

"בימים ההם – בזמן הזה": כפל פניו של מעשה ההגירה בסרט "חייו של אמיל זולא" (1937)

יובל ריבלין*

שאלת זיקתה של הביוגרפיה הקולנועית ההוליוודית אל מסלול חייה החוץ-קולנועי של הדמות המוצבת במרכז נדונה במחקרים רבים ומגוונים.¹ מאמר זה מציע קריאה בביוגרפיה הוליוודית אחת, **חייו של אמיל זולא**,² אשר תבחן את הדרכים היצירתיות שבהן עוצבו בהוליווד של שנות השלושים של המאה הקודמת דמויות היסטוריות מוכרות, וכיצד פועלן תוך והוגש לקהל הצופים. אטען כי מחויבותה של יצירה קולנועית זו לשחזור נאמן של האירועים ההיסטוריים הייתה רופפת מלכתחילה, וכי יוצריה, שהם עצמם היו ברובם מהגרים או בני מהגרים, נתלו באירועים ההיסטוריים שהתחוללו בזמן הפקת הסרט כאמצעי ליצירת דיון בטיבה של ההגירה לארצות הברית, ובדילמות הערכיות הניצבות בפתחם של מהגרים ותיקים הניצבים משני צדי המצלמה או צופים בסרט בהמוניהם בבית הקולנוע.

במרכז הדיון הקולנועי בסרט, המיוצג על ידי דמויותיהן ההיסטוריות של הסופר הצרפתי אמיל זולא ואיש הצבא היהודי-צרפתי אלפרד דרייפוס, עומדת שאלת יכולתה וחובתה של חברה מבוססת לתת מחסה לפליטים חסרי כול. מאמר זה יעמיד שני רבדים לבחינת השאלה: הראשון – שזירתם של רכיבי העלילה השונים סביב קונפליקט מוסרי אחד בין בורגנות משפחתית לחיים אידיאליסטיים; השני – ליהוק שחקנים שזהותם האתנית-תרבותית היהודית בחייהם החוץ-קולנועיים הייתה ידועה לצופים.³ כך אבקש לטעון כי רצונם של יוצרי הסרט להעלות אל המודעות הציבורית את שאלת מחויבותה של החברה כלפי המהגר או הפליט עשויה לספק צוהר לתפיסתם את משמעותה הייחודית של העשייה הקולנועית, וכן את כוחו של

* יובל ריבלין מלמד קולנוע והיסטוריה במכללת דוד ילין ובמכון "כרם" בירושלים וכותב עבודת דוקטור בחוג להיסטוריה של עם ישראל באוניברסיטה העברית בהנחייתם של פרופ' ירחמיאל כהן ופרופ' אילן אבישר. הכותב מבקש להודות לפרופ' כהן ולפרופ' אבישר על הערותיהם הבונות למחקר זה.

¹ ראו למשל: Tom Brown and Belen Vidal (eds.), **The Biopic in Contemporary Film Culture**, New York and London, 2014 וכן המקורות המופיעים בהמשך.

² **The Life of Emil Zola**, William Dieterle, 1937

³ אפשר להציע רובד משמעות נוסף, הנוגע ליצירתה של שפה קולנועית החושפת במכוון את מקורות השראתה ההטרוגניים ורואה בשילובם את סוד עושרה התרבותי. מפאת קוצר היריעה רובד זה לא יידון במאמר, והוא מפותח בעבודת הדוקטור של הכותב.

המדיום הקולנועי עצמו, על מאפייניו החברתיים והפופולריים. עוד אטען כי הדיון בסרט קשור גם לתפיסתם של יוצרי הסרט את עצמם כיוצרי קולנוע בעלי רקע של הגירה שמזלם הטוב אפשר להם להגיע לארץ נוכרייה ולהתערות בה, וכעת, עם התבססותם, הם מחויבים להשתמש בכישרונם לטובת הבאים זה מקרוב הזקוקים לעזרה. אתחיל ברקע קצר על הפקת הסרט.

הביוגרפיה הקולנועית, "האחים וורנר" ואמיל זולא

ראשיתה של הסוגה הקולנועית המציבה ביוגרפיה של דמות היסטוריות עוד בעידן הסרט האילם.⁴ שגשוגה הגיע בד בבד עם התעשרותו של הטקסט הקולנועי בקול ובעומק אמנותי, ועם התבססותן של חברות ההפקה ובראשן חברת ההפקה ההוליוודית "האחים וורנר" (Warner Brothers Inc.).

מוצאם האירופי של האב בנימין והאחים הארי, אלברט, סם וג'ק לבית וורנר היה בעיירה קראסנושלץ (Krasnosielc) מפלך מזוביה שבפולין. עם הגעתם לארצות הברית החליפו את שמם המקורי, שהיה וארנרסקי (Varnereski) או וונסקולאסר (Wonskolaser)⁵ בשם וורנר, ולאחר יוזמות עסקיות אחדות שלא המריאו השתלבו יחדיו בעסקי הקולנוע המתהווים של ראשית המאה ה-20. הצלחתם של עסקים אלה היא שאפשרה את צמיחתה הכלכלית המטאורית של המשפחה ואת עלייתה המהירה ממעמד כלכלי נמוך למעמד כלכלי גבוה. התערותה של משפחת המהגרים בקרב החברה הבורגנית האמריקאית, וכן תחום העיסוק הקולנועי, השפיעו על הבניית זהותם המחודשת של בניה. זו נעוצה קודם כול בשמה של החברה, אשר בניגוד לחברות הפקה אחרות לא נשאה שם ניטרלי, אלא את שם המשפחה החדש. מחד גיסא, אימוצו של שם המשפחה וורנר, אשר אינו מזוהה עם מוצא יהודי או מזרח-אירופי, מעיד על הבנתם של בני המשפחה כי זהותם המקורית עלולה להיות להם לרועץ במסע התערותם בחברה האמריקאית. מאידך גיסא,

⁴ נוסף לביוגרפיות המוקדמות שיוזכרו בהמשך אציין גם את הביוגרפיות הקולנועיות הקצרות שביים ז'ורז' מלייס במפנה המאות ה-19 וה-20, שהבולטת שבהם היא **פרשת דרייפוס** (L'affaire Dreyfus, Georges Méliès, France, 1899), וכן את

הסרט **הפסיון של ז'אן ד'ארק** (La Passion de Jeanne d'Arc, Carl Theodor Dreyer, France, 1928).

⁵ מקורות שונים מזכירים שמות שונים. ראו הסרט: The Brothers Warner, Cass Warner, USA, 2010; ועוד ראו:

Cass Warner, **Hollywood be thy Name: The Warner Brothers Story**, Lexington, 1998, 19

השם "האחים וורנר" מותיר זכר לזהות הטרומ-אמריקאית שמהותה ביסוד המשפחתי-שבטי, כזה שלא ניתן לו ביטוי פומבי כלשהו בחברות ההפקה האחרות.

יסוד ביוגרפי נוסף תורם לייחודה ההיסטורי של חברת "האחים וורנר": מיסדיה השתייכו ליחידה משפחתית אשר שמרה על ליכודה הבין-דורי במהלך מסע ההגירה וההתערות. לכידות "שבטית" זו הובילה גם להעסקתם של מהגרים יהודים נוספים בתפקידים בכירים. כך למשל מנהל ההפקה של החברה היה האל וואליס (Wallis), ששמו המקורי היה וולוביץ' (Wolowicz),⁶ ומנהל הפקה אחר היה היינץ בלנקה/הנרי בלנקי (Blanke).⁷

עם התבססותה הכלכלית של החברה יזמו מנהליה הפקה של סרטים שעשויים היו לשפר את דימויה הציבורי-תרבותי ולהשפיע, אגב כך, גם על מעמדם שלהם. בראשית פעילותם ראו בביוגרפיה הקולנועית אמצעי מרכזי לקידום הכלכלי והמעמדי, וכך הסרט הראשון שהפיקו היה **ארבע שנותיי בגרמניה**.⁸ הסרט התבסס על זיכרונותיו של ג'יימס ג'רארד (Gerard), שהיה שגריר ארצות הברית בגרמניה עד לכניסתה למלחמת העולם הראשונה. הסרט, שביים וויליאם ניי (Nigh),⁹ הציג את פעולותיו הפטריוטיות של ג'רארד כנציגם של הערכים האמריקאיים וביקר בחריפות את ההנהגה הגרמנית. נדמה כי בבחירה אמנותית ראשונית זו סימנו וביטאו האחים וורנר את יעדיהם ואת אופי יצירתם הקולנועית העתידית. היצירה שאבה את השראתה העלילתית ממקורות מן העבר ההיסטורי הקרוב ונסמכה עליהם, אך העניקה להם תכלית עכשווית-דידקטית בהצבתה במרכז דמויות אידיאליסטיות המציעות במעשיהן מודל התנהגות אזרחית הראויה לחיקוי. שפתו של הסרט ריאליסטית במובהק. היא נסמכת על אמצעי מבע דוגמת צילום בגובה

⁶ עוד על וואליס ראו: Hal Wallis and Charles Higham, **Starmaker: The Autobiography of Hal Wallis**, New York, 1980; Bernard F. Dick, **Hal Wallis: Producer to the Stars**, Lexington, 2004

⁷ בלנקי, יהודי-גרמני, היה מנהל ההפקה בכמה מן ההפקות הקולנועיות הבולטות של שנות העשרים בגרמניה, ובהן **מטרופוליס** (Metropolis, Fritz Lang, Germany, 1927). עוד ראו: Ezra Goodman, **The Fifty Year Decline and Fall of**

Hollywood, New York, 1961, 181-182

⁸ **My Four Years in Germany**, William Nigh, USA, 1918

⁹ ניי היה גם הוא בן למשפחת מהגרים אירופית. שמו המקורי היה אמיל קרויסקי (Kreuske).

העיניים ומעבר לכתף ותאורה חלקית, שתפקידם המרכזי הוא לטשטש ולהסוות את יסודותיו האמנותיים-מלאכותיים ולהקנות לדרמה העלילתית איכויות של התרחשות סמי-תיעודית.

בשנות העשרים הפיקה חברת "האחים וורנר" ביוגרפיות קולנועיות נוספות, אך רק בשנות השלושים הפכו מנהלי החברה את הסוגה הביוגרפית לתחום עיסוק אמנותי מובהק. כך בין 1929 ל-1942 הם הפיקו 23 ביוגרפיות קולנועיות – יותר מכל חברת הפקה הוליוודית אחרת. כצפוי, סרטים אלה הציבו במרכזם גיבורים אשר מעשיהם הוצגו כנעלים וכראויים לחיקוי, ואת עולמם הערכי ביקשה היצירה הקולנועית לאמץ ולשווק לקהל צופיה העממי.

באמצע שנות השלושים החליטו "האחים וורנר" להפקיד על משימת הבימוי של הביוגרפיות המרכזיות את הבמאי והשחקן וויליאם דיטרלה (Dieterle). דיטרלה, יליד העיר לודוויגסהאפן (Ludwigshafen) שבגרמניה, נבחר למשימה זו בזכות זיהויה של הסוגה הביוגרפית עם מסורת היצירה הקולנועית האירופית ובשל ניסיונו הקודם בתחום זה.¹⁰ משימת הבימוי האמריקאית הראשונה של דיטרלה בסוגה זו הייתה בסרט **מדאם דובארי**.¹¹ אחריו ביים את **המלאך הלבן** ואת **סיפורו של לואי פסטר**.¹² הצלחתו של הסרט האחרון עזרה בהשגת הדימוי ה"יוקרתי" שהיה נחוץ לחברת ההפקה ולמנהליה, וחיזקה את נטייתם להתמיד ביצירת סרטים מסוגה זו.¹³

¹⁰ הסרט האחרון שביים דיטרלה בטרם היגר לארצות הברית היה הביוגרפיה ההיסטורית **לודוויג השני, מלך בוואריה** (Ludwig der Zweite, König von Bayern, William Dieterle, Germany, 1930). חוקרת הקולנוע מרטה מירנדורף סוברת כי בסרט זה כבר מופיעים רכיבים העתידים להופיע שוב בסרטיו ההוליוודיים. ראו: **Marta Mierendorff, William**

Dieterle: Der Plutrach von Hollywood, Berlin, 1993, 58

¹¹ **Madame Du Barry**, William Dieterle, USA, 1934

The White Angel, William Dieterle, USA, 1936; **The Story of Louis Pasteur**, William Dieterle, ¹² USA, 1936

¹³ ב-1936 דורג הסרט בצמרת משאלים שנתיים שערכו העיתון **Film Daily** ו-NBR (National Board of Review), במקום גבוה יותר מכל סרט שהפיקו "האחים וורנר" קודם לכן. בזכות פול מוני (Muni) זכה הסרט בפרס האוסקר לשחקן המצטיין, כבוד שנמנע מן האולפן מאז זכייתו של ג'ורג' ארליס (Arliss) בפרס דומה על תפקידו כבנג'מין ד'זראלי (Disraeli), (Alfred Green, USA, 1929).

ההחלטה שהתקבלה באמצע שנות השלושים להפיק את הסרט הביוגרפי **חיייו של אמיל זולא** נבעה מרצונה של חברת "האחים וורנר" לשמר ולהעצים את ההישגים המסחריים והאמנותיים שהיו לה באותן שנים. לשם כך חברו מנהליה אל דיטרלה, וואליס ובלנקי, במאים שעבדו איתם בעבר, ואל התסריטאים היינץ הרלד (Herald) וגזה הרצג (Herczeg), שניהם יהודים ילידי אירופה.¹⁴ הפקדתם של שני האחרונים על משימת הכתיבה הובילה ללידתה של תופעה ייחודית באותו זמן בתעשייה ההוליוודית: עבודה על יצירה קולנועית אשר נעשית על ידי יחידה לכידה של כותבים, מפיק ובמאי, אשר גדלו כולם על ברכיה של מסורת קולנועית אירופית ואף הועידו מקום נכבד ביצירתם לחוויית הגירתם מאירופה לארצות הברית. את דמותו של זולא מגלם בסרט השחקן האמריקאי ממוצא יהודי פול מוני (Muni), אשר הוא עצמו היגר עם משפחתו מגליציה לארצות הברית בתחילת המאה.

את העניין הראשוני של היוצרים בדמותו של הסופר הצרפתי אמיל זולא ואת רצונם להציג את פעילותו הנמרצת להשגת משפט צדק עבור הקצין היהודי-צרפתי אלפרד דרייפוס¹⁵ ניתן להסביר הן בסיבות קולנועיות הן בסיבות ערכיות-דידקטיות: אמנם דמותו של זולא כבר הופיעה בעבר בכמה סרטים אירופיים, כך שהעיסוק בה לא היה "חלוצי", אך היא טרם נחקרה באותה עת על ידי היוצרים והצופים האמריקאים.¹⁶ נוסף לכך, בהצעה הראשונית שהגישו הרלד והרצג לתסריט, ושכותרתה הייתה "אמיל זולא: מצפון האנושות", הם עיצבו דמות הדומה בתכונותיה ובתפיסת עולמה לזו של הצרפתי לואי פסטר, גיבור סרטם

¹⁴ היינץ הרלד (1890-1964), עיתונאי ותסריטאי יליד פולין. היגר לגרמניה ב-1910. עם עלייתה לשלטון של המפלגה הנאצית עזב לצרפת, וב-1935 היגר לארצות הברית וקבע את מקום מושבו בהוליווד. גזה הרצג (1888-1954), עיתונאי ותסריטאי יליד הונגריה, היגר ב-1934 לארצות הברית. עוד על הרצג ראו: Tibor Frank, **Double Exile: Migration of Jewish-Hungarian Professionals through Germany to the United States 1919-1945**, New York, 2009, 444

¹⁵ אלפרד דרייפוס הואשם ב-1895 על לא עוול בכפו ובמסגרת עלילה אנטישמית בהעברת מסמכים צבאיים מסווגים לידי שגריר גרמניה בצרפת, והוענש בגלות ב"אי השדים". עוד בטרם החל בפעילותו למען דרייפוס קנה אמיל זולא (1840-1902) את פרסומו והצלחתו הספרותית בסדרת ספרים אשר הוקדשה לתיאור חיי מעמד הפועלים וחברת האמנים. על חייו של זולא ראו: Frederick Brown, **Zola: A life**, New York, 1995

¹⁶ נוסף לסרטונים של מלייס, המוזכר לעיל, הופקו בסמיכות זמנים לביוגרפיה ההוליוודית בגרמניה הסרט **דרייפוס** שביים הבמאי היהודי-גרמני ריכרד אוסוולד (Dreyfus, Richard Oswald, Germany, 1930), ובבריטניה הסרט **דרייפוס** שביימו פרידריך וילהלם קרמר ומילטון רוסמר (Dreyfus, Friedrich W. Kraemer and Milton Rosmer, UK, 1931). ראו: S. S. Pawler, **Between Two Worlds: The Jewish Presence in German and Austrian Film 1910-1933**, New York, 2005, 149-159

האחרון והמצליח של "האחים וורנר", המבוסס על הביוגרפיה שלו ואשר גם אותו גילם מוני. כך הסבירו התסריטאים את הדמיון בין הדמויות:

פסטר נלחם בבקטריות, בעוד זולא נלחם בשקרים. זולא מינה עצמו ל"מגן" [במקור: Crusader] האמת ובעטיה נצלב. אמונתו כי "האמת יצאה לדרכה, ואין דבר שיוכל לעצור אותה" בעלת ערך במיוחד בתקופה העכשווית, שכן בדומה לפסטר, אשר נאלץ להיאבק בשלל מכשולים, חווה זולא את הסבל הכרוך בהשמצות, במאסר, במנוסה ובגירוש.¹⁷

הצהרה זו, אשר נועדה לפרוט על רצונם של מנהלי החברה בהצלחה כלכלית וביקורתית נוספת דוגמת **סיפורו של לואי פסטר**, חושפת את האופן האינסטרומנטלי שבו התייחסו היוצרים אל הדמות ההיסטורית, ואת חוסר העניין שלהם בשחזור קולנועי צייתי של המידע ההיסטורי הקשיח. נדמה כי בעיקר ביקשו התסריטאים להדגיש במכלול הביוגרפי שרקחו את מעמדו של פסטר כ"outcast" הבוחר להיאבק על מעמדו החברתי ועל ערכיו. זהו מאבק שבעטיו יישלח לחיי נדודים וגלות אשר מזכירים, במודע או שלא, את גלותם של אותם קולנוענים הכותבים מחדש את קורותיו.

רובד ראשון: עיצוב הקונפליקט המוסרי דרך העלילה – מן הפריפריה אל המרכז ובחזרה

בקריאה שאציג להלן אבקש לטעון כי זירת ההתרחשות העלילתית האירופית של הסרט **חיי של אמיל זולא** שימשה עבור יוצריו אילוסטרציה מרחיקת עדות לדילמות אשר היו מנת חלקם בזמן ההפקה: במרכז העלילה עומדות דמויות דחיות חברתית, והיא מתארת את מסע התערוכתן וקבלתן אל הקהילה הממוסדת.¹⁸ בדומה לביוגרפיות הקולנועיות האחרות שהפיקו "האחים וורנר" עד לפרוץ מלחמת העולם השנייה, הוא

¹⁷ מצוטט בתוך: Thomas Schatz, **The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era**, New York, 1988, 212

¹⁸ בספרו על קולנוענים גרמנים שפעלו בגלות האמריקאית מציב חוקר הקולנוע גרד גמונדן (Gemunden) את הסרט **חיי של אמיל זולא** בקדמת הדיון. גמונדן, המעניק בספרו מקום משני בלבד לשותפותם ולמעורבותם כבדת המשקל של המפיקים ההוליוודיים ביצירת הסרטים, בחר להתמקד בעיקר בבשורתם האידיאולוגית-דידקטית של הסרטים. נטייתו לייחס לסרט, בראש ובראשונה, יעדים פוליטיים, מייצרת לטענתי סדרת קשיים, ובראשן התעלמות מהחשיבות שבהכללת השליש הראשון של העלילה, המוקדש לצמיחתו של זולא כיוצר, בסרט. לשיטתו, עיקרה ורובה של העלילה צריכים להיות מוקדשים לשאלת יכולתו וחובתו של סופר לעשות שימוש בפרסומו לטובת מאבק חברתי אפקטיבי, ולא בהכרח לתיאור החידלון הפוליטי והחברתי עצמו. ראו: Gerd Gemunden, **Continental Strangers: German Exile Cinema: 1933-1951**, New York, 2014, 53.

משקף אל נכון את דילמת הזהות והמחויבות של המהגר הוותיק למהגרים בני ארצו בכלל, את חווייתה של קהילת המהגרים היהודים לארצות הברית בשליש הראשון של המאה ה-20 בפרט, ומציע הנחיה ועיבוד לשאלות אשר ניסרו ומנסרות בעולם שבו מהגרים מוסיפים לנוע ולנדוד.

הסצנות הפותחות את הסרט מבקשות לעצב את דמותו הקולנועית של זולא – בשונה מדמותו ההיסטורית – כדמות פריפריאלית של אמן אביון שבחר לחיות חיי יצירה פשוטים, אך מצא את עצמו נגרף לתוך עולמה של הבורגנות המבוססת, מרצון שיש בו כורח ומכורח שיש בו רצון. זוהי דמות המודעת לזהותה החריגה על רקע סביבתה ומתחבטת בין שימור רכיבי הזהות הנבדלים שלה לבין אימוץ ערכיה של חברת הרוב הדומיננטית. מוטיב זה של היחס האמביוולנטי לבורגנות מוצג במפורש כבר בסצנה הפותחת את הסרט, המתרחשת בעליית גג של קיטון פריזאי טחוב. במרכז שיחה ערה בין זולא ובין שותפו למגורים, הצייר פול סזאן (Cézanne), אשר מוקדשת לקשר הגורדי שבין קיומו הפיזי של האמן ובין ייעודו הרוחניים. זולא נתפס כאן תחילה כנושא דגל החירות, כאידיאליסט המבכר את החיים נטולי הרכוש ומסוגל להתמודד עם האי-ודאות הכלכלית המתחייבת מאימוצו של אורח חיים זה:

סזאן [העסוק בציור שנראה כדיוקן עצמי, לזולא המתרוצץ בקיטון ואוטם בבדים סדקים בקירות וחרכים בתקרה]: זולא, אין בכך כל טעם. המקום הזה הוא כמו מסננת. אם תבקש לסתום אפילו מחצית מכמות החורים, לא יספיקו לכך כל סמרטוטי פריז!
זולא [מביט מבעד לחלון]: אח, פריז, רחבה, שוקטת. אם ענקית הגוהרת מעל מיליוני ילדים, חלקם טובים, חלקם רעים. זה נפלא, סזאן, ועליך לצייר זאת, ויום אחד אכתוב את זה אני.
סזאן: לא, זולא, זה חסר כל סיכוי. אתה יודע כי אנשים אינם מעוניינים להביט בפניה הנוקבים של האמת. הם תמיד יעדיפו נרות מבושמים, כמו זה [מטיח לארץ מנורת לילה מצועצעת]. יש לשרוף אותם, כמו חפצים טמאים.
זולא: פול, הרי זה רעיון מצוין! מדוע לא חשבת על כך קודם? אנו נקים מדורה! [אוסף ספרים מן המדפים]
סזאן: נוכל למכור אותם...

זולא: ולחשוף אחרים לתוכנם הקלוקל ולצביעותם המצחינה?! לא, ידידי, אנחנו נעלה אותם באש... ונאפשר לדפי הכחש שלהם לחמם את עצמותיהם של אנשי האמת... הנה כך [התנור פולט עשן סמיך]. הבט, גם התנור הישן מתקומם נוכח האשפה הנאלחת!¹⁹

אל החדר נכנסות כעת שתי נשים, אמו של זולא וארוסתו אלכסנדרין, ומודיעות לו כי השיגו עבורו משרה. בעקבות בשורה זו, הגורמת לו אושר רב, זולא מחליט לנטוש את קיטון הרווקים העני, ובהמשך נושא את אלכסנדרין לאישה ומקים בית בורגני למהדרין.

זולא מוצג בסצנה זו כמודע היטב לאי-ודאות הכרוכה בחיי אמן נטולי ממון, שכן חרדתו הגדולה ביותר, כפי שעולה כבר בראשית הסרט, היא מן הרגע שיאבד את קורת הגג העלובה שמעל לראשו ויזרק לרחוב. דמותו מעוצבת כמי שמסוגל להתמודד עם אימוצו של אורח חיים זה. כך מציגים יוצרי הסרט כבר בתחילתו את הרצון האנושי במחסה ביתי, אך גם את המחיר שעל האינדיבידואל לשלם עבור מימוש רצון זה – ויתור על החירות האישית.

יחסו האמביוולנטי של זולא לאידיאליזם האמנותי אל מול קורת הגג נוצר בסצנה זו בכוונת מכוון. היא מציבה זו מול זו שתי עמדות עקרוניות. את האחת מייצג הצייר סזאן, ואת האחרת – הנשים לבית זולא: סזאן מייצג את האמן הטהור, המוכן לוותר על מנעמי הקיום הפיזי כדי לשמור על יושרתו גם במחיר קיום סגפני ומיוסר; לעומתו מייצגות בנות משפחת זולא ובשורת העבודה שבפיהן את הקיום הבורגני, שהן מבכרות על פני תלאות האידיאליזם הספרותי. בתווך ניצב זולא, והסרט מדגיש ויזואלית את נכונותו לעבור באחת ממסירות מוחלטת לאידיאל האמנותי אל הקיום הבורגני: כך בתחילת הסצנה הוא נראה שכוב במיטת הרווקים, ובסופה הוא נראה חבוק בחיקה של רעייתו לעתיד.²⁰

¹⁹ התרגום לדיאלוג זה, בדומה ליתר הציטוטים מן הסרט, הוא שלי [י"ר].

²⁰ יחסיו של זולא עם אלכסנדרין הם דוגמה לנאמנותם הרופפת של יוצרי הסרט לעובדות ההיסטוריות. בניגוד לבת דמותה הקולנועית, במציאות ההיסטורית אלכסנדרין לא הייתה ארוסתו של זולא, ולהצגתה כעלמה המייחלת עד בוש ליום נישואיה אין כל בסיס עובדתי. עוד בעניין זה ראו: Brown, *Zola: A life*, 126.

הדילמה המציבה את חיי האמנות הטהורים כניגודו של האתוס הבורגני מוצגת בפתיחת הסרט בפשטנות רבה, אך עם זאת יוצרי הסרט מנסים להימנע מהכרעה ברורה בעניין כבר בשלב זה של העלילה: הם מעניקים לדבריהם של סזאן, גב' זולא ואלכסדרין מעמד וערך באמצעות זוויות צילום נמוכות המעניקות לטיעוניהם סמכות ותוקף. שלושתם מוצגים כדמויות בוגרות ותבוניות, ודווקא זולא מעוצב כדמות ילדותית וקפריזית. נדמה כי הבמאי דיטרלה, אשר היה מודע לסגנון המשחק האקספרסיבי של מוני ולשימוש הרב שלו במימיקה מוחצנת (בהשפעת השנים הארוכות שעשה בתיאטרון דובר היידיש), החליט לרתום מניירות דרמטיות אלה לאפיון דמותו הילדותית של זולא. מול האיפוק והעידון הדרמטי שמפגינות פלורנס רוברטס (Roberts) וגלוריה הולדן (Holden), המגלמות את אמו ואת אשתו של זולא (בהתאמה), נמנע דיטרלה מלרסן את מוני וסייע בכך להצגתו הראשונית של הגיבור כיוצר קפריזי המתקשה בראשית דרכו בגיבוש זהותו האישית והאמנותית.

חוסר הקוהרנטיות בפעולותיו ובאידיאלים שהוא אוהז בהם מודגם גם בנכונותו של זולא להעלות באש את הספרים שבחדר המשותף לו ולסזאן. הסרט אינו מסתפק בהצגתו של מעשה זה כחסר ערך בפני עצמו וכהפגנה של טעם רע מצד זולא, ובהמשך העלילה הוא "ייענש" על מעשה זה עת יועלו ספריו שלו על המוקד. תגובתו של ההמון המוסת, אשר יבטא את התנגדותו לעמדותיו של זולא ולפעילותו לטובת דרייפוס באמצעות העלאת ספריו בלהבות, תדהדה את מראה הספרים הבווערים בחדר הקטן בראשית הסרט. זיכרון מעמד שריפת הספרים בברלין ב-1933 ואירועים דומים שהתקיימו בגרמניה שנים ספורות לפני הפקת הסרט, אירועים שהצופים התוודעו אליהם הודות ליומני קולנוע בני התקופה, סייעו אף הם לרתיעה שאמורים לייצר מעשיו הנחפזים של זולא. דיטרלה, הרלד והרצג, יוצאי גרמניה, לא החדירו מראה סמלי זה לסרט בלי להיות מודעים להשלכות הכרוכות בשימוש חוזר ונשנה בו, שימוש העשוי להתפרש כמסר לצופיו האמריקאים המתמודדים, בזמן הצפייה, עם שאלת מחויבותם האישית לאידיאליזם ולמעש ערכי.

גם הסצנה הבאה לאחר שזולא שורף את ספריו מחזקת את עמדתו האמביוולנטית כלפי הבורגנות: העבודה בהוצאה לאור קירבה את זולא אל המרחב הספרותי שהוא משתוקק להשתייך אליו, אך גם אל פיתויי הממון המצוי בשפע בעולם זה. כשמעבידו, מוציא לאור בשם לה רו (La Rue) תובע ממנו במפגיע להפסיק לכתוב

על חיי העוני, לועג זולא למשמניו הבורגניים של איש הממון ומצהיר על כוונתו לשמש כמעין "הפרפרת". לחפור פה ולנבור שם, ליצור תולדות ואי סדר בכל מקום בו מתקיימים חיים קשים, גסים הרחוקים מכל הצטעצעות!"²¹. הצהרה מלאת פאתוס זו של זולא מאוזנת, חיש מהר, במעשהו המנוגד לה: הסצנה הבאה מציגה אותו משוטט ברחבי פריז, רעב ללחם. הספרים הראשונים שכתב אכן נשאו בשורה חברתית ואופי אוונגרדי, בהתאם לאידיאל החברתי שביקש לתמוך בו, אך הם לא סייעו לגאול אותו ואת ואשתו מחיי העוני המנוולים. בסרט מודגש כי רק פרסומו והצלחתו הכלכלית של הרומן **ננה** (Nana, 1880), המוקדש לתיאור עלילותיה וסבלה של יצאנית צמרת פריזאית, הביאו לפריצתו הספרותית הגדולה ופטרו את בני הזוג מכל דאגה כלכלית עתידית.

כפי שעולה מן הסרט, הצלחה גוררת הצלחה, והמנעמים הכלכליים המגיעים עם שרשרת ההצלחות מובילים את זולא למכור את האידיאליזם האמנותי שלו בניזיד העדשים של חיי הנועם הבורגניים. סזאן, השותף "הנבגד", נעלם בשלבים אלה מעלילת הסרט, אך שב בסצנה מאוחרת יותר ומטיח בידיו משכבר את דבר נטישת ערכיו. לפני עזיבתו את פריז ושיבתו לפרובנס מבקר סזאן, שנותר בעוניו, בביתו של זולא המצליח. לאחר שזולא מפגין את עושרו העכשווי בפני ידידו הוותיק שב ומעורר סזאן את הדילמה הישנה. דבריו מזכירים את דברי זולא למעבידו בסצנה שהוזכרה לעיל, ובעודו מביט בכרסו של זולא הוא קובע כי חובתו של אמן היא להישאר עני. אלמלא כן, עלול כישרונו, בדומה לבטנו, "לתפוח ולהפוך חלול ומרופד".

סצנה זו מציבה אלו מול אלו את ערכי האידיאליזם המוסרי והאמנותי ואת ערכי הבורגנות והזוגיות היציבה. דמויותיהם של סזאן ושל אשתו של זולא הן שוב, כמו בסצנה הראשונה של הסרט, פרסוניפיקציה של האידיאות הללו. הדילמה מוצגת כאן באופן מורכב: מחד גיסא חיבתו של זולא לרכוש ולמעמד אכן מוצגת באופן נלעג במקצת, אך מאידך גיסא חיבתו הניכרת לבת זוגו ולשלווה שנפלה בחיקו בזכות יציבותו הכלכלית נתפסת כראויה ואפילו מתבקשת.²¹ ערגתם של בני הזוג זולא לחיי משפחה אינה מוצגת באורח שלילי, ומימושה של ערגה זו זוכה לעיצוב אמנותי אוהד: זולא ואלכסנדרין ממוקמים במרכז הפריים,

²¹ בעלילת הסרט מופיעה דמותה של יצאנית בשם ננה, שהיא מקור השראה לספרו של זולא. עבור יוצרי הסרט תפקידה הוא להמחיש את חוסר התוחלת ואת הסכנות הכרוכות בחיים בטולי הוויה משפחתית.

המעוצב בקומפוזיציה הרמונית, ופסקול מוזיקלי מלודי משרה על רגעי השלווה יופי ותחושת רוגע. העיצוב האמנותי נועד להצביע על האינטימיות המתקיימת בין שני בני הזוג ועל חשיבותה של קרבה תומכת זו. בדומה למשפחת פסטר בסרטם הקודם של "האחים וורנר", גם בסרט חייו של אמיל זולא התא המשפחתי הוא מקור ליציבות ולכוח, מוטיב שחוזר ברבות מהפקותיהם הביוגרפיות. בדומה לתאים משפחתיים נוספים ביקום הקולנועי שיצרו "האחים וורנר", גם חברי תא זה ילמדו לשלב בין הגשמת יעדיהם האידיאליסטיים האישיים ובין שמירה על ערכי הסולידריות המשפחתית.



אידיליה זוגית בבית זולא (מתוך הסרט)

נראה אפוא כי היוצרים מעמידים במרכז הסרט דילמה ברורה, המעסיקה גם אותם עצמם, קרי שאלת מחויבותו של האמן לרתום את יצירתו לטובת ניסוחם של היגדים חברתיים גם במחיר סיכון וערעור היציבות וחיי הבורגנות. לכך מתלווה שאלת יכולתם של ערכי מוסר חברתי לדור בכפיפה אחת עם התביעה לחיי משפחה קונוונציונליים. במקרה של זולא, הדילמה מוצגת באמצעות אפיונו כדמות עגולה, כך שכבר בתחילת הסרט מודגש היטב הרכיב האידיאליסטי באישיותו. עלילת הסרט, המתארת את הקרבות הספרותיים שניהל, ובמיוחד את חלקו בפרשת דרייפוס ואת המחיר ששילם, מבהירה כי אין לטעות ולחשוב כי עניינו היחיד הוא חיי רווחה כלכלית.

אמיל זולא ופרשת דרייפוס כמשל לדילמת ההתערות והסולידריות של המהגרים בארצות הברית

בשלבים המוקדמים של הסרט הוצג זולא כמי שמוכן לשלם מחיר על אמונותיו, אך המשכו של הסרט מציב בפניו משוכה גבוהה יותר – דמותו הנרדפת של אלפרד דרייפוס. במנגנון העלילתי המניע את הסרט דרייפוס הוא גורם נוסף שמחייב את גיבור הסרט להתמודד ביתר שאת עם שאלות יסוד של מוסר, המוצגות כבר

בתחילת העלילה. הדילמה שמציבה "פרשת דרייפוס" בפני זולא – לתמוך או לא לתמוך בו בפומבי – מאתגרת את הצלחתו הנכרת ליישב בין רצונותיו הספרותיים, המוסריים והמטריאליסטיים, שכן הנכונות להתעמת עם נציגי המסד המדינתי דורשת הרבה יותר מאשר הבחירה להעניק ייצוג ספרותי לשוליים החברתיים בצרפת. בדומה לסרטים היסטוריים רבים אשר השתמשו באירועים שהתרחשו בעבר כזירה להצבת שאלות עכשוויות, הביוגרפיה של זולא – ובמיוחד פרשת דרייפוס – משמשת "קולב" ששאלות אלה "נתלות" עליו. מתוקף היותה אחת האפיזודות ההיסטוריות הידועות ביותר, גם בזכות התגייסותם של אנשי רוח מסוימים לטובת דרייפוס מזה ושתיקתם של אנשי רוח אחרים מזה, שימשה ה"פרשה" אמצעי לליבון סוגיית המחויבות המוסרית של האינטלקטואל לסייע למנודים חברתיים הזקוקים לעזרתו, קונפליקט אשר הטריד את יוצריו בזמן יצירת הסרט.

כאן, הצגתו של דרייפוס כאיש משפחה מהדהדת את הדילמות אשר היו, עד כה, מנת חלקם של זולא וסזאן בלבד. דמותו מופיעה בסרט לראשונה רק במחציתו, והוא נראה בביתו משעשע את בתו הרוכבת על ברכיו. עם בנו שלמרגלותיו הוא משחק בחיילי צעצוע, ובסמוך אליו, ליד הפסנתר, יושבת אשתו. גם משפחת דרייפוס, כמו משפחת פסטר, מוצגת כמופת לביתיות חמימה ולכידה, ודרייפוס עצמו, בדומה לאופן שבו זולא מוצג בשלב זה של הסרט, נדמה כמי שמאמין ביכולתו לחיות בשני עולמות: הוא מייחס למשפחתיות הבורגנית ערך, ובוד בבד מבקש להגשים ערכים הנתפסים בעיניו כאידיאליסטיים. אלא שבניגוד לזולא, במקרה של דרייפוס אין אלו ערכי יצירה ומוסר אישי, אלא מסירות לקולקטיב הלאומי. כך, בשעה שאת ביתו של זולא ממלאים חפצי חן ואמנות לרוב, בבית משפחת דרייפוס מוצגים סימבולים מיליטריסטיים רבים: דרייפוס לבוש מדים; הבת מחקה את תנועותיהם של חיילי חיל הפרשים; ואוסף חיילי הבדיל של הבן מעיד גם הוא על נוכחותה וקלחולה של תמונת העולם המיליטריסטית אל ההווה המשפחתית.

אווירה משפחתית זו מופרת באחת כאשר אל הבית חודר במפתיע גורם חוץ-משפחתי בדמות נציג הצבא, התובע מהאב להתלוות אליו. זר זה מפר ברגל גסה את האידיליה המשפחתית ומוביל את דרייפוס אל הקסרקטין הצבאי, שממנו לא ישוב במהרה. תלישתו האלימה של האב מחיק משפחתו מציבה את לובשי המדים ואת העולם הערכי שהם מייצגים כאויביה של הסולידריות המשפחתית. אך קיומם הברור של רכיבי

זהות צבאיים בהווה המשפחתית מעיד על הטעות שטעה דרייפוס באמצע את האידיאל הצבאי, ועל הערכתו השגויה בדבר יכולתו של הקולקטיב הצבאי לגאול אותו ואת משפחתו ממצבם הלימינלי כמי שעדיין נחשבים זרים בחברה הצרפתית של אותה תקופה, במקרה זה – יהודים.

הקונפליקט המורכב בין המשפחתיות הבורגנית והמיליטריזם הלאומני מוצג בבהירות גם בסצנות נוספות: בסצנה העוקבת, המתארת את מפגשם הראשון של בני הזוג דרייפוס לאחר שנלקח מבני משפחתו, מוצג דרייפוס כמי שמונע אך ורק מדאגה לשלמות משפחתו הגרעינית. עם זאת, הוא רואה בענישתו "חובה צבאית" ומסרב לקרוא תיגר על הערך הקולקטיבי שעליו השליך, עד כה, את יהבו. בסצנה אחרת בני הבית ממתנים ומצפים לשובו של האב ממקום עבודתו: האם עורכת שולחן, הבת ממתינה ובידיה נעלי הבית של האב, והבן מצדיע בעודו ממתין לשובו של ה"מפקד" המקומי. אך למשפחה נכונה אכזבה, מכיוון שבמקום האב פולשת אל הבית חבורת גברים לבושת מדים, והאינטימיות המשפחתית מסולקת ומומרת באחת בהפגנת כוחניות מיליטריסטית.²²

מסירותם האמוציונלית של בני הזוג זה לזה חותרת תחת כוחניותה של השרירות הצבאית, המנוכרת ומוצבת כניגודה המוחלט. יתרונה של הסולידריות המשפחתית על יריבתה הצבאית מעוצבת בכמה דרכים: ראשית, המיליטריזם מיוצג ככזה המורכב מאחוות גברים נטולת משפחתיות, וזו מוצגת, בדומה לדרכי אפיונו של זולא בראשית הסרט, כילדותית ונמהרת. שנית: בניגוד ללכידות המשפחתית ובניגוד למוסר האישי של זולא, הצבא, כמייצג האידיאל הקולקטיבי הלאומי, אינו מכיר בגבולותיו של התא המשפחתי, מרשה לעצמו להתעלם מצורכיהם של בני הבית ומספח אותם בכוחניות אל שורותיו. נוהגו זה פגום לא רק בשל הפגיעה באינטימיות המשפחתית, אלא בשל התבססותו על אשליית סולידריות שקרית. כלומר, בשעה שנאמנותם של בני הבית זה לזה מבוססת על קרבה ומסירות הדדית, המחויבות הצבאית-לאומית מתגלה במהלך הסרט כחסרת תוכן ממשי. בחפשמ אחר "שעיר לעזאזל" מפקדיו של אלפרד דרייפוס מתייחסים אליו עצמו כאל

²² עלילת הסרט לוכדת את הלך הרוח האנטי-מיליטריסטי ואת הביקורת שהפנתה החברה הצרפתית אל צבאה. יחס זה התפתח עקב תבוסתו במלחמה נגד גרמניה ב-1871, והתעצם נוכח התנהגותם המבישה של חלק מאנשי הפיקוד העליון בפרשת דרייפוס. עוד בעניין זה ראו: מרגרט מקמילן, **המלחמה ששמה קץ לשלום** (תרגום: כרמית גיא), תל אביב, 2013, 161.

אובייקט. הפרתה של אחוות "משפחת" הלאום והלויאליות הצבאית ההדדית היא העוון המרכזי שתולים יוצרי הסרט באנשי הצבא והמנהיגות הצרפתית. מעשיהם נטולי הסולידריות הופכים אותם לניגודה של המסירות המשפחתית-קהילתית, המיוצגת בסרט בעיקר בדמותה של לואי דרייפוס, ובהמשך העלילה גם בדמותם של בני הזוג זולא.²³

עיצובו הצלול והבהיר ביותר של מכלול הערכים המניע את הסרט מגיע דקות ספורות לאחר מעצרו של דרייפוס. בצר לה, ולאחר שהתייאשה מכל מקור סעד לאומי אפשרי אחר, מגיעה אשתו של דרייפוס אל בית זולא ומקווה כי שם יושיטו לה יד ויסייעו להשיב את בעלה לביתו. גם סצנה זו נפתחת ברגע של אידיליה משפחתית בבית זולא, וגם היא מופרת כתוצאה מחדירתו של גורם שנראה כזר – במקרה זה לואי דרייפוס – ומסכן, לכאורה, את המשך קיומה של אידיליה זו. עם זאת, ההשוואה בין שתי המשפחות, דרייפוס וזולא, רחוקה מלהחמיא לגיבור הסרט אמיל זולא: בשעה שדרייפוס הקולנועי מעוצב כדמות סטואית וניצב לצד אשתו ללא עוררין, דמותו של זולא המבוגר מתאפיינת גם במסגרת הזוגיות הבורגנית כילדותית וקפריזית. הוא בודה מחלות מדומות ורודה באלכסנדרין, וזו נאלצת לכרכר סביב בעלה למוד התפנוקים. גם הידיעות המרעישות על אודות משפטו של דרייפוס מגיעות אל אוזני זולא בשעה שהוא עסוק ברכישת סרטנים בשוק בלוויית רעייתו, ואת מקומן של הדרשות הנלהבות שהוא נוהג לשאת בדבר נחיצותו של צדק חברתי תופסות כעת אבחנות חסרות ערך בדבר הדרכים לזהות את הלובסטר הטרי. כך מציגים יוצרי הסרט את גורלו של זה אשר שכח את ערכיו ואת חלומות נעוריו לטובת השקט הבורגני.

תוצאות הצהרותיו הקודמות של זולא על אודות רצונו בחיים עתירי שלווה ונטולי עימותים מתגלות לעינינו כשבהיעדר המסירות האידיאליסטית הגיבור חווה רגרסיה רגשית, זהותו הגברית נפגמת והרגש הזוגי הולך ומתאדה מן ההווה המשפחתית.²⁴ בהיעדר אתגר אידיאליסטי נדמה כי גיבור הסרט עלול להסתפק בחיים שבמרכזם מרדף עקר אחרי כבוד ומעמד חברתי. ואכן, ראשיתה של הסצנה המעמתת בין זולא היושב בביתו

²³ עיוות היסטורי נוסף: בין לואי דרייפוס לבן זוגה אכן התקיימו יחסי קרבה ומסירות, אך תפקידה בארגון המחאה נגד הצבא שפעל באותם ימים היה מזערי. ראו: ז'אן דניס ברדון, **פרשת דרייפוס** (תרגום: מרדכי שניאורסון), תל אביב, תשנ"ב, 262.

²⁴ כניעותו הרופסת של זולא לנוכח תביעותיה של אמו הוצגה כבר בסצנת הפתיחה של הסרט ורמזה על הזיקה שהסרט יוצר בין אידיאליזם מוסרי לזהות גברית בוגרת.

לבין לוסי דרייפוס המתדפקת על דלתו מציבה אותו ואותה בשני קטבים מנוגדים: היא מייצגת תביעה מוסרית המונעת מכוחה של סולידריות משפחתית, ואילו הוא מייצג רצון בורגני להסתגר בד' אמותיו, המרוקנות מכל ערך מוסרי ממשי.

בניגוד לסצנות המוקדמות בסרט, אשר הציגו את זולא כיוצר החותר לטוהר אמנותי ומוסרי ומתקשה ליישב חתירה זו עם רצונו ביציבות כלכלית ובזוגיות תומכת, סצנה זו מציגה את זולא כמי שניצב מן הצד השני של המתרס: יעדו המובהק הוא קבלת גושפנקא ממוסדת למעמדו הציבורי, והוא מתקשה ליישב יעד זה עם התביעה לנקוט פעולה מוסרית. אל ניסיונה של לוסי דרייפוס "לפרוץ" את חומות ביתו הוא מתייחס בעוינות, אלא שדווקא עקשנותה, המונעת בכוח מסירותה לבעלה, עתידה למוטט חומות אלו. משעה שהוכנסה אל הבית, ובניגוד לרצונו של בעליו, מתקשה זולא שלא להעניק אוזן קשבת לסיפורו, ומתגלה שוב אינו יכול להימנע מהקשבה לסיפור הנושא משמעות חברתית. משעה שחלחל סיפור פוליטי זה אל תודעתו, שב זולא, על אף הצהרותיו הקודמות, אל האידיאליזם של נעוריו ומתגייס למען כינונו של צדק אישי וחברתי. כך עולה שהיסוד המוסרי היה ונותר בן בית באחוזת זולא. לכל היותר, הוא נזקק למעט עידוד ראשוני.

החלטתו זו של זולא ללכת בעקבות האידיאלים החברתיים מתבטא בסצנה בכך שלאחר קריאת המכתב שלוסי השאירה בידיו הוא מתבונן בדיוקנו העצמי של סזאן התלוי על הקיר, מחייך לעצמו וקורע לגזרים את המכתב המבשר לו על מועמדותו הסופית לאקדמיה הצרפתית... למחרת הוא עתיד לעשות, פעם נוספת, שימוש ביכולותיו הספרותיות כדי לפדות אדם השרוי בסבל ממצוקתו המתמשכת.²⁵ בדיעבד מתברר כי דווקא "חדירתה" של לוסי אל בית זולא עשויה להוביל לשיקומו הערכי של זולא, לשיקום זהותו הגברית ולבנייתה המחודשת של ההוויה הביתית-זוגית. עם זאת, הסרט חושף שינוי זה ובצדו את מחירו החברתי: לאחר שידע את טעמה המתוק של ההצלחה הכלכלית וההערכה המוסדית זולא משלם מחיר יקר על שליחותו

²⁵ פגישה זו, בין לוסי לזולא, מעולם לא התרחשה במציאות ההיסטורית. כמו כן, זולא מעולם לא הוזמן להיות חבר באקדמיה הצרפתית; וסזאן, שהציור המיוחס לו פיקטיבי ושעניינו בפוליטיקה היה מועט מלכתחילה, היה דווקא מהמתנגדים לעריכת משפט

חוזר לדרייפוס. Brown, *Zola: A life*, 563

האידיאליסטית. העוינות הציבורית כלפיו עקב התייצבותו לצד דרייפוס הופכת בחלקו האחרון של הסרט למרכז העלילה. היא מוצגת לצד ניסיונותיו לפייס גורמים ציבוריים אלה ולהטות את דעת הקהל לצדו.

פתרון הקונפליקט: סולידריות חברתית כתמה מרכזית

נדמה כי בסרט **חייו של אמיל זולא** משתכללת המגמה האמנותית ההוליוודית המבקשת לייצר בצד העלילה ההיסטורית החיצונית גם מהלך עלילתי עצמאי, המושתת על פיתוחן של תמות מופשטות שאינן זקוקות להקשר היסטורי קונקרטי. בבסיס המגמה עומד הקונפליקט בין החתירה לאידיאליזם מוסרי, מדעי או אמנותי, ובין הרצון לזכות בשלווה, ביציבות כלכלית ובסעד משפחתי. בראשיתו יציג התוואי העלילתי את העמל הכרוך בחיפוש בית ובבנייתו. לאחר ביסוסו של הבית תתאר העלילה את טיפוחו ואת רתיעתם המתעוררת של יושביו מפני שיבה למצב הטרור-ביתי. חומותיו המתגבהות של הבית וראיית המתדפקים על דלתותיו כאיום יובילו את בני הבית לעימות עם דחפיהם האידיאליסטיים ואל ההכרה כי שני הרצונות, האידיאליסטי והבורגני, אינם מתיישבים זה עם זה. כך תחתור העלילה אל ההבנה הסופית כי היצמדות-יתר לתומכות הבית עלולה לנתק את האדם מזהותו ולהובילו לחיים שבהם ההגנה על הטריטוריה הביתית מחליפה את רגש הסולידריות האנושית המוסרי. מורכבותה של עלילה שנכתבה במסגרת מגמה זו נובעת מחוסר נכונותם של יוצריה לנקוט עמדה חד-משמעית כלפי האידיאליים המוצגים בה ולהעניק מעמד בלעדי לאחד מהם.

בבואם לדון בחשיבותו של התא המשפחתי מעמתים יוצרי **חייו של אמיל זולא** שני תאים משפחתיים, זה של משפחת זולא וזה של משפחת דרייפוס, שרצונותיהם המנוגדים אינם יכולים להשתלב זה בזה. את רצונם של הגיבורים לזכות בבית הם מציגים הן כערגה אנושית מתבקשת הן כדחף סוליפיסטי העלול להפוך אותם למנוכרים לסביבתם החוץ-ביתית. את האידיאליזם האמנותי הם מציגים כבעל ערך מוסרי והשפעה חברתית, אך מסירות יתר לאידיאל עלולה למנוע מן המתמסר את האפשרות לחיות כאדם מן היישוב. גם את רצונו של זולא לזכות באהדה ציבורית ובהכרה ממסדית אין הם דנים לכף חובה. זוהי שאיפה אנושית המוצגת כלגיטימית, והשגתה מאפשרת לזולא להשתמש בה לטובת פעילותו החברתית. לואי דרייפוס פונה אל זולא בתקווה שינצל את מעמדו התרבותי ויפעל למען בעלה. זולא מודע לכך, אך מודע היטב גם לירידה

הצפויה במעמד זה אם ייענה לבקשתה. לפיכך סיומו של הסרט מציב את זולא כמנצח בשתי הזירות: דווקא נכונותו לסכן את ביתו ואת מעמדו הציבורי הובילה לביסוס המעמד ולהעמקת יסודות הבית. בניגוד לאידיאליזם העקר המיוצג בדמותו של סזאן, זולא מוצג כדמות אשר אינה מוכנה לוותר על מקומה בליבה החברתית והתרבותית הפריזאית, ואשר בזכות מעמדה זה הצליחה לפעול נמרצות, פוליטית וספרותית, ולסייע לשיקום ביתה המתפורר של משפחת דרייפוס.

את ההיבט הזה, העוסק בענייני מוסר וחברה בעלילת הסרט, יש לחלק אפוא לשני חלקים: הצורך האנושי ביציבות ובהתקבלות חברתית מכאן, ומחויבותו של הזוכה במעמד זה לסייע לאלה שגורלם החברתי לא שפר עליהם מכאן. בסרט משמשות הדמויות ההיסטוריות, במיוחד זולא ודרייפוס, אמצעי להצגת תמות אלה, והבחירה בהן נועדה לשרת את יסודותיו הדידקטיים, אשר אינם מקושרים בהכרח למקום או לזמן קונקרטיים.

זולא ההיסטורי ודרייפוס ההיסטורי אינם הנושא המובהק של הסרט, כפי שמציינת במפורש הכתובית המופיעה בתחילתו ומבהירה כי "הבסיס ההיסטורי שהיצירה מושתתת עליו נערך מחדש ככדיון קולנועי". יוצרי הסרט בחרו בדמויות ההיסטוריות הללו בעיקר בשל ייחודן החברתי, ועיצבו אותן כמי שמצויות בתנועה גיאוגרפית ומעמדית מתמדת ואוחזות דרך קבע במקל הנדודים. את התדרדרותה של ננה מקיום בורגני לחיי זנות הסרט תולה בעזיבת ביתה הכפרי ובסירובו של הכרך העירוני להסביר לה פנים. מסלול הפוך עושה סזאן, שעזב את פריז וקבע את מושבו בפרובנס.²⁶

זולא, בן המהגרים האיטלקי, ודרייפוס, בן המהגרים הגרמני, שימשו בידי יוצרי הסרט ארכיטיפים של בני מהגרים ודוגמה אידיאלית להצגת רעיונותיהם המרכזיים. דמויותיהם הקולנועיות, המתדפקות על שערי

²⁶ הבחירה להתמקד במסעם הפיזי והנפשי של זולא ודרייפוס קשורה אף היא למעמדם החברתי הלא יציב, שכן שניהם היו בני מהגרים ושניהם ידעו גם בבגרותם טלטלות גיאוגרפיות ומשברי זהות. המהנדס פרנסואה זולא הוביל את משפחתו מפריז אל אקס אן פרובנס (Aix en Provence), ומשם החל זולא הצעיר את טיפוסו אל צמרת סצנת הספרות הפריזאית. דור אחר כך הוביל רפאל דרייפוס את בני משפחתו מעיר מולדתו מילוז (Milhouse) שבאלזס, אשר בה נולד גם בנו אלפרד, אל בזל השווייצרית ומשם לפריז. ברדן, *פרשת דרייפוס*, 28; Brown, *Zola: A life*, 5

של ממסד מנוכר, ניצבות מול דמויותיהם של נציגי הממסד, המתייחסים אליהם בחשדנות בשל זהותם הלימינלית. כך במהלך מגעיו הראשוניים עם נציגי הממסד (פקידי צנזורה ואנשי צבא), המסתייגים מאמירותיו, נתבע זולא להימנע מהכללת רעיונות רדיקליים בספריו ואף נרמז שיחסו האוהד לרעיונות אלה נובע מאי-השתייכותו לאליטה התרבותית. דמויות אלו מקדמות בפועלן העלילתי את הדיון שהסרט מבקש לייצר על אודות ביתיות, אידיאליזם וקבלה חברתית. מוטיבים אלה אף זוכים להדגשה נוספת בשליש האחרון של עלילת הסרט, המתאר את מנוסתו של זולא מצרפת לבריטניה ומציג אותו כמהגר לכל דבר ועניין. בכך עלילת הסרט מעשירה את הדיון בסתירה המתקיימת לעתים בין הצורך ביציבות וביטחון ובין אידיאליזם ערכי: הסרט נפתח בערגה לבית ומסתיים בנטישתו. זולא ויתר על ביתו אך נותר נאמן לערכיו.

חייו של אמיל זולא אינו מסתפק אפוא בהצגתו של ציר עלילתי אשר מתמקד במגעיו של גיבור לימינלי אחד עם הנציגות השלטונית הלאומית ובמסעו מן השוליים אל המרכז החברתי, אלא מציג שני גיבורים העוברים תהליך דומה. הוא בוחן לא רק את יחסם אל המוסדות הלאומיים-תרבותיים ולהפך, אלא גם את יחסם המורכב זה לזה. הפער הדורי בין זולא לדרייפוס ומעמדו הבכיר של זולא ברגעים שבהם דרייפוס נזקק לסיועו עשויים להתפרש כהיגד על היחסים המתקיימים בין קבוצות מהגרים שונות ועל חובתה של קבוצת המהגרים המעורה יותר להושיט יד מסייעת לקבוצת הוותיקה פחות בשעת מצוקתה.

רובד שני: מבחן הליהוק – זולא ודרייפוס כבני דמויותיהם של יוצרי הקולנוע היהודים בהוליווד

בבואו להגדיר את אופייה הייחודי של הביוגרפיה הקולנועית ההוליוודית, הן כסוגה אמנותית הן כטקסט בעל ערך היסטורי, ציין חוקר הקולנוע ג'ורג' קסטן (Custen) כי "סרטי הקולנוע, עם כוכביהם האטרקטיביים, הפסקולים המוזיקליים הסוחפים והמניפולטיביים ומנגנוני יחסי הציבור האגרסיביים שלהם הפכו למקור ידע אלטרנטיבי על חייהם של גדולי עולם".²⁷ קסטן אפיין את הסרטים אשר הופקו בארצות הברית בשנות השלושים והארבעים של המאה הקודמת כך:

George Custen, **Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History**, New Brunswick, 1992, 3²⁷

[סרטים אלה] הציגו לציבור את האפשרות להתחבר בצורה קונקרטיה וישירה עם הדימוי הזוהר של אישיות היסטורית ידועה, כאשר בפועל שימש דימוי זה כהסוואה ל"כוכב" הוליוודי עכשווי. צופה יכול היה להעריץ את חיי העבר המוצגים בהם בשעה שסגד להתגלמות בת זמנו של חיים אלה בבית הקולנוע, מחוץ לבית הקולנוע ובחומרי הפרסום המסחריים [שליו אותם]. כך יצרה הביוגרפיה הקולנועית רטוריקה של תהילה שהייתה שונה מזו שניסחו בעבר מקורות ביוגרפיים ספרותיים. בסרטים היה לשחקן המשרטט את דיוקנה של הדמות ההיסטורית הבולטת קיום פעיל ומשוכפל גם מחוץ למסגרת הנרטיבית של מסלול חיים ביוגרפיים מסויים. ייתכן כי קיום זה עלה או לא עלה בקנה אחד עם חייה של הדמות המוצגת; בדפוס לא התקיימו חיים כפולים כאלה [...]. במקרה זה, צופה הקולנוע נמשך להיענות להדהוד המתקיים בין השחזור ההיסטורי ובין ההיסטוריה של המשחזר.²⁸

אפשר להדגים את אבחנתו הפנומנולוגית של קסטן בדבר ההיבט הכפול של הביוגרפיה הקולנועית גם באמצעות תרומתן של הדמויות הנוספות אשר היו שותפות ליצירת **חיי של אמיל זולא** – השחקנים. ל"פרסונות" שגילמו לוחקו בעיקר מהגרים ילידי אירופה ובהם: פול מוני שגילם את זולא; גלוריה הולדן (Holden) שגילמה את ארוסתו אלכסנדרין; ג'וזף שילדקראוט (Schildkraut) שגילם את דרייפוס; וגיייל סונדרגרד (Sondergaard) שגילמה את זוגתו לוסיה.

פול מוני, שנולד בלבוב כמשולם מאיר ויזנפרוינד (Wisnfreund, 1895-1967), היגר עם משפחתו לארצות הברית ב-1902.²⁹ בצעירותו פעל בכמה מסגרות דרמטיות דוברות יידיש, שהבולטת שבהן הייתה התיאטרון האמנותי של מוריס שוורץ (Schwartz).³⁰ הגעתו של מוני אל הדרמה האמריקאית ממחוזות תיאטרון היידיש לא הוסוותה מעולם, ואף נועד לה תפקיד משמעותי בבנייתה של הפרסונה הקולנועית שלו. מסעות הפרסום שליוו את סרטיו הראשונים ציינו את הישגיו הדרמטיים הקודמים ופנו אל קהלים דוברי יידיש אשר הכירו אותו מתחנותיו הדרמטיות הראשונות, כדי להובילם גם אל סרטיו דוברי האנגלית.³¹ גם ביקורות שהתפרסמו על סרטים ששיחק בהם ציינו תדיר את המטמורפוזה שעבר מימיו כשחקן בתיאטרון

Ibid., 34²⁸

Michael B. Druxman, **Paul Muni: His Life and Times**, Albany, 2011, 28²⁹

על שוורץ, קבוצת התיאטרון שעמד בראשה ועל תפקידיו הבולטים של מוני במסגרת זו ראו: Nahma Sandrow,

Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater, New York, 1977, 272

Druxman, **Paul Muni**, 48; Gemunden, **Continental Strangers**, 68³¹

היידיש לפעילותו בתעשיית הקולנוע דוברת האנגלית. תפקידי הקודמים וזהותו היהודית היו חשופים לעין כול, וכך נכח לצד הדמויות הקולנועיות שגילם בהוליווד דיוקנו החוץ-קולנועי היהודי.

משמעות דומה נשאה הבחירה ללהק את ג'וזף שילדקראוט לתפקיד דרייפוס, את ולדימיר סוקולוף (Sokoloff)³² לתפקיד סזאן ואת מוריס קרנובסקי (Carnovsky)³³ לתפקיד אנטול פראנס (France), שנאבק לצד זולא לזיכוי של דרייפוס. שמותיהם, שהיו חריגים בפנתיאון השמות ההוליוודי, הסגירו את מוצאם האירופי, וליהוקם זה בצד זה בסרט אחד היה מהלך לא שכיח בליהוק של "האחים וורנר" בשנות השלושים ועל כן לא חמק מעיני הצופים. נוכחותם הניכרת והבולטת של שחקנים ממוצא אירופי בסרט אינה יכולה להיות מוסברת רק בזירת ההתרחשות האירופית של העלילה, שכן לתפקידיהם של אנשי השררה הצרפתים, נציגי הממסד הצבאי והממשלתי, נבחרו, בלי יוצא מן הכלל, שחקנים ילידי ארצות הברית. זאת ועוד: לתפקידים המרכזיים ליהקו דווקא מהגרים יהודים. נדמה כי בסרט המוקדש להצגתם של תהליכי התערות חברתית בכלל ובאירופה בפרט סיפקו בחירות הליהוק נדבך משמעות נוסף.

הבחירה ללהק בסרט שחקנים שכמה מהם הגיעו מאירופה שנים ספורות בלבד בטרם יצאה ההפקה לדרכה, רמזה אפוא לצופים האמריקאים על הקשר בין תחושת האיום והקושי שעוררו בעבר המהגרים בקרב השכבות הוותיקות והאליטות המבוססות והשמרניות בחברה האמריקאית ובין אתגרים וחרדות דומות שארצם התמודדה איתם באותן שנים בקבלה מהגרים חדשים. שחקני הסרט השתייכו לשלוש קבוצות: מהגרים מערב-אירופיים (שילדקראוט וסונדרגרד) שלוהקו לתפקיד ה"זרים" הזקוקים נואשות ליחס הוגן ולהכנסת אורחים מצדה של החברה הקולטת; מהגרים מזרח-אירופיים ותיקים יותר (מוני, סוקולוף וקרנובסקי) שלוהקו לתפקידי האזרחים הצרפתים הנחלצים לעזרתם; שחקנים לא יהודים, ילידי ארצות הברית, שלוהקו לתפקידי אנשי הצבא הטופלים על דרייפוס אשמת שווא, או לתפקידי אנשי השררה הצרפתים הנרתעים מלהושיט יד לזר בשל החשש מפגיעה בשמה הטוב של הלאומיות הצרפתית. שלוש

³² סוקולוף (1889-1962), שחקן ובמאי יהודי-רוסי, היה פעיל בתעשיית הקולנוע הגרמני עד 1933.

³³ להרחבה על קרנובסקי (1897-1992) ראו: Raymond Humphries, **Hollywood's Blacklisted: A Political Cultural History**, Edinburgh, 2008, 145

הקבוצות הללו יצרו משולש זהויות שהזיקה המתקיימת בין קודקודיו הוסיפה לעלילתו הגלויה של הסרט רובד משמעות סמוי (סאבטקסט). רובד מובלע זה הדהד את העלילה ההיסטורית ויצר זיקה בין האירועים בצרפת בסוף המאה ה-19 למעשה ההגירה הטבוע בזהותם של יוצרי הסרט ושל קהלם.

העברת מרכז הכובד של העלילה מדרך ייסוריו של דרייפוס לחיבוטי נפשו של זולא אפשרה להעמיד את ההקבלה בין הקונפליקט שהוא מנת חלקם של זולא ואלכסנדרין כמייצגי החברה הצרפתית הוותיקה לבין הקונפליקט של המהגרים היהודים הוותיקים בארצות הברית. זהו קונפליקט הנוכח בסרט הודות לליהוקם של המהגרים הוותיקים מוני והולדן. הקבלה זו מתקיימת גם בדרך הצגתן של דמויות המהגרים זה מקרוב באו: נוכחותם על המסך של שילדקראוט/מר דרייפוס ושל סונדרגרד/גב' דרייפוס מכילה הן את המייצג הן את המיוצג. עלילת הסרט, העוקבת אחרי מסעו של זולא מן השוליים החברתיים אל המרכז ומתארת את ההסתאבות המוסרית שעלולה להתלוות למסע זה ואת הניצחון עליה, עשויה וצריכה להתפרש כתביעה מן המהגרים הוותיקים לא לשכוח את עברם ולהושיט יד לאלה הנמצאים כיום במקום שבו ניצבו הם עצמם רק אמש. כתוצאה מכך, הצלחתו של מעשה ההתערות החברתית המוצב בפתחם של מהגרים ותושבים ותיקים מוצגת כאתגר על-זמני, והתהליכים מעוצבים כחוויה בין-דורית. התביעה שהסרט מעלה כלפי המהגרים הוותיקים אשר "קנו לעצמם שם" היא לעשות שימוש במעמד החברתי המבוסס ולסייע למהגרים החדשים יותר, שהם בגדר חוליות חלשות יותר בשרשרת המזון החברתית.

זאת ועוד, התקדים ההיסטורי של פרשת דרייפוס משמש לא רק לקח שעשוי להתגלות כרלוונטי לחברה האמריקאית של שנות השלושים, אלא מעניק לתביעת הסיוע העכשווית גם גוון מוסרי יהודי. בלי לציין זאת במפורש, קשייהם של המהגרים מזהים עם העוינות שקורבנות האיבה האנטישמית נתקלים בה, והאדישות שבה מתקבלת האלימות האנטי-יהודית באירופה מושווה לניכור שהחברה המבוססת מפגינה כלפי המהגרים המתדפקים על דלתה. מתוך כך, העזרה ליהודי גרמניה, שבזמן הפקתו של הסרט זקוקים לתמיכתם של יהודי ארצות הברית, נתפסת כגילוי של סולידריות יהודית. התמיכה בהם אינה נופלת מן התמיכה שדרייפוס זכה לה אי אז, ושבלעדיה היה נמק בתאו באי השדים. בדומה לדרייפוס, גם שילדקראוט ובני חוגו הפכו לנרדפים בארץ מולדתם. בדומה לפעולתו הפוליטית של זולא בפרשת דרייפוס, הסרט חייו של אמיל זולא

הוא בגדר הפגנת תמיכה גלויה של יוצרי הסרט בהענקת סיוע לנרדפים בני תקופתם כביטוי מעשי של סולידריות. ייתכן שבעיני יוצרי הסרט הוא אינו נופל בתעוזתו מן ה"אני מאשים" שפרסם זולא ב-1898. בכך מבקשים יוצרים אלה להצהיר על נכונותם לצעוד בתוואי שסלל זולא ולהשתמש באמנותם הפופולרית כאמצעי לדקלרציה ערכית ולהפצת מסרים חברתיים.

לאורכו של הסרט זולא מוצג כיוצר הפועל לא רק מכוחה של תפיסת עולם אסתטית-פורמליסטית או מתוך השראה אמנותית, אלא כאדם שמודעותו לעולות החברתיות הסובבות אותו מובילה אותו לנצל את מיומנויות הכתיבה שלו כדי לתקן. הסרט אינו מבחין בין אופי הכתיבה של ספרו **גנה** ובין התסיסה האידיאולוגית שהובילה לכתיבת "אני מאשים". את כתיבתו של מאמר זה מציגים יוצרי הסרט כשיבה מבורכת של זולא אל הפעלתנות הספרותית של ימי נעוריו. המעשה האמנותי בסרט מוצג כמונע אך ורק מן הרצון להשפיע על המציאות, וככזה עליו להיות דידקטי, קל להבנה, ובעיקר פופולרי. למן הסצנות הראשונות בסרט מוצגת סגולתו הייחודית של זולא לפנות אל ההמונים. הצלחתו הכלכלית מוצגת כתוצאה של יכולתו לנסח היגדים חברתיים בשפה השווה לכל נפש. נדמה כי בכך מְשווים יוצרי הסרט לאמנות הכתיבה כמה מתכונותיה הבולטות של ההפקה הקולנועית האופיינית, מבחינתם, ליצירותיה של חברת "האחים וורנר"; בעיצובם את זולא כ"אב קדמון" הם רואים עצמם כ"צאצאיו הרוחניים".³⁴

בדומה ליוצרים יהודים אחרים אשר פעלו בשנות השלושים בשדות אמנותיים מגוונים, יוצרי הסרט עשו את "פרשת דרייפוס" לקרדום המבקש לחפור ולקעקע את אדישותם של המתבוננים מן הצד. הדיון שזולא מקיים עם רעיו בטרם יעזוב את צרפת, ולנוכח הטלטלה הצפויה לו, יכול להתפרש כרמז לדילמות שהיו מנת חלקם של יוצרי הסרט.

בסצנה מאוחרת בסרט מייצגים רעיו של זולא, ז'ורז' קלמנסו (Clemenceau) ופרנאן לאבורי (Labori), שתי דעות מנוגדות, אוניברסליות ונצחיות, הנוגעות להכרעותיו של כל פליט פוליטי. לאבורי מבכר את

³⁴ אויביו של זולא, המוצגים כנבלים, מעוצבים כדמויות אנטי-ליטראטיות שהקריאה והעניין באמנות הם מהן והלאה. "אני אינני קורא ספרים", מצהיר קצין הצבא המתייצב בראש מחנה מבקריו של זולא.

הנאמנות לדימויו הציבורי של זולא ותובע ממנו להפוך לקורבן על מזבח האידיאולוגיה ויושרתו האמנותית, ואילו קלמנסו מנסח היגד מעשי יותר ורומנטי פחות. ליכולתו של האמן להוסיף ולפעול הוא מייחס חשיבות רבה יותר מלפגיעה האפשרית בהילה הספרותית, שכן מבחינתו היצירה חשובה מן היוצר בזכות יכולתה המתמשכת להשפיע ולפעול לטובת חסרי הישע שנותרו במחבוש.³⁵ הכרעתו של זולא – "אלכסנדרין, ארזי לי כמה בגדים חמים; באנגליה קר, כך שמעתי" – חותמת סצנה שפתיחתה מציגה באמצעות מונטאז' את הדפסתם הנמשכת של גיליונות **L'aurore** ובראשם מאמרי זולא המתפרסמים תחת הכותרת "האמת יצאה לדרכה". סצנה זו מבהירה לאיזו משתי הדעות נוטים יוצרי הסרט. בדומה לזולא, עזיבתם את מולדתם השסועה באירופה אפשרה להם להוסיף וליצור בביתם החדש בארצות הברית. אין זאת כי את חייו של אמיל זולא הם רואים כהמשך מאמציהם "למנוע מן העולם לשקוע בתרדמה" וכביטוי ליכולתם לרתום את כישורונותיהם הקולנועיים לטובת היגד של סולידריות עם ה"דרייפוסים" של זמנם.

יוצרי הסרט אינם מעוניינים באצטלה של שחזור אותנטי של האירועים, שכן דווקא הדגשת היסוד הבדיוני של הסרט עשויה לשרת טוב יותר את מטרתם. מודעותו של הקהל למלאכותיותה של העלילה ה"היסטורית" אינה מגבלה שפוגמת במידת ה"אותנטיות" של השחזור, מכיוון ש"אותנטיות" כזו אינה קיימת מלכתחילה, לא כציפייה של הקהל ואף לא מצדם של היוצרים. בדיעבד, ניתן לראות את החירות הרבה שנטלו לעצמם היוצרים בכל הנוגע לדיוק ההיסטורי כתוצר של הבנתם את כפל פניה ותפקידה של הביוגרפיה הקולנועית: היא פונה אל העבר אך מייחסת לו משמעויות אלגוריות. כלומר, למשל יש ערך, אך גם לנמשל.

בהתאם לטענתו של קסטן לעיל, את הביוגרפיה של זולא צרך קהל הצופים מתוך מודעות הן למשוחזר ההיסטורי הן לנוכחותו של המשחזר העכשווי. שיווקו המסחרי של הסרט התמקד ביכולותיו של מוני לעטות על עצמו "מסכה" היסטורית נוספת לאלו שעטה כשגילם דמויות היסטוריות אחרות, וביכולתה של חברת ההפקה של "האחים וורנר" לספק ביוגרפיה קולנועית אשר אינה נופלת מן הביוגרפיות הקודמות שהפיקה.

³⁵ במציאות דווקא לאבורי הוא שהוביל את זולא להכרעה כי עליו לעזוב את צרפת. ראו: Brown, *Zola: A life*, 749.

תוצאת מסעות פרסום אלה הייתה, בהכרח, הנכחת זהותם החוץ-קולנועית של מוני ויתר שותפיו, כמהגרים יהודים, במעשה היצירה וחשיפת היסוד האמנותי-מלאכותי של היצירה עצמה.

אך חשוב לציין כי מן הסרט בולט בהיעדרו כל ציון מפורש למוצאו היהודי של דרייפוס ולאנטישמיות כעילה מרכזית להפלתו. בזיכרונותיו ציין דיטרלה כי ביקש להעניק בסרט נפח ממשי לזהותו היהודית של דרייפוס, אך נאלץ להסתפק ב"שוט" קצרצר שבו חברי הפיקוד הצבאי חושפים מסמך כתוב המציין את זהותו היהודית של דרייפוס ומלווים אותו בהיגד "אנו תוהים איך צירפו אותו לפיקוד העליון מלכתחילה".³⁶ במקום לנסח אמירה מפורשת בדבר "חריגותו האתנית" של אחד מגיבורי הסרט ביכרו יוצריו להשתמש במה שניתן להגדיר כ"לשון מראות"³⁷ קולנועית. "יהדותם" הסמויה של גיבורי הסרט נרמזת בו הודות לשימוש חוזר ונשנה בדימויים ויזואליים ומילוליים הקושרים את הדמויות לעבר ולהווה היהודי. לדוגמה, במשך דקות ארוכות נחשפת תגובתו האלימה של ההמון לדבריו של זולא, והוא הופך באחת לאספסוף מוסת הקורא "מוות ליהודים".

זיהויו של זולא עם "היהודים" מודגש באמצעות טקס "אוטו דה פה" – מעמד פומבי שמדמה העלאה על המוקד ומתקיים בחוצות פריז לבובה בת דמותו, לאחר שאחד המסיתים מזכיר את "זרותו" כמהגר ורואה בה עילה להתנהגותו החתרנית. הבובה הנשרפת בכיכר העיר בצד בובה בת דמותו של דרייפוס היא בדמותו של השחקן המגלם את זולא – פול מוני היהודי. היא מולבשת בלבוש יהודי ארכיטיפי ומצוידת בשלל ארכיטיפים אנטישמיים ובראשם הצמדת "כסף זמים" ללבושה. סיקוונס זה, אשר אין לו בסיס במציאות ההיסטורית, תורם גם הוא למבט הכפול שיוצר הסרט בשלבו את סצנת ההמון העורם את ספריו של זולא ומצית אש. כך עולה שמטרתו המרכזית היא להזכיר לצופים מחזות דומים אשר התרחשו בגרמניה שנים ספורות בלבד בטרם יצאה ההפקה הקולנועית לדרכה.

Willi Breuning (ed.), **Der Kampf um die Story: Die Hollywood-und Lebenserinnerungen des Schauspielers und Regisseurs William Dieterle**, Ludwigshafen, 2000, 149

³⁶ הביטוי מושאל מתורת הספרות, שם הוא מציין את ראיית הטקסט הגלוי כמשקף אמת נסתרת ומציג אותה באופן מטאפורי, חלומי. היחס בין הטקסט הגלוי למשמעותו הנסתרת מקביל ליחס בין החלום למציאות שהולידה אותו, בין המשל לנמשל. ראו למשל: הלל ברזל, **דרכים בפרשנות החדשה: ממתודה לתאוריה**, רמת גן, 1990, 245.



ה"אוטו דה פה" של זולא ודרייפוס (מתוך הסרט)

נדמה כי הסרט אף אינו מסתפק במבט כפול אל ההווה ואל ההיסטוריה של המאה ה-19 והוא מזמן מבט שלישי, המופנה אל העבר הרחוק ואל עולם הסמלים ההיסטורי-רליגיזי. כך ניתן להסביר את בחירתם של יוצרי הסרט ליצור אסוציאציה חוזרת ונשנית בין דמותו המעונה של דרייפוס לדמותו של ישו. בסצנות בבית האסורים המוקדשות לתיאור סבלו מוצב גופו של שלילדקראוט בתנוחה המזכירה את זו של הצלוב. גם זולא הופך במהלך הסרט לבן דמותו של ישו. לאחר הרשעתו בדין, במשפט הדיבה שהתנהל נגדו בעקבות פרסום המאמר "אני מאשים", מבקש קלמנסו לנחמו באומריו: "היו כבר מקרים בעבר שבהם השתנה, במהלך ההיסטוריה, פסק דין חלוט". השניים נושאים עיניהם אל תמונת-ענק שתלויה מאחורי מקום מושבם של השופטים, שבה דמותו של ישו הצלוב, ומסכמים: "גם זה נחשב 'תיק סגור'". סופו של הסרט, המציג את מותו המוקדם של זולא כתולדה של פעילותו האינטנסיבית לטובת הנרדפים, ובראשם דרייפוס, משלים את ההשוואה.³⁸

³⁸ השוואה זו אינה ייחודית לסרט. ראו: Christopher E. Forth, **The Dreyfus Affair and the Crisis of French**

Manhood, Baltimore and London, 2004, 67



הצלב וצאצאיו הרוחניים (מתוך הסרט)

השפה הקולנועית השסועה בחייו של אמיל זולא

נדמה כי הסרט **חייו של אמיל זולא** קיים מפגש מאתגר בין דמויות שונות ושחקנים שונים, אך גם הוביל למפגש בין מסורות קולנועיות מרוחקות ולשילובן זו בצד זו במבע הקולנועי עצמו. כאמור לעיל, הסרט היה הפרויקט הקולנועי הביוגרפי השלישי שדיטרלה עמל עליו, והראשון ששיתף בו פעולה עם מפיק, כותבים ושחקנים אשר, בדומה לו, רכשו את הכשרתם המקצועית בתעשיית הקולנוע של רפובליקת ויימאר. מעורבות קולנועית גוברת זו של יוצאי גרמניה ניכרת היטב בטקסט המרובד של הסרט. נדמה כי היחס שהסרט מפגין כלפי ייצוגו של "ההמון הצרפתי ההפכך" תואם את האופן שבו חוקרי הקולנוע ג'ראלד מאסט (Mast) וברוס פ' קאוויין (Kawin) תיארו את דרכי הצגתה של התנהגות זו גם בסרט **מטרופוליס**: "הציבור האנושי מוצג כעדר של כבשים ממושמעים או כאספסוף של מתפרעים משולחי רסן, אך תמיד כאפסים חסרי ייחוד אישי. העובדים נתונים בנקל לכל השפעה [...] הם אינם מסוגלים לדאוג לעצמם ותלויים לחלוטין בחסדיו של השליט".³⁹

זאת ועוד, כמוזכר לעיל, הדרמות החברתיות אשר הופקו ב"האחים וורנר" התאפיינו בתמונת עולם ריאליסטית המבקשת לטשטש את אופיו הפיקטיבי של הסרט כדי לייחס למתרחש בו מידה ניכרת של "אותנטיות". אולם, כפי שצוין בראשית תת-פרק זה, כבר בפתיחת הסרט הכתובית מברשת על נאמנותו

³⁹ ג'ראלד מאסט וברוס פ' קאוויין, **קיצור תולדות הקולנוע**, כרך א' (תרגום: יורם שדה), תל אביב, תשס"ד, 224.

החלקית לצו הריאליזם ועל חדירתם של יסודות מלאכותיים אל רקמת השחזור ההיסטורי. והנה, עוד בטרם הספיק הצופה לבאר לעצמו את פשרה של הצהרה זו, ממהרת תמונה קולנועית לתפוס את מקום הכתובית ומבהירה למה בדיוק התכוונו מחבריה: רגע אחרי פתיחתו הטקסית של הווילון המכסה את מסך הקולנוע מתגלה תחתיו תמונת וילון. גם וילון זה מורם חיש מהר וחושף, כמעשה תיאטרלי, את זירת ההתרחשות. הווילון הקולנועי, מתברר, הוא הווילון התלוי על חלון מעונם של זולא וסזאן, אולם הבחירה לפתוח את הסרט במחווה דרמטית זו מבהירה כי יוצריו ביקשו להדגיש כי ההתרחשות המוצגת לפנינו איננה היסטורית אלא בימתית. הבחירה במצלמה סטטית בסצנה זו וכן משחקו ה"מוקצן" של מוני מחזקים את היסוד התיאטרלי של הסרט.



הווילון/מסך הקולנוע המוסט בראשית הסרט

במהלך הסרט נפתחים ומוסטים וילונות נוספים: באחד מן הרגעים שבהם זולא חוגג את הישגיו הספרותיים ואת העפלתו אל פסגת המעמד החברתי הוא מבקש לסגור את הווילון שבסלון ביתו כדי להגן על פרטיותו. כך הווילון הופך למוטיב סמלי המבטא את התנודות בעולמו הערכי של זולא. בראשית דרכו הוא הסתפק בחתיכת בד כווילון והקפיד לשמור על חלונו פתוח אל החוץ, אך לאחר שצבר מעמד ונכסים הוא מבכר וילון כבד ומצועצע שחוצץ בין העולם ובינו. כך נטען אבזר הבמה במשמעות כפולה: הוא מסייע לחשיפת היסודות המלאכותיים במכוון של הסרט ותורם לחידודו של אחד מנושאי המשנה שלו – המתח בין המרחב הציבורי למרחב הפרטי והטשטוש הבלתי נמנע של הגבול ביניהם.

הסצנות המוצגות בראשית הסרט ומוקדשות לתיאור חיבוטי נפשו של זולא מצולמות תדיר בחללים סגורים: בביתו, בחנויות ספרים ובמערכות עיתונים. אלו הן סצנות עמוסות מלל שמגיש מוני בסגנון אקספרסיבי, והן תורמות לעיצובו של זולא כאדם המוקף מילים מכל עבר. עם זאת, בהמשך הסרט ניכרים מאמצייהם של היוצרים למעט את השימוש באמצעי מבע פורמליסטיים ולבכר על פניהם דרכי ייצוג המזוהות עם הריאליזם הקולנועי. מעבר זה נובע מהסטתו של מוקד הסרט מזולא לדרייפוס. זה האחרון אינו מוצג כדמות ורבליית, והעולות שהן מנת חלקו אינן מתקיימות בחללה הסגור של קומונת הסופרים הפריזאית, אלא ב"מציאות" החוץ-אמנותית. משעה שהסרט עובר לתאר עולות אלה הוא מציג סצנות חוץ רבות: ההשפלה הפומבית של דרייפוס, ה"אוטו-דה-פה" לזולא ולדרייפוס, וההמונים המתגודדים בכניסה לבית המשפט. פניו המעונות של דרייפוס/שילדקראוט מצולמות תדיר בקלוז-אפ, ללא מונולוגים דרמטיים וללא פסקול מוזיקלי בסצנות המתרחשות באי השדים, ולכן הן נתפסות כ"אותנטיות" יותר וכמלאכותיות פחות.

את השינוי בשפה הקולנועית – משימוש מופגן באמצעי מבע פורמליסטיים לייצוגים ריאליסטיים – אפשר להסביר גם בהקבלה לתהליך ולשינוי שעוברת הדמות הראשית: זולא העלול להשתעבד למנעמי הקיום באטמוספירה ספרותית ובוחר להזין את יצירתו ולהעמידה מחדש על אדנים חברתיים. נדמה כי יוצרי הסרט עשו שימוש ברתיעה מן המצועצע והמפורכס, רתיעה שהיא נחלת צופים רבים, ככלי להשגת יעדיהם הדידקטיים: שיבתו של הסרט אל האפיק הריאליסטי, השכיח בסרטי "האחים וורנר", מהדהדת את שיבתם של זולא וחבריו אל המעש הנורמטיבי ומהווה הצהרת כוונות נוספת של יוצריו: האמנות בכלל והקולנוע בפרט אינם צריכים להתקיים בחלל סגור; הספרות הפופולרית והקולנוע מצדיקים את קיומם רק אם יש בכוחם לתרום לעולם החוץ-קולנועי אשר ממנו באו.

סוגיית יכולתו של המהגר לחבור לחברה הוותיקה ולמצוא בה את מקומו התגלגלה גם אל סגנונו הקולנועי של הסרט. שפה זו מכילה הן רכיבים אופייניים לריאליזם ההוליוודי המזוהה עם "האחים וורנר" הן רכיבים שמזוהים עם סגנונו הקולנועי האירופי של דיטרלה, והיא עדות ליכולתן של המסורות הקולנועיות לחיות זו בצד זו ואף להעשיר זו את זו. שפתו המרובדת של הסרט היא עצמה מעשה של קליטה והתערות.

סיכום

זכייתו של **חייו של אמיל זולא** בשורת פרסים ארוכה, ובכללם חמישה פרסי אוסקר, הייתה תחנה משמעותית במסע המתמשך של מנהלי החברה להשגת אצללת ה"יוקרה" המיוחלת. ארבעה מן הפרסים הגיעו לידיהם של מהגרים מגרמניה: דיטרלה, הרלד, הרצג ושילדקראוט. בפרס נוסף זכה מוני. על הבמה ניצבו זה בצד זה מהגרים יהודים מגרמניה ומהגרים יהודים ותיקים ממזרח אירופה. עמידתם הגלויה, נטולת המסכות, חשפה את הזיקה העמוקה שהתקיימה בין הביוגרפיה שגוללו באמצעות הדמויות שגילמו לבין הביוגרפיה האישית שלהם. חדירתם של מהגרים מאירופה אל הפרהסיה התרבותית האמריקאית הפנתה את תשומת לבו של הצופה האמריקאי להיותה של החברה האמריקאית חברת מהגרים כבר בראשיתה, ולמצוקתם של אלה המתדפקים על שעריה בעצם הימים שבהם הסרט מוקרן. בשלושת רבדיו – העלילתי, החוץ-קולנועי והסגנוני – ביטא **חייו של אמיל זולא** את החובה לקלוט את המהגרים בארצות הברית ואת האפשרות שלהם להתערות בה. שמונים שנה אחרי הפקתו הוא מהווה מענה לקריאתה המוכרת של אמה לזרוס (Lazarus), החקוקה על פסל החירות: "הבו לי [...] את הפליטה האומללה של חופיכם המשופעים. / שלחו אותם אלי, חסרי הבית וסחופי הסער, / בפנס-קולנועי] אייר בואם בשער זה".