

מבוא

בעבודה זה אעסוק בביטויי טרור באומנות ביצירותיהם של רותו מודן¹ ('קרוב רחוק'), ארט שפיגלמן² ('בצילם של הלא-מגדלים') ורועי רוזן³ ('סוויטת המוות'). נושא העבודה הוא מציאות הטרור ושאלת המחקר היא כיצד בונים האמנים ביצירותיהם את מציאות הטרור. אבקש למצוא כיצד כל אחד מהם בונה את מציאות הטרור ביצירתו באמצעות ניתוח של עבודתם, ובאמצעות המושג 'קריקטורה' והעיון ברלוונטיות שלו ליצירת מציאות זו.

העבודה כוללת תשעה פרקים: הפרק הראשון הוא תעודת הזהות של היצירות וכולל רקע על היצירה, תיאור תמציתי של נרטיב היצירה וניתוח של הסגנון. הפרק השני מנתח את נרטיב היצירות. השלישי מציג את המושג החיצוני ליצירות, והרביעי את רלוונטיות המושג ליצירות. הפרק החמישי כולל את הצגת התזה האישית. השישי מנתח את היצירה בהקשר של הזמן והמרחב בה היא נוצרה, תוך מתן דגש על מציאות הטרור הישראלית והביני"ל ועל תפקיד התקשורת ביצירת מציאות זו. הפרק השביעי כולל את הפרשנויות הקיימות ליצירות ואת הפרשנות האישית בהשוואה אליהן. הפרקים האחרונים מוקדשים להשוואה ליוצרים ישראלים וביני"ל הקשורים מבחינת תוכן וזמן ליצירות בהם העבודה דנה.

הפרקים קשורים ישירות אחד לשני ומהווים רצף המשכי שמטרתו לענות על שאלת המחקר. שיטת המחקר כוללת עיון, איסוף וסינון מידע ממאמרים אקדמאיים, מאמרים מעיתונים פופולריים – ישראלים ובין לאומיים וספרים. רוב איסוף המידע נעשה באמצעים וירטואליים המאפשרים גישה למקורות מידע בינלאומיים מגוונים. כמו כן, המחקר כולל ניתוח אישי של היצירות עצמן ושיחה עם אחד מהאומנים (רועי רוזן).

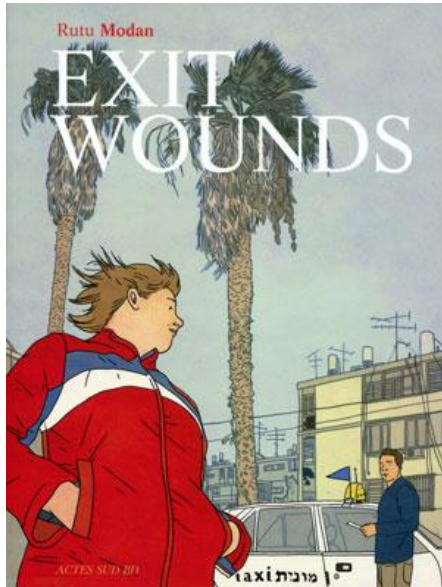
¹ רותו מודן נולדה ב-1966 בתל השומר, היא אמנית, מאירת ומחברת ספרי קומיקס ישראלית. מלבד 'קרוב רחוק' מודן הוציאה שני סיפורי קומיקס נוספים שעוסקים בטרור: 'השיבה הביתה' – 'HOME COMING' ב-2002, על אודות טייס ישראלי שמטוסו הופל מעל לבנון וגורלו לא נודע, ו'ג'מילטי' – 'JAMILT', קומיקס המתאר כמה שעות בחייו של זוג ישראלי העומד להינשא ונקלע לפיגוע התאבדות. שני הסיפורים מהווים עיבוד קומיקס לסיפור אמיתי.

² ארט שפיגלמן נולד ב-15 בפברואר 1948 בשטוקהולם, שוודיה, להורים יהודים פליטי שואה, גדל בניו יורק, הוא אמן קומיקס אמריקאי. שפיגלמן ידוע בעיקר בשל ספר הקומיקס שלו "Maus" ("עכבר – סיפורו של ניצול"), שהוא ספר הקומיקס היחיד אי פעם שזכה בפרס פוליצר (1992).

³ רועי רוזן - נולד ב-1963 ברחובות, הוא אמן וסופר ישראלי. רוזן למד פילוסופיה וספרות השוואתית באוניברסיטת תל אביב, ואמנות חזותית בניו יורק. יצירתו מאופינת בעיסוק, בין השאר, ביהדות, נאציזם, פורנוגרפיה, היסטוריה של האמנות, כפילויות ובמשבר זהות בעידן הפוסטמודרני.

פרק א - ת.ז של היצירות:

פרק זה מציג את 'תעודת הזהות' של היצירות. הפרק מחולק לשלושה חלקים, בהתאם למספר היצירות בהם העבודה דנה. כל חלק מוקדש ליצירה ומציג את הרקע ליצירתה, את תמצית הנרטיב שלה וניתוח בסיסי של הסגנון המאפיין אותה.



דימוי 1 – רותו מודן, 'Exit Wounds', שער, הוצאת 'Drawn and Quaterly' 2006, and Quaterly'

רותו מודן - "קרוב רחוק" / "Exit Wounds"

הרומן הגרפי הראשון שהוציאה רותו מודן. יצא לראשונה באנגלית בשנת 2006 בהוצאת הקומיקס הקנדית – "Drawn and Quaterly", שמושבה במונטריאול. יצא בהוצאת עם עובד בעברית בשנת 2008. לספר 4 פרקים. בגירסתו העברית – 172 עמודים בכריכה קשה ובאנגלית 168 עמודים בכריכה קשה או רכה (Paperback).

רקע: בשנת 2000 בסמוך לעליית מנהיג האופוזיציה, אריאל שרון, להר הבית, החל מאבק מזוין ומתמשך בין ישראל לפלסטינים במסגרת אינתיפאדת אל-אקצה. האינתיפאדה התבטאה בגל טרור פלסטיני, ששיאו היה ב"מרץ השחור" (2002), אשר הוביל ליציאה למבצע

חומת מגן. השנים 2001–2004 היו קשות מבחינת הפיגועים, אך בהמשך גל הטרור דעך. ב-25 במאי 2001, התפוצצה מכונית תופת בתחנה מרכזית חדרה. בתאריך 4 באוקטובר 2003 מחבלת מתאבדת פוצצה עצמה במסעדת 'מקסים' בחיפה. אילו הם פיגועים שמוזכרים בעלילת הספר. בעקבות האינתיפאדה הוחלט לבנות את גדר ההפרדה לאורכה של מדינת ישראל, ברובה סמוך לקו הירוק.

הסיפור הוא על קובי פרנקו, נהג מונית תל אביבי בשנות ה-20 לחייו, שחיוו משתנים לאחר שחיילת מספרת לו שאביו הנעדר נהרג בפיגוע התאבדות בתחנת רכבת. את הקרדיט לגרעין הרעיוני של הסיפור נותנת מודן ל"הרוג ה-17", סרטו התיעודי של דוד אופק, שהתחקה אחר גורלה של גופה מפיגוע שאיש לא ידע לזהות.⁴

"מודן משתמשת בתדירות בטכניקה של Tracing (טכניקה בה מציירים דימוי חדש בעזרת העתקת קווי המתאר של המקור), מה שמייצר איור בעל



דימוי 2 – רותו מודן, 'קרוב רחוק', הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 106

⁴ 'תקווה מעבר לשפיכות הדמים' / רייצ'ל קוק, 'האובזרבר', גליון 25, יוני 2007.

תחושה חזקה של ריאליזם בצד השטחה הנובעת מהשימוש המרובה בקווי מתאר⁵. בדימוי 2 ניתן לראות דוגמא לטכניקת ה-Tracing כאשר נומי וקובי נוסעים על כביש החוף. תחושת המציאות של נסיעה ברכב מודגשת היטב מהפריימים העוקבים וכך גם מיקומם על כביש החוף, בעוד השימוש בטכניקת העתקת קווי המתאר יוצר השטחה של הסיטואציה, שנשברת בסוף הסטריפ.

הסגנון של מודן מאופיין בקו 'נקי' שמהווה מחווה לספרי טיפ טין של ארזיה.⁶

מודן יוצרת 'פילטר חזותי המתקבל על ידי בחירתה לעשות שימוש לפרקים בסקאלת צבעים אפורה-כחלחלה, לעומת סקאלת צבעים מלאה'⁷ השימוש הזה של מודן הוא שימוש כפול שבא לידי ביטוי לאורך כל הספר, הן ביצירת הדימויים התקשורתיים ביחס לדימויי ה'מציאות' של הספר, והן ביצירת דימויים המתארים דמויות על רקע מקום מסוים. דוגמא לשימוש הראשון ניתן לראות בדימוי

3 בו נומי וקובי מצוירים



דימוי 4 – רותו מודן, 'קרוב רחוק', הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 65



דימוי 3 – רותו מודן, 'קרוב רחוק', הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 35

בסקאלת צבעים מלאה ועזה ואילו העיתון מצויר בסקאלת צבעים מוגבלת של כחול – אפור. הנוכחות של הצבעים החזקים נעלמת עם המשכיות הפריימים בסטריפ. השימוש השני בא לידי ביטוי בתיאור התחנה המרכזית בחדרה (דימוי 4). "מודן חוזרת כאן על הפילטר החזותי בהחלטתה לצבוע את התחנה בגוון אפור-כחלחל, אולם היא מצמצמת את בחירתה לחזית המבנה בלבד ואינה עושה בו שימוש באיורה את הדמויות או פנים החנויות."⁸ כאן, במקום לצבוע את המציאות התקשורתית בגוונים

הכחולים אפורים המצומצמים, מודן צובעת את התחנה עצמה בגוונים אלה, והשימוש בצבעים החזקים ממקד את תשומת הלב באנדרטת ההנצחה שמקבלת גם בציור את המעבר לציור בצבעים חזקים.

⁵ 'קומיקס טרור וטראומה – משפילגמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010)

⁶ 'ספרים לחגים: קומיקס' / דאגלס וולק, 'ניו יורק טיימס' גליון 2 דצמבר 2007: 7.26

⁷ 'קומיקס טרור וטראומה – משפילגמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010)

⁸ שם

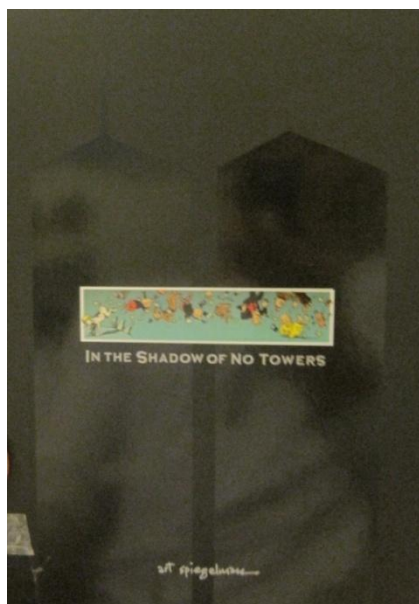
"האיורים הללו משדרים תחושה של שלווה הנפש שניכרת בסגנון האיורי בו בחרה מודן, ובה בעת גם בטקסטים הלקוניים של העוסקים במלאכה".⁹ ואכן בסצנה הפותחת את הפרק השני של הרומן ומתארת את המכון הפתולוגי לרפואה משפטית באבו כביר (דימוי 5) ניתן לראות את השימוש של מודן באלמנטים אלה. גם כאן היא חוזרת על הפילטר החזותי המוגש בקווים נקיים, ובהעתקה של קווי המתאר שבונים את המכון. אלמנטים אלה מדגישים את הדמויות, את עיסוקיהן הפרגמטיים והיומיומיים ואת הבעות פניהן השלוות תוך התעסקות בביתור גופות, ניקוי דם, וסגירת ארונות קבורה. לאורך הסטריפ מובאים 3 תיבות טקסט בלבד: אחת המתארת את המיקום ועוד שתיים שיוצרות דו שיח לקוני על אודות ארוחת צהרים בין שני עובדי המכון בעת עבודה על חלקיה הפנימיים



דימוי 5 – רותו מודן, 'קרוב רחוק', הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 43

של גופה.

תפיסת המרחב והזמן בסיפור היא מאוד מוגדרת: מודן מבססת את המיקום הגיאוגרפי המדויק של הסיפור בישראל, בתל אביב, בחדרה, בכביש החוף, ובה בעת את הזמן בו הוא מתרחש – זמן של ריבוי פיגועי ההתאבדות בפנים הארץ. המשפט הראשון הפותח את הרומן הוא תיאור מדויק של מקום וזמן: "תל אביב, ינואר 2002, 9 בבוקר".¹⁰



דימוי 6 – ארט שפיגלמן, 'בצילם של הלא מגדלים', הוצאת פנתאון, 2004, שער

ארט שפיגלמן - "בצלם של הלא-מגדלים" / "In the

Shadow of the No Towers"

ספר קומיקס שראה אור בספטמבר 2004.

הספר מספר על חוויותו האישית של שפיגלמן במהלך אסון התאומים ולאחריו. שפיגלמן ומשפחתו היו עדים למתקפה בדרום מנהטן. הם גרו בקרבת מקום, ובתו הקטנה אף התחילה את לימודיה בבית ספר הממוקם ממש מתחת למגדלים.¹¹

הצער שחווי שפיגלמן באותו יום התחלף בזעם כלפי הממשל האמריקאי בראשות ג'ורג' וו בוש, ושימושו באירוע לצרכי תעמולה ושלטון אינטרסנטים. מתוך זעם זה

⁹ שם

¹⁰ 'קרוב רחוק' / רותו מודן, הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 7

¹¹ 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, 'השמיים נופלים' - הקדמה

וכביקורת על ההתנהלות של הממשל האמריקאי שפיגלמן כתב את הספר.¹²

הספר הוא ספר גדול – כל עמוד בגודל 25 על 37 ס"מ, והוא מודפס על נייר קרטון עבה במיוחד. בשער מופיעה אותה עטיפת גליון עיתון מה- 24 בספטמבר 2001 ובמרכזה פריים אופקי המציג מעין חמור שטני המוצג כערבי הבועט בשורה של דמויות מראשית היווצרותו של הקומיקס¹³ (דימוי 6).

"שפיגלמן אסף למעשה בספר עשרה טורי קומיקס המכילים, כל אחד, כמה סטריפים עליהם שקד בין 2002 ל-2003 ואותם פרסם ב'די צייט' הגרמני. זאת לאחר שהתרשם ש'הניו יורקר' לא יאות להציגם בשל מצב הרוח הלאומני של אותם הימים. בארצות הברית ראתה הסדרה של שפיגלמן אור בשבועון היידישי-לשעבר Forward בעל התפוצה הנמוכה."¹⁴

ביתר דיוק, שפיגלמן שקד על הסטריפים בתקופה שבין ה- 11 לספטמבר 2001 ל- 31 באוגוסט 2003.¹⁵

כל הספר מוצג בצורת דיפטיכון (חיבור שני לוחות במרכזם בכמעין ציר); צמד העמודים הראשון של הספר הוא כותרת הספר ובמרכזה איור של המגדל הבורע (דימוי 7) כאילו מודבק על רקע השער של מהדורת ה'ניו יורק וורלד' מתאריך 11 בספטמבר 1901 – מאה שנה בדיוק לפני האירוע.

צמד העמודים השני הוא הקדמה פרי עטו של שפיגלמן. לאחר מכן, מובאים עשרת הטורים, כל אחד בפריסה אופקית על פני 2 העמודים הגדולים. שפיגלמן בחר בפורמט של טורי קומיקס גדולים, המורכבים מכמה סטריפים ועמוסים עד כי נדמה שהם מאיימים להתפקע.¹⁶

"סגנונו של שפיגלמן כמאייר ב'צילם של הלא-מגדלים' שונה באופן מהותי מזה בו בחר ב'מאוס'. הדברים באים לידי ביטוי לא רק בצבעוניות שהחליפה את האיור בשחור לבן, אלא גם בסגנון הריאליסטי שאימץ ביצירתו המאוחרת."¹⁷

מספר דימויים חוזרים לאורך הטורים; למשל הדימוי של



דימוי 7 – ארט שפיגלמן, 'בצילם של הלא מגדלים', הוצאת פנתאון, 2004, שער פנימי

¹² שם

¹³ 'ארט שפיגלמן – בצילם של הלא מגדלים: 9/11 והיצוג של טראומה' / קריסטין ורסלויס, מתוך 'לימודי ספרות מודרנית 52.4', 2006, עמ' 998

¹⁴ 'קומיקס טרור וטראומה – משפיגלמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010), פסקה 20, הובא מתוך 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, 'השמיים נופלים' - הקדמה

¹⁵ 'רומנים גרפיים ושאלת הדחיפות' / פרנק מולר, מתוך 'פחד מוות' / דנה אריאלי הורוביץ ודפנה סרינג, הוצאת מאגנס, 2010, עמ' 133

¹⁶ 'קומיקס טרור וטראומה – משפיגלמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010), פסקה 23

¹⁷ שם, פסקה 22

המגדל הבווער (דימוי 7), ששפיגלמן מעיד שעבד על המחשת המראה שראה דימוי זה זמן רב, ולבסוף נעזר בטכנולוגיה דיגיטלית כדי לקבל את הדימוי שהניח את דעתו.¹⁸ דימוי חוזר נוסף הוא הדימוי של התאומים קצניאמר, דמויות מראשית ימי הקומיקס, פרי יצירתו של רודולף דירקס שהיו אדפטציה ל 'מקס ומוריץ' של וילהלם בוש והיו מודל לחיקוי לכשעצמם, כשמגדלי התאומים בווערים על ראשם.¹⁹

הטורים מסודרים בסדר כרונולוגי כאשר האמן חותם על כל אחד מהם ומתארך את יצירתם.

בסוף הספר מופיע אפילוג בשם 'תוסף הקומיקס' המביא היסטוריה קצרה של התפתחות הקומיקס בכלל, והאמריקאי בתחילת המאה ה-20 בניו יורק, בפרט, מאת שפיגלמן. לאפילוג מצורפים 7 איורי קומיקס קלאסיים מתקופה זו.²⁰

בעמוד האחרון של הספר מופיעים ציטוטי כותרות עיתונים מהתקופה הרלוונטית למתקפה, על רקע אותו שער מ-1901, שהפעם נראה דהוי הרבה יותר ומקבל חידוד רק בעמוד הבא, בו לא מופיעות הכותרות. בצד שמאל למעלה מופיע איור כאילו מודבק על הדף, של התאומים קצניאמר.

תפיסת המרחב של הספר מאוד מוגדרת – ניו יורק, מנהטן, גראונד זירו. בטור השישי, ההפרדה בין הפריים הראשון והשני נעשית על ידי מפה הממחישה עד כמה תפיסת המרחב מדויקת ומצומצמת – 4 בלוקים ברובע סוהו שבמנהטן, בהם מרוכזים גם ביתו של שפיגלמן, גם הסטודיו שלו וגם גראונד זירו. תפיסת המרחב גם מתחדדת בהבעת התמיהה של הכותב על כך שבעוד החיים גועשים וכאוטיים בדרום מנהטן, באמצע העיר אנשים חזרו כבר לשגרת חייהם (טור תשיעי).

תפיסת הזמן גם מאוד מוגדרת; יצירתו של כל טור מתוארכת ומופיעה בגוף הטור, וזאת בנוסף לכך שהעלילה היא למעשה על אסון התאומים שידוע גם על שם התאריך המדויק בו הוא התרחש - 9/11. המחבר מחדד גם את תחושת הזמן ביוצרו דו שיח בלתי פוסק עם העבר (הגליון מלפני 100 שנה, המציאות לפני האסון, הקומיקסים הקלאסיים של ראשית המאה - 19) ושאלות לגבי העתיד.

רועי רוזן - סוויטת המוות – סדרת ציורים

הסוויטה היא סדרה של 6 ציורים באקריליק על נייר שנוצרה בשנת 2002 והוצגה לראשונה בגלריית רוזנפלד באותה שנה. כל הציורים באותו גודל – 75 על 60 ס"מ.

הסדרה הוכנה כמעין בלופרינט אילוסטרטיבי לפרויקטים עתידיים של האומן, בעיקרם הפרויקט "ציונה והתאומים", תערוכת יחיד של האומן בגלריית רוזנפלד ועל כל שטח הגלריה משנת 2006. הפרויקט היה מעין 3 מיני תערוכות בשלוש מפלסים שונים שהתאגדו יחד לתערוכת יחיד גרנדיוזית על פני כל המבנה וכלל ספר בהוצאת כתר בעל מבנה עלילתי של קומיקס על אודות גיבורת העל הישראלית – ציונה. סדרת הציורים מהווה מעין ניסוי מקדים לפרויקט תוך מתן דגש

¹⁸ 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, 'השמיים נופלים' - הקדמה

¹⁹ 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, אפילוג

²⁰ "הצל של זמנים עברו: היסטוריה ויצוג גראפי ב'מאוס' / הילארי צ'וט, 'ספרות המאה ה-20', כרך 52, 2006, עמ' 221

על האיפיון האיורי של הציור והשילוב של מילים בתוך הציור והשפעתם על מהות הציור ועל הנרטיב שלו. רוזן השתמש במהלך עבודתו בשבלונות שנועדו להגביר את תחושת ההזרה והניכור לצד יצירת דימויים בעלי שלמות גיאומטרית ולהמחיש את הצד האיורי של הסדרה.

שני ציורים מתוך הסדרה המשיכו להשתייך לסדרה אחרת – "סדרת הלבאי" של האומן שהוצגה גם היא ב- 2002, בגלריית רוזנפלד: 'דירה להשכיר', ו- 'רק שרון יביא שלום'. הציורים הנוספים הם: הצמד 'Coffin, Logo, Circle' ו- 'Coffin, Logo, Drips' שפותחים את הסדרה, 'Twins', ו- 'Psycho Joe VS Ziona' שחותם אותה.

השנה בה צוירו והוצגו לראשונה ציורים אלה, היתה השנה בה מספר הפיגועים ומספר ההרוגים בפיגועי טרור בישראל היה הגדול ביותר, 225 הרוגים ב- 47 פיגועים, כולל מלון פארק בנתניה, קפה מומנט בירושלים, ופיגועי אוטובוס בעפולה, ירושלים, כרכור ואף בתל אביב. (ראה המצב הביטחוני כרקע ליצירתה של רותו מודן מעל).

גם אסון התאומים מ- 2001 מהדהד ברקע ליצירות אלה. האומן מעיד שהסדרה נוצרה להציג עליזות קומיקסית לנוכח זוועות על רקע אסון התאומים והמצב הביטחוני בישראל.

רוזן משתמש לכל אורך הסדרה באותם אמצעים לביטוי דחיפות שעומדים לרשות אומני קומיקס: גודל התמונה וצורתה, יצירת רמזי עומק, ניגוד גרפי, תנוחות והבעות מוגזמות, טכניקות איור מיוחדות, שבירת מסגרות או שימוש בקווים אלכסוניים.²¹

הציורים כולם בנויים משני צבעים בלבד, שחור ולבן, או במקרה של "דירה להשכיר" חום ולבן, מלבד אחד – "Twins", שבנוי משלושה – שחור, לבן וכחול. הציורים מצוירים בסגנון שמשלב קומיקס עם אקספרסיוניזם אבסטרקטי, זרם שבז לענין הנושא. נוצר מתח ומועלות שאלות על היחס בין הרקע לנושא: בין האומן לנושא הציור, בין האומן למתבונן. הציורים הם כמעין פריים בודד של קומיקס, כאשר בכולם משולבים מילים (בצמד ציורי ה- Coffins, הלוגים מחליפים את תפקיד הכיתוב), כמו בבלוני הדיאלוג של הקומיקס. השימוש בסימטריה ואי סימטריה בולט בכל הציורים, שמחולקים הן על ציור אנכי מרכזי והן על ציר אופקי מרכזי. רוזן משתמש גם בדיכוטומיה בין קווים מעוגלים לקווים ישרים וצורות גיאומטריות לאורך הסדרה.



רוזן, Coffin, logo, circles, 2002, אקריליק על נייר, 75x60 גלריה רוזנפלד, תל אביב

בציור הראשון, Coffin, Logo, Circles, רואים את דגל ישראל מאונך, כאשר מגן הדוד במרכז הוסט מעלה ושולב בארון קבורה. במרכז מגן הדוד מופיעה דמות, שמזכירה את 'מוריץ' דמותו של וילהלם בוש, הסופר והמאייר של ספר הילדים הקלאסי "מקס

דימוי 8 – רוזן,
,Coffin, logo, circles
2002

²¹ 'רומנים גרפיים ושאלת הדחיפות' / פרנק מולר, מתוך: 'פחד מוות' / דנה אריאלי הורוביץ ודפנה סרינג, הוצאת מאגנס, 2010, עמ' 130, לקוח מתוך: 'לעשות קומיקס: הסודות של סיפורי קומיקס, מאנגה ורומנים גרפיים' / מקלאוד, 2006, עמ' 45 - 46

ומוריץ", ומעל למגן דוד – כתר. בכל מרחב הציור משולבים עיגולים מושלמים בגדלים שונים.



רועי רוזן, coffin, logo, drips, 2002, אקריליק על נייר, 75x60, גלריה רוזנפלד, תל אביב

דימוי 9 – רועי רוזן, Coffin, logo, drips, 2002

בציור השני Coffin, Logo, Drips, רואים את אותו דגל ישראל מאונך, עם אותו מגן הדוד במרכז שהוסט מעלה ושולב בארון קבורה. הדמות במרכז התחלפה ומזכירה עתה גולגולת של אדם או קוף, ונוספו לה ידיים בנות 4 אצבעות. הכתר התהפך וממוקם מתחת לארון הקבורה וכיוונו מטה. העיגולים הוחלפו בשכבות אופקיות של צבע לרוחב כל הציור. הצבע נתחם על ידי השכבה הבאה בקו מעוקל שעולה ויורד. השכבה העליונה היא שחורה, מתחתיה לבנה וכך הלאה – 7 שכבות בסך הכל, כאשר השכבה התחתונה היא שחורה והיא נמצאת רק בחצי השמאלי של הציור.



רועי רוזן, Twins, 2002, אקריליק על נייר, 75x60, גלריה רוזנפלד, תל אביב

דימוי 10 – רועי רוזן, Twins, 2002

בציור השלישי, Twins, רואים שני מלבנים כחולים זהים, מעוקלים בצורת S וניצבים אחד במקביל לשני במרכז הציור על רקע שחור. בראש כל מלבן צוירה כמעין כרית בצבע הרקע השחור ובה מצוירים שני עיגולים לבנים קטנים שמזכירים עיניים. חלקו זה העליון של המלבן נתחם מחלקו התחתון בפס לבן אופקי שיוורד במעוקל ובאלכסון משמאל לימין. מתחת לפס זה מנוקדים המלבנים בצמדים של צורות שחורות זהות המזכירות דמעות הפוכות. בתחתית הציור מופיע הכיתוב Twins כאשר חלקו בלבן וחלקו בכחול. מעל לכל מרחב הציור מפוזרות נקודות זעירות של צבע חום

– צהוב שמזכירות חול.

רועי רוזן, דירה להשכיר, 2002, אקריליק על נייר, 75x60, גלריה רוזנפלד, תל אביב



דימוי 11 – רועי רוזן, דירה להשכיר, 2002

בציור הרביעי, דירה להשכיר, רואים בית רעפים עם ארובה, הפוך צבוע שחור על רקע חום בהיר. החלק העליון של הציור הוא הן תחתית הבית והן מישור מדושא ועליו חזיר. הרקע החום מחלחל לתוך קומות הבית בצורת מדרגות צרות של קן נמלים, והקומות מצוירות בצורת ארון קבורה בצבע הרקע. בקומה העליונה, מתחת לחזיר, מופיע סנאי שחור. מתחתיו תרנגולת, מתחתיה חתולה, מתחתיה קוקייה, והקומה התחתונה – עליונה ריקה. המילה 'דירה' מצוירת על הקומה של החתולה ומקשה על זיהוי החיה. המילה 'להשכיר' מצוירת על התפר בין שתי הקומות התחתונות. גם כאן, הכיתוב יוצר את הצבע החום על רקע השחור ולהפך. בחלקו העליון ביותר של הציור, בצד הימני, מעל החזיר, מצוירות שתי צורות, חצין עיגול, חצין משושה, כאשר אחת יותר גדולה מהשניה והיא מצוירת עם פס שחור וחד שתוחם אותה מצד אחד ומעניק לה עומק. שתי הצורות חוזרות בתחתית הציור אולם בהיפוך מקומות ובמרכזו.

רועי רוזן, רק שרון יביא שלום, 2002, אקריליק
על נייר, 75x60, גלריה רוזנפלד, תל אביב



בציור החמישי, רק שרון יביא שלום, רואים צמד ארובות
שחורות מעשנות, ובית שחור עם ארובה מעשנת. ביניהם
מצויר עץ, ולכל השלושה מעין פנים על הרקע השחור. מעל
העץ מצוירים שלושה כוכבים – מגני דוד וירח מלא. בין העץ
לבית מצוירת דמות בהירה יותר ומתחתיה מחילת עכבר. חלק
זה מהווה רק את הרבע העליון של הציור. בשאר חלקו
התחתון מצוירים המילים 'רק שרון יביא שלום', כל מילה
מתחת לקודמתה, על רקע של 7 קומות של ארונות קבורה
לבנים, ובהן דמויות שחורות. הכיתוב הוא לבן על הרקע
השחור אך משחיר את הלבן בארונות הקבורה ובדמויות
הקבורות בהן ולהפך.

**דימוי 12 – רועי רוזן, רק שרון
יביא שלום, 2002**

בציור האחרון, Psycho Joe

Vs Ziona, רואים את דמותו של פסיקו ג'ו במרכז עיגול גדול,
מעליו הכיתוב Psycho Jew, ומתחת לשתי ידיו הקמוצות, בתוך
טבעת העיגול הכיתוב Versus. בתחתית הציור מצויר נוף אורבני
מעוות בשחור ולבן ובמרכזו טיל. על הטיל מצוירות שתי רגלים
בעלות נעלי בלרינה וגרביים מפוספסים שמתחברות לטבעת העיגול
על ידי צורה אופקית שמזכירה מכנסיים. לרוחב חלק זה של הציור
מצוירת המילה Ziona.



רועי רוזן, Psycho Joe Vs Ziona,
2002, אקריליק על נייר, 75x60,
גלריה רוזנפלד, תל אביב

**דימוי 13 – רועי רוזן,
Psycho Joe Vs Ziona, 2002**

פרק ב – ניתוח הנרטיבים

פרק זה עוסק בניתוח הנרטיבים של היצירות. שלושת היצירות מציגות דימויים חזותיים מורכבים הקשורים האחד בשני ויוצרים נרטיבים מורכבים בעלי עומק הפועלים במישורים שונים של היצירות. במקרה של היצירות הנ"ל, הקשר הכפול בין היצירה לנרטיב מודגש דווקא בגלל האפיון הקומיקסי-איורי שלה – היצירה משרתת את הנרטיב והנרטיב משרת את היצירה.

רותו מודן - "קרוב רחוק" / "Exit Wounds"

"כותרתו של הרומן באנגלית Exit Wounds מתייחסת לפצע הנותר כאשר דבר מה פוגע בגוף ויוצא ממנו, אך הכותרת העברית, 'קרוב רחוק' חורגת אל מעבר לסמנטיקה עצמו; דומה כי היא מבקשת לזקק את הצלקות שהותירה המציאות הישראלית על הנפש פנימה, בבחינת רואה ולא רואה, מתקרבת ומתרחקת בו בזמן."²²

ואכן הקרבה והריחוק באים לידי ביטוי ברומן, הן בתיאור המציאות הישראלית ודרכי ההתמודדות עימה ועם הטראומה שהיא יוצרת, והן בתיאור המציאות הגלובלית, של האהבה ודרכי ההתמודדות עימה ועם הטראומה שהיא יוצרת, על רקע אותה מציאות ישראלית:

"זהו סיפור אהבה. אבל זה סיפור אהבה שנוצר באזור כה הרוס מהיגונות של מלחמה שחיבה אנושית פשוטה – הסיפור הפשוט של 'בן לוקח בת' שחוזר מסביב לעולם בערך אלף פעמים בשעה – יכולה להיראות לא רלוונטית. בידיה של מודן, היא כן רלוונטית. סיפורה חושף את הקול מתחת לקול: האהבה שיכולה לשגשג רק שכבה אחת מתחת לדם ולהרס"²³

אפשר שהסיבה בעטייה נבחרה לרומן הגרפי של מודן הכותרת 'קרוב רחוק' היא ההזרה שהקומיקס מייצר, המאפשרת מבט שהוא, באופן פרדוקסלי, בה בעת גם קרוב וגם רחוק.²⁴ אחת הדוגמאות הבולטות ביותר לכך ברומן, היא הסצנה הפותחת את הפרק השני, 'מסעותיי עם הג'ירפה', ובה נומי וקובי מגיעים למכון לרפואה משפטית באבו כביר (דימוי 5). ראשית, ההזדהות של הקורא עם הגיבור, קובי, באה לידי ביטוי במבנה הספר ונבנית בצורה הדרגתית: בפרק הראשון, 'דמות אב', מתוארת המציאות של המקום (תל אביב) ושל חייו של קובי. לאחר מכן, נפגשים הגיבורים, קובי ונומי ומסעם לגילוי האמת יוצא לדרך. שמו של הפרק כאמור הוא 'מסעותיי עם הג'ירפה', כלומר לאחר ביסוס הקשר הראשוני בין הקורא לגיבור, קובי, על ידי הזדהות והתקרבות בפרק הראשון, התהליך מושלם בכותרת של הפרק השני על ידי השימוש הקרוב בגוף ראשון. ענין זה גם מודגש על רקע הכותרת הכללית והרחבה, הרחוקה, של הפרק הראשון – 'דמות אב'.

²² 'קומיקס טרור וטראומה – משפילמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010), פסקה 33

²³ 'בין הכאוס, יופי שברירי פורח' / ג'וליה קלר, 'שיקו טריביון', גליון 14 באוקטובר 2007: 7.1

²⁴ 'קומיקס טרור וטראומה – משפילמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010), פסקה 31

אולם, באותה נקודה בספר שההתקרבות וההזדהות של הקורא מושלמת הוא ניתקל באירוניה של המציאות הישראלית במלוא הדרה.²⁵ בפרק הקודם, הוזכר השימוש של מודן בקו הנקי, בפילטר החזותי ובטקסטים הלקוניים בסצינה זו. בפריים הראשון של הפרק, העובד במכון שוטף את הדם האדום במים הכחולים, בדיוק ההפך ממה שמודן מנסה לעשות - להבליט את הזוועות ואת האדישות נוכח זוועות אלה:

"בהיות המוות חלק יומיומי מן החיים בישראל אפשר כי החשיפה המתמשכת אליו מניבה אדישות. הקומיקס של מודן עושה כאן תפנית משמעותית שכן הוא מישיר מבט אל המוות, הנוכח במציאות הישראלית ללא הרף אלא שסגנונה של מודן לא גורם לנו להפנות את מבטנו מן הזוועה. אנו מתבוננים ישירות אל לב המאפלייה ובכך מתאפשר עיבודה של הטראומה. האיורים נראים בדיוק כמו המציאות עצמה, אך בשונה מצילומי העיתונות בזוועה הזו ניתן להתבונן."²⁶

הטקסטים הלקוניים בסטריפ הפותח משרתים את חידוד תשומת הלב לתהליך האיורי הנרטיבי, ומחזקים את התחושה הזו של אדישות נוכח זוועה, התחושה ש'אין מה להגיד'. בהמשך הסצנה, פקידת הקבלה במכון, בארשת מחויכת, מתבלבלת, כשהיא מדברת עם נומי, בזהות הפיגוע אליו נומי מתכוונת, מפאת ריבוי הפיגועים. לקראת סוף הסצנה, מתואר דיאלוג בו הפקידה צריכה לצאת לאכול ארוחת צהריים מוקדמת כאשר הסיבה היא שמונה גופות שאמורות להגיע. קובי נלחץ ושואל אם היה פיגוע נוסף, אך הפקידה מרגיעה אותו בהכרזה שאלו פועלים רומנים שנקלעו לתאונת עבודה. "הנקודה של מודן היא שאנשים מתאימים עצמם לפחד בקלות שמעוררת חוסר נוחות".²⁷



דימוי 14 – רותו מודן, 'קרוב רחוק', הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 19

המבט הקרוב רחוק הפרדוקסלי מקביל, כאמור, את ההתמודדות עם המציאות הישראלית, אך גם את ההתמודדות עם האהבה, וקושר אותם אחת בשניה. האירוניה והחשיפה של המציאות הישראלית שתוארה לעיל בסצנה הפותחת את הפרק השני היא גם הפעם הראשונה שנומי וקובי יוצאים למסע משותף. אולם לאהבה פנים רבות. מלבד האהבה הרומנטית, ישנה גם האהבה המשפחתית – אהבת הורים וילדיהם, אהבת אח ואחות. גם את אלה מודן קושרת להתמודדות עם מציאות הטרור הישראלית. בסצנה בפרק הראשון, בעמודים 19 – 22 (דימוי 14), מודן מציירת את ביתה של משפחתו של קובי כבית ישראלי טיפוסי כאשר כלל הפריימים בסצינה מאוירים מאותה זוויית והבית מאויר כרקע לדמותו של קובי:

"על הקיר מאחוריו תלוי תצלום דיוקן ממוסגר של חייל,

²⁵ שם, פסקה 30

²⁶ שם, פסקה 31

²⁷ 'תקווה מעבר לשפיכות הדמים' / רייצ'ל קוק, 'האובזרבר', גליון 25, יוני 2007

המתברר מאוחר יותר בסיפור כדיוקנו של הבן שנהרג בצבא. לאורך כל הסצינה נעלם ומתגלה תצלום הדיוקן חליפות בהתאם לתנועה בבית, מעין נוכח-נעדר חזותי, הד לפוסט-טראומה בביתם של הורים שכולים, או שמא בחברה הישראלית כולה.²⁸

מודן מקבילה את היחס אל הבן החלל, ליחס של קובי ואחותו. לאורך הסצנה העמוד מחולק למעין שני טורים: הימני מציג פריימים עוקבים של אחותו של קובי בטלפון מניו יורק והשמאלי את קובי על רקע בית דודתו. אפשר שבאמצעות סידור הפריימים בשני טורים מודן מצביעה על הריחוק בין קרובי הדם – קובי ואחותו ומהדהדת באמצעותו את אסון התאומים.

הדמויות ברומן מתיחסות אחת לשניה באלימות רגשית שקשורה בצורה אינטימית למצב הביטחוני המתואר ברומן. נומי, חיילת ישראלית, יוצרת קשר עם נהג מונית תל אביבי צעיר בשם קובי, כדי לומר לו שגופה בלתי מזוהה מפיגוע התאבדות היא למעשה אביו הנעדר והמזניח, גבריאלי. זוהי לא הודעה רשמית, גבריאלי היה המאהב של נומי והיא צריכה את עזרתו של קובי כדי לגלות אם הוא אכן נהרג בפיגוע או שהוא פשוט נטש אותה. כשהשניים חוקרים את העלמותו של גבריאלי, קובי מגלה את ערימת השקרים שהיו חייו של אביו. בסופו של דבר הוא מוצא עצמו במצב בלתי אפשרי, כל כך נדחק לפינה על ידי האלימות הרגשית, ששום דרך פעולה לא תוכל לשמש לו מגננה יעילה או אפילו נבונה.²⁹

שפת הגוף של הדמויות וארשת פניהן, שמצוירים בקו המחוותי וה'נקי' של ספרי טין טין של ארז'יה, מצוירים בכזו דייקנות שהם למעשה מספרים את הסיפור בעצמם. נומי, למשל, במשך רוב הסיפור כפופה מעט, כאילו מנסה להסתיר את גובהה. ניתן לראות שהמגננות שלה יורדות כשהיא מזדקפת.³⁰

"הסגנון הויזואלי של 'קרוב רחוק' הוא אותנטי ולעתים עד כדי כאב. קובי מצויר כזרוק ושמןמן, בעל שיער עכברי חום, וחיבה למיזעים מקומטים ומכנסיים רחבות. נומי היא אישה גדולה בעלת התגוננות ערה לעובדה שהיא לא קורצה מהחומר של דוגמניות"³¹

מודן מעידה כי השתמשה בעצמה לעיצוב דמותה של נומי.³²

עלילת הספר בנויה בערמומיות, מטעה בפיתולים ברורים (כמו הרומן הבלתי נמנע בין הנערה העשירה והבחור העני שמתלונן במשך רוב הסיפור) ואז סוטה מהם.³³ מודן מתארת את החיים בישראל כמאבק בלתי פוסק בטרור ובפוטנציאל שלו לשתק את החברה ברוח בלתי נלאית להשרדות: המוכר בחדרה מחתים אנשים לעצומה שלו ביתר שאת לאחר הפיגוע, מסעדה נשארת

²⁸ 'קומיקס טרור וטראומה – משפילמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010), פסקה 32

²⁹ 'ספרים לחגים: קומיקס' / דאגלס וולק, 'ניו יורק טיימס' גליון 2 דצמבר 2007: 7.26
³⁰ שם

³¹ 'בין הכאוס, יופי שברירי פורח' / ג'וליה קלר, 'שיקגו טריביון', גליון 14 באוקטובר 2007: 7.1

³² 'תקווה מעבר לשפיכות הדמים' / רייצ'ל קוק, 'האובזרבר', גליון 25, יוני 2007

³³ 'ספרים לחגים: קומיקס' / דאגלס וולק, 'ניו יורק טיימס' גליון 2 דצמבר 2007: 7.26

פתוחה באותו מיקום בתחנה המרכזית בחדרה גם לאחר שבעלי המסעדה איבדה את בעלה בפיצוץ.³⁴

מודן מציירת את נופי ישראל בגוונים שטוחים ומלאים. היא תופסת את מראה הארץ בדיוק חסכני: מספר קווים זורמים מתארים את התחנה המרכזית בחדרה (דימוי 4) או את החוף המזרחי (דימוי 2), מהדהדים את השטח הבין אישי הבוגדני של הספר, בו הכל וכולם ספגו נזק מקיף.³⁵

תפיסת הזמן והמרחב בסיפור, על אף היותה מוגדרת בדיוק, היא מאוד הזויה ומתעתעת; הסיפור למעשה מסתכל וחוזר כל הזמן אל העבר ומורכב ממסע לגילוי נסתרותיו. חקירת נסיבות הפיגוע בחדרה, במיוחד בהקשר להעדרות אביו של קובי, מסמלת את הניתוק, הן הגיאוגרפי – מתל אביב לחדרה, מהעיר למרחב הפריפריאלי, והן בזמן – הגיבורים חוזרים וחוקרים את העבר כשם שמודן בכתבתה את הספר חזרה וחקרה את העבר, בהתבססה על עלילת הסרט "ההרוג ה-17": "הפער בין 'המציאות' של הארוע הקונקרטי ששימש כנקודת מוצא, לרומן הגרפי של מודן הוא גדול".³⁶

מודן מציגה הסתכלות רטרואקטיבית סוקרת של היחסים בין קובי ואביו על רקע יחסיו של אביו עם נומי, ששאלת היותם בהווה או בעבר של מציאות הספר, היא מהות החיפוש של נומי אחר אביו של קובי, מהות יצירת הקשר בינה לבין קובי ומהווה בסיס רגשי שנוסף לבסיס המציאות של העלילה.

ארט שפיגלמן - "בצלם של הלא-מגדלים" / "In the Shadow of the No Towers"

הספר הוא למעשה קומיקס פוליטי מופשט, מוקד הדיון של שפיגלמן אינו מתקפת הטרור של ה-11 בספטמבר, אלא תגובתו האישית והתגובה הפוליטית למתקפה.³⁷ "בצילם של הלא-מגדלים", שיקופו של ארט שפיגלמן על אירועי 9/11... הוא גם תופעה של תפיסה ויזואלית – מילולית וגם התבוננות על חוויית הטרור.³⁸

בפרק הקודם הוזכר סגנונו של שפיגלמן של סטריפים עמוסים עד כי נדמה שהם מאיימים להתפקע. נדמה ששפיגלמן משתמש בטכניקה זו על מנת להעביר את תחושת עיבוד הטרור:
"בצילם של הלא-מגדלים", כמו קודמו 'מאוס', גם מבצע אסתטיקה של הטרור: הוא מקוטע, מורכב מקופסאות קטנות שלא יכולות להכיל את החומר, שעולה על המסגרת שלהן ועל מבנה העמוד.³⁹

³⁴ 'קרוב רחוק מאת רות מודן' / ארמנדו סלאיו, 'ספרות עולמית היום', כרך 82, מס' 1, ינואר-פברואר 2008, עמ' 65.

³⁵ 'ספרים לחגים: קומיקס' / דאגלס וולק, 'ניו יורק טיימס' גליון 2 דצמבר 2007: 7.26.

³⁶ 'קומיקס טרור וטרורומה – משפיגלמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010). פסקה 28.
³⁷ 'רומנים גרפיים ושאלת הדחיפות' / פרנק מולר, מתוך 'פחד מוות' / דנה אריאלי הורוביץ ודפנה סרינג, הוצאת מאגנס, 2010, עמ' 133.

³⁸ 'נזק היקפי' / מריאן הירש, האיגוד לשפות מודרניות, כרך 119, 2004, עמ' 1212 - 1213.
³⁹ שם, עמ' 1213.

"שפיגלמן מתייחס בהקדמה לעיצוב החזותי של הספר ומסביר את בחירתו בטורי הקומיקס הגדולים שלו ככזו שנועדה להדהד את גודלם של המגדלים שקרסו. בדבריו הוא מבהיר כיצד השפיעו הדימויים שראה בתקשורת על סגנון האיור בו בחר לטורי הקומיקס שלו :

"רציתי לשלב בין הפרגמנטים, בין מה שחוויתי באמצעות המדיה לבין מה שחוויתי באופן בלתי אמצעי. הדימויים מן המדיה כמו איימו להשתלט על מה שזכרתי. הטבע הכמו-קולאז'י של נייר העיתון עודד את הדחפים שלי, לערוך ולעמת את מחשבותי הקטועות בסגנונות שונים." ⁴⁰

שפיגלמן מוסיף ומספר שהוא מצא נחמה בימים שלאחר המתקפה בעיקר בעיתוני הקומיקס המוקדמים. גודלו של הספר מהדהד גם לאלה – איורי הקומיקס הראשונים בעיתונות האמריקאית יצאו בגודל דומה (23 אינטש על 17 אינטש). ⁴¹ השילוב של עמוד העיתון מ-1901 בתחילתו ובסופו של הספר מעיד הן על ההשוואה בין ההווה לעבר והן על העירבוב ביניהם.

"הספר מדמה את מבנה המגדלים ובכך מאפשר לקורא להמשיך לראותם גם כשהם מתמוטטים מול עיניו שוב ושוב, וכך הספר פועל בכמה רמות. מאפשר למציאות ודמיון, לדמויות היסטוריות ומומצאות, לבני אדם ודמויות מצוירות, להתקיים זה לצד זה ולהפוך זה לזה, זה דורש תגובה מסובכת להפליא מעבר לשילוב של קריאה והסתכלות" ⁴²

הדימוי של המגדל הבווער (דימוי 7) גם הוזכר בפרק הקודם. "ברגע הטראומה הזמן עומד מלכת, תמונות מוקפאות, כמו המגדל הזוהר שחוזר שוב ושוב בעמודים של עבודתו של שפיגלמן" ⁴³.

שפיגלמן מציג "נרטיב שמשרת את ההצגה מחדש של הטראומה לרשת חדשה של משמעויות מבלי להתייחס לאירוע בטבעיות ומבלי לעשות לו נורמליזציה" ⁴⁴. הנרטיב של 'בצילם של הלא מגדלים' לא מובא בצורת נרטיב גרפי המשכי כמו 'מאוס', במקום, הסופר מופיע בעצמו, ללא תיווך, בסיפור ובכך גם מתפקד כמספר – גיבור. בערך חצי מהחומר בספר עוסק בפעולות של שפיגלמן ומשפחתו המיידית באותו בוקר של ספטמבר. החצי השני מורכב מסאטירה פראית על מעללי ממשל בוש עד סוף הקיץ של 2003. ⁴⁵

אלמנט נוסף שנמצא במוקד הנרטיב, הוא השואה. "אי אפשר להפריד את תגובתו האישית מעברם המשפחתי של הוריו [של שפיגלמן] כניצולי שואה וממעמדו החברתי כבנם של ניצולי שואה" ⁴⁶.

⁴⁰ 'קומיקס טרור וטראומה – משפיגלמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010), מתוך 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, 'השמיים נופלים' - הקדמה

⁴¹ 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, 'השמיים נופלים' - הקדמה

⁴² 'נזק היקפי' / מריאן הירש, האיגוד לשפות מודרניות, כרך 119, 2004, עמ' 1213

⁴³ שם

⁴⁴ 'ארט שפיגלמן – בצילם של הלא מגדלים: 9/11 והיצוג של טראומה' / קריסטיאן ורסלויס, מתוך 'לימודי

ספרות מודרנית 52.4', 2006, עמ' 980

⁴⁵ שם, עמ' 981

⁴⁶ 'רומנים גרפיים ושאלת הדחיפות' / פרנק מולר, מתוך 'פחד מוות' / דנה אריאלי הורוביץ ודפנה סרינג, הוצאת מאגנס, 2010, עמ' 133

שפיגלמן חווה כמקור שני את השואה, מאביו, כפי שמתואר ב'מאוס', אולם את אסון התאומים חווה ממקור ראשון. הטראומה של נפילת המגדלים נקשרת ישירות עם טראומת השואה. הפיצוץ של התאומים הוא השואה הוא רגע היצירה.

” בהקדמה לספר בו נכללו עשרת הטורים, כורך שפיגלמן, באופן ישיר, את טראומת המגדלים עם טראומת השואה :

”לפני ה-11 בספטמבר הטראומות שלי היו בדרך כלל כאלו שגרמתי לעצמי, אבל בעודי נמלט מן הענן הרעיל שדקות קודם לכן היה המגדל הצפוני של מרכז הסחר העולמי הבנתי שישנם רגעים שבהם ההיסטוריה העולמית וההיסטוריה האישית מתאחדים. הצומת, ממנה הזהירו אותי הורי, ניצולי אושוויץ, כי עלי להותיר תמיד את המזוודות ארוזות – נעשתה מוחשית מתמיד”⁴⁷

כבר בעמוד הראשון של הספר מופיע רקע העיתון מה-9 בספטמבר 1901 ובו הכותרת: 'פצעו של הנשיא נפתח מחדש' (הכוונה לניסיון ההתנקשות בנשיא מקינלי). "מבחינה סמלית, זה מרמז על איך ששפיגלמן מפרש את ההיסטוריה כרצף של טראומות, סדרה בלתי נגמרת של פצעים שלא יוגלדו ולנצח ימשיכו לגרד; ההסתכלות על 9/11 כביטוי האחרון של טראומה מתמשכת ובמיוחד כהשוואה לשואה, מחריפה את האפקט של האירוע ומובילה לפחד היסטרי ופאניקה, בו בזמן היא גם נותנת צבע לצורך של שפיגלמן להעיד..."⁴⁸ ואכן על רקע העיתון כמו מודבק אותו דימוי של המגדל הבווער (דימוי 7).

השואה מתפקדת כטקסט סאבלימינלי לאירועי אסון התאומים מבחינת שפיגלמן, וכך הטראומה ועיבודה עוברים רחוק יותר מהנסיבות המיידיות שגרמו לה ומתערבבת גם עם זכרונות או חוויות שלא קשורות לשואה. לכן, אסון התאומים, נותן ביטוי לזהות היהודית הכללית ולגורל המר של העם היהודי בכלל ולא רק לגורלו שלו, כבן להורים ניצולי שואה⁴⁹, אולם, שפיגלמן גם מעיד שההסתכלות האפוקליפטית שאכן מאפיינת את הסיפור, הועברה לו בירושה מהוריו ומחוויתם במלחה"ע השנייה.⁵⁰

במקביל להסתכלות האפוקליפטית הכללית של הנרטיב, המספר הגיבור נותן פוקוס לעצמו ולמשפחתו המיידית; ב'מאוס', העכברים היו כל היהודים (הפולנים חזירים, האמריקאים כלבים...), ב'בצילם של הלא מגדלים' מטאפורת העכבר מופיעה רק 7 פעמים ומתייחסת לשפיגלמן עצמו ולמשפחתו המיידית בלבד. בשני הספרים העכבר מייצג את דמות הקרבן הסובלת, אך

⁴⁷ 'קומיקס טרור וטראומה – משפיגלמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010), הובא מתוך 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, 'השמיים נופלים' - הקדמה

⁴⁸ 'ארט שפיגלמן – בצילם של הלא מגדלים: 9/11 והיצוג של טראומה' / קריסטיאן ורסלויס, מתוך 'לימודי ספרות מודרנית 52.4', 2006, עמ' 981

⁴⁹ שם, עמ' 982

⁵⁰ 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, 'השמיים נופלים' - הקדמה

ב'בצילים...' העכבר מקבל מימד של יצור חף מפשע, חסר כוח בהתמודדות מול כוחות בלתי נשלטים.⁵¹

דמויות מרכזיות בסיפור, שמוסיפות לאווירת הבלבול וההכלאה הלא נורמלית, הן דמויות מצוירות, בעיקר מעיתוני הקומיקס המוקדמים של תחילת המאה ה-20.⁵² שפיגלמן עצמו מעיד כי מצא נחמה בימים שלאחר אסון התאומים באותם עיתוני קומיקס מוקדמים⁵³, אולם השימוש שלו באותן דמויות מתרחב הרבה מעבר לאסקפיזם. הופעתם לעתים מרגיעה ומרככת אך לרוב מתסיסה ומטרידה. "הן יוצרות אפקטים מנוגדים וכך תורמות לקירוב החקייני של אסון התאומים בכך שהן מביאות אותו קרוב יותר ובאותו זמן דוחפות אותו רחוק יותר".⁵⁴

"בהעתקת הדמויות למאה ה-21 בהקשר של אסון, הן יוצרות אפקט של השתקפות עצמית: אם הספר הוא צעקה שנובעת מהשערוריות של האירועים עצמם ומהמשך הפוליטי שלהם, הזעם שהתמונות מגלמות הוא גם תופעת לוואי של ההתקפה של הסופר על הבל יתואר, התסכול המוחלט מהצורך לתת ביטוי לקרע העמוק, ההולך וגובר ובסופו של דבר בלתי ניתן ליצוג שבחווית הזמן ומרחב שלו".⁵⁵

בין הדמויות ששפיגלמן משתמש בהם ניתן למצוא את 'התאומים קאצניאמר' שכבר אוזכרו בפרק הקודם כמוטיב חוזר, "חוליגן השמח", דמויות מהקומיקס "לגדל את אבא", "לאבקינס ומאפורו" ו-"חתול משוגע".⁵⁶

רועי רוזן – סוויטת המוות:

אמנות הרצף ההמשכי, Sequential art, תוך התייחסות למסלול הסובייקט, אותו מסלול פנימי שעובר הקורא באה לידי ביטוי בצורה אינטנסיבית בסדרה זו של רוזן. כל ציור מקדם אותנו לציור הבא אחריו, בין אם על ידי כותרתו וסגנונו – Coffin, Logo, Circles, הופך ל- Coffin, Logo, Drips, בין אם על ידי תוכנו (התאומים). השימוש בטיפולוגיה בולט גם כאן – לוגו בודד שמחולק לשלוש בשני הציורים הראשונים, שני מגדלים, 5 קומות בדירה להשכיר, 7 קומות של ארונות קבורה, והמסקנה הסופית, המטרה שלשמה הוכן הבלופרינט – פסיקו ג'ו ורסוס ציונה.

המילים הן גם אלה שיוצרות את המתח בציור ומתחילות את הרצף ההמשכי, תוך התייחסות למסלול הסובייקט, ראשית מעצם היותן לעומת החלקים המאירים בציור ובנוסף על ידי הסתרת חלקים מהציור (דירה להשכיר), העלאת המתח בין הנושא לרקע (התאומים), וכן השימוש בדיכוטומית צבעים באותיות על גבי הרקע). בצמד הציורים Coffins, הלוגו של דגל ישראל האנכי

⁵¹ 'ארט שפיגלמן – בצילים של הלא מגדלים: 9/11 והיצוג של טראומה' / קריסטיאן ורסלויס, מתוך 'לימודי ספרות מודרנית 52.4', 2006, עמ' 984

⁵² שם, עמ' 990

⁵³ 'בצילים של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, אפילוג

⁵⁴ 'ארט שפיגלמן – בצילים של הלא מגדלים: 9/11 והיצוג של טראומה' / קריסטיאן ורסלויס, מתוך 'לימודי ספרות מודרנית 52.4', 2006, עמ' 990

⁵⁵ שם

⁵⁶ 'בצילים של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, אפילוג

עם ארון הקבורה והדמות במרכז ממלא את מקום הכיתוב. הכיתוב מבצע אבולוציה במהלך הרצף הציורי שמתקיים לא רק בכל ציור לכשעצמו אלא גם בסדרה כולה.

הסדרה היא, כאמור, מעין תכנית מקדימה לפרויקטים העתידיים של האומן ובראשם ציונה TM וככזו היא חוקרת את הקשר החזותי והנרטיבי בין המילים לדימוי החזותי ובין הציור לאיור.

ניקח את הציור Twins כדוגמא מייצגת:

שני המלבנים מצוירים כשני
מגדלים זהים וזוהי נקודת
המוצא הבולטת בנרטיב הציור.
מתחיל משחק עליו וקומיקסי של
'מצא את ההבדלים' בין שני
המגדלים, כאשר ההסתכלות
היא מלמעלה למטה.

שני המגדלים מצוירים בצורת S.
הניגוד בין הקווים האלכסוניים
הישרים והמעוגלים יוצר מתח
ודיסוננס – הצורה נראית יציבה
ולא יציבה באחת, ומזכירה את
דגל ארה"ב במאונך כאשר
הצבעים והצורות מרמזים על דגל
ישראל בתוכו.

המלבנים נתחמים על ידי פס לבן
אופקי שיווה במעוקל ובאלכסון
משמאל לימין. הפס מסמל את
המטוסים שפגעו בתאומים
והרסו אותם – חצו אותם
ובעקבות זאת מוטטו אותם, אך
בו זמנית גם יוצר קיפול של
שמיכה במיטה רכה ומלאת
עיוורון לבן. בראש המיטה –



רועי רוזן, *Twins*, 2002,
אקריליק על נייר, 75x60, גלריה
רוזנפלד, תל אביב

דימוי 10 (מוגדל) – רועי רוזן, *Twins*, 2002

מגדלים מצוירת צורה שחורה בצורת כרית ובה מצוירים שני עיגולים לבנים קטנים שמזכירים עיניים. כך מתקבל המראה המשולש של: האנשת המגדלים, הפיכתם למיטה בה יושנים בעיוורון ויצירת דגל ארה"ב (העיניים הם הכוכבים, המגדלים, הפס הלבן – הפסים) בצורתו הסמלילית.

כשאנחנו ממשיכים במבט/משחק 'מצא את ההבדלים' אנו רואים שכל גוף המגדלים מנוקד בזוגות של מעין דמעות שחורות הפוכות. רק בחלק התחתון רואים הבדל במגדלים: צמד הצורות המזכירות דמעות שחורות הפוכות בפינתו השמאלית תחתונה של המגדל השמאלי, נראה שנעלמת

במגדל הימני. הסתכלות מקרוב תראה שהיא לא נעלמה – היא שם, המגדלים הם אכן זהים, אך היא נצבעה בלבן. שינוי הצבע של הצורה נוצר על ידי הכיתוב Twins שמלבין הן את הצורות הנייל והן את החלק הכחול של המלבנים. נוצר קשר נוסף בין שני המגדלים, על ידי הכיתוב שנמצא בתחתיתם.

הצורות כאמור מורכבות מזוגות של דמעות שחורות הפוכות. האות n עולה על הזוג בתחתית המגדל הימני אך רק על דמעה אחת מבין השתיים – זה מספיק כדי לצבוע את שתיהן בלבן אך החצי שבו האות עולה דפקטו על הצורה עובר מהלבן, הלאה, לכחול. הצביעה בלבן של הדמעה השניה מחזקת את היות הזוגות זוגות – את ההשפעה ההדדית, ויותר מכך מבססת את ההקבלה לבני אדם, ליצורים חיים שממלאים את המגדלים האלה, בין אם באובדנם שלהם עצמם או באובדן יקיריהם. הסולידריות מודגשת באפסותה ובתלות על ידי הצורך להיטיב להתרכז ולהסתכל על הפרטים הקטנים לעומת מכלול העצב וההרס של הציור. זוגות הדמעות גם מזכירים פרפרים שחורים שנלכדו ברשת המגדלים.

לעומת זאת ובהמשך, החלק החיצוני של הצורה, הדמעה השמאלית שנצבעה לבן, מובילה את המבט לנקודה מעל האות l שנצבעה גם היא לבן בעוד גוף האות נשאר כחול. כאן הסולידריות הופכת למתח הידוע עם הסביבה. ההשפעה של הדמעה שנצבעה לבן על הנקודה שנצבעה לבן הוא שלילי ומתרחש עקב מיקומן והקשרן על הציור. הדמעה על המגדל, חלק מצורות בעלות זיקה אחת לשניה, הנקודה היא חלק מהאות והמילה אך באותה מידה עומדת לבדה לאחר צביעתה בלבן. מעבר הצבעים מסמל את המעבר הרגשי חברתי. השחור של הדמעה הוא משהו הרסני בתוגתו, עצב מלא ומכלה. הוא הופך ללבן, שהוא ההרס, אך החיורון הופך אופטימי נוכח המעבר משחור, על הרקע הכחול של המגדל. לעומת זאת בנקודה מעל האות l המעבר הוא מכחול, המסמל תוגה מתונה מעוגלת, ללבן ההורס, חיור ובודד על הרקע השחור. הריכוז בפרטים הקטנים בחלק הקטן של הציור מוביל אותנו כאמור להסתכלות גדולה ורחבה יותר נוכח שינוי. הבדידות של הנקודה באות מקבילה לבדידות בראש המגדלים ובכך סוגרת את מעגל ההתבוננות/משחק.

מעבר זה מוביל אותנו לרקע שצבוע כולו באותו השחור ועליו מפוזרות נקודות זעירות של צבע חום – צהוב שמזכירות חול. החול שוטף את כל הציור ומסמל את הזמניות, ההרס של ההנצחה, כחול העף ברוח על שפת הים.

פרק ג – ניתוח מושגי

פרק זה יציג את המושג החיצוני ליצירות. הפרק יציג היסטוריה קצרה של המושג ושל התפתחותו בקונטקסט אומנותי, פוליטי וחברתי.

קריקטורה

"קריקטורה היא יצוג תמונתי שבו היופי מוסתר והמוזריות או הפגמים מוגזמים, במטרה להפוך את האדם, או החפץ, למגוחך, בזמן שנשמרת תחושת חיבה כללית"⁵⁷

"הקריקטורה תמיד התקיימה ולנצח תמשיך להתקיים שכן היא הצחוק של האמנות"⁵⁸

תחילתה של אומנות הקריקטורה באיטליה של אמצע ה-17: "הפסל ג'ובאני לורנזו ברניני והאומן אניבלה קאראצ'י הפכו את אמנות הקריקטורה לכל כך פופולרית באיטליה של אמצע המאה ה-17 שניתן לה שם; המשמעות המילולית של קריקטורה באה מהמילה האיטלקית caricare, להטעין או להעמיס יתר על המידה."⁵⁹

הקריקטורות המוקדמות האלה היו למעשה רישומים מוגזמים של בני זמנם של צמד האמנים. הרישומים האלו לעגו והחמיאו באותו הזמן, החמיאו במובן שקריקטורה טובה מרמזת שיוצרה העניק תשומת לב קרובה ואוהבת ליצוג הנושא שלו. כשהקריקטורות מציגות אדם מוכר, ולא טיפוס, היא נוטה להגדיל, ולא להוריד, את החשיבות שלו.⁶⁰

"רוב המקורות מסכימים שהאלמנט המרכזי של קריקטורה, בין אם היא של אדם או של חפץ, הוא שהיא לוקחת מאפיין בולט של המושא ומגזימה אותו עד כדי הומור"⁶¹

בראדפורד מאדג' מאוניברסיטת קולורו עומד על ההבדלים בין ציור קלאסי לבין קריקטורה כבר במאה ה-18:

"פורטרטים מונומנטלים תפסו חלל ציבורי וקריקטורות פוליטיות נעו בתוכו... הציורים נועדו לעגן את המרחב שבו הם מוצגים, הנייחות שלהם מרמזת על נצחיות. קריקטורות לעומת זאת, נעו במהירות דרך מרחבים אורבניים, חנויות רוויות זמנית, פאבים ובתי קפה לפני שהוחלפו על ידי הגרסאות החדשות של עצמן"⁶²

"לקריקטורה, בהגדרתה, היסטוריה ארוכה שמגיעה עד כתבי החרטומים המצרים, ציורים על כדים יווניים, עמודים רומיים, בורלסקאות מימי הביניים, הראשים הגרוטסקיים של לאונרדו, וחיתוכי עץ מהרפורמציה הנוצרית"⁶³, אולם "ברור שיש עידנים שהרבה יותר מתאימים לגידול

⁵⁷ 'אמנות הקריקטורה' / גרנט רייט, 'ניו יורק בייקר טיילור ושות', 1904, עמ' 124

⁵⁸ "קריקטורה" / גוסטב קובה, 'מגזין לוטוס', כרך 9, מספר 6, מרץ 1918, עמ' 314

⁵⁹ 'הפנים של בדיחה על הגוף של אמת' / ראלף שייקס, 'ניו יורק טיימס', 10 ינואר 1982, A.30

⁶⁰ 'העין הסאטירית' / אדוארד לואי-סמית', 'אינדקס על צנזורה' 2000, 29:32

⁶¹ 'קריקטורה וביקורת באקדמיות אמנות', הת'ר קמפבל קויל, 'אמנות אמריקאית', כרך 22, מספר 1, אביב

2008, עמ' 17

⁶² 'מחבב כמו הפרופיל שלי – על מצבות, כסף וקריקטורה פוליטית באביב 1784' / בראדפורד מאדג', 'חיי'

המאה ה-18, כרך 35, מספר 3, סתיו 2011, עמ' 32

⁶³ 'האיש ששנא קריקטורה' / מארק ברייאנט, 'היסטוריה היום', כרך 56, גליון 1, ינואר 2006, עמ' 56

בסאטירה ויזואלית מאחרים. ההצלחה של הקריקטורה תלויה בהרבה חוץ מהאישיות והכישרון של האמן. כדי שהיצירה שלו תהיה במקום, ושום פן של אמנות הוא כה מקומי ונושאי, הוא חייב לייצג בצורת גוף חדה את החיים של הזמן.⁶⁴

הקריקטוריסט המקצועי הראשון הוא הצייר הרומי ליאון גזי (1674 – 1755). בבריטניה נהוג לראות את ויליאם הוגרט' כאבי הקריקטורה, וביצירותיו מאמצע המאה ה-18, את הקריקטורות המודרניות הראשונות וכאבטיפוס לקומיקס המודרני.⁶⁵ תומאס ראולנדסון, גיימס גילרי וגיימס סירס המציאו למעשה את הז'אנר של קריקטורה פוליטית כאשר נרתמו על ידי המלך ג'ורג' השלישי, כקריקטוריסטים, למאבק המלכותי באנגליה של המאה ה-18 בממשלה הקואליציונית בהנהגת צ'ארלס גיימס פוקס והלורד נורת':

"הם היו חיוניים בפיתוח סגנון חדש של קריקטורה, שסטה מהיצוג הסמלי והמילולי אל עבר תיאור אמיתי, גם אם מוגזם, של בני אדם ואירועים. לרוב בלי תוויות ומפתחות מילוליים, הן היו פרשנויות שנונות וחריפות."⁶⁶

הסגנון זכה להצלחה חברתית ופוליטית רבה ואפשר למלך, באמצעות השפעה על דעת הקהל, למעשה להחליף את הממשלה ולשים בראשה את תומך המלוכה, ויליאם פיט הצעיר.⁶⁷ השימוש בקריקטורה ובסגנונה החדש המשיך לביסוס המשטר הפוליטי, ואותו פיט קיבל מקום של כבוד בקריקטורה של גילרי, שנחשבת לידועה ביותר



דימוי 15 – 'פודינג השזיפים בסכנה או האיסטניסים המדיניים לוקחים ארוחת ערב קטנה', קריקטורה מאת גיימס גילרי, 26 בפברואר, 1805, ספריית הקונגרס, מחלקת ההדפסים והצילומים, נלקח מ http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caricature_gillray_plumpudding.jpg

בבריטניה בכל הזמנים, ומראה את פיט ואת נפוליאון מחלקים את העולם ביניהם כמחלקים מאכל מסורתי של חג המולד (דימוי 15). "אם ויליאם הוגרט' יכול להיחשב למייסד הקריקטורה המודרנית, אזי האב המייסד של הקריקטורה הפוליטית המודרנית הוא גיימס

גילרי (1756 – 1815)."⁶⁸

גם לנשים היה תפקיד משמעותי בהתפתחות הקריקטורה, בעיקר בבריטניה: אחת הדמויות המוכרות ביותר בתחום היא האנה המפרי (1745 – 1818), מוציאתו לאור וידידתו של גיימס גילרי, אולם התואר של הקריקטוריסטית הראשונה מיוחס בד"כ לדורות'י בویل, הרוזנת של ברלינגטון (1699 – 1758). הקריקטוריסטית הגדולה מכולן היא כנראה האמנית מארי דארלי (1756 – 1779). היא גם כתבה, איירה ופרסמה את המדריך הראשון שמלמד כיצד לצייר

⁶⁴ "קריקטורה" / גוסטב קובה, 'מגזין לוטוס', כרך 9, מספר 6, מרץ 1918, עמ' 314

⁶⁵ 'האיש ששנא קריקטורה' / מארק ברייאנט, 'היסטוריה היום', כרך 56, גיליון 1, ינואר 2006, עמ' 56

⁶⁶ 'מחבב כמו הפרופיל שלי – על מצבות, כסף וקריקטורה פוליטית באביב 1784' / בראדפורד מאדג', 'חיי המאה ה-18', כרך 35, מספר 3, סתיו 2011, עמ' 32

⁶⁷ שם, עמ' 29

⁶⁸ 'הנגע של נאפוליאון' / מארק ברייאנט, 'היסטוריה היום', כרך 56, גיליון 8, אוגוסט 2006, עמ' 59

קריקטורות – 'ספר של קריקטורות' (1762). בין השנים 1756 – 1766 דארלי ובעלה גם הוציאו סדרה של ספרי קריקטורות שנתית בשם 'היסטוריה סאטירית ופוליטית של שנת X', אלה היו ספרי הקריקטורות הראשונים ובהם נטמע המושג קריקטורה כמושג המתייחס לאיור עצמו ולא לדמות המאוירת. בנוסף, לזכות הזוג נזקף גם החידוש של קלף 'שקוף' – קלף שבו תמונה נוספת מתגלה כאשר מחזיקים את האיור מול מקור אור.⁶⁹

הקריקטורה המודרנית נקשרה קשרים עבתיים עם אמצעי התקשורת:

"הקריקטורה החברתית והפוליטית מהווה כלי ביטוי באמצעי התקשורת... הקריקטוריסט הינו עיתונאי המגיב על אירועי היום, מביע דעה בצורה ברורה ולעתים אף בוטה וסאטירית באמצעות הקריקטורה שלו. הוא יוצר היקשים בין נושאים פוליטיים וחברתיים לסמלים תרבותיים המוכרים לעמו ולסמלים- בין לאומיים המוכרים לכולם."⁷⁰

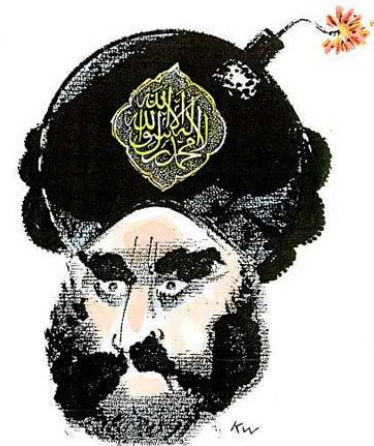
כבר בשנות ה-30 בגרמניה, העיתון 'דר סטרומר' ('המתקיף') הפך להיות הקול של משטר שמבצע רצח עם. יוליוס סטרייכר, תומך נאצי נלהב, היה העורך הראשי של העיתון האנטישמי שקרא לרדיפה ולהשמדה של יהודי אירופה.⁷¹ בעיתון פורסמו תכופות קריקטורות של יהודים וגרמנים כאמצעי להפיץ ולעודד את האידיאולוגיה הנאצית (דימוי 16).⁷²



Das Jahr ist zu Ende. Der Kampf geht weiter!

דימוי 16 – 'השנה נגמרה. המאבק נמשך!' קריקטורה מתוך העיתון 'דר סטרומר', דצמבר 1929, מתוך: <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/images/sturmer/sturm04.jpg>

הקריקטורה תופסת מקום מרכזי גם בעולם הערבי:



דימוי 17 – 'מוחמד', קריקטורה מאת קורט וסטרגרד, 'יילנדס-פוסטן', 2005 (מתוך) <http://flapsblog.com/category/politics/muhammad-caricatures/>

"נראה כי בעולם הערבי קיימת רגישות רבה לביקורת חברתית פוליטית הבאה לידי ביטוי גם בעזרת קריקטורות. כך למשל, רק לאחרונה, בשנת 2005 פרסם העיתון הדני 'יילנדס-פוסטן' 12 קריקטורות שצוירו לצורך פרויקט בנושא חופש הביטוי. הקריקטורה של קורט וסטרגרד שבה מתואר הנביא מוחמד עם פצצה בטורבן (דימוי 17), הביאה להתפשטות גל מחאה בעולם המוסלמי כולו

⁶⁹ 'האם של סאטירה תמונתית' / מארק ברייאנט, 'היסטוריה היום', כרך 57, גליון 4, אפריל 2007, עמ' 59
⁷⁰ 'חאנדלה – סמל הזהות וההתנגדות הפלסטינית' / מרי תותרי וארנון מדזיני, 'דברים', מספר 3, 2010, עמ' 82

⁷¹ 'קוף קורא, קוף עושה' / אודרי גולדן, 'ביקורת המשפטים של ווייק פורסט', כרך 43, 2008, עמ' 1152
⁷² 'ארכיון התעמולה הגרמנית', מתוך <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/sturm28.htm>

מאסיה ועד אפריקה, ומדינות ערב רבות הטילו חרם על מוצרים דניים. השנה אף נעשה ניסיון לרצוח את הקריקטוריסט שחי כיום במסתור. גם המאייר השבדי לארס וילקס שלעג בקריקטורות בשנת 2007 לנביא מוחמד, הפך למטרה מבוקשת על ידי מוסלמים קיצוניים וארגון - אל קאעידה אף הציע פרס כספי למי שיביא לחיסולו.⁷³

אחד הקריקטוריסטים החברתיים-פוליטיים הבולטים והמשפיעים ביותר בעולם הערבי היה נאג'י אל עלי:

"הוא ביטא את דעותיו ואת רחשי ליבם של הפליטים הפלסטינים באופן חריף, סרקסטי ונועז באמצעות הקריקטורות שצייר ובכך תרם למאבק הפלסטיני... אל עלי התפרסם בעיקר בזכות חאנדלה, דמותו המצוירת של ילד פלסטיני פליט המתבונן מהצד בעוולות הנעשות לעמו, דמות שהפכה להיות האייקון של המאבק הפלסטיני לעצמאות וחלק מהאיקונוגרפיה הפלסטינית."⁷⁴

בין הקריקטוריסטים הישראלים הבולטים הם דוש ודודו גבע:



"דוש מייצג את הממסד... פטריט עולה חדש, שראה בישראל מקום מקלט וחי בתחושה שכל העולם נגדנו, קריקטוריסט שמעולם לא פגע, לא

דימוי 18 – 'חאנדלה' של נאג'י אל עלי, מתוך

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Handala.gif>



העליב, לא היתר והביקורת שלו

עלתה בקנה אחד עם ביקורת הקנוצנזוס, הרי דודו גבע הוא חתרן ללא גבולות, ציני, בעל הומור שחור, שמעולם לא עשה חשבון עם אף אחד וביטא את מחשבותיו ללא משוא פנים.⁷⁵

דימוי 19 – שרוליק של דוש [מימין] ויוסף של דודו גבע, מתוך 'שתי תערוכות: דוש ודודו גבע' / ברוך בליך, היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון מספר 4 – רוחות אפריל, מרץ 2007, על תערוכות ואירועים

⁷³ שם, עמ' 92

⁷⁴ 'חאנדלה – סמל הזהות וההתנגדות הפלסטינית' / מרי תותרי וארנון מדזיני, 'דברים', מספר 3, 2010, עמ' 82

⁷⁵ 'שתי תערוכות: דוש ודודו גבע' / ברוך בליך, היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון מספר 4 – רוחות אפריל, מרץ 2007, על תערוכות ואירועים

פרק ד – רלבנטיות הניתוח המושגי ליצירות

"קומיקס הוא סיפור באמצעות תמונות וטקסט. יש עלילה ('קומיקס' בעברית = עלילון). קריקטורה היא בד"כ פוליטית, מופיעה רק בעיתון, פונה למבוגרים, עושה שימוש בתמונה אחת בלבד." ⁷⁶

זהו למעשה ההבדל בין קריקטורה לקומיקס, לפי קישקה. בהתאם, קומיקס הוא למעשה אוסף של קריקטורות מסודרות ברצף המשכי. "המילון שלי מגדיר קומיקס כ'סדרה נרטיבית של קריקטורות'" ⁷⁷.

בפרק זה אבקש לדון ברלבנטיות של המושג 'קריקטורה' הן להתפתחות ז'אנר היצירות ובמיוחד ליצירות עצמן.

רותו מודן:

'קרוב רחוק' הוא, כאמור, הרומן הגרפי הראשון של רותו מודן. שורשיו של הרומן הגרפי טמונים בעבודה של וויליאם הוגארת' (ראה חלק קודם) 'התקדמותה של זונה' (1731). הוגארת' הציג נרטיב של תמונות בהמשכים בשישה ציורים. כל ציור ייצג רגע דרמטי שנבחר בשביל האופי שלו שרלוונטי לרצף ההמשכי. "הוגארת' הציג לראשונה מבנה בעל רצף המשכי של רומן לצורת הדימוי התמונתית" ⁷⁸. סדרת הציורים של הוגארת' המשיכה ליצור המוני בצורת תחריטים ואחד מחלוצי הקומיקס המודרני, רודולף

טופפר, ביסס את ז'אנר הקומיקס באמצע המאה ה-18 על שתי צורות אמנות: הרומן ו'סיפורי הציורים' של הוגארת' ⁷⁹.

ההגדרה שמצאנו לקריקטורה בחלק הקודם



דימוי 20 – 'התקדמותה של זונה', הדפס (שישה ציורים במקור), וויליאם הוגארת', 1731, מתוך:

http://www.michaelfinney.co.uk/catalogue/category/item/index.cfm?asset_id=1652

⁷⁶ 'קומיקס כז'אנר ספרותי' / מישל קישקה, דברי הרצאה שנאמרו בכנס "אופקים נפתחים – 5" (2.3.2005)

מתוך: www.cet.ac.il/libraries/teachers-librarians/docs/Purim.doc

⁷⁷ 'הארעיות הטראומטית של אמנות – 'בצילם של הלא מגדלים' של שפיגלמן' / מרת'ה קוהלמן, 'כתב העת של תרבות פופלרית', גליון 40, מספר 5, אוקטובר 2007, עמ' 850

⁷⁸ 'הצגה לראשונה: נרטיב גרפי' / הילארי צ'וט ומריאן דה-קובן, 'לימודי ספרות מודרנית' גליון 52, מספר 4, 2006, עמ' 767

⁷⁹ שם

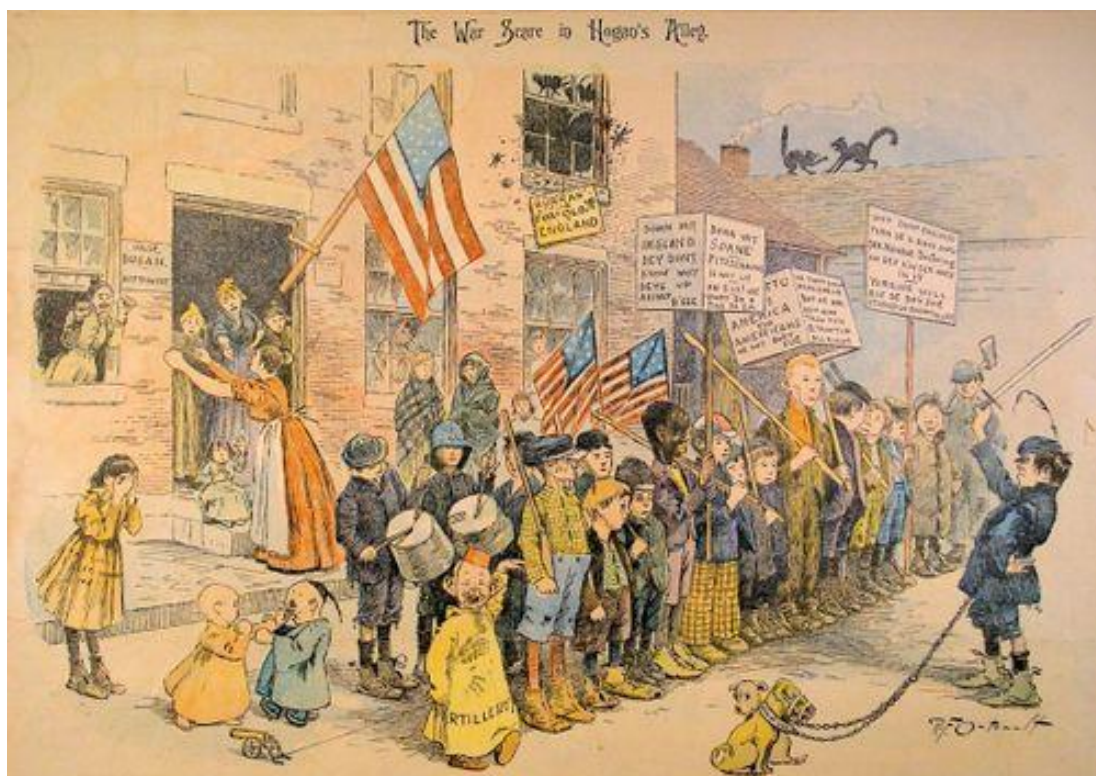
הולמת את עבודותיה של מודן באופן מובהק. מודן למעשה עושה ההפך מהקריקטורה – במקום לתאר אדם או מצב בצורה מוגזמת, היא מתארת מצב מוגזם בצורה פשוטה. מודן מתארת מצבים של פיגועי טרור, אובדן זהות, שכול וכישלון בקווי מתאר פשוטים, בצבעים שטוחים ובסגנון נקי ומרוחק (ראה פרק א-ת.ז).

כך ניתן למעשה לראות את תיאור סצנת ההגעה למכון לרפואה משפטית באבו כביר (דימוי 5) כרצף של קריקטורות. בחלק השלישי דנו בנרטיב של סצנה זו, כסצנה מייצגת לאדישות שמודן מעבירה באמצעות סגנונה ושימושה בניגודיות בין תוכן האיורים וסגנונם. ניגוד זה הוא הקריקטורה ההפוכה של מודן. הסטריפ מורכב למעשה מ-6 פריימים, 6 קריקטורות הפוכות; רק בשניים מתוך 6 הפריימים מופיע טקסט, בראשון ובחמישי. סגנונה כפי שתואר לעיל בא לידי ביטוי בכל פריימים של הסטריפ. הפריימים הראשון מראה גופה צבועה בסקאלת צבעים חומה אפורה אך בעלת גוון חזק וברור על רקע המכון המצויר בגוון אחיד של אפור ירקרק, מעל הגופה מצויר בצורה חיוורת פחות, עובד המכון, שעסוק בשטיפת הרצפה מדם אדום באמצעות מים כחולים חיוורים. העובד שוטף את המים כאילו הוא 'מטאטא את הלכלוך מתחת לשטיח'. הלכלוך הוא המוות: הגופה הבולטת בצבעיה, הדם האדום. ה'ניקוי' הוא של העובד ושל המציאות סביבו.

בפריימים השני הגופה כבר עטופה בשק בצבע חום אחיד ומועברת על עגלה אפורה המצוירת בקווי מתאר חזקים על ידי שני עובדים. האחד צעיר, מצויר בדומה לעובד בפריימים הקודם. השני מבוגר, כמעט זקן, מצויר בצבעים חזקים אף יותר. כאן מתואר המעבר הבין דורי, התנועה, ההמשכיות של המציאות הזו וההתמודדות עימה. בפריימים השלישי עובד מכון המופרד מסביבתו על ידי סקאלת הצבעים יחד עם ארונות הקבורה, אותם הוא חותם בדפיקת מסמרים. הקריקטורה של הפריימים מובלטת לנוכח הפריימים החמישי המציג זוג עובדים העסוקים בניתוח גופת אישה משוחחים על ארוחת הצהרים, כאשר העגלה מהפריימים השני עוברת במסדרון שברקע. הפריימים השישי מציג עובד מכון חותך איבר פנימי שנראה כמו מוח בעזרת סכין שנראית כמו סכין מטבח.

שפיגלמן:

בסוף הספר, 'בצילם של הלא מגדלים', מביא שפיגלמן, כאמור, היסטוריה של התפתחות הקומיקס. הוא עושה זאת באמצעות תיאור היריבות של שני טייקוני העיתונות הגדולים בניו יורק של סוף המאה ה-19: ג'וזף פוליצר וויליאם רנדולף הרסט. שפיגלמן מספר שיריבות זו הביאה את פוליצר ליצור עמוד עיתון גדול, מודפס בצבע מלא, במסגרת עיתונו, ניו יורק וורלד. המחשבה הראשונית היתה להדפיס רפרודוקציות של יצירות מופת קלאסיות עבור הקהל האנאלפביתי של העיתון, אולם טכנולוגית ההדפסה איפשרה ציור מתארי וצבע שטוח. כך ב-1893 הקריקטורה הראשונה בצבע בעיתון הופיעה, ודחקה לפינה את האמנות הגבוהה. אחד מהאיורים החוזרים של התקופה היה איור קריקטורה של ריצ'ארד אאוטקולט שהציג חבורה של ילדי רחוב בגטו מנהטן הדרומית כאספסוף שמח וסוציופאתי בעל אופי פוליטי חברתי (דימוי 21). אחד מהדמויות בקריקטורה היתה הילד הצהוב, שצבר פופולריות בקרב הקוראים. וכך, ב-1896 פירסם הרסט סדרה של קריקטורות מצליחות בכיכובו של אותו ילד צהוב מהקריקטורה של אאוטקולט. לאחר שהפופולריות של הילד הצהוב ירדה, החליפו הרסט בתאומים קצניאמר, שנשענו על דמויותיהם



דימוי 21 – 'סמטת הוג' / ריצ'ארד אוטקולט, 'ניו יורק וורלד' 8 במאי 1895, מופיע ב'בבצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, אפילוג. התמונה מתוך: <http://gocomics.typepad.com/a/6a00d8341c5f3053ef01156f7e80970c-500wi>

של מקס ומוריץ מהסיפור המאוייר של וילהלם בוש. התאומים קיבלו שמות שונים וגלגולים שונים עם השנים, וגם שפיגלמן משתמש בהם בספרו, כשמגדלי התאומים בוערים לראשם, ללא הרף.⁸⁰

שפיגלמן מוצא מקלט בקריקטורות הראשונות של תחילת המאה ה-20 ובגיבוריהן ומשלב אותן בכל הזדמנות בספרו. ההתכתבות שלו עם העבר תוך דגש על ביקורת, הן עצמית והן חיצונית, בקונטקסט של הקריקטורה, היא בלתי פוסקת:

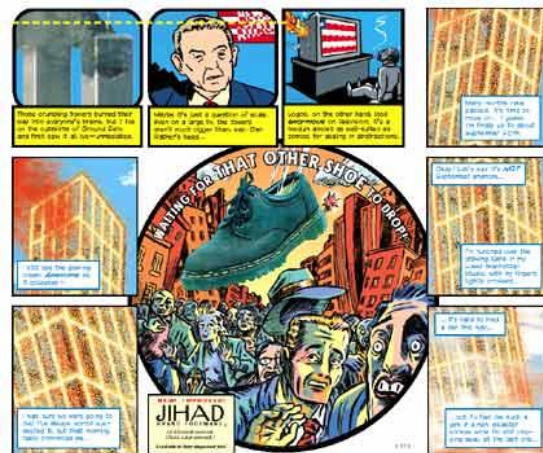
בטור השישי, מופיע בצד שמאל, איור באורך מלא של המגדל, רגעים לפני קריסתו (דימוי 22). כאילו זה לכשעצמו לא הספיק כדי לסמל את ההשפעה המתמשכת של הטראומה, אדם נראה קופץ מהמגדל, מעדיף את החופש בשמיים ממוות בשריפה. האדם מבצע, כפי שכתוב בטקסט "קפיצה אולימפית חנינית כמעשה אחרון עלי אדמות". הענין הוא ששפיגלמן מודה שהוא "נרדף עכשיו ע"י הדימויים בהם לא חזה", הוא לא באמת ראה מישהו קופץ מהמגדל. בכל זאת, הדמות שנתפסת בקפיצת הראש שלה היא בבירור הדמות האוטוביוגרפית שלו. היא שפיגלמן עצמו, קופץ ראש אל עבר מותו. הכיתוב שמסביר את ההעברה הזהותית הזו מרמז שהדמות של שפיגלמן "ממשיכה לפול דרך החורים בראשו, למרות שאין הוא יודע כבר אילו חורים נעשו על ידי טרוריסטים ערבים ב-2001, ואילו חורים תמיד היו שם". הנפילה היא מטאפורית ומילולית, וכמו במקומות אחרים בנרטיב, הגיבור שואל עצמו אם הגלגול המסוחרר הזה, הערעור של כל רעיון

⁸⁰ 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, אפילוג

⁸² 'הארעיות הטראומטיות של אמנות – 'בצילם של הלא מגדלים' של שפיגלמן' / מרת'ה קוהלמן, 'כתב העת של תרבות פופלרית', גליון 40, מספר 5, אוקטובר 2007, עמ' 862

שמאיימת למחוץ את הקהל הכאוטי במרחב האורבני מתחתיה.

הכיתוב הוא כפול: בחלק העליון כתוב: "מחכים לנעל השנייה שתפול". כיתוב זה מחבר את הקריקטורה עם סטריפ הקומיקס שמעליה (דימוי 24). סטריפ של שלושה פריימים בלבד, שמציג לראשונה בספר את המספר-גיבור, שפיגלמן, כיצור קטן וחסר אונים יושב מול מקלט טלוויזיה ענק.⁸³ הסטריפ מסביר את ההבדל בין חוויותו האישית של שפיגלמן את האסון ואופן העברתו, לבין חוויתם הקולקטיבית של בני אדם בידי אמצעי התקשורת. הוא מסביר שמחד, המגדלים בטלוויזיה יכולים להיות בגודל ראשו של שדרן טלוויזיה ומאידך,



דימוי 24 – פרטים מתוך 'בצילם של הלא מגדלים' / ארט שפיגלמן, טור ראשון, הוצאת פנתאון, 2004

לוגים כמו הדגל האמריקאי נראים גדולים על המסך ומשרתים את מטרתם הלאומנית. שפיגלמן מסביר ומעביר ביקורת עצמית על הדרך בה הוא בחר להעביר את תיאור האירועים בעזרת הקריקטורה.



דימוי 25 – פרט מתוך 'בצילם של הלא מגדלים' / ארט שפיגלמן, טור ראשון, הוצאת פנתאון, 2004

הכיתוב השני הוא בתחתית הקריקטורה והוא למעשה מודעה: "חדש! משופר! ג'יהאד – נעלי יוקרה ממותגות! כל החומרים אנושיים (מידת אקסטרה לארג' בלבד). ניתן להשיג בחנויות קרוב לביתך!". כיתוב זה ממחיש את היות האיור קריקטורה לכל דבר. כך למעשה הקריקטורה מציגה את הקשר בין הקומיקס (הסטריפ בעל שלושת הפריימים) לקריקטורה ואת רצף המסלול ההמשכי. הניתוק והשינוי ברצף מרומז בבטות בחלק זה של תחילת הספר.

שפיגלמן אף משווה בין הדחיפות האופיינית לקריקטורה לדחיפות האופיינית באותו נרטיב של תיאור אירוע אסון התאומים, בין השאר, על ידי הכאוטיות של הדפים, הצבעוניות, והתחושה שהעמוד עומד להתפקע. (ראה חלק ת.ז)

רזון:

סדרת הציורים של הוגארת', 'התקדמותה של זונה' (1731), רלוונטית גם להבנה של סדרת הציורים של רועי רוזן. מודן מתקשרת לסדרה זו במובנה כבסיס היסטורי ליצירת הרומן הגרפי

⁸³ 'ארט שפיגלמן – בצילם של הלא מגדלים: 9/11 והיצוג של טראומה' / קריסטיאן ורסלויס, מתוך 'לימודי ספרות מודרנית '52.4, 2006, עמ' 997

ואילו רוזן נשען עליה במישרין. שש הקריקטורות המסודרות ברצף המשכי של הוגארת' עמדו בבירור כנר לרגליו של האומן ביצירת 'סוויטת המוות'.

הסדרה הנ"ל מציגה עליזות קומיקסית לנוכח זוועות. עליזות זו מוצגת באמצעות ציורים שמתפקדים למעשה כפריימים ברצועת הקומיקס שהיא הסדרה. הפריים הבודד הוא הקריקטורה. השימוש במילים, כאמור, מחזק את אופיו הקריקטורי של הציור ואת תחושת הדחיפות האופיינית לקומיקס ואף יותר מכך לקריקטורה בעלת הפריים הבודד. הניגוד הגרפי בולט בשימוש בצבעים דיכטומיים ותורם אף הוא לתחושת הדחיפות. השימוש בצבעי אקריליק, בניגוד לצבעי שמן או מים, מתקשר לעניין זה – האקריליק הוא חומר שמתייבש מהר ומאפשר ציור בישיבה אחת דחופה, ללא צורך לחכות ליבוש השכבות. האקריליק גם מבוסס נפט ופלסטיק, השימוש בו תורם להמחשה של משהו לא טבעי – מוגזם ומלאכותי. המתח בין הקווים האלכסוניים לקווים העגולים, בין הקו לבין הצורה, מוסיף גם הוא לאותה תחושת דחיפות קריקטוריסטית.

סקוט מקלאוד טוען שתחושת דחיפות קשורה לניגוד, לדינמיות ולריגוש הגרפי הנובעים מטכניקות ציור שעומדות לרשותו של האמן.⁸⁴ תחושת הדחיפות המתקשרת לקריקטורה מובאת בסדרת ציורים אלה באינטנסיביות בוטה.

מבחינה תכנית רוזן מתאר מצבים פוליטיים וחברתיים קשים, הוא עושה זאת תוך הבלטה של פרטים מסוימים – מאפיינים או נקודות תורפה במטרה לעורר ביקורת. ההבלטה לא באה לידי ביטוי רק במאפיינים הסגנוניים של הצבע והצורה, כי אם גם ברמה התכנית. ארון הקבורה הנוצרי עובר כחוט השני ביצירה העוסקת במציאות ובדימוי הישראלי – יהודי. המעבר מהציור הראשון – קופינס, לוגו, סירקלס, לציור השני – קופין, לוגו, דריפס, הוא הוא ההבלטה וההגזמה של הפרטים בציור עצמו. הדיכטומיה שנגלתה לפנינו בציור הראשון משתלטת ומעוותת את כל התפיסה בציור השני.



דימוי 26 – פרטים מתוך Coffin, logo, circles, רועי רוזן, 2002, אקריליק על נייר, 75X60, גלריה רוזנפלד, תל אביב

בציור הראשון רוזן עושה שימוש בדמותו של מוריץ מהספר מקס ומוריץ מאת וילהלם בוש. ספר שהיווה בסיס לקומיקס ולקריקטורה ומהדהד בעבודותיהם של רבים מאמני הז'אנר. הדמות היא דמות קריקטוריסטית ועליה עושה רוזן ואריאציה: הדמות עצמה נראית כליצן עצוב ומצוירת בלבן, היא כוללת 3 צורות כמעין פ סופית: בפדחתה של הדמות – החלק שנראה שצויר בקפידה אסתטית יחסית הגבוהה ביותר בציור, ובו פרטים קטנים של השיער המצוירים בשחור, ומשני צדדיו של פרצופו של הדמות. החלקים היחידים בדמות שאינם מצוירים בלבן אלא בשחור, בנוסף, הם גבה ועין (שמופיעים רק פעם אחת וחסרים בציודו השמאלי של הקלסתר),

⁸⁴ 'רומנים גרפיים ושאלת הדחיפות' / פרנק מולר, מתוך 'פחד מוות' / דנה אריאלי הורוביץ ודפנה סרינג, הוצאת מאגנס, 2010, עמ' 134

נקודה שחורה כאף, וחצי סהר עקום כפה. כמו כן, גם הפס המפריד את הראש של הדמות מגופה וכן חוצה את הגוף אנכית.

גם העיגולים המושלמים שיוצאים מהדמות בגדלים שונים מזכירים את עיגולי המחשבות של דמויות הקומיקס. בנוסף, אותם עיגולים הם הדימוי לפיצוץ הטרוריסטי. רוזן מעביר כאן ביקורת על ההתנהלות הציונית ומשווה אותה למוריץ הקטן. במקביל הוא גם משווה את עצמו לאותו ילד שובב שהמציאות התפוצצה בפניו.

בציור הקופין השני הקריקטורה של מוריץ בראש ארון הקבורה השתנתה למעין גולגולת עם שני עיגולים לבנים בשני צידיה ונוספו לה מעין ידיים שחורות בעלות 4 אצבעות. הדימוי מזכיר גולגולת של קוף ומסמל את מותה של האמנות הקריקטוריסטית בעולם מובלט ומוגזם על ידי דיכטומיה. ביצירות מאוחרות יותר של רוזן דמות זו מופיעה כעיוות גווייתי של מיקי מאוס.

שני ציורים אלה ממחישים את אירוע הפיצוץ עצמו. הקריקטורה היא אירוע הטרור ואירועי הטרור השמידו את הקריקטורה, את העליזות. הילד השובב נכלא והתפוצץ בלב המציאות הישראלית.

הציור הוא מעין קריקטורה לדגל ישראל ולמציאות הישראלית יהודית, כשם שהציור השלישי, התאומים, הוא קריקטורה של דגל ארה"ב ושל המציאות של נפילת מגדלי התאומים.

שיא האבולוציה מתקבל כאמור בציור האחרון – פסיקו ג'ו ורסוס ציונה שהוא למעשה ניראה כמו קריקטורה של פוסטר שמקדם קרב איגרוף, בין דמות קריקטוריסטית של היהודי הדתי הקיצוני – פסיקו ג'ו ודמות קריקטוריסטית נוספת – גיבורת העל ציונה TM. עצם שמה של ציונה TM - טרייד מארק, סימן מסחרי, מעיד על ההסתכלות הפארודית של האומן על קנן חומרי ורוחני בהקשר של מדינת ישראל, הסתכלות שבאה לידי ביטוי ברור ברומן שלו בעל אותו שם.



דימוי 27 – רועי רוזן, 'חיה ומות כאווה בראון', הוצאת מוזיאון ישראל, ירושלים, 1997, עמ' 70

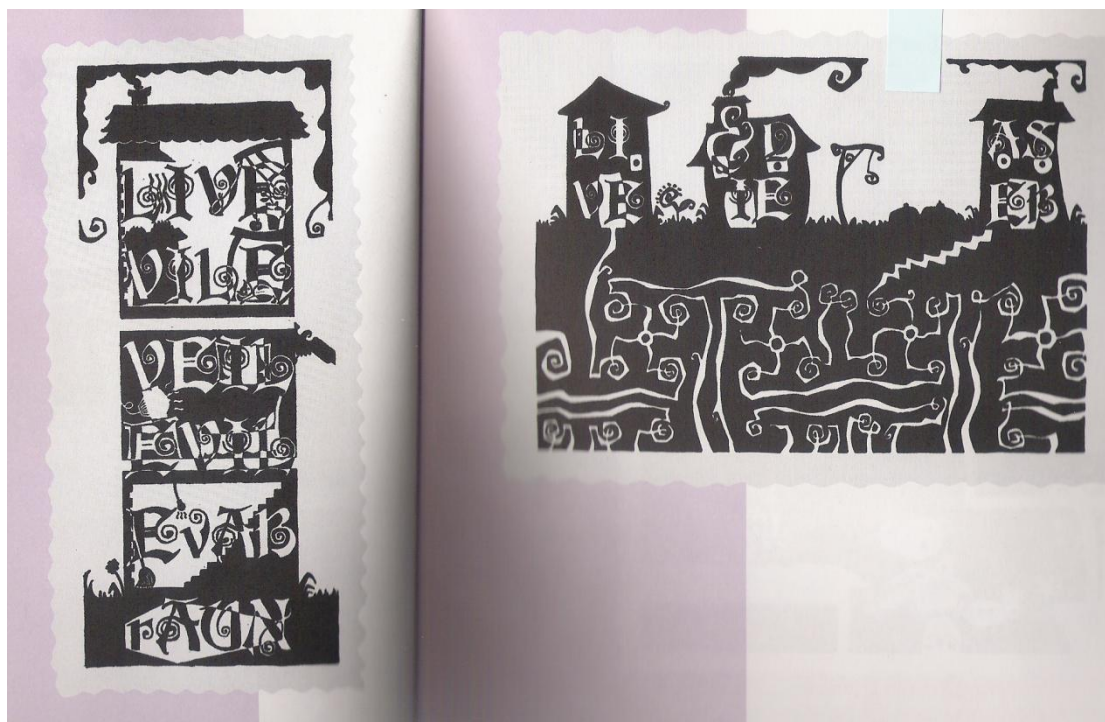


דימוי 28 – רועי רוזן, 'חיה ומות כאווה בראון', הוצאת מוזיאון ישראל, ירושלים, 1997, עמ' 58

רוזן גם המשיך לצייר פורטרטים עצמיים שלו משוקולד ועוגות, ובכלליות הוא בעל נטיה לבדות דמויות ומצבים שמנותקים במובהק מהמציאות, כחלק מהקו הקריקטוריסטי הפארודי ביצירתו.

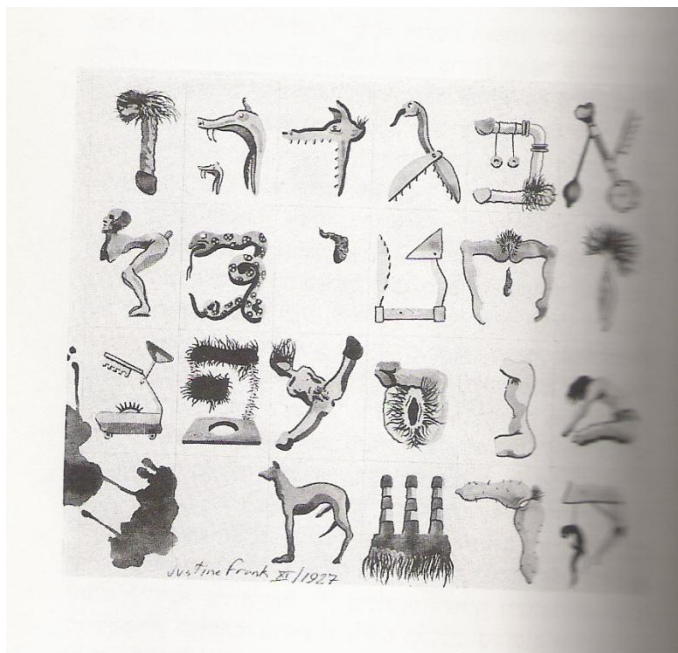
רוזן הוא בעל התכתבות ארוכת שנים עם הקריקטורה. עוד בתערוכה 'חיה ומות כאווה בראון' (1997) הוא מציג ציור קריקטורה של היטלר מסתפר (דימוי 27) וציור המשתמש בדיכוטומיה הקריקטוריסטית של מקס ומוריץ לצרכי המציאות המדומה של התערוכה (דימוי 28).

השילוב של מילים בציור בנושא וכאמצעי קיבל גם הוא יצוג אצל רוזן כבר בתערוכה ההיא (דימוי 29).

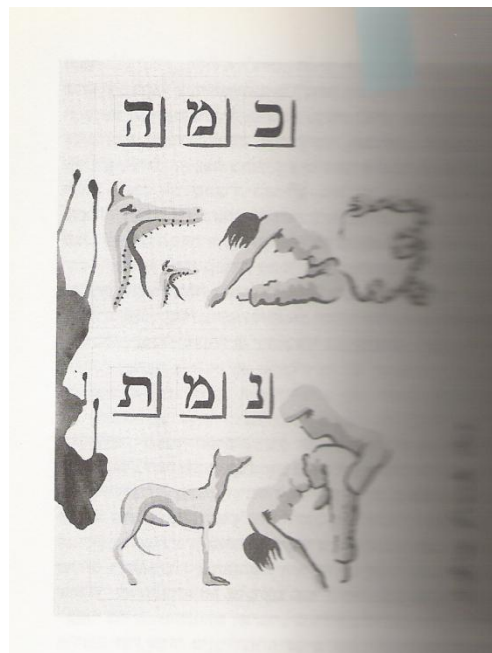


דימוי 29 – רוזן, 'חיה ומות כאווה בראון', הוצאת מוזיאון ישראל, ירושלים, 1997, עמ' 61-62

גם בפרויקט שלו 'ז'וסטין פרנק וספרה' זיעה מתוקה' (2001), ניתן למצוא הד לאותו שיח אישי בנושא שילוב המילים בציור על רקע הקריקטורה והסאטירה (דימויים 30 ו-31).



דימוי 30 – ז'וסטין פרנק / רועי רוזן 'זיעה מתוקה',
הוצאת בבל, 2001, עמ' 61



דימוי 31 – ז'וסטין פרנק / רועי רוזן 'זיעה
מתוקה', הוצאת בבל, 2001, עמ' 63

פרק ה – הצגת התזה

פרק זה פותח בניתוח קצר של הסטטוס של היצירות כיצירות אומנות וממשיך בהעלאת טענה המאפיינת את מציאות הטרור כפי שהיא נבנית ביצירות הנ"ל. הטענה מתבססת על ניפוץ המציאות הקודמת על ידי מציאות הטרור הנבנית בעצמה על ידי האומן וההתמודדות עם ניפוץ זה ועם המציאות החדשה על רקע תהליכי עיבוד הטראומה בשפה החזותית המתפתחת.

הסטטוס של קומיקס כיצירת אומנות מוטל בספק מאז היווצרותו כחוליה אבולוציונית של הקריקטורה (ראה פרק ג). הדעה הרווחת עד לפני מספר שנים היתה שמדובר בז'אנר אומנות נחות ולא רציני שמקומו בספרות ילדים:

"הזיהוי בין הרומן הגרפי לצחוק או לבידור מספק את אחד ההסברים להעדר הענין האקדמי בקיומם. הנטייה לזלזל ברומן גרפי, להציגו כענין של בידור ושעשוע, כמדיום להמונים, ולא כאמנות רצינית הראויה לתשומת לב מלומדת ומעמיקה, מעידה על בורות אקדמית והתעלמות מהדרכים שבהן מסייעים הרומנים הגרפיים לקוראיהם להבין את העולם."⁸⁵

יחד עם זאת ככל שעובר הזמן מתגבשת קבוצה הולכת וגדלה של מסגרים על ז'אנר הקומיקס כיצירת אומנות, ובשנים האחרונות קבוצה זו באה לידי ביטוי במיוחד באקדמיה. כך למשל, באוניברסיטת פלורידה יש רשימת דיון של אקדמאים העוסקים בקומיקס ובנוסף גם כנס קומיקס שנתי. יש כתבי עת אקדמאיים המוקדשים לקומיקס. מאמרים אקדמאיים על קומיקס מופיעים בכתבי עת אקדמאיים כלליים, ואף ספרים שלמים פורסמו בנושא.⁸⁶

ארט שפיגלמן עצמו מביע את דעותיו בנושא זה בקריאה ליצירותיו COMIX במקום COMICS, וזאת מכיוון שהיא פונה לעירוב, CO-MIXTURE, של תמונה וטקסט, והיא מרחיקה את המדיום מקומיקס 'מצחיקים' או קומיקס של ילדים.⁸⁷

כבר נאמר שהיצירות בהן אנו דנים נוגעות לתהליך עיבוד הטראומה וההתמודדות עם המציאות נוכח פיגועי טרור. דרידה מציין ש: "[ט]ראומטיות נוצרת על ידי העתיד, על ידי העתיד לבוא, על ידי האיום של הגרוע ביותר שעתיד לבוא, ולא על ידי אגרסיה שמקומה בעבר ושם נשארתי".⁸⁸

השימוש, אפוא, בז'אנר הקומיקס על מנת להתמודד עם הטראומה הוא מתבקש ומאפשר מורכבות אומנותית שאומנויות אחרות יתקשו לספק. תחושת הדחיפות המתעוררת ביצירות אלה, היא תחושה שקוראת לצאת לפעולה אקטיבית משמעותית ואישית נוכח אירועים קטסטרופליים של מציאות, בה פיגועי טרור ודימויים הם ענין שבשגרה.

⁸⁵ 'רומנים גרפיים ושאלת הדחיפות' / פרנק מולר, מתוך 'פחד מוות' / דנה אריאלי הורוביץ ודפנה סרינג, הוצאת מאגנס, 2010, עמ' 131

⁸⁶ 'קידוד קומיקס' / הילרי צ'וט, 'לימודי ספרות מודרנית', כרך 52, גליון 4, 2006, עמ' 1015

⁸⁷ 'הארעיות הטראומטית של אמנות – בצילם של הלא מגדלים' של שפיגלמן / מרת'ה קוהלמן, 'כתב העת של תרבות פופלרית', גליון 40, מספר 5, אוקטובר 2007, עמ' 862 מתוך יאנג 672

⁸⁸ 'ארט שפיגלמן – בצילם של הלא מגדלים: 9/11 והיצוג של טראומה' / קריסטיאן ורסלויס, 'לימודי ספרות מודרנית', כרך 52, גליון 4, 2006, עמ' 1000 מתוך בוראדורי 97

שלושת היצירות בהן אנו דנים בונות את מציאות הטרור וההתמודדות עימה על רקע תהליכי עיבוד הטראומה בצורה שונה מאוד אחת מהשניה. מודן משרטטת מציאות 'נקיה' ואדישה שבה המוות הוא מובן מאליו והחיים אפורים ושטוחים. המוצא מקיום אומלל זה מגיע דרך האנושיות הצבעונית שמתבטאת בראש ובראשונה באהבה וביכולת לאהוב – ליזום פעולה אקטיבית מתוך תחושת דחיפות אל עבר אמון בזולת. כאן נפגשים היצירות של מודן ושפיגלמן. הדבר האחרון שאפשר לומר על המציאות ששפיגלמן בונה היא שהיא 'נקיה'. טוריו כאמור עמוסים עד להתפקע, צבעוניים, כיאוטיים ובעלי סדר / אי סדר נזוטי הנפרס על פני עמוד עצום בגודלו. אך גם מבעד למציאות זו, תגובה טראומטית שונה זו, עולה אותו קול שקורא לאותה פעולה יזומה ודחופה כנגד המציאות עצמה, כנגד האתגר העצום שהובא לידי ביטוי בדפי היצירה, וגם כאן המקור, המפתח למחשבה אופטימית, לראשית המחשבה המאפשרת את אותה פעולה הוא האהבה – אהבתו של שפיגלמן למשפחתו, לעירו, למדינתו.

רוזן הוא מעין שילוב של השניים – של ה'נקי', הדיכוטומי, הגיאומטרי, האדיש של מודן ושל המפוצץ, הכיאוטי של שפיגלמן. השטחים הגדולים המורכבים מצורות גיאומטריות, הציורים הבנויים משני צבעים בלבד, הקומפוזיציות המאוזנות בקפידה, כל אלה מזכירים את סגנונה של מודן ב'קרוב רחוק'. החלוקה הבלתי פוסקת של הסדרה ושל הנרטיב שלה, השימוש בלוגים תוך הסתרת חלק מהמילה הכתובה בציור, התנועה הדינמית של הסדרה, כל אלה מזכירים את סגנונו של שפיגלמן ב'בצילם של הלא מגדלים'. רוזן בונה מציאות שחצויה לכל אורכה, שמתחלקת ללא הפסקה ומתפתחת מתוך החלוקה הדיכוטומית הזו.

"באירוע הייחודי הזה, בסרט האסונות של מנהטן, מתאחדים בנקודה הגבוהה ביותר שני המרכיבים של היקסמות ההמונים במאה ה-20: הקסם הלבן של הקולנוע והקסם השחור של הטרור. אורו הלבן של הדימוי ואורו השחור של הטרור.⁸⁹ אימרתו זו של בודריאר ממחישה את הגלום בסדרתו של רוזן. רוזן, בדומה לשפיגלמן ולמודן, נע בזהירות עילאית במהלך יצירתו אחר אותו קו משותף שחותר ליצוג אמיתי של הדברים לאחר התבוננות אמיתית בדברים.

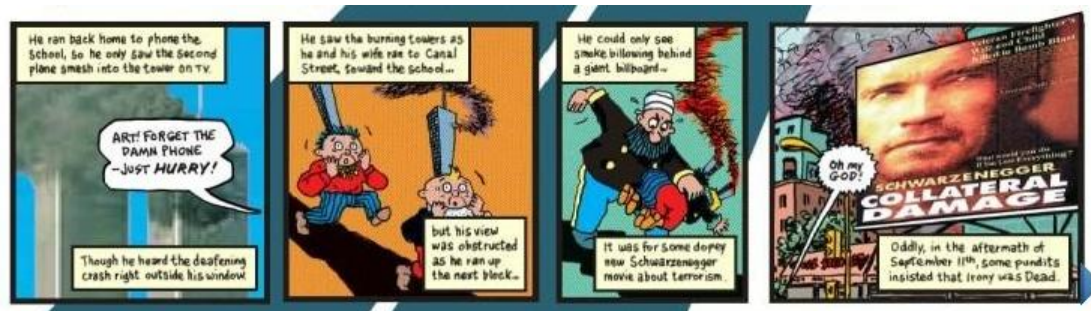
בטור השני של 'בצילם של הלא מגדלים' מופיע סטריפ שמתאר את רגע ההיוודעות של שפיגלמן למתרחש, מאותה גברת זקנה שמתקדמת לכיוון דרום, הנגדי לכיוון ההתקדמות של שפיגלמן ואישתו. שפיגלמן כותב שהוא ראה את המגדלים הבורעים כשהוא ואישתו רצו לרחוב קאנאל, לכיוון בית הספר בו למדה באותה עת בתם, אבל המראה הופרע בעודו רץ בגוש הבניינים הבא, הוא יכל לראות רק עשן מיתמר מאחורי שלט פרסומת ענקי לסרט חדש של שווארצנגר על טרור.⁹⁰

הדימויים התקשורתיים של המגדלים, כאשר אחד מהן מעשן, מתחלפים בדימויים של התאומים קאצניאמר כשעל ראשם המגדלים ואחד מעלה עשן, על רקע צילם של המגדלים שחוצה את כל העמוד (דימוי 32). בפריים הבא הם נתפסים על ידי דמות הקפטן, אביהם המאמץ המלח, שמלקה בהם בעודם שניהם כבר מעושנים. הפריים הבא הוא הפריים של שלט הפרסומת לסרט של

⁸⁹ ז'אן בודריאר, רוח הטרור, תל-אביב: רסלינג, 2004, ע' 25. מתוך 'קומיקס טרור וטראומה – משפיגלמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010)

⁹⁰ 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, טור שני

שווארצנגר שמאחוריו מיתמר העשן. הכיתוב בפאנל מציין שלמרבית הפלא אחרי האירועים של ה-11 בספטמבר היו כאלו שהתעקשו שהאירועים מתה.



דימוי 32 – ארט שפיגלמן, 'בצילם של הלא מגדלים', הוצאת פנתאון, 2004, טור שני

הסרט של שווארצנגר 'נזק היקפי' שפורסם בספטמבר 2001 נגזר לאור האירועים ויצא רק מספר חודשים לאחר מכן. השלט מתפקד כיפוי של המציאות אך למעשה ה'נזק ההיקפי' מתאר גם את מחיר ההסתכלות במציאות הטראומטית וגם את המחיר של האיסור על ההסתכלות. היפוי הוא המקבילה הלשונית של מופרע או מצונזר, העיוורון העצמי של האוכלוסיה הכללית שגורם לאותה אוכלוסיה לראות מבלי שיהיה לה את היכולת לעשות. היפוי הוא גם ריכוזיות של כוח וסכנה משפה, וכאן שפה וספרות חוברים ללימוד של תרבות חזותית.⁹¹

יצוגים תקשורתיים מתפקדים כמיפים על מנת להפריע להסתכלות, לאמירות רלוונטיות ולהבנה. היצוג התקשורתי של המגדלים הנופלים נראה ממש כמו סרטי האסונות אליהם התרגלנו. יצוג תקשורתי מגן עלינו מביטוי מוגזם של החזותי עד לנקודה שדרך העיוורון העצמי, אנחנו יכולים לחיות עם עצמנו כמסתכלים מבלי לראות, לראות מבלי לעשות, להבין מבלי לומר או לכתוב. שפיגלמן, ביאוש, מותקף מכל הכיוונים עדיין דן בשאלה כיצד נוכל לראות את אשר מאחורי מה שבילנו לראות. שפיגלמן נותן למראות התקשורתיים נפח חדש ושונה בעוד כוחם ומשמעותם ממתינים להעלם מתודעתנו. שפיגלמן מניע את הקומיקס, ואת אמנות ההתבוננות והקריאה שהוא דורש, בניסיון לראות מעבר ליניתן כדי שיראוהו' ולומר את מה שלא ניתן לומר בדרך אחרת.⁹²

"ודאי שהדימוי מעניק לאירוע השפעה שטרם נראתה כמותה, אך בתור אירוע-דימוי."⁹³ כך, לפי בודריאר, התרחשויות כמו אסון התאומים מתאפיינות בהקצנת היחסים בין הדימויים לבין המציאות. זו הנקודה המדויקת לה מגיבות גם יצירותיה של רותו מודן.⁹⁴

⁹¹ 'נזק היקפי' / מריאן הירש, האיגוד לשפות מודרניות, כרך 119, 2004, עמ' 1214

⁹² שם, עמ' 1215

⁹³ ז'אן בודריאר, רוח הטרור, תל-אביב: רסלינג, 2004, ע' 23. מתוך 'קומיקס טרור וטראומה – משפיגלמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010)

⁹⁴ 'קומיקס טרור וטראומה – משפיגלמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010)

פרק זה עוסק בניתוח ההקשרי של היצירות מבחינת תרבות, זמן, תברה ופוליטיקה ובמיוחד מציג את ההתכתבות של היצירות עם אמצעי התקשורת על רקע בניית מציאות הטרור על יסודותיה ההרוסים של המציאות הקודמת ועל רקע המאורעות הקונקרטיים שהיוו בסיס ליצירה.

"Exit Wounds" / "קרוב רחוק"

הרומן הגרפי הראשון של רותו מודן יצא, כאמור, בשנת 2006 ומהווה הד למציאות הפוליטית תרבותית של החברה בישראל בתקופת הפיגועים הקשה של השנים 2001 – 2004 (ראה פרק א - ת.ז).



דימוי 33 – רותו מודן, 'קרוב רחוק',
הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 16

מודן מציינת בספר עצמו ששרטו של דוד אופק
 "ההרוג ה- 17" היווה השראה לעלילת הרומן.⁹⁵
 הסרט כאמור עוסק בהרוג אלמוני שגופתו לא זוהתה
 במשך חודשים לאחר הפיגוע. מקור ההשראה מספק
 נקודת מוצא לדיון של מודן בשאלה של המקור
 העיתונאי והיחסים בינו לבין האמת. ואכן כבר
 בתחילת הסיפור (דימוי 33) מודן נותנת ביטוי
 לפתיחת הדיון :

”הטשטוש בין טיפוסים המציאותיות המאפייין
יצירה זו, מדגיש עוד את עמדתה
הביקורתית של היוצרת כלפי התקשורת
אותה היא מסרבת לקבל כמקור אמין. כבר
בתחילתו של הסיפור כאשר נומי, גיבורת
הרומן הגרפי, מספרת לקובי, גיבור אחר, על
הפיגוע בחדרה בו היא סבורה שאביו נפגע,
היא מבססת את קביעתה על חפץ שראתה
בטלוויזיה. סטריפ זה מבקש לערער על הנטייה
דימויים וכו”) מימד גבוה של אמינות.”⁹⁶

מודן מציירת בסטריפ את כל הפריימים בשיטת Tracing (ראה פרק א – ת.ז) מלבד הפריים שבו נומי מודיעה לקובי שהקביעה שלה אודות אביו מבוססת על חפץ שראתה בטלוויזיה, ממש כשם שהרומן מבוסס על הסרט התיעודי :

”הפער בין ה'מציאות' של האירוע הקונקרטי ששימש כנקודת מוצא לרומן הגרפי של מודן הוא גדול לא רק בשל הזמן שחלף, או בשל העובדה שהיוצרת עושה שימוש באיור, אלא דווקא בשל תפקידה המתווך של התקשורת במעין אפקט המשכפל עצמו שוב ושוב

⁹⁵ 'קרוב רחוק' / רותו מודן, הוצאת עם עובד, 2008, עמ' אחרון - תודות

⁹⁶ 'קומיקס טרור וטרורומה – משפילגמן עמוד' / דנה אריאלי, הורביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה), בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר (2010)

פנימה לתוך היצירה. מודן משחקת באופן חזותי עם תוצרי המדיות השונות ובכך מחדדת עוד את ביקורתה כלפי הנטייה לייחס לתקשורת מידה גבוהה של אמינות".⁹⁷

בפריים זה גם מופיע כלב שחור ברצועה, נטול בעלים. הפרדת המציאויות גורמת גם להפרדה רגשית בין הגיבורים.

אמצעי נוסף שהוזכר בפרקים הקודמים הוא השימוש של מודן בפילטר החזותי לצורך יצירת ההפרדה הרגשית והמציאותית. שימוש בולט של פילטר זה לאורך כל הרומן, הוא ביצירת מורכבות נוספת לדיון בשאלת המקור העיתונאי, על ידי הפרדת ה'מציאות התקשורתית' ו'המציאות' של עלילת הספר באופן ויזואלי מודגש נוסף:

"מורכבות זו יוצרת מעין מעגל קסמים בתוך העבודה שכן היא מעוררת את השאלה מהו הייצוג ה'אמיתי' ביותר להתרחשויות? האם הטקסט והתמונות שפורסמו בעיתון המקורי ששימש כמצע לאיוריה של מודן? או אולי שידורי הטלוויזיה ה'אמיתיים' עליהם התבססה? ואפשר שדווקא הפרשנות האיורית למאורעות פרי מכחולה של מודן לאחר מעשה?"⁹⁸

דוגמא בולטת ליצירת מורכבות זו ניתן לראות בדימוי 3. קובי מרים עיתון בביתה של נומי והפריים הפותח את הסטריפ מתרכז בהודעה בעיתון על כך שלא זוהה ההרוג המיסתורי בפיגוע. הפונט בו מצוירות האותיות בהודעה הוא משולש: הכותרת באותיות דפוס מודגשות, שם הכותב, העיתונאי, באותיות דפוס קטנות וההודעה עצמה באותיות מסוג שלישי. השילוש הוא הד ברור למורכבות ה'מציאות התקשורתית'. העיתון מצויר דרך פילטר סקאלת הצבעים האפורה כחולה המצומצמת ועניין זה מודגש על ידי ציור ידו של קובי האוחזת בעיתון ומצוירת בשני צבעים בלבד, אך הללו הם בעלי חיות ודגשים ברורים לעומת החיורון התקשורתי המורכב.

הפילטר מודגש עוד יותר בפריים השני של הסטריפ. כאן מוצגת ה'מציאות' של הסיפור: קובי האוחז בעיתון, נומי מעליו וחדרה של נומי ברקע. העיתון שמייצג את ה'מציאות התקשורתית' נשאר בסקאלת הצבעים החיוורת וכך גם נצבע החדר ברקע, קובי ונומי מודגשים על הרקע האפור באמצעות הצבעים החמים, ה'אמיתיים' בהם צוירו, וכך גם הפרחים בפינת הפריים, שמהווים נקודת מפגש בין שתי סקאלות הצבעים הקיצוניות.

הפריים השלישי מראה את פניו של קובי בצבעים ה'אמיתיים' (בהמשך לידו, בפריים הראשון) ומשלים את מעבר תשומת הלב של קובי (של הקורא) ל'מציאות התקשורתית', שבעיתון. בלוני הטקסט מבטאים את השיח על ה'מציאויות' ומדגישים את ההפרדה. שלושת הפריימים האחרונים צבועים בלעדית בסקאלת הצבעים האפורה כחלחלה ומייצגים את ה'מציאות התקשורתית בלבד' כאשר בלוני הטקסט מביאים מונולוג של נומי על גישתה החצויה ל'מציאות' זו.

מורכבות מקומה של התקשורת והפרדת ה'מציאויות' מגיעה לשיא בסצנה בה קובי ונומי מגיעים לתחנה המרכזית בחדרה (דימוי 4):

⁹⁷ שם
⁹⁸ שם

"מודן חוזרת כאן על הפילטר החזותי בהחלטתה לצבוע את התחנה בגוון אפור-כחלחל, אולם היא מצמצמת את בחירתה לחזית המבנה בלבד ואינה עושה בו שימוש באיורה את הדמויות או את פנים החנויות. בדרך זאת מבקשת מודן לרמז על תפקודו של המקום כמצבה חיה, פינת ההנצחה מבטאת זאת באופן סיפורי, אך ההשטחה הצבעונית מעניקה למקום איכות של פיסה מהתודעה הקולקטיבית שלנו. במובן זה מצליחה מודן לייצר חזות לאותם פנטומים של תודעה המתפקדים כ'זכרונות מודחקים של המקום'."⁹⁹

פינת ההנצחה בפריים האחרון מצוירת באדום ובראשה מתנוסס לוגו 'קוקה קולה'. מתחתיו מצוירים בחיות דגלי ישראל. נרות הזיכרון ותמונות הנספים מצוירות בגוון אפור כחול אחיד עדיין. הביקורת כלפי הכתבת ה'מציאות' באמצעות לוגוים וטקסים משתלבת עם הביקורת העצמית של היוצרת ועם הדיון על אמינות מקור התקשורת. בכיתוב על זר הזיכרון הבולט מופיע השם 'מורט סינגלובסקי', אפשר שהכוונה היא לאדם שמת לבדו (מורט = מוות, סינגל = בודד) ומהווה קונטרה לאחידות הטקסית של הנספים במצבה.

את הדיון מודן סוגרת עם הספר. "שאלת כוחו של הייצוג החזותי בשדה הגיוס הפוליטי מבליטה דווקא את יתרונו של מדיום הרומן הגרפי בשל הדחיפות המאפיינת אותו."¹⁰⁰ ה'מציאות' של הסיפור, באמצעות נומי, קוראת לגיבור קובי לקפוץ אל הלא נודע, להתגבר על פחדיו ולצאת לפעולה אל עבר האהבה. כאן תהליך ההתמזגות של ה'מציאות' מושלם – האהבה הסיפורית מתחלפת באותו שדה גיוס פוליטי, היוצרת קוראת לקורא לקפוץ אל הלא נודע האישי שלו, להתגבר על פחדיו ולצאת לפעולה במציאות האמיתית של חייו. לצאת מאדישותו אל עבר המציאות האמיתית של הטרור, וכמו בתיאור אותה סצנה באבו כביר (דימוי 5) – להסתכל למוות בעיניים, להתחלחל מן האדישות נכחו ולצאת לפעולה חיובית, אמיתית ואנושית.

ארט שפיגלמן - "בצלם של הלא-מגדלים" / "In the Shadow of the No Towers"

גם הקומיקס של שפיגלמן, בדומה לזה של מודן, קורא לצאת לפעולה, אולם שפיגלמן בונה את מציאות הטרור בצורה שונה לחלוטין. גם אצלו מורכבות ה'מציאות' התקשורתית לעומת ה'מציאות' של הספר והמציאות האמיתית עולה לדיון, אולם הדרך בה היא עולה לדיון היא שונה בעליל.

כבר בשער מועלה הדיון של יצירת ה'מציאות' השונות והשלכותיה. השער (דימוי 6) הוא העתק של השער שיצר שפיגלמן למהדורת ה'ניו יורקר' של אחרי האסון (דימוי 34). שפיגלמן, כאמור, התפטר ממערכת העיתון בתקופה בין פרסום הגליון לבין פרסום הספר כמחאה על ה'קונפורמיזם המתפשט בתקשורת האמריקאית' (ראה מבוא). כותרת כתב העת ירדה לאמצעם של דימויי המגדל (בערך בגובה פגיעת המטוסים) והפכה לכותרת הספר המלווה באיור של מעין חמור שטני

⁹⁹ שם

¹⁰⁰ 'רומנים גרפיים ושאלת הדחיפות' / פרנק מולר, מתוך 'פחד מוות' / דנה אריאלי הורוביץ ודפנה סרינג, הוצאת מאגנס, 2010, עמ' 130

המוצג כערבי הבועט בשורה של דמויות מראשית היווצרותו של הקומיקס (ראה פרק א – ת.ז). הביקורת של שפיגלמן מעידה על ניסונו להישאר פטריוט לארצו נוכח טרור הן מבית והן מחוץ:

"מגע זה של קלות ראש מרמז שההתקדמות הדיאלקטית של הנרטיב (והטיפול המתמשך בטרומה) מגלמת בתוכה חולייתיות וסיבולת שהם מנת חלקו המתבקשת של הגיבור כאיש ניו יורק. ההתקפה על התאומים שיחררה (בעטה, כמו שבשער) את היצירות של הסופר... היא איפשרה לו להתחבר עם חלק חיוני של התרבות הפופולרית באמריקה ושילהבה את הדמיון הפוליטי שלו. 'בצילם של הלא מגדלים' חוגג את פעולות המרי הללו. המחווה הגדולה ביותר שלו למגדלים הנופלים ולאלו שנפלו עימם היא לווסת את כושר ההמצאה החופשי של הסופר מעל האלימות של הטרוריסטים מחוץ ומעל האלימות שכנגד של ממשלתו שלו."¹⁰¹



דימוי 34 – ארט שפיגלמן, עטיפת גליון ה'ניו יורקר', 24 בספטמבר 2001, מתוך:

<http://faculty.cua.edu/johnsong/hsc101/9-11%20images/spiegelman-cover.html>

הפער בין המציאויות מקבל תוקף גם כשפותחים את הספר לראשונה ונתקלים בשער גליון ה'ניו יורקר' וורלד' מתאריך ה- 11 בספטמבר 1901, מאה שנה בדיוק לפני האירוע, ועליו מודבק

הביטוי של ששפיגלמן לחזון המגדל הבוער (דימוי 7, ראה פרק א – ת.ז). הפצע העל זמני שמייצג העיתון מקביל לפצע העל זמני ששפיגלמן מנסה לייצג באמצעות דימוי המגדל הבוער (ראה פרק ב – ניתוח הנרטיבים).

בפרק ג (ניתוח נרטיבים) הוזכר השימוש השונה של שפיגלמן במטאפורת העכבר ממאוס. שפיגלמן, העכבר, הוא יצור חף מפשע, חסר כוח בהתמודדות מול כוחות בלתי נשלטים. וכך, בטור השני, במקביל לסטריף המתאר את ההתמוטטות הפסיכולוגית של הסופר, מופיע פריים שבו הכפיל האוטוביוגרפי של שפיגלמן מופיע בדמות עכבר, ומוקף באוסמה בן לאדן מניף חרב מגואלת בדם מצד אחד, ובג'ורג' וו בוש מכוון אקדח לרקתו מהצד השני (דימוי 35). משאבד לו מוחו, כלומר שפיותו ושיקול דעתו, המספר גיבור, כעכבר, מרגיש עצמו כ"קרובן של טרור של אל קעידה ושל ממשלתו שלו, באופן שווה".¹⁰² הציור הסאטירי של שפיגלמן מאוגף בידי בן לאדן ובוש הוא

¹⁰¹ 'ארט שפיגלמן – בצילם של הלא מגדלים: 9/11 והיצוג של טראומה' / קריסטיאן ורסלוס, מתוך 'לימודי ספרות מודרנית 52.4', 2006, עמ' 999

¹⁰² שם, עמ' 984 (ציטוט מתוך 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, טור שני)

חלק מבסיס הנרטיב של הספר.¹⁰³ הפרשנות ההיסטורית פוליטית העיקרית שמציע 'בצילם של הלא מגדלים' היא פשוטה ושלילית: אתגר ל'חטיפת האירועים' בידי הממשל של בוש.¹⁰⁴



דימוי 35 – ארט שפיגלמן, 'בצילם של הלא מגדלים', הוצאת פנתאון, 2004, טור שני

הצורך של שפיגלמן להפריד את הדימוי שבו חזה באמצעי התקשורת ואת הדימוי שראה במו עיניו חוזר כחוט השני לאורך הספר. שפיגלמן עצמו מעיד על כך בהקדמה לספרו, וכבר בטור הראשון נותן הד לדיון בסטריפ קצר בן 3 פריימים (דימוי 24). שני הפריימים הראשונים מוצגים כמקלט טלוויזיה, בראשון הדימוי של המגדלים הבווערים כפי שהופיע באמצעי התקשורת, ובשני ראשו של מגיש חדשות אמריקאי, בפריים השלישי רואים לראשונה את דמות המספר גיבור יושב מול מסך

¹⁰³ 'הארעיות הטראומטית של אמנות – 'בצילם של הלא מגדלים' של שפיגלמן' / מרת'ה קוהלמן, 'כתב העת של תרבות פופלרית', גליון 40, מספר 5, אוקטובר 2007, עמ' 856.
¹⁰⁴ 'טראומה וויזואליות – מאוס של ארט שפיגלמן ובצילם של הלא מגדלים' / קייטלין אורבן, 'ייצוגים', כרך 97, מס' 1, חורף 2007, עמ' 82.

טלויזיה המציג את דגל ארה"ב. לתוך הטלויזיה מתרסק מטוס העושה את מסלולו דרך שני הפריימים הקודמים. הכיתוב מסביר את השוני בשימוש וקליטה של לוגים דרך אמצעי התקשורת (ראה פרק ד – רלוונטיות המושג).

סטריפ משולש זה מתקשר לסטריפ הפותח את הספר (דימוי 36). שפיגלמן מעיד שראה בעצמו את כל ההתרחשויות באופן חסר תיווך, "כדי להבדיל את ההשקפה שלו מההשקפה של דמויות הקומיקס בחלק העליון של העמוד, שצופים במסך הטלויזיה שלהם (וכנראה בקריסת המגדלים), בעיניים קרועות ושיער מחושמל."¹⁰⁵



דימוי 36 – ארט שפיגלמן, 'בצילם של הלא מגדלים', הוצאת פנתאון, 2004, טור ראשון

כותרת הסטריפ מציגה את הנושא – 'הנורמליות החדשה'. "המספר מודע לחוסר היכולת שלו ליצור אפקט אמיתי, מאמציו לא יכולים לדחות את חזרתה של ה'נורמליות החדשה', לחסל את הכח הגולמי של מכונה התעמולה הרפובליקנית או למנוע מ- 9/11 להיעלם בזכרון האנשים."¹⁰⁶

כמחצית מנרטיב הספר מוקדש לתיאור החוויה האישית של שפיגלמן בתאריך האסון ומחציתו השנייה מוקדש להעברת ביקורת על התנהלות הממשל האמריקאי בראשות ג'ורג' וו. בוש. שפיגלמן יצא במחאה רחבה נגד הממשל, התפטר ממערכת ה'ניו יורקר' ופרסום ספרו זה נדחה בארה"ב ויצא רק בהוצאות קטנות ומשניות (ראה פרק א – ת.ז). "כמו קפסולת זמן שבתוכה דחוס המקביל לקוקטייל מולוטוב אומנותי מכוון נגד ממשל בוש, דפיו של שפיגלמן פורסמו לבסוף בצורת ספר בארה"ב רק 3 שנים לאחר האירוע."¹⁰⁷

בטור התשיעי ישנו סטריפ בשם 'נשק להשמת דברים שלא במקומם בצורה המונית' 'Weapons of mass displacement' (דימוי 37). בסטריפ זה האמן יושב על כורסת טלויזיה ובמהלך ששת הפריימים חווה החלפות של מיקום פריטים בקצב ואינטנסיביות הולכים וגדלים, ובמקביל הולכים ומתנתקים מהמציאות. ראשית החתול המת הוחלף בחתול חדש. לאחר מכן, ראשו של האמן מוחלף באהיל המנורה, האמן מוחלף בחתול, בעודו קורא מהדורה של הניו יורק טיימס, ידו המעשנת של האמן מוחלפת בראשו, רגלו בראשו, שעכשיו מחוץ לפריים (אזכור מוקדם לסטריפ 'מאוס' המתאר את אביו של שפיגלמן המסביר לו על חשיבותם של מגפיים), ולבסוף האמן הופך לעכבר (מאוס) וזורק את החתול מהפריים הראשון, מחוץ לפריים לקריקטורה נפרדת. סטריפ זה

¹⁰⁵ 'נזק היקפי' / מריאן הירש, האיגוד לשפות מודרניות, כרך 119, 2004, עמ' 1213

¹⁰⁶ 'ארט שפיגלמן – בצילם של הלא מגדלים: 9/11 והיצוג של טראומה' / קריסטיאן ורסלויס, מתוך 'לימודי ספרות מודרנית 52.4', 2006, עמ' 998
¹⁰⁷ 'הארעיות הטראומטית של אמנות – בצילם של הלא מגדלים' של שפיגלמן / מרת'ה קוהלמן, 'כתב העת של תרבות פופלרית', גליון 40, מספר 5, אוקטובר 2007, עמ' 849

הוא ביקורת נוקבת על אמצעי המדיה השונים. הסטריפ מוצג כך שכל פריים נראה כמו מסך טלוויזיה, כך מועלית ביקורת עצמית של המחבר. הוא עצמו יושב על כורסת טלוויזיה, מסתכל בה, ומחליף את מקומם של הדברים כתוצאה מקליטתו את אמצעי התקשורת. ביקורת ברורה משולבת בטקסט של הפריים בו החתול הוא האמן: "משחקי מילים ויזואלים שולטים בנרטיב הי'נשק להתקה המונית' כששפיגלמן מנגיד תחליף שפיר, חתול שלא מזמן נפטר בחתלתול חדש, לטקטיקות הפיתיון-החלפה של ממשל בוש בעיראק. לאורך המונולוג הזה, שמנתיז בין נושאים מגוונים מהאליברטון למרת'ה סטיוארט, שפיגלמן והחתול מעורבבים ו'מותקים' אחד על השני, עד ששפיגלמן זורק את החתול מחיקו ושובר את הפריים בפנל".¹⁰⁸



דימוי 37 – ארט שפיגלמן, 'בצילם של הלא מגדלים', הוצאת פנתאון, 2004, טור תשיעי

חוסר הביטחון של שפיגלמן במציאות מועבר לקורא ללא הרף. "שפיגלמן חושף את המנגנונים ההגנתיים שמתבססים על הדרכים בהן ראייה באופן טיפוסי פועלת בתרבותנו".¹⁰⁹

רועי רוזן - סוויטת המוות – סדרת ציורים

רוזן מעניק ליצירתו מימד זמן כפול. מצד אחד הסדרה משקפת אירועים מאוד מסוימים, במרחב וזמן מאוד מסוימים. מצד שני השימוש בז'אנר הציור בשילוב האלמנטים של קומיקס מעניק ליצירה מימד על זמני שנובע מהחקירה המתמשכת של האומן את עצמו ואת יצירתו.

¹⁰⁸ שם, עמ' 859

¹⁰⁹ 'נזק היקפי' / מריאן הירש, האיגוד לשפות מודרניות, כרך 119, 2004, עמ' 1213

רוזן יצר את הסדרה על רקע האירועים בארץ בתחילת שנות ה-2000 ועל רקע אסון התאומים (ראה פרק א – ת.ז). כמו אצל שפיגלמן, גם רוזן מקביל את היצירה לפיצוץ, גם הוא מגיב בהשראה יצירתית למציאות הטרור. בחלקים הקודמים הוזכרה התנועה והמעבר מציור לציור בסדרה. שני הציורים הפותחים את הסדרה מסמלים את הפיצוץ. הציור הראשון כמו מתפוצץ החוצה – הוא רגע הפיצוץ שנתפס בכמעין סנאפשוט. מגן הדוד בלב הציור מחזק את התחושה שמדובר באירוע טרור מסוים שקשור ישירות לישראל ולעם היהודי. הציור השני הוא האפטרמאט' של הפיצוץ – צילום חשיפה איטית, וגם כאן הלוגים של מגן הדוד וארון הקבורה מופיעים במקומם. הציור השלישי הוא רגע נפילת מגדלי התאומים בארה"ב, וכאן הסדרה חווה פיצול נוסף. הציורים הבאים ממשיכים להעניק את תחושת הדחיפות שמניעה את תיאורי המציאות על רקע אסונות הטרור. אפשר לומר שהחלק השני של הסדרה הוא צילום החשיפה האיטית שמתאר את ההתרחשויות, את המציאות החד גונית אך מסלימה במהירות, שהיא תוצאה של פיגועי הטרור.

אך הפסקנות והספציפיקציה של הפירוש הראשון, של הפיצוץ, של התפיסה המיידית משולבים באותה חקירה בעלת אופי שואף להתסכלות רחבה ככל הניתן. הקשר בין הנצרות ליהדות, בין ארון הקבורה ומגן הדוד הוא הקשר בין הציור למילים, בין הציור לקומיקס, בין 'מקס ומוריץ' ל'מיקי מאוס', בין העבר להווה ולעתיד, בין החיים למוות.

בפרק ד הוזכרה ההשוואה בין הסדרה לבין סדרת ציוריו של הוגארת', 'התקדמותה של זונה' (דימוי 20). גם כאן ההקבלה היא כפולה, ועצם היותה מעניק ליצירה את המימד העל הזמני בעל הראיה החוקרת והרחבה שסותרת את הראייה העיוורת של עת הפיצוץ. אך רוזן לא מקביל רק את הסדרה שלו, המצוירת באקריליק בצבעים דיכוטומיים, לסדרה האפורה של הוגארת' מהמאה ה-18, הוא מקביל גם את ההתקדמות עצמה – את הציורים עצמם.

הציור הראשון בסדרה של הוגארת' מציג את הזונה שהגיעה ללונדון מיורק בכוונות תמימות ומנוצלת בידי אישה מנוסה ממנה. פתיחה זו של סיפור המעשה מקבילה אצל רוזן לפתיחת מערכת היחסים בין היהדות לנצרות, בין עם ישראל ומדינתו לעמים הנוכריים וריבונות. אצל שניהם זהו רגע הפיצוץ שמרמז על העתיד לבוא. הציור השני ממש מראה את הזונה כיוצרת פיצוץ בסלון של פטרונה היהודי כדי לאפשר למשרתת להגניב החוצה את מאהבה. התום של העלמה מיורק נעלם כבר בשלב מוקדם זה. כך גם בציורו השני של רוזן נעלם התום ומפנה את מקומו לשאירות הפיצוץ. בציור השלישי, העלמה כבר זונה מן המניין שמקבלת גברים רבי מעלה בחדרה. ציור זה מקביל לארה"ב הפרגמטית – המקצועית, אך גם ליחסי ארה"ב – ישראל. 'דירה להשכיר' המתאר את החברה במדינת ישראל מקביל לכלא אליו נשלחת הזונה ובו היא חובטת בקנבוס במטרה לייצר חבלי תלייה, בציור הרביעי. ההקבלה בין מותה של הזונה להנהגתו של אריק שרון בציור החמישי מחדדת את ביקורתו הברורה של רוזן. ולבסוף, ההלוויה של העלמה, הזונה שעושה רושם שאיש אינו מתאבל עליה גם במותה, מוקבלת למציאות הישראלית.

פרק ז – פרשנויות

פרק זה מתחלק לשני סעיפים: הסעיף הראשון כולל את הפרשנויות הקיימות ליצירות הנידונות, והסעיף השני כולל את הפרשנות שלי לעומת אותם פרשנויות קיימות. כל סעיף מתחלק לשלוש בהתאם למספר היצירות, על מנת לאפשר הצגה ברורה של הפרשנויות השונות ליצירות השונות.

א. הפרשנויות הקיימות:

רותו מודן - "קרוב רחוק" / "Exit Wounds"

האיור הכמו דוקומנטרי של מודן משרטט מגמה חדשה וחלוצית בעיבודיה של הטראומה, "יצירתה של מודן מבטלת באחת את הקרקע תחת קו הטיעונים שנטה לראות עד לא מזמן בנובלה הגרפית מדיום נחות ו'לא רציני'".¹¹⁰

מודן זכתה למספר פרשנויות ביקורתיות בעיתונות: "הסיפור בחזית הוא לא מבריק אבל העין העיתונאית לפרטים של רותו מודן והסימפטיה לדמויותיה ממליצים על 'קרוב רחוק' בנסיונו להבין את החיים בישראל".¹¹¹

"כתיבתה של מודן היא נויאנסית. הקונפליקט היהודי-ערבי הוא רקע אלים אך כמעט ולא מילולי לדרמה האישית והקטנה שנחשפת [...] שילוב הסגנונות מרתק, הסיפור הוא מסע מסתורי שמרגיש ששקלו אותו בחרטה ותקווה אמיתיים והשלם מהווה פגישה ראשונית מפתה (לאמריקאים, לפחות) לאמנית בשיא כושרה".¹¹²

ארט שפיגלמן - "בצלם של הלא-מגדלים" – "In the Shadow of the No Towers"

שפיגלמן, כפי שראינו בפרקים הקודמים, מתאר את עצמו כעד ממקור ראשון להתרחשויות (ואף מנגיד את נושא זה עם נושא השואה, בו הוא משמש כעד ממקור שני ב'מאוס'). כמו כן, הוא מדגיש את ההבדל בין הראייה ממקור ראשון (שלו) והדימויים שנוצרו בעקבותיה, לבין הראייה ממקור שני והדימויים (התקשורתיים) מהם היא נוצרה. בנוסף, הוא מודה שלמעשה, למרות היותו עד ממקור ראשון לאירועים, יש הרבה התרחשויות בתוך האירוע שבהם הוא לא חזה: הוא לא ממש ראה את המטוס שהתרסק לתוך המגדל הראשון בזמן שהוא היה בביתו בסוהו מספר רחובות דרומה משם, תחילת ההתרחשויות היתה כשהוא שמע את ההתרסקות מאחוריו בעודו מתקדם צפונה עם אישתו, הוא ראה את פניה של אישה שהתקדמה דרומה ולא את המגדלים עצמם.¹¹³

¹¹⁰ 'קומיקס טרור וטראומה – משפיגלמן עד מודן' / דנה אריאלי הורביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010)

¹¹¹ 'קרוב רחוק מאת רותו מודן' / ארמנדו סלאיו, 'ספרות עולמית היום', כרך 82, מס' 1, ינואר-פברואר 2008, עמ' 65

¹¹² 'לחפש סיום, למצוא סיבוב' / אריק מ. הנסון, 'סטאר טריביון' (מיניאפוליס, מינסוטה), 15 ביולי, 2007: 12

¹¹³ 'נזק היקפי' / מריאן הירש, האיגוד לשפות מודרניות, כרך 119, 2004, עמ' 1213, מתוך 'בצילם של הלא-מגדלים' / ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, טור שני

למרות זאת, ההעדר של מעורבות ישירה עודד תגובות ביקורתיות כלפי שפיגלמן. הוא הואשם בנרקסיזם ובכך ש"לא היתה לו שום גישה לאימה הנואשת של האנשים שבאמת היו בתוך המגדלים, ואין לו מילים או דימויים בהם הוא יכול להעביר את תחושת הכאב של אותו יום".¹¹⁴

פרשנות נוספת טוענת ש"בצילם של הלא מגדלים" הוא לא ספר על ה-11 בספטמבר, אלא זה הוא חיבור קומיקס שמנסה, באמצעות צורתו, להציג את המצב הנפשי השברירי של שפיגלמן במהלך השבועות והחודשים בהם בילה בהרגשה תלושה בלב הקטסטרופה".¹¹⁵

מבחינת ההתפתחות האומנותית של שפיגלמן "ההריסות של מגדלי התאומים היו "מתנה" היסטורית שנפלה לחיקו [של שפיגלמן] – כמעט מילולית, מכיוון שהוא גר בדרום מנהטן – סוף סוף טראומה משלו, שבה הקטסטרופה ההיסטורית היא גם אישית וגם משפחתית, כפי שהיא ב'מאוס'".¹¹⁶

הספר מהדהד הן לעבר ולאירוע הטראומטי של אסון התאומים והן לעתיד, הוא מתפקד כמצבה חיה שמטילה ספק בעבר ובזיכרון אך קוראת לפעולה בתוך חוסר הוודאות:

"בצילם של הלא מגדלים" כאנדרטה לאירוע שהיא כמעט בת זמנו, מעיד גם על הכח וגם על מגבלות של ההנצחה המיידית הזו, ומראה שלא ניתן להמנע מהמגבלות האלו על ידי בפשטות להמתין עוד קצת כדי להשיג מרחק היסטורי מתאים – לא אם האירוע נקבר באופן יעיל תחת השכבות של שיח ציבורי לאומי ששפיגלמן מפעיל באימה וחוסר אמונה לאורך כל הספר. אז לסופר יש שתי אופציות מפקפקות: לדבר מוקדם מדי, או למעשה באותו זמן בדיוק, מאוחר מדי. כתוצאה מכך הספר הוא אנדרטה לא רק לאסון התאומים אלא גם לקשר הכפול הזה, שכנראה ישאר עימנו, עדים גלובלים לעתיד הלא צפוי".¹¹⁷

רועי רוזן

למען האמת, אין בנמצא פרשנויות ל'סוויטת המוות' של רוזן. לדברי האומן, הסוויטה מהווה מעין בלופרינט לפרויקטים מאוחרים, בעיקרם ציונה TM (ראה פרק א – ת.ז). שמעון אדף מדגיש את הרעיון הקומיקסי מאחורי הרומן ציונה TM ומקשרו לבניית המציאות של האומן:

"על פני הדברים הרומן ציונה TM הוא עיבוד של סדרת הקומיקס "ציונה" וככזה, שלדו העלילתי מציית לכללים העקרוניים המנחים יצירת קומיקס: עלילה עוצרת נשימה, קצב אירועים קדחתני, דימויים חזקים המשכפלים את עצמם שוב ושוב. אולם זוהי רק תשתית של יצירה מורכבת, רבת רבדים ופנים. לאורך הרומן רועי רוזן הולך ומקצין את מנגנון השכפול הקומיקסי של יצירת דימויים עד כדי גרוטסקה... חשיפתו של המנגנון, העיסוק המודע בו והשימוש המופרז בו מקנים לרוזן כלי חדש ומערכת דימויים רעננה,

¹¹⁴ 'ארט שפיגלמן – בצילם של הלא מגדלים: 9/11 והיצוג של טראומה' / קריסטיאן ורסלוס, מתוך 'לימודי ספרות מודרנית 52.4', עמ' 981, ציטוט מתוך 'ניו יורק אובזרב' / אדם בגלי

¹¹⁵ שם, עמ' 982, ציטוט של ווייט מייסון

¹¹⁶ 'טראומה וויזואליות – מאוס של ארט שפיגלמן ובצילם של הלא מגדלים' / קייטלין אורבן, 'ייצוגים', כרך 97, מס' 1, חורף 2007, עמ' 57

¹¹⁷ שם, עמ' 86

המאפשרים לו לעסוק באומץ ובחדות במציאות הישראלית כפי שאנו מכירים אותה, או כפי שחדלנו, מרצון, להכירה."¹¹⁸

רועי רוזן זכה לביקורות רבות על יצירותיו הקודמות ובמיוחד על "חיה ומות כאווה בראון". זו גררה דיון ציבורי רחב ושר החינוך אף ביקש להסירה ממוזיאון ישראל. רוזן הואשם בפורנוגרפיה ובהנהגת גישה של יחסיות לשואה. לא רק שהוא הציג את נקודת המבט של הפושע, הוא אף נתן דרור לדמיונו להפליג הרחק מעבר לרשומות ההיסטוריות.¹¹⁹ יצירה זו מהווה בסיס לאומנות של רוזן בהמשך: "הרעש הפוליטי סביב 'חיה ומות כאווה בראון' עשה את רוזן למה שהוא היום".¹²⁰

"רק קומץ אמנים יכולים לטעון שהיצירה שלהם כל כך תוקפנית מבחינה פוליטית שהיא מצווה דיון פרלמנטרי. רועי רוזן, עושה צרות עילאי, הוא אחד מהם... איש זה, בן ארבעים ומשהו, בעל הנימוסין (בד"כ), הדיבור השקט, אך נשמר כלאחר יד, נחשב בצדק, כאחד מהאמנים הישראלים המודרניים, פרובקטור סוציופוליטי, הטובים ביותר".¹²¹

השואה, גם ביצירה זו, מהווה בסיס התפתחותי לדיון בנושאים בסיסיים רחבים יותר:

"השואה היא רק אחת ממספר נושאים בפרויקטים גדולים יותר שעוסקים בתרבות המונית, צריכה, קפיטליזם וקונפורמיזם. האמנים האלה יוצרים עבודות שבאופן פעיל מערבים ויוצרים תחושה של חוסר נוחות אצל הצופה... הפרויקט של רועי רוזן, 'חיה ומות כאווה בראון [...]', מבקש מהצופה להזדהות עם אווה בראון כשהיא והיטלר חווים את המפגש המיני האחרון שלהם, ששוחזר בפרטים מיוזעים, ממש לפני שהיטלר הורג אותה ומתאבד בעצמו".¹²²

להוסיף פרשנות אישית של רוזן וגם לחלק ולהכליל פרשנויות

ב. פרשנות אישית לעומת הפרשנויות הקיימות:

ריתו מודן - "קרוב רחוק" / "Exit Wounds"

האיור של מודן אכן נותן את הטון לפרשנות היצירה. העלילה מהווה מעין שלד בסיסי עליו מודן בונה, באמצעות האיור, עולם ומלואו, עולם שמתאר, משקף ומבקר את המציאות הישראלית המורכבת נוכח אירועי הטרור בתחילת המילניום (ראה חלק קודם).

כפי שראינו בחלקים הקודמים, הנרטיב של 'קרוב רחוק' בשילוב הסגנון האיורי, יוצרים תמונה של הפוך על הפוך (קרובה ורחוקה) של המציאות הישראלית. ההנגדה והקיטוב בין עמודי תווך של הקיום תוך דיון פנימי ביצירה במטרה להגיע למסקנה, בולטת ברומן לכל אורכו, ואכן מייצגת מגמה חדשה בתהליך עיבודה של הטראומה באומנות. מודן מאחדת את הצורך להתמודד עם

¹¹⁸ 'ציונה TM' / רועי רוזן, כתר הוצאה לאור, 2006, כריכה אחורית

¹¹⁹ 'תיירות אפלה: אמנות שואה רעה' / קת'רין ביבר, 'חוק/טקסט/תרבות', כרך 13, 2009, עמ' 239

¹²⁰ 'כואב כל כך טוב' / אולף מולר, 'הערת סרט', כרך 47, גליון 1, 2011, עמ' 20

¹²¹ שם

¹²² 'רגעי קודאק, זכרונות נורות הבזק: התבוננות על 9/11' / ברברה קירשנבלאט – גימבלט, 'טי.די.אר', כרך 47, גליון 1, אביב 2003, עמ' 36

הטראומה אך מנגידה את התגובות אליו, ואף נוקטת עמדה אקטיביסטית בתוך הנגדה זו, כיוצרת הסיפור, בסופו. האדישות שמתעוררת בציבור הישראלי, מתעוררת מן ההנגדה בין ההתמודדות עם הטראומה של החיים בתוך זירת מלחמה, לבין התמודדות עם החיים היומיומיים. תגובה זו מונגדת לאקטיביזם ולרגישות בהן מודן מבקשת לנקוט, ואותן היא מבקשת להפיץ, כפיתרון להתמודדות עם הטראומה וכאלטרנטיבה לתגובת האדישות שמעוררת המציאות הקשה והצורך להמשיך לחיות בה. הזיכרון והפעולה הקולקטיבית מונגדים לזיכרון ולפעולה האישית, האינדבידואלית, בין השאר על ידי הנגדת סיפור הפיגוע הקולקטיבי עם סיפור האהבה האינדבידואלי של הגיבורים, שגם כאן מהווה פיתרון להתמודדות עם הטראומה.

הנושאים בהן מודן עוסקת ביצירתה זו והאופן בו היא עוסקת בהם, הן מבחינה סגנונית והן מבחינה תכנית, אכן מבטלים את ההסתכלות על ז'אנר הקומיקס כז'אנר אומנותי נחות, 'לא רציני' וככזה שמתאים בעיקר לילדים. מורכבות היצירה דורשת ניתוח מעמיק והלה בתורו, חושף מנגנונים קולקטיביים ואישיים שמהווים בסיס לאימרה נוקבת של האמנית על המציאות בישראל.

"In the Shadow of the No Towers" – "בצלם של הלא-מגדלים"

שפיגלמן חווה כמקור שני את השואה, מאביו, כפי שמתואר ב'מאוס', אולם את אסון התאומים חווה ממקור ראשון. אנחנו, הציבור בישראל, חוינו את שניהם באותו אופן: את שני האסונות חוינו כמקור שני קולקטיבי בעל משמעות קיומית.

גם הציבור בישראל וגם שפיגלמן, היו עדים ממקור שני לשואה, כאשר לשנינו היו קיימים במציאות האמצעים להעברת נרטיב השואה – לציבור בישראל הנרטיב הועבר על ידי התקשורת והנרטיב הלאומי ולשפיגלמן על ידי אביו. שפיגלמן מציע לנו אלטרנטיבה אישית להעברת נרטיב השואה בספרו 'מאוס', שמבוססת על הזיכרון האישי של אביו, ומועברת לנו באמצעי אישי על ידיו, כמקור שני. 'בצלם של המגדלים' הוא לוקח את האלטרנטיבה הזו צעד אחד נוסף. הוא מציע אלטרנטיבה אישית יותר, מונגדת יותר לאמצעים הקולקטיביים להעברת נרטיב האסון - חוויותו האישית והלא מתווכת כמקור ראשון.

שאיפה זו להנצחת האסון בצורה אישית ואנושית שמנוגדת להנצחה הקולקטיבית בידי אמצעי התקשורת, מקבלת פן אקטיביסטי מעצם היות המספר גיבור, מקור ראשון לאירועים. הסמיכות במרחב וזמן של שפיגלמן לאירועים מקבילה לסמיכות במרחב וזמן של הקולקטיב לאירועים ובכך קוראת לפעולה אקטיבית.

טענת הנרקיסיסזם של אדם בגלי הינה חסרת בסיס, לפחות בכל הנוגע ל'בצלם של הלא מגדלים'. טענתו ששפיגלמן לא ראה את האירועים ואין ביכולתו לדבר בשם של הנספים והניצולים באסון ולהעביר את כאבם היא פשטנית ובסיסית. שום אומן ושום אדם אינו יכול להעביר סבל של מישוה אחר, או נקודת השקפה של מישוה אחר, מלבד עצמו, קל וחומר של הרוגי אסון. שפיגלמן מתייסר ומשתף את הקורא ביסוריו על היותו נתון במלקחיים אלה שלוחצות אותו משני צדדיו: מודעותו העצמית והחתירה ליצוג אמיתי של האירועים על רקע הביקורת העצמית שנובעת מהשקפתו הסובייקטיבית מחד, ומאידך, הצורך להביא את עדותו האישית כנגד דימויי התקשורת האגרסיביים הרבים ותעמולתו של ממשל בוש בנושא.

שפיגלמן אכן מנסה להציג את המצב הנפשי השברירי שלו במהלך השבועות והחודשים בהם בילה בהרגשה תלושה בלב הקטסטרופה אולם הוא מנסה לדון בנושאים דחופים וגדולים הרבה יותר ממנו עצמו על ידי כך. כשם שאביו של שפיגלמן מייצג העברת חוויה קולקטיבית באמצעי שמשדל בכל כוחו להיות אישי יותר בימאוס' כך שפיגלמן ביצילם של הלא מגדלים' מייצג את אותו נסיון העברה. כבר ראינו בפרקים הקודמים שהנושאים המרכזיים בהם שפיגלמן דן מתוך חוויתו האישית והצגתה היא נושאי ההתמודדות עם טראומה והתנהלות הממשלה האמריקאית בראשות ג'ורג' וו. בוש.

יתכן ואסון התאומים 'נפלי' על שפיגלמן משמייים מבחינת הקריירה שלו. לא מן הנמנע להתבונן בזו ולראות את ההמתנה של האומן לאירוע אסוני קטקליזמי דוגמת השואה שבה יוכל, לראשונה, לרשת את מקומו של אביו ז"ל כגיבור האירוע ומתעדו. אירוע מונומנטלי שיוכל להיות מקביל לשואה ואותו הוא יחוה כמקור ראשון. אך גם כאן המעטה הנרקסיסטי מפנה את מקומו להגיון הבריא שמבהיר ששפיגלמן לא ביקש את אירוע האסון וכנראה היה עושה כל שביכולתו למנוע אותו, גם על חשבון הזנקת הקריירה האמנותית שלו בשנית.

רועי רוזן

לכל אורך יצירתו של רוזן ישנם הדימויים שמשכפלים עצמם שוב ושוב לתוך היצירות. בהסתכלות רחבה על יצירתו של רוזן ניתן לזהות את תהליך החקירה העצמית על רקע האינטרקציה של האינדבידואל עם הקולקטיב כמצוי בכל יצירה ומתפתח בתוך היצירות עצמן ומיצירה ליצירה. לכל אורך הסדרה הנ"ל (כמו גם הרומן ציונה TM ועבודות נוספות של רוזן) הוא מציית לכללים המנחים של יצירת קומיקס, כאמור לעיל. העלילה, הקצב הקדחתני, הדימויים החזקים, השימוש בלוגיים ובמילים כתובות והחלוקה הפנימית של הסדרה מקנים לה אופי קומיקסי מובהק. הסדרה ניתנת לחלוקה במספר אופנים (ראה חלק קודם) ובכך דומה היא מאוד לחלוקת העמוד הכיאוטית של שפיגלמן ביצילם של הלא מגדלים', ומקבילה למעשה לקריאת סטריפ קומיקס. בדומה לשפיגלמן כל חלוקה כזו מדגישה הנגדה אחרת של אלמנטים ובכך יוצרת דיון אחר ונוקטת עמדה.

אלמנט משותף נוסף לשניים הוא היותם בנים לניצולי שואה. כמו שפיגלמן ויצירתו המונומנטלית 'מאוס' שהביאה את שמו לקידמת הבמה העולמית, כך גם רוזן נשען על הפרויקט רחב היריעה שלו 'חיה ומות כאווה בראון'. שניהם בנו את שמם ועבודתם על פרויקט פרובוקטיבי גדול ומרכזי שעוסק בשואה, ושניהם מנסים להשתחרר מכבלי העבר של פרויקט זה והשפעתו החד גונית על יצירתם ועבודתם, במקביל לניסיון לשמר את תהליך החקירה העצמית המוזכר לעיל ולהמשיך לעסוק ולהנציח את השפעתם של אירועי עבר טראומטיים על התקדמות ההתרחשויות בהווה ובעתיד.

הדיון בעם ישראל כקולקטיב מובא בסדרה זו באופן מודגש. כל אחד מהציורים מתייחס למעשה למציאות הישראלית הסבוכה, על פלגי האוכלוסיה המנוגדים שלה, על קשריה הפוליטיים, על העבר הקולקטיבי שלה, ההתמודדות עם הווה כאוב וטעון ועתיד קולקטיבי מוטל בספק. ההתכתבות עם העבר היא בעיקרה קולקטיבית אך נוגעת גם בהיסטוריה של האומנות ושל הקומיקס והקריקטורה (ראה פרקים קודמים) וגם כוללת התכתבות אישית של האומן עם עברו

(כאמן שחי ועבד בניו יורק כעשור), עם ההווה של החיים בישראל בתחילת המילניום ומציאת מקומו האישי, ומקומה של אומנותו, בתוך המציאות שנוצרת.

פרק ח – השוואה ליוצרים ישראלים

פרק זה עוסק בהשוואה בין היצירות הנידנות בעבודה ליצירות ויוצרים ישראלים אחרים הקשורים אליהן מבחינת התכנים והזמן. הפרק כולל השוואה קצרה בין האמנים הישראלים הנידנים בעבודה – רותו מודן ורועי רוזן, ולאחריו השוואה בין המשותף ביניהם (ובין יצירתו של שפגילמן) ליצירות ויוצרים ישראלים נוספים.

ראשית ניתן להשוות בין האמנים עצמם, במקרה של סעיף ישראלי זה, בין רותו מודן לרועי רוזן. מהתבוננות ביצירתו של רוזן, ניתן להסיק שהניסיון ליצור רומן שישלב איכויות תכניות עם דגש של אמצעים בעלי אופי ויזואלי ציורי קומיקסי, משותף לו ולמודן. ראינו בפרקים הקודמים שסדרת ציורים זו היוותה מעין תכנית מקדימה לרומן 'ציונה' ולשניהם הרומן 'זיעה מתוקה' מאת הציירת הפיקטיבית 'ז'וסטין פרנק' וספר ההדרכה למסע הוירטואלי של 'חיה ומות' כאווה בראון'. בכל שלושה רוזן חותר לעבר האיזון המושלם, ההתאמה העילאית בין הציור הויזואלי למילה הכתובה כשבשלושתם הנושא מתפתח ונרקם על מנת לעסוק בנושאים שונים שנכללים ובונים מציאות שלמה. כך גם מודן חולקת את השאיפה והמגמה האומנותית הזו בדרכה. היצירות שלהם נפגשות באותן יצירות בהם דנו בגוף העבודה שעוסקים באותו הנושא. 'קרוב רחוק' וסוויטת המוות של רוזן עוסקים בהעברת המציאות הכיאוטית המסובכת של החיים בישראל בתחילת המילניום באמצעות אותה סימביוזה בין המילה הכתובה והציור הויזואלי.

שני האמנים חוו ועודם חווים קשיים בהצלחה בארץ מולדתם. הצלחתם הגיעה בעזרת גורמים שונים מעבר לים ויצירתם נותנת ביטוי לנושא זה. רותו מודן חיה ויצרה בשפילד, אנגליה את 'קרוב רחוק' שיצא באנגלית שנתיים לפני שיצא בעברית, והוצאתו זו אף היתה מוטלת בספק. רוזן מעיד על עצמו שהעשור שחי ויצר בניו יורק היה חיוני להתפתחותו האומנותית והוא מסתכל על תקופה זו בערגה עד היום.

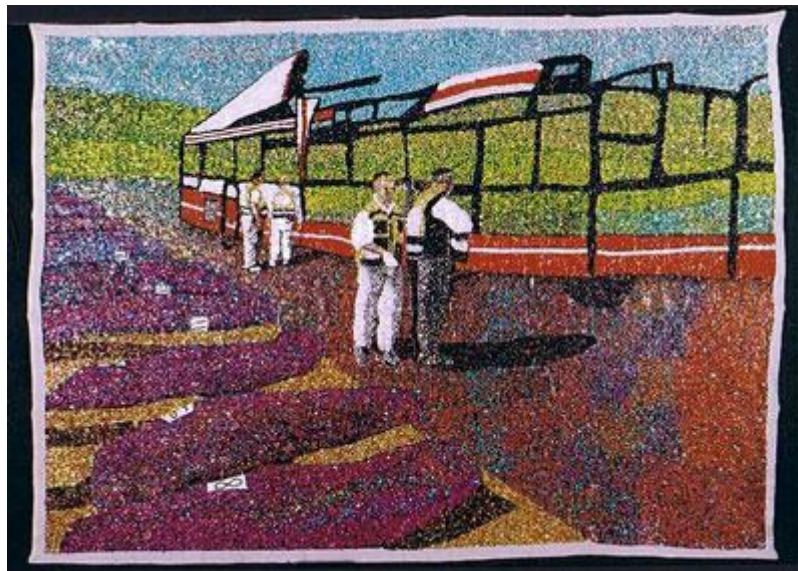
שני האמנים גם רואים עצמם על רצף של תולדות האמנות בז'אנר בו הם עוסקים ומתכתבים איתו ללא הרף. המחווה הברורה והשימוש באיכויות של 'טין טין' מודגשות היטב בסגנונה של מודן, וגם רוזן חוזר למקורות הקריקטורה והציור (ראה חלקים ד ו-ו). שניהם עוסקים בתהליך העיבוד וההתמודדות של הטראומה ובשאלת דימויי התקשורת ותפקידה בבניית המציאות, במיוחד ביצירות שדנו בעבודה זו (ראה חלקים ב ו-ו).

יחד עם זאת, מודן שומרת לעצמה כיוון אומנותי ברור ומוגדר – הקומיקס. רוזן מחפש בכמו קדחתנות אחר הז'אנר או שילוב הז'אנרים הניאות להצגת דימויי המציאות שלו בוידאו, כתיבה, ציור, איור ועוד.

הזכרנו בחלק הקודם פרשנות לפיה מודן משרטטת מגמה חלוצית וחדשה בתהליך עיבוד הטראומה. ניתן לראות אמנים ישראלים רבים ששותפים למודן בחיפוש אחר ייצוג הולם לתהליך זה. דוגמא בולטת היא סרט האנימציה באורך מלא 'ואלס עם באשיר' של ארי פולמן, שעוסק בעיבוד הטראומה של מלחמת לבנון הראשונה, כעשרים שנים לאחר האירועים. האנימציה חולקת עם הקומיקס את ההזרה שמאפשרת עיבוד של הטראומה דרך היצירה. "במובן הזה ניתן לתאר את הרומן הגרפי של מודן כמעין דוקו-קומיקס, המ[ת]כתב עם הדוקו-אנימציה של ארי

פולמן, ב [סרטון] 'יואלס עם באשיר' [...] האיור הכמו הדוקומנטרי של מודן והאנימציה הדוקומנטרית של פולמן משרטטים מגמה חדשה וחלוצית בעיבוד של הטראומה".¹²³

מודן ורוזן חולקים את החיפוש אחר ייצוג הולם לתהליך עיבוד הטראומה אף בצורה יותר ספיציפית על רקע אותם מאורעות של אינתפידת אל-אקצה, עם אמנים ישראלים נוספים. היצירות של האמנית הישראלית מרב סודאי: 'קו 32' (דימוי 38), 'המתאבדות למתאבדים' ו'קורבנות' הן כולן יצירות שנוגעות בתהליך עיבוד הטראומה של אותם אירועים בהם עוסקים מודן ורוזן: "עבודתה של מרב סודאי פונה לנושאים סמוכים לאירועים אקטואליים: מלחמה, טרור, שכול".¹²⁴ כמו מודן, שפיגלמן ורוזן ביצירותיהם אלה, כך גם סודאי "משלבת פרטים אוטוביוגרפיים שונים שהוציאה מעולמה הפרטי וקשורים לתהליך ההתבגרות והמעבר מילדות לנשיות".¹²⁵ (ראה פרק ב – ניתוח נרטיבים – מודן משלבת עצמה ב'נומי', שפיגלמן את עצמו כמספר גיבור, והאחרון אף חולק עם סודאי תהליך טראומטי של התבגרות; אצל סודאי התהליך הוא הפיכתה מילדה לאישה, אצל שפיגלמן התהליך הוא 'משבר אמצע החיים').



דימוי 38 – מרב סודאי, 'קו 32', פאייטים על בד, 2003 (תערוכת אוברקאפט בבית האמנים בת"א), מתוך:

<http://www.maarav.org.il/archive/classes/PUItem50f9.html?lang=HEB&id=543>

¹²³ 'קומיקס טרור וטראומה – משפיגלמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010)
¹²⁴ 'מרב סודאי – ביוגרפיה מורחבת' / גלריה ג'ולי מ.

http://www.juliem.com/Uploads/dbsAttachedFiles/Merav_Sudaey.pdf

¹²⁵ שם

תהליך העיבוד של הטראומה בולט בעבודותיה של סודאי. בדומה לאמנים בהם דנו, גם סודאי מרמזת לאמנות ויצירתיות ככלי לתרפיה נוכח מציאות הטרור, "גם בטכניקה שבה בחרה מירב סודאי (ילידת 1970) בעבודותיה, המעבדות את הטרור, יש להערכת מומחים דומים המצדיקים את תיאור האמנות ככלי באמצעותו מושגת תרפיה."¹²⁶ העבודה 'קו 32' (דימוי 38) ממחישה את נושא זה:

"סודאי לוקחת את דימויי האוטובוסים המתפוצצים ומתרגמת אותם לעולם אגדות פרטי ומצמרר בה בעת. 'אוטובוס 32' שלה מתבסס על תצלומי עיתונות של הפיגוע ליד גן הפעמון בירושלים בקיץ 2002. דימויי האוטובוסים לאחר שהתפוצצו הציפו את העיתונות הישראלית בשיאה של תקופת הפיגועים. אצל סודאי הם מתורגמים לדימוי צבעוני, קסום ומתעתע רק במבט שני מתחוויר לצופה כי הצבעוניות איננה אלא מקסם שווא, וכי לצדם של שרידי האוטובוסים 'מוטלות גופותינו', ארוזות בשקיות ניילון שחורות ומסודרות בטור הנראה אינסופי. הפער בין התמה שבה עוסקת היצירה לבין הטכניקה שבה בחרה היוצרת יוצר דיסוננס אדיר אצל הצופה."¹²⁷

ענין זה מקביל לשימוש בקומיקס אצל מודן ושפיגלמן ולעליזות הקומיקסאית בסדרתו של רוזן. גם כאן אותו פער בין הטכניקה, הקומיקס הצבעוני של שפיגלמן, הקומיקס ה'נקי' של מודן והציור הקומיקסאי של רוזן, לבין הנושא, אותם סדרות פיגועים במקרה של מודן ואסון התאומים במקרה של שפיגלמן, יוצר את אותו דיסוננס אצל הקורא.

שפיגלמן אף מתעסק באופן ישיר בנושא האובססיביות כתופעת לוואי של תהליך עיבוד הטראומה. עיסוק זה בא לידי ביטוי בצורה ברורה ביצירה זו של סודאי:

"בדומה לארגון זק"א, שחבריו לקחו על עצמם את האחריות לנקות את ה'זירה' באובססיביות תוך כדי איסוף כל שרידי ההרוגים והבאתם לקבורה, כך גם סודאי אוספת פרט לפרט, בטכניקה שבה בחרה על מנת לתרגם את הזוועה לקיטש. בנקודת המפגש הזו, בין קיטש למוות, בין הדימוי הפוינטליסטי היפהפה לבין הדימוי התקשורתי המזווע שעליו הוא נסמך, מביאה סודאי את אחיזת העיניים, המתאפשרת באמנות בפרט ובתקשורת בכלל, לשיא חדש."¹²⁸

ובנקודה זו גם ההקבלה לעבודתה של מודן מתבקשת. שתי היוצרות בונות דרך חדשה להתמודדות עם הטראומה ודנות בתהליך תוך שימוש טכני להביע את ההנגדה התכנית - האיור ה'נקי', האדיש, הכמעט קיטשי של מודן מקביל לאותם פייטים פוינטליסטים אצל סודאי.

יצירה נוספת של סודאי שעוסקת באותם אירועים של אינתפידת אל אקצה ואף מעבר לכך מחדדת את מבטה עוד יותר לנושא המחבלות המתאבדות באותה תקופה היא 'המתאבדות למתאבדים' (דימוי 39). גם כאן נקודת המפגש של הקיטש והמוות נפגשות באירוניה, וגם כאן הדבר מתבטא בטכניקה - היצירה מורכבת למעשה מ-3 לוחות זכוכית גדולים שמחקים ויטראז'

¹²⁶ 'טרור באמנות או אסתטיקה טרוריסטית?' / דנה אריאלי-הורוביץ, מתוך 'פחד מוות' / דנה אריאלי-הורוביץ ודפנה סרינג, הוצאת מאגנס, 2010, עמ' 183

¹²⁷ שם

¹²⁸ שם, עמ' 184

כנסייתי, על הלוחות מצוירים דקורציות ופרסומות מתחילת המאה ה-20, כאשר כותרת היצירה ממוקמת במרכזה:

”סודאי עוסקת ביצירתה גם במחבלות המתאבדות, תופעה ייחודית במידה רבה לאינטיפאדה השנייה, המרתקת ומטרידה את היוצרת. ארגוני הטרור הפלסטיניים משקיעים משאבים רבים בניסיון לגייס לשורותיהם צעירים וצעירות שייאותו להתאבד כחלק ממלחמת הג'יהאד. מאמצי השכנוע כוללים הבטחה כי לאחר הקרבת חייהם יצפו למחבלים המתאבדים 72 בתולות בגן עדן. המחבלות המתאבדות לעומת זאת מקבלות הבטחה לחתונה עם עמיתיהם, המחבלים המתאבדים, בגן עדן. הכותרת של היצירה, 'מחבלות מתאבדות בתמורה למחבלים מתאבדים', מגיבה באירוניה להבטחות אלה. כבסיס ליצירתה בחרה סודאי גם במקרה זה דימויים שמקורם בתקשורת, וגם כאן השעות הרבות שנדרשו להשלמת העבודה משוות לה ממד תרפויטי.”¹²⁹



דימוי 39 – מרב סודאי, 'המתאבדות למתאבדים', אקריליק על זכוכית, 2004 (תערוכת 'LOVE IS IN THE AIR' ב'זמן לאמנות' בתל אביב), מתוך:

<http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A5:Suicide-the-woman-to-man-2004-merav-sudaey.jpg>

יצירה נוספת של סודאי היא 'אינשאללה' (דימוי 40). ביצירה זו, כמו ביצירה הקודמת, היא משלבת אלמנטים דקורטיביים בולטים ביחד עם שימוש במילה הכתובה בציור על מנת לדון

בהנגדות תרבותיות, חברתיות ונוספות. מרב מעידה על עצמה שהשילוב של המילה 'אינשאללה' הן בעברית והן בערבית התחיל ביצירה זו, אך המשיך לעבור כחוט השני ביצירותיה הבאות בהן חקרה בעזרת האותיות והמילה הכתובה, שילוב השפות והפיכת המילה המשולבת למעין 'לוגו' את אותם אלמנטים מאחדים ומפרידים בקיום האישי שלה והישראלי קולקטיבי. ההקבלה לעבודתו של רוזן מתבקשת ולו רק בנקודת המוצא של ההתכתבות בין המילה הכתובה לציור, ומשמעותה. עבודה זו של סודאי אינה עוסקת באירועי טרור אלא בחוויותיה האישיות ובעולמה הפרטי של האמנית. הציור צויר על קיר כחלק מתערוכת 'לא למכירה' בבית האמנים בנמל תל אביב, והאמנית מעידה על עצמה שהציור נועד להראות כשטיח קיר מזרחני שגם בו הרושם ממבט ראשון וממבט קרוב ועמוק יותר, שונה מאוד, ומצויר בסמוך לחנות סקס לנשים.



דימוי 40 – מרב סודאי, 'אינשאללה', אקריליק על קיר, 2005 (תערוכת 'לא למכירה', מתחם בית נמל תל אביב), מתוך:

<http://www.strausltd.com/page.asp?p=merav>

דגנית ברסט היא אמנית ישראלית נוספת העוסקת גם היא בנושא עיבוד הטראומה על רקע אירועי הטרור בישראל ובעולם. יצירתה 'מחבל' M II (דימוי 41) היא יצירה גדולה של אקריליק על בד (171 על 171 ס"מ), מ-1992, שמוצגת במוזיאון ת"א לאמנות:

"המחבל רעול הפנים מופיע ביצירותיה של דגנית ברסט מאז 1987. מקורו בפרט שהגדילה ברסט מתוך התצלום של חטיפת מטוס TWA שהתפרסם בעיתון טיימס ב-1985. הברדס על ראש הדמות מזכיר את דמויות הקו-קלוס-קלן וגם דמות של תליין או רוח רפאים.

האזור הבהיר בחלק העליון של הברדס יוצר צורה דמוית קרניים המוסיפה לתמונה איכות שטנית. הממדים הענקיים של הציור מעצימים את ההבעה המאיימת הטמונה בו.¹³⁰

גם ברסט כמו האמנים שדנו בהם בעבודה זו חוזרת אל העבר, יוצקת אותו לתוך דימוי ויזואלי שמשוכפל ביצירתה שוב ושוב, כחלק מהתמודדות עם תהליך עיבוד הטראומה. אמנם ברסט הולכת עוד אחורה, לאמצע שנות ה-80, במסעה ליצוג חזותי על רקע אירועי טרור והקונפליקט הישראלי פלסטיני, אך גם היא, כבר אז, עסקה במציאות אותה הטרור יוצר ובביטוי הויזואלי אומנותי הנאות ליצוג מציאות זו:

”אפשר לראות במחבל II אמירה על המציאות הישראלית ועל החרדה שמעוררים ביטויי האלימים של הסכסוך הישראלי-ערבי. ברמה האוניברסלית, אפשר לראות בציור שיקוף של הפחד מן ה”אחר” הפנימי. על פי פרשנות לאקאנית, אחר זה משתקף באמצעות הכיסוי שעל פני הדמות, המשמש מעין מראה לפחדים הפנימיים החבויים בכל אחד ואחד.”¹³¹

הדיון של ברסט בכיסוי מצביע על הכיאוטיות והטראומה שמתחוללת בכל מי שלוקח חלק במציאות הטרור. הדחיפות בציור קוראת גם היא לפעולה בדומה ליצירות שראינו, ויוצאת כנגד האדישות והאנונימיות שמייצר השילוב בין הקדמה לבין מציאות הטרור. השכפול של דימוי המחבל רעול הפנים תוך הרחקתו מרחק כפול מקביל הקבלה ישירה לבחירתה של מודן בכותרת הרומן 'קרוב רחוק':

”מחבל II רחוק מהמציאות מרחק כפול: אין זה המחבל עצמו, כי אם ציור של תצלום שלו. חיקוי המדיום הטכנולוגי באמצעות פסים הבונים את משטח הציור מדגיש את מעמדה של המציאות – הן החיצונית והן הפנימית – כמעוצבת על ידי



דימוי 41 – דגנית ברסט, 'מחבל II M', אקריליק על אקריליק על בד (171 על 171 ס"מ), 1992, מוזיאון ת"א לאמנות, מתוך:

<http://www.tamuseum.com/he/collection-work/8179>

אמצעים מתווכים ונתפסת באמצעות מתווכים אלה, שלא ניתן להשתחרר מהם.¹³²

¹³⁰ דגנית ברסט – מחבל II M, מוזיאון תל אביב לאמנות באוספים, אמנות ישראלית:

<http://www.tamuseum.com/he/collection-work/8179>

¹³¹ שם

¹³² שם

הפריים המפוקסל, השימוש בצבעי אקריליק דיכטומיים של שחור ולבן כדי לצייר את הציור שהוא צילום בצורה כה קרובה וכה מרוחקת מהדהד לתוך יצירותיהם של מודן ורוזן. ההתכתבות עם התקשורת ויצוגי הטרור שלה גם היא משותפת לכל האמנים.

אומן נוסף שעסק הן באותו המדיום והן באותו הנושא הוא דודו גבע. גבע הגיב לאותם אירועים עצמם באותו אמצעי – הקומיקס, וגם אצלו התגובה היא סימביוזה של התגובה האישית, ההיסטורית, הפוליטית, קולקטיבית:

"גבע הגיב לפיגועי המתאבדים בטורי-קומיקס שראו אור בעיתון "העיר", ונכללו בסופו של דבר בקובץ "שתיקת הברווז" שראה אור לאחר מותו. גם אצל גבע הוליד הטרור רגע נדיר של מפגש בין האישי, ההיסטורי והפוליטי."¹³³

ההשוואה המתבקשת אף יותר היא של יצירתו זו של גבע ל'בצילם של הלא מגדלים' של שפיגלמן. בשתי היצירות "שני היוצרים בחרו, באותה התקופה, בפורמט דומה של טורי קומיקס גדולים, המורכבים מכמה סטריפים ועמוסים עד כי נדמה שהם מאיימים להתפקע".¹³⁴

מודן, שפיגלמן ואף רוזן מצטרפים לגבע ביוצרים יצירות קומיקס שמסתמכות על אירועי המדיה בעקיפין ומתכתבות בצורה בלתי פוסקת עם אמצעי התקשורת ותפיסתם ועם תהליך עיבוד הטראומה. כולם מכניסים ליצירתם משמעויות שיוצרות דיון ער בסוגיות בוערות זהות, דיון שמעלה ביקורת כלפי המציאות והתגובות השונות אליה וקורא לפעולה אקטיבית מתוך היצירה:

"ריבוי המשמעויות המתקיים בסטריפים של גבע ממחיש את המושג קומיקס פוליטי מופשט. בשונה מן התפיסה הקלאסית של הקריקטורה ושל הקומיקס, הרואה בו מדיום "נמוך" וחד משמעי, מצליח גבע להעביר בסטריפים הקצרים שלו ערב רב של משמעויות. גבע מבהיר לנו מדוע נחוצה קריאה של קומיקס כמדיום חזותי גבוה, האורג בתוכו עמדות ביקורתיות."¹³⁵

¹³³ 'קומיקס טרור וטראומה – משפיגלמן עד מודן' / דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן (היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010)

¹³⁴ שם

¹³⁵ שם

פרק ט – השוואה ליצורים בינלאומיים

פרק זה עוסק בהשוואה בין היצירות הנידנות בעבודה ליצירות ויוצרים בינלאומיים אחרים הקשורים אליהן מבחינת התכנים והזמן.

ביצירותיהם, מודן, שפיגלמן ורוזן מתייחסים לתופעת הדימוי התקשורתי ומשלבים דימויים מהתקשורת ביצירתם (ראה פרק ו – ניתוח הקשרי). יותר מכך, הם דנים בסוגיית הצילום הן במובנו התקשורתי והן במובנו האומנותי כמונגד לציור או לאיור. מודן משלבת צילומי עיתונות בסגנון האיור ה'נקי' קיטשי שלה, רוזן, כאמור, מתכתב עם מושגי הצילום 'סנאפשוט' ו'צילום חשיפה איטית' בסדרה זו (בעיקר מודגש בשני הציורים הראשונים). שפיגלמן ב'צילום של הלא מגדלים' מצייר את אותן סצינות שעוסקות בדימוי הצילומי התקשורתי "כסדרה של צילומים שזרועה לאורך העמוד".¹³⁶

התכתבות זו של שפיגלמן עם הצילום באה לידי ביטוי בשאיפתו ליצור דימוי אישי המבוסס על מראותיו האישיים כמול המראות התקשורתיים, של המגדל הבווער (דימוי 7), ומבוססת על

העיבוד של שפיגלמן לתהליך הטראומה האישי שהוא חווה והנגדתו לקולקטיביות של אותו תהליך: "ברגע הטראומה הזמן עומד מלכת, תמונות מוקפאות, כמו המגדל הזוהר שחוזר שוב ושוב בדפים של עבודתו של שפיגלמן. לראות זה להיפגע, להיצרב, להישרף".

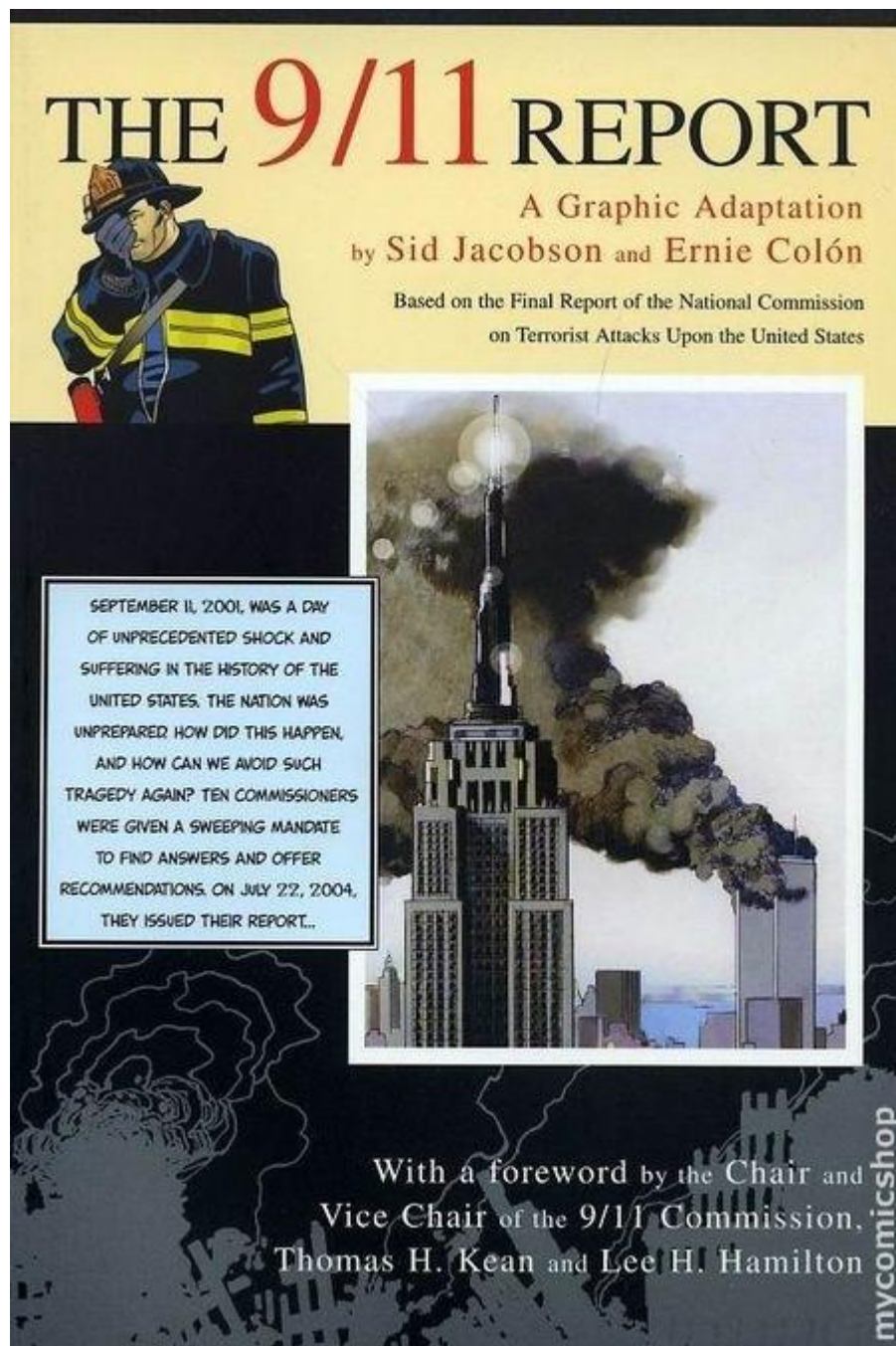
כפי שהזכרנו, שפיגלמן נרדף על ידי הדימויים אותם הוא לא ממש ראה בעצמו. בפרק ד, הוזכר הפריים הקריקטוריסטי שבו שפיגלמן מתאר עצמו כקורבן הנופל מראש המגדל הבווער שמופיע כאותו דימוי שהוא ביקש ליצור בעצמו, ונוחת כ'חוליגן השמח' באשפתות (דימוי 22). פריים קריקטוריסטי זה הושפע ללא ספק, ומתכתב עם יצירתו של



דימוי 43 – ריצ'ארד דרו, 'האיש הנופל', צילום, 11 בספטמבר 2001, מתוך: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Falling_Man

¹³⁶ 'נזק היקפי' / מריאן הירש, האיגוד לשפות מודרניות, כרך 119, 2004, עמ' 1213

הצלם ריצ'ארד דרו – 'האיש הנופל' (דימוי 43). שפיגלמן "מצייר, על כל החלק השמאלי של אחד העמודים, תמונה מטרידה של איש נופל המבוססת על הצילום המצונזר של ריצ'ארד דרו."¹³⁷ שפיגלמן משווה עצמו לדרו ולתקופנות של תיעוד ויצוג אירועי אסון טראומטיים. נושא זה של ביקורת עצמית של היוצר על העמדה האקטיבית שהוא נוקט ומבקש להפיץ עובר כחוט השני



דימוי 44 – סיד יעקובסון וארנייה קולון, 'דו"ח ה- 11 בספטמבר', 2006, שער, מתוך: <http://graphicnovelresources.blogspot.com/2011/12/911-report-graphic-adaptation.html>

ביצירות שדנו בהן, והצילום של דרו מהווה דוגמא בולטת לנושא זה:

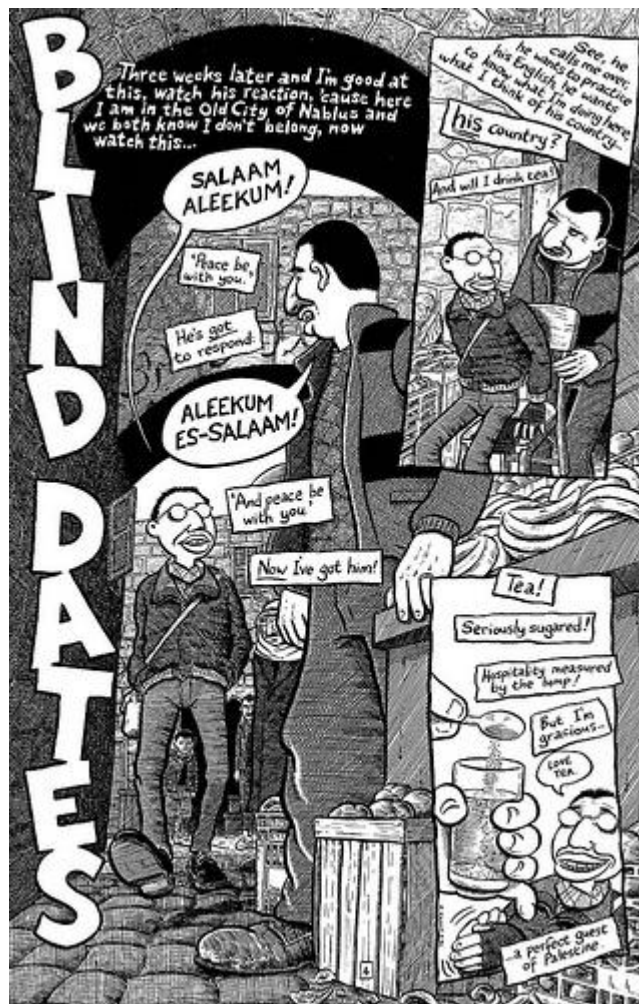
"הראיה לקויה, מתוכת, בלתי מהימנה, חסומה... אלו שהיו עדים להתמוטטות המגדלים ואלו שראו את הצילומים של המגדלים קורסים והאנשים קופצים מהם – מיליונים רבים, ברגעים אלו של עדות גלובלית – הפכו גם לקורבנות ההתקפה. הפגיעה על ידי דימויים היוותה את הנזק ההיקפי של ההתקפה על מגדלי התאומים."¹³⁸

גם דרו וגם שפיגלמן (וכך גם מודן ורוזן) מנסים לתפוס את אותו רגע טראומטי, שבו יצירתם וביקורתם מגיעות מוקדם מדי ובאותו זמן מאוחר מדי (ראה פרק ז – פרשנויות), על ידי דימויים חזותיים אינטנסיביים.

יצירה נוספת שהשוואתה ליצירות שבהם דנו מתבקשת היא יצירתם של סיד יעקובסון וארנייה קולון, 'ידו"ח ה- 11 בספטמבר: עיבוד גרפי' (דימוי 44). יצירה זו היא עיבוד קומיקסי מאויר לפרסום הדו"ח הסופי של הוועדה הלאומית לחקר התקפות הטרור כנגד ארה"ב. יצירה זו דומה ליצירתו של שפיגלמן 'בצילם הלא המגדלים' בנושאים רבים. ראשית, הנושא – ניסיון לתאר את האירועים וההתרחשויות של אסון התאומים תוך שימוש באמצעים ויזואליים שיוצרים את אותה

הזרה שהוזכרה בפרק הקודם, במטרה לעבד את הטראומה. בנוסף, בדומה להקדמה בספרו של שפיגלמן שהוא כתב בעצמו ומוצגת באורח שונה משאר הספר, כמעט ללא דימויים ויזואליים תוך מתן דגש רציני על הטקסט, כך גם ביצירה זו את ההקדמה "חיברו תומאס קין ולי המילטון, יו"ר וסגן יו"ר הוועדה הלאומית לחקר התקפות הטרור וזו נועדה לתת לדו"ח המאור תוקף עובדתי ולבסס את היותו המסמך לימודי והיסטורי לכל דבר."¹³⁹

בשתי היצירות אם כן, יש מימד חינוכי שמנסה לתאר את ההתרחשויות אל מול דימויי התקשורת מחד והשפעת הטראומה מאידך. בניגוד ליצירות שדנו בהן שעוסקות בדימויי התקשורת בעקיפין, דרך הפילטר האומנותי של היוצר ומוגדרות כקומיקס פוליטי מופשט, יצירה זו מהווה המחשה לקומיקס הנסמך ישירות על דימויי



דימוי 45 – ג'ו סאקו, 'פלשתיין', הוצאת 'פנטגרפיקס',
מתוך: <http://blog.evemagazine.com/?p=391>, 2001

"רבים מהדימויים הנכללים ב"דו"ח ה- 11 בספטמבר" התפרסמו בתקשורת בתקופה שלאחר קריסת התאומים... [היצירה] מהווה המחשה ברורה לקומיקס הנסמך ישירות על המדיה... בספר [...] נכללים איורים המבוססים על תצלומים שפורסמו באמצעי התקשורת לאחר אסון התאומים ואלו ממחישים את הזיקה שבין הקומיקס לבין התקשורת."¹⁴⁰

יצירה נוספת שעוסקת בסכסוך הישראלי פלשתיני ובמציאות הטרור בישראל, בדומה למודן ורוזן, היא 'פלשתינ' של ג'ו סאקו. יצירה זו "ממחישה מהו קומיקס עיתונאי המתמקד באזור מחלוקת... מדובר על קומיקס פוליטי מתגייס שחותר לייצר סיפור מאויר כמו דוקומנטרי."¹⁴¹ סאקו מייצג את הצד הפלשתיני של המחלוקת ונוקט בקו אנטי ישראלי ברור, אך עוסק באותם נושאים, בבניית אותה מציאות טרור ביצירתו שהיא תולדה של הקונפליקט, ובאותו ז'אנר, באותו מדיום לביטוי אומנותי – הקומיקס. אף מעבר לכך, גם סאקו כמו מודן ושפיגלמן נשען על דימויי התקשורת ומתכתב איתם ביצירתו וגם הוא, כמותם, משתמש באותו סגנון איור כמו-דוקומנטרי כדי לעבד את הטרואומה שהיא תוצאה של אותה מציאות הטרור (ראה פרק קודם): "במקרה של סאקו אנו מתבוננים על קומיקס המבוסס על התקשורת ומשמש כאמצעי להעברת מסרים והשקפות עולם."¹⁴²

יצירתו של סאקו מהדהדת ליצירתו של שפיגלמן 'מאוס' בשימוש שלו לתיאור מציאות הטרור הפלשתינית בצבעים דיכטומיים של שחור ולבן. סגנונו מזכיר את הסגנון של שפיגלמן ב'בצילם של הלא מגדלים' של עמודים עמוסים הנתונים בכיאוטיות ונראים כאילו הם עומדים להתפקע.

בשנת 2008, תירגמה פעילה חברתית בשם דליה זיאדה קומיקס אמריקאי משנת 1956 שעוסק בפרשת מונטגומרי ובמהפכה החברתית של הציבור השחור בארה"ב בהנהגת מרטין לותר קינג הצעיר.

הקומיקס המקורי (דימוי 46) יצא בשנת 1958, באנגלית, על ידי 'אחוות הפיוס', ארגון השלום הבין-אמונותי הגדול ביותר והותיק ביותר בארה"ב, תחת השם 'מרטין לותר קינג וסיפור מונטגומרי'. הסיפור יצא בתקופת חרם האוטובוסים, בו מחו על הפרדת לבנים ושחורים בנסיעה באוטובוס ציבורי בעיר מונטגומרי, אלבמה. הקומיקס מראה את מנהיגותו של קינג בסיפור מונטגומרי, את ההתנגדות של המשטרה, האזרחים הלבנים, הקו קלוקס קלאן ואת ההצלחה הסופית של החרם. הוא מסתיים בקטע קצר על השימוש של גנדי במחאה לא אלימה ובסיכום על מתודת המחאה בסיפור מונטגומרי.¹⁴³

זיאדה תירגמה יצירה זו (דימוי 47) בתקופת ההתעוררות האזרחית בעולם המוסלמי והשתמשה בה מחדש, בערבית, כדי לעודד מחאה לא אלימה מול השלטונות העריצים של העולם הערבי:

¹⁴⁰ שם

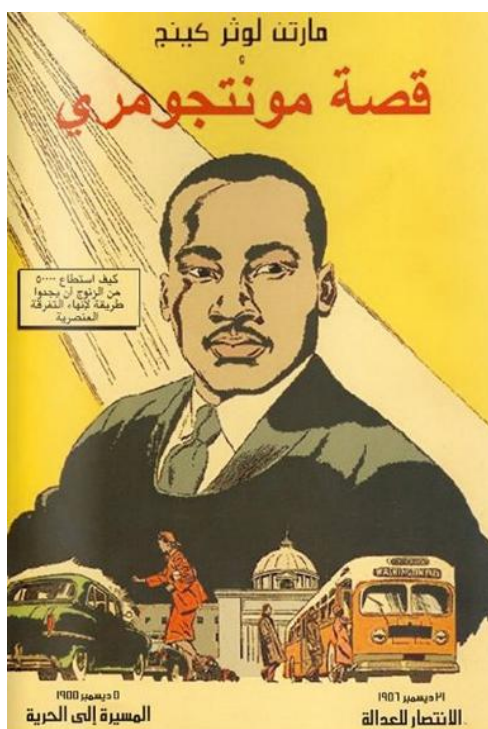
¹⁴¹ שם

¹⁴² שם

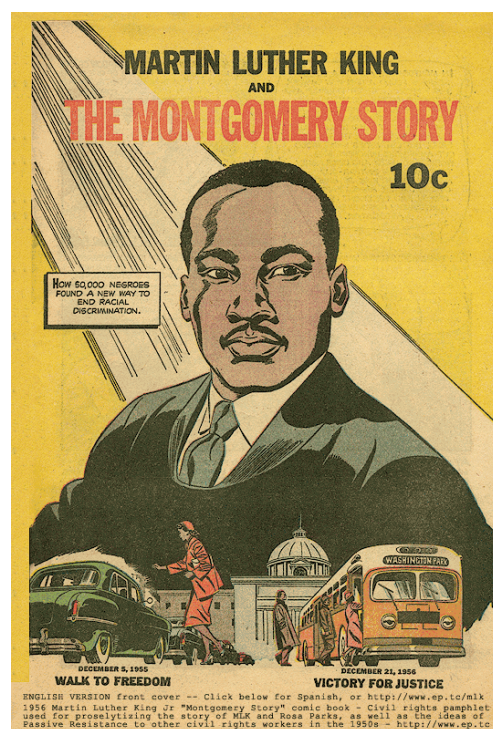
¹⁴³ 'התנועה של התנועות: מהלכים תרבותיים במאבק הארוך לזכויות אזרח' / לארי אייזק, 'כוחות חברתיים', כרך 87, גליון 1, ספטמבר 2008, עמ' 38

"שלושה עשורים לאחר ההפיכה באיראן שביססה שלטון איסלאמי ריבוני במדינה בפעם הראשונה מזה 14 מאות שנה, מהפכה שקטה יותר ויותר עמוקה משנה את פני העולם האיסלאמי. דליה זיאדה היא חלק ממנה [...] כדי לקדם אי ציית אזרחי, זיאדה תירגמה לערבית ספר קומיקס היסטורי על מרטין לותר קינג הצעיר והפיצה כ- 2000 עותקים בעולם הערבי ממרוקו ועד תימן."¹⁴⁴

השימוש באומנות ובצורה מסוימת אף יותר, בקומיקס, כדי לקרוא לפעולה אקטיבית נוכח מציאות לא צודקת משותפת ליצירה זו וליצירות בהן דנו בעבודה. גם יצירה זו מהדהדת ונשענת על יצירות עבר מוצלחות (מודן ויטין טין, שפיגלמן ו'מאוס', רוזן ועבודותיו הקודמות, סדרת הצוירים של הוגארת'), ולמעשה זהו תירגום ושימוש ביצירה המקורית והתאמתה לצרכים אקטואליים במזרח התיכון.



דימוי 47 – 'אחוות הפיוס', 'מרטין לותר קינג וסיפור מונטגומרי', הגירסה הערבית, תירגום – דליה זיאדה, 2008, שער, מתוך: <http://www.hamsaweb.org/comic/>



דימוי 46 – 'אחוות הפיוס', 'מרטין לותר קינג וסיפור מונטגומרי', הגירסה המקורית באנגלית, 1958, שער, מתוך: <http://www.ep.tc/mlk/>

המוסלמים האקטיביסטים החדשים, שלהם מטרות שונות בהתאם למדינות השונות מהם באו, הגיחו בתגובה לאירועי אסון ה-11 בספטמבר וכל אשר קרה מאז. מפוקחים מאשלות של קיצוניים שיכולים להרוס, אך לא לבנות, אלטרנטיבות שמשפרות את החיים היומיומיים, אנשי הדור שלאחר אסון ה-11 בספטמבר נשענים יותר על ערכים איסלאמיים מאשר על אידיאולוגיה מבוססת דת כדי לקדם את מטרותיהם.¹⁴⁵ ניתן למעשה לראות בקומיקס זה, או יותר נכון בתרגומו הערבי, מקביל ליצירתו של שפיגלמן או המשכו הישיר. אותו ניסיון לקרוא לפעולה פוליטית אקטיבית באמצעות

¹⁴⁴ 'המהפכה האיסלאמית הרכה' / רובין רייט, מגזין 'טיים', כרך 173, גליון 12, 30 במרץ 2009, עמ' 34

¹⁴⁵ שם

הקומיקס נוכח אירועי טרור מבית ומחוץ משותף ליצירות אלה. המטרה הראשונית המוצהרת של הקומיקס המקורי ושל תרגומו הערבי היא לנסות ליצור 'דמוקרטיזציה' של האמנות, ולהגיע לקהל המשכיל פחות, אולם להפתעתם, כבר אז, בסוף שנות ה-50 של המאה הקודמת, ספר הקומיקס נמכר ונפוץ דווקא בקרב האכולוסיה היותר משכילה ובמיוחד בקרב תלמידי הקולג' – האוניברסיטאות האמריקאיות.¹⁴⁶

¹⁴⁶ 'התנועה של התנועות: מהלכים תרבותיים במאבק הארוך לזכויות אזרח' / לארי אייזק, 'כוחות חברתיים', כרך 87, גליון 1, ספטמבר 2008, עמ' 38

סיכום:

העבודה עסקה ביצירת מציאות הטרור ביצירותיהם של שלושה אמנים: 'קרוב רחוק' של רותו מודן, 'בצילם של הלא מגדלים' של ארט שפיגלמן ובסדרה 'סוויטת המוות' של רועי רוזן. שלושת האמנים שונים מאוד אחד מהשני וההבדלים הבולטים ביניהם הוצגו במהלך העבודה, יחד עם זאת הדמיון ביניהם ובין יצירותיהם קיים ונע סביב מציאות הטרור הישראלית והעולמית בתחילת האלף.

בתחילת העבודה הובא רקע כללי על האמנים ולאחר מכן נתונים בסיסיים על היצירות השונות. הנרטיבים השונים בתוך כל יצירה נותחו ונערכה השוואה ביניהם מתוך קונטקסט מאחד של בניית מציאות הטרור בנרטיבים אלה.

נחקר מושג חיצוני ליצירות, 'קריקטורה', ונבדק ההקשר ההיסטורי, חברתי ואומנותי של מושג זה ליצירות השונות הן מבחינת נרטיב והן מבחינת סגנון. דרך דיון מוקדם זה הועלתה הפרשנות האישית ליצירות שמצביעה על המאבק הדיכוטומי המשותף לשלושתן כאמצעי התמודדות עם טראומת הטרור. הדיון הועבה על ידי מתן הקשר ספיציפי לתרבות, זמן, חברה ופוליטיקה שמתוכן, ולתוכן, נוצרו היצירות, תוך שימת דגש על הפן התקשורתי של בניית מציאות הטרור, בעיקר על ידי שימוש באמצעים חזותיים.

הובאו פרשנויות שונות מן הארץ ומהעולם ליצירות הנ"ל, ואלו הושו עם יצירות מקומיות ובינ"ל אחרות על מנת ליצור תמונה רחבה אף יותר של יצוג מציאות הטרור המודרנית באמצעים חזותיים.

בניית מציאות הטרור באומנות חזותית הינה משימה מורכבת וחודרת מעין כמוה. ז'אנר הקומיקס, כהתפתחות אבולוציונית של הקריקטורה, הוא בעל אמצעים ייחודיים המאפשרים בניה מורכבת זו בצורה הטובה ביותר. הקומיקס, כמו גם האילוסטרציה, חודרים לנפשו של הקורא ומספקים לו דימוי חזותי יחודי שיוצר קשר עמוק ומיידי בין הקורא ומציאותו לבין היוצר ומציאותו, ולפיכך מצליח להטוות את המציאות המשותפת להם, בנושא הנידון, בצורה הכוללת והחודרת ביותר.

מפליא במיוחד היה לראות כיצד שלושת האמנים השונים הללו מטפלים בנושא זה. ההתמודדות של כל אחד מהם עם בניית מציאות הטרור באותו אמצעי חזותי קיבלה צורה שונה לחלוטין. גיוון זה העניק נופך נוסף, בעל איפיון מתמשך, לאותה מורכבות שהיא יצירתם ומציאותנו.

רשימת התמונות (דימויים):

1. רותו מודן, 'Exit Wounds', הוצאת 'Drawn and Quaterly', 2006, שער
2. רותו מודן, 'קרוב רחוק', הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 106
3. רותו מודן, 'קרוב רחוק', הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 35
4. רותו מודן, 'קרוב רחוק', הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 65
5. רותו מודן, 'קרוב רחוק', הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 43
6. ארט שפיגלמן, 'בצילם של הלא מגדלים', הוצאת פנתאון, 2004, שער
7. ארט שפיגלמן, 'בצילם של הלא מגדלים', הוצאת פנתאון, 2004, פרט מתוך השער הפנימי
8. רועי רוזן, 'Coffin, logo, circles', 2002, אקריליק על נייר, 75X60, גלריה רוזנפלד, ת"א
9. רועי רוזן, 'Coffin, logo, drips', 2002, אקריליק על נייר, 75X60, גלריה רוזנפלד, ת"א
10. רועי רוזן, 'Twins', 2002, אקריליק על נייר, 75X60, גלריה רוזנפלד, ת"א
11. רועי רוזן, 'דירה להשכיר', 2002, אקריליק על נייר, 75X60, גלריה רוזנפלד, ת"א
12. רועי רוזן, 'רק שרון יביא שלום', 2002, אקריליק על נייר, 75X60, גלריה רוזנפלד, ת"א
13. רועי רוזן, 'Psycho Joe Vs Ziona', 2002, אקריליק על נייר, 75X60, גלריה רוזנפלד, ת"א
14. רותו מודן, 'קרוב רחוק', הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 19
15. גיימס גילריי, 'פודינג השזיפים בסכנה או האיסטניסים המדיניים לוקחים ארוחת ערב קטנה', קריקטורה, 26 בפברואר, 1805, ספריית הקונגרס, מחלקת ההדפסים והצילומים, מתוך: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caricature_gillray_plumpudding.jpg
16. 'השנה נגמרה. המאבק נמשך!', קריקטורה מתוך העיתון 'דר סטרומר', דצמבר 1929, מתוך: <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/images/sturmer/sturm04.jpg>
17. קורט וסטרגרד, 'מוחמד', קריקטורה, 'יילנדס-פוסט', 2005, מתוך: <http://flapsblog.com/category/politics/muhammad-caricatures/>
18. נאג'י אל עלי, 'חאנדלה', מתוך <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Handala.gif>
19. שרוליק של דוש [מימין] ויוסף של דודו גבע, מתוך 'שתי תערוכות: דוש ודודו גבע', ברוך בליך, היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון מספר 4 – רוחות אפריל, מרץ 2007, על תערוכות ואירועים
20. וויליאם הוגארת', 'התקדמותה של זונה', הדפס (שישה ציורים במקור), 1731, מתוך: http://www.michaelfinney.co.uk/catalogue/category/item/index.cfm?asset_id=165
21. ריצ'ארד אוטקולט, 'סמטת הוגן', 'ניו יורק וורלד' 8 במאי 1895, מופיע ב'בבצילם של הלא-מגדלים', ארט שפיגלמן, הוצאת פנתאון, 2004, אפילו. התמונה מתוך: <http://gocomics.typepad.com/.a/6a00d8341c5f3053ef01156fbe7e80970c-500wi>
22. ארט שפיגלמן, 'בצילם של הלא מגדלים', פרט מתוך הטור השישי, הוצאת פנתאון, 2004
23. ארט שפיגלמן, 'בצילם של הלא מגדלים', טור ראשון, הוצאת פנתאון, 2004

24. ארט שפיגלמן, פרטים מתוך 'בצילם של הלא מגדלים', טור ראשון, הוצאת פנתאון, 2004
25. ארט שפיגלמן, פרט מתוך 'בצילם של הלא מגדלים', טור ראשון, הוצאת פנתאון, 2004
26. רועי רוזן, פרטים מתוך Coffin, logo, circles, 2002, אקריליק על נייר, 75X60, גלריה רוזנפלד, תל אביב
27. רועי רוזן, 'חיה ומות כאווה בראון', הוצאת מוזיאון ישראל, ירושלים, 1997, עמ' 70
28. רועי רוזן, 'חיה ומות כאווה בראון', הוצאת מוזיאון ישראל, ירושלים, 1997, עמ' 58
29. רועי רוזן, 'חיה ומות כאווה בראון', הוצאת מוזיאון ישראל, ירושלים, 1997, עמ' 61-62
30. זיוסטין פרנק / רועי רוזן, 'זיעה מתוקה', הוצאת בבל, 2001, עמ' 61
31. זיוסטין פרנק / רועי רוזן, 'זיעה מתוקה', הוצאת בבל, 2001, עמ' 63
32. ארט שפיגלמן, פרטים מתוך 'בצילם של הלא מגדלים', טור שני, הוצאת פנתאון, 2004
33. רותו מודן, 'קרוב רחוק', הוצאת עם עובד, 2008, עמ' 16
34. ארט שפיגלמן, עטיפת גליון ה'ניו יורקר', 24 בספטמבר 2001, מתוך :
<http://faculty.cua.edu/johnsong/hsct101/9-11%20images/spiegelman-cover.html>
35. ארט שפיגלמן, פרטים מתוך 'בצילם של הלא מגדלים', טור שני, הוצאת פנתאון, 2004
36. ארט שפיגלמן, פרטים מתוך 'בצילם של הלא מגדלים', טור ראשון, הוצאת פנתאון, 2004
37. ארט שפיגלמן, פרטים מתוך 'בצילם של הלא מגדלים', טור תשיעי, הוצאת פנתאון, 2004
38. מרב סודאי, 'קו 32א', פאייטים על בד, 290X190, 2003 (תערוכת אוברקראפט בבית האמנים בת"א), מתוך :
<http://www.maarav.org.il/archive/classes/PUItem50f9.html?lang=HEB&id=543>
39. מרב סודאי, 'המתאבדות למתאבדים', אקריליק על זכוכית, 54.5X154 X 3 פאנלים, 2004 (תערוכת 'LOVE IS IN THE AIR' ב'זמן לאמנות' בתל אביב), מתוך :
<http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A5:Suicide-the-woman-to-man-2004-merav-sudaey.jpg>
40. מרב סודאי, 'אינשאללה', אקריליק על קיר, 320X190, 2005 (תערוכת 'לא למכירה', מתחם בית נמל תל אביב), מתוך :
<http://www.strausltd.com/page.asp?p=merav>
41. דגנית ברסט, 'מחבל M II', אקריליק על אקריליק על בד (171 על 171 ס"מ), 1992, מוזיאון ת"א לאמנות, מתוך :
<http://www.tamuseum.com/he/collection-work/8179>
42. קטע מתוך 'שתיקת הברווז' / דודו גבע, 2005, מתוך :
<http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A5:Shtikat.jpg>
43. ריצ'ארד דרו, 'האיש הנופל', צילום, 11 בספטמבר 2001, מתוך :
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Falling_Man
44. סיד יעקובסון וארנייה קולון, 'דו"ח ה- 11 בספטמבר', 2006, שער, מתוך :
<http://graphicnovelresources.blogspot.com/2011/12/911-report-graphic-adaptation.html>

45. ג'ו סאקו, 'פלשתיין', הוצאת 'פנטגרפיקס', 2001, מתוך :

<http://blog.eyemagazine.com/?p=391>

46. 'אחוות הפיוס', 'מרטין לותר קינג וסיפור מונטגומרי', הגירסה המקורית באנגלית, 1958,

שער, מתוך : <http://www.ep.tc/mlk/>

47. 'אחוות הפיוס', 'מרטין לותר קינג וסיפור מונטגומרי', הגירסה הערבית, תירגום – דליה

זיאדה, 2008, שער, מתוך : <http://www.hamsaweb.org/comic/>

1. דנה אריאלי-הורוביץ, 'טרור באמנות או אסתטיקה טרוריסטית?', מתוך: 'פחד מוות' / דנה אריאלי-הורוביץ ודפנה סרינג, הוצאת מאגנס, 2010, עמ' 151 - 196
2. דנה אריאלי הורוביץ ואפרת גולן, 'קומיקס טרור וטראומה – משפילמן עד מודן', היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 15 – קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010
3. ברוך בליך, 'שתי תערוכות: דוש ודודו גבע', היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גליון 4 – רוחות אפריל, מרץ 2007, על תערוכות ואירועים
4. מישל קישקה, 'קומיקס כז'אנר ספרותי', דברי הרצאה שנאמרו בכנס "אופקים נפתחים – 5" (2.3.2005) מתוך: www.cet.ac.il/libraries/teachers-librarians/docs/Purim.doc
5. רועי רוזן, 'ציונה TM', כתר הוצאה לאור, 2006
6. מרי תותרי וארנון מדזיני, 'חאנדלה – סמל הזהות וההתנגדות הפלסטינית', דברים, מספר 3, 2010
7. 'ארכיון התעמולה הגרמנית', מתוך: <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/sturm28.htm>
8. 'מרב סודאי – ביוגרפיה מורחבת', גלריה ג'ולי מ. מתוך: http://www.juliem.com/_Uploads/dbsAttachedFiles/Merav_Sudaey.pdf
9. דגנית ברסט – מחבל M II, מוזיאון תל אביב לאמנות באוספים, אמנות ישראלית: <http://www.tamuseum.com/he/collection-work/8179>
01. קייטלין אורבן, 'טראומה וויזואליות – מאוס של ארט שפיגלמן ובצילם של הלא מגדלים', ייצוגים, כרך 97, מס' 1, חורף 2007, עמ' 57 - 89
- Katalin Orban, 'Trauma and Visuality: Art Spiegelman's Maus and In the Shadow of No Towers', Representations, Vol. 97, No. 1, Winter 2007, pp. 57 - 89
11. לארי אייזק, 'התנועה של התנועות: מהלכים תרבותיים במאבק הארוך לזכויות אזרח', כוחות חברתיים, כרך 87, גליון 1, ספטמבר 2008, עמ' 33 - 63
- Larry Isaac, 'Movement of Movements: Culture Moves in the Long Civil Rights Struggle', Social Forces, Vol. 87, No. 1, September 2008, pp. 33 - 63
21. ז'אן בודריאר, 'רוח הטרור', לה מונד, 2 בנובמבר, 2001 (תרגום: ד"ר רייצ'ל בלאול)
- Jean Baudrillard, 'The Spirit of Terrorism', Translated by DR. Rachel Bloul, Le Monde, November 2nd, 2001
31. קת'רין ביבר, 'יתיירות אפלה: אמנות שואה רעה', טקסט חוק, כרך 13, 2009, עמ' 226 -

