

מציאות ברוטלית בעדשה מרכזת: יעקב השקרן, תוף הפח ומפיסטו – עיבודים קולנועיים של ספרות גרמנית והתקבלותם בישראל

נעמה שפי *

שנות השבעים של המאה ה-20 מסמנות שינוי מסוים בהתייחסותם של הישראלים כלפי התרבות הגרמנית. לא מדובר עוד בהסתייגות וברירה מושכלת של פריטי תרבות גרמנית שהובאו בפני הקהל הדובר עברית – גישה שאפיינה את קליטת התרבות הגרמנית משנות העשרים – אלא יבוא תרבותי נרחב ומגוון. סרטי הגל החדש הגרמני שהופצו משלהי שנות השישים באופן עצמאי – ושהושפעו מסרטי הגל החדש הצרפתי ומגל המחאה של 1968 תוך התמקדות בביקורת חברתית ופוליטית ובכלל זה ביחס לנאציזם סוציאליזם ולשואה – הוקרנו בבתי הקולנוע בישראל חדשות לבקרים.¹ מספרם של הספרים המתורגמים מגרמנית נסק והם כללו ספרות גבוהה וספרות זולה כאחד. באולמות הקונצרטים הושמעו יצירות ווקאליות גרמניות בלשון המקור. המשחקים האולימפיים במינכן (1972) ומשחקי גביע העולם בכדורגל בגרמניה המערבית (1974) שודרו בערוץ הטלוויזיה הישראלי הממלכתי והיחיד.

* פרופ' נעמה שפי היא חוקרת היסטוריה, תרבות ותקשורת ומכהנת כמרצה בביה"ס לתקשורת שבמכללה האקדמית ספיר. מאמר זה הוצג על ידה בכנס הבינלאומי של מרכז קבנר להיסטוריה גרמנית: *The Triumph of Nazi Cinema 1933-2013*, נובמבר 2013.

¹ על הגל החדש בקולנוע הגרמני, ראו:

T. Elsaesser, *New German Cinema: A History*. Basingstoke: Macmillan and Rutgers University Press, 1989

על עולם הספרות ראו:

N. Sheffi. "Between Germanophobia and Germanophilia: Israelis read German Literature", *Trumah* 21, (2013): 109-117

על עולם המוזיקה וההירתעות מן השפה הגרמנית, ראו:

N. Sheffi, "Sound of Silence and Struggle: Wagner and the Israelis", *The Wagner Journal* 7.2, (2013): 4-17

במאמר זה אני מבקשת לנתח את התקבלותם של שלושה סרטים גרמניים שהופקו מאמצע שנות השבעים עד ראשית שנות השמונים: *יעקב השקרן* (1975) של הבמאי המזרח גרמני פרנק באייר (Beyer), *תוף הפח* (1979) של הבמאי המערב גרמני פולקר שלנדורף (Schloendorff), *מפיסטו* (1981) של הבמאי ההונגרי אישטוון סאבו (Szabó). מקורם של שלושת הסרטים ברומנים שחוברו בשפה הגרמנית. יורק בקר (Becker) פרסם את *יעקב השקרן* ב-1969 וספרו תורגם לעברית לאחר עשור, ב-1979; העיבוד הקולנועי של הרומן לא הוקרן באופן מסחרי בישראל, אלא בערוץ הממלכתי היחיד של הטלוויזיה ובסינמטקים. *תוף הפח* של גינטר גראס (Grass) ראה אור כבר ב-1959, ועל אף הסערה העצומה שחולל הוא תורגם לעברית רק 16 שנים מאוחר יותר. את *מפיסטו* פרסם קלאוס מאן (Mann) ב-1936 באמסטרדם, שאליה גלה; ספרו תורגם לעברית ב-1990 בעקבות הצלחה האמנותית והמסחרית של העיבוד הקולנועי באירופה וגם בישראל.

בקר הוא היוצר היהודי היחיד מבין הסופרים והבמאים הללו ויצירתו היא היחידה המוקדשת לנקודת המבט של היהודים בגטו תחת המשטר הנאצי. ספריהם של מאן ושל גראס עוסקים בעליית הנאצים לשלטון ולנכונות של אזרחים נורמטיביים לקבל את המדיניות הגזענית והרצחנית של הרייך השלישי ולסייע בתהליך הסימום הרעיוני של האוכלוסייה הגרמנית כולה. *מפיסטו* עושה זאת באמצעות סיפור הנשען על המציאות *תוף הפח* עושה זאת באמצעות פנטזיה מבעיתה. על אף שבשלושת הרומנים נוכחים התליינים וקורבנותיהם, כל אחד מהם מאיר צד אחד של התמונה – רודפים או נרדפים – ואין בהם הצגה סינתטית של ההיסטוריה של הנאציזם סוציאליזם באמצעות הדגם שמציעה ההיסטוריונית יפעת וייס.² היעדרה של השואה מ*מפיסטו* נובעת, כמובן, מפרסומו המוקדם של הרומן ב-1936. את המקרה של *תוף הפח* אפשר להבין על פי מחקרה של ארנסטינה שלאנט, הטוענת כי הספרות שראתה אור בגרמניה המערבית (עד לאיחוד המחודש של גרמניה) נותרה דוממת ביחס לשואה.³

לא רק עלילות הספרים ועיבודם הקולנועי שונים זה מזה, ניכרת גם שונות משמעותית בין ההפקות הקולנועיות: ספרו של בקר, ניצול שואה יהודי-פולני שעקר כילד עם אביו למזרח

² וייס גורסת כי את ההיסטוריה של הנאציזם סוציאליזם יש לכתוב מנקודת מבט סינתטית. היצירות האמנותיות חפות מגישה זו. ראו: י. וייס, "עבר שנשאר זה שעובר: שואה כהיסטוריה" בתוך: י. וייס וג. מרגלית (עורכים), *זיכרון ושכחה: גרמניה והשואה*. תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2005. עמ' 131.

³ ראו:

גרמניה, עובד והופק ברפובליקה הדמוקרטית של גרמניה; הרומן של גראס עובד והופק ברפובליקה הפדרלית, שנדמתה בעיני עצמה כמוכנה יותר לקבל ביקורת;⁴ ואילו הסיפור שטווה מאן הופק בהונגריה, שהייתה אותה עת חלק מן הגוש הקומוניסטי. השונות בין התכנים, ההפקות וארצות ההפקה גרמה להתקבלות שונה של כל אחד מן הסרטים בישראל. בעיני, ההתעניינות באופן שבו מפרשים אמנים אירופיים את הנאציזם ואת השואה ופיתוחו של דיון ציבורי בנושא הם המכנה המשותף בין השלושה.

לטענתי, קריאה בשלושת המקרים הנבדלים של ההתקבלות חושפת תהליכים של המשכיות ושינוי בפרשנות של הנאציזם ואת השואה ובכונותה של החברה הישראלית לטפח שיח על העבר עם החברה הגרמנית, יורשתם של התליינים. את אישושה של הטענה אפשר למצוא בחומרים המשמשים אותי לניתוח – ביקורות ספרים וסרטים שהתפרסמו בעיתונים ובכתבי עת בישראל. רבות מן הביקורות נוגעות לא רק באסתטיקה של היצירה האמנותית, אלא גם באופן שבו משקף תוכנה את תפישת העולם הנוכחית של הגרמנים את הנאציזם ואת האופן שבו מעובדת החוויה ההיסטורית והחוויה האסתטית החדשה בישראל. במרכז השיח על התרבות הגרמנית עמדה השאלה מי רשאי לפענח את ההיסטוריה הטעונה של הרייך השלישי בכלים אמנותיים. בשנים הנבדקות כאן – המחצית השנייה של שנות השבעים וראשית שנות השמונים – התחולל שינוי דורי מדורג בקרב המבקרים. לצד מבקרי ספרות וקולנוע ותיקים, ילידי המחצית הראשונה של המאה ה-20, החלו לפרסם את רשימותיהם גם מבקרים שנולדו לאחר מלחמת העולם השנייה והכירו אותה כאירוע היסטורי. לעיתים התבוננו הדורות השונים ביצירות מתוך אותו דפוס רעיוני הרואה בגרמניה ובגרמנים יסוד של רוע מוחלט. בין הביקורות יש המציגות מבט מערבי אל המתרחש מעבר למסך הברזל (בקר וסאבו יצרו בגוש הקומוניסטי); יש המקישות מן היצירות אל המתרחש בחברה הישראלית, ויש המתמקדות במישור האסתטי. כלומר, שנות השבעים משקפות מצד אחד את שימורו של הדפוס הביקורתי והמתנגד לגרמניה, ומצד אחר הן מבשרות על מידה של נורמליזציה ביחס לתרבות הגרמנית. את הקריאה המקבילה של ביקורות על המקור הספרותי ועל העיבוד הקולנועי אני מבקשת לערוך בתוך התבנית שהציע ההיסטוריון שאול פרידלנדר. לטענתו, דור האינטלקטואלים החדש בגרמניה הונע על ידי שתיקת הוריו והגיב לרייך השלישי ולשואה בעקבות משפט אייכמן וכחלק מהמחאה הרחבה במערב. פרידלנדר חידד

⁴ לטענתו של פרנק שטרן, במזרח גרמניה התקיים תהליך משמעותי של התמודדות עם התקופה הנאצית ובכלל זה רצון לכפרה על ריסוק הקשר הגרמני יהודי. ראו: פ. שטרן, "קולנוע של סתירות חתרניות: יהודים בסרטי העלילה המזרח גרמנים", בתוך: י. וייס וג. מרגלית (עורכים), *זיכרון ושכחה: גרמניה והשואה*. תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2005. עמ' 174-197.

את הפער בין אופן ההתמודדות הספרותית עם ההיסטוריה לבין התמודדותן של יצירות קולנוע. בהתייחסו ליצירות ספרותיות משנות החמישים ואילך הוא הסביר כי "ספרות יפה נזקקת תמיד למידה של אסתטיזציה או נדרשת לגישה בלתי ישירה המובילה אולי ליצירת סמלים בעלי ערך אך מרככת את האפקטים הברוטליים של המציאות ההיסטורית". בקולנוע, לעומת זאת, יש לעיתים שימוש בעריכה סנטימנטלית וקיטשית וחזונויות אפוקליפטיים של החורבן הסופי כדי להציג את חומרת הבעיה.⁵ הקריאה המשווה של ביקורות ספרים וביקורות סרטים מחדדת את האבחנה של פרידלנדר; לא אחת מצביעים המבקרים על היותו של הייצוג הקולנועי פשטני בהשוואה לכתיבה הספרותית, ולפיכך על הזדקקותו לאמצעים אמנותיים המעצימים את החוויה הרגשית הרגעית.

השתקפות הנאציזם סוציאליזם בשיח הישראלי עד שנות השבעים

עליית כוחם של הנאצים בשלהי שנות העשרים, תקופת שלטונם הממושכת וההבנה את עוצמת הפגיעה שלהם ביהודים, השפיעו כמובן על יחסה של הזירה התרבותית של הישוב בארץ ישראל ליצירות התרבות הגרמנית. מו"לים המשיכו לתרגם ספרים מגרמנית, אך אלה היו בעיקר פרי עטם של יהודים או של גרמנים שנתפסו כחלק מן הקלאסיקה הגרמנית או כיצירות ביקורתיות כלפי החברה הגרמנית; קטע מתוך המייסטריזינג *מנירנברג* של ריכרד ואגנר (Wagner) הוסר מתוכנית התזמורת הסימפונית הארצישראלית מיד לאחר ליל הבדולח, בנובמבר 1938. מקומה של השואה כנדבך מרכזי בזהות הישראלית החל להתקבע כבר בשנות הארבעים, שעה שחברת היישוב הכריזה על ימי אבל מיוחדים ועל עצרות זיכרון לנספים בשואה.⁶ מאז, טוענת ההיסטוריונית דליה עופר, המשיכה החברה הישראלית לעבד את הנורא שבאסונות שפקדו את היהודים: חקיקה, הנצחה, מחקר ופרשנות תרבותית הלכו והתעצמו בישראל בקרב הניצולים, החברה הקולטת ובני הדור השני והשלישי.⁷ בשנות החמישים ניצבו במרכז השיח על השואה המעטים שהפגינו גבורה עילאית, ושורה של חוקים קיבעה את האפשרות להעמיד לדין פושעי מלחמה ומשתפי פעולה (החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם, 1950), וכן את יום הזיכרון

⁵ ש. פרידלנדר, "על נפתוליהם של הגרמנים עם זיכרונם" בתוך: ש. וולקוב (עורכת), *מחלוקה לאיחוד: גרמניה 1945-1990*, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב ועם עובד, 1994, עמ' 149-151. הציטוט מעמ' 150-151.

⁶ ראו למשל: בכה תבכה ירושלים על חללי גולתה', *דב*, 6.1.1943, עמ' 1. ראו גם מודעה של הרבנות הראשית לישראל, יום חללי השואה, 'בטבת תשי"ג.

⁷ לדיון מקיף על מקומה של השואה בשיח הישראלי, ראו: ד. עופר, "עבר שאינו עובר: הישראלים והשואה". *ילקוט מודעת* 88 (2011), עמ' 7-39.

הממלכתי לשואה (בחקיקה שראשיתה ב-1951 וסיכומה ב-1959) ואת אתרי ההנצחה והתיעוד המרכזיים של המדינה (חוק יד ושם, 1953).

באותן שנים ביקשה הוועדה לביקורת סרטים ומחזות להימנע מהשמעת השפה הגרמנית על במות בישראל בשל עוצמת הרגשות שהיא מעוררת בקרב ציבור רחב.⁸ בשנות השישים הוכלו בשיח הישראלי גם מי שנחשבו עד אז "אבק אדם"; משנשמעו עדויותיהם במשפטי הקאפו (שנות החמישים) ולאחר מכן במשפט אייכמן (1961-1962), נתפסו הניצולים כמי ששרדו בזכות תעצומות נפש שפיתחו אל מול התנאים הזוועתיים בגטאות.⁹ בד בבד כוננה ישראל יחסים רשמיים עם גרמניה המערבית, תחילה באמצעות חתימה על הסכם השילומים (1952) ולאחר מכן בכינון יחסים דיפלומטיים מלאים (1965).

את ראשיתו של השינוי ביחסם של הישראלים לשואה תולים חוקרים ישראלים אחדים בעניינים שהתחוללו בתוך החברה הישראלית עצמה: תחושת הכוח שליוותה את הניצחון הסוחף במלחמת ששת הימים (1967) והמהפך הפוליטי (1977) נמנים כנסיבות שאפשרו את שינוי היחס לגרמניה מתוך העוצמה הפנימית שהישראלים בטחו בה.¹⁰ ההיסטוריון משה צימרמן רואה את שינוי היחס המחקרי לשואה כתהליך תלת-שלבי: ממלחמת העולם השנייה ועד משפט אייכמן המאפיין העיקרי הוא הדחקה; עם הזדקנות דור המלחמה והתגברות הביטחון בארץ ובעתידה הפכה השואה נושא מחקר לגיטימי; ולאחר מלחמות 1967 ו-1973 והמהפך הפוליטי החל תהליך של מיתולוגיזציה – בחלקו בעקבות הקרנת המיני-סדרה *שואה* – ובאקדמיה הוקמו קתדרות לחקר השואה.¹¹ ההיסטוריונית עדית זרטל, גורסת כי מלכתחילה נשזרה השואה בלאומיות הישראלית ובזהות הישראלית. גישה זו הועצמה בשנות השישים לנוכח הקשב לניצולים והפגנת

⁸ הד לדרישת הוועדה אפשר למצוא במכתב: המועצה לביקורת סרטים ומחזות אל הנהלת התזמורת הפילהרמונית הישראלית, 6.5.1952, ארכיון התזמורת הפילהרמונית הישראלית, תיק קוריוזים.

⁹ על השיח סביב השואה בישראל, ראו: א. שפירא, ה"שואה: זיכרון פרטי וזיכרון ציבורי", *זמנים* 57, 1996, עמ' 4-13. על שינוי השיח בעקבות משפט אייכמן, ראו: ח. יבלונקה, *מדינת ישראל נגד אדולף אייכמן*, תל-אביב/ירושלים: ידיעות אחרונות/יד בן-צבי, 2001.

¹⁰ ראו, למשל:

Y. Loshitzky, "Hybrid Victims: Second-Generation Israelis Screen the Holocaust". In: B. Zelizer (ed.), *Visual Culture and the Holocaust*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2001, pp. 152-175, especially p. 152.

¹¹ מ. צימרמן, "דרך הישראלים בשואה (1994)", בספרו: *עבר גרמני – זיכרון ישראלי*, תל-אביב: עם עובד, 2002, עמ' 200-207.

האיתנות המדינית בעת משפט אייכמן, בצד הפיכתה של ישראל לכוח צבאי דומיננטי במזרח התיכון.¹²

אירועים אחדים שהתחוללו בשנות השבעים אתגרו את מערכת היחסים בין ישראל לגרמניה המערבית והיו עשויים לדרדרה: הפיגוע בנוסעי טיסת אל על בשדה התעופה של מינכן, חילול בתי קברות והתקפה על בית אבות בגרמניה (1970); רציחתם של 11 אנשי המשלחת האולימפית של ישראל במהלך המשחקים האולימפיים במינכן (1972); מעורבותם של גרמנים בחטיפת מטוס אייר פראנס מישראל לאנטבה ותהליך הסלקציה בין הנוסעים הישראליים והיהודיים לאחרים (1976); ועימות חריף ומתוקשר בין ראש ממשלת ישראל מנחם בגין לקנצלר גרמניה המערבית הלמוט שמיידט סביב התבטאותו של האחרון ביחס לאחריות הגרמנית להיווצרות הבעיה הפלסטינית בשל הכורח להקים מדינה ליהודים לאחר השואה (1981).¹³

חרף אלה, יבוא התרבות הגרמנית לישראל הלך והתרחב. הרפרטואר הספרותי המתורגם מגרמנית כלל בשנות השבעים בעיקר ספרות גבוהה שנתח נכבד ממנה היה פרי עטם של סופרים בני הזמן שמתחו ביקורת חריפה על החברה הגרמנית, ורומנים זולים ובכללם סדרות מתח וסדרות מדע בדיוני שכמותם תורגמו רק מעט מזעיר עד לאותו עשור. בקולנוע הוקרנו סרטיהם של במאי הגל החדש הגרמני, ורנר הרצוג (Herzog) (למשל, *גם גמדים נולדו קטנים*, 1971; *אגודה: זעם האל*, 1972; *המסתורין של קספר האוזר*, 1974, *וויצק*, 1979), וים ונדרס (Wenders) (*דיד אמריקאי*, 1977), ומרגרטה פון טרוטה (Von Trotta) ופולקר שלנדורף (*הכבוד האבוד של קתרינה בלום*, 1975).

ובכל זאת, אין מדובר בנורמליזציה מלאה שכן חלק נכבד מן היבוא התרבותי הוא של יצירות העוסקות בנאציונל סוציאליזם ובשואה. בספרות הגבוהה, למשל, בלטו ספריהם של יוצרים שהרבו לפענח את החברה הגרמנית ולבקר את מעשיה בתריסר שנותיו של הרייך השלישי ואת הלקחים שהפיקה מאותן שנים. עמם נמנות יצירותיו של היינריך בל (Böll) *המוקיון* (1963) במקור בגרמנית, 1971 (בתרגום לעברית), *תמונה קבוצתית עם גברת* (1971, 1973), *הכבוד האבוד של קתרינה בלום* (1974, 1976), *איפה היית, אדם?* (1951, 1977), *ביליארד בתשע וחצי* (1959, 1978);

¹² דיון זה בולט במיוחד בפרק השלישי, "מאולם בית העם אל כותל המקדש" בספרה של ע. זרטל, *האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון ופוליטיקה*. אור יהודה: דביר, 2002, עמ' 137-178.

¹³ על האירועים בגרמניה ועל עלייתם של זרמים אנטישמיים שהיו חבויים עד שנות השבעים, ראו:

J. Zipes. "The Vicissitudes of Being Jewish in West Germany", in: A. Rabinbach and J. Zipes (eds.), *German Jews since the Holocaust: The Changing Situation in West Germany*. New York and London: Holmes and Meier, 1986, pp. 33-38

ספריו של גינטר גראס *חתול ועכבר* (1961, 1974), *תוף הפח* (1959, 1975), *שנות כלב* (1963, 1979), *תיומנו של שבלול* (1972, 1979); הרומנים של זיגפריד לנץ (Lenz) *שיחת העיד* (1963, 1975), *המופת* (1973, 1977) ו*השיעור בגרמנית* (1968, 1978). בצד אלה ראו אור בעברית גם המחזה הביקורתי של פרידריך דירנמט (Dürrenmatt) *הפיזיקאים* (1961, 1975), ותורגמו מחזותיו המושחזים של ברטולד ברכט (Brecht) *אמא קוראז'* (1941, 1970) ו*הנפש הטובה מסצ'ואן* (1953, 1970). גם בבתי הקולנוע ובערוץ הטלוויזיה הממלכתי והיחיד שפעל אותה עת בישראל הוקרנו שורה של סרטים – לא רק גרמניים – שהאירו נקודות מבט שונות ביחס לנאציזם ולשואה ובכללם *האזורים* (1969) של לוקינו ויסקונטי (Visconti), *הגן של פינצי-קונטיני* (1970) של ויטוריו דה סיקה (De Sica), *קברט* (1972) של בוב פוסי (Fosse), המיני-סדרה האמריקאית *שואה* (1978), סרטיו של ורנר ריינר פסבינדר (Fassbinder) *נישואיה של מריה בראון* (1979) ו*לילי מרלן* (1981), *המטרו האחרון* (1980) של פרנסואה טריפו (Truffaut).

כלומר, היבוא התרבותי של שנות השבעים מלמד על רצונם של הישראלים להבין כיצד מפרשים הגרמנים את קורות הרייך השלישי. ההיצע משקף גם שינוי מגמה: הוא אינו מוגבל לקלסיקה הגרמנית ולספרות פרי עטם של יהודים שתפסו נתח עיקרי בתרגומים לעברית למן שנות העשרים, ואין בו ניסיון לוותר על השמעת השפה הגרמנית בפומבי. ההיצע המיובא החדש הציע התמודדות מורכבת יותר עם התרבות הגרמנית ופרשנותה להיסטוריה המשותפת והכואבת.

יעקב השקרן: "אין רמז לדוקטרינות"

ייחודו של *יעקב השקרן* מהותי להבנת השינוי שעבר על החברה הישראלית ויחסה לשואה. יהדותו של יורק בקר והיותו ניצול הפכו אותו בעיני המבקרים לרשאי לעסוק בשואה; פרסום יצירתו ועיבודה לקולנוע בגרמניה המזרחית הסיטו את המבט אל יחס העולם המערבי לעולם הקומוניסטי. במקורה נכתבה העלילה כתסריט, שלא התקבל להפקה ולפיכך עובד לרומן שראה אור בגרמניה המזרחית ב-1969 ובו בקר, שנולד בלודז' ב-1937, שרד את השואה והיגר עם אביו לגרמניה המזרחית, מגולל את סיפור החיים בגטו. לטענת ג'פרסון צ'ייס (Chase), בקר, שהודה בראיונות שאינו זוכר את שמונה שנות חייו הראשונות בגטאות לודז', רוונסברוק ומטהאוזן, ביקש להמציא לעצמו זיכרון באמצעות כתיבת *יעקב השקרן*, ספר שהיסוד העלילתי שלו מושגת

על סיפור שסיפר לו אביו.¹⁴ נימה סרקסטית משמשת מסגרת אמנותית לסיפור. גיבור העלילה, יעקב, מספר לחבריו בגטו קטע מתוך ידיעה ששמע ברדיו. הוא אינו מציין ששמע את השידור במשרדי המפקדה הנאצית, ולפיכך מייחסים לו חברי הקהילה בעלות על מקלט רדיו ומשדלים אותו להאזין לחדשות ולדווח להם על התקדמות הצבא הרוסי בדרך לשחרור הגטו. יעקב ממציא ידיעות אופטימיות במטרה לעודד את עמיתיו. הרומן המקורי מסתיים בתיאור השילוח למחנות המוות והחלל העצום שנפער בליבם של הניצולים. ב-1975 עובד הרומן לסרט, שהיה ההפקה היחידה של חברת DEFA המזרח גרמנית שזכתה במועמדות לאוסקר בקטגוריית הסרט הזר.

ידיעות על ההתקבלות המוצלחת של הסרט התפרסמו בישראל במאי 1975, עם צאתו לאקרנים בשתי הגרמניות: הסרט "יעקב השקרן" הופק על-ידי חברת-הסרטים המזרח-גרמנית "דפה" והטלוויזיה המזרח-גרמנית, ולדעת הביקורת המזרח-גרמנית, זהו "הסרט הגרמני הטוב ביותר שהופק לאחר המלחמה". אולם שלטונות מוסקבה לא יתירו את הצגת הסרט בבריה"מ, כנראה בגלל רגישותם של הסובייטים לכל נושא הקשור ביהודים. בידיעה נמסר כי שלטונות מזרח גרמניה עומדים מאחורי הסרט וכי נציגם נכח בהקרנת הבכורה במערב-ברלין, שכן שלטונות המזרח "מבקשים לחולל בעזרת הסרט גם תפנית ביחס המערב לארצם גם בתחום התרבותי".¹⁵ עוד הוזכר כי הסובייטים דחו את הבקשה לכלול את הסרט בפסטיבל הסרטים של מוסקבה. את הרגישות המיוחדת הזו אפשר לתלות בתוכן היצירה: יעקב מספר לעמיתיו לגטו על התקדמות הכוחות הסובייטיים, אבל הרומן מסתיים בשילוח להשמדה; הכוחות הסובייטיים אינם זוכים לתהילת המושיעים שאותה קבעו כיסוד בזיכרון הקולקטיבי שלאחר מלחמת העולם השנייה.

ביולי אותה שנה השתתף הסרט בפסטיבל הסרטים ה-25 של ברלין המערבית. "הסרט נתקבל באהדה על-ידי הצופים במערב-ברלין. על אף מגמתו הפרו-סובייטית, דחו השלטונות הסובייטיים את הצגת הסרט בפסטיבל-מוסקבה, והחלטתה של ממשלת מזרח-גרמניה להציג את הסרט במערב-ברלין, למרות דחייתו על-ידי מוסקבה, עוררה במערב ניחושים וגררה אחריה דברי פרשנות רבים", דווח *בידיעות אחרונות*.¹⁶ חשוב לשים לב לעצם העניין שעורר הסרט קודם להקרנתו

¹⁴ J. S. Chase, "Jurek the Liar: Humor as Memory in Becker's *Jakob der Lügner*". In: P. O'Dochataigh (ed.), *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?*, Amsterdam/Atlanta GA: Rodopi, 2000, pp. 327-328.

על התמודדותו של בקר עם זכרונו המשובש, ראו גם בביגרפיה:

S. L. Gilman, *Jurek Becker: A Life in Five Worlds*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003, pp. 1-21

¹⁵ ל. קוליט, סרט מזעזע במזרח-ברלין: "יעקב השקרן", *ידיעות אחרונות*, 25.5.1975, עמ' 15.

¹⁶ "יעקב השקרן" הוקרן בפסטיבל מערב-ברלין, *ידיעות אחרונות*, 7.7.1975, עמ' 8.

בישראל. לימים הוא יובא באמצעות גורם מתווך ובמחצית הראשונה של שנות השמונים הוקרן בסינמטק ירושלים, בבית התפוצות בתל-אביב ובערוץ הממלכתי והיחיד של הטלוויזיה הישראלית.¹⁷ הרומן שעליו מבוסס הסרט תורגם לעברית ב-1979, ארבע שנים לאחר הדיווחים על ההצלחה הקולנועית. התייחסותם של עיתונאים ישראליים לסרט הושפעה מהעניין הכללי של אנשי רוח ישראליים בתרבות הגרמנית לצד העניין במורכבות זהותו של היוצר והמתח הפנים גושי שנקשר סביב הסרט; אלו כוללים את יצירת הסרט בגרמניה המזרחית, דחייתו על ידי ברית המועצות (על אף עמדה פרו-סובייטית, לטעמו של כתב *ז'יעות אחרונות*) וגם יהדותו של בקר והיותו ניצול שואה.

משפורסם הספר בעברית ב-1979 נכתבו עליו ביקורות ספורות בלבד, עובדה שלא שיקפה את העניין הרב שעוררו ספריו של בקר בישראל. בשנים הבאות תורגמו לעברית ספריו *ימים ללא שינה* (1983), *המתאגרף* (1986), *ידיד העולם כולו* (1986) ו*לדי ברונשטיין* (1989).¹⁸ אפשר להעריך שעיקר העניין בספריו של בקר היה ניסיונו לשחזר את זיכרונותיו באחדים מהם. כמי שחיבר את הרומנים המוקדמים שלו בגרמניה המזרחית, השתייך בקר לתרבות שעמה לא היה לישראלים מגע של ממש. בצד ההערכה כי ישראל הוצגה ברפובליקה הדמוקרטית כמדינה השייכת לקפיטליזם האימפריאליסטי, שייכו מבקרים אחדים את האגרסיביות המבוטאת ב*מתאגרף* כרמיזה ביקורתית על מדיניותה הכוחנית של ישראל שלאחר מלחמת ששת הימים.¹⁹ הד לגישה זו אפשר למצוא בביקורת ספרים שפורסמה ב*ז'יעות אחרונות* בה הדגיש המבקר אלכס זהבי כי "בקר חי בגרמניה המזרחית. בספרו אין רמז לדוקטרינות הרווחות שם. אף במתכונתו אין סימן לפתרונויות הכתיבה המקובלים מעבר למסך הברזל". ככלל, הביקורת הספרותית החמיאה להישגו האמנותי של בקר שהצליח לשרטט דמויות ספציפיות ואת חיי הגטו המעיקים בכללם. סגנונו הושווה לזה של אחרים שחוו אותה תקופה מזוויות ראייה שונות וכתבו עליה – היינריך בל הגרמני, אהרון אפלפלד הישראלי, חורחה סמפרון (Semprun) הספרדי-צרפתי ואמיל אז'אר (רומן גארי) (Gary) היהודי-צרפתי. באופן מפתיע, יהדותו של בקר לא הייתה סוגיה מרכזית בביקורות והיותו ניצול

¹⁷ ראו: א. שי, רדיו דמויני חזק, *כל העיר*, 18.2.1983, עמ' 52; מודעה מטעם בית התפוצות, *מעריב*, 5.10.1984, עמ' 91; לוח משדרים, *מעריב*, 16.10.1985, עמ' 23. תודתי למר דוד ויצטום על המידע שמסר לי בנוגע להבאתו של הסרט לישראל.

¹⁸ עם זאת, שלושה רומנים אחרים (*Nach der ersten Zukunft* [1980], *Irreführung der Behörden* [1973], *Amanda Herzlos* [1992]) וכתבים נוספים (הרצאות, מכתבים וראיונות) לא תורגמו לעברית.

¹⁹D. Rock "Questions of Language, Identity and Jewishness in Jurek Becker's Works. In: P. O'Dochataigh, *Jews in German Literature*, p. 347

בקר עצמו הביע לא אחת עמדות אנטי-פלסטיניות לאחר שביקר בישראל, בחן את הטיעונים הפלסטיניים ומצא שאין להם ביסוס היסטורי מספק אל מול הביסוס היסטורי היהודי-ישראלי. שם, עמ' 348.

שואה הזכר בעקיפין תוך ציון ש"חיפש דרכים שיהיו קומוניקטיביות לקורא שלא חווה את חוויית השואה להעביר אליו משהו ממה שהיה שם ואז".²⁰ במקרה אחד הזכרה יהדותו של בקר בהקשר מעניין. המבקר אהוד בן-עזר שייך את הרומן של בקר לפנתיאון הספרותי שאת מהותו הסביר כך:

סופרים יהודיים חיים ופועלים בשפות ובמקומות שונים בעולם, בתקופתנו כמו בתקופות קודמות, ומיתרגמים לשפות רבות, אבל במקרים לא-מעט אין תרגום לעברית דומה לסתם תרגום לעוד שפה, אפילו קוראיה רבים יותר. לעיתים יש בתרגום לעברית מעין פעולה של החזרה, של השבת יצירות למקורן המשותף, היהודי, ובכך מעין גאולתן [...] לא נטעה אם נאמר כי יורק בקר, הכותב גרמנית, שייך לספרות היהודית הזו של דורנו.²¹

המיקוד הפוליטי של המבקרים יכול להיות מוסבר בעמדה שנקטה ישראל במלחמה הקרה, עמדה שהודגשה במלחמת יום הכיפורים ב-1973 ובמאבק לשחרורה של יהדות ברית המועצות בראשית שנות השבעים. כחלק מן הגוש המערבי, היו המבקרים הישראליים ערים לפערים אפשריים בין מזרח ומערב. מאחר שהרומן והסרט התמקדו בדמויות של יהודים בגטו, שאלות הנוגעות למשטר הנאצי כלל לא עלו לדיון. ההתקבלות האמפתית של הרומן בישראל נעוצה בעיני בשינוי שהורגש בחברה הישראלית למן שנות השישים. משפט אייכמן ויותר ממנו מלחמת ששת הימים גרמו להצגתה של מדינת ישראל כחלופה היחידה לחרדת ההשמדה ולסכנת השואה,²² העצימו את תחושת הביטחון של הישראלים בארצם ואפשרו להם להביע מידה של הזדהות גם עם ניצולים שלא עמדו בקריטריון ההרואיות של המדינה הצעירה; גישה חדשה זו הקלה על הפיכתם של הניצולים לחלק אינטגרלי של החברה הישראלית למן שנות השבעים. מבקרים כמו זהבי ובן-עזר, שנולדו בישראל בשנת 1936, משתייכים לשכבת הגיל שחונכה על שלילת הגולה והם שנפתחו לשמוע גם על הצד האחר של החיים היהודיים באירופה.

²⁰ א. זהבי, מקלט-רדיו כמקור של תקווה, *ידענות אחרונות*, 14.9.1979, עמ' 24. ההשוואה לבל במאמרו של א. בן-עזר, שקרן בחסד עליון, *זבד*, 4.1.1980, עמ' 18. ההשוואה לאז'אר הובאה במאמרה של ר. לבנית, על 3 ספרי פרוזה לועזיים, *עיתון 77*, שנה ג' מס' 18, נובמבר-דצמבר 1979, עמ' 36.

²¹ בן-עזר, שם.

²² ראו:

הסרט, שהוקרן בישראל בערוץ הטלוויזיה הציבורי ובמסגרות המצומצמות והאליטיסטיות של הסינמטקים, לא עורר דיון ביקורתי נוסף. כזה היה גם גורלו של העיבוד ההוליוודי לרומן (במאי: פטר קסוביץ) (Kassovitz) שהופץ בישראל ב-1999 לצריכה ביתית בלבד.²³

תוף הפח: "קריקטורות גסות נוסח ראבלה"

בה בשעה שיעקב השקנן תורגם לעברית נחשפו הישראלים לעיבוד הקולנועי של *תוף הפח* פרי עטו של גינטר גראס. המקור הספרותי של זוכה האוסקר לסרט הזר וזוכה דקל הזהב של פסטיבל קאן, תורגם לעברית ארבע שנים קודם לכן, ב-1975, 16 שנים לאחר פרסומו במקור. הן הרומן, הן הסרט, זכו לתגובות רבות בעיתונות הישראלית. על אף שתרגום ספריו של גראס החל רק ב-1974, עם תרגום *חתול ועכבר*, הסופר ועמדותיו היו מוכרים בישראל כפי שהוצגו על ידו לציבור – תוך הסתרת שירותו ב-Waffen-SS.²⁴

פרופיל ספרותי של גראס הופיע בעברית ב-1965, זאת בתגובה למכתבו הגלוי לקנצלר, לודוויג ארהרד (Erhard), שבו האשים את מנהיג גרמניה המערבית בנקיטת עמדה חסרת כבוד כלפי ישראל.²⁵ ארהרד צידד בדעתו של נשיא מצרים גמאל עבד אל נאצר (Nasser) שיש להחיל התיישנות על פשעי הנאצים, סוגיה שעוררה ויכוח ציבורי ער בגרמניה המערבית.²⁶ שנתיים מאוחר יותר, בראשית 1967, ביקר גראס בישראל. בראיונות לפני ביקורו ובמהלכו יצא בשתי הצהרות מעוררות מחלוקת. בראשונה האשים את ראש ממשלת ישראל הראשון, דוד בן-גוריון – המנהיג שחתם על הסכם השילומים עם גרמניה המערבית ושמשך בחוטים מאחורי כינון היחסים הדיפלומטיים עמה – בכך שאפשר לקנצלר גרמניה המערבית קונרד אדנאואר (Adenauer) ליצור את דימוי "גרמניה האחרת", שהקל על השבת גרמניה לחיק מדינות העולם הנאור. במהלך ביקורו הדגיש כי הדור הצעיר בגרמניה חב "משכנתא מוסרית" על מעשי הדור הקודם, אך הטעים כי

²³ ב-2005 שימשה העלילה בסיס להצגה בתיאטרון חיפה, וזו התקבלה בביקורות נשכניות. ראו: ש. בר יעקב, יעקב המפקד, <http://www.ynet.co.il/articles/0.7340.L-3065683.00.html>, 31.3.2005, ynet.

²⁴ על יחסו המאוחר של גראס לישראל ועל חשיפת עברו, ראו:

F. von Lovenberg, "Fritz Stern: An Interview on Gunter Grass". *New German Critique* 118 (2013): 199-205, especially p. 201

²⁵ א. חרמון, גינטר גראס – הגרמני הזועם, 77, 5.3.1965, עמ' 23.

²⁶ על המחלוקות הבין-דוריות ברפובליקה הפדרלית, ראו:

D. Levy and N. Sznajder, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia: Temple University Press, 2006, pp. 98-111

המסורת הדומיננטית בגרמניה היא של דמוקרטיה חברתית. באותו ביקור הופיעה בעיתונות הישראלית גם כתבה שסקרה את עשייתו הספרותית של גראס והשוותה את דנציג של גראס לדבלין של ג'יימס ג'ויס (Joyce).²⁷

תרגומו של *תוף הפח* לעברית, באביב 1975, נענה בפרסום שפע של ביקורות בעיתונות. עלילת הספר עב הכרס מגוללת את סיפור חייו של אוסקר, גמד המאושפז בבית חולים לחולי נפש ומספר את קורותיו באמצעות תיפוף על תוף פח. מוצאו הקשובי, חייו בדנציג-גדנסק במסדרון הגרמני אל פולין, ואי הוודאות באשר לזהותו של אביו האמתי, פולני או גרמני, מהווים את מסגרת העלילה הנמתחת מראשית המאה העשרים, דרך הולדתו של אוסקר ב-1924, ועד לאשפוזו לאחר המלחמה וחלוקת גרמניה. על אף התמשכות העלילה עד לאחר המלחמה, נעדר ממנה אזכור של השואה. שתי הדמויות היהודיות בספר – סוחר הצעצועים המומר מרקוס והפליט הפולני פיינגולד – אינם מזהים כיהודים. חוקר הספרות פיטר ארנדס (Arnds) טוען כי גראס מטפל בפן מסוים של טוהר הגזע, שכן אוסקר וחבריו הגמדים היו אמורים להיות מורחקים מן החברה הגרמנים במסגרת תהליך ניקוי החברה מבעלי מוגבלויות.²⁸ הספר מציג את חלחול הרעיון הנאצי אל החברה הגרמנית כעין הדבקה נגיפית שאינה פוסחת גם על אוסקר. בחירתו להפסיק לגדול בגיל שלוש והמשך הצמיחה – אם כי באופן מעוות – בסוף המלחמה היא אלגוריה ביקורתית על מצבה של הדמוקרטיה הגרמנית שנגדעה והתקשתה לזקוף קומתה מחדש.

כולם, מעיתונות הזרם המרכזי ועד עיתונים מפלגתיים שוליים ושבועונים מגזריים, השתתפו בשיח על הספר. מרבית המבקרים הביעו הערכה להישג הספרותי ומקצתם פירשו אותו בהקשר רעיוני רחב. יהודית אוריין בן-הרצל, המבקרת של העיתון הנפוץ אז *מעריב*, חלקה את מחשבותיה עם הקוראים:

כשנלכד אייכמן התפרסמה בעתון תמונתו כשהוא נבדק בידי רופא בתא כלאו. [...] פסיכולוגים ציינו, כי תצלום מעין זה מרכז את התדמית המפלצתית שאנו מתכוונים

²⁷ ההתבטאות על "גרמניה האחרת" הופיעה במאמר של א. דויטשקרון, גינתר גראס מאשים את ישראל, *מעריב*, 17.2.1967, עמ' 30. על "המשכנתא המוסרית", ראו מאמרו של ח. יעד, גראס: על הנוער הגרמני רובצת משכנתא מוסרית, *מעריב*, 20.3.1967, עמ' 3. ראו גם: ג. אבינור, עולמו של גינתר גראס: גמד מעוות, פיקת גרון, שנות כלב – סמלי התקופה, *מעריב*, 10.3.1967, עמ' 17.

²⁸ ראו:

P. Arnds "On the Awful German Fairy Tale: Breaking Taboos in Representations of Nazi Euthanasia and the Holocaust in Günter Grass's *Die Blechtrommel*, Edgar Hilsenrath's *Der Nazi & der Friseur*, and Anselm Kiefer's Visual Art." *German Quarterly*, 75.4 (2002): 422-439, especially p. 425, 430
ארנדס טוען כי היה על הנאצים לסלק את אוסקר גם בהיותו מנהיג כנופיית פושעים, תת-קבוצה שאותה ביקשו להכחיד.

לשמר בעיני ילדים. [...] העברת רגשות דומה מופעלת עם הקריאה. רגשות הקורא כלפי הדמות הפרטית – אוסקר הננס – מועברים אל המסומל – גרמניה בעלת המום – וכן להיפך. לרגעים נכמרים רחמי הקורא על הדחוי והמנוצל [...].²⁹

נוכחותו המתמשכת של אייכמן בשיח הישראלי מלמדת כי הישראלים קראו את הספרות הגרמנית הבתר-מלחמתית מתוך נקודת המבט של עצמם ומתוך הניסיון לשמר את זכר השואה בישראל. כלומר, הקריאה של אוריין בן-הרצל הציעה קריאה סינתטית של האירועים, שהיא שילוב בין נקודת המבט הגרמנית לזו הישראלית. ארבע שנים מאוחר יותר, כעת כמבקרת הקולנוע של שבועון הנשים הנפוץ *לאשה*, טענה אוריין כי אי אפשר לעבד את הספר לסרט הגם שיש בסרט כמה סצנות מרשימות.³⁰

הרגישות לנושא היהודי בלטה גם במאמר על הרומן שהתפרסם ב*דיעות אחרונות* ב-1982, כשבע שנים לאחר התרגום לעברית. האנטישמיות המרומזת עמדה במרכז הביקורת שהאירה את דמותו של פיינגולד, יהודי אנוכי ותאב בצע. דמויות יהודיות סטריאוטיפיות ששימשו את יורק בקר היהודי ואת פרשנו הקולנועי פרנק באייר הלא-יהודי, התקבלו בזמנן בחמלה; אך כאשר מדובר היה בצוות יוצר גרמני, ללא מעורבות יהודית, בין אם היוצר היה חלק מן המנגנון הנאצי כמו גראס ובין שהשתייך לדור השני כמו שלנדורף, התקבלה הסטריאוטיפיזציה כגסות רוח. שבועון השמאל *העולם הזה* ציין כי שלנדורף בחר לחתוך את הייצוג הבעייתי של פיינגולד בגרסה הסופית של הסרט.³¹

ההסתיות מן הייצוג הישיר והבוטה שנתן הסרט לתיאורים הפלסטיים ברומן, עמדה במרכזן של ביקורות אחדות. בצד ההערכה להישג, היו מבקרי קולנוע שהצביעו על הפשטנות שנקט שלנדורף:

הבעייתיות בפיענוח דמותו של אוסקר הננס היא גם הבעייתיות של הסרט כולו: הוא מורכב מסמלים פרועים, גרוטסקיים; מקריקטורות גסות נוסח ראבלה; התיאורים הגראפיים שלו הם עזים ומהממים, עתירי דימיון ורבי-כוח בעוצמת הפנטזיה האצורה בהם. כל ניסיון לכפות פשר חד-משמעי על הדימויים המזעזעים, שתיאורם משלב צחוק ואימה בניגוד קיצוני ומעורר פלצות, רק גורע מכוחם הרב, מגביל אותם, מדלל את

²⁹ י. אוריין בן-הרצל, תוף הפח הגרמני, *מעריב*, 12.9.1975, עמ' 33, 35.

³⁰ י. אוריין, סמלים השנויים במחלוקת, *לאשה*, 7.1.1980, עמ' 24, 60.

³¹ על ייצוגיו של פיינגולד, ראו: ש. גולן, היהודי של גינטר גראס, *דיעות אחרונות*, 16.4.1982, עמ' 21; וכן אלמוני, התיפוף והצריחה [מדור קולנוע], *העולם הזה*, 19.12.1979, עמ' 52-53.

מורכבותם. למען האמת, בעצם הגשמתם הקולנועית, החזותית – מוגבל עושרם של דימויים אלה לעומת הפנטזיה האינסופית המשתוללת בספרו של גראס.³²

עמדה זו עולה בקנה אחד עם הביקורת הנוקבת של יגאל תומרקין על הקולנוע הגרמני החדש בכללותו. תומרקין, יליד דרזדן (1933) שהיה ללוחם נחוש למען חופש הביטוי, נמלא גועל מן הבוטות המכוונת שאפיינה את יוצרי הזרם הקולנועי החדש בגרמני. בנובמבר 1979, כחודש לפני הקרנת *תוף הפח* בישראל, הסביר:

אני מצפה מהקולנוע הגרמני לאיזה קו, לאיזו במה גבוהה ומנוכרת יותר, שממנה יימסר המסר; למסגרת צורנית ותרבותית; לא לחבטות וולגאריות בוטות, המיועדות לפרצופו של דביל [...] אבל בקולנוע הגרמני הצעיר נהפכה האלגוריה לחלטורה תיאטרלית נטורליסטית וולגארית. הפרשנים אומרים: זה בידועין, זה המיוחד, הישיר, הלא-אסתטי. למי זה אכפת, בידועין או שלא בידועין. זה מחליא.³³

ייתכן שהבוטות המכוונת היא שגירתה את העצבים החשופים ממילא של המבקרים הישראליים. עם פרסום יומניו של מבקר הספרות הנודע שלמה צמח ב-1998, התברר כי הוא קרא את הרומן כבר ב-1963 והביע שאט נפש מחיבתו של גראס לתיאורים דוחים באשר הם.³⁴ מבקר הקולנוע של *דבר*, אורי קליין, תקף את העיבוד הקולנועי של שלנדורף. לאחר שהסביר את יחסי הגומלין בין מקור ספרותי לעיבוד קולנועי ואת מגבלותיו, סיפר על תהליך ההפקה. לדבריו, שלנדורף ראה בעבודה על הרומן אתגר עצום, וגראס נענה להצעתו ואף שותף לתהליך העיבוד יחד עם שורה של תסריטאים רק משום שסבר כי מדובר בגרסה מצולמת של הרומן כולו ולא של מקטע מתוכו. קליין הודה שהסרט מעניין וסוחף, אך העריך כי הכבוד שזכה בו, כולל פרס דקל הזהב בפסטיבל קאן, הוא תולדה של תחושותיהם של אמנים כלפי הספר ולא הסרט. לבסוף קבע:

שלנדורף לא התמודד עם איכות הכתיבה של גינטר גראס, וגם לא עם השפעתו על ספרות זמננו. הספר הופיע בסוף שנות ה-50 וחולל מהפכה בספרות הגרמנית והעולמית. הסרט נעשה אחרי 20 שנה, אחרי הרנסנס של הקולנוע הגרמני [...]. לשלנדורף אין אינטרפרטציה משלו ל"תוף הפח", ואולי זה מה שמצא-חן בעיני גראס. האם "הילד הנורא" של הספרות הגרמנית התברגן? שלנדורף הוא במאי שגרתי הנתלה בסופרים

³² ע. אלון, גרמניה בעיני ננס, *ידיעות אחרונות*, 21.12.1979.

³³ י. תומרקין, מיתוס הקולנוע הגרמני הצעיר, *דבר* [משא], 2.11.1979, עמ' 19.

³⁴ ש. צמח, על גינטר גראס. מתוך: פנקסי רשימות 1973-1962, *מאזניים*, נובמבר 1998, עמ' 31.

גדולים. אין לו די דמיון ורגישות. בדרך כלל אנחנו מתגברים על הרתיעה הטבעית מסרטים גרמניים, בגלל ערכם; הפעם לא קיבלנו את הפיצוי הזה.³⁵

השורה התחתונה של קליין ראוייה למבט נוסף. האומנם חשו הישראלים "רתיעה טבעית" מסרטים גרמניים בשלהי 1979? דבריו נכתבו בסופו של עשור שבו שמעו הישראלים גרמנית בקולנוע ובאולמות הקונצרטים וצפו באינספור דגלי הלאום הגרמני באירועי ספורט ששודרו בטלוויזיה. אבל נראה שלסרט המסוים הזה היה כוח משלו. שלמה שמגר, מוותיקי המבקרים, הציג את הדברים כך:

מי שעודו מתחבט בספקות ביחס לסימבוליות של הרומן והסרט, חייב להשתכנע סופית מקץ שעתים: ב-1945, כשאוסקר הקטן כבר כבן 22-23 [...] מחליט הוא פתאום כי הוא רוצה לגדול שוב, להדביק את פיגורו. ואז הוא מוותר סוף-סוף על התוף ועל כל המשחקים המרושעים שאפיינו את התנהגותו. האין כאן משל ברור לנחרצותה של האומה הגרמנית לצמוח מחדש אחרי החורבן של 1945 להשליך מאחורי גווה אחת ולתמיד את הבוסר האוסקרי?³⁶

את הכעס שהביעו המבקרים כדאי לקרוא בהקשר. שמגר, יליד 1923, היה אדם בוגר בעת מלחמת העולם השנייה והשואה; קליין הוא "בייבי בומר", יליד 1946. הרומן של גראס והעיבוד של שלנדורף מציגים את הנאציזם סוציאליזם מנקודת המבט של התלוינים. ההנחה כי בני הדור הצעיר יותר של המבקרים, מי שמלחמת העולם השנייה היא לדידם אירוע היסטורי, יכילו את המבט של הגרמנים על עברם – מתבדה. נראה כי חילופי הדורות של מבקרי הקולנוע והספרות עדיין לא בישרו על שינוי בגישה כלפי גרמניה וכי מי שהתבגרו בשנות המדינה הראשונות אימצו את החשיבה הרואה בנאציזם סוציאליזם זוועה שאין להידבר אפילו עם הלקחים שהותירה אחריה.

עם זאת, היו מי שהבינו את הסרט כהתמודדות גרמנית פנימית עם העבר. מבקרת הקולנוע של הארץ, רחל נאמן, הייתה אמפתית יותר. היא ראתה בעיבוד הקולנועי "עוד ביטוי להתייחסות של

³⁵ א. קליין, הלמות תופים עמומה, 77, 28.12.79, עמ' 36-37.

³⁶ ש. שמגר, הצצה מהממת לנשמה מיפוצית, *ידיעות אחרונות*, 1.1.1980. עמ' 21 גל אנגלהרד טוען כי המבקרים הישראלים קובלים על סיום הסרט ב-1945, בלי להתייחס לגרמניה שאחרי המלחמה, משום שהם מבקשים להתחבר אל הטראומה הישראלית שבין "כאן" ל"שם" וגם לעמוד על טיבה של "גרמניה האחרת". הם מסויגים משלנדורף שהמבט ההיסטורי שלו אינו מלא כמו של גראס, והוא מסתפק בזווית מצלמה מגובהו של גמד. ראו: ג. אנגלהרד, אתרים מעתיקים בשיח הפוסט-זיכרון הישראלי: התקבלותם של שלושה סרטים גרמניים בעיתונות הישראלית, 1979-1982. עבודת גמר לקבלת תואר מוסמך מוגשת לאוניברסיטה העברית, 2006, עמ' 45.

קולנוענים גרמנים לעצמם, להיסטוריה של ארצם, מעין הסתכלות במראה", שהוא חלק מהגל החדש בקולנוע הגרמני, המבקר את החברה הגרמנית בת הזמן ואת גרמניה הנאצית. נאמן לא התעלמה מן המגבלות שכופה ההעברה מאמצעי ביטוי אמנותי אחד למשנהו, שבעטיין "שלנדורף] ויתר לחלוטין על המסגרת החיצונית של בית-החולים ובנה סיפור פשוט וישיר יותר. [...] התוצאה היא בחינה של ההיסטוריה הגרמנית מבעד לעיניו של ילד גרוטסקי ואין בה המישור האירוני המתוחכם של המספר המטורף, המבוגר הרואה את הדברים גם ממרחק".³⁷ עמיתה משה אורן מעל המשמר פירש את הסרט ה"דמוני" כהגדרתו כ"קולנוע מהפנט, מעורר השתאות ותדהמה, שחובה לראותו. העזתו של שלנדורף, במאי צעיר יחסית, להתמודד עם האתגר המרתיע כל כך של העברת יצירתו של גראס אל הבד, העניקה לקולנוע הגרמני הצעיר את האפוס הגדול הראשון שלו המובן העמוק והאמתי של המלה".³⁸

נראה כי גישתם של המבקרים הישראליים לא הייתה מונוליתית ואי אפשר לסווגה בהתאם לשיוך דורי או פוליטי ואף לא בהתאם לפרשנות אסתטית. מאחורי הביקורות החריפות כלפי שלנדורף חבוי שיח מהותי שאותו אפשר לזהות גם סביב מבעים אמנותיים אחרים המתייחסים לתריסר שנות הרייך השלישי. במרכזו עמדה השאלה מי רשאי לפענח את ההיסטוריה הקשה בכלים אמנותיים, ובכלל זה את ייצוגם של היהודים. הסדרה שפתחה דיון נרחב בשואה בעולם המערבי, *Holocaust* של רשת NBC האמריקאית, ואשר הוקרנה בישראל בראשית 1979, כעשרה חודשים לפני הקרנת *תוף הפח*, התקבלה בתגובות הנעות בין מתינות לרתיעה.³⁹ לאחר שידור הפרק הראשון הצהיר חיים איזק בדבר כי דעתו אינה חד משמעית. כמי שנולד בפרנקפורט ב-1921 ועקר לארץ-ישראל ב-1936, איזק יכול היה לפרש את האקספוזיציה של הסדרה מבעד לעיניו של ילד בגרמניה הוויימרית ונער בגרמניה הנאצית. הוא הביע הסתייגות מעומס היתר התוכני ומן

³⁷ ר. נאמן, תוף הפח, האלף [מסך גדול], 28.12.1979, עמ' 23.

³⁸ משה אורן, תוף הפח הרועם, על המשמר [חותם], 28.12.1979, עמ' 19.

³⁹ על הוויכוחים בארצות הברית, ראו:

A. Lüdtke, "Coming to Terms with the Past": Illusions of Remembering, Ways of Forgetting Nazism in West Germany, *The Journal of Modern History* 65.3 (Sep., 1993): 542-572

לוי ושניידר טוענים כי בישראל הסדרה נצפתה הן בשל נושאה, הן בשל קיומו של ערוץ טלוויזיה יחיד באותה עת, ומדגישים את עוצמת הרגשות כלפיה בגרמניה. ראו:

Levy and Sznajder, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, p. 116-118

על הדיווח בישראל, ראו: מ. הנדלזלץ, "שואה" נוסח אמריקה, *דבר*, 27.4.1978, עמ' 50. בגרמניה לוותה הקרנת הסדרה בדיונים היסטוריים ופוליטיים. ראו: א. דויטשקרון, מכינים את הגרמנים להקרנת "שואה", *מעריב*, 18.1.1979, עמ' 18; וכן מ. גטלר [ווישינגטון פוסט], שמידט ממליץ על ה"שואה", *מעריב*, 25.1.1979, עמ' 5.

הגודש האסתטי המבקש לדמות "שם" שאיש מאתנו אינו יכול לחוות. איזק אף הדגיש את הסכנה הטמונה בסדרה כמעוררת שיח אנטישמי מחודש, כפי שאירע לדבריו לאחר הקרנתה באנגליה.⁴⁰

בהתחשב בהיסטוריה הטעונה של קליטת התרבות גרמנית בתרבות העברית והישראלית, ובהינתן ריבוי היצירות התרבותיות העוסקות בנאציזם סוציאליזם שהובאו אל תוך הרפרטואר הספרותי והקולנועי בישראל בשנות השבעים, פיתחו הישראלים בכלל והמבקרים בפרט רגישות גבוהה לנושא. העיסוק הבלתי פוסק במקומה של השואה בעיצוב הזהות הלאומית הישראלית ובהשפעתה על הפוליטיקה הישראלית, והשתקפותו במישורים רבים ובכללם אמצעי הנצחה, מחקר והוראה, וביטויים אמנותיים, חלחל אל הביקורות העיתונאיות על הפרשנות האמנותית של מעשי הרייך השלישי.

מפיסטו: "סרט-התרעה לכל מיני אמנים-מטעם"

הרגישות ביחס לתרבות הגרמנית, מורשת של מאות שנים של קשר אינטלקטואלי בין יהודים לגרמנים,⁴¹ נעדרה מן ההתייחסות לרומן המפתח *מפיסטו* בעת פרסומו במקור. עלילת הספר מתמקדת בשחקן שולי, נצלן ונהנתן, היינריך הפגן, כבן דמותו של גוסטף גרינדגנס (Gründgens), במציאות שחקן מפורסם וגיטו של קלאוס מאן, ההופך לכוכב עולה בתיאטרון הגרמני לאחר שאת התלהבותו מבולשביזם המיר בשירות לנאציזם סוציאליזם. שלא כמו *תוף הפח*, המתאר ילד ההופך לצעיר מופרע, *מפיסטו* מוצגים אנשים רגילים הבוחרים להיתלות באילנות המבטיחים עתיד טוב יותר, גם אם בלתי מוסרי. הפגן נענה להצעה לשחק מול בת זוגו של מפקד חיל האוויר (בן דמותו של הרמן גרינג) (Goering) והופך לחביבו של הגנרל, המכנה אותו "מפיסטו שלי", על שם תפקידו של השחקן במחזה של יוהאן וולפגנג גתה (Goethe) *פאוסט* (Faust); להצלחתו בגילום התפקיד תורמת נפשו החלולה.⁴² במחזה, פאוסט הוא המוכר את נפשו לשטן מפיסטופלס,

⁴⁰ ח. איזק, מבט צופה ספקן על "שואה", *דבר*, 15.9.1978, עמ' 16. על תגובות אנטישמיות בצרפת, ראו: ת. גולן, זעזוע רגשי בצרפת בהחל הקרנת 'שואה', *מעריב*, 15.2.1979, עמ' 15.

⁴¹ על מקומם של היהודים בחברה הגרמנית, ראו:

S. Volkov, *Die Juden in Deutschland, 1780-1918*. München: R. Oldenbourg Verlag, 2000

על יחסה של התרבות העברית לתרבות הגרמנית, ראו: נ. שפי, *גרמנית בעברית: תרגומים מגרמנית ביישוב העברי, 1882-1948*. ירושלים: יד בן-צבי 1998, עמ' 51-13.

⁴² ראו:

R. Robertson, "From Naturalism to National Socialism (1890-1945)". In: H. Watanabe-O'Kelly, *The Cambridge History of German Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 390

ובהיפוך תפקידים אצל מאן – השחקן הפגן מוכר את נשמתו לגרינג, השטן האמיתי. ההכרה של הפגן במצבו מגיעה מעט ולאט.

הרומן פורסם במקורו ב-1936 באמסטרדם, מקום גלותו מרצון של קלאוס מאן שלימים הוגדר "בין הלוחמים הבלתי-מתפשרים והבלתי-יגעים נגד העריצות של הרייך השלישי".⁴³ רומן כזה התאים לעניין שגילו מוציאים לאור, עורכים ומתרגמים עבריים, בהתרחשויות בגרמניה הנאצית. לראיה אביו של קלאוס מאן, חתן פרס נובל לספרות לשנת 1929 תומאס מאן (Mann), ספג בארץ-ישראל קיתונות של ביקורת בגין גילויי הלאומנות שלו לאחר מלחמת העולם הראשונה ובכלל זה על הערצתו את המלחין האנטישמי ריכרד ואגנר שנטען כי שימש השראה לאדולף היטלר. ב-1936, לאחר שספריו הוחרמו בגרמניה הנאצית, מאן האב הפך מחדש ליקירו של חוג המ"לות הארצישראלי.⁴⁴ בהיותה של משפחת מאן מוחרמת על ידי הנאצים ובשל תוכן הרומן, אפשר היה לצפות שמפיסטו יתורגם לעברית במהירות. זאת ועוד, שנות שלטונם של הנאצים עוררו תגובה פוליטית בשוק הספרים העברי-היישובי, למשל במאמץ החריג להציל את כתביהם של יהודים שהתחברו בשפות זרות, במיוחד בגרמנית, על ידי תרגומם לעברית של אותם ספרים שהועלו באש בכיכרות הערים של גרמניה הנאצית.⁴⁵

בשנות החמישים, מעט לאחר מותו של קלאוס מאן מנטילת מנת יתר של גלולות שינה, הצליח גיבור הרומן גרינדגנס, שדמותו מוסווית רק מעט מזעיר, למנוע את פרסומו המחודש של הספר והפעם במולדתו.⁴⁶ האומנם דייק מאן בשרטוט דיוקנו של גרינדגנס? מאן תפס את השחקן, "גיסו לשעבר [גרינדגנס, המגולם בדמותו של הפגן] כבוגד בה"א הידיעה [...] חשבתי בנוגע-לעניין, לחשוף ולנתח את הטיפוס השפל של האינטלקטואל הבוגדני והמזנה את כשרונו למען איזה עושר מבריק וזול, צייתן וחולף. גוסטאף היה רק אחד בין רבים".⁴⁷ ובכל זאת, ב-1943, שבע שנים לאחר פרסום הרומן, התפטר גרינדגנס מכהונתו כראש התיאטרון הממלכתי בברלין והתגייס לצבא כחייל פשוט, עניין שהוכח במשפט הטיהור שלו. התפטרותו נבעה מן החשש שיריבו הרעיוני, גבלס – בן בריתו היה גרינג – יסגור את התיאטראות וישלח אותו למחנה ריכוז. עד אז סייע גרינדגנס לשחקנים נרדפים והציג רפרטואר שלא אתגר את השלטון ובכך אפשר את המשך פעילותו של

⁴³ פ' ס' גרוסהוט, מיתתו של סופר, על המשמר, 28.7.1950, עמ' 3.

⁴⁴ על שינוי ההתייחסות לתומס מאן מלאומן לאנטי-נאצי, ראו: ר. בנימין, תומס מן, מאין הוא בא? מאזנים, א, לו (י"ח בכסלו תר"ץ) עמ' 1-2. אלשי"ך [י' כהן], גלוי דעתו של תומס מאן, הפועל הצעיר, 28 בפברואר 1936, עמ' 14.

אלשי"ך [י' כהן], גם מתומס מאן ניטלה האזרחות, הפועל הצעיר, 24.12.1936, עמ' 24.

⁴⁵ ראו: שפי, גרמנית בעברית, עמ' 164.

⁴⁶ גרוסהוט, שם. ראו גם: י. קלינוב, משוט בעולמנו [מדור], דבר, 21.7.50, עמ' 2.

⁴⁷ מ. דור, מפיסטו מוכר את נשמתו לשטן, מעריב [השעות הקטנות], 26.11.1981, עמ' 2.

התיאטרון. לחצו של גרינדגנס למנוע את הפצתו של הספר שימש כנראה זרז להחלטתו של מאן להתאבד. חרף הניסיון, הרומן ראה אור בגרמניה המזרחית ב-1956, והחרם עליו הוסר סופית גם בגרמניה המערבית ב-1981, עם צאתו לאקרנים של העיבוד הקולנועי. תוך חודשים ספורים נמכרו 300,000 עותקים של הספר.⁴⁸

הרומן תורגם לעברית ב-1990, בעקבות ההצלחה המסחרית של העיבוד הקולנועי שלו. הסרט הוקרן בשיאו של הגל החדש בקולנוע הגרמני, שרק מקצתו נגע באורח ישיר בסוגיות הנאצינל סוציאליזם והשוואה. בשעה ש*מפיסטו* הוקרן בישראל, בחורף 1981-1982, עברה התקשורת הישראלית שינוי מהותי: העיתונות המודפסת התרחבה הן במספר הפרסומים שכללו גם מקומונים, הן בהיקפם שכלל שימוש נרחב בתצלומים ותוספת פרסומות; ומשרדי יחסי ציבור התרבו במהירות וסיפקו שפע של חומרי רקע על הסרטים שיובאו להקרנה מסחרית. מסיבות אלה הביקורות על הסרט היו רבות ומקצתן חריפות מבע, מידע על כתיבת הרומן ועיבודו לתסריט נמסר בעיתונות בהרחבה, וביקורו בישראל של כוכב הסרט, קלאוס מריה ברנדאואר (Brandauer) לווה באינספור ראיונות.⁴⁹

הסרט הוקרן בבתי הקולנוע בישראל מדצמבר 1981, ובאמצע שנות השמונים הוקרן שוב בסינמטקים. ב-1988 הוקרן בערוץ הממלכתי של הטלוויזיה הישראלית. הבמאי אישטוון סאבו היה מוכר לקהל הישראלי בזכות סרטו *התוודעות* (1980) הדן בהסתרת פעילות מחתרתית תחת המשטר הנאצי. ב-1982 הקרין הערוץ הממלכתי של הטלוויזיה הישראלית את סרטו המוקדם של סאבו, *האב* (1966), המגולל את סיפורו של אדם המנסה להתחקות אחר עקבות אביו שהיה כנראה קורבן הפשיזם. ב-1991 הקרין הערוץ סרט תיעודי על הבמאי. ההיכרות של הצופים הישראליים עם אופן התמודדותו של הפרט ההונגרי עם המשטר הסוציאליסטי החלה כבר ב-1979 עם הקרנת סרטו של פאל גאבור (Gabor) *אנגי ודה* (1979), על יתומת מלחמה שמגויסת על ידי המנג'ון הסובייטי והופכת לבירוקרטית למופת.

העלילה הספרותית של *מפיסטו* ופרשנותה הקולנועית על ידי הבמאי ההונגרי אישטוון סאבו עוררו בישראל הרהורים על מקומו של האמן בחברה ועל האופן שבו יכול השלטון למשוך בחוטים

⁴⁸ ג. סטיוארט, מפיסטו: משל על האומה, *דבר*, 17.5.1981, עמ' 5. ראו גם: ג. מנור, פרשת מפיסטו, *על המשמר* [חותם], 27.11.1981, עמ' 18-19; אלמוני, האור המסמא של הזרקורים, *דבר*, 4.12.1981, עמ' 20-21. לביוגרפיה מלאה על גרינדגנס, ראו:

T. Blubacher, *Gustaf Gründgens: Biografie*. Leipzig: Henschel Verlag, 2013

⁴⁹ ראו למשל: ע. נעמן, "אנשים הם טעות של הטבע", *ידעיות אחרונות*, 24.1.1982, עמ' 23; ע. שמגר, מפיסטו בארץ הקודש, *מעריב* [השעות הקטנות], 28.1.1982, עמ' 6.

באופן שיצירות ויוצרים יענו על צרכים פוליטיים במקום לבקר את סביבותיהם. ייתכן שהעובדה שהרומן נכתב על ידי מתנגד מובהק של המשטר הנאצי ועובד לקולנוע על ידי לא-גרמני אנטי-פשיסטי אפשרו להתמודד עם הלקח העקרוני מן הנאציזם – הכניעה הרעיונית ואיבוד המצפון. ייתכן שתחושת הכאוס של החברה הישראלית עצמה, היא שעוררה דיון בשאלות של מצפון. מבקר הקולנוע של *העולם הזה* בחן את גבולות חופש הביטוי בגוש המזרחי ובעולם המערבי:

יש בעולם התרבות כמה הנחות שאין עליהן עוררין. אחת מהן אומרת, שחופש זה טוב וצנזורה זה רע. אחרת אומרת, שבמערב אפשר לומר כמעט הכול, וזה טוב לאמן היוצר, ואילו במזרח אי-אפשר לומר כמעט כלום, וזה רע [...] במערב, כך הם [אנשי המזרח] אומרים, אמן יכול אולי לומר מה שהוא רוצה, אבל אם הוא רוצה לחיות מאמנותו, מוטב לו שיגיד רק מה שהמונים רוצים לשמוע, אחרת יגווע ברעב.⁵⁰

אפשר שהזיהוי הפוליטי השמאלי של העיתון בא לידי ביטוי בהשוואה זו; אבל ייתכן שהיא תולדה של המאבק בין שמאל לימין במערכת הבחירות של 1981 שדרבן את המחבר לדון בסתימת הפיות האפשרית לא רק במשטרים המוגדרים טוטליטריים. גם רחל גורדין *מהאדע* הצביעה על הקשר בין טוטליטריזם לאמנות, תוך הדגשת פן שונה: "המכשיר היעיל ביותר בידי משטר טוטליטרי [...] אינו האידיאליסט המסור, המאמין בכנות במטרות המשטר, אלא דווקא האדם החרד, חסר הביטחון, שאינו מסוגל לחיות בלי לזכות באישור לקיומו מסביבתו. אדם מסוג זה הוא כחומר ביד היוצר. הוא יעשה הכול כדי לזכות בטפיחה על הכתף, וליהנות מן ההרגשה שהוא שייך".⁵¹ השתייכות לזרם המוביל – ליכוד או מפלגת העבודה, אשכנזים או מזרחיים – הייתה סוגיה מהותית בבחירות 1981. תקרית "הצ'חצ'חים" שבה הכתים הבדרן דודו טופז קהל שלם של תומכי ליכוד הדהדה בוודאי בביקורות. המקומון התל-אביבי *העיד* הציע פרשנות חריפה עוד יותר למשתמע מן הסרט במציאות הישראלית:

זהו סרט חובה – כמעט סרט-התרעה לכל מיני אמנים-מטעם ולמנהלי מוסדות-תרבות שמשכורתם ומעמדם חשובים להם כל כך שיעדיפו לשתוק. השתיקה של הופגן היא הקרקע הפוריה ביותר לכל משטר – יהיה זה טוטליטרי או דמוקרטי לראווה – קרקע שעליה יצמחו פשעי מלחמה, טרור פיזי ונפשי, דיכוי, הריסת בתים, גירושים, רצח-אופי

⁵⁰ אלמוני, האמן ומצפון [מדור קולנוע], *העולם הזה*, 18.11.1981, עמ' 44-45, הציטוט מעמ' 44.
⁵¹ ר. גורדין, השטן הוא ההסתגלות לסביבה, *הארץ*, 27.11.1981, עמ' 24.

ורצח של ממש ועריפת ראשים פוליטית. ומול כל אלה רועמת שתיקתם של אמנים ויוצרים מלחכי-פינכה, ששיירים מארוחותיהם של פקידי השלטון משביעים את רעבונם לפרסום, לזרי-דפנה ולחיי יצירה טובים.⁵²

ביקורת חריפה זו התפרסמה בדצמבר 1981, שישה חודשים אחרי הפצצת הכור העירקי, בשנה ה-14 לכיבוש הגדה המערבית וחבל עזה, ובשעה שהחברה הישראלית סבלה מאינפלציה תלת ספרתית ובה בעת נהנתה מחירויות כלכליות שמעולם לא התאפשרו תחת שלטון מפא"י.

מבקרים אחרים התייחסו ישירות לסרט. המבקר של *דבר* אורי קליין סבר כי הסרט אינו אלא פרשנות רדודה נוסח הוליווד, אם כי גם הוא קשר את סוגיית ההתקרנפות להתרחשויות בנות הזמן בישראל.⁵³ התקרנפות עמדה גם במרכז ביקורתו של נחמן אינגבר שתהה "מהי מחויבותו האמתית של האמן? האם הוא רשאי לעסוק באמנותו ולפתחה מתוך אגואיזם עד לשיאה, מבלי לתת דעתו לשאלה את מה היא משרתת ומהי משמעותה האמתית?".⁵⁴ מבקרים אחרים הציגו את העלילה, הדגישו את שבריריות האדם תחת הלחץ של משטר טוטליטרי, וניתחו את הפרופיל הנפשי של הפגן. יהודית אוריין טענה כי מדובר באדם שחצן ומתנשא, שלאחר שהבין כי הנאצים הטעו אותו שב לדבוק בעקרונותיו.⁵⁵ את הביקורות אפשר לסווג לאלה המאירות את הלקח העקרוני של הסכנה שטומנת התרפסות בפני השליט, לאלה שהקישו מן העיקרון אל המתרחש בישראל. מאחר שלא כל הביקורות חתומות, קשה לקבוע אם לאבחנה זו יש גם מאפיינים דוריים.

בעת הקרנת הסרט – כמעט עשור לפני תרגום הרומן לעברית – התייחסו מבקרי ספרות אחדים למקור הספרותי. המבקר יורם ברונובסקי הגדירו כרומן "פגום מאוד", אך "מומלץ בתרגומו העברי יותר מספרים מושלמים רבים".⁵⁶ הדיון בתרגום ב-1990 היה מוגבל כנראה משום שמהות העלילה נדונה לעיפה בביקורות על הסרט. אחדים ממבקרי הספרות התייחסו לעיבוד התיאטרוני המתגור של הצרפתייה אריאן מנושקין, שהאפיל על הרומן. אחרים פירשו את הספר כרומן מפתח המתאר את היחסים העכורים בתוך משפחת מאן.⁵⁷

⁵² אלמוני, משרתם של כל האדונים, העיר, 4.12.1981, עמ' 16.

⁵³ א. קליין, רב-מכר, *דבר*, 6.1.1981, עמ' 8.

⁵⁴ נ. אינגבר, שחקן או שטן?, *ידיעות אחרונות* [7 לילות], 19.8.1988, עמ' 4.

⁵⁵ י. אוריין, האיש שנמכר לשטן, *לאשה*, 7.12.1981, עמ' 16 [60].

⁵⁶ י. ברונובסקי, בעיות עם הקוסם, *הארץ*, 1.2.1991, עמ' 9ב.

⁵⁷ י. ברונובסקי, קלאוס מאן ותסביך-הקוסם שלו, *הארץ*, 25.12.1981, עמ' 25-26; ה. בושס, מפיסטו כגיבור גרמני, *הארץ*, 27.8.1990, עמ' 7ב; אלמוני, האור המסמא של הזרקורים, *דבר*, 4.12.1981, עמ' 20-21; נ. אינגבר, שחקן או שטן?, *ידיעות אחרונות* [7 לילות], 19.8.1988, עמ' 4.

שלושים שנה לאחר שיצא אל האקרנים וזכה באוסקר לסרט הזר הטוב ביותר, קיים סינמטק תל-אביב רטרוספקטיבה לסאבו. גם אז, כמו בעת ההקרנה המקורית, השווה אחד המבקרים בין עלילת הסרט למציאות הישראלית:

אלו הדילמות הלא פשוטות שמעלה סאבו בסרט ומן הראוי שגם אנחנו נעלה אצלנו. אמנם ישראל היא דמוקרטיה יציבה יחסית – הרחוקה שנות אור ממשטר החושך של אדולף היטלר, או אפילו זה של גאבור וונה [מנהיג הימין הקיצוני] בהונגריה. אבל גם פה למדנו לגלות לאחרונה, שמחזאים, שחקנים ויוצרים המביעים את האני מאמין שלהם בפומבי – כמו במקרה של מכתב אריאל [סירוב אמנים להופיע בהיכל התרבות באריאל], למשל – סופגים בתגובה איומים בנוגע להמשך הקריירה. אם נפטור את עצמנו מהנמשל של "מפיסטו", נחטא גם למציאות שלנו.⁵⁸

במקרה של *מפיסטו* ניכר שפרשנות העלילה נגעה בחברה הישראלית יותר מאשר בנאציזם סוציאליזם עצמו. החשש מפני השתלטות של כוחות אופל פוליטיים ומפני כניעה של אמנים והפיכתם למשרתי השלטון נראו למבקרים קריטיים יותר מפרשנות על תפקידה של התרבות במשטר הנאצי. אפשר שפרשנות זו היא חלק מן הנורמליזציה ביחס לתרבות הגרמנית שהחלה להיות מורגשת בשנות השבעים.

סיכום: אמנות וחברה

התקבלותם של שלושת הסרטים משקפת אחדים מן התהליכים שעברה החברה הישראלית ביחסה לנאציזם ולשואה. למן אמצע שנות השישים ועד תחילת שנות התשעים חוותה החברה הישראלית שני שינויים מהותיים הקשורים ליחסה לרייך השלישי. האחד היה השינוי ביחס כלפי ניצולי השואה, שנבע משתי התרחשויות כבדות משקל: ההפנמה של העדויות שנשמעו במהלך משפט אייכמן שחשף את חייהם של הניצולים בגטאות, והביטחון הקולקטיבי המחוזק לאחר ניצחונה המפעים של ישראל במלחמת ששת הימים, אפשרו לחברה הישראלית לקבל גם את מי ששרדו ולא רק את מי שהפגינו גבורה עילאית. השינוי השני היה המהפך הפוליטי (1977) שהוליד שיח לאומי גלוי וער, שבמסגרתו הפכה השואה לא רק לסיבת הקיום של המדינה

⁵⁸ א. בוגן, השטן נוקש על דלתנו, ynet 21.3.11, [רטרוספקטיבה לסאבו בסינמטק וציון 30 שנה לזכייה באוסקר על מפיסטו]. <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4044874,00.html>

אלא מסגרת רעיונית של פעולה מול מדינות אויב ומגננה מול ביקורת בינלאומית כפי שהשתקפו לימים במלחמת לבנון (1982).

הסקרנות שעוררו בשנות החמישים והשישים העדויות הבודדות שהיו זמינות לציבור הרחב – למשל כתביהם של ק. צטניק ואהרון אפלפלד, סיפור גבורתם של מורדי הגטאות והעדויות במשפטי הקאפו ולהבדיל, במשפט אייכמן – התחלפו בשנות השמונים בנכונות לשמוע את הניצולים פנים אל פנים כאורחים בבתי ספר ובמחנות צבא ומשלהי העשור כעדים מלווים בנסיעות המאורגנות של תלמידי תיכון למחנות ההשמדה בפולין. בהקשר האמנותי היו פני הדברים שונים. ההתקבלות הנוחה יחסית של המיני-סדרה האמריקאית *שואה*, התחלפה בהתרגשות *מדימת שינדלר* (1993) של סטיבן שפילברג שחשפה סיפור אחד מיני רבים של חסיד אומות עולם. ההתייחסות המוגבלת *לעקב השקן* התחלפה בוויכוחים סוערים סביב *החיים יפים* (1997) של רוברטו בניני שבדומה ליורק בקר שהשתמש במסגרת אירונית; אלא שתיאור מחנה הריכוז הבדיוני של בניני הלא-יהודי נתפס כרידוד סבלם של היהודים.⁵⁹ בסוף שנות השבעים ובתחילת שנות השמונים גילו הישראלים עניין בדרך שבה מציגים הגרמנים ויוצרים מערביים אחרים את המנגנונים שאפשרו את עליית הנאצים לשלטון, ואת השפעתו של המשטר הטוטליטרי על כל שכבות האוכלוסייה בגרמניה. זו הייתה אחת ההזדמנויות הראשונות של כלל החברה הישראלית להבין את הרייך השלישי לא מתוך התוצאות של פועלו – הקמתה של מדינת ישראל והחיים במחיצת הניצולים – אלא באמצעות בחינת הקמתו של המנגנון הנאצי ופעילותו. החשיפה של האסון הגדול ביותר של העם היהודי מזווית חדשה הציעה לפחות שתי נקודות מבט: קריאת ההיסטוריה לא רק כהליך מתמשך של משברים ושל סבל יהודי, אלא בתוך הקשר רחב יותר; והבנת הסכנות הכרוכות בסוג כזה של משטר. המעבר מן ההתבוננות בנאצים כתליינים בלבד אל הבנת המנגנון כסכנה אוניברסלית ניכר בביקורות הסרטים. בצד העיסוק בסבלם של היהודים, הקדישו הביקורות מקום לתיעוב כלפי המפלצתיות האלגורית של הנאציזם ולתובנה

⁵⁹ על המעבר משואה לדימת שינדלר בארה"ב, ראו:

J. Shandler, "Schindler's Discourse: America Discusses the Holocaust and Its Mediation, from NBC's Miniseries to Spielberg's Film". In: Y. Loshitzky (ed.), *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, 1997, pp. 153-168

על ההתקבלות של דימת שינדלר בישראל, ראו:

H. Bresheet, "The Great Taboo Broken: Reflections on the Israeli Reception of *Schindler's List*". In: *Spielberg's Holocaust*, pp. 193-212

על בניני והתקבלותו בישראל, ראו: ק. ניב, *החיים יפים אבל לא ליהודים: מבט אחר על הסרט של בניני*, תל-אביב: נב. ספרים, 2000.

סליל, כתב עת אינטרנטי להיסטוריה, קולנוע וטלוויזיה, גיליון 9, אביב 2015

שהגבלת חופש הביטוי והפיכת התרבות לכלי שרת בידי משטר הם סכנה לכל חברה כולל
הישראלית.