

"אל המוות הישרנו מבט ואנו את עינינו השפלנו"

קולנוע ושואה: שלושה מקרי מבחן

יובל ריבלין

הגני קורא אובססיבי של ספרות שואה. כל מה שנופל לידי: יומנים, זיכרונות, עדויות, מסמכים. כשאני שואל את עצמי מה עומד מאחורי תשוקה חולנית זו, לקרוא, או לשמוע, דברים שיש בהם אימה, זוועות, מוות - התשובה היחידה היא: הכמיהה להבין. אני משלה את עצמי שככל שאקרא יותר, כן אתקרב יותר אל אותה נקודה בטבע האנושי שאינני יורד לעומקה, שהיא מעבר לתפיסתי; אל ילב המאפליה. אני משלה את עצמי - מכיוון שהקריאה המרובה שמתוכה אני אוגר יותר ויותר מידע, עורם עובדות על גבי עובדות - לא מביאה אותי ליותר הבנה. אולי להפך - המסתורין נעשה מייאש יותר... בעשר, חמש עשרה, השנים האחרונות, נכתבו הרבה יותר ספרים על נושא זה מאשר בשנים שלפני כן; כאילו אצל אנשים רבים מאד, מאלה ששרדו מאותו חורבן, נשברה שתיקה ממושכת. שנים רבות היו צריכות לעבור עד אשר הסכר הזה, המחסום הזה, שהשאיר את אלה ש"היו שם" פעורי פה, אילמי מילים - התמוטט, לאט-לאט...

...הדברים שאינני מבין אותם נמצאים משני עברי התהום: מן העבר האחד - האכזריות הבהמית, חסרת הפשר; ומן העבר השני - היכולת לעמוד בסבל הזה; היכולת להמשיך לחיות בתוך התופת, ימים, חודשים, אפילו שנים. באמרי ש"אינני מבין" - אני מתכוון לכך שאיני מסוגל להזדהות עם אותם מצבים אנושיים, על אף זאת שאנו מניחים כי כל בני האדם נבראו 'בצלם אלוהים', ולפיכך 'שום דבר אנושי אינו זר לנו'. ולמרות זאת - אל אותה תהום עצמה אני נמשך להביט כמכושף.

(אהרן מגד, "לא הייתי שם")

ל"זרימה ההולכת וגוברת של הזיכרונות" גלגולים רבים. גילוייה הטבעי של מגמה זו הוא בספרי עדות, אך נדמה כי אין זה מקומה היחיד. בשנים האחרונות יותר ויותר יוצרים נותנים מקום לשואה ביצירתם. זו יכולה להיות יצירת פרוזה בדיונית, יצירה מוסיקלית או פלאסטית. הדיאלוג אשר מנהלים בני סוף המאה העשרים עם האירוע הטראומטי ביותר בתולדותיה מגיע בשנים האחרונות לשיאו. תהליך הסובלימציה הושלם. אחרי ההלם ואחרי השתיקה יוצרים רבים מנסים להישיר מבט אל לב המאפליה, לשאול ולבדוק מה

אפשר לראות שם, מה הלקח לבני סוף המאה.

גם הקולנוע, המדיום האמנותי הפופולרי של המאה העשרים, הוא כלי רב חשיבות בבדיקה מחודשת זו. אין עוד מדיום הדומה לסרט הקולנוע ביכולתו המימטית. אין מדיום אחר המעניק אשליית מציאות כה טוטלית כפי שמעניק סרט הקולנוע לצופיו. במציאות שבה מתמעטים העדים החיים ראו במאים רבים לעצמם צורך לשחזר את אירועי המלחמה הגדולה, לברוא מחדש את הזוועה בטרם תמות עם נושאה. גם זו דרך להתמודד בהכחשה ובשכחה. הם ראו בשחזורו הדרמטי של חומר זה מעין שליחות, מעין חובה הומנית הנובעת מן הצורך להציג לפני העולם את הזוועה הנוראה וכדי להזהיר אותו מפני התדרדרות חוזרת לתהומות האיומים של מלחמת העולם השנייה.

הבולט בין היוצרים האלה, הוא סטיבן ספילברג. בשל מעמדו המרכזי של ספילברג בתעשיית הקולנוע זכה סרטו "רשימת שינדלר" למלוא תשומת הלב, וגרר תגובות רבות, אוהדות ומסתייגות כאחד. "רשימת שינדלר", כסרטים נוספים המנסים לשחזר את הזוועה, אינו סרט פשוט. מעקב אחרי הנחות המוצא, אשר הנחו את ספילברג במהלך עבודתו, חושף את הבעייתיות הגדולה הטמונה בשחזור מעין זה, את הקושי הגדול העומד לפני יוצר המנסה לבנות בסרטו את מה שהמוח האנושי מתקשה לתפוס, את מה שהדמיון אינו יכול להכיל.

נדמה, כי דווקא ייחודיות מימטית זו של הקולנוע מתבררת כחרב פיפיות. בשל היות המדיום הקולנועי המדיום הפחות מופשט מבין המדיומים האמנותיים נתפס היוצר כמחויב לנטורליזם, לתמונת עולם מלאה, מפורטת וריאליסטית. הקושי בשחזור מאורעות השואה, גדול בקולנוע, יותר מבכל מדיום אחר. הקושי הוא כפול: קושי טכני - האם אפשר לבנות "סט" קולנועי:

תפאורה, איפור וסביבה אנושית דומה וקרובה לגיהנום של מחנות הריכוז וההשמדה? הציבלים הגבוהים של האכזריות ושל הסדיום בשואה כמעט בלתי נתפסים. הזוועה איננה בת עיכול ועל כן איננה בת שחזור. האנומליה של השואה יוצרת אתגר ליוצר המתיימר למקם את סרטו בסביבה ריאליסטית.¹ היוצר אנוס "לרכך" את התמונה הקשה. זאת כדי לאפשר לקהל לצפות בסרט. זה המחיר של שחזור דרמטי בסרט, אך יש לתת את הדעת על המחיר ההיסטורי שיש לשחזור כזה.

אך יש גם קושי נוסף - אחריותו של היוצר: הקולנוע הוא מדיום ויזואלי. מול עיניו של

**אין מדיום אחר
המעניק אשליית
מציאות כה טוטלית
כפי שמעניק סרט
הקולנוע לצופיו.
במציאות שבה
מתמעטים העדים
החיים ראו במאים
רבים לעצמם צורך
לשחזר את אירועי
המלחמה הגדולה,
לברוא מחדש את
הזוועה בטרם
תמות עם נושאה**

הצופה הוא יוצר תמונת עולם מלאה והוא מותיר מעט מאוד לדמיונו. הצופה יושב

השפעתם של סרטים כדוגמת "רשימת שינדלר" על עיצוב תודעת השואה, גדולה יותר מהשפעתם של מחקרים היסטוריים ושל ספרי עדות

בחושך, מבטו ממוקד במסך שלפניו, וכל ישותו מרוכזת בסרט ובמתרחש בו. הוא אינו צריך להפעיל כלים של שיקול דעת, ולא להשתמש באוצר דמיונותיו כדי ליצור את חוויית הצפייה. עם הידלק האור, קם הצופה ממושבו לאחר שספג חווייה טוטלית ומוחשית. אין מה לעשות. מרבית הצופים יזכרו טוב יותר את השחזור הדרמטי של אירועים היסטוריים בקולנוע מאשר את העובדות שעליהן למדו מתוך ספרי היסטוריה ענייניים ו"יבשים". הסכנה: השפעתם של סרטים כדוגמת "רשימת שינדלר" על עיצוב תודעת השואה, גדולה יותר מהשפעתם של מחקרים היסטוריים ושל ספרי עדות. סכנת הפשטנות, המחויבות החלקית לאמת וגרוע משתייהן - המסחור² של השואה, מאיימים על כל ניסיון קולנועי לגעת בשואה. זה אולי עצוב, אך זה בלתי נמנע. הקולנוע הוא מדיום פופולרי יותר וטוטלי יותר. דווקא משום כך הוא גם מסוכן יותר.³

דווקא בגלל הקושי הגדול שבשחזור הזוועה שבשואת היהודים, עלול להיגרם לתודעת השואה נזק עקיף. ביכולתו של הקולנוע להחליף, לפעמים, את האמת. בכך טמונה סכנה רבה בכל מקרה, ובפרט כשמדובר בניסיון לשחזר את מה שאי אפשר לשחזר.

השאלות הרבות הכרוכות בעיסוק הקולנועי בשואה נדונו במקומות רבים.⁴ במאמר זה אין בכוונתי או ביכולתי לספק תשובות גורפות הנוגעות לכלל היצירה הקולנועית ונגיעותיה לשואה. ברצוני לדון בשלושה סרטים בלבד. בדיון שלהלן ננסה לבחון את הסרטים הן לגופם והן ביחס לשאלת התמונה ההיסטורית העולה מהם, אם "תרמו" לעיסוק בשואה או שמא בלא מתכוון, דווקא הזיקו במוסרם תמונה לא מדויקת.

נדמה לי כי סרטים אלה מהווים "נקודות ציון" משמעותיות ביחס לשאלות שלעיל. הבחירות השונות שבהן בחרו יוצרי הסרטים כדרך להתמודד ולענות על הקשיים המוזכרים מספקות לנו כמה נקודות תצפית על העיסוק הקולנועי בשואה. צפייה בסרטים אלה ובחינת המשתמע מהם עשויות להתוות את "גבולות הגזרה" שבה נעים יוצרים קולנועיים המבקשים להתמודד עם המשא הכבד של השואה ביצירתם.

1. "ניצחון הרוח" ("Triumph of the Spirit")

115 דקות. במאי: רוברט יאנג, ארה"ב 1989

סלומו (שלמה) ארוך היה אחד מאותם יהודים, שעליהם סיפר לעיל אהרן מגד, אשר בחרו לספר את סיפור הישרדותם רק לאחר שנים רבות. סלומו איבד את כל משפחתו באושוויץ וניצל תודות לכישרון האגרוף שלו.

הסרט "ניצחון הרוח", המבוסס על סיפורו האישי, הוא "אבן דרך" בתולדות ההתייחסות הקולנועית לשואה. לראשונה הותרו הצילומים בתוך מחנה אושוויץ, ו"ניצחון הרוח" הוא הסרט הראשון שצולם במחנה ריכוז אמתי. אך לא רק בחידוש "טכני" מתייחד הסרט. זהו הסרט הראשון המבוסס על זיכרונותיו של ניצול שואה, המנסה לתעד את סיפור הישרדותו ללא כחל ושרק. הסרט "משתדל" לא "לייפות" את המציאות. מאחר שהוא מבוסס על סיפור אמתי, אין הוא יכול להבטיח לנו "סוף טוב", ולכלל אורכו הבמאי מקפיד על מסירה דייקנית ככל האפשר של המציאות ההיסטורית.

בסרט לא מופיעה תשובה ברורה וישירה לשאלה מדוע מופנית כלפי משפחת ארוך שואה ואלימות. אין כל ניסיון לספק רקע לצמיחת האנטישמיות והנאציזם ביוון. בולט בחסרונו העדר כל התייחסות להיבט היהודי של השואה. על אף ידיעתנו כי שלמה ומשפחתו הם יהודים, יהדותם אינה נקודה מרכזית בזהותם והם אינם רואים את הצרה שניחתה עליהם כנובעת מהיותם יהודים דווקא. נדמה, כי הסרט אינו רואה בשואה עוול וחטא שחטאו הגרמנים ומשתפי הפעולה שלהם כלפי העם היהודי, אלא חטא שחטאו בני האדם זה כלפי זה. וכך אף חותם בן דמותו של סלומו את הסרט:

כל מי שאהבתי - מת. פניהם, ומה שקרה כאן, צרובים במוחי לנצח. איך יכולנו לעשות זאת לאחינו?

שמו של הסרט "ניצחון הרוח" מכוון את הצופה לראות במתואר בו את ניצחונה של הרוח האנושית. אין כאן תיאור היסטורי המתמקד בקולקטיב אתני, אלא התמודדותו של הפרט עם המכשולים הכמעט בלתי עבירים שהונחו בפניו על ידי משטר מדכא וניצחון רוחו על מדכאיו.⁵

הסרט רואה בשואת היהודים את חדלונה ואת חרפתה של האנושות כולה. במרכזו הוא מעמיד את האדם, לא את היהודי, ואין הוא מנסה אפילו להצביע על הסיבות אשר הובילו את הגזע האנושי לשפל המדרגה. בפנינו מוצגת תמונה עגומה מאוד של אבדן "צלם האלוהים" שבאדם ומותיר את המסקנות לצופה. הסרט אינו "מטיף" ואינו מכוון אותנו ללקח מעשי קונקרטי. הוא מציג בפנינו את ה"עובדות היבשות", ואת חשבון הנפש האישי והאנושי יעשה כל צופה בעצמו.

תיאור המציאות המורכבת ונטולת הפשר מאפיין את הסרט גם בבואו לשפוט את

דמויותיו. הסרט יכול בקלות לאמץ עמדה המחלקת את הדמויות ל"טובות" ול"רעות", ל"אשמות" ול"לא אשמות", אך ספק גדול אם אפשר לחלק את דמויות הסרט לקטיגוריות שטחיות אלה.

נתבונן בדמות שולית יחסית כדוגמת "זקן הבלוק" - קיר:

הסרט מסרב לפתור את השאלה, אם קיר הוא משתף פעולה או קרבן. קיר הוא, בלא ספק, אדם אלים ומושחת. הוא מתעלל בתושבי הבלוק ונהנה מתמיכתם ומן המזון שמעניקים לו הנאצים, אך קיר הוא גם קרבן. קיר הוא בעצם, כסלומו בעתיד, חיית השעשועים של הנאצים. הוא אולי אינו יודע זאת, אך אין זה משנה. כשיסיימו הנאצים להשתעשע בו, הם יחסלו אותו. דין אחד למשפחתו של סלומו ולקיר "זקן הבלוק". נוכח גופתו המתגוללת על הארץ אנו מבינים: קיר הוא אדם זקן - כוחו אינו עומד לו עוד. גם קיר הוא בסך הכול קרבן.⁶

הגבולות שבין טוב לרע בשואה מעומעמים ולא ברורים. כל קריטריון לחלוקה כזאת, המבוסס על התנסותנו מחיינו או על איזשהו פרמטר מוסרי שגרתי, ייכשל בבואנו לשפוט את התנהגותם של היהודים בשואה. זה לא רק לא הוגן לשפוט אותם, זה גם בלתי אפשרי. אפילו סלומו, העומד במרכז הסרט, אינו דמות פשוטה. סלומו הוא ודאי קרבן ובוודאי שאי אפשר לייחס לו התנהגות שלילית מכוונת, אך דווקא הוא ממחיש את מורכבות הנושא.

סלומו הוא מתאגרף. הוא נלחם על חייו בכל קרב, ויודע כי כל ניצחון שלו מעניק עוד שהות, עוד ארכה, לו ולאביו. עם זאת, אסור לשכוח כי כל מתאגרף שסלומו מביס נשלח אל מותו. אמנם סלומו ייותר בחיים, אבל מישהו יצטרך לשלם את המחיר.

אנו רגילים לראות מאבקים וקרבות אלימים על המסך ובדרך כלל אהדתנו נתונה לאחד מן הצדדים: אנו שמחים כשה"טוב" מנצח, ומאוכזבים במקרה שהפסיד. ב"ניצחון הרוח" המצב שונה. אם ינצח סלומו ואם יובס - מישהו ימות. מישהו שלא "מגיע" לו למות יותר מש"מגיע" לסלומו. תוצאות הקרב נקבעו מראש: יהודי ימות על לא עוול בכפו. האם זה באמת משנה אם יהיה זה סלומו?

עניין זה מוצג בצורה בהירה בקרב האגרוף האחרון. על סלומו להיאבק בידידו ז'אקו. סלומו מסרב. הסיבה: ז'אקו פצוע אנושות. לא העובדה שמדובר בחברו ולא העובדה שאין כל סיבה אמיתית למאבק, רק הפציעה, מרתיעה את סלומו. הרצון לשרוד הוא המכתיב את התנהגותו של האדם בשואה. נוכח יצר בסיסי זה כל שיפוט מוסרי בטל.

התמודדויות מוסריות בלתי פתירות נוספות: אביו של סלומו "נבחר" בסלקציה ונכלל ברשימה המיועדת לתאי הגזים. סלומו מנסה להוציא את אביו מן הרשימה. הצועני "זקן הבלוק" מבהיר לו את המשמעות הפשוטה של בקשתו: אי אפשר להציל חיים. אם יוציאו את אביו מן הרשימה, מישהו אחר ימות. במקרה זה, לא מציל סלומו

את אביו והסרט אינו מסביר למה. אולי בגלל האכזריות הכרוכה בשליחת אדם אחר אל מותו ואולי מפני שהאב עצמו משלים עם מותו והולך אל המוות בעיניים פקוחות.⁷

גם אלגרה, חברתו של סלומו, "משלמת מחיר אישי" כבד ברצונה העז לשרוד. כשניסתה האישה מן המדף העליון לגזול את נעליה של חברתה של אלגרה חשנו כלפיה תיעוב וסלידה, אך מה עלינו לחוש כאשר אלגרה עצמה עושה זאת דקות מספר לאחר מכן? גם כאן, השאלה חזקה מן התשובה. נטילת הצלם האנושי מתושבי המחנות נטלה גם מהם ומאתנו את היכולת לבחון את מעשיהם בכלים של מוסר אנושי. זה העוול הגדול ביותר שיכול להיגרם לאדם על ידי אדם אחר.

בוותרו על חלוקה שטחית ומפוברקת ל"טוב" ול"רע" מבהיר לנו הסרט את המרחק הגדול הקיים בינינו ובין סיפורו של סלומו. עד כמה יקשה עלינו להבין את שעבר עליו, עד כמה יקשה עלינו להבין את השואה בכלל.

**הגבולות שבין טוב
לרע בשואה
מעומעמים ולא
ברורים. כל
קריטריון לחלוקה
כזאת, המבוסס על
התנסותנו מחיינו או
על איזשהו פרמטר
מוסרי שגרתית,
ייכשל בבואנו
לשפוט את
התנהגותם של
היהודים בשואה**

הבמאי של "ניצחון הרוח" בוחר במודע שלא להראות את פני הזוועה. בשלושה מקרים בולט סירובו להראות לנו את מה שרואות הדמויות: א. המתתן של הנשים בתאי הגזים; ב. המראה המחריד שמגלה אחיו של סלומו בקרמטוריום; ג. המראה המחריד שרואה סלומו עצמו כאשר גם הוא מגיע אל הקרמטוריום.

הסיבה לכך ברורה: אי אפשר לשחזר את המראות המחרידים האלה. כל ניסיון ליצור העתק דרמטי ל"פתחה של הגיהנום" שהיה באושוויץ ייראה, ובצדק, כחיקוי ציני המחלל את "קדושתו של הבלתי ניתן לתיאור". דווקא מראה פניהם של סלומו ואחיו, המעיד על המתחולל בלבם, חזק יותר מכל תמונה וניסיון חסר סיכוי לגעת באמת עצמה, האמת שאי אפשר להעלותה על הדעת. בכל סיטואציה שבה מגיע הסרט למצב שבו הבמאי מרגיש כי הסרט אינו מסוגל להכיל את האמת, ואף צופה אינו מסוגל לראות באמת את הזוועה, הוא "מסיט" את מצלמתו ומפנה את מבטו מן הזוועה. הוא יודע שאנו יודעים מה קרה לנשים בתאי הגזים והוא גם יודע, כי האימה האוחזת אותנו שניות ספורות לפני מיתתן של הנשים, בנותיהן ואימותיהן, חזקה יותר מכל חיקוי פלסטי של רגע המוות. רק בסופו של הסרט, לשבריר שנייה אנו רואים את קצה קצהו של הגיהנום: סלומו יוצא מן התא שבו היה כלוא והוא רואה את ערמות הגויות המושלכות בחוץ על הרצפה ועל העגלה. נוכח מראה בלתי נתפס זה, מראה שכיח באושוויץ, אנו מבינים עד כמה מוגבל כוחנו בתפיסה ובהבנה של התופת שבערה במחנה ההשמדה. אנו מבינים כי כפי ש"במקרה שבו אי אפשר לתאר מצב במילים - עדיף לשתוק" (ויטגנשטיין) כך גם במקרה שבו אפשר להראות בתמונות סיטואציה מסיימת - עדיף להימנע מכל תמונה. התמונות החקוקות על לבנו - חזקות יותר.

נדמה, כי יוצרי הסרט נמשכו לסיפורו של סלומו בשל העובדה ששימש מתאגרף בעבור הגרמנים וכי כמעט כל ערב נלחם, פשוטו כמשמעו, על חייו.⁸ הקונפליקט המוסרי שהיה כרוך בנכונותו של סלומו להילחם ולנצח מבהיר את תחושת חוסר המוצא שבו היה שרוי תושב המחנות ואת חוסר היכולת לשפוט את יושבי המחנות בקריטריונים מוסריים פשטניים.

בסרט יש לאגרוף תפקיד נוסף: לאחר סיומו של הקרב האחרון והתאבדותו של אחד מן הקצינים הגרמניים, שואל סלומו את הקצין: "בכלל לא היה מדובר באגרוף, נכון?" והקצין מאשר: "נכון, זה בכלל לא אגרוף". אם לא אגרוף, אז מה זה כן? התשובה ברורה: זה לא ספורט, אלא רק שעשועו אלים ופרימיטיבי אשר בא לספק את יצריהם הקמאיים

והברוטליים של בני האדם. על זה מדובר. על הדחף האנושי הבסיסי להרוג ולפגוע. על הנכון לפגוע ולהתעלל בחפים מפשע רק כדי לספק את יצרנו להרג ולכוח. התאוה לאלימות ולהרג, המוכרת לנו מן האגרוף, היא גם המוליכה את האדם אל שדה הקרב. תאוה זו היא עצמה הסיבה לרצח המחריד של שישה מיליון בני אדם. מאבקי האגרוף שבסרט הם רק בבואה מוקטנת לאלימות החבויה באדם ומתפרצת כאשר הוא מאבד שליטה. האגרוף בסרט הוא השתקפות המלחמה ששטפה את הארץ, השואה עצמה, מעין משל קטן, המבטא את המכלול כולו. גורלו של סלומו והפיכתו לכלי במשחק אלים הופכים בסרט לסמלה של הסכנה הגדולה האורבת לאדם מצד עצמו. אלימות חסרת פשר המשרתת רק את עצמה ואינה תורמת לכל בנין שהוא, היא האיום הגדול ביותר על "צלם האלוהים" שבנו. אם לא נישמר, מזהיר הסרט, נהפוך כולנו לכלי משחק במגרש אלים וחסר מובן. נאבד את ייחודנו כבני אנוש ולא נוכל עוד להתגאות בדרגתנו האנושית הגבוהה יותר מכל חייית טרף כלשהי.

2. "רשימת שינדלר" ("Schindler's List")

186 דקות. במאי: סטיבן ספילברג, ארה"ב 1993

הבמאי של "ניצחון הרוח" בוחר במודע שלא להראות את פני הזוועה. הסיבה לכך ברורה: אי אפשר לשחזר את המראות המחרידים האלה. כל ניסיון ליצור העתק דרמטי ל"פתחה של הגיהנום" שהיה באושוויץ יראה, ובצדק, כחיקוי ציני המחלל את "קדושתו של הבלתי ניתן לתיאור"

הפקתו של הסרט "רשימת שינדלר" נחשבת לאבן דרך בתולדות דרכי ההתמודדות של הקולנוע עם אירועי מלחמת העולם השנייה. יש אף הרואים ב"רשימת שינדלר" תחנה בעלת חשיבות בתולדות התייחסותה של החברה המערבית אל השואה בכלל וברור כי השניים קשורים זה בזה.

אין להתפלא על כך שיוצרי קולנוע מעטים בלבד עסקו בשואה והעמידוה במרכז יצירתם. ביחידה הקודמת עמדנו על הקשיים העומדים בפני שחזור כזה. קשה מאוד להרחיק לכת ולבנות מחדש את אושוויץ, קשה לצפות בתמונות המחרידות. הגיהנום פשוט איננו פוטוגני.

ב-1977 הוקרנה בארה"ב סדרת טלוויזיה בשם "שואה" שתיארה את גורלה הטרגי של משפחה יהודית אחת, משפחת וייס. הסדרה זכתה לציפיית שיא חסרת תקדים, אולם, גררה ביקורת חריפה מצדם של היסטוריונים ושל ניצולי שואה אשר טענו, כי הסדרה רחוקה מלשקף איזושהי מציאות היסטורית בעלת ערך. לעיסוק הטלוויזיוני בשואה לא היה המשך, ואף לא המשך קולנועי. וזאת משום שבניגוד לסדרת טלוויזיה אשר איננה תלויה במספר הכרטיסים שיימכרו, סרט קולנוע, חייב להחזיר את ההשקעה הכספית שהושקעה בו. ההימור שלקחו על עצמם יוצרי סדרת הטלוויזיה "שואה", נחשב סביר במושגים של טלוויזיה, אך גדול ומסוכן ליוצר קולנועי.

הפשרת הגוש המזרחי בכלל ופולין בפרט, אפשרה מגע ראשוני עם המקומות שבהם התחוללה השואה ואף פתחה את הדרך לצילום סרטי קולנוע במקומות ההתרחשות ממש. ממקומותינו אנו יודעים על גל מסעות בני הנוער לפולין, גל שעודו הולך ומתגבר ומבטא את ההתעניינות המחודשת בשואה. צעירים יהודים רבים מרחבי העולם החלו לגלות משיכה עזה לעיסוק בשואה שהפכה למרכיב חשוב בזהות היהודית של צעירים ערב סיום המאה. צעיר יהודי אחד כזה הוא סטיבן ספילברג.

חשוב לדעת כי עצם בחירתו של ספילברג בסיפורו של אוסקר שינדלר, רחוקה מאוד מלהיות מובנת או צפויה. ספילברג התפרסם בשנות השבעים ובראשית שנות השמונים כ"נער הפלא" של הקולנוע ההוליוודי המסחרי. תחום התמחותו היה סרטי הרפתקאות מרהיבי עין, מבריקים אך "חלולים" ונטולי כל היבט ערכי משמעותי. יהדותו של ספילברג לא היתה בתקופה זו פרט משמעותי יותר ממספר הנעליים שאותן הוא נועל. הוא יצר אז במובהק קולנוע מסחרי, עממי ופשוט המיועד לכל שכבות האוכלוסייה. ספילברג מספר סיפור והמסרים החבויים בסרטיו, היו ועודם, מסרים השווים לכל נפש.

ההצלחות הקולנועיות הרבות שהיו מנת חלקו של ספילברג, יצרו לו קהל צופים נאמן, אשר ילך בקביעות לכל "סרט של סטיבן ספילברג" ואף יצרו ציפייה קבועה לכל מוצר קולנועי שיוציא מתחת לידיו. השוני שבין "רשימת שינדלר" ובין סרט "פארק היורה" (שהוא מוצר קולנועי אופייני לספילברג הרבה יותר) בולט לעין והחלטתו של ספילברג להפיק את "רשימת שינדלר" התקבלה אצל רבים ברגשות מעורבים: מחד גיסא, היה ברור כי בחירתו של ספילברג בסיפורו של שינדלר ויהודיו, תגרור ותאפשר חשיפה רבה יותר לסיפור השואה מכל סרט שביים במאי אחר, אלא שמאידך גיסא, הטיפול אשר יעניק במאי שתחום התמחותו הם סרטי הרפתקאות לסיפור טרגי ובלתי נתפס זה, עלול להיות זול ושטחי.

"רשימת שינדלר" הוא מקרה מבחן מעניין. יש לפנינו סרט שתפוצתו הרבה, מספר הצופים הענק שצפה בו והפרסים המכובדים שבהם זכה, הפכה אותו למודל ייצוגי שהשפעתו על הכרת השואה והאופן שבו היא נתפסת, הוא עצום. גם אם אין הסרט המקור הבלעדי להכרת השואה, מיליוני אנשים ברחבי העולם מזהים את המושג "שואה" עם התמונות והמראות שראו בסרט של ספילברג, יותר מהאינפורמציה התיעודית "האמתית"

על השואה, ומכל שכן - מן השואה עצמה. עם זאת ובגלל זאת, יש לבחון את הסרט "בשבע עיניים". דווקא בשל החשיפה העצומה של הסרט לקהלים רבים, הסכנה בהצגה לא מדויקת וחלקית של השואה, עלולה להיות מסוכנת ומזיקה. כוחו הרב של המדיום והרושם הרב שיוצר סרט דרמטי מרגש על הצופה בו עלולים "לגמד" את הידע האמתי על אודות השואה, ידע שמקורותיו זוהרים ומרתקים פחות מסרט הקולנוע.

שואה בשחור-לבן?

כבר בדקות הראשונות של הסרט, בולטים ההבדלים בינו ובין "ניצחון הרוח". ספילברג בחר לצלם את סרטו על גבי פילם לא צבעוני. למעט תמונות הפתיחה והסיום ועוד אובייקט שאליו נתייחס להלן, מצולם הסרט כולו ב"שחור לבן".

נדמה, כי ספילברג רצה להקנות לסרט איכות של "תעודה מצולמת". ספילברג ידע כי

מרבית החומר המצולם מן השואה, צולם על גבי פילם "שחור לבן", וכתוצאה מכך, כאשר אנחנו משחזרים את התמונות המתקשרות בדמיוננו לשואה, הרי שאלה תמונות ב"שחור-לבן". האסוציאציות הוויזואליות הראשונות העולות בתודעתו של הצופה הממוצע (זה אשר נולד לאחר תום אירועי מלחמת העולם השנייה), למושג "שואה" יונקות מצילומי הארכיון שבהם צפה, ואלה לא צולמו בפילם צבעוני.⁹ ואכן, כשאנו צופים במקצת הסצינות בסרט, אנו חשים לא פעם, כאילו התמונות שראינו על השואה "קמות לתחייה" מול עינינו. הסלקציות, הילדים המפוחדים וההשפלות הפומביות המצולמות, המוכרות לנו טוב כל כך מעשרות התמונות שבהן צפינו עוד בילדותנו, מקבלות כעת את היכולת לנוע וקורמות עור וגידים נוכח מבטנו המשתאה.

הבחירה לצלם את "רשימת שינדלר" אפשרה לספילברג להעניק לצופיו חוויה קולנועית בלתי נשכחת, מאחר שבתודעתם נוצרה כמעט זהות בין התמונות שראו

ובין הזיכרון ההיסטורי. הגבול שבין "זה רק סרט" ובין "ככה זה היה באמת" טושטש עד מאוד ולסרט הקולנוע, כלי בידור שבדרך כלל, ניתנה גושפנקא של תעודה בעלת ערך היסטורי.¹⁰ הרווח הקולנועי ברור, אך מה בנוגע להיבט ההיסטורי?

דווקא כאן נראה כי ספילברג חצה גבול מסוכן. מכל נקודת מבט שנבחר "רשימת שינדלר" איננו מסמך היסטורי. הוא שחזור קולנועי שערכו ההיסטורי, מוצלח ככל שיהיה (ועל כך חלוקות הדעות) אינו יכול להיות שווה ערך למידע ההיסטורי עצמו.

**מכל נקודת מבט
שנבחר "רשימת
שינדלר" איננו
מסמך היסטורי.
הוא שחזור קולנועי
שערכו ההיסטורי,
מוצלח ככל שיהיה
אינו יכול להיות
שווה ערך למידע
ההיסטורי עצמו**

היומרה להשתמש בסגנון המאפיין תעודות היסטוריות אותנטיות לשם יצירת בדיה קולנועית מסוכנת מאוד. לטשטוש הגבולות בין האמת לבדיה עלולה להיות השפעה על האופן שבו נתפסת השואה בתודעתם של צופים רבים. עיוות היסטורי המוצג בצורה משכנעת כ"אמת" עלול לקנות אחיזה של ממש ולהמיר את הידע הנובע ממקורות של אמת עובדתית. גם אם לא היתה בכוונתו של ספילברג ליצור היסטוריה מגמתית השונה מן המקובל, והוא נאלץ לשנות במשהו את העובדות רק בשל מגבלות ובשל חוקי המדיום הקולנועי, הרי שהבחירה בסגנון תיעודי כביכול, היתה עלולה להפוך את ספילברג למסלף ולשרלטן היסטורי.¹¹

סצינת הפתיחה של הסרט היא תמונה רבת רושם: האב מקדש על היין עם בוא השבת והמצלמה מתמקדת בנרות השבת הדולקים והמשפיעים רוב אורה. בתמונה זו, בדומה לסצינה המסיימת את "ניצחון הרוח", ספילברג מציג את חיי השלווה וההרמוניה ערב פרוץ המלחמה ושלטון ההרס והמוות. העולם ערב השואה הוא עולם צבעוני ויפה, וכך העולם לאחר תום השואה, כפי שהוא מוצג בסצינת הסיום, עת עולים ניצולי שינדלר ושחקני הסרט¹² אל קברו של שינדלר. כאן מתבקשת השאלה: האם באמת העולם השתנה? האם השואה היתה אירוע שהתקיים בממד אחר, שחור-לבן ושונה באופן מהותי מן העולם הצבעוני שבו אני חי כעת? הרחקתן של השנים 1939 - 1945 והצגתן מבעד לפילטר, המסנן מהן את הצבעים ומותיר אותן רחוקות ומנוכרות, אינן מאפשרות לנו לראות בשואה אפשרות העלולה להתרחש גם במציאות חיינו היומיומית והמוכרת ופוטרו אותנו מן החובה לעקוב תמיד אחרי סימנים ראשוניים של פורענות אפשרית בעולם המוכר לנו ולדכא אותם באיבם.¹³

האם זה מוסרי לצלם סלקציה?

הגבולות בין מציאות לדמיון אינם כה עבים כמו שאנו רגילים לחשוב. כפי שהקדמנו בראשית היחידה, צופים רבים נוטים לקבל את המוצג בסרט כבעל ערך היסטורי כלשהו וכתוצאה מכך, מטשטשים את ההבדל שבין אמת לחיקויה. הבמאי הצרפתי קלוד לאנצמן ("שואה") טען, כי בחר לעשות סרט דקומנטרי על השואה, מכיוון שאסור, לדעתו, לגעת בשואה ולהפוך אותה לחומר דרמטי פיקטיבי.¹⁴ לאנצמן טען כי כל סרט עלילתי על השואה נדון מראש לכישלון מאחר שלעולם לא יצליח לגעת באפס קצה של הזוועה. במקרה כזה עדיף לוותר ולהותיר את השואה כאירוע מחריד כל כך שאין כל דרך לשחזר אותו בעולם הרגיל, השפוי כביכול.

אין ספק כי ספילברג יכול לטעון נגד טענות אלה שעדיף ליצור מלא ליצור, משום שהסרט הפגיש מיליוני בני אדם עם השואה.

איש איש ותפיסתו הקולנועית, אלא שאנו מחויבים להעלות בכל זאת כמה תמיהות

בעקבות צפייתנו ב"רשימת שינדלר".

האם אנו באמת סוברים, כי בשמה של האמת ההיסטורית מותר לעשות הכול? בתמונות אחדות בסרט ספילברג משחזר לנגד עינינו מעמדים קשים שהעין אינה יכולה לראות: זקנים וזקנות ערומים כביום היוולדם רצים בשלג, והרי לפנינו סלקציה. המעמד כל כך משפיל וכל כך מבזה ששאלת ההיתר לשחזר עולה במלוא תוקפה: האם חייבים לשחזר? האם לא רב הנזק בעצם ההשפלה הנשנית והחוזרת על התועלת שבשחזור ההיסטורי? אנו מתירים לספילברג להכניס מצלמה אל עצם הסלקציה, אל תוך תאי הגזים מבלי לשקול את ההשפלה ואי הנוחות המחויבות מעצם המעמד.

יתר על כן יש להוסיף ולשאול: מה הגבול בין שחזור היסטורי ופורנוגרפיה? האם נשים ערומות בסלקציה זה "בסדר" כי מדובר בשחזור היסטורי ואישה ערומה במיטתו של שינדלר זה "לא בסדר" כי זה כבר לא קשור לתיעוד הרצח? ומה נגיד על נשים ערומות הנמצאות במה שנראה כתא גזים ושלכאורה יש לבמאי את כל ההצדקה המוסרית להראות לנו אותן בעירומן מאחר שבמעמד זה הוא משחזר אירוע מזעזע מימות השואה, אלא שחצי דקה אחר כך פורצים מן הברזים מים ומתברר שלא ברצח עסקינן אלא בקבוצה של נשים וילדות העומדות בעירומן ומתקלחות להנאתן? בשנייה אחת הופך המעמד המזעזע לחיזיון זול המבזה את הנשים בטענה ש"מדובר באושוויץ - וככה זה היה". כשספילברג בוחר ללוות את הנשים אל תוך תאי הגזים, אנחנו מחויבים לנקוט עמדה. אולי היה עדיף שספילברג יסיט את מצלמתו כפי שעשה הבמאי של "ניצחון הרוח". אולי היה עדיף כי

בדומה לו, ספילברג היה נרתע מן הברוטליות הכרוכה בהעמדתן של נשים ערומות בהמוניהן גם בשמה של האמינות ההיסטורית. אולי כדי לא להסתכן בחציית הגבול אל עבר סיטואציה זולה ופורנוגרפית, היה עדיף לוותר על היומרה לשחזר מעמד כזה ולהותיר את הנורא מכול לדמיונו.

נדמה, כי מעבר לעניין זה, מעלה סצינת תאי הגזים במלוא חריפותה את הבעיה הגדולה ביותר בסרטו של ספילברג.

"הצלחתם" הגדולה של הגרמנים והעובדה שבמשך זמן קצר חוסלה יהדות אירופה כמעט כליל, נעוצה בכך שהשואה אינה "עוד" מקרה של רצח יהודים יחידים, הנאציזם הפך את "הפתרון הסופי" ל"פס ייצור לרצח".

המטרה: השמדה טוטלית של כל היהודים. האמצעים: טכנולוגיה משוכללת המאפשרת, תודות לפיתוח אמצעים מכניים "יעילים" חיסול המוני של אנשים בזמן קצר. אושוויץ ושאר מחנות ההשמדה היו "בית חרושת לרצח". זהותם של היהודים ניטלה מהם והם הפכו לעוד מספר, עוד פריט אשר בו אמור בית החרושת "לטפל" ולבצע את הטעון

**'גוי מצוי' שאינו
ידוע דבר וחצי דבר
על אודות השואה
יצפה בסרטו של
ספילברג ולא ידע
במה היתה השואה
שונה מכל עוול
היסטורי אחר**

ביצוע, קרי - להרוג אותו.

לדברים אלה אין זכר ב"רשימת שינדלר". אמנם אנו רואים הרבה מעמדי הרג מבעיתים שבהם מחסל חייל נאצי יהודי כזה או אחר, אמנם מ"טווח אפס" ואמנם בברוטליות מפורטת, אבל אין אנו רואים את האכזריות האמתית: את "פס הייצור" שאפשר את הריגתם של למעלה משישה מיליון איש. רצח של יחידים בעולם אינו דבר חדש, אולם תכנון מאורגן ומסודר הפועל ביעילות במשך שנים - דווקא כן. ספק אם נמצא ל"פתרון הסופי" שאותו השאיר ספילברג מחוץ לסרטו, אח ורע, עשנן המיתמר של הארובות באושוויץ מעיד על השרפה הגדולה שיצרה עשן זה, אך 'גוי מצוי' שאינו יודע דבר וחצי דבר על אודות השואה יצפה בסרטו של ספילברג ולא ידע במה היתה השואה שונה מכל עוול היסטורי אחר. "סך הכול", הוא עשוי לחשוב, "זה באמת היה קשה, אבל גם בבוסניה קשה וגם בארגנטינה היה קשה, דברים כאלה קורים. זה אולי נורא אבל בהחלט לא ייחודי ולא חסר תקדים". וביתר חריפות: מה ידוע בעולם על עצם קיומם של תאי גזים באושוויץ? הנשים בסרט מדברות על קיומן של תאים כאלה, חלקן מתקשות להאמין שהרי זה באמת נשמע לא סביר. הן מגיעות למה שנראה כתאי גזים, פוחדות כי סיפרו להן שבתאים כאלה הורגים בני אדם, ומה מסתבר? שהן טעו. זו באמת מקלחת. מה המסקנה? שבאמת הסיפורים על תאי הגזים היו מוגזמים ומן הברזים המצויים באושוויץ זורמים אל נכון מים חמים. אדם נטול ידע ראשוני עלול לראות ב"רשימת שינדלר" מקור סמכותי לקבלת מידע על אודות השואה ולהסיק מסקנות שגויות וחמורות, שהמרחק בינן ובינן הכחשת השואה הרי הוא כפסע בלבד. מנקודת מבטנו כיהודים היודעים כי השואה אינה דומה לשום אירוע אחר במאה העשרים (אם בכלל) ומתוך מחויבותנו התמידית להמשיך ולספר מה קרה שם באמת, עלולה התעלמות, אם לא התרשלות זו של ספילברג לעורר תמיהה.

בהעדר התייחסות ישירה אל ההשמדה עצמה, "רשימת שינדלר" יוצר רושם של סרט על אודות קבוצת יהודים, אשר בלא ספק היה להם קשה ואפילו מקצתם נפגעו, אבל בסופו של דבר, רובם המוחלט שרדו. כך נותר סיפורם של שישה מיליון אחרים וסיפורה של השואה עצמה בלא מספר נאמן, והמאמץ הגדול בלא תקדים שהושקע בסרט, שהיה אמור לשמש כגלעד להרוגי השואה, אינו משיג את יעדו המקורי: הצגת האפלה הגדולה שירדה על העולם כולו בשנות מלחמת העולם השנייה.

נדמה, כי בסופו של דבר היומרה לשחזר את המציאות בשחור-לבן, ובמקומות עצמם, היתה בעוכריו של יוצרה. דווקא על רקע ההצלחה בשחזור חלק נכבד מן התמונות האופייניות לאירועי מלחמת העולם השנייה, בולטות ואף מסוכנות, השגיאות שנעשו בתחום השחזור ההיסטורי. דווקא היומרה מעניקה משנה חשיבות ואמינות כביכול, למה שאין לו בסיס מבחינה היסטורית.

דווקא היומרה לשחזר את "הכל" גורמת לנזק עקיף גדול מן האירועים המרכיבים את המושג "שואה" נשארם בחוץ. במקרה של "רשימת שינדלר" ישנה חשיבות גדולה למה שנאמר ומוצג בו, אך חשיבות יתר למה שלא נאמר ושלא הוצג. האם על אף פגמים אלה יצא "הפסדרו" של הסרט בשכרו, או שמא טוב לו, לו לא בא לעולם?

**בסופו של דבר
היומרה לשחזר את
המציאות בשחור-
לבן, ובמקומות
עצמם, היתה בעוכריו
של יוצרה. דווקא
היומרה לשחזר את
"הכל" גורמת לנזק
עקיף כאשר חלק
גדול מן האירועים
המרכיבים את
המושג "שואה"
נשארים בחוץ**

3. "החיים יפים" ("La Vita e` Bella")

122 דקות. במאי: רוברטו בניני, איטליה 1998

גואידו, צעיר עירוני מטייל באחד מכפרי איטליה. שם, בין הדיר ובין הרפת, בין ריח הזבל לניחוח חציר הוא פוגש ביפהפייה מקומית, פרנצ'סקה שמה ולבו יוצא אליה. הוא קורא לה "הנסיכה", ועל תמיהתה על מה ולמה זכתה בתואר כבוד זה הוא עונה: אני יכול להחליט הכול. אם אני רק רוצה אני יכול להחליט כי המקום שבו אנו נמצאים הוא ארמון מלוכה, מסביב נמצאים סוסי המלך, אני נסיך ואת - נסיכה. ובמילים אחרות: לא המציאות עיקר, אלא האינטרפרטציה שאותה בוחר האדם לתת למציאות זו.

כך נפתח הסרט "החיים יפים". בתמונה זו מוצגת התמה המרכזית של יוצר הסרט, רוברטו בניני: הכול תלוי ברצון, והאדם יכול לתת איזו פרשנות שהוא רוצה למציאות

הסובבת אותו. לאדם יש יכולת לעצב את חייו. הוא יכול לבחור כיצד לראות אותם וכיצד לפרש אותם. האדם יכול להתגבר על המציאות הקשה ביותר, אם ירצה, תודות ליכולתו לשוות לכל מצב ערך ויופי. אין דבר העומד בפני הרצון, גם לא המציאות.

כדי להוכיח תזה זו, נדרש בניני למבחן הקשה ביותר, לפיסת המציאות אשר נדמה כי אי אפשר לראות בה כל יופי ואפילו האינטרפרטציה הנועזת ביותר לא תוכל לדלות ממנה דבר חיובי אחד, קרי: השואה.

בניגוד לשני הסרטים הקודמים שדנו בהם (ובניגוד למרבית היצירות הקולנועיות העוסקות בשואה) לא העניין ההיסטורי עומד במרכז סרטו של בניני. השואה כתופעה היסטורית, סיבותיה, או הדילמות המוסריות, שהיו נחלתם של מי שחווה אותה על בשרו, אינן מענייניות אותו. השואה היא אמצעי לבחון את מידת יכולתו של אדם לשלוט על האופן שבו הוא רואה את המציאות, היא המשוכה הגבוהה ביותר שיכלה להציב המציאות אי פעם לפני כל אלה המבקשים לראות יופי וטוב לב בכל רגע נתון. אירועי השואה אינם חשובים כשלעצמם אלא הם חומר גלם לתרגיל קיצוני במיוחד.¹⁵

לכאורה, מוכתר התרגיל בהצלחה. על אף שהותם הממושכת במחנה ריכוז גיבור הסרט, גואידו, מצליח למנוע מבנו הקטן את הידיעה, מה טיבו האמתי של המקום שבו הם נמצאים. תודות ליכולתו לשוות לכל מצב ולכל מקום את החזות הרצויה לו, משכנע גואידו את בנו לראות במתרחש סביבם מעין קייטנה, ובגזרות הניתכות על ראשם סדרת משימות העשויות לזכות אותו בפרס הגדול - טנק. גואידו אמנם ישלם בחייו על ניסיון זה, אך הילד לעולם לא ידע היכן היה באמת. משימתו של האב איננה רק להציל את חייו של הילד, אלא לשמור על תמימותו, על היכולת לזהות בכל מצב אלמנטים של טוב לב ויופי. חדירתם של הרוע והסדיזם אל עולמו המוגן של הילד עלולה לרסק הן את תמימותו של הילד והן את תפיסת עולמו האופטימית של האב. מאבקו של האב הוא לנסות ולהגן בכל כוחו על העולם השברירי שאותו יצר מפני המציאות הקודרת הסובבת אותם. הצלתו של הילד מבטאת את הצלחתה של תפיסת האב. המציאות יצאה וידה על התחתונה. האינטרפרטציה האנושית, הבחירה כיצד להסביר את המתרחש, ניצחה. ואם היא ניצחה את מחנה הריכוז, בניני אומר לנו, היא מסוגלת לנצח כל מציאות.

לבניני ולבן דמותו גואידו יש מן המשותף. שניהם בוחרים למנוע מבני חסותם את האמת כמות שהיא. גואידו מונע מבנו לראות עד כמה אכזרי ונורא המקום שבו הם שוהים, בניני עושה את אותו הדבר בדיוק לנו, הצופים. אף על פי שחציו השני של הסרט מתרחש במחנה ריכוז, אין בסרט כל התייחסות להשמדה ההמונית של היהודים או לגילויי ברוטאליות חריגים המייחדים את שואת יהודי אירופה. הסרט הוא קומדיה ומקצת הקונבנציות המקובלות בז'אנר זה: הומור פסי, הגיבור החלש המשטה באויבו החזק ממנו וכו', מצויות גם בחלק המתאר את חוויותיהם של גואידו ושל בנו במחנה ריכוז. יש להניח כי לו נתקל בניני במחאותיהם של מבקרים על בחירתו להתעלם מכל אלמנט היסטורי הנוגע להשמדת היהודים היה טוען, כי הוא, כמו גואידו, בחר איזה פן של המציאות שברצונו לראות ולהציג. האמת ההיסטורית איננה רלוונטית. בחירתו כאמן

להשתמש בשואה כאמצעי לבחינת כוחה של היצירה האמנותית לגיטימית. הצלחתו הכלכלית של הסרט וזכייתו בפרסים יוקרתיים מעידה שהניסיון, כמו ניסיונו של גואידו, הוכתר בהצלחה. מאות אלפי צופים קיבלו את העמדה של יוצר הסרט. כמו בנו של גואידו, גם הם "ביקרו" במחנה ריכוז, ויצאו משם בלי כל צורך להישיר מבט אל הזוועה. גם הם קיבלו את עמדתו של הסרט - ניצחון האמונה בטוב לבו של האדם, ותמימותם לא נפגעה.

"ניצחון הרוח" מיקם את עלילתו בלב התופת, אך בחר שלא להתבונן בה, "רשימת שינדלר" מוקם מלכתחילה בשולי התופת כדי שלא יצטרך להתבונן בה, "החיים יפים" כופר בעצם המחויבות למסור את מה שרואה העין עם התבוננה בסיוט עצמו. אפשר לראות דבר אחד ולמסור דבר אחר, את מה שרוצים לראות.

אלא שנדמה לי כי ניצחון זה הוא בגדר "ניצחון פירוס". ריבויין של הפרכות ההיסטוריות, העובדה כי עלילת הסרט לא התרחשה ולא יכלה להתרחש באיזשהו מחנה ריכוז היא הבעיה הגדולה ביותר של יוצריו. כדי להוכיח את טענתו כי יש בכוחו של הדמיון לגבור על כל אמת היסטורית, היה על בניני לזייף את האמת. היה עוצר יהודי שהיה יכול למנוע מילדו את ההליכה לתאי הגזים בשל סרבנות המקלחת של הילד או לשתף אותו במשחקי ילדים עם ילדיהם של המפקדים הנאציים של המחנה או להשתלט על רמקולי המחנה כדי לשגר לאשתו דרישות שלום ססגוניות, וכך גם אנשי האס-אס המתנהגים בנימוס ליהודים, והדוגמאות עוד מרובות. כדי לשכנע אותנו בכוחו הרב של הרצון נאלץ בניני לרכך את האמת עד כדי גיחוך.

האינטרפרטציה האנושית, הבחירה כיצד להסביר את המתרחש, ניצחה. בניני אומר לנו שם היא ניצחה את מחנה הריכוז, היא מסוגלת לנצח כל מציאות

והרי זוהי ההוכחה הנוקבת ביותר לכישלון טענתו העיקרית: בניני בחר במחנות ההשמדה כדוגמה הקיצונית ביותר למציאות קשה, אך כדי להוכיח את עליונותו של הדמיון האנושי הוא נאלץ לטשטש אותה בלא הכרה. **מכאן שאת המציאות האיומה של מחנות הריכוז כמות שהיא, אין ביכולתו של הדימיון לעקור.** הפיקציה שגואידו משווק לילדו ושבניני משווק לנו, מושתת על זיוף היסטורי, וככזאת, היא מונעת ממנו את היכולת לטעון ולהוכיח כי ביכולתו של אדם לגבור על כל מציאות, איומה ככל שלא תהיה.

**כדי להוכיח את
טענתו כי יש בכוחו
של הדמיון לגבור
על כל אמת
היסטורית, היה על
בניני לזייף את
האמת. כדי לשכנע
אותנו בכוחו הרב
של הרצון הוא נאלץ
לרכך את האמת עד
כדי גיחוך**

אך אין זו הבעיה היחידה בסרטו של בניני. לו היה כישלוננו רק בתחום הפואטי-פסיכולוגי לא היה הדבר נורא כל כך. כספילברג לעיל, משמעותיותו ותוצאותיו של התרגיל שלא צלח פורצות את התחום הקולנועי-אמנותי, וכסרטו של ספילברג, הכישלון הופך את התרגיל הקולנועי ליצירה מזיקה, אם לא מסוכנת.

בניני משתף פעולה בבלי דעת, אולי מתוך נאיוויות הגובלת בחוסר אחריות, עם אלה שהוא עצמו ודאי מתייחס אליהם בשאט נפש - מכחישי השואה. אין זה מקרה ראשון שבו מתרחש שיתוף פעולה זה בין 'רוצחי הזיכרון' (על פי הגדרתו של ההיסטוריון פייר וידאל - נקה) ליוצרים התורמים, אולי לא פחות מן המכחישים, לטשטוש השואה ולבאנליזציה שלה. בניסיונם להתמודד עם הנושא בכלים אמנותיים, הם מציגים אותו באופן שקרי, מרוכך, 'אנושי' וניתן לעיכול. כוחה המטעה של האמנות רק מתעצם לנוכח העובדה שממילא קשה לנו

להאמין שדבר כזה אכן היה אפשרי. הנקודה הזאת מנוצלת היטב כמובן, על ידי המכחישים. לכן, כל פיסת 'אינפורמציה' שמחזקת את התחושה המוטעית הזאת, ש'מרככת' את השואה ומערפלת אותה, תורמת להכחשתה.¹⁶

נקודה זו חמקה מעיניהם של מרבית צופי הסרט בארץ (כפי שחמקה הבעייתיות של "רשימת שינדלר") בשל העובדה שלמרביתנו יש ידע מגובש וברור על אודות השואה. בניני או ספילברג אינם מחדשים לנו דבר בכל מה שקשור באינפורמציה היסטורית ולגבינו אין סרטם אלא בגדר "קומה שנייה" על הידוע לנו ממילא. אך אנו איננו הקהל האופייני לסרטים אלה. למרבית הצופים אין הידע שנחלנו אנו, הקרובים אל הניצולים ואל הקרבנות. למרביתם של צופי סרטים אלה אין הם תוספת אלא מקור ידע מרכזי וככאלה הם מזיקים עד מאוד. נדמה לעתים כי הצלחתם של הסרטים קשורה בנחמה שהם מאפשרים לצופה הבור להירגע לנוכח הנמסר לו שהרי "בעצם זה לא היה נורא כל כך".

זאת ועוד, תמונת השואה כפי שהיא עולה מן הסרט אף מזיקה בתחום נוסף:

מה בעצם אומר לנו בניני? שמחנה הריכוז לא היה בעצם מקום נורא כל כך; שיכולת בקלות להתייחס אל כל העניין כאל משחק היתולי של חתול ועכבר; שיכולת, אם רצית, להסתיר ילד קטן מעיני הגרמנים במשך זמן ארוך: בקיצור, הכל היה תלוי בך, ואם גילית קצת תושייה, אומץ וחוש הומור - יכולת להסתדר.¹⁷

המוטו של הסרט, המסתמך על שופנהאואר, שזור לכל אורכו: בעזרת אמונה וחיבה חיובית, ניתן להשיג כל דבר, ועל כן אני הוא כל שברצוני להיות. כך גם כאשר כלבי הקלגסים מתקרבים אל הילד המסתתר בארון ומרחחים אותו, מגייס האב את כל האנרגיה החיובית שיש לו בכדי לצוות אליהם להרפות מבנו. הכלבים כמובן מצייתים. בשנות החמישים דובר בארץ על ההליכה כצאן לטבח, והושמעו תהיות כיצד ייתכן שכמעט לא היתה התקוממות פיזית של הנרצחים. מתוך הסרט יכול להשתמע היבט חדש של ביקורת על היהודים שנטבחו: לו רק הייתם רוצים מספיק, הייתם ניצלים.¹⁸

השואה לא היתה משחק ילדים, ואת מחנה הריכוז, גם בחברה הרואה בפרסום ובשיווק ערך מרכזי (גם כשמדובר בשיווקם של מועמדים לראשות הממשלה), אי אפשר לשווק בכל דרך העולה על הדעת. מרחב התמרון של אסירי המחנות היה אפסי. לא כוח רצונם המוגבל אשם בכך שלא ניצחו במשחק, אלא הרוצחים אשר יצרו סביבה שבה אין כל חשיבות לרצונו של הפרט. בשואה, בדומה למקרי ג'נוסייד נוספים לא הקרבן קבע באיזה מציאות יחיה, אלא הרוצח, ואין זה מקרי שדמות הרוצח אינה מצויה כלל בסרטו של בניני.

לא זוית חדשה ומרעננת על השואה יש כאן, אלא פריזמה מעוותת וחולנית המבזה את זכר השואה. כשם שלא יעלה על הדעת שמנתח יערוך ניתוח עם כפפות המיועדות לעבודה בגינה, כך לא ניתן להתייחס אל השואה כאל סיפור אגדה המתאים לסיפורי במבי ופיות.¹⁹

מחנה הריכוז הסטרילי של בניני מצטרף לשורה ארוכה של יצירות שואה שמציגות, ולא מתוך כוונה רעה חלילה, שואה 'סימפטית' כביכול, 'אנושית' כביכול. לכן, הסובלנות שלי כלפי 'חירות המשורר' מסתיימת כשמדובר ברצח עם. אני סבור כי יש סכנה אמיתית של עיוות הזיכרון בשואה. לאמנות יש חלק חשוב ביצירת הזיכרון האנושי, וככל שהשפעתם של אמצעי התקשורת ההמוניים מתעצמת, כן גובר כוחם לעוות.²⁰

סיכום

נדמה לי, כי הבעייתיות הקיימת בייצוגה הקולנועי של השואה אינה נובעת רק מהעדר האחריות או המודעות ההיסטורית של היוצר. היא מונחת בעצם תשתית של המדיום הקולנועי, בחוסר היכולת להישיר מבט אל הזוועה. הנטורליזם החד שבו מתאפיינ המדיום אינו מאפשר נאמנות לשחזור ההיסטורי. שחזור מדויק אינו בגדר האפשר, לא לבמאי המשחזר ולא לקהל הצופה בו. כדי לשחזר את הסדזים יש להיות סדיסט ולתבוע מן הקהל

לצפות בו "בלי לעצום את העיניים". זו ללא ספק דרישה אכזרית במיוחד. יוצרים שונים בוחרים "לעקוף" את הבעיה ומציגים צדדים מרוככים של השואה או של אירועים שהתרחשו בשוליה. על הרווח האמנותי, על היכולת לשחזר כביכול ולהקריין, הם משלמים מחיר היסטורי כבד שנקזו רב מתועלתו.

הבעייתיות הגדולה העולה מכל ניסיון קולנועי להתמודד עם השואה, עם הניסיון לשחזר את התופת, מלמדת אותנו לא רק על ייחודה של השואה כאירוע טראומטי, בלתי ניתן לשחזור ובלתי ניתן להבנה ולהפנמה, אלא גם על מגבלותיה המימטיים של האמנות. כאותו פנטומימאי הנתקל לפתע בקיר בלתי נראה, כך נתקלים גם יוצרי הקולנוע במחסום אמנותי המונע מהם לעבור ולהצליח בעיבודו של חומר הגלם ההיסטורי ליצירה אמנותית. הלקח הנלמד מכישלונות הסרטים הוא בעל משמעויות מרחיקות לכת הן ביחס לטיבו של המדיום הקולנועי והן ביחס לייחודיותה של השואה כאירוע היסטורי.

השואה לא היתה משחק ילדים, ואת מחנה הריכוז, גם בחברה הרואה בפרסום ובשיווק ערך מרכזי, אי אפשר לשווק בכל דרך העולה על הדעת

הערות

- * ראשיתה של עבודה זו בשנת תשנ"ז בלימוד משותף עם תלמידי בביה"ס התיכון התורני ע"ש הימלפרב. על העניין הרב שמצאו בנושא זה והערותיהם הבונות, מסורה להם תודתי.
- 1 נערוך תרגיל וולגרי במקצת: כך פותחת הנובלה פרידה ממריה של תדיאוש בורובסקי (תל-אביב תשנ"ז):

...הקרונות התרוקנו זה מכבר. איש אס-אס כחוש שפניו מחוטטות מציץ בשלווה פנימה, מסב את ראשו בבחילה, מקיף אותנו במבטו ומצביע על הקרון "Rein! (פנימה), לנקות!" אנחנו מטפסים פנימה. בין גללי אדם ושעונים אבודים מפוזרים מסביב תינוקות מעוכים וחנוקים, מפלצות קטנות עירומות, שראשיהן עצומים ובטניהן תפוחות. חופנים אותם כמו אפרוחים, אחדים בכל יד. "לא, אל תיקח אותם למשאית, תחזיר אותם לנשים" אומר איש האס-אס ומדליק סיגריה. נתקע לו המצית והוא מוטרד מאוד בגללו. "בשם אלוהים, קחו את התינוקות אלה!" אני מתפרץ, כי הנשים נסות מפני בפהד, מחביאות את ראשיהן בין הכתפיים. מוזר ומיותר נשמע כאן שמו של אלוהים, כי הנשים כולן, אין יוצאת מהכלל, הולכות עם ילדיהן למשאיות. כולנו יודעים מה פירוש הדבר ואנחנו מתבוננים זה בזה בבהלה ובשנאה. אני עוצם את עיני, שומע צעקות, חש ברעידת האדמה, ואוויר רווי אדים מכסה את עפעפי. הגרון יבש לגמרי. בני אדם זורמים וזורמים, המשאיות נובחות ככלבים משתוללים. מול עיני מועברות גופות שהוצאו מהקרונות, ילדים רמוסים ובעלי מומים בכפיפה אחת עם המתים, והמונים, המונים, המונים... נכנסים הקרונות, גדלות ערמות הסמרטוטים, המזוודות, התרמילים, אנשים יוצאים ומתבוננים בשמש, נושמים מושיטים יד למים, נכנסים למשאית, נוסעים. שוב מגיעים הקרונות, שוב אנשים... אני חש איך המראות מתהפכים בתוכי, אינני יודע אם אכן מתרחש כל זה, או שאני חולם. איוו ירקות מתגלה לעיני פתאום בעצים שמתנועעים עם הרחוב כולו ועם המונו הססגוני, הרי אלו שדרות! זמזום בראשי, אני מרגיש שעוד מעט אקיא.

האם יכול יוצר קולנועי להעביר באמת את התמונה המסוייטת? את המראה? את הרעש? את הריחות? האם יכול קהל כלשהו לצפות בתמונה כזאת בלי להקיא את נשמתו? מה שניתן לעיכול (אם כי בקושי) במדיום הספרותי, הוא בלתי נתפס במדיום הקולנועי.

2 המחשה נאה לסכנה זו מובאת בספרה של סוזן זונטאג, **הצילום כראי תקופה (תל-אביב תש"מ, עמ' 192)**:

אושונצ'ים, פולין - שלושים שנה לערך לאחר סגירת מחנה אושוויץ, האימה הטבועה במקום פחתה כמדומה בשל דוכני המזכרות, שלטי הפפסי - קולה ואווירת הפיתויים לתיירים. למרות גשם הסתיו הצונן מבקרים באושוויץ מדי יום אלפי פולנים וכמה זרים. רובם לבושים בלבושים אופנתיים ומובן שהם צעירים מכדי לזכור את מלחמת - העולם השנייה. הם עוברים בסך דרך מה שהיו פעם צריפי האסירים, חדרי - הגז והמשרפות, מתבוננים בעניין במוצגים המבעיתים כגון הקופסא הענקית המלאה במעט מן השער האנושי שממנו נהגו אנשי הס.ס. להתקין מלבושים... בדוכני המזכרות קונים המבקרים סיכות - קישוט עם כתובות בפולנית ובגרמנית או גלויות המראות חדרי - גז ומשרפות ואפילו עטים כדוריים למזכרת מאושוויץ, כאלה שאם מחזקים אותם כנגד האור, מתגלות בהם תמונות דומות". (ניו-יורק טיימס, 3 בנובמבר 1974).

3 קשה שלא להיזכר בשימוש נוסף של המדיום הקולנועי המתקשר אל השואה. ערב המלחמה גייסו התועמלנים הנאצים ובראשם גבלס את כוחו המימטי של הקולנוע כדי לשכנע את ההמון שהמלחמה ביהודים מוצדקת. למדנו על שימוש מסוכן שעשו התועמלנים בגרמניה במדיום הקולנועי.

4 Ilan Avisar, "Screening the Holocaust", **Cinema's Images of the Unimaginable**, Indiana University Press, 1988 וביבליוגרפיה מפורטת שם.

5 הניגוד המכוון לסרט התעמולה הנאצי של לני ריפנשטאל "ניצחון הרצון" מכוון וברור.
6 בדרך דומה, מסרב הסרט לפתור בעבורנו את הדילמות המוסריות הנובעות ממעשיה של חברתה של אלגרה או של הצועני "זקן הבלוק".

7 בתחום נוסף ניתן לראות את תהליך "טשטוש הגבולות" והתמוטטותם של ערכים ברורים והכוונה למושג המשפחה.

אביו של סלומו מוצג בתחילת הסרט כראש המשפחה. על פיו יישק דבר והדומיננטיות המשפחתית שלו היא היסוד המוצק שעליו מושתתת המשפחה. מצב זה משתנה. במחנה

הריכוז מתחלפים התפקידים בין סלומו לאביו. האב הולך ונשבר וזקוק לתמיכת בנו. האב הוא התלוי עכשיו בבנו. תמונת האב הנשבר נוכח בנו נוגעת ללבנו מאוד מאחר שהיא גם ממחישה עד כמה גדול השבר, עד כמה התפוררה המשפחה השלווה והיפה שפגשנו בתחילת הסרט. חילופי התפקידים, הבן המגן על אביו, ממחישים עד כמה שברה רדיפת היהודים כל חוקיות המוכרת לנו מן החיים הקונבנציונאליים. עד כמה אבסורדית היתה המציאות באותה תקופה. ההשוואה ל"החיים יפים" (הנידון להלן) מעניינת גם בהקשר זה: ב"החיים יפים" נשמרת המסגרת המוכרת: האב מגן על בנו הקטן בהצלחה מושלמת. כל מרכיב במשפחה שומר על תפקודו הקולנועי השגורתי והמסורתי: האב מגן, הבן חסר ישע ולאם תפקיד של "כינור שני". נראה לי כי זו דוגמה נוספת לשמרנות בסרטו של בניני, ולחוסר הבנתו את המציאות שבה עוסק סרטו.

8 הקולנוע "אוהב" סיפורי אגרוף ("השור הזועם", "סיפורו של אלוף" ועוד). יש לשער כי הבחירה בסיפורו של סלומו הושפעה גם מקיומן של קונבנציות (נורמות) קולנועיות קודמות, אך נדמה לי שמקרה הזה, התועלת הקולנועית לא עמדה במרכז שיקול הדעת של היוצרים.

9 ובדרך זו אף הלך בסרטו האחרון "להציל את טוראי ראיינ", שבו שימשו תמונות הסטילס של רוברט קאפה ממלחמת העולם השנייה כהשראה לסצינת הפתיחה התקיפה בחוף אומהה. עצם הבחירה בקונבנציות אמנותיות (צילום בפילם לא צבעוני) כהנחת מוצא ליצירה הבדייונית היא החלטה המעידה על טשטוש גבולות רבתי בין בדיון למציאות, ואין זה המקום לדון בטשטוש זה המצוי ביצירות נוספות של ספילברג.

10 מרכזיותה של דמותו של שינדלר ניכרת לאור העובדה כי היא למעשה הדמות היחידה העוברת מהפך בסרט. מכאן אמור: "רשימת שינדלר" לא בא לתאר ולשחזר את שואת יהודי אירופה, אלא את דמותו של אחד מחשובי חסידי אומות העולם, מראשי מצילי היהודים ואת הסיבות שגרמו לו לסכן את עצמו בהצלה זו. על נקודה זו עמד חגי לוי במאמר ביקורת על הסרט:

שינדלר, כפי שהוא מוצג בסרט, אינו דמות מורכבת. אדרבא, הוא אחת הדמויות המוכרות ביותר בקולנוע האמריקאי. הגיבור הנהנתן, ציניקן לכאורה, שמוסריותו מפוקפקת, אבל עמוק בפנים הוא הומניסט גדול. הוא יגן על העיירה וייעלם אל האופק, יותר על אהובתו למען הטוב ממנו שלום העולם, הוא בוגרט או איסטווד (או הריסון פורד). לעולם יסרב להודות ברגשותיו או במצפוננו המתעורר, לעולם יטען כי הוא פועל למען תועלתו האישית. הוא יורה ואינו בוכה, אבל ליבו שותת. שינדלר של ספילברג אינו איש חידה ואינו מעורר מחלוקת. הוא צופה בסצינת מפתח אחת, באקציות רצחניות בגטו, זוכה לתובנה מהירה, ומאותו הרגע עסוק בהצלת יהודים תוך חירוף נפש. בסצינה אחת מבקשת בחורה כי יכניס למפעל ההצלה שלו את הוריה הזקנים. הוא מסרב - זקנים אינם כוח עבודה. שטרן רק מביט בו. בסצינה הבאה פוסעים השניים אל שערי מפעל הסירים. הוא מתרועע עם אמון גת ועם נאצים אחרים ועונד את צלב הקרס, אולם לרגע אי אפשר לפקפק בכך שהוא עושה זאת רק כדי להציל עוד יהודים. מאחר שיש כמה עדויות אחרות בעניין שינדלר האיש, מהימנות למדי, נראה שנעשו כאן רידוד והרואיזציה, ובעיקר התאמת האיש לצורכי הז'אנר. אם יש אלמנט של מסחור בסרט, הוא מצוי בעיקר כאן (חגי לוי, "רע ליהודים", עיתון תל אביב, מרץ 1994).

איננו חייבים לקבל את עמדתו של חגי לוי במלואה, אך נדמה כי עלינו להודות: דמותו של שינדלר עברה "פישוט ורידוד" בדרכה אל מסך הקולנוע. שינדלר בסרט אינו אדם של ניגודים. בניגוד לאוסקר שינדלר "האמתי" שהיה אדם מורכב מאוד ודווקא בשל כך הכרעתו העקיפה לסייע בהצלת היהודים מעוררת הערכה, שהרי "איזהו גיבור - הכובש את יצרו",

- לשינדלר בחלקו השני של הסרט אין יצר רע שעליו לכבשו. בלבו גמלה ההחלטה ומכאן ואילך אין אחריה שמץ הרהור. את הקונפליקט התמידי של שינדלר שבה שוכנים זה בצד זה יצר טוב ויצר רע לאורך המלחמה קלה, ממיר ספילברג ב"לפני" ו"אחרי". לפני הצפייה באקציה היה שינדלר כולו רע ולאחר הצפייה - נהפך לכו "והנה הנגע הפך טהור". ברגע אחד השתנה שינדלר מן הקצה אל הקצה. תהפוכות כאלה הם לחם חוקו של הקולנוע, אך, במרבית המקרים, הם אינם משקפים את המציאות המוכרת לנו. שינדלר היה אדם מורכב הרבה יותר מן הדמות הנעה בקיצוניות בין קוטבי ה"שחור" וה"לבן" שבחר ספילברג להציג בסרטו.
- 11 כאן המקום להעמיד על כך שגם אגדת חז"ל, גם הפיוט הביניימי, גם הכרוניקנים שאחרי גזירות ת"ח ות"ט וגם ההיסטוריונים שאחרי השואה נאלצים להתאים את הנתונים למדיום, ובמובן זה הם לעולם מציגים תמונה חלקית שאינה זהה למציאות. מטרתם המשותפת היא להביע את הכאב והרע ולעורר את השומעים. המטרה דומה אך הכלים שונים, ובכל אופן הבעייתיות של הכלים תמיד קיימת. תודתי נתונה לרב יהודה ברנדס על הערתו.
- 12 אף זו סצינה מסוכנת בטשטוש הגבולות שבין בדיה לאמת. עלייתם של השחקנים אל קברו של שינדלר בלוויית בני דמותם מובילה לזיהוי נוסף של השחקן עם הדמות ועלילותיה כפי שהוצגו בסרט.
- 13 תמונה צבעונית נוספת: ילדה במעיל אדום מחפשת מחבוא בגטו. מאוחר יותר תתגלה גופתה, עטויה עדיין באותו מעיל אדום מוטלת על עגלת מתים. דווקא "צביעתה" של הילדה האלמונית וזיהויה באמצעות ההתמקדות במעילה האדום, תורמת תרומה משמעותית לסיפור האנושי בסרט. אנו נוטים לדבר על השואה כמונחים קולקטיביים: "שואת יהודי אירופה", "ששת המיליונים" וכו'. אנו נוטים לשכוח כי מדובר בראש ובראשונה בסיפורים פרטיים. סיפורים רבים ללא סוף, אך כל הרוג וכל ניצול הם קודם כל, עולם מלא בפני עצמם. קשה ואולי אף אי אפשר "להתחבר" ולהכיל את סבלם של שישה מיליון אנשים וכדי להבין משהו מן האימה והמוות אנו מנסים להעלות מול עינינו סיפור אחד, נרצח אחד, ילדה אחת. ספילברג "מסמן" לנו ילדה אחת ואנו מתוודעים לדמותה ולסיפורה העצוב. אנו מתקשרים לעיניה הגדולות והמפוחדות ולא שוכחים את מראיה חסר האונים. כשנחפרת גופתה המצומקת, במסגרת הניסיון "להעלים" את העדויות לרצח הגדול, אנו נאלצים לקבל את מה שידענו גם במהלך הסרט, הילדה לא שרדה. באמצעות המעקב אחריה חווינו גם אנחנו חוויה של שכול בזעיר אנפין. באמצעותה למדנו על גורלם של ילדים בשואה. מיליון וחצי של ילדים במעילים אדומים.
- 14 והשווה את עמדת יוצרי "ניצחון הרוח" בשאלה זו.
- 15 וזו הסיבה לכך שחציו הראשון של הסרט אינו נוגע כמעט בכלל בשואה. בחלק זה שב גואידו ומוכיח את יכולתו לשוות לכל מציאות העומדת נכחו את הצביון והארשת הרצויה לו.
- 16 נתן בירק, "החיים היפים" והשקריים", הארץ, 10.3.99.
- 17 בירק, שם.
- 18 תמר צמח, "שואה טובה", עיתון ירושלים, 26.3.99.
- 19 צמח, שם.
- 20 בירק, שם.