

קולנוע

סיפור הפקתו של 'The Illegals' – הסרט הראשון באורך מלא שתיעד עלייה בלתי-לגאלית

ליאת שטייר-לבני

נניח שבימי יציאת-מצרים היתה מצלמה והיתה אפשרות לתעד את האירוע. מה הייתם חושבים לו מנהיגים יהודים היו מונעים זאת?
(מאיר לויין, במאי, תסריטאי ומפיק)¹

בשנים 1945-1948 עסקו ארגונים ציוניים מרכזיים בארץ-ישראל ובארצות-הברית (לדוגמה, הקרן הקיימת לישראל, קרן היסוד, 'הדסה', 'אמריקנים למען ההגנה' ועוד) במתקפה תקשורתית עולמית, שמטרתה היתה לשכנע את העולם לתמוך בהקמת מדינה יהודית בארץ-ישראל. במסגרת מסע תעמולה זה הפיקו הארגונים הללו סרטים רבים שתיארו את מצבם הקשה של ניצולי השואה, עסקו בשאיפות של רבים מהם להגר לארץ-ישראל ותיארו את חיי היישוב הארץ-ישראלי. סרטים אלה פנו לקהל יעד יהודי ולא-יהודי כאחד, תורגמו לשפות רבות, הופצו ברחבי העולם, והביאו לגיוס מיליוני דולרים לתנועה הציונית.² אחד הסרטים החשובים ביותר מבחינה היסטורית שהופקו בתקופה זו היה 'The Illegals' (מאיר לויין, 1948). זהו הסרט הראשון באורך מלא שהצליח לתעד בזמן אמת את מסעם של ניצולי השואה מאירופה לארץ-ישראל ב'עלייה ב', עד לתפיסתם בידי הבריטים.³ מאמר זה יעמיד במרכזו את סיפור ההפקה וההפצה של הסרט, שתככים ומאבקי כוח שימשו בו בערבוביה, והביאו לכך שאחד הסרטים ההיסטוריים החשובים ביותר בדברי ימי הציונות שקע בתהום הנשייה.

- * המאמר מתבסס על עבודה לשם קבלת תואר דוקטור באוניברסיטת תל-אביב בנושא ייצוג ניצולי השואה בקולנוע, בהדרכת פרופ' דינה פורת ופרופ' נורית גרין.
1. Meyer Levin, *In Search: An Autobiography*, New York 1950, p. 359
 2. ראו דיון מקיף בסרטים אלה אצל נורית גרין, מקהלה אחרת, תל-אביב 2004; אילן אבישר, 'חרדות לאומיות, סיטום אישיים: תסביך השואה בקולנוע הישראלי', בתוך: נורית גרין, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי, תל-אביב 1998, עמ' 160-178; משה צירמרן, אל תגעו לי בשואה, חיפה 2002.
 3. יומני קולנוע בשנים אלה תיעדו (מכיוון חופי ארץ-ישראל) אימוני נוער להורדת מעפילים מאוניות, מצוד בריטי אחר מעפילים וכדומה. אך זו היתה הפעם הראשונה שנעשה על הנושא סרט באורך מלא, שתיעד את המסע כולו – מראשיתו ועד סופו.

ההפקה

הסרט הוא פרי יצירתו של מאיר לוין, סופר ותסריטאי יהודי אמריקני (1905-1981), שהיה היוזם, התסריטאי המפיק והבמאי שלו.⁴ לוין ביקר בארץ-ישראל מספר פעמים בשנות העשרים, אך הקשר הקולנועי שלו עם אנשי היישוב נוצר רק בשנות הארבעים. ב־1946 כתב את התסריט לסרט 'בית אבי', במימונה של הקרן הקיימת לישראל. הסרט גולל את סיפורו של דוד הלוי, ניצול שואה כבן 11, ששרד את ברגן בלזן והגיע לארץ-ישראל כדי לחפש את אביו ואמו שנעלמו במהלך השואה.⁵

עוד בזמן צילומי 'בית אבי' רצה לוין לצלם סרט דוקומנטרי על העלייה הבלתי-לגאלית. כאשר שב לניו-יורק על מנת לערוך את הסרט, יצר לוין קשר עם Americans for Haganah (AFH) – ארגון ציבורי שהקים ביולי 1947 מכון סונבורן (Sonneborn).⁶ בתחילה לא נענו אנשי AFH לרעיון של לוין, מכיוון שההפקה היתה כרוכה במסע קשה ובהשקעה כספית גדולה, שעלולה היתה לרדת לטמיון אם הבריטים יתפסו את החומר המצולם. לוין לא ויתר וערך מסע שכנועים ארוך. לדעתו, הטענה שהעלה ולבסוף הכריעה את הכף לטובתו היתה: 'נניח שבימי יציאת מצרים היתה מצלמה והיתה אפשרות לתעד את האירוע. מה הייתם חושבים לו מנהיגים יהודים היו מונעים זאת?'. אנשי AFH נתנו לו תקציב צנוע להפקת סרט במושגי אותם ימים (25,000\$).⁷ בשל כך חוץ מהצלמים, אנשי הצוות לא קיבלו שכר ועבדו בהתנדבות.⁸

4. הספר כפיה (תרגמה מ' זהבית), תל-אביב 1959, הוא הנודע שבספריו של לוין. עובד ב־1962 לסרט בהשתתפות אורסון ולס.
5. לאחר 'The Illegals' המשיך לוין את קשריו הקולנועיים עם ישראל. לאחר קום המדינה הוא כתב תסריט לסרט דוקומנטרי שעסק בהבאת יהודים תימנים לארץ במבצע מרדב הקסמים ונקרא 'Flight to Freedom' (1950-1949).
6. מכון סונבורן פעל בהשאי משנת 1945 בצפון אמריקה לגיוס כספים ולרכישות למען 'ההגנה'. AFH הוקם כתגובה ל'ליגה האמריקנית לארץ-ישראל חופשית' שתמכה באצ"ל ומטרותיו היו: להביא לתמיכת יהודים אמריקנים בעלייה יהודית חופשית לארץ-ישראל, להפיץ מידע על תפקידה המכריע של 'ההגנה' בהבאת פליטים לארץ למרות הגבלות הבריטים, ללמד את האמריקנים על אודות המאבק בפלשתינה-א"י, ולגייס תמיכה כספית ומתנדבים לארגון 'ההגנה'. בראש AFH עמד אברהם פיינברג (Abraham Feinberg). ראו: יוסף הוכשטיין, 'ההגנה בארה"ב', 7.8.1988, עריכה ראשונית, עמ' 1, 7-6, הארכיון לתולדות 'ההגנה' (את"ה), 118/40.
7. בנושא התקציב ראו: 'Repatriation Epic Going Unrecorded', תיק 'The Illegals', אוסף מטיס, ארכיון שפילברג, ירושלים; Amy W. Kronish, *Reminiscences of a Pioneering Filmmaker: An Interview with Meyer Levin*, Oral History Series, Interview no. 2, Israel Film Archive Cinematheque, 23.6.1981, pp. 22-23.
8. Levin, *In Search*, p. 359; Kronish, *Reminiscences of a Pioneering Filmmaker*, pp. 22-23. ואלי קרונוו פאקוין חיבר את המוסיקה. פול כאיאט ערך או שימש מנהל הפקה. מאיר שניצר, הקולנוע הישראלי, [ח"מ] 1994, עמ' 38. בנושא התקציב ראו: 'Repatriation Epic Going Unrecorded' (לעיל הערה 7).

מוסדות המדינה שבדרך בארץ-ישראל היו ערים כאמור לחשיבותם התעמולתית של סרטים,⁹ עסקו בהפקות בעצמם ולכן לא הערימו קשיים על לויין. הוא קיבל אישור לצלם מווניה פומרניץ (הדרי), עוזרו של שאול מאירוב (אביגור), ראש המוסד לעלייה ב', ומי שהיה מופקד על המערכה הפוליטית בפריס. גם עדה סירני, אחת מן הדמויות המרכזיות של המוסד לאחר מלחמת העולם השנייה ומרכזת פעולותיו באיטליה מאפריל 1947, תמכה מאוד בהפקה.¹⁰ כדי למנוע בעיות במעבר ברחבי אירופה קיבל לויין מכתב מג'וזף שוורץ (Joseph J. Schwartz), מנהל פעולות העזרה מטעם הג'וינט באירופה.¹¹ במכתב נאמר שלויין וצוותו מצלמים סרט דוקומנטרי על פעולות העזרה של הג'וינט לניצולי השואה.¹² בשל חשאייות המסע של ניצולי השואה ברחבי אירופה עד לנמל באיטליה, לויין לא יכול היה להתלוות אל אותה קבוצה לאורך כל הדרך, אלא לצלם קבוצות שונות ולהרכיב זאת למסע קולנועי אחד.¹³ על מנת לשמור על הרצף הוא החליט לשלב בתיעוד הדוקומנטרי חוט עלילתי – זוג שחקנים שיגלמו ניצולי שואה. וכך הקשיים הטכניים הם שהביאו את לויין ליצור דוקו-דרמה – שילוב של סיפור עלילה בדיוני על רקע דוקומנטרי.¹⁴

'The Illegals' מגולל את סיפורם של מיקה ושרה, זוג ניצולים שנישאים לאחר המלחמה ומחליטים לחזור אל כפרו של מיקה כדי לראות מי שרד. לאחר שהם מגלים כי בכפר לא

9. המוסדות הציוניים גילו עניין רב בשימוש במוצרי צילום כאמצעי תעמולה עוד מראשיתה של התנועה. כבר ב-25 באוקטובר 1899 הובאה לפני הוועד הפועל הציוני תוכנית מפורטת לתעמולה בעזרת פנס קסם, פונוגרף וראינוע. תמונות סטילס, גלויות, פוסטרים ושיקופיות של פנס קסם עורו באיסוף כספים בחוץ-לארץ לקידום המטרה הציונית. מגמה זו הלכה והתרחבה בעשורים הבאים. ראו: הלל טרייסטר, 'תעמולה ציונית באמצעות סרטים – לחיים חדשים 1935', כיוונים, 9 (אפריל 1996), עמ' 117-137.
10. עדות של עדה סירני, את"ה 19/40, עמ' 36.
11. באופן רשמי, לא רצה הג'וינט, שהגדיר עצמו כארגון סיוע א-פוליטי, לסייע לניצולים שביקשו לברוח מארצותיהם במזרח אירופה מערבה. הארגון ביקש לדבוק במטרתו – סיוע הומניטרי (אספקת מזון, כסף ולבוש לפליטים). אך בפועל, בשל עמדותיו הפרו-ציוניות והשפעתו של ג'וזף שוורץ, ראש הסניף האירופי מאז 1940, שיתף הג'וינט פעולה עם 'המוסד לעלייה ב'. ראו: יהודה באואר, הבריחה, תל-אביב 1974; יוסף ליטבק, 'תרומתו של ארגון הג'וינט לשיקומה של שארית הפליטה בפולין, 1944-1949', בתוך: בנימין פינקוס, יהדות מזרח אירופה בין שואה לתקומה, 1944-1948, קריית שדה-בוקר 1987, עמ' 334-338; Yehuda Bauer, *Out of the Ashes: The Impact of American Jews on Post Holocaust European Jewry*, Oxford 1989, pp. 193-236.
12. למרות זאת נעצרו לויין וצוותו במהלך הצילומים שלוש פעמים: פעם לתחקור באזור הכיבוש הרוסי, פעם שנייה בידי מפקד באזור הכיבוש האמריקני ובפעם השלישית בידי הבריטים בנמל חיפה. ראו: Kronish, *Reminiscences of a Pioneering Filmmaker*, pp. 24-27.
13. לויין, 'גם אתה יכול לעשות סרט' (אנגלית), עמ' 1-25, ללא תאריך, הארכיון הציוני המרכזי (אצ"מ) F41/83 [להלן: לויין, דיווח], ראו עמ' 18.
14. סרטים מסוג זה מבוססים על אירועים אמיתיים. מוצגים בהם אירועים ונתונים שנאספו מן השטח ואליהם נוסף נופך עלילתי בעזרת שילובם של שחקנים בתוך החומר הדוקומנטרי. ראו: דינה גורן, תקשורת ומציאות, ירושלים 1993, עמ' 14-16.

נותרו יהודים, הם עוברים לוורשה, שם מגלה שרה שהיא הרה. בני הזוג מחליטים לעלות לארץ-ישראל, יוצרים קשר עם אנשי 'הבריחה' ומצטרפים לקבוצה הנעה באירופה לכיוון איטליה. במהלך חציית הגבול הצ'כי מופרדים בני הזוג ומיקה נתפס ונכלא בידי הסובייטים. שרה, שממשיכה עם הקבוצה, מגיעה לבית-החולים 'רוטשילד' בווינה. היא מחליטה לחכות לבעלה ובינתיים היא מתנדבת כאחות. המכתבים שכותבים שרה ומיקה זה לזה אינם מגיעים ליעדם, ועד מהרה מבהיר שליח 'ההגנה' לשרה שהיא חייבת להמשיך בדרך, שכן בשלבים מאוחרים יותר של ההיריון לא תצליח לעבור את המסלולים הקשים. שרה שומעת לעצתו, מצטרפת אל קבוצת ניצולים, חוצה אתם ברגל את האלפים המושלגים ועולה לאוניית 'ההגנה' 'לא תפחידונו'. מיקה, שבינתיים השתחרר ומחפש את אשתו ברחבי אירופה, עולה בסופו של דבר גם הוא על האונייה ומוצא אותה. כאשר האונייה מתקרבת לחופי ארץ-ישראל הבריטים מגלים אותה, משתלטים עליה ומובילים אותה לנמל חיפה, משם יגורשו המעפילים לקפריסין. הסרט מסתיים בתקווה שמביעה שרה, כי יום אחד יזכו כולם לגדל את ילדיהם בארץ-ישראל.

שני השחקנים היו יענקל מיכאלוביץ' וטרסקה טורס, כוזג הצעיר העושה את דרכו לארץ-ישראל. השחקנית היתה ארוסתו של מאיר לוי, והמסע עבורה היה אישי: משפחתה היתה מלודו' והיא בילתה שם חלק ניכר מילדותה. כשעברו במהלך הצילומים בלודו' גילתה שכמעט כולם נרצחו בשואה. רק בהמשך הדרך הם הצליחו לאתר לשמחתם הגדולה כמה מקרוביה ששרדו. מיכאלוביץ' היה מורה להתעמלות במוסד יתומים בפריס. הוא הגיע עם הוריו מפולין לצרפת כשהיה בן 10. בזמן המלחמה הוא הצליח להתחמק ממעצר בעזרת שילוב של ניירות מזויפים, הרבה מול ורגליים מהירות. זה היה בדיוק הטיפוס שלויין חיפש.¹⁵ הוא מעולם לא שיחק, אבל התלהב מאוד כשלויין הציע לו את התפקיד הראשי. רק לאחר שנים התבררו לויין הסיבות לכך: ראשית, בזמן הצילומים מיכאלוביץ' היה מגויס ל'הגנה' וביצע עבודה שונות באירופה. שנית, חלק מהסצנות אמורות היו להתרחש בכפר הולדתו בפולין (Strykov). מיכאלוביץ' רצה לחזור לכפר כדי להשיג תעודות מזהות ולהחזיר רכוש משפחתי שנלקח במהלך המלחמה.¹⁶ הצוות אכן הגיע במהלך הצילומים לכפר זה, כדי לצלם את הסצנה שבה מיקה ושרה שבים לכפר לחפש קרובי משפחה שנותרו בחיים. כשמייכאלוביץ' ניסה לברר מה עלה בגורלו של הרכוש המשפחתי, הוא החל לקבל איומים על חייו. לפיכך ביקש מלויין בדיסקרטיות לצלם במהירות ולעזוב. רק שנים מאוחר יותר גילה לו מדוע.¹⁷

15. לויין, דיווח (לעיל הערה 13).

16. Levin, *In Search*, p. 390; Kronish, *Reminiscences of a Pioneering Filmmaker*, pp. 18-19.

17. לאחר שקמה המדינה הוא הצטרף לשירות הדיפלומטי, שירת באתיופיה ולאחר מכן עבר לשגרירות

בפריס. ראו: Levin, *In Search*, pp. 380-388; Kronish, *Reminiscences of a pioneering Filmmaker*, p. 20

מעבר לחוט העלילתי הסרט מתעד לכל אורכו את המסע של ניצולי שואה מאירופה לארץ-ישראל ב'עלייה ב': דרכי הבריחה, אנשי 'ההגנה' השתולים לאורך הדרך, מחנות מעבר ומעברי גבול. הסרט נעשה ללא תסריט פורמלי, והדיאלוגים הורכבו מהדים של שיחות ששמע לוין במסגרת שיטוטיו באירופה לאחר המלחמה. כך לדוגמה, כשהאונייה התקרבה לחופי ארץ-ישראל, האימהות חיבקו את ילדיהן ואחת מהן אמרה, 'אנחנו נגור שם יום אחד'. לוין צילם את טורס ומיכאלוביץ', שני השחקנים, עומדים באמצע ההמון ובוהים גם הם בחיפה. הוא צעק את מילות האישה לטורס והיא חזרה עליהם.¹⁸

המסע

תנאי הצילום במסע שנערך בסודיות היו קשים ביותר. לא בכל המקומות ניתן היה לצלם מפאת החשאינות, ובחלק מהמקומות היה כה חשוך, עד כי לא ניתן היה לראות דבר. לפיכך, היו סצנות שלוין נאלץ לביים. לדבריו, בחלקים שלא יכול היה להפעיל את המצלמה, התבונן בסיטואציה כדי לשחזר אותה מאוחר יותר.¹⁹ לדוגמה, באחד מהמקומות לא התאפשר לו להאיר את הקבוצה ולצלם את הניצולים שצעדו בלילה ביער אפל. לכן כשהבוקר עלה ביקש מאנשי הקבוצה לשחזר את המאבק. פילטרים מיוחדים יצרו את התאורה הלילית הנחוצה.²⁰

מכיוון שאנשי 'ההגנה', לא יכולים היו לגלות ללוין מראש באלה ארצות יעברו, נאלצו לוין ואנשיו לשהות חודשיים בפריס כדי לבקש ויזות משגרירויות עבור מדינות אירופיות רבות. המירוץ המטורף הביא את השחקנית טורס אל סף התמוטטות עצבים, והקשיים רק החלו. אנדרה קאוביין, הצלם הראשון שלוין שכר, היה בלגי לא יהודי. קאוביין צילם בעבר במקומות מסוכנים רבים, ולכן לוין חשב שיתאים למשימה. קאוביין צילם רק את הסצנה שבה הניצולים יוצאים ממחנה המעבר ונכנסים אל תוך היער כדי להתחיל במסע. אז החליט שאינו מעוניין להמשיך וטען שאין זה סרט אלא 'מסע עלייה לרגל' וזה קשה מדי עבורו. לכן נאלץ לוין לחזור לפריס ולמצוא צלם חדש. הוא פגש את ז'אן פול אלפן, יהודי צרפתי שנתפס בזמן המלחמה בשל פעילותו במחתרת הצרפתית ונשלח לבוכנוואלד, שם היה עצור כשנה. אלפן הסכים לעבוד בשכר נמוך ביותר, צילם עד שקבוצת הניצולים הגיעה לנמל האיטלקי ונאלץ לעזוב בשל התחייבויות קודמות. במקומו שלח את בן-דודו הס, שעבד בסניף הצרפתי של חברת החדשות Pathe. החברה הסכימה להשאיל את הס בחינם, בתמורה לחמש דקות של צילומי האונייה בדרכה לארץ-ישראל.²¹

18. Levin, *In Search*, pp. 360-433

19. Ibid., p. 366

20. Kronish, *Reminiscences of a Pioneering Filmmaker*, pp. 16-17, 21-22

21. Levin, *In Search*, pp. 369-380; Kronish, *Reminiscences of a Pioneering Filmmaker*, pp. 15-23

נוסף על הקשיים של כל ההפקה המסובכת, גם הקרון שנסעו בו היה בבחינת ביש מזל. מיד בתחילת הדרך היה בו נקר, אחר-כך הוא התהפך בגרמניה וציוד שהיה בו נשבר. ציוד נוסף נגנב במהלך הדרך. כשלוין וצוותו הגיעו לאיטליה פג כבר תוקף הוויזה שלהם, ומשום שלא היתה להם שהות לעבור הליך ביורוקרטי מסודר להסדרתה, שכן אוניית המעפילים עמדה להפליג, התחזו לפליטים ונסעו 24 שעות ללא הפסקה כדי להגיע למקום המפגש. דווקא אז אירעו בקרון שני נקרים בזה אחר זה. לויין רץ אל החוף והביא לעזרתם משאית של אנשי 'המוסד לעלייה ב' ' וכך הספיקו להגיע בדיוק כאשר הניצולים החלו לעלות לאונייה. אנשי הצוות צמצמו את ציודם למינימום והמתינו שכן קיבלו הוראה לעלות בין האחרונים – כך יוכלו להאיר ולצלם ניצולים עולים לאונייה, ואם ימשכו תשומת לב תוכל האונייה להפליג מיד ולהימלט.²²

העברת הניצולים לאונייה היתה צריכה להיערך כמובן בחשאי גמורה. הסיכון היה גדול משום שתחנת משטרה שכנה בקרבת מקום. הגעתו של לויין עם טריילר גדול שכתוב עליו 'פילם קומפני' ועם פמליה של 40 אנשים הביאה להתגודדות של כל האיכרים מהסביבה סביב הנמל. עדה סירני הסבירה להם שהצוות מצלם סרט על פליטים בורחים במלחמת העולם השנייה והציעה להם תשלום עבור עזרה בצילומים. האיכרים שמחו מאוד ובהתלהבות עצומה החלו לעזור בהעלאת הניצולים לאונייה. לויין ואנשיו עזרו כל הלילה למעפילים, ואז מותשים ורועדים מקור צילמו לפנות בוקר את הניצולים האחרונים עולים לאונייה. כשראו האיכרים בבוקר שהאונייה מפליגה באמת, הם תמהו. סירני הסבירה להם ש'השחקנים' יורדו מהאונייה במקום אחר. אנשי 'ההגנה' חזרו לאותו מקום עוד כמה פעמים כדי 'לצלם פילם' ובכל פעם זכו לעזרה נדיבה מהאיכרים המקומיים.²³

על סיפונה של 'לא תפחידונו'²⁴ היו 850-880 מעפילים²⁵ מפולין, מרומניה, מהונגריה ומרוסיה. ביניהם נשים הרות, ילדים ותינוקות. יעד הנחיתה היה חוף בת-ים.²⁶ על האונייה קיבל הצוות מקום בתא קטנטן, שהיווה את בית-החולים של האונייה, וחלק אותו עם עוד 22

22. לויין, דיווח (לעיל הערה 13), עמ' 207; Levin, *In Search*, pp. 380, 405.

23. עדות של עדה סירני, את"ה 19/40, עמ' 36.

24. שמה המקורי של האונייה 'לא תפחידונו' היה 'Maria Christina'. כינוי המחותר שלה לאחר שהוסבה לאוניית 'ההגנה' היה 'הנוצריה'. דוד שערי, גירוש קפריסין 1946-1949: ההעפלה, המחנות וחברת המעפילים, ירושלים 1981, עמ' 69.

25. בעיתונות הארץ-ישראלית נחלקו הכתבים באשר למספר האנשים שעל האונייה: משמר – 880, הרוב (הצופה, דבר, המשקיף, ידיעות אחרונות, הארץ) – 853. לפי הדוח הסודי של 'ההגנה' היו על האונייה 850 איש. ראו: משמר, 24.12.47, '850 מעפילי "לא תפחידונו" גורשו לקפריסין', את"ה 14/240; הצופה, 24.12.1947, '850 מעפילי לא תפחידונו גורשו לקפריסין', שם; ידיעות אחרונות, 23.12.1947, 'מעפילי "לא תפחידונו" הועברו בחיפה לאוניית גירוש', שם; הארץ, 24.12.1947, '850 המעפילים גורשו לקפריסין', שם; דבר, 24.12.1947, 'המעפילים גורשו', שם; המשקיף, 24.12.1947, '853 מעפילי "לא תפחידונו" גורשו לקפריסין', שם.

26. שערי, גירוש קפריסין 1946-1949, עמ' 69.

איש.²⁷ היה קשה מאוד לצלם, משום שכל תנועה היתה כרוכה בהסתכנות של פגיעה באנשים המצטופפים. נוסף על כך היתה בעיה להאיר את האונייה הקטנה והחשוכה, ולוין וצוותו נאלצו לצלם בתאורה חלשה מאוד. מכיוון שנשאו עמם ציוד מינימלי, לא היתה להם אפשרות טכנית לבדוק את התוצאה והחששות היו רבים. להפתעתם התגלה בין הניצולים צלם שהביא את ציודו. הוא עזר להם לפתח דוגמאות ולהיווכח שהכול כשורה.²⁸

בזמן ההפלגה הם סערו, המצב היה קשה ואנשים התעלפו. זמן קצר לאחר מכן אישה כרעה ללדת על הסיפון.²⁹ לויין תיעד את הצפיפות האיומה ואת לידת התינוק בתנאים בלתי־אפשריים אלה. המסע מלווה בתקריבים רבים על פני הגיבורים והפליטים, המדגישים את הסבל המתמשך ואת ההתמודדות הבלתי־אפשרית כמעט של פרטים בתוך הקבוצה עם קשיי המסע: גבר מחליף גרביים רטובים בעת המסע באלפים, אישה מעולפת מחום וממחנק בבטן אוניית המעפילים. לויין הצליח להעביר, גם בעזרת ההתמקדות בווג השחקנים, רגעים אינטימיים שסימלו את הרצון לשמור על נורמליזציה בתוך התווה ובוהו. כך למשל, מתוך הצילום ממרחק של ההמונים המצטופפים על הסיפון במהומה גדולה, עבר לויין להתמקד בשרה המגלחת את זקנו של בעלה על הסיפון. חוקר הקולנוע יגאל בורשטיין טוען כי לויין שם דגש על התקריבים מכיוון שהוא מגיע מהתרבות האמריקנית, שמעריצה את היחיד המתגבר על המכשולים וקובע את גורלו בכוחות עצמו. תרבות שאוהבת קונפליקט קונקרטי וסולדת מהפשטות.³⁰

ב־22.12.1947, לאחר שלושה־עשר ימי הפלגה, נתגלתה האונייה בידי מטוס בריטי והופנתה לכיוון חיפה. כאשר התקרבה האונייה לחופי הארץ עלו החיילים הבריטים על הסיפון. בתוך ההמולה דאג לויין שמצלמתו לא תכובה, וכך הונצחו רגעים היסטוריים שכיחים לתקופה אך נדירים באמנות השביעית: בריטים במדי צבא וקסדות משתלטים על ניצולים בבלויי סחבות הנלחמים בהם בשירת 'התקווה'.

רוב המעפילים גורשו לקפריסין ו־31 איש מתוכם הורשו להישאר בארץ (חולים וקרוביהם).³¹ לויין וצוותו נעצרו, מסמכיהם, ציודם והחומר המצולם הוחרמו והם נחקרו.³² הגברים היו במעצר שבוע וטורס נכלאה ליומיים בכלא נשים. לאחר מכן הם קיבלו צו גירוש מהארץ.³³

27. 'Secret Jewish Exodus from Europe to Palestine', *New York Journal*, 2.7.1948, אצ"מ F41/88.

28. לויין, דיווח (לעיל הערה 13), עמ' 20-21.

29. Levin, *In Search*, pp. 424-435.

30. יגאל בורשטיין, פנים כשדה קרב, תל־אביב 1990, עמ' 58-60.

31. שערי, גירוש קפריסין 1946-1949, עמ' 69; 850 מעפילי "לא תפחידונו" גורשו לקפריסין, המשמר, 24.12.47, את"ה 14/240.

32. שערי מכנה אותם בטעות 'ארבעה עיתונאים זרים' ולא מדווח על צילום המסע. שערי, גירוש קפריסין 1946-1949, עמ' 69.

33. Kronish, *Reminiscences of a Pioneering Filmmaker*, pp. 28-30.

אך התלאות לא תמו. החזקת החומר המצולם במשך המסע באירופה לא היתה קלה. לוינ נאלץ להחביא את סלילי הסרט אצל עיתונאי אמריקני בפראג ואצל עיתונאי אמריקני אחר ברומא. כשהאונייה הלכה והתקרבה לחופי הארץ, לוינ ואנשיו תהו כיצד יצליחו להבריח את החומר המצולם מהאונייה. הם חשבו להחביא אותו בקופסאות שימורים או בבגדי נשים. בשלב כלשהו עלה הרעיון לגשת לבריטים, לספר להם את האמת ולסמוך על כך שהם יבינו את הערך ההיסטורי של החומר. אך אנשי היישוב שהיו על האונייה פסלו מיד רעיון זה. לוינ סיפק במהלך השנים שתי גרסאות בנוגע לגורל החומר: בדיווח שנתן זמן קצר לאחר סיום הסרט טען כי בסופו של דבר החליט להמר – הוא החליף בין התוויות שעל קופסאות החומר המצולם (Exposed) והתוויות שעל קופסאות הסלילים הריקים (Unexposed), כך שעל קופסאות החומר המצולם היה כתוב עכשיו Unexposed ולהפך, מתוך תקווה כי אם החומר יתפס, הם יוכלו לבקש מהבריטים את הסלילים 'הריקים'. לאחר ששוחזרו מהכלא נודע להם שהסלילים נמצאים בירושלים. הם עלו לעיר, נפגשו עם קצין CID והסבירו לו שבחומר אין כל תעמולה אלא רק נקודת מבט אובייקטיבית על הנושא. הקצין בההיר שהחומר חייב להישלח ללונדון לבדיקה, אך הבטיח להשתדל לזרוז את התהליכים. 'חצי מהסלילים ריקים' אמר לוינ שהרגיש כי זה הרגע, 'אין כל טעם לשלוח אותם'. הקצין הסכים לתת לו את הסלילים הריקים. 'ניסינו להיראות מאוד עצובים כשהפרדנו ממה שלקחנו את הקופסאות שהיה כתוב עליהן Exposed', סיפר לוינ מאוחר יותר. לעומת זאת בריאיון שנערך שנים מאוחר יותר, שבועות ספורים לפני מותו (1981), גילה לוינ כי הקצין, שהיה ידידותי וכנראה הבין את מוזמתם, נתן לו רשות לסנן את הסלילים הריקים בחדר נפרד, ורק אז התבצעה פעולת ההחלפה.³⁴ מכיוון שלוינ הצליח להשיג גם את צילומי ההשתלטות על האונייה, שהוחרמו יחד עם המצלמה שבתוכה היו, נראה שהגרסה המאוחרת יותר של הסיפור היא הנכונה.

אנשי 'ההגנה' הבטיחו ללוינ שהם יוציאו את החומר מהארץ ויעבירו אותו באונייה למרסיי. כל שנותר ללוינ ואנשיו לעשות היה לארוז את חומר הצילום במזוודה רגילה ולמסרו לידי אנשי 'ההגנה'. בלילה שארוז לוינ את הקופסאות בחדרו במלון נשמעה דפיקה בדלת. כאשר סגר את המזוודה נכנסו לחדר שני קציני CID. כשטורס ומיכאלוביץ' השחקנים נכנסו וראו אותם, הם היו על סף עילפון. אחד הקצינים התיישב ושם את רגליו על המזוודה. מיכאלוביץ' השתלט על עצמו והציע להם בנימוס סיגריות. טורס, שלא הצליחה להירגע ברחה לשירותים. הקצינים הביעו צער על כך שנאלצו לכלוא אותם ועל כך שכל רכושם הוחרם. מיכאלוביץ' ולוינ השיבו כי גם הם מצטערים. לאחר שיחה קצרה, שבמהלכה היתה המזוודה יכולה להיפתח בכל רגע, הם סיפרו שבאו לתת לאנשי הצוות את הדרכונים שלהם ועזבו. יומיים לאחר מכן הגיעו השלושה לפריס.³⁵

34. ראו: Levin, *In Search*, pp. 21-23, מול Kronish, *Reminiscences of a Pioneering Filmmaker*, pp. 28-31

35. Levin, *In Search*, pp. 24-25

סיפור הפצת הסרט הוא שרשרת מצערת של טעויות ומריבות המדגישה כי כמו בסיטואציות אחרות בהיסטוריה העולמית והיהודית, דווקא בזמנים קריטיים סכסוכים אישיים ואינטרסים כלכליים דוחקים לשוליים את הצורך להתאגד ולפעול במהירות כיחידה אחת: הסלילים מהארץ הגיעו אל לויין בפריס באמצע ינואר 1948. מטרתו היתה לשחרר את החומר לקהל הרחב במהירות האפשרית. חברת החדשות Pathe קיבלה חמש דקות צילום לפי ההסכם ומיד הקרינה את תצלומי הסצנות באולמות הקולנוע לפני הסרט. לויין הלך לבתי-קולנוע בניו-יורק לצפות בתגובת הקהל. האפקט לטענתו היה מהמם: 'חמש הדקות הללו על המסך הסבירו את הבעיה היהודית טוב יותר מאשר שנים של דיבורים'.³⁶ הוא הבין שלא יספיק להשלים את הגרסה הארוכה לפני הקיץ וידע שסרט קצר אפשר לשלב מיד בבתי-הקולנוע ללא משא-ומתן של חודשים. לכן יצר מהחומר הדוקומנטרי סרט קצר, ללא הצד העלילתי, וקרא לו 'The Voyage of the Unafraid'. לדבריו, הוא חש שהגרסה הקצרה הזאת היא העבודה המשמעותית ביותר של חייו. בתוך עשרה ימים העביר עותק לניו-יורק אל דיויד ווהל, המנהל בפועל של AFH, בצירוף בקשה שווהל יפיץ אותו במהירות. הוא הפציר בווהל להשתדל שהסרט לא ייכנס למעגל התפוצה היהודי, אלא יופץ כסרט מסחרי לכל דבר. כך יגיע לציבור רחב ויוכל לחזק את התמיכה הציבורית בהקמת מדינה יהודית בארץ-ישראל.³⁷ אנשי AFH הציגו את הגרסה הקצרה לחברות ההפצה האמריקניות הגדולות (MGM, 'Twentieth Century Fox' ועוד). נציגי החברות התפעלו מהגרסה, אך טענו שהקרנתה תפגע בסיכויי ההצלחה של הגרסה הארוכה. אנשי AFH שמעו לעצתם ולא ניסו להפיץ מסחרית את הגרסה הקצרה. במקום זאת הם העבירו אותה להפצה בארגונים פרטיים, בעיקר יהודיים, דוגמת 'הדסה',³⁸ ובחלק מהחומר הדוקומנטרי השתמשו גם חברות החדשות השונות. רק לאחר זמן-מה קיבל לויין מכתב מווהל, שטען כי הוא לא מוציא את הסרט להפצה מסחרית שכן הדבר עלול לפגוע בסיכויי ההצלחה של הגרסה הארוכה.³⁹ לויין השתולל ואיים לפרוש מעשיית הגרסה הארוכה.⁴⁰ הוא טלפן, שלח מברקים והסביר בכל דרך אפשרית שסרט היסטורי באורך מלא לא יגיע לאחוז אחד של קהל של סרט קצר, במיוחד כשמדובר בזמן קריטי, שבו נלחמים היהודים בארץ-ישראל על מדינה ודעת הקהל העולמית חשובה כל כך. אך דבר לא עזר. לויין חש מפח נפש עצום. הוא מספר כי הרגיש כאילו הסרט נשאר במשרדי ה-CID בירושלים.⁴¹

36. Ibid., p. 462

37. לויין אל דיויד ווהל, 19.2.1948, 27.3.1948, 4.4.1948, אצ"מ F41/83; Levin, *In Search*, p. 462

38. 'No "Acted Scenes" In Haganah Film', *Haganah Speaks*, 2 (6) (17 April 1948), p. 7

39. באוטוביוגרפיה שלו נמנע לויין מלציין במפורש את שמו של ווהל, כנראה מחשש לתביעה. ראו: Levin,

In Search, p. 463

40. לויין אל ווהל, 4.4.1948, 5.4.1948, אצ"מ F41/83.

41. Levin, *In Search*, p. 463

הגרסה הארוכה היתה מוכנה רק בקיץ 1948, לאחר הקמת המדינה. חברת 'מאייר ובורשטיין' עסקה בהפצתה בארצות-הברית.⁴² כדי שהסרט לא יצטייר כתעמולה, השמיטו אנשי 'מאייר ובורשטיין' מכרזות ההפצה של הסרט את מעורבותו של AFH.⁴³ הקרנת הפתיחה היתה ביולי 1948 בניו-יורק בקולנוע אמבסדור,⁴⁴ והעיתונות האמריקנית היתה מלאת שבחים. לדוגמה, בכתב העת האמריקני *Modern Sykron* נכתב: 'זהו סיפור מזועזע על אנשים אמיצים המקריבים הכול למען רעיונם [...] מתואר ככישרון רב בידי הסופר הצעיר מאיר לויין, בעל העין הבוחנת, על בסיס של הבנה, גישה אנושית והערצה אמיתית לגיבורים האלמונים'. כתב *The Advance* כינה את הסרט 'קורע לב אך עם זאת מעודד' וטען כי הסצנות על הספינה מרגשות ביותר. הוא הודה כי מבחינת הצד הטכני רואים שהסרט נעשה בקשיים עצומים אך יש לו עוצמה של מציאות וכנות. לטענתו, זהו סרט שכל אדם עם טיפה של הומניות בלבו חייב לראות, ומעבר לזה – 'אנו חייבים לפעול לפי המסר שלו'.⁴⁵

'The Illegals' הופץ בערים ראשיות בארצות-הברית, אך תגובת הקהל היתה פושרת.⁴⁶ ווהל חשב שחוסר ההצלחה הוא בשל הקיץ⁴⁷ (מעט מאוד אולמות היו ממוזגים אז). לויין פיתח במהלך השנים תאוריות שונות לכישלון המסחרי: בספרו האוטוביוגרפי מ-1950 טען שסרט דוקומנטרי על סבל יהודי לא מתאים להיות אטרקציה קולנועית וכי יהודים ולא-יהודים לא היו מסוגלים באותן שנים להתמודד עם המציאות של מלחמת העולם השנייה ותוצאותיה. 'עורך הדין שלי נותן בשמי 20 אלף דולר כל שנה ל-UJA [United Jewish Appeal] אני נותן את הכסף וזה מספיק. אני לא רוצה לדעת את הסיפורים', אמר לו איש עסקים. תגובה זו שיקפה לדעתו את הבעיה כולה.⁴⁸ בריאיון מאוחר יותר טען, כי חוסר ההצלחה נבע מהפצה לא נכונה של הסרט: אף עותק לא נשלח לאירופה, הוא הופץ במעט מאוד קהילות יהודיות בארצות-הברית והיה עליו להילחם שנה וחצי על מנת להשיג עותק שיוקרן בישראל. בריאיון משנות השמונים תלה את האשם בתקופת הקיץ ובכך שאנשים לא היו רגילים לשלם כסף עבור סרט דוקומנטרי.⁴⁹

42. הרייט סימונס, AFH אל הארי זייטלס, 'מאייר ובורשטיין', 28.7.1948, אצ"מ F41/87.
43. כש'מאייר ובורשטיין' הפיצו את 'בית אבי' הם ביקשו מראש מהקרן הקיימת לישראל לשמור בסוד את מימונם. ראו: תזכורת של הארי לויין, קק"ל ירושלים, אצ"מ KKL5/14110.
44. לויין אל צ'ארלס פלאטו, ללא תאריך, אצ"מ F41/83.
45. *The Advance*, 1.8.1948, אצ"מ F41/88; *Modern Sykron*, 1.8.1948, שם.
46. ווהל אל צ'רלס שליפפר, 'פוקס המאה העשרים', 19.7.1948, אצ"מ F41/87; ר' מישקה, 'מאייר ובורשטיין', אל הרייט סימונס, AFH, 8.9.1948, אצ"מ F41/88; הרייט סימונס, AFH, אל סאל כהן, Labor Zionist Organization of America (Poale Zion), 21.7.1948, שם. כנראה חוסר ההצלחה הוא שבהיא את הארגון להציע לאגודות שונות הנחה על הסרט. ראו: מזכר של רוברט א' לויין מנהל חינוך, Amalgamated Clothing Workers of America, 26.7.1948, אצ"מ F41/87.
47. ווהל אל צ'רלס שליפפר, 'פוקס המאה העשרים', 19.7.1948, אצ"מ F41/87.
48. Levin, *In Search*, p. 467.
49. 'Repatriation Epic Going Unrecorded' (לעיל הערה 7).

בטענותיו של לויין יש גרעין של אמת, אך גם כמה שגיאות בסיסיות: לויין טעה בקביעתו, כי בעיותיהם של ניצולי השואה אינן מתאימות לקולנוע ואינן מושכות קהל. הסרטים שהפיקו ארגונים ארץ-ישראליים ויהודיים-אמריקניים בשנים הללו היו נדבך חשוב במערכת התעמולה הציונית, שבמסגרתה הצליחו הארגונים להתגבר על הרגלי התרומה השמרניים של האמריקנים, להגביר את המודעות לבעיית ניצולי השואה ולהעלות משמעותית את סכומי התרומות משנה לשנה. לדוגמה, אם בשנת 1945 אסף UJA כ-14.5 מיליון דולר, בשנת 1946 כבר עמד הסכום על 32.5 מיליון, ב-1947 על 120 מיליון וב-1948 על 150 מיליון.⁵⁰ לעומת זאת צדק לויין כאשר קבע כי מערכת ההפצה של הסרט נכשלה כישלון חרוץ. להערכתו, העיכובים בהפצה הם שהכריעו את הכף והביאו לכשלון הסרט בארצות-הברית. מסיום מלחמת העולם השנייה ועד להקמתה של מדינת ישראל נאבקה מערכת התעמולה הציונית קשות על מנת להפוך את בעיית ניצולי השואה לאחד הנושאים העומדים על סדר היום האמריקני ולשמר אותה בתודעת הציבור. מן המפורסמות היא שקשה לשמור על התעניינות הציבור בסיפורים על משברים קשים ומתמשכים. תמיד מגיע האירוע החדשותי הבא ותשומת הלב הציבורית מוסטת אליו. לפיכך, על אנשי התקשורת להילחם בעייפות הרחמים' (Compassion Fatigue) של הציבור – אותו מערך הישרדות, מנגנון מסוים בנפש האדם המונע ממנו להגיע למעורבות רגשית עמוקה בפעם הבאה שעליו להתמודד עם אותן תמונות קשות. בעיית 'עייפות הרחמים' של הציבור האמריקני מסיפורם של ניצולי השואה היתה חמורה במיוחד, מכיוון שלציבור האמריקני היתה ויש נטייה שכיחה לבידוד – פעמים רבות מרגישים האמריקנים רחוקים מבעיות ומשברים שאינם קורים בארצות-הברית אלא ביבשות אחרות ואינם קשורים ישירות לחייהם, ואף נוטים להתעלם מהם.⁵¹ כל עוד היה הנושא אקטואלי, הצליחו הארגונים היהודיים במשימתם. אך הסכסוכים והמאבקים האישיים בין לויין לוהל הביאו לכך שהסרט 'The Illegals' יצא לאקרנים לאחר שהוקמה מדינת-ישראל. מכיוון שהקמתה פתחה את שערי הארץ לניצולי השואה, ניטל העוקץ מהבעיה, ותשומת הלב הציבורית הוסטה לתחומים אחרים. אולם לא רק הקהל התרחק מהנושא. בשנים אלה פנו אותם ארגונים יהודיים לעסוק בנושאים חדשים שעמדו בראש סדר היום היהודי-ציוני, כגון ביצורה של ישראל ובעיותיהם של יהודים במקומות אחרים בעולם.⁵² מאז הוקרן הסרט בארצות-הברית רק במסגרת של ארגונים יהודיים ובמוסדות שעסקו בחומר דוקומנטרי, כדוגמת המוזאון לאמנות מודרנית, שהקרין אותו כחלק מקלאסיקות דוקומנטריות.⁵³ ככל שחלף הזמן, המאבקים בין לויין לבין והל על הפצת הסרט רק הלכו והחריפו: מלבד ההקרנות בארצות-הברית רצה לויין להגיש את הסרט לפסטיבלי הסרטים בוונציה ובצרפת,

50. Ernest Stock, *Partners & Pursestrings*, London 1987, pp. 122-125

51. Susan D. Moeller, *Compassion Fatigue*, New York 1999, pp. 2-15

52. לדוגמה, הסרט 'Frontline 1952' של הג'וינט עוסק בבעיותיה הכלכליות של ישראל בשנת 1952 וקורא לגיוס כספים עבודה.

53. Kronish, *Reminiscences of a Pioneering Filmmaker*, pp. 30-33

אבל בקשות אלה צריך היה להעביר דרך ממשלות בלבד. לויין ביקש שהדבר יוסדר עם ממשלת ישראל. ווהל סיפר לו ש'מאייר ובורשטיין' הגישו את הסרט לכל הפסטיבלים אך הוא נדחה, וכי משגרירות ישראל בארצות-הברית נמסר לו כי אין באפשרות ישראל לעמוד מאחורי הסרט.⁵⁴ אולם לויין קיבל מכתב ממשרד ההסברה הישראלי, ובו נאמר כי כלל לא הובאה לידיעתם האפשרות שהסרט יישלח בחסותה של ישראל לפסטיבלים. לויין הזועם האשים את ווהל ברשלנות, שהביאה לכך שהגרסה הקצרה והגרסה הארוכה לא קיבלו את תשומת הלב הרצויה. הוא טען שאנשי AFH נכשלו לחלוטין ודרש לקבל את המקור והעותקים של הסרט כדי לתרום אותם למדינת ישראל.⁵⁵

האשמותיו של לויין חייבו את ווהל לענות בדוח, ובו כתב שלויין ניסה להשתלט על הבעלות על הסרט, לנצל אותו לתועלתו האישית והיה היחיד שהרוויח כלכלית מהסרט. לויין מספר שדמו רתח; לא זו בלבד שעבד בהתנדבות, כאמור, אלא שגם עבר תלאות עצומות במהלך הצילומים ואחריהם כדי להביא את הסרט אל המסכים. הוא דרש שהנושא יבורר בוועדה, גם כדי לנקות את שמו וגם כדי שהסרט יועבר לידי ישראל. בשימוע שוב העלה ווהל את הסברה שכספים שהתקבלו להפצת הסרט הקצר הלכו לכיסו של לויין. בתגובה הכה אותו לויין.⁵⁶

גם הקרנת הסרט בישראל היתה רווייה תקלות: הסכם עם 'פוקס המאה העשרים' על שיווק הסרט בישראל הושג ביוני 1949.⁵⁷ הרישיון להקרנת הסרט בארץ ניתן מהמועצה לביקורת סרטים כבר בתחילת יולי 1949,⁵⁸ אך לא היה בו שימוש משום שהעותק שנשלח לישראל היה באיכות ירודה וסצנות שלמות חסרו בו.⁵⁹ לויין לא הסתיר את כעסו ובצר לו שטח את טענותיו במכתב ארוך ומסכם אל ראש AFH, אברהם פיינברג. קצפו יצא על ווהל, שלטענת לויין חושב תמיד שכולם מנסים לשקר ולרמות אותו, ובעטיו, לפי לויין, נגרמו כל הצרות. לדבריו, מרגע שווהל סירב לשחרר את הסרט הקצר, על אף תחנוניו, הוא ידע שהסרט ייכשל; עבודתו של ווהל היתה רשלנית לאורך כל הדרך; דוח ארוך שכתב לויין על עשיית הסרט לשם פרסום, מעולם לא פורסם ואבד; שני סלילים של תיעוד בצבע מהאונייה שהועברו ל-AFH נעלמו ואיש אינו יודע היכן הם. לויין כינה את דרך טיפולו של ווהל בסרט 'הזנחה פושעת' והתמרמר על כך שחוץ מישראל גם עשרות קהילות באירופה התחננו

54. לויין לווהל, 28.5.1949, אצ"מ F41/89; ווהל ללויין, 1.6.1949, ש.ם.

55. לויין לווהל, 28.6.1949, ש.ם.

56. Levin, *In Search*, p. 473

57. ווהל ללויין, 15.6.1949, אצ"מ F41/89; הרייט סימנס אל ר' מישקה, 'מאייר ובורשטיין', 12.4.1949, ש.ם.

58. אישור הצגת הסרט בארץ במועצה לביקורת סרטים ומחזות, 5.7.1947, גנוך המדינה (ג"מ) אכ 6/4/1833, 3614/ג'.

59. שמחה גרינוולד, 'פוקס המאה העשרים', אל מר קורנפילד, 'פוקס המאה העשרים', 10.6.1949, אצ"מ F41/89.

לראות את הסרט ולא קיבלו עותק: 'גם אם לא היה לי כל קשר לסרט, ובמקרה הייתי נתקל
בשרשרת העובדות הזו, הייתי מרגיש כיהודי שווהי שערורייה. כיצד ייתכן שאדם שכבר
הוכח כי חוסר היכולת שלו היא דבר הרסני, יורשה להמשיך ולטפל בסרט?'.⁶⁰
גם מוהל עצמו הוא לא חסך שבטו. במכתב אישי אליו כינה אותו 'השדן פתולוגי',
והביע את דעתו עליו ללא כחל ושרק: 'אין לך כל יכולת להחזיק משרה ציבורית בארגון
יהודי [...] במערכת היהסים אתי הוכחת כי אתה שקרן ונטול ערכים מוסריים'.⁶¹

התקלות לא פסקו. בעותק החדש שנשלח לישראל לא נעשו תיקוני הצבע שליוו ביקש,
ולכן סצנות הלילה נראו כסצנות יום. לויין לא היה מופתע: 'כמובן, לא היה צריך לצפות
ממך לעשות משהו נכון אפילו אם מדובר רק בפרט אחד', כתב לוהל.⁶² הוא שב ודרש ממנו
להעביר את כל הנגטיבים והעותקים למדינת ישראל. ווהל המשיך לטעון שישראל לא
הביעה כל עניין בכך שהסרט יעמוד לרשותה.⁶³ אך מכתב שקיבל ווהל מ' קלינוב, ראש
האגף לעיתונות, הסברה וקולנוע במשרד הפנים של ישראל, מוכיח אחרת. נוסף על
התעניינותו בסרט זה ביקש קלינוב מוהל 'להמציא לנו גם סרטים אחרים שלדעתכם יכול
להיות בהם משום עניין בשביל פעולותינו בארץ'. את הסרט הקצר ייעד קלינוב לבתי-ספר,
לנקודות התיישבות, למועדוני תרבות ועוד.⁶⁴ נראה כי לפחות בסוגיה ספציפית זו, מה
שהניע את ווהל אכן היה טינה אישית ללויין.

בשל הסכסוכים הקשים בין ווהל לבין לויין יצא הסרט לאקרנים בישראל רק בקיץ 1950.
הפתיחה החגיגית התקיימה ביוני 1950, בקולנוע 'אלנבי' בתל-אביב.⁶⁵ העיתונות בארץ
היתה מלאת התפעלות: 'מאיר לויין ראוי לאות הוקרה על הסרט הזה [...] סרט שכמותו
מייצרים רק פעם אחת בשנים רבות [...] כולם חייבים לראות את הסרט', כתב ב' דוד בדבר
השבוע. הוא שיבח את המשחק וטען כי אף שאין בסרט הברקות פילמאיות הוא מוצא את
דרכו אל לב הצופים בזכות גישתו האנושית והכנה.⁶⁶ כתב על המשמר מ' רצין טען, שהצד
הטכני בעייתי אך 'מגביר את רושם האמת, הנאמנות למציאות ללא כחל ושרק, כל ניסיון
לשפץ את הצילומים היה פוגע אל נכון ברושם הכללי'.⁶⁷ כתב *Palestine Post* התרשם
מאוד מהסצנות המתעדות את תפיסת האונייה בידי הבריטים.⁶⁸

60. לויין אל אברהם פיינברג, 7.10.1949, 19.10.1949, אצ"מ F41/89.

61. לויין אל ווהל, 7.11.1949, שם.

62. שם.

63. ווהל אל ר' מישקה, 'מאייר ובורשטיין', 1.12.1949, שם.

64. 'קלינוב, ראש האגף לעיתונות, הסברה וקולנוע, משרד הפנים, מדינת ישראל, אל דויד ווהל, 2.12.1949, שם.

65. ש' גרינוולד, 'פוקס המאה העשרים', אל ווהל, 27.6.1950, אצ"מ KKL5/14119.

66. 'הבלתי חוקיים', דבר השבוע, 8.6.1950, גיליון 23, עמ' 17.

67. מ' רצין, 'הבלתי חוקיים', על המשמר, 7.6.1950, עמ' 2, מדור סרטים.

68. 'At the Cinema', *Palestine Post*, 6.6.1950, אצ"מ F41/88.

בלי ספק גם במקרה זה היה התזמון של הקרנת הסרט בעוכריו. בישראל של אותן שנים התרכזו בעיקר בהווה ובעתיד של המדינה הצעירה, ועל אף הביקורות המחמיאות הקהל לא נהר לבית הקולנוע.⁶⁹ אך להערכתי, לבד מהעובדה שהסרט איבד מהאקטואליות שלו, הוא נדחק לשולי הזיכרון הקולקטיבי הציבורי בשל תכניו.

התפיסה האידיאולוגית הצייונית שארץ-ישראל תגאל את היהודים מן הגלות ותביא לתחייה נפשית וחברתית של העם היהודי הטביעה את חותמה על עיבודם של אירועים היסטוריים ויצרה את עלילת-העל הצייונית.⁷⁰ בימי היישוב ובעשורים הראשונים של המדינה עלילת-על זו – שבאה לידי ביטוי בחלקים נרחבים של ספרות המבוגרים, ספרות הילדים, העיתונות, ספרי הלימוד, ספרי הזיכרון⁷¹ וכן בקולנוע – צמצמה שיח ציבורי רחב-פנים ומרובד למשנה פשוטה שבה רעים מול טובים, נכון מול מוטעה, עשה ואל תעשה. מסרים אלה שווקו פנימה (על מנת לחזק חברה בהתגבשות) והחוצה (על מנת לשכנע את העולם בחשיבות המאבק הצייוני ובזכותם של היהודים למדינה).

הרצון להתמקד בתקומה בארץ ולהתאחד סביב תכונות גבריות הרואיות שהן אנטייתו של הדמות היהודית הגלותית גרר תפיסה בעייתית של ניצולי השואה. כמו קבוצות רבות בתהליך התגבשות, יצרו אנשי הארץ מודל הודעות אחיד והדירו לשוליים כל מי שנתפס כשונה או כמאיים על זהות זו. ניצולי השואה, שהיו מייצגיה של היהדות הגלותית, תוארו פעמים רבות בתרבות הארץ-ישראלית כאנטייתו ליהודי החדש שנבנה בארץ – ככל שהונמכה קומתם כך הואדר בן-הארץ. במסגרת זו, השיח הציבורי והתרבותי הארץ-ישראלי של התקופה עסק בהעפלה מנקודת תצפיתם של אנשי היישוב. השליחים הארץ-ישראלים, לפי שיח זה, הם אלה 'הנושאים את עמם עלי שכם', כפי שכתב נתן אלתרמן,⁷² בעוד הניצולים הם אובייקטים פסיביים בעלי תווים נשיים ועבר אפל, כפי שכתב יצחק שדה.⁷³ הקולנוע והעיתונות הישראלים שעצתו מגמה זו. לסרטים שהפיקו מוסדות המדינה-שבדרך בשלהי שנות הארבעים ובשנות החמישים ועסקו בסוגיית ניצולי השואה היתה תבנית ברורה שיצרה חלוקה חותכת בין ניצולים לבין ותיקים, בין מצילים לבין מוצלים. סרטים אלה רוקנו את דמויותיהם של ניצולי השואה מתוכן, והנציחו דמויות פלקטיות שליליות שקרן האור היחידה באישיותם היתה הצינונות המפעמת בלבם. אך אפילו הצינונות שלהם לא הפקיעה אותם מן הקוטב השלילי, מכיוון שהיא תוארה כתפיסה מחשבתית בלבד. מי שהוציאו את האידיאולוגיה מן הכוח אל הפועל (התארגנות, יוזמה, נקיטת פעולות בשטח וכדומה) היו אנשי היישוב

69. ש' גרינוולד, 'פוקס המאה העשרים', אל ווהל, 27.6.1950, אצ"מ KKL6/15109.

70. גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, תל-אביב 1998.

71. שם; רות פירר, סוכנים של לקח, תל-אביב 1989; נעה עמית, 'דפוסי הנצחה וויקתם למודלים בתרבות – מקרה מבחן: חוברות זיכרון לנופלים במלחמות', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב 1995.

72. נתן אלתרמן, 'נאום תשובה לרב-חובל איטלקי אחר ליל הורדה', דבר, 16.1.1946.

73. יצחק שדה ('י' נודד), 'אחותי על החוף', ספר הפלמ"ח, תל-אביב 1953.

ושליחיו. בסרטים אלה הגיעו ניצולי השואה מן הגולה הדוויה כציבור הומוגני, מוכה וחולה. רק בארץ-ישראל הצליחו אנשיה להבריא אותם, לגרום להם להשיל את זהותם הגלותית ולהפוך לעברים לכל דבר. הניצולים תוארו כהמון ציוני אך פסיבי, המדשדש במי-האפסיים באירופה, משווע לעזרה של נציגי היישוב ונשען לחלוטין על שליחיו ועל הגאולה שיביאו באמתחתם.⁷⁴

גם בעיתונות התקופה דחקו לשוליים את חלקם של הניצולים ב'בריה', והתרכזו במבצעי ההעפלה, שארגנו אנשי היישוב. אנשי היישוב תוארו, לדוגמה, כמי שאמונים על המשימה 'להביא אליה [אל הארץ] רבבות אלפי ישראל מכל עבר ומכל פינה בעולם, ולהכין בשבילים את המקום אשר תחת רגליהם, לשם עמידה איתנה על הקרקע וישיבה יציבה על האדמה', וכמי שפעלו 'מתוך נכונות מתמדת להקרבה עצמית ולהגנה על זכות העלייה וחופש ההשתרשות במולדת, מתוך פעילות נועזת להצלת אחים כלואים במחנות והעלאתם ארצה'.⁷⁵ 'The Illegals', לעומת זאת, נשא תכנים שונים לחלוטין שנבעו מהסביבה החברתית-תרבותית השונה שבה צמח: הציונות האמריקנית שהלכה והתפתחה בעיקר לאחר מלחמת העולם הראשונה לאידאולוגיה בעלת מאפיינים ייחודיים משלה, השונה במהותה מהציונות האירופית.

היהודים האמריקנים הגיעו לארץ ללא עבר של רדיפות ופוגרומים, מארץ שקיימת בה הפרדה בין דת לבין מדינה וחיות בה קבוצות מיעוטים רבות שנהנות מחופש דת. מראשית התיישבותם בה נהנו היהודים מחירות רבה יותר מאשר כל ריכוז יהודי אחר בעולם. אמנם האנטישמיות לא פסחה על ארצות-הברית, אך זו היתה אנטישמיות אחרת, שונה מזו האירופית. הרקע שלה לא היה דתי (ולא ביולוגי דטרמיניסטי) כי אם כלכלי – החברה האמריקנית הוטרדה מההגירה ההמונית אליה ומהעובדה שמשורות שאוישו בעבר בידי אמריקנים נתפסו כעת בידי מהגרים. לכן הופלו היהודים לרעה, כמו קבוצות מיעוט אחרות, אך מעולם לא היו חסרי הגנה, ובמשך ההיסטוריה שלהם בארצות-הברית עמד לצדם תמיד מנהיג זה או אחר. רובם ראו את ארצם כארץ החופש שבה אנטישמיות היא יוצאת מן הכלל ולא הכלל, ולא תפריע להם לבנות את חייהם ולהשתלב בחברה האמריקנית.⁷⁶ בשל כך תפסו הציונים האמריקנים את ארצות-הברית כביתם, לא ראו את העלייה לארץ כמחויבת המציאות, ומעולם לא קיבלו את 'שליטת הגולה'.⁷⁷ היחס השונה לגולה גרר תפיסה שונה וחיונית הרבה יותר

74. בין הסרטים ניתן למנות את: 'דמעת הנחמה הגדולה' (ג'וזף לייטס, 1947); 'בית אבי' (הרב רט קליין, 1947); 'אין זו אגדה' (ג'וזף קרומוגולד, 1949); 'קריה נאמנה' (ג'וזף לייטס, 1952); 'גבעה 24 אינה עונה' (תורולד דיקנסון, 1955).

75. 'לציבור הפועלים בארץ', בהסתדרות, 3-4 (אפריל-מאי 1946).

76. Ben Halpern, *The American Jew: A Zionist Analysis*, New York 1956, pp. 12-37.

77. ארתור הרצברג, היהודים באמריקה – מפגש רב תהפוכות בין 400 שנה, ירושלים ותל-אביב 1994, עמ' 219-240; אלון גל, 'הציונות האמריקנית בין שתי מלחמות-העולם – מאפיינים רעיוניים, יהדות זמננו, 5 (1989), עמ' 79-90.

של מייצגיה לאחר 1945, ניצולי השואה. זאת ועוד, יהודי ארצות-הברית לא גיבשו בשנים אלה את זהותם אל מול גורם היצוני כמו יהודי אירופה, אלא ביקשו להתבסס מבית בתוך המעמד הבינוני הלא יהודי. לפיכך הם לא עסקו בהשוואה בינם לבין יהודי אירופה או בין אנשי היישוב הארץ-ישראלי לניצולי השואה ונמנעו מיצירת חלוקות המציבות את ניצולי השואה בעמדת נחיתות.

לכן התדמית של ניצולי השואה בסרט 'The Illegals' שונה לחלוטין מזו הארץ-ישראלית. שליחי היישוב לאירופה בסרט זה, ובעיקר אנשי 'המוסד לעלייה ב', אמנם מוצגים כמי שעוזרים לחלום היצוני להתממש. הם שופעי נכונות לעזור, מוכנים לשלוח את שרה ומיקה באונייה הראשונה בשל ההיריון, ומסתכנים שוב ושוב כדי להעביר את הניצולים אל הארץ המובטחת. אך הם נמצאים בשולי הסרט, בעוד את המרכז תופסים ניצולי השואה ומאבקם ההרואי על זכותם לעלות לארץ-ישראל. הם מוצגים כאנשים לוחמניים, אקטיביים, עשויים ללא חת וראויים להערצה, גיבורים עקשנים שמוכנים לחכות חודשים במחנות, להיות בתנאים תת-אנושיים, לקחת את גורלם בידיהם ולצאת למסע מייגע לארץ בדרך תלאובות שלא ידוע כיצד תסתיים. הסרט מתאר את דבקות הניצולים במטרה ומדגיש את מקומם הפעיל והמכריע של הגברים, הנשים ואף הילדים במאבק. לזין לא ויתר על השתתפות גם בחלקים קשים ביותר במסע והצליח לתפוס בעדשת מצלמתו את המעבר המסוכן באלפים, את המאבק באינני הטבע ואת הצעדה בשלג העמוק. מפה מצוירת המשולבת בסרט מציגה את ההתקדמות ואת הדרך הארוכה שעברו. על הסצנות של המסע הארוך, הצעדות המתישות בחושך ובקור והסתרתיות במשאות במהלך הדרך, מוסיפים סיפורי הקריין, המתאר את התגברות הניצולים על מכשולים בלתי-אפשריים שנקרים בדרכם.

נראה כי תכנים אלה לא התאימו לרוח הארץ-ישראלית של התקופה. הסרטים הארץ-ישראליים של התקופה ('בית אבי' [הרב רט קליין, 1947], 'אדמה' [הלמר לרסקי, 1948], ו'אין זו אגדה' [ג'וזף קרומוגולד, 1949]), שהציגו את ניצולי השואה כשבר כלי וכמי שמגיעים אל גאולתם בעזרת אנשי הארץ בלבד, הוכרו במועצה לביקורת סרטים ומחזות כסרטים חינוכיים. סרט חינוכי הוגדר בתור 'סרט בעל תוכן הרצוי מבחינה פדגוגית ויש בו בעיקר עניין לימודי, בייחוד לגבי גיל של בית-הספר (העממי והבינוני). סרטים מסוג זה רצוי לכלול בתכנית להשכלה לנוער ובתכנית בית-הספר'.⁷⁸ מכיוון שעל הנרטיב הבינארי של הסרטים הללו המשיכו לחנך את הדורות הבאים, אין להתפלא כי 'The Illegals' נעלם מעיני כול.

תיאור מורכב של סוגיית ההעפלה, המעניק מקום של כבוד גם לניצולי השואה, מופיע בשיח הישראלי הציבורי רק בשנות השבעים. בשנים אלה, לאחר שמסמכים השמורים בארכיונים הבריטיים נחשפו לעיני החוקרים, החל העולם האקדמי להציג את המעפילים

78. א' מרטון, הלשכה הראשית של הקק"ל אל י' קיסלוב, המועצה לביקורת סרטים ומחזות, משרד הפנים, ירושלים, ג"מ גל/3882 מב/26; סרטי חינוך ותרבות, ללא תאריך, ג"מ גל/3882 מב/26.

כסובייקט, כציבור בעל תודעה משלו, הלוקח חלק פעיל במאבק על העלייה לארץ-ישראל.⁷⁹ שינוי זה מצא את ביטויו גם בקולנוע – חלקים מהסרט 'The Illegals' שולבו במספר סרטים בשנים אלה: בסרט '42:6' (דוד פרלוב, 1970) ניסה פרלוב לטפל בניצולי השואה מנקודת מבטם; ב'קץ הדרכים' (יגאל בורשטיין, 1970) ראיין בורשטיין מעפילים ואנשי 'ההגנה' מתוך הדגשת מרכזיות המעפילים בעלייה הבלתי-לגאלית; ב'הים האחרון' (חיים גורי, ז'אקו ארליך ודוד ברגמן, 1979), התמקדו היוצרים במסעם של רבים מניצולי השואה לארץ-ישראל לאחר מלחמת העולם השנייה. את סיפור ההעפלה מגוללים לבד משליחי היישוב לאירופה גם רבים מניצולי השואה. עדויותיהם בגוף ראשון מרכיבות את פס-הקול, מפקיעות אותם מעמדת האובייקט והופכות אותם לערב-רב של פרטים בעלי דעות, השקפות ורצונות שונים.⁸⁰ משנות התשעים גברה המודעות לקיומו של 'The Illegals'. הוא זכה לסקירה בכתביהם של חוקרי קולנוע שונים,⁸¹ ונמצא בתהליכי חזרה מהשוליים אל המרכז. לסיכום, סיפור עשייתו של הסרט דומה למותחן. אך בניגוד לז'אנר ההוליוודי, סיפור ההפצה לא הגיע אל הסוף הטוב. קשה לדעת ממרחק של זמן מי צדק – לוין או ווהל. הנקודה שאינה שנויה במחלוקת היא כי חומר תיעודי בעל חשיבות עליונה לא הגיע לקהל ברחבי העולם בתקופה הרת גורל,⁸² ונעלם מן העין לשנים רבות. בימינו, חובה לדעתי על היסטוריונים ועל אנשי חינוך להשלים את התהליך שהחלו בו אנשי הקולנוע, ולהעניק לסרט, המהווה נדבך מרכזי בתמונת העבר של ימי המנדט, את המקום המרכזי הראוי לו.

ביבליוגרפיה

א ר כ י ו נ י מ

- הארכיון הצינוני המרכזי (אצ"מ)
- הארכיון לתולדות ה'הגנה' (את"ה)
- ארכיון שפילברג
- גנוך המדינה (ג"מ)
- סינמטק ירושלים

79. אביבה חלמיש, 'אקסודוס: סרט ששינה את ההיסטוריה', בתוך: שלמה זנד, משה צימרמן וחיים בראשית (עורכים), קולנוע וזיכרון – יחסים מסוכנים?, ירושלים 2004, עמ' 341-360.
80. לניתוח הסרט ראו: גרין, מקהלה אחרת, עמ' 76-99.
81. לדוגמה: בורשטיין, פנים כשדה קרב, עמ' 58-60; שניצר, הקולנוע הישראלי, עמ' 38; צימרמן, סימני קולנוע, עמ' 300-304; צימרמן, אל תגעו לי בשואה, עמ' 49-50, 317-318.
82. הסרט, כמובן, לא יכול היה להיות מופץ מסחרית בבריטניה בגלל הנושא הרגיש. רק ארגונים יהודיים יכולים היו להשתמש בו. אך זה לא מסביר חוסר הפצה שלו בארצות אירופיות אחרות. ראו: ה' פרידן, ממונה על פרסום הקק"ל, בריטניה, אל הרייט סימונס, AFH, 29.10.1948, אצ"מ F41/90.

עיתונות

הצופה

הארץ

דבר

דבר השבוע

המשקיף

על המשמר

Palestine Post

ספרים ומאמרים

אבישר אילן, 'חרדות לאומיות, סיוטים אישיים: תסביך השואה בקולנוע הישראלי', בתוך: גרין נורית, לובין אורלי ונאמן ג'אד (עורכים), מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי, תל-אביב 1998, עמ' 160-178.

באואר יהודה, הבריחה, תל-אביב 1974.

בורשטיין יגאל, פנים כשדה קרב, תל-אביב 1990.

גל אלון, 'הציונות האמריקנית בין שתי מלחמות-העולם - מאפיינים רעיוניים', יהדות זמננו, 5 (1989), עמ' 79-90.

גרוס נתן וגרוס יעקב, הסרט העברי: פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בישראל, ירושלים 1991.

גרין נורית, מקהלה אחרת, תל-אביב 2004.

הרצברג ארתור, היהודים באמריקה - מפגש רב תהפוכות בן 400 שנה, ירושלים ותל-אביב 1994.

זנד שלמה, הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולביים את המאה העשרים, תל-אביב 2002.

חלמיש אביבה, אקסודוס - הסיפור האמיתי, תל-אביב 1990.

חלמיש אביבה, 'אקסודוס: סרט ששינה את ההיסטוריה', בתוך: זנד שלמה, צימרמן משה ובראשית חיים (עורכים), קולנוע וזיכרון: יחסים מסוכנים?, ירושלים 2004, עמ' 341-360.

טרייסטר הלל, 'תעמולה ציונית באמצעות סרטים - לחיים חדשים 1935', כיוונים, 9 (אפריל 1996), עמ' 117-137.

צימרמן משה, 'קולנוע עברי לכיס ולרגש', סינמטק, 49 (יולי-אוגוסט 1989), עמ' 25-27.

צימרמן משה, סימני קולנוע, תל-אביב 2001.

צימרמן משה, אל תגעו לי בשואה, חיפה 2002.

שטייר ליאת, 'מציאות מדומה: דימויי החברה היישובית, השואה ושארית הפליטה בסרט בית אבי', בתוך: רפל יואל (עורך), בריחים של שתיקה: שארית הפליטה וארץ ישראל (=משואה), תל-אביב 2000, עמ' 343-359.

שניצר מאיר, הקולנוע הישראלי, ירושלים 1994.

סיפור הפקתו של 'The Illegals'

שערי דוד, גירוש קפריסין 1946-1949, ההעפלה, המחנות וחברת המעפילים, ירושלים
1981.

שקד גרשון, הסיפורת העברית 1880-1980, תל-אביב 1998.

Bauer Yehuda, *Out of the Ashes: The Impact of American Jews on Post Holocaust European Jewry*, Oxford 1989.

Halpern Ben, *The American Jew: A Zionist Analysis*, New York 1956, pp. 12-37.

Kronish W. Amy, *Reminiscences of a Pioneering Filmmaker: An Interview with Meyer Levin*, Oral History Series, Interview no. 2, Israel Film Archive Cinematheque, 23.6.1981.

Kronish W. Amy, *World Cinema: Israel* (World Cinema; 6), Trowbridge, Wiltshire 1996.

Levin Meyer, *In Search: An Autobiography*, New York 1950.

Moeller Susan D., *Compassion Fatigue*, New York 1999.

Stock Ernest, *Partners & Purse Strings*, London 1987.