

תוכן העניינים

ט	תודות
יא	פתח דבר
1	מבוא – קולנוע וזיכרון קולקטיבי
7	פרק ראשון – עדים אילמים: שנות הארבעים
10	הקולנוע בשירות המוסדות הציוניים
14	הקולנוע הדוקומנטרי
20	הקולנוע העלילתי
23	שלושה דורות וסטריאוטיפ אחד
30	אדמה מול אדם
40	תיאור ארץ-ישראלי-אמריקני של תהליך החניכה
45	המרחב המרפא
51	פרק שני – מסך ערפל: שנות החמישים
52	ייצוג השואה וניצולי השואה בתרבות
55	הקולנוע הדוקומנטרי
57	הקולנוע העלילתי
57	ניצולי שואה מול יוצאי אסיה וצפון אפריקה
65	פירוק תהליך החניכה הציוני
67	ייצוג ניצולי השואה כלוחמים במלחמת תש"ח
	פרק שלישי – שובו של הזיכרון המודחק:
69	שנות השישים והשבעים
73	הקולנוע הדוקומנטרי
73	מתקומה לשואה
73	מ'כצאן לטבח' ליכולת עמידה וגבורה
83	הקולנוע העלילתי
83	הזיכרונות והשפעתם

85	מזרחים מול אשכנזים
86	ניצולות השואה: מיניות וחריגות
88	יהודי גלותי מול יהודי חדש: השמירה על חלוקה דיכוטומית
89	יוצא הדופן: ההתערות במרכז
91	ניצול השואה כמנפץ האתוס הציוני
96	פרק רביעי – אדם בעקבות גורלו: שנות השמונים והתשעים
103	הקולנוע הדוקומנטרי
103	הזיכרון המקוטע
108	ניצול השואה כעד
111	ביקורת על הלאמת זיכרון השואה והשפעתו על היחס לפלסטינים
117	יחסי יהודים-נאצים
118	ביקורת על תהליך הקליטה של ניצולי השואה
119	מערכות יחסים בין הדור הראשון לדור השני
123	ניצולי השואה בין עבר להווה
127	ניצולי השואה כאנטי-גיבורים
128	הקולנוע העלילתי
129	ניצולות השואה: הגלות המשולשת
136	ניצול השואה כדמון מיני
138	הייצוג המחודש של תהליך הקליטה
141	החזרה לסיפור של שנות הארבעים
143	החזרה אל השואה
145	ניצולי השואה כדמויות משנה
148	פרק חמישי – על פרשת דרכים: שנות האלפיים
150	הקולנוע הדוקומנטרי
150	התנוודות בין העבר לבין ההווה
155	הסובייקטיביות של הזיכרון
157	יחסים בין יהודים לנאצים בזמן השואה
158	דימויו של היישוב הארץ-ישראלי בזמן השואה
160	המסע אל העבר
164	יחס הישראלים לניצולי השואה בהווה
166	הקולנוע העלילתי
166	השואה בסיפור עתידיני
169	המפגש בין ניצולי השואה לבין אנשי ארץ ישראל
170	השואה מול הנפכה

179	יחסי דור ראשון-דור שני
195	תפיסות תאולוגיות של ניצול השואה
196	השיבה אל השואה
198	מ'בית אבי' ל'בית אבי'
205	אחרית דבר
213	רשימת המקורות
228	רשימת הסרטים הנזכרים בספר
232	מילון למונחי הקולנוע
235	מפתח סרטים

פתח דבר

בסתיו 1938 נסע ראש ממשלת בריטניה נוויל צ'מברלין לוועידת מינכן ויחד עם מנהיגי צרפת ואיטליה חתם על הסכם עם אדולף היטלר שלפיו יסופח חלק מצ'כוסלובקיה לגרמניה. ההסכם נחתם מתוך אמונה ששטחים אלה יספקו את תאוות ההשתלטות של מנהיגי גרמניה. צ'מברלין חזר לאנגליה, דיבר על 'שלום וכבוד' ו'שלום בזמננו' ותיאר את היטלר כמדינאי שוחר שלום ואדם אמין שיעמוד בדיבורו. אלפי התמונות של הצלמים שסיקרו את ועידת מינכן ואת חזרת צ'מברלין כמנצח לאנגליה הציגו את ראש הממשלה האנגלי הרזה והגבוה, מחייך קלות כאשר מטרייה מקופלת תחת זרועו. העולם זכר תמונות אלה כאשר פחות משישה חודשים לאחר מכן פלש היטלר לצ'כוסלובקיה, וכאשר פחות משנה אחר כך פלשו צבאות גרמניה הנאצית לפולין ופתחו את מלחמת העולם השנייה. ההסכם נחרט בתודעה הציבורית לדיראון עולם כסמל לכניעה פחדנית לפשיזם. מאז ראשי מדינות אינם מצטלמים כשמטריות מקופלות תחת זרועם (Moeller, 1999: 2-9).

לכאורה, סיפור זה אינו מענייננו, אך למעשה הוא נקודת המוצא של הספר הזה. הוא מתאר את כוחם הרב של הדימויים החזותיים ואת יכולתה של התקשורת לעצב את הזיכרון הקולקטיבי בנוגע לבני אדם ולאירועים בעזרת דימויים.

מסיום מלחמת העולם השנייה ועד לשלהי שנות החמישים הגיעו לארץ ישראל כחצי מיליון ניצולי שואה. הקולנוע הארץ-ישראלי נדרש לנושא זה של ניצולי השואה כבר בתום המלחמה וממשיך לעסוק בו עד ימינו. ספר זה מגולל את סיפור הייצוג של השואה, של ניצולי השואה ושל תהליכי הקליטה שלהם בקולנוע הישראלי העלילתי והדוקומנטרי משנת 1945 ועד לשנת 2009. נבחנים בו אופן הצגתם של נושאים אלה, התמורות שחלו בהם במשך השנים והסיבות שהביאו לשינויים. בספר מתקיימת הבחנה בין הקולנוע הדוקומנטרי לזה העלילתי, ומועלית בו הטענה כי שני הז'אנרים מציעים שני מסלולים שונים של זיכרון משנות הארבעים ועד לשנות האלפיים.

בספר נכללים מינוחים קולנועיים. מילון מונחים קולנועי קצר מופיע בסופו.

במרכז הקולנוע העלילתי שעסק בנושא השואה בשנות הארבעים עמדו דמויות של ניצולים שאופיינו בסדרה של סטראוטיפים שליליים. הניצולים תוארו כשבורים בגופם ובנפשם, כמי שעשו מעשים 'לא מוסריים' כדי לשרוד, ובהגיעם לארץ הביאו

פתח דבר

עמם כאוס אל החברה וזרעו בה הרס. הסרטים שדחקו את השואה לשוליים ומיקמו את ניצולי השואה כ'אחר' של היהודים החדשים בארץ, הציגו מפגש שטחי בינם לבין הארץ־ישראלים המגיע אל סופו הטוב, בעזרתם של בני היישוב היהודי בארץ ישראל, והעלו על נס את הצלחתו של כור ההיתוך.

סדקים בהיטמעות האידילית הזאת אפשר למצוא כבר בקולנוע של שנות החמישים, והם מעמיקים והולכים עם השנים. משלהי שנות השבעים הסרטים מפנים אצבע מאשימה לעבר החברה הקולטת ומתארים אותה כמורכבת מאנשים אטומים, נצלנים וגסי רוח, שהתעמרו בניצולי השואה. טענתי היא כי שינויים אלה בתיאור החברה הקולטת ותהליך הקליטה לא הביאו להרחבת העיסוק בשואה עצמה ולא שינו את הדימוי הסטראוטיפי השלילי של ניצולי השואה. מבחינת הייצוג של השואה ושל ניצולי השואה, הקולנוע העלילתי קפא על שמריו משנות הארבעים ועד ימינו. גם בעשורים האחרונים לרוב אין הוא מתמודד באופן מורכב עם טראומת השואה ושב ומציג את הדימוי השלילי של ניצולי השואה שאפיין את הקולנוע בשנות הארבעים. כך, במשך 60 שנים נדחתה השואה לשולי הסיפור הקולנועי, וניצולי השואה מוצגים כבני אדם שאינם מתפקדים באופן תקין, פסיבים, ולרוב חולי נפש הממיטים אסונות על עצמם ועל סביבתם. נוסף על כך השואה וניצולי השואה היו ונתרו אובייקטים של האתוס הציוני: בעשורים הראשונים לאחר השואה הם שימשו כלי לחיזוקו של האתוס הציוני ופיאורו ומשלהי שנות השבעים הם מכשיר לניפוצו. בפעמים המעטות שבהן הדיון בהם מנותק מההקשר הלאומי, הם עדיין משועבדים לסדרה של תדמיות סטראוטיפיות שליליות שחוזרות על עצמן במשך שישים שנה.

הקולנוע הדוקומנטרי בשנות הארבעים והחמישים, כמו הקולנוע העלילתי, דחק גם הוא לשוליים את השואה והציב במרכזו את 'סיפור הלקח' – המעבר משואה לתקומה, אך בדרך שונה: ניצולי השואה הוצגו באופן שטחי כסמל לתהליך החניכה המוצלח שהוביל להתאקלמות בארץ ולהתערות בה, ותיאור התהליך התעלם מההסתגלות הנפשית של הניצולים לחיים שלאחר השחרור. לעתים הועלתה בסרטים ביקורת מרומזת בנוגע להתנהלות היהודים באירופה מול הנאצים (הועלתה, למשל, במרוז סוגיית ההליכה כצאן לטבח), אך היוצרים לא אפיינו את ניצולי השואה על ידי תכונות שליליות. שינויים בייצוג הנושא ניכרים כבר בשנות השישים והשבעים. בסרטים שהופקו בשנים אלה החלו להמיר את התיאורים השטחיים והמכלילים בייצוג השואה, ניצוליה ויחס הישראלים אליהם בתיאורים מורכבים ורבגוניים. השואה עברה מהשוליים למרכז, ניצולי השואה קיבלו פנים, זהות וקול לספר בו את סיפוריהם האישיים והשונים. משנות השמונים ואילך הועמקו מגמות אלה. הסרטים מצביעים על זהויות ומרחבים מורכבים המכילים את אירופה וישראל, עבר והווה, זיכרונות וחיי יום־יום.

סרטים אינם ראי של המציאות, אבל הם משקפים הלכי רוח חברתיים –

פתח דבר

משפיעים עליהם ומושפעים מהם. לפיכך ניתן לומר כי ההבדלים בין הסרטים העלילתיים והדוקומנטריים בנושא השואה וניצולי השואה מגלים שתי פנים במראה. התמונה המתקבלת מן ההשוואה בין שני הז'אנרים היא של חברה הנעה, גם בהווה, בין מגמות שטחיות וחלוקות בינריות לבין התמודדות מורכבת, בין סטראוטיפים שליליים לבין ניפוצם, בין קיבעון של תפיסות ישנות לבין שינוי והיפתחות רב תרבותית לאחר ולשונה.

*

ייצוג השואה וניצולי השואה בקולנוע הישראלי נדון במחקר.¹ החוקרים היו תמימי דעים באשר לייצוג הנושא בעשורים הראשונים לאחר השואה: בעשורים אלה דימוים של ניצולי השואה היה סטראוטיפי ושלילי. הם הוצגו כניגודו של בן הארץ הוותיק, סמל היהודי החדש, ואופיינו בתכונות שליליות. המפגש בינם לבין אנשי הארץ נועד להאדיר את האחרונים ולחזק את תפיסת כור היתוך – בזכות הקולטים גם ניצולי השואה הבעייתיים והשליליים מצליחים להיטמע בחברה החדשה. יש חוקרים הטוענים כי הקולנוע הישראלי התעלם מנושא השואה מאמצע שנות החמישים ועד לשנות השמונים (פרצ'ק, 1996; Loshitzky, 2001; ורט, 2007). חוקרים אחרים מתארים תהליך של המשכיות ושינוי בייצוג הנושא בקולנוע העלילתי והדוקומנטרי וחלוקים בתיארוך השינוי שחל בתפיסת השואה בקולנוע הישראלי. יש המקבעים את שלהי שנות השישים כמועד שבו התחיל השינוי, ויש המציינים את סוף שנות השבעים או את אמצע וסוף שנות השמונים.²

בכל מקרה, החוקרים מסכימים כי בשל שינויים פוליטיים וחברתיים שאירעו בחברה הישראלית בשנות השמונים והתשעים השתנתה תפיסת השואה וניצוליה בקולנוע הישראלי העלילתי והדוקומנטרי: על הדרך שבה קלטה החברה הישראלית את ניצולי השואה החלה להימתח ביקורת חריפה בקולנוע, יחס הבמאים לניצולי השואה השתנה והפך אמפטי ומלא כבוד. ניצולי השואה עברו מהשוליים למרכז הבמה. החוקרים עומדים על תיאור ניצול השואה כמוזר או משוגע, אך לדידם, דימוי זה אינו פוגע בשינוי שחל במעמדם ובדימוים הכללי של ניצולי השואה. למשל, אילן אבישר (1998) טוען כי הסרטים משנות השמונים שינו את היחס בין הפליט לבין הצבר, ובהשוואה לילידי הארץ הפך עתה הפליט לסמל הרגישות והחכמה. לדבריו, אמנם מוטיב הניצול המעורער בנפשו משקף תפיסה בעייתית של השואה, המבוססת על אי-הבנה ועל דעה קדומה, אך אין לשכוח כי שיגעון עשוי להיות גם ביטוי לחוכמה נבואית [...] המהווה, בתנאים מסוימים, חלופה חיובית לחברה'. מאיר

1 ראו לדוגמה בנושא זה גרץ, 2004; צימרמן, 2002; שניצר, 1994א, 1994ב; אבישר, 1998; ורט, Friedman, 2005; 2007

2 על השינוי הכללי שעבר הקולנוע הישראלי משלהי שנות השבעים ראו גרץ, 1994; צימרמן, 2002; טלמון, 2001.

פתח דבר

שניצר (1994ב) טוען כי ניתן לראות את הכבוד שרוכשים הבמאים גם לדמויות המעוררות בנפשן. משה צימרמן (2002), המביא מדבריו של שניצר, גורס כי הסרטים בעשור השנים 1985-1995 מנסים לפענח את חידת השואה וניצוליה. הם מבקשים למצוא לניצולים ולבניהם עבר לגיטימי ולמרק חלק מרגשות האשמה שהתעוררו בחברה הישראלית בעקבות ההכרה כי היחס כלפיה היה, בלשון המעטה, בלתי הוגן.

נורית גרץ (2004) מחלקת את הקולנוע בשנים אלה לשתי קבוצות: 'הקולנוע המצומצם' המשנה את מקומו של הניצול, מעביר אותו מהמרכז לשוליים, אך שומר על חלוקה בין ניצולים לבין ותיקים, ו'הקולנוע האמביוולנטי' המציג זהויות נזילות, מערער על הסטראוטיפים ובעזרת ייצוג קווי דמיון בין ותיקים לניצולים מפלס דרך לרב שיח תרבותי חדש. לדבריה, גם הסרטים המשחזרים את קווי דמותם של הניצולים משנים את השיפוט שלהם: מה שהוצג בטקסט הגלוי של הסרטים משנות הארבעים עד השבעים כאגואיזם, מתגלה כאינדיווידואליזם, מה שנחשב פסיכיות יהודית תלושה מתגלה כעושר רוחני, מה שנראה כפחדנות מתגלה כרגישות. לטענתה, הזיכרון האישי של הניצולים המופיע במרכז הסרטים משלהי שנות השבעים ואילך הופיע בסרט-טקסט של סרטי שנות הארבעים והחמישים. הסרט-טקסט הציג את הסדקים בהרמוניה, וחשף את זיכרונותיהם ואת מצוקותיהם ותודעתם. נושאים אלה עלו למרכז הטקסט משלהי שנות השבעים ואילך ופרצו אל המרכז.

מיכל פרידמן (Friedman, 2005) טוענת שהפתחות לזר שהופיעה בקולנוע הישראלי משלהי שנות השבעים הביאה ליחס שונה לניצולי השואה בקולנוע משנות השמונים ואילך. ז'נין לבנה פרנק (2005) רואה בקולנוע של שנות השמונים מגמה מוסדית המדגישה את הבלעדיות היהודית של השואה, בצד מגמה הפוכה המדגישה פתיחות ל'אחר', בעיקר הפלסטיני. היא מציינת כי ניצול השואה מופיע לעתים כאדם מעורער בנפשו, וטוענת כי ההזדהות עם הפליט הפנימי המצוי בכולנו, המתעוררת בסרטים אלה מזמינה להכרה גם ב'אחר' חיצוני של החברה הישראלית – הפלסטינים.

בניגוד למחקר המציג תהליך כרונולוגי-לינארי אחיד של התפתחות בייצוג השואה וניצולי השואה בקולנוע הדוקומנטרי והעלילתי, בספר זה עולה הטענה שהקולנוע הישראלי סלל משנות הארבעים ואילך שני מסלולי זיכרון שונים, שהפער ביניהם התרחב הלך עם השנים. בניגוד לתפיסות המקובלות, אני סבורה כי הקולנוע העלילתי אינו מציג התפתחות בדימוי של ניצולי השואה ובייצוג השואה אלא דריכה במקום, חזרה על הסטראוטיפים שהופיעו בשנות הארבעים ואף העמקתם. אכן, הקולנוע הדוקומנטרי מציג מהלך לינארי של שינוי והתפתחות מדיון מצומצם ושטחי לדיון מורכב, אך לא משנות השמונים אלא כבר משנות השישים.

יש להפריד בין ייצוג השואה לבין ייצוג ניצולי השואה בכלל ובשני הז'אנרים האלה, הדוקומנטרי והעלילתי, כפרט. הקולנוע הישראלי העלילתי והדוקומנטרי

פתח דבר

כאחד מעולם לא שתק בנושא ניצולי השואה. סרטים העוסקים בניצולי שואה הופיעו מיד עם תום מלחמת העולם השנייה, ומלווים את הקולנוע הישראלי עד שנות האלפיים. השואה אכן נדחקה לשוליים בעשורים הראשונים בקולנוע הדוקומנטרי והעלילתי שעסקו בניצולי השואה ובהשתלבותם, אך משנות השישים והשבעים ייצוג השואה משתנה בקולנוע הדוקומנטרי והנושא מוצב במרכז הבמה. בקולנוע העלילתי לא חל שום שינוי בעניין ועל כך עמדו חלק ממבקרי הקולנוע (למשל שניצר 2008). הסרטים אינם עוסקים בשואה אלא מציגים חלקי משפטים קצרים וקטועים על אודות העבר.

בספר אטען כי אין לראות את הקולנוע הדוקומנטרי והעלילתי העוסקים בניצולי השואה כמקשה אחת. שני הז'אנרים הציגו מראשית העיסוק בנושא בשלהי שנות הארבעים שני סיפורים שונים ונפרדים על אודות ניצולי השואה וקליטתם בארץ. הקולנוע הדוקומנטרי בשנות הארבעים והחמישים התמקד בתהליך המעבר משואה לתקומה, הציג את ניצולי השואה כסמלי השינוי הזה והתעלם מקשיי קליטה פסיכולוגיים או טכניים ומהיבטים התנהגותיים של ניצולי השואה. לעומת זאת, הסרטים העלילתיים עסקו במעבר משואה לתקומה תוך כדי ביסוס דימוי סטראוטיפי שלילי קבוע לניצולי השואה. תכונות האופי שיוחסו להם תוארו כשילוב של תכונות גלותיות 'מסורתיות' ושל השפעת השואה. הם תוארו כגנבים, כפרנואידים, כמפרי סדר, כחולי נפש וכמי שעשו מעשים לא מוסריים כדי לשרוד ובהווה מביאים את שיטות ההישרדות הקלוקלות שלהם לארץ החדשה. לא כל הסרטים תיארו תהליך קליטה מוצלח. כבר בשנות החמישים מוצגים בסרטים מסוימים סדקים בסיפור כור ההיתוך.

גם השינויים שחלו עם השנים בסיפור הקליטה כפי שהוצג בקולנוע העלילתי ובקולנוע הדוקומנטרי מעידים על סלילתם של שני מסלולי זיכרון נפרדים. בקולנוע הדוקומנטרי הסרטים אכן מתנערים עם השנים מהתיאורים השטחיים, והייצוג של המעבר משואה לתקומה הופך מורכב ומגוון. אך לא משנות השמונים, אלא כבר משנות השישים והשבעים. בניגוד לקולנוע הדוקומנטרי, בקולנוע העלילתי של העשורים האחרונים עדיין ניכרת מגמה של קיבוע הדימויים השליליים של ניצולי השואה משנות הארבעים: אנשים שבורים בגופם ובנפשם, גנבים, סוחרים בשוק השחור, בעלי עבר והווה מפוקפק. ההזדהות עם כאב ההגירה והביקורת על הקולטים המופיעה בקולנוע משלהי שנות השבעים אינה משנה את הדימוי השלילי הבסיסי של ניצול השואה. להפך, הוא מחריף. הביקורת על החברה הקולטת, הבאה לידי ביטוי בפירוק תהליך החניכה שהוצג בקולנוע של שנות הארבעים, אינה מביאה עמה תיאור חיובי יותר של הנקלטים אלא מעמיקה את הדימויים השליליים. בעשורים הראשונים לאחר השואה הניצולים מתוארים בסרטים כמי שמשתלבים בחברה הישראלית. התהליכים המתוארים הם פשטניים, אך בסופו של דבר הם מכירים בניצולים כחלק בלתי נפרד ממרכז החברה הישראלית. מרבית הסרטים

פתח דבר

משלהי שנות השבעים ואילך ממירים את המהלך הלינארי במהלך מעגלי, וניצולי השואה מוצגים מראשית הסרט ועד סופו כמי שנמצאים בשוליים הסהרוריים של החברה, ללא יכולת לחזור למרכז. מכך משתמע כי התפתחות הדימוי של ניצולי השואה בקולנוע העלילתי היא מגמה הפוכה לזו הבאה לידי ביטוי בקולנוע הדוקומנטרי.

*

סקירת ייצוג השואה וניצולי השואה בקולנוע הישראלי בספר נעשית לאורך ציר הזמן, תוך אזכור של אירועים חברתיים-פוליטיים-היסטוריים שהשפיעו על תפיסת השואה בישראל.

המבוא עוסק בזיכרון קולקטיבי ומשמעותו, בקשר שבין קולנוע לבין היסטוריה, בתפקידם של סרטים היסטוריים כסוכני זיכרון ובדרכי ניתוח של טקסטים קולנועיים. הפרק הראשון מוקדש לשנות הארבעים. הסרטים של שנות הארבעים, דוקומנטריים ועלילתיים, מומנו והופקו על ידי מוסדות המדינה שברוך. הקולנוע נתפס באותה עת כשגריר, כאמצעי תעמולתי היכול להשפיע על תהליכים חברתיים ופוליטיים. הסרטים, שהיו בעלי מגמות תעמולתיות מובהקות, שימשו במה אמנותית למשנה אידאולוגית. באמצעותם ביקשו להגיע להישגים פוליטיים, מדיניים וכלכליים, כגון הכרה בצינונות ובמאבקה, תרומות לתנועה הציונית והקמת מדינה יהודית בארץ ישראל. סרטים אלה עסקו בבעיית הפליטים ניצולי השואה באירופה, בקשר ביניהם לבין ארץ ישראל ובתהליכי הקליטה שלהם. בפרק מובא ניתוח של הסיפור התעמולתי שהוצג בקולנוע ושל ההבדלים בייצוג ניצולי השואה בין הקולנוע העלילתי לבין הקולנוע הדוקומנטרי.

הפרק השני מתמקד בשנות החמישים. בשנים אלה תפסה השואה מקום מרכזי בסדר היום הציבורי ובאה לידי ביטוי בכמה וכמה חוקים ואירועים בולטים. ואולם, החשיבות הלאומית שקיבלה השואה לא קירבה אותה אל לב הציבור הישראלי, אלא להפך. פעמים רבות הזהות הישראלית החדשה עדיין נתפסה כניגודה המוחלט של הזהות היהודית הגלותית, ניצולי השואה תוארו כ'אחר' והשואה ייצגה בעיני הישראלים מצב של עליבות ושל חוסר אונים. הפרק מראה כי בניגוד לתפיסות מקובלות במחקר הקולנוע הישראלי, כבר בשנים אלה אפשר למצוא בקולנוע העלילתי סדקים בסיפור החניכה הלאומי שטוו סרטי שנות הארבעים. נוסף על כך, ניתוח סרטים המשווים בין תהליך הקליטה של ניצול השואה לבין תהליך הקליטה של יוצאי אסיה וצפון אפריקה מגלה כי בניגוד לתפיסות מקובלות, האחרונים מוצגים כבעלי יכולת הסתגלות וטמיעה מהירה יותר מניצולי השואה.

הפרק השלישי דן בשנות השישים והשבעים. האירוע המכונן שפתח תקופה זו היה משפט אייכמן (1961), אשר היווה נקודת מפנה בתפיסת השואה בישראל עקב העובדה שניתנה במה פומבית-ממלכתית לעדויות רבות ומגוונות של ניצולי שואה.

פתח דבר

שני אירועים נוספים בשנות השישים והשבעים קירבו את החברה הישראלית לנושא השואה והביאו להזדהות מוגברת עם הניצולים: תקופת ההמתנה שלפני מלחמת ששת הימים ומלחמת יום כיפור. בניגוד לתפיסות רווחות במחקר הקולנועי המתארכות את שינוי תפיסת השואה בקולנוע הדוקומנטרי לשנות השמונים, הפרק מציג את השינוי שהתחולל כבר בשנות השישים ובראשית שנות השבעים. היוצרים בז'אנר זה החלו לעסוק בשואה עצמה, העניקו את מרכז הבמה לניצולי השואה ולסיפוריהם, ביקשו לנפץ מיתוסים שליליים בנוגע לניצולי השואה, למשל ה'הליכה כצאן לטבח', ואף התחילו לבקר את יחס היישוב הארץ-ישראלי לניצולי השואה. הפרק בודק שינויים אלו לצד מגמות מרכזיות בקולנוע העלילתי: שמירה על סטראוטיפים שליליים לצד העמקת הסדקים בסיפור הלאומי וייצוג הניצולים כמי שהזיכרונות אינם מרפים מהם, ופעמים רבות הם אינם נטמעים בחברה הישראלית.

הפרק הרביעי עוסק בשנות השמונים והתשעים. הפרק מציג את התהום שהלכה ונפערה בין הקולנוע העלילתי לדוקומנטרי בנושא ייצוג השואה וניצולי השואה. הטענה העולה בפרק היא כי בניגוד לתפיסות במחקר הקולנוע הישראלי, הקולנוע העלילתי שב ושחזר למעשה, גם בשנות השמונים והתשעים, את הדימויים הסטראוטיפיים השליליים של ניצולי השואה שאפיינו את שנות הארבעים ואף העמיק וחיידד אותם. השינוי שחל בסרטים העלילתיים בשנים אלה הוא בדימוי הקולטים ולא בזה של הנקלטים. הסרטים מותחים ביקורת על הדרך שבה קלטו הוותיקים את ניצולי השואה בארץ, אך שינוי זה אינו משקם את דמותם של ניצולי השואה אלא מקבע את תכונותיהם השליליות ומותיר אותם כקבוצה נפרדת מן הישראלים החיה בשולי החברה מבלי יכולת לחרוג מהם ולפרוץ למרכז. לעומת זאת, הקולנוע הדוקומנטרי עובר בשנות השמונים והתשעים תהליך שינוי מקיף והסרטים המופקים מציגים דיון מגוון ומעמיק של נושאים הקשורים בשואה ובניצולי השואה. הפרק החמישי מוקדש לייצוג השואה וניצולי השואה בקולנוע הישראלי של שנות האלפיים ומעלה את השאלה: האם השתנה הייצוג הקולנועי של השואה, של ניצולי השואה ושל תהליך השתקמותם בקולנוע הישראלי עם פרוס המילניום השלישי? הפרק מראה כי בשנים האחרונות הקולנוע הדוקומנטרי ממשיך לשמור על תיאור מורכב של השואה והשפעתה על החברה הישראלית בכלל ועל בני הדור הראשון והשני בפרט, ואף מרחיב את מנעד הנושאים שנגע בהם. היוצרים מבקרים את התנהגות אנשי היישוב הארץ-ישראלי בזמן מלחמת העולם השנייה, דנים בהשפעת השואה על הדור השלישי ואף מעלים נושאים שנחשבו בעבר טאבו. לעומת זאת, חלק הארי של הסרטים העלילתיים שהופקו בשנים האחרונות משחזרים גם 60 שנים אחרי השואה את הסטראוטיפים הישנים של שנות הארבעים. לצד אלה ניכרת התחלה של שינוי: סרטים המנסים לבנות לניצולי השואה דימוי חדש, להציג את הכוחות החיוניים שבהם לצד הצלקות הנפשיות ולתאר את היחסים המורכבים בין עבר להווה השולטים בנפשם.

מבוא

קולנוע וזיכרון קולקטיבי

מוריס הלבווקס, הסוציולוג היהודי-צרפתי, גורס, שכל קבוצה מפתחת לעצמה זיכרון משותף המעצב את זהותה הייחודית והמבדיל אותה מקבוצות אחרות (Halbwachs, 1992). אין מדינה או חברה היכולות להתקיים ללא זיכרון קולקטיבי, שכן זהו אחד הגורמים המרכזיים שסביבם מתלכדים חבריה. לכן פעמים רבות בונים עבר משותף בדיעבד. הזיכרון הקולקטיבי מתבסס על עיבוד בררני של ההיסטוריה ומטרתו לשרת אינטרסים שונים של הקבוצה: לאומיים, פוליטיים וחברתיים. לפיכך הזיכרון הוא ישות הנתונה לעיבודים שונים בהתאם לצרכיו של השיח ההיסטורי בתקופה נתונה, ואין היא נשמרת כתמונה אחידה במשך הדורות, אלא משתנה בהתאם לצורכי החברה.

פירושן של ההתרחשויות ההיסטוריות משתנה בזמנים שונים. בכל תקופה הקבוצה מארגנת מחדש את זיכרונותיה ומסגלת אותם לתנאיה בהווה ולכן ממילא מעוותת אותם. היא מדגישה באופן סלקטיבי דברים מסוימים, משמיטה פרטים ומסדרת מחדש פרטים אחרים בהתאם למצב הפוליטי-חברתי. זיכרון קולקטיבי אפוא הוא תוצר של ההווה, יותר מאשר של העבר, ומייצג את תפיסתה העצמית של החברה בהווה. נוסף על כך, קיים קשר בין הזיכרון הקולקטיבי לזיכרון הפרטי, וגם הזיכרון האישי ביותר אינו מנותק מהחברה, משפתה וממערכת הסמלים שלה. הזיכרון הפרטי כולל בתוכו גם אירועים מן העבר שאמנם לא נחוו באופן ישיר על ידי היחיד, אך הם חלק מהזיכרון הקולקטיבי של הקבוצה שהוא משתייך אליה. כלומר, היחיד נזכר בהם ומתייחס אליהם בשל היותו חלק מקבוצה זו.

עיצוב זיכרון כרוך בשכחה ובהשכחה מכוונת, בהדחקה ובהתעלמות מנושאים אחרים. כך חברה בונה את הסיפור על עצמה ועל 'האחרים' הקשורים בה. הזיכרון נובע מקבוצה שהוא מלכד, ולפיכך מספר הזיכרונות רב כמספר הקבוצות. אותו אירוע עצמו יכול לקבל במשך הזמן פרשנויות שונות ואף סותרות באותה הקבוצה, ובין הקבוצות לבין עצמן (ולנסי, 1996). תמונת העבר ההיסטורית נבנית לא רק על ידי היסטוריונים (היוצרים את הטקסטים הרשמיים של החברה) אלא גם על ידי עיתונאים, יוצרי קולנוע וטלוויזיה, קובעי שמות רחובות, אחראים לאתרי הנצחה

מבוא: קולנוע וזיכרון קולקטיבי

ולתכניהם ועוד. הם מתבססים על מאגר דימויים שכבר נוצר בחברה, ובהתייחסות אליו שבים ובונים דימויים חזותיים נוספים.

חוקרת התרבות זהר שביט (1999: 95) מגדירה את המושג 'תמונת עבר' כך:

מכלול הזיכרונות ההיסטוריים של קבוצה חברתית מסוימת ושל הפרט בתוכה, ובהם הזיכרון הפרטי-היולי והזיכרון הקולקטיבי, וכן סך כל דימויי העבר של הפרט, של הקבוצה ושל הלאום הנוגעים למרחבי הזמן, החלל והמקום שלהם. זמן רחוק וזמן קרוב, מרחבים מצומצמים ומרחבים רחבי היקף, חללים מקוטעים וחללים שלמים. כל אלה מתובנתים באופן שיטתי בתהליכי ברירה של 'חומר היסטורי' ובארגונו, על פי עקרונות היררכיים הנקבעים מחדש מפעם לפעם. תהליכי הסלקציה שלהם ותבונתם בתוך חלל, מקום וזמן קונקרטיים, הם שבונים את 'הסיפור ההיסטורי' ומעניקים לו משמעות.

סרטים מתרגמים תמונת עבר, הווה ועתיד למען הציבור הרחב, ובכך הם שותפים פעילים בעיצוב הזיכרון הקולקטיבי. הסרטים מעבירים דימויים שנבחרו ואורגנו בקפידה ויוצרים 'בנק' טכנולוגי אודיו-ויזואלי קולקטיבי, שמשפיע על עיצוב תפיסת העבר. הזיכרון נשלט על ידי הטכנולוגיה, וכך השליטה על מה שנקרא 'זיכרון פופולרי' עוברת לידי יוצרי הדימויים האלה, הכולאים את הזיכרון של הקהל בתוך מערכת קבועה של דימויים. יש הטוענים כי הסרט משמר ומנציח פרטים עד שנדמה כי הזיכרון האנושי הוא מיותר (Kaes, 1990).

חוקר הקולנוע רוברט רוזנסטון (Rosenstone, 1995a) מדגיש את החשיבות של בדיקת ההבדל בין ההיסטוריה הכתובה של התקופה לבין ההיסטוריה כפי שהיא משתקפת על המסך, תוך הכרה ביכולתו ובכוחו של הקולנוע ליצור ייצוגים היסטוריים מורכבים ועמוקים, ותוך הבנה שהייצוגים הקולנועיים אינם שיקוף מדויק של המציאות אלא תוצאה של תהליך יצירה. טקסטים קולנועיים דוקומנטריים ועלילתיים כאחד, מציגים סיפור מעובד מזווית ראייה מסוימת שאינה מהווה ראי של המציאות, אלא של מציאות סובייקטיבית התלויה בנקודת התצפית של היוצרים ובתקופה שבה הסרט נוצר. בנייתו סרטים המתיימרים להציג תמונה היסטורית עדיף לבדוק לא רק מהו הסיפור ההיסטורי, אלא כיצד יוצרי הסרט מבינים ומעצבים את פני המציאות המתועדת בו ואת הנושאים הנדונים בו. כלומר, יש להבין כי מעבר לתקופה ההיסטורית שאליה הסרט מתייחס, הוא מעיד על הנחות היסוד של יוצרי הסרט שעל בסיסן בנו ועיצבו את הנושאים והדימויים המופיעים בו. כל סרט הוא דוקומנטרי, טוען בהקשר זה חוקר הקולנוע ביל ניקולס (Nichols, 2001) מכיוון שגם סרט בדיוני מעיד על התרבות שבה נוצר.

נוסף על כך, כדי לקבל את הסרט כמקור היסטורי יש להכיר בחשיבותה של שפת הקולנוע ובמהותה של העשייה הקולנועית. סרט הוא מערכת סימנים מוצפנת,

מבוא: קולנוע וזיכרון קולקטיבי

המבצע הקולנועי (צילום, עריכה, תאורה, סאונד, בניית מיזנסצנה) משפיע על משמעויות הלוואי של הטקסט ועל פרשנותו של הצופה. למשל, כבר הבחירה הראשונית בזווית המסוימת שבה תוצב המצלמה מעבירה מסר, שהיה משתנה אם המצלמה הייתה מוצבת בזווית אחרת. כדי להבין לעומק את מורכבות המידע הגלום בטקסט הקולנועי העלילתי והדוקומנטרי, ולדעת כיצד לפרש את מה שנראה על המסך, חשוב לאמץ כלי מחקר ביקורתיים של יצירות קולנועיות. הצפייה בסרט היא תהליך פעיל של קליטה ופענוח של טקסט וללא פעולת הפענוח של משמעויות הסימנים והיחסים ביניהם, לא יבין הצופה את המסר. לדוגמה, פעמים רבות יבחר במאי לצלם את גיבור הסרט מזווית נמוכה (low angle) כדי להאדיר אותו ולהקנות לו עוצמה רבה יותר, ולעומת זאת לצלם את יריבו מזווית גבוהה (high angle) כדי ליצור אצל הצופים רושם של אדם חלוש ומעורר רחמים. גם מיקומן של הדמויות על המסך ומרחק העדשה מן האובייקט אינו מקרי, והוא צופן בחובו מידע רב על מערכת היחסים ביניהן. נוסף על כך, חזרה על דימויים מסוימים מצליחה להחדיר אותם לתודעת הצופים עד שבמשך הזמן הם הופכים לאייקונים, לסמלים מוכרים (Ferro, 1988).

נושא נוסף שיש להתייחס אליו הוא הפער בין מציאות לבדיה. בקולנוע עלילתי הצופים יודעים מראש שהם צופים בשחקנים המגלמים דמויות בתסריט בדיוני. ועדיין יש לקולנוע העלילתי, השואב את הצופה אל העולם המוצג על המסך, השפעה אדירה על יצירת דימויים והשרשתם. ויכוחים סביב סרטים ותכניות טלוויזיה עכשוויות ממחישים סוגיה זו. כאשר עלה לאקרנים הסרט 'מינכן' (סטיבן ספילברג, 2006), הוא הותקף בארצות הברית ובישראל בעיקר בשל טענות של חוסר דיוק היסטורי. במרכז הדיון שהתפתח או הפך לחלק מקמפיין יחסי הציבור של הסרט עמדה השאלה: האם הסרט עושה או לא עושה שירות טוב למדינת ישראל, אף שהסרט נפתח בהצהרה שהוא נוצר בהשראת אירועים אמיתיים, הפוטרת אותו לכאורה ממחויבות לדיוק היסטורי (למשל, קליין, 2006א; אלקריב, 2006; מוכיח 2006). הסרט הגרמני זוכה האוסקר 'חיים של אחרים' (פלוריאן הנקל פון דונרשמארק, 2006) עוסק בסוכן שטאזי הנשלח לצותת לנעשה בדירתם של אנשי רוח מזרח גרמנים ונחשף לדילמות מוסריות הנוגעות לעבודתו. אף שהסרט מבוסס על תסריט בדיוני, הוא עורר ויכוח ציבורי נרחב בשל הטענה שהוא מציג באופן מרוכך את המשטר הקומוניסטי האכזרי שהיה לפני נפילתה של חומת ברלין ומייפה את המציאות (בק, 2007). ויכוחים אלה הוכיחו כי רבים מחזיקים בדעה שסרט היסטורי עלילתי הוא שחזור של המציאות ולא סיפור בדיוני.

גם סרטים שאינם מתיימרים להיות היסטוריים מעוררים חשש בשל כוחו של הקולנוע להנחיל דימויים. ב־2006 עלה לאקרנים הסרט הקומי 'בוראט' (לארי צ'רלס). הקומיקאי סשה ברון־כהן בתפקיד עיתונאי פרימיטיבי טיפש ואנטישמי מקזחסטאן הציג את נקודת התצפית שלו על קזחסטאן ועל אמריקה. הוא תיאר את

מבוא: קולנוע וזיכרון קולקטיבי

קזחסטאן כמדינה נחשלת, שסטיות מין הן נורמה מקובלת בה. למשל, כאשר הציג את אחותו, נישק אותה נשיקה צרפתית וציין בגאווה כי היא 'הזונה מספר ארבע בקזחסטאן'. אף שהיה ברור לכול שמדובר בדמות בדיונית לחלוטין, נעלבה ממשלת קזחסטאן מהסרט ויצאה למאבק על דימויה. תגובתה הייתה מאמר מטעמה שפורסם בעיתונים יוקרתיים בארצות הברית המשבח את המדינה, כלכלתה הצומחת והמיזמים החדשניים שלה. הפרסום תואר כניסיון להתמודד עם 'הנשורת' הצפויה מהסרט. ב־*New York Times* צוטט דובר משרד החוץ הקזחי שטען: 'אנחנו מודאגים שקזחסטאן – ארץ לא נודעת בעבור רבים במערב – מוצגת בצורה הזאת, ובעיתון *The Australian* הוסיף: 'אני מקווה שהחברות האחראיות להפצת הסרט יגלו מידה של אחריות ולא יקרינו אותו' (הלפר, 2006). גם לתכניות טלוויזיה סטיריות, שאינן מתימרות לייצג את המציאות אלא הקצנה פרודית שלה יש השפעה על קיבוע תדמיות. לדוגמה, מחקר חדש שנערך באוניברסיטת בראילן קובע כי התכנית 'ארץ נהדרת' מקבעת סטראוטיפים חברתיים (טרבלסי־חדד, 2007).

מובן שסוגיית האמת שבהיסטוריה הקולנועית עולה לדיון נרחב כשמדובר בנושא השואה. דיונים רבים התקיימו על יכולתם של האמנות בכלל ושל הקולנוע בפרט לייצג את השואה ועל מידת השפעתם של סרטי שואה על הצופים (למשל: קליין, 2004; סילוורה, 2004; פלמן, 1991). ויכוחים רבים שהתנהלו סביב הסרטים 'רשימת שינדלר' (סטיבן ספילברג, 1993) ו'החיים יפים' (רוברטו בניני, 1997) נגעו ביכולת או ביומרה שלהם לייצג סיפור אמיתי ולא רק בערכים האמנותיים של הסרט. למשל, היו מבקרים שטענו כי 'רשימת שינדלר' ממחיש את הזוועה ומראה את השואה כפי שקרתה. לעומת זאת, אחרים ביקרו את ריכוך השואה, הפיכתה לקיטש, לסיפור הוליוודי נוטף מניפולציות רגשיות ויצאו נגד סצנות הרואיות בדיוניות שלא היו במציאות, כגון הסצנה שבה נשבר שינדלר במהלך הפרדה מעובדיו ומתחיל לבכות (קרס, 1999; סילוורה, 2004). היו שטענו שבשל סצנות מפוברקות כגון הסצנה שבה נשים מוכנסות למה שנראה כתא גזים אבל מתגלה כמקלחת רגילה, שפילברג מסייע למעשה למכחישי שואה. מנגד היו שטענו כי שפילברג דווקא הרים תרומה למאבק נגד מכחישי שואה וגרם למאות מיליונים לחרוט את השואה על לוח ליבם, גם אם בצורת אימג' הוליוודי (שניצר, 1998; וייל, 1994).

האפשרות כי מה שמוקרן על המסך יתפס כמציאות, חזקה עשרת מונים בסרטים דוקומנטריים. 'השחקנים' של הסרט הדוקומנטרי נעים בחלל של מציאות חיה. הם משחקים בתפקיד עצמם, וגם אם לרבים מאתנו אין ספק שהתרחשויות רבות בסרט לא היו קורות אלמלא המצלמה, עדיין המציאות הנתפסת בעדשה היא אמיתית. אך גם הסרט הדוקומנטרי אינו אובייקטיבי ואינו מתאר מציאות. הוא משתמש בחומרי המציאות כדי לספר סיפור. נעשות בו בחירות סובייקטיביות של בימוי וצילום, המבודדות קרעי מציאות והמציגות נקודות מבט מסוימות, שאינן מקיפות את הסיפור מכל צדדיו. בחדר העריכה נעשית מלאכה שניתן להגדירה שכתוב המציאות,

מבוא: קולנוע וזיכרון קולקטיבי

כדי לספרה מחדש כסיפור על מציאות. השימוש בחומרי מציאות והכפפתם למבנה דרמטי מטשטש את האמת הדוקומנטרית כמעט בכל רגע נתון. סרט דוקומנטרי באורך שעה נוצר מתוך שעות צילום רבות של חומר גלם. בתהליך העריכה מכווצים את זמן האירועים ומרכיבים סצנות המתמצות את המציאות. גם לפסקול המוזיקלי, לקול-על (voice over) ולקריינות יש השפעה גדולה על התכנים. עורך הפסקול יכול להחליט מה הדמות שומעת, מה היא חושבת ומה היא מרגישה ללא קשר למציאות המצולמת, לכן גם בחירת הפסקול משפיעה על עיצוב הדמות (בורשטיין, 2004; גולדמן, 2005).

הקולנוע אפוא משמש מקור חשוב לבניית זיכרון קולקטיבי. בניתוח הסרטים בספר יוצגו הנושאים שבחרו היוצרים להדגיש במשך השנים, והנושאים שבחרו לשכוח כחלק מבניית הזיכרון הקולקטיבי הישראלי. תועלה השאלה האם, מכיוון שזיכרון הוא תלוי זמן, קליטתם של ניצולי השואה בישראל מתוארת בדרך שונה בתקופות שונות, או שמא הזיכרון הקולקטיבי שנוצר בשלהי שנות הארבעים נשמר במשך השנים. כמו כן ייבחנו הסיבות להיווצרות תמונת עבר והווה מסוימות בכל תקופה, הדרכים שבהם שירתו ומשרתים סיפורים אלה את הצרכים של החברה והדרך שבה הם מעידים על הלכי רוח משתנים בתקופות שונות.