

# עולם קטן

---

כתב-עת לחקר ספרות ילדים ונוער

נושא הגיליון:

ספרות ילדים בין דגמים, שפות ותרבויות

גיליון 2

תשס"ה, 2004



**OLAM KATAN (SMALL WORLD)**  
**A Journal of Children's Literature Study**

All rights reserved  
Copyright © 2004 Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir - Publishing House Ltd.  
& The Yemima Center, Beit Berl College

כל הזכויות שמורות  
זכויות בעברית שמורות © 2004  
כנרת, זמורה-ביתן, דביר – מוציאים לאור בע"מ  
ומרכז ימימה, מכללת בית-ברל

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לתרגם, לאחסן במאגר  
מידע, לשרד או לקלוט בכל דרך או אמצעי אלקטרוני, אופטי או  
מכני או אחר כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה. שימוש  
מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה אסור בהחלט  
אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

הכנה לדפוס: ח.ש. חלפי בע"מ  
גרפיקה ועימוד: הדס בכר  
סידור, עימוד והפקה במפעלי כנרת, זמורה-ביתן, דביר –  
מוציאים לאור בע"מ  
רח' התעשייה 10, אור יהודה, 60212

נדפס בישראל תשס"ה / 2004  
Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir - Publishing House Ltd.  
10 Hataasiya St., Or Yehuda 60212. Israel

**עולם קטן**  
**כתב-עת לחקר ספרות ילדים ונוער**

**עורכות**

חנה לבנת – ראש מרכז ימימה  
רימה שיכמנטר

**ועדת מערכת**

רחל אלבוים-דרור  
יוסי גורני  
אלכס זהבי  
חביבה יונאי  
בעז ערפלי

**איור העטיפה: דוד פולונסקי**

**מפיקות**

קרן ארמון  
רויטל רוזנשטרם

**כתובת המערכת**

מרכז ימימה  
מכללת בית-ברל 44905  
טל' 09-7476400 פקס' 09-7476460

מייסד כתב-העת "באמת!!" ועורכו הראשון – ד"ר שלמה הראל ז"ל

# סרטי "דיסני" ומקורותיהם הספרותיים

## רחל ויסברוד

### 1. מבוא

כשיצא לאקרנים, בשנת 1994, הסרט *מלך האריות*, הציגה אותו חברת "דיסני" כסרט העלילתי הראשון שלה באורך מלא, המתבסס על תסריט מקורי ולא על יצירה ספרותית שקדמה לסרט. ואכן, הישענות על טקסטים ספרותיים מאפיינת את סרטי "דיסני" מראשיתם: החל בשלגיה, הסרט המצויר הראשון באורך מלא שהפיק וולט דיסני (1937), ועד טרזן שהופיע ב-1999.<sup>1</sup>

ההישענות על יצירות ספרות איפשרה ל"דיסני" ליהנות מיוקרתן: לעתים קרובות נבחרו לעיבוד מעשיות עתיקות, הנחשבות לנכס תרבותי יקר ערך (כמו *לכלוכית*, 1950; *היפהפיה הנרדמת*, 1959), או יצירות מן הקלאסיקה של ספרות העולם, הן לילדים (פינוקיו, 1940; פיטר פן, 1953) והן למבוגרים (הגיבן מנוטרדם, 1996). כמו כן, הבחירה ביצירות מוכרות וידועות איפשרה לנצל את מלוא פוטנציאל הפופולריות שלהן. על האופן החיובי שבו נתפס הקשר של הסרטים לספרים שבבסיסם מעידה הפתיחה לסרטי "דיסני", שהפכה לסימן ההיכר של הסרטים המוקדמים: על המסך מופיעה תמונה של ספר, שכריכתו המהודרת מרמזת לעתיקותו ולחשיבותו; הספר נפתח לנגד עינינו, ציוריו קמים לתחייה והופכים לסרט שבו אנו צופים.

כבר בסרט הראשון, שלגיה, נחל וולט דיסני הצלחה גדולה. על הישגו, שהתבטא באיכות האנימציה והפסקול, בחן ובהומור של הסרט, קיבל את פרס האוסקר. האיכות ניכרה גם בסרטי ההמשך – בצבעוניותם, בעושר הפרטים, בחיקוי המדויק של תנועות אנושיות ושל תהליכים בטבע ובסצינות ראויה מרשימות (כמו שריפת היער הלא נשכחת בבמבי, 1942). סגנון האנימציה השתנה במשך השנים, אבל נשא בכל עת את חותמו המובהק של "דיסני" (תחילה היה זה סגנונו האישי ואחר כך סגנונם של האמנים שהעסיקה החברה). הסרטים המוקדמים התאפיינו בקווים מעוגלים, שיצרו עולם נטול פינות חדות (חוץ מבעיצוב דמויות "הרעים"), ושיוו לסרט אופי "מתקתק", על גבול הקיטש. בהמשך פינתה העגלגלות את מקומה לטובת סגנון מופשט יותר, שכלל קווים ישרים וזוויות חדות ושוני זה בולט, אם משווים, למשל, את שלגיה עם *מלך האריות* או עם *פוקהונטס* מ-1995. למרות האחידות, בכל סרט ניכר גם סגנון ייחודי לו, ההולם את אופיו ואת תכניו. לדוגמה, פריז בסרט *חתיילים* בצמרת (1970) נראית כאילו צוירה בהשראת הציור האימפרסיוניסטי – גוון מתחלף בגוון, בלי קווי מתאר ברורים, כמו בציור של ואן גוך.<sup>2</sup>

ד"ר רחל ויסברוד היא מרצה לתורת התרגום ולחסי ספרות וקולנוע באוניברסיטת בראילן ובמכללת בית-ברל.

1 הדין יכלול תחת השם "דיסני" הן את וולט דיסני עצמו והן את חברת "וולט דיסני", שהמשיכה לשאת את שמו גם אחרי מותו ב-1966.

2 הקשר לציור האימפרסיוניסטי מתבלט, עד כדי פרודיה, כשהחלתגול "טולוז", הנושא את שמו של הצייר הצרפתי המפורסם טולוז לותרק, מצייר בעצמו ציור שבו הצבעים נמוגים זה כזה.

בהרקולס (1997) יורדות המוזות מכז יווני קלאסי שעליו הן מצוירות, וסגנון העיטור של כדים כאלה ניכר לכל אורך הסרט. ואילו הסרט מולאן (1998), שעלילתו מתרחשת בסין, צויר בסגנון המזכיר את הציור הסיני המסורתי במכחול ובצבעי מים.<sup>3</sup> כיום ניכרת האיכות של סרטי "דיסני" באנימציה מחשב משוכללת, פרי שיתוף פעולה עם אולפני "פיקסאר" (Pixar), וסרטים שלמים – צעצוע של סיפור על שני חלקיו (1995 ו-1999), באגליף (1998) ודינוזאור (2000) – מבוססים על אנימציה כזו. הסרטים הצטיינו לא בסגנון האנימציה שלהם בלבד, אלא גם בפסקול העשיר. הסגנון המוזיקלי השתנה לאורך השנים – מהמוזיקה הקלאסית של צ'ייקובסקי בהיפהפיה הנדמית ועד למוזיקת הרוק הקצבית של פיל קולינס בטרזן. צורת שילובה של המוזיקה בסרט עברה תהפוכות גם היא: בטרזן, לעומת סרטים מוקדמים יותר, נשמעת השירה ברקע, ואינה בוקעת מפי הדמויות, וכך משתחרר הסרט מתבנית "המחזמר" שאיפיינה את סרטי "דיסני" בעבר. בקטעים המדוברים והמושרים כאחד אפשר לשמוע את קולותיהם של מיטב השחקנים והזמרים: רובין ויליאמס כג'יני באלדין, וופי גולדברג ואלטון ג'ון במלך האריות, ועוד.

הצלחתם של הסרטים הובילה לכך שהתפתחה סביבם תעשייה שלמה, גורפת הון. העולמות הקסומים שעוצבו בהם שוחזרו בפארקים של "דיסני": הראשון נחנך בקליפורניה ב-1955, ומאז נוספו עליו הפארקים בפלורידה (1971), ביפן (1983) ובצרפת (1992). הפארקים – לרבות "יורודיסני" בצרפת, שהקמתו נתפסה כגילוי של אימפריאליזם תרבותי אמריקני ועוררה התנגדות עזה – הפכו למוקדי משיכה לתיירות מקומית ובין-לאומית. התעשייה שבעקבות סרטי "דיסני" כוללת גם ייצור ושיווק בובות בדמות גיבורי הסרטים, וכן בגדים, מצעים, כלי כתיבה, כלי אוכל וצעצועים, שעליהם מצויות הדמויות של "דיסני". שמירה קפדנית על זכויות היוצרים מאפשרת שימוש בדמויות אלה למי שקיבל זיכיון לכך, וכך מובטח האינטרס המסחרי של החברה.<sup>4</sup>

הנחת היסוד של הדיון הנוכחי היא שההצלחה הגדולה של סרטי "דיסני" מחוללת דבר והיפוכו: מצד אחד, הצלחת רבים מהסרטים ניזונה מהיוקרה ומהפופולריות של היצירות הספרותיות שבבסיסם; מצד אחר, הסרטים גורמים לדחיקתן ולהשכחתן של יצירות אלה. הפופולריות העצומה של הסרטים מקבעת בזיכרון הצופים את הגרסה של "דיסני", ודוחקת לצד גרסאות אחרות. הסרטים אף מוסבים בחזרה לספרים, שעיקרם תמונות מתוך הסרט. כך קורה שמפעל של הנצחה הנו, בד בבד, מפעל של השכחה.

בדיון זה ייבחנו יחסיהם של אחדים מסרטיה הפופולריים של "דיסני" עם הספרים שקדמו להם. כך יתאפשר, בראש ובראשונה, להסב תשומת לב אל מה שהסרטים שינו או העלימו. זהו ניסיון, ולו צנוע, להפנות את הזרקור אל יצירות הראויות להיזכר גם בגרסתן הספרותית המקורית. ואולם, לדיון זה עוד מטרה – לבחון את מנגנון הפיכתה של יצירת ספרות למוצר מסחרי פופולרי. מטמורפוזה זו כרוכה בשינויים בעלילה ובדמויות וכן בתכנים ובמסדיה המקוריים. בייחוד ראויים לציון השינויים

3 ברומה קמתוליס כצמרת. הרמיזה נעשית מפורשת כמעט בעת שמאפרים את מולאן. הצבעים "מרהיבים" ונכתובים אותה. כאילו היו נאמת צבעי מים.

4 עדות מקומית לשמירה הקפדנית על זכויות יוצרים היא התביעה המשפטית נגד דודו גבע, שנדרש לסלק וריאציה על דמותו של דונאלד דאק מספרו ההומוריסטי הבנוי (1994).

שנעשו כדי להתאים את היצירות להשקפת העולם הערכית והחינוכית של "דיסני". לסרטים מטרה מסחרית אמנם, אבל אין בזה לקבוע כי אין הם מחנכים. כמוצרי בידור המיועדים לצריכה רחבה, מצד אחד, וכבידור לילדים הטעון נושפנקא של המבוגרים, מצד שני, הם נוטים לבטא עמדות וערכים המקובלים בחברה, ונתפסים כראויים להיות מוקנים לילדים.<sup>5</sup> כדי לעצב עמדות וערכים אלה היה צורך לסטות מן הספרים המקוריים הרבה מעבר למתחייב מעצם המעבר מהשפה הספרותית לשפת האנימציה הקולנועית. השינויים נדרשו לא רק במקרים שבהם היצירה הספרותית המקורית כוונה למבוגרים ולא התאימה, כמות שהיא, לילדים, אלא גם במקרים שבהם היצירה המקורית עצמה כוונה לילדים, אבל לא תאמה את הקו החינוכי של "דיסני".

כמוצרי צריכה המוניים, המכוונים לרצות את קהלם, משקפים, כאמור, סרטי "דיסני" עמדות מקובלות בחברה שבה נוצרו. בו בזמן, הצלחתם העצומה מאפשרת להם לקבע ולשמר את העמדות ואת הערכים האלה. דווקא משום כך, יש טעם בצפייה ביקורתית בסרטים אלה ובחידוד המודעות למסרים החבויים בהם. ייתכן שבעקבות צפייה כזו יוחש צורך לעמת אותם עם טקסטים ספרותיים וקולנועיים אחרים, הכוללים עמדות שונות.

## 2. פישוט וריכוך

כלל ראשון שלו מצייתים הסרטים: על הסרט להיות פשוט וקל להבנה, אופטימי ולא אכזרי מדי. הפשטות מושגת באמצעות סכמטיזציה של העלילה וצמצום מספר הדמויות, ובעיקר באמצעות הנגדה חדה בין דמויות "טובות" ל"רעות": אין בסרטים אלה מקום לדמויות מורכבות. פיטר פן, מרי פופינס (בסרט מצולם מ-1964), הרקולס (בסרט המבוסס על המיתולוגיה היוונית) – אצל כולם שויפו הקצוות ועוצבה דמות טובה ומתוקה יותר מהדמות המקורית, שיש בה צדדים לכאן ולכאן. לעומת זאת, דמויות שבמקור הספרותי או המיתולוגי אינן מתאפיינות ברשעותן דווקא ובה בלבד (כמו הכישוף פרולו בהגיבן מנטרדס, שהוא דמות טראגית ומיוסרת, או אל השאול האדס בהרקולס) הפכו בסרטים להתגלמות הרוע.

בנוסף לפשטותם מתאפיינים הסרטים במגמה "לרכך" ו"להמתיק" מציאות קשה, בייחוד אם היצירה המקורית לא נועדה כלל לילדים. קטעים מפחידים, עצובים ואכזריים נכמו המנוסה המבוהלת ביער בשלגיה, מות האם בכמבי ומות האב במלך האריות) מותרים אמנם, שכן הם תורמים למתח ומעצימים את הרושם של הסוף הטוב, אבל הם מרוככים ביחס למקור הספרותי (במבני, הגיבן מנטרדס). זאת ועוד, הם אינם ממוקמים בדרך כלל בסופו של הסרט ואינם מהווים את מסקנתו הסופית, הצופה אמור לצאת מאולם הקולנוע או לסיים את הצפייה בסרט הווידיאו בחיוך על שפתיו. הריכוך של מציאות קשה בולט מאוד בכמבי. הספר, מאת הסופר היהודי ממוצא אוסטרי פליכס סלטן, ראה אור בראשונה ב-1923. סלטן תיאר את חייו של במבי ושל חיות אחרות ביער אגב

5 על תמיכתם של סרטי "דיסני" בערכים חברתיים שמרניים נכתב לא מעט לאורך השנים. ראו, למשל: Stone 1975; Bell, Hass & Sells 1995; Smoodin 1994. כעברית ראו לנושא זה: כהן ואורן תשנ"ה. על המגמה לבטא ביצירות המיועדות לילדים את הערכים המקובלים בחברה, ראו שביט 1996, 123-145.

האנשתם: הם מדברים זה אל זה וחווים רגשות דומים לאלה של בני האדם. האנשה של בעלי חיים רווחת מאוד בספרי ילדים, אבל ספרו של סלטן מיוחד בכך שתיאר את החיים ביער בלי כחל ושרק, בלי לדלג על פרטיה של מלחמת הקיום האכזרית. התיאורים האכזריים של טרף והרג מזכירים סרטי טבע דוקומנטריים יותר משהם דומים לספרי ילדים המושתתים על האנשה:

ביער עמדה דממה, אבל כל יום קרה משהו נורא פעם אחת תקפו העורבים את בן הארנב מכרנו, הארנבון, ששכב חולה בשדה, ורצחו אותו באכזריות. שעה ארוכה נשמעו יבבותיו המעוררות רחמים. הארנב היה אז בדרך, וכשנודעה לו הידיעה המעציבה, לא ידע צערו גבול והנה נראה הסנאי מתרוצץ ופצע גדול בגרונו מנשיכת הסמור. בדרך נס נחלץ הסנאי מטורפו. מרוב כאבים ניטל כוח-הדיבור ממנו, אך הוא התרוצץ יפה בין כל הענפים. הכל ראו אותו. כמטורף היה מתרוצץ. מזמן לזמן נעצר, הרים בייאושו את רגליו הקדמיות, לפת את ראשו מרוב אימה וצער, ודמו ניגר על חזהו הלבן. כשעה התרוצץ כך, התמיטט פתאום, נפל בתנועות כושלות בין הענפים, וצנח גוסס לשלג (סלטן 1977, 65-66).

מתעוררות השאלות מה הניע את הסופר לכתוב כך והאם הספר נועד בכלל לילדים. האכזריות הנוראה המאפיינת את היחסים בין חיות היער מאפשרת לפרש את הספר כאלגוריה חברתית, המבטאת את אימי מלחמת העולם הראשונה ומגיבה על עליית הפשיזם (Sterba 1997). זאת ועוד, הספר מעורר תחושה שסלטן חזה את העתיד – את מלחמת העולם השנייה ואת השואה. הקישור לשואה, שטרם התרחשה בעת כתיבת הספר, כמעט לא נמנע בקריאת הקטע על העופר גובו, למשל, שנולד חלש וחולני. חיות היער בורחות מפני הציידים, גובו נופל בשלג, ואמו ואחותו נוטשות אותו. ואולם, גובו אינו מתרעם עליהן, שכן הישארות עמו פירושה מוות (סלטן 1977, 73). הדילמה – האם להישאר עם אהוביך ולמות איתם או לברוח ולהפקירם למותם – מוכרת היטב מסיפורי זיכרונות על השואה. בסצינה אחרת מסתער כלב ציד על שועל פצוע שנורה בידי הצייד. השועל מתחנן בפני הכלב שיניח לו לנפשו: "תן לי ללכת... תן לי ללכת הביתה... תן לי, לפחות, למות בשקט..." (סלטן 1977, 135). הכלב מסרב להרפות ממנו, והשועל ושאר חיות היער מאשימים אותו בבגידה. הכלב מצטייר כהתגלמותו של משתף הפעולה, הפונה עורף לבני מינו כדי להשיג טובות הנאה לעצמו. גם זו סיטואציה אנושית המוכרת מספרות השואה.

ואולם, הספר אינו ספר נבואי בהכרח, המתייחס לתקופה היסטורית מוגדרת. אפשר לפרשו גם כמביע אמירה הגותית כללית על טבע החיים ועל טבע העולם. לפרשנות כזו מכון, למשל, הדו-שיח בין שני עלים טרם נשירתם מן העץ בעונת השלכת: "מה יקרה לנו כשנישור...?" שואל האחד, וחברו עונה: "נצנח כלפי מטה...". "ומה יש שם למטה?" הוא מוסיף ושואל, ונענה: "אין אני יודע. האחד אומר כך, השני אומר כך... אבל אין איש יודע." (סלטן 1977, 55).

בסרט של "דיסני" לא נותר דבר כמעט מכל זה. מן הספר נשאב רק הרעיון הכללי בדבר ההקבלה בין חילופי העונות בטבע לבין מחזוריות החיים. הסרט נפתח בלידתו של במבוי, שאביו הוא הנסיך הגדול של היער. בחורף הקר והמושלג יאבד במבוי את אמו, אבל האביב יבוא, ובמבוי יתפוס את

מקומם של הוריו כאב גאה ומאושר וכנסיך היער. הסרט כולו מתרחש בין שני מוקדים תמטיים אלה – תחייה והתחדשות.

המגמה של ריכוך ופישוט בולטת מאוד גם בסרט הגיבן מנוטרדם, המתבסס על הרומן של ויקטור הוגו, שבמקורו לא נועד כלל לילדים.

הספר ראה אור ב־1831, אבל עלילתו מתרחשת בימי הביניים. מקום ההתרחשות הוא פריז, המתוארת כעיר של גנבים, קבצנים, בעלי מום ומטורפים. על השליטה בעיר נאבקים המלך והכנסייה, המתאפיינים ברשעות, באטימות ובבערות. תחת שלטונם נכלאים, מעונים ומוצאים להורג בני אדם חפים מפשע. נראה שהוגו, כנציג רעיונות ההשכלה והרומנטיקה של תקופתו, מתריע באמצעות הסיפור על סכנותיו של שלטון חשוך, הכובל באזיקים את רוח האדם ואת חירותו. על הרקע הזה מעוצבות הדמויות ברומן ונרקמים היחסים ביניהן. אסמרלדה היא נערה פריזאית שנחטפה בינקותה בידי צוענים וגדלה ביניהם.<sup>6</sup> היא מתפרנסת מלהטוטים שהיא מבצעת ברחובות העיר בעזרת התיש המאולף שלה. הלהטוטים כרוכים בסיכון רב, שכן אפשר לפרשם בקלות ככשפים, והעונש על מעשי כישוף הוא הוצאה להורג.

חייה של אסמרלדה שזורים בחייהן של דמויות הגברים ברומן. המשותף לכולם: הם מחזרים אחריה, משתוקקים אליה או מאוהבים בה. לרוע המזל, איש מהם לא יוכל להיות לה לבן זוג. הראשון הוא פרולו, נציג מושחת של הכנסייה. פרולו מתאוה אל אסמרלדה, אבל כאיש דת קתולי אינו יכול לשאתה לאישה. בשחיתותו הוא מציע לה חיי פילגש, וכשהיא מסרבת להיעתר לו – קנאתו בוערת. אם לא תהיה לו – לא תהיה לאיש. פרולו הוא העומד מאחורי המזימה להאשים את אסמרלדה במעשי כישוף ולהוציאה להורג.

השני הוא גרינגואה, משורר ופילוסוף. גרינגואה נקלע בטעות ל"חצר הקסמים", מקום המסתור של הצוענים והגנבים. הוא נתפס בידיהם, ומכיוון שגילה את מחבואם הסודי, הם רוצים להורגו. אסמרלדה טובת הלב מצילה אותו באמצעות "נישואים פיקטיביים". גרינגואה מתאכזב לנלות שלאסמרלדה אין שום כוונה לממש את הנישואים, אבל מתנחם במהרה בחברתו של... התיש. בהמשך העלילה, כשפרולו חוטף את אסמרלדה ומבקש לאנוס אותה, גרינגואה הנלווה אליו אינו נחלץ לעזרתה, אלא מסתלק ונוטל איתו את התיש.

השלישי הוא פיבוס, הקצין יפה התואר. שמו, כשם אל השמש במיתולוגיה היוונית, הוא אירוני. למעשה, זהו "נער שעשועים" אנוכי וקל דעת. הוא מתכוון להינשא בנישואי תועלת לבת אצולה פריזאית, אבל מחזר אחרי כל נערה יפה הנקרית בדרכו, לרבות אסמרלדה, המתאהבת בו נואשות. לאורך עלילת הרומן אין פיבוס מצליח אף לזכור את שמה ולהגותו כהלכה. כשעומדים להוציאה להורג – הוא ניצב עם ארוסתו על הגוזזטרה ומשקיף בשוויון נפש על המתרחש.

נותר הרביעי – קוויזמודו, ילד הצוענים הגיבן ומושחת הצורה, שחוטפיה של אסמרלדה הניחו בעריסתה. רק הוא אוהב אותה אהבת נפש. אסמרלדה אומרת כי לא תוכל לאהוב אלא גבר המסוגל לגונן עליה ולהצילה בשעת צרה, אבל היחיד שמוכן להגן עליה, אפילו במחיר חייו, הוא קוויזמודו,

6 הוגו בן הנאה התשע־עשרה לא היה מחויב לגרכי התקינות הפוליטית של ימיו, ולא היסס לצייר את הצוענים בדמות סטריאוטיפית של חוטפי ילדים.

שמראהו מרתיע אותה. קווימוודו מודע לכך, ובאצילות נפשו נוהר מלהתקרב אליה ומלגעת בה. אסמרלדה היפה והטובה נידונה אפוא להיותר בלי כן זוג. מצב כזה אינו מתקבל על הדעת בסרט של "דיסני", ולכן נעשו שינויים בדמויות: על גרינגואה ויתרו כליל, ואילו פיבוס ההולל הפך להיות גבר אמיץ, נאמן ואוהב, כן דמותו של הנסיך בשלגיה או בהיפהפיה הנרדמת.<sup>7</sup>

בד בבד עם השינויים בדמויות נעשו גם שינויים מרחיקי לכת בעלילה. ברומן של הוגו מתוארות שתי תמונות של הוצאה להורג: בראשונה ניצלת אסמרלדה בידי קווימוודו, שחוטף אותה ונושא אותה אל הכנסייה, אל מקום מבטחים; בשנייה דואגים להרחיק את קווימוודו, ואסמרלדה מוציאה את נשמתה על חבל התלייה. ביום מותה נעלם קווימוודו. לאחר זמן מוצאים בכוך הקבר שלה שלד מעוות צורה המחבק את השלד שלה – מתברר שקווימוודו בחר למות לצדה של אסמרלדה. עדינות נפשו מובלטת בכך שרק במותה העז לחבקה.

בסרט של "דיסני", לעומת זאת, תמונת ההוצאה להורג הראשונה היא גם האחרונה. כך מתאפשר לסיים את הסיפור ב"סוף טוב" ובאיחוד של בני הזוג, אסמרלדה ופיבוס. את ההצלה המופלאה בידי קווימוודו הותירו על כנה, בגלל הדרמה והריגוש שבה. הדבר עורר בעיה: איך ייתכן שפיבוס אינו מציל את אהובתו בעצמו? את הבעיה פתרו בכך שכלאו את פיבוס בכלוב, ואף "פיצו" אותו על כליאתו בכך שאת אסמרלדה מציל אמנם קווימוודו, אבל את קווימוודו, הצונח מן הכנסייה אל הלהבות האופפות אותה מציל פיבוס דווקא, הממתין לו למטה בזרועות פשוטות. כך זוכים הצופים בסוף שמח ובמסר אופטימי – הצדק סופו לנצח.<sup>8</sup>

### 3. שימור הסדר החברתי

סרטי "דיסני" ניצרו בתרבות האמריקנית, שחרטה על דגלה את ערכי השוויון והדמוקרטיה. "החלום האמריקני" סובב סביב האפשרות של כל אדם להגשים את שאיפותיו ולהעפיל בסולם החברתי. ובכל זאת, סרטים אלה מתאפיינים בתפיסה חברתית שמרנית. הם מעצבים תמונת עולם שבה כל אדם נולד במשבצת מסוימת בחברה, ושם מקומו. ניסיון לחרוג מהמקום שאליו יועד מלידה סופו נזק וחורבן. אדגים טענה זו על פי סרט מוקדם, במבוי, וסרט מאוחר, מלך האריות. מלך האריות מתבסס, כאמור, על תסריט מקורי ולא על יצירת ספרות, אבל אפשר לראות בכמבי את "אביו הרוחני". במבוי שבסרט נולד למלכות. הסרט נפתח בכך ששמועה פושטת ביער: נסיך חדש נולד. כל החיות נוהרות אל מקום לידתו של במבוי לחזות בפלא. הארנב הקטן מעז ללגלג על העופר הצעיר, המתנווד על רגליו הדקות והחלשות עדיין, וננזף מיד: כך אין מתנהגים אל נסיך. ואילו הינשוף, דמות סמכותית ומכובדת, מגרש את כולם, כי לדעתו הנסיך הצעיר צריך לנח. האם האצילית למראה נותרת ביחידות עם בנה, והמוזיקה החגיגית הנשמעת ברקע משרה אווירת קדושה על ההתנלות העומדת להתרחש

7 מעניין לציין שגם בסרט ההוליוודי משנת 1939, שביים ויליאם דיטלה, דאגו שיימצא לאסמרלדה בן זוג ראוי. אך שם שיפצו לצורך זה את דמותו של גרינגואה.

8 גם בסרט ההוליוודי ויתרו על ההוצאה להורג בפעם השנייה כדי לאפשר "הפי אנד", ואף כאן גרינגואה מנוע מלהציל את אסמרלדה, כי חבריו אוהזים בו חזק לכל יעשה מעשה נמהר.



לנגד עינינו. התמונה מחקה תנועת מצלמה המטפסת לגובה, במעלה הר, ואנו חוזים בדמותו רבת ההוד, המורמת מעם, של הנסיך הגדול של היער, אביו של במבי. באחד הימים יירש במבי את מקומו. תמונת לידתו של במבי בספר שונה בתכלית. עורב הנחלים לבדו מגיע לצפות בו עם לידתו, וזאת לא מתוך הערצה, אלא בשל סקרנותו: גוזליו שלו לומדים לעוף רק אחרי שבגרו מעט, והוא סקרן לראות בעל חיים הקם על רגליו זמן קצר כל כך אחרי שהגיע אל אוויר העולם. גם במהלך חייו של במבי אין חיות היער נוהגות בו כבוד מיוחד: חלקן נוהגות בו בגסות, גוערות בו ואף מגרשות אותו. את קרובו, גובו, דוקר הקיפוד באכזריות רבה.

במבי זוכה אמנם לכינוי "נסיך" גם בספר, וזאת בשל הקרניים המעטרות את מצחו, הנראות ככתר מלכותי. ואולם, אין לו חזקה על כינוי זה: כל האיילים הם נסיכים, שכן לכולם יש קרניים. זאת ועוד, בספר אין במבי מוצב בראש סולם הבריאה. האיילים, שהוא אחד מהם, חיים ביער לצד הצבאים. הצבאים גדולים מן האיילים וקרניהם מרשימות יותר. בעוברים ביער נסוגים במבי ובני מינו לצד ביראת כבוד. ועם זאת, גם הצבאים אינם פסגת הבריאה. מעל להם ניצב האדם, שחיות היער כה יראות מפניו, עד שאינן קוראות לו בשמו, אלא מכנות אותו בכינוי "הוא" (בסרט האדם מיוצג בקול יריית רובהו בלבד). האדם הוא בעיניהן כול-יכול, שכן לו הכוח להרוג אבל גם להיטיב. כרצותו הוא צד אותן וברצותו הוא אוסף את החיות הפצועות כדי לטפל בהן ואף לאלפן (זהו גורלו של גובו). האדם ניצב אמנם מעל לכל חיות היער, אבל גם הוא אינו ישות עליונה. יש מי שנמצא מעליו. הדבר מתברר בתמונה שבה מהלכים במבי ואביו ביער ונתקלים בגופת אדם השרועה על האדמה – צייד שעסק בצייד לא חוקי ונורה בידי שומר האחוזה שבקרבתה הם חיים. אביו של במבי מנצל את ההזדמנות כדי לטעת בלבו של במבי אמונה באלוהים:

"הלוא אתה רואה במבי [...] הלוא אתה רואה 'אותו' שוכב שרוע, כאחד מאתנו? שמע אותי, במבי, אין 'הוא' כל-יכול, כפי שהם אומרים. לא מידו בא הכל הגדל והי כאן. אין הוא עליון עלינו! לידנו 'הוא' נמצא וכאחד מאתנו 'הוא', כי כמונו הוא יודע את הפחד, את המצוקה ואת היסורים. אפשר להתגבר עליו בכוח, כמו על כל אחד מבנינו, ואז הוא מוטל חסר-ישע על האדמה, כמונו כולנו, כפי שאנו רואה אותו עכשיו לפניך" (סלטן 1977, 140).

עליונותו של אלוהים בספר התחלפה אפוא בסרט בעליונותו של במבי שנולד לשלטון. מבחינה זו, במבי דומה לסימבה, גור האריות בסרט *מלך האריות*: גם כשסימבה נולד מתאספות כל החיות לצפות בו, הכבון המלכותי ניצב בראש סלע המזדקר אל על ומניף את סימבה לגובה כדי להציגו בפני נתיניו, והתמונה עוברת בין קבוצות של בעלי חיים ומציגה את הכול משתחוים בפני הרך הנולד. ההערה שמעוררת לידת סימבה קיצונית בהשוואה לזו שמעוררת במבי (הנפת הגור לגובה, ההשתחוות), אבל נראה שהסיבה לכך נעוצה בתפיסתו של האריה בתרבות האנושית כמלך החיות.

גם תהליך החניכה שעובר סימבה דומה לזה של במבי. כל אחד מהם מאבד הורה, לומד לשרוד בכוחות עצמו, והוזר למקום שבו נולד כדי למלא את ייעודו. סימבה, לעומת במבי, מנסה להתחמק מהגורל שיועד לו, והתוצאה הרסנית: שליט לא ראוי ונפס את מקומו וממיט סבל ורעב על כל תושבי

הערבה. המלוכה היא אפוא שליחות וגורל, ואת זאת מבהיר היטב לסימבה אביו המת, המתגלה אליו מן השמים ומלמדו שיעור: לכל אחד מקום וגורל משלו בגלגל החיים, ואי השלמה עם כך ממוטטת את הסדר הכללי.<sup>9</sup>

ההקבלה בין שני הסרטים, במבוי ומלך האריות, מעידה על כך שהמגמה לשימור הסדר החברתי ההיררכי, שאיפיינה את "דיסני" המוקדם, לא נעלמה בהכרח אצל "דיסני" המאוחר. האם נייודות חברתית אפשרית בעולם כזה? כן, אבל בהסתייגות. בסרטים המוקדמים, המתבססים על מעשיות (שלגיה, היפהפיה הנרדמת, לכלוכית) זוכה הגיבורה להתרומם משפל מעמדה ולהתחתן עם נסיך. בהיפהפיה הנרדמת הנסיך אף עומד על זכותו לשאת בת איכרים פשוטה; הרי זאת המאה הארבע-עשרה, הוא אומר לאביו. אבל בת האיכרים אינה אלא נסיכה בתחפושת, כשם ששלגיה ולכלוכית אינן באמת משרתות, אלא זמנית בלבד, בגלל עוול שנגרם להן. כאן אין "דיסני" צריך לחרוג מהמקור הספרותי, שכן במעשיות עצמן הטלטלה שעובר הסדר החברתי זמנית בלבד. נייודות קיימת גם בסרטים חתולים בצמרת (1970) והיפהפיה ותיחפן (1955), שגיבוריהם, כמו גיבורי במבוי ומלך האריות, הם חיות מואנשות. בשני הסרטים האלה, הגיבורה (חתולה או כלבה) היא גברת מיוחסת מבית טוב המתאהבת בנווד פוחת. בשני הסרטים הגיבור מרוצה מאוד מחיי החופש וההרפתקאות שלו ושר שירים בשבחם, אבל ה"הפי אנד" מתבטא בביותו: הגיבור מאומץ בידי בעליה הנדיבים של אהובתו, מתאחד איתה ומביא עמה צאצאים לעולם. דרך החיים "הפרחית" שדבק בה, בשולי הסדר החברתי ואף מחוץ לו, התבררה לבסוף כזמנית בלבד.

#### 4. היחס למיעוטים אתניים

הסרט ספר הג'ונגל (1967) מתבסס על קובץ סיפוריו של רודיאד קיפלינג בשם זה, שראה אור בראשונה ב-1894. הסיפורים שנבחרו לשמש בסיס לסרט נסבים על חייו של הילד מוגלי בין חיות הג'ונגל. בסיפורים אלה מסתתר מתחת לפני השטח רובד אלגורי: קיפלינג סוקר ומעריך צורות שונות של סדר חברתי, המיוצגות בחברת הזאבים, בחברת הקופים, וכדומה. נקודת המבט שממנה נצפית החברה האנושית היא של הקולוניאליזם הבריטי, ועליונותו של מוגלי על חיות הג'ונגל ניתנת להתפרש כעליונותו של האדם הלבן על ה"ילידים" (McClure 1981; Tompkins 1959). הסרט נטל מן המקור הספרותי את העלילה החיצונית בלבד, בלי מכלול הרעיונות שמאחוריה, אבל גם לו רובד סמוי, שאפשר לזהות בו נימות גזעניות. מקורן של אלה אינו בקיפלינג דווקא, שכן מושאן הוא האדם השחור באמריקה. מוגלי שבסרט נחטף בידי הקופים במצוות מלכם, לואי. לואי רוצה שמוגלי יגלה לו את סוד האש. לואי הוא קוף, וליתר דיוק – בון בעל זרועות ארוכות מאוד, כלומר, דומה לאדם, אבל נחות ממנו. את סוד האש הוא לא יגלה, לא רק משום שמוגלי עצמו עדיין אינו יודע שבכוחו לשלוט באש (הדבר יתגלה בהמשך הסרט, בקרב המכריע עם הנמר שירחן), אלא משום שהוא קוף וכזה יישאר.

עד כאן מדובר בעליונות האדם על הקוף (העולה בקנה אחד עם התפיסה ההיררכית הכללית

9 את תפיסת העולם המיעדת את השלטון למי שנוולד לכך, יצופה הרט וחורבן לארץ ששליטה הגליטימי הודה, אפשר למצוא בהמלט, מקור נוסף של מלך האריות.

בסרטי "דיסני". ואולם, מלך הקופים אינו סתם קוף, יש לו שם אנשי, לואי, והמוזיקה שהוא ונתניו משמיעים ורוקדים לצליליה היא מוזיקת הסווינג של השחורים כארצות הברית. השם והמוזיקה מכוונים ספציפית אל לואי ארמסטרונג, נגן הג'ז השחור המפורסם. גם התנועות שהקוף עושה בפיו ובשפתיו מזכירות תמונות של לואי ארמסטרונג או של דיזי גילספי בשעה שהם מנגנים בחצוצרה. המסקנה שאליה מובילה עלילת הסרט יכולה להתפרש אפוא כאמירה סמויה על האדם השחור: לואי, קוף בבון בגלוי ונגן ג'ז שחור במרומי, רוצה להיות "בן אדם", אבל מוטב לו שישתפק במה שהוא. הסרט פוקהונטס, שנעשה מאוחר יותר (1995), נוצר כבר בתוך מסורת התקינות הפוליטית שאיפיינה את התרבות האמריקנית בשנים ההן. בסרט זה, תביעתו של האדם הלבן להכרה בעליונותו נתקלת בסירוב ובנינוי. בפגישתם הראשונה של ג'ון סמית, נציג הקולוניאליזם הבריטי, ופוקהונטס, בת הצ'יף האינדיאני, מתברר סמית בהישגיה של תרבותו ומבטיח להנחיל אותם לאינדיאנים. פוקהונטס הפגועה והנעלבת שרה בתגובה את שיר הנושא של הסרט, "צבעי הרוח", ולמעשה מעבירה לג'ון סמית שיעור כרב-תרבותיות. לפי השיר, התרבות האינדיאנית אינה נופלת בדבר מתרבותם של הלבנים, אם כי הישגיה אחרים: יכולת לחיות בקרבה לטבע ובהרמוניה מלאה איתו.<sup>10</sup> עם זאת, גם בסרט זה, התקין פוליטית, נישואים בין איש לבן ואישה אינדיאנית אינם אפשריים עדיין. הסיפור מסתיים בתמונה נוגעת ללב של פרידה, שהיא בגדר חריגה בולטת ממסורת ה"הפי אנד" של סרטי "דיסני". אפשר היה לנמק את ההחלטה לסיים כך את הסרט ברצונם של יוצריו להיצמד לאמת ההיסטורית, אלא שהיצמדות כזו אינה מאפיינת את הסרט לכל אורכו.<sup>11</sup> אפשר היה להציע כהסבר גם תוכנית לסרט המשך, שהיה קשה לממשה לו הסתיים הסרט הראשון בקלישאה "הם התחתנו וחיו באושר ועושר עד סוף ימיהם", ואולם, סרטים אחרים של אולפני "דיסני" מסתיימים בתמונת איחוד של בני הזוג, גם אם הנישואים טרם מומשו; אלדין, למשל, שבסופו יוצאים הגיבורים, אלדין ויסמין, לטיסה משותפת על השטיח המעופף. נראה אפוא שההסבר לפרידה הוא רתיעתם של יוצרי הסרט ממתן לגיטימציה מפורשת לנישואים מעורבים, שמהם משתמעת גם לידת ילדים מעורבים בעתיד. בסרט ההמשך, פוקהונטס 2 (1998), משתבשת גם ההכרה החלקית ב"אחר" האתני, שאיפיינה את פוקהונטס. בסרט זה מגיעה פוקהונטס בראשונה בחייה ללונדון, וכדי להשקיף על העיר היא מטפסת על עץ ומעוררת את השתאותם של העוברים ושבים. במסעה מלווה אותה אינדיאני בעל מראה מפחיד ומגותך כאחת. הוא מסרב בתוקף לעלות על המרכבה המובילה את פוקהונטס מן הנמל אל העיר ומעדיף לרוץ אחריה כל הדרך. שניהם מזכירים דמויות ילידים נבערות ונלעגות מטקסטים ספרותיים וקולנועיים שרווחו בעבר.<sup>12</sup>

10 את שורשיה של רעיון הרב-תרבותיות אפשר כוהות בנישות מחקריות שונות, למשל אצל האנתרופולוג קלוד לוי שטראוס (Levi Strauss 1976). הסרט פוקהונטס, המאמץ רעיון זה, ממחיש את נדידתו מ"מגדל השן" של האקדמיה אל התרבות הפופולרית. לביטוי של רעיון הרב-תרבותיות בספר המיועד לחינוך ילדים, ראו כן ג'ון 1998. לביקורת על רעיון זה, בגלל הסכנה הנשקפת ממנו לערכים אוניברסליים, ראו טאוב 1997. טאוב טוען שהלגיטימציה של כל מסורת תרבותית באשר היא עלולה להוביל להשלמה עם מסורות השוללות את חירויות הפרט או מדכאות נשים.

11 על דמותה ההיסטורית של פוקהונטס נכתבו יומנים (למשל, Gamett 1933) וספרי עיון וכמו (Mossiker 1996; Tilton 1994). סרט זה של "דיסני" אינו משנה לצרכיו יצירה ספרותית, כי אם את האמת ההיסטורית (עד כמה שזו תיתכן). דוגמה בולטת אחרת של שכתוב ההיסטוריה בסרט אנימציה לילדים אפשר למצוא בסרט אנסטסיה של דון בלית יגארי גולדמן (1997), שעלילתו מתרחשת על רקע התמוטטותו של שלטון הצאר והמהפכה הרוסית.

12 על דמויות ילידים נבערות בספרות הילדים, ראו בק 2000.

חלקיות ההכרה ב"אחר" מתבטאת בתופעה של המרת "אחר" אחד במשנהו. ביטוי לתופעה זו נמצא בסרט המצויר של "דיסני", *אוליבר וחבורתו* (1988), המתבסס על הרומן *אוליבר טוויסט* של צ'רלס דיקנס מ-1837. ילדי הרחוב של דיקנס הפכו בסרט זה לבעלי חיים, ואילו פייגין, הנוכל השולח אותם לגנוב בשבילו, נותר אנושי. לא זו בלבד שנותר אנושי, גם זיהויו כיהודי לא נעלם: אמנם הזיהוי אינו מפורש, אבל הוא נרמז בעיצובו החיצוני הסטריאוטיפי – באפו הארוך, בשיניו העקומות ובכיעורו הכללי. והרי הפתעה: פייגין מזוהה במרומו כיהודי, אבל הרוע שאיפין אותו ברומן המקורי ניטל ממנו. הרשע האמיתי בסרט, זה, המאלץ את פייגין לשלוח את בני חסותו לרחובות, הוא גבר שחור ענק, בעל מראה מסוכן ומפחיד (הבסיס לדמותו הוא כנראה סייקס שבספר, שלא היה שחור כלל). פייגין, כך מתברר, עושה את מעשיו בלית ברירה. למעשה, הוא אוהב את בעלי החיים שאסף מן הרחובות והם משיבים לו אהבה. היהודי זופה כך מן האשמה שהטיל עליו דיקנס (זולת "אשמת" כיעורו), אבל זו הועמסה על כתפיו של האיש השחור.

אם מתבוננים אפוא בסרטי "דיסני" מן הפרספקטיבה של היחס למיעוטים, מתברר שהשינוי שחל בהם במרוצת השנים קטן מכפי שהוא יכול להיראות במבט ראשון, ובכל אופן אינו תלוי כלל במקור הספרותי שנבחר לעיבוד.<sup>13</sup>

## 5. היחס לנשים

בסרטי "דיסני" המוקדמים, ובהם שלגיה, לבלוכית והיפהפיה הנרדמת, האידאל הנשי הוא אישה חלשה וכנועה, שמקומה הטבעי בבית, ומשאת נפשה להינשא לנסיך.

הדמות הנשית בסרטים אלה זקוקה לגבר שיציל אותה בשעת צרה. כדי לאפשר לגבר למלא את ייעודו – הצלת האישה – מוכן "דיסני" לסטות סטייה ניכרת ממקורותיהם הספרותיים של סרטינו. בשניים מהסרטים המוקדמים, שלגיה והיפהפיה הנרדמת, שוקעת הגיבורה בתרדמה ממושכת, דמויית-מוות, ורק נשיקת אוהב יכולה להצילה ממנה. שלגיה של "דיסני" שוקעת בשינה עמוקה אחרי שנגסה מן התפוח המורעל שהגישה לה אמה החורגת, המכשפה. הגמדים האכלים מניחים אותה בארון זכוכית ומסרבים לקבור אותה. נסיך יפה תואר, ששלגיה הספיקה לפוגשו ולהתאהב בו עוד לפני שברחה מהארמון, מגיע למקום. מוכה יגון על מותה הוא רוכן עליה לנשיקה, ואז היא מתעוררת. היפהפיה הנרדמת של "דיסני" שוקעת בשינה אחרי שדקרה את אצבעה בפלך, כפי שניבאה לה הפיה הרעה. אהובה הנסיך נחלץ, בעזרת שלוש הפיות הטובות, מהכלא שבו החזיקה אותו הפיה הרעה, ודוהר על סוסו לארמון שבו נמה אהובתו. ואולם, הארמון מוקף חומת קוצים ומוגן בידי הפיה הרעה, שהפכה את עצמה לדרקון מכעית. בסצינה רוויית רמזים למאבקו של הקדוש הנוצרי ג'ורג' בדרקון, מצליח הנסיך האמיץ לחסל את אויבתו. עם מות הפיה הרעה נעלמים הקוצים, והנסיך ממחר אל אהובתו ומעיר אותה בנשיקה.

בשני הסרטים מותנית, אם כן, נאולת הנסיכה בהגעת הנסיך ובנשיקתו. בהיפהפיה הנרדמת

13 על ייצוג שלילי של ה"אחר" האתני בסרטים מצולמים הנשענים על מסורת סרטי האימגיה לילדים, ראו אטלס 1993.

הנסיך מתאפיין גם בגבורתו ובכוננותו להקדיב את עצמו למען הנסיכה. במעשיות המקוריות של האחים גרים, לעומת זאת, העלילה, בשני המקרים, שונה בתכלית (ראו גרים 1990; גרים 1994א; גרים 1994ב; גרים 1997).<sup>14</sup>

ב"שלגיה" של גרים מגיע אל היער, שם מונח ארונה של שלגיה, נסיך שלא הכיר אותה קודם לכן. המום מיופיה הוא מבקש מהגמדים שיניחו לו לקחת את הארון. הגמדים נאותים לבסוף, ומשרתי הנסיך נושאים את הארון על שכמם מטלטלות הדרך נפלט התפוח המורעל מפיה של שלגיה והיא מתעוררת משנתה. ברונו בטלהיים, שפירש את המעשיות של גרים פירוש פסיכולוגי המסתמך על מושגיו של פרויד, גורס כי אין זו מקריות. התאוה לתפוח מסמלת, לפי פרשנותו, את הקיבעון האוראלי שבו היתה שלגיה נתונה. השינה מסמלת שלב של התבגרות והתפתחות נפשית, הכרוכות בהדממת פעילות הגוף ובהתכנסות פנימה. כששלגיה פולטת את התפוח מפיה ומתעוררת משנתה, נשלם תהליך ההתבגרות. עתה היא בשלה לפגוש בכך זוג מהמין השני (בטלהיים 1987, 169-170). לפי פרשנות זו, המעשייה של גרים סובבת, ולו במרומז, סביב תהליך ההתבגרות של הנערה, בעוד שהסרט מסב את הדגש אל הדמות הגברית ומעניק לה את כוח הגאולה.

ב"היפהפיה הנרדמת" של גרים נידונה הגיבורה לתרדמה בת מאה שנים. בעודה ישנה צומחים סביב הארמון קוצים, החוסמים את הגישה אליו. נסיכים רבים ששמעו על היפהפיה הנמה בארמון מנסים להבקיע את דרכם אליה, אבל אינם מצליחים. בתום מאה שנה נעלמים הקוצים מאליהם ואת מקומם תופסים פרחים יפים, והנסיך המגיע ברגע הנכון – כשהקוצים הפכו לפרחים – הוא זה המעיר את היפהפיה בנשיקה וזוכה בה. כמו ב"שלגיה", גדולתו מצטמצמת להגעה ברגע הנכון, כשהגיבורה מוכנה נפשית לפגוש בכך זוג (בטלהיים 1987, 185).

תפקידה של האישה בסרטים המוקדמים של "דיסני" קשור בבית: ניקיון וטיפול בילדים. שלגיה של "דיסני", הבורחת מהארמון, מגיעה לבית קטן, מלוכלך ומוזנח מאוד, שדייריו נעדרים ממנו, ומחליטה מיד לנקות ולטווח את הבית. מידותיו הקטנות והרהיטים הזעירים הגודשים אותו גורמים לה לחשוב שגרים בו ילדים קטנים שנתרו בלי אם, ומחשבה זו ממריצה אותה במעשיה. כשהגמדים חוזרים הביתה מן העבודה במכרה, שלגיה מבשלת בשבילם, אבל מתנה את הגשת האוכל בכך שיתרחצו תחילה. אף על פי שנולדה נסיכה, תפקידה ברור לה: לדאוג לסדר, לניקיון ולבישול.<sup>15</sup> לעומת זאת, במעשייה המקורית שלגיה מוצאת בית נקי ומטופח – הגמדים אצל גרים מסוגלים לנוהל משק בית מסודר גם בלי עזרה של אישה. זאת ועוד, במעשייה אין היא מתנדבת לבצע את עבודות הבית, אלא נענית לתנאי שהציבו הגמדים. אם תקבל על עצמה את האחריות על הבית, תקבל מחסה בתמורה.

תפיסת תפקידה של האישה ברורה מאוד בסרט המצולם מי מפינט, המבוסס על ספרה של פמלה טרברס, שראה אור בראשונה בשנת 1934 (טרברס 1980). הסרט מתאר את חייה של משפחת בנקס,

14 הדיון ביחסם של סרטי "דיסני" למעשיות האחים גרים מנקודת ראות של דמות האישה נשען על הררי 1995. ראו גם מאמרה של חנה לבנת בניליון זה.

15 המעשייה הפרודית-פמיניסטית שחיברה שירה קורן על יסוד "שלגיה" (קורן 1993) מלגלת על הצגתה של שלגיה כעקרת בית למופת. בעיבוד הפרודי מגיעה בתה של שלגיה לבית הגמדים. הגמדים, הסבורים תחילה בטעות ששלגיה חזרה אליהם, דורשים ממנה לשוב ולכבד בשבילים את כל עבודות הבית. בסופו של דבר היא נאלצת לברוח מהם.

משפחה מהמעמד הבינוני העליון בלונדון של ראשית המאה העשרים. אבי המשפחה נוקשה מאוד ורודה בבני ביתו. הוא מעניק לילדיו חינוך שמרני, בלי ניצוץ של חירות ובלי אפשרות לפתח את הדמיון, ואשתו הכנועה משלימה עם כל מעשיו. האומנת המגיעה היישר מן השמים, מרי פופינס, מפרה את שלות חייה של משפחת בנקס, וגורמת לשורת משברים שסופם טוב: האב מתרכז, הקשרים בין בני המשפחה מתהדקים, והסרט מסתיים בכך שכולם יוצאים לגן הציבורי להעיף עפיפונים, סמל הדאייה למרומים ולחופש.

המסר החינוכי של הסרט הוא, חד-משמעית, בעד חינוך ליברלי המתחשב בצורכיהם הרגשיים של הילדים. ואולם, הליברליות של הסרט מסתיימת ברגע שמדובר במעמד האישה. גברת בנקס, מתברר, פעילה בתנועה הסופרז'יסטית – התנועה שתבעה להעניק לנשים זכות הצבעה לפרלמנט. ועם זאת, שיוכה לתנועה זו אינו משמש אלא לצורך "האשמתה" בשתי האשמות: ראשית, היא מזניחה את ילדיה ומפקידה אותם בידי אומנות לא ראויות. כך נוצרת משוואה בין מאבקה של האישה לשוויון זכויות לבין הפקרת חובותיה כאם; שנית, היא צבועה ופחדנית – כל עוד בעלה אינו בסביבה היא לוחמת אמיצה בעד זכויות הנשים, אבל ברגע שהוא מגיע הביתה היא נעשית כנועה ושפלת רוח. צביעותה מובלטת בניסיונותיה לשלהב את האומנת ואת המשרתות העובדות בביתה להצטרף למאבק, אבל איך יוכלו להיענות לכך בעודן מנהלות את משק ביתה ומטפלות בילדיה המוזנחים? גם במקרה זה אין לתלות את ההשקפות המבוטאות בסרט בספר ששימש לו כבסיס. בספר של פמלה טרברס מרי פופינס היא אומנת מיוחדת במינה, הפותחת בפני הילדים צוהר לעולם של הפתעות ודמיון. ועם זאת, התא המשפחתי מתפקד כהלכה גם לפני בואה, האב אינו רודה ברעייתו, פעילות בתנועה הסופרז'יסטית אינה מוזכרת כלל, והאם מוצגת בהומור כמי שילדיה חשובים לה יותר מחיי עושר ונוחות:

מר בנק,<sup>16</sup> בעל הבית, הציע לגברת בנק לבחור בין החזקת בית נוח והדור ומרווח לבין החזקת ארבעה ילדים. אך לא ניתן לה לקבל את זה וגם את זה משום שההוצאות היו רבות מדי. גברת בנק הרחיקה בהצעה בכובד ראש, ואז החליטה שמוטב לה להחזיק בתנה, בתה הבכירה, ומיכאל שנוולד אחריה, וחגי וחגיית התאומים שנוולדו אחרונים מכולם (טרברס, 1980, 9-10).

בסרטי "דיסני" המאוחרים חלו שינויים ניכרים בדמות האישה: היא הפכה להיות חזקה, עצמאית ומשכילה. השינויים באים לידי ביטוי בדמויותיהן של אריאל בבת הים הקטנה (1989), כל בהיפה והחיה (1991), יסמין באלדין, אסמרלדה בהגיבן מנוטרדם, מנ בהוקולס וכמובן מולאן, הלוחמת האמיצה שדמותה מבוססת על אגדה סינית עתיקה. אם בעבר חרגו הסרטים מיצירות הספרות שבבסיסם כדי לעצב דמות אישה חלשה וכנועה, כמו בשלגיה, עתה הם חורגים מיצירות הספרות כדי לעצב אידאל נשי מודרני. אפשר להדגים טענה זו על פי דמותה של יסמין באלדין, המקור הראשוני לדמותה הם סיפורי אלף לילה ולילה – אוסף סיפורים בערבית, המתבסס על סיפורים קדומים

16 שמה של המשפחה שונה בתרגום לעברית (במהדורת 1980) מ"בנקס" ל"בנק", כנראה כדי להבליט את ההתאמה בין שם האב לניסוקו ועובד בבנק.

מארצות המזרח, בהן הודו ופרס. הסיפורים נאספו והועלו על הכתב בערבית במאה התשיעית לספירה (Carpenter & Prichard 1984). סיפורי אלף לילה ולילה עובדו פעמים רבות לילדים עוד לפני שנוצר הסרט של "דיסני". בעיבודים אלה היה לבתו של הסולטן תפקיד שולי בלבד: אלדין קנה אותה מאביה תמורת אבני חן שסיפק לו הג'יני. גם הוא וגם אביה, הסולטן, לא ייחסו שום חשיבות לשאלה אם היא בכלל מעוניינת בו כבעל. בת הסולטן בעיבודי אלדין לילדים לא הצטיינה בחוכמתה: היא התפתתה למכור למכשף את מנורת הנחושת יקרת המציאות, אף על פי שידעה עד כמה היא חשובה לאלדין.<sup>17</sup> בסרט של "דיסני", לעומת זאת, יסמין ממלאה תפקיד מרכזי לצד אלדין, והיא מעוצבת כנערה נבונה, עצמאית ומרדנית. אין היא מוכנה שישארו אותה בניגוד לרצונה, ובורחת מהארמון כדי להימלט מגורל מר שכוה.

יסמין מתאפיינת במרדנותה, ואילו כל מהיפה והחיה – בתשוקתה להשכלה. במקור הספרותי מצינות שתי תכונות חיוביות שלה: אהבתה לספרים וחריצותה (אחרי שאביה יורד מנכסיו היא מבצעת את כל עבודות הבית בלי עזרה מאחיותיה הגאוותניות והאנוכיות).<sup>18</sup> לו עובדה המעשייה לסרט בעידן "דיסני" המוקדם, ייתכן שהיתה מודגשת נכונותה לעבוד קשה בבית.<sup>19</sup> ואולם, מכיוון שהסרט נעשה בזמננו, בחרו יוצריו לוותר כליל על אפיונה של כל כעקרת בית למופת, ולעומת זאת עיצבו דמות חולמנית בעלת שאיפות נעלות, שהספרים הם כל עולמה. לכן, כש"החיה" מבקש לשמח את לבה, הוא מעניק לה כשי את ספרייתו הגדולה, שכן הוא יודע ששום דבר לא ישמח אותה יותר. עם זאת, בתחום זה כבאחרים השינוי אינו מוחלט. גם בסרטי "דיסני" המאוחרים, נשים חזקות דוגמת יסמין באלדין או מג בהרקולס זקוקות לגבר שיציל אותן. ליסמין דרושות חוכמתו ותושייתו של אלדין, כמו למשל בסצינה בשוק, שבה היא מואשמת בגניבת תפוח ועומדים לכרות את ידה. אלדין מעמיד פנים שהיא אחותו המשוגעת כדי לחלצה מהסכך, ויסמין חכמה דיה כדי לשתף איתו פעולה. גם מג, בדומה ליסמין, מאמינה שהיא מסוגלת להסתדר בכוחות עצמה, ודוחה בבוז את עזרתו של הרקולס המנסה להצילה מן הקנטאור. ואולם, בסוף הסרט, בשעמור כבוד קורס עליה, הרקולס הוא זה הצולל אל השאול כדי להשיבה לחיים.

זאת ועוד, בסרטים המאוחרים, כמו במוקדמים, שאיפתה העליונה של האישה היא להינשא, והסיום הטוב משמעו הגשמת שאיפה זו. בבת הים הקטנה נדרשו חריגות ניכרות מהמקור הספרותי – המעשייה של אנדרסן שהתפרסמה בראשונה ב-1837 (אנדרסן 1998) – כדי לסיים את הסיפור בנישואים. במעשייה נושא הנסיך אישה, אבל לא את בת הים. בת הים, שהפכה לבת אדם בייסורים גדולים כדי שתוכל להגשים את אהבתה לנסיך, יכולה לחזור ולהפוך לבת ים, אם רק תיאות לנעוץ סכין בלבו של אהובה. אם לא תעשה כן, תהפוך לקצף על פני המים. בת הים מסרבת לפגוע באהובה,

17 אפיונים אלה של בת הסולטן אפשר למצוא, למשל, בספרון הנושא את שמו של "דיסני", שהופיע בעברית (דיסני 1979), וכן בעיבוד לילדים של סיפורי אלף לילה מאת הסופר שלמה אבס (1997).

18 המעשייה, שמקורה צרפתי, הועלתה על הכתב במאה השמונה-עשרה בידי מדאם לפרינס דה בומון (Madame Leprince de Beaumont). בדיון זה הסתמכתי על הנוסח האנגלי בספרם של Iona and Peter Opie (1756) Beaumont. עיבוד לעברית נעשה בידי יצחק לבנון (1969).

19 מעניין לציין שחריצות בעבודות הבית היא התכונה המובלטת בעיבוד הקולנועי המצולם של ז'אן קוקטו (1946), ובסרט שביים רוזה ואדיס בסדרת תיאטרון האגדות של שלי דובאל (1983). הסרט של קוקטו ביטא, ככל הנראה, ערכים של תקופתו, והסרט של דובאל, שנשען עליו מבחינת רבות, בחר להישען עליו גם מבחינה זו.

אף על פי שחייה תלויים בכך, וכגמול על אומץ לבה והקרבתה היא נהפכת לבת אוויר. הסיום, הרווי יסודות נוצריים, עצוב, אבל יש בו גם שביב אור: אמנם האהבה לא הוגשמה, והנסיך נשוי לאחרת, אבל בת הים השלימה מהלך העומד כולו בסימן עלייה – מן הים עלתה אל היבשה, ומן היבשה – אל האוויר. עתה מקום משכנה בשמים, רמו לקיום רוחני, והיא מצטרפת לבנות האוויר במילוי תפקידן הנעלה, ששכרו נשמה בת-אלמוות:

"אנחנו עפות דרומה לארצות שבהן האוויר הלוהט והמרעיל קוטל את בני האדם. בארצות האלה אנחנו משיבות רוחות קרירות ומפיצות את בשמם של הפרחים בחלל האוויר כדי להשיב את נפשם של יצורי האנוש. לאחר שלוש מאות שנים שבמהלכן אנחנו מתאמצות לעשות את הטוב ביותר, אנחנו זוכות בנשמה בת אלמוות ונוטלות חלק באושרם הנצחי של בני האדם. גם את, בת-ים מסכנה, התאמצת בכל מאודך לעשות את הטוב ביותר, ממש כמונו. סבלך ומסירותך רוממו אותך עד שהגעת לממלכתם של יצורי האוויר. עכשיו תוכלי להתאמץ ולעשות מעשים טובים במשך שלוש מאות שנים, והודות למעשים האלה תוכלי לזכות בסופו של דבר בנשמה שלא תמות לעולם" (אנדרסן 1998, 27-28).

יוצרי הסרט לא תפסו את הקיום הרוחני-שמימי כגמול מספיק, והשלמתה של בת הים האומללה עם נישואי הנסיך לאחרת אף היא לא התקבלה על הדעת. הנישואים המתוכננים לנערה אחרת אינם מתגשמים בסרט, וממילא האהבה אליה מתפוגגת כשהיא מתגלה כמכשפה בתחפושת. עתה פנוי הנסיך לשאת את בת הים לאישה, אם כי לא לפני מאבק מתיש עם המכשפה. אריאל, בל, יסמין, אסמרלדה, מג – כולן גיבורות חיוניות, יפות ואמיצות, וראויות לשכר הנעלה ביותר אליבא ד"דיסני", כלומר לבן זוג. אין פלא שאפילו מולאן, שהצילה את קיסרות סין מפני ההונים, מתוגמלת בדרך זו.

ועם זאת, מתוך רגישות להעדפות המשוערות של הקהל, ממשיכים סרטי "דיסני" להתחדש באופן ההולם את רוח הזמן. לסיום אצביע על חידושים אחדים שכבר החלו מסתמנים בסרטים שנעשו בשנים האחרונות: (1) ראיית עולם קלילה והומוריסטית המתבטאת בצירי הדמויות כקריקטורות. כתוצאה מכך גם העלילה המוכרת מקבלת נופך של פרודיה עצמית (הרקולס וטרזן מדגימים היטב מגמה זו); (2) הפקת סרטים החורגים מן הסכימה העלילתית המוכרת לכיוונים חדשים, כמו צעצוע של סיפור 1 ו-2. סרטים אלה ויתרו על סיפור האהבה הנצחי ועוסקים במישרין בעולמם של ילדים ובעיות המעסיקות אותם; (3) נכונות לוותר על מרכיב מרכזי בתפיסת העולם השמרנית של "דיסני" – התא המשפחתי הקונבנציונאלי, ולהפנות את הזרקור אל עולמה של המשפחה החד-הורית. צעצוע של סיפור 1 ו-2 מיטיבים להדגים גם את השינוי הזה.<sup>21</sup>

20 לביקורת חיובית מאוד על האופן שבו מבטאים סרטים אלה את עולמו הנפשי של הילד, ראו גלדמן 2000.  
21 תודתי לגורית בוכוויץ על העזרה בעניין זה.



## ביבליוגרפיה

### יצירות ספרות

- אבס, שלמה, 1997. "אלדין ומנורת הקסמים". בתוך: סיפורי אלף לילה ולילה לילדים. הוד-השרון: עגור, 44-82.
- אנדרסן, הנס כריסטיאן, 1998. "בת-הים הקטנה". בתוך: בת-הים הקטנה ועוד אחת-עשרה אגדות. תרגום: יעל ולדמן. תל-אביב: מחברות לספרות, 7-28.
- גבע, דודו, 1994. הברווז: ללא דונאלד דאק. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה.
- גרים (האחים), 1990. "היפהפיה הנרדמת". בתוך: היפהפיה הנרדמת ועוד 34 אגדות אחרות. תרגום: חנה לבנת. תל-אביב: מחברות לספרות, 99-104.
- גרים (האחים), 1994. "שושנית החוחים" (היפהפיה הנרדמת). בתוך: מעשיות: האוסף השלם. תרגום: שמעון לוי. תל-אביב: ספרית פועלים, 159-161.
- גרים (האחים), 1994. "שלגיה". בתוך: מעשיות: האוסף השלם. תרגום: שמעון לוי. תל-אביב: ספרית פועלים, 167-173.
- גרים (האחים), 1997. "שלגיה". בתוך: שלגיה ועוד 30 אגדות אחרות. תרגום: חנה לבנת. תל-אביב: מחברות לספרות, 7-16.
- דיסני, וולט, 1979. אלדין ומנורת הקסמים. (בלי שם מתרגום) תל-אביב: יבנה.
- דיקנס, צ'רלס, 1924. אוליבר טויסט. תרגום: הלל בבלי. ורשה: שטיבל.
- הוגו, ויקטור, 1953. הגיבן מנוטרדם. תרגום: דן סואן. תל-אביב: תבל.
- המילטון, עדנה, 1967. מיתולוגיה. רמת גן: מסדה.
- טרברס, פמלה, 1980. מרי פופינס. תרגום: דליה רביקוביץ. תל-אביב: זמורה ביתן מודן בשיתוף עם מחברות לספרות.
- לבנון, יצחק, 1969. "יפהפיה והחיה". בתוך: היפות באגדות העולם. תל-אביב: אריה, 33-39.
- סלטן, פליכס, 1977. כמבי. תרגום: צבי ארד. תל-אביב: עם עובד.
- קורן, שירה, 1993. "נקמת בתה של שלגיה במלכה הרעה". בתוך: בנה של סינדורה ובתה של שלגיה: סיפורי המשך לאגדות. תל-אביב: ד' רכגולד, 41-50.
- קיפלינג, רדיארד ג'וזף, 1984. ספר הג'ונגל. תרגום: אוריאל אופק. ירושלים: כתר.
- ריבלין, יוסף יואל (מתרגום), 1952. "סיפור על אלדין ומנורת הקסמים". בתוך: אלף לילה ולילה כרך 10. ירושלים: קרית ספר.

Beaumont, Madame Leprince de, 1756. "Beauty and the Beast". In: *The Classic Fairy Tales*. (Iona and Peter Opie eds.) London: Oxford University Press, 137-150.

Garnett, David, 1933. *Pocahontas, or, the Nonparell of Virginia*. London: Chatto and Windus.

### סרטים

- (סרטי "דיסני" מיוחסים לחברה שהפיקה אותם, השאר – לבמאים)
- בלות, דון וגארי גולדמן, 1997. אנסטסיה.
- דיטרלה, ויליאם, 1939. הגיבן מנוטרדם.
- דיסני (וולט, ואחר כך חברת "דיסני"), 1937. שלגיה.
- דיסני, 1940. פינקיו.
- דיסני, 1942. כמבי.
- דיסני, 1950. לכלוכית.

- דיסני, 1953. פיטר מן.  
 דיסני, 1955. היפהפיה והיחפן.  
 דיסני, 1959. היפהפיה הנרדמת.  
 דיסני, 1964. מרי פופינס.  
 דיסני, 1967. ספר הג'ונגל.  
 דיסני, 1970. התולים בצמרת.  
 דיסני, 1988. אוליבר וחברתו.  
 דיסני, 1989. בת הים הקטנה.  
 דיסני, 1991. היפה והחיה.  
 דיסני, 1992. אלדין.  
 דיסני, 1994. מלך האריות.  
 דיסני, 1995. מוקהונטס.  
 דיסני, 1995. צעצוע של סיפור.  
 דיסני, 1996. הגיבן מנוטרדם.  
 דיסני, 1997. הרקולס.  
 דיסני, 1998. מוקהונטס 2: מסע לעולם חדש.  
 דיסני, 1998. מולאן.  
 דיסני, 1998. באגלייף.  
 דיסני, 1999. טרזן.  
 דיסני, 1999. צעצוע של סיפור 2.  
 דיסני, 2000. דינזואור.  
 ואדים, רוז'ה, 1983. "היפה והחיה". מתוך: סדרת הטלוויזיה תיאטרון האגדות (1982-1987). מפיקה: שלי דובאל.  
 קוקטו, ז'אן, 1946. היפה והחיה.

### מחקר וביקורת

- אטלס, יהודה, 1993. "בידור לכל המשפחה". ידיעות אחרונות, מוסף "7 ימים", המדור "ילד גדול", 6 באוגוסט 1993, 87.  
 בטלהיים, ברונז, 1987. קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד. תרגום: נורית שלייפמן. תל-אביב: רשפים.  
 בן ג'לון, טאהר, 1998. הגזענות כפי שהסברתי לבתי. תרגום: ראובן מירן. תל-אביב: בבל.  
 בק, אירית, 2000. "לא לובגולו לא מלך זולו". מסע אחר 108, 52-60.  
 גלדמן, מרדכי, 2000. "הימים הנוראים של הצעצועים". הארץ, "תרבות וספרות", 16 ביוני 2000.  
 הררי, רות, 1995. גרסאות דיסני לאגדות ילדים: אופן הצגת דמות האשה והשפעתו על ערכן הפסיכולוגי של האגדות עבור הילד. עבודה סמינריונית בחוג לתקשורת, האוניברסיטה העברית.  
 טאוב, גדי, 1997. המרד השמוף: על תרבות צעירה בישראל. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.  
 כהן, איילת וצביקה אורן, תשנ"ח. דיסני – על שלושה סרטי אנימציה. ירושלים: משרד החינוך, התרבות והספורט, המינהל הפדגוגי, האגף לתוכניות לימודים.  
 שביט, זהר, 1996. מעשה ילדות. מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים. השתתפה בכתיבה: בשמת אבן-זהר. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עם עובד.

- Bell, Elizabeth, Lynda Haas & Laura Sells (eds), 1995. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Films, Gender, and Culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Carpenter, Humphrey and Mari Prichard, 1984. "Arabian Nights' Entertainments". In: *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press, 27.
- Levi-Strauss, Claude, 1976. "Race and History". In: *Structural Anthropology* vol. 2. tr. Monique Layton. New York: Basic Books, 323-362.
- McClure, John A., 1981. *Kipling and Conrad: The Colonial Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 59-63.
- Mossiker, Frances, 1996. *Pocahontas: The Life and the Legend*. New York: Da Capo Press.
- Smoodin, Eric Loren (ed), 1994. *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*. New York: Routledge.
- Sterba, James P., 1997. "The Not-So Wonderful World of Bambi". *The Wall Street Journal*, October 14 1997, A20.
- Stone, Kay, 1975. "Things Walt Disney Never Told Us". In: *Women and Folklore: Images and Genres*. (Claire R. Farrer ed.) Prospect Heights, Illinois: Waveland Press.
- Tilton, Robert S., 1994. *Pocahontas: The Evolution of an American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tompkins, J.M.S., 1959. *The Art of Rudyard Kipling*. London: Methuen, University Paperbacks, 66-68.