ששותקת מול פרץ האלימות של האב, הלינה עונה לארוסה בגסות ומסבירה לו, כי היא זו שתנחה את מעשיה. התרסתה המילולית גוררת תגובה אלימה, והארוס יורה בה וגורם למותה. אנלוגיה בין שתי מערכות היחסים האלימות, מציירת תמונה לפיה רק כאשר מושתק הקול הנשי, מתקיימת אפשרות של הישרדות נשית. הדיבור הנשי מהווה הצהרת אוטונומיה נשית, ומגדיר את הדוברת כסובייקט בלתי תלוי. השתיקה הנשית היא אמנם כלי הישרדותי, אך היא מבטלת את יכולתה של האשה להכתיב את חייה ולקבוע אופן פעולה. פאול תמה על כך שאמו אינה מתווכחת עם האב הבא לקחתו לחסותו, אך האם המודעת למחיר הכבד של הדיבור הנשי לאור חייה בצלו של האב ובשל מותה של הלינה, בוחרת לשתוק ולבצע את רצונו של האב ללא דיאלוג וללא הבעת מחאה.

לא בכדי מציין פאול לאחר שמובן כי לאמו יש מאהב חדש, כי "חייה כאן השתחררו מאימתו של אבא, תנועותיה קלות יותר, היא מדברת בשטף" (52). לאחר שנים של פחד, שתיקה וחיים לצד אדם כעוס ובלתי אחראי, מתאהבת האם באנדריי האוקראיני. יחסיהם אינם מתוארים, שהרי פאול לא חי עם השניים אלא עובר לאביו, אך פרידתם, ומותה של האם בבדידות מלמדים, כי על אף חציית הגבולות ובחירתה בגבר שאינו יהודי ואינו מעיר הולדתה – גם הפעם נכשלה בחתירתה למצוא אושר. הבן שבוחן בקפידה כול תנועה של אמו חש בשינוי התנועתי המאפיין אותה, אך אין הוא רואה שינוי זה לחיוב. האם שתנועותיה היו מגושמות ומהירות, משתנה אף בממד זה ותנועותיה הופכות גמישות. אנו מבינים את השינוי התנועתי, כמתקשר להחלטתה להינשא לאנדריי. פאול מציין, כי הגמישות אינה הולמת אותה. גמישות תנועתית זו אינה מהווה סממן פיסי בלבד, מאחר ולא רק גופה של האם הופך לגמיש. הצעד של

נישואין לגוי מחייב אותה להמיר את דתה ולהתנצר. היא אמנם חיה חיים חילוניים, אך עדיין מדובר במעבר שאינו בשגרה, ובצעד נדיר, בייחוד בשלהי שנת 1938, טרם פרוץ מלחמת העולם השנייה, כאשר האנטישמיות גואה, והגורמים הדתיים מלבים אנטישמיות זו – כפי שמובע היטב ברומן.

החרפת היחסים בין האם לבנה ניתנת לאיתור כאשר פאול גונב כסף מאמו ומעדיף לקנות מזון על פני אכילת ארוחותיה של אמו. רצונה של אמו להזינו נדחה והדבר מטאפורי להינתקותו הרגשית מן האם, הנובעת מכעסו ומהתבגרותו המינית, שכן בולטת משיכתו להלינה אומנתו. מבטו המעריץ באמו, הפותח את היצירה, הופך למבט עוין המבקר את התנהגותה ואת צורתה החיצונית, עד ליצירת הנגדה תודעתית בין דמות האם ה"רעה" לבין דמותה המיתית ה"טובה" של הלינה.

בהמשך לגירושיה מבעלה, צעד שאינו שכיח בשנים אלו, ולמעבר המרחבי החד מצ'רנוביץ לסטרוז'ינץ הכפרית, עוברת האם לדת חדשה, ונראה כי סוגיית הגבולות מיטשטשת בתודעתה, ואין לה כול קושי לעבור מדת אחת לשנייה. הניה מונעת על-ידי רצון הישרדותי מחד גיסא, ורצון לזכות באושר שנמנע ממנה מאידך גיסא – ואינה מהססת לחצות קווים שהנורמה אינה מאפשרת לרוב את חצייתם. המעבר לכפר אנלוגי לבחירתה של האם להתמקד בתהליכים פנימיים, תוך ייתורם של תהליכים חיצוניים. כמו כן, בהיות זהותה הדתית מסוכסכת, אין היא נרתעת מן הכפר, מקום בו האנטישמיות השורשית טבועה. לפרובינציה היא מגיעה כי עליה לפרנס את בנה, ובעלה הפסיק לשלם לה מזונות, ואילו לנצרות היא מגיעה, לאור רצונה לחיות עם גבר שבו היא מאוהבת, וכפי הנראה, אין היא חשה נאמנות לדת היהודית, או לכול דת אחרת בהיותה אתאיסטית. כאשר פאול נודד עם אביו וצופה באיכרות הרותניות הוא מציין: "אמא אהבה להתבונן בעשייתן, כמו חיפשה בהן מה שאבד לה" (135). התובנה של פאול מסבירה את מעברה של האם לכפר, ובחירתה להינשא לגוי כפרי, שהוא ההפך הגמור מאביו של פאול, אומן מיוסר, אינטלקטואל-עירוני נונקונפורמיסט. יתרה מכך. האב חוזר ומשמיע את ביקורתו כלפי בתי הספר ההופכים את האדם לחלק מעדר, והאם בוחרת לה לבעל שני דווקא מורה (בדומה לה).

נראה אם כן, שבחירתה של האם בבן זוגה החדש, מנוגדת לכול אשר היא הורגלה אליו, וזאת מתוך רצון לחולל מפנה חד בחייה, בדרך אל מימוש עצמיותה ומציאת מה שאבד לה. פאול אף מציין לאחר פרידתו מן האם, כי דיבוריה האתאיסטים מעלים בו תחושה של "כעס עצור ורצון לפרוץ דלת נעולה" (139) – ואכן, זהו תיאור מדויק של מעשיה של האם, שכול חייה הושתקה, וכעסה מנתב אותה לקרוא תגר על מוסכמות ולפתוח דלתות נעולות, שהבולטת בהן, היא המעבר בין הדתות. האשה שהושתקה בתוך מערכת הנישואין הראשונה שלה, נוקטת דווקא בשיטה הפטריארכלית שההגמוניה אימצה – הומופיליה (העדפת הדומה). משחר האנושות כול קבוצה הגמונית מעדיפה את הדומים לה, ובולמת את השונים ממנה. בבחירתה באנדריי, מבקשת הניה לקשור את חייה בגבר הדומה לה (מקצועית), ולהדיר מחייה את השוני. ייתכן וזהו הלקח שלמדה מנישואיה הראשונים המאמללים, ונראה, כי צעד זה מלמד על מרכזיותה של הזהות התעסוקתית בעיני האם, להבדיל מן הזהות הדתית. כמו כן, זוהי התרסה גלויה נגד האב, הבז

למערכת החינוך ולנציגיה. האב שביקש "להגן" על בנו בכך שלא שלח אותו לבית הספר, ייאלץ לראות את בנו חי עם זוג מורים ומכאן זעמו ובחירתו לקחת את פאול מחזקת האם.

לשמע בשורת הנישואין מובע המשפט המציין את ההינתקות הרגשית המוחלטת של הבן מאמו: "פעם היתה לי אמא, זה היה משכבר הימים, עכשיו היא שייכת לאנדריי" (81). הדבר מסביר את הסכמתו של פאול לעבור לחזקת אביו ובהמשך למוטיב שתיקת האם מול האב, אין האם מוחה כנגד לקיחתו של פאול מביתה. בשלב זה של הרומן גם הקורא מפרש את האפיזודה כנטישה מרצון: האם מעדיפה להתחיל בחיים חדשים עם בעלה האוקראיני, ולכן לא מתנגדת ללקיחתו של פאול בידי האב. המשך הרומן, בו אנו מתוודעים לדמותו של האב, הוא שמשלים את הפער שנוצר נוכח אפיזודה זו.

כאשר יוצא פאול עם אביו מביתה של אמו, הוא מתאר את צורתה החיצונית, הנובעת מתחושתה הקשה ומהמקום בו העמידה בעלה לשעבר: "פניה היו סתורות, מוכתמות בכתמים אדומים, כמו נפלה או נסטרה [...] אמא עמדה על המדרגות וליוותה את התרחקותנו. חשתי שהיא מתבוננת בנו, אך לא הפניתי את פני לראות אותה" (92). האם מבכה את לקיחת בנה, ללא כול התייעצות או בקשת רשות. אביו של פאול לוקח אותו עקב נישואיה לגוי. כול עוד האם חייתה בגפה, האב לא הטריד עצמו כמעט בביקורים, ואף הפסיק לשלם מזונות. מרגע שקשרה האם את נפשה בחייו של גבר אחר, מפנים לה עורף בנה ובעלה לשעבר, מתוך ראייה מגבילה של זהותה, הכופה עליה זהות בלעדית כאם, ואינה מאפשרת לה לממש את זהויותיה האחרות. אך האֵם אינה מוכנה לוותר על אושרה ועל מיניותה. אין היא מריה הקדושה אשר מרתקת את דמותו של פאול, שהרי רצונו הוא שאמו תידמה למריה, ותגביל את ישותה להיותה אמו בלבד. מכאן אי הפנייתו את המבט לאם הנותרת סטורה על המדרגות, והסטירה הינה כפולה: סטירתו של בנה, שאינו מאפשר לה לזכות באושר למרות שהוא מודע לחייה הקשים ולילדותה הכואבת, וסטירה מבעלה לשעבר, שאינו מוכן להרפות מחזקתו עליה, ולראייה אמירתו של האב אחרי מות האם מטיפוס "חבל שהיא התחתנה עם אותו אדם" (193).

הניה מנסה להחזיר את פאול לחזקתה, ועושה זאת בשעה שהיא מודעת לאי הימצאותו של האב בדירה. כאן מורגש הפחד, והרצון להימנע ממלל. כאשר היא נכנסת בוחן אותה פאול במבט חודר ואכזרי: "פניה השמינו ושערה דהה [...] המעיל העבה הנמיך אותה וידיה הארוכות כמו נתקצרו" (109-110). האם מבקשת לקחת את פאול בחזרה לביתם, אך זה מסרב לחזור. פאול מבקש לנטוש את אמו כפי שלדעתו, היא נטשה אותו, והעדפתו את אביו אנלוגית לדעתו, להעדפת אמו את אנדריי, שהרי אין הוא מוכן לראות אותה בקשר ארוטי עם גבר. ניסיון החטף של האם להשיב את בנה לחזקתה בלי ידיעת האב, מהווה הוכחה לכך שהפרדתם נכפתה עליה, והיא אינה רואה סתירה בין אימהותה למיניותה.

מרגע עזיבתה של אמו, מתחיל פאול מסע פיסי (אחרי אביו המשוטט) ונפשי (נוכח התבוננותו המתמדת), מסע הטומן בחובו התבגרות ובעקבותיה מחשבות חרטה המולידות היסט ביחסו השלילי לאמו, והשבת היחס הראשוני כלפיה – יחס של ילד מעריץ הנגוע בחותם האדיפלי. פאול רואה את אמו

בחזיונותיו ובחלומותיו. בהמשך, היא שולחת לו מכתב ומספרת לו שחלתה בטיפוס. באופן מפתיע, בנקודה זו אשר ממנה מתעוררים ביתר שאת רגשות האהבה שחש פאול כלפי אמו, מגלה הקורא לראשונה את שמה של האם, מפיו של האב. שמה שם האם מוזכר כאשר נודע דבר מחלתה הקשה ומותה קרב. זאת בניגוד לשמו של האב – ארתור רוזנפלד, אשר נודע לקורא בשלב מוקדם יותר, ומצוין מספר פעמים ברומן.

כביכול, הדבר אינו מתמיה. זהו רומן המסופר מתוך ראייה רטרוספקטיבית, והמספר המבוגר נצמד לתודעתו שלו כילד, והרי ילד רואה באמו אם, קורא לה אמא ואינו חושב עליה תוך שימוש בשמה הפרטי. את שמו המלא של האב אנו מגלים אגב דפדופו של פאול בספר אמנות המציין את שמו של אביו ואת קורות חייו. לשמה של האם אנו מתוודעים טרם מותה האכזרי. בעוד ששמו של האב מצטייר כנצחי - כתוב בספר, ומצטרף למוניטין של האב כאמן, שמה של האם ניתן לה ביצירה מפיו של בעלה לשעבר, אותו אדם שבגינו שתקה כול זמן נישואיהם. כמו כן מצטיירת השונות ההיררכית בין האם המורה, לאב האומן. זו מלמדת וזה נלמד. הדבר מתחבר לסלידה שחש האב כלפי ההוראה, ולרתיעתו ממקצוע זה, במיוחד בזמן שעסק בו. בעוד הניה מבקשת להיצמד לארציות, ומתקשרים אליה מושגים כגון בית/בעל/מקצוע/חומר, האב מבקש את העל-זמניות ומכאן בריחתו מאחריות, מעבודה מסודרת וממרחב גיאוגרפי קבוע.

היעלמותו של שם האם מקביל לרצונם של פאול ואביו למחוק את זהותה, להשתיקה, כך שתהיה רכושם ולא אדם בפני עצמו, אדם בעל שם. פאול רוצה שתהיה רק אמו, ולא אשה עובדת, או אשת איש. אביו רוצה להגביל את זהותה להיותה אמו של פאול הנשארת לבדה, ולא אשה הממשת את נשיותה בזוגיות, ודאי שלא עם גבר אחר. לא הכעס על המרת הדת הוא שגורם לאב לקחת את בנו. הדבר מתברר עם עריכת ההלוויה, במהלכה האב אינו מפגין מחאה ממשית אלא רק חוסר נוחות בשל ההלוויה הנוצרית הנערכת לאם, והרי מדובר באדם אלים וכפייתי. האב לוקח את בנו כי אין הוא רוצה לאפשר להניה להיות אדם עצמאי ולממש את מאווייה שאינם קשורים בו ובבנו.

קיים פלג בהגות הפסיכואנליטית הפמיניסטית, הגורס כי רק כאשר אבות יטפלו בילדים בדומה לאמהות, היחס אל המינים יהא דומה. טענה זו אינה נובעת מהשוויון בטיפול בילדים, אלא מתוך מחשבה, שמקורה של שנאת הנשים ביחסים בין התינוק לאמו. הילד מקשר כוח ודחיית סיפוקים עם האם, ובבגרות, הדבר מתפתח לעוינות כנגד נשים. כאשר אבות יטפלו בילדיהם, האגרסיה האינפנטילית תתחלק בין גברים לנשים, ומצב זה יוביל לשוויון בין המינים (ראו: בירנס ובן-נר, 64-67). המעבר של פאול לחזקת אביו מפריך חשיבה זו, מאחר והמיסוגניה מועצמת דווקא לאור הינתקותו של הילד מאמו. האב מרחיק את הבן מאמו גיאוגרפית ותרבותית עד כדי יצירת נתק רגשי מלא.

לאחר מותה של האם, אומר אביו של פאול – "הרבה מלאכים טובים זימן לי האל וגם את הניה זימן לי, אבל אני לא ידעתי לשמור עליה והיא אבדה לי" (185). כך נבנית אנלוגיה בין האם המיתית שבונה לעצמו פאול לבין הדמות המלאכית שנוצרת בלבו של האב. לא האב ולא הבן ראו בהניה סובייקט עצמאי, בן אדם שאינו יציר דמיונו של מתבונן חיצוני. אנושיותה הופקעה ממנה לטובת ראייתה כישות מיתית (מריה/מלאך) ומכאן השיפוט האכזרי של השניים כלפיה בכול מהלך הרומן. לא רק שנשללה ממנה נשיותה, שהרי השניים ביקשו למנוע ממנה קשר רומנטי חדש, אלא גם אנושיותה. הקביעה לפיה משולה הניה למלאך, או הרצון לקבעה לילדה, מבטלת את רצונותיה, והופכת אותה לאמצעי בדרך לרווחתם של הגברים המקיפים אותה.

אחרי מותה של האם, פאול חוזר לראות אותה בחזיונותיו, המקבילים לאפיזודת הפתיחה של הרומן, עת שהו הוא ואמו בחופשה. בחלומו הוא רואה את אמו והיא "שונה כל כך מהנשים האחרות ובולטת ביופייה" (202). הבן יכול לאהוב שוב את אמו כאשר היא חוזרת להיות "אם בלעדית", ושום זהות אחרת לא מאיימת "לקחת" אותה ממנו. זיכרונותיו מיד חוזרים להיות זיכרונות קסומים של ילד המעריץ את אמו בשל יופייה, וניכר, כי במבט לאחור פאול מתחרט על אכזריותו כלפי אמו, אך כלל אינו מבין מדוע התאכזר אליה, וכיצד שאף למזער את ישותה ולמנוע ממנה לממש את זהויותיה האחרות. באופן מפתיע, שלא כמו אחרי מותם של הלינה ואביו, פאול אינו מחכה לאמו שתחזור. פאול נוכח בהלווייתם של אביו והלינה ובכול זאת מאמין שהם עתידים לשוב מעולם המוות ולקחת אותו עמם. לגבי אמו – אין הוא מחכה לשובה. אמו זוהרת בחלומותיו אחרי מותה, ואין הוא רוצה להסתכן בהחייאתה שמא תיגזל ממנו בשנית.

הקורא, בניגוד לפאול, מודע לדמותה המהפכנית של הניה, לייחודיות הגלומה בה, לחתרנותה ולפעלתנותה הבלתי נדלית כדי לזכות באושר, ואלו עולים בתודעתו, כאשר הוא מפעיל קריאה טקסטואלית "נגד" הטקסט (לובין, 2003, 80-63). כך מתהפכת הראייה הילדית המאשימה בראייה מעריכה והדמות המלאכית חוזרת להיות אנושית, כמו כול האמהות.

סיכום

למראית עין, בבסיסן של דמויות האֵם שמציג אפלפלד ביצירותיו, עומד אוקסימורון. כיצד ניתן לקשר בין הולדה ונתינת חיים, לרצח אלים הנוטל את חיי בן הזוג, כפי שראינו ברומן *עד שיעלה עמוד השחר*? וכיצד ניתן ליישב את הסתירה שבין האֵם המגוננת והמטפחת, לבין האם הנוטשת, כפי שעולה מן הנובלה *רצפת אש* והרומן *כל אשר אהבתי*? והאם מתקבל הדבר, שאמהות, הנקשרת בתודעה התרבותית למוסר ולערכים, תתקשר דווקא לזנות, הנתפשת כמוקצה וכמייצגת את הסמן השלילי לאמהות, כפי שנעשה ברומן *פרחי האפלה*? שורת אוקסימורונים אלו, מובאת כדי לנפץ את התפישה ההגמונית, הרואה את האימהות כמונוליטית ואת האֵם כנטולת זהויות מלבד זו האימהית. אפלפלד פותח את גבולות האמהות וזו מנהלת דיאלוג עם חייה של האם ומתעצבת לאורם. חום ואלימות, אהבה ושנאה, רצון לקרב את הילד לצד רצון להתנתק ממנו – מרכיבים את דמויות האם שהינן פנורמיות ונטולות עיוותים שמקורם בייצוג

סטריאוטיפי. האם האפלפלדית היא סובייקט עצמאי ואינה דמות טיפולוגית. אפלפלד מהרהר ומערער על מושג האמהוּת כפי שזה מובנה בתודעתנו ומציג חלופה בדמות אם טעונת רבדים, שאימהותה אינה מוחקת את מכלול זהויותיה הנשיות.

המיניות הנשית של האם האפלפלדית אינה מוכפפת לאמהוּת, והיא בעלת קיום עצמאי. כך תפישות מוסרניות המבקשות לנשל את מיניותה של האם נבדקות, ומוצאות אל מחוץ לשיח. בהתאמה לרצון להציג קיום נשי-אימהי עצמאי, כול האימהות המופיעות ביצירות שלעיל, הן אמהות המגדלות את בנן בגפן. לפנינו אמהות חד-הוריות שהן לעתים גרושות (ריטה והניה) ולעתים אלמנות (בלנקה, הגורמת להתאלמנותה ויוליה, אשר ברור לקורא כי בעלה נלקח כדי להירצח על ידי הנאצים). אפלפלד מציג קיום נשי-אימהי שאינו תלוי בגבר. ריטה (*רצפת אש*) חושקת בגברים רבים, אך היא רואה בהם אובייקטים מיניים, או תחליפי-ילד ולא בני זוג שווים. היא היוזמת את גירושיה, והיא אף אינה מוכנה לשנות ממנהגיה כדי להתחבב על המין הגברי. לכן היא אוכלת כאוות נפשה, מפגינה ווכחנות ודעתנות כלפי הגברים המקיפים אותה, ובסופו של דבר, היא עוזבת לבדה את הפנסיון בדרכה לארץ ישראל. האשה שנבלמה על ידי אביה ובעלה, מוצאת את הכוח לממש את עצמה רק כאשר היא לבד, ללא גבר מגביל – והדבר כולל כמובן את בנה.

בלנקה, גיבורת *עד שיעלה עמוד השחר* מסגירה עצמה לשלטונות רק אחרי שהיא בטוחה בכך שבנה מצא מקום מבטחים תרבותי ורגשי אצל רוזה באום היהודיה. היא שתגדל את אוטו ותעניק לו חינוך יהודי ואהבת אם במקום אמו הביולוגית. מריאנה (*פרחי האפלה*) אמנם עובדת בבית בושת ומשרתת גברים, אך אין היא נזקקת לגבר כדי להפוך לאם. היא מקבלת את הוגו מיוליה, וכך לפנינו שרשרת נשית, בה אשה מוסרת ילד לאשה אחרת. הניתוק אותו מבצע אפלפלד בין גוף למהות מחזק את האמירה, לפיה הסובייקט האימהי מגדיר את עצמו על ידי שפתו שלו ולא באמצעות הגוף. ההריון מוּצא מן המשוואה, כמו גם הגבר שתפקידו לעבר והאמהוּת הופכת למלאכה ולא למושג מיתי.[19] הצגה זו של האמהוּת מעמידה את המושג כבלתי תלוי במגדירים חיצוניים, אלא במלאכה אותה מבצעת האם, קרי, האם ממשיגה את עצמה ואינה מומשגת על ידי תופעות חיצוניות או מגדירים חיצוניים. תפישה זו מנתקת בין אמהוּת וגוף פותחת פתח לראיית האנדרוגניות הגלומה במושג, כמגדיר גברים ונשים יחדיו.

כלל מערכות היחסים שתוארו ביצירות שלעיל (או מופיעות ביצירותיו של אפלפלד, להוציא את הרומן *חיים שלמים* (2007) מתייחסות ליחסי אם-בן. זהו מפתח מרכזי ביצירת אפלפלד, בה האם היא בלתי מושגת, ותמיד מופרדת מבנה. מגוון התצורות בהן מופיעה תמה זו מוכיח, כי אפלפלד אינו משכתב את סיפור חייו האישי אחד לאחד, אלא משכפל אותו בוואריאציות ביצירותיו השונות תוך עריכת היסטים. השכפול לא רק מאפשר ריחוק מסוים מהסיפור האוטוביוגרפי, אלא גם פותח פתח להמשגתה של האמהוּת על רקע הֶקשרים שונים ומתוך דיאלוג עם תופעות חברתיות שונות המעצבות מושג זה. יחסי אם-בן הם

[19] על האמהוּת כעבודה ראו: תמר אלאור (2001) "תנאים של אהבה: עבודת האימהוּת מסביב למחנה", 79-114.

האידיאל עליו מושתתת התרבות, המקבעת את מקומה של האם בתור זו המביאה לעולם בנים שעם גדילתם יוכלו להפוך למנווטים ולקובעי מדיניות. הדבר בולט בעיקר בחברות לאומניות, והחברה האירופאית של טרום מלחמת העולם השנייה עונה היטב להגדרה זו. אפלפלד נוטל את המודל השכיח של יחסי אם-בן, אך מוציא מן התבנית המשפחתית את האב. על ידי כך הוא מאפשר מבט פרטני באמהוֹת כדמויות ובאמהוּת כמושג תרבותי עצמאי שאינו נדרש למשלימו המתבקש – האבהות. אם סימון דה-בובואר מתקוממת נוכח הגדרתו של ה"נשי" מתוך השוואה ל"גברי" (2001, 13-37), נראה כי אפלפלד אינו נזקק לתופעה הגברית, כדי לחשוף ולהגדיר את זו הנשית. התופעה הנשית של האימהוּת עומדת בפני עצמה ומוגדרת מתוך עצמה. בהתאמה – מכילות האימהוֹת פנורמת תכונות המוגדרות תרבותית כנשיות וגבריות גם יחד. האם האפלפלדית מפגינה התנהגויות המלמדות על אבדן נורמות מגדריות. המילה "מגדר" מקפלת בתוכה את המילים גדר והגדרה. האימהוֹת שהוצגו, חוצות את הגדֵרות ההתנהגותיים ואת ההגדַרות הנוקשות בין ה"גברי" ל"נשי".

היצירות שלעיל מלמדות, כי מחויבותו של אפלפלד לתמת האימהות והאופן שבו הוא מציג אמהוֹת החותרות תחת משטר, תרבות, אידיאולוגיה ותכתיבים מגדריים מסורתיים, ממריאים מעבר לרצון לתאר תמה אוטוביוגראפית או היסטורית בלבד. לפנינו גישה חדשה כלפי מושג האימהוּת, אשר טרם נחשפה באופן כה בוטה בספרות העברית החדשה. אפלפלד פונה אל מושג האימהוּת כ**מפתח מרכזי להבין את סדריו החברתיים של העולם**. בחינת מושג האמהוּת מגלה את חשיבותה ומרכזיותה של האם בכול מבנה חברתי. האימהוּת שהיא נחלת ה"נשי", חוויה נשית בלעדית, נחקרת מזוויות שונות שכולן מעלות תמונה נשית רדיקלית, אשר חותרת תחת נורמות וקיבעונות פטריארכליים הממקמים את הנשי/האימהי בשולי החברה.[20]

האימהוֹת אליהן התייחסתי, קוראות תגר על דימויים נשיים מצומצמים ומציגות אלטרנטיבה שוללת. האימהוּת הופכת לפרמטר משמעותי, אך לא כזה המגדיר את מהותה של הדמות הנשית. האימהוּת אינה מסרסת רצונות ומאוויים העומדים בסתירה אליה, ואינה מבטלת יצריות, מיניות, כוחניות ורצון להתריס. האימהוּת באופן מפתיע, במקום "לביית" או "לאלף" את האם, הופכת אותה למרדנית, למודעת לשוליותה בעולם הנשלט על ידי ערכים דורסניים (שגילומם המיידי מתבצע על ידי האנטישמיות ההופכת להשמדת המונים), ומודעות זו הופכת לפעולה במרחב הציבורי. האם יוצאת מביתה, ומתווה לעצמה דרך חדשה – תמיד במחיר של איבוד האימהוּת, אך מתוך הישארות נאמנה למהות הנשית העצמית.[21]

---

[20] ובהקשר זה, ראוי לציין את דבריה של איריס מילנר (2005) על האם האפלפלדית: "דמויות אימהיות מקבלות את התפקיד הסטריאוטיפי הנשי של שומרות הגחלת המופקדות על חיבור למסורת המשפחה מקדמת דנא, אלא שמאחר שמדובר בהוויה יהודית במשבר של זהות, מחולצת האימהות מעמדה סטריאוטיפית זו" (42).

[21] דרך חדשה זו אינה בהכרח נורמטיבית, והיא כוללת לעתים התנהגות בלתי חוקית. יצחק בן-מרדכי (2005) מתמקד במאבקה האלים של בלנקה (שרוצחת את בעלה המכה ובורחת עם בנה, אגב שריפת כנסיות וגניבה מקשישים בהם מטפלת) וממחיש כיצד הפשע יכול להיות מעין פתרון, דרך לגאולה – במציאות שהקיום בה בלתי אפשרי עבורה. בהתאם, בלנקה גם שופטת את עצמה לא על פשעיה האובייקטיבים (רצח, גניבה, הרס כנסיות) אלא על פשעיה האישיים: היא מאשימה את עצמה בזניחת אביה, בנטישת אמה, בהמרת הדת ובנישואיה לאדולף. פשעים אלו אינם נותנים לה מנוח, ובגינם היא מסגירה עצמה

המרחב ביצירותיו של אפלפלד נחקר לא אחת,[22] אך במאמר זה ביקשתי לאפיין את פעולותיהן של האמהות במרחב, ולהציג את חתרנותן הערכית כמקבילה לחתרנותן המרחבית. דמויות האם שנבחנו מציגות אימהוּת אחרת, שאינה מוגבלת לספירה פרטית, ואינה מקבעת חולשה נשית. האם האפלפלדית ניצבת לבדה מול מציאות חייה, ומתווה את דרכה, תוך התנוטות בין מכשולים. בנובלה *רצפת אש* מוצגת דמותה של ריטה בראון, הבוחרת לנטוש את בנה ולנסוע למרחב לא מוכר ולא מבוית. הנטישה נובעת מרצונה להציל את נפשה, לא לדכא את יצריה כפי שדוכאו על ידי הוריה ובעלה לשעבר, ולממש את מאווייה – גם אם הדבר טומן בחובו את אי הציות לנורמה המושתתת ביסוד החברה האנושית, על פיה אם צריכה לדאוג לבנה ולגדלו בבית. מכך עולה, כי האימהוּת מוצגת כבחירה, ולא כתכתיב ביולוגי הגוזר על האם שיעבוד. הבחירה מחזקת את הניתוק בין הגוף לבין האמהוּת. אֵם יכולה לאמץ ילד של אֵם אחרת (מריאנה), אך היא יכולה גם להתכחש לבנה אם היא בוחרת לעשות כן. ריטה מחליטה לנטוש בן מתנכל, ולנסוע לארץ ישראל, רעיון שנובט בה בהדרגה – כתינוק. האפשרות לזכות באושר שמבטל את המוסד המרכזי באנושות, היינו, התעוזה לנטוש את בנה וארצה לטובת הגשמת חלום אשר מצטייר כמוביל לאושר והצלה, הינה אפשרות חתרנית, המדגימה כי טרם היות האם אם – היא אדם, וכי המהות האנושית איננה כפופה למהות האימהית.

מסעה של בלנקה ברומן *עד שיעלה עמוד השחר* הוא מסע נפשי ופיזי, של אשה העוברת התעללות פיזית קשה ומחליטה לשים לה קץ. היא רוצחת את בעלה המכה והמתעלל, ובורחת עם בנה מזרחה. דווקא בתקופה בה האנטישמיות חריפה, וגוררת המרות דת והתנכלות ליהודים, בוחרת בלנקה לברוח אל מרחב יהודי-חסידי העומד בפני כליה. האשה שפחדה לצאת מביתה בורחת מבעל משפיל וממציאות של איום תמידי על קיומה. היא מנצחת את פחדיה, וניכר, שאם לא היתה חפצה בכך, לא היתה נתפסת על ידי השלטונות. יוליה (*פרחי האפלה*), בדומה לבלנקה, שרויה במרחב מאיים. בעוד בלנקה מאוימת על ידי בעלה המתעלל, יוליה מאוימת על ידי מכונת ההשמדה הנאצית הכולאת אותה בגטו הסגור. חרף היותה שרויה במרחב מפוקח (גטו), היא מצליחה לחמוק במטרה להציל את בנה. בהיעדר יכולת לברוח בדרכים מקובלות, היא מוצאת להם דרך תת-קרקעית והופכת מרחב מצחין למרחב מציל.

הניה (*כל אשר אהבתי*), אינה רואה במרחב תכתיב. היא עוזבת את העיר כדי לנסות ולמצוא שלווה ואושר בכפר, למרות היותו נגוע באנטישמיות קשה. היא מתרחקת עד כמה שניתן מבעלה לשעבר ומנסה למצוא לה ולבנה מקום שקט, שאינו בתחום השגתו של האב הכפייתי. במציאות בה אין האשה יכולה להתקיים נוכח הגבלות גבריות אלימות, המרחב הוא בן ברית המסייע לה לשמור על עצמיותה ולנסות לפתוח פרק חדש בחייה.

לשלטונות. מערכת הערכים ה"נשית" הודפת את זו ה"גברית", המאיימת על הישרדותה.

[22] ניתוח פרטני של מאפייני המרחב האפלפלדי נערך על-ידי יגאל שוורץ (1996, 53-139).

לצד ערכים חתרניים ושורה של פעילויות מרחביות שאינן נענות לסטריאוטיפים תרבותיים, הבחירה הפואטית בסוגי מספרים שונים משרתת את אפלפלד ומסייעת לו לחשוף בפני הקורא מימושי אימהוּת שונים. ביצירות *פרחי האפלה*, *רצפת אש* ו*עד שיעלה עמוד השחר* מופיע מספר אוקטוראלי. לאור ידיעתו הנרחבת של מספר זה, הוא מאפיין את עולמה של האם, ואת השבר הכפול עמו היא מתמודדת – שבר פרטי ושבר דתי-לאומי. המספר חף מראייה שיפוטית וביקורתית, ומציג את פנורמת התכונות המאפיינות את האמהוֹת לאור התקופה המשברית בה הן נתונות. האם עומדת במרכז היצירה, והמספר מלווה את פעולותיה ואף מתפקד לא אחת כשומר סף, להבדיל מסביבתה העויינת של האם. זאת ניתן לראות בתיאורו הפרטני את מסלול ההצלה שטווה יוליה (*פרחי האפלה*), ברמזים המטרימים את השואה המפוזרים בנובלה *רצפת אש* והופכים את מהלכה של ריטה למהלך שפוי המלמד על הפנמה של המאורעות, וכן בביקורת שהוא מטיח בסביבתה של בלנקה (*עד שיעלה עמוד השחר*) האדישה לסבלה.

ברומן *כל אשר אהבתי* בה מופיע מספר-גיבור, בנה של הניה, ניתן לראות כיצד נבנית דמות האם מבעד למבטו של ילדה. בניגוד ליצירות שלעיל, היצירה מציגה את האם מתוך מבט עויין וחודר, מבטו של ילד הכואב את גירושי הוריו ואת נישואיה השניים של אמו, ומוצא מזור לקונפליקט הפנימי רק לאחר מות האם. מות האם וגירושיה משני גברים, מחזירים לה את זהותה כאם בעיני בנה, וכך הוא שב לאהוב אותה, ורואה בה דמות מיתית ומקודשת. הבחירה בילד המספר את סיפורה של האם מפגינה אמנם רצון לצמצם את מהותה ולהגבילה כך שתכלול את הזהות האימהית בלבד, אך המהלך העלילתי מציג מציאות שונה. האם בוחרת לממש את נשיותה ומיניותה למורת רוחו של בנה. ביצירה זו הבחירה במספר-ילד היא החושפת את הקונפליקט התרבותי בין המצופה מן האם, לבין ציפיותיה שלה מעצמה ורצונה לממשן.

זרם הפמיניזם הרדיקאלי שם לו למטרה לייצג את חוויותיהן ואת ניסיונן של נשים, תוך התעכבות על התנסויות נשיות ייחודיות, והבנת המנגנונים המקבעים את הדרת הנשים למרחב הפרטי (ראו: רולנד וקליין, 1996, 9-36). ההתנסות הנשית הייחודית הינה האימהוּת, ומדובר בחוויה שלא ניתן להעביר במושגים "גבריים". ובכול זאת מצליח אפלפלד לשקף את חווית האימהות על הקשיים ונקודות החוזק הנובעים ממנה, ואינו מתעלם מחוויות נשיות נלוות לאימהוּת – אונס, התעללות מינית ונפשית, אלימות במשפחה, זנות ויחס מנוכר מצד החוק ונציגי השלטון.

אפלפלד אינו מסתפק בהראייה (showing) אלא נוקט בהגדה (telling) שתכליתה לגנות התעללות בנשים, הדרת נשים, וכאמור, ראייה סטריאוטיפית של האם, המכפיפה זהויות נשיות אחרות לטובת הזהות האימהית. חקר האימהות הפמיניסטי, מתחקה אחר הבנת נפשה של האם, לצד הבנת מערכת היחסים הנרקמת בינה לבין ילדיה. אפלפלד נותן ביטוי לשני צירי התרחשות אלו באופן המשמר את האיזון העדין ביניהם, כך שלא ייווצר צמצום בתיאור הדמות הנשית, אשר ינבע מהתמקדות בלעדית רק בציר היחסים עם הילד.

"משבר האימהות" המתואר ביצירותיו של אפלפלד הוא בה בעת משבר יהודי, משברו של עם שסובל מיתמות בגין מסורת של שנאה עצמית והפנמת סטריאוטיפים אנטישמיים, ויתמות שקודמת, לדעת אפלפלד, לשואה עצמה, אך הוא גם משבר של חברה המהווה מיקרו-קוסמוס לעולם כולו. האֵם שמאבדת את ילדיה ביצירות הנבחנות ונותרת "יתומה" מילדים, היא היתמות החברתית במצב בו נשים נאבקות כדי לשרוד ואינן זוכות להגנה חיצונית-ממסדית. גם הרעות הנשית המלווה את היצירות אין בה כדי להושיע את האם, אלא היא רק מקנה לה ארכה במסע הייסורים. בין אם האם היא גויה ובין אם היא יהודיה, בין אם יורשת למשפחה בורגנית ובין אם זונה, בעיית ההישרדות של האם היא העולה בכול יצירה ומוטחת בפניו של הקורא. המאיימים על קיומה של האם הם תמיד גברים, והפתרונות הם לרוב בלתי מספקים: תגובה אלימה לאקט אלים, בריחה או נטישה.

חברה השוכחת את אמהותיה היא חברה יתומה, וזהו התסריט שמתואר ביצירותיו של אפלפלד. הפתרון נובע מתוך התיאורים הקשים, אשר מועלים מזוויות שונות בכול יצירה. **שינוי גישה, שינוי חשיבה, הפרכת סטריאוטיפים, הגנה ממסדית**. אלו ישנו את פני הדברים, אלו יבטיחו הצלה מפני גורל של חברה מיותמת. אסיים בדבריו של אפלפלד המחזקים את התפקיד החלוצי שנטל על עצמו: **"סופר הוא שרת של 'העניין האנושי', הוא צריך להראות שהוא מבין משהו ברגישות ובחולשה האנושיות. להיות תחליף לדת"**,[23] אמר – וקיים.

ביבליוגרפיה:

אפלפלד, אהרן, 1988. *רצפת אש*, כתר הוצאה לאור והוצאת הקיבוץ המאוחד, ירושלים.

אפלפלד, אהרן, 1989. *קאטרינה*, כתר הוצאה לאור, ירושלים.

אפלפלד, אהרן, 1991. *מסילת ברזל*, כתר הוצאה לאור, ירושלים.

אפלפלד, אהרן, 1994. *ליש*, כתר הוצאה לאור, ירושלים.

אפלפלד, אהרן, 1995. *עד שיעלה עמוד השחר*, כתר הוצאה לאור, ירושלים.

אפלפלד, אהרן,b1999. *כל אשר אהבתי*, כתר הוצאה לאור, ירושלים.

אפלפלד, אהרן, a1999. *סיפור חיים*, כתר הוצאה לאור, ירושלים.

אפלפלד, אהרן, 2000. *מסע אל החורף*, כתר הוצאה לאור, ירושלים.

אפלפלד, אהרן, 2001. *לילה ועוד לילה*, כתר הוצאה לאור, ירושלים.

אפלפלד, אהרן, 2006. *פרחי האפלה*, כתר הוצאה לאור, ירושלים.

[23] בראיון שהעניק עם זכייתו בפרס על-שם נלי זק"ש. ראו: זנדר, (2005). ההדגשה שלי (ש.ר).

אפלפלד, אהרן, 2007. *חיים שלמים*, כתר הוצאה לאור, ירושלים.

מקורות מחקר:

אבן, יוסף, 1974. *סופר מספר ומחבר*, "הספרות", 19-18, עמ' 163-137.

אלאור, תמר, 2001. *תנאים של אהבה: עבודת האימהות מסביב למחנה*, "תיאוריה וביקורת", 19, עמ' 114-79.

באטלר, ג'ודית, 2001 [1990]. *צרות של מגדר*, תרגמה: דפנה רז, "מכאן", 2, עמ' 219-202.

באטלר, ג'ודית, 2006 [1993]. "גופים נחשבים", תרגמה: דפנה הירש, בתוך: דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גראב, יפה ברלוביץ, דבורה גריינימן, שרון הלוי, דינה חרובי, סילביה פוגל-ביז'אוי (עורכות), *ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, תל אביב, עמ' 476-443.

בן דוד, עמית, 1992. אמהות *וג'נדר: הערכה מחודשת של המיתוס בטיפול המשפחתי*, "שיחות", כרך ז', 1, עמ' 14-19.

בן מרדכי, יצחק, 2005. *פשע כמטאפורה וכדרך לגאולה בנובלה 'עד שיעלה עמוד השחר'*, "מכאן", כרך ה', עמ' 75-67.

ברזל, הלל, 1981. *מספרים בייחודם*, יחדיו, תל אביב.

ברקאי, רון, 1995. "מסורות רפואיות יווניות והשפעתן על תפיסת האישה בימי הביניים", בתוך: יעל עצמון (עורכת), *אשנב לחייהן של נשים בחברות יהודיות*, הוצאת מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, ירושלים, עמ' 142-115.

גולן, אפרת, 1990. *קריאה פמיניסטית של 'בדמי ימיה'*, "עלי שיח", 28-27, עמ' 92-81.

גלוזמן, מיכאל, 2000. *עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון – ריאיון עם אהרן אפלפלד*, "מכאן", כרך א', עמ' 165-150.

דה-בובואר, סימון, 2001 [1949]. *המין השני: כרך ראשון – העובדות והמיתוסים*, תרגמה: שרון פרמינגר, הוצאת בבל, תל אביב.

דה-קסטייחו, איירין-קלרמונט, 2000 [1973]. *אישה: הפסיכולוגיה של הנשי*, תרגם: מתי בן יעקב, מודן הוצאה לאור, תל-אביב.

הוקס, בל, 2002 [2000]. *פמיניזם זה לכולם: פוליטיקה מכל הלב*, תרגמה: דלית באום, פרדס הוצאה לאור, חיפה.

זנדר, אלון, 2005. *סופשבוע עם אפלפלד בדורטמונד*, "הארץ", 16/12/05.

יעבץ, צבי, 1997. "שנה אחת בצ'רנוביץ בין שתי מלחמות-העולם", בתוך: יצחק בן מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), *בין כפור לעשן – מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפל*, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע , עמ' 13-1.

לובין, אורלי, 1993. *אשה קוראת אשה*, "תיאוריה וביקורת", 3, מוסד ון ליר, ירושלים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 77-65.

לובין, אורלי, 2003. *אשה קוראת אשה*, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה / זמורה ביתן.

מילנר, איריס, 2005. *בשם האם: טראומה של אובדן ופרובלמטיקה של זהות*, "מכאן", כרך ה', עמ' 35-46.

מרמונצ'יק, פנינה, 1985. *הלשון הפיגורטיבית של אהרן אפלפלד כמפתח להבנת יצירתו*, עבודה לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן.

סטרן, דניאל, ברושווילר-סטרן, נדיה ופרילנד, אליסון, 2000. *הולדתה של אם: כיצד משנה אותך החוויה האימהית לתמיד*, תרגמה: ימימה עברון, מודן הוצאה לאור, תל אביב.

פלגי-הקר, ענת, 2004. *על האם ועל ה(אי)מהות בתיאוריה הפסיכואנליטית*, "שיחות", י"ח, חוברת מס' 3, עמ' 251-260.

פינסקר, שחר, 2005. *הרכבת הדוהרת פנימה: תבנית המסע ושיקוף המצב היהודי בנובלה 'מסילת ברזל'*, "מכאן", כרך ה', עמ' 77-88.

פינקולה-אסטס, קלאריסה, 1997 [1992]. *רצות עם זאבים, ארכיטיפ "האשה הפראית" – מיתוסים וסיפורים*, תרגמה: עדי גינצבורג-הירש, עריכה ודברי מבוא: נאוה תלפז, הוצאת מודן, תל אביב.

פישר, הלן, 2004. *המין הראשון – הכשרונות הטבעיים של נשים וכיצד הן משנות את העולם*, תרגמה: עופרה עופר, אריה ניר הוצאה לאור, תל אביב.

צ'סטר, פיליס, 1987 [1972]. *נשים ושיגעון*. תרגמה: שרה סייקס, הוצאת זמורה, ביתן, תל-אביב.

ריץ', אדריאן, 2005 [1976]. *ילוד אשה*, הוצאת עם עובד, תל אביב.

שוורץ, יגאל, 1996. *קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד – תמונת עולם*, כתר הוצאה לאור והוצאת מאגנס, ירושלים.

שקד, גרשון, 1997. "רקוויאם לעם היהודי שנהרג", בתוך: יצחק בן מרדכי ואיריס פרוש (עורכים), *בין כפור לעשן – מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד* – הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע, עמ' 15-57.

Belsey, Catherine, Moore, Jane, 1997 [1989]. "Introduction: The story so far", in: *The Feminist Reader*, Macmillan, London, pp. 1-15.

Birns, Beverly, Ben-Ner, Niza, 1988. "Psychoanalysis constructs motherhood", in: Birns, Beverly, Hay, Dale F, eds., *The Different Faces of Motherhood*, Plenum Press, New York and London, pp. 47-72.

Birns, Beverly, Hay, Dale F., eds., 1988. *The Different Faces of Motherhood*, Plenum Press, New York and London, pp. 1-9.

Di Quinzio, Patrice, 1999. *The Impossibility of Motherhood: Feminism, Individualism and the Problem of Mothering*, Routledge, London.

Ramras-Rauch, Gila, 1994. *Aharon Appelfeld: The Holocaust and Beyond*, Indiana University Press, Bloomington.

Rowland, Robyn & Klein, Renate, 1996. “Radical Feminism: History, Politics, Action”, in: Bell, Diane, Klein, Renate, eds., *Radically Speaking: Feminism Reclaimed*, Zed Books, North Melbourne, pp. 9-36.

Wachtel, Eleanor, Appelfeld, Aharon, 2003. "In discussion", in: Brown, Michael, Horowitz, Sara R., eds., *Encounter with Aharon Appelfeld*, The Center for Jewish Studies, York University, Oakville, Ont, pp. 43-65.