

## **העומד ליד החלון' – אוזו ומוזו מכפר קאקארוזו כסאטירה פוליטית-חברתית**

### **יעקבה סצ'רדוטי**

יצירתו הסאטירית של אפרים סידון לילדים היא Jack in the box: ברגע שמסוכבים את הידית קופץ לו ליצן עצוב שחורץ לשון כאומר, "אני המראה העקומה שלך". ולא בכדי מדומות יצירותיו של אפרים סידון לצעצוע עתיק יומין זה. היצירות הסידוניות רק עוטות אצטלה של ספרות לילדים, אולם במהותן הן מניפסט פוליטי אשר שם ללעג ולקלס את המרחב הפוליטי-חברתי הסובב אותנו. בראיון עמו הדגיש אפרים סידון כי ביצירתו הידיים הן ידי הילד והקול קולו של המבוגר:

יש לי הרגשה שיש איזושהי רתיעה מלהכניס פוליטיקה לילדים [...] כאילו שילד לא צריך לחוות פוליטיקה. זה שטויות, משום שילד חווה פוליטיקה יום-יום, החל מראיית זוועות בטלוויזיה, עבור דרך שמיעת דברים ברחוב [...] אנחנו מלמדים את הילדים כללי היגינה ראשונים כמו לרחוץ ידיים כשיוצאים מהשירותים, או לעבור את הכביש רק באור ירוק או במעבר החצייה. לדעתי, צריך להקנות לילד כמה כללי יסוד גם בפוליטיקה [...] ערכים כמו אפליה, דעות קדומות או דמוקרטיה [...] להקנות כמה ערכי יסוד לחשיבה (סידון 1995, ראיון).

1 הכותרת היא וריאציה על שירו של יהודה עמיחי – "משלושה או ארבעה בחדר". עמיחי, יהודה (תשל"ב). "משלושה או ארבעה בחדר". *שירים 1948-1962*. תל-אביב: שוקן.

סידון רואה בילד מתלמד פוליטי-חברתי, אך הילד אינו נמען הראשי של היצירות<sup>2</sup>. יצירותיו הסאטיריות של סידון הן דוגמה מובהקת ליצירות לילדים, שקוראות לנמען המבוגר להשתתף בשיח הטקסטואלי. יצירות אלה מתאפיינות כיצירות "קומתיים" שמרובדות משתי שכבות משמעות: האחת, המכוונת לנמען הילד ובמרכזה סיפור הומוריסטי בחרוזים, והשנייה, המכוונת לנמען המבוגר ובמרכזה סאטירה פוליטית, המתבייית הן על מהותו של השלטון הדמוקרטי בכלל והן על ההווי הפוליטי הישראלי בפרט.

בין השנים 1985-1995 כתב אפרים סידון חמש סאטירות לילדים: **המלאך** (1985) – על שני מלאכים היורדים אל עולמם של בני האדם. האחד משוגר לאחר שנמחק ממנו עברו המלאכי והשני, הרוצה למצוא את חברו שנעלם לו, יורד אל העולם בטרם נמחקו ממנו זיכרונות התום השמימי; **אוזו ומוזו מכפר קאקארוזו** (1987) – על מריבה עתיקת יומין בין שני אחים, שפורצת בעקבות השאלה: איך וכיצד ראוי לשלב רגליים; **עלילות פרדיננד פדהצור בקיצור** (1990) – סיפורו של מלך אהוב וטוב, שהשררה משחיתה את מעלותיו. ממלך רך לב, הופך הוא לנסיך מקייאבליאני הרודה בעם, עד שזה האחרון מפילו מכס מלכותו; **סיפור מוזר ומלא תימהון על האי הקטן האי היגיון** (1993) – על השתלטותו של מיעוט ואמונותיו יוצאות הדופן על הרוב השלו והאנמי; **מעלה קרחות** (1995) – על מהומה שמתעוררת בעיר שכל אזרחיה קירחים, כאשר על ראשו של ראש העיר צומחת שיערה אחת ארוכה.

המאמר, הדן במבנה התמאטי והסטרוקטוראלי של יצירותיו הסאטיריות של

2 כל יצירת ספרות לילדים מניחה את קיומה של הפרספקטיבה של הנמען המבוגר, ולו מעצם העובדה שמחברה הוא מבוגר. השאלה שיש לשאול, אם כן, היא לא אם הנמען המבוגר נוכח בשיח הספרות לילדים, אלא עד כמה. הפרספקטיבה של הנמען המבוגר והפרספקטיבה של הנמען הצעיר לעולם יתקיימו זו לצד זו, כאשר היצירה היא זו שתגביל את תחומיהן או תרחיבן, תמרכז או תעביר לשוליים פרספקטיבה זו או אחרת. קיימות חמש רמות מרחביות שבהן עשוי הנמען המבוגר לתפקד בשיח הספרות לילדים: המרחב המוגבל, המרחב הנקודתי, המרחב המשני, המרחב שווה-הערך והמרחב המועדף. הנוכחות הפרספקטיבית, זו של הנמען המבוגר וזו של הנמען הצעיר, ביצירת הספרות לילדים, אינה אחידה. מאחר שהפרספקטיבות השונות מציינות רמות שונות של נוכחות בשיח, עשוי כל אחד מהנמענים למלא כמה פרספקטיבות בו-זמנית. זאת ועוד, הנוכחות הפרספקטיבית שבה מתחיל הנמען את הטקסט אינה בהכרח זו שעמה יגיע אל קו הסיום. ייתכן שהפרספקטיבה תשתנה ברצף הקריאה והנמען ימיר פרספקטיבות זו בזו ו/או ידלג בין כמה פרספקטיבות. כל פרספקטיבה, תהא אשר תהא, תיבנה ותיחשף על ידי השרד, השולח אותות כפולים (אלה המתכוונים לנמען המבוגר ואלה המתכוונים לנמען הצעיר) והמתבטאים בקידוד כפול של הממד הלשוני, העלילתי, התמאטי והוויזואלי של היצירה. להרחבה, ראו: ס'רדוטי 2000, 9-17.

סידון לילדים, יתמקד ביצירה **אוזו ומוזו מכפר קאקארוזו**, כזו המייצגת את המרחב הפואטי המאחד יצירות אלה.

**הוֹלֵךְ אַחֲרֶיהָ, פְּתָאִם: כְּשׁוֹר, אֶל־טֶבַח יָבָא; וּכְעֶכֶס, אֶל־מוֹסֵר אֵוִילִי.**  
כסאטירות אחרות, אף הסאטירה הסידונית היא ספרות ביקורתית, אמנות דידקטית, השופטת באופן מוסרי ומוקיעה חטאים אנושיים א־מוסריים המגולמים בטבעו של האדם ו/או במוסדות החברתיים שברא. אין היא מתייחדת באידאות העומדות במרכזה, אלא דווקא בנקודת המבט שדרכה היא מתבוננת בהן ובוחנת אותן. אין היא מציגה רעיונות מקוריים, או פילוסופיות חדשות, אלא מציגה את המוכר בצורה חדשה ומעוותת. וה"עיוות", או במינוח אחר "עיקרון ההיפוך ההיררכי" (רנן, 1986), הוא הכוח המניע את הסאטירה הסידונית והמשמש כתבנית-העל השלטת על המבנים הטקסטואליים, החל בעלילתי, בעיצוב הדמויות ובלשון, וכלה במבנה התמאטי.

"האלמנט העלילתי אינו מרכיב אינטגרלי במסכת הסאטירית, אשר כוונתה להעיר יותר מאשר לספר", טוענת ואלה-קילן (1980, 18). ואכן, אחדות העלילה האריסטוטלית אינה חלק מהיצירה הסאטירית של סידון העוקבת אחר מבנה עלילה מקוטע, בלתי משורשר וסיבתי, חסר עקיבות והיגיון. העלילה יוצאת מנקודת מוצא אידיאלית, סובבת 180 מעלות ופונה לכיוון ההפוך רק כדי לבצע תפנית נוספת ולפנות שוב לכיוון ההפוך. רוב ההיפוכים והתפניות חסרים הנמקה רציונאלית שמקובלת על המספר המהימן, נציגו של המחבר המובלע, או על הקורא. אם קיימת הנמקה טקסטואלית היא מוצגת באור מגוחך שמעמיד אותה במיקום נמוך בסולם ההיררכי.

התיאור האידאלי הפותח את היצירות נשען על שני אלמנטים אשר אמורים להכין את הקורא לתפנית העתידה להתרחש. האחד הוא הפתיחה השבלונית האופיינית למעשיות העם והשני, קטלוג קומי-היפרבולי נוסח ראבלה, שמנפח את הסיטואציה הפותחת לממדים חסרי פרופורציות רק כדי לפוצצה. הפתיחה באוזו ומוזו מכפר קאקארוזו (להלן, **אוזו ומוזו**) מקדישה שטח טקסטואלי רחב לאהבת האחים. על רקעה תיראה הסיבה למריבה בין השניים טיפשית וחסרת בסיס.

אם אוזו קיבל זריקה קצת כואבת.../ במקום שחוטפים זריקות, כמוכן, / אז מילא שהוא התקשה קצת לשבת/ – אבל גם למוזו כאב הישבן.../ אם מוזו, נגיד, / חלם חלום מבהיל ומפחיד, / אז אוזו אחיו, במיטה ממולו, / היה מתעורר מזיע כולו [...]. אוזו עייף/ – מוזו נרדם. / מוזו נדקר/ – לאוזו יש דם. / האחד משתזף, / השני מתקלף. / האחד מרגיש רע, / השני מתעלף. / ואפילו אומרים ששניהם תוך שינה/ היו נוחרים באותה מנגינה (סידון 1987, 3-2)

השימוש בקונבנציית הפתיחה של דגם מעשיית העם, אידיליה ושכירתה, אמור להפחית מעוצמת ההפתעה של התפנית העתידה לכוא. אך למרות ההכנה, התפנית בסאטירה מפתיעה. במעשיות ובאגדות העם קיימת סיבה לשכירת האידיליה, אשר לא רק מצוינת מבחינה טקסטואלית, אלא אף מעוגנת – הן במבנה הנפשי של הדמויות (גאוה, קנאה ושרירות לב של אם חורגת **בשליגיה ושבעת הגמדים**), הן בגורמים על-אנושיים (מות הטוחן **בהחתול במגפיים** וירידת האב מנכסיו **בהיפה והחיה**) הן בהתערבות של דמויות אגדיות שקיומן במעשיות העם הוא קיום לגיטימי (קללת הקוסמת הרעה **בהיפהפייה הנרדמת**).

לעומת מעשיות ואגדות העם, השכירה ביצירותיו של סידון היא פתאומית וחסרת היגיון בהתייחס לנסיבות התרחשותה, והיא מבוססת על ההיפוך ההיררכי, "חגב המביא למפולת הרים" (רנן 1986, 74; 77)<sup>4</sup>. הוויכוח הקשה שפורץ בין אוזו ומוזו ואיבת הדורות שהוא מוליד מקורם בשאלה שמקומה בסולם ההיררכי נמוך: "איך רגליים ראוי וצריך לשלב. / כשאישי או אישה לתומם מתיישים/ על כיסא או כורסה, ואפשר על ספסל, / ורגל על רגל הם אז משלבים/ – איזו רגל מתחת/ ואיזו מעל?" (סידון 1987, 5). שאלה זו גורמת לכך שכל אחד מהאחים יתבצר בעמדתו, כאשר שיקולים נמוכים במדרג ההיררכי, כגאוה אישית וכבוד אישי, גוברים על שיקולים גבוהים מהם, אחוות אחים ורציונאליות<sup>5</sup>.

4 על סוג היפוך היררכי זה כותבת רנן: "מקורן של כל התוצאות ההרסניות הוא בשיקולים נמוכים ובלתי רלוונטיים הגוברים על שיקולים ענייניים ומוסריים הגבוהים מהם בהיררכיה, כאשר האחריות מוטלת על האדם. לא סדרי היקום הם מקור העיוות, אלא אותו הניפוח האלאוזני של שיקולים הבלתייחסיים על חשבון חיי הזולת." ראו: רנן 1986, 74; 77.

5 הוויכוח בין **אוזו ומוזו** מקביל למחלוקת באיזה צד יש לפתוח את הביצה, שבגללה פורצות בליליפוט מלחמות דת קטלניות. ראו: סוויפט 1986, א:4; לגניבת העוגיות שבגללה פורצת מלחמה בין מדינת גראנגווייה ושכנתה. ראו: ראבלה, 1987; למלחמה בין ממלכת אורליה וממלכת ברודיה הפורצת מפני שמלך ברודיה החליט לנסות את מגפי הריחוף שלו מול פניו של מלך אורליה. ראו: מילן, 1917; המלחמה בין השמנפופים והחדחויטיים. ראו: מורואה, 1930; המלחמה על השאלה באיזה צד יש למרוח את החמאה. ראו: סוס, 1986.

כשם שהתפנית הראשונה, הפותחת את היצירה, היא אבסורדית וחסרת הנמקה הגיונית, כזו היא אף התפנית השנייה החותרת אל הסיום שבו טמון מוסר ההשכל. בספרו *התיאוריה של הקומדיה* דן אולסון במבנה העלילה בקומדיה ומבחין בין עלילה פשוטה שנעה בכיוון אחד ואינה מפתיעה, ובין עלילה סבוכה שנעה בכיוון אחר, ואחר כך בכיוון ההפוך, וגורמת להפתעה (Olson 1968, 25-65). אולסון מבחין בין ארבעה סוגים של עלילות סבוכות: עלילת טיפשות שיש בה שוטה בעל כוונות טובות, עלילת טיפשות ובה שוטה בעל כוונות רעות, עלילה של חוכמה, שבה פועל פיקח בעל כוונות טובות ועלילה של חוכמה שבה פועל פיקח בעל כוונות רעות. חלוקה זו יכולה להוות תשתית (אם כי בווריאציה) לתיאור והסבר התפניות, ההתרחשויות העלילתיות והסיום הדידקטי בסאטירות לילדים של סידון. עלילת *אוזו ומוזו* היא עלילה על טיפשות שבמרכזה שני שוטים בעלי כוונות רעות. שוטים אלה מבצעים פעולה שהקורא רואה בה פעולה אבסורדית, משום שהיא הדבר הבלתי מתאים לעשותו בנסיבות הקיימות – בניית חומה באמצע הבית.

ובבית האחים מחזה קצת מוזר. / כלומר, / *אוזו ומוזו* עומדים ובונים / באמצע הבית חומת אבנים. / חומה של ממש, קירות של בטון, / חוצה אמבטיה, מטבח וסלון, / וגם מתמשכת לתוך החצר – / והשניים בונים בלי מילה לדבר [...]. / ואחרי, בערך, שנה ומחצה / חומה גבוהה בין שניהם חצצה. / כל אחד נסגר בחומה מסיבי, / מעתה לא יראו הם גם איש את אחיו (סידון 1987, 8)

פעולה אבסורדית זו מניבה תוצאות הפוכות לאלה שהמבצע רצה בהן – נישואי אוזו ומוזו.

הסאטירות של סידון אינן מעמידות במרכזן את דמות האינדיבידואל, אלא מתמקדות במאפיינים המשותפים לטיפוסי התנהגויות אנושיות. הדמויות הפועלות בסאטירה הן דמויות א־אנושיות, חסרות זהות אישית, סביבתית וביוגרפית, שמשמשות סמל ואב־טיפוס לתכונות האדם, למצב האנושי־הקיומי, לממסדים, למשטרים ולמבנים חברתיים ו/או לאידאות. את הדמויות בסאטירות של סידון אפשר לחלק לשני אבות טיפוס, האלאזון והאירון<sup>6</sup>. הדמויות האלאזוניות

6 שני טיפוסים אלה, המופיעים כבר בימיה הראשונים של הקומדיה היוונית הקלאסית, זכו למונחים שונים כמו: "התמים" – (ingé nu) ו"האיסטניס" (sophisticate). הבחירה להישען על המונחים הקלאסיים של ה"אלאזון" וה"אירון" נובעת מהיותם מבני־על של דמויות, הכוללים מגוון רחב יותר של אפיונים ואפשרויות תמרון מאשר המונחים האחרים. דמות האלאזון מתייחדת בצדדים

בסאטירות של סידון הן דמויות אוטוריטה – *אזו ומוזו* הם מייסדיהן של שתי שושלות. כדמויות שליטים מקיאבליות מתייחדות הדמויות האלה בהיטלטלות מקוטב אחד למשנהו – בין אושר ואידיליה לשנאה תהומית. התנודות הקיצוניות הללו חושפות את הסתירה בין פסקנות יומרנית להפכפכנות חסרת בסיס, ואת חוסר היחס בין התנודות ובין הכוחות הזעירים המניעים אותן – כיצד ראוי וצריך לשלב רגליים. הטריטוריאליזם של הסיבות לתנודות והתנודות עצמן מבטלות כל יומרה מצד *אזו ומוזו* לשיפוט אובייקטיבי-מוסרי או לאמינות רגשית, ומציגות אותן כדמויות מגוחכות ונחותות מבחינה מוסרית ואינטלקטואלית.

תכונה נוספת של *אזו ומוזו* כדמויות אלאזוניות, היא תכונת דנידין ההפוך, משמע, "בלתי נראים לעצמם ונראים לבריות", כהגדרתו של ברגסון (1962, 16). הם הולכים שולל אחר הערכתם המעוותת והמוטעית את עצמם ואת הסביבה, ושומרים על אשליה רברבנית בדבר עצמאותם. זאת בעוד היצירה מציגה אותם כמרינוטות, אשר את חוטיהן מושכות הדמויות האיירוניות. העיוורון שבו לוקים *אזו ומוזו* הוא גילוי בולט של היפוך היררכי שאופייני לשיפוטו הבלתי מהימן של האלאזון – הגבחה מעמדן של "העובדות הקשות" (התנהגותם למעשה) בעזרת "עובדות מוסדיות" (הכותרות שהם מצמידים למעשיהם) (רנן 1986, 39). בעוד שאזו ומוזו, בניהם ובני בניהם נצמדים לכותרות מגביהות ומייפות, הטקסט מערטלן ומדגיש את חוסר הכיסוי שלהן. לדמויות האיירוניות בסאטירות של סידון יש תפקיד כפול: לחשוף את היומרות, האטימות והנביכות האלאזונית, ובו בזמן לתפקד כנושאי דברו של המספר המובלע. כאשר באזו ומוזו הדור המבוגר מכה על חטא, אזו-הילד, בנימה שיש בה מן ההטפה והגישה ההורית מסביר: "טוב [...] כך פני הדברים. אם שכנינו ממול אינם מוכרים – / אז במקום מאמץ וטרחה להשקיע/ אותם להבין, אליהם להגיע, / הרבה יותר קל לקבוע מראש, / שהם מפלצות ולא בני אנוש" (סידון 1987, 31).

הסאטירה הסידונית תוקפת שיפוטם ערכיים מוסכמים, וכדי שתצלח מלאכתה, מתחייב בה קיומו של בסיס ערכי מהימן. זה בא לידי ביטוי בדמותו של המספר, שהוא נושא דברו של המחבר המובלע. המספר הסידוני מאופיין כמי

הלא מהימנים וחסרי האותנטיות של האדם: הונאה עצמית, אשליה ואידאליזם מנותקי מגע מן המציאות, מסכות ותחפושות, "פוזות" ויומרות נבוכה, להג וסטריאוטיפים. בקצרה, כל גילוי של סתירה בין עובדות ובין כותרות שקריות שתפקידן לייפות, להגביה ולהסוות. האיירון הוא היפוכו הסימטרי של האלאזון וניתן להגדירו כזכוכית המגדלת של היצירה. האיירון – כמו הילד בכגדי המלך החדשים – חושף את העובדות הקשות ומערטל אותן ממעטה המוסכמות, הצביעות והרציונאליזציות. ראו: רנן 1986, 40; 43.

ששומר על נורמות ברורות של צדק ושכל ישר, במקביל לשמירה על האמונה באפשרות של בחירה חופשית, ומכאן בקיומה של אחריות מוסרית. לדעתו, כדי שהמספר יוכל לערער את אמינותן של המוסכמות החברתיות המעוותות ולהציע אחרות שפויות יותר, עליו להבטיח את בהירות מסריו וקליטותם אצל הקורא. לשם כך הוא נעזר בשתי טכניקות: ערטול הנורמות המהימנות ואחדות דעים עם הקורא.

ערטול וחשיפת הנורמות המהימנות נעשה הן כהצהרה ישירה שבאה מפי המספר, הן על ידי ציטוט ישיר מפי הדמויות האירוניות ביצירה. המספר הסידוני חושף את דעתו על האירועים ועל המשתתפים בהם בעיקר באמצעות שימוש בסופרלטיבים, שמטרתם להאיר את העלילה וגיבוריה באור מגוחך ואירוני. את ריב האחים, *אוזו ומוזו*, מתאר המספר כ"ויכוח קשה, רציני, מתלהב" (שם, 5). לכאורה מוצג לפני הקורא ויכוח שראוי לתיאור שכזה, אך כשהקורא מביא בחשבון את מהות הוויכוח, הניפוח הסופרלטיבי נראה מגוחך ולא במקומו. כאשר שואלת אותו של אוזו פרטים על דבר בניית החומה, אוזו "היה אז מסביר בקול רציני" (שם, 10). קולו "הרציני" של אוזו עומד בניגוד חריף לעובדה שאוזו כבר מזמן שכח מתי היה הריב ועל מה. סוף הסאגה המשפחתית לבית *אוזו ומוזו* מסתיימת במשפט: "אוזו ומוזו הם זוג נהדר" (שם, 32). האומנם? כבר במשפט הבא מסתייג המספר מהצהרתו תוך כדי הדגשה "ואם ביניהם לא קרה שום דבר, / ואף חתול שחור לא עבר, / ואם לא פרץ שם ויכוח מוזר – / הריהם חיים בשלווה דרך קבע / עד היום הזה, / ברבע לשבע" (שם). המספר אומר דבר, מביע סייגים וחוזר ותומך בדבריו הראשונים.

מספרן המובלע של הסאטירות הסידוניות הוא מספר שמודע לקיומו של קהל נמעניו. הוא אינו מספר את סיפורו בחלל ריק ואינו "מחזיק את הסיפור בבטן". מעצם תפיסתו את עצמו כנושא באחריות ציבורית מוסרית, עליו להעביר את הסיפור הלאה, לקהל יעד ברור ומוגדר שבלעדיו אין לסיפור תכלית ו/או זכות קיום. מודעותו של המספר לקהל אינה לוטה בערפל ואינה נרמזת, אלא מובעת במהלך היצירה על ידי שיתוף הקורא הן במהלך האירועים והעלילה הבריונית הן בתהליך הסיפור. שיתוף זה בא לידי ביטוי בפנייה ישירה לנמען, בפרשנות, בשימוש בגוף ראשון רבים ובהחדרת הקורא לעלילה. המספר פונה לנמעניו: "ובדיוק כשלראש החומה הם עלו – / נחשו במי הם שם נתקלו? / נכון" (שם, 26). המספר לא רק מודע לקיומו של הנמען, אלא אף קשוב ודרוך לרחשי ליבו ולצרכיו.

על צרכים ודרישות אלה עונה המספר ואותם הוא מספק במהלך הסיפור, גם אם הדבר כרוך בחריגה ממהלך האירועים ובעיכוב תהליך הסיפור: "לדוגמה: [...] עוד דוגמה? בסדר [...] מי הזוג? רוצים עוד פרטים? ב'קשה. / מוזה, ככה קוראים לאשה, / ולכן לא קשה לנחש, כמובן, / ש...ש... כן, אוזו הוא שם החתן" (שם, 29). אחת הטכניקות שאותן נוקט המספר כדי לפנות ישירות לנמען היא ערטול מהלך הסיפור. המספר מודה בכשל סיפורי: "(ואפילו אותו התיאור קצת חפוז הוא)" (שם, 1), הוא חושף את כוונותיו להמשך, מתלבט עם הקורא ומסביר את דרך מסירת הדברים. מחשש שמא יטעה הקורא בפענוח האירועים מוסיף המספר הערות סוגריים שמטרתן העמדת הדברים על דיוקם: (יש הפרש בגילים) (שם, 2). תפקידן של ההערות בסוגריים הוא לא למנוע אי הבנות, אלא גם ובעיקר להאיר באור אירוני את מהלך ההתרחשויות ולחשוף את דעת המספר על גיבוריו. האחדות שבין המספר לקוראיו מעמידה את השניים מצדו האחד של המתרס, בעוד שהדמויות הבדיוניות שייכות לצד האחר, המבוקר. כך המספר וקוראיו מאוחדים מבחינה חברתית וממוקמים בזמן ובמקום ספציפיים, מיקום שמשרת את המטרה הסאטירית ומקל על פענוח מושא הסאטירה.

**שְׁנֵי גֵיִים בְּבִטְנֶךָ, וְשְׁנֵי לְאָמִים, מִמַּעֲיֶיךָ יִפְרְדוּ; וְלֹאִם מְלֹאִם יֵאֱמָן, וְרֵב יַעֲבֹד צָעִיר<sup>7</sup>.**

הסאטירות הסידוניות הן אספקלריה מובלעת שמעמידים המספר והמחבר מול עיני הנמען. זה כנגד זה ניצב עולם המציאות מול עולם אחר, פנטסטי, שמרוחק בזמן ובחלל ומובחן באורח איכותי וחומרני. כפרם של *אנוזו* ו*מוזו* הוא כפר קאקארוזו על יד הנהר – מקום מרוחק וחסר זהות לוקאלית, לאומית ודתית. הוא מראָה מעוותת ופנטסטית לעולם המציאות וכלי שרת בידי המספר והמחבר המובלעים להעברת הביקורת והמסר. העברתם של אלה אינה מצטמצמת להנגדה בין עולם פנטסטי-בדיוני לעולם המציאות. באמצעות אלוזיות טקסטואליות מוסיפה היצירה עוד הנגדה למשוואה, אשר יש שהיא מרפררת למציאות אחרת בעבר, ויש שהיא מרפררת למציאות שונה בטקסט עצמו. ההנגדה הנוספת לא רק מעבה את התמונה ומדגישה את מורכבות היצירה, אלא אף מעניקה לביקורת ממד על-זמני, א-לוקלי וכלל אנושי.

*אנוזו* ו*מוזו* הוא סאטירה שיעד התקפתה אוניברסלי – המלחמה, יוצריה

7 בראשית כה, 23.



וקורבנותיה, וגם לוקאלי – הסכסוך הערבי-ישראלי. בסאטירה זו עוקב סידון אחר יוזם המלחמה והסכסוך ואחר הקורבן, "האזרח הפשוט העולה מתוך היצירה כקורבן תמים ונבוך, פרט חסר דעה הניזון מקלישאות, המטפח סיסמאות ואשר בהדרגה הופך חסיד הצעד המלחמתי" (אלכסנדר 1985, 143). צמד האחים באוזו ומוזו הוא מטאפורה ליוזמי המלחמות וההפרדה בין העמים בכלל והסכסוך הערבי-ישראלי בפרט. המריבה והשנאה המגוללות ביצירה אינן אלא גרסה סידונית למריבות עתיקות היומין של אבות התרבות המערבית החל בקין והבל, עבור דרך יצחק וישמעאל, יעקב ועשיו וכלה ביוסף ואחיו. סיפורם של קין והבל סולל את הדרך לסיפורים עקובים מדם שיעטרו את דפי ההיסטוריה של דורות רבים אחריהם. צרות עינו של האחד והעדפת ההשגחה העליונה את האחר, תוצאותיהם ברצח אח את אחיו. סיפורם של יצחק וישמעאל ממשיך את מוטיב שנאת האחים המקראי בווריאציה שונה ובהתייחסות ספציפית לשני עמים שעתידיים להיווצר. שני אחים חורגים, יוצאי חלציהן של אימהות שונות, נידונים לשנאת חנם עוד בטרם באו לעולם; האחד בן האמה, והשני בן האישה החוקית והאהובה. תעוזת האחת וקנאת השנייה מנגחות את האחים זה בזה, גם אם העימות אינו מידי ופיסי ויפיע דורות רבים מאוחר יותר בדמות העימות הערבי-ישראלי. בהתערבות ההשגחה האלוהית ובהבטחתה נדרשים יצחק וישמעאל לחלוק ביניהם ארץ אחת. האחים לא רק יחלקו ארץ אחת, אלא אף השגחה אחת, בעודם מתרבים ויוצרים שני עמים גדולים, האחד מזרע ישמעאל והשני מזרע יצחק. הרפרור לפרשת יצחק וישמעאל מופיע כאלוזיה פנים-טקסטואלית: "אוזו הביא לו אישה מן העיר [...] גם מוזו הביא אישה מרחוק" (סידון 1987, 10-11). במקרא לוקחת הגר לישמעאל אישה מארץ מצרים, בעוד שאברהם מבקש מעבדו לקחת ליצחק אישה מארץ מולדתו ולא מהכנעני. גורלם של יעקב ועשו נקבע כבר ברחם אימם. לראשון מוקדשת אהבת האם, לשני, אהבת האב, והמחנות נפרדים. היריבות בין השניים אינה מתמצה באהבתם החצויה של ההורים, אלא מתעצמת במכירת הבכורה בעבור נזיד עדשים. הסאגה המשפחתית מסתיימת כמעט באסון, אך נרודי האחד אל ארץ נכר והשנים העוברות, מעמעמים את השנאה, וכאשר נפגשים השניים הם נופלים איש על צוואר אחיו. ההפי-אנד אינו מושלם והאחים אינם חיים זה לצד זה בשכנות טובה. דרכי השניים נפרדות וכל אחד פונה לדרכו שלו ומשפחתו עמו. פרשת שנאת בני יעקב לאחיהם הצעיר, יוסף, אף היא וריאציה על סכסוכי אחים. העדפת האב את בנו הצעיר, בן האישה האהובה רחל, וכוחו הנבואי של יוסף, מולידים שנאה שאינה ניתנת לגישור.

שנאה זו, גם אם אינה מסתיימת במוות ולכאורה טבוע בה הסוף הטוב – יוסף סולח לאחיו ואלה מכים על חטא – במהלך הדורות הבאים היא תוליד עבדות וסבל.

אלפי שנים לאחר שנוצרו הסיפורים המקראיים יוצא סידון מאותה נקודת מוצא, כדי להדגיש את עוולת הדורות הקודמים הנמשכת עד ימינו. כבסיפורי המקרא מפגיש המספר שני אחים, מנגחם זה בזה ומקציץ את מה שמספר המקרא. שנאתם של *אוזו ומוזו* מועברת בצורה פנאטית לבנים ולבני הבנים, ואף על פי שסיבתה אינה עוד נחלת הזיכרון, היא עדיין שרירה וקיימת.

אוזו, שלא זכר עוד עכשיו / בעצם למה עם מוזו הוא רב, / היה אז מסביר בקול רציני / כי האיש הגר בצד השני / הוא רשע מרושע, אכזר וצמא דם, / בקיצור – חיה בצורת בן אדם, / ואותה החומה נועדה להגן / על משפחתם מפני השכן [...] "החומה נבנתה", פתח מוזו כך, "מפני ש... מפני..." / אך גם הוא כבר שכח [...] ודור אחר דור / אי אפשר לעצור / את סיפור השטן מאחורי החומה. / אי אפשר כבר לזכור / מתי זה התחיל ובעצם על מה (שם), (14; 11-10).

איבתם של *אוזו ומוזו* מועברת לדורות הבאים, שהם מטאפורה לאזרחי הקורבן, אשר כמוהם ניזון מדעות קדומות, מקלישאות ומסיסמאות והופך לחסיד הפירוד. *אוזו ומוזו* הם שתי דמויות אתנוצנטריות, וככל אדם או אומה אתנוצנטריים, הם מאופיינים בכך שכל אחד מהם מחזיק בעמדה, שמעניקה מעמד חריג לקולקטיב שאליו הוא שייך (לם 1976, 29). הם מייחסים לעצמם ולדורות הבאים מעמד מיוחד שנגזר מאיכות יוצאת דופן שמבחינה בין האחד לאחר; האחד בן אנוש, השני חיה ומפלצת, או כפי שמגדיר מוזו את אוזו: "חיה דו־רגלית" (סידון 1987, 11), הגדרה שהיא ציטוט מדבריו של מנחם בגין על יאסר ערפאת. האתנוצנטריות של האחים והבאים אחריהם, כאתנוצנטריות האוניברסלית, ניכרת בדעותיהם הקדומות אשר מוסיפות להתקיים ועוברות מדור לדור. הדעה הקדומה השלטת בטקסט הסידוני היא דה־הומניזציה של האויב. בדורם של *אוזו ומוזו* האויב מדומה לחיה בצורת אדם. בדורם של יאסו וגמבו, הבנים, מוחרף ומוקצץ דימוי האויב עד כדי הורדתו לרמת שד מעוות ויצור מאוס. בדורם של בני ובני הבנים מתבצעת דה־הומניזציה מוחלטת של השכן. לא עוד בן אנוש, לא עוד קרוב משפחה שדוני, אלא מפלצת חסרת גוף ופנים, שאף אחד לא ידע מי היא ומה היא. כל שידוע הוא כי היא בולעת כל בן אנוש הנקלע לידה. טוען לם (1976, 38-39):

"מן הרגע שהאויב הוצא מקטגוריית האדם, משתחרר הורגו מן הקונפליקט שבין מעשהו ובין מצפונו. מששכנעו עצמם או הניחו לאחרים לשכנעם כי האויב אינו בחזקת אדם, מצאו מוצא נוח מהסתירה שאינה קלה לאדם ושהמלחמה משליכה אותו לתוכה. יכולתו של האדם להדוף את הפיתוי לדה-הומניזציה של אויבו מותנית ברמה גבוהה של מודעות עצמית ושל יכולת בקרה על התערבותם של הרגשות בחשיבתו."

את ראשיתו של העימות הערבי-ישראלי ממקם המספר בימים קדומים. *אנוז ומוזו* הם מתחיליה של שושלת משפחתית ובהם טמון זרע הפורענות, בדיוק כמו אצל האחים במקרא. העימות בין *אנוז ומוזו* ובין האחים במקרא מופיע וצץ בכל עמוד ביצירה ובספרי ההיסטוריה של שני העמים, חוצה חומות, יבשות וימים ומועבר ללא שליטה והיגיון לדורות הבאים: "ודור אחר דור / אי אפשר לעצור / את סיפור השטן מאחורי החומה. / ודור אחר דור / אי אפשר כבר לזכור / מתי זה התחיל ובעצם על מה" (סידון 1987, 14). העוינות היא הדדית, למטבע שני צדדים, ואין צד אחד טוב מהצד האחר, מפני ששני הצדדים חולקים את אותם הפחדים ואת אותם הסטריאוטיפים השדוניים.

אמנם רפרורה של היצירה למקרא ולעימות הערבי-ישראלי בולט, אולם אין היא נחתמת בכך, שכן היצירה אינה מתביינת על ההיבט המקומי-ישראלי בלבד, ואפשר למצוא בה אלמנטים חוץ-לוקאליים ולראות בה סאטירה אוניברסלית על איבת עמים, שבאה לידי ביטוי בעיקר בסמל החומה. משכבר הימים היתה החומה סמל וגל-עד להסתגרות, להפרדה ולחיץ בין עמים ולאומים בין שזאת חומת ירושלים, חומת ברלין או חומות הגטאות באירופה הכבושה בידי הנאצים. השנאה לאחר, לשונה, לזה שמאמין באידאולוגיה או באמונה אחרת, ערמה אבן על אבן ובנתה חומת ניכור, סלידה ופליצות בין אלה שפעם שכנו יחדיו והיו קשורים בקשר דם.

סאטירה זו של סידון, שמכוונת נגד מצב המלחמה המתמיד, היא אחת מהסאטירות בעלות רמת המעורבות האישית הגבוהה ביותר מבין יצירותיו של סידון. היא ישירה וכואבת, והנימה הצינית שבה מלווה בנימה מרירה שמשקפת השתתפות בחוויה מעוררת תסכול. בניגוד לסאטירות אחרות של סידון, היא אינה מבוססת על מחשבה או על אידאה מופשטת, ואף אינה מתקפה אידאית. היא מעוגנת במציאות הסובבת, נחוית בידי המחבר ומהווה מתקפה בעלת תכלית מעשית.

## אבות יאכלו בסר, ושני הבנים תקהינה<sup>8</sup>

יצירתיו של סידון משלכות בו־זמנית כמה מבנים סטרוקטוראליים, כדי ליצור את התערובת הסאטירית. תערובת זו, המושתתת על תבניות סטרוקטוראליות של מבנה העלילה, מיקום ההתרחשויות, עיצוב הדמויות וטכניקות פואטיות כאלוזיות ואנאלוגיות, אמורה להגיש לנמען בסיום היצירה מעין מעדן חלופי. והשאלה היא מהי האלטרנטיבה שמגישות לקורא הסאטירות הסידוניות? התשובה לכך מורכבת מפני שסיום היצירות אינו חד־משמעי, אלא מציע פתרון אפשרי בצד מבוי סתום.

ברמת משמעות אחת אפשר לומר כי היצירות משאירות פתח לאלטרנטיבה שפויה שניתנת לביצוע ומבטיחה שיפור, כאשר נקודת המוצא היא האמונה שאפשר לתקן את הסטיות מהנורמות המהימנות. כפי שהקומדיה הקלאסית מעניקה תחושה של ניצחון החיים על המוות, ומבטאת את האינטגרציה של כוחות החיים וניצחונם על כוחות ההרס, כן ניתן לראות את הסאטירות של סידון כמתקיפות לא כדי להחריב את הקיים, אלא כדי לחשוף את המעוות והטעון שיפור, ולהעלות אל פני השטח את הנורמות המתקנות. האלטרנטיבה השפויה מופיעה ביצירות מפני שהסאטירות מיועדות לנמען הילד שדורש סוף טוב, ניצחון "הטובים" והענשת "הרעים". מנקודת מבט זו מציעות היצירות של סידון הבחנה בין טוב לרע. שיגעון ועיוורון נלווים לשחיתות ולהבלותיות, פושעים ושוטים נושאים באחריות, הם מגונים, ונשפטים בהתאם לקני מידה שאינם מוטלים בספק ומחזקים בנמען את ההרגשה שלחיי יש מוכן מוסרי ישיר וברור יותר. ברמת המשמעות השנייה טמונה ההשקפה הפסימית המשוכנעת כי דבר לא יוכל לתקן את המעוות. ברמת משמעות זו משאירות הסאטירות את נמענן במבוי סתום וסיומן הוא סיום אופטימי פחות אם לא פסימי ממש.

הסאגה המשפחתית של *אוזו ומוזו*, בניגוד למקבילותיה המקראיות והאקטואליות, מסתיימת בנקודת סיום אחרת. בנקודת סיום אידילית־משהו זו, חוזרים היריבים ומתאחדים. האיחוד מושג לא בזכות הדור המבוגר או בזכות ההשגחה האלוהית. הדור המבוגר רק למכשול הוא, ואין מדובר רק ב*אוזו ומוזו*, אלא גם בנשותיהם, שלכאורה אין להן דבר וחצי דבר עם הסכסוך המשפחתי. גם אם הן מעזות לתהות ולשאול, הן זוכות למנת הטפה והפחדה. דור צעיר נולד וגם הוא אינו מגשר על הפער. קבאבו, בן יאסו, נכד אוזו "למרות שהיה איש אמיץ,

8 יחזקאל יח, 2.

/ אל הצד השני לא העז להציץ" (שם, 12). וחרופ, בן גמבו, נכדו של מוזו, את נפשו בכפו לא ישים "אתרחק, בוודאי – / עם שרץ כזה להתחיל / לא כדאי" (שם, 13). וכך דורות עוברים והאיבה נשארת. עד אשר באותו מקום בדיוק נולד ילד סקרן שתוהה: "באמת מעניין / איך נראית המפלצת בצד השכן" (שם). אך אוזו אינו ילד נמהר ובליבו עדיין מקננים הפחדים המושרשים. הוא שוקל, הוא בוחן סכנות ובסוף הוא מחליט: "כדאי! שהרי אם לא עכשיו, אימתי?" (שם). אוזו מעז רק כשהוא בטוח שהוריו אינם מצויים באזור.

הרצון לענות על המסתורין, לעמת עם המיתוס ולאמת אותו, אינו בא בקלות, וכמטאפורה לקשיי הגישור בין יריבי המזרח התיכון בפרט ויריבים בכלל, אוזו מתחיל לטפס על החומה: "אט אט הוא עלה, / זה ארך המון זמן, / כי גבוהה החומה – / ואוזו קטן. / אט אט הוא עלה, / מתאמץ ומזיע – / עוד מעט, עוד מעט / והנה הוא הגיע" (שם, 18). השלום לא יבוא בקלות, האיחוד המיוחל מכשולים רבים לו, ושבירתם של דעות קדומות וסטריאוטיפים דורשת השקעת מאמצים רבים וזמן רב. המטאפורה וההשלכה לאקטואליה הישראלית-ערבית נמשכת כאשר אוזו, אף על פי שאינו רואה מפלצת מעבר לחומה, חושש ממארב או מסכין בגב. מעבר לחומה מוצא אוזו ילדה. השניים מתקשים לקשר את העומד מולם עם דימוי המפלצת שנקשרה לו, אך בניגוד לדור ההורים הם מוכנים להודות בטעות: "באמת אין פה כלום, כך אוזו מלמל, / 'כלומר אבא שגה, אולי התבלבל' / וגם מוזה הייתה אחוזת הפתעה – / 'הילדון בא משם, כלומר אבא טעה'" (שם). אוזו ומוזה, נציגי העמים, מוכנים לפרוץ יחד את החומות ולקשור שוב את קשר הדם שנפרם תוך שהם מגייסים את הוריהם. אלה מתעלפים בתחילה למשמע הרעיון, כי מעבר לחומה שוכנים בני אדם, אך לאחר מכן מבקשים לשמוע עוד פרטים, ולבסוף אף מעזים לקחת סולם ולטפס על החומה. בניגוד לבניהם אין ההורים לוקחים חלק בעול ובמאמץ להשגת האיחוד. הם נזקקים לסולם, לאלמנט שיתווך ושיעזור בקישור. הם לא יעמדו במאמץ, עובדה היא כי רק למשמע הרעיון מתעלף אביה של מוזה. הבנים הם שיישאו בנטל, אך לפחות ההורים מוכנים לקחת חלק בדרך שכבר נסללה. החומה נפרצת, הדרך נסללת ובסופה האיחוד – נישואיהם של אוזו ומוזה.

התקווה לאיחוד מסתייעת באלוהיה מעניינת, שנבנית בין *אוזו ומוזו* ובין ספרו של אורי אבנרי *אניבי, אחי* (1989). האלוהיה נשענת על השימוש בסיפורם של שני אחים שהפכו לאויבים. *באוזו ומוזו* יש מדמותם של אורי אבנרי וסעיד חמאמי, ותיאור פגישתן של הדמויות הבדיוניות מקבילה באופן מפתיע לפגישתם

של האחרונים. על פגישתו עם סעיד חמאמי בבית מלון בלונדון ב-27.1.1975  
כותב אבנרי (שם, 37-38):

על מה משוחחים שני אויבים כשהם נפגשים לראשונה? הרגש הראשון,  
הגובר על כל דבר אחר, הוא הסקרנות – סקרנות פשוטה וכובשת. מי  
הוא? מה טיבו? מניין הוא בא? מה הלוך מחשבתו? מה מריץ אותו? אחרי  
שהתגברנו על המבוכה הראשונית, ניגשנו לעניין – לעניין השלום. עלינו  
להגיע לשלום ללא התערבותה של אחת משתי מעצמות העל. השלום חייב  
לבוא מקרב עמי האזור עצמו.

*אוזו ומוזו* מחקים את המפגש ההיסטורי ובעצם מממשים את חלומי. הקבלה  
נוספת ומעניינת עולה כאשר אוזו מתלבט האם לעלות על החומה? האם  
להשקיע את המאמץ? ובין כדאי ללא כדאי הוא מחליט "כדאי!" את ספרו  
מסיים אבנרי בצייטוט מפי ראש ממשלת בריטניה לשעבר, וינסטון צ'רצ'יל:  
"זה לא הסוף, זה אף לא ראשית הסוף, אבל זה הסוף של ההתחלה" (שם, 415).  
אבנרי ממשיך ומתאר חלום של ישיבה במסעדה צרפתית על כוס של יין צרפתי  
משוכח יחד עם חבריו סעיד חמאמי, עיסאם סארטאווי וע'זאי חורי: "לחגוג,  
להחליף זיכרונות, לזכור את רגעי השמחה והדיכאון ולומר זה לזה: 'היה כדאי!'  
(שם). גם הסיום באוזו ומוזו אינו מסמן את הסוף, ואפילו לא את ראשיתו, אלא  
את סוף ההתחלה, והמפגש בין הורי הזוג היושבים בבית הזוג הצעיר, לוגמים  
כוס קפה ואוכלים עוגה אינו אלא מימוש בזעיר אנפין של חלומותיו של אבנרי  
וחבריו.

האומנם הפי אנד? כמעט. המספר אינו תמים והסיום מלווה בסימן שאלה:  
"אוזו ומוזה הם זוג נהדר, / ואם ביניהם לא קרה שום דבר, / ואף התול שחור לא  
עבר, / ואם לא פרץ שם ויכוח מוזר – / הרי הם חיים בשלווה דרך קבע / עד  
היום הזה, / ברבע לשבע" (סידון 1987, 32). הסיום המעמיד בסימן שאלה את  
קיומה של האידיליה המשפחתית, אופייני לסאטירה המלחמתית הישראלית, כפי  
שמציין אלכסנדר (1985, 145):

הסטיריקן הנוקט עמדה אנטי-לאומנית בוטה אינו מצוי מחוץ למחנה. הוא  
אינו המשקיף האובייקטיבי במרומי העמדה התלושה. הסטיריקן הוא הצעיר  
המתקומם מבית. הוא עצמו חלק מן המיתוס החדש המתגבש עם הפסקת  
הקרב האחר, ואשר יהפוך לנס הפוסע ומקדם את הקרב הבא, כפי שהוא

חלק בלתי נפרד משדה המערכה [...] זו התחושה החריפה הנובעת מן ההכרה שהמצב הוא תמידי, ללא פתרון. סאטירות המלחמה הישראליות [...] אינן אלא הפוגות [...] ברצף של מלחמה אחת, מתמשכת.

### חושך שָׁבֵטוֹ, שׁוֹנָא בְּנוֹ; וְאַהֲבוּ, שְׁחָרוּ מוֹסָרֵי

הסאטירות הסידוניות מאמצות את הפן ההוראתי-חינוכי של הספרות לילדים, ושואפות לעצב את הנמען עיצוב פוליטי וחברתי בהתאם להשקפת עולם שאותה רואה המחבר כ"נכונה". "אני מנסה להעביר מסרים חברתיים גם לילדים ולא רק מתקנות ומסרים קונבנציונליים. העניין הזה שכל בני האדם שווים, או שגם האויב הוא בן אדם, אני חושב שהראו את זה לפני", טוען סידון (סידון 1995, ראיין). הסאטירות שואפות לעצב את "האדם הפוליטי", לעורר את חשיבתו החופשית, את זכות השאלה ואת ההעזה להטיל ספק במוסכמות ובנורמות הקבועות, ולעודד ראייה מפוכחת של השלטון וזכות הביקורת. אך האם בשל הילד לספוג את המסרים הפוליטיים?

"האדם הפוליטי" אינו נוצר יש מאין בהגיעו לגיל בו מוקנית לו בחוק הזכות לבחור ולהיבחר", טוענת איכילוב (1984, 10), "עולמו הפוליטי של המבוגר מתגבש ומתעצב החל מגיל צעיר בהשפעתם של סוכני חיברות שונים, ותוך חשיפה לתרבות הפוליטית ולמאפייני התהליך. הלימוד הפוליטי-חברתי קשור בגורמי ביגור ובשילה ולא ניתן להקנות לילד מושגים פוליטיים מסוימים בטרם הגיע לדרגת ההתפתחות הקוגניטיבית, המוסרית, הרגשית והחברתית המתאימה". יצירותיו של סידון מיועדות לגיל הרך והכיתות הנמוכות של בית הספר היסודי, ונשאלת השאלה האם ילד בגילאי 5-9 כבר רכש את הכשירות הקוגניטיבית, הפוליטית והחברתית האמורה לסייע בידו להתמודד עם התמאטיקה העולה מיצירותיו של סידון? בעקבות מפגשים עם ילדים בגילאי 7-11 ובהסתמך על התיאוריה הקוגניטיבית של פיאז'ה, קובע סטיבנס כי גיל 9 הוא הגיל המשמעותי בהתפתחות תפיסות פוליטיות (Stevens 1982, 167-172). בגיל הזה, לפי סטיבנס, חל מפנה משמעותי בהבנה, בהתעניינות וביכולת הבעת הרעיונות הפוליטיים. אם גיל 9 הוא הגבול הגבוה לקריאת יצירותיו של סידון, מהי הכשירות שאותה מביאים אל הטקסטים ילדים צעירים יותר?

רעיון המלחמה והשלום עומד במרכזו של *אזו ומוזו*. כדי שהילד יוכל להתעמת עם תופעות כמלחמה ושלום, עליו לראות את עצמו כשייך גיאוגרפית, לאומית וחברתית ל"מדינה". הס, טורני ופיאז'ה טוענים כי מבנהו הנפשי של הילד, המתבטא בגישתו האגוצנטרית אל העולם והתמקדותו בסביבתו המיידית, גורם לערפול מושג המולדת הנרכש רק לאחר גיל עשר (Hess and Torney בעל קשר חיובי למולדתו, בכל זאת הקונספט האבסטרקטי-פוליטי של המושג "מדינה" עדיין נשאר מעורפל ומחוסר ערכים חוקתיים ואידאיים. רק לאחר שהילד משתחרר מגישתו האגוצנטרית, הוא יכול לגלות עניין בקולקטיבים חוץ-משפחתיים, להרחיב את מעגל התייחסותו ולראות את עצמו כחלק מקולקטיב שמובחן מקולקטיבים אחרים (שם). גם אם הילד הישראלי חשוף יותר מילדים בני לאומים אחרים להיותו חלק מלאום ספציפי ולממשיות תופעות המלחמה והשלום, התפתחותו הקוגניטיבית ויכולת ההמשגה שלו עדיין לוקות בחסר. זאת ועוד, מחקרים שנערכו בנושא הזה מראים כי כבר בגיל 8 יש לילדים מושג ברור למדי על אודות המלחמה, אך הם מתייחסים להיבטים קונקרטיים הקשורים בה, לדוגמה – כלי נשק<sup>10</sup>. רק בגיל מאוחר יותר, לקראת סוף בית הספר היסודי, מודגשים ההרג והמוות, תופעות אשר ההתייחסות אליהן שלילית. ילדים תופסים את המלחמה כמאבק בין רעים לטובים ואינם מסוגלים להבין כי כל אחת מהקבוצות המעורבות בעימות נתפסת כאויב בידי הקבוצות האחרות.

אם כך, קשה להניח שהילד יצליח לרדת לעומק המורכבות התמאטית שמציע סידון באזו ומוזו. האם יוכל לבקר את עמדותיהם האגוצנטריות של *אזו ומוזו* וצאצאיהם בטרם השתחרר מעמדתו האגוצנטרית, בטרם הצליח לשייך את עצמו לקולקטיב לאומי שמובחן מלאומים ומאומות אחרים? סידון דורש מהנמען הילד לא רק להבחין בין הצדדים הניצים ולשייך את עצמו לאחד מהם, אלא אף ללכת צעד אחד קדימה, לעבור לצד האחר, ולראות את עצמו בעיניו. מעבר לכך הוא נדרש לעשות מעשה, שמבוגרים ומנוסים ממנו עדיין לא הצליחו לעשותו, בין שממניעים של פנאטיות לאומית ובין שמחוסר מודעות בסיסית. לם (1976, 38-39) טוען כי "יכולתו של האדם להרוף את הפיתוי לדה-הומניזציה של אויבו

10 איכילוב טוענת שכדי שהילד ירכוש ויבין את מלוא המשמעות שטומנת בחובה המילה "מלחמה", צריכים להתקיים ארבעה גורמים בריזמנית: התפתחותו הקוגניטיבית של הילד, יכולת ההמשגה של הילד, דעת המבוגרים, יחס כלי התקשורת ואופן התייחסותן של החברה והתרבות הסובבת אותם למלחמה. ראו: איכילוב 1984, 38-40.



מותנית ברמה גבוהה של מודעות עצמית ושל יכולת בקרה על התערבותם של הרגשות בחשיבתו.

אם להתקדם שלב נוסף, הרי באוזו ומוזו יש רפרור לא רק לעימות הערבי-ישראלי, שאפשר לומר שהילד הישראלי הממוצע חשוף אליו מרצון או שלא מרצון, אלא אף אל איבת העמים שראשיתה באיבת קין והבל והמשכה בעידן המודרני. כיצד יוכל הקורא-הילד, שעדיין לא ירד לעומק העימות הקרוב לגבולותיו שלו, להרחיק לכת במרחב הזמן והחלל כדי להכיר במפגע היסטורי שהוא חלק ממנו? זאת ועוד, יש לקחת בחשבון את העובדה שסידון כתב בתוך ועל חברה שעדיין נמצאת בשלבי התהוות והיא חצויה אידאולוגית. האידאולוגיה וההשקפה הפוליטית שבהן נכתבו היצירות אינן נחלת כלל הקוראים הצעירים. היות שהילדים הצעירים שואבים את השקפתם הפוליטית מסביבתם הקרובה, הנמען הילד, שלא חונך בהתאם להשקפה הפוליטית העולה מן היצירות נדרש לעמת שתי השקפות שונות.

האנט בספרו *Criticism, Theory & Children* (1991) *s Literature* מונה שלושה אלמנטים ספרותיים שמקשים על הנמען הילד לפענח את היצירה הספרותית: הסאטירה, האלוזיה והאירוניה. הדגם הסאטירי אינו מן הדגמים הספרותיים הנפוצים בספרות לילדים ונתפס כזה ששייך למערכת הספרות למבוגרים. אי חשיפתו של הילד הממוצע לדגם הזה מונעת ממנו תקשור אפקטיבי עם המורכבות הז'אנרית והתמאטיקה שאליה הוא מרפרר. הנמען הילד שאינו אמון על קריאת ספרות סאטירית, אינו מסוגל לחוות את הצפוי לו וממנו כקורא, ולפיכך אינו מסוגל לעשות שימוש במגוון הטכניקות הספרותיות העומדות בליבו של הדגם הזה ולעמוד על משמעויותיהן. על הנמען – בטרם יוכל להבין את הנסתר ולהפרידו מהגלוי – להיות מודע למבנה הטקסטואלי, וחוסר הידע הזה הנרכש עם השנים, הוא אחד מהאלמנטים המבחינים את הנמען הילד המתלמד מהנמען המבוגר. מפגש עם סאטירה מחייב יכולת "לפענח צופן", כלומר: היכולת לתרגם את התצורה הסאטירית למושגי המציאות שאליה היא מתייחסת. ואם הצופן אינו מוכר, כיצד אפשר לפענחו?

אחד המקורות שמהם צומחת מלאותן התמאטית של היצירות הוא השימוש באלוזיות. היצירות המבוססות על אלוזיה של טקסט על טקסט, דורשות מהקורא הכרת המקורות השונים וכושר הבחנה וניתוח של מערכת היחסים בין הטקסט הנרמז לטקסט הנתון, יחסים שלעתים הם אנאלוגיים, אירוניים ו/או פארודיים. יש שהאלוזיות הן מקראיות, יש שהן מרפררות לספרות הסאטירית הקלאסית ו/

או הישראלית, יש שהאלוזיות נבנות על טקסטים / ציטוטים ספציפיים מההווה התרבותי-חברתי הישראלי. כדי שתתממש מלאותן התמאטית של היצירות הנשענות על עיבוי אלוזיוני, מחויב קיומו של נמען שאמון על המקורות. קשה להניח כי הילד הוא נמען כזה אשר כמתלמד צעיר הוא מנוע מלהתמצא בנבכי המקרא והתרבות הישראלית והמערכת של ימים עברו.

ברמה הלשונית-סגנונית מתאפיינות הסאטירות של סידון בנימה אירונית. אירוניה היא טכניקה פואטית שמיועדת לנמען המבוגר. הנמען הילד, שתובע אמירות אלמנטריות והימנעות ממילים בעלות שדה משמעות רחב או מילים שאופיין קונוטטיבי, עשוי לקבלה כפשוטה, לפרשה באורח ליטראלי ובכך לאבד את המשמעות הטקסטואלית העמוקה. האירוניה המופיעה ביצירותיו של סידון היא בעיקרה אירוניה לשונית, שמהפכת את המשמעות המובלעת, ולא רק את התוכן הסמנטי של האמירה הגלויה, אלא גם את מעמדו ההיררכי של מושא האירוניה. האירוניה בסאטירות מבוססת על שימוש בסופרלטיבים, במטבעות לשון שלקוחות מהתרבות הישראלית, בקונקרטיזציה של מטאפורות ובשימוש במשלב ספציפי כגון משלב צבאי ופוליטי.

### כּוֹס אַחוּתְךָ תִּשְׁתִּי, הַעֲמֶקָה וְהַרְחֲבָה; תִּהְיֶה לְצַחַק וּלְלֵעָג, מְרֻבָּה לְהִכָּיל.<sup>11</sup>

"מכיוון שרבים מספרי הילדים כתובים בעברית קלוקלת או במשקל לא טוב, מאד חשוב לי, בעיקר משום שאני מלעיט אותם בכל מיני רעיונות, שלפחות הרעל יהיה עטוף בסוכריה יפה, הן מבחינת השפה, הן מבחינת הדימויים, והן מבחינת ההומור. חשוב שהילד יינה מהסיפור", אומר סידון (סידון, 1995, ראיון). הסוכרייה שאותה מציע סידון לנמען הילד היא בעיקרה ההומור והצחוק. ההומור ביצירותיו הסאטיריות הוא בהיר ופשוט. סידון מעדיף את השימוש בהומור הזה ולא בהומור מתוחכם, מתוך רצון לצמצם את המרחק שנוצר בין היצירה לנמענה הילד, כתוצאה מהמורכבות התמאטית והשימוש בדגמים ספרותיים אשר הנמען הילד אינו אמון עליהם.

ההומור שבו מרכות הסאטירות לעשות שימוש הוא הומור החבטה. להומור החבטה בסאטירות של סידון יש כמה וריאציות. לעתים הומור החבטה מכון ותלוי אדם: *אנוז ומנוז* מכים זה את זה ויוצאים בשן ועין: "בבוקר למוזו חסרו

11 יחזקאל כג, 32.

שתי שינים, / הוא צלע ובקושי הזיזו אצבעות. / לאוזו היו פנסים בעיניים, / כתף עקומה, שריטות ופציעות" (סידון 1987, 6). יש שהומור מקורו במעשי אדם שאינם בכוונה תחילה ותוצאותיהם פגיעה פיסית ו/או הגחכה: "והאם צועקת בקול: 'אוי לי, בני, / הוא עבר, המסכן, לצד השני'. / והאבא בוכה: / 'ילדי האומלל, / ודאי לידי המפלצת נפל'" (שם, 24). יש שההומור הוא הומור "ההתעלפות" הנשען על כשל אנושי שנגרם על ידי הטבע: "כשמוזה, נרגשת, סיפרה לאביה / על אוזו – ומנין טיפס והגיע, / האב, שאותה השעה הוא אכל, / התעלף – ומיד על האוכל נפל" (שם, 22). הומור נוסף הוא הומור האבסורד, המבוסס על חשיפת הקורא לסיטואציות אבסורדיות שמגחכות את מעמדן של המשתתפים בהן ואת הסיטואציה עצמה. ההומור הזה מציג התנהגות שאינה עולה בקנה אחד עם ההתנהגות החברתית או האנושית המקובלת. ההומור הסיטואציוני האבסורדי מבוסס לעתים על קטלוגים קומיים, אשר מעצם צירופם של חפצים או אלמנטים, שאינם קשורים זה לזה ליחידה אחת, משעשעים את הילד:

אם אוזו קיבל זריקה קצת כואבת [...] / במקום שחוטפים זריקות, כמובן, / אז מילא שהוא התקשה קצת לשבת / – אבל גם למוזו כאב הישבן [...] / אם מוזו, נגיד, / חלם חלום מבהיל ומפחיד, / אז אוזו אחיו, במיטה ממולו, / היה מתעורר מזיע כולו. / כשמוזו היה תינוק קט וחביב / ואוזו בן שמונה [...] אז אוזו, לאות הזדהות עם אחיו, / מצץ עוד מוצץ ולבש חיתולים. / לעומת זאת כשאוזו הלך לצבא / וזקן על פניו החל אז צומח, / מוזו, / שנתיים לפני בר-מצווה, / גם הוא מדי בוקר היה מתגלח. / אוזו עייף / – מוזו נרדם. / מוזו נדקר / – לאוזו יש דם. / האחד משתזף, / השני מתקלף. / האחד מרגיש רע, / השני מתעלף. / ואפילו אומרים ששניהם תוך שינה / היו נותרים באותה מנגינה" (שם, 2-3)

ההומור הוורבלי בסאטירות נשען על שימוש בקללות ובמילות רחוב. ילדים נהנים משמיעת הקללה ומילות הרחוב הכתובות בטקסט ספרותי, היות שהכתוב נותן לגיטימציה להשמעת דברים שאסור לומר בסביבה הדורשת חינוך והתנהגות "טובה". הקללות ומילות הרחוב בסאטירות של סידון אינן נשענות על גסויות, או על מילים שנאמרות בחדרי חדרים, אלא על קללות "לגיטימיות". קללות אלה, גם אם לא מנומס וחינוכי לעשות בהן שימוש, הן חלק מעולמו היומיומי של הילד וסביבתו הקרובה. *אוזו ומוזו* צועקים זה על זה: "אידיוט כמו בלטה [...]

אתה מטומטם [...] אתה לא חכם [...] ואתה בן טיפש [...] תסתום את הפה, אחרת תחטוף [...] אל תאיים, גם לי יש אגרוף" (שם, 5; 20).

הלשון היא כלי נוסף שבו עושה סידון שימוש כדי לקרב את הנמען הילד ליצירתו. יצירותיו הסאטיריות מאופיינות בסגנון ובאוצר מילים פשוטים וקלים. המשפטים קצרים ולא מורכבים, ואין פער גדול בין הרמה הלשונית של היצירה לשפה היומיומית שהילד מכיר. היצירות משלכות כמה משלבים לשוניים: המשלב הבינוני המבוסס על אוצר מילים וביטויים ששאובים מההווי הישראלי הלשוני היומיומי – "לפני שאימא תשוב מקניות" (שם, 16); "המפלצת עושה לי פשוט מארב" (שם, 19); "ואף חתול שחור לא עבר" (שם, 32), המשלב התת-תקני הבא לידי ביטוי בביטויים סתמיים – "טפו טפו טפו, שאמות אם שיקרתי" (שם, 23), והמשלב הילדי הנחשף בשימוש שעושות היצירות בביטויים המייחדים את המשלב הזה – "ת'יד" (שם, 22); "ב'קשה" (שם, 29). לשון היצירות היא אף זו התוחמת אותן במסגרת מערכת הספרות לילדים, כאשר היא עושה שימוש עקיב בפרוזודיה המאפיינת ספרות לילדים, המבחינה אותה מספרות המבוגרים. את היצירות אפשר להגדיר כפרוזה מחורזת. החריזה בכל היצירות היא חריזה עקבית. יש שהיא חריזה צמודה, יש שהיא מסורגת ויש שהיא משלבת בין השתיים. החריזה העקבית מחזקת את תחושת הקצב ואת המרכיב הקבוע ביצירה, ובכך מקלה על הילד את חיבובה עליו. כאשר חורגות היצירות מהחריזה העקבית, מתקשרת החריזה להופעתו של המספר ולחדירתו לעולם הבדיוני.

"מי שמתבדח, מתוודה" אומר פתגם איטלקי. באוזו ומוזו מכפר קאקארוזו מתבדחים המספר והמחבר המובלע עם נמעניהם – הילד והמבוגר. זוהי בדיחה שהיא וידוי של האחד העומד ליד החלון ורואה את "העוול שבין הקוצים", כדברי עמיחי (תשל"ב). ה"בדיחה" על איוולתם של *אוזו ומוזו* ושולתם היא וידוי שדוקר כמדקרת סכין. זהו וידוי על חברה שנלחמת מלחמות חסרות תכלית ואזרחים שהולכים כעדר אחר שנאת אבות. האם נבכה בסופה על מבוך שאין ממנו מוצא? או שמא, פעם, בעתיד, נצחק בקול ונחיה בשלווה כאוזו ומוזו "עד רבע לשבע"?

## ביבליוגרפיה:

- אבנרי, א' (1989). *אחי, תל-אביב: ביתן*.  
איכילוב, א' (1984). *עולמם הפוליטי של ילדים וכני-נוער*. תל-אביב: יחדיו.  
אלכסנדר, ד' (1985). *ליצן החצר והשליט – סאטירה פוליטית בישראל (סיכום ביניים) 1984-1948*. תל-אביב: ספרית פועלים.  
ברגסון, א' (1962). *הצחוק*. תל-אביב: ראובן מס.  
לם, צ' (1976). *מלחמה וחינוך*. תל-אביב: עם עובד.  
מורואה, א' (2007). *השמנפופים והחדחוטניים*. תל-אביב: מטר.  
מילן, א' א' (1998). *מעשה במעשה*. תל-אביב: מסדה.  
סוויפט, ג' (1986). *מסעי גוליבר*. תל-אביב: שוקן.  
סוס (1986). *המלחמה האיומה על החמאה*. ירושלים: כתר.  
סידון, א' (1985). *המלאך*. ירושלים: כתר.  
סידון, א' (1987). *אווז ומוזו מכפר קאקארוזו*. ירושלים: כתר.  
סידון, א' (1990). *עלילות פרדיננד פדהצור בקיצור*. ירושלים: כתר.  
סידון, א' (1993). *סיפור מוזר ומלא תימהון על האי הקטן האי היגיון*. ירושלים: כתר.  
סידון, א' (1995). *מעלה קרחות*. תל-אביב: עם עובד.  
סידון, א' (1995). *ריאיון אישי*.  
סצ'רדוטי, י' (2000). *ביחד וכל אחד לחוד – על נמען מבוגר ונמען ילד בשיח הספרות לילדים*. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.  
ראבלה, פ' (1987). *גארגאנטוא. מבחר יצירות נאו-קלאסיות לקורס תחנות יסוד*. תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב.  
רנן, י' (1986). *צחוק בחשכה*. תל-אביב: אדם.

- Hess R D, Torney J V. (1967). *The development of political attitudes in children*. Chicago: Aldine.  
Hunt, P. (1991). *Criticism, theory & children's literature*. New York: Blackwell Publishers.  
Olson, E. (1986). *The theory of comedy*. Indiana: Bloomington.  
Piaget J, Weil A. (1951). The development in children of the idea of homeland and relation with other countries. *International Social Science Bulletin*, (3, 1951), pp. 561-578.  
Stevens, O. (1982). *Children talking politics: political learning in childhood*. Oxford: Martin Robertson.  
Valle-Killen, S. D. (1980). *The satiric perspective: a structural analysis of late medieval early renaissance satiric treatise*. New York: Senda Nueva De Eddiciones.