

## נשאר מאחור: פרשת ילדי תימן בקומיקס הממוזרח של ארז צדוק

לילי גלזנר

### תקציר

מאמר זה מציע הגדרה מחודשת למושג "קומיקס ממוזרח" ומציג את פוטנציאל ההתבוננות הכפולה הטמון בו, התבוננות ביקורתית על הנרטיב ההגמוני לצד מבט רפלקטיבי. כמקרה מבחן ישמש הקומיקס הממוזרח של ארז צדוק, **נשאר מאחור**, העוסק בפרשת היעלמותם של ילדי תימן.

בחלקו הראשון המאמר סוקר את הספרות המחקרית שנכתבה על נרטיב החטיפה ושראתה אור לאחרונה. לאחר מכן בחינת ייצוג נרטיב החטיפה תיעשה באמצעות דמויותיהם של האחים שאת סיפורם העמיד האומן במרכז היצירה. לשם כך יגויסו היבטים רלוונטיים מן המחקר הפסיכולוגי העוסק באחאות. הקריאה בדמותו של האח הבכור, האח הנעלם, תידון גם באמצעות שני המושגים שהטביעה שמעוני בעקבות בכטין, "כרונוטופ הגאולה" ו"כרונוטופ הסף", מושגים הממקמים את הסיפור האחאי למול הנרטיב הציוני. ההתמקדות בממד האחאי מדגישה את הסיפור הפרטיקולרי ואת המבט הרפלקטיבי שהיצירה מציעה לעיסוק בפרשת ילדי תימן. כדי להדגיש את המבט הביקורתי הפונה כלפי חוץ – אל הנרטיב ההגמוני – ייצוג הסיפור האחאי ישווה לייצוג סיפורם של ההורים, ייצוג המאיר את הפן הקולקטיבי של הפרשה. המאמר ייחתם בהדגשת התפקיד הפעיל שנדרש מן הקוראים, בטקסט שמעביר אליהם את האחריות ליצירת משמעות וסיגור.

**מילות מפתח:** קומיקס ממוזרח; מזרחיות; פרשת ילדי תימן; אחאות; כרונוטופ; לימינליות; השלמת פערים; סיגור.

### הקדמה: מקומיקס מזרחי לקומיקס ממוזרח

עד לשנים האחרונות מיקומה של הספרות העברית-המזרחית בתודעה הישראלית הקולקטיבית ובתרבות הישראלית ההגמונית היה שולי (ראו למשל: גלזנר, 2018; חקק, 1981; שטאל, תשל"ד; שטרית, 1998-1999; שמעוני, 2008). מפעלים כמו הוצאה לאור של שלושת כרכי האנתולוגיה **מאה שנים – מאה יוצרים** (שטרית, 1998-1999) נועדו לתת לכך מענה ובעיקר להניע תהליך של שינוי שמטרתו השבת היצירה המזרחית אל סדר היום התרבותי והחברתי בארץ. בד בבד, נעשים גם מהלכים שמטרתם לעודד יצירה חדשה שעוסקת בתרבויות, בזהויות, בנראות, בסוגיות ובאירועים היסטוריים של יוצאי ארצות האיסלאם. ברוח זו, הקדיש כתב העת **הכיוון מזרח** גיליון מיוחד לקומיקס חברתי-פוליטי בישראל (שמואלוף וגורפינקל, 2008א). לדברי העורכים, שמואלוף

## נשאר מאחור: פרשת ילדי תימן בקומיקס הממוזרח של ארז צדוק

וגורפינקל (2008ב), הקומיקס הישראלי מהדהד ברובו ומבנה את התרבות ההגמונית הלבנה ומתרחק מעיסוק בשאלות חברתיות כואבות ובכלל זה משאלות שעניינן זהות, תרבות והיסטוריה יהודית-ישראלית-מזרחית (שם, עמ' 45-46; שמואלוף וגורפינקל, 2010). הגיליון בעריכתם נועד לתת במה לאותם נושאים מושקטים ומודחקים.

ואולם, מהי יצירה מזרחית? או, כפי ששואלת עלון (2011), היכן ממוקמת אותה איכות המכונה מזרחיות – ביצירה עצמה, ביוצרת/ת, או באקט הפרשני? (עמ' 9). בהתייחס לקומיקס, שמואלוף וגורפינקל (2010) מציגים כמה תשובות לשאלה מהו קומיקס מזרחי: קומיקס שאינו מייחס עליונות לתרבות המערבית; קומיקס רב-תרבותי המקדם גיוון על פני האחדה; קומיקס העוסק בסוגיות פמיניסטיות (בעיקר, אך לא רק, במרחבים מזרחיים); קומיקס המעניק נראות הולמת לתרבות הערבית. אולם דומה כי תשובות אלו משמשות הקדמה למונח שהעורכים שואפים לכונן ולקדם: "קומיקס ממוזרח", או "קומיקס מזרח תיכוני". במאמרם, שמואלוף וגורפינקל (2010) פותחים את החטיבה שכותרתה **הקומיקס הממוזרח** באזכור חוסר האיזון המשמעותי שקיים בתרבות הישראלית-יהודית בכלל ובקומיקס בפרט – בין ייצוגי מערביות לייצוגי ערביות-יהודית. הם מונים את היצירות שהופיעו בגיליון שערכו שנתיים קודם לכן (שמואלוף וגורפינקל, 2008א), ונועדו לתת מענה לשוליותה של החוויה והזהות המזרחית: יצירתו האוטוביוגרפית של יצחק גורמזאנו גורן המתארת את חווייתו כילד עולה במעברה; יצירתו של יובל כספי המתארת את בחירתו והדחתו של ראש העיר הספרדי הראשון, מוסא שלוש; ויצירתה הסטירית-פרודית של דולה יבנה העוסקת ב"חטיפת יהודי תימן" (שמואלוף וגורפינקל, 2010). בפסקה הבאה הם מציגים, כאמור, את מטרתם – כינון "שדה של קומיקס ממוזרח" (שם). לשיטתם, הקומיקס הממוזרח יעסוק בשלושה היבטים: הקשר שבין הזהות התרבותית והפוליטית לבין המרחב שבו אנו מצויים – המזרח התיכון; השבת "המודחק הפלסטיני" אל התודעה והמרחב התרבותי (הישראלי); רב-תרבותיות שמציפה "שאלות של אתניות, הגירה, צבע וגזע" (שם). המונח שמציעים שמואלוף וגורפינקל (2010) מתמקד אפוא בחומרי היצירה ובפרשנותה, והופך את שאלת מוצאו וזהותו של האמן לבלתי רלוונטית. כמו כן מונח זה אינו מזהה את מושאי מחקריו רק עם הזהויות והתרבויות של העולים היהודים מארצות האיסלאם. להפך, הוא מבקש לפרוץ את ההבחנה המושרשת בחברה הישראלית-היהודית באשר לפלסטינים – הבחנה המבדלת 'אותנו' מ'הם'. המיקום הגאוגרפי-פוליטי המשותף – כך משתמע מדבריהם – מאפשר להבנות זהות משותפת.<sup>1</sup>

המהלך שמבצעים שמואלוף וגורפינקל-גורמזאנו (2010), כפי שתואר לעיל, ובמיוחד מיקום הדוגמאות – יצירותיהם של גורמזאנו גורן, כספי ויבנה – ברצף המאמר, מעורר מספר שאלות מהותיות ולהלן אתמקד בסוגיית המינוח. מהו, לשיטתם, היחס בין המונח "קומיקס מזרחי" ל"קומיקס ממוזרח"? האם המונח "קומיקס ממוזרח" הוא מסגרת-על שבתוכה משתבח המונח "קומיקס מזרחי" כקטגוריה צרה ומובחנת המתייחסת רק לייצוגי החוויה והזהות של יהודים-ערביים וצאצאיהם? או שמא המונח "קומיקס ממוזרח" הוא הרחבה שמייטרת, בסופו של דבר, את המונח "קומיקס מזרחי"?

1. רעיון דומה עולה ממאמרו של חבר (2000), שבו הוא משווה בין נרטיב העלייה היורופוצנטרי-ציוני לנרטיב העלייה המזרחי בספרות למבוגרים. לדבריו, הנרטיב של העלייה מאירופה מחייב מרחב שבר פיזי וסימבולי בין ארץ המוצא של העולה ליעד – ארץ ישראל. מרחב השבר מתגלם בים ובחצייתו. לעומת זאת, טוען חבר, הנרטיב המזרחי מצייר רצף גאוגרפי-תרבותי בין שני המחוזות (שם).

מאמרם הקצר אינו מספק הבהרות.

המאמר הנוכחי מאמץ את הצירוף "קומיקס מזרחי", ואולם מייחד אותו ליצירת קומיקס העוסקת בזהויות, בחוויות ובהיסטוריה של העולים מארצות האיסלאם ושל צאצאיהם שנולדו בארץ (אלו האחרונים, בזיקה למוצאם העדתי). בשונה מן הצירוף "קומיקס מזרחי", ההטיה "ממזרח" יש בה כדי להדגיש ש"המזרחיות", כמו "האשכנזיות", אינה איכות טבעית, מהותנית וחד-ממדית, אלא איכות תרבותית שנוצרת, מתפתחת, מתגוננת ומשתנה מתוך מפגשים בין-תרבותיים ובין-אישיים.<sup>2</sup> הקומיקס הממזרח, אטען, יכול להפנות מבט חוקר וביקורתי החוצה – אל התרבות ההגמונית, אך גם להפנות מבט פנימה במהלך רפלקטיבי. מבטו של הקומיקס הממזרחי יכול אפוא לנוע כלפי חוץ, כלפי פנים, או כלפי שני הכיוונים גם יחד. במאמר זה אבקש להציג את מימושו של פוטנציאל ההתבוננות הכפולה של הקומיקס הממזרחי, באמצעות יצירתו של ארו צדוק (2013) – **נשאר מאחור**.<sup>3</sup> היצירה עוסקת באחת הפרשות הכאובות בחברה הישראלית, פרשת היעלמותם של ילדי תימן. באחד הראיונות שנערכו עימו התייחס צדוק לסוגיית קהל היעד, בציינו כי "השימוש בקומיקס עוזר להגיע לקהל צעיר שלא מכיר את הסיפור הזה" (קינן, 2013א).

יש לציין כי ייחודו של מקרה מבחן זה אינו נעוץ רק בנושא הטעון ובעובדה שהוא פונה לקהל צעיר, אלא גם במיקומו הלימינלי של הטקסט במערכת הספרותית והתרבותית. **נשאר מאחור** הוא טקסט שיצר סטודנט בקורס אקדמי בבצלאל. ואולם הטקסט חורג מהיות מבע פרטי, או תרגיל לימודי גרידא: הוא הוצג בפסטיבל הקומיקס אנימיקס (קינן, 2013א) וזכה לנראות במרחב הציבורי באמצעות ראיונות ואזכורים באינטרנט, המלווים במבחר דימויים חזותיים (סנדי, 2013; פרוינד אברהם, 2014; קינן, 2013ב). כמו כן, עותק של הטקסט מצוי בספרייה הלאומית. בשונה **מתעלומת העיניים השחורות-כחולות** (פז-גולדמן, 2014), ספר מתח לנוער העוסק בפרשת ילדי תימן, יצירתו של צדוק לא ראתה אור באופן מסחרי רחב. מצד אחר, הטקסט בפורמט של חוברת דקה נמכר במוזיאון הישראלי לקריקטורה ולקומיקס בחולון. אם כן, מעמדו של הטקסט כתוצר חומרי ותרבותי הוא מעמד לימינלי הנע בין הפרטי לציבורי, בין היות תרגיל אקדמי להיות יצירה ספרותית במלוא מובן המילה.<sup>4</sup> הלימינליות נוגעת גם לעצם הסיפור המובא בו – שאף הוא נע מן האישי אל הציבורי וחוזר חלילה. הממד האישי נגזר מן ההיסטוריה המשפחתית של היוצר (קינן, 2013ב; פרוינד אברהם, 2014), ובה בעת הסיפור האישי הוא פרט בתוך סיפור חברתי-פוליטי רחב –

2. על ההתמודדות התאורטית עם המושג מזרחיות, ראו למשל: אבישר, 2019, עמ' 15-25; חבר, 2000; משעני, 2006, עמ' 33; עלון, 2011, עמ' 7-9.

3. בתחום ספרות הילדים והנוער הישראלית העכשווית, שמו של צדוק מוכר במיוחד משיתוף הפעולה שלו עם הסופרת ליאת רוטנר, שהוליד את הרומן הגרפי: **מיקו בל: נער השיקויים** (2015). בנוסף פרסם צדוק את יצירתו לקהל הצעיר בחוברות **זבנג** של אורי פינק (אשד, 2009) ובפורמט של חוברות קומיקס בהן **Zoo לה** (2007) ו**מקס** (2008). בעוד Zoo לה הוא קומיקס מסוגת ההרפתקאות הנועזות שגיבוריו הם בעלי חיים מואנשים, **מקס** שייך לסוגת ההרפתקאות בחטיבת הביניים/תיכון המשתמשת בהומור ובהגזמה בכל ממדי היצירה. **נשאר מאחור** נבדל מיצירות אלו הן בסגנונו והן בתכנו.

4. בתערוכות קיץ 2019 המוזאון הישראלי לקריקטורה ולקומיקס הקדיש ליוצר תערוכה קיר שכותרתה: "מסע אישי בקומיקס – ארו צדוק" (<http://www.cartoon.org.il/article/Exhibition64.aspx>). התערוכה סוקרת יצירות שונות של האומן, חלקן פונות לילדים, והאחרות לנוער או למבוגרים או לשניהם. מעניין לציין כי התערוכה עצמה אינה מתעדת את **נשאר מאחור**. כך מציאותה של היצירה בחנות המוזאון, אך אי-הכללתה בקיר התערוכה ממחישות את מעמדה הלימינלי.

## נשאר מאחור: פרשת ילדי תימן בקומיקס הממוזרח של ארז צדוק

"פרשת ילדי תימן" – סיפור שעדיין ניצב על הסף ומבקש הכרה במרחב הציבורי ובתודעה הישראלית-הקולקטיבית.

בהמשך המאמר פרשת ילדי תימן תוצג באמצעות סקירת הספרות המחקרית ובמיוחד באמצעות שני ספרי המחקר שהתפרסמו לאחרונה: ספרו של שיפריס (2019א) ואנתולוגיית המאמרים בעריכתם של שיפריס וגמליאל (2019). לאחר מכן בחינת ייצוג נרטיב החטיפה בקומיקס של צדוק תיעשה באמצעות דמויותיהם של האחים שאת סיפורם העמיד האומן במרכז היצירה. לשם כך יגויסו היבטים רלוונטיים מן המחקר הפסיכולוגי העוסק באחאות. הקריאה בדמותו של האח הבכור, האח הנעלם, תידון גם באמצעות שני המושגים שהטביעה שמעוני (2008) בעקבות בכטין, "כרונוטופ הגאולה" ו"כרונוטופ הסף", מושגים הממקמים את הסיפור האחאי למול הנרטיב הציוני. ההתמקדות בממד האחאי מדגישה את הסיפור הפרטיקולרי ואת המבט הרפלקטיבי שהיצירה מציעה לעיסוק בפרשת ילדי תימן. כדי להדגיש את המבט הביקורתי הפונה כלפי חוץ – אל הנרטיב ההגמוני – ייצוג הסיפור האחאי ישווה לייצוג סיפורם של ההורים, ייצוג המאיר את הפן הקולקטיבי של הפרשה. המאמר ייחתם בהדגשת התפקיד הפעיל שנדרש מן הקוראים, בטקסט שמעביר אליהם את האחריות ליצירת משמעות וסיגור.

## פרשת ילדי תימן: נרטיב החטיפה

בשנותיה הראשונות התמודדה מדינת ישראל עם קליטת עלייה בהיקף אדיר ובתוך שנים מעטות הכפילה את עצמה האוכלוסייה היהודית בארץ. הגירה זו העמידה לפני המדינה הצעירה והקולטת שורת אתגרים בתחומי הדיור, הפרנסה והרפואה עבור העולים (שיפריס, 2019א, עמ' 13-14; שמעוני, 2008, עמ' 11-14). תופעה חמורה שליוותה את שנות העלייה הגדולה ושעד היום לא ניתן לה מענה מספק מטעם המדינה היא היעלמותם של 2,050 ילדים, למעלה ממחציתם ילדים למשפחות שעלו מתימן.<sup>5</sup>

המחקר האקדמי שנעשה על פרשת ילדי תימן וראה אור עד היום מצומצם. על רקע זה בולטים שני הספרים שהתפרסמו לאחרונה: ספרו של שיפריס (2019א) ואנתולוגיית מאמרים בעריכתם של גמליאל ושיפריס (2019).<sup>6</sup> אם נתבונן באנתולוגיה כמקרה מבחן, הרי שבעוד נראה כי יש הסכמה בין החוקרים על עצם קיומה של התופעה – היעלמותם של ילדי עולים בשנות העלייה הגדולה – ועל אחריותה של המדינה, הרי שקיימת מחלוקת חריפה באשר לשאלה מדוע נעלמו הילדים. למעשה אפשר לזהות שלוש גישות עיקריות: הגישה האחת גורסת כי ההיעלמות היא פרי מנגנון מתוכנן ומשומן של חטיפות למטרת מסירה לאימוץ (למשל: גמליאל, 2019; שיפריס, 2019א). הגישה המנוגדת והחלופית שוללת את טענת החטיפה וגורסת כי ההיעלמות נבעה מאנדרלמוסיה ארגונית,

---

5. להערכתו של שיפריס (2019א), גם זה אינו המספר הסופי של הנעדרים (עמ' 31, 764; וראו גם: גמליאל, 2019, עמ' 13). נוסף על כך, לדברי שיפריס התופעה החלה עוד בשנות השלושים ביישוב הארצישראלי בהיקף קטן יותר והמשיכה עד סוף שנות השבעים של המאה העשרים (שיפריס, 2019א, עמ' 38, 47-49). על התפלגות הנעדרים לפי קבוצות המוצא, ראו שם, עמ' 50. לשני נרטיבים מנוגדים המתארים את עבודתן של שלוש ועדות החקירה שמונו לאורך השנים, ראו למשל: שיפריס, 2019א, 14-18; בירנבוים, 2019.

6. בהקדמה לאנתולוגיה העורכת, טובה גמליאל (2019), בוחנת את הסיבות למיעוט המחקר ועומדת במיוחד על חסר מפתיע זה אצל חוקרים העוסקים במזרחיות מנקודת מבט פוסט-קולוניאלית. ראו שם, במיוחד עמ' 18-21.

אדישות ופטרונות מצד גורמי הממסד וכי מרבית הילדים הנעדרים נפטרו ממחלות (לויטן בתוך ויילר, 2019, עמ' 676; לויטן, 2019). בגישה שלישית מחזיקים חוקרים הנמנעים מלקבוע קביעה חד-משמעית מה הייתה סיבת ההיעלמויות. במקום זה, חוקרים אלו מתמקדים בפן המוסרי של הפרשה (למשל: עוזרי-רויטברג וסנג'רו בתוך ויילר, 2019, בהתאמה: עמ' 659, 678).

בפתח הדברים יודגש כי עניינו של מאמר זה אינו בקביעת עמדה בשאלה מהי "האמת" מאחורי היעלמותם של ילדי העולים, אלא מאמר זה מבקש לבחון כיצד מיוצג נרטיב החטיפה ביצירת קומיקס של יוצר צעיר, שמשפחתו עלתה מתימן בשנות העלייה הגדולה. על כן להלן יוצג נרטיב זה כפי שהוא מובא במחקרו של שיפריס (2019א).

שיפריס ממקם את פרשת ילדי תימן לנוכח הנרטיב הציוני-אוריינטליסטי, שראה בעולים מארצות האיסלאם אנשים נחשלים הזקוקים לחינוך מחדש.<sup>7</sup> עולים אלו סומנו כ'אחרים' וכמי שזקוקים לחינוך מחדש בתחום ההורות. כדי להמחיש את התפיסה שראתה בעולים אלו בכלל ובעולים מתימן בפרט, הורים לקויים שאינם דואגים כראוי לילדיהם, שיפריס מביא מדבריהם של שלושה אישים מרכזיים באותה העת: דוד בן-גוריון; ד"ר גיורא יוספטל, ראש מחלקת הקליטה של הסוכנות; וד"ר אברהם שטרנברג, מי שהיה ראש השירות הרפואי לעולה. כך, למשל, פרטוקול ישיבת הממשלה מתאריך 6 ביולי 1949 מתעד דברים קשים שנשא בן-גוריון ולפיהם נדרשת מעורבות אקטיבית מצד המדינה למען הצלת הילדים בני עדות המזרח, שהוריהם אינם יודעים כיצד לטפל בהם ובה בעת הם מונעים – לעיתים באלימות – מן הצוות הרפואי להגיש עזרה וטיפול לילדים (שיפריס, 2019א, עמ' 61). שיפריס מציין כי ההתייחסות ל"הורות הקלוקלת" והפתרון המוצע – הוצאת הילדים מחזקת הוריהם – לא הופנו בשלב זה דווקא לעולים מתימן, אלא לכלל יוצאי ארצות האיסלאם. ואולם במכתב שכתב בן-גוריון כשנה לאחר מכן לרמטכ"ל דאז, יגאל ידן, עולה ביקורת מכלילה שמתמקדת באב התימני המוצג כאדם פרימיטיבי הדואג לעצמו ופחות מכך לילדיו (שם, עמ' 62-63). שיפריס כותב כי גישה זו רווחה בקרב מנהיגות המדינה באותה העת וקיבלה ביטוי מובהק בדבריהם של שני אישים מרכזיים במערך הקליטה, ד"ר גיורא יוספטל וד"ר אברהם שטרנברג (שם, עמ' 65, 70). יוספטל, למשל, חזר וטען כי ההורים מארצות האיסלאם מזניחים את הטיפול בילדיהם, הוא תלה זאת במודל הפטריארכלי, הפוליטי והמשפחתי, הנהוג בארצות המוצא של העולים – דגם שהביאו עימם לארץ – ואשר לפיו יש חשיבות רק לאבי המשפחה. זאת ועוד, לדבריו עוד בארצות המוצא ההורים המזרחיים הסכימו לתמותה הגבוהה של התינוקות. לימים, אלמנתו תייחס את דברי הביקורת האלה כמכוונים לעולים מתימן (שם, עמ' 65-70).

שיפריס סוקר את מחקרה החלוצי של שירן (עבודת מוסמך משנת 1978) ואת המחקרים הספורים שראו אור בשני העשורים האחרונים, שחושפים כיצד העיתונות והספרות תרמו להיווצרות דימוי ההורה התימני הנחשל בתודעה החברתית הישראלית – בימי המנדט ובשנותיה הראשונות של המדינה. כך לדוגמה, **בדבר השבוע** ב-29 בנובמבר 1951, נדפס צילום המתעד עולה מארצות

7. מחקרים קודמים שהציגו את היחס הגזעני כלפי העולים מארצות האיסלאם בשנות העלייה הגדולה ואף לפנייה, וכן את תיוגם כ"אחרים" וכ"נחשלים" ראו למשל: חקק, 1981, במיוחד עמ' 22-34; מאיר-גליצנשטיין, 2005; צמרת, 1997; שטרית, 2004; שמעוני, 2008, וכן עראקי קלורמן (2010), המתמקדת ביחס כלפי עולים מתימן לפני קום המדינה.

## נשאר מאחור: פרשת ילדי תימן בקומיקס הממזרח של ארז צדוק

האיסלאם הרוחצת את בנה ומתחתיו כיתוב המבהיר כי את יסודות ההורות הטובה ובכלל זה את יסודות ההיגיינה למדה האם לראשונה כאן בארץ (שיפריס, 2019א, עמ' 72-73). בהקשר הזה, מחקרן של הירש ושרון (2019), ששיפריס מזכיר, קושר באמצעות קשר לוגי של סיבה ותוצאה בין הבניית דימוי ההורות הנחשלת לפרשת היעלמותם של הילדים. לנוכח הדימוי הנחשל, הפרדת הילדים מהוריהם נתפסה כמעשה הצלה של אלו הראשונים (שיפריס, 2019א, עמ' 75).<sup>8</sup>

שיפריס חותם את סקירת הספרות ברשימה שפרסמה חוקרת ספרות הילדים, יעל דר, בעיתון **הארץ** בשלהי שנות התשעים. מן הרשימה עולה כי בספרות הילדים האשכנזית של שנות הארבעים והחמישים ההורים התימנים תוארו חסרי אונים או אכזריים וילדיהם תוארו מוזנחים, אומללים ומי שנשלחים לעבודה בגיל צעיר. המפתח לגאולתם, כך השתמע מן היצירות, היה טמון בקשריהם עם דמויות הוריות אשכנזיות ובמיוחד אם אימצו אותם. דר כותבת כי לנוכח ילדות שכזו, אין לתמוה "שילדים תימנים רבים כל כך רוצים [בסיפורים האשכנזים] הורים חדשים" (שיפריס, 2019א, עמ' 76; דר, 1997).<sup>9</sup>

באשר לעצם היעלמותם של הילדים, טענה מרכזית ששיפריס מציג במחקרו היא כי השוואת המקרים בפרשת ילדי תימן, מעלה כי אפשר לזהות מאפיינים משותפים ותבנית ברורה וחוזרת של האירועים. ראשית, בשונה מן העולים האחרים שפוזרו במחנות מעורבים ברחבי הארץ, העולים מתימן רוכזו בארבעה מחנות ייעודיים: עתלית, פרדסיה, ראש העין ועין שמר (שיפריס, 2019א, עמ' 38).<sup>10</sup> שנית, התבנית החוזרת כוללת את המאפיינים האלה: **גיל הילדים** – מלידה ועד גיל ארבע; **המוצא** – בדרך כלל מעולי ארצות האיסלאם ובמיוחד מן העדה התימנית; **זירת ההתרחשות** – בתי תינוקות ומוסדות רפואיים כבתי חולים; **המצב הרפואי** – הילדים היו בריאים או לקו בבעיה קלה; **סיום האשפוז ובשורת הפטירה** – בדרך כלל הודיעו להורים על פטירת הילד, אך לא אפשרו להם "לזהות את הגופה, להשתתף בלוויה, לראות את הקבר ולקבל תעודת פטירה" (שיפריס, 2019א, עמ' 29, כמו כן ראו עמ' 34-35, 47). לימים משפחות תקבלנה צווי גיוס עבור אותם תינוקות וילדים שהוכרו בשעתו כמתים. בנרטיב החטיפה צווי גיוס אלו מספקים הוכחה נוספת למעשה הרמייה וגניבת הילדים שלא נפטרו, אלא הועברו לאימוץ במשפחות אשכנזיות (שיפריס, 2019א, עמ' 14, 52; וראו גם: ענזי, 2019).

זהו אפוא נרטיב החטיפה כפי שהוא מוצג במחקר האקדמי. כאן במאמר זה, הטקסט שיעמוד בלב הדיון, ישיב אותנו באמצעות מרחב הבדיון אל השאלה "מה קרה". כפי שנראה להלן, כנקודת מוצא אומן הקומיקס בחר לאמץ את נקודת המבט של האח.

---

8. אך יש לציין כי החוקרות מביעות הסתייגות בדבריהן – הגם שזוהי הסתייגות אמביוולנטית – בהתייחסן לקשר שבין התפיסות החברתיות והשיח שרווחו בשנות העלייה הגדולה ובין היעלמות הילדים (ראו: הירש ושרון, 2019, עמ' 254).

9. דר מונה את ילדותם של הילדים התימנים כפי שהיא מצטיירת ביצירות אלו – "יתמות". דוגמה מרכזית שמשמשת את דר היא יצירתה של לאה גולדברג, **ניסים ונפלאות**, שבה הד"ר כלומבראש, אשכנזי במוצאו, מאמץ את שני האחים, ניסים ואליהו. טיקוצקי (2006) מציג קריאה שונה באשר ליחסה של לאה גולדברג לעולים מארצות האיסלאם בכלל ובסיפוריה בפרט (עמ' 81, הערת שוליים 335). כמו כן ראו: גלזר, 2018, עמ' 19.

10. שיפריס דוחה את הטענה שהדבר נעשה כדי להקל על הטיפול בהם (שיפריס, 2019א, עמ' 39, 44). לעומת זאת, מאמריהם של לויטן (2019) ומאיר-גליצינשטיין (2019) תומכים בטענה זו. מאמרה של מאיר-גליצינשטיין מתמקד בשאלה כיצד אירע שהעולים מתימן הגיעו במצב בריאותי כה רעוע לישראל (שם).

## נשאר מאחור: סיפור המעשה

נפתח בסיפור המעשה: **נשאר מאחור** (2013, ללא מספרי עמודים) הוא סיפורם של שני אחים – יעקב הבכור וספי, אחיו הצעיר. הסיפור ברובו מובא מנקודת מבטו הרטרוספקטיבית של ספי. העלילה הגלויה מתרחשת, ככל הנראה, במחנה העולים עין שמר וסביבותיו והיא מתמקדת בשני ימים גורליים, שתשע שנים מפרידות ביניהם. בבוקר ט"ו בשבט, בשנת 1950, יצאו שני האחים לנטוע שתיל. בדרכם חזרה, האחים משוחחים ביניהם ויעקב מביע את חששו מפני הגיוס העתידי לצבא. ספי מציע לאחיו שלא להתגייס ויעקב שולל אפשרות זו על הסף אך מבטיח לאחיו שביום הגיוס שלו ישובו שניהם למקום הנטיעה ויראו כיצד השתיל שלהם הפך לעץ.

בשובם לאוהל מקדמת את פניהם אימם הדואגת. ספי מופתע למראה אמבולנס הניצב מחוץ לאוהל והאם ממחרת להרגיעו שבאו לקחת אותו ואת אחיו לבדיקות במרפאה בעין שמר, רק כדי לוודא שהם אכן בריאים. באותו הלילה לנים האחים במרפאה, אלא שבאמצע הלילה מתעורר ספי ומגלה שמיטת אחיו ריקה. נציג הממסד מוסר להורים שבנם החל להשתעל ועל כן נשלח לבית החולים רמב"ם בחיפה ושם נפטר ואף נקבר. ספי מונה את כל השאלות המטרידות שצצו בראשו במרוצת השנים. אף שהדבר לא נאמר במפורש, ברי כי ספי לא משוכנע באמיתות הדיווח שנמסר להם. פקפוקיו הופכים לוודאיים כאשר מגיע צו הגיוס ליעקב. ספי מסתיר את המעטה והצו מהוריו אך בליבו גומלת החלטה להשיב את אחיו. ביום הגיוס הוא מקדים לצאת מבית הוריו ורץ בנחישות אל העץ שלהם, שכן אין לו ספק שאחיו יעמוד בדיבורו. אזור הנטיעות, שתשע שנים לפני כן רק איי עשב גבוה אי פה אי שם נראו בו – מעוטר כעת בעצים שונים, בדשא מלא ובשביל כבוש. אך ספי מזהה את העץ – עץ הזית שלהם ומתיישב תחתיו. השעות חולפות והאח האבוד אינו מגיע. בראש מורכן חוצה ספי את השדה הירוק בדרכו חזרה לבית הוריו. הכיתוב חושף את המתחולל בלבו: "עכשיו כשאני חושב על זה. / לפחות המשאלה של יעקב התגשמה. // הוא תמיד ישאר ילד בראש שלי." אלא שבזאת לא מסתיימת היצירה. בפאנל האחרון והמפתיע, נקודת המבט עוברת מתודעתו של ספי, אל המספר הכול יודע. מגבעה מרוחקת דיה וקרובה דיה – ניצב משקיף האח הבכור, שכעת נקרא קובי. בגבו לקוראים, הוא משקיף על דמותו הזעירה של אחיו הפוסע בשביל. מאחוריו, ברכב חדיש ומבהיק, יושבים הוריו המאמצים, בהירי העור. אימו המאמצת מזרזת אותו ואביו המאמץ מגלה אמתיה כלפי בנו, בהיותו סבור כי הנער נרגש ואולי אף חרד לקראת גיוסו.

זהו אפוא סיפור המעשה ביצירתו של צדוק. נקל להבחין במרכיבים המרכזיים של נרטיב החטיפה כפי שפורטו על ידי שיפריס (2019א): אירוע ההיעלמות מתרחש בתקופת העלייה הגדולה; הילד הנעלם הוא בן למשפחת עולים מתימן המשוכנת במחנה עולים; כשיצא מרשות הוריו היה הילד בריא; ההיעלמות מתרחשת בתחומו של מוסד רפואי הקשור לעין שמר (בספרו שיפריס מציג את מחנה עין שמר כמקרה מבחן. ראו שם, עמ' 82-83); ההורים מתבשרים על פטירת הילד ואף על קבורתו לאחר המעשה. ממה שלא נמסר ביצירה משתמע כי ההורים לא קיבלו תעודת פטירה. הופעתו של צו הגיוס מקביל אף הוא לפרט מרכזי בנרטיב החטיפה וכך גם הופעתם של ההורים המאמצים, שגוון עורם מבהיר כי הם ממוצא אשכנזי. פרט בולט החורג מנרטיב החטיפה הוא גילו של הילד. משמעותה של חריגה זו תידון בהמשך. עוד יש להזכיר כי שיפריס מביא במחקרו עדויות

לכך שבמחנה עין שמר העולים, ילדים ומבוגרים, היו מודעים לשמועות על היעלמותם של ילדים ותינוקות (שיפריס, 2019א, עמ' 26, 105-106).<sup>11</sup>

## אפקט האחים: היבטים מן השדה הפסיכולוגי

בראיונות שנערכו עימו (קינן, 2013א; פרוינד אברהם, 2014), סיפר צדוק כי היצירה נולדה מתוך מטלה שקיבל כסטודנט בבצלאל, בקורס של אומנית הקומיקס, רותו מודן. הסטודנטים התבקשו ליצור קומיקס בנושא אחים ואחיות. צדוק החליט לחבר בין נושא המטלה לסיפור המשפחתי שלו: סבתו, שעלתה לארץ ב-1950, שמעה שמועות על היעלמותם של ילדי העולים מבתי החולים שבהם אושפזו, ועל כן בחשכת ליל הכריקה את ילדיה שאושפזו בבית חולים בחזרה למגוריהם. בריאיון עם פרוינד אברהם (2014) צדוק מציין כי קודם ליצירת הקומיקס הוא חקר את הנושא לעומק וחש שעליו לספר אותו "דווקא דרך עיניו של האח הקטן, ולא של ההורים" (שם). לאור זאת בטרם נשוב ונפנה אל יצירתו של צדוק, אבקש להרחיב את השדה התאורטי שישמש אותי בקריאה הפרשנית, באמצעות הצגה קצרה של כמה מן התובנות שמציעה הפסיכולוגיה המודרנית המתבוננת ביחסי אחיות.

בספרו **אפקט האחים**, קלוגר (2013) עומד על ייחודה של מערכת היחסים בין אחאים. בדרך כלל זוהי מערכת היחסים הארוכה ביותר של הפרט (שאינו בן יחיד) ומן המערכות החשובות ביותר שבאמצעותן מתעצבת זהותו והוא רוכש דפוסי התנהלות חברתית (שם, עמ' 16-21, 288-289). ואולם זוהי גם אחת ממערכות היחסים המזוהות ביותר במחקר (שם). דברים דומים כותב אף אברמוביץ' (2016), המתמקד במיעוט העיסוק ביחסי אחאים בפסיכולוגיית המעמקים. אברמוביץ' תולה את הסיבות לכך בקדימות שניתן בה ליחסי אם-תינוק, וכן בציפייה הקיימת בתרבות המערב שדרכיהם של אחים תיפרדנה בשלב מוקדם יחסית (שם, עמ' 19, 25). ואף על פי כן, הוא מציין, המחקר שנעשה מראה את תרומתו העמוקה של קשר "חיובי ומתמיד" בין אחים לאיכות חייהם ועל כך שהם נתפסים כמקור לתחושת ביטחון והגנה (שם, עמ' 20). לנוכח אירועי חיים קשים – גילויי סולידריות, שיתוף פעולה, נאמנות ומסירות שמפגינים אחים זה כלפי זה, יכולים אף לסייע להם לשרוד מצבי מצוקה קשה (שם, עמ' 53).

אברמוביץ' (2016) מונה את שמונת הדגמים של הזדהות וקשרים בין אחים, כפי שזיהו ופיתחו בנק וקאהן – מן הקוטב האחד של התמזגות מוחלטת ועד לקוטב האחר של עוינות מוחלטת (שם, עמ' 39-40; והשוו: קלוגר, 2013, עמ' 289-292). "הטרגדיה הגדולה", כותב אברמוביץ', "היא שלעיתים קרובות מדי לאחים ולאחיות יש יחס רגשי שונה מאוד זה אל זה" (אברמוביץ', 2016, עמ' 40). כך למשל בעוד אח אחד יכול לחוש הערצה כלפי אחיו – משנהו יבקש להתרחק (שם), ואולם יחסי אחים יכולים להשתנות במהלך החיים (שם, עמ' 41).

אלמנט מרכזי שמשפיע על אופיים של אחים ועל טיב הקשר ביניהם הוא מיקומו של כל ילד ברצף

11. ביצירה לא נמסר במפורש היכן מתרחשים האירועים, ואולם הפרטים המופיעים בה: הדימוי החזותי של מחנה אוהלים, השנה 1950 ואזכור מיקומה של המרפאה שאליה נלקחים הילדים, מרפאת עין שמר – מרמזים כי המשפחה שוכנה במחנה העולים עין שמר. יצוין כי מרים קצ'נסקי (1986) מונה את עין שמר ברשימת המעברות שלימים "זכרן נעלם מן המפה" (עמ' 85).



המשפחתי – מיקום הנובע מסדר הלידה (אח בכור, אח אמצעי, אח צעיר. ראו אברמוביץ', 2016, עמ' 41-46, 57). למשל, אח בכור יכול לשמש מודל לחיקוי או לחוש שעליו לשמש מודל לחיקוי עבור האח הצעיר (שם, עמ' 57-58, 63). יתר על כן, המערכת המשפחתית מוצגת כמערכת של נישות שבה כל ילד בוחר לעצמו נישת פנויה. הנישה יכולה לבטא את הקשר עם ההורים (הילד המועדף על האב/האם), או תכונות בולטות (הילד החכם, הילד ההישגי, הילד היפה וכיו"ב; שם, עמ' 41-46). יש שמסיבות שונות האח הבכור אינו ממלא את הנישה "הטבעית" של אח בכור ונישה זו שנשארת "פנויה", מתמלאת על ידי האח הצעיר כמו בסיפור המקראי על דוד ואחיו (שם, עמ' 44-43). לבסוף, באמצעות קריאה בסיפור המקראי על קין והבל, עומד אברמוביץ' על הבדל מהותי בגיבוש הזהות העצמית בין האח הבכור לאח הצעיר. "זהותם של הבכורים מתייחסת לעצמם, זהותם של אלה שנולדו אחר כך מתייחסת להיותם אחות או אח" (שם, עמ' 58). ואולם מדבריו עולה כי היא המיקום אשר יהא, היות אח או אחות הוא חלק אימננטי מן הזהות העצמית של כל אחד מן האחים (שם, עמ' 59, 60).

## נשאר מאחור: סיפורו של אח מדומיין

**בנשאר מאחור** צדוק בוחר כאמור לתת קדימות לנקודת המבט ולחוויה של האח. ואומנם מקומם, משקלם ונראותם של ההורים צנועים מאוד. לשם המחשה, החוברת כוללת 17 עמודים (כולל הכריכה) – בשלושה עמודים יש ייצוג חזותי להורים הביולוגיים, בעמוד נוסף יש ייצוג לבלוני דיבור, ככל הנראה של האב. צנוע עוד יותר הוא ייצוגם של ההורים המאמצים, המופיעים רק בפאנל החותם את היצירה. לעומת זאת, דמותו של ספי – האח שנשאר מאחור – היא הדומיננטית ביותר. לאורך 16 עמודים דמותו מופיעה במובהק ובבירור. בעמוד האחרון, הדמות ההולכת על השביל, הדמות שבה צופה קובי ממרומי הגבעה, קטנה ומושחרת ועל כן אי אפשר לקבוע בוודאות את זהותה. עם זאת, לפי רצף הסיפור ולפי רצף הדימויים החזותיים סביר להניח כי דמות זו היא דמותו של ספי, השב לביתו לאחר שנכזבה תוחלתו.

העברת המוקד מן הקשר ההורי-ילדי אל הקשר האחאי – נרמזת כבר בכריכת הקומיקס המציגה את שני האחים העומדים סמוכים זה לזה, בגבם לקוראים. בקריאה חוזרת, הקוראים מזהים את האחים: יעקב וספי, לבושים בלבוש יהודי-תימני מסורתי, צועדים ופניהם אל מחנה האוהלים הנפרש לפניהם. ידו של יעקב נחה קלות על שכמו של ספי בתנוחה היכולה להתפרש כפרישת חסות אינטימית ונינוחה של אח בכור הנלווה אל אחיו הצעיר ובה בעת שומר עליו. שלושת העמודים הראשונים – שאכנה אותם סצנת הנטיעה – מתמקדים וממחישים באיור ובמלל את מערכת היחסים הקרובה שבין האחים. עצם הבחירה שלהם לטעת שתיל ביחד, יש בה כדי להעמיד את הקורא על מידת הקרבה והחיבה שביניהם. הפעולה והתוצר המקווה נתפסים כמשותפים. בה בעת, אף שבדיאלוג ביניהם ספי מבטא מידה ברורה של אידיאליזציה והערצה לאח הבכור שנתפס ככל יודע – אין זה קשר של התמזגות וערפול גבולות. למעשה, צדוק ממחיש בסצנה זו את הקרבה שבין האחים אך גם את נבדלותם זה מזה, באמצעות עיצוב יחסם למרחב החדש ולמולדת החדשה. עיצוב שמקבל ביטוי כפול ומשלים בדיאלוג שמנהלים השניים ובממד החזותי של הטקסט. יעקב מבטא את הסתייגותו מן הגיוס העתידי ומחייבו בהווה, במחנה העולים, ובה בעת מביע געגועים אל העבר, אל הבית היפה שהיה להם בתימן. הניגוד בין אוהלי המחנה לבית היפה בתימן, איננו רק ניגוד שבין חומר לחומר, אלא יש בו כדי לסמן

## נשאר מאחור: פרשת ילדי תימן בקומיקס הממורח של ארז צדוק

את תחושת הזרות וחוסר השייכות שחש הילד אל מרחב ההווה שלו (והשוו: שמעוני, 2008, עמ' 83-90). אומנם יעקב מחזיק בידו את חפירה, אך יותר משהיא מתפקדת ככלי המחבר את האוחז בה אל האדמה, היא מאפשרת לו לשמור על ריחוק מסוים ממנה ובכך גם היא מסמנת את מצבו הלימינלי. לעומתו, ספי רואה את מרחב ההווה שלהם לנוכח דברי האב שאותם הוא מצטט כמענה לאחיו: "כן, אבל אבא אומר שזה ה-מקום שלנו...". בדבריו של ספי ההזדהות הבין-דורית מהדהדת את תפיסת הגאולה כפי שהיא מופיעה בשירתו של שלום שבזי ואצל כותבים אחרים ממוצא יהודי-תימני.<sup>12</sup> שלא כאחיו, ספי כורע ורוכז ישירות אל האדמה ומניח עליה את כפות ידיו. החיבור שלו אל האדמה, אל המקום, מתגלם כאן בחיבור ישיר, בלתי אמצעי. סצנת הנטיעה ממחישה אפוא כי בה בשעה שספי רואה באחיו מקור של ידע ומודל לחיקוי, הוא גם שומר על נבדלותו.

השיבה אל האוהל והפרידה מן האם ממוקמות בעמוד אחד המחולק לשלושה פאנלים מלבניים-אופקיים. בפאנל העליון האם מקדמת את פני הילדים, המצויים בגבם לקוראים – היא פונה אל השניים בשמותיהם – "יעקובי! ספי!" ומבקשת לברר היכן היו. ידו של יעקב שוב אינה נחה על כתפו של ספי. בצידה השמאלי של התמונה ממוקם אמבולנס. בפאנל האמצעי האיוון בייצוג האחים מופר. הפאנל מכיל שלוש דמויות – שני האחים והאם – שמיקומן זו כלפי זו יוצר משולש מדומיין. בקדמת הפאנל ובקודקוד המשולש ניצב ספי, מבטו מוסב אל האמבולנס שנמצא מחוץ לגבולות הפאנל. בחלק השמאלי של הפאנל ממוקמת אימו הפונה לכיוונו ומושיטה אליו את ידיה. הקווים וצבעי דמויותיהם ברורים ובלטים. בצידו הימני של הפאנל, מאחורי ספי, ניצבת דמותו של יעקב וגם מבטו מוסב אל האמבולנס שמחוץ לגבולות הפאנל. אלא שלא כמו אחיו ואמו, דמותו של יעקב נצבעה "מחוץ לפוקוס" – צבעיו ותוויו דהויים כמו ההרים המצויים בחלקו האחורי של הפאנל והמהווים כתם רקע להתרחשות המרכזית. בפאנל התחתון השימוש בטכניקת המיקוד מתעצם – הדימוי החזותי שבמסגרת מכיל רק את החיבוק של האם ובנה הצעיר. דמותו של יעקב אינה כלולה בתמונה האינטימית הזו. הטכניקה הצילומית-קולנועית שנקט האומן בעמוד זה – המעבירה את המשקל ממערכת היחסים האהאית אל מערכת היחסים שבין האם לבנה הצעיר – עשויה להתפרש בקריאה חוזרת בדרכים שונות. קריאה אחת תציע כי תחושת השבר שחש הבן הבכור נובעת לא רק מן המרחב הפיזי, אלא גם מן המרחב המשפחתי שבו הוא איבד את מעמדו הייחודי אחרי לידת אחיו (והשוו: אברמוביץ', 2016, עמ' 28; כצנלסון, 2005, עמ' 317-335). בקריאה זו הצביעה הדהויה תיתפס כטכניקה וכביטוי חזותי לשיקוף תחושתה הפנימית של דמות החשה שהיא הופכת לשקופה בעיני הזולת, או למצער שאיבדה מחשיבותה. בד בבד אפשר להציע קריאה אחרת שלפיה הצביעה הדהויה משמשת רמז מטרים להיעלמותו הקרבה של יעקב מן התמונה המשפחתית. יש לציין כי שתי הקריאות האלה אינן מוציאות זו את זו. בד בבד נקודה אחת המשתמעת בבירור מן הקומפוזיציה של הפאנל השני היא שבעת ההתרחשות – ספי, האה הצעיר, אינו מודע לדרך שבה חווה אחיו את המעמד. שאלה שנשארת פתוחה גם בקריאה חוזרת היא אם הצביעה הדהויה על משמעויותיה השונות מסמנת את הבנתו הרטרוספקטיבית של ספי המספר (בשונה מתודעתו התמימה של ספי החווה), או

12. "זכות אבות תהיננו / ננשוכה לארצנו" – שבזי, 2012, עמ' 45. לעוד דוגמאות ראו שירתם של יוסף בן-ישראל וסעדיה מנצורה בתוך: מרחביה, תשמ"א, עמ' 70, 101. במיתוס הציני האירופי המוטיב של גאולת הארץ תפס מקום מרכזי (קמיר, 2004, עמ' 168-170, וכן השו: שמעוני, 2008, עמ' 113-115). באמצעות ההתבוננות הרפלקטיבית, צדוק מנכיח את העולים מתימן במיתוס מכונן זה. בספרות הילדים, מהלך זה מהדהד יצירה פחות ידועה של ספורטה, 1951. ראו גם גלזנר, 2018, עמ' 36.

שלפנינו נקודת מבטו המתוכתת של המחבר המובלע המפנה שדר סמוי אל הקוראים מאחורי גבן של הדמויות הבדויות.

העמוד הבא מעביר אותנו אל מרחב שונה, אולם השינה במרפאה בעין שמר. חילופי הדברים בין האחים שוב חושפים את תחושותיהם ועמדותיהם השונות. ספי מוטרד מן השאלה מתי תיערכנה הבדיקות הרפואיות. יעקב, לא אצה לו הדרך לשוב למגורי המשפחה: "מה אכפת לך ספי, יבדקו כשיבדקו. זה כמו נופש כאן. אתה מעדיף לישון באוהל הצפוף שלנו?!" אחרי מתן מענה זה יעקב מפנה את גבו לאחיו ומבקש ממנו לכבות את האור. הממד החזותי מבליט גם בעמוד זה את חסרונו של מגע פיזי בין האחים. בסצנת הנטיעה, היד המחבקת קלות שהניח יעקב על ספי ציינה את הקרבה שבין האחים ואת הדאגה והחיבה שהשפיע האח הבכור על אחיו הצעיר. בסצנת המרפאה, הפניית הגב מבליטה את המרחק התודעתי והרגשי שנפער בין האחים. העמוד הבא, המעוצב כסצנה מתוך סרט מתח, מתרחש אף הוא במרפאה – ספי מתעורר ונחרד לגלות כי מיטתו של אחיו ריקה. הגילוי נמסר כולו באמצעות רצף של דימויים חזותיים – העוברים מן החוץ אל הפנים ולאחר מכן מתמקדים בפניו של ספי העובר ממצב של שינה עמוקה לערות מוחלטת. הדימוי החזותי בסצנה זו – פקירת העיניים – נטען בקריאה חוזרת במשמעות מטפורית. ואולם למה מכוונת משמעות מטפורית זו – האם זוהי התובנה הרטרופקטיבית של ספי המספר, תובנה שאותה רכש שנים לאחר מכן – לגבי אחיו? לגבי הממסד? ואולי פקירת עיניים זו מסמלת את פקירת העיניים במציאות החוץ-טקסטואלית של המשפחות שהבינו שלא מדובר באירוע בודד וחרגי, אלא בתופעה רחבת היקף? או שמא פקירת עיניים זו משקפת כבתמונת מראה את הקורא הצעיר, במיוחד אם זהו עבורו מפגש ראשון עם פרשת ילדי תימן. כך או כך, תובנה רטרופקטיבית אחת נמסרת לקוראים, זו הייתה הפעם האחרונה שספי ראה את אחיו.

סצנת המרפאה במלואה משתרעת על פני שני עמודים וכוללת רצף של שמונה פאנלים. מסירת הבשורה המרה להורים נמסרת בעמוד העוקב המחולק לארבעה פאנלים שווים בגודלם. שני הפאנלים העליונים מוקדשים למעמד הבשורה ושני הפאנלים התחתונים שבים אל האח, ספי. יחס זה – כמו גם העלמת קולם של ההורים (היכולה להתפרש כהמחשת ההלם שאחז בהם למשמע הבשורה המרה) – שב ומדגיש את המקום המרכזי שניתן ביצירה דווקא לדרך שבה האח חווה את האובדן. יתר על כן, ההורים עצמם מיוצגים במעמד קשה זה כצלליות. לעומת זאת, בפאנל הממוקם מתחת לזה שבו נמסרת הבשורה – ושמבחינת רצף הזמן מעביר את הקוראים תשע שנים קדימה – פניו של ספי מובאות כבצילום תקריב. הבעתן גלויה בפניו הקורא כמו גם חתימת הזקן שצמחה על סנטרו ואף היא תורמת לסימון הזמן שחלף.<sup>13</sup>

בנקודה זו יש להתעכב ולציין כי ההתמקדות בקשר האחאי באה לידי ביטוי ביצירה גם במה שאין בה. כפי שציינתי לעיל הדמות הדומיננטית ביצירה היא דמותו של ספי – הן מבחינת תפקידה בעלילה, הן מבחינת המקום והמשקל החזותי שניתן לה והן משום שהיא ממלאת את הפונקציה של הקול המספר. כותרת היצירה תומכת אף היא במרכזיותה של הדמות. ואולם, כל הפרטים המציגים

13. מקלאוד (2018) עמד על כך שהמעבר מפאנל אחד למשנהו מסמן גם את מעבר הזמן, אך לא את משכו (שם, עמ' 103-94). כך המעבר מפאנל לפאנל עשוי לסמן מעבר של שניות ספורות, או של שנים אחדות או רבות. בפאנל שנזכר לעיל, הן חתימת הזקן והן הכיתוב: "ככל שגדלתי [...]", מסמנים לקורא כי פרק זמן ארוך חלף בין הפאנל הקודם לנוכחי.

## נשאר מאחור: פרשת ילדי תימן בקומיקס הממזרח של ארז צדוק

וחושפים לקורא את דמותו – קשורים לקשר האחאי ולפרשת היעלמותו של אחיו. כך לא נמסר לנו דבר על מעשיו ועל התפתחותו של ספי במהלך תשע השנים שחלפו מיום שיעקב נעלם. למשל: מי היו חבריו למשחק? איזה תלמיד היה בבית הספר? כיצד הוא חווה את התפתחותו הפיזית ואת התבגרותו המינית? למעט שני שינויים מינוריים ברובד החזותי – הופעתה של חתימת זקן והחלפת הבגדים – תשע השנים המעצבות שבהן הפך מילד לנער לא מקבלות ביטוי ביצירה.<sup>14</sup> אברמוביץ' (2016) כותב כי מותו או היעדרו של אח – ובמיוחד אח אהוב שנתפס באור אידיאלי – משפיעים עמוקות "על זהותם של האחים שנותרו" (שם, עמ' 81). ביצירתו של צדוק, תופעה זו מקבלת ייצוג מוקצן – זהותו של ספי מעוצבת ומוגדרת רק ביחס להיותו חלק מקשר אחאי שנקטע. היותו אח ל"אח אובד" הוא המרכיב הזהותי הדומיננטי. כל שאר המרכיבים – כהיותו בן ותלמיד – ניתנים בצמצום ורק מתוך קשרם למרכיב הזהות הדומיננטי.

ספי, כאמור, אינו משוכנע שאחיו נפטר כפי שטען נציג הממסד באוזני הוריו וכאשר הוא מוצא צו גיוס בתביבת הדואר, הוא בטוח שאחיו חי ומחליט להשיבו הביתה. הדימויים החזותיים חושפים כי הזמן החולף הביא עימו שינויים. האוהלים הוחלפו בבתים חד-קומתיים עטורי גגות רעפים ובמקום הלבוש המסורתי ספי לובש בגדים מודרניים יותר (למשל מכנס קצר), הגם שהוא לא ויתר על פאותיו ועל כיסוי ראש.<sup>15</sup> בד בבד ריצתו של ספי אל המקום שבו הוא סבור כי ימצא את אחיו – ריצה שלה הקדיש צדוק עמוד וחצי המורכבים מרצף של תשעה פאנלים הממחישים ומעצימים את נחישותו של הרץ באמצעות שימוש בגדלים שונים של מסגרות, בזוויות ראייה שונות ובמעבר מתקריב להרחקה – מדגישה שהקשר העמוק שחש כלפי אחיו – מסירותו ואהבתו – לא השתנו, הזמן לא יכול להם. אך רק כאשר ספי – ועימו הקורא – מגיע אל האדמה שבה תשע שנים לפני כן נטעו האחים עץ, רק אז מתברר על מה נסמכת תוכנית השבת האח האובד: ספי סומך על אחיו הבכור שגם הפעם ימלא את הבטחתו. תודעתו של ספי – הנמסרת לקוראים באמצעות שתי כתוביות (captions) המכילות היגדים קצרצרים – מזמינה את הקורא לשוב אל סצנת הנטיעה, אל הצעתו-הבטחתו של יעקב שביום הגיוס שלו ישובו האחים אל השתיל ויראו כיצד גדל והפך לעץ. ספי מזהה את העץ ונושא את מבטו כלפי מעלה. כעת מתגלה לקוראים כי העץ הוא עץ זית. הדימוי החזותי – שראשיתו בשתיל וסופו בעץ נושא הפרי – מרפרר אל מזמור **תהילים** ככה, אל תמונת ביתו של המאמין ירא השמיים הזוכה לאכול ביגיע כפיו, המתברך באישה פורייה ובבנים "כשתילי זית" המסבים לשולחנו (שם, פס' ג). ובקומיקס – בבוקרו של יום זה, כאשר עזב ספי את בית הוריו – הסב אביו, יחידי, אל השולחן. האח שנשאר מאחור, רומז הדימוי החזותי, מבקש תיקון לא רק לעצמו, כי אם גם לאביו ובהרחבה להוריו שתמונת חייהם הופרה ונשברה. בהיעדרו של יעקב, דומה אפוא כי ספי תפס את הנישה של האח הבכור – זה המאמץ את ערכי ההורים והמבקש להשיב את

14. אומנם המרת הבגדים המסורתיים בבגדים מודרניים איננה שינוי מינורי, ואולם מבחינה חזותית השינוי מעוצב בעדינות, שמשמעותה לא בהכרח תודק לעיני הקורא. יתר על כן, השמירה על פאות הלחיים הארוכות וכיסוי הראש, מסמנים לקורא שהשינוי שחל בלבושו של ספי אין משמעו ויתור על זהותו העדתית. לעומת זאת, השינוי שחל בלבושו של קובי בולט יותר בעיקר בשל הבחירה בגוון האדום, אך גם בשל הווייתו על כיסוי הראש והווייתו המשוער על הפאות. נקודה מעניינת אחרת היא הסימטריה החזותית ההפוכה שיצר צדוק: בסיום ספי בחולצה ארוכה ומכנסיים קצרים, קובי בחולצה קצרה ומכנסיים ארוכים. ההפרדה אפוא מתגלמת גם במערכת הבגדים.

15. כמו הגיית האותיות הגרוניות, כך גם הפאות שימשו נושא טעון במפגש בין העולים לילידי הארץ, ראו לדוגמה: חקק, 1981, עמ' 46-48. על המשמעות הטעונה של השמירה על הפאות או גזיזתן, ראו: שפירא, 2011, עמ' 43-42.

הסדר המשפחתי על כנו (והשוו: אברמוביץ', 2016, עמ' 42-43). אך בסיפור זה, אימוץ נישת האה הבכור לא נועדה לדחוק את הבכור הביולוגי, אלא להפך – להשיבו למקומו הטבעי. אך יעקב אינו מגיע. כנגד תשעת הפאנלים שהמחישו את ריצתו הבהולה, הנחושה אל מטרתו – צדוק מתאר בשני פאנלים שכל אחד מהם משתרע על עמוד שלם (splash page), את ההשלמה המובסת של ספי עם האמת המרה – אחיו לא יחזור. הרכנת הראש, הבעת הפנים ושפת הגוף של ספי השב על עקבותיו ומתרחק מן העץ מספרות על התפכחות שפירושה קיצה של התקווה. זהו הרגע שבו אפשרות האיחוד המחודש מתפוגגת וקיומם של האה ושל קשר האהאות הופכים בתודעתו של האה שנשאר מאחור – לזיכרון.

אברמוביץ' סוקר פרידות לסוגיהן בין אחים ומבחין בין "פרידה מהסכמה" ובין "פרידה בכורח" (שם, עמ' 97-101). כדוגמה לסוג השני, הוא מביא את הסיפור המקראי הידוע על יצחק וישמעאל. המספר המקראי אינו מפרט את תחושותיו ורגשותיו של יצחק לנוכח גירושו של אחיו והפרידה שנכפתה עליהם. ואולם, טוען אברמוביץ', הכתוב רומז להשפעה העמוקה שהייתה לדבר על יצחק. למשל, המקום שעתידי יצחק לבחור בו כמקום מגוריו הקבוע, לאחר מות אביו, אינו מקרי. יצחק בוחר במקום שמקושר במקרא עם אחיו. בחירתו של יצחק לשוב לשם מבטאת "געגוע נצחי לאה האבוד" (שם, 101). בדומה, **בנשאר מאחור** ספי חוזר אל המקום שבתודעתו ובחוייתו מזוהה ביותר עם אחיו ועם חויית האהאות המשותפת שלהם. השבת האה מעוגנת במחשבתו של ספי במרחב ובזמן קונקרטיים. על כן בתודעתו זהו גם המקום שמסמן את קיצה של התקווה להשבת האה.

### קובי: האה שלא נשאר מאחור (?)

צדוק, כפי שצוין לעיל, בחר להתמודד עם פרשת ילדי תימן "דרך עיניו של האה הקטן" (פרוינד אברהם, 2014). אלא שבסיום צדוק מסיט את המיקוד מספי וחוייתו אל האה הבכור, אל מי שלא נשאר מאחור. ואולם צדוק בוחר לעצור את הנרטיב בנקודה שמותירה את הסיפור, מבחינה פוטנציאלית, פתוח. אומנם הכפולה (double splash page) שאיתה נחתמת היצירה מבהירה שאיש המסד כיזב למשפחה. יעקב לא נפטר, חשדותיו של ספי היו מוצדקים. יתר על כן, הקורא למד שאת יעקב אימץ זוג בעל חזות אשכנזית. ואולם אין בפרטי הכפולה כדי להבהיר מה בדיוק אירע באותו לילה גורלי, תשע שנים קודם לכן. ואין בכפולה תשובה לשאלה מה יעשה קובי-יעקב ברגעים הבאים, או בעתיד הרחוק יותר.

אבקש אפוא למקד את ההתבוננות בדמותו של האה שלא נשאר מאחור, באמצעות שאלה משתמעת – שאלה שאינה מנוסחת במפורש בטקסט – והיא שאלת הבחירה. הבחירה שאולי העמידו לפני יעקב בליל ההיעלמות והבחירה שניצבת לפניו בסיום היצירה. כמסגרת תאורטית לעיון בשאלה זו, אבקש לאמץ שני מונחים שטבעה שמעוני (2008) במחקרה: "כרונוטופ הגאולה" ו"כרונוטופ הסף".

שמעוני (שם) מצביעה על קורפוס יצירות בספרות העברית משנות החמישים של המאה העשרים ואילך, והיא מכנה אותו "ספרות המעברה" (עמ' 24). היא מזהה בקורפוס זה שתי תבניות תמטיות מארגנות. כדי להמשיגן היא מפגישה בין המונח "כרונוטופ" (זמן-מרחב) של בכטין (2007) למונחים "טקס מעבר", כפי שהציג האנתרופולוג ארנולד ון גנפ, ו"השלב הלימינלי" כפי שפיתחו

## נשאר מאחור: פרשת ילדי תימן בקומיקס הממוזרח של ארז צדוק

טרנר ואיליאדה (שמעוני, 2008, עמ' 73-74).<sup>16</sup> במהלך זה, ובאמצעות עיבוי מושג כרונוטופ הסף הבכטיני (שם, עמ' 131-133), שמעוני מעצבת שני מונחים חדשים לדיון בספרות העברית – "כרונוטופ הגאולה" ו"כרונוטופ הסף". כרונוטופ הגאולה מהדהד את הנרטיב הציוני ההגמוני, שלפיו העולים מארצות האיסלאם הגיעו ממרחב ותרבות פרימיטיביים והשהות במעברה מאפשרת להם לעבור מטמורפוזה – להשיל את זהותם, שפתם ומנהגייהם הישנים ובאמצעות החינוך הציוני לרכוש זהות חדשה וראויה על כל הסממנים הנלווים. ואולם המעברה במובנה הסימבולי – כמרחב זמן לימינליים – אמורה להיות תחנה זמנית בדרך לגאולה: ההתערות השלמה בחברה הישראלית.<sup>17</sup> כלומר לפנינו נרטיב של גאולה מנחשלות לנאורות, ממזרחיות לישראליות (שמעוני, 2008, עמ' 71-116). ואולם כפי שמראה שמעוני, אפילו היציאה הפיזית מן המעברה – למשל, המעבר לשכונה או לעיירת פיתוח – אינה מבטיחה את השלמת "מהלך הגאולה" (שם, עמ' 155-169).

בניגוד ל"כרונוטופ הגאולה", "כרונוטופ הסף" חותר תחת סיפור הגאולה הציוני ומציג נרטיב של שבר זהות. ניסיונו של העולה להמיר את זהותו הישנה בזהות החדשה ולהתערות בחברה הישראלית, להפוך לעצם מעצמותיה, נידון לכישלון. העולה אינו מצליח לצאת מן השלב הלימינלי – מהיות "בין לבין" – ונגזר עליו להתקיים ב"מצב ספי". דוגמה רלוונטית במיוחד לדיון בספרות ילדים ונוער, היא המקרה של נורי, גיבור הספר **תרנגול כפרות** (שמעוני, 2008, עמ' 133-143). שמעוני (2008) מגדירה מצב זה במונחים של תקיעות, קיפאון המתרגם לחוסר תזווה, חוסר יכולת לפעול ואף אין-אונות (שם, עמ' 132-133).

נשוב להתבונן כעת ביצירתו של צדוק. בסצנת הסיום אנו חוזים בדמותו של קובי-יעקב הניצב על קצה צוק או גבעה, מתבונן בשתיקה מלמעלה למטה, בחסותו של מרחק בטוח, לכיוונה של דמות הצועדת על השביל. כאמור, דמות שבשל המרחק הפיזי בין השניים נראית קטנה ובלתי ברורה. רצף הסיפור ורצף הדימויים החזותיים בעמודים הקודמים מזמינים את הקורא לזהות בדמות הצועדת את ספי; האח המייצג את העולם הישן, שקובי נותק ממנו עד שכל שנשאר לו ממנו זהו רק כתם, או צל של זיכרון. למעשה, דמות זו – בין שזהו ספי בין שלא – מנכיחה את שאלת הבחירה. בין שקובי ביקש במפורש להגיע למקום זה ובין שיד המקרה הביאה אותו ואת הוריו המאמצים למקום זה – ברי כי הוא מזהה את המקום וחש בכובד הבחירה שניצבת לפניו. צדוק מיקם את הנער בגבו לקורא, ועל כן הבעת פניו אינה חשופה. הרמז היחיד למתחולל בקרבו מצוי בידו המונחת על עורפו. האם הוא שולח מבט פרידה אחרון במרחב הטעון של עברו – מרחב המכיל את אחיו – ובעוד רגע ייסוב וייכנס אל המכונת שבה ממתנים לו הוריו המאמצים? או, לו היה מצייר צדוק עמוד נוסף ההיינו

16. בעקבות בכטין (2007): "כרונוטופ" הוא תבנית רטורית מארגנת המצביעה על זיקה קונקרטיית בין ממד הזמן למרחב ביצירה הספרותית, והמטעינה זיקה זו במשמעות סמלית המציעה תובנה אנושית-תרבותית. היצירה הספרותית יכולה להכיל כרונוטופים שונים המקיימים ביניהם זיקות מגוונות. בכטין (2007) ראה במאפיין זה מאפיין מהותי של סוגת הרומן. במחקרה על יצירתו של אומן הקומיקס אלן מור, די לידו (Di Liddo, 2009) טוענת כי לקומיקס אופי כרונוטופי מובהק יותר מזה של הרומן בפרוזה, וזאת בשל אופיו ההיברידי של הקומיקס, וכן מפני שהוא מציג רצף פעולות בחלל נתון (שם, עמ' 63-64). המושג "טקס מעבר" נוגע לשינוי מעמדו החברתי של הפרט והוא כולל שלושה שלבים: שלב הניתוק, השלב הלימינלי, שלב ההתחברות. בשלב הלימינלי הפרט מתקיים מחוץ לגבולות הברורים, במצב של היות "בין לבין", לדוגמה: בין היות ילד להיות אדם בוגר (וראו: שמעוני, 2008, עמ' 73-74).

17. במאמר זה מחנות העולים והמעברות נתפסים כמייצגים את אותה תופעה עצמה – תחום שוליים נידח ומנותק גאוגרפית ותרבותית, הסובל מדלות חומרית קשה ונתפס ונחזה כ"לא מקום" בזוי (וראו: שמעוני, 2008, עמ' 97-99).

חוזים בקובי השועט קדימה ומתאחד עם אחיו? או באיחוד עתידי המתרחש שנים לאחר מכן? צדוק בחר שלא לתת לקוראים מענה חד-משמעי.

ואף על פי כן, קריאת הקומפוזיציה של הכפולה באמצעות המונחים שמציעה שמעוני (2008) מציעה פריזמה להבנת מצבו של הנער וכלי למשמע את הדימוי החזותי. מיקומן של הדמויות – בתוך המסגרת וזו ביחס לזו – יוצר חלוקה של הכפולה לשלושה תחומים היוצרים רצף ליניארי: מימין לשמאל ומקדמת הפאנל לחלקו האחורי. בקדמת הפאנל (ומימין אל המרכז) ממוקמים ההורים המאמצים בתוך מרחב תחום וסגור – המכונית. מחוץ לתחומה של המכונית אך בסמוך אליה, ממוקם הנער בתחום האמצעי, הגובל בצידו האחד עם המכונית ובצידו האחר עם התחום השלישי הפריפריאלי, המרוחק ביותר ממבטו של הקורא. תחום הביניים שבו ממוקם הנער, אטען, מקביל למרחב הלימינלי של היות בין לבין. ואולם האם לפנינו סיפור שבבסיסו כרונוטופ הגאולה או כרונוטופ הסף? מצד אחד, הייצוג החזותי של הרכב, התופס כשני שלישים מן העמודה הימנית, מעניק לו משקל גרפי נכבד המעצים את פוטנציאל התנועה וההתקדמות במרחב (גם ביחסו לזמן, שכן ההתניידות ברכב "חוסכת זמן"). בהקשר שבו הוא ממוקם, הרכב מסמל את המודרניות והקדמה כמו גם את האופציה למוביליות חברתית, כלומר את אופציית הגאולה כפי שהיא נתפסה בנרטיב הציוני. בד בבד אף שמיקומו של הנער מעיד על פעולה מקדימה – יציאה מן המכונית, הרי שהתנוחה שבה הוא ניצב משדרת היסוס, תקיעות וקיפאון המתרגם לחוסר תזווה ולחוסר יכולת להתקדם. הגוון האדום של חולצת הנער – צבע שאינו מתכתב עם אף אלמנט אחר בכפולה (ולמעשה זהו השימוש היחיד בצבע זה ביצירה) מדגיש את היותו נטע זר בשני העולמות גם יחד. כך דומה שהקומפוזיציה של הכפולה מתרגמת את תחום האמצע שבו מצוי הנער, למצב הסיפי של כרונוטופ הסף ולא למצב הלימינלי של כרונוטופ הגאולה.

קריאה זו של הדמות, כמי ששוויה "בין לבין" בתהליך עקר שאינו יכול להבשיל ולהגיע לכדי גמר, משיבה אותנו אל הסצנה הראשונה ביצירה, סצנת הנטיעה שבה ביטא יעקב באוזני אחיו את משאלתו, "הלוואי ויכולתי להשאיר ילד תמיד". הדימוי הפיטר-פאני ישוב ויהדהד בדברי ספי המבין שאחיו לא ישוב אליו, ומכאן ואילך הוא ימשיך להתקיים רק בזיכרונו, כילד נצחי. הרפרור לדמותו של פיטר פאן – הזרה לעולם הדימויים של סיפור מהננות העולים והמעברות ושל הנרטיב הציוני<sup>18</sup> – מעניק לטקסט ממד של היברידיזציה, שבתורו מדגיש את אלמנט הבחירה. פיטר פאן הוא הילד שבוחר לא לסיים את תהליך הגדילה, את המעבר מהיות ילד להיות בוגר (ברי, 1989, עמ' 181). יתר על כן, פיטר פאן מסמל את הילד שבוחר שלא לשוב הביתה, כמו גם את הטרגיות של שיבה מאוחרת מדי (שם, עמ' 121).

דמותו של פיטר פאן מסמלת אפוא בחירה מודעת להישאר מאחור. על כן הרפרור לדמותו מעלה את השאלה מיהו ה"נשאר מאחור" בטקסט של צדוק. לכאורה התשובה הברורה היא האח הצעיר, ספי, זה שנשאר עם הוריו, במחנה העולים. זה שמחשבתו חוזרת שוב ושוב לאחור לאותו לילה גורלי שבו איבד את אחיו ואת הקשר האחאי.<sup>19</sup> בה בעת, הסיום מציע שבמובן מסוים גם האח הבכור, לעד

18. בפרק האחרון בספר, מתגלה מזימתו של פיטר פאן, שביקש למנוע את חזרתה של ונדי לאימה (ברי, 1989, עמ' 173-175). כך אף שבתרבות ובהקשר שונים לגמרי, פוטנציאל הרמייה וההיעלמות מהדהד גם בטקסט הקלסי.

19. אין שום רמז לכך שלמי מן האחים יש, בהווה שאיתו מסתיים הסיפור, אחים אחרים. מכאן שהפרידה ביניהם שללה מכל אחד מהם בנפרד את חוויית האהאות ואת הזהות האהאית במובן עמוק ומחולט.

## נשאר מאחור: פרשת ילדי תימן בקומיקס הממוזרח של ארז צדוק

ייוותר מאחור. זהותו "הישנה" שנגדעה, לעד תישאר בזמן-מרחב של מחנה העולים. זאת ועוד, השוואת הכפולה לדימוי החזותי שעל הכריכה החיצונית של חוברת הקומיקס (שני האחים ניצבים בגבם לקורא, צופים אל עבר אוהלי מחנה העולים), מעלה כי עבור הנער שלכאורה חצה את הסף, הבחירה ב"עולם הלבן" פירושה ויתור על האחות, על הקשר האינטימי ועל הסולידריות שהיא מציעה.

שאלת הבחירה המשתמעת בכפולה החותמת את היצירה משיבה אותנו אל הלילה הגורלי במרפאה בעין שמר. גם בקריאה חוזרת, כאשר הקורא יודע כי יעקב-קובי חי וכי עברו לא נמחק מזיכרונו, פרטי היצירה אינם מאפשרים לקבוע בוודאות מה אירע במרפאה. האם נחטף? האם פותה לעזוב את משפחתו? האם עזב מרצונו?<sup>20</sup> חילופי הדברים בינו ובין אחיו בסצנת הנטיעה, תחושתו באשר למקומו במשפחה – כפי שמציעה הקריאה הפרשנית של מעמד הפרידה מן האם, אפשר לראות בהם רמזים מטרימים להיענותו להבטחות מפתות לחיים טובים יותר, לילדות נטולת דאגות (והשוו: שיפריס 2019ב, עמ' 719). בקריאה פרשנית זו, הצבעים הדחויים של דמותו בסצנת הפרידה מן האם ומבטו המופנה שם אל האמבולנס המצוי "מחוץ למסגרת" יתפרשו כמסמלים את כמיהתה של הדמות להיחלץ מן המקום הקשה שבו היא שרויה. במציאות החוץ-טקסטואלית, מתן בחירה כזו לילד בן תשע היא בעייתית מבחינה פסיכולוגית ופסולה מבחינה מוסרית, שכן היא מניחה על כתפיו אחריות שאינה לפי מידותיו, ובה בעת מתעלמת מכך שאין באפשרותו לשער ולשקול את השלכות המעשה. ואולם במסגרת הבדיון – עצם הבניית האפשרות שכך אירעו הדברים, מעניקה מורכבות אנושית ועומק טרגי לדמות ולסיפור בכללו.

## על אחים והורים – הבניית הסיפור החלופי

**נשאר מאחור**, הקומיקס הממוזרח של צדוק, מציע מבט דו-כיווני: הוא מפנה מבט חוקר וביקורתי החוצה אל התרבות ההגמונית, ובה בעת מפנה מבט פנימה במהלך רפלקטיבי. יש להבהיר כי שני המבטים האלה אינם מנותקים זה מזה, אלא הם נפגשים, מצטלבים ואף מאייכים זה את זה בנקודות שונות. אך בעוד ההתבוננות בדמויות האחים ובקשר האחאי מאפשרת להדגיש את המבט הרפלקטיבי שהיצירה מציעה, הדיון שלהלן מבקש להתמקד במבט הביקורתי שהיצירה מפנה החוצה, אל הממסד והנרטיב ההגמוני. לשם כך אשיב כעת אל התמונה את דמויות ההורים.

הבחירה למקד את הסיפור באח ובמערכת היחסים האחאית, הזיזה לשולי הסיפור את דמויות

20. שלא כמו מחקרים העוסקים בפרישות רחוקות בזמן או במקום, מחקר זה עוסק בפרשה פתוחה שעודה מטלטלת משפחות ויחידים. ברי לי כי הצעה פרשנית זו עשויה להיקשר לנרטיב הציוני ולהסב תחושת אי נוחות עזה ואף התנגדות. על כן אדגיש שאין בקריאה זו כדי להטיל רבב בדמותו של הילד. להפך, קריאה פרשנית זו מבקשת להדגיש את המצוקה האמיתית של העולים על רקע המצב הקשה ששרר במחנות העולים ובמעברות (ראו למשל: הירש ושרון, 2019, עמ' 271-273; שמעוני, 2008, עמ' 13-14). שהיה עשוי לגרום לילדים לחלום על מציאות שונה. כך למשל, שלום אשבל (2015), שעלה עם משפחתו מתימן ושוכן במחנה העולים עין שמר בהיותו כבן אחת עשרה, מתאר תנאים פיזיים קשים ביותר שהביאו אף לידי אבודות בנפש בחורף 1950. בהמשך, לאחר שעזבו את מחנה העולים, תנאי החיים הקשים והמכות הקשות שספג מאביו והבילו אותו, במילותיו – לנקוט "בדרך מרמה" כדי לעזוב את הבית ולעבור למוסד לילדים. אין בדברים אלו, כאמור, כדי להפחית מאחריותה של המדינה, ואין בדברים אלו כדי להטיל את האחריות על הילדים. אך יש בדברים אלו כדי להעמיד אותנו על מורכבותה של הסיטואציה הקשה, ועל מורכבות התגובות הפסיכולוגיות שהדבר היה עשוי לעורר בילדים.



ההורים. תגובת ההורים כמעט ואינה מיוצגת ביצירה ושני הייצוגים הישירים שלה (בשני הפאנלים המרכיבים את מעמד הבשורה) – מסתירים ומצניעים יותר משהם מעניקים לקורא כניסה לתודעת ההורים ולרגשותיהם. ואף על פי כן, הייצוגים המוקדשים להם ממחישים את הדאגה והאהבה ההורית. האם שמקדמת את פני ילדיה בשאלה "איפה הייתם כל היום?" ורוכנת ומחבקת את בנה הצעיר, והאב הדואג לתזונה בנו ושברור מדבריו כי הוא מעורה בסדר יומו ובלמודיו של בנו. די בפאנלים בודדים אלו כדי להעמיד נרטיב חלופי לזה שהובנה בתוך הנרטיב הציוני על אודות "ההורות הקלוקלת" של העולים מתימן ועל "הצורך" להציל את הילדים מהוריהם המזניחים (והשוו: הירש ושרון, 2019).

אך ייצוגם של ההורים ביצירה נבדל מזה של האחים לא רק מבחינה כמותית. דומה כי בעוד דמויות האחים משמשות את צדוק כדי להעמיד סיפור אישי, פרטיקולרי,<sup>21</sup> דמויות ההורים משמשות אותו כדי להצביע על החזרתיות שבסיפור זה, שבה בשעה שהוא סיפור משפחתי-אישי, הוא גם סיפורן הקולקטיבי של משפחות רבות מספור.

נשוב אל הפאנל הראשון של מעמד הבשורה – נציג הממסד המוסר להורים את בשורת מותו המפתיע של בנם. צדוק משנה את טכניקת ייצוג הדמויות בציירו את ההורים כצלליות שחורות הניצבות לנוכח איש הממסד "הלבן", תרתי משמע. אפשר לנמק מימוש חזותי זה באמצעות הנמקה דמוית מציאות (המעמד מתרחש בלילה מחוץ לאוהל המואר מבפנים) וזווית הראייה החיצונית שמבעדה נמסר המעמד בפאנל הזה: דמותו של איש הממסד מוארת על ידי מקור האור הבוקע מן האוהל, ואילו דמויות ההורים ניצבות מחוץ לטווח האור, בצל. בד בבד הייצוג החזותי מופעל כאן כדי ליצור אמירה משתמעת שחורגת מן הייצוג הפיזיקלי-אסתטי של משחקי אור וצל ושנוגעת ליחסי הכוחות בין הממסד לעולים, בין לובן לשחור.

ובה בעת, הקומפוזיציה שעיצב צדוק בפאנל זה, מזמינה גם קריאה נוספת שמאתגרת את התפיסה המקובלת של יחסי הכוחות. אומנם דמותו של איש הממסד ממוקמת במרכז הפאנל, אך דווקא דמויות ההורים הממוקמות בחלקו הקדמי של הפאנל, הן המהוות את מסגרת ההתייחסות הדומיננטית. אין זה ייצוג פריפריאלי שאפשר להתעלם ממנו. אפשר אף לטעון כי דמויות ההורים מאפילות על הדמות המוארת. זאת ועוד, גם בפאנל זה מיקומן של שלוש הדמויות יוצר משולש מדומיין, שבו איש הממסד ממוקם בקודקוד – אך האם שם ממוקם בסיס הכוח? לאו דווקא, שכן מבטו המושפל של איש הממסד הופך אותו לאי מנותק שאין לו על מה להישען. לעומת זאת, צלליות ההורים מוצגות בפרופיל כפונות זה לזו – כמייצרות מבט משותף וכך דווקא צלע זו, הממוקמת בקדמת הפאנל, הופכת לבסיס של כוח שלעומתה מבטו של הקורא מודד את מי שמוצב ב"קודקוד". כך מבנה המשולש, משחקי האור והצל, המבט המדומיין והיעדרו – מציעים אפשרויות שונות לקריאת מפת יחסי הכוח. ויש בעיצוב זה כדי לחתור תחת הזיהוי המקובל בתרבות המערב בין הצבע הלבן לערכי הצדק והמוסר (לעומת הדמוניות והנחיתות המוסרית המיוחסות לצבע השחור). הצדק והכוח המוסרי מצויים בארגונו של

21. שמותיהם של האחים, ספי ויעקב, אומנם מהדהדים את סיפורי האחים המקראיים: יעקב ועשו, יוסף ואחיו. לנוכח פרשנותו של אברמוביץ' (2016) אפשר בהחלט להצביע על מימוש פרדיגמטי של יחסי אחים שדרכיהם נפרדות. יתר על כן, התבנית המקראית מדגישה שיחסי האחאות (ביולוגיים או סימבוליים) הם יחסים המעצבים את זהותו וגורלו של הפרט בויקה למרחב (ביטוי מילולי לכך ראו: בראשית יג, ה-ט). ואולם, הדהוד פרדיגמטי אינו יוצר זהות ואינו מבטל את הממד הייחודי של הדמויות ושל היחס האחאי ביניהן.

פאנל זה ב"נרטיב השחור", ואילו הפגימה המוסרית וערעורו של הצדק מיוצגים ב"נרטיב הלבן". לבסוף, השימוש בטכניקת הצלליות מאפשרת לצדוק לחרוג מן הייצוג של האב והאם האינדיווידואליים והחד-פעמיים (ככל שכל פרט הוא חד-פעמי), כדי לרמוז לקורא שזו לא הייתה תופעה חד-פעמית, חריגה, אלא תבנית חוזרת – כפי שמציעים גמליאל (2019) ושיפריס (2019א, 2019ב) בנרטיב החטיפה – במופע טרגי או אכזרי, שבו ההורים ואיש הממסד הם ניצבים גנריים. שינוי טכניקת הייצוג החזותי מדגישה שהסיפור האישי הוא גם סיפור קולקטיבי. באמצעות טכניקת הציור היצירה רומזת אפוא כי הממסד הוא שהקים והפעיל תאטרון צלליות זה, שבו בכל פעם זוג הורים אחר חווה מעמד קשה זה.

### סיכום: השלמת פערים ואחריות הקוראים

מקלאוד (2018) שב ומדגיש בספרו **להבין קומיקס** כי קריאה בקומיקס דורשת מן הקורא להיות פעיל: עליו להשלים ללא הרף פערים מסוגים שונים. בלשונו של מקלאוד, הקורא מבצע "סיגור" (שם, עמ' 63). קווי מתאר בודדים שתודעתנו משלימה אותם לכדי דמות קונקרטיה; ההבנה שהדמות הסטטית המצוירת בשני פאנלים סמוכים – דמות זהה אך בשינוי תנוחה – ביצעה פעולה מסוימת; ההבנה שהתעלה (gutter, הרווח בין הפאנלים של הקומיקס) מסמנת פרק זמן קצר או ארוך שחלף בין האירועים המיוצגים בפאנלים שמשני צידיה – אלו דוגמאות לסיגורים שהקוראים בקומיקס מבצעים בתהליך קריאת הטקסט ומשמעו (מקלאוד, 2018, עמ' 63-93). למעשה מקלאוד רואה בסיגור את "הדקדוק" של הסוגה, ולטענתו היא משתמשת בתופעה זו יותר מכל מדיום אחר (שם, עמ' 65, 67).

הסיגור, כמו מילוי הפערים כפי שהמשיגו ותיארו פרי ושרנברג (1968), עשוי להיות פשוט או מורכב, להתרחש אוטומטית או כפרי של מאמץ פרשני. לטענתי, **בנשאר מאחור** אומן הקומיקס מפעיל את עיקרון הסיגור בדרך המונעת השלמה אוטומטית בשתי נקודות קריטיות בנרטיב: בליל ההיעלמות ובמעמד הסיום. בנקודות אלו, כדי לשמור על רצף סיפורי הגיוני ובעל משמעות הקורא חייב להתעכב ולפרש את פרטי הטקסט. לשון אחרת, כדי להבין את הסיפור הקורא חייב לקחת בו חלק פעיל (והשוו: מקלאוד, 2018, עמ' 205). יש להדגיש כי הבנה זו אין פירושה "חישוף האמת" ואף אין פירושה שיש רק דרך אחת "נכונה" לקרוא את היצירה, אלא שהקורא אינו צופה מן הצד, הוא חלק מן הסיפור.<sup>22</sup>

על כן, בה בשעה שהקומיקס הממוזרח של ארז צדוק מאמץ את נרטיב החטיפה, כפי שהוא מוצג על ידי חוקרים כמו גמליאל (2019) ושיפריס (2019א, 2019ב), הוא נמנע מלהציע תשובה חד-משמעית וברורה לשאלות "מה קרה" ו"כיצד קרה". ואף שהדימויים החזותיים בפאנל האחרון ממחישים שנציג הממסד שיקר להורים וכי הממסד היה מעורב בהיעלמותו של בנם, היצירה מניחה

22. תפקידו של הקורא במימוש הטקסט נידון בהרחבה בחקר הספרות. לדוגמה, זהו מרכיב מרכזי בקריאה הסמיוטית של אקו (ראו למשל: Eco, 1979). במסגרת זו לא אוכל להרחיב על כך, אך אציין כי התאוריות המניחות במרכזן את תגובת הקורא (הקורא הממשי או הקורא כקונסטרוקט תאורטי) הציעו חלופה לתפיסה המסורתית. חלופה זו שוב לא רואה בטקסט ייצוג סגור/אוטונומי, אלא אקט של תקשורת המצריך מימוש אקטיבי מצד הקורא (ראו למשל: איזר, תשס"ו; גרוסמן, 2015, עמ' 373-374).

בידי הקוראים את האחריות לסיגור, כלומר לחיבור חלקי הפאזל. יתר על כן, ההימנעות מחריצת שיפוט אתי על פועלה של המדינה ונציגיה, מעבירה אחריות זו אל הקוראים (והשוו: פרי ושטרנברג, 1968, במיוחד עמ' 269-270).

בחירתו של צדוק להציג את סיפור ההיעלמות באמצעות דמות של ילד בן תשע ולא תינוק או פשוט, שהעבר לא היה נחרת בזיכרונו, אפשרה לו להזמין את הקוראים לבחון את נרטיב החטיפה מזווית חדשה באמצעות שתילת שאלה משתמעת והיא שאלת הבחירה. ההייתה ליעקב בחירה באותו לילה גורלי? ומה תהיה בחירתו תשע שנים לאחר מכן? הבחירה להתמקד באח ובאחאות על פני סיפורם של ההורים, מאפשרת לטקסט להדגיש שבמציאות החוץ-טקסטואלית פרשה זו צילקה לא רק את ההורים, אלא גם את האחים. מבחינה ספרותית, מהלך זה ממקם את **נשאר מאחור** בתוך מסורת סיפורי אחים שבארון הספרים היהודי.

על פניו, הקומיקס הממוזרח של ארו צדוק אינו טקסט זועק, אלא להפך. סגנון הציור הנראה במבט ראשון פשוט ותמים מתיישב עם הסכנותו במלל והימנעותו ממבע היפרבולי (באיור ובמלל). למעשה כפי שהוצג במאמר זה, לפנינו טקסט חתרני המפנה מבט ביקורתי החוצה אל הנרטיב ההגמוני ובה בעת מפנה מבט שואל גם פנימה, אל גיבוריה הנעלמים-נאלמים של הפרשה.<sup>23</sup>

## רשימת מקורות

אבישר, נ' (2019). **ללמוד מהמזרח: מזרחיות, חינוך ותיקון עולם**. תל-אביב: מכון מופ"ת.  
אברמוביץ, ה' (2016). **אחים ואחיות: פסיכולוגיה, מיתוס, מציאות** (א' אברמוביץ, מתרגמת). תל-אביב: רסלינג.

איזור, ו' (תשס"ו). **מעשה הקריאה: תאוריה של תגובה אסתטית** (א' גורן, מתרגמת). ירושלים: מאגנס.  
אשבל, ש' (2015). היינו בין המאושרים, שלא ידעו מה זה לגור באוהל. **מאגר סיפורי מורשת: אוצר אנושי מתכנית הקשר הרב דורי**. אוחר מתוך <https://bit.ly/38tDckJ>

אשד, א' (2009, 30 במאי). קומיקס לא רק למבוגרים: סיפורי הקומיקס של ארו צדוק [רשומה בבלוג].  
אוחר מתוך <https://bit.ly/2RIO4VO>

בירנבוים, ש' (2019). חטיפתה של ההיסטוריה. **השילוח**, 13, 95-114.  
בכטין, מ' (2007). **צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית** (ד' מרקון, מתרגמת). אור יהודה: דביר.

ברי, ג"מ (1989). **פיטר פאן** (א' גולן, מתרגמת). תל-אביב: מחברות לספרות.  
גלזנר, ל' (2018). זיהויו של קורפוס ספרות ילדים ונוער ישראלית-מזרחית: ייצוגי התלמיד המזרחי כמקרה מבחן. **בין השורות**, 3, 15-44.

גמליאל, ט' (2019). הקדמה: מעמדה האינטלקטואלי של הפרשה. בתוך ט' גמליאל ונ' שיפריס (עורכים), **ילדים של הלב: היבטים חדשים בחקר פרשת ילדי תימן** (עמ' 9-52). תל-אביב: רסלינג.  
גמליאל, ט' ושיפריס, נ' (עורכים). (2019). **ילדים של הלב: היבטים חדשים בחקר פרשת ילדי תימן**. תל-אביב: רסלינג.

23. בכפולה החותמת את היצירה, רק קולם של ההורים המאמצים נשמע. כך צדוק נמנע מלחשוף גם בסיום את תחושותיו ומחשבותיו של הנער, המצויר בגבו אל הקוראים. השלמת הפערים, כאמור, נתונה בידי הקוראים.

## נשאר מאחור: פרשת ילדי תימן בקומיקס הממזרח של ארז צדוק

- גרוסמן, י' (2015). **גלוי ומוצפן: על כמה מדרכי העיצוב של הסיפור המקראי**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- דר, י' (1997, 12 בספטמבר). מיהו ילד תימני בר מזל. **הארץ**, עמ' 4.
- הירש, ד' ושרון, ס' (2019). 'אימהות מזניחות': הבניית האימהות של נשים מזרחיות בתקופת המנדט ובראשית שנות המדינה. בתוך ט' גמליאל ונ' שיפריס (עורכים), **ילדים של הלב: היבטים חדשים בחקר פרשת ילדי תימן** (עמ' 253-297). תל-אביב: רסלינג.
- ויילר, י' (2019). אפילוג דיאלוגי: שאלות למחברים. בתוך ט' גמליאל ונ' שיפריס (עורכים), **ילדים של הלב: היבטים חדשים בחקר פרשת ילדי תימן** (עמ' 653-715). תל-אביב: רסלינג.
- חבר, ח' (2000). לא באנו מן הים: קווים לגיאוגרפיה ספרותית מזרחית. **תיאוריה וביקורת**, 16, 181-195.
- חזק, ל' (1981). **ירודים ונעלים: דמותם של יהודי המזרח בסיפור העברי הקצר**. ירושלים: קריית ספר.
- טיקוצקי, ג' (2006). **ייצוג הנוף הארץ-ישראלי בשירת לאה גולדברג כזירת התמודדות עם מוסכמות ספרותיות ואידיאולוגיות** (עבודת מוסמך). האוניברסיטה העברית בירושלים.
- כצנלסון, ע' (2005). **דיאלוג עם ילדים: כיצד להקשיב לילדים, כיצד לענות להם – מדריך להורות אופטימית יותר**. אור יהודה: דביר.
- לויטן, ד' (2019). מדוע נחקרה פרשת ילדי תימן הנעדרים לראשונה רק בשנים 1967-1968? בתוך ט' גמליאל ונ' שיפריס (עורכים), **ילדים של הלב: היבטים חדשים בחקר פרשת ילדי תימן** (עמ' 433-473). תל-אביב: רסלינג.
- מאיר-גליצנשטיין, א' (2005). 'כאן אוכלים עם סכין ומזלג' – מזרח ומערב במפגש הבין-תרבותי במדינת ישראל. בתוך א' בראלי, ד' גוטווין וט' פרילינג (עורכים), **חברה וכלכלה בישראל: מבט היסטורי ועכשווי** (כרך ב, עמ' 615-644). ירושלים: יד יצחק בן-צבי.
- מאיר-גליצנשטיין, א' (2019). בין תימן לישראל: מ'מרבד הקסמים' לפרשת ילדי תימן. בתוך ט' גמליאל ונ' שיפריס (עורכים), **ילדים של הלב: היבטים חדשים בחקר פרשת ילדי תימן** (עמ' 207-252). תל-אביב: רסלינג.
- מקלאוד, ס' (2018). **להבין קומיקס: האמנות הסמויה מעין** (ד' אילון, מתרגמת). חבל מודיעין: כנרת בית הוצאה לאור.
- משעני, ד' (2006). **בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד: הופעת המזרחיות בספרות העברית בשנות השמונים**. תל-אביב: עם עובד.
- מרחביה, ח' (עורך). (תשמ"א). **קולות קוראים לציון** (מהדורה שנייה, מתוקנת ומורחבת). ירושלים: מרכז זלמן שזר להעמקת התודעה ההיסטורית היהודית.
- סנדי, א' (2013). יוצא לפסטיבל: ארז צדוק על ילד תימני חטוף! [רשומה בבלוג]. אוחזר מתוך <http://israblog.nana10.co.il/blogread.asp?blog=97762&blogcode=13857642>
- ספורטה, ר' (1951). **החלוצים על אדמת הקרן הקיימת לישראל**. תל-אביב: תפוח.
- עלון, ק' (2011). **אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ענזי, מ' (2019). 'אם אח אני, איה אחתי?' על גל המחאה הראשון שהובילו הוועדה הציבורית לגילוי ילדי תימן הנעדרים ועיתון 'אפיקים'. בתוך ט' גמליאל ונ' שיפריס (עורכים), **ילדים של הלב: היבטים חדשים בחקר פרשת ילדי תימן** (עמ' 401-431). תל-אביב: רסלינג.
- עראקי-קלורמן, ב' (2010). היחס אל ה'אחר' בתרבות הפוליטית של המושבה: מקרה ראשון לציון. בתוך י' ברלוביץ וי' לנג (עורכים), **לשוחח תרבות עם העלייה הראשונה: עיון בין התקופות** (עמ' 157-175). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

- פז-גולדמן, א' (2014). **תעלומת העיניים השחורות-כחולות**. אור יהודה: כנרת, זמורה ביתן, דביר.
- פרוינד אברהם, י' (2014, 8 באוגוסט). קומיקס כחול לבן: חטופי תימן מתעוררים לחיים. nrg. אוחזר מתוך <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/55/ART2/605/483.html>
- פרי, מ' ושרנברג, מ' (1968). המלך במבט אירוני: על תחבולותיו של המספר בסיפור דוד וכת שבע ושתי הפלגות לתיאוריה של הפרוזה. **הספרות**, 1(2), 263-292.
- צדוק, א' (2013). **נשאר מאחור**. ישראל: המחבר.
- צמרת, צ' (1997). **עלי גשר צר: עיצוב מערכת החינוך בימי העלייה הגדולה**. באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב.
- קינן, ע' (2013, 8 באוגוסט). סמול טוק: חטופים. **הארץ**. אוחזר מתוך <https://www.haaretz.co.il/magazine/tozeret/premium-1.2092805>
- קינן, ע' (2013, 10 באוגוסט). קומיקס חדש חוזר לפרשת ילדי תימן האבודים. **חדר 404: מגזין תרבות דיגיטלית, טכנולוגיה וחי רשת**. אוחזר מתוך <http://room404.net/?p=60423>
- קלוגר, ג' (2013). **אפקט האחים: מה היחסים בין אחים ואחיות מגלים עלינו** (ד' לוי, מתרגמת). בן-שמן: מודן.
- קמיר, א' (2004). **שאלה של כבוד: ישראליות וכבוד האדם**. ירושלים: כרמל.
- קצ'נסקי, מ' (1986). המעברות. בתוך מ' נאור (עורך), **עולים ומעברות, 1948-1952: מקורות, סיכומים, פרשנויות נבחרות וחומר עזר** (עמ' 69-86). ירושלים: יד יצחק בן-צבי.
- שבזי, ש' (2012). אהוב לבי בהר סיני העירני בהגינני. בתוך י' טובי (עורך), **שלום שבזי: שירים** (עמ' 42-46). תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב.
- שטאל, א' (עורך). (תשל"ד). **יהודי המזרח בספרותנו: קובץ סיפורים וביבליוגרפיה בצירוף מבוא על שילוב ספרותם של יהודי המזרח בתכנית הלימודים**. ירושלים: משרד החינוך והתרבות.
- שטרית, ס"ש (עורך). (1998-1999). **מאה שנים – מאה יוצרים: אסופת יצירות עבריות במזרח במאה העשרים** (כר' א-ג). תל-אביב: בימת קדם לספרות.
- שטרית, ס"ש (2004). **המאבק המזרחי בישראל: בין דיכוי לשחרור, בין הזדהות לאלטרנטיבה: 1948-2003**. תל-אביב: עם עובד.
- שיפריס, נ' (2019). **ילדי הלך לאן? פרשת ילדי תימן: החטיפה וההכחשה**. תל-אביב: ספרי עליית הגג.
- שיפריס, נ' (2019). אחרית דבר. בתוך ט' גמליאל ונ' שיפריס (עורכים), **ילדים של הלב: היבטים חדשים בחקר פרשת ילדי תימן** (עמ' 717-723). תל-אביב: רסלינג.
- שמאלוף, מ' וגורפינקל, ב' (עורכים). (2008). **ציור ללא קיר: קומיקס חברתי-פוליטי [גיליון מיוחד]**. **הכיוון מזרח, 15**.
- שמאלוף, מ' וגורפינקל, ב' (2008). **מגדלור לעתיד אחר: מסע אל עולם הקומיקס החברתי והפוליטי בישראל. הכיוון מזרח, 15, 45-47**.
- שמאלוף, מ' וגורפינקל-גורמזאנו, ב' (2010). **מגדלור לעתיד אחר: מסע אל עולם הקומיקס החברתי והפוליטי בישראל. היסטוריה ותיאוריה, 15**, אוחזר מתוך <http://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3106>
- שמעוני, ב' (2008). **על סף הגאולה: סיפור המעברה – דור ראשון ושני**. אור יהודה: דביר.
- שפירא, ר' (2011). **מורה רנה אמרה שאנחנו יכולים: המסע שעשינו תלמידי ואני בשנות החמישים בדרך לישראל**. ירושלים: כרמל.

נשאר מאחור: פרשת ילדי תימן בקומיקס הממוזרח של ארוז צדוק

Di Liddo, A. (2009). *Alan Moore: Comics as performance, fiction as scalpel*. Jackson: University of Mississippi.

Eco, U. (1979). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University.