

ביקורת לספר: איה בן-דת, בין הומור לטראומה, בין אתיקה לאסתטיקה: מחשבות על 'החיים יפים' של רוברטו בניני, רסלינג, 2015.

יוחאי כהן*

טקס¹ האוסקר של 1999 הפך להיות אחד הטקסים הבלתי נשכחים בתולדות התעשייה הקולנועית, בעיקר בזכות הבמאי האיטלקי רוברטו בניני (Roberto Benigni). כאשר הכריזה סופיה לורן (Sophia Loren) על הסרט האיטלקי **החיים יפים** (La vita é bella, Roberto Benigni, 1997) כזוכה בקטגוריית הסרט הזר, בניני קפץ על כסאו ודילג לבמה על גבי המושבים. בנאום התודה שלו הוא יצא מגדרו מתוך התרגשות, וסיפק לחובבי הטקס האמריקאי שלוש דקות של הומור, שמחה, הכרת תודה ואהבה. המצלמה שליוותה את הטקס לא פספסה בין המריעים את סטיבן ספילברג (Steven Spielberg), שבאותו הערב זכה בעצמו בפרס האוסקר בקטגוריית הבמאי הטוב ביותר על סרטו **הציל את טוראי ריאן** (Saving Private Ryan, 1998).

קשה היה באותו הרגע שלא להיזכר באותו ספילברג חמש שנים קודם לכן, צועד אל הבמה ככובד ראש כמעט דתי כדי לקבל את פסלון האוסקר הראשון שלו על סרטו **רשימת שינדלר** (Schindler's List, 1993). את המועמדות הראשונה שלו לפרס "הסרט הטוב ביותר" קיבל ספילברג כבר ב-1979, ומאז הביט ב"באר" של האוסקר עם ארבעה סרטים שונים מבלי לשתות ממנה. ובכל זאת, לאחר חמש-עשרה שנים אלו של מועמדויות כושלות, לא חדר לנאום הניצחון שלו שום דבר מהשמחה האדירה שחש בוודאי בזמן הזכייה על **רשימת שינדלר** בקטגוריית הבמאי הטוב ביותר. את דברי התודה לקולגות ולבני המשפחה עטפו מצד אחד תודה לניצול השואה שחשף את סיפורו של

* יוחאי כהן הוא דוקטורנט במרכז קבנר להיסטוריה גרמנית באוניברסיטה העברית בירושלים. במחקרו הנוכחי הוא בוחן כיצד מובנה מיוצג ומתווכח סיפור השואה בתערוכה ההיסטורית של "יד ושם" משנות החמישים ועד היום.

שינדלר, ומצד שני הקדשה ל"ששת המיליונים" שלא צופים בטקס. כאשר זכה באותו טקס גם בפרס הסרט הטוב ביותר, הקדיש את נאומו - שארך 45 שניות בלבד - לדברי הפצרה המופנים לכל אנשי החינוך הצופים בו באותו רגע, שילמדו על השואה בבתי הספר בעזרת 350,000 ניצולי השואה שעדיין חיים ביניהם.

שום דבר מהסטנדרט שקבע ספילברג בטקס ביחס ל-"איך ראוי לקבל הכרה על סרט שואה", לא שרד במחול השמחה המתפרץ של בניני מספר שנים לאחר מכן. הסרט שהעניק לבניני את התהילה מספר את סיפורו של גוידו (בגילומו של בניני עצמו), יהודי איטלקי החי בתקופה הפשיסטית, שמחזר בלהט אחרי דורה הנוצרייה ולאחר תחבולות רבות מצליח לבסוף לזכות בה. ביום הולדתו החמישי של בנם ג'וזואה, מגורשים גוידו ובנו למחנה ריכוז נאצי ודורה מתעקשת להצטרף אליהם. במחנה הריכוז יוצר גוידו עבור בנו מצג שווא של המציאות הקשה, כאילו מדובר במשחק מתוחכם בו הם לוקחים חלק. לאחר מהמורות רבות הוא מצליח להציל את הילד אשר עם שחרור המחנה מתאחד עם אמו, בעוד גוידו עצמו מוצא להורג רגע לפני השחרור. סרטו של בניני עורר בציבור הרחב בישראל ומחוצה לה גלים חזקים מאוד של אהבה והערצה מחד גיסא וביקורת חריפה מאוד מאידך גיסא, והפך לאחד הסרטים המדוברים והנחקרים ביותר של הדור האחרון. בצד עיסוק תקשורתי נרחב מאוד, לא מעט מחקרים אקדמיים לקחו חלק בפולמוס, כשבישראל בלט ספרו של קובי ניב, שהוקדש כולו לביקורת חריפה על הסרט האיטלקי². כעת, כמעט 20 שנה לאחר צאתו לאקרנים, מחקר ישראלי חדש אשר ראה אור בעברית מבקש להוסיף נדבך נוסף ל"פולמוס בניני", ולשאלת גבולות ייצוג השואה באומנות.

ספרה של איה בן-דת מנסה לענות על השאלה: האם החיים יפים הוא סרט מוסרי? על מנת לענות על כך היא פותחת בשני פרקים המהווים למעשה מבואות תיאורטיים ארוכים. בפרק הראשון "ייצוג השואה באומנות והשיח על אודותיו: אפיוני הקולנוע והקשרם לייצוג השואה", בן-דת מעמידה

² קובי ניב, החיים יפים: אבל לא ליהודים: מבט אחר על הסרט של בניני, תל אביב, 2000. על הפולמוס בכלל ראו: Maurizio Viano, *Life is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter*, *Film Quarterly*, Vol. 53:1, 1999, 26-3; Sander L. Gilman, *Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films*, *Critical Inquiry*, Vol. 26:2, Winter 2000, 279-308; Sidra DeKoven Ezrahi, *After Such Knowledge, What Laughter?*, *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 14:1, 2001, 287-313; Grace Russo Bullaro (ed.), *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, Leicester, 2005; Ilona Klein, *Life is Beautiful or is it? Asked Jacob the Liar*, *Rocky Mountain Review*, Vol. 64:1, spring 2010, 17-31.

את מונח ה"טראומה" כמרכזי להבנת השואה. בן-דד מבארת במסגרתו את מקומה של הטראומה בתרבות המודרנית והפוסט-מודרנית ומדוע השואה היא טראומה מיוחדת. בסוף הפרק היא מסכמת את השיח הקיים סביב הסרט החיים יפים ופורסת את השאלות בהן היא מבקשת לדון מחדש לאור המבוא: מהם גבולות הייצוג של השואה באומנות, והאם בניני חצה את גבולות אלו בסרטו בעצם השימוש בז'אנר הקומדיה, בבחירת האסתטיקה של סרטו, ובאיזון שבין ההיסטורי והסמלי כפי שהוא מתבטא בסרט?

בפרק השני "ההומור, הקומי והטראומה באומנות: ההומור והקומי, הצורה והתוכן", מנתחת בן-דד את היחסים שבין הומור וטראומה ובין צורה ותוכן. היא עושה זאת תוך שימוש במגוון גדול של תיאוריות ומודלים ביקורתיים ומכך מגיעה למסקנה שקיים קשר הדוק בין אסתטיקה ואתיקה - שהומור הוא "עסק רציני" ובהקשרים טראומטיים אף בעל משמעות תרפויטית נרחבת.

לאחר שני הפרקים ה"מבואיים" מגיע לב המחקר, הוא הפרק השלישי הנקרא: "ייצוגי ההומור והקומי בסרט 'החיים יפים': ארכיטיפ הליצן, הקומדיה דל ארטה ודמות היהודי". כאן צוללת בן-דד לעומק הסרט עצמו ומציגה מגוון גדול של הקשרים תרבותיים ומערכות סמליות שהסרט מתכתב איתם, תוך חיזוק הקשר המובהק מבחינתה בין אמצעים אומנותיים לאמירה מוסרית. מכיוון שהחיים יפים הוא סרט שהשימוש שלו בסימבולי ובאלגורי הוא מובהק, בן-דד מרחיבה את הקריאה הסימבולית בסרט ומציגה אותו כמשל רב שכבתי המורכב בצורה יוצאת דופן. לטענתה של בן-דד, העומס והמגוון הסימבולי משמשים ככלי המרכזי של בניני, בכוונת מכוון וביד אומן, לאפשר פלורליזם פרשני. האופן בו יוצר בניני את אמנותו מאפשר לכל אחד לקרוא אותה אחרת. הקניית אפשרות זו כשלעצמה מהווה הכרעה אומנותית-מוסרית. ניתוח זה מאפשר לבן-דד לפסוק לטובת מוקירי סרטו של בניני אל מול הביקורת שהוטחה בו, ולהכתיר את סרטו עטור הפרסים כיצירת אומנות אתית.

כאשר הכותבת נוטשת את בניית היסודות התיאורטיים ועוברת לדיון בסרט, גם הקריאה בספר הופכת לזורמת יותר. כמו כן הדיון של בן-דד בסרט עצמו גדוש מאוד בפרטים, אינו מובנה בקו אחד וברור המקשר בין חלקי הטענות ולא תמיד משכנע. למרות היבטים אלו, ובמיוחד למי שמתעניין בסרטו של בניני או שסרט זה מטריד אותו, מדובר בקריאה חשובה ולעיתים אף מענגת, עמוסה ברעיונות חדשים. חלק מהפרספקטיבות הנחשפות ביחס לסרט אף מייצרות "משקפיים חדשים" לגמרי לצפייה בו, גם עבור מי שראה אותו פעמים רבות.

לדעתי אחת השאלות המטרידות ביותר בנוגע לספרה של בן-דן כלל לא נוגעת לשאלות שהיא מעמידה במרכז המחקר ועד כמה היא מיטיבה לענות עליהן, אלא נוגעת לעצם הרלוונטיות של מחקרה זה. בעיניי חשוב שבן-דן תיחדש לפחות לשאלה המשמעותית אודות הנחיצות בישראל בדיון ביחס לסרטו של בניני כמעט עשרים שנה לאחר צאתו לאקרנים. בדיונה של בן-דן אני מזהה מרכיב אנכרוניסטי, המתעלם מהשינויים הרבים שחלו במהלך הזמן ברחבי העולם בחברה הישראלית בפרט ביחס לשואה ו"משמעותה", וכשדנים בגבולות ייצוג השואה באומנות לא ניתן להתעלם מהשפעתו הנחרצת של הזמן.

בעשרים השנה האחרונות הפכה השואה - כאירוע היסטורי וכמושג - למרכזית יותר בשיח הציבורי, כלומר נפוצה יותר ודומיננטית מבחינת השימוש הנעשה בה בתרבות הישראלית, בתרבות היהודית בתפוצות וכן בתרבות המערבית הכללית, על כן היא משמשת כחלק חשוב בדימוי העצמי וב-DNA החברתי והפוליטי. מגמה זו של עיסוק אינטנסיבי בשואה הייתה בחיתוליה בשנות התשעים, כשהשיח אודותיה היה פעמים רבות ניסיון נואש של שומרי סף שונים - אקדמיים, תרבותיים ואחרים - להבין את התופעה ולמסטר אותה בגבולות מסוימים וברורים, עד כמה שניתן. ניתן לדמות את הדיון באתיקה של ייצוג השואה במחצית העשור השני של שנות האלפיים כניסיון לקבוע את "גבולותיה של דלת האורווה אחרי שהסוסים כבר ברחו". כל השחקנים המרכזיים בשיח זה: אופני ייצוג השואה, מרחב האומנות עצמה, ובעיקר החברה בתוכה שני אלו מתקיימים - השתנו ללא הכר. למערכה הסוערת נכנסו בינתיים סרטים חדשים, מהם כאלו המכילים משלים פשטניים ביחס לעבר הנאצי ולשואה כמו: **נער קריאה** (The Reader, Stephen Daldry, 2008) ו- **הנער בפיג'מת הפסים** (The Boy in the Striped Pyjamas, Mark Herman, 2008), או לחילופין, קומדיה פרועה המתרחשת כביכול בתקופת השואה כ- **ממזרים חסרי כבוד** (Inglorious Basterds, Quentin Tarantino, 2009). הדיון, על כן, חייב לקחת בחשבון את ממד הזמן שחלף.

בספר עצמו, מיקום שאלות המחקר המרכזיות ביחס לדיון בפולמוס ארוך השנים סביב הסרט, מופיע רק בסוף הפרק הראשון. כספר שמציג את עצמו לא פעם כתגובה וכתשובה לביקורת על סרטו

של בניני, ניתן היה לצפות לדיון וניתוח מסודר של פולמוס ביקורתי זה כבר בתחילתו של הספר. גם עומק הדיון של בן-דד בתולמוס מאכזב, ומתייחס למספר קטן של מחקרים וכן מרוכז כמעט כולו בהערות השוליים³. פרקי הספר הראשונים מהווים דיון תיאורטי עמוס מאוד שלא בכל חלקיו הוא מוצדק, ופעמים רבות הרקע הביקורתי שאמור לעזור לקורא להבין את עיקר הטענות של הספר מותרות אותו מבלבל. לא פעם מצאתי את עצמי, כקורא שלא מגיע מתחום לימודי התרבות, חוזר על קריאת חלקים תיאורטיים שלוש וארבע פעמים, בניסיון להבין את כוונת המחברת בקונטקסט הרחב של הדיון.

מכיוון שרמת הדיון התיאורטי אינה אחידה, נדמה כי בן-דד התקשתה להכריע אם הספר מיועד להיות שיח אזוטרי של מומחים או כזה הפונה לכל אדם מתעניין. למשל, אחת הדמויות המרכזיות ביותר במבוא התיאורטי הארוך הנסוב סביב מונח הטראומה הוא התיאורטיקן והפסיכואנליטיקן הצרפתי, ז'אק לאקאן. אך גם כאשר הכותבת מצטטת לכאורה מכתבי לאקאן או מסבירה רעיון לאקאניאני בסיסי, היא כמעט ולא מפנה אל המקור הראשוני עצמו של לאקאן, אשר רבים מכתביו תורגמו לאנגלית ומקצתם אף לעברית. בן-דד מביאה את הסימוכין מספרות משנית כך שהקורא ההדיוט, שאינו בקיא בכתבי לאקאן, אינו יכול לשפוט לבדו את הניתוח שהיא מציעה או לבקר את הכרעותיה הפרשניות על ידי קריאה במקור עצמו⁴.

מתוך עיון בהערות השוליים של הטקסט מסתמן באופן מובהק רצונה של בן-דד לפנות לקהל הישראלי הרחב. כך עצם הפרסום בשפה העברית, הפנייתה למחקרים כלליים ובסיסיים בנושא הנדון והעדפתה המוחלטת של מקורות עבריים או מתורגמים לעברית לעומת אלו בשפות מחקר נוספות ומרכזיות, מצביעים על החשיבות הגבוהה שהיא מקנה להנגשת מחקרה לקורא ההדיוט המתעניין. אלא שמתוך מבט מקיף יותר עולה שמדובר בספר שאינו קל לקריאה לכל אחד, במובן זה שאינו נגיש למי שאינו רגיל במונחים המקצועיים המאפיינים את השפה האקדמית וחסר את הרקע לגבי האופנים

³ ראו בן-דד, 58-62. בן דד מתייחסת רק למחקריהם של ניב (2000) וקליין (2010) ובמאמרו של ויאנו, מאמר מ-1999 הסוקר בקצרה דעות שונות.

⁴ דוגמא כזו היא השימוש הרחב מאוד שבן-דד עושה בספרם של דניאל אפרתי ויהודה ישראלי: *הפילוסופיה והפסיכואנליזה של ז'אק לאקאן*, קריית אונו, 2007. ספרון זה יצא בהוצאת "האוניברסיטה משודרת" שהיא במה מרכזית מדע פופולארי בישראל. ציטוט של מחקר זה כאילו היה לאקאן עצמו, ראו למשל: בן-דד, עמ' 29 (הערה 28), 43 (הערה 61), 44 (62), 72 (124) ומקומות רבים נוספים.

בהם שדות שיח אקדמיים ספציפיים מעצבים את תפיסותיהם, כפסיכולוגיה פילוסופיה, תיאטרון ומחקר תרבות. ניתן להניח שאלו החולקים את חוקי השיח עם בן-דת אינם נבהלים מקריאת מקורות באנגלית או בשפות מקור אחרות ובהתאם מצפים להפניות שיעזרו להם להעמיק - ולא רק לרכוש רקע - בנושאים שהספר מעלה. על כן, מתח זה הנוגע לקהל היעד של הספר מורגש לאורך כל הקריאה.

הקשר בין מושג הטראומה לדיון בשואה, הניצב במרכז הפרק הראשון גם כן אינו מוכח באופן בהיר דיו. כאשר בן-דת מבקשת לנתח את "מותר" השואה מאירועים טראומטיים אחרים, היא מעלה נקודות המתרכזות בעיקר בתיאור חוויתם הטראומתית של ניצולי השואה ועל כן לא ברורה מספיק ההפרדה בין הטראומה של הניצולים עצמם לבין מה שמוגדר כ-"טראומה ההיסטורית" של השואה בה לוקה הקולקטיב החברתי⁵. בן-דת רואה בניצולים את המפתח להבנתה של השואה, כך עדותם הופכת לדרך המרכזית לגישור הפער בידע ובהבנת החוויה במציאות של השואה בין אלו שהיו "שם" לבין אלו שלא. כמו אצל רבים אחרים בשיח המודרני על זיכרון השואה, גם היא מעמידה את ניצולי השואה במרכז הדיון העוסק באופנים הראויים והלא ראויים של ייצוג השואה. מדובר בעמדה מקובלת במחקר וניתן להגדירה ככזו המתקרבת לקונצנזוס תרבותי. בהמשך לכך, ובמסגרת האקסיומה הגורסת שהשואה בלתי ניתנת להבנה או לייצוג, התפתחה גישה הרואה באמפתיה ובהזדהות עם חוויית הקורבן את המדד הכמעט בלעדי ללגיטימיות של עיסוק בנושא השואה. חלק ניכר מאקסיומות כגון אלו קובעו כחלק משיח ייצוג השואה אותו ייצר הקולנוען קלוד לנצמן סביב סרטו **שואה** (Shoah, Claude Lanzmann, 1985), ואכן גם בן-דת מעניקה ליצירה קולנועית זו מעמד אוטוריטרי.

חשוב לציין שמבחינה היסטורית מדובר בשיח צעיר יחסית, שראשיתו פחות או יותר בתקופה בה הפיק לנצמן את סרטו זה. עד אותו זמן נחשבו הניצולים, פעמים רבות גם בעיני עצמם, ל"שגרירים של המתים" - שתפקידם לתווך את סיפור השמדת משפחותיהם לעולם שמחוץ לאירופה הכבושה של שנות ה-40. עבור ניצול השואה המוות הוא חלק ממציאות ממשית שהשמדה את חייו הקודמים: את יקיריו, את ביתו ולעיתים את כל הציוויליזציה התרבותית שהייתה למרקם חייו. עבור

⁵ בן-דת, 47-58.

קהילת השומעים, הבניית זיכרון השואה סביב סיפורי ניצולים הופכת את אירועי השואה ל"סיפור נורא עם סוף טוב": גיבור הסיפור ניצל ומשתקם, ובנרטיב הישראלי הוא גם עולה לארץ, מתגייס למלחמות ההגנה ומעביר בעברית לקהל שומעיו או קוראיו את מה שניתן לכנות כ- "עסקת חבילה" - במסגרתה סיפור השואה הופך לחלק מאישוש ערכי הייסוד של החברה.

הענקת ממד מקודש לניצול ולסיפורו, לא רק שהופכת את הסיפור שמרכזו הוא מוות לסיפור שמרכזו הוא חיים, היא אף הופכת את ההקשר ההיסטורי הרחב של השואה לשולי. במידה רבה ממד זה מונע דיון פתוח שמחייב בחינה של האירועים מעמדה חיצונית, כזו שלא מבקשת להבין, לשחזר או להזדהות עם חוויה אלא לנתח אירוע. אל מול האקסיומה ביחס לשואה הטוענת שלא ניתן להבינה, חשוב לזכור שביטויים של אמפתיה עד כדי הזדהות והיטמעות בחוויה איננה אפשרית גם בהקשרים שאינם טרגיים כמו השואה. הרי אדם לעולם לא יוכל להבין לחלוטין את החוויה האישית של רעהו. משמעות המחקר במדעי הרוח והחברה היא להפנים את המגבלות השונות ולנסות בכל זאת להבין ולנתח את עולמה של החיה המשונה הנקראת "אדם". הבנה איננה חוויה, והניסיון האנושי להבין הוא אכן חצוף מאין כמוהו.

סוגיית מקומם של הניצולים בתרבות ההנצחה המודרנית מחזירה אותי לאחת הנקודות החשובות ביותר בדיון אודות החיים יפים - סופו של הסרט. ניתן לזהות כי בן-דת מפרשת את סוף הסרט, כפי שמפרשים אלו המבקרים את בניני גם כן - כסגירת מעגל גואלת. בעוד כותבים אחרים ראו בסיום זה קיטש נוצרי במקרה הטוב ותועבה אתית במקרה הרע, בן-דת מסבירה היטב מדוע לטענתה הסיום הגואל של אמונה בחיים ובאהבה דרך ייצוג אומנותי אסתטי הוא דווקא בחירה מוסרית. קשה להתעלם מכך שמותו של גוידו מוצג כהקרבה עצמית עבור חיי בנו, אך בלהט הדיון על ענייני תחיה, גאולה ועתיד, החמיצו לדעת בן-דת ויתר המבקרים את עצם מותו של גוידו. דמותו של בניני היא דמות הגיבור הבלעדית של הסיפור, וצודקת בן-דת בכך שמגדירה אותו כדמות החיצונית והמערערת של הליצן. אך ה"אחרות" של בניני היא ממכרת עבור הצופים, ומהר מאוד נוצרת כלפיו אמפתיה והזדהות. דמויותיהם של דורה וג'וזואה אינן מרוויחות את רגשות האהבה והחרדה של הצופה כדמויות בפני עצמן, אלא בעצם היותן אשתו ובנו של הגיבור ומתוך הזדהות עם תחושותיו.

בהתאם לכך, למרות שהמצלמה של החיים יפים שומרת לעצמה את הזכות לריבוי פרספקטיבות, היא כמעט תמיד מתמקדת בשתי נקודות מבט: אחת היא של גווידו עצמו, והשנייה היא - על גווידו. וכאן בניני עושה מעשה כמעט בלתי נתפס בסרט שואה: הוא הורג את הגיבור שלו. כמעט ולא ניתן למצוא סיום שכזה גם בסרטי השואה הריאליסטיים ביותר, ובוודאי באף אחד משוברי הקופות שהפכו את ייצוג השואה למסלול בטוח לאוסקר. דרכים שונות ומשונות לייצוג השואה ננקטו בקלאסיקות של הז'אנר כמו רשימת שינדלר, הפסנתרן (The Pianist, Roman Polanski, 2002), התנגדות (Defiance, Eduard Zwick, 2008), או הזייפנים (Die Fälscher, Stefan Ruzowitzky, 2007), אך כולם עד אחד נשארו מחויבים לכלל הברזל של "שיווק" השואה להמונים: בסוף הסרט הגיבור ניצל. תרגילי ההישרדות הקסומים והמבריקים של גווידו מצליחים לו כנגד כל הסיכויים לאורך הסרט כולו. הצופה, שבניגוד לג'וזואה חווה את המתח הקולנועי שבין המשחק למציאות ומבין אותו בבירור, רואה פעם אחר פעם את גווידו מדלג בין המוקשים ונחלץ בשלום. האופן שבו הוא לבסוף מוצא את מותו, סתמי, פתאומי, על רקע כאוס מוחלט במחנה רגע לפני השחרור, מותיר את הצופה הלום.

על רקע זה, פגישתם ה"גואלת" של דורה וג'וזואה וקריאתו של הילד: "ניצחנו!" יכולה להתפרש כעוד סצנה אירונית מרה כלענה של פער בלתי נתפס בין המציאות הטראומטית לעולם היומיומי הסובב אותה - אותו פער שבניני מדגיש באופן מבריק כל כך גם בסצנות אחרות בסרט שנותחו בהרחבה אצל בן-דד ואחרים. נרטיב "גואל" דרכו ניתן להפוך את הטראומה למשבר ואת השואה כהקדמה לעתיד טוב יותר, ניתן למצוא לא רק בייצוג הקולנועי של השואה אלא כמעט בכל דפוסי ההבנה החברתיים שלה. מה שכמעט ולא ניתן למצוא בשום מקום זה את המוות - מוות סתמי, מיותר וחונק של גיבור ראשי בעלילה, כזה שמזכיר לנו שרוב הסיפורים ההרואיים שסופם הוא בהישרדות - בחיים, התקיימו בעיקר בשולי השואה ולא במרכזה. כך, על רקע הצורך החברתי ההולך והגובר להפוך את השואה למיתוס חברתי סביב סיפורי מתי המעט ששרדו בדרך לא דרך, מעז בניני באופן כמעט חסר תקדים להישיר מבט אל האפלה שלה, בלי למצמץ. וזו, אם תרצו, אומנות אתית במיטבה.