

# עולם קטן

---

כתב-עת לחקר ספרות ילדים ונוער

נושא הגיליון:  
חניכה, הנחלה, עיצוב

גיליון 3  
תשס"ז, 2007



זמורה  
ביתן



מרכז ימימה • המכללה האקדמית בית-ברל

# OLAM KATAN (SMALL WORLD) A Journal of Children's Literature Study

All Rights Reserved  
Copyright © 2007 Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir — Publishing House Ltd.  
& The Yemima Center, Beit Berl College

כל הזכויות שמורות  
זכויות בעברית

© 2007 כנרת, זמורה-ביתן, דביר - מוציאים לאור בע"מ  
ומרכז ימימה, מכללת בית ברל

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לתרגם, לאחסן במאגר מידע, לשדר או לקלוט  
בכל דרך או אמצעי אלקטרוני, אופטי או מכני או אחר כל חלק שהוא מהחומר  
שבספר זה. שימוש מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה אסור בהחלט אלא  
ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

גרפיקה ועימוד: לילי פרוז

הכנה לדפוס: ח.ש. חלפי בע"מ

סידור, עימוד והפקה במפעלי כנרת, זמורה-ביתן, דביר - מוציאים לאור בע"מ  
רח' התעשייה 10, אור יהודה 60212

נדפס בישראל

Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir — Publishing House Ltd.  
10 Hataasiya St. Or Yehudda 60212, Israel

# עולם קטן כתב-עת לחקר ספרות ילדים ונוער

## עורכות

חנה לבנת - ראש מרכז ימימה

רימה שיכמנטר

עינת ברעם אשל

## ועדת המערכת

רחל אלבוים-דרור

יוסי גורני

יעל דר

חגית הלפרין

אלכס זהבי

חביבה יונאי

עלי יסיף

בעז ערפלי

## מזכירות המערכת

גבי קון

שני פדרמן

## כתובת המערכת

מרכז ימימה לחקר ספרות ילדים ונוער ולהוראתה

מכללת בית ברל 44905

טלפון 09-7476400

פקס: 09-7476460

# תגובות למציאות בספרות הילדים הישראלית: מבריחה ממנה ועד אמצעי לתיקונה

נורית בוכוויץ

נושא המאמר הוא ספרות הילדים הישראלית, הנבחנת מנקודת המוצא של היחס המתקיים בינה לבין המציאות. אין המדובר במציאות האקטואלית בהקשר היסטורי זה או אחר אלא בתגובה העקרונית של הספרות, כפעילות אנושית הנובעת מן המציאות, כלפיה. בין ספרות הילדים למציאות מתקיימים יחסים מורכבים הנובעים משאלת יומרותיה של מערכת הספרות ביחס לסביבתה, נגזרים מן הדימוי העצמי שלה וקשורים במידה שבה היא מייחסת לעצמה יכולת להשפיע על המציאות. טקסטים ספרותיים עשויים לגלם בתוכם התכוונויות ישירות או עקיפות אל העולם בשעורים משתנים, לעיתים הם קרובים ברוחם אל המציאות ולעיתים מפליגים למרחקים כדי להתנתק ממנה, לפרקים הם מנסים להשפיע על המציאות ובמקרים אחרים מוותרים על כך מראש.

שאלת היחס בין הספרות למציאות איננה ייחודית למערכת ספרות הילדים<sup>1</sup> אולם היא עומדת על הפרק באופן מובהק בקשר אליה והיא חיונית להבנתה. זאת, משום שהספרות לילדים נתפסת באופן מסורתי כמשקפת ערכים של תרבות ונורמות של חברה, כמעצבת את קוראיה בדמותם ובתקופות מסוימות אף כמי שנתבעת לממש את ייעודה החברתי או הדידקטי באופן גלוי (Shavit 1986, Hunt 1994).

סוגיית היחס בין המציאות לספרות נבדקת במאמר לאור אבחנותיה של קתרין היום [Hume] (1984) על ארבע תגובות שונות של הספרות (בכללותה, לרבות ספרות הילדים) כלפי המציאות. תגובות אלו מולידות ארבע גישות טקסטואליות עקרוניות והן: **אשליה, חזון, תיקון<sup>2</sup> והתפכחות** (illusion, vision, revision, disillusion). כל אחת מן התגובות מייצגת אופן חשיבה על אודות העולם ועל מהותה של הספרות ותפקידה ביחס לעולם. גישות אלו נעות בין אלו המציעות בריחה מן המציאות בטענה שאין היא ניתנת להשפעה על ידי הספרות ועד אחרות הרואות בטקסט הספרותי אמצעי לעיצוב המציאות ולתיקונה.

הגישות השונות שנוקטת הספרות ביחסיה עם המציאות חוצות את אופני ייצוג המציאות, הנעים

1. החלת תיאוריה של ספרות בכלל על ספרות ילדים בפרט נשענת על כך שספרות הילדים הנה מערכת משנית ברב-מערכת הספרות (אכן-זהר 1974) וגם על תפיסות שאינן מותחות קו הפרדה הכרחי בין טקסטים המיועדים לילדים לאלה המיועדים למבוגרים (ראו Landow 1982, Zipes 2001).

2. המלה revision מובנת במשמעות משולבת של שינוי ותיקון, אולם בהעדר מלה אחת בעברית הממצה את מלא משמעויותיה בחרתי להשתמש במונח הראשי המוקנה לה בהקשר זה אצל Hume (1984).

בין ריאליזם לפנטסיה. זאת משום שהיחס של הספרות קשור לממד של **עמדות** הטקסט ולא לממד של עיצוב הטקסט ולמודוס הכתיבה שלו. טקסט הכתוב במודוס הפנטסטי דוגמת המשל, יכול שיהיה מכוון כל כולו אל המציאות במגמה להשפיע עליה, ולעומת זאת טקסט שאמצעי הייצוג שלו הם ריאליסטיים ורכיביו נטועים במציאות לאמיתו של דבר בורח ממנה, כמו 'קול דודי שמחה' (ע' הלל 1976), שמבטא צורך להשתחרר מכבלי השגרה ומהמסגרות השוטפות של החיים ומטרתו לספק הנאה ושעשוע.

ואלה הגישות האפשריות של הספרות ביחס למציאות: **ספרות האשליה** רואה את מציאות היומיום כמלאת קשיים, משעממת או מדכאת. מתוך ההנחה שאין דבר שביכולתה לעשות כדי לשנות מצב עניינים זה מציעה ספרות האשליה לנתק את קוראיה מן המציאות האפרורית ולגרום להם לשקוע באשליות מנחמות (אשר על כן היא מכונה לעיתים ספרות אסקפיסטית). ספרות האשליה "מסיעה" את קוראיה אל ממלכת האי-אפשר ואופייניים לה ז'אנרים מובהקים של הדמיון כמו המיתוס, הפנטזיה והמעשייה, אך גם סיפור המסתורין, הפסטורלה, הרומן הרומנטי, ההרפתקאות והבלשים.<sup>3</sup> ספרות האשליה מייצרת אפקטים אינטנסיביים של התרגשות, מתח ודרמה, היא מסוגנת במתכוון ורחוקה מ"החיים". מטרתה היא להציע נחמה ומזור, להקל על קוראיה את המציאות המשעממת או הקשה, את גסותם או כיעורם של החיים המודרניים ולשמש פתח מילוט לרגע אל מעבר לחומות העולם. בספרות האשליה לילדים דוגמת 'הרוח בערבי הנחל' (קנת גרהם 1908)<sup>4</sup> ו'הקוסם מארץ עוץ' (ל' פרנק באום 1900),<sup>5</sup> שט הקורא בתוך דימויים צבעוניים, נהנה מיפי הטבע, חווה פחד, התרגשות ומתח בעוצמה גבוהה, ומעל לכל חש תחושת שחרור ממחויבות, לפי שהעלילה חסרה את הטרדות הקטנות שהן נחלת היומיום. ספרות האשליה מחייבת היענות מוחלטת לכללי משחק בסיסיים של נסים ונפלאות פוטנציאליים, שכן ההסכמה לקבל על עצמנו חוקים אלו היא התנאי להיטמעות בעלילה ולהפקת הנאה ממנה.

**ספרות החזון** נוקטת יחס אחר כלפי המציאות. היא תופסת עצמה כבעלת פוטנציאל של השפעה על העולם ודרכיו ומעוניינת להגיב עליהם. נוכח קשיי המציאות, ושלא כספרות האשליה, אין ספרות החזון מבקשת לנחם את הקורא אלא דווקא להטריד אותו. זו ספרות שבמקום להציע נחמה ומזור על ידי נסיגה מקשיי היומיום אל תוך עולמות מרגשים ומסעירים בוחרת לאתגר את קוראיה עם ראייה חדשה ורעננה של המציאות שמושגת על ידי הזרתה. טקסטים חזוניים נובעים בדרך כלל מתוך סוג כלשהו של מחאה ורצון לשינוי; הם מרבים להשתמש בטכניקות של הזרה כדי לנתק את הקורא מתחושת המציאות המקובלת ולהזמין לחוות תחושת מציאות חדשה, באמצעות אינטרפרטציה חדשה שלה שהיא אינטנסיבית יותר ונדמית תקפה ומהימנה.

גישת החזון תובעת מעורבות רגשית שכן האינטרפרטציה החדשה של המציאות שהיא מציעה תכליתה לטרוף את אמונותיו המקובעות של הקורא ולחולל בהן שינוי. במקום להפנות את גבנו למציאות היומיומית, כפי שאנו עושים כשאנו קוראים ספרות אשלייתית, אנו נתבעים להסכין עם ראייה חדשה של המציאות. ספרים כמו 'דרקון אין דבר כזה' (ג'ק קנט 1975),<sup>6</sup> 'אבא בורח עם הקרקס' (אתגר קרת 2000) או 'מיץ

3. ז'אנרים כאלה יוגדרו על ידי הקהל כ"פנטזיה" בשל העולם השרירותי שהם בנויים והאשליות הקסומות שהם מתארים.  
4. Kenneth Grahame, *The Wind in the Willows*  
5. L. Frank Baum, *The Wizard of Oz*  
6. Jack Kent, *There's NO Such Thing as a Dragon*

פטל' (חיה שנהב 1970) יוצרים הזדמנות לשינוי אקסיומות של חשיבה ביחס לנושא המרכזי שלהם, מפני שהם מציגים גרסה חדשה של המוכר בתחום האישי והמשפחתי. כמותם עושה גם ספרות שקוראת לרפורמה חברתית או פוליטית, כמו 'פרדיננד פדהצור בקיצור' (אפרים סידון 1976), ולא כל שכן ספרות חתרנית שהמסרים שלה עומדים בניגוד לערכים ההגמוניים, כמו 'הרפתקות תום סויר' (מרק טוויין 1876).<sup>7</sup> גישתה של **ספרות התיקון** דומה; אף היא עוסקת במציאות מתוך יומרה להשפיע עליה, אולם ספרות התיקון ביסודה מקבלת את סדריו החברתיים של העולם. משום כך כוונת התיקון נעשית מתוך הקדרים הקיימים ובמגמה לאשר אותם ולהותירם על כנם. ספרות התיקון מבקשת לאתר את הבעיות והקשיים המתגלעים במציאות, להציע פתרון לשיקום ולתקן את עוולותיה, שהן על פי רוב עוולות מעשה ידי אדם (בספרות הילדים מדובר על פי רוב בהתמודדות עם קשיים של ילדים או קשיים עם ילדים). ספרות דידקטית חופפת את מושג ספרות התיקון במקרים שיש בה הטפה גלויה; אך גם אם היסוד החינוכי אינו מוצג בה בריש גלי הרי נמנים עמה טקסטים ששוטחים תכנית לתיקון המציאות. בניגוד לגישתה של ספרות החזון, שפורשת לנגד עיני הקורא מציאות חדשה לעיון ולחשיבה עצמאיים, גישת התיקון מבקשת שחווית הקריאה תהיה בעלת משמעות בונה ועל כן היא מכילה בתוכה את הפתרון לבעיה המוצגת בטקסט.

טקסט של תיקון כולל בתוכו הכוונה מפורשת כיצד יש לנהוג על מנת לשפר את המצב, האווירה והסיטואציה. זו ספרות שמכילה קביעות ברורות, המסתמכות על חוקים אוניברסליים של התנהגות אנושית שמבוססים על אבסולוטים של חשיבה חיובית. מטרתה להרגיע את הקורא לנוכח קשיי העולם, לנחם ולעודד אותו. העמדה שנוקטת ספרות התיקון ביחס לסדר החברתי הקיים ברקע שלה שמרנית יותר משל ספרות החזון ועל פי רוב עולה בקנה אחד עם האידיאולוגיה ההגמונית של זמנה. כתוצאה מכך שספרות התיקון מבקשת תשובות ומתכון לפתרון הבעיות היא גולשת לעיתים לדידקטיות גלויה ולמסרים פשטניים; אולם במיטבה היא משקפת חשיבה פוזיטיביסטית, המצרפת לעצם המעורבות במציאות גם מחויבות אישית עמוקה לתיקון העולם ותחושת שליחות לעיצוב העתיד. על כך מצביעים טקסטים כמו 'אוזו ומוזו מכפר קאקארוז' (אפרים סידון 1987), 'בנצי' (דיוויד מק'קי 1989)<sup>8</sup> ו'דירה להשכיר' (לאה גולדברג 1959 [מהדורה מחודשת 1970]), שרואים עצמם כמכשיר חינוכי בעל סגולות ריפוי ומציעים לקורא בסיכומו של עניין נחמה בסדר, בתכנית, בחוקים ובהחלטות שניתנות לביצוע.

טקסטים של חזון וטקסטים רביזיוניסטיים (שואפי תיקון) הם שני קטבים על פני רצף אחד של ספרות האוחזות בהשקפה שיש סיפק בידה להשפיע על המציאות ורואה בכך את ייעודה. שתי הגישות הללו סוברות שלספרות צריכה להיות זיקה למציאות כדי להשפיע עליה, אך ההבדל הוא שהגישה האחת מבקשת לאורר דפוסי חשיבה ולפתוח אופקי חשיבה והשניה מבקשת לתקן אותה במישרין. בקצה האחד של הרצף מצפה המחבר לתגובה לקשב של הקורא בלבד, ופעולתו משולה להשלכת אבן למים העתידה ליצור גלים במעגלים מתרחבים והולכים, ואילו בקצה השני מנסה המחבר לדחוק בקורא לעבור מהסכמה פסיבית ותו לא אל פעולה. ההבדל האחר הוא שהספרות הרביזיוניסטית על פי רוב משמרת את הסדר הקיים בכך

7. Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*

8. David McKee, *Elmer*

שהיא פועלת במסגרתו ותכניה הולמים את הערכים ההווים. ספרות החזון לעומת זאת רדיקלית יותר ובעצם העלאת היפותזות לא מוכרות אודות הקיום קוראת לשינוי הסדר הקיים.

לעומת הגישות הקודמות, **ספרות ההתפכחות** מפקפקת ביכולתה להשפיע על המציאות. היא נובעת מתפיסות חשיבה רלטיביסטיות פוסטמודרניות, העומדות על כך שהמציאות כמות שהיא איננה ניתנת להבנה עד תום ולפיכך גם אין לאל ידה של הספרות לתרום לכך. ספרות ההתפכחות מעוניינת לפרק את המיתוסים המנחמים שיוצרים טקסטים שגישתם אחרת והיא אינה מציעה תחליפים. מטרתה להטריד את הקורא, לגרום לו חוסר נוחות וניתוק מאשליה, אפילו תוך הרס הביטחון שלו במציאות. ספרות כזו היא תולדה של פילוסופיות המניחות שכל אינטרפרטציה של המציאות היא חסרת תוחלת, שכן באין מהות מארגנת ממילא היא בלתי ניתנת להוכחה. ספרות ההתפכחות מפגישה את הקורא הילד עם חומרים ונרטיבים היוצרים סתירות בטקסט ולא מנסה לפתור אותן; זו ספרות שמוותרת על הגישות הפוזיטיביסטיות להבנת המציאות מכיוון שעמדת המוצא שלה שוללת יכולת לפרשנות.

טקסטים כמו 'שנינו נתנהג יפה: שיחות עם בני' (אורלי קסטל-בלום 1997), 'איזה כיף לחטט באף' (דניאלה קולוט-פריש 1996)<sup>9</sup> ו'דיונון נשאר דיונון: משלים בעלי חיים עם מוסר השכל' (ג'ון צ'צ'קה וליין סמית 1998)<sup>10</sup>, שמתרחשת בהם התפרקות של מערכות סמכות, מראים שההתבוננות בתופעות המציאות איננה מתקיימת מתוך נקודת מבט טרנסצנדנטית חיצונית שמחזיקה בידע מוחלט, כפי שאין בהם פרוצדורה רציונלית שתבטיח מחשבה אחידה, בינארית, ביחס לדברים ומהלכים בעולם. בהיעדר עקרון מאחד של המציאות מכל בחינה שהיא, מדעית, מוסרית או חינוכית, קוראת ספרות ההתפכחות תיגר כנגד צורת חשיבה מקובלת שמעלה על נס ערך כלשהו. גישתם של טקסטים כאלה בולטת במהפכנותה על רקע העובדה שהספרות המיועדת לילדים אופטימית מיסודה בהיותה מתווכת על ידי מבוגרים שאינם רוצים לרפות את ידי נמעניה. ספרות ההתפכחות שואפת לקעקע את המחסומים המנטליים של קוראיה וחותרת לזנוח את האמונה ביכולת לצפות במציאות ולקדד אותה. לדידה, היומרה להשפיע על המציאות בספרות כרוכה בעיוות התבניות הטבעיות של הדברים הנצפים לשם ארגונם במבני משמעות שכמותם אין אפשר למצוא במציאות אלא רק בספרות. לעומת זאת מכירה ספרות ההתפכחות באי יכולתנו לחדור אל מעבר למגבלות של התודעה האינדיבידואלית שלנו והפרספקטיבה הנתונה שלה.

הפרספקטיבים של ספרות ההתפכחות משפיע על אינטרפרטציה של הספרות כמו על זו של המציאות, שכן במקרים רבים הטקסטים מגלמים בדרך הסיפר שלהם את יחס ההתפכחות. כלומר, זו ספרות ש"עושה" התפכחות על ידי טקסט שתום ולא פתור. מאחר שהיא מסרבת למשמע את מה שהוא מן הנמנע במציאות הטקסטים עשויים להיוותר פתוחים ונתונים לפרשנויות שונות. לעתים אין טקסטים של התפכחות מניחים לקורא להגיע להכרעה ברורה במה הם עוסקים, ואין לו בטחון אלא בכך שהוא יודע שאינו יודע לתייג בוודאות את האירועים ולמיין אותם. הקורא צריך להסכין עם כך שנהייתו אחר הוודאות<sup>11</sup> לא תצלח. ספרות ההתפכחות מכחישה את תוקפן של משמעויות על ידי ערעור הביטחון במה שקראנו והיא מראה

9 Daniela Kulot-Frisch, *Nasebohren ist Schon*

10 Jon Scieszka and Lane Smith, *Squids will be Squids: Fresh Morals, Beastly Fables*

11 לאבחנה בין ה"נהייה אחר הוודאות" ל"סנולה השלילית" ראו צור 1986.

שכל הבנה היא יחסית ומוגבלת, מונעת מאתנו את אפשרות הארגון של המציאות ושוללת את האמונה כי אפשר לפתור את בעיותיה.

ארבע גישות אלו מסכמות את האפשרויות המצויות בהישג ידם של כותבים, שלהם מפות מציאות שונות ותמונות מגוונות של היחסים בין הספרות למציאות. שתיים מן הגישות מטרותן להטריד, להטיל ספק בהנחותיו של הקורא אודות המציאות; האחרות מטרותן לנחם, לאשר מחדש את הנחותיו של הקורא אודות המציאות ולעודד אותו.

לאור אבחנה זו אבקש לעיין בארבע יצירות של יוצרים מרכזיים לילדים (שלא משכו ידם מכתובה למבוגרים) שכל אחת מהן מדגימה גישה אחרת למציאות: נחום גוטמן, 'בארץ לובנגולו מלך זולו' (1939), מאיר שלו, 'אבא עושה בושות' (1988), אורי אורלב, 'קטנה גדולה' (1977)<sup>12</sup> ונורית זרחי, 'מפרשיות' (1993). יצירות אלו ייבחנו בייחודן וכמקרי מבחן של סדרות של טקסטים המגלמים את ארבע הגישות למציאות. אבקש לסייג את דברי עד כה במספר הערות מגבילות. **הערה ראשונה** היא ששום תפיסת מציאות אינה מופיעה בצורתה הטהורה כפי ששום ז'אנר או מודוס של כתיבה אינם מופיעים כך. בדברנו על גישתו למציאות של טקסט מסוים אנו עוסקים בדומיננטה של היחס כלפי המציאות. פעמים אמנם גישה מסוימת הננקטת ביחס למציאות היא חובקת-כל בטקסט ומתבטאת בכל הרבדים של היצירה אולם לא בכל המקרים. במקרים אחרים גישה אחת היא הדומיננטית, למשל כשהיצירה מזוהה באופן ברור ומכריע עם תפיסת האשליה אך משולבים בה יסודות דידקטיים רביזיוניסטיים, כמו במעשיות של האחים גרים. לעיתים נוצרת היברידיזציה של ממש, כשהיצירה משתייכת לשתי תפיסות מציאות בו זמנית, דוגמת המעשיות של אנדרסן (כמו 'הברווזון המכוער' או 'בגדי המלך החדשים') שהן ביסודן ספרות של אשליה מבחינת צורתן ותוכןן אולם מבחינת משמעותן הן סאטירות חזונית. טקסטים מורכבים נקראים תמיד בכמה קומות בעת ובעונה אחת וזהו אחד מסימני ההיכר לאיכותם האסתטית.

**הערה שניה** היא שהאופן שבו אנו ממיינים טקסטים, לרבות מבחינת יחסם למציאות, אינו קשור אך ורק בתכונות אימננטיות להם אלא גם בתגובת הקהל אליהם. זאת מכיוון שלא פחות משהטקסט יוצר משמעות מבנים אותה הקוראים בהתאם להנחות הפרשניות הקודמות לקריאה, שמוצאן בקהילה הפרשנית אליה הוא משתייכים או שאֵתה הם מזדהים. התרבות מייצרת קונבנציות פרשניות משתנות הנכונות לזמן והן הקובעות כיצד להבין טקסטים ומה להבין בהם (Fish 1980). אפשרות הפענוח של הטקסט מוגבלת על פי האופק התרבותי של הדור המתמודד אֵתו. לפיכך סוגים שונים של ספרות יכולים להיתפס בעינינו כמגיבים למציאות באופן מסוים בהתאם לאפשרות שמכתיבה התקופה. למשל, המיתוסים נתפסים היום כסיפורי דמיון שאינם נתמכים על ידי עובדות<sup>13</sup> ובעיבודיהם לילדים ממלאים את משבצת ספרות האשליה. לא זה המקום שתפסו בעבר, שאז הייתה להם משמעות דתית מוחלטת והם נתפסו כמגלמים תובנות בסיסיות של החברה הקדומה. **הערה שלישית** היא ששום ספרות איננה נקיה ממתען אידאולוגי-ערכי, גם אם היצירה רוצה להתנער ממנו. הספרות היא תמיד קונסטרוקט של הדעות הקדומות וקדם-ההנחות האידאולוגיות של חברה

12. הספר יצא במהדורה מחודשת בהוצאת כתר בשנת 1996. המהדורה החדשה כוללת שינויי נוסח ואיורים חדשים של אילאל ארקין. בשנת 2006 הוא יצא בשלישית עם איורים מאת ג'קי גלייך.

13. גם אם המיתוסים הם סיפורים שאין להם תוקף של אמת בימינו ואיננו מאמינים בכונותם אנו חושבים שהסיפורים הללו לא רק ראויים לקריאה אלא אף חיוניים להשכלתנו.



ספציפית ותוכנה טעון באופן עמוק בערכים וברעיונות של תקופתה (Eagleton 1976), בין שהיא מבקשת לראות עצמה כמשקפת נורמות תרבותיות ואף מגייסת את משאביה לצורך כך, ובין שהיא מבקשת להיות ניטרלית, אין היא יכולה להימלט ממה שטבוע מה מלכתחילה ושיכול לעמוד בסתירה לכוונותיה המוצהרות. על כן גם כשאנו ממיינים טקסט באופן מסוים, וקובעים, למשל, שהוא "בורח" מהמציאות ומשתייך לספרות האשליה, יש להביא בחשבון כי הוא יכול תמיד השקפה ניתנת לזיהוי ביחס להווייה ולעולם יהיה בו ממד ערכי, שהוא פרי הקשר בין האידאולוגיה הכללית לתפיסת עולמו הפרטית של המחבר. הוא הדין כשמדובר בספרות שמבקשת לעצב עמדותיהם של קוראיה כספרות התיקון. כיוון שהיצירה "נגועה" באידאולוגיה הרי ייתכן שמסריה הגלויים נסתרים על ידי המסרים הסמויים, הלא מבוטאים שלה. כך במקרה של 'איתמר פוגש ארנב' (דוד גרוסמן 1988), יצירה שקוראת במוצהר לקבלת האחר בעוד שבקיעיה חושפים את הבלתי מודע הפוליטי שלה שמסייג את המפגש עם האחר, מגביל ומתנה אותו באופן שאינו עולה בקנה אחד עם ערכיה הגלויים (רון 1995).

## 2. ספרות אשליה: 'בארץ לובנגולו מלך זולו'

לכאורה אין רחוק מספרות האשליה כספרו של נחום גוטמן 'בארץ לובנגולו מלך זולו', שהוא ביסודו רשמי מסע ממשי באפריקה, שאליו יצא המחבר בקיץ 1934.<sup>14</sup> הטקסט מצהיר על עצמו במפורש שהוא מתעד מסע במקום ריאלי ובזמן מוגדר ושהתיעוד נעשה בזמן אמת במתכונת של דיווח. פתיחת הטקסט מדגישה את הריאליזם של המסע באמצעות העמדת הניגוד בין חלומו של המספר על אפריקה לבין עובדת הגשמתו בפועל מיד לאחר מכן. בחלום אפריקה היא ארץ מרובת מוקדי משיכה ורבת פעילות ואילו המציאות מורכבת מפרטי מלאות ריאליסטית נוקדנית ונקודות ציון עובדתיות, כפי שניכר בפרטי העיר תל אביב, התחנה הראשונה במסע:

פעם חלמתי והנה אני באפריקה, עורך ציד על פילים פראים, אריות, קרנפים, תוכיים.  
הקיצותי ולבי דפק בחזקה: הלא יכול אני לנסוע לשם ממש!...  
מדוע לא אסע לשם באמת?

מאז לא הרפתה ממני המחשבה ותשוקתי להיות באפריקה גברה מים ליום, עד שביום־קיץ בהיר אחד ארזתי את חפצי וישבתי במכונית האדומה מספר 5. היא הביאה אותי עד קצה רחוב אלנבי וכעבור רגעים אחדים כבר ישבתי ברכבת היוצאת לחיפה.  
מנמל חיפה אפשר להגיע לכל מקום שבעולם. (גוטמן 1999 [1939], עמ' 7).

גם אופן הפרסום של פרקי הספר, שהופיעו בהמשכים במוסף 'דבר' לילדים (למן גיליון חנוכה תרצ"ה [1934-11-30])<sup>15</sup> עם התקדמות המסע באפריקה, מממש את אשליית הדיווח "מהשטח" בזמן אמת.

14. על נסיבות מסעו של גוטמן לאפריקה ראו גוטמן 1980, עמ' 226-228, יצחקי 1994, בר-יוסף 2002. הנסיבות האמיתיות אינן כפי שמוסר אותן גוטמן בספרו לילדים, במציאות הוא הוזמן לצייר את דיוקנו של הנג'רל סמאטס, ראש ממשלת דרום אפריקה.  
15. בזמן שהותו של גוטמן באפריקה התפרסמו פרקי הרשמים מאפריקה (החלק הראשון של הספר). לאחר שובו לארץ התפרסם החלק השני המתאר את פרשת חיפוש אוצר לובנגולו. את פרשת לובנגולו כתב גוטמן שעה ששהה מאושפז בבית חולים כיוהניסבורג (יצחקי 1994).



אולם בחינת הטקסט מגלה שגוטמן לא כתב יומן מסע אותנטי אלא פסטורלה הרפתקנית בעלת גוונים אסקפיסטיים לילדים. שיטתו הפואטית של גוטמן בכתיבת רשמיו מאפריקה אינה כופה עליו נאמנות מוחלטת לעובדות, כפי שהוא מעיד על עצמו: "לקחתי לעצמי חופש מלא, בלי גבולות של עבר ועתיד, מציאות ודמיון" (גוטמן וכן עזר 1980, עמ' 228); זוהי גם עמדתו העקרונית: "אינני סבור כי האמת העובדתית חשובה בכתיבת סיפור. לסיפור יש משאלות משלו, ולא רק תיאור קורותיה של תקופה" (שם, עמ' 230-231). למרות שהיצירה שלפנינו מציגה עצמה כמתארת מסע אותנטי<sup>16</sup> בזמן היסטורי נתון, ואף על פי שחלק מן הטקסט הוא אמנם תיעודי-עובדתי,<sup>17</sup> בפועל אין הספר מהווה תיעוד של אפריקה הגשמית, שכן הלכה למעשה מתאר גוטמן אפריקה מסוגנת ואפילו דמיונית (שם, עמ' 226-228, יצחקי 1994). שלבי השתלשלות העלילה נשענים כולם על דגמים ספרותיים,<sup>18</sup> אבל לא רק החלקים העלילתיים לבדם, גם העובדות המובאות על אפריקה הן מסוג מסוים, המלמד שהגישה שנוקט גוטמן ביחס למציאות משייכת את יצירתו לספרות האשליה. ב'לובנגולו' משמשים תכני המציאות והעובדות הפיזיות של המסע ליבשת אפריקה חומר גלם לטקסט שמתאר ארץ רבת רוגע שהיא בכפיפה אחת מלאת הרפתקאות, אשר מזומונות בה הפתעות על כל צעד ושעל. נראה כאילו אירועי העלילה מתפתחים בהשראת החלום שעליו סופר בסצינה הראשונה.

גוטמן אינו מסתפק בהפגנת יחס כמעט אדיש לאפריקה הממשית; הוא אף דוחה את העובדות האמיתיות אם הן חסרות ברק, מתוך עניין למצוא באפריקה עולם מופלא רווי אירועים מרגשים. משום כך הוא אינו משתף פעולה עם המנסה לערער על חלום זה, כבסיטואציה שבה הוא משיח ברכבת עם שכנו האפריקאי, המספר לו עד כמה רחוקה "אפריקה של ימינו" מ"אפריקה הישנה", שאותה אפשר למצוא רק בספרים: "לא עניתי לשכני דבר ... כל דיבור ודיבור של שכני זה היה מקלקל ופוגם את חלומי היפה אשר חלמתי על אפריקה" (גוטמן 1999 [1939], עמ' 14). שוב ושוב משתאה הדובר ומתפעל על עצם הסיטואציה שאליה נקלע והוא שב ומאשר לעצמו שהוא אכן חווה את ההרפתקה עליה קרא בספרים ושאותה חלם במיטתו: "מה יש לדבר? היינו ארבעה גברים בלב הזמבזי הרוחש תנינים [...] חשבתי בעונג: הנה היא אפריקה! הנה היא אפריקה!" (עמ' 49).<sup>19</sup> המגמה לשוות לאפריקה מראה קסום מכסה את כל רובדי הטקסט ומתממשת אף במילות תואר גלויות וישירות, כפי שמאפיין המספר את הספארי: "שם ארץ אגדית זו – קרוגר פרק" (עמ' 15) – ואת המוצאות אותו בו: "הרגשה משונה היא להמצא קרוב, כל כך קרוב, לחיות מופלאות. הכל נדמה אז מופלא ואחר" (עמ' 89).

בכדי להפליא את המציאות ולברוא תחתיה גרסה אינטנסיבית יותר שלה, המבוססת על יסודות

16. במספר מקומות משווה גוטמן את הניסיון שחווה במציאות לכתוב בספרים שקרא, סותר את הכתוב או מאשש את מסקנותיו: "בת היענה אינה מסתירה את ראשה בחול בשעת סכנה. היא עומדת על נפשה או בורחת כמו כל חיה נתקפת. זוהי האמת. הספרים טעו. זאת ראיתי בעיני ממש." (גוטמן 1999 [1939] עמ' 22); וכן: "בבקשה זכרו זאת: אין הקופים יודעים לזרוק אבנים להגנתם. זאת ראיתי הפעם בעיני ואף קראתי ספר מחקר על חיי הקופים". (שם, עמ' 25).

17. המלך לובנגולו אבי עם המטבולו מבוסס על המלך ההיסטורי לובנגולה [Lobengula] (1833-1894) שליט אומת המטבולה [Matabele] השוכנת באזור שבין נהרות הלימפופו והזמבזי (בזימבבווה של ימינו) (ראו פירוט אצל יצחקי 1994, בר-יוסף 2002). פרשת האוצר, לעומת זאת, היא בדיונית.

18. בר-יוסף (2002) מראה שגוטמן נסמך על ספר ההרפתקאות *The Seven Lost Trails of Africa* מאת הדלי צ'ילברס (Chilvers) שמורסם בשנת 1930 (נתורגם לעברית ב-1934). בר-יוסף טוען שהקשרים של עלילת לובנגולו ב'לובנגולו' מלך זולו עם ספרו של צ'ילברס הם קשרי שאילה ואימוץ של פרטי תוכן ושל דגם הכתיבה.

19. כל מספרי העמודים שיופיעו להלן בלא פירוט נוסף כוונתם לגוטמן 1999 [1939].

של בדיון, מאמץ גוטמן שני דגמי כתיבה האופייניים לספרות האשליה – הפסטורלה וסיפור ההרפתקאות – שביצירה כרוכים זה בזה, והוא נע ביניהם לאורך הספר כולו. שלל תיאורי הנוף ומכלול ההשתלשלות הנרטיבית בנויים על הקונבנציות של שני דגמים אלו, שהמשותף להם הוא שהם מציגים מציאות בלתי אפשרית, הרואית או אידיאלית, מציאות אלטרנטיבית שאליה אפשר לברוח מן היומיום הקשה והאפור. בפסטורלה מן הסוג שמגייס גוטמן (outsider-pastoral), שבה דמויות עירוניות חודרות אל תוך ארץ ירוקה ושלווה (Hume 1984, p. 63), ובסיפור ההרפתקה שבו נכנסים הגיבורים אל גוב האריות, הלוגיקה הבסיסית היא של מסע המוגבל בזמן אל תוך עולם מיוחד כדי לחוות את מנעמיו או לעמוד בפני אתגריו ולאחר מכן לחזור אל ה' ילם האמיתי (Abrams 1993, Carpenter and Prichard 2001, Hank, McCann and Armstrong 1999).

בפסטורלה ובהרפתקה מוצג גיבור החופשי מן המחויבות הטורדניות של החיים. הוא רשאי לנדוד בארץ ההרפתקאות ולהינות ממה שהיא מזמנת לו, אפילו כרוכה הנאה זו בסכנות. בספרות האשליה אין משלמים מחיר אישי, משפחתי, כלכלי או אחר כפי שמשלמים בחיים האמיתיים.

דגם ההרפתקאות מציע התרגשות, פעילות, רגשות אינטנסיביים ומתח. הגיבור המופרד מסביבתו המוכרת, מביתו וממשפחתו, יוצא אל מרחבי הפרא, מתמזג עם ילידים וציידים וחוזר הביתה מחושל, לאחר שלמד את דרכם. שיאה של ההרפתקה ב'לובנגולו מלך זולו' הוא בחיפוש אחר אוצרו הגנוז של המלך לובנגולו; אבל גם החלק הראשון של הספר, שמורכב מסדרה של אפיזודות פיקרסקיות ובהן מפגשים עם חיות כאלה ואחרות וטיפוסים אנושיים שונים, מצטיין באירועים שיש בהם משום ההסתכנות וההעזה. בדיוניותו של העולם והתרחקותו מן המציאות בולטת כשבוחנים את גודש האירועים, שכיחותם ועצם התרחשותם במסע אחד שחווה גיבור אחד. אמנה חלק מהם: נמר נשכב על הגיבור כשישן (עמ' 51-52), תנין תקף את סירתו (עמ' 47-49), קרנף רדף אחריו (עמ' 27-29), הוא השיב פילון אבוד אל חיק אמו הפילה (עמ' 17-18), קופים לקחו ממנו את מחברת הציורים (עמ' 22-24), אריות לקקו את אפו (עמ' 91-92) ובמטרה לבחון מקרוב בנות-יענה נכנס המספר ביניהן כך: "קשרתי לגבי קרש שבו תקועות נוצות בנות-יענה ולצוארי – ראש בת-יענה עשוי פֶּרְטוֹן." (עמ' 19).

גם בדגם הפסטורלה העיקרון המרכזי הוא שחרור מאחריות, כשההשתחררות מנטל העולם האמיתי מאפשרת היספנות בתוך גן העדן. הפסטורלה עוסקת לרוב בעולם הירוק כהשראה לבני האדם וכשחרור הנפש מכבלי הריאליה העירונית והתעשייתית. הגיבור משייט לו בארקדיה בלא כבלי המציאות של היומיום ומוקדי הלחץ של העולם "האמיתי", הדמויות בדרך כלל פשוטות ואינן נושאות משקל כבד של משמעות. גם הקורא נשבה בשלוות ארץ הפלאות וקולט את מראותיה בגישה בלתי ביקורתית: אמנם משתאה למראה פלאותיה אך אינו מטיל בהן ספק ומפר את שלוות האשליה. הגיבור ב'לובנגולו מלך זולו', שבעולם האמיתי הוא אדם בעל תפקידים בהקשרים שונים, מתנער מהם בהגיעו לאפריקה. שם אחריותו מינימלית, הוא עצמאי ואין הוא כבול ביחסי משפחה, עבודה או מחויבויות נכבדות אחרות.<sup>20</sup> מעמדו בעולם הבדוי

20. בלובנגולו כלל לא נזכרת העובדה שבמציאות השתתפה במסע באפריקה גם אשתו של המחבר (יצחקי 1994).

הוא כמעמד הדמויות בפסטורלות לילדים כמו 'פו הדוב' (א.א. מילן 1926)<sup>21</sup> ו'הרוח בערבי הנחל'. בזה הולך גוטמן בעקבות יצירות אלו שבהן העולם הבדוי פוטר עצמו, יחסית, מהתמודדות עם מלוא משמעותן של עובדות המציאות המודרנית, כאשר אין בהן תעשיה, המזון שגיבורי היצירה מתקיימים ממנו מגיע ממקור בלתי ידוע והגיבורים מוצגים כמי שאינם אורייניים (במובן של ידיעת קרוא וכתוב), ככלי המרכזי להבנת העולם המודרני.

הפסטורלה נשענת על המיתוס של גן העדן ותקופת תור הזהב והיא מתארת אתרים פיזיים ומנטליים של פריחה, שגשוג, שלווה והרמוניה. עקרון היסוד של הפסטורלה הוא התמימות, התום והראשוניות (Abrams 1993) והוא מוצא את ביטויו ב'לובנגולו' בסגנון העיצוב האידילי של נופי אפריקה, דוגמת המקטעים הבאים:

יונקת־הדבש היא שיצאה מתוך קנה לשאוף אויר צח. היא היתה ב"מצב־רוח" טוב. מיד אפשר היה לראות זאת: עמדה זקופה ומתוך פזיזות סרקה במקורה את נוצותיה הכחולות. והבוקר באמת היה טוב. שמש. הטל הרב שירד בלילה הלך והתאדה. היונקת שמחה על הפרחים הרבים שנפתחו הבוקר. (עמ' 39)

העשבים הגבוהים היו מכוסים טל. גביעי הפרחים הגדולים והמשונים עוד היו פתוחים. בכל גביע כאילו הטיל מישהו ביצה קטנה, ביצת־טל. (עמ' 17)

השמים מתבהרים. מרחוק־רחוק, מעבר הביצות וקני־הסוף, נשמע קול תרועה, כקול משרוקית חזקה [...] כאשר עלתה השמש מצאה כבר את כל החיות למיניהן רועות במרעה כשראשיהן מורדים והצואר הארוך מוטה באלכסון אל העשב הרטוב והטרי. יפה ישנו הלילה והן מהלכות ומלחכות מן העשב, שקטות ותמימות. (עמ' 37).

ואמנם ב'לובנגולו' בונה גוטמן את אפריקה כעולם אדיב, טוב ומיטיב יותר מעולם החומר של חייו, עולם המרפא את "ארץ השממה" של חייו הריאליים. מלבד הבלחות של היסטוריה אכזרית ששיאן בתיאור עץ העבדים אשר אליו נקשרו תושבי היבשת שנלכדו בידי הסוחרים בטרם נשלחו לאמריקה לעבדות (עמ' 107-108),<sup>22</sup> הרי גוטמן מצייר את אפריקה כארקדיה ליטרלית, ארץ של מרחבים פתוחים, מקורות מים צלולים וחיות שעל אודותן הוא כותב: "כל החיות, גם חיות הפרא, אוהבות שלום, אם אין מדריכים את מנוחתן" (עמ' 89). גם אם בתוך התיאור המפליא מבצצים תנאי חייהם הממשיים של יושבי היבשת השחורה, חיי עוני ועבודה מפרכת, עריצות ודיכוי, הרי החיים האפריקניים מוצגים בכללותם כחיי שלווה ושקט מסוג אלו שאנו מאמינים שהיו קיימים בשחר הדורות. כל אלה בניגוד לעולם המציאותי שבו שלטת תרבות המערב, המונחית על ידי מערכת ערכים חומרנית מובהקת, שמוששתת על סגידה לכוח חומרי על כל גילוייו ועל

21. A.A. Milne, *Winnie-the-Pooh*

22. ככל הנראה גם מידע זה, הנשען על עובדות היסטוריות, לאמיתו של דבר הינו בדוי. יצחקי (1994) מראה כי עץ באובכ כזה לא קיים בפועל וכי עצם קיומו של עץ ששמונים איש יכולים להקיפו אינו אמין.

התרפסות בפני כוח זה. אל מול זאת נתפס 'לובנגולו' כספר אוטופי המתאר עולם רצוי ומשאלת לב, המקדם את הלקח שנלמד מיושביה הילדיים של אפריקה: "לא חשוב האוצר". כי ציידים טובים אנו כולנו ושדות התירס נותנים לנו את יכולם בשפע ואיש אינו מקנא בחברו. " (עמ' 101). זהו מסר של פשטות הבא כחלופה הגיונית למרוץ החומרני של העולם הממשי שממנו בא המספר ושכלפיו הוא ביקורת; כך עולה מן המקטע הבא: "אומלימו שונה קצת משאר הכושים. הוא למד מן הלבנים כמה מלים וכמה מנהגים וקיבל מהם את התאווה לכסף. דבר האוצר של לובנגולו מציק לו זה הרבה שנים, לכן הוא עצוב וגא יותר משאר הכושים" (שם, עמ' 86). בסיכומו של עניין, המצוד אחר האוצר אינו נושא פרי ומתברר כחסר תוחלת.

נוף הארקדיה שהפנטזיה ממוקמת בו הוא גם פנימי. הפסטורלה מקנה תחושת שייכות לעולם כמכלול, תחושה שמקורה ברגש חיובי במימוש תשוקות ומשאלות, ומערבת רגשות השתאות, התפעמות והתפעלות שתום ותמימות אינם זרים להם. ממד זה מתבטא בכל פסטורלה בתיאורי טבע נרחבים וגם ב'לובנגולו' מתואר הטבע בעיקר כחגיגה אידיאלית של הנאות שהמספר מתענג עליה. גוטמן מרבה לתאר את הטבע באריכות ובהומור ממש כמו גרהם ב'הרוח בערבי הנחל'; חלקים ניכרים בספר כמו לקוחים ממחברתו של חוקר טבע המתאר בפרוטרוט את הפלורה והפאונה של האדמה - צמחים, ציפורים, חרקים וחיות טרף. כך למשל תיאור יונקת הדבש (עמ' 40):

ליונקת מקור חד וארוך. עיניים גדולות ויפות לה. נוצות בטנה צהובות, ובזנבה שתי נוצות ארוכות, זהובות. קולה חזק וצלול. צפצופיה מקיפים את כל העצים הגדולים האלה. לב קטן לה ליונקת (גדלו כעדשה), ההולם מהר, מהר. יש לה כל מה שנחוץ לבעל-חי. ונוסף לזה יש לה מעלות. היא שומרת סדר ויודעת חובה ומשמעת.

היא תמיד נקיה, והקן שלה תמיד נקי. על הביצים היא דוגרת בהקפדה, שלא תתקררנה. וכי מה חשוב שהביצים אשר בקנה אינן גדולות כשל בנות-היענה. כי אלה שלה קטנות כמו ... כמו פולים?

כאשר תתבקענה הביצים, יצאו מתוכן שני אפרוחים, דומים לה ונחמדים כמוה. אבל היא לא תפנק אותם. כבר ראיתי כמה אמהות יונקות-דבש כשהן מחנכות את גוזליהן. הן מלמדות אותם גם משמעת וכבוד לגדולים.

זהו מחד גיסא רישום דקדקני, חד עין ורגיש של חוקר טבע הקשוב לסביבתו ומוסר פרטי מידע זעירים וחיוניים על מושא תצפיתו, ומאידך גיסא זהו תיאור של צופה נלהב המתבונן בדברים לראשונה ומצייר את מושא תצפיתו בחיבה. הטבע בטקסט מוצג כמגביר את הבריאות הפיזית, הנפשית והרוחנית של האדם. החיים בקרבת הטבע מצטיירים כטובים ומספקים, מזמנים רעות ואחוה שכולה גברית טהורה (המספר מכנה את רעיו "חברי מאמריקה" ו"ידידי האנגלי" מתוך הדגשה לאורך הטקסט כולו).

גוטמן מפעיל תחבולות שונות על מנת לתאר את המציאות במונחים פסטורליים והרפתקניים כאחד. אף על פי שמסע בספארי באפריקה הממשית מזמן סכנות מסכנות שונות הרי ביצירתו של גוטמן אין קטסטרופות, אין נבלים של ממש ואין מתח או מסתורין אמיתיים, שגורמים לתהפוכות בגורלן של הדמויות.

הצד החייתי והמסוכן של הטבע וטבעם האכזרי של חלק מבני האדם מוזכר אמנם אבל משמש כעין רקע שמגדיר את זירת ההרפתקאות אבל לעולם אינו מתממש. גם עולם החי שגוטמן מתאר הוא במציאות ברובו פראי, ברוטלי ומסוכן, אולם בהיותו נאמן לעקרון הפסטורלי גוטמן אינו מניח לו להתגשם. על פי רוב בספר אין המפגש עם החיות, לרבות חיות הטרף, כרוך בסכנה ממשית. לעיתים מתנהגת החיה המסוכנת כחיית מחמד, אם לא מלכתחילה אזי ודאי בסיכומה של האפיזודה (כבאפיזודה עם האריות שלי לקקו את חוטמיהם של הגיבור וחבריו, עמ' 91-92), לעיתים היא בעלת חן ואדיבה למרות מידותיה הכבירות וחזותה המאימת (כפילים, באפיזודה עמ' 88-89), ויש שהיא מסתלקת כלעומת שבאה ללא סיבה נראית לעין (כך מקרה הבבונים, עמ' 24-25). תחבולה שנוקט גוטמן בספר בשכיחות גבוהה היא הצמדת הנמקה אנושית כהסבר לפעולות של בעלי החיים, אשר מרככת את החייתיות ומטשטשת את הסכנה שבאירוע. למשל, הקרנף מסתער ורץ אל עבר המספר כי הכיר אותו עוד מהבוקר ובמטרה להקביל את פניו (עמ' 33). תיאורי חיות הטרף מועברים לטריטוריה של יחסים בין בני אנוש, כבתמונה של שעת ליל: "מתוך מאורת הסלעים נשמעה אנחה: הלבאייה הקיצה משנתה. הרגישה בגורים הקטנים שלה כי על ידה הם, נאנחה אנחת אם ונרדמה שוב. קוף הריקיטיקי התהפך מתוך שנתו: נזכר החכם כי שכח לעשות דבר־מה אתמול" (עמ' 37). כך יוצר גוטמן פמיליאריות של עולם החי ומונע את הדריכות הכרוכה בציפייה לסכנה של ממש.

בפרגמנטים אלה ובאחרים, כמו תיאור יונקת הדבש שהובא לעיל, מבצבץ גם עולמו התרבותי של המחבר. הערכים שמועלים על נס כאחריות, מסירות, משפחתיות, מוסריות ונשיאה בעול, מוצגים כטבעיים ומוחלטים אולם יותר מכל הם מעידים על כך שהספרות היא תמיד תוצר של פורמציות היסטוריות וחברתיות ספציפיות, שנוכחות בזמן התהוות היצירה. 'לובנגולו מלך זולו' היא יצירה שנתפסת מצד תכנה כבעלת שורשים הנוטעים במסורת ההומניזם הליברלי (אופק 1978), ריקה מדת ומדידקטיקה ותכונותיה מופיעות כתגובה למטריאליזם של הבורגנות הקפיטליסטית. אולם אותם ערכים שנתפסים כטבעיים הם ערכי הבורגנות המהוגנת (כמו יונקת הדבש המגינה על עולליה ומוצגת כתפארת האמהות האנושית) על פי הנורמות התרבותיות שהיא יצרה. למרות שגוטמן משתדל להתרחק מצורת חשיבה זו והוא אפילו ביקורתי כלפיה אין הוא מסוגל להשתחרר ממנה: "אחדים מן הנוסעים התחילו לזרוק המימה מטבעות נחושת. הכושים צללו תהומה להעלותן מקרקע הים [...] הנוסעים הלבנים הרגישו עצמם כבני אלים, רבי חסד" (עמ' 12).

נראה שב'לובנגולו' מעוניין גוטמן בהפלאות פרטי המציאות בה במידה שהוא מבקש ליצור מתח. הוא משתדל להחיות את הנוף, הופך את הסטטי לדינמי ויוצר דרמה במקום שאיננה. הפיגורה הנפוצה ביותר היא הפרסוניפיקציה אולם גם משאבי לשון ניכרים אחרים מושקעים בתמונות הנוף. למשל, תמונת העבים מעל הר השולחן בקייפטאון, המתארת כיצד חוסם ההר בגובהו את דרכם של העננים שבשמים. גוטמן מצייר תמונה זו במונחים מטפוריים של מאבק המתחולל בין ההר לעננים (עמ' 13): "העננים נעצרים בצלעו ומתקבצים כאן עדרים עדרים, כשוהים ומטכסים עצה איך לעבור אותו. פתאום כאילו החליטו. הם משתערים, עולים ומטפסים על סלעי ההר התלול. הם דוחפים זה את זה ומשנים כל רגע את צורתם [...] לאט לאט הם עולם בחשיבות אל ראשו השטוח של ההר [...] כובשים את כל רמת ההר". הטקסט במקטע זה אינו מסתפק בריבוי של פיגורות לשוניות (פרסוניפיקציות, דימויים ומטפורות) אלא אף מערים

אותן בקומות זו על גבי זו, כך שבתוך המטפורה ישנם גם דימויים המשועבדים לה: העבים "גולשים כחלב הרוחח מתוך הסיר".

הפרק הקצר "תחת כפות הנמר" (עמ' 51-52) ממחיש את שילוב הז'אנרים של הפסטורלה וההרפתקאות. כמציית לדגם הפסטורלה מתואר הנמר במונחים שמנטרלים את פוטנציאל האיום שבו כחיית טרף. צורתו ומגעו מתוארים במונחים בעלי אימפליקציות חיוביות: "מתוך שנה הרגשתי כאילו **מברשת חמה** נוגעת בלחי", "בין כפותיו הרכות והגדולות מוטלת **הבטן הלבנה**". רכותו של הנמר, מגעו הנעים והחם מציירים אותו כעין חית מחמד גדולת ממדים. רושם זה מתגבר שעה שלנמר מיוחסות תכונות אנושיות: "הנמר רובץ לו ברחבות ורוטן לו". הפועל "לרטון" מבטא תגובה של אי שביעות רצון ותרעומת אנושיים, והבחירה באפשרות זו כרוכה בויתור על הפועל "לנהום" שלו יש משמעות חייתית בבירור. לא זו בלבד שהטקסט נמנע מלתאר את הנמר כחיה אכזרית הוא בונה אותו כבעל אישיות מחושבת שהתנהגותו איננה אקראית ומשום כך איננה בלתי צפויה. כל פעולה מפעולותיו של הנמר שקולה, מחושבת ומכוונת להשגת מטרה: "הנמר [...] שפשף את גופו באדמה **כדי לפנות את האבנים הקטנות**", "הנמר התחיל מכשכש בזנבו כדי **לגרש את הזבובים**", "הזנב כשכש **בדייקנות של שעון**" (גם לפועל לכשכש קונוטציות של חיית מחמד), "הוא הוציא את לשונו החוצה **כי היה צמא**". השיקולים הרציונליים למהדרין מוחלים גם על בעלי החיים האחרים: "כאשר הטורף שבע איננו מסוכן. אף החיות מבינות זאת". משפט זה אמור להרגיע את הגיבור (וגם את הקורא), שכן חזקה על הנמר שכמו החיות כולן אף הוא מבין היטב שאינו אמור לתקוף את הגיבור. בשל אלה איננו מצפים לפעולה בלתי צפויה של הנמר שהרי הוא הוכיח כבר כי אינו רשלני ואינו שרירותי. בנוסף, גוטמן משתמש בלשון הומור שמנטרלת את התמונה מפחד ממשי ובונה אותה כלא ריאליסטית ולא מפחידה באמת. התמונה הקומית מבוססת על הומור סיטואטיבי הנבנה ממחוות גופניות זעירות:

שכבתי בלי להתנועע. פקחתי קצה עין אחת. לא האמנתי למראה עיני!  
פקחתי קצה עין שניה, להנכח אם הראשונה לא טעתה.  
לא! אין כאן טעות. לא יאמן! עלי עמד נמר.

הומור במצבי מצוקה הוא נורמה של ספרות ולא תופעה ממשית במציאות, שבה מצבי מצוקה מוחקים בדרך כלל את בדיחות הדעת.

במקביל לרכיבים הרומזים שהנמר - אין פגיעתו רעה, משתמש הטקסט בסדרה אחרת של רכיבים שבונים את הרושם ההפוך, כאילו עומד הנמר לעשות שפטים בגיבור בעוד רגע קט. גוטמן בונה במקטע זה תחושה של סכנה מיידית ומוחשית, בעיקר באמצעות חזרות לקסיקליות על יסוד הסכנה ותיבות הדומות לו במשמעותן, שלקוחות מאותו שדה סמנטי. כלומר, תגבור המתח נעשה באמצעות הלשון במקביל להשקטתו באמצעות רכיבי הסיטואציה: "אין לקפוץ **בהלה בשעת סכנה**", "בשעת **סכנה** חולפות המחשבות במוח מהר", "איך לצאת מן **המצר?**" "מלא **פחד**, מוכן לקראת **המוות**, **פקחתי עין**". הצירוף האחרון מובן בשתי המסגרות, הפסטורלה מזה וההרפתקאות מזה: כצירוף כבול שמשמעתו הקפדה על משנה זהירות הוא מתקשר למסגרת סיפור ההרפתקאות; כצירוף המובן ליטרלית הוא משתייך למסגרת



הפסטורלה ואל משחקי העיניים הקומיים שהטקסט הציג עוד קודם לכן. תגבור המתח נעשה גם באמצעות הדימויים והתיאורים ההיפרבוליים של תחושותיו של הדובר, הלמות ליבו והתסמינים הפיסיים שהוא חווה: "לבי דפק כמו מקדח חשמלי", "פתאום נזדעזע כל גופי, כאילו התפקע...", "העטישה היתה כמו רעם בשמים. האזנים כאילו התפוצצו. נשארתי מוטל כאילו כדור פילח אותי".

שלל תחבולות אלו גורם לקורא לקלוט את המסופר באופן דו ערכי, מרגיע ומאיים כאחד. אולם בכל מקרה מבין הקורא כי אין המדובר באפיזודה מציאותית; בכך ממחיש הספר 'בארץ לובנגולו מלך זולו' את התפיסה האשלייתית של הספרות ביחס למציאות, מפני שניכר שגוטמן אינו מעוניין בטקסט שיספר על העולם הממשי של קוראיו וייתן יד לריפוי אלא ביצירה שתציע בריחה אל עולם אלטרנטיבי, מסעיר ומלא עניין, שבו אפשר להתערות על נקלה.

### 3. ספרות חזון: 'אבא עושה בושות'

נושא ספרו של מאיר שלו הוא האב המביך את בנו או, לחלופין, הילד המתבייש באביו. השאלה האם הטקסט מדגיש כי האב הוא שעושה בושות לילדו או שהדגש הוא על כך שהילד מתבייש באביו עומדת על הפרק במלוא עוזה והתשובה לה משמשת מפתח להבנת הדברים.

הטקסט כתוב במודוס הקומי, והיפוכי היררכיות מהווים את העיקרון העיצובי של הנרטיב. מתחלפות בו היוצרות בין האב לבנו, האב מתנהג כילד ואילו הילד כמבוגר: הילד אחראי יותר מהאב, בוגר יותר ממנו, משמיע לקח באוזניו. הילד אף מחליף את האב בפעילויות היומיום: מעיר אותו לגן ("אבא של אפרים אהב לישון. / בגללו אפרים תמיד אחר לגן"),<sup>23</sup> מלמד אותו הלכות סדר ("אפרים כועס: / אמרתי אלף פעמים / לסדר את הבגדים בערב / שבבוקר יהיו מוכנים") ואפילו מלמד חובה על אביו באזני אמו ("אל תשאלו איך הוא התנהג", / אמר אפרים לאמא, / לפני כל הגן, אני כל כך מתבייש"). האב מצדו מתנהג באופן שלכאורה אינו הולם את גילו, מעמדו ומחויבותו כמבוגר. קטלוג קומי של התרחשויות שונות שבהן הפגין האב התנהגות ילדותית אשר גרמה לבנו מבוכה רבה מובא להוכחת הדברים:

בברכה הוא אף פעם לא נכנס לעמוקים  
רק ישב עם כובע בצל.  
בטיול השנתי של הגן הוא הלך לאיבוד  
ואפילו לא התנצל.  
לחתונה של דודה בתיה  
הוא בא במכנסים קצרים,  
במסעדה הוא הולך להציץ בסירים,  
ופעם הוא נרדם לפני כולם  
באמצע אספת הורים.

23. עמודי הספר אינם ממוספרים.



הפירוט הרב יוצר מידה יתרה של הגזמה וניפוח העולה בקנה אחד עם העולם הקומי של הטקסט, המתקבל כולו על ידי הקוראים כאפשרי וכמופרך גם יחד. בראש ובראשונה זהו עולם שניצוק בתבנית ריאליסטית, שמתקיימים בו מבנים היוצרים בנו תחושת היכרות עם העולם הבדוי למרות מידת ההפרזה והגזמה. ברם, פמיליאריות זו מופרעת בהמשך על ידי הלא מסתבר והבלתי אפשרי עם הופעתה של עוגת הקסמים בסיום העלילה, העומדת בסתירה למבנה הממשות המוכר לנו. יחד עם זאת, חריגה זו מתקבלת על דעתנו ללא היסוס מכיוון שבסיפורי הומור מותר לחרוג מקווי הריאליה, מן הטעם שעל הטקסט להבטיח שהקהל יהיה מרוצה ו"יוכל ללכת הביתה" מסופק (וולטר קר אצל רנן 1986, עמ' 22-23).

הטקסט של שלו אינו מסתפק בהתמקדות בבעייתיות הפסיכולוגית הכרוכה בקשרי אב-בן הספציפיים המוצגים בטקסט והוא אינו מושך ידו מנושאים טעונים כמו פער הדורות, המשפחה בגרסה מודרנית, הפמיניזם והשוויון בין המינים. אף על פי כן נראה לי שהעניין המרכזי המיוצג בספר באמצעות הקשרים המוצגים בין האב לבן<sup>24</sup> הוא רחב בהרבה. 'אבא עושה בושות' הוא טקסט הן בסוגיה של שונות, חריגות והתנהגות הסוטה מכללי הנורמטיביות החברתית-תרבותית. נושא זה מעוצב בעזרת שורה של תחבולות היוצרות הזרה של מושג השונה, של מי שאינו הולך בתלם: הנושא בספר אינו הילד המתבייש באביו כתימה פסיכולוגית של בעיה הדורשת תיקון אלא התמודדות עם שונות כסוגיה עקרונית. עובדה היא ששרשרת היפוכי ההיררכיות הקומית בספר מתרכזת בנושא שונותו של האב ואילו ביחס לנושאים אחרים כמו חילופי תפקידים בין האב לאם הרי היצירה מתייחסת לכך באופן טבעי וישר ואינה מבליטה זאת באמצעות היסודות הקומיים.

היצירה מממשת את האופן החזוני שעל פיו היא מתמודדת עם הנושא באופנים רבים. ראשית, החריג הנו האב ולא הילד. זאת, בניגוד לרבים מסיפורי הילדים העוסקים ב"ילד רע", שבהם נדרש הילד להסכין עם נורמות שמכתיבים המבוגרים – ההורים והמחנכים – ושומה עליו להתאים את התנהגותו לטעמים ולערכים שהם מחזיקים בהם, על פי רוב ערכיה של הציוויליזציה הבורגנית.<sup>25</sup> כזה הוא המצב בספרות לילדים שנכתבת מתוך תפיסת הילד המחנכת, הגורסת שעל הילד להתאים את עצמו לכללים בלא תנאי ובלא דיחוי, והוא הדין גם בספרות הנכתבת מתוך התפיסה המגוננת שבה על ההורה להבין את הילד ולהתחשב בו – שכן בכל מקרה על התנהגותו של הילד טבוע חותם החריגות. והנה ב'אבא עושה בושות' דווקא הילד הוא הדואג לשימור הנורמות הבורגניות והוא תובע מאביו התנהגויות המדגישות משמעת עצמית, ריסון, איפוק ושליטה ביצרים ובדחפים "בלתי הולמים". דווקא הילד הוא שמכתיב את דמותו של האב מתוך חוסר פתיחות וסובלנות לשונותו. הילד, המכיר את הסדר הנכון, רואה שאביו, שאמור להיות גיבור, אמיץ, אחראי, חרוץ, אקטיבי ובוגר, מתגלה כפחדן, עצלן, חסר אחריות, פסיבי וילדותי. בספרו של שלו אין "חזית" של מבוגרים נורמטיביים שמולה ניצב הילד שאיננו ממלא את הסטנדרטים ודווקא ההורה שאמור להיות בעל הסמכות, הידע והשליטה הוא שמוצג כשונה. הילד מתפקד היטב במערכת המוסכמות והנהגים, מכיר את כללי המשחק ונענה להם ברצון. הוא מפגין נורמטיביות מופתית באשר לדגם ההתנהגות הגברית המקובלת ומעוניין לגרום את אביו לתפקוד תקין בתוך הסדר החברתי הקיים.

24. האבחנה בין מוצג למיוצג מופיעה כאן במובן הנקוט בידי הרשב (2000).

25. השוו את הנור מות המובלעות בספרים 'יפתח המלוכלך' (הינריך הופמן 1845) המוקדם, 'הדוכן לא לא' (יצחק אבנון 1979) המאוחר הרבה יותר ו'הדרקון המשורר' (מרסלה לונדון 1998) בן זמננו.

לפיכך על רקע ספרות הילדים הקיימת נוצרת הזרה של מושג השונה, לפי שהשוונות המוצגת בספר איננה תלויה בגיל ואיננה מוצגת כנחלת הילדות בלבד, של ילד הזקוק ל"אילוץ" על מנת שיוכל לחזור לתלם. זאת ועוד, עניין חריגותו של האב איננו מוצג כבעיה על ידי הסיפור אלא מבעד לעיניו של הגיבור, הוא הילד אפרים, אשר התנהגות האב היא לצנינים בעיניו. האירועים בסיפור אמנם נמסרים על ידי מספר אקסטרה־דייגטי המתאר את האירועים מבחוץ אולם הם מסוננים דרך נקודת התצפית של הילד אפרים. כממקד בטקסט עמדתו של אפרים איננה מהימנה לפי גילו הצעיר מגביל את טווח ההבנה שלו. לאורך היצירה כולה מוצג האב כפי שהוא נתפס בעיני בנו – הוא המתלונן והוא המטיל דופי באביו. הטלת דופי על בסיס של אי עמידה בנורמות תרבותיות היא קשת לב ואכזרית כשם שהיא חסרת הגיון ומגוחכת, והיא מגוחכת שבעתיים שעה שהקריטריון המחמיר מופעל על ידי הילד.

תבנית לשון קבועה חוזרת ביצירה כרפרין המסכם עוד אירוע מביך שכיכב בו האב, ומיוחסת בלעדית לילד: "זה היה מאד לא נעים/ אפרים לא ידע מה לעשות". התבנית מופיעה לעיתים בווריאציה כשרק הרישא שלה נשמרת והסיפא משתנה, למשל: "זה היה מאד לא נעים להגיד לגננת: / 'אבא לא התעורר בזמן'". כלומר, אפרים הוא המוטרד מכך; התנהגותו של האב איננה מהווה מטרד אלא לבנו. אפרים חווה אי־נחת כאשר הוא משווה את התנהגות האב לאחרים ורוצה שהאב יהיה כמו כולם. הצורך להיות כמו כולם הוא ביטוי לנורמטיביות, והנורמה היא תמיד תרבותית. אותה התנהגות של האב, שעה שהיא מוצגת לעיני האם, זוכה לתגובה הפוכה; כשהילד פונה בתלונה אל אמו היא מסרבת להתרגש ואומרת לאפרים "זה מה יש שיש" [...] אין מה לעשות".

תודעתו של הילד מבצבצת במיוחד בסצינה הבאה:

בלילה, בחשך, לפני שהוא נרדם  
אפרים שוכב במטה ומקשיב לקולות.  
רדיו מנגן  
העקבים של אמא הולכים אל הסלון  
תריס נסגר. בחצר של השכן  
החתולות מיללות  
צפצוף רחוק של מכונית  
המקרר מתחיל פתאום...  
ובחדר השני, האבא הזה,  
במכונת כתיבה  
פיק פיק מרעיש  
לא נותן לישון.

נדמה שזו סצנה נוספת, בינות סצינות אחרות הדומות לה בקטלוג ההתנהגויות של האב, המביכה את בנו; הפעם מכיוון שבמקום ללכת לישון בלילה (כפי שהילד יודע שצריך לעשות) הוא מתקתק על מכונת

הכתיבה. תודעת הילד נחשפת באמצעות המבע המשולב כשהיא מהבהבת מתוך הבקיע בטקסט במילים "האבא הזה", שמערטלות את המיקוד ממנו נמסרים הדברים; הצירוף מבטא את חוסר שביעות הרצון של אפרים מן המצב במילותיו הוא. אולם הקורא אמור לקרוא את המצב מעבר לכתפו של הילד ולהיווכח שהוא איננו משקף לעצמו את המציאות נכונה. שלא כפי שרואה זאת אפרים אין האב מועל בתפקידו. למשל כאן, הוא עוסק בכתיבה בלילה כשהכל שקט סביבו וזו הסיבה ל"רשלנות" של הבוקר. לא זו בלבד אלא שאם נקרא לאחור שוב את כל האירועים בהם גרם האב מבוכה לילד נראה אותם אחרת, מן הצד, ונתבנת אותם שלא כפי שהילד רואה אותם: האב מטייל אתו, מבלה אתו, משחק אתו, ואפילו הדברים הבלתי שגרתיים – לדעת הילד – שהוא עושה אתו, כגון: האב שר ברחוב ונותן לו נשיקה לעיני כל, אינם אלא ביטוי של אהבה, דאגה ונתינה. הבלחת המציאות האובייקטיבית מראה שהילד הוא שאינו שופט נכון את המציאות, ואנו רואים מעבר לכתפו את טיבו האמיתי של האב. מבחינת נורמות חברתיות-חיצוניות אביו של אפרים אינו מממש את ייעודו ומשום כך אינו עומד בציפיות שתולה בו בנו אבל מבחינת נורמות מהותיות הקשורות בתפקידו כאב יש לשאת אותו על כפיים.

היות שבספר מוצגים הדברים דרך המיקוד של הילד מודגש כי הבעיה איננה שהאב עושה בושות, אלא שהילד מתבייש בהתנהגות אביו. כלומר, הבעיה היא בנורמה שאיננה סובלנית. שונות היא עניין התלוי במתבונן, משום שאיננה נתפסת ככזו אלא מבעד לעיני המתבונן. מכאן שאם צריכה מי מן הדמויות ללמוד מן המתרחש אין זה האב החריג שצריך "להתיישר" אלא הבן, שצריך להתמודד באופן חיובי עם התנהגות שאיננה הולכת כל כולה בתלם; הבעיה של השונה היא בעייתו של מי שלא מקבל אותו, ולא של השונה עצמו. מזה אפשר ללמוד שחריגות היא תלוית פרספקטיבה; היא איננה תכונה אימננטית אלא קשורה בהקשר שבו היא מופיעה ותלויה בעין המתבוננת (ומגדירה את ההתנהגות כחריגה).

סיום היצירה משתמש בתחבולת ה-*Deus ex machina* כדי לפתור את התסבוכת המסוימת שנוצרה בסיטואציה הספציפית וכדי להעניק ליצירה סוף טוב. למעשה, ביצירה יש שני סיומים. הסיום הראשון הוא זה שבו מתברר שהעוגה שהכין האב היא עוגת קסם. סיום זה עוזר לפתור את האפיזודה המסוימת הזו באופן חיובי, אפיזודה שהיא אחת מרצף שבהן גורם האב בושות לילד. חשיבותה כמסיימת טמונה בכך שהיא נעשית קבל עם ועדה, ובהתאם לקונבנציות של המודוס הקומי מכפרת העוגה על הבושות שגרם האב לבנו כשעמד בחברה אחת עם כל האמהות; הניצחון הגרנדיוזי שהתרחש בפומבי מהווה נחמה על כל הסבל שקדם לו. אולם הסיפור אינו מסתיים בעוגת הקסם, ואחריו מופיע סיום שני ומשמעותי יותר, המגביר את היחס החזוני שהיצירה נוקטת כלפי המציאות. כשהאב מספר לבנו על ההיסטוריה שלו כילד מופיעה שוב אותה תבנית לשון שעברה כחוט השני לאורך הטקסט כולו:

אבא שלי היה מומחה לעוגות.

חוץ מלאפות

הוא לא עשה דבר

רק עשה לי בושות.

זה היה מאד לא נעים

אולם בפעם הזאת משתנים הדובר ומושא דיבורו, הפעם הדברים אינם נאמרים מפי הילד אפרים ומוסבים על אביו הסורר כי אם נאמרים מפי האב ומוסבים על אביו שלו. האב משתמש בדיוק באותו רפרין שבו השתמש אפרים וכמותו עד כה הוא משיח לבנו כי בזמנו חש הוא אי נחת שנגרמה בעטיו של אביו. בשכבר הימים הפריע לאב מקצועו של הסב, וכיום מקצועו שלו הוא המפריע לבנו. אפשר להמשיך את השלשלת הכרונולוגית ולהניח שקיים סיכוי לכך שגם הילד ייתפס בעתיד על ידי בנו כשונה, כחורג מן השבלונה. מכאן אנו למדים שחריגות איננה דבר קבוע ובלתי הפיך כי אם עניין נייד והפיך. גם מי שהיום מוגדר כבלתי נורמטיבי היה בתורו מייצג הנורמה ולהפך – הנורמטיבי של היום עלול להיתפס כחריג בעתיד. ניידות זו מציגה חריגות כעניין שאינו מהותי וגם שאינו קשור במחלוקת עקרונית אלא חלק מדינמיקה של התחלפות דורות, השקפות ועמדות; עניין חוזר על עצמו ולא אקסקלוסיבי לחריגות הספציפית של אביו של אפרים כאן. שונות היא דו כיוונית.

ייצוג כזה של התמה של השונה הופך את הטקסט לדיאלוגי, במובן שבחטין הקנה למושג (בחטין 1989). אין זה טקסט מונולוגי המכתיב תפיסה מונוליתית לפיה חריגות היא קבועה ולפיכך הדיכוטומיה של הנורמטיבי והלא נורמטיבי מבוססת על הייררכיה שהיא בגדר "כזה ראה וקדש". בתפיסה הדיאלוגית משמעויות נגזרות מתפקוד בתוך הקשר, והן עניין למשא ומתן סמליים. ההקשר כרוך בריבוי קולות ובריבוי עמדות והוא מאפשר להקשיב לצדדים רבים – כאן הילד והאבא כאחד, האחד מגיב על האחר. דיאלוגים פירושו שהטקסט אינו כופה מערכת מוחלטת של ברירות נורמטיביות אלא מציג גילומים קונקרטיים של העולם, שמעוגנים בסיטואציה מסוימת ומאפשרים דרכי תגובה שונות להם. הקולות האינדיבידואליים הנשמעים בטקסט מקבלים את צורתם ואת אופיים בתגובה לקולות אחרים ובציפייה להם, מאירים זה את זה ומעומתים זה עם זה. הדיאלוגים בתשתית מפת העולם של 'אבא עושה בושות' מאפשר לדחות את הצורות הקפואות של החשיבה מפני שאינו מגביל את טווח הקולות שהוא מאפשר לקורא להקשיב להם ואינו מסייג את הדיבור עליהם.

בסיום הספר יש פיוס והשלמה עם האב כמות שהוא אך אין ציפייה שהאב "יחלים" וגם אין ציפייה שהבן ישנה דרכיו. ודאי שאין הטפה התובעת מן הילד לחדול להתבייש. בעוד שהסיום הראשון פתר את המוצג (סיטואציית אב ובנו) בטוב הרי הסיום השני חורג ממסגרת המוצג אל המיוצג, "סוף טוב" של סוגיית השונות שבו הפתרון אינו בהתרה. אם הבעיה המקורית היא שאבא עושה בושות הרי שהיא לא נפתרה, שכן האב אינו משנה את דרכיו, אינו מכה על חטא ואינו מביע כוונה לעשות כן. אלא שהיצירה מלמדת שאין כל בעיה אמיתית המחייבת פתרון; היא מאפשרת לנו לראות את הדברים אחרת. ההצעה לחשוב מחדש על מהותם של המושגים נורמטיביות ואי נורמטיביות גולשת גם למישורים אחרים בטקסט. למשל, דגם המודל הנשי שמציבה האם מוצג בטקסט באופן טבעי לחלוטין אך אינו ברור מאליו אפילו בזמנינו המודרניים. הטקסט ככלל גורם לנו לחשוב מחדש על מגדר ועל כך שתפקידים מגדריים הם פרפורמטיביים ולא מהותיים.

שלו אינו אומר לנו איך לתקן את המצב שהעלה אלא מציע לנו להסתכל על כך אחרת: חריגות ונורמטיביות אינן ערכים אימננטיים אלא פרפורמטיביים ודינמיים, הם לא נקבעו מקדמת דנא אלא תלוי הקשר והגדרה, הם תלויים בעיני המתבונן ובסיכומו של עניין הבעיה איננה בעיה אם רק נסתכל עליה

אחרת. הסיפור 'אבא עושה בושות' מאתגר אותנו לחשוב מחדש על הדימויים שיש במוחנו על המציאות. זהו טקסט שאינו מלמד להחלים משונות אך גם אינו פועל בגישה הליברלית יותר המלמדת לחיות בשלום עם שונות; זהו טקסט ששואל שאלות על עצם מושג השונות.

#### 4. ספרות תיקון: 'קטנה גדולה'

ספרו של אורי אורלב מיועד לקהל הצעיר יותר ובמרכזו טופוס מן הנפוצים בספרות הילדים – הרצון של הקטנים, הנתונים למרות הוריהם, להיות גדולים כמבוגרים שיכולים להחליט בעצמם על אורחות חייהם. 'קטנה-גדולה'<sup>26</sup> הוא טקסט הנמנה עם ספרות שנכתבת מתוך תפיסה פסיכולוגית ועוסקת בגדילה ובהתפתחות רגשית של הילד. ספרות כזו מיועדת לסייע לתקן עניינים שעמם מתמודד הילד במציאות, והספר רואה עצמו כמסייע בתהליך זה כדבר מוצהר שהנרטיב כולו משועבד לו.

'קטנה-גדולה' מגיב על המציאות כמתקן. הוא מגלם בתוכו פתרון לבעיה היסודית המוצגת בטקסט מתחילתו: הוא מלמד מה יתרונות הגיל הצעיר לעומת המבוגר, בהראותו שלהיות "גדול" כרוך באחריות שהילד טרם מוכן לה. כבספרות תיקון אמצעי הטקסט מגויסים כולם לתגבור הפתרון המוצע והטקסט נבנה כך שהקורא הילד מזדהה עם גיבורת הספר ועובר חוויה ריגושית אשר מטרתה לתקן התנסות אישית מתסכלת שלו.

האמצעי המרכזי שהטקסט נוקט הוא בניין של מסע המתרחש בדמיון. אורלב משתמש במשחק ובדמיון כבמנוף להתפתחות רגשית: הילדה דניאלה עוברת בטקסט תהליך פנימי, שמתרחש ללא התערבות המבוגרים ומוליך אותה לקראת תיקון הבעיה. הדמיון כבול לתודעתה ומשמש ביטוי מוחשי של עולמה הפנימי, הוא מהווה את הריאליה של הנפש. הילדה מוכרחה להפעיל את מנגנון הדמיון ולשחק משחק של חילופי תפקידים כדי להגיע למסקנה הנכונה בעצמה. לפי מלני קליין (מובא אצל Bosmajian 1999 pp. 104-106) הפנטזיה היא תנאי מקדים לקיומה של הריאליה. דרך התבנית של הפנטזיה הילד כותב לעצמו עלילה ומשחק (acts out) את הנזק הריאלי או המדומיין שנגרם לו וגם את התשוקה לפיצוי ותיקון. משחק התפקידים משמש אמצעי להשגת תהליך תרפויטי שהוא חלק מההתפתחות של הפרט ביחסיו עם עצמו ועם הסביבה. התחבולה של חוויה מדומינת מאפשרת לילדה בסיפור להיכנס לרגע לנעלי הוריה ולקורא-הילד להציף לשם דרך הילדה – דניאלה, המשחקת את תפקיד אמה, מחקה את דברי האם ובעליל משעתקת את רפרטואר התגובות שלה.

שעבודו של הנרטיב לצורך פתרון המצוקה הרגשית ניכר בכך שדניאלה איננה מוצגת בנפרד מן הבעיה בסיפור וכן לא הוריה. אין אנו יודעים על עולמה של דניאלה או עולמם של הוריה יותר מכפי שנחוץ לצורך תיקון הבעיה, וזאת בניגוד לספרו של שלו, למשל, שבו מאופיינת כל אחת מן הדמויות באופן אינדיבידואלי ועומדת בזכות עצמה.

ברוח התפיסה הפסיכולוגית אמנם מתוארים הדברים מתוך הזדהות עם דניאלה וניכרת האהדה

26. עמודי הספר אינם ממוספרים.

לנקודת התצפית שלה אולם הם אינם מוצגים דרך תודעתה של הילדה באופן מוחלט. נראה שהדבר נעשה משום שמיקוד טוטלי של הילדה לא יאפשר את ההכוונה וההדרכה המתאימים לקראת פתרון הולם בשל ההתבוססות ברגשות השליליים שלה. אם כוונתו של הסיפור להוליך את קוראיו להכיר ביתרונותיו של הגיל הצעיר הרי אין הוא יכול להגביל את משאבי השכנוע שלו מראש.

לפיכך, למרות האמפתיה היסודית עם דניאלה ברורה בספר הנקודה הארכימדית שעל פיה הדברים "מתיישרים" – ההורים הם המבוגרים האחראים והילדה הקטנה אמורה להישמע להם. הטקסט אינו מפקפק בסדר זה ואין ערעור על נחיצותו. הבידול בין הילד למבוגר בטקסט מוצג כהכרחי ועמדת הטקסט מחייבת את שמירת ההפרדה בין הילד למבוגר, שניכרת בשליטתו של המבוגר על המשאבים הנגישים לילד, על פעילויות המותרות לו ועל אורחות חייו.

התגוננות נקודת המבט נעה בין מקטעים שהממקדת בהם היא בבירור דניאלה לבין מקטעים שנמסרים מטעם מספר שמחויב לפתרון ומעוניין לקדם אותו. פתיחת הטקסט מציגה את הבעיה מנקודת התצפית של דניאלה: "דניאלה ידעה שהיא קטנה והדבר הרגיו אותה", שכן בשל כך נמנעים ממנה דברים שאותם הייתה רוצה לעשות בעצמה: "אבא ואמא היו מדליקים בעצמם את החשמל ופותחים בעצמם את הדלת במפתח. הם היו גוזרים במספרים הגדולים." אולם ההסבר הניתן על אודות יחסיות גודלה של דניאלה (היא איננה קטנה באופן מוחלט ויש כאלה שהיא אף גדולה מהם) הוא הסבר בוגר, שמטרתו להשיג הזדהות של הנמען הקורא עם המתרחש. בכך יוצר הטקסט אפקט מרגיע על קוראיו כבר למן פתיחתו.

הטקסט עושה הזרה של תופעות מסוימות האופייניות לילדים על ידי מתן הנמקה יוצאת דופן המנוסחת כך שתאיר באור חדש ושונה, כפי שילדה עשויה אולי לחשוב ולהסביר לעצמה את הדברים, למשל בסצינה הבאה:

וכאשר היו מסתכלים בדניאלה היו ראשיהם תלויים גבוה מעליה. ולא תמיד היו שומעים שם מה שדניאלה היתה אומרת להם. ואז היתה דניאלה צועקת כדי שישמעו אותה. ואבא ואמא היו אומרים:

– אל תצעקי, דניאלה. אנחנו שומעים גם כשאת מדברת בשקט.

לפי ההסבר כאן אין שומעים את צעקותיה של דניאלה, הנאלצת לצעוק בשל גילה הצעיר, תרתי משמע: אין שומעים את קולה בשל הפרשי הגובה והמרחק ואין מקשיבים לה, כלומר אדישים לדבריה למרות שמסוגלים לשומעם.

בקטעים שבהם יש מיקוד עם תודעת הילדה מגיעה ההזדהות עם הפרספקטיבה של הילדה לשיא במתן לגיטימציה לרגשות שליליים, במיוחד ביחס לאם. בדמיונה מונעת דניאלה מאמה בשיטתיות את מה שהיא מאפשרת לאב ואגב כך היא חושפת את מוקדי מאבקי הכוח המתנהלים מדי יום בינה לבין אמה כמטפלת הראשית בה.

המפנה בסיפור חל שעה שההורים יוצאים את הבית ואזי מתברר לילדה כי הצלחתה נהפכה לה לרועץ

שכן לפתע היא חשה שננטשה, שנעזבה לאנחות בבית ריק. הטקסט מדגיש כי היוותרותה לבד בבית היא תוצאה ישירה של החלטתה שלה ובניגוד לעצת הוריה:

- את צריכה ללכת מיד לגן - אמר אבא לדניאלה - ואת עדיין לא לבושה.  
- אני לא הולכת היום לגן - אמרה דניאלה. [ההדגשה שלי, נ.ב.]

תחת הרגשת עצמאות משתלטת עליה תחושת ריקנות ופחד; ברגע שהיא נשארת לחוות את פרי החלטתה היא למעשה נותרת ללא חסות ואזי חשה בדידות מצמיתה הכופה עליה להתחפר מתחת לשמיכה. זהו שלב הפתרון בטקסט, שבו מבינה דניאלה את שהיה עליה להבין ואת שהטקסט כולו הוליד אליו - שהסדר לפיו היא הקטנה ומנועה מלהחליט על כל מגזרי חייה בעצמה הוא הנכון. כיוון שזו איננה ספרות שתפיסת הילד שלה דידקטית הרי אין בה הטפה גלויה ועל הגיבורה להגיע בעצמה למסקנה שלא כדאי להיות גדולה בטרם עת. הסיום, שבו מציגה דניאלה סדרת שאלות שנועדו לאשר את המציאות ולבטל את החלום נועד לשוב ולאשש עבור הקורא את הסדר הנכון ולהביא להשלמה שלו עם כך, שככל הנראה, אף הוא טרם הבשיל על מנת לקבל על עצמו אחריות של מבוגר:

- אמא, תביטי עלי, אני קטנה או גדולה?  
- את יותר גדולה מהתינוק של שרה ויותר גדולה מרותי - אמרה אמא.  
- אני יותר גדולה מאבא? שאלה דניאלה בדאגה.  
- לא - אמרה לה אמא בחיוך - את לא יותר גדולה מאבא.  
- וגם לא ממך? - שאלה דניאלה.

ב'קטנה-גדולה' אין דיאלוגיות באופן שביטא 'אבא עושה בושות'. למרות שקולה של הילדה נשמע הרי האופוזיציה ילד-מבוגר, שהיא ביסודה גם אופוזיציה הייררכית שבה המבוגר הוא בעל הכוח והעמדה, נשמרת ואין מתקיימת חשיבה מחדש על מהותה. הטקסט מנחם את נמעניו בכך שהוא מראה את היתרון שבהיררכיה זו.

## 5. ספרות התפכחות: 'מפרשיות'

ספרה של נורית זרחי 'מפרשיות'<sup>27</sup> עוסק בילדה המתלוננת על כי אוזניה גדולות מדי ונחלצת בהמשך ממצוקתה באמצעות מסע בדמיון, המסייע לה לחיות בשלום עם בעייתה. אולם תיאור זה מדויק רק להלכה; ראשית, בקשר לקשת הנושאים שהטקסט מעלה, מפרשיות אמנם עוסק באי שביעות רצון מחזות פיזית, אך גם ביחסים מורכבים בין אם ובת, ביחסי קנאה בין אחות ואח, בתפקידיה המגדריים של

27. עמודי הספר אינם ממוספרים.



הילדה/אישה ("כל אשה גדלה להיות כלה"), במושג הילדות ובציפיות התרבותיות ממנו ("ילדה לדוגמה"), בשאלה מהו האני ומה פירוש עצמיות, ובעוד שורה של נושאים המועלים בטקסט, כולם מוצפים אל פני השטח אבל נותרים ברובם בלתי פתורים. לרבות האזניים הגדולות מדי. לפיכך, הטקסט אמנם פותח בבעיה של נגה עם אוזניה אך ברקע מרחפים עניינים אחרים ומושמעים משפטים טעונים ומורכבים מבחינה סוציולוגית ופסיכולוגית. כך לדוגמה: "'אמא!' קראה נגה ביאוש, 'את בכלל לא מבינה בילדים!'", וכן: "'את התאמת עלי', אמרה נגה, 'את תינוק כבר ילדת עם אזניים קטנות'", שאינם זוכים לסגירה וודאי שלא להתרה. **שנית**, בכל הנוגע לדינמיקה המתפתחת לקראת פתרון המצוקה התחילית שהטקסט הציג. אנו רוצים להסביר את האירועים המתרחשים בסיפור ולנמק אותם בכך שניחש את מסעותיה של נגה לדמיון ולתודעה, ונחווה בסופם – יחד אתה – סוף טוב מיוחד. אולם קריאה מדוקדקת בטקסט מוכיחה שהדברים אינם כפי שהם נראים. למעשה, נושא ספרה של נורית זרחי קשה לניסוח מתחילת הקריאה ובסימונו נותרת אי ודאות ביחס לעצם טיבם של האירועים שקראנו ולמשמעותם.

עקרון השרשור הנרטיבי בטקסט בנוי על סדרת מעברים מחלל אחד לאחר מכוח הכובעים השונים שחובשת הילדה נגה בניסיון להסתיר את אוזניה. נגה מודדת כובעים התלויים על הקולב בביתה, ובכל פעם מוצאת את עצמה במקום אחר, פלאי מקודמו: כובע קש שטוח מוליך אותה אל קיסר ארץ סין, כובע קטיפת הנמר, ש"היה בעצם תרבוש", מוליך אותה אל אוהלו השחור של הכליף כליפא, כובע הים מוליך אותה אל מלכת הים בארמון הים והכובע הסגול של תינוק "מעוף" אותה אל מיטת תינוק אחיה. בתבנית עלילתית זו נרמזו שירה של לאה גולדברג (בתוך 'מה עושות האיילות' [1957]) 'כובע קסמים'. ההשוואה של זרחי עם גולדברג נשענת על הדמיון בין הטקסטים והיא מיטיבה להאיר את השוני ביניהם ואת גישתה המפוכחת של זרחי כלפי המציאות. בשני הטקסטים משמש הכובע מוליך אל עולם הקסם שאליו מגיעים באמצעות מסע בדמיון. בשניהם המסע בדמיון נובע ממצוקות במציאות, בשניהם למצוקה קשר לסמכות ההורית – אף על פי שבשיר של גולדברג הקשר ישיר ומפורש ואילו בספרה של זרחי הקשר הוא משני ואינו חזות הכל – ולבסוף, בשני הטקסטים נועד המסע להקל על קשיי המציאות.

אולם ההבדלים בין הטקסטים הם בעלי משקל רב ומשמעותי יותר. הקורא בשירה של גולדברג מבחין בבירור שהמסע למקומות הרחוקים מתרחש בדמיון ושאת המסע רואה הילדה מהרהורי לבה, לא רק בשל העובדה הפורמלית שהמסע איננו אפשרי, אלא לפי שהחיץ בין העולמות המציאותי והדמיוני מצוין מפורשות. השיר מציין בריש גלי שהמציאותי קיים ואפשרי ואילו הדמיוני אינו בנמצא, כאשר סיטואציית המסע מסומנת מלכתחילה כהיפותטית באמצעות המלה "למשל" ("אֶחָבֵשׁ אוֹתוֹ וְאָמַר, לְמִשְׁלִי: 'כּוֹבֵעַ, עֲשֵׂה שְׂאֲנִי אֲגַדְלוּ!"), המקדימה את האירועים. אף הדוברת מודעת לעובדה שבמציאות אין כובעי קסם ומודה בכך בגלוי:

כָּל הַיָּמִים, כָּל הַיָּמִים  
חֹלְמַת אֲנִי עַל כּוֹבְעֵי-קֶסָמִים,  
אֶבֶל אִיפֹה, אֶבֶל אִי-בְּזָה  
אֶפְשֶׁר לְהַשִּׁיג כּוֹבֵעַ כָּזֶה?

היות שמצוקתה של הילדה במציאות מיתרגמת למסע בדמיון (בדומה לספר 'קטנה-גדולה') תוכנו של המסע ויתרוניתו לילדה ברור; תפקיד המסע לפתור את המצוקות על ידי כך שהוא מאפשר כל מה שנמנע מן הילדה במציאות, קרי להיות גדולה וחשובה ולזכות בתשומת לב מרבית:

כֹּבֵעַ קָטוֹן, מְקַשֵּׁט נוֹצָה,  
הַעוֹשֶׂה כָּל מַה שְׁאֲנִי רוֹצָה.  
אֶחְבֹּשׁ אוֹתוֹ וְאֶמְרֶה, לְמַשָּׁל:  
"כֹּבֵעַ, עֲשֵׂה שְׁאֲנִי אֶגְדָּל!"  
וְהִנֵּה מִיַּד הַנְּנִי עוֹלָה  
וְגוֹפִי מִתְמַתֵּחַ וְאֲנִי גְדוֹלָה,  
וְאֵין כְּמוֹנִי בְּכָל הָעוֹלָם:  
כִּי אֲנִי גְבֵהָה וְגְדוֹלָה מִכָּל־מִכָּל.  
וְהַכֹּל מִסִּתְכַּלִּים בִּירְאָה וְכַבּוֹד,  
כִּי הִרִי אֲנִי גְדוֹלָה עַד מְאֹד[...]  
וְכִשְׁאֲדָבֵר יִקְשִׁיבוּ כָּל־מִכָּל,  
כִּי אֲנִי הַגְּדוֹלָה בְּכָל הָעוֹלָם. [ההדגשות שלי, נ.ב.]

המסע אמנם מגשים את משאלותיה של הילדה ומתקן את המעוות. מכאן שהפונקציה שממלא השיר של גולדברג הוא בהצעת נחמה, בפריצת צוהר לעולמה של ילדה ובהזדהות של הקורא עם המצוקה, הזדהות שיש לה כוח מרפא.

לעומת זאת אצל זרחי הדברים אחרים לחלוטין והם עומדים בסימן המורכבות והסיבוך. המסע הדמיוני מעורר תהיות ומבלבל את נגה עוד יותר. כפעם בפעם היא בורחת מזורה אל המציאות מן המקום שבו נחתה ואינה מצליחה להתענג על ההזיה. זאת מכיוון שבכל מקום שאליו היא מגיעה הפנים המסבירות והיד המושטת לעברה כרוכים בבעלות עליה או בהשתלטות על עצמיותה. כך בארמונו של קיסר סין, כשמתברר לנגה שעליה לשמש ילדה לדוגמה, הרי גם התנאים האידיאליים המוצעים לה בתמורה לשהותה במקום – שבו נמצא כל הטוב שבעולם (הוא מתואר באופן היפרבולי כ"חדר הכי יפה בעולם") ואין בו תינוק – אינם מצליחים להסתיר את העובדה שהמחיר הכרוך בכך כבד מנשוא: "את אצלנו יחידת היחידות, ואת חייבת להשאר כאן לעולם". נגה איננה יכולה להישאר רגע נוסף במקום מקבע, שאמנם מעניק לה מכל טוב, אך באין חסר אינו מותיר לה מקום להתפתח: "פתאום היא לא יכלה לסבול יותר. היא סובבה את הכובע סביב הראש ומיד הרגישה שהיא מתרוממת מן הרצפה [...] ישר אל תוך הבית, ונחתה מול הראי".

התנסויותיה של נגה בתחנות הבאות במסע מבעיתות גם הן, כשכל אחת מהן מסמנת מועקה חדשה. באוהלו של הכליף שעומד להיות מוטל על נגה הוא מטיפוס אחר:

"אהלן", אמר הכליף כליפא, "איזה מזל שהגעת אלינו, כבר הרבה זמן אנחנו מחכים לך. בשבת שלנו כלם בנים, ואין לנו אף כלה אחת."  
 "אני לא כלה", אמרה נגה, "אני ילדה."  
 "מצחיקה, כל ילדה גדלה להיות כלה", אמר הכליף כליפא.  
 "למה שאני אהיה כלה?" שאלה נגה.  
 "כדי שיהיה לנו תינוק. כשיהיה לנו תינוק, הסוסות ימליטו לנו סיחים חדשים, והמשוררים יחברו לנו שירים. אולי את עוד צעירה ולא יודעת, אבל תינוק זה הדבר הכי חשוב."

כאן נתבעת נגה לממש את ייעודה העתידי ככלה וכאימא ולמחוק את זהותה החד פעמית והסגולית כנגה - דבריו של הכליף מבטאים את המעבר הבלתי אפשרי מבחינתה מהגדרת זהות עצמית אינדיבידואלית למילוי פונקציה תרבותית קולקטיבית. כל תחנה תובעת מחיר אחר שפירושו אבדן העצמיות של נגה, אשר שיאו בסצינה בים שבה היא מוצאת שיש לה תאומה גמורה ואילו היא מבקשת להיות "מחוץ לכל תאומות". ההימלטות מן האחד פירושו נפילה אל תוך דבר אחר. ריבוי האתרים והבעיות שהם מציעים מלמדים על נשמת אפה של ספרות ההתפכחות: ההתפכחות פירושה ההכרה בכך שאין פתרון לבעיות המציאות או שפתרונות יכולים להיות מקריים, זמניים ואולי אפילו להצליח - אבל אז תיווצרנה בעיות נוספות. פרובלמטיזציה של הסיטואציה נוצרת גם כשנראה שהאזוניים שכה הציקו לגיבורה והיוו את העילה למסע הן אלה המגינות עליה מפני ההיטמעות בסביבה שבה היא נוחתת. שהרי מלכתחילה סומנו האזוניים בסימון שלילי ונשפטו כך ואילו עתה מתברר שדווקא הן מציינות את ייחודיותה ואת העובדה שאין שנייה לה. האם האזוניים הן חסרון או יתרון? נגה אינה נטמעת באתרים שאליהם היא מגיעה בזכותן של אוזניה המייצגות את עצמיותה שאין בלתה. האזוניים מזהירות אותה ובכך משמשות כאינסטינקט של ההישרדות או כקולו של השכל הישר המזהה מלכודת מיותרת; כל אימת שנגה ניצבת בפני מלכודת כזו הן מאותתות לה: "נגה הרגישה שהאזוניים מתחילות לדגדג לה מתחת לכובע". האזוניים משמשות גם כתירוץ אינסטרומנטלי לצורך התחמקות מן המקום שאליו נקלעה; כך היא מתרצת את סירובה להישאר במקומות השונים: אצל מלך סין "איך תוכל להיות ילדה לדוגמה עם אזניים כאלה?", אצל הכליף כליפא הרוצה שתהיה כלה "אף אחד לא ירצה כלה עם אזניים כאלה", אצל מלכת הים המעונית בה כתאומה לבת הים "האזניים שלה היו מחוץ לכל תאומות, והן היו מקלקלות מיד את הדמיון ביניהן" ובמיטת תינוק "הכובע היה קטן, ולחץ על האזניים". פירוש הדבר הוא שבזכותן של האזוניים אין כובע בעולם - ואין מקום פיסי או מנטלי שנוצר בידי אחר - העשוי להתאים למידותיה של נגה בדיוק. בשלב הזה עוברות האזוניים ממעמד של פריט ליטרלי, הגורם אי נחת לגיבורה, לסינקדוכה בעל-משמעויות סמליות. הן מייצגות את אישיותה הפרטיקולרית של נגה ואת אישיותו האידיויסינקרטית של כל אדם, המייחדת אותו מן האחרים ומונעת ממנו את ההיטמעות המוחלטת בכלל. האם חוסר היכולת להיטמע בכלל היא חסרון או יתרון? זוהי סוגייה עקרונית והיא מרחפת בטקסט ואיננה מגיעה לכלל ליבון ישיר. לפיכך הפרשנות שלה איננה חד משמעית, לפי שהעלילה מאפשרת את שני הכיוונים בו זמנית ובסיכומו של עניין מוסוות האזוניים החריגות באמצעות גילים המאפילים עליהן.

סצנת הסיום מערערת עוד יותר את יסודות ההבנה של הטקסט כאשר מתפרק הבסיס האונטולוגי הריאלי ואנו ניצבים בפני "העולם שמעבר לדלת הסמוכה". עד לסצינה זו ברור היה שהמציאות היא בבית והמסעות מתרחשים בדמיון. בסיום מופיעים עגילים באוזניה של נגה:

היא ראתה שהאזניים שלה אדומות ובווערות, אבל מה הדבר הזה שנוצץ לה בתנוכי האזניים? נגה גחנה קדימה אל הראי. על תנוך שמאל ראתה עגיל קטן ואדום בצורת ורד מחובק בעלה, ועל תנוך ימין בדיוק עגיל כזה בצבע ירוק.  
מנין יש לי את העגילים האלה? אולי זה ע' ל סיני? ואולי כליפי? ואולי תתימי? ואולי תינוקי?  
היא היתה בכל כך הרבה מקומות בזמן ה' חרון שקשה היה לה לדעת.  
נגה הביטה שוב בראי – העגילים היו יפים להפליא.  
באותו רגע צלצל פעמון בית הספר. ונגה הרי גרה בדיוק ממול.

הסצנה לעיל יוצרת הפרעות ברצף הדייגטי ובציר החלל והזמן של הסיטואציה הנמסרת, שכן ההיפותזה שהחזקנו בה עד כה הייתה כי הנרטיב מציג עולם ריאלי ואילו המסע הקסום למחוזות של המעשייה מתקיים בדמיון. בשלב הזה הממד האונטולוגי של הפריטים בסיפור איננו שקוף ומובן מאליו, שהרי מבחינת הזמן עבר משך קצר מאד ומבחינת המרחב הרי נגה לא משה ממקומה. לפיכך, נוצרת אי ודאות מוחלטת ביחס למה שהבנו קודם לכן. הטקסט מפעיל כאן תחבולות שמטרתן להרוס את יסודות ההבנה שלו האמורים לאפשר למשמע אותו. הנרטיב מבצע פעולה של מחיקה עצמית בכך שברגע המסוים של הופעתם הפתאומית של העגילים אנו עוברים מוודאות אונטולוגית לעולם אפשרי אלטרנטיבי (McHale 1987, pp. 26-40). סדרת שאלות חדשה עולה, שמערערת את הקרקע המוצקה שעליה עמדנו, תבנות אחד של החומרים מואפל על ידי תבנות חדש ואחר המוציא את קודמו: במקום המשך של ה־real עברנו אל reel חדש (שם וכן עמ' 128-130).

זאת ועוד. בסצינה שמיד לאחר הופעת העגילים, כשנגה מופיעה בבית הספר, הכול מבחינים בעגיליה החדשים ומגיבים עליהם. כאן נראה שהתמוה והמופלא מתקבלים כמובנים מאליהם בעולם, שחוקיותו נתפסה מלכתחילה כדמויית מציאות. באמצעות הזולת, הצופה בעגילים ורואה את ממשותם, שב הסיפור ומדגיש שהמסע למרחקים איננו ייצוג של עולמה הפנימי של נגה, כפי שאפשר היה להבין עד כה; שאם לא כן לא היו העגילים קיימים אלא בעיניה של נגה בלבד. היסוד המופלא שבטקסט איננו משמש כגורם הסברי, הממלא פונקציה של פתרון התעלומה; ההפך הוא הנכון. כבסיפור פוסטמודרני, תפקידו של התמוה לסבך עוד יותר את תמונת העולם הנגלית בטקסט (McHale. 1987, pp. 73-83). נוכל להשוות את האלמנט הפנטסטי ב'מפרשיות' ל'אבא עושה בושות'. בשני הטקסטים העולם הריאלי מתברר בשלב מסוים כבלתי ריאלי בעת ובעונה אחת: מצד אחד יש בו פרטי ממשות ההולמים את ידיעותינו על העולם ומצד שני הוא מכיל יסודות לא סבירים, כעגילים 'שהופיעו משום מקום וכעוגת הקסמים הפתאומיים, הסותרים את ידיעותינו ואמונותינו על הממשות. אולם היסוד הפנטסטי אצל שלו בא כדי לייצר סוף טוב מבוסס ומוסמך ואילו אצל זרחי מופיעים מבנים אלו לצורך סיבוך ופרובלמטיזציה של המציאות. בכך משקף

הפרט הפנטסטי גישה של התפכחות ביחס לתפקידה של הספרות אל מול המציאות. האמנם העגילים פתרו את בעיית האוזניים? האם האוזניים הן בסיכומו של עניין בעיה בטקסט? והאם האוזניים הן הבעיה בהא הידיעה בטקסט? נראה שהסיום פונה בעליל אל הרגלי הקריאה של הקורא רק כדי להרוס אותם: אם ביקש הקורא סוף טוב זרחי מעניקה לו אותו, אך זהו סיום מדומה המגניח לעינינו במלאכותיותו. שהרי עצם הופעת העגילים איננה פותרת את הבעיה, נהפוך הוא, היא מסבכת אותה עוד יותר. אסטרטגיות כאלו ואחרות הנהוגות בספרות הפוסטמודרנית מרחיקות הבנה מן הטקסט, שכן הן מתסכלות ציפיות קונבנציונליות של משמעות וסגירה. אלה תחבולות שנועדו לאכזב את הקורא ולזעזע את הציפיות הנורמליות שלו ביחס לתבנית העלילתית. על ידי הפרעות ו"רעשים" אלו חוסם הטקסט את האפשרות לאינטרפרטציה שלו והתכנים העמוקים וכבדי המשקל של הטקסט לעולם אינם מגיעים לכלל פתרון. תחת זאת הם חושפים את ריבוי הפנים של הריאליה ואת הנאיביות שבניסיון להשיג סינתזה טוטלית של החיים בתוך נרטיב, ובזה מוסרת היצירה שהיא איננה מסוגלת למשמע יותר משהמציאות מסוגלת.

בזכות התמיהות שמעוררת סצינת הסיום היא איננה נותרת בעלת משמעות בתחום העלילה בלבד אלא גולשת גם לפרשנות שבתחום המטא־בדיון. 'מפרשיות' נחשף כטקסט המבסס את עצמו לא רק כהערה מאירת עיניים על החיים אלא גם כהערה על הבדיון עצמו – כמטא־בדיון הנושא של הספר הוא הבדיון עצמו. בשל ערך המסר הנמוך של הטקסט מובלטות ההעמדה הגלויה של השרירותיות של הנרטיב והגישה המשחקית לבדיון והן מהוות פרודיה על ניסיון לאינטרפרטציה. העובדה שהטקסט חוסם את האפשרות למשמעו מעוררת עניין הקשור באופן ייצור משמעויות בטקסט הספרותי. תחבולות אלו חושפות את הקונבנציונליות של התבנות הטקסטואלי והורסות את אשליית המציאות שהיא התשתית החיונית לטוטליזציה פרשנית של היצירה שלפנינו. הקוראים המצפים שבסיום הטקסט תהיה הארה, חלוקת פרס או עונש, כדי שהטקסט ייסגר ותהיה ודאות מוצאים עצמם מאוכזבים לנוכח המעמד הפיקטיבי, הקלוש והשרירותי של הסיום. 'מפרשיות' נבנה מן הציפייה לרגע של הארה שלעולם אינו מגיע, מציפייה לסיום שלעולם אינו מביא עמו סיפוק. בהקשר זה מובנת האלוזיה לשיר של לאה גולדברג כמגלמת אף היא יסוד של מטא־בדיון, שכן מתוך התפיסה שהספרות היא בראש ובראשונה משחק שפה, הרפרור "כובע קסמים" הוא הצהרה שספרים הם קונבנציות ושקונבנציות, כמו כללים אחרים, נועדו להפרה.

בספרות ההתפכחות המטרה או הסיומת איננה ניתנת להשגה. בהיעדרן או בהשהייתן הקבועים העלילה לא רואה עצמה כנעה בכל כוחה לקראת סיום וסגירה. ייתכן שהקורא המבוגר מתוחכם מכדי להאמין בארגונים קוהרנטיים ובסיומים פוזיטיביסטיים וטוטאליים, אולם גישה כזו בספרות לילדים יש בה יסוד חתרני, מן הטעם שעדיין אנו רוצים שתמונת העולם המוצגת לילדים תהיה ברורה וחיובית יותר. אולם הספרות איננה אך ורק תוצר של עמדות פרטיקולריות של יוצריה אלא היא קשורה גם בנסיבות היסטוריות ספציפיות והטכניקות הנקטות כאן אינן נטולות הקשר. 'מפרשיות' הוא טקסט חתרני באופן שספרות הילדים הייתה מנועה ממנו בטרם התרחבו עד מאד הגבולות של מושג הילדות, הפכו ליברליים יותר והחלו תהליכים של היעלמות הילדות (פוסטמן 1982). ספרות ההתפכחות לילדים לא הייתה אפשרית שעה שהחשיבה הייתה שמרנית ומאורגנת באופן בינארי ולפיכך ערעור החשיבה האופוזיציונית היא תנאי להטלת ספק בפרשנויות של המציאות. על כן, אף על פי שהגישות השונות של היחס בין הספרות

למציאות הן ההיסטוריות במהותן ואינן קשורות בתקופה ספציפית, אפשר לזהות רצף היסטורי שלאורכו השתלשלות כרונולוגית מסוימת שהשלב האחרון שלה הוא תוצר של החשיבה הפוסטמודרנית. ספרות של התפכחות כופה על קוראיה את התובנה שהמציאות בלתי ניתנת להסבר סופי, היא מבקשת להרוס את הוודאויות המוצקות שלנו כאילו הכל בר הבנה ובר פתרון. ככל היצירות ההתפכחותיות גם אלה המיועדות לילדים מפגינות אדישות לאי ודאות ותובעות מהקורא אדישות דומה.<sup>28</sup> בספרות כזו הכחשת האפשרות לפרשנות ברורה היא התגובה האפשרית היחידה.

## ביבליוגרפיה

### ספרות ראשונית

- גוטמן, נחום, 1999 [1939]. **בארץ לובנגולו מלך זולו אבי עם המטבולו אשר בהרי בולויה**. (איורים: נחום גוטמן). מודן הוצאה לאור, תל-אביב.
- גוטמן, נחום ואהוד בן עזר, 1980. **בין חולות וכחול-שמיים**. יהושע אורנשטיין, הוצאת ספרים יבנה, תל-אביב.
- גולדברג, לאה, 1957. "כובע קסמים". **מה עושות האיילות**. (איורים: אריה נבון). ספרית פועלים/אנקורים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, תל אביב.
- זרחי, נורית, 1997 [1993]. **מפרשיות**. (איורים: הלה חבקין). הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- אורלב, אורי, 1977. **קטנה-גדולה**. (איורים: מילכה צ'ז'יק). כתר, ירושלים.
- שלו, מאיר, 1988. **אבא עושה נושות**. (איורים: יוסי אבולעפיה). כתר, ירושלים.

### מחקר וביקורת

- אבן-זהר, איתמר, 1974. "היחסים בין מערכות ראשוניות ומשניות ברב-מערכת של הספרות". **הספרות** 17, ספטמבר, עמ' 45-49.
- אופק, אוריאל, 1983. **תנו להם ספרים: פרקי ספרות ילדים**. ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, תל אביב.
- אופק, אוריאל, 1978. "לספר בקווים ולצייר במלים - נחום גוטמן". **ספרות הילדים העברית 1900-1948** [כרך שני]. דביר, תל-אביב, עמ' 484-494.
- בחסין, מיכאל, 1989 "הרב-דיבוריות ברומן". בתוך: **הדיבר ברומן**. תר' ארי אבנרי. ספרית פועלים הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 96-134.
- בר-יוסף, איתן, 2002. "צייר או צייד: נחום גוטמן, לובנגולו מלך זולו והספר הדרום אפריקאי". **תיאוריה וביקורת** 20, עמ' 165-190.
- הרשב, בנימין, 2000. "עקרונות של תיאוריה מאוחדת של הטקסט הספרותי (1972)". בתוך: **שדה ומסגרת: מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות**. המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר אוניברסיטת תל אביב והוצאת כרמל, ירושלים, עמ' 13-23.
- יצחקי, ידידיה, 1994. "נחום גוטמן בארץ זולו". **עלי-שיח** 34, קיץ, עמ' 52-67.
- פוסטמן, ניל, 1986. **אבדן הילדות**. תר' יהודית כפרי. ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, תל אביב.
- צור, ראובן, 1996. "שתי עמדות ביקורתיות: הנהייה אחר הוודאות והסגולה השלילית". בתוך: **טקסט, קורא, עולם: סגנון ההכרעה של המבקר המובלע ושל הקורא בשר ודם**. הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- רון, משה, 1995. "נקודת התצפית של הארנב". **תיאוריה וביקורת** 6, עמ' 177-185.
- רמון-קינן, שלומית, תשמ"ד. "האם הספרות מייצגת מציאות? ההורים לאור כתביו של יוסף אבן ז'ל". **מחקרי ירושלים בספרות העברית ה'**, עמ' 49-62.
- רון, יעל, 1986. **צחוק בחשיכה: התבוננות בספרות המודרנית**. אדם מוציא לאור, תל אביב.
- Abrams, M.H., 1993. "Pastoral". **A Glossary of Literary Terms** (sixth edition). Harcourt Brace College Publishers, Orlando pp. 141-142.

28. ספרות ההתפכחות מחייבת הסכמה של הקורא לתנאים של "חווה" מיוחד עם היצירה. כשם שספרות האשליה מחייבת השעיה של האי-אמון על מנת להישאב אל תוך מציאות מסוגנת של נסים ונפלאות שלא מסתברים במציאות הרי ספרות ההתפכחות דורשת נכונות לחיות עם הסגולה השלילית (צור 1996). חווה כזה נחוץ שכן לצורך ההיספנות בטקסט יש להסכים לקבל על עצמו אדישות לאי-ודאות או לפחות נכונות להסכין אתה.



- Bosmajian, Hamida, 1999. "Reading the Unconscious: Psychoanalytical Criticism". in: Peter Hunt (ed.) **Understanding Children's Literature**. Routledge, London and New York. pp. 100–111.
- Carpenter, Humphrey and Mari Prichard, 1999 [1984]. "Adventure Stories". In: **The Oxford Companion to Children's Literature**. Oxford University Press, Oxford and New York. pp. 6–8.
- Eagleton, Terry, 1976. **Criticism and Ideology: A study in Marxist Literary Theory**. Verso, London.
- Eco, Umberto, 1981. **The Role of the Reader**. Hutchinson, London.
- Fish, Stanley, 1980. **Is There A Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities**. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts.
- Hanke, Veronica; Hugo McCann; Mark Armstrong, 2001. "Adventure Stories". In: Victor Watson (ed.) **The Cambridge Guide to Children's Books in English**. Cambridge University Press. pp. 6–9.
- Hume, Kathryn, 1984. **Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature**. Methuen, New York and London.
- Hunt, Peter, 1994. **An Introduction to Children's Literature**. Oxford University Press, Oxford and New York.
- Hutcheon, Linda, 1984. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Routledge, London and New York.
- Landow, George P, 1982. "And the World Became Strange: Realms of Literary Fantasy". In: Roger C. Schlobin (ed.), **The Aesthetics of Fantasy Literature and Art**. University of Notre Dame Press and The Harvester Press, Indiana. pp. 105–142.
- Lurie, Alison, 2001. "Subversion in Children's Literature". in: Wendy Mass et al. **Children's Literature**. Greenhaven Press, San Diego. pp.100–109.
- McCallum, Robyn, 1999. "Very Advanced Texts: Metafiction and Experimental Work". In: Peter Hunt (ed.) **Understanding Children's Literature**. Routledge, London and New York.
- McHale, Brian, 1987. **Postmodernist Fiction**. Routledge, London and New York.
- Shavit, Zohar, 1986. **Poetics of Children's Literature**. The University of Georgia Press, Athens and London.
- Zipes, Jack, 2001. "Why children's literature does not exist". In: **Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter**. Routledge, New York and London. pp. 39–60.