

כי מקומיקס באת ואל קומיקס תשוב

עידן צבעוני

כמה הערות על ספרות הקומיקס של אתגר קרת



חת הטענות השכיחות הנוגעות לאסתטיקה הפוסטמודרניסטית קשורה בנטייתה האובססיבית לארגון אופקי של אינוונטר התרבות (כך שהפריטים, דימויי התרבות המתגוונים, מסתדרים ומופיעים זה לצד זה, נטולי מרכז), בניגוד לארגון האינוונטר המודרניסטי הנוטה לסידור צורה אנכי, היררכי, בעל מרכז גלוי-מובלע. הארגון האופקי מציב על מישור אחד, ללא יומרה לשיפוט ערכי: תרבות אליטיסטית ותרבות פופולארית, מיתוסים ארכאיים לצד מיתוסים שזה עתה נולדו-שוכפלו בתקשורת ההמונים, ציטוטים קאנוניים לצד ציטוטים לא-קאנוניים - המעידים על חתירה לשיוויון ערך ביניהם - תוך טשטוש הגבולות בין קאנון ללא-קאנון, ו/או אדפטציה של אלמנטים מן הלא-קאנון על ידי הספרות הקאנונית.¹

א. קומיקס נפתח כתת-הכרה תרבותית

1. השיח הביקורתי שהתפתח סביב סיפורי הקצרים של אתגר קרת - "צינודות" (1992), "רגעוני לקסינג'ר" (1994) - התנהל, בין השאר, דרך המשתנה שהוזכר לעיל, כאשר עיקר הויכוח מתקיים בין סוכני תרבות המתפקדים כמאשרי האסתטיקה ומעניקי הלגיטימציה, הרואים בטקסטים של קרת פריצת דרך אסתטית וקריאת תיגר על סיפורת הדור הקודם, לבין סוכני תרבות הרואים באסתטיקה של קרת עדות לסימפטומים מבשרי רעות, לקלקולים בשדה הספרות הישראלי. כמו במקרים רבים, הויכוח הנקודתי לכאורה על דרכי הפואטיקה של יצרן תרבות פלוני, אינו אלא אשנב הצצה מופז לטובת ויכוח רחב יותר על פרדיגמות אסתטיות רצויות/מקוות; מי שרצה להראות את הסיפורת הפוסטמודרניסטית בבושתה, עשה זאת לא אחת דרך סיפורי של קרת, ומי שרצה

לאופציה האסתטית היותר מרתקת באסתטיקה הפוסטמודרניסטית הנוטה להכלאה של מרחבים לשוניים רחוקים זה מזה, תוך תמרון בין מנעדים לשוניים רחבים היוצרים מתח ערכי מעצם הכלאתם האלימה - השימוש במערכות לשוניות רחוקות ונבדלות, ברפרטוארים לשוניים אקלקטיים אלה, מצביע על העדר נבדלות ערכית במערכת היחסים של שפה-מציאות; לאף מערכת לשונית, גבוהה/נמוכה, אין מונופול על ייצוג המציאות.²

המעין בשתי החטיבות הספרותיות של קרת יגלה כי רב המשותף ביניהם על המפריד. תורמת לכך העובדה שהן "הסיפורת הרגילה" של קרת והן ספרי הקומיקס הופקו על ידי הוצאות ספרים מרכזיות ונחשבות - עם עובד, זמורה-ביתן, כתר - כך שלספרות הקומיקס ניתן, "רשמית", מעמד שווה לזה של הסיפורים הקצרים על ידי קובעי הטעם, עורכי הסדרות הספרותיות בהוצאות הספרים.

מכיוון שהביקורת המקומית הקדישה מקום נכבד לדיון בפרוזה התחילית של קרת ו"הזניחה" את מפעל הקומיקס המאוחר יותר, יוקדש הדיון הנוכחי לשני ספרי הקומיקס של קרת, תוך דגימת מספר מצומצם בלבד של סיפורים, אך הצגתם כסימפטומיים לקומיקס של קרת, כמו גם לסיפורי הקצרים בכלל.

ב. של מי הזעם הזה לעזאזל?

1. תכונה מרכזית ברטוריקה של קרת (בכללה) היא מסירת הדברים מפרספקטיבה/מיקוד של נער-ילד, בין אם כמספר בגוף ראשון ובין אם כסיפור בגוף שלישי בו נצמד המספר לתודעתו-עולמו החווייתית של ילד. תשתית רטורית זו מייצרת את האופציה לכינונו של מספר לא-מהימן, הכל כך אהוד על קרת - מספר אשר ערכיו נמצאים נבדלים ומרוחקים בצורה

להדגים את עיקרי הפוסטמודרניזם הקליל והקומניקטיבי, אך גם נועז ומתחכם, הביא דוגמאות מנומקות וציטוטים תומכים משלו.² לא אחת נאמר [ראה הערה 2] על "הנוסחה האסתטית" של קרת כי היא שואבת את מיטב דימוייה ומקצבה הקליפי ממרחב פילמאי או לחילופין מתרבות הקומיקס;³ בכל מקרה, יש באלה כדי להצביע על מעתק ראשוני מתרבות לישראלית לתרבות ויזואלית; "לא באנו להנות" (1996) ו"סימטאות הזעם" (1997) מעידים על מקורות שהיו מובלעים בסיפורי הקצרים של קרת, ואפשר לנסח זאת גם כך: אתגר קרת החדיר לטקסטים הראשונים שלו אלמנטים מתרבות הקומיקס (אין פלא שקרת לא המריא מכתבת סיפורים קצרים אל עבר כתיבת רומן מלא - דפוס הניכתת-ספרותי נורמטיבי עבור סופרים רבים - אלא המשיך לכתוב תחת משטר הסיפור הקצר/הקצרצר), אשר עליו הוא אמוץ - תרבות אשר מהווה עבורו את תשתית העומק הרוחנית/פסיכולוגית - רק לאחר שביסס את מעמדו "כיוצר מן השורה" הרשה לעצמו קרת "לחזור" בצורה טבעית ומשוחררת אל מחזות ילדותו האבודים, אל בורות המים ואבני השתיה של עשייתו הספרותית. אותם יסודות אשר ניתן לאתר בטקסטים של קומיקס - משחקים פארודיים, נימה אירונית, אלמנטים של אבסורד ופנטזיה, לצד גרוטסקה והומור מקאברי⁴ - מככבים הן בסיפורי הקצרים והן בספרי הקומיקס, להם תרם את הטקסט, לצד הפעילות המאירת;⁵ הטקסטים של קרת מסרבים להכיר בעקרון הערכי כל-כך של הפרדת הרשויות המודרניסטית, הפרדה בין המודוסים האופוזיציוניים בעליל.⁶

2. בשתי החטיבות הספרותיות מדובר בטקסטים קצרים (המאפיינים קומיקס) בעלי נשימה קצרה, "אסטמטיים", הכתובים בשפה רוה, תוך סטיליזציה של הלשון - בדרך כלל שפה עילגת במתכוון - וזאת בניגוד

ותהילת עולם לגיבוריו אם רק יתעקשו ויתאמצו מספיק (ליאוש יש תקנה / לסבל יש משמעות, ברפובליקה הפרוטסטנטית-קפיטליסטית-הוליוודית, ממש לפי אמרת חז"ל: "לפום צערא אגרא"), לבין מציאות חייו החד-פעמיים.

הכישלון התודעתי הזה - האופייני למרבית גיבוריו של קרת - הוא לא רק תוצאה של נאיביות, אלא של חיים בתוך מרחב קיום שאין בו הפרדה של ממש בין "החיים" לייצוגים אמנותיים-תקשורתיים שלהם. אך

אגרוף כדי שיוכל "לענות בחזרה לכל הפושטקים בשכונה". הוא הולך למכון אגרוף ביפו, שם מצמידים לו בן זוג: "איזה ילד אחד רזה ושחור, שנראה כמו ערבי". הילד הזה, שהיה "יותר קטן ורזה ממני", מכה אותו, מפיל אותו "ולפני שהבנתי מה קורה הוא נשך אותי בכתף כמו איזה תולדה". בעקבות התבוסה ב"קרב" לילד הערבי מוותר הגיבור-הצופה - זמנית - על פנטסיית האגרוף שלו. הסיפור מסתיים שנה לאחר מכן, שעה

משמעותית מערכיו הנורמטיביים של "הקורא הסביר" - דרך טכניקה סיפורית זו, דרך איכות תודעתית דלה זו של מספריו-גיבוריו, מצליח קרת לייצר טקסטים הנשענים על אוסף קלישאות וציטוטים הן של המספר הילד (ומכאן ההנמקה הריאליסטית לשימושי שפה לא תקינים או לחילופין שפה נמוכה ועילגת) והן של עולם המבוגרים, אשר עליהן מתקשה המספר הצעיר, נטול כל אוריינטציה בסיסית, להפעיל פרוצדורה ביקורתית-שיפוטית, ולו



בכך אין די כדי להשיב על התסמונת המופיעה בטקסט עצמו, תסמונת המניעה את הפנטזיה של המספר-הגיבור. זהו הצורך לא רק להיות גיבור ומושיע של הוריו - ובכך להעמיד את עצמו בעמדת מטפל כל יכול, בעל עוצמה אומניפוטנטית וכפי שעולה מהאנלוגיה הנרקמת בין המספר לגיבור הסרט הנצפה, אשר נאבק בהרואיות למען הצלת אביו השיכור שהפסיד את הונו לאנשי העולם התחתון, ובכך מעיד למעשה על אוזלת ידם של ההורים אל נוכח המציאות, כמו גם פגיותם המוסרית; שלא לומר הצורך להיות אקטיבי ביחס לפאסיביות האימפוטנטית, בה לוקה האח הגדול, אשר נותר חסר קול בסיפור, את חלקו סיים בכך שלקח את אחיו הצעיר לסרט - אלא מדובר כאן בצורך הנואש להרגיש, לחרוג מהמצב הקיים (אשר לכאורה אין בו משהו מאיים או מעיק), רגש אשר עולה דרך דימוי הזעם. אם יש למספר פנטזיה אמיתית הרי היא השאיפה להיות זועם בדרך אל תחושת הנוכחות במרחב, אך המשאלה לחרוג משגרת החיים, משגרת ה"הכל בסדר" היא כה אובססיבית, עד שלגיבוריו של קרת באמת לא משנה כיצד לחרוג; בדרך כלל מדובר באלטרנטיבה מעוותת, שלא לומר אבסורדית מעיקרה - שהרי המספר נותר בסוף הסיפור עם מוסר השכל מעוות: מצטער על כך שהוריו לא נרצחו, או למצער הפסידו כסף לעולם התחתון או "שאפילו סתם

שהמספר-הגיבור יושב שוב באולם [עולם] הקולנוע וצופה בסרט "סימטאות הזעם 2", 'שדרות הכעס 2', איך שלא יקראו לזה". "הגיבור [בסרט] הוא כבר יותר מבוגר, והוא מצא איזה ילד אחר, יתום שההורים שלו נרצחו על ידי סוחרי סמים, ולימד אותו איך להתאגרף". ושם באולם החשוק, בזמן שהוא רואה איך שהיתום - שהיה למתאגרף - מפוצץ איזה ג'ינג'י בקרב אימון, נעשה הגיבור-הצופה "קצת עצוב": "על שההורים שלי לא נרצחו אף פעם כשהייתי ילד או הפסידו קצת כסף לעולם התחתון או אפילו סתם השתכרו והרביצו לי מכות. משהו, בשביל שגם לי יהיה קצת זעם".

3. הטקסט יוצר כמוכן אנלוגיה (ישרה והפוכה) בין ה"סיפור מהסרטים" ל"סיפור מהחיים"; המספר עובר פעמיים את אותה חוויה - הצפייה בסרט אגרוף והניסיון לקשר אותו לחוויית חייו, פעם אחת בגיל 12 ובפעם השניה שנה לאחר מכן. אך בניגוד לכל ציפיותנו כקוראים, אמונים על נרטיבים מודרניסטיים המבוססים על התפכחות-התבגרות הגיבור ושינוי פרספציה, תגובתו בפעם השניה - לאחר שנה, גיל הבר-מצווה - נוטה לשכפל את תגובתו הראשונה. בשני המקרים הוא אינו מצליח להפיק את "הלקח הנכון", משום שאינו יודע להפריד בין עולם הטקסטים המניפולטיבי הפנטסטמגורי, המבטיח הצלחה

זו המינימלית ביותר - מכאן נובע הרושם של ריבוי קלישאות בסיפורי קרת, רושם שנוצר לא רק מעצם הדברים התמוהים, שלא לומר המגוחכים, המושמעים מפי הגיבורים הלא-מודעים, אלא, בעיקר מפני שאין ברדיוס סמוך מרכז תודעתי סביר, בעל סמכות, שיעשה סדר בערב-רב של נרטיבים בלולים.

תכונה זו של הטקסט מייצרת מרחק בין הקול המספר למחבר המובלע/הקורא המובלע, וכך נוצרת אירוניה אלמנטרית כלפי הדמויות, כמו גם אפקט קומי לא מוזיק. ממד זה עוזר לקרת לתמרן תמידית בין יחסי טקסט-מציאות, בין מרחב הייצוג הקולנועי - המציג בשפע בלתי נדלה פנטזיות הרואיות על מסכים לבנים - לבין "החיים הרגילים"; גיבוריו של קרת מנסים לחקות בכל מחיר את הטקסטים הפופולאריים מבלי כל "הכשרה" רפלקסיבית כלפי היצף המסחרר של דימויי התרבות.

2. הסיפור 'סימטאות הזעם' (מתוך הקובץ: 'סימטאות הזעם'), מספר את סיפורו של ילד בן 12 שצופה בסרט על מתאגרפים ("לסרט קראו 'רחובות הזעם', 'סימטאות הכעס', משהו כזה"), שגיבורו הוא "ילד שגדל בשכונה קשוחה ונהיה מתאגרף בשביל להתחזר לאנשים מהעולם התחתון את הכסף שהאבא השיכור שלו הפסיד בקלפים". בעקבות הסרט מחליט הילד-הצופה ללמוד

השתכרו והרביצו לי מכות ... משהו, בשביל שגם לי יהיה קצת זעם".
 התביעה האובססיבית לחרוג עוברת דרך ערוץ ההזדהות עם תרבות ההמונים, ומצביעה בין היתר על נטיה נרקסיסטית - צורך להרשים בכל מחיר, מבלי שהסובייקט יהיה מחובר באמת, מבפנים, לפעולה המיצרת את בולטותו או מציינת את אחרותו (לכן התביעה לייצור הזעם מבחוץ, באופן סינתטי, זעם ורגש מבוזים). השונות והחריגה (התקווה להיות אחר חברתי) הופכים לערך עליון, וכך נפקד מקומם של התכנים המייצרים ונושאים את השינוי; הסובייקט מפסיק לתפקד כבורר אמיתי בעל כוח שיפוט - בכל מקרה, את זעמו האוטנטי של הילד הערבי בספור אי אפשר לנכס, כי זעם הוא זעם הוא זעם, ואחרות היא אחרות היא אחרות וכו'... הרגש הוא רגש אותנטי ובלתי אמצעי, וכל ניסיון לשכפלו בטכנולוגיית היי-טק, בתיווך הפעילות התרבותית הסימבולית, נועד לכישלון - דווקא אצל קרת הטרמיניזם החברתי מנחה.

ג. שכנים בפיג'מות - התביעה למבט-נראות

1. הסיפור "לפעמים" מחדד את התביעה לחריגה משגרת החיים הנוחה, מ"הקלות הבלתי נסבלת של הקיום", חוסר התואם המתקיים בין האיורים למלים הנו התחבולה המארגנת אותו. תחבולה המאפשרת את הצגת הנושא המרכזי של רבים מסיפוריו של קרת: נרקסיזם מול אפשרות דיאלוגית. האיורים מספרים את סיפורם של שני צעירים נאים, בריאים ומאושרים. תחילה רואים אותם במטבח (היא מאכילה אותו סנדוויץ', הוא מוגד לה קפה). אחר כך רואים אותו מטייל עם כלבו בשכונה, משחק עמו, משוחח בנחת עם שכן, לבסוף רואים את בני הזוג הצעיר (חבר וחברה הגרים במשותף) במרפסת ביתם הצופה אל רחוב נאה. תחילה הוא יושב והיא עומדת, אחר כך היא מתיישבת עליו, ובאיור האחרון הם מתחבקים ומתנשקים.
 הסיפור במלים שונה לגמרי ומעלה דיסוננס חריף ואירוני: הגיבור-המספר מפנטז שהוא מובל באמבולנס לניתוח, כשהשכנים בפיג'מות מתאספים מסביבו. הוא ממשיך לדמיין שהוא מאושפז לזמן ארוך ושכל הבחורות שאי פעם רצה בהן מביאות לו שוקולדים ומנשקות אותו, אחר כך הוא מפנטז שאיזו אחות יפה ("כמו ההיא ב'בלש המזמר") מתאהבת בו, שאבא שלו קונה להם דירה, ושהם יושבים בנינוחות על המרפסת - אבל אז (בסיפור הפנטסמגורי של הגיבור) מסתבר שהוא לא החלים מהפציעה לגמרי, התפרים נפתחים ושוב מסיע אותו אמבולנס לבית החולים.

2. ההפרדה בין הטקסט הויוואלי לטקסט במלים מגיעה לשיא, בדרך כמו-פארדוקסאלית, במקום היחיד בטקסט שבו הם חופפים, או ליתר דיוק כמו-חופפים. זה קורה דווקא במקום בו נראים בני הזוג, ויוואלי, על המרפסת ואילו הדמיון המפנטז של הגיבור ממציא את אותה סיטואציה, אבל עם האהובה המפונטזת מ"הבלש המזמר". הכמו-חפיפה הזאת משקפת יותר מכל את הנכות הרגשית של הגיבור-המספר: מתחבק עם אהובה אחת וכבר מפנטז פרידה מאהובה אחרת (ועוד דמיונית).
 בכל מקרה, מה שבוטל בסופו של הטקסט הוא הצורך הכפיתי של הגיבור להיות מובל בשנית לבית החולים, למעשה, "מובל לאין קץ" לבית החולים. רק הסיטואציה הרדיקאלית הזאת מאפשרת את נראותו של הגיבור, את מובחנותו, שהרי מה שקוסם למספר הוא בדיוק רגע החסד, כאשר



השכנים האנונימיים (מן הסתם) נאספים מבוהלים, נרגשים ומלאי דאגה מסביבו, באמצע הלילה, במיטב הפיג'מות (עדות לעניין אמיתי שאינו סובל דיחוי לאכפתיות א-אינסטרומנטאלית). דווקא בסיטואציה קיצונית זאת (פרדוקסאלית) חש המספר מוגן מכל, מטופל באמת. הגיבור זקוק למבטם מהצד של השכנים על מנת לכוון את עצמו כסובייקט, בשביל להרגיש נחוץ, ולמען השגת מטרה בהולה-נעלה ונרקסיסטית מעיקרה זו, כל קטסטרופה כשרה.
 לכך ניתן לצרף את משאלתו הסמויה של המספר ליהס אנושי, לחמלה כמו-אימהית שתופע נא מיד, ולו מהמין הגברי (החובש-הרחמן), סיטואציה המעידה על אחווה המתקיימת בג'סטות אנושיות קטנות שמעבר לעולם המלים, תקשורת בין אנושית אמיתית, מבט, חיוך, קריצה - פגישה, חצי פגישה וכו': "ואחרי שהדלתות יסגרו אני עוד אספיק בחצי חיוך, לשאול את אחד

החובשים אם מותר לעשן סיגריה והוא כאילו במקום תשובה, ילביש לי על הפה מסיכת חמצן".
 התביעה לחרוג מ"השגרה המאיימת" באה כאמור על רקע תיאור עולם מבטיח, שהרי הגיבור של קרת "מצויד" ב"חברה נכונה" (כפי שעולה מהטקסט הויוואלי) ובכלב ידידותי לסביבה. כביכול הכול בסדר, אך למעשה הכל לא בסדר. הגיבורים של קרת איבדו את היכולת הבסיסית להרגיש, אך מכיוון שאין לגיבוריו איכות פנימית אינטנסיבית, מכיוון שרובם ככולם לוקים באימפוטנציה רגשית, צריכה הקטסטרופה להיות מבוזמת, מקווה (שאבא יהיה שיכור, שההורים יירצחו, שיובילו אותי לניתוח וכו'), המשותף לכולם שאלה ריגושים שאינם מיוצרים מבפנים, מתוך עולמו הגדוש של הסובייקט, לכן צריך להפיקם מלאכותית מבחוץ בעזרת פעולות הדמיה חולניות.
 הסיפור "הכיי" (מתוך הקובץ: "לא באנו להנות") הפותח במלים: "כשהייתי קטן, לאמא שלי היה רק פחד אחד - שאגדל להיות סתם בנאדם", ממחיש את משאלת החריגה המתקיימת על רקע אוזלת ידם של עולם המבוגרים (ההורים), כמו גם האכזבה מהאחים הגדולים המצטיירים כאימפוטנטים ביחס למשאלה האומניפוטנטית של הגיבור הצעיר, משאלה אשר לעולם אינה מתקיימת.

3. אך בעולם - כפי שעולה מהטקסטים של קרת - שבו אין הבדל בין מקור לתחליף, בין הפנטזיה למציאות, בין הטקסט לחיים, אין מקום לרגש אמיתי ולכן אין אפשרות לחריגה אמיתית; גם לקטסטרופות, באין תחליף של ממש, מסתבר שאפשר להתמכר. לכן, מומלץ לגיבוריו הצעירים של קרת להצטייד, בעוד מועד, בקטסטרופה רודבית על מנת לשכפל את תחושת הזעם, לאחר שחלפה עברה השפעת הקטסטרופה שזה עתה התקיימה - לצערם של הגיבורים הצוהלים על פתיחת תפריהם שייחלו דווקא לארוכה זמנית.
 זהו עולם של תדמיות תרבותיות ממוחזרות ושחוקות, שטוח ופלקטי - ממש כמו בחבורות הקומיקס. אפשר לומר אם כן שהשימוש שעושה קרת בקומיקס אינו שימוש טכני, חיצוני גרידא, אלא נסמך על מאפייני הו'אנר ואקלימו הייחודי - העלילות הפשטניות והעולם השטוח והפלקטי - על מנת לחדד את התמה המרכזית, על מנת לברוא עולם אכזרי, נטול חמלה, עם מסגרות רופפות, עולם בו נאלץ הסובייקט להמציא אסונות על מנת להיות קיים, על מנת להרגיש ולהיות מורגש. איני בא לטעון שקרת עושה שימוש חתרני ב'אנר הפופולארי, לכל היותר מדובר בשימוש חכם, אלגנטי ואלטרנטיבי במדיום המרתק הזה - אך ברור שקרת מרגיש בשני ספרי הקומיקס "ממש כמו בבית", וכי הטקסט הויוואלי מחדד ומייצר פרשנויות המתאימות לעולם הסיפורי הפנטסטי של קרת - ואולי

מה שנכון והולם את ז'אנר הקומיקס אינו עולה יפה, שלא לומר חלקי ומשמים, כ"ספרות מן המניין"???

הערות שוליים

1. תופעה זו בספרות הפוסטמודרניסטית עומדת ביחס הפוך ל"תיאוריות ההצלחה", מבית היוצר של חוקרים פורמאליסטים/סטרואקראטיסטים (מוקאזובסקי 1936), אשר הניחו שירשור נורמות אסתטיות ו/או פרטואר אסתטי על פי עקרון מופשט של האצלה, מן המערכת הקאנונית למערכת הלא-קאנונית; כלומר פרטוארים אסתטיים שחוקים עובדים מהמרכז הספרותי לספרות פריפריאלית, תוך פארודיזציה עליהם וזניחתם. למערכת הנמוכה אין אלא לאמץ את הנורמות והקאנונים השחוקות לעייפה ובכך לייצר אמנות דוודה, שלא לומר אנכרוניסטית, אשר אינה מתמודדת באופן אסתטי הולם עם מציאות משתנה ודינמית.

2. רפי וייכרט (1994), המזוהה עם עמדה תרבותית/אסתטית שמרנית, מתקשה לקבל את האסתטיקה האקלקטית של קרת (ולשונה הבלולה המופגנת בגעגועי לקסינג'ר), החוצה גבולות נורמטיביים שבין "ספרות עילית לספרות תת-תקנית", אותה הוא מזהה אחד לאחד עם פרצי הכתיבה הפוסטמודרניסטים הפחות מבוקרים: "מדובר בספר פופולרי, לפרקים חביב וקליל, עם מעט הבלחות-דמיון סימפטיות ונוגעות, אך עם הרבה טקסטים גרועים להפליא מכל בחינה שהיא [...] לבר מהלשון הפשטנית, רוויית הסלנג הקלוש, ניחנים הסיפורים בנטיה לברחנות גרועה, להומור תפל, שרק לעיתים רחוקות מעלה חיוך, לפואנטות של לא כלום [...] יש בו מעט ספרות סבירה והרבה בדיון שטוח ושטחי בנוסח קומיקס".

יהודית אוריין (1994) מתבוננת באותו אובייקט, מזהה את אותן תופעות שזיהה קודמה, וייכרט, אך מעניקה להן הערכה שונה בתכלית, תוך רמיזה

ברורה ל"מקורות ההשראה" לכתיבת הטקסטים: "וכשם שבעבר נהגו להשתמש באלויות מקראיות, כך גם מרבה קרת, גידול טיפוסי מאוד של תקשורת ההמונים, להשתמש באלויות מסדרות טלוויזיה פופולאריות, מספרי הקומיקס ומהקולנוע הבלשי. הוא נוטל מציאות קוהרנטית וטורף בה רק מרכיב אחד. קצת קפקא וקצת בוצאטי - אבל בצחוק. ואולי הכי קרוב לוודי אלן".

3. לכך צריך להוסיף את העובדה שקרת נמנה עם צוות כותבי המערכונים הקבועים של "החמישיה הקאמרית". גם הביקורת לא התעלמה מכך שרוח הכתיבה הפארודית/אבסורדית לחמישיה מפעמת הן בסיפורי הקצרים והן בקומיקס: "השימוש במוטיבה של יסוד הפואנטה אינו מותיר מקום לספק: את תפיסת ההומור, שהוכיחה עצמה ב'החמישיה הקאמרית', מביא אתגר גם לפורמאט זה. לא ניתן לומר שהאפקט חזק תמיד כאחיו הטלוויזיוני, אך תספיק קריאה של תחילת קטע כמו 'קטעים איתי', וכמעט בלתי נמנע לדמיין את דובל'ה נבון נותן מונולוג סמי-פאתטי" (ידיעות אחרונות 1996).

4. ג'יימסון (1990) רואה בפוסטמודרניזם "פאסטיש": פארודיה אטומה, חיקוי של מסכה מיוחדת במינה, דיבור בשפה מתה. הפאסטיש הנו פוסט-פארודי. האם לא נותרו הטקסטים של קרת שעשוע פארודי בלבד?

5. הדיון הנוכחי יתעלם באופן עקרוני מהצדדים היוזאליים של הטקסט. המעיין בשני ספרי הקומיקס (בעיקר בספר הראשון שיצא עם אירויה המקסימים של רותו) יבחין בנקל כיצד משלים הטקסט היוזאלי את הטקסט הכתוב; קולאז'ים מונטאז'ים וסקיצות, גרפיקה צבעונית או אפורה, כולם משרתים את התוצאה: עבודת איור דינמית המשרתת את הטקסטים של קרת וחושפים את הגיונם המובלע.

6. אין בכך כדי לעשות רדוקציה אסתטית, ערכית, לתרבות הקומיקס אשר אינה עשויה מקשה אחת ומתפצלת למסורת הסטריפ והסיפור, לקומיקס

פופולארי, לקומיקס אוונגרדי, לקומיקס פוליטי ולקומיקס אלטרנטיבי. המקרה של Mause מאת ארט שפיגלמן - המבוסס על שיחות המספר עם אביו, ניצול אושוויץ, תוך עיסוק בתיעוד תוויות השואה של משפחתו - מהווה עדות ליכולת של הקומיקס להתמודד בצורה שאינה רק פארודית עם סוגיות מרכזיות בתרבות המערב, ולנצל את המדיום עד תום למטרה זאת.

7. בויכוח המעניין שהתפתח בעקבות השימוש האינפלציוני בשפה הרוה בסיפורת הצעירה [טאוב, 1994 / חגי דגן, 1995], מגיב דגן לטענת טאוב - באשר לצורך של טקסטים אלה "להקטין ככל האפשר את השיבושים שעשוי המדיום הראשוני ליצור" - בחשדנות, באשר ליחס הביקורתי שנבנה בין תופעה ספרותית לפרוגרמה מושגית מוצקה. יתרה מזאת, טוען דגן, השימוש החד מימדי (במתכוון) במימושי השפה אינו אלא תוצר של חוסר הכרות אלמנטרית עם רבדי שפה אחרים: "אבל אם אין שימוש ברבדים ובעומקים אלו פשוט מפני שהם זרים ובלתי מובנים לכותבים ולעולמם, זה עניין אחר".

מראי מקום

- אוריין, יהודית (6/5/94). "יחי הפארדוקס", ידיעות אחרונות.
 ג'יימסון, פרידריק (1990). "פוסט-מודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר", קו, מס' 10, יולי.
 דגן, חגי (1995). "על עברית וביקורת ספרות", רחוב, מס' 2, אוגוסט.
 וייכרט, רפי (17/6/94). "פופ-מודרניסטי", ידיעות אחרונות.
 טאוב, גדי (1994). "על השפה הרוה", רחוב, מס' 1, נובמבר.
 להט, איציק (5/7/96). "כמו 'ספרות זולה'", ידיעות אחרונות.
 מוקאזובסקי, יאן [1936]. פונקציה, נורמה וערך אסתטיים כעובדות חברתיות, הקיבוץ המאוחד/ספרית פועלים, ת"א, 1983.