

# תמונת הזיכרון: איור ישראלי עכשווי של ספרי תמונה וראשית

## קריאה שעיכרם סיפור השואה

ד"ר ערגה הלר

### תקציר

הצגת חוויות טראומטיות מהשואה לילדים הוא נושא שנוי במחלוקת בקרב מחנכים והוצאות לאור, ומצוי בליבה של הסוגיה הקשורה בספרות המיועדת לגיל הרך ולראשית קריאה (גיל שלוש עד שמונה). מאמר זה מתמקד בספרות ילדים בנושא השואה הכתובה במקור עברית וראתה אור בישראל בשני העשורים האחרונים (2000–2020). הוא מאיר את נושא האיור בספרות זו, תחום מוזנח יחסית בשיח האקדמי על ספרות שואה לילדים, אף על פי שידוע כי איור מהווה אמצעי תיווך משמעותי לטקסט המילולי, ויתר על כן מאפשר קריאה הוליסטית ומרובדת, השונה באופייה מהקריאה הלינארית של הטקסט המילולי.

המאמר סוקר את מגוון האמצעים החזותיים השכיחים המשמשים את המאיירים; מצביע על המקומות שבהם המאיירים מרחיבים וממחישים את הטקסט המילולי ומציע סיבות לכך, וכן מתייחס לזיהוי הזיכרון הקולקטיבי באמצעות המאפיינים החזותיים בספרות הילדים העברית על השואה.

**מילות מפתח:** ספרות שואה לילדים, איור ספרי ילדים, ספרות פנטזיה על השואה, ספרות עברית לילדים, ספרות והיסטוריה.

### הקדמה

מאמר זה מתמקד בייצוג החזותי העכשווי של השואה בספרי ילדים בעברית, ובמיוחד בשאלת הייצוג החזותי של היבטים מעוררי אימה בסיפורים. הוא בוחן עד כמה האימה והמפלצתיות המיוצגות באיורים, הולמות את האימה המסופרת והנרמזת בטקסט הלשוני, וחוקר את הדרכים שבהן מתמודדים המאיירים עם הנושא המורכב של הצגת תכנים ומראות קשים לקהל הקוראים הצעיר. מטרת המאמר כפולה: מצד אחד, להעמיק בתחום שלא נדון במסגרת מחקר ספרות השואה לילדים; מצד אחר, לספק התבוננות מעמיקה בגישתם של מאיירים של ספרי השואה לילדים לזיכרון

השואה ולהציג את המכנים המשותפים הקיימים בכלל האיורים המשתקפים בפרשנות הייחודית של כל מאייר.

כפי שנדון במחקר ספרות הילדים העולמית, נושא גבולות הייצוג, ובמיוחד ייצוג הטראומה בספרות השואה לילדי גן והכיתות הנמוכות בבית הספר, הוא נושא מעורר מחלוקת (Shavit, 1988; 2005), בעיקר מסיבות פסיכולוגיות. אך לאחרונה הוא זוכה להתייחסות מעמיקה במחקר ספרות הילדים, הרואה אותו בהקשר רחב של ספרות טראומה (Bosmajian, 2002; Kertzer, 2002; Kokkola, 2003).

מאז שנות התשעים של המאה העשרים ייצוג השואה נתפס כנושא חינוכי חשוב שניתן לגשת אליו מבלי לעורר פחד ואימה בקוראים הצעירים (Kidd, 2005, p.121). עם השתנות פניה של ספרות הילדים העולמית, בעקבות אירועי טרור עולמיים כמו 9/11, התחדדה המודעות לאחר ולסבלו, לזיכרונות קולקטיביים של כאב ואימה, ובהם זיכרון השואה, ולשאלות של מוסר הקשורות בזיכרונות אלה (Ulanowicz, 2013, p. 31). דבר זה הוביל לצמיחה בהוצאה לאור של ספרי שואה לילדים, למרות מרחק הזמן.

במדינת ישראל, יותר מאשר במדינות אחרות, השיח על השואה הוא בלתי נמנע (מצליח-ליברמן, כץ ועזר, 2017, עמ' 4). אשר על כן קיומה של ספרות שואה לילדים מעוגן בהיבטים היסטוריים-חינוכיים והיא נדרשת לצרכים פדגוגיים הקשורים בהוראת השואה בהתאמה לגילי התלמידים (דגן, תשע"ד; Sacerdoti, 2016). זאת ועוד, ספרות השואה לילדים תורמת לבניית האמפתיה של הקוראים הצעירים כלפי ניצולים וסיפוריהם (יעוז, תשע"ד, עמ' 39; Wójcik-Dudek, 2020; P. 24).

מחקרים שונים מהזמן האחרון מראים כיצד במבנים הלשוניים והטקסטואליים של ספרות השואה לילדים שולבו צורות או מאפיינים פנטסטיים. כידוע, בספרות הפנטזיה לילדים מוזכרים אירועים אלימים רבים, אולם הסוגה מכילה ומציגה אותם בדרך שאינה מאיימת באופן ממשי על הילדים הקוראים, מכיוון שהיא מסיטה אותם באמצעות שימוש במאפיינים ברורים של פנטזיה, כמו שערים, עולם מראה ועוד, לעולם דמיוני המזוהה בתור שכזה גם על ידי קוראים צעירים (Lassner & Cohen, 2014; היר, 2017). פתרונות אלה שיסודם בעיצוב העולם במבדה חלים גם בספרות השואה לגיל הרך, ומעניין לראות כיצד המאיירים מתמודדים איתם.

האתגר שבייצוג הרובד הפנטסטי באיור ספרי השואה מצטרף לייצוג של כמה דורות משפחתיים. התייחסות לבני המשפחה וייצוגם הוא דבר מוחשי ומציאותי המוכר לקורא הצעיר, למשל מאלבום תמונות משפחתי. כפי שנדון במחקר ספרות השואה לילדים בישראל ובעולם, ספרי תמונה על השואה מאפשרים התבוננות דורית, יותר מהשכיח במחקר ספרות השואה, מכיוון שבעלילתם הם מפגישים את בני הדורות השונים במשפחה וכורכים את עולמותיהם אלה באלה (טל-קופלמן, תשע"ד, עמ' 151; Lezzi, 2009, p. 31). כפי שהדגימה סצ'רדוטי, מאז שנות התשעים של המאה

העשרים נוצרה בספרות הילדים העברית בישראל סוגה מובחנת של ספרות שואה בין-דורית, שמטבעה מרככת את המסרים הטראומטיים (סצ'רדוטי, תשע"ט, עמ' 195).<sup>1</sup>

נוסף על כך, ניתן לראות את ספרות השואה לילדים גם כחלופה של היסטוריוגרפיה, או של ספרות זיכרונות (Giambastiani, 2020), או כספרות שמתווה אידאולוגיה שמטרתה מניעת הישנות הנאציזם (Baer, 2000; פיינגולד, תשע"ד, עמ' 7; Majaro, 2014). רעיונות אלה אינם סותרים את החשיפה ההיסטורית-תרבותית, את המאפיינים הפנטסטיים או את יסודות האמפתיה והמשפחתיות שעולים כתמות במרבית המחקרים האחרונים בתחום חקר ספרות השואה לילדים.

אולם אין זה משנה איזו תמה-מארגנת או איזה רעיון מחקרי מניעים את החוקרים, בכל מקרה נמצא כי רוב מחקרי ספרות השואה לילדים עוסק בתכנים הסיפוריים, הלשוניים, ולא בניתוח האיורים שמלווים אותם. מאחר שספרות שואה לפעוטות וילדים צעירים חושפת את ההיסטוריה ואת ההיבטים התרבותיים והלאומיים מן העבר וההווה הקשורים בשואה, איננו יכולים להתעלם מדיון מעמיק בהיבט החזותי של היצירה או להזניח אותו (הלר 2018; 2021). זאת משום שאיור הוא חלק בלתי נפרד מהיצירה הספרותית לילדים צעירים, וקריאת הטקסט משלבת מילים ותמונות בהייררכייה דינמית (Schwarcz, 1982; Schwarcz & Schwarcz, 1991). כדי לבאר את משמעותם ומסריהם של הסיפורים, נדרש גם מחקר של האיורים כהשלמה ובהשוואה לסיפורים המילוליים. בעבר נערכו רק מחקרים בודדים על מקומו של האיור בספרי השואה לילדים. רובם המכריע מתמקד בספרות כתובה אנגלית ואינו מתייחס כלל לספרות הילדים העברית (למשל: Walter & March, 1993; Lezzi, 2009). אף שספרות שואה לילדים אינה תופעה ייחודית לישראל, השואה היא מאורע טראומטי בתולדות האומה, וחלק בלתי נפרד מזהותה הלאומית של מדינת ישראל, ולכן להיבטי האיור של ספרות הילדים הישראלית העכשווית יש חשיבות ייחודית בבניית עולמו של הילד הקורא.

איורים בספרים לגיל הרך מהווים ערוץ קריאה נוסף בטקסט, המאפשר תיווך, פרשנות, טשטוש והכללה, העשרת המסופר בפרטים ובידע עולם ואף הצגת נרטיב חלופי לנרטיב המילולי (Nikolajeva & Scott, 2000; 2013). יחסי האיור-נרטיב בהקשר השואה משמעותיים להבניית הידע ההיסטורי והחוויה הרגשית של הקורא הצעיר (Walter & March, 1993, pp. 39-40). מאמר זה מבקש אפוא להציע מבט מעמיק יותר באיורים בספרי השואה לילדים שראו אור לאחרונה בעברית, ולהציג מיון של הייצוגים החזותיים השכיחים של השואה בספרות לגיל הרך וראשית קריאה (גילי שלוש עד שמונה) ובחינת זיקתם לעדויות חזותיות היסטוריות כגון תצלומים או חפצים.

---

1 סצ'רדוטי (תשע"ט) מארגנת את מרבית סיפורי השואה לגיל הרך שהתחברו בשלושים השנים האחרונות באמצעות תבניות של קשר בין דורי אותו היא מכנה 'סבתאי', בין אם הוא מתקיים במבדה, נרמז בסיפור המסגרת או בפארא-טקסט או מדומה על ידי הילד הקורא. השימוש בתחבולת סבים-דור שלישי משרתת לטענתה של סצ'רדוטי את המחויבות ההיסטורית לשימור הזיכרון (סצ'רדוטי, תשע"ט, עמ' 211).

## ספרות השואה לילדים הכתובה עברית בפתח המאה העשרים ואחת

בשני העשורים האחרונים התפרסמו בישראל למעלה משלושים ספרי ילדים מאוירים (בין אם ספרי תמונה או ספרות מאוירת לגילי שלוש עד שמונה) שנכתבו בעברית ומכילים סיפור על השואה. רוב היצירות האלה נכתבו ו/או אוירו בידי בני משפחתם של מי שעברו את השואה, כלומר, את רוב הסיפורים לפעוטות וילדים שעניינם השואה כתבו הניצולים ודורות ההמשך.<sup>2</sup> אחד ההבדלים הגדולים בין ספרות הילדים המוקדמת, שנכתבה מייד לאחר השואה, כמו זו של אורי אורלב, לבין הספרות הנכתבת בשני העשורים האחרונים הוא המרחק שבין החוויה, הזרה לילדי הארץ, לנרטיב הספרותי, והדרך לחשיפתה בנרטיב. בשעה שאורי אורלב מחפש ביצירתו האוטוביוגרפית דרכים הולמות להצגת נושא השואה וסולל את הדרך לסופרי הדורות הבאים, סופרי ההווה, כמו תמר מאיר, הדס ליבוביץ' או ג'ודי טל-קופלמן, מציגים סיפור חיים של בן משפחה ממרחק הזמן ומתוך מסורת ספרותית שהתקבעה בספרות העברית לילדים. אך זהו בדיוק הייחוד: בשעה שסופרי העבר היו שותפים בייסוד הזיכרון הקולקטיבי, סופרי השואה לילדים בהווה מתמודדים עם עצם חשיפת סיפור משפחתי 'חדש', או עם חשיפת נרטיב שואה משפחתי המעורר בהם הזרה לעומת הזיכרון הישראלי הקולקטיבי. על כך מעידה הסופרת והמאיירת ג'ודי טל קופלמן (תשע"ד, עמ' 150):

אני עצמי אף פעם לא חיברתי בתודעתי כילדה בין מורשתי הפרטית, המשפחתית, הרגשית והביוגרפית, שנשארה בשבילי תעלומה מסקרנת, ובין מורשת השואה הקולקטיבית המקבלת את שיא ביטוייה ביום השואה. אהבתי לראות את הסרטים ולקרוא את הסיפורים, את הטקסט במוזיאון יד ושם ואת נר הזיכרון הבוער. התרגשתי לעמוד בצפירה לצידם של חבריי לכיתה, לבושה בחולצה לבנה. אבל מעולם לא העליתי בדעתי שאבי, שהגיע ארצה מאירופה, לבדו, כפליט בן שלוש-עשרה, שנאבק בסבל רב על קיומו וזהותו, והוריו, גם הם היו כמו אותם ניצולים שראיתי בתמונות.

כפי שטוענת לידיה קוקולה, בספרות שואה לילדים – מתוך הכוונה לשמור על נורמות הכתיבה לילדים – מתערבבים אלה באלה ביוגרפיות, אוטוביוגרפיות ובדיון (Kokkola, 2003, p. 84). עירוב הסוגות כולל כאמור גם את הסוגה הפנטסטית, ועירוב זה עולה גם בספרות השואה לילדים הכתובה עברית. למשל, **הדובי של פרד** (ארגמן, 2016) שמגולל סיפור חיים של ניצול שואה, אך מציע אותו לקוראים הצעירים מפיו של דובון משחק; **חיבוק של אהבה** (מצליח-ליברמן, 2015) המציג את עולמם של צעצועים מואנשים שפוגשים צעצוע שהיא 'ניצול שואה' ומקשיבים לעדותו,

2 יש להעיר כי ספרות השואה לילדים שנכתבת עברית ומתפרסמת בישראל היא ספרות חילונית, או לכל הפחות ספרות שאינה מעלה סוגיות תאולוגיות ואמוניות, ובכך היא זוכה למאפיין נוסף הייחודי לה, מלבד היותה ספרות שנוצרת במדינת ישראל שחרתה על דגלה את מורשת הנצחת השואה (ראו: Sarig, 2019). עם זאת, איורי סיפורים אלה מכילים סממנים יהודיים, במיוחד כאלה הקשורים באור, דוגמת חנוכיות, פמוטים (דגן, 1992; ניסימוב, 2015; מאיר, 2017; סמל, 2018). מוטיב האור נקשר בצבעוניות השחורה-צהובה שבה עוסק המאמר.

או מטאטאים רוקדים בחורף (ליבוויץ', 2020) המפליג עם דמיונה של ילדה כשברקע הסיפור יממה בודדת מההיסטוריה המשפחתית.

### **'קולו' של המאייר והנרטיב החזותי של סיפור השואה**

ספרות השואה לילדים הנכתבת עברית בפתח המאה ה-21 מתרכזת בעיקר בביוגרפיות של דמויות ממשיות, מידע הנמסר לקוראים במטא-טקסט, אם על גבי כריכת הספר, באחרית הדבר, בראיונות ובמדיה. אך הילדים הצעירים אינם צורכים לרוב את המידע המצוי במטא-טקסט, ולכן לאיור שמור מקום חשוב בהבחנה שבין האותנטי וההיסטורי לבין היסודות הפנטסטיים ועצם המבדה הספרותי, במיוחד במקומות של עירוב. הסיפורים מתמקדים בדמות ומתאימים את סיפורה לקוראים הצעירים. זוהי דמות שהסופרים נחשפו אליה במהלך תחקירים, בין אם אלה קרובי משפחתם ובין אם אלה דמויות שאינן קשורות בהם אישית.

במרבית היצירות המאייר אינו היוצר, ומכאן ש'קולו' של המאייר מתפקד כ'מספר' (narrator) נוסף, המלווה ו/או מבאר את תוכן הסיפור. ברקע מלאכת האיור קיימים תיעוד חזותי היסטורי אותנטי והזיכרון הקולקטיבי של השואה שכולל גם היבטים חזותיים מוכרים, כמו הטלאי הצהוב או מראה הגטאות ומחנות ההשמדה. היות שהשפה החזותית מושתתת בראש ובראשונה על השימוש בקו, בצורה ובצבע, המאמר מבקש לברר האם קיימים מכנים משותפים לאיורים השונים כבר בשפה זו וברכיביה.

### **מהם צבעי השואה?**

עולמם של גיבורי הספרים הוא עולם של ילדים, בדומה לעולם הממשי של הקוראים. זהו עולם של דמיון, משחק וצעצועים, ואנו מצפים לכאורה כי עולם ילדי זה יהיה עולם עשיר בצבע ובתנועה. ואומנם הופעת בובות וצעצועים בספרי ילדים בכלל, ובסיפורי שואה בפרט, מחזקת את זהות הגיבור ומעוררת אצל הקוראים הצעירים אמפתיה כלפיו (Van Tuyt, 2015, p.27), אך כפי שנראה בהמשך, היא אינה צובעת בהכרח את העולם הילדי בצבע ובתנועה. עוד קודם לחפצים מעוררי האמפתיה המתגלים בסיפור – דוגמת בובות ובובות פרווה, כלי נגינה, חיות מחמד או צעצועים מעשי ידי הילדים – המפגש הראשון של הקורא הצעיר עם הספר הוא באמצעות הכריכה והאיורים הראשונים. אלה מכילים את המסרים של היצירה בסולם הצבעים הראשון שנחשף לעיני הקורא. האיורים מגשרים בין תוכן הסיפור ההיסטורי לבין עולמו של הקורא בן זמננו, ולכן במקרים רבים לוח הצבעים של הספר מתאים את עצמו ללוח הצבעים המזוהה עם הזיכרון הקולקטיבי של השואה, ובכלל זה הצבע הצהוב, צבעו של הטלאי הצהוב, הצבע הכחול המזוהה עם קעקועי המספרים על ידיהם של האסירים במחנות ועם מדיהם, או הצבע השחור הסמלי המבטא את המצוקה והשבר הפנימיים. השימוש בצבעים אלה – צהוב, שחור וכחול – מאפשר לקוראים להיחפך שותפים לזיכרון הקולקטיבי של השואה.

הבחירה בצהוב כצבע מוביל קושרת בין האיורים לטלאי הצהוב, מזה, ולעולם הצבעוני המזוהה עם הילדות באופן כללי, מזה. אנו רואים זאת לדוגמה באיורים של אבי כץ לספר **צ'יקה הכלבה בנטו** (דגן, 1992) שהוא ספר לילדים קוראים; דפי הספר צהובים בהשלמה לצבע הרקע של האיורים החומים־תכולים. הספר מסופר מנקודת מבטו של הילד מיכאש בן החמש החי בפולין. מיכאש והוריו נאלצים למסור את הכלבה צ'יקה למשמורת אצל חברת משפחה הגרה מחוץ לגטו. למיכאש מספרים ההורים כי הכלבה עלולה להסגיר אותם אם תנבח במחבוא, כאשר בסיפור ובאיור המלווה אנו רואים חייל נאצי מגיש לאימו של מיכאש צו האוסר על היהודים להחזיק בחיות מחמד. מיכאש והוריו מסתתרים תקופה ארוכה, עד לסיום המלחמה וכניסת החיילים הסובייטים לגטו. בכל הזמן הזה מיכאש מתגעגע מאוד לכלבתו. בסיום המלחמה והעלילה בני המשפחה מתאחדים עם צ'יקה מחדש.

מצד אחד, הדומיננטיות של הצהוב בספר אולי רומזת לקוראים הצעירים על תצלום מצהיב ומיושן, בדומה לצבעוניות הכללית שאינה "אופנתית" ואינה שכיחה בספרי ילדים. מצד אחר, כל המחזיקים בידע על תקופת השואה אינם יכולים להתעלם מהצבע המזוהה עם הטלאי הצהוב, אלא שהטלאי אינו נזכר כמעט באיורים, למעט באיור אחד שבו האב הלבוש מעיל ועליו הטלאי, נגרר על ידי הכלבה בדרך אל המכרה שהסכימה להחביא אותה, הגרה מחוץ לגטו (דגן, 1992, עמ' 21).<sup>3</sup> למעשה בבחירה הצבעונית הזאת שמקורה בדימוי של הטלאי הצהוב, יוצר כץ את זיהוי דמויות היהודים באמצעות הצהוב ומנכיח אותו בפני הילדים חסרי הידע ההיסטורי או נעדרי הזיכרון הקולקטיבי. כלומר, העמדת הצהוב בחזית נובעת מידע תרבותי והיסטורי של המאייר, ואינה מניחה ידע כזה אצל הקוראים הצעירים, אלא בונה אותו בעבורם בלי הסבר מפורש.

גם אצל אבי עופר באיוריו לספר **הדובי של פרד** (ארגמן, 2016), אנו רואים כיצד הצבע הצהוב בונה את העולם המושגי־חזותי של הסיפור ומחזק מסרים של תקווה ("העולם הוא כבר לא מקום מפחיד") במקום מסרים של אימה ואיום (כמו סצנת התקיפה באקספוזיציה, המלחמה והניתוק מבני המשפחה ההולכים וגוברים לקראת השיא, והמשמעות של זיהוי באמצעות הטלאי הצהוב לאורך העלילה). **הדובי של פרד** מספר את סיפורו של הילד פרד מנקודת מבטו של דובון הצעצוע שלו, המכונה "הדובי של פרד". הסופרת איריס ארגמן כתבה סיפור שואה בהשראת סיפורו של ניצול שואה מהולנד – פרד לסינג – מנקודת מבט של צעצוע; את העובדה שמדובר בצעצוע אותנטי של ניצול ממשי היא חושפת בסיפור המסגרת. בעלילת הסיפור מתואר הילד פרד ששורד את תקופת

3 ראוי לציין כי בעיבוד המונפש של הסיפור (Schliefl & Magsig, 2016) משתנה הצבעוניות הצהובה הרומזת לתמונה עתיקה, לגורי עיתון, ספרים כרוכים ביד ומזוודות קרטון ישנות הרומזים גם הם על העבר. הצבעוניות הבסיסית של הסרט שומרת על הצבעוניות הבסיסית של איוריו של אבי כץ. את מקום הצהוב כצבע רקע תופס הטלאי הצהוב על בגדיהם של מיכאש, הוריו וחברתו של מיכאש, שצבעו זוהר לעומת הצבעוניות החומה-תכלכלה. סצנת הסיום מוזהבת וקושרת בין הטלאי הצהוב, פרוותה של צ'יקה השבה מהפולנייה הגויה ששמרה עליה וחיבוקו של מיכאש.

המלחמה במעבר מבית מסתור אחד לאחר כשהוא נושא איתו את הדובון, עד שבסיום המלחמה הוא מתאחד מחדש עם בני משפחתו שניצלו. את השימוש בצהוב באיורים מאפשרת ארגמן כשכבר בתחילת סיפור המסגרת, מתאר המספר, כלומר הדובי של פרד, את עולמו הצבוע צהוב בתוך שהוא קושר בין העבר הקודר לבין הגעתו למוזיאון יד ושם בישראל המאירה והמגוננת:

אני יושב לבדי בארגז [במעבר ליד ושם], חושך וקר לי. לפתע אני שומע צעקות וקריאות [...] ואז הארגז נפתח [...] פתאום נכנס אור. שמש צהובה שולחת קרניים ארוכות המלטפות את הפרווה שלי. עכשיו נעים לי וחם. השמש מדגדגת לי את העיניים. אני פוקח עין אחת ואחר כך עין שנייה. [...] אישה נחמדה עוטפת אותי בידיה ומחבקת אותי.

באמצעות השימוש בצהוב, קושר המאייר אבי עופר בין סצנת הפתיחה של הסיפור, שלמעשה היא נקודת הסיום העלילתית, ובין הסיום, כשהוא 'מלביש' את פרד הבוגר בחולצה צהובה ומושיב אותו פנים אל פנים מול הדובי בסצנה שבה הוא מוזמן לשלוח את הדובי שלו לאוסף הצעצועים של יד ושם. השיא החזותי בספר **הדובי של פרד** – שמתכתב יותר מכול עם הזיכרון הקולקטיבי – מצוי בכפולה שבה מוצגים סבו ואימו של הילד פרד יושבים גב אל גב, כפופים, עצובים ותופרים. הגון התכלכל-אפרפר שמלווה את כל האיורים באווירה מלנכולית, מצטרף אל החוט האדמדם כדם או כחבל טבור, הנשרך ביניהם בדומה לגדרות התיל המסולסלות. מימין, מתקנת האם את בובת הדובי הקרועה של פרד, משמאל – ובלא שום התייחסות לפעולה זו בסיפור – מוצג הסב תופר טלאי צהוב על בגד (ראו: איור 1).



**איור 1:** בניית מערכת ההקבלות והניגודים החזותיים שבין הדובי לטלאי הצהוב בספר **דובי של פרד** נפתחת בתמונת הכריכה ומגיעה לשיא בסצנת התפירה. (האיור מופיע כאן באדיבות המאייר אבי עופר)

הצהוב נוכח היטב גם אצל כנרת גילדר באיוריה **לקליידוסקופ** (ניסימוב, 2015), למרות השימוש המינימליסטי בו. **קליידוסקופ** הוא סיפורה של אָוּה, הילדה בת החמש מפולין, שהוסתרה במהלך המלחמה אצל גויים, בנפרד מבני משפחתה, בדומה לפרד ההולנדי בסיפור של ארגמן. בשונה מארגמן, הסופרת חוה ניסימוב מחברת **קליידוסקופ** היא ניצולת שואה, והסיפור לילדים משולב בפרטים מהביוגרפיה שלה. אך בהתאמה לנוממות הספרות לילדים שונו מספר אירועים כדי לסיים ב"סוף טוב". הדבר מתבטא במיוחד באיחוד המשפחתי של אווה עם האם בסיים, דבר שלא התרחש באופן זה בחיי הסופרת, ואילו הסתיימה עלילת הסיפור בנקודה זו, כשהקוראים יודעים רק על הצלת הגיבורה, לא היה מתבצע איחוד משפחתי גרעיני ובין-דורי כמקובל ברוב המוחלט של סיפורי השואה לילדים צעירים.

בספר **קליידוסקופ** המספרת היא הילדה אווה. בתחילת העלילה, המיועדת לראשית קריאה, אווה בת החמש מקבלת ליום הולדתה קליידוסקופ. הוא מלווה אותה כתזכורת להוריה ולבני משפחתה לכל אורך המלחמה, בעת שהוסתרה בבית גויים, עד חזרתה לחיק בני משפחתה שנתרו בחיים בסיים המלחמה. המספרת מוגבלת לתודעה ילדית במציאות קודרת. הקליידוסקופ מאפשר מבט פנטסטי, דינמי וצבעוני על רקע עבודתה החזותית המונוכרומטית של המאירת כנרת גילדר המבוססת על שחור עם נגיעות צהוב. תפקידו של השחור דומה לזה של התכלכל-אפרפר אצל עופר, הוא משרה מלנכוליות ומעיד על המצב הגרוע.

השימוש בצהוב, בקווים ובצורות הוא בבחינת הד חלוש לצבעוניות מלאה, שהיינו מצפים לה בספר ילדים המתאר ממשות או פנטזיה. הצהוב אצל גילדר משמש כלייטמוטיב של שואה המנחה את הקריאה החזותית האמביוולנטית. בידיה של גילדר משמש הצהוב למיקוד המבט באובייקטים הקשורים בזהות היהודית – כמו הטלאי הצהוב, או בניגוד המוחלט שלה – כמו שיער בלונדיני של מי שאינן יהודיות, או יהודיות שאינן רוצות שיחשבו שהן יהודיות. הנגיעות של הצהוב הן נקודות של אור, או היפוכן – אלגוריה למציאות חיי היהודים במלחמת העולם השנייה. הצהוב מייצג את היהדות באמצעות הטלאי של אווה ובני משפחתה, ואף זה התפור על בותה, אך גם את העולם הממשי הסובב את אווה והעולם שבוראת אווה בדמיונה כמרחב למשחק ופנטזיה ילדותית (ראו: איור 2). לא רק הטלאי של אווה ובני משפחתה הוא צהוב, ולא רק סימון בתי העסק היהודיים הוא בצהוב – דבר המקושר ביכרון התרבותי בטלאי הצהוב – אלא גם עולמות המשחק של אווה, שמקצתם ממשיים ומקצתם דמיוניים: פתיתי הקליידוסקופ, כוכבי השמיים המנצנצים בצהוב (ברמיזה לציורו של וינסנט ואן גוך "לילה זרוע כוכבים" ולטלאי עצמו, ראו: איור 3), שיערה הצבוע של אווה ("עכשיו

4 וינסנט ואן גוך צייר את ציור השמש **לילה זרוע כוכבים** ביוני 1889 בסן רמי דה פרובנס. הציור בטכניקת שמן על בד ובגודל 92×74 ס"מ מצוי באוסף מוזאון MoMA בניו יורק. הכוכבים הצהובים בציור זה מצגיגים את מראה השמיים בהתכתבות עם תצוגת החשמל בציוריו האחרים ובמיוחד מתכתב עם **לילה זרוע כוכבים מעל הרון** (ספטמבר 1888) המצוי באוסף מוזאון אורסיי בפריז, שבו הכוכבים ואורות החשמל משתקפים במי נהר הרון. בציוריו אלה של ואן גוך הרקע המואר בכוכבים צהובים רומז להתמקדות באור החשמל לעומת האור הטבעי, ואילו אצל גילדר



את תתחפשי לילדה חדשה [...] בלונדינית ויפה", עמ' 56), פרחים ממשיים או פרחים המודפסים על אריגים וכן הטלאי הצהוב המוצמד לשמלת בובתה של אווה. הטלאי הצהוב מהווה מעין תמונה של המציאות הפנימית של אווה ובר-בזמן תמונה של הדרך שבה אווה תופסת את המציאות הממשית שלה (הלר, 2018, עמ' 27). הקריאה האמביוולנטית של הצהוב אצל גילדר אינה אפשרית לקורא צעיר, ולכן המשמעות של הצהוב מצומצמת ומזוהה עם הטלאי והמלחמה, בדומה לבניית המשמעות אצל כץ או עופר. גילדר משיגה אפקט זה באמצעות ייצוג מרובה של הטלאי הצהוב לצד הדהוד בייצוג מוגבר של כוכבי שמיים צהובים, הזוכים לביטוי גם באיור הכריכה דמוי כדור בדולח. יש לציין כי גם מדי המחנות ובגדי האסירים נתפסים כחלק מהזיהוי החזותי באיור השואה לילדים, אך כמו הטלאי, הם משמשים לזיהוי היהודי או כאטריבוט גנרי.<sup>5</sup> כך בקליידוסקופ המונוכרומטי משתמשת המאירת כנרת גילדר בפסים של המדים לדיגום גם מחוץ להקשר המחנות. הדיגום חוזר גם על גבי חיות דמיוניות ועל אריגי הריהוט בבית, כמו שהיא משתמשת בצבע הצהוב כזיהוי יהודי, ובה בעת כניגוד המלא שלו, המציג את החיים 'הרגילים'. כלומר השימוש שהיא עושה כאן בצורה של הפסים דומה לשימוש שהיא עושה בצבע הצהוב.



**איור 2:** השימוש בצהוב באיוריה של כנרת גילדר בקליידוסקופ קושר בין המלחמה המאיימת לעולם המשחק הילדי (האיורים מופיעים כאן באדיבות המאירת כנרת גילדר)

הכוכבים שברקע מזכירים את הגורל היהודי בשואה. ואן גוך מציג רקע של עיר שוקקת חיים, הודות לחשמל, לעומת זאת, אצל גילדר ההתרחשות היא בעמידה הסטטית של הדמויות הפנטסטיות בחזית, מקצתן במדי המחנות, לפני גדר האבן, בדומה לגדרות של הגטאות, ולפני התיל הדוקרני המסולסל, שהיה חלק מהגדר החשמלית במחנות. הודות לרמיזה לצירוי של ואן גוך בולט חוסר הפעולה אצל גילדר, העולם החסר, ההיעדר, שמצוי מעבר לגדר. 5 כך למשל מוצגת השמלה של סבתא בספר **הסודות של סבתא** (פרידמן, 2016). התייחסות דומה נמצאת גם אצל מריאנה רסקין באיוריה לספר **הסוד של פלוריאן** (ניסימוב, 2017).



**איור 3:** משמאל השימוש בצהוב באיוריה של כנרת גילדר **בקליידוסקופ** בונה קשר פנטסטי בין המלחמה המאיימת לעולם המשחק הילדי. מימין הציור **לילה זרוע כוכבים** של וינסנט ואן גוך (מתוך ויקיפדיה) שהפרשנות של גילדר מתכתבת איתו.

השימוש בצבעים בולט במיוחד אצל ג'ודי טל-קופלמן בספר **המגרה השלישית של סבא** (2003). הכחול תופס את רובו של האיור על הכריכה האחורית (דגם אריג מתקופת השואה מאוסף בית טרזין). הסיפור הוא על הנכד אורי ששוהה בבית סבו ומגלה מגירה סודית. הוא פותח אותה וחושף את סוד עברו של הסב ("זה לא משחק", סבא צעק, וחטף לי את הטלאי מהיד."). אורי וסבו חושפים פריט אחר פריט מבין הפריטים החבויים במגרה, והסב מספר לאורי על ילדים ואנשים שהכיר בשואה שהפריטים הללו היו שייכים להם. הצבעוניות של האיורים אצל טל-קופלמן מבוססת בעיקרה על צהוב־כחול. באיורים המציגים את בית הסבים בהווה, הצהוב־כחול מהווה חלק מצבעוניות עשירה, פרחונית, של כלי בית מפוארים. אך בפתחת המגירה המכילה את סודות העבר, הצבעוניות מזוהה עם צבעי הזיכרון של השואה ומבוססת על פריטים אותנטיים מאוסף מוזיאון בית טרזין. משום כך נמצאים המדים בסמיכות לטלאי הצהוב או בסמיכות לחפצים צהובים אחרים כמו קוביות דומינו, בובות או יומנים, ואילו הדיו הכחול זוכה להד באמצעות דימויי כתבי יד שונים במבחר הגלויות והמכתבים. לעומת זאת **בקליידוסקופ** המונוכרומטי לא מופיע צבע כחול, ולכן משתמשת המאירת כנרת גילדר בפסים של המדים לדיגום גם מחוץ להקשר המחנות.

גילדר ועופר משתמשים בצהוב במשורה, אך ברקע המונוכרומטי שמציבה גילדר והכמעט מונוכרומטי שמציב עופר, הצהוב הבוהק הופך לחזית הצבעונית. בשני המקרים האלה הצהוב מקושר לטלאי ולחפצי הילדים. בספר **הדובי של פרד** מציע המאייר אבי עופר אסטרטגיה דומה. הוא אומנם אינו מאייר את הספר במונוכרום, אלא בצבעוניות חומה-תכלכלה מימית ('פסטלית'), אבל הגון הצהבהב המוענק לבובת הפרווה – 'הדובי', מתכתב עם הטלאי הצהוב והופך לאמצעי הזיהוי של הילד היהודי פרד. הסיפור מספר את סיפורו של ילד בשואה מנקודת המבט של בובת הפרווה חסרת השם ("הדובי"). בעולמה של בובת הפרווה פרד הוא ילד, ולא יהודי המחויב בטלאי, כך מוצג

פרד מנקודת מבטו של "הדוב", כשלא אחת הדובון הצהבהב תופס את מקומו על חזהו במקומו של הטלאי. כך האיור על כריכת הספר במהדורה העברית (ובחלק מהמהדורות המתורגמות שלו), המציג את הילד פרד כמי שלובש חולצה שעליה איור דוב המחבק ילד בן דמותו של פרד, הופכת את היחסים שבין הבובה לילד ליחסים המטשטשים את הגבול שבין הממשות לבדיון, בדומה לבובה של אווה בקליידוסקופ. הבסיס לאלה הוא השימוש בצהוב כצבע נושא משמעות תרבותית והיסטורית מעבר לצבעוניות הפשוטה שלו. גם אם הילדים הצעירים אינם מבינים את מלוא המשמעות – מרכזיותו של הצבע מזוהה בדרך זו עם סיפור השואה ומתקיים תהליך רכישת הסמל התרבותי.

הצהוב הוא הצבע המובחן ביותר לייצוג השואה. שימוש דומה בצהוב אנו רואים ביצירות נוספות,<sup>6</sup> ובכללן ספרים שיש בהם איורים צבעוניים במיוחד. לכאורה באיורים המבוססים על צבעוניות רחבה עלול הצבע הצהוב לאבד את ייחודו כצבע שנושא את משמעות הזיכרון התרבותי, אך נראה כי גם בהם נשמר תפקידו כמבנה את הזיכרון התרבותי של השואה. למשל בספר **חנות הגלידה של פרנצ'סקו טירלי** (מאיר, 2017) שבו המאירת יעל אלברט בוחרת להתכתב עם צבעוניות של גלידות מנקודת מבט של ילדים או בספר **מטאטאים רוקדים בחושך** (ליבוביץ', 2020) שבו המאירת נעה פארן מבקשת לצייר תמונה עירונית קסומה מנקודת מבטה של ילדה רכה שאינה מודעת למלוא משמעות האיום הנאצי, הצהוב בונה את נקודת המבט היהודית של הנרטיב החזותי. נוכחותו של הצהוב, במובלע אצל אלברט ובמפורש אצל פארן, קושרת את הייצוג החזותי בטלאי הצהוב ובשואה (ראו: איורים 4-5 בהתאמה).

יוצאת דופן היא עבודתו של המאייר גלעד סליקטר בספר **הפמוטים שלנו** (סמל, 2018), שבו הפמוטים הם החפץ המשפחתי ששרד בשואה והתגלגל לידיה של הסופרת נאוה סמל. כאן המאייר אינו קשור בזיכרון המשפחתי. ניתן להסביר את הצבעוניות שיוצר סליקטר באיור כריכת הספר בכך שהפמוטים – חפצים מפיצי אור מטבעם – היו מקור גאווה משפחתית לפני השואה, ואינם מוסתרים עוד לאחר השואה. אומנם סליקטר מוכר בעבודותיו הצבעוניות במיוחד, אך ראינו ועוד נראה כי מאיירים רבים נוטים לעזוב את הצבעוניות ומעדיפים תיאור כהה של השואה. נראה כי סליקטר אינו נדרש לצבעוניות כהה בעקבות מה שסמל סיפרה. בפתחת הסיפור מציגה סמל את הפמוטים כאובייקט סמלי של אור, בביקורה של שיינדלה (סבתא־רבתא של סמל) אצל הנפת, וגם בעת

6 דוגמאות נוספות לשימוש בצהוב כצבע מוביל המזוהה עם הזיכרון התרבותי אנו מוצאים למשל באיור של הילה דאבי **להסודות של סבתא** (פרידמן, 2016), שבו הצהוב מתפקד לעיתים קרובות כצבע רקע כמו בספר **ציקה, הכלבה בגטו**; אנו פוגשים בצהוב כצבע המתכתב עם הטלאי הצהוב אצל אסתר שקין, שסיפרה ואיירה את **המסע של תיקה** (2008) ובאיורים של אילנה שטיין **לסיפורה של לולו: ילדה קטנה בשואה** (טייטלבוים, 2010). בספרים המיועדים לראשית קריאה ולנוער צעיר ניכרת אותה התופעה. למשל, אצל ולי מינצי באיוריה **להנקה ופיט** של רן כהן אהרונוב (2013) הצהוב של הטלאי עובר ריכוך לצהוב-חלמוני כהה, התואם את עולם משחקי הדמיון של הילדים ורומז על הארה וחמימות בעולם הפנימי או בעתיד. דבר דומה אנו רואים גם באיור הכריכה של **תאטרון הילדים** (הרטמאיר, 2017) שאיירה ענבל אבן ובאיור **הסוד של פלוריאן** (ניסימוב, 2017) שאיירה מריאנה רסקין (האיורים הפנימיים אינם צבעוניים).

הדלקת נרות שבת. באיורים אלה מופיע צהוב, חיזור או חלמוני, כצבע המזוהה עם הנאות החיים ושמחת השבת של הילדה הגיבורה. סליקטר, בעקבות התיאורים של סמל, לוקח את הצבעוניות של הטלאי הצהוב אל עבר רחוק יותר מהשואה ואל האור שמסמל חפץ משפחתי.<sup>7</sup>



איור 4: באיור חנות הגלידה של פרנצ'סקו טירלי, המאיירת יעל אלברט מציגה סולם צבעים כחלחל צהבהב, המדגיש רכיבים היסטוריים ושל שייכות לאומית. (האיור מופיע כאן באדיבות מיכל קלפ-פז, הוצאת מודן)

7 גלעד סליקטר עבד על האיורים להפמוטים שלנו בתקופת חייה האחרונה של נאוה סמל, ולא נפגש עימה פנים אל פנים. הספר עצמו ראה אור לאחר פטירתה של סמל. בריאיון לרבקה מיכאלי ברדיו fm103, ביום 23/02/2018, אומר גלעד סליקטר דברים המעידים על תפיסת הצבעוניות של הטקסט עבורו: "המקום של האור והחושך מוצג לאורך כל הספר [...] זה משהו שאני מאוד מתחבר אליו. מאוד ריגש אותי שהסיפור מתחיל במשהו התמים, הוא מתחיל באור ונגמר בחושך." (<https://103fm.maariv.co.il/programs/media.aspx?ZrqvVq=HFFDJJ&c>). (41t4nzVQ=FG) אומנם העלילה מגיעה אל השואה, אבל המסגרת שממקמת את הפמוטים בהווה בביתה של המחברת (שמסרה את הספר לאיורו של סליקטר לפני מותה) אינה מאפשרת למאייר את הקדרות האופיינית לספרים אחרים.



**איור 5:** באיור נטול הטקסט של המפתח מתוך **מטאטאים רוקדים בחורף**, המאיירת נעה פארן מציגה סולם צבעים כחלחל חום-דהוי המופיע בספר זה לכל אורכו וכן בספרי שואה לילדים בישראל ובעולם. השימוש בצהוב בהיר הוא מעודן. חולצתה של הגיבורה צהובה בהירה, משל לזהותה היהודית, ומקבלת הד חזותי במטאטא, בבתים ובמכוניות. רק הציפורים המסוגלות לעופף (בממשות) צהובות כמו חולצת הגיבורה המעופפת בדמיונה. (האיור מופיע כאן באדיבות הוצאת צלטנר, בית מלאכה לספרי ילדים)

### מקומו של התצלום המאויר בהקשר התיעוד ההיסטורי

רוב ספרי השואה לילדים שראו אור בישראל במאה ה-21 מכילים תצלומים או רישום של תצלום כחלק מאיור העלילה. לעיתים קרובות אלה תצלומים המתארים ילדים, שהם גיבורי הסיפור בילדותם. בין אלה נמנים **למה לנפתלי קוראים נפתלי** (פרנקל, 2009) האוטוביוגרפי, **היה שם ארמון** (קלוריה-פרידמן, 2011) הביוגרפי, או **הסוד של פלוריאן** (ניסימוב, 2017) הבדיוני על פניו, אך אי אפשר להתעלם בקריאתו מסיפור החיים של ניסימוב, המחברת, ניצולת השואה. למרות שכיחות השימוש בתצלומים, אין מדובר בתופעה חדשה באיור ספרי ילדים על השואה, והיא כבר תוארה כמאפיינת את ספרות השואה לילדים הכתובה אנגלית ולשונות אחרות ברבע האחרון של המאה העשרים. לפי אדריאן קרצר, השימוש בתצלומים בספרות השואה לילדים מעניק מסגרת יציבה של ידע היסטורי, תכונה הנדרשת בספרות שואה לילדים. לטענתה, התצלומים המשולבים בספר עונים על הסקרנות ההיסטורית של הילדים, ויתרה מזאת, משדרים לילדים מסר של אמינות ואותנטיות מעצם ההצגה של תצלומים (Kertzer, 2001, pp. 232-242). אולם קיים הבדל מסוים בין שיבוץ תצלום אותנטי באיורי ספר לבין איור מחדש של תצלום ממשי או 'זיוף' איורי של תצלום בדוי. תצלום אותנטי נתפס על פניו כהיסטורי ואמיתי, איור בספר, לעומת זאת, אינו זוכה במעמד זה אוטומטית.

בספר **למה לנפתלי קוראים נפתלי** רוב התצלומים הישנים בשחור לבן מובאים כפי שהם באלבום מאויר, ומיעוט התצלומים, שמאויר בסגנון הספר הוא ששואב את תשומת לב הקורא בשל השוני הסגנוני החזותי בטכניקות האיור. לעומת זאת בספר **היה שם ארמון** רוב התצלומים בשחור לבן שהיו בסיס לעבודת האיור של מריה גיבנר, עוברים עיבוד לאיור צבעוני בסולם הצבעים של הספר, שבו שולטים הכחול, האדום והצהוב (של הטלאי). איורים שאין להם בסיס באלבום משפחתי של קלוריה-פרידמן, למשל, מראות של נוף מסביב לבית, או כניסת החיילים הנאצים לבית, מתחזים לתצלומים במסגרות מסולסלות כמקובל באותם זמנים, ורק הסצנות הקשות של המלחמה נותרות באיור שחור-לבן.

למעשה, שילוב של תצלום באיור מאפשר למאייר לדלג על משוכת הקושי של הסופר, לחדד את המסר ההיסטורי, לדייק בתיאור ולגשר על מה שהמילים מתקשות בו. הסופרת והמאיירת אלונה פרנקל זקוקה לניגוד שנבנה הודות לשימוש בתשעה תצלומים מונכרומיים (ש אחד מהם מופיע גם על הכריכה), לעומת הצבעוניות הססגונית, משום שהיא פונה לקוראים צעירים במיוחד, פעוטות שאינם קוראים ולכן מפענחים את הטקסט הנרטיבי באמצעות האיור. בספרה **למה לנפתלי קוראים נפתלי** פרנקל – ניצולת שואה – מספרת לפעוטות את סיפור השואה דרך הסיפור המשפחתי של גיבורה נפתלי, בן דמותו של בנה הממשי, הנושא את שמו של סבא-רבא. אלא שסביר להניח שהמפגש הראשון של קוראים צעירים עם הדמות הצבעונית והסכמטית של נפתלי לא יהיה דרך ספר שואה לילדים. דמותו של נפתלי מוכרת לקוראים הצעירים בישראל מסיפור גמילה פופולרי של פרנקל (**סיר הסירים**, 1975) ומסיפורים חינוכיים אחרים של פרנקל לפעוטות המלמדים לספור, לזהות אובייקטים ועוד.

גם ב**למה לנפתלי קוראים נפתלי** עוסקת פרנקל בנושא תמים לכאורה מעולמו של ילד: מדוע הוריו קראו לו בשם שבו הוא נקרא. על גבי הכריכה של הספר נמצא נפתלי חבוק בין הוריו, המחזיקים אלבום תמונות פתוח לרווחה ובו שתי תמונות, האחת מצוירת ובה יכול הקורא הצעיר לזהות את הגיבור נפתלי, האחרת היא תצלום מוקטן שיופיע שוב בהמשך ובו נראית הסופרת. על הכריכה מוצג נפתלי כשהוא משוחח עם אימו ועיניו נשואות אליה, בשעה שעניי אביו ממוקדות בתמונות האלבום. פרחים עוטפים את הסצנה המשפחתית, לבבות מעטרים את לבוש האם, והסמל הסיני של יין-יאנג (החושך והאור ההדדיים) מעטר את חולצת האב במקום שבו קורא מבוגר, המודע להקשר השואה, היה מחפש אולי טלאי צהוב. הספר נפתח בצבעוניות האופיינית של שאר ספרי נפתלי, בקשת הצבעונית ובצורות פשוטות וסמליות, דוגמת הלבבות, הפרחים או היין-יאנג. אלא שעד מהרה, לאחר ההקדמה שבה דמויות ההורים מספרות כמה טובים הם חייו של נפתלי, וככל שהמשפחה שוקעת יותר בעיון באלבום התמונות של המשפחה, מחליף הצבע השחור את צבעי הרקע הכחולים והסגולים, ואת מקום האיורים העגלגלים של פרנקל, שבהם נפתלי תמיד חבוק בין הוריו, תופסות קומפוזיציות כהות ומשוננות. תצלומים רבועים ומלבניים מחליפים את הדמויות המאוירות על רקע מעוטר במונכרום שחור שיש בו צורות חדות או צורות הנדמות לחלקי מפלצת וסערה. סיפור השואה

נמשך לאורך מספר מִפְתָּחִים (כפולות), שבהם נעלמת בהדרגה הצבעוניות הססגונית, נעלמת המשפחה המאורת, נעלמים כליל הפרחים והלבבות. התצלומים משמשים גירוי והמחשה של העבר. בשיא המתח הם מתפקדים ברקע הסיפור החזותי, כשהרקע המאור של המפתחים הוא שמספר את סיפור תולדותיו של נפתלי: סיפור הפחד של הילדה הניצולה שהפכה לאימא של נפתלי. היפוך תפקידי החזית־רקע באיור ספר התמונה מתאפשר הודות לזיהוי התצלומים כאובייקטים של עבר. וכך מחליפה בהדרגה קשת צבעונית את הרקע המפלצתי והמאיים. צבעי הקשת מסמלים לא רק את סיום המלחמה, אלא גם את הקמת משפחתו של נפתלי וקריאתו בשם הסבא־רבא שלו, שכמו נפתלי בפתח הספר – מוצג בתצלום מאויר. סיום הסיפור בחזרה לגן הילדים באיור של שרשרת ילדים צבעונית כקשת בענן (האטריבוט של נפתלי, כלומר המאפיין המזהה שלו), מלווה את ההבטחה של אימא של נפתלי להגן עליו ועל כל הילדים מאנשים רעים.

ההתבוננות בספר **למה לנפתלי קוראים נפתלי** מלמדת אותנו שהתצלומים ההיסטוריים הכרוכים באלבום המשפחתי הם למעשה מקרה פרטי של חפצים היסטוריים־משפחתיים. גם בסיפורים אחרים, ובכללם ספרים לילדים לשלב ראשית קריאה, אנו פוגשים בחפצים מסתוריים ומסקרנים של סבא או סבתא, שמשמשים כמתווכים לסיפור השואה. שימוש דומה בחפצי עבר אנו רואים גם באיורים של הילה דאבי בספר **הסודות של סבתא** (פרידמן, 2016) לתכולת מגירת השידה הכללת בעיקר את תצלומי החתונה של הסבים, או באיוריה של דאבי לארון של סבתא שבו תלויים מדי האסירה עם הטלאי הצהוב. גם באיורי הספר הביוגרפי **המגרה השלישית של סבא** (טל-קופלמן, 2003) אנו פוגשים בחפצים אישיים, מוסתרים, מימיו של הסב בשואה. גם כאן נמצאים הטלאי ומדי האסיר לצד משחקי ילדים, מסמכים ויומן. לגיבור אסור לפתוח מגרה זו, אך הוא מסוקרן. הסופרת, שהיא גם המאירת, משתמשת בסולמות צבעים שונים לציון הבית של סבתא – ורוד ותכלת פסטליים, וחפצי העבר של סבא – חום וזהב קודרים, הקיימים במסתור. בדומה ליי־יאנג שבו משתמשת פרנקל כעיטור על חולצת האב, בונה טל-קופלמן ייצוג חזותי של ניגודיות המשולב בייצוג חיי המשפחה. הצבעוניות של העבר לא רק תואמת את הצבעים המזוהים עם התקופה, היא אותה צבעונית דהויה כמו בתצלומים ישנים.

## צורת הפחד

בספרות השואה לילדים, חשיפת העבר המשפחתי של הדמויות ושל הסופרים עצמם היא נקודת המפגש של הקוראים הצעירים עם הפחד והאימה שחוות דמויות הילדים שבסיפורים. כבר בשנות החמישים של המאה העשרים, במאמר שלימים ראה אור מחדש, עמדה לאה גולדברג על כך שסופר ילדים שהיה ילד שנחשף לאימה, דוגמת השואה, יחזור לעולם הילדים ולמשחק, אם ממשי ואם פנטסטי, שנחרט בזיכרונו לצד האימה (גולדברג, 1978, עמ' 109). אחד האתגרים הגדולים של המאירים הוא המחשת האיום מן העבר מבלי לערער על ביטחון ההווה. בדומה למוסיקה דרמטית בסרטים, משמשת הצבעוניות הכהה והאפלה בתור מה שמבשר על האימה בסיפורים, או מסמן

אותה, ומהווה מוטיב לאורך היצירה. לדוגמה, קוראי ספרות הילדים הישראלית מכירים היטב את הדמות "חיית החושך", גיבורת ספר בשם זה (אורלב, 1976). סיפור זה, לשלב ראשית קריאה, אינו סיפור שואה. **חיית החושך** הוא ספר המספר כיצד אסף, ילד שהתייתם במלחמת יום הכיפורים, מתמודד באמצעות הזיכרון של אביו עם המפלצת שהוא מדמיין שנמצאת בחדרו מתחת למיטתו, והם הופכים לידידים. תמת ההתמודדות העצמית של ילד עם פחד עצום במלחמה, מופיעה כמובן גם בספרי השואה של אורלב, והמחקר שהבחין בכך ניכס גם את **חיית החושך** כווריאנט של הכתיבה האוטוביוגרפית של אורלב על השואה. לאה חובב משווה בין פחדיו והתנהגותו של אסף לבין אלה של יוריק בן האחת עשרה, ילד יהודי בגטו ובן דמותו של אורי אורלב, בספרו האוטוביוגרפי לנוער צעיר **חיילי עופרת** (1956). היא מוצאת נקודות חפיפה מרובות לא רק בדרך ההתגברות על הפחד, אלא גם בשלבי הביניים ובדיאלוגים (חובב, 1979, עמ' 28-29), זיוה פלדמן טוענת כי ספריו של אורלב הם בכללותם מסע לתוך הטראומה של השואה (פלדמן, 2005, עמ' 213). הספר **חיית החושך** אורב בידי מלכה צ'יזיק. אזור חיית החושך כענן שחור וכבד בעל עיניים בהירות, ספק חתוליות ספק שטניות, הרובץ בתחתית הקומפוזיציות או עוטף את מיטתו של אסף, הוא דימוי מוכר לקוראים הצעירים בישראל, שכן הספר מצוי ברשימת קריאת החובה בבתי הספר היסודיים. גם אם הקוראים הצעירים אינם יודעים לקשור בין חיית החושך שאיירה צ'יזיק לאימת השואה המניעה את אורלב, צורתה השחורה של אותה המפלצת, המשתנה ומעלימה/חובקת באפלה, מייצגת עבורם את תחושת הפחד. בספרי השואה לילדים אנחנו גם רואים כיצד הפחד המתואר במילים לובש צורה חזותית. אחדים מספרי השואה לילדים – כחלק מהספרים לילדים בראשית קריאה – מבוססים על לוח צבעים מצומצם. במקרה שלפנינו הוא מבוסס על מונוכרום מלא או משובץ צהוב, בדומה לקליידוסקופ (ניסימוב, 2015) או לספר **הסוד של פלוריאן** (ניסימוב, 2017). בקליידוסקופ מאירת כנרת גילדר את הגיבורה מכווצת מפחד במיטתה עקב "חלום רע", לצד מסה שחורה, מעוגלת העוטפת את הילדה במיטתה (ללא מספור). גילדר מאירת גם את הגטו כמסה מושחרת, שבה מגן דוד צהוב מצויר על חזית אחת החנויות ברחוב, המוקפת בגדר תיל קוצנית, לצד התיאור של ניסימוב "בחוף הכול אפור: השמיים, המדרכות, הילדים הרזים עם הבגדים הקרועים, אנשים אפורים עם צרורות ומזוודות." (ללא מספור). באחד האיורים המונוכרומיים בספר **הסוד של פלוריאן** – המסופר מנקודת מבט של ילד פולני שמשפחתו מסתירה יהודייה בביתם – מציגה המאירת מריאנה רסקין את צילם של הילדים היורדים למרתף כעכברושים ענקיים ומפלצתיים. אך בשונה מ**חיית החושך** דוגמות אלה ממחישות כיצד שילוב הצבע השחור והצורה המאיימת מקלים על הילדים להבחין במציאות.

דוגמה נוספת להשפעת השימוש המניפולטיבי בצבע השחור על הרגשות של הקוראים הצעירים היא הספר **חנות הגלידה של פרנצ'סקו טירלי** (מאיר, 2017). זהו סיפור הישרדותם של יהודים הונגריים בחנות גלידה של מהגר איטלקי בהונגריה. הסיפור מסופר מנקודת מבטו של הילד פטר, חמיה של המחברת. יעל אלברט, המאירת, מציגה איורים צבעוניים ודינמיים של חיי עיר (בסיפור המסגרת זו ישראל, ובסיפור השואה הפנימי זו בודפשט), ממחישה את המצוקה של הרגע שבו



הזומנו המשפחות היהודיות להגיע למסתור בחנות הגלידה של טירלי במִפְתָּח (כפולה) שחציו קיר חיצוני מושחר של בית מושלג. המסה השחורה נטולה היגיון סיפורי, אין סיבה עלילתית שקיר שלם יוצג כמפויח או יהיה צבוע שחור. השחור מסמן את המצוקה, את האיום, את מה שלא נאמר במשפט הפשוט המתייחס להוריו של פטר "הם הבינו מיד", כלומר הם הבינו מייד את חומרת המצב.

טכניקה אחרת של המחשת האיום מופיעה כבר בספר **ציקה, הכלבה בגטו** (דגן, 1992) באירוריו של אבי כץ לספרה של דגן המתארים את ההתרחשות בגטו בזמן המלחמה, לפני ובזמן מסירת הכלבה למשמורת אצל החברה הגויה. רוויית הצבע של האירורים נמוכה<sup>8</sup> ועקב השימוש בצבעוניות הנוטה לגוני חום רוויים, התחושה מההתחלה ועד לשיא העלילה אפלה יותר מאשר באירורים שבסופה, לאחר שחרור הגטו בידי הצבא הרוסי. בסיום, האירורים של כץ מכילים רוויית צבע גבוהה, וצבעיהם הכחולים והירוקים עזים ובולטים משמעותית ברקע הצבעוניות החומה-צהובה, כאילו העולם חזר לחיים ומיוצג בצבעוניות טבעית.<sup>9</sup>

דווקא באירוריו ספרי תמונה צבעוניים במיוחד, כמו בספר **למה לנפתי קוראים נפתי** (פרנקל, 2009) שאיירה אלונה פרנקל עצמה, או **חיבוק של אהבה** (מצליח-ליברמן, 2015) שאייר דני קרמן, השימוש ההדרגתי בשחור הוא שבונה ומעצים את הפחד בקוראים הצעירים יותר מכל טכניקה אירורית אחרת. בסיפור הדידקטי של מצליח-ליברמן, שמטרתו ללמד את ילדי הגן מדוע שומעים צפירה ביום הזיכרון לשואה ולגבורה, פוגשים הצעצועים בגן צעצוע 'חדש', סוס עץ, אלא שהוא שבור וישן, והוא מספר להם שפעם היה שייך לילדה יהודייה שגרה בפולין, ברוניה בת החמש. במהלך הסיפור לומד הקורא כי כיום ברוניה היא סבתא לנכדים וחיה בישראל, בסיום הוא מגלה כי אחת מנכדיה היא הגננת לילך. קודם ראינו כיצד משלבת פרנקל צבעוניות הדרגתית בספרה כדי לעבור אל האפל ולשוב להווה הנעים בגן הילדים. גם במקרה זה סיפור המסגרת מתקיים בגן ילדים. אבל קרמן משתמש בדרך אחרת, שעל אף שנלקחה מעולם הקומיקס היא בעלת נופך תיאטרלי או קולנועי, ומתכתבת עם העבר גם מצד המסורת האומנותית, דוגמת הדפסי עץ או תיאטרון צלליות.

קרמן מאייר את אירועי העבר כאילו היו הדפסי עץ מונוכרומיים שחורים – טכניקה אומנותית ישנה – ומניח אותם הדפסים כבועות דיבור א־ורביליות בפי הסוס. כיוון שסוס העץ השבור מספר את סיפורו לצעצועים בפינת המשחק בגן, הם כולם טובבים אותו, ונראה כאילו ההדפסים הם תמונות מסרט המוקרן ברקע, כשחזית הסיפור המלווה את פעולת המסירה בסיפור נותרת צבעונית. ככל

8 רוויית צבע הוא מונח המציין את עוצמת הצבע או הבהירות שלו. רוויה נמוכה מציינת צבע דליל במיוחד.

9 מעניין להשוות את העיבוד המונפש של **ציקה, הכלבה מהגטו** (Schliefl & Magsig, 2016) לאיור הספר. בסרט ההנפשה המונוכרומ השחור משמש לתיאור של הסיטוט של מיכאש, שבו הוא מדמיין משחק עם הכלבה בצל עץ תפוחים. תחילה הכול מהנה, ואז מגיעה שלשת חיילים נאציים. מיכאש, צ'יקה והחברה מצוירים בקו מתאר בלבד, כמו הצוירים של מיכאש התלויים על קירות המחבוא, לעומת זאת החיילים הנאציים צבועים בצבע שחור בסגנון של ציור ילדים. אלא שקווי המתאר שלהם גסים, הקווים החתוכים והמקווקווים יוצאים מגבולות הצורות, וצורת פניהם, עם שיניהם החדות משיניה של צ'יקה, בונים את האיום. כאשר מיכאש מתעורר מחלומו הרע, לקראת ההתרה וסיום המלחמה, חוזרת הצבעוניות הרגילה.

שהסוס, הצעצוע של ברוניה מהשואה, מתקדם בסיפורו, העוקב אחרי איסוף היהודים אל הגטו ועד המרד בגטו, כן תופס השחור מקום גדול יותר בשטח המפתחים (הכפולות). השיא הוא בתיאור החיים הצפופים בגטו שזוכה לכפולה משל עצמו, בלי מילים. עקב מגבלות טכניקת הדפס העץ, לדמויות המתוארות בהדפסים לכאורה אין מאפיינים אישיים, אלא גנריים: ילדה, בובת סוס, אימא ואבא. באופן חזותי זה ממסגר קרמן את העבר כאיור בתוך איור, כסיפור בתוך סיפור, כשהסגנונות האומנותיים והצבעוניות מבחינים ביניהם, וההווה המחייך והמאיר (או הבוכה בשלב המתאים בסיפור) עוטף בצבעיו את העבר הקודר. מצליח-ליברמן מחזקת את האמפתיה לסיפורו של הסוס מן העבר באמצעות שימוש בדמותו של 'משחק הזיכרון', וקרמן, המאיר את בועת הדיבור האחרונה של הסוס לצד משחק הזיכרון הצבעוני, ממחיש היטב את הניגוד בין העבר להווה ואת מקומו של הסיפור, המסופר בבועות הדיבור המושחרות, בזיכרון הלאומי.

מקום נוסף של פחד ואימה, הקושר בין הנרטיב המילולי לנרטיב החזותי ולהיסטוריה, הוא ייצוג דמות החייל הנאצי. ואכן בספרי התמונה על השואה לגיל הרך מופיעים חיילים: בספר **צ'יקה הכלבה** בגטו מאייר אבי כץ את החייל הנאצי מוסר לאימו של מיכאש מכתב הנושא את סמל העיט של הרייך השלישי (דגן, 1992, עמ' 6), על פניו של החייל הבעה קשה ומאיימת, פיו פתוח, שפתיו מוטות כלפי מטה כך ששיניו חשופות. הוא גבוה בראש מהאם, המוצגת בגבה לקורא, עיניו של הנאצי מוטות מטה לכיוון ראש האם, רובה זקור על כתפו, צלב הקרס מעטר את שרוולו. הייצוג משדר את האיום, את החולשה של האם, וממקד במרכז הקומפוזיציה את הסמלים הנאציים: עיט הרייך השלישי על המכתב וצלב הקרס על שרוולו של החייל. אך ממילות הסיפור של דגן מבין הקורא כי נשמעו דפיקות בדלת, כי לא היה מענה לשאלת האם מי זה? וכשפתחה את הדלת המגע היה קר, אלים וקצר: "כל הכלבים מחר עד השעה שלוש – למגרש על יד המשטרה! אמר וטרק את הדלת." (שם, עמ' 7). דוגמה זו ממחישה כי בייצוג של החייל הנאצי מתאפשר פער בין המתואר חזותית למתואר מילולית, פער שבו מתאפשר למאייר להתייחס לסממנים המזהים של הנאצים. פער זה מתקיים גם בספרי תמונה נוספים.

ספרה של הדס ליבוביץ' **מטאטאים רוקדים בחורף** (2020) מסופר בגוף ראשון. המספרת היא אליס, ילדה צעירה המצטרפת לאביה העיוור ליום עבודה במפעל מברשות בקצה ברלין. זהו סיפור בדיוני המבוסס על רקע משפחתי: דוד סבתה של המחברת שעבד במפעל המברשות בברלין ונספה באושוויץ עם רעייתו וילדיו. המפעל העסיק בזמן המלחמה נכים ובהם יהודים, עד שנסגר ועובדיו היהודיים נתפסו ונשלחו למחנות בשנת 1943. באיורי הספר המאירת נועה פארן מתמודדת עם שורה של אתגרים חזותיים. ראשית, עליה להציג עולם זר בזמן ובמקום לקורא הצעיר הישראלי, ואגב זאת להעביר את ההיבט ההיסטורי של מציאות החיים תחת השלטון הנאצי ושל מפעל מסוים וממשי בעל תוצרת ידועה; שנית, עליה להציג בעת ובעונה אחת עיר ומפעל שהגיבורה אליס רואה בעיניה, מציאות משחקית שהיא מדמיינת ברוחה הילדותית, וכל זאת במשולב עם התפיסה החושית והידע של אביה העיוור. את הדרך שהם עושים למפעל מלווים צעדים וכיוונים המנחים את תנועתו של עיוור

לצד האיורים המשקפים את תפיסתה של המספרת. לכאורה אין כאן סיפור שואה, אלא סיפור על יחסי אב ובת בימי השואה, אלא שהאיורים של פארן מספקים מידע נוסף על זה שמוסרת ליבוביץ' וממקמים את סיפורה של ליבוביץ' לצד ספרי התמונה האחרים על תקופה זו. לוח הצבעים של פארן, המתאים מצד אחד לאירופה המושלגת, הזמן שבו מתרחשת עלילת הביקור במפעל, הוא לוח צבעים מוגבל שבו שולטים השחור, החום והלבן. צבעים שראינו כיצד הם משרתים את יצירת התחושה והאווירה ההיסטוריות בהלימה עם צבעי התצלומים הישנים. משמעות זו מתוקפת גם בדברי אליס המספרת: "ברחובות הראשיים אסור לנו לעבור, לפי החוקים החדשים. לנו יש רחובות אחרים, צדדיים, אפורים ומשעממים" (ללא מספור), ואכן, כשאליס תפליג בדמיונה, תשתנה הצבעוניות העירונית ותלבש אדום של גגות, שהוא גם אדום של סמלי המפלגה הנאצית.

המפתח (הכפולה) שמציבה פארן בראשית הסיפור הוא פנורמה מעוקלת מעט של רחוב. המבט הפנורמי מציע ייצוג סכמטי, המקובל שנים ארוכות באיור לילדים לייצוג העירוני (הלר, 2021, עמ' 15). העיקול, לעומת זאת, הוא שכלול של פארן, והוא מרכז את הרחוב סביב הגיבורה אליס, באופן המחקה את תפיסת המרחב הילדותית סביב הילד ועולמו. אומנם ליבוביץ' אינה מזכירה את הנוכחות הנאצית, ומתמקדת בעלים נושרים, המוצגים באיורים כרעש חזותי בחזית האיור, אך ברקע מצויים מספר דגלים נאציים אדומים עם צלב קרס שחור בעיגול לבן, קטנים, נסתרים, אך חורגים בביור מהצבעוניות השלטת באיור העיר והמפעל ומושכים את מבטו של הצופה אליהם. בדרכם בעיר הם נתקלים שוב ושוב בחיילי גסטפו, אלא שליבוביץ' אינה מציינת זאת כך, אלה הם סדרנים, שוטרים ושומרים, ביטויים שילדים מכירים מהמציאות העכשווית. אנשי הגסטפו המאיימים – הנרמזים על ידי ליבוביץ' – גם אינם מוצגים מפורשות באיורים של פארן. היא מעצימה את השימוש בצבע השחור בסיטואציות אלה עד שהוא תופס כמחצית משטח המפתח, כמו בעת בדיקת הפתע במפעל שבמהלכה נדרשים העובדים להסתתר. השחור, צבע הפחד, הוא גם צבע העולם של העיורים במפעל, דוגמת אביה של אליס. מבחינות רבות מספקת כאן פארן המאירת "מבט משולב" חזותי של אליס, המספרת בעלת התודעה הילדית, עם תודעת אביה העיוור; אולי אפשר להבין את המסה השחורה כרמז מטרים לאיור הבא המציג את האפלה האופפת את העובדים היהודיים ואת אליס, הנדחקים למחבוא החשוך מאחורי ארון במפעל. במחבוא מפליגה הילדה בדמיונה, וכמו הגגות האדומים-מימיים המאזכרים במרומו את האדום העז שבסמל הנאצי, הצהוב, האור המנצנץ ככוכב באיוריה של פארן, מזכיר את הטלאי הצהוב. הצבעוניות שמציעה פארן היא נרמזת, סמלית, בדיוק כמו סיפורה של ליבוביץ', ומנטרלת את מלוא כובד ההיסטוריה (ראו: איור 6).



**איור 6:** במפתח המלווה את השיא הדרמטי־פנטסטי **במטאטאים רוקדים בחורף**, המאיירת נעה פארן משתמשת באותו סולם צבעים כחלחל חום המופיע בספר והפעם הוא מועצם ומודגש במיוחד. השימוש בצהוב בהיר לאור הכוכב של הנר מתכתב עם חולצתה של הגיבורה, משל לטלאי הצהוב. הריקוד הפנטסטי של המטאטאים ממגר את הפחד האפל בחלל הקטן ומפיץ אור קסום בארון שבו מסתתרים הפועלים היהודיים. (האיור מופיע כאן באדיבות הוצאת צלטנר, בית מלאכה לספרי ילדים)

## מסקנות וסיכום

מאמר זה עסק בייצוגים חזותיים של השואה באיורים בספרי תמונה ובספרים מאוירים הכתובים עברית והמיועדים לגילים שלוש עד שמונה. בקורפוס הנבדק היו רק שלוש יצירות שאוירו בידי המחברות – טל-קופלמן (2003); שקין (2008); פרנקל (2009) – נתון שאינו מספיק כדי להצביע על מגמות מאפיינות של איור אוטוביוגרפי. עם זאת ברור שגם ביצירות אלה עלו הסממנים שהופיעו בכלל היצירות: שימוש סמלי בצהוב הקשור לזיכרון הקולקטיבי של הטלאי הצהוב; הצגת האיום בצבעוניות כהה ו/או בצורות מוגזמות ו/או בשבירת ההרמוניה של המִפְתָּח (הכפולה); התייחסות אל העבר בצבעוניות שמזכירה תצלומים ישנים ומקושרת אינטואיטיבית לעבר; התייחסות חזותית ברורה לאלמנטים של 'טוב' ו'רע', אם באמצעות צבעוניות (צהוב לעומת שחור), אם באמצעות צורות

(עגלגלות לעומת חדות) ואם בצבעוניות ובצורות גם יחד. אולם ניתן לקבוע בבירור כי בכל הספרים האוטוביוגרפיים לאימה יש ייצוג חזותי ברור, גם אם הוא מעודן או מותאם לגיל הקוראים.

ראינו כי האתגר המוצב בפני כל מאייר, להעביר או לעבד את הסיפור המילולי לנרטיב חזותי, מועצם בסיפור השואה משום שהמדובר בנרטיב היסטורי שהתיעוד החזותי שלו מוכר, ומשום שבכל המקרים הנדונים מדובר בחלק מסיפור חיים ספציפי של הסופר(ת), ו/או סיפור על בן משפחה או על דמות שאותה פגש(ה) היוצר(ת). מכאן שהמאייר נדרש לדיוק הן בנוגע להיסטוריה הידועה, כלומר לאותם דימויים חזותיים קולקטיביים, הן בנוגע לסיפור הפרטי, לזיכרון ולתיעוד המשפחתיים. משמעות הדבר היא שעל המאייר בספר המיועד לילדים שעדיין אינם קוראים להכניס לאיור ביטויים חזותיים של ידע היסטורי וידע תרבותי הקשורים בשואה ובמלחמת העולם השנייה, ולבצע זאת באופן שמושאי הסיפור הפרטי יסכימו עליו. יוצרים בודדים, שליבוֹבִיץ' (2020) היא המקרה המוקצן שלהם, התנגדו מראש להכנסת אימה מפורשת לסיפור, ולכן גם האיורים לספרה אינם מכילים שום יסוד מילולי של אימה או מפלצתיות, אף על פי שהשימוש בצהוב ממשיך להתכתב עם הדימוי החזותי של השואה. גם ספרה של מאיר (2017) מתנהל באופן דומה, דבר המותיר בידי המאייר את האחריות לדיוק ההיסטורי ולהצגת האימה שבשואה מבלי להעתיק אותה לממשות. כלומר, על המאייר להעביר לילדים את המסר ההיסטורי ואת תחושותיהם של הילדים שחיו אז מבלי לערער את קיומם ושלומם של הקוראים. אך בדוגמאות אלה, כמו בשאר הטקסטים, סולם צבעים מצומצם יותר, ושימוש בגוונים מושחרים יותר מלווה איורים של מצבי סכנה.

תמונת זיכרון האימים מהשואה עוברת תמיד ריכוך ותיווך לקורא הצעיר. כמו בספר **חיי** **החושך** של אורלב (1976), שאינו סיפור שואה, אשר בו תמונת הזיכרון מניחה למפלצת ולאפלה מן העבר להיכנס לעולמם של הגיבורים ושל הקוראים בצורה מרוסנת. הגיבורים פוגשים במפלצות, אך מנצחים אותן לכל הפחות בגבולות הסיפור הנמסר. הריסון מושג לרוב הודות ליסודות חזותיים פנטסטיים או סוריאליסטיים, או לבנייה של תמונה בתוך תמונה (בדומה לסיפור מסגרת), ובהלימה עם המגמה המשתנה של ספרות הילדים על השואה.

הזיכרון החזותי של השואה כפי שהוא מוצג במאמר זה נקשר בספרות הילדים הישראלית רק בסמלים המובהקים שלה, ויתרה מזאת, מזוקק ללוח צבעים המושתת רק על הצבעים המובהקים שלה בזיקה המקומית – בעיקר צהוב ושחור; אך גם כחול, בדומה לצהוב, נקשר לא רק בשואה (מדי אסירים, מספרים מקועקעים) אלא גם בדימויי אור ויהדות. גם אם תוכני הסיפורים, בכלל זה סיפורים לפעוטות כמו **למה לנפתלי קוראים נפתלי** (פרנקל, 2009), מדגישים את הסכנה בעליית תנועות גזעניות ונאו-נאציות, התמונה המאיימת שנגלית לעין הקורא היא תמונה המתוחמת בעבר ומזוהה איתו. בדרך זו הנרטיב החזותי של ספרי השואה העכשוויים לילדים מאפשר גם לילדים שאינם קוראים לרכוש את הידע ההיסטורי החזותי המזוהה עם השואה מבלי להעמיס חוויות רגשיות נלוות. צורת ייצוג זו מחברת בין הקורא למסרים החינוכיים של סיפור השואה, ומעוררת אמפתיה כלפי הגיבורים.

נראה כי המאירים של ספרי השואה הישראלים לילדים יצרו שפה חזותית משותפת, המושתתת על מאגר צבעים ודימויים שמקורם בזיכרון ההיסטורי. באמצעות הסתמכות על מאגר זה הם יוצרים חזרה שיטתית על אוצר דימויים ומסרים חזותיים המצטרפים ליצירת הזיכרון הלאומי של השואה בתודעת הדור הצעיר.

## תודות

תודות מיוחדות שלוחות לכל היוצרים, המאירים והעורכים שלקחו חלק במחקר זה, ובמיוחד תודה ליותם שווימר, כנרת גילדר והוצאת טל מאי; תודה לתמר מאיר, מיכל פז קלפ, יעל אלברט והוצאת מודן; תודה לאיריס ארגמן ואבי עופר; תודה לדורית צלטנר מהוצאת צלטנר, בית מלאכה לספרי ילדים.

## המקורות

### א. מקורות ראשוניים

#### 1. ספרות ילדים ונוער צעיר

- אורלב, א' (1956). **חיילי עופרת**. ספריית הפועלים.
- אורלב, א' (1976). **חיית החושך** (איורים: מלכה צ'זיק). עם עובד.
- ארגמן, א' (2016). **הדובי של פרד** (איורים: אבי עופר). הקיבוץ המאוחד.
- דגן, ב' (1992). **צ'יקה הכלבה בגטו**. (איורים: אבי כץ). מורשת – בית עדות ע"ש מרדכי אנילביץ'.
- דגן, ב' (2009). **צ'יקה הכלבה בגטו**. (איורים: אבי כץ). משרד החינוך.  
<https://meyda.education.gov.il/files/moe/shoa/chika.pdf>
- הרטמייר, ש' (2017). **תאטרון הילדים** (איורים: ענבל אבן). רימונים.
- טייטלבוים, ע' (2010). **סיפוריה של לולו: ילדה קטנה בשואה** (איורים: אילנה שטיין). אוריון.
- טל-קופלמן, ג' (2003). **המגרה השלישית של סבא** (איורים: ג'ודי טל-קופלמן). ידיעות ספרים.
- כהן אהרונוב, ר' (2013). **הנקה ופיט** (איורים: ולי מינצ'י). כתר.
- ליבוביץ', ה' (2020). **מטאטאים רוקדים בחורף** (איורים: נועה פארן). צלטנר, בית מלאכה לספרי ילדים.
- מאיר, ת' (2017). **חנות הגלידה של פרנצ'סקו טירלי** (איורים: יעל אלברט). כתר.
- מצליח-ליברמן, ג' (2015). **חיבוק של אהבה** (איורים: דני קרמן). יסוד.
- ניסימוב, ח' (2015). **קליידוסקופ** (איורים: כנרת גילדר). טל מאי.

ניסימוב, ח' (2017). **הסוד של פלוריאן** (איורים: מריאנה רסקין). טל מאי.  
סמל, נ' (2018). **הפמוטים שלנו** (איורים: גלעד סליקטר). ידיעות ספרים.  
פרידמן, ע' (2016). **הסודות של סבתא** (איורים: הילה דאבי). גוונים.  
פרנקל, א' (1975). **סיר הסירים** (איורים: אלונה פרנקל). מסדה.  
פרנקל, א' (2009). **למה לנפתלי קוראים נפתלי?** (איורים: אלונה פרנקל). מודן.  
קלוריה-פרידמן, א' (2011). **היה שם ארמון** (איורים: מריה גיבר). גוונים.  
שקין, א' (2008). **המסע של תיקה** (איורים: אסתר שקין). שוקן.

## 2. טלוויזיה וקולנוע

Schliefl, S. (director), Magsig, B. & Schiefl, S. (producers) (2016). Chika, die Hündin im Ghetto. TRIKK17 – Animationsraum, Germany. [short animation film, 16 min.]

## ב. מקורות מחקריים

גולדברג, ל' (1978). זיכרונות ילדות מימי האימים. **בין סופר ילדים לקוראיו** (עמ' 11-107). ספריית פועלים.  
דגן, ב' (תשע"ד). נושא השואה בגיל הרך – לבטים ודרכי התמודדות. **עיונים בספרות ילדים**, 23, עמ' 118-137.  
הלר, ע' (2017). איברהם וג'ייקוב בלולאת הזמן: פנטזיה, אימה ושואה בסדרת הנוער המעון של מיס פרגרין לילדים משונים מאת רנסום ריגס. **ילדות**, 2, עמ' 99-114.  
הלר, ע' (2018). התמונה שעל הקיר: רכישת הון תרבותי בתיווך יצירתו של אנתוני בראון. **חוקרים @ הגיל הרך**, 8, עמ' 27-55. [https://kindergarten.levinsky.ac.il/wp-content/uploads/sites/13/2018/10/tmuna\\_sheal\\_hakir\\_article.pdf](https://kindergarten.levinsky.ac.il/wp-content/uploads/sites/13/2018/10/tmuna_sheal_hakir_article.pdf)  
הלר, ע' (2021). מבט לרחוב: הרחוב באיור הישראלי בספרי תמונה לילדים. **ילדות**, 4, עמ' 7-24. <https://www.gordon.ac.il/sites/gordon/UserContent/files/%D7%A2%D7%A8%D7%92%D7%94%20%D7%94%D7%9C%D7%A8.pdf>  
חובב, ל' (1979). חוויית ילדות ביצירה אוטוביוגרפית וביצירה לילדים: על "חיית החושך" לאורי אורלב. **ספרות ילדים ונוער**, 5 (ג-ד), עמ' 26-31.  
טל-קופלמן, ג' (תשע"ד). המגרה השלישית של סבא – סיפור לכל גיל. **עיונים בספרות ילדים**, 23, עמ' 150-154.  
יעוז, ח (תשע"ד). דרגות בעידון האימה – עיצוב נושא השואה בספרות למבוגרים, לבני נוער ולילדים. **עיונים בספרות ילדים**, 23, עמ' 32-40.  
מצליח-ליברמן, ג', כץ, י. ועוזר, ה. (2017). **תיווך זיכרון השואה לילדים ונוער: מענים אפשריים לדילמות פסיכו-חינוכיות**. משרד החינוך, מדינת ישראל.  
סצ'רדוטי, י' (תשע"ט). סוחבים ביחד סל אחד – על ספרות השואה הסבתאית לגיל הרך. **בין השורות**, 3, עמ' 193-214.  
פיינגולד, ב' (תשע"ד). הוראת ספרות השואה: בעיות יסוד. **עיונים בספרות ילדים**, 23, עמ' 6-15.

פלדמן, ז' (2015). ספרות השואה גם לילדים: תקבולת אוטוביוגרפית בין יצירה לילדים ויצירה למבוגרים. אוניברסיטת אריאל בשומרון.

- Baer, E. (2000). A New Algorithm in Evil: Children's Literature in a Post-Holocaust World. *The Lion and the Unicorn*, 24 (3), 378-401. <https://doi.org/10.1353/uni.2000.0026>
- Bosmajian, H. (2002). *Sparing the Child: Grief and the Unspeakable in Youth Literature about Nazism and the Holocaust*. Routledge.
- Giambastiani, V. (2020). Children's Literature and the Holocaust. *Genealogy*, 4 (1), 24-. <https://doi.org/10.3390/genealogy4010024>
- Kertzer, A. (2001). *My Mother's Voice: Children, literature, and the Holocaust*. Broadview Press.
- Kidd, K. B. (2005). A" is for Auschwitz: Psychoanalysis, Trauma Theory, and the" Children's Literature of Atrocity. *Children's Literature*, 33 (1), 120-149.
- Kokkola, L. (2003). *Representing the Holocaust in Children's Literature*. Routledge.
- Lassner, P., & Cohen, D. M. (2014). Magical Transports and Transformations: The Lessons of Children's Holocaust Fiction. *Studies in American Jewish Literature*, 33 (2), 167-185.
- Lezzi, E. (2009). Representations of the Shoah in Picture Books for Young Children: An Intercultural Comparison. *European Judaism*, 42 (1), 31-50.
- Majaro, N. (2014). Looking for Ideology in Children's Fiction Regarding the Holocaust. *New Review of Children's Literature and Librarianship*, 20 (1), 1-14. <https://doi.org/10.1080/13614541.2014.863637>
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2000). The Dynamics of Picturebook Communication. *Children's literature in Education*, 31 (4), 225-239.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2013 [2000]). *How Picturebooks Work*. Routledge.
- Sacerdoti, Y. (2016). A Badge of Complexity: Israeli Holocaust Books for Children. *Journal of Children's Literature*, 42 (1), 5-18.
- Sarig, R. (2019). Under Empty Skies: The Absence of God and Parental Replacement in Israeli Children's Literature on the Jewish Holocaust. *Children's Literature Association Quarterly*, 44 (3), 271-289.
- Schwarz, J. H. (1982). *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*. American Library Association.
- Schwarz, J., and Schwarz, C. (1991). *The Picture Book Comes of Age*. American Library Association.
- Shavit, Zohar (1988). Die Darstellung des Nationalsozialismus und des Holocaust in der deutschen und israelischen Kinder- und Jugendliteratur. Dahrendorf, Malte/Shavit, Zohar (Hg.): *Die Darstellung des Dritten Reiches im Kinder- und Jugendbuch*. Frankfurt a. M.: Dipa-Verlag, 11-42.



- Shavit, Z. (2005). *A Past Without Shadow: Constructing the Past in German Books for Children: Vol. 1st English ed.* Routledge.
- Van Tuyl, J. (2015). Dolls in Holocaust Children's Literature: From Identification to Manipulation. *Children's Literature Association Quarterly*, 40 (1), 24-38.
- Ulanowicz, A. (2013). *Second-Generation Memory and Contemporary Children's Literature: Ghost Images.* Routledge.
- Walter, V. A., & March, S. F. (1993). Juvenile Picture Books About the Holocaust: Extending the Definitions of Children's Literature. *Publishing Research Quarterly*, 9 (3), 36-51.
- Wójcik-Dudek, M. (2020). *Reading (in) the Holocaust: Practices of Postmemory in Recent Polish Literature for Children and Young Adults.* Peter Lang.