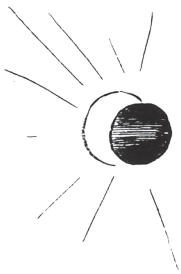


עיונים

בספרות ילדים

31

תשפ"ג



גדעון טיקוצקי

דן משייקר

לואי ותד

רוית ראופמן

לינה רוז

עיונים בספרות ילדים

גליון 31

עורכת: ד"ר תמי ישראלי

עיצוב: אירית עמית

עריכת הטקסט: מכון אסיף, ד"ר אסיה שרון

מערכת: פרופ' מירי ברוך, פרופ' אילנה אלקד־להמן, ד"ר יעקבה סצ'רדוטי

ד"ר חן שטרס

מועצת מערכת: פרופ' יגאל שוורץ, פרופ' אבידב ליפסקר, ד"ר צילה רטנר

על העטיפה: סקיצה מתוך תיק ל"ד, בארכיון מרכז לזין קיפניס לספרות ילדים.

בשער: איור בינה גברין

בעמוד הסיום: איור מאיר גור־אריה

©

כל הזכויות שמורות

למרכז האקדמי לוינסקי־וינגייט

ההוצאה לאור

תשפ"ג 2023

תוכן העניינים

5 פתח דבר
תמי ישראלי

9 התום שלאחר התהום:
שירת לאה גולדברג לילדים בזיקה לזמנה
גדעון טיקוצקי

39 יחסי אדם-חיה
בסיפורי הילדים של יצחק בשביס־זינגר
דן משייקר

71 "אני רע, וזה טוב": אמת ונרטיב
בסיפורי נבלים ואנטי־גיבורים בתרבות ילדים עכשווית
לואי ותד

99 גלגולים של פנטזיה ומציאות
בספר "הנמר שמתחת למיטה" מאת נורית זרחי
רוית ראופמן

119 קרנבל החיות של מאיר שלו: תשוקה, אלימות ומיניות
ב"רוני ונומי והדב יעקב" וב"אריה בלילות"
לינה רוז

פתח דבר

גיליון 31 של כתב העת עיונים מוקדש לזכרה של ד"ר רבקה גרון, שהלכה לעולמה ביוני 2021, ואשר עמדה בעבר בראש מרכז לזיון קיפניס לספרות ילדים. המבט והלב של גרון היו מופנים אל הילדים ואל רווחתם הרוחנית, ומכאן השליחות הגדולה שראתה בהנחיית הגננות לעתיד להציב את סיפור הילדים ואת שיר הילדים בתחנת החינוך הראשונה, במרכז הגן. זאת מתוך הבנה שסיפור הילדים והשיר הילדי של מרים ילן שטקליס, של שלומית כהן-אסיף ושירי ילדים אחרים, בכוחם להעשיר את עולמם של הילדים ולגוון את מקורות הידע שלהם. גם בעיסוקה המחקרי בלטה מגמה זו, שביקשה להישיר מבט גם אל מה שנהוג להסתיר מילדים כמו חולי ואבל, דווקא כדי לא לבודד אותם, גם לא מצער החיים. את מאמרה "כאב וסבל בשירי שלומית כהן-אסיף: מבחר יצירות לילדים שנושאן חולי ומוות", היא חותמת כך:

"עיון בשירת כהן-אסיף גילה לפנינו שמותו או מחלתו של אדם קרוב ומצוקותיו הקיומיות של הילד בעקבותיהם מהווה אחד הנושאים הדומיננטיים במפה התמאטית של המשוררת. הגיבורים הקטנים המתנסים בחוויות מסוג זה מגיבים בנאיביות ובחוסר הבנה או מפעילים מנגנוני הגנה שונים כדי להתמודד עם מצב נורא זה. בשירים אלו מודגשת לבדיות הילד בצערו. אין החברה סועדת ומסייעת, היא מתנכרת לו ולסבלו. המשוררת נוקטת באמצעי עיצוב מטונימיים כדי לעצב את הסיטואציות הטראומטיות. הכאב מובע באיפוק רב ובתמציתיות. רטוריקה רומזת זו מאפשרת לה לחמוק ממבעים אמוטיביים ופתיים יתר על המידה ולהשיג את אפקט האיפוק העומד במרכז החוויה הדחוסה בשיר."

ברוח זו המבקשת להישיר מבט מתאפיין גם גיליון 31 של עיונים. אף שאין לגיליון זה נושא מאחד, יש הרבה מן המשותף למאמרים, ויש דרכים שונות לארוג אותם, אם לא למכלול, אזי ודאי לשיחה משותפת. אני מוצאת בהם לפחות שתי תמות מסקרנות משותפות לא כלתי תלויות: האחת – הזיקה בין היצירה והזמן על ריבוי צורותיו, והשנייה – השאלות על אודות מחיצות ההפרדה או חוסר ההפרדה בין עולם הילדים ועולם המבוגרים, כמו גם בין חיי בני האדם לחיי בעלי החיים.

מאמרו של גדעון טיקוצקי (התום שלאחר התהום: שירת לאה גולדברג לילדים בזיקה לזמנה), הפותח את הגיליון, משלב בין זמן היסטורי, זמן ביוגרפי, וזמן אישי – והחומרים שהוא עוסק בהם הם יצירות, זיכרונות ומכתבים מאת לאה גולדברג. אחת המסקנות החשובות העולות ממאמרו היא היכולת להבין את זרימת הזמן או את עיבוי של הזמן אצל לאה גולדברג דווקא על ידי המסת האבחנות האפריוריות בין היצירות לילדים לבין היצירות למבוגרים. בכוחה של מסקנה זו לתת מפתח פרשני כולל, וניתן לבחון אותה אף בהקשרים אחרים.

מאמרו של דן משייקר (יחסי אדם-חיה בסיפורי הילדים של יצחק בשביס-זינגר) עוסק ביצירתו של יצחק בשביס-זינגר ובייחוד בתמה של יחסי אדם-חיה. משייקר עושה מהלך הפוך מזה שעשה טיקוצקי בנוגע ללאה גולדברג. משייקר טוען שכדי להבין את יחסי האדם-חיה אצל בשביס-זינגר יש להפריד בין הספרות למבוגרים לבין הספרות שכתב לילדים. בעוד יחסי אדם-חיה "מסוכסכים" ביצירותיו למבוגרים, לעיתים משום שהוא משתמש בהם כאלגוריה ליחסים קונפליקטואליים בין בני אדם, ביצירותיו לילדים מסורטטת אוטופיה לא רק של "וגר זאב עם כבש, ונמר עם גדי ירבץ", אלא אוטופיה של אחרית הימים שבה גם בני האדם הם חלק ממנה. מאמרו של משייקר רלוונטי בעוד מישור, מפני שהוא עוסק בנושא עכשווי וחשוב של אקולוגיה, טבע וסביבה.

גם מאמרו של לואי ותד ("אני רע, וזה טוב": אמת ונרטיב בסיפורי נבלים ואנטי-גיבורים בתרבות ילדים עכשווית) מפגיש בין עולם הילדים לעולם המבוגרים ביותר מאשר צורה אחת. לטענתו ההפרדה המוחלטת בין "טוב" ו"רע" שהייתה קיימת בספרות הילדים (ולצורך זה גם בתרבות הפופולרית כמו סרטים, סדרות וכדומה) נחלשה, והחלה לחקות את התרבות הפופולרית של

המבוגרים. ותד מצביע על נזילות האבחנה בין "גיבור" ו"נבל", המאפיינת בין השאר תפיסות ידע פוסט-מודרניות, ובוחנת את היחסים בין "אמת", "נרטיב", "בדיון" וכדומה.

מאמרה של רות ראופמן (גלגולים של פנטזיה ומציאות בספר "הנמר שמתחת למיטה" מאת נורית זרחי) עוסק בספר הילדים של נורית זרחי "הנמר שמתחת למיטה", ומתכתב עם התמות שהזכרתי למעלה. ראשית הוא מפעיל את הניתוח הטמפורלי על השיר "בארץ הסמרטוטים", וחושף את החילופין המפתיעים בין פנטזיה לבין מציאות דרך ההקשר בזמן. שנית הוא עומד על ההפרדה בין עולם המבוגרים ועולם הילדים, בדמותה של ילדה המתקשה לתקשר עם מבוגרים.

מאמרה של לינה רוז (קרנבל החיות של מאיר שלו) מציע קריאה קרובה וסימפטומטית בשניים מספריו לילדים של מאיר שלו ("רוני ונומי והדב יעקב" ו"אריה בלילות"). לטענת רוז, בשני הסיפורים קורא המחבר תיגר על ההבחנות השמרניות של ספרות הילדים. בהבלטת הפואטיקה הטרסגרסיבית של שלו, מדגימה רוז כיצד הוא "ניצל" את מעמדו ההגמוני על מנת לפתוח לפני הילדים נושאים שהמבוגרים נוטים להסתיר בפניהם.

תמי ישראלי, עורכת

התום שלאחר התהום

שירת לאה גולדברג לילדים בזיקה לזמנה

גדעון טיקוצקי

תקציר

מאמר זה מציע קריאה שונה בשירתה של לאה גולדברג לילדים על ידי התמקדות בזיקתה לזמן, הן הזמן ההיסטורי והן זמנה האישי, הביוגרפי. בחירתה של גולדברג בסימבוליזם, הנוטה להתרחק מייצוג ישיר של הזמן, הובילה לכך שבדומה לשירתה למבוגרים, שירתה המכוונת לקוראים צעירים נתפסה כמנותקת מזמנה, אף שאינה כזו. זאת ועוד, קריאות מסורתיות נטו על פי רוב להפריד בין גוף יצירתה לילדים לבין כתיבתה למבוגרים, ואולם במאמר זה תתקיים קריאה סינופטית התופסת את הקורפורה הנפרדים-לכאורה כמקשה אחת.

למאמר שני חלקים: הראשון דן בייצוגים ישירים ועקיפים של הזמן ההיסטורי בשירתה לילדים, שבאמצעותם מוצגת תנועתה רצוא ושוב בין פשט לבין רמז. בחלק זה נידונים גם שירים שיש בהם תנועה במרחב בזיקה לממד הזמן. חלקו השני של המאמר מבקש ליישב את הסתירה שבין עולם הילדות המואר שגולדברג בראה בכתיבתה לצעירים, לבין גישת ה"אנטיילדות" שניסחה ביצירותיה למבוגרים (בהשפעת חוויותיה במלחמת העולם הראשונה), על ידי הצעת שלושה הסברים.

חלק ראשון: הזמן

לאה גולדברג בחרה לפתוח את סדרת הרצאותיה ב"קול ישראל" על טולסטוי, במלאת יובל למותו, בזיכרון מילדותה:

בתחנה לא גדולה, בין שדות, בתוך נוף דל שאיננו שובה את הלב, עמדה הרכבת מלכת. מישוה קרא בקול את שם התחנה: אֶסְטוּבּוּ. והקהל, קהל הנוסעים שהיה רב מאוד, החל יורד אל הרציף. האנשים נהרו אל הבית הקטן, בית שומר התחנה שהיה שם בצד הדרך, קרוב מאוד. הורי אחוזני בידי והוליכו גם אותי אל הבית הקטן. אמרו: "בבית הזה מת הסופר הגדול טולסטוי. הסתכלי היטב: זכרי שראית את המקום הזה. הוא מת בשנת 1910. עוד לפני שאת נולדת".

הייתי בת שש. שמו של טולסטוי הוזכר בביתנו לעיתים קרובות. ידעתי מיהו. ידעתי שהיה סופר, הסופר הגדול ביותר בעולם. ושמעתי מפי אבי, שהוא היה גם האיש החכם ביותר בעולם. "חוץ מסוקרטס", היה אבי חוזר ואומר.

[...] החדר בתחנת אסטובו, חדר זה שבו מת הענק מֵיאֶסְנָאִיָּה פּוֹלִיָּאָנָה, היה באמת כעין אכזבה. הכול היה פשוט כל כך, קירות קירחים, מיטת ברזל צרה, שולחן קטן מאוד בצידה ועליו איזה ספר וכוס מים מלאה עד חצי. זוכרת אני שאז עשתה עלי כוס המים, משום־מה, את הרושם הגדול ביותר. וחשבתי בליבי: לפני שנים **כל כך רבות** שתה טולסטוי את המים האלה, והנה הם עוד עומדים! סבורה אני שהיתה זו תחושת זמן ראשונה בחיי. בפעם הראשונה הרגשתי בכוחן של שנים חולפות ובהישארות מפליאה של דברים בתוכן. (גולדברג, 1961, ההדגשה במקור)

שני ערוצי תודעה נשזרים כאן זה בזה: תודעתה של היוצרת הבוגרת, שתרגמה כעשור קודם לכן את "מלחמה ושלוש", כמוסה של מרחבי זמן עצומים ואינטנסיביים, ותודעתה של הילדה הנתפסת כביכול אל השולי ואל הטפל ביותר, אל כוס המים, כשם שצעצוע לעולם יהיה צל של הדבר. דווקא האנקדוטה שנותרה מחוץ להיסטוריה הרשמית מלמדת את הילדה פרק בהיסטוריה, ויותר מזה, את מושגי ההיסטוריה והעבר. לא עוד "פנטה ריי" - "הכול זורם" של הֶרְקֵלֵיטוֹס - או נהר שאין טובלים בו פעמיים, אלא

* תודה מקרב לב לפרופ' יעל דר, לד"ר תמי ישראלי ולד"ר אסיה שרון.

מים עומדים בכוס. לא רק ערוצי התודעה נכפלים, גם המים עצמם: מחד גיסא הם "מים שלנו", מים שדווקא מחמת עמידתם יש בהם "הישארות מפליאה של דברים", ומאידך גיסא לא נשכח היסוד הזורם שלהם, יסוד של "שנים חולפות".

כמו בסיפור המעשה על הביקור בתחנת חייו האחרונה של טולסטוי, כך גם בשירת לאה גולדברג לילדים יש תודעה כפולה, של מבוגרת ושל ילדה. בהתאם לתודעה זו מתקיימים שני מישורי זמן מקבילים: מישור זמן של עולם הילדות הסובב סביב עונות השנה, יורה ומלקוש, החגים, פתיחת שנת הלימודים וסיומה, ומישור הזמן ההיסטורי שבמהלכו נכתבו השירים: שנים של בניין אומה, מלחמה עולמית ושואה, מאבק דמים וצמיחתה של מדינה צעירה. אפשר לדמות זאת למעגל לעומת קו, בהנחה שההיסטוריה נעה ליניארית, או לנצחי לעומת החד-פעמי. אלא שעם כל השוני ביניהם, מישורי הזמן הללו חופפים. השיר "גם השנה" (גולדברג, 1939, 13 בספטמבר, עמ' 4), שנהוג לקרוא בפתיחת שנת הלימודים בבתי הספר ולקראת ראש השנה, מדגיש בדיוק את אותו פער שבין המחזוריות לבין החלופיות, בין הכללי ("כָּל שָׁנָה", "אֲנָשִׁים") לבין האחד והיחיד ("מִיִּשְׁהוּ") ובהקבלה, ויש להניח שמשמעות זו נעלמת מעיני רוב הקוראים והקוראות, גם בין הזמן הנצחי לזמן ההיסטורי והביוגרפי המסוים:

כָּל שָׁנָה וְשָׁנָה מוֹרִיק הַדָּשָׁא,
וְעוֹלָה הַחֲמָה וְיוֹרֵד הַמָּטָר.
כָּל שָׁנָה וְשָׁנָה אֲדָמָה מִתְחַדָּשֶׁת
וּמִלְבִּין הַחֶצֶב, וּמְזַהֵב הַהָדָר.

בְּכָל שָׁנָה נוֹלָדִים אֲנָשִׁים לָרֵב,
לְדַמְעוֹת וּלְצִחּוֹק, לְאַחֲוָה וְשִׁנְאָה,
וְיֵשׁ מִיִּשְׁהוּ הָרוֹצֶה רַק בְּטוֹב
גַּם הַשָּׁנָה.



נחום גוטמן, איור לשיר "מה אומרים" ("דבר לילדים", 21.3.1940)
באדיבות מוזיאון נחום גוטמן לאמנות ומשפחת גוטמן

קריאה שכזאת בשיריה של לאה גולדברג לילדים הייתה כמעט מן הנמנע עד כה משני טעמים: ראשית, גולדברג כינסה בספריה רק כשליש משיריה לילדים, כ-130 מתוך כ-400, וכך נשכחו רבים מהם (ובהם "חלפה שנה", שטרם כונס באחד מספרי כתביה).² הטעם השני הוא דבקוּתה בסימבוליזם, אף יותר מרוב עמיתיה למשמרת הספרותית. גולדברג הייתה "סמן ימני" בעניין זה, ודבקוּתה הרחיקה אותה מזיהוי עם זמנה ועם מקומה. לכן דמתה בעיני רבים ליוצרת המסתגרת במגדל השן.³

שהתבקש להתחפש להיטלר: "אם נמצא אדם בחלד / והוא היטלר הרשע / וחולש על כל ממשלת / ולא מת עוד מבושה. // ואני סוף-סוף ידוע / כחיה רעה, מזמן, / והגידו לי, מדוע / לא אהיה 'בצחוק' קמן?" (גולדברג, 1943, עמ' 205). ייתכן שזהו האזכור המפורש היחיד של היטלר בכל כתיבתה של גולדברג.

2 במחקר נעשו פה ושם מאמצים לקרוא את שירת גולדברג לילדים על רקע זמנה, אבל רובם היו נקודתיים. יוצאת מכלל זה איילת גיל-רונן, שבחיבורה הציעה קריאה שיטתית של ייצוגי האקטואליה בכתיבת גולדברג לילדים, אם כי בתקופה מוגבלת יחסית ובתמטיקה מסוימת (גיל-רונן, 2012). ראו, בין השאר: ברזילי, 1986; חובב, 1997.

3 כך למשל ברשימתו של דן מירון עם הופעת אסופת שיריה "מוקדם ומאוחר": "גולדברג [הגיעה] לליטושה ולניקיונה [...] בכוחה של הצטמצמות יעילה ונבונה בעולם של ישויות

השיר "גם השנה" הוא שיר הילדים הראשון שפרסמה לאה גולדברג לאחר פרוץ מלחמת העולם השנייה, והיה הטקסט הראשון פרי עטה שנדפס לאחר רשימת העיתונות שלה "על אותו הנושא עצמו", שחוללה פולמוס עז בנוגע לתפקיד המשורר ותפקיד השירה בשעת מלחמה. על רקע זה השיר התמים, העלול אף להיראות פשטני, הוא כמעט שיר מחאה בשל האוניברסליזם והפציפיזם שבו, ואת סיומו יש לקרוא בנימה של "דווקא השנה" או "אפילו השנה", כהדר לחתימת הרשימה המדוברת שגולדברג התחייבה בה לשני דברים: להימנע מגיוס עטה למלחמה, ולהמשיך לכתוב שירי אהבה אפילו ברעום התותחים:

ייתכן כי בימים הקרובים אולי יבואו אלינו בדרישות ספרותיות מסוימות מאוד. על כן נטלתי על עצמי תפקיד שאינו מכובד, תפקידו של הקופץ בראש, כדי להגיד, בשמי הפרטי שלי, כי אני, בספטמבר 1939, רואה אני חובה לעצמי לצאת אל הספרות בפסוק הפותח, נניח, במילים אלו: "בבקר אלול / הים בארצנו / שקוף וצונן". (גולדברג, 1939, 8 בספטמבר, עמ' 10)

מתח דומה מזין את השיר "חלפה שנה" שנדפס ערב ראש השנה תש"ד, בחודש ספטמבר 1944. שני בתיו הראשונים מדגישים את החזרתיות ("עתה פאשטקד"), ואילו חתימתו יכולה להתפרש במלואה רק על ידי קורא מבוגר שציפה לסיומה של המלחמה לאחר שחרור פריז כחודש קודם לכן: "חלפו ימים בשירה, / חלפה שנה, שנה עברה, / בראש אמנו הטובה / נראו שלשה חוטי שיבה. / קרובים ימות הסתו, / ומה יבוא עכשו!" (גולדברג, 1944, 17 בספטמבר, עמ' 10). דוגמה אחרונה לעניין זה הוא השיר "מה אומרים", שפורסם בחג פורים הראשון שחל לאחר פרוץ מלחמת העולם השנייה, וקושר בבירור את העבר אל ההווה: "מה אומרים, מה אומרים / ילדינו בפורים? / הם אומרים: זהו זמן / בו נפול יפל הקמן. / הם אומרים: במגלה / מספרים על גאלה" (גולדברג, 1940, עמ' 11). האיור של נחום גוטמן שנלווה לשיר הביע במפורש את מה שהמשוררת רק רמזה אליו, ולא הותיר מקום לספק בדבר זיהויו של היטלר עם הקמן.¹

1 הרמז הפך לגלוי רק כעבור ארבע שנים בשיר "חג פורים לחיות וציפורים", בדברי הצבוע

העיון במלוא שיריה לילדים מאפשר לקרוא אותם לא רק במעגל הזמן המחזורי, אלא גם במעגל הזמן ההיסטורי. מכלול שירתה לילדים הוא מעין "הטור השביעי" פרי עטת לגיל הרך, אומנם הרחק מהנימה הסטירית או האקטואלית-השירה של מסורת הטור העיתונאי המחורז, אך בהחלט במחויבות הממושכת להשמיע קול ספרותי מובחן היוצא מתוך זמנו, וחשוב מזה, קול המנסח את זמנו עבור קהילה מוגדרת. זהו קול אישי אבל קולקטיבי, ולהפך. הילדות הארץ-ישראלית ששירי הילדים של גולדברג ספק מתארים ספק בוראים במילותיהם, היא ילדותם לא רק של קוראי "דבר לילדים" ו"משמר לילדים", אלא ילדותה של הקהילה עצמה, וגם בזה עשוי להימצא דמיון אל "שירת העת והעיתון" של אלתרמן. עם זאת יש לדייק: אומנם ביחס לדבר העורך בפתח גיליונות "דבר לילדים", שיצחק יציב שיתף בהם את קוראיו הצעירים בחדשות הארץ והעולם בלא כחל ושרק,⁴ נטו שירי לאה גולדברג לילדים אל הסמל, אל הרמז ואל ההפשטה, אולם ביחס לשירתה הלירית, מגעם עם המציאות היה קרוב לאין שיעור. זאת ועוד, שיריה לילדים חוברו מלכתחילה עבור העיתון, ואילו שיריה הליריים "ביקרו" בעיתונות ובכתבי העת כתחנת ביניים בדרכם אל ספרי השירה. בכך קרובה שירת הילדים של גולדברג אל אפיקי היצירה האחרים שלה, שהיו מפולשים לזמנם ולמקומם, דוגמת רשימות העיתונות פרי עטתה,⁵ יותר מאשר הייתה קרובה אל שירתה הלירית, הגם שמבחינה ז'אנרית אלה ואלה משורש אחד. בעוד הקיפאון ניכר בשירתה הלירית ככל שמלחמת העולם השנייה התמשכה, שכן בין השנים 1941-1944 היא פרסמה כארבעים שירים בלבד, כמות המשתווה ליכול השירי שלה בשנת 1938 לבדה או בשנת 1939 (עד פרוץ המלחמה), הרי שבכתבתה לילדים שמרה גולדברג

על נוכחות קבועה ואינטנסיבית גם בשנים קשות אלו. ובכל זאת, שני ערוצי שירתה, לילדים ולמבוגרים, נקשרים זה לזה בכך שלא נמצא בשניהם קו שבר מובהק לאחר הודעת הסוכנות היהודית על השואה בנובמבר 1942. אם ישנו שבר טקטוני שכזה בכתבתה, הוא רחוק בזמן מרעידת אדמה זו, עד שקשה לייחס לה אותו במישרין: במובן זה גם שירתה לילדים נאמנה בחשבון אחרון לחתירתה היסודית של גולדברג אל הסמל.



אריה נבון, איור לשיר "יחי השלום!" בסדרת "הביבר העליז" ("דבר לילדים", 17.5.1945).

השיר נדפס שמונה ימים לאחר יום הניצחון על גרמניה הנאצית. בציור נראות החיות מניפות דגלים, בהם גם דגל מגן דוד. באדיבות משפחת נבון

א. הפיל והבעיה היהודית

בתוך המתח המתמיד של גולדברג בין סמל לבין ממשות ובין היענות לייצוגו של הזמן כהווייתו לבין הסמלתו, בולטת סדרת השירים פרי עטתה ששמה "המסע הגדול", משנת תש"ז (אוקטובר 1946-ספטמבר 1947). 36 שירי הסדרה, שנדפסו על פי רוב בעמוד האחרון של "דבר לילדים"

⁴ 'שיריות' מובטחות בקרן הביטוח של הליטראטיות טובת הטעם ורבת הזהירות" (מירון, 1960, עמ' 10). לימים שכלל מירון את תפיסתו בנוגע לשירת גולדברג, אולם יש להניח שהדברים מייצגים הלך רוח שקרוח אצל בני דורו, לפחות בשנות החמישים והשישים של המאה ה-20.

⁵ חלקם נאספו לאחר מותו של יציב בספר הקרוי בשם "במעגל הימים" (יציב, תש"ט).

⁶ ועוד נחוצה קריאה סינופטית של חיבוריה לילדים עם הרשימות למבוגרים.

כשלצידם איוריו של אריה נכון, גוללו את הרפתקאותיו של פיל "חוקר פלאי הטבע" שיצא למסע בעולם (גולדברג, 1946, 24 באוקטובר, עמ' 39). בניגוד למסעו חסר התוחלת והבודד של המפוזר מכפר אז"ר, מסעו של הפיל חובק עולם והוא מצוי בשפע אינטראקציות. היסודות הריאליים במסעו מתחרים ביסודותיו הפנטסטיים ולהפך, וכל כמה שסדרת השירים מתמסרת להרפתקה ולעלילה שובת הלב, קשה שלא לקוראה גם על רקע זמנה. ליתר דיוק, הקוראים המבוגרים יתקשו להתעלם ממאפייני הפיל הפלאי וקורותיו, העשויים להתפרש מבעד לעיניים יהודיות.

מר פילון הפיל יוצא למסע. הוא מודע לחריגותו בעולם ונערך לדרך בהתאם למגבלות שמכתיב גופו, אולם שוב ושוב הוא נוכח לדעת עד כמה העולם אינו סובלני כלפי מגבלות אלו. בבית המלון מסרבים לארחו בנימוק שגם החדר הגדול ביותר שבו שלוש מיטות, יהיה צר מלהכילו, אולם הפיל בתבונתו פותר מייד את המשבר בהוציאו מילקוטו תריסר מיטות מתקפלות. בתיאטרון הוא תופס שלושה כיסאות, ואז מתרעמות עליו גברות: "איננו יכולות לראות! / חצפה! קראו בקול-חרון, / פילים באים לתיאטרון! // אדון, הקטן את הקומה / כדי שנוכל לראות דבר-מה!" (גולדברג, 1947, 2 בינואר, עמ' 199). אך כשהפיל עולה על הבמה – הוא הופך למסמר הערב. כך כל חיסרון נעשה ליתרון, כמו החדק שמסייע לו לקטוף כוכבים עבור ידידתו גברת עכבר, שמכריזה: "עם חֶדֶק אָרְךָ יִתְכַּן הַכֹּל!" (גולדברג, 1946, 7 בנובמבר, עמ' 71), ואין מנוס מלחשוב על "האף היהודי". ניגודים אומנם נמשכים זה לזה, אבל יחסו של הפיל אל העכברה עשוי להעלות על הדעת קשרים שנאסרו זמן לא רב קודם לכן מתוקף חוקי הגזע. בניגוד לאחידות ולקיבעון של חברת האדם, חברת החי מגוונת בהרבה, ולפיל חבר ג'ירף הנשוי למרת זברה.

בזכות אי-התכחשותו לזהותו נוחל הפיל הצלחה רבתי במסעו: הוא משכיל להפוך את חולשותיו לחוזקות, ורוותם את תכונותיו הסגוליות לרווחת כל הסובבים אותו. לאחר שהצליח להשכין שלום בין שתי מדינות אויבות בכוח גופו, מוזמן הפיל למסיבה שעורך לכבודו נשיא אחת המדינות (גולדברג, 1947, 17 באפריל, עמ' 434):

וְהִנֵּה חוֹגְגִים וְיוֹשֵׁב בְּאוֹלָם
הַפִּיל בֵּין מִינִיסְטֵרִים עֲשָׂרָה.
וְאָכְלוּ בְּרִכְעֵם, הַנְּשִׂא נָאֵם
וּלְבָסוּף הִצִּיגוּ סֵרֵט.
אֲזִי קָם יִדְדֵנוּ הַפִּיל וְקָרָא:
"אֲנָשִׁים, זֶה אֵים! אֲנָשִׁים, זֶה נֹרָא!
לֹא רָאִיתִי כָּזֹאת כָּל עוֹדְנִי חִי,
אִיךְ אַתֶּם מְשִׁמִּידִים וְרוֹדְפִים אֶת אַחִי!"
זֶה הִסְרֵט עֲשׂוֹי בְּצִבְעִים מְרִהִיבִים
לְשִׁמַּח קְטָנִים וְגִדּוּלִים,
וּמְרָאִים בּוֹ כִּיצַד בְּשָׁל שְׁנֵהֲבִים
צִיד עוֹרְכִים עַל פִּילִים.
וְהִיתָה בְּאוֹלָם הַגָּדוֹל מְבוֹכָה,
וְקָם הַנְּשִׂא וּבְקֶשׁ סְלִיחָה,
וְהִכְרִיז חֲגִיגָתִי: "לְעוֹלָם וָלָעַד
מֵאַרְצֵנוּ זֹאת לֹא יֵצֵא צִיד!"

בנקודה זו מוטב לעצור. אפשר היה להפליג ולטעון שזהו מסעו של יהודי בעולם שלאחר השואה, אך פרשנות זו תעשה עוול למעוף היצירתי והדמיוני הנפלא של סדרת השירים, וכן לפסיחתה המתמדת של גולדברג על שתי הסעיפים, יהא זה הניגוד בין עולם המעשה לעולם החלום, בין ההיסטורי לבין הנצחי, ובכתיבה לילדים, בין הרציני לבין המשעשע. מנגד, אי-אפשר להתעלם כליל מרמזים שישנם כאן למציאות של זמנה, שהוחלפו ודאי כבר אז בקריצה עם קוראיה המבוגרים. אם כך הדבר, גולדברג המשיכה מסורת ארוכה של דיבור כפול (גם בהיבט הנמענים: צעירים ומבוגרים כאחד), שספרות הילדים מאפשרת דווקא בשל השוליות המיוחסת לה.⁶

ב. המסע המדומיין

המסע הוא אבן היסוד של שירת לאה גולדברג לילדים, הן במופעי הגלויים בשירים העוסקים במסעות (חלקם נזכרו קודם), והן ברוח הדינמית השורה כמעט על כל השירים. זו באה מהשחזור המשכנע והנוגע ללב של נקודת המבט הילדית, על חדוות גילוי העולם שלה, על רעננותה ועל תנופתה הנמרצת. רבים מן השירים, אף אלו הסטטיים-לכאורה, מחוללים מהלך

6 דברים אלה הם בהשראת יעל דר (תשע"ז, תשפ"א). "המסע הגדול" טרם זכה להתייחסות מחקרית: מחד גיסא, לא נחשב עד כה לחלק מגוף שירתה של גולדברג לילדים, כי נתפס (בעיקר על ידי לאה חובב) כחלק מ"חרוזי ההבאי" פרי עטה, ומאידך גיסא הוא רחוק באיכותו (לטובה) מרצועות הקומיקס דוגמת "אורי כדורי", כי אינו מבוסס על סלפסטיק.

שיש בו התרחשות, הפתעה או תגלית: קוראיהם חווים בסופם תנועה או שינוי ביחס לפתיחתם, כלומר מסע, ולו תודעתי, בזעיר אנפין.

"מקורה של אנרגיית המסע", כותבת חנה נוח בפתח ספרה על מסעות בספרות העברית החדשה, ודבריה מכוונים למסע באשר הוא, "הוא בצורך כלשהו, צורך המעיד על חסר ועל היעדר, וממילא כך מתפרשת תכלית המסע, בין שהיא ידועה ומפורשת ובין שהיא מודחקת וסמויה: שינוי המקום עשוי להביא לשינוי החסר" (נוה, 2002, עמ' 9). "אנרגיית המסע" של לאה גולדברג, שבמפתיע נשענת דווקא על סטטיות, עשויה להתפענח לאור עדויותיה על המסעות המדומיינים שערכה בילדותה:

"לאיזו ארץ?" כך קראנו למשחק ששיחקנו בו בילדותנו. המשחק הזה לא היה דומה למשחקים האחרים. לא ריצה ולא תנועה בו, לא קוביות ולא טבליות, לא כדור ולא צעצועים. הכול נעשה, אם אפשר לומר כך, ב"ראש" וב"פה".

[...] החדר היה מחשיך לאט-לאט ודמויות החפצים אשר בו היו מיטשטשות והולכות, וסוף-סוף לא הבחינה עוד העין אלא בשטח החלק והמבריק של הראי. באפלת החדר היה הראי דומה לפני אגם או ים, שמימי מבריקים בלילה. לפעמים היתה חודרת מבעד לסדק שבדלת קרן-אור-חשמל מן החדר הסמוך, שבו היו הגדולים יושבים ומשוחחים מסביב לשולחן התה. קרן האור היתה משתקפת בראי האפל כפנסי החוף המשתקפים במימי האגם, או כאור אונייה תועה בלב ים, ואנחנו הבטנו שעה ארוכה בראי, שנהפך במשחקנו לים או לאוקיינוס [...].

שם אונייתנו היה "השחקן הלבן" והיתה מפליגה מחוץ לחוף ומארץ לארץ. שעה ארוכה היינו יושבים כך ומספרים זה לזה את הסיפור הארוך על ההרפתקה שאירעה לאונייתנו בדרך. האחד היה פותח בסיפור והשני המשיך בו. [...] לפעמים היינו נוסעים ערב-ערב, במשך שבוע או שבועיים, לארץ אחת, וממשיכים את ההרפתקאות. ולפעמים היינו נוסעים כל ערב למקום אחר, הכול לפי שרירות ליבנו. הים שלנו – הראי – היה פעמים הים התיכון ופעמים אוקיינוס הקרח, פעמים האוקיינוס השקט ופעמים ים סוף. אהבנו מאוד את המשחק הזה ולעיתים קרובות היינו מחכים בקוצר רוח לשעת הדמדומים, כשאפשר יהיה להיסגר בחדר המחשיך של אִם-איזו ולקרוא: "בוא נשחק ב'לאיזו ארץ'!" (גולדברג, 1944, 8 בדצמבר, עמ' 6)

זיכרון-ילדות זה נקשר לשיר הלירי "הראי": "בְּקַפְלֵי הַיָּלֹן מְתַחבְּאִים קְרוֹחוֹת / וְהַחֹדֶר הוּא אֵי בָּיִם הַסֵּהר. / בְּרָאִי מִשְׁתַּקְפֹּת אֲגָדוֹת הַפּוֹכוֹת [...] //

הַיָּלֶדֶה הַקְּטָנָה בְּסָפִינָה לְבָנָה / מְפִלִּיגָה אֶל אֶרֶץ אַחֶרֶת" (גולדברג, 1973, כרך א, עמ' 106). ובשיר נוסף, אחד היחידים שגולדברג פרסמה גם בבמה לילדים וגם בבמה למבוגרים: "בְּשָׁמַיִם גְּבוּהִים הָיוּ הָיָה / דְּמֻדּוּמִים בְּטָרֶם כּוֹכָב. [...] הָעֵז הַגְּדוֹלָה מִשְׁתַּקְפֶּת בְּרָאִי [...] // הַיָּלֶדֶה הַקְּטָנָה בְּשָׁמַיָּה לְבָנָה / לְבָדָה – וְשָׁבָעָה גְדִיִּים / אֵלֶיהָ בָּאִים מְכָל פֶּנֶה, / רְהִיטִים חַיִּים" (גולדברג, 1973, כרך א, עמ' 107).⁷ בכל הטקסטים מתוארים דמדומים או חשכה, ראי ורהיטים המקבלים חיים משלהם. המסע בטקסט בפרוזה הוא אומנם בשניים, אבל בשני השירים הוא מסע של אדם אחד לבדו. הלבדיות היא נקודת המוצא לשורת יצירות של גולדברג שבמוקדן מסעות דמיוניים, שבראשן השיר "כובע קסמים" והרומן "מכתבים מנסיעה מדומה". אולי בשל היות המסע המדומיין פיצוי על חסר, בהמשך לקו המחשבה שהציגה חנה נוח, עורכת המסעות קנאית לאוטונומיות שלו, וכל הטלת ספק בממשותו נתקלת בהתנגדותה הנחרצת וכפגיעה בה-עצמה: "וְאִישׁ לֹא יַעֲזֹ לְהַגִּיד לִי עֲכָשׁוֹ: / 'שׁוּב הָיָה בּוֹדָה סְפוּרִי כְּזָב!' " ("כובע קסמים", גולדברג, 2020/1949, עמ' 45).

המבקש לעמוד על שורשי בחירתה של לאה גולדברג בסימבוליזם ימצאם כאן, באמונה שמתבקש לזהותה עם תורת האידיאות של אפלטון. אולי זוהי בריחה מהמציאות, ואולי להפך – התמודדות נחושה עם המציאות בדרך שאינה רחוקה מהאמונה הדתית, ספק הטלת דופי בעולם וספק הרעפת יופי שאין בו ושנחוץ לו כל כך. כך או כך, זוהי בחירה ההופכת את היוצרת ליחידת סגולה.

ג. ציץ התכלת והציפור הכחולה: המסע המעגלי

חלק זה במאמר הציג תחילה את זרימת הזמן בשירת לאה גולדברג לילדים. לאחר מכן התעכב על מסע אחד, מסע הפיל, הנע הלך ושוב בין הזמן הנצחי לבין הזמן הקונקרטי-אקטואלי; ובהמשך הציע לראות במסע

7 השיר נדפס לראשונה ב"טורים", שנה ב, גיליון יז, י"ג באב תרצ"ח, 10.8.1938, עמ' 1. כחודש לאחר הופעתו שם, נדפס השיר גם ב"דבר לילדים" (כרך ה, חוברת 21, י"ט באלול תרצ"ח, 15.9.1938, עמ' 7).

המדומיין את שורש האומנות (ואולי גם את שורש החיים). כעת, בחתימת החלק, ידובר במסע המעגלי שפתיחתו וסופו בבית. כאלה הם כמעט כל המסעות בכתיבתה של לאה גולדברג לילדים, גם בפרוזה (דוגמת "הרפתקה במדבר"), ובזה היא נענית כמובן לתשתית עומק בתרבות. המעגליות שבמסעות אלה ברורה מאליה, אולם מה שמפתיע ומנוגד לה הוא הגילוי שבסופם. הגילוי, אם לשוב אל תחילת החלק הנוכחי, עשוי לעמוד כקו לעומת מעגליות המסע.

הספרון "מעשה בצייר" (גולדברג, 1965), שיעמוד מעתה במרכז הדברים, הוא היצירה האחרונה לילדים שפרסמה לאה גולדברג ואף ציירה בעצמה. זוהי דוגמה מובהקת למסע מעגלי שבסופו גילוי. הצייר הירושלמי שנדר ברחבי העולם בחיפוש אחר הדמות שרשם מדמיונו, מִצָּאָהּ לבסוף בביתו, בתמונה שצייר. זהו עיבוד לסיפור על פיגמליון, הפֶּסֶל היווני שיצר פֶּסֶל בדמות אפרודיטה, שניעור לחיים והיה לאישה בשר ודם. בשיר, כבסיפור המיתולוגי, אומנם מדובר בגבר ואישה, אבל נטייתה של גולדברג להזדהות כיוצר-גבר⁸ עשויה לחזק את המשמעות הארס-פואטית של השיר על חשבון זו הרומנטית.

האם רק בשונו אל ביתו מנדודיו בעולם מצא האומן את גרעין יצירתו שאבד לו בצאתו? ואולי רק בחזרתו הצטרף אל יוצרתו-שלו, המשוררת, באמונה היוקדת שהאומנות היא קיום הנעלה על המציאות, ברוח חתימת הספרון: "כָּל דְּמוֹת שֵׁשֶׁנָּה אוֹ אֵינָנָה / בְּתִמְנָה הִיא יִשְׁנָה עַד עוֹלָם"? אם כך ואם כך, עוקצו של הגילוי הוא בהתקנה לממד אחר. המסע, שנדמה כדרמה של תנועה במרחב, מתברר כדרמה של זמן או של תודעה: המקום הוא אותו

8 שם העט המוקדם שלה היה "לאה משורר"; רות, בת דמותה ב"מכתבים מנסיעה מדומה" אומרת: "אני לא עלמה הכותבת שירים – אני משורר" (גולדברג, 1937/2007, עמ' 95); אלחנן קרון, גיבור הרומן "אברות" פרי עטה, נושא תווים רבים של דמותה. וראו באחרית דבריי לספר זה (טיקוצקי, 2010, עמ' 325-326, 347). אם אומנם האישה ב"מעשה בצייר" היא בבואת הצייר, הרי שמדהד כאן גם המיתוס של נרקיס, הנקשר מקדמת דנא אל האומן.

מקום, הדמות אותה דמות, ורק הזמן שחלף חולל תמורה עזה בכול. כך מובלט הפער בין עוצמת ההרפתקה והתשוקה שבמסע לבין העמידה במקום (תרתי משמע). מסעו הטרגי-הקומי (ולחפך) של המפוזר מכפר אז"ר ממצה את הפער הזה, ומבליט את הקשר של הזמן עם המרחב. בחיצוניותם של הדברים המפוזר הוא דמות מגוחכת, אך בפנימיותם של הדברים המפוזר חושף אמת קיומית בדבר חוסר התוחלת שבנסיעה הממשית ויתרון הנסיעה המדומינת הדורכת במקום.

את השסע הנפשי בין "אנרגיית המסע" התוססת לבין התקיעות של האי-התקדמות במרחב, מבקשת הספרות לנמק או ליישב באמצעות החלום. "מעשה בצייר" אומנם נטוע בריאליה, שכן הצייר טס במטוס וצוין שמסעו ארך שנה, אך ביסוד היצירה יש שני סיפורים קרובים-אך-שונים שבמוקדם חלום.

הסיפור הראשון הוא "הפרח הכחול" (ובתרגום מתבקש אחר "ציץ התכלת"), מתוך הרומן "היינריך פון אופטרדינגן" (1802) מאת הסופר והפילוסוף הגרמני נובאליס (Novalis). מעשה בנער השוקע בשינה בבית הוריו בליל סערה. בחלומו נגלה לו פרח כחול פלאי בתום מסע מפרך. הפרח מושך את תשומת ליבו. הוא מביט בגבעולו הצומח לנגד עיניו, ואז חלה מטמורפוזה וסוג של איכות נשית מושכת מסתמנת בפרח. ברגע זה ממש מעירה האם את בנה. הבוקר בא, הסופה חלפה, אך הקסם שהשרה עליו החלום מלווה אותו זמן רב.⁹ הסיפור הפך לסמל של כמיהה רומנטית אל המטפיזי ואל האינסופי, בייחוד לאחר שעובד לאופרה "טנהויזר" על ידי ריכרד וגנר.

9 נובאליס, 1982, עמ' 11-13. יש בסיפור רבדים ארוטיים ופסיכואנליטיים דחוסים, שאינם מענייננו כאן, ובכל זאת פטור בלא כלום אי-אפשר: אפשר לקרוא את הסיפור כתיאור של גילוי המיניות וההתבגרות. הדרך אל הפרח הכחול עוברת בין סמלים פאליים ונקביים לסירוגין (צוק רם, מנהרה), הזכריות של הצמח מתחלפת בנשיות הפרח, וברגע היקיצה, בת הזוג המאווה מתחלפת באם. לקריאה פרוידיאנית בסיפור, גם אם תוך כדי הבלטת דגשים אחרים, ראו: Calhoon, 1992.

מברסלב.¹⁰ מוטיב זה מופיע גם באחדים משיריה הליריים של גולדברג, למשל בשורות: "אולי פאן נגמרת דרך / על הסף השלול / נוטפים פוככים ירקים / לאט - פהלם הלב. // [...] מה מוזר שבקשתי אותך / בדרכים לרב, / עד שבאתי אל סף ביתך / והוא פה קרוב".¹¹ בשיר הילדים "בארץ סין" (גולדברג, 2020/1949, עמ' 36-39) ניתן להבחין בצילו של המוטיב: האב והאחים יצאו מן הבית למסעותיהם, אך ההרפתקה הגדולה באמת מתרחשת בבית.



נחום גוטמן, איורים לשיר "בארץ סין" ("דבר לילדים", 25.6.1942), באדיבות מוזיאון נחום גוטמן לאמנות ומשפחת גוטמן

שני הסיפורים, של נובאליס ושל מטרלינק, עשויים לעמוד כפרוטוטיפים של זרמיהם האומנותיים: הרומנטיקה או הרומנטיציזם מזה והסימבוליזם

10 יהודי חולם שבווינה תחת הגשר טמון אוצר. הוא נוסע לווינה ושם פוגש יהודי שחלם "חלום-מראה": שבבית היהודי, מפרו החדש, טמון אוצר. היהודי הראשון חוזר לביתו, חופר במחסן ומוצא את האוצר. סיום המעשה, בתרגום מיידיש: "עתה ידעתי, האוצר נמצא אצלי, אך כדי לדעת מזה האוצר מוכרחים לנסוע לווינה" (מרק, 2014, עמ' 438). אצל ארנה ותומפסון - סוג מספר 1645 (Aarne & Thompson, 1973, Vol. 3, p. 351).
11 גולדברג, 1973, כרך ב, עמ' 87. וראו גם: "הנה אורחי יצאו לבקשני על פרשת הדרכים, / והלא אנכי - בפית" (גולדברג, 1973, כרך ג, עמ' 162). מכאן כבר קצרה הדרך אל מוטיב בת יפתח.

הסיפור השני הוא "הציפור הכחולה" (או "ציפור התכלת"), מאת היוצר הבלגי מוריס מטרלינק, מחבר "חיי הדבורים" ו"חיי הטרמיטים" ("חיי הנמלים") וחתן פרס נובל לספרות. עלילת המחזה, שהוצג לראשונה בשנת 1908, מספרת על שני ילדי עניים שפיה שולחת אותם בבוקר חג המולד לחיפוש אחר הציפור הכחולה, הנחוצה לה לריפוי בתה הקטנה. כך נפתח מסע רב-הרפתקאות וחלומי, שבסופו חוזרים הילדים לביתם במפח נפש: לשווא חיפשו אחר הציפור הכחולה ולא מצאוה, אך שם, בבית, היא מתגלה



לפתע. המשורר הרוסי אלכסנדר בלוק, ש"קבע את יחסי לשירה", כדברי גולדברג (1955, עמ' א), סיכם את המחזה כך: "האושר אינו בנמצא, האושר פורח לו תמיד, כציפור, סחה המעשייה; אותה מעשייה עצמה סחה לנו זאת ועוד אחרת: האושר ישנו, האושר הוא לעולם עמנו, רק אל-נא תפחדו לתור אחריו ולתופסו. ומבעד לאמת כפולה זו, הבלתי-נתפסת כציפור התכלת עצמה, מפרכסת השירה, נסער ברוח דגלה החגיגי, מתפעם ליבה הצעיר לעולם" (בלוק, 1952, עמ' 11).

עלילת המחזה של מטרלינק נסמכת על מוטיב עממי המופר לקוראי העברית, בין השאר מגלגולו בסיפור "האוצר תחת הגשר" של רבי נחמן

מזה. שניהם מלמדים שהמסע המעגלי, גם זה שבכתיבתה של גולדברג, צופן בחובו שבר: בסיפור הרומנטי השבר מטושטש, ואילו בזה הסימבוליסטי הוא בולט. הכישלון הכפול של הנער, בניסיונו להתאחד עם אהובתו ולחמוק מחיק האם, מסתיים ביקיצה מתוקה אל המציאות המשכיחה את הפנטזיה, ואילו המסע הכושל בעקבות הציפור הכחולה הסב לילדים עוגמת נפש ולימד אותם על הסתר הפנים שבעולם. גילוי הציפור הכחולה בשובם הביתה – מימוש הפנטזיה – הוא כביכול פיצוי על המפגש הקשוח עם העולם, אולם במובנים רבים חזרתם לביתם היא "שיבה מאוחרת" הנוטלת את טעם ההנאה של ה"הפי אַנְד".

בשירי הילדים של גולדברג שבמוקדם מסע, ממשי או מדומיין, קווי או מעגלי, של בני אדם או של בעלי חיים, נוטה גולדברג להעדיף את טשטוש השבר. ייתכן שסוגת הכתיבה לילדים היא המובילה לכך: הצורך לטעת אצל הקוראים הצעירים את הביטחון שבבית, הוא המכתיב בחירה זו. במובן זה, שירי המסע של גולדברג לילדים הם רומנטיים יותר מאשר הם סימבוליסטיים, והמסע עשוי להצטייר בהם, כמו ה-red herring בספרות הבלשית, כמעין מסיח לחוויה המרכזית שהיא הבית, על השגרה והחולין הברוכים שבו.

חלק שני: ילדות – אנטי-ילדות – ילדות

באחד הפרקים ברומן הביכורים שלו "ילדות", כותב לב טולסטוי על מקומם של זיכרונות הילדות בחיינו:

תור הילדות, תור האושר, אשר אין להשיבו! איככה לא נאהב את הזכרונות על אודותיו, לא נתרפק עליהם? הזכרונות הללו מחדשים ומרוממים את נפשי ומשמים לי מקור למעולים שבתענוגותי. (טולסטוי, 1966/1852, עמ' 42)

דבריו נכתבו ברוח הזרם הרומנטי באומנות, הרואה בילדות את "גן העדן האבוד", שהכול גורשו ממנו ושלעולם יישאר בטוהרתו ובתמימותו (בכפל

המשמעות של התואר: נאיבי ושלם). הדברים פורסמו לראשונה בשנת 1852 וביטאו רגישות חדשה ואולי אף נועזת לשעתה, בכך שהכירו בילדות כתקופה מובחנת ומעצבת בעלת השפעה מכרעת על המשך החיים.

לאה גולדברג, קוראת אדוקה של טולסטוי ומי שכאמור תרגמה לעברית את הרומן "מלחמה ושלום" פרי עטו, חלקה עליו נחרצות. בשלהי שנת 1938, במלאת עשרים שנה לתום מלחמת העולם הראשונה ובגאות המתרחקות המדיניות באירופה (בין השאר לאחר חיסול צ'כוסלובקיה), פתחה את רשימת העיתונות "ילדות" בכותבה:

"תור הזהב, תור הזהב – הילדות!" – קוראים אנו בספרו של טולסטוי, ושפתותינו מתעקמות כדי חיוך אירוני. אנו, שגדלנו בימי המלחמה העולמית, לא הצלחנו עד היום לרפא את הפצעים של אותו "תור הזהב". וכל התפרצות עצבים, כל סיוט, כל הרגשת פחד הבאה עלינו עכשיו – יודעים אנו את מקורם: מאז, מן הימים ההם הם באו לנו. (גולדברג, 1938, בדצמבר, עמ' 1)

עמידתה לנוכח הטקסט של טולסטוי כפולת-פנים: כמוהו, אף היא מייחסת לילדות את אותו תפקיד מכונן המשפיע על מהלך החיים כולו, אבל דווקא משום כך היא מדגישה את קו פרשת המים המפריד בינה לבין טולסטוי. מי שילדותו עברה עליו כצל מלחמת עולם, לעולם לא יוכל לראות בה "תור זהב". אובדן הנאיביות בגיל כה מוקדם, דינו שינחיל מבט אירוני להמשך החיים, השם לא כל אפשרות לאמונה תמה, ובכלל זה לתפיסה הרמונית כפשוטה של הילדות.

לא בכדי כתבה גולדברג כך: הדברים יצאו מתוך ניסיון חייה. בת שלוש הייתה כשפרצה מלחמת העולם הראשונה. החיים בהשקט בבית המשפחה בקובנה השתבשו כליל, והתחלפו בחמש שנות פליטות (בביילורוסיה ואחר כך ברוסיה המרכזית). במהלך התקופה נולד ללאה הצעירה אח, עמנואל, שנפטר כשהוא בן פחות משנה. את הדרך חזרה לביתם עשו בחלקה ברגל, לעיתים תחת מטר יריות. "היו שם דברים כה קשים", אמרה בריאיון, "שאינני רוצה לספר עליהם. [...] אני זוכרת את כל פרטי הדרך, את כל האימים, את כל הפחדים שלי, כשהיו משאירים אותי באילנות-תחנות לשמור



נחום גוטמן, איור לשיר "ברווזיים" ("דבר לילדים", 22.12.1938).
באדיבות מוזיאון נחום גוטמן לאמנות ומשפחת גוטמן

השאלה מתחדדת למקרא יצירותיה למבוגרים, שבהן אגדות הילדים הן למשל ולשנינה,¹³ כי בהן מתמצה השבר בין עולם הילדות על הבטחותיו הזוהרות לבין הבגרות המפוכחת עד כאב. ברומן "מכתבים מנסיעה מדומה" (1937) מתארת היוצרת את נערי ברלין הנאלצים למכור את גופם לפרנסתם: "בצפון העיר ועל כיכר נולדורף מטיילים נערים מקושטים ומפורכסים ומחכים לקונה. הם יכלו עוד לשמוע את אגדת אמא על נקמת העז בזאב ולהאמין כי יש בעולם עזים ישרות ומנצחות" (גולדברג, 2007/1937, עמ' 16).¹⁴ "אגדת אמא" נותרת בגדר אגדה בלבד, וכמו הנערים, כך גם

13 בחקר הספרות והפולקלור נוהגים כידוע להבחין בין מעשייה, שרקעה פנטסטי וחילוני ביסודו, לבין אגדה, שרקעה ריאלי או דתי. מכיוון שכתביה של לאה גולדברג עיוורת להבחנה מחקרית זו (שאגב, התקבלותה הרחבה עומדת בניגוד לשטחיותה ואולי היא פועל יוצא ממנה), נקטתי כאן בעקבותיה ב"אגדה". וראו הערתה של לאה חובב בעניין זה בהקדמה לספרה של לאה גולדברג (גולדברג, 1978, עמ' 41, הערה 77).

14 וראו שיר ג במחזור השירים הלייריים "ילדות" (זהו אותו שיר, שקטע אחר מתוכו צוטט בדברים על אודות המסע המדומיין): "בשמים גבוהים היו היה / דמדומים בטרם פוכב. / שבעה גדיים שחקו כל היום / על קברו של זאב שנטרף. // העז הגדולה משתקפת בראי: / שם ביתה על פרעי תרנגול. / שבעה גדיים זורקים פדורים / אל ירח לכן ועגל" (גולדברג,

על החפצים, ותמיד חשבתי שישכחו אותי באיזה מקום בשדה. ירו, וגם לא היה אוכל" (ארד, 1970).¹² כשחצו סוף-סוף את הגבול, שרק זמן קצר קודם לכן נמתח בין רוסיה לליטא, נחשד האב, ממניחי היסודות לביטוח הלאומי בליטא, שהוא מרגל בולשביק, ועינוהו עד שהתמוטט נפשית. הוא אושפז בבית מרפא בקובנה והורחק מהמשפחה. הבת ואימה שבו לעיר, שם נאלצה האם לצאת לעבוד לפרנסתן, דבר שנחשב לפחיתות כבוד איומה בחברתם. לאה בת השמונה נשלחה לבית ספר רוסי למסחר שכמעט בן-לילה הפך לבית ספר של "עברית בעברית", שפה זרה כמעט לגמרי עבורה. את רשימתה "ילדות", שגוללה בה מקצת הזיכרונות מימי האימים, חתמה בפסקה זו, שכותרת המשנה שלה היא "השנאה הצודקת":

אני מספרת על עצמי, לא משום שנעים לי לשגות בזכרונות ולחשוב את חיי שלי לחשובים מחייהם של אחרים. אני מספרת על עצמי, משום שבטוחה אני כי רבבות אנשים, מיליוני אנשים, בני גילי, יודעים לספר זכרונות כאלה, משום שיודעת אני כי הם חיו את כל אלה ואינם יכולים לשכוח, כמוני, משום שבטוחה אני כי גם הם מתעוררים לפרקים באמצע הלילה ושומעים את הד צעקתם שלהם, אותה צעקת ילד שמצא באמצע הרחוב של עיר פלונית לא גדולה רגל אחת ויד אחת של אדם שנטרף בכדור. משום שכולנו לא גמרנו עוד לחיות את הזוועה הזאת של הילדות. (גולדברג, 1938, 28 בדצמבר, עמ' 1)

ודוק, כשבוע לפני פרסום דבריה אלה נרפס שירה לפעוטות "ברווזיים": "לִסְבֵּתָא שֶׁל אֶפְרַיִם / לִסְבֵּתָא בְּרוּזִים - / אֶחָד לָבֵן / אֶחָד אָפֹר" (גולדברג, 1938, 22 בדצמבר, עמ' 12). כיצד יכלה לאה גולדברג, שהיא ובני דורה חיו בהכרח כל ימיהם "את הזוועה הזאת של הילדות", גם אם בהרחקה מתבקשת, להוציא תחת ידיה מאות יצירות לילדים ולנוער הבוראות עולם שלם ונדיב של ילדות מוארת ועתירת הומור?

12 תמליל ריאיון ששודר בגלי צה"ל בסדרה "אחד מעיר" ב-14 במאי 1969.

המספרת יודעת היטב שחוקי הטבע המכתיבים מיהו טורף ומיהו נטרף הם-הם המציאות. היפוך המציאות הוא פנטזיה העשויה להתקיים רק ב"אגדות אמא". המציאות הקונקרטית, המודגשת עם אזכור שמו המפורש של המקום, גוברת על המציאות שבדמיון.

חוזרת אפוא שאלה למקומה: כיצד ניתן ליישב בין יצירותיה של לאה גולדברג למבוגרים, שבמובנים מסוימים הן "אנטי-ילדות"¹⁵, לבין עולם הילדות שבראה ביצירותיה לילדים?

יעל דר טענה שזוהי תופעה דורית (דר, 2021): שיוצרים עבריים רבים חיו אף הם את הפער בין אידיאל הילדות לבין המציאות ההיסטורית. לדבריה, היוצרים נטו ליישב סתירה זו בהאמינם שכאן, בארץ, יזכו הילדים ל"תור הזהב" שנגזל מהוריהם בגולה. אם כן, ניתן למנות זאת במאפייני הדור ה"דו-שורשי" האחרון, דור היוצרים העולים שהניחו את המסד לספרות הילדים הארץ-ישראלית, בהם בין השאר לוי קיפניס, אליעזר שמאלי, אנדה עמיר-פינקרפלד, מרים ילן-שטקליס וזאב (אהרן זאב), לפני שספרות זו החלה להיכתב בידי ילדי הארץ ה"חד-שורשיים".

בהמשך מאמר זה מוצעות שלוש תשובות נוספות לשאלה עקרונית זו, המוליכה אל שורש כתיבתה של לאה גולדברג בכלל, ולא רק לילדים. יתרה מזאת, השאלה נוגעת במחוזות הנפש המדובבים את מעשה היצירה באשר הוא, ולכן אפשר ששלוש התשובות, כל כמה שהן משוקעות ביצירתה של גולדברג, נכונות גם ליוצרים וליוצרות האחרים, שכמוה הרבו לכתוב לילדים במקביל לכתיבתם למבוגרים. כל אחד משלושת ההסברים הבאים עשוי להצביע על תופעה, שאף שהיא מובחנת, כך היא גם קרובה אל שכנותיה, לעיתים עד כדי התלכדות.

1938, 15 בספטמבר, עמ' 7; גולדברג, 1973, כרך א, עמ' 107). המציאות המהופכת, שבה שבעת הגדיים משחקים על קבר הזאב, והוא שנטרף ולא הם, מתקיימת רק במחשבתה של הילדה: היא מפליגה בדמיונה בשעת הדמדומים, לנוכח הראי המסייע בהיפוך המציאות. 15 מונח זה – בהשראת מסתו של יורם ברונובסקי (1987) "ילדות ואנטי-ילדות".

א. ההתקה אל הטבע

פעמים ספורות בלבד תיארה לאה גולדברג את ימי החרדה שבאו עליה כילדה בשלהי מלחמת העולם הראשונה, באותה "דרך אש וקור וכינים" (גולדברג, 2005/1946, עמ' 25): ברשימת העיתונות ובריאיון שנזכרו קודם, וכן ברומן פרי עטה "והוא האור". בכל התיאורים בולט הניגוד בין הטבע לחברת האדם. כך, מעט לאחר המשפט שהובא מהריאיון, "ירו, וגם לא היה אוכל", המשיכה וסיפרה: "לעומת זאת, ככל הילדים, היו לי באותה דרך גם עניינים שלי. אני זוכרת צפרדע קטן ירוק, שראיתי ליד באר; אני זוכרת פרחים, דגניות ואיזה פרחים סגולים בתוך הדגן, לאורך הדרך הזאת". ואילו ברשימת העיתונות כתבה: "זוכרת אני בעיקר: שדה רחב ידיים ודגניות בין השיבולים המזדקנות. ועוד זכורה לי באר אחת שבקצה הכפר, ויום שלאחר גשם. צפרדע קטנה ירקרקת יצאה מן הבאר. ישבתי על אבן גדולה ושוחחתי עמה. אינני יודעת מה אמרתי לה, אבל היה כמעט טוב". הטבע מציע אפוא לא רק מפלט מבני האדם, אלא גם נחמה שאין בכוחם לתיתה. הוא פותח צוהר אל קיום אחר, הרמוני, העומד בסתירה לכאוס שמחולל האדם. לשמע זה, שאחד מייצוגיו הוא הניגוד הידוע בין הטבע לבין התרבות (nature-culture), מופעים רבים מספור, בהם, אם למנות רק שניים מאוחרים יחסית, שירו של ביאליק "בעיר ההרחה" ("הַשֶּׁמֶשׁ זָרְחָה, הַשֶּׁטָה פָּרְחָה וְהַשּׁוֹחַט שָׁחַט") ושירו של ארתור רמבו "הישן בגיא" (Le dormeur du val), שבו כביכול הרמוניה שלמה של חייל הנם בעמק השלום, המופרת עם הגילוי שאותו חייל נהרג בקרב.

אריאל הירשפלד, שדן לראשונה בזיכרון ילדות טראומטי זה ובייצוגיו ביצירת גולדברג, הפליא להאירו בכותבו:

המגע עם תמונת הטבע מגיע עד דיאלוג עמו: "צפרדע קטנה ירקרקת יצאה מן הבאר. ישבתי על אבן גדולה ושוחחתי עמה". המנגנון המרטירי מתגלה: מכת המוות פותחת פתח אל המסתורין האלוהי. הילדה המבליעה את האימה מגלה את פתח השיחה עם הטבע. השלמות שבאגדות היתה למציאות נפשית. המנגנון הזה, המכונה בפסיכולוגיה הפרוידיאנית "פיקסציה", מחולל נסיגה פתאומית אל מצב ראשוני, ילדותי, ומאותו רגע קופאים

הדברים במצבם הזה. האדם הפגוע נאחז באימה בהווה הקודמת לשבר והופך אותה לכלי זהותו, לקווי מתארו. "הפחד הקפיא את הכול", היא אומרת בסוף הפסקה העוסקת בהשפלת האב. (הירשפלד, 2000, עמ' 145)¹⁶

בניגוד לטענה העשויה להשתמע מן הדברים, כאילו יצירת גולדברג (ולענייננו גם כתיבתה לילדים) יסודה בפיסקציה לטבע שדינה נסיגה (רגרסיה) מתמדת לילדות, הרי ששיריה לילדים מפגינים דינמיות נפלאה, בתנועה מתמדת מהעולם האנושי אל הטבע ובחזרה. בשירתה לילדים ולמבוגרים הטבע אינו משמש מקלט להסתגר בו מפני עולם האדם ה"מקולקל", אלא כבואה שלו. לא אחת זוהי כבואה אידיאלית ואידילית, המוצלחת יותר מהמקור. בכך פונה גולדברג עורף למסורת הפבולה (משלי החיות, מאיזופוס עד קרילוב), שעל פי רוב משליכה על עולם החי את פגמי החברה האנושית.¹⁷ כך היא נענית לתפיסה הסימבוליסטית הרואה בסמל גילום מושלם של הריאליה, השלם ממנה. ועוד: ההתבוננות בטבע אינה מובילה לשקיעה חולמנית בו, אלא נועדה ללמוד ממנו על העולם. לכן ההתעמקות בטבע היא אקטיבית ביסודה, בניגוד גמור לפסיביות או לנרקיסיות העשויה להיות מיוחסת לנסיגה.

דוגמה לאמור תימצא בספרה של גולדברג "הביבר העליז" (1947), שהיה ספר שיריה הראשון לילדים, ולא כמקובל לחשוב "מה עושות האיילות" (1949). בשירי "הביבר העליז" מייצגת הקהילה של גן החיות חברת מופת סוציאליסטית, ספק כפרית ספק עירונית, שעל אף המתחים בין פרטיה היא מתקיימת בשובה ונחת. המצוקות האישיות של כל אחד ואחת, הנובעות מסטראוטיפים שנקשרו בהם (הטווס יוצא נגד האשמתו בגנדרנות) או מצורת הגוף (הג'ירף אינו יכול לנגן בכינור מחמת צווארו הארוך), נפתרות תדיר הודות לשיתוף פעולה בין החיות: משפחת התנים

המותשת מחוסר הקיץ פונה אל דוכי הקוטב בבקשה להחלפת מקום המגורים, כמקובל בעבר כדי לנפוש במקום שונה ממקום המגורים הקבוע (גולדברג, 1947, עמ' 42); הפיל והקוף, הזקוקים ללוח שחמט, מוצאים את מבוקשם בחברבורות הנמר (גולדברג, 1947, עמ' 45), וכל זאת בעצת מנהל גן החיות, מר עזיז, שמשמעות שמו "אהוב" או "יקר" בערבית. מר עזיז הוא מעין שליט אבסולוטי ונאור, שריבונותו מתגלה דווקא מתוך אי-התערבותו בחיי נתיניו ("כוח חלש"). הם אלה שפונים אליו, בעיקר כדי שישמש חוליית קישור אל בני האדם.

ההיבט החברתי של סמל גן החיות, הממחיש את הדו־סטיות שבהתקפה אל הטבע, מתחדד כאשר משווים אותו לסמל דומה-אך-שונה בכתיבתו של נתן אלתרמן: הקרקס. ב"ספר התיבה המזמרת", בשירו "קפיצת הלוליין", ב"עיר היונה" ובמופעים נוספים, אלתרמן מציג את הקרקס, על בעלי החיים שבו ועל אנשיו, כ"תיאטרון העולם" (Theatrum mundi) – "כל העולם במה", בעיקר בהיבט ארס־פואטי, שבמוקדו האומן היחיד.¹⁸ גן החיות בכתיבתה של גולדברג הוא זירה חברתית תוססת, שכל אחד מפרטיה תלוי באחר לשם קיומו. בשונה מן הקרקס האלתרמני, שבמוקדו הראווה האינדיווידואלית מיסודה, גן החיות הגולדברגי הוא משק מלוכד השומר על נבדלות פרטיו. חסרונותיו ויתרונותיו של הביבר העליז מרחיקים אותו מן ה"פלקט" האלגורי או האידאולוגי, והופכים אותו ל"עולם קטן" העומד ברשות עצמו במקביל לעולם המוכר.

ב. "עולם קטן" – וכיותו ביצירה

העולם הקטן שלאה גולדברג בוראת בכתיבתה לילדים הוא מעין נסיוב נגד ארס המציאות, וממש כבעולם הרפואה, נסיוב זה מכיל ארס מדולל למדי. הכוונה ליסודות מאיימים המופיעים בשירים, בין שהם יסודות ארכיטיפיים־בדיוניים דוגמת מלחמתו של ילד צעיר בדרקון מאיים

16 וראו בנושא זה דיונה של נטשה גורדינסקי (2016, עמ' 125–126).

17 בכך גולדברג קרובה יותר אל מסורת השיר האיזופי הרוסי, בעיקר כפי שנעשה שגור בנוסח של קורני צ'וקובסקי (תודה ליעל דר).

18 עוד על הקרקס ביצירת אלתרמן, ראו: שמיר, 2010, עמ' 9, 11, 297; דר, 2013, עמ' 123–124.

(גולדברג, 2020/1949, עמ' 36-39), ובין שהם יסודות ריאליים, שחלקם היו אקטואליים במיוחד עבור הילדים הארץ-ישראליים בשנות השלושים והארבעים של המאה ה-20, למשל תן מאיים (בין השאר בשירים "אורחים" ו"בכי התן", גולדברג, 1939, 26 בינואר, עמ' 7; גולדברג, 1939, 10 במרס, עמ' 9) והדי מלחמה עולמית: "הגפיהו טוס הצפרים / ועוד הדרך רב, / מעל להריסות ערים, / מעל לשדות הקרב. // גועש מלמטה העולם, מולדת חרבה" (גולדברג, 2020/1949, עמ' 77). הופעת היסודות המאיימים מעניקה לשיר ממדים של אותנטיות ושל כנות. היסודות המאיימים כמוהם כעקרון המציאות הממשטר את עקרון העונג – במקרה זה, את חתירתם של שירים רבים אל מחוזות של הרמוניה ושל פנטזיה. הופעת יסודות אלו מאפשרת בעיקר חוויה של שליטה בכאוס, שבתורה תורמת להנאה מן השיר.

רבים משירי הילדים של גולדברג ניזונים מהמתח שבין המאיים לבין המרגיע. כך מתחלפת הסכנה שבנסיעה הלילית בשיר "חלון מואר" (גולדברג, 1959, עמ' 14-15) בתחושת רווחה עם הכניסה לעיר, וליל הסערה המרתיע בשיר "בוקר אור" (גולדברג, 1953, עמ' 458) מפנה את מקומו ליום "שטוף-זֶהָר". תנועה זו מהמאיים אל המנחם מקבילה לתנועה רחבה אחרת, מהמפתיע או מהחריג אל המוכר, למשל בשיר "האורח ביום הולדת" (גולדברג, 1938, 3 בפברואר, עמ' 10-11), המספר על נמר שהזמין את עצמו לחגיגת יום הולדת וזרע בהלה, עד ששומר גן החיות החזירו לבסוף למקומו. לעיתים הדוברת בשיר שותפה לקוראים הצעירים בהתמודדות עם הזר והמפתיע ויחד איתם היא מנסה לפענח את הסיטואציה, ולעיתים היא יודעת-כול. כמוה אז כהורה, והיא אף יוצרת במקרים אלו הזרה מכוונת: האורנים הקסומים בשיר "שלושה אורנים" (גולדברג, 2020/1949, עמ' 21-24) אינם אלא אורנים רגילים, ומעשי הכשפים שלהם מעידים על נפלאות הקיום היומיומי: באחד סנאי, בשני ציפור ובשלישי "אצטרבל של זֶהָב". כך גם בשיר "מציאה" (שם, עמ' 17).

אפשר אף לטעון שביסוד כתיבתה של גולדברג לילדים, ובזה ודאי נשענה על תבנית ארכיטיפית המשותפת לאינספור יצירות, ישנו מבנה משולש, מעין פרבולה של סדר, אי-סדר, סדר. נקל להתרשם מתבנית זו

בייחוד בשירי מסע דוגמת "איה פלוטו", שפתיחתם כמצב סטטי בסכיבה המוכרת, המשכם בתנועה שמקורה בחוסר שביעות רצון מהסטטיות אשר מובילה לסיבוך, וסופם התרה, בשיבה הביתה מתוך הוקרת השגרה והסטטיות. חזרתם של פלוטו הכלב, של מור החמור, של הצייר מ"מעשה בצייר", של הפיל בסדרת "המסע הגדול" ושל אחרים, מאששת את סדרי העולם לאחר הניסיון למרוד בהם. המרד נידון בהכרח לכישלון; השיר, עדות יחידה למרד, מנציח את האפשרות להעז, בה בעת שהוא מתער את התבוסה, ואולי למעשה מלמד בסתר כיצד לפרוק עול בפעם הבאה ביתר הצלחה. השיר הוא אפוא סוכן כפול: של כאוס ושל סדר, של חניכה לחוקי המציאות והחברה שהילד עומד על סיפם, ושל שימור הדמיון הילדי פורץ הגבולות.

ג. כתיבת החיים כניצחון

הסבר שלישי ואחרון לפער בין גישת ה"אנטי-ילדות" (או פיקחון הבגרות) ביצירתה של לאה גולדברג למבוגרים לבין בריאת עולם הילדות בכתיבתה לילדים נסמך על מעשה הכתיבה עצמו. בכל כתיבה גלומה שליטה, אשר מודגשת בייחוד בשירה, אם לקטנים ואם למבוגרים, בשל היותה מְכַתִּיבָה מסגרת צורנית, צלילית וריתמית. "יש לי הרגשה", סיפרה גולדברג בריאיון, "שדווקא בתקופות שבהן חושש האדם מהתפוררות הוא מבקש להיאחז בצורות קבועות, מסורתיות, בקווים ברורים. האומנות, גם זו שמבטאה התפוררות, אסור לה לסייע להתפוררות. להפך, עליה לשמש לה סייג. הקונסולידציה של הצורה מסייעת לנו לא להיכנע לתהליך הזה של ההתפוררות" (ירדני, 1961, עמ' 125-126, אגב השמטות).

כמו צלם הלוקח חלק בחוויה אינטנסיבית ובה בעת מבודד ממנה על ידי מצלמתו, כך הכתיבה היא תווך המדובב את הזיכרון תוך כדי עיבודו ובהכרח גם עידונו. אך בעוד הצלם פועל במהלך האירועים, הרי הכתיבה באה לעולם אחריהם, ולכן היא חיצונית להם, בדיעבדית. הכתיבה היא ניצחון על החיים: גם בהעלותו רגעים של מצוקה, מעשה הכתיבה מסמן את ההתגברות עליה. בניסוחו של אדגר ב"המלך ליר":

"כל עוד אפשר לומר שזה הגרוע מכול – אין זה הגרוע מכול".¹⁹ פעילותה הנמרצת של לאה גולדברג כמתרגמת וכן בחירתה העקרונית בסימבוליזם נקשרות במישור לעניין זה: התרגום גם הוא תיווך, ולשמו נחוצה עמידה מחוץ לשפה, והסימבוליזם הוא בשורשו מעשה תרגום של המציאות לסמל. בשירי הילדים שלה תרגמה גולדברג את העולם הגדול (או "עולם הגדולים") לעולם קטן, בניסיון להקל על קוראיה ואולי גם על עצמה, את ההתמודדות עם המציאות. כשם שתרגמה את המציאות לסמל בשיריה הליריים ויצרה בכואה דבואה, כך נסתה בשירתה לילדים לתרגם את המציאות לעולם של חיות, טבע וחפצים. רבים משיריה לילדים מציירים עולם נטול בני אדם, לפחות על פני השטח, אבל ההתנהגות האנושית היא שמניעה עולם זה, כי הוא מטונימיה של העולם הממשי. המטונימיה אף היא סוג של תרגום. התרגום הוא העמדה הנפשית של כל אומן ואומנית, כי ביסודו התמרה: סובלימציה והשגכה של המציאות. רילקה כתב על המשוררים: "אנחנו הדבורים של הסמוי מן העין. אנחנו מלקטים בלהיטות את הדבש של הנראה, לתתו בכוורת הזהב הגדולה של הסמוי" (מובא אצל זנדבנק, 1976, עמ' 216, הערה 8). כך כתיבת הילדות של לאה גולדברג משכתבת את הילדות: הכתיבה היא מעבר לחיים, היא התשובה לחיים, מכיוון שאיננה בתוך החיים, ויש בה דינמיות יוצרת, בניגוד לחיים שחלפו ושקפאו בזמן.

מילות מפתח: ספרות והיסטוריה, ייצוג הילדות בספרות, הזמן בספרות, מלחמת העולם השנייה בספרות העברית, בנייתה של תרבות ארץ-ישראלית, כרונוטופ

19 ויליאם שייקספיר, "המלך ליר", מערכה רביעית, תמונה ראשונה (התרגום וההדגשה שלי). במקור: "The worst is not / So long as we can say 'This is the worst'".

מקורות

- ארד, אריה (1970, 20 בינואר). ילדותי בערי הלחם: ריאיון עם לאה גולדברג. *במחנה*, כ"ד (20 [1130]), 12-13.
- בלוק, אלכסנדר (1952, 13 בנובמבר). על ציפור התכלת למטרלינק (תרגום לעברית: פסח בן-עמרם). *משא*, כ (20 [32]), 10-11.
- ברונובסקי, יורם (1987, יוני). ילדות ואנטי-ילדות. *מאזנים*, סא (2), 16-17.
- ברזילי, אמירה (1986, מרס). הדי מלחמת העולם השנייה ב"דבר לילדים". *ספרות ילדים ונוער*, מז, 33-40.
- גולדברג, לאה (1938, 3 בפברואר). האורח ביום הולדת. *דבר לילדים*, ד (18), 10-11.
- גולדברג, לאה (1938, 15 בספטמבר). שבעה גדיים. *דבר לילדים*, ה (21), 7.
- גולדברג, לאה (1938, 22 בדצמבר). ברווזיים. *דבר לילדים*, ו (10), 12.
- גולדברג, לאה (1938, 28 בדצמבר). ילדות. *טורים*, ב (לז), 1, 319-321. כונס אצל גולדברג, 2016.
- גולדברג, לאה (1939, 26 בינואר). אורחים. *דבר לילדים*, ו (15), 7.
- גולדברג, לאה (1939, 10 במרס). בכי התן. *דבר לילדים*, ו (21), 9.
- גולדברג, לאה (1939, 8 בספטמבר). על אותו הנושא עצמו. *השומר הצעיר*, ח (34-35), 9-10, 396-400. כונס אצל גולדברג, 2016.
- גולדברג, לאה (1939, 13 בספטמבר). גם השנה. *דבר לילדים*, ז (23), 4.
- גולדברג, לאה (1940, 21 במרס). מה אומרים. *דבר לילדים*, ח (21), 11.
- גולדברג, לאה (1943, 18 במרס). חג פורים לחיות וציפורים. *דבר לילדים*, יג (26), 205.
- גולדברג, לאה (1944, 17 בספטמבר). חלפה שנה. שי משמר לילדים, *משמר*, ב (340), 10.
- גולדברג, לאה (1944, 8 בדצמבר). סיפורי מסעות. שי משמר לילדים, *משמר*, 6. עמ' 154-154. כונס אצל גולדברג (1978).
- גולדברג, לאה (1946, 24 באוקטובר). המסע הגדול: שיר א. *דבר לילדים*, יז (3), 39.
- גולדברג, לאה (1946, 7 בנובמבר). המסע הגדול: שיר ג. *דבר לילדים*, יז (5), 71.
- גולדברג, לאה (1947). *הכיבר העליז* (ציורים: אריה נבון). תל אביב: הוצאת ספרים נ' טברסקי.
- גולדברג, לאה (1947, 2 בינואר). המסע הגדול: שיר ט. *דבר לילדים*, יז (13), 199.
- גולדברג, לאה (1947, 17 באפריל). המסע הגדול: שיר יח. *דבר לילדים*, יז (28), 434.
- גולדברג, לאה (1953, 8 באפריל). בוקר אור. *משמר לילדים*, ח (30), 458.
- גולדברג, לאה (1955, 13 במאי). אלכסנדר בלוק ואורי ניסן גנסין (משאל על הספר שהשפיע ביותר). *הארץ*, תרבות וספרות, עמ' א.
- גולדברג, לאה (1959). *צריך קטן* (ציורים: אריה נבון). תל אביב: ספרית פועלים.

גולדברג, לאה (1961, מאי). שיחה ראשונה על טולסטוי [סרט מלל]. ארכיון קול ישראל בירושלים.

גולדברג, לאה (1965). *מעשה בצייר*. תל אביב: ספרית פועלים.

גולדברג, לאה (1973). *שירים* (ערך: טוביה ריבנר). תל אביב: ספרית פועלים.

גולדברג, לאה (1978). *בין סופר ילדים לקוראיו: מאמרים בספרות ילדים* (כניסה והקדמה דברים: לאה חובב). תל אביב: ספרית פועלים.

גולדברג, לאה (2005 [1946]). *והוא האור*. הספרייה החדשה. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה.

גולדברג, לאה (2007 [1937]). *מכתבים מנסיעה מדומה*. תל אביב: ספרית פועלים.

גולדברג, לאה (2016). *יומן ספרותי: מבחר רשימות עיתונות* (כרך ראשון, 1928-1941, בחרו, ערכו והוסיפו הערות: גדעון טיקוצקי וחמוטל בריינסוף). תל אביב: ספרית פועלים.

גולדברג, לאה, (2020 [1949]). *מה עושות האיילות: שירים לילדים, מהדורה מחודשת* (ערכו: נרי אלומה וגדעון טיקוצקי). תל אביב: ספרית פועלים.

גורדינסקי, נטשה (2016). *בשלושה נופים: יצירתה המוקדמת של לאה גולדברג*. ירושלים: מאגנס.

גיל-רונן, איילת (2012). *לאה גולדברג כקובעת טעם בפעילותה כ"דבר לילדים" בשנים 1936-1943*. עבודת גמר לקבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת תל אביב.

דר, יעל (תשע"ז, תשפ"א). *בחסות השוליות*. סמינר באוניברסיטת תל אביב.

דר, יעל (2021). קטני האומה: ילדים ופרויקט בינוי האומה הציוני. *ישראל*, 29, 1-5.

דר, יעל, 2013. *קנון בכמה קולות: ספרות הילדים של תנועת הפועלים, 1930-1950*. ירושלים: יד יצחק בן-צבי.

הירשפלד, אריאל (2000). על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג. בתוך רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), *פגישות עם משוררת* (עמ' 135-151). ירושלים ותל אביב: המכון למדעי היהדות, האוניברסיטה העברית בירושלים וספרית פועלים.

זנדבנק, שמעון (1976). *שתי בריכות ביער: קשרים ומקבילות בין השירה העברית והשירה האירופית*. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

חובב, לאה (1997). הדי מלחמת השחרור ועיצובם בשירת הילדים. בצליל וצבע: *עיון וחקר בספרות לילדים* (עמ' 93-105). ירושלים: אקדמון.

טולסטוי, ל"נ (1966 [1852]). *ילדות, נעורים, עלומים* (הדפסה שלישית, תרגם מרוסית: אברהם קריב). תל אביב: עם עובד.

טיקוצקי, גדעון (2010). בוקר אפל בבירה (אחרית דבר). בתוך לאה גולדברג (מחברת), *אבדות* (עמ' 317-353). תל אביב: ספרית פועלים.

יגלין, עפרה (1994, 25 בנובמבר). למען לכתוב רומן צריך להתבגר: על "והוא האור" והפרוזה של לאה גולדברג. *מעריב*, ספרות וספרים, עמ' 29.

יגלין, עפרה (1997). *קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג*. חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל אביב.

יגלין, עפרה (2002). *אולי מבט אחר: קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג*. תל אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר והוצאת הקיבוץ המאוחד.

יעוז-קסט, איתמר (2003 [1979]). להוויית הדו-שורשיות בספרות הישראלית. בתוך איתמר יעוז-קסט (מחבר), *7 במות יחיד: מהווייה דו שורשית עד הווייה אמונית דתית על רקע השלכות השואה: מסות אישיות 1974-2002*. תל אביב: עקד.

יציב, יצחק (תש"ט). במעגל הימים: דברי יציב לילדים (ציורים: נחום גוטמן). תל אביב: הוצאת דבר לילדים.

ירדני, גליה (1961). *ט"ז שיחות עם סופרים*. תל אביב: ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ ישראל והוצאת הקיבוץ המאוחד.

מירון, דן (1960, 1 בינואר). על שירי לאה גולדברג. *הארץ*, תרבות וספרות, עמ' 10, 15.

מרק, צבי (עורך) (2014). כל סיפורי רבי נחמן מברסלב: *המעשיות, הסיפורים הסודיים, החלומות והחזיונות* (ליקוט הנוסחים מכתבי יד נדירים וממכלול הספרות הברסלבית בתוספת פרקי מבוא והקשרי הסיפורים: צבי מרק, עורך ומביא לדפוס: דב אלבוים, יועץ לכתבי יד: הרב אליעזר חשין, רכז הפרויקט: אלחנן שילה). ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק, ידיעות ספרים ובית: יצירה עברית.

נובאליס (1982). *הפרח הכחול: סיפורים מן הרומנטיקה* (בחר ותרגם מגרמנית: שלמה טנאי). תל אביב: דביר.

נוה, חנה (2002). *נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה*. ספריית "אוניברסיטה משודרת" (עורכת הסדרה בגלי צה"ל: תרצה יובל, עורך הסדרה בהוצאה לאור: ישי קורדובה, ערך: אלכס זהבי). תל אביב: משרד הביטחון, ההוצאה לאור.

שמיר, זיוה, 2010. *הלך ומלך: אלתרמן: בזהמיין ומשורר לאומי*. תל אביב: הוצאת ספרא והוצאת הקיבוץ המאוחד.

Aarne, Antti, & Stith Thompson (1973). *The types of the folktale: A classification and bibliography* (Antti Aarnes' Verzeichnis der Märchentypen [FF Communications No. 3]), translated and enlarged: Stith Thompson, Second revision, Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica, second edition, revised.

Calhoon, Kenneth S. (1992). *Fatherland: Novalis, Freud, and the discipline of romance*. Kritik: German literary theory and cultural studies series. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.

יחסי אדם-חיה בסיפורי הילדים של יצחק בשביס־זינגר

Human-Animal Relations in Isaac Bashevis Singer's Children's Stories

דן משייקר

תקציר

המאמר עוסק ביחסי אדם-חיה כפי שהם מתוארים ביצירותיו לילדים של יצחק בשביס־זינגר, חתן פרס נובל לספרות לשנת 1978. במאמר נטען כי ביצירותיו אלו מוצגת גישה אוטופית המגשימה את חזון אחרית הימים ביחסי אדם-חיה, שלפיו בני האדם ובעלי החיים חיים יחד בקהילה ביוטית או מעורבת מתוך אחריות וכבוד הדדיים. זאת בניגוד ליצירותיו למבוגרים שבהן מודגשת הביקורת על יחס האדם כלפי בעלי החיים. זאת ועוד, בספרות הילדים העוסקת בבעלי חיים בפרט ביקש בשביס־זינגר להציג את ההיגיון ואת האמונה באדם ובביוספרה כולה. כמו כן הוא נדרש לעניינים המעסיקים ילדים כמו סיבת הסבל והחתימה לצדק. התייחסותו לחוסר ההשלמה של ילדים עם שחיטת בעלי חיים מדגישה את הפער שזיהה בין עולם המבוגרים לעולם הילדים, ואת חתירתו להציג ביצירותיו אפשרות לעולם צודק יותר, שהיה עשוי להתקיים אילו היה מנוהל על פי אמות המוסר של הילדים.

בסיפוריו של בשביס־זינגר לילדים מוצגת גישה שונה כלפי בעלי חיים מזו המוצגת ביצירותיו למבוגרים. קיימים בהם מופעים רבים של סוסים כחלק

מהוויית החיים האנושית והחייתית,¹ מתוארת התייחסות רבה לצרצרים ולהווייתם כשותפים בקהילה הביוטית² ומופיע אזכור של שלמה המלך כמי שידע והכיר את שפת בעלי החיים.³ כמו כן מוזכר הקשר בין האדם לחתול,⁴ מתוארות תרנגולות שאינן מיועדות לשחיטה,⁵ ומסופר על מפגש נדיר בין אדם ללביאה.⁶

אם בכתבתו למבוגרים הדגיש בשביס־זינגר את הביקורת על יחסם של בני אדם כלפי בעלי החיים כשעמד על הדמיון בין היחס כלפי היהודים בשואה ובין היחס כלפי בעלי חיים בכלל ובתעשיית המזון בפרט, בסיפוריו לילדים מתרחש הנס, מתממשת הגאולה ומתגשם חזון אחרית הימים ביחסי אדם-חיה. את מה שלא הצליח בשביס־זינגר להשיג במציאות המורכבת של עולם המבוגרים, השיג ביצירותיו לילדים, בתארו את היחסים בין הדמויות האנושיות ובין בעלי החיים החיים יחד בקהילה ביוטית או מעורבת מתוך אחריות וכבוד הדדיים, ובמילותיו בסוף הדבר בקובץ סיפוריו לילדים "האם ילדים הם מבקרי ספרות מובהקים":

זמן רב לאחר שספרות המבוגרים התנפצה לרסיסים, נותרה ספרות ילדים השריד האחרון לסיפורת בעלת הגיון, המבטאת אמונה במשפחה, באלוהים ובהומניזם כן. [...] ילדים מהרהרים על נושאים כמו: צדק, משמעות החיים, סיבת הסבל. לעתים הם מתקשים להשלים עם המחשבה שחיות נשחטות כדי שהאדם יאכל אותן. הם המומים ופחדים מן המוות. אין הם משלימים עם העובדה שהחזק ישלוט בחלש (סיפורים לילדים, 225–229).⁷

- 1 ראו למשל בסיפורים "שלוש משאלות", עמ' 16; "האורות שכבר", עמ' 20; "גדא וביש גרא או חלב הלביאה", עמ' 28–29, 31, 34; "ערב חנוכה בורשה", עמ' 47; "למל וציפה", עמ' 88; "שלומיאל הסוחר", עמ' 104; "הרשלה וחנוכה", עמ' 140; "האציל", עמ' 184–185.
- 2 הקהילה הביוטית – קבוצת אורגניזמים החולקים אותה סביבה ויוצרים במישרין או בעקיפין קשרים זה עם זה (Leopold, 1949). ראו הסיפור "צרצור ופזיזה", עמ' 121–125; "השד לנטוך", עמ' 175; "חלומי של מנשה", עמ' 218; "תשליך", עמ' 221.
- 3 ראו "השד לנטוך", עמ' 175; "חלומי של מנשה", עמ' 217.
- 4 ראו "השד לנטוך", עמ' 174; "למל וציפה", עמ' 82.
- 5 ראו "רבי לייב והמכשפה קויניגונדה", עמ' 72; "שלומיאל הסוחר", עמ' 106.
- 6 "גדא וביש־גרא או חלב הלביאה", עמ' 24–36.
- 7 כל המובאות בסעיף זה לקוחות מתוך "סיפורים לילדים", 1989. להלן: סיפורים לילדים.

במילים אלו הדגים בשביס־זינגר את תפיסתו בנוגע לאופן שבו ילדים מתבוננים על העולם. בספרות הילדים בכלל ובזו העוסקת בבעלי חיים בפרט ביקש להציג את ההיגיון ואת האמונה באדם ובביוספרה כולה,⁸ ונדרש לעניינים המעסיקים ילדים כמו סיבת הסבל והחתירה לצדק. התייחסותו לחוסר ההשלמה של ילדים עם שחיטת בעלי חיים מדגישה את הפער שזיהה בין עולם המבוגרים לעולם הילדים, ואת שאיפתו להציג את האפשרות של עולם צודק יותר אילו היה מנוהל על פי אמות המוסר של ילדים. בשביס־זינגר נזהר מהאנשה של בעלי חיים, כיוון שהיה מודע לסכנה שבייצוג בעלי חיים באופן זה, אך בפועל האנשת בעלי חיים מתבטאת בעוצמה. בסיפוריו לילדים: לבעלי החיים יש שמות, הם מדברים, יש להם מחשבה ועולם שלם משל עצמם, ולעיתים מיטשטש הגבול ביניהם ובין בני האדם. בדרך זו ביקש לחשוף את הילדים לעולמם של בעלי החיים ולהדגיש את הקרבה כלפיהם, המאפשרת חיים בעולם טוב יותר. ספרות הילדים שלו מייצגת את המקום הנשגב שיש לשאוף אליו ביחסים בין בני האדם לבעלי החיים.⁹ לכאורה ניתן לפרש זאת כסתירה, שכן מצד אחד הוא נזהר מהאנשה ומצד שני היא מופיעה ביתר שאת, אך יש לציין כי ההאנשה של דמויות בעלי החיים אינה באה לידי ביטוי בתכונותיהם, שהרי בשביס־זינגר מנסה לשמור עד כמה שהוא יכול ועל פי הידע שצבר, על תכונותיהם החייתיות של בעלי החיים. על כן אין כאן סתירה, כי אם השלמה לניסיון לייצג את בעלי החיים באופן האוהד ביותר. הוא אף מודע לסכנה שבהאנשה – ההתרחקות מבעל החיים והאלגוריה לחייהם של בני האדם – ולכן הוא מהלך על חבל דק זה בזהירות וברגישות.

בפרק 1 שלהלן מובא רקע תאורטי לניתוח ספרות ילדים המתבסס על מחקר של ספרות ילדים, על תחום לימוד בעלי חיים ועל הביקורת

8 ההגדרה לאזור תפוצת החיים בכדור הארץ וכן של יחסי הכוחות והגומלין בתוכו.
9 ראו למשל מחקרים על ספרות ילדים שתפסה זו במרכזם (צבל, 2002; קוגמן, 2016; Bradford, 2003; Dobrin, & Kidd, 2004; Monhardt. and Monhardt, 2000; Sturgeon, 2004).

האקולוגית.¹⁰ בהמשך נידונים כמה סיפורים לילדים משל בשביס-זינגר, שבהם מתממשים מערכת היחסים האוטופית בין האדם לחיה וחזון אחרית הימים, וכן יש בהם כמה מופעים של בעלי חיים מואנשים שמטרתם ללמד את הילד על עולם בעלי החיים, על הקשרים ביניהם ועל יחסי אדם-חיה.

1. ספרות הילדים בראי הביקורת האקולוגית ולימודי בעלי חיים: רקע תאורטי

דמויות בעלי חיים הן מרכיב בסיסי בספרות הילדים מראשיתה (קוגמן, 2007). בלמעלה ממחצית מסיפורי הילדים בשפות השונות, הן בעיבודים לסיפורים עממיים והן בסיפורים מקוריים, הגיבורים הם בעלי חיים (שנברג ובן כנען, 2011). בסוגות ספרותיות שונות כגון שירי ערש, מעשיות, תפילות ואגדות אפשר למצוא ייצוגים של בעלי חיים באופנים שונים (קוגמן, 2007). בשירי הערש לילדים מופיעים בעלי החיים גם כמאיימים וגם כמנחמים. בסיפור העממי ישנה תת-סוגה של מעשיות מסוג "חתן-חיה", המיועדת לבני הנעורים ומציגה מצבי התבגרות באמצעות גלגולים של בעלי חיים לבני אדם (רוז, 2011). הסיפורים והשירים הרבים הממוקדים בבעלי חיים עברו מדור לדור והותאמו לשפות שונות (האופטמן, 1996). מרבית בעלי החיים המופיעים בסיפורים אלה הם חיות משק, חיות מחמד, בעיקר חתולים וכלבים, ובעלי חיים אחרים שאפשר למצוא בגני חיות ובקרקסים (רוז, 2011).

האופטמן הציעה שש קטגוריות למיון ספרותי ודידקטי של יצירות לילדים שמופיעים בהן בעלי חיים. במאמר זה אזכיר קטגוריה אחת מבין השש, הנוגעת לכתיבתו של בשביס-זינגר: יצירות המדגישות את יחסו הרגשי של הילד כלפי בעלי החיים. במרביתן התכונות האתולוגיות¹¹

10 הביקורת האקולוגית היא פרשנות ייחודית שהחלה להתפתח בסוף שנות השבעים של המאה ה-20. מטרתה להפעיל רגישות סביבתית בקריאה ובניתוח של טקסטים ספרותיים, פילוסופיים ותרבותיים בהתבסס על טקסטים סביבתיים מתחומים שונים שנכתבו קודם לכן (Buell, 2005).

11 אתולוגיה היא מדע העוסק בחקר התנהגותם של בעלי חיים בסביבתם הטבעית ובתגובתם לסביבתם.

מוזכרות בעקיפין (האופטמן, 1996). הראל (2004) ביקרה את שימוש היתר שנעשה בהאנשה כדרך לייצוג בעלי חיים במרבית יצירות הספרות לילדים. לדבריה, האנשה היא הדרך שבה מתבונן האדם ב"יצורים פרימיטיביים" ומייחס להם עולם נפשי וחברתי עשיר, שנתפס כמורכב וחשוב יותר מעולמם שלהם. האנשה אינה מייצגת את בעלי החיים, משום שהיא משליכה על עולמם תכנים הזרים להם, שתואמים את תחומי העניין ואת האינטרסים של בני האדם. בדומה להראל, סבר צבל (2011) ששימוש בהאנשה או בייצוג סטריאוטיפי בספרות הילדים מותיר לרוב את זהותו של בעל החיים מנותקת מעולמו המציאותי והחייתי. בעל החיים משמש כתווית טעונה תוכן אנושי זר הנלקח מעולם הילדים או מעולם הערכים שמבוגרים מעוניינים להקנות להם. לדעתו, יש צורך ביצירות ספרות לילדים שישמשו חלופה לתפיסה זו, יתמקדו בבעלי חיים ויעוררו רגישות כלפיהם, יחשפו את מציאות חייהם ויעודדו שינוי ביחס כלפיהם. בעיני לוקווד (Lockwood, 1999, in Mullan & Marvin), שימוש בהאנשה מבטא לרוב את חוסר יכולתם של בני האדם להבין את עולמם הממשי של בעלי החיים, ואכן כפי שהראתה מונדרי (2012), מרבית ספרי הילדים המציבים במרכז דמויות בעלי חיים מוצגים מנקודת מבט אנתרופוצנטרית.

בספרו הידוע "קסמן של אגדות" תיאר ברוננו בטלהיים (1980/1976) את התפקיד המכונן שבעלי חיים ממלאים בעולמם של ילדים. ילדים אינם מבחינים בבירור בין אדם לבעל חיים, ובעיניהם כל דבר שיש בו חיים דומה לחייהם של בני האדם. ילדים מצפים שבעל החיים ידבר על הדברים החשובים לו באמת, כפי שקורה באגדות וכפי שנוהגים אותם ילדים בעצמם כאשר הם פונים אל בעלי החיים שלהם, בין שהם ממשיים ובין שהם צעצועים. ילדים משוכנעים שבעלי החיים מבינים וחשים כמוהם, אף שאינם מביעים זאת בגלוי. לדעת קוגמן (2016), שסקרה את התפתחות הקשר בין ילדים לבעלי חיים במבט היסטורי, בטלהיים שיקף תפיסה רומנטית שרווחה בקרב פסיכולוגים ומחנכים בני זמנו, ולפיה לילדים יש משיכה טבעית לבעלי חיים. קוגמן הראתה שמחקרים פסיכולוגיים רבים שנעשו בשנים האחרונות מלמדים על הקשר הייחודי שנרקם בין ילדים

לבעלי חיים, ועל ההשפעה החיובית של בעלי החיים על עולמם הרגשי והחברתי של הילדים. היא הזכירה את הפילוסוף ג'ון לוק בן המאה ה-17, שזיהה שילדים אוהבים לקרוא סיפורים שבמרכזם בעלי חיים, ועם זאת ציין את נטייתם הטבעית של הילדים להתאכזר אליהם.

מחנכים וסופרים רבים שהושפעו מלוק ביקשו לחנך לרגישות ולהזדהות עם בעלי חיים, והעבירו בכתביהם מסרים דידקטיים נגד התעללות בבעלי חיים. קוגמן (2016) הזכירה גם את הפילוסוף ז'אן-ז'אק רוסו בן המאה ה-18, שסבר שהמגע של הילד עם הטבע ועם בעלי החיים חיוני להתפתחותו הבריאה. עוד ציינה את פיטר סינגר, שטען שספרי ילדים וסרטי ילדים מעבירים מסר שגוי על תנאי מחייתם של בעלי החיים. לדבריו, ילדים חשים באופן טבעי אהבה וקרבה כלפי בעלי חיים, אך עד מהרה הם לומדים להבחין בין בעלי החיים שהם אוהבים ובין אלו שהם חלק ממזונם.

2. אקופואטיקה, אקופואטיקה יהודית ושאלות פילוסופיות

הסיפור "עלה ועלעלה" של בשביס-זינגר פורסם בעיתון היידי "פארווערטס" בשנת 1974, ועשר שנים לאחר מכן פורסם באנגלית (Saltzman, 2002).¹² גיבוריו הם שני עלים, אך הסיפור מרחיב את יחסו של בשביס-זינגר כלפי הטבע כולו וכלפי הקשר בין החי לצומח. סיפור המעשה נפתח בתיאור אקופואטי¹³:

היער היה גדול וגדוש עצים עמוסי עלים. היה חודש נובמבר. כרגיל, קר בעונה זו של השנה ואף קורה ששלג יורד, אך באותו נובמבר היה חם יחסית. הלילות היו קרירים, רוחות נשבו, אך חם היה כשהשמש זרחה בבקרים. יכולת לחשוב שקיץ אלמלא היה היער זרוע עלים שנשרו, מהם צהובים כזעפרן, מהם אדומים כיון, אחרים בצבע הזהב ואחרים

12 מרבית הסיפורים לילדים לא פורסמו במקור במדור לילדים בעיתון "פארווערטס", אך בשביס-זינגר הגדירים ככאלו וכינס אותם בקובץ "סיפורים לילדים". בפתח הדבר לספר כתב: "אף פעם לא האמנתי שאהיה מסוגל לכתוב לילדים [...] עורכת מסוימת השתכנעה שאני יודע לכתוב לילדים [...] לבסוף כתבתי את הסיפורים [...] מבחר מסוים זה של סיפורי לילדים, חשוב בעיני במיוחד" (סיפורים לילדים, עמ' 7).

13 אקופואטיקה (אקופואטיקה) היא שירה עם דגש או מסר אקולוגי חזק.

בצבעים מעורבים. נתלשו העלים על-ידי רוח, גשם, חלקם ביום, אחרים בלילה ופרשו שטיח עבה על רצפת היער. אמנם עסיסם יבש, אך עדיין הדיפו ריח נעים. השמש זרחה עליהם מלמעלה, מבין הענפים. תולעים וזבובים, שאיכשהו שרדו לאחר סופות הסתיו, טיפסו עליהם. החלל שמתחת לעלים סיפק מקומות מחבוא לצרצרים, לעכברי שדה ולהרבה יצורים שביקשו מחסה. ציפורים שלא נדדו אל ארצות החום – ישבו על ענפים חשופים. בין הציפורים האלה היו האנקורים, ציפורים זעירות שהתברכו באומץ רב ובניסיון של אלפי דורות. הן קיפצו, צייצו וחיפשו אחר מזון שהיער הציע בעונה זו של השנה. חרקים ותולעים רבים נכחדו בשבועות האחרונים, אך אף אחד לא ספד להם. יצורי אלוה ידעו כי מוות הוא חלק מן החיים. עם בוא האביב שוב יתמלא היער עשבים, עלים ירוקים, ניצנים ופרחים. ציפורים נודדות ישבו מארצות רחוקות אל קנים שנששו. ואף אם נהרס הקן, בשל רוח או גשם – ניתן לתקנו בנקל. (סיפורים לילדים, עמ' 187)

בתיאור זה מוצגת פליאתו של בשביס-זינגר אל מול הטבע והשתאותו מיפי הבריאה על מגוון הצמחים ובעלי החיים הנכללים בה, ריחם, קולותיהם ומופעיהם. מודגשת הבנתו שבעלי החיים והצומח הם חלק מהמחזוריות היוצרת חיים חדשים בטבע. גיבורי הסיפור הם שני עלים מואנשים, עלה ועלעלה, שכוחם באהבתם. לקראת סיום הסיפור העלעלה נושרת מן העץ לאחר העלה שנשר לפניה. ברגע זה היא מבינה שהיא –

חלק מן היקום. לא עוד קטנה, חלשה ובת חלוף, כי אם חלק מן הנצח. בדרך מסתורית הבינה עלעלה את פלא המולקולות האטומים הפרוטונים והאלקטרונים שבה, את האנרגיה העצומה האצורה בתוכה ואת התכנית האלוהית שהיא חלק ממנה. לידה שכב עלה. [...] זו לא היתה אהבה התלויה בדבר, כי אם אהבה גדולה ונצחית כיקום עצמו. המוות שחששו מפניו בימים ובלילות שבין אפריל לנובמבר לא היה אלא גאולה. רוח קלה באה והניפה את עלה ואת עלעלה באוויר. הם הגביהו עוף באושר עילאי המוכר רק לאלה שהשתחררו והצטרפו אל הנצח. (סיפורים לילדים, 188–189)

בסיום הסיפור מדגיש בשביס-זינגר שהכול בר חלוף, אך בו בזמן מבליט את נצחיותם של הטבע, החי, הצומח והדומם, ואת שותפות הגורל של כל הקהילה הביוטית ביקום. האנשת העלים מאפשרת לילדים להבין את

הדמיון הרב בין עלים, בעלי חיים ובני אדם ברגע לידתם וברגע מותם. היא מציירת את החיים כנצח מתמשך ואת כל היצורים עלי אדמות כחלק מאותו שלם הגדול מסך חלקיו. אליסון (Allison, 1994) מנתה סיפור זה עם סיפורי מעשיות שבמרכזם ניסים, חזיונות וחלומות אך הסיפור מתמקד באהבה לטבע, במחזוריות החיים ובשותפות הגורל של בני האדם, בעלי החיים והצמחים החיים בביוספירה, חיי נצח שלכולנו יש חלק בהם.

הסיפור "תשליך" פורסם בשנת 1962 בעיתון היידי "פארווערטס" ובשנת 1984 פורסם באנגלית (Saltzman, 2002). הסיפור מתאר את חוויית המספר בזמן תפילת "תשליך" הנהוגה בראש השנה, שבמהלכה המתפללים משליכים באופן סמלי את חטאיהם למקור מים זורמים. המספר קושר בין הספר "מורה נבוכים" של הרמב"ם ובין פליאתו שלו מן הטבע. בספרו של הרמב"ם נאמר כי לגופים השמימיים יש נשמות, והם נעים במסלולם מכוחן של אידיאות בהפיקם אגב כך תנועתם מוזיקה שמימית, ובשביס-זינגר כותב: "מוסיקת הספרות דומה שנתמזגה עם ציוץ הצפורים, עם שאון זרם הנהר ומלמול התפילות" (סיפורים לילדים, עמ' 223). בהתמזגות התפילות האנושיות עם ציוץ הציפורים (בעלי החיים) וזרם הנהר (טבע דומם) עומד המספר על הקשר ההדוק בין היהדות לתפיסה האקולוגית. לקראת סיום הסיפור מופיע תיאור אקופואטי המזכיר את הסיפור "עלה ועלעלה":

האוויר היה תוסס מקולות ציוץ צפורים, זמזום חרקים, וכמו צלצולי פעמונים. הצפרדעים פתחו בשיחות ערב. עדר פרות חלף, טלפיהן נקשו על האדמה [...] שמעתי את פייגלה ממלמלת: "האל צופה משמיים. הוא שומר על כל בניו של אדם [...] הוא יצר לבבותיהם שווים. הוא חשב על כל מעשי ידיהם". (סיפורים לילדים, עמ' 224).

בתיאור זה המספר משתאה למשמע קולותיהם של בעלי החיים ולמראה ססגוניות הטבע, ומביע הערכה רבה כלפי האל, כשהוא סמוך ובטוח שבריאתו את המגוון הרחב של בעלי החיים, בני האדם, הצומח והדומם נעשתה מתוך התייחסות לכל פרט.

בסיפור "דלפונקה, שם העשירים חיים לעד" שפורסם בעיתון היידי "פארווערטס" בשנת 1974 ושנתיים לאחר מכן באנגלית (Saltzman, 2002), מסביר רבי גרונם פֶּר לזלמן שהוא לא יחיה לעד, שאיש לא יחיה לעד, ואל רבי גרונם פר מצטרפים אנשים שונים ומוסיפים: "אפילו מתושלח לא חי לעד [...] אפילו שלמה המלך לא חי לעד [...] אפילו הרבי שלנו לא יחיה לעד [...] אפילו אריה אינו חי לעד [...] אפילו פיל אינו חי לעד" (סיפורים לילדים, עמ' 192). הסופר בוחר לשים בפה של הדמויות דוגמאות לכל מי שלא יחיו לעד, כשלצד דמויות מופת ומנהיגים מוזכרים גם האריה והפיל כנציגי בעלי החיים. בחירה זו מלמדת שוב על תפיסתו הביוצנטרית של בשביס-זינגר, הרואה בכל שותפי הקהילה בריות בעלות חשיבות שווה וגורל דומה.

בסיפור "היום שבו הלכתי לאיבוד" המספר מתחבט בשאלה פילוסופית עתיקה: מי קדם למי, התרנגולת לביצה או הביצה לתרנגולת?

כל תרנגולת יוצאת מביצה וכל ביצה יוצאת מתרנגולת. אבל מי קדם למי? [...] שום פילוסוף לא הצליח לפתור בעיה נצחית זאת. ואף-על-פי-כן חייבת להימצא לכך תשובה [...] כמו פילוסופים רבים לפני ויתרתי אף אני על הנסיון לפתור את הבעיה מה בא לפני מה: התרנגולת או הביצה. במקום זאת, התחלתי לכתוב ספר. (סיפורים לילדים, עמ' 92, 94)

העיסוק של המספר בפרדוקס פילוסופי קיומי הנוגע לבעלי חיים מלמד כיצד תופס בשביס-זינגר את התעניינותם של ילדים בשאלות פילוסופיות. בספרות שכתב למבוגרים העסיקה אותו יותר מכול שאלת הסבל האנושי והחייתי. לעומת זאת בספרות שכתב לילדים עסק בעיקר בשאלה הנוגעת לראשית החיים, שאלה המונעת מסקרנות ואופטימיות, כפי שמופיע בסוף הדבר לספרו "האם ילדים הם מבקרי ספרות מובהקים": "אין חשיבות לגיל הילדים, הם תמיד מעוניינים בשאלות המכוננות נצחיות: מי ברא את העולם, את השמים, הארץ, האנשים, החיות? ילדים אינם מסוגלים לדמיין תחילתו או סופו של זמן ומרחב" (סיפורים לילדים, עמ' 228).

3. קשר בין ילדים לבעלי חיים לעומת קשר בין מבוגרים לבעלי חיים: עיון בסיפורים "זלטע העז", "ערב חנוכה בבית הורי" ו"אנשי חלם והקרפיון הטיפש"

הסיפור "זלטע העז" פורסם בשנת 1966 באנגלית (Saltzman, 2002). בחג החנוכה החליט ראובן הפרוץ למכור את זלטע, עז המשפחה. המשפחה נזקקה לכסף, וזלטע הייתה עז "זקנה והניבה מעט חלב" (סיפורים לילדים, עמ' 40). בשטעטל נהגו לגדל חיות משק בתוך הבית, מה שהביא להתפתחות יחסים קרובים בין בני הבית לבעל החיים (הראל, 2013). ראובן מבקש מבנו הבכור אהרון לקחת את העז לעיר ולמכור אותה לקצב, ובני המשפחה עצובים מאוד: "אהרון הבין את משמעות הדבר, אך נאלץ לציית לאביו" (סיפורים לילדים, עמ' 40). המספר מתאר את העז כמי ש"האמינה בבני אדם; היא ידעה שהם תמיד האכילוה ואף פעם לא פגעו בה לרעה" (עמ' 40). מעשיה של זלטע מתוארים מנקודת מבט אנושית בניסיון להבין את התנהגותה, אך המספר מבין את מגבלותיו בניסיון לייצג יצור שאינו אנושי: "היא הציצה באהרון כשואלת, 'לאן אתה מוביל אותי?', אולם לאחר זמן נראתה כאילו הגיעה למסקנה שאל לה לעז לשאול שאלות" (עמ' 41). אהרון וזלטע צעדו לכיוון העיר, אך מזג האוויר היה סוער, שלג ירד, הם איבדו את דרכם וזלטע לא הייתה יכולה עוד להמשיך לצעוד:

אהרן לא רצה להודות בסכנה, אך הבין שאם לא ימצא מקלט – שניהם יקפאו למוות [...] פעייתיה של זלטע נשמעו כבכי. האנשים, שהיא כה האמינה בהם, הפילו אותה בפח [...] לפתע הבחין בצורתה של גבעה [...] אהרון הבין מייד שניצלו [...] כשהגיע אל החציר, הכין מעין מחילה עבורו ועבור העז. חציר הוא מזונה של זלטע. (סיפורים לילדים, עמ' 42).

לאחר שסיימה זלטע לאכול "ונראתה כאחת שחזרה להאמין באדם", היא "עטיניה שופעים" (עמ' 42) ואהרון שתה את החלב שהניבה. העז "השתוקקה לגמול לו, לאהרן, על שהביאה למקלט שקירותיו, רצפתו ותקרתו דברי מאכל. גופה הפיק חום, ואהרן נצמד אליה. הוא תמיד אהב את זלטע, אבל עכשיו הייתה לו כאחות" (עמ' 42). אהרון החל לדבר אל זלטע, וזו הייתה עונה לו ב"מהההה" (עמ' 43). בעקבות זאת "אהרון החליט, בהיותו בערמת

השחת, שלעולם לא ייפרד מזלטע" (עמ' 44), וכך היה.

לדעת אליסון, דמותה של העז אינה מואנשת בשום שלב, וקולה מביע את הקשר שבין האדם לבהמה (Allison, 1996). לעומתה, האדה (2009/2003) מצאה דמיון בין העז ובין קורבנות אנושיים של רדיפה. בעקבות אליסון אפשר לומר, שאהרון וזלטע מציעים מודל אוטופי ליחסי אדם-חיה. אהרון עדיין צעיר ולפיכך אינו מבדיל כמו המבוגרים בין טבע לתרבות ובין עולם בעלי החיים לעולם בני האדם. הוא מאמין בבריאה ולכן מאמין בזלטע, ואמונה זו, המתבטאת ביחסו החומל כלפי העז ויחסה החם של זלטע כלפיו בתמורה, מצילה את שניהם. מקצוע הפרוץ שבחר בשביס-זינגר לראובן, אביו של אהרון, מדגיש אף הוא את הפער בין עולם הילדים לעולם המבוגרים ואת הביקורת של הסופר על עולם המבוגרים, שבו נועד בעל החיים לשרת את האדם וזה רואה בו חפץ גרידא.

בשביס-זינגר ביקש להציג ביצירותיו את בעלי החיים השונים, גם את אלו שילדים במחוזות מסוימים רגילים לרמוס ברגליהם (חרקים, רמשים) או לראות בצלחתם (עופות, פרות, דגים, כבשים ועוד), כבעלי חיים עם רצונות ועם תאוות לחיים, וכך להעצים את הקרבה הטבעית שילדים חשים אליהם. הוא שאף להשפיע על תפיסתם של ילדים צעירים ולעודד בהם יחס מוסרי כלפי בעלי חיים, שיימשך גם בבגרותם. בסיפור זה מאפשר בשביס-זינגר לעולם הילדים ובעלי החיים "לנצח" את עולם המבוגרים הרקוב בבסיסו, ולחיות יחד במערכת ביוצנטרית שבה כל השותפים דואגים זה לזה.¹⁴ אופיו הניסי של חג החנוכה משמש רקע לאוטופיה המתוארת ומדגיש את המרחק בינה לבין המציאות. כדי לברוא עולם אחר בסיפורי הילדים עיצב בשביס-זינגר את הסיפור בתוך מסגרת של ניסים ונפלאות, שלולא כן לא היה יכול הסיפור להסתיים בכי טוב.

בדומה למערכת היחסים בין אהרון לזלטע, בסיפור "ערב חנוכה בבית

14 תפיסה הרואה באדם חלק ממארג שלם של הטבע ושל שאר היצורים החיים, ומעמידה את האינטרסים של המארג מעל לאינטרסים של האדם. תפיסה זו מדגישה את ערך החיים בבסיס להתנהגות מוסרית, ומייחסת ערך פנימי לכל פרט בטבע (Buell, 2005).

הוריי" שפורסם באנגלית בשנת 1984 (Saltzman, 2002) מוצגת מערכת יחסים בין ילד בשם צדוק לבין עכבר. הסיפור מתרחש בחנוכה, חג נס פח השמן, זמן ניסים ונפלאות, כמו ב"זלטע העז" ובסיפורים רבים של בשביס-זינגר לילדים ובייחוד אלו העוסקים בבעלי חיים. המספר מספר לילדיו סיפור שסיפרה לו סבתו הינדל על הילד צדוק שנחשב עילוי:

כשהיה בן שלוש שנים כבר היה קורא בתורה. בן חמש – למד תלמוד. לבו היה מלא טוב, לבני-אדם כלבעלי חיים. בבית בו התגוררה משפחתו היה עכבר וכל יום היה צדוק מניח חתיכת גבינה בפתח החור בו היתה החיה הקטנה מתחבאת. בלילה היה מניח שם צלוחית חלב (סיפורים לילדים, עמ' 119).

הילד צדוק קושר בין החוכמה היהודית לאהבת האדם ולאהבת בעלי החיים וכמו הרמן גומבינר, גיבור סיפור אחר של בשביס-זינגר, "כותב המכתבים" (Bashevis Singer, 1968), גם הוא מאכיל בקביעות עכבר שגר בביתו. יחסו לעכבר הוא כאל חבר בקהילה הביוטית או בקהילה המעורבת¹⁵, בדומה ליחסו של אהרון לזלטע. בשני המקרים מערכת היחסים של הילד עם בעל החיים "מנצחת" את עולם המבוגרים.

לעומת הסיפורים "זלטע העז" ו"ערב חנוכה בבית הוריי", הסיפור "אנשי חלם והקרפיון הטיפש", שפורסם באנגלית בשנת 1984 (Saltzman, 2002), מדגיש את המרחק בין עולם המבוגרים ובין בעלי החיים, במקרה זה קרפיונים ואין בסיפור זה ילד שיאיר בדרך אחרת את המציאות. במרכזו של הסיפור אנשי חלם ויחסם לדג הקרפיון, הידוע בכינויו בפי גויים "הדג היהודי" (מישיקר, 2011, עמ' 112, הע' 73). העיר חלם היא הסמל היידי לריכוז הטיפשות והחלמאות, ובסיפור זה בשביס-זינגר מדגיש את מרכזיותו של הדג עבור יהודי מזרח אירופה (Allison, 1996). אנשי חלם דגו את הקרפיון הגדול ביותר שדגו אי-פעם ורצו להעניק אותו במתנה לראש הקהילה שלהם, רבי גרונם פר (שור) על "חכמתו הרבה" (סיפורים לילדים,

15 Mixed community – מונח של הפילוסופית מרי מידגלי (Midgley, 1983), המתייחס לחיים יחד של בני אדם ובעלי חיים מתוך מחויבות הדדית לכל חברי הקהילה.

עמ' 59). פר התכונן בקרפיון שבגיגית כדי לבחון את גודל זנבו, משום ששמע שזנבו של קרפיון מעיד על גודל מוחו. אולם כאשר רכן לעבר הקרפיון, סטר לו זה על פניו. הרב נדהם ולא האמין שדג זה נדוג באגם של חלם, משום שסבר שדג כזה היה נוהג בתבונה רבה יותר.

לבשביס-זינגר היה ברור שהילדים שיקראו את הסיפור יבינו שהדג הגיב כך כיוון שביקש להגן על עצמו, וכי הסטירה שסטר לרב על פניו היא ניסיון להתחמק ממר גורלו, מנגנון אתולוגי מוכר. אלא שהתנהגותו של הדג עוררה את זעמו של הרב שהכריז: "אף אדם או בעל-חיים בחלם אינו רשאי לסטור לגרונם פר. דג זה חייב לשאת בעונשו" (עמ' 60). חברי הקהילה שיתפו פעולה עם כסילותו של הרב, וניסו לחשוב על עונש הולם להתנהגותו של הדג. שמנדריק אוויל הציע להשליכו לבית הסוהר ודופי גולם הציע לתלות אותו. טריטל שוטה הציע להשליכו לכלבים, אך פר התנגד לכך משום שלא רצה שהכלבים יהפכו לטיפשים אם יאכלוהו. פר ניסה לחשוב על עונש ראוי לקרפיון למען יראו וייראו. זנביל כסיל אמר שכדי שהקרפיון לא ימות בגיגית יש להעבירו לאמבט גדול, ופר ביקש ממנו לחפש את האמבט הגדול ביותר בחלם כדי שהקרפיון יחיה עד יום הדין. כך מתעצמת האירוניה, משום שאיכות חייו של הדג משתפרת בשל גודל "חטאו". האמבט הגדול נמצא, ושלומיאל, שומר ראשו של פר, נבחר לשמור על הדג "כדי להיות בטוח ששום אישה חמדנית מנשות חלם לא תעשה מהקרפיון האסור דגים ממולאים לשבת" (עמ' 61). היחס האינסטרומנטלי כלפי הדג מובהק, ובשביס-זינגר השיג את מבוקשו כאשר הקוראים הצעירים מבינים את טיפשותם של אנשי חלם, ורוצים שהקרפיון יישאר בחיים. ההזדהות של הקוראים עם הקרפיון מאפשרת התייחסות אחרת כלפיו ואולי כלפי דגי הקרפיון בכלל.

גזר הדין של הקרפיון נדחה משום שפר היה עסוק בהחלטות אחרות, ובינתיים הדג "אכל, שחה באמבט, אפילו השמין, ולא העלה על הדעת, כי גזר-דין חמור מרחף על ראשו" (עמ' 61). לבסוף גזר פר את גזר דינו של הקרפיון: "הקרפיון יוטבע באגם" (עמ' 61). בשלב זה הקוראים הצעירים ודאי משועשעים עד מאוד, שכן עונש זה שהוגדר "גזר-דין מבריק"

(עמ' 61) ישאיר את הדג בחיים, וכל בר־דעת מבין שהטיפשות הגדולה היא זו שתגאל את הדג מעונש מוות.

התליין של חלם נשא את הקרפיון והטיל אותו לאגם המים, והחלמאים קראו: "קץ לקרפיון הבוגדני! יחי גרונם פר! הידרד!" (עמ' 62). המספר מציין כי כמו בכל מקום, היו מי שפקפקו וטענו שאין ראיה ש"אכן טבע הקרפיון ומת" (עמ' 62). אותם אנשים תהו איך ייתכן שהקרפיון הוחזר לאגם בריא ושלם, "ושם הוא עושה לצחוק את הצדק של חלם" (עמ' 62). על כך השיבו החלמאים שהעובדה שחלפו חודשים והקרפיון לא נדוג, היא ההוכחה לכך שהדג מת: "אמת נכון הדבר, שהדג היה יכול להחליט להתנהג בזהירות, ולחמוק מרשתו של הדייג. אבל כיצד יכול קרפיון טיפש שסטר על פרצופו של גרונם פר להיות חכם כל־כך?" (עמ' 62). האירוניה שיצר בשביס־זינגר בסיפור זה, העולה מהתנהגותם של אנשי חלם, מדגישה שכל בעל חיים רוצה לחיות וינסה לחמוק מסכנה כשיזהה אותה. הדג הצליח לחמוק מגזר הדין שהוטל עליו, ועליו להמשיך בהתחמקות זו ולשרוד. הסיפור מסתיים במפתיע, אך הוא תואם את רוח סיפוריו של בשביס־זינגר לילדים. לא זו בלבד שהקרפיון לא נמצא ולא מת, אלא שחכמי חלם החליטו -

שאם אמנם סירב הקרפיון המאוס לטבוע ושוב יעלה ברשת, ייבנה למענו בית־סוהר מיוחד, בִּרְכָה שבה יכלא לכל ימי חייו. הצו נדפס בעיתון הרשמי של חלם, וחתמו עליו גרונם פר וחמשת חכמיו: טריטל שוטה, סנדר חמור, שמנדריק אוויל, זנביל כסיל ודופי גולם. (עמ' 62)

העונש שהוטל על הקרפיון הוא להיכלא לכל ימיו, ושמות החתומים על הצו מעידים על כסילותם ומחזקים את תחושת הקוראים הצעירים שהדג, המייצג את בעלי החיים ואולי את האל בוראו, חכם יותר מבני האדם, המיוצגים על ידי אנשי חלם. יחסם של אנשי חלם לדג מדגיש את ההתעללות בבעלי חיים ואת ההתנגדות הבסיסית שיש לילדים ביחס לשחיטת בעלי חיים לצורכי מאכל אדם, כפי שזיהה אותה בשביס־זינגר. בסיפור זה ביטא בשביס־זינגר בחדות ובאופן חריג את משנתו הצמחונית. דג הקרפיון ניצל ממוות, אפילו מוות ספרותי, כיוון שדמותו נוצרה עבור ילדים ולא עבור מבוגרים. סיפור זה שונה מהסיפורים "זלטע העז" ו"ערב חנוכה בבית הוריי",

ומדגיש את התנגדותו של בשביס־זינגר לשחיטה ולהרג של בעלי חיים למטרת מזון, וכן את הקשר הקרוב של ילדים לבעלי חיים, לעומת התרחקותם של המבוגרים מעולם בעלי החיים והסכנה הטמונה בהתרחקות זו. אם ישכילו המבוגרים להתבונן בבעלי חיים כשם שילדים מתבוננים בהם, הניסים שמתרחשים בסיפורים בחנוכה יוכלו להפוך למציאות.

4. "נפתלי בעל מעשיות וסוסו"

הסיפור "נפתלי בעל מעשיות וסוסו" נדפס בידיש בשנת 1975 ושנה לאחר מכן באנגלית (Saltzman, 2002). גיבור הסיפור נפתלי, שהיה למספר סיפורים ומוכר ספרים בבגרותו, למד מאביו זליג לטפל בסוסים. לסוסתו של אביו נולד סייח, ונפתלי קרא לו "סוס": "נפתלי קנה גם שוט, אך נדר שלא ישתמש בו לעולם. סוס לא היה זקוק לצליפת שוט, ואפילו הנפנוף בו מיותר היה" (סיפורים לילדים, עמ' 131). כמו זלטע העז, כך גם סוס מתואר מנקודת מבטו של המספר האנושי, המנסה לתאר את התנהגותו בשפתו, אך אינו מאנישו:

סוס היה זוקף את אוזניו כשדיבר אליו נפתלי, ונפתלי היה בטוח שסוס מבין אותו. לפעמים, כששאל נפתלי את סוס אם מצא חן בעיניו הסיפור, צהל סוס, רקע ברגלו בקרקע, או ליקק את אוזנו של נפתלי, כאילו התכוון לומר: "כן, הבינותי". (עמ' 131)

השנים עברו, נפתלי התבגר, ואף שנערות רבות התאהבו בו החליט שלא להינשא, כי ידע שמסיפורים וממכירת ספרים לא יצליח לפרנס משפחה. נוסף על כך "הוא התרגל לנדודים" (עמ' 131). זה הפתרון שהציע בשביס־זינגר לדמות המבוגר שלא איבד את הקשר הייחודי שלו עם סוסו בפרט ועם הטבע בכלל. לתפיסתו של בשביס־זינגר, בחירה במבוגר "נורמטיבי", נשוי ואיש משפחה העוסק בעבודה "רגילה" לא עלתה בקנה אחד עם קשר כה קרוב לטבע ובייחוד לסוס. כדי שדמות המבוגר שיצר תישאר נאמנה לאמונותיה, עליה להיות דמות נאיבית הממשיכה לחיות בקיום כמו־ילדי, כפי שקורה בסיפור לנפתלי. דמותו של נפתלי שונה מדמותו של יונה מאיר בסיפור של בשביס־זינגר למבוגרים

"השוחרט", שלא הצליח לחיות על פי אמונותיו, ולכן שם קץ לחייו. בערוב ימיו החליט נפתלי "להשתקע במקום אחד. הוא חשב גם על סוסו. אין ספק כי סוס עייף מדשדוש בדרכים, טוב יהיה לו אם יוכל לנוח בשנים המעטות שנותרו לו" (עמ' 134). לבסוף מת סוס, ו"נפתלי לא כבש את דמעותיו. סוס היה חלק מחייו [...] לפני מותו ביקש נפתלי שיקברוהו מתחת לאלון הצעיר שגדל על קברו של סוס, וענפיו נוגעים באלון העתיק. על קברו של נפתלי נחרת הפסוק 'הנאהבים והנעימים בחייהם ובמותם לא נפרדו'" (עמ' 137-138). פסוק זה לקוח מספר שמואל ב (א, כג), מקינת דוד על שאול ובנו יהונתן שנהרגו בקרב עם הפלישתים. יש לציין, ששאול ויהונתן לא היו נאהבים ונעימים זה לזה, ובקינתו רבת העוצמה דוד למעשה סילף את המציאות. בשביס־זינגר נעזר בפסוק זה, אך המיר את הקשר התנכי בין בני אדם לקשר בין בני אדם לבעלי חיים, וכך העניק משמעות חדשה לפסוק התנכי. בשונה משאול ויהונתן, בסיפורו של בשביס־זינגר נפתלי וסוס היו נאהבים ונעימים זה לזה, בחייהם ובמותם לא נפרדו, והלכו לעולמם בשיבה טובה. הם האמינו זה בזה וחיו בהרמוניה.

לדעתה של אליסון, נפתלי למד מסוסו כיצד להביע את עצמו באופן לא מילולי, והיחסים הקרובים ביניהם הולכים ומתעצמים ככל שהסיפור מתקרב לסיומו (Allison, 1996). יחסים אידיאליים אלו בין נפתלי לסוס מדגימים יחסי גומלין בין אדם לחיה המבוססים על קרבה וכבוד הדדי, אך טומנים בחובם גם את הבעיה המרכזית בעולם האוטופי של השניים. לו היה נפתלי אדם מן היישוב, ככל הנראה לא היה מקיים מערכת יחסים כה קרובה עם סוסו, ולא היה מפנה אל האחר החייתי את עיקר תשומת ליבו. נפתלי שמר את תפיסת עולמו הִלָּדִית גם כמבוגר, ולכן לא הצליח להשתלב בחברת המבוגרים. בדמותו של נפתלי הציג בשביס־זינגר את בעיית התרחקותם של המבוגרים מעולם הטבע, ואת העובדה שהם שמים את עצמם במרכז ודוחקים את בעלי החיים אל השוליים כשהם משמשים כלי שרת לאדם. נפתלי אומנם מדגים מערכת יחסים אוטופית עם סוס, אך ברמה האנושית אינו מצליח לקיים מערכת יחסים בעלת משמעות, וזאת אף שהוא מחוזר.

עבור הקורא הצעיר מדובר בסיפור אופטימי על יחסים בין אדם לחיה בעולם המורכב שאנו חיים בו. הקורא המבוגר לעומת זאת יכול לפרש את הסיפור בשני אופנים: אם הקורא הוא בעל תפיסה קרניסטית,¹⁶ אזי ייחשב נפתלי בעיניו אדם הזוי ותלוש, שלא לומר איזוטרי. אם הוא בעל תפיסה אקוצנטרית,¹⁷ כשיסיים לקרוא את הסיפור יתהה מדוע כדי לכבד את בעלי החיים חייב האדם לחיות בגפו ולא להשתלב בחברה שהוא חי בה.

5. "מדוע בחר נח ביונה"

בכתיבתו לילדים ניכרת אהבתו של בשביס־זינגר ליונים, בייחוד בסיפור "מדוע בחר נח ביונה", שעל פי אליסון (Allison, 1996) נכלל בקבוצת סיפורי התנ"ך שלו לילדים. הסיפור פורסם באנגלית בשנת 1984 (Saltzman, 1996), והוא מסביר במה נבדלת היונה משאר בעלי החיים, ומדוע נח בחר דווקא בה. בקרב בעלי החיים עברה שמועה שנח יבחר לתיבה רק בעלי חיים משובחים. בעקבות זאת החלו החיות להתחרות זו בזו ולהתרברב: "האריה שאג: 'אני החזק בחיות, ועלי להינצל!' הפיל הריע: 'אני הגדול בחיות, אני בעל החדק הארוך ביותר, אני בעל האוזניים הגדולות ביותר, אני בעל הרגל הכבדה ביותר'" (סיפורים לילדים, עמ' 37). בסיפור זה דמויות החיות מואנשות, והסטריאוטיפים המוכרים לנו ממשלי החיות מופיעים באופן חלקי, למשל השועל המתואר כפיקח. עם זאת מרבית החיות מתארות את ייחודיותן באמצעות מראן החיצוני וסממנים זואולוגיים אחרים המוכרים לילדים. באמצעות תיאורים אלו ביקש בשביס־זינגר להציג את החיות כבעלות קיום עצמאי שאינו תלוי באדם. כך למשל, הבואש התהדר בריחו הייחודי, הקוף ביכולות הטיפוס שלו, החתול בקרבתו הגנטית לנמרים,

16 לדברי הפסיכולוגית מלאני ג'וי (2017/2009), המושג "קרניזם" מתייחס למערכת אמונות היוצרת אצל בני האדם התניה לראות בבעלי חיים מסוימים מזון, מתוך אמונה שזה הדבר ה"טבעי" לעשות עימם.

17 תפיסה אקוצנטרית מדגישה את ערך היקום והטבע כולו כבסיס להתנהגות מוסרית. זו תפיסה הוליסטית המייחסת ערך פנימי למינים, לבתי גידול ולמערכות אקולוגיות.

העכבר בקרבתו הגנטית לפיל, והכלב בהיותו ידידו הטוב של האדם. בשביס־זינגר בחר ללמד את הילדים עובדות חדשות ופחות מוכרות על בעלי החיים, וכן להדגיש כמה עובדות מוכרות יותר. הוא מתייחס באופן נטול שיפוט לנושא ניצול בעלי החיים על ידי האדם לטובתו האישית, כאשר הכבשה התהדרה בכך שתמורת הצמר שהיא נותנת לאדם, זה מטפל בה; הדבורה התהדרה בדבש המתוק שהיא מעניקה לו; הפרה התהדרה בחלבה; התרנגולת בביציה; והשור התהדר בעזרתו לחרוש את האדמה, תפקיד שהכיר בשביס־זינגר מקריאתו בתנ"ך. הסוס התהדר בנשיאת בני האדם על גבו; הזכוכב בעיניו הרבות; הגמל ביכולתו לנדוד ימים רבים במדבר ללא מזון ושתייה; הג'ירפה בגובהה; סוס היאור בגודל פיו; כך גם התנין; והתוכי התהדר ביכולתו לחקות בני אדם בלשונם. התרנגול התהדר במילה האחת שהוא מכיר, "קוקוריקו", ובכך הזכיר לקורא הבקיא ביצירותיו של בשביס־זינגר את הסיפור "קוקוריקו", אך כאן משמעות המילה חיובית, היתולית ומשכילית. העטלף התהדר בכך שהוא רואה באמצעות אוזניו ועף באמצעות חוש השמיעה שלו, והצרצר התהדר ביכולתו להשמיע את צרצורו בעזרת כנפיו (עמ' 37-39).

היונה, שהשוותה בתלמוד ליהודים, יוצאת דופן בסיפורו, וניכר שלבשביס־זינגר זיקה מיוחדת אליה. היונה "ישבה לבדה על ענף עץ, לא אמרה דבר ולא ניסתה להתחרות בבעלי־החיים האחרים" (עמ' 39). נח ניסה להבין מדוע היונה כה שקטה ואינה מתגאה ביכולותיה, והיונה השיבה תשובה צנועה ויהודית במידת־מה: "לכל אחד מאתנו יש תכונה שאין לאחרים, והכל ניתן לנו מידי האל שברא אותנו" (עמ' 39). היונה אינה מתרברבת, אך באמצעות חוכמתה ותבונתה היא מבליטה את ייחודיותה. חיבורה לאל מדגיש את התפיסה החסידית שבשביס־זינגר ינק מאביו, שלפיה כולנו ברואי אלוה, ובכל ברייה יש מן האלוהות.

נח הסביר לחיות שהן אינן צריכות לריב, כי אלוהים ציווה עליו לקחת עימו זוג מכל מין של בעלי החיים. הוא הסביר שהוא אוהב את כולן, אך כיוון שהיונה לא לקחה חלק בוויכוח, הפך אותה לשליחתו וכך ייחד אותה משאר בעלי החיים. לאחר שהגשמים פסקו שלח נח את היונה "לראות הקלו

פני המים" (עמ' 39) והיא חזרה עם "עלה זית בפיה, ואז ידע נח כי בא קץ המבול" (עמ' 39).

אף שסיפורו של בשביס־זינגר נצמד לתיאור פרשת נח, מטרתו להדגיש את ייחודה של היונה עבור הקוראים היהודים הצעירים והמבוגרים, ולהזכיר את הדמיון בינה לעם ישראל ואף לכנסת ישראל, על פי פירוש רש"י לפרשת נח. החיבה המיוחדת שחש בשביס־זינגר כלפי יונים קשורה אפוא לכך שהן הזכירו לו יהודים. הסיפור מסתיים במילים: "ובאמת, יש בעולם יותר יונים מנמרים, מזאבים, מפרסים¹⁸ ומשאר חיות רעות. והיונה חיה באושר וללא פחד, והיא יונת השלום, עד היום הזה" (עמ' 39). הסיפור מסתיים בנימה אופטימית: יונת השלום מנצחת את כל החיות הרברבניות, ומצליחה לגבור בנועם על כל הקשיים. גם במקרה זה הציג בשביס־זינגר פתרון חיובי כיוון שהסיפור פונה לילדים, וגם בסיפור זה ביקש להגשים את כל מה שלא היה יכול להגשים בכתיבתו למבוגרים.

6. "תוכי ושמו סביבון": על יחסי ילד ותוכי

הסיפור "תוכי ושמו סביבון" פורסם באנגלית בשנת 1984 (Saltzman, 2002), והוא גרסת הילדים של הסופר למקרה שקרה בחייו: תוכי שנכנס דרך החלון לביתו, והיה לחיית המחמד שלו. מקרה זה היה לתמה חוזרת בכמה מסיפוריו למבוגרים כמו התוכי בסיפור "התוכי" (Bashevis Singer, 1968), התוכיים בביתם של יאדוויגה והרמאן ברומן "שונאים, סיפור־אהבה" (בשביס־זינגר, 1979/1972/1966), או התוכיים בביתו של פרופסור אייבשוץ בסיפור "יונים" (Bashevis Singer, 1970). גם גרסת ילדים זו מתרחשת בחנוכה ומאפשרת תיאור מציאות אחרת, אוטופית, הנוגעת לתמה נשנית זו ביצירותיו.

המספר חי בניו יורק עם משפחתו. ביום השמיני של חנוכה, בעודו משחק עם בנו בסביבון, שם בנו לב שעל אדן החלון "עמדה ציפור ירוקה־צהובה והסתכלה בנרות" (סיפורים לילדים, עמ' 77). באותו רגע הבין

המספר שמדובר ב"תוכי שברח מביתו אי-כזה התעופף לו ברחוב הקר" (עמ' 77) ונחת על אדן החלון של בית המשפחה. גם בסיפור זה מבקש בשביס-זינגר ללמד את הילדים מידע זואולוגי כאשר המספר מסביר: "התוכי הוא יליד אקלימים חמים ואין הוא יכול להחזיק מעמד זמן רב בקור ובכפור" (עמ' 77). כך מבינים הקוראים הצעירים שאין זה מקומו הטבעי של התוכי, אך מכורח הנסיבות עדיף לו לשכון בתוך ביתו של המספר מאשר להתעופף מחוצה לו, משום שאין לו סיכוי לשרוד בחוץ הן בשל מזג האוויר הקר והן מכיוון שהוא מבויט.

המספר פתח את החלון והכניס את התוכי פנימה. התוכי לא התנגד. בתחילה התעופף בבהלה "מקיר לקיר", נחבט בתקרה ונתלה על נברשת, ובנו דוד ניסה להרגיעו באומרו "אל תפחד, ציפור קטנה, אנחנו חברים שלך" (עמ' 77). לאחר זמן מה נחת התוכי על ראשו של דוד, מה שמלמד את הקוראים שהיה רגיל לחיות בקרבת בני אדם. נוכחות הציפור בבית המשפחה גרמה להתרגשות רבה, ודוד סיפר לאימו שאביו "הציל את חייה" (עמ' 78). באמצעות התוכי חיזק אפוא האב את מעמדו ואת קשריו עם בנו. יחסי אדם-חיה מודגשים כאן, משום שנוכחות התוכי בבית יוצרת קרבה ושותפות בין בני המשפחה, זאת שלא כבמרבית סיפוריו של בשביס-זינגר למבוגרים.

הציפור לא פחדה מבני המשפחה: "דוד הרים את ידו לראשו והיא התיישרה על אצבעו" (עמ' 78). אסתר, אם המשפחה, הניחה מים ומזון, והתוכי אכל ושתה. הוא נתקל בסביבון והחל לדחוף אותו במקורו. למראה זה ייחס דוד משמעויות אנושיות, "תראו, הצפור משחקת בסביבון!" (עמ' 78), אך בשום שלב בסיפור התוכי אינו מואנש. דוד רצה להפוך את התוכי, שבשלב זה כונה "ציפור" בפי בני המשפחה, לתוכי המשפחה, אך הוריו הזכירו לו שהוא אינו שייך להם ושעליהם למצוא את בעליו. בשביס-זינגר בחר במספר דידקטי המלמד את קוראיו הצעירים שלא לנכס לעצמם מה שאינו שייך להם, וודאי שלא בעלי חיים. הפרקטיקה של גידול בעלי חיים בבית לצורכי שעשוע לא הייתה פסולה בעיני הסופר, שגידל בעצמו זוג תוכיים בביתו, ועל כן לא זה המסר של הסיפור.

דוד החליט לקרוא לציפור "סביבון" (עמ' 78). כמו התוכי בסיפור למבוגרים "התוכי", גם התוכי "סביבון" בסיפור ילדים זה מתגלה כ"תוכי יהודי" משום שידע לומר כמה מילים בידיש כגון "זלדהלה, גיי שלופן! (זלדהלה, לכי לישון!)" (עמ' 78). מילים אלו הסבו הנאה ושמחה רבה לבני המשפחה. המספר תלה מודעות שבהן נכתב שנמצא תוכי בבית המשפחה ושהוא "תוכי דובר יידיש" (עמ' 78), כדי שבעליו יזהה אותו במהירות. המספר אף פרסם מודעה דומה בעיתון, אך חלף שבוע ואף שבוע נוסף, ואיש לא הגיע לדורשו. רק אז אימצו בני המשפחה את "סביבון" לחיית המחמד שלהם. הם קנו לו כלוב גדול עם מתקנים רבים וצעצועים, "אך מכיוון שחנוכה הוא חג החירות החלטנו שלא לנעול לעולם את דלת הכלוב" (עמ' 78). מוטיב הדלת הפתוחה מופיע בסיפור זה. התוכי היה חופשי לצאת ולהיכנס לכלובו כאוות נפשו.

תשע שנים חי התוכי בבית המשפחה. מערכת היחסים בינו ובין בני הבית התהדרה, והם לימדו אותו עוד עשרות מילים בידיש, באנגלית ובעברית. דוד לימד אותו שיר חנוכה, ובאופן סמלי היה מונח תמיד בכלובו סביבון שיוכל לשחק בו. חלפו שנים, ודוד היה לסטודנט. באחד מלילות חנוכה התקשר בהתרגשות להוריו וסיפר להם שהשתתף במסיבה עם חבריו הסטודנטים. במסיבה סיפר את סיפורו של "סביבון", וכששמעה זאת אחת הסטודנטיות קראה: "אני היא אותה זלדהלה! התוכי שלנו אבד לפני תשע שנים" (עמ' 78). משפחתה של זלדה התגוררה בקרבת מקום למשפחתו של דוד, אך לא נתקלה במודעות שפרסם אב המשפחה, בן דמותו של בשביס-זינגר.¹⁹

בעקבות הגילוי הגיעו זלדה והוריה לבית המשפחה לפגוש את התוכי. בני המשפחה זיהו מייד את התוכי, ונדמה היה שגם התוכי מזהה אותם. בבית משפחתה של זלדה שמו של התוכי היה "ציפ-ציפ" וברגע שקראו לו בשמו החל "לעוף מהאב לאם ולבת, צורח בשמחה ומנפנף בכנפיו"

19 אסתר, אשתו של המספר, מתלוצצת ואומרת לו ש"סביבון" עוזר לו לכתוב, ולכן זכאי למחצית שכר הסופרים שלו (עמ' 79).

(עמ' 78). בני משפחתה של זלדה התרגשו מאוד למצוא את התוכי שלהם. המספר היה מוכן מייד להחזיר את התוכי לבעליו, אך אסתר האם ודוד בנו חששו שיתקשו להיפרד ממנו. חשש זה נפתר משום שבאותו יום החליטו דוד וזלדה להתחתן מייד כשיסיימו את לימודיהם. כך נשאר "סביבון" בבית משפחת המספר, וזלדה הזכירה לעיתים קרובות ש"סביבון" הוא ששידך בינה ובין דוד.

הסיפור מסתיים בכך שבכל חג חנוכה התוכי היה זוכה למתנות, ושכיאה לתוכי ששמו "סביבון" הוא אף התחיל לאהוב לביבות תפוחי אדמה. הבחירה בשם "סביבון" מדגישה את היסוד הניסי שבהופעתו וכן את מטפורת ההסתובבות, המלמדת שמעשים שאדם בוחר לעשות חוזרים אליו בשלב כזה או אחר של חייו. החלטתם של בני המשפחה לאתר את בעליו של התוכי הובילה את דוד לספר את הסיפור במסיבה שבה נכח תשע שנים לאחר מכן, וכך מצא את בחירת ליבו זלדה. מטפורה זו של גלגל חוזר בעקבות מעשים טובים הקושר קשרים ומזווג זיווגים, שונה לחלוטין מהמסר העולה מהסיפור למבוגרים "התוכי" ומסיפורים אחרים של שבביס-זינגר שבהם גידלו הדמויות תוכיים בביתם. סיפור זה שיועד לילדים אפשר לבשביס-זינגר להציג מערכת יחסים טובה הנרקמת בין בני אדם לתוכי, ולהדגיש את יכולתם של בעלי החיים לחבר בין בני אדם. אף שמדובר בבעל חיים מבויית העומד במרכזו, הסיפור מדגיש את יתרון החיים על פי הגישה הביוצנטרית ושותפות בדומה לרעיון הקהילה הביוטית.

7. "הרשלה וחנוכה"

הסיפור "הרשלה וחנוכה" פורסם באנגלית בשנת 1984 (Saltzman, 2002), ואליסון (Allison, 1996) כללה אותו בסיפורי ניסים וחגים. אדון במסרים על יחסי אדם-חיה העולים מהסיפור, יחסים העשויים להוביל בעיני שבביס-זינגר לעולם מתוקן יותר. הסיפור מסופר מפיו של הרב בריש, וגם הוא מתרחש בחנוכה כחלק מאווירת הניסים. במרכזו של הסיפור יהודי בשם יצחק סלדס ואשתו קרינדל. סלדס שימש כמנהל האחוזה של האציל, ובני הזוג חיו באחוזה לבדם רוב ימות השנה. אט אט נעשתה האחוזה

לרכושם, משום שבעל האחוזה איכר מנכסיו. יצחק סלדס גידל עם אשתו באחוזה תרנגולות, דבורים ופרות. בני הזוג היו חשוכי ילדים, מה שהסב להם צער רב.

באחוזה אירחו יצחק סלדס ואשתו קרינדל קרובים עניים רבים. באחד מערבי חנוכה הופיע בפתח האחוזה עופר איילים צעיר. הרב המספר מציין ש"בדרך כלל מתרחקות חיות הבר ממשכנות בני-האדם אך עופר זה נראה רעב ודל וסובל מהקור" (סיפורים לילדים, עמ' 140). הרב הביט בעופר בתדהמה ולאחר מכן הכניסו לאחוזה. הילדים התרגשו מאוד מבואו של העופר ושכחו את הסביבון ושאר מתנות החנוכה. הרב רצה לתת לעופר לביבות, אך קרינדל, שהייתה רגישה לבעלי חיים, אמרה לו: "אל תעשה זאת, הוא צעיר מדי. הוא זקוק לחלב, לא ללביבות" (עמ' 141). היא נתנה לעופר חלב, וזה לגם אותו במהרה. בהיותו רך בשנים החליטו בני המשפחה שלא לשחרר את העופר, משום שאורכת לו סכנה ביער.

הילדים התווכחו ביניהם איזה שם ייתנו לעופר. כמעט כולם הציעו את השם הרשלה שפירושו ביידיש "צבי", אך קרינדל סירבה לכנות אותו כך והציעה במקום זאת את השם "חנוכה", לשמחת הילדים. על שאלת הרב מדוע בחרה דווקא בשם זה, השיבה שאינה יכולה לספר לו. המספר הרב בריש מציין שכמה שבועות קודם לכן הגיע קבצן יהודי זקן לפתח האחוזה. קרינדל נתנה לו מזון וזיהתה בו סממני קדושה. היא ביקשה שיברך אותה ויתפלל למענה שתצליח להרות. הקבצן הזקן הבטיח לקרינדל שהיא תהרה במהרה, ואמר לה: "זמן מה לפני שתהרי את ילדך יבוא בעל-חיים לביתך. כאשר ייוולד הילד קראי לו בשם אותו בעל-חיים. אנא, זכרי את דברי!" (עמ' 142). משהגיע עופר האיילים לאחוזה בחנוכה הבינה קרינדל שהוא הסימן לכך שתהרה. לא עבר זמן רב והיא אכן הרתה, והרב בריש ידע לספר ששמו של הבן שיוולד יהיה הרשלה.

עופר האיילים הצעיר "חנוכה" גדל באחוזה עד שהיה לאייל בוגר, וכולם ראו "ששוב אין הוא מאושר בחייו בבית פנימה. עיניו היפות הביעו שאיפה לחזור אל היער" (עמ' 143). בוקר אחד, לאחר שאכל כמנהגו את האוכל שנתנה לו קרינדל, היא פתחה את השער המוביל לשדות וליער:

"חנוכה" העניק לגבירתו מבט שכמו אמר 'תודה לך!' ורץ אל האחו הירוק, אל העצים" (עמ' 143). קרינדל זיהתה שלא נוח לעופר האיילים להישאר כלוא באחוזה ולכן מיהרה לשחררו. כמו בסיפורים רבים של בשביס-זינגר המספר משער מה היה העופר אומר לקרינדל, אך מודע לכך שמדובר בפרשנות אנושית מוגבלת להתנהגות חייתית שאין הוא מבין עד תומה, ועל כן הוא מסייג את דבריו במילה "כמו", מה שמלמד על רגישותו לבעלי החיים.

קרינדל אמרה לבני הבית שהעופר ישוב בחורף הבא, ובינתיים נולד לבני הזוג בן זכר. לכבוד הולדת בנם ערכו בני הזוג חגיגה גדולה, ובסתר ליבם קיוו שהזקן הקבצן יגיע גם הוא לחגוג עימם את האירוע. בשולחן האוכל שהוצב בחגיגה הוגשו מיני מזונות שכללו דגים ותרנגולות. פרט זה מלמד על תפיסתם של בני הזוג שעל אף תודעתם הסביבתית הם אינם נמנעים מגידול בעלי חיים לתועלתם ומאכילת בשרם, ובדומה לגישת "אתיקת האדמה" מגלים רגישות רבה יותר לחיות הבר מאשר לבעלי החיים המבויתים שברשותם.

כפי שהבטיחו, קראו בני הזוג לבנם הרשלה. הם ציפו לחזרתו של האייל בחורף הבא, אולם הוא לא הופיע, והרב בריש טען שלא בכל יום מתרחש נס. בני הבית דאגו ל"חנוכה" וקיוו שהוא בריא ושלם. באותו חורף בלילה השני של חנוכה הופיע חנוכה האייל בפתח האחוזה. הרשלה הקטן הושיט את ידו לעברו, וחנוכה ליקק אותה "כאילו ידע שהרשלה קרוי על שמו" (עמ' 143). גם כאן הקפיד בשביס-זינגר לתאר את שאירע מנקודת מבטה של החיה, כשהוא מסייג את פרשנותו האנושית להתנהגותה בעזרת המילה "כאילו".

מאותו לילה חזר האייל בכל שנה בחנוכה לאחוזה: "בחורף השלישי הביא עמו האייל איילה" (עמ' 143). בתיאור זה הוסיף בשביס-זינגר, כמו בסיפוריו האחרים לילדים, מידע זואולוגי ואתולוגי על האייל לטובת קוראיו הצעירים: "נראה שהיה עליו להילחם עליה עם אייל אחר. שכן חלק מאחת הקרניים היה שבור" (עמ' 144). ההיצמדות לאתולוגיה מדגישה את

חשיבותו של האייל בסיפור, מלבד מעשה הניסים שמתרחש בו. לאיילה קראו בשם "זאת חנוכה", כשם הקטע שנהוג לקרוא בשבת חנוכה, הלקוח מספר במדבר "זאת חֲנֻכַּת הַמִּזְבֵּחַ" (ז, פד). חנוכת המזבח הוא כינוי להקרבת הקורבנות בפעם הראשונה על המזבח בבית המקדש.

ההבדל בין הנסיבות בספר במדבר שעל שמן קרויה האיילה, ובין המתרחש בסיפור הוא מהותי. בסיפור אין מוזכרת הקרבת קורבנות, אלא שוררות בו אחווה והרמוניה בין בני האדם לבעלי החיים, אם כי חלקיות ויחסיות, זאת משום שמוגשים בצלחות דגים ועופות. האחוה וההרמוניה מאפשרות שגשוג של בני האדם ובעלי החיים גם יחד ותקווה לעתיד טוב יותר לכל אלו החולקים במשותף את החיים בביוספירה. כשסיים הרב בריש לספר את הסיפור, שאל אותו אחד הילדים אם אותו קבצן זקן חזר לבקר באחוזה. הרב השיב לו שלא היה זה קבצן רגיל אלא "הנביא אליהו" (עמ' 145). דברים אלו מלמדים שהנס שנעשה בסיפור התרחש בשל התערבות אלוהית. עם זאת ההתערבות האלוהית מוצגת כפועל יוצא של הענווה של בני האדם ושל יכולתם לפתח רגישות כלפי בעלי החיים, ולראותם כחלק מאותה קהילה ביוטית שבה לכל חבר יש זכויות, חובות ואחריות כלפי שאר חברי הקהילה.

8. "החתול שחשב כי כלב הוא, והכלב שחשב כי חתול הוא"

הסיפור "החתול שחשב כי כלב הוא, והכלב שחשב כי חתול הוא" פורסם בעיתון היידי "פארווערטס" בשנת 1976 ובאנגלית בשנת 1984 (Saltzman, 2002). גיבור הסיפור הוא יאן סקיבה, איכר פולני שחי עם משפחתו בעוני בבית קטן ומרוחק מהכפר. בבית לא הייתה מראה, מכיוון שזו נחשבה חפץ מותרות, ובני הבית לא ידעו כיצד הם נראים. לבני המשפחה היה כלב בשם בורק וחתול בשם קוט. שניהם נולדו באותו שבוע ולא חסר להם דבר, חרף העוני שהמשפחה חיה בו. כיוון שהכלב לא פגש מעולם כלב אחר והחתול לא פגש מעולם חתול אחר, "חשב הכלב שהוא חתול, והחתול חשב שהוא כלב" (סיפורים לילדים, עמ' 210). אליסון (Allison, 1996) הדגישה

שמשום שלא הייתה מראה בבית, גם לכלב ולחתול לא היה מושג כיצד הם נראים. בסיפור זה המשיך בשביס־זינגר במגמה הדידקטית, וכך הוא מסביר לקוראיו הצעירים:

אומנם, הטבע לא יצר אותם דומים כלל. הכלב נבח והחתול ילל. הכלב רדף ארנבות, והחתול ארב לעכברים. אך כלום חייבים כל היצורים להיות דומים בדיוק לבני מינם? גם בנות האיכר אינן דומות זו לזו. בורק וקוט חיו בשלום, אכלו תכופות מצלחת אחת וניסו לחקות זה את זה. כשנבח בורק, ניסה גם קוט לנבוח, וכשילל קוט, ניסה גם בורק לילל מיאו. לפעמים היה קוט רודף אחר ארנבת, ובורק השתדל לצוד עכבר. (סיפורים לילדים, עמ' 210)

אף שהסופר עמד על ההבדלים בין כלב לחתול, הוא הדגיש שקיימים הבדלים גם בין יצורים בני אותו המין, ומכאן שאין הכרח כי הבדלים אלו יהיו מכשול ליחסיהם. יום אחד הגיע רוכל לבית, ובנות המשפחה הוקסמו ממראה במסגרת עץ. המראה עלתה "חצי זהוב" (עמ' 211), ואשת האיכר סיכמה עם הרוכל שתשלם לו בעדה בכל חודש חמישה גרושים עד שתפרע את חובה לו. הימצאותה של המראה בבית המשפחה חוללה מהומה. בנות המשפחה החלו לזהות פגמים במראן החיצוני, וגם האב לא שבע נחת ממה שענינו ראו כשהביט בעצמו במראה. כל אחת מבנות המשפחה רצתה לשנות דבר־מה בהופעתה החיצונית, שינויים שהצריכו כסף שלא היה ברשות המשפחה: "לראשונה הרגישו משפחת סקיבה עד מעמקי הנפש בעוניים הרב, וקינאו בעשירים" (עמ' 211). לדעת אליסון (Allison, 1996), התבוננות בני המשפחה במראה החיצוני שלהם גרמה להם לדיכאון. אולם המספר מגלה לקוראיו הצעירים שלא רק בני המשפחה חוו קושי בשל המראה החדשה בבית:

המראה הדאיגה גם את הכלב ואת החתול [...] כשקפץ החתול לראשונה על הספסל וראה את דמותו במראה, התבלבל נורא. מעולם לא ראה יצור כזה. סמרו הזיפים של קוט, התחיל לילל מול בבואתו במראה [...] אבל היצור האחר ילל גם הוא והרים כף. ומייד קפץ הכלב על הספסל, וכשראה את הכלב האחר, אחזוהו תדהמה וזעם פראי. הוא נבח על הכלב האחר, חשף שיניים, אבל האחר נבח גם הוא וחשף שיניים. כה

גדולה היתה מצוקתם של בורק וקוט, שלראשונה בחיים הסתערו זה על זה. בורק נשך את קוט בצווארו, וקוט שרק וירק עליו ושרט את זרבובו. שניהם התחילו שותתים דם, ומראה הדם הטריף את דעתם, וכמעט קטלו זה את זה. (סיפורים לילדים, 212)

נוכחותה של המראה גרמה גם לחתול ולכלב תסכול רב. אליסון (Allison, 1996) הגדירה את מה שאירע להם "שבץ" (עמ' 84). מתוך אינסטינקט חייתי וכדי להגן על עצמם הם הגיבו בתוקפנות, והתוצאה הייתה הרת אסון. הם הופדרו זה מזה, ושניהם חדלו לאכול. בסופו של דבר החליט אבי המשפחה שאין למשפחה צורך במראה: "מדוע תסתכלו בעצמכם," אמר, "כשאתם יכולים להתפעל מהשמים, מהירח, מהכוכבים, וגם מהאדמה, על כל היערות, האפרים, הנהרות והצמחים?" (סיפורים לילדים, עמ' 212). יאן סקיבה, אב המשפחה, מייצג בסיפור זה את "הפליאה מן הטבע" המופיעה פעמים כה רבות ביצירותיו למבוגרים ובהגותו של בשביס־זינגר. הסופר היה מודע לכך שבשל גילם הצעיר הילדים עדיין חשים את חוויית הפליאה מהטבע ולכן יזדהו עם החלטתו של אב המשפחה לסלק את המראה מהבית. גם אם מראות לא ייעלמו מן העולם, המסר המועבר לילדים הוא שיש ביכולתם ובתודעתם להעריך את הטבע ולהתפעל ממנו, ואת הפליאה וההתפעלות מן הטבע להפנים ולהנכיח בחייהם, אולי גם כאנשים מבוגרים. יאן סקיבה הסיר את המראה ממקומה בבית, וכאשר הגיע הרוכל לגבות את חובו החזיר לו אותה וקנה במקומה "מטפחות ונעלי בית לנשים" (עמ' 212). עם היעלמות המראה שבו הכלב והחתול להיות כשהיו. בורק שב לחשוב שהוא חתול, וקוט שב לחשוב שהוא כלב (עמ' 212). זוהי פרשנותו האנושית של המספר לכך שבעלי החיים מסתדרים זה עם זה אל מול תגובתם התוקפנית למראה הבכואה של כל אחד מהם. אך יותר מכול סיפור זה מוכיח שברגע שמרגילים בעלי חיים מבויתים ככלב וחתול לחיות זה לצד זה מלידה, הם יכולים לחיות יחד באחוזה וברעות חיים נוחים ושלווים, ללמוד האחד מהאחר ולחקות זה את התנהגותו של זה.²⁰

20 במהלך חיי הבוגרים עבדתי וגרתי תקופה בפנימייה בירושלים. גידלתי כלבה, ובשלב

בסיום הסיפור מובאים דברי כומר הכפר לאחר ששמע את שאירע בבית המשפחה: "מראה של זכוכית משקפת רק את עורו של הגוף. דמותו האמיתית של כל אדם נראית ברצונו לעזור לעצמו ולמשפחתו, ובמידת האפשר, לעזור לכל האנשים שהוא בא עמם במגע. סוג זה של מראה מגלה את נשמתו של האיש" (עמ' 212). לדעת אליסון (Allison, 1996), קשה להתווכח עם מסקנה זו ולמעשה כולנו יודעים שכך העולם צריך לנהוג. על כך אפשר להוסיף שהבחירה של בשביס־זינגר לסיים את הסיפור עם מסקנתו של הכומר, מדגישה את הבנתו שכאשר מסרים אלו נשמעים מפי אנשי דת הם מקבלים משנה תוקף באוזני הקהל הרחב. בסיפור זה, שמסתיים גם הוא בנימה אופטימית, ביקש בשביס־זינגר מקוראיו הצעירים ומהוריהם לחבור יותר לפנימיותם ולשים לב פחות לחיצוניותם, וכן להבין את מידת השפעתם על בעלי החיים, המגיבים להתנהגות האדם ונפגעים ממנה לא פעם. תשומת לב רבה יותר לפנימיות ופחות לחיצוניות תאפשר גם לבני אדם וגם לבעלי חיים לחיות את חייהם בשלווה ובנועם בכפיפה אחת.

סיכום

הזואופואטיקה²¹ של בשביס־זינגר לילדים מתבטאת ב"חזון אחרית הימים" וביחסי אדם-חיה אוטופיים שהוא מציג ביצירותיו לילדים. אהבתו לבעלי חיים ניכרת בתפיסתו ובאורח חייו הצמחוני וכן במכלול יצירתו, המשקפת את רצונו לייצג אותם ולהגן עליהם. הוא שואף לעורר שינוי ביחס האדם כלפיהם באמצעות חיזוק קוראיו הצעירים באמונתם בבעלי חיים ואהבתם אליהם ובעידודם לחיים משותפים שבהם ישררו כבוד, אכפתיות ותקווה

כלשהו צירפתי אליה גורת חתולים בעלת שלוש רגליים. הגורה חיקתה את מעשי הכלבה וגדלה להיות דומה לה מאוד בהתנהגותה, יותר מאשר לבני מינה. היא הלכה איתנו לכל מקום, גילתה נאמנות יוצאת דופן, הייתה עדינה מאוד כלפי אנשים ולא התנהגה באופן מפתיע ולא צפוי כחתולים רבים. ואילו הכלבה, בעקבות החיים המשותפים עם החתולה, החלה לממש את יצר הצייד שלה, יצר שלא נתקלתי בו קודם לכן. כמו החתולה, הייתה הכלבה מביאה מחוות של ציד לפתח הבית.

21 מושג שטבע דרידה (Derrida, 2002) בעקבות קריאה ביצירותיו של פרנץ קפקא. זואופואטיקה היא עיסוק ביקורתי בייצוג של בעלי חיים בספרות וביחסי לאנושות ולאנושות (הראל, 2019; Moe, 2014).

הרדיים. ביצירותיו לילדים ביקש בשביס־זינגר להגשים את כל מה שנמנע ממנו מלהגשים ביצירותיו למבוגרים: חיים משותפים בקהילה ביוטית, תקשורת מופתית בין בעלי חיים לבני האדם ועתיד משותף אופטימי לכל תושבי הביוספירה: בני אדם, בעלי החיים, הצומח הדומם. אהבתו המיוחדת לציפורים ניכרת באורח חייו ובחלק מסיפוריו לילדים. אנלוגיה בין יהודים ליונים מיוצגת בסיפורו לילדים "מדוע בחר נח ביונה". בשביס־זינגר, שגידל בביתו זוג תוכיים שאינם כלואים בכלוב, כלל נושא זה בסיפור לילדים "תוכי ושמו סביבון", שבו התוכי מחבר בין בני המשפחה ואף משדך בין שניים מגיבורי הסיפור.

נקודת מבטה של החיה, המדגישה את יחסם הקלוקל של בני האדם כלפי בעלי החיים, מופיעה בסיפור "אנשי חלם והקרפיון הטיפש", המציג את יחסה הלא מוסרי של הקהילה היהודית במזרח אירופה כלפי דגים ואת השימוש האינסטרומנטלי בהם. ביטוי חיובי לרגישות כלפי בעלי חיים ימצא בתשומת הלב הניתנת לאחר החייתי בפשטות ובלי ביקורת, מתוך הדגשת יחס מוסרי כלפי בעלי חיים כתמה קבועה בסיפוריו לילדים באמצעות מערכת היחסים בין אהרון לזלטע העז, מערכת היחסים בין נפתלי בעל המעשיות לסוס, ומערכת היחסים בין צדוק לעכבר בסיפור "ערב חנוכה בבית הורי". בסיפורים "החתול שחשב כי כלב הוא, והכלב שחשב כי חתול הוא" ו"הרשלה וחנוכה" גם בני המשפחה מפיגנים רגישות רבה כלפי בעלי החיים, רגישות המדגישה את יחסי השותפות וההדדיות המתקיימים בין האדם לחיה ואת האחריות של בני האדם כלפי שותפיהם החייתיים.

ישנם סיפורים נוספים לילדים שבהם ניתן לראות את הרגישות כלפי בעלי חיים. למשל בסיפורים "שלומיאל הסוחר" ו"רבי ליב והמכשפה קויניגונדה", מתבטאת רגישותו של בשביס־זינגר לבעלי חיים בהבנת הגורל המשותף להם. בסיפורים אלה מצוינת במפורש התייחסות לתרנגולות שאינן מיועדות לשחיטה, מעין תיקון למציאות העגומה של עולם המבוגרים. מרבית יצירותיו של בשביס־זינגר העוסקות ביחסי אדם-חיה נכתבו לאחר השואה. יכולתו של בשביס־זינגר לכתוב על הרצוי באמצעות קהל

הילדים מדגישה את חשיבותו הרבה של קורפוס זה ביצירותיו, משום שהוא מכיל את ההיבטים החיוניים בנקודת המבט היהודית והאוניברסלית על ציר יחסי אדם-חיה: חיים בעולם אוטופי בקהילה ביוטית.

מילות מפתח: יצחק בשביס-זינגר, ספרות ילדים, בעלי חיים, יחסי אדם-חיה, הביקורת האקולוגית, הקהילה הביוטית, גישה ביוצנטרית, גישה אקוצנטרית.

מקורות ראשוניים

- בשביס-זינגר, י' (1989). *סיפורים לילדים*. עם עובד.
- בשביס-זינגר, י' (1966 [1972, 1979]). *שונאים-סיפור אהבה* (י' זמיר, מתרגם). ספרית פועלים. (המקור פורסם בשנת 1966 ותורגם לאנגלית בשנת 1972).
- Bashevis Singer, I. (1970). *A Friend of Kafka and other Stories*. Farrar, Straus and Giroux.
- Bashevis Singer, I. (1968). *The Séance and Other Stories*. Penguin.

מקורות משניים

- בטלהיים, ב' (1980). *אגדות ותרומותן להתפתחותו הנפשית של הילד* (נ' שלייפמן, מתרגמת). רשפים. (המקור פורסם בשנת 1976).
- ג'וי, מ' (2017). *הפרה שבחדר: הפסיכולוגיה של אכילת בשר* (ד' איילון, מתרגמת). הקיבוץ המאוחד. (המקור פורסם בשנת 2009).
- האדה, ג' (2009). *יצחק בשביס זינגר: ביוגרפיה* (ע' שורר, מתרגמת). רסלינג. (המקור פורסם בשנת 2003).
- האופטמן, ש' (1996). ספרות ילדים הממוקדת בבעלי חיים: שש קטגוריות למיון ספרותי ודידקטי. *מעוף ומעשה*, 3, 186-155.
- הראל, נ' (2019). גדר חיה ובוועטת: נזילות בין-מינית והזואופואטיקה של קפקא. *תאוריה וביקורת*, 51, 114-89.
- הראל, נ' (2004). אנתרופומורפיזם: בין מדע לספרות. *חיות וחברה*, 25, 98-88.
- מונדר, מ' (2012). הן, נמלה! רגישות כלפי בעלי-חיים בספר ילדים של פיליפ והנה הוס. *חיות וחברה*, 45. <https://anonymous.org.il/QA/art859.html>
- מישייקר, ד' (2011). לא על האדם לבדו: עיון אקולוגי בסיפור "מזל דגים" מאת ש"י עגנון. *עיון גימ"ל*, א, 122-94.
- צבל, א' (2002). איך הפכה הרפת לביתה של הפרה: מבט ביקורתי בספרות ילדים. *זכויות בעלי-חיים*. <https://anonymous.org.il/art128.html>
- קוגמן, ט' (2016). פתח דבר: ילדים ובעלי חיים: מבט היסטורי-תרבותי. *חיות וחברה*, 55, 5-3.

קוגמן, ט' (2007). בין זואולוגיה לספרות ותרבות: התגלגלות סטריאוטיפים של החמור בספרות הילדים. בתוך י' דר, י' שטיימן, ח' לבנת וט' קוגמן (עורכות). *ברוח הזמן: החזרת ספרות הילדים להקשרה ההיסטורי-תרבותי* (עמ' 189-236). מכון מופ"ת.

רו, ה' (2011). בעלי חיים בספרות ובספרות ילדים. *עיונים בספרות ילדים*, 20, 115-110.

שנברג, ג', בן-כנען, ר' (2011). סיפורי בעלי-חיים: מסיפור עממי לסיפור ילדים. *חיות וחברה*, 44, 51-43.

- Allison, A. (1996). *Isaac Bashevis Singer: Children's and childhood memories*. Twayne Press.
- Bradford, C. (2003). The sky is falling: Children as environmental subjects in contemporary picture books. In R. McGillis (Ed.), *Children's Literature and the Fin de Sie'cle* (pp. 111-120). Westport: Greenwood Publishing Group.
- Buell, L. (2005). *The future of environmental criticism: Environmental crisis and literary imagination*. Blackwell Publishing.
- Derrida, J. (2002). The animal that therefore I am (more to follow) (D. Wills, Trans.) *Critical Inquiry*, 28 (2), 369-418.
- Dobrin, S. I., & Kidd, K. B. (Eds.). (2004). *Wild things: Children's culture and ecocriticism*. Wayne State University Press.
- Leopold, A. (1949). *A sand county almanac and sketches here and there*. Oxford University Press.
- Midgley, M. (1983). *Animals and why they matter: A journey around the species barrier*. Harmondsworth: Penguin.
- Moe, A. A. (2014). *Zoopoetics: Animals and the making of poetry*. Lexington Books.
- Monhardt, R. & Monhardt, L. (2000). Children's literature and environmental issues. *Heart over Mind? Reading Horizons* 40 (3), 175-184.
- Mullan, B. & Marvin, G. (1999). *Zoo culture: The book about watching people watch animals* (2nd ed.). University of Illinois Press, Urbana, Illinois.
- Saltzman, R. (2002). *Isaac Bashevis Singer: A bibliography of his works in Yiddish and English, 1960-1991*. Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press.
- Sturgeon, N. (2004). The power is yours, planetes! Race, gender and sexuality in children's environmental popular culture. In R. Stein (Ed.), *New perspectives on environmental justice: Gender, sexuality and activism*. Rutgers University Press, New Brunswick.

"אני רע, וזה טוב"

אמת ונרטיב בסיפורי נבלים ואנטי־גיבורים בתרבות ילדים עכשווית

לואי ותד

תקציר

מיום היווסדה הייתה ההפרדה בין מושגי הטוב והרוע ומאפייניהם בספרות הילדים המודרנית מוחלטת, ברורה ומוצהרת, ונמשכה לאורך שנים ארוכות. נקודת מבטו של הפרוטגוניסט, הגיבור, הודגשה כנקודת המבט אל הסיפור האמיתי, כפי שהוא מתרחש במציאות הבדיונית שלו. אותו גיבור הוצג כקורבן להתעללותו של הנבל, וכמי שנכפה עליו לצאת למסע בריחה, מרידה או התנגדות למעשיו ולתעלוליו של הנבל.

מאמר זה מתאר את המגמה החדשה של נזילות מושג הגיבור והנבל, והוא מערער על האתיקה של מושגי הטוב והרוע בספרות ילדים ובקולנוע לילדים בעולם, המתבטאים בהצבת דמות הנבל בקדמת הבמה של היצירה. המאמר מתייחס להשלכות מרחיקות הלכת של מגמה זו על עיצוב דמויות הגיבורים והנבלים ביצירות העכשוויות ואפיונן, מתחקה אחר מקורות המגמה במדיה העולמית, ומציג כיצד מופיעה דמות הנבל בקדמת הבמה של יצירות עכשוויות, וכיצד הופך הנבל לפרוטגוניסט ביצירה. לצד זאת עולה השאלה כיצד שינוי זה במעמד הנבל ישפיע על ההגדרות של אנטי־גיבור וגיבור טרגי אל מול אפיון דמות הנבל הקלסית. אחת ההשלכות המיידיות של מגמה זו היא הערעור על מעמד המספר ביצירה על ידי החלפת מושג "האמת" בסיפור במושג "נרטיב", כחלק מתפיסה

פוסט-מודרנית של ריבוי נרטיבים, והניסיון לספר את הסיפור מנקודת מבט חדשה – נקודת המבט של הנבל. מאמר זה יבחן סוגיות אלה על ידי חקר נזילותו של מוסר נרטיבי בקרב נבלים ואנטי-גיבורים מודרניים במדיה העכשווית לילדים.

פרולוג

תארו לכן סצנה שבה יתאספו 15 הנבלים המפורסמים והמוכרים ביותר בספרות או בקולנוע הילדים, וישתפו זה את זה בקושי האתי והנפשי להיות נבל, להיות אותה דמות הנכשלת מול הגיבור בכל פעם מחדש. כיצד הייתה מתנהלת קבוצת תמיכה מסוג זה? מה היו הנבלים אומרים זה לזה? ולמה, למען האל והאתיקה, הם אינם מורדים בתפקיד המוכתב להם מראש? תארו לכן שבמהלך הפגישה אחד הנבלים יקפוץ ויאיים שהוא "שובר את הכלים" ומורד בתפקיד המוכתב לו באומרו: "I don't want to be the bad guy anymore".¹ לאחר שהכול מסבירים לו עד כמה הוא טועה, הם סוגרים את הפגישה בקריאה משותפת של אמנת הנבלים: "I'm bad. And that's good. I will never be good. And that's not bad. There's no one I'd rather be than me".²

אף שסצנה זו נשמעת היפותטית, היא התרחשה במציאות כלשהי. זוהי סצנת הפתיחה של הסרט "ראלף ההורס" (Wreck-It Ralph) משנת 2012. העלילה מתרחשת ביקום שבו דמויות ממשחקי הווידאו (Arcade) הן בעלות חיים עצמאיים ומודעות עצמית מלאה, המתקיימת במשחק ומחוצה לו. בתחילת הסרט ראלף משתתף בקבוצת תמיכה לנבלים, ומשתף אותם שהוא אינו מרוצה מדמותו במשחק כנבל, וכי ברצונו להפוך לגיבור של הסיפור שלו ושל המשחק שלו. ראלף מוצא דרך לברוח מהמשחק שלו, ולאורך הסרט כולו מנסה לשנות את ייעודו ולהציג את הנרטיב ואת נקודת המבט שלו לסיפור, סיפור שהוא הגיבור בו ולא הנבל.

1 בריבוב העברי: "אני לא רוצה יותר להיות הבחור הרע".

2 בריבוב העברי: "אני רע, וזה טוב. אני לעולם לא אהיה טוב, וזה לא רע. אני לא רוצה להיות איש מלבדי".

מבוא

בשני העשורים האחרונים מתרחשות מגמות חדשות ומהפכניות בעולם תרבות הילד, בעיקר העולם הספרותי והקולנועי. בשנות התשעים זכתה ענקית המדיה לילדים "וולט דיסני" לתקופת רנסנס עם סרטים רבים שזכו להצלחות מסחריות אדירות והפיקו רווחים עצומים. עם תחילת המילניום חלה ירידה בהצלחת סרטי ענקית המדיה, ובאולפני דיסני הבינו שכדי לשחזר את ההצלחה, עליהם להשתמש בטכניקות נרטולוגיות חדשות ומהפכניות. אחת המגמות המרכזיות במסגרת השינויים הללו היא מגמת הערעור על האתיקה הדטרמיניסטית ועל הדיכוטומיה של מושגי הטוב והרוע, שהשלכותיה מרחיקות לכת בנוגע לעיצוב דמויות הפרוטגוניסט והאנטגוניסט ובנוגע לאפיון בקולנוע הילדים ובתרבות הילד בכלל.

במאמר זה ארצה לתאר את המגמה החדשה הזו במדיה לילדים, לנסות להתחקות אחרי מקורותיה במדיה העולמית, וכך ליצור הבחנה בינה לבין המדיה העולמית ולבחון את מאפייניה. תחילה אציג את דמות הנבל המופיע בקדמת הבמה של יצירות עכשוויות, ואת מגמת הפיכתו לפרוטגוניסט של היצירה. אבחן את השלכות שינוי זה על ההגדרות של אנטי-גיבור וגיבור-טרגי אל מול דמות הנבל הקלאסית. לאחר מכן אבחן את אחת ההשלכות המיידיות של מגמה זו של ערעור מעמד המספר ביצירה, דרך החלפת מושג "האמת" בסיפור במושג "נרטיב", כחלק מתפיסה של ריבוי נרטיבים. מאמר זה יבחן סוגיות אלה על ידי חקר נזילותו של מוסר נרטיבי בקרב נבלים ואנטי-גיבורים מודרניים במדיה העכשווית.

ההפרדה בין מושגי הטוב והרוע ומאפייניהם הייתה מוחלטת, ברורה ומוצהרת בספרות הילדים מיום היווסדה במתכונת המודרנית במאה ה-18 (Ariès, 1962). היא נמשכה שנים ארוכות שבמהלכן הוצגו הסיפורים מנקודת מבטו של הפרוטגוניסט, הגיבור. אותו גיבור הוצג לעיתים קרובות כקורבן להתעללותו של הנבל, וכמי שנכפה עליו לצאת למסע בריחה, מרידה או התנגדות למעשיו של הנבל ולתעלוליו. מעשיות אימא אווזה, האחים גרים ואנדרו לאנג, לצד סרטי דיסני שקדמו לסרט "ראלף ההורס"

(2012), הציבו את דמות הגיבור במרכז היצירה, והתייחסו אל הנבל באופן פלקטי כדמות שטוחה וסטראוטיפית (Davis, 2014; Putnam, 2013). במעשיה על כיפה אדומה והזאב, לדוגמה, ברור לכול שכיפה אדומה והצייד הם הטובים (כיפה אדומה היא הקורבן המסכן, והצייד הוא הגיבור המושע), ואילו הזאב הוא הנבל הרשע. גם בסרט של אולפני דיסני, "היפה והחיה" (Beauty and the Beast, 1991), ברורה החלוקה בין בל היפה והגיבורה הטובה, לבין גסטון הרשע המבקש לכפות את עצמו על בל ולפגוע בחיה. דוגמה נוספת אפשר למצוא בסרט "בת הים הקטנה" (The Little Mermaid, 1989), שבו אורסולה היא המכשפה המרשעת המבקשת לפגוע באריאל ולגזול את קולה, ואילו אריאל, בת הים הקטנה, היא הגיבורה הטובה והאומללה, ההופכת קורבן למעשיה הנפשעים של אורסולה. בכל המקרים הללו, ובמקרים רבים אחרים, יש רעים וטובים, כאשר מה שמפריד ביניהם הוא מעשה עברה: רצח, כפיית נישואין, אשפוז המרומה בכפייה, הונאה ושיעבוד. העברה היא שיוצרת את קו ההפרדה והופכת את האחד לטוב-גיבור-קורבן ואת האחר לרשע-נבל-פושע.

בשני העשורים האחרונים ניתן לראות מגמה של שינוי חד, ההופכת את הקערה על פיה ומערערת בקנאות על הדיכוטומיה הזו. ספרי ילדים כמו "מה באמת קרה לכיפה אדומה" (The Wolf's Story, Forward and Cohen, 2005), ו"כל האמת" (סידון וקרמן, 2012), או סדרות ספרים כמו "לא רעים בכלל" (The Bad Guys, Blabey, 2016), ו"ארץ האגדות" (The Land of Stories, Chris Colfer, 2013-2017) לצד סרטי ילדים כמו "גנוב על הירח" (Despicable Me, Illumination Entertainment, 2010) ו"מליפיסינט" (Maleficent, Disney, 2014) הם רק קצה הקרחון של יצירות מופת עכשוויות הפונות לילדים ומציגות את האנטגוניסט המודע להיותו נבל באור חיובי, ואף יותר מכך, כמי שמוכיח את הגיבור וגובר עליו. ניתן לטעון שהשבירה בפועל היא לא של מושגי הטוב והרוע, אלא של התבניות האתיות והמוסריות של הפרוטגוניסט והאנטגוניסט, הגיבור והנבל. כך מתבטא היפוך התפקידים בין הגיבור והנבל, והעלילה החדשה מתמקדת בקורבנותו של הנבל. נקודת המבט על הסיפור משתנה ומחליפה

צד: הסיפור של הגיבור מפסיק להיות מרכז העלילה, והנבל גובר עליו באחזקת מושכות המספר. כך שומע הקהל את גרסתו של הנבל כמי שרואה את עצמו כקורבן, בפעם הראשונה, לאחר שבמשך שנים ארוכות שמענו באופן בלעדי את גרסת הגיבור.

שאלת השבירה או הערעור על תפיסות הטוב והרוע אינה חדשה בהיסטוריה של הפילוסופיה, ושורשיה נטועים בפילוסופיה של פרידריך ניטשה במאה ה-19, בספריו "דמדומי שחר" (1881|2014) "מעבר לטוב ולרוע" (1886|1967) ו"לגניאולוגיה של המוסר" (1887|1967). ניטשה מערער על השאיפה לאמת ועל ערכי האדם והתרבות, ומציג אותם כרציונליזציות פסיכולוגיות לתכליות קיומיות אחרות (סיגד, 1990). באפוריזם 119 ב"דמדומי שחר", טוען ניטשה כי "משפטי המוסר והערכיות שלנו אינם אלא דימויים והזיות המוסבים על תהליך פסיכולוגי בלתי ידוע לנו" (עמ' 193). ניטשה מוסיף שמעשה המוסר הוא מעשה עריצות נגד הטבע ונגד התבונה (מעבר לטוב ולרוע, אפוריזם 188, עמ' 93), וכי למוסר שליחות קיומית שהאינטרס שלה הוא שיעבודה של הרוח עד שתציית לחוק (אפוריזם 188, עמ' 94). ערכי מוסר אלה נקבעים על פי הדת, הטוענת לקיומו של צו אלוהי ההופך את המוסר שלה למוחלט ובלתי ניתן לערעור. אליבא דניטשה, ערכים אלה הם שיא הניווט של האדם: "האמונה הנוצרית היא מראשיתה הקרבה: הקרבת כל חירות, כל גאווה, כל ביטחון עצמי של הרוח, עד להשתעבדות, להשפלה עצמית, להטלת-מום בעצמה" (אפוריזם 46, עמ' 58). בהקדמה לספרו "לגניאולוגיה של המוסר" טוען ניטשה: "נחוצה לנו ביקורת הערכים המוסריים, מן הדין להציב את סימן השאלה על ערכם של ערכים אלה עצמם" (אפוריזם 6, עמ' 226).

הגישה הניטשיאנית כלפי המוסר, הצבת סימן השאלה כלפיו, הוקעתו והצגתו כשקרי, יצרה הדים בהיסטוריה של הפילוסופיה והולידה ספקנות כלפי תפיסות רבות של המוסר. יש הטוענים כי הפילוסופיה הזו הייתה למקור הראשוני של תפיסות פוסט-מודרניות שונות כמו תפיסת ריבוי הנרטיבים, והטענה שלא ניתן להגיע לידע ודאי, אמין ואמיתי (רובינזון, 2002; שולמן, 2015). אלו הובילו לבסוף לנזילותו של המושג. נזילות זו

בין טוב ורוע, בין גיבור לנבל ובין אמת לנרטיב, קורמת עור וגידים בשנים האחרונות בתרבות הילד, כפי שעולה במאמר הזה. רוב השינויים האלה הופיעו בשני העשורים האחרונים בספרות הילדים, ובשנים האחרונות ניתן לראות את העיבודים שלהם בקולנוע. סדרות הספרים "לא רעים בכלל" (The Bad Guys, Blabey, 2016), למשל, מספרת את סיפורם של קבוצת שודדים ששוכרים את הקיר הרביעי ומשתפים את הקורא שברצונם להפוך לגיבורים בסיפור שלהם, ולכן מתחילים לתרגל התנסויות שנתפסות כ"טובות", כמו להציל חתול התקוע על עץ או לעזור לאישה זקנה לעבור את הכביש. הסדרה עובדה לסרט קולנוע על ידי אולפני דרימוורקס (Dreamworks) ב-2022. סדרת ספרים נוספת שספרה הראשון עובד לסרט טלוויזיה על ידי נטפליקס בשנת 2022 היא הסדרה "בית הספר לטוב ולרוע" (The School for Good and Evil, Chainani, 2013), שכשמה, עוסקת בבית ספר המכשיר את תלמידיו להישרדות באגדות שנכתבות על ידי העט המספר, כגיבורים או כנבלים.

הנבל בקדמת הבמה

עד כה הצגתי דוגמאות הלקוחות מעולם תרבות הילד בספרות ובקולנוע, אך מבט רחב יותר על התרבות הפופולרית העכשווית יחשוף על נקלה כי מגמה זו של מתן קול לסיפורו של הנבל היא מגמה רחבה, שהפכה נבלים רבים לגיבורי תרבות חדשים. רק במהלך שנת 2022, שטרם הסתיימה, הופצו כמה סרטים וסדרות המציגים נוכלים שונים כדמויות כריזמטיות המשתמשות בקסמן האישי כדי להתקדם בערמומיות, כמו סיימון לבייב (The Tinder Swindler, 2022), אנה סורקין (Inventing Anna, 2022) ואליזבת הולמס (The Dropout, 2022). הנוכלים והנוכלות הללו הפכו לגיבורי תרבות שסדרה או סרט, דוקומנטרי או עלילתי, מספרים את סיפור "עלייתם ונפילתם".

מובן שאלו לא היו הראשונים וגם לא היחידים. מגמה זו הופיעה בשנים האחרונות בסדרות כמו Don't F*k with Cats: Hunting an Internet Killer (2019) ו-Tiger King: Murder, Mayhem and Madness (2020).

שיצרו גבורה תרבותית מסתורית ומוזרה סביב דמויות של אנשים הפוגעים בחיות ומתעללים בהן. קדם להן וולטר וייט, המורה לכימיה המאובחן כחולה סופני בסרטן הריאה, שמתחיל לייצר מתאמפטמין ולסחור בו כדי לממן את טיפוליו הרפואיים ולהבטיח את עתידה הכלכלי של משפחתו לאחר מותו. הסדרה המגוללת את סיפורו, "שובר שורות" (Breaking Bad, 2008-2013), הפכה לאחת הסדרות המוצלחות ביותר במאה ה-21, בשל השיח שנוצר בה על גבריות פגומה, על משברים כלכליים ובעיקר על דמותו של האנטי-גיבור (Albrecht, 2015; Johnson, 2017; Lotz, 2014). שנתיים לאחר תום הסדרה, ב-2015, עלתה סדרת הקדם, פריקוול (prequel), ל"שובר שורות", בשם "סמוך על סול" (Better Call Saul, 2015-2022), שזכתה גם היא להצלחה גדולה, והיו אף שטענו שהיא מוצלחת מסדרת המקור. הסדרה מתמקדת בדמותו של עורך הדין סול גודמן, שהופיע בסדרת המקור "שובר שורות", והיא עוסקת בשאלות אתיות על השימוש בחוק וכיפופו ככלי להשגת אינטרסים אישיים והישרדותיים. מגמה זו זוכה להצלחה רבה גם בתעשייה הקולנועית זה שנים רבות.

דוגמה לכך היא טרילוגיית סרטי "הסנדק" (The Godfather, Ford, 1972, 1974, 1990). הטרילוגיה עוסקת במשפחת פשע רצחנית, המובילה את הסרטים ועומדת בקדמת הבמה (או המסך). על אף האמור לעיל, במאמר זה אטען כי בשני העשורים האחרונים ניתן להבחין בעלייה במספר היצירות ההופכות את הנבל לפרוטגוניסט, מציגות את נקודת המבט שלו כלפי מעשיו, לא מוסריים ככל שיהיו, ומשאירות את הדילמה המוסרית של חיבור והזדהות עם הדמות בידי הצופה. בסרטים ובסדרות מסוג זה עולה לעיתים קרובות ניסיון הצדקה, לכאורה ביקורתי, של מניעי הפשיעה בקרב אותם נבלים, והריקוד על הקו המטושטש שבין ניסיון הצדקת הפשעים לבין התעמקות בנבכי נפשו של הפושע הופך למאפיין מרכזי של אותן יצירות. הדוגמה הטובה ביותר לכך מהשנים האחרונות, היא הסרט "הג'וקר" (Joker, 2019), שבו מגלם ח'ואקין פניקס את דמותו של נבל-העל המוכר ביותר בעולם הקומיקס: הג'וקר. אומנם דמותו של הג'וקר לקוחה מסדרת הקומיקס של באטמן, אך

בסרט הזה באטמן אינו מופיע כלל כתפקיד של גיבור-על. הסרט עוסק רק בסיפור המקור של הג'וקר: מקור השיגעון, מקור הטירוף ומקור הרצחנות הבלתי נשלטת שלו. הסרט הוא מותחן פסיכולוגי המשלב אירועי רצח שונים שמבצע הג'וקר, המוצגים בסופו כאירועי מחאה כנגד יוקר המחיה והשחיתות הרבה בדרגים הגבוהים, מעין של מחאה נגד אי-השוויון שיוצר הקפיטליזם והנאו-ליברליזם. נוסף על כך, הסרט מקשר את הידרדרותו המוסרית של הג'וקר אל הידרדרות השירותים הציבוריים ושירותי בריאות הנפש. בסוף הסרט מצטרף המון רב לג'וקר, והופך אותו לאייקון תרבותי המייצג מחאה, ורבים מהם חובשים לאות הזדהות את מסכת הליצן שהוא משתמש בה.

הנרטיביזציה של הרוע והצגת הסיפור מנקודת מבטו של הנבל אינן חדשות בעולם הספרות. קוראים רבים מכירים את הטכניקות הסיפוריות הללו מאז "החטא ועונשו" (1866) או "האחים קרמזוב" (1880), שניהם של פודור דוסטויבסקי, המעמיקים בנפשו של הרוצח ומביאים את נקודת מבטו. כך גם ב"לוליטה" (1955) של ולדימיר נבוקוב, המערים על הקורא התמים, שמתחיל להתחבר לדמותו של הומברט ולהזדהות עימה, ורק לבסוף מבין את עומק הפדופיליה האובססיבית של הפרוטוגניסט לילדה הקטנה דולורס. אך אלו היו יצירות מיוחדות במינן ובזמנן, שלא היו למגמה עולמית רחבת היקפים. גבורתו של הנבל או הצגת נקודת מבטו של האנטגוניסט והפיכתו לפרוטוגניסט היא מגמה חדשה בעלת השפעה רבה על התרבות העכשווית, והיא עלולה להשפיע בעתיד, אם לא כבר עתה, על נזילות תפיסות של מוסר בעולם.

הנרטיב של הנבל אינו חדש בספרות או בקולנוע, אך הוא חדש בעולם הילדים ובתרבות הילדים, ויש לזכור כי הילדים של היום הם הסופרים, הקולנוענים והפוליטיקאים של מחר. כאן נותר לנו רק לשאול: מה יהיו ההשלכות של נזילות זו של אמות המידה של טוב ורוע על הנרטיבולוגיה של דמות הגיבור? האם שינוי זה אינו אלא השלכה של תרבות נאו-ליברלית המקדשת את ההתאכזרות והכוח, או שמא מדובר בהשלכה לא מבוקרת של עידן פוסט-מודרני המערערת על ההפרדה בין טוב ורוע?

מי מספר את הסיפור: על האתיקה של נקודת המבט

שאלת נקודת המבט של הסיפור היא ערמומית בהגדרתה, מאחר שהמספר עשוי לעיתים קרובות להיטמע בתוך המחבר ולהסתתר מאחורי שמו. תקשורת סיפורית היא מקרה פרטי של תקשורת ספרותית שנמסר בה מידע ממוען לנמען. ההבדל הוא שבתקשורת הסיפורית המוען אינו ברור כבתקשורת רגילה בין אנשים. הסיפורת, שלא כמו מדיומים אחרים - "מספרת" - מה שמחייב ביטוי מילולי שמישהו ישמיע אותן. "השמעת המילים" בספרות היא סיטואציה רב-ממדית בחקר הספרות וביקורתה. "משמיע המילים" או "מספר הסיפור" מזוהה בדרך כלל עם הסופר הממשי של הסיפור, זה שכתב אותו. אולם כיום ההפרדה בין היצירה ליוצר שלה שהוצגה בתאוריה הביקורתית של הספרות, הובילה את מבקרי הספרות "להרוג את המחבר" בסוף שנות השישים של המאה הקודמת, ולחלק את הקול המספר לשלושה חלקים (רמון-קינן, 2002): (1) המחבר הביוגרפי, אותו אדם בעולם הממשי אשר עמל על כתיבת היצירה שהסיפור מופיע בה; (2) המספר, הדמות המספרת את הסיפור ומדווחת על האירועים המסוימים ועל הדמויות שלקחו בהם חלק; (3) המחבר המובלע, שאינו ישות הניתנת להגדרה מבחינה אונטולוגית, אלא הוא ביטוי של מערכת נורמות וערכים המוסקים מן הטקסט הנתון (Booth, 1961).

כאשר המספר מתנתק מהמחבר הביוגרפי והופך לדמות בסיפור, הוא יוצר נקודת מבט אחרת ושונה, מה שאקרא לו כאן "נרטיב ספרותי". הנרטיב מתואר כ"פרשנות של היבט מסוים של העולם, המעוצב באמצעות זווית ראייה כלשהי. מכאן גם עולה שכל שרשרת אירועים (או לפחות תיאור שלה) היא מלאכותית ומובנית" (חנס וחנס, תש"ע, עמ' 53). במקורות אחרים המושג "נרטיב" מוגדר כמערכת אמונות חברתיות משותפות וייציבות, המספקות נקודת מבט אחידה, ייחודית ומתמשכת (Bar-Tal & Salomon, 2006).

בשיח על נרטיבים ונרטיבולוגיה של ספרות, שאלת המחבר היא קריטית, כיוון שמי שמספר את הסיפור הוא שקובע איזה נרטיב יישמע, ומאפשר

לנו, הקוראים, לגשת אל הסיפור בדיעה על מידת אמיתותו או על מידת הביקורתיות והאמון שברצוננו להפגין כלפיו. שאלת הנרטיב והמחבר היא שאלה של אופן ייצוג האמת והניסיון להגיע אליה, ועל כן היא מקבלת מובנים מורכבים ושונים בין שדות המחקר וההגות השונים העוסקים בה. זאת לעומת חקר מדעי ההיסטוריה והפילוסופיה, השואפים להתקרב אל האמת ככל האפשר, אמת שייצגה את יעדי המחקר לאורך שנים רבות. מושג ה"אמת" בספרות הילדים הוא נזיל, דינמי ולעיתים קומי.

כדוגמה לנזילות המושג ניתן לבחון את אחת המעשיות העממיות המוכרות ביותר בעולם, "כיפה אדומה", ואת שינוי השיח סביבה וסביב עיבודיה במאה ה-21. כיפה אדומה הוא סיפור עממי בתת-סוגה הנקרא "מעשייה", שהראשון להעלותו על הכתב היה שארל פרו (Opie & Opie, 1980). עד היום יצאו אלפי גרסאות של המעשייה בכל העולם (Dundes, 1989), והיא נחשבת למעשייה שזכתה למספר עיבודים הרב ביותר מבין כל מעשיות שארל פרו והאחים גרים (Beckett, 2013). אך בהקשר של שאלת ייצוג האמת, ניתן לשאול: מהי האמת של סיפור כיפה אדומה? מיהו הקורבן "האמיתי" בסיפור, והאם, אפיסטמולוגית, ניתן לבחון את אותה אמת בכלל? ובכן, התשובה תלויה בתקופה הנבחרת.

עד שלהי המאה ה-20 כמעט שלא ערערו על סיפור קורבנותה של כיפה אדומה. אולם כיום המצב שונה, וניתן למצוא גרסאות של סיפור "כיפה אדומה" המעניקות קול לנרטיב של הזאב, ולעיתים קרובות אף הופכות אותו למספר של הסיפור (Beckett, 2008). בגרסאות אלו יש היפוך תפקידים בין הקורבן למקרבן, אך ברובן גרסתו של הזאב מוטלת בספק מסיבה פשוטה ביותר, והיא שדמותו ידועה כדמות מהתלת, אכזרית וערמומית, ואף קורא אינו מעוניין להפוך בעצמו למעין כיפה אדומה וליפול בתחבולותיו של הזאב. כלומר היפוך התפקידים בסיפור כיפה אדומה הופך כמעט בלתי אפשרי, מאחר שדמות הזאב השתרשה כדמות ערמומית שמטרתה להפיל בפח ילדים קטנים ולטרוף אותם, וכל זאב שיפנה לילד המקשיב לסיפור וינסה לשכנע אותו שהוא דובר אמת, ייתפס במהרה כשקרן, תחבולן וערמומי.

בעשורים האחרונים השתנה מאוד נרטיב הזאב, ואפשר למצוא כיום ספרים כמו "הזאב מספר: מה באמת קרה לכפה אדומה" (The Wolf's Story, Forward and Cohen, 2005), המספר את הסיפור מנקודת מבטו של הזאב, שטוען שכל שעשה היה לבקר את הסבתא על בסיס שבועי כדי לעזור לה בעבודות הבית. מבט חטוף על כותרת הספר באנגלית ובעברית, חושף את ההיפוך שמבצע המתרגם העברי במרכזו שני חלקי המשפט בכותרת; בזמן שבאנגלית המילים: What Really Happened to Little Red Riding Hood מופיעות בפונט קטן, הכותרת המרכזית של הספר היא The Wolf's Story. לעומת זאת בעברית, "הזאב מספר" הופכת לכותרת הקטנה, ו"מה באמת קרה לכפה אדומה" הופכת לכותרת המרכזית של הספר. בזמן שהכותרת האנגלית הדגישה את עיסוק הספר בנרטיביזציה, הדגש בעברית, הושם על שאלת אמיתות הסיפור המסופר. כותרת הספר, בעברית ובאנגלית, מעלה סוגיה נוספת והיא בחירת מילת



השאלה "מה" או "What", מבלי להוסיף סימן שאלה בסוף. כלומר המילה "מה" אינה מילת שאלה בהקשר זה, אלא תיאור של מה שעתיד להתרחש בתוך הספר. "מה באמת קרה" חושף את הערמומיות של הזאב אל מול איור הכריכה של הספר, שבו הזאב שובר את הקיר הרביעי, מביט אל הילד הקורא וקורץ לו. הקריצה נחשבת למחווה גופנית המייצגת מסר סמוי כלשהו. במקרה הזה המסר מכוון אל הילד, כדי שיבין שמה שנטען בכותרת הוא לא דווקא מדויק.

יש לציין כי בעברית חשוב היה למתרגם למסור שאין זה רק "הסיפור של הזאב" או "גרסת הזאב", כפי שעולה באנגלית – אלא שהמתרגם בחר בניסוח שיבהיר לנו מי המספר הערמומי: "הזאב מספר". שינוי זה חושף לפנינו מיהו המספר של הסיפור, וכמו מזהיר אותנו למן הרגע הראשון שאין זה המחבר הביוגרפי, וכי אין להאמין לסיפור הזה מלכתחילה.

כך גם בספר "כל האמת" (2012) של אפרים סידון ודני קרמן, שבו חמישה סיפורי ילדים שונים מנקודת מבט חדשה: עמי ותמי מנקודת מבטה של המכשפה, סינדרלה מנקודת מבטן של אחיותיה, זהבה ושלושת הדובים מנקודת מבטם של הדובים, השועל והעורב מנקודת מבטו של השועל, וכיפה אדומה מנקודת מבטו של הזאב. בגרסה זו של הסיפור, הזאב מספר את סיפור המעשייה הקלסי של כיפה אדומה (שילוב בין גרסת גרים לגרסת פרו), ומתערב תוך כדי הסיפור בהערות המערערות את מהימנותו של המספר והסיפור. כך נוצרים בתוך גרסה זו שני רבדים של מספר: הראשון הוא המספר הקלסי הגנרי של כיפה אדומה, והשני הוא הזאב, שמספר לנו את "כל האמת" על כיפה אדומה. לאחר שהזאב התערב בהערותיו לסיפור במהלכו, בסופו הוא מוסיף שאלות חתרניות על אירועי הסיפור ומערער אותו מהיסוד. למשל, בעמ' 16 הזאב שואל: "אם הסבתא שוכבת ביער חולה ובודדה, למה האמא לא הולכת לבקר ולטפל בה לכדה? אה???????????????? ואם יש ביער זאב נורא, כמו שכתוב באגדה, למה האמא שולחת לשם את הילדה? אה???????????????? ואם אני כזה זאב רשע ולא נחמד, למה לא טרפתי את כיפה אדומה מיד?" גם בגרסתם של סידון וקרמן ניתן להבחין בשימוש הציני של המושג "אמת" ובערעור עליו,

ובכלל על שאלת הנרטיולוגיה של ספרות ילדים.

מקרה בוחן מעניין נוסף בהקשר זה הוא הגרסאות הפלסטיניות הפוליטיות של הסיפור, אשר בהן הזאב מייצג חייל ישראלי שמבצע פקודות, עיתונאי שפורסם נרטיב שקרי או פוליטיקאי שמושך בחוטים. דמותו של הזאב בסיפורים אלה מתוארת כמודעת לאחריותה על הפגיעה בכיפה אדומה, אך שואפת להרחיק ממנה אחריות זו וליצור במקום זאת נרטיב קורבני ומיתמם.

בגרסה תיאטרלית פלסטינית של הסיפור, שנקראת "הזאב אשם בכול" (كل الحق عالذيب، أبو سرور, אבו סרור, 2009), הזאב מועמד לדין באשמת טרפת הסבתא, ומנסה להוכיח את חפותו לאורך ההצגה כולה. הזאב מועמד לדין בבית המשפט בפני המוח'תאר, ולא בפני הילדה הקטנה, ומצליח לשכנע את בית המשפט בחפותו באמצעות הזמנת עדים לדוכן העדות. אחת העדויות היא זו של המכשפה הרעה מסיפור הנזל וגרטל. הזאב מנסה להפיל את האשמה עליה, אך לבסוף קונה את חפותו בגרסה זו בשל העדויות הסותרות של קורבנותיו וקורבנותיה של המכשפה, ובאופן מפתיע, בשל הופעת הסבתא בסוף המשפט. ההצגה מגחיכה דווקא את טענותיה של ליילא (כיפה אדומה), ומראה שהטענות כלפי הזאב הן טענות שווא סותרות. היא פותחת תיבת פנדורה סביב שאלת העדות והאמת ואופן ההגנה עליהן.

חוקרים שונים רואים משמעויות שונות לסצנת הטריפה העומדת במרכז המשפט בהצגה, שחושפות את מורכבות העדות כנגד הזאב במקרה הזה. דנדרס (Dundes, 1989) סוקר כמה משמעויות של סצנת הטריפה מעולם היחסים בטבע, וביניהן אלגוריה מיתולוגית שבה כיפה אדומה מייצגת את היום הנטרף בידי הלילה הזאבי, או את האביב הפורח באדום ונטרף על ידי החורף האפור, או את השמש הנבלעת על ידי הירח בעת ליקוי החמה. לפי כל אחת מהמשמעויות הללו אפשר לטעון שגרסת הזאב השקרית בהצגה היא מטפורה על משבר האקלים, ועל כך שבשל המשבר הזה לא ניתן לטעון עוד שהעונות מתחלפות כראוי.

ייגר (Jäger, 1974), לעומת זאת, נותן פרשנות פוליטית לסצנת הטריפה,

וטוען כי הזאב מייצג את צרפת הטורפת את חירותה של גרמניה בשתי הגרסאות הגרמניות של המעשייה שהוא חוקר: הגרסה של טיק (Tieck, 1800) וגרסת האחים גרים (Grimm, 1812). הזאב מייצג את צרפת ואת שלטון נפוליאון, ואילו כיפה אדומה מייצגת את חירותו של העם הגרמני, שיש להוציאה מבטנו של הזאב הצרפתי הכובש. האיום בבליעה אצל ייגר מקבל פרשנות של איום דמוגרפי וגאוגרפי, אשר לפיו הזאב, המייצג משטר מדיני, מאיים לבלוע שטח גאוגרפי אחר ואף מצליח בכך. ניתן ליישם את ניתוחו של ייגר על הגרסאות והעיבודים הפלסטיניים, ולקרוא את איום הבליעה או הטרפה כאיום דמוגרפי או איום גאוגרפי-מדיני כלפי העם הפלסטיני. לפי ניתוח זה, בליעת הילדה והסבתא על ידי הזאב משולה לכיבוש האדמות הפלסטיניות על ידי מדינת ישראל.

גם בגרסת ספר הילדים הפלסטיני "מפגש עם הזאב" (مُوعِد مع الذئب، أسدي، אסדי, 2010) הזאב מואשם מתחילת הסיפור ברשעותו, ולאורך כל הסיפור מנסה לתת פרשנות אחרת למעמדו התרבותי באמצעות סיפורים המיטיבים עם דמויות הזאבים, כמו "ספר הג'ונגל" או סיפור לה לופה, אימם של רמוס ורומולוס. כך, הזאב מתאר נרטיב שונה בתכלית מהנרטיב המתאר אותו כרשע המאיים על כיפה אדומה. ניסיונותיו של הזאב לטהר את השם שיצא לזאבים כרשעים וכערמוניים, מצליחים בייחוד בסיפור "מפגש עם הזאב" (אסדי, 2010) וגם בהצגה "הזאב אשם בכול" (אבו סרור, 2009), העוסקת באופן בלעדי בשאלת אחריותו של הזאב.

ביסודו של כל נרטיב קיים "זיכרון קולקטיבי" (Halbwachs, 1992), כלומר זיכרון שאינו משקף אמת בהכרח, אלא זכות לקיום של הקבוצה המספרת אותו. על אף האמור, ולעיתים באופן מודע, הזיכרון הקולקטיבי נתפס אצל הקבוצה המאמינה באותו נרטיב כאמת אובייקטיבית (Rotberg, 2006). הקבוצה המספרת מאמינה בנרטיב שונה מן הנרטיב של הזאב, ולכן היא מציגה אותו כנרטיב שקרי.

כל הגרסאות הללו אינן אלא דוגמה למגמה העכשווית של היפוך התפקידים בסיפור מעשייה אחד, אבל אפשר לראות את המגמה באופן רוחבי בתרבות הילדים והנוער ובמופעי השונים באמצעי המדיה, מהתיאטרון

ועד לספרות, לקומיקס, לקולנוע, למשחקים ועוד. אחד הייצוגים המעניינים ביותר של שאלת הנרטיביזציה של סיפור כיפה אדומה מופיע בסרט "כיפה אדומה: הסיפור האמיתי" (Hoodwinked!, 2005), המציג רשומון קלסי שבמרכזו תעלומה, וכל אחת מהדמויות מציגה את הנרטיב שלה להשתלשלות האירועים. בתחילת הסרט המשטרה חוקרת את התעלומה, כשהנתונים היחידים שבידה הם שהסבתא הותקפה על ידי הזאב, שהזאב הותקף על ידי כיפה אדומה, ושבת הסבתא נפרץ על ידי צייד חמוש בגרון. כל אחת מהדמויות מציגה את האליבי שלה, והתעלומה הולכת ומסתבכת מנרטיב אחד לאחר. כיפה אדומה מספרת שהזאב תחקר אותה וגם תקף אותה, אבל הזאב טוען שהוא עיתונאי שבא לחקור תעלומה אחרת שחשד שכיפה אדומה מעורבת בה. כך הוא מסביר מדוע התחפש לסבתא, ומדוע תחקר את הילדה הקטנה. הסרט מערער בצורה מבנית ואפיסטמולוגית על מושג האמת ועל האפשרות לחקור אותה, ובדרכו הרשומנית מטשטש את הקו המפריד בין קורבנות למקרבנים.

מאנטי-גיבור לגיבור-טרגי

המושג "אנטי-גיבור" מוגדר בלקסיקון אוקספורד כ"דמות מרכזית בסיפור, בסרט או בדרמה, חסרת תכונות הרואיות קונוונציונליות" (Lexico, 2020). מילון המורשת האמריקנית מוסיף להגדרה דוגמאות לאותן "תכונות הרואיות קונוונציונליות" כמו אידאליזם ואומץ לב (Matthies, 1969), ומילון מקמילן בוחר להוסיף את הדוגמה של טוב מוסרי (being morally good, Halsey, 1981).

בשיח על אנטי-גיבורים שמו של דון קיחוטה הוא לרוב השם הראשון שעולה. דון קיחוטה חסר תכונות הרואיות קונוונציונליות, אך מהר מאוד מתברר כי הוא אינו חסר את הערך של טוב מוסרי. דמויות רבות בהיסטוריה של הרומן המודרני עומדות בהגדרה זו בצורה כזו או אחרת, כגון סייפוס ומרסו בספריו של אלבר קאמי, "המיתוס של סייפוס" (1942) ו"הזר" (1942). התאוריה הספרותית על דמות האנטי-גיבור עוסקת בהפרדתו תחילה מהגיבור ולאחר מכן מהנבל, ובאפיונו השונה מכל אחד מהם. אם הגיבור

המסורתי הוא "דמות המחזקת את אמון הקורא במוסכמות החברה המוצגת בספר" (רוסטון, 2000, עמ' 23), האנטי-גיבור הוא ההפך, כלומר הוא נראה כדמות שלילית המתקשה להשתלב בחברה, אך כישלונותיו החוזרים ונשנים מעידים דווקא על תכונותיו ומידותיו הטובות אל מול ערכי החברה הלקויים (רוסטון, 2000). אל מול הנבל, ההבדל טמון בהתגברות תכונותיה החיוביות של הדמות על תכונותיה השליליות. כך האנטי-גיבור לרוב מנסה להשתלב, להצליח ולמלא את תפקידיו החברתיים, ועל כן בדרך כלל מעורר תחושות הזדהות אצל קורא (רוסטון, 2000).

חוקרת הספרות קלרה מקנטייר (McIntyre, 1925) עסקה כבר בתחילת המאה ה-20 בשאלת הנבל בספרות אליזבתיאנית מאוחרת, ובייחוד במחזותיו של כריסטופר מרלו (Marlowe). מקנטייר הגדירה סוג חדש של נבלים שהופיע באותה עת כנבלים-גיבורים, וחיברה את התופעה עם הזרם הרומנטי. מקנטייר מסתמכת בהגדרתה לנבל-גיבור (Villain-Hero) על ציטוט מספרו של קלארנס בויר (Boyer, 1914) על נבלים שמשחקים תפקידי גיבורים:

אדם המפר במכוון את אמות המידה המוסריות המוסכמות על החברה, של קהל הצופים בהצגה או הקוראים הרגילים. כאשר דמות כזו מקבלת את התפקיד הראשי וכאשר מעשיה הם מרכז העניינים הדרמטי, הנבל הופך לגיבור, ונוצר מולנו מחזה מן הסוג שבו מופיע הנבל בתפקיד הגיבור (McIntyre, 1925, pp. 874).

הדוגמאות שמקנטייר מביאה, גם ממחזותיו של מרלו, והדוגמאות הקודמות לספרות האליזבתיאנית, כמו ריצ'רד השלישי של שייקספיר או השטן של ג'ון מילטון, הן דוגמאות המשמרות את הטבע הנבלי של הדמויות. בסוף היצירות הללו הדמויות נענשות על מעשיהן, וסדר הדברים שב על כנו. הנבל-הגיבור מת לבסוף, או שהוא מובס בידי הגיבור הקלסי, או שטבעו נחשף מול הקהל והוא חוזר היישר לתפקידו כנבל.

ביצירות העכשוויות מיטשטשים ההבדלים בין גיבורים לנבלים, והאבחנות הקלאסיות נחשפות כלא תקפות כלל. אנטי-גיבורים מודרניים רבים מציגים את עצמם בצורה מודעת כנבלים, והקושי להשתלב בחברה

הוא רק שריקת הפתיחה למשברים האתיים והייצוגיים שהם מתמודדים איתם. נבלים מודרניים נוטים לבטא שאלות מוסריות מורכבות ושנויות במחלוקת, ולהעמיד את קהל הצופים או הקוראים מול משברים מוסריים מורכבים. לעיתים הם אף גורמים לקהל להאמין להצדקות של מעשיהם (Bone, 2014).

אחד מסרטי הילדים הראשונים שהציגו אנטי-גיבור היה הסרט "שרק" (Shrek, 2001), שכבר בתחילתו מציב את עצמו כסרט פרודי על סיפורי גבורה המבוססים על מעשיות עממיות. בסצנה הראשונה מוצג ספר המספר את הסיפור של היפהפייה הנרדמת, וכשמגיע הקטע בספר על האביר המתמודד עם הדרקון מופיעה כף יד עבה וירוקה שקורעת את הדף. מייד לאחר מכן אנו עוברים לראות על המסך בקתת שירותים, ומבינים שהדף שנקרע מספר המעשיות הפך לנייר לניגוב ישבנו של העוג הירוק. הסרט משמש כלי להצגת המעשיות בצורה פרודית וסטירית, וההצגה הפרודית של דמותו של שֶׁרֶק מראה אותו כאנטי-גיבור מובהק (Summers, 2020). אף על פי כן שֶׁרֶק איננו הנבל בסיפור שלו, אלא דמות המוצגת כמנודה מן החברה, ועל כן בוחרת לשמור מרחק ממנה ולהתנהל בנחלתה הפרטית. בכך הוא הופך להיות דומה לדמויות האנטי-גיבורים הקלאסיים, יותר מאשר לאנטי-גיבורים המודרניים. על כן לא ארחיב את העיסוק בדמותו, אלא אפנה את הזרקור לאנטי-גיבורים מאוחרים יותר, המציגים מורכבות אתית שונה מהמורכבות שמציג שֶׁרֶק.

סרטים כמו "גנוב על הירח" (Despicable Me, 2010) ו"ראלף ההורס" (Wreck-It Ralph, 2012), הם הדוגמאות הבולטות ביותר ליצירות העוסקות באנטי-גיבורים שהם מלכתחילה נבלים המביאים שאלות מוסריות מורכבות לקדמת הבמה, אך בחינת כל אחד מהם לחוד חושפת מנגנונים שונים של היפוך תפקידים שניתן לראות כחלק מהמגמה של הנרטיב של הנבל.

"גנוב על הירח", או כשמו בשפת המקור Despicable Me (בתרגום: אני הנתעב, או נבזה שכמותי), מספר את סיפורו של גרו, נבל-על מרושע, נתעב ונבזה שמאמץ שלוש ילדות יתומות כחלק מתוכנית-על לגנוב את

הירח. עם הזמן גרו מתקרב לילדות, מעמיק את היכרותו עימן, והופך לעדין ורגיש כלפיהן. הסרט מספר אפוא את סיפורו של נבל-על שלמד להיחשף לתכונות הטוב בליבו, הגוברות לבסוף על הרוע והרשעות שלו. אם כן זהו סרט המביא את סיפור התעדנותו של הנבל והפיכתו לגיבור.

בשיח הספרותי ניתן לטעון שמלכתחילה היה גרו בבחינת ייצוג נאמן לדמות האנטי-גיבור, והתעדנותו כנבל מחזקת טענה זו, מאחר שהתחיל כנבל ולא גיבור ולאחר מכן נכשל בכך. ייצוגי אנטי-גיבורים מסוג זה מוכרים היטב בספרות הילדים, בדמותו של הגריניץ' מספרו הקלסי של דוקטור סוס "הגריניץ' שגנב את חג המולד" (How the Grinch Stole Christmas!, Dr. Suess, 1975) ועוד לפניו גם "היושע הפרוע" מספרו של היינריך הופמן (Struwwelpeter, Heinrich Hoffmann, 1845).

ב"אנציקלופדיה של הרעיונות" מתארים גורביץ' וערב (2012) את האנטי-גיבור כמי ש"שורשיו נטועים בעולם האבסורד, ושהופך לגיבור המוגבל של דורנו. הוא מופיע בארשת גרוטסקית ואירונית ומגלם את התרסקותם של האידאלים החברתיים בימינו". קשה יותר לאפיין כדמות של אנטי-גיבור את ראלף ההורס, שאיתו פתחתי את המאמר, מאשר את גרו, האנטי-גיבור הנבל העומד בהגדרה זו באופן מובהק. בתחילת הסרט, ראלף מבהיר לנו היטב כי אינו מרוצה מהתפקיד שלו, וכמו שחקן בסרט או בהצגה, הוא משחק את תפקיד הנבל רק לשם המשחק ואילו בתוך תוכו הוא אינו כזה. מסיבה זו ראלף מרגיש שדמותו, בין שאר הדמויות במשחק, הולכת ומשפיעה על חייו, והוא חש בודד בגללה. כבר בחלקו הראשון של הסרט ניתן לראות את עמיתיו לעבודה חוגגים שלושים שנה למשחק שהם משתתפים בו, מבלי להזמין אותו למסיבה, אף על פי שדמותו היא דמות מרכזית במשחק, והיא זו המניעה את העלילה.

הגרוטסקיות והאירוניות המאפיינות את גרו, רופפות מאוד בדמותו של ראלף. הדבר בולט אפילו בוויזואליה של עיצוב הדמויות: מבנה גופו של גרו אינו אחיד, ופניו מעוותות כדי לדמות לו ארשת פנים ערמומית ומרושעת, ואילו ראלף נראה מחויך, עדין ונחמד, למרות מידות גופו הגדולות. בעוד גרו נראה גוף מרושע, ראלף נראה כמו תינוק מגודל.

ראלף מייצג דימוי אחר של האנטי-גיבור, והוא הגיבור הטרגי, הגיבור שדמותו חולשת על חייו ומערערת את מעמדו ואת נפשו, ולכן הוא יוצא למסע חיפוש אחר "דמות" או "דימוי" חדשים, שבהם הוא הגיבור מלכתחילה. במילים אחרות, הוא יוצא למסע להוכחת חפותו, מה שגרו אינו עושה ואף נאבק בכך מתוך אמונה שחפותו מרשעות ונבזיות מבישה אותו.

סרט נוסף שראוי להתייחס אליו ויצא לאקרנים באותה שנה שבה יצא "גנוב על הירח", הוא "מגה-מוח" (Megamind, 2010), המספר את קורותיה של חייזר כחול בשם מגה-מוח, בעל יכולות המצאה מפותחות, שנלחם מול נמסים מטפורי לסופרמן בשם "מטרו-מן". מגה-מוח מתרכז לאורך הסרט ומתאהב בעיתונאית בשם רוקסן ריצ'י, דמות המקבילה ללואיס ליינ, אהובתו של סופרמן. הסרט "מגה-מוח" מספר גם הוא את סיפורו של נבל, שמזל הביש שלו הוביל אותו לגדול בבית הסוהר ולהפוך לפושע בעצמו, אך כאן המקרה מורכב יותר מאשר בשני הסרטים הקודמים. מגה-מוח אומנם מתחיל כגיבור טרגי שהמזל הסליל אותו לחיי פשע, אך במהרה הוא הופך לאנטי-גיבור גרוטסקי שאינו רוצה להיפטר מתכונות העבר שלו, ובכל זאת הופך לגיבור ומציל את העיר. למגה-מוח יש מאפיין נוסף שהופך אותו לדמות מורכבת יותר למיון, והוא צבע העור הכחול שלו. הוא נתפס כשונה על ידי רוב הסובבים אותו וחוזה גזענות לאורך חייו, מה שהוביל אותו במידת-מה לעולם הפשיעה והנבלות בסרט.

גרו, ראלף ומגה-מוח מייצגים סוגים שונים של אנטי-גיבורים שקיבלו מעמד מרכזי בתרבות הילד העכשווית, והפכו לדמויות מפתח עבור אולפני קולנוע ילדים. בעקבותיהם החלו אולפני דיסני במסע מושקע ביותר של ניסיונות לספר את סיפורי הנבלים מחדש ולתאר אותם כקורבנות של ילדותם או של תנאי חייהם. בסרט "מליפסינט" (Maleficent, Disney, 2014), אנו נחשפים לסיפור חייה של המכשפה הרעה מהקלסיקה של דיסני "היפהפייה הנרדמת" (Sleeping Beauty, Disney, 1959). הסרט נפתח בקול המספר שאומר: "Let us tell an old story anew, and we will see".

how well you know it",³ ובכך מעמיד את האפשרות לריבוי נרטיבים, ומערער על הסיפור הישן שאנחנו אמורים להכיר, לטענתו.

בסרט מסופר שהמכשפה הרעה לא הייתה אלא פיה טובה שהגנה על חיות הפלא שחיו לצד ממלכת בני האדם, עד שחבר טוב שלה, נער יתום ועני בשם סטפן, בגד בה וכת את כנפיה כדי לזכות במלוכה. מכאן שהסרט טוען שמעשיה הנבזיים בקלסיקה התרחשו כנקמה על בגידתו של סטפן שפעל למען האינטרס האישי שלו. מליפסינט מוצגת בסרט כגיבורה טרגית יותר מאשר אנטי-גיבורה, מאחר שסיפור הרוע שלה מתאר אבסורדיות טרגית שלא ניתן להתאושש ממנה ללא נקמה. הסרט חושף אפוא את סיפור המקור של המכשפה הרעה, וטוען שהקהל שהכיר את סיפור היפהפייה הנרדמת לאורך השנים, שפט לחומרה את המכשפה, בה בעת שלרוע שלה היה מקור הנטוע בתוך הממלכה שלאורך השנים האמנו שהיא ייצוג הטוב. במילים אחרות, הסרט הפך את מוקדי הטוב והרוע בניסיון להראות מורכבות ערכית.

בשנת 2021 יצא לאקרנים סרט של אולפני דיסני בשם "קרואלה" (Cruella, 2021), במטרה לשחזר את הצלחתו של "מליפסינט". הסרט הציג את סיפור חייה של נבלית-על אחרת, הלוא היא קרואלה מהסרט "101 דלמטים" (One Hundred and One Dalmatians, 1961). קרואלה מוכרת כאחת הדמויות האכזריות ביותר בתרבות הילדים, מאחר שהמניע העומד מאחורי הרוע שלה הוא אכזריות ותאוות בצע גרידא, כפי שהוצג בסרט הקלסי המבוסס על ספר באותו שם (Smith, 1956). קרואלה ביקשה לתפוס את 101 גורי הכלבים הדלמטיים במטרה לפשוט את עורם ולהכין ממנו מעיל פרווה. הסרט החדש מספר על מקורות תאוות הבצע אצל קרואלה ועל ההיקסמות שלה מעולם האופנה, ומתייחס רק ברמיזה לאכזריות שלה, אך בשום אופן לא מוזכרת אכזריות כלפי כלבים. כל אכזריות בליבה של קרואלה נובעת מנקמה על רצח אימה בידי המעסיקה שלה. כלומר שוב, ניסיון לתרץ את האכזריות ולמצוא לה הסבר רציונלי כלשהו, שבסרט הזה

3 בדיכוב העברי: "בואו נספר מחדש סיפור ישן, ונראה כמה טוב אתם מכירים אותו".

לא צלח במיוחד. במקרה זה ניתן לטעון כי קרואלה דומה יותר לדמותו של גרו - אנטי-גיבור במובן המלא של ההגדרה.

דומה כי ניצנים למגמה זו התחילו עוד בסרט "הרקולס" (Hercules) של אולפני דיסני משנת 1999, שם המוזות המוצגות כמספרות הסיפור לאורך הסרט מופיעות על המסך ומתחילות לשיר, כשהן טוענות בשירן שהרקולס הופך מאפס לנכס, מאפס לגיבור.

הוא היה אפס	He was a no one
בלי כל שביב אור	A zero, zero
היום הוא כבר נכס	Now he's a honcho
התגלה גיבור	He's a hero
ילד רגיל שלא התבלט	Here was a kid with his act down pat
מאפס נהיה הוא גיבור כעת	From zero to hero in no time flat
מאפס גדול לגיבור שולט	Zero to hero just like that (snaps)

אולם הרקולס מעולם לא היה אפס ולא אנטי-גיבור. המוזות מספרות הסיפור יודעות זאת היטב, אך גם מכירות היטב את הטכניקה הרטורית של סיפורי הרקולס, שנולד כבן של אלים וגבורתו הייתה רק שאלה של זמן בסרט של דיסני. ובכל זאת, המוזות של הרקולס מטרימות בשיר הזה את המגמה הקרובה, שתהפוך דמויות של נבלים לגיבורים ולאנטי-גיבורים, דהיינו מאפסים לנכסים.

השימוש בביטוי "מאפס לנכס" מקבל משמעות סרקסטית לאור הביקורת הכלכלית על מגמה זו. כפי שניתן לראות, סיפורי גבורה וטוב לב מובהק ומוחלט פינו את הבמה של תרבות הילד הפופולרית לסיפורי נבלים, תמימים ומרושעים כאחד, והפכו לנכס כלכלי בידי החברה המפיקה. מנדראצ'יה (Mandrachia, 2019) טוענת במחקרה כי המגמה הזו של היפוך הדימוי והאתיקה של דמויות הנבלים היא לא יותר מאשר צעד שיווקי כלכלי של דיסני, שנועד לדשן ולעורר מחדש את המכירות של סרטיה הקלסיים. התבססות על קו שיווקי מוכן, והצעת אותו סיפור מנקודת מבט חדשה המתבטאת בדמותו של הנבל, שכבר זכה לקהל מעריצים גדול מסביב לעולם, מאפשר "להחזיר את המרצ'נדייז אל המדפים", ומחדש את

האפשרות למכור שוב את מוצרי הצריכה הממותגים האחרים של דמויות מוכרות מאותו סרט.

סיכום

האנטי-גיבורים של עולם ספרות הילדים השתלטו על קולנוע הילדים והפכו לחלק בלתי נפרד מהמנעד רחב ההיקפים של תרבות הילד. גם האנטי-גיבור כמו גרו וקרואלה, וגם הגיבור הטרגי כמו ראלף ומליפסינט, החליפו את הגיבור הקלסי ביצירות רבות, במסגרת המלחמה על הנרטיב והניסיון להציג את צידו האחר של הסיפור – גרסתו של הנבל.

במאמר זה תיארתי את המגמה של הצבת נבלים ואנטי-גיבורים בקדמת הבמה של היצירות לילדים, והראיתי כי זוהי תופעה שניתן לזהות מאפיינים רבים שלה באמצעי המדיה השונים. אחד הביטויים של המגמה הוא ערעור מבני על מושגי האמת והחלפתם בטענות על ריבוי נרטיבים. ביטוי נוסף שהתייחסתי אליו במאמר הוא שאלת הקורבן והתוקפן בספרות ובמדיה. לאורך שנים רבות התחלקו טוב ורוע בצורה ברורה בין גיבורים לנבלים, כאשר הגיבור נשא את התכונות ואת הערכים של הטוב, והנבל ייצג את הרוע. היפוך התפקידים בין נבלים לגיבורים והצבת הנבל במקום הגיבור טרפה את הקלפים וטשטשה את הקו המפריד בין המושגים.

לנזילות מוסרית המתבטאת בערפול הפער בין טוב ורוע עלולות להיות השלכות קשות ומרחיקות לכת על היבטים הקשורים לעולם הילדים בתחומים כמו פסיכולוגיה וחינוך. הצגת הנזילות המוסרית כשאלה שניתן לעסוק בה כפי שעוסקים בסוגיות של נזילות מגדרית או קוויריות, כלומר כמבטאת מרכיבים שונים של הזהות הסובייקטיבית של פרטים בחברה, היא טעות מסוכנת בבסיסה. הדרך מטעות זו ועד להצדקת פגיעה בזכויות אדם, צדק ושוויון קצרה מאוד, מאחר שהיא מובילה להפיכת המוסר הבסיסי לסוגיה של דעה כזו או אחרת. במילים אחרות, נרטיביזציה של המוסר אינה משנה את האמת הממשית המתרחשת במציאות, אלא יוצרת עיוות נרטיבי המוביל לצבירת כוח ולהצדקתו.

איני טוען שהמגמה של גרסת הנבל בתרבות היא מגמה שלילית או

מסוכנת, אלא שהשימוש בה כאמצעי להתכת המוסר עלול להיות שלילי ומסוכן. דרך המלך לפתרון הפרדוקס המוסרי הזה טמונה במדיה שתעורר מחשבה עצמית וביקורתיות בקרב הקהל, ולא מדיה המאכילה אותו בכפית ערכים ותפיסות מוסריות מוכנות ומוכנות מראש. באופן קונקרטי יותר, טענתי היא כי דווקא הסרטים שהצגתי כאן כסרטי גיבורים טרגיים כמו "ראלף ההורס" ו"מליפסינט", הם אלה שמעוררים מחשבות על שאלת אי-הצדק ואי-השוויון בעולם, מאחר שהם מציגים גיבורים החווים עוולות במציאות ושואפים לשנות ולתקן אותן, במקום להשתמש בהם ככלים לרווח, לנקמה או לאינטרס אישי, כפי שאנו רואים בסרטי האנטי-גיבורים כמו "גנוב על הירח", "קרואלה" ו"הג'וקר".

מילות מפתח: מוסר בספרות ילדים, מוסר בקולנוע ילדים, גיבורים ונבלים, אנטי-גיבור, גיבורים טראגיים, אמת ונרטיב.

פילמוגרפיה

Adamson, Andrew, & Jenson, Vicky (2001). *Shrek*. DreamWorks Pictures.
 Burnett, Mark (2004-2017). *The apprentice*. MGM Worldwide Television.
 Clements, Ron, & Muske, John (1989). *The little mermaid*. Walt Disney Pictures.
 Clements, Ron, & Muske, John (1997). *Hercules*. Walt Disney Pictures.
 Coppola, Francis Ford (1972). *The godfather*. Paramount Pictures.
 Coppola, Francis Ford (1974). *The godfather II*. Paramount Pictures.
 Coppola, Francis Ford (1990). *The godfather III*. Paramount Pictures.
 Edwards, Cory (2005). *Hoodwinked!* The Weinstein Company.
 Feig, Paul (2022). *The school for good and evil*. Netflix.
 Geronimi, Clyde (1957). *Sleeping beauty*. Walt Disney Productions.
 Geronimi, Clyde (1961). *One hundred and one dalmatians*. Walt Disney Productions.
 Gillespie, Craig (2021). *Cruella*. Walt Disney Pictures.
 Gilligan, Vince (Producer) (2008-2013). *Breaking bad*. Sony Pictures Television.
 Gilligan, Vince, & Gould, Peter (2015-2022). *Better call Saul*. Sony Pictures Television.
 Goode, Eric, & Chaiklin, Rebecca (2022). *Tiger king: Murder, mayhem, and madness*. Netflix.
 Lewis, Mark (2022). *Don't f**k with cats: Hunting an internet killer*. Dir. Netflix.
 Meriwether, Elizabeth (2022). *The dropout*. Searchlight Television.
 Moore, Rich (2012). *Wreck-it Ralph*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
 Morris, Felicity (2022). *The tinder swindler*. Netflix.
 Pablos, Sergio (2010). *Despicable me*. Sergio Pablos. Illumination Entertainment.
 Phillips, Todd (2019). *Joker*. Warner Bros. Pictures.
 Rhimes, Shonda (Producer) (2022). *Inventing Anna*. Netflix.
 Stromberg, Robert (2014). *Maleficent*. Walt Disney Studios.
 Tom, McGrath (2010). *Megamind*. DreamWorks Animation.
 Trousdale, Gary & Wise, Kirk (1991). *Beauty and the beast*. Walt Disney Pictures.

מקורות ראשוניים

أبو سرور، ع. (2009). كل الحق عاالذيب. مخيم عايدة: مسرح القصة.
 [אבו סרור, ע' (2009). *הזאב אשם בכול*. מחנה הפליטים עאידה: תאטרון אלקסבה]
 أسدي، م. (2010). موعد مع الذئب. كفر قرع: دار الهدى زحالقة.
 [אסדי, מ' (2010). *מפגש עם הזאב*. כפר קרע: הוצאת אלהודא - זחאלקה].
 דוסטויבסקי, פ' (1995 [1866]) *החטא ועונשו* (תרגום: פטר קריקסונוב). ראשון לציון: ידיעות אחרונות - ספרי חמד.
 דוסטויבסקי, פ' (2011 [1880]) *האחים קרמזוב* (תרגום: נילי מירסקי). תל אביב: עם עובד.
 סידון, א' וקרמן ד' (2012). כל האמת. ירושלים: כתר ספרים.
 קאמי, א' (1985 [1942]). *הזר* (תרגום: אילנה המרמן). תל אביב: עם עובד.
 קאמי, א' (1978 [1942]). *המיתוס של סייזפוס* (תרגום: צבי ארד). תל אביב: עם עובד.
 Blabey, A. (2016). *The bad guys*. New York: Scholastic Press.
 Colfer, C. (2013). *The land of stories*. New York: Little, Brown Books for Young Readers.
 Dr. Suess (1975). *How the Grinch stole Christmas!* New York City: Random House.
 Grimm, W. & Grimm J. (2017 [1812]). *Little Red Riding Hood* (1812). In The trials & tribulations of Little Red Riding Hood (pp. 99-128). Routledge.
 Hoffmann, H. (1845). *Struwwelpeter*.
 Forward, T. & Cohen, I. (2005). The wolf's story: *What really happened to Little Red Riding Hood?* London: Walker Childrens Paperbacks.
 Nabokov, V. (1989 [1955]). *Lolita*. New York: Vintage.
 Smith, D. (1956). *The hundred and one Dalmatians*. USA: Heinemann.
 Tieck, L. (2017 [1800]). *The life and death of Little Red Riding Hood: A tragedy* (1800). In the trials & tribulations of Little Red Riding Hood (pp. 99-128). Routledge.

Davis, A. M. (2014). *Handsome heroes & vile villains: Men in Disney's feature animation*. Indiana University Press.

Dundes, A. (1989). Interpreting little red riding hood psychoanalytically. In A. Dundes (Ed.), *Little red riding hood: A casebook* (pp. 192-236). Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. University of Chicago Press.

Halsey, W. D. (1981). *Macmillan dictionary*. MacMillan Publishing Company.

Holan, A. D. (2016). *Lie of the year 2016: Fake news*. <https://www.politifact.com/article/2016/dec/13/2016-lie-year-fake-news>

Jäger, H. W. (1989). Is little red riding hood wearing a liberty cap? On presumable connotations in Tieck and in Grimm. In A. Dundes (Ed.), *Little red riding hood: A casebook* (pp. 89-120). Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Johnson, P. E. (2017). Walter White (ness) lashes out: Breaking Bad and male victimage. *Critical Studies in Media Communication*, 34 (1), 14-28.

Lexico. (n.d.). *Antihero*. In Lexico.com: <https://www.lexico.com/definition/Antihero>

Lotz, A. D. (2014). *Cable guys: Television and masculinities in the 21st century*. New York: NYU Press.

Mandrachia, C. (2019). It's good to be bad: Resistance, rebellion, and Disney villain merchandise. In J. A. Kokai & T. Robson (Eds.), *Performance and the Disney theme park experience: The tourist as actor* (pp. 229-246). Palgrave Macmillan.

Matthies, B. F. (1969). *Antihero*. In: M. William (Ed.), *The American heritage dictionary of the English language*. American Heritage Publishing Co. Houghton Mifflin.

McIntyre, C. F. (1925). The later career of the Elizabethan villain-hero. *Pmla*, 40 (4), 874-880.

Opie, I. A., & Opie, P. (1980). *The classic fairy tales*. Oxford University Press, USA.

Putnam, A. (2013). Mean ladies: Transgendered villains in Disney films. In C. Johnson (Ed.), *Diversity in Disney films: Critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*, 62-147.

Rotberg, R. (2006). *Israeli and Palestinian narratives of conflict: History's double helix*. Bloomington: Indiana University Press.

Summers, S. (2020). Parody, pastiche and the patchwork world: DreamWorks and genre. In S. Summers (Author), *DreamWorks animation* (pp. 125-159). Palgrave Macmillan.

מקורות

גורביץ', ד' וערב, ד' (2012). *האנציקלופדיה של הרעיונות*. תל אביב: בבל ומשכל.

חנס, נ' וחנס, ש' (2010). נרטיבים משפטיים של רצח בספרות: פיקציות המאירות תהליכים משפטיים. *דין ודברים*, ה' (1). אוניברסיטת חיפה.

ניטשה, פ' (1967 [1887/1886]). *מעבר לטוב ולרוע: לגניאלוגיה של המוסר לגניאלוגיה של המוסר* (תרגום: אלדד ישראל). תל אביב: הוצאת שוקן.

ניטשה, פ' (2014 [1881]). *דמדומי שחר: כיצד מועילה ומוזיקה ההיסטוריה לחיים* (תרגום: אלדד ישראל). תל אביב: הוצאת שוקן.

סיגד, ר' (1990). *האמת כטראגדיה: ניטשה, שפינוזה, קירקגור, מרקס ואורליוס*. ירושלים: מוסד ביאליק.

רובינזון, ד' (2002). *ניטשה והפוסטמודרניזם*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד ספרית פועלים.

רמון-קינן, ש' (2002). *הפואטיקה של הסיפורת בימינו*. תל אביב: ספרית פועלים.

קרמניצר, י' (2020). המלך והעירום: תקשורת, המונים והחוק הלא-כתוב. *תיאוריה וביקורת*, 52, 19-48.

רוסטון, מ' (2000). גיבור ואנטי-גיבור ברומן המודרני: יחידה 1. בתוך רוסטון, מ', דינגוט, נ' ובית-הלחמי, א' (עורכים), *גיבור ואנטי-גיבור ברומן המודרני, יחידות 1-5*. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

שולמן, מ' (2015). *ניטשה מערער המוסכמות*. אלכסון. <http://bit.ly/3GqWCKB>

Albrecht, M. M. (2015). *Masculinity in contemporary quality television*. London: Ashgate Publishing.

Ariès, P. (1962). *Centuries of childhood*. Harmondsworth: Penguin.

Bar-Tal, D., & Salomon, G. (2006). Israeli-Jewish narratives of the Israeli-Palestinian conflict: Evolvement, contents, functions and consequences. In R. Rotberg (Ed.), *Israeli and Palestinian narratives of conflict: History's double helix*. Bloomington: Indiana University Press.

Beckett, S. (2008). *Red riding hood for all ages: a fairy-tale icon in cross-cultural contexts*. Wayne State University Press.

Beckett, S. (2013). *Recycling red riding hood* (Vol. 23). Routledge.

Bone, K. L. (2014). Dark Side of a Hero: The villain in the role of the protagonist. In K. L. Bone & R. Grieg (Eds.), *I want to do bad things: Modern interpretations of evil* (pp. 91-102). Brill.

Booth, W. C. (1961). *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Boyer, C. V. (1914). *The Villain as Hero in Elizabethan Tragedy*. G. Routledge and Sons, limited.

גלגולים של פנטזיה ומציאות

בספר "הנמר שמתחת למיטה" מאת נורית זרחי¹

רוית ראופמן

המאמר עוסק ביחסים החמקמקים שבין פנטזיה למציאות או ליתר דיוק בין סוגים שונים של מציאויות - חיצונית ופנימית, כפי שמתקפים בספר הילדים "הנמר שמתחת למיטה" מאת נורית זרחי. בבחינה ממוקדת יותר, מתמקד המאמר בשיר "בארץ הסמרטוטים", תוך כדי ניסיון להראות את ייחודיות היחסים שבין פנטזיה ומציאות כפי שהם מוצגים בו, גם בהשוואה לשירים אחרים בקובץ. עיון בשירים שבקובץ מאפשר לדון בתפקודה של הפנטזיה בנפש האדם וביחסיה המורכבים והמתעתעים עם המציאות שאותה חולקים בני האדם עם הזולת, או כפי שהיא מכונה לעיתים - "המציאות הפורמלית".² בשונה מהתייחסויות קודמות רבות שכבר הוקדשו

- 1 מאמר זה נכתב עם זכייתה של נורית זרחי בפרס ישראל, אף כי הרעיונות המובעים בו הם פרי חשיבה שבה אני עוסקת זה כמה שנים. הספר "הנמר שמתחת למיטה" מהלך עלי קסם מאז ילדותי. במאמר אני מבקשת לנסות להמשיג בכלים תאורטיים את פשר הקסם הקשור בחשיבה ילדית וביחסיה עם תהליכי חשיבה מפותחים יותר.
- 2 ההגדרות לסוגים שונים של מציאויות לעיתים חמקמקות. ככלל, המונח "מציאות חיצונית" מתייחס לעולם האובייקטים והתופעות הממשיות הנתפסות על ידי מערכת החושים, וזאת בשונה מהמונח "מציאות פנימית" המתייחס למרחב הנפשי, החווייתי, הסובייקטיבי, לעיתים אידיוסינקרטי. במונח "מציאות פורמלית" כוונתי למכלול החוויות והרשמים שבני אדם חולקים עם זולתם תוך כדי יצירת שפה משותפת והנחת מוסכמות משותפות שבאמצעותן ניתן לתקשר. השימוש שאעשה במאמר זה במונח "ממשי" מתייחס לפיכך לחוויות ואירועים המתרחשים במציאות הפורמלית מנקודת מבט של דמויות אנושיות, וזאת בשונה מהשימוש שנעשה במונח זה בהגות הלאקאניאנית.

ליצירתה הענפה של זרחי, אני מבקשת להפנות את הזרקור אל תהליכי החשיבה הנחשפים ביצירתה, כחלק ממחקר רחב יותר שבו אני עוסקת בשנים האחרונות. כחוקרת מעשיות עממיות אבקש להראות את היחסים המעניינים שמנהל שיר זה עם העולם המעשייתי הפנטסטי, אשר היסוד הראשוני בולט בו.

הטענה המרכזית המוצגת במאמר מתייחסת ליחסי ההתחלפות התמידיים שבין פנטזיה ומציאות, כאשר זיהוי אופנות החשיבה העולה מהשיר "בארץ הסמרטוטים" מסייע לחשוף היבט מעניין של יחסי התחלפות אלה, ומאפשר להרחיב את ההמשגות הפסיכואנליטיות, בייחוד אלו שנטבעו על ידי תאוריות יחסי אובייקט הקשורות במרחב הביניים שבין פנטזיה למציאות. בעוד ההגות הפסיכואנליטית מעמידה לרשותנו מושגים כגון "אובייקט מעבר" ו"תופעות מעבריות", המסייעים לדון ביחסים אלה תוך שימוש במבט חוץ-טקסטואלי, המציאות השירית, כפי שמשתקפת בקובץ "הנמר שמתחת למיטה" ובייחוד בשיר "בארץ הסמרטוטים", מציעה יחסי היפוך בין המרחב המציאותי והפנטסטי, ומהדהדת רשמים מהתקופה הבראשיתית של חיי הפרט, שמה שנחוה בה בהמשך החיים כפנטזיה הוא בעל מעמד מציאותי. מתוך כך, דווקא דמויות בשר ודם נתפסות במציאות שירית זו כאובייקטים של מעבר, שכן הן מוצגות מנקודת המבט של הדמויות הבריוניות, ואילו הדמויות הבריוניות מייצגות את המציאות הכביכול "ממשית" השולטת בשיר.

הקובץ "הנמר שמתחת למיטה"

קובץ השירים לילדים של זרחי "הנמר שמתחת למיטה" ראה אור בהוצאת "מסדה" בשנת 1976. קובץ זה מצטרף ליותר ממאה ספרים שכתבה זרחי לילדים, נוסף על יצירות שחיברה עבור מבוגרים, והוא כולל עשרים שירים אשר כפי שאראה בהמשך, מציגים תמהילים שונים של סוגי תהליכי חשיבה. שיריה של זרחי זכו להתייחסויות רבות, בין אם כמאמרי ביקורת וסקירה ובין אם כמאמרי מחקר והגות אשר ביקשו לעמוד על ייחודיות הפואטיקה של שירים אלה תוך כדי התמקדות בהיבטים שונים, תמטיים ופואטיים

כאחד (ראו למשל אלקד-להמן תשס"ג, תשס"ט; בן-שיר, תשנ"ח; גלזר, תשע"ו; מעפיל, תשס"ד, מצוב-כהן, תשע"ו; קואסטל, תשע"ד; קרסני, תשס"ח; רגב, תשנ"ג, תשנ"ו, תשס"ב; רות, 1977; רז, תשנ"ב; שטין, תשס"ט). במאמר זה אתמקד בעיקר בשיר "בארץ הסמרטוטים", כמקרה המדגים את התופעה שאני מבקשת לתאר, הקשורה ביחסי ההתחלפות התמידיים שבין פנטזיה ומציאות.

השיר "בארץ הסמרטוטים" הוא השיר הראשון הפותח את הקובץ. להלן השיר:

בְּאַרְץ הַסְמֶרְטוּטִים	"פֶּעַם הָיָה מֶלֶךְ",
יוֹשֶׁבֶת מֶלֶכָה סְמֶרְטוּט	הַמֶּלֶךְ קוֹרָא בְּקוֹל רָם,
מוֹל מֶלֶךְ עָשׂוּי סְמֶרְטוּט	"וְהָיוּ לוֹ מֶלֶכָה וּבֵת מֶלֶךְ
עֲסוּקִים בְּפִטְפּוּט.	עֲשׂוּיֹת בְּשָׂר וָדָם".
שׁוֹתִים קָפָה בְּחֶלֶב	"כֵּן?" שׁוֹאֵלֶת הַבֵּת בְּצַעַר
וְאוֹכְלִים עוֹגֶת תּוֹת	וְנִתְּזוּ גִץ מִן הַגֶּר
עִם חֲתוּל אֶחָד מְבֹד	וְנוֹקֵב חֹר בְּבֵת הַמֶּלֶךְ
וְנִסְיָכָה סְמֶרְטוּט.	בְּאַמְצַע הַסְנַטֵּר.
וְחֻשְׁכָּה צוֹנַחַת	וְרָצִים חֲיִטֵּי הַמֶּלֶךְ
מֶלֶכֶת סְמֶרְטוּט נֶאֱנַחַת	לְתֵקֵן אֶת הַחֹר בְּחוּט.
מְצוּהָ לְהַדְלִיק פְּמוֹטִים	"יֵשׁ לָךְ מִזֶּל", הַמֶּלֶכָה אוֹמֶרֶת,
לְקַרָּא סְפוּרֵי סְמֶרְטוּטִים.	"בֵּתִי, שְׂאֵת עֲשׂוּיָה סְמֶרְטוּט"

אני רוצה להציע כי לא בכדי שיר זה הוא הפותח את הקובץ כולו, אשר באופן כללי מתאפיין ביכולתו להדהד צורות שונות ומגוונות של זיקות בין סוגים של מציאויות – זו שאנו נוטים לכנות "מציאות חיצונית", וזו המכונה "מציאות פנימית". מציאות "חיצונית" מכונה גם מציאות "פורמלית", והיא כוללת מוסכמות שחולקים בני אדם באופן תקשורתי אלה עם אלה. לעומת זאת מציאות "ראשונית" מזוהה בהמשך החיים עם עולם הפנטזיה ומהדהדת חוויות רחוקות הקשורות בראשית החיים. בפסקאות הבאות אפתח רעיון זה.

דו-כיווניות ביחסי פנטזיה ומציאות

ב"בארץ הסמרטוטים" ובקובץ "הנמר שמתחת למיטה"

במבט כללי ניתן לומר כי השיר "בארץ הסמרטוטים" מפגיש את עולם הדמויות העשויות בשר ודם עם אלו העשויות סמרטוט, שאינן יכולות לקחת חלק בעולם בני האדם הממשי המתקיים מחוץ לגבולות הטקסט השירי. על פי התפיסה ההיררכית הדיכוטומית, מקובל לראות את הדמויות הבדיוניות, שמוצגות בשיר כדמויות סמרטוטים, כנמנות עם חלק מהתופעות המעבריות או על חלק מעולם הדמיון של ילדים וילדות, ואת הדמויות העשויות בשר ודם כנציגיה המובהקים של המציאות האנושית הפורמלית המיוצגת על ידי המבוגרים. הטענה המוצגת במאמר, בשונה מתפיסה זו, היא כי אופי המבע בשיר "בארץ הסמרטוטים" מסייע לחשוף תהליכים מורכבים ובעיקר חמקמקים יותר, הפותחים צוהר למורכבות עולם הפנטזיה ביחסיה עם המציאות. זאת, שלא כמו בפרשנויות קודמות לשיר זה, שהדגישו היבטים חינוכיים המאמצים נקודת מבט ביקורתית שמעמידה במרכז ערכים חברתיים ודידקטיים.

כך למשל בחוברת ההכנה לבחינת בקיאות בספרות ילדים של מכללת "קיי" בבאר שבע, מתואר השיר "בארץ הסמרטוטים" כ"שיר בעל נימה סאטירית, המספר על משפחת מלוכה עשוית סמרטוטים, המנהלת אורח חיים מלכותי, מסמורטט ומשמים, ומביטה על השונים מהם ברחמים. סדר היום של המלך, המלכה והנסיכה, האמור להיות אחר בתוקף היותם מורמים מעם, אינו שונה מסדר היום של אף אחד מאתנו. הם מבזבזים את זמנם, כלואים בשגרה מצומצמת של מאכל ומשתה, עסוקים בפטפוט סרק ודעות מטופשות, אבל אינם מודעים למצבם. זרחי מציבה בפנינו מראה לוועגת ולא מחמיאה ומבקרת הן את האופן היהיר שבו אנו תופסים את עצמנו, והן את האופן הצר שבו אנו תופסים את האחר, השונה מאיתנו".³ כפי שאראה, התייחסות זו מתמקדת ברמה התוכנית של השיר ומדגישה את ההיבט הסטירי, אך מחמיצה את גדולתו הפואטית של השיר ביכולתו לתפוס את

מורכבות היחסים שבין פנטזיה למציאות, ואת האופן שבו הוא מאפשר לקוראות ולקוראים מרחב חווייתי חדש וטרנספורמטיבי.

עלילת השיר מציגה סיפור בתוך שיר, באופן המייצר יחסי היפוך בין מציאות לפנטזיה: ארץ הסמרטוטים היא המציאות התקפה במרחב התוך-טקסטואלי של השיר, כשהסיפור על המלך, המלכה ובת המלך עשויות בשר ודם הוא המרחב הבדיוני המתקיים בתוך השיר. מרחב בדיוני זה נתפס כרחוק ובלתי מושג. נשים לב שהסיפור המופיע בשיר מסופר על ידי המלך עם חשכה – "החשכה צונחת, מלכת סמרטוט נאנחת, מצווה להדליק סמרטוטים, לקרוא סיפורי סמרטוטים", כלומר התרחשות זו מופיעה בחזקת "סיפור לפני השינה", כמעין רוורי (reverie), אם לנקוט את לשונו של הפסיכואנליטיקאי וילפרד ביון.⁴ הדמויות הנתפסות במציאות השירית כריאליות, ושהתנהגויותיהן היומיומיות (אכילה ושתייה) מתוארות באור היום, נסוגות לעת ערב אל עבר מרחב פנטסטי משלהן, ושוקעות בפנטזיות וגעגועים שבהם מתואר עולמם הנכסף של בני האדם העשויים בשר ודם. לטענתי לא זו בלבד שאין כאן מבט סטירי, אלא שיש כאן הבנה עמוקה

4 ביון עשה שימוש במונח רוורי (reverie) כדי לתאר את היכולת לשהות במצב פתוח לקליטת חוויות רגשיות. הוא התייחס לחשיבות יכולתה של האם המטפלת בתינוק לשהות במצב זה, שבו היא פתוחה לקלוט את מצבו הנפשי ואת השלכותיו ולהעניק להם משמעות. התינוק, אשר בשלב מוקדם של חייו חווה חלק מתחושותיו וחוויותיו הנפשיות כבלתי נסבלות, מסלק חוויות אלו אל תוך נפשה של האם דרך מנגנון המכונה "הזדהות השלכתית": מנגנון תקשורתי לא מודע, שבו האם קולטת אל תוכה את תחושות התינוק, מזדהה איתם וחווה אותם כאילו היו שלה. בהמשך היא מעבדת אותם ומחזירה אותם אל התינוק במצב המאפשר חשיבה. כאשר האם מצויה במצב של רוורי, היא מסוגלת לעבור תהליך של מה שמכונה על ידי ביון "הכלה". כלומר היא מסוגלת לקלוט את השלכותיו ואת חוויותיו של התינוק, לעבד ולהתמיר אותן, וכך להשיב אותן אל התינוק באופן שבו הוא מסוגל לשאת אותן. פונקציה זו ידועה בשם "פונקציית אלפא". כך לדוגמה כאשר התינוק בוכה מרעב, הנחוזה על ידו כפחד מוות, האם קולטת אל תוך נפשה את מצוקתו ומגיבה בדחיפות לצורך שלו בהזנה. מאחר שנפשה בשלה ובוגרת מזו של התינוק, היא מצליחה לחוות את עוצמת מצוקתו, ובו-זמנית לעבד אותה במחשבה ולהתייחס אליה כאל רעב ולא כאל איום מוות. כאשר היא מגיבה אל התינוק בדחיפות, אך מתוך אמונה כי לא ימות, היא מחזירה לתינוק את חוויותיו באופן מעובד ונסבל יותר. כך צובר התינוק חוויות שבהן הוא לומד שוב ושוב כי חוויותיו הפנימיות אינן הרסניות, וכי ניתן לשאת אותה. כתוצאה מכך עם הזמן הוא מפנים את פונקציית הרוורי, ומסוגל לשאת יותר ויותר את חוויותיו הרגשיות.

3 ראו https://kaye.ac.il/wp-content/uploads/2018/08/literature_2014.pdf

בנוגע לחוויית אמיתותה של הפנטזיה והיותה משקפת את מציאות נפשם של ילדים ופעוטות בראשית החיים, ובהמשך את החלק הילדי ואף הינקותי בעולמם של המבוגרות והמבוגרים. בשונה מהסיפור על פינוקיו ששאף להיות ילד אמיתי, השיר "בארץ הסמרטוטים" מיטיב לתאר את היחסים המשתנים תדיר בין הפנטזיה והמציאות, ואת העובדה שאין מדובר בשני מצבים סותרים ושונים, אלא ביחסים דו-כיווניים המתחלפים ביניהם ומצויים על רצף אחד מתמשך.

הקביעה שלפיה "זרחי מציבה בפנינו מראה לועגת ולא מחמיאה ומבקרת הן את האופן היהיר שבו אנו תופסים את עצמנו והן את האופן הצר שבו אנו תופסים את האחר, השונה מאיתנו" אינה רק קביעה חלקית, אלא שההפך הוא הנכון. השיר מצליח ללכוד את קו התפר החמקמק שבין מציאויות המתחלפות ביניהן ללא הרף, ומיטיב להקביל את היחסים בין המצבים, בהצגתו את החילופים התמידיים והחוזרים חלילה בין היום והלילה, בין החושך והאור ובין החלום למציאות. שירים נוספים בקובץ נוגעים אף הם באותו עניין בדיוק. כך למשל השיר הרביעי, "הנמר שמתחת למיטה", אשר העניק לקובץ את שמו, מתאר את מציאות נפשה של ילדה המתקשה להסביר להוריה ולעולם המבוגרים בכללותו, את אמיתותם של הפחדים המשתלטים עליה ואת מידת התוקף שלהם בעולמה. להלן ציטוט הבית הרביעי החותם את השיר:

"וְאֵנִי יוֹדַעַת שֶׁזֶה נָכוֹן
מָה שְׁאֵמָא אוֹמְרֵת, מָה שְׁאֵבֵא אוֹמֵר,
אֲבָל אֵיךְ זֶה יָכוֹל לַעֲזֹר
כְּשֶׁמִּתַּחַת לַמִּטָּה
יֵשׁ לִי נֶמֶר." (עמ' 10)

השיר מסופר מנקודת המבט של הילדה, שמצליחה להחזיק בתודעה את קיומה של המציאות הפורמלית המאפיינת את חשיבתם של המבוגרות והמבוגרים, ומזוהה עם מה שמכונה על ידי פרויד "תהליכי חשיבה שניוניים". אולם בה בעת אותה ילדה מספרת לנו, הקוראות והקוראים, כי הפחדים שלה, בעיקר

אלה המופיעים לעת לילה, חזקים ממנה ומההבנה הרציונלית כי אין נמר שישן מתחת למיטה שלה. יתרה מכך, בשעת לילה, ממש בדומה לפסקה "וחשכה צונחת / מלכת סמרטוט נאנחת" בשיר "בארץ הסמרטוטים", הנמר אכן נמצא מתחת למיטה, ואלה הם רק המבוגרים שאינם מבחינים בו. רק הם רחקו מעולם הפנטזיה הילדי וניתקו מגע מעולמות ראשוניים אלה, שבהם הנמר אכן קיים. מבע ילדי זה פונה אל הקוראים/ות הילדותיים/ות ואל החלק הילדי המצוי בקוראים/ות המבוגרים/ות. אם להעיד על חוויית הקריאה האישית שלי, אהבתי את השיר כילדה ואני אוהבת אותו כאישה וכחוקרת, אלא שבכל גיל רמה אחרת של חשיבה בולטת יותר עבורי. ניתן לומר כי השיר "הנמר שמתחת למיטה" מהדהד רמת חשיבה מפותחת יותר מזו השולטת ב"ארץ הסמרטוטים", או ליתר דיוק שניונית יותר, כאשר עולם הפנטזיה המפחיד, המיוצג על ידי הנמר, מסופר על ידי ילדה בשר ודם ולא על ידי ילדת סמרטוט.

השיר "בארץ הסמרטוטים", שמבליט את תהליכי החשיבה הראשוניים, משייך את הדמויות שהן בשר ודם לעולם הפנטזיה, ודמויות הסמרטוטים הן אלו שמפנטזות על המציאות הלכאורה פורמלית, בשונה מהשיר "הנמר שמתחת למיטה". בהקשר זה נזכיר את סיפור הזן המפורסם על האיש שחלם שהוא פרפר, ולא ידע להשיב על השאלה: האם אני אדם שחלם שהוא פרפר, או שאני עכשיו פרפר שחולם שהוא אדם?⁵ שירים אחרים בקובץ נוגעים בסוגיה זו תוך כדי שהם משקפים אופנויות חשיבה שונות ומצבי תודעה שונים, אשר כל אחד מהם מציג תמהיל שונה של העירוב בין פנטזיה ומציאות.⁶ השיר החותם את הקובץ, "אסתר", מספר על ילדה

5 נהוג לכנות סיפור זה בשם "התלמיד, המורה והפרפר". מדובר בסיפור זן עתיק שמקורו ככל הנראה בסין, מהמאה השביעית לספירה.

6 הפולקלוריסטית הדדה יוזון (Jason, 1975) טבעה את המונח "מודוס", המתאר את היחס בין האדם לעולם כפי שמתואר בסיפור. המעשייה המגית נמנית על המודוס העל-טבעי הפלאי, שבו עומד האדם מול כוחות על-טבעיים הנתפסים כחלק מעולם הבריון. זאת בניגוד לסיפורים הנמנים על המודוס העל-טבעי הנומינוזי, שבהם האדם מתייחס לעולמות על-טבעיים אך רק לאלה המקורשים על ידי הדת, כפי שקורה במיתוסים, באגדות קודש ובאגדות שדים. חוקרים רבים נוספים התייחסו לניתוקה של המעשייה מהמציאות, ביניהם עלי יסיף (1994), הרואה את המעשייה כסיפור לא אמיתי הנועד לשעשוע בלבד, ולכן אין להתייחס למבנהו ולאירועיו הפנטסטיים כאילו הם אמת.

שאינה מפסיקה לקרוא עד שקראה כבר את כל הספרים. בשיר ארוז עולם הפנטזיה בתוך עולם הספר, זה המשתייך למרחב התרבותי ולמרחב הביניים שקנה לעצמו מקום בנפש המפותחת יותר. אסתר שוקעת בתוך הספר עד שהיא כמעט ומתנתקת מהמציאות שמחוץ לספר, כפי שמסופר לנו בבית השני:

אֶסְתֵּר הוֹלֶכֶת בְּרָחוֹב	יֵשֶׁר עַל עֲמוּד אֶת עוֹלָה!
וְלֹא רוֹאָה כְּבִישִׁים.	וְאֶסְתֵּר נִתְקָלָה.
אֶסְתֵּר הוֹלֶכֶת יֵשֶׁר	אֵךְ הִיא לֹא מְרִימָה אֶת הָרֹאשׁ
וְלֹא רוֹאָה אֲנָשִׁים.	הִיא בְּאִמְצַע הַמֶּלֶה.
אֶסְתֵּר, הַזֹּהֲרִי,	(עמ' 42)

אסתר אומנם שוקעת בתוך עולם הספר, אינה מרימה את עיניה מהדפים ואף נתקלת בעמוד בשל כך, אך עבורנו, הקוראות והקוראים, ההבחנה בין העולם שמחוץ לספר לבין העולם שבתוכו ברורה. המפגש עם העמוד הוא המקום שבו ההשתלטות של עולם הפנטזיה גובה מחיר. מעניין בהקשר זה לחשוב על משחק המילים ועל כפל המשמעויות של המילה "עמוד", המתקיים הן משני צידי הדף והן כעמוד חשמל הממוקם באמצע הרחוב אשר מחוץ לגבולות השיר. כשאסתר נתקלת בעמוד מסוג זה, המציאות מכה בה. במרכזו של מאורע זה עומדת דמות בוגרת יותר מן הדמות הדוברת בשיר "הנמר שמתחת למיטה" או מהקול השולט בשיר "בארץ הסמרטוטים", שכן אסתר יודעת לקרוא. דבר דומה קורה בשיר החמישי בקובץ, "בועת סבון", כשהשיר מרפרר לצירוף המילים הידוע על בועות שמתנפצות:

עַל אֶדֶן הַחֲלוּץ	הַבָּקָר וְהָעֶגְנִים -
הַפְּרִיחוּ יְלָדִים בּוֹעוֹת סִבּוֹן.	הָאֵם בַּחוּץ הֵם
פְּתָאֵם מִה כָּל הָעִיר רוֹאָה?	אוּ בְּפָנִים?
יְלָדָה רוֹאָה בְּתוֹךְ בּוֹעָה.	רָדִי! קְרָאוּ אֲבִיָּה וְאִמָּה לָּהּ,
וְהַיְלָדָה -	אֵךְ הִיא עֹלְתָה לְמַעְלָה.
הַכֹּל הָיָה לָּהּ כְּמוֹ חִידָה:	וְהַבּוֹעָה הַתְּנוּצָצָה,

הַתְּרוֹצָצָה,	עַל הַסֵּפֶה
בְּגַג נִתְקָלָה -	וְעַל עֲפָעָפָה
וְהַתְּנוּצָצָה!	טָפָה.
וְהַיְלָדָה נִתְקָלָה שְׁלֵמָה	(עמ' 12)

אין זה פלא כי עולם המבוגרות והמבוגרים, המיוצג בשיר על ידי הוריה שקוראים לה: "רדִי!", הוא הכוח המבקש לאחוז במציאות הממוקמת על הקרקע, בדומה לעמוד מהשיר "אסתר", ואילו מי שהפריחו את בועות הסבון הם הילדים. השיר מספק סרטוט ויזואלי פיגורטיבי מדויק לסוגיה שהיא אולי המרכזית ביותר בהתפתחות הנפש, וקשורה בשאלה: מה בחוץ ומה בפנים? ההגות הפסיכואנליטית הקדישה חיבורים רבים במיוחד לסוגיית ההבחנה בין פנים וחוץ. כפי שהראינו בכמה מקומות (ראו למשל יגאל וראופמן, 2009), מוסכם להניח שבראשית החיים אין ביכולתו של הפרט להבחין בינו לבין סביבתו. התהליך המוביל להבחנה בין עצמי ללא-עצמי, בין פנים לחוץ ובין דמיון למציאות, מכונה "סימבוליזציה" (הַסְמָלָה) - מושג מרכזי בעבודותיהם של קליין, ויניקוט, מילנר, לאקאן ואחרים, הרואים בו את התהליך המרכזי והחשוב ביותר של החיים הנפשיים.

הנחה מקובלת נוספת היא שיצירת ההבחנות בין פנים לחוץ, בין עצמי ללא-עצמי ובין משאלה למציאות מצריכה יכולת לשחק במרכיבי המכלול עצמי לא-עצמי (כמו, כאילו, דמיוני, מטפורי, אשלייתי). זהו למשל תפקידו של אובייקט המעבר אצל ויניקוט: לשמש גשר-מתווך-מייצג לאובייקטים הנתפסים על ידי החושים ושייכים לעולם החיצוני-גשמי מצד אחד, ולתחושות, לרגשות ולפנטזיות שהן "אובייקטים" פנימיים שאינם נתפסים על ידי החושים ואין להם ממשות גשמית, מצד שני. בייחוד מרתק לראות כיצד השיר "בארץ הסמרטוטים" משחק עם הרעיון באופן כה מהפכני, עד שדמויות הבשר ודם הן למעשה אובייקט המעבר של הדמויות הבדויות בשיר, חולמות עליהן לעת חשכה, ומשתעשעות במחשבות על אודותיהן. אני רואה בכך הישג פואטי מבריק ויוצא דופן. היחסים החמקמקים בין פנטזיה ומציאות מקבלים ביטוי מעניין במיוחד

בשיר "באה המלכה למלך", המבטא אולי יותר מכול את הניסיון לערער ולקרוא תיגר על ההבחנה בין עולם הפנטזיה של האחד לזה של האחרת, כפי שמצוין בשורות החותמות את השיר:

"לְעוֹלָם", אָמַר הַמֶּלֶךְ,

"לֹא יֵצֵעַ בְּשָׁנָתִי זֶר."

"אֵינְךָ מֵבִין",

לְחֹשֶׁה הַמֶּלֶכָּה, "דָּבָר". (עמ' 24)

כפי שצינתי קודם, אני סבורה כי לשיר "בארץ הסמרטוטים" יש מעמד מיוחד בתוך משחק זה, משחק המפגיש את העולמות הפנטסטיים עם אלה המציאותיים. לפיכך אפשרי כי אין זה מקרי שהשיר נבחר לפתוח את הקובץ כולו. נראה כי הביטוי "ממלכת הפנטזיה" מקבל בשיר "בארץ הסמרטוטים" ריאליזציה, שכן תוכנו הגלוי של השיר חושף לפנינו ממלכה של ממש. ממלכה זו כוללת את המלך עצמו, את אשתו המלכה ואת בתם הנסיכה. זוהי ממלכה של סמרטוטים, אשר בהקשר של העולם התוך-טקסטואלי יש לה תוקף מציאותי יותר מאשר לזה של בני האדם אשר מחוץ לעולם השירי. נשים לב לכוחו הרטורי של המשפט הפותח את הבית הרביעי בשיר: "פעם היה מלך, המלך קורא בקול רם".

לפנינו סיפור בתוך שיר, מסוג סיפורי הפנטזיה הנפתחים במילים "היה היה". לולא היינו קוראות משפט זה בהקשר השירי, היינו מדמות לעצמנו מלך שמספר לאשתו ולבתו סיפור על מלך אחר. המלך המספר הוא הדמות האנושית שמייצגת את המציאות הפורמלית, ואילו המלך שבשיר הוא הדמות הבדיונית שמייצגת את עולם הפנטזיה. אלא שלמעשה בעולם הפואטי של השיר ההפך הוא הנכון: המלך הכביכול בדיוני, זה המתקיים בממלכת הסיפור שבתוך השיר, הוא מלך בשר ודם שיש לו אישה ובת מלך, עשויות אף הן בשר ודם. יתרה מכך, מייד עם תום הסיפור שבתוך השיר מתברר לנו כי דמויות בשר ודם אינן יכולות לשרוד בעולם הפנטזיה השירי, שכן חסרות להן האיכויות הנחוצות להתמודד עם אתגרי העולם שבממלכת הפנטזיה.

נשים לב להתפתחות הזו: עם תום סיפור הפנטזיה של המלך בשיר, שהוא למעשה סיפור על מלך בשר ודם, בת המלך נמלאת תוגה וקנאה בדמויות בשר ודם, והיא שואלת בצער: "כן?" – שאלה המרמזת על תחושת הנחיתות שלה לעומת דמויות בשר ודם. אולם מייד בהמשך לשאלתה, בשורה העוקבת, מסופר לנו ש"נתז גץ מן הנר / ונוקב חר בבת המלך / באמצע הסנטר". הפתרון לפציעה של הנסיכה מתאפשר אך ורק בממלכת הסמרטוטים: "ורצים חֲטִי המלך / לתקן את החר בחוט / יש לך מזל, המלכה אומרת / בתי, שאת עשויה סמרטוט". כלומר לו הייתה הנסיכה עשויה בשר ודם, לא הייתה יכולה להירפא בממלכת השיר. הגורם המרפא, החייטים המאחים את הקרע, לקוח מעולם הפנטזיה. אלה הם חייטים בדיוניים אשר בכוחם לרפא רק נסיכה בדיונית. בכך נוצר בשיר מבע מתוחכם מאין כמותו המספר על המחזות שבהם ממלכת הפנטזיה היא המרחב המתאים שבו ניתן להתקיים. עם זאת נראה כי לא הייתה כאן כוונה למבע מחוכם, להפך. גאוניותו של השיר היא ביכולתו לדבר את הנפש הילדית שבה יש עדיפות לממלכת הפנטזיה. גאוניותו של השיר היא גם בהצגת העובדה שיציאה מוקדמת מדי מעולם הפנטזיה מביאה לחוויית פציעה וחוסר שלמות, כמו החר בסנטרה של בת המלך, שלא ניתן להירפא ממנו אלא על ידי חוט מארץ הסמרטוטים. אולי אין זה מקרה שבובות הסמרטוט, שהן מעין הדמיה לדמויות אנושיות, מתאימות למלא בשיר את תפקידם של מה שמכונה על ידי ויניקוט "אובייקטים של מעבר", שפעמים רבות הם בובות עשויות סמרטוטים.

היבטים "מעשייתיים" בשיר "בארץ הסמרטוטים"

בעבודות אחרות העוסקות בתהליכי החשיבה המאפיינים את סוגת המעשייה העממית, הדגמתי את היסוד הראשוני והפנטסטי המאפיין סוגה זו (Raufman, 2009; Raufman 2012; Raufman & Weinberg, 2018), בשונה מסוגות עממיות אחרות, שהן יותר תלויות תרבות, כמו סוגת האגדה. מקובל לראות במעשייה סוגה חוצה תרבות, מנותקת מהמציאות הפורמלית ומהדהדת תהליכי חשיבה ראשוניים יותר. מעשיות עממיות כוללות

טרנספורמציות מגיות ומקסמים שלא ניתן להסבירם באמצעות האמונה, בדומה לסוגת האגדה. גם אפיוני הזמן, המרחב והדמויות המופיעים בסוגת המעשייה, חורגים מאלה המופיעים בעולם המציאותי, כשהמודוס המאפיין אותם הוא זה המכונה על ידי הדן יזון "מודוס על-טבעי פלאי".⁷

אפשרי כי אותם הדברים הקשורים בחוויית ההיקסמות בסוגת המעשייה, הם אלו המעוררים את חוויית הקסם בשיר "בארץ הסמרטוטים". מאפיינים רבים בשיר מקיימים זיקה עם עולם המעשייה העממית, הן ברמה התמטית והן ברמה הפואטית. מבחינה תוכנית נשים לב כי בדומה לשיר "באה המלכה למלך", גם השיר הזה עוסק במשפחת מלוכה שאינה עסוקה בענייני מלוכה, בכיבוש ארצות ובניהול ענייני המדינה, אלא בהווייה היומיומית של משפחה, כמיטב מסורת המעשייה העממית, ובשונה מסוגות אחרות בספרות העממית דוגמת האגדה. מבחינה טיפולוגית, ניתן לזהות כאן רפרור למעשייה הידועה על סינדרלה, שבאחדות מהגרסאות מכונה "סמרטוטה". גם כאן נוצר יחס של היפוך בהשוואה לעולם המציאותי. בעוד הביטוי "סמרטוטה" מסמן נחיתות בעולם האנושי, הרי שבארץ הסמרטוטים יש לו יתרון.

אלא שהעניין אינו בהכרח זיהוי זיקה למעשייה כזו או אחרת. התופעה המעניינת שברצוני להפנות אליה את הזרקור קשורה בזיהוי החשיבה ה"מעשייתית" המבצבצת מבין שורות השיר. במאמרו "המשורר וההזיה" פרויד (Freud, 1908) מבחין בין שני סוגים של יצירות ספרותיות, כאשר הוא חותם את דבריו בציון הערך הרב שיש למעשיות ולמיתוסים. אלו הם מקורות ההשראה ה"אמיתיים" שמהם נובעות היצירות האחרות. נראה כי שירה של זרחי הוא דוגמה טובה לכך.

7 חיה ברייזחק (1996) ציינה כי בעוד לאגדה יש יומרה היסטורית, למעשייה אין יומרה שכוז. קביעה זו היא בהמשך לקביעתו של ריצ'רד דורסון (Dorson, 1964), אשר ציין אף הוא את עובדת הישענות סוגת האגדה על עולם ריאלי, בשונה מהמעשייה הנשענת על עולם של פנטזיה. רב נוי (1994), מייסד חקר הפולקלור בישראל, מתייחס אל המשאלות הכמוסות המגולמות בסוגת המעשייה, אשר מלבד היותה מתקיימת בזמן ובמרחב בלתי מוגדרים, כלולים בה מוטיבים החורגים מגדר הרגיל.

על הזיקה שבין שירי הילדים של נורית זרחי לבין סוגת המעשייה העממית עמדה ורד טוהר (תשס"ז) בעבודתה המתייחסת דווקא לשבירת המוסכמות המעשייתיות בארבעה משירי הילדים של זרחי. טוהר מתייחסת בין היתר לאפיון הדמויות, ומתמקדת בעיקר ברובד התוכני והתמטי של הטקסט. אני סבורה כי עצם ההשוואה בין שני סוגי הטקסטים (שירי הילדים של זרחי ומעשיות עממיות) היא השוואה מתבקשת מעצם העיסוק בבולטות עולם הפנטזיה. אולם בעוד טוהר התמקדה בשבירת מוסכמות בממד התמטי, במאמרי אני מבקשת להדגיש את הפואטיקה של המעשייה ואת תהליכי החשיבה הראשוניים העולים ממנה.

על האופן שבו מהדהדות מעשיות עם חשיבה ילדית כתבתי בעבודות רבות אחרות (ראו למשל ראופמן, 2017). בהקשר הנוכחי אני מדגימה כיצד בשיר המהדהד את שלטונה של ממלכת הפנטזיה מגיחים באופן טבעי מאפיינים מעשייתיים, הכוללים לא רק את משפחת המלוכה, אלא גם את המרחב המשפחתי שבו עוסק הטקסט, את הצורה הפואטית המוכרת "פעם היה מלך", את חוק הפתיחה והסיום כפי שנוסח על ידי אקסל אולריך (1965),⁸ את העקרונות הצורניים כפי שנוסחו על ידי מקס לית' (Luthi, 1982),⁹ וכמובן את ניצחונה של ממלכת הפנטזיה ועליונותה בהשוואה לעולם ה"ממשי". בשעה שבעבודות אחרות הדגמתי רעיונות אלה תוך כדי התייחסות לרעיונותיו של דונלד ויניקוט הנוגעים לאובייקט המעבר, למרחב הביניים ולתופעות המעבריות, במאמר זה אני מבקשת להתייחס לרעיונות

8 חוק זה הוא אחד מתוך 12 חוקים אפיים, שעל פי אקסל אולריך מופיעים תמיד בכל סיפורי העם. חוק הפתיחה והסיום מתאר מצב שבו הסיפור נפתח מן השלו אל הרע, אך מסתיים מן הרע אל השלו, כשהעלילה מגיעה אל פתרון העלילתי והפואטי, דהיינו אל סופה הטוב.

9 בשונה מהתפיסה הגורסת כי המעשייה העממית היא סוגה "פרימיטיבית" או "נחותה", ליטי מציע כי מדובר בסוגה מחוכמת בעלת חוקי עיצוב ברורים ואפילו נוקשים. הוא מונה כמה עקרונות צורניים המאפיינים את הסוגה ומקנים לה את איכויותיה הספרותיות הפואטיות. בין היתר מתייחס ליטי לעקרון ה"חד-ממדיות" שעל פיו בני אדם ויצורים אחרים מתקשרים ביניהם על אותו מישור, עיקרון הממחיש את בולטות עולם הפנטזיה בסוגה. אני מזדהה עם רעיון זה ומציעה כי אין מדובר כלל בסוגה פרימיטיבית, אלא שהיא מיטיבה לתאר רמות התפתחות המכונות לעיתים "פרימיטיביות" או ליתר דיוק "ראשוניות".

מוקדמים יותר, המתייחסים לעולם הפנטזיה של ילדים ולחוויות המשחקיות. פסיכואנליטיקנים הנמנים על הזרם הקלייניאני מתייחסים אל הלא-מודע כבנוי מפנטזיות על יחסים עם אובייקטים. פנטזיות אלו הן בבחינת הייצוגים הפנימיים של האינסטינקטים, ולכן נחשבות כראשוניות (ראו למשל אייזקס, 1948). כשפרויד (Freud, 1908) הסיט את הדיון מטראומה ריאלית (תאוריית הפיתוי) אל עבר הפנטזיה (תסביך אדיפוס), הוא הדגיש את הקדימות של העיסוק בעולם הפנימי. הפרדיגמה שהוא העמיד לרשותנו היא של פנטזיה לא-מודעת הכוללת שלוש דמויות, בדומה לדמויות המופיעות בשירה של זרחי. פנטזיה פנימית ליברדונלית זו סותרת את הפנטזיה הלא-סקסואלית המשמשת בסיס למיסוד סוגים חדשים של פעילות סובלימטיבית. תפקיד הפנטזיה בעידון הליבידו בפעילויות אלו (כגון חלימה בהקיץ והיצירה האסתטית), שונה למדי מהפנטזיות הראשוניות הלא-מודעות המעוררות את הקונפליקטים בתסביך האדיפלי.

אייזקס הגדירה פנטזיה לא-מודעת כייצוג המנטלי של האינסטינקט. במילים אחרות, הליבידו מראשיתו הוא פעילות של הנפש על אף מקורותיו הפיזיולוגיים. הוא מקבל צורה של פנטזיה של ביצוע פעילות (אוראלית, אנאלית או גניטלית) עם אובייקט. על בסיס פנטזיות אלו, שהן ביטוי לאינסטינקט, הנפש הפרימיטיבית של התינוק יכולה להתחיל לסדר את עצמה מחדש באמצעות פנטזיות פרימיטיביות נוספות של השלכה, הפנמה, פיצול והכחשה. בדרך זו היא יכולה לשחרר עצמה מההתנסויות והאימה של קונפליקטים פרימיטיביים. עבודת הפנטזיה בשלבים התפתחותיים מוקדמים חיונית להתפתחות, ממש כפי שחדירה של דמויות בשר ודם לטקסט השירי "בארץ הסמרטוטים" עלולה להשאיר את הנסיכה הפנטסטית פצועה עם חור בסנטר.

האמור לעיל מזכיר לי אירוע שנכחתי בו לפני כמה שנים, עת באתי לנחם משפחה לאחר מות הסבתא. כשנכנסתי לסלון הבית נוכחתי שהוא מלא אנשים היושבים יחד ושותקים. ניכר פער בין כמות האנשים לשקט ששרר. במרכז הסלון עמדה נכדתה של הנפטרת (במאמר זה אקרא לה שירה), כשהיא מנענעת עגלת תינוקות ובתוכה בובה. כששאלתי מה מתרחש

כאן, היסו אותי האנשים וציינו שהבובה של שירה נרדמה ממש עכשיו ולא כדאי להעיר אותה. התופעה שבה נכחתי בעת השבעה היא תופעה שבה כל האנשים הבוגרים שבחדר, כולל הילדה שירה, יכלו לשחק באופן יצירתי עם המעברים שבין סוגים שונים של מציאות. אף על פי שכולם ידעו שבעגלה מונחת בובה ולא תינוקת בשר ודם, הם שיתפו פעולה עם החוויה המעברית של שירה והעניקו תוקף לאיכות פנטסטית של חוויה, אשר עדיין מהדהדת בנפש של כולנו, ילדים/ות ומבוגרים/ות כאחד. בייחוד מעניין לשים לב לזיקה בין טקסט והקשר כפי שהתקיימה באירוע זה, אשר ה"שבעה" עצמה משמשת בו זמן מעבר ומפגש עם קו התפר שבין חיים למוות.

מלאני קליין (Klein, 1955), מחלוצות פיתוח אנליזה של ילדים, הדגימה את פעולתו של הלא-מודע בפנטזיה של משחק. היא פיתחה את הטכניקה שלה על בסיס האופן שבו דמויות מיוצגות במשחק, ויצרה תאוריה העוסקת באופן שבו אובייקטים ממוקמים זה ביחס לזה וביחס לעצמי של הילד. בניסוח רעיון זה קליין הסיגה את העיסוק בפנטזיות של ילדים לשלבים מוקדמים הרבה יותר ממה שהיה מקובל עד לאותה העת, לתקופה מוקדמת בינקות. אם נחבר את העניין הרב שפרויד מצא בספרות, ובייחוד בספרות העממית, עם העניין הרב שקליין מצאה במשחק של ילדים, נוכל לראות כיצד השיר "בארץ הסמרטוטים" הוא בגדר מרחב ספרותי משחקי מובהק, המשמש מעין נייר לקמוס לחשיפת הרמות השונות של תהליכי החשיבה הפועלים בו והחילופים ביניהם.

"בארץ הסמרטוטים" ושאלת הסופיות האנושית

הבדל עקרוני בין דמויות בשר ודם לבין דמויות בדיוניות קשור בגוף האנושי ובסופיותו, ואכן השיר ב"ארץ הסמרטוטים" עוסק בין היתר בשאלה של זמן וסופיות הגוף האנושי. הקושי הגדול הקשור בשאלת הסופיות האנושית עולה לא רק מתוך החוויות האנושיות עצמן, אשר מטבע הדברים מתקשות להכיר בסופיותן, אלא שהוא מרומז גם בתאוריות העוסקות בנפש האדם. בדיון במאמרו המכונן של פרויד "אבל ומלנכוליה" טוען רזינסקי (2019) כי "בדומה לרוב כתביו של פרויד, חיבור זה נמנע מלדון במוות ובסופיות

האנושית. הימנעות מעין זו [...] בהחלט מטרידה בטקסט שעוסק באבל ובמלנכוליה" (עמ' 242). בהמשך לרעיון של פרויד (Freud, 1908) כי "המשוררים הם בני-בריתנו להבנת הלא-מודע" נראה כיצד השיר "בארץ הסמרטוטים" מציע אופציה של התמודדות עם שאלת סופיות האדם. נראה כי המרחב הפנטסטי, אשר בשיר הוא כאמור המרחב הקיומי התקף, לא זו בלבד שקורא תיגר כנגד סופיות הגוף האנושי ומעלה את האפשרות לתפור חורים, אלא שבשפתו המעשייתית הוא מתקיים במרחב המתאפיין ב"אל-זמן" ו"אל-מרחב".

המהלך שבו התמודדות עם שאלת סופיות החיים מתממשת באמצעות טקסט ספרותי נמצא בהלימה לא רק עם הערך הרב שפרויד ייחס לידע העולה מיצירות ספרות, אלא שבאופן ספציפי יותר, במאמרו "ארעיות", פרויד עצמו מתמודד עם שאלת חלוף הזמן תוך כדי עיסוק במפגש עם המשורר רילקה, כפי שתיאר אותו רזינסקי (2019): "המפגש הספרותי הזה משמש זירה לניגודים ומתחים אמביוולנטיים יסודיים במחשבת פרויד ועסוק בשאלות יסודיות ביחס לכתיבה" (עמ' 244). בן-שפר¹⁰ עושה שימוש במאמר זה של פרויד תוך כדי שימוש ביצירה ספרותית נוספת, "בן האלמוות" מאת בורחס (2000/1949), כדוגמה נוספת לפתרון שמציע לנו המרחב הספרותי להתמודדות עם שאלת ארעיות האדם והדברים. בשעה שב"אבל ומלנכוליה" פרויד נמנע מלעסוק במוות, הרי שב"ארעיות" הוא מייחס לזמניות היופי שבטבע את מה שמעניק לדברים את ערכם. בן-שפר מציע: "ואולי נצרך בדמיוננו לאותו מפגש היסטורי גם את בורחס, שעוסק בנושא זה ממש באחד מסיפוריו: 'המוות (או אזכורו) עושה את בני האדם ליקרי ערך ומעוררי חמלה. הם נוגעים ללב בהיותם רוחות רפאים [...] אין פנים שלא יהיו בהימחקם כפנים שנראו בחלום'" (מתוך בורחס, עמ' 20). בן-שפר נוטל לעצמו את החירות להתמודד עם חיבורו של פרויד תוך הגמשת מושג הזמן הליניארי והצעה להתייחס אל הזמן באופן החורג

10 בן-שפר, גר, הרצאה שניתנה במסגרת פורום מכון תל אביב לפסיכואנליזה בת-זמננו (4.4.2021).

מזמניותו. כך, לא זו בלבד שהוא מצטרף אל פרויד בתפיסת הספרות כמרחב אל-זמני וכפתרון לשאלת המוות, אלא שהוא מוסיף כאן עוד להטוט: הוא מצרף סופר שעסק באותו נושא כמה עשרות שנים מאוחר יותר, לאותו טיול זמני, רגעי וחולף של פרויד עם המשורר הצעיר רילקה. בכך נוקט בן-שפר אותו מהלך של אימוץ המרחב האסטתי הספרותי, שכן אינו רואה כל מניעה לצרף סופר נוסף, בן עת אחרת, לאותו טיול ארעי המתואר בחיבורו של פרויד. אולי מבלי דעת הוא מציע כאן לשאלת חלוף הזמן אפשרות נוספת, שבה משוררים בני-חלוף, המטיילים באופן רגעי וחד-פעמי במקום מסוים, חורגים מזמניותם כשיצירותיהם הנצחיות מפגישות ביניהם תוך כדי חציית שנים ויבשות. אפשר לראות במהלך זה הקבלה לפתרון שמציע פרויד לשאלת ארעיות הדברים, הקשור בתפיסה המחזורית של הזמן. כשם שהדברים מתים וקמים מחדש לתחייה, כך משוררים בני-חלוף מפציעים בזמן אחר, שהוא מעבר לזמן.

תפיסה מחזורית זו מופיעה גם בממד התוך-טקסטואלי בשירה של זרחי "בארץ הסמרטוטים", אשר מאפייניו הפואטיים, ובכללם החריזה המושלמת שבה כל שורה ממשמעת מחדש את זו שקדמה לה, המבנה הסימטרי, החזרתיות של המילים "סמרטוט" ו"סמרטוטים" – כל אלה שותפים ביצירת מרחב פואטי המתאפיין באל-זמניות או בזמניות מחזורית. בהקשר זה אציין כאן את התייחסותו של רגב (1993) למרחב שבין מבוגרים לילדים בכל הנוגע לשירי הילדים של זרחי, שכן שתי תפיסות אלו, הבוגרת והילדית, מציגות תפיסות זמן שונות. הוא כותב: "עולם המבוגרים הוא אחד הנושאים החשובים המעסיקים את היוצרים בתחום ספרות הילדים [...] חוקרים והוגים [...] מדגישים לא פעם את הפער הבלתי-ניתן לגישור שבין המבוגר לבין הילד, שאלה הם שני מחנות העומדים כמעט בקשרי מלחמה ביניהם: שהבעיה המרכזית של המבוגר היא בכך שהוא עצמו שכח מה פירושו של דבר להיות ילד חלש ותלתי בחברה של אנשים החזקים ממנו. זו חברה שבה יש לגיטימציה מלאה למבוגר לשלוט בילד, לאסור ולהתיר, לגלות אהבה ולכסות אהבה ולנסות להגשים באמצעות הילד את החלומות שלו עצמו, שלא זכה לתרגום לשפת המציאות. ומאידך גיסא, ברור לגמרי,

שאינן הילד יכול בלי המבוגר, והמבוגר הוא 'יתום' בלי הילד". את האיכות של שיריה של זרחי מוצא רגב בכך שהיא "כותבת לילדים, אך מפוכחת דייה כדי לדעת ששוב אינה ילדה" (עמ' 51).

רוזנסקי (2019) מציין שמאמרו של פרויד על הארעיות חריג בכך שהוא רואה את טבעם בריחוק של הדברים כמקור חשוב של ערך, ואת ההכרה בחלופיות וקבלתה כהישג נפשי חשוב. ואולי גם בכך עוסק השיר "בארץ הסמרטוטים" – בכמיהה אל מה שברחוק ולא ישוב עוד.

מילות מפתח: תהליכי חשיבה, ספרות ילדים, נורית זרחי, פנטזיה ומציאות, מעשיות עם.

מקורות

- אלקד-להמן, אילנה (תשס"ג). *עיונים בספרות ילדים*, 13, 46-5.
- אלקד-להמן, אילנה (תשס"ט). קול וכנפיים: דמיון ומציאות בפנטזיה לילדים מאת נורית זרחי, *ספרות ילדים ונוער*, 129, 12-32.
- בורחס, חורחה לואיס (2000 [1949]). *בן האלמוות* (תרגום: דלית יהב). הספרייה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- ביון, וילפרד (2003). *במחשבה שניה: מאמרים נבחרים על פסיכואנליזה*. תולעת ספרים.
- בן-שיר, דבורה (תשנ"ח). לגברת כלומה לא היה מאומה: עיון אקסיסטנציאליסטי ביצירתה של נורית זרחי. *מעגלי קריאה: כתב עת לעיון ולמחקר בספרות ילדים*, 26-25, 5-14.
- ברייצחק, חיה (1996). *פולין: אגדות ראשית, אתנופואטיקה וקורות אגדיים*. ספרית פועלים.
- גלזר, לילי (תשע"ו). תחיית הקול הילדי (המושקף) לאור יצירתם של נורית זרחי, רותי מודן ואתגר קרת. *בין השורות: מחקר ויצירה בספרות ילדים ונוער*, 1, 101-83.
- הדס, ירדנה (1977). זרחי נורית: הנמר שמתחת למיטה: מאמר ביקורתי. *הד הגן, מ"ב*, 132-133.
- טוהר, ורד (תשס"ז). המלכה בודדה, המלך ירד מנכסיו: שבירת קונבנציות בארבעה משירי הילדים של נורית זרחי לאור הפואטיקה של המעשייה העממית. *חמדעת: שנתון מכללת חמדת הדרום*, 103-126.
- יגאל, יואב וראופמן, רות (2009). תחושות בטן והרהורי לב. *שיחות, כרך כ"ג* (3), 247-236.

- יסיף, עלי (1994). *סיפור העם העברי: תולדותיו, סוגיו ומשמעותו*. מוסד ביאליק.
- מעפיל, אבי (תשס"ד). עושים בית ספר לרובין הוד: על ספרה של נורית זרחי "הילדה רובין הוד". *ספרות ילדים ונוער*, יד (ב-ג), 18-24.
- מצוביכה, עפרה (תשע"ו). להסתלק לארץ לגמרי אחרת: חוסר הורי במרחב המשפחתי ועיצובו בסיפורים של נורית זרחי. *מורשת ישראל: כתב עת ליהדות לציונות ולארץ ישראל*, 13, 101-122.
- נוי, דב (1994). מסה על אסופת מעשיות של האחים גרים. בתוך *האחים גרים: מעשיות, האוסף המלא* (תרגום: שמעון לוי, עמ' א'-ט"ז). ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי והשומר הצעיר.
- פרויד, זיגמונד (2008 [1923]). אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים (תרגום מגרמנית: אדם טננבאום). רסלינג.
- פרויד, זיגמונד, (2008 [1916]). ארעיות. בתוך *כתבים נבחרים: תרבות, דת ויהדות* (תרגום מגרמנית: נועה קול ורחל ברחיים, כרך ה', עמ' 87-91). רסלינג.
- קואסטל, רחל (תשע"ד). בארמון הקרח של המופר: בין הביוגרפי למדומיין בשירתן של נורית זרחי ואמילי דיקנסון. *דפים למחקר בספרות*, 19, 268-299.
- קרסני, אריאלה (תשס"ח). התפוח הפיקח כיצירה רב גילית. *שאנן: שנתון המכללה הדתית לחינוך*, י"ג, 153-166.
- ראופמן, רות (2017). דמות המכשפה במעשיות עממיות. *עיונים בספרות ילדים*, 27, 43-72.
- רגב, מנחם (1993). בין מבוגרים לילדים בשירי נורית זרחי. *מאזניים*, 3, 51-55.
- רגב, מנחם (1977). הנמר שמתחת למיטה: מאמר ביקורתי. *מעגלי קריאה*, 3, 71.
- רגב, מנחם (תשנ"ג). הקסם הוא בעיני המתבונן: על מציאות ודמיון ביצירות נורית זרחי. *ספרות ילדים ונוער*, 22 (ד), 14-22.
- רגב, מנחם (תשס"ב). עולם המלכים והמלכות בשירי נורית זרחי. *רוח אחרת: במה לחינוך חברה ותרבות*, 15, 33-43.
- רות, מרים (1977). הנמר שמתחת למיטה: מאמר ביקורתי. *הד הגן, מ"ב*, 130-132.
- רז, נילי (תשנ"ב). מפגש בין עולמות ומימוש הפואטי בשירי הילדים של נורית זרחי. *מעגלי קריאה: כתב עת לעיון ולמחקר בספרות ילדים*, 21, 5-17.
- רוזנסקי, לירן (2019). על חלוקת הזמן: פרויד, רילקה, ו-Weltschmerz. *מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית*, י"ט, 242-258.
- שחורי, דפנה (2010). הצד האפל של נורית זרחי. *מאזניים*, 184 (1), 18-21.
- שטיין, דפנה (תשמ"ט). נורית זרחי מחדשת נורמות בספרות הילדים: דרכי עיצוב בעיות קליטה והיקלטות בשלושה מסיפוריה. *ספרות ילדים ונוער*, 15 (ב-ג), 75-88.

קרנבל החיות של מאיר שלו

תשוקה, אלימות ומיניות ב"רוני ונומי והדב יעקב" וב"אריה בלילות"

Meir Shalev's Carnival of the Animals

Passion, violence and sexuality in "Roni and Nomi and Jacob the bear" and "A lion at night"

לינה רוז

תקציר

במאמר זה¹ אבקש להציג את כתיבתו של מאיר שלו לילדים כזירה רוחשת יצרים ותשוקות, המכוונת נגד האופי הדידקטי של ספרות הילדים. שלו החל את דרכו הספרותית עם צאת ספרו הראשון לילדים "הילד חיים והמפלצת מירושלים" (1982), אך מעמדו כיוצר מרכזי בספרות העברית החל להתגבש עם פרסום ספרו הראשון למבוגרים "רומן רוסי" (1988). בהמשך כתב שמונה רומנים נוספים, כמה ספרי עיון וכעשרים ספרים לילדים. שלו הוא גם עיתונאי בעל טור שבועי בעיתון "ידיעות אחרונות", שבו הוא מרבה לבקר באופן הומוריסטי ומושחז נושאים פוליטיים וחברתיים. בין השנים 1993-2006 הוציא לאור עם חברו המאייר יוסי אבולעפיה, חמישה ספרים לילדים²

Dorson, Richard (1964). *Beyond the wind: Reginal folklore in the United States*. Chicago University Press.

Freud, Sigmund (1908). Creative writers and day dreaming. In *Collected Papers* (Vol. 4, pp. 419-428). New-York: Basic books.

Isaacs, Suzan (1948). On the nature and function of phantasy. *International Journal of Psycho-Analysis*, 29, 73-97.

Jason, Heda (1975). *Study in Jewish ethno-poetry*. Chinese Association for Folklore.

Klein, Melanie (1955). The psycho-analytic play technique: Its history and significance. In Melanie Klein, Paula Heimann, & R. E. Money-Kyrle (Eds.), *New directions in psycho-analysis*. Tavistock Publications.

Luthi, Max (1909). *Once upon a time: On the nature of fairy tales*. Indiana University Press.

Olrik, Axel (1965). Epic laws of folk narrative. In Alan. Dundes (Ed.), *The study of folklore* (pp. 129-141). Inglexood Clift.

1 מאמר זה הוא חלק מעבודת הדוקטור שלי בהנחייתה של ד"ר בתיה שמעוני מאוניברסיטת בן-גוריון. העבודה היא מונוגרפיה על ספרות הילדים של מאיר שלו ועתידה להתפרסם בקרוב. הזכויות לציטוטים ולאיוורים שמורות למאיר שלו ולהוצאת עם עובד.

2 "איך האדם הקדמון המציא לגמרי במקרה את הקבאב הרומני?" (1993), "הטרקטור בארגז

שעסקו בין היתר במאבק בין הארוס לתנטוס ("איך המציא האדם הקדמון לגמרי במקרה את הקבאב הרומני?", 1993), בזקנה ובמוות ("הטרקטור בארגז החול", 1995) ואפילו בנטיות א-בינריות ומגדר שלישי ("הדודה מיכל", 2000). בתקופה זו הפגין שלו תעוזה יוצאת דופן, וניצל את מעמדו ההגמוני כדי לכתוב על נושאים שמבוגרים מבקשים להסתיר מילדים, ואילו ילדים דווקא מתעניינים בהם מאוד. במאמר זה אבקש להראות את יחסו המתריס של המחבר כנגד אופייה השמרני של ספרות הילדים באמצעות קריאה סימפטומטית בשני ספרים המעמידים במרכזם חיות טרף אימתניות: "רוני ונומי והרב יעקב" (להלן "רוני ונומי") (2004) ו"אריה בלילות" (2006). ספרים אלה, שזכו להכרה רחבה מצד הורים, מבקרי ספרות, אנשי חינוך וחוקרי אקדמיה מיד עם צאתם לאור, התקבלו באופן שונה. בעוד "רוני ונומי" נתפס כספר חינוכי נפלא המעשיר את שפתם של ילדים, "אריה בלילות" הגיע לוועדה לזכויות הילד בכנסת בגלל הרמיזות המיניות המוסוות בו, ובשל החשש שעלילתו מקדמת אי-ציות לסמכות הורית.

הקדמה

החתימה של שלו תחת הפרדיגמה החינוכית של ספרות הילדים איננה בגדר חידוש, שכן במרבית ספריו ביקש לקרוא תיגר על נורמות קיימות ולהציג זווית ראייה אחרת על המציאות. כך למשל לגלג על הנהגות הישראלית ב"איך המציא האדם הקדמון לגמרי במקרה את הקבאב הרומני?" (1993), חשף את טיפשותם של נבחרי העם ב"הילד חיים והמפלצת מירושלים" (1982), גיחך על בעלי סמכות ב"הכינה נחמה" (1990), טשטש זהויות מגדריות ב"אבא עושה בושות" (1988) ובין-דוריות, ב"וניל על המצח ותות על האף" (2013) וביקר את הדוקטרינה הדתית שבסיפורי המקרא ב"מבול, נחש ושתי תיבות" (1993). סימן ההיכר של המחבר הוא שימוש בהומור

החול" (1995), "הדודה מיכל" (2000), "רוני ונומי והרב יעקב" (2004), "אריה בלילות" (2006) ובנוסף פרסם באותם שנים גם ארבעה רומנים למבוגרים ושני ספרי עיון. היכול הספרותי העשיר והמגוון העמיק את מעמדו כיוצר מרכזי בספרות העברית וזיכה אותו באהדת הקהל והמבקרים.

מילולי, פרודי וסטירי, שבאמצעותו הוא נוהג להפריך אמיתות מקובלות, לפרק סדרים חברתיים, להנמיך מוסדות הגמוניים וללגלג על אישים רמי דרג. אלא שמלבד ההיבט הסטירי הנוכח בקביעות ביצירותיו לילדים, אני סבורה שבחמשת הספרים שיצאו לאור בין השנים 1993–2006 נוסף רובד חדש יצרי ועז, שהעצים ביתר שאת (ובאופן שהיה חריג גם ביחס למחבר עצמו) את חתרנותו תחת הממסד³. שיאו של המהלך בא לידי ביטוי בספר "אריה בלילות" ונעצר לאחר מכן. בהסתכלות רחבה על מכלול היצירה שכתב לילדים אפשר לראות כי הספרים שכתב בשנים אלה, העידו יותר מכול על סירובו להיענות לאינטרפלציה של כתיבה דידקטית לילדים, וביטאו באופן נחרץ את התנגדותו לתקינות הפוליטית שפשתה בספרות לגיל הרך.

הספרים "רוני ונומי" ו"אריה בלילות", שיצאו לאור בזה אחר זה, זכו להתייחסות שונה מצד קובעי הטעם. בעוד הראשון נתפס כספר חינוכי נפלא המעשיר את שפתם של ילדים, השני ספג ביקורת ציבורית נוקבת ואף הגיע ביוזמת האגודה הבינלאומית לזכויות הילד לדיון בכנסת בטענה שמדובר בספר מסוכן הנושא מסרים מיניים⁴. ההתקבלות השונה של הספרים משקפת היטב את התפיסה, שספרות ילדים היא גוף המוגדר על ידי כפילות נמעניו. זהר שביט (1996) חידדה נקודה זו וקבעה שספרות ילדים היא ספרות הנכתבת על ידי מבוגרים למען ילדים, ולכן לעולם תהיה בעלת קהל יעד כפול: ילדים, שהם הקוראים הרשמיים של הטקסטים, ומבוגרים שהם אלה השופטים אותם. להגדרת הסוג כפנייה סימולטנית לשני קהלים יש משמעות מיוחדת, משום שהיא מחייבת את הכותבים להתייחס למערך

3 ייתכן שדווקא שוליותה של ספרות הילדים בשיח התרבותי יוצרת הזדמנות עבור המחבר להתבטא באופן יצירי אותנטי הנעדר מהרומנים למבוגרים. אורן (1992, 1998, 2008), בן-דב (2011), ברתנא (1993) והולצמן (2005).

4 בתגובה אמר שלו שהספר אינו מדבר על סקס, ולו היה רוצה לרמוז על סקס לא היה עושה זאת באמצעות שאגות. עם זאת הודה שספרות ילדים יכולה לעסוק בנושאים מגוונים, גם בכאלה "ששומרי הצדק והמוסר החברה אינם אוהבים שמדברים עליהם" (ריאיון לגלי וולצקי באתר גלובס 2.5.2005). ברצוני לציין, שלמרות התנגדותו לעמדתם של קובעי הטעם, בספרים שכתב לאחר מכן נמנע שלו מלעסוק בנושאים נפוצים, וסגנונו הלשוני הפך למאופק יותר.

אילוצים כפול: מצד אחד אסתטי ומצד אחר חינוכי. בעוד הציפייה העיקרית של הקורא-ילד היא הנאה, הציפייה המרכזית של הקורא המבוגר נושאת גוון חינוכי מובהק. לכן המבוגר יעדיף טקסטים שמפתחים את עולמו של הילד, כלומר מוסיפים ידע, מעשירים את השפה ומגרים את המחשבה.⁵ לא רק זאת אלא שההכרח לעמוד בסט ציפיות כפול מייצר לעיתים קרובות תהייה אשר ל"טיבו" של הטקסט, עד שנדמה כי ההיבט הדידקטי מאפיל על האסתטי ומרדד את הדיון בטקסטים לילדים לשאלות פדגוגיות ותו לא. בחיבור זה אנסה להציג עמדה אחרת, הבוחנת טקסטים שנכתבו לילדים שלא באמצעות עיסוק בשאלת ההתקבלות או בהתאמה לקהל יעד כפול. הקריאה לא תבקש לקבוע אם הטקסטים יכולים להתממש תחת כשירותו הקוגניטיבית של הילד, ולא תבחן אם נכתבו על פי סטנדרטים חינוכיים. מסיבה זו אף בחרתי לוותר על דיון לאורו של מושג הבין-דוריות, המעמיד במרכז זיקות שונות של יחסי מבוגרים-ילדים בטענה שהן התשתית הפואטית של ספרות הילדים (דר, 2002). התנגדותי לתפיסת הבין-דוריות נובעת מהגדרתה את ספרות הילדים כשדר לשוני הנשלט בידי הפונקציה הקונאטיבית (יאקובסון [1929], 1986), ורק לאחר מכן בידי הפונקציה הפואטית.⁶ במקום זאת, אבקש להפוך את היוצרות ולהציג קריאה פואטית-אסתטית המתייחסת תחילה להיבטים העולים מהטקסט, לרבות אלה שאינם נענים לציפיות המבוגרים, ורק לאחר מכן לעמוד על ההקשרים הנוספים הטמונים בו.

במרכזם של הספרים "רוני ונומי" ו"אריה בלילות" עומדות חיות טרף גדולות, אימתניות והרסניות, שאופן תפקודן בסיפור נרמז כבר בכותרת

5 על הציפיות שיש למבוגרים מספרות ילדים ראו שיכמנטר (2016), Rose (1984), Nodelman (1992).

6 בנקודה זו אני חולקת גם על טענתה של סצ'רדוטי על כך שספרות ילדים בדומה לספרות מבוגרים היא שדר לשוני שבו הפונקציה הפואטית היא הפונקציה הדומיננטית ולכן נכתבת משיקולים אסתטיים. אך בעוד שבספרות מבוגרים הפונקציה השנייה בחשיבותה נקבעת בהתאם לז'אנר הספרותי, בספרות הילדים, הפונקציה שתבוא לאחר הפונקציה הפואטית היא הפונקציה הקונאטיבית המתייחסת תמיד לקהל נמענים כפול וקובעת את ההשתתפות של כל אחד מהם בהתאם למרכיבים הטקסטואליים ולמשמעות המובלעת.

ובאיור שעל הכריכה.⁷ הדב מנוטרל מהמהות החייתית שלו באמצעות שמו הפרטי ועל ידי אזכורו בנשימה אחת עם בני האדם. אנושיותו ניכרת כבר ממבט ראשון, שכן הוא מצויר נוסע עם הילדות בטנדר הירוק. האריה לעומתו, נותר בחייתיותו ומצטייר כבעל חיים שמסתתר ואורב לטרפו בלילות, והרמז היחיד לנוכחותו (באיור) הוא קצהו של זנב שאינו מחובר לגוף.

האנשת בעלי חיים בטקסטים לילדים איננה תופעה חדשה, ומקובל לייחסה להתפתחותה של ספרות הילדים משני דגמים ראשוניים: המשל והאגדה. חוקר ספרות הילדים פרי נודלמן (Nodelman, 2002) טען שהיו אלה משלי אזופוס שהעמידו במרכזם בעלי חיים מדברים, והניחו את התשתית לספרות ילדים דיידקטית במטרה לפתח מודל התנהגות ראוי המבוסס על סובלימציה של דחפים.⁸ מעשיות העם לעומת זאת, ניצבו מהצד האחר של המתרס והציגו עלילות שחתרו תחת הנורמות החברתיות וקראו תיגר על סמכות. ההתנגדות של הסיפור העממי לחוקי התרבות התבטאה לא פעם באמצעות הצגה של תכנים מיניים ואלימים לרבות תיאורים של גילוי עריות. בספרו המפורסם "קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד" (1980, 2002) טען ברונו בטלהיים כי על אף התכנים הלא חינוכיים, תרמו האגדות להתפתחות נפשית תקינה אצל ילדים משום שעסקו בהתמודדות עם טיבם ה"בעייתי של החיים".⁹ בטלהיים אף יצר

7 בספרו המפורסם "קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד" (2002) טוען בטלהיים שבעלי החיים הבדיוניים מייצגים את טבעו החייתי של האדם ומבחיין בין שתי קבוצות: חיות טרף מסוכנות (אריות, זאבים או דובים) ומייתיות (דרקונים) ולעומתם בעלי חיים חכמים ומועילים הנחלצים לעזרתו של הגיבור ומנווטים אותו להגשמת משאלה או למקום מבטחים. שתי הקבוצות מסמלות כאמור את הדחפים החייתיים אך בעוד שחיות הטרף מייצגות את האיד הבלתי מרוסן שאיננו סר למרותו של האגו ומאיים להרוס את העולם, בעלי החיים המועילים מסמלים את דחף החיים, את האיד והתשוקה המניעים את האדם באופן בונה להגשמה, שליטה והתבגרות.

8 עם זאת יש לזכור שבמקור לא נכתבו המשלים עבור ילדים אלא יועדו ונקראו על ידי מורים, מטיפים ואנשי מוסר. מאוחר יותר הציע הפילוסוף ג'ון לוק למקד את הקריאה במשלים למען ילדים ולהשתמש בהם ככלי חינוכי.

9 כפסיכואנליטיקן טען בטלהיים שאגדות הן מרחב בטוח ומוגן לביטוי יצרים. הוא מבטא את האסכולה הפרוידיאנית הגורסת שהאדם יצליח למצוא משמעות בחייו רק באמצעות

זיקה בין האגדות לתהליכים הנפשיים של התת-מודע ולראשית ההתפתחות של האדם, לראשונות של הילדות:

תוך זמן קצר מתחילים להתרחש מאורעות הרומזים כי ההיגיון המקובל והמסכת הרגילה של סיבה ומסובב אינם חלים עליהם, כפי שאינם חלים על תהליכי הבלתי מודע שבהם מתחוללים המאורעות הקדומים המיוחדים והמפעימים עד מאד. תכנו של הבלתי מודע הוא בעת ובעונה אחת נסתר ומוכר עד מאד, אפל ומושך, והוא מעורר את החרדות והתקוות העזות ביותר. אין הוא מוגבל בזמן, במקום או ברצף הגיוני מסוים של מאורעות כפי שקובע ההיגיון שלנו. בלא שנהיה ערים לכך אנו נישאים על כנפי הבלתי מודע לתקופות הקדומות ביותר בחיינו. המחזות המוזרים הקדומים, המרוחקים ובו בזמן גם המוכרים ביותר שעליהם מספרת האגדה, רומזים למסע אל נבכי מחשבתנו, אל תחומיהם של הבלתי מודע ושל הבלתי מוכר. (עמ' 55)

הקריאה הפסיכואנליטית שמציע בטלהיים מאפשרת פרשנות סובלימטיבית לטקסטים המכילים תוכן מיני ואלים, ומצביעה על המורכבות הדיאלקטית של ספרות הילדים שבה הטוב מתקיים לצד הרע, התבוני לצד החייתי, והצורך בגבולות לצד הרצון בחופש. במאמר זה ברצוני לאמץ את גישתו של בטלהיים¹⁰ ולהסתייע בביקורת הפסיכואנליטית ובקריאה הסימפטומטית על מנת לחשוף את מבנה העומק של הטקסטים, שכן אני סבורה ששלו מתעתע בקוראים המבוגרים בכך שמצד אחד הוא נענה לציפיותיהם להעשיר את

התמודדות עם קשיים או דרך מאבקים. לטענתו, רוב הספרות המודרנית שנכתבת עבור ילדים מתחמקת מעיסוק בשאלות קיומיות שבוודאי מעסיקות ילדים ולכן נמנעות מנושאים כמו מוות, הזדקנות, גבולות הקיום, השאיפה לחיי נצח והחרדה מפני המוות. הסיפור העממי לעומת זאת דן בגלוי בנושאים אלה ואחרים ומוביל את הילד להכרה ולעימות ישיר עם המצוקות הקיומיות הנמצאות בבסיס החיים.

יש לציין שכשנה לאחר מותו התפרסם בכתב העת האמריקני לפולקלור מאמר המאשים את בטלהיים בפלגיאט. אלן דונדס, חוקר במחלקה האנתרופולוגית באוניברסיטת ברקלי טען שבטלהיים העתיק קטעים רבים ממחקר פסיכיאטרי על מיתוסים ואגדות מאת יוליוס היושר ובנוסף עשה שימוש במקורות נוספים (כולל שלו עצמו) מבלי לתת קרדיט הולם למחברים. בשל הפופולאריות הגדולה של ספרו זכה המאמר להדר תקשורתי נרחב שגרם לפגיעה בשמו של בטלהיים. עם זאת מספר חוקרים, וביניהם היושר עצמו, טענו שאין הוכחות חד-משמעיות לגביה ספרותיות ולכן קשה להאשימו ובפרט לאור העובדה שאינו יכול להשיב על הטענות נגדו.

השפה הילדית (על ידי שימוש ביכולותיו הווירטואוזיות בתחום הלשוני), ומצד שני הוא חותר תחת מבוקשם בהיבט התמטי באמצעות עיסוק בנושאים שהם בגדר טאבו בספרות הילדים. הדיון יעסוק ברבדיו השונים של הטקסט לרבות התייחסות להיבט החזותי, וכן יתייחס לצמד הספרים כמכלול כיוון שאני סבורה שההתייחסות לשני הספרים כחלק מסדרה תראה שלא זו בלבד שהם אינם משתייכים לקצוות פדגוגיים שונים אלא שהאחד הוא למעשה המשכו של האחר, ושניהם יחד הם חלק ממהלך פואטי רחב יותר שהחל עם פרסומו של הספר "איך האדם הקדמון המציא לגמרי במקרה את הקבאב הרומני" (1993).¹¹ נוסף לכך אנסה להראות שהקריאה בשני הטקסטים כמכלול חושפת מהלך פואטי טרנסגרסיבי דומה המתרחש בשניהם, אף על פי שכל אחד מהם יוצא מנקודת פתיחה שונה.

1. "רוני ונומי": העולם ההפוך של בני האדם

בליבו של הספר "רוני ונומי" ניצבת משפחה אקסצנטרית מצחיקה, שחיה בעולם צבעוני ותוסס המתנהל על פי חוקים משלו. רוני ונומי הן זוג אחיות שובבות המעבירות את מיטב זמנן בגן החיות שבו עובדים הוריהן. יש להן אבא "קטן ועגול כמו פיתה" ו"אמא גבוהה, כמותה לא ראית, / שיש לה מילים כמותן לא שמית" וגם "טנדר ירוק שנוהג בעצמו / וכלב שחור שמטפס על עצים, / תרנגול שאוהב לאכול מרק-עוף / וחתול שפותר תשבצים". במקום הערכים והנורמות של העולם הרגיל מזומנת לקורא חוויה המבוססת על הקודקס הקרניבלי של ה"עולם הפוך" (le monde à l'envers)¹² כפי שמנסח זאת בכטין (באחטין, 1978/1929):

חיי הקרנבל הם חיים שהוצאו ממסלולם הרגיל, ובמידת מה "חיים מצדם ההפוך" [...] החוקים, האיסורים והסייגים, שהגדירו את המשטר

11 המהלך הרחב נידון בפירוט בעבודת הדוקטור אך מפאת קוצר היריעה איננו מתאפשר במסגרת זו.

12 אחד האיורים ממחיש באופן חזותי את ה"עולם ההפוך" שבו אין תוקף לחוקי הגרוויטציה: נומי מוזגת חלב לתוך ספל, אך החלב אינו נשפך מלמעלה למטה אלא זורם אופקית משמאל לימין. רוני שותה מיץ מתוך כוס בעזרת קשית בכיוון ההפוך, שכן הכוס נמצאת באוויר, פניה כלפי מטה, והמיץ נשאב מלמעלה למטה.

ואת הסדר של החיים הרגילים, היינו מחוץ לקרנבל, בטלים למשך הקרנבל, בטל קודם כל הסדר ההיררכי וכל צורות המורא, יראת הכבוד, כיבוד ההורים, נימוסים וכד' הקשורים עמו, היינו כל הקשור באי-השוויון החברתי-הירארכי ובכל אי-שוויון אחר (בתוכם זה של הגיל בין בני-אדם). (עמ' 126)

התאוריה הקרניבלית שהציע בכטין התבססה על המוסד החברתי-עממי של הקרנבל מימי הביניים. האירוע הססגוני פורץ הגבולות העמיד במרכזו את התרבות הפולקלוריסטית שהשתתה על קשרים פמיליאריים נטולי רשמיות, בניגוד למה שהיה מקובל בעולם התרבות. יחסי גומלין אלה הובילו לטשטוש הזהויות המקוריות ולערבוב בין המינים, בין הקודש לחול, בין הנשגב לשפל, בין החוכמה לטיפשות ובין הגבוה לנמוך.¹³ משמעות הדבר הייתה לא רק הורדת המחיצות ושכירת המבנים ההיררכיים הנוקשים של העולם הרגיל, אלא מתן לגיטימציה לחושים ולמיניות לפרוץ החוצה ולהתבטא באופן מוחשי ואותנטי. ביסודו של המודל הקרניבל-טרנסגרסיבי עמדה התשוקה היתרה (היפר-תשוקה), שביקשה לפרוץ את הגבולות המוכרים. התשוקה הטרנסגרסיבית, שהופנתה כנגד האידיאלים מרסני הדחפים של הסדר הקרטזיאני, הצטיירה ככוח דיוניסי מתפרץ שביטא נדודים וחוסר טריטוריה. במהלך ימי הקרנבל נשברו הקטגוריות המוכרות, ונשאבו לתוך כור היתוך מצרפי שאיחד את כולם לקטגוריה

13 מ' באחטין (1978/1929), עמ' 127: במרכז חגיגות הקרנבל עומדת ההכתרה ההיתולית של המלך הקרניבלי שבחיים הרגילים נמצא בשוליים החברתיים, ולאחריה מתרחשת ההרחה שגם היא חלק בלתי נמנע מהטקס. לכן העיקרון המנחה של הקרנבל הוא תחושת השרירותיות והתחלופה העומדים בניגוד גמור לחוקים האבסולוטיים של המשטר בעולם הממשי. היפוך היוצרות של הקרנבל חושף את מבני הכוח הקיימים, ומאפשר הצגה חלופית לסדר הקיים. הצחק הקרניבלי מבטא את תחושת האמביוולנטיות, שכן הוא מגלם בתוכו צהלה ולגלוג ומשמש פרודיה על הטקסים המקודשים לחברה. הצחק הפרודי מציג תמונות עולם חלופית או אף הפוכה, המוגבלת במקום ובזמן. עמדה זו של העולם ההפוך מקעקעת את מבנה הכוח של ההגמוניה השלטת, ומאפשרת הסתכלות חלופית וגמישה הנפתחת אל האחר ואל מי שנמצא בשוליים. במסגרת ההווה האקסצנטרית מקבלים השוליים את הלגיטימציה להיות במרכז, ונערכת בחינה מחודשת של הגבולות החברתיים המוסכמים תוך כדי הצגה של דימויים ושל דגמים מטפוריים המציעים חשיבה אוטופית אחרת.

אחת, הקטגוריה של העם. כתוצאה מכך נוצר עולם חליפי בעל זהויות נזילות, שאפשר לאדם לא להיות מוגדר עד הסוף. אם מבחינה פוליטית הטרנסגרסיה הקרניבלית הייתה מכניזם גרוטסקי של פירוק המוסדות ההגמוניים והחשיבה הבינרית, אזי מבחינה אסתטית הציעה החוויה הקרניבלית מודל היברידי וגמיש הנפתח אל ה"אחר". העליזות והצחק של הקרניבל לעומת הקיפאון והנוקשות של הסדר התקין אפשרו לראות את הזר דרך משקפיים ורודים, שהבליטו את הממד השמח של אישיותו מבלי לפחד משונותו. אלה שיוו לעולם הקרניבלי נופך אוטופי של דו-קיום הרמוני, שמח וחוסר מורא. הקטגוריות של הקרניבל ובראשן הפמיליאריזציה הועתקו עם הזמן למחוזות הספרותיים, ויצרו סוגה חדשה בעלת סגנון לשוני ייחודי המבוסס על החוויה הליברליזטית של חופש וטשטוש גבולות.¹⁴ בלשונו של בכטין, מדובר היה בריאליזם גרוטסקי שבו הצחק, הפרודיה והיצריות כונו להנמכה של הנשגב והמופשט.

2.1 ערבוב המינים, שכירת ההיררכיה וחילופי זהויות

הערבוב בין המינים מתחיל כבר בכותרת "רוני ונומי והדב יעקב" המערבבת בין ילדים לחיות ורומזת שגיבורי הספר הם אנשים וחיות, ילדות ודב, ולא סתם דב אלא דב בעל זהות אנושית הנושא שם מחייב. האיור הצבעוני שעל הכריכה מציג קשת רחבה של גוונים, ורומז גם הוא על הססגוניות הצפויה לקורא כבר מהעמוד הראשון. השבירה המובהקת של המבנה ההיררכי מתגלה כאשר לומד הקורא על זהות המורים של הילדות: "רוני ונומי בהחלט לומדות / אבל לא ממורים בני אדם, ממורים בני חיות: / הנשר מלמד חיבור ונישור / הלמור מלמד לימור וחיסור. / העלאה בחזקה והוצאת שורש / הן לומדות אצל שנפנף החורש". האיור שבספר המחזור של רוני ונומי מביא מידע נוסף: האריה הוא המנהל, החמור והנשר הם המורים,

14 מ' באחטין (1978/1929): "אופיו הדיאלוגי של הקרנבל נתפש כשיח פוליטי המתנהל במרחב פתוח אודות האפשרויות לריבוי צורות של הקיום האנושי ולכן מבחינה אידיאולוגית מייצג הקרנבל חתירה תחת הנחות מקובלות ומדידה מחודשת של 'אמיתות' חברתיות" (עמ' 135).

ומתחת לתמונת הלמור מופיע השם למור לבנת, המרפרר לשמה של שרת החינוך באותן שנים, לימור לבנת.

הדוגמה הטובה ביותר הממחישה את חילופי הזהויות ואת טשטוש הגבולות היא כפולת העמודים המתארת את המציאות הקרקסית של בעלי החיים בגן החיות:

צהריים

החיות הולכות לישון:

בבון ויחמור וינשוף ודישון.

הפיל על מזרן ענקי

העכבר בתוך אצבעון.

הס!

תאו לא תואה, לשועלים אין שעלות,

כלם ישנים, שומעים רק נחרות.

ורוני ונומי עוברות בין התנומות

מכסות בשמיכות ומחלקות חלומות.

לפעמים מתבלבלות, לפעמים בכוונה,

הן נותנות חלום נכון לחיה לא נכונה.

ואז

הסוס חולם על צנצנת דבש

התנין חולם על אבוס מלא קש

החגב חולם שהוא ארבה

היגואר חולם שהוא ב.מ.וו

הטלה זואב מתוך שינה

הזבוב זובב: אני דבורה!

הפרד חולם: אני נפרד מהפרדה

והבואש: אני דולפין ואוהבים אותי נורא!

ולקרנף הן נותנות חלומות של פשוש

כי אז הוא נופל מהקן, ישר על הראש.

לאחר הערכוב של הילדות עם החיות לוקח צמד היוצרים צעד נוסף לתוך הכאוס, ומערבב בין המינים גם במישור החלומות: כך חולם התנין את חלום הפרה, והסוס את חלומו של הדב. הטלה רוצה להיות זאב, ואילו הזבוב מבקש להפוך לדבורה. במהלך קרניבלי אופייני החיות מתחפשות לחיות אחרות. הן משתנות, ומשנות את העמדה של הקורא כלפיהן. כשם שהמסכה מאפשרת לאדם להיות מישהו אחר ולהשתחרר מהקיבעון המעמדי שכופה עליו החברה, כך ההכלאה של רוני ונומי בין כל סוגי החיות מאפשרת להן חופש ליבידינלי ללא סייגים, שבו הן משנות צורה והתנהגות בכל דרך אפשרית. השטחת ההיררכיה, ביטול שרשרת המזון והעירוב בין המינים הוא מהלך חוצה גבולות המתוך את כולם לקטגוריה אחת, ובורא מציאות חלופית אוטופית המעמידה במרכז את הזרימה האינסופית.

הקרניבל הבכטיני בולט גם ברובד הלשוני של הסיפור, שכן שלו עושה שימוש פרוע בחומר הגלם של השפה, ורוותם אותה לצרכיו האסתטיים.¹⁵ הוא מרבה להשתמש בשיבושים לשוניים ובהמצאות של מילים לא רק כדי להצחיק או לפתח חשיבה מטא-לשונית, אלא גם כדי להראות שאפשר לפרוץ חוק וסדר. במובן זה מאותה המחבר לקוראים, שהמשמעות המילולית לא תמיד חייבת להיות לשונית ונוקשה, אלא יכולה להמציא את עצמה מחדש באמצעות חושים, דמיון ומשחק חופשי. בדומה לשירה, ספרות הילדים הנקראת בקול מאפשרת לשמוע מילים (וגם לקרוא אותן), ובכך פותחת פתח שונה להפקת משמעויות מרעננות לשפה שכולם מכירים. יעל דר (2005) טענה למשל שהעלילה חסרת משמעות, ולכל היותר משמשת כתירוץ להושיב ילדים ומבוגרים יחדיו או כמסגרת להפגנת היכולת האומנותית של הסופר בתחום הלשוני. לדבריה, ההקשבה למוזיקה של המילים, לצליליות של הדיבור, היא הדבר שמעניק את המשמעות לסיפור.

הדמות הראשית שאחראית לווירטואוזיות הלשונית היא קודם כול האם, יצרנית המילים. ההמצאות הלשוניות שלה כוללות שיבושי מילים כמו "הירח יורח" או "השעון שוען שש" וצירופים מטא-לשוניים כמו "קום

15 ראו ולדן (2006), יפת (2016), פוגל (2006).

קומקום, קמקם כאן מים", המבטאים את הנונסנס המהנה השורר בכל פינה בטקסט.

אף שהשיבוש הלשוני איננו מסופר בקולו של הילד, הוא מתלכד עם נקודת התצפית הילדית ונותן לה ביטוי אותנטי. יתרה מכך, האם היא נציגתו של הסופר הנמצאת בתוך העולם הבדיוני, ולכן לשונה היא הלשון המעצבת את הנרטיב הספרותי, ומעשיה הם אלה שמכתיבים את העלילה. כך למשל החלטתה לקטוע את הסחרור של האב מתוארת בפנייה לרוני ונומי: "עד שאמא אמרה: יש לשים לזה סוף! / יש למצוא או לצוד או לגנוב לו כבר דב! / שמעתן ילדות?" אם בעולם הרגיל היו מתפרשים דבריה של האם כאמירה אנטי-חברתית המעודדת עבריינות, הרי שבעולם ההפוך דווקא מותר לגנוב, ובפרט אם הדבר משמח או לפחות מפסיק את ההתנהגות הילדותית של האב. הטון הפסקני של דברי האם מדגיש את נקודת המבט המטריארכלית הדומיננטית, מוטיב חוזר בסיפורת של שלו למבוגרים וילידים, הניצבת מול גבר ילדותי, חסר אוניס ותלותי.

2.2 פנטזיות ותשוקה יתרה

לתוך המציאות העליונה של חיי הקרנבל חודרים טונים צורמים, שכן מתברר שלא כולם מאושרים. אב המשפחה אינו מרוצה, כי חסר לו דב בגן החיות, וכל ניסיונותיו להשיג דב עולים בתוהו. הכמיהה לבעל חיים זה הופכת לאובססיה, המבטאת את ההיעדר התמידי המלווה את קיומו:

ואבא?

אבא חולם את חלומי הישן

בחלומי הוא מפליג אל מעבר לים,

אל ארץ הדב עם עצום ורם

והוא מגלה עקבות

והוא מניח מלכודות

והוא חוזר כמו גבור -

עם דב בארגז של הטנדר, יושב מאחור:

"תראו מה מצאתי, זה הדב שלי!

אני לדבי ודבי לי."

בפסקה המתארת את הפנטזיה של האב מסתתרים שני קישורים אינטר-טקסטואליים, השופכים אור על טיבה של התשוקה. הקישור הראשון הוא "מעבר לים, אל ארץ הדב עם עצום ורם", המרפרר לשירו של ביאליק "מעבר לים" ולשורות: "ובאיי הזהב, מעבר לים, מתהלכים ענקים, עם עצום ורם, עם עצום ורם, עם גדול ותם, ומלך עליהם, כמוהו לא קם"¹⁶. השיר מתאר בני אדם גדולים ועצומים הן בהיבט הפיזי והן ברוחני, שבהשראתם מעצב הסופר את מושא התשוקה הדובי של האב. הקישור השני הוא ההרמז המקראי לשיר השירים באמצעות השורה "אני לדבי ודבי לי", הנשענת על "אני לדודי ודודי לי" המיוחסת לשלמה המלך¹⁷ ועוסקת באהבת אלוהי ישראל לעמו. הפסוק המפורסם המתאר יחסי אהבה בין אהוב לאהובה, מטעין את הכמיהה של האב במשמעות ארוטית ומעיד על תשוקה יתרה, כיוון שהוא משקף את חציית גבולות המשיכה בין בני האדם לחיות. ייתכן גם שהביטוי האינטר-טקסטואלי רומז על תשוקה הומוסקסואלית שבסופו של דבר הופכת לידידות בין גברים.

התפיסה הפרוידיאנית רואה בפנטזיה (או בחלום) צורת סיפוק חלופית למשאלות הנמצאות במציאות הנפשית המודחקת (רוני, 2010).¹⁸ אלא ש"בעולם ההפוך" של שלו הפנטזיה לא זו בלבד שאינה מודחקת, אלא ניצבת גלויה בקדמת הבמה, וכל המשפחה מתגייסת כדי להגשימה. דבר זה מעיד על שבירה היררכית נוספת, כיוון שאבי המשפחה מצטייר כילד קטן. כבר בתחילת הסיפור מתואר האב כקטן-קומה לעומת האם הגבוהה, מה

¹⁶ השיר פורסם לראשונה ב"ערן" שנה א' חוברת שלישית, סיוון תרפ"ד (1924), עם שלושה שירי ילדים נוספים של ביאליק. הוא מספר על געגועים לארצות רחוקות ("איי הזהב"), שבהן חיו בני אדם גדולים מבחינה רוחנית וגופנית שאין בהם מתוס ("עם ישר ותם") והם עצומים בממדי גופם ("ענקים, עם גדול ורם"). ייתכן שהעם שנזכר בשיר הוא ייצוג של חברה אנושית מופתית בעיתות קדומות.

¹⁷ שיר השירים ו, ג.

¹⁸ זהו גם ההסבר לכך שבניגוד לילדים, מבוגרים נוטים להסתיר את הפנטזיות שלהם כדי להגן על המשאלות של התת-מודע.

שמצביע לא רק על קומתו הנמוכה אלא גם על אישיותו הילדותית. היעדרה של הבגרות, שנתפס תחילה כחביב, הופך להיות מגוחך ונלעג בעזרת סדרת איורים מצחיקה המציגה את פנטזיית הציד של האב. המאייר אבולעפיה מלביש את האב בבגדי הסוואה של ציידים, ושולח אותו לקפוץ ממסוק, להשתלשל על חבל ולחפש עקבות בעזרת זכוכית מגדלת. ההומור הציורי המבטא חוסר הלימה מוחלט בין פנטזיה למציאות, חושף את המשאלה המודחקת הנמצאת בתת-המודע של האב ומייצגת את התשוקה לגבריות.



הכמיהה של האב לדוב היא תשוקה כפולה (או יתרה), שכן בשלב הראשון מבקש האב להזדהות עם החיה הכוחנית על ידי עטיית תחפושת ("אבא לובש חליפה של דב"). כלומר האב רוצה להיות טורף ענק בעל כוח פיזי עצום המפיל את חיתתו על הסביבה, ורק בשלב השני הוא מבקש להיות צייד אמיץ שמכניע את הדוב וחוזר לחברה כמנצח ("והוא מגלה עקבות /

והוא מניח מלכודות / והוא חוזר כמו גבור - / עם דב בארגז של הטנדר יושב מאחור"). נקל להבין את הרצון הגברי להזדהות עם הצייד, שכן בתרבות המערבית מזוהה דמותו עם אב חזק ומגן. מן ההיבט הגלוי מסמל הצייד קור רוח ושליטה הנחוצים לריסון חיות טרף אכזריות, ואילו מן ההיבט העמוק מסמלת דמותו את הכנעתן של הנטיות האלימות, החייתיות והאנטי-חברתיות של האדם ואת ניצחונו של הסופר-אגו. ה"צייד" אם כן מתעל את האקט הרצחני של הרג החיה למעשה אלטרואיסטי המספק הגנה לחלשים מפני תוקפנות חסרת רסן. כך או כך, הפנטזיה של האב מבליטה את היעדרו של היסוד הפאלי באישיותו, ומכאן שהתשוקה לכוח, לעוצמה ולתעוזה, המזוהים עם גבריות, היא בבחינת המובן מאליו.

2.3 טרנסגרסיה

כמו משה החולם על הארץ המובטחת כך מפנטז האב על ארץ הדובים, וכמוהו אין הוא יכול להגשים את חלומו. המשימה מוטלת על הדור הבא, והילדות יוצאות אל היער האפל, מקום משכנן של החיות הטורפות, לדוג דב. כאשר מגיחה החיה מאחוריהן ומאיימת לטורפן, מצליחות הילדות בזכות תושייתן ואומץ ליבן להכניע את הדוב ולשכנע אותו לבוא אל האב. רוני ונומי נוסעות בטנדר הירוק עם הדוב היושב בארגז מאחור, בדיוק כמו שחלם האב, וכולם זוכים לקבלת פנים חגיגית:

סוף סוף הם הגיעו, והשמחה רבה	ישבו ודיברו דיבורים של גברים
אבא זרח: "ברוך-הבא!"	אבא דובב את הדב דובב אותו
אמא: "דבא רבא רברבא!" ¹⁹	ספרו זה לזה כל אחד על זוגתו:
איזה דב כל כך גדול	אבא על אמא, הדב על דבתו,
את מי ניתן לו לאכול? [...]	דבה מלמדת, שמה נורית,
אבא והדב נעשו חברים	מהנדסת מאורות ואם חד-גורית.

¹⁹ יש כאן אלוזיה לשיר ילדים נוסף של ביאליק בשם "דב". פוגל טוענת שבניגוד לביאליק שמקדם את פניהם של הדובים בקרדומים, כאן מתקבל הדוב בשמחה ובהערצה. לדבריה, באמצעות הקישור לביאליק מתחדדת ההבנה שהדוב הוא חיה מסוכנת.

וכך גם מתברר שהדוב הנכסף איננו חיית פרא אלא דב מבוית ומשפחתי. הדוב המשכיל והתרבותי משתלב היטב בעולם ההפוך שבו החיות מחנכות את בני האדם, והופך במהרה לחברו הטוב של האב ("אבא והדב נעשו חברים, / ישבו ודיברו דיבורים של גברים").²⁰ התשוקה שבפנטזיה הופכת במציאות לאחוה ולסולידריות גברית, ונדמה כי המשאלה הוגשמה במלואה.

האומנם כך הדבר? האם הבאתו של הדוב לגן החיות אכן מספקת את האב ונותנת מענה לצרכיו? התשובה נחלקת לשתיים, משום שהיא מבטאת את החלום ואת שברו. ברובד הגלוי והמידי ניכר כי הפנטזיה מתממשת בעצם המפגש בין הדוב לאב. עם זאת שאיפתו של האב לנכס גבריות באמצעות הזדהות עם החיה או על ידי הכנעתה דרך מאבק מושבת ריקם, לאחר שמתברר שהדוב יעקב מבוית, וכי "הכנעתו" התרחשה באמצעות תחבולות ילדותיות. במילים אחרות, לא הייתה כאן הכנעה של ממש כי הדוב ממילא מבוית. למרות הכול נראה שבין האב לדוב נרקמת רעות גברית כנה ואמיתית. במובן זה מצליח "החלום ושברו" לערער על מוסד הגבריות המסורתי המושתת על יריבות, על תוקפנות ועל מאבקים, ולהבנות מודל חלופי המבוסס על שיחות נפש, על שיתוף רגשי ועל אינטימיות.²¹ מהלך זה מתכתב עם פריצת הגבולות הכללית של הסיפור, כיוון שהוא מציע חלופה לחשיבה הבינרית של הסדר הפטריארכלי. חלופה זו מתבטאת בכינונה של זהות אנדרוגנית משולבת של גבריות ונשיות.

העלילה המסתיימת עם חזרתו של הדוב למשפחתו הגרעינית מחזירה את הקורא לנקודת ההתחלה של הסיפור. המעגליות שטווה המחבר מחדדת את טיבה הזמני של ההצטלבות בין העולם התרבותי לבין העולם היצרי, שבסיומה חוזרים החיים למסלולם הרגיל. פוגל טוענת שעזיבתו של הדוב

20 סולידריות והזדהות בין גברים מתוארת גם בספרו של שלו עצמו "שתיים דובים". הביטוי המציין את שמו של הספר מופיע בספר מלכים ב פרק ב פסוקים כג-כד בסיפורו של הנביא אלישע, והוא מתאר את הדוב כחיית טרף הרוצחת ילדים מפני שלגלגו עליו. אצל שלו מתרחש מהלך הפוך, שכן תחילה הדוב רוצה לטרוף את הילדות המלגלגות עליו ("טיפשה אתה בעצמך"), אך משום שהוא מבוית ואנושי הוא הופך להיות חברן הטוב.

21 החשיבה המחודשת על סטראוטיפים מגדריים היא התמה המרכזית בספר הילדים הקודם "הדודה מיכל" (2000), והיא ממשיכה גם בספר הנוכחי.

מלמדת שהפנטזיה הייתה שגויה או לא ראויה מלכתחילה, שכן מימושה היה פוגע באחרים.²² פרשנותה יוצאת מנקודת מבט חינוכית המבקשת להנחיל את ערך ההתחשבות בזולת או להעביר את המסר שמותר לעשות את כל העולה על רוחנו כל עוד אין הדבר פוגע באחרים. אך לפי הקריאה הקרניבליסטית אפשר לפרש את העזיבה מזווית אחרת: לאחר שנודע שהדוב מבוית ולכן מסורס, התפוגגה התקווה למימוש גבריות פראית, והתחוויר שהדוב אינו שייך לעולם הליברלי של רוני ונומי, ולכן עליו לשוב לביתו.

כאשר קוראים את הסיפור אי-אפשר שלא לקשר את דמותו של הדוב למשפחת הדובים המפורסמת מהאגדה "זהבה ושלוש הדובים". שלו משתמש בקישור האינטר-טקסטואלי בשני אופנים: ראשית כדי להאיר באופן אירוני את הספרות הקנונית המביינת את החיות הפראיות (אך לא את בני האדם), ושנית על מנת לברוא תמונה הפוכה שבה מתחלפים התפקידים בין האורחים למארחים. בשני המקרים מתוארות החיות כמי שנוהגות לפי חוקי התרבות בעוד בני האדם נשלטים על ידי היצר, אך המהלך הפולשני של חדירת הזר לטריטוריה הביתית מתרחש מפרספקטיבה הפוכה. הילדה זהבה היא אורחת לא קרואה החודרת ביוזמתה לבית הדובים ופורעת את הסדר התקין. התנהגותה משקפת אקט טרנסגרסיבי פולשני, המבטא את החופש הליברלי של ה"זר" המשוחרר ממוסכמות חברתיות. הדוב יעקב, לעומת זאת, הוא אורח מכובד המתקבל בכבוד של מלכים בביתם של בני האדם ("את מי ניתן לו לאכול?") ושומר על איפוק וקור רוח לאורך הביקור כולו.

בדומה לזהבה גם הדוב יעקב הוא זר החוצה את הקווים לטריטוריה אחרת, אך בניגוד אליה הוא אורח מנומס המשאיר למארחיו "טעם של עוד". כשם שחדירתה של זהבה מערערת את יציבות ביתם של הדובים באמצעות פריעה פיזית של הסדרים והפניית זרקור אל הנוקשות של

22 פוגל מתכוונת למחיר שהיה על הדוב לשלם לו נשאר בגן החיות, שכן במקרה כזה היה נאלץ לעזוב את אשתו ואת בנו.

חייהם, גם הפרודיה הקרניבלית של שלו ושל אבולעפיה מציגה נקודת מבט "אחרת" המאפשרת הסתכלות שונה על הנורמות המקובלות בספרות הילדים. חגיגת הנונסנס המצחיקה והתוססת של צמד היוצרים מתארת עולם אנטי-נורמטיבי, שאינו נענה לתכתיבים חינוכיים, ומאירה בלגלוג מוסדות חברתיים מקובלים כגון בית הספר, שפה, מגדר ויחסי הורים-ילדים.

סודו של האריה

הספר "אריה בלילות" כמו "רוני ונומי" עוסק אף הוא בתשוקה. אלא שהפעם לא מדובר בפנטזיות וכמיהות ואף לא באווירה ליברדינלית משוחררת יצרים, אלא בתשוקה מינית של ממש. בצעד חריג ויוצא דופן בספרות הילדים נפתח הסיפור באירוע לילי מוזר ומאיים, המתרחש במרחב המוגן והבטוח של הבית:

לילה אחד שמע יפתח קולות מוזרים.

לא הקולות הרגילים שהוא שומע לפני שהוא הולך לישון:

לא הרוח בעצים ולא החתולים בחוץ

ולא הטלוויזיה של ההורים ולא הצעדים שלהם במסדרון,

אלא נהמות ושאגות:

"ררר..." ו"גרררוו..." ו"גררראההה..."

יפתח התיישב והקשיב,

מה זה יכול להיות?

כאשר מציץ יפתח מהחלון הוא מגלה שבגינה עומד אריה ענקי ליד הברוש שנטעו הוריו לפני שנולד. הוא זוחל מבוהל אל מיטתו "ומרוב פחד נרדם תכף ומיד". למוחרת בבוקר הוא מציץ החוצה בזהירות, ומוצא שם את הוריו משוחחים באינטימיות זה עם זה ושותים קפה מספל אחד. הקישור בין האריה הלילי לבין ההורים בבוקר חוזר על עצמו כמה פעמים, ובשלב מסוים מגיע יפתח לחדר ההורים ומבקש לישון במיטתם כמו שעשה כאשר היה תינוק. בתגובה מזדרזים ההורים לשלוח את יפתח לחדרו בטענה שהוא

כבר גדול. תיאור המופעים של האריה הלילי דומה באופן מפתיע לתיאור חלום המופיע בחיבורו של פרויד "איש הזאבים: מתולדותיה של נזירות ילדות".²³ בחלום המתרחש בלילה רואה המטופל את החלון שמול מיטתו נפתח מעצמו, ומולו ניצב עץ אגוז שעליו יושבים שיש-שבעה זאבים לבנים המתבוננים בו בריכוז. המטופל מספר כי התעורר בבעתה, ורק כאשר הבין שמדובר בחלום חש שיצא מכלל סכנה.

פרשנותו של פרויד טענה שהחווייה מאחורי החלום הייתה חשיפתו של המטופל למשגל בין הוריו בעת שהיה תינוק, חוויה שעוררה בו באופן בלתי מודע תחושת איום.²⁴ בדומה לאיש הזאבים גם יפתח חולם על חיית טרף, אך במקום זאבים, אצלו מופיע אריה העומד ליד עץ הברוש, חושף את שיניו, נוהם, ובסופו של דבר נכנס לחדר. הבקשה של יפתח לישון במיטה עם הוריו מתכתבת גם היא עם ה"סצנה הראשונית", וליתר דיוק עם הפרשנות הפסיכואנליטית הגורסת שאף על פי שהמטופל היה בן חמש בזמן החלום, החשיפה למין התרחשה בעת שהיה תינוק ושהה בחדר הוריו שהתעלמו מנוכחותו משום שסברו שהוא ישן. הסירוב של הוריו של יפתח נובע מהחשש שהוא עלול "לתפוס אותם על חם",²⁵ שכן ילד בן חמש נמצא על סף ההכרה, לעומת תינוק שאינו נחשב לצופה בעל מודעות.

יפתח חוזר למיטתו, "והתהפך, ולא נרדם, וחלם בעיניים פקוחות, וכשהצליח לעצום עין – ראה את הקולות!"²⁶ הסינסטזיה החושית העולה מהטקסט ממזגת באופן קוגניטיבי חושים שונים, ומסמלת את הערבוב בין החלום למציאות הממשית או בין המציאות הפנימית למציאות החיצונית. המיזוג האומנותי בין חוש הראייה והשמיעה יכול להצביע על אזור

23 פרויד (1918/1999), "החלום והסצנה הראשונית". עמ' 45-64.

24 פרויד מכנה זאת בשם "הסצנה הראשונית". מונח זה מתייחס לחשיפה של ילד בגיל הינקות ליחסי מין בין הוריו, הנתפסים בעיניו כאקט אלים. הסצנה אומנם נותרת חידתית בעיניו, אך מעוררת בילד התרגשות מינית למרות מסתוריותה.

25 ואפשר להבחין באיור המתאר בקבוק יין חצי מלא על השירה בבחינת רמז לבאות.

26 יש כאן הרמז מקראי המרפרר למעמד הר סיני: "כל העם רואים את הקולות ואת הלפידים ואת קול השופר ואת ההר עשן, וירא העם וינועו ויעמדו מרחוק" (שמות כ יד).

הדמדומים הלימינלי שבו שרוי הילד: מצד אחד חוש הראייה מסמל את המוכר והמוחשי משום שהוא תופס את העולם באופן ברור ומוחלט, ומצד שני חוש השמיעה מאפשר לדמיון לתפוס דברים שהם מעבר למציאות הממשית, כלומר את אלה הנמצאים בהווייתו הפנימית.²⁷ כך מערערת ההזרה "ראיה את הקולות" על המוכר, וממקמת את יפתח על קו התפר שבין ההכרה לתת-הכרה. הילד, הנמצא בשלב שהוא מעבר להבנתו האנושית ולתפיסתו החושית, איננו מסוגל לתפוס את המתרחש באמצעות המודע (הראייה), אולם גם אינו מבין את המסרים של התת-מודע (שמיעת השאגות והנהמות). לכן בשלב זה אפשר להניח שיפתח נמצא עדיין בשלב הטרומ-אדיפלי, על סף הכניסה לשלב האדיפלי.

לאחר שיפתח חוזר לחדרו, הוא מביט שוב בחלון ורואה את האריה שהפעם ממש מזנק אליו, פוער את הלוע וחושף ניבים מפחידים ("האריה השתולל בצד של הבחור / זנק והתגלגל ונהם נהמות"). בלילה הבא מגיעה דרמת המתח לשיאה כאשר האריה הספק מדומיין ספק מציאותי חוצה את הקווים, ונכנס לתוך החדר הפרטי והמוגן של הילד. החלום המסויט הופך למציאות – או שאולי המציאות אינה אלא חלום: "לא בחור אלא בפנים: אריה. ממש. בחדר. אצלו. / מסתובב, מציץ מתחת למיטה, מרחרח, פותח מגירות. / ומה שהכי מפחיד – / אריה שרואים גם בעיניים עצומות".

הדחקתה של המחשבה הזרה וסילוקה מהמודע מביאים לכך שיפתח נתקל בה שוב ושוב, כאשר היא לובשת פנים בדמות אריה שואג ומפחיד שאינו מרפה. אלא שכעת ברור מעל לכל ספק כי המפגשים החוזרים ונשנים עם האריה הם ביטוי של "המאויים", המייצג את חומרי הנפש הקמאיים שהודחקו לתת-ההכרה והוחבאו בפינות נסתרות של הנפש (פרויד, 1929/1988). השיבה האקראית של היצרים המודחקים אל ההכרה באופן

27 הראייה מסמלת את התבונה, משום שהיא תופסת את העולם באופן ממשי, ברור ומוחלט. עם זאת היא מוגבלת מטבעה, משום שאיננה יכול לתפוס את המציאות במלואה. השמיעה היא חוש המאפשר לאדם לדמיין דברים הנמצאים מעבר למציאות הממשית, משום שמשמעות הקולות אינה מוחשית וברורה. מבחינה זו השמיעה מאפשרת לדמיין דברים שאינם קיימים במציאות, אלא נמצאים במחשבה ובהכנה הפנימית, דהיינו באינטואיציה.

מוצפן, מעוררת חרדה שמקורה בתחושת הזרות הנובעת מההיתקלות החורגת מהאוטומטיות של המפגש עם המוכר. המפגש עם דבר-מה זר, המתגלה בכל עוצמת זרותו דווקא במקום האינטימי והמוכר ביותר, מעורר חרדה משום שהוא מסב את תשומת הלב אל היצרים החייתיים שהודחקו מתחת לפני השטח.²⁸ במילים אחרות, השילוב של הזרות עם הממשות, הופעת הזר כמוכר, יוצרת אפקט מאיים כיוון שהיא נוגעת בגרעין הפנימי העמוק ביותר של הנפש האנושית.

הסביבה המוכרת של הבית, ההורים והגינה, הופכת לזרה ויוצרת איום על ההווה הפנימית של יפתח באופן המערער על שפיותו. יפתח תוהה מדוע ההורים אינם רואים את האריה כמוהו, כי הוא בטוח שאילולא כן היו מזדרזים להגן עליו במקום לשלוח אותו לחדרו ("מה, הם לא יודעים שיש כאן אריה?"). בניגוד להזרה הספרותית המפרה את הקשר השגרתי בין המסמן למסומן, ה"מאויים" חורג מגבולות המסמן ומשמעותו (רונן, 2010). כפיית החזרה של מופעי האריה מעצימה את כוחו של המאויים, ומותירה את ההיסוס בשאלת מעמדו האונטולוגי של האיום כבלתי ניתן להכרעה, מאחר שלא ברור אם מדובר בתעתועי נפש של הילד (האם זהו חלום או פרי דמיונו הפרוע) או במציאות שוחרת רע.

3.1 העימות

האריה בעל הפרווה הצהבהבה הוא חיה פאלית שבאופן ארכיטיפי מסמלת את הליוס, אל השמש הזכרי. מתוך הבנה פנימית שההתמודדות עם האריה היא בלתי נמנעת, מצטייד יפתח בכלי נשק כדי להעניק לעצמו יתרון: "ולקח

28 אצל פרויד מתקשר "המאויים" גם לאפקט החזרה. הכוונה להיתקלות ברצף אירועים בעלי תבנית חוזרת, שבה מופיע דבר-מה לא מוסבר, דבר חסר מובנות ופשר עבורנו. המפגשים החוזרים ונשנים עם דבר זה מייצרים אפקט בלתי צפוי שאיננו ניתן להסבר, מעין צירוף מקרים היכול לגרום למועקה נפשית או לתחושת מאוימות. לטענתו של פרויד, החזרה מתרחשת מכוח הדחף, ולכן מתגלה בדרך זו דבר מהותי על טיבה של אותה חזרה. ההיתקלות בחוקיות של החזרה על דבר שלכאורה אין בו הנאה עבור הסובייקט נוגדת את עקרון העונג, ולכן אפשר לראותה כנוגדת את דחף החיים. הכוח שיש בחזרה על מה שנתפס כבלתי מהנה, יוצר את אפקט "המאויים".

למיטה מקל גדול ועבה שיישן יחד אתו". יפתח מחכה לאריה בעיניים עצומות אך באוזניים פקוחות: "הוא עצם את עיניו והתכסה מעל לראש, / אבל האזניים שלו נשארו פקוחות / והפעם / הן שמעו את הפסיעות".²⁹ כאשר נכנס האריה לתוך החדר יפתח מסתער עליו, רודף אחריו בכל הבית ומכה אותו עם המקל. ההצטיידות במקל הפאלי מסמלת את ההתגברות על חרדת הסירוס, ומשמשת רמז מטרים למעבר מהשלב הטרומי-האדיפלי לשלב האדיפלי.

על פי לאקאן תסביך אדיפוס הוא המנגנון המעביר את ה"אני" מהשלב המדומה של המראה שבו מזהה הילד את העדר הפאלוס אצלו ואצל אימו (ולכן מזדהה עם האם), אל השלב הסימבולי שבו מופיע האב הממשי הנושא את הפאלוס (בואי, 1991/2005). ההזדהות עם האב הפאלי מעוררת אצל יפתח תגובה אלימה וכוחנית המבטאת את ההשלכה הפאלית על העולם בניסיון לייצר בו משמעות. העימות בין שני הזכרים נושא אופי פאלי מובהק, שכן הוא חזיתי, אלים, ומסתיים בניצחונו של האחד ובהבסתו של האחר.

אם בתחילת הסיפור מסתיימת ההצצה של יפתח מבעד לחלון (בניסיון לחקור את מיניותו) בתסכול ובחוסר סיפוק משום שטרם הגיע לבשלות מינית, הרי שכעת התשוקה לגילוי הגוף (הנתפסת כמפתח לסיפוק ולניכוס של כוח) הופכת במהרה להשתוקקות לשלוט במערכת הסימבולית. זאת משום שרק עם הכניסה לסדר הסימבולי נוצרת אפשרות לרכישת ידע ולהבנת המשמעות של מערכת היחסים. העימות עם האריה הוא המאבק הפיזי המסתיים בכניסתו של יפתח אל הסדר הסימבולי ובהבנת המשמעות של תופעת האריה. בסופו של דבר מתחוויר ליפתח שהאריה אינו אלא תחפושת "שנקרעה פה והתפרקה שם", ומתוכה יצאו "לא תאמינו [...]" אמא שלו זחלה מאחור ואבא שלו נחלץ מלפנים [...]. ואבא חייך: 'אנחנו סתם משחקים'.

²⁹ מעניין לראות ששלו מקנה אמינות דווקא לאוזניים, כי מתברר שהעיניים, גם כשהן פקוחות, לא תמיד רואות את המציאות. לעומת זאת, האוזניים גם פקוחות וגם שומעות, ולכן מחברות את האדם טוב יותר אל העולם הממשי.

האריה אפוא אינו ממשי, הוא המשחק הסודי של האם והאב שיפתח מודר ממנו. הסרת תחפושת האריה מערטלת את ההורים מהכסות המכובדת של התרבות, וחושפת אותם במערומיהם. קריעת התחפושת והתפוגגות הסוד חושפת את נקודת המפגש הזמנית בין הפנטזיה לריאליה, וליתר דיוק את הרגע שבו נשברים הדמיון והפנטזיה מול המציאות. זה הרגע שבו נחשף הקשר האלגורי בין המסמן והמסומן: התחפושת המשעשעת והסודית של ההורים חדלה להיות משחק, והפכה לאקט מיני מציאותי להחריר.

3.2 התבגרות והיפוך

הרמת המסך מעל תרבות הפנאי הלילית של ההורים אינה רק האות המבשר את כניסתו של יפתח לסדר הסימבולי, אלא גם נקודת המפנה המסמלת את היפוך יחסי הכוחות בין יפתח להוריו. פריצתו של המורחק החוצה מאיימת על הסדר התקין של החיים, ויפתח מגיב בכעס: "זה בכלל לא משחק, ואני לא מבין את שפת האריות". בעקבות ההפרה הבוטה של הברית בין ההורים לילד התהפכו היוצרות, וכך יפתח מוצא את עצמו בעמדת המבוגר האחראי בעוד ההורים נסוגים למצב הילדי. יפתח מחליט להעניש את הוריו עונש "חינוכי", ולשלוח אותם לחדרם. אילוף ההורים הסוררים מעניק ליפתח את היכולת להתגבר על הזעם המאיים לפורר את הבית, ולהחזיר את השליטה ואת הסדר הטוב לחיי המשפחה. לאחר שההורים מביעים חרטה ומבטיחים להיות טובים, הוא מסכים לשחרר אותם: "ומאז אבא ואמא של יפתח הם אבא ואמא כמו שאבא ואמא צריכים להיות".

בשלב זה מתפתחת ציפייה אצל הקורא שההכרה בהתנהגות המבישה תגרור הפקת לקחים וכי החיים יחזרו למסלולם הרגיל, כלומר יפתח יחזור להיות ילד וההורים ישובו להיות מבוגרים. אולם כאן מזומנת לקורא הפתעה, כיוון ששלו בוחר לסיים את הסיפור באופן החורג מהקונוונציות. גם לאחר שהושגה שליטה על היצרים המיניים של ההורים והתייצבה ההתנהלות הביתית, יפתח ממשיך להיות הגורם האחראי והמרסן של הבית, ואינו ממחר להחזיר את השליטה להוריו. הוא ממשיך לנהל אותם, וברגישות רבה יותר מזו שהם גילו כלפיו:

לפני הגירוש. הרושם המתקבל הוא של משפחה שחיה בנתק מוחלט, שכן ההורים חיים בנפרד מהילד ובתוך עולם אינטימי מיני וסגור לזרים.



איור 1

באיור השני מציץ יפתח מהחלון ורואה את אביו ואימו יושבים על ספסל ושותים קפה מספל אחד. נקודת המבט של הצופה ממוקמת מאחורי ההורים, והיא נעה בין ההורים המחייכים זה לזה לבין יפתח הספון בחדרו, מרוחק וחסר אונים. כדאי לשים לב שהעין המתבוננת יוצרת משולש קהה זווית וחסר סימטריה, המשקף את הריחוק ואת הזרות בין עולם הילד לעולם המבוגרים. יפתח מנסה להושיט ידו אל ההורים, אך הם אינם מבחינים בו כיוון שהם עסוקים בעצמם. החלון החוצץ בין הילד להורים מבטא את הדיכוטומיה התרבותית המאפשרת ל"אני" להתייחס אל ה"אחר" כשקוף. במילים אחרות, חוסר היכולת של הורים לראות את בנם משקף במידה רבה

אבל לפעמים כשיפתח רואה שכבר משעמם להם ועצוב הוא מוציא את התחפושת מהארון ומרשה להם להיות האריה ההוא הגדול - [...] אבל! רק לכמה דקות ולא בלילות ועם שאגות קצרות וחלשות ובלי להשתולל ובלי להתגלגל ובלי לנהם ובלי ציפורנים ועם שיניים קטנות ואז הוא גם מרשה להם לשתות את הקפה ליד הברוש אבל כל אחד מהספל שלו.

יפתח קובע סייגים התוחמים את היצריות של ההורים בגבולות ברורים: מצד אחד הוא מבין את הצורך שלהם באינטימיות, ומצד שני הוא חושש מהתפוררות התא המשפחתי. החלטתו לאפשר זאת בתנאים מבוקרים ומתחשבים מלמדת על מסע ההתבגרות המזורז שעבר, ושבסופו התפתח ה"אני העליון".

3.3 מסע החניכה של יפתח בראי האיורים

על שלבי ההתפתחות של יפתח אפשר ללמוד גם באמצעות הטקסטים החזותיים. תחנות המסע של גיבוש העצמי ניכרות בארבעה איורים המתארים את יפתח והוריו בגינה הביתית טעונת המתח, המייצגת את המאבק בין הפנים לחוץ.

האיור הראשון מציג את ההורים בסיטואציה אינטימית חמימה, בעוד יפתח כלל אינו נוכח. האיור המובא מנקודת מבטו של הילד הנעדר מתמקד בברוש הפאלי העצום שנטעו ההורים לפני שיפתח נולד, ומטעין את הסיטואציה כולה במשמעות מינית ברורה. המאייר מתאר את מצב הבראשיתי שבו היו בעולם רק גבר ואישה שחיו כמו אדם וחווה בגן העדן

גִּתָּה...
שֵׁם אֶרֶץ, שֵׁם צִמְחָה, שֵׁם חֻמְחֻמִּית,
שֵׁם גְּדֻלוּת, שֵׁם חֲרוּת, שֵׁם שְׂחָה בְּקֶנֶה אֶרֶץ.
מִשְׁנֶה מֵאֵר,
רַק אִתָּה הַגֶּתֶּה מֵאֲחֻמִּיל:
פְּרֻחִים, עֲצִים, שִׁיחִים, גִּרְדִּיחִים, שְׂעִירֵי חֶמֶד,
וְאֵמָּה וְאֵמָּה לֵיד הַבְּרוּשׁ שֶׁלָּהֶם,
שְׂתוּתִים קֶסֶם מִסְּפֵל אֶתְּרֵי וּמִשְׁחָחִים שִׁיחִים.

האיור השלישי מציג את הסיטואציה המשפחתית בגינה לאחר המפגש עם האריה הלילי מפרספקטיבה שונה. יפתח עומד מול ההורים במרחק המאפשר התבוננות דו־צדדית ודיאלוג. נקודת המבט ממוקמת כעת מאחורי

145

האיור הרביעי, המופיע בדף האחרון, מסכם את המהפך שחל בחיי המשפחה: מנתק מוחלט עד לערכוב ולאינטימיות משולשת עם גבולות ברורים. התמונה מציגה את יפתח יושב בין הוריו שמח ומחויך, הוריו מביטים בו בחיבה, וכולם שותים משקה, כל אחד מהספל שלו.³⁰ אפשר להבחין גם באריה השוכב מובס ומפורק בקליפתו הריקה, חלקי גופתו מוטלים לרגלי בני האדם. כך נראה שעם ביתורה של המפלצת, הדחקתם של היצורים אל מאחורי הקלעים וכינונו של סדר ביתי חדש, משתררת אידיליה משפחתית. העמדה שבה בוחר שלו למקם את יפתח מבטאת ביקורת חברתית על תפיסת הילדות הפוסט-מודרנית.

כדי להבין את המהלך הביקורתי יש לשים לב שלבחירה למקם את הילד באמצע, בין ההורים, יש משמעות דואלית, שכן מצד אחד חוזר יפתח להיות הילד הקטן הזקוק לחסות הורית מגוננת, ומצד שני הוא כופה פיצול על הוריו באמצעות נקיטת אסטרטגיית "הפרד ומשול", המאפשרת לו לשמר את מעמדו כשליט הבית. מאזן אימה זה מתאר את האנומליה שאליו נקלעה המשפחה הפוסט-מודרנית בחסות התפיסה המגוננת,³¹ שהפכה למגוננת יתר על המידה. מצד אחד הילד הדרך תלוי בהורים המספקים לו הגנה משום שבלעדיהם הוא חסר ישע, ומצד שני הוא שולט בהם באמצעות איום תמידי על הנזקים הנפשיים העלולים להיגרם לו אם לא ימלאו את תפקידם כראוי. הילד הפך להיות מרכז החיים של ההורים וגם המנהל של המשפחה, כפי שמצטייר באיור המראה את יפתח יושב במרכז, וכולם – הן ההורים והן הקוראים – נושאים אליו את מבטם. מנקודת ראותו של הצופה, הישיבה של

30 הפרדת הכוסות מרפררת לאגדה על זהבה ושלושת הדובים שבה יש גבולות ברורים וסדר קבוע העוזרים לילדים להרגיש מוגנים ובטוחים.

31 התפיסה המגוננת היא תופעה פוסט-מודרנית שהתפתחה במחצית השנייה של המאה ה-20 כתוצאה מחזרתן של תאוריות פסיכולוגיות לשיח התרבותי. הצורך לגונן על ילדים, שעליו עמד ניל פוסטמן בספרו "אבדן הילדות", ביקש להפנות את הזרקור אל הצורך להתייחס בזהירות רבה לנפשו של הילד, כדי שיגדל להיות מבוגר שלם בנפשו. הדרישה לשמור על הנפש הילדית הלכה והקצינה, ובשנים האחרונות אפשר להבחין ב"הורות הליקופטר", שמגדלת ילדים בתוך בועה המונעת מהם להתמודד עצמאית עם קשיים. גם בספרות הילדים הולכת ומעמיקה תופעת התקינות הפוליטית, המבקשת להחביא היבטים מסוימים של החיים מתוך רצון לגונן על הילד.

יפתח בין הוריו יוצרת משולש שווה שוקיים שקודקודו הראשי הוא ראשו של הילד והקודקודים המשניים הם הראשים של הוריו. המשולש הדמיוני העומד על ראשו מראה את הפירמידה ההפוכה, המשקפת את ההיררכיה ההפוכה בין הילד להורים. אפשר להבחין גם בקיומו של מבט דו-סטרי בין יפתח לילד הקורא, שכן בזמן שהילד הצופה מתבונן בגיבור המאור, הילד הבדיוני מביט בו בחזרה, ונוצר מהלך סימטרי שבו הילד הבדיוני והילד הממשי מכוננים זה את זה כסובייקטים. מהלך זה מקנה לטקסט מעמד של "זולת" שאפשר לנהל עימו דיאלוג אישי סובייקטיבי, והוא מדגיש את הקשר בין ספרות לממשות. מעבר לכך זוהי עדות נוספת לתפקידה של ספרות הילדים כסוכנת חברות בתהליך הפיכתם של ילדים לסובייקטים תרבותיים.



איור 4

קריאה השוואתית וסיכום

הספרים "רוני ונומי" ו"אריה בלילות" מציגים את המתח בין תרבות ליצירות, ויוצאים כל אחד מנקודת מוצא שונה. בספר הראשון בורא המחבר עולם סינתטי-פרודי המחקה את אורחות העולם הרגיל מהכיוון ההפוך:

מכתיר את מי שנמצא בשוליים להיות שליט, ומנפץ את הסדר ההיררכי הנחוץ לשימור כוחה של ההגמוניה. העולם של "רוני ונומי" משטח לא רק את ההיררכיה בין בני האדם לבין החיות, אלא מבטל כליל את המגדר ואת כל היבטי האי־שוויון הנלווים לכך.³² הבחירה בקרקס כעיקרון המארגן של החיים היא צעד מתריס, המכוון כנגד השמרנות של הזרם המרכזי בספרות הילדים.³³ ברם גם כאשר נדמה ששלו מרוקן מתוכן את הגבריות הפטריארכלית המסורתית באמצעות בריאה של עולם הטרוגני שוויוני, התשוקה הבלתי מוסברת לדוב מייצגת ארכיטיפ גברי קדמוני שאינו תלוי תרבות, זמן או מקום. מכאן שהתשוקה מייצגת בסופו של דבר את הצורך בסדר הסימבולי המזוהה תרבותית עם הפטריארכיה, וייתכן שיש כאן הנחה מובלעת בדבר התממשותה של הגבריות, שיכולה להתקיים רק תחת הסדר הפטריארכלי, כיוון שבעולם כאוטי, א־בינרי, המבוסס על הכלה במקום הנגדה, אין לה אפשרות קיום.

בניגוד לרוני ונומי, העולם של יפתח ב"אריה בלילות" מתקיים כולו בתוך הסדר הפטריארכלי, שבו ההפרדה בין הילד להורים כה נוקשה עד שנוצר נתק. את הדיכוטומיה המבנית אפשר לראות באמצעות הבחירה להפריד בין תיאורי היום להתרחשויות הליליות הנוקשות ודרך המחויבות לשמור על היצרים בסוד כדי לא לפגוע במסגרת המשפחתית. אלא שלילה אחד ההיתקלות בסוד השמור של ההורים מעוררת חרדה כה גדולה, עד שההתפרצות האלימה היא בלתי נמנעת. המאבק המאיים לפורר את התא המשפחתי מסתיים בהיפוך יוצרות, המציב את הילד בעמדת השליט של המשפחה. שלו ממשיך לקרוא תיגר על ההיבט החינוכי, והפעם הולך רחוק יותר ומבקש להוציא את המיניות לא רק מהטאבו הספרותי אלא גם ממערכת האיסורים של יחסי הורים־ילדים, בטענה שילדים סקרנים לגבי

32 דוגמה לכך היא האיור הפרודי המציג אריות כטרנסג'נדרים. הדימוי ההומוריסטי הבוטה לא זו בלבד שמדיח את מלך החיות ממעמדו כזכר אלפא, אלא מבטל כליל את ההבניה התרבותית של הפטריארכיה: אם באריות נפלה שלהבת, מה יגידו שאר הזכרים? 33 מהלך זה איננו מתרחש בסיפור עצמו אלא נמצא בהקשר הכללי, ולכן אפשר לראותו כמניע הראשוני לכתיבה או כמהלך טרום עלילתי.

מיניות וחשופים אליה בין שהמבוגרים מבינים זאת וכין שאינם מבינים. הסתרת הנושא או הימנעות מדיבור בגלל מבוכה או מחשש לפגיעה רגשית עלולים פעול כבומרנג ולגרום למצוקה רגשית שאותה ביקשו ההורים למנוע מלכתחילה. עם זאת יש לשים לב שהמחבר מתאר את המין בדרך סוגסטיבית ובאופן אלגורי ונמנע מעיסוק מפורש בנושא. מכאן שלמרות חתירתו העיקשת תחת הנורמות השמרניות של ספרות הילדים ניכר כי שלו נזהר מפריצה חדה מדי של המודחק, כדי לא למוטט את הגבולות המעניקים ביטחון רגשי לילדים.

שני הספרים מציגים מהלך טרנסגרסיבי החותר תחת הפרדיגמות הקיימות באמצעות מפגש של בני האדם עם חיות טרף אימתניות והרסניות. במקרה הראשון זהו דב טורף המתגלה כמבוית, ולכן מייצג בעת ובעונה אחת יצריות ותבונה. במקרה השני זהו אריה שואג ותוקפני, המאבד מאונו לאחר שמתברר שהוא אינו אלא תחפושת "משעשעת". המפגש בין האדם לחיה משקף את היחס האמביוולנטי של התרבות כלפי ה"אחר": מצד אחד היקסמות מהחופש הליבידינלי כלפי מי שאינו כפוף לחוקי המוסר, ומצד שני חרדה מפני פלישה של ערכים זרים ללב התרבות ההגמונית. הפנטזיה של האב על אודות חיה מסעירה, נועזת וכוחנית היא דוגמה לקסמו של ה"זר", ופחדו של יפתח מהאריה השואג הוא מובן מאליו. בראייה פסיכו־אנליטית, המפגש הפרונטלי עם היסוד המעורר משיכה ודחייה כאחת משקף את הפתרון לקונפליקט הרגשי אצל שניהם. במקרה של האב, הריחוק שליבה את התשוקה מסתיים ברגע המפגש עם החיה ומפוגג את אשליית הכח, ואילו אצל יפתח, ההתמודדות האמיצה עם האריה מסירה את האיום הקיומי עם ההבנה שלו שמדובר במשחק. האומץ להתמודד עם פחדים והנכונות להכיל שונות מביאים בסופו של דבר לסילוק היסוד הדמוני, להיפתחות כלפי ה"אחר" ולהרחבת התודעה.

מילות מפתח: מאיר שלו, ספרות ילדים ישראלית, קרניבליות, ה"מאויים", הזרה, מבנה עומק, פטריארכיה

מקורות ראשוניים

שלו, מאיר (1993). איך האדם הקדמון המציא לגמרי במקרה את הקבאב הרומני? הוצאת עם עובד.
שלו, מאיר (1995). בעיקר על אהבה. הוצאת עם עובד.
שלו, מאיר (2000). הדודה מיכל. הוצאת עם עובד.
שלו, מאיר (2004). רוני ונומי והדב יעקב. הוצאת עם עובד.
שלו, מאיר (2006). אריה בלילות. הוצאת עם עובד.
שלו, מאיר (2008). שתיים דובים. הוצאת עם עובד.

מקורות משניים

אורן, יוסף (1992). רומן פוליטי בשירותו של השמאל הישראלי: סיפורו של האח המנושל. נתיב: כתב עת למחשבה מדינית, חברה ותרבות, ג' (26), 55-65.
אורן, יוסף (1998). התחנה האחרונה לציונות. מאזנים, 72 (10), 48-53.
אורן, יוסף (2008). הספרות הישראלית – סטייה מדרך הישר. כתב עת למחשבה מדינית, חברה ותרבות, 21 (122), 55-67.
באחטין, מיכאל (1978 [1929]). סוגיות בפואטיקה של דוסטוייבסקי (מרוסית: מרים בוסגנג). ספרית פועלים.
בן-דב, ניצה (2011). חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות (עמ' 179-223). הוצאת שוקן.
בואי, מלקולם (2005 [1991]). לאקאן (תרגום: יצחק גולדברג). כנרת, זמורה-ביתן, דביר.
בטלהיים, ברנו (2002 [1975]). "קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד": מודן.
ברתנא, אורציון (1993). הבל. מאזנים, ס' (1), 20-23.
דר, יעל (2005). מדריך מפה לספרי ילדים. מפה הוצאה לאור.
דר, יעל (2007). הזדקויות בינדוריות בפואטיקה של ספרות הילדים: המקרה הישראלי. עולם קטן: כתב עת לחקר ספרות ילדים ונוער, 3, 13-30.
הולצמן, אבנר (2005). מפת דרכים: הסיפורת העברית כיום (עמ' 75-77, 123-125, 181-182). הקיבוץ המאוחד: ספרי סימן קריאה. תל אביב.
ולדן, צביה (2006). בין הומור יוצרי להומור צורני: מאיר שלו מצחיק את קוראיו – על רוני ונומי והדב יעקב. עיונים בספרות ילדים, 16, 5-25.
יאקובסון, רומן (1986 [1929]). בלשנות ופואטיקה. בתוך איתמר אבן-זוהר וגדעון טורי (עורכים), סמיוטיקה, בלשנות ופואטיקה: מבחר מאמרים (עמ' 138-146). תל אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, הקיבוץ המאוחד.

יפת, איילת (2016). מטא-לשון בספרי הילדים של מאיר שלו. בין השורות, 1, 119-136.
פוגל, שמעונה (2006). הומור ביצירתו של מאיר שלו לילדים. עיונים בספרות ילדים, 16, 56-69.
סצ'רדוטי, יעקובה (2000). שנינו ביחד וכל אחד לחוד: על נמען מבוגר ונמען ילד בשיח הספרות לילדים. הקיבוץ המאוחד.
פוסטמן, ניל (1986). אבדן הילדות (תרגום: יהודית כפרי). ספרית פועלים.
פרויד, זיגמונד (1988 [1919]). "המאויים". בתוך מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות (עמ' 7-30, תרגום: חיים איזק). דביר.
רונן, רות (2010). אמנות ללא נחת. הרצאות על פסיכואנליזה ואמנות. עם עובד.
שביט, זהר (1996). מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות הילדים. עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה.
שיכמנט, רימה (2016). מבטים חדשים על ספרות ילדים. האוניברסיטה הפתוחה.
שפירא, יעל, הרצוג, עמרי והס, תמר (2007). קאנוני ופופולארי: מפגשים ספרותיים. רסלינג.
Dundes, Allen (1991). Bruno's Bettelheim's uses of enchantment and abuses of scholarship. *The journal of American folklore*, 104(411), 74-83.
Nodelman, Perry (2002). Something fishy going on: Child readers and narrative literacy. In Jeoff Bull and Michelle Anstey (Eds.), *Crossing the boundaries* (pp. 3-16). prentice Hall.
Nodelman, Perry (1992). The other: Orientalism, colonialism and children's literature. *Children's literature association quarterly*, 17(1), 29-35.
Rose, Jaqueline (1984). The case of Peter Pan: The impossibility of children's fiction. In Henry Jenkins (Ed.), *Children's culture reader* (pp. 58-66). NYU Press.

