

טראומה וייצוגיה בקולנוע האידי בפולין, 1924-1949

דפנה דולינקו*

מבוא: הקולנוע האידי והטראומה

אויפֿן פּריפעטשיק ברענט אַ פֿייערל,
און אין שטוב איז קאַלט,
ווייל די ביידע ליצים זענען טויט שוין לאַנג,
און מיר יונגע – אַלט.¹

פרפראזה זו לשירו המפורסם של וורשבסקי, הוצעה על-ידי המשורר האידי, איציק מאנגר, כתקציר רעיוני לסרט שרצה ליצור על שני הליצנים היהודיים המסורתיים: הערשעלע מאוסטרופול ושייקה פֿיפֿער. הצעתו זו הובאה בפני מפיק הסרטים הפורה היהודי-פולני שאול גוסקינד בשנת 1938. הסרט מעולם לא הופק.² בהסתכלות לאחור, שירו של מאנגר מקבל אספקט טראגי – "שני הליצים מתו מזמן" – כולנו יכולים להעריך כיום מדוע סרט זה לא הופק. אנו חיים בעולם בו ידוע לנו מה היה סופם של יהודי פולין, ומשום כך ידועה לנו גם סופה של תעשייתם הקולנועית. אולם, מעטים הם האנשים המכירים את הסרטים שתעשייה זו הצמיחה. מדובר ביצירה מצומצמת, אך מצליחה, הכוללת בתוכה סרטים שעוסקים במגוון רחב של נושאים, ושמשתייכים למגוון רחב של ז'אנרים. אולי בניגוד למצופה, יצירה זו לא הסתיימה בשנת 1939.

בתחילת שנת 2007 נחשפתי לסרט אידי בשם "אונדזערע קינדער" ("הילדים שלנו"). סרט זה נוצר בשנת 1948 בבית יתומים הסמוך לעיר לודז'. מדובר בסרט ייחודי המספר את סיפורם של ניצולי שואה – מבוגרים וילדים, המנסים להתמודד עם טראומת השואה. ייחודיותו של הסרט באה לו משום כמה סיבות. ראשית, הוא אחד הסרטים הראשונים המציגים את השואה היהודית. שנית, סרט זה הוא מראשוני הסרטים, אם לא הראשון, העוסקים בשאלת "הייצוג הנכון" של טראומת השואה.³ מעבר לכך, סרט זה הוא סרט סמי-דוקומנטארי, שנוצר על-ידי ניצולי שואה ושכל שחקניו הם ניצולי שואה. לפיכך, ניתן ללמוד ממנו רבות על הדרך בה תפסו ניצולי שואה אלה את מצבם, ובייחוד את הדרך בה האמינו שיש להתמודד עם טראומת השואה.

* דפנה דולינקו היא תלמידה באוניברסיטה העברית בירושלים. חיבור זה הוגש במקור לקורס "אירופה לאחר 1945: זיכרון, טראומה, וסרט הקולנוע", 2007.

¹ על הכירה אש בוערת / ובחדר קר / כי שני הליצים מתו מזמן / ואנו הצעירים – הזדקנו. מתוך נ. גרוס, תולדות הקולנוע היהודי בפולין: 1910 – 1950, ירושלים, תש"ן, עמ' 79 (תרגום של גרוס).

² גרוס, שם.

³ I. Konigsberg, "Our Children and the Limits of Cinema: Early Jewish Responses to the Holocaust", *Film Quarterly*, vol. 52, no. 1 (1998), p. 8.

שאלת הטרומה בקולנוע

שאלות הקשורות בדרך התמודדותם של יוצרי סרטים שונים עם נושאי טראומה הן שאלות המעסיקות חוקרים והוגים רבים בימינו. הבסיס לכל ההתעסקות הזאת היא הגדרתו של פרויד את מושג הטרומה. פרויד הגדיר מושג זה לראשונה, כאשר ניסה לאפיין את תופעת ההיסטוריה. בתורת פרויד וממשיכיו, הטרומה היא: "אירוע בעל אופי טוטאלי, שבו חש הסובייקט פחד עז, חוסר ישע, אובדן שליטה וסכנת הכחדה".⁴ הסובייקט, שחוה "אירוע חבלתי" ידחיק, כתהליך הגנתי, את מכלול החוויות שחוה למעמקי הבלתי-מודע. לתודעה של האדם אין גישה לחוויות אלה. מדובר במנגנוני הגנה משולבים של הדחקה (repression) ושל הכחשה (denial). מנגנונים אלה מאפשרים לאדם לנהל אורח חיים נורמאלי. אבל החוויות החבלתיות שאוחסנו בבלתי-מודע, ייצרו בסופו של דבר תופעות פתולוגיות, כגון סכיזופרניה, היסטוריה ועוד. רק "שחזור" ועיבוד של הזיכרונות עשוי להביא לידי החלמה. בכדי להבין השערה זו, חשוב להדגיש את ההבחנה שבין "זיכרון חבלתי" לבין "זיכרון סיפורי". הראשון הוא תחושתני ולא-מודע, שנשלף באופן לא רצוני, ואילו השני הוא מילולי, מודע, רצוני ומשתנה. ניתן בעצם לסכם ולומר, שהשני נמצא בתוך נרטיב של הזיכרון הנורמאלי, כאשר הראשון נמצא מחוץ לנרטיב זה.⁵

במהלך שנות ה-90 של המאה ה-20, החלו להשתמש בשיח הפסיכולוגי סביב הטרומה ככלי למחקר תרבותי-חברתי. לדוגמה, דומיניק לה-קפרה ניתח סדרה שלמה של טקסטים היסטוריים ותיאורטיים, בעיקר כאלה הקשורים בשואה, תוך שימוש בקטגוריות שהעמיד פרויד. בהדרגה, החלו ליישם את התיאוריות של "טרומה תרבותית" גם בחקר הקולנוע⁶ – מהם גבולות הייצוג? האם בכלל ניתן לייצג? מה ניתן ללמוד מדרך ייצוג הטרומה על החברה בה הסרט נוצר? וכדומה. בייחוד תפסו מקום מרכזי בשיח מחקרי זה שאלות הקשורות בייצוגה של טראומת השואה. ייתכן ודבריו אלה של אדם לוונשטיין יכולים לספק הסבר למרכזיות זו של השואה:

דיבור על "זוועות ההיסטוריה" או על "טרומה היסטורית" היא הבנה כי המאורעות האלה הם פצעים. אושוויץ. הירושמה. וייטנאם. אלו הם שמות הקשורים למקומות ולאירועים מוגדרים. אולם הם גם פצעים במארג התרבות וההיסטוריה ששותתים דם מבעד למסגרות המקובלות של זמן ומקום.⁷

ציטוט זה של לוונשטיין מראה שישנו משהו ייחודי ב"טרומות היסטוריות", אירועים שמהווים "פצעים" המשפיעים על החברה האנושית כולה. השואה היהודית מהווה "פצע" כזה. משום עובדת היותה של השואה "פצע המדמם מבעד למסגרות זמן ומקום", שאלות הקשורות בייצוגה הנכון של השואה בקולנוע, הן שאלות שהטרידו וממשיכות להטריד יוצרים והוגים רבים גם בימינו. כפי שצוין לעיל, הסרט "אונדזערע קינדער" מנסה גם הוא להתמודד עם שאלות אלה. אולם בשונה מסרטים אחרים שעוסקים בטרומת השואה, יוצריו ושחקניו של "אונדזערע קינדער" הם

⁴ ע. גולדברג, "הקדמה ללכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה", בתוך ד. לה-קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, תר. י. פרקש, ירושלים, 2006, עמ' 14.

⁵ י. נחשון, "מזיכרון משוחזר לזיכרון מסולף וחוזר חלילה", פסיכולוגיה, ז' (תשנ"ט), עמ' 7 – 16.

⁶ J. Hirsch, *After Image: Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia, 2004, p. 8

⁷ A. Lowenstein, *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York, 2005, p. 1

ניצולי שואה בעצמם, המנסים להתמודד עם הטראומה שחוו. מבחינה זו, אין ספק שהסרט הוא יוצא דופן ביותר, שכן הוא הסרט האידי-פולני היחידי שמתעסק בטראומת השואה ובשאלת ייצוגה. אולם, סרט זה הוא איננו הסרט האידי היחיד שנוצר על אדמת פולין.

מכיוון שהסרטים האחרים נוצרו בשנים שבין שתי מלחמות העולם, לא ניתן למצוא בהם ייצוג של טראומת השואה, אך נשאלת השאלה האם ניתן למצוא בהם ייצוג של טראומות קולקטיביות אחרות. בעבודתי אנסה לבחון שאלה זו, במטרה לנסות ולהבין כיצד, אם בכלל, מיוצגת הטראומה בקולנוע האידי-פולני הטרומ-מלחמתי. אנסה גם לבחון כיצד מיוצגת הטראומה בסרט הבתר-מלחמתי "אונדזערע קינדער". לבסוף, אשווה את המסקנות המתקבלות משתי בחינות אלה, במטרה לענות על השאלה הבאה: האם השואה כ"פצע במארג התרבות וההיסטוריה", הובילה את הקולנוע האידי-פולני למציאת דרך ייצוג חדשה של הטראומה, דרך ייצוג שונה מזו שהייתה קיימת בקולנוע הטרומ-מלחמתי?⁸

בכדי לענות על השאלות הללו, אערוך סקירה שתכלול שלושה עשר סרטים עלילתיים, מהם שניים-עשר שנוצרו בפולין העצמאית, בין השנים 1924 – 1939, ואחד שנוצר בפולין שלאחר המלחמה, בשנת 1949.⁹ העבודה תהיה מחולקת לשני פרקים מורחבים: הסרט האידי בפולין העצמאית והסרט האידי בפולין שלאחר המלחמה. חלוקה זו תאפשר לי להבחין בשינויים, אם בכלל יש כאלה, בין צורת ההתמודדות עם הטראומה בעולם הטרומ-מלחמתי, לבין צורת ההתמודדות שקיימת בעולם הבתר-מלחמתי. אנסה גם לבדוק מה ניתן ללמוד מהדרך בה מיוצגת הטראומה בשתי התקופות השונות על יוצרי הסרטים השונים, ועל הקהל היהודי ממנו סרטים אלה צמחו. לפני שאפנה לסקירה זו, ברצוני להגדיר בקצרה את הקולנוע האידי-פולני.

קולנוע אידי-פולני מהו

כאשר מדברים על "קולנוע אידי" הכוונה היא בראש ובראשונה לסרטים דוברי יידיש. אולם הגדרה זו מתאימה רק לסרטים שנוצרו בעידן הסרט המדבר. כיצד יש להתייחס לסרטים שנוצרו בעידן הסרט האילם? בהתאם להגדרות שקבע נתן גרוס בספרו על הקולנוע היהודי בפולין, התייחסותי תהיה אך ורק לסרטים שנושאים יהודי, שהופקו על-ידי יוצרים יהודיים ושנוצרו בעיקר עבור קהל צופים יהודי.¹⁰ חשוב לציין שלסרטים אלה נלוו לרוב גם כתוביות פולניות, ובכך גם הקהל דובר הפולנית יכול היה להיחשף לקולנוע האידי.¹¹

לאחר שהגדרתי בקצרה את מהותו של הקולנוע אפנה כעת לניתוח מעמיק של יצירת

הקולנוע האידי בפולין, בשנים 1924 – 1949.

⁸ ברצוני להדגיש, שבעבודתי זו אעסוק בשתי תקופות, שהטראומות העולות מהן הן שונות. בתחילה, אעסוק בתקופה הבין-מלחמתית, ואבדוק כיצד טראומת ההווה הקשה מתבטאת בסרטי התקופה. לאחר מכן, אעסוק בתקופה הפוסט-מלחמתית, ואבדוק כיצד טראומת השואה, שהיא למעשה טראומת העבר הקרוב, מתבטאת בסרט שנוצר בתקופה זו. למרות השוני בין הטראומות, כמדומני שיש מקום להשוואה, שכן מטרתי היא כללית – לבדוק כיצד התמודדו עם טראומה.

⁹ בשנות המלחמה לא נוצרו סרטים דוברי יידיש בפולין.

¹⁰ גרוס, שם, עמ' 11. אם כי גרוס הרחיב למעשה את הגדרתו זו, כאשר התייחס לסרטים שנוצרו לפני מלחמת העולם הראשונה.

¹¹ גרוס, שם, עמ' 18.

1. הסרט האידי בפולין העצמאית: ההווה בראי העבר

1.1. יהודי פולין בין שתי מלחמות עולם: פולנים, יהודים וקולנוע

פולנים ויהודים

בשנת 1918 קמה פולין העצמאית. תקומתה באה לה לאחר כ-150 שנה של כפיפות לשלטונות זרים. המדינה החדשה נתקלה בבעיות רבות. בין 1918 ל-1926, שנת תפיסתו של גיבור המלחמה הגנרל יוזף פילסודסקי את השלטון, קמו ונפלו כשתיים-עשרה ממשלות בפולין. המצב הכלכלי היה עגום ביותר. האינפלציה הרקיעה שחקים ומחירי המצרכים הבסיסיים האמירו.¹² אחת מבעיותיה הקשות ביותר של פולין הייתה בעיית המיעוטים הלאומיים. אין זה פלא שלאחר מאבק ארוך ועיקש לעצמאות לאומית, שאיפתה של פולין הייתה ליצור מדינת לאום. אולם המדינה עמדה בפני קושי – שליש מהאוכלוסייה הפולנית הייתה אוכלוסיית מיעוטים: אוקראינים, ביילורוסים, גרמנים ויהודים. ככלל, ניתן לומר שכל הממשלות שקמו בפולין שבין שתי המלחמות נקטו במדיניות של לאומנות פולנית. אפילו הגנרל פילסודסקי, מי שלהלכה דגל ביחס ליברלי וסובלני כלפי המיעוטים, הנהיג מדיניות לאומית בימי שלטונו.¹³

בתוך תמונה כללית זו השתלבו היהודים. על-פי הגדרת השתייכותם הדתית חיו בשנת 1921 בפולין 2,855,318 יהודים, וב-1931 מנתה האוכלוסייה היהודית 3,113,933. הם היו כ-10% מהאוכלוסייה הכללית – המיעוט הלאומי השני בגודלו בפולין. היהודים היו יסוד עירוני, כאשר עיסוקיהם המרכזיים היו מלאכה, מסחר ומקצועות חופשיים כגון הוצאה לאור, רפואה וכדומה.¹⁴ עזרא מנדלסון מגדיר את מערכת היחסים שהייתה קיימת בין היהודים לבין הפולנים בפולין העצמאית כשלילית ביותר. צירוף של גורמים הוביל לקיומה של מערכת יחסים שלילית זו. בראש ובראשונה, היהודים היו מיעוט לאומי המפוזר בכל רחבי פולין, מיעוט שהיווה מעין "עצם בגרוך" עבור מדינת הלאום הפולנית. מעבר לכך, העובדה שהיהודים מילאו תפקיד כה חשוב בחיי הכלכלה והתרבות של פולין רק החריפה את הבעייתיות. לבסוף, היותה של פולין מדינה קתולית, שבה הכנסייה תפסה מקום חשוב גם בפוליטיקה, השפיעה על היחס כלפי היהודים "אויבי הנצרות". לפי מנדלסון: בפולין העצמאית, שבה חברו יחדיו אנטישמיות דתית מסורתית ולאומנות פולנית שהשתחררה מכבליה, ועל רקע של אי-יציבות חברתית, כלכלית ומדינית יצרו אווירה עוינת יותר ליהודים מאשר אי-פעם בהיסטוריה החדשה של פולין.¹⁵

קולנוע

¹² Hoberman, *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*, Philadelphia, 1991, p. 73.

¹³ ע. מנדלסון, *התנועה הציונית בפולין – שנות ההתהוות: 1915 – 1926*, תר. גד לוי, ירושלים, תשמ"ו, עמ' 300 – 302.

¹⁴ שם, עמ' 307 – 308.

¹⁵ שם, עמ' 308.

כפי שצוין לעיל, היהודים היוו חלק חשוב מחיי התרבות של פולין. מקום מרכזי ביותר תפסו היהודים בתעשיית הקולנוע הפולנית. לאחר מלחמת העולם הראשונה, התעשייה הקולנועית במדינה העצמאית החדשה כמעט ולא הייתה קיימת. המצב הכלכלי הקשה שתואר לעיל גרם לממשלה להטיל מיסים כבדים על יוצרי הסרטים ועל בעלי אולמות הקולנוע. כתוצאה מכך, השוק הפולני הוצף בסרטים זרים שזכו להצלחות מסחררות.¹⁶ בהדרגה, עם התייצבות המצב הכלכלי, החלה תעשיית הקולנוע להתבסס ואף לשגשג. קמו חברות הפקה חדשות, ונוצרו סרטים במגוון רחב של ז'אנרים.

חלק ניכר מחברות ההפקה החדשות היו בבעלות יהודית: "ספינקס" של אלכסנדר הרץ, "מטאור" (בהמשך "ליאו-פילם") של ליאו פורברט, "סקטור" ו"כינור" של האחים גוסקינד ו"גריין-פילם" של יוסף גריין. רוב החברות הללו הפיקו הן סרטים פולניים והן סרטים אידיים. אולם היו גם כאלה, כדוגמת חברת ההפקה "גריין-פילם", שהתמחו בהפקת סרטים אידיים.

הרעיון ליצור סרטים אידיים עלה עוד לפני מלחמת העולם הראשונה, ויצירה זו פרחה בין שתי המלחמות. חשוב להסתכל על היצירה הקולנועית האידית כחלק ממכלול היצירה האידית הענפה, שפרחה בפולין שבין שתי מלחמות העולם. הספרות, התיאטרות, המוסיקה והעיתונאות האידית הגיעו לשיאי יצירה באותה התקופה. נראה שאין זה פלא – הריכוז היהודי בפולין היה ריכוז בעל מודעות עצמית גבוהה ביותר, ורובו של ריכוז זה היה דובר יידיש.¹⁷ כהוכחה לכך ניתן לעיין בנתוני המשאל של שנת 1931, המוזכר לעיל. במשאל זה, 2,489,034 איש, קרוב ל-80% מאלה שהצהירו על עצמם כ"בני דת משה", הצהירו על כך ששפת אמם היא יידיש.¹⁸

מטרתה של תעשיית הסרטים האידית הייתה יצירת סרטים עבור הריכוזים היהודיים בפולין ובארצות-הברית.¹⁹ קשה לומר בוודאות מיהו הקהל היהודי-פולני שצפה בסרטים אלה, שכן אין בידינו נתונים סטטיסטיים מדויקים. בכדי לנסות ולקבל מענה לשאלה, יש לקחת בחשבון כמה גורמים. ראשית, רוב בתי הקולנוע הפולניים היו ממוקמים בערים המרכזיות של פולין.²⁰ ניתן להסיק מכך, שמי שבדרך-כלל צפה בסרטים אלה היו יהודים עירוניים. מעבר לכך, ואולי אף בהמשך לזאת, כמדומני שאף ניתן להעריך, שמי שהלך לבית הקולנוע, היו לרוב יהודים שעברו תהליך של מודרניזציה, ואולי אף תהליך של חילון. זהבית שטרן אף מציינת, שמדובר בקולנוע עממי, כאשר רבים מקהל צופי השתייכו לשכבות החלשות בחברה.²¹

לאחר סקירה קצרה זו של החיים היהודיים בפולין ושל תעשיית הקולנוע האידית הפולנית, ברצוני לפנות כעת לסקירת הסרטים עצמם. מטרתי בתת-הפרק הבא תהיה לנסות ולמצוא קווי אופי על כלל הסרטים האידיים שנוצרו באותה התקופה. באמצעות קווי אופי אלה, ובאמצעות ניתוח קצר

¹⁶ M. Haltof, *Polish National Cinema*, New-York, 2002, p. 10.

¹⁷ גרוס, שם, עמ' 18.

¹⁸ ח. שמרוק, "עברית-יידיש-פולנית: תרבות יהודית תלת-לשונית", בתוך ח. שמרוק וש. ורסס (עורכים), בין שתי מלחמות עולם – פרקים מחיי התרבות של יהודי פולין ללשוניותיהם, ירושלים, תשנ"ז, עמ' 11. אין ספק שמספר זה איננו מדויק לחלוטין, וייתכן שהיו כאלה שבחרו להצהיר על שפתם כיידיש מסיבות אידיאולוגיות. אך בכל מקרה, נראה שמספר דוברי היידיש היה רב ביותר.

¹⁹ אם כי כפי שצוין במבוא, גם הקהל הפולני הלא-יהודי יכול היה ליהנות מסרטים אלה, שכן לרוב, צורפו לסרטים כתוביות בפולנית.

²⁰ Hoberman, *Ibid.*, p. 222. לקח זמן רב עד שהחלו להיבנות בתי קולנוע באזורים הכפריים של פולין.

²¹ ז. שטרן, המלודרמה הקולנועית היידישית – דיוקנה של תרבות בלא נחת, עבודת גמר לתואר מוסמך, ירושלים, 2005, עמ' 26.

של הסרטים השונים, אנסה לענות על השאלה – האם ניכרת בסרטים אלה התמודדות עם טראומה, ואם היא אכן ניכרת, כיצד מתבטאת התמודדות זו.

2.1. "צווישן צווי וועלטן"²²: טשטוש הגבולות

בין השנים 1912 – 1914, שלמה זיינביל רפפורט, הידוע יותר בכינויו הספרותי – ש. אנ-סקי, ערך מסע ברחבי רוסיה, בכדי לאסוף ולשמר סיפורי פולקלור יהודיים וחומר היסטורי יהודי. כתוצאה ממסע זה, ותוך כדי שימוש בחומר הרב שיצר, כתב אנ-סקי את מחזהו המוכר ביותר – "בין שני עולמות" או "הדיבוק"²³.

ג. הוברמן בחר בשם היצירה – "בין שני עולמות" – כתת-הכותרת לספרו המונומנטאלי על ההיסטוריה של הקולנוע האידי. הסיבה לבחירתו זו היא העובדה שהקולנוע האידי נע בין שני עולמות – בין עולם השטעטל המזרח אירופאי, לבין העולם המודרני באמריקה. לדעתי, אין ספק שהמילים "בין שני עולמות" הן מתאימות ביותר אם ברצוננו להגדיר את הקולנוע האידי בכללותו. אולם כמדומני שמלים אלה מתאימות במיוחד אם ברצוננו להגדיר את היצירה הקולנועית האידית בפולין. בכדי להסביר תפיסתי זו, ברצוני למתוח כעת כמה קווי אופי לסרט האידי-פולני.²⁴

כפי שציינתי במבוא, בפולין שבין שתי המלחמות נוצרו שניים-עשר סרטים אידיים עלילתיים.²⁵ ניתן לחלק את היצירה לשתי תקופות: 1924 – 1929 ו-1936 – 1939. בתקופה שבין 1924 – 1929 נוצרו שלושה סרטים אידיים. עלילת שניים משלושת הסרטים האלה מתרחשת בימי המרד הפולני של שנת 1863. בתקופה השנייה, התקופה שבין השנים 1936 – 1939, נוצרו תשעת הסרטים הנותרים.²⁶ כל הסרטים הללו עוסקים בעולם יהודי ובקונפליקט שבין עולם המסורת לבין העולם החילוני. חלק ניכר מהסרטים מבוססים על מחזות או ספרים שנכתבו בשני העשורים הראשונים של המאה העשרים. אולם לדעתי, קו האופי המרתק ביותר, הוא שאין ולו סרט אחד שנוצר בתקופה זו, שעלילתו מתרחשת בהווה.

עלילות הסרטים שנוצרים בשנות ה-20, ועלילותיהם של "דער דיבוק" (1937) ו"תקיעת כף" (1937) מתרחשות במאה ה-19. סרטים כ"על חטא" (1936) ו"אָ בריוועלע דער מאַמען" (1938) מתרחשים לפני ובימי מלחמת העולם הראשונה.²⁷ בסרטיו של יוסף גרין: "יידל מיטן פֿידל", "דער

²² תרגום: "בין שני עולמות".

²³ I. Konigsberg, "The Only 'I' in the World: Religion, Psychoanalysis and The Dybbuk", *Cinema Journal*, vol. 36, no.4 (1997), p. 23.

²⁴ למרות העובדה שיש ביצירה הקולנועית בפולין מגוון רחב של ז'אנרים ונושאים, כמדומני שאפשר למצוא בה כמה קווי אופי משותפים.

²⁵ לפרטים על הסרטים ועל תכניהם ניתן לפנות לפילמוגרפיה שנמצאת בסוף עבודה זו.

²⁶ התקופה מכונה "עידן הזהב של הקולנוע האידי בפולין", משום ריבוי היצירות שבה.

²⁷ חשוב לציין שעלילת "על חטא" מתרחשת גם בהווה. בכך, סרט זה מהווה את הסרט היחיד שהתרחשותו נוגעת גם בהווה. לצערי, מכיוון שאין באפשרותי לצפות בסרט זה, אינני יכולה לנתח את ההווה העולה מיצירה זו. אולם מקריאה של ביקורות על הסרט, כדוגמת ביקורתו של מיכל קיטאי שתובא להלן, נראה לי שניתן לומר שלפחות חלק מהאנשים שצפו בסרט זה הרגישו כאילו הם צופים בעבר ולא בהווה. מעבר לכך, כמחצית מהסרט מתרחשת בעבר.

פורים-שפילער" (1937) ו"מאמעלע" (1938) מימד הזמן כמעט ולא קיים בהם,²⁸ וצפייה בהם מעלה את ההרגשה כאילו צופים במשהו, שמנותק לחלוטין מההווה הבעייתי שקיים בפולין של אותה עת. הסרט האחרון שנעשה בפולין שבין המלחמות הוא "אָן אַ היים" (1939), וגם הוא עוסק בעבר.²⁹ נראה שאנשים שונים באותה תקופה, בעיקר אינטלקטואלים, הבחינו בהתעסקות המרובה הזאת, ונראה שחלקם העבירו ביקורת עליה. כדוגמה לכך ניתן לראות את דבריו של מיכל קיטאי, מבקר הקולנוע של ה"ליטערארישע בלעטער", שכתב בשנת 1936 את הדברים הבאים על הסרט "על חטא":³⁰

קודם כל לנושא הסרט, שהוא כה רחוק מתפיסתנו אנו. אנו חיים בזמנים מיוחדים, בתקופה של תוקפנות, סערה וסבל. יש בעיות אקטואליות קשות. סביבנו ובתוכנו מתחולל מאבק... במשך מאות שנים לא חי העולם בקדחתנות כזאת – בשעה שכפות המאזניים נעים מכאן לכאן... למה לנו ללכת בדרך המלודרמה?... על האמנות לתת תשובה על שאלות אקטואליות, ולא לברוח למופשט... לשם מה לבוא עוד פעם עם הקאפוטות, בית המדרש, הבטלנות, החדר... כבר ראינו זאת די בתיאטרון היהודי ובסרטים.³¹

ברצוני לחזור כעת להגדרתי את יצירת הקולנוע האידית-פולנית שבין שתי מלחמות העולם כיצירה ש"בין שתי עולמות". כוונתי היא לכך שיצירה זו נעה בין שני עולמות, לא רק משום שנושאי עלילות סרטיה עוסקים בתנועה בין שני עולמות: בין העולם הישן של השטעטל לבין העולם החדש ; בין עולם החיים לבין עולם המתים ; בין עולם המסורת לבין עולם המודרנה ; אלא בעיקר משום שיצירה זו נעה בין ההווה לבין העבר – בין העולם של ההווה שמתקיים בימיהם של יוצרי הסרטים והצופים, לבין העולם של העבר, העולם שבו מתרחשות עלילותיהם של הסרטים. כמדומני שקשה שלא להעלות את השאלה הבאה – מהי הסיבה להתעסקות הכמעט אובססיבית הזאת בעבר, ומדוע בוחרים היוצרים שלא לייצג את ההווה בסרטיהם?

3.1. בריחה או התמודדות?

ככדי לנסות ולענות על השאלה שהצגתי בסוף תת-הפרק הקודם, ברצוני לחזור כעת לרקע ההיסטורי שהצגתי בתת-הפרק "יהודי פולין בין שתי מלחמות עולם: פולנים, יהודים וקולנוע". ציטטתי שם את דבריו של מנדלסון על כך שתקופה זו היוותה תקופה עוינת ביותר ליהודים בפולין.

C. Pevner, "Joseph Green, Visionary of the Golden Age", in S. Paskin (ed.), *When Joseph Met Molly: A Reader on Yiddish Film*, Nottingham, 1999, p. 50.

Hoberman, *Ibid.*, p. 293. הסרט מבוסס על מחזה של יעקב גורדין, שנכתב עשרים שנה קודם לכן. ככלל, ניתן להעריך שסרטים שעוסקים בהגירה לא מוגבלת לאמריקה, אינם משתייכים להווה של שנות השלושים – הווה שבו ארה"ב הגבילה את מספר המהגרים אליה באמצעות מכסות הגירה.

³⁰ לתיאור עלילת הסרט ניתן לפנות לפילמוגרפיה בסוף עבודה זו. תקצירי שם מבוסס על דבריו של א. גולדמן ב:

E. A. Goldman, *Visions Images and Dreams: Yiddish Film Past and Present*, Ann-Arbor, 1983, pp. 88 – 89.

³¹ מ. קיטאי, "ערשטער יידישער קלאנגפילם על חטא", *ליטערארישע בלעטער*, 13 (1936), ז' 305, בתוך: גרוס, שם, עמ' 57 (תרגום של גרוס).

לדעתי, בבואנו לבחון את מצב היהודים בפולין שבין שתי המלחמות, אין להתייחס לתקופה זו כאל מקשה אחת, אלא יש לפצל את התקופה לשתי תקופות משנה: 1918 – 1935 ו-1935 – 1939.

השנים 1918 – 1935 היו שנים קשות עבור יהודי פולין. הכלכלה הפולנית הייתה רעועה, תנאי המגורים היו קשים מאוד והתנועה האנטישמית הייתה חזקה ביותר. אך ליהודים רבים הייתה תקווה שהם יוכלו להשתלב במדינה החדשה שקמה, כאזרחים פולניים לכל דבר.³² תקווה זו התגברה בימיו של הגנרל פילסודסקי, שתפס את השלטון בשנת 1926, והמשיך לשלוט בפולין עד למותו בשנת 1935. היהודים הרגישו הקלה כאשר פילסודסקי עלה לשלטון. הם ידעו שלא מדובר באדם אנטישמי, ואכן בראשית ימיה, ממשלתו של פילסודסקי העבירה תחיקות שהגנו על היהודים בפולין.³³ פילסודסקי סבר שעל היהודים לעבור אסימילציה ולהשתלב בחברה הפולנית.

במחצית השנייה של שנות העשרים, ובעיקר בימיו של פילסודסקי, הגנרל גיבור המלחמה, מה שמאפיין את הקולנוע הפולני הוא גל הסרטים הפטריוטיים שהציף אותו. סרטים אלה עסקו בעיקר במרידות הגדולות כנגד הרוסים: מרידת ינואר 1863 ומרידת 1905.³⁴ ניתן לראות את הסרטים האידיים: "למד ור" (1925) ו"אין פוילישע וועלדער" (1929) כמהווים חלק מהצפה זו. שני הסרטים הללו עוסקים בהשתתפותם של היהודים במרידה של שנת 1863. אולם נראה לי שמטרת חזרתם של סרטים אלה לעבר היא בכדי ליצור זיכרון היסטורי שבו יהודים ופולניים שיתפו פעולה כנגד אויב משותף. זיכרון היסטורי זה אמור, לדעתי, לבסס את מקום היהודים בהווה הפולני, ולהראות שהיהודים הם אכן אזרחים פולניים לכל דבר. נראה שדרך ייצוג העבר, יוצרי סרטים אלה מנסים להתמודד עם ההווה.

השנים 1935 – 1939 היו שנים שבהן האנטישמיות הגיעה לשיאים חדשים בפולין. מלצר מגדיר תקופה זו כתקופה שבה האנטישמיות, על כל צורותיה והתבטאויותיה השונות, הקצינה, הן בקרב הממשל והן בקרב העם.³⁵ חודש לאחר מותו של פילסודסקי, התרחש בפולין פוגרום. במשך אותה שנה, התרחשו מאות התקפות על יהודים, בעיקר בעת הבחירות בספטמבר.³⁶ חוקה חדשה שנקבעה בשנת 1936 קבעה משטר נשיאותי בפולין. הנהגה חדשה זו הייתה עוינת ביותר ליהודים: הוטל "נומרוס קלאוזוס" – מכסות על מספר הסטודנטים היהודיים באוניברסיטאות; הממשלה סגרה מקצועות חופשיים מסוימים בפני היהודים;³⁷ העיתונאות הפולנית התעסקה יותר ויותר ב"בעיה היהודית"; הממשלות הטילו הגבלות על השחיטה הכשרה ועל התיאטרון האידי. לאורך כל התקופה נמשכו הפוגרומים ביהודים.³⁸

C.S. Heller, *On The Edge of Destruction: Jews of Poland Between Two World Wars*, Detroit, 1977, pp. 189 – 195.

Ibid. p. 89.

Haltorf, Ibid., p. 11.

E. Melzer, "Antisemitism in the Last Years of the Second Jewish Republic", in Y. Gutman, E. Mendelsohn, J. Reinharz & C. Shmeruk (eds.), *The Jews of Poland Between Two World Wars*, p. 137.

Hoberman, Ibid., p. 222.

Heller, Ibid. pp. 92 – 94.

Hoberman, Ibid., pp. 275 – 276.

נראה שדווקא תקופה קשה זו הניבה את "תור הזהב" של הקולנוע האידי בפולין, ונראה שהיא הובילה את היהודים ל"הסתכלות פנימה". כל תשעת הסרטים שנוצרו בתקופה זו מתעסקים אך ורק בנושאים יהודיים. השאיפות ליצירת היסטוריה יהודית-פולנית משותפת נעלמו. על-אף שידוע שהסרטים צולמו בפולין, והנוף שמשתקף מהם הוא הנוף הפולני, בסרטים עצמם לא מוזכרים ברוב המקרים שמות המקומות, ואף לא נראות דמויות פולניות.

כהכחה להלך רוח זה של היוצרים, ניתן לראות את תגובתו של י"מ נימאן לביקורתו של מיכל קיטאי, שהובאה לעיל. נימאן היה התסריטאי של "על חטא", ואת תגובתו לדבריו של קיטאי הוא הביע בשנת 1938:

חבריי המבקרים באו אלי בטענות: למה תמונה של חיים יהודיים ישנים? קאפוטות? חדר? ימים טובים? פולקלור?... הייתי משוכנע אז, ואני משוכנע גם היום, שהסרט היהודי צריך להיות ייחודי. לחיים היהודיים בעולמנו אין עדיין צורה... עלינו להראות את הפנים שלנו. תפיסה זו הצליחה לאורך כל הקו. עדות לכך ניתן למצוא בהצלחה של "הדיבוק" ושל "תקיעת כף". גם ב"ידל מיט זיין פֿידל" ניתן למצוא אלמנטים של פולקלור ושל אורח חיים יהודיים.³⁹

כפי שהדגשתי שוב ושוב, הסרטים שנעשים בתקופה זו אינם מציגים את ההווה כלל. לכאורה, ניתן יהיה לטעון שהסיבה לכך היא שהיוצרים בחרו שלא להציג את ההווה הקשה במפורש, משום שהם חששו מתגובת הצנזורה הפולנית ומתגובת המון העם הפולני. אך הסבר זה אינו עונה על השאלה מדוע יוצרים אלה בחרו שלא להציג גם דברים חיוביים בהווה – מדוע כאשר יצרו סרט רומנטי על שני צעירים יהודיים המתאהבים זה בזו לא הציגו זאת בפולין של אותה התקופה? כמדומני שניתן לענות על שאלה זו בכמה צורות.

במבוא לעבודתי זו הגדרתי מהי טראומה וכיצד ניתן להתגבר עליה. מעצם מהותה, הטראומה איננה ניתנת לייצוג, שכן עצם ייצוגה מהווה תהליך של "עיבוד" (working through) הטראומה. במילים אחרות, על-ידי ייצוג הטראומה מכניסים אותה לנרטיב, ובכך מתגברים עליה. ברצוני לטעון שהתקופה שבין שתי מלחמות העולם, היותה תקופה טראומטית עבור יהודי פולין. כמדומני שהסרטים שנוצרו בתקופה זו מוכיחים זאת. העובדה שאין ולו סרט אחד שמתעסק בהווה, מוכיחה, לדעתי, שהווה זה נתפס על-ידי היוצרים ככזה שלא ניתן לייצוג. הסבר זה יכול להסביר את העובדה שדווקא השנים 1935 – 1939, שנים של שיא חדש של אנטישמיות ושל סבל עבור יהודי פולין, היו את "תור הזהב" של היצירה הקולנועית האידית.

על-פי הסבר זה, החזרה לעבר בסרטים מהווה מעין "בריחה" מהטראומה או "הדחקה" (repression) שלה.

דרך נוספת להסביר את ההתעסקות האובססיבית בעבר, היא לטעון שעל-אף העובדה שאין התמודדות עם הטראומה הבין-מלחמתית, יש התמודדות עם משבר הזהות שהווה זה יצר. כפי שצוין לעיל, את הסרטים של שנות ה-20 מאפיינת התעסקות בנושאים פטרויטיים, ניסיון ליצור עבר פולני-

³⁹ י"מ נימאן, "פלאָנווירטשאַפֿט אין דער ייִדישער פֿילם פּראָדוקציע", ליטערארישע בלעטער, 15, ז' 91 – 92, בתוך ד. מאטיס, "צו דער געשיכטע פֿון ייִדישע פֿילמס", איקוף אלמאנאך, ניו-יורק, 1961, ז' 455 (תרגום שלי).

יהודי משותף. לעומת זאת, המאפיין את הסרטים של שנות ה-30 היא אינטרוספקציה (introspection). ברצוני לטעון שסרטים אלה פנו לקהל אבוד, קהל שעבר פולניזציה בשנים הראשונות שלאחר המלחמה, קהל ששאף להיות חלק מהחברה הפולנית, אך חברה זו סירבה לקבל אותו. עבור רבים מיהודים אלה, חזרה לדת היהודית עצמה הייתה בלתי אפשרית.⁴⁰ מה שכן היה אפשרי בפניהם היא חזרה נושאים היהודיים הקלאסיים, שהם במידה רבה נחלת העבר עבור יהודים-פולניים אלו – העולם של השטעטל ועזיבתו ועולם הדת. זהו עולם של יהדות כפולקלור, כמיתוס, ולא עולם של הלכה.⁴¹

אם כך, ניתן לסכם ולומר, שבניגוד לסרטים של שנות ה-20 שניסו ליצור זהות פולנית-יהודית, הסרטים של שנות ה-30 ניסו ליצור זהות יהודית.⁴² לפיכך, יוצרי הסרטים אמנם לא התמודדו ישירות עם הטראומה של ההווה, שכן הווה זה לא זכה לייצוג, אך בכל זאת ישנו ניסיון להתמודד עם ההווה הטראומטי על-ידי יצירת זהות עצמית מחודשת.

ברצוני להתייחס לאספקט נוסף, שנתפס בעיני כחשוב לעניין זה. בתת-פרק זה הדגשתי שוב ושוב את העובדה שאין בסרטים אלה התמודדות עם ההווה. מה שכן ניתן למצוא בסרטים, לדעתי, הם רמזים להווה טראומטי זה. הסיבה לכך יכולה להיות, שגם כאשר הטראומה מודחקת, היא עדיין משפיעה על חייו של האדם, והיא יכולה לעלות אל פני השטח במגוון צורות.⁴³

כפי שצינתי כבר מספר פעמים, רוב הסרטים מתעסקים בהרגשה שאין בית, אין מקום להיות בו. הסרטים של יוסף גרין, יהודי פולני שהיגר לאמריקה ושחזר לפולין בכדי ליצור סרטים אידיים, פותרים בעיה זו על-ידי הגירה לאמריקה. אם נפנה להפקות הפולניות, כלומר אלה שנוצרו על-ידי יוצרים פולניים-יהודים, ושפנו בעיקר לקהל יהודי-פולני, נקבל תמונה שונה.

הסרט האחרון שנוצר בפולין נקרא "אָן אַ היים" ("בלי בית", 1939). הוא נוצר בעולם

שלאחר גירוש זבונשין ולאחר "ליל הבדולח". הטרגדיה של יהודי גרמניה הייתה ידועה ומוכרת, ונראה היה שהיא עלולה לאיים גם על יהודי פולין. גרוס מציין שבאותה תקופה נשמעה דרישה ליצור סרט שיתעסק במציאות⁴⁴, אך במקום זאת יצרו סרט המבוסס על מחזהו של יעקב גורדין, שנכתב עשרים שנה קודם לכן. בניגוד למה שעולה מסרטיו של גרין, ב"אָן אַ היים" ההגירה לאמריקה דווקא מובילה למצב עוד יותר קשה מזה שהיה במולדת. למרות הסוף הטוב של הסרט, אי-אפשר להתעלם מתחושת הפסימיות הכבדה שעולה ממנו.⁴⁵ הסרט מסתיים במילים הבאות: "מי ייתן ולעולם לא נהיה שוב ללא בית". משפט זה, בשילוב עם התחושה הפסימית הכללית שהסרט מעלה, מראה שהגיבורים אמנם שבו הביתה, אך התחושה היא שהנדודים עוד לא הסתיימו.

רמיזה נוספת להווה הטראומטי יכולים למצוא בסרטים של שנת 1938 – סרטי המיסטיקה. הסרטים "תקיעת כף" ו"הדיבוק" עוסקים שניהם בנושאים דומים. שניהם עוסקים בעולם החסידי,

⁴⁰ Heller, Ibid. pp. 246 – 247.

⁴¹ לעניין זה מתקשרת גם העובדה שכל הסרטים שנוצרו בתקופה זו עוסקים בפער שבין הדורות, ובקושי שבעזיבת המשפחה היהודית התומכת.

⁴² המילה "יהודי" היא מילה מורכבת וטעונה. הבעייתיות נובעת מכך שיהדות מהווה גם דת וגם לאום. כוונתי כאן היא שהניסיון הוא ליצור זהות יהודית-לאומית (לא ציונית), בניגוד לזהות יהודית-פולנית לאומית.

⁴³ נחשון, שם, עמ' 9.

⁴⁴ גרוס, שם, עמ' 59.

⁴⁵ תיאור עלילת הסרט מופיע בפילמוגרפיה המצורפת לעבודה זו.

שבו המיסטיקה ומהות הנדר תופסות מקום חשוב. מה שמאפיין את שני הסרטים הללו הוא טשטוש הגבולות שבין העולם הרוחני לבין העולם הגשמי. הוברמן מציין ששני הסרטים נושאים בקרבם תחושה מסוימת של פטאליות, אך תחושה זו מורגשת יותר ב"דיבוק".⁴⁶ בניגוד ל"תקיעת כף", ה"דיבוק" לא מסתיים בנימה אופטימית. מעניין גם לציין ש"תקיעת כף" לא הצליח בקופות, אך ה"דיבוק" היווה הצלחה מסחררת.⁴⁷

ב"דיבוק" הצעירים המאוהבים חייבים למות בכדי לחיות ביחד. זוג האוהבים בסרט מושווה לזוג האוהבים שנרצח בשטעטל בו הם גרים, בפרעות חמלניצקי (פרעות ת"ח-ת"ט). למעשה, מה שעולה מהסרט הוא שהמוות נוכח בעולמם של החיים, והוא משתלט על עולם זה. אינני רוצה לטעון כאן, שיוצרי הסרט בחרו במחזהו זה של אנ-סקי משום שהם תפסו את תקופתם כתקופה בה המוות הולך ומחלחל לתוך עולמם. מה שכן ארצה לטעון הוא, שהסיבה לכך שיוצרי הסרט בחרו דווקא במחזה זה, היא שהם הרגישו שעולמם נמצא על סף משבר. ייתכן גם שהזדהות הצופים עם רגש זה של היוצרים יכולה להוות את אחת הסיבות להצלחתו של סרט זה, לעומת כישלוננו של "תקיעת כף" האופטימי.⁴⁸

4.1. מסקנות

בפולין שבין שתי מלחמות העולם נוצרו שניים-עשר סרטים אידיים עלילתיים. התקופה בסרטים אלה נוצרו בה הייתה תקופה קשה ביותר עבור יהודי פולין. על-פי העולה מהסרטים, ניתן להגדיר תקופה זו כתקופה טראומטית. הסרטים, שהקיפו מגוון רחב של נושאים, הציגו כולם את עולם העבר. בכך, סרטים אלה הדחיקו למעשה את ההווה הטראומטי, ולא התמודדו איתו. למרות זאת, כן ניתן למצוא בסרטים אלה התמודדות עם משבר הזהות שניצב בפני יהודי פולין של התקופה, וניתן לראות כיצד הסרטים האידיים סייעו ליהודים בבניית זהויות שונות.

מעבר להתמודדות עם משבר הזהות, ניתן למצוא בסרטים רמזים להווה הטראומטי.

"טשטוש הגבולות" שמאפיין את רובם של הסרטים, והתחושה שאין מקום שניתן לכנותו "בית", יכולים להעיד על כך, שעל-אף שהסרטים לא התמודדו עם הטראומה ישירות, טראומה זו כן חדרה לעלילות הסרטים.

בפרק הבא ארצה לבדוק כיצד הסרט העלילתי היחיד שנוצר בפולין אחרי השואה התמודד עם נושא הטראומה. האם ההתמודדות העולה ממנו היא זהה לזו שבין שתי המלחמות, או שמא עולה סוג התמודדות חדש?

⁴⁶ Hoberman, *Ibid.*, p. 279.

⁴⁷ שם, עמ' 74.

⁴⁸ מעניין לציין שאנתרופולוגים רבים זיהו את ייצוגה של תופעת הדיבוק ככזו שעולה בעיתות משבר וחוסר יציבות פוליטית, ובזמנים שבהם המסגרות הקלאסיות של המסורת התנפצו. להרחבה: I.M. Lewis, *Ecstatic Religion: A Study of Shamanism and Spirit Possession*, London, 1988. גם Y. Bilu, "Dybbuk and Maggid: Two Cultural Patterns of Altered Consciousness in Judaism", *AJS Review*, vol. 21, no. 6 (1996), pp. 341 – 366.

2. הסרט האידי בפולין שלאחר השואה: ההווה בראי העתיד

1.2. יהודי פולין לאחר השואה: פולנים, יהודים וקולנוע

פולנים ויהודים

מלחמת העולם השנייה היוותה אירוע מכונן עבור כלל מדינות אירופה. היא הובילה לחורבן ולהרס רב, ולמעשה שינתה את פניה של אירופה ושל העולם כולו. אי-אפשר להכריע אילו מדינות נפגעו יותר ואילו נפגעו פחות מהמלחמה. מה שכן ניתן לטעון, לדעתי, הוא שהיו מדינות שהמלחמה וזיכרונה נכחו ונוכחות בהן יותר מאשר במדינות אחרות. כמדומני שניתן להגדיר את פולין כאחת ממדינות אלה. מלחמת העולם השנייה הביאה למותם של שבעה מיליון פולנים. עיר הבירה וורשה, וערים וישובים נוספים נמחקו כמעט עד היסוד. המלחמה, שהחלה למעשה בפלישה לפולין בשנת 1939, העמידה את פולין בחזית המאבק הסובייטי-גרמני, והביאה על פולין שש שנים של שלטון אימים ומוות ושישה מחנות השמדה.

מעבר לטראומת המלחמה, פולין הפוסט-מלחמתית הייתה צריכה להתמודד גם עם מצב פוליטי חדש. על השלטון השתלטו גורמים קומוניסטיים, בחסותה של ברית-המועצות הסטלניסטית. שלטון חדש זה שינה מהותית את פני המדינה – נוצרו סדר חברתי חדש, מערכת כלכלית שונה וסולם אידיאלים חילופי.⁴⁹ העם הפולני הוצרך לשקם את עצמו בתוך מערכת אידיאלים שסתרה, במידה רבה, את זהותו הלאומית. בתוך תמונה כללית זו השתלבו יהודי פולין. הוברמן מתאר את החורבן היהודי בפולין במילים הבאות:

המלחמה השמידה שליש ממתקני התעשייה הפולנית, 40 אחוז מעושרה הלאומי של פולין...

60 אחוז מבתי-הספר שבמדינה... 70 אחוז מהמקנה שבה ו-90 אחוז מיהודה.⁵⁰

בתחילת שנת 1946 היו בפולין 80,600 יהודים. בעקבות גלי השיבה מברית-המועצות (repatriation), עלה מספר זה משמעותית, וביוני 1946 חיו בפולין למעלה מ-240,000 יהודים.⁵¹ עבור רבים מיהודים אלה, שיבה לבתיהם הייתה בלתי אפשרית, אם משום שאלה נחרבו במהלך המלחמה, אם משום שהשתלטו עליהם פולנים ואם משום הקושי הפסיכולוגי שנלווה לשיבה זו. ככלל, היהודים העדיפו לגור בסביבה יהודית, שסיפקה להם תמיכה ביטחונית ונפשית. היהודים היו מרוכזים בעיקר בשלושה אזורים – בלובלין, בלודז' ובשלזיה התחתית. אחרי סידרה של פוגרומים, שהגיעו לשיאם בפוגרום שנערך בעיר קלצה ביולי 1946, ברחו רבים מפולין, ובאביב 1949 נותרו בפולין כ-80,000 יהודים. בשנים הראשונות לאחר המלחמה, עמדו בפני יהודי פולין מגוון אפשרויות שהיו סגורות בפניהם בשנות ה-30. הם פנו בעיקר לשני מגזרים כלכליים – הקואופרטיבים והמנגנון הממלכתי,

M. Boleslaw, *The Modern Cinema of Poland*, Bloomington-Indianapolis, 1988, p. 1. ⁴⁹

Hoberman, *Ibid.*, p. 327. (תרגום שלי) ⁵⁰

⁵¹ י. גוטמן, היהודים בפולין אחרי מלחמת העולם השנייה, ירושלים, תשמ"ה, עמ' 12 – 13.

העירוני והמפלגתי. זה השני היה תחום יהודי חדש לחלוטין, שכן הוא היה סגור בפניהם של היהודים לפני המלחמה. בפני היהודים נפתחו מחדש גם שעריהן של האוניברסיטאות, ושוב בלט חלקם בעיתונות, בספרות, באומנות, בקולנוע ובכלי התקשורת. במקביל להשתלבות בחברה הסובבת, נוצרה גם התארגנות פנים-יהודית נרחבת. ארגונים יהודיים בין-לאומיים, כדוגמת הג'וינט, סייעו ליהודי פולין להקים מוסדות לענייני חברה, חינוך, תרבות והנצחה. מקום מיוחד תפסה הדאגה לילדים ולנוער – ברחבי פולין הוקמו מספר בתי יתומים, שנתמכו על-ידי ארגונים שונים.⁵²

קולנוע

כפי שצינתי לעיל, היהודים תפסו מקום חשוב בתעשיית הקולנוע הפולנית שלאחר המלחמה. לאחר המלחמה, תעשייה זו הייתה למעשה חרבה. מי שהובילו למעשה להתבססותה המחודשת, היו

במאים מקבוצת *START (Stowarzyszenie Miłośników Filmu)*

Artystycznego, "החברה לקידום קולנוע אומנותי". קבוצת במאים זו פעלה בפולין שבין המלחמות, ומטרתה הייתה לעודד יצירה קולנועית "אומנותית", יצירה שתיגע בנושאים חברתיים משמעותיים. רבים מבמאים אלה היו סוציאליסטים. אחד מהבמאים המרכזיים בקבוצה היה הבמאי היהודי אלכסנדר פורד. פורד וחבריו שלטו, למעשה, על תעשיית הקולנוע הפולנית המולאמת, וכאשר הוקם *Film Polski* ב-13 בנובמבר, 1945, פורד עמד בראשו. *Film Polski* שלט למעשה על כלל היצירה הקולנועית בפולין, אך בשנים הראשונות לאחר המלחמה, עדיין היה מקום לחברות הפקה עצמאיות. דוגמה לחברה כזו היא חברת ההפקה "קינאָר".⁵³

בתחילת 1945 שבו האחים שאול ויצחק גוסקינד מברית-המועצות. בפולין שבין שתי המלחמות, שני אחים אלה עמדו בראשה של חברות ההפקה "סקטור" ו"כינור" המצליחות. לאחר שיבתם, יצחק קיבל עבודה כמנהל הספרייה של *Film Polski*. פורד פנה לשאול בבקשה שיעמוד בראש יחידת הפקה. שאול, ששאף ליצור סרטים אידיים נוספים, סירב, והעדיף לעבוד כמפיק סרטים תחת חסותו של הוועד המרכזי של יהודי פולין. יחד עם בניו של המפיק ליאו פורברט, ולדיסלאב ואדולף, הוא הקים חברת הפקה עצמאית בשם "קינאָר". הוא פנה לבמאי הצעיר בן ה-27, נתן גרוס, בבקשה שזה יהיה במאי הבית של החברה.⁵⁴ מטרתו של גוסקינד הייתה לנצל כל אפשרות בכדי לצלם חומר תיעודי בוורשה. יחדיו, גוסקינד וגרוס צילמו סדרה של סרטים תיעודיים, שעסקו כולם בשיקומה של הקהילה היהודית בפולין. צילומים אלה התחילו בשנת 1946 והסתיימו בשנת 1948, כאשר חלקים רבים מהחומר שנאסף שולב בסרט תיעודי אחד בשם "מיר לעבן געבליבענע" ("אנחנו עודנו חיים").⁵⁵

עם השבים בגלי הרפטריאציה מברית-המועצות נכללו גם זוג הקומיקאים האידיים, שמעון דז'יגן וישראל שומאכר. דז'יגן ושומאכר היו קומיקאים אהובים לפני המלחמה, והם הופיעו בשני סרטים שהפיקו האחים גוסקינד לפני המלחמה – "על חטא" ו"פריילעכע קבצנים". כאשר שבו מברית-המועצות, שאול גוסקינד פנה אליהם בבקשה שיופיעו בסרט עלילתי שיפיק.

⁵² גוטמן, שם, עמ' 61 – 67.

⁵³ Haltof, Ibid. pp. 47 – 48.

⁵⁴ Hoberman, Ibid., p. 328.

⁵⁵ גרוס, שם, עמ' 90 – 93.

לאחר מכן פנה לגרוס, וארבעתם יחדיו – גוסקינד, גרוס, דז'יגן ושומאכר, יצרו את הסרט האידי האחרון שנעשה על אדמת פולין – "אונדזערע קינדער" ("הילדים שלנו").

2.2. "אונדזערע קינדער": הטראומה וייצוגה

במילים הבאות בחר נתן גרוס, במאי הסרט "אונדזערע קינדער", לפתוח את הפרק הקצר בספרו הנקרא: "הסרט העלילתי האחרון ופרשת קינאָר":

מיד לאחר שובם של דז'יגן ושומאכר מברית-המועצות... התחיל שאול גוסקינד לחשוב על סרט עלילתי שבו יכבבו שני שחקניו הקבועים חביבי הקהל. כאשר פנה אלי, היססתי. הייתי ניצול השואה וחייתי בקרב ניצולי המחנות, וכיצד יכולתי לחשוב על קומדיה? אך כיצד יכולתי לחשוב על סרט בכיכובם של דז'יגן ושומאכר שלא יהיה קומדיה? לא יכולתי וגם לא רציתי לחשוב על סרט שעלילתו תתרחש לפני המלחמה. לבסוף הגעתי לתפיסה... תפיסה זו הייתה מבוססת על המציאות.⁵⁶

לגרוס היה ברור שלא ניתן לחזור לעבר הטרום-מלחמתי. משום כך, החליט ליצור סרט שמייצג תפיסה מסוימת, תפיסה ש"מבוססת על המציאות". מהי אותה תפיסה? בכדי לענות על שאלה זו, ברצוני לתאר בתחילה את עלילתו של הסרט.

"אונדזערע קינדער" הוא סרט סמי-דוקומנטארי, המספר את סיפורם של ילדים מבית היתומים "הלנובק" שליד לודז'. גיבורי הסרט הם צמד הקומיקאים דז'יגן ושומאכר. שני אלה שבים מברית-המועצות, ומופיעים בהצגה שבנויה על הרפרטואר הישן שלהם, בתוספת קטעים חדשים שהותאמו לנסיבות החדשות. בקטע שנקרא "מאמעס מאכלים" ("מאכלי אמא"), דז'יגן ושומאכר מופיעים כשני זמרים בחצרות הגטו. הם שרים על כמה שהם מתגעגעים למאכלי אמא, ולפתע נזרקת מאחד החלונות בגטו חתיכת חלה. בתגובה לכך, אחד מילדי הקבוצה מקים מהומה הגורמת להצגה להפסיק. כאשר הילדים באים לחדר ההלבשה בכדי להתנצל, הצופים למדים שהם ניצולי שואה, ומה שקומם אותם הוא שדז'יגן ושומאכר לא הציגו את המציאות בגטו נאמנה. אגב כך הם מדגימים בפני השחקנים מה באמת הייתה המציאות בגטו.⁵⁷ שומאכר מתלהב ביותר מהצגה זו, ורואה את הילדים כמקור חשוב להבנה נכונה של "מה באמת קרה שם". מנהלת בית היתומים והילדים מזמינים את הקומיקאים לבקר אותם והם נענים.

בבית היתומים מתגלה מציאות אידיאלית, שבה הילדים מופיעים במחזות, משחקים ושמחים. אולם הרגשות הקשים שקיימים מתחת לפני השטח, מתחילים להתעורר בלילה, לאחר שהקומיקאים מציגים את "כתריאליבק-שריפות" של שלום-עליכם, ולאחר הצעתו של שומאכר לקיים תחרות שבה מי שיציג את מה שאירע לו במלחמה בצורה הטובה ביותר יקבל פרס. הצעה זו מעוררת אצל הילדים, מנהלת המוסד והטבחיות זיכרונות קשים. לאחר ליל שימורים, שבו דז'יגן ושומאכר הולכים לאיבוד

⁵⁶ גרוס, שם, עמ' 98.

⁵⁷ מבחינה זו, ייתכן ו"אונדזערע קינדער" הוא הסרט הראשון שמתעסק בשאלת "מי מוסמך לייצג את השואה?". להרחבה ראו: Konigsberg, "Our Children and the Limits of Cinema", p. 3.

במסדרונות בית היתומים, ותוך כדי כך שומעים את סיפורי הזוועות של הילדים, שני הקומיקאים מרגישים שאין מה לעשות, הילדים הם "מקרים אבודים". אולם להפתעתם, כשהם קמים בבוקר, הם שומעים מהחלון קריאות של "ס'ברענט! ס'ברענט!" ("שריפה! שריפה!") – הילדים מחקים את הצגתם של דז'יגן ושומאכר מהערב שלפני. מתברר שהילדים הם בריאים בנפשם עוד יותר מהמבוגרים, ומשום כך, העתיד הוא שלהם.

סקירה קצרה זו של עלילת הסרט, מראה שעיקר מטרתו של הסרט היא להתמודד עם הטראומה של השואה. הסרט עצמו עוסק בשתי שאלות חשובות: מהי הדרך הנכונה להתמודד עם טראומה? בידי מי נמצא המפתח לשיקום ולעתיד?

1.2.2. "איך האב געזען אַ פֿייער"⁵⁸ – חשיבות הנרטיב

שומאכר: אז מהי הדרך הטובה ביותר להתמודד עם סיוטים אלה?
המנהלת: הדרך היחידה, עבור ילדים וגם עבור מבוגרים, היא להביע את חוויותיהם בצורה יצירתית.

שיחה זו מתנהלת בין שומאכר לבין המנהלת, לאחר שהקומיקאים הופיעו בפני הילדים, ושומאכר הציע את רעיון התחרות בין הילדים – מי שיציג את חוויותיו בצורה הטובה ביותר, יקבל פרס. מהשיחה עולה, שבכדי שכל אדם, הן ילד והן מבוגר, יוכל להתמודד עם טראומה, עליו להכניס אותה לתוך נרטיב.

אם נחזור כעת לנאמר במבוא, נראה שיוצרי הסרט עקבו היטב אחר המודל הפרוידיאני של הגדרת טראומה וכיצד יש להתמודד איתה – מעצם מהותה, הטראומה איננה ניתנת לייצוג, שכן עצם ייצוגה מהווה תהליך של "עיבוד" הטראומה. במילים אחרות, על-ידי ייצוג הטראומה מכניסים אותה לנרטיב, ובכך מתגברים עליה. אם לא משחזרים ומעבדים את הטראומה, החוויות החבלתיות שאוחסנו בבלתי-מודע, ייצרו בסופו של דבר תופעות פתולוגיות, כגון סכיזופרניה, היסטריה ועוד. הסרט מראה היטב מה יכול לקרות לאדם שאינו מכניס את הטראומה לנרטיב.

לאחר השיחה המובאת לעיל, שומאכר מתחיל לשיר את השיר "די וויסע טויבן" ("היונים הלבנות") של וויינפר. שיר זה מצית אצל מנהלת המוסד זיכרון טראומטי משלה. המנהלת איננה מיישמת את עצתה שלה – הכנסת הטראומה לתוך נרטיב, ובוחרת לעלות לבדה לחדרה. בחדר, היא יושבת אל מול חלונה, וחווה את הטראומה מחדש. הצופה נחשף לטראומה הפרטית של המנהלת על-ידי כך שהוא שומע את העובר בראשה – היא שומעת את הבת שלה, המבקשת ממנה לא להיות עצובה ושתשיר לה שוב את השיר על היונים, הבת לא רוצה ללכת לגטו, היא מתחננת שאימה לא תיתן להם לקחת אותה. האם לא יכולה להתמודד עם זאת, הווילון שבחדרה הופך לדגל הנאצי, היא מכסה את אוזניה וממשיכה להדחיק. חשוב להשוות את הצגת הזיכרון הטראומתי הזה עם הצגת הזיכרון של הילדים.

כשדז'יגן ושומאכר מנסים לחפש את חדרם בלילה, הם הולכים לאיבוד במסדרונות בית היתומים. הילדים, שחושבים על התחרות שהציע שומאכר, מתחילים לדבר על חוויותיהם. דז'יגן

⁵⁸ "אני ראיתי שריפה".

שומאכר והצופים, נחשפים לסיפוריהם של שלושה ילדים – שני בנים ובת, שעברו כל אחד מהם זוועות קשות. מעבר לכך שהילדים מדברים על הטראומה שלהם, הזיכרונות שלהם אף זוכים לייצוג אומנותי – בזמן שהם מספרים את סיפוריהם, הצופה נחשף להמחשה ברורה שלהם. נראה שבשונה מהמנהלת, הילדים כן מכניסים את הטראומה לנרטיב, ולכן הם קמים בבוקר "בריאים". מניתוח הדברים עד כה, קשה שלא להבחין בכך שמי שלמעשה מצליח להגיע להחלמה הם הילדים. כל המבוגרים בסרט נראים אבודים⁵⁹ – דז'יגן ושומאכר לא יודעים דבר על השואה, ולכן לא יודעים כיצד לייצג אותה; המנהלת של בית היתומים, על-אף שידעת מה צריך לעשות בכדי להתגבר על טראומה, לא נוהגת כך; הטבחיות של בית היתומים לא מבינות מדוע הקומיקאים מתעקשים להצית בילדים זיכרונות קשים. מהי הסיבה לכך שדווקא הילדים הם גיבורי הסרט?⁶⁰

2.2.2. ההווה בראי העתיד – בריחה או התמודדות?

בכדי לנסות ולענות על שאלה זו, ברצוני לחזור לדבריו של נתן גרוס, שהובאו בראשיתו של תת-פרק זה: "לא יכולתי וגם לא רציתי לחשוב על סרט שעלילתו תתרחש לפני המלחמה". תפיסתו של גרוס עולה בבירור מהסרט – הסרט מתעסק עם הטראומה של השואה, אך הוא אינו מתעסק בעבר הטרומ-מלחמתי. אם זוהי תפיסתו של גרוס, רק מי שאין לו קשר לעבר הטרומ-מלחמתי יכול להיות גיבור הסרט. מי הם אלו שאין להם חיבור ישיר לעבר זה? הילדים.

הילדים בסרט נולדו בסמוך לתחילת המלחמה או במהלכה. המבוגרים, לעומתם, צמחו בתוך עולם יהודי טרום-מלחמתי, וראו את חורבנו של עולם זה. עבור מבוגרים אלה, הכנסת השואה אל תוך נרטיב איננה מספקת עבור החלמה, שכן עליהם להכניס גם את העבר הטרומ-מלחמתי אל תוך נרטיב בכדי להחלים. יותר מכך, ייתכן שהסיבה לכך שהמבוגרים אינם מצליחים להכניס את השואה לתוך נרטיב, היא העובדה שכל ניסיון להכניס את העבר הקרוב לתוך נרטיב, יגרור אחריו גם את העבר הרחוק. לעומת זאת, הילדים מהווים מעין "לוח חלק". הילדים הרבה יותר בריאים מאיתנו⁶¹ כפי שמסכם זאת דז'יגן בסוף הסרט. ייתכן שמשום כך, יש באפשרותם להכניס את השואה אל תוך נרטיב.

לסיכום:

אין ספק שהסרט "אונדזערע קינדער" מתמודד עם טראומת השואה, שכן הוא מכניס טראומה זו אל תוך נרטיב. אולם ההתמודדות עם הטראומה היא מוגבלת, משום שהיא לא כוללת בתוכה התמודדות עם העולם של העבר הטרומ-מלחמתי. מבחינה זו, יש בסרט אלמנטים של הדחקה. אם המאפיין את הסרטים שנוצרו בפולין שבין בתי המלחמות הוא בריחה לעבר, אזי המאפיין את הסרט העלילתי היחיד שנוצר בפולין לאחר המלחמה הוא בריחה לעתיד.

מסקנות: עבר, הווה ועתיד - הטראומה וביטוייה

Konigsberg, Ibid., pp. 17 – 18. ⁵⁹

⁶⁰ כאשר צופים בסרט זה, חשוב לזכור שמדובר בסרט סמי-תיעודי. הילדים הם אכן ניצולי שואה, והם משחקים את עצמם. הילדים ⁶¹ ממחישים, למעשה, את הטראומות האישיות שלהם, ועל-ידי כך, יוצרי הסרט מאפשרים להם להביע את הטראומה האישית שלהם בצורה אומנותית.

במבוא לעבודתי זו הצבתי שתי שאלות מנחות: כיצד, אם בכלל, מיוצגת הטראומה בסרטים האידיים-פולניים הטרומ-מלחמתיים? והאם העובדה שהשואה הינה "טראומה היסטורית" הובילה את הקולנוע האידי-פולני למציאת דרך ייצוג חדשה של הטראומה, דרך ייצוג שונה מזו שהייתה קיימת בעולם הטרומ-מלחמתי? כמדומני שבעקבות ניתוח של היצירה הקולנועית האידיית בפולין, בשנים 1924 – 1949, ובעקבות הסקת מסקנות מניתוח זה, נראה שיש באפשרותנו לקבל מענה לשאלות אלה.

השנים שבין המלחמות, היוו עבור יהודי פולין שנות טראומה. הוכחה להצהרה זו ניתן למצוא ביצירה הקולנועית האידיית שנוצרה בשנים אלה. האירועים הקשים של התקופה – האנטישמיות הגואה, תחושת חוסר הביטחון, הידיעות על המתרחש בגרמניה השכנה וכדומה, לא זכו לייצוג בסרטים אלה. נראה שלא רק האירועים הקשים לא זכו לייצוג, עלילותיהם של כל הסרטים שנוצרו בתקופה זו מתרחשות בעבר. עובדה זו הובילה אותי להסיק שסרטים אלה לא התמודדו עם ההווה הטראומתי, ומשום כך, "ברחו" לעבר. אולם המסקנה הנוספת אליה הגעתי לאחר סקירת הסרטים שנוצרו בין שתי המלחמות מסייגת את הצהרתי זו. מסקנתי השנייה הייתה שהסרטים האידיים שנוצרו בשנות ה-30 ניסו להתמודד עם משבר זהות. על-ידי אינטרוספקציה, ועל-ידי עיסוק בעולם יהודי, סרטים אלה ניסו ליצור זהות אלטרנטיבית לזו שעלתה בשנות ה-20 – לא עוד זהות פולנית-יהודית, כי אם זהות יהודית עצמאית. לפיכך, ניתן לטעון שסרטים אלה התמודדו עם הטראומה שיצר "משבר הזהות" על-ידי יצירת "זהות יהודית" מחודשת.

לאחר המלחמה, נוצר בפולין סרט אידי אחד "אונדזערע קינער". בניגוד לסרטים שנוצרו בין המלחמות, בסרט זה ההתמודדות עם הטראומה תופסת מקום מרכזי ביותר. הסרט מייצג את הטראומה של השואה, ואף מציע דרכי התמודדות ברורים איתה. אולם במקביל לכך, ניתן למצוא בסרט גם אלמנטים של "בריחה". העובדה שהסרט מתעסק אך ורק בילדים, יכולה להעיד על כך שיוצרו לא התמודדו עם העבר הטרומ-מלחמתי, ועם הטראומה הנלווית אליו. הסרט, למעשה, "בורח אל העתיד". ניתן לטעון שהיוצרים הפוסט-מלחמתיים, הרגישו צורך עז להתמודד עם הטראומה של השואה, והם עשו זאת על-ידי התעמקות בתחייה ובעתיד. אולם במקביל לכך, כמדומני שגם כאן ישנה בריחה מטראומה, שכן יצירה זו התקשתה להתייחס לעבר הטרומ-מלחמתי.

מהנאמר עד כה, נראה שניתן לקבל מענה לשאלה השנייה ששאלתי – האם ניתן להבחין בשוני בהתמודדות עם הטראומה בעקבות השואה? נראה שכן. מניתוח הסרטים האידיים, שנוצרו בפולין בשנים 1924 – 1949, עולה שההתמודדות עם הטראומה לאחר השואה, היא שונה מזו שהייתה לפני השואה. בעולם הבין-מלחמתי, לא עולה ההתמודדות עם טראומה, והבריחה היא לעבר. לעומת זאת, בעולם הפוסט-מלחמתי, קיימת ההתמודדות עם טראומה, אך כן ניתן לזהות "בריחה" מסוימת – "בריחה לעתיד".

נראה שההסבר להבדל בין שני סוגי ההתמודדויות הוא פשוט – בעולם שלאחר השואה, יוצרי הסרטים לא יכלו להמשיך ולברוח לעבר, וזאת מתוך שתי סיבות. הסיבה הראשונה היא שהאירוע הטראומתי היה כה גדול וכה ייחודי, שבכדי להמשיך ולהתקיים, היה צורך לנסות ולהכניס

אותו אל תוך נרטיב. הסיבה השנייה היא, שכל ניסיון לברוח לעבר מלווה בטרומה מסוג אחר – הידיעה של "מה שהיה, איננו עוד". ציינתי לעיל, שביצירה הקולנועית הבין-מלחמתית ניתן לזהות משבר זהות, וניסיון להתמודד עם משבר זהות זה. כמדומני שגם ביצירה הקולנועית הפוסט-מלחמתית ניתן לזהות משבר זהות. מכיוון שהחזרה לעבר הטרומ-מלחמתי מלווה בקושי עצום, נוצר מצב של חוסר זהות, של חוסר המשכיות. מבחינה זו, המלחמה מהווה עבור יוצרי הסרט, מי שחוו את הטרומה, מעין "שנת אפס"⁶¹, כאשר כל שנותר לעשות הוא לפנות לעתיד, ולנסות ליצור זהות המבוססת על עתיד זה.

⁶¹ כשם סרטו של רוסליני, *Germania anno zero* ("גרמניה שנת אפס", 1948). מעניין לציין שגם סרטו של רוסליני עוסק בחשיבותו של דור העתיד. ייתכן אפילו שגרוס היה מודע ליצירתו של רוסליני והושפע ממנה.