

זיקות בין-טקסטואליות של קטעים נבחרים מספרות למבוגרים ליצירות ספרות לילדים

ניצה דורי

תקציר

המאמר מציג קריאה בין-טקסטואלית (אינטרטקסטואלית) של קטעים נבחרים מספרות למבוגרים (היצירה העילית) שמתגלות בהם זיקות ליצירות ספרות לילדים (יצירת התשתית) ועומד על הפרשנות האסתטית, הדידקטית והפסיכולוגית העולה מזיקות אלו. המאמר ידגים כיצד סופרים למבוגרים משלבים בכתיבתם הדהודים של יצירות ספרות לילדים, אם בציטוט ישיר אם באזכור עקיף, ויבחן את משמעותם של יחסי גומלין הנוצרים בין הטקסטים בתודעת הקורא המגלה את ההדהוד. המאמר מבקש גם לשמש חוליה בחקר הקשר שבין ספרות מבוגרים לספרות ילדים, ומטרתו לחשוף את מניעי היוצרים לשלב ביצירותיהם קשרים וזיקות מעין אלו.

מילות מפתח: זיקות בין-טקסטואליות; אינטרטקסטואליות; ספרות מבוגרים; ספרות ילדים; יצירה עילית; יצירת תשתית.

סקירת ספרות

אינטרטקסטואליות היא מושג "המכסה את כל התופעות הנובעות מהיחסים שמקיים טקסט נתון (או יחידת טקסט – כותרת, למשל) עם קורפוס קודם ו/או בו-זמני של טקסטים" (בן-פורת, 1985, עמ' 170).¹ במשמעות המושג חלו שינויים במרוצת הזמן (Allen, 2000) ולפיכך ייתכן שבמחקרים שנעשו בפרקי זמן אחרים הוא יבטא משמעויות הנבדלות זו מזו. כמו כן הוא משמש בתחומי חקר מגוונים העוסקים בטקסטים למיניהם (לדוגמה: חקר המקרא), ובכל אחד מהם הוא משמש במשמעות המיוחדת לו ושונה מן המשמעות שבה הוא משמש באחרים. בתחום הספרות, למשל, אין להעלות על הדעת יצירה ספרותית שאין לה זיקה לטקסטים ספרותיים אחרים (יצחקי, 1990). כל יצירה ספרותית היא חלק ממערך תרבותי שלם שבו נוצרה והושפעה ממנו. אינטרטקסטואליות כמושג וכשיטה עשויה לשמש מסגרת מושגית ומתודולוגית לקריאה קשובה שאוזנה כרויה למרכיבים התרבותיים שבסיפורים וגם לפרשנות מושכלת שלהם (אלקד-להמן וגרינפלד, 2008).

יתר על כן אין סופר שאינו מזכיר ביצירתו סופרים או יצירות ספרות אהובות עליו במיוחד, שלתחושתו הייתה להם תרומה חשובה לעיצוב דרכו הספרותית. כל יצירה ספרותית נשענת על יצירות אחרות שקדמו לה ומערכת הקשרים ביניהם משקפת את השיח הפנימי שהיוצר מנהל בינו לעצמו בעודו שוקד על יצירתו. כל מיתוס ספרותי, מעצם מהותו, מקיים קשרים עם טקסטים אחרים המצויים במערכת

1. על ראשיתו של חקר זה ראו למשל: פרויד ורולניק (1994), ביאליק (1950), וכן במאמרה של לב ארי (2011).

התרבותית הקיימת, והוא עצמו עשוי לשמש תשתית ליצירה מאוחרת יותר. זיקה בין-טקסטואלית מעניינת במיוחד היא זיקה שהיוצר טווה בין יצירתו החדשה ליצירות קודמות שלו עצמו. כל יוצר נקשר לכל היצירות שכתב והן הופכות לחלק בלתי נפרד ממנו, ועל כן אין פלא שבשבתו לכתוב יצירה חדשה, יש שהוא משתמש, במדע ובלא-מדע, ביצירותיו הקודמות.

אם כן, כל יצירת ספרות נבנית בדרך שיש בה שילוב יסודות מן התשתית הקדומה שממנה ינק היוצר ומיצירתו העצמאית שהוא מאלתר בטקסט החדש שהוא יוצר בהווה (לוי-שטראוס, 1973/1962). השילוב הזה עשוי להירקם במחשבה תחילה של היוצר, אבל לא מן הנמנע שהוא ייעשה גם באקראי. המצע המשמש תשתית יכול להיות אידיאי (פסיכולוגי, פילוסופי או אידאולוגי) או חווייתי סובייקטיבי (ברזל, 1976).

בכל יצירה קיימים שני רבדים – הרובד של פני השטח הנראה לעין והניתן לגילוי; והרובד שמתחת לפני השטח, מבנה העומק הסמוי מן העין, שכדי להגיע להבנתו השלמה נדרשת חשיפה של הקשרים המתקיימים בינו ובין קודמו.² חשיפת התשתית הספרותית ביצירה עשויה לגלות אם היא מורכבת ממצע אידיאי או חווייתי או משילוב של שניהם. מטרת שיבוץ חומרי התשתית עשויה להיות עלילתית, אידיאית או ארכיטיפית. תשתית עלילתית ניכרת בקווי הדמיון בין הטקסט הקדום (להלן: יצירת התשתית) ובין הטקסט המאוחר (להלן: היצירה העילית),³ והחומרים הבונים אותה יכולים להיות תיאורי נוף, דמויות, רקע, אווירה או מוטיבים; חומרי תשתית ארכיטיפיים יכולים להיות סמלים, דימויים ותמונות מתוך המיתולוגיה או האגדה השייכים לתרבות מסוימת או משותפים לתרבויות שונות; וחומרי תשתית אידיאיים יכולים להיות זיקה לרעיון ולעיתים היפוכו של רעיון הנמצא ביצירת התשתית ומעוצב מחדש ביצירת העילית.

הקשרים בין יצירת העילית ובין יצירת התשתית שהיא נשענת עליה נוצרים בעזרת רמיזות המפנות את תשומת ליבו של קורא היצירה האחת – אל היצירה האחרת. הרמיזות עשויות להיות מפורשות-ישירות (ציטוט) או עקיפות (שכתוב, עיבוד מחודש); בהירות וחד-משמעיות או עמומות ורב-משמעיות. בן-פורת (Ben-Porat, 1976) מכנה את התופעה "אלוזיה ספרותית" וטוענת שמדובר בתחבולה שנועדה להפעלה סימולטנית של שני טקסטים, כלומר בזמן הכתיבה הזיקה הבין-טקסטואלית משפיעה רק על היצירה העילית אבל בשעת הקריאה – יצירת התשתית יכולה להיות מוארת באור אחר, ופירוש הדבר שהזיקות משפיעות על שתי היצירות גם יחד. מכל מקום ההפעלה המשותפת תיצור איכות חדשה שאינה קיימת בכל אחד מהטקסטים בנפרד. לדבריה אין דרך לצפות מראש את אופי המסכת הבין-טקסטואלית שתיווצר. אופיין של הזיקות יקבע עד כמה יהיה רחב הפתח שהן תפתחנה לפני הקורא ועד כמה יהיה עשיר מגוון הפרשנויות שיתאפשר לו. גם לדעת פלטר (Fletcher, 1964) מדובר בתחבולה – תחבולה ספרותית הנרקמת כפלימפסט (palimpsest) – שמטרתה לגרום לרובד דימויי אחד להתפרש באמצעות רמזים לרובד דימויי אחר המבצבץ מתחתיו ומעודד את הקוראים לפעילות.

2. ראו מאמרי על אינטרטקסטואליות בשירי החגים של נעמי שמר: דורי, 2018.
3. אלקד-להמן (2006) מכנה את סוגי הטקסטים האלה "טקסט עילי" ו"טקסט תחת" (עמ' 331).

כדי שהתחבולה תפעל, היינו הזיקות אכן יפעילו את ה"מנגנון" שמצפים מהן להפעיל, על היוצר להבטיח במידה גבוהה של סבירות שקהל הקוראים יהיה מסוגל לזהותן, ומשיזה אותן – לגלות את הצפון בהן. ככל שהזיקה תהיה מעורפלת יותר ולא ברורה, כך יקטן הסיכוי שהקורא יבחין בה.

הרשב (2000) תיאר את היחסים שבין הקורא לטקסט הספרותי באמצעות מודל קונסטרוקטיביסטי שבו לקורא יש תפקיד פעיל: "טקסט מניח רשת שלמה של קישורים בין יסודות, שעל הקורא לבצע" (עמ' 12). באהטין (1978/1929) טען כי אין לשפה קיום בחיים ובספרות בלי ההקשרים החברתיים שהיא פועלת בהם. כל מבע הוא ביטוי ייחודי של אינטראקציה לשונית-חברתית המתרחשת בהקשר חברתי מסוים; כל מבע דיאלוגי הוא נדבך בשיח שיצירתו תלויה במה שנאמר לפניו, ואופן התקבלותו ישפיע על המבע שיבוא בעקבותיו. קביעת צורת הטקסט ותכניו בזמן יצירתו מושפעת מכוונותיו ורצונותיו של המחבר מצד אחד ומהבנותיו על צרכיו ויכולותיו החזוייתיות של הקורא מצד אחר, ומלבדם גם מיחסי הגומלין בין שני הצדדים האלה. במהלך הקריאה נוצר אפוא מרחב תלת-ממדי בין המוען (היוצר) לנמען (הקורא) והטקסט. במרחב זה המילים העומדות זו לצד זו יוצרות פסיפס אין-סופי של קשרים (Kristeva, 1968). עיצוב פרשנות ליצירה ספרותית הוא תהליך הכולל ניעות בין טקסטים ומעקב אחר הקשרים שביניהם, ומלבדם הקשבה ומודעות לתובנות העולות מכולם (אלקד-להמן, 2006). בארת' (Barthes, 1977) מזכיר לקורא את מקורותיה האטימולוגיים של המילה "טקסט": במקור המילה מציינת משמעות של אריג. האידיאה של טקסט, לדעת בארת', טומנת בחובה את השתי והערב, את מלאכת ה"אריגה" של ה"חוטים" ואת מכלול הזיקות ביניהם. הכותב בן זמננו אינו יוצר "אריג" מקורי לחלוטין: לפניו מונחים "חוטי השתי" (מה שנכתב ונקרא בעבר) ובהם הוא שוזר את "חוטי הערב", וכך הוא "אורג" את יצירתו שלו. דברים ברוח זו ביטא גם סיבוק (Sebeok, 1985): "יצירות אומנות – ובמיוחד ספרות – נוצרות כתגובה לא למציאות חברתית אלא ליצירות אומנות שקדמו להן ולמוסכמות ולצפנים ששלטו בהן" (שם, עמ' 657). תפיסתה של קריסטבה ותפיסות עמיתה, בהם בארת' ואחרים, מערערות את המעמד המסורתי שהיה למחבר כיוצר של יצירת ספרות חד-פעמית, ייחודית ובעלת מעמד נכבד (אלקד-להמן וגרינפלד, 2008). בלום (2008/1973) טען שאדם מאמץ אל ליבו טקסטים שנראה כי הם מכוונים אליו או נושאים משמעות בעבורו. כל טקסט הוא למעשה אינטר-טקסט. לא די להתמקד בטקסט עצמו, וחשוב להפנות את תשומת הלב ליחסים בין הטקסטים. הפניית תשומת הלב הזאת יוצרת "מפגש ספרותי" בין היצירה העילית ליצירה התחתית וגם בין הסופר-המוען לקורא-הנמען. הטקסטים הספרותיים הם כעין "מאגר" שהסופר דולה מהם תמות ומטפורות הנמצאות בזיקה לחומרי חייו שלו וחיי קוראיו. הקורא החווה את העולם שבתוכו ואת העולם שמחוצה לו שמשולבים בטקסט שהוא קורא ובטקסט הנרמז, הופך להיות כעין צומת המפגש שבין הטקסטים (לב ארי, 2011). צורן (2009) טוענת שהטקסט מדובב בכל קורא את תהליכי ההעברה הייחודיים לו באמצעות שילוב אישיותו של הקורא ואופי הטקסט, וכל קורא מפענח את משמעות הטקסט על פי הנושאים הקיימים בעולמו הפנימי וחוזרים ועולים בו במהלך הקריאה. המקום שבו נפגשים הטקסט והקורא הוא כעין "אזור סחר חופשי", מקום של הכלה, שיתוף וזיקת גומלין (עמ' 22). זו תשתית תאורטית של פרשנות ושל חיפוש משמעות, של אסוציאציות אישיות ותהליכי הדהוד והיזכרות. העמדת הטקסטים בדיאלוג זה לצד זה היא כעין תעודת זהות טקסטואלית, והיא עשויה להשתנות מקורא לקורא, וגם אצל אותו קורא – מזמן לזמן (לב ארי, 2011). כל קורא מגיב על יצירה ספרותית בהטמעתה בתהליכים פסיכולוגיים המתרחשים בנפשו. אלקד-להמן (2006) הוסיפה על קביעות אלו:

במהלך עבודתי בהוראה ובהכשרת מורים הבנתי כי ההפרדה בין הטקסט לבין עולמו של הקורא, שאנשי הביקורת החדשה הטיפו לה, היא מלאכותית. אנחנו מתקשים להקשיב לקולה של יצירה אם מה שיש בה אינו מתחבר למה שבתוכנו. אנחנו קוראים את מה שאנחנו יכולים להתקשר אליו רגשית או קוגניטיבית. הלב מחפש את מה שפגש, קרא, חלם והכיר, את המצוי במעמקי הנפש, ואולי בייחוד את מה שכוּאב. התודעה מחפשת את המטריד, את המסקרן, את המאתגר, את הידע שכבר יש לנו (שם, עמ' 316).

מתודולוגיה

מאמר זה מבקש לחשוף את הדרכים הטקסטואליות של הבנייתם ויצירתם של ייצוגים מתוך ספרות לילדים – קטעים המובאים ככתבם וכלשונם או במרומו – בספרות למבוגרים. הספרים שיידונו כאן הם הרומן **אי זוגי: שני סיפורים** מאת רעות אקשטיין-בלום (2016) המקיים קשרים בין-טקסטואליים עם הספרים **מיץ פטל** מאת חיה שנהב (1970), **זרע של צנונית** מאת רות קראוס וחנה הורן (1997), **בית משותף ומעשה במלך אחד והרבה צבעים** מאת דתיה בן-דור (2005) ו**דירה להשכיר** מאת לאה גולדברג (1959); **סימנים כחולים** מאת אמילי מואטי (2018) המקיים קשר בין-טקסטואלי עם הספר **מיץ פטל** מאת חיה שנהב (1970); **אותה האהבה כמעט** מאת מירי רוזובסקי (2005) המקיים קשרים בין-טקסטואליים עם הספרים **זה היה בחנוכה** מאת נתן אלתרמן (2001), **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** מאת לואיס קרול (1997/1865) ו**הביצה שהתחפשה** מאת דן פגיס (1973); **על רקע רומנטי** מאת מרים קויץ (2012) המקיים קשר בין-טקסטואלי עם הספר **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** מאת לואיס קרול (1997/1865); **כל עולמי** מאת קייטי מארש (2017/2015) המקיים קשר בין-טקסטואלי עם הספר **פו הדב** מאת א"א מילן (2004/1926); **העורבים** מאת אבירמה גולן (2004) המקיים קשרים בין-טקסטואליים עם שיר הילדים **אני עומדת במעגל** מאת גורית קדמן (1930), **השיר בואי אימא** מאת לאה נאור (1968), **רפונזל** של האחים גרים בניסוח חדש של פיליפ פולמן (2015) ועם שתי יצירות הנושאות את השם **חוט הלב** – אגדה מאת מקס נורדאו (ח"ת) ושיר מאת רחל שפירא (1993).

שאלות המחקר

שאלות המחקר המרכזיות הן אלה:

1. אילו ייצוגים טקסטואליים של ספרות ילדים הובנו במסגרת ספרות למבוגרים?
2. אילו זיקות אפשר לאתר בטקסטים בין ייצוגים אלו למאפיינים ספרותיים, דידיקטיים ופסיכולוגיים?

ממצאים ודיון

כל גישה לפרשנות ספרותית מתוך השדה הפסיכואנליטי מכוונת את מבטה אל התת-מודע מתוך הנחות שונות בדבר מהותו ומקומו. התת-מודע יכול להיות של הסופר או של הקורא, ולעיתים של הטקסט עצמו (גלדמן, 1998). על כן הדיון המוגש במאמר בזיקות ובפרשנות העולה מהן ינוע בין תתי-מודע שונים: מוען, נמען וטקסט.

ברומן **אי זוגי: שני סיפורים** של רעות אקשטיין-בלום (2016) מתוארים יחסים רומנטיים כפולים שמנהלת רקפת, רופאת שיניים בקיבוץ, עם עופר, בעלה המוסכניק, וגם עם בן המתנדב:

כמו מיץ פטל. לא התרכיז. הארנב, שמתחבא בבית שלו וכל פעם מוציא רגל, שולף יד, מנפנף באוזן. ככה הם שלושתם, מפלצת תלת-ראשית (שם, עמ' 161).

יש כאן מפגש בין שני הטקסטים. סיפור הילדים **מיץ פטל** שכתבה חיה שנהב (1970), מתאר ארנב חששן, ג'ירפה ואריה. הארנב מסתייג בתחילה מחברים שאינו מכיר ומסרב לחשוף את זהותו ("החיות בחורשה שאלו: מי הוא מיץ פטל, אבל אף חיה לא ידעה"). בכל פעם הוא פותח את דלת ביתו כדי סדק ואיבר אחד מגופו מבצבץ החוצה. האריה והג'ירפה ממתנינים בסבלנות ולבסוף מצליחים לזהותו, והשלושה נהיים חברים. בהדהוד היצירה בתוך הרומן, אקשטיין-בלום (2016) יוצרת משלוש הדמויות – השלישייה החביבה – דמות אחת שהיא יצור מפלצתי: משולש אהבים שאינו מאפשר להפריד בין היסודות שחברו ליצירתו, כביכול כולם התלכדו לגוף אחד, וכבר לא ברור של מי היד ושל מי הרגל המבצבצות ממנו. ועם זה אפשר לזהות בתוך הדמות הזאת את שלוש הדמויות שבספר הילדים: רקפת (האישה) היא הג'ירפה (הנקבה); עופר שמגיע מתוך אחת המשפחות המבוססות בקיבוץ הוא האריה (לשניהם מעמד גבוה בחברה); ובן, המתנדב, הוא הארנב – החוליה החלשה, דמות חוץ בקיבוץ, אם כי אצל שנהב (1970) הארנב אינו האחר אלא ה"אני" (רון, 1995). כדאי לשים לב להקבלה נוספת: כשם שאין שום מכנה משותף בין אריה לג'ירפה ולארנב, כך אין שום מכנה משותף ל"צלעות" המשולש הרומנטי של עופר, רקפת ובן. בספרה של שנהב, לכל בעל חיים יש זהות משלו: האריה, שגופו רחב ולכן אינו יכול להסתתר מאחורי הברוש; הג'ירפה, שגופה גבוה ולכן אינה יכולה להסתתר מאחורי השיח הרחב, והארנב – שזהותו נחשפת במהלך הסיפור. ברומן של אקשטיין-בלום (2016) כל הזהויות האלה הופכות לזהות אחת שאין דרך להפריד בין חלקיה ולנתקם זה מזה. אופק (2020) מציינת שהבית של **מיץ פטל** הוא המקום שבו נפש הילד מסתתרת – בתוך גופו, מאחורי פניו ועיניו, והצבעים המזכירים יכולים לרמז על פנים בציור של ילד: וילונות צהובים – שיער, חלונות ירוקים – עיניים, תריסים אדומים – אולי עפעפיים הסוגרים על העיניים ולא מאפשרים להסתכל פנימה מבעד לחלון (הצבע האדום הוא כעין אות אזהרה). ומלבד זאת הווילונות הצהובים, החלונות הירוקים והתריסים האדומים יוצרים הסתרה על גבי הסתרה ומציבים שכבות חוצצות בין הארנב ובין הג'ירפה והאריה (רון, 1995). בזיקה בין-טקסטואלית יש מקום לומר שמשולש רומנטי מעין זה שברומן של אקשטיין-בלום דורש הסתרה ואולי גם אזהרה, אך אין בו שכבות חוצצות בין הדמויות שכן הן הפכו לישות אחת. הספר **מיץ פטל** מבקש להנחיל לקוראים הצעירים ערכים חינוכיים: שיתוף פעולה, סקרנות וחברות, ונראה כי הרומן של אקשטיין-בלום מהדהד ערכים אלו (באמצעות הקשר שנוצר בינו ובין ספר הילדים) לא כערכים דידקטיים, אלא כרמז לכך שהמשולש הרומנטי מתקיים לעת עתה בשלום כל עוד עופר לא יודע על המתרחש בין רקפת לבן. בשתי היצירות קיימת השאיפה להיווכח באפשרות הדו-קיום עם האחר, אם כי ייתכן שברומן של אקשטיין-בלום האפשרות הזאת יוצרת "מפלצת תלת-ראשית", דימוי ליצור מאיים ומפחיד.

הדהוד נוסף ברומן של אקשטיין-בלום (2016) הוא לספר **זרע של צנונית** מאת רות קראוס וחנה הורן (1997). הדהוד זה נבדל מקודמו: הוא אינו דימוי אלא ציטוט ישיר מתוך הספר הבא לתאר את כוחן של חריצות, התמדה ודבקות במטרה – כך בספר הילדים וכך גם ברומן:

אודי זרע זרע של צנונית, אמא אמרה שזה לא יגדל, אבא אמר זה לא יגדל, אבל אודי המשיך לנכש עשבים. והשקה. וזיבל. והנה יום אחד נבטה הצנונית (שם, עמ' 205).

אקשטיין-בלום (2016) משלבת ביצירתה הדהוד לספרי ילדים אחרים – **בית משותף ומלך אחד והרבה צבעים** של דתיה בן-דור (2005) **ודירה להשכיר** מאת לאה גולדברג (1959):

מעבר לרפת, ממש בסוף הלולים, יש עיר. יש בה מכוניות משטרה כחולות ומכבי אש אדומים, ותחנות שקופות של אוטובוס, והמון המון דודים. וקונים שם גלידה בחנות של גלידה, וצעצועים בחנות של צעצועים, וכל הילדים משחקים שם בגינת שעשועים. כל ערב, כשהשמש שוקעת, ומגיע זמן ארוחות, עומדות אמהות בחלון וצורחות. לכל אמא יש קריאה משלה: הילללה!, אסתרררר, סיייגל, תפארת, יש גם ילדים שקוראים להם בשרשרת. אורון-איציק-עמי-אייל-אמיר-רמי. ומי שעומד מתחת לבניין יכול להריח, מכל חלון ריח אחר מבוטח, בקומה ראשונה חביתה מקושקשת, בקומה שנייה גבינה משולשת, בקומה שלישית פשטידת פטריות, בקומה רביעית מרק אטריות, בקומה חמישית לא קשה לנחש: משהו שורף חציל על האש, ובקומה האחרונה אפילו שזה רחוק, מכינים סלט עם בצל ירוק (שם, עמ' 249).

בית משותף של דתיה בן-דור (2009) מתאר הווייה ישראלית מאוד: כל ילד קורא לאימו "אימא" ולאביו "אבא", ואף על פי שהקריאה נעשית מרחוק, ההורים ה"נכונים" הם שמגיבים, תמיד. אצל אקשטיין-בלום (2016) הקריאה הפוכה – האימהות קוראות לילדים. המציאות הזוגית המעורערת ברומן **אי זוגי** – הבגינה הפיזית והנפשית של רקפת בבעלה – משתקפת בתיאור זה, המנסה למרות הכול לצאת מתוך הסחרור וטירוף המערכות שהרומן המשולש יצר, ולהיאחז בחיי משפחה תקינים המושתתים על סדר עירוני, ויש בהם אימהות דאגניות וארוחות מושקעות.

הקומות המתוארות בקטע זה מהרומן של אקשטיין-בלום (2016), שאת כל אחת מהן אופף ריח של מאכל אחר, מהדהדות את הקומות המתוארות ב**דירה להשכיר** של לאה גולדברג (1959), שבכל אחת מהן מתגוררת חיה אחרת. תיאור המאכלים בכל קומה מהדהד גם את הסיפור **מלך אחד והרבה צבעים** של דתיה בן-דור (2005). על מלך שאהב לאכול מאכלים בצבע מסוים בחדר שצבעו כצבעם. הנאמנות של המלך לסדר שקבע שמחייב הפרדה בין הצבעים, מגיעה לקיצה כאשר יום אחד הוא רואה ילד קטן האוכל ארוחה שיש בה מאכלים מכל הצבעים. המלך מחליט ללמוד מהילד הקטן ומתחיל לאכול ארוחות מגוונות בחדר צבעוני – ההפרדה בטלה: כל הצבעים כולם מצטרפים זה לזה ויוצרים תמונה חדשה וססגונית. כידוע, יצר האוכל ויצר המין הם שני יצרים מולדים, חזקים בעוצמתם, ופעמים רבות האוכל עשוי לשמש מטונימיה ליחסי אישות,⁴ ומכאן נוצר הדהוד בין הרומן של אקשטיין-בלום (2016) לסיפור של דתיה בן-דור: רקפת מתבקשת לטעום מ"המאכלים" שיש לה בבית ולהיות נאמנה להם, דהיינו להיות אישה נאמנה לבעלה. אך כאשר מגיע לקיבוץ בן, המתנדב, היא – כמו אותו מלך – רואה פתאום "ארוחה" מסוג אחר, המגרה את התיאבון שלה ומעוררת בה רצון לגוון את "ארוחותיה" השגרתיות ו"לטעום" גם מהפרי האסור.

האריה מהסיפור **מיץ פטל** מהדהד גם בספרה של אמילי מואטי (2018), **סימנים כחולים**. איריס, גיבורת הרומן, חוותה בילדותה התעללות מינית. בניסיונה לפתוח דף חדש בחייה ולהימלט מן הזיכרונות, היא נמלטת מהארץ וטסה לפריז הרחוקה. בפריז היא פוגשת צעיר יפה תואר, מתאהבת בו ממבט ראשון ונפגשת עימו לפגישה ראשונה, ובסיומה הוא אונס אותה אונס אלים. מלבד הפגיעה הנפשית והגופנית, האונס מטביע באיריס חותם נוסף – היריון. איריס יולדת את בנה, ולאחר זמן לא רב יורה למוות באיש

4. למשל: "ניעזב קל אָפּוּר לוֹ בְּיַד יוֹסֵף וְלֹא יָדַע אֶתוֹ מֵאִמָּה פִּי אִם הִלָּקֵם אָפּוּר הוּא אוֹכֵל" (בראשית לט, ו). פוטיפר ממנה את יוסף להיות אחראי לכל משק ביתו למעט "הלחם אשר הוא אוכל" – פירש רש"י: היא אשתו.

שאנס אותה. בחקירת המשטרה איריס לא מוכנה לשתף פעולה עם חוקריה, וניסיונותיהם לדובב אותה ולברר מדוע לא צעקה או ברחה בשעת האונס עצמו אינם נושאים פרי. איריס נשלחת לכלא ושם היא עוברת סוג של שיקום נפשי, שאין בו שום חרטה על הדרך שבחרה. גם בכלא היא מתחמקת משאלות עורכי הדין, חוקרי המשטרה ומטפלים למיניהם ונשארת חופשייה לגורלה ולנפשה, משוכנעת בצדקתה – באמת שלה ובמעשה שעשתה. ברומן מתואר בין השאר הפסיכיאטר בכלא:

הפסיכיאטר המחוזי, איש גדול כמו ירח עם משקפיים קטנים מדי למידות פניו, כמעט בלתי נראים, במכנסיים ורודים וחולצה צהובה עם מטפחת ירקוקה מבצבצת מהדש, עמד מאחורי הדוכן כמו האריה מאחורי הברוש בסיפור של מיץ פטל (שם, עמ' 214).

דמותו הנלעגת של האריה המנסה להסתתר מאחורי הברוש מבלי להבין שממדי גופו אינם מאפשרים זאת (אלא אחרי שהג'ירפה מעירה לו), משתקפת בדמות הפסיכיאטר – דמות נלעגת בשל חוסר הפרופורציות והלבוש המוזר, ועם זה – מאיימת. האריה בספרה של שנהב (1970) הוא דמות חביבה ולא מזיקה, אך בעיקרון האריה הוא מלך היער ואם ירצה יוכל לטרוף כל חיה אחרת ובכללם את מיץ פטל הארנב. דמותו של הפסיכיאטר עשויה להיות חביבה כלפי חוץ, אבל איריס אינה נופלת בפח. היא מבינה שהמפגש עימו טומן בחובו סכנה, שכן כל מטרתו לגרום לה לומר דברים שאינה רוצה לומר, אלה שהוא רוצה לשמוע.

ברומן **אותה האהבה כמעט** נפרשת לפנינו מסכת החברות בין שלוש בנות: בלי, שלומקיצ⁵ ונעמה. יחסי החברות ביניהן נמשכים כמה עשורים, ויש בהם אהבה ובגידה, אמת ושקר. המחברת מירי רוזובסקי (2005) מבקשת לרכך מעט את הקושי והמרירות המאפיינים את היחסים בין הבנות, ולצורך כך היא יוצרת קשרים בין-טקסטואליים עם קטעים מכמה יצירות ספרות לילדים, שכולן עוסקות בכניסה לעולם דמיוני שבו הכול אפשרי:

כי מהרגע שהוא נכנס למסיבה (הוא התחפש לפרימוס שהתחפש לאנטיכוס ונעמה התחפשה לכלבלב, המיילל, מה עשיתי לו לפרימוס, הן כלבלב קטן אני ולא מלך יווני) הוא נעלם לה. הרעיון של הכלבלב והפרימוס היה שלה, אבל זה חייב אותם להיות ביחד ולהסביר, זה מההצגה הזאת, אתם יודעים, של חנוכה, זה היה בחנוכה, כבר כולם הלכו לישון, נר ראשון, משהו כזה? (שם, עמ' 99).

נעמה מנסה למצוא דרך לליבו של בחור שבו היא מאוהבת, ומתחפשת לדמות ש"תשלים" את הדמות שהתחפש אליה הבחור. בדרך זו חשבה ליצור הזדמנות – במשך המסיבה הם הפכו לצמד מוגדר, שהרי יצטרכו להסביר את פשר התחפושת לשאר המשתתפים. נעמה משוכנעת שיש משתתפים רבים שמכירים את יצירתו של אלתרמן (2001), **זה היה בחנוכה**,⁶ ובדמיונה – השאלה מופנית אליהם, והם משיבים: "זה מההצגה הזאת, אתם יודעים, של חנוכה, זה היה בחנוכה... משהו כזה?". לרוע המזל, הרמז שנראה לנעמה ברור לחלוטין – אינו נתפס ואינו מובן. מתברר שהספרות (הספרות בכלל וספרות הילדים בפרט) אינה זוכה למקום חשוב בעולמו של הבחור, והוא אינו מזהה את המסר הרמוז בקשר בין התחפושת שלה לתחפושת שלו. רוזובסקי (2005) יוצרת כאן מפגש בין-טקסטואלי הנשען על תהליכים של היזכרות, שחזור והעברה. ברובד הגלוי של ספרו של אלתרמן לילדים מוצג ארגון של "משחק חנוכה" הומוריסטי,

5. כך במקור, שם חיבה לשלומית.

6. שמו הנוסף של הספר: נס גדול היה פה.

אך בעיקרון ספרו הוא אלגוריה הנפרשת על פני תחומים רבים – היסטוריים, פוליטיים ותרבותיים,⁷ שבהם מתקיימות מלחמות בין "בני אור" ל"בני חושך". בסיפורו של אלטרמן (2001) מדהדה הסיפור ההיסטורי של חנוכה. שני הרבדים ביצירתו של אלטרמן הופכים להיות הרובד הסמוי ביצירתה של רוזובסקי (2005), כלומר לפנינו שלושה רבדים הבנויים זה על גבי זה.

נעמה מחפשת את דרכה גם בקטע להלן שבו מדהדת רוזובסקי (2005) את הספר **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** מאת לואיס קרול (1997/1865). ספר שכולו פנטזיה, אי-גיון, בכיון וחיפוש נואש של אליס להיגיון או לסדר בעולם המוזר שאליו נקלעה:

ונעמה נראתה פתאום אבודה במסדרון הצר הזה, אליס בארץ הפלאות ששתתה את השיקוי הלא נכון (שם, עמ' 346).

בספרו של קרול (1997/1865) שעמד במוקד מחקרים רבים בתחום הפסיכולוגיה והספרות,⁸ הסקרנות, האומץ ואולי גם הפזיזות של אליס מעודדים אותה לטעום מהשיקוי הגורם לה לגדול ולמלא את חלל ביתו של הארנב. כשם שנעמה אבודה שם במסדרון הצר, מחפשת את דרכה החברתית והרומנטית, גם אליס מחפשת את דרכה בעולם הפנטסטי שנקלעה אליו. את אליס של קרול מאפיין רודין (2019) במאמרו באופן שיכול להתאים גם לנעמה של רוזובסקי (2005):

לפנינו ילדה או נערה החווה משבר או משברים המובילים לחניכה. בעת החניכה הגיבורה חווה קשיים בלתי מבוטלים, ועם זה מסיימת את סיפורה כשידה על העלוניה. גם כשמדובר בנרטיב פנטסטי, הילדה-הגיבורה מוצגת מתוך הבלטת חולשותיה, שכן אלו מכריעות כדי לייצר הזדהות מצד הקוראות מזה, ולהעצים את ניצחונה מזה (שם, עמ' 134).

המסע שעוברת אליס הוא גם מסע נפשי: היא מצליחה לאט-לאט לראות את ריבוי הצדדים והפנים של ה"עצמי" שלה. באמצעות משא ומתן מתמשך עם הדמויות השונות וההידוד (אינטראקציה) ביניהן, אליס מתקרבת לעבר התובנה כי אין "עצמי" יחיד ואין דרך אחת יחידה שנכון לצעוד בה, וכי הן העצמי הן הדרך תלויים במקום שבו היא נמצאת ובמקום הנפשי שהיא מבקשת להגיע אליו (חזן וקוז'וקרו, 2019). מלבד אלו רוזובסקי (2005) מדהדת ברומן גם את ספר הילדים **הביצה שהתחפשה** מאת דן פגיס (1973):⁹

שלומקיצ ישבה עם דניאל על הספה שלה, והקריאה לו סיפור, וצחוקו של דניאל התגלגל מול הביצה שאמרה, איני רוצה (עמ' 269).

שלומקיצ, חברתה של נעמה, היא דמות המחפשת את זהותה, והמחברת מספקת לקוראיה רמז לעובדה זו בבחירת הספר שהיא קוראת לבנה – **הביצה שהתחפשה** מאת דן פגיס (1973). הביצה שבסיפור גם היא מחפשת את זהותה: הסיפור דן באיבוד זהות ובניסיונותיה הנואשים של הגיבורה לקשור קשרים עם דמויות הדומות לה: תחילה היא פונה אליהן ומבקשת זאת במפורש בציינה את הדמיון ביניהן ובינה,

7. למשל, אלטרמן (2001) רומז ליריבות שהתקיימה בעת כתיבת היצירה בין שני תיאטראות סטיריים – הקומקום והמטאטא, וכמו כן מובע ביצירה לעג כלפי מלחמה בתקופת טרום מלחמת העולם השנייה (1933, שנת חיבור היצירה). ראו זה היה בחנוכה (2019).

8. כמו למשל: Bloom, 1987; Cohen, 1995; Lennon, 1962.

9. בדומה למסע הייסורים של הביצה, גם הילד והנער דן (סורין) פגיס, מחבר הספר **הביצה שהתחפשה** (פגיס, 1973), עובר מסע ייסורים הכולל נטישה, יתמות, עקירה, טרנספורט, רעב ושהייה לבדו במחנות כפייה; כל חייו הוא נוצר את סודותיו ומסרם לדבר על קורותיו בשואה.

ואחרי שהיא נדחית שוב ושוב – היא מנסה לנקוט תחבולה ולהתחפש לאותן הדמויות שנראות לה מוצלחות, בתקווה שהתחפושת תאפשר לה להתקבל למעגל החברתי שהן משתייכות אליו. לאורך הסיפור הביצה משקיעה אנרגייה רבה בבריחה מעצמה ומייעודה. כל הדמויות שהיא פוגשת אינן מוכנות לקבל אותה, והן מוצגות מנוכרות וחסרות אמפתיה. הביצה מוצגת ביצירה דמות מזוהה וחסרת תועלת, אף על פי שבמציאות יש לביצה ערך העולה על ערכן של רוב הדמויות שהיא רוצה לחבור אליהן כפי שהיא או כשהיא מחופשת (פוגל, 2018).

שימוש אינטרטקסטואלי נוסף בהרפתקאות אליס בארץ הפלאות – מופיע בספרה של מרים קוץ (2012), **על רקע רומנטי**. מימי, גיבורת הרומן, פסיכולוגית רווקה המנחה סדנאות לפנויים ולפנויות, מנהלת זוגיות עם מיקי, שמקמץ ברגשותיו ובמשך חמש עשרה שנה נכנס לחייה ויוצא-נעלם מהם חליפות. מקצועיותה ניכרת בסדנאות שהיא מנחה לאחרים, אבל בחייה האישיים היא אינה מצליחה לפעול לפי הכלים שהיא מנהילה למודרכים שלה ולהשתחרר ממנו. המחשבות על החיוך של מיקי מעוררות בה הרהורים:

אז איך זה קורה שהחיוך שלו עדיין שם. כמו החתול ההוא, איך קראו לו, החתול ששמר על השמנת, לא, לא החתול הזה, החתול של אליס, איך קראו לו, זה שהחיוך שלו נשאר גם כשהוא הולך (שם), עמ' 265).

מרים קוץ (2012) יוצרת קשר והקבלה בין חיוכו של מיקי ברומן שלה לחיוך של החתול בסיפורה של אליס: הגבר, בדיוק כמו החתול, מחייך חיוך כובש ומייד נעלם. ומכיוון שמביך למימי להודות שהלכה שולל אחר חיוכו ונשארה באכזבתה, ומכיוון שמבוכה זו גורמת לה לבלבול מסוים היא מנסה לזכור את שמו של החתול בספר הילדים של קרול. באמירה של מימי טמונה תחבולה: מימי חשה שהעיסוק בספרות ילדים כביכול אינו ראוי שיטריד אדם מבוגר, ולכן היא מסבירה שהיא לא ממש מעורה בספרות ילדים, ומדובר בהעלאת זיכרון ילדות בעלמא. אמירתה של מימי עשויה לגרום לקורא לחפש את המידע החסר ביצירת התשתית: בזיכרונו, בספר על המדף בבית וכדומה.

רודין (2019) מציין שהמרחב הפנטסטי שבו מתרחשת העלילה של **אליס בארץ הפלאות**, מייצג מציאות הדורשת מאליס הסתגלות תמידית: היא יכולה לגדול או לקטון וגם לשוחח עם בעלי חיים; עליה להכיר חוקים חדשים, לפענח קודים השונים מהקודים המאפיינים את העולם שהיא רגילה אליו, ולחוות משבר זהות. אליס יוצאת למסע בעולם חלומי שפרטיו נושאים משמעויות סימבוליות, וההתמודדות שלה בעולם הפנטסטי שונה לחלוטין מהתמודדותה בעולם הריאליסטי. אליס היא דמות של ילדה גיבורה: היא נחלצת מהתפיסה הסטראוטיפית של נסיכה המצפה לאביר על סוס לבן שיושיע אותה, ומצליחה לגבור בכוחות עצמה על המכשולים הניצבים בדרכה בעולם שאינו מוכר לה. האם כשם שאליס שברה מוסכמות מגדריות וצלחה את עולם המכשולים של ארץ הפלאות, גם מימי ברומן של קוץ (2012) תצליח להשתחרר מתלותה במיקי?

ברמה הצהרתית – על פני השטח – ההתדיינות בין החתול לאליס נסבה על העולם הפיזי, אך אפשר לראות בה גם דיון סימבולי בין ייצוגים פנימיים של ה"אני" וניסיון להבין את האינטרסים העמוקים של אליס ואת הצרכים שלה. אליס עצמה אינה יודעת מה היא צריכה, אך הדיאלוג עם החתול מאפשר לה להתקדם לקראת הבנת עצמה. בתחילה היא מתעקשת שהחתול הוא שצריך להגיד לה באיזו דרך ללכת. החתול סובר שבחירת הדרך תלויה במקום שרוצים להגיע אליו, אבל אליס אינה יודעת כלל מהו מחוז

חפצה, ולפיכך אינה יכולה "לגלותו" גם לחתול. לדעתה היא "נורמלית", אך החתול אומר לה שעצם הדבר שהגיעה לאן שהגיעה מלמד שטעות בידה והיא לא יכולה להיות נורמלית (חזן וקוז'וקרו, 2019). ייתכן שאפשר להבין את תלותה של מימי במיקי מתוך ההשוואה לסיפור של אליס: גם מימי לא יודעת מהו מחוז חפצה, וגם היא חשה שהיא עומדת לאבד את שפיותה בגלל המשחק הכפול של מיקי (אוהב/לא אוהב; רוצה/לא רוצה) המתמרן אותה בדרכו.

קייטי מארש (2017/2015) מזהדהת ברומן שלה **כל עולמי את הסיפור פו הדוב** מאת א"א (אלן אלכסנדר) מילן (2004/1926):

האנה רכנה מעל לגשר ובהתה במים שביעבעו למטה [...] "תחשוב על זה, טום. זה בטח המקום שבו היה א"א מילן כשחשב על הכול. ממש כאן" [...] הוא הרגיש צחוק היסטרי נובט בגרונו, כשהאיש הוציא צעצוע קטן של פו הדוב מתוך תרמילו והחזיק אותו לצדו כשהצטלם (שם, עמ' 172-173).

האנה, מורה שוויתרה על חלומותיה למען בעלה טום, עורך דין שאפתן ותאב כסף והצלחה. במשך שנים יחסו כלפיה מתאפיין בניכור, בהזנחה ובביקורתיות, ובליבה של האנה גומלת החלטה לשים קץ לנישואיהם ולאחר מכן להגשים את חלומה ולטייל בעולם. היא מתכננת להודיע לטום שבדעתה לעזוב אותו בשל יחסו כלפיה, אבל אז תוקף אותו שבץ. טום החסון בן ה-32 הופך באחת לשבר כלי: הוא מרותק לכיסא גלגלים ואינו מסוגל לעשות בכוחות עצמו פעולות פשוטות – לאכול לבד או להשתמש בטלפון או במחשב. האנה חשה שאינה יכולה לעוזבו במצבו החדש, ומוצאת עצמה לכודה בחיים שלא רצתה בהם. והינה מתברר שהמשבר הקשה אינו רע, אלא הוא גורם להאנה לראות את טום באור אחר, והיא מתחילה לגלות בו תכונות חיוביות. גם אצל טום המשבר מחולל שינוי לטובה – התבוננותו בעולם בכלל ובהאנה אשתו בפרט נעשית כעת מבעד ל"משקפיים" חדשים – מנקודת מבט הרואה את הטוב ומתמקדת בו.

האנה וטום מגיעים בטיולם לאזור תיירותי שבו חי ופעל הסופר א"א מילן (2004/1926), תיירים המבקרים במקום נוהגים להצטלם עם בובת פו הדוב קטנה למזכרת. לעומת האידיליה במציאות, הסצנה המתרחשת כאשר האנה רוכנת מעל לגשר ובוהה במים שמבעבעים למטה, מעוררת בנו, הקוראים, חשש: נדמה לנו כאילו היא עומדת לקפוץ אל המים ולשים קץ לחייה. הצחקוק ההיסטרי של טום, המוגבל והמרותק לכיסאו, לנוכח הרכינה שלה מעל לגשר אף מחזק את ההשערה שמהו לא טוב מתרחש בין בני הזוג. פו הדוב הוא דמות של דובון חביב, הרפתקן, מוחצן, המתקשה לדחות סיפוקים ומשלם מחיר יקר בגלל רעבתנותו והאובססיה שלו לדבש (שהוא מטונימי לכסף אצל טום), ועם זה הוא דמות אנושית מאוד, שכן הוא לומד מכישלונותיו. פו הדוב, שכל ההוויה שלו היא "דבש", מסמל את חברת השפע הצרכנית התאבה לעוד ועוד "דבש" ואת טום, עורך הדין השאפתן, הקפיטליסטי, חסר המעצורים, שתאוותו אינה יודעת שובע, שגם הוא לומד בדרך הקשה מהן הבחירות וההעדפות החשובות בחיים.

ברומן **העורבים** אבירמה גולן (2004) מתבוננת באימהות הישראלית באמצעות היחסים האלימים בין העורבים לקוקיות. הרומן מדגל בין שתי עלילות, ובתחילה קשה למצוא קשר ביניהן: האחת עוסקת בז'ניה, ילידת 1919, שבאה מגבול אוקראינה-פולין. ז'ניה סובלת מפרנויה חריפה, היא אובססיבית לטקסי ניקיון ואוכל וחיה בהרגשה שרשת מזימות פרושה לרגליה והשכנים כולם מנוולים ומבקשים את רעתה. אין פלא שבעלה הטוב צבי אינו מוצא שפה משותפת עימה, הוא תמה על התאוריות המשונות שלה ומעדיף את הקשר עם ילדיו. במהלך הרומן ז'ניה הופכת לאלמנה ולאם שכולה. במרכז העלילה

האחרת שההווה שלה מתרחש בשנת 1999, עומדת דידי (דינה), ילידת קיבוץ, נשואה ואם לבת, עוזרת הפקה בטלוויזיה, אישה שנוטה להתבלבל בין מציאות לדמיון. בתום שיפוץ בדירתה חודרת אליה ההכרה שבחיי המשפחה שלה כבר מזמן צצו בקיעים. גיבורות שתי העלילות צמחו בתוך קן שלא הייתה בו אהבת אם: שרק'ה, אימה של דידי, התייחסה אליה בקשיחות והקדישה את עצמה לעבודה בתנועה במקום לטפל בבתה; וז'ניה התייממה בגיל צעיר עוד בפולין. לשתייהן חיי נישואין כושלים ומאכזבים. ז'ניה נישאת לצבי, שעלה עימה לארץ, רק כדי להיאחז במישהו מוכר, ודידי מורדת באימה ונישאת לשמעון, "ילד החוץ" של הקיבוץ, שגדל בצל אִם שהסתגרה בבית מיום שנולד. הוא אינו שש על הריונה הראשון של דידי, המגיע לאחר עשר שנות נישואין, והיה מעדיף להמשיך להגשים את עצמו בחו"ל. דידי חושדת בשמעון שהוא בוגד בה, והיא עצמה מתנה אהבים עם גדי הצעיר ממנה. שם הרומן **העורבים** מלמד על רצון לקבל ביטחון, הגנה וחום, אך הרצון הזה אינו בא על סיפוקו: ז'ניה ודידי צמחו כגוזלי עורבים בודדים, חשדניים וחסרי יכולת להתעופף למרחק גדול, מגדלות את ילדיהן באותה הדרך (באותו קן חסר) שבה גידלו אותן: כמו עורבים הן ששות לתקוף כל זר שמאיים על ילדיהן, אבל בתוך הקן הן מוכנות להקריב את נפשן ואולי גם את חייו של הילד או לפחות להעלים עין מייסוריו, ובלבד שלא ייפגע "שמה הטוב של המשפחה". הבחירה בעורבים אינה מקרית: קריאתם המאיימת והרעה "קרע-קרע" מרמזת ש"רק רע". הקו המחבר בין שתי הדמויות השונות כל כך זו מזו, מורכב מבדידות, שתיקות גדולות במשפחה, דומיננטיות ושליטה בגבר חלש הנגרר אחריהן בחוסר אונים וחיי נישואין מוחמצים. שתי הנשים עומדות להיפגש בתוכנית טלוויזיה שבה תראיין דידי את ז'ניה, האם השכולה, אך בסופו של דבר הריאיון אינו מתקיים בגלל מותה הנורא של ז'ניה בהתקפת עורבים פתאומית. דידי נושמת לרווחה: היא שנאה את ז'ניה שלדבריה הייתה בעלת פנים מחודדות כפני ציפור טרף, רגזנית, חשדנית ורעה – כמוה כנקבת העורב.

ברומן **העורבים** עולים כמה הדהודים מתוך ספרות הילדים, וכולם נמצאים בעלילה העוסקת בדידי, בשמעון ובבתם נעמה. הדהוד הראשון הוא לשיר הילדים **אני עומדת במעגל** מאת גורית קדמן (1930), והוא מופיע פעמיים, באמצע הרומן ובסופו:

ופעם, כשנעמה היתה בת חצי שנה – אחרי שעשתה לה אמבטיה והאכילה אותה – עמד שמעון מאחוריה ובוהירות רכה מאוד נגע לתינוקת המנומנמת בראשה. דידי כל-כך רצתה לזוז הצידה ולהסתכל על שלושתם. אבל מה, היא קוסמת? היא יכולה לצאת מהמעגל בכל פעם שהיא רוצה? ולפיכך עמדה ביניהם, והם הסתכלו עליה, והיא שרה להם שיר, אני עומדת במעגל ומביטה סביבי, אני מושיטה את ידי לחברה שלי, ביער ביער, ביער נרקוד נרקוד, ביער ביער, ביער נרקוד, ושמעון שתק, ונעמה נרדמה, ודידי רצתה שהכל יישאר ככה. כן. זה נכון. אז מה. היא רצתה שהם ישמרו עליה ויאהבו אותה. שהיא תהיה הילדה (שם, עמ' 147).

ובסוף הרומן:

שמעון נשק לנעמה, דידי חיכתה. אני עומדת במעגל ומביטה סביבי. הערב כיסה לאט את העץ הגדול בשמיכת חשכה. בואי, אמא, אמרה נעמה והושיטה לה יד. הן נכנסו. הדלת נסגרה מאחוריהן. שמעון נסע (שם, עמ' 183).

מלבד השיר המוזכר מהדהד בקטע זה שיר נוסף: **בואי אימא** מאת לאה נאור (1968). בשיר זה הילד פונה אל אימו ברדת החשכה ומבקש ממנה שמתוך ניגוד לכל האור ש"הלך לו" – היא תישאר עימו: "אל תלכי פתאום גם את" ומוסיף "בואי שבי איתי מעט". דידי, שאימה לא הייתה לצידה בילדותה משום שיצאה לפעילות למען התנועה, מבטאת את המצוקה שעזיבת האם גרמה לה ומנסה לתקן את המעוות בקריאה "בואי אימא".

עלילת הרומן **העורבים** נעה על ציר מעגלי בהדהוד השיר **אני עומדת במעגל**. פרגר-ורנר (2018) זיהתה שתהליך התגבשותו של שיה הילדות בספרות בכלל ובספרות העברית בפרט הוא תהליך לא ליניארי ולעיתים בלתי צפוי. השיר מוזכר באמצע הרומן כאשר היחסים בין דידי לשמעון מתחילים להיסדק לאחר הולדת נעמה בתם. כאשר היא מוציאה את התינוקת מהאמבט, היא מביטה באב ובבתו שיצרו להם מעין מעגל פנימי משלהם. אומנם דידי עומדת במעגל אך מרגישה שאינה שייכת אליו. בסוף הרומן שמעון עוזב את הבית, והשיר שב ומהדהד כהוכחה שלמעשה שמעון לא היה שם בעבורה ולא הושיט לה את ידו בהיותה במעגל. הבריחה של דידי מהעולם המורכב שלה מתבטאת באמצעות סיפורי אגדות ומעשיות שהיא מספרת לבתה, נעמה, ונדמה כי רצונה לקרוא את הסיפור באוזני בתה עז מרצונה של הבת להאזין לו:

והיא ישבה לידה, וסיפרה לה סיפור שנעמה עוד לא הבינה, על רֶפּוֹנְזֵל, שהמכשפה כלאה אותה במרומי טירה, והצמיחה לה שיער ארוך, כדי שרֶפּוֹנְזֵל תשלשל אותו למטה והיא תוכל לטפס עליו עד אליה, עד שיום אחד שמע הנסיך את זמרתה, וטיפס על הצמות הפרומות ובילה איתה לילה, ושניהם החליטו לברוח, אבל המכשפה קצצה לרפונזל את השיער וגירשה אותה ליער, ואת הנסיך עיוורה, שלא יוכל למצוא אותה. ונעמה היתה מוצצת אצבע ומפלבלת בעיניה ברפות מעולפת, ובידה הקטנטונת האחרת החזיקה בכוח את האגודל של דידי (שם, עמ' 164).

עלילתו של סיפור העם מאופיינת ביסודות של קסם ומאגיה (בטלהיים, 1987/1976). כל חברה אנושית זקוקה לסיפורי העם שלה כדי לספק לעצמה כלים להתמודד עם מצוקות, עם פחדים ועם חרדות ואף כדי לזכות באישור על הצלחות. הסיפור העממי מארגן את המציאות ומעניק לה משמעות, ובאמצעות סמלים ורמזים הוא משרטט קווים מנחים לדרך חיים. בעזרת כל אלה הוא נותן הזדמנות לקהל מאזיניו לגבש את תפיסת עולמם ואת זהותם (כהן, 1990). סיפורים אלו משמשים הן תעודה היסטורית הן כלי להבנת הנפש. עד המאה השמונה עשרה נהגו מספרי סיפורים עממיים לספר לקהלם סיפורים שהיו מפחידים לא פחות מכל חלום בלהות. גם כשהיו בקהל ילדים, הם לא ניסו כלל להמתיק את הסיפורים, לעדנם או לייפותם כדי להתאימם לאוזניהם התמימות. אולם במאה העשרים, לאחר השינוי שחל בתפיסת הילד – ההבנה שאין מדובר ביצור הדומה למבוגרים (רק קטן מהם במידותיו) אלא באדם עם צרכים ייחודיים משלו – עברו אגדות העם של האחים גרים עיבוד וריכוך (שיפריין, 1994; שנהר, 1982; שנהר-אלרעי, 1977).

דידי מספרת לבתה נעמה את אגדת העם **רפונזל** (פעמונית) מאת האחים גרים, אחת המעשיות האכזריות ביותר, בלי עידון, עיבוד או התאמה לגילה הרך, ובעצם מספרת לה על עצמה. בבריחה לעולם הפנטזיה של המעשייה דידי מנסה להשיג פיצוי על חולשתה, על חוסר האונים שלה ועל הפחדים שמשתלטים עליה. בפנטזיה משתחררים היצרים של התת-מודע, והוא פורץ החוצה ומגשים את כל התשוקות. יחסיה של דידי עם אימה הם יחסים קשים ומעורערים, ודידי מרגישה כמו הנסיכה הכלואה במרומי הטירה. הנסיך השומע את זמרתה של רפונזל, הוא שמעון, ילד החוץ, האזור אומץ ועולה לגאול את אהובתו מהאם "המכשפה". האם אינה רואה את הקשרים בין בתה לילד ה"נחות" בעין יפה, ועושה כל שביכולתה לחבל בהתפתחותם, ודידי מייחלת ששמעון ימשיך לטפס אליה ויציל אותה ממעגל פחד הנטישה שבו היא כבולה. הסיפור לא ממש מתאים לגילה של נעמה הפעוטה, והדבר ניכר בפלבלו בעיניה העייפות. באמצעות השמעת הסיפור **רפונזל** דידי מספרת למעשה סיפור אחר – סיפורה שלה. היא מסתייעת בסיפור ליצירת תהליך ריפויי בתקווה שהוא יעזור לה להתמודד עם קשייה בעולמה שלה. המיקוד בעצמה גורם לה "לשכוח" פרט חשוב: הסיפור האכזרי אינו מתאים להתפתחותה הרגשית של בתה

הקטנה, ואין ספק שהמעבר מעולם הערות לעולם השינה אינו צריך לכלול האזנה לסיפור כזה. ייתכן שדידי מספרת לנעמה מעשייה אלימה במיוחד כדי להכין אותה למציאות הקשה ולתת לה כלים להתמודד בעתיד עם מקרים של נטישה, פגיעה והזנחה.

גם האגדה **חוט הלב** מאת מקס נורדאו (ח"ת) מהדהדת ברומן של אבירמה גולן (2004):

ובבית סיפרה לה דידי את הסיפור על חוט הלב של המלכה והנסיכה, ונעמה קמה באמצע הסיפור ויצאה, ודידי שאלה, את לא אוהבת את הסיפור הזה? ונעמה אמרה, לא, ומשכה בכתפיים. וכשהיא גדלה והיתה בת שבע, סיפרה לה דידי את הסיפור הזה שוב. די, אמרה נעמה, זה משעמם (שם, עמ' 165).

כן, בגלל זה, ולא רק בגלל שחשבה ששניהם טבועים מאונייה, היא סיפרה לנעמה שחוט הלב צומח מהלב שלו ללב שלה, ובגלל זה, כעבור שבועיים, היא ביקשה שיבוא איתה לקיבוץ (שם, עמ' 173).

מקס נורדאו (1849-1923) היה אבי רעיון "יהדות השרירים" ודגל ביציאת החברה היהודית מן מהניון שבו שקעה בגלות, ובחינוך חבריה לחזק את הגוף בפעילויות ספורט שונות ולהילחם בגילויי האנטישמיות הפוגענית. הגותו של נורדאו מרחפת מעל דידי, הנאחזת באגדה פרי עטו פעמיים: פעם אחת כדי לתאר את רצונה להיות קשורה בחוט הלב לשמעון, ופעם אחת כדי לתאר את רצונה להיות קשורה בחוט הלב לבתה נעמה. היא רוצה להיות חזקה ואמיצה כפי שהטיף נורדאו ולקשור אליה בקשר אמיץ את שניהם, אך חוט הלב ניתק: שמעון נפרד ממנה, ובתה קמה באמצע הסיפור ויוצאת מן החדר בהפנותה עורף לאימה. רחל שפירא (1993), מיטיבה לתאר את ההרגשה בשירה **חוט הלב**:¹⁰

בכל פעם שאתה הולך
נשאר פה אותו כאב
זה שגורם לי
חוט הלב
ואנשים זרים אינם רואים
ואנשים זרים אינם יודעים
כמה כאב גורם לי
חוט הלב.

סיכום

המאמר הציע כלי פרשני לניתוח יצירה ספרותית למבוגרים שיש בה זיקה ליצירות ספרות שנכתבו לילדים ולימד על הגיוון הרב המאפיין את הפעילות הבין-טקסטואלית בין טקסט למבוגרים לטקסט לילדים. המאמר הדגיש את תרומת שילוב הַרְמֵז הלקוח מטקסט לילדים בתוך טקסט למבוגרים להעשרת היצירה למבוגרים במשמעויות אחרות. באמצעות כלי פרשני זה אפשר לדוּבב מחדש את יצירת העלילת ואת יצירת התשתית, לעורר מודעות למניעי הסופר הכותב למבוגרים ליצור זיקה של יצירתו לקטע

10. וכך גם המשוררת זלדה מישקובסקי (1967) בשירה "שלומי קשור בחוט אל שלומך" (שם, עמ' 52). גם הסופרת דבורה עומר (1980) בספרה **לאהוב עד מוות** מזכירה את החוט הזה: "אין אנו יכולים להיפרד. הרי סיפרתי לך את האגדה על חוט-הלב". לחש שמוליק. "ספר לי שוב", ביקשה. "היה היו זוג אוהבים שחוט חזק קישר בין ליבותיהם השניים". החל שמוליק מספר. "מעולם לא נפרדו האוהבים כי לא יכלו להתרחק זה מזה. כאשר רק רחקו מעט היה החוט נמתח ומכאוב ללבבות הנאהבים והיה עליהם להתקרב מיד זה אל זה. והנה, אויה, פעם אחת..." חייך שמוליק בשוכבות. "אוי שמוליק", התפנקה זהרה כילדה קטנה, "עכשיו אתה ממציא נכון? זה לא הסוף של האגדה. הרי לאגדות יש תמיד סוף טוב". "כן", הסכים עימה. (שם, עמ' 104).

נבחר מתוך ספרות ילדים ולעודד ביקורת ופולמוס על זיקה זו. מן המאמר עולה שאפשר למצוא הדהודים לספרות ילדים בספרות למבוגרים. ההדהוד יוצר תנועה המביאה לגילוי. הרעיון העומד בבסיס הגילוי הוא זיכרון ילדות המתעורר בלב הנמען, היוצר זהות והזדהות עם המוען. זיכרון ילדות זה בקריאה משמש בסיס ראשוני לפרשנות אסתטית, פסיכולוגית ודידקטית המעשירה את הטקסט העילי.

רשימת מקורות

- אופק, ע' (2020, 5 בפברואר). **מי זה מיץ פטל? קריאה בספר 'מיץ פטל' של חיה שנהב. פסיכולוגיה עברית.**
אלקד-להמן, א' (2006). **הקסם שבקסט: אינטרטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה.** מכון מופ"ת.
אלקד-להמן, א' וגרינפלד, ח' (2008). **אינטרטקסטואליות כשיטה פרשנית במחקר איכותני. דפים, 46, 117-158.**
אלתרמן, נ' (2001). **זה היה בחנוכה, או, נס גדול היה פה (ד' קרמן, מאייר).** הקיבוץ המאוחד.
אקשטיין-בלום, ר' (2016). **אי זוגי: שני סיפורים.** מודן.
באחטין, מ' (1978). **סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי (מ' בוסנג, מתרגמת).** ספרית פועלים. (המקור פורסם ב-1929)
בטלהיים, ב' (1987). **קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד (נ' שלייפמן, מתרגמת).** רשפים. (המקור פורסם ב-1976)
ביאליק, ח"נ (1950). **גילוי וכיסוי בלשון. בתוך דברי ספרות (עמ' כב-לא).** דביר.
בלום, ה' (2008). **חרדת ההשפעה: תיאוריה של השירה (ע' שור, מתרגם).** רסלינג. (המקור פורסם ב-1973)
בן-דור, ד' (2005). **מעשה במלך אחד והרבה צבעים (נ"ע רוז, מאיירת).** מודן.
בן-דור, ד' (2009). **בית משתף (ו' מיניץ, מאייר).** מודן.
בן-פורת, ז' (1985). **בין-טקסטואליות. הספרות, 34, 170-178.**
ברזל, ה' (1976). **השיר החדש: סגירות ופתיחות.** עקד.
גולדברג, ל' (1959). **דירה להשכיר (ש' הימן, מאיירת).** ספרית פועלים.
גולן, א' (2004). **העורבים.** הקיבוץ המאוחד.
גלדמן, מ' (1998). **ספרות ופסיכואנליזה: סקירה ביקורתית.** הקיבוץ המאוחד.
דורי, נ' (2018). **היבטים אינטרטקסטואליים בשירי החגים של נעמי שמר: קריאה חתרנית בין השורות של הטקסט המסורתי. מסכת, יד, 249-266.**
הרשב, ב' (2000). **שדה ומסגרת: מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות.** כרמל.
זה היה בחנוכה. (2019, 30 בינואר). בתוך ויקיפדיה.
חזן, ה' וקוז'וקרו, נ' (2019, 13 באוקטובר). **דמותה של אליס בארץ הפלאות בראי הגישה הבין-סובייקטיבית: על ריבוי עצמי, משה ומתן והפעלות בספר "הרפתקאות אליס בארץ הפלאות". פסיכולוגיה עברית.**
יצחקי, י' (1990). **חקר התשתית: מתודה של הספרות המשווה. דפים למחקר בספרות, 7, 361-374.**
כהן, א' (1990). **סיפור הנפש: ביבליותרפיה הלכה למעשה.** אח.
לב ארי, נ' (2011). **גילוי וכיסוי בלשון: הטקסט כאירוע נפשי. החינוך וסביבו, 33, 341-356.**
לוי-שטראוס, ק' (1973). **החשיבה הפראית (א' גילדין, מתרגם, מהדורה שנייה).** ספרית פועלים. (המקור פורסם ב-1962)
מארש, ק' (2017). **כל עולמי (ג' הרלינג, מתרגם).** כנרת, זמורה-ביתן. (המקור פורסם ב-2015)
מואטי, א' (2018). **סימנים כחולים.** תכלת.
מילן, א"א (2004). **פו הדב (א' גולן, מתרגמת, א"ה שפרד, מאייר).** מחברות לספרות. (המקור פורסם ב-1926)

- מישקובסקי, ז' (1967). **פנאי: שירים**. הקיבוץ המאוחד.
- נאור, ל' (1968). **בואי אימא** [שיר]. **לאה נאור**.
- נורדאו, מ' (ח"ת). **חוט הלב** (ד' פרישמן, מתרגם). **פרויקט בן-יהודה**.
- עומר, ד' (1980). **לאהוב עד מוות**. י. שרברק.
- פגיס, ד' (1973). **הביצה שהתחפשה**. עם עובד.
- פוגל, ש' (2018, 15 באוגוסט). **הביצה שהתחפשה: סיפורו של הילד דן פגיס בשואה. הספרנים: בלוג הספרייה הלאומית**.
- פולמן, פ' (2015). **מעשיות האחים גרים לצעירים ומבוגרים** (א' קנטור, מתרגם). הקיבוץ המאוחד.
- פרגר-ורנר, ר' (2018). **הילד הלז אני ולא אחר: ילדים וילדות בסיפורת העברית במאה התשע-עשרה**. הקיבוץ המאוחד.
- פריד, ז' ורולניק, ע' (1994). על דברים בני חלוף. **שיחות**, 8(3), 234-233.
- צורן, ר' (2009). **חותם האותיות: קריאה וזהות בדיאלוג הביבליותרפי**. כרמל.
- קדמן, ג' (1930). **אני עומדת במעגל** [שיר]. **זמרשת: פרויקט חירום להצלת הזמר העברי המוקדם**.
- קוץ, מ' (2012). **על רקע רומנטי**. ידיעות ספרים.
- קראוס, ר' והורן, ח' (1997). **זרע של צנוניות** (י' אל, מאירת). יסוד.
- קרול, ל' (1997). **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** (ר' ליטוין, מתרגמת). הקיבוץ המאוחד. (המקור פורסם ב-1865)
- רודין, ש' (2019). "אני יודעת מי הייתי כשקמתי הבוקר, אבל אני חושבת שהשתניתי כמה פעמים מאז": לסוגיית ייצוגיה של ילדה-גיבורה ברומנים נסיכה קטנה ואליס בארץ הפלאות. **בין השורות**, 4, 133-156.
- רוזובסקי, מ' (2005). **אותה האהבה, כמעט**. כנרת, זמורה-ביתן.
- רון, מ' (1995). נקודת התצפית של הארנב. **תיאוריה וביקורת**, 6, 177-185.
- שיפריין, ז' (1994). **שיקולים פסיכולוגיים חינוכיים בהתאמת יצירות ספרות לילדים**. מכון מופ"ת.
- שנהב, ח' (1970). **מיץ פטל** (ת' ריקמן, מאירת). עם עובד.
- שנהר, ע' (1982). **מסיפור עממי לסיפור ילדים**. גסטליט.
- שנהר-אלרעי, ע' (1977). **המעשיות העממיות מעוררות האימה. אגרת לחינוך**, 51-52, 75-84.
- שפירא, ר' (1993). **חוט הלב**. הקיבוץ המאוחד.

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Routledge

Barthes, R. (1977). *Image - music - text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.

Ben-Porat, Z. (1976). The poetics of literary allusion. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1, 105-128.

Bloom, H. (Ed.). (1987). *Lewis Carroll*. Chelsea House.

Cohen, M. N. (1995). *Lewis Carroll: A Biography*. Vintage Books.

Fletcher, A. J. (1964). *Allegory: The theory of a symbolic mode*. Cornell University Press.

Kristeva, J. (1968). Problème de la structuration du texte. In M. Foucault & R. Derrida (Eds.), *Théorie d'ensemble* (Collection Tel Quel). Edition du Seuil.

Lennon, F. B. (1962). *The life of Lewis Carroll* (Rev. ed.). Collier Books.

Sebeok, T. (1985). Enter textuality: Echoes from the extra-terrestrial. *Poetics Today*, 6(4), 657-663. <https://doi.org/10.2307/1771959>