

אמן הקומיקס כפרשן מבצע: שני עיבודים ל"הסוחר מוונציה" לקהל צעיר

לילי גלזנר

תקציר

מאמר זה מתמקד בשאלת תפקידו ותיפקודו של עיבוד הקומיקס כשפה פרשנית-אומנותית ליצירת ספרות קנונית. נקודת המוצא של המאמר היא הזיקה שבין מעשה אמנות למעשה פרשנות, והשאלה הניצבת בבסיסו היא מהו מעמדו של עיבוד הקומיקס ביחס ליצירה שקדמה לו ואשר אותה הוא מבצע. כמקרה-בוהן המאמר מציג שני עיבודי קומיקס למחזהו של שקספיר, **הסוחר מוונציה**, המיועדים לקהל צעיר.

מילות מפתח: שקספיר; הסוחר מוונציה; המלט; עיבוד; ניכוס; לקיחת חזקה; קומיקס; מנגה; פרשנות; ויל אייזנר.

שאלות פתיחה

בשנים האחרונות אנו עדים לתחייתן של יצירות קלאסיות וקנוניות בשדה הקומיקס והמנגה.¹ בדרך כלל יצירות אלו אינן נקראות על ידי הקהל הרחב בצורתן המקורית (והשוו: סלע-שפי, 2009, עמ' לא). לפריחה מחודשת זו זוכים מחזותיו של שקספיר. העיבודים לקומיקס נעים משמירה מדוקדקת על שפת המקור הארכאית ועד ל"תרגום מקוצר" לאנגלית עכשווית.

ג'ולי סנדרס מבחינה בין שני סוגים של עיבודים: עיבוד (adaptation) וניכוס (appropriation). דוגמה לסוג הראשון הוא עיבוד קולנועי למחזה **המלט**. דוגמה לסוג השני הוא המחזמר **סיפור הפרברים** המתייחס למחזה אחר של שקספיר, **רומאו ויוליה**. אספקט אחד המבחין בין שני הסוגים הוא מידת הקרבה או הריחוק מטקסט המקור. הניכוס מתרחק במידה ניכרת מן המקור, ולעיתים אינו נושא סימון ברור של המקור שהוא מתייחס אליו. כמו כן מתוך דבריה עולה כי בעוד העיבוד (adaptation) שומר על זיקה ברורה ומובהקת למקור, לניכוס יש מעמד כפול. מצד אחד, מדובר ביצירה עצמאית העומדת בזכות עצמה, ומצד אחר, היצירה מתכתבת בדרכים שונות עם מקור מסוים, והיכרותו המוקדמת של הקורא או הצופה עם מקור זה יכולה להעמיק את החוויה האסתטית, הרגשית והאינטלקטואלית שלו (Sanders, 2006). מאמר זה לא יעסוק בעיבודים מן הסוג השני (appropriations). ואולם, כפי שיובהר בהמשך, המושג ניכוס רלוונטי גם לדיון בסוג הראשון של העיבודים כיון שהוא מתקיים גם בהם.² יתרה מזו, דרגת הניכוס אינה תלויה בסוג העיבוד (adaptation / appropriation).

1. במאמר זה אני מאמצת את הגישה הרואה בקומיקס כותרת-על הכוללת בתוכה גם מנגה. לעניין זה ראו McCloud, 2006, p. 223; Myklebost, 2013, note 1 (no page numbers).

2. כפי שנראה להלן, באנגלית יש שני מושגים שונים: appropriation – כשם המציין סוג מסוים של עיבוד; taking

כנקודת מוצא לדיון הנוכחי אבקש לעמוד על הזיקה שבין מעשה אמנות למעשה פרשנות. אשאל מהו מעמדו של קומיקס המבצע יצירה שקדמה לו? האם קומיקס כזה הוא מעשה פרשנות או יצירה אוטונומית? האם יוצר הקומיקס הוא בבחינת פרשן או בבחינת אמן?

האטצ'ון (Hutcheon, 2006) בספרה, מקבילה עיבוד (adaptation) לתרגום. היא דוחה את הגישה המסורתית שלפיה התרגום או העיבוד נדרשים להיות מקבילה נאמנה ככל האפשר למקור.³ לשיטתה, מנקודת מבט תאורטית, לעיבוד טבע כפול: מצד אחד העיבוד נתפס ומתפקד כיצירה אוטונומית, ומצד אחר העיבוד קשור קשר הדוק ובלתי נמנע לטקסט שקדם לו (שם, עמ' 6). מדבריה של האטצ'ון עולה כי טבעו הכפול של העיבוד בא לידי ביטוי גם בדרכים שבהן קהלים שונים חווים אותו. עבור קהל המכיר את טקסט-המקור (knowing audience), כל מפגש עם עיבוד יתקיים בצלו של טקסט-המקור וחלק מהותי מן החוויה האסתטית ינבע ממודעותו לשינויים ולהידושים שביצירה החדשה (שם, עמ' 6, 128-120, 139). במקרה זה, הסטיות מן המקור עלולות לעורר תגובות חיוביות של עונג והנאה או תגובות שליליות של תסכול ואפילו רוגז (שם, עמ' 21-22). לעומת זאת, עבור קהל שאינו מכיר את טקסט-המקור (unknowing audience), העיבוד עצמו נחוה ומתפקד כמקור (שם, עמ' 120, 122, 127). האטצ'ון עומדת על כך שגורמים שונים יש בהם כדי להשפיע על התוצר הסופי. למשל, הבחירה במדיום או בז'אנר שונה מזה שבו עוצב המבע המקורי, פירושו תרגום היצירה למערכת חדשה של קונבנציות וסימנים (שם, עמ' 16). עוד גורם בעל משמעות נובע ממניעי המעבד: האם הוא מבקש ליצור מחווה למקור או אולי הוא מבקש דווקא לערער על ערכיו? (שם, עמ' 7, 20) אם כן, לדעת האטצ'ון, עבודת המעבדים היא תהליך כפול של פרשנות ושל יצירת דבר חדש, והיותם פרשנים קודם להיותם יוצרים (שם, עמ' 18, 20, 111).

למעשה אפשר לראות באמן עצמו פרשן. כך, כאשר רות לורנד מציגה את דילמת האמן והעולם, היא כותבת:

האמן משתמש בו [בעולם] כבחומר גלם, "מנצל" אותו כדי להפיק ממנו דבר-מה, אך, במובן מסוים, הוא גם מפרש את העולם ועושה אותו לתכלית בכך שהוא מראה מה אפשר להפיק מחומריו. הוא מפרק את ההתנסות ונוטל ממנה חומרים כדי לשוב ולבנות עולם חדש ולהעניק לחומרים משמעות חדשה (לורנד, 1991, עמ' 182).

בדומה אפשר לומר כי המעבד מפרש את טקסט-המקור ומראה מה אפשר להפיק מחומריו. מהלך משתמע זה, מעלה על הדעת את פעולת הפרשן האקדמי. אולם, עד היכן מגיע הדמיון בין השניים? הרי הפרשן האקדמי מחויב לכללי עבודה מסוימים. למשל, הוא אינו רשאי להמציא או לשנות את פרטי הטקסט. כאשר הוא מצטט מן הטקסט עליו לשמור על הנוסח המקורי וכן הלאה.

לעומת זאת, על פי האטצ'ון (Hutcheon, 2006) הכנסת שינויים היא אינהרנטית למלאכת העיבוד (שם, עמ' xvi, 16). הלכה למעשה, עמדה תאורטית זו באשר לעיבודים האומנותיים, מעניקה

possession – כצירוף המגדיר את פעולת העיבוד. לעומת זאת, בתרגום לעברית: "ניכוס" (appropriation) ו"לנכס" (taking possession) – המילים נגזרות מאותו השרש. כפל המשמעות הכרוך במילה "עיבוד" (תוצר ותהליך) מצוי גם באנגלית (Hutcheon, 2006, pp. 7-8).

3. האטצ'ון מעדיפה לוותר על המונח טקסט-מקור ובמקומו להשתמש בצירופים (Hutcheon, 2006, p.) adapted text prior-text-1 (XIII) (Hutcheon, 2006, p. 6). ואולם, במקרים שבהם העיבוד מתייחס ישירות לטקסט מסוים, כמו העיבודים שיידונו במאמר זה, אינני רואה סיבה להימנע מן המינוח השגור טקסט-מקור. שימוש זה אינו מבטל את אפשרות קיומם של קשרים אינטרטקסטואליים משמעותיים עם טקסטים נוספים (מילוליים או אחרים).

אמן הקומיקס כפרשן מבצע: שני עיבודים ל"הסוחר מוונציה" לקהל צעיר

לגיטימיות מוצהרת לאקט הניכוס שבו המעבד נוטל יצירה של אדם אחר ועושה בה כבשלו. האטצ'ון אף מגייסת מונח משפטי לתיאור מהלך זה: "לקיחת חזקה" ("taking possession") (שם, עמ' 18).

סנדרס (Sanders, 2006) מציינת כי בתקופתו של שקספיר חיקויים ו"השאלות ספרותיות" היו עניין נפוץ ומקובל (שם, עמ' 47, 151).⁴ מצד המחקר והביקורת, סנדרס עומדת על קיומו של סטנדרט כפול: קבלת התופעה כתופעה לגיטימית בדיון על יצירותיהם של יוצרים מן העבר, כמו שקספיר, אי קבלת התופעה ואפילו הגדרתה כגנבה ספרותית בדיון על יצירותיהם של יוצרים עכשוויים (Sanders, 2006, pp. 32-41). סנדרס עצמה מציעה לראות בעיבוד "צורה של שיתוף פעולה חוצה זמנים, תרבותיות ושפות" (Sanders, 2006, p. 47). גישה זו מבטאת הכרה בתרומה המעצבת של טקסטים קודמים שהכותב נחשף אליהם (ראו למשל, Jaszi & Woodmansee, 1994; Sanders, 2006, pp. 7-8). יתרה מזו, בגישה זו המבטאת פתיחות כלפי תצורות שונות של שימור והתכתבות עם טקסטים קנוניים וקלסיים מתוך ויתור גמור על עמדה שיפוטית (ראו למשל, Sanders, 2006, pp. 19-20), מהדהדת תפיסות רב-תרבותיות הרווחות היום במערב. ואולם, אטען כי מבט ביקורתי אינו יכול להתעלם מן הגיון הכוחני הגלום במינוח ובמהלך של "לקיחת חזקה",⁵ כמו גם מן העובדה ש"שיתוף הפעולה" שסנדרס מדברת עליו הוא חד-צדדי: וכי אפשר לבקש את הסכמתו של שקספיר, או של יוצר קנוני אחר שהלך זה מכבר לעולמו, ל"שיתוף פעולה"?⁶ למעשה, מדבריה של סנדרס עולה כי אחת הסיבות העיקריות לכך שיש עיבודים כה רבים ליצירותיו של שקספיר היא העובדה ששקספיר אינו מוגן בחוק זכויות היוצרים, ועל כן השימוש ביצירתו "בטוח" (safe) (Sanders, 2006, p. 48). בהקשר זה, שם התואר, safe, חושף את הבעייתיות שבהגדרת עיבוד כ"שיתוף פעולה", שהרי משום שהיצירה שוב אינה מוגנת בחוק, המעבדים מוגנים (safe) מפני תביעה משפטית ואינם זקוקים לאישור ("שיתוף פעולה") מצד היצר. לאור זאת נשאלת השאלה האם המעבד-הפרשן, מתוקף היותו אמן, אכן אינו מחויב לדבר לבד מאומנותו? וכן האם המעבד-הפרשן פטור מאחריות? אטען כי שאלות אלו מתחדדות במקרים שבהם קהל היעד שאליו פונה העיבוד הוא קהל, שבחלקו או כולו, אינו מכיר את טקסט-המקור. כמקרה בוחן לשאלות שהצגתי לעיל, אבחן במאמר זה שני עיבודי קומיקס למחזהו של שקספיר, **הסוחר מוונציה**. מעמדם הקנוני של היוצר והיצירה מבטיחים את מקומם בתודעה התרבותית בת-זמננו. אך כיוון שהעיבודים שיידונו במאמר פונים לקהל צעיר, ילדים ונוער, הרי שאנו רשאים להניח כי קוראים-צופים אלו אינם מכירים את הטקסט השקספירי המקורי. על כן עבורם המפגש עם העיבודים הוא מפגש מכוון. למפגש העתידי שלהם עם המקור השקספירי יתלווה מטען הפרשנות של העיבודים. ואם לעולם לא יקראו את המקור

4. ראו גם Hutcheon, 2006, p. 4. על פי פיטר ז'אסי ומרתה וודמנסי, המחקר העוסק בפרקטיקות של כתיבה מן הרנסנס ועד שלהי המאה העשרים מלמד שתופעת הבעלות על כתיבה (authorship) היא פרי שינוי תפיסה רדיקלי שאירע לפני כמאתיים שנים. קודם לכן, במרחב הספרותי, רווחה תופעת הניכוס, שכן נורמות הכתיבה שרווחו היו שיתופיות יותר באופיין (Jaszi & Woodmansee, 1994, pp. 2-3).

5. כזכור, העמדה שהאטצ'ון (Hutcheon, 2006) מקדמת, מתנגדת לעמדה המסורתית הגורסת כי המעבד והעיבוד חייבים ב"נאמנות למקור". בעקבות רוברט סתאם (Stam) האטצ'ון מצביעה על אוצר המילים הטעון המשמש את המחזיקים בעמדה המסורתית: deformation, betrayal, desecration, vulgarization, violation, ומציעה לוותר על עמדה שיפוטית-שלילית זו כלפי עיבודים (שם, עמ' 4-2, 85-86). ואולם, בשעה שביטויים אלו אכן נושאים ממד בולט של "רטוריקה מוסרנית" (moralistic rhetoric) (שם, עמ' 85), הם מאותתים, לדעתי, על זיהוי – מודע או לא מודע – של ממד כוחני הגלום במהלך שמכנה האטצ'ון "לקיחת חזקה".

6. עם זאת, דומתני שמונח זה, במשמעותו המטפורית, מתאים לעיסוק בעיבודי סיפורים שאין להם יוצר ראשון ידוע, כמו סיפורים מיתיים ומעשיות עממיות.

השקספירי, הרי שלעולם לא יגלו כי לא קראו את הטקסט שכתב שקספיר. לצד זאת, הבחירה ביצירה השקספירית כמקרה מבחן, משמעותית מבחינה נוספת, שכן **הסוחר מוונציה**, כמו מחזותיו האחרים של שקספיר, מבוסס במובהק על טקסטים שקדמו לו. לדוגמה, אחד המרכיבים העלילתיים המזוהים ביותר עם המחזה, סיפור ליטרת הברש, אינו המצאה של שקספיר אלא ניכוס.⁷ ל"לקיחת החזקה" שביצעו המעבדים העכשוויים, קודמת אפוא "לקיחת החזקה" שביצע שקספיר (וראו גם, Sanders, 2006, pp. 46-47). מכאן שהשאלות התאורטיות שמועלות בנוגע לעיבודים העכשוויים תקפות גם לטקסט השקספירי המשמש להם מקור. אף שנקודה זו – שקספיר כמעבד – לא תיבחן במאמר זה, הרי שחשוב להזכירה, שכן היא מספקת לנו פרספקטיבה על המהלך של המעבדים העכשוויים: אין מדובר במהלך חריג, אלא בעוד חוליה בשרשרת.⁸

עיבודי קומיקס והעמדה האפולוגטית

אף שהמגמה הנוכחית במחקר העוסק בעיבודים היא לוותר על סוגיית ה"נאמנות למקור", ואף להטיל ספק בעצם היתכנותה של נאמנות כזו כאשר מדובר בטקסטים מורכבים (Sanders, 2006, p. 20), הרי שסוגיית ה"נאמנות למקור" כאבן בוחן לאיכות העיבוד, שבה ועולה בשיח על אודות עיבודי קומיקס. כך למשל מתארת מורטימור-סמית' (Mortimore-Smith, 2012), באמצעות החוויה האישית שלה, התנגדות אופיינית מצד מורים לספרות כלפי עיבודי מחזות שקספיר לקומיקס: העיבודים נתפסים כטקסטים נחותים, בעלי איכות נמוכה, הן מבחינת המלל והן מבחינה חזותית. עיבודי הקומיקס אינם מספקים לקהל "קריאה אמיתית" (real reading) ובוודאי ש"אינם שקספיר" (שם, עמ' 82).⁹

כאן מעניין לציין את הגישה האפולוגטית בספרו התאורטי של ויל אייזנר (Eisner, 2008). אייזנר, מחשובי אומני הקומיקס במאה העשרים, פעל גם כפרשן של המדיום. בסדרת ספרים הוא הציג וניתח את עקרונות הז'אנר ובכך היה בין החלוצים שהעזו להתייחס אל הקומיקס כאל מבע אומנותי. בניתוח התאורטי של שפת הגוף והבעות הפנים של דמויות הקומיקס, אייזנר מציג פרשנות קומיקס לסצנה

7. אברהם עוז סוקר בהרחבה את המקורות הקדומים למעשיית ליטרת הברש בתרבות המערבית ובתרבות המזרחית. עוז מבהיר כי לא בכל הגרסאות המלווה היה יהודי (עוז, 1990, עמ' 36-63; וגם ראו Nahshon, 2017, p. 38). עם זאת, עוז סבור כי המקור הספרותי שממנו נטל שקספיר את המעשייה, הוא סיפורו של ג'יובאני פיורנטינו, "הכסיל" (1378), שגם בו הנושה האכזר הוא יהודי (עוז, 1990, עמ' 58-63). על גלגולו של מוטיב ליטרת הברש במסורת סיפורי העם היהודים-מזרחיים, ראו נוי, 1972, עמ' 43-44, 107-108.

8. פרספקטיבה נוספת עולה מדבריהם של פיטר ז'אסי ומרתה וודמנסי המצביעים על תופעה טבעית הגורמת לקוראים להטמיע לתוכם את הטקסטים שקראו. הטמעה זו משתרבת אל תוך כתיבתם, ואילו הם עצמם אינם מבחינים כי ניכסו מילים של כותב אחר (Jaszi & Woodmansee, 1994, pp. 1-2).

9. על הוויכוח במהלך המאה העשרים אם עיבודי קומיקס ליצירות קלאסיות מעודדים תלמידים לקרוא גם את יצירות המקור, או שהם משמשים תחליפים ("קיצורי דרך"), ראו וורסאצ'י (Versaci, 2007, chapter 6). הוא מציין כי המגמה לקרב קוראים צעירים לטקסטים הקלאסיים באמצעות עיבודי הקומיקס, בלטה כבר בשנות הארבעים של המאה העשרים, בסדרה "קלסיקות מאוירות" (Classic Illustrated). כל גיליון נחתם בקריאה לקוראים הצעירים לחפש את טקסט המקור בספרייה ולקוראו להנאתם (שם, עמ' 185-186). עם זאת, המאמצים לקרב את הקהל הרחב אל יצירות קלאסיות וקנוניות אינם מופנים רק כלפי ילדים ונוער. ליירה (Laera, 2014) טוענת כי באמצעות הקשרים האינטרנטקסטואליים לטקסט המקור ובהכנסת שינויים שהמכנה המשותף שלהם הוא הפיכת הזר והרחוק למוכר וידוע (למשל שינוי התקופה או האזור הגאוגרפי שבו מתרחשת העלילה – לאלו המוכרים מקרוב לקהל היעד), המעבדים מבקשים לקרב את קהלם אל טקסט המקור (שם, עמ' 8).

אמן הקומיקס כפרשן מבצע: שני עיבודים ל"הסוחר מוונציה" לקהל צעיר

הידועה מתוך **המלט**, שבה הגיבור מתחבט בשאלה "להיות, או לא להיות" (שם, עמ' 114-124).¹⁰ אייזנר שמר על הטקסט המקורי, אולם גיבורו שוב אינו הנסיך הקני, אלא בחור בן המאה העשרים הנראה כחבר כנופייה בשכונה של בני מעמד סוציו-אקונומי נמוך. לדעת אייזנר תרגיל אומנותי-פרשני זה מציג את השאלה המהותית הניצבת לפני אמן הקומיקס בבואו לממש טקסט של כותב אחר: האם ייצמד ל"כוונת המחבר" או האם ייתן דרוור לרעיונותיו שלו?

לענייננו, הנקודה המהותית מופיעה בהערה החותמת את התרגיל שבה הוא כותב את הדברים האלה: ייתכן שזיווג זה של שפה שקספירית ותושב מודרני של הגטו אינו הולם, אבל התרגיל משמש כדי להדגים את הפוטנציאל הטמון במדיום כיוון שהתוכן הרגשי הוא כה אוניברסלי" [התרגום שלי] (Eisner, 2008, p. 124).

אמן הקומיקס חש צורך להצדיק את "לקיחת החזקה", כלומר את החופש האומנותי שנטל לעצמו בעשותו בטקסט השקספירי כבשלו, את עצם הבחירה שלו להעתיק ממקומם את המרחב והזמן של הטקסט הקנוני ולשנות את מעמדו החברתי של הגיבור.

בעניין זה מעניין להביא את עמדתה הפרשנית של פאראט (Perret, 2001). במאמר המוקדש לניתוח עיבודי קומיקס שנעשו לסצנה השקספירית הידועה, פאראט פותחת את שורת הדוגמאות בעיבוד של ויל אייזנר (שם, עמ' 125-130). היא סבורה שאייזנר לא הבין את הטקסט השקספירי. בהתייחסה לפאנל האחרון בעיבודו היא כותבת: "לכוד בתוך הרגשות שהוא ביקש לעורר בקורא, אייזנר כעת מאייר את התסריט שלו עצמו במקום את זה של שקספיר" [התרגום וההדגשות שלי] (שם, עמ' 128). אף שהמושג עצמו אינו מופיע במאמר, דומה כי פאראט דנה לכך חובה את אמן הקומיקס בשל "לקיחת החזקה" שביצע.

הסוחר מוונציה: הדרמה השקספירית

הבה ונפנה כעת אל **הסוחר מוונציה**. דומה שאין צורך להרחיב בהצגת המחזה שעלילתו ידועה. לכן אסתפק בתזכורת כללית:¹¹ מעשה בבסניו, צעיר ונציאני המבקש לשאת יורשת יפה. כיוון שהוא סובל מחסרון כסף, ידיד נפשו אנטוניו, הסוחר הנוצרי, נחלץ לעזרתו. אלא שברגע זה עצמו אין המזומנים בהישג ידו והוא מתנדב לשמש כערב בהלוואה שתינתן מידו של שיילוק, היהודי המלווה בריבית. בשטר הערבות מתחייב אנטוניו לשלם ליטרת בשר אם לא יעלה בידו להחזיר את ההלוואה במלואה ובמועדה. כך מתרחש ושיילוק דורש בבית הדין לקבל את ליטרת הבשר של הסוחר שנוא נפשו. תחינות, פיצוי כספי נדיב ופנייה אל רגש הרחמים אינם מזיזים את היהודי מתביעתו. סוף דבר, חייו של אנטוניו ניצלים בזכות פורציה, רעייתו היפה, העשירה והחכמה של בסניו (זו שבשלה נלקחה ההלוואה מלכתחילה). מחופשת לד"ר למשפטים, פורציה מבהירה לשיילוק כי אמנם שטר הערבות מתיר לו לקחת ליטרת בשר אך אינו מתיר לו לשפוך ולו טיפת דם אחת מגופו של אנטוניו. שיילוק נאלץ לוותר על נקמתו. אולם, כיוון שבמעשהו איים שיילוק על חייו של איש ונציה, הוא זה שעליו ליתן את הדין כעת. הדוכס חס על חייו של שיילוק, אולם נגזר עליו להעביר מחצית מהונו ל"אוצר

10. הכותרת שמעניק אייזנר לעיבודו הפרשני היא "המלט על הגג" (Hamlet on a Rooftop). במקור עיבוד זה ראה אור בשנת 1981 בגיליון 29 של חוברת הקומיקס The Spirit (Andelman, 2015, p. 199).

11. התקציר שלהלן מתמקד בפרטי העלילה הרלוונטיים למאמר זה. כך למשל התקציר אינו כולל את חידת שלוש התיבות.

המדינה" ומחצית לאנטוניו. אנטוניו מוותר על חלקו בתנאי ששיילוק יתנצר ובתנאי שיריש את כספו לבתו, ג'סיקה, שהתכחש לה אחרי שנטלה מאוצרו וברחה עם אהובה הנוצרי. שיילוק מובס, הזוגות הצעירים חוגגים, ואפילו אנטוניו דומה כי סרה מעליו המלנכוליה שפקדה אותו עוד בראשית המחזה.

בהתייחסו לבעייתיות המיוחדת של המחזה השקספירי, כותב עוז (1990) כי הבעייתיות המוסרית קיימת כבר במעשייה הפולקלורית על ליטרת הברש (שם, עמ' 22). כמו כן, בעיצוב דמותו של שיילוק, אין ספק ששקספיר נשען על דימויים סטראוטיפיים אנטישמיים.¹² ואולם השימוש במעשייה פולקלורית כמו גם בסטראוטיפים יכול להיעשות מסיבות שונות ובכלל זה מתוך מגמה לחתור תחת הדימויים הרווחים ולהציב מראה לפני התרבות ההגמונית (ראו לדוגמה Mallett, 2009; וכן ורדי, 2005, עמ' 28). מכאן ששאלה מרכזית הכרוכה בפרשנות מחזה זה היא האם לפנינו טקסט אנטישמי או לא?

התשובה, כפי שממחישות הדוגמאות להלן, תלויה בקורא: "אינני מכיר דרך לגיטימית שבה ניתן להתייחס אל **הסוחר מוונציה** כאל טקסט שאיננו אנטישמי" [התרגום שלי] (Bloom, 2006, p. 151). את הדברים הללו כתב הרולד בלום, חוקר הספרות היהודי, שבספרו *The Western Canon* מסביר מדוע שקספיר ניצב בלב הקנון הספרותי המערבי (Bloom, 1994, pp. 43-71).

לעומתו, ז'ק דרידה קורא את הטקסט השקספירי ככתב האשמה חריף. לדבריו, שקספיר היטיב לחשוף את "תיאטרון החנינה" שמציגים פורציה והדוכס ושמתיר תחבולה כלכלית שנועדה לנשל את היהודי מכל אשר לו (דרידה, 2007, עמ' 33-52, הציטוט מעמ' 41). "שקספיר, קובע דרידה, הואשם באנטישמיות על מחזה המביים בעוצמה שאין שנייה לה את כל מניעיה העיקריים של האנטי-יהדות הנוצרית" (דרידה, 2007, עמ' 43).¹³

עוז (1990) מציין כי דמותו של שיילוק אכן יונקת מן הדימויים הסטראוטיפיים המסורתיים של דמות היהודי. ואולם, לדבריו, בשונה מדמות היהודי במחזהו של מארלו, **היהודי ממאלטה** (1589), שיילוק אינו מוצג כמפלצת זדונית. אפשר "להבחין במניעים האנושיים הניכרים מבעד לשנתו ותאוות הנקם שלו והמעניקים לדמותו נופך פאתי בלתי-מבוטל" (שם, עמ' 65).

מן השאלה המרכזית הזו, אם לפנינו טקסט אנטישמי או לא, מסתעפות להן שאלות אחרות. לדוגמה: האם שיילוק מייצג את העם היהודי? (ראו למשל את דברי ויקטור הוגו המובאים בתוך עוז, 1990, עמ' 49; ומן הצד האחר את עמדתו הפרשנית של עוז עצמו: שם, עמ' 53).¹⁴ האם הקונפליקט המרכזי במחזה הוא המאבק של הנצרות ביהדות (ראו לדוגמה עוז, 1990, עמ' 49, 53, 55; דרידה, 2007)? האם המשפט שמנהלת פורציה המחופשת הוא אכן משפט צדק? – והאם פורציה עצמה מתנהלת בהגינות, בצדק ועל פי מידת החסד או שמא היא מתעללת במודע ובציניות בשיילוק? (ראו דרידה,

12. על ייצוגי הסטראוטיפיים של היהודי בספרות ובדרמה של ימי הביניים ובתקופת שקספיר, ראו עוז, 1990, עמ' 22-16, 36-65. על הדימוי המיתי של היהודי בתפיסה האנטישמית, כפי שהוא מופיע ביצירות ספרות בעת המודרנית, ראו ורדי, 2005, עמ' 13-38. ורדי מביאה דוגמה מעניינת במיוחד לדיון בעיצוב דמותו של היהודי המלווה בריבית, בנתחה את יצירתו של לואי-פרדינן סלין (שם, עמ' 153-156).

13. דוגמאות לתגובות נוספות, ראו זר-ציון, 2003; עוז, 1990, עמ' 79.

14. על הזיהוי המסורתי-סטראוטיפי של השם "שיילוק" עם יהודים בתרבות האנגלו-סקסית ובמיוחד בארה"ב, ראו Nahshon, 2017.

אמן הקומיקס כפרשן מבצע: שני עיבודים ל"הסוחר מוונציה" לקהל צעיר

2007, עמ' 33-52; כהן, 2012, עמ' 420-423, 438, 439). האם האהבה היא כוח מרפא, מאחד ומשיב הרמוניה על כנה או שמא המחזה מכוון אותנו לתובנה מפוכחת ואירונית: האהבה תמיד תלויה בדבר – ובראש ובראשונה בשפע כלכלי ובנדוניה אטרקטיבית?

כמו במחזות אחרים של שקספיר, גם מחזה זה מכיל יסודות מנוגדים המאפשרים קריאות סותרות. למעשה, "אחד ממאפייניו המובהקים של המחזה, "כותב אברהם עוז, "זה המגלם בתוכו את אמירתו המהותית ביותר [...] הוא דווקא ריבויים הבו-זמני של הקולות העולים מתוכו" (עוז, 1990, עמ' 15). קוראים המודעים לקיומה של מסורת פרשנית הרואה במחזה גילום אנטישמי, גם אם הם עצמם אינם סבורים שמדובר במחזה אנטישמי, אינם יכולים לחוות את המחזה במנותק מזיכרון זה.¹⁵ כפי שנראה להלן, סוגיה זו המדהדת – במוצהר או במובלע – גם בעיבודים עכשוויים לקומיקס זוכה למענים שונים.

הסוחר מוונציה: עיבודי הקומיקס¹⁶

1. העיבוד של מרסיה ויליאמס

העיבוד הראשון שיוצג להלן הוא עיבוד לילדים משנת 2000, פרי יצירתה של ויליאמס (Williams 2000). ויליאמס שתרגמה מבחר יצירות קנוניות לקומיקס המיועד לילדים ובהן סיפורים מהתנ"ך, מהמיתולוגיה היוונית ומאלף לילה ולילה, הקדישה שתי אסופות למחזותיו של שקספיר. באסופה השנייה מופיע העיבוד ל"הסוחר מוונציה". אורכו של העיבוד ארבעה עמודים בפורמט גדול (אורכם של המחזות בעיבודה נע בין ארבעה לשישה עמודים). כדי להמחיש לילד-הצופה כי אכן מדובר בקומדיה, הדמויות מצוירות בסגנון קריקטוריסטי משעשע והצבעוניות חוגגת (לשם השוואה, בעיבודים למלך ליר ולרייצ'רד השלישי, הצבעים הבולטים הם גוני שחור, אפור, לבן וחום). הדמות היחידה הלבושה שחורים, היא דמותו של שילוק.

בשונה מן המבנה הקלסי של קומיקס שבו רוב הסיפור נמסר באמצעות איורים, בלוגי דיבור ובוועות מחשבה, הרי שבעיבוד של ויליאמס העלילה נמסרת לנו כסיפור בגוף שלישי. כל פאנל מחולק לשני חלקים: בחלק התחתון סיפור המעשה, בשפה תמציתית ומודרנית, ובחלק העליון איור המלווה את הדברים. בחלק מן האיורים שולבו ציטוטים קצרצרים מן הטקסט המקורי. כל ציטוט כזה משויך לדמות המתאימה באמצעות סימן הגל (~) המשמש חלופה גרפית לבלון הדיבור המקובל בשפת הקומיקס. כמו כן, הוסיפה ויליאמס בעיבוד שכבת מטא-בדין: בשולי העמודים, מעבר לגבולות הפאנלים, ציירה ויליאמס את צופי התיאטרון ובהם גם שקספיר עצמו (עמ' 31) והמלכה אליזבת הראשונה (עמ' 32), וכמעט לכל אחד מהם יש מה לומר על הדמויות ועל הסצנות המוצגות לפניהם.¹⁷

15. והשוו לתפיסת מופע התיאטרון כ"חוויה תרבותית רב-שכבתית החורגת ממראית העין השטוחה של המופע עצמו", ומדהדת כל טקסט וזיכרון הנקשרים אליה במישרין או בעקיפין (Carlson, 2001 בתוך זר-ציון, 2003, עמ' 74). כמו כן, ראו אוריין (2008), עמ' 115.

16. ההפניות להלן למחזהו של שקספיר הן למהדורה של ברטון ראפל (Shakespeare, 2006), והן כוללות, כמקובל, מערכה, תמונה ומספרי שורות. הציטוטים בעברית לקוחים מתרגומו של עוז (שקספיר, 1989). כיוון שבתרגומו של עוז אין מספרי שורות, ההפניה היא לעמוד הרלוונטי בתרגום. התרגומים לעיבוד של מרסיה ויליאמס הם שלי. בהפניות לעיבודי הקומיקס של מרסיה ויליאמס (Williams, 2000) ופיי וינג (Shakespeare, 2011) יינתנו רק מספרי העמודים.

17. ויליאמס אינה היוצרת הראשונה שהשתמשה בטכניקה זו. בספרו העיוני שעוסק בקומיקס וכתוב בקומיקס, מקלאוד

כך למשל בסמיכות לפאנל שבו מתרחשת התפנית המפתיעה במשפט – שיילוק הופך מתובע לנתבע שעשוי להימצא חייב במיתה – שואל הצופה: "זו באמת קומדיה?" (עמ' 32). אמירה זו, שלכאורה מכוונת לשאלת השייך הז'אנרי, יכולה להתפרש גם כביקורת סמויה על העולם המיוצג במחזה. בשונה מדברי הדמויות המשחקות במחזה, דברי הצופים מתוחמים בתוך בלוני דיבור. גם הבדל חזותי זה מסמן את ההבחנה בין שתי רמות בדיון בעיבוד זה.

כיוון שאורכו של העיבוד הוא רק ארבעה עמודים, ברור מאליו כי ויליאמס הייתה חייבת לוותר על דמויות ועל אירועים מסוימים, שהשמתם לא תפגע ברצף הסיפור, בלכידותו ובבהירותו.¹⁸ למשל, ויליאמס מוותרת על דמותם של אב ובנו: לנסלוט גובו, משרתו של שיילוק המתפטר משירותו ועובר לשמש את בסניו, ואביו של לנסלוט, גובו הזקן. לפיכך היא מוותרת על סצנת המפגש בין האב לבנו וגם על הדיאלוגים שלהם עם דמויות אחרות. ויתור זה כרוך בכמה וכמה מחירים, שכן לנסלוט הוא אחת הדמויות השנונות במחזה; הוא עד אופי המכיר מקרוב את שיילוק; הוא אחד הכלים המרכזיים המאפשרים לנו היכרות עם דמותה של ג'סיקה, בתו של שיילוק; יחסייהם של לנסלוט וגובו הזקן הם חלק מתמה חובקת במחזה: יחסי הורים וילדים ובמיוחד לאור מצוות כיבוד הורים (וכן ראו עוז, 1990, עמ' 121-125). אף על פי כן, שלד הסיפור עצמו אינו נמצא חסר, עקב ויתור זה.

נשאלת השאלה, האם אפשר להצביע על עיקרון או עקרונות שהנחו את ויליאמס בעבודת העיבוד, זאת מעבר לאילוצים הברורים שבהתאמת היצירה לילדים ובהתאמת היצירה לארבעה עמודים? בחינת הטקסט, אטען, מעלה כי ויליאמס סילקה בשיטתיות את היסודות שבנו והציגו את העימות בין יהדות לנצרות או בין הנצרות ל"שבט היהודים". לכאורה, דומה כי נמחק גם האספקט האנטישמי של המחזה, בין שהביטויים האנטישמיים שימשו את המחזאי כדי לעודד אנטישמיות, בין שנועדו לחשוף את פניה ולהעמיד מראה מול צופיו.

ואולם גם שיילוק של ויליאמס הוא יהודי, ושייך זה נזכר פעמיים, פעם במפורש ופעם במשתמע. באקספוזיציה מסופר כי אנטוניו ובסניו פנו אל "מלווה הכספים היהודי, שיילוק" (עמ' 30), ובתום סצנת המשפט מסופר כי הדוכס חס על חיי שיילוק בתנאי שהלה יתנצר (עמ' 32). כמו כן, בסצנת המשפט, בפאנל שנמסר בו כי "שיילוק שמט את הסכין. הוא יקח את הכסף", בחלקו העליון של הפאנל דמותו של שיילוק אומרת: "שחררו את הנוצרי" (עמ' 32). עוד אזכור של שייך דתי מופיע בדברי אחד הצופים האומר: "אתה קורא לעצמך נוצרי?" (עמ' 32). דמותו של הצופה ממוקמת בסמיכות לפאנל שבו בסניו מתרצה לבקשת "עורך הדין" להעניק לו כתגמול על שירותו את הטבעת שקיבל מפורציה. באיור של הפאנל נראים פניהם של בסניו, אנטוניו וגרציאנו. למי אפוא מתייחסים

18. גליה שנברג, המנתחת את עיבוד הפרוזה הקלסי של צ'רלס ומרי למב למחזה רומאו ויוליה (1807), מציינת מהלך דומה: המעבדים השמיטו חלקים "שאינם מקדמים את העלילה". לדבריה, הדבר שירת את "רצונם לשמור על ההשתלשלות הסיבתית של המאורעות, היוצרת תמונת עולם מסודר ורציונלי, כפי שעולם המבוגרים אמור להיתפס על ידי הילדים" (שנברג, 2016, עמ' 171-172). שינויים אחרים כהשמטה של היגדים מסוימים ושימוש ב"לשון נקייה", נבעו, לדבריה, מרצונם של המעבדים להתאים את היצירה לנורמות הספרותיות והחינוכיות של התקופה הוויקטוריאנית (שם, עמ' 182-184, 188-189).

אמן הקומיקס כפרשן מבצע: שני עיבודים ל"הסוחר מוונציה" לקהל צעיר

דבריו של הצופה ומה בדיוק הם נועדו לבקר? ועוד זאת, הצופה לא מתייחס בהכרח לפאנל שצויר בסמיכות אליו, כפי שמעידה דמות הצופה שצוירה תחתיו, ודבריה מתייחסים לשורת פאנלים הממוקמת גבוה יותר בעמוד. השייך הדתי מוזכר אפוא אך בלא הקשר ברור. יתרה מזו, במכלול העיבוד ביטויים בודדים אלו הם הדים קלושים שאינם מתחברים לכלל עימות בין-דתי. לעומת זאת, הביטויים הרבים והמרכזיים המופיעים בטקסט השקספירי הנוגעים ליהודים, לנוצרים ולמתח ביניהם לא הוכנסו לעיבוד של ויליאמס: סירובו של שילוק לסעוד עם נוצרים ודבריו הקשים על יו (1.3.28-32); הודאתו כי הוא שונא את אנטוניו "על כי נוצרי הוא" (1.3.36); שקספיר, 1989, עמ' 53); אזכור המירורים שהנוצרים משייכים את היהודים, ובהם השפלות, מכות ויריקות (1.3.100-124); שמות הגנאי המוצמדים לשמו של שילוק: "היהודי המנוול", "היהודי הכלב" (2.8.4,14); שקספיר, 1989, עמ' 81) במיוחד בפי סולאניו, חברם של אנטוניו ובסניו, שלא הוכנס לגרסת ויליאמס; השוואת שילוק לשטן (3.1.17-18); נאוומו של שילוק שמונה את הדרכים שבהן פגע בו אנטוניו ואת סיבת הדבר: "ומפני מה עשה לי את כל אלה? יהודי אני. ואין / ליהודי עיניים? אין ליהודי ידים, איברים, צורה, חושים, / מאווים, רגשות? [...]" (3.1.46-62); שקספיר, 1989, עמ' 89); ההתייחסות ליהודים כאל שבט שונה (3.1.66); ההתייחסות לג'סיקה כאל "הכופרת הקטנה" (3.2.217); שקספיר, 1989, עמ' 100); נוצרים ויהודים בחילופי הדברים בין ג'סיקה, לאנצלוט ולורנצו (3.5.1-30); ההתייחסות החוזרת ונשנית לשילוק בשם "היהודי" / "היהודי", המשמש את הדוברים ככינוי מבהה (לדוגמה 4.1.70,310,332); התייחסותו של אנטוניו אל "הלב היהודי" הקשה של שילוק (4.1.78-80). גם החסרת דמותו של תובל, חברו של שילוק, מן העיבוד תורמת למהלך הזה, שוב אין לפנינו "שבט", אלא אדם חריג אחד.

כאמור, הביטויים המעידים על קיומו של מתח בין בני שתי הדתות ועל קיומם של ביטויי אנטישמיות, לא הוכנסו לעיבוד. מהלך זה משנה את העימות בטקסט מעימות בין יהודים לנוצרים לעימות בין שני אנשים פרטיים: שילוק ואנטוניו. ואכן, מלכתחילה נמסר לקורא-צופה כי שילוק שונא את אנטוניו. הדבר נמסר כציטוט מקוצר המשולב באיור הפאנל הראשון: "אני שונא אותו" (עמ' 30), במקום המקור המלא: "אני שונא אותו על כי נוצרי הוא" (1.3.36); שקספיר, 1989, עמ' 53). אלא שלשנאה זו אין שום נימוק או ביאור בטקסט. בכך ויליאמס עיצבה את דמותו של שילוק כדמות פנטית יותר מזו של שילוק השקספירי, שהרי אין שום סיבה הגיונית או אפילו אמוציונלית להתעקשותו להביא למותו של אנטוניו.

בד בבד מהלך פרשני זה מבטל את ההתבוננות הסטראוטיפית בשילוק כאילו היה ייצוג של "הדמות הקולקטיבית של היהודים": שילוק אינו **כלאדם** יהודי. שילוק הוא אדם פרטי ומקרה פרטי. יתרה מזו, מהלך זה מעלים מן הטקסט ומן התודעה את עקבות ההאשמה הקולקטיבית שהולידה שנאת היהודים וטיפחה התעמולה האנטישמית: היהודים כמי שמבקשים להשתלט באמצעות הכסף והכלכלה על העולם (ראו מובאות מתוך **מיין קאמפף** ומתוך ספרי לימוד בגרמניה הנאצית במחקרה של קטקו, 2016, עמ' 108-110, 150, 181-182). והרי בשל רווחיו הכספיים זכה שילוק השקספירי לכינוי "כלב רצחני" (cutthroat dog) (1.3.105).¹⁹ אולם זו אינה התמונה כולה, שכן טיהור דמותם הקולקטיבית של היהודים מתרגם גם לכיבוס כתמי אשמתם של הנוצרים והעלמתם.

19. עזו מנצל את כפל המשמעות הטמון במילה העברית "דמים", ומתרגם את התואר cutthroat בצירוף המילים: "צמא דמים" (שקספיר, 1989, עמ' 56).

אף אחת מן הדמויות בעיבודה של ויליאמס אינה מכנה את שיילוק בשמות גנאי, אינה מחרפת אותו, אינה מכתימה את שמו, אינה יורקת עליו ואינה בועטת בו. שיילוק זה אף אינו טוען שזה היחס שזכה לקבל מאנטוניו או מכל נוצרי אחר.

בחינה נוספת של העיבוד מעלה כי מלאכת הכיבוס עמוקה אף יותר. כל הפרטים בטקסט השקספירי המאפשרים קריאה לא מחמיאה של הדמויות הנוצריות לא הוכנסו לעיבוד. העובדה שבסניו דלפון משום שנהג בפזרנות חסרת אחריות אינה נזכרת בעיבוד (1.1.121-133). לא הוכנסו פרטים העשויים להציע לקורא כי האהבה שחשות הדמויות הנוצריות במחזה מבוססת על שיקולים כלכליים או, למצער, מתרגמת ללשון פיננסית (לדוגמה 2.4.31-32; 3.2.150-158). וראו גם עוז, 1990, עמ' 89, 91, 93, 100). פורציה מדברת על מחזרה באופן העשוי להתפרש כיום כגזעני (ראו במיוחד התייחסותה לנסיך מרוקו: 1.2.115-116) – הדבר אינו מוכנס לעיבוד. כדי להתחתן עם בחיר ליבה, על ג'סיקה לוותר על דתה ולהתנצר (2.3.18-20) – עובדה זו אינה מוזכרת. בדרכה לנצרות ג'סיקה גונבת מכספו ומאוצרו של אביה (2.6.33-34, 49-50; 2.8.15-22) – הדבר אינו מוכנס לעיבוד. ג'סיקה המתנצרת מוכרת את הטבעת שהותירה אמה המנוחה לבעלה שיילוק, וזאת כדי לרכוש קוף שעשועים (3.1.100-104) – הדבר אינו מוכנס לעיבוד. מלאכת העיבוד-הפרשנות של ויליאמס, אם כן, מנתקת את הדמויות ואת הסיפור מן ההקשר האנטישמי. איש אינו אשם במה שאירע. למעט, כמובן, דמות אחת – שיילוק. לא משום שהוא יהודי, אלא משום שהוא אכול שנאה חסרת פשר. כך מוצגים הדברים ברובד הגלוי של הטקסט.

הדברים מתחדדים בחלק האחרון של סצנת המשפט, שגם בו הכניסה ויליאמס כמה שינויים משמעותיים. החרב המונפת עוברת כעת מגופו של אנטוניו לראשו של שיילוק. לפי ויליאמס, הדוכס, ולא אנטוניו, הוא זה המציע לשיילוק להתנצר וכך לא יקפח את חייו (עמ' 32; והשוו 4.1.383-384). ועוד זאת, בעיבודה, איש אינו מציע ששיילוק יפצה כספית את אנטוניו (4.1.349-350, 367). למעשה, אף פרוטה לא נגרעת מהונו, זאת בתנאי שיריש הכול לבתו בבוא היום (עמ' 32). שינויים אלו הם חלק מתהליך הטיהור שעברה דמותו של אנטוניו הנוצרי: אנטוניו זה מעולם לא פגע בשיילוק, מעולם לא גילה כלפיו משטמה אנטישמית ובוודאי שלא התנה את אפשרותו להתפרנס בדרישה שימיר את דתו. למעשה שינויים אלו אף מסייעים לטשטש את המוטיבציה החומרית או החומרנית המניעה את החברה הנוצרית כפי שהיא עולה מן המחזה השקספירי. הצגת התנצרותו של שיילוק כמעשה חסד אמיתי של השליט, שהרי שיילוק, כמו ידיו, גזר על עצמו דין מיתה – תורמת גם למחיקת המשמעות הנוראית של כפיית המרת דת. כעת מתברר איזו משמעות מתלווה אל החלטתה של ויליאמס להעלים את העובדה שאם ג'סיקה מעוניינת להתחתן עם נוצרי ולהשתלב בחברה הנוצרית, עליה לוותר על זהותה היהודית. כך לא רק הדמויות הנוצריות, אלא המוסד הנוצרי מכובס ומולבן למשעי.

כיצד מתכתב המבע החזותי עם מהלך זה? בשני העמודים הראשונים שיילוק, הדמות היחידה הלבושה שחורים, מופיע רק פעמיים: בתמונת הפתיחה שבה הוא ממוקם בשליש הימני של התמונה, משקיף מעל הגשר על דמותם של בסניו ואנטוניו, כובע רחב שוליים מסתיר את עיניו, ולצידו המילים: "אני שונא אותך" (עמ' 30). דמותו מופרדת אמנם משאר הדמויות, אך בשלב זה הוא אינו נראה מאיים במיוחד. בפאנל השני ביצירה אנו חוזים בצדודיתו של שיילוק – עיניו אינן גלויות לפנינו – מול צדודיתו של אנטוניו. אף שהדמויות מביטות זו בזו לקורא-צופה ניתנת תחושה שהאחד

אמן הקומיקס כפרשן מבצע: שני עיבודים ל"הסוחר מוונציה" לקהל צעיר

גלוי עיניים והשני מסתיר דבר-מה. זאת מכיוון שכובעו של שיילוק מסתיר את עינו מאיתנו. לפני הקורא-צופה פניו של שיילוק נחשפות לראשונה, במלואן, רק בסצנת המשפט. מניפולציה זו יכולה להתפרש כרמיזה לכך שרק במשפט פניו האמיתיות של שיילוק נחשפות בפעם הראשונה – גם לפני הקורא-צופה וגם לפני הדמויות, בשני רובדי המציאות הבדיונית (זו של המחזה וזו של צופי המחזה המצוירים מחוץ לגבולות הפאנלים).

נשוב לעמוד הראשון, בפאנל השני מסופר לנו על תנאי החוזה שנחתם בין השניים. המספרת אינה מביעה את דעתה על החוזה הדרקוני אך מסכמת ברמז: "אנטוניו בפזיזות הסכים" (עמ' 30). לעומת זאת, המבע החזותי הוא אחת המניפולציות המעניינות ביותר של עיבוד זה. בתמונה זו לא רק ששיילוק ואנטוניו לא נראים כיריבים, אלא שדומה כי לפנינו זוג אוהבים ששפתותיהם עוד רגע קל תיפגשנה, וביניהם מיקמה ויליאמס כתם ורדרד המזכיר בצורתו אייקון של לב (שם). קורא-צופה מבוגר שמכיר את הטקסט המקורי יזהה את האירוניה המיתממת שבתרגום החזותי: הרי לא רק שאין אנטוניו ושיילוק אוהבים, אלא שהשניים שונאים זה את זה ובזים זה לזה. והכתם דמוי הלב איננו ביטוי רומנטי תמוה בהקשר הזה, אלא רמיזה לבקשת הנקם של שיילוק הזכאי לליטרת בשר "סמוך ללב" (4.1.230,251). בעבור הקורא-צופה הצעיר, שאינו מכיר את הטקסט המקורי, "פניו האמיתיות" של שיילוק נחשפות, תרתי משמע, רק בסצנת המשפט. כאמור, עד לנקודה זו בעיבוד דומה שיש לפנינו טקסט נקי מסימני המתח בין שתי הדתות ומן הייצוגים האנטישמיים או, למצער, הסטראוטיפיים של היהודי.

בחינת הייצוגים החזותיים של דמותו של שיילוק בפאנלים המוקדשים לסצנת המשפט מגלה מהלך מורכב. אופיין החזותי של כל הדמויות בכל הפאנלים ביצירה הוא קריקטוריאלי במובהק. כלומר, לכאורה אין לטעון כי דמותו של שיילוק זוכה כאן לטיפול שונה מזה של שאר הדמויות. כמו כן, ויליאמס נמנעה מלהעניק לדמותו של שיילוק אפיונים פיזיונומיים הרווחים בשיח הסטראוטיפי-אנטישמי, כמו "האף היהודי".²⁰ מבחינה זו אפשר להצביע רק על שילוב מרומז של תפיסה שרווחה בשיח האנטישמי ושייחסה ליהודים נטייה טבעית להתרפס לפני מושב הכוח והסמכות.²¹

תו זה מעוצב בהדגשה בפאנל הראשון שמציג את סצנת המשפט (עמ' 32), ושמשל מיקומו בראש העמוד ולרוחבו יוצר אפקט דרמטי המשפיע על האופן שבו נתפסת דמותו של שיילוק גם בפאנלים הבאים. אמנם בסצנת המשפט גם דמותה של נריסה, בת לווייתה של פורציה, הכורעת תחת נטל המסמכים, נראית כתעתיק של תנוחת התרפסות (עמ' 32). ואולם, כריעתה של נריסה היא מקומית וקומית והיא עתידה לשוב ולהזדקף. לעומת זאת, הפאנל האחרון שבו מוצגת דמותו של שיילוק, מנציח אותו בתנוחת כריעה (עמ' 32). כעת, עמידתו הכנועה של שיילוק, לאחר שנגזר עליו להתנצר, כלומר לוותר על זהותו כיהודי, כמו מאששת שזוהי התנוחה המשקפת את מהותו.

20. על הגוף היהודי בכלל ו"האף השמי" בפרט בתפיסת העולם האנטישמית, ראו גילמן, 2015. "האף היהודי" נתפס כסימן ל"חוכמתו המעשית", כלומר כמסמן את החומרנות הטבועה ביהודי (שם, עמ' 115-116, 162).

21. הדהוד ל"התרפסות היהודית", ראו למשל בדברי המספר ברומן הידוע של סקוט (1820/2004, עמ' 259). יש להדגיש כי יצירתו של סקוט אינה אנטישמית, אלא להפך. יתרה מזו, אייבנהו מתכתב עם הסוחר מוונציה במוצהר (שם, עמ' 52) וגם במובלע. לדוגמה, בחירותיה של ג'סיקה ותגובתו של שיילוק לאובדנו (2.5.40; 2.6.33,49-50; 3.1.72-83,92-95,100-105) מהדהדים במהופך בבחירותיה של רבקה, ובמיוחד בנאום שהיא נושאת באוזני רוונה (סקוט, 2004, עמ' 533).

ועוד זאת, אף שויליאמס נמנעה משימוש באיפיונים חזותיים המזוהים כ"יהודים" בתרבות המערבית, הרי שגם ביצירתה דמותו מעוצבת בכירור כ"אחר" – השונה, הזר והמסוכן (השווה 4.1.346-348; וראו הקדמת העורך (Shakespeare, 2006, pp. xxi-xxii). אפקט זה מושג בשילוב של כמה אלמנטים: תווים אסיאתיים (במיוחד זקנו ושפמו), גלימה שחורה כגלימת רב-מג. בשבעה מתוך שלושה עשר הפאנלים שהוא מופיע בהם, הוא אוהז או מניף סכין ארוכה וחדה ובשונה מן הסביבה הצבעונית, דמותו מאוירת בצבעי שחור, אפור ולבן. באחד הפאנלים נראה שיילוק כאילוסטרציה של המוות המניף את חרמשו מעל לקורבנו (עמ' 32). בשני הפאנלים שקודמים לסצנת המשפט, כפי שצייתי לעיל, עיניו אינן גלויות לקורא-צופה, ואילו בפאנל הראשון של סצנת המשפט השרוולים הארוכים של גלימתו מסתירים את כפות ידיו, שלא כאנטוניו שכפות ידיו גלויות (עמ' 32). הסתרת כפות הידיים כמו הסתרת העיניים מסמנת ורומזת לקוראים-צופים מיהו "הטוב" ומיהו "הנבל" בסיפור.

עיבוד הוא מלאכת פרשנות. הפרשנות שמציג העיבוד של ויליאמס מבטלת את האמביוולנטיות של המחזה המקורי. לכאורה העיבוד מפקיע את העימות בין שיילוק לאנטוניו מן ההקשר האנטישמי, מן המתח עתיק היומין בין בני שתי הדתות. לכאורה הוא גואל את דמותו של שיילוק מהיות אב-טיפוס ליהודי באשר הוא. למעשה, היצירה החדשה מציעה לנו חזון מחדש: "וגר זאב עם כבש" בגרסה המודרנית, הרב-תרבותית, ובלבד שכל חבריה נוצרים. אופיו הקריקטוריאלי של העיבוד מוציא את העוקץ מן הדברים, אך לא מעלים אותו. כוחו הרטורי של עיבוד זה טמון (גם) ברושם המטעה שהוא נוטע בקורא-צופה במפגש הראשון עמו. הרושם כי לפנינו טקסט תמים המבקש להציע מענה או חלופה לתפיסת העולם האנטישמית. מבחינה זו, עיבוד הקומיקס השני שיוצג להלן, נוקט טקטיקה הפוכה.

2. העיבוד של פיי יונג ("מנגה שקספיר")

עיבוד זה יצא לאור בשנת 2011 והוא חלק מסדרה שכותרתה "מנגה שקספיר" (Shakespeare, 2011). לכל ספר בסדרה אחראים שניים: העורך המטפל בטקסט הכתוב ואמן הקומיקס האחראי לצד החזותי. התוצר הסופי הוא פרי עבודה משותפת של השניים העובדים יחד על כל עמוד ועמוד ומחליטים אם יש צורך לשנות את אורך המלל.²² אורכו של עיבוד **הסוחר מוונציה** 203 עמודים. השפה המקורית נשמרה אולם הרפליקות קוצרו. לדוגמה, דבריה של פורציה על מחזרה הצרפתי כוללים כ-90 מילים במקור ו-10 מילים בעיבוד; נאומו הידוע של שיילוק על הדמיון שבין היהודי לנוצרי כולל כ-190 מילים במקור וכ-120 מילים בעיבוד. כמו כן, רפליקות ארוכות, כמו נאומו של שיילוק, לא ניתנות ברצף אחד, אלא במספר פאנלים ו/או במספר בועות דיבור. עוד שינוי משמעותי – כל אחד מן העיבודים בסדרה זכה לרקע ולתפאורה שונים, שיש בהם חלק מן המהלך הפרשני של העיבוד. כך למשל **רומאו ויוליה** מתרחש ביפן המודרנית. לעומת זאת, עלילת **הסוחר מוונציה** הועתקה לעולם אגדתי שבו קיימים דרקונים מעופפים ולדמויות מראה שדוני ובכלל זה אוזניים ארוכות ומחודדות כאוזני שדון (elf).

22. בפודקאסט שנערך באוניברסיטת וורוויק שבאנגליה, הסבירה אמה היילי (Hayley) מהוצאת הספרים את הרציונל ואת תהליך העיבוד של סדרת "מנגה שקספיר". אוזר מתוך

<http://podcastland.com/podcasts/66026/willwarwick-insights-into-the-work-of-william-shakespeare>

אמן הקומיקס כפרשן מבצע: שני עיבודים ל"הסוחר מוונציה" לקהל צעיר

בדברים שלהלן אתמקד באספקט החזותי, כלומר בעבודתה של אומנית הקומיקס, פיי יונג (Faye Yong), זאת כיוון שעיקר מלאכת הפרשנות בעיבוד זה טמונה בהכרעות ובביצוע שלה. מסגרת-העל של עיבוד זה היא הקומיקס היפני, המנגה. למסגרת זו קונבנציות ושפה ייחודית משלה. לדוגמה, אקספרסיביות עזה הבאה לידי ביטוי בהבעות הפנים, בתנועות הגוף ובאלמנטים קישוטיים כלבבות, פרחים וכוכבים ואלמנטים גרפיים כקווים המדגישים תנועה, צעקה או תגובה רגשית של דמות והגיבורות ניחנים ביופי מושלם בסגנון מתקתק ולמעשה יופיים של הגברים, במיוחד במנגה המיועדת לקוראות, הוא יופי בעל גוון נשי.²³ כך למשל הגיבור יופיע בשיער ארוך ומתבדר ברוח (McLelland, 2000, p. 18). כמו כן, בשונה מן הצבעוניות של הקומיקס המערבי, המנגה מודפסת בשחור ולבן, מלבד העמוד או העמודים הראשונים שבהם מוצגות הדמויות. עמודים אלו יכולים להופיע בצבע. "מנגה שקספיר" מציינת לכללים אלו, וכך המפגש הראשון של הקורא-הצופה עם הדמויות מעניק לו מבט חי ורושם עז.

מן הדימויים החזותיים נקל להסיק כי האומנית מבקשת ליצור הבחנה ברורה וחדה בין הדמויות: אנטוניו, הגיבור הטוב בדמות אביר האל, מצויר בגוונים בהירים ורכים ועל פלג גופו העליון בגד דמוי מגן בצבע כחול ועליו מוטבע צלב צהוב גדול. לעומתו, שיילוק מצטייר כנבל בעל חזות ערפדית. מבחינה חזותית, הצבע הסגול שולט בהופעתם החיצונית של שלוש הדמויות היהודיות – בגדיהן, צבע שערן וגבותיהן עשויים סגול. הצבע האדום משובץ אף הוא, במשורה, בבגדיהן. הסגול והאדום, צבעים המזוהים עם הערפד, מרמזים לדם האנושי שממנו ניזון יצור זה. עוד סימן שנתנה בהן אומנית הקומיקס הוא הקפת העיניים במסגרת שחורה מסוגנת ומודגשת. על פי בנסון (Bunson, 1993), ייחדו במסורת העממית תשומת לב מיוחדת לעיני הערפד, שנתפסו כמהפנטות את הזולת וכמסמלות את התשוקה העל-טבעית הבורעת בערפד לדם האנושי (שם, עמ' 9). שני סממנים חזותיים נוספים המזוהים עם דמות הערפד, הגלימה והשיער המשוח לאחור, משלימים את התווים הבולטים בהופעתו של שיילוק.²⁴ עיצוב הדמות כבעלת חזות ערפדית משיב אותנו באחת אל הדימויים הסטראוטיפיים של דמות היהודי.²⁵

אמנם בשנים האחרונות אחת המגמות האופנתיות בספרות הפופולרית, ובכלל זה במנגה, היא יצירת ערפדים גיבורים. ערפדים אלו אינם פוגעים בבני אדם, אלא להפך הם מגינים עליהם מפני הערפדים הרעים, מוצצי הדם והחיים. הערפד הטוב ילחם בתשוקתו לדם אנושי וישיב את רעבונו במאכלים כספגטי, וביפי תוארו ואישיותו החיונית יגרום לגיבורה להתאהב בו (ראו למשל Kenyon, 2005,

23. על התופעה של ייצוג צעירים יפים במנגה המיועדת לנערות ונשים צעירות, ומשמעויותיה הומו-ארוטיות וההברתיות, ראו McLelland, 2000. ייתכן בהחלט שהבחירות של אומנית הקומיקס, הניזונה מן הקונבנציות של השגוף מנגה, מתכתבות עם הפרשנות הרואה באהבתו של אנטוניו לבסניו אהבה הומו-ארוטית (ראו עוז, 1990, עמ' 90, 101).

24. והשוו לחזותו של דרקולה, כפי שגולמה על ידי השחקן בלה לוגוסי (בעיבוד הקולנועי משנת 1931 לרומן של בראם סטוקר). הסממנים החזותיים שצוינו לעיל מופיעים גם ביצירות קומיקס. לדוגמה ביצירה "דרקולה נגד המלך ארתור", לדמותו המאיימת של דרקולה: אוני שדון מחודדות, שיער משוח לאחור והוא עוטה גלימה (Beranek, & Moreno, 2012, p. 13). בחוברת הקומיקס Herbie לדרקולה אוני שדון מחודדות, שיער משוח לאחור והוא עוטה גלימה שחורה סגולה (O'Shea & Whitney, 1966).

25. על הזיהוי האנטישמי בין דמות הערפד, מוצץ-הדם הפתייני והמזהם, לדמות היהודי, וגלגוליו של דימוי היהודי-הערפד בקולנוע ובטלוויזיה, ראו בראשית (2004); בלאו (2009).

(2009, 2010), ואם בכל זאת הוא ניזון מדם אנושי, הרי שהדבר יעשה בהסכמה הדדית, במשורה ובלי לפגוע במתנדב או מתנדבת (ראו למשל 124-125, Frost, 2007, pp. 26). אולם, זהו אינו הכיוון הפרשני שמעניקה יונג לדמותו של שיילוק. להפך, הדימויים החזותיים שלה משיבים אותנו אל העימות הבין-דתי, העימות בין בני האור לבני החושך (עמ' 40, 138). כך בעוד פאנלים שונים מציגים את שיילוק על רקע סערות וברקים, או בדמותו של רב-מג המגייס כוחות אפלים (עמ' 39, 43, 67, 70, 95, 97, 105, 140), דמותה של פורציה – זו שעתידה להביסו במשפט – מומחזת באמצעות דימויים חזותיים חיוביים. לדוגמה, בפאנל אחד היא מופיעה בדמות קדושה עטורת הילה, בעמודים אחרים בדמות נסיכה, מעין שלגייה או סינדרלה, שזה עתה זכתה בנסיך חלומותיה, וכן כמלאך (עמ' 33, 114-116, 133).

כיוון שהאמביוולנטיות של המקור השקספירי נשמרת בטקסט הכתוב – הגם שזהו טקסט מקוצר – נשאלת השאלה אם המבע החזותי מבקש לחתור תחת האמביוולנטיות ולהטות את הקורא-הצופה לקריאה חד-ערכית המרשיעה את שיילוק ואת שבט היהודים כולו.

אפשר לטעון כי הייצוג החזותי מתכתב עם טקסט-המקור שבו שיילוק מוצג כמי שמבקש לנעוץ את "ניביו" – שמגולמים בסצנת המשפט באופן מטפורי בסכין המושחזת – בבשרו של אנטוניו (121-122, 4.1). וקודם לכן המענה של שיילוק לאנטוניו: "היה לך מנהג / לקרוא לי כלב בלי סבה – יפה; / אם אני כלב – קוזה: יש לי שַׁנַּיִם!", ובמקור: "beware my fangs" [ההדגשה שלי], 3.3.7; שקספיר, 1989, עמ' 105). כמו כן, אברהם עוז מצביע על כך שהצגת "זהותו ההרסנית של שיילוק" מעוצבת במחזה "במונחים של בשר, אכילה וקאניבאליות" (עוז, 1990, עמ' 115). בד בבד, עיצובו החזותי של שיילוק כערפד הופכת את שאיפת הנקם של הדמות למאפיין אינהרנטי של הגזע. על פי ביצוע פרשני זה, שיילוק אינו "צמא דמים" כיוון ששנים ספג עלבונות ופגיעות מאנטוניו ומאנשי חוגו, אלא כיוון שזהו טבעו.

ליצד זאת, יש בטקסט החזותי פרטים שונים החותרים תחת קריאה זו. לדוגמה, אמנם האמנית העניקה מראה בעל סממנים ערפדיים לשלוש הדמויות שמוצאן יהודי (שיילוק, ג'סיקה ותובל), ואולם המימוש החזותי אינו אחיד. הדבר בולט כבר בעמודי הצבע שהדמויות מוצגות בהם: לשיילוק פנים גרומות, אף ארוך וחסר חן, ארשת פנים קשה ואולי אף חורשת רע, לג'סיקה פנים יפות ועצובות ואף קטן וסולד (שם, עמ' 5). תובל המצויר בעמוד אחר – אמנם אינו צה פנים כמו אנטוניו ובסניו ואפו אינו אף סולד, אולם לפנינו צעיר יפה תואר (שם, עמ' 8). בגדיו דומים לבגדי שיילוק וכמוהו גם לו צמד צמות (רמז לפאות?). אולם בשונה משיילוק שערור אינו משוח לאחור, אלא הוא מתהדר בבלורית שובבה ובמבט מתריס. אולי בדמותו אנו מוצאים רמז לערפד החיובי.²⁷ ביטוי חזותי

26. על השינוי שחל בייצוג דמות הערפד בספרות, מיצור הנקשר למחלות ולסחיות מיניות לגיבור הרואי, ראו Stableford, 1997, pp. 69-74. ערפדים חיוביים מופיעים גם בספרי ילדים ונוער. ראו לדוגמה יונגמן, 1982/1997; זומר-בודנבורג, 1979/1989. דוגמה מעניינת במיוחד הוא ספרה של האנטר שבו תהליך לקיחת הדם, שנעשה בהסכמה, מוצג כתורמת דם ומציין רגישות לצורכי האחר וחברות אמת מצד התורמים (האנטר, 2013, עמ' 270-271, 273). בד בבד, האנטר אינה מוותרת על הייצוג המסורתי של הערפדים וכוללת רמזיה לדמותו של שיילוק ולעסקת "ליטרת הבשר" (שם, עמ' 129).

27. לאורך העיבוד אומנית הקומיקס משחקת בדמיון ובשוני שבין דמויותיהם. כך, באותו עמוד עצמו בפאנל האמצעי שבו לפנינו תמונת תקריב המתמקדת בפניהם, מודגש הדמיון החזותי ביניהם. לעומת זאת, בפאנל שתחתיו המבט מתרחק מן השניים ואנו חווים בצדודיתם – אנו רואים לפנינו שתי דמויות שונות בתכלית: נער חמודות (תובל) האחוז בכפותיו של הנבל הערפדי (שיילוק), ראו עמ' 102.

אמן הקומיקס כפרשן מבצע: שני עיבודים ל"הסוחר מוונציה" לקהל צעיר

סטראוטיפי, כמו ביטוי מילולי סטראוטיפי, אינו בהכרח מעיד על עמדה שלילית כלפי הדמות או על הגחכתה (ראו לדוגמה, גרינברג, 2004, עמ' 35). כך או כך, הענקת תווים אינדיבידואליים לכל אחת מן הדמויות היהודיות – משמשת גם היא חלק מן התשובה הפרשנית של יונג לסוגיית הדמות הקולקטיבית של היהודי כפי שהוצגה במסורת המערבית-נוצרית.

כדי לממש טקסט, על הקהל להכיר את הקונוונציות של המדיום (Hutcheon, 2006, p. 125). בתרבות העכשווית יש סבירות גבוהה שהקוראים הצעירים, חובבי המגה והספרות הפופולרית, יזהו בעיצוב החזותי של שילוק את דמות הערפד המאיים והמסוכן. ואולם האם ידעו גם לזהות שמדובר בפרשנות מאוחרת לשקספיר? ועוד זאת, אפשר לטעון כי הבחירה של אומנית הקומיקס לעצב את דמות היהודי כערפד מתכתבת עם הרטוריקה האנטישמית ומוסיפה לה נדבך. האם לקחת חזקה זו אכן לגיטימית?

קומיקס כתיאטרון – תיאטרון כעיבוד

כשמתרגם המחזאי את המעשייה שלנו למדיום הבימתי, בעל כוח ההמחשה המוגבר, מעניק הריאליזם התיאטרוני לרוע הטבוע במרכיביה של המעשייה מימד מוחשי ביותר (עוז, 1990, עמ' 22).

בהקדמה לאסופת ראיונות שעניינם הזיקות שבין תיאטרון ועיבוד (Theatre and Adaptation), מרגריטה ליירה (Laera, 2014) טוענת כי העיבוד הוא המאפיין הבסיסי של התיאטרון שמעצם טבעו חוזר, משכתב, ממחזר ואף שבו וחוזר על עצמו. בהקשר הזה, ליירה מביאה את טענתו של ג'ורג' שטיינר כי החזרה על תצורותיה המגוונות: עיבודים, תרגומים, זיקויים, פרודיות וכיוצא באלה, היא אבן היסוד של מה שמכונה תרבות (שם, עמ' 1-2).

במושגיו של ויל אייזנר, שעבודו לסצנה הידועה מהמלט הוזכר בתחילת המאמר, גם קומיקס הוא סוג של תיאטרון: הדמויות הן שחקנים ואמן הקומיקס כמוהו כמאמי התיאטרון (ראו Eisner & Poplaski, 2008, במיוחד עמ' xi, 161).

מריון פאראט (Perret, 2001) במאמר שניתחה בו את עיבודי הקומיקס שנעשו לסצנה השקספירית ובכללם את עיבודו של אייזנר (ראו לעיל), מתארת את העיבוד המוצלח ביותר, לדעתה, כעיבוד שתוכנן לפנות אל "תיאטרון הנפש" (the theatre of the mind) (שם, עמ' 144).

תפיסה דומה מהדהדת בעמדתה הפדגוגית של מורטימור-סמית' (Mortimore-Smith, 2012). הקומיקס, טוענת מורטימור-סמית', הוא מדיום המקרב את הקוראים לחוויית הצפייה בתיאטרון. הפאנל, יחידת המבנה הבסיסית של הקומיקס, לדבריה – כמוהו כבמה שעליה נעות, פועלות ומדברות הדמויות (שם, עמ' 84). יתרה מזו, מדבריה עולה כי הממד החזותי של הקומיקס יכול להשפיע על הקורא ולהעלות את רמת מעורבותו בדומה לאופן שבו הצגת תיאטרון פועלת על הצופה (שם, עמ' 87-88, 90; והשוו לקביעותיו של מק'קלאוד באשר לקומיקס ולמגה: McCloud, 1994, pp. 217, 220-221; 68-69; McCloud, 2006, pp. 217, 220-221). למעשה ממאמרה עולה כי האיכות התיאטרונית שהיא מזהה בקומיקס, היא אבן-יסוד בתפיסתה כי הדרך הטובה ביותר להנגיש כיום את המחזות השיקספיריים לנוער, היא באמצעות עיבודי קומיקס. הלכה למעשה, גישה זו מזהה בעיבודים כלי אפקטיבי לשימור והעברה של מה שנתפס כנכסי צאן ברזל (ראו למשל 8 p. Hutcheon, 2006).

בד בבד, עצם הצורך לשכנע "בצדקת הדרך" מלמד על כך שבתפיסת העולם הרווחת, עדיין עיבודים נתפסים כתופעה חורגת המצריכה הצדקה. במקרה של עיבודי יצירות קלאסיות וקנוניות הפונות לקהל צעיר המסנגרים נדרשים להצדקה כפולה: אסתטית ופדגוגית.

סיכום

מאמר זה בחן פנים מסוימות של הקומיקס: הקומיקס כשפה פרשנית-אומנותית ליצירות ספרות. כמו הפרשנות האקדמית גם פרשנות זו יכולה להיות מעניינת או משעממת, פורצת דרך או שמרנית וקונבנציונלית. הממד החזותי של הקומיקס ובמיוחד הטכניקות הייחודיות של המנגה, המוסיפות חיות ותחושת תנועה לאיור הסטטי, פועל על הקורא-צופה באופן דומה לזה שהצגת תיאטרון פועלת עליו. על כן, האיכות התיאטרונתית של הקומיקס יכולה להעניק למהלך הפרשני ולחוויה הפרשנית ממד מרענן ואטרקטיבי ולשמש כלי מסייע לעוסקים בהוראת הספרות. הפרשנות שמציע עיבוד הקומיקס יכולה להתקבל בהסכמה ובהערכה או להידחות על הסף על ידי כל אחד ואחת מקוראיה-צופיה. בד בבד בשונה מן המחקר האקדמי, עיבוד הקומיקס בדרך כלל אינו מציג את עצמו כפרשנות ("המלט על הגג", המשולב בספרו של אייזנר, הוא דוגמה יוצאת דופן). וכאשר העיבוד מכוון לקהל צעיר, קהל זה עשוי לחוות ולהפנים את הפרשנות כאילו הייתה המקור.

מהלך "לקיחת החזקה" שתואר בחלק הראשון של המאמר, הוא מהלך טבעי וחיוני בהיסטוריה של התרבות בכלל ושל הכתיבה היצירתית בפרט (Hutcheon, 2006, p. 2). מהלך זה מעשיר את התרבות בכללה ואת חוויית הקורא או הצופה האינדיבידואל שמכיר את טקסט-המקור ויכול לזהות ולהעריך את השינויים, או להתנגד להם.²⁸

בד בבד מאמר זה ביקש להצביע על אי-הנוחות שמהלך זה מעורר: ראשית, "לקיחת חזקה" בלי אישור מהיוצרים המקוריים, יש בה משום נקיטת כוחנות (אם איננו מניחים שבמותו של אדם שמו וכבודו מתבטלים מאליהם). שנית, במקרה של קהל יעד צעיר העיבוד מפעיל מניפולציות טקסטואליות על קהל תמים, כלומר קהל שאינו מכיר את טקסט המקור, ועל כן אינו יכול לזהות את השינויים ולהתמודד עימם. מחקר המבטל את שאלת "הנאמנות למקור" ורואה בה שאלה לא רלוונטית, עלול להיות עיוור לאספקטים אלו. דומתני כי במהלך כזה יצא שכרנו בהפסדנו.

רשימת מקורות

- אוריין, ד' (2008). **תאטרון בחברה**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- בלאו, ש' (2009). ערפדים עושים קידוש? על יהודים, ערפדים ודעות קדומות. בתוך ה' ינאי (עורכת), **עם שתי הרגליים עמוק בעננים: על פנטסיה בספרות העברית** (עמ' 189-196). תל-אביב: גרף.
- בראשית, ח' (2004). ז'אנר הערפד: סימונו של האחר באמצעות הדם. בתוך ח' בראשית, ש' זנד ומ' צימרמן (עורכים), **קולנוע וזיכרון - יחסים מסוכנים?** (עמ' 153-167). ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל.

28. הקורא המעוניין ימצא דוגמאות מאלפות במחקריהן של האטצ'ון וסנדרס, ראו למשל Beatrice Cenci: Hutcheon, 2006, pp. 174-175; Robinson Crusoe / Foe: Sanders, 2006, 106-112.

אמן הקומיקס כפרשן מבצע: שני עיבודים ל"הסוחר מונציה" לקהל צעיר

- גילמן, ס'ל (2015). סימנים של כבוד וחוסר כבוד. בתוך הגוף היהודי ואיברים בולטים אחרים: מבחר מאמרים (ג' אלגת, מתרגם, עמ' 113-164). תל-אביב: רסלינג.
- גרינברג, ר' (2004). שלושה אדולף: היהודים ומדינת ישראל בעבודתו של אוסקו סְזוּקָה. היה היה: במה צעירה להיסטוריה, 4, 24-40.
- דרידה, ז' (2007). הסוחר מונציה – מהו תרגום "רלוונטי"? בתוך דרידה קורא שייקספיר (מ' בן-נפתלי, מתרגמת, עמ' 22-55). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- האנטר, ס"ס (2013). נולדו בחצות (ד' בושרי, מתרגמת). צור-יגאל: אגם.
- ורדי, ש' (2005). היהודי בעיני סופרים צרפתיים א-שמיים ואנטישמיים (ל' זהבי, מתרגמת). ירושלים: מוסד ביאליק.
- זומר-בודנבורג, א' (1989). הערפד הקטן (נ' גולן, מתרגמת). גבעתיים: מסדה.
- זר-ציון, ש' (2003). שיילוק עולה לארץ-ישראל: 'הסוחר מונציה' לשקספיר בבימויו של לאופולד יסנר בשנת 1936. קתדרה, 110, 73-100.
- יונגמן, א' (1997). ולד הערפד: קורותיו של ערפד צמחוני (מ' דור, מתרגם). תל-אביב: ספרית פועלים.
- כהן, נ' (2012). משפט ומשחק – "הסוחר מונציה ו"התקלה". הפרקליט, 51(2), 407-441.
- לורנד, ר' (1991). על טבעה של האמנות. תל-אביב: דביר.
- נוי, ד' (1972). חודש חודש וסיפורו 1971: שנים-עשר סיפורי עם נבחרים בליווי מבואות, הערות ומפתחות. חיפה: המוסיאון לאתנולוגיה ולפולקלור.
- סלע-שפי, ר' (2009). המאבקים על הקנון: הדינמיקה של שימור ושל חידוש בתרבות. בתוך י' שביט (עורך), קנון וכתבי קודש (עמ' יז-מו). תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב.
- סקוט, ו' (2004). אייבנהו (ח' לבנת, מתרגמת). אור יהודה: זמורה-ביתן.
- עוז, א' (1990). שטר החידה: עיונים בסוחר מונציה. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- קטקו, ת' (2016). מקרה ברא אותו: החינוך בשירות הנאציזם. תל-אביב: רסלינג.
- שנברג, ג' (2016). העיבוד הספרותי מהו? עיון ביצירת טקסט על פי טקסט. תל-אביב: רסלינג.
- שקספיר, ו' (1989). הסוחר מונציה (א' עוז, מתרגם). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- Andelman, B. (2015). *Will Eisner: A spirited life*. Raleigh, NC: TwoMorrrows.
- Beranek, A., Beranek, C., & Moreno, C. (2012). *Dracula vs. King Arthur*. Miamisburg, Ohio: Devil's Due Digital.
- Bloom, H. (1994). *The western canon: The books and school of the ages*. New York: Riverhead Books.
- Bloom, H. (2006). An essay by Herold Bloom. In W. Shakespeare, *The merchant of Venice* (pp. 151-158). New Haven: Yale University Press.
- Bunson, M. (1993). *The vampire encyclopedia*. New York: Gramercy Books.
- Eisner, W. (2008). *Comics and sequential art: Principles and practices from the legendary cartoonist* (Rev. ed.). New York: W. W. Norton.
- Eisner, W., & Poplaski, P. (2008). *Expressive anatomy for comics and narrative: Principles and practices from the legendary cartoonist*. New York: W. W. Norton.
- Frost, J. (2007). *Halfway to the Grave: A night huntress novel*. New York: HarperCollins.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.

- Jaszi, P., & Woodmansee, M. (1994). Introduction. In M. Woodmansee & P. Jaszi (Eds.), *The construction of authorship: Textual appropriation in law and literature* (pp. 1-13). Durham: Duke University Press.
- Kenyon, S. (2005). *Night pleasures*. London: Piatkus.
- Kenyon, S., & Campos, C. (2009). *The dark hunters* (Vol. 1). New York: St. Martin's Griffin.
- Kenyon, S., & Campos, C. (2010). *The dark hunters* (Vol. 2). New York: St. Martin's Griffin.
- Laera, M. (2014). Introduction: Return, rewrite, repeat: The theatricality of adaptation. In M. Laera (Ed.), *Theatre and adaptation: Return, rewrite, repeat* (pp. 1-17). London: Bloomsbury.
- Mallett, R. (2009). Choosing 'Stereotypes': Debating the Efficacy of (British) Disability-Criticism. *Journal of Research in Special Educational Needs*, 9(1), 4-11.
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics: The invisible art*. New York: HarperCollins.
- McCloud, S. (2006). *Making comics: Storytelling secrets of comics, manga and graphic novels*. New York: Harper.
- McLelland, M. J. (2000). The love between 'beautiful boys' in Japanese women's comics. *Journal of Gender Studies*, 9(1), 13-25.
- Mortimore-Smith, S. R. (2012). Shakespeare gets graphic: Reinventing Shakespeare through comics, graphic novels, and manga. In G. Malcolm & K. Marshall (Eds.), *Locating Shakespeare in the twenty-first century* (pp. 81-92). NewCastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Myklebost, S. (2013). Shakespeare manga: Early- or post-modern? *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, 6(3). Retrieved from <http://www.english.ufl.edu/imagetext/>
- Nahshon, E. (2017). The anti-Shylock campaign in America. In E. Nahshon & M. Shapiro (Eds.), *Wrestling with Shylock: Jewish responses to The Merchant of Venice* (pp. 33-48). Cambridge: Cambridge University Press.
- Okabayashi, K. (2007). *Manga for dummies*. Hoboken, N.J.: Wiley.
- O'Shea, S., & Whitney, O. (1966). Pass a piece of pizza, please! *Herbie*, 20, 1-14.
- Perret, M. D. (2001). "And suit the action to the word": How a comics panel can speak Shakespeare. In R. Varnum & C. T. Gibbons (Eds.), *The language of comics: Word and image* (pp. 123-144). Jackson, Mis.: University Press of Mississippi.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. London: Routledge.
- Shakespeare, W. (2006). *The merchant of Venice* (B. Raffel, Introduction & Annotation, H. Bloom, Essay). New Haven: Yale University Press.
- Shakespeare, W. (2011). *Manga Shakespeare: The merchant of Venice* (R. Appignanesi, Adapter). New York: Amulet Books.
- Stableford, B. (1997). Sang for supper: Notes on the metaphorical use of vampires in *The Empire of Fear and Young Blood*. In J. Gordon & V. Hollinger (Eds.), *Blood read: The vampire as metaphore in contemporary culture* (pp. 69-84). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Versaci, R. (2007). *This book contains graphic language: Comics as literature*. New York: Continuum.
- Williams, M. (2000). The merchant of Venice. In *More tales from Shakespeare* (pp. 30-33). Somerville, Mass.: Candlewick Press.