

סרטי פשע של הטלוויזיה הגרמנית ורגשות גרמניים: יהודים בסדרה *Tatort* (זירת פשע)

דניאל וילדמן*

תרגום: רותי וינשטיין

סרטי פשע עוסקים בחוק וצדק. הם דנים בסדר החברתי – וליתר דיוק, בהפרת הסדר ובהשבתו על כנו. מה אפשר ללמוד על החברה הגרמנית מתוך סרטי פשע טלוויזיוניים גרמניים, עכשוויים ופופולריים, שבהם יהודים הם בתפקיד ה"חשודים"? בשני סרטים המשתייכים לסדרות פשע טלוויזיוניות גרמניות ידועות ניצבות דמויות של יהודים במרכזן של פרשיות רצח. ניתן לשאול, איזה סדר חברתי גרמני עכשווי משתקף מתוך סרטים אלו כאשר הם מציגים דימויים של יהודים ושל יהדות? בדצמבר 2003 ובינואר 2004 שודרו ב-ARD – אחד משני גופי השידור הציבורי המרכזיים – שני סרטי פשע כאלו: הסרט **השוחט** (*The Slaughterer*) שודר במסגרת הסדרה **זירת פשע** (*Tatort*)¹, והסרט **סודו של הגולם** (*The Secret of the Golem*) שודר כחלק מהסדרה **שימנסקי** (*Schimanski*)². עלילת **השוחט** מתרחשת בעיר קונסטנץ שלחוף אגם קונסטנץ, ועלילת **סודו של הגולם** נעה הלוך ושוב בין אנטוורפן לדיסבורג. שני הסרטים מבקשים להתמודד עם תפיסות ביחס ליהודים ועם תופעת האנטישמיות בגרמניה; כפי שנראה, עם זאת, מוטיבים אנטישמיים משתקפים בסרטים עצמם כל העת. שני היבטים אלו והיחסים ביניהם ניצבים במרכזו של הניתוח שמציע מאמר זה. אתמקד באופן הצגתן של הדמויות הראשיות המעוצבות בשני הסרטים כשילויים תסריטאיים של גיבורים

* דניאל וילדמן הוא מנהל מכון לאו בק בלונדון ומרצה בכיר להיסטוריה באוניברסיטת Queen Mary בלונדון. וילדמן מתמחה בהיסטוריה יהודית-גרמנית מודרנית ועסק בעבר בהיסטוריה של הגוף, של הספורט ושל הגבריות בגרמניה, וכן במוסר ורגשות בקולנוע הגרמני.

פרטי המאמר כפי שפורסם במקור:

[Daniel Wildmann, "German Television Crime Films and German Emotions. Jews in Tatort", in *Media and Minorities: Questions on Representation from an International Perspective*, eds. Georg Ruhmann, Yasemin Shooman and Peter Widmann \(Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016\), 85-103](#)

¹ *Tatort*, Gunther Witte, 1970-, ARD

² *Schimanski*, Hajo Gies, 1981-2013, ARD

הערת מערכת: מכיוון שאורכו של כל פרק בסדרות מתח אלו הוא כשל סרט באורך מלא, 90 דקות, הם מוגדרים בגרמניה כסרטי טלוויזיה.

יהודים, קציני בילוש לא-יהודים ונבלים לא-יהודים. אטען כי שני מישורי המשמעות שציינתי לעיל, הן במכלול הדמויות והן בבניית כל דמות ודמות, משולבים יחדיו באופן מעורר שאלות. על כן אעסוק בעיקר בשאלה: כיצד שפה ויזואלית, שפת גוף ומה שאגדיר כ"רגשות", מתאחדים בשני הסרטים הללו עם העמדות המוסריות שהם מבקשים להציג?

1. זירת פשע – התופעה

ב-1970 הפיקה ARD את סרט **זירת פשע** הראשון, שנחשב מאז לאגדי: **מונית ללייפציג** (Taxi nach Leipzig). **זירת פשע** תוכננה תחילה כסדרת פשע שתימשך שנתיים, אבל צברה פופולריות רבה מאוד ונמנית עד היום עם סדרות הטלוויזיה הגרמניות הנצפות ביותר. להבדיל מסדרות הפשע של ZDF, גוף השידור הציבורי הנוסף, **דריק** (Derrick) למשל, או **הבלש-המפקח** (Der Kommissar), שנמנעו מלכתחילה מעיסוק בקונפליקטים פוליטיים, חברתיים ותרבותיים, ARD בחרה להעלות בקביעות **בזירת פשע** נושאים פוליטיים ולדון בהם במפורש.³ משום כך ניתן לראות **בזירת פשע** "כרוניקה של ההווה הגרמני מ-1970 ועד היום" וארכיון של פולמוסים סוציו-פוליטיים בגרמניה על אודות גרמניה (המערבית) ב-50 השנים האחרונות.⁴ מרכיב מרכזי נוסף בסדרה, לצד המאפיין של התייחסות ישירה לקונפליקטים חברתיים, הוא החלוקה האזורית. כך, בניגוד לסדרה **דריק**, למשל, **זירת פשע** אינה מבוססת על חוקר משטרה אחד אלא על כמה צוותים של קציני בילוש הפועלים באזורים שונים: ישנם, למשל, סרטי **זירת פשע** בהמבורג, בדרזדן, באזור חבל הרוהר ועוד.⁵ **זירת פשע** אינה רק סדרת פשע אלא גם סדרה על זהויות אזוריות שונות, או במילים אחרות: על ביטויים שונים של "גרמניות". המאפיין המרכזי השלישי של **זירת פשע** הוא משבצת השידור הקבועה: תמיד בימי ראשון בשעה 20:15.⁶

³ Ingrid Brück et al., *Der Deutsche Fernsehkrimi eine Programm und Produktions Geschichte von den Anfängen bis heute* (Stuttgart-Weimar: Metzler, 2003), 158-161.

⁴ Dennis Gräf, *Tatort ein* גם: Hißnauer, Scherer, Stockinger, and Föderalismus in Serie 9-14; quote ibid., 12. *Populäres Medium als Kultureller Speicher* (Marburg: Schüren Verlag, 2010), 8-28.

⁵ Brück et al., *Der Deutsche Fernsehkrimi*, 161-163; Hendrik Buhl, *Tatort. Gesellschaftspolitische Themen in der Krimireihe* (München: UVK Verlagsgesellschaft, 2013), 23-37.

⁶ על הרקע הטלפוליטי של משבצת השידור הזאת ראו: Brück et al., *Der Deutsche Fernsehkrimi*, 202-210, 277-280.

דמותה של קלרה בלום (Blum), המשולבת ב**זירת פשע** מ-2002, היא אחת מהדמויות הנשיות המעטות המופיעה בתפקיד ראשי של קצינת בילוש. שימנסקי נחשב אולי לחוקר האהוד ביותר ב**זירת פשע**, לא מעט בשל מראהו החיצוני, אשר, לראשונה בתולדות הסדרה, יוצר רושם של השתייכות למעמד הפועלים ובה בעת של חוסר תלות בהיררכיות חברתיות ומקצועיות מתבקשות כביכול. דמותו של שימנסקי הייתה פעילה בסדרה **זירת פשע** מ-1981 עד 1991, וחזרה למסך ב-1997 בסדרה-בת (ספין-אוף) קצרה המתמקדת בו. הסדרה, ששמה **שימנסקי**, השתלבה באותה משבצת שידור של **זירת פשע** ולכן שודרה עימה לסירוגין, אך בסדרה זו הוא מגלם דמות של חוקר פרטי.⁷

זירת פשע זוכה כיום לנוכחות חזקה מאוד במדיה הדיגיטלית. למשל, המהדורות המקוונות של העיתונים הגרמניים הידועים *Der Spiegel* ו-*Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)* מפרסמות בכל שבוע סקירות מקדימות וביקורות על הסרט אשר ישודר ביום ראשון. אין סדרת פשע אחרת בטלוויזיה הגרמנית הנהנית מפריבילגיה זאת.⁸ יש אתרי אינטרנט מיוחדים המנוהלים בידי מעריצים והמציגים במפורט את נתוני ההפקה של כל שידור של **זירת פשע**, ונחשבים עתה למקורות מהימנים שעיתונאים וחוקרים מכובדים נועצים בהם.⁹ בימי ראשון רבים נהנים לצפות ב**זירת פשע** לא רק בבית לבדם, ישובים בפרטיות מול הטלוויזיה שלהם, אלא גם בחברת אחרים בברים, בפאבים ובמסעדות, אשר מפרסמים את ערבי **זירת פשע** הציבוריים באינטנסיביות. אין סדרת פשע נוספת בטלוויזיה הגרמנית המאופיינת בתופעת "צפייה פומבית" שכזו. צפייה בפרקי הסדרה ודיון בהם עם חברים ועמיתים לעבודה נעשו לחלק מתרבות היומיום הגרמנית.¹⁰ זוהי משמעותה המדויקת של בחינתה המחקרית של **זירת פשע**: לבחון את תרבות היומיום

⁷ על שימנסקי ראו בפרק: Eike Wenzel, "Der Star, sein Körper und die Nation. Die Schimanski-Tatorte", in *Ermittlungen* *in Sachen Tatort. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos* (Berlin: Dieter Bertz Verlag, 2000), 175-202.
⁸ הטור המקדים הקבוע ב**שפיגל** עולה תחת מילות המפתח *Tatort in Fast Check*; הטור שמופיע לאחר ההקרנה – *Tatort in Fact Check*.
ה-*FAZ* מפרסם את הסקירה שלו לאחר ההקרנה תחת מילות המפתח *Securing the Crime Scene [Tatortsicherung]*. כותרותיהן של סקירות הסרטים בגרסה המקוונת של **שפיגל** וב-*FAZ* מתייחסות לשמות הסרטים עצמם, ומתפרסמות לעיתים טרם ההקרנה ולעיתים ביום שלמחרת.

⁹ ראו למשל: www.tatort-fundus.de

¹⁰ בנושא זה ראו גם: Regina Bendix et al., "Lesen, Sehen, Hängenbleiben. Zur Integration Serieller Narrative im Alltag ihrer Nutzerinnen und Nutzer", in *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, ed. Frank Kelleter (Bielefeld: transcript Verlag, 2012), 293-319.

בגרמניה, ודרך זאת גם לדון בערכי מוסר בגרמניה בהווה או בעבר – ובהקשר שלנו: בתרבות היומיום בגרמניה ובמקומם של יהודים ושל יהדות בתרבות זו.

2. שפה ויזואלית ורגש – לימודי קולנוע וגישתם לרגשות

בתחומי הדעת האקדמיים השונים – מדעי הטבע, מדעי החברה ומדעי הרוח – אנו יכולים להבחין בשתי גישות נבדלות לחלוטין זו מזו להבנת רגשות:¹¹ מחד גיסא, רגשות נתפסים כתופעה חומרית לחלוטין; ניתן להתחקות אחר מקורם העצבי או הפיזיולוגי ולכן גם להגדירם כתופעה גופנית גרידא. במודל הסבר זה, להיסטוריה או לתרבות אין כל תפקיד. מאידך גיסא, הגישה השנייה והמנוגדת בדיון זה טוענת שיש להבין רגשות, במידה רבה ואולי אף לחלוטין, כתלויי תרבות, ולכן כתופעות דינמיות מהבחינה ההיסטורית. במילים אחרות: הדיון ברגשות הוא ביטוי לקונפליקט בין "מדעיות" (Scientism) – התפיסה שדבר אינו חורג מעבר למדע, לבין "תרבותיות" (Culturalism) – הגורסת שאין דבר אנושי שאינו בתחום התרבות. גישות עכשוויות בלימודי קולנוע מנסות לגשר בין שתי העמדות הללו ואף לשלב ביניהן. מתוך נקודות המבט הללו, רגשות יכולים להתפרש כתופעות דינמיות, גופניות וקוגניטיביות גם יחד.¹²

סרטים עשויים להיות אמצעי מצוין לניתוח רגשות, מפני שהם מספרים את סיפורם בעיקר באמצעותם – אין זה מקרי שלא מעט סוגות של סרטים מכונות, במישרין או בעקיפין, על בסיס הרגשות שהן מעוררות: מתח, מלודרמה, קומדיה רומנטית, אימה. ניתן להבין את בית הקולנוע כמקום שבו משתפים רגשות. למשל, אנחנו יכולים לחוות בצוותא

פסע ראו: Arne Freya Zillich, *Fernsehen als Event: Unterhaltungserleben bei der Fernsehrezeption in der Gruppe* (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2013).

¹¹ בנושא זה ראו: Jan Plamper, *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte* (Berlin: Siedler Verlag, 2012); Florian Weber, "Von den klassischen Affektenlehren zur Neurowissenschaft und zurück. Wege der Emotionsforschung in den Geistes und Sozialwissenschaften", *Neue Politische Literatur* 53(1) (2008): 21-42.

¹² בנושא זה ראו: Vinzenz Hediger, "Gefühlte Distanz. Zur Modellierung von Emotion in der Film- und Medientheorie", in *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, eds. Frank Bösch and Manuel Borutta (Frankfurt: am Main Campus Verlag, 2006), 42-62.

רוגז או שמחה ביחס לדמות כלשהי.¹³ כפי שטען כבר ב-1759 הפילוסוף הסקוטי אדם סמית, רגשות משותפים מצביעים על ערכי המוסר שחברה מסוימת הסכימה עליהם; אדם יודע מה טוב עבורו וגורם שמחה, כשם שהוא יודע מה רע ומעורר תרעומת.¹⁴ במילים אחרות, רגשות מוסריים הם תלויי תרבות ולכן היסטוריים.

אנחנו – הקהל, השחקנים, יוצרי סרטים – למדים למשל מתי עלינו לחוש בושה, מתי ראוי שנחוש גאווה, או מדוע למעשה זכותנו לכעוס. ואנו למדים כיצד ניתן לתרגם רגשות לשפת גוף. במובן זה אפשר לומר כי בקונטקסט תרבותי משותף יש הטמעה של דימוי ויזואלי פיזי של רגשות, וקריאות (Readability) של שפת הגוף המתאימה הכרוכה בו. אפשר לדבר, אם כך, על הֶכְנָה תרבותית של "ידע של רגשות" ושל אופן התגלמותם והבעתם. קריאה אנליטית של שפת הגוף של שחקנים מאפשרת להסיק מסקנות על הרגשות ועל הערכים הכרוכים בהם אשר מועילים לדיון בסרט בזמן נתון.¹⁵ אם נעקוב אחר מסלול הרגשות שסרט יוצר לעינינו ולאוזנינו ושעליו מושתתת יכולתו לספר את סיפורו, נוכל לפענח את הרעיונות המוסריים שהסרט מעוניין לשתף עם הצופים.¹⁶

סוגיית מקומם של היהודים בחברה הגרמנית נוגעת תמיד גם בסדר המוסרי שחברה זו רואה כראוי בזמן נתון. תיאור מפורט של העלילות וניתוח מדויק של הסצנות המרכזיות בחשיבותן למחקר שלי בשני סרטי הפשע הטלוויזיוניים

¹³ על רגשות וז'אנרים של סרטים השו, למשל, את: Hermann Kappelhoff, "Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino", in *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*, eds. Margrit Fröhlich, Klaus Gronenborn, and Karsten Visarius (Marburg: Schüren Verlag, 2008), 35-58.

לדיון בסיסי ברגשות, ז'אנרים וקהל ראו, למשל, את: Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995).

¹⁴ Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (London: Millar, 1759). על התיאוריה של רגשות מוסריים ראו גם ובעיקר את Ernst Tugendhat, *Vorlesungen über Ethik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1994).

¹⁵ על הממד ההיסטורי של בימוי רגשות ראו למשל: Erika Fischer-Lichte, Theater als 'Emotionsmaschine': Zur Aufführung von Gefühlen", in *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen*, eds. Clemens Risi and Jens Roselt (Berlin: Theater der Zeit, 2009), 22-50; Johannes Riis, "Acting", in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, eds. Paisley Livingston and Carl Plantinga (New York: Routledge, 2009), 3-11.

¹⁶ על הקשר בין רגשות לשפה ויזואלית, כפי שנדון בלימודי קולנוע, ראו: Hediger, "Gefühlte Distanz", 42-62; על הקשר בין רגשות, קולנוע וערכים פוליטיים – עם מודל תיאורטי המבוסס על עבודתם של Carl Schmitt ו-Chantal Mouffe, יותר מאשר על זו של Adam Smith ושל Ernst Tugendhat – ראו גם: Sabine Hake, *Screen Nazis: Cinema, History and Democracy* (Madison: University of Wisconsin Press, 2012), 3-31.

הם הבסיס לעבודתי, המנסה לחשוף את העמדות כלפי יהודים בחברה הגרמנית, וכיצד הן מעוצבות מהבחינות הוויזואלית, האקוסטית והתסריטאית.

3. העלילות

הפרק **השוחט בזירת פשע** פותח בסצנה של משחק כדורת חצר על גדת אגם קונסטנץ ובה מופיעים לראשונה שני הגיבורים המרכזיים – קלרה בלום ויאקוב ליב (Leeb). יאקוב ליב חובש כיפה שחורה, שערו דליל, גופו כפוף מעט ולגרמנית שבפיו נלווה מבטא כלשהו. לעיתים, דיבורו מלווה במילים ובביטויים ביידיש כגון "נו". כך, מהבחינה החזותית ועל פי סגנון דיבורו, יאקוב ליב ניתן לזיהוי כיהודי. במקצועו הוא שוחט על פי חוקי הכשרות היהודיים. הוא עובד בשטרסבורג, ואת ימיו הפנויים מבלה בקונסטנץ, בבית גדול על גדת אגם קונסטנץ. קלרה בלום, קצינת הבילוש, דוברת גרמנית הומוגנית מבחינת הדיאלקט והקצב שלה, ומאופיינת בקומה זקופה ובשליטה עצמית במחוותיה.

האידיליה הקיצית על שפת אגם קונסטנץ – משחק כדורת החצר – נקטעת בשל מקרה רצח לכאורה: תיירים דווחו למשטרה שראו את גופתו של ילד במתחם המחנאות רודאמר (Rodammer). אולם העדים עזבו את המקום ואין מוצאים את הגופה. הגופה מתגלה לבסוף בגינת ביתו של יאקוב ליב. גרונו של הילד שוסף בסכין. לדעת התובע של קונסטנץ כריסטיאן בוקס (Bux), ברור שיאקוב, כיהודי שעוסק בשחיטה, הוא הפושע. בוקס משוכנע שעלה על עקבותיו של רצח פולחני. קלרה בלום מגלה בסופו של דבר את הפושע האמיתי: אדגר רודאמר. אדגר המבוהל הרג את הילד בסכין כאשר הילד איים לפגוע בו על מנת לשדוד את קופת המזומנים של מתחם המחנאות. אחיו של אדגר, וולפגנג רודאמר, ניסה להסתיר את מעשיו של אחיו והשליך את הגופה ואת כלי הרצח בחצר ביתו של יאקוב ליב.

עבור פרד בריינרסדורפר (Breinersdorfer), התסריטאי, ויובסט אוטמן (Oetzmann), הבמאי, מקור ההשראה לעלילה ולנקודת הפתיחה של הסרט הייתה פרשה אנטישמית של רצח פולחני שאירעה במציאות ב-1891 בקסנטן (Xanten) – אם כי כוונתם לא הייתה לספר סיפור אנטישמי אלא, כפי שמסביר אוטמן, ליידע ולחנך את הצופה בנוגע לאנטישמיות. אבל מקור ההשראה ונקודת הפתיחה העלילתית עבור מריו ג'ורדאנו (Giordano), התסריטאי של

שימנסקי, ואנדראס קליינרט (Kleinert), הבמאי, מצויים במקום אחר לגמרי: ברובע היהודי של אנטוורפן ובחשבונות בנק ממוספרים בשווייץ, או ליתר דיוק – בתפיסותיהם על אודות הרובע היהודי וחשבונות בנק ממוספרים.¹⁷

שימנסקי פוגש באקראי את דויד רוזנפלד באנטוורפן. את תפקיד רוזנפלד מגלם השחקן ששיחק בתפקיד יאקוב ליב בפרק האמור **בזירת פשע** – ניקולאוס פארילה (Paryla). גם רוזנפלד דובר גרמנית מתובלת ביידיש, שערך דליל, הליכתו הססנית והוא חובש כיפה שחורה. הוא נושא עימו פנקס ובו טקסט כתוב בכתב יד באותיות עבריות. רוזנפלד רוצה שכתב היד יגיע לחוף מבטחים. זמן-מה לאחר מכן הוא נרצח, ושימנסקי מנסה לפענח את הפרשה לבדו. הוא נפגש עם רב מאנטוורפן אשר היה חברו של רוזנפלד. הרב גינזבורג מסביר לשימנסקי על הפנקס: הוא מכיל מידע מוצפן של חשבונות בבנקים שווייצריים; חשבונות שנפתחו על ידי יהודים אוסטרים שרצו להגן על כספם מפני הנאצים. רוזנפלד וגינזבורג שרדו את מחנה הריכוז מאוטהאוזן, יחד עם חברם ארי גולדמן. גולדמן קיבל את הפנקס במחנה הריכוז מאביו הגוסס. אחרי המלחמה שלושת החברים השתמשו בכסף משווייץ כדי לתמוך בארגונים יהודיים. איש מבעלי החשבונות הממוספרים לא שרד את התקופה הנאצית. המשטרה בדיסבורג, האחראית לתיק הרצח, טוענת שרוזנפלד וגינזבורג היו מעורבים בעסקאות פוליטיות פליליות. בסופו של דבר שימנסקי מביא להרשעתו ברצח של לא אחר מאשר מפקד משטרת דיסבורג, קוניג (König). קוניג היה שקוע בחובות כבדים וקיווה להצליח להחזירם בעזרת הפנקס.

השואה ברקע

אילו רגשות קשורים בדמויות המסומנות כ"יהודיות" בסדרות אלה? כיצד מוסברים המניעים אשר מביאים את בעל מתחם המחנאות לנסות לגרום ליהודי להישלח לבית הכלא ואת מפקד המשטרה להרוג יהודי, וכיצד הם מתקשרים לרגשות הללו? ואיזו פונקציה דרמטית הקשורה ברגשות ממלאים בלום ושימנסקי?

ליב ורוזנפלד מיוצגים בסדרות אלה כיהודים חלשים מהבחינה הגופנית. שניהם דתיים ושניהם ניצולי שואה. לא ברור היכן – באיזו עיר ובאיזו ארץ – הם מרגישים בבית. מנקודת המבט של סביבתם הדיאגטית – העולם המוצג

¹⁷ על פרשת הרצח על רקע דתי בקסנטן ראו: Johannes T. Groß, *Ritualmordbeschuldigungen gegen Juden im Deutschen Kaiserreich (1871–1914)* (Berlin: Metropol Verlag, 2002). על הדיון בנוגע לחשבונות הבנק של קורבנות יהודים של הנאציזם ראו: Thomas Maissen, *Verweigerte Erinnerung. Nachrichtenlose Vermögen und die Schweizer Weltkriegsdebatte 1989–2004* (Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2005). על אוטמן ראו: www.jobst-oetzmann.de

בסדרות – וכן של עולמם של הצופים, לשניהם יש רכוש יוצא דופן, או במקרה של רוזנפלד הוא נמצא בידיהם, פשוטו כמשמעו: רוזנפלד הוא בעליו של הפנקס מעורר המחלוקת, פנקס מוצפן שאך ורק רב יכול לפענח את הכתוב בו, וליב גר בבית מידות רב-קומתי במיקום שנחשב יוקרתי. רק בהמשך מתבהר שליב ירש את האחוזה, שכן משלח ידו אינו מסביר בקלות בעלות על נכס כה יקר. הירושה קשורה במשפחתו אשר גרה בקונסטנץ עד 1942, אז גורשה משם, ובשטח הבית הזה מתגלה גופתו של הילד הנוצרי. בסופו של דבר, קורות החיים של ליב ושל רוזנפלד סובבים סביב השואה בהווה וגם בעבר. על רקע זה בדיוק – של השואה, של רצח, של יהודים שומרי מצוות – מתפתחים הרגשות ששני הסרטים הללו מציעים (תוך שימוש באמצעים סוגסטיביים) בפני הצופים.

4. זירת פשע, קונסטנץ ורגשות מוסריים

יאקוב ליב חי בבידוד באחוזהו שעל גדות אגם קונסטנץ. קלרה בלום, לעומתו, מעורה מאוד בחיים בקונסטנץ. קצינת הבילוש פונה אל רוב תושבי העיר, להוציא את התובע המחוזי כריסטיאן בוקס, בפנייה הבלתי-רשמית בגוף שני Du.¹⁸ ככלל, מארג היחסים של תושבי קונסטנץ מאופיין בקשרים הדוקים ובמקרים מסוימים גם כאלה בעלי אופי אינטימי. בלום, למשל, ניהלה פרשיית אהבים קצרה זמן-מה קודם לכן עם היזם וולפגנג רודאמר. מערכות הקשרים הללו שבין תושבי העיר יוצרות מחויבויות ותשוקות. וולפגנג רודאמר מוקיע את ליב בפני בלום כזאב בודד שאפילו אינו פוקד את בית הכנסת של הקהילה היהודית המקומית. קביעה זו מבטאה קטגוריזציה חברתית והתנהגות חברתית של ה"יהודי" – ליב אינו משתייך אלינו, וליב מבודד עצמו מאיתנו – ויתרה מכך, זהו ביטוי של קנאה. בנימת הקול ובמילים שבהן הוא בוחר לגנות את ליב, וולפגנג רודאמר רומז שבלום מגלה בו עניין ארוטי. שפת הגוף של בלום כלפי ליב אינה מסתירה זאת, במיוחד בזמן ריקוד הסלסה: "אם אינך מוביל, איך אני אמורה לרקוד איתך? – אוקיי, אז אני אוביל!" אומרת בלום במהלך מפגש ערב בגינתו המרווחת של ליב ואוחזת בו בעדינות בידו ובמותניו. מערכת הסטריאו בגינתו של ליב משמיעה

¹⁸ פניית הנימוס הרשמית בגרמנית היא בגוף שלישי: Sie (לרוב לגורם רשמי או במסגרת מקצועית, וכן לאדם מבוגר יותר מהדובר).

מוזיקת סלסה מקסימה והשניים מתנועעים קלות לפי הקצב, מגששים את דרכם באלגנטיות מבעד לגבולות פיזיים ורגשיים כשהמצלמה חגה סביבם בעדינות.

אולם חיבתה של בלום כלפי ליב אינה מעידה אך ורק על עניין גופני, ארוטי, אלא גם על דאגה בהיבט חברתי-פוליטי הכולל גם ממד מוסרי. רגשותיה של בלום כלפי ליב מעוצבים ללא ספק על ידי העובדה שליב הוא יהודי. אך השאלה באיזו מידה התיוג הקולנועי "יהודי" מתייחס, מבחינתה של בלום, לגופו של ליב (ובכך מהווה חלק מן הארוטיות), להיסטוריה שלו (כניצול שואה), לאורח חייו (הוא שומר שבת ומגיש לבלום גפילטע פיש) או לשילובם של היבטים רבים אלו – נותרת פתוחה. ליב מגיב בהיסוס רב לניסיונות ההתקרבות הפיזיים של בלום.

בסצנה האחרונה של הפרק, בלום, למרות הכול, מדברת על "אנחנו". ליב משוחרר ממעצר מאוחר בערב לאחר מעצרו של הפושע האמיתי, הודות לכישורי החקירה המקצועיים של בלום ולכך שהייתה משוכנעת עמוקות בחפותו של ליב. מוקדם בבוקר המוחרת ליב אורז את מזוודותיו. הוא רוצה לעזוב את הבית ולמכור אותו. בלום, אשר באה אליו עם בוקר, אומרת לו: "יאקוב, ניצחנו", ומעלה עובדה זו כטיעון נגד כוונתו לעזוב את קונסטנץ. ממה מורכב ה"אנחנו" הזה מבחינתה של קצינת המשטרה?

ראשית, ה"אנחנו" טומן בחובו תוכחה, כפי שמתברר מתגובתו הפיזית של ליב, אשר בקושי מצליח להישיר מבט אל בלום. ניכר שהטיעון שלה מעורר בו אי-נוחות. ליב, הכורע תחת כובד מזוודותיו, פותח בכל זאת את דלת הכניסה והיא מרוחה בצבע אדום – תוצאה של מעשה אנטישמי הקשור במשלח ידו ובהאשמה ברצח על רקע דתי. ליב יוצא בלי לומר מילה. בלום נותרת המומה מאחור ואומרת: "אני מצטערת", ובאיפוק ובנחישות מוסיפה: "ברגעים המכריעים בחיי, מעולם לא נמלטתי". ליב ממשיך ללכת ועונה: "גם אני לא". הוא נעצר, מביט אל המצלמה ומסתובב. הוא עולה במדרגות אל דלת הכניסה וחולף על פני בלום, אך שורת הדיאלוג האחרונה שלו היא: "את באה, קלרה?". כשהוא בתוך הדירה הוא מושיט את ידו ומזמין אותה להיכנס, מחבק אותה כשהיא נכנסת – וסוגר את הדלת. ליב נשאר בקונסטנץ עם בלום.

בלום מפנה אצבע מאשימה כלפי ליב על שהיה כפוי טובה כלפיה ועל כך שנשט אותה לבד במאבקה באנטישמיות. מדובר אולי אף בבגידה בחברותם או בפחדנות. שנית, בשימוש ב"אנחנו", בלום יוצרת קבוצת פעילות פוליטית נגד אנטישמיות אשר נחשפת לסכנת התפרקות בידי לא אחר מאשר הקורבן. הניסוח החדש של טענתה, כשהיא

אומרת "ברגעים המכריעים בחיי, מעולם לא נמלטתי", גורם ליהודי – לקורבן – לשנות את החלטתו, או כך לפחות ניתן להבין את חילופי הדברים הללו ביניהם. היא נוחלת הצלחה בדרישתה ממנו לנהוג כיאות, לא להיות פחדן, למשל. בסצנה הזאת העניין הארוטי של בלום בליב מתורגם לעניין פוליטי, חיובי ורצוי (לנקוט פעולה כנגד אנטישמיות), אבל מצביע גם על כללי מוסר והתנהגות שבלום דורשת מפורשות מליב לקיים. בסוף הפרק הזה, פעם נוספת "היהודי" הוא מי שיש להוכיחו על מנת שינהג באופן מוסרי.

כיצד הפרק הזה בונה את יחסם של בוקס (התובע המחוזי) ורודאמר כלפי ליב, ואילו רגשות מבססים ומעצבים יחס זה? הסרט מציג את בוקס כתובע רודף קריירה, אשר זקוק להצלחה בתיק מרשים כדי להתבלט. נוסף על כך, כפי שאפשר להסיק משורות הדיאלוג של בוקס, הוא בא מבית אנטישמי. שאפתנות היא המוטיבציה האחת; תפיסות אנטישמיות, ויחד איתן התחושה שאביו צדק, הן סיבה נוספת לרצונו הבלתי-מתפשר של בוקס להביא להאשמתו של ליב ברצח. תהיה אשר תהיה התנהגותו של ליב בחקירות, בוקס בוחר לפרש הכול תמיד נגדו. אולם הצופה יודע מלכתחילה שלא ייתכן שליב הוא הפושע (אף שבאותו שלב גם אינו יודע את זהות הפושע האמיתי). לכן – והדבר ברור לצופה – שאפתנותו של בוקס וגישתו האנטישמית מובילות אותו במסלול שגוי. כמו כן, הוא מוצג כדמות הנוהגת בכל מצב בברוטליות, באופן מוגזם ומגונה מהבחינה המוסרית. במובן זה, מנקודת מבטו של הצופה, כל מעשיו וטענותיו של בוקס מפוקפקים מהבחינה המוסרית.

וולפגנג רודאמר מוצג בפני הצופים באופן אמביוולנטי יותר. בהתחלה הוא פשוט מקנא בליב. הרקע הרגשי הזה הופך למורכב עוד יותר נוכח מעשהו של אחיו אדגר. בסוף מתגלה כי וולפגנג רודאמר נהג כפי שנהג מאחר שרצה להגן על אחיו. אבל מעשיו של וולפגנג רודאמר היו מבוססים בוודאות על הבנה של פנטזיות אנטישמיות. והוא סמך על הדיסקרטיות של רשת מכריו בקונסטנץ, אשר ידעו כולם על כמה מקרים שבהם אדגר שיסף את צווארם של כלבים בעת שחוזה התקפי חרדה.

להבדיל מבוקס, לא כל מניעי פעולותיו של בעל מתחם המחנאות מעוררים בהכרח ספק בדבר מוסריותם. אין סיבה לגנות את רצונו של אדם להגן על אחיו. קנאה אולי אינה מעלה, אך היא רגש מובן. דו-הערכיות המוסרית בפעולותיו של וולפגנג רודאמר נעשית ברורה בסצנת הסיום שבה מפוענחת הפרשה – בלום מגיבה לווידויו של רודאמר בכעס

ובזעזוע – אם כי אין הסבר מפורש; ראשית, למערכת הערכים של רודאמר, המתבסס על פנטזיות אנטישמיות על מנת להגן על אחיו, ושנית, לסוגיית משמעותה של מערכת הערכים של הקהילה בקונסטנץ נוכח העובדה שבלום הצליחה להבקייע את חומות חשאייתה רק במקרה. בנוגע לנקודה האחרונה אפשר לומר: נאמנות כלפי הקהילה חשובה עבור אנשי קונסטנץ יותר מאשר פריצתן של תבניות חשיבה אנטישמיות – מחשבה רדיקלית, שבסופו של דבר אינה מפותחת במהלך הסרט.

נראה שבמאי **השוהט** בסדרה **זירת הפשע** מעוניין להאיר את עיני הצופים בנוגע לאנטישמיות, אבל עיצובה של דמות היהודי המרכזית בסרט מתכתבת בעצמה, בחלקה לפחות, עם תפיסות אנטישמיות. הצופה מתמודד, מצד אחד, עם אדם אנטישמי שקשה לצדד בו, ומצד שני עם בעל מתחם המחנאות שאומנם מבטא אנטישמיות בביום עלילת דם בדבר רצח פולחני, אך מעשיו נשענים על רגשות שאינם בהכרח מעוררים גינוי: הוא רוצה לעזור לאחיו. ובדמותה של בלום אנו מגלים קצינת בילוש אשר מסייעת ל"יהודי", אך גם מבהירה לו מהן התחייבויותיו המוסריות.

5. שימנסקי, חשבונות בנק ורגשות מוסריים

הסרט **סודו של הגולם** בסדרה **שימנסקי** מציג גם הוא רגשות, דימויים של יהודים ואנטישמיות. במרכז העלילה ניצבים חפץ – הפנקס – ושימנסקי. הלה מוצא את עצמו מעורב בפרשת מספרי חשבונות הבנק השווייצריים מאחר שבאופן מקרי הוא מגיש עזרה לאדם יהודי, רוזנפלד, השרוע על הקרקע וזר מאיים עליו. במהלך הסרט נדרש שימנסקי לעמוד בקשר עם כמה דמויות של יהודים על מנת לפענח את התיק. דמויות אלה הן של גברים מבוגרים, דתיים ומכוערים; כולן מלבד אישה צעירה ויפהפייה בשם לאה קמינסקי. בסוף הסרט מתברר – לשימנסקי ולצופים – כי לאה היא בתו של ארי גולדמן, האיש שקיבל את הפנקס מאביו במחנה הריכוז.

כבר מתחילתו מעצב הסרט את הניגוד הפיזי והאסתטי הזה. שימנסקי מנווט סירת מנוע לתוך נמל אנטוורפן. בתמונה הבאה נחתך הסרט אל סצנת בואו של רוזנפלד לעיר. בזרועות שריריות חשופות בחולצה צמודה ובקומה זקופה שימנסקי ניצב בסמוך להגה סירתו, ואילו רוזנפלד, הלבוש בחליפה רחבה שאינה הולמת את מידותיו, יורד בעצבנות מן הרכבת ובצעד מהוסס ובגו כפוף קמעה פוסע אל בית הקברות ואחר כך אל בית הכנסת, אל הרב גינזבורג. בעוד

שבחי צוניהו בית הכנסת נראה כמקום מכובד, בפנים הוא רעוע. משרדו של הרב ממוקם במרתף. מגילות נייר ארוכות וקרועות ועליהן אותיות עבריות גדולות תלויות על הקירות המלוכלכים והמתפוררים, והתאורה אינה תקינה. החדר הזה הוא המרחב היהודי הראשון – מלבד בית הקברות – שהצופה רואה. משמעותן של מגילות הנייר והסיבה לכך שהן תלויות שם נותרות בגדר תעלומה, וכך גם ההסבר לכך שהרב מתגורר בתוך בית כנסת עלוב. אך ייתכן שדווקא במרכיב האניגמטי נמצאת מהותו של מה שהסרט מציג כיהודי.

שלא כמו בסרט של **זירת הפשע**, בשימנסקי אין לצופים ידע מוקדם על פשעים שבוצעו כביכול, וכך מנקודת מבטם, אותה "מהות יהודית אניגמטית" קשורה לתעלומת רוצחו של רוזנפלד ולסוד הפנקס. השאלה כיצד הקשרים הללו מעוררים רגשות אהדה או דחייה היא סוגיה מורכבת.

דמויות הגברים היהודים אינן דמויות מושכות, והאינטרסים והמניעים שלהן אינם שקופים – לא לצופים וגם לא לשימנסקי. רוזנפלד, כך מתברר לאחר מותו, היה אדם הגון אחרי הכול, וחברו הרב בוטח בשימנסקי ומסייע לו בחקירה. גופם והמרחבים הקשורים בהם אניגמטיים ואולי אף מעוררי סלידה, אבל הם אינם פועלים נגד שימנסקי. לעומת זאת, שימנסקי שובה הלב מספר בדיחות אנטישמיות שניתן לזהותן ולהמעיט בחשיבותן מיד, אך בצד זאת הוא מעוניין לעזור ליהודים החידתיים האלה.

התסריטאי ובמאי הסרט בשימנסקי משחקים בהיבט האניגמטי. קוניג, למשל, שבסוף נחשף כאויבם של שימנסקי ושל רוזנפלד, מספר לשימנסקי על קנוניה רדיקלית אשר מאיימת על השלום כדי לשכנע אותו למסור את הפנקס: לדבריו, רוזנפלד היה בעצם סוכן חשאי ישראלי שהיה מעורב בסחר נשק עם קיצונים אסלאמיים בגרמניה. עם סיפורו פונה קוניג, לשווא אומנם, אל ערכיו של שימנסקי כאיש משטרה ולתפיסות הסדר והצדק שלו. יתרה מכך, סיפורו של קוניג מניח היכרות עם תפיסות אנטישמיות ואמונה בכוח ההשפעה של פנטזיות אנטישמיות. מהבחינה החזותית, רוזנפלד וגניזבורג מתאימים לפנטזיות אנטישמיות. לאה קמינסקי מנסה – גם כן לשווא – לפתות את שימנסקי כדי להשיג את הפנקס. היא אינה מגלה את זהותה האמיתית, ובייצגה את תפיסותיהם של התסריטאי והבמאי – מהמרת על האגדה האירופית הנפוצה בדבר משיכתם הגופנית של גברים נוצרים אל נשים יהודיות יפהפיות ומסתוריות. בעוד שהפנטזיות

של קוניג מייצגות רעיונות מפחידים ודוחים על יהודים ועל יהדות, קמינסקי משתעשעת בפנטזיות מאיימות אך בה בעת מעוררות תשוקה ארוטית ביחס לנשים יהודיות וליהדות.¹⁹

במהלך הסרט, כל המאויים מתכווננים לעבר שימנסקי; הפנקס נמצא כעת ברשותו. מלבד קוניג, רגשות כולם כלפיו חיוביים. לעומת זאת, רגשותיו שלו כלפי גינזבורג, וקודם לכן כלפי רוזנפלד, אמביוולנטיים: מחד גיסא, הם מעוצבים מתוך דחייה אנטישמית – בעיני שימנסקי, יהודים הם בלתי-מובנים מאחר שהם יהודים – ומאידך גיסא, מקורם ברצון לעזור לחלש – רוזנפלד, השרוע על הקרקע. רגשותיו מבטאים שוב שתי תפיסות קלאסיות, המשלימות זו את זו, על יהודים: התפיסה בדבר כוחם ויחד עם זאת בדבר נחיתותם הגופנית.²⁰ כאשר שימנסקי פוגש את לאה קמינסקי, האמביוולנטיות הרגשית הזאת נטענת במתח מיני.

העיצוב הרגשי של שימנסקי זוכה בסופו של הפרק במחילה יהודית: האישור המוסרי שמעניקה לו בתו של ניצול שואה. לאה קמינסקי נפרדת משימנסקי לשלום. כל אחד מהם פונה לדרכו. קמינסקי מהרהרת לעצמה בשקט: "ביהדות יש לנו שם לאיש כמותך: אתה אדם צדיק". היא מביטה עליו – שימנסקי עדיין נראה בפריים – וכמו קודם אומרת לבסוף, בלי שהוא שומע אותה, אך הצופה כן – "שמור על עצמך – שלום".

במוקד הדרמטי של שני הפרקים שלפנינו ממוקמים קודקודים של שני משולשים רגשיים: בראשון של בלום, וולפגנג רודאמר וליב, ובשני של שימנסקי, קמינסקי וגינזבורג. לכל הדמויות יש מאפיינים מעוררי אהדה, ובמערכות היחסים שלהם כמה מאויים, שחלקם מתנגשים זה בזה: כאלה הקשורים בארס, בחברות, ביהודים ובהיסטוריה גרמנית וגרמנית-יהודית.²¹ בזירת פשע, יחסים ארוטיים וחברויות הם תמיד גם אמירות על שאלות חברתיות עכשוויות. המיוחד

¹⁹ על דמותה של היהודייה היפהפייה ראו: Florian Krobb, *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg* (Tübingen: Niemeyer, 1993).

²⁰ על המסורת הוויזואלית של המושגים הללו ראו למשל: Helmut Gold and Georg Heuberger, eds., *Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten auf der Grundlage der Sammlung Wolfgang Haney. Eine Publikation der Museumsstiftung Post und Telekommunikation und des Jüdischen Museums Frankfurt* (Heidelberg: Umschau Braus, 1999).

²¹ על המסורת הספרותית בנושא ארוטיות בין יהודים ונוצרים בתרבות הגרמנית ראו: Eva Lezzi, "Liebe ist meine Religion", in *Eros und Ehe zwischen Juden und Christen in der Literatur des 19. Jahrhunderts* (Göttingen: Wallstein, 2013). סקירה של המסורת הקולנועית בנושא יהודים, גרמנים וארוטיות בקולנוע הגרמני אחרי 1945: Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem*.

בקונטקסט של הסדרות **זירת פשע ושימנסקי** בקונסטלציות של מערך התשוקות בשני הפרקים, הוא הקשר שלהן – בעיקר בנושא הארטיסטי – ל-Judenpolitik, המדיניות הנאצית ביחס ליהודים, ולפנטזיות על יהודים ועל יהדות.²² היבט חשוב נוסף הוא שבסופו של דבר בעיקר מאווייהן של הדמויות הגרמניות, לא של היהודיות, הם אשר נמצאים בליבן של מערכות היחסים הללו.

6. רגשות מוסריים ועונג

מנקודת מבט היסטורית של תיאוריית הקולנוע, ניתן להבין רגשות כמניעים לפעולה, כתוצאה של הבנה קוגניטיבית של מצבים רלוונטיים לפעולות בהקשר היסטורי וחברתי מסוים. סרטים יכולים לייצג רגשות כאלה, אבל בכוחם גם לייצר אותם. רגשות בסרטים יכולים להשתייך לשלושה מישורים דרמטורגיים: ראשית, כחלק מרכזי בעלילת הסרט, כלומר כרגש מסוים אשר מוצג לצופה ואשר מעצב את הסיפור ונושא אותו; שנית, רגשותיהן של הדמויות ומה הן חשות זו כלפי זו; ושלישית, הרגשות שהסרט מנסה לעורר אצל הצופים כלפי דמויות מסוימות.²³ המישורים השני והשלישי מעניינים במיוחד בהקשר שלנו.

חוקר הקולנוע הבריטי מאריי סמית טוען כי מנקודת מבטו של הצופה ישנן שתי תנועות: מחד גיסא, הצופים יכולים לאמץ לעצמם את נקודות המבט הקוגניטיביות של הדמויות, ולחשוב למשל, "אני מבין מדוע X מתנהג בצורה זו", ומאידך גיסא, הם יכולים גם לצדד במניעיהן ורגשותיהן של הדמויות – "אני שותף לדאגות של X". ניתן, אם כן,

Holocaust? Jüdische Spielfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945 (unpublished dissertation, University of Hamburg, 2015), 125-132, 286-314.

²² על **זירת פשע** וארטיסטי ראו: Dennis Gräf and Hans Krah, *Sex & Crime. Ein Streifzug durch die "Sittengeschichte" des* TATORT (Berlin: Bertz + Fischer, 2011). על נציגוּל-סוציאליזם ב**זירת פשע** ראו: Christian Hißnauer, "'Vergangenheitsbewältigung' im Tatort NS-Bezüge in der ARD-Krimireihe", *Repositorium Mediengeschichte* 7(2014): 3-49.

²³ בנושא זה ראו: Matthias Brüttsch et al., eds., *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (Marburg: Schüren Verlag, 2005); Anne Bartsch, Jens Eder, and Kathrin Fahlenbrach, eds., *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellungen und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote* (Köln: Halem, 2007).

להבין רגשות ולהיות שותפים להם.²⁴ אם רגשות מוכנים כתוצאה של פעילות קוגניטיבית, אפשר לטעון גם, כפי שהסברתי קודם לכן בקשר לאדם סמית, שרגשות משותפים מצביעים על ערכים משותפים, ולכן על מוסר.

בפרקים שבהם אנו דנים רגשות ומוסר מתקיימים בשלושה מישורים. ראשית, אנו ניצבים מול תמונה רגשית ומוסרית המגנה אנטישמיות, הן בדיאגנטיס – העולם המתואר בסרט – והן בכוונה הברורה שעל הצופה לאמץ עמדה זו. קשה מאוד לחוש אהדה כלפי התובע בוקס, או לצחוק מבדיחותיו של שימנסקי. שנית, אנו פוגשים מצב רגשי המתנדנד בין קבלה לבין דחייה של פעולות מסוימות. המצב הזה הוא חלק מן הדיאגנטיס, וכן גרסה המוצעת לצופים, למשל בדמותו של וולפגנג רודאמר, בעל מתחם המחנאות, או – באופן מורכב אף יותר – בזו של רב-פקד קוניג. משפחתו של קוניג מתפרקת, והוא שקוע בחובות. באמצעות הכסף משוויץ הוא מקווה להחזיר את חובותיו ולאחד את משפחתו. קוניג אומנם מספר סיפורים אנטישמיים והורג את רוזנפלד, אך בסצנת האקשן האחרונה – בלילה, בתחנה של רכבות משא – הוא מת מוות טוב מהבחינה המוסרית: הוא פוסע זקוף ויורה בעצמו בנשקו האישי. יריביו אינם עוצרים אותו וכך חוסכים ממנו העמדה לדין אשר הייתה משפילה אותו. במקום זאת הם מאפשרים לו לדון את עצמו. קוניג הוא רע מהבחינה המוסרית, אבל הוא מת "בראש מורם". הבימוי הוויזואלי והדרמטורגי – הענקת זכות ההתאבדות, האיטיות שבה קוניג מבצע אותה, התנוחה שלו, המצלמה, הנמצאת בגובה מבטו – מאפשר למעשה שלו להיראות הרואי, מוצדק, ולכן מוות טוב מהבחינה המוסרית. אומנם אנו דוחים מכול וכול את מעשיו הנפשעים – או כך לפחות ניתן לפרש את נקודת המבט המוצעת לצופים – אך בה בעת אנו חשים כלפיו מידה מסוימת של אמפתיה.

שלישית, אנו מוצאים עמדות אנטישמיות בשני הסרטים באופן הבימוי הוויזואלי והאקוסטי של דמויות היהודים, בשפתם, בגופם, בלבושם ובמרחבים שלהם.²⁵ אנטישמיות, מפני שהבימוי מבוסס על דימויים שליליים של יהודים, שאומנם אין הוא מתווך אותם באופן עקבי אבל גם אינו דוחה אותם בבירור. עמדות, מפני שהבימוי הזה מתניע רגשות שהצופה אמור להבין ולחוש. או כפי שהוסברה השאיפה לזיהוי ברור של מראן החיצוני של הדמויות היהודיות בפרסום העיתונות שנלווה לסודו של הגולם, "מאחר שגרמנים רבים סבורים שכל הגברים היהודים הם בעלי זקן ארוך ופאות,

²⁴ ראו: Smith, *Engaging Characters*, 142-227.

²⁵ על שאלה זו ראו גם: Schimanski und Matthias N. Lorenz, "Im Zwielficht. Filmische Inszenierung des Antisemitismus: 'Das Geheimnis des Golem'", *Juden. Bilder. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 9 (2008): 89-102.

חובשים כובע ולובשים מעיל שחור ארוך",²⁶ הרי שאופן הצגתם מכוון אל תפיסות משותפות לכאורה על אודות יהודים שומרי מצוות.

האם הנרטיב הוויזואלי והאקוסטי המורכב על אודות יהודים ויהדות בשני הפרקים הללו מצביע גם על התנגשות בין רגשות מוסריים? לפי הסקירות בעיתונים הגרמניים היומיים הראשיים, האמביוולנטיות והסתירות שדנו בהן כאן ניתנות לגישור ללא כל קושי. חיבור הניגודים הללו אינו נתפס כבעיה כלל; אף נראה שיש לו השפעה משחררת. *The Süddeutsche Zeitung* תיאר את הפרק של **זירת פשע** בקונסטנץ "פואטי". *The Berliner Zeitung* כתב על הפרק בשימנסקי שכך "ניתן ליצור עלילת פשע שעוסקת ביהודים ובכסף בדרך קלילה ואגבית".²⁷

מדוע סרט פשע שבו אנטישמי קיצוני, יהודי חיוור ואמיד וקצינת בילוש גרמנייה שאוהבת לאכול גפילטע פיש הוא "פואטי"? אולי ההסבר הבא יעזור: בלום ושימנסקי אינם אך ורק קצינת משטרה וחוקר פרטי המפענחים פשעים; הם גם גרמנים טובים: הם עוזרים לשני יהודים דתיים חיוורים בעלי ממון – למרות הדעות הקדומות, שלהם ושל אחרים. אבל האם אי-אפשר לפרש את דמותו של הגרמני הטוב באופן נוסף, שונה לגמרי? ניתן לומר גם שהדמות הזאת מאפשרת לצופה לראות בשני סרטים אלה דימויים אנטישמיים בלי לחוות רגשות שליליים: עזרה ליהודים דתיים בעלי ממון, חיוורים וכפופים, היא טובה מהבחינה המוסרית. או במילים אחרות: דמות הגרמני הטוב מאפשרת לנו ליהנות מרעיונות אנטישמיים במצפון נקי – "שמור על עצמך – שלום".

פילמוגרפיה

זירת פשע – השוחט

בימוי: Jobst Oetzmann; תסריט: Fred Breinersdorfer; צילום: Immo Rentz; עריכה: Roswitha Gnädig; משחק: Eva Mattes (קלרה בלום), Nikolaus Paryla (יאקוב ליב), Hannes Hellmann (כריסטיאן בוקס).

²⁶ WDR Köln Pressestelle, ed., *Schimanski – Das Geheimnis des Golem* (Köln, 2003), 21.

²⁷ Eva Marz, "Mord im Paradies", *Süddeutsche Zeitung*, December 6, 2013, 18; Björn Wirth, "Die Vorzüge der Beschneidung", *Berliner Zeitung*, January 10 and 11, 2014, 16.

Ulrich Bähnk (אדגר רודאמר), Felix von Manteuffel (וולפגנג רודאמר) ואחרים. בכורה: יום ראשון, 7 בדצמבר 2003, 20:15, ARD.

שימנסקי – סודו של הגולם

בימוי: Andreas Kleinert; תסריט: Mario Giordano; צילום: Johann Feindt; עריכה: Gisela Zinck; משחק: Götz George (שימנסקי), Nikolaus Paryla (דויד רוזנפלד), Otto Tausig (רבי גינזבורג), Martin Feifel (קוניג) ואחרים. בכורה: יום ראשון, 11 בינואר 2004, 20:15, ARD.