



כתב עת אלקטרוני
בהוצאת המכללה האקדמית לחינוך ע"ש דוד ילין, ירושלים

גליון מס' 6 מאי 2016

ניתן לקריאה באתר המכללה:
<http://www.dyellin.ac.il>

בכוח הדמיון והגעגועים – על יצירתה של יהודית קציר

אסתר אדיבי-שושן

בכוח הדמיון והגעגועים – על יצירתה של יהודית קציר

אסתר אדיבי-שושן¹

תקציר

ברומן "ציילה" מצטרפת קציר לגל גואה של רומנים אוטוביוגרפיים שנכתבו בידי סופרים ישראליים קנוניים, שפרסמו קודם לכן ספרים בדיוניים. במאמר אתאר את הרומן "ציילה" כרומן אוטוביוגרפי-פמיניסטי-פוליטי, תוך תיאור המהלך פואטי מצד קציר, המשקף, מהלך שהתרחש בספרות העברית שראשיתו בשנות התשעים, ועדיין נמצא בשיא התהוותו: מעבר מכתובה ספרותית המסתירה יסודות אוטוביוגרפיים, תוך צמצום מקומם וחשיבותם של ייצוגי המקום והזמן, לכתיבה אוטוביוגרפית גלויה המעניקה משקל רב לייצוגי מקום וזמן. במאמר אעסוק בשלוש יצירות של קציר שפורסמו בעשורים שונים ובסוגות שונות: הנובלה "דיסניאל" (1989) המחזה הביוגרפי "דבורה בארון" (2000) והרומן האוטוביוגרפי "ציילה" (2014). דרך עיסוק ביצירות אלה אבקש להדגים את המהלך שעשתה קציר במעבר מכתובה אוטוביוגרפית מוסוות לכתיבה אוטוביוגרפית גלויה וחשופה. שימוש מעניין במיוחד בפרטי האוטוביוגרפיה המשפחתית תוך הסוואתה מצוי במחזה "דבורה בארון", יצירה הזרה באופייה לכתיבתה של קציר.

"את תכתבי את הרומן על סבתא שלי"

"את תכתבי את הרומן על סבתא שלי" – זו לשון צוואת אמה של יהודית קציר, ברומן "ציילה". צוואה זו נתנה האם לבתה אחרי שקציר זכתה להכרה ביכולת הכתיבה שלה בקיץ 1988, עם פרסום סיפורה הראשון "דיסניאל" ב"עיתון 77". הסיפור זכה בפרס ובשבחים רבים מפי סופרים מוכרים וקנוניים בני הזמן.

ברומן "ציילה" הצטרפה קציר לגל גואה של רומנים אוטוביוגרפיים של סופרים ישראליים קנוניים, שפרסמו קודם לכן רומנים בדיוניים. גל זה, שראשיתו בתחילת שנות התשעים של המאה ה-20, תואר בידי חוקרי ספרות שונים. ספרה של ניצה בן-דב (2011), עוסק בנושא זה, כפי שניכר מכותרתו (חיים כתובים – על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות). בן-דב (שם) ציינה שהמהלך התחיל במקדמות של ס' יזהר (1992), המשיך בחבלים של חיים באר (1998), ובסיפור חיים של אהרן אפלפלד (1999) ואחריהם ברבים נוספים. סופרים אלה כולם סופרים מוכרים וקנוניים הידועים בכתיבתם הבדיונית, המפתיעים בכתיבה אישית וחושפנית על חייהם ועל בני משפחתם.

לסוגה זו שמות אחדים: רומן אוטוביוגרפי, אוטוביוגרפיה אמנותית, אוטוביוגרפיה ספרותית, ספרות אוטוביוגרפית ועוד. לפי בן-דב (2011) בכל השמות, ניכר המאמץ לצרף שני סוגי כתיבה היוצרים הכלאה אוקסימורונית: אותנטיות עם בדיון. הסופרים המוכרים נשבו בקסם של סוגת כלאים זו, בהחליטם להשיל את מסכות הבדיון ולספר על עצמם ללא אמצעי הסוואה. בן-דב ציינה סיבות אפשריות שונות למהלך ספרותי זה, כאלה הקשורות למחברים (כמו למשל הגיעם לגיל שבו הם ביקשו לספר את סיפורם האמיתי), וכאלה הקשורות לקהל הקוראים (כמו הנכונות החברתית לקרוא על טראומות ילדות לא-פתורות ואחרות). עוד ציינה בן-דב (שם), שהחשיפה העצמית של העשורים שחלפו, היא מעין ריאקציה לערכי האיפוק, הצניעות וההימנעות מדיבור על עצמך, שטופח בקנאות בראשית ימיה של הציונות.

התייחסות למהלך חדש זה בספרות העברית ישנה גם אצל חוקר הספרות אבנר הולצמן (1999). שצייץ אף הוא את שנות התשעים כנקודת הזמן שבה החל ה"דחף תיעודי-וידוי" עם הספר "חבלים" של חיים באר. הולצמן (שם) מנה 16 ספרים ישראליים חדשים שנכתבו מתוך דחף זה, וצייץ את מאפייניהם: מגמה לא-בדיונית מפורשת, חתירה לוידוי ולחשבון נפש ומאמץ של היזכרות בחוויות היסוד שעיצבו את אישיותו של המחבר ואת יחסיו המסובכים עם הוריו המתים.

1 ד"ר אסתר אדיבי-שושן מרצה במכללת סמינר הקיבוצים

במרכז כתיבה זו ראה הולצמן (שם) את כמיהתו של הבן לפענח את דמויות הוריו כבני אדם, מתוך מרחק הזמן והניסיון שהקנו לו חייו הבוגרים. הוא הדגיש שמדובר בסוגה ספרותית בעלת סימני היכר קבועים, שהבולט שבהם הוא התעמתות עם ההורה המועדף אחרי שהלך לעולמו. המוות, כתב הולצמן (שם), הוא תנאי הכרחי לתחילת תהליך הבחינה העצמית וחשבון הנפש של הבן הכותב. סימן היכר נוסף של סוגה זו הוא עיצוב הסיפור כפרשת צמיחתו והתחנכותו של אמן בזיקה להוריו ולמדריכיו. ההסכם שכורת הסופר עם קוראיו הוא שלא לחרוג מהמציאות כהווייתה, מה שמצמצם את מרחב התמרון, אך בה בעת מקנה ליצירתו עוצמה אותנטית.

לפי הולצמן (שם), ייחודה וסוד קסמה של סוגה זו, הוא בהכרה שמה שמוצג לפנינו התקיים בפועל, בפרק זמן מסוים בזמן ובמרחב, ומה שמאפשר את התרחשות הקסם, הוא כוח העיצוב האמנותי שהושקע בצירוף של הדברים ובניסוחם:

“כאשר מתהווה המפגש המשולש בין סגולותיו של האמן היוצר, הנושא שאין עמוק ממנו (יחסי בנים והוריהם) והמעמד העובדתי האותנטי של סיפור החיים המועלה על הכתב, עשויה להיוולד חוויית קריאה מטלטלת יותר מכל בדיון קונוונציונלי” (הולצמן, 1999: 31).

ספרה של קציר הוא רומן אוטוביוגרפי שאכן נענה למאפייני הסוגה כפי שציננה בן-דב (2011): הוא נכתב בידי סופרת מוכרת וקנונית שקודם לכן התפרסמה בכתיבתה הבדיונית, הוא אישי, חשוף ומתאר את חייה וחי משפחתה תוך הסרה של מסכות הבדיון. בספר זה קציר יצרה סוגת כלאיים בעל אופי לימנלי, בעודה שוזרת ומטליאה חומרים אוטוביוגרפיים מובהקים כמו מחברות היומן שכתבה אם-סבתה, צילה מרגולין, וחילופי המכתבים האותנטיים והמתוארכים שבין סבתה יהודית לזין וסבה. חומרים אוטוביוגרפיים אלה הביאה קציר לדפוס, ערכה, שזרה והוסיפה את הערותיה שלה; כל אלה תוך שימוש בפואטיקה הייחודית לה שגיבשה ופיתחה החל מסיפורה הראשון.

רומן אוטוביוגרפי זה הוא בעל מבנה מורכב, משוכלל ומיוחד. האוטוביוגרפיה שכתבה קציר מתבססת על יומניה של אם סבתה, צילה. יומנים אלה נכתבו על פי תומם, לא נקראו, לא הוצאו לאור ונותרו בבית כתבן שאין לה הופכין. אקט הקריאה של הנינה, יהודית קציר הסופרת, ביומנים אלה והפיתחם למצע ספרה יצר בהם מטמורפוזה: הוא הפך אותם ממחברות שכוחות, חסרות כל ערך, לטקסט ספרותי אוטוביוגרפי בעל ערך תיעודי רב. תהליך מורכב זה, שאת פרטיו אתאר בהמשך, מעצב את מבנהו המיוחד וההיברידי של הספר “צילה”, המשלב סוגים שונים של כתיבה אוטוביוגרפית. הכתיבה האחת, של צילה, תמה, יומנית, ספונטנית, מחויבת לאמת היסטורית, אבל ללא כל מודעות ספרותית וללא כוונות פרסום. הכתיבה הפואטית האחרת, של הנינה, קציר, סופרת מיומנת שכתבה ספרים רבים, מורכבת, מודעת ומחויבת לאמת ולאייכות ספרותית.

ייחודו וסוד קסמו של “צילה” הוא, כפי שטען הולצמן (1999), בהכרה שמה שמוצג לפי הקוראים אכן התקיים בפועל בפרק זמן מסוים ובמרחב מסוים. מה שמאפשר את התרחשות הקסם הוא כוח העיצוב הפואטי של קציר, המאפשר לה לשלב, מתוך זיקה נפשית עמוקה לדמויות, את התיעודי עם הבדיוני.

בעבודת המחקר של תמר הס (2003) על כתיבתן של נשים מבנות העלייה השנייה צוין כי:

המתח שבין הפרט לבין הקולקטיב הלאומי הוא אחד הצירים המרכזיים המתבנתים נרטיבים של העלייה השנייה.... הנרטיב החלוצי מכונן עצמו כגברי, ומדיר את הנשי מתוכו. כתיבה אוטוביוגרפית היא אולי אחת הדרכים בהן יכולות נשים לעבד נרטיב זה, ולסגלו רטוריקטיבית לנוכחותן ולהשתתפותן בו. זוהי דרך דמוית אינטימיות להשתתף בחיי הציבור, לכאורה מבלי לאבד את ‘חיי הפרט’ (הס, 2003: 60).

באחרית דבר לאוטוביוגרפיה של הניה פקלמן “חיי פועלת בארץ” (הס, 2007) הוסיפה הס:

מאז מחצית המאה התשע-עשרה האוטוביוגרף העברי הבולט הוא גבר, עליו בלימודיו ואומלל בחייו האינטימיים... דגם הכתיבה האישית החלוצית שהתבסס בארץ ישראל העמיד במרכזו סיפור הצלחה של מי

שבגדו בהוריהם כדי לעלות... והתגברו על קשיים פיזיים... עד שעלה בידם "לכבוש", כלשונם, את האדמה ואת העבודה (שם: 227-228).

אף שצילה כתבה במחברותיה לפי תומה, ועוד בידיש, הן נענות למאפיין המרכזי של האוטוביוגרפיה העברית כפי שציינה הס (2003):

1. הזהות המגדרית של הכותבת – כותבת האוטוביוגרפיה היא אישה;
2. הכותבת אינה שייכת ל"גרעין הקשה" של העלייה השנייה, אלא לעלייה העירונית-בורגנית;
3. היפוך מגדרי – במהלך האוטוביוגרפיה מתארת "צילה" היפוך מגדרי לפיו היא הדמות הפועלת והנחרצת החל מהחלטה לעלות לארץ ישראל, דרך כיבוש השפה והעבודה ובמהלך בניית המשפחה וגידול הילדים, ואילו אליעזר בעלה מתגלה כחלש ונרפה;
4. כתיבה, מפורטת, יחסית, על יחסים בין אישים על הגוף נשי, האקט המיני, היריון, לידה ואמהות.

לחובר (2014) דנה בעקרונות ובקריטריונים להגדרת ביוגרפיה מנקודת מבט של פמיניסטית. לדבריה, כותבי ביוגרפיה פמיניסטית מבקשים לתת למושא הביוגרפיה את הקול שלא היה לו, בשל מגבלות תרבותיות של התקופה שבה פעלה. ביוגרפיות כאלה מבקשות להציל ולשמר את מקומן המיתי של נשים שההיסטוריוגרפיה התעלמה מהן או הבינה אותן שלא במדויק. לחובר ציינה שלעתים המטרה בפעולה של כתיבת ביוגרפיה קשורה בצורך לספק מודלים לחיקוי בעבור נשים אחרות. עצם הצבת דמות אישה במרכז חיבור ביוגרפי, בין שזו דמות ידועה ובין שהיא נשכחת, היא בגדר פעולה פוליטית פמיניסטית, משום שהיא מעניקה השראה לנשים אחרות. כל ביוגרפיה פמיניסטית היא גם ביוגרפיה פוליטית, בכך שהיא מנתחת את דמות האישה תוך בחינת מיקומה בעולם, ויחסי הכוח המגדריים, מעמדיים, גזעיים, מיניים ואחרים שבמסגרתם פעלה. חוקרות המדגישות את הממד הפוליטי בכתיבת ביוגרפיה פמיניסטית, קוראות למודעות לנסיבות המיוחדות של נשים במסגרת התרבות הרחבה, תוך התנגדות לעליונות גברית.

קציר נענתה בהחלט למאפיינים שציינה לחובר להגדרת ביוגרפיה כפמיניסטית, שהרי שהיא קוראת את יומניה של אם-סבתה היא מצילה אותם משכחה גמורה ומנכסת אותם לתוך חייה כסופרת פמיניסטית. הפיכת היומנים של צילה, הסבתא רבתא, כבסיס וכמצע לספרה הגדול של קציר, הוא ביטוי לרצונה של הסופרת לתת לצילה, מושא הרומן האוטוביוגרפי-ביוגרפי שלה, את הקול שמנעו ממנה מגבלות תרבותיות בתקופה שבה חיה.

הביוגרפיה שכתבה קציר על אם-סבתה אכן מבקשת להציל ולשמר את מקומה המיתי של צילה מרגולין כאישה חלוצה בת העלייה השנייה, שההיסטוריוגרפיה התעלמה ממנה. מטרה נוספת שמשמעת מסוגה מעורבת זו של אוטוביוגרפיה-ביוגרפיה זו היא ביצירת מודל לחיקוי בעבור נשים אחרות. כך משמשים חייה של צילה מודל לחיקוי בעבור ניתנה הקוראת על חייה וכותבת עליהם מחדש; כך הם מקבלים נוכחות תיעודית-ספרותית לדורות פוטנציאליים של נשים קוראות. מחברות היומן של צילה נכתבו כאמור ללא כל כוונת פרסום וללא כל מודעות לסוגת הכתיבה האוטוביוגרפית, אך בהתבוננות לאחור ובתיווך של המתרגם מידיש לעברית ושל הסופרת, הנינה יהודית קציר, הן הופכות לאוטוביוגרפיה פמיניסטית-פוליטית. השינוי מתרחש משום שקציר מנתחת את דמות האישה תוך כדי בחינת מיקומה בעולם ובחינת יחסי הכוח המגדריים, המעמדיים, המיניים והאחרים שבמסגרתם פעלה.

במאמר זה אני מבקשת לתאר את הרומן "צילה" (קציר, 2014) כרומן אוטוביוגרפי פמיניסטי-פוליטי ולהצביע על ייחודו בגל הרומנים האוטוביוגרפיים שתיארו החוקרים בן-דב (2011), הולצמן (1999) נוסף על היותו היחיד בסוגה הנוכחית שכתבה אישה. ברצוני אף לתאר מהלך פואטי שעשתה קציר, מהלך שהוא חלק ממהלך שהתחיל להתרחש בספרות העברית בשנות התשעים של המאה ה-20 וטרם הסתיים. מדובר בכתיבה ספרותית שנהגה להדחיק ולהסתיר את היסודות האוטוביוגרפיים של הכותבים תוך צמצום מקומם וחשיבותם של ייצוגי המקום והזמן, והגיעה, בנקודת זמן זו, לכתיבה אוטוביוגרפית גלויה, המעניקה משקל רב לייצוגי המקום והזמן.

עיקר ייחודו של "צילה" (קציר, 2014) הוא במבנהו ההיברידי, השוזר כתיבה אוטוביוגרפית של אישה אחת, בכתיבה ביוגרפית של אישה אחרת. האחת היא צילה מרגולין והאחרת היא נינתה יהודית קציר. טענתי היא כי את צוואת אימה בדבר כתיבת סיפור חייה של הסבתא-רבא, שעליה סיפרה קציר שוב ושוב, התחלה קציר לממש כבר בסיפורה המוקדם "דיסניאל" (קציר, 1988). מאז פרסומו התמידה קציר להמשיך ולממש את צוואת אימה זה 25 שנה, בכתיבה אוטוביוגרפית מוסווית, הניכרת בשילוב אינטנסיבי של דמויות, של אפיונות ושל מאפיינים שונים מחיי המשפחה המורחבת שלה. ברומן "צילה" השילה קציר (2014) את אביוזרי ההסוואה ומעמידה במרכזו באופן גלוי וחשוף את סיפורה של דמות ממשית, בת משפחתה.

במאמר זה אעסוק בשלוש יצירות של קציר מסוגות שונות: הנובלה "דיסניאל" (קציר, 1988), המחזה הביוגרפי "דבורה בארון" (קציר, 2000) והרומן הביוגרפי-אוטוביוגרפי "צילה" (קציר, 2014). דרך עיסוק ביצירות אלה אבקש להדגים את המהלך שעשתה קציר במעבר מכתובה אוטוביוגרפית מוסווית לכתובה אוטוביוגרפית גלויה וחשופה. שימוש מעניין במיוחד בפרטי האוטוביוגרפיה המשפחתית תוך הסוואתה ניכר במחזה "דבורה בארון", יצירה הזרה באופייה לכתובתה של קציר. זרות זו ניכרת בשימוש החד-פעמי שעושה קציר בסוגת הדרמה ובכתיבה על דמות ריאלית הרחוקה ממנה במקום ובזמן. הדיון במחזה מלמד שגם כשקציר מבקשת בגלוי ובמוצהר להתרחק מהאוטוביוגרפיה המשפחתית, היא כמו כופה עצמה עליה.

היסודות האוטוביוגרפיים המשותפים ב"דיסניאל", "דבורה בארון" ו"צילה"

הדמות המרכזית בשלוש יצירות אלה היא אישה המתפקדת במסגרת משפחתית עירונית-בורגנית, בעלת נוכחות העולה על גדותיה. היא דמות מיוחדת בולטת ונערצת בידי בני ביתה וסביבתה הקרובה. נקודת התצפית שממנה מתוארת האם במחזה "דבורה בארון" היא של הבת, ציפורה, בתה של בארון במציאות. ציפורה חיה לצד האם, שותפה בחלק ניכר מהחוויות העוברות עליה וסועדת אותה (דבורה בארון הסתגרה בביתה בתל אביב במשך שנים רבות ולא יצאה ממיטתה). בניגוד גמור למה שקרה במציאות, הפכה ציפורה לדמות המרכזית ביצירה ואיתה נפתח וננעל המחזה. יחסה של הכותבת אל האם בנובלה ובמחזה הוא בשני רבדים: ברובד הגלוי ניכרות אהבה, הערצה ונאמנות רבה, וברובד החבוי, המושקע יש תחושה של מודחות ושוליות.

בנובלה "דיסניאל" וברומן "צילה" הבת-הנינה היא הכותבת את סיפור האם-הסבתא-רבא. בשלוש היצירות מתוארת האם כאישה שאינה מסוגלת להסתפק במסגרת המשפחתית הבורגנית שבה היא חיה ומתפקדת. היא חשה דחייה הולכת וגוברת כלפי בעלה, אבי ילדיה, אך ממשיכה בחיים המשותפים איתו. לחייה, ולמסגרת המשפחתית כולה, מגיע גבר אחר, המנוגד בתכלית הניגוד לבעל החוקי. בין האם והגבר הזר מתפתחת מערכת יחסים קרובה של אהבה ומיניות. פרק זמן מסוים מכילה המשפחה את נוכחותם של שני הגברים; האם, בעלה, ילדיהם המשותפים והגבר הנוסף מתמרנים ביניהם, בלי לפרק את המערכת המשפחתית, עד שאירוע משכרי גורם לכך. בנובלה, ההורים מתגרשים, ואילו במחזה וברומן הבעל מת. מערכת היחסים המרכזית הנחשפת בשלוש היצירות היא בין האם לבין שני הגברים של חייה, כפי שהיא מתוארת בידי הבת או הנינה. בנובלה ובמחזה, הכותבת היא שותפה נלהבת במערכת יחסים זו ובה-בעת מתבוננת בה, בהסתייגות, מהצד. הבת אף מפתחת זיקה נפשית עמוקה לשני הגברים בחייה של אימה.

מרחב חייה הגאוגרפי של המשפחה הוא מרחב ישראלי עירוני: במחזה וברומן תל אביבי בעיקרו, ובנובלה חיפאי. במחזה וברומן מתואר תהליך הגירה של הדמות הנשית, במסגרת העלייה השנייה, מעיירה קטנה ברוסיה לארץ ישראל בשנות השלושים. בארון עלתה לארץ ישראל בשנת 1911, וצילה מרגולין עלתה חמש שנים לפנייה. שתיהן חיו בתל אביב, כלומר באותו מרחב גאוגרפי, באותה תקופה היסטורית ובאותו מעגל חברתי. הדבר ניכר מהופעתה החוזרת של דמות המשנה הריאלית החוזרת בשתי היצירות – הסופר יעקב רבינוביץ, 2 המאופיין כרווק מבוגר, שתום-עין ובודד,

2 יעקב רבינוביץ (1875-1948), יליד בלארוס, עלה לארץ ב-1910 והשתלב במערכת הפועל הצעיר בעריכתו של יוסף אהרונוביץ. סופר, מחזאי, פובליציסט ומתרגם.

המגיע הן לביתה של בארון והן לביתה של צילה כדי לשוחח ולזכות בארוחה. מרחב שנות הילדות של דבורה בארון בעיירה הקטנה אוזדה שבבלארוס (רוסיה הלבנה), אז ברוסיה, וזה של צילה בכפר רדושקוביץ שבליטא – במחזה וברומאן – מתוארים בגעגועים ומתוך נוסטלגיה וללא התחשבות והאשמות כלפי דור ההורים. מרחב חייה של הדמות בהווה, המתואר בפירוט בנובלה וברומאן, מעוצב באהבה והוא שותף בתיאור דמות האם והמשברים העוברים עליה. בשלוש היצירות מתוארת האם הדומיננטית בשני פרקי זמן: בצעירותה, בהיותה אם צעירה הנמצאת בשיא יופייה, נשיותה ופעילותה; וקרוב למותה, עת היא מוכרעת בידי מחלתה. היצירות מסתיימות עם איבוד ההכרה של האם ומותה. המחלה הפוגמת בגוף הנשי היא מוטיב חוזר ביצירתה של קציר, והחשש מהופעתה גם משמש מניע ומאיץ לקציר עצמה בכתיבת אוטוביוגרפיה זו.

כיוון ההתבוננות של המספרת בשלוש היצירות, הוא אחורה, לזמן עבר ולזיכרון על אופיו המתעתע יש תפקיד חשוב בשלוש היצירות. האוכל, ובייחוד הבחירה העקרונית בצמחונות, הם נושא מרכזי ביצירות השונות והם שותפים בעיצוב דמות האם ומערכות היחסים בינה לבין הגברים בחייה.

שלוש היצירות נכתבו תוך שימוש רב באילוזיות ספרותיות. הנשים, במחזה וברומאן הן נשים קוראות וכותבות. בנובלה מרבה הילדה-המספרת בקריאת ספרים ובציטוט שירי ילדים מוכרים. ציטוטים מתוך טקסטים ספרותיים קודמים מעצבים את הדמויות. במחזה וברומאן מוזכרות יצירותיהם ודמויותיהם של טולסטוי וברדיצ'בסקי. הקולנוע על מאפייני הרומנטיקה שבו, האשליה והכזב, ובה-בעת ההנאה מהצפייה בו, הוא מוטיב מרכזי בשלוש היצירות.

דמיון בין היצירות מתקיים גם בעיצוב סיטואציות אנלוגיות כיסוד מבני בתוך כל אחת מהן, וגם בינן לבין עצמן. כך למשל חוזרת סצנת ההמתנה החגיגית, הדרמטית והמתהפכת של המשפחה כולה לגבר האהוב: בנובלה לאהוב מיכאל ובמחזה לאח בנימין. סצנה נוספת החוזרת על עצמה היא האזכרה לסבתא יהודית – בתה של צילה, סבתה של הסופרת ואימה של עמליה קציר – בביתה של הבת, המופיעה גם בנובלה המוקדמת וגם ברומאן.

גם דמויות משנה עוברות מיצירה ליצירה. למשל, דמויותיהם של הסבא וזוג החברים חנה ומנחם, וכפי שכבר ציינתי, דמותו של הסופר יעקב רבינוביץ. בכל היצירות יש שימוש רב ביידיש כדי לתאר את עולם העבר. לבעל הבלתי אהוב יש זיקה חזקה לעולם העבר, כפי שהדבר ניכר בשימוש הרב שלו במילים ביידיש, כפי ש"מכניסה לפיו" הסופרת, בעוד אשתו חשה תיעוב וזלזול כלפי העולם היידישאי המתממש בחיי בעלה.

לצד הדמיון בין היצירות יש הבדלים ביניהן. דרכם אפשר ללמוד על תהליך החניכה הארס-פואטי שעברה קציר ועל השימוש שעשתה בהקשר החברתי-פוליטי-היסטורי. כך, ב"דיסניאל" יש מעט מאוד אזכורים של הקשר זה, שבו מתפקדות הדמויות; המחזה "דבורה בארון" שבמרכזו דמות ביוגרפית, מתרחש ביום מותה של בארון ויש בו הבזקים לאחור הממוקמים בתאריכים מוגדרים; ב"צילה" יש לתקופה תפקיד מרכזי והיא מעצבת את הדמויות הנשיות.

"דיסניאל"

"בשביל אשה יפה כמוך יש לנו הכל"

הסיפור "דיסניאל" הופיע לראשונה בדפוס בכתב העת "עתון 77" בשנת 1988 במסגרת תחרות הסיפור הקצר. הסיפור זכה פה אחד בפרס הראשון. נימוקי השופטים (שם: 102) היו:

"דיסניאל" נכתב מתוך שליטה מעוררת השתאות בחוקיה של הנובלה, ביכולת סיפורית רגישה ובוגרת ובלשון חסכנית ומדויקת. סיפור הביכורים של יהודית קציר... עשוי להעמיד את המספרת בשורה הראשונה של כותבי הפרוזה הצעירים.

הסיפור זכה גם בפרס אקו"ם בעילום שם ובפרס היצירה של קרן תל אביב. בסיפור מתוארות שתי תקופות בחיי האם ומשפחתה: האחת, בהווה המתואר, כאשר האם מאושפזת בבית חולים ומורדמת בעקבות מצבה הבריאותי החמור, והאחרת בעבר, בהיות האם אישה צעירה, חיונית ויפה במיוחד. חיי האם

ומשפחתה בצעירותם מעוצבים באמצעות קטלוג של סצנות-תמונות מהעבר. תצלומים ממשיים מביאה הבת לבית החולים בהווה המתואר, כדי לשמח את אימה. בעוד האם שרויה בתרדמת, חוזרת הבת ומתבוננת בהם, בינה לבין עצמה, בעודה מְחִייה את עולם העבר. תצלומים ממשיים אלה משמשים כמאיץ בעבור הבת לשחזור חלקים מעברה של אימה, ואלה מרכיבים קולז' של סיפור המשפחה – משפחה בורגנית בחיפה בשנות השבעים של המאה הקודמת, שבמרכזה דמות האם, הנוכחת בכל סיטואציה, ושאר בני המשפחה סובבים סביבה.

סצנה טיפוסית המשקפת את מערכות היחסים במשפחה ואת מרכזיותה של דמות האם הדוחקת לשוליים את כל סובביה, היא הליכת האם והבת יחד לקנות בגדים לעונת המעבר, בעוד האב והבן נשארים מאחור. פרטי הבילוי המשותף מורכבים מפרטים מטונימיים הבונים סיפור משפחתי חיפאי מיתולוגי, כפי שהראתה זאת גולד (2013). בחנות הבגדים חוגגת האם את יופייה ואת היותה מושא להערצת בתה, והמוכרות המכרכרות סביבה. כך, כבר עם כניסת האם לחנות הן מחמיאות לה באומן פה אחד: "על אישה יפה כמוך הכול יפה" (שם: 88).

האם מודדת בגדים רבים בעוד הבת מביאה לה אותם, מחזירה אותם למקומם ומחמיאה לה. שוליותה של הבת ניכרת גם באופן קניית הבגדים בעבורה, המנוגדת לחלוטין לזו של האם, הן במהותה והן בתיאורה. בעוד קניית הבגדים לאם מתוארת בדרך של הרָאָיָה (showing) באמצעות משפטים ארוכים ושימוש רב בצבעים ובפרטים, קניית בגדי הבת מתוארת בפואטיקה של הגדה (telling), בקיצור נמרץ. למעשה, האם בוחרת את בגדי הבת במהירות ובאגביות, ומשלמת בעבורם ללא כל מעורבות של הבת.

טקס קניית הבגדים חוזר בסיפור לקראת הגעתו של מיכאל, וכל פרט המוזכר בו מהדהד את התיאור הקודם. בפעם השנייה מתואר מזג אוויר חורפי במיוחד ו"האיש המנגן" במנהרה בהדר הכרמל, ישן. על טקס חוזר ונשנה זה כתבה גולד (2013):

הרוח השורקת ודהירת המונית מהכרמל להדר מייצגות את תחילת הנפילה הטרגית... ה'טקס' הסופי והפגום המתואר לעיל כולל את המרכיבים המוכרים אך עיקרו בסטיותו מהסדר הרגיל... בחורף ובגשם המנהרה מוצפת, נגן הכינור ישן, ואפילו הנדבכה הגדולה של האם אינה מפייסת את פני הגורל.

"אולי יו ניד איז לאב לאב לאב"

מערכת היחסים בין האם לבין האב עומדת בסימן של דחייה מצד האם כלפי בעלה. ניכר ניגוד בולט בין האם ומשפחת המוצא שלה לבין האב ומשפחת המוצא שלו. האם סולדת מכל הקשור באב ובבית הוריו. כך, בניגוד ל"כרמליות" השורשית של האם ומשפחתה, האב גר בילדותו ב"הדר", שם גרים הוריו גם בהווה המתואר. כאן יש להעיר כי חיפה, כערים רבות השוכנות לרגלי הרי, מחולקת לרבעים היוצרים גם מעמדות. ה"כרמל", כלומר רכס ההר, נחשב שנים רבות לאזור היוקרתי יותר. פרטי הביקור המשפחתי בערב שבת ב"דירה הישנה" של הורי האב, האביזרים הנמצאים בה והידיש שנבחרת לתארם, מטונימיים לתחושת הסלידה של האם מחייו הקודמים של האב וממנו עצמו בהווה המתואר. דרך עיצוב מרכזית לתיאור האב והוריו היא באמצעות מוטיב של אכילת בשר תאוותנית. אכילת בשר עוף, על כל חלקיו, בדרך נהנתנית וגרגרנית, מאפיינת את האב ואת הוריו ומעוררת סלידה גמורה אצל האם הקנאית לצמחוניותה. פירוט חלקי בשר העוף בכינוייהם ביידיש, מעצים את היות עולם הבשר היהודי הגלותי מאוס עליה, כפי שמתואר מזווית הראייה של הבת: "אבא אוכל מרק-עוף עם לֹקְשֵׁן ועם הגרוגרות... ואחר-כך פולקֶע וקורקבנים" (קציר, 2005: 84).

הניגוד בין אפרוריותו של האב לאלגנטיות ולחושניות של האם ניכר, בין השאר, בפרטי התצלומים של האם והאב שהבת מביאה לבית החולים כדי לעודד את אימה. הבת-המספרת מתארת את התצלומים של האם והאב בזה אחר זה, תוך הבלטת הניגוד ביניהם ויחסה אליהם. כך, בעוד ה"אבא" מוזכר בגוף שלישי, הרי הפנייה הישירה (המשולשת) לאמא – המורדמת בחדר ההתאוששות – מעידה על נוכחותה המתמדת בחיי הבת ועל יופייה הנערץ על הבת: "והנה אבא מתקן את האוטו טרנטה הכחול... ואת ואת ואת בבגד-ים שני חלקים, הביקיני הנועז של אז, ומשקפי-שמש סגולים, ותלתלים, וחיוך ענק גנדרני" (שם: 84).

האם אינה מסתפקת בבעלה האפור, אוכל הבשר, ובחייה נמצא גבר נוסף, השונה בתכלית השינוי מבעלה המאוס. גבר זה, מיכאל, ידיד המשפחה, מגיע לביקורים בלתי צפויים כמה פעמים בשנה. אופי ביקוריו ומאפייני דמותו מתממשים באופן בולט בסצנת הנסיעה לים. מיכאל מגיע לבית המשפחה באופן בלתי צפוי ב"אוטו לבן ענק", ובעודו נשאר עומד למטה הוא "מעשן סיגריה ומצפצף וצועק, נו בואו לים" (שם: 92). השהות המשותפת ברכב, הופכת את האם ואת מיכאל, המאוהבים מאחורי גבו של הבעל החוקי, לשני מתבגרים מאושרים ה"מתפקעים מצחוק" ושרים בשני קולות שירי אהבה בני הזמן, המבטאים את משאלת לבם: "אול יו ניד איז לאב לאב לאב" (שם).

באישיותו של מיכאל יש היבט פנטזיונרי, הבא לידי ביטוי בכך שהוא מסרטט על החול על שפת הים את תכנית "דיסניאל" הישראלית שלו, כלומר פארק שעשועים ישראלי "דיסנילנדי". אך גלי הים מוחקים את הציור ובכך מנבאים ומטרימים את היעדר יכולת המימוש של תכניותיו. האם מאושרת בחברת מיכאל, והבת, השותפה לסיטואציה אך אינה מבינה את מלוא משמעותה, מספרת, כמספרת בלתי מהימנה, את סיפור אהבתם ומגעם הפיזי החושני דרך בניית "ארמון הטיפות": "וחפרנו בור שהתמלא במים... והידיים שלנו נפגשו כל פעם בתוך הבור... ועשינו ארמון מטיפות, וקישטתי אותו בצדפים" (שם: 93). היהרסותו של הארמון מטרימה אף היא את ההתנפצות העתידה של כל תכניותיו העסקיות של מיכאל וגם את המשכו של קשר האהבה בינו לבין האם.

סצנה בעלת אותם מאפיינים מתארת את הגעת מיכאל לבית שבו נמצאות האם והבת, בעוד האב ובנו משחקים בחוץ כדורגל. מראהו המהודר של מיכאל, הזר לישראל העובדת של שנות השבעים בולט מאד, ושונה בקיצוניות ממראה האב. בואו של מיכאל מלווה דרך קבע בריבוי מתנות יקרות ערך. בקבוקי השמפניה שהוא חוזר ומביא, זרים לאופייה של המשפחה החיפאית של שנות השבעים והם נערמים על מדף צדדי בבית המשפחה כאבן שאין לה הופכין. קצף השמפניה התוסס, גואה ואחר כך דועך ונעלם מסמל את היסוד הפנטזיונרי באישיותו של מיכאל על היופי והגאות שבו ועל דעיכתו ההכרחית. קצף חוזר ומופיע בתצלום של מיכאל באוסף התצלומים שמביאה הבת לבית החולים. בתמונה נראה מיכאל מחבק אותה על שפת המים בחוף בת גלים, "וקצף אורנג'דה לבנה מתנפץ אל כפות רגליו" (שם: 83); ביטוי בולט נוסף ליסוד הפנטזיונרי באישיותו של מיכאל ניכר בפרישת תכניות "דיסניאל" שלו על השטיח בבית. היסוד הגופני-משחקי, מתעתע-משעשע שבו, שהבת עצמה נענית לו, ושכמספרת בלתי מהימנה מודה שאינה מבינה את מלוא משמעותו, מתממש בבקשת הבת התמימה שמיכאל יעשה לה ולאמה "דיסניאל פרטי", "ומיכאל הרים גם אותך ככה לגובה, ואת עפת באוויר וצחקת וצחקת" (שם: 91).

הניגוד הבולט בין שני הגברים בחייה של האם, בעלה ומאהבה, ניכר בדיאלוג הסתמי המתנהל ביניהם בשוב האב והבן ממשחק כדורגל בחוץ כאשר פגשו את מיכאל הנמצא בביתם: "ומיכאל... לחץ לאבא את היד, ואבא אמר, מה שלומך, ומיכאל אמר, בסדר גמור איך אצלך" (שם).

"ואז הופעת, ירוקה ורחוצה וזוהרת, כמו הכרמל אחרי הגשם"

הסצנה המרכזית בסיפור כוללת בה-בעת, כמו בטרגדיה יוונית, את שיא הסיפור שהיא תחילת ההידרדרות של האם. סצנה זו מתממשת בערב חג המולד, כאשר אם המשפחה מכינה סעודה חגיגית לכבוד האורח – מיכאל. בסצנה זו חוזרים כל המאפיינים של מיכאל, המאהב המהודר, הזר להוויה הישראלית בת-הזמן, באופן בולט ומוקצן במיוחד. הוא מגיע באיחור ניכר, דופק חזק על הדלת ומלווה זאת בקריאות מהתלות: "משטרה", ואז הוא נכנס, מהודר במיוחד, ובידיו חבילה ענקית קשורה בסרט אדום, שאחר כך מתבררת תכולתה – טלוויזיה, קופסת האשליות, חפץ נדיר ויקר ערך באותה התקופה. מוטיב האוכל המוגש בסעודה, ובייחוד היחס לבשר, מעצב את הדמויות, את ההתרחשות המרכזית ואת אחריתה. כך עם הגעת מיכאל נכנסים הוא והאם למטבח, בליווי הבת הקטנה והנרגשת, בעוד "אבא ישב לבדו ליד שולחן-האוכל וחיכה" (קציר, 2005: 99). בהמשך מביאה האם לשולחן מגוון גדול של מאכלים צמחוניים, ואחר כך מוציאה מהתנור "עוף בגריל שלם" בעבור בעלה, וכל תנועותיה ודיבוריה מעידים על שאט נפש הן כלפי הבשר והן כלפי אוכלו, "ואבא החזיק את הפולקע שלו ביד וכרסם ממנה ומצץ ברעש את העצמות" (שם).

סצנת השיא בזמן הארוחה היא הריקוד בסלון המשפחתי. האם מרגישה מחויבות לרקוד עם בעלה ופונה אליו: "בוא נרקוד" (שם: 101), אך תחושת המיאוס שלה חזקה יותר: "איכס, תלך לרחוץ ידיים קודם" (שם). אישיותם המנוגדת של שני הגברים ויחסה השונה של האם אליהם ניכר בריקוד הזוגי של האם עם כל אחד מהם. בעוד הריקוד עם מיכאל עומד בסימן של יופי, דינמיות והסתחררות, הריקוד עם האב הוא כבד ואיטי. אחריתו של הערב היא בריב גדול שפורץ בין שני הגברים, שבמהלכו נשבר ה"סרוויס", ומיכאל מסתלק לנצח מחיי המשפחה. כשהבת קמה בבוקר שלמחרת, היא רואה את אמה במטבח אוכלת את שאריות העוף שהשאיר האב: "קרעת אותו נתחים-נתחים קרים ואכלת בידיים, בנגיסות גדולות ומצצת את העצמות" (שם: 103). מוטיב הבשר המאוס מופיע גם כדימוי לעיני האם המוכסת לאחר עזיבת מיכאל: "ואת הרמת אלי עיניים קשות ויבשות כעצמות, ואמרת בפה מבריק משומן, מיכאל לא יבוא אלינו יותר" (שם). המרחב שבו מתרחשת העלילה, שכונת הר הכרמל בחיפה, הוא גורם מרכזי בעיצוב דמות האם. כך שותף המרחב הכרמלי הן כדימוי והן כמטפורה בתיאור יופייה של האם בארוחת הערב החגיגית. האם מופיעה לפני בני משפחתה, קהל שבוי ביופיה, בהמתינה למיכאל אהובה שיגיע לביתה: "ואז הופעת, ירוקה ורחוצה וזוהרת, כמו הכרמל אחרי הגשם, לפנות ערב. העגילים הירוקים בתנוכי אוזניך. סלעי גיר חשופים, רכים, צווארך וכתפיך" (שם: 98). גם עצבות האם והזנחת גופה מתוארים דרך המרחב החיפאי-כרמלי שבו היא חיה. אחרי שמיכאל עוזב אותה ואת ביתה האם נמצאת במצב של נסיגה נפשית הניכרת גם במראָה: "כולם הבחינו בקווים השחורים שמישהו צייר לך מתחת לעיניים הירוקות העייפות כאורנים מאובקים בסוף הקיץ" (שם: 108).

זמן ההווה של הסיפור הוא בין "הקיץ של 67" ראשית הזיכרון, שנים שבהן האם נמצאת בשיא אושרה וחיוניותה, לבין אמצע שנות השבעים, שנת מחלתה ודעיכתה. זה משתמע מהאזכורים הפוליטיים המהבהבים בסיפור. למשל, הבת מתארת את ה"יומן בשחור-לבן" שלפני סרט הקולנוע "חלף עם הרוח" שהיא צפתה עם האם, "שסיפרו בו שנאצר מת וכבר לא מחכה יותר לרביץ" (שם: 89). כמו כן מוזכר "מצעד המחולות" – אירוע חיפאי ידוע באותן שנים – שעברו בו "בובות של גולדה, שהייתה ראש הממשלה, ושל דה-גול מהשיר לדה-גול יש אף גדול" (שם: 95); ובעיתוני סוף השבוע היה "ראיון על המצב עם בן-גוריון" (שם: 96).

"ילדים צהובים... צהובים וקרחים, חכמים ועייפים כצללים"

מחלת הסרטן שבה לקתה האם מופיעה בסצנת פתיחת היצירה. סצנה זו מתרחשת בבית החולים שאליו באה הבת לבקר את אמה המאושפזת בעת שהיא ממתינה להיקרא לחדר ההתאוששות. ברוח זמן ההווה של הסיפור, מחלת הסרטן אינה נזכרת במפורש בשמה והיא נוכחת ביצירה בדרך של הסתרה. כדי לתאר את המחלקה האונקולוגית שבה שוכנת האם, משתמשת קציר במשפט מתוך שיר הילדים "גי'נג'י" של מרים ילן-שטקליס בדרך היפוך ואירוניה: "ולמה בראת לך ילדים צהובים, אדוני, צהובים וקרחים, חכמים ועייפים כצללים" (קציר, 2005: 83). מחלת האם נרמזת דרך המתנה שהביאה לה הבת לחדר ההתאוששות: "חולצה גדולה שמסתירה" (שם). בסיום הסיפור חושבת הבת על גוף אימה "החסר כמו ירח של תחילת החודש שלא יבוא עוד אל מילואו, ולא רוצה לראות את הבשר המעוות בכאבו" (שם: 97). שמה המפורש של מחלת הסרטן מוזכר רק בהקשר שאינו מאיים על הילדה-המספרת כשהיא מצטטת דיבור בקול של בני המשפחה על "דוד בצלאל ששוכב בבית חולים עם סרטן" (שם: 85). מחלת הסרטן של האם פורצת אחרי נטישת מיכאל, ובכך היא מתחברת "לאישיותם של המפסידים בחיים, לרגשות מדוכאים מיניים, כמו גם לתפיסה שהמחלה היא בגדר עונש" (סונטאג, 1980).

"ומי לא בא? מיכאל"

החל מסיפורה הראשון עושה קציר שימוש רב בהקשר ספרותי. ב"דיסניאל" בא הדבר לידי ביטוי בשירי הילדים של מרים ילן-שטקליס ובעיקר השיר "מיכאל". בפעם הראשונה מוזכר השיר בהקשר של הסיבוך המשפחתי הניכר ביחסה של האם לשני הגברים בחייה ומיקומה של הבת המספרת בשוליו. הבת נזכרת בשבחים שחלק אביה לשיר "מיכאל"

שהיא דקלמה בהצגה של סיום השנה ובמשאלתו שכשתגדל תהיה "קריינית ברדיו". האם דחתה משאלת לב זו, כפי שדחתה כל מעורבות אחרת של האב בעתידה של הבת: "היא תהיה מה שהיא תרצה" (קציר, 2005: 87). אזכור נוסף של השיר "מיכאל" הוא בהנמקה שנותנת הבת, בהתבוננות לאחור, להצלחתה ללמוד את השיר בעל פה ולדקלם אותו לבדה: "בגלל שחשבתי על מיכאל שלך, ומה אני אעשה אם יום אחד הוא באמת לא יבוא, וכמעט בכיתי" (שם: 87). הבית החוזר של השיר מצוטט בסיפור במלואו: "חיכיתי חיכיתי בכיתי בכיתי ומי לא בא, מיכאל" (שם: 87). טורי שיר מצוטטים אלה יוצרים אנלוגיה מפורשת בין תוכנן ומשמעותן לבין הדמויות והיחסים ביניהן בסיפור, ועלילתו (אדיבי-שושן, 2001). שיר נוסף של ילן-שטקליס שציטוטים ממנו מופיעים בסיפור הוא כאמור "ג'ינג'י". כאשר מיכאל, האם והילדה המספרת חוזרים מנסיעה מרנינה לים, מדקלמת הבת את השיר "מיכאל", ואחר כך גם את "ג'ינג'י", שהזכרתי: "רבים הצבעים עמך אדוני... ולאמא שלי ירוקות העיניים" (שם: 93). בפתחת הסיפור משמשים הציטוטים מהשיר "ג'ינג'י" לתיאור מחלת האם, ואילו כאן הם מבליטים את יופייה של האם ואת קישורה לצבע הירוק, המטונימי לבריאותה ולחיוניותה כל עוד היא מושקית באהבתו של מיכאל.

טקסט נוסף השזור לכל אורכו של הסיפור הוא סרט הקולנוע "חלף עם הרוח" (משנת 1939). אזכורו החוזר מצביע על נקודות דמיון רבות בין היחסים בין הדמויות העיקריות בסרט, סקארלט אוהרה ומחזרה הכריזמטי רט באטלר, לבין יחסיהם של האם ומיכאל בסיפור. ב"דיסניאל" שזורים גם פזמונים פופולריים של להקת ה"חיפושיות", סרט הילדים "מרי פופינס" המשמש לתיאור מסען הפנטסטי של האם והבת לטקס קניית הבגדים, אגדת הילדים על "מוכרת הגפרורים הקטנה" (קציר, 2005: 97), וספרי הילדים הקלאסיים "אורה הכפולה" ו"נשים קטנות", המגבירים את הדהודם של גירושי הורי-המספרת וגם את תהליך התבררותה.

על נסיבות כתיבת סיפור זה כתבה קציר כעשרים שנה מאוחר יותר ברשימה שבה תיארה את פרטי הבדין הסיפורי, שבדיעבד התבררו כאוטוביוגרפיים: "אני בודה לעצמי זיכרונות ומערה אל תוכם תחושות לא-מודעות. רק שנים מאוחר יותר אגלה עד כמה היו מדויקות" (קציר, 2005).

"דבורה בארון"

המחזה "דבורה בארון" (קציר, 2000) התפרסם אחרי שקדמו לו שני קובצי נובלות, "סוגרים את הים" (קציר, 1990) ו"מגדלורים של יבשה" (1999), והרומן "למאטיס יש את השמש בבטן" (קציר, 1995). "דבורה בארון" היא יצירה חריגה ברצף כתיבתה של קציר, הן בגלל הבחירה בסוגת הדרמה והן עקב הכתיבה הביוגרפית הגלויה והמוצהרת על דמות אחרת. לשני היבטים חריגים אלה בכלל יצירתה התייחסה קציר בריאיון המופיע בתכנית ההצגה: זאת הפעם הראשונה שאני מתנסה בלכתוב דבר שמבוסס על ביוגרפיה של אנשים אמיתיים, ששונים ממני... כאן, במחזה, הייתי צריכה להבין דמויות שהן אחרות ממני ולהשתמש באיזשהו מכלול של ניסיון חיים ותובנה שהם לא דווקא מתוך ניסיוני הפרטי (הקאמרי, 2000).

בתשובה לשאלה "למה בכלל מחזה?", ענתה קציר (שם):

כסופרת, כאדם של מילים, רציתי להתנסות בצורה נוספת של כתיבה ספרותית, וזה התחבר לי לעניין בדמות של "דבורה בארון" ובתה ציפורה, דווקא משום הסגירות של חייהן בחדר אחד.

במחזה זה ניכרת דיאלקטיקה ביחס ליסודות האוטוביוגרפיים. קציר מציינת שהיא פנתה לדמותה של בארון מתוך רצון להתרחק מהכתיבה האוטוביוגרפית, ולמרות זאת, יש במחזה נקודות דמיון רבות ביותר בין תולדות החיים של בארון ומשפחתה לבין קטעי חיים של קציר ומשפחתה. נדמה כאילו דווקא הכתיבה על דמות רחוקה אפשרה לקציר, פרדוקסלית, להתקרב לסיפור של משפחתה. בדיעבד, אפשר לראות בכתיבת מחזה זה מעין אימון או תרגול ספרותי לקראת כתיבת הביוגרפיה של צילה, אם סבתה.

סיפור החיים המיוחד של דבורה בארון ריתק אליו יוצרות וחוקרות, ובהן נורית גוברין (1988) ולילי רתוק (1994). רתוק (שם) ראתה בבארון את אחת משתי האמהות-היולדות של הספרות העברית. היא תיארה את בארון כיוצרת את "המודל המעכב של סיפורת הנשים הישראלית, מודל שגרם לצורך בלידה שנייה שלה" (שם: 282) היא ראתה בבארון, שהסתגרה בביתה עשרות שנים, את המקבילה המטפורית ל"מטורפת בעליית הגג" – היוצרת האנגלייה שתוארה במחקרן החשוב של גילברט וגובר (Gilbert & Gubar, 1979). לטענת רתוק (1994), בעוד שבספרות האנגלית זוהי דמות בדויה וסמלית המגלמת את סירובה של התרבות הפטריארכלית לקבל אל תוכה אישה יוצרת, הרי בספרות העברית זו דבורה בארון, יוצרת בשר ודם.

בסיפורה של נורית זרחי "מאדם בובארי מנווה צדק" (זרחי, 1993), משולבים יסודות ביוגרפיים מחייה של בארון עם יסודות פנטסטיים. זרחי תיארה במדויק את עלייתה של בארון ארצה, את נישואיה עם העורך הספרותי יוסף אהרונוביץ, את הולדת בתה היחידה ציפורה, את השתקעות המשפחה בשכונת נווה צדק ואת חוג הסופרים שהקיף את בארון על שמותיהם המדויקים (ובהם אביה של זרחי). בה-בעת, דרך שימוש ביסודות פנטסטיים מתוארת הגעתה של בארון לארץ³ ללא כפות רגליים, ושיחה לילית בחוף ימה של יפו בינה לבין הדמות הבדיונית אמה בובארי – אף היא נטולת כפות רגליים – גיבורת ספרו של פלובר, שאותו תרגמה בארון במציאות החוץ-ספרותית.

החוקרת עמיה ליבליך (1991) תיארה דו-שיח בינה, הסופרת החיה, לבין הסופרת המתה, המתנהל כביכול בביתה של בארון. במהלכן של שיחות אלו מספרת בארון על חייה, יצירתה ומחשבותיה, ובמהלכן פותחת ליבליך פתח גם לעולמה שלה.

במחזה שלה על דבורה בארון, שילבה קציר, כמו ליבליך וזרחי, הנשים היוצרות שקדמו לה, פרטים ביוגרפיים עם תוספת בדיונית. הפרטים הביוגרפיים מבוססים על ספרה של גוברין (1988), והתוספת הבדיונית היא בדמותה של ורה, וסיפור האהבה בינה, הדמות המומצאת, לבין ציפורה, בתה של בארון. לשאלת המראינת בתכניית המחזה (הקאמרי, 2000): "למה סיפור אהבה עם אישה?"; עונה קציר:

בחרתי בסיפור אהבה עם אישה מכמה סיבות: ציפורה חיה חיים מאוד מצומצמים בגבולות הבית... 'בגידה' באמה עם אשה אחרת נראית לי קשה וכואבת יותר. וגם... רציתי... הצגה שבה כל הדמויות הראשיות הן נשים (הקאמרי).

קציר מיקמה את המחזה בהקשר ריאליסטי-היסטורי-גאוגרפי מדויק, יום מותה של דבורה בארון, כפי שמופיע בהוראות הבמה הפותחות את המחזה: "בית מגורים ברחוב אוליפנט 4 בתל-אביב, 20 באוגוסט 1956". המחזה מתרחש במהלך יממה אחת – בין מותה של בארון לבין ההלוויה שלמחרת. ביממה זו עוברת הבת ציפורה, בין התקפי האפילפסיה, תהליך של היזכרות בחייה, חווייתם מחדש ומפגש עם האם שבנפשה.

גם במחזה ביוגרפי מוצהר זה, מיעטה קציר להשתמש בייצוגי זמן ומקום. היא תיארה בקווים כלליים את האווירה הציבורית ביום מותה של בארון וביום המחרת שבו התקיימה הלווייתה. כך היא תיארה תרגיל גדול ("תמרון") של המשטרה ושל הג"א⁴ בתל אביב למטרת התגוננות מפני הפצצה אווירית, וציינה שהלווייתה של בארון תתקיים אחריו. היא ציינה את האזעקה ואת רעשי ההפצצה המדומה ואת מודעות האבל על מותה של בארון בעיתון "דבר".

עיגון נוסף של המחזה במקום ובזמן היסטורי-כרונולוגי מוזכר בשאלתו המדומינת של האח בנימין המגיע לארץ ושואל את אחותו: "מה חדש באוונטורה הציונית?" (קציר, 2000: 557) ותשובתה של בארון מציינת את האירוע הספרותי היסטורי המרכזי של התקופה: ה"פרעות" ורצח יוסף חיים ברנר. לשלוש דמויות המשנה הגבריות – בעלה של בארון, אחיה, והסופר יעקב רבינוביץ – סממנים ביוגרפיים מובהקים הממקמים אותן בהקשר ההיסטורי המדויק: על האח

3 על נעוריה של דבורה בארון בעיירת מולדתה אוודה בבלרוס ראו אלבג, 2015.

4 הג"א – הגנה אזרחית, השם הקודם של פיקוד העורף.

מסופרת העובדה שהיה רופא בצבא הרוסי ומת ממחלת הטיפוס אחרי שנדבק מחולֵיו. יעקב רבינוביץ' מתואר כסופר המרכיב משקפיים עגולים שהמשקף השמאלי בהם הוא מזכוכית אטומה, הסופר בתים חדשים שנבנו בתל אביב ואנשים שמדברים עברית. הוא מאוהב בשפה העברית ומתנפל על מי שמדבר יידיש. בקטטה על רקע זה שברו לו את המשקפיים. על אהרונוביץ', בעלה של בארון אומר לה רבינוביץ': "לא יכולת לבקש לך גבר מצוין יותר מיוסף אהרונוביץ' אינטלקטואל, מנהיג, משכמו ומעלה, ויחדש עם זאת עדין נפש. מענטש. כל הבנות של יפו חיזרו אחריו, אבל הוא חיכה למובחרת ביותר" (שם: 552)

הנמקה למיעוט יחסי זה של ייצוגי זמן ומקום היא תמטית ופואטית: מבחינה תמטית, הדמות הנשית המרכזית במחזה "דבורה בארון", הפנתה את גבה למציאות הישראלית והתכנסה בביתה ובכתבתה, כפי שהדבר ניכר בנושאי יצירתה. מבחינה פואטית, קציר עדיין מחויבת לכתיבה בדיונית הממעטת בציון סימני זמן ומקום.

"אשה צעירה וגבוהה... כמו בת מלך קדמון"

הדמות המרכזית במחזה ניכרת כבר בכותרת היצירה, ונוכחותה המתמדת על הבמה אינה מותירה ספק בכך. לדמות נשית זו יש נוכחות עצומה במחזה. בארון היא אישה מיוחדת במינה הנערצת על בני ביתה ועל סביבתה הקרובה. לבארון בת אחת, ציפורה, החולה במחלת הנפילה. בת זו חיה בצמידות לאם, שותפה לכל העובר עליה, ומשמשת לה עוזרת אישית. במישור הגלוי והמוצהר אוהבת הבת את אימה ומעריצה אותה. דמות האם מופיעה ביצירה בשני פרקי זמן מנוגדים: בעבר, בצעירותה, כשהיא חיונית, יפה ונמצאת בשיאה, ובהווה המתואר, שבו אחרי התודעותה למות אחיה היא מסתגרת בביתה והופכת מרצונה ל"אסירת מיטה".

הדומיננטיות והכריזמטיות של בארון במחזה, מעוצבות באמצעות המראה החיצוני שלה המתואר בהוראות הבמה: "גבוהה, רזה ויפה, בשמלה ארוכה ובהירה, וצמותיה השחורות הארוכות מגולגלות סביב לראשה ככתר" (קציר, 2000: 546); אחיה בנימין מתאר את קסמה ואת כוח המשיכה שלה בצעירותה כשגרה בעיר מינסק, כפי שניכרו ביחסם של הסובבים אותה:

"כשגרנו במינסק כל התלמידים העריצו אותה. היו מאוהבים בה... גם סופרים, משכילים – חמדו למצוץ את יופייה, את לבה, את השכל והכשרון שלה" (שם: 558).

את יופייה וכוח המשיכה שלה מתארים גם בעלה יוסף והסופר יעקב רבינוביץ'. אירוע השיא במחזה, שהוא אכן נקודת השיא בחייה של בארון וגם נקודת השפל בהם, הוא בסצנת ההמתנה לאחיה בנימין האמור להגיע לנמל יפו באנייה מרוסיה. מרכזיות האירוע ניכרת בהכנות הרבות לקראת בואו ובהתרגשותה של הבת הצעירה המייחלת לכך שדודה הרופא ירפא אותה ממחלת הנפילה, כפי שהבטיחה לה אימה. להעצמת המעמד מתכנסות בבית אהרונוביץ' כל הדמויות השותפות במחזה. ברגעי השיא של הציפייה חוזר יוסף מהנמל בהביאו מכתב מאשתו של בנימין על מותו ממחלת הטיפוס. תגובתה של בארון למות אחיה היא בכניסתה למיטתה באומרה: "אין לי רפואה... אין לי נחמה..." (שם: 554). בארון אכן שהתה במיטתה עד אחרון ימיה, ולא יצאה מביתה אפילו להלוויית בעלה. המיטה במחזה, מעבר להיבט הקונקרטי שבה, משמשת להרחבה ולהעצמה של המאפיינים הדומיננטיים באישיותה של בארון. ההיבט האינטלקטואלי שלה כאישה סופרת, המשתלט על כל הווייתה, ניכר בפעילות הבלעדית המתרחשת במיטה, הכרוכה בעיסוק אובססיבי בספרים הגודשים את המיטה ואת חדרה של בארון. שתלטנותה ובלוענותה ניכרים במחזה בגודלה של המיטה, בנוכחותה המתמדת על בימת ההצגה ובריבוי מגירות וארונות בולעניים.

"אני אלמד אותה כדרך הנערים... הילדה שלי לא תהיה הרעיה שיושבת בצד ורוקמת"

השתלטנות והבולענות של האם החלות על כל הסובבים אותה ובעיקר על בתה ציפורה, מקבלת ביטוי מוחשי במיטה הקטנה של הבת, הנבלעת בחובה של מיטת האם הגדולה. מיטת הבת מוכנסת ומוצאת מדי ערב ובוקר בידי האב

מקרבה-רחמה של מיטת האם הגדולה. זהו ביטוי סמלי להיבלעותה של הבת בחיי האם מתוך בשיתוף פעולה רופס מצד האב.

יחסה של בארון לבתה הוא מורכב ורב-פנים. לדבריה, היא מקדישה את חייה לבתה החולה מתוך שאיפה מוצהרת להעביר לה את "שפת האב":

ואני אלמד אותה כדרך הנערים... אני אלמד אותה חומש ונביאים ותלמוד, ואת הפילוסופים הקלאסיים, וספרות אנגלית, צרפתית ורוסית... כל מה שאבי ואחי לימדו אותי ואף יותר מכך. הילדה שלי לא תהיה הרעייה שיושבת בצד ורוקמת (קציר, 2000: 549).

בניגוד לצד המודע והמוצהר שבאימהותה של בארון, הניכר בדבריה אלה ובתפקודה כמורה ביחס לבתה, קיים היבט בלתי מודע, הניכר בניכוס, בניצול ובשעבוד של הבת לצרכיה-היא. עוד בהיות הבת ילדה צעירה, אוסרת עליה אימה ללכת לבית הספר כמנהג בנות גילה ובכך הופכת אותה, בעל כורחה, ל"אסירת אימה", כהרחבה להחלטתה שלה להיפך ל"אסירת מיטה".

כינוי החיבה ציפה'לי, שבו מכנה האם את בתה, בעוד האחרים מכנים אותה ציפה'לה, ציפורה או ציפורה'לה, מביא לידי ביטוי את הקטנת דמות הבת, ובעיקר את ניצולה לצורכי אימה. ואכן, אמה מטילה עליה אין-ספור מטלות יום-יומיות, תוך היפוך התפקידים המקובל על ציפורה לטפל בגופה של אמה, החל בהזנתה דרך סירוקה ורחיצתה ועד ניגוב ישבנה. האם דורשת מבתה לבצע עבורה שירותים ספרותיים כגון הדפסת הדברים שכתבה ומסירת מכתביה לנמענים שונים. השתלטות טוטלית זו של האם על חיי בתה מתעצמת ומתגברת בבגרותה של הבת בסירוס הפוטנציאל הנשי והרומנטי שלה, כפי שהדבר ניכר באקט בעל המשמעות הסמלית של גזיזת צמותיה של ציפה'לי, בעקבות החלטתה הנחרצת שלא לשלוח את בתה לבית הספר.

הטראומה של הבת הנגזזת-נגזלת בעקבות פעולה זו של אימה, מעוברת ומשוחזרת על ידיה בפעולה זהה של גזיזת צמות כובתה האהובה בעת משחק. סירוס הפוטנציאל הנשי של הבת בידי האם, מועתק מההיבט הסמלי שבגזיזת השיער למרחב המציאותי, כשהבת גדלה והופכת לאישה צעירה, ומתחיל תהליך של חיזור עדין מצדו של רופאה הצעיר של אמה, ד"ר שור. האם מספרת לרופא הצעיר בפירוט על מחלת בתה ובכך מצמיחה לחלוטין את פוטנציאל הקשר הרומנטי המבלבב.

"את הגלית אותי ממך... מגופך שאהבתי, מיופיך, ממחשבותייך"

האגוצנטריות והנרקיסיסיות של בארון ניכרת גם ביחסה לשני הגברים בחייה: בעלה יוסף, אבי בתה, ואחיה בנימין. ביטול רצונותיו של בעלה מתממש בכל תפקודיו המשפחתיים. אפילו עמדתו כאב כלפי מהלך חייה של הבת היא חסרת משמעות בעבור בארון. היא הפוסקת בדבר עתיד הבת ללא כל התחשבות בעמדתו. כזו היא החלטתה, הרת-הגורל לחיי בתה, שלא תלך לבית הספר ותלמד בבית, והיא תתפקד גם כמורתה. אוטונומיה מוחלטת זו שלוקחת האם לידיה, המדירה לחלוטין את האב מהשפעה על חיי בתו, ניכרת בשיפוטו את התנהלות אשתו כלפי בתם:

את עושה לה עוול גדול. היא צריכה ללכת לבית-הספר כמו כל הילדים... לא היית צריכה לגזור את שערותיה... היא נראית כנער. את גוזרת את גורלה כמו ידייך (בשקט) למען עצמך את עושה זאת (קציר, 2000: 548-549).

יחסה המבטל של בארון כלפי בעלה מתממש גם בהתכחשות ובסירוב לרצונו לקיים יחסי אישות עמה ולגלות לה אהבה ואינטימיות. היא מסלקת את בעלה מגופה, מנפשה, ממיטתה ומחדרה, כפי שהוא חוזר ומטיח בה: "אפילו חיי אישות אין בינינו כבר שנים... את הגלית אותי ממך, דבורה... מגופך שאהבתי, מיופיך, ממחשבותייך" (שם: 566). בניגוד גמור להגליית בעלה, מתמסרת בארון לחלוטין, תוך ביטול גבולות החיים והמוות, לדמות אחיה האהוב בנימין, ואיתו היא חווה זוגיות מכילה, תומכת ואף ארוטית. כך בעודה מגרשת את בעלה ממיטתם הזוגית, היא מזמינה את אחיה המת

לשהות בה עמה. במיטה הזוגית הגדולה, הריקה מבעלה, "משוחחתי" בארון עם אחיה המת על גורלה של העיירה שבה הם נולדו וגדלו, בעודה מלטפת את פניו וכמו מתנה אהבים עמו. נהר האוודה, מרחב ילדותה של בארון, משמש לבארון דרך נוספת לעצב את עולמה ולנסח את תפקידה כסופרת המשמרת את עולם הילדות, כפי שהיא מנסה להסביר לבעלה: "אני מוכרחה להיות שלוה וצלולה כנהר האוודה, כדי שאוכל לשקף את התמונות שעל גדותיו, כי אם לא אשקף אותן הן יטבעו במצולות ויאבדו" (שם: 564). הוא מצדו מסרב להקבלה ארס-פואטית זו ומשתמש בה דווקא על דרך הניגוד כדי לתאר את הנרקיסיות והשתלטנות של בארון: "ואת אינך נהר, דבורה – נהר הוא נדיב, אפשר להתרחץ בו, להשיט עליו סירות... לשנות ממימיו" (שם: 565). מאפייניהם של שני הגברים שביניהם מתנהלת האישה, הבעל החוקי והבלתי אהוב ו"הגבר האחר" המגיע מרחוק, דומים מאוד במחזה זה ובנובלה "דיסניאל". הבעלים הם אנשי עבודה, מסורים למשפחתם, מגלים אהבה ומסירות כלפי הרעיה והבת. זו, בניגוד גמור לאימה, מגלה דאגה ומסירות כלפי אביה. שני גברים אלה משלימים עם נוכחותו של מאהב בבית וגם עם אישיותה הקפריזית והבלתי צפויה של הרעיה. יש נקודות דמיון רבות גם בין מיכאל, המאהב ב"דיסניאל", לבין בנימין, האח המת, ב"דבורה בארון": שניהם מתוארים כגברים כריזמטיים, גבוהי קומה ויפי מראה, ובשניהם פוטנציאל עצום של הבטחה הן כלפי האם והן כלפי הבת. בנימין האח אמור לרפא את שתיהן, ובזכותו תוכל הבת, כפי שמבטיחה לה האם, עם החלמתה, ללמוד בבית ספר והוא אף יביא לה "בובה עם שערות אמיתיות בצבע זהב" (שם: 551) כביטוי סמלי להשבת הנשיות שגולה ממנה אמה. בשתי היצירות פוטנציאל הבטחה גברי זה אינו מתממש.

"ואת תבואי אתי, נכון? התינוק יהיה של שתינו"

נָךְה וכל הקשור בה היא תוספת בדיונית של קציר ליצירה. ורה מגיעה לבית בארון כניצולת שואה בודדה המחפשת מגורים ועבודה למחיתיה. לאחר ריאיון היא מתקבלת לבית בארון ומתגוררת בבית המשפחה. ורה ממלאת במחזה את התפקיד של הזר הבא מבחוץ. היא שונה לחלוטין משתי הנשים יושבות הבית. כבר עם הגיעה לבית בארון, ניכרת הזיקה הרגשית שנוצרת בינה ובין ציפורה. ורה מציינת את גילן הדומה ואת האפשרות שתהיינה חברות. היא מנסה לנהל שיחה עם ציפורה על "מחזרים", נושא ההולם את גילן הצעיר, ולא על "האם הגדולה" ששתיהן משרתות, האחת כבת והאחרת כדיירת משנה.

הניגוד בין דבורה בארון לבין ורה בולט מאוד. בארון היא סופרת ידועה, נשואה לעורך עיתון ידוע, אם לבת, ונערצת בנווה צדק, שכונת מגוריה. למרות זאת, היא כולאת את עצמה במיטתה ומנהלת אורח חיים סגפני. לעומתה, ורה, שכל משפחתה נספתה בשואה ושאיין לה קורת גג משלה ולא אמצעי מחיה – כל הווייתה היא בחירה חושנית בחיים, כפי שהדבר ניכר בעשייתה. עמדה נפשית זו שלה מקבלת ביטוי בולט בהחלטתה היוצאת דופן בזמנה, לשמור על הריונה שמחוץ לנישואים וללדת את תינוקה.

בין ציפורה לָךְה נוצרת קרבה בעלת היבטים גופניים חושניים, כפי שהדבר ניכר בהתגפפותן מלאת התשוקה במיטתה של ורה. ציפורה צריכה לבחור בין מסירותה המשעבדת לאמה לבין חיים שיש בהם רגש ואהבה הן כלפי בת זוג והן כלפי התינוק העתיד להיוולד לָךְה. בכך חוזר ומתממש במחזה זה המבנה העקרוני של מערכת יחסים משולשת: קשר זוגי קונבנציונלי, וצלע שלישית המתווספת מהחוץ. מבנה זה מתממש ביצירה זו פעמיים: פעם בקשר המשולש בין דבורה בארון לבעלה ואחיה, ופעם בקשר בין ציפורה לאמה ולָךְה.

בשלב מסוים מודיעה בארון לָךְה ההרה על החלטתה לא לאפשר לה להמשיך להתגורר כדיירת משנה בביתן, ואז מציעה ורה לציפורה לבוא לגור איתה ולגדל אתה אתה את תינוקה, שייקרא יוסף על שם אביה של ציפורה. הצעה זו נתפסת אצל ציפורה כהתממשות האושר, והיא נענית לה בכל גופה ונפשה. כך היא משיבה לָךְה בעודה חבוקה ומלוטפת על ידה במיטתה: "כן... תהיה לנו דירה משלנו... ועריסה בשביל התינוק... [בהתרגשות] אני כבר רוצה להחזיק אותו בידיים!" (קציר, 2000: 586). אלא שהתקף עז של מחלת האם גורם לציפורה להישאר לצד אמה התובענית ולוותר על משאלת לבה וגופה.

ורה היא כאמור תוספת בדיונית למחזה ביוגרפי-ריאליסטי, ויש מקום לתהות על התפקיד שהיא ממלאת ביצירה. לשאלת המראיינת בתכניית המחזה, "למה סיפור אהבה עם אשה?", ענתה קציר:

בחרתי בסיפור אהבה עם אשה [כי] ציפורה חיה חיים מאוד מצומצמים בגבולות הבית... 'בגידה' באמה עם אשה אחרת נראית לי קשה וכואבת יותר. וגם... רציתי... הצגה שבה כל הדמויות הראשיות הן נשים" (הקאמרי).

ואכן, תפקידה העיקרי של ורה, כפי שהוא ניכר בקשר האהבה הגופני בינה ובין ציפורה, בא להצביע על פוטנציאל הקשר שבאהבת נשים, שיש בו הבטחה לאימהות, חיים מאושרים והנצחת שם האב, בניגוד גמור לקשר המצמית שבין ציפורה לאמה.

"בשר אנחנו לא מכניסות הביתה. זה חטא להרוג יצור חי"

האוכל הוא מוטיב מרכזי במחזה "דבורה בארון" ודרכו מאפיינת המחזאית את שלוש דמויות הנשים ואת היחסים ביניהן. בארון ממעטת לאכול וכופה על עצמה "משטר רעב טבעוני" (קציר, 2000: 545). יחס זה לאוכל הוא אחד הביטויים לסגפנות הקיומית שהטילה בארון על עצמה ולרודנותה כלפי בתה, שחויבה לדאוג, בקפדנות קיצונית, להזנתה של אמה. סדר היום של האם ובתה הוא סדר הזנת האם, דבר המבטא את פרדוקס האישיות והאימהות של בארון. היא מייתרת את הגופני, ומנגד משעבדת את בתה לדאגה ולטיפול בו, תוך מיקודו בלב סדר היום הביתי. כאשר מגיעה נְרָה, דיירת המשנה החדשה, לביתן של בארון ובתה, היא מזועזעת מדלות התזונה של שתי הנשים ושואלת: "מה עם ירקות, פירות?... בשר? (שם: 574) תגובתה המידית של ציפורה היא: "חס-וחלילה. אנחנו צמחוניות" (שם). ורה מזועזעת: "באושוויץ חיינו ככה, על לחם יבש ומים, אבל כאן יש הכול, גבינה, חלב, פירות, הגוף צריך ברזל" (שם). לצמחונות זו יש היבט אידאולוגי-מוסרי, המתבטא בתשובת הבת לנְרָה: "בשר אנחנו לא מכניסות הביתה. זה חטא להרוג יצור חי" (שם: 574). הסגפנות של בארון מודגשת באמצעות השוואתה לאופן אכילתה של נְרָה. זו עוגבת על מזונה, כפי שהדבר ניכר במרכזיות העגבנייה בסעודתה, על צבעה האדום, עסיסה הניגר על סנטרה, והקונוטציות הלשוניות הנגזרות מכינויה. כל אלה מעצבים את מעשה האהבה החושני שמקיימת ורה עם אובייקט האכילה. אכילה זו מסמלת ומטרימה את בחירתה של ורה בחיים, הבאה לידי ביטוי במראָה, בחושניותה, בפתיחת התריסים ובהסרת האבק – מאפיינים קונקרטיים בעלי אופי סמלי. יצירותה של ורה ואהבת החיים שלה ניכרת באקט המיני שהיא מקיימת עם החייל האנגלי שממנו היא מתעברת, בקשר הנפשי עם ציפורה, ובעיקר, בבחירה השכלתנית, העקרונית והמעשית ללדת את תינוקה.

אפיזודות מקבילות

הדמיון בין הנובלה המוקדמת "דיסניאל" (קציר, 1988) לבין המחזה "דבורה בארון" (קציר, 2000) ניכר גם במבנה של שתי היצירות, ומעוצבות בהן אפיזודות מקבילות. בולטת בדמיונה אפיזודת הציפייה המשפחתית לגבר האחר – אפיזודה שכמו בטרגדיה היוונית כוללת הן את פוטנציאל השיא והן את היפוכו.

ב"דיסניאל" מצפה המשפחה להגעתו של מיכאל, וב"דבורה בארון" מצפה המשפחה להגעתו של בנימין. בשתי היצירות הדמות הנשית ביצירה מופיעה באפיזודה זו בשיאה, דבר הניכר בתיאור יופייה, בדינמיות שלה ובפעלתנות שלה. בשתי היצירות מסתיימת הציפייה בהתנפצות מהדהדת, הרסנית ומהפכת-כול. מיכאל בנובלה "דיסניאל" אמנם מגיע לארוחת הערב, אך בסיומה מתגלע ריב קשה והוא יוצא מן הבית לבלי שוב. במחזה "דבורה בארון", בנימין אינו מגיע כלל לארץ ישראל, בגלל מותו ממחלת הטיפוס ואחותו האבלה מתכנסת במיטתה במשך כל חייה.

המחלה הפוגמת בגוף הנשי, שהיא גם קונקרטיית וגם מטפורית, מופיעה בשתי היצירות. ב"דיסניאל" מחלת ה"גוף החסר" של האם שאינה נזכרת בשמה, ובמחזה "דבורה בארון" מחלות רבות: חולשת האם ועיוורונה, מחלת הנפילה של הבת ומחלת הלב של האב – כולן קונקרטייות ומטפוריות בה בעת.

"הרי אני חש שהכרתי את אמה בובארי כל חיי" - ההקשר הספרותי

להקשר הספרותי תפקיד רחב במחזה "דבורה בארון", והטקסט הדומיננטי ומרובה הקישורים בו הוא "מאדאם בובארי" מאת גוסטב פלובר (אדיבי-שושן, 2001). גם להקשר המקראי תפקיד ניכר, הן בשיחת האח בנימין עם הבת על פרשת "לך לך" (קציר, 2000 : 558) וגם בדברי "דבורה בארון" האומרת לעצמה בעודה עסוקה במלאכת תרגום הספר "מאדאם בובארי": "סמכוני בספרים, רפדוני במילונים, כי חולת תרגום אני..." (שם : 563) המהדהד כפרודיה את דברי האישה האוהבת בשיר השירים (ה, ב): "סִמְכוּנֵי בְּאִשִּׁישׁוֹת רְפָדוּנֵי בְּתַפְחוּתִים כִּי חוֹלַת אֶהְבֶּה אֲנִי". אלוזיה מקראית-אירונית זו מדגישה את בחירתה של בארון ב"מחלת התרגום" על פני "מחלת האהבה".

במחזה הקשרים ספרותיים ליצירת מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, ל"הגברת עם הקמליות" של אלכסנדר דיומא הבן, ל"אנה קרנינה" של לב טולסטוי וגם לסיפורי דבורה בארון עצמה: "עגונה", "משפחה", ו"פראדל", שבכולם נקודות דמיון והשקה לחיי הסופרת עצמה. בולט בהקשר זה הניגוד בין "הסוף הטוב" שבורה בארון לגיבורותיה הספרותיות לבין האופן שהיא מנהלת את חייה ואת חיי בתה.

גם לקולנוע תפקיד מרכזי ביצירה: הסרט "אורות הכרך" של צ'רלי צ'פלין, שבו מתאהב נווד עני בצעירה עיוורת, מוזכר פעמיים במחזה בהקשר של מימוש האופציה הרומנטית. בפעם הראשונה מציע הרופא הצעיר ד"ר שור לציפורה ללכת לצפות בסרט, ומשמעות ה"סינימה" במחזה היא היענות להיבט הפנטסטי הרומנטי של החיים העומד בניגוד לקבר - הבית. מכוח התערבותה המסרסת של האם מוכחדת אפשרות זו, ו"ציפה'לי" נשארת "עיוורת" לנצח, כמו הגיבורה בסרט, לאפשרות המימוש הרומנטי ונבלעת בעיוורונה (האמיתי) של אמה החולה. שוב מוזכר סרט זה בדבריה של ורה, המציינת בהתלהבות את היענותה לסרט: "פילם נהדר, ראיתי אותו בוולנה לפני המלחמה. כל כך רומנטי" (שם : 567).

תמונת הסיום בשתי היצירות דומה: שתי הבנות ביצירות השונות פונות אל האם המתה ומשחזרות את חייהן המשותפים עמה. בתמונה אחרונה זו מופיע הטבע כמנחם וכמפייס, בניגוד למחלת האם ביצירה האחת, ולמותה ביצירה האחרת. ב"דיסניאל": "ואולי נוכל לשמוע את הרעמים הפריכים ואת הגשם הרך, שיבוא על העולם כמו נחמה" (קציר, 1988 : 110); וב"דבורה בארון": "התריסים נפתחים ומאחוריהם נראה עץ הלימון המואר" (קציר, 2000 : 596).

"צילה"

מימוש צוואת האם - כתיבת הזיכרונות כהווייתם

רבע מאה עברה מאז הטילה אימה של קציר את המשימה של כתיבת הביוגרפיה המשפחתית על בתה, הסופרת הצעירה יהודית קציר, שזה עתה פורסם סיפורה הראשון "דיסניאל" (1988), ועד מימושה ברומן "צילה" (קציר, 2013). פער זמן זה ניתן להנמקות שונות: גילה הצעיר של קציר, חוסר ניסיונה בכתיבת רומן, וגם ההיקף העצום של המשימה והחיפוש הארס-פואטי של קציר אחר הדרך הספרותית ההולמת משימה זו. נורמות הכתיבה שהשתנו במהלך השנים הן גורם נוסף, ובכך דנתי בתחילת המאמר.

בעודה צועדת ברחובות תל אביב ומתבוננת בכתים בסגנון הבאוהאוס המיועדים לשימור, בחפשה את עקבותיה של צילה אם סבתה, מגיעה קציר הבוגרת לתובנה הארס-פואטית שתדריך אותה בכתיבת הספר:

ופתאום, באחת, אני יודעת; סיפורה של צילה... עשוי קווים פשוטים ונקיים - גם הוא לא נועד להריסה ובנייה מחדש. זיכרונותיה, כפי שכתבה אותם במחברתה... הם סיפור לשימור. אולי בתוספת קומה או שתיים (שם : 68).

ואכן, עקרונות מרחביים אלה נהפכים לעקרונות פואטיים היוצרים את מבנה הרומן. בבסיסו רשימותיה-יומניה של צילה, כפי שכתבה במחברותיה. מחברות אלו זוכות לשימור בספר זה, ומתווספות אליהן "קומה או שתיים" בידי הסופרת.

“מושיטים לי צרור מחברות”

ביומניה מספרת צילה את סיפור חייה כבת העלייה השנייה. רשימות אוטוביוגרפיות אלו מגיעות לידיה של ניתנה הסופרת, והיא הראשונה לקרוא בהם. הס (2003) ציטטה את דבריה של אשת הספרות ננסי מילר, שהציעה את המושג “הקריאה המזוהה מגדרית” ומדברת על דמות הקוראת האידאלית באוטוביוגרפיות נשכחות של נשים: “פרקטיקה טקסטואלית שתכיר במעמדה של הקוראת כסובייקט מובחן, סובייקט קורא שמסומן מגדרית, ומחויב, בדיאלקטיקה של זיהוי, להתרת הצופן הכתוב של סובייקט נקבי” (שם: 12).

אפשר לומר שקציר משמשת בספר “צילה” כקוראת האידאלית באוטוביוגרפיה נשכחת של אם סבתה צילה. יומניה של צילה היו מונחים בבית בתה הצעירה כאבן שאין לה הופכין – בתה לא קראה בהם ולא הכירה בחשיבותם. הנינה היא שהכירה בערכם והפכה אותם למצע של ספרה הגדול.

הופעתם הראשונה של יומנים אלה בעולמה של קציר היא בחלום ילדות חוזר ונשנה:

ובמשך שנים, כל הילדות, היה החלום: אני באה אל הבית של דודה תקווה, והוא אחר... שם, על ספה אפורה, יושבים שניהם, סבתא צילה ודוד חנן... ללא-אומר הם נושאים אלי את פניהם הקורנות, כאילו חיכו לי שנים, ומושיטים לי צרור מחברות, ואני ניגשת בכרכים רועדות ולוקחת אותן מידיהם (קציר, 2013: 15-16).

החלום מתממש בבגרותה, והיומנים מועברים אליה פיזית בידי “דוד־תקנה”, בתה הצעירה של צילה: “הנה המחברות מהחלום. המחברת הירוקה נכתבה בידיש בכתב-יד אלכסוני וחד, הכתב של צילה מן הסתם” (שם: 38). היומנים אינם מתוארכים, ובעקבות עיון מוקפד בהם קבעה קציר את זמן תחילת הכתיבה בתל אביב 1929, כ-27 שנים לאחר תחילת ההתרחשות המסופרת בהם, בהיות “צילה” בת 46. סיום הכתיבה הוא כעשרים שנה מאוחר יותר, בתחילת שנות החמישים. משך הכתיבה המשוער של חמש מחברות היומן נמשך אפוא יותר מעשרים שנה ובהם סקרה צילה כשלושים שנות חיים. נקודת הפתיחה היא 1902, עת צילה עוברת מעירית ילדותה לאודסה, ונקודת הסיום היא בהרצליה שם היא מתגוררת בזקנותה עם “דוד חנן”, חברה לחיים. כשהחליטה להפסיק לכתוב נתנה צילה ארבע מתוך חמש מחברות היומן לחנן כדי שיתרגם אותם מידיש לעברית.

חנן עסוק במלאכת התרגום בשעות הלילה, וביום הבא בשעות הערב הוא קורא זאת באוזני צילה ההולכת ומתעוורת. על תרגום זה מעירה צילה, בתוספותיה של קציר: “פֶּאַרְטִיטֶשְׁט און פֶּאַרְבֶּעֶסְעֶרְט...” [העברית שלך יפה מדי בשביל הזיכרונות שלי. כמו גברת מכוערת שהתגדרה בשמלה מפוארת” (שם: 63).⁵

הערת אגב זו של צילה היא בעלת משמעות רבה בקריאה המאוחרת במחברות אלה. לפי עדות זו של צילה, חנן, בן זוגה האוהב, ערך שינויים בטקסט הכתוב במהלך מלאכת התרגום מידיש לעברית. כך, הוא “הלביש” את היומנים האישיים של צילה, שהיא מדמה אותם ל“גברת מכוערת” ב“שמלה מפוארת” (ומעניינת הזיקה בין תפיסתה את עצמה כ“גברת מכוערת” לדימוי זה של יומניה, שהם חלק ממנה). הניגוד בין חלקי הדימוי מבלטי את הפער בין מחברות המקור שכתבו בידיש לבין התרגום העברי של חנן. מכיוון שהתרגום העברי הוא המשמש כמצע לכתיבתה האוטוביוגרפית של קציר, הוא מערער את תוקפן התיעודי המדויק של מחברות היומן של צילה.

בהשתלשלות אירועים זו ניכר ההיפוך בתפקיד המסורתי, שבו הגבר הוא הכותב הראשי, בעוד האישה או הבת ממלאות תפקיד משני של העתקה, תרגום או הקראה. יומנים אלה נכתבו בידי אישה, והגבר הוא העוזר: מתרגם, מעתיק וקורא בקול. חנן מבצע פעולות משניות אלו בתשומת לב מלאה. כך למשל מתוארת התלבטותו לגבי תרגום המילים “פֶּאַגְרָאָם” ו“פֶּאַגְרָאָמֶשְׁטֶשְׁקֶעס”, המתארות את נקודת השבר בחייה של צילה בפוגרום באודסה בשנת 1905, בעודו מהסס בין מקבילותיהן: פְּרָעוּת, פּוּרְעִים, או בְּרִיוּנִים.

5 המושג “פֶּאַרְטִיטֶשְׁט און פֶּאַרְבֶּעֶסְעֶרְט” הופיע בתרגומי מחזות שייקספיר ואחרים לידיש בתקופת ההשכלה, ופירושו: מושבח ומשופר (כדי “לשבח” את הטקסט הוצאו ממנו מילים גסות או סגנות נועזות מדי). ייתכן שקציר “הלבישה” כאן על צילה את השימוש בביטוי.

היפוך זה בתפקידיהם של הגבר והאישה ביחס לפעולת הכתיבה, בולט במיוחד לנוכח האזכור החוזר ונשנה של תפקידה המסורתי של הרעיה, כפי שהוא מתממש בדמותה של אחותו של חנן, רחל, אשתו של הסופר מ"י ברדיצ'בסקי. במהלך כל חייהם המשותפים ואף לאחר מותו הקדישה רחל את כל עתותיה לשימור כתביו וזכרו. כדי להבליט היפוך מגדרי זה בהתנהלותם וביחסיהם של צילה וחנן, שזרה קציר את סיפוריהם של שני האחים המתרגמים, חנן ורחל לבית למברג. כך העלתה קציר את האפשרות שבזמן שחנן מתרגם את כתבי צילה, אחותו רחל "יושבת בלילות בכרסלאו ומתרגמת לגרמנית את סיפורי ברדיצ'בסקי... בכתב ידה הנאה הדומה קצת לכתב ידו שלו" (שם: 48).

קציר היא לא רק קוראת אידאלית של אוטוביוגרפיה נשכחת, אלא גם עורכת של אוטוביוגרפיה זו בעודה מלקטת, טווה ואורגת את כתבי אם סבתה ממקורות שונים: יומני צילה שתורגמו לעברית בידי חנן, מחברת נוספת שהסתירה צילה מחנן ותורגמה לעברית בידי מתרגם שמחוץ למשפחה, וגרסה שכתבו חנן וצילה תוך סילוק הערות הנוגעות ליחסיהם של צילה ובעלה אליעזר.

נוסף על אלה צירפה קציר מכתבים שכתבה צילה ופרק מספר העיירה "רדושקוביץ, ספר זיכרון" (רבינון, 1953), שבו כתבה צילה על ביקורה האחרון בבית הוריה, כשהייתה אישה נשואה, מלווה בבתה הקטנה יהודית (סבתה של הסופרת). מלבד פעולת הטלואה זו של טקסטים קיימים הוסיפה קציר לתוך יומנה הערוך של צילה, בבחינת שתי וערב, את קולה שלה. פעולה זו של הטלואה יוצרת מבנה מורכב וייחודי של רומן אוטוביוגרפי, בעל שתי קומות-קולות השזורים-שזורים זה בזה.

ראשית - "בשנת 1902 בהיותי בת תשע-עשרה"

צילה פותחת את יומנה הראשון במילים: "בשנת 1902, בהיותי בת תשע-עשרה, עזבתי את בית הורי אשר בעיירה קטנה בליטא ועברתי לגור באודסה אצל אחי" (קציר, 2013: 49). אחיה רצה שהיא תיהנה מכל "חמודות הכרך הנאה", אבל צילה הצעירה לא מצאה עניין במראות אלה והתגעעה לנוף של עיירת מולדתה.

עם זאת, באודסה היא התוודעה למי שיהיה בעלה, וביומנה היא מתארת אותו, כדיעבד, דרך חסרונותיו אך מציינת את האפשרות שהוא יביא לה רווחה כלכלית:

עשיתי שם הכרה עם בחור בן גילי, שלא היה יפה... וגם לא חכם... וגם בלי השכלה... והיו לו סיכויים להיות בעתיד עשיר" (שם: 51).

בהיותה בת עשרים נשק לה אליעזר, הנשיקה הראשונה בחייה, ובהתאם להשקפת העולם המסורתית הפטריארכאלית שלאורה התחנכה, היא הקנתה משמעות הרת-גורל לנשיקה זו וראתה בה סימן ברור למחויבותה כלפיו ולהכרח התקשרותם ונישואיהם.

בפתיחת היומן במשפט זה, התעלמה צילה לחלוטין משנות הילדות והנערות בעיירת ילדותה ואף מדמויות הוריה. בכך תואם סיפורה את תבנית סיפור המסע החלוצי, שבדרך כלל ניכרת בו התייחסות מצומצמת לתקופת הילדות והנעורים. בניגוד גמור לכך, במהלך חייה, ובעיקר בזקנותה, היא הכירה בחשיבות של עולם ילדותה, כפי שהדבר ניכר בפרק שכתבה לספר העיירה (רבינון, 1953).

שבע שנים אחרי שעזבה את העיירה, בשנת 1909, בהיותה בהריגה השני, ואחרי שינויים מרחיקי לכת בחייה – פוגרום, נישואים, עלייה לארץ ישראל ולידת בתה הבכורה – היא נסעה עם בתה אל הוריה לרדושקוביץ, וטיילה עם הילדה בנופי ילדותה. תיאור ביקור זה נענה למוסכמות האוטוביוגרפיה העברית שנכתבה בארץ ישראל:

מי שנטש את משפחתו באירופה קיבל על עצמו להאיר אותה באור נוסטלגי מתקתק. הרגש הבלתי-נעים האחד שהותר בכתיבה אוטוביוגרפית חלוצית ביחס להורים שנשארו מאחור, היה רגש האשמה (הס, 2007:

220).

שנים אחר כך, ב-1917, חזרה צילה ושחזרה נופי ילדות אלה. בפגישה השנייה עם חנן, לאחר לידת בתה הצעירה, היא סיפרה לו על בית הוריה ועל עיירת הילדות: "על נוף הטבע הנחמד שבו נולדתי וחייתי עד גיל 19... כל הדברים שכה התגעגעתי אליהם מאז" (קציר, 2013: 126). היכולת לספר לחנן כבר בפגישתם השנייה על תקופת הילדות מעידה על האינטימיות ביניהם, תחושה שכה חסרה לה בקשר עם בעלה.

נקודת המפנה – "חתי התחמק ראשון מידי המתנפלים וברח"

נקודת מפנה בחייה של צילה כאשה צעירה יהודייה הייתה הפוגרום בשנת 1905. תיאור הפרעות ברוסיה בתחילת המאה ה-20 מוכר לקוראי הספרות העברית משירו המונומנטליים של ביאליק "על השחיטה" ו"בעיר ההריגה". בהתאמה מלאה לפואמה "בעיר ההריגה", קרוב לוודאי מבלי שהכירה אותה, חוזרת צילה על פרטים מרכזיים של הפוגרום: אכזריותם של הפורעים, שהגרזן, חפץ פיזי ששימש להם כלי נשק, הוא מטונימיה לאכזריותם, לקורבנותם חסרת האונים של הנשים, ובעיקר לפחדנותם של הגברים היהודים. בניגוד לביאליק, שצפה בתוצאות הפוגרום בקישינב לאחר סיומו (כחבר בצוות חקירה שנשלח למקום בידי הוועד הציוני באודסה), צילה נכחה באודסה בזמן האירוע והייתה קורבן לאכזריות הפורעים, בעוד אליעזר חתנה ברח. שנים אחר כך כתבה על כך ביומנה בפואטיקה שסיגלה לעצמה: כתיבה במשפטים קצרים, אובייקטיביים ועובדתיים, ללא מילות תואר ורגש:

חתי איבר את עשתונותי, התחמק הראשון מידי המתנפלים וברח. אני נשארתי אתם לבדי... רצתי, ואחרי הבריונים עם הגרזנים בדיהם... השיגוני המתנפלים ופגעו בי. היכוני מכה אחת בגרזן על ראשי ועל הצד השמאלי של פני, ואני איבדתי את הכרתי. זה היה בליל שישי, 20 באוקטובר, בשעה תשע בערב (קציר, 2013: 52-53).

בהמשך תיארה צילה את המתרחש כפי שחוותה אותו מבעד לעין חבולה וגוף מוכה, מבוזה ופצוע. היא כתבה על תחושת הקור והבדידות ועל ניסיונותיה הנואשים להשיג עזרה, בעוד יהודים שהגיעו למקום, התעלמו ממנה משום שמצבה נראה להם כלאחר ייאוש. בתושייתה, כששמעה את קולו של אחיה, נופפה אליו צילה בידיה והוא דאג להביאה לרופא. היא נותחה ועינה נעקרה. ביומנה, באותה פואטיקה חסכנית ועקרה מביטויי רגש, סיכמה צילה את מצבה והתנחמה על כך שלא עברה את הגרוע מכול:

איבדתי את עיני השמאלית וכמה משיני היפות. אך נחמה אחת נשארה לי: שלא נפלתי בידי הבריונים באופן שיאנסוני... לאט-לאט השלמתי עם העובדה שהנני חצי-עיוורת ויש לי כמה צלקות על פני (שם: 58).

בטראומת הפוגרום חוותה "צילה" חוויה שגרמה לה להיות "גילום של קרבן כאובייקט גופני סביל המנוגד באורח קוטבי והיררכי לתוקף, הסובייקט, האוניברסלי, הפעיל" (הס, 2007: 232). למרות זאת, היא לא עברה חוויה של איון ואובדן יכולת הביטוי. עוצמתה הנפשית אפשרה לה להתגבר על הטראומה והיא המשיכה בחיים פעילים ובהם נישואים, עלייה לארץ ישראל, לידת חמישה ילדים וקשר זוגי אינטימי עם מאהב צעיר ממנה.

התנהגותו של אליעזר במהלך פוגרום אודסה דומה מאוד להתנהגות הגברים היהודים במהלך פוגרום קישינב כפי שתיאר ביאליק ב"בעיר ההריגה" וכפי שפירש גלזמן (2007). עם פרוץ הפוגרום העלה אליעזר הצעות שהתגלו בדיעבד כשגויות, ובמהלכו ברח בהשאירו את אשתו לעתיד לאכזריותם של הפורעים. התנהגות זו היא ביטוי מוקדם לאישיותו החלשה, ה"נשית", כפי שתחזור ותבוא לידי ביטוי עם עלייתם לארץ, בניסיונותיו למצוא עבודה ובהתמודדות השונות של חייהם המשותפים בארץ ישראל של תחילת המאה ה-20.

אירוע טראומטי זה שעברה צילה בצעירותה הטביע את חותמו על גופה ועל נפשה, ובא לידי ביטוי בהתנהגותה במשך כל חייה. בתחילה היא סבלה ממראה פניה המעוות עד כדי כך שהיא נמנעה מלהיפגש עם הוריה לפני עלייתה ארצה ואף

מנעה את השתתפותם בטקס חתונתה. כשילדה את בתה הבכורה, יהודית, הטרידו אותה חששות שמא הורישה את פניה המעוותות לבתה, ונגרעה רק אחרי שהמיילדת הראתה לה את שלמות פני התינוקת. בגרותה ובזקנתה היא הסתירה את מקום העיץ העקורה בעדשת משקפיים כהה.

צילה חזרה ונזכרה באירועי הפוגרום כחוויה הטראומטית ביותר שעברה בחייה. בהיותה כבר אם לחמישה ילדים, הרהרה בינה לבין עצמה כיצד היו נראים חייה אלמלא הפוגרום: הייתה כעת אשתו של בעל בית-חרושת לחביות עץ באודסה... מטרונית כבודה ומפונקת שיש לה אומנות ומשרתים וכרכרה פרטית עם רֶפֶב (קציר, 2013 : 129).

בזמן מלחמת העולם הראשונה, שזלגה גם למזרח התיכון, ישבה צילה מוקפת בארבעת ילדיה לאחר לידת בתה החמישית, כשהתינוקת בזרועותיה, בחצר ביתם בגדרה המופצצת,⁶ חסרת כל הגנה, וכך כתבה ביומנה: המוות איים בכל רגע על יקירי ועל עצמי, ובכל זאת, כאשר נזכרתי על מצבי באודסה בזמן הפרעות, שוכבת שם בעליית הגג ומרגישה שעוד מעט יבואו הבריונים לרצוח אותנו מפני שאנו יהודים, והשוויתי את מצבי אז עם מצבי עכשיו, חשבתי כמה יפה וטוב מצבי הנוכחי לעומת ההוא! כאן אנו בחזית המלחמה. אין מתכוונים להרוג דווקא אותנו. הסכנה היא כללית (שם : 122).

איבוד האמון בבני אדם בעקבות אירועי הפוגרום שימש את בתה הצעירה יהודית בבואה להצדיק בפני בועז, אחיה הצעיר, את הכרח הקשר בין אמם לחנן:

הגורל פצע את אמא קשה אז באודסה, לא רק בפנים אלא גם בנפש, באמונה שלה בבני האדם, ואז, כאשר הוא הביא לה מרפא לפצע, היא לא יכלה לוותר עליו, אפילו לא בשבילנו, אתה מביין? (שם : 228).

החלטה לעלות לארץ – "שמה, איפה שיש תקווה לחיי חירות ליהודים"

הפוגרום המאיס על צילה את החיים ברוסיה: "רציתי לעזוב את רוסיה במהירות האפשרית" (שם : 60). בקור רוח ובחשיבה רציונלית היא הבינה, שעלייה לארץ ישראל כרוכה בנישואים לחתנה אליעזר: "להינשא לא היה לי חשק. אולם כל התנאים היו כאלה, שאילצו אותי לחשוב כי אני צריכה לעשות זאת" (שם). יתר על כן, בני משפחתו של אליעזר התנגדו לכך בתוקף והציעו לו הצעות עסקיות מפתות בתנאי שלא יתחתן עם צילה. אבל היא לא ויתרה, ואף סירבה להזמנת אחותה וגיסה להצטרף אליהם לאמריקה.

פעמיים ברירה עם עצמה צילה ברשימותיה את המניע לרצונה לחיות בארץ ישראל. בפעם הראשונה היא מתייחסת לימים שאחרי הפוגרום:

איך מחשבה זו באה אלי – אינני יודעת. אני לא הייתי ציונית. כשהייתי קטנה, היה אבי מספר לי על ארץ ישראל, כי כאשר המשיח יבוא, רוכב על סוס לבן, אז ילכו אחריו שמה כל היהודים... מושג אחר מארץ ישראל לא היה לי" (שם : 60). דבקוּתה בהחלטה בולטת במיוחד על רקע העמדה הלעגנית של החברה הבורגנית האודסאית שסבבה אותה: "מה עלה על דעתך לנסוע לארץ פראית? הלוא תמותו שם ברעב! (שם).

הפעם השנייה שצילה כתבה ביומנה על רצונה לחיות בארץ ישראל הייתה ארבע שנים מאוחר יותר, בשנת 1909, בעת ביקורה בבית ילדותה. מול הוריה הזקנים והבודדים, שאלה את עצמה מדוע היא שבה ועוזבת אותם וחוזרת לארץ ישראל. הפעם שללה את הפוגרום שחוותה כמניע העיקרי לכך, וניסחה בעבור עצמה מענה ציוני המשקף את השינוי

6 במהלך כיבוש ארץ ישראל מידי האימפריה העות'מנית בידי הבריטים, התחוללו קרבות עזים בדרום הארץ. שני הצדדים נעזרו בהפצצות ממטוסים.

שחל בדרך חשיבתה: "עלי לנסוע מכאן הביתה, שמה, איפה שיש תקווה לחיי חירות ליהודים, חיי עבודה ויצירה" (שם: 96). וכאז גם עתה, קרוביה באודסה לעגו לה בעקבות החלטתה לחזור ל"טורקיה הפראית" ו"מלגלים לתלבושת הפשוטה ולתסרוקתי הצנועה" (שם: 97).

המסע לארץ ישראל - "גמרתי את חשבונתי עם רוסיה"

היציאה למסע הפיזי, כשלב מעבר, היא הסמן שאימצה תבנית הסיפור החלוצית לתיאור מעבר מהשתייכות קבוצתית אחת לאחרת. הנסיעה הארוכה והראשונה של מי שחי כל חייו במקום אחד "נרשמה כאירוע מסעיר המחייב תיעוד" (הס, 2007: 85) בתיאורה של צילה את המסע לארץ ישראל בולטת תחושת הרווחה שלה על עזיבת רוסיה, וגם שונותה והיבדלותה משאר נוסעי האנייה:

האנייה זזה והתרחקה מהחוף. מיד הרגשתי רווחה בנפשי - גמרתי את חשבונתי עם רוסיה. באונייה נסעו איתנו יהודים רבים, שהתכוונו להשתקע בארץ. הצעירים היו מתאספים יחד, שרים שירים, כל אחד סיפר את קורותיו. אני עמדתי מן הצד, כי התביישתי בצורת פני (שם).

צילה תיארה את הנסיעה לארץ ישראל בתמציתיות רבה, תוך ציון מדויק של תאריך הפלגתה וראשוניותו של האירוע: "ביום 15 במאוס שנת 1906 עלינו לאונייה לנסוע לארץ ישראל. זו הייתי נסיעתי הראשונה בים" (קציר, 2013: 69). משפט זה ממקם את סיפורה האישי על רצף הזמן הלאומי. מכאן ואילך מתפצל סיפורה של צילה לשני סיפורים השזורים זה בזה, המתנים ומאפשרים זה את זה: הסיפור האישי והסיפור הלאומי. המשותף לשני הסיפורים הוא הסובייקט הנשי המגלם אותם: צילה מרגולין, בת העלייה השנייה, אישה בעלת תעצומות גוף ונפש יוצאות דופן. נקודת דמיון נוספת היא שונותם של סיפורים אלה מהסיפור החלוצי הטיפוסי, בהקשרו הלאומי והאישי גם יחד. בהקשר הלאומי הוא שונה בכך שהסובייקט שבמרכזו הוא אישה חלוצה, המודעת לחלוציותה באופן מוגבל, המתפקדת עם ילדיה ובעלה כראשונת המתיישבות היהודית בבאר שבע וגם בקרב הערבים בעזה. בהקשר האישי הוא ייחודי בכך שבתנאי החיים הקשים של ארץ ישראל, בעשר השנים 1907-1917 ילדה צילה חמישה ילדים, וגידלה אותם מתוך אימהות מעניקה ומאושרת, ובבגרותה חיה בעת ובעונה אחת עם בעלה הדחוי בעיניה ועם הגבר שאהבה ושאהבה.

השוני הבולט בין הסיפור האישי והסיפור הלאומי הוא במשכם ובמרכז הכובד שלהם. לבו של הסיפור הלאומי הוא בשני העשורים 1909-1929, שנים דרמטיות בתקומת ארץ ישראל, שצילה כיוזמת, ומשפחתה כנלווית אליה, מילאו בהן תפקיד חלוצי משמעותי. הסיפור האישי משתרע על כחמישה עשורים ומרכזו האחד הוא נישואיה לאליעזר ואימהות מעניקה ומאושרת לחמשת ילדיהם. המרכז האחר הוא התאהבותם של צילה ותנן והחיים בצוותא של צילה, שני הגברים וחמשת הילדים. החל מהיכרותה של צילה עם חנן נקטע לחלוטין הסיפור הלאומי. צילה נבלעת, רובה ככולה, בסיפורה האישי.

ההגעה לארץ ישראל - "ריח פריחת הפרדסים... הוסיף לי מרץ ונתן לי תקוות"

הס (2007) ציינה שבסיפורי החלוצים מוקדש מרחב סיפורי לירידה אל החוף, בדרך כלל ביפו, ולרשמים השליליים שעורר המפגש הראשוני עם המזרח: "הירידה אל החוף בארץ ישראל כרוכה בדרך-כלל בתדהמה ובאכזבה קשה" (שם, 89). בניגוד גמור לכך, צילה מתארת את הירידה לחוף ביפו, ואת היום הראשון בארץ ישראל, כיום שכולו טוב:

בערב פסח הגענו עד נמל יפו. זה היה השכם בבוקר. אני זוכרת את ריח פריחת הפרדסים, שהורגש יפה בים. הוא הוסיף לי מרץ ונתן לי תקוות. ירדנו מהאונייה... ישר למלון של חיים-ברוך בנווה-שלום... כל היום הרגשתי טוב מאד, חופשית מדאגות; לא זכרתי מתי הרגשתי כה טוב (קציר, 2013: 69).

תחושה זו של התלהבות ופליאה מנופי הארץ המשיכה ללוות את צילה בשבועות הראשונים להגעתה ארצה, ובמהלך כל חייה: "כל מה שראיתי מצא חן בעיני: הגמלים, החמורים, הכל היה חדש ומעניין, גם לדרך בחולות העמוקים של נוה-שלום וגם לסבול את השרב בהתחלת הקיץ" (שם).

עם הגיעם לארץ ישראל חשו צילה ואליעזר מיד ביחס חם ואינטימי מצד הקהילה היהודית במקום, אינטימיות שתלווה את המשפחה בכל נקודות היישוב שאליהן יגיעו. התושבים הוותיקים סייעו בשכירת חדר ובהלוואת כסף למחיה וצירפו את המשפחה החדשה למעגל החברתי. כבר בערב הגעתם "ישר למלון של חיים-ברוך בנווה-שלום" הם הוזמנו לסדר פסח בעבור העולים החדשים שזה עתה הגיעו לארץ ישראל. בחודשי הריונה הראשונים של צילה ביפו, הבחין רוזנטוק, מנהל איק"א,⁷ בקשייה הכלכליים של המשפחה והציע לאליעזר משרה ביקב של ראשון לציון. אינטימיות זו סייעה לזוג בתהליך היקלטותם ושותפה בעיצוב עמדתה הציונית הנלהבת של צילה.

חוקרת הספרות והמגדר אורלי לובין תיארה את אופייה של אינטימיות זו ואת הפונקציה שהיא ממלאת:

"האינטימיות הופכת את הקהילה הלאומית לממשית, ולא מדומינת... כל חברי הקהילה מכירים פנים אל פנים זה את זה... הקהילה הלאומית הקומונלית, חווה עצמה כיחידה סגורה ומייצגת... עיר קטנה, מוכרת... על כל חברה, ונתונה, לכן, לכינון לאומי על ידי חשיפת החיים הפרטיים של היחידים בה, במקום על ידי הצבת ערכים עקרוניים שבאופן עקרוני – ומדומיין – כל החברים הפרטיים נענים להם" (לובין, 2006: 379).

העבודה הייתה מרכיב מרכזי בחיי אנשי העלייה השנייה, וכך גם בחייהם של צילה ואליעזר. עם הגיעם לארץ ישראל הם חיי מהחסכוניות שהביאו עמם מאודסה, וכשאזל הכסף חיפשה צילה "עיסוק בעבודה שתשלם, בכדי שנוכל להתקיים בכוחות עצמנו, ובכדי שהקרובים העשירים ברוסיה לא ילעגו לי ולארץ ישראל הפראית שלי" (קציר, 2013: 70).

צילה התאקלמה במהירות ובקלות, בעוד אליעזר התקשה מאוד בכל הקשור ב"כיבוש העבודה", ברכישת השפה, ברכישת הידע המקצועי ובעיקר בניסיון להסתגל לחברת האנשים במקומות העבודה השונים.

צילה עבדה אפוא ופרנסה את שניהם במלאכת תפירה ורקמה עבור "גבירות", ונתנה שיעורי תפירה לבנות צעירות. הן היו בעבודה קולקטיב נשי תומך, שבתוכו היא תפקדה ומצאה מענה לצורכי הפרנסה, לצרכים חברתיים ואף סיוע בלידת הבת הראשונה. אליעזר נותר מחוסר עבודה במשך חודשי חייהם הראשונים בארץ, וכשסוף סוף מצא עבודה ביפו, בבית חרושת ליציקת ברזל, הוא לא השכיל להתמיד בה, ועד מהרה פוטר.

בשלב מסוים כתבה צילה ברשימותיה: "אין טעם בחיים כאלה, כשאינן שום סיכויים לעתיד. הוא ייסע לאודסה ויראה איך מצב העניינים שם" (שם: 78). אליעזר שהה ברוסיה חמישה חודשים ולמד שם לייצר סבון, ועם שובו לארץ ניסו הוא וצילה ביחד להתפרנס מתחום זה, ללא הצלחה, ואליעזר עמד על כך שהם יחזרו לרוסיה.

עזיבת הארץ היא שבר של התכנית החלוצית. החלוצים המצליחים מתאקלם בארץ, מתרגל למזג האוויר, לומד לעבוד עבודה פיזית... הוא שותף להתארגנות קבוצתית של קולקטיב פועלי... ולייסוד נקודת יישוב... החלוצה, לעומתו... מועדת לכישלון... כישלון ממש. המסע החלוצי הוא תהליך... נשים אינן כשירות למסע, משום שהמסלול עצמו דוחק את רגליהן מהתווך, ומשום כך עמדת היסוד שלהן כלפי ה'תבנית' או 'התהליך' היא של נכשלים. מעמדת כישלון... מתייחסות נשים אל הדגם. כתיבתן תהיה לאורו של כישלון... זיכרונותיהן של נשים נוטים יותר לתאר את לבטי הדרך, האכזבות, המעקשים... הדחייה... שהייתה לחוויית יסוד עבור החלוצה, וחויית הכישלון (ההכרחת) הופכות למרכיב מארגן ברבים מכתביהן (הס, 2003: 72).

שלא ככתביאור זה ובניגוד גמור לו, כבר ביפו, תחנת החיים הראשונה של צילה ואליעזר בארץ ישראל, נוצר היפוך מגדרי בין השניים, שילך ויתעצם במהלך חייהם המשותפים. צילה מתפקדת בעוצמתה ובתושייתה, ואליעזר מתגלה בחולשתו

7 שמו הפרטי אינו מוזכר. איק"א (יק"א), הם ראשי תיבות בעברית של Jewish Colonization Association.

ומתנהג כ"יהודי הישן" הגלותי-נשי הרחוק בכל מאודו מדיוקן החלוץ המתעצב באותן שנים בארץ ישראל. גבריות רופסת זו ניכרת בכל מהלכיו ועומדת בסתירה בולטת לנורמות המקובלות של התקופה.

"חלוצי היישוב העברי" - באר שבע 1909-1912

בתגובה על דרישתו של אליעזר לחזור לרוסיה הציעה צילה שיעזבו את יפו וינסו את מזלם בבאר שבע. הצעתה משקפת את תהליך ההתבגרות והפמיניזציה שהיא עברה בשלוש שנות חייה ביפו. בניגוד ל"ראשית", עם הגעתה לארץ ישראל, בתפסה את תפקידה כמילוי רצונו של בעלה, בהווה המתואר היא זיהתה את רצונה-היא וניסתה לתמרן את בעלה לכיוון זה. היא ליקטה מידע על אפשרות החיים בבאר שבע, אז עיירה בלב המדבר, והפרטים שכתבה ביומנה מעידים על השינוי התודעתי שחל בה: מחשיבה אישית מצומצמת לחשיבה פנורמית המתייחסת להיבטי החיים הציבוריים:

שמעתי אז על באר שבע כעל נקודה יישובית חדשה. בעיר זו גרו כמה מאות ערבים, ושני יהודים, ובסביבה אלפי בדואים... היה בבאר שבע מרכז השלטון לדרום הארץ, וגרו שם פקידי ממשלה רבים... האקלים שם בריא מאד, והסביבה עשירה, ויהודים יכולים למצוא שם פרנסה (שם: 80).

בניגוד גמור לאמירתה המופרשת של צילה טרם עלייתה ארצה, "אני לא הייתי ציונית", הרי שלוש וחצי שנים לאחר עלייתה, מול דרישתו של בעלה לחזור לרוסיה ורצונה העז להישאר בארץ, מתנסחת ביומנה האמירה: "עלה בי הרצון להיות מראשוני היישוב בבאר-שבע: אולי נצליח ונמצא שם פרנסה ואז יבואו עוד יהודים להתיישב שם" (קציר, 2013: 80).

בתארה את המעבר לבאר שבע היא חוזרת ומשתמשת בצירופים הבאים: "ראשוני היישוב העברי", "חלוצי היישוב העברי" ו"חלוצים". רות גינצבורג (2001) ציינה:

לשונו... היא לעולם 'אידיאולוגית'. תמיד, בהתגשמותה הקונקרטי, היא מבטאת השקפת עולם, עמדה כלפי החיים. אין לשון חיה שהיא ריקה מבחינה זו, אדישה או ניטרלית (שם: 37).

הס כתבה :

אי אפשר לספר סיפור מבלי להשמיע דרכו סיפורים קודמים ושכנים לו. אינטרטקסטואליות מובנית לתוך השפה ולתוך סוגים ספרותיים. אי אפשר להיות 'חלוצה' או 'ראשונה' ולכתוב את סיפורך החלוצי, מבלי להדהד, להתחכך אן להכפיף את עצמך למסורת כתיבת הזיכרונות העברית, תבניות של חלוציות בספרות העברית, והופעתן הספציפית בכתבים אוטוביוגרפיים של גברים בני העלייה השנייה (הס, 2003 : 48).

השימוש של צילה בצירופים טעונים אלה הוא שימוש "אידאולוגי", כפי שציננה גינצבורג (2001), והוא מהדהד ומכפיף עצמו למסורת כתיבת הזיכרונות העברית ותבניות של חלוציות בספרות העברית, כפי שטוענת הס. קשיי החיים בארץ ישראל באותן שנים מקבלים ביטוי בולט בתיאורי הנסיעות של המשפחה לבאר שבע וממנה. הדרך מיפו לבאר שבע ארוכה, קשה ומסורבלת. הנסיעה הראשונה, באמצע הקיץ, בימים החמים ביותר, נמשכה שעות ארוכות, ובמהלכן החזיקה צילה את בתה בת השנתיים בזרועותיה והגנה על ראשה בשמשייה. ההתמודדות עם קשיי הנסיעה משקפת שוב את העוצמה הנפשית והגופנית של צילה, בניגוד לחולשת הגוף והנפש של אליעזר. צילה, האם הצעירה, חוותה את הנסיעה דרך תחושותיה של בתה הפעוטה האחווה בחיקה : היא הרגישה טוב, וגם אני הרגשתי טוב למרות כל אי הנוחות, רק בעלי היה כל הדרך עצבני ונתן לי מפעם לפעם להרגיש שכל המאמץ שאנו עושים הוא מיותר, כי ארץ ישראל עדיין ארץ פראית ואין מה לעשות בה (קציר, 2013 : 81).

המשפחה התקבלה בידי משפחה יהודית אחרת והפקידים הממשלתיים שישבו בבאר שבע הציעו להם : "להתיישב בעיירה ולפתוח בה חנות של סחורות אירופיות" (שם : 82) אליעזר וצילה נענו להצעה : "התחלנו להתרגל למחשבה כי נתיישב כאן, במדבר הזה... בתור חלוצי היישוב העברי... הרצון העז להישאר בארץ ולהיות חלוצים במקום יישובי חדש..." (שם : 83). וכך, אחרי שלוש וחצי שנות חיים ביפו, "בט"ו באב שנת 1909 הגענו עם חפצינו על גבי גמלים לבאר-שבע להתיישב בה" (שם : 86) ; צילה ואליעזר עבדו יחד בחנות, וצילה, כאישה ללא כיסוי ראש, עוררה תמיהה. חריגות התיישבותה של משפחה יהודית בנקודת היישוב הדרומית עוררה סקרנות בעיני הערבים תושבי המקום : בייחוד עניינה אותם הילדה, שהיו לה פנים בהירות, תלתלים כמו פשתן, ועיניים כחולות והיא נראתה כמו בובה חיה, יפה מאד. בעיני הערבים, שמיימיהם לא ראו ילדים כאלה, הייתה כעין פלא. ובכלל השתוממו עלינו... למה באנו לסביבה הזאת, מה יש לנו כאן? (שם : 82).

החיים בבאר שבע היו טובים ונעימים : "מכל התושבים הערבים והטורקים הרגשנו יחס של כבוד ושל אמון, וזה היה נעים לי מאד" (שם : 104). אלעזר למד את מלאכת טחינת הקמח ועסק זה מצא חן בעיניו. אחר כשלוש שנים, באר שבע נמאסה עליו ומששמע שאיכרי גדרה רוצים להשכיר את טחנת הקמח שלהם החליטו לעבור לגדרה בתפקיד "בעלי הטחנה".

"גדרה מצאה מאד חן בעיני" - 1912-1919

"גדרה מצאה מאד חן בעיני" (קציר, 2013 : 110). במילים אלו פתחה צילה את רשימותיה על פרק החיים בגדרה, כביטוי לרוחה הטובה וליכולת הסתגלותה לנדודי המשפחה בעקבות עבודתו של אליעזר. צילה מתארת את גדרה כמושבה קטנה המונה כשלושים משפחות, רובן ביל"ויים מיוצאי רוסיה, שלמשפחתה קל לקשור קשרי ידידות אתם. אליעזר ושותפו קונים מכונות חדשות ומארגנים את הטחנה, "והכל התחיל לעבוד טוב מאד" (שם). גם בגדרה, כמו ביפו קודם לכן, מנהלים אנשי המקום חיי קהילה : הם מבילים יחד בחגים, מבקרים זה בביתו של זה ובערב מתאספים לשחק קלפים : "במובן ידוע, הייתה כל המושבה כמו משפחה אחת" (שם : 112).

תיאוריה של צילה את אירועי מלחמת העולם הראשונה באזור מגוריה, מנקודת תצפית של אם לארבעה ילדים קטנים הנמצאת בסיום הריבוי החמישי, מבליטים את הדרך שהיא משלבת בין הסיפור האישי לבין הסיפור הלאומי. צילה מציינת שהמצב בארץ היה קשה מאוד, היה קשה להשיג מוצרי יסוד ובהם לחם ונפט למאור. היא גם מזכירה את פרשת ניל"י בכותבה באירוניה: "הריגול של 'גיבורינו המפורסמים' היה מסוכן מאוד ליישוב הקטן 'ותודה לטורקים שלא השמידו את כולו'" (שם: 117). בהמשך שוזרת צילה בהומור את המהלכים הפוליטיים-גלובליים עם לידת בתה החמישית. היא מתארת את הצבא האנגלי המגיע לבאר טוביה, את נסיגת הצבא הטורקי על רכבו ונשקו לגדרה, ואת המתרחש ברחמה: התחשק לוולד שהיה ברחמי לצאת לאור העולם כאילו בשביל לראות את כל פלאי הטכניקה המלחמתית. ילדתי ילדה בלי קשיים מרובים. במושבה היו כולם עסוקים ואף אחד לא שם לב אלי (שם: 119).

יום אחרי הלידה שומעת צילה קול פנימי האומר לה "התכוני!" היא אורזת חיתולים לתינוקות וחפצים לילדים הגדולים ומתרחקת עם ילדיה מסביבת ביתה: "והנה נפלה פצצה דרך הגג ישר אל מיטתי, איפה ששכבתי לפני כמה דקות עם התינוקת, וריסקה כל מה שהיה בחדר" (שם: 121).

באנו להתיישב בעזה" - עזה-תל אביב-עזה-תל אביב 1919-1929

המשפט "באנו להתיישב בעזה בסתיו שנת 1919" פותח את פרק החיים בעזה. צילה מתארת את חיי השגרה בעיר הערבית: שכירת בית בחאן-אל-זית, העבודה של אליעזר בטחנת הקמח, משק הבית בניהולה ותפקודו של חנן, אהובה, כמורה לילדי המשפחה. כמה חודשים אחר כך נוספו בעזה מתיישבים יהודים בתיווך ההנהלה הציונית,⁸ שאף שלחה בתור מורה לילדיהם, את אליעזר פרנקל. בעקבות מאורעות הדמים ביפו בשנת 1921 עברה צילה עם ילדיה לגור בתל אביב. כעבור שנה חידשה ההנהלה הציונית את פעולות ההתיישבות בעזה, ושלחה למקום יהודים עולים חדשים מרוסיה. צילה קיבלה פנייה לחזור עם ילדיה לעזה כתנאי לשליחת מורה חדש לבית הספר, כדי שהישוב היהודי בעיר יקום מחדש. ביומנה כתבה: "ולמען היישוב החדש החלטתי לחזור עם הילדים לעזה" (קציר, 2013: 147). כעבור כמה שנים שוב חל שינוי לרעה במצבם של יהודי עזה, וצילה חזרה עם ילדיה לתל אביב. המעבר השני לתל אביב מסמן את סיום הסיפור הלאומי שחוותה וסיפרה צילה, ומעטה היא התרכזה ונבלעה בסיבוך האישי-זוגי-משפחתי.

מעגל החיים הפרטי - "בעגלה הכבדה שלי היו תלויים חיים של רבים"

חייה הפרטיים של צילה, שכאמור היו שזורים לבלי התר בחיים הלאומיים, מרובים אירועים דרמטיים, ושונים מחיי אישה רגילה. היא ילדה וחניכה חמישה ילדים, וחיה באותו בית עם בעלה החוקי ועם אהובה. מעגל חייה מקיף עשרות שנות חיים, החל מהמעבר לאודסה ב-1902, בהיותה נערה צעירה, ועד שנת 1967, השנה המתוארת במחברת האחרונה, שבה עזבה את בית המשפחה בתל אביב ועברה עם חנן לדירה קטנה בהרצליה. נקודת המפנה בסיפור חיים זה היא ההיכרות בין צילה וחנן.

הס (2007) ציינה שהפונקציה האמוטיבית של הפרוזה העברית מומשה באמצעות הסיפורת הבדיונית, בעוד הספרות התיעודית הפכה לאובייקטיבית ולעובדתית יותר. אפשר לומר שהפואטיקה של צילה מממשת שתי פונקציות אלה בשלבים שונים של כתיבתה. במחברותיה הראשונות, שבהן סיפורה האישי שזור בסיפור הלאומי, הכתיבה היא "עובדתית" ו"אובייקטיבית", כלומר נמנעת כמעט לחלוטין מביטויי רגש; לעומת זאת, במחברות האחרונות, המספרות על כניסת חנן לחייה ולחיי משפחתה, נדחק הסיפור הלאומי הצדה. מעטה צילה מתעלמת לחלוטין ביומניה מהאירועים

8 ההנהלה הציונית הוקמה בשנת 1920 וקדמה לסוכנות היהודית. גוף זה פעל בכספי ההסתדרות הציונית העולמית באמצעות מחלקות: המחלקה המדינית, המחלקה לעלייה ולעבודה, המחלקה להתיישבות והמחלקה לחינוך ולבריאות.

הלאומיים הרי הגורל כמו שואת יהודי אירופה, הגעת הניצולים לארץ, מלחמת העצמאות וקום המדינה. היא כותבת אך ורק על היחסים בינה ובין חנן ומתמקדת בקונפליקטים הרגשיים הסוערים הכרוכים בקשר זה. נקודת הפתיחה של חיי הזוגיות של צילה, כאישה צעירה ילידת עיירה נידחת ברוסיה בסוף המאה ה-19, תוצר חינוך יהודי פוריטני, היא בורות מוחלטת בכל הקשור להיבט הגופני-מיני בקשר בין גבר לאישה. כך מעידה צילה על עצמה: הייתי תמה מאד וטהורה במחשבותיי... הגעתי לגיל עשרים, ועוד אף-פעם בחור זר לא נתן לי נשיקה, ומחיי המין לא היה לי כל מושג (קציר, 2013: 51).

תפיסת עולם זו ניכרת במשמעות הרת-הגורל שהיא מייחסת לנשיקה שנישק אותה אליעזר לפני נישואיהם, והנהפכת לעילה הכרחית לנישואים. כך גם התנהלותה התמה באקט המיני הראשון בינה לבין בעלה, המגיע למיטתה בחדר האורחים, בלילה שאחרי חתונתם, בבית קרובי משפחה. פעולה זו של בעלה נתפסת בתודעתה צילה כפוגרום נוסף שנעשה בה והיא מגיבה בצעקות רמות: הרגשתי מתוך שינה כי מישהו נוגע בי. התעוררתי בפתח גדול, היה נדמה לי שבריונים באו להתנפל עלי, והתחלתי לצעוק כה חזק, עד שכל בני הבית קמו משנתם (שם: 62)

התייחסותו המנוכרת של אליעזר לאירוע משקפת ומטרימה את אישיותו הילדותית והנרקסיסטית כפי שתממש במהלך כל שנות נישואיהם: "בעלי הספיק להתחמק ולחזור אל מקומו... אני לא תפשתי מה התרחש כאן.... בעלי הוא הכחיש ואמר שאינו יודע שום דבר" (שם).

עם עלייתם ארצה כוזג נשוי ביקשה צילה לנהל משק בית שתכליתו היחידה היא השבעת רצון בעלה: "חשבתי שעיקר העיקרים הוא שהבעל יהיה מרוצה" (שם: 70). בניגוד גמור לכך, אליעזר אינו קשוב לצילה ואינו "רואה" אותה. בהיותה אישה צעירה היא מוטרדת בשל מראָה החיצוני בעקבות הפוגרום שנעשה בה ועקירת עינה, וכשהיא פונה לבעלה שישקף לה את צורתה החיצונית הוא אינו מסוגל להיענות לה: "בעלי אף-פעם לא אמר לי דבר בנוגע לצורת... הייתי שואלת אותו איך אני נראית, היה עונה לי: אינני יודע... וזה היה חסר לי" (שם: 89).

יחסו האטום של אליעזר לצרכיה הנפשיים והגופניים של צילה ניכר במהלך כל חייהם המשותפים ובולט במיוחד בהתנהגותו במהלך הריונה הראשון. כאשר צילה הצעירה והתמימה, המתביישת בהריונה, מתלוננת על קשייה משיב לה בעלה בסיפור קבוע: "על דודה בשם סטישה, והיא, בתקופות שהיא הרה ועם בטן גדולה, לשה בעצמה בצק בגיגית" (שם: 71).

צילה מפנימה את לקחי סיפורו של בעלה, מאשימה את עצמה בהתפנקות יתר, וממשיכה לצעוד מדי יום בדרך הארוכה לחנות שביפו ולעבוד שם שעות ארוכות. ביום הלידה הולכת צילה לחנות, מטילה כדרכה משימות עבודה על תלמידותיה. באופן אינטואיטיבי וספונטני היא נכנסת לארון בגדים חדש וריק העומד בחנות ונרדמת בתוכו. היא מתעוררת בעקבות מה שהיא כותבת, בלשונה העובדתית המסתירה את ביטויו של הגוף הנשי: "שינוי חשוב במצבי הכללי, אבל בלי כאבים" (שם: 73).

התהליך הגופני של תחילת הלידה, שצילה מתארת בצמצום רב, מושלם בידי ניתה שנים מאוחר יותר, בפואטיקה הקשובה לגוף הנשי, המתארת את ההתרחשות הגופנית כהווייתה בפתיחות ובריבוי פרטים: "המים קלחו בפנים ירכיה ונקוו בשלולית על הרצפה... התחתונים נרטבו, וגם אחורי השמלה.... את התחתונים הסירה... אחר-כך הניחה את יריעת הבד על השלולית, וברגליים... ניגבה היטב את המים" (שם: 73-74).

צילה מבקשת מבעלה לקרוא לאולגה חנקין, המיילדת, אך הוא בהתנהלותו הילדותית, הנרקסיסטית, מתוך בורות לסימני הלידה, מבקש ממנה לחכות עד שיסיים את משחק האשקוקי בעודו נוזף בה: "רק נדמה לך, את חושבת על כל מיני שטויות" (שם: 74). במצבה זה הולכת צילה מהחנות לבית משפחת ידידים, בני עיירת ילדותה הגרים ביפו, ועם

הגעתה של המיילדת, ש"התקשתה בהליכה בדרך החולות לנווה צדק", יולדת צילה בייסורים ובכבי: "סבלתי כאבים וגם ייסורים רוחניים... בכיתי. בעלי החזיק ידי ובכה גם הוא" (שם: 75), אולי כביטוי לרפיונו ולחולשתו. צילה חווה את האימהות כאושר גדול, היא מצרפת את התינוקת הקטנה לחייה ולא רואה בה מטורד או קושי. היא לוקחת אותה לעבודתה בחנות לתפירה, ובימנה כותבת: "הילדה הוסיפה לי מרץ ותקוות. עבדתי הרבה ודי קשה... הרצון העז להישאר בארץ הוא שנתן לי את הכוח לעבור על הכל" (שם: 75); וכן: "התמסרתי לחינוך בתי יומם ולילה. הייתי בשבילה הכל: אם, אומנת, גננת" (קציר, 2013: 86).

בניגוד לתיאור המפורט של ההיריון ולידת הבת הראשונה, ארבעת ההריונות והלידות הבאים מתוארים כדרך אגב ובקיצור רב, תוך הבלטת עוז גופה ורוחה של צילה והתנכרותו של אליעזר למהלך כולו. בשעת כעס הוא צועק כלפיה: "מי ביקש ממך שתלדי לי ילדים?" (שם: 113).

אימהותה של צילה היא אימהות מכילה המשלבת את עבודות הבית עם גידול הילדים: "עבדתי ברצון בכל עבודות משק הבית והילדים לא הפריעו לי. בכלל היו ילדי טובים, בריאים ויפים מאוד, וזה עזר לי הרבה, כי כל השכנים אהבו אותם ושמוחו לשחק איתם" (שם: 110-111).

יחסי מין מוזכרים, בקיצור, כדרך לפיוס בין בני הזוג: "ושוב נעשה שלום בינינו, כמו שמתפייסים איש ואישה, על ידי יחסי מין" (שם: 114). יחסו המנוכר של אליעזר לצילה במשך שנות נישואיהם הרבות, גורם לצילה להבין את מצבן הקשה של נשים בעולם, וכשהיא בהריונה הרביעי היא כותבת ביומנה על רצונה ללדת בן: "לא ילדה, כי מצב האשה בעולם היה ברור לי, ולכן לא רציתי להרבות עוד יותר נשים" (שם: 115).

את חנן פגשה צילה לראשונה בגדרה. והמפגש המשמעותי הראשון ביניהם היה לאחר לידת בתה הרביעית, כשחנן בא לבקרן והתעניין במצבן. בעודו מחזיק את התינוקת הוא סיפר לצילה על חמש אחיותיו הממשות את נשיותן בדרכים מגוונות במיוחד. קציר, בהתערבותה המאוחרת, ציינה ש"בבוקר ההוא כמו נולדה גם היא מחדש... בזכות סיפוריו של הבחור על אחיותיו ברוכות הכישרונות... נוכחה לדעת שנשים יכולות לבחור להן דרך בעולם, להיעשות מלומדות... וכבר לא הצטערה שנולדה לה עוד בת" (שם: 117).

כעבור ארבע שנים, כשאליעזר עבד והתגורר בעזה וצילה גרה עם ילדיה בגדרה, היא חזרה ופגשה בחנן. כשאליעזר היה מגיע מעבודתו בעזה לבית המשפחה בגדרה, היו הוא וצילה, מבליים יחד, וחנן היה מסייע לכל אחד מבני המשפחה לפי צרכיו.

חנן אף השפיע על כל המשפחה לעבור לאכילה צמחונית. בשלב מסוים הוא התוודה בפני צילה על אהבתו: "היה אומר כי הוא רוצה שיהיו לו ילדים, אבל עם אשה כמוני. וכה הודיע לי בהדרגה את הרגשתו שהוא אוהב אותי, והיה רוצה לקשור את חייו עם חי לעולם" (שם: 128). מכאן ואילך צילה חיה עם שני הגברים, בעלה אליעזר ואהובה חנן, תוך קשיים רגשיים וחברתיים הולכים וגוברים, בעודה מנסה לתמרן ולשמר מבנה משפחתי יוצא דופן זה. בתחילת הקשר עם חנן היא עדיין אילצה את עצמה להיענות לדרישתו של אליעזר לקיום יחסי מין, עד שמאסה במצב זה: "אני כבר לא יכולתי להיות אשתו במובן המיני. בהתחלה השתמשתי בכל מיני אמתלות, כגון שבריאיותי אינה מרשה לי, או שאני עייפה יותר מדי, או שמצב רוחי אינו מתאים לכך" (שם: 145). צילה המשיכה לדאוג לבריאותו הפיזית של אליעזר ובהמלצת הרופא הביאה לו לעבודה אוכל בריא אך הוא "השתדל להשפיל אותי, בכדי להרים את עצמו, שהוא בן כרך גדול ואני בת עיירה קטנה נידחת, ולכן בשאלות רבות אני יכולה לחוות דעה כמוהו" (שם: 114).

חנן וצילה היו מודעים לקושי שעוררה אהבתם, אך ניסו להצדיק אותה באמיתותה ובדאגתם לאהוביהם: "אהבתנו ההדדית הייתה כה חזקה וכנה, בלי שום עניינים צדדיים ושום חשבונות, ודאגנו דאגה רבה לכל אלה שהיו סביבנו" (שם: 156). עם זאת, צילה הרגישה שהיא לכודה בקונפליקט חסר פתרון:

הלוא אני האשה הבוגדת, ואיך יתכן לתת לאשה כזאת לחנך את הילדים של הבעל הנאמן? ואם אשאיר את הילדים אצלו, הוא לא יוכל להסתדר אתם... הוא יהיה מוכרח למסור אותם למיסיון, או אפילו לבית ספר ערבי, כי גם מצבו הכספי לא קל (שם: 157).

קונפליקט רגשי זה עורר בצילה רגשות קיצוניים, שבאו לידי ביטוי, לראשונה בחייה, במשאלת מוות: "לא היה לי מוצא ממצבי הקשה, ולעתים הייתי מבקשת את המוות, כי יבוא לשחררני". (שם: 157). הביטוי הפואטי למצוקתה הרגשית ניכר בשימוש היחיד שהיא עושה בכל כתיבתה בתמונה מטפורית:

בכל פעם הייתי צריכה לכלכל את צעדי בנשיאת המשא הכבד במעלה ההר, משא העומד להתגלגל מטה אל העמק, עם העגלה הסוחבת אותו. היה עלי להחזיק אט-אט ובעדינות רבה במושכות, בכדי שהעגלה לא תיפול ותתהפך... בעגלה הכבדה שלי היו תלויים חיים של רבים, והייתי צריכה להבין היטב כיצד לנהוג בה בכדי שלא יקרה אסון, ובכדי שכבוד המשפחה יישמר (שם: 166)

בשנת 1933 עברו צילה וחנן לדירה משלהם בתל אביב. צילה הרגישה כלואה וחסרת מעש בדירה הקטנה בעיר ומצאה עבודה כמבשלת במסעדות, וגם לימדה את הצוות לבשל אוכל צמחוני. היא השתכרה היטב, אבל לא חשה סיפוק, ולכן גייסה את חנן לעזרתה והם בנו בית ילדים קטן לעשרים ילדים: "ב-15 במאי 1937 נתנו מודעה בעיתון שאנו פותחים בית ילדים עם ארוחות צמחוניות" (שם: 381). תקווה, הבת הצעירה, הייתה הגננת. צילה שקעה בכך רובה ככולה: "בגוף ובנפש הייתי תמיד בבית הילדים" (שם). מתוך היענות לצורכי המקום, התחילה עתה צילה ללמוד אנגלית ולנגן בפסנתר, והדבר גרם לה עונג רב.

צילה סיכמה ביומניה את חייה בשלב זה, בציינה את ההקלה בהתמודדות עם הסיבוך המשפחתי, את הסיפוק הרב שיש לה מעבודתה, את היכולת להיות עצמאית כלכלית לחלוטין ולמרות כל זאת כתבה: "תולעת שכרסמה בי בלי הרף. הייתי צריכה להיות אחראית לכולם. לשעבר-בעלי... הילדים... חנן".

עם מותו של אליעזר צילה וחנן התחתנו והתיישבו בהרצליה, בקרבת הבת הצעירה תקווה. הייתה להם חלקת אדמה שחנן עיבד ונטע בה עצים, וצילה המשיכה בעבודתה בבית הילדים: "איננו מפריעים זה לזה. בעבודה אנו מושיטים עזרה זה לזה, ובתום העבודה אנו קוראים ביחד" (שם: 406). זה השלב שבו מסתיים היומן.

"מתי אחז בך הצורך להתחיל לכתוב, צילה?"

החלק הראשון של הרומן "צילה", "נדודים", מאפשר לקציר לעצב את דמותה של צילה לא רק כאשה קונקרטי בת העלייה השנייה הכותבת את קורותיה במחברות יומן, אלא גם כנמענת מתה-חיה, שאליה פונה קציר בשנות האלפיים. לחובר (2014) ציינה שביוגרפים רבים מקיימים דיאלוג עם מושאי הביוגרפיה גם אחרי שמתו מזמן. היא הוסיפה, שהמבט הרפלקטיבי של הביוגרפית הוא מאפיין בולט של ביוגרפיה פמיניסטית, ושהמודעות הרבה לתפקיד המגדר הניכרת בכתיבה של אישה על אודות אישה אחרת, מולידה יחסים קרובים של הביוגרפית עם הסובייקט. בעבור כותבות ביוגרפיות פמיניסטיות רבות, הקשר עם הסובייקט הופך לנוכח מאוד והולך ומתפתח עם שינויי החיים והחוויות שעוברות הכותבות עצמן. הקשר הקרוב בין הכותבת למושא כתיבתה מסייע לה להבין לא רק את הבעיות של זו שהיא כותבת עליה, אלא גם את בעיותיה היא.

ואמנם, לנמענת מתה-חיה זו הפנתה קציר שאלות ארס-פואטיות החשובות לה עצמה כאישה כותבת. למשל: "מתי אחז בך הצורך להתחיל לכתוב, צילה?" (קציר, 2013: 47). ובמקום אחר היא מהרהרת בינה לבין עצמה על התנאים ההכרחיים לכתיבת-נשים הן של סבתא רבתא שלה והן שלה עצמה: "מתי והיכן נמצאו לה השקט והפנאי, שכה נחוצים לעבודת הכתיבה?" (שם: 64)

כתיבתה של צילה מרגולין נעשתה עולם שבו כתיבה הוגדרה כטריטוריה וכפעולה גברית. יש בה אפוא משום הסגת גבול, אבל גם חיקוי של הפואטיקה הגברית, תוך ציות, גם אם מבלי דעת, לנורמות הכתיבה המחמירות של זמנה, שהיו נורמות גבריות. בניגוד לכתיבתה של צילה, זו של קציר, המתבצעת עשרות שנים מאוחר יותר, היא מפורטת, גלויית גוף ולב ופותחת ומגלה במקומות שצילה סגרה והסתירה. פואטיקות מנוגדות אלו בולטות במיוחד בכל הקשור לתיאור הגוף הנשי במצבי קיצון כמו לידה, הנקה וקיום יחסי מין. כך למשל הרשתה קציר לעצמה לתאר את הגוף הנשי המבוגר

והבשל של צילה כפי שהוא מתגלה לחנן, הגבר האוהב, בעת האקט המיני: "מן הסתם האריך להתבונן בגופך הרחב, שידע חמישה הריונות ולידות, בשדיים הכבדים בעלי ההילות הכהות, שהניק חמישה פיות תובעניים" (שם). בהמשך הזכירה קציר את גלי החום התוקפים את הגוף הנשי המבוגר.

היחסים הקרובים בין הביוגרפית ובין סובייקט הכתיבה מתממשים בספר זה בהיבט המשפחתי-שושלת-נשי. היבט זה בולט במיוחד בשמות הנשים יהודית ועמליה, העוברים מאם לבת. כשנולדת לצילה הנינה הראשונה מבשר אבי התינוקת לה ולאליעזר: "הבאנו לך יהודית קטנה וחדשה" (שם: 426). עמליה היא בתה הבכורה של יהודית בתה של צילה, וגם בתה של נכדתה, הסופרת יהודית קציר. שם זה מצוי גם בספר הילדים הראשון שכתבה קציר "הפיקניק של עמליה" (קציר, 1994).

היבט נוסף של שושלתיות זו, כפי שהוא חוזר ומופיע בספר "צילה" הוא מחלת הסרטן הפוגעת במלוא מכאוביה בנשות המשפחה הצעירות. בפירוט רב מתוארת מחלתה של יהודית הבת הבכורה, ומוזכרת גם כתוקפת את בתה עמליה ואת דפנה ונאוה, נכדותיה של צילה.

עוד ביטוי לקשר החזק בין הביוגרפית למושא הביוגרפיה הוא באלבומי התמונות המשפחתיים שבני המשפחה חוזרים ומתבוננים בהם, בעוד קציר, כותבת הביוגרפיה, מתמללת אותם. גם טקס סדר פסח הנערך מדי שנה בהרכב משפחתי רב-דורי, הוא ביטוי לחיוניותו ולמימושו של הקשר השושלתי, וכך ה"דוֹתְקָנָה" בתה הצעירה של צילה, המועברת מדור לדור כמנטורית-הנשית לבנות המשפחה הצעירות עם נישואיהן וכשהן יולדות. מאפיין אישיותי נוסף העובר מדור לדור הוא חוזקן של נשות המשפחה המתחננות עם גברים צעירים וחלשים מהן ונהפכות לדומיננטיות ולמכריעות בתא המשפחתי.

מול עוצמתה וריבוי הדורות של השושלת הנשית, האוטוביוגרפיה השושלתית במימושה הגברי היא קצרת דורות ורפויה, כפי שהיא ניכרת במשפחתו הקטנה של חנן. עם מותו אומר קדיש על קברו בן אחרתו עמנואל בן גריון (בנו של הסופר מיכה יוסף ברדיצ'בסקי). עמנואל אף נענה לבקשתה של צילה למלא את תפקידו של חנן, וכך הוא קורא באוזניה, בערב חייה האחרון כממשיך שושלת אחרת, רשימות שכתב חנן.

סיומו של הרומן מבטא יחס כפול פנים מצד קציר כלפי אוטוביוגרפיה שושלתית זו. קציר ציינה שהיא נכנסה לשנתה החמישים, הגיל שבו חלו אמה וסבתה. היא הרגישה שהיא מילאה את צוואת אמה בכתיבת הביוגרפיה של סבתה ומבקשת להניח בצד את "התרמיל המשפחתי".

בה-בעת, בהיותה בבית הקברות ליד קברם של צילה וחנן, בעודה מספרת להם על השבט הענק שנבט מרחמה של צילה, נשלחת ידה בהיסח הדעת אל שיח הפרא הגדל מעל לקבר ו"מסלקת" ממנו שני ענפים צעירים – "להשרשה". בכך ממשיכה קציר מבלי משים את פעולתה הקונקרטי והסמלית של דוֹתְקָנָה, המנביטה ומשרישה ענפים צעירים, כאורח חיים.

"בכוח הדמיון והגעגועים" אינו רק הוראה לשימור הזיכרון שמפנה דבורה בארון לבתה במחזה "דבורה בארון", אלא גם, ואולי בעיקר, מנגנון נפשי שמפעילה קציר לגבי השילוב בין האוטוביוגרפיה שלה לבין יצירתה: "כוח הגעגועים" מוסב לשחזור הסיפור האוטוביוגרפי, ואילו "כוח הדמיון" – למטמורפוזה ההכרחית של חומרי החיים ליצירה הספרותית, כפי שהדבר מתממש בשלוש היצירות הנידונות.

סיכום

במאמר זה תיארתי מהלך פואטי של יהודית קציר, שהוא חלק ממהלך המתרחש בספרות העברית, שראשיתו בשנות התשעים ושטרם הגיע לשיאו. תחילתו של מהלך פואטי זה הוא בכתיבה ספרותית שמדחיקה ומסתירה את היסודות האוטוביוגרפיים תוך צמצום מקומם וחיבוטם של ייצוגי המקום והזמן. סיומו, עד נקודת זמן זו, בכתיבה אוטוביוגרפית גלויה המעניקה משקל רב לייצוגי המקום והזמן.

קריאה חוזרת ב"דיסניאל" (קציר, 1988) אחרי קריאת "צילה" (קציר, 2013) מלמדת שקציר התחילה לממש את בקשת אימה בדבר כתיבת סיפור חייה של הסבתא-רבתי כבר בסיפור מוקדם זה. מאז פרסומו, ובמהלך 25 שנות כתיבה, התמידה קציר לממש בקשה-צוואה זו. הכתיבה האוטוביוגרפית המוסווית ניכרת בשילוב אינטנסיבי של דמויות. בתיאור המעבר של קציר מכתבה אוטוביוגרפית מוסווית לכתבה אוטוביוגרפית גלויה וחשופה העליתי נקודות דמיון בין שלוש מיצירותיה, שנכתבו בזמנים שונים ובסוגות שונות. נקודות דמיון רבות אלו עשויות להעיד על מרכזיותו ועוצמתו של הסיפור האוטוביוגרפי כפי שהוא חוזר ונשנה בכתיבתה של קציר. במרכז סיפור זה דמותה האם הגדולה המיטלטלת בין שתי דמויות גבריות, בעלה החוקי והמאהב שלה, כפי שאלה מתוארים מזווית הראייה של הבת והנינה. חזרתו של סיפור זה ביצירות השונות של קציר משקף את מרכזיותו בעולמה הארס-פואטי של קציר.

רשימת המקורות

- אדיבי-שושן, א' (2001). בכוח הדמיון והגעגועים – מ"דיסניאל" ל"דבורה בארון" – ראשית ואחרית ביצירת יהודית קציר. עתון 77, 20-24.
- אלבג, ר' (2015). אל המקום. תל אביב: מכון מופ"ת.
- בן-דב, נ' (2011). חיים כתובים – על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות. ירושלים ותל אביב: שוקן.
- גוברין, נ' (1988). המחצית הראשונה – דבורה בארון חייה ויצירתה. ירושלים: מוסד ביאליק.
- גולד, נ' (2013). צומת הרחובות שהשפיע כל כך על הסופרים החיפאים. הארץ, מוסף ספרים, 9 בספטמבר.
- גינצבורג, ר' (2001). המאבק על הלשון. בתוך י' עצמון (עורכת), התשמע קולי? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית (עמ' 27-42). ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- גלזמן, מיכאל (2007). הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- הולצמן, א' (1999). שם, בקו הסוף, אתחיל. ידיעות אחרונות, ערב יום הכיפורים תש"ס (19 בספטמבר 1999).
- הס, ת' (2003). כתבים אוטוביוגרפיים מאת נשים בנות העלייה השנייה. עבודת לשם קבלת התואר דוקטור. ירושלים: האוניברסיטה העברית בירושלים.
- הס, ת' (2007). אחרית דבר: אינני יחידה בעולם: זיכרונותיה של הניה פקלמן. בתוך ה' פקלמן, חיי פועלת בארץ – אוטוביוגרפיה. אור יהודה ובאר שבע: דביר והקשרים, 249-257.
- הקאמרי (2000). בין פרוזה לדרמה: שיחה עם המחזאית יהודית קציר (תכניית מחזה). תל אביב: התאטרון הקאמרי.
- זרחי, נ' (1993). מאדאם בובארי מנווה צדק. בתוך נ' זרחי, אמן המסכות (עמ' 59-68). אור יהודה: זמורה ביתן.
- לובין, א' (2006). בין מטבח הפועלים לקפה ההונגרי: אוטוביוגרפיה של אישה עירונית. תרבות דמוקרטית, 10, 394-357.
- לחובר, ע' (2014). ביוגרפיה נשית – מעשה פמיניסטי? בתוך מ' קרומר נבו, מ' לביא-אג'אי וד' הקר (עורכות), מתודולוגיות מחקר פמיניסטיות (עמ' 54-76). תל אביב: מגדרים.
- ליבליך, ע' (1991). רקמות: שיחותיי עם דבורה בארון. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- סונטאג, ס' (1980). המחלה כמטפורה. תל אביב: עם עובד.
- קציר, י' (1988). דיסניאל. עתון 77, 100.
- קציר, י' (1990). סוגרים את הים. תל אביב: הספרייה החדשה.
- קציר, י' (1994). הפיקניק של עמליה. תל אביב: הספרייה החדשה.
- קציר, י' (1995). למאטיס יש את השמש בכטן. תל אביב: הספרייה החדשה.
- קציר, י' (1999). מגדלורים של יבשה. תל אביב: הספרייה החדשה.
- קציר, י' (2000). דבורה בארון. בתוך מ' פרי (עורך), האנתולוגיה החדשה (עמ' 59-542). תל אביב: הספרייה החדשה.
- קציר, י' (2005). תמיד אזכור את עיניו של הקורא הראשון שלי. הארץ, 14 באוקטובר 2005.
- קציר, י' (2013). צילה. תל אביב: הספרייה החדשה.
- רבינזון, מ' (1953). רדושקוביץ: ספר זכרון. תל אביב: ארגון יוצאי רדושקוביץ.
- רתוק, ל' (1994). אחרית דבר – "כל אישה מכירה את זה". בתוך ל' רתוק (עורכת), הקול האחר – סיפורת נשים עברית (עמ' 261-349). תל אביב: הספרייה החדשה.

Gilbert, S. & Gubar S. (1979). *The madwoman in the attic*. New Haven, CT: Yale University Press.

