

פו הדב והאחים לב-ארי - חניכה חתרנית בספרות ילדים כשיח בין ספרות שמרנית לספרות משחררת

רביב רייכרט

תקציר

המאמר עוסק בשאלה: מהי ההשפעה של שיוכה של ספרות הילדים למערכת הספרותית ולמערכת החינוכית כאחת? הוא עושה זאת באמצעות דיון בשניים מספרי הילדים המשמעותיים והבולטים: "פו הדב" מאת א"א מילן ו"האחים לב-ארי" מאת אסטריד לינדגרן וקישורם לתאוריות חינוכיות וספרותיות. הדיון בשתי היצירות מעלה שהשיוך המערכתי הכפול של ספרות הילדים, כפי שהוא משתקף דרך הפריזמה של שני ספרי ילדים רבי השפעה אלה, מזמן שיח ברוח הפדגוגיה הביקורתית בין ספרות חתרנית מגוונת בצורותיה שמהותה היא חניכה באמצעות ספק לגבי הנורמות והאתוסים המכוננים את תרבותם של הילדים, ובין ספרות שמרנית המבטאת אותם.

מילות מפתח: ספרות ילדים שמרנית; ספרות ילדים חתרנית; פנטסטי; הפדגוגיה הביקורתית; פו הדב; אסטריד לינדגרן; טקסט קתיב וטקסט קריא.

מבוא

אחת השאלות המרתקות בספרות הילדים היא שאלת המשמעות של היותה ספרות המשתייכת לשתי מערכות – המערכת הספרותית והמערכת החינוכית (שביט, 1996), שיוך הנובע מהיותה ספרות הנמסרת לילדים על ידי מבוגרים.

נוולס ומלמקג'ר (Knowles & Malmkjaer, 1996) טוענים בספרם שהמבוגרים הכותבים ספרות ילדים מתאימים את עולמם, עולם המבוגרים, למה שלתפיסתם הוא עולם הילדים: הם מתווכים לילדים רק מה שהם סוברים שמתאים להם מעולם המבוגרים מבחינתם.

מאפיין זה של ספרות הילדים הביא לידי כך שהדיון המחקרי בספרות זו קישר פעמים רבות בין ספרות ילדים לחינוך, ועסק בהשפעה של עמידתה של ספרות הילדים בין מערכת החינוך ובין מערכת הספרות על מהותה ומעמדה (גולדברג, 1978; הראל, 1991; ויקיפדיה, 2011; רגב, 1979; שביט, 1996). קישור זה נובע מן הדמיון בין המסירה שמוסרים מבוגרים לילדים בחינוך ובין המסירה בספרות הילדים, שיוצרת שיה דומה בשני העולמות האלה ושאלות דומות לגבי

משמעותו של השיח: ספרות הילדים היא ספרות שאינה נכתבת על ידי קוראיה הילדים, אלא נמסרת לילדים מידי מבוגרים, והשאלה הנשאלת היא: מהי כוונתה של מסירה זו?

בעיניי, השאלה של כוונת המסירה מתחדדת באמצעות קישור בין ההבחנה של המחנך וההוגה פאולו פריירה, אבי הפדגוגיה הביקורתית, בין חינוך דכאני לחינוך דיאלוגי או משחרר, ובין העיסוק של המחקר הספרותי במעמדה של ספרות הילדים ובמהותה.

ההתייחסות הראשונה היא של זוהר שביט (1996) הטוענת בספרה כי מעמדה של ספרות הילדים כספרות שלה שיוך מערכתי כפול (ספרות וחינוך), כופה עליה צורות התנהגות מסוימות, כגון הנטייה לשמרנות, הנכונות לקבל רק דגמים מבוססים ולדחות דגמים חדשניים: "רובם המכריע של סופרי הילדים מבכר לפעול במסגרת [...] התכתיבים הטקסטואליים [...] המהייבים אותם ומרחב התמרון שהם מאפשרים להם" (שביט, עמ' 365).

לדעתי, יש דמיון בין האופן שבו מתארת שביט את ספרות הילדים ובין האופן שבו תופס פריירה את **החינוך הדכאני**, שיוצג להלן באופן שבו מתאר אותו תלמידו הישראלי של פריירה, סמי שלום שטרית. שטרית מתאר אותו כ"תפיסה בנקאית שרואה בילד 'מין קופה עם חריץ בראש שבתוכה אני מפקיד ידע' שעל הרכבו החליטו ועדות של מומחים. הוועדות האלה יושבות ובוחרות קנון שהפקדתו בקופה, שהיא הילד, אמורה להביא למימושן של מטרות מסוימות. זאת תפיסה חינוכית של מדינות וממסדים שמטרתה היא לייצר אזרחים עם סט קבוע וצפוי של מחשבות שיואיל למסד המחנך" (רייכרט, 2004).

ההתייחסות השנייה היא של אליסון לורי (Lurie, 1990) הטוענת, בשונה משביט, שספרי הילדים המשפיעים אינם הדידקטיים אלא דווקא החתרניים. לטענת לורי, אורח החיים של יוצרים, כמו א"א מילן, אדית נסביט, לואיס קרול וגר"ר טולקין, נובע במידה רבה מהדרך שהם מבקרים את חברת המבוגרים ומדברים בישרות חתרנית לדמיון של הקוראים הצעירים. לדעת לורי, לספריהם יש כוח משיכה רב יותר מאשר ספרות מוסרנית ובנויה היטב (שם).

חשוב לציין כאן שהשימוש שיעשה במאמר במונח העמוס "חתרני" נשען על פרשנותה של טניה רינהרט לדיונו של נעם חומסקי במושג. רינהרט (2010) מתארת את הדיון החומסקיאני במונח "קריאה חתרנית" כתהליך של שחזור העובדות הנגישות ובנייתן לתוך תבניות מציאות אלטרנטיבית.

לדעתי, יש דמיון בין האופן שבו מציגה גישתה של לורי את ספרות הילדים המשפיעה ובין המושג הפרייריאני **הוראה דיאלוגית**, ניגודו של **החינוך הדכאני** שתיאר איירה שור, תלמידו המובהק של פריירה, כ"נותן אמון אוהב צנוע, חזור תקווה וביקורתית". פאולו פריירה כינה את ההוראה הדיאלוגית גם בשם **החינוך המשחרר**. הכוונה היא שחינוך כזה משחרר את החשיבה מקיבועונות חברתיים ומזמן ללומד הניכח באמצעות שאלות על המציאות, בחינה והערכה שלה ותהייה האם כדאי לשנותה (גור, 2007; שור ופריירה, 1990).

אי לכך בהמשך להתכתבות שהצגנו לעיל בין תפיסתו של פריירה לאלו של שביט ולורי, אטען שספרות הילדים כספרות המשתייכת למערכות הספרותיות והחינוכיות כאחד, נחלקת לספרות

דכאנית ושמרנית מחד גיסא, ולספרות דיאלוגית וחתרנית מאידך גיסא. אבחן להלן את הטענה הזו באמצעות "הבית בקרן פו" של א"א מילן (1978) ו"האחים לב-ארי" של אסטריד לינדגרן (2006). שני אלה הם ספרים מכוננים של ספרות הילדים שחותרים כל אחד מהם באמצעיו שלו ובצורתו המיוחדת תחת תבניות מהותיות של האידיאלוגיה הדומיננטית המערבית ודגמים ספרותיים שמרניים המבטאים אותה – דמות הילד, אתוס המרטיר ואתוס המדען. עיקרו של המאמר הוא בחינת האופן שבו הספרים חותרים תחת התבניות האידיאלוגיות והתבניות הספרותיות המבטאות אותן, ומתוך כך מזמנים שיח בין שתי הצורות של ספרות הילדים שהוצגו לעיל. השיח החתרני שמקיים כל אחד מן הספרים מבטא מימוש שונה של החתרנות והדיון שלהלן יתמקד גם באופן שבו הוא מתנהל.

הבית בקרן פו וההיסוס הפנטסטי כאמצעי לחתירה תחת תבנית דמות הילד

סיפורי "פו הדב" שכתב הסופר הבריטי א"א מילן בשנות העשרים של המאה העשרים, וזכו להצלחה ולהשפעה עצומה על ספרות הילדים, מזמנים בעיניי חניכה שבבסיסה ביקורת חדורת תקווה, וחתירה תחת התבנית של דמות הילד שהייתה מקובלת בספרות שקדמה למילן. דמות זו עוצבה, למשל, בספרי ילדים דידקטיים בולטים, כמו "הלב" של דה אמיציס (תשי"ט) או "תעלוליה של סופי" של הרוזנת דה סגיר (1966). תבנית דמות הילד שעומדת במרכזם של הספרים האלה היא דמות מוסרית הלומדת ומפתחת באופן לינארי אל מימוש הערכים שעמדו בבסיס האידיאלוגיה הדומיננטית, הלאומית, הנוצרית והבורגנית בת זמנם. גיבורו של "הלב" חווה במהלך שנת הלימודים המתוארת בספר חוויות וקונפליקטים המלמדים אותו ערכים כמו נדיבות, צניעות, אהבת מולדת, אהבת העבודה וכדומה. הגיבורה של "תעלוליה של סופי" לומדת מתוך תעלוליה ערכי מוסר נוצריים (דה אמיציס, תשי"ט; דה סגיר, 1966).

החתירה של "פו הדב" תחת התבנית הזו מתבצעת באמצעות זימונו של תהליך קריאה המתקשר לפנטסטי, שהיה לסוגה בולטת בספרות הילדים במאה התשע-עשרה (אופק, 1983). הפנטסטי מוגדר במחקרו הקלסי של טודורוב (Todorov, 1973), וכן במחקריהם של ג'קסון (Jackson, 1981), יום (Hume, 1984) ורבקיין (Rabkin, 1977) בנושא, כספרות חתרנית מעצם מהותה: טודורוב מתאר את הפנטסטי כחוויה של היסוס שאדם המכיר את חוקי הראליה חווה אותה, אך מתנסה באירוע שפורץ את גדריהם, רבקיין רואה בחוויית הקריאה של הפנטסטי חוויית ניגוד בין העולם הפנטסטי ובין ניסיונו המוקדם של הקורא, המזמנת פליאה והפתעה, ומתוך כך מזמנת חוויית קריאה חתרנית; יום רואה בפנטסטי ספרות התוקפת את הקדם-הנחות של הקורא; וג'קסון רואה בה ספרות כה חתרנית עד שאי-אפשר להגדירה.

לדעתי, סיפורי פו הדב מזמנים חוויית קריאה פנטסטית שכזו. נדון בה בסיפור "שבו ממציא פו משחק חדש ואי-יה מצטרף" מתוך "הבית בקרן פו" (מילן, 1978). סיפור זה עוסק בתחרות שהמציא פו ומסתיים בכך שהחבורה כמעט מטביעה את אי-יה. האירוע, כמו כל האירועים בסיפורי פו הדב, הוא פנטסטי, ראשית, משום שגיבוריו הם חיות מדברות. אולם יתרה מכך הוא פנטסטי גם על פי ההגדרות שהצגנו לעיל משום שהאופן שבו נפרשים הסיפור, הדמויות והיחסים ביניהן יוצר היסוס באשר למהות האירועים והעולם, וההיסוס הזה תוקף את הנחות הקדם של הקורא באשר

לדמות הילד שבסיפור, ומתוך כך גם את הנחותיו באשר לתבנית מבנה האישי של ילד. ההיסוס שמציג פו הדב הוא מורכב מאוד ומורכבות זו מתבלטת כאשר משווים את ההיסוס שמזמן "פו הדב" לסכמה של טודורוב (Todorov, 1973): הפנטסטי של טודורוב מבוסס על היסוס בין הראליה ובין מה שפורץ את גדריה. ב"פו הדב" ההיסוס הוא בין מה שטודורוב מכנה ה"מופלא" (החיות המדברות קיימות הלכה למעשה) ובין מה שטודורוב מכנה ה"מוזר" (החיות מצויות בדמיונו של כריסטופר רובין),¹ בשל כך הקורא מהסס בכל הסיפור כולו לגבי שאלות, כגון האם מדובר באירוע קונקרטי או בחוויה פנימית דמוית חלום? האם האירועים מתרחשים בפועל או שמא הם מתרחשים בעולמו הפנימי של כריסטופר רובין? האם מכלול הדמויות והיחסים שביניהן מתרחשים הלכה למעשה או שהדמויות הללו, שהן כולן צעצועי המחמד של כריסטופר רובין, מצויות בדמיונו של הילד והסיפור כולו מתרחש במסגרתו? ההיסוס הזה נובע מהאופן שבו מעוצב עולמו של הסיפור, שמעבר לכך שרוב יושביו הן חיות מדברות, הוא עולם קונקרטי – עולמו הפיזי נבנה באופן מוחשי מאוד: הגאוגרפיה שלו – יער מאה העצים או יער מאה האקרים, הוא יער אשדון, ומגוריהן של החיות בתוכו מתוארים בפירוט ריאליסטי, כך גם הגשר והנהר, שהם במת הסיפור הספציפי הזה. חוקי הפיזיקה פועלים בתוכו, כפי שאפשר לראות מהתחרות בין הזרדים, ולא נמצא בו קסם או אגדה:

ברגע זה הגיע אל הגשר; ובלא להביט לאן הוא הולך דרך על משהו והאצטרובל זינק מכפו אל תוך הנהר. "אומף" אמר פו, בשעה שהאצטרובל צף לאטו מתחת לגשר; והוא חזר לקחת אצטרובל שני... (מילן, 1978, עמ' 93).

לעומת זאת, האופן שבו נפרשות הדמויות והעלילה מטיל בספק את הקונקרטיות הזו: העלילה בסיפור היא אפיזודלית, דמויית חלום – הקשר בין הפעולות המקדמות אותה אינו סביר – אין קשר סיבתי סביר בין המשחק של פו וחבריו לנפילה של אי-יה למים. אין קשר בין הרצון של בני החבורה להוציא את אי-יה מן המים להחלטה לבצע פעולה זו באמצעות השלכה של אבן גדולה אל תוך הנהר. אין קשר בין ההחלטה הזו ליציאה של אי-יה מן המים ואין קשר בין ההופעה של כריסטופר רובין המתקבל על ידי החבורה כמי שיפתור את הוויכוח שפרץ ביניהם בדבר האחריות לסבלו של איה לפתרון הוויכוח בסוף הסיפור.

כך למשל בהופעתו הפלאית, כמעט, של אי-יה מתוך הנהר, לאחר שהחבורה משליכה עליו אבן ובעצם מטביעה אותו, כדי להוציא אותו מן הנהר:

פו שמט את האבן. נשמע פלוש רם ואיה נעלם [...] היה זה רגע של דאגה לצופים מעל לגשר, הם הביטו והביטו ואפילו מראה המקל של חזרזיר שהופיע לאטו קצת לפני המקל של שפן לא הצהיל את רוחם כפי שניתן היה לצפות. ואז ברגע שפו התחיל מהרהר כי בחר ודאי את האבן הלא נכונה, או את הנהר הלא נכון, או את הרעיון הלא נכון, הופיע

1. טודורוב טוען שאת האירוע הפנטסטי אפשר לפרש דרך שתי מסגרות הסבר: א. המוזר – האירוע לא קרה באמת אלא הוא פרי דמיון או הזיה; ב. המופלא – הסבר זה מכוון אותנו להאמין שהוא אכן אירע במציאות הסיפורית, צריך לקבל את העולם הבידיוני כאילו הוא כזה. סיפור פנטסטי אינו מאפשר להכריע בין שתי האפשרויות והוא מכוון אל שתיהן. ברגע שאין הכרעה, הרי הסיפור הוא או פנטסטי-מוזר או פנטסטי-מופלא. אי-ההכרעה וחוסר היכולת להכריע וכן ההיסוס בין שתי מסגרות ההסבר הם מאפיינים של סיפור פנטסטי טהור.

לרגע משהו אפור סמוך לחוף הנהר [...] ואט אט הוא נעשה גדול יותר ויותר [...] ולבסוף היה זה אי-יה שעלה מן הרחצה. (עמ' 99).

הדמויות הן אבסורדיות והזויות, הן נעות בין פרודיה (שפן – שהוא פרודיה על הג'נטלמן האנגלי הנמרץ ורב-המעשים, ינשוף שהוא פרודיה על האינטלקטואל החכם בעיני עצמו וכיוצא בזה) לפרסה (פו וחזרזיר שהן דמויות שאינן חדלות מלעורר קומדיה של טעויות) ופעולותיהן ודבריהן הם איגיוניים. כפועל יוצא מכך מערכות היחסים בין הדמויות הן אבסורדיות. בפרק שבו אנהנו עוסקים, מערכת היחסים בין אי-יה הדיכאוני לאחרים מתאפיינת בעירוב בין אטימות של בני החבורה כלפי סבלו של אי-יה לריחוק אירוני של אי-יה מסבלו שלו. איגיונותן של הדמויות וגיחוכן של מערכות היחסים מתבטאת למשל בדיאלוג שבו בני החבורה מחליטים להוציא את אי-יה שנפל לנהר מן המים באמצעות הטלת אבן לתוך הנהר:

"ומה אם נפגע בו בטעות?" שאל חזרזיר בדאגה.

"או מה אם תחציאו אותו בטעות?" שאל אי-יה, "חשוב על כל האפשרויות, חזרזיר, לפני שאתה יוצא להתבדר".

אבל פו כבר הביא את האבן הגדולה ביותר שהצליח לשאת ועתה רכן מעל שולי הגשר, כשהוא מחזיק אותה בכפותיו.

"אני לא אזרוק אותה אי-יה, אני אפיל אותה, הסביר, "וכך לא אוכל להחטיא [...] זאת אומרת לפגוע בך, אולי אתה יכול להפסיק להסתובב לרגע, כי זה מבלבל אותי נורא?"

"לא", אמר אי-יה. "אני אוהב להסתובב".

שפן התחיל מרגיש כי זה הזמן ליטול את הפיקוד.

"שמע פו, אמר, "ברגע שאומר 'שמוט!' תוכל לשמוט אותה. אי-יה, ברגע שאומר 'שמוט!' פו יפיל את האבן שלו".

"תודה רבה שפן, אבל אני מתאר לעצמי שאספיק לדעת".

"אתה מוכן פו? חזרזיר, פנה קצת יותר מקום לפו. זוז מעט אחורה, רו, מוכנים?"

"לא". אמר אי-יה.

"שמוט!" פקד. (עמ' 98-99).

מערכת היחסים העיקרית בסיפור היא המערכת שבין כריסטופר רובין לחיות, והיא מעוררת את ההיסוס החזק ביותר. רובין הוא מנהיגם החכם של החיות, כפי שעולה מן יחסן אליו ויחסו לעצמו. אולם התנהגותו של כריסטופר רובין סותרת את התדמית הזו, כפי שאפשר לראות מהפתרון שלו לסוגיה שמביאות לפניו החיות שהוא א-מוסרי ואקראי: כריסטופר רובין פוגש את בני החבורה לאחר הטלת האבן שכמעט הטביעה את אי-יה ולאחר שאי-יה יצא בכוחות עצמו מן המים. בני החבורה מגלים שנמרור הפיל בטעות את אי-יה למים, והם ממהרים לספר לכריסטופר רובין על מה שעשה נמרור לאי-יה ומצפים למשפטו ומשפט זה הוא איגיוני:

"הענין הוא כריסטופר רובין, פתח שפן, "נמרור..."

"לא נכון". אמר נמרור.

"ובכן, על כל פנים אני עמדתי שם." אמר אי-יה.

"אני לא חושב שהוא עשה את זה בכוונה." אמר פו.

"הוא פשוט קפצן כזה", אמר חזרזיר, "והוא לא יכול לעשות כלום נגד זה."
"נסה להקפיץ אותי נמרור", אמר רו בקוצר רוח, "אי-יה, נמרור ינסה להקפיץ אותי,
חזרזיר אתה חושב ש..."
"טוב טוב", אמר שפן, "אין טעם אם נדבר כולנו יחד, הענין הוא, מה חושב כריסטופר
רובין על כך?"
"...טוב", אמר כריסטופר רובין שלא היה בטוח לגמרי על מה כל הרעש. "אני חושב..."
"כן?" אמרו כולם.
"אני חושב שכדאי לנו לשחק במי פו." (עמ' 104).

אם כריסטופר רובין הוא אכן מנהיגם החכם של החיות בעולם קונקרטי "מופלא", אזי עולם זה הוא אקראי וא-מוסרי בדמותו של המחוקק והשופט של עולם זה. אם עולם זה הוא עולמו הפנימי ה"מוזר" של כריסטופר רובין אזי כריסטופר רובין שבסיפור הוא התדמית האידאלית של כריסטופר רובין בעיני עצמו, והיחסים בינו לשאר הדמויות משקפים את נפשו, מה שמציג את עולמו הפנימי של הילד הגיבור כעולם כאוטי. היסוסו של הקורא בין שני ההסברים להתרחשויות לא נפתר, שכן שני הפתרונות האפשריים הם בעייתיים.

ההיסוס הזה שבין נפש אבסורדית לעולם אבסורדי מתקשר לטענתו של טודורוב (Todorov, 1973), שהפנטסטי מערער את ההבחנה שבין נפש לחומר, ומעצב תמות המערערות את ה"אני" במובנו המסורתי. טודורוב מכנה תמות אלה בשם "תמות של האני" – ריבוי של האישיות, ערעור של ההבחנה בין סובייקט לאובייקט:

The principle we have discovered may be designated as the fragility of the limit between matter and mind [...] multiplication of the personality; collapse of the limit between subject and object [...] This list is not exhaustive, but we may say that it collects the essential elements of the basic network of fantastic themes. We have given these themes [...] the label "themes of the self". (pp. 120).

"פו הדב", בכך שהוא מעצב עולם שהוא ספק נפש ספק חומר, כאשר גם החומר וגם הנפש הם כאוטיים, מביא לידי ערעור ה"אני" במובנו המקובל באידאולוגיה המערבית הדומיננטית. באופן הזה, בדומה לחינוך המשחרר הפרייריאני, הוא מזמן לקורא חניכה באמצעות שחרור של החשיבה מקיבעונות חברתיים, ומתוך כך מזמן שאלות על המציאות, בחינה והערכה שלה ותהייה האם כדאי לשנותה.

האחים לב-ארי ועקסס הכתיב כאמצעי לחתימה תחת אתום המרטיד ואתום החוקר

הספר השני שבו אעסוק במאמר הוא "האחים לב-ארי".

הספר נכתב ב-1974 בידי אסטריד לינדגרן – סופרת ילדים שרוב יצירתה היא חתרנית. די באזכור העמדתה של דמות כאמיל פורע הסדרים במרכז הספר הקרוי על שמו או של פיפי (בילבי בעברית)

לונגסטרוף, הילדה האינדווידואליסטית נטולת ההורים במרכזו של ספר אחר שלה, כדי לאשש טיעון זה. לדעתי, מרכזיותם ותעוזתם של ספריה של לינדגרן, והשיח הספקני שהם מקיימים עם התכתיבים הטקסטואליים של ספרות הילדים, הופכים את יצירותיה לבמה מעניינת לדיון בדבר מהותה וצורתה של ספרות ילדים חתרנית. הרומן "האחים לב-ארי" הוא קיצוני בתעוזתו גם בהשוואה למכלול יצירתה של לינדגרן. הוא מתואר במחקרים שנכתבו על אודותיו כנקודת מפנה בספרות הילדים,² שכן הוא בחן את גבולותיה של ספרות הילדים בתכניו ובצורתו.³

לספר יש מאפיינים של מה שרולאנד בארת' (Barthes, 1974) כינה "טקסט פְּתִיב" (*texte scriptible*), ומתוך כך הוא מזמן חניכה באמצעות קריאה חתרנית. לשיטתו של בארת', הערכים העליונים שכל יצירת ספרות צריכה לשאוף אליהם הם פלורליות והפיכות. בטקסט הכתיב רשתות רבות מגיבות זו לזו, ואף לא אחת מהן אינה יכולה לדכא את האחרות. טקסט כזה הוא גלקסיה של מסמנים, אין לו התחלה, הוא הפיך, אנו זוכים להיכנס אליו דרך כמה כניסות, ואף לא אחת מהן אינה מוצגת ככניסה הראשית. "טקסט כתיב" הוא לא לינארי, הוא חסר כל קוהרנטיות ומלא סתירות פנימיות. לעומתו, טקסט "קָרִיא" (*texte lisible*) הוא אובייקט שנועד לצריכה של הקורא באמצעות קליטה סבילה של המשמעות ששיקע הסופר בטקסט. תכונותיו העיקריות של טקסט "קריא" הן לינאריות, אחדות, היעדר סתירות פנימיות וקידום "אמת" (עמ' 4-5).

ה"אחים לב-ארי" משוחח עם מה שבאררת' כינה ה"קוד התרבותי".⁴ הקוד התרבותי קשור לדעות מקובלות בשטחים שונים של החיים והתרבות. זהו קוד שמאפיין על פי רוב טקסטים "קריאים", שכן אלה מתבססים על מרקם רחב של אמונות מקובלות המשותפות לסופר ולקהל קוראים ידוע, אבל הללו נוכחות גם בטקסטים "כתיבים" בבחינת מטרה שיש להשמידה. הספר תוקף שניים מהאתוסים המרכזיים של תרבות המערב – אתוס המרטיר (שהוא מהאתוסים המכוננים של הדיסקורס הנוצרי) ואתוס החוקר (שהוא מהאתוסים המכוננים של הדיסקורס המדעי), שהם האתוסים המכוננים של שתיים מהסוגות המרכזיות בספרות המאה העשרים (Stockwell, 2000) ובספרות בני הנעורים המערבית שהייתה קיימת באותה העת: המדע הבדיוני ופנטזיית החרב והכשפים. אתוס המרטיר המקריב את עצמו למען האדם והעולם עומד, לדעתי, בבסיסה של ספרות פנטזיית החרב והכשפים, ואתוס החוקר, החוקר את העולם ומתקן אותו עומד, לדעתי, בבסיסה של ספרות המדע הבדיוני.

שני הספרים המכוננים את סוגיית פנטזיית החרב והכשפים: "נרניה" (לואיס, 2005) ו"שר הטבעות" (טולקין, 2004) שנכתבו במחצית הראשונה של המאה העשרים, העמידו את אתוס המרטיר בבסיסם. ב"נרניה" שכתב סי-אס לואיס אסלן, האריה בן דמותו של ישו מקריב את עצמו כדי להושיע את ארצו נרניה מידי המכשפה ג'דיס ואז קם לתחייה. ב"שר הטבעות" מאוייכות שתי דמויות מרכזיות של הטריולוגיה באמצעות האתוס: גנדלף, גיבור מרכזי של הטריולוגיה, מקריב את חייו למען חבריו בקרב עם הבלרוג, ואז קם לתחייה כדי להמשיך את הקרב נגד כוחות האופל.

2. למשל מחקרה של מאריה ניקולייבה (Nikolajeva, 1995).

3. הספר עורר ויכוח עז בסוגיית מידת התאמתו לילדים (Saltkråkan AB & Astrid Lindgrens Näs AB, 2009).

4. הקודים הם כותרות המקבצות את כלל המסמנים הטקסטואליים (Barthes, 1974, p. 19).

פרודו, גיבורה הראשי של הטריילוגיה, מקריב את עצמו כדי להשמיד את הטבעת. הוא אמנם נשאר בחיים לאחר השמדתה, אולם המסע הפיזי והנפשי הקשה שעבר כדי להביא את הטבעת להר האבדון אינו מאפשר לו לשוב אל החיים בסופו, ולכן הוא יוצא בסוף הספר יחד עם האלפים ודודו בילבו אל הנמלים האפורים דמויי גן העדן שמעבר לים.

אתוס החוקר החושף את סודות היקום שבו הוא חי ומתקנו, עומד בבסיס המדע הבדיוני החל מהטקסטים שכוננו אותו באמצע המאה התשע-עשרה: כמו למשל ספריו של ז'ול ורן "מסע אל בטן האדמה" או "מן הארץ לירח", וכלה בטקסטים שהפכו אותו לסוגה באמצע המאה העשרים כמו למשל "מערות הפלדה" של איזיק אסימוב ו"עריצה היא הלבנה" של רוברט היינליין.

שני האתוסים הללו משקפים דמות שונה של אדם: אתוס החוקר מבטא אדם שיש ביכולתו ובכוחו לדעת את עולמו ולשנותו. לעומתו, אתוס המרטיר מבטא אדם היודע שאל לו לחקור במופלא ממנו – אדם המצניע לכת ומוכן לוותר על עצמו למען הנכון והטוב.

להלן אבחן את המשמעות שמקבלים שני האתוסים האלה באמצעות האופן שבו הם מהופכים ב"אחים לב-ארי".

הספר עוסק בשני אחים, האחד מכוער, חלש וחולה במחלה ממארת ששמו קארל ומכונה צימוקי, והשני חזק, בריא, יפה ונערץ ושמו יונתן. כאשר נשרף ביתם של האחים, מקריב יונתן את חייו כדי להציל את אחיו החולה, והספר מציג את מעשהו של יונתן בציטוט מעיתון המספר על המעשה באופן המדגיש מאוד את המרטיריות שלו:

דליקה איומה השתוללה אתמול בגוש המגורים פקלרוזן כאן בעירנו. אחד מבתי העץ הישנים נשרף כליל ואדם אחד נהרג. ילד בן עשר, היה לבדו כאשר פרצה הדליקה, שוכב חולה בדירה שבקומה השניה. מיד לאחר שפרצה הדליקה חזר הביתה אחיו, יונתן ליאון בן השלש עשרה ולפני שמישהו הספיק לעצור בעדו פרץ אל תוך הבית אחוז הלהבות כדי להציל את אחיו. אולם תוך שניות הפך חדר המדרגות לים להבות, ושני הילדים שנותרו לכודים בבית הבוער, יכלו להציל את עצמם רק בקפיצה מהחלון, הקהל אחוז האימה שנאסף מחוץ לבניין נאלץ לראות כיצד הנער בן השלש עשרה מעמיס את אחיו על גבו ללא היסוס, ובעוד הלהבות משתוללות סביבו משליך את עצמו בעד החלון. בנפילתו על הקרקע נפגע הנער אנושות ונפטר כמעט מייד. הילד הצעיר יותר, לעומת זאת, כמעט לא נפגע, כיוון שגופו של אחיו הגן עליו בנופלו. (לינדגרן, 1974, עמ' 13).

אולם צימוקי יודע שאחיו יונתן לא אבד לו, משום שיונתן סיפר לו שלאחר המוות מחכה להם עולם דמוי גן עדן ששמו ננגיאלה. ערב אחד, כתשובה לשאלתו של צימוקי: "איך אפשר בכלל שיהיה דבר כל כך נורא שמישהו צריך למות שהוא אפילו לא בן עשר?", אומר לו יונתן שלאחר שימות יעוף לארץ הנקראת ננגיאלה. וכתשובה לשאלתו של צימוקי: "איפה זה?"

אמר יונתן שהוא לא כל כך בטוח, אבל זה נמצא באיזשהו מקום מעבר לכוכבים. והוא התחיל לספר לי על ננגיאלה, עד שכמעט התחשק לי לעוף לשם תיכף ומיד.

"הם עדיין חיים שם בימי המדורות והאגדות", אמר, "וזה ימצא חן בעיניך."

"כל האגדות באות מננגיאלה", אמר, "כי זהו המקום שבו קרו דברים כאלה, ואם תלך

לשם, תוכל להשתתף בהרפתקאות מהבוקר עד הערב ובלילה גם כן. אמר יונתן. (עמ' 7-6).

ואכן, כשמחלתו של צימוקי מכריעה אותו וגם הוא מת, הוא מגיע לנגיאלה – גן העדן שממנו מגיעות האגדות, פוגש שם את אחיו הנערץ והופך לחזק ובריא. בהגיעו לנגיאלה, הוא מגלה שאכן יש הרפתקאות בגן העדן הזה, אבל הרוע, אותו מרכיב בלתי נמנע בכל הרפתקה, הוא כה עצמתי עד שהוא מטיל בספק את ה"גן עדניות" של נגיאלה. את הרוע מגלם טנגיל העריץ, ויונתן וקארל יוצאים למרד נגדו. המרד מסתיים בהצלחה אך רבים מתים, כמה מהם מן האש של קטלה הדרקונית של טנגיל העריץ ש"ליקוק קטן אחד מהאש שלה מספיק לשתק או להרוג בן אדם" (עמ' 195). היא פוגעת ביונתן במהלך הקרב והוא נהיה משותק ואז הוא מספר לאחיו על גן עדן אחר – ננגילימה:

...ואז סיפר לי על ננגילימה. יונתן לא סיפר לי סיפורים הרבה זמן, מפני שלא היה לנו זמן. אבל עכשיו, כשהוא ישב לו ככה על יד המדורה ודיבר על ננגילימה, זה היה כמעט כמו שפעם היינו יושבים על קצה הספה שלי בבית בעיר.

"בנגילימה... בנגילימה" אמר יונתן בקול הזה שבו היה מספר סיפורים תמיד. "שם הם עדיין בתקופת האגדות והמדורות." (עמ' 193).

ולמרות הבטחתו של יונתן ש"בנגילימה הם לא בתקופת האגדות המפחידות, אלא בתקופה של אושר שכולה משחקים" מהדהדת באוזני הקורא הבטחתו של יונתן לקרל ש"זה ימצא חן בעיניך" על נגיאלה, שנאמרה בדיוק באותה צורה ("שם הם עדיין בתקופת האגדות והמדורות"). נגיאלה שבה מתו אהוביו של קרל – מתיאס, חברם המבוגר של שני האחים, ויונתן עצמו. המבנה החוזר של מוות שלאחריו גן עדן שמביא שוב למוות ושוב לגן עדן מרוקן את גן העדן מתוכנו.

ואז, לאחר ההבטחה הזו, מבקש יונתן בקשה קשה מאוד שהיא, בעיניי, שיאו של הספר: "אתה זוכר איך קפצנו? את הרגע הנורא הזה בשרפה כשקפצנו לחצר? הלכתי אז לנגיאלה אתה זוכר?"
"כמובן שאני זוכר," אמרתי ובכיתי עוד יותר. "איך אתה יכול לשאול דבר כזה? אתה חושב שלא זכרתי את זה בכל רגע מאז?"
... ואז אמר:

"חשבתי שאולי נוכל לקפוץ שוב, במדרון הזה – למטה אל השדה."
"...אז בוא נמהר." אמרתי.

...ואז יונתן הסתכל בי וחייך קצת.

"אני לא יכול למהר בכלל," אמר "אני לא יכול לזוז מהמקום, אל תשכח."
ואז הבנתי מה אני צריך לעשות.

"יונתן, אקח אותך על הגב שלי," אמרתי. "אתה עשית את זה בשבילי פעם. עכשיו אני אעשה את זה בשבילך. זה הוגן." (עמ' 195-197).

הדיאלוג המטריד הזה חותר תחת דמויותיהם של יונתן וקרל כפי שהוצגו עד עתה ומהפך אותן. חילופי התפקידים יוצרים שתי אנלוגיות: האנלוגיה הברורה שמוצגת במפורש בין קרל ליונתן,

המבוססת על כך שקרל צריך לעשות את שיונתן עשה בתחילת הספר – להקריב את עצמו למען אחיו. האנלוגיה השנייה והמפורשת פחות היא, לדעתי, החשובה מבין השתיים. זו האנלוגיה בין קרל הנכה ליונתן הנכה. מתוך אנלוגיה זו מתברר שקרל אמיץ מיונתן, שכן יונתן אינו עומד במשימה שבה עמד קרל – להיאחז בחיים למרות הנכות. יונתן אינו מודע לכישלון הזה, וחשוב יותר גם קרל לא, והוא אינו חדל להעריך את אחיו. חוסר המודעות הזה מתבטא באופן ברור מאוד בדיאלוג שחותם את הספר:

"אבל יהיה לך אומץ צימוקי לב-ארי?" שואל יונתן את קרל.

הלכתי עד קצה הצוק והסתכלתי למטה, היה כבר חושך ובקושי יכולתי לראות את השדה, אבל הוא היה כל כך רחוק למטה, שהנשימה שלך נעצרה. אם נקפוץ לשם לפחות נהיה בטוחים שנגיע לנגילימה, שנינו. אף אחד לא יצטרך להישאר לבד ולשכב ולהצטער ולבכות ולפחוד.

אבל לא שנינו היינו צריכים לקפוץ, אני הייתי צריך לעשות את זה. קשה להגיע לנגילימה, אמר יונתן, וכעת ידעתי מדוע, איך אוכל להעז? מאין יהיה לי אומץ? 'טוב, אם לא תעז עכשיו, חשבתי, אתה חתיכת לכלוך קטנה ואף פעם לא תהיה שום דבר מלבד חתיכת לכלוך קטנה'.

חזרתי אל יונתן.

"כן יש לי אומץ." אמרתי. (עמ' 198-199).

הסצנה הקשה הזו על ההקרבה, הפחד והמוות שיש בה, חוסר המודעות של הגיבורים, החזרה על ההקרבה וריקוטה של הבטחת גן העדן שלאחר המוות הופכת את המרטיריות לפעולה סיוזיפית חסרת טעם. היפוכן של הדמויות מהפכת את האידיאולוגיה המוצהרת שלהן, ויוצרת מתוך כך פלורליות.

אותה סיוזיפיות שמאייכת את המרטיריות מצויה גם באופן שבו הספר מאייך את אתוס החוקר הבוחן את העולם ומתקנו. האתוס נוכח בספר במפגש של קרל-צימוקי עם נגיאלה כמו גיבוריהם של ז'ול ורן, אסימוב והיינליין. צימוקי החוקר את נגיאלה "רצייתי לדעת הכל על עמק הדבדבנים ונגיאלה" (עמ' 32), מוצא בה פנים אחרות מאלה שסבר שימצא בה ומסייע בתיקונה.

אולם בשונה מחוקרי "בטן האדמה", הכרכים שהם מערות הפלדה והלבנה, העולם שהוא חוקר הוא עולם של מוות. זהו עולם שכדי להיכנס בשעריו צריך למות, הוא עולמם של המתים והוא מתקן אותו רק כדי לאבד אותו מיד לאחר מכן משום שהוא מת שוב, ולכן אין טעם בידיעתו. הרצון של החוקר לדעת את הארץ החדשה הוא ריק משום שכל ארץ שתדע, תחלוף בבוא המוות. הקוד התרבותי של אתוס החוקר מושמד באמצעות ריקון החקירה והעולם שהיא מבקשת לדעת.

הערכים שמציגים שני האתוסים – הערך של המחויבות של האדם לדעת את עולמו ולתקנו, העומד בבסיס האתוס של החוקר, והערך של ויתור על האני למען הזולת, העומד בבסיס האתוס של המרטיר – מועמדים שניהם בספק ב"אחים לב-ארי". מה שנשאר הוא המאבק הערום של הגיבור בחולשה ובפחד, המאבק בהיות מה שהוא מכנה "חתיכת לכלוך קטנה", המאבק המונע בידי אחיו הנערץ, האב, המנהיג.

אי-המהימנות והמודעות של קרל, שנחשפים בשלב זה של תהליך הקריאה, חותרים תחת המאפיינים הכמעט פשיסטיים הללו של הגיבור והעלילה. אבל האופן המתוחכם שבו אורג הסיפור את הבחירה במוות בתוך עלילת גילוי הארץ החדשה ומלחמת הטוב ברע גורם לקורא להזדהות עם בחירותיו של המספר ועם הוויתור שהוא מוותר על עצמו מתוך הערצתו לאחיו. הפואנטה החריפה שמקצינה את הבחירות הללו עד אבסורד, משקפת לקורא את הבעייתיות של ההזדהות שלו עם צימוקי ועם בחירותיו.⁵

במילים אחרות, לינדגרן מפעילה ב"האחים לב-ארי" תחבולות שגורמות לקורא להזדהות עם מספר לא מהימן, עם מי שנדמה פרוטגוניסט אבל הוא בעצם אנטגוניסט. רק בשיאו של תהליך הקריאה בספר ובסופו מבין הקורא שההזדהות שלו עם צימוקי היא בעצם הזדהות עם ניסיון לדעת את מה שלא ניתן לדעתו – עם הערצה עיוורת ועם בחירה חוזרת ונשנית במוות. ההבנה הזו מביאה אותו ללוש וליצור את הטקסט בעצמו מחדש מתוך השתתפות במשחק של המסמנים.

הקתרזיס שהספר מזמן הוא בעצם חשיפה של ריקותם של אתוס החוקר ואתוס המרטיר. התהליך שבו חושף "האחים לב-ארי" את הבעייתיות של שני האתוסים האלה באמצעות הצגה של עולם ודמויות התומכים באתוסים האלה ומבטאים אותם בעצם מהותם, וזימון של חניכה המבוססת על תהליך קריאה המעמת את הקורא עם אי-מהימנותם של העולם, הדמויות והאתוסים, הופך אותו לטקסט הפיך ופלורלי, קרי לטקסט המתקרב אל הקוטב הכתיב.

לסיכום ייאמר שיש ביכולתה של ספרות הילדים, כפי שהיא משתקפת דרך הפריזמה של "פו הדב" ו"האחים לב-ארי", לזמן לקוראיה חניכה באמצעות ספק לגבי אתוסים המכוננים את תרבותם, ולגבי הדגמים הספרותיים השמרניים המבטאים אותם, בדומה לחינוך המשחרר הפרייריאני, והחתיכה הזו מתבטאת הן בתכניה והן בצורתה של ספרות זו.

רשימת מקורות

- אופק, א' (1983). **תנו להם ספרים: פרקי ספרות ילדים**. תל-אביב: ספריית פועלים.
- גולדברג, ל' (1978). **בין סופר ילדים לקוראיו: מאמרים בספרות ילדים**. תל-אביב: ספריית פועלים.
- גור, ח' (2007). פאולו פריירה – עשור למותו: הוראה דיאלוגית. **הד החינוך**, 82(1), 93-95.
- דה אמיצ'יס, א' (תשי"ט). **הלב: ספר לבני הנעורים** (מ' מבש"ן, מתרגם). תל-אביב: נ. טברסקי.
- דה סגיר, ס' (1966). **תעלוליה של סופי** (י' לבנון, מתרגם). תל-אביב: עמיחי.
- הראל, ש' (1991). **ספרות ילדים היא ספרות**. כפר סבא: מרכז ימימה לחקר ספרות ילדים והוראתה.
- ויקיפדיה (2011). **ספרות ילדים**. אוחזר מתוך עמוד ראשי <http://sifrutyeladim.wiki.co.il/index.php/ראשי>
- טולקין, גר"ר (2004). **שר הטבעות** (ר' לבנית, מתרגמת, מהדורה עברית חדשה). אור יהודה: זמורה-ביתן.
- לואיס, ק"ס (2005). **האריה, המכשפה וארון הבגדים** (נ' גולן, מתרגמת). אור יהודה: זמורה-ביתן.
- לינדגרן, א' (2006). **האחים לב-ארי** (ח' קרגיו, מתרגמת). תל-אביב: ספרית פועלים.

5. וייתכן שהם גם מבקרים, במשתמע, את בחירתה של אחת הגיבורות ב"מיו מיו שלי", ספרה של לינדגרן שפורסם עשרים שנה קודם לכן, להקריב את עצמה בדומה למעשה ההקרבה שעומד במרכזו של "האחים לב-ארי".

פו הדב והאחים לב-ארי – חניכה חתרנית בספרות ילדים כשיה בין ספרות שמרנית לספרות משחררת

- מילן, א"א (1978). *הבית בקרן פו* (א' אופק, מתרגם). אור יהודה: זמורה ביתן.
- רייכרט, ר' (2004). מאד חשוב לי להיות מחובר - ראיון עם סמי שלום שיטרית. *סימן שאלה*, 6, 20-22.
- רינהרט, ט' (2010). *כתוב בעיתון: לשון, תקשורת ואידיאולוגיה* (ר' הכהן, עורך). חיפה: פרדס.
- שביט, ז' (1996). *מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים*. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- שור, א' ופריירה, פ' (1990). *פדגוגיה של שחרור: דיאלוגים על שינוי בחינוך* (נ' גובר, מתרגם). תל-אביב: ספרי מפרש.
- Barthes, R. (1974). *S/Z* (R. Miller, Trans.). New York: Hill & Wang.
- Hume, K. (1984). *Fantasy and mimesis: Responses to reality in western literature*. New York: Methuen.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy, the literature of subversion*. London: Methuen.
- Knowles, M., & Malmkjaer, K. (2002). *Language and control in children's literature*. New York: Taylor & Francis.
- Lurie, A. (1990). *Don't tell the grown-ups: Subversive children's literature*. Boston, MA: Little, Brown.
- Nikolajeva, M. (Ed). (1995). *Aspects and issues in the history of children's literature: Contributions to the study of world literature, 60*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Rabkin, E. S. (1977). *The fantastic in literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Saltkråkan, A. B., & Astrid Lindgrens Näs AB (2009). *Books which gave rise to debate*. Retrieved from <http://www.astridlindgren.com/en/more-facts/her-role-literary-world/books-which-gave-rise-debate>
- Stockwell, P. (2000). *The poetics of science fiction*. Harlow, England: Longman.
- Todorov, T. (1973). *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University.