

**"האדון היפה... האדון הפחדן מגרמניה": כישלון מוסרי וזיכרון ביקורתי בסרטים
"כוכבים" (1959) ו"על החוף הירוק של השפּרה" (1960)**

קובי קבלק *

תקציר:

מרבית המחקרים המנתחים את זיכרון הנאציזם בחברות הגרמניות שקמו לאחר מלחמת העולם השנייה טוענים שגרמנים רבים הדגישו את סבלם שלהם במלחמה כאסטרטגיה שנועדה להסתיר את השותפות הפסיבית או האקטיבית של האוכלוסייה הגרמנית לרדיפת היהודים. מאמר זה טוען שייצוגי הסבל או חוסר האונים של "גרמנים רגילים" לא תמיד שימשו כדרך לחמוק מאחריות ולהשכיח את השואה. בחינה מקרוב של סרט מזרח גרמני וסרט מערב גרמני המתארים סדרת ניסיונות כושלים להציל יהודים, מצביעה על מסר מורכב יותר המשתמש במרכיבים אפולוגטיים על מנת לבקר את האוכלוסייה הגרמנית על אדישותה לגורל היהודים ולעמת את הגרמנים עם השואה. ההשוואה בין הסרטים והביקורות עליהם גם מצביעה על ההבדלים בין מזרח ומערב גרמניה בשאלת הלקח שיש ללמוד ממקרים אלו של הצלה כושלת.

מבוא

מחקרים אודות ייצוגי היהודים והשואה בשתי החברות הגרמניות שלאחר 1945 מרבים לצייר תמונה של זיכרון שכשל. ככלל, ניתן לאפיין דיונים שונים אודות זיכרון כניסיון להתחקות אחר סוגים מסוימים של כישלון.¹ בחלק מהמקרים מדובר על כשלים בתפקוד הזיכרון האנושי

* קובי קבלק הוא פוסט-דוקטורנט באוניברסיטה העברית בפרויקט: "JudgingHistory" ERC

¹ P. Connerton, *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 35.

שהביאו, ללא כוונת מכוון, לשחזור לא מדויק של אירועי העבר.² אולם מחקרים המנתחים את ייצוגי הנאציזם בחברות הגרמניות שקמו לאחר מלחמת העולם השנייה נוטים להתמקד במה שנראה כניסיונות מודעים ומכוונים להסתיר חלקים "בעייתיים" של עבר זה, ועל כן מצביעים על כישלון שהוא מוסרי במהותו.³ היבט משמעותי של כישלון זה בהקשר הגרמני נוגע לתשומת הלב המוגבלת שניתנה בזירה הפוליטית ובסוגי מדיה שונים לאחר המלחמה לרדיפת היהודים ולרציחתם תחת השלטון הנאצי.⁴ ואמנם דומה שגרמנים רבים העדיפו "לשכוח" את פשעי הנאצים כלפי יהודים וקבוצות אחרות והדגישו במקומם את סבלם שלהם במלחמה. כך התעצבו בשתי המדינות הגרמניות דפוסי זיכרון שהציבו את הגרמנים בשורה אחת עם קורבנות המלחמה ודחו במשך שנים רבות כל האשמות (מדומיינות ואמתיות) על אחריותם לפשעי מלחמה ולמעשי רצח עם.

פרסומים המדגישים את דפוסי הקורבנות והאפולוגטיקה הגרמנית ביחס לשואה הכתיבו במשך כשני עשורים את המוקד המחקרי אודות הזיכרון הבת-מלחמתי בגרמניה.⁵ אולם לאחרונה הראו מספר חוקרים כי ההתמקדות בדפוסים אלה מציגה תמונת זיכרון חד-ממדית, החוזרת לאותן שאלות בסיסיות ומתעלמת מנרטיבים מורכבים ואלטרנטיביים שגם להם חלק בתפיסות הזיכרון האישיות והקולקטיביות במדינות הגרמניות.⁶ אחד מהנושאים שהוזנחו במחקר הוא זיכרון העזרה שהושיטו גרמנים ליהודים הנרדפים. מיעוט העיסוק האקדמי בייצוגים גרמניים של עזרה ליהודים נבע משתי הנחות סותרות למחצה: חלק מהמחקרים טוען כי הנושא הושק כמעט

² D. L. Schacter, *The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers*. Boston: Mifflin Company, 2001.

³ כיוון שזיכרון ממלא תפקיד חשוב באינטראקציה חברתית וביצירת זהויות הוא נושא עמו גם מחויבות מוסרית. על כך ראו:

J. Blustein, *The Moral Demands of Memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008); A. Margalit, *The Ethics of Memory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

⁴ הביקורת כנגד כישלון מוסרי זה בשנים שלאחר המלחמה נוסחה למשל בדיבור אודות ה"אשמה השנייה" של הגרמנים:

R. Giordano, *Die zweite Schuld oder von der Last ein Deutscher zu sein*. Hamburg: Rasch und Röhring, 1987.

⁵ N. Frei, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit* München: C.H. Beck, 1996; J. Herf, *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanys*. Cambridge, MA and London: Harvard UP, 1997; R. G. Moeller, *War Stories: The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001; F. Biess, *Homecomings: Returning POWs and the Legacies of Defeat in Postwar Germany*. Princeton: Princeton University Press, 2006; H/ Schmitz, ed., *A Nation of Victims? Representations of German Wartime Suffering from 1945 to the Present*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2007; G. Margalit, *Guilt, Suffering, and Memory: Germany Remembers Its Dead of World War II*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

⁶ J. Herf, (Review), *Central European History* 36: 2. June 2003. 318-322; A. Pinkert, *Film and Memory in East Germany*. Bloomington: Indiana University Press, 2008. M. Gerlof, *Tonspuren: Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR (1945-1989)*. Berlin: de Gruyter, 2010.

לחלוטין במשך שנים רבות (למעשה, עד ההקרנה המתקשרת של "רשימת שינדלר" בגרמניה ב-1994), ועל כן אינו רלוונטי לעשורים הראשונים של מדיניות הזיכרון במדינות הגרמניות.⁷ מחקרים אחרים מצביעים מאידך על קיומם של אזכורים ספרותיים וקולנועיים של גרמנים המסייעים ליהודים בצרה, אך מפרשים אותם כניסיונות אפולוגטיים גרידא אשר אינם מערערים על דפוסי הזיכרון המוכרים. פרשנות מסוג זה הציעה, למשל, חוקרת הספרות רות קליגר (Klüger) בביקורתה הנוקבת על שני רומנים פופולריים שתיארו גרמנים המצילים יהודים: "עירום בין זאבים" (מזרח גרמניה, 1958) מאת ברוננו אפיץ (Apitz) ו"זנזיבר או הסיבה האחרונה" (מערב גרמניה, 1957) מאת אלפרד אנדרש (Andersch).⁸ קליגר טענה, שמחברי יצירות אלה בחרו לתאר דמויות יהודיות פסיביות (ילדים ונשים) לא כסובייקטים, אלא כאובייקטים "הנישאים" בידי "גרמנים טובים", וכך הם התמקדו בהתנהגות אנטי-נאצית חריגה כאילו היא משקפת את החברה הגרמנית בת הזמן בכללותה. בדרך זו, כותבת קליגר, יכלו קוראים גרמניים להשתמש בדימוי היהודי המוצל על מנת להכחיש כל מעורבות ואחריות לפשעי הנאצים.⁹

אם נקבל את אבחנותיה החשובות של קליגר, ניתן יהיה להסיק שכל הייצוגים של עזרה ליהודים תיארו מקרי הצלה הרואיים בידי גרמנים, משום שאלה סיפקו מודלים נוחים להזדהות מוסרית והעניקו לקהל את ההרגשה המשחררת של סוף טוב. אולם בעוד שלאחר המלחמה גרמנים לא מעטים אכן טענו בסיטואציות שונות (בעמדם מול בתי המשפט של בעלות הברית, בכותבם את זיכרונותיהם, אך גם בפרסומים עיתונאיים והיסטוריים ובנאומים פוליטיים), כי הצילו יהודים,¹⁰ הרי ביצירות ספרותיות וקולנועיות שנוצרו החל מסוף מלחמת העולם השנייה ועד ראשית שנות הששים, סיפורי הצלחה של הצלת יהודים הינם נדירים יחסית. במקום הצלה

⁷ P. Steinbach, "Unbesungene Helden" – ihre Bedeutung für die allgemeine Widerstandsgeschichte, in *Widerstand im Widerstreit: Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus in der Erinnerung der Deutschen*. Paderborn: Schöningh, 2001, 215-233; D. Riffel, "Unbesungene Helden": Der Umgang mit 'Rettung' im Nachkriegsdeutschland, in B. Kosmala und C. Schoppmann, Hg., *Überleben im Untergrund: Hilfe für Juden in Deutschland 1941-1945*. Berlin: Metropol, 2002. 317-334; W. Wette, „Ein ‚Mensch‘ in deutscher Uniform: Wilm Hosenfeld und ‚der Pianist‘“, *Freiburger Rundbrief* 13: 1. 2006. 37-42.

⁸ B. Apitz, *Nackt unter Wölfen*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1958; Alfred Andersch, *Sansibar oder der letzte Grund*. Olten/Freiburg in Br.: Walter-Verlag, 1957.

⁹ R. Klüger, „Gibt es ein ‚Judenproblem‘ in der deutschen Nachkriegsliteratur?“, in *Katastrophen: Über deutsche Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2009. 9-37.

¹⁰ K. Kabalek, "The Rescue of Jews and the Memory of Nazism in Germany, from the Third Reich to the Present," a dissertation presented to the Graduate Faculty of the University of Virginia for the degree of Doctor of Philosophy, June 2013.

מוצלחת בחרו מרבית המחברים של יצירות בדיוניות לתאר ניסיונות כושלים להציל את היהודים. כיצד ניתן להסביר זאת?

בעמודים הבאים אבחן את הסיבות האפשריות להעדפת תיאורי הצלה כושלת של יהודים בתקופה זו, זאת על ידי ניתוחם של שני סרטים, האחד ממזרח גרמניה והשני ממערב גרמניה. השאלות שינחו את ניתוח זה הן: איזה מסר ניסו יוצרי הסרטים הללו להעביר לצופים? והאם מתאימים ייצוגים אלה של הצלה כושלת להנחה הרווחת אודות כישלון הזיכרון במדינות הגרמניות ביחס לשואה? אני מקווה להראות שייצוגים של הצלה לא מוצלחת שירתו את יוצרי הסרטים הללו לשם העלאת טענה מורכבת ששילבה בין אלמנטים ביקורתיים לאפולוגטיים. מצד אחד, סרטים אלה הוקיעו את חוסר הנכונות של "גרמנים רגילים" לנקוף אצבע למען הנרדפים, ומצד שני הם לא חלקו על דימויים של הראשונים כלא-נאצים וכקורבנות המלחמה. כפי שנראה, שילובים אלה אפשרו את הדיון בנושאים שנחשבו כלא-רצויים באותן שנים, ואף את חשיפת הקהל לסצנות המתארות רצח המוני של יהודים. ניתן להעריך שבדרך זו ניסו יוצרי הסרטים הללו לתרום לפיתוחה של רגישות מוסרית שתמלא תפקיד בכינון של מדינות גרמניות, שהערכים עליהם הן מבוססות שונים מהותית מאלו של המדינה הנאצית. בכך גם הן יחליפו את התפיסה המוסרית הפרטיקולרית שקידם הנאציזם (תפיסה שהדגישה את העדיפות המוחלטת של הקהילה הלאומית-גזעית בכל שאלה מוסרית)¹¹, במודל מסוים של מוסריות הומניסטית-אוניברסלית המעמידה בבסיסה את בני האדם כולם.¹²

א. "כוכבים"

הדוגמא הראשונה בה אדון היא הסרט "כוכבים" (*Sterne*), שבזמן בידי קונרד וולף (Wolf) והקרנת הבכורה שלו התקיימה בראשית 1959. הסרט מספר על ואלטר (מגולם על ידי

¹¹ H. Welzer, *Täter: Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005. 48-67; W. Konitzer und Raphael Gross, Hg. *Moralität des Bösen: Ethik und nationalsozialistische Verbrechen* (Fritz Bauer Instituts Jahrbuch), Frankfurt am Main: Campus, 2009; R. Weikart, *Hitler's Ethic: The Nazi Pursuit of Evolutionary Progress*. New York: Palgrave Macmillan, 2009; Raphael Gross, *Anständig geblieben: Nationalsozialistische Moral*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010; W. Bialas, "Nazi Ethics: Perpetrators with a Clear Conscience," *Dapim: Studies on the Holocaust* 27: 1, 2013. 3-25.

¹² ניסיונות מעניינים להתחקות אחר השינוי המוסרי והשאיפה לשלום בקרב גרמנים אחרי המלחמה מופיעים אצל: K. H. Jarausch, *After Hitler: Recivilizing Germans, 1945-1995*. Oxford: Oxford University Press, 2006; R. Bessel, *Germany 1945: From War to Peace*. London: Pocket Books, 2010.

(Erik S.) (Jürgen Frohriep), מש"ק גרמני ואמן חובב, שחזר יחד עם הממונה עליו וחברו קורט (Klein) מהחזית המזרחית והוא כעת אחראי על סדנת רכב בבסיס קטן של הוורמאכט בבולגריה. החיים השלווים באזור כפרי זה מאפשרים לואלטר לשכוח את נוראות המלחמה, להתחבר עם המקומיים ולהקדיש חלק ניכר מזמנו לציור. כל זה משתנה כאשר מגיעה שיירה של יהודים יוונים אל העיירה ועל החיילים מוטלת המשימה לבנות להם מחנה זמני בו ירוכזו עד אשר ישולחו לאושוויץ (מקום שאת משמעות שמו ואלטר עדיין לא מכיר). אדישותו של ואלטר לקורה סביבו עומדת למבחן כאשר יהודייה יפה וצעירה קוראת לו מבעד לגדר התיל ומבקשת שיזעיק רופא לטפל באישה הכורעת ללדת. כאשר ואלטר עונה שאין זה מעניינו, היהודייה מטיחה בו בכעס: "אינכם בני אדם. חיות פרא. כל הגרמנים. מהראשון עד האחרון. כולם. זאבים. עכברושים". ואלטר מתרחק והמצלמה עוקבת אחר האישה, רות (Sasha Krusharska), החוזרת מאוכזבת אל משפחתה ובדרכה אליהם עוברת בין היהודים המצטופפים במדרגות ובחדרי הבניין שבמרכז המחנה. באופן זה מוצגים "טיפוסים" שונים של יהודים, נשים וגברים, דתיים וחילונים, בני ובנות גילאים שונים, ואמרותיהם השונות הנשמעות ברקע מעידות על כך שהם מחזיקים בנקודות מבט שונות על החיים ועל המצב בו הם נמצאים. בדרך זו, ובניגוד לתיאור החד ממדי שמופיע ביצירות ספרותיות וקולנועיות רבות מהתקופה¹³ (ושעליו התרעמה קליגר), מוצגת אנושיותם של היהודים בעצם היותם אינדיבידואלים השונים האחד מהשני. בתוך תמונה מורכבת זו מופיע לפתע ואלטר ולצדו רופא, הפונה לטפל באישה הנאנקת מכאבים על הרצפה.

הופעתו של ואלטר במחנה גורמת לשינוי ביחסה השיפוטי של רות כלפי הגרמנים ככלל. היא מקבלת בהדרגה את מאמציו של ואלטר לשהות בקרבתה, אבל עליונותה המוסרית עליו ברורה. בטיוליהם הליליים היא, מורה במקצועה, הופכת למעין מדריכה עבור החייל הגרמני ומבקרת אותו על האדישות והתבוסתנות שהוא מפגין ביחס לחיים. ואכן ניכר כי ואלטר עובר שינוי. הוא מאמץ גישה פעילה יותר ומשתדל לגרום לשיפור במצבם של היהודים, אולם כל ניסיונותיו נכשלים. התינוק אותו עזר להביא לאוויר העולם מת זמן קצר לאחר לידתו. ואלטר

¹³ C. Schmelzkopf, *Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1983; Heidy M. Müller, *Die Judendarstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa (1945-1981)*. Königstein: A. Hain, 1986; A. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm: Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*. Köln: Prometh Verlag, 1988; R. R. Shandley, *Rubble Films: German Cinema in the Shadow of the Third Reich*. Philadelphia: Temple University Press, 2001; P. Reichel, *Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord im Film und Theater*. München: Carl Hanser, 2004.

מבריה תרופות לתוך המחנה, אך התרופות מתגלות ומוחרמות, וחברו קורט, המשמש כמפקד האחראי, גוזר על היהודים שלושה ימים ללא מזון. לבסוף מנסה ואלטר לשכנע את רות לא לעלות על הטרנספורט היוצא לאושוויץ, זאת לאחר שנודע לו מה מצפה ליהודים שם. רות מסרבת לעזוב את משפחתה, אך לאחר הפצרותיו החוזרות ונשנות היא מסכימה לשקול את הדבר. ואלטר מארגן מחבוא עבורה, אך קורט, הרוצה להחזיר את היחסים בינו לבין ואלטר למצב בו היו לפני הגעת היהודים, מספר לו שהרכבת תצא רק ביום למחרת. כשואלטר מגלה באיחור את טעותו וממהר לתחנה, הוא רואה את הרכבת יוצאת והוא רץ אחריה בגשם במאמץ שווה להדביקה. הרכבת נעלמת לתוך מנהרה חשוכה ואפופת עשן, בסצנה שנראית כמסמלת את המוות הצפוי לנוסעים היהודים.

בניתוחו את הסרט, הגדיר תומאס אלזסר (Elsaesser) את סדרת הפעולות הכושלות של ואלטר *Performance of failure*.¹⁴ אלזסר טוען שכישלונות אלה נועדו להזכיר לצופים שהאירועים שהם רואים, וכך גם השואה, אינם ניתנים למניעה. סצנת הפתיחה של הסרט מראה את ריצתו הנואשת של ואלטר אחר הרכבת וכך מיידעת את הצופים מראש שמה שמתרחש מול עיניהם למעשה כבר קרה. בעוד סרטים אחרים מעודדים את הקהל לשקוע במציאות אלטרנטיבית ומציעים זמן ומקום בהם התקווה לסוף טוב שרירה וקיימת, הסרט "כוכבים" אינו מאפשר זאת. למרות עלילתו הבדיונית, הסרט משלב תמונות אותנטיות לכאורה הנראות כשואבות מהסרט התיעודי רב ההשפעה "לילה וערפל" (*Nuit et Bruillard*) של אלאן רנה (Resnais) מ-1955.¹⁵ בעזרת שחזור של דימויים היסטוריים כחלק מסיפור דרמטי, "כוכבים" קורא לקהל להיזכר באירועי השואה, מעמת אותם עם האנושיות של קורבנותיה ומדגיש את האופי היהודי שלהם באופן שהוא כמעט חסר תקדים לסרטים שנוצרו במזרח ובמערב גרמניה (ולמעשה גם במקומות רבים אחרים). עד אז, מרבית הסרטים נטו להתמקד בקורבנות לא יהודיים או תיארו בקצרה את גורל היהודים אותו הציבו לצד סבל גרמני.¹⁶ הדגש על הקורבנות היהודיים בסרט מוצג בנוכחות החוזרת והבולטת של "הכוכב היהודי" (בגרמנית – *Judenstern*), הטלאי הצהוב, המופיע לאורך הסרט כמו גם בשמו ובפרסומים שליוו אותו בגרמניה המזרחית וברחבי העולם. דגש זה גם ניכר

¹⁴ T. Elsaesser, „Vergebliche Rettung: Geschichte als Palimpsest in STERNE,“ in Michael Wedel und Elke Schieber, Hg., *Konrad Wolf – Werk und Wirkung*. Berlin: Vistas, 2009. 73-92.

¹⁵ Elsaesser, „Vergebliche Rettung,“ 80-84.

¹⁶ Shandley, *Rubble Films*; Reichel, *Erfundene Erinnerung*; Sonja M. Schultz, *Der Nationalsozialismus im Film: Von TRIUMPH DES WILLENS bis INGLORIOUS BASTERDS*. Berlin: Bertz + Fischer, 2012.

גם בשיר המלנכולי הפותח וחותם את הסרט. השיר, המוכר לקהל ישראלי בשם "העיירה בוערת", נכתב במקור ביידיש ומושר בשפה זו (אותה דוברי גרמנית יכולים להבין, פחות או יותר). שיר אבל זה מתמזג בפתיחה עם תמונות ורעשי קרונות הרכבת והכתוביות מודיעות לקהל שמחברו הוא "מרדכי גבירטיק, נרצח 1942".

סביר להניח כי ההדגשה הניכרת של הקורבנות היהודיים והצורך לזכור את אסונם, שאובה במידה רבה מהרקע היהודי והחוויות המשפחתיות של הבמאי, וולף, והתסריטאי הבולגרי אנגל וגנשטיין (Wagenstein). תיאור שכזה גם התאפשר כי הוא תאם את התמורות בנות הזמן ביחסה של מפלגת השלטון המזרח גרמנית (SED) ליהודים ולשואה. שנות החמישים המוקדמות במזרח גרמניה עמדו בסימן של דחיקת חוויות היהודים מייצוגי העבר הנאצי, כמו גם בהפלייתם ורדיפתם של נושאי משרות ציבוריות ממוצא יהודי, זאת בהשראת משפט הראווה בפראג נגד רודולף סלאנסקי (1952). אולם מדיניות זו החלה להשתנות לאחר מותו של סטלין במרץ 1953. החל מהמחצית השנייה של העשור הביעה ה-SED עניין ביצירת רושם חיובי בזירה הבינלאומית על ידי הצגת מזרח גרמניה כמקום בטוח ליהודים.¹⁷ "כוכבים" השתלב היטב במגמה זו לא רק בגלל שהראה קבל עם ועולם כיצד המדינה הגרמנית משתתפת בהנצחת השואה, אלא גם בגלל הלקח הפוליטי שהסרט הציג בסופו.

בסצנה האחרונה של הסרט ואלטר חוזר מתחנת הרכבת אל העיירה ומציע למכרו, הפרטיזן הבולגרי, עזרה באספקת נשק כדי להילחם בגרמניה הנאצית. כאן מסתיים תהליך השינוי ובאלטר שהתחיל בהיכרותו עם רות, ומתבטא בהבנתו שעל מנת להציל את היהודים עליו להילחם במשטר הנאצי בכללותו ולא להסתפק במחוות קטנות של עזרה, שתפקידן להשקיט את המצפון אך יעילותן נמוכה.¹⁸ שינוי צד זה היה מוטיב מוכר בתיאורים ספרותיים של המלחמה במזרח גרמניה והתקבע גם בהנצחה הרשמית של חיילי וורמאכט אשר נפלו בשבי הסובייטי והפכו

¹⁷ M. Keßler, *Die SED und die Juden – zwischen Repression und Toleranz: Politische Entwicklungen bis 1967*. Berlin: Akademie-Verlag, 1995; Jutta Illichmann, *Die DDR und die Juden: Die deutschlandpolitische Instrumentalisierung von Juden und Judentum durch die Partei- und Staatsführung der SBZ/DDR von 1945 bis 1990*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.

¹⁸ "הדרך הארוכה להבנה" והשינוי שעובר הגיבור לאחר שהוא מכיר בטעותיו הם מאפיינים חוזרים בסרטו של קונרד וולף. על כך:

A. S. Coulson, "Paths of Discovery: The Films of Konrad Wolf," in Sean Allan and John Sandford, eds, *DEFA: East German Cinema, 1946-1992* (New York: Berghahn Books, 1999), 164-182.

שם לאנטי-פשיסטים.¹⁹ הטרנספורמציה שעברו חיילים אלה הייתה לאחד מבסיסי המודל האנטי-פשיסטי שעליו הושתתה המדינה המזרח גרמנית.²⁰ המסר של האנטי-פשיזם לא הוגבל רק להרהורים על העבר, אלא נועד גם להתייחס לסכנות בנות הזמן, כפי שניתן לראות בקטע זה (במקור באנגלית) מתוך עלון פרסומת של "כוכבים":

The makers of the film, themselves participants in the fight against fascism, do not aim only to remind us of the past. The film is a warning that things like this could happen once again, and an appeal to us to make such a development impossible. This depends upon all men of good will, people like Walter who have not yet found their place in life, but who must find their place. The people need peace, but peace needs people, active people who know that it is too late if they wait until all is lost. Fascism must not be allowed to return: war must not be allowed to return.²¹

עלון פרסומי אחר מכריז כי "הפשיזם שוב מאיים על האנושות" וכי סרט זה נעשה כדי למנוע מאתנו לשכוח את הסכנה הטמונה בו. "ואלטר לא יכול להציל את רות מהטרנספורט למחנה המוות." אך "אמונתה שאמת וצדק ינצחו את הטרור הפשיסטי [...] שינתה את ואלטר. אהבתו לרות לימדה אותו שיש טעם (Sinn) להילחם למען מטרה זו עד הנשימה האחרונה".²²

¹⁹ H. Peitsch, „Zur Geschichte von ‚Vergangenheitsbewältigung‘: BRD- und DDR-Kriegsromane in den fünfziger Jahren,“ in Gerhard P. Knapp u.a., Hg., *1945-1995: Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*, Amsterdam: Rodopi, 1995. 89-117; S. R. Arnold und G. R. Ueberschär, Hg., *Das Nationalkomitee ‚Freies Deutschland‘ und der Bund Deutscher Offiziere*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

תיאור שכזה מסתמן כמגמה חדשה בקולנוע המזרח גרמני החל מסוף שנות החמישים. על כך:

A. Noelle, „Die individuelle Ausprägung des Helden: Gedanken zur Gestaltung der Zeiterfahrung im neueren DEFA-Film,“ *Filmwissenschaftliche Mitteilungen* 8: 1 (1967): 202-225.

²⁰ A. L. Nothnagle, *Building the East German Myth: Historical Mythology and Youth Propaganda in the German Democratic Republic, 1945-1989*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999. 93-142; C. Classen, *Faschismus und Antifaschismus: Die nationalsozialistische Vergangenheit im ostdeutschen Hörfunk (1945-1953)*, Köln: Böhlau, 2004. 12-20.

²¹ VEB DEFA Studio für Spielfilme, Deutsche Demokratische Republik, Studio für Spielfilme Sofa, Volksrepublik Bulgarien, zeigen die Co-Produktion: *Sterne*, 1959. Konrad Wolf Archiv, Akademie der Künste Archiv (AdKA). Akte 360.

²² Konrad Wolf Archiv, AdKA. Akte 337.

המסר האקטיביסטי של טקסטים אלה נותר עמום בכל הנוגע לזהות הסכנה הפשיסטית העכשווית. אולם מה שהעלונים אינם אומרים בגלוי הופך לברור בעיתונות המזרח גרמנית. כתבה בעיתון *Neues Deutschland*, שופרה של מפלגת השלטון במזרח גרמניה, הכריזה בנובמבר 1958 על הסרט העומד לצאת לאקרנים והוסיפה:

הסרט אינו רק כתב אשמה מצמרר כנגד מה שהתרחש ב-1943 בעיירה בולגרית. הוא בא לעורר את כל אלה המאמינים כיום שיוכלו להביט ללא מעש כיצד המיליטריסטים במערב גרמניה מכינים מלחמה נוראית עוד יותר. המילים של השיר היידי, שמחבריו נפלו ללא שם בקרב ההתנגדות ההרואי בגטו ורשה, הופכים בסרט זה לסמל לעצירת מעשי מחרחרי המלחמה:

Es brennt! Es brennt

mein Haus, hilf!

Steh nicht mit gekreuzten Armen -

lösche es mit deinem Blut,

sonst entflammt auch deines!

שריפה!

ביתי בוער, עזור!

אל תעמוד בידים חבוקות –

כבה אותה בדמך,

או שיבער גם ביתך!

הקוראים המכירים את השיר המקורי ישימו לב שמחברת הכתבה שילבה כמה משורות השיר והפכה אותן לבית אחד, ובנוסף שינתה כמה מהמשפטים והחליפה את הפנייה לגוף שני יחיד/ה, זאת על מנת להעביר את המסר בקצרה לכל צופה וקורא/ת. בדרך זו הופכת השואה היהודית למקרה הממחיש את קיומה של תופעה רחבה יותר המאיימת עדיין על העולם - הפשיזם.

מקור הסכנה הנוכחית הוא מערב גרמניה, אשר על פי הפרשנות הרווחת במזרח אירופה בימי המלחמה הקרה, מדובר במדינה שהאליטות הפוליטיות והצבאיות שלה מבוססות על נאצים רמי דרג ושמשלתה מגינה עליהם ממשפט. הביקורת על התנהלותה הלקויה של המדינה המערב גרמנית בהבאת בכירים נאצים למשפט הייתה אמנם מוצדקת בחלקה, אך אפיונה של השכנה ממערב כהמשך של הסכנה הפשיסטית נועד בעיקר לשם פיתוח זהות חיובית במזרח גרמניה עצמה וליצירת רושם טוב כלפי חוץ.²³ כך נכתב באחת הביקורות המקומיות על הסרט: "עם סרטים כגון 'כוכבים', דרכם אנו מרחיקים עצמנו בבירור מהפשיזם הישן והחדש, המערב גרמני, הרפובליקה הדמוקרטית הגרמנית משיגה לעצמה יוקרה גדלה והולכת באירופה."²⁴ בדרך זו שחזרו הפרסומים המזרח גרמניים ביחס ל"כוכבים" את מסגרת הנרטיב התעמולתי שהכתיבה ה-SED החל מאמצע שנות החמישים, נרטיב אשר הבחין בין הרפובליקה הפדרלית במערב גרמניה (שתוארה כמדינה המסתירה פושעים נאצים ומיישמת מדיניות אימפריאלית-פשיסטית) לבין הרפובליקה הדמוקרטית הגרמנית (שהוצגה כמדינה אנטי-פשיסטית וגן עדן של הומניזם סוציאליסטי).

סביב הקרנת "כוכבים" אירעו גם כמה תקריות במערב גרמניה ששיחקו לידיהם של השלטונות המזרח גרמניים ותוארו כמוכיחות את האופי הפשיסטי של הרפובליקה הפדרלית. לאחר הפוגה של כמה שנים בתקריות כנגד יהודים, התרחשו ב-1957-1958 שורה של סקנדלים בחברה המערב גרמנית, שכללו העלבות פומביות של יהודים והפצת חומר אנטישמי. הן הגיעו לשיאן בדצמבר 1959 וראשית 1960 בגל חסר תקדים של חילול בתי כנסת ובתי קברות יהודיים.²⁵ חוות דעת פנימית על "כוכבים" (מדצמבר 1958) טענה בהתאם, כי "נוצר כאן סרט שחשיבותו הפוליטית אקטואלית כעת במיוחד, כאשר הפשיזציה המחודשת (*Refaschisierung*) גוברת כמו גם רדיפת היהודים הגלויה במערב גרמניה."²⁶

המשמעות הפוליטית-פדגוגית שניתנה ל"כוכבים" ניכרת כבר בשלבי העבודה על הסרט ובבחירת הסוף. בתסריט מוקדם שהגישו וולף ווגנשטיין מסתיים הסרט בכך שואלטר נתפס

²³ T. C. Fox, *Stated Memory: East Germany and the Holocaust*. Rochester: Camden House, 1999.

²⁴ Winfried Junge, „STERNE/Wir haben nichts vergessen: Ein bulgarisch-deutscher Gemeinschaftsfilm gegen den Faschismus für den wir der DEFA danken,“ *Forum* (16.4.59). Konrad Wolf Archiv, AdKA. Akte 346.

²⁵ W. Bergmann, *Antisemitismus in öffentlichen Konflikten: Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949-1989*. Frankfurt am Main: Campus, 1997. 190-250.

²⁶ „Einschätzung des Films ‚Sterne‘,“ (31.12.1958). Konrad Wolf Archiv, AdKA. Akte 374.

בגניבת נשק עבור הפרטיזנים ונאסר. אך הועדה שבחנה את התסריט החליטה שסוף שכזה יהיה פסימי מדי.²⁷ הסיום שנבחר נחשב "פתוח" ולכן משרת טוב יותר את הקריאה להילחם בפשיזם בהווה של הפקת הסרט.

לסיכום הניתוח של "כוכבים", ניתן לומר כי סדרת כישלונותיו של ואלטר לעזור ליהודים נועדה להשיג שתי מטרות משלימות בקרב קהל הצופים: ראשית, ההצלה הכושלת של רות והאחרים שללה מן הצופים את האפשרות להתנחם בכך ש"לפחות נערה זו נותרה בחיים"²⁸, וגורלה של רות, עמה למדו להזדהות ואותה אולי אף החלו לחבב, גילם את נוראות הטרגדיה היהודית כולה ותרם לזיכרון הפומבי שלה. מצד שני, כישלוננו של ואלטר להציל את אהובתו מתואר כנובע מהתחמקותו מלקחת אחריות למתחולל סביבו ומבחירתו בגישה "א-פוליטית", שאינה תומכת בנאצים ישירות אך למעשה משרתת את המשטר. הסרט מבקר גישה פשרנית זו שהייתה כה נפוצה באוכלוסייה הגרמנית תחת היטלר, וגורס כי בעמידה מול הנאצים ישנם רק שני צדדים – פשיזם או אנטי-פשיזם – ועניין זה נכון לגבי ההווה כפי שהוא נכון לגבי העבר.

ב. על החוף הירוק של השפּרה – חלק ראשון

כדוגמא שנייה לייצוג קולנועי של הצלת יהודים, ישמש הפרק הראשון של סרט הטלוויזיה (או המיני סדרה) *על החוף הירוק של השפּרה* (*Am grünen Strand der Spree*) שבויים בידי פריץ אומגלטר (Umgelter) והוקרן לראשונה במרץ 1960 בערוץ הטלוויזיה המערב גרמני ARD. הסרט מבוסס על ספרו רב המכר של האנס שולץ (Scholz) משנת 1955.²⁹ הפרקים השונים מתחברים אחד לשני באמצעות סיפור מסגרת המתאר פגישה של ארבעה חברים אשר לא התראו במשך שנים, ב-Jockey Bar במערב ברלין. השנה היא 1954 והמניע למפגש הוא חזרתו של אחד מהם, הקצין לשעבר לפסיסוס (Malte Jaeger), מן השבי הסובייטי. פגישה זו מהווה הזדמנות עבור כל

²⁷ „Akttennotiz der Diskussion des Rohdrehbuches ‚Sterne‘“, (18.3.1958), Konrad Wolf Archiv, AdKA. Akte 374.

²⁸ אני מתייחס כאן לדוגמא שמביא אדורנו לתגובתה של צופה גרמניה, שיצאה מהמחזה המבוסס על יומנה של אנה פרנק. אדורנו שואל האם תגובה זו מעידה על הבנה של סבל האחר או האם ההתמקדות בגורלה של יהודייה אחת משמש כאלבי לכל אלה שהצופה הגרמנייה שכחה.

T. W. Adorno, "The Meaning of Working Through the Past," *Critical Models: Interventions and Catchwords* (New York: Columbia University Press, 2005), 89-104

²⁹ H. Scholz, *Am grünen Strand der Spree. So gut wie ein Roman* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1955).

אחד מהם להיזכר בחוויותיהם וכך היא מציגה היבטים שונים של המלחמה ושל השלכותיה על חיי המערב גרמנים. המיני סדרה כוללת חמישה חלקים בני כ-100 דקות כל אחד, כשהפרק הראשון, הנקרא "היומן של יירגן וילמס" (*Das Tegebuch des Jürgen Wilms*) דן באריכות ברדיפת היהודים. לפסיוס מספר שהפעם האחרונה בה פגש את וילמס, חבר נוסף של הנוכחים, הייתה במחנה שבויים סובייטי. וילמס נידון ל-25 שנות מאסר ו"פשעו" הסתכם בכך שבעבר הוא היה בעל בית חרושת (ולפי היגיון זה השתייך למעמד המנצל). וילמס העביר את יומנו האישי לפסיוס, שמתחיל לקרוא ממנו לחבורה.

בדומה ל"כוכבים", גם סרט זה משתמש באמצעים שנועדו להעניק לסיפור אופי כמו-תיעודי. אלה כוללים שילוב של קטעי צילום אותנטיים של לחימה אשר נלקחו מיומני השבוע (*Wochenschau*) שהפיקה התעמולה הנאצית, אך הם מופיעים ללא דברי הפרשנות המקוריים על מנת להעניק לתמונות גוון אובייקטיבי. שולץ עצמו העיד לאחר הקרנת הבכורה כי לספרו מרכיבים אוטוביוגרפיים וכי הסרט עוקב בדייקנות אחר המילה הכתובה.³⁰ כמו כן, השימוש ביומן בשנים הראשונות לאחר המלחמה נועד לעתים קרובות לטעון שהדיווח המוצע מעניק גישה ישירה, מיידית ואמינה אל העבר.³¹ העובדה שהיומן מהווה בסיס אך ורק לפרק הראשון של הספר ושל המיני סדרה, חיזקה בוודאי את מרכיב האמינות של פרק זה וגם נתנה לקוראים ולצופים גישה לדיאלוגים הפנימיים של וילמס ולנקיפות מצפונו, אשר מילאו תפקיד מרכזי בפרק כפי שמיד נראה.

היומן מתחיל ב-5 ביוני 1941, כאשר חייל הוורמאכט וילמס (Hinrich Rehwinkel) ויחידתו מוצבים בעיירה פולנית. בסצנה הראשונה קולו של וילמס מתאר את עצמו בתפקיד העד המשתתף. אנו רואים גבר (יהודי, ככל הנראה) העומד בגבו למצלמה וידיו מורמות. מאחוריו עומד חייל גרמני המכוון אליו את רובהו. בשלב זה מפנה המצלמה את מבטה לכיוון ההפוך ומראה לנו את וילמס העומד מספר מטרים אחריהם, מביט בהם ואוחז מצלמה בידו. אנו שומעים את מחשבותיו: "[אני] לובש את אותם המדים. [...] מה אני עושה בפולין?" המבנה הספציפי הנראה

³⁰ H. Scholz, „Der Autor vor dem Fernsehschirm: Wiedergesehen mit meinem Roman ‚Am grünen Strand der Spree‘“, *Der Tagesspiegel* (29.5.1960). HFF (Hochschule für Film und Fernsehen, Potsdam)-Zeitungsdocumentation, Akte *Am grünen Strand der Spree*.

³¹ K. Kabalek, "Immediate Memories: Written Experiences of the Nazi Past in Occupied Germany, 1945-1949," in Withold Bonner and Arja Rosenholm, eds., *Re-Calling the Past – (Re)constructing the Past: Collective and Individual Memory of World War II in Russia and Germany*. Helsinki: Aleksanteri Institute, 2008. 137-146.

בפריים, הנוצר כששלושת הגברים עומדים האחד לאחר השני, נעלם במהרה, אך הקונסטלציה הבסיסית בה וילמס הוא בו בזמן עד לפעולות נגד יהודים וחלק מפעולות אלו נשמר לאורך הפרק כולו.

וילמס שואל את עצמו תכופות "מה לעשות?", והפרק מתאר מספר מקרים בהם הוא ניצב בפני דילמה זו ומאכזב את עצמו בחוסר המעש שלו. המקרה הראשון מתרחש באותה עיירה בפולין בה הוא מוצב, כאשר ילדה יהודית שואלת אותו דבר מה בפולנית. הוא אינו מבין את דבריה והיא מתרחקת בריצה אך נתפסת על ידי שני אנשי המשטרה היהודית בגטו המכים אותה כעונש על שבירת העוצר. וילמס מגלה שובל של טיפות דם ומתמרמר על כך שלא הבין שהיא ביקשה את הגנתו ועל שגרם בעקיפין לפציעתה. אנו שומעים את מחשבותיו: "אבל כזה אני. תמיד עומד שם ומביט. וזה תמיד מאוחר מדי לעשות משהו." וילמס מחליט לכפר על מה שלא עשה. הוא מוציא מכיסו קופסת סיגריות מכסף שקיבל מאחיה של אהובתו לשעבר, היהודייה רות אסתר לוריא, ומחליט לתת אותה למשפחתה של הילדה. הוא נוקש על דלת הבית, אך לפתע מופיע הסמל ילצקי (Jaletzki), החייל היחיד ביחידתו המתואר בסרט כנאצי, והוא פוקד עליו לעזוב את המקום. תקרית זו מסמלת את תחילתה של סדרת ניסיונות כושלים לעזור ליהודים.

בתקרית זו מכנה הילדה את וילמס, החייל הבלונדיני והנאה, "האדון היפה מגרמניה" בידיש-גרמנית. בכך היא מרמזת שיופיו הפיזי משקף את יפי נפשו וערכיו הנעלים – תפיסה שהייתה נפוצה בכתבים גרמניים ואירופיים בכלל לפחות מאז סוף המאה השמונה עשרה.³² השאלה אם ילדה זו צדקה באופן בו תיארה אותו, רודף את וילמס בתקריות מאוחרות יותר הקשורות לרדיפת היהודים. מקרה שכזה מתרחש כשיחידתו מצטרפת למערכה כנגד ברית המועצות והוא מדווח בעצב על מותם של חברים לנשק. "מישהו" פוקד שרק התושבים היהודיים של כפר אחד יפנו את ההרוגים והפצועים הגרמניים מקו החזית, וכך הוא חושף את היהודים לסכנת חיים ומעמיס עליהם עבודת פרך. וילמס מביט בהם מקרוב ושואל את עצמו:

עד כמה יכול אדם להזדהות עם ההישגים (*Leistungen*) של ממשלתו, כאשר הוא שייך לעם אותו היא מייצגת? האם מספיקה אי-ההסכמה הפנימית? האם כבר זה הישג? זה מעט מדי. זה בוודאי מעט מדי.

³² לדוגמא:

G. L. Mosse, *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985), 58.

גם מקרה שמתרחש קודם לכן בעלילת הסרט, בו מביא וילמס אוכל לילד יהודי לבוש סמרטוטים וזוכה להכרה ולהוקרה מאחותו היפהפייה של הילד, מסתיים בכישלון ובהבנה שהוא שוב עשה "מעט מדי". הכישלון נעשה ברור כאשר וילמס, הנכנס ללא אישור לאזור סגור בו המוני יהודים מוצאים להורג ביריה, מזהה את הילד היהודי ואת אחותו בין אלו הצועדים אל מותם. במאמץ נואש הוא משדל את אחד החיילים הגרמניים השומר על שיירת היהודים להביא את האחות אליו ומנסה לשכנעה להימלט. אך בדיוק כמו רות ב"כוכבים", גם היא מעדיפה להישאר עם משפחתה ורק מעניקה לו תמונה שלה כמזכרת. צעדת היהודים אל הבורות נמשכת ווילמס בעקבותיה.

הסרט, שהוקרן בזמן צפיית שיא (הפרק החל בשעה 20:20), מגיע לשיאו בסצנת הירי ההמוני, אשר עימתה את הצופים עם תמונות שטרם נראו בטלוויזיה המערב גרמנית ויצרה בעצמה אירוע, שנבע מן ההפתעה וחוסר המוכנות למה שעומד להתרחש על המרקע.³³ ההלם ניכר בדברי אחד המבקרים:

...בשעה 21:40 אירע דבר על מסך הטלוויזיה, אותו לא ניתן היה לשער. ייצוגו של [הבמאי] אומגלטר את הירי ביהודים הפך לסצנה, שעד כה איש לא העז [להציג] בטלוויזיה. אומגלטר אינו מעניק לנו דבר במתנה. אם אפשר בכלל עוד לחשוב על צורה תחת הרושם של הסצנה הזו: זה היה נוראי (*ungeheuerlich*) – ולכן גם מרגש (*ergreifend*) – מפוכח, לא סנטימנטלי, כמעין פרוטוקול: מכונות הריגה מטרטרות, הבור, בני אדם כפסולת שנועדה לדריסה, החיוך והסיגריה של פקיד חיסול (*Liquidationsbeamte*). לא, אומגלטר אינו מתחשב בעצבים ובשכחה, במצפון הטוב המלאכותי של בני זמנו.³⁴

ביקורות רבות דיווחו על רשמים דומים בעקבות הצפייה בסצנה. אך אחד המבקרים כתב מנגד, שיהיה זה מוגזם לטעון שהבמאי לא התחשב בעצבי הצופים וברצון לשכחת העבר. הוא ערער על האפקט הדוקומנטרי ("כמעין פרוטוקול") שמבקרים אחרים הדגישו, וטען כי "כולנו

³³ "אירוע" שכזה מתייחס גם למה שחשו רבים מהצופים הראשונים של המיני סדרה האמריקנית *Holocaust* (1978), שטרם ידעו למה לצפות. על כך:

O. Marchart, V. Öhner, und H. Uhl, "Holocaust Revisited – Lesarten eines Medienereignisses zwischen globaler Erinnerungskultur und nationaler Vergangenheitsbewältigung," in Moshe Zuckerman, Hg., *Medien – Politik – Geschichte* [Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte], Göttingen: Wallstein, 2003. 307-334.

³⁴ Matteus, "Protokoll wird Gewissen," *Der Abend* (19.3.1960). HFF-Zeitungsdokumentation.

יודעים: זה לא היה כך. [...] הסרט לא מראה לגרמנים את העבר האמיתי שלהם, אלא מציע להם תמונה אידיאלית משופרת, פחות או יותר.³⁵ ואמנם, פרק זה והמיני סדרה כולה משמרים את הדימוי הנפוץ כל כך בחברה המערב גרמנית שהציג את הוורמאכט כצבא "נקי" מבחינה מוסרית והבדיל אותו מהמיעוט הקטן של "הנאצים".³⁶ בפרק, מבצעי האלימות כנגד היהודים הם פולנים אנטישמיים והמשטרה היהודית. מפקד הירי ההמוני הוא קצין SS בעל מבט "שטני" והתנהגות מוסרפת והאוחזים ברובים הם אנשי מיליציה לטבית (עניין שהמצלמה מקדישה לו מספר מבטים, ליתר ביטחון) ולא חיילי ורמאכט. בעוד שבמהלך המלחמה אכן נעשה שימוש נרחב במיליציות שכאלה לרצח היהודים על מנת לחוס על עצביהם של החיילים הגרמניים,³⁷ בחירת הבמאי לא להראות גרמנים הורגים יהודים היא רבת משמעות, אך לא ניתן לתארה כאפולוגטיקה ותו לא. אין כל ספק שאומגלטר התכוון להשתמש במדיום הטלוויזיוני על מנת לעמת צופים גרמניים עם "תמונות מהן לא ניתן להתחמק"³⁸, וכך לתרום להבאת השואה לתודעת הציבור. התגובות הרגשיות להקרנת הפרק הראשון במיני סדרה זו מעידות שהוא הצליח בכך, לפחות לזמן מה. ניתן להניח, על כן, שעל מנת להציג בפני הצופים תמונות קשות ו"לא נעימות" מבלי שאלה יידחו על הסף, אומגלטר החליט לא להראות "גרמנים רגילים" מבצעים פשעים, אלא הציב אותם בתפקיד העדים.³⁹

בכל זאת, החיילים הגרמנים אינם מוצגים בסרט כחפים מכל פשע, אלא כשותפים לרצח היהודים. גם אם הפרק אינו מראה אותם ממש יורים, אנו מוצאים אותם שומרים על שיירת

³⁵ K-e, "Am grünen Strand der Spree: Missglückter Versuch, die Vergangenheit aufzuarbeiten," *Welt der Arbeit* (24.5.1960). HFF-Zeitungsdocumentation.

³⁶ L. Koch, „Das Fernsbild der Wehrmacht am Ende der fünfziger Jahre: Zu Fritz Umgelters Fernsehreihe *Am grünen Strand der Spree*,“ in Waltraud Wende, Hg., *Der Holocaust im Film: Mediale Inszenierungen und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg: Synchron, 2007. 71-84; D. Bald, J. Klotz und W. Wette, *Mythos Wehrmacht: Nachkriegsdebatten und Traditionspflege*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2001.

³⁷ C. Browning, *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. New York: Harper, 1998.

³⁸ כפי שתיאר זאת המבקר של ה-Allgemeine Sonntagszeitung ב-3.4.1960. הציטוט מתוך:

P. Seibert, „Medienwechsel und Erinnerung in den späten 50er Jahren: Der Beginn der Visualisierung des Holocaust im westdeutschen Fernsehen,“ *Der Deutschunterricht* 5 (2001): 74-83, S. 82.

³⁹ התיאור של החייל הגרמני בתפקיד העד הפסיבי מופיע גם בייצוגים קולנועיים מאוחרים יותר וגם, למשל, במיני סדרה הדוקומנטרית *Holocaust* (בימאי: Guido Knopp, 2000). אולם בעוד שבסרט מ-1960 הצגה זו של החייל כעד הצביעה על קרבתם של "גרמנים רגילים" אל הרצח ההמוני של היהודים בימים בהם מיתוס הוורמאכט הנקי היה בשיאו, הצגת החייל כעד בשנת 2000 ולאחר החשיפה הפומבית של פשעי הוורמאכט שימשה באופן ברור כאקט אפולוגטי. על כך:

M. Elm, *Zeugenschaft im Film: Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*. Berlin: Metropol, 2008. 279-281.

היהודים, משגיחים על האזור הסגור ומאפשרים את עבודת יחידות ההרג. גם וילמס עצמו אינו עד פסיבי. המצלמה עוקבת אחריו בעודו לובש את אותם המדים כמו שאר החיילים והולך בדרך הארוכה אל בור ההריגה. הוא עובר על פני אנשי מיליציה הממלאים את מחסניות הכדורים, מלווה (בדומה לשומרים הגרמניים) את היהודים אל מותם ולבסוף עומד על שפת הבור לצד היורים. המצלמה ממוקמת בתוך הבור ומדמה את נקודת המבט של היהודים המביטים בוילמס מלמטה. וילמס ניצב במרכז התמונה, כעומד בפני מבחן. הוא משליך את קופסת הסיגריות הכסופה אל הבור, כאילו כדי להציע כפרה עבור היהודים המתים, בכך הוא מושך את תשומת ליבו של שוטר צבאי גרמני ונאלץ לברוח חזרה אל יחידתו. בראשו הוא שומע קול של גבר בעל מבטא יידישאי הצועק כאילו מתוך הקבר: "הוא רץ! הוא רץ, האדון הפחדן מגרמניה!" בסצנה זו, המסכמת את שרשרת כישלונותיו לעזור ליהודים, מוחלפת "מהותו" של וילמס בהסבת שם התואר "יפה", אותו קיבל בראשית מאמציו הכושלים, בשם התואר "פחדן". הדמויות היחידות הנותרות עם "יופיין" המוסרי הן הנשים היהודיות – הפולניה בסרט זה ורות ב"כוכבים" – משום החלטתן לדבוק במשפחתן ולבחור במוות, בעוד החייל הגרמני מבכר לחיות כפחדן.⁴⁰

בחזרה בחדרו הבטוח, וילמס מהרהר בכישלון המוסרי שלו: "שתקתי [...] אני מתבייש. רצתי. חי." תחושת הבושה עליה וילמס מדבר נראית כמאמצת את הגדרתו של תאודור הויס (Heuss), הנשיא הראשון של הרפובליקה הפדרלית, אשר הציב במרכז הדיון הציבורי בנאציזם לא את מה שגרמנים עשו (את אשמתם), אלא את מה שלא עשו.⁴¹ בדרך זו נשמרת ההבחנה בין "הנאצים", המתוארים כמיעוט, לבין מרבית האוכלוסייה הגרמנית, המוצגת כעומדת מן הצד. גם אם בדרך זו נמחקת חלק מהאחריות של האוכלוסייה לרדיפת היהודים, התייחסותו של וילמס לשתיקתו כאקט מבייש מהווה אמירה ביקורתית כנגד אדישות הגרמנים בעבר וניסיונם של רבים מדי לאחר המלחמה להתכחש לשותפותם ולהשכיח את השואה.⁴²

⁴⁰ לדמות "היהודייה היפה" יש מסורת ארוכה בטקסטים ספרותיים בגרמניה שם שימשה להצגת המוסריות והתום של יהודים. דמות זו מופיעה ביתר שאת בייצוגים ספרותיים של יהודים שנוצרו בגרמניות לאחר המלחמה. על כך: A. D. Ludewig, "Schönste Heldin, süßeste Jüdin!": Die „Schöne Jüdin“ in der europäischen Literatur zwischen den 17. Und 19. Jahrhundert – ein Querschnitt,“ *Medaon: Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung* 3 (2008). <http://www.medaon.de>; Müller, *Die Judendarstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa*.

⁴¹ Herf, *Divided Memory*, 324-325.

⁴² N. Puszkar, "Hans Scholz's *Am grünen Strand der Spree*: Witnessing and Representing the Holocaust," *Neophilologus* 93 (2009): 311-324.

סיכום

שני הסרטים אותם סקרתי מציגים שרשרת ניסיונות כושלים לעזור ליהודים ומציעים בכך נקודות מהן ניתן לבקר את התנהגות האוכלוסייה הגרמנית בעבר. מצד אחד, ביקורת זו בהחלט מוגבלת בחריפותה, מכיוון שאינה מצביעה על התפקיד האקטיבי שמילאו "גרמנים רגילים" רבים בבידודם, בהפלייתם ואף ברציחתם של היהודים. מצד שני, סרטים אלה מערערים על טענות רווחות בקרב גרמנים בני התקופה, בהן כביכול החיילים הפשוטים לא ידעו על הרצח ההמוני ולא יכלו לעשות דבר כדי למנוע אותו. דווקא ההתמקדות בחולשותיהם של "אנשים רגילים" שאינם נאצים משוכנעים או גיבורים חדורי אמונה⁴³, אפשרה פרספקטיבה מורכבת על האירועים והזדהות עם סבל היהודים, ובכך מנעה את ניכור הצופים לתיאורים של השואה. מבחינה זו, נראה כי יוצרי סרטים אלו העדיפו להציג ניסיונות כושלים לעזור ליהודים, במטרה "לתקן", אם כי בהדרגה, את מה שהם תפסו ככישלון הגרמנים להיזכר בהיבטים הבעייתיים יותר של עברם.

ההבדל העיקרי בין שני הסרטים בהם התמקדתי נטוע בשאלה: 'מה יכלו גיבוריהם לעשות אחרת', ובלקח אותו ניסו יוצריהם להעביר לצופים. "כוכבים" הציע לקהל (מזרח גרמני ואחר) את האפשרות לפנות לפעולה פרטיזנית כנגד הנאצים, והשתמש בזיכרון השואה על מנת להמחיש את המאבק בהווה נגד הרפובליקה הפדרלית הפשיסטית לכאורה. אך פתרון כזה של עריקה זכה בדרך כלל לתיאור שלילי מאוד בחברה המערב גרמנית.⁴⁴ בעוד שמספר יצירות אחרות, כגון הנובלה "דובדבני החירות" (1952) מאת אלפרד אנדרש, הדגישו את המרכיב המוסרי בעריקה מן הצבא של היטלר,⁴⁵ נרטיב שכזה היה בעייתי בעשור שבו הרפובליקה הפדרלית בנתה את צבאה כחלק מהמלחמה הקרה. נטייה שלילית זו מסבירה גם כן את החלטתם של מפיצי הסרט "כוכבים" במערב גרמניה לקצץ ממנו את הסצנה האחרונה.⁴⁶ כך נותרו הצופים המערב גרמניים ללא דרך פעולה ברורה ועם מסר מופשט של מחויבות לזיכרון. במילותיו של מבקר מקומי על ואלטר: "אין

⁴³ אנגל וגנשטיין, התסריטאי של "כוכבים", תיאר מאוחר יותר את הימנעותו המודעת מהצגת דמויות חד-מימדיות של גרמנים בסרט. מצוטט בתוך:

Schultz, *Der Nationalsozialismus im Film*, 82.

⁴⁴ M. Koch, *Fahnenfluchten: Deserteure der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg – Lebenswege und Entscheidungen*. Paderborn: Schöningh, 2008.

⁴⁵ A. Andersch, *Kirschen der Freiheit*. Hamburg: Claassen Verlag, 1952.

⁴⁶ W. Jacobsen and R. Aurich, *Der Sonnensucher Konrad Wolf: Biographie*. Berlin: Aufbau Verlag, 2005. 284.

עוד דבר שהוא יכול לעשות".⁴⁷ אנו מוצאים את אותו מסר מופשט גם בסרט המערב גרמני, אצל וילמס, שסיפורו מסתיים לאחר ההודאה בכישלונו המוסרי ובצורך לשבור את השתיקה אודות העבר, אך ללא מעשה שישנה את המצב. במקום זאת, החייל הגרמני מתואר כקורבן המלחמה הקרה, כיוון שוילמס, אותה נפש מעונה, יבלה את שארית חייו בכלא סובייטי על לא עוול בכפו.

⁴⁷ Gsl., "Vor der letzten Station: ‚Sterne‘ in der Filmbühne Wien," *Berliner Morgenpost* (19.6.1960). 59.