

מה היתה המילה שואה...

השואה
והשיח התרבותי
בישראל

קובץ חשואה ל"ג



חשואה
MASSUAH

ה מ כ ו ן
ל ל י ח ו ד י
ה ש ו א ה

2002

2003

2004

מה היתה המלה "שואה"

השואה והשיח התרבותי בישראל

מה היתה המלה "שואה"?

השואה והשיח התרבותי בישראל

קובץ ל"ג

שנתון משואה תשס"ו-2005

עורכת: נילי קרן



משואה — המכון ללימודי השואה



משרד הביטחון — ההוצאה לאור

What was that Word "Shoah"?

The Holocaust and the Israeli Cultural
Discourse Studies and Creative Works

Editor: Nili Keren

מערכת:

פרופ' יצחק קשתי, איה בן-נפתלי, נחמיה דגן, יוחנן כהן, נאוה סמל

עריכה לשונית: איילת ברטל

עיצוב העטיפה: אלכסנדר מוחין

מסת"ב 965-05-1358-0 ISBN

©

כל הזכויות שמורות למשואה – המכון ללימודי השואה

הודפס בישראל, תשס"ו-2005

סדר: ההוצאה לאור – משרד הביטחון. אירית מנה

לוחות והדפסה: דפוס כתר

All Rights Reserved

תוכן העניינים

7	מבוא לשנתון "משואה" 2005	נילי קרן —
10	זיכרון השואה בשיח התרבותי בישראל	איה בן-נפתלי — מה היתה המלה שואה —
27	שלוש תמונות ועוד תמונה	נאוה סמל —
30	לכתוב שירה אחרי אושוויץ — ביטויי השואה במוסיקה הישראלית	אלה שריף —
53	דור שלישי לשואה בספרי שואה חדשים לילדים	יעל דר —
69	הרוד ארתור — מחזה (על-פי גבריאל דגן)	דני הורביץ —
80	איך הם נראו — ייצוגם של ניצולי השואה בקולנוע הארץ-ישראלי בשלהי שנות הארבעים	ליאת שטייר-לבני —
93	"אבן מקיר תזעק" — ההנצחה המונומנטאלית של השואה בנוף ישראל	מולי ברוג —
110	מן השוליים אל המרכז — השואה כאמנות הישראלית	בתיה ברוטין —
139	השואה כמחזה בתוך מחזה — הערות חינוכיות בשולי המחזה "הרוד ארתור" מאת דני הורביץ	נילי קרן —
XVI-I		קובץ תצלומים
145	מן השירה הישראלית	—

- 153 רפי וייכרט – לקבל מכתבים משם: מלים אחדות בשולי מבחר השירים
- 157 איילה ונגרוביץ-פלר – "באות ובצלם": סדנאות אמנות כמרכיב בתהליך חינוכי – השימוש בדימויים חזותיים ומילוליים
- 171 רשימת ספרים מומלצים – ערכה: ד"ר נילי קרן
- 181 על המשתתפים בשנתון
- 193 על המשתתפים בשנתון (אנגלית)
- 196 נילי קרן – מבוא (אנגלית)
- 197 תוכן העניינים (אנגלית)

איך הם נראו?

ייצוגם של ניצולי השואה בקולנוע הארץ-ישראלי בשלהי שנות הארבעים¹

ליאת שטייר-לבני

עוד מראשיתה גילתה התנועה הציונית עניין רב בשימוש במוצרי צילום כאמצעי תעמולה. כבר ב-25 באוקטובר 1899 הובאה לפני הוועד הפועל הציוני תוכנית מפורטת לתעמולה בעזרת פנס קסם, פונוגרף וראינוע.² העניין המתגבר בקולנוע בשנות העשרים ועלייתם של קולנוענים, בעיקר ממזרח אירופה, לארץ-ישראל הביאו לידי התגבשות תעשיית קולנוע בארץ-ישראל. הפקתם של יומני קולנוע,³ סרטים תיעודיים וסרטים עלילתיים שהוזמנו על ידי המוסדות הציוניים מציינים את תחילתה של פעילות קולנועית סדירה בארץ-ישראל בראשית שנות השלושים.⁴ ההשפעות מן הקולנוע הסובייטי המגויס היו רבות, הן בשפת הקולנוע והן בתפיסת הקולנוע ככלי תעמולה. התפתחותה של תעשיית הסרטים ביישוב התחוללה בצמוד ובמקביל להתפתחותה של הפעילות הציונית בארץ-ישראל, ובמובן מסוים היתה מעין שלוחה של פעילות זו. אנשי קולנוע התגייסו למאבק הציוני בשמחה,⁵ אך התלות שלהם באידיאולוגיה של המוסדות הציוניים וכדרך הצגתה היתה מוחלטת גם ללא קשר לתפיסת עולמם. באותן שנים לא פעלו בארץ-ישראל מפיקים פרטיים. מוסדות "המדינה שבדרך" (דוגמת "הקרן הקיימת לישראל", "קרן היסוד" ו"הסתדרות העובדים הכללית") היו הגופים היחידים שהפיקו סרטים, ובהיותם בעלי המאה היו גם בעלי הרעה. שליטתם על תעשיית הקולנוע הזעירה יצרה תלות תמידית של היוצרים במוסדות הציוניים, וזו לכדה את הסרטים במנגנון האידיאולוגיה.⁶ הקולנוע הארץ-ישראלי נתפס כשגריר של היישוב בתפוצות וכאמצעי תעמולה ממדרגה ראשונה שיכול להשפיע על תהליכים חברתיים ופוליטיים. המוסדות הארץ-ישראליים שלטו בתעשיית הסרטים שליטה מוחלטת: הם בחרו את הנושאים שיעסקו בהם הסרטים, והתערבו בכתיבת התסריט, במהלך הצילומים, בעריכה ובשיווק. הם קבעו את מטרות הסרט, צנזרו קטעים שסתרו את מטרותיהם ודרשו להוסיף סצנות כראות עיניהם.

בשנים 1945-1948 עסקו המוסדות הארץ-ישראליים למיניהם במתקפה תקשורתית עולמית, שמטרתה לשכנע את דעת הקהל במערב לתמוך בהקמת מדינה יהודית בארץ-ישראל. במסגרת מסע התעמולה הזה הפיקו הארגונים האלה סרטים רבים, שתיארו את מצבם הקשה של ניצולי השואה, את שאיפתם להגר לארץ-ישראל ואת תהליך השיקום שהם עוברים בהגיעם. הסרטים האלה פנו לקהל יעד יהודי ולא-יהודי כאחד. הם תורגמו לשפות רבות, הופצו ברחבי העולם, והביאו לגיוס של מיליוני דולרים לתנועה הציונית.⁷

הקולנוע מצד אחד, משפיע על החברה — הוא משתתף בעיצוב אמונותיה, בניסוח תקוותיה בגיבוש אוצר המילים ובעיצוב הזיכרון הקולקטיבי שלה; מצד אחר, הוא מושפע מן השיח הציבורי ומתרגם אותו לשפה קולנועית.⁸ לפיכך הקולנוע משמש חלון אל החברה בתקופה נתונה. הוא חושף את הלכי הרוח החברתיים, ובד-בכד מעיד על התרומה שלו עצמו לעיצובם. במאמר הזה אבקש לבחון את תפיסתם של ניצולי השואה ביישוב כראי הקולנוע הארץ-ישראלי העלילתי בשלהי שנות הארבעים,⁹ מתוך התמקדות בארבעה סרטים מרכזיים:

דמעת הנחמה הגדולה (ג'וזף לייטס, 1947) — הסרט עוסק בהשתלכות של ילדים ניצולים שהגיעו לארץ-ישראל במסגרת עליית הנוער. הגיבורה הראשית בו היא תמר, הסובלת מבעיות קשות של השתלבות, אך בסופו של דבר מצליחה להשאיר את העבר מאחוריה ולהתערות בחברה באופן מוחלט.

בית אבי (הרברט קליין, 1947) — מלודרמה המגוללת את סיפורו של דוד הלוי, ילד כבן 11, ששרד מברגן-בלזן ובא לארץ כדי לחפש את אביו ואמו, שנעלמו בתקופת השואה. איתו באונייה מגיעה מרים, גם היא ניצולת שואה. היא מלווה אותו בארץ ומשתדלת למנוע ממנו את החיפושים, שנדונו לכישלון מלכתחילה. דוד מתקשה להשתלב בקיבוץ שהם נקלטים בו. הוא בורח ומתחיל לחפש את אביו ברחבי הארץ. לאחר שהוא מתעמת עם האמת העגומה הוא מצליח להניח את העבר מאחוריו.

אין זו אגדה (ג'וזף קרומגולד, 1949) — הסרט עוסק בבעיותיו של שלמה וולמס, ניצול שואה המגיע לדגניה. שלמה, המשמש אופה, אינו מצליח להסתגל למקומו החדש ולחיי השיתוף. הוא אינו מסוגל לתת אומן באנשים, ומתקשה ליצור מערכת יחסים בריאה עם חברתו. בזמן שמתכנסת אספת הקיבוץ שאמורה לדרון בקבלתו כחבר מן המניין, הוא שרוי על סף התמוטטות עצבים משום שהוא משוכנע שיירדח. כאשר הוא שומע כי התקבל הוא הופך מחריג למוקד הקבוצה.

ארמה (הלמר לרסקי, 1948) — הסרט מספר על בנימין, נער ניצול שואה, המגיע לכפר הנוער בן-שמון ואינו מסוגל להשתחרר מן העבר. בכפר הנוער הוא רואה גרסה נוספת של מחנה ריכוז. הוא אינו בוטח באנשי הארץ, ואינו מצליח להתגבר על הפרנויה ועל הפחדים שלו מהסביבה. רק לאחר שיגרום נזק לסביבתו יבין כי הוא נמצא בעולם חדש ויצליח להשתקם.

הסרטים הללו נבנו לפי תבנית נרטיבית אחידה ותיארו תהליך חניכה ובו שלושה שלבים: בשלב הראשון, בתחילת הסרט, מגיעים ניצולי השואה לארץ-ישראל, כשהם שבורים פיזית ונפשית. העלילה מתמקדת בבעיותיהם הרבות ובחיכוכים עם הגורמים הקולטים, שנגרמים אך ורק בעיניים: הם קשי עורף, מרדנים ומסוגרים, וגם מערערים את הסדר החברתי ואינם מניחים לאנשי היישוב להתקרב אליהם ולעזור להם, אף שאלה יוצאים מגדרם כדי לקלוט אותם בחום

ובאהבה. בשלב השני, מכיוון שהם מסרכים לקבל עזרה מצבם מתדרדר עד לנקודת שבר. בשלב השלישי, רק הודות לתמיכתם של אנשי היישוב הארץ-ישראלי, הם מבינים כי עליהם לשכוח את העבר ולהשתלב, ונטמעים בהווה המקומית במהירות עצומה.

השלב הראשון – עלייה וחבלי קליטה

הגיבוש של כל תרבות כרוך בנידוי של אחרים הנתפסים כמי שמאיימים על תחושת הזהות האישית והקולקטיבית ובדחיקתם לשוליים.¹⁰ החברה היהודית בארץ לא היתה שונה. בהיותה חברה מתהווה, הציג נרטיב-העל שטופח בשיח הציבורי בשנות הארבעים את החברה הנבנית בארץ כחברה השונה מיהדות הגולה, חברה המציבה במרכז דמות של יהודי חדש. ליחס הזה אל הגולה ואל יהודיה היו גרסאות שונות ומורכבות מבית, אך בקולנוע הוא שווק בצורתו הפשטנית, כדי לפנות אל הקהל בסיסמאות קליטות ולהשיג הישגים פוליטיים, מדיניים וכלכליים. כדי להאדיר את דמותם של אנשי היישוב ואת מקומה המכריע של ארץ-ישראל בתהליך השיקום של ניצולי השואה, חידד הקולנוע הארץ-ישראלי בשנות הארבעים את דמותם הבעייתית של ניצולי השואה. הדיוקנאות המגוונים של ניצולי השואה צומצמו לכדי ישות אחידה ושטחית, וזו יצרה תדמית מעוותת, שלילית והומוגנית של ניצולי השואה, שתוארו כמי שמאיימים לא פעם על הסדר הציוני בשל תכונותיהם.

בסרט **דמעת הנחמה הגדולה**, כאשר ניצולי השואה מגיעים אל כפר הנוער, מתואר המפגש בינם ובין ילדי כפר הנוער כהתנגשות בין ניגודים. הקומפוזיציה מעמתת את שתי הקבוצות הנעמדות זו מול זו – בני הארץ השזופים, לבושים בבגדים קצרים ובהירים, ומולם עומדים ניצולי השואה החיוורים, לבושים בבגדים ארוכים וכהים. ההנגדה מתבטאת גם בדרך ההתנהגות: בעוד בני הארץ מפגינים חביבות ומנסים להתקרב אל הניצולים, התנהגותם של אלה תוקפנית ומאיימת: הם מתנגדים באלימות שתיקיהם יילקחו מהם, הם מתנפלים על המזון, שאמור להספיק לכולם, וזוללים בכל פה, גונבים אוכל מהשולחן ומחביאים במעיליהם, גונבים סבונים ומשחות שיניים במקלחת, ואחד מהם מתגנב וחוטף סל ביצים מאישה שאך זה אספה את הביצים בלול והסתובבה לרגע.

יש ניצולי שואה המספרים בערויותיהם כי אכן היו בהם כאלה שהתנפלו על אוכל בימיהם הראשונים בארץ-ישראל ושמו אוכל בכליהם מפחד פן לא יהיה עוד.¹¹ אך בסרטי הקולנוע הנדונים תוארו התופעות האלו כמייצגות צורת התנהגות קולקטיבית טיפוסית, ותופעות חיוביות נדחקו לשוליים, וכך נוצרה תמונה סטריאוטיפית, אחידה ושלילית. מכאן ואילך מתמקד הסיפור בניצולה תמר, שהתנהגותה מוזרה וחייתית לא פחות מזו של חבריה: היא מתנפלת על הילדים שרוצים לקחת ממנה את חפציה (לכן הם מתחילים לכנות אותה "חתלתולה פראית"); היא אינה רוצה ללמוד ולעבוד ומעדיפה להתבודד; הנערות בכפר הנוער קוראות לה לשחק איתן, אך היא מסרבת ומעדיפה להתבודד.

הסרט **אדמה** מגולל את סיפור דמותו הבעייתית של ניצול השואה בנימין ועוסק בקשיי ההשתלבות שלו בכפר הנוער בן-שמון. בנימין מסוגר מאוד. הוא מסרב לעבוד, גונב אוכל ונתון

להתפרצויות זעם. "בנימין לא יכול להסתגל לסביבתו החדשה, אינו רואה את שמי התכלת, את הים, את השדות הפוריים וגינות הפרחים. בעיניו הכפר — 'מחנה ריכוז' ומורה — 'שומר אסירים'. ענייני דיומא בשבילו 'עבודת פרך' ולימוד — 'עינויים'. הוא תועה כחשכה אשר בה היה חי עד כה, אינו מאמין לאדם. אהבה וטוב לב, מילים ריקות עבורו, הוא אינו יכול להרגיש רגשות אנושיים".¹²

בית אבי, המתאר את חיפושיו של הנער הניצול דוד אחר אביו בארץ-ישראל, הוא סרט של מסע כפול — מסע אל ההשתלבות ומסע בשבילי הארץ. הסיפור של חיפוש האב ברחבי הארץ אפשר להציג לפני עולים ותורמים פוטנציאלים ברחבי העולם את התמורות שמחוללת התנועה הציונית בארץ-ישראל, ובה־בעת חיזק בעיניהם של אנשי היישוב את חשיבות מפעלם. מעורבותו של אליאס אפשטיין, ראש מחלקת התעמולה של קק"ל, בהפקת הסרט היתה מוחלטת. הוא גם שקבע את מאפייני הדמויות, לפי האופן שבו תפס את ניצולי השואה:

*העולים החדשים, בייחוד המבוגרים... נרתעים תחילה מעצם הרעיון של עבודה גופנית. ככל הקבוצות יש שיעור מסוים של גברים ונשים שהושפעו מוסרית ממה שעבר עליהם, והם צריכים לעבור שיקום. הבעיה הזאת תגדל אצל עולים חרשים שיגיעו בעתיד, ומוטב שהאנשים בחוץ-לארץ ידעו זאת, בעיקר משום שהקשר עם האדמה הוא-הוא שאמור להועיל לשיקומם.*¹³

גישה זו מסבירה את רוח הסרטים העלילתיים של קק"ל: בעיותיו של דוד הלוי מתגלות כבר בתחילת הסרט. הוא תלוש לא רק מהארץ, אלא גם מהמציאות בכלל: הוא אינו מבין היכן הוא נמצא, וחושב שהחיל המדבר איתו כשהוא יורד מהספינה הוא חייל אמריקני. הוא אינו מצליח להשתלב בקיבוץ שקלט אותו ופותח בריב אלים עם ילדי "שפיה", המוסד החינוכי שנשלח אליו. הרצון למצוא את אביו עומד בראש מעייניו, והוא מחליט לברוח מ"שפיה" ולצאת ולחפש אותו בעצמו. במהלך הסרט הוא תר את הארץ בניסיון למצוא את עקבות משפחתו.

אין ספק כי תהום הפרידה בין הילדים שהגיעו לארץ-ישראל לאחר השואה ובין שאר הילדים בני גילם, וכי היו להם בעיות רבות.¹⁴ ועם זאת הסרטים התעלמו מהשואה ולא ניסו להסביר את הפנים השונות של הטרגדיה שעברו הילדים, ומנעו מהם להציג מחשבות ורגשות, ותיארו את קורותיהם מבעד לעיניהם של אנשי היישוב הארץ-ישראלי, וכך ניטלה מקהל הצופים היכולת להזדהות עימם ועם הסיבות שהביאו להתנהגותם הבעייתית. על המסך הוצגו ילדים אלימים, מרדנים ופורקי עול, ולתדמית זו לא הוצגה כל אלטרנטיבה — ניצולי השואה בסרטים הללו הם תמיד פגועים בנפשם וזורעים מהומה סביבם. בכך שבו ויצרו הסרטים דימוי קולקטיבי סטריאוטיפי בעוד המציאות מורכבת הרבה יותר. ריכרד לויזון למשל, ששימש מדריך בכפר הנוער בן-שמן וקלט אז ניצולי שואה רבים, השתתף בצילומי הסרט **אדמה**. הוא מספר כי רוב הילדים נקלטו מהר בבית הספר ובעבודה.¹⁵ ואולם הסרטים העלילתיים של התקופה, ובהם **אדמה**, בחרו דווקא להתמקד במקרים הקשים בלבד.

גם כאשר פנו הסרטים לתאר את הניצולים המבוגרים, הם המשיכו לרבוך בתדמית השלילית והסטריאוטיפית. במסגרת התעמולה העקיפה של הסרט **בית אבי**, הושמו לא פעם הדעות השליליות על הניצולים בפי הניצולים עצמם, וכך הוענק להן משנה תוקף. לא הוותיקים בסרט **בית אבי** הם אלה המביעים דעה שלילית על אופיים של הניצולים, אלא מרים ניצולת השואה היא שטוענת כי צריך להתייחס אל כל הפליטים כאל אנשים חולים. משפטים מעין אלה ונדרדיו של דוד, ניצול השואה, המסתיימים בהתמוטטות נפשית, מעלים את הטענה כי הניצולים, רובם ככולם הגיעו מהתופת כשהם שבורים בנפשם. כרוזת הפרסום של הסרט, שהצהירו "What you see is life itself", חיזקו תדמית זו בעיני הצופים.

לנשים הניצולות יוחד סטריאוטיפ משלהן: אף שתופעת הזנות בכפייה של הנשים היהודיות לא היתה גורפת כלל וכלל, היא שבה והופיעה בשיח הציבורי הארץ-ישראלי לאחר מלחמת העולם השנייה פעמים רבות. לדרוגמה, עלילת המשנה בסרט **בית אבי** עוסקת בהשתלבותה הקשה של מרים, אישה צעירה שאולצה להיות זונה באושוויץ. חוץ מתיאור הדרך "הלא-מוסרית" ששרדה בזכותה, מובעת האי-יציבות הנפשית של מרים בשיחה גלוית לב שהיא מנהלת עם אברהם, ידידה בקיבוץ. היא מגלה לו את הפרטים על עברה, ומתוודה כי אינה בטוחה שנהגה נכון כשלא התאבדה כמו אחרות שהיו נתונות במצבה. מרים מוצגת לאורך כל הסרט כדמות נוגה, פסימית, מוטרדת תמיד, המגלה סימפטומים של בעיות נפשיות קשות. היא אמנם עובדת, מצטרפת לטיולים בקיבוץ ומשוחחת עם בני הקיבוץ, ועם זאת כל פעולותיה נעשות ממרחק, בעצבות ובאופן מכאני. באחד הערכים בקיבוץ, כשמדברים על העלייה של יישוב חדש על הקרקע, מרים מרגישה שאין היא 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 בעצם את קשיי ההתאקלמות של הניצול לאחריותו הוא, ו"מנקה" את אנשי היישוב מאשמה. זאת ועוד – הקולטים מוצגים כמי שלמרות עברה ועל-אף אופן התנהגותה בהווה, מוכנים לקבל אותה לשורותיהם ומתירים לה ולדוד, השקוע בנסיגה, להצטרף אליהם ליישוב החדש העולה על הקרקע.

דמותו של שלמה וולמס **באין זו אגדה** מזכירה מאוד את זו של מרים בבית **אבי** – הוא החל לשמש אופה בקיבוץ דגניה ומצא חברה לחיים מבנות הקיבוץ, אך נשאר מרוחק, סגור ומופנם. הוא אינו מפרק את החומה שבנה סביבו ואינו משתחרר מן העבר, שבעטיו הוא חי בסיוטים, ללא ביטחון עצמי וללא אמון בסביבתו. כמו בבית **אבי**, גם כאן שתלו עושי הסרט מטעם "ההסתדרות" את דעותיהם על הניצולים בפי דמות הניצול בסרט. בסצנת חתונה של זוג מדגניה, רומזת חברתו הקיבוצניקית של שלמה שגם היא חושבת על חתונה ועל ילדים, אך שלמה עונה שאין הוא יכול לקבל על עצמו את האחריות לאישה ולמשפחה, משום ש"זה לא מתאים לאדם כמוני". חברתו מנסה לשכנעו שלפחד שלו אין בסיס, אך הוא מוסיף להירתע.

השלב השני – נקודת המפנה

לפי גישת הסרטים, הניצולים יכולים לצאת לדרך חדשה רק לאחר נקודת משבר. אצל תמר כדמעת הנחמה הגדולה זהו יום הניקיון הכללי בכפר הנוער. באותו היום מוצאת מנהיגת ילדי כפר הנוער במיטתה של תמר חפצים גנובים. היא קוראת מיד לשאר הילדים, ואלה צוחקים יחדיו למראה החפצים הגנובים. תמר מגיעה בריצה. היא מכה ושורטת את הנערה, דוחפת אותה בגסות ובורחת אל היער. "החתול שלנו משתמש בציפורניו", אומרת מנהיגת הילדים על ההתנהגות הזאת.

נקודת המפנה תגיע ברוב הסרטים לאחר שבר נפשי. באדמה נקשר השינוי ביום שבנימין יוצא לעבוד בשדות, בניגוד לרצונו, עם הילדים האחרים. הגווים הכפופים של העובדים מזכירים לו את עובדי הכפייה שבמחנות, ומבחינתו זה "כמו לגעת בעצב חשוף". הוא מצולם לבר על יד גדר הקיבוץ. הגדר מתמזגת בדמיונו עם גדר מחנה הריכוז שהיה כלוא בו. תמונת המחנה מסתובבת ומתערפלת כמו המציאות במוחו, והוא שומע את קולות השוט של מפקד המחנה מצליף בו. ואז הוא נשבר. הוא מתעמת עם עברו, ונלחם במפקד ובזיכרונות שממאנים להרפות על ידי הרס הגדר בפראות. הפרות בורחות מבעד לגדר ההרוסה ורומסות את היכול. בראותו את התוצאות ובהבינו את הנזק, הוא מתמוטט ובוכה.

כבית אבי השבר הנפשי הוא תוצאה של גילוי האמת על גורל המשפחה. במסגרת חיפושיו מגיע דוד, בסופו של דבר, אל משרדי הסוכנות היהודית, שם נמצאות הרשימות עם שמות הנרצחים. הפקידים, שידועים שהוריו של דוד נספו, משקרים לו וטוענים שעדיין לא הגיעו ידיעות על אודותם. דוד מסרב להאמין. "אם לא מצאתם אותם הם מתים", הוא צועק. הוא בורח החוצה, נופל על הרצפה, ומתחיל להתנהג כתינוק – מוצץ אצבע ומביט סביבו במבט תוהה ותמים. אין הוא מדבר, אלא ממלמל הברות חסרות פשר, מושך בכגריהם של הסוכבים אותו ומחייך אליהם במבט אטום. דוד מאושפז כבית חולים לחולי נפש. הוא מוצא כנסיגה את מבוקשו ורואה באברהם הקיבוצניק ובמרים, הניצולה שהגיעה איתו בספינה, את הוריו.

כאין זו אגדה, דמותו של שלמה וולמס, המעורער מבחינה נפשית, נחשפת כאשר הוא יושב מחוץ לאספת הקיבוץ וממתין לתוצאות ההצבעה שבה אמורים להחליט אם לקבל אותו כחבר מן המניין. העשן העולה מארובת המאפייה שלו מזכיר לו את העבר, והוא טווה במוחו הקורד תסריטים שונים שבהם חברי דגניה אינם רוצים בו ומודיעים לו שלא התקבל כחבר. בסופו של דבר הוא מתפרץ בפראות לאספה כדי לברר את תוצאותיה.

להכללה הגורפת של השבר הנפשי בקולנוע אין אחיזה במציאות. הפסיכיאטר פישל שניאורסון, שבדק את מצבם הנפשי של הפליטים במחנות העקורים בשנים 1945-1948, מצא כי שיעור חולי הנפש בקרב הפליטים במחנות נמוך משיעור חולי הנפש באוכלוסייה הרגילה, וכי שיעור הילדים הבעייתיים בבתי הספר שבמחנות העקורים נמוך משיעור הילדים הבעייתיים בבתי ספר רגילים. במילים אחרות, בריאותם הנפשית של הפליטים היהודים במחנות העקורים היתה בדרך כלל טובה הרבה משל האוכלוסייה הרגילה.¹⁶ במחקרים אחרים נמצאו מקרים של הפרעות רגשיות, בעיות התנהגות, נדודי שינה ואי-יכולת להשתחרר מזיכרונות העבר, אך

נמצא כי מחלות נפש הן נדירות, וכי רוב הניצולים נמצאים במצב של איזון נפשי ופיזי.¹⁷ למרות הממצאים האלו, תוארו תדיר ניצולים שבורים ברוחם בקולנוע הארץ-ישראלי של שנות הארבעים.¹⁸ הסרטים הללו מתעלמים מן הכוחות האדירים שמצאו הניצולים בקרבם להמשיך ולחיות, מהיסודות האקטיביים שבדמותם ומחלקם שלהם בתהליך הקליטה וההשתלבות בארץ. היוצרים לא הסתפקו בכך – אנשי הארגונים הארץ-ישראליים טשטשו במכוון את הגבולות בין הייצוג הקולנועי ובין המציאות, בין דיון ובין תיעוד,¹⁹ ואף עשו שימוש בשקרים כדי לתת לסרטים ערך מוסף של אמת.

הסרטים האלה היו כאמור חלק אינטגרלי ממסע התעמולה הציוני באותן שנים, אך הקהל לא היה מודע לכך. מוסדות "המדינה שבדרך" עשו ככל שביכולתם כדי לטשטש את העובדה שמדובר בקולנוע מגויס. הם הבינו כי אם הסרטים ישווקו בארץ ובעולם כסרטים עלילתיים "רגילים" ולא כסרטים "מטעם", המסרים שיושתלו בהם ייקלטו אצל הצופים מבלי שהללו ידעו שמדובר בתעמולה. לשם כך החתימו את הבמאים ששכרו על חוזה סודיות, ונכתב בהם במפורש כי ליוצרים אסור לגלות ברבים מי מימן את הסרטים.²⁰ העובדה שסרטים אלו הוצגו כסרטים "נייטרלים" בבתי קולנוע מן המגייץ הפקיעה אותם ממעמד של סרטי תעמולה ונתנה משנה תוקף למהלך העלילתי ולתרמיות שהוצגו בהם.

בעלונים שהופצו בעולם כדי לקדם את הסרט **דמעת הנחמה הגדולה**, המתאר בין השאר את הניצולה הפרועה והאלימה תמר, נטען כי "הילדה תמר היא פליטה אמיתית".²¹ טענה כזו הוסיפה מיד לסרט נופך תיעודי, שלא היה ולא נברא. "הייתי ילדה צברית לכל דבר", סיפרה שפיריה זכאי, ששיחקה את דמותה של תמר, לאחר שנים. "בקושי הכרתי ניצולי שואה".²² הכותרת הפותחת את הסרט העלילתי **בית אבי** מבהירה כי מדובר בדוקומנטציה – תיעוד של המציאות: "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". הצהרת הפתיחה הזאת הפכה מיד את הסרט מטקסט בדיוני שנכתב בידי תסריטאים לעדות אנתרופולוגית אותנטית על ניצולי השואה. מניפולציה דומה חזרה גם בסרט **אדמה**, שהוצג לפני העולם²³ כסרט תיעודי לכל דבר. בעלון שהפיצה חברת "פורום פילם" כדי לפרסם את **אדמה**, נכתב בין השאר: "אין שחקנים בסרט הזה. התלמידים משחקים סיפור חייהם הם".²⁴ הסרט הוקרן במסגרת התיעודית של פסטיבל הסרטים בלוקרנו ביולי 1948,²⁵ והעיתונות השווייצית שיבחה את התיעוד המדויק: **בנויה צירכער צייטונג** נטען כי "הצגת הבכורה העולמית של הסרט על כפר הנוער בן-שמון בארץ-ישראל היתה ללא ספק השיא בתחרות הסרטים התיעודיים... מסמך בעל ערך מופתי המזעזע בריאליות שלו וממלא את כוונתו ההומנית באופן יוצא מן הכלל". **באולר נכריכטן** החרה-החזיק אחריו: "הסרט זכה להצלחה בלתי-רגילה... הנו מסמך בעל חשיבות יוצאת מגדר הרגיל". הנויה **בינדרנר צייטונג** קבע כי "הבמאי הצליח ליצור סרט בעל שלמות רבה מכל הבחינות... יצירה שערכה החינוכי משתווה לערכה האמנותי"; גברת מ. קינרט, מנהלת המחלקה לסרט התיעודי בפסטיבל, סיפרה כי הסרט "התיעודי הנפלא"

הביא אותה לידי דמעות.²⁶ גם המבקרים הארץ-ישראלים קיבלו את הסרט כתיעוד מדויק ולא יצרו הפרדה בין עלילה בדיונית ובין מציאות. לדוגמה, כתב העיתון **קולנוע** התפעל מהאמינות: "סרט דוקומנטרי טוב... המציאות כאן – הנוער ששרד מגיא ההריגה, שכל קרקע נשמטה מתחתיו הן רוחני והן פיזי והפרובלמה היא פרובלמה חינוכית... ואכן אם גם מופיעים הם בדמות עצמם, גילו כל הנערים והנערות כשרון מיוחד והבנה למשימתם ועשו את מעשיהם בנאמנות למציאות..."; "מידת האמת שבהעתק האווירה מחייבת לגמור את ההלל על הסרט... רבגוניותם של טיפוסי הילדים והנערים שכל אחד מהם עמוס בהיסטוריה משלו המעיקה על נפשו... מבליטה למדי את הקשיים שהמחנכים נתקלים בהם במוסר זה", שיבח כתב **הארץ**. בנימין היה שמו האמיתי של השחקן, והוא אמנם היה ניצול שואה שהגיע לארץ-ישראל בשנת 1945, אך בניגוד לדמותו שבסרט, השתלב בנימין ללא בעיות ובמהירות רבה, כמו ניצולים רבים בבן-שמן בשנים ההן. חוסר-היכולת להשתלב, השבר הנפשי וההתפרצויות האלימות שלו המתוארים בהרחבה בסרט הם פרי מוחו הקודח של התסריטאי ותו לא.²⁷

כפי שמוכיחות הביקורות, הצופים – בארץ-ישראל ובעולם – קיבלו את תדמית ניצולי השואה שעיצבו הארגונים הארץ-ישראליים ללא עוררין, ופעמים רבות אף התייחסו אל הסרטים כאל דוקומנטריים, כלומר מתעדי מציאות.²⁸ כמו כן, במקום להתעמת עם הסיפור שהציגו הסרטים הנציחו אותו והשתמשו בו ככלי לימוד לדורות הבאים: בשנים שלא היתה תוכנית לימוד מסודרת בנושא השואה²⁹ ראתה המועצה לביקורת סרטים ומחזות בסרטים **בית אבי ואין זו אגדה** סרטים חינוכיים.³⁰

השלב השלישי – השתלבות וטמיעה

לפי הנרטיב המוצג בסרטים האלה הניצול, שבגולה היה נשי, פסיכי ונחות, נרפא בסופו של דבר בעזרת אנשי היישוב הארץ-ישראלי. הוא מפתח את התכונות הגבריות המאפיינות את גואליו (אומץ, גבורה, עבודה), ואפילו דמותו החיצונית משתנה – הוא הופך מיהודי כפוף וצנום לעברי חסון ושרירי, מיהודי גלותי ליהודי חדש.

לאחר שתמר מדמעת הנחמה הגדולה בורחת מכפר הנוער, מחפשים אחריה ילדי הכפר בקדחתנות ולבסוף מגלים אותה ביער הסמוך. אחד הילדים זוכר שהיא לא אכלה מאז הבוקר, ומניח לרגליה אוכל (כמו לפני חיה) ונסוג במהירות לאחור, אחוז פחד. הילדים משכנעים אותה לחזור עימם באמצעות סיפורים על חיי החופש בארץ. לפי הסרט הסיפורים האלה משפיעים עליה, ומאותו היום היא משתנה לחלוטין. היא מתחילה ללמוד ולעבוד, ובחגיגות האביב היא לבושה לבן, כמו כולם, ורוקדת עם כל הילדים במעגל. התמונה, שמצולמת מרחוק, אינה מאפשרת לזהות את תמר בין הילדים – היא נטמעה בסביבתה; "החתלתולה הפראית" הפכה ל"פרפר חופשי".

המעבר המהיר מקיצוניות לקיצוניות אמין עוד פחות בסרט **בית אבי**. כאמור, ההתמודדות של דוד עם הגילוי שהוריו נספו בשואה גוררת התמוטטות נפשית ונסיגה. למרות זאת מצליחה מרים, הניצולה שעלתה עימו, להכניס את עצמה ואת דוד לרשימת האנשים הרוצים להצטרף

להתיישבות החדשה שעומדת לעלות על הקרקע. כשהיא מגיעה עימו ליישוב החדש, דוד, שעד אז לא היה מסוגל ללכת ולדבר, משתנה באורח פלא: הוא רץ אל אברהם, מחבק אותו ומתחיל לדבר בהיגיון. אברהם מראה לו אבן עתיקה שמצא באדמה ועליה חרות שם משפחתו של דוד, "הלוי". דוד מתרגש. "זה שם אבי", הוא מכריז בקול רגיל, ומרים מתקנת את דבריו: "זה השם של כל אבותיך". אברהם מבטיח שכאן יבנו את ביתם, ואז מבין דוד, "ביתו של אבי, ישראל". הקשר הקדום של היהודים לארצם וההבנה שארץ-ישראל היא ביתו, ואנשיה – משפחתו מסלקת את מחלת הנפש כהרף עין. גם מרים עוברת תמורה בסצנה הזאת – התמיכה שקיבלה מאנשי הארץ מעניקה לה כוחות חדשים ומביאה מהפך בדמותה: היא מאמצת את דוד, ובכך היא הופכת מזונה לאם. ההימנעות מתיאור היחסים האינטימיים הנקשרים בינה ובין אברהם מחזקת את השמירה על התדמית החדשה והטהורה שלה.³¹

בסרט **אדמה**, לאחר שבנימין מבין את הנזק שגרם לסביבתו, הוא מתחיל להשתנות. הוא נעשה חברותי יותר ומשתתף בפעילויות כפר הנוער ואף יוצא עם ילדי הכפר להניח את היסודות ליישוב חדש. בסרט **אין זו אגדה**, קבלתו של שלמה הניצול כחבר מן המניין בדגניה הופכת בן-רגע את הניצול האפור והאומלל לקיבוצניק נלהב. מי שלאורך הסרט שתק ונחבא אל הכלים נעמד ללא כל היסוס במרכז החדר ונואם בלהט בנושא המומחיות שלו – הקמח. את מקום הזווית הגבוהה שממנה צולם עד כה, שגימדה את דמותו והדגישה את עליבותו, מחליפה עתה זווית צילום נמוכה, המאדירה אותו.

המציאות היתה הרבה יותר מורכבת. ראשית, הסרטים מתרכזים בתהליכי הקליטה בהתיישבות העובדת, והתיישבות ניצולי השואה ביישוב העירוני אינה נזכרת כלל. בפועל, נתוני ההשכלה של ניצולי השואה, שהיו גבוהים מהממוצע, וריבוי כוח האדם המיומן (בעיקר במלאכה ובתעשייה, במנהל, בפקידות המקצועית ובמקצועות החופשיים) הקטין את הנכונות של הניצולים לוותר על מקצועם ולעבור לעסוק בעבודה חקלאית. רבים מהם גם נרתעו מצורת החיים השיתופית. לאחר שהייה ארוכת שנים במחנות ריכוז, במחנות עקורים, במחנות מעפילים ובמחנות העולים הרגישו הניצולים צורך כפינה פרטית משלהם.³²

שנית, המפגש בין ניצולי שואה שפנו לקיבוצים ובין אנשי הקיבוצים היה מורכב הרבה יותר מן התמונה שהציג הקולנוע. העמדה הרווחת בקיבוצים היתה כי צריך לפצות את שארית הפלטה על סבלה ולהיערך בהתאם לצרכיה (לימודים, עבודה, פעילות תרבותית, שיכון ומעל הכול – תחושת בית). אך מהר מאוד התברר כי צורכי הקיבוץ התנגשו עם צורכי העולים: המרפזים של ענפי העבודה במשק זלזלו בלימודים, הוועדות השונות במשק פעלו באיטיות רבה לסיפוק הצרכים ההכרחיים של הניצולים, ובגלל בעיות תקציב נוצרה מצוקת שיכון. המפגש בין שני העולמות השונים הוליד חיכוכים. כמו כן, לא נוצרו מסגרות חברתיות משותפות לנוער המקומי ולנוער העולה. הם חיו בשתי מסגרות חברתיות נפרדות שלהן סדר יום הפוך, עובדה שהקשתה מאוד ליצור מפגש פורה בין שתי הקבוצות. "איש מבני גילנו בקיבוץ לא קשר עימנו מגע", מספר הניצול דב פרייברג, "ואילו המבוגרים עצובי הארשת הסתכלו עלינו במבט תוהה, שאלו שאלות קצרות, לא היו קשובים לתשובות, נאנחו ופרשו. חשתי כי למרות שאני

כבר בארץ, עדיין אני זר. לא שייך".³³ נוסף על כך, העבר ודאי לא נשכח, והיירידיש לא נמחקה. שיעור גבוה משארית הפלטה עזבו את הקיבוצים לאחר שחיו בהם פרק זמן מסוים. מכת העזיבות השרתה על ניצולי השואה שנשארו בקיבוצים אווירת נכאים, ואנשי הקיבוצים, שהתאכזבו מאוד, איבדו את אמונם בניצולים.³⁴

פעמים רבות המשיכו גם הניצולים שהתיישבו בערים לחיות בקבוצה נפרדת משלהם, ללא כל קשר לוותיקים. משה זיו (זיסוביץ') מספר כי חוסר-הרצון של אנשי היישוב להקשיב וההיתלות שלהם בקשייהם בארץ גרמו לו ולחבריו להסתגר בדלת אמותיהם ולקבוע את הכלל "רק עם 'קצטניקים' מתחברים".³⁵ הפרטיון חיים גלעין מספר כי לאחר תקופה לא ארוכה בארץ נוכח לדעת שאף אחד לא נחשב ל"משלנו" אם לא נולד "צבר".³⁶

שלישית, גם תיאור השינוי וההשתלבות כמפעל בלעדי של ותיקי היישוב חוטא למציאות. בתהליך הקליטה יש להבדיל בין מגורים שונים ביישוב וכישראל: הילדים והנערים נקלטו במסגרת עליית הנוער, שקבעה מטרות חינוכיות וייחודה לכך אמצעים כספיים. לעומת זאת, למבוגרים מקרב ניצולי השואה לא יוחדה תשומת לב נפרדת ולא נערכו להדרכתם, קליטתם ושיקומם. התנועה הקיבוצית היתה היחידה שבנתה מערך קליטה ב-1947, אך, כאמור, רק מיעוט מקרב הניצולים פנו לקיבוצים. נוסף על כך, כאשר פרצה מלחמת העצמאות התמוטט גם מערך הקליטה הזה. "ניצולי השואה לא נקלטו, משום שמהגדרה 'קליטה' משתמעת פסיביות של הנקלט. ניצולי השואה חדרו בעוצמה לחברה הישראלית", טוענת ההיסטוריונית חנה יבלונקה. "כאשר משפחה אחת הלכה והתבססה היא עזרה למשפחה נוספת וכך הם קלטו אחד את השני והכול ביוזמה עצמית".³⁷ באמצעות ההתארגנות העצמית שלהם והארגונים שהקימו כדי לקלוט את חבריהם, הפכו ניצולי השואה לחלק אינטגרלי מהחברה הישראלית ותרמו לה בתחומים רבים ושונים.³⁸ גם בספרי העדות שהחלו ניצולי שואה להוציא לאור, בעיקר משלהי שנות השבעים, מושם דגש על היוזמה העצמית, ותהליך הקליטה אינו מתואר כאינטראקציה, אלא כקביעת עובדות בידי הניצולים.³⁹

ניצולי השואה הפכו, בסופו של דבר, לסיפור הצלחה בישראל. בזכות יוזמה אישית והתארגנות עצמית הם הפכו לחלק אינטגרלי מהחברה הישראלית בתחום התרבות, בתחום הכלכלה, בתחום הביטחון, ובתחום הפעילות הציבורית. אפרים קישון ז"ל למשל, הסופר-סטיריקן-במאי, הוא ניצול צערת המוות מבודפשט; פרופ' אהרון ברק, נשיא בית המשפט העליון, היה ילד בגטו קובנו; ישראל לאו, בעבר הרב הראשי לישראל, היה אסיר בבוכנוואלד; אליהו בן-אלישר, בעבר ח"כ ושגריר ישראל בארצות-הברית, צרפת ומצרים, שרד מגטו ורשה;⁴⁰ טומי לפיד, ראש מפלגת "שינוי", הוא ניצול מבודפשט. לפיכך לכאורה לא שגתה המדיה הארץ-ישראלית כאשר הציגה התערות מוצלחת. אך למעשה, נקודת הסיום של הנרטיב אינה סותרת את הבעיות המרכזיות בתיאור תהליך החניכה וההשתלבות: ייצוג ניצולי השואה כקבוצה הומוגנית בעלת תכונות שליליות העלולות להמיט אסון על המפעל הציוני; התעלמות מהכוחות האדירים שהצליחו ניצולי השואה להוציא מקרבם לאחר השחרור; תיאורם כקבוצה פסיבית וחסרת חיות שתצליח להשתקם רק בזכות אנשי הארץ והעמדת הניצולים כאנטיתזה לבני

הארץ, כרי לפאר את אלה.

"שגיאה שהצליחה לא חדלה להיות שגיאה", כתב אחד העם. הארגונים הארץ-ישראליים אכן הצליחו במאבקם, שהקולנוע שירת אותו היטב, אך חקר מנגנון התעמולה הארץ-ישראלי בשנים 1945-1948 מגלה כי מחיר התרמית של ניצולי השואה היה כבד מאוד.

הערות

1. המאמר מתבסס על עבודה לשם קבלת תואר דוקטור באוניברסיטת תל-אביב, שנכתבת בנושא בהנחייתו של פרופ' נורית גרץ ופרופ' דינה פורת.
2. טרייסטר 1996, עמ' 117-137.
3. סרטים תיעודיים קצרים שדנו בענייני השעה והוקרנו באולמות הקולנוע לפני הסרט.
4. ליון 1986, עמ' 127-135; הלחמי 1995, עמ' 18-19; צימרמן 2001, pp. 116-117. Berkowitz 1993.
5. מצוטט אצל שוחט 1986, עמ' 29.
6. צימרמן 2002, עמ' 27-124; שוחט 1989, עמ' 24-27.
7. ראו דיון מקיף בסרטים אלה אצל גרץ 2004; אבישר 1998; צימרמן 2002.
8. כספי ולימור 1996, עמ' 10; רועה 1994, עמ' 3.
9. במאמר זה אעסוק בקולנוע העלילתי בלבד. יש לציין כי בשנים אלה הופקו בארץ-ישראל גם סרטים תיעודיים העוסקים בשואה, בניצולי השואה ובתהליך השיקום שהם עוברים. ראו גרץ 2004.
10. להרחבה בנוגע לסוגית "האחר" ראו Silberstein 1994, pp. 1-34.
11. ראו למשל גרינאו 1988, עמ' 187; זיו (זיסוביץ') 1996, עמ' 14-19.
12. סינופסיס של הסרט אדמה שהוגש למועצה לביקורת סרטים, ללא תאריך, גנוז המדינה (להלן: גהמ"ד), ג / 3605, מב/ 22.
13. מזכר של אפשטיין, "Story of Kline Film", 17 במאי 1946, אצ"מ, KKL5/14110.
14. יבלונקה 1994, עמ' 155-226.
15. ריאיון עם ריכרד לויזון, מדריך בכפר הנוער בן-שמן ועוזר צלם בסרט אדמה, 7 בינואר 1998.
16. שניאורסון 1949, עמ' 1-28. וראו דיון ביקורתי במסקנותיו אצל קינן 1996, עמ' 20-45.
17. קינן 1996, עמ' 20-45.
18. גם פסיכיאטרים כיום מסכימים כי שיעור חולי הנפש בקרב ניצולי השואה הוא נמוך. יש מחקרים העוסקים ב"תסמונת מחנות הריכוז" ומייחסים לניצולי השואה הפרעות שונות, כגון חרדה כרונית, רגשות ריקנות, פגיעה בדימוי העצמי והגופני ועוד. אך בסך הכול, מן המחקר הפסיכיאטרי עולה כי רוב ניצולי השואה שעלו לארץ מצאו דרכים "בריאות" להתמודד עם השואה. הם הקימו משפחות, גידלו ילדים, נקלטו כמעגל העבודה והיו שותפים לחיים הציבוריים במדינה. ראו אליצור, טיאנו, מוניץ ונוימן 1987; ריאיון עם פרופ' אליצור, 21 באפריל 2001; בנדר 1998, עמ' 4-5.
19. Kaes 1990, pp 111-129.
20. ראו From World View Films - 5751 Jerusalem, ללא תאריך, אצ"מ, KKL5/14110.

21. "Academy Cinema Presents The Great Promise", ללא תאריך, אצ"מ, KKL5/14117.
22. ריאיון עם שפירדה זכאי, אפריל 2002.
23. בנייה צרפת, בלגיה, איטליה, הונגריה, שווייץ, שוודיה, הולנד, אוסטרליה, ניו זילנד, אקוודור, קולומביה, ונצואלה, ברזיל, דרום-אפריקה ועוד: מזכר פנימי של אמי הרמן, 13 בינואר 1949, אצ"מ, KH4/B/5356.
24. תיק אדמה, ארכיון שפילברג.
25. RG 1 (Youth Aliyah)/Carton 40 Box 2, "Dr. Siegfried Lehmann 1946-1948", Hadassa Archive, NY.
26. ביקורות העיתונים, אצ"מ, S75/1629.
27. ריאיון עם לויזון.
28. אסופת ביקורות, תיק אין זו אגדה, אוסף מטיס, ארכיון שפילברג.
29. שגב 1991, עמ' 432-442.
30. סרט חינוכי הוגדר כך: "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". ראו א. מרטון, הלשכה הראשית של קק"ל, אל י. קיסילוב, המועצה לביקורת סרטים ומחזות, משרד הפנים, ירושלים (להלן: המועצה לביקורת סרטים), גהמ"ד, גל/3882 מב/26; סרטי חינוך ותרבות, ללא תאריך, גהמ"ד, גל/3882 מב/26.
31. גרץ 2004, עמ' 9-38.
32. יבלונקה 1994.
33. פרייברג 1996, עמ' 10, 59.
34. יבלונקה 1994, עמ' 155-158, 181-195; שגב 1991, עמ' 143-145, 157-160.
35. זיו 1996, עמ' 1-50.
36. גלעין 2001, עמ' 382.
37. ריאיון עם פרופ' חנה יבלונקה, 7 באפריל 2002.
38. יבלונקה 2002, עמ' 20-21.
39. יבלונקה 1998.
40. Porat 1999, p. 161.

ביבליוגרפיה

- אבישר אילן, "חרדות לאומיות, סיוטים אישיים – תסביך השואה בקולנוע הישראלי", בתוך: גרץ נורית, לובין אורלי ונאמן ג'אד (עורכים), מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי, תל-אביב 1998, עמ' 160-178.
- אנגל דוד, בין שחרור לכריחה, תל-אביב 1996.
- באואר יהודה, "הבריחה", בתוך: שארית הפליטה 1944-1948, ירושלים 1990, עמ' 45-51.
- גלעין חיים, עין לציון צופיה – סיפורו של פרטיזן יהודי, ירושלים 2001.
- גרוז'נסקי יוסף, חומר אנושי טוב – יהודים מול ציונים 1945-1951, ישראל 1998.

- גרץ נורית, מקהלה אחרת, תל-אביב 2004.
- הלחמי יוסף, "ראשית הסרט העלילתי בארץ ישראל", קתדרה, 67 (מרס), תל-אביב 1993, עמ' 188-190.
- זיו (זיסוביץ') משה, כאן לא היו טרומבונים, תל-אביב 1996.
- טרייסטר הלל, "תעמולה ציונית באמצעות סרטים – לחיים חדשים 1935", כיוונים, 9 (אפריל), ירושלים 1996, עמ' 117-137.
- יבלונקה חנה, אחים זרים ניצולי השואה במדינת ישראל, ירושלים 1994.
- לוינ מנחם, "יעקב בן דב וראשית תעשיית הראינוע היהודית בארץ ישראל 1912-1924", קתדרה, 38 (טבת), ירושלים 1986, עמ' 127-135.
- לנטין רונית, "לכבוש מחדש את טריטורית השתיקה", בתוך: יואל רפל (עורך), זיכרון סמוי זיכרון גלוי, תודעת השואה במדינת ישראל, תל-אביב 1998, עמ' 169-196.
- פרייברג דב, להיות כאחד האדם, תל-אביב 1996.
- צימרמן משה, אל תגעו לי בשואה, חיפה 2002.
- קינן עירית, לא נרגע הרעב, תל-אביב 1996.
- שגב תום, המיליון השביעי – הישראלים והשואה, ירושלים 1991.
- שוחט אלה, הקולנוע הישראלי – היסטוריה ואידאולוגיה, תל-אביב 1989.
- שניאורסון פישל, "רמות הפלאים של שארית הפליטה", החינוך, 1949, עמ' 1-28.
- שניצר מאיר, הקולנוע הישראלי, ירושלים 1994.

Berkowitz Michael, *Zionist Culture and West European Jewry Before The First World War*, Cambridge 1993.

Porat Dina, "Some Effects of the Holocaust on Israeli Society and Foreign Policy", in: Oppenheimer Aharon (ed), *Sino-Judaica*, Tel-Aviv 1999, pp. 159-168.

Silberstein Laurence J., "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.