

מתחים חברתיים וביקורת החינוך בשלושה

עיבודים קולנועיים ליצירותיה

של גלילה רון-פדר-עמית

ארנת טורין

הקדמה: ספרות ילדים ונוער כטקסט מגויס

כל סיפור מוסר לנו מי ומה הוא הראוי והטוב מול הרע והשגוי, תכונה שבוטלת במיוחד בספרות ילדים ונוער. הביטוי "סיפור לבני הנעורים" מעלה ארומה של חינוך לערכים עד אינדוקטרינציה. אבל בתוך הקטגוריה של ספרות שכוללת מוסר השכל יש מנעד רחב, החל בקפריה של הרוזנת דה-סגיר, אשר נכתבו במטרה לחנך ילדים ליטול ידיים לפני סעודה ולקוד בחן לפני גבירות רמות מעלה, וכלה בקריאה הביקורתית בספרי ד"ר סוס החושפת שבנות הן דמויות חששניות ופאסיביות יחסית לבנים, ובכך מונחלות לקוראים ציפיות מגדר מסורתיות. בתוך המרווח בין הישיר למרומז, במחוזותינו שלנו, כדאי להזכיר את סדרת "חסמב"ה". סדרה זו נכתבה לבקשתו של עדו, בנו של יגאל מוסינזון, שנפל במלחמת יום הכיפורים. הבן ביקש מאביו ספרים בסגנון חוברות טרזן. מוסינזון, שכתב 44 ספרים באחת מסדרות הספרים המצליחות ביותר בספרות העברית לבני הנוער בישראל, חיבר סיפורי הרפתקאות. במקביל ביקש להשכיל את קוראיו בערכי הציונות ולספר את סיפור המאבק על הארץ. מבלי משים תוארו ב"חסמב"ה" הערבים כבריות נבערות, ערמומיות ובוגדניות. רוצה לומר, אין טקסט ניטרלי, וכל יצירה מכילה, במופגן או במוצנע, את העמדות החברתיות של יוצריה ומוסרת אותן לקוראיה.

ראוי לציין כי המגויסות הגלויה או הסמויה אינה פוגעת בהכרח באיכות האסתטית של היצירה. כמה ממיטב האמנים בתרבות העולם נאלצו לספק תוכן לבעלי עניין וממון. מיכלאנג'לו צייר את תקרת הקפלה הסיסטיינית

בשנת 1477 כשאולף, כמעט בכפייה, להיעתר למרותו של האפיפיור יוליוס השני. אף על פי שהאמן דיווח על מצוקה ועל סבל גופני משכיבה על פיגומים כדי לצייר את התקרה, עד היום נחשב התוצר לאחת מיצירות האמנות הנשגבות. כך גם יוהאן סבסטיאן באך, אשר חויב בשנת 1730 לספק מדי שבוע שתי יצירות מוזיקליות חדשות לשתי כנסיות שונות בלייפציג. ואם אדרש לדוגמה מודרנית יותר, אזכיר כאן את סרגיי איזנשטיין, במאי הקולנוע שעבד בשירותו של סטלין, אשר גאוניותו וסגנון העריכה הייחודי שלו השפיעו על העשייה הקולנועית עד ימינו שלנו. בשלושת המקרים, המגויסות למסרים אידיאולוגיים ו/או ללוח זמנים נוקשה לא רק שלא פגמה באיכות היצירות, אלא הותירה לאנושות כולה ירושה קאנונית לדורות.

בעוד שמוסינזון היה איש תנועת העבודה, ו"חסמב"ה" נכתבה כסיפור בהמשכים **למשמר לילדים**, ביטאון תנועת השומר הצעיר, גלילה רון-פדר-עמית, שאף היא נמצאת בפנתיאון סופרי הילדים המצליחים ביותר בישראל, כתבה על כמה מגיבורי התנועה הרוויזיוניסטית: ז'בוטינסקי, יאיר שטרן ומנחם בגין. כתיבתה על האישים האלה, כך נאמר, מאדירה את זכרם, אך חפה מכל ביקורתיות (ויץ, 2010). בראיונות העיתונאיים איתה סיפרה רון-פדר-עמית על פגישה משמעותית בילדותה עם מנחם בגין שאמר לה, "אם את רוצה לכתוב ללבבות תכתבי לילדים, כי רק הלבבות של הילדים פתוחים". לא אהיה ראשונה לטעון כי במנעד הרחב שבין ספרות מגויסת ל"ספרות הנאה לשמה", הכתיבה של רון-פדר-עמית נמצאת בקצה המתוכנן והמפורש מדי. בצד הגלוי של יצירה, שמבקשת לעשות עוד משהו חוץ מאשר לגרום לקוראיה הנאה, היא מבקשת להשכיל, להעשיר בידע בתולדות עמנו ולכוון למה שנתפס בעינינו כהתנהגות ערכית נאותה.

ביצירות הנדונות במאמר הזה, מפרי עטה של רון-פדר-עמית, יש רוח וכוונה דידקטיות. הספר **בחינת בגרות** נכתב יחד עם הגינקולוג ד"ר עמירם אדוני וכלל סקירה של אמצעי מניעה שונים, דיון ב"הסכמה" לקיום יחסי מין ודיון בסכנות הגלומות בהפלה. **אל עצמי תאדיה** לוו בכתיבה ובהפצה

של חומרי הוראה ותוכניות עבודה למורים. הסרט **נאזיה** קרם עור וגידים לאחר שמכון ון-ליר הציע להפכו לסרט ונכתבה בעבורו חוברת עבודה למורים ולמחנכים בנושא סטריאוטיפים והתקשורת עם הערבים בישראל. תחת הפריזמה של ספרות ילדים ונוער כטקסט מגויס, מעניין לבחון אלו סוגיות חברתיות זוכות לעיון ולטיפול בספריה אלה של רון-פדר-עמית, כיצד הן מתוארות ומהם המסרים המועברים באמצעות העיסוק בהם.

דמויות מורים בקולנוע ובספרות הילדים והנוער הישראלית

דמויות של מורים בספרות משתמשות לעתים קרובות כמתווכות של רעיונות "חינוכיים". המורים הם אוצרי הסמלים הלאומיים, מודל הסדר וההתנהגות הראויים, הם מגלמים בגופם את המנהיגות הערכית. קל להיווכח ברעיון הזה כאשר בוחנים את דמות "המורה הטוב" בקולנוע האמריקני, שהוא לרוב גבר נאה שמסור לתפקידו עד כדי נכונות לוותר על חיים אישיים ולהתעמת עם ההנהלה. המורה הזה יצוק בדמותו של ה"גיבור האמריקני", ומבטא בכל דרכיו את האתוס החברתי של אינדיבידואליזם והתנגדות לממסד. כל שיעור שלו הוא למידה משמעותית לחיים במינונים אדירים של כריזמה ויצירתיות (Ayers, 2001). בניגוד גמור לדמות זו, ציור המורה בקולנוע הישראלי הוא לרוב של אישה, שהיא קולו הדובר של הממסד; מורה זו ניחנה ביכולת ל"יָבֵשׁ" כל חומר לימוד, מעניין ככל שיהיה, ואינה קשובה לצרכים או לכאבי הלב של תלמידיה (טורין, 2013). מורים, להבדיל מבעלי עיסוקים אחרים, הם אלגוריה להנהגה רוחנית. מכאן אפשר להניח, כי הפערים בין דיוקנאות המורים באמריקה ובישראל משקפים הבדלים ביחס להנהגה ולערכי יסוד. חיזוק להנחה זו עולה כאשר עוקבים אחר התמורות שחלו בדמות המורים בתרבות העברית, ובכלל זה בספרות הילדים והנוער.

הספרות העברית לנוער הציגה כמה מודלים של דמויות מורים אשר השתנו עם חלוף העתים. האב-טיפוס הראשון, האידיאה הגבוהה ביותר של

המחנך המושלם הוא יאנוש קורצ'אק. כתביו שתורגמו לעברית וכן סיפורים על אודותיו שיקפו דמות בעלת חזון הומניסטי, הקרבה עצמית טוטלית ויכולת להעצים את הבעייתיים שבתלמידים. המודל זהה הדהד בחלק מן היצירות שנכתבו לנוער וגם למבוגרים. אני מוצאת את עקבותיו בחיים בר נחום, המחנך **ממעבר לכביש או חבורת עלומים** לדבורה עומר, ובדמותו של פינס, המורה **בזמן רוסי** למאיר שלו. דמויות המורים האלו ממוקדות בתלמידים, מחזיקות באידיאלים גבוהים של יושר, מוסר וצדק, וחותרות לכונן חברה מתוקנת. הדמויות האלו שיקפו וגם הזינו את האמונה הנוסטלגית הרווחת בחברה הישראלית, שפעם, מזמן, היו כאן מורים טובים, אינטלקטואלים בחדר עליון, ואילו היום מלאה הארץ מורות נבערות ושטחיות.

טיפוס אחר של מורים בספרות הוא של דמויות אידיאליסטיות אך מבלבלות. הטיפוס הזה שואב את מראהו החיצוני מדמות "הפרופסור המפוזר". דוגמאות לכך הם המורה אביזוהר לס' יזהר בסיפור "הו הו הזלזלת" (מתוך **צדדיים**), מורה משופם שנראה כמו "דוד שמח", שאחוז התפעמות מצמח מטפס שגילה בסיור, מורה שמחובר בגופו ונפשו לטבע ולאדמת המולדת (רוגני, 2003). דוגמה נוספת היא **המורה הדגול שמילקיהו** של פוצ'ו, מקריח ובעל תיק עמוס שירים והגיגים, מכתבים ובחינות, והוא מושא למהתלות ולחיבת תלמידיו.

המבט האוהד והמלגלג על הפאתוס האידיאולוגי של המורים הוא סימן לסדק באידיאות המכוננות של האומה ולתביעתו של דור חדש להתנהל לאורם של ערכים אחרים, פרגמטיים יותר. כתיבתו של פוצ'ו על שמילקיהו מבנה את הכוח של חברת הנוער, צברים נועזים ונוגשלנטיים, ומתווה קו הפרדה בין מבוגרים "סבוניים" שמקורם ומכורתם באירופה, ובין ילידי הארץ שופעי הביטחון העצמי.

הטיפוס השלישי הוא סוג המורים המתוארים בספרות הילדים והנוער החל בשנות השמונים של המאה ה-20. המורים האלו אינם קשורים עוד בטבורם ל"אומה", אלא משפיעים בספירות פרטיות בלבד. מורים

שמוצאים דרך אל לב תלמידיהם מפני שהם מקיימים שיח ב"גובה העיניים". הם מבחינים במצוקותיהם של התלמידים בין שמדובר בבעיות אישיות, חברתיות או לימודיות, ומגלים מחויבות עמוקה להיבט הזה של מקצועם. דוגמאות לכך הם המורים ביצירותיה של אסתר שטרייט-וורצל, למשל **באליפים**, אצל איטו אבירם ביצירות דוגמת **מלך הכיתה**, והמורים בספריה של סמדר שיר כמו **מורה מדליקה וגלי ומועדון המקובלים**.

שלוש היצירות הנדונות במאמר הזה מתרחשות סביב המרחב הבית-ספרי. חלק מן הקשיים שעמם נדרש ציון כהן להתמודד הוא בית הספר בעירו החדשה. סיפורה של נאדיה מתרחש כמעט כולו בין כותלי הפנימייה. רוני וארנה, גיבורי **בחינת בגרות** מכירים זה את זה בבית ספרם, מוקפים בחברת בני כיתתם ומבלים איתם. בהתאמה, בשלוש היצירות הללו שזורים במינון כזה או אחר דמויות של מורים ומדריכים. מעניין לבחון כיצד מתוארת דמותה של מערכת החינוך, מהי העמדה המובלעת בטקסט ביחס אליה ומהו החזון החינוכי של הסופרת, וכיצד כל אלו באים לידי ביטוי במעבר בין הטקסט הכתוב לעיבוד הקולנועי.

עיבוד ספרות ילדים ונוער לקולנוע

עיבוד של ספרי ילדים ונוער לקולנוע הוא אתגר בעבור הקולנוע, מפני שספרים שנקראו בגיל צעיר מותירים שובל ארוך של מעורבות רגשית. עיבוד יצירות כמו **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות**, **צ'רלי בממלכת השוקולד** ו**תום סוייר** והתאמתן לסרט הם בגדר התגנבות לחדר הילדים שבזיכרון, חטיפה ושבי של העלילה שביימנו בדמיונו (Street, 1983). הדברים נכונים גם בעיבודים **לשמונה בעקבות אחד**, **עזית הכלבה הצנחנית**, ו**חסמב"ה ונערי ההפקר**.

הדיון באדפטציות קולנועיות ליצירות ספרות מתנהל לעתים קרובות תחת הנחה אפריורית של עליונות הטקסט המקורי. התפיסה היא שהמקור עדיף על פני ההעתק, והכתוב והאותנטי עדיף על פני המצולם והפופולרי.

לשיטה זו, הקריטריון לעיבוד מוצלח הוא מידת נאמנותו של הסרט למקור. המחזיקים ב"מותר הספרות על פני הקולנוע" גורסים לעתים קרובות, כי המצלמה מוגבלת ביכולתה לתאר מניעים פסיכולוגיים, סתירות וניואנסים, שהכתוב יכול להנכיח. העדפת הטקסטואלי על פני הוויזואלי היא האדרת התהליך האינדיבידואלי, האיטי של הקריאה; העדפת הפרשנות האישית הנרקמת לאיטה על פני המיידית, המהיר והקולקטיבי של הצפייה בסרט (Cartmell, & Whelehan, 2013).

פתרון מסוים לזיכרון האם הספרות עדיפה על הקולנוע מציע בלוסטון, השומט כל בסיס להשוואה, בטענה שרומן וסרט אינם אותה היצירה, אלא שתי דרכי הראיה שונות: "לכאורה קיימת התאמה ביניהם, בחשאי הם עוינים זה את זה" (בלוסטון, 1993: 256).

ברקע השיח הזה פועמת הביקורת על תרבות המסכים שגרעה מנתח הקריאה של ילדים ובני נוער. אבל יש לזכור שדווקא במקרה של עיבוד יצירה ספרותית התרחיש עשוי להיות הפוך: יש דוגמאות למכביר שסרטים הביאו דור חדש של קוראים אל פתחי הספר, כמו במקרה של **ההוביט**, **והארי פוטר**. שלושה מספריה הפופולריים של רון-פדר-עמית תורגמו לשפת הקולנוע. מדוע דווקא הם? עד כמה נאמן העיבוד לטקסט המקורי, ואם סטה ממנו, היכן עשה זאת, ומה יכולות להיות הסיבות לכך?

שאלה מחקרית וקורפוס

שלוש שאלות יסדירו את העיון והניתוח ביצירות **אל עצמי**, **נאדיה** ו**בחינת בגרות**.

1. אילו מתחים חברתיים נדונים בשלוש היצירות, ומהם המסרים המועברים באמצעותן?
2. כיצד מטופלת מערכת החינוך בתוך יצירה שיש לה סדר יום ערכי?
3. מה נגרע ומה נוסף במעבר מן הספר למדיום הקולנועי?

כותר	שנת ההוצאה של הספר	שנת ההוצאה של הסרט	המתח החברתי המטופל
אל עצמי	1976	1988	אתני ומעמדי
בחינת בגרות	1981	1983	בין-דורי
נאדיה	1985	1986	לאומי

המתחים חברתיים הבאים לידי ביטוי בשלוש היצירות

אל עצמי – המתח האתני-מעמדי

הקמת מדינת ישראל בשנת 1948, העליות ההמוניות מארצות ערב בראשית שנות החמישים, פיזור העולים ביישובי ספר ופריפריה, פילגו את החברה הישראלית סביב נושא המוצא האתני. השלכותיו של השסע העדתי נפרסות על פני כל היבטי החיים. כל משתנה סוציולוגי – שכר, יוקרה, השכלה ודפוס הצבעה פוליטית – מתפלג על בסיס עדתי עד ימינו. הספרות והקולנוע הישראליים עשו שימוש במרחב הבית-ספרי כדי להמחיש ולגלם את המתח הזה. מורים בקולנוע הישראלי הם כמעט תמיד דמויות אשכנזיות בחזותם החיצונית ובשיח המושם בפיהם. בראשית ימי המדינה התפשטה במציאות ובבדיון ההגמוניה הנשית האשכנזית לכלל עיסוקי צווארון לבן, כמו בפקידות המוניציפלית, במשרדי ממשלה, בלשכות הרווחה ובעבודה הסוציאלית. המפגש הבין-תרבותי שהתרחש בהם הוספג במתח עז. העולים מארצות ערב התקשו להידבר עם השכבה האשכנזית שאישה את תפקידי המפתח, והספרות מלאה תיאורים של ניכור וזעם, כמו למשל **בתרנגול כפרות** לאלי עמיר וב**פחונים וחלומות** לסמי מיכאל.

הספר והסרט **אל עצמי** צועדים בנתיב הזה, שתשתיתו הונחה בספרות ובמציאות החברתית הישראלית. **אל עצמי** הוא היצירה הפופולרית והזכורה ביותר של גלילה רון-פדר-עמית; ממנו התחילה הפריצה שלה לתודעת הציבור בישראל כסופרת. כאשר הגישה הסופרת בת ה-22 את כתב

היד להוצאת "עם עובד" טענו שם ש"לא כותבים ככה", אבל העורך האחרון של **הארץ שלנו**, יעקב אשמן, התלהב, אמר לסופרת "אל תשני אף מילה", והספר נכתב לדבריה בשלושה שבועות (Tsur & Kessel, 1988).

הסרט נפתח בשוט ארוך על שכונת עוני, אזבסטים, חביות חלודות, גגות מפחים מחלידים, ילד כבן 11 רץ בבגדי כדורגל למגרש מאולתר. הילד הזה הוא ציון כהן (אריק אוחנה). הסרט והספר מתארים את קשיי המעבר וההסתגלות של ציון כהן משכונה ומאקלים של עבריינות לסלונה של משפחת שרוני הבורגנית, כילד אומנה. עוד בנוף האורבני ממנו הגיע ציון: בתי קפה ובהם מוזיקה מזרחית, נערים צעירים שותים אלכוהול, וגברים נטולי חולצה מהלכים ביניהם. ומן העבר האחר, גינות מסדורות, קירות לבנים עם ציורי שמן ופינת אוכל שבה משחקים ההורים למשפחת שרוני, בפאזל עם בנם, ניר שרוני. שני צדדים של החברה הישראלית מוצגים במבנה של "עימות": מזרחים, פחונים, היעדר תרבות, מול חיפה הבורגנית והאשכנזית.

היצירה מתנהלת במחציתה הראשונה במתווה של ניגודים והשוואה. אופירה, העובדת הסוציאלית המבקרת בבית כהן, היא אישה גבוהה, בהירה, בשמלה כחולה ולצווארה מחרוזת פנינים דקה, והיא מיתמרת בנעליים בעלות עקבים גבוהים מעל ציון וגם מעל סבתו. הסבתא של ציון השחקנית (רוחמה מלכה), שהביקורת גמרה עליה את ההלל, לבושה בבגד מסורתי ובכיסוי ראש לבן מהודק בסיכות לשערה. מבטאה מרוקני כבד ויש לה חוכמת חיים. העובדת הסוציאלית מושיבה את סבתא על הספה ונוגעת בכתפה – מעשה אמפתי ופטרנליסטי. על השולחן ניצבת קערת פירות ועל הקיר תלויה רקמת גובלן במסגרת מוזהבת.

בית הספר ביצירה אל עצמי

החיים בעיירה אינם מזמנים לציון הליכה בתלם של לימודים ורכישת מקצוע. במקום זה הם מסכנים את הנער בשוטטות בבתי קפה והיסחפות

לשולי החברה. את האמת הזאת יודעת אפילו סבתו של ציון, אישה פשוטה ולא משכילה.

מתוך תסריט הסרט:

סבתו של ציון במבטא מרוקני כבד: תסתכל לי בעיניים ציון (מצביעה על עינה השמאלית), תגיד לי מה אתה רוצה להיות בחיים? אתה רוצה להיות כמו אבא שלך? כמוני?
ציון: אבל אני לא רוצה ללכת מפה!
סבתא: תקשיב לי ציון, אתה יודע, בן אדם בלי לימודים לא שווה כלום ואתה והלימודים פה, לא הולכים יחד.
ציון: ומה שם?
סבתא: שמה תהיה לך האווירה של הלימודים, תראה לכולם לאן תגיע, תהיה התלמיד הכי טוב בארץ, ישלחו אותך לאוניברסיטה, תלמד ותחזור מנהל של בית חולים ונבוא ונגיד, "אני הסבתא של ד"ר כהן, מנהל בית החולים."
ציון: אבל אני לא רוצה להיות מנהל בית חולים, אני רוצה להיות שוער בלאומית.

גברת שרוני דומה בחזותה הבהירה לעובדת הסוציאלית, וחיפה, עיר אחרת, מיוצגת על ידי בתים פרטיים נמוכים, גינות ומכוניות פרטיות. בארוחת הערב הסדורה על מפה וכלי זכוכית. היא מודיעה:

צילה: כבר הודעתי למורה שלך שהגעת, אתה תהיה באותה כיתה עם ניר.

ניר: כבר התחלתם את מלכים א' בבית הספר?
ציון: לא יודע, אני לא הולך הרבה לבית הספר.

קוראי הספר והצופים בסרט רואים את שנסתר מעינם של המבוגרים: ציון משלם מחירים כבדים על המעבר לסביבה החדשה. לכאורה הרוויח בית ספר איכותי, הליכה בתלם, הרחקה ממסלול בטוח לפשע. ואולם למעשה הפסיד את חברותו עם מרקו, את מיקומו החברתי כשוער מחונן במגרש

הכדורגל, את החמימות המערסלת של סבתא והסביבה המוכרת. בנוסף לאובדן הזה הוא נתקל ביחס חשדני ועיון מצד המורים בבית הספר החדש. דוגמה טובה לכך היא סצנה שאינה קיימת בספר, ומתמצתת באופן קולנועי את קבלת הפנים לציון:

סצנת שיעור ספורט: תחרות ריצה בין שלומי ליפשיץ לציון כהן, שלומי מכשיל את ציון ושניהם נופלים על הרצפה מתגוששים. המורה מגיע.
מורה לציון: איפה אתה חושב שאתה נמצא?
ציון: הוא דחף אותי.
מורה: אתה נמצא בשיעור לא ברחוב, פה לא מכים.
ציון: אבל הוא דחף אותי ראשון.
תלמיד מהצד: כן המורה, הוא באמת דחף אותו.
מורה: אני לא ביקשתי ממך חוות דעת! ממתי מגיבים באלומות ועוד באמצע תחרות ספורט?
ציון: כבר אמרתי לך, הוא דחף אותי ראשון.
מורה: תעלה לכיתה ותביא את היומן. אתה לא נמצא פה ב"שכונה", זו פעם אחרונה שאתה מעז להרים יד על מישהו.

הרגעים המציגים את ציון כהן בבית הספר מתעמת עם הדעות הקדומות של המורים האשכנזים, נוצקו לתבנית המפגש המזרחי-אשכנזי. התיוג המוקדם כ"ילד פרא", והיעדר היכולת שלהם לראותו מחוץ לסטריאוטיפ העדתי, משמשים אמצעי להחרפת הניכור של ציון המזרחי משכונת המצוקה בעולם החדש שאליו הושלך, ולהדגמתו. לזכותה של רון-פדר-עמית ייאמר שהסרט וגם הספר מציירים תמונה מורכבת; לא הכול בהיר וצח בשכונת הווילות, ולא הכול שחור משחור בשכונת המצוקה. סבתא של ציון איתנה באהבתה, ואילו משפחה אומנת היא לא באמת משפחה. עם בשורת התינוק העומד להיוולד מחליטים בני הזוג שרוני להעביר את ציון לקיבוץ. מתברר שביתם היה תחנה בלבד, ויכולת ההתמודדות שלהם עם ילד אומנה מוגבלת. חברת הילדים, הסולידריות בין בני קבוצת הגיל, עולה במפגן כוח מרשים – רכיב מובהק אצל רון-פדר-עמית. לילדים ולנוער בספריה יש יכולת התארגנות, התנגדות ופעולה שאינה מביישת ותמיד עולה

על יכולותיהם של מבוגרים. זו היא התכונה המעצימה בספריה, המקדמת את התזה שילדים ובני נוער יכולים להתארגן ולשנות את המתווה שנקבע בידי המבוגרים. ניר שרוני וילדי הכיתה מגיעים אל הזוג שרוני ומודיעים על עצומה, מחאה ושבתה, למען ביטול גזירת שילוחו של ציון מן הבית.



נאדיה, ציון כהן והמזוודות, בני נוער הנשלפים מסביבתן הטבעית.

בחינת בגרות – המתח הבין דורי

הייצוג הספרותי והקולנועי מייחס לתקופת ההתבגרות שורה של מאפיינים אישיותיים דוגמת בלבול זהות, ניכור ושליטת המוסכמות החברתיות המקובלות. בנוסף כולל אתוס הנעורים גם את הרכיבים של מיניות, יצריות, פריחה והעזה (Giroux, 1994). מוסכם על חוקרי חברה והיסטוריה כי גיל ההתבגרות הוא הבְּנִייה חברתית, קטגוריזציה גילאית, שמופיעה בנקודה מסוימת בהיסטוריה. מאחר שעד לפני מאה וחמישים שנה היה מוסד בית הספר פריבילגיה למתי מעט, בעבור שדרות רחבות בעם היתה תקופת הלימודים מוגבלת לכמה כיתות יסוד, שלאחריה השתלבו בשוק העבודה. כך שאותו פרק זמן שמייחסים לו לימינליות של בין לבין, בלבול ומרידה, הוא תוצר מודרני ומאוחר. המתח הבין-דורי בסרטי נעורים כולל בדרך כלל התכחשות וקריאת תיגר על ערכי ההורים. בני נוער, כמו למשל בסרט **מועדון ארוחת הבוקר** או בסדרה **אסקימו לימון**, יוצאים נגד התפיסות הגזעניות, השמרניות המאובנות, וקוראים תיגר על תפיסות

ההורים הרואות גדרות וחומות היכן שאין, המבוצרות בתסריט אחד בלבד של מהלך החיים האידיאלי.

הספר והסרט **בחינת בגרות** מתארים מערכת יחסים רומנטית בין שני תלמידי שביעית, נערה ונער משכונה מבוססת בצפון תל אביב, גילויי האהבה הראשונים ביניהם והתנסותם הראשונה במין, אשר מובילה להריון. כוונתם ובחירתם הראשונית היא להפיל את העובר, אך אחרי שבן כיתתם נהרג בשירות הצבאי, הם חוזרים בהם ומחליטים ללדת את הילד ולגדלו.

את הסרט ביים אסי דיין וכך הוא גם נתפס בידי הביקורת. בניגוד ל**לאדיה ולא עצמי** שהתקבלו כסרטים טובי דמות ועלילה, **בחינת בגרות** יצר ציפיות אחרות. עד לסרט הזה ביים דיין שמונה סרטים. על פי עדותו, **בחינת בגרות** היה שונה באופן עמוק ומהותי מן היצירות הקודמות. מרבית סרטיו הקודמים היו קומדיות ואילו זה מלודרמה. בעברו טיפל דיין בתסריטים מקוריים ואילו כאן התבסס על ספר קיים. זו גם פעם ראשונה שביים סרט שעוסק בבני נוער ולא רצה אותו בתבנית המקובלת שאותה כינה "נוסטלגיה ופצעי בגרות" (שמגר, 1983). הסרט נבחן בידי המבקרים כסרט של אות'ר (Auteur), היינו כיצירה שבה חתימת ידו של הבמאי עמוקה ונרחבת בהרבה מזו של בעלי התפקידים האחרים המעורבים בהפקה, כמו תסריטאי ומפיק (טריפו, 1985). חלקה של רון-פדר-עמית כמי שכתבה את הסיפור נתפס כמשמעותי פחות, וראייה זו גררה ביקורת עוקצנית כלפי אסי דיין. הקבילות היו על תסריט משעמם, דמויות נעדרות עולם רוחני והתחמקות מאמירה מקורית או ייחודית.

בית הספר ביצירה בחינת בגרות

באחת הסצנות הראשונות בסרט עסוקה הכיתה בבחינה או בעבודה עצמית. רוני, שיושב מאחורי אורנה חברתו, משרטט על גבה אותיות באצבעו,

הזדמנות לתקשורת וגם למגע. השניים מצויים בבועה הפנימית שלהם, בלב השיעור והכיתה. אורנה נשענת לאחור, מרוכזת ומחויכת ושפתיה לואטות את הכתוב: "ה-ע-ר-ב א-צ-ל-י". המורה, גבר בגיל הביניים ובלבוש סולידי אפרורי, נכנס לפריים באופן שמפתיע אותה ואת הצופים. הוא רוכן מולה ואומר בקול רם: "הערב אצלי! ותביאי גם את ההורים שלך!" החיוך על פני אורנה נמחק והיא חוזרת למחברתה.

סצנה דומה מופיעה ב**אל עצמי** (פאול, 1988) כאשר ציון כהן נתפס בידי המורה כשהוא חורט את שמה של בתיה בסכין. המורה, בגילומה של חנה דרורי, מגיבה כך: "ציון כהן!! דברים כאלו מביאים! לכיתה? ועוד משחית את רכוש בית הספר? תן לי את זה ביד, ועכשיו תצא מן הכיתה וחכה לי ליד חדר המנהל." התמונות של המורה החוסס בגופו וברוחו את רוח הנעורים התוססת הן חזון נפרץ בסרטי נעורים. המורים מסמלים את הדור המבוגר, הממסד הנוקשה ואת הרציונל, בעוד בני הנוער מגלמים ברוחם את הדינמי והרגשי. על אף היותם סוכני ידע, למורים אין מושג על עומק המתרחש סביבם. הם עוקבים ובולשים אחרי תלמידיהם כדי לאתר ולהוקיע ביטויי רגש ומיניות שחסרים בחייהם. היבשושיות המינית של המורים היא מוטיב שכיח בדמותם בתרבות הפופולרית הישראלית.

אחד המורים בסרט **בחינת בגרות** הוא מורה קשיש לפיזיקה שנראה כאשר הוא משרטט על הלוח ערימה של נוסחאות מסובכות. בעוד הוא מרוכז במלאכה העמלנית של כיסוי הלוח כולו בסימני גיר סתומים, מבלבלים חיי המסחר והחברה בכיתה. חפצים נמכרים, עצות מועברות, דיאלוגים שנונים מתנהלים. הכיתה מאורגנת כשני מתרסים: המבוגר מול הצעיר, המשמים מול התוסס, הזנוח מול הרלבנטי, העבר מול העכשיו. כאשר נפנה המורה אל כיתתו הוא מחכך ידיו ואומר: "עכשיו נתחיל!" רותי, היפיפייה של הכיתה, מצווה על התלמיד היושב לצדה: "תלחץ כבר! נו, תלחץ!" חברה לספסל לוחץ על רשמקול ורעם צלצול צורמני מחריש את החדר. המורה הקשיש נבוך מאוד. הוא מביט בשעון ואומר: "טוב, נמשיך את השיעור מחר."

דיצה וחדווה בכיתה.

הנעורים בסרט **בחינת בגרות** אינם כוללים תנועות נוער, סיורים בטבע ודיונים פוליטיים, שלאורך שנים עיצבו את תמונת "תרבות הנעורים" בקולנוע הישראלי (טלמון, 2001). במקום זאת מוצגת לפנינו תרבות הפנאי של אופנועים, חוף ים, וספורט, הדוניזם ואסקפיזם. זו היא התבגרות של בני נוער צפון תל-אביבים בראשית שנות השמונים, מאומה מרוח הפלמ"ח לא קיים בה, רק הצבא עוד קיים ברקע, והוא תשובה ומענה למי שלא צלחה דרכו בבית הספר.

כאשר מתבשרים אורנה ורוני על ההיריון, הם גומרים אומר, אחרי התלבטות עזה, להינשא ולהביא את הילד לעולם. הם מתעמתים עם חבריהם ועם הוריהם. הסרט מסתיים בתמונת בחינת בגרות שאליה נכנס הצמד בלוויית תינוק בעגלה, שמתחתיו מוסתרים פתקים. קונדסות נעורים משולבת בהורות.

נאדיה : המתח הלאומי

"בסוף כל משפט שאתם אומרים יושב ערבי עם נרגילה," שורר מאיר אריאל. הסכסוך הלאומי שבו נתונה החברה הישראלית הוא פריזמה שכיחה ביותר להבנת יצירות הספרות והקולנוע שנוצרו בה למן תקופת היישוב ועד לזמננו. על פי ראייה זו, היות ישראל חברה במצור היא עובדה שמעצבת את פני התרבות הישראלית ולא המתח העדתי, המגדרי, הגילאי, הדתי או המעמדי.

הסרט עוסק בסיפורה של נאדיה, נערה ערבייה בת 16 מכפר במשולש, אשר שאיפת חייה היא להיות רופאה כמו בת דודתה נגילה. לשם כך היא עוברת ללמוד בפנימייה של יהודים כדי לזכות בהשכלה טובה יותר מזו שבבית הספר בכפר. המגורים בחברת שתי נערות יהודיות, המתח הרומנטי בין הבנים לבנות, הווי הנערות המשותף לכולם, מערבים את נאדיה בחברת

בני הנוער ולרגע נראה כאילו נשזרה לתוכם בקבלה ובהבנה, עד שמתרחש פיגוע בעיר סמוכה, והוא ממוטט את המרקם העדין שנבנה. הדמות של נאדיה יפה מבפנים ומבחוץ; היא מתנדבת סדרתית, אינה "חוטאת" כמו יתר הבנות באהבות נעורים, ממוקדת בלימודיה, שומרת על עצמה ועל עקרוניתיה, נבונה ולא מסתגרת.

בית הספר ביצירה נאדיה

כוונותיו של הסגל החינוכי בפנימייה טובות, אך בלי משים הן תורמות להדרתה של נאדיה ולתיגוה כ"אחרת". במפגש הראשון עם התלמידים בסרט, נושא מנהל הפנימייה את הדברים הבאים:

אני יודע שהגעתם הנה מבתי ספר שונים את הפנימיה לא התחלתם בכיתה טית אלא בכיתה יוד. אבל... אתם תלמידים ככל התלמידים, היתרון או החיסרון שיש בהצטרפות המאוחרת יטשטש ויעלם במהירות... אנו נלחם בכל תופעה שתחבל בנוהל הלימודים בבית הספר. כאן באולם יושבים תלמידים מחיפה וירושלים מאשדוד ומכפר כנא לחישות בקהל... שני תלמידים, בן ובת... מי פה מכפר כנא? תלמידה, הנה זו, היא בחדר שלנו...

כך, באצטלה של רצון טוב, מסומנים שני התלמידים הערבים כחלשים וכ"אחרים" בפני הקהילה כולה. הקו הזה נמשך כאשר בטקס הלא פורמלי של "קבלת הפנים" נזרקים האליפים אל הבריכה. רגעים קשים עוברים על נאדיה ואמין, שאינם יודעים לשחות. בעימות שמתרחש אחר כך בין ההורים של אמין ובין הסגל החינוכי מצטדק המנהל: "לא שיערנו שאינו יודע לשחות". אביו של אמין משיב: "אצלנו אין בריכות והילדים לא נולדו דגים."

מערכת החינוך ותכניה משמשים כבמה להצגת הקונפליקט. על במה זו מובנים הערבים כנבונים, רגישים ופגיעים לאין ערוך מאשר עמיתיהם היהודים, אך גם כמי שאינם יכולים להיכלל בתוך הקולקטיב הישראלי,

למעט ברגעים נדירים. חומרי הלימוד בבית הספר הבדיוני משמשים לביטוי הרעיון הזה.

סצנת שיעור ספרות :

"עייט עיט על הרייך, על פנייך חשרת צל, מעברות כנף חולפת, מלטפת עברי אל."
המורה (מקריאה ישובה, ואז קמה): תמר, את יכולה לומר לי מה מסמל העייט בשיר?
תמר : את המוות.
מורה : את המוות של מי? רינת, את מוכנה לענות?
רינת : עד כמה שאני יודעת השיר מדבר על הפרעות שהיו ב-1936 וצל המוות הוא צל מותם של הקורבנות היהודיים שנהרגו על ידי הערבים. קלוז-אפ על פני נאדיה, פניה כבדות מאשמה ואי נוחות.

סצנה דומה עולה בשיעור אנגלית. איננו יודעים מה הוא הטקסט הנדון, אבל בעוד שאחת התלמידות מפרשת את הסיפור כמאבק על קרקעות וירושה, נאדיה מציעה כי הסיפור עוסק ביחסים משפחתיים סבוכים. הסצנה בסרט מתווכת משא ומתן על פרשנות ומשמעות לאומית מול פרטית, כאשר נאדיה מושכת לכיוון האישי.

חרף זאת, **נאדיה** הוא סרט נעורים פוליטי בניגוד מובהק ל**לחיינת בגרות** שהיה סגור בתוך עולמם של בני הנוער, במתחם הסגור של הבורגנות בצפון תל אביב. בסרטו של דיין היה אזכור בודד של הסכסוך והוא נפילתו של חברם לכיתה של אורנה ורוני במהלך שירותו הצבאי, המוות אשר מצווה להם את החיים. הגם שהאירוע הזה הוא אירוע מכריע בעלילת הסרט, אנו למדים עליו מגוף שני בלבד, ואילו **נאדיה**, כסרט נעורים פוליטי, מביא את הסכסוך לחזית הבמה ומתמודד איתו ישירות, מאה שמונים מעלות הרחק מבחינות הבררות.

נאדיה כסרט וכספר, מציג ערבים כבני אדם ולא כקלישאות. בני הנוער הערבים בסרט מתונים, מתקדמים, שקולים ומודעים. כאשר נאדיה חוזרת לביקור בכפר, מזמין אותה אחד מחבריה לשיבת מועצת תלמידים

המנוהלת בסדר מופתי ובדיון מושכל. סטריאוטיפים הדדיים וגזענות מתחילים להיפרם ולהתמוסס עד לנקודה שבה מתרחש פיגוע וההישגים הפעוטים שנבנו בעמל רב, מתרסקים לנוכח הרגשות הלוהבים. הסרט משנת 1986 תיאר דינמיקה צפויה: המציאות החיצונית חזקה מהמיקרוקוסמוס שיצרו בפנימייה. גם אם בזכות ההיכרות והתקשורת ובכוחה של נאדיה האצילית נבנה משהו אחר, הנר הקטן הזה יכבה בחושך הגדול. חברות ואהבה, היסודות האוניברסליים שיש בנערות, מצליחים לקומם רגעים יפים, אבל אלה מתרסקים לנוכח המציאות החיצונית. יש בספר ובסרט מסר מכובד, מורכב, שגורס כי שלום בין אנשים אפשרי. הסרט, בדומה ליצירה הספרותית, אינו פלקטי, אינו ממיין את הציבור לרעים וטובים, יש בו בני אדם והם מורכבים. היחס לשפה ולתרבות הערבית בסרט מכבד והדמויות הערביות אינן מתוארות כקורבנות עשוקים אלא כבני אדם שונים זה מזה. מכל הדמויות בולטת כמובן נאדיה, ששמה הוא שם הספר, כנערה נחושה, מגובשת, משימתית ואצילית. מכאן מטפח הסרט רעיון של כבוד וסובלנות לאדם המבקש לשמור על זהותו התרבותית.

העמדה כלפי החינוך ביצירותיה של רון-פדר-עמית

שלוש היצירות הנדונות במאמר הזה עוסקות בבני נוער, ומאחר שכך, בית הספר הוא חלק נכבד מנוף הסביבה הטבעית שלהן. המשותף הוא ששלושת הסיפורים מעמידים במרכזם בני נוער שנאבקים עם העולם על ההכרה בזהותם הייחודית. נאדיה מבקשת מסביבתה שלא יראו אותה רק כערבייה. הערביות היא רק חלק מהזהות שלה, ויש לה חלומות, שאיפות ועמדות שמייחדות אותה מן הכלל. זו גם עמדתו של ציון כהן כלפי העולם. בזהותו החד-פעמית הוא אינו שייך באופן מלא ושלם לבני הנוער שבבית שאן, ואף לא לאלו שבשכונת הווילות בחיפה. לציון, כמו לנאדיה, יש עולם פנימי עשיר של תגובות ומחשבות על כל מפגש עם העולם החיצון. עוד משותף לשלוש היצירות כי בכל מצב יבקשו המבוגרים להכתיב את תרחישי החיים

ה"נכונים" ולהקיף את הגיבורים בסד של ציפיות שאינן מתאימות לאישיותם הייחודית, והם נאבקים בהם בכל כוחם.

רון-פדר-עמית משלבת בספריה הנחיה לערכים שבהם היא מאמינה ושאותם היא מקדמת. בשלוש היצירות הנדונות לא פגמו המסרים בחיוניותו של הסיפור. **באל עצמי** היא נדרשת לצורך לגשר על הפערים החברתיים בין מזרחים לאשכנזים, ומצביעה על חשיבותו של בית הספר כאמצעי לכך. בנו היא מתרה לא להקל ראש ולא להביט מלמעלה, כי מבני עניים תצא תורה, שכן כל מה שנחוץ לו לציון כהן הוא מחברת ריקה והזדמנות לכתוב, ולפנינו נער מוכשר שאמון על יצירה רבת עוצמה.

מיכה ביטון, אחד מן הנערים אשר היו חלק ממשפחת האומנה של רון-פדר-עמית, העלה בריאיון שנערך עמו את הדברים הבאים: "כשאני מסתכל היום אחורנית, אני חושב שהבית של גלילה היה הבית שהייתי צריך להיוולד בו, בלי לפגוע חלילה באף אחד. הבית הזה שהיתה בו עדיפות למילים ולהשכלה נורא הקסים אותי, אצלי בבית היה חשוב יותר שילד יאכל טוב ויתלבש טוב, משפחתיות, חום ואהבה. פה, בנוסף לחום ולאהבה היה חשוב גם ללמוד. מכל הילדים אני הייתי אולי היחיד שישב וקרא" (בירנברג, 2001).

הן הסרט והן הספר חוזרים ומדגישים משנה נחרצת בזכותם של לימודים. שנים רבות לפני שמושג ה"רפלקציה" השתלט על המכללות להוראה, האירה רון-פדר-עמית את כוחה של הכתיבה כמכשיר להרחבת התודעה. הלימודים הפורמליים, הכתיבה והנאורות הם קפיצת הדרך לחיים מועילים, להרמוניה עם הסביבה וליוקרה חברתית. גם נאדיה, נערה ערבייה שרוצה להיות רופאה, מהגרת אל פנימייה יהודית כדי לזכות בחינוך ראוי. ובספר **בחינת בגרות** חשוב ליוצרת להבהיר כי על אף ההורות הצעירה, השניים מתעתדים להשלים את חוק לימודיהם. הרעיון הזה מובע שוב ושוב בשיחות עם הוריהם וחבריהם; רוני יציג את מועמדותו לקורס טיס. הפסקת הלימודים אינה מועלית כלל על הדעת. התמונה האחרונה בסרט היא של השניים נבחנים בבחינת הבגרות.

חינוך פורמלי ולא פורמלי אצל רון-פדר-עמית

חרף החשיבות שרון-פדר-עמית מייחסת ללימודים, יש לסופרת ביקורת מרה על המערכת, שהיא מנוכרת ואינה משכילה להביט ללב תלמידיה. ככלל, המורים ביצירתה של רון-פדר הם דמויות משניות שנעות בשולי העלילות ומהוות חלק מן הנוף החברתי של בני הנוער. לעתים היא משתמשת בדמויות המורים כקטליזטור להתרחשות, בדומה ל-35 במאי של קסטנר, כאשר כל המסע הפלאי יוצא לדרכו רק מפני שהנער התבקש לכתוב חיבור על הים הדרומי. כמה מן הספרים בסדרת "מנהרת הזמן" מתחילים במטלה בית-ספרית שניתנה בידי המורה. באחד מספרי הסדרה ("מנהרת הזמן" 40: ממלכת הילדים) מארגנים כמה תלמידים הפגנה למען התערבות בתוכנית הלימודים: "זה בדיוק מה שהרגשתי לא בסדר, כל אלו שעודדו אותנו לקיים את ההפגנה בכלל לא התענינו בדרישות שלנו, הם התענינו רק בהפגנה ובכלל לא היה להם חשוב על מה אנו מפגינים". תובנה זו היא טריגר בעבורם להגיע דרך מנהרת הזמן לבית הספר של קורצ'אק, ללמוד על מסגרות דמוקרטיות, לשוב להווה ולתבוע באסרטיביות להיות חלק ממעגל קבלת ההחלטות בבית הספר.

תפקיד נוסף של המורים אצל רון-פדר-עמית הוא לגלם ולסמל את קיר הבטון המזוין של הממסד. ממסד שלמרות כוונותיו טובות, פעולותיו מתגברות את הניכור והבידוד שחוה הגיבור. למשל, בבית הספר החדש בשכונת הווילות של חיפה שאליה מגיע ציון כהן באל עצמי, ובמידה מסוימת גם בנאדיה, כאשר למן הרגע הראשון מתייג אותה המנהל במעמד קבלת הפנים כזקוקה לחונכות ולליווי.

הפתרון לניכור המוסדי שרון-פדר-עמית מעלה ומציעה ביצירותיה הוא האבחנה בין מורים למדריכים עם העדפה לאחרונים. אלו מתוארים בספריה כקרובים יותר ברוח ובמטרות אל הילדים ובני הנוער. בספר אל עצמי מגיע ציון לביקור ראשון בבית שאן אחרי המעבר לבית שרוני. הביקור הזה הוא בגדר שיבה מאוחרת של גיבור אל ביתו, ומזוהה עם

האודיסיאה להומרוס, ואולם עובר היפוך ביצירתה של רוּן-פדר-עמית. ביצירה הנדונה חוזר הגיבור אל כור מחצבתו רק כדי לגלות שנוף ילדותו השתנה ללא הכר, ושהוא עצמו כבר אינו מתאים לסביבה הקדומה והאידיאלית שהתקיימה בזיכרונו. ציון, שבור לב מקבלת הפנים שערכו לו חבריו בבית שאן, מהביקורת על בגדיו, על תסרוקתו ועל הליכותיו, מוצא פינה ואוזן קשבת אצל המדריך החברתי במרכז הקהילתי. מול המדריך נפתח סגור ליבו, ושם הוא מצליח להפיק תועלת משבוע החופשה בבית. האבחנה בין מורים למדריכים מתקיימת גם **בנאדיה**: אודי מצטייר כמי שקרבתו לחניכי הפנימיה היא כשל אחד גדול. אין לו הידע הדיסציפלינרי שיש למורות או כובד השנים שיש למנהל, אבל הוא מבין מה עובר על הנערה ומשמש חוליה מחברת בין החניכים ובין הסגל החינוכי.

שיחה בין אבא של נאדיה לאודי המדריך:

אני חושב שאתה לא כל כך יודע מה עובר עליה, היא ילדה צעירה... הבעיות של הגיל הזה מתבלבלות אצלה עם הבעיות של היהודים והערבים... בלגן! ונוח לה לברוח מבעיה אחת לבעיה שנייה. אתה ואני, שנינו, צריכים לעזור לה להפריד בין הבעיות.

בספר **להיות מקצועי** פורשת רוּן-פדר-עמית את משנתה החינוכית ביחס לתפקיד הרצוי והראוי של מערכת החינוך. הספר הזה מגויס לפרסום רשת החינוך המקצועי שהקים סטף ורטהיימר. בבתי הספר האלה מתוארים הלימודים כמסע עשיר בתוכן ובהתנסויות. לימודים לצד הכשרה מקצועית שמאפשרים לנערים לקויי למידה לשפר את הביטחון עצמי, לגבש דימוי עצמי חיובי ולצאת לעולם מצוידים בארגז כלים רחב של ערכים מקדמי הצלחה. המורים בבית הספר העיוני מנוגדים ומעומתים כאן עם מורי המוסד החדש והטוב שאליו הגיע הגיבור:

כשתגיע לצור לבון פתאום תגלה את הידיים שלך ואני הבטתי בידיים שלי ולא הבנתי מה הוא אומר, מה זה? נכון שבבית הספר הרגיל תמיד אמרו לכם לשלב ידיים? אילן שאל.
כן, ביסודי, עניתי לו ונזכרתי איך הינו יושבים והמורה אומרת לשלב ידיים וכולם היו מותחים את הידיים שלהם מעל השולחן ונראים כמו פסלים, המורה היתה מרוצה כי מבחינתה אם אתה לא עושה כלום עם הידיים שלך, סימן שאתה מקשיב בריכוז **(להיות מקצועי עמ' 91)**.

..עירית המנהלת הניחה יד על הכתף שלי ואמרה, "אחרי שתכיר את נעמי כבר לא תשאל בשביל מה אתה צריך חונכת... נעמי תהיה איתך בקשר עשרים וארבע שעות ביממה... זה הסידור, יש מחנך... אבל כאן גם התנאים שונים... כאן מתעניינים בחיים שלך ולא רק בציונים שלך נעמי זוכרת דברים שנוגעים בי כאילו אני לא תלמיד שלה אלא הבן שלה... **(להיות מקצועי עמ' 121)**

שאלת היחס בין העיבוד הקולנועי לטקסט הספרותי

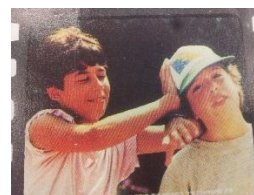
ניתוח של היחסים בין יצירה ספרותית לעיבודה הקולנועי יכול להתקיים בתוך מגוון רחב של מסגרות התייחסות: סדר ארגון ההתרחשויות, עלילה מול סיפור, השמטה ותוספת, אילו אירועים עובו בזמן מסך ואילו נדחקו לשוליים? כיצד מובעות באופן חזותי התרחשויות פנימיות, מניעים ורגשות בדמויות? מה נשתנה באפיון הדמות תוך כדי המעבר ממדיום למדיום? האם הובנו בסרט זמן, תרבות וסביבה חומרית אחרת מזו של הספר?

בעיבוד הקולנועי של היצירות הנדונות אדון באמצעות שלוש זוויות שונות: **באל עצמי** אבחן את שינויי הטקסט והבימוי של רגע הכניסה של ציון לבית שרוני. **בבחינת בגרות** אציג את מעתק המשמעות המיוחס להשלמת ההיריון בספר מול זה שמתקיים בסרט. ובכל הקשור **לאדיה** אצביע על השלכת הליהוק של חנה אזולאי לתפקיד הראשי בסרט.

אל עצמי – בין הספר לסרט

קטע הכניסה של ציון לבית משפחתו האומנת, ברומן **אל עצמי** מתואר כך :

בבית המתין לנו ניר, ילד בלונדיני. כחול עיניים ורזה. יש לו קול מצפצף ורגליים דקות כאלה, שאפילו אם הוא ירצה, הוא לא יוכל לשחק איתן כדורגל כמו שצריך. בהתחלה אמרה גברת שרוני: "עכשיו ניר יראה לך את החדר שלכם." ניר שוב חייד ואני שוב שתקתי. לבסוף אמר ניר: "בוא." נענעתי בראש, אבל שתקתי. החלטתי שאני אשנא אותו. למה? מפני שהוא נקי כזה, מסורק, אין לו שום שריטה לא על היד ולא על הרגל. בעיניים שלו רואים שהוא חושב את עצמו.



ובתסריט מתואר רגע הכניסה כך :

חדר האורחים בית שרוני פנים. אחר הצהריים. אלימלך פותח את הדלת, ציון נכנס ראשון נושא כדור ומזוודה ושקית פלסטיק. אלימלך לוחץ את ידו. אלימלך: שלום, אני אלימלך. ציון לא עונה ונכנס ומביט מסביב, נגלה חדר מרוהט בטעם ובעושר מסוים. תמונות על הקיר, ריהוט נוח.

אלימלך לוחש לצילה: הכל עבר בשלום?

צילה: כן. מבטו של ציון מגיע לניר היושב אל הפסנתר ופוצח בנגינה ובשירה.

ניר: ילד חדש בא לעיר.

בא לעיר הגדולה.

לכ-בו-דו חיברתי שיר

שיר אהבה...

זהו שיר קבלה לילד מסכן

שיגיע אלינו

להתראות חברים הגעתי לקן

זהו ביתנו

צילה ניגשת בשלב זה לניר ומפסיקה אותו בעדינות.

צילה: ניר, ציון עייף. תמשיך אח"כ?

היא מובילה אותו לכיוון ציון העומד מופתע ומכירה ביניהם.
צילה : ניר, תכיר זה ציון, ציון, זה ניר.
ניר מושיט ידו ללחוץ את ידו של ציון המעביר את הכדור כאילו להחזיר
לניר לחיצת יד. אך במקום זאת הוא שואל את צילה.
ציון : איפה פה השירותים?
ניר מופתע ונעלב לשנייה, קולה של צילה גורם לו להתעשת. צילה : ניר,
תראה לו איפה השירותים.

מה עיקר ההבדל בין האפיזודה הזאת בספר לסצנה בסרט? הספר כתוב
בגוף ראשון, הוא מספר על תחושת הניכור והעוינות כלפי הצחות המסודרת
של ניר שרוני. הסרט צריך להגשים תחושה זו שלא באמצעות דיווח, שכן
זהו ההבדל הוטיק בין To show & To tell.

כדי לעשות זאת, מניע אותנו התסריט לחוש סלידה מניר שרוני ומתעל
אותנו להתרעם על חוסר הרגישות של בני משפחתו, שאפשרה ואולי הזמינה
אותו לנגן ולשיר את השיר הזה באוזני ציון. השיר מוכתר בידי דוברו כ"שיר
אהבה" שנכתב לכבודו של "ילד מסכן" שהגיע ל"קן".

אבל התסריט לא רק ממחיש ומחיה את התחושה שציון דיווח עליה
בגוף ראשון ברומן. הוא גם מקצין ומלבה את רגשות הצופים. גרסת הרומן
לא נותנת בפיו של ניר שרוני אלא חיוך וצייתנות להוראות אמו. גרסת
התסריט מעוררת בצופים תמיהה, אי נוחות והסתייגות. מה יכול להסביר
את הדרמטיזציה של הסצנה? ובכן, לא לחינם המושג "דרמטיזציה" משמעו
להעביר לדרמה וגם להקצין. הקולנוע הוא אמנות, וככל יצירה הוא צריך
לייצר מעורבות רגשית כדי להוביל לתובנות ולהנאה. אך מאחר שהוא
אמנות מסחרית שמגויסת למשיכת קהל צופים, הוא צריך להוביל אותנו
ברכבת הרים מטלטלת ולא בנסיעה איטית בטוחה. המקום הצייתני
והאטום שממנו מתחיל ניר יאפשר לו להשתנות ולהתפתח למורד בעל חוש
צדק ואמפתיה לזולתו. ההתחלה הצורמת בין ניר לציון תעצים מאוחר יותר
את רושם החברות והנאמנות ביניהם. לא בכדי נקשרת המילה Action

לתמונה המנטלית של עשיית סרט, מפני שבלי תנועה חריפה ופעולה – אין קולנוע.

בחינות בגרות – בין הספר לסרט

הסרט **בחינות בגרות** שומר על עלילת הספר, ואולם בכמה אזורים יש שוני שראוי לעיון ולציון. בעוד שבספר משפחתה של אורנה, הגיבורה, מתוארת כמשפחה שמרנית נורמטיבית, בעיבוד הקולנועי הוגחכה דמותו של האב. לאורך הסרט מפציע האב כשהוא עסוק רק בדבר אחד – משחקי הטלוויזיה שבהם הוא מתחרה עם יעל, בתו בת העשר. במבט ראשוני נראה כי הסצנות עם האב המתילד מהוות תוספת יסוד קומי. אי ההלימה בין הגיל והסטטוס של האב ובין התנהגותו בפועל אמורים לשעשע ולהניב צחוק. מבט זהיר יותר יעלה כי הסרט דן בסוגיה מהן בגרות והתנהגות בגרות בכמה מעגלים. התעסקות היתר של האב במשחקי קונסולה היא היפוך קרנבליסטי של תפקידים, שמטרים חתירה תחת סמכות המבוגרים.

לכל הילדים הרכים בשנים יש בסרט מבט בוחן, עיניים חודרות ותובנות נעלות על אלו של המבוגרים. כך למשל יעל, האחות הקטנה של אורנה, מדווחת למשפחתה "היא שמה ליפסטיק [...] היא אף פעם לא שמה ליפסטיק". ההורים אינם מבחינים במה שהבת שמה לב אליו – אורנה מתאפרת לקראת קיום יחסי המין הראשונים שלה. זה קורה גם בזירת ביתו של רוני כאשר אחיו ואחותו הקטנה מסתתרים במדרגות ומאזינים בחשאי לעימות בין הזוג ההריוני לארבעת ההורים. אחיו הצעירים של רוני שהם כבני שבע וחמש, משועשעים מן השיח שבסלון ובהחלט מבינים את הדינמיקה. כאמור, הסיבה לאפיון הזה של הדמויות נעוץ להבנתי בעיסוק של הסרט בשאלה מהי בגרות ובעיקר באופן שבו הסרט מעתיק את משמעות ההחלטה להשלים את ההיריון הלא מתוכנן.

סרטי התבגרות ונעורים מכילים לעתים קרובות סיפור של מין ראשון שמלווה בהיריון לא רצוי. באורח טיפוסי לסוגה, בעקבות היריון נוצר מפגש עם מערכת רפואית "שחורה" שהמשכו בטראומה פיזית ונפשית קשה של

הפלה פרטיזנית. אפשר לזהות את התרחיש בסרטים ישראליים כמו **אסקימו לימון** ואמריקניים כגון **ריקוד מושחת**. הביקורת על הזיאנר סיכמה בכך את הפונקציות השמרניות המוסרות לבני הנעורים כי יחסי מין מסתיימים באסון. מעניין לבחון את החלטת בני הזוג הצעירים ברומן ובסרט להשלים את ההיריון. החלטה זו היא לא צפויה יחסית למוסכמות הזיאנר. כאמור, התרחיש הקונבנציונלי אמור ללמד לקח ומוסר השכל לכל מי שחוטאת ומגשימה את תשוקותיה. אך האם זהו מעשה של קריאת תיגר, או שמא שמרנות?

ברומן, כבר בעמודים הראשונים, מתוארת אורנה במילים הבאות: "עומרי אמר שאורנה תישאר בתולה עד החתונה, הוא בטוח שהיא לא תתן לרוני אפילו שהוא יעמוד על הראש, ולדעתו על זה יתפוצץ העניין. היא באה מבית שמרני ויש לה אבא חזק שמדכא אותה ובחיים שלה לא יהיה לה כוח לצאת מזה" (עמ' 11) ובהמשך "[...] לעתים רחוקות היה עולה בבית איזה סיפור על נערה שנכנסה להריון מחוץ לנישואין ואז אביה היה פותר את העניין בהערה זועמת שכל הדור הצעיר של ימינו מופקר ואמא שלה היתה מנידה ראש לאות הזדהות" (עמ' 77).

אחרי שבני הזוג גמרו אומר להינשא, מתאר הספר את רגשות האשמה של אורנה. "האכזבה שגרמה לאביה היתה הגרועה מכל. האב הסתגר בחדרו בשתיקה ואורנה פרצה בבכי, לא כך היא חלמה להתחתן." אמא של ארנה מרגיעה אותה באמצעות רקימת ציור של עתיד נשי ורדרד: "אז מה אם מתחתנים בגיל שמונה עשרה [...] רק לפי דור או שניים היה מקובל להתחתן אפילו יותר מוקדם [...] תהיה להם דירה קטנה, אורנה תלמד לבשל ורוני במקום לרוץ לבלות בילויים טיפשיים יבוא הביתה לישון ולנוח, כבר היו בארץ הזאת נישואים כאלה שהחזיקו מעמד, ולא כולם באו דווקא בגלל הריון" (עמ' 144).

הדימוי שהספר מציג הוא של "חיים קטנים". אין במעשה הזה חתרנות וקריאת תיגר, אלא השלמה עם בשורת ההיריון: הנישואים הם ההמשך הישיר של ההחלטה לשמר את העובר אשר נתמכה באזהרתו של הרופא,

ד"ר תבור, כי הפלה עשויה לגרום נזק פרמננטי לפוריות העתידית. בסרט פני הדברים שונים, ובסלון הבית הדו-מפלסי העשיר של רוני מתרחש העימות הבא בין שני הזוגות של ההורים ובני הזוג הצעירים:

אבא של רוני: ילדים תשכחו מזה.
אמא של רוני: זה מגוחך נעשה הפלה ותחזרו ללימודים.
אורנה: מי זה נעשה הפלה? זה הילד שלי ואני רוצה אותו.
אבא של אורנה: מה אתה חושב שישחררו אותך לאפטר מקורס טייס בשביל לראות את הילד?
רוני: כן, אני מקווה שכן, ואם לא, אז אולי אלך לגולני.
אבא של אורנה: אורנה למה מותק את צריכה להבין שבגרות והריון זה לא הולך יחד.
אמא של אורנה: אני דווקא זוכרת שהייתי בהריון עם אורנה כשעשינו בחינות לאוניברסיטה.
אמא של רוני: איפה בכלל נשמע דבר כזה שילדים בני שבע-עשרה מתחתנים ויולדים, בחיים לא שמעתי שהיה מקרה כזה.
אורנה: אז אנחנו נהיה הראשונים.
רוני: לא! אתם לא מבינים מה הולך פה. אנחנו לא שואלים אתכם אם להתחתן או לא, אנחנו מודיעים לכם. אתם יכולים ללכת איתנו עם זה או לא. אם אנחנו מספיק גדולים להיהרג בגיל 18 אז אנחנו מספיק גדולים בשביל כל דבר אחר. שתיקת הבנה זועפת בקרב ארבעת ההורים.



הסרט מקנה להחלטה להינשא ולהביא את הילד לעולם משמעות חתרנית. ראשית, זו פעולה בעלת ממד פוליטי שקשורה עם מותו של בן כיתתם בטרם עת. הממד הזה משתקף מדבריו של רוני הקושר בין

ה"פריביליגיה" להיהרג ובין הזכות להרות. שנית, ההורים בסרט לכודים במתווה החיים הנורמטיבי שלהם ואינם מסוגלים לשקול חלופות. המשמעות הרדיקלית שנמסכת כאן בפעולה של נישואין ולידה עלולה להיות מוחמצת, אבל צריך לזכור שבמילייה החברתי של צפון תל אביב בראשית שנות השמונים, אין זה מקובל להרות וללדת בגיל 17. דחיפת בני הנוער להפלת העובר צפויה והגיונית לשיטתו של המעמד החברתי שאליו הם משתייכים. הבאת הילד לעולם היא אקט חתרני שנוגד את הסדר המקובל של הדברים: בגרות, צבא, קריירה, נישואין, התבססות כלכלית, בית ומשפחה. נדמה שטביעת ידו של אסי דיין, הבמאי, האדם אשר יצא נגד מוסכמות חברתיות בכל שטח בחייו, היא שהעבירה את משמעות סיום העלייה טרנספורמציה כה עמוקה, מהחלטה שמרנית בגרסת הספר לפעולה חתרנית בגרסת הסרט.

נאדיה – בין הספר לסרט

הליהוק של חנה אזולאי הספרי לדמות הגיבורה, הטעין את הדמות ואת הסרט כולו במשמעויות נוספות. ליהוק הוא אמנות בפני עצמה, שכן לסרט יש אפשרות לתת עוד רובד תוכן באמצעותו, מפני שהשחקן שמגלם את הדמות נושא אחריו שובל של זיכרון קולקטיבי. לעולם תהיה גוליה רוברטס אישה יפה ולעולם יהיה שון קונרי גיימס בונד, גם אם יגלם נזיר ימי-ביניימי. התכונות של תום ויופי או של הומור בריטי ומשימתיות יימשכו בשני אלו. מנקודת ראות זאת יש מקום לשאול מה האצילה חנה אזולאי הספרי על נאדיה?



לתפקיד הראשי בסרט **נאדיה** חיפש הבמאי שחקנית ערבייה. רובינשטיין סיפר כי אף על פי שבחן 25 שחקניות ונערות ערביות לתפקיד, לא הצליח למצוא את האחת שתקרין את התכונות של כריזמה ונוכחות עזה שאותן ביקש. הבחירה באזולאי, גם אם נערכה שלא במודע, יצרה אנלוגיה בין הדרה אתנית להדרה לאומית. חנה אזולאי היתה אז בת 25 וצברה ניסיון קולנועי בשלושה סרטים קודמים. בכולם גילמה נערות מזרחיות צעירות מכפי גילה האמיתי. הטייפ קאסט של אישה נחושה אשר פילסה את דרכה משוליים חברתיים המשיך עימה בסרט **שחור** בתור חלי, שדרנית טלוויזיה בוגרת פנימיית בויאר, וכן כגילה אסולין אשתו של ה"בורר" בעולם התחתון. בחייה הלא קולנועיים חנה אזולאי הספרי היא פעילה חברתית פמיניסטית, ממקימות "הקשת הדמוקרטית המזרחית", שהגדירה את עצמה בראיונות כ"יהודייה ערבייה" וגם כ"יהודייה ישראלית" (פרא, 2007). ליהוקה לתפקיד נאדיה יצר אנלוגיה בין מזרחים לערבים, וליתר דיוק בין מוצא להדרה חברתית.

בחינת משמעות הליהוק של אזולאי מן הפרספקטיבה של שנת 2015 מועדת לטעות אופטית. הידע שהצטבר על חנה אזולאי הספרי היום, אולי לא היה ידוע לכלל צופי הסרט ב-1986. בשקלול הסיכון המתודולוגי ולמרות זאת, הערכתי היא כי הזהות המזרחית המתריסה של חנה אזולאי היתה קיימת באופן מגובש גם אז. הניסיון הקולנועי של אזולאי כלל את דמותה

הלוחמנית של גאולה כהן בסרט **זעם ותהילה** ובסרט **בנות** גילמה דמות של חיילת מזרחית, "פּרַחַה", ששואפת להתפרסם כזמרת.

מחקר הקולנוע הישראלי מיקם את **נאדיה** יחד עם סרטי הגל הפלסטיני שהפציעו אחרי מלחמת לבנון. לקבוצה זו שייכים למשל **מאחורי הסורגים** (1984) **גשר צר מאוד** (1985), **חמסין** (1982) **אוונטי פופולו** (1986) ועוד. בסרטים האלה מוצגים הערבים כבני אדם רגישים ומתלבטים בשאלות מוסריות, ומשלמים מחיר קשה, אישי ולאומי, על הכיבוש והזרות בישראל. מהפכי ליהוק היו שכיחים בגל הזה, שכן בסרט **חינוך הג'י** מגלם השחקן מְכָרְם חורי את דמותו של קצמן, המושל הצבאי, ובגשר צר מאוד נוספת לו כיפה סרוגה. את דמותו של פלסטיני צעיר שמיידה אבנים גילם שחר כהן, בן למשפחה דתית, את והכומר מגלם היהודי ויקטור עטר. **במאחורי הסורגים** גילם אסי דיין, הצבר האולטימטיבי, את דמותו של אודי אדיב שנכלא באשמת ריגול, וגיוליאנו מר **זעם ותהילה** גילם לוחם לחי"י. שוחט (1991: 240) כותבת כי "היפוך זה של ליהוק שבו הפלסטיני משחק בתפקיד כובש ישראלי וההיפך גורם לריחוק הצופה ומרמז בחוכמה על חוסר המהותיות של מנגנוני כוח".

שוחט קושרת בין הרפרזנטציה של המזרחיות לזו הפלשתינית בהסתמך על הגישה הפוסט-קולוניאליסטית. זו רואה במתח שבין מזרח למערב את המתח היסודי ביותר, לפיו מתארגן העולם החברתי. לשיטתו של סעיד, העולם המערבי בנה את הגדרתו העצמית בתור המחצית הנאורה והמתקדמת של העולם על ידי הניגוד עם המזרח הנחשל והאקזוטי ובאמצעותו (סעיד, 2000). שני הגופים הלבנטיניים, הערבי והמזרחי, ניצבים לפני האשכנזיות הלבנה והשְׁבֵעָה. המשימה הלאומית בעבור מזרחים וערבים היא זהה, להפשיט אותם מהנחשלות המסורתית, לשפר אותם על ידי מודרניזציה ולהטמיע אותם בחברה.

השחקנית המזרחית המגלמת ערביה כורכת בדמותה את שני רכיבי הזהות יחד. השילוב הזה אינו מאולץ, אף על פי שאזולאי מעידה על עצמה שהערבית שידעה מהבית היתה דיאלקט מרוקני, ושהיא נאלצה לקחת

שיעורים בשפה כהכנה לתפקיד. זו אינה שחקנית אמריקנית לבנה שמגלמת אינדיאנית במערבון. אזולאי הספרי הביאה לדמותה של נאדיה תחושה של אותנטיות, ומעבר חלק וזורם בין השחקנית לדמות הבדיונית. היא הביאה עימה אל הדמות את תודעת המודרים ואת שיח המודרים, ומיזגה בין הדרה מזרחית לערבית.

סיכום

המאמר הזה עסק בהשתקפות של שסעים חברתיים ובדמותה של מערכת החינוך ביצירותיה של רון-פדר-עמית. העיון במתחים הבסיסיים שסביבם מאורגן הנרטיב של עלילת התבגרות, מאפשר לשרטט את תפיסת העולם הנובעת מהם. לצורך הניתוח נבחרו שלושה רומנים פופולריים של רון-פדר-עמית: **אל עצמי**, **בחינת בגרות** ו**נאדיה** אשר זכו לעיבוד קולנועי. היצירות האלו מתארות את החברה הישראלית בפריזמה של המתח האתני-מעמדי, הבין-דורי והלאומי. אליבא דרון-פדר-עמית, יש למוסד המשפחה ולמערכת החינוך תפקיד מרכזי בהיווצרותם וגם בפתרוןם של המתחים האלו. בעוד שמחלוקות בין הורים למתבגרים אפשר לפתור, המתח האתני-מעמדי גובה מחיר כבד של ניכור ומרחק חברתי. המתח הזה תובע התערבות וגישה, אך הפיוס אפשרי. בשונה משני אלו, ועל פי הספרים שכתבה, אין לשסע הלאומי כל פתרון, ויישוב המחלוקת אינו נראה באופק.

המאמר התחקה אחר דיוקן החינוך ביצירותיה של הסופרת תוך התבוננות בתפקידי בית הספר ובסצנות כיתה בשלוש היצירות האלו. לשיטתה של הסופרת, הפוטנציאל העצום שיש בחינוך מתמסס במבוכי הבירוקרטיה, והמורים מחמיצים את חלון ההזדמנות להציע ידע ותמיכה, גם אם כוונותיהם טובות. דווקא החינוך הלא פורמלי המשמר אינטימיות כמו-משפחתית מצליח היכן שבית הספר נכשל.

מה משותף לשלושת הסרטים ומדוע דווקא הם נבחרו להיות מעובדים לקולנוע? התשובה שנתנה לשאלה הזאת גלילה רון-פדר-עמית (רון-פדר-עמית, 2015) היא שאלו היו היצירות המצליחות ביותר שלה מבחינת

מכירות ואומדן פופולריות בקרב קהל הקוראים. מכאן סברו המפיקים שיש בהם פוטנציאל מסחרי. במדינה שבה אין קהל לסרטי קולנוע לנוער ואין יוקרה קולנועית לעוסקים במלאכה (שירם, 2013) וכמות הסרטים המיועדת לקבוצת הגיל זעירה עד כאב, השיקול להיבנות על יצירה שכבר קנתה מקום בתרבות, מובן.

מה קורה ליצירות של רון-פדר-עמית עם המעבר לסרט? אילו יסודות מחוזקים ואילו מוחלשים? ניכר כי העיבודים הקולנועיים לספריה של רון-פדר-עמית נוטים להיצמד למהלך האירועים ולאופיין של הדמויות כפי שתוארו בספרים. אפשר להניח כי נאמנות זו נובעת מן המוסכמות של ספרות נעורים. הגם שאינה נעדרת רובד פואטי, היא נעה במתווה של עלילה דינמית רבת תהפוכות. עם זאת, עימותים מאופקים בגרסת הספר הפכו להתנגשויות עזות בגרסה הקולנועית, ומסרים "חינוכיים" לגבי הרצוי והראוי עוֹדְנו והוקלשו. ההבדלים האלו נובעים ככל הנראה מן המטרות המסחריות והצורך לבדר שבהם אזוק הקולנוע.

גלילה רון-פדר-עמית היא אחת מן הסופרות הפוריות ביותר בישראל. סופרת אהובה שמדורגת ברשימות עשרת הסופרים האהובים, הנקנים, המושאלים והנקראים תדירות. יש לה היכולת לעסוק בסוגיות שהן לב ליבה של החברה הישראלית. הקורפוס העצום שהעמידה על מדפי הספרות לצד כמה עיבודים קולנועיים וטלוויזיוניים של יצירותיה, ביססו את מעמדה המרכזי בתרבות הנוער הישראלית.

ביבליוגרפיה

- אבירם, א'. (1988). **מלך הכיתה**. תל אביב: ליאב.
- בירנברג, י'. (2001), "ילד אחד עשרה ספרים". **ידיעות אחרונות**, 11.12.2001, עמ' 13.
- בלוסטון, ג'. (1993) "מרומן לסרט שתי דרכי הראיה". תרגום: יגאל בורשטיין. בתוך: קלר, ה. (עורכת) **עולם בדים**. תל-אביב: עם עובד.
- גור, מ'. (1971). **עזית הכלבה הצנחנית**. ירושלים: המחלקה לחינוך ולתרבות בגולה של ההסתדרות הציונית העולמית.
- דאל, ר'. (2014). **צ'רלי וממלכת השוקולד**. תרגום: אורי בלסם. אור-יהודה: זמורה ביתן.
- דה-סגיר, ס'. (1963). **ילדות למופת – סיפור לילדים**. תרגום: יצחק לבנון, תל אביב: עמיחי.
- ד"ר סוס (1979). **חתול תעלול**. תרגום: לאה נאור ירושלים: כתר.
- ויסלר, י'. (פוצ'ו) (1972). **תעלומת מכתב האהבה שנשלח אל המורה הדגול שמילקיהו**. רמת גן: מסדה.
- ויץ, י'. (2010). "בגין שבדמיון". **הארץ**, מוסף ספרים, 22.9.2010. גל' 917, עמ' 14.
- טווין, מ'. (2009). **הרפתקאותיו של תום סוייר**. תרגום: יניב פרקש. תל-אביב: אריה ניר.
- טורין, א'. (2013). **ייעוץ מורים בתקשורת הישראלית**. תל אביב: מופ"ת.
- טלמון, מ'. (2001). **בלוז לצבר האבוד: חברות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- טשרנוביץ, י'. (1996). **שמונה בעקבות אחד**. ירושלים: כתר.
- טריפו, פ'. (1985) [1954]. "מגמה מסוימת בקולנוע הצרפתי". תרגום: יהושע קנז. **במאים ואנשי-קולנוע על הקולנוע**. עריכה: איתן גרין. תל אביב: עם עובד, עמ' 56-74.
- יזהר, ס'. (1996) **צדדיים**. תל אביב: זמורה ביתן.

מוסינזון, י'. (1994-1950). **חסמב"ה**, תל אביב: רמדור.

מיכאל, ס'. (1979). **פחונים וחלומות**, תל אביב: עם עובד.

סעיד, א. (2000). **אוריינטליזם**. תרגום: עתליה זילבר. תל אביב: עם עובד.

עומר, ד'. (1972). **מעבר לכביש או חבורת עלומים**. תל אביב: שרברק.

עמיר, א'. (1982). **תרנגול כפרות**. תל אביב: עם עובד.

פרא, א'. (2007). "הפנתרה", **אתר אדמה**, 13.9.2007
<https://adमितpe.wordpress.com/2007/09/13/%d7%94%d7%a4>
[/d7%a0%d7%aa%d7%a8%d7%94](https://adमितpe.wordpress.com/2007/09/13/%d7%94%d7%a4)
 2015 אוחר בתאריך 16 מרץ 2015

קסטנר, א'. (1982). **35 במאי או דני רוכב אל הים הדרומי**. תרגום: אוריאל אופק, תל אביב: אחיאסף.

קרול, ל'. (1972). **עליסה בארץ הפלאות**. תרגום: אהרן אמיר. תל אביב: עמיחי.

רוגני, ח'. (2003). מורנו אביזוהר ופרופסור הרברט. **פנים**. גיליון 24, עמ' עמודים: 143-134

רון פדר, ג'. (1976) **אל עצמי**. תל-אביב: מודן.

רון פדר ג'. (1981). **בחינת בגרות**. ירושלים: אדם.

רון פדר, ג'. (1985) **נאדיה**. בן שמן: מודן.

רון-פדר-עמית, ג'. (2008). "מנהרת הזמן": **מרד החשמונאים**. בן שמן: מודן.

רון-פדר-עמית, ג'. (2010). **להיות מקצועי**. בן שמן: מודן.

שוחט, א'. (1991). **הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה**. תל-אביב: ברירות.

שטרייט וורצל, א'. (1982). **אליפים: רומן לבני הנעורים**. תל אביב: עמיחי.

שיר, ס'. (1989). **מורה מדליקה**. תל אביב: מודן.

שיר, ס'. (2005). **גלי ומועדון המקובלים**. תל אביב: ידיעות ספרים.

שירם, מ. (2013). ילדי ההפקר: למה אין קולנוע לילדים ולנוער בארץ? יוצרים רואים בזה ז'אנר נחות. **גלובס**, 19.2.2013, עמ' 12.

- שלו, מ'י. (1988). **רומן רוסי**. תל אביב: עם עובד.
- שמגר, ע'י. (1983) ציון הלא תשאל. **מעריב**, תרבות, עמ' 8-10.
- Ayers, W. (2001). A teacher ain't nothing but a hero: Teachers and teaching in film. In J. P. Bolotin & G. E. Burnaford (Eds.), **Images of Schoolteachers in Twentieth-Century America** (2nd ed.), pp.201-210. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Geraghty, C. (2007). **Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama**. Rowman & Littlefield Publishers.
- Giroux, H. (1994). **Disturbing Pleasures, Learning Popular Culture**. New York: Routledge.
- Street, D. (1983). **Children's Novels and the Movies**. New York: Frederick Ungar.
- Tsur, B. & Kessel. Y. (1988). Creator of Zion's world. **The Jerusalem post magazine**, 8.7.1988, p.4.
- Cartmell, D., & Whelehan, I. (Eds.). (2013). **Adaptations: from text to screen, screen to text**. Routledge. Pp: 3-14.

פילמוגרפיה

- אל עצמי** (1988). תמיר פאול
- אוונטי פופולו** (1986). רפי בוקאי
- אסקימו לימון** (1978). בועז דוידסון
- בחינת בגרות** (1983). אסי דיין
- בנות** (1985). נדב לוויטן

גשר צר מאוד (1985). נסים דיין
הבורר (2007). שי כנות (סדרת טלוויזיה)
זעם ותהילה (1985). אבי נשר
חמסין (1982). דניאל וקסמן
חשמב"ה ונערי ההפקד (1971). יואל זילברג
מאחורי הסורגים (1984). אורי ברבש
נאדיה (1986). אמנון רובינשטיין
עזית הכלבה הצנחנית (1972). בועז דוידזון
שחור (1994). שמואל הספרי
שמונה בעקבות אחד (1964). מנחם גולן
תרנגול כפרות (1992). דן וולמן

Alice in Wonderland (2010). Tim Burton

Charlie and the Chocolate Factory (2005). Tim Burton

Tom Sawyer (1973). Don Taylor

Dirty Dancing (1987). Emile Ardolino

The Breakfast Club (1985). John Hughes

The Hobbit (2012). Peter Jackson

Harry Potter (2001). Chris Columbus