

התמונה שעל הקיר:

רכישת הון תרבותי בתיווך יצירתו של אנתוני בראון

ערגה הלר

מבוא

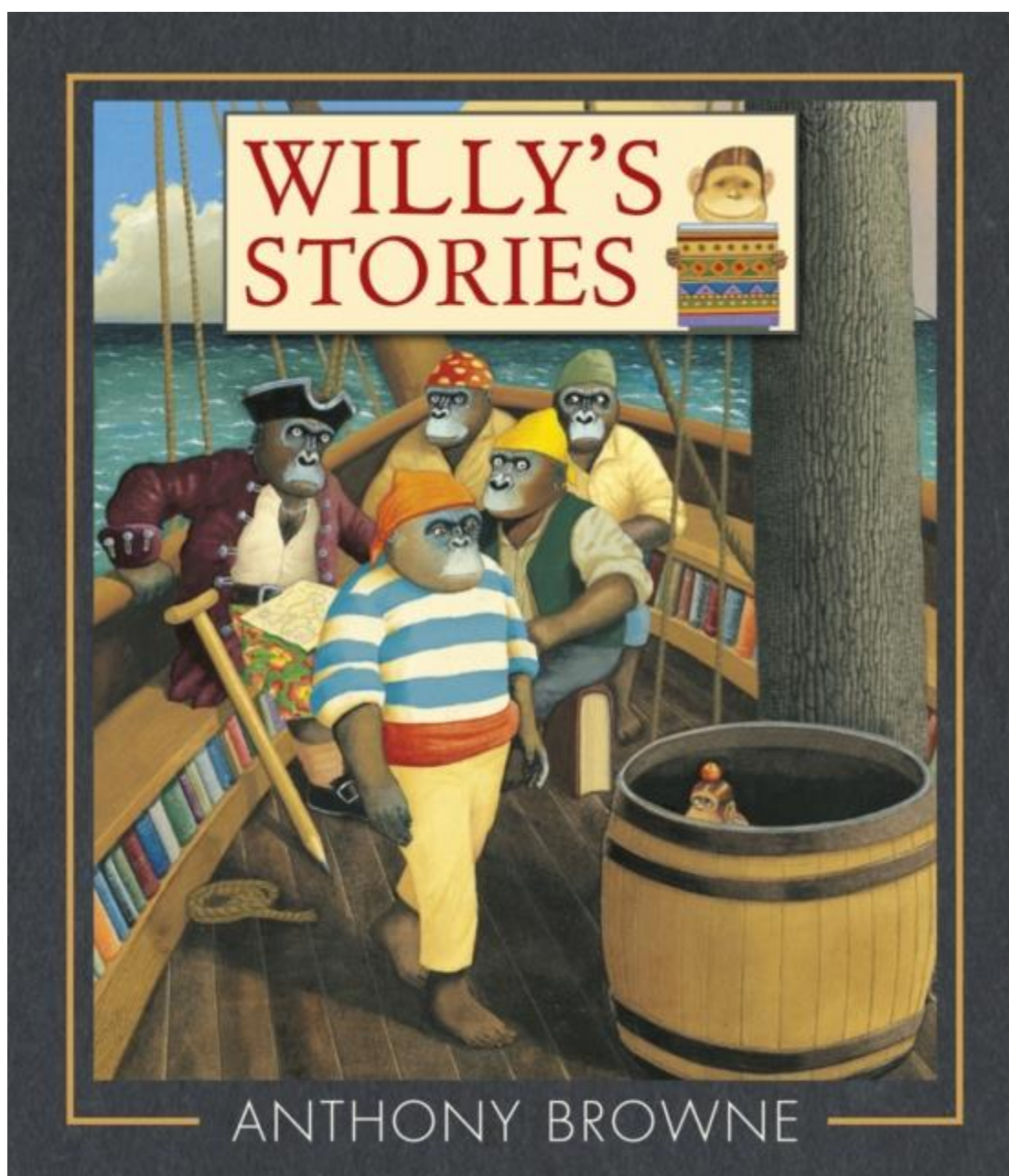
מבט חטוף באיורים בספרי תמונה המיועדים לגיל הרך ולראשית קריאה (3-8) מגלה כי מאיירים רבים מאמצים קומפוזיציה מתוחכמת שבה מוצגת תמונה התלויה על הקיר כמראה של המציאות הבדיונית הפנימית. מבנה זה מכונה *mise-en-abîme*, ואפשר לראותו למשל באיוריה של אורה איל לאיתמר מטייל על הקירות של דויד גרוסמן (1989). בתחילת הסיפור וגם על גבי הכריכה מוצג חדרו של הגיבור, הילד איתמר, שקירותיו מעוטרים בתמונות של רכבת צעצועים ושל גור אריות. איתמר, ספק במציאות ספק בחלומו, הולך על הקירות במאונך לרצפה, נכנס לתמונה שעל הקיר, מצטרף לנסיעתה של רכבת הצעצועים בעולם שבתוך התמונות שעל הקיר בחדרו ומסייע לגור האריות האבוד שפגש שם לשוב להוריו. ההלימה המלאה בין עלילת הסיפור לתמונות שעל הקיר באיורים משרתת את היסוד הפנטסטי, האמביוולנטי, החלומי של היתכנות המתואר.

כניסה לעלילת הסיפור דרך תמונה המוצגת בו אינה תפיסה חדשנית בספרות הילדים. בסיפור אהרון והעיפרון הסגול שכתב ואייר קרוקט ג'ונסון בשנת 1955 (בעברית: ג'ונסון, 1970) מועצמת הכניסה לעולם הבדיוני דרך מעשה הציור של הגיבור, אהרון בתרגום (הרולד במקור), המתקשה להירדם, כשהציורים של אהרון הם איורי הספר המוגשים לקורא. גם אצל איל באיוריה לגרוסמן וגם אצל ג'ונסון האיורים תומכים במסגרת העלילה – ההכנה לשינה וההירדמות – ומאפשרים כניסה לעולם הבדיוני דרך תמונה המהווה שער, תמה המצויה בספרי פנטזיה רבים המיועדים לקוראים מבוגרים יותר (James & Mendlesohn, 2012). גם הסופר והמאייר האמריקני כריס ואן אלסבורג מרבה להשתמש בטכניקה זו, המובילה את גיבורי ספריו לתוך הרפתקה, כמו בתמונה התלויה מעל לגיבור הנרדם ומתגלה כעולם העלילה בהגן של עבדול גזי (Van Allsburg, 1979), וכך גם הסופר והמאייר הבריטי ג'יימס מאיו (Mayhew). בסדרת ספרי קייטי שלו, שכולם מתרחשים במוזיאון לאומנות 'נשיונל גלרי'

בלונדון, הגיבורה קייטי נכנסת לעולם בדיוני המתקיים בתוך התמונות שבמוזיאון. בכל אחד מספרי הסדרה הביקור של קייטי וסבתה במוזיאון מהווה מסגרת לחקירת התמונה, הנעשית באמצעות כניסת הגיבורה קייטי לעולם המיוצג בה ומפגש עם גיבורי היצירה ולעיתים אף עם האומן המקורי של היצירה. גם במקרה של קייטי היא נרדמת במהלך הביקור במוזיאון או חולמת בהקיץ באחת הגלריות, בדומה למצב החלימה שמתארים גרוסמן, ואן אלסבורג וג'ונסון. בשונה מהם מגולל מאיו את עלילתו כאינטר-טקסט מפורש ליצירת מופת שבמוזיאון כשהוא מציע לקוראים בסיום הסיפור לבקר במוזיאון כדי לראות את אותה יצירה או יצירות אחרות (הלר, 2018). הפנייה אינטר-טקסטואלית מרומזת המאזכרת יצירת מופת נתפסת לרוב כפנייה לקוראים מבוגרים, משכילים, בעלי הון תרבותי (Beckett, 2012). מרבית יצירות המופת המאזכרות בספרי הילדים שייכות לתרבות המערבית והן מייצגות מבחר מההון התרבותי המצופה להכיר (שם)¹.

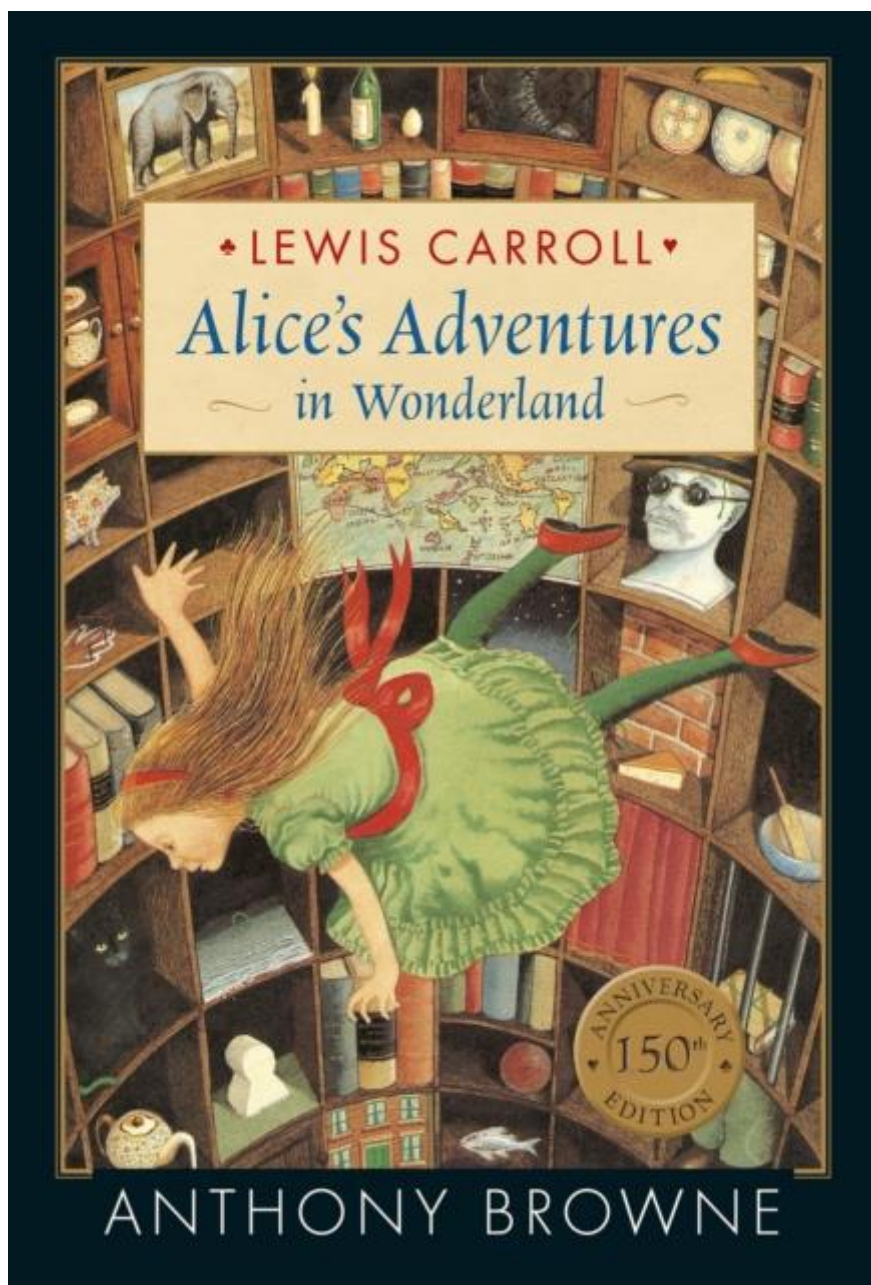
גם הסופר והמאייר הבריטי אנתוני בראון משתמש ביצירות מופת של תרבות המערב בספריו *וילי החולם* (בראון, 2008 [1997]), *הסיפורים של וילי* (Browne, 2014) (ראו תמונה 1) או באיוריו *להרפתקאות אליס בארץ הפלאות* (Browne, 2015) (ראו תמונה 2). באיורים המופיעים על גבי כריכות ספרים אלה מוצגים ספרים, בין אם בידיו של הקורא כמו בספר *וילי החולם*, ובין אם על מדפי ספרים, כמו מדף הספרים בדופן הסיפון ב*סיפורים של וילי* היוצר הזרה מוחלטת של דימוי הפירטים, או במנהרה שבה נופלת אליס לארץ הפלאות, המוצגת כשלעצמה כמעין מוזיאון ישן או כחדר פלאות של אוצרות תרבות אקלקטיים.

¹פייר בורדייה קבע את המונח הון תרבותי והבחין בין קיומו הממסדי לבין קיומו האובייקטיבי לבין קיומו הפרטי (Bourdieu, 1976). בשעה שהון ממסדי שמור בידי הממסד, כמו מוזיאון המחזיק באוסף המבוסס על פריטים, חפצים, שהם בעצמם בעלי שווי ממשי, הפרט המחזיק בהון תרבותי אינו מחזיק בחפץ ממשי ולכן אינו יכול להמירו, לפחות לא מיידית, בהון ממשי. אך הון תרבותי פרטי נתפס כיוקרתי, הוא משקף ידע, הבנה ואוריינות תרבותיים. כך העושר התרבותי הפרטי מעוצב כמיומנות תרבותית ואוריינית.



תמונה 1: איור כריכת הסיפורים של וילי

Copyright © 2014 Brun Limited. *Willy's Stories*. Reproduced by permission of Walker Books Ltd.



תמונה 2: איור כריכת הרפתקאות אליס בארץ הפלאות

Illustrations © 1988 Anthony Browne. *Alice's Adventures in Wonderland*.

Reproduced by permission of Walker Books Ltd.

בראון לא רק מאמץ סגנון אומנותי של גדולי האומנים או רומז לטקסטים תרבותיים אחרים באמצעות דימויים חזותיים שאולים, הוא גם בונה קומפוזיציות של "תמונה בתמונה" ומשתמש בגרסאות שלו ליצירות מופת ממוסגרות על הקיר כמשל לעלילה הראשית, למשל המחוות שהוא יוצר בספר *Piggybook* (Browne, 1986) שבהן הדמויות האנושיות והאובייקטים הדוממים, בהם מחווה לדיוקן של רובנס, מוחלפים בדיוקנאות של חזירים כמשל להתנהגותם הבהמית של האב ושני בניו כלפי אם המשפחה. שימוש של בראון בעיבודים של תמונות על הקיר נועד גם להעצמת המסר הערכי, דוגמת ציורי הגורילה שמציירת הילדה חנה ותולה בכל מקום בביתה מתוך הזדקקותה לחום וחברה בסיפור *גורילה* (בראון, 1986 [1983]). מסר זה תורם להבנת העלילה, אך גם להבנה רחבה יותר שאינה קשורה לאירוע המתואר במישרין, אלא להתנהגות הורית-חינוכית, דוגמת הערכה לציורי הילדים והצבתם כיצירות אומנות לכל דבר. קורא המבחין בכך מפענח נכונה את מערכת היחסים שבין חנה לאביה, שמבין אותה וקשוב לצרכיה בניגוד לעמדה שהיא מציגה כביכול, ולכן לא צפוי להיות מופתע בסיום הסיפור.

בשונה ממאיו, המקדיש את סדרת ספרי קייטי לחינוך מוזאוני ולפרשנות חזותית באמצעות עלילה בדיונית, אצל בראון נדמה לכאורה כי יצירות האומנות נמצאות על הקירות בסיפוריו מתוך גחמה אסתטית. אך בהנחה פרשנית שלכל רכיב נרטיבי, איורי או מילולי, יש משמעות וכי כינון הון תרבותי אצל הקוראים הצעירים עשוי להתפס אף הוא כמטרה בפני עצמה, לא ניתן להסתפק באסתטיקה חיצונית כהסבר לנוכחות האיורים המתכתבים עם יצירות המופת. בראון אינו משלב אומנות לשם אומנות או לשם יופי, אלא מעניק לקוראים כלים לבניית משמעות. הוא מכוון את קוראיו לזיהוי ולפיענוח יצירת המופת האינטר-טקסטואליות באמצעות מפתחות פנים-טקסטואליים שהוא מספק לקוראים הצעירים.

למעשה, בראון המחבר ספרי-תמונה לגיל הרך מאז שנות השבעים של המאה העשרים, מציע תפיסה חדישה של ספר-תמונה, שבה הקורא נדרש לחקירה ולמחשבה עמוקה למשמע היצירה (Doonan, 1986) בשל הגודש האינטר-טקסטואלי (Kümmerling-Meibauer, 2015; Hateley, 2009). יצירתו של בראון נתפסת על ידי רבים כשלם הגדול מסכום איבריו (Morrow, 2007) וילדים בגילים שונים

שנחשפו ליצירתו בבתי הספר ובגני הילדים מצביעים על היסודות ההומוריסטיים והחידתיים שביצירתו כגורם מסקרן, מלמד ומעורר השראה (Styles & Arizpe, 2001).

מטרות מאמר זה הן:

- א. לחשוף את המארג המורכב שטווה בראון בין יצירותיו השונות כדי להפעיל את המפתחות הפנים-טקסטואליים שיצר לטובת פיענוח הקומפוזיציות האיריות שלו הכוללות ציטוט, העתקה או רמיזה ליצירת מופת שונות.
- ב. להתחקות אחר המבנים האיריים המורכבים של בראון, המציגים ברובם תמונות מופת או דימויים חזותיים השאולים מאומנים ויוצרים אחרים בתחומי האומנות החזותית והקולנועית, ולהציג כיצד נבנית לאוירם אלה משמעות רחבה מעבר לקבלתם כתמונה דקורטיבית גרידא על ידי הקוראים הצעירים.

תמונה בתמונה: אינטר-טקסטים באיור לילדים כסמנים של 'בדיוניות'

בין האומנים הבולטים ביותר שיצירתם מופיעה לרוב כאינטר-טקסט בספרי תמונה לילדים, בשאלית הסגנון האומנותי, בציטוט או ברמיזה, אפשר למנות את דה וינצ'י, פיקסו, מונה, ואן גוך, האלס, מגריט, שאגל, דאלי, פולוק ורוסו (Beckett, 2012). האומנים ברשימה זו, שאספה החוקרת סנדרה בקט ממבחר ספרי-תמונה לילדים שהתפרסמו בשליש האחרון של המאה העשרים, מופיעים גם ביצירתו של בראון. בדומה למאיירים נוספים של ספרי ילדים שבהם מופיעה אינטר-טקסטואליות ליצירות מופת, בראון מאייר את ספריו בעצמו (שם). נתון זה משמעותי בניסיון להבין את מערכת היחסים שבין המחבר לקורא שכן הסופר והמאייר, שני השותפים ביצירה של ספרי-תמונה, אחד הם.

לא כל איור המכיל ייצוג של יצירת מופת מתפקד כ-mise-en-abîme. כדי להיות כזה על התמונה המוצגת באיור להיות נתונה במסגרת. זהו רכיב צורני מחייב, בין אם הוא חזותי או מילולי או מתקיים בשתי מערכות סימנים אלה גם יחד, כלומר בין אם התמונה הפנימית מצויה במסגרת ממשית הרומזת מבחינה חזותית להיבטים אחרים ביצירה ובין אם מדובר בסיפור-מסגרת במשמעות הספרותית ובין אם המדובר בצירוף של שני אלה. כמו כן, על המיוצג בתמונה להציג חלק מהעלילה השלמה ולשקף את מאפייניה השונים (Fludernik, 2009). מינוח זה עבר לאומנויות הלשוניות מהאומנות החזותית.

מבנה של *mise-en-abîme* מבוסס על ייצוג המכלול באמצעות חלק ממנו במבנה חזרתי, המהדהד את השלם, וגורם לחלק המיוצג להיתפס באופן פרדוקסלי כגדול מהשלם, היות שפוטנציאל ההדהוד שלו אין-סופי.

בראון משתמש בתמונות של יצירות המופת כחלק ממבני המטה-בדיון האינטר-טקסטואלי שלו. המושג 'מטה-בדיון' משמש בספרות לציון מבנים בדיוניים של עלילה המושכים את תשומת ליבו של הקורא לממד הבדיוני שלהם כחלק בלתי נפרד של אסטרטגיית המשמעות של הקורא, ולמרות שנדמה לכאורה כי מאפיינים אלה תואמים כתיבה פוסט-מודרנית למבוגרים, הם מצויים בספרי-תמונה רבים לילדים, דוגמת אלה של ואן אלסבורג ובראון (McCallum, 2004). אי-ההלימה בין השפה המילולית הפשוטה והחד-משמעית לשפה החזותית הסוריאליסטית ורבת המשמעויות, או לכל הפחות השפה החזותית שאינה מתיישבת עם המציאות, שבאיריו של בראון מפנה את תשומת ליבו של הקורא לממד הבדיוני ומאלצת את הקורא לפרשנות אינטר-טקסטואלית (שם). בניגוד מוחלט לאיוריה של איל לסדרת ספרי איתמר של גרוסמן, שבהם היא משקפת פשוטו כמשמעו את המוצג בנרטיב המילולי, אצל בראון אין קשר חד משמעי כזה. האיורים של בראון מציעים רצף נרטיבי שאינו הולם בהכרח את הרצף הנרטיבי המילולי, מתקיימות בהם סטיות רבות מהעלילה המילולית המרכזית, והם עצמם מהווים אינטר-טקסטים לאיורים אחרים של בראון.

איורים בספרי-תמונה וטיפוח אוריינות חזותית

אין ספק כי ספרי-תמונה כשלעצמם מהווים נדבך חשוב בטיפוח האוריינות המילולית והחזותית בגיל הרך (קיטה ואשל, 2006). אלא שבעידן הדיגיטלי שבראון יוצר בו את ספריו חל שינוי במעמדה של התרבות החזותית. שינוי זה הוא תוצאה ישירה של האפשרות הנוחה והקלה לשלב טקסט חזותי בכל טקסט מילולי, ובתמורה מרכיבי האוריינות החזותית השתכללו ונחיצותה היומיומית השתנתה. הזמינות של שימוש במידע חזותי חושפת גם ילדים צעירים לשפע של ביטויים חזותיים. האוריינות החזותית שלהם, כשל התרבות האנושית כולה, מושפעת מהגירויים החזותיים המעורבבים לרוב במלל ומתעצבת באמצעותם ועקב כך יוצרת טקסטים מולטי-מודליים, כלומר טקסטים תרבותיים המבוססים על כמה מערכות סימנים סמיוטיות בערוצי הטקסט השונים.

בסיומו של העשור השני של המאה העשרים ואחת הפכו ספרי-תמונה רבים, ובכללם יצירתו של אנתוני בראון, לטקסטים מולטי-מודליים. בטקסטים אלה מועברים שדרים תרבותיים רבים הן בערוץ המילולי הן בערוץ החזותי. במקרה של בראון השדרים אינם חופפים ולכן נדרשת מיומנות אוריינית גבוהה כדי להבינם. היות שספר-תמונה מהווה טקסט אחד שבו פועלות המערכת המילולית והמערכת החזותית במקביל ובהשלמה, מתקיימים בו: (א) ריבוד מסרים בו-זמניים, הדורש טווח נרחב של קשב תקשורתי מן הנמען; (ב) עושר אינטר-טקסטואלי, הדורש ידע ומיומנויות פיענוח וצירוף גבוהות מן הנמען; (ג) במקרים מסוימים גם מתקיימת בספר-תמונה אפשרות להתקדמות לא-לינארית בעלילה החזותית, בניגוד לציפייה המסורתית מסיפור ילדים ובהתאמה לתפיסה פוסטמודרנית או לרווח בתרבות הדיגיטלית העכשווית. לכאורה מדובר בגודש העלול להכביד על הקורא הצעיר, הנמען הראשי של היצירה, אך ריבוד המסרים, העושר האינטר-טקסטואלי וכיווניות הקריאה הגמישה מקדמים ומטפחים את האוריינות של הקוראים הצעירים.

כפי שטוען פרנק סרפיני, טיפוח אסטרטגיות אורייניות במערכת החינוך צריך להניח את המאפיינים המולטי-מודליים ואת אפשרויות הקריאה המגוונות בספר מודפס כאילו היה מסמך דיגיטלי. קריאה בספר-תמונה מולטי-מודלי מודפס או דיגיטלי מפעילה פוטנציאלים סמיוטיים בתהליך המשמעות שלהם במשולב בין העלילה, העיצוב והאיור של הספר וחלקיו (Serafini, 2015). לפי סרפיני, לקורא הצעיר בספר-תמונה יש צורך ברפרטואר עשיר ומורכב מאוד של אסטרטגיות משמעות ולצידן הוא זקוק לבסיס תרבותי, לפוטנציאל סוציו-תרבותי כלשונו של סרפיני, שעליו ניתן יהיה ליישם את אותן אסטרטגיות. עוד הוא טוען כי בראון משלב באיוריו מפתחות פנים-טקסטואליים למשמעות, כלומר רכיבים איוריים שניתן להבין את משמעותם מתוך הקריאה עצמה (שם). אותו פוטנציאל או בסיס למשמעות פנים-טקסטואלי מאפשר את הבנת ההקשר האינטר-טקסטואלי הרחב יותר. ההבנה החזותית מהווה תשתית לבניית הון תרבותי ולהיכרות עם טקסטים נוספים (Serafini, 2014).

עושר אינטר-טקסטואלי באיוריו של אנתוני בראון

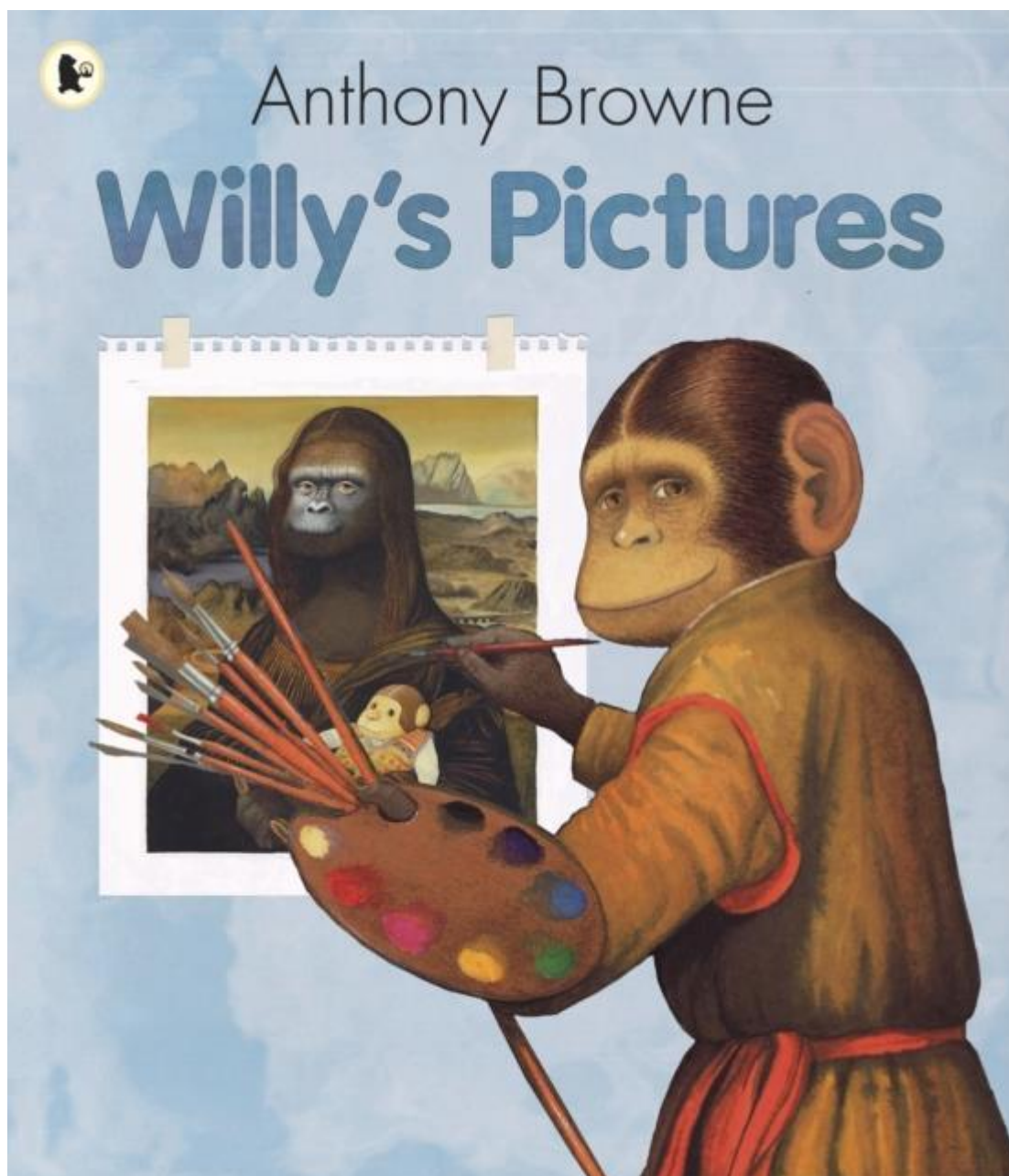
בראון הוא אומן שייעד את עצמו לקריירה של אומנות חזותית, אך הפך לסופר פורה המאיר בעיקר את ספריו. מאז 1976 ועד היום פרסם כארבעים ספרי-תמונה שחיבר ואייר, ולמרות שאייר גם יותר מעשרה ספרים של סופרים אחרים או של ספרות עממית, בכללם הנזל וגרטל (Browne, 2008), הרפתקאות אליס בארץ הפלאות (Carrol & Browne, 2015) וקינג קונג (Browne, 2005), מבחר יצירותיו שראו אור בתרגום עברי מצומצם למדי בהשוואה למקור.² לדוגמה, הספר *Willy's Pictures* (Browne, 2000) שעוסק ביצירות מופת ובחינוך לאומנות טרם תורגם לעברית (ראו תמונה 3). על כריכת המהדורה של *Willy's Pictures* שפורסמה בבריטניה, אנו רואים את וילי השימפנז מחזיק מכחולים ולוח צבעים כצייר, ומצייר את הגרסה שלו למונה ליזה של לאונרדו דה וינצ'י (1503), המשלבת גם רמיזה לציור אחר המיוחס לדה וינצ'י המדונה והילד, כאשר הילד המצוי בידי המדונה-מונה-שימפנז הוא וילי התינוק. קוראים של סדרת סיפורי וילי מזהים אותו הודות לאפודה הצבעונית שהיא סימן היכר חזותי של דמות השימפנז וגם של בילי, הילד האנושי, שתי דמויות פופולריות ביצירתו של בראון (הלר, 2018). דמותו של וילי הצייר על גבי הכריכה אינה תואמת את המסופר בסיפור עצמו, שם וילי כמו כל ילד צעיר, מתנסה בציור ומספר דרכו את חוויותיו. אלא שווילי המישייר מבט לצופה בכריכת הספר מהווה אינטר-טקסט חזותי, מעין דמות מראה, של דיוקנו העצמי של הצייר הספרדי דייגו ולסקז בציורו הנודע לאס מניניאס (1656). באיור הפנימי, המופיע בגוף הטקסט, הגרסה של בראון למונה ליזה של דה וינצ'י, ניכרים שינויים נוספים, דוגמת שינוי סולם הצבעים המשמש ליצירה. בציורו של וילי הצהוב הופך לצבע הדומיננטי בסולם ורומז לבננות המצויות בכל אחד מהאיורים שבספר ובספריו האחרים של בראון. הבננות, סימן היכר נוסף של וילי, משמשות גם בספר וילי החולם (בראון, 2008 [1997]) במקום השעונים של הצייר הספרדי המודרני סלבדור דאלי במחווה שיוצר בראון לציורו (דאלי, 1931), או במקום הדגים במחווה לטרנר, אלומות החיטה במחווה למילה ועוד. ילד הקורא ביצירתו של בראון, בין אם בקריאה מונחית על ידי מבוגר ("הקראה") או בין אם עצמאית (באמצעות

² למעט גורילה שתורגם לעברית ופורסם בסוף שנות השמונים של המאה העשרים בהוצאת אדם, שלושה עשר ספרי-תמונה אחרים של בראון ראו אור בעברית בהוצאות גדולות יותר, כינרת ומודן, רובם במחצית השנייה של העשור הראשון של המאה העשרים ואחת, ולעיתים במקביל לצאתם לאור באנגליה.

עיון באיורים לרוב), עשוי לזהות את הבננות כבר ביצירות מוקדמות יותר של בראון, למשל בגורילה, שם מופיעה הבננה בחגיגת יום ההולדת של הגיבורה והגורילה או באח שלי (בראון, 2008 [2007]). הבננה הופכת למפתח פנים-טקסטואלי ביצירתו של בראון.³ היא מפתח בסיסי לפיענוח הקשרים מסדר גבוה יותר. עומס הרמיזות של בראון הוא מאפיין סגנוני של הנרטיב החזותי שלו, אך כסופר ומאייר לילדים הוא אינו מניח קורא אידיאלי – ישות נמענת פיקטיבית כל יודעת. מרבית סיפוריו מסופרים על ידי מספר-ילד שידיעתו מוגבלת, או נמסרים במשולב עם תודעה ילדית שהבנת עולמה מוגבלת. המציאות המתוארת מוצגת בקוהרנטיות ביחס לנקודת המבט או המסירה ולכן לקוראיו של בראון, ילדים כמבוגרים, אין שום חובה לזהות ולו אחת מהרמיזות הפנים-טקסטואליות או האינטר-טקסטואליות כדי ליהנות מיצירתו ולהבין את הנרטיב שלה.⁴

³ הבננה מופיעה לא רק בהקשר נרטיבי אלא גם כרכיב עיטורי בעיצוב רבים מספריו בהוצאת ווקר (Walker) והיא סימן היכר של דמות הגורילה בספריו, שבראון עצמו מזהה במפורש כאלגוריה לדמות הממשית של אביו (נדון בהרחבה למשל אצל: Bradford, 1998) וקשורה לצבעוניות צהובה-חומה המזהה את האב כפי שיודגם בהמשך המאמר.

⁴ יש לציין כי חוקרים אחדים סבורים אחרת. למשל, לפי אריקה הייטלי (Hateley, 2009) הספר *Willy's Pictures* מבוסס על פרודיות של יצירות המופת. פרודיה כמובן מניחה יחסים אינטרקסטואליים והיכרות מוקדמת בין הטקסטים. כך שיצירה פרודית נושאת משמעות רק למי שמחזיקים בהון התרבותי הרלוונטי. הייטלי מודה שמיעוט הילדים הקוראים ביצירתו של בראון מחזיק בהון תרבותי בתולדות האומנות. לטענתה בראון פונה לפיכך רק לחלק זעום מהקוראים. מחלוקת זו הופכת לחסרת משמעות אם מאמצים את גישתה של יעקבה סצ'רדוטי, הטוענת בספרה *ביחד וכל אחד לחוד: על נמען מבוגר ונמען ילד בספרות הילדים* (2000) כי בכל הקשור לספרות ילדים, הנמען הילד והנמען המבוגר קיימים באותה המידה, אלא שכל אחד מהם נושא מטען ידע אחר, ונמצא בשלב אחד של מבחר מיומנויות התורמות במישרין ובעקיפין למשמע היצירה הספרותית. סצ'רדוטי מציעה חמש דרכים אפשריות שבהן פונה המחבר לנמען בספר ילדים, האחת מתמקדת בקריאה של הנמען הילד לפי הפרספקטיבה שלו; השנייה ממוקדת עדיין בילד אולם פונה נקודתית למבוגר; השלישית פונה לילד ולמבוגר ו"מחנכת" את שניהם באמצעות המסרים שלה; הרביעית פונה במודע ובנפרד לקורא המבוגר, באופן המעשיר את הטקסט אך אינו פוגע בהבנת הילד; והדרך החמישית והאחרונה מתעדפת את הנמען המבוגר באופן מוחלט על פני הנמען הילד (סצ'רדוטי, 2000). לפי גישתה של סצ'רדוטי, ועל סמך מרבית הפרשנויות המוצעות לבראון, ספריו נעים בין האפשרויות השלישית לרביעית שלעיל.



תמונה 3: כריכת הספר התמונות של וילי

Copyright © 2000 A.E.T. Browne and Partners. *Willy's Pictures*.

Reproduced by permission of Walker Books Ltd.

אם כך, יתרונו של בראון על פני מאיירים אחרים לא טמון בהכרח בכישרונו האומנותי, הראוי כשלעצמו, אלא בדרך ההתבוננות שלו בעולם, המשרטטת פיצולים והסתעפויות חזותיים לעלילותיו ואינה כופה תפיסה בינארית של המציאות בכלל ושל המציאות החזותית בפרט אלא תפיסה משולבת שלה. בדומה לתפיסת גן השבילים המתפצלים הבורחסיאנית, המאפשרת קיום של כמה מציאויות⁵ ומכאן את קיומן של כמה עלילות במקביל.⁶ ההיצע החזותי שפורס בראון עשיר יותר בהשוואה לביטויים המילוליים המלווים אותו, וגדולתו היא שכל עלילה חזותית שנבחר לפתח לא תסתור את העלילה המילולית המוצגת בסיפור. למשל, ספר-התמונה *יפה הקטנה* (בראון 2008 [2008]). זהו סיפור על גורילה שהיה לו הכול מלבד דבר אחד, חבר. הגורילה חי בגן החיות ותיקשר עם מטפלו באמצעות שפת סימנים. לאחר שהתלונן על היעדר חבר, הם הביאו לו את יפה, גורת חתולים קטנה שהפכה לחברתו. בנקודת המפנה של הסיפור, בעת כעס שובר הגורילה את הטלויזיה שלו והמטפלים מבקשים לברר מי שבר אותה, כשברור להם - ויותר מכך ברור לקורא מהאיור - שזהו הגורילה. המטפלים מאיימים על הגורילה, אלא שברגע השיא של העלילה, יפה, שהייתה עדה להתפרצות הזעם ושבברור לקוראים שלא עשתה דבר, היא שלוקחת על עצמה את האשמה. בסיפור זה שלושה איורים שונים נטולי טקסט: שני איורים המתארים את האושר של שני החברים הנמצאים יחדיו, ונפרסים על פני כפולה אחת על רקע טפט פרחוני המוצג בקווי מתאר בגון סֶפֶּיָה בסגנון ויליאם מוריס⁷, וכפי שיוצג בהמשך משמש בשפה

⁵ הסגנון הסיפורי של הסופר הארגנטינאי בורחס מאפשר התפצלויות מרובות של אותה עלילה תוך כדי התקיימות עלילה אחת בסיסית. בראשית המאה העשרים ואחת טענת החוקרים, כמו אלה הכלולים באסופת המאמרים של וורדר-פריין ומונפורט (Wardrip-Fruin & Montfort, 2003) ובמיוחד מוריי ומנוביץ', היא שהפיצולים של בורחס הם יסוד הקריאה של המדיה בתרבות הדיגיטלית הנוכחית, הלוקחת את הקורא מה"אפלה" אל ה"ידיעה". תפיסה זו מציעה מהלך שהוא אורייני וסמינטי בה בעת. הוא מתאר תהליך הדרגתי של צבירת ידע באמצעות היתקלות בו, אך גם פירוש מידע באמצעות קישוריות למידע אחר. שיטה זו מתאימה לדרך שבה אפשר לקרוא את איוריו של בראון בספרי-התמונה שלו.

⁶ מוריס, למשל, מציעה למחנכים להשתמש ביצירותיו של בראון במסגרת חינוך פילוסופי וחינוך דמוקרטי (Murris, 2015). היא טוענת שעלילותיו מאפשרות פרשנות אין-סופית ומבטלות את הצורך בקביעת אמת מוחלטת, ובכך יוצרות מצב של איזון בין התלמיד למורה בעת הקריאה בספר-התמונה (Murris, 2016). לטענתה, בראון מערבת בין הגבולות התרבותיים, המעמדיים והמגדריים המקובלים בתרבות המערב, בין היתר באמצעות האנשת גיבוריו, גורילות ושימפנזים על פי רוב. סיפוריו של בראון סובבים סביב דילמות מוסריות, אך העלילה המילולית אינה מציעה להם פתרון חד משמעי (Murris, 2015). היעדר הפתרון מאפשר לכל קורא לנתב את העלילה לסיום מוסרי הרצוי לו, תוך מחשבה מסדר גבוה וללא קביעה של אמת מוחלטת מצד המספר או מי מהקוראים.

⁷ ויליאם מוריס (William Morris, 1869-1834) הוא אומן ומעצב שהיה מקורב לאחוזה הפרה-רפאלית. אוסף חמישים דגמי הטפטים שיצר כמצי כעט בשלמותו במוזיאון ויקטוריה ואלברט בלונדון. בראון משתמש באחדים מדגמיו של מוריס באיוריו. למשל, בעמוד הראשון של *יפה הקטנה* נמצא באיור של בראון מחווה לדגם טפט של מוריס משנת 1896 ואילו הכורסה שהגורילה יושב עליה היא מחווה לדגם המכונה "סנט ג'יימס" משנת 1881. באיור שבו הגורילה אומר בשפת הסימנים "אני רוצה חבר" נמצא דגם הטפט המכונה "ורוד ורד" משנת 1890. בראון משחק בלוח הצבעים של הדגמים להעברת המסרים החזותיים שלו. (ראו אוסף ויליאם מוריס במוזיאון ויקטוריה ואלברט, <https://www.vam.ac.uk/articles/william-morris-and-wallpaper-design>)

החזותית של בראון בהקשרים אימהיים ושל חום ואהבה; ואיור נוסף הנפרס על פני כפולה אחת ומתאר את הפעילות המשותפת שלהם (האיור מופיע לאחר כפולת עמודים שמסופר בה שהם עושים הכול ביחד, והאיור המלווה את הטקסט מציג את הגורילה יושב על אסלת השירותים ואת יפה יושבת בארגז החול החתולי). זהו איור גדוש רמיזות תרבותיות, הבולטת שבהן היא מחווה לקינג קונג,⁸ כשהגורילה "מעופף" בחדרו מעוטר הטפט הפרחוני תוך שהוא נתלה על כבל המנורה, ויפה הקטנה רוכבת על גבו, זנבה זקור ומצביע לעבר התמונה שעל הקיר. זוהי רפרודוקציה של היצירה *נוף עם נפילת איקרוס* המיוחס לפיטר ברויגל (1555 בקירוב). בציור של ברויגל גיבורו של המיתוס הקלסי, הילד איקרוס הטובע בים לאחר שניסה לעוף בשמיים, נמצא במישור האחורי, ומתכתב עם המעוף של גורילה ויפה. כתמונה בתמונה הציטוט של ברויגל מכיל רמז מטרים לסיום העלילה.

בשעה שסצנה עלילתית אחת מקבילה למיתוס יווני, עלילת ספר-התמונה *יפה הקטנה* כיחידה שלמה מהווה אלוזיה לעלילת המעשייה *היפה והחיה*. מכל הטקסטים התרבותיים שבראון רומז להם בסיפור הזה, סביר להניח שהיא המוכרת ביותר לקורא, גם לקורא צעיר. אומנם הקישור המיידני שבין המעשייה לספר טמון ביסוד אוטוביוגרפי מילדותו של בראון, ונמסר מפורשות רק באוטוביוגרפיה המאוירת שלו (Browne & Browne, 2011). אך גם ללא היכרות עם עובדה זו הקישור מובן לכול הודות לשפה האיורית של בראון. זיהוי הגורילה כקינג קונג המודרני משמש מפתח לילדים, והעובדה שמעונו של גורילה בגן החיות מהודר כבית (עם טפטים בסגנון ויליאם מוריס, כורסת טלוויזיה בדיגום בסגנון ויליאם מוריס, מכשיר טלוויזיה, ספלי תה מפורצלן וכדומה) ושונה ממראה מקובל של אזור פרימטים בגן חיות מתקשרת למעשייה שבה החיה הוא נסיך מכושף בארמון מפואר (Murris & Ranchod, 2015).

בגישתו האיורית הזו מציע בראון לקוראיו, צעירים כמבוגרים, ריבוי של גירויים חזותיים המעוררים חקירה במרחב (חקירה אובייקטיבית, אסתטית, הקשרית וכדומה) וחקירה פנימית (רגשית, אתית וכדומה). בראון אינו מאלץ את קוראיו להיענות לאתגרים חזותיים אלה, שכן העלילה המילולית שהוא מציע לקוראיו היא יחידה סגורה, קוהרנטית ומובנת, המצייתת תמידית לחוקיות הפואטית

⁸ מחוות לקינג קונג מצויות ברבים מספריו של בראון לאורך כל שנות יצירתו, וקשורות בילדותו, כפי שמלמדת ההקדשה בספר. בתרגום לעברית אפשר למשל למצוא את קינג קונג *בגורילה* (בראון, 1986 [1983]). בזכות חיבתו הגדולה של בראון לעלילת הסרט הקלסי שנוצר בשנות השלושים של המאה העשרים הוא אייר את הספר *King Kong* (Browne, 1994 [2005]) המיועד לראשית קריאה. האיורים של בראון הם מחווה לסרט המקורי.

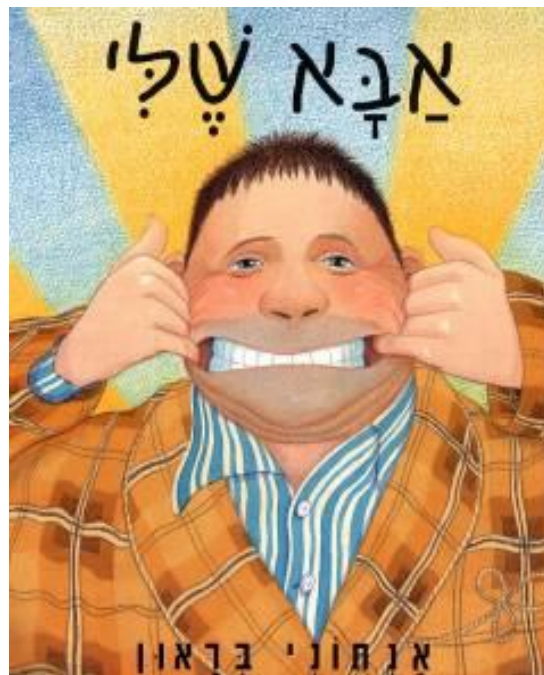
האריסטוטלית, אולי אכן הודות להיצמדות למספר בעל תודעה וידע מוגבלים. לעלילה של בראון יש תמיד התחלה, אמצע וסוף ברורים, והיא שומרת על שלוש האחדויות האריסטוטליות – מקום, זמן ועלילה – עקרונות מהותיים בשזירת סיפור מעשה לגיל הרך. לכן פיענוח המסרים החזותיים של בראון דומה לכתב חידה גמיש, המתאים את עצמו לקורא, לגילו ולידיעותיו, בהתאם למאפייני היסוד של ספרות הילדים לפי סצ'רדוטי (2000). אך כדי להיענות לגירויים שמציב הטקסט ולהגיב לאתגרים החזותיים, או כדי להשלים את הפערים שבעלילה החזותית כפי שמחקר הספרות היה מכנה זאת, הקוראים נאלצים לחשיבה מסדר גבוה (Murris, 2016), כלומר לגיוס ולשכלול של כמה אוריינויות לפעולת הפיענוח והמשמעות. כך ספרי-התמונה של בראון אינם משרתים את הדיכוטומיה הדידקטית הרווחת בספרות הילדים, לפיה המבוגר (המורה, הגננת, ההורה) הוא סמכות הידע השולטת ב"אמת". אפשרות הקריאה באיוריו והפיענוח שלהם רחבה, דורשת צלילה למרחב הסמיוטי המסתעף, ולכן פרשנות אחת אינה שוללת את האחרת, כשם שזיהוי רמיזה אחת אינו מוביל בהכרח ליצירת נרטיב אחד העדיף על אחר. לצד כל האפשרויות מתקיימת גם האפשרות האינטר-טקסטואלית, והיא פועלת כחידה. משום שהיא חידתית, היא דומה לפער חזותי שעל הקורא למלא, והודות לתחבולה סיפורית זו הפרשנות האינטר-טקסטואלית נתפסת כחזקה יותר מהאחרות, אך היא אינה שוללת אחרות.

פתרון חידה: איתור המפתחות הפנים-טקסטואליים של בראון

בכל אחת מיצירותיו מניח בראון מפתחות פנים-טקסטואליים. שילוב המפתחות אינו רק מקל על פיענוח הנרטיב החזותי, אלא מאפשר לקורא המכיר כמה מיצירותיו השונות של בראון לזהות אותם איורים הרומזים או מציגים את יצירות המופת, את ההון התרבותי. בראון מקרב את האובייקטים המיוצגים הנדרשים לפרשנות מסדר גבוה, דוגמת אינטר-טקסטים, לעולמו של הקורא הצעיר על ידי התייחסות לרכיבים ברורים בעולמו של הילד הרך, למשל המשפחה הגרעינית. למרות שבראון מתייחס ביצירתו

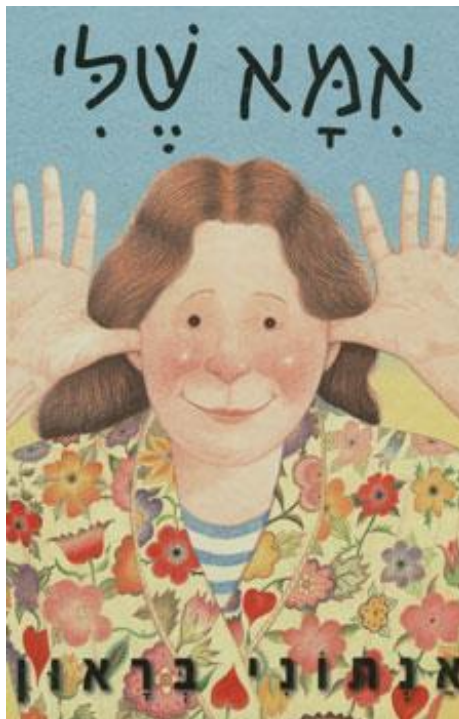
למבנים משפחתיים הכוללים על פי רוב אבא, אימא ושני בנים, כדגם אוטוביוגרפי של משפחתו בילדותו,⁹ למשל בגן *חיות* (Browne, 1992).

נבחן שלושה ספרים שתורגמו לעברית שכל אחד מהם מתמקד בדמות אחרת מהמשפחה הגרעינית ולכן נתפסים על פניהם כפשוטים לפיענוח: אבא שלי (בראון, 2001 [2000]), אימא שלי (בראון, 2006 [2005]), אח שלי (בראון, 2008 [2007]) (ראו תמונות 4, 5, 6). לספרים אלה עלילות פשוטות בתכלית וגם השפה האיורית שלהם פשוטה וברורה יחסית לספריו האחרים של בראון.



תמונה 4: כריכת הספר אבא שלי במהדורה העברית (באדיבות הוצאת מודן)

⁹ חשוב לציין כי ישנם מבני משפחה נוספים אצל בראון, דוגמת אבא, אימא, בן ובת, למשל ב- *Changes* (Browne, 1990), או של משפחה של הורה יחידני, למשל בגורילה (בראון, 1986 [1983]). אי אפשר להציג את המשפחה כנושא מרכזי ביצירתו של בראון ולהתעלם מהשיח המחקרי על אודות הפער בין ייצוג דמות האב לדמות האם ביצירותיו. ברדפורד (Bradford, 1998) הייתה הראשונה להצביע על המרכזיות והחשיבות של דמות האב ביצירותיו ולזהותה עם דמות הגורילה. כגורילה היא מוצגת באופן אמביוולנטי, חמה, נאמנה וחברית אך גם מאיימת ונוטה לזעם. יוסן (Joosen, 2015) ביקשה לבדוק אם התייחסותו של בראון לדמות האם דומה בהיקפה הנרטיבי והאיורי להתייחסות לדמות האב, כפי שמצאה ברדפורד ובעקבותיה נוספים. בנוגע לספר אימא שלי מצאה יוסן כי תיאורי האם מציאותיים בהשוואה לתיאורי האב באבא שלי. בין השורות אפשר להניח את הפרשנות של יוסן, המציינת קודם לכן כי את הספר אימא שלי הקדיש בראון לאימו ולרעייתו ואם ילדיו, שתי נשים ממשיות ונוכחות בחייו הבוגרים, בשעה שאביו נפטר כשבראון היה בן שבע עשרה, ודימוי האב שלו – כפי שמודה המחבר – מושפע מחוויית האובדן ומההתבוננות הילדית בזיכרו. יוסן מראה שדמות האם לובשת באיורים של אימא שלי בגדים המשמשים דמויות גבריות וכוחניות ביצירות קודמות של בראון ומסבירה זאת באמצעות נקודת המבט הילדית המוגבלת של המספר המאדירה את הצלחת האם אך תולה בה את האחריות למשפחה.



תמונה 5: כריכת הספר אימא שלי במהדורה העברית (באדיבות הוצאת מודן)



תמונה 6: כריכת הספר אח שלי במהדורה העברית (באדיבות הוצאת מודן)

בראון מפנה את תשומת ליבו של הקורא לקשרים שבין העלילה המילולית לזיהוי ולפרשנות החזותיים באמצעות חיצים וכתוביות שאינם חלק מהעלילה השוטפת. נוסף לערכים המובעים ביצירות – משפחתיות, אהבה, קבלת בן המשפחה כפי שהוא¹⁰ – תפקידן לשמש מפתחות פנים-טקסטואליים ליצירתו של בראון. הדמויות והנושאים שהסיפורים מעלים מוכרים לילדים מחיי היומיום, אוצר המילים בטקסטים פשוט וחוזר, הקשר בין האיור לטקסט המילולי הוא מידי ולכן זיהוי המפתחות הבסיסיים קל, ומסייע להבנת יצירות מורכבות יותר של בראון, כמו *גורילה* (בראון, 1986 [1983]) או *יפה הקטנה* (בראון, 2008 [2008]). ואלה מסייעות בהבנת יצירות מורכבות יותר של בראון דוגמת *דרך ראי הקסמים* (בראון, 2008 [1976]) או *וילי החולם* (בראון, 2008 [1997]), שכן יצירות אלה עוסקות בגלוי בקשר שבין הממשות לדימויים שלה במבנים של *mise-en-abîme*. למרות שגם בדרך ראי הקסמים ובוילי החולם הנרטיב המילולי פשוט וקל להבנה, הרמה האוריינית הנדרשת לפיענוח החזותי מורכבת יותר, לא רק לקורא ילד, אלא גם לקורא מבוגר. האיורים גדושים ברמיזות אינטר-טקסטואליות, ברובן המכריע לסוריאליזם של ראשית המאה העשרים, בכלל זה ליצירותיהם של רנה מגריט וסלבדור דאלי, וברמיזות פנים-טקסטואליות מורכבות יותר ליצירות מופת ולחיבורים פילוסופיים, שלא מצופה מהקורא הצעיר להכירם.¹¹

נתבונן במוטיב הפרחוני המופיע בסיפור *אימא שלי* (בראון, 2006 [2005]) כבמפתח פנים-טקסטואלי. *אימא שלי* הוא סיפור המסופר בגוף ראשון, ובו ילד מספר על אהבתו לאימו ועל אהבתה אליו. במבט ראשון המוטיב הפרחוני מופיע כמוטיב דקורטיבי בספר, הוא מעטר את העמודים של הכריכה הפנימית והוא מופיע בתבנית לב בעמוד המקדים את פתיחת העלילה והאיור הראשון של סיפור המעשה.

¹⁰ במחקר שנערך בבתי ספר וגני ילדים באנגליה והתבסס בחלקו על ראיונות חצי מובנים עם התלמידים, נחשף כי ילדים הקוראים ביצירתו של בראון ומעבדים אותה באופן חזותי כחלק מתהליך החקירה שלהם רגישים יותר מאחרים לדקויות חברתיות ורגשיות, ומבינים טוב יותר את הרמיזות האינטר-טקסטואליות והאינטר-טקסטואליות של בראון, ובעקבות זאת מגיבים בהומור רב יותר בהשוואה לילדים אחרים. אחת התובנות שאליהן הגיעו המרואיינים במחקר היא כי איוריו של בראון מאפשרים חשיפה מידעית ורגשית עמוקה יותר מהעלילה המילולית של הסיפור ובכך תורמים להבנתם (Arizpe, 2001).

¹¹ הסוריאליזם משמש את בראון גם כשהוא פועל כמאייר של יצירות של אחרים. מרבית הספרים שאותם הוא מאייר שייכים לסוגת הפנטזיה, או רכיבים שלה כמו המעשיות, למשל באיוריו להרפתקאות אליס בארץ הפלאות של לואיס קרול (Browne, 1988) או *החולם בהקיץ* של איאן מקיואן (2006 [1994]). ככל שאיוריו פנטסטיים יותר או סוריאליסטיים יותר, קיים בהם שפע אינטר-טקסטואלי מרובד, ההופך לטענתה של מוראו, מבקרת ספרות ילדים מאוסטרליה, גם להומוריסטי יותר (Morrow, 2007). כלומר, ככל שהקורא יבין מסרים רבים יותר – הן מילולית הן חזותית – היצירה של בראון תהפך להומוריסטית יותר עבורו. מוראו מדגימה את העיסוק של בראון בדמות הגורילה – כגיבור, כרמיזה לקינג קונג, כחברו של וילי בסדרת ספרי וילי – כמארג של הומור פנימי המבוסס על קישור סוריאליסטי.

התבוננות מעמיקה תגלה כי הפרחים העיטוריים מופיעים באותה התבנית על גבי חלוק הבית של האם, שאותו היא לובשת מעל חולצה עם פסים תכולים לבנים. לאורך כל הסיפור הדיגום הפרחוני מזהה את האם, ולכן הוא משמש סימן-היכר לדמות. כך הקורא מזהה את הדגם הפרחוני עם האם, ועוקב אחר האחדות החזותית בנרטיב: חלוק הבית ההופך לבגד ריקוד פרחוני, לחליפת חלל, לגלימה של דמות מעופפת (דמוית סופרמן) או לעניבה המעטרת חליפה גברית. הדוגמה הפרחונית מזהה את האם גם בהיעדרה: היא מקשטת את צווארו של גור חתולים להדגמת הרכות של האם, וכן את הקרן של הקרנף, בעמוד המתאר באופן מילולי את היותה קשוחה. הקישור האוקסימורוני בין הפרחים, הנתפסים כרכים לקשיחות כקרנו השעירה של הקרנף, ממזגים את איכויות של הפרחוני-רך עם הקשיחות, המתגלה כתכונה של הגנה ולחימה למען הצדק, המופיעה בסיפורים אחרים של בראון, כמו התנהגותה של יפה החתולה ביפה הקטנה, או התמיכה החברית שלה זוכה וילי בבילי האלוף (בראון 2008 [1985]) או בבילי וגורדי (בראון 2008 [1991]).

הדגם הפרחוני מאפשר לקורא לבצע הקבלות בין האם לדמויות אחרות, שזהותן מופיעה באיורים בלבד. הספר מאפשר את בניית המפתח באופן עצמאי לאחר שבתחילה ניתנות לקורא כמה הקבלות: האם הטבחית מוצגת במטבח, הלהטוטנית כמשחקת בכדורים (אומנם הם מייצגים את מטלותיה), הציירת כאישה מתאפרת, האישה החזקה ביותר בעולם (סוחבת סלי קניות). בהמשך הופך הדגם הפרחוני לתחליף של האם, כשאינה מופיעה בדיוקנה באיורים. למשל באיור שבו היא מופיעה כאריה זכר (ונוהמת כמותו), או באיורים שבהם תכונותיה מוצגות באמצעות אובייקטים שונים: יפה כפרפר, נוחה ככורסה, רכה כחתלתול וקשוחה כקרנף. לקראת סיום הסיפור, מציג הילד המספר מבחר דברים שאימא שלו יכולה הייתה להיות: רקדנית, אסטרונאוטית, שחקנית (באמצעות מחווה לדיוקנה של מרלין מונרו, שבו שמלתה התנפנפה ברוח) או ה"בוס" במשרד. בדיוקנאות אלה משתנה החלוק הפרחוני לעיצוב פרחוני חדש המתאים לתפקיד המדומה. אולם זהו אינו השינוי היחיד: ככל שמתקדמת העלילה החזותית הסומק בלחייה של האם, שהוצג ככדור ורדרד מתעצב בדוגמת לב, בדומה ללב בתבנית הדיגום הפרחוני שהופיעה לאחר שער הספר, ובדומה לניצנים דמויי לבבות אדומים בדגם הפרחוני. הלב הופך בכך מסימן אקראי וחסר משמעות לכאורה למסמן משמעותי בטקסט החזותי של אהבת

אם. בכפולת האיורים שלקראת הסיום מופיעה האם כ"סופר-אימא" (אינטר-טקסט חזותי לסופרמן) כשעל חזה מצויר לב אדום גדול, ומצחיקה בדמות ליצן מצחיק כשאפה הוא לב אדום. בעת הקריאה בספר המוטיב הפרחוני משתלב בתמה של האהבה בין הדובר לאימו, המובעת בתיאור המילולי ובעיקר בתיאור החזותי בצבעים החמים ובצבעוניות הוורודה-אדומה.¹² בדומה גם בגדיהם של האב באבא שלי (בראון, 2001 [2000]) והאח באח שלי (בראון, 2008 [2007]) מוצגים כסמני-היכר. האב בחלוק משבצות צהבהב-חום ופיג'מת פסים (המזהה אותו כשהוא מופיע כסוס, דג, גורילה, היפופוטם, בובת דובון פרוותי, ינשוף), והאח בחולצת פסים צבעונית (המזהה אותו כחתול). נתבונן כעת בבניית המפתח הפנים-טקסטואלי באבא שלי, המסופר אף הוא בגוף ראשון על ידי מספר ילד. בשעה שהחלוק מהווה מוטיב חוזר ומשמש סימן-היכר לדמות, ולכן מהווה מפתח ראשוני, מופיעים לאורך הטקסט החזותי מוטיבים נוספים כמו השמש הקורנת (בציור הילד התלוי על הקיר בעמוד הראשון, כעיטור הדלת בעמוד השני) המתגלה לקראת סיום הסיפור כמטאפורה לחום האהבה שרוחש האב לבנו כשזה מצהיר על אהבתו לאביו – שמש זהה לזו המופיעה בציור הילד בפתח העלילה מציצה על חזו של האב מבעד לחלוק מעל הפיג'מה. התשובה החזותית של אהבה של האב לבנו ניתנת באופן חזותי וברור עוד קודם לציון המילולי המפורש, בעמוד הבא לצד האיור של החיבוק הגדול. השמש מתפקדת כמו הלב בספר אימא שלי. בדומה ללב האדום שזיהה את האם ותאם את לוח הצבעים הוורוד-אדום, השמש הצהובה הופכת למזהה של האב ותואמת את לוח הצבעים הצהבהב-חום. לאחר זיהוי השמש בתבניות הברורות מאליהן קל יותר גם לקרוא הצעיר לזהות את קרניה על כריכת הספר, כרקע מאחורי האב, את תבניתה בעננים המעטרים את ראשו של האב המנצח במרוץ ביום האב, ואת הופעתה על גבי וילון אולם הריקודים באיור אחר.

¹² צבעוניות ותפיסה דומה קיימת גם בסיפור *Piggybook*, גרסתו של בראון למעשייה סינדרלה המהווה ביקורת על תפיסות שוביניסטיות. בסיפור זה האם מתפקדת כשפחה בבית, היא דואגת לבעלה ולשני בניה, הצועקים עליה כל הזמן שאינה ממלאת את משימות ניהול משק הבית כהלכה. לבסוף היא נשברת ועוזבת את הבית לאחר שהיא מוכיחה אותם כי הם דומים לחזירים. היא חוזרת אליו בסיום, לאחר שהאב והבנים למדו לבשל, לנקות, לכבס ולנהל את משק הבית בעצמם. עם חזרתה הם חיים בהרמוניה. בתחילת העלילה, הנרטיב החזותי צבוע בצבעוניות האימהית ומשולב בפרחים בסגנון ויליאם מוריס. עם התגברות הרודנות כלפי האם, הצבעוניות נעשית חומה, את הפרחים מחליפים דימויים של חזירים בכל עבר – גם מפסקי החשמל מוצגים כראש חזיר. אחר כך הצל שמטילים האב והבנים נראה כדמות חזיר ובהמשך ראשיהם של האב והבנים הופכים להיות ראשי חזיר. רק בסיום, עם החזרה למוטב, שובה של האם וביצוע המטלות בשיתוף, חוזרים בני המשפחה למראה הרגיל שלהם, בדומה למראה הדמויות המשפחתיות ב-Zoo. הנרטיב החזותי מקדים את הנרטיב המילולי, ומאפשר לקרוא הצעיר לשלוט במתרחש.

באיורים המייצגים את האב אפשר למצוא רמיזות רבות לטקסטים מרכזיים בספרות הילדים האנגלית הקלאסית (Bradford, 1998) שרובם אינו מוכר לקורא העברי הצעיר, אך עם זאת הוא אינו יכול להתעלם מההזרות החזותיות הקומיות המלוות אותם – הצלחת והכפית החומקות, הגרביים ההולכים על החבל שעליו תלויים גם גרביים לייבוש, כתר מלכים המסתתר בעמודים השונים – המכילות אותו לשורת הדימויים החזותיים, בכלל ייצוג האב כגורילה או כבובת דובון פרוותי, שני דימויים המהווים את הבסיס לתפיסת המציאות או הפנטזיה בגורילה (בראון, 1986 [1983]) שם הגורילה מהווה תחליף אב, לאחר שהוא הופך לגורילה "אמיתי" מבובת הגורילה הפרוותי שקיבלה חנה מאביה ליום הולדתה. גם הגורילה וגם בובת הפרווה הם מפתחות פנים-טקסטואליים, החיוניים להבנת הטקסט והמחברים את המציאות הבדיונית הפנים-יצירתית למציאויות בדיוניות מטקסטים אחרים.

מפתח נוסף המופיע כרמיזה חזותית למעשייה כיפה אדומה מצוי באיור השני בעלילה: האב שאינו מפחד מדבר, כפי שמספר הטקסט, אפילו לא מהזאב הרע, מוצג באיור כמי שמסלק אותו מביתו. מחוץ לבית, ברקע האחורי של האיור, נמצא יער ובמרכז שורת העצים הראשונה חבויה כיפה אדומה, דימוי המשמש את בראון גם ביצירות נוספות, למשל בעיבוד שלו למעשייה בספרו *Into the Forest* (Browne, 2004).

בספר *אח שלי* (בראון, 2008 [2007]) נדמה כי השפה החזותית פשוטה יותר. גם כאן נמצאת אותה תבנית מסירה, המספר הוא ילד המציג את אחיו הגדול והאהוב, המוצג כ"מגניב" ו"מהמם". שני האחים מוצגים באופן זהה, למעט שני הבדלים: הגודל וצבע השיער – האח הגדול גדול יותר וצבע שיערו כהה יותר, בדומה לתבנית האחים ב- *Zoo* (Browne, 1992) וב- *Piggybook* (Browne, 1986). קריאה באח שלי חושפת אותן תחבולות חזותיות, למעט איור אחד שבו מוצג האח בתחתונים, הוא מופיע תמיד בחולצת פסים צבעונית, מכנסי ג'ינס ונעליים חומות. צבעי החולצה - ירוק, צהוב, כחול, אדום - בונים את לוח הצבעים של הספר. צבעוניות זו מתגלה כמשלבת בין לוחות הצבעים של אימא שלי ושל אבא שלי, הכוללים נוסף לכך את הצבעים חום, כתום וסגול. כך באופן חזותי מוצגים שני האחים כשילוב של שני ההורים.

הביטויים החזותיים האינטר-טקסטואליים המורכבים יותר באח שלי זוכים לרמיזות מילוליות מצידו של המחבר, כמו זיהויו של קינג קונג באמצעות כתובית. לעומת קינג קונג, דימויים חזותיים המוכרים לילדים

– למשל מתחפזות – כמו ערפד (דרקולה) או זֶמֶר (אלביס פרסלי) אינם מפורשים על ידי בראון. בשני מקרים נוספים בראון אינו מעיר דבר, ומניח לקורא הצעיר להבין את הרמיזות בעצמו. באיור המלווה את הטקסט המציג את האח כמי שיכול לצייר כל דבר, מוצגת ידו הימנית של האח אוחת בעיפרון ורושמת זאב אפור מסתער על דף של מחברת ספירלה המונחת בפינת שולחן חום. באיור הזאב יוצא מגבולות הדף (ושלא כמו בציור ילדים שנחתך מפאת גלישה מקצה הדף כאן הוא נותר בשלמותו), חושף שיניים חדות ומאיימות והציפורניים של כפותיו הקדמיות שלופות וכמעט אוחות ברגל בודדה נעולה בנעל אדומה וגרובה בגרב לבן. קצה העמוד "חותך" את הדמות המלאה, אך הילד הקורא יכול לזהות במטונימיה החזותית של הנעל הבודדה את דמותה של כיפה אדומה. המפתח הפנים-טקסטואלי הפך לסמן של אינטר-טקסטואליות בידי הילד הקורא עצמו, שמהלך הקריאה מעודד אותו להשתמש בידע העולם שלו לזיהוי הרמיזה.

בכפולת העמודים שקודמת לאזכור כיפה אדומה באח שלי, מופיעים שני איורים הומוריסטיים המעודדים במפורש שימוש בידע העולם הנתון ובהרחבתו לרכישת הון תרבותי. בראשון, האח מוצג יושב על כורסה וקורא בספר אח שלי. הייצוג הטאוטולוגי החזותי, אותו הדהוד נרטיבי בפוטנציאל אין-סופי, מובן לילדים, המזהים את כריכת הספר בידיו של האח ומפרשים את הופעתו כקומית. למעשה זהו שימוש שונה בתחבולת *mise-en-abîme* כשאת מקומה של התמונה על הקיר תופס הספר בידיו של הגיבור, המהדהד את הספר בידיו של הקורא. כריכת הספר המוצג באיור שונה מעט מהכריכה הממשית, והיא כוללת רכיב נוסף, שאמור להיות מוכר לילדים מהספר אבא שלי – השמש. זיהוי הספר שקורא הגיבור כספר שקוראים הקוראים מגרה את המשך הפיענוח החזותי המשחקי בזיהוי המפתחות הפנים-טקסטואליים שיוצר בראון. גם הכורסה שהאח הקורא יושב עליה עשויה מספרים ורגליה דומות לנעליהם של האח ושל הילד המספר. הכורסה היא אובייקט נושא משמעות ביצירתו של בראון – מפתח פנים טקסטואלי מסדר שני – עיצובה משתנה לפי הסיפור, היות שהיא משקפת תמיד רכיבים חזותיים של העלילה הנתונה, אך היא מייצגת תמיד את הביתיות, את השייכות ואת תחושת ה"ביחד".

באיור השני בכפולה, כתגובה לפעולת קריאת הסיפור, מוצג האח ככותב סיפורים. הוא יושב על כיסא עץ וכותב במחברת המונחת על שולחן עץ. מאחוריו, בשחור לבן, ניצבות דמויות שונות מאיוריו של בראון בספריו השונים. אלה דמויות שאת רובן הילד הקורא בסיפור יכול לזהות, גם אם לא קרא בספריו

של בראון: גרטל והמכשפה, שריף, שודד, פירט, חייל-שימפנז, דוב, סופרמן, גורילה (קינג קונג), אביר
בשריון וענק.

פיענוח מבנים של "תמונה בתמונה": אוריינות מסדר גבוה בקריאת ילדים

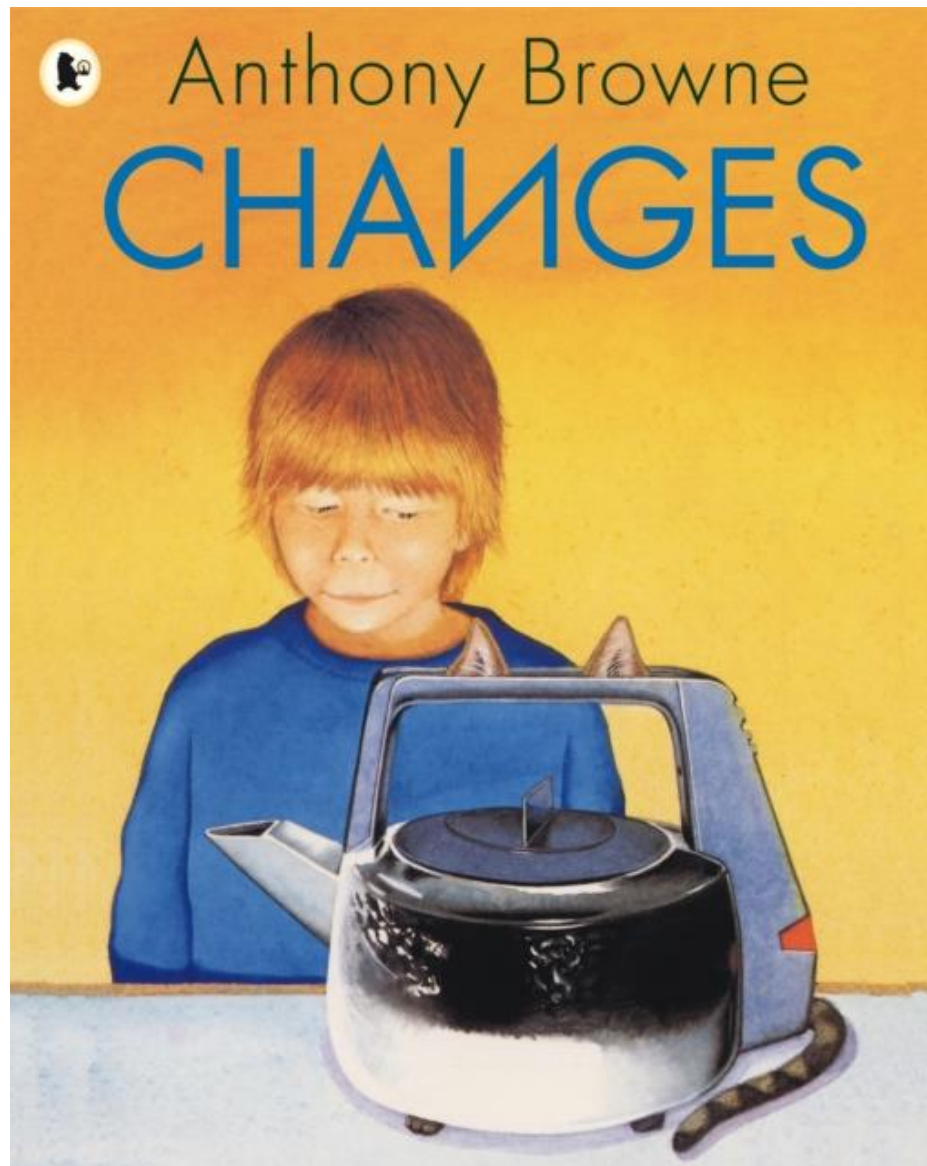
שימוש ב"תמונה בתמונה", במבנה של *mise-en-abîme*, דורש מהקורא זיהוי חזותי מסדר גבוה יותר
בהשוואה לזיהוי חזותי מידי של אינטר-טקסט. הקורא נדרש לא רק לבצע זיהוי חוץ-טקסטואלי בין
הנרטיב של בראון לטקסט תרבותי אחר, כלומר להכיר אותו ולהיות מסוגל לקבוע את הדמיון והשוני,
אלא גם לבניית הקבלה בין התמונה המוצגת באיור, כחלק ממכלול האיורים שבספר, לבין הנרטיבים
החזותיים והמילוליים בשלמותם. זוהי התבוננות רפלקטיבית, בדומה להתבוננות סימבולית במראה.
אכן, מקרה פרטי של *mise-en-abîme* משתמש במראה משקפת במקום בתמונה פנימית, ובראון
משתמש במראה במקום בתמונות בספרו *דרך ראי הקסמים* (בראון, 2008 [1976]).¹³ ספר זה שואל
מתפיסת המראה של לואיס קרול ומהדימויים החזותיים של הצייר רנה מגריט. גיבורו יוצא לרחוב דרך
המראה, ומגלה שהרחוב שונה למרות שהוא נראה אותו הדבר: יש בו גבר בחליפה הנושא תיק מסמכים
אך כפות ידיו ופניו חסרים בתמונה ובמקום פניו מופיע החיווי לפיו ברחוב נמצא איש בלתי נראה (רמיזה
כללית לדימוי הגבר אצל מגריט). בעמוד המנוגד לאיש הבלתי נראה כן ציור שעליו ציור נוף המציג ציור
נוף שבתוכו כן ציור שעליו ציור נוף (הפשטה רעיונית של מיזוג המציאות כביכול עם הדימוי החזותי
שלה, הנמצא למשל ב"מצב האנושי" של מגריט). תפיסת המראה משולבת בראי המופיע בסיפור
ובתמונות האינטר-טקסטואליות, ההופכות את סדר העולם הברור לילד הקורא (כלב מוציא אדם לטיול,
חתול בורח מעכברים ועוד). החיבור הקומי בין ידע העולם של הילד לבין המוצג חזותי מעורר בו
שאלות רפלקטיביות על עצמו, באופן המדמה את החוויה הפילוסופית של המתבונן ביצירתו של מגריט.

¹³ אחד החלוצים בבחינת ההשתקפויות של המציאות בבדין בספרות ילדים הוא לואיס קרול בספרו *מבעד למראה ומה
אליס מצאה שם* שראה אור לראשונה בלונדון בשנת 1871. נקודה זו משמעותית לדיון באנתוני בראון, המתכתב עם יצירתו
של לואיס קרול בנרטיבים החזותיים שלו, ולא רק כמאייר של עלילות אליס בארץ הפלאות (Browne, 2015). למשל בספרו
הסיפורים של וילי (Browne, 2014) (ראו תמונה 1) נוכחותו של וילי בספרייה, תלוי על גבי סולם ונוטה כלפי מטה - איור
המופיע במהדורה האנגלית בתוך הספר ואילו במהדורה האמריקנית בהוצאת Candlewick על הכריכה - דומה לדימוי
החזותי שמציג בראון לאליס הנופלת לעבר הכניסה לארץ הפלאות, כשמסביבה מדפים ועליהם ספרי מופת, תמונות ופסלים
מפורסמים (ראו תמונה 2).

כך גם אם הקורא לא נתקל ביצירותיו של מגריט בספרים אחרים של בראון, הוא מפענח את דרך ראי הקסמים באותה הרוח בהתאם לגילו. בסיום הסיפור, לאחר שפע היפוכי מציאות, עם חזרתו של הגיבור לביתו דרך המראה המציאות חוזרת למצבה הראשוני והשתקפותו במראה חוזרת לתיקונה.

אחד הספרים שבהם יוצר בראון הקשרים סוריאליסטיים בין יצירות מופת לדימויים החזותיים משלו, כמשחק של מחשבה יצירתית, הוא *Changes* (Browne, 1990) (ראו תמונה 7) שבו הגיבור ג'וזף קיי נותר בבית לבדו, כי הוריו נסעו לבית החולים לקראת הולדת אחותו. אלא שמידע אקספוזיציוני זה אינו נמסר בתחילה לקורא, והוא מתגלה לו רק בנקודת סיום הסיפור, בדומה למבנה של סיפור פואנטה. כאשר ברגע השיא הגיבור תוהה מה עלול עוד להשתנות בחייו, הוריו מציגים בפניו את אחותו הקטנה. במהלך העלילה, ג'וזף מסתובב בבית לבדו, ומבחין בחפצים המשתנים בסביבתו הטבעית ונראים כאחרים, הקומקום כחתול, נעל הבית כיונה, הכיור וברז הכיור כפני אישה, הספה כתנין המתגלה לבסוף כבננה, הכורסה כמפלצת המתגלה לבסוף כגורילה ועוד. גם כאן עושה בראון שימוש ביצירות אומנות אחרות, דוגמת יצירותיו של ואן גוך הרווחות בספרי ילדים (Beckett, 2012) ולכן סביר שהקורא יזהה אותן. כאשר ג'וזף נכנס לחדרו החדר מתואר בסגנון הכללי של חדר השינה בבית הצהוב בארל, סדרת ציורים שיצר וינסנט ואן גוך כדיוקן חסר, שהמפורסם שבהם מוצג במוזיאון ואן גוך. בגרסתו של בראון קירות החדר צבועים בצבעים צהובים, המזוהים אצלו כצבעים אבהיים, בניגוד לכחול-סגול של ואן גוך. בניגוד לקומפוזיציה הרחבה המקורית, גרסתו של בראון ארוכה, והמיטה בצידה הימני תופסת כמחצית ממנה, מותירה מקום רק לכיסא הקש בסמוך לה, בהטיה כלפיה כבמקור. מעל הכיסא אצל בראון חלון מעוטר וילון, הנחתך על ידי הקומפוזיציה הארוכה. מתלה הבגדים של ואן גוך אינו קיים אצל בראון, המציג חדר מסודר למופת. מתחת למיטה אצל בראון אפשר להבחין בקצה זנב של חתול, הקושר בין האירועים העלילתיים הקודמים. מעל למיטה, כמו אצל ואן גוך, גם אצל בראון נמצאות תמונות. בשעה שבמקור נמצאים ציור נוף, שני דיוקנאות ושני הדפסים יפניים, אצל בראון תלויה מעל ראש המיטה תמונה הנראית במבט ראשון כציורו של ואן גוך שמים זרועי כוכבים, אלא שבעוד היצירה המקורית מדמה לילה, העיבוד של בראון מציג שמש מלאה בפינה הימנית. גם השמש, כפי שראינו, היא יסוד אבהי אצל בראון. על הקיר לאורך מיטתו שתי תמונות אסטרונומיות, האחת של מולד הירח, האחרת של טבעות שבתאי, ושתי תמונות בסגנון דאלי. אלה אינן התמונות היחידות בסיפור זה, שבו

מעל לכורסה בסלון תלוי דיוקן המדונה והילד כמחווה לדה-וינצ'י, מעל הטלוויזיה בסלון דיוקן שחור-לבן של האב והבן, ובטלוויזיה שבסלון מוקרן כביכול סרט טבע, ובעמודים השונים המציגים סצנות מהסלון ניבטים מהמסך דימויים שונים בסגנון מגריט – יונה וקן עם שלוש ביצים. הקורא הילד אינו יכול לזהות רמיזה עמוקה כזו למוטיבים ביצירתו של מגריט, אך הוא מסוגל לעקוב אחר עלילת המשנה שבה נעל הבית של הגיבור הופכת ליונה, נכנסת לטלוויזיה ומטילה ביצים. המטמורפוזה הכרוכה בשינוי מציאויות דורש מהקורא תהליך משמוע רפלקטיבי המושג הודות לפיענוח מבני ה- *mise-en-abîme*.



תמונה 7: כריכת הספר שינויים (*Changes*)

Copyright © 1990 Anthony Browne. *Changes*. Reproduced by permission of Walker Books Ltd.

סיכום ומסקנות

מאמר זה חשף את אסטרטגיית המשמיע של המפתחות הפנים-טקסטואליים שיצר בראון לקוראים צעירים חסרי הון תרבותי רחב לצורך פיענוח קומפוזיציות האיור שלו הכוללות ציטוט, העתקה או רמיזה ליצירות מופת שונות.

בפיענוח האיורים המורכבים של בראון, המציגים מבנים של *mise-en-abîme*, נדרש הקורא לפענח את הנרטיב החזותי הן במקביל, הן בנפרד מהנרטיב המילולי, הן כמקביל לו, הן כמפתח אותו. הבנת הקורא את הנרטיב המילולי אינה נפגמת אם קורא אינו מיישם משמיע מסדר גבוה, ומותיר את הפרשנות החזותית חד-משמעית וצמודה לטקסט. קורא הבוחר לקרוא את הנרטיב החזותי כטקסט רב-משמעי מגיב על משחק חידות חזותי שבראון מציב בפניו כשהוא מעורר את הסקרנות של הקורא לפתור את התעלומות החזותיות. קריאה רב-משמעית בטקסטים של בראון מועשרת בהון תרבותי בעיקר מתחום אומנות המערב.

רשימת מקורות

הלר, ע' (2018). מוזאונים לאמנות בספרי ילדים. *בין השורות*, 2, 74-88.

סצ'רדוטי, י' (2000). *ביחד וכל אחד לחוד: על נמען מבוגר ונמען ילד בשיח ספרות הילדים*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

קיטה, ב' ואשל, מ' (2006). איורים בספרי סיפורים מאוירים: תרומתם להרחבה ולהעמקה של אוצר מילים. *עיון ומחקר בהכשרת מורים*, 10, 103-121.

Beckett, S. (2012). *Crossover picturebooks: A genre for all ages*. New York and London: Routledge.

Bradford, C. (1998). Playing with father: Anthony Browne's picture books and the masculine. *Children's Literature in Education*, 29(2), 79-96.

Bourdieu, P. (1979). Les trois états du capital culturel. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 30, 3-6. DOI 10.3406/arss.1979.2654.

Doonan, J. (1986). The object lesson: Picturebooks of Anthony Browne. *Word & Image*, 2(2), 159-172. DOI: 10.1080/02666286.1986.10435599.

Fludernik, M. (2009). *An introduction narratology*. New York and London: Routledge.

Hateley, E. (2009). Magritte and cultural capital: The surreal world of Anthony Browne. *The Lion and the Unicorn*, 33(3), 324-348.

James, E., & Mendlesohn, F. (Eds.). (2012). *The Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Joosen, V. (2015). "'Look more closely,' said mum": Mothers in Anthony Browne's picture books. *Children's Literature in Education*, 46, 145-159.

Kümmerling-Meibauer, B. (2015). From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new millennium. *Word & Image*, 31(3), 249-264.

- McCallum, R. (2004). Metafiction and experimental work. In P. Hunt (Ed.), *International companion encyclopedia of children's literature Vol. 1*. (587-597). New York and London: Routledge.
- Morrow, R. (2007). 'Surreal' picturebooks: Binette Schroeder and Anthony Browne. *Bookbird*, 45(3), 31-38.
- Murris, K. (2015). Posthumanism, philosophy for children, and Anthony Browne's "Little Beauty". *Bookbird - A Journal of International Children's Literature*, 53(2), 59-65.
- Murris, K. (2016). The philosophy for children curriculum: Resisting 'teacher proof' texts and the formation of the ideal philosopher child. *Studies in Philosophy and Education*, 35(1), 63-78.
- Murris, K., & Ranchod, V. (2015). Opening up a philosophical space in early literacy with *Little Beauty* by Anthony Browne and the movie 'King Kong'. *Reading & Writing*, 6(1). DOI 10.4102/rw.v6i1.69.
- Serafini, F. (2014). *Reading the visual: An introduction to teaching multimodal literacy*. New York: Teachers College Press.
- Serafini, F. (2015). Developing students' interpretive repertoires. *Language and Literacy*, 17(3), 118-133.
- Styles, M., & Arizpe, E. (2001). A gorilla with 'grandpa's eyes': How children interpret visual texts: A case study of Anthony Browne's zoo. *Children's Literature in Education*, 32(4), 261-281.
- Wardrip-Fruin, N., & Montfort, N. (Eds.) (2003). *The new media reader: A user's manual*. Cambridge and London: MIT Press.

טקסטים ספרותיים

- בראון, א' (1986 [1983]). *גורילה* (תרגום: י' ענן). תל אביב: אדם.
- בראון, א' (2001 [2000]). *אבא שלי* (תרגום: ט' לאווי). בן שמן: מודן.
- בראון, א' (2006 [2005]). *אימא שלי* (תרגום: ח' ברקת). בן שמן: מודן.
- בראון, א' (2008 [1976]). *דרך ראי הקסמים* (תרגום: ש' ריקלין). בן שמן: מודן.
- בראון, א' (2008 [1985]). *בילי האלוף* (תרגום: א' ארב). אור יהודה: כינרת.
- בראון, א' (2008 [1991]). *בילי וגורדי* (תרגום: א' ארב). אור יהודה: כינרת.
- בראון, א' (2008 [1997]). *וילי החולם* (תרגום: מ' פרידמן). בן שמן: מודן.
- בראון, א' (2008 [2007]). *אח שלי* (תרגום: י' בן-מימון). בן שמן: מודן.
- בראון, א' (2008 [2008]). *יפה הקטנה* (תרגום: ש' ריקלין). בן שמן: מודן.
- ג'ונסון, קרוקט [שם עט] (1970 [1955]). *אהרון והעיפרון הסגול* (תרגום: ר' שני). תל אביב: עם עובד.
- גרוסמן, ד' (סופר) ואיל, א' (מאיירת) (1989). *איתמר מטייל על הקירות*. תל אביב: עם עובד.
- מקיואן, א' (סופר) ובראון, א' (מאייר) (2006 [1994]). *החולם בהקיץ* (תרגום: ש' נוסבאום). תל אביב: עם עובד.

- Browne, A. (1986). *Piggybook*. London: Walker.
- Browne, A. (1990). *Changes*. London: Walker.
- Browne, A. (1992). *Zoo*. London: Walker.
- Browne, A. (2000). *Willy's Pictures*. London: Walker.
- Browne, A. (2004). *Into the Forest*. London: Walker.
- Browne, A. (2005 [1994]). *King Kong*. London: Random House.
- Browne, A. (2008). *Hansel and Gretel*. London: Walker.
- Browne, A. (2014). *Willy's Stories*. London: Walker.
- Browne, A., & Browne, J. (2011). *Playing the Shape Game*. London: Doubledays Children.

Carrol, L. (writer), & Browne, A. (illustrator) (2015). *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Walker.

Van Allsburg, C. (1979). *The Garden of Abdul Gasazi*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

יצירות אומנות חזותית

פיטר ברויגל האב [מיוחס ל], *נוף עם נפילת איקרוס*, 1555 בקירוב, שמן על בד, 112 X 73.5 ס"מ, המוזיאון המלכותי לאומנויות יפות, בריסל.

סלבדור דאלי, *התמדתו של הזיכרון*, 1931, שמן על בד, 33 X 24 ס"מ, המוזיאון לאומנות מודרנית, ניו יורק.

לאונרדו דה וינצ'י [מיוחס ל], *מדונה ליטה*, 1490, טמפרה על בד, 33 X 42 ס"מ, מוזיאון הרמיטז', סנט פטרסבורג.

לאונרדו דה וינצ'י, *מונה ליזה*, 1503, שמן על לוח עץ, 53 X 77 ס"מ, מוזיאון הלובר, פריז.

דייגו ולסקז, *לאס קניניאס*, 1656, שמן על בד, 276 X 318 ס"מ, מוזיאון הפראדו, מדריד.

וינסנט ואן גוך, *חדר השינה*, 1888, שמן על בד, 93 X 72 ס"מ, מוזיאון ואן גוך, אמסטרדם.

רנה מגריט, *המצב האנושי*, 1933, שמן על בד, 81 X 100 ס"מ, הגלריה הלאומית, וושינגטון.