

עולם קטן

כתב-עת לספרות ילדים ונוער

נושא הגיליון: תופעות ותהליכים
בספרות הילדים היהודית והישראלית

גיליון 1

תש"ס 2000



מרכז ימימה, מכללת בית-ברל ♦ עם עובד

עולם קטן

כתב-עת לספרות ילדים ונוער
שבט תש"ס, ינואר 2000

עורכות

חנה לבנת – ראש מרכז ימימה
רימה שיכמנטר

ועדת מערכת

רחל אלבוים-דרור

יוסי גורני

נירה הראל

אלכס זהבי

חביבה יונאי

בעז ערפלי

יחיעם פדן

מנחם רנב

זהר שביט

העושות במלאכה

גאולה גורני

ירדנה הדס

רויטל רוזנשטרום (גרפיקה)

מזכירת המערכת

סיגל מגן

כתובת המערכת

מרכז ימימה

מכללת בית-ברל 44905

טל. 09-7476400 פקס. 90-7476460

©

הוצאת ספרים עם עובד בע"מ תל אביב ומרכז ימימה

סדר ועימוד "מחשב אות" מ. רכלין בע"מ

נדפס בתש"ס בדפוס הוברמן תל אביב

Am Oved Publishers Ltd Tel Aviv 2000 and The Yemima Center

Printed in Israel • ISBN 965-13-1392-7

מייסד כתב-העת "באמת!?! ונורכו הראשון – ז"ר שלמה הראל ז"ל

ספר מול סרט: ספרות ילדים ונוער בישראל בעיבודיה לקולנוע

רחל ויסברוד*

1. מבוא

בהיסטוריה הקצרה של הקולנוע הישראלי שמור מקום נכבד לסרטים שמקורם בספרות הילדים: עודד הנודד (1932), הסרט העלילתי הארוך הראשון שנעשה בארץ-ישראל, הוא עיבוד של ספר הילדים עודד הנודד, פרי עטו של צבי לבנה (ליברמן). מאז ועד היום עובדו לקולנוע יצירות ספרות נוספות שנועדו לילדים ולנוער. במאמר זה בחרתי להתמקד בשישה ספרים ובעיבודיהם הקולנועיים: עודד הנודד, שמונה בעקבות אחר, עזית הכלבה הצנחנית (שם קולנועי: עזית של הצנחנים), חסמבה ושודדי הסוסים, נאדיה והקיץ של אביה.

היצירות שבהן אדון במאמר זה נוגעות בצמתי בעיות שונים של החברה הישראלית: היחסים בין יהודים לערבים (עודד הנודד, חסמבה ושודדי הסוסים, עזית של הצנחנים, נאדיה), היחסים בין יהודים ויוצאי אירופה ליהודים יוצאי ארצות המזרח (שמונה בעקבות אחר), והיחסים בין תושביה הוותיקים של הארץ לבין ניצולי שואה (הקיץ של אביה). יצירות אלה מבטאות אמנות ועמדות אידיאולוגיות, דימויים וסטריאוטיפים שהתגבשו בתרבות הישראלית ביחס לנושאים אלה.

המאמר יתמקד בהשוואת הנוסחה הספרותית של היצירה לזו הקולנועית, ויציע הסבר אפשרי לתמורות שחלו בה במעבר מן הספרות לקולנוע. הניתוח יעשה תוך התייחסות אל ההקשרים הפוליטיים וההיסטוריים שבהם נוצרו היצירות ותוך השוואת מעמדם ותפקודם השונה של הספרות והקולנוע בתרבות ככלל ובתרבות הישראלית בפרט.

דיון זה ינסה לתרום להבנת הגורמים המרכזיים הפועלים בעיבודן של עמדות אידיאולוגיות במעבר מן המדיום הספרותי למדיום הקולנועי, ויזרה אור על התפקיד שאותו מילאו הספרות מזה והקולנוע לילדים ולנוער מזה, בביסוס עמדות אלה ובהפצתן.

2. המעבר מספרות לקולנוע

בעיבודים של יצירות ספרות לקולנוע באים לידי ביטוי ההבדלים בין השפה הספרותית לשפה הקולנועית. מעבר להבדלים האובייקטיביים בשפה האמנותית משקפים העיבודים הקולנועיים את כשרונו ומימונתו של היוצר, את עמדותיו ואת טעמו האמנותי. אפשר לציין גורמים נוספים העשויים להשפיע על היחסים בין היצירה הקולנועית לבין הטקסט הספרותי ששימש לה למקור:

א. מעמדו של המדיום הספרותי מול זה הקולנועי בתרבות: לספרות היסטוריה ארוכה ועשירה מזו של הקולנוע ודימוי "אליטיסטי" יותר. הוצאתה לאור קלה וזולה מעשית סרט, ולכן תלוחה במסד

הפוליטי ובקהל מצומצמת מזו של הקולנוע. מסיבה זו נוטה הקולנוע לגלות התחשבות גדולה יותר ברצונותיו המשותפים של הקהל ולשמר מודלים אמנותיים ואידאולוגיים שנזנחו עליידי הספרות המרכזית בת הזמן. כך לדוגמה נמצא בקולנוע סטריאוטיפים שנדחקו זה מכבר מהספרות, וכן הרפיות קומיות ויסודות מלודרמטיים שהספרות מוותרת עליהם ביתר קלות.

ב. המעמד של יוצרים ויצירות ספציפיים: בתוך כל תחום פעילות בתרבות ניתן להבחין בין יצירות הנתפשות כבעלות ערך אמנותי או חינוכי לבין יצירות הנתפשות כמשוללות ערך כזה, ואשר נמדדות רק על פי מידת הפופולריות שלהן.¹ למעמדו של הספר בתוך התחום הספרותי עשויות להיות השלכות על העיבוד הקולנועי שלו.

ג. פער הזמן בין פרסום היצירה לבין הפקת הסרט: בכל חברה חלות כמהלך הזמן תמורות אמנותיות. ערכיות ואידאולוגיות. לפער הזמנים בין הוצאתו לאור של הספר לבין הפקתו של העיבוד הקולנועי עשויות להיות השלכות מרחיקות לכת על היחסים שבין שתי היצירות.

ד. קהל היעד: נקודה זו רלוונטית במיוחד לעיבודיה הקולנועיים של ספרות הילדים והנוער. הן על הספרות והן על הקולנוע לילדים ולנוער פועלים אילוצים, שהספרות והקולנוע למבוגרים משוחררים מהם באופן יחסי. הן הספרות והן הקולנוע לילדים ולנוער פועלים תחת האילוץ לפיו עליהם לשאת מסר חינוכי וחברתי. כתוצאה מכך ניכרת בהם נטייה לאשש ולבסס אמונות מוסכמות וערכי יסוד מקובלים של החברה. ספרות הילדים והנוער נוטה להיות שמרנית מהספרות למבוגרים, והקולנוע לילדים ולנוער שמרן מהקולנוע למבוגרים. נטייה משותפת זו עשויה להסביר את הישמרותם של רכיבים אחדים במעבר מהספרות לקולנוע, למרות היווצרותם במדיה שונים ולעתים בהפרש ניכר של שנים.

את המשך הדיון אייחד לדיון בשש יצירות ספרות לילדים ולנוער ובעיבודיהן הקולנועיים. הדיון יתמקד בהשוואת היצירות הספרותיות לאלה הקולנועיות על-פי הגורמים שעליהם עמדתי לעיל.²

3. עודד הנודד – הפרחת השממה הפיסית והאנושית

הילד עודד, הנודד ברחבי ארץ ישראל, הוא גיבור ספרו של צבי לבנה (ליברמן) עודד הנודד (1932). עודד יוצא עם חבריו לטיול. בשעה שהוא שקוע בכתיבת רשמי הטיול ביימנו, מאבד עודד את חבריו ונותר לבדו במרחב השומם. מסע ההישרדות של עודד מתואר במתכונת הספר רובינון קרוזו (הלהמי תשנ"ה): הוא מוצא מחסה ללילה במערה, מדליק אש, מככס את בגדיו, קוצב לעצמו את מזונו כך שיספיק לזמן רב ככל האפשר.

דמותו של הילד עודד מספקת למחבר הזדמנות לתיאור ילד עברי מהזן החדש, ה"לא גלוחי" – אמיץ,

1 הניגוד בין "ערך אמנותי" ל"פופולריות" קנה בעידן הפוסט-מודרני, המתאפיין בכפירה בהכתנה בין תרבות "גבוהה" ו"נמוכה". אך ניגוד זה אפיין את היצירה התרבותית בעבר ולא נעלם גם בימנו.

2 להרחבה בנושאים האלה ראו: Even-Zohar 1990 (על האילוצים הפועלים על היצירה הספרותית והתרבותית בכלל), גרץ 1993 (על הבדלים תלויי-תרבות בין הספרות לקולנוע), שביט 1996 (על האילוצים הקובעים את אופיה של ספרות הילדים).

בעל תושייה, שאינו נכנע לנסיבות אלא פועל להצלת עצמו באופן אקטיבי.

כמו רובינון קרוז, שמוצא לו את ששת היליד הפראי, גם עודד נתקל בפראים הילידים. הפראים הם הבדווים שעודד נקלע אל המאהל שלהם. הסופר מתאר אותם על-פי גישה לתרבות המזרח שרווחה בחקופת היישוב. מוצאה של גישה זו הוא באירופה, ועל-פי המזרח הוא קסום ואקזוטי, מושא למשיכה רומנטית. אך גם פראי ובלתי-מתורבת.³ בתרבות ובספרות העברית של תקופת היישוב מתגלה גישה זו בהדגשים שונים: המזרח שוכה לב בקסמו (כך הוא מצטייר למשל כמחזה אלה כויים של אריאל-אורלוף ובציורים של ראובן, נחום גוטמן ואחרים) אך גם שרני כבערות ולוקה כפרימיטיביות (למשל, בסיפור "לטיפה" של משה סמילנסקי).⁴

בספר עודד הנודד באים לידי ביטוי צדדיה השונים של הגישה למזרח שהיתה מקובלת באותן שנים. קסם המזרח בא לידי ביטוי בהכנסת האורחים הנדיבה והלבבית שלה זוכה עודד בכואו למאהל הבדווי. ואילו היחס המתנשא כלפי הבדווים מתבטא בתיאורם כפרימיטיבים חסרי תרבות, שלמראם מגיב עודד המזועזע: "פראות, פראות". עודד מספר לידי הבדווים המשתאים על פלאי הכפר היהודי וחיידושו בתחומי הטכנולוגיה והחקלאות. עד מהרה רואים בו הילדים הבדווים את המורה שלהם, ולומדים ממנו קרוא וכתוב בערבית – שפת אמם. אחד מהם, המצטיין בלימודיו, מוזמן על-ידי עודד לחזור איתו לכפר ולבית-ספרו, שם ילמד עם ילדי היהודים. בכוא הזמן יחזור ילד זה אל הבדווים כמורה-דרך רוחני. כך תיחק התרבות הבדווית מפני התרבות היהודית, הנחפשת כנאורה ומתקדמת יותר, וזאת כמובן לטובתם של הבדווים עצמם.

צבי לבנה (ליברמן) מייצג מבחינה זו עמדה ציונית שניתן לזהות את מקורותיה בקולוניאליזם האירופי. הקולוניאליזם האירופי הצדיק את ההשתלטות הפיסית והתרבותית על המזרח באמצעות הצגתו כפרימיטיבי ושומם. התנועה הציונית, למרות ההבדלים בינה לבין הקולוניאליזם, אימצה לעצמה הצדקה זו. ביטוי לכך ניתן למצוא הן בכתבי המנהיגים הציונים⁵ והן בספרות. הספר עודד

3 ביטוייה של גישה זו בתרבות המערב תוארו בספרו של אדוארד סעיד, *Orientalism* (ראו Said 1977).

4 לדיון מפורט בביטוייה של גישה זו למזרח בספרות העברית, ולהיכרות עם כמה מהיצירות המדגמות אותה, ראה המבוא לספרו של אהוד בן עזר כמולדת הנעגועים המנוגדים והיצירות המכונסות שם (ראו בן עזר 1992).

5 כך למשל רואה ארלוזורוב את תפקיד הציונות בארץ-ישראל:

"אבל הרי אין אנו רוצים ואין אנו יכולים להיות ארחים בארץ-ישראל, אלא רוצים אנו לעסוק ביישוב. בכוונה זו באנו אל ארץ פלאחים דלה, שאוכלוסיה עניים ואדמתה כחושה ומדולדלה, ארץ שאין לה אוצרות טבעיים ושאינן לה כלל שוק מפותח ותעשייה עירונית הגונה; ואנחנו הבאנו איתנו רמת חיים אירופית שצמחה מתוך השפע וההתפתחות המשקית של ארצות אחרות לגמרי" (מתוך: חיים ארלוזורוב: מבחר מאמריו, עמ' 167).

מה"אירופיזציה" של המזרח ייחנה גם יושביו, ולכן מגיב ארלוזורוב בלעג רב על האשמות המופנות כלפי הציונות:

"יאה לציוניות להגות כאשמתה. כי החישה בתחום פעולתה את כל הפרוצסים האלה המלווים את חידוש יסודותיו של המשק המזרחי הקופא על שמריו, יאה לציוניות להודות באשמתה, כי בגבולות ארץ-ישראל היא

הנודד מייצג אף הוא גישה זו.

הסרט עודד הנודד נעשה על-ידי חיים הלחמי ונתן אכסלרוד בשנת 1932, שנת הוצאתו לאור של הספר. בסרט, שלא כמו בספר, הצטמצם מאוד המפגש בין היהודי לבדווים. רק אחת מדמויות המשנה פוגשת בכדווים, ואילו עודד התועה בשממה אינו פוגש בהם כלל. הסרט הסיט את הדגש מעודד אל המחפשים אחריו, דבר שהביא לדחיקתו לשוליים של נושא שהיה מרכזי בספר – עודד כהמחשה של הילד העברי מהזן החדש. המימד הוויונאלי של הסרט נוצל לצורך אחר – להבלטת הניגוד שבין הכפר היהודי הפורח, המושקה, עתיר הטכנולוגיה (במושגי אותם ימים), לשממה יבשה תועים עודד ומחפשיו. ניצול השפה הקולנועית באופן זה, תוך שינוי ההדגשים של הספר, נבע מהשליחות שהוטלה על הסרט. אם הספר בא לספק לילדי ארץ-ישראל מושא להזדהות בדמותו של עודד, הרי הסרט נועד להראות את הישגי הציונות לקהל בארץ ובח"ל. לצורך זה אף נערכו שינויים בגיפוף של הסרט: הסרט בגירסתו הראשונה הוקרן לפני נציגי המוסדות הלאומיים, בתקווה שהקרן הקיימת תקבל על עצמה את הפצתו. אולם אנשי הקרן הקיימת לא ראו ממנו נחת, שכן לטענתם, הסרט התמקד בשממה ולא הבלוט די הצורך את ארץ-ישראל הנכנית על שדותיה ופרדסיה הפורחים. בעקבות זאת יצאה פא"י (חברת פילם ארצישראלית) להשלמת הצילומים ול"שיפוץ" הגירסה הראשונה. בסופו של דבר לא הפיצה הקק"ל את הסרט. גם התוכנית להפיצו בחו"ל עלתה בתוהו משום שהמפיץ המצרי איבד את התשליל.⁶ אולם הסרט, בייחוד לאחר התוספות, משקף היטב את התקנות שתלו בו זאת המטרות שייצעו לו מלכתחילה – לחזק את הגאווה הלאומית של תושבי הארץ ולסייע בגיוס עולים ותורמים פוטנציאליים בחו"ל.

יעדיו של הסרט והאילוצים שפעלו עליו כמכשיר תעמולתי גרמו להבדלים בינו לבין מקורו הספרותי. אולם מעבר להבדלים שעליהם עמדתי לעיל, שב זהופיע בו טיעון זהה לזה המופיע בספר: הארץ היא פראית, על כן יש להפריח את שממותיה (בסרט) ול"תרבת" את יושביה (בספר). כך שיקפו הספר והסרט, כל אחד בדרך, אמונות אידיאולוגיות אופייניות לתקופה שבה הם נוצרו.

4. שמונה ועוד אחד

הספר והסרט עודד הנודד נוצרו בסמיכות זמנים ושניהם מבטאים בווריאציות שונות גישה אידיאולוגית דומה. פער זמנים בין פרסום הספר לבין הפקת הסרט המתבסס עליו עשוי לגרום לחריגות משמעותיות יותר של העיבוד מן המקור שעליו הוא מבוסס. ניתן להדגים זאת באמצעות השוואת הספר שמונה בעקבות אחד לסרט שהופק על-פיו.

שימשה כוח מניע ומעורר אשר לכמותו – במידה יחסית – לא זכתה אף אחת מיתר ארצות המזרח התיכון בתקופת מעברן למשק מודרני הבנוי על דרגת קפיטליזציה גבוהה בערך" (שם, עמ' 72).

6 העתק-עבודה שנשמר אפשר לחזור את הסרט. השתזור, בחסות מכוון ון-ליר, נעשה בשנת 1963 על-ידי בנו של הבמאי, יוסף הלחמי. אני מודה לו על האפשרות לצפות בסרט ועל הפרטים שתרם. לפרטים נוספים ראו:

הלחמי תשנ"ה וכן גרוס 1991 ושוחט 1991: 33-42.

ספרה של ימימה אבידר־טשרנוביץ ראה אור לראשונה בשנת 1945. הספר מתאר קבוצת ילדים – שבעה חברי קיבוץ ואורח שבא מן העיר, הלוכדים מרגל גרמני. הימים הם ימי מלחמת־העולם השנייה, והמרגל הסתנן לארץ הנשלטת על־ידי הבריטים כדי לדווח על תנועות הצבא ועל מקום הביצורים. את הסרט שמונה בעקבות אחד ביים מנחם גולן בשנת 1964, כלומר כעשרים שנה לאחר יציאתו לאור של הספר שעליו הוא מבוסס. הסרט העתיק את עלילת הספר אל ההווה של שנות השישים. המרגל פועל בסרט בשירות אויביה של מדינת ישראל, כלומר מדינות ערב, ויעדו הוא להטמין פצצה במטוס של חיל־האוויר הישראלי. למרות השינוי באופי פעילותו של המרגל לא נוצר צורך לשנות את זהותו הגרמנית. ככל הנראה היו לכך שתי סיבות: הקישור של ערבים וגרמנים כאויב משותף היה מקובל בקולנוע הישראלי והאמריקני ועל כן היה זמין ליוצרי הסרט. דוגמאות מובהקות לכך ניתן למצוא בסרטים נכעה 24 אינה עונה משנת 1955 ואקסודוס משנת 1960. בשני הסרטים האלה הערבים לא רק משתפים פעולה עם הגרמנים ברמת העלילה אלא מתאפיינים בעצמם בתכונות וכדרכי התנהגות המזוהות עם הנאציזם. הסיבה השנייה לקישור בין הערבים לגרמנים היתה, ככל הנראה, שיתוף־הפעולה הפוליטי־צבאי שהתקיים ביניהם במציאות (היועצים במצרים).

בעוד שזהות המרגל נשארה ללא שינוי, הרי שבהרכבה של קבוצת הילדים חל שינוי משמעותי. בספר מופיע, בתור דמות משנית, ילד תימני בשם יחיה, בנו של זכריה הנפת, שנשלח לקיבוץ בשליחות אביו. הילד אינו חלק מהחבורה הלוכדת את המרגל – תפקידו היחיד הוא לספק הרפיה קומית. אחד מילדי הקיבוץ, איתן, הלהוט לתפוס מרגלים, לוכד "דמות חשודה" המסתובבת בשטח הקיבוץ. החשוד אינו אלא יחיה, המביע את זעמו במבטא תימני מודגש:

" – ומה? [...] באתי לקחת את הצבת הגדולה [...] וזה, יימח שמו [...] תופס [...] מה אני? עכבר? אבא אומר: לך לקבוס, בחורי הקבוס הם טובים. איזה טובימו רשעים הם [...] " (עמ' 82).

בשנים שחלפו מאז פרסום הספר עד ליציאת הסרט לאקרנים חלה בחברה הישראלית תמורה ביחס אל יוצאי המזרח. מבחינה חינוכית־אידיאולוגית לא ניתן היה עוד להציג את הילד התימני כנמצא מחוץ לחברה ולחקות את מבטאו לצרכים הומוריסטיים. כותב התסריט, אוריאל אופק, איש ספרות וחינוך, היה ככל הנראה מודע לצורך לשנות ולהגדיל את תפקידו של הילד התימני. על כן, כמעין פיצוי על תפקידו הזוטר והקומי בספר קיבל הילד התימני תפקיד מרכזי בסרט. אולם, מסתבר שגם בסרט לא היה באפשרותו של יחיה להשתייך לחבורת הילדים כשווה בין שווים ללא תנאים מוקדמים. על יחיה יהיה לעבור "תהליך חניכה" ולהוכיח תוך סיכון עצמי וגילויי גבורה יוצא־דופן שהוא ראוי להיות "אחד משלנו" (וראו גרץ 1993: 24, שוחט 1991: 125).

הילד התימני בסרט הוא בנו של בעל קיוסק, וילדי הקיבוץ משדלים אותו לתת להם ארטיקים בלי שישלמו בעדם. בהתנהגותם של הילדים באה לכיטוי מסורת "הסתיבות" שהיתה מושרשת בפולקלור הישראלי ושימשה סמן ל"חבר־מניות" בספרות ובקולנוע (ראה לדוגמה חבורה שכזאת, הספר והסרט). אלא שכאן ה"סוחבים" הם ילדי הקיבוץ והקורבן־מרצון הוא הילד התימני, שמעמדו החברתי והכלכלי נמוך משלהם. יחיה, שאינו שותף לשוכבות הצברית, אלא נמצא בתפקיד הקורבן המנוצל, משלם אפוא מתיר יקר בעבור הזכות להשתייך לחבורה.

בהמשך ישלם הילד התימני מחיר יקר אף יותר. יחיה הוא הראשון שהבחין בכך שהזר הידידותי, המתגורר בחורבה נטושה ליד הקיבוץ, מחביא משדר ושולח באמצעותו שדרים מסתוריים. תחילה אין איש מאמין לסיפוריו – הוא נתפש כבודה דברים מלבו (רמז ל"פנטזיה מזרחית"?). רק לאחר שיסכן את שלומו ואת חייו בשבי המרגלים, כלומר יעבור "תהליך חניכה", יזכה באמון שאר הילדים ובכרטיס כניסה לחבורה.⁷

אם כן, ניתן להצביע על הבדל עקרוני בערכים החברתיים הבאים לידי ביטוי בסרט לעומת אלה הבאים לידי ביטוי בספר: הגדרת הזהות הישראלית התרחבה. בשנות השישים יש נכונות לכלול בתוך החברה הישראלית גם את הילד המזרחי שקודם לכן ניצב מחוץ לגדר, אם כי עדיין עליו לשלם מחיר יקר תמורת השתייכות זו.

5. שלוש הצניחות של עזית

ההבדלים בין הסרט שמונה בעקבות אחד לספר שבבסיסו הוסברו בפער הזמנים שבין יצירתה. לעומת זאת, סרטו של בעז דוידזון עזית של הצנחנים נעשה בשנת 1972, סמוך להופעת הספר עזית הכלבה הצנחנית פרו עטו של מוטה גור, שראה אור בשנת 1969. אף על פי כן קיימים הבדלים משמעותיים בין הסרט לספר מבחינת התפישות החברתיות המשוקעות בהם.

נראה כי במקרה זה ניתן להסביר את ההבדלים בין הסרט לספר בעיקר בעצם המעבר מהספרות לקולנוע. כפי שצוין, הספרות נוטה להקדים את הקולנוע בקריאת חגר על אמונות חברתיות ישנות ובניפוץ סטריאוטיפים. בהיסטוריה של התרבות הישראלית יעידו על כך, בין השאר, סיפורי ברנר והזו מתקופת היישוב, יצירותיו של ס. זעהר משנות הארבעים והחמישים ("חירבת חזעה", ימי צקלג) וסיפוריהם המוקדמים של עמוס עוז וא.ב. יהושע משנות השישים. להתרסה של יצירות ספרות אלה כנגד עמדות לאומיות וחברתיות מוסכמות לא היתה מקבילה בקולנוע כן הזמן (והשווה גרץ 1993). ה"פיגור" של הקולנוע אחרי הספרות ונטייתו לשמר סטריאוטיפים שהספרות התנערה מהם זה מכבר, מתגלים בבירור בבדיקת השינויים שחלו בספר עזית הכלבה הצנחנית בעיבודו לקולנוע.

עזית היא כלבה המסייעת לצבא הישראלי במשימותיו. הסיפורים על עזית נטועים בהווי הצבאי שאותו הכיר המחבר, מוטה גור, ממקור ראשון. עזית אינה מואנשת, אך למרות זאת עלילותיה הן פנטסטיות ובמובן זה היא מספקת מקבילה מעולם החי לילדי חסמבה (ראה להלן). הדמיון בין ילדי חסמבה לעזית בא לידי ביטוי גם בכך שעזית, כמו ילדי חסמבה, מסייעת לכוחות הביטחון – צבא

7 ילד "ספרותי" נוסף, אחד מרבים, העובר "תהליך חניכה", הוא אנריקו ממרוקו בספר חסמבה והסוד הנדול (1956): התאריכים של ספרי חסמבה כאן ולאורך הדיון הם על פי לקסיקון אופק, אופק 1985. כרך ב', עמ' 368-369). הנריקו עובר תהליך חניכה קשה ומכאיב אף יותר מזה שעבר יחיה בסרט שמונה בעקבות אחד. תחילה הוא מתאר כפוחח שהוציא לעצמו שם רע. רק לאחר שהתגנב אל מתנה האויב המצרי בעיצומה של מלחמת העצמאות כדי להשיג אינפורמציה חשובה התגלו ערכו האמיתי ותרומו לחברה, וירון זהבי מפקד חסמבה אף הציע לו לפקד זמנית על החבורה.

ומשטרה – במשימות בעלות חשיבות תברתית ולאומית. שיתופה במשימות אלה, בדומה לשיתופם של הילדים, לא נועד לחשוף חוסר־אונים של הצבא והמשטרה. להיפך, סיפורים אלה באים לאשר את הערכים שהחברה הבוגרת מבקשת להנחיל, לנמען הצעיר, ערכי אהבת הארץ, רעות, אחריות, גבורה ותושייה (אבן־זהר ב' 1996: 302–303, 311–318).

הסרט שנעשה על־פי ספרו של מוטה גור אינו כולל את כל הסיפורים המופיעים בספר. הסיפור הראשון בקובץ הסיפורים, "עזית במדבר יהודה", מופיע גם בסרט. סיפור זה מתאר את החיפוש אחר חמי ורותי, שני צנתנים שיצאו לטיול במדבר יהודה ועקבותיהם אבדו. מלכתחילה ניכרת כוונת המחבר להקנות לילד ידע היסטורי וגיאוגרפי, ולחנכו לאהבת הארץ: כמו סיפורים אחרים בקובץ נפתח גם סיפור זה בתיאור נרחב של מקום ההתרחשות, תיאור שתפקידו לבסס ולהגביר את הזיקה בין הקורא לבין חלקיה השונים של הארץ.

הטיולים הרגליים בתוככי גבולות מדינת ישראל, ואף מחוצה לה, אינם מוצגים בסיפור כהרפתקנות ממובנה השלילי, וזאת גם כאשר הם כרוכים בסיכון עצמי. הטיולים הרגליים הם ביטוי לאהבה עזה לארץ ולנופיה. הסלחנות כלפי חציית הגבול, שיכולה להתפרש כלא חינוכית שכן יש בה לעודד את הקורא־הילד לחוסר זהירות, עשויה להעיד על זהותו של המחבר – מוטה גור, שלא בא מחוגי הספרות או החינוך אלא היה מפקד בצה"ל ולימים עמד בראשו כרמטכ"ל.⁸

כאשר מתברר כי חמי ורותי חצו בשוגג את הגבול, נשלחת עזית למשימת הצלה נועזת, שהסיפור נסב בעיקר עליה. בכך בא לידי ביטוי ערך נוסף בעל מעמד מרכזי בחברה הישראלית בכלל ובסיפורים על עזית בפרט – ישראלי הנמצא במצוקה, בין אם פעל בשליחות המדינה ובין אם לאו, יכול לסמוך על כך שחבריו ומדינתו יעשו הכל כדי לחלצו ולהחזירו הביתה. ואכן, עזית מוצאת את חמי ורותי קשורים במערה ומסייעת בהצלתם.

בראשית הסיפור מועלת השערה כי חמי ורותי נתפסו על־ידי בדווים. הסיפור אינו מאמת השערה זו במפורש, אך גם אינו שולל אותה. היא מתאשרת בעקיפין על־ידי כך ששלטונות ירדן, כתשובה לפנייה אליהם, מצהירים שהצעירים האובדים לא נשבו על־ידי הצבא הירדני. עם זאת הבדווים, הנאשמים במרומו במעשה השבי, אינם מופיעים כדמויות בסיפור. הם קיימים כאויב מאיים ברקע, אך למעשה הטקסט אינו עוסק באופן ישיר ביתסי יהודים־ערבים אלא מתרכז בחינוך לאהבת הארץ ולסולידריות ישראלית.

בשנת 1975 יצא לאור עיבוד של סיפור זה לילדים קטנים בפורמט של ספרון הכתוב באותיות גדולות ומנוקדות. רותי וחמי הפכו בו מצנתנים לתלמידי בית־ספר שהחליטו לטייל במדבר יהודה. גם כאן אין הטקסט שופט אותם על ההחלטה לטייל במדבר ללא ליווי מבוגרים. החלטה זו מוצדקת בסיפור על־ידי אהבתם לארץ ולנופיה. יתר על כן, הילדים מוצגים כזהירים ואחראים – הם אינם שוכחים לקחת איתם אבקה לחיטוי מים וציוד חיוני אחר. בכל זאת הם נקלעים לצרה לאחר שחמי, הרודף בחוסר זהירות אחרי יעלים חניניים (עוד ביטוי לאהבתו לנוף), מידרדר מסלע ונפצע. רותי נשארת לצדו ומטפלת בו



עזית של הצנחנים.
במאי: בועז דוידזון, מפיקים: יצחק (איז'ר)
שני, יוסף דיאמנט 1972.

במסירות עד שמגיעה עזרה. הרעות והסולידריות כאות לידי ביטוי בעזרה שרותי מגישה לחמי, וזכות להמחשה נוספת בפעולת ההצלה שבה משתתפת עזית. לעומת הסיפור המקורי, בנוסח המיועד לילדים קטנים הסכנות האורכות לאדם במדבר הן התייבשות והידרדרות מסלע. אין התייחסות לסכנות ביטחוניות, וערבים כלל אינם נזכרים.

לא כן בסרט. השונה מאוד מן הסיפור בשני נוסחיו. בסרט אין דגש על אהבת הארץ כמניע מפורש לטיול (לכל היותר עצם קיומו של טיול מעיד על אהבת הארץ). לעומת זאת ניתן מקום מרכזי לעימות בין יהודים לערבים. בגירסה המוסרטת, חמי ורותי הצנחנים נלכדים על-ידי "כנופיית אבו חסן" ה"שורצת", כלשון הסרט, באזור שבו טיילו. בהצגתם של אנשי הכנופיה משתמש הסרט בסטריאוטיפים השליליים ביותר שהתגבשו בחלק מהספרות והקולנוע הישראליים ביחס לערבים.⁹ הייצוג הסטריאוטיפי השלילי בא לידי ביטוי במאפייניהם החיצוניים של הערבים: כאפיה, שפם ענק ומבט מזרחי אימים. אך הסטריאוטיפיזציה מתגלה כעיקר בתיאור התנהגותם של הערבים. הערבים הם אכזריים וחסרי ניצוץ של אנושיות, הם זוממים להמית את חמי ורותי בייסורים איומים ולשם כך משאירים אותם כפותים באזור לזהט מתום ושורץ עקרבים. העקרבים בסרט זה הם בעלי-בריחם של

9 לדין מפורט בהופעתם של סטריאוטיפים אלה בספרות הילדים העברית ראה ספרו של אדיר כהן פנים מכוערות כמראה (כהן תשמ"ח).

הערבים והביטוי "שורצת" ביחס לכנופיה אף יוצר אנלוגיה ביניהם.¹⁰ בנוסף, גם אופן הגילום של דמויות הערבים סטריאוטיפי: הערבים מגולמים עליידי שחקנים ישראלים המדברים עברית כמבטא "מזרחי" עילג ומתבלים את דבריהם בדברי ארס בערבית ("אל יהוד כלבנא").

הנטייה לסטריאוטיפיזציה של דמות הערבי אפיינה את הקולנוע הישראלי לפחות עד שנות השבעים. אפשר למצוא אותה בנבעה עשרים וארבע אינה עונה, הם היו עשרה, המפצה טיראן ועוד. אולם סרט זה עושה שימוש קיצוני ביותר בסטריאוטיפים שליליים של הערבי, וזאת בלא שהסיפור שבבסיסו יספק לכך אמתלה. ניתן להסביר מגמה זו בנטייתו של הסרט להגביר את האפקט הרגשי המופעל על הצופה. הדבר בא לידי ביטוי בולט הן כשהסרט מבקש לזעזע (כמו בקטע שתואר לעיל) והן כשהוא מבקש להצחיק. כך לדוגמה נוספה לסרט אקספוויזציה קומית שבה הבעלים של עזית, המגולם עליידי השחקן גדעון זינגר, מסתכסך עם השכנים, העוינים את הכלבה. האירועים מצולמים בסגנון סלפסטיק – עזית מפילה ביצים על ראשו של בעל חנות שהתנכל לה, ואלה מתנפצות על הגולגולת הקירחת בזו אחר זו. כדי לרגש את הקהל נוסף גם סיפור אהבה בין בתו היפה של בעלי הכלבה (מונה זילברשטיין) לקצין הצנחנים המאמץ את עזית.

הסגנון הבוטה, הגס והצעקני אפיין את הקולנוע הישראלי הפופולרי של שנות השבעים (שכלל בעיקר "סרטי בורקאס") וכולט במיוחד בסרטי בועז דוידזון, גם משנים מאוחרות יותר (סדרת "אסקימו לימון"). בעזית של הצנחנים גרמו הקונוונציות הקולנועיות לחריגות גדולות מהמקור הספרותי, הן מבחינה עלילתית והן מבחינה אידיאולוגית.

6. חסמבה – ערבים "טובים" וערבים "רעים"

הצגה של דמויות הערבים על-פי סטריאוטיפים שליליים אפשר למצוא גם בסרט חסמבה ושודדי הסוסים (במאי: הלל דמרון, 1985). הסרט נעשה על-פי ספרו של יגאל מוסינזון משנת 1952 הנושא אותו שם. סדרת ספרי "חסמבה", שראשיתה בשלהי שנות הארבעים, נהנתה בזמנה מפופולריות רבה. אך בשנות השמונים היא כבר היתה מיושנת הן מבחינה ספרותית והן מבחינה האידיאולוגיה החברתית שלה נתנה ביטוי (גיוס הנוער למען המולדת). ההחלטה לעבד לקולנוע את הספר חסמבה ושודדי הסוסים מעוררת אפוא תמיהה. נראה כי נבעה מרגש הנוסטלגיה של המעבדים לנכס של העבר שהפך למיתוס, או מרצון להפיק רווח מן הנוסטלגיה של הקהל: הסרט ספק פנה לילדים ספק להוריהם, שהשם "חסמבה" עשוי היה להצית אצלם זיכרונות ילדות. ייתכן שיוצרי הסרט שאבו עידוד מעיבוד קולנועי מוקדם יותר של ספר מסדרת "חסמבה" – הסרט חסמבה ונערי החפקר, שצולם בשנת 1971 בשחור-לבן והפך ל"סרט פולחן".

10 הנטייה לסטריאוטיפיזציה של הערבים ניכרת גם בסיפורים אחרים מתוך הספר ששולבו בסרט ושלא יידונו כאן, כמו הסיפור המתרחש בחרמון.



הסמכה ושורדי הסוסים. במאי: הלל דמרון, מפיקים: דורון ערו, יעוד לבנון 1985.

בהבדל מעזית של הצנחנים, בחסמכה ושורדי הסוסים הסטריאוטיפיות שבייצוג הערבי בסרט ניכרת גם בספר עצמו ובספרי חסמכה האחרים מאותן שנים. בספרים אלה נוטה מוסינזון לחלק את הערבים ל"טובים" ול"רעים". הערבים "הטובים", המוצגים באהדה, הם אלה השואפים לשלום ולאחווה בין העמים ומשתפים פעולה עם היהודים להשגת מטרה זו.¹¹ הערבים "הרעים", לעומתם, מוצגים לפי האפיונים השליליים שעליהם עמדת בסרט עזית של הצנחנים. הם מתאפיינים במראם החיצוני המאיים והדוחה (שפם עבות, צלקת, עין אחת עיוורת), בשפתם, הנוצרת עלידי שיבוש העברית ("אני יש השודד הגדול") ותיבולה במילים ערביות ("יש לו נסיכ [מזל] הרבה" - עמ' 141), ובייחוד בתכונותיהם: הם ערמומים ושקרנים, אכזרים בשעה שידם על העליונה ופחדנים בהילכדם.

החלוקה הסטריאוטיפית לערבים טובים ורעים הולמת את מעמדם של ספרי חסמכה כספרות שוליים. זו נוטה לצייר את המציאות בצורה פשטנית, כצבעי שחור-לבן. כספרות המרכזית בת הזמן ראיית

11 לדוגמה, בחסמכה והסוד הנדול (1956) זוכה אנריקו הילד ממרוקו לעזרה מהחייל המצרי חסן. חסן הוא פלאח שגויס למלחמה בעל כורחו. הוא שונא את הקצין הממונה עליו, עבדאללה נפתווי, המייצג את מחרחרי המלחמה שבין הערבים. אהדתו נתונה לחקלאים היהודים שהמלחמה נפתה עליהם, כפי שנכפתה עליו. חסן מוסר להנריקו סודות צבאיים של המצרים ואף מציל אותו מידי החיילים המצרים למרות שהוא סופג על כך מלקות וסובל עינויים קשים. באופן דומה צוירו גם דמויותיהם של עזיזה, בתו של ראש שבט ערב טורקלין ואחיה (בספרים חסמכה בשכי הלגיון הערבי וחסמכה כמערות טורקלין, וראה אברז'הר ב' 1996: 305-306).

הערבי מורכבת יותר. "הטוב" ו"הרע" עשויים להתמוג באותה דמות עצמה ותלויים בפרספקטיבה של המתבונן.¹² ככל אופן, הנטייה לתפוש את הערבים כמונחים של "טוב" (לא אויב) לעומת "רע" (אויב) נחלשה במעבר משנות הארכעים והחמישים לימינו. שינוי זה התרחש בהדרגה בספרות והגיע גם לקולנוע.

הקולנוע הישראלי של שנות השמונים ביטא נכונות להכיר באנושיותו הבלתי-מפוצלת של הערבי. נכונות זו באה לידי ביטוי במרכיבים השונים של הסרטים: דמויות של ערבים מגולמות עתה על-ידי שחקנים ערבים, המדברים בשפתם שלהם, ונעלם הנוהג להתבטא בעברית כמבטא "מזרחי" מוקצן כתחליף לערבית (גשר צר מאוד, נאדיה, חמסין, מאחורי הסורגים ועוד).¹³ בחלק מהסרטים, הערבים הם גיבורי היצירה ונושאי הערכים שלה (נאדיה, אוונטי פופולז). דווקא על רקע זה בולטת ההחלטה לשמר את הסטריאוטיפים השליליים של הערבים בסרט משנת 1985.

החלטה זו בולטת גם משום שביחס לרכיבי עלילה אחרים לא היתה למפיקי הסרט כל רתועה מלהכניס שינויים. כך לדוגמה, תפקיד שולי ניתן בספר לשודד היהודי אלימלך זורקין, המשתף פעולה עם שודדי הסוסים הערבים כנגד בני עמו היהודים. שיתוף הפעולה הוא למטרות שוד ולא למטרות של קידום הדו-קיום הערבי-יהודי, ועל כן הוא מאיר את הדמות באור שלילי. בנוסף להיותו דמות שלילית מעוצב אלימלך זורקין בספר גם כדמות בעלת מאפיינים קומיים. בסרט מגולם זורקין על-ידי ספי ריכלין, אחד השחקנים הקומיים הבולטים בישראל. בעקבות זאת הורחב תפקידו של זורקין, ואילו השודדים הערבים הפכו לדמויות משניות. אולם גם ככאלה הם מעוצבים על-פי הסטריאוטיפים שאפיינו את דמויותיהם בספר. יתרה מכך, ניתן אף להצביע על הקצנה בעיצוב דמויותיהם: בסרט, בניגוד לספר, הם מסכנים לא רק את חייהם של ילדי חסמבה אלא גם את חייו של בעל-בריתם, השודד אלימלך זורקין, שכן מאחורי גבו הם זוממים לרצוח אותו. המזימה מבליטה את תכונותיהם השליליות – שפלות ובוגדנות. כך מודגש המסר כי הערבים הם אויבים, ואל לו ליהודי לשתף עמם פעולה. את מזימתם מסכל אחד מילדי חסמבה, מנשה התימני, וכך נבנית הסולידריות הישראלית המתקיימת על אף הכל.

הסרט חסמבה ושודדי הסוסים יכול לשמש דוגמה מאלפת לשמרנותו של הקולנוע בכלל ולשמרנותו של הקולנוע לילדים ולנוער בפרט. הבלטת המימד הקומי וחיוק הסטריאוטיפים השליליים בייצוג

12 כך למשל, מוצגים הערבים ברשימה ספרותית מאת חיים גורי "המסע אל הר האלהים", המחארת את המתח לפני המפגש עם האויב במלחמת העצמאות (ראה גם גרץ 1995: 54):

"הם פלשו לארצך, קרעו מעליך שטחי אדמה רחבים. הם אמרו לנוע לפנים, לפשוט על עירך, ובן-לוויה להם – החורבן. הם יאנסו את אחייתך ובאמך יתעללו. בתיך-ארמנותיך יהיו להם לאורוות, מרבץ סוסיהם. כלבי מצרים אלה, מוכי השחין ומנוגע העגבת, יירדו בך ובכל אשר לך. קציניהם יהלכו ציחקים ברחובך, ואתה – תבכה בדמעות-דם. [...] איילך תזנק עם לילה על אנשים שמעולם לא ראת: פשוטי אדם, עניים, אבות לבנים, עדר תועה, מובל שלל. כמו בכאר שבע, בעיראק-סוידאן, בחוליקאת. יניפו לבסוף זרועות כניעה, ופתח אנושי יפרפר בפרצופם הכהה" (בתוך אדם במלחמה, ליקט וערך אדיר כהן, עמ' 146).

13 פרודיה על נוהג זה ועל הנוהג ההוליוודי להשתיר את פניהם של השחקנים כדי "להסוותם" כערבים, נעשתה כבר בסרטו של אורי זוהר חור בלבנה משנת 1965.

הערבים בעיבוד הקולנועי, נועדו שניהם לשם אותה מטרה: שימור וחיזוק התכונות של המקור הספרותי שנכתב בשנות החמישים. תכונות אלה נתפשו ככל הנראה כאחריות לפופולריות של הסדרה הספרותית בעבר, ולכן כבעלות יכולת לתרום לפופולריות של הסרט בהווה.

7. נאדיה – המתקת הגלולה המרה

ספרה של גלילה רון־פדר נאדיה ראה אור בשנת 1985, השנה שבה הופק הסרט הסמכה ושוודי הסוסים. אם בחסמכה ניתן לשוב ולפגוש בסטריאוטיפים שאפיינו את ספרות השוליים העברית בעשורים קודמים, הרי בנאדיה (הן בספר והן בסרט) נעשה ניסיון לצאת נגד סטריאוטיפים אלה. נאדיה היא ילדה ערבייה מכפר במשולש המקבלת החלטה אמיצה: במקום ללכת ללמוד בתיכון המקומי היא נרשמת לבית־ספר יהודי עם פנימייה, וזאת על מנת לשפר את סיכוייה להתקבל ללימודי רפואה באוניברסיטה. הדמות הנערצת על נאדיה היא גלילה, שעברה מסלול דומה ועתה היא עובדת כרופאה במרפאת הכפר. נאדיה אינה מבקשת לשנות את זהותה, ונפגעת מאוד כשחברתה עזיזה טוענת כלפיה שהיא מתנתקת מעולמה הקודם. היא מזהה עצמה כערבייה, חולמת על נער ערבי בן כפרה, ורוצה לחיות בין ערבים. כצפוי, הגשמת החלום, להיות לרופאה, רצופה מכשולים. החיים בפנימייה בין יהודים יוצרים מצבי מתיחות רבים בין נאדיה לבין בני־הנוער היהודים.

נאדיה, הנערה הערבייה, היא גיבורת הסיפור. יתר על כן, הסיפור כולו מסופר בגוף ראשון כך שנקודת המבט שלה שלטת בו. אנו מתבוננים במציאות דרך עיניה, חשים נפגעים ביחד עמה ומזדהים עם שאיפותיה ומצוקתה. בכך התקרבה רון־פדר לספרות המבוגרים בת הזמן שהרבתה אף היא להעמיד גיבורים ערבים, כמו חילמי בחינך הנדי של דויד גרוסמן (1983) והמספר־הילד כאותיות השמש אותיות הירח של איתמר לוי (1991). למרות זאת עדיין גדול ההבדל בין ספרה של גלילה רון־פדר לספרים אלה מבחינת העמדה האידיאולוגית שנוקטים מחברי הספרים כלפי הבעיה הערבית־יהודית. דויד גרוסמן ואיתמר לוי תיארו את מצוקתם של הפלסטינים תחת שלטון הכיבוש של מדינת ישראל מתוך ביקורת נוקבת. גרוסמן התמודד לא רק עם הכיבוש אלא גם עם בעיותיהם של ערביי ישראל בספרו נוכחים נפקדים, שראה אור בשנת 1992. בספר זה עסק בנושאים טעונים, כגון שאיפתם של חלק מערביי הגליל לאוטונומיה. גלילה רון־פדר זהירה יותר בביקורתה על החברה הישראלית ומציגה תמונה מאוזנת יותר של שני הצדדים. בהנחה כי ההסבר למגמה זו אינו נעוץ בהכרה בתפישה עולמה הפוליטית של רון־פדר עצמה, נראה כי היא אינה מעוניינת לחשוף את הקוראים הצעירים לשאלות פוליטיות שנויות במחלוקת או לפגוע מראש בסיכוייו של הספר לזכות בפופולריות.

כפתח דבר המצורף לספר מצהירה רון־פדר כי "בספר אין מגמות פוליטיות כלשהן, והוא מעורר מחשבות בנושא החיים בצוותא של תלמידים יהודים ותלמידים ערבים". ואכן, לאורך הספר כולו בולטת המגמה לעקוף נושאים פוליטיים רגישים. הדבר בא לידי ביטוי הן בעיצוב דמותם של נאדיה ובני משפחתה והן בעיצוב דמותה של החברה היהודית. נאדיה והקרובים לה חפים מכל רגשי מרינות כלפי היהודים. אין בספר טענות על קיפוח. בעיית מקומם השולי של ערביי ישראל באוניברסיטה

ובעולם הרפואה הישראלי אינה עולה כלל – אם יש בעיה, היא תיפתר בכך שנאדיה תלמד בבית-ספר יהודי שרמת הלימודים בו גבוהה. אביה של נאדיה, שמעודד אותה ללמוד ולהצליח, מחיל על היהודים תפישה שכספרות העברית אפיינה דווקא את היחס אל הערבים. האב מחלק את היהודים ליהודים "טובים" ויהודים "רעים": "אני מכיר אותם היטב. כמו בכל קבוצה יש ביניהם כאלה וישנם אחרים. ישנם פתוחים וליברלים, וישנם סגורים וקיצוניים. יש לי הרבה חברים יהודים" (עמ' 123).

התלמידים היהודים אינם מואשמים כדרך-כלל ביחס זדוני מכוון כלפי נאדיה. הסיבה העיקרית למתיחות בין נאדיה הערבייה לבין בני-הנוער היהודים אינה נעוצה בעזות קדומות או בשנאה, אלא נובעת לרוב מאי-הבנה גרידא. הדוגמה הבולטת ביותר לכך היא טקס ה"זובור", טקס ההתקבלות, שאותו עורכים התלמידים הוותיקים לחניכים החדשים. תלמידי הכיתה הגבוהה עורכים לתלמידים החדשים טקס על שפת הבריכה. בעיצומו של הטקס דוחפים התלמידים הוותיקים את החדשים לבריכה. נאדיה אינה יודעת לשחות וכמעט טובעת – אלא שמצילים אותה. ואילו נער ערבי אחר, אמין, שאף הוא אינו יודע לשחות, נפגע קשה ומובהל לבית-חולים. הפגיעה בילדים הערבים לא נעשתה כזדון וללא כוונה כלפיהם כערבים; היא אירעה משום שמארגני הטקס לא העלו בדעתם שבין התלמידים ישנם כאלה שאינם יודעים לשחות.

למרות הזהירות שבה נהגה רוז'פדר לאורך הספר, היא חרגה ממנהגה וגילתה תעוזה חברתית רבה יותר לקראת סופו. לקראת סיום הספר מתרחש פיגוע טרור, ואז מתגלים התלמידים היהודים ככל אטימותם ואכזריותם. הם משמיעים קריאות נאצה כנגד הערבים כולם ("ערבים מטונפים!" – עמ' 148). מתורה לשעבר של נאדיה קובל על כך ש"מאפשרים להם ללמוד איתנו" (עמ' 149), ונאדיה עוזבת את החדר על רקע דממה "קרה כקרח", כשכל המבטים נעוצים בה (שם).

בעקבות התקרית מחליטה נאדיה לעזוב את הפנימייה ולשוב הביתה. אודי המדריך ממהר אחריה ומניאה מכוונתה זו. הוא אינו מנסה להמתיק עכורה את המציאות המרה. להיפך, הוא אומר לה שעליה להיות מוכנה להתפרצויות איבה, אך לדעתו עליה ללמוד להתמודד עם הבעיה, אחרת לא תצליח לעולם להשלים את לימודיה ולהפוך לרופאה.

ספרה של רוז'פדר שימש בסיס לסרטו של אמנון רובינשטיין משנת 1986. הסרט השתלב בגל סרטי הנעורים שרווחו בשנות השמונים (למשל: מלכת הביתה, בלון לחופש הגדול). הוא נעשה על-פי אותה גישה שהנחתה את מחברת הספר (רוז'פדר גם השתתפה בכתיבת התסריט), וניכר בו רצון להציג כצורה רגישה את עולמה של הנערה הערבייה. גיבורתו. העלילה תואמת לרוב לעלילת הספר, אך סיום הסרט שונה. בסרט, כמו בספר, רץ אודי המדריך אחרי נאדיה כדי לשכנעה לחזור לבית-הספר. אך הניגוד לספר הוא מגלה כי איחר את המועד: נאדיה כבר נסעה. בבואה הכיתה מודיעה נאדיה לידידה עֵבֶד כי משחק הכדורגל המתוכנן בין נערי הכפר לנערי הפנימייה לא יתקיים, כיוון שקרוב לוודאי שהאורחים היהודים כלל לא יגיעו. למרות זאת עבד מחליט לחכות, ולאחר רגעי מתח שבהם חולקים הצופים עם נאדיה את דריכותה וצער, מגיע האוטובוס ובו חברת הנערים היהודים. המשחק יתקיים, אחר ככלות הכל, והסרט מסתיים בקלוז'אפ על פניה המחייכות של נאדיה.

הסרט משנה אפוא את העלילה ומנצל את השפה הקולנועית על מנת לרכך את תמונת המציאות



נאדיה
במאי: אמנון רובינשטיין,
מפיק: אהוד בן ש"ך 1986.

הקשה שהצטיירה בסוף הספר. הקולנוע הישראלי, כפי שהוא מיוצג בנאדיה, "מיישר קו" עם הספרות ומנסה להימנע מהצגה סטריאוטיפית של הערבו. אולם, בניגוד לספר יוצר הסרט, באורח אופייני לקולנוע, מהפך מלודרמטי בעלילה. על-ידי כך הוא ממתיק עבור הצופה את הגלולה המרה, דבר שהטקסט הספרותי נמנע מלעשות.

8. אביה – האומנם אחת משלנו?

התחשבות בהעדפותיו המשוערות של הקהל ניכרת גם בעיבוד הקולנועי שנעשה לספרה של גילה אלמגור הקיץ של אביה. הספר ראה אור בשנת 1985 ועובד לסרט בשנת 1988 על-ידי הבמאי אלי כהן. גילה אלמגור השתתפה בהכנת הסרט כתסריטאית ומגלמת בו את תפקיד אמה של אביה. ייתכן כי בשל מעורבותה של גילה אלמגור בשלבים השונים של עשיית הסרט, אין חריגות רבות של העיבוד הקולנועי מן הטקסט הספרותי. ההבדלים בין הספר לבין עיבודו הקולנועי באים לידי ביטוי בעיקר בהוצאתו מן הכוח אל הפועל של הפוטנציאל המלודרמטי הטמון בעלילת הספר. לספר, שעלילתו משורטטת במשיכות מכחול עדינות, ולא מעט נותר בו לדמיונו של הקורא, נוספו בהעברה לקולנוע קישורים סיבתיים ברורים, מהפכים עלילתיים חדים ושיאים רגשיים האופייניים למלודרמה.

הספר מתאר קיץ אחד בחייה של אביה, בת לאם שלחמה עם הפרטיונים במלחמת העולם השנייה ולאב שמת עוד טרם נולדה. אביה תוסה במוסד לילדים חסרי בית בגלל מצבה הנפשי הקשה של אמה, המחייב אשפוזים תכופים. אך בקיץ המתואר בספר מבלה אביה עם אמה בביתן שבמושב. במהלך הקיץ הזה מתקרבת אביה לאמה ולומדת להכירה. וזאת למרות הסבל שהסבה לה האם בתחילתו של



הקיץ של אביה
במאי: אלי כהן. מפיקים:
איחן אבן, גילה אלמגור
1988.

הקיץ – האם גזזה את שער ראשה של אביה משום שהכינים, שרחשו בו, הזכירו לה את המחנות. אביה סובלת מהטרדות ומעלבונות מצד ילדי המושבה ומגיבה על כך בזעם ובאלימות. תגובותיה מחוקות את הדימוי השלילי שדבק בה ובאמה, המכונות כפי אנשי המושבה "פרטיזונכה המשוגעת ובתה הפושעת". במהלך הקיץ מתוודעת אביה למר גנץ. בין מר גנץ לאמה של אביה נרקם קשר מיוחד, המתבטא בעיקר במכטים ובחילופי דברים מעטים. אביה, היחומה מאב, מתפתה להאמין שגנץ הוא אבא שלה שאיבד אותה ואת אמה בשואה, והיא מקווה שיחזור אליהן.

התכונות המלודרמטיות באות לידי ביטוי בסרט בעיקר בעיצוב מערכת היחסים הנרקמת בין מר גנץ לבין אביה ובינו לבין אמה. בספר עוקבת אביה אחרי מר גנץ ומנסה לגלות לו את מחשבותיה. אך מבטו הקר מגלה לה מיד ששגתה, והיא מתפכחת מאשלייתה. בסרט, לעומת זאת, היא עושה מאמצים רבים להימצא בקרבתו, מחייבת אליו חייכים רבי-משמעות, מתרפקת עליו בנסיעה משותפת במונית, ואף מגלה את מחשבותיה למיה אברהמסון, בת המושבה, ובכך גורמת לשערורייה.

השערורייה פורצת כמהלך נשף ריקודים בבית משפחת אברהמסון. אמה של אביה לא הוזמנה אליו. בספר האם אינה הולכת לנשף אך רוקדת עם ילדתה לצלילי המוסיקה הבוקעת ממנו. בריקוד היא שוכחת את עצמה – נדמה לה, כנראה, שהיא רוקדת שוב עם אבא של אביה שהיה, כמסופר, רקדן מעולה והיו לו כדיוק אותן עיניים כמו לאביה. בסרט, נטייתה של האם להחליף בהזייתה את אביה כאבא שלה מועצמת בסצינה שבה היא מלטפת ומנשקת את ילדתה בלהט ובתשוקה. יתר על כן, אחרי

הריקוד עם הילדה היא הולכת לנשף שלא הזמנה אליו ומזמינה את מר גנץ לרקוד עמה. בעקבות זאת מתפרצת אמה של מיה ומגלה לכל את מחשבותיה הכמוסות של אביה, שאותן גילתה למיה בלבד. כך פורצת השערורייה שכלל אינה מופיעה בספר. השערורייה הזו תוליד בסרט לשרשרת אירועים, שבספר אינם נראים כמשתלשלים ישירות זה מזה: משפחת גנץ תעזוב את המושבה, האם תמוטט (בספר התמוטטותה אינה קשורה בשום שערורייה ונתפשת כנובעת מתהליכים פנימיים ולא מאירועי ההווה) ואביה תתפכח מהאשליה שמר גנץ הוא אביה. בסיום הסרט היא תבקש מדודתה שבאה להשגיח עליה לא לדבר איתה על אבא שלה, כי הוא מת.

למרות ההבדלים בין הספר לבין הסרט, המסר של שתי היצירות זהה. הן הספר והן הסרט, כל אחד בדרכו, מציע התייחסות חדשה לניצול השואה. בספרות ובקולנוע הישראליים של העשורים הקודמים בוטאה האמונה, שניצול השואה, ילד או מבוגר, ימצא את תיקונו אם ישיל מעליו את עברו ואת זהותו הקודמת ויכנה לעצמו זהות חדשה ו"בריאה" (ראו גרץ 1998).¹⁴ אמונה זו מושמת לאל בספר ובסרט הקיץ של אביה כשם שהושמה לאל בסרטו של אילן מושנזון רוכה חוליות משנת 1979, בספרו של דוד גרוסמן עיין ערך: 'אהבה' משנת 1986 וביצירות אחרות מאותו גל. היצירות האלה מראות כי לא ניתן לגנוז את העבר: הוא רודף לא רק את מי שהיה "שם" אלא גם את בני הדור השני. עבר זה רודף גם את אביה דווקא משום שאמה לא מתה (בניגוד לאמו של הילד ניצול השואה בספר אחד משלנו מאת ימימה אבידר'טשרנובין) אלא חיה לצדה כתזכורת תמידית לעבר. תמונותיו המצהיבות של האב, עיניו הדומות כלי-כך לעיניה, והשם "אביה", שניתן לה לזכרו של האב ואשר הילדה נלחמת נגד שיבושו ל"אביבה", אף הם בונים גשר לעבר.

בסרט מתפצל קולה של אביה לשניים: כשהיא מדברת בהווה הסיפורי נשמע קולה של השחקנית הילדה קאיפו כהן, אך כשהיא נזכרת בילדותה ממרחק הזמן מושמעות מחשבותיה ב"קול-על" על-ידי גילה אלמגור המגלמת את האם. כך מיטשטשת ההבחנה בין שתי הדמויות והן "מתערבבות" זו בזו. העבר ממשיך אפוא לחיות הן בדמות האם והן בדמות הילדה ש"ירשה" את קולה.

מן העבר אי-אפשר להיפטר גם משום שהחברה הישראלית, שהוצגה לעתים קרובות כנדיבה ומתגייסת לעזרה, כמו למשל בספר אחד משלנו, שינתה את פניה בספר ובסרט הקיץ של אביה. היא מתגלה כאטומה וכאכזרית. אמנם הילדים הם הצועקים "פרטיזונכה המשוגעת", אך ממי למדו כינוי זה

14 את ההתייחסות שהיתה מקובלת בעבר עשוי להדגים ספר הילדים אחד משלנו מאת ימימה אבידר'טשרנובין, שראה אור לראשונה בשנת 1947. בספר זה מגיע ילד ניצול שואה בשם יוסף למושב. הוא שקט ועצוב, מכונס בעצמו ונרדף על-ידי ביעותי לילה. ילדי המושב ואורח מן העיר (שהגיע היישר משמונה בעקבות אחד) מתגייסים לעזרתו. בהדרגת אחד מאנשי המושבה, המשמש להם כמורה רוחני ומכונה בפייהם "סבא מנחם", יוצאים הילדים למסע אל ים המלח, שם צומח פרח מופלא בעל שם סמלי, העדעד. מעליו הכתושים ניתן להכין שיקוי שירפא את יוסף. הפרח, כמובן, אינו אלא תירוץ. מסע ההרפתקאות הוא העיקר. במסע זה יתהדקו הקשרים בין יוסף לילדים הישראלים, הוא יתחשל ויוכיח את עצמו כרע נאמן וכגיבור. למעשה הוא יעבור תהליך חניכה מעין זה שעבר הילד המזרחי בספר חסמבה והסוד הגדול ובסרט שמונה בעקבות אחד. בסוף הספר הוא צבר לכל דבר: עליו, מעורה בחברה ומשתלהב ממשחק כדורגל.

אם לא מהוריהם? כך נהדף ניצול השואה אל כלא כדירותו שאותו הוא יכול לחלוק רק עם הדומים לו. בעקבות פוקו (ראו לדוגמה פוקו 1972) ניתן לטעון כי חברה מתאפיינת במידת נכונותה להרחיב את מעגל הזהות העצמית שלה ולכלול בו את מי שהדיחה מקרבה או הציבה לו "תנאי כניסה" קשים בעבר. נכונות כזו אינה מאפיינת את החברה הישראלית כפי שהיא מתוארת בהקוין של אביה, אך היא מתגלה בספרות ובקולנוע הביקורתיים המעמידים בפני החברה תביעות לפתיחות ולקבלת האחר כמות שהוא.

ביבליוגרפיה

ספרות ראשונית

- אבידר'טשרנוביץ, ימימה 1980 [1945]. שמונה בעקבות אחר. תל אביב: ליכטנפלד-ברונפמן.
 אבידר'טשרנוביץ, ימימה 1984 [1947]. אחד משלנו. תל אביב: ליכטנפלד.
 אלמגור, גילה 1985. הקוין של אביה. תל אביב: עם עובד.
 אריאלי (אורלוף), ל.א. תרע"ח. אללה ברים. ניו יורק: קדימה.
 גור, מוטה 1969. עזית הכלבה הצנחנית: סיפורים לילדים. (ללא שם הוצאה).
 גור, מוטה 1975. עזית במדבר יהודה. תל אביב: ידיעות אחרונות.
 גורי, חיים 1975. "המסע אל הר האלוהים". בתוך אדם במלחמה: מבחר פרקי ספרות. ליקט וערך אדיר כהן. מערכות. עמ' 145-150.
 גרוסמן, דוד 1983. היוך הנדי. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
 גרוסמן, דוד 1986. עיין ערך: 'אהבה'. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
 יזהר, ס. (סמילנסקי) 1977 [1949]. "חירבת חיזעה". בתוך: ארבעה סיפורים. תל אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 35-88.
 יזהר, ס. (סמילנסקי) 1989 [1958]. ימי צקלג (א"ב). תל אביב: זמורה ביתן.
 לבנה (ליברמן), צבי 1932. עורך הנודד. תל אביב: קופת הספר.
 לוי, איתמר 1991. אותיות השמש אותיות הירח. ירושלים: כתר.
 מוסינזון, יגאל (ללא תאריך) [1950]. חממכה ושורדי הסוסים. תל אביב: שחק.
 מוסינזון, יגאל (ללא תאריך) [1956]. חממכה והסוד הגדול. תל אביב: שחק.
 מוסינזון, יגאל (ללא תאריך) [1957]. חממכה בשבי הלגיון הערבי. תל אביב: שחק.
 מוסינזון, יגאל (ללא תאריך) [1958]. חממכה במערות טורקלין. תל אביב: שחק.
 סמילנסקי, משה 1992 [תר"ע]. "לטיפה". בתוך: כמולדת הגעגועים המנוגדים. ערך: אהוד בן עזר. תל אביב: זמורה ביתן. עמ' 64-68.
 רוץ-פדר, גלילה 1985. נאדיה. תל אביב: מלוא.

קולנוע

- בוקאי, רפי 1986. אוונטי פופולו.
ברבש, אורי 1984. מאתורי הסורגים.
גולן, מנחם 1964. שמונה בעקבות אחד.
דוידזון, בועז 1972. עזית של הצנחנים.
דוידזון, בועז 1977. אסקימו לימון.
דיין, נסים 1985. גשר צר מאוד.
דינר, ברוך 1960. הם היו עשרה.
דיקנסון, תורולד 1955. נכעה 24 אינה עונה.
דמרון, הלל 1985. הסמכה ושוודי הסוסים.
הלחמי, חיים ואכסלרוד, נתן 1932. עורד הנודד.
וקסמן, דניאל 1982. המסין.
זהר, אורי 1965. חור בלבנה.
זילברג, יואל 1971. הסמכה ונערי ההפקר.
חבצלת, זאב 1962. הכורה שכזאת.
ישורון, יצחק (צפל) 1986. מלכת הכתה.
כהן, אלי 1988. הקיץ של אביה.
מושנזון, אילן 1979. רובה חוליות.
נוסבאום, רפי 1968. המטרה טיראן.
פרמינגר, אוטו 1960. אקסורום.
רובינשטיין, אמנון 1986. נאדיה.
שור, רנן 1987. בלוז לחופש הגדול.

ספרות משנית

- אבן־זהר, בשמת 1996. "מקרה מבתן: סדרת הסמכה מאת יגאל מוסינזון". בתוך: שביט זהר 1996, עמ' 324-297.
אופק, אוריאל 1985. לכסיקון אופק לספרות ילדים. תל אביב: זמורה ביתן.
ארלוזורוב, חיים תש"ד. חיים ארלוזורוב: מבחר מאמריו. ירושלים: מצפה.
בן עזר, אהוד 1992. מבוא לקובץ במולדת הגעגועים המנוגדים: הערכי בספרות העברית, מבחר סיפורים. ערך אהוד בן עזר. תל אביב: זמורה ביתן. עמ' 7-55.
גרוס, נתן ויעקב 1991. "ידיה בימי", 'עודד הנודד.' בתוך ספרים: פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בישראל. ירושלים, מהדורה מוגבלת בהוצאת המחברים. עמ' 86-94.
גרוסמן, דוד 1992. נוכחים נפקדים. תל אביב: הקבוץ המאוחד.

גרץ, נורית 1993. סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

גרץ, נורית 1995. שכוייה בחלומה: מיתוסים בתרבות הישראלית. תל אביב: עם עובד.

גרץ, נורית 1998. "ה'אחים' בסרטים הישראליים בשנות הארבעים והחמישים: ניצולי שואה, ערבים, נשים". בתוך: מכטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי. ערכו: נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה. עמ' 381-402.

גרץ, נורית [בדפוס]. "סיפור המסגרת הציוני בסרטי קולנוע בשנות הארבעים והחמישים".

גרץ, נורית [בדפוס]. "לידת העברי מתוך היהודי: סיפור המסגרת הציוני במכוות האור".

הלחמי, יוסף תשנ"ה. "עודד הנודד: מסיפור לסרט, 1932". בתוך ספרו: ויהי מה: פרקים בדברי ימי הסרט הארצישראלי. ירושלים: ארכיון הסרטים היהודיים ע"ש סטיבן שפילברג, המכון ליהדות ומנו ע"ש אברהם הרמן והאוניברסיטה העברית. עמ' 116-126.

כהן, אדיר תשמ"ח. פנים מכווערות כמראה: השתקפות הפכסוף היהודי-ערבי בספרות הילדים העברית. תל אביב: רשפים.

פוקו, מישל 1972. תולדות השיגעון בעידן התבונה. ירושלים: כתר.

שביט, זהר 1996. מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים. (בשיחוף עם בשמת אבן-זהר). תל אביב: עם עובד, האוניברסיטה הפתוחה.

שוחט, אלה 1991. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה. תל אביב: כרירות.

Even-Zohar, Itamar 1990. *Polysystem Studies, Poetics Today* 11:1.

Said, Edward 1977. *Orientalism*. New York: Vintage Books.