

הדירה: פירוק קדושת הבית הלאומי, הפרטי והזיכרון המקודש של השואה

ליאת שטיירלבני

בסרט **הדירה** (ארנון גולדפינגר, 2011) הבמאי חושף סודות משפחתיים לאחר מות סבו וסבתו, המחייבים אותו לבחון מחדש את קדושתם של הבית הלאומי והבית הפרטי, הן בישראל והן בגרמניה. מאמר זה יבחן את הדרך שבה הסרט מציג פרספקטיבה שונה ומפרק תפיסות מרכזיות בקולנוע ובתרבות הישראלית: הוא מפרק את קדושת הבית הלאומי האופיינית לקולנוע המוקדם שהדגיש את הקולקטיב בכך שהוא מתמקד במרחב האישי ובפרטי הוא מפרק את קדושת הבית הפרטי בפלישה לשני בתים – בישראל ובגרמניה, וגילוי סודות שהוסתרו והוצפנו מתחת לשנים של השתקה; והוא מפרק חלוקות דיכוטומיות שהתקבעו בתודעת השואה כמו החלוקה החותכת בין "כאן" ל"שם", "אנחנו" ו"הם".

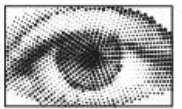
הקדמה

הקולנוע התייעודי הארץ ישראלי החל לעסוק בנושא השואה והשלכותיה עוד בשנת 1945. הסרטים התמקדו במעבר המוצלח ממוות לחיים בישראל ובבנייתו של הבית הלאומי כניצחון על הטראומה [למשל, **הדרך לחירות** (נורמן לוריא, 1946); **זרכנו לחיים** (ברוך דינר, 1958)]. בשנות השישים והשבעים החלו סרטים מעטים להציג דיון כללי בחיים באירופה שלפני המלחמה ובקורות היהודים תחת הנאציזם תוך זליגה בין הקולקטיבי לאישי: הסרטים עדיין הציגו סיפור קולקטיבי של מעבר מוצלח משואה לתקומה אך בפעם הראשונה גם נתנו מקום לקולות אישיים של הניצולים שהציגו עמדות שונות על אודות העבר וההווה [למשל, **עוף החול** (יגאל בורשטיין, 1972); והטרילוגיה של חיים גורי, הוגו ברגמן וז'אקו ארליך **הים האחרון** (1979), **המכה ה-81** (1984) ו**פני המרד** (1985)]. בקולנוע התייעודי משנות השמונים ואילך ניתן למצוא גל של סרטים המציבים את ניצולי השואה במרכז. סרטים אלו זונחים את התמה הלאומית ומתכנסים בפרטי, באישי. הם מקדישים זמן מסך רב לטראומה של היחיד וחודרים אל נבכי מערכות היחסים הטעונות בין ההורים לילדיהם [למשל, **בגלל המלחמה ההיא** (אורנה בך-דור, 1988); **הוגו, הוגו 2** (יאיר לב, 1989, 2008); **הבחירה והגורל** (ציפי רייבנבך, 1993)].¹ משלהי שנות התשעים הצטרפו בני הדור השלישי לעשייה התייעודית בנושא השואה.² היוצרים כיום פועלים בעת שדור הניצולים הולך ומזדקן וחלקם הלכו לעולמם, ולכן חלק מהסרטים הם מסע אל סודות של מי שנמצאים בדמדומי חייהם או שכבר אינם בין החיים [למשל, **היה שלום פטר שוורץ** (יעל ראובני, 2013); **הסודות של איידה** (אלון שוורץ, 2016); **האיש הנעלם: סיפורו של וילפריד ישראל** (יונתן ניר, 2017)]. סרטים

¹ נורית גרץ, **מקהלה אחרת: ניצולי שואה זרים ואחרים בספרות ובקולנוע הישראליים**, תל אביב ורעננה:

האוניברסיטה הפתוחה ועם עובד, 2004, עמ' 11–102; ליאת שטיירלבני, **שתי פנים במראה: ייצוג ניצולי השואה בקולנוע הישראלי**, ירושלים: מאגנס, 2009.

² סרטים אלו הם חלק ממהלך תרבותי מקיף של השתלבות בני הדור השלישי בהנצחת השואה והשפעתם על הזיכרון הקולקטיבי שלה. בעשורים האחרונים ניתן לראות את טביעות ידם של בני הדור השלישי בשדות תרבותיים שונים בישראל. באמנות, בטלוויזיה, בקולנוע הפרינג', בטקסים אלטרנטיביים ובספרות. ראו: ליאת שטיירלבני, **הזיכרון יזכור בשבילי: ייצוגי שואה בתרבות הפופולארית הישראלית**, תל אביב: רסלינג, 2014.



אלו בוחנים תפיסות שהשתרשו בזיכרון השואה ומפרקים תפיסות שהפכו עם השנים לאמיתות מקובעות.

מקום מול מרחב בזהותם של הַיְקִים

קורט וגרדה טוכלר עלו לישראל מגרמניה בשנת 1936 והתיישבו בדירה ברחוב גורדון בתל אביב וחיו בה עד לפטירתם. הסרט, שלכאורה מתמקד בסיפור משפחתי פרטי, למעשה משקף חוויות של דור שלם של יהודים שנאלצו להגר מגרמניה, מולדתם האהובה, מעולם לא נטמעו לחלוטין במרחב הלבנטיני שהגיעו אליו והמשיכו להתגעגע אל התרבות הגרמנית גם לאחר השואה. כ־60 אלף יהודים הגיעו לארץ ישראל מאז 1933 ועד פרוץ מלחמת העולם השנייה.³ אף שהם היוו כרבע מכלל היהודים שהגיעו לארץ ישראל בשנים 1933–1939, הנקראת במחקר הציוני "העלייה החמישית", מכונה עלייה זו בשם "עליית הַיְקִים", על שם הדרך שבה יוצאי גרמניה הטביעו את רישומם על היישוב הארץ ישראלי בכלכלה, במסחר, בתעשייה, בהשכלה הגבוהה, בארכיטקטורה, במשפט, בבנקאות, בתרבות ובתרבות הפנאי.⁴

חוקרים מבחינים בין "מקום" (place) ל"מרחב" (space) בהשפעתם על עיצוב זהות. למשל, ברברה מאן טוענת כי "מרחב" מציין אזור שבו קבוצה מבצעת את הטקסים שלה, מפתחת הרגלים ומקיימת מוסדות חברתיים. כאשר פעולות אלו הופכות להיות חלק בלתי נפרד מהמרחב, המרחב הופך למקום. לכן, מרחב ניתן להעביר בעוד מקום נשאר נטוע. אם קבוצה משנה את הלוקיישן הגאוגרפי שלה, הלוקיישן החדש הופך למרחב שבו הקבוצה מנסה ליצור מחדש ולהנציח את המקום, אף שניסיון לייצר אותנטיזציה מלאה של המקום איננה אפשרית.⁵

עבור יוצאי מרכז אירופה, המרחב הממשי היה ארץ ישראל, אך המקום המשיך להיות גרמניה. רגשותיהם של יוצאי גרמניה אל המולדת האהובה שנאלצו לעזוב היו מורכבים וקשים: הם עזבו את גרמניה אך גרמניה לא עזבה אותם.⁶ הם ביקשו להשתלב בכל תחומי העשייה והיצירה תוך שאיפה לשמור על ייחודם ועל מורשתם התרבותית, עמדה יוצאת דופן בעשורים בהם הדעה הרווחת הייתה כי יש להתנער מארצות המוצא ולעצב דמות חדשה של "ארץ ישראלי". את ההשפעות הגרמניות הנחילו במרחב הציבורי והחדירו צביון עירוני-בורגני מרכז-אירופי מובהק אל הערים.⁷ ההתנגשות המנטלית בין המזג הארץ ישראלי למאופקות הגרמנית הסתיימה פעמים רבות בצלילים צורמים, בעיקר על רקע עליית הנאציזם, שגרמה ליהודים רבים בארץ ישראל לתהות מדוע מבקשים יוצאי גרמניה לשמר את תרבותם. בינם לבין יהודים שהגיעו לפנייהם נוצרה מערכת של הסתייגות הדדית שהתבטאה גם בכינוי יְקָה שהוצמד להם משנות השלושים ואילך. הכינוי היה שם קוד לאדם מנומס, מעונב, דייקן, אינטליגנטי, נוקשה וחסר חוש הומור.

³ עמוס אילון, **רקוויאם גרמני: יהודים בגרמניה לפני היטלר, 1743–1933**, תל אביב: כנרת, זמורה ביתן, דביר, 2004.

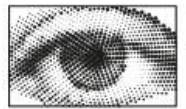
⁴ עודד היילברונר ומשה צימרמן, **הגרמנים, 1945–1990**, כרך א, ירושלים: מאגנס, 1998.

⁵ Barbara Mann, *Space and Place in Jewish Studies*, New Brunswick: Rutgers University, 2012, pp. 13–

16

⁶ גיא מירון, **משם לכאן בגוף ראשון: זיכרונותיהם של יוצאי גרמניה בישראל**, ירושלים: מאגנס, 2004.

⁷ בעז נוימן, רוני הירש-צ'קובסקי, שחר גילי (עורכים), **היסטוריה בלא נחת: בין יהודים לגרמנים**, תל אביב: עם עובד, 2012.



ההתבגרות בתוך חברה שביקשה להתנתק מארצות המוצא ולייצר תרבות עברית לוקלית, הביאה לכך שפעמים רבות בני הדור השני להגירה התביישו בנטייה של הוריהם לשמר את המסורת האירופית וניסו להתרחק ממנה,⁸ אך מגמה זו הלכה ודעכה משנות השמונים ואילך. עם התמוססות דמותו של "היהודי החדש" בפרט ושל האידיאולוגיה הציונית בכלל, ועם עלייתם של זרמים פוסט־מודרניים ופוסט־ציוניים, הניסיון לעצב היסטוריה אחת ותודעה הומוגנית הלך ונחלש. כור ההיתוך כבר הומר בייחודיות אתנית, בלוקל־פטריוטיזם של אזורים פריפריאליים ובטיפוח הקשר אל העבר בגולה. בתרבות הישראלית התחזקה המגמה של פסיפס של זיכרונות וזהויות, ובהם סממנים גלתיים מאירופה, מאסיה ומצפון־אפריקה מהווים מקור לערגה, בסיס לזהות וחלק אינטגרלי מן הזהות הישראלית של הדורות הצעירים.⁹ משנים אלו רבים מבני הדור השני והשלישי ליוצאי גרמניה ממירים את ההדחקה בהנצחה, עוסקים רבות בשימור, תיעוד והנצחה ומבקשים להדגיש את מקומם כקבוצה בעלת מאפיינים משלה בתוך פוליטיקת הזהויות הישראלית דרך כתב עת, מוזיאון, אתרים באינטרנט, מילונים, ספרי בישול ועוד.¹⁰

הדירה הוא חלק ממגמה של הדור השלישי לחשוף בגאון את המאפיינים המייחדים את תרבות דור הסבים. בסרט יוצא הבמאי למסע אל עולמם של סבו וסבתו, לאחר מותם. הסרט מתחיל בפניו דירתם מחפציהם והופך למסע בלשי אל קשרים שהסתירו כאשר היו בחיים.

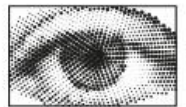
החדירה אל פנים הדירה וחשיפת החפצים הממלאים אותה בסרט **הדירה** שוברת את קדושתו של המרחב הלאומי מכמה סיבות. ראשית, **בהדירה** אין כל דיון בלקחים לאומיים וציוניים. המבט הוא אל האישי, הפרטי. שנית, גולדפינגר איננו מציג סיפור של אנשים שניצלו תודות למעבר לארץ ישראל אלא זהות חצויה של דור שחי במרחב ציבורי ישראלי ובמרחב אישי גרמני. על ידי כך שהוא מראה כי הסודות של סביו אינם יכולים להשתלב באתוס הלאומי, הוא מציג את האתוס כקלישאה חסרת אחיזה במציאות שהייתה מורכבת בהרבה.¹¹ שלישית, ההיסטוריה אמנם נבחנת מהפרספקטיבה של הקורבן, אך מכיוון שהקורבן עצמו (דור הסבים) מגלה אמביוולנטיות וקשר חזק לגרמניה, הוא כופה על הצופים להביט באופן מורכב על המרחב הגרמני – המקריבים וצאצאיהם. הפרספקטיבה החדשה הזו נסמכת על התפיסות כי התודעה בנוגע לקורבנות כבר עמוקה וקיימת ומאפשרת להתבונן גם אל מקומות אחרים שמהם התעלמו עד כה. כך הסרט מייצר גישה מורכבת יותר בשאלות של מקום וזהות.

⁸ חגית לבסקי, "אז ועתה: עלייתם וקליטתם של יהודי גרמניה, בין היסטוריה לתודעה היסטורית", בתוך: **תרבות, זיכרון והיסטוריה**, כרך ב: "תרבות וזיכרון ישראלי", מאיר חזן ואורי כהן (עורכים), ירושלים ותל אביב: מרכז זלמן שזר ואוניברסיטת תל אביב, 2010, עמ' 251–274.

⁹ ליאת שטייר־לבני, "הקאמבק של הגלות: מיהודי גלותי ליהודי חדש ובחזרה", בתוך: סנדרה המאירי, יעל מונק, עדיה מנדלסון־מעוז, וליאת שטייר־לבני, (עורכות), **זהויות בהתהוות בחברה הישראלית**, רעננה: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2013, עמ' 191–211.

¹⁰ Liat Steir-Livny, "Post-Holocaust Heritage of Trauma: The Identity Crisis of Jewish Immigrants From Germany to Eretz-Israel in the 1930s, and the Transgenerational Transfer of the Trauma in the Israeli Documentary Film *The Flat*", in: Nitzza Davidovitch, Ronen A. Cohen and Eyal Lewin (eds.), *Post-Holocaust Studies in a Modern Context*, Pennsylvania: IGI Global, 2018, , pp. 70–84

¹¹ Ofer Ashkenazi, "Homecoming as a Dead End: Place and Displacement in the New Israeli Documentary Film", *Jewish Culture and History* 15: 3 (2014), pp. 212–233



חוקרים טוענים כי אל מול העימות עם יוצאי גרמניה במרחב הציבורי, במרחב אחד לא יכולים היו בני הארץ לפגוע – המרחב הפרטי. בתיהם הפכו להעתק של בתים בגרמניה של שנות השלושים. העיצוב הפנימי של רבים מהבתים ביקש לשחזר את שעזבו: פסנתרי כנף, כורסאות וספות כהות וכבדות, שידות הנושאות בגאווה כלי חרסינה, ספריות עמוסות בכתבי שילר, גתה והיינה ועוד.¹² המקרה הפרטי המוצג בסרט **הדירה** מחזק הנחות אלו. הסרט נפתח בקולו של גולדפינגר (voice over) המציג את הקשר המורכב של סבו וסבתו, ילידי גרמניה, למולדת שעזבו:

"הדירה, בקומה השלישית של בניין באוהאוס ברחוב גורדון בתל אביב, היא המקום בו גרו סבא וסבתא שלי, גרדה וקורט טוכלר, מאז שהיגרו לפלשתינה. לולא הנוף הנשקף מהחלונות, אפשר היה לטעות ולחשוב שאנחנו נמצאים בלב ברלין. כך היא עמדה שם, מרוהטת בכבדות אירופאית, עמוסה במיטב הספרות הגרמנית, וטבולה בשכבות אבק והיסטוריה".

ולאחר מכן מוסיף:

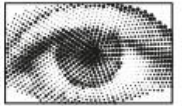
"כשהייתי ילד, אהבתי לבוא לפה. פעם בשבוע הייתי חוצה את מרכז תל אביב, עולה שלוש קומות ומגיע לברלין. סבתא גרדה חיה כאן 70 שנה, כאילו מעולם לא עזבה את גרמניה. למרות כל השנים בארץ, היא לא שלטה בעברית, ואני לא רציתי ללמוד גרמנית, אז ישבנו ופטפטנו באנגלית, כאילו אנחנו בבית קפה באירופה, עם אפפל שטרודל ושוקולד שווייצי. אבל כשהתבגרתי חשבתי לעצמי, שעל הדברים הבאמת משמעותיים הייתה תמיד שתיקה".

קלייר קופר מרכוס, החוקרת קשרים אישיים של אנשים לבתיהם, טוענת כי הבית הוא מראָה סימבולית של האני. אנשים מביעים מי הם דרך הבחירה שלהם בעיצוב, ברהיטים ובחפצים. משברים ושינויים אישיים באים לידי ביטוי בעיצוב הפנים ובבחירה של חפצים. ראיונות שערכה מגלים כי חפצים מסמלים עבור האנשים לא רק את מי שהם אלא גם את מי שהם רוצים להיות.¹³ החפצים שנמצאו בדירה, שבהם מתמקד גולדפינגר בסצנות רבות, מגלים כי אחת הדרכים המרכזיות שבה ביקשו יוצאי גרמניה לגשר על הפער בין המרחב למקום, באה לידי ביטוי בניסיון לשעתק את התרבות האהובה שהקיא אותם מתוכה אל ארץ ישראל. בעוד שמקום מושבם הפך להיות בעל כורחם ארץ ישראל, את המרחב שלהם הם בנו בצלמו ובדמותו של העולם התרבותי שממנו באו. את חוסר הנחת שחו סביו מההתנגשות בין המקום הישראלי למרחב שנאלצו לעזוב, את ה"אני" שביקשו להיות, משקפים החפצים שמוצאים בני המשפחה בארונות הבית: בסצנות רבות גולדפינגר מתמקד בשמלות מהודרות, כפפות אלגנטיות, מעילי פרווה ואוסף אדיר של ארנקים ותיקים: פריטים שאינם קשורים ללבנט ומייצגים את הניסיון להנציח בכוח את העולם שנכפה עליהם להשאיר מאחור. סצנות אלו מאשררות את המחקר הקובע כי חיי יוצאי גרמניה מהמעמד הבינוני התבססו בארץ ישראל ובישראל על אימוץ דפוסיים דומסטיים של הבורגנות הגרמנית.¹⁴

¹² גיא מירון, **משם לכאן בנות ראשון: זיכרונותיהם של יוצאי גרמניה בישראל**, ירושלים: מאגנס, 2004.
¹³ Marcus Clare Cooper, *House as a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*, Berkeley:

Conari Press, 1995, especially pp. 11–12, 49–80

¹⁴ דורית יוסף וגיא מירון, "בורגנות וציונות בחיי הבית של יוצאות מרכז אירופה בארץ ישראל", **עיונים בתקומת ישראל** 28 (2017), עמ' 197–224.



כחלק מתהליך פינוי הדירה מזמינים בני המשפחה את מיכה, אספן מומחה יוצא גרמניה שמעיד על דור יוצאי גרמניה: "חיו בארץ לפחות 50 שנה והלב שלהם היה בתוך העשרים שנה הראשונים שחיו בגרמניה... אני בטוח שהם סבלו מאוד". הדגש על החפצים מאשרר את התפיסה של חוקרת התרבות נעמה שפי, כי לאורך חייהם בישראל יוצאי גרמניה התאבלו לא רק על זרותם הנמשכת אלא גם על כך שנכשלו בניסיונם להיטמע בחברה הגרמנית ונזרקו מהמרחב התרבותי שהעריצו.¹⁵

חוקרת הקולנוע אודיה כהן רז¹⁶ טוענת כי החפצים אמנם מאירים פרטים על עבר המשפחה אך אינם מהווים תחליף לקשר שאבד עם דור הניצולים. העיסוק בחפצים, לפיה, הוא כישלון של הניסיון להכיר ולתאר את העבר המשפחתי על ידי היוצר שנשאר עם מידע, שאלות, לבטים שאין לו עם מי לבררם, וסופן של השאלות האלו ושל הניסיון להתקרב – להישאר עקרים ולהישכח כמו החפצים. לדעתי, מעבר לכישלון לפענח עד תום את עולמם של הניצולים, דווקא דרך הפריטים של סבתו, גולדפינגר מצליח להנציח לא רק את הסיפור האישימשפחתי אלא גם סיפור רחב בהרבה של קבוצה דורית שלמה ולשרטט באופן מכמיר לב את עולמם ההיברידי של מי שמצד אחד היכו שורש בתל אביב, ומצד שני הצליחו להתנתק מזהותם הקודמת, גם כשגרמניה שינתה את פניה.

הזרות של הדירה כבועה ברלינאית בלב מרחב ישראלי באה לידי ביטוי בתגובה המשועשעת של בני המשפחה לחפצים, בצחוק המתפרץ שלהם ובדרך שבה הם אורזים את החפצים בשקיות זבל ענקיות ומשליכים אותם לרחוב. שוב ושוב מציג גולדפינגר סצנות של שקיות זבל ענקיות עמוסות בחפצים הנזרקות מבעד לחלון ומסמלות את סופו של עידן. ה"ישראלים" אינם מוצאים עניין בזהות הגרמנית. האתוס הלאומי שהציג מעבר מזהות גלותית לעברית לכאורה התממש כמה דורות קדימה. תפיסה זו באה לידי ביטוי גם כאשר גולדפינגר מושיב מול המצלמה בני משפחה רבים המגלים כי הם אינם יודעים דבר על ההיסטוריה המשפחתית. במובן זה גולדפינגר הוא היוצא מן הכלל: מתעניין בהיסטוריה המשפחתית ומבקש לחשוף מה שאחרים אינם מבקשים לדעת, אך מעבר לזה, הוא, בניגוד לבני משפחתו, איננו מתגדר בזהות ישראלית ותו לא, אלא מעיד על עצמו בקולו כבר בתחילת הסרט, שאותה זהות היברידי, המערערת על הזהות הלאומית הונחלה גם לו:

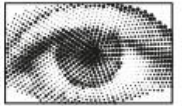
"ב-1974, בזמן שכולם עודדו את הולנד בגמר המונדיאל, אני הייתי היחיד בשכונה שאהד את גרמניה, וזה עוד אחרי הטבח במינכן. החברים אז רצו להרוג אותי, אבל מבחינתי האהדה לגרמניה הייתה משהו בלתי נשלט שעבר בגנים, ובכלל לא תהיתי לגביו".

כרמל גוטליב קמחי חקרה בספרה **הפואטיקה של הבית**¹⁷ את הקשרים בין הבית הלאומי לבית האישי והציגה, בין היתר, את הדרך שבה הדיון במרחב הפרטי בסרטים אישיים למעשה משקף את המרחב הלאומי ואת השינויים החלים בו. תפיסה זו ניתן להשליך גם על הסרט **הדירה**: הייצוג של הדירה של הסבים, חפציה, הזהות הברלינאית שהיא משקפת והלגיטימציה שניתנת

¹⁵ Na'ama Sheffi, "Review of Guy Miron's 'German Jews in Israel: Memories and Past Images'", *The Journal of Israeli History* 25: 2 (2006), pp. 377–381

¹⁶ Odaya Kohen-Raz, "Arnon Goldfinger's *The Flat* (2011): Ethics and Aesthetics in Third Generation Holocaust Cinema", *Studies in Documentary Film* 6: 3 (2012), pp. 323–338

¹⁷ כרמל גוטליב קמחי, **הפואטיקה של הבית: ייצוג הבית והבית הלאומי בקולנוע אוטוביוגרפי דוקומנטרי ישראלי**, ירושלים: כרמל ירושלים, 2009.



לזהות זו מדגימים את השינויים שחלו לאורך השנים בזיכרון הקולקטיביישראלי בנוגע לשימור התרבות הגרמנית בתוך הישראליות. זהו נושא אישי שפותח לדיון מחדש את כל היסודות המקודשים ביותר בזיכרון הלאומי של השואה בישראל ובעולם, ובראשם – החלוקה הברורה בין המקריבים לקורבנות. דיון זה לא יכול היה להתקיים בעשורים הקודמים והוא משקף את השינויים החלים בזיכרון הקולקטיבי של השואה בעשורים האחרונים.¹⁸

הסצנה הראשונה של הסרט מתחילה בפתיחת תריסים בדירה. השימוש בתריס כמוטיב חוזר מופיע פעמים נוספות לאורך הסרט ומסמל את מהלכו – החדירה אל המרחב הפרטי הסגור כדי לפתוח, לגלות סודות שהוצפנו בו, להוציא אותם אל אור השמש. סודות אלו הם חלק מנושא שנדחק לשוליים בזיכרון הקולקטיבי של השואה בישראל בכלל, ובקולנוע התיעודי בפרט, והוא הקשר בין יהודים לנאצים: סבו של גולדפינגר, קורט טוכלר, היה משפטן ושופט יהודי גרמני, וממנהיגי ציוני גרמניה. בראשית שלטון הנאצים בגרמניה, התנועה הציונית ביקשה לסייע בקו שנקטה הצמרת הנאצית – עידוד הגירה של יהודים לארץ ישראל. טוכלר פנה בעניין אל ליאופולד פון מילדנשטיין, ראש המחלקה היהודית באס-דה (שירות הביטחון הנאצי) וביקש ממנו לכתוב באופן חיובי על יישובם של היהודים בארץ ישראל. פון מילדנשטיין הסכים בתנאי שיבקר בארץ ישראל עם טוכלר כמלווה.

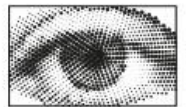
שני הגברים ונשותיהם, הגיעו לביקור בארץ ישראל באביב 1933. בדו"ח שמסר טוכלר לימים לארכיון יד ושם הוא כתב: "מטרתנו הייתה ליצור בעיתון נאצי חשוב אווירה שתקדם את מפעל הבנייה בארץ ישראל". פון מילדנשטיין קיים את הבטחתו לטוכלר ולאחר שובו לגרמניה פרסם בשנת 1934 סדרה של שתיים-עשרה כתבות מצולמות על אודות סיורו בארץ בעיתון הנאצי *Der Angriff* (בגרמנית: "ההתקפה"), ביטאונו של יוזף גבלס, שנשאו את הכותרת: "נאצי נוסע לפלשתינה". בכתבות הביע פון מילדנשטיין אהדה לחלוצים ולמתיישבים היהודים ולהישגיהם, שלדבריו יצרו סוג חדש של יהודי. לרגל סדרת הכתבות אף הוציא העיתון הנאצי מטבע מיוחד עם צלב הקרס מצדו האחד ומגן דוד מצדו האחר, ואת מגן הדוד מקיף הכיתוב: "נאצי נוסע לפלשתינה" ("Ein Nazi fährt nach Palästina"). בשנת 1937 החליטו בני הזוג טוכלר לעזוב לארץ ישראל אך המשיכו לשמור על קשר עם פון מילדנשטיין ואשתו גם לאחר המלחמה.

מסע הגילוי שנמשך לאורך כל הסרט מלווה בקושי של גולדפינגר לקבל את טשטוש הגבולות הזה. הוא, שגדל על זיכרון דיכוטומי ברור המונחל במערכת החינוך ועל ידי סוכני הזיכרון הקולקטיבי הישראלים, מנסה לשאול ולתחקר בני משפחה, חברים וקרובים, ומחפש תשובה מוחלטת לשאלה כיצד זה ייתכן, ואינו מוצא. הפרופסור הגרמני מיכאל וילדט, מומחה לנאציזם ולהכחשה, מסביר כי ליהודי בן למשפחה שחיה בגרמניה דורי דורות היה קשה "לקלוט שהמדינה הזאת רוצה לגרש אותך. קשה עוד יותר לקלוט שכל הגרמנים רוצים לגרש אותך... ישנם הרבה מסמכים שבהם ניתן לראות שהיהודים חיפשו לפחות גרמני טוב אחד. כלומר גרמני ששומר איתך על קשר, שמקבל אותך כיצור אנושי, שמדבר אליך בגובה העיניים".

¹⁸ ליאת שטיירלבני, *הזכרון יזכור בשבילי: ייצוגי שואה בתרבות הפופולארית הישראלית*, תל אביב: רסלינג,

Dalia Ofer, "The Past that Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory," *Israel Studies* 14:1 ; 2014

(Spring 2009), pp. 1–35



סיפור יוצא דופן זה הנחשף בסרט טפח אחר טפח, המבט על הדירה שהייתה העתק של דירה ברלינאית, על החפצים, גילוי היחס הפטריוטי לגרמניה (גולדפינגר מציין שסבו היה פטריוט גרמני שנלחם במלחמת העולם הראשונה ואף זכה באות גבורה) ודבריו האמפתיים של המומחה לספרות גרמנית – כל אלה הם ביטוי להתעוררות של שיח חדש בחברה הישראלית המייצר לגיטימציה לדון בקול רם במרחב הלאומי הישראלי בגרמניה, לא רק כמרחב ספוג ברוע אלא גם בגרמניה כמחוז געגועים ונוסטלגיה של מי שהוקאו ממנו וביחסים הסבוכים והנזילים בין המקום הקטן שעזבו יוצאי גרמניה למקום הגדול שהגיעו אליו.

החדירה לבית הפרטי: המלחמה על קדושת האישי בין הדור השני לשלישי

גולדפינגר טוען בראיונות כי הדירה של סביו הייתה עבורו הלא-מודע של המשפחה: "זה היה מין דימוי, ששם למעלה, בקומה השלישית, נמצא הלא-מודע, הדבר הנסתר ההוא; ששם בארונות יש משהו שמאוד משפיע על המשפחה שלנו, אבל אף אחד לא מודע לכך ולא מודה בכך".¹⁹ באמצעות חשיפת התעודות, המסמכים והעיתונים שהיו שמורים בדירה, מתגלה עולם מקביל שהתנהל בסתר. הפירוק של קדושת האישי, הפרטי, ופירוק סודות הבית מבפנים מאירים הבדלים בין־דוריים.

מאות מחקרים, שנכתבו בעיקר החל משנות ה-80 על אודות בני הדור השני והשפעת הטראומה של הוריהם עליהם, מציגים גישות שונות, מגוונות וסותרות בנוגע לנושא ההעברה הבינ־דורית. הדירה מציג עמדה אחת המופיעה במחקר הפסיכולוגי ועוסקת בדרך שבה חלחלה הטראומה אל בני הדור השני וביצירת "חומה כפולה" של שתיקה – הניצולים לא דיברו וילדיהם למדו לא לשאול.²⁰ מחקרים על אודות הדור השלישי טוענים כי בעוד הדמות של אותם ניצולי שואה, כפי שמשקפת בעיני ילדיהם היא בעייתית, העמדות של רבים מבני הדור השלישי הן חיוביות הרבה יותר ומשוחררות ממשפחה שליליים. הדור השלישי מסוגל לשמוע את סיפורי העבר, להזדהות ולהכיל את הכאב, מתוך צמיחה וביטחון בקיים. דור זה למעשה מאפשר "לנרמל" את הדיאלוג עם דור הסבים ולשבור את חומת השתיקה.²¹ הזהות הלאומית לא פתרה עבור בני הדור השלישי את סוגיית הבית הפרטי המקפל בתוכו עבר קשה וזיכרונות אפלים. הם אלו שיוצאים לפענח סודות אלו מתוך הבנה כי הזהות הלאומית איננה מספקת פתרון פרסונלי.

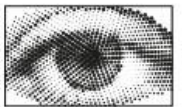
חנה, אמו של ארנון הבמאי, נולדה בברלין וגדלה בישראל, הוריה לא דיברו על העבר ולא סיפרו לה שסבתה סוזנה, אמה של גרדה נרצחה בשואה. היא מצידה לא שאלה. בשיחות עם ארנון חנה מספרת שבילדותה היו קווי גבול ברורים בבית שבו גדלה שהגדירו מה מותר לשאול ומה לא, על מה מדברים ובאלו נושאים שותקים. "הם לא סיפרו כלום ואני לא שאלתי", היא אומרת לבנה. מנהגים אלו לא עברו מן העולם אחרי לכתם. גם כאשר היא מפנה יחד עם בני משפחתה את

¹⁹ נורית אנדרמן, "תעמולה נאצית בארון של סבתא: 'הדירה', סרטו התייעודי של ארנון גולדפינגר", הארץ, 5.9.2011,

<https://www.haaretz.co.il/gallery/1.1447794>

²⁰ למשל, איריס מילנר, קרעי עבר: ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני, תל אביב: המכון לחקר הציונות וישראל ע"ש חיים וייצמן, אוניברסיטת תל אביב; עם עובד, 2004, עמ' 19–25.

²¹ דן בראון, בין פחד לשתיקה: סיפורי חיים של חמש משפחות ניצולי שואה שלושה דורות במשפחה, תל אביב: בית לוחמי הגטאות והוצאת הקיבוץ המאוחד, 1994.



חפציהם מהדירה, היא איננה מגלה כל רצון לחטט בחפצים, להביט בתמונות, לנסות ולחשוף חומרים נסתרים. כאשר הם מוצאים אלבום תמונות ישן, היא מודה שכבר נתקלה בו פעם, אך לא טרחה לשאול את אמה במה מדובר. ארנון מתקשה להבין כיצד ייתכן הדבר.²² לאורך הסרט היא נגררת למסע הגילוי בעל כורחה. בנה הוא זה שחוקר, מתעניין, מפענח וחושף סודות שהוסתרו היטב.

עד סיום הסרט חנה תוהה האם פירוק זה של קדושת האישי אכן צריך היה להתרחש. בסצנת הסיום שבה היא ובנה מסתובבים בבית קברות בברלין ומחפשים אחר קבר של אחת מבנות המשפחה, ארנון שואל את אמו מה אמה הייתה חושבת על מעשיה. "היא הייתה אומרת שאני חוצפנית", עונה חנה ומפניה עולה שהיא אכן מתלבטת אם איננה כזו. ארנון בעצמו מתלבט בסוגיה של פירוק קדושת האישי והפרטי לאורך כל הדרך:

"זאת שאלה שאני כל הזמן מתחבט בה. מצד אחד, אני אומר לעצמי אם היא לא רצתה שנגלה מה שקרה, למה היא לא העיפה את הדברים מהבית? אולי [...] היה בה משהו לא מודע שרצה שנגלה את זה ברבות הימים? מצד אחר, אני מניח שאם היא הייתה רוצה שאגלה, היא פשוט הייתה מספרת לי, ויכול להיות גם שהיא השאירה את כל המסמכים האלה שם מתוך עייפות ושכחה והרגל, ולא בגלל איזו כוונה מודעת או לאמודעת. אי אפשר לדעת [...] בסיכומי של דבר, מעל הכול אני מקווה שהסבים שלי לא כועסים עליי".²³

פירוק קדושת הסודות בבית הגרמני

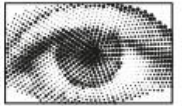
בהדירה גולדפינגר מישיר מבט אל סוגיה ששנים ארוכות נעלמה מהזיכרון הישראלי של השואה, והיא הדרך שבה ילדיהם של נאצים בכירים מתמודדים עם העבר של הוריהם. חלק מפירוק קדושת הבית הלאומי בסרט הוא הפניית המבט אל "העולם האסור" – עולמם של הנאצים וצאצאיהם, תוך ניסיון לבחון סוגיות של התמודדות עם העבר. פירוק קדושת הסודות בבית האישי שלו שולחת את גולדפינגר אל המרחב הגרמני ואל קדושת הסתרת הסודות בבית הפרטי שם. מהלך זה מכניס לזיכרון הישראלי המקודש של השואה נושא שבמשך שנים ארוכות נדחק לשוליים – העובדה שגם בצד השני יש "דור שני" שנאלץ להתמודד מצידו עם היסטוריה משפחתית.

מחקרים משנות השמונים שעוסקים בצאצאי הנאצים מציגים עמדות מגוונות ביחס לדרכי ההתמודדות שלהם עם העבר המשפחתי. יש הטוענים כי בני הדור השני בגרמניה היו הראשונים לפרוץ את חומת השתיקה של הוריהם ולדרוש הסברים על אודות העבר. אחרים טוענים ליחסים הרבה יותר מורכבים בתוך המשפחות המגלים חוסר רצון לדעת, שתיקה והכחשה מצד הצאצאים. יש המתארים "קשר שתיקה" שהתקיים גם בדינמיקת היחסים בין מחוללי השואה לבין צאצאיהם: ההורים סירבו לדבר על תהליך ההשמדה וצאצאיהם נמנעו מלשאול או לנסות להבין.

²² אנדרמן, "תעמולה נאצית".

²³ אבנר שביט, "במאי הדירה מציג: מה סבא שלכם עשה בשואה?", WALLA, 5.9.2011,

<https://e.walla.co.il/item/1856747>



אחרים טוענים כי הצאצאים מבקשים בכל כוחם להיאחז באינפורמציה ה"מנקה" את בני משפחתם, ודוחקים לשוליים מידע שעלול לפגוע בתפיסות אלו.²⁴

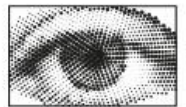
הפניית המבט לגרמניה בסרט **הדירה** חותרת תחת הזיכרון המקודש של השואה בישראל בכך שהיא מטשטשת את החלוקה הבינארית המתקיימת בשיח הציבורי בין גרמניה הנאצית לישראל, ומציגה קווי דמיון בין חנה, אמו של ארנון, לאדה, בתו של פון מילדנשטיין. שתיחן חיות את חייהן במנותק מן העבר ואינן מעוניינות לדוש בו. כך מגלה גולדפינגר לישראלים כי חומה כפולה של שתיקה התקיימה גם בצידו השני של המתרס. מהלך זה חותר גם תחת קדושת זיכרון השואה, מכיוון שהוא מחדד את ההשוואה בין הבית הגרמני לישראלי – בשניהם התנהלו חיים של הסתרה והכחשה, כל משפחה מסיבותיה היא. אל שני המקומות הללו חודר גולדפינגר ומנפץ את קדושת המרחב הפרטי לטובת דיון מורכב, כמעט ראשוני, בסוגיות רחבות של זהות, הזדהות וקשרים בין קורבנות למקריבים.

גולדפינגר למעשה כופה על אדה להתמודד עם מידע שהיא איננה מעוניינת בו. המפגשים ביניהם מתרחשים רק בתוך הבית. הוא מוזמן אל המרחב האישי, האינטימי שלה, ו"מחלל" אותה בשל העובדות שהוא מתעקש להציג לפניו. אדה, שממשיכה לגור בביתם של הוריה לאחר מותם, מסרבת להכיר בעבר ומסרבת להביע חרטה בשם אביה. כמו רבים מבני דורה, היא איננה מסוגלת להישיר מבט אל העבר ולהתמודד עם מעשיו האמיתיים של אביה והיא נאחזת בתפיסה שאביה היה עיתונאי ולא שימש בשום תפקיד אחר. היא מגייסת לשם כך חברים, כתבות ומסמכים פסאודוהיסטוריים כדי להוכיח שאביה לא היה שותף פעיל במנגנון הנאצי. גם כאשר העובדות מכות בה היא מתבצרת בהכחשה. למשל, באחד העיתונים גולדפינגר מגלה כתבה שכותרתה "אנשי גבלס מסייעים לנאצר", שממנה עולה שאביה היה חלק מקבוצה של נאצים שסייעו לייצר סדרה של התבטאויות אלימות נגד יהודים בתחנת הרדיו "קול ערב" של נאצר. פון מילדנשטיין מתואר בכתבה כראש מחלקת המזרח התיכון במיניסטריון התעמולה של גבלס. אדה מכחישה ומציגה לגולדפינגר את סיקור תביעת הדיבה שבה זכה אביה לאחר אותו דיווח.

במסגרת חקירתו על אודות הקצין הנאצי פון מילדנשטיין, גולדפינגר מגלה, בין היתר, מאמר **בדר שפיגל** משנת 1966 שעסק בתולדות האס-אס. פון מילדנשטיין מוזכר בו כ"בוס הראשון של אייכמן". בשיחתו עם העיתונאי שכתב את המאמר עולה תמונה כללית של הכחשה והדחקה בגרמניה. "לו קראת את הביוגרפיה היפה שעשו 'קוקה קולה' לכבוד יום הולדתו השישים של פון-מילדנשטיין, לעולם לא היית מנחש שלאיש הזה היה קשר כלשהו לאס-אס", הוא אומר לגולדפינגר. "בביוגרפיה שלו יש הרבה חורים", הוא מחייך, "אין שום עקבות למילדנשטיין באס-אס אחרי שנת 1937. ערכתי תחקיר מעמיק אך לא מצאתי עליו כלום". גולדפינגר ממשיך את התחקיר ומגלה בארכיון הלאומי מסמכים רבים על אודות פון מילדנשטיין, המעידים על כך שעם השנים התקדם בתפקידיו במפלגה הנאצית בניגוד למה שאדה בתו סיפרה.

בסצנה טעונה מאוד, גולדפינגר, שמשתף את הצופים בהתלבטויות שלו, מחליט לעמת את אדה עם פרטים חדשים שגילה על אודות עברו הנאצי של אביה. הוא מציג בפניה קורות חיים של פון מילדנשטיין שנכתבו בכתב ידו. מקורות החיים עולה שהוא שירת שבע שנים כקצין באס-דה

²⁴ העמדות המגוונות מופיעות במאמרים השונים בספר שערכו יפעת וייס וגלעד מרגלית, **זיכרון ושכחה: גרמניה והשואה**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005.



(מחלקת השירות החשאי של המפלגה הנאצית). היא מסרבת להביט במציאות נכוחה ומתבצרת בהכחשתה.

הייצוג של מערכת היחסים שלו עם אדה מאפשר מבט מורכב על ילדיהם של המקריבים: מצד אחד, העדינות שלה, המפגשים הטעונים והניסיונות שלה להדוף כל מידע מפליל על אביה מכמירי לב – המצוקה שלה זועקת מתוך הסצנות ומעוררת אמפתיה. מצד שני, ההתבצרות הבוטה שלה בתפיסה שאביה היה עיתונאי ולא חלק אינטגרלי מהמנגנון הנאצי מאירה באור בעייתי מאוד את דור הצאצאים. גולדפינגר מספר כי הסצנה הזו, עוררה בהקרנות, לא פעם, תרעומת רבה הן מצד ישראלים והן מצד גרמנים:

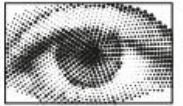
"אני הרגשתי שאני צריך לעשות זאת, אבל בהקרנת הניסיון שעשיתי בגרמניה בפני מקומיים וישראלים שמתגוררים שם, היו גם דעות אחרות. לדוגמה, בא אליי המיקסמן הגרמני ואמר לי: 'עד עכשיו אהבתי אותך, אבל עתה אני שונא אותך'. הטענה שלו הייתה שאין לי שום זכות לערער פתאום למישהו זר את הסדר שהוא בנה לו בחיים. הוא שאל איך אני מרשה לעצמי לבוא לשם, לאישה הנחמדה והחביבה הזאת, ולהתפרץ לה ככה עם מידע שהופך את כל מה שידעה על אבא שלה. צופה אחרת, ישראלית שחיה בברלין, אמרה דברים דומים ובצורה עוד יותר מנומקת".²⁵

הדיון בקשר של הסבים עם פון מילדשטיין חותר תחת הזיכרון הלאומי הישראלי המקודש, גם מכיוון שהוא מפנה עורף לתפיסה של "גרמניה האחרת" שביקשו בן-גוריון ושרת להשריש בישראל מראשית שנות החמישים במסגרת המאבק על השילומים. מהגילויים שגולדפינגר חושף עולה כי סבו וסבתו היו מודעים היטב לעובדה שהמושג "גרמניה האחרת" הוא ריק מתוכן, שמסתובבים בה בחופשיות מי שהיו נאצים בכירים לשעבר, מי שהיו חלק מהמנגנון שהשמיד את יהדות אירופה, ובכל זאת, הם בחרו לשמור על קשר עם אחד מהם. בנוסף, הסרט מציג מבט מורכב על גרמניה של ההווה, שגם 70 שנה לאחר השואה איננה מסוגלת להתמודד עם העבר.

לסיכום, **הדירה** מנפץ אמיתות שהתקיימו לאורך השנים בזיכרון הקולקטיבי של הנאציזם והשואה בישראל. לכאורה, זהו סרט נוסף, אחד מני רבים העוסקים בהשפעת הנאציזם על יהודים וצאצאיהם. אך למעשה במרכז הסרט עומדים נושאים חדשים הלוקחים את זיכרון השואה אל מחוזות שונים, מבקשים לפרק דיכוטומיות "ישנות" (ישראל מול גרמניה, רוצחים מול קורבנות), לחרוג אל נושאים חדשים שהיו טאבו עד לעשורים האחרונים (למשל, מורכבות התמודדות בני הדור השני לנאצים עם העבר ועוד), ולעבור מדיון ריאליסטי בטראומה אל שאלות אוניברסליות רחבות יותר הקשורות בזיכרון ובהעברה בין-דורית.

הסרט מהווה נדבך נוסף בזיכרון השואה המגדיר מחדש את קדושתם של הבית הלאומי והבית הפרטי, הן בישראל והן בגרמניה, וזאת על ידי פירוק ובנייה מחדש. הוא מראה כיצד החזון הלאומי והבנייה מחדש של גרמניה האחרת הם מושגים בעייתיים ולעיתים אף ריקים מתוכן, וכך מנפץ את קדושת הבית הלאומי. הפלישה אל המרחבים הפרטיים, הן בישראל והן בגרמניה, מנפצת אף היא את קדושת המרחב הלאומי, מכיוון שהיא מגלה כי על אף השוני בין הקורבנות לרוצחים, ניתן למצוא דמיון בהתמודדות הדור השני עם סודות, עם שתיקה ועם אשמה. אך התמקדותו במרחב האישי איננה הופכת מרחבים אלו לאלטרנטיבה לבית הלאומי המנותץ מכיוון

²⁵ שביט, "במאי הדירה מציג".



שגם את קדושתם של המרחבים הפרטיים הוא מפרק בהתעקשות שלו לחשוף סודות אישיים שהוצפנו שנים תחת מעטה של שתיקה.