

## הגלות המשולשת: דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

ליאת שטייר-לבני

סרטים מתרגמים תמונות של העבר, ההווה והעתיד למען הציבור הרחב, ובכך הם שותפים פעילים בעיצוב הזיכרון הקולקטיבי של קבוצות בחברה. שנים ארוכות הוצגו הנשים בתרבות הישראלית כ'אחר' פגום, שולי, לעומת הגברים (בעיקר האשכנזים), שתוארו כרוב הנורמלי. הנשים תוארו בדרך כלל באמצעות סטראוטיפים – כאובייקט מיני או כאימהות – ותפקידיהן תוארו כקשורים בעיקר למרחב הפרטי (עקרת בית) או בתחומים שנתפסו 'נשיים מסורתיים' (התנדבות, חינוך, בריאות וסעד). התכונות שיוחסו להן הן רגישות, תלותיות, פגיעות או חוסר רציונליות, ואילו תכונות כמו היגיון, אמביציה ופעלתנות יוחסו לגברים. עד שנות השמונים חלוקה מגדרית זו הונצחה גם בקולנוע הישראלי: נשים, לרוב, לא הופיעו במרכז הנרטיב הסיפורי, לא קידמו את העלילה ונמצאו במקום שולי. רק בסרטים מעטים – דוגמת הבית ברחוב שלוש (משה מזרחי, 1973) ואני אוהב אותך רוזה (משה מזרחי, 1972) – הופיעה אישה יוזמת, פעילה ואחראית לגורלה. בעשורים האחרונים לעומת זה יותר ויותר סרטים מציבים במרכזם דמויות נשיות ומספקים ייצוג מגוון ופרטני של הנשיות הישראלית. בסרטים אלה הנשים משמשות כשופר של הבמאי, והביקורת על דת, לאומיות או אתניות שמושמעת דרכן משחררת אותן מסטראוטיפ הפסיביות וחוסר השייכות. רבות מהנשים המתוארות בקולנוע הישראלי מנסות למצוא מקום בעולם גברי, פטריארכלי, ומתוך משברים בחייהן חושפות מנגנוני דיכוי והדרה ודרכים להתמודד עמם. כך למשל סיפורי תל אביב (איילת מנחמי, 1991); כנפיים שבורות (ניר ברגמן, 2001); או מדורת השבט (יוסף סידר 2004).<sup>1</sup>

1 יעל מזנק, 'הקולנוע הישראלי', סינמטק, 126 (2003), עמ' 6-10; הנ"ל, 'הדמות הנשית והדינמיקה של שבירת הנרטיב בקולנוע הישראלי המודרניסטי', בתוך: נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, תל אביב 1998, עמ' 215-222; אורלי לובין, 'דמות האישה בקולנוע הישראלי', שם, עמ' 223-246; הנ"ל, 'על נשים בקולנוע הישראלי ברגע של שינוי' אופקים חדשים, 27 (2006), גיליון מקוון: <http://ofakim.org.il/zope/home/> (אוחזר ב-13.2.2010) he/1135575383/1138622323

משנות הארבעים ועד ימינו הופקו כ-500 סרטים עלילתיים. כ-45 סרטים עסקו בשואה ובניצולי שואה כדמויות ראשיות או משניות, וב-26 סרטים מופיעות דמויות של ניצולות שואה.<sup>2</sup> במאמר זה אסקור את דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי<sup>3</sup> הארץ-ישראלי והישראלי משנות הארבעים של המאה העשרים ועד העשור הראשון של המאה העשרים ואחת. אבדוק אם התפיסה השלילית של 'היהודי הגלותי', שהופיעה פעמים רבות בתרבות הישראלית בשנות היישוב ובעשורים הראשונים למדינה, השפיעה על תדמיתן, ואם כן כיצד. כמו כן אבקש לבדוק אם תהליכי השינוי בייצוגן של דמויות נשיות בקולנוע הישראלי באו לידי ביטוי גם בייצוגן של נשים ניצולות שואה, ומהם קווי הדמיון או השוני בהתפתחות דמותה של ניצולת השואה בהשוואה לדמויות נשיות אחרות.

### הגלות מהמיניות הנורמטיבית

משלהי שנות הארבעים ועד שלהי שנות החמישים הגיעו לארץ כ-500 אלף ניצולי שואה. השמועות על הרצח באירופה שהגיעו ליישוב היהודי בארץ ישראל בזמן המלחמה ובעיקר לאחריה יצרו אבל גדול, וכן הלם שנמהל בדאגה רבה וברצון לעזור לניצולים במצוקותיהם. אך בד בבד, כבר בזמן המלחמה ובעיקר לאחריה, החלו להתעורר שאלות ותמיהות בנוגע לתגובתם של היהודים על מעשי הנאצים בשואה. כך לצד העזרה ופעולות הקליטה הייתה גם הסתייגות מהתנהגותם של רוב יהודי אירופה על שלא לחמו בכוח הזרוע נגד הנאצים ולכאורה הפגינו פסיביות וכניעות – תכונות שיוחסו לא פעם ליהודי הגולה. ליחס שונה לחלוטין זכו הפרטיזנים ולוחמי הגטאות. אלה לא נתפסו כנצר של יהודי הגולה, אלא כחלק מאנשי ארץ ישראל, שכן רבים מהם היו חברי תנועות הנוער הציוניות והתחנכו על ברכי החינוך החלוצי הארץ-ישראלי.<sup>4</sup> המושג 'שואה וגבורה', שהיה נפוץ ביותר בשנים ההן, יצר את ההבחנה הברורה בין הליכה למוות 'כצאן לטבח' ובין המוות ה'מכובד' תוך כדי לחימה והתנגדות. ואולם לצד החלוקה בין מורדים ללא-מורדים הופיעה גם תפיסה שחילקה בין הנספים ובין מי שנותרו בחיים וקבעה כי 'הטובים נהרגו'. המחשבה שהנחתה תפיסה זו הייתה כי מי שניצלו הצליחו ככל הנראה 'להסתדר', ולא תמיד בניקיון כפיים. עקב כך פעמים רבות לוותה קליטתם של ניצולי השואה בישראל בחשדנות בנוגע לעברם בשואה. אמנם היו שהסתייגו מהתיאור השלילי של הקהילה היהודית באירופה בתקופת הכיבוש הנאצי (כמו למשל ברל כצנלסון, נתן אלתרמן ואנשי ציבור ורבנים בעלי שם

2 ראו בסוף המאמר רשימת הסרטים שמופיעות בהם דמויות של ניצולות שואה.  
 3 במאמר אתמקד בקולנוע העלילתי, ולא אעסוק בדימויה של ניצולת השואה בקולנוע התיעודי הישראלי.  
 4 אליעזר דון יחיא, 'ממלכתיות ושואה', בשבילי התחייה: מחקרים בציונות הדתית, רמת גן 1983, עמ' 167-188.

דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

בציונות הדתית), אך בשנות הארבעים והחמישים היו תפיסות אלו בגדר יוצא מן הכלל שאינו מעיד על הכלל.<sup>5</sup>

פוקו<sup>6</sup> טען כי השיח הציבורי על המיניות מגדיר את גבולות המותר והאסור, המקובל והסוטה, ומקבע אותם בתבנית מסוימת. השיח על המיניות הוא חלק ממנגנון של כוח, מנגנון מפקח שקובע ומחליט מה מקובל ומה איננו כזה. מטרתו של השיח לכונן תפיסה של מיניות תקינה 'נורמטיבית', כלומר מיניות יעילה מבחינה חברתית ופוליטית, המיועדת לרבייה ולהעמדת צאצאים, לעומת מיניות 'חריגה' שאינה מכוונת למטרות אלה. מי שאינו מוכלל בקטגוריה של מיניות נורמטיבית, 'נענש' בכך שזהותו מתוארת דרך המעשה המיני. כלומר 'הסטייה' המינית נעשית תיאור של זהות, תיוג חברתי. החברה מבקשת לגרש את המיניות החורגת, האסורה; אבל מאחר ששנים רבות כל כך מנסים לאסור סטיות ולהרחיק אותן מהתחום הממשי, התוצאה המתקבלת הפוכה – שידול אל שיח: הכוח שלכאורה היה אמור לדכא, נהפך לגורם ממסדי שמשדל לדבר על המין, ולדבר עליו יותר ויותר.

בייצוגי הנאציזם בתרבות המערבית משנות השישים ואילך הופיעה סדרה של דימויים שחזרה על עצמה וכללה למשל דגלים אדומים עם צלבי קרס, מדי אס-אס מתוחים בקפידה, עורפים מגולחים, חגורות ומגפי עור שחורים או מעילי עור. נראה שגם הנאצים היו שמחים לראות את עצמם בדימויים אלה: מושלמים ויעילים, בבחינת כוח שאין לעמוד בפניו.<sup>7</sup> שאול פרידלנדר בספרו *קישט ומוות: על השתקפות הנאציזם* תיאר את המשכח שדימויים אלה יוצרים והעלה את הטענה שההיבט הארוטי הוא חלק בלתי נפרד מהם.<sup>8</sup> לאורה פרוסט, שבספרה *פנטזיות על פשיזם בספרות המודרנית* בדקה מהיכן הגיעו הדימויים הארוטיים של הפשיזם, גילתה כי התרבות המערבית יצרה חלוקה דיכוטומית בין המשטר הדמוקרטי לפשיסטי: המשטר הדמוקרטי הוצג כמשטר ששולט ביצר המיני למטרות של ניהול החברה, והמשטר הפשיסטי הוא ההפך הגמור. המדינות הדמוקרטיות הציגו מיניות מסוג אחד – המיניות ההטרואסקואלית שהתבססה על שוויון וכבוד, שסימלו בין היתר את האידאל הדמוקרטי; ואילו הרודנות הגרמנית נתפסה כדחף מיני משוחרר שאינו ניתן לשליטה. תפיסה זו של העריצות הגרמנית סללה את הדרך לכך שבתיאורים של גרמניה לאחר המלחמה הוצג העיסוק במין כאגרסיבי ואינטנסיבי.<sup>9</sup> ואכן, עולם מחנות הריכוז נעשה מרחב לספרים ולסרטים פורנוגרפיים, ארוטיים ומגרים, כמו שעוד נראה בהמשך הדברים.

5 רוני שטאובר, הלקה לדור: שואה וגבורה במחשבה הציבורית בארץ בשנות החמישים, ירושלים 2000.

6 מישל פוקו, *תולדות המיניות, א – הרצון לדעת*, תל אביב 1996.

7 Jean-Pierre Geuens, 'Pornography and The Holocaust: The Last Transgression', *Film Criticism*, 20, 1-2 (1995), pp. 114-130; Ilan Avisar, *Screening The Holocaust*, Bloomington 1988

8 שאול פרידלנדר, *קישט ומוות: על השתקפות הנאציזם*, ירושלים 1985.

9 Laura Frost, *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism*, Ithaca 2002

הדים של תפיסות אלו ניתן למצוא באחד הדימויים המרכזיים שנקשרו בדמותן של ניצולות השואה: במסגרת התפיסה של 'הטובים נהרגו' הופיע הסטראוטיפ שנשים יהודיות שרדו את השואה משום ששימשו כזונות של הנאצים או השתמשו במיניותן בדרך כזאת או אחרת.

משלהי שנות הארבעים נהפכו זוועות השואה לא רק למקור של סלידה ודחייה, אלא גם למקור של גירוי מיני. חוקרים טוענים כי שילוב זה מקורו בעובדה שהעצמה נושאת מטען ארוטי. כוח מדכא מעורר תשוקה ומסמל אפשרויות של מימוש פנטזיות דרך כפייה, ולכן בתרבות המערבית נהפכה האסתטיקה הנאצית לסדרת דימויים שהיא לכאורה בזויה, אבל בעצם מושכת. השילוב בין 'קיטש ומוות', כהגדרתו של שאול פרידלנדר, בתרבות שעסקה בנאציזם הביא לידי כך שגם ביצירות שלכאורה מגנות את הנאציזם ניתן למצוא הערצה סמויה לאותה תרבות.<sup>10</sup> במסגרת זו נהפכה השואה לחלק מדימויים פורנוגרפיים דוחים, מרתקים ומגרים בו זמנית. בארץ ישראל שלאחר מלחמת העולם השנייה באו הדי השילוב בין מיניות, פורנוגרפיה ונאציזם לידי ביטוי בכמה אופנים.

תופעת הזנות בכפייה של הנשים היהודיות בשואה גילמה את ההשפלה ואת הסטייה בשיאן, וכן את חוסר האונים של הגברים היהודים – חוסר אונים שנקשר בתכונות השליליות הסטראוטיפיות של היהודי הגלותי (פסיביות ורכרוכיות).<sup>11</sup> וכך למרות שוליותה של התופעה במציאות השואה, הופיעה תפיסה זו בשיח הציבורי וביחסים בין-אישיים. 'פעם, כאשר התקלחתי, נכנסו דודותי לחדר האמבטיה', מספרת הניצולה לילקה מילר ששרדה את אושוויץ והגיע לארץ בנעוריה. 'הם בדקו את גופי העירום מכל עבר וביקשו לוודא שבשום מקום אין כתובת קעקע של זונת אס-אס. רק אחרי שבדקו שהכול בסדר נרגעו ויצאו'.<sup>12</sup> 'כאן, בישראל, ביקשו ממני יהודים לדעת: איך זה שנשארת בחיים? מה היה עלייך לעשות כדי לשרוד? ובעיניים זיק של חשדנות: קאפו? זונה?<sup>13</sup> סיפרה העיתונאית רות בונדי ניצולת אושוויץ. שאלות מסוג זה הניעו את בונדי, בשנה השנייה לשהותה בארץ, להסיר את המספר שעל זרועה.

משלהי שנות הארבעים וגם בשנות החמישים והשישים – עשורים שבהם היה העיסוק התרבותי-חינוכי בשואה מינורי – התפרסמו בארץ ספריו של ק' צטניק, שביקרו בחריפות את ההנהגה היהודית על שלא מרדה, ועסקו בציבור היהודי בגטאות ובמחנות מתוך דגש על היבטים סדיסטיים, מיניים ופורנוגרפיים. כך למשל ברומן בית הבובות (1953) הוא תיאר את דניאלה, תלמידת תיכון שנשלחת לבית זונות לחיילים גרמנים. רבים ממי שהיו נערים ונערות בשנות החמישים והשישים זוכרים את ספריו כחוויה מטלטלת שעיצבה את ידיעותיהם ואת תפיסתם את תקופת השואה. תום שגב כתב על כך: 'אני שייך לדור

10 פרידלנדר, קיטש ומוות, לעיל הערה 8.

11 אניטה שפירא, חרב היונה: הציונות והכוח 1881-1948, תל אביב 1994, עמ' 433-462.

12 ריאיון עם לילקה מילר, 30.4.2001.

13 רות בונדי, שברים שלמים, תל אביב 1997.

דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

שלם של ישראלים שזיהו את השואה בעיקר עם מה שקראו בנעוריהם בספריו של ק. צטניק.<sup>14</sup> במחקר כיום נמתחת ביקורת על ספריו ועל הזיהוי שנוצר בחברה הישראלית בין תיאוריו ובין תקופת השואה. מבקריו טוענים כי ייצוג השואה בספריו חולני ומסולף, מגדירים אותם כחלק מ'אמנות הבחילה' בספרות השואה, וגורסים כי ספריו מציגים את החברה היהודית מנקודת תצפית של שנאה, שיש בה אפילו מן ההזדהות עם התוקף.<sup>15</sup> חוקרת הספרות ניצה בן-ארי, שבדקה את ספרות הפורנו והארוטיקה הישראלית, טוענת כי צטניק ביקש לתאר את הווי המחנות ולא לכתוב ספרות מינית, אך היעדרה של ספרות ארוטית אחרת הציב את ספריו במעמד זה.<sup>16</sup> אבל לא רק ק' צטניק החדיר תפיסות אלו אל השיח הספרותי. הפואמה של י' נודד ('יצחק שדה') 'אחותי על החוף' התפרסמה בספר הפלמ"ח (1953), אחד הספרים החשובים והמרכזיים של התקופה. הפואמה עוסקת במפגש בין אנשי פלמ"ח ובין ניצולי שואה שמגיעים לחוף ומתמקדת באחת הניצולות:

זו המלוכלכה, פרועת בגד, פרועת שיער, זאת שכתובת קעקע טבועה בבשרה:  
'רק לקצינים'. לשאלתה: 'הראויה אני שבחורים צעירים יסכנו את חייהם למעני?'  
עונה איש הפלמ"ח המוריד אותה לחוף: 'יש לך מקום בעולם אחותי [...] את כל  
נתיב הייסורים עברו רגלייך והלילה הזה אל ביתך באת ופה איתנו נחלתך'.<sup>17</sup>

לתיאורים אלו התווספו בשנות השישים הסטלגים<sup>18</sup> – סיפורים כחלחלים פורנוגרפיים שמתארים יחסים סאדו-מאזוכיסטיים של מפקד או מפקדת נאצים עם אסירים, שהחלו לראות אור בישראל לאחר משפט אייכמן (1961). הספרים נמכרו בקיוסקים והיו לרבי מכר, ולעתים אף זכו למכירות שיא של 25 אלף עותקים לכותר. הצלחתם העידה על המשכיות התפיסה הבעייתית של השואה בישראל ועל צמצומה ל'פורנוגרפיה של השואה'. בשנת 1964 הופיע הסטלג הייתי כלבתו של קולונל שולץ, שתיאר אסירה שהופכת לשפחת מין של קצין נאצי. המוציא לאור הועמד למשפט בעוון פורנוגרפיה ונקנס, בית הדפוס הוזהר, ונקבע כי עותקי הטקסט יושמדו. אירוע זה סימל את תום עידן הסטלגים, אבל סיומו של העידן לא העביר מן העולם את הכתם המוסרי-מיני שדבק בתדמיתה של ניצולת השואה.

מן המחקר עולה כי אכן היו נשים שבזמן השואה עברו השפלות מיניות, אך לתפיסות שלפיהן נשים יהודיות שימשו כזונות של הנאצים אין כל בסיס. בגלל תורת הגזע לא השתמשו הנאצים בנשים יהודיות כזונות במחנות וגם לא היו מה שמכונה 'זונות חזית' יהודיות. אף כי אי-אפשר לשלול לחלוטין את קיומם של מקרים כאלה, מדובר בתופעה

14 גילה גלזנר-חדד, 'את מי מייצג ק. צטניק', דפים לחקר השואה, מאסף כ (2006), עמ' 167-200.  
15 שם.

16 רון צח, 'גבעת נוס אינה עונה', ידיעות אחרונות, 7 ימים, 5.5.2006, עמ' 44-50.

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

18 המילה סטלג היא קיצור של המילה הגרמנית Stammlager, ומשמעותה מחנה שבויים גרמני במלחמת העולם השנייה. לימים קיבלה המילה משמעות של הספרות המתוארת כאן.

שולית ביותר שאינה מעידה על הכלל.<sup>19</sup> ואולם הסטראוטיפ – שבשלהי שנות הארבעים החל כמנגנון הדרה של חברה בהתעצבות שמבקשת לקבוע גבולות של מותר ואסור, נכון ולא נכון – נהפך ברבות השנים לסטראוטיפ קבוע.



הקולנוע הארץ־ישראלי משלהי שנות הארבעים ועד שלהי שנות השישים היה קולנוע ציוני מגויס. הסרטים בשנים אלה (המכונים במחקר 'הדגם הלאומי־הרואי') הציבו במרכזם את הנושאים שעמדו על סדר היום הציבורי – קליטת העלייה, מלחמת תש"ח, בנייתה של המדינה וביסוסה. הסרטים הוצגו כמשקפי אמת עובדתית על העבר ועל ההווה, אבל כדרכם של טקסטים מגויסים, לא שיקפו את המציאות, אלא את תמונת העולם האידאולוגית של החברה שהם פעלו בה, את מאווייה ושאִיפותיה, את הרצוי והמדומה יותר מאשר את הממשי והמצוי.

כל תרבות מתגבשת בהכרח תוך כדי נידוי ודחיקה לשוליים של אחרים שנתפסים כמאיימים על תחושת הזהות האישית והקולקטיבית,<sup>20</sup> והתרבות הציונית לא יצאה דופן בעניין זה. בנייתו של 'אדם חדש', שאופיינית לשיח מהפכני, לא פסחה גם על הציונות, שהדגישה את הצורך להתנתק מהעבר הגלותי. הציונות, שהייתה תנועה חדשה בשלבי גיבוש, נבנתה לא מעט על דרך הניגוד למאפייני היהדות בגולה, ולכן ברבים מן הסרטים הללו נוצרה חלוקה ברורה בין אנשי הארץ הוותיקים, מסמלי 'היהודי החדש', ובין ניצולי השואה, הסמל המובהק של 'היהודי הגלותי'. הסרטים, שהתוו את גבולות הקונצנווס, האדירו את דמותו של האדם החדש שנוצר בארץ והעבירו את ניצולי השואה תהליך חניכה פשטני, שבסופו הם השאירו מאחוריהם את הזהות השלילית, מלאת הבעיות, ונהפכו ל'יהודים חדשים'.

נשים ניצולות שואה ייצגו בקולנוע העברי של שנות הארבעים והחמישים הן נשים בעולם גברי והן את הגלות בעולם העברי, וכך הן נהפכו ל'אחר' של ה'אחר' ומוקמו בתחתית הסולם ההיררכי החברתי. לאחר הגבר העברי, האישה העבריי וניצולי השואה הגברים, היו נשים אלה, שבדמותן, נוסף על כל התכונות השליליות שנקשרו בניצולי השואה, נקשרו גם ההיבטים המיניים והאימהיים שתוארו כפגומים.

אחד הסטראוטיפים הראשונים שנקשרו בנשים אלה היה סטייה מינית, כאשר המיניות הסוטה הופכת בסרטים לא פעם, כמו שטוען פוקן, לחלק אינטגרלי מהגדרת

19 נעמה שיק, ריאיון בסרטו של ארי ליבסקר **סטאלגים** (2007); איריס מילנר, 'נשים וילדים בספרות השואה', **הנרטיבים של ספרות השואה**, תל אביב 2008, עמ' 77-113.

20 Laurence J. Silberstein, 'Others Within and Others Without: Rethinking Jewish Identity and Culture', in: Laurence J. Silberstein & Robert L. Cohn (eds.), *The Other in Jewish Thought and History*, New York 1994, pp. 1-34

דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

הזהות. בית אבי (הרברט קליין, 1947) הוא מלודרמה שמגוללת את סיפורו של דוד הלוי, ניצול שואה כבן 11 ששרד את ברגן בלזן ובא לארץ כדי לחפש את אביו ואת אמו שנעלמו בתקופת השואה. אתו באנייה מגיעה מרים, ניצולת שואה גם היא. באחד ממפגשיהם מעניקה מרים, דמות משנה, לנער דוד מסרק – 'הדבר היחידי שנתנו לי לשמור שם'. דוד תמה מדוע הרשו לה להשאיר ברשותה מסרק בשעה שאת שאר הנשים גילו, והיא רומזת במבט מעונה כי היו נשים ששערן לא גולח. בבואה לבקר את דוד בבית החולים היא מגלה לאברהם, הקיבוצניק המלווה את קליטתם בארץ, כי באושוויץ אולצה לעסוק בזנות. כהוכחה לכך היא מציגה לפניו ולפני המצלמה כתובת קעקע שמעידה על תפקידה במחנה. יוצרי הסרט ממהרים להסביר כי המקרה של מרים איננו חריג, ושמים בפיה את האמירה כי נשים רבות אחרות אולצו לעסוק בזנות, ומכיוון שלא יכלו לחיות עם המעשה, התאבדו לאחר המלחמה. כחלק מהדימוי האציל של אנשי הארץ, אברהם מבהיר לה מיד שהוא מוכן לסלוח לה ולקבל אותה למרות עברה. כך ממירים היוצרים את הגוונים האפורים של ימי השואה בחלוקה חותכת בין שחור ללבן ומתארים חלוקה דיכוטומית מוסרית מגדרית ברורה בין מי שמוטבעת בחותם חוסר המוסריות ובין המוסרי והאלטרואיסט.

נוסף על הפתרון הנחרץ לשאלה חסרת הפתרון מהו מוסר בזמן השואה, מוסיפים היוצרים לדמותה של מרים עוד אלמנט שיהפוך לסטראוטיפ קבוע בייצוגם של ניצולי השואה – חוסר יציבות נפשית. בשיחה עם אברהם שבה חושפת מרים את הפרטים על עברה, היא מודה גם בהרהורי התאבדות. מרים מוצגת כדמות נוגה, פסימית, מוטרדת תמיד, שמגלה תסמינים של בעיות נפשיות. באחד הערבים, בעת דיון שמתקיים בקיבוץ בנוגע לעלייה לקרקע של יישוב חדש, מרים מרגישה שהיא אינה רצויה בהתיישבות החדשה ושואלת את אחד הקיבוצניקים מדוע. הוא מסביר לה כי הבעיה טמונה בה: 'את גורמת לאנשים להרגיש שאת לא רוצה אותם'. משפט זה מעביר את קשיי ההתאקלמות של הניצול לאחריותו, ו'מנקה' את אנשי היישוב מאשמה. יתרה מזאת, הקולטים מוצגים כמי שמוכנים לקבל את מרים לשורותיהם, למרות עברה ואופן התנהגותה בהווה, ומאשרים לה ולדוד הסובל מרגסיה ומתנהג כתינוק להצטרף אליהם ליישוב החדש העולה על הקרקע.

בתהליך החניכה שהסרטים מתארים הגבר הניצול נהפך מאדם שבור נפשית וגופנית לאזרח פעיל מן השורה. בתהליך החניכה הנשי מיוחד מקום לנושא המיני – הנשים הניצולות עוברות בסרטים אלו תהליך 'היטהרות' (purification). בסוף הסרט מרים נהפכת מזונה לאמו המאמצת של דוד. הימנעות מתיאור היחסים האינטימיים הנקשרים בין מרים ובין אברהם מחזקת את הדימוי החדש והטהור שלה.<sup>21</sup>

21 נורית גרץ, מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים, תל אביב 2004, עמ' 38-9; רונית לנטיץ, 'לכבוש מחדש את טריטורית השתיקה', יואל רפל (עורך), זיכרון סמוי, זיכרון גלוי: תודעת השואה במדינת ישראל, תל אביב 1998, עמ' 169-196.

אנשי קק"ל, שמימנו את הסרט ולא רצו שייצור רושם של סרט תעמולה, החתימו את היוצרים על חוזה סודיות. יתרה מזאת, הם ביקשו לנטוע בצופים את הרושם שמדובר בתיעוד. לדוגמה, הכותרת הפותחת את הסרט מבהירה כי מדובר בתיעוד של המציאות:

מה שאתם רואים הוא המציאות עצמה [...] הסרט הזה מספר את סיפורה של פלסטינה ושל אנשיה [...] אנשי פלסטינה רק ביקשו שהסרט הזה יהיה נאמן לחייהם ואנו הבטחנו להם שנעביר את האמת הזו שהיא נצחית.

הצהרות מעין אלה, שפוזרו ביד רחבה, הפכו את הסרטים מטקסט שנכתב בידי תסריטאים לעדות אנתרופולוגית אותנטית על ניצולות השואה.

בשנות החמישים, לצד התמודדות עם הצלקות הנפשיות, השתלבו ניצולי השואה בתחומי העשייה בארץ: הצבא והתעשיות הביטחוניות, התעשייה, הבנקאות והמסחר, האמנות והתרבות, החינוך והמקצועות החופשיים, ורבים מהם הצטיינו ביזמה עצמית ובהישענות מזערית על מוסדות המדינה. מבחינת הזיכרון הלאומי לא ירדה השואה מסדר היום הלאומי, ובשנות החמישים נחקקו החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם (התשי"ז-1950), חוק זיכרון השואה והגבורה – יד ושם (התשי"ג-1953), חוק נכי המלחמה בנאצים (התשי"ד-1954) וחוק יום הזיכרון לשואה ולגבורה (התשי"ט-1959). יתרה מזאת, בשנות החמישים עמדו במרכז השיח הציבורי שני אירועים שקשורים בשואה: הוויכוח על השילומים מגרמניה (1951-1953) ומשפט גרינוולד (המוכר יותר בשם משפט קסטנר 1954-1968). ואולם החוקים והאירועים לא שינו את התודעה של הציבור הרחב בנוגע לשואה.<sup>22</sup>

דחיקת השואה והמשך התפיסה הבעייתית של ניצולי השואה בכלל וניצולות השואה בפרט באו לידי ביטוי בסרטים שהופקו בשנים אלו ומשחזרים את הסטראוטיפים השליליים שנקשרו בדמותה של ניצולת השואה.

הסרט קריה נאמנה (ג'וזף לייטס, 1952) מתאר קבוצת ילדים יתומים שבשנת 1947 מגיעים אל חוות הנוער בירושלים. מנהיג חבורת הילדים ניצולי השואה הוא מקס – נער כוחני ואלים שמביא עמו סממנים ניהיליסטיים, שלפי הסרט אפיינו את דרכיו בתקופת השואה ולאחריה באירופה. לצדו נמצאת אנה, נערה מתבגרת שבמהלך השואה ולאחריה למדה להשתמש באופן מניפולטיבי במיניותה.

הילדים מוצגים כמי שאינם מסכימים לעבוד את האדמה, דורשים תמורה כספית בעד עבודתם, משחקים בקלפים ומעשנים. אנה, מצדה, מפגינה התנהגות אינדיבידואליסטית משולבת במיניות. היא מסרבת ללבוש, כמו שאר הבנות, את בגדי החאקי הצנועים ולקלוע את שערה בצמה סולידית. היא ממשיכה להיאחו בבגדיה ה'סלונים' ואוספת את

22 בלה גוטמן, אבנר שלו וחנה יבלונקה (עורכים), אנחנו פה! ניצולי השואה במדינת ישראל, ירושלים 2008; אניטה שפירא, 'השואה: זיכרון פרטי וזיכרון ציבורי', יהודים חדשים יהודים ישנים, תל אביב 1997, עמ' 86-103.



דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

שערה בתסרוקת גבוהה, מפלרטטת עם סם המדריך, מביטה בו במבט חודר ומבטיחה לו שמערכת היחסים ביניהם תהיה 'נהדרת'. היא אף מספרת לחבריה ולצופים על שיטות הישרדות שלמדה: בעבר היא הכירה קצין גרמני 'עם עיניים כחולות מקסימות', והבינה, לדבריה, שאם היא בוהה לתוך עיניו, היא מקבלת את מבוקשה. בטיוּלם לירושלים היא מפזזת ברחבי העיר ומתבוננת בהערצה במבטה היוקד־פתייני של שחקנית הוליוודית שמוצגת בפוסטר שבתחתיתו כתוב 'My Way'. הסצנה הבאה מראה שאנה ציירה את העיניים היוקדות ותלתה אותן על קיר חדרו של סם המדריך, המביט בהן מזועזע.

האינדיבידואליזם המעורב במיניות של אנה מוצג כחטא כפול. בסרט בית אבי הוצגה מרים ניצולת השואה כמי שבעבר נאלצה לשמש כזונה, אבל בהווה הארץ-ישראלי התנהגותה צנועה. הסרט קריה נאמנה מחזק את הדימוי הבעייתי של ניצולת השואה המביאה עמה את דרכי ההתנהגות המינית הבוטה והמוחצנת אל ההווה הצינוני ומערערת את השלווה הפוריטנית. ואכן, מכיוון שהיא אינה משנה את דרכיה, היא נקראת לשיחה בחדרו של סם המדריך. הימצאותם של שניהם במרחב האינטימי מאפשרת לה לחזק את ניסיונותיה לפלרטט עמו בגסות, אבל הוא, סמל היושר והמוסר, קורא אותה לסדר. הוא מסביר לה כי היא נערה יפה מאוד, אבל היא אינה נותנת לעצמה הזדמנות. עליה להיות 'כמו כולן'. הוא מעניק לה מתנה סמלית – סרט לשער. כך הוא רומז לה לנטוש את דרכה האינדיבידואליסטית ('my way') ולהיכנס לתלם. ואכן לקראת סיום הסרט אנה ממירה את בגדיה בבגדי חאקי, קולעת את שערה לצמה, עובדת בחוות הנוער ואף משמשת אחראית על ציוד העזרה הראשונה (החשוב כל כך ערב מלחמת השחרור).

משפט אייכמן (1961) חשף בפני הציבור הרחב סיפורים אישיים של יותר ממאה ניצולים, סיפורים שהעמיקו את הידע על אודות השואה. לא עוד ידיעות כלליות על הרג של מיליונים, אלא תיאור החורבן האישי של עשרות עדים שעלו על הדוכן וחשפו לפני הקהל את השואה הפרטית שלהם. הרדיו והעיתונות הביאו את המשפט אל כל בית בישראל והשפיעו על תודעת השואה של הציבור כולו. כך למשל לאחר המשפט הרחיב משרד החינוך את היקף הלימודים על השואה לשש שעות, ובשנים 1966 ו-1967 יצאו המשלחות הראשונות של נוער יהודי לפולין. ליום השואה ניתן צביון אחיד, והנצחת השואה עלתה על סדר היום.<sup>23</sup>

ואולם בשנות השישים והשבעים הועלתה השואה על סדר היום הציבורי בזכות עוד אירועים: בתקופת ההמתנה לפני מלחמת ששת הימים חוו הישראלים חוויה קולקטיבית של חרדה קיומית ותחושות של חוסר אונים ואין מוצא, שעד אז זוהו עם השואה. במלחמת יום הכיפורים לוו ההלם וההפתעה שחווה הציבור הישראלי בפעם הראשונה בתמונות טלוויזיה שסדקו את דמות 'היהודי החדש' – תמונות של ישראלים בשבי, סצנות של חולשה והשפלה שעד אז נתפסו כנחלתם הבלעדית של יהודי הגולה בכלל ושל היהודים בשואה בפרט. גם המהפך של 1977 ועליית 'הליכוד' לשלטון השפיעו על

23 חנה יבלונקה, מדינת ישראל נגד אדולף אייכמן, ירושלים 2001.

תפיסת השואה: האליטה הישנה, שדחקה לשוליים את המזרחים ואת היהודים הגלותיים (בכללם ניצולי השואה), התחלפה במנהיג ובשלטון שנתנו לגיטימציה לתרבותם.<sup>24</sup> אבל הסרטים העלילתיים שהופקו באותן שנים מעידים כי הזיכרון הקולקטיבי הישראלי עדיין לא השתחרר מהתפיסות השליליות בנוגע לניצולות השואה. הסרט חולות לוחטים (רפי נוסבאום, 1960) קושר בין ניצולת שואה ובין מיניות הרסנית. דינה, ניצולת השואה, מצטיירת כאישה הקטלנית (פאם פאטאל) שגוררת ארבעה גברים אל מותם במסע לפטרה בעקבות חברה שנתר שם פצוע ובידו מגילות גנוזות יקרות ערך. הסרט מפנה אצבע מאשימה כלפיה ומציג אותה כמניפוליטיבית, כמי שמשתמשת במיניותה להשיג את יעדיה, וכאחראית הישירה לאבדן חייהם של הגברים. דינה גרה בתל אביב וחוזרת לקיבוץ כדי לגייס את דוד, בן זוגה לשעבר. היא לבושה בהידור ומאופרת, וחברי המשק מביטים בה מיד בעין עקומה. המחנך שלה לשעבר מסביר כי היא ניצולת שואה וסבלה רבות לפני שהגיעה לקיבוץ. כלומר, כמו בקריה נאמנה, ההפקרות המינית של ההווה נקשרת באופן ברור לאירועי העבר. חברות המשק אינן ממהרות לאמץ את ההסבר וטוענות שגם חנה, בת זוגו העכשווית של דוד, היא ניצולת שואה, ובכל זאת היא צנועה ומסורה לקיבוץ. לכאורה הסרט מעמת בין שתי תדמויות של ניצולות השואה, אבל חנה היא דמות שולית שזוכה לזמן מסך מועט, ואילו דינה משתלטת על הסרט ועל המסך ודמותה דומיננטית הרבה יותר. היא מצליחה לפתות את דוד לצאת עמה, וכך מנטרלת את ניצולת השואה 'הטובה' מהשפעתה.<sup>25</sup> הסרט הוא הלך בשדות (יוסף מילוא, 1967)<sup>26</sup> מתאר את סיפורו של אורי כהנא, שבשנת 1947 חוזר לקיבוץ, לאחר לימודים בבית הספר החקלאי 'כדורי', ומנסה להשתלב בחיי העבודה ולחדש את הקשר עם הוריו. לאחר מכן הוא מתגייס לפלמ"ח ונהרג במבצע. במרכז הסרט עומד הצבר – התלבטויותיו וניסיונותיו למצוא את דרכו בחיים. מיקה ניצולת השואה, שעמה יש לאורי רומן, היא דמות משנית. עם הגיעו לקיבוץ אורי מאזין מחוץ לחלון לשיחתה עם הרופאה, שממנה עולה כי היא מבקשת להסתיר את שעבר עליה בטהרן. מאוחר יותר נרמז כי היא נאלצה לעבור שם הפלה. בדומה לקריה נאמנה, הניצולה מוצגת לא רק כבעלת עבר מוכתם, אלא כמי שמשתמשת במיניותה בהווה. בניגוד לנשות הקיבוץ החסודות, מיקה מוצגת כנערה פתיינית, שמפלרטטת עם נערי הקבוצה ועם אורי. במערכת היחסים עם אורי מיקה היא זו שפונה אליו, יוזמת את המפגשים הראשונים ונעתרת עד מהרה למפגש מיני. כמו בבית אבי, למרות עברה המיני המפוקפק, אורי מעוניין בכל זאת להקים עמה משפחה, והיא הופכת מבחורה זנותית לאם. האפילוג של הסרט, המתאר בקצרה את 1967, מגלה כי בנה לחם בגבורה במלחמת ששת הימים. כלומר, מיקה ניצולת השואה נהפכה לרחם לאומי, וכך בעצם טיהרה את עצמה.

24 שפירא, 'השואה' (לעיל הערה 22), עמ' 86-103.

25 משה צימרמן, אל תגעו לי בשואה, חיפה 2002.

26 עיבוד לספרו של משה שמיר, הוא הלך בשדות, תל אביב 1947.

דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

בשנות השמונים חדלה השואה מלהיות אירוע רחוק מן העבר ונהפכה לנוכחות קיימת בזיכרון הקולקטיבי היום-יומי. בשנים אלו נעשה השואה נושא חובה בבתי הספר התיכוניים ובבחינת הבגרות, החלו להתפרסם ספרי עדות רבים של ניצולי שואה שתיארו בגוף ראשון את חייהם, ובני הדור השני שבגרו החלו להיכנס למעגל היצירה ותיארו את חוויותיהם במגוון תחומי האמנות. נוסף על כך הכניס מנחם בגין את השואה לרטוריקה הפוליטית היום-יומית שלו, בשל ההקבלה שיצר בין ערבים לנאצים ובעיקר בין היטלר ובין ערפאת.<sup>27</sup> הקולנוע העלילתי מעיד על שינוי חלקי בזיכרון הקולקטיבי של סיפור המפגש בין הוותיקים ובין הניצולים, שלא שינה את התדמית השלילית שדבקה בהם. רבים מהסרטים בשנים אלו חוזרים אל שנות המעבר מיישוב למדינה או אל שנותיה הראשונות של המדינה כדי לספר את סיפור המפגש בין הניצולים לוותיקים באופן שונה במקצת. בניגוד לסרטי שנות הארבעים והחמישים, סרטים אלה מציגים את החברה הישראלית כחברה קשה, אטומה, שפוגעת בניצולי השואה. הם שוברים את תהליך החניכה ומציגים תסריט מעגלי שבו ניצולי השואה אינם משתלבים בחברה הישראלית, ובסופו של דבר נותרים במקום דומה לזה שהיו בו בתחילת הסרט. בסרטים אלה המבט המופנה אל הניצולים אמנם אמפתי, ואילו המבט המופנה אל החברה הקולטת ביקורתי, אבל ניצולי השואה עדיין מוצגים כחלכאים ונדכאים. במסגרת ייצוגים אלו חוזרים ועולים הסטראוטיפים השליליים שנקשרו בדמותה של ניצולת השואה. המחקר מגלה כי רצונם של יוצרי הסרטים להתנגח עם החברה הקולטת – רצון שפוגע בסופו של דבר בדימוי של ניצולת השואה – משפיע עליהם לשוב ולשחזר סטראוטיפים נשיים שליליים.

הסרט **תל אביב-ברלין** (ציפי טרופה, 1987) עוקב אחר בנימין אוקשטיין, ניצול שואה שמתקשה להתאקלם בארץ. הוא נושא לאישה את לאה הישראלית (רבקה נוימן) ונולדת להם בת, אבל הוא אינו מתערה בישראל, אלא מתרפק על תרבותו הגרמנית. יום אחד הוא פוגש את גוסטי ששכלה באושוויץ את בעלה ואת בתה. הם מתאהבים, והוא עוזב את הבית ועובר לגור איתה, אך לבסוף היא קוטעת את מערכת היחסים שביניהם. הסרט עוקב אחר התפתחות מערכת היחסים לצד תיאור המעקבים שהוא מנהל אחר נפח ושמם יעקב מילר, שאותו הוא מזהה כקאפו שלו באושוויץ.

הסרט נפתח בשנת 1943. בנימין מגיע לארץ ישראל לאחר שברח מאושוויץ ומוצא מקלט זמני בספק מעון לעולים ספק בית מרפא. בסצנה הראשונה של הסרט נראית ניצולת שואה אחוזת טירוף שמצמידה סכין לצווארו ומאיימת להרוג אותו אם ילדיה לא יוחזרו אליה. בנימין ולאה, שעובדת כאחות בבית המרפא, מצליחים להרגיע אותה. זו הסצנה היחידה שבה ניצולת השואה חסרת השם והזהות הזאת מופיעה. אין לה שום תפקיד בסרט, היא אינה מקדמת את העלילה ואינה שייכת לחייו של בנימין. תפקידה לתמצת בשטחיות את דימוי ניצולת השואה חולת הנפש, שמופיע בהרחבה בסרטים רבים.

27 תום שגב, המיליון השביעי: הישראלים והשואה, ירושלים 1991; שפירא, 'השואה', לעיל הערה 22, עמ' 86-103.

בבית הקפה שבנימין נוהג לבלות בו הוא פוגש את גוסטי, ניצולת אושוויץ, ומתיידד עמה. כאשר הוא מוזמן לביתה, למשחק קלפים עם חברותיה, נחשפת הדרך שבה שרדו באושוויץ – אחת מחברותיה של גוסטי, ניצולת שואה נטולת שם וזהות, מנסה לשחק עם בנימין משחקי פיתוי שלמדה לדבריה במחנה. היא מתחילה לפתוח כפתורים בחולצתה, מפלרטטת עמו במבטים חושניים, ואז נשברת וצועקת שזה מה שלימדו אותה לעשות בתור נערה במחנה. הסצנה לא רק חוזרת על הדימוי של הניצולה כמי שנאלצה לזנות, אלא מרחיבה את הסטראוטיפ ומראה כי האישיות מן העבר זולגת להווה – הניצולה אינה מסוגלת להפריד בין העולמות ומביאה אל ישראל את אישיותה הזנותית. מה שנכפה עליה בעבר נעשה בהווה חלק בלתי נפרד מאישיותה. חיבור שלילי זה מופיע בגוון אחר בדמותה של גוסטי – ניצולת השואה שזנתה בעבר היא בהווה הורסת משפחות – בנימין עוזב את ביתו ועובר לגור עמה.

האנטיזה של גוסטי היא אשתו החוקית של בנימין, לאה, שהגיעה לארץ ישראל לפני המלחמה. בעיצוב דמותן ניכרת ההתנגשות בין שני סטראוטיפים נשיים: הזונה והאם. לאה מוצגת כאישה חמה, אסרטיבית, פעלתנית, מי שמטפלת בבעלה ובבתה ומנסה לשמור בכל כוחה על שלמות המשפחה. העיצוב החיובי של דמותה מחזק את האלמנטים השליליים בדמותה של גוסטי. גוסטי נפרדת מבנימין לקראת סוף הסרט לא משום שהיא מתפכחת ומבינה כי עשתה טעות בהפרידה בין בנימין למשפחתו. היא מבקשת ממנו לעזוב בשל צרכיה שלה עצמה – היא מעוניינת לשכוח את העבר, בניגוד לבנימין שדבק בו. לפיכך גם חזרתו של בנימין לאשתו אינה משקמת את תדמיתה השלילית. נוסף על עברה המיני היא מוצגת כסרט כאישה אגואיסטית, תועלתנית, ליילת מחריבה והורסת. המבקרים לא יצאו נגד הייצוג הסטראוטיפי של ניצולת השואה, והיו אף שטענו כי הסרט מביא את הלכי הנפש של ניצולי השואה 'בכנות וביושר וזה מרנין'.<sup>28</sup> הממסד תמך ותומך בהנחלת דימוי זה לדורות הבאים, ומשרד החינוך המליץ על הסרט להקרנה לפני תלמידי תיכון כרקע לדיון בנושא השואה וניצוליה.<sup>29</sup>

**אלכס חולה אהבה** (בועז דוידזון, 1986) הוא סיפור התבגרות קומי-נוסטלגי על רקע תקופת הצנע בישראל בשנות החמישים. גיבור הסרט הוא אלכס בן ה-13 העומד לפני טקס הבר מצווה שלו. לבית המשפחה מגיעה לולה, בת דודתו מפולין, שמחפשת בישראל אחר טאדק, אהובה שנעלם בזמן מלחמת העולם השנייה. אלכס מתאהב בה, והיא מעניקה לו את החוויה המינית הראשונה. חוקרת הקולנוע לורה מלווי (Laura Mulvey) הגדירה את המבט הקולנועי כ'מבט חודר' גברי. לדעתה, במשחק התפקידים הקולנועי עומד הגבר המתבונן, המציץ, הפעיל, אל מול האישה הסבילה, המעוצבת בהתאם לפנטזיה הגברית, משמשת אובייקט מיני, ודמותה מעוצבת כדי ליצור השפעה ארוטית. לאישה אין קיום בזכות עצמה, אלא רק בזכות התלות שלה בגבר. לולה היא

28 גדעון פרי, 'מבט רגיש במהגרים', כל העיר, 21.1.1988.

29 יעל ישראל, 'מולדת שירקה בפנים', על המשמר, 21.1.1988.

דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

דמות שטוחה. לא נאמר מה שם משפחתה, מנין הגיעה וכיצד שרדה את השואה. דמותה מתמצה בהוויה מינית סקסית. היא מוצגת כאובייקט מיני – בגדיה שקופים ושערה מתבדר ברוח – בסצנות שמצולמות מנקודת התצפית (point of view) של אלכס המתבגר החושק בה. נקודת תצפית זו של המצלמה הופכת את לולה לדמות שמפלטת גם עם הצופים. הפיכתה לאובייקט מיני מתעצמת כאשר היא אוספת אל מיטתה את אלכס ובזרועותיה הוא מאבד את בתוליו.

**ארץ חדשה** (אורנה בן-דור, 1994) עוסק בניסיונות ההתערות של שני אחים צעירים, יאן ואנה, שמגיעים מפולין למעברה בישראל של ראשית שנות החמישים ומחפשים אחר אמם. הסרט מבקר קשות את הממסד הקולט ומאשים אותו ביחס קשה ואכזרי לניצולים אך בו בזמן חוזר על סטראוטיפים ישנים. כך למשל הרופא במעברה מתייחס בזלזול לדלקת הריאות של אנה ובהזדמנות מסביר לאחות, בנוכחות הניצולות המטופלות, שהיהודיות בשואה שרדו כי שימשו כזונות. אמירה זו גורמת לרוזה הניצולה לחרוך את המספר שחקוק על ידה במגהץ לווהט. כך מצד אחד היוצרת מותחת ביקורת על הסטראוטיפ המיני השלילי הנקשר בניצולת השואה, ומן הצד האחר היא מחזקת אותו דרך דמותה של מריושקה, פולנייה ששכבה בזמן השואה עם קצין נאצי כדי להציל את פנחס, בעלה היהודי. בהווה פנחס חולה, וברדוגו הסרסור, המנהל את המעברה בפועל, דורש ממנה לשכב עמו תמורת תרופה לבעלה. היא מגיעה אל צריפו כדי לעשות זאת, אך ברגע האחרון נשברת ומתחרטת. ברדוגו, בפרץ של נדיבות, נותן לה את התרופה בכל זאת, אך בחזרתה היא מגלה כי בעלה שמע על הליכתה לצריף, הבין את ההשלכות והתאבד.

הסרט חוזר גם על הדימוי של ניצולת השואה פגועת הנפש דרך דמותה של אנה שמסרבת לדבר ולהתקלח, ממעטת לדבר ולתקשר עם הסביבה, ממשיכה לגנוב ולהחביא אוכל ועושה את צרכיה ללא שליטה. היא חיה בפנטזיה ומדמיינת כי לדובי, שאליו היא צמודה, יש כוחות אנושיים.

### הגלות מהנפש והגלות מהאימהות

מישל פוקו מתאר את השימוש בהגדרה של נפש בריאה אל מול הגדרתה של מחלת נפש כסוג של מנגנון שליטה חברתית. לדבריו, החלוקה בין שפוי למשוגע היא הכוח להטביע על אדם אות קין של 'אחרות', ולהרחיק אותו ממסגרת השיח הרציונלי. זו דרך להוציא את ה'אחר' מחוץ לתחום וליצור שיח שבו המשוגע חדל להיות דובר בעל זכויות.<sup>30</sup> סרטים רבים מציגים את ניצולת השואה כחולת נפש שאינה יכולה לתפקד בחברה. תיאור זה מופיע גם ברוב הסרטים העוסקים בגברים ניצולי שואה, אבל לנשים ניצולות השואה נוסף עוד סממן שלילי שמציב אותן שוב בעמדת ה'אחר' של ה'אחר': הסרטים

30 מישל פוקו, תולדות השגעון בעידן התבונה, ירושלים 1992.

משליכים את בעיותיהן הנפשיות על דמותן כאימהות. ברוב הסרטים הללו מהותה של הניצולה מסתכמת באימהות.<sup>31</sup> היא אינה עובדת ואת רוב זמנה מבלה במרחב המצומצם של הבית. ואולם הסרטים לא רק שאינם חותרים תחת המשוואה ולפיה נשיות מסתכמת באימהות, אלא הם אינם מאפשרים לניצולה לקיים כהלכה גם את התפקיד המסורתי/ סטראוטיפי הזה. סרטים אלו בעצם מציגים את דמותה של ניצולת השואה ככישלון כפול: היא אינה מסוגלת לתפקד בחברה הכללית ואינה מסוגלת לתפקד כאם. היא מוצגת, פעמים רבות, כאם דומיננטית משתקת ומסרסת שמאמללת את חיי ילדיה. סטראוטיפ זה, כמו נושא המיניות, הופיע בקולנוע בעשורים הראשונים לאחר השואה ומלווה את דמות הניצולה עד ימינו.

הסרט **יונתן וטלי** (הנרי שניידר, 1953) מספר על אם ניצולת שואה שאושפזה לאחר המלחמה לשש שנים בבית חולים לחולי נפש. בישראל היא מגלה כי את שני ילדיה אימצה משפחה באחד הקיבוצים בעמק יזרעאל, ולאחר התלבטויות היא מחליטה לוותר עליהם כדי שלא לפגוע בהפיכתם לישראלים לכל דבר. האם הניצולה אינה זוכה לספר את סיפורה. את מעט המשפטים הקצרים על עברה הצופים שומעים מחברת קיבוץ שבפתיחת הסרט פונה למצלמה ומספרת על קורותיה של האם הביולוגית. מדבריה עולה נימה של גניפה באם השבה ומופיעה בחיי ילדיה ומבלבלת אותם. סצנה זו יוצרת חלוקה הייררכית פנים-מגדרית בין הישראלית הוותיקה ובין ניצולת השואה.

המרכז 'הנורמלי', כמו שטען פוקו, מבקש לשמור על הרחקה, ואכן גם לאחר שחרורה מבית החולים לחולי נפש, האם המאמצת מבקשת מהאם הביולוגית לעזוב ומסבירה לה כי בקיבוץ עתידם של הילדים מובטח. האם הביולוגית אכן עוזבת ולבנה יונתן מסבירה שהיא עוזבת כדי לעבוד – כך תוכל בעתיד לתת להם בית חם – אך בעצם לא נראה שהיא עומדת לחזור.

הצגת הוויתור כהחלטה של האם הביולוגית היא תכסיס תסריטי ידוע שבמשך השנים השתמשו בו רבות בקולנוע הישראלי – יוצרים בני הארץ שמו בפי הדמויות הבדיוניות של הניצולים את תפיסותיהם שלהם. בסרטים אלה הניצולים מעידים על עצמם, בבחינת נחתום המעיד על עיסתו, שהם חולים, בעייתיים ואינם יכולים לחיות במשפחה, וכך נוצרת חלוקה בין הורות ישראלית ראויה ובין אימהות גלותית פגומה.

הסרט **רובה חוליות** (אילן מושינזון, 1979) חוזר אל שנת 1950 כדי לתאר מאבק בין שתי חבורות ילדים בשכונה: קבוצתו של עדי אל מול קבוצתו של יוני שרייבר. הילדים, הגדלים על מיתוסים הרואיים ממלחמת תש"ח, חיים ונושמים את הצבא ומתייחסים לחבורותיהם כאל פלוגות צבאיות. כאשר המאבקים בין הקבוצות מחריפים, יוני נאבק בעדי ויורה בו ברובה חוליות. פצוע מן התגרה ומזועזע מהמעשה שעשה

31 להרחבה בנוגע לתפיסת האימהות בהגות הפמיניסטית ובעיקר על שעתוק האימהות בחברה ממוגדרת ראו אריאלה פרידמן, 'אימהות בראי התיאוריה', בתוך: ניצה ינאי, תמר אללור, אורלי לובין וחנה נווה (עורכות), **דרכים לחשיבה פמיניסטית**, רעננה 2007.

דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

הוא בורח אל חוף הים, שם הוא לומד להסתכל קצת אחרת על 'פלשתינה המשוגעת', ניצולת השואה שנהג להתעלל בה יחד עם חבריו, ומבין את הסכנה הטמונה באלימות. ברבים מהסרטים משנות הארבעים ועד שנות השישים היו ניצולי השואה אובייקט של האתוס הציוני. הסרטים העדיפו את הלאומי על הפרטי, ותהליך השינוי של ניצולי השואה היה סמל למעבר הלאומי משואה לתקומה. משנות השבעים ואילך הסרטים ממשיכים לשמר את ניצולי השואה כאובייקט של האתוס הציוני, אבל הפעם משתמשים בדמותם למטרה הפוכה. בעזרת דמותה של פלשתינה הבמאי מבקר את המיליטריזם הישראלי המחלחל מדור ההורים לדור הבנים בראשית ימי המדינה, אך שינוי זה בתיאור היחסים בין ותיקים לעולים אינו משנה את אופן הייצוג של ניצולת השואה.

פלשתינה ניצולת השואה היא חולת נפש שחיה בשולי החברה. בסרט אין מוזכר שמה האמתי, מוצאה וסיפור חייה. היא אינה מדברת דברי טעם, אלא נושאת אל האופק מונולוגים ציוניים הזויים שבהם היא מבטיחה לעצמה ולשומעיה כי 'כולם יבואו'. היא אינה עוברת תהליך של שינוי או שיקום (ואפילו חלקי), אלא מסיימת את הסרט כמו שהתחילה אותו – בחיי עוני עלובים על שפת הים. שערה סתור ועיניה זגוגיות, היא נעה ללא מטרה על קו המים, פורשת ידיה לשמים ומחכה לקרוביה שלעולם לא יגיעו.

התמונות שתלויות על קירות צריף מגוריה אמנם מתארות משפחה שאיננה, אבל הסיפור המשפחתי אינו קורם עור וגידים. שאלותיו של יוני, שמגיע אל הצריף שלה לאחר שפצע את עדי ('מי זה? ומי זו? אלה הילדים שלך?') נתקלות בשתיקה רועמת. פלשתינה אמנם מגלה לשניות קצרות את הצד האימהי באישיותה ומלטפת את יוני הפצוע, אבל גם האופציה האימהית זמנית בלבד: בסיום הסרט יוני נוטש את הצריף שלה ובמקביל מתנער גם מחבורתו. את הסרט הוא מסיים כאשר הוא ניצב על צוק גבוה ומשקיף משם על שני העולמות שבחר להשאיר מאחור: עולמה של פלשתינה ועולמם של חבריו, הנקבצים על חוף הים.

כמה סרטים בשנים אלו עוסקים במערכת היחסים בין אימהות ניצולות שואה ובין בנותיהן ומעלים את הנושא של מערכת היחסים בין הדור הראשון לבני הדור השני ואת ההעברה הבין-דורית של טראומת השואה. במחקר רווחת כיום הדעה כי ההשתייכות הביוגרפית למשפחה שראשיה ניצולי שואה מתאפיינת בדינמיקה ייחודית של יחסים בין ההורים לילדיהם, אבל עם זאת קונפליקטים אלה אינם בהכרח יוצרים בעיות נפשיות בקרב צאצאי הניצולים. יש מטפלים שאף מתנגדים למושג 'סתמונת הדור השני' וטוענים כי התסמינים המיוחסים להם אופייניים גם למשפחות מטופלות אחרות.<sup>32</sup> הם מציעים אפוא לבחון מחדש את השימוש בהגדרה כוללנית זו, שמיוחסת לאוכלוסייה גדולה ומגוונת. ואולם למרות הסתייגויות אלה, יש הטוענים כי מעבר לשונות בין בני אדם שגדלו בבתים שונים, במערכים משפחתיים נפרדים ובסביבות חברתיות וכלכליות שונות, לילדים אלה יש

32 למשל דן בר-און, הפסיכולוגיה של השואה, תל אביב 2006.

מכנה משותף בכל הנוגע לדינמיקת היחסים עם ההורים ולנוכחותה של הטראומה בחייהם.<sup>33</sup> בכל הנוגע לבנות הדור השני, הסרטים העוסקים בנושא נעים בין ייצוג מורכב לייצוג שטחי. ואולם בכל הנוגע לבנות הדור הראשון, הסרטים מציגים תמימות דעים באשר למחלות הנפש ולאימהות הפגומה.

הקיץ של אביה (אלי כהן, 1988) מתמקד במערכת היחסים בין ילדה בת עשר ובין אמה ניצולת השואה בישראל בשנת 1951. אביה מנסה לגשש את דרכה אל אמה הניה, שנכנסת ויוצאת מבתי חולים לחולי נפש, ובד בבד לתהות על קנקנו של אביה שאותו לא פגשה מעולם. בניגוד לסרטים שעסקו בניצולי שואה עד שנות השמונים, סרט זה מציב במרכזו נשים ומתאר מערכות יחסים בתוך עולם נשי שבו הגברים הם בשוליים. ואולם היפוך מגדרי חשוב זה אינו משנה את דמותה של ניצולת השואה.

בראשית הסרט, כשהניה משתחררת במפתיע מבית החולים לחולי נפש ומגיעה לפנימייה, היא משתקת את אביה. הילדה, שמופיעה בתפקיד ראשי בהצגת הסיום, אינה מסוגלת להוציא הגה מפיה ומסולקת מהבמה בבושת פנים. הניה אורבת לה מאחורי הקלעים, מרעימה בקולה על 'הבושות שהיא עושה', ולאחר שהיא מגלה בשערותיה כינים, היא מחליטה להוציא אותה מהפנימייה כי לא ייתכן שלילדה יהיו כינים 'כמו במחנה ריכוז'. הסצנות מציגות חוסר תקשורת מוחלט בין אביה לאמה: הניה צועקת ואביה שותקת, הניה נמצאת בקדמת הפריים (foreground) ואביה ברקע (background), הניה רצה בראש השביל בדרך לתחנת האוטובוס ואביה נשרכת אחריה. אביה מנסה להתקרב לאמה, אבל היא טוענת 'לא צריך קרוב. יש מספיק מקום' ומרחיקה אותה.

עם הגיען לביתן הממוקם בקצה המושבה, הניה מושיבה את אביה בכוח על כיסא בחדר קטן וגוזרת את שערותיה בפראות. השילוב של אביה הממורת בבכי אל מול השתיקה הקשוחה של אמה, פיה הקמוץ, המבט המטורף בעיניה, הזווית הנמוכה של הצילום המעצימה את דמותה המאיימת, תנועות המספריים המהירות הגוזלות מאביה את נשיותה במעשה של סירוס, התאורה הקונטרסטית והמנורה המיטלטלת מעל הראש בחדר החשוך – כל אלה מעלים בדמיון חדר חקירות ועינויים והופכים את הניה לדמות דמונית. לאחר שהיא מסיימת, היא מכסה את המראה ומנחמת את אביה, אבל מעשים אלה אינם מוחים את הרושם הקודם. אביה נאלצת להסתובב במושב בשער קצר ולספוג הערות מלגלות מהילדים.

הדיון בניצולת השואה ובתה משמש למתיחת ביקורת חריפה על החברה הקולטת ולפירוק הסיפור הציוני שלפיו ניצולי השואה התקבלו בארץ במאור פנים. הניה ואביה חיות במושבה עלומת שם, שהופכת למייצגת של ישראל הקולטת. ביתן, הממוקם בקצה המושבה, מבטא הדרה גאוגרפית וסמלית מן המרכז. המצלמה עוקבת פעמים אחדות בצילום מעין הציפור אחר השביל המחבר בין ביתן ובין המושבה, והצילום מדגיש את

33 איריס מילנר, קרעי עבר: ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני, תל אביב 2003.



דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

המרחק הרב בין שני העולמות: הניצולה מול הוותיקים, הכובסת מול המעמד הבינוני.<sup>34</sup> במהלך הסרט הניה ואביה מתקרבות, אבל מצבה הנפשי המידרדר והולך של האחרונה סוגר את הדלת על מערכת היחסים המתפתחת. ההידרדרות משתקפת בהצטמצמות המרחב. בסצנות הסיום הניה כבר אינה יוצאת החוצה, אלא נסגרת בבית. היא דורשת בתוקף מאביה להגיף את התריסים, צורחת, משתוללת, מנפצת צלחות, מנתקת מגע עם העולם בחוץ, פיזית ונפשית, ושוקעת בבית בהזיות של טירוף. בסוף הסרט האם והבת פונות לעולמות שונים: האם משתגעת ומאושפזת שוב, ואביה חוזרת לפנימייה.

יש לציין כי הסרט שווק כסרט אוטוביוגרפי – סיפור חייה של גילה אלמגור, וכך הוא נתפס עד היום בזיכרון הקולקטיבי הישראלי – אבל לאמתו של דבר אמה של אלמגור לא הייתה ניצולת שואה. אלמגור טוענת כי נוסף על הסיפור האישי, היא ביקשה לעסוק באטימותה של החברה הישראלית לניצולי השואה,<sup>35</sup> אבל גם כאן הרצון למתוח ביקורת על יחסה של החברה לניצולי השואה הביא לידי הרחבת הסטראוטיפים השליליים שנקשרו בניצולות דווקא.

סרט הטלוויזיה שם נרדף (ניצה גונן, 1989) עוסק ביום השנה למותה של מניה, אם המשפחה ניצולת השואה. בצוואתה ביקשה האם שבאותו יום יתכנסו כל בני המשפחה ועורך דינה יעניק להם חבילה שהשאירה. החבילה מתגלה כקלטת וידאו שבה האם, שכל חייה לא דיברה על השואה, מגוללת את קורותיה ואת הטרומה המלווה אותה ואת שיינקה חברתה. מתברר שכדי להשאיר את שיינקה בחיים באשוויץ, היא שכנעה אותה למסור את בנה התינוק לאישה מבוגרת ולהסתנן מקבוצת הנידונים לתאי הגזים, החוצה לקבוצת הבריאים שנשארו בחיים.

בדירה מתכנסים האב נחמן והילדים ימימה, שלמה המושבניק ואחיהם מיכה, המגיע במיוחד להקראת הצוואה מבוסטון, שם הוא כותב עבודה לשם קבלת תואר דוקטור על תנועות נוער ציוניות במלחמת העולם השנייה. במשפחה שהתכנסה לצפות בצוואה מתגלה מערכת יחסים טעונה ובעייתית בין האם הדומיננטית (זו שגם לאחר מותה ממשיכה 'להכתיב לכולם את התנאים', כמו שטוען מיכה) ובין ילדיה. בתחילת דבריה האם מציגה את דפוס השתיקה שליווה את חייה: היא מעולם לא דיברה מפני שרצתה 'ילדים שמחים'. ילדיה מחייכים במרירות. מסיפוריהם עולה דמות של אישה שתלטנית ומסרסת. ימימה מספרת שהאם עקבה אחריה לבית הספר היסודי ולמחנות עבודה בתיכון. הילדים לעגו לה והיא התביישה באימא שלה. גם מיכה התבייש כי היא 'רצה אחריי עם הכינור'. בניגוד להם, שלמה נוטר לה על התנהגותה המקפחת. לדבריו, היא שלחה אותו לפנימייה, וכשהיה חוזר לביתו נאלץ לישון במסדרון כי שיינקה, חברתה, ישנה במיטתו. מבטם של ילדיה של מניה על אמם המתה הוא מבט שופט ומתייג שמשחיר את דמותה של המתה. מהסרט עולה כי היא שדחפה את ימימה לנישואים

34 גרץ, מקהלה אחרת (לעיל הערה 21), עמ' 41-77.

35 עדית שמגר, 'הנצחון של אביה', מעריב, 15.8.1988.

בגיל 18 כי לא רצתה שתישאר לבדה (וכך נקשר כישלון הנישואים המוקדמים כל כך לאם). מחילופי ההאשמות בין שלמה ובין מיכה עולה כי האם לכאורה העדיפה את מיכה, המסודר והשקדן. היא פתחה למענו תכנית חיסכון בבנק, ולשלמה לא נתנה כסף ואף שלחה אותו לפנימייה. כשטיפל בה כשגססה ומיכה היה בחו"ל, אמרה לו 'תודה מיכה'. מיכה מגלה שהוא סיים את עבודת הדוקטור שלו כבר לפני שנתיים, אבל אפילו לא טרח לספר זאת לאמו, שממנה אותו ושזה היה חלום חייה. הוא מוצג כמי שמעוניין לברוח ממשפחתו רחוק ככל האפשר: הוא נשאר בבוסטון כשאמו גססה ואפילו אחר ללוויה. בקלטת מניה טוענת כי רק מי שאיבד משפחה מבין את חשיבותה, אבל מסר זה אינו נקלט במשפחה המסוכסכת, שלפי הסרט מניה פוררה במו ידיה. העובדה שמניה כבר אינה בין החיים ואינה יכולה להשיב להאשמות מקבעת שוב דימוי בעייתי והרסני של האם ניצולת השואה. נקודת האור היחידה בדמותה היא התנצלותה לפני שלמה: היא מודה לו בייחוד על העזרה בזמן הטיפולים ומבקשת ממנו שישגיח על שיינקה.

הייצוג של שיינקה, שהאימהות נגזלה ממנה, חוזר על הדימוי של ניצולת השואה חולת הנפש. שיינקה מתוארת כדמות שאינה מתפקדת. מבטה אטום, היא אינה מדברת ונוהגת לשוטט כסהרורית ברחובות, לעתים נעלמת, לעתים חוזרת.

הסרט **גולם במעגל** (ענר פרמינגר, 1993) מתמקד בדמותה של מיקי, פסנתרנית בת הדור השני לשואה שמנסה להיחלץ מאחיותה של אמה הניצולה, המתוארת כאם מסרסרת שיורדת לחייה של מיקי ופוגעת בניסיונותיה לבסס קשרים עם גברים. ניסיונה הראשון של מיקי להיחלץ מציפורניה של האם מתבטא בשכירת דירה לעצמה, אך גם שם היא אינה מצליחה ליצור לעצמה מרחב מנותק מאמה, שכן האם שולחת שוב ושוב את האב לבדוק אם וכיצד היא מסתדרת. באחת הפעמים אביה מטלפן ומספר לה שאמה התאשפזה. מוזכר כי פעמים רבות בעבר הובהלה האם לבית חולים, לא בשל בעיות גופניות, אלא בשל התמוטטות נפשית. בסרט נראה כי מחלתה של האם מחיה את מיקי. היא עולה לבמה באקדמיה למוזיקה ומנגנת בהצלחה רסיטל. הרסיטל מסמן את הצלחתה להשתחרר מכבלי האם ולבסס לעצמה זהות משלה. על ערש דווי ממשיכה האם לענות אותה ולוחשת לה 'את ילדה רעה'. בהמשך לייצוג זה, מותה של האם מוצג בסרט כנקודת אור בחייה של מיקי, שמשתחררת מעבדות ויוצאת לחופשי.<sup>36</sup>

**שישה מילון רסיסים** (ציפי טרופה, 2002) מתאר את ישראל בשלהי שנות השישים, ערב נחיתת האדם הראשון על הירח. מאיה היא בת להורים ניצולי שואה. רות האם, המסתגרת בבית ומטופלת בכדורי הרגעה, מעבירה את סיוטי השואה לבתה. מאיה מתחילה לראות בתל אביב של ההווה מראות מן השואה, מה שמקשה עליה לפתח קשר עם יונתן, בחור בן גילה. היא מתרחקת מחבריה ולבסוף מאושפזת במוסד לחולי נפש, שם היא עוברת תהליך טיפולי שעוזר לה להתמודד עם החרדות והסיוטים ולחזור בסופו של דבר לחברה.

36 מאיר שניצר, הקולנוע הישראלי: כל העובדות, כל העלילות, כל הבמאים וגם ביקורות, תל אביב 1994.

דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

אורלי לובין טוענת כי הקונצנזוס מעדיף אישה ביתית ומשפחתית על פני אשת קריירה, ואישה שקטה על פני אישה עצמאית.<sup>37</sup> רות משחזרת בדמותה תפיסות אלו. היא מפקדת לצאת מן הבית ומנהלת את חייה בין החדרים. אבל גם החיים בתוך המרחב המוגן אינם מרגיעים אותה. לעתים היא מאבדת שליטה ופורצת בצרחות היסטוריות, ולעתים היא מצמצמת גם את המרחב הזה. כך למשל בסצנת הפתיחה נשמעת צפירה (במהלך ניסוי צופרים). רות רצה למקלט האפל, נסגרת בפניה ומסרבת לצאת, למרות ניסיונותיה החוזרים ונשנים של מאיה להרגיע אותה. כמו בסרטי שנות הארבעים והחמישים, גם כאן הביקורת על הניצולים נשתלת בפי דמותה של רות הניצולה, וכך היא מחזקת את העדות בבחינת הנחתום המעיד על עיסתו. רות מתרה במאיה, בתה, לבל תסתובב ברחובות כי הם 'מלאים ניצולי שואה משוגעים', כהגדרתה. היא ממררת למאיה את החיים, משתלטת, דורשת ממנה להתלבש ולהתנהג כרצונה, וכשמצבה של מאיה מידרדר הולך, האם מסרבת להביט נכוחה ולקבל את העובדה כי לבתה יש בעיות פסיכיאטריות. כשמאיה מסתגרת בחדרה, בוהה באוויר ומתנדנדת קדימה ואחורה ללא מטרה, היא מציעה לה ללגום מרק עוף ולפתוח את החלון כדי לראות את היום היפה שבחוץ.

**שישה מליון רסיסים** מטפל בנושא הצלקות הנפשיות של ניצולות השואה וההעברה הבין-דורית באופן שטחי וחד-משמעי: האם מעבירה את השואה כמחלת נפש לבתה. אוטובוס צפוף נדמה למאיה כרכבת בקר שמובילה יהודים אל מותם, וגדר תיל על גג בתל אביב נהפכת בראשה לגדר תיל במחנה ריכוז. המצלמה חודרת לתודעתה ומציגה את המראות הניבטים לכאורה דרך עיניה. מאיה הופכת להעתק מוקצן של אמה, מסתגרת בחדרה בבית ומסרבת לצאת ולהתעמת עם העולם. גם ניסיון ההתאבדות שלה נקשר בשואה – מאיה אינה חותכת ורידים 'סתם'. המצלמה המתמקדת על ידה מגלה כי היא מנסה לחרוט בעורה מספר.

בבית החולים לחולי נפש מאושפזת גם אמו של יונתן, חברה של מאיה, אף היא ניצולת שואה. היא אינה זוכה לפנים או לשם, ואף אינה נראית בסרט. יונתן הוא שמספר למאיה על בעיותיה הנפשיות של אמו, שלבסוף מתאבדת. תפקידה בסרט הוא סטראוטיפי סמלי בלבד.

הסרט מדגיש את ההבדלים בין ביתה של מאיה ומערכת היחסים הבלתי נסבלת שלה עם האם ובין ביתה של חברתה הישראלית, שלה מערכת יחסים נפלאה עם אמה. אל מול מאיה המתעמתת עם אמה, שאינה מפגינה כלפיה חיבה, יורדת לחייה ומתפרצת לעתים בצרחות היסטוריות, מוצגים ביתה הרגוע של החברה ומערכת יחסים חמה ואוהבת בינה לבין אמה. כך שוב נוצרת חלוקה פנים-מגדרית בין האישה ניצולת השואה ובין האישה שאינה ניצולת שואה, המוצגת כסמל האולטימטיבי של האימהות.

הסרט מסתיים בשלושה סממנים אופטימיים: בסיום הסרט, לאחר סדרת טיפולים,

37 אורלי לובין, 'אשה במודל דו משמעתי', סינמטק, 74 (1994), עמ' 4-7.

מאיה משוחררת; אמה מגיעה עם אביה לקחת אותה מבית החולים, כלומר סוף־סוף היא העזה לצאת מהבית; וליד בית החולים מחכה לה יונתן, חברה. רות מרשה לה לנסוע אתו (כלומר, חווה התנתקות מסוימת ממנה), ויונתן מרכיב את מאיה על האופנוע אל האופק. אבל הסיום האופטימי נראה מלאכותי ולא אמין. השינויים המהירים שהבת והאם עוברות אינם הגיוניים, אינם מוסברים ולכן גם הסיום אינו משנה את התחושה הקשה שהסרט יוצר בנוגע לניצולת השואה ולאסון שהמיטה על בתה.

**מכתבים לאמריקה** (חנן פלד, 2006) מקשר בין מחלת נפש ובין אימהות מדומיינת בדמותה של רוז'קה ניצולת השואה. הסרט חוזר אל תל אביב של 1962. מוישה ולדמן, במקור מְרָדוּם שבפולין, ניצול שאיבד בשואה את אשתו רחצ'ה ואת בנו יענקל, מתחיל להאמין שבנו, שנשלח לאושוויץ במהלך המלחמה ומת במחנה, הצליח בדרך נס להימלט מהתופת, להגיע לארצות הברית והיום הוא ג'ק ולדמן, יועצו הצעיר, היהודי והמבריק של הנשיא קנדי. מצבו הנפשי הולך ומידרדר והוא עוזב את הבית ועובר לגור עם רוז'קה, ניצולה שואה ששכלה את משפחתה. מצבה הקטטוני של רוז'קה מרחיק אותו ממנה, ולבסוף הוא מבין כי הוא דבק בשיגיונות שווא וחוזר אל משפחתו.

**במכתבים מאמריקה** מאוגדים שני הסטראוטיפים הנפרדים שנקשרו בדמותן של ניצולות השואה (ניצולת השואה כמי שזנתה בשואה וניצולת השואה כחולת נפש) בדמות אחת – דמותה של רוז'קה. רוז'קה וחברתה חנה'לה הן נערות מועדונים מפוקפקות, ידידות 'מיניות' של פרויקה, חברו של מוישה, שמכיר בינן ובין מוישה למטרות מין זמין ומהיר. בעלה ובתה של רוז'קה נרצחו בשואה, והזדהותה עם מוישה גדולה. הזדהות זו באה לידי ביטוי בסמל שמלווה את דמותה – בחדרה יש אקווריום גדול. הדגים כבר מתו, אבל היא מקפידה לזרות אוכל לתוך המים. דמותה של רוז'קה מחזירה את ניצולת השואה אל הדימוי של הפאם פאטאל המפתה, הורסת המשפחות. בחייהם יחד מתגלה מצבה הנפשי הבעייתי. היא מדברת על ילדתה שנרצחה בשואה כאילו היא עמה בהווה של שנות השישים בתל אביב ('היום שורקה בבוקר קיבלה מכה וליטפתי אותה ושרתי לה'). היא בטוחה שהגסטפו עומד לדפוק על הדלת בכל רגע, והיא מוכנה למצב: מחכה עם אקדח מתחת לכר. מוישה, שחובר אליה בשעה שמצבו הנפשי מדורדר, מקבל בשלווה את סיפוריה על ילדתה. מערכת יחסים זאת, שנשענת על שיגעון ועל הזיות, מפרה ומחיה את שניהם וההוכחה – באקווריום כבר שטים דגים. אבל אפילו מוישה, שבתקופת היחסים עמה איבד קשר עם המציאות, מגדיר אותה 'משוגעת', וכשהיא מראה לו את האקדח, הוא נחרד. הוא מנסה להבהיר לה שהנאצים לא יבואו לישראל, אך היא מסרבת לקבל הנחה זו. הם רבים על האקדח, כדור נפלט מקנהו ופוגע באקווריום, והדגים שוב מתים. כשמוישה מתלונן בפני פרויקה שהוא סידר לו 'משוגעת', פרויקה מתוודה כי היא ניסתה לשים קץ לחייה כבר שלוש פעמים.

גם רבקה, אשתו של מוישה, היא ניצולת שואה. דמותה אינה מוצגת לפי אחד התייגים השליליים הקבועים, אך עם זאת דמותה משנית ושטחית, והיא מוצגת כדמות סבילה, רעיה ואם שמחכה בבית לבעלה עד שיחליט לחזור אליה ומקבלת אותו ללא כל

דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

שאלות. דחיקתה לשוליים והדיון המינורי בדמותה אינם מציבים אותה כחלופה מספקת לתדמית השלילית של רוז'קה וחברתה.

### יוצאי הדופן: הסרטים המתעמתים עם הסטראוטיפים הנשיים

במשך שישנים שנות קולנוע מצאתי רק שלושה סרטים שבהם לא מזכירים הסטראוטיפים שנותחו למעלה. בסרטים אלה ניצולת השואה פורצת מהתחום הביתי אל המרחב הציבורי ומהווה דמות מורכבת שנעה בין הטראומה של העבר ובין חייה החדשים בהווה.

**אשת הגיבור** (פיטר פריי, 1963) מתמקד ברחל, ניצולת שואה אלמנת מלחמה שחיה בקיבוץ. בעלה, שחילץ אותה ממחנות העקורים באירופה והביא אותה עמו אל הקיבוץ, נפל במלחמת תש"ח, ומאז מותו, כ-15 שנה, היא לא ידעה גבר אחר. בהווה היא מתחילה לפתח מערכת יחסים מהוססת עם ג'רי, מתנדב יהודי מקסיקני שמגיע לקיבוץ. זו הפעם הראשונה בקולנוע הישראלי (ואחת הפעמים היחידות) שבה ניצולת שואה אינה מוצגת כדמות סהרורית שחיה בשוליים, אלא כדמות שחיה במרכז החברה ומתמודדת עם חיים מלאים בהווה לצד זיכרונות העבר הרצופים בטרגדיה כפולה: עברה בשואה ומות בעלה. בניגוד לסרטים שנסקרו במאמר זה, הסרט אינו מציג אותה כבעלת תכונות בעייתיות שמאיימות על הסדר החברתי. להפך, כבר בפתיחת הסרט רחל היא מורה אהודה ואחראית, מקובלת ומחוזרת בקיבוץ. היא חיה חיי יום-יום שקטים ותורמת לקיבוץ ולמדינה בהוראת השפה העברית לעולים חדשים. העובדה שהיא מתוארת כדמות יציבה שתורמת לחברה אין פירושה, כמו בסיום רבים מהסרטים בשנים האלה, שתהליך החניכה שלה הושלם והיא שכחה את עברה. הזיכרונות ממטהאוזן נהפכים לסיטום שפוקדים אותה בלילה. המצלמה ממחישה את פריצת העבר להווה בדרך לא מסודרת בעזרת הבזקים של גדרות תיל וציורי ילדים מן הגטאות.

גם **מעבר לים** (ינקול גולדווסר, 1999) מתעמת עם התיוג המקובע של ניצולת השואה. הסרט מתאר משפחה של ניצולי שואה בישראל של שנות השישים הזוכה לביקור של חבר מן המחנות החי בקנדה. הביקור מעלה התלבטויות אם להישאר בארץ או להגר ממנה. מנחם ורוזה גרינברג מתוארים כזוג ניצולי שואה שמוצאים בדוחק את פרנסתם. רוזה מוצגת כדמות נורמטיבית, אם עובדת שמנסה להתקיים ולפרנס בכבוד את ילדיה. היא ובעלה אינם מייצגים שוליים חברתיים, אלא מעמד בינוני-נמוך בתל אביב המתפתחת. היא אינה תלושה או פסיבית, מנהלת עסק משפחתי ומנסה לשמור על שלום ילדיה.

**אביב 41'** (אורי ברבש, 2008) הוא קופרודוקציה ישראלית-פולנית. הסרט חוזר אל 1971 ומתאר את מסעה של קלרה פלאנק, צ'לנית אזרחית קנדה, הידועה בכל העולם, אל פולין כדי לחנוך אולם קונצרטים הקרוי על שמה. המסע לפולין הוא מסע אל זיכרונותיה מזמן השואה, והסרט עובר לסירוגין בין 1971 ובין 1941, אז נאלצו היא, בעלה ארתור וילדתה למצוא מסתור בעליית גג של אמיליה, איכרה פולנייה. בחווה התפתח רומן בין

ארתור לאמיליה ותוצאותיו היו הרסניות: קנאתה של אמיליה גרמה לה, לבסוף, לגרש את השלושה מהחווה. הם נתפסו על ידי הנאצים, ורק קלרה שרדה. בסרט זה הקישור בין שואה ובין מיניות לא נעשה ביד גסה כמו בסרטים הרבים שסקרתי במאמר ותיארו את ניצולות השואה כמי ששימשו כזונות. במשולש שנוצר בחווה בין שתי הנשים והגבר מוצג פיתוי הדדי, מצב סבוך מבחינה רגשית שמטשטש את הגבולות בין מנצל ומנוצל. מן הסרט עולה כי לא מדובר רק בסיפוק היצר המיני, אלא ברגשות הדדיים הכלואים במצב בלתי אפשרי שבו כולם יוצאים נפסדים. בהווה קלרה מוצגת כדמות מורכבת. היא הקימה משפחה חדשה (בסרט מסופר כי בעלה נפטר ובתה מלווה אותה במהלך המסע בפולין), והיא מוצאת את תעצומות הנפש לחזור למרחבים שבהם נגמרו חייה הקודמים ולהתעמת עם העבר. היא אינה מתמצה בדמות האם, אלא מתוארת כצ'לנית מהוללת המוזמנת לאולמות החשובים בעולם. הקמת המשפחה החדשה וביסוס החיים בקנדה אינם סוגרים את הדלת על העבר. במהלך המסע שבו קלרה נזכרת באירועי אביב 1941, מתגלה כי היא חיה את העבר בהווה. המאורעות נפרשים לפני כאלו אירעו אתמול, ובסצנות מסוימות דמותה בהווה נכנסת לפריים (frame) שבו מוצגת דמותה מן העבר. המסע אל זיכרונות העבר כרוך בתעוקה נפשית, אבל ייצוג המצוקה (בתה הרופאה מטפלת בה בעזרת כדורי הרגעה) נראה הגיוני במהלך התהליך הקשה, ואינו פוגע בדמותה המורכבת. הקונצרט, החותם את הסרט, מזכיר את ניצחונה על הנאצים לצד אזכור העובדה כי עצם המסע לא סתם את הגולל על העבר: המצלמה, הסוקרת דרך עיניה של קלרה את הקהל המאזין לה ב־1971, מגלה את כל הדמויות מעברה – בעלה, בנותיה, היא עצמה בצעירותה והפולנים שהכירה בשנים אלה. הכול יושבים ומקשיבים ברוב קשב ובהערצה לקונצרט הניצחון שלה.



לסיכום, מן המאמר עולה כי בניגוד לדימוי הקולנועי של האישה הישראלית שאינה ניצולת שואה, תדמיתן של ניצולות השואה לא השתנתה עם הזמן. הן נותרו קבוצה נפרדת בתוך קבוצת הנשים ובתוך קבוצת ניצולי השואה – ה'אחר' של ה'אחר' – ובמשך שישים שנה הן מתוארות בקולנוע הישראלי העלילתי בתיוג שלילי משולש: בחברה שמגדירה עצמה מוסרית מבחינה מינית הן מתוארות כפתיניות, מופקרות, הורסות משפחות, וכמי שנאלצו לזנות בתקופת השואה כדי לשרוד; בחברה שמגדירה עצמה נורמלית הן מתוארות כבעלות בעיות נפשיות; ובחברה שרואה באימהות את אחד מתפקידיה העיקריים של האישה הן מתוארות כאימהות לא כשירות. תיוג סטראוטיפי זה – שבראשיתו נשען על החלוקה בין 'היהודי החדש' ובין 'היהודי הגלותי' – מתאר גלות משולשת בהקשר הספציפי הנשי: מן המיניות הנורמטיבית, מן הנפש ומן התפקידים המסורתיים. תיוג זה חוצה גבולות מגדריים ומופיע ביצירות של גברים ונשים כאחד. החלוקה הבינרית, המציבה גבולות ברורים בין ניצולת השואה ובין החברה הישראלית

דימויה של ניצולת השואה בקולנוע העלילתי הישראלי

'הנורמטיבית', הופיעה בקולנוע בשלהי שנות הארבעים כחלק מצורך של חברה בהתהוות לסמן את גבולותיה. ואולם לאחר התמוססות הפן התעמולתי של הסרטים היא המשיכה ללוות את הקולנוע העלילתי הישראלי כחלק מתהליך של פירוק מיתוסים והפניית אצבע מאשימה כלפי החברה הישראלית הקולטת של ראשית ימי המדינה.

בהקשר זה יש לציין כי בקולנוע העולמי הנושא מוצג באופן הטרוגני. מצד אחד ניתן למצוא חזרה על סטראוטיפים בעייתיים בהקשר של ניצולות השואה כמו שיגעון (בחירתה של סופי, אלן ג' פקולה, 1982; שונאים סיפור אהבה, פול מזורסקי, 1989) וקישור בין שואה ובין מיניות (למשל המשכונאי, סידני לומט, 1968; שוער הלילה, ליליאנה קבאני, 1974; מוות באהבה, בעז יכין, 2008) ומן הצד האחר ניתן למצוא ייצוגים מורכבים יותר של דמויות 'נורמטיביות' של נשים יהודיות בשואה (כמו למשל רשימת שינדלר, סטיבן שפילברג, 1993; הפסנתרן, רומן פולנסקי, 2002; התנגדות, אדוארד זוויק, 2008).

השינויים שחלו בישראל בתפיסת השואה בכלל ובתפיסת האישה היהודייה בשואה ולאחריה בפרט,<sup>38</sup> השינויים שחלו בכל הנוגע לתפיסת מקומן של נשים בחברה ולייצוג המורכב של נשים שאינן ניצולות שואה בקולנוע הישראלי בעשורים האחרונים<sup>39</sup> (שהוא תוצר לוואי של שינויים חברתיים), חלפו על פני הייצוג של ניצולות השואה. הגבולות הראשוניים שקבע הקולנוע העלילתי בשנות הארבעים והחמישים ויצרו חלוקה בינרית בין שפיות לשיגעון, בין מיניות נורמטיבית למיניות סוטה, תפקידים מגדריים וחריגה מהם – כל אלה ממשיכים ללוות את דימויה של ניצולת השואה בקולנוע עד ימינו. תפיסת הגלות המשולשת שדרכה סומנה ניצולת השואה בקולנוע העלילתי של שנות הארבעים והחמישים משועתקת גם בעשורים האחרונים ואינה מפנה את מקומה למבט מורכב.

38 ראו למשל הספר שערכה אסתר הרצוג נשים ומשפחה בשואה (נתניה 2006) – אסופת מאמרים העוסקים במצוקותיה ובקשייה המיוחדים של האישה בשואה. המאמרים מתארים התמודדות בעולם שבו מצד אחד האישה חיוקה את תפקידיה הסטראוטיפיים הנשיים כרעה, אם, אחות רחמנייה או מבשלת, ומן הצד האחר בשל הרדיפות והשינויים שחלו במשפחות ובקהילות, מילאה פעמים רבות גם תפקידים גבריים של ראש משפחה, מבריחה ולוחמת. בספרה של איריס מילנר הנרטיבים של ספרות השואה (תל אביב 2008) בפרק 'נשים וילדים בספרות השואה' היא עומדת על החוויה הנשית בשואה כמו שזו משתקפת בספרות, ומגלה חולשה אך גם כוח, פגיעות יתר אבל גם יתרונות הישרדותיים, היצמדות למרחב הביתי הקורס אבל גם פריצה לטריטוריות גבריות של התנגדות פעילה.

39 בין הסרטים הרבים המציגים תפיסה מורכבת של נשים ושל נשיות והופקו משנות השמונים ואילך ניתן לציין את מעגלים של שישבת (עידית שחורי, 1980), לנה (איתן גרין, 1982), סיפורי תל אביב (אילת מנחמי, 1992), כנפיים שבורות (ניר ברגמן, 2001), אביבה אהובתי (שמי זרחין, 2006), האסונות של נינה (שבי גביוון, 2004) ושלוש אמהות (דינה צבי ריקליס, 2006).

## סרטים

- אביב 41', אורי ברבש, 2008.  
אלכס חולה אהבה, בועז דוידזון, 1986.  
ארץ חדשה, אורנה בן־דור, 1994.  
אשת הגיבור, פיטר פריי, 1963.  
בית אבי, הרברט קליין, 1947.  
גולם במעגל, ענר פרמינגר, 1993.  
דמעת הנחמה הגדולה, ג'וזף לייטס, 1947.  
הוא הלך בשדות, יוסף מילוא, 1967.  
הכלה, נדב לויתן, 1985.  
המרתף, נתן גרוס, 1962.  
הקפיץ של אביה, אלי כהן, 1988.  
חולות לוהטים, רפי נוסבאום, 1960.  
יונתן וטלי, הנרי שניידר, 1953.  
ילדי סטלין, נדב לויתן, 1987.  
מטאליק בלוז, דני נוקיו ורטה, 2004.  
מכתבים לאמריקה, חנן פלד, 2006.  
מעבר לים, ינקול גולדווסר, 1991.  
סודות משפחה, ניצה גונן, 1998.  
עיר האוהלים, אריה להולה, 1951.  
עץ הדומים תפוס, אלי כהן, 1995.  
קדמה, עמוס גיתאי, 2002.  
קריה נאמנה, ג'וזף לייטס, 1952.  
רובה חוליות, אילן מושינוזון, 1979.  
שם נרדף, ניצה גונן, 1989.  
ששה מיליון רסיסים, ציפי טרופה, 2002.  
תל אביב-ברלין, ציפי טרופה, 1987.