

על הדימוי הנאצי בקולנוע הישראלי העלילתי:

דיאלוג היסטוריוגרפי בין הקולנוע לחקר השואה בישראל

הילה לביא*

תקציר

מאמר זה מעמיד במרכזו את העדר העיסוק בנושא הנאציזם במסגרת קורפוס הסרטים הישראלי הרחב העוסק בשואה. קיומן של דמויות נאציות בקולנוע זה הוא מצומצם ומתאפיין בחד ממדיות, כשהפונקציה המרכזית שלו היא לשרת תמטית את הנרטיב הישראלי-יהודי בעלילה תוך דיון המוגבל לרוב לעיסוק בזיכרון השואה הלאומי. בחינת טענות של חוקרים שונים ביחס למחקר האקדמי הישראלי בנושא השואה, מעלה כי חוסר ההתמודדות עם נושא הנאציזם מאפיין מסיבות שונות גם את ה"אסכולה הישראלית". המאמר מציע דיאלוג בין הקולנוע להיסטוריוגרפיה המחקרית על מנת להבין את משמעות לקונה זו, ובודק כיצד השינוי בתחום חקר הנאציזם והשואה, אותו מובילים בשנים האחרונות חוקרים מרכזיים, יכול לשרת גם את היצירה הקולנועית.

מבוא

כדי להמחיש את טענתי המרכזית במאמר, היא העדר הדיון בנאציזם בקולנוע הישראלי והשלכותיו על התודעה הישראלית, אפתח בדוגמא מפרויקט קולנועי עכשווי המציע נרטיב אלטרנטיבי מסקרן לסרטי השואה הישראליים עד כה. בשנת 2012 פרסם מדור התרבות של האתר "וואלה!" כתבה על שני קולנוענים ישראלים

* הילה לביא היא דוקטורנטית להיסטוריה וקולנוע במכון קבנר, האוניברסיטה העברית. מאמר זה הוצג על ידה בכנס הבינלאומי של מכון קבנר: "The Triumph of Nazi Cinema 1933-2013", נובמבר 2013.

צעירים הפותחים במסע גיוס כספים להפקת סרטם החדש הנקרא "האויב הנצחי".¹ התסריט כולל יחידה של חיילי צה"ל הנכנסת לדרום לבנון במרדף אחר טרוריסט פלסטיני, כשאירוע על-טבעי משגר אותם הישר לגטו ורשה של שנת 1943 מספר ימים לפני המרד. הטוקבקיסטים הישראלים שהגיבו לכתבה היו כמובן חלוקים בדעתם, מאלו שהתלהבו מרעיון הנסיעה בזמן שמציע הסרט ועד אלו שהצליפו ביוצרים על זילות זיכרון השואה.

במידה ואכן יופק סרט שיתבסס על תסריט זה, הוא יהיה בהחלט חריג בנוף העשייה הקולנועית הישראלית, כסרט השייך לז'אנר הפנטסיה בתוך רצף קולנועי בנושא השואה המאופיין בשמרנות יחסית. פוטנציאל ייחודי נוסף הגלום בסרט זה טמון בהעברה חלקית של מרכז הכובד העלילתי שלו מישראל של ימינו לאירופה תחת הכיבוש הנאצי. עובדה זו מעידה על כך שיוצרים ישראלים מוכנים להרחיק ולחקור אזורים תודעתיים שעד כה נמנעו מלגעת או לעסוק בהם. קשה לנחש בשלב זה האם ינצלו שני היוצרים הצעירים את המרחב הגאוגרפי והטמפורלי בו פועל סרטם גם לעיסוק מעמיק במחוללי השואה עצמם ולא רק בקורבנות. דומה כי ההתמקדות ביחידה הצה"לית מרמזת לכך שעיקר כוונתם היא מימוש הפנטזיה הלאומית לנקמה בנאצים (כפי שביטא אותה אהוד ברק בזמן ביקורו כרמטכ"ל באושוויץ ב-1992; "אנחנו, חיילי צבא ההגנה לישראל, הגענו הנה חמישים שנה מאוחר מדי"). אם כך יהיה, הרי שסרט זה יתווסף לשורה ארוכה של התייחסויות לשואה בקולנוע הישראלי, המציבות את הסיפור הישראלי במרכז, ומגבילות את הדיון לפרטיקולריזם יהודי-ישראלי ולא לשאלות אוניברסליות.²

דוגמא זו מהתקופה האחרונה תואמת את טענותיהם של חוקרי קולנוע כנורית גרץ (2004), אילן אבישר (1998) ואלה שוחט (1991, 2005),³ אודות עיסוקו האינטנסיבי של הקולנוע הישראלי בכלל, והקולנוע העוסק בזיכרון השואה בפרט, בנרטיב העל הציוני, אם תחת השפעתו ואם מתוך ביקורת עליו. בני הדורות השונים העומדים במרכז הסרטים, הם שמייצגים כביכול נקודות ציון בתהליך עיצוב זיכרון השואה הלאומי הישראלי,

¹ שביט אבנר. "לעסוק בשואה דרך הפנטזיה והסאטירה". וואלה 19.4.2012.
<http://e.walla.co.il/?w=/267/2525559>

² מספר דוגמאות מוכרות מהשנים האחרונות יהיו: ללכת על המים (איתן פוקס, 2004), "מחילות" (אודי אלוני, 2006), החוב (אסף ברנשטיין, 2007)

³ מדובר בהוצאתו המחודשת לאור של ספרה של שוחט משנת 1991.

כמו גם את פירוקו. אם בעשורים הראשונים הדגש הקולנועי היה על שילוב ניצולי השואה בחברה הישראלית הציונית, תוך ניכוס מעמדם כקורבן לישראל עצמה, העשורים המאוחרים מבקרים מגמות אידאולוגיות אלו. העשור האחרון בקולנוע מתרכז בדור השני והשלישי לשואה ומאופיין בהתמודדות ישירה עם טאבוים ישראליים-חברתיים ביחס לזיכרון השואה, כגון: יחסי ישראל-גרמניה, השואה והסכסוך הישראלי-פלסטיני ועוד. אך התעוזה שבעשייה הביקורתית, הנוקבת לעיתים, כלפי האינסטרומנטליזציה הישראלית הפוליטית של זיכרון השואה, נעצרת כאשר מתבקש להרחיב את הדיון מעבר לנרטיבים המקובלים, כלומר פריצת הדיון הקולנועי מעבר לציר ה"על-ציוני". מדובר בהימנעות מהתמודדות מורכבת עם נושא שכמו העיסוק בקורבנות השואה הינו בלתי נפרד מהאירועים ההיסטוריים: הנאציזם.

עובדה קולנועית זו הופכת למעניינת אף יותר כשמעמידים אותה ביחס לטענה דומה שהעלתה ההיסטוריונית יפעת וייס (2005) לגבי חקר השואה בישראל. לדבריה, בולטת בישראל עד היום ההימנעות מהתמודדות עם שאלות מחקר היסטוריות הקשורות במחוללי השואה, קרי, בנאציזם. הסימן הבולט לכך, הוא המיעוט המשמעותי של מחקרים ישראליים בנושא או תרגומים לעברית של ספרות ענפה מהעולם הבוחנת את הנאציזם מהיבטים שונים, בחינה החיונית להבנה מעמיקה ומורכבת של השואה. הדגש בהיסטוריוגרפיה הישראלית, כפי שעולה מטענה זו ומאפיין גם את הקולנוע הישראלי, הוא בעיקר על הקורבנות היהודית ועל המרחב הישראלי והארצישראלי (א"י-פלשתינה) בהקשר של קורבנות זו. על טענותיה של וייס בהקשר זה ארחיב עוד בהמשך המאמר.

קיים, אם כן, דמיון רב בסוגיית הדיון המועט בנאציזם בין המסורת המחקרית והקולנועית בישראל.⁴ דיאלוג ביניהן יאפשר להבין את ההקשר הישראלי הרחב להיעדר העיסוק בנאציזם בקולנוע.

⁴היסטוריוגרפיה קולנועית או *historiophoty* - המונח אותו טבע היידן ווייט --מכילה לטענתו את מהות השיח ההיסטורי כמו גם מוגבלויות הדומות לאלו של ההיסטוריוגרפיה המחקרית. על כן דיאלוג בין תפיסות היסטוריוגרפיות דומות לגבי שני התחומים יכול להציע כיווני מחשבה חדשים ומאתגרים.

Hayden White. "Historiography and Historiophoty". *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, 1988. p. 1996.

דמות הנאצי והמרחב הקולנועי הישראלי

בהיסטוריה של הקולנוע הישראלי העלילתי העוסק בשואה ניתן למצוא מספר דוגמאות לסרטים בה מבליחה או משתתפת באופן מלא דמות המזוהה כפושע נאצי. עלילותיהם של מירב הסרטים מתרחשות לאחר הקמתה של מדינת ישראל, ועל כן דמויות אלו הן בהכרח של גרמנים לאחר התקופה הנאצית, אך מהותם מתמצת עדיין בעברם הנאצי הנפשע. המשותף לייצוגן על המסך הוא עיצובן החד ממדי וההימנעות מהצגתם כאנשים מורכבים המתמודדים עם קונפליקטים אישיים. האופן בו הם מאופיינים מבוסס על מאגר הדימויים הנאציים שנאסף לאורך השנים, בעיקר כאלו שכבר עובדו בקולנוע האמריקאי ההוליוודי, כשהדגש הוא על דמויות המשלבות נטיות אנטישמיות, רצחניות ואף פסיכופתיה. לדמויות הללו של נאצים בקולנוע הישראלי יש פונקציה עלילתית מרכזית וכמעט יחידה, היא הארת זוויות שונות בהתמודדות הישראלית עם זיכרון השואה. על כן ביצירת דמויות אלו ועיצובן קיים מרכיב אינסטרומנטלי, המנתק אותן מהעולם המורכב ממנו הן מגיעות ובתוכו הן פועלות.

בקולנוע הישראלי עד סוף שנות ה-70, ניתן לזהות שילוב זהויות בין דמות הגרמני (לרוב תוך הדגשה של עברו הנאצי) לבין דמות "הערבי", כך שהאויב הערבי נתפס כהמשך ישיר של האויב הנאצי.⁵ במקרים רבים מתקיים בסרטים שיתוף פעולה בין גרמנים לערבים המדגישים את מטרתם המשותפת – חיסול העם היהודי/מדינת ישראל. דוגמאות לסרטים המקשרים במפורש בין הנאצי לערבי, יהיו: "גבעה 24 אינה עונה" (ת'ורולד דיקינסון, 1954), בו חייל מצרי שנפצע בזמן "מלחמת השחרור" (1948) מתגלה כקצין אס.אס לשעבר. במפגשו עם החייל הישראלי המציל אותו, פורץ הפצוע הגרמני בנאום אנטישמי משולהב ומת בעודו מצדיע במועל יד. בסרט "מבצע קהיר" (מנחם גולן, 1965), מדענים גרמניים עובדים עבור המצריים במטרה לפתח טילים אטומיים שיכוונו נגד ישראל; ב"שמונה בעקבות אחד" (מנחם גולן, 1964), גרמני מתחזה לפרופסור ומרגל בשירות הערבים אחר חיל האוויר הישראלי; וכן קו-פרודוקציות כמו "יהודית" (דניאל מאן, 1966), שבו בעלה של הגיבורה הוא קצין נאצי לשעבר אשר מייעץ לערבים במלחמתם נגד ישראל; ו"אקסודוס" (אוטו פרמינגר, 1960), שבו נאצי מאמן קבוצה של ערבים לקראת פעולות רצחניות נגד ישראל. דוגמא לסרט בו דמות

⁵ ראו: אלה שוחט, 1991 עמ' 80

הגרמני מזוהה עם נאציזם ועם האויב הערבי, כשבפועל מדובר בגרמנים בני הדור השני ולא כאלו בעלי עבר נאצי, יהיה "מבצע יונתן" (מנחם גולן, 1977), שנעשה בעקבות מבצע אנטבה ומתאר את חטיפת מטוס אייר פרנס על-ידי טרוריסטים פלסטינים וגרמנים ושחרור החטופים בידי סיירת מטכ"ל.

תמונת האויב של "הגרמני", טוען ההיסטוריון משה צימרמן, לא הייתה קשורה באיום ממשי לישראל. אך דווקא מסיבה זו דימוי זה מספק תרומה חשובה להבנת הזהות הישראלית והמנטליות הישראלית בהקשר של זיכרון השואה הקולקטיבי. צימרמן מגדיר זאת כ"סכיזופרניה" ביחס לגרמניה המערבית, המבוססת על הפער בין הרגש של החברה הישראלית, ובעיקר ניצולי השואה, ובין הפרגמטיות שאפיינה את המדיניות של מפא"י, ובן גוריון בראשה, לקראת המו"מ עם גרמניה בתחילת שנות ה-50⁶ שימור המתח המאפיין את היחסים ה"לא-נורמליים" בין המדינות, הוא זה המבסס גם את זיכרון השואה הישראלי הקורבני. השיח הביקורתי האינטנסיבי שהחל בשנות ה-80 בישראל ביחס לזיכרון השואה הישראלי (ונרטיבים לאומיים נוספים), התבטא גם בייצוגים קולנועיים מורכבים יותר של דמויות "אחרים" שונות, ביניהם ניצולי שואה, ערבים, ובהמשך גם גרמנים בני הדור השני והשלישי. אך ניתן להבחין בבירור כי לא חל שינוי באופן בו יוצגו בקולנוע דמויות של פושעים נאצים, עובדה המעידה על הקושי הקיים להתמודד עם נושא זה.

בסרטים אלו, גם המאוחרים יותר משנות ה-80 ועד היום, הפושע הנאצי חודר לתוך המרחב הישראלי, לעיתים קרובות המרחב הגאוגרפי אך גם ובעיקר התודעתי, ומערער מיד את הסדר והביטחון הקיים. נוכחותו מביאה לרוב את הגיבורים הישראלים לשאול את עצמם שאלות נוקבות אודות זהותם הלאומית, ואף מביאה אותם לפעול בהתאם למסקנותיהם החדשות לגבי עצמם וסביבתם. לעומת עומק הדיון בסרטים אלו על התמודדות הדמויות הישראלית עם החרדות והאתגרים שמעלה בהן האיום הנאצי החודר לחייהן, דמויות הנאצים אינן הופכות למקור לדיון בנאציזם עצמו. לא נשאלות שאלות הנוגעת לתודעה העצמית של הפושע בהווה הסרט, ביחס לבחירות האישיות שעשה בעברו כחלק ממשטר רצחני, משמעותה של האידאולוגיה הנאצית עבורו בראייה רטרוספקטיבית או שאלות העוסקות באשם וחרטה. דמויות אלו עוברות רדוקציה מבני

⁶ משה צימרמן, עבר גרמני – זיכרון ישראלי, עם עובד 2002, עמ' 258-260.

הניסיונות לקיים משא ומתן עם גרמניה המזרחית בתחילת שנות ה-50 נכשלו, ומעולם לא התקיימו קשרים דיפלומטיים בין שתי המדינות. על כן תפיסה כפולה זו רלוונטית רק לגבי גרמניה המערבית. סכיזופרניה זו נמשכה גם לאחר איחוד גרמניה וקיבלה ביטוי משמעותי בזמן מלחמת המפרץ, ראו ספרו של משה צוקרמן "שואה בחדר האטום", הוצאה עצמית, 1993

אדם למפלצות כמעט לא-אנושיות.

סרטו של ארי פולמן, "מייד אין יזראל" (2001), מתמקד בבחינת גישה זו, בכך שהוא מציב את דמות "הנאצי האחרון ביקום" במרחב הישראלי העכשווי, ובודק את תגובות הישראלים אליו. פושע נאצי זה, הנמצא בדרכו למשפט בירושלים, מתגלה לאורך הסרט כזקן גרמני חביב למדי שטוען לחפותו. זאת בזמן שהחברה הישראלית סביבו מתעקשת להגדירו כ"חיה הנאצית", תוך חשיפת האובססיה הלאומית לנקמה בנאצים. אך גם סרט זה, מעבר לביקורת החריפה והשנונה שלו על החברה הישראלית, אינו בוחן לעומק את דמות הפושע הנאצי בהקשר של העולם ממנו היא מגיעה. גבולות העלילה הן גבולות התודעה הישראלית.

מבין הדוגמאות העכשוויות יותר לדמויות נאצים בקולנוע הישראלי אוכל לציין את הקשיש הנאצי שחזר לגרמניה על ערש דווי בסרט "ללכת על המים" (2004), שנוכחותו הקצרה בסרט נועדה לשמש כטריגר סימבולי ליציאתו של הגיבור הישראלי, סוכן המוסד הקשות, למסע בעקבותיו. מסע זה יהפוך לתהליך עיצוב עצמי של זהותו הישראלית והגברית של סוכן המוסד. דוגמא נוספת היא דמות הגניקולוג הגרמני ששימש בעברו כרופא נאצי, המופיע בסרט "החוב" (אסף ברנשטיין, 2007). "המנתח מבירקנאו" מעוצב כמפלצת אדם רצחנית, הגורמת לסוכני המוסד הישראלים שתפסו אותו לאבד את עשתונותיהם בזמן שהוא מעמת אותם עם זהותם הישראלית והיהודית. בסרט "מטאליק בלוז" (דני ורטה, 2005), דמויות הנאצים לכאורה עוברות רדוקציה כזו עד שהביטוי שלהן בסרט נשאר כאוסף דימויים פטישיסטיים כמגפי עור שחורים. בסיקוונס האחרון בסרט, נרדפים שני הגיבורים הישראלים בגרמניה בתוך עולם מדומיין בו קיימים עוד נאצים, כשמגפי העור השחורים הצועדים לקראתם בעת שהם מתכווצים במחבואם בלב היער, מהווים עבורם את שיאה של חרדת השואה הישראלית.⁷

⁷ אציין שכמו בכל נושא, ישנם גם סרטים ישראלים בודדים החורגים מפשטנות זו ומייצרים דיון מאתגר יותר בדמות הנאצי בסרטים שמתרחשים לאחר השואה. כדוגמא לכך רק אציין את הקו-פרודוקציה דוברת הצרפתית "שעת האמת" (אנרי קלף, 1964).

יציאה מהמרחב הישראלי - ייצוגי נאצים בעלילות המתרחשות באירופה

מרבית הקולנוענים הישראלים העוסקים בשואה, אינם יוצרים עלילות פיקטיביות שהדמויות בהן פועלות במרחבים גאוגרפיים ומנטליים שאינם ישראליים קונקרטיים, יומיומיים. פריצת המרחב הישראלי מאפשרת במקרים רבים ליצור רובד מטאפורי שיכול להעניק פרספקטיבה חדשה לנושא ואף להרחיב את הדיון לשאלות אוניברסליות. אמנם יש בנמצא סרטים ישראלים עלילתיים בודדים המציבים את עלילותיהם "שם", כלומר באירופה עצמה בתקופה הנאצית או אחריה, אך בחינה שלהם מגלה כי גם הם אינם מציבים אלטרנטיבה לדיון הישראלי/יהודי בעל הממד הקורבני. חלק מסרטים אלו הם קו-פרודוקציות דוברות אנגלית בכיכובם של שחקנים אמריקאים ובריטיים, ולעיתים בהשתתפות שחקני משנה ישראלים. בנוסף לכך נראה כי גם קהל היעד הראשוני שלהם אינו בהכרח ישראלי. במרכזם של הסרטים עומדים גיבורים יהודים. הנאצים, מחוללי השואה, כמעט ולא נראים בהם או שהם משמשים בתפקיד שולי. דמויות אלו גם כאן הן חד ממדיות, נטולות קונפליקטים, והפונקציה שלהם היא בעיקר סימון הרוע המוחלט או אלימות נטולת פנים. אני מוצאת לנכון לציין את קו-פרודוקציות אלו בהקשר של קורפוס הסרטים הישראליים העוסקים בנאציזם, מכיוון שיוצריהם המרכזיים הם ישראלים שחונכו במסגרות הסוציאליזציה הישראליות. כך שניתן לבחון את יצירתם בהקשר לדיון הישראלי.

דוגמאות לייצוגים שונים של עלילות המתרחשות על אדמת אירופה יהיו: הגנרל הנאצי המטורף והמגוחך בסרט הפעולה הקומי "מבצע שטריימל" (בני שווילי, 1984), שתפקידו מתמצה בצעקות על פקודיו והתחנפות למפקדיו. גם בסרט "אדם בן כלב" (פול שריידר, 2008) המבוסס על ספרו של יורם קניוק, מעוצב הקצין הנאצי המנהל את מחנה הריכוז כפסיכופט ההופך את האסיר היהודי לכלבו. עלילת הסרט "המרתף" (יעקב גרוס, 1963), מתרחשת ברובה על אדמת גרמניה לאחר המלחמה, ונסובה סביב חוויותיו האישיות של עמנואל ניצול השואה ושאלת הנקמה היהודית. השחקן שמעון ישראלי מציג לבדו את כל הדמויות בסרט, ולרגעים ספורים הוא מופיע כבן דמותו של האנס, הגרמני הצעיר שהפך לקצין אס.אס. הסרט לא מפתח את השאלה: מדוע הפך חברו הטוב של הגיבור היהודי לקצין נאצי אשר אף רצח את אבי חברו? הרמיזה בסרט לעובדת היותם של שני הצעירים מאוהבים באותה בחורה לפני עליית הנאציזם, אינה מספקת תשובה מספקת לנושא כה מורכב

ולאלימות הקשה מצדו של האנס. בסרטים אחרים שעלילתן כולה או בחלקה מתרחשת בזמן השואה, נוכחותם של הנאצים מועטה מאוד ומתבטאת לרוב במספר חיילים בודדים ונטולי אישיות אינדיבידואלית המבצעים פעולות אלימות וצפויות הפוגעות בגיבורי הסרט היהודים. כך נראה המרחב הצ'כוסלובקי הכבוש בסרט "הכלה" (נדב לויתן, 1985), כמו גם המרחב הפולני הכבוש בסרט "אביב 41" (אורי ברבש, 2008). למשך רגעים בודדים נראים חיילים נאצים גם בקו-פרודוקציה "מאוחר יותר" (עמוס גיתאי, 2008), שעלילתה מתרחשת בצרפת העכשווית, ופלאש-בק אחד קצר מחזיר אותה לשנות הכיבוש הנאצי.

סרטים אלו מרתקים וחשובים בהיבטים שונים, אך לעניין העיסוק הקולנועי בנאציזם, ברור כי יוצרי הסרטים אינם מנצלים את המרחב בו פועלות עלילותיהם כדי לשאול אודות התהליך שבו הופך אזרח מן השורה לנתין במשטר נאצי ובהמשך יתכן שאף לרוצח. אלו שאלות הקשורות למוסר ואנושיות העולות במפגש של פושע נאצי עם קורבנו, כיצד נוצר ואיך מתפקד מנגנון טוטליטרי, ומה ניתן ללמוד מכך על החברה האנושית בכללותה. סרטים ספורים אלו פורצים אמנם בחלקם את המרחב הישראלי או הארצישראלי, אך הדיון שלהם נשאר בתחום היהודי הפרטיקולריסטי ולא מתרחב במקרים רבים לסוגיות אוניברסליות.

את הימנעות היוצרים הישראלים מהצבת עלילות סרטיהם בתקופה הנאצית עצמה, מסביר אילן אבישר כדרך להגנה מפני עוצמתה המשתקת של השואה.⁸ מבקר הקולנוע מאיר שניצר טוען שעושי הסרטים בארץ יודעים היטב לטפל בסוגיות חברתיות פנימיות, אך מהססים להציב מצלמה מול דילמות מוסריות ודתיות מורכבות, המעסיקות את מי שנדרש להתייחס לאירופה תחת השלטון הנאצי.⁹ טענות כלליות אלו יכולות לסמן כיווני מחשבה פוטנציאליים, אך הן אינן מספקות תשובות לשאלת גבולות השיח הקולנועי שהציבו לעצמם הקולנוענים הישראלים עד כה. אם כן, מהו אותו איום ישראלי ייחודי המביא את העיסוק הקולנועי האינטנסיבי בשואה להיעצר בדיון במחוללים, בשעה שקולנוענים יהודים ולא יהודים מאירופה ומארה"ב מתמודדים עם סוגיות העוסקות בנאציזם כבר שנים? יתכן והתשובה תמצא דווקא בהתבוננות בהיסטוריוגרפיה של חקר השואה בישראל.

⁸ אילן אבישר. "חרדות לאומיות, סיוטים אישיים: תסביך השואה בקולנוע הישראלי". בתוך: מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי. עורכים: נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן. האוניברסיטה הפתוחה, 1998. עמ' 160.

⁹ מאיר שניצר. "השואה הקולנועית שלנו". מעריב 23.10.2008
<http://www.nrg.co.il/online/47/ART1/801/534.html>

עיסוק מועט בנאציזם גם במחקר הישראלי

בהקדמה לתרגום העברי של הספר "אנשים רגילים" (2004) מאת חוקר השואה כריסטופר בראונינג, כתב המוציא לאור, יהודה מלצר, כי אין מדובר ב"ספר שואה" מן הסוג אליו רגיל הקורא הישראלי. הוא מציין שכאשר קרא לראשונה את ספר זה, הבין כי עבורו כישראלי, מילואימניק, בנם של ניצולי שואה, זו הייתה דרך חדשה להיחשף לעבר הנאצי: "בראונינג מתרכז לא בקורבנות אלא במבצעי הפשעים. אנחנו, הישראלים, שגדלנו על סוג אחר של כתיב, שומעים את קולם הבהיר, המפורט, המזעזע - לא דרך ראיונות, אלא מתוך המסמכים. והקולות שאותם אנו רואים אינם קולות של מפלצות, אלא קולות של אנשים רגילים, ובמקרה הזה: מילואימניקים".¹⁰

מילים אלו מצטרפות לטענותיהם של היסטוריונים דוגמת יפעת וייס ועמוס גולדברג, אודות כך שנמנעה מהקורא הישראלי, שאינו בהכרח קורא את שפות המחקר המרכזיות בנושא כאנגלית וגרמנית, חשיפה למחקר ענף בתחום הנאציזם שפורסם בעולם. ספרות שיכולה להציע קונטקסט היסטורי רחב ומורכב יותר מאשר מחקר השואה הישראלי. המקרה של הספר "אנשים רגילים" הוא אחד מיני רבים. לעברית תורגם הספר יותר מעשור לאחר פרסומו המקורי באנגלית ב-1992, כך כשפרץ בשנות ה-90 פולמוס בראונינג - גולדהאגן שהדהד ברחבי העולם, יכלו הישראלים לקרוא בעברית רק את טענותיו של גולדהאגן, מכיוון שדווקא ספרו פורסם כאן מיד לאחר צאתו לאור באנגלית.¹¹ תפיסותיו של גולדהאגן ביחס לנאציזם ואנטישמיות, אותן הוא מבטא בספרו, תואמות את תפיסות האסכולה הישראלית, כפי שאפרט בהמשך, ויתכן שזו הסיבה שבישראל מיהרו לתרגמו. דוגמה נוספת ומוקדמת יותר שמביא ההיסטוריון בועז כהן, הוא ספרו של החוקר הישראלי יעקב רבינסון "העקוב למישור" (1966), המוקדש להפרכת הטענות העולות בספרה של חנה ארנדט "אייכמן בירושלים" (1963). לטענותיה של ארנדט עצמה בעברית נחשף הציבור הישראלי רק 34 שנה לאחר מכן עם

¹⁰ יורם מלצר. פתח דבר למהדורה העברית. בתוך: אנשים רגילים. כריסטופר בראונינג. ידיעות אחרונות, 2004. עמ' 13.

¹¹ ספרו של דניאל יונה גולדהאגן "תליינים מרצון בשירות היטלר", מייצג תפיסה מנוגדת לתזה העולה בספרו של בראונינג, יצא לאור באנגלית ב-1996, תורגם מיד לעברית ויצא בהוצאת ידיעות אחרונות ב-1996.

תרגום ספרה בשנת 2000¹².

דוגמא מרכזית למצב אותו הגדיר המו"ל מלצר כ"פרק מרגיז במסכת התרבות הפוליטית הישראלית", הוא הסיטואציה שנוצרה סביב תרגום ספרו המונומנטלי של ראול הילברג, מורו ורבו של בראונינג, "חורבן יהודי אירופה". ספר זה שהיה פורץ דרך בחקירתו את המנגנון הנאצי, יצא לאור באנגלית כבר ב-1961 אך תורגם לעברית רק ב-2012. הסיבה המרכזית לכך הייתה כפי הנראה חילוקי דעות עקרוניים בין חוקרי האסכולה הישראלית והילברג, ביחס לתפיסתו הפונקציונליסטית של "הפתרון הסופי" וכתבתו הביקורתית על משתפי פעולה יהודים עם הנאצים בזמן השואה. את פרסומו העברי של הספר בהוצאה לאור של "יד ושם", הקדימה התפייסות רשמית של המכון בירושלים עם החוקר החשוב.

בהגדרת "האסכולה הישראלית" של חקר השואה עוסק מאמרו של דן מכמן, מי ששימש כהיסטוריון הראשי של "יד ושם" בשנות ההתפייסות עם הילברג, ועומד כיום בראש המכון הבינלאומי לחקר השואה של המוזיאון. מכמן מגדיר את האסכולה ככזו המבוססת על התפיסה הירושלמית הדומיננטית שעוצבה על-ידי חוקרי המכון ליהדות זמננו באוניברסיטה העברית, בעיקר יהודה באואר וישראל גוטמן, בשיתוף עם "יד ושם". תפיסה זו מצביעה על האנטישמיות הגרמנית כמניע המרכזי להתרחשותה של השואה, אך נעצרת בשאלות הנוגעות לגורמים אפשריים נוספים שהשפיעו על הנעת התהליכים במנגנון הנאצי. עובדה זו, לטענתו, העמיקה את הפער בין המחקר הישראלי לבין המחקר הגרמני והאמריקאי המעמידים את חקר הנאציזם במרכזם, וייצבה את מעמדו כשולי.¹³ מאפיין מרכזי נוסף ייחודי לאותה אסכולה, אותו מציין מכמן, הוא מרכזיותה של ארץ ישראל בהקשר של השואה. כך שמאז שנות ה-60 הכתיבה הישראלית מתרכזת במחקר של תגובת היישוב היהודי בארץ ישראל למאורעות השואה^{14 15}.

¹² בועז כהן. הדורות הבאים - איככה ידעו? יד ושם, 2011. עמ' 322.

¹³ דן מכמן. "האם יש 'אסכולה ישראלית' בחקר השואה? חקר השואה וחקר האנטישמיות לאור השואה במדינת ישראל". בתוך: לזכור וגם לשכוח: מבט ישראלי אל העבר היהודי. עורכים: אלברט באומגרטרן, ג'רמי כהן, עזרא מנדלסון. עמ' 232.

¹⁴ שם, עמ' 235.

¹⁵ מעניין לציין שמי שמכנה כיום כהיסטוריונית הראשית של "יד ושם", פרופ' דינה פורת, היא אחת החוקרות המרכזיות בארץ שעוסקת בתגובות היישוב הארצישראלי והנהגתו לשואה בזמן מלחמת העולם השנייה, והמפגש של בני היישוב עם ניצולי השואה במרחב הארצישראלי. כלומר, מעמדה המרכזי במכון המחקר מחזק את קו מחקרי זה אותו ציין מכמן במאמרו.

יפעת וייס מבקרת את הדומיננטיות של כתיבה מחקרית ישראלית זו המתרכזת ביישוב היהודי בארץ ישראל, ומגדירה אותה כ"ניכוס" השואה לחיק סיפר לאומי. לדבריה, חלק ניכר בהיסטוריוגרפיה הישראלית מאופיין באתנוצנטריות המדיר את האירוע מהזירה בו התרחש: אירופה, ומעביר אותו לזירה משנית לחלוטין אך מרכזית לכותבים: ישראל. הדגש כאן הוא על יחס היישוב לשואה ויחס המדינה לניצולים, וזוהי כתיבה המונעת על-ידי מוטיבציות פוליטיות עכשוויות בישראל, המעידה על מרכזיות השואה בהווה הישראלית אך החושפת קושי לגשר בין "כאן" ל"שם"¹⁶.

במאמה, בוחנת וייס את ההיסטוריוגרפיה הישראלית של השואה ביחס להיסטוריוגרפיה הגרמנית. היא מתארת שתי מסורות היסטוריוגרפיות מנותקות: של הגרמנים ושל היהודים, כשאת ההיסטוריוגרפיה היהודית של השואה מאפיינים שני היבטים מרכזיים: מיסוד ה"זיכרון" כקטגוריה של המחקר ההיסטורי ומרכזיותה של האנטישמיות. בישראל, לטענתה, בה עיקר הדגש המחקרי הוא על הקורבנות היהודים, בוחרים החוקרים לכתוב מונוגרפיות של עיירות, גטאות או אישים. כלומר, על מכלול החיים היהודיים כחברה נבדלת ונפרדת. כתיבה מדעית זו מבוססת בעיקר על עדויות וזיכרונות של קורבנות השואה ונעשית ב"מחוזות הזיכרון", כבמכון המחקר של מוזיאון "יד ושם". כתיבה זו מאופיינת בשמרנות ונרתעת מהתמודדות עם אתגרים מתודולוגיים. בגרמניה ובארה"ב עומדת כתיבה זו תחת הכותרת "שואה", והיא מופרדת מהחקר המדעי על המחוללים המוגדר "היסטוריה/נאציזם". בכך היא מוצאת בעצם מחוץ לכרונולוגיה ההיסטורית. בישראל גם כן מתקיימת הפרדה כזו המתבטאת בריבוי ספרים על השואה, בעיקר ספרי זיכרונות ועדויות של הקורבנות, ומיעוט ניכר של ספרי מחקר (מתורגמים או מקוריים) העוסקים בנאציזם ומלחה"ע השנייה. הפרדה זו, טוענת וייס, מחבלת ביכולת האפיסטמולוגית להבין את הרדיפה בקשר שבין המחולל, ל"עומד מן הצד" והקורבן.¹⁷

אודות ספרות עשירה הקושרת את השואה והנאציזם להיבטים אחרים של ההיסטוריה האירופאית, כגון קולוניאליזם, לאומיות מודרנית וכדומה, כותב ההיסטוריון עמוס גולדברג במאמר דעה בעיתון "הארץ", המופנה לציבור הרחב. חקירה של הרקע התרבותי והפוליטי בתוכו צמח הנאציזם, מהווה, לדבריו, את המפתח

¹⁶ יפעת וייס. "עבר שנשאר זה שעובר: שואה כהיסטוריה". בתוך: זיכרון ושכחה: גרמניה והשואה. עורכים: יפעת וייס וגלעד מרגלית. הקיבוץ המאוחד, 2005. עמ' 132-133.

¹⁷ שם. עמ' 132-133.

לנסות ולהבין מבחינה היסטורית את השואה. אך כל זאת אינו נגיש לקורא הישראלי בעברית, ואינו בא לידי ביטוי בשיח הציבורי או במערכת החינוך. בהמשך לדבריה של יפעת וייס על "מחוזות הזיכרון" הישראליים, טוען גולדברג, כי המסקנה הבלתי נמנעת ממצב זה היא שאנו מעוניינים לזכור את השואה אבל לא ממש להבין אותה כאירוע היסטורי שהתרחש בעולם הזה. הסברו לכך הוא החשש שאם נבין אותה על כל מורכבותה, גם נבין עד כמה היא צמחה מתוך הקשרים היסטוריים, תרבותיים ופוליטיים שאינם כה זרים למציאות שבה אנו עצמנו חיים.¹⁸

לסיכום חלק היסטוריוגרפי זה, אדגיש כי תמונת ההיסטוריוגרפיה הישראלית מורכבת מכפי שניתן להציג במסגרת זו, אך אין בכך כדי לשנות כמה נטיות מחקריות מובהקות, כפי שעולה בביקורת אליה התייחסתי. הישגם של חוקרי האסכולה הישראלית הוא בכתיבה האדירה על החיים היהודיים בדגש על הקהילות השונות, כ"שאיפה לגאול את היהודים מסטטוס האובייקט להשמדה, ולהפכם לסובייקטים היסטוריים בתקופה הנאצית", כפי שהגדיר גולדברג עצמו באחד ממאמריו.¹⁹ חלק ממיסדי האסכולה היו הם עצמם ניצולי שואה, שכתבו על הקהילות מהן הגיעו, ראו את תפקידם במחקר ההיסטורי של העולם היהודי שנכחד. בנוסף, למרות הטענות העולות ביחס למיעוט במחקרים ישראליים העוסקים בנאציזם ותרגום ספרים בנושא לעברית, חייבים לתת את הדעת גם על מספר חוקרים ישראלים (חלקם חיים ויוצרים מחוץ לישראל) בעיקר מתחום ההיסטוריה הכללית, שפרסמו רבות בנושא זה על היבטיו השונים. חלקם מעמיד דור המשך העוסק במחקר הנאציזם.²⁰

¹⁸ עמוס גולדברג. "ומה אנחנו יודעים על השואה". הארץ 2.5.2011. <http://www.haaretz.co.il/opinions/1.1172708>

ראו מאמר דעה נוסף של גולדברג בעניין, בו הוא מרחיב אודות ספרות מתורגמת: <http://www.haaretz.co.il/literature/study/1.1869097>

¹⁹ Goldberg Amos. "The victim's voice and melodramatic aesthetics in history". In: *History and Theory* 48. October 2009. p. 223.

²⁰ מספר דוגמאות של ספרות מאת החוקרים המרכזיים בתחום: משה צימרמן - עבר גרמני זיכרון ישראלי (עם עובד, 2002); שאול פרידלנדר - גרמניה הנאצית והיהודים, שנות הרדיפות: 1939-1933. (עם עובד, 1997); אברהם ברקאי - הכלכלה הנאצית (ספריית פועלים, 1986); עמר ברטוב - צבאו של היטלר (דביר, 1998); גלעד מרגלית - ג'נוסייד: גרמניה הנאצית והצוענים (האוניברסיטה הפתוחה, 2006); עודד היילברונר - עליית המפלגה הנאצית לשלטון (מאגנס, 1993) כמו גם עבודות הדוקטורט של תום שגב (חיילי הרשע - מפקדי מחנות הריכוז, הוצאת דומינו, 1989, 2001), גלעד נתן (עמדתה של הכנסייה הקתולית ותרומתה למאמץ המלחמתי של הרייך השלישי, ועמדתה ביחס למלחמה, האוניברסיטה העברית, 2009), ונוספים.

דיאלוג בין הקולנוע הישראלי ומחקר השואה

מתוך פרספקטיבה זו של המחקר ההיסטורי, ניתן לחזור ולדון באופיים של הייצוגים הקולנועיים הישראליים של השואה והנאציזם. כמה מנקודות הדמיון בין שתי ההיסטוריוגרפיות יהיו: "ניכוס" השואה לחיק הסיפור הלאומי, חוסר היכולת לגשר על הפער בין "כאן" לבין "שם": כלומר בין המרחב הישראלי והמרחב בו התרחשו אירועי השואה במציאות, התמקדות הדיון בעיקר בקורבנות באופן היוצר ניתוק בקשר הבלתי נפרד בין הקורבנות והמחוללים, חוסר התמודדות או התעלמות מהיבטים נוספים לאנטישמיות הקשורים במנגנון הנאצי, ודגש על פרטיקולריסטיות יהודית לעומת הקשרים אוניברסליים רחבים יותר. אלו הם הדגשים אליהם נחשף הציבור הישראלי לאורך השנים במערכת החינוך ובשיח הציבורי, ועל כן אופי ביטויים בקולנוע הישראלי אינו מפתיע.

חקר השואה בעולם משתנה, כפי שמציינת יפעת וייס במאמרה, ומתייחסת גם לדור חדש של היסטוריונים גרמנים המרחיבים את טווח נושאי עבודתם מהתמקדות בחוללי השואה גם לחקר הקורבנות. במקביל מקדמים חוקרים ישראלים שונים את תרגומה לעברית של ספרות מחקר מגוונת בנושא הנאציזם והשואה.²¹ שינוי זה יכול להגיע גם לקולנוע הישראלי. ניתן לשאול האם חיוני שתיווצר, לדוגמא, הגרסה הקולנועית הישראלית לספר הפרובוקטיבי "נוטות החסד" (2006) לג'ונתן ליטל? זו אפשרות לגיטימית כמובן, אך יתכן כי על מנת להעניק ביטוי קולנועי למורכבות הישראלית הספציפית כלפי הדיון בנאציזם, ניתן לקבל השראה מהגישה המתודולוגית אותה מציע שאול פרידלנדר ביחס לכתבה היסטורית בנושא השואה והנאציזם והיא: נרטיב היסטורי מעורער המשלב את קולותיהם של הקורבנות ושל הרודפים.

פרידלנדר טוען שבניגוד לתפיסות האוניברסליות המתעלמות במקרים רבים מנרטיב הקורבנות, הזווית היהודית הכרחית בכתבה על המאורעות ההיסטוריים. זאת על מנת לחדד את ההבנה אודות השפעתם של היהודים על המאורעות ההיסטוריים. אך הוא מציין, כי את ההתמקדות הישראלית במונוגרפיות של החיים היהודיים מכאן, ואת הקטגוריות האנליטיות ששימויות לחקר המרצחים ומערכת ההשמדה משם, יש להחליף

²¹ סנונית נוספת השנה היא צאתו לאור בעברית של ספרו של הסוציולוג זיגמונט באומן "מודרניות ושואה" (רסלינג, 2013) שיצא לאור לראשונה באנגלית ב-1989 ועורר דיון בינלאומי סוער.

ברצף של מסגרות זמן הכוללות את המרחבים, את הקורבנות ואת החברה הסובבת. בכך יקבל המחקר ההיסטורי את ההקשרים הרחבים ביותר של המאורעות, בתוכם הקשר הבלתי נפרד בין הקורבן למחולל.²² לכתובה משולבת זו, כפי שמגדירה פרידלנדר, יש משמעות ספציפית בחקירת אירוע קיצוני כמו השואה. יש להיסטוריה נטייה "לביית" מאורעות קיצוניים, לטענתו, על כן נדרש שיבוש הנרטיב היציב של ייצוג אירועים אלו, כדי להבקיע דרך בתוך מרקם התיאור ההיסטורי "המנותק" וה"אובייקטיבי". ההיסטוריון נדרש לפיכך לערער את הנרטיב הלמדני, להציג פרשנויות חלופיות, להציב סימני שאלה ולהשתמש בנקודות מבט שונות. זאת על מנת לחשוף את מוגבלות הכתיבה ההיסטורית.²³

אם נשוב לביטוי קולנועי של דמויות אנושיות מורכבות, כותב יגאל בורשטיין, הקולנוען והתיאורטיקן הישראלי, כי הימנעות מקביעת משמעות היא מתנת חירות המחשבה סרטנים מעניקים לצופיהם. קריאה לרוע בשמו, או סרט שמסביר עצמו כדי להציג את עמדותיו, פוטר את הצופה מאחריות לחשיבה ולשיפוט, וחוסם אפשרות של שיח אמפטי עם הצופה.²⁴ עד כה סימנו הקולנוענים הישראלים את "הרוע" הנאצי במירב הסרטנים העוסקים בשואה, מבלי לנסות ולבחון אותו לעומק ולמצוא בו את ההיבטים האנושיים המורכבים. לעומת זאת דמויות הקורבנות, יהיו אלו יהודים או ישראלים-יהודים, זכו לדגש רב ואפשרו יצירת דיון בהקשר של החברה הישראלית וזיכרון השואה. יצירה קולנועית משולבת, על-פי תפיסתו התיאורטית של פרידלנדר, השואפת לדיאלוג מורכב בין ההיסטוריון והקורא, או הקולנוען והצופה, תאפשר ליוצרי קולנוע ישראלים ליצור עולמות מאתגרים חדשים. התבוננות מורכבת בדמויות של נאצים, תדגיש את החקירה האנושית-חברתית האוניברסלית בתוך המציאות הטרגית של השואה והשפעותיה העתידיות. יש בכוחו של קולנוע זה להרחיב את גבולות התודעה הישראלית.

²² שאול פרידלנדר. "היסטוריה משולבת של השואה: אפשרויות ואתגרים". בתוך: תיאוריה וביקורת 40, קיץ 2012. עמ' 115.

²³ Saul Friedländer. "Trauma, Transference and 'Working through' in Writing the History of the 'Shoah'". In: History and Memory Vol. 4 no.1 spring-summer. 1992. p. 53.

²⁴ יגאל בורשטיין. מבטי קרבה. מאגנס, 2009. עמ' 96-98.