

בין קרבן למקריב – החיבור בין השואה לסכסוך הישראלי-יהודי-ערבי בקולנוע הישראלי

ליאת שטייר-לבני

השואה השפיעה רבות על דרך הייצוג של הסכסוך הישראלי-יהודי-ערבי. בעשורים האחרונים מבקשים "היסטוריונים חדשים" לבחון מחדש את האופן שבו הונחלה תודעת השואה לציבור הישראלי. הם טוענים כי החברה הישראלית משמרת את הטראומה של השואה כחוויה מרכזית, כדי לאפשר לה לתפוס את עצמה כקרבן נצחי. לפי דבריהם, תחושת הקרבנות (victimhood) מייצרת תסמונת של מצור, פחד ופרנויה תמידיים, וזו משמשת להצדקת מדיניות כוחנית הננקטת בעיקר נגד הפלסטינים ומחזקת סירוב לכל דיאלוג רציונלי עם העולם בנושא השטחים.¹

1 משנות השמונים החלו להתפרסם מעל דפי העיתונות מאמריהם של "היסטוריונים חדשים" שמתחו ביקורת חריפה נגד ראשי היישוב היהודי הארץ-ישראלי. הם ביקרו אותם על התעלמותם מגורלם של יהודי אירופה בזמן השואה ולאחריה, על הקמת המדינה תוך כדי נישול הערבים ועל ניצול תודעת השואה ו"הלאמתה" כדי להמשיך במדיניות של כוח ואללימות כלפי הפלסטינים. ראו למשל אצל עדית זרטל, האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה, דביר, אור יהודה 2002; דניאל בר-טל, לחיות עם הסכסוך, כרמל, ירושלים 2007; בעז עברון, "השואה – סכנה לעם", בתוך הנ"ל, אתונה וארץ עוז, נהר ספרים, בנימינה 2010, עמ' 104-102. ויכוחים ותגובות של היסטוריונים המתנגדים לתפיסות אלו ראו למשל בתוך דן מכמן (עורך), "פוסט-ציונות" ושואה: הפולמוס הציבורי הישראלי בנושא ה"פוסט-ציונות" בשנים 1996-1993 ומקומה של סוגיית השואה בו – מקראה, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן 1997; דן מכמן, השואה בהיסטוריה היהודית: היסטוריוגרפיה, תודעה ופרשנות, יד ושם, ירושלים

במאמר זה אבקש להראות כי ניתוח הייצוגים הקולנועיים של הקישור בין השואה ובין הסכסוך הישראלי-ערבי מגלה תמונה שונה החושפת חלוקה ברורה לשתי תקופות ואף היפוך בין הייצוגים שהופיעו בתרבות הישראלית-יהודית עד שנות השבעים של המאה העשרים, ובין הייצוגים שהופיעו משנות השבעים ואילך. תחושת הקרבנות שחוקרים פוסט-ציונים מדברים עליה אכן עמדה במרכז הנרטיב הקולנועי עד שנות השבעים. ואולם משנות השבעים ואילך במרכז הנרטיב הקולנועי ניצב נרטיב שונה הנחלק לשני חלקים מרכזיים: יש היוצרים השואה בין השואה ובין הנכפה ובין פליטים משני הצדדים, כדי לעורר דיון במצוקות הפלסטינים; ויש המציגים את היהודים הישראלים ככלל ואת חיילי צה"ל בפרט כבעלי מאפיינים נאציים וטוענים כי יהודים ישראלים הפכו מקרבן למקריב.

1. משנות הארבעים לשנות השבעים של המאה העשרים: הייצוג הקולנועי של הערבים כנאצים

הסיפור המורכב של הסכסוך הישראלי-יהודי-ערבי, המלווה את ההתיישבות הציונית עוד משלהי המאה התשע-עשרה, הפך לא פעם בתרבות הישראלית הפופולרית עד שנות השבעים של המאה העשרים לפשטני יותר בשל השואה. השואה נקשרה מלכתחילה במיתוס ההקמה של ישראל ובניצחון במלחמת העצמאות. מיד עם כינון המדינה הסבירו חוגים אנטי-ישראלים באירופה ודוברים ערבים את הקמתה כפיצוי על השואה. גם המערכת הפוליטית הישראלית אימצה נימוק זה. השואה הוזכרה במגילת העצמאות כאירוע שהוכיח "בעליל את ההכרח בפתרון בעית העם היהודי מחוסר המולדת והעצמאות המדינית על-ידי חידוש המדינה היהודית בארץ-ישראל". הפרשנות הציונית הוסיפה והשתמשה במונחים "משואה לתקומה" ו"מחורבן לגאולה" שתיארו את המעבר מהטראומה היהודית להקמת המדינה.² משלהי שנות הארבעים ועד שלהי שנות השבעים של המאה העשרים אפשר למצוא דמיון רב בין דרך שילובה של השואה בסכסוך הישראלי-ערבי בשיח הפוליטי

2005; טוביה פרילינג, תשובה לעמית פוסט-ציוני, ידיעות אחרונות, תל אביב 2003; אלהן יקירה, פוסט-ציונות, פוסט-שואה: שלושה פרקים על הכחשה, השכחה ושלילת ישראל, המכון לחקר הציונות וישראל ע"ש חיים ויצמן, אוניברסיטת תל-אביב ועם עובד, תל אביב Daniel Gutwein, "The Privatization of the Holocaust: Memory, Historiography, and Politics," *Israel Studies* 14:1(Spring 2009), pp. 36–64.

2 אניטה שפירא, "פוליטיקה וזכרון קולקטיבי – הוויכוח על אודות ההיסטוריונים החדשים", בתוך הנ"ל, יהודים חדשים יהודים ישנים, עם עובד, תל אביב 1997, עמ' 19–45; דן מכמן, "משואה לתקומה! משואה לתקומה? ההיסטוריוגרפיה של הקשר הסיבתי בין השואה להקמת מדינת ישראל – בין מיתוס ומציאות", עיונים בתקומת ישראל 10 (תש"ס), עמ' 234–258.

הרשמי (שבא לידי ביטוי בראיונות עם פוליטיקאים, בישיבות מסוקרות וכדומה) ובין ייצוגים קולנועיים. בשני סוגי השיח אפשר למצוא נרטיב ציוני היוצר הקבלה ברורה בין ערבים ובין הנאצים. המלחמות נגד הערבים תוארו כמלחמות למניעת "שואה שנייה" העלולה להתרגש על ישראל בכל רגע.³ הדמוניזציה של הערבים עזרה ללכד את השורות בישראל ונועדה להרחיב את גבולות הסכסוך – ליצור אמפתיה מידית לציונות בעולם המערבי ולקשור בין ההווה לעבר – אם בעבר נלחמו בעלות הברית נגד הנאצים, הרי שכיום מחובתן למגר את הערבים. כך, בעשורים שבהן בלטה השתיקה או ההשתקה בישראל ובחברה הישראלית,⁴ הפכה השואה לפרפרקסיס (פליטת-פה), כהגדרתו של תומס אלזסה, לנעדר-נוכח המבצבץ מבעד לתמונת ההווה. מה שנשכח, הודחק והוסתר צץ כנוכח במקום אחר. תמונת העבר שהודחקה מוצגת מבעד לתמונת ההווה, בלי לבטל אף אחת מהן.

הקולנוע הארץ-ישראלי והישראלי משנות השלושים ועד שלהי שנות השישים של המאה העשרים היה קולנוע מגויס. השפעותיו של הקולנוע הסובייטי המגויס על הסרטים שנוצרו בישראל היו רבות וניכרות לעין, הן בשפת הקולנוע והן בתפיסת הקולנוע ככלי תעמולתי. הסרטים שווקו כמשקפי אמת עובדתית בנוגע לעבר ולהווה. ואולם למעשה, כדרכם של טקסטים מגויסים, הם שיקפו לא את המציאות אלא את תמונת העולם האידאולוגית של החברה שבה הופקו, את המאויים והשאיות שלה – את הרצוי והמדומיין יותר מאשר את הממשי והמציוי. הנושא הלאומי עמד בראש רשימת הנושאים, והנרטיב תיאר את אנשי הארץ בצבעים ורודים כיחידה הומוגנית של עובדי אדמה, פועלים ולוחמים, הקולטים עלייה ולוחמים יחד נגד "כוחות השחור".

אחד האירועים הראשונים שהוצגו בקולנוע ושילבו בין השואה ובין הסכסוך הישראלי-ערבי הוא מלחמת תש"ח. עד לשלהי שנות החמישים היה הדיון התרבותי

3 להרחבה ולדוגמאות ראו שפירא, "פוליטיקה וזכרון קולקטיבי"; חנה יבלונקה, הרחק מהמסילה: המורחים והשואה, ידיעות אחרונות וספרי חמד, תל אביב 2008; זרטל, האומה והמוות, עמ' 137-178. יחיעם ויץ טוען כי בן-גוריון ובגין הם שני ראשי הממשלה שהתייחסו יותר מכל ראשי הממשלה האחרים לשואה ולא רק בהקשרים פוליטיים, אלא גם בהקשרים אישיים. בימי הפולמוס על השילומים טען בגין שבן-גוריון הוא היטלר – מי שיוצר קשר עם הנאצים הופך בעצמו לכזה. בן-גוריון מצדו שלח לחיים גורי מכתב ב-14 במאי 1963, ובו קבע בין היתר כי בגין הוא טיפוס היטלריסטי מובהק. הדברים נאמרו בהרצאתו של יחיעם ויץ, "מקומה של השואה בעולמו הפוליטי של מנחם בגין" במסגרת יום עיון שנערך בעקבות הופעת הספר קפה הבוקר בריח העשן: מפגשם של היישוב והחברה הישראלית עם השואה וניצוליה מאת דינה פורת, 9 בינואר 2012, אוניברסיטת תל-אביב; וראו גם אביבה חלמיש, "יחסו של מאיר יערי להצלה ולעלייה בתקופת השואה", ילקוט מורשת פג (2007), עמ' 25-52.

4 בעיקר עד משפט אייכמן (1961). בנושא זה ראו למשל חנה יבלונקה, אחים זרים: ניצולי השואה במדינת ישראל, 1948-1952, יד יצחק בן-צבי ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ירושלים תשנ"ד; הנ"ל, מדינת ישראל נגד אדולף אייכמן, ידיעות אחרונות, ספרי חמד ויד יצחק בן-צבי, תל אביב וירושלים 2001; שפירא, "פוליטיקה וזכרון קולקטיבי".

במלחמת העצמאות בעיקרו דיון ציוני שמחזר תפיסות של "מעטים מול רבים", דמוניזציה של הערבים, דגש על סיפורי טבח והרג שעשו הערבים וניסיון לדחוק לשולי התודעה סיפורים קשים הקשורים במעשי לוחמים יהודים. מלחמת תש"ח הזכרה ונזכרה כ"מלחמת השחרור", "מלחמת העצמאות", כך שגם מבחינה סמנטית, שמה של המלחמה לא הותיר מקום לטרגדיה של הפלסטינים. ההיסטוריוגרפיה הציונית של אותן שנים תלתה את "היעלמותם" של הערבים בכריחה ועזיבה מרצון. האחריות לכך הוטלה על מנהיגיהם ועל הפחד מפני היהודים.

הסרט **גבעה 24 אינה עונה** (תורולד דיקנסון, 1955) מתאר ארבעה אנשים הנשלחים להגן על גבעה 24 ערב הכרזת הפסקת האש על-ידי האו"ם. הם נהרגים במהלך הקרב ולאחר מותם מכריזים נציגי האו"ם כי הגבעה שייכת לישראל. אחד הגיבורים הוא דוד עמרם, צבר מחוספס, שנתקל במהלך הקרבות בנגב בקצין מצרי. לאחר מאבק קשה הוא מצליח לשבות אותו ולגרור אותו למערה. היות שאחת מתכונותיו של הצבר, כפי שתואר בקולנוע בשנים ההן, היא מוסריות, הוא אינו הורג אותו, על אף שהמצרי מנסה להקדים ולהורגו, אלא מטפל בו. כאשר הוא מסיר את חולצתו של המצרי הוא מגלה על גופו קעקוע של צלב קרס. מתברר כי זהו קצין הס"ס לשעבר שהתגייס לטובת המצרים. יצירת הקישור הזה בין נאצים ובין ערבים נועדה להבהיר לצופה המערבי מי הטובים המוחלטים ומי הרעים המוחלטים במאבק הישראלי-יהודי-ערבי וליצור רגשות שליליים כלפי הערבי, שהופך לאויב הגדול לא רק של הישראלים אלא של המערב כולו. יתרה מזו, יצירת דימוי של ישראל הלוחמת המענישה את אויביה בעבר ובהווה מספקת לצופה היהודי תחושה של נקמה. כמו כן, הגילוי כי הקצין הערבי הוא נאצי משמר את שתיקת הסרט בנוגע למניעיהם ולזכויותיהם של הערבים בארץ – הערבי היחיד המוצג בהרחבה בסרט הוא נאצי הנושא נאום נאצי ואינו עוסק כלל באינטרסים של ערביי הארץ ומדינות ערב. כך נשמר הייצוג השטחי של הערבים בסרט ולא מתקיים כל דיון במניעיהם, ברצונותיהם או בזכותם על הארץ.⁵ הנאצי מתמוטט ומת בסופו של דבר. כך נשמרת דמותו המוסרית של החייל הישראלי שאינו פוגע בו לרעה אף-על-פי שהוא מגלה את האמת על מוצאו. בדרך זו חוברו יחדיו עבר והווה, ניצחון פרטי וניצחון לאומי.

אשת הגיבור (פיטר פריי, 1963) מתמקד ברחל, ניצולת שואה אלמנת מלחמה החיה בקיבוץ. בעלה, שחילץ אותה ממחנות העקורים באירופה והביא אותה עמו לקיבוץ, נהרג במלחמת תש"ח. מאז מותו, במשך 15 שנים, היא לא ידעה גבר אחר. היא מתחילה לפתח מערכת יחסים מהוססת עם ג'רי, מתנדב יהודי ממקסיקו המגיע לקיבוץ. הטרגדיה הכפולה בחייה של רחל הופכת אותה לסמל של הקישור בין הנאצים ובין התקפות הערבים, ויוצרת אצל הצופה הרגשה של איום תמיד. האבל הכפול בא לידי ביטוי גם במעשיה – סיוטי לילה ממאוטהאוזן גורמים לה לצעוק

5 אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: מזרח ומערב, מערכות, תל אביב 1991.

בשנתה בלילות; ואילו בימים היא מקדישה את זמנה להנצחת הנופלים במלחמות ישראל והופכת את המקלט, שנועד להגן על תושבי הקיבוץ בעת מלחמה, למוזאון הנצחה לחללי המלחמות. תפיסת העולם של ג'רי מנוגדת לחלוטין לזו של רחל. הוא בן לתפיסה הציונית-סוציאליסטית, לרעיונות הלאומיים, ולמעשה לכל אידאולוגיה. הוא אינדוידואליסט, אנרכיסט, היפי ופציפיסט. הוא משתמש בסמאות כגון "עשו אהבה ולא מלחמה". אספת הקיבוץ מתכנסת כדי לדון ברעיונותיו החתרניים, אך לפתע מתחילה מתקפת הארטילריה הסורית. בתחילה מזדרז ג'רי להסתתר עם הנשים והילדים במקלט, אך כאשר הוא נתקל במבטים המאשימים, הוא מצטרף לגברים הנאבקים באש הפורצת בקיבוץ ונעשה לגיבור⁶ בשלב זה רחל נכנעת למשיכה המינית הקיימת ביניהם. בכורך המחרת מבין ג'רי שמקומו אינו שם ומחליט לעזוב.

לכאורה נראה כי דמותו של ג'רי היא ביקורת על החיבור בין שתי הטראומות ועל מיתוס ההנצחה. אך למעשה, נראה כי הבמאי משתמש בדמותה של רחל ובדמותו המשוחררת של ג'רי כדי להציג לקח ציוני-מיליטנטי ברור הנשען על השוואה בין ערבים ובין נאצים – ההרגשה של הישראלים שהם תמיד מאוימים היא קונקרטי ומחוברת לקרקע המציאות המזרח-תיכונית. ג'רי הוא התלוש שמפריח לחלל האוויר סמאות שאינן מתאימות למצב במזרח התיכון. בסצנות המתארות את המתקפה הסורית מחזק הבמאי רמזים אלה באמצעות קישור חזותי מכוון לשואה: הנשים, הגברים המבוגרים והילדים נאלצים להתחבא במקלט, שם הם שוכבים על לוחות עץ ארוכים המסודרים בשתי קומות, והמצלמה סוקרת מקרוב את פניהם היגיעות והמודאגות.

השוואה מעין זו בין ערבים לנאצים ממשיכה ומופיעה בסרטים נוספים בשנות השישים והשבעים. לדוגמה, במבצע קהיר (מנחם גולן, 1965) מתוארת מלחמתם של כוחות הביטחון הישראליים במפעל הטילים שהקימו מדענים גרמנים במצרים. מבצע יונתן (מנחם גולן, 1976) מגולל את פרשת חטיפת מטוס אייר פראנס עד שכוחות צה"ל משחררים את נוסעיו באנטבה. בסרט מוצגים המחבלים כגרסה חדשה של הנאצים תוך שימוש באסוציאציות מוכרות, למשל בהתמקדות בתהליך המיון של הנוסעים ליהודים וללא-יהודים מהדהדות הסלקציות שנעשו בשואה ונוסף על כך אחד החטופים הוא ניצול שואה והמצלמה מתמקדת במספר המקועקע על זרועו.⁷

6 באותם עשורים הופיע שוב ושוב תהליך חניכה כזה, שבו "הזר" מביע תחילה ספקות לגבי הציונות, אך במהלך הסרט הוא משתכנע בצדקת הציונות ואף נלחם במלחמות ישראל. לדוגמה, קריה נאמנה (ג'וזף לייטס, 1952).

7 אילן אבישר, "חרדות לאומיות, סיוטים אישיים: תסביך השואה בקולנוע הישראלי", בתוך נורית גרץ ואחרים (עורכים), מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 1998, עמ' 160-178. להרחבה על סרט זה ראו נתנאל אנו, "הסרט ההיסטורי כנקודת מוצא: התבוננות רוזנסטונית על 'מבצע יונתן'", סליל, כתב עת אינטרנטי להיסטוריה, קולנוע וטלוויזיה 1 (אביב 2008). <http://silil.huji.ac.il/~silil/uploads/sheets/netanel3-9.pdf>.

2. משלהי שנות השבעים ואילך: ההשוואה בין השואה לנפבה וייצוג הישראלים-יהודים כצוררים החדשים

משנות השבעים של המאה העשרים עברה תנועת העבודה משבר גדול. מלחמת יום כיפור, ועדת החקירה שקמה בעקבותיה, חשבון הדולרים שניהלה לאה רבין (רעייתו של ראש הממשלה דאז, יצחק רבין) בחוץ לארץ בניגוד לחוק הישראלי – אלה היו כמה מציוני הדרך שסימלו את דעיכתה של תנועת העבודה. עלייתו של הימין לשלטון (1977) דחקה למעשה את תנועת העבודה בפעם הראשונה ממוקדי הכוח הפוליטיים. חוקרת הספרות והקולנוע נורית גרין טוענת כי עם התחזקות עמדות הימין במסד ובציבור כולו, ועם צמיחתן של קבוצות מיליטנטיות חדשות בימין הלאומי והדתי, פנתה העילית של השמאל, שאיבדה את השפעתה על הממסד הפוליטי, לחזק את שליטתה בחיי הרוח: באמנות, בספרות ובאקדמיה. בשל תהליך זה החלה להיראות מחאה פוליטית באמנות.⁸ מלחמת לבנון שהחלה ביוני 1982, ומאוחר יותר פריצתן של האינתיפאדה הראשונה (1987) והשנייה (2000) העמיקו את המגמות הביקורתיות.

מחקרים רבים עסקו בשינוי תודעת השואה בישראל משלהי שנות השבעים והראו כיצד הפכה השואה לנושא בולט בהוויה הישראלית החברתית והתרבותית היומיומית.⁹ השינוי בתודעת השואה בא לידי ביטוי בין היתר גם בפוליטיזציה של השואה ובהפיכתה לכלי במאבק בין ימין ושמאל בישראל: בחוגי הימין אפשר לראות חזרה על המשואה שלפיה ערבים הם נאצים ואנשי שמאל התומכים בהם הם נאצים

8 נורית גרין, סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 1994.

9 ראו למשל יחיעם ויץ, "בין קתרזיס לקרב סכינים – משפט אייכמן ו'משפט קסטנר' והשפעתם על החברה הישראלית", בתוך דניאל גוטוויין ומנחם מאוטנר (עורכים), משפט והיסטוריה, מרכז זלמן שזר, ירושלים 1999, עמ' 395-421; דליה עופר, "חקר השואה: מגמות, כיוונים ובהינה מחדש", יהדות זמננו 13 (תשנ"ט), עמ' 295-301; אניטה שפירא, "פוליטיקה וזכרון קולקטיבי"; תום שגב, המיליון השביעי: הישראלים והשואה, כתר, ירושלים 1991; נורית גרין, מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראלים, עם עובד, תל אביב 2004; ליאת שטייר-לבני, שתי פנים במראה: ייצוג ניצולי השואה בקולנוע הישראלי, מאגנס-אשכולות, ירושלים 2009; יבלונקה, הרחק מהמסילה; בלה גוטראם, חנה יבלונקה ואבנר שלו (עורכים), אנחנו פה: ניצולי השואה במדינת ישראל, יד ושם, ירושלים 2008; דינה פורת, קפה הבוקר בריח העשן: מפגשם של היישוב והחברה הישראלית עם השואה וניצוליה, יד ושם ועם עובד, תל אביב וירושלים 2011; בעז כהן, הדורות הבאים – איככה ידעו? לידתו והתפתחותו של חקר השואה הישראלי, יד ושם, ירושלים 2010; Dalia Ofer, "The Past that does not pass: Israelis and Holocaust Memory," *Israel Studies* 14:1 (Spring 2009), pp. 1-35.

בין קרבן למקריב

או משתפי פעולה עם הנאצים,¹⁰ ואילו בחוגי השמאל אפשר למצוא השוואה בין אנשי ימין לנאצים ובין התנהלות צה"ל בשטחים לפעילות נאצית.¹¹ לשני הנרטיבים ההפוכים האלה של הימין ושל השמאל אין משקל זהה בשדות התרבותיים השונים: בשיח הציבורי-פוליטי, במרשתת (אינטרנט) ובעיתונות אנו מוצאים אזכורים של שני הנרטיבים. הימין והשמאל הפוליטיים, על גוניהם השונים, מתנצחים זה עם זה ומשתמשים בשואה ככלי מרכזי במאבק. בקולנוע, לעומת זאת, יש עליונות ברורה לנרטיבים של השמאל והשמאל הקיצוני.

בעשורים האחרונים הפך הקולנוע לשופרם של חוגי המשכילים מהשמאל המבקשים לבטא את כאבם בנוגע למצב בישראל. גם במאים שעד שנות השמונים עסקו בסרטיהם בנושאים אוניברסליים, החלו בשנים שלאחר מכן להתעמק בהיבט הפוליטי וליצור סרטים המותחים ביקורת חריפה על מיליטריזם ואלמות בישראל כלפי הערבים אזרחי ישראל וכלפי הפלסטינים בשטחים.¹²

השואה הפכה חלק אינטגרלי משיח קולנועי זה והיא מאזכרת בצורה נבדלת בשתי קבוצות מרכזיות של סרטים: בקבוצת הסרטים האחת יוצאים היוצרים נגד העמדה היהודית היהודית של הקרבן ויוצרים השוואה בין השואה לנכפה. אסכולה זו של יוצרים מבקשת לבטל את ה"ייחודיות" של השואה בזיכרון הקולקטיבי הישראלי ולהעלות את המודעות לטרגדיה הפלסטינית של 1948 לצד העיסוק בשואה. היא חותרת להעלות בציבור היהודי את האמפתיה לסבל הפלסטיני, וזאת באמצעות שימוש באסוציאציות מוכרות תוך כיבוד הסבל של שני הצדדים. בקבוצת הסרטים האחרת מתערים היוצרים לחלוטין מתדמית הקרבן היהודי והופכים על-פיה את המשוואה הצינונית "הישנה" שבה הערבים הם ממשיכי הנאצים. הם יוצרים משוואה חדשה שבה הישראלים-יהודים מבצעים אקטים נאציים והפלסטינים הם קרבנותיהם.

א. השוואה בין השואה לנכפה

היוצרים השייכים לקבוצה זו אינם עוסקים בשואה ובהשפעתה על העם היהודי בכלל ועל היהודים בישראל בפרט בנושא בפני עצמו, אלא משתמשים בזיכרון שלה

10 גבי בר חיים, "דין רדוף", ידיעות אחרונות (7 לילות), 1 ביוני 2012, עמ' 20-21; גבי וימן, "הרטוריקה הליברלית", *NRG*, 11 בינואר 2011. <http://www.nrg.co.il/online/1/ART2/202/363>.

11 html; יהודה נוריאל, "חרם אריאל", ידיעות אחרונות (7 לילות), 1 באפריל 2011, עמ' 8-11. בעז עברון, אתונה וארץ עוז; ירון לונדון, "אני לא דור שלישי אבל...", ידיעות אחרונות, 23 באפריל 2012, עמ' 32; אסף גפן, "יחידות המסמערסים", ידיעות אחרונות, 31 בדצמבר 2010; שירי צור, "עשור לאינתיפאדה השנייה: ההומור השחור של חיילי האינתיפאדה", הארץ, 1 באוקטובר 2010; דרורן חלוץ, "אורייניים", מוסף הארץ, 25 בנובמבר 2011, עמ' 36-42. ההשוואה בין חיילי צה"ל לנאצים מוצאת את מקומה גם בפרוזה הפוליטית העכשווית. ראו ליאת שטייר-לבני, שהר הזכרון יזכור במקומי, שהתקבל לפרסום בהוצאת רסלינג. 12 שוחט, הקולנוע הישראלי.

כדי לנסות ולפתח דיון בנכפה כטראומה לאומית פלסטינית, שגם עליה יש לתת את הדעת. יצירות אלה מבקשות להסב את תשומת הלב אל המורחק – קורות הערבים ב-1948 – ולתאר את הסכסוך הפוליטי כמפגש של שני עמים שחוו טראומה. סרטים אלה אינם משתמשים בשואה כדי לקעקע את הציונות, אלא מבקשים להתמקד בהשוואה בין סבל לסבל כדי לפתוח מקום לדיון בנכפה כטראומה לאומית לצד הדיון בשואה.

הבמאי ג'אד נאמן, בסרטיו **מגש הכסף** (1984) ו**רחובות האתמול** (1989), משתמש באסוציאציות מן השואה ובמרחב הגרמני כדי להציג את הדמיון בין העבר היהודי לעבר הפלסטיני, בין פליטים לפליטים ובין טראומה לטראומה. בשני הסרטים מופיע השילוש ההיסטורי-גאוגרפי – גרמניה, ישראל, הרשות הפלסטינית – שהשלכותיו על הסכסוך הישראלי-פלסטיני בהווה הרסניות לשני הצדדים. נאמן מותח בהם ביקורת על חוסר היכולת של שני הצדדים לקבל את הטראומה של האחר ועל האלימות שמנחה את דרכיהם ואינה מאפשרת ליצור דיאלוג אמתי.¹³

מגש הכסף עוסק ברעיון הקמתה של אוניברסיטה ערבית בישראל. את הכסף מתנדב להעביר יוני גולדמן, צעיר שמאלני שאנשי השב"כ רודפים אחריו. בפגישתו הראשונה של יוני עם ואליד ח'אדר, האינטלקטואל הפלסטיני המבקש להקים את האוניברסיטה, אומר ח'אדר: "הכל התחיל בגרמניה". המשפט נאמר בהקשר של תאריך עליית הנאצים לשלטון ב-1933, אך מהקריאה בין השורות עולה שלמעשה הכוונה היא שהתנהגות הישראלים כלפי הפלסטינים נעוצה בטראומת השואה. הדיון ההיסטורי של עם אחד אינו יכול להתנהל במנותק מהדיון ההיסטורי של העם האחר ("הכל התחיל בגרמניה" היה שמו המקורי של הסרט). **רחובות האתמול** יוצר אנלוגיה בין ההיסטוריה של היהודים באירופה שלפני מלחמת העולם השנייה ואף במהלכה ובין גורל הפלסטינים בארץ-ישראל. גם במרכז עלילתו של סרט זה עומד פעיל שמאל, יוסף רוז, שחבריו ב"שלוש עכשיו" משכנעים אותו להסתיר את אמין, פעיל פלסטיני שהשב"כ רודף אחריו. העלילה מובילה את הגיבורים הפלסטינים והישראלים-יהודים מהימין ומהשמאל בחזרה אל גרמניה, שבה חיה קהילת גולים פלסטינים גדולה. יוסף מגיע לברלין כשהוא מתחזה לפליט פלסטיני ומבקש מקלט מדיני. בתחנת הרכבת לוכדים אותו שני שוטרים גרמנים. אישה מבוגרת המייצגת את הדור הקודם של יהדות גרמניה, זה שנלקח בכוח לתחנות רכבת, צופה במאורע ומכריזה: "ראינו דברים כאלה בעבר". גם בסרט זה האלימות מוצגת כנחלתם של כל הצדדים בסכסוך. התפיסה כי בשל השואה חייבים הישראלים בהווה להשיב מלחמה שערה מתוארת באופן ביקורתי כאקסיומה הבסיסית של כל ישראלי-יהודי המעידה על העיוות היסודי הקיים, לדעת נאמן, במחשבה ובזיכרון הישראליים. לטענת נאמן, כשם שהיהודים היו

13 סנדרה מאירי, "לְסֵפֶת הַדָּבָר וְנָב חֵבֶר": זיכרון, טראומה ואתיקה בסרטיו העלילתיים של ג'אד נאמן, "ישראל 14 (2008)", עמ' 35-69.

בין קרבן למקריב

"האחר שבפנים" של אירופה ככלל ושל גרמניה בפרט, ואולי אף של הפלסטינים עד 1948, הפלסטינים היו ל"אחר שבפנים" עבור הישראלים-יהודים מאז 1948, והחברה הישראלית נאלצת להתמודד ביתר שאת עם נוכחותם מאז 1967. אי-ההתמודדות עם ה"אחר שבפנים" הולידה מיליטריזם ו אלימות קשה בשני הצדדים המכלים ניסיונות הידברות פוליטיים-היסטוריים. ברחובות האתמול נרצחים אישים פוליטיים מאותה עמדה עצמה – חלון במלון המלך דוד. פעם הרוצחים הם פלסטינים ופעם ישראלים-יהודים. בסוף מגש הכסף, יוני נורה משני הכיוונים – הן בידי הפלסטינים הן בידי אנשי השב"כ הישראלים, ואין לדעת מי ירה את הכדור שהורג אותו.¹⁴

הסרט קדמה בכימויו של עמוס גיתאי (2002) מתאר שעות ספורות בחייהם של ניצולי שואה המגיעים לארץ בספינה "קדמה", ועוקב אחר מפגש אבסורדי בינם ובין הבריטים והערבים ואחר גיוסם לצבא והשתתפותם בקרב זמן קצר לאחר הגעתם. נורית גרץ וגל חרמוני טוענים כי הסרט מעוצב לכאורה כסרט מסע – הפליטים היהודים אמורים לקחת חלק בעלילה קולנועית המגלמת את הנרטיב הציוני: הם אמורים לשכוח את האירועים הטראומטיים של העבר, להתגבר על זיכרונות הגולה, להשיל מעליהם את מאפייני זהותם היהודית, להשתתף בקרב נגד הערבים ובכך להפוך מיהודים פסיביים לעברים הלוחמים מלחמה אקטיבית. ואולם בניגוד למסע הציוני הקלסי שהוצג בסרטים שהופקו בעשורים הראשונים שלאחר השואה, המסע בקדמה הוא מסע מפורק, חסר כיוון, המאוכלס בדמויות המתנועעות הלך ושוב ללא מטרה.¹⁵ אל העולם הכאוטי הזה מצטרפים הפליטים הערבים ההולכים אל הלא-נודע שאותם פוגשים הפליטים היהודים שזה מקרוב באו לארץ. טורי האנשים ההולכים עם מיטלטליהם מעלים קונוטציות לשואה, המתחזקות בעקבות המפגש בין פליטים אלה לפליטים היהודים הניצולים. שני הצדדים לוחמים ונפגעים. גיתאי מציג אפוא סוגיה טעונה ביותר, אך מנסה להימנע משיפוט. לדבריו, הוא ביקש לבדוק איך הקרבן, מעצם היותו כלאו במצב שלתוכו נקלע, מייצר קרבנות נוספים.¹⁶ גיתאי מציג גישה אמביוולנטית גם בנוגע לסוגיית הגירוש או הבריחה, המסעירה את חוקרי ההיסטוריה הישראלית. מצד אחד אומר פליט ערבי בסרט כי המפקדים שלהם הורו להם לברוח. אך מהצד האחר, הפליטים מאשימים שוב ושוב את אנשי הפלמ"ח ואת ניצולי השואה שהם גוזלים את אדמותיהם.

בסרט אין נקיטת עמדה באשר לקבוצה זו או אחרת. יוצריו מבהירים כי הן הערבים, הן הישראלים הנלחמים על אדמתם והן ניצולי השואה המחפשים כאן בית אחרי הרדיפות – כולם צודקים. הטרגדיה הישראלית היא שאין נתיב מפשר

14 מאירי, "לְסַבֵּת הַדְּבָר וְנִבְּ חֵבֶר".

15 נורית גרץ וגל חרמוני, "לפרק להיסטוריה את הצורה: טראומה וחתרנות בקדמה ובעטאש",

ישראל 14 (2008), עמ' 13-33.

16 אורי קליין, "מסע לשום מקום", הארץ, 13 ביוני 2002.

בין סוגי הצדק האלה. תפיסה פסימית זו מוצאת ביטוי בסיום הסרט: "זהו זה. הכל אבוד, נגמר", קובע יאנוש, ניצול השואה, ויוצא יחד עם חבריו הניצולים ועם אנשי הפלמ"ח אל הלא-נודע. העובדה כי משפט זה מתייחס לקום המדינה נותנת לצופים הרגשה כי הסוף טמון כבר בהתחלה – והמדינה הציונית מתחילה את דרכה מפרשת דרכים בעייתית המייצרת פסימיות פרלימינרית.

ב. ייצוג היהודים הישראלים בתור הצוררים החדשים

רבים מהיוצרים מפנים עורף למשוואה הקולנועית הישנה שיצרה זיהוי בין ערכים לנאצים והופכים אותה על פיה כדי למתוח ביקורת חריפה על התנהלות צה"ל כלפי הפלסטינים בעבר ובעיקר בהווה. הם מציגים תמונת עולם שבה היהודים הישראלים בכלל וחיילי צה"ל בפרט הם הקרבן שהפך למקריב והפלסטינים הם, לפי סרטים אלה, הקרבנות של אידאולוגיה פשיסטית ודורסנית. מרבית הסרטים עוסקים בקיום הציוני לאחר 1967, ומתמקדים ברעות החולות המלוות את הכיבוש ומזכירות, לדעת היוצרים, את מעשי הנאצים. חלקם חוזרים לעבר כדי להציג את הפלסטינים כקרבנות כפולים של הציונות – בעבר (מאז 1948) בנכפה ובהווה (מאז 1967) בשטחים הכבושים.

רובה חוליות (אילן מושינזון, 1979) חוזר אל שנת 1950 כדי לתאר מאבק בין שתי חברות ילדים בשכונה: קבוצתו של עדי אל מול קבוצתו של יוני שרייבר (גיבור הסרט) וחבריו. הילדים, הגדלים על מיתוסים הרואיים ממלחמת תש"ח, חיים ונושמים את הצבא ותופסים את חברותיהם בתור פלוגות צבאיות. כאשר המאבקים בין הקבוצות מחריפים, אחד הילדים מקבוצתו של יוני נוסע לחיפה וחוזר עם נשק משוכלל, רובה חוליות, שנועד להתמודד עם הסכין הקפיצית של עדי. כאשר שתי הקבוצות מתנגשות ועדי שולף את הסכין, יוני יורה בו מרובה החוליות ופוגע. מזועזע ממעשיו הוא בורח אל חוף הים. שם הוא לומד להביט קצת אחרת על "פלשתינה המשוגעת", ניצולת השואה שנהג להתעלל בה יחד עם חבריו, ומבין את הסכנה הטמונה באלימות.

דרך משחקי הילדים חושף הבמאי את דעתו על חברה מיליטריסטית הסוגדת להרג ולמלחמות, המחנכת את הדרור הצעיר שלה על ברכי הרס ואלימות ואינה מעוניינת לקבל את האחר. הסרט אף מקצין את הביקורת על האלימות הישראלית המתגלה גם ביחס לניצולי השואה, בזיהוי המרומז שהוא יוצר בין מלחמת תש"ח ובין השואה: באחת הסצנות מתבונן יוני, הגיבור המעריץ את לוחמי תש"ח, בתמונות ממלחמת תש"ח התלויות על קירות חדרו, והקרבות המצולמים "קמים לתחייה" בדמיונו כאשר הוא רואה את עצמו כאחד הלוחמים. בסיום הסרט, כאשר יוני הפצוע מגיע לצריף של "פלשתינה המשוגעת" ניצולת השואה, הוא מגלה את עולמה דרך התמונות מן העבר שעל הקיר. אחת התמונות מזכירה את התמונה המפורסמת של הילד היהודי המרים

בין קרבן למקריב

את ידיו למעלה לכניעה בגטו ורשה. התמונה קמה לתחייה אל מול עיניו של יוני, והוא זה שעומד מול הילד, לצד הנאצים כאשר בפסקול נשמעים חבריו המדובבים אותו לירות בילה. הטשטוש בין הילד בעבר לילד בהווה, בין אלימות חסרת פשר לאלימות חסרת פשר מציב את הישראלים בתפקיד הקלגסים בעוד הערבים וגם ניצולי השואה הם קרבן של אלימותם.

הסרט התיעודי יזכור: עבדי הזיכרון (אייל סיוון, 1990) עוסק בדרכי התמודדותה של מערכת החינוך הישראלית מגן הילדים ועד לצבא עם הזיכרון הישראלי הקולקטיבי, בתקופה שבין ערב פסח ליום העצמאות. סיוון טוען בסרט כי מערכת החינוך בארץ מלמדת לא לחשוב אלא לציית, יוצרת קישור בין אויבי ישראל לדורותיהם, מפרעה דרך היטלר ועד לפלסטינים בהווה, וכך נותנת לגיטימציה לכיבוש. לדבריו, הוא הצליח לצלם בבתי הספר משום שלא הראה לאף אדם ממערכת החינוך את התסריט האמתי. בסרט מוצגים שיעורים, טקסים, ראיונות עם מורים, עם ילדים ועם בני נוער. בין אלה הוא שותל קטעים מריאיון שערך עם ישעיהו ליבוביץ, המשמש למעשה כשופרו של הבמאי ומציגו כמי שמוציא לאור אמת שהוסתרה שנים רבות. הריאיון עם ליבוביץ פותח את הסרט, ובו בעצם מובע הרעיון המרכזי שלו: "החינוך הוא חינוך לעבדות, לעבדות רוחנית שבה הציות מוצג כמהות של האנושיות ושל היהודיות". הסצנות לאחר מכן נועדו להמחיש את החינוך לעבדות רוחנית במערכת החינוך הישראלית.

בדיון על טקסי יום השואה מציג סיוון הטמעה של המעבר משואה לתקומה ציונית "זה חשוב לזכור את זה?", הוא שואל את אחת התלמידות. "מאוד חשוב לזכור את העבר איך שבני ישראל סבלו וששנאו אותם". "מה את רוצה לעשות כשתהיי גדולה?" "אני רוצה ללכת לצבא ולהיות בקבע. ללכת לקרבי הכי קרבי שיש לבנות. למה? כי כמו שאומרים 'טוב למות בעד ארצנו' או משהו כזה". "למה טוב למות בעד ארצנו?" מקשה סיוון, "כי הארץ שלנו שירתה אותנו, בזכותה אנחנו חיים וקיימים". הנושא הזה עולה גם בעת ביקורה של הכיתה ביד ושם. ליד התמונות מסבירה המדריכה מהי חשיבותה של הארץ ומהי חשיבות החופש בארץ, בניגוד לחיים בגטו. "איי אפשר להבין את הקיום שלנו בארץ-ישראל מבלי לדעת את השואה. אני לא אומרת שבגלל השואה קמה המדינה, אבל אי-אפשר להבין את הקיום שלנו בלי לדעת מה היה". למשפט זה מצמיד סיוון סצנה של חיילים היוצאים מאחד מביתני יד ושם ואחד מהם בוכה. הקישור החזותי הזה ממחיש את הרעיון כי זה הבסיס ההיסטורי שעל-פיו מחנכים חיילים.

סיוון, שהפיק את הסרט באירופה כהפקה משותפת צרפתית-גרמנית-ישראלית, דיבר על הקישור בין חיילי צה"ל למעשי הנאצים בגלוי בראיונות בחוץ לארץ.¹⁷

17 אריאל שי, "שוטטות", כל העיר, 9 באוגוסט 1991. השואה מרומזת בין ציונות ובין נאציזם מצויה גם בסרט ארץ חדשה (אורנה בן-דור, 1993) שאינו דן בסכסוך הישראלי-פלסטיני, אלא

הסרט הדוקומנטרי **אל תגעו לי בשואה** (אשר טללים, 1994) מתמקד בהצגה "ארבייט מאכט פריי" (רודי מעייץ וקבוצת התיאטרון של עכו, 1991) ובשחקניה. ההצגה מתחה ביקורת על דרכי אזכורה של השואה בתרבות הישראלית. בין היתר, ההצגה משווה בין המעשים שנעשו ליהודים בשואה ובין המעשים שהישראלים עושים לפלסטינים בשטחים, כל זה בשיתוף הצופים העוברים כמה וכמה חוויות תאטרליות לא שגרתיות כמו שהייה בכיתו של קצין צבא בכיר המסביר בוולגריות את הקשר בין טראומת השואה וחרפת ההליכה כצאן לטבח, ובין המצאת דמות הצבר. זלמה (השחקנית מעייץ סמדר), ניצולת שואה ואחת הדמויות המרכזיות בהצגה, מפריחה לחלל האוויר משפטים כגון "קראתי איזה ארטיקל מעניין לא מזמן שמדבר בנושא שכל קבוצה מדוכאת תהפוך לאחר מכן למדכאת", ומוסיפה "מה יותר קל מלקחת עם בדיפרסיה ולהפנות כל תסכול כלפי איזה מיעוט שיושב בקרבו?" הסרט **אל תגעו לי בשואה** עוקב אחר תהליכים שונים שהתרחשו בזמן הכנתה של ההצגה, מביא קטעים ממנה ומציג את יחסי הגומלין בין החומרים המוצגים בסרט לאלה המתרחשים במציאות. ההשוואה בין ישראליות לנאציזם מורחבת בו כאשר המצלמה עוקבת אחר ח'אלד אבו-עלי, שחקן המשמש בין היתר כמדריך במוזאון השואה בקיבוץ לוחמי הגטאות. ח'אלד מסביר על השואה לבני נוער מכפרו ולשם כך יוצר אנלוגיה בין היהודים לנאצים ובין הפלסטינים לבין קרבנות השואה היהודים: הוא מראה לנערים את בקבוקי המולוטוב המאולתרים שהכינו לעצמם מורדי גטו ורשה, ואומר כי הם דומים לבקבוקים שבהם הערבים משתמשים בשטחים באינתיפאדה. כאשר הוא מנסה להמחיש להם את גודל מחנה ההשמדה טרבלינקה, הוא מסביר שגודלו כגודל מגרש הכדורגל בסכנין. הם מצדם טוענים שליהודים בשואה היה טוב בהשוואה לפלסטינים היום כי את היהודים חיסלו מיד ואילו את הפלסטינים מחסלים לאט ובייסורים. ח'אלד גם מספר לצופי הסרט כי הפלסטינים אינם מבינים כיצד היהודים, שעברו את השואה, יכולים לפגוע בערבים ולהרוג רבים מהם על לא עוול בכפם.¹⁸

בשנות האלפיים ממשיך הקולנוע הישראלי במגמה המזהירה את הישראלים מפני "התליין שבתוכנו". הסרטים נעים על הקו שבין קביעה מרומזת כי זיכרון השואה

מתמקד בהפניית אצבע מאשימה כלפי הממסד הקולט ויוצר השוואה בין מחנה הקליטה בארץ למחנה ריכוז ובין קיבוצניקים ציונים לבין נאצים. להרחבה ראו שטייר-לבני, **שתי פנים במראה**. את הקישור בין ציונות לנאציזם המופיע בסרטים משנות השמונים והתשעים העוסקים בניצולי שואה (בלי קשר לסכסוך היהודי-פלסטיני) תולה ג'אד נאמן ברגשי האשם של הציבור הישראלי בשנים אלה על אולת היד שגילה היישוב הארץ-ישראלי בזמן השואה, על כך שהשואה בעצם הוכיחה את ניצחון הציונות ובעקבותיה היגרו לארץ מאות אלפי יהודים, ועל כך שלפי תפיסות פופולריות, השואה היא שהביאה להקמת מדינת ישראל. ראו Jad Ne'eman, "The Tragic Sense of Zionism: Shadow Cinema and the Holocaust," *Shofar* 24 [1] (Fall 2005), pp. 22–36

18 להרחבה בנושא הסרט ראו משה צימרמן, **אל תגעו לי בשואה**, אוניברסיטת חיפה, חיפה 2002; Michal Friedman, "The Double Legacy of Arbeit Macht Frei," *Prooftexts*, 22:1–2 (Winter/Spring, 2002), pp. 200–220

שהולאם מצדיק אלימות כלפי פלסטינים לבין קביעה חד-משמעית כי הציונות בעבר ובהווה היא תנועה רצחנית עם יסודות נאציים.

הסרט **ללכת על המים** (איתן פוקס, 2004) עוסק באייל, סוכן מוסד, דור שני לניצולי שואה, אדם החדור השקפת עולם ימנית, השב ממשימה שבה חיסל בכיר בחמאס, ומגלה, עם שובו, כי אשתו התאבדה. אייל מסרב לדבר על הנושא או ללכת לטיפול ולכן במוסד לא מאפשרים לו לצאת לפעולות. מנחם, ניצול שואה ואחד הבכירים במוסד, מגייס אותו למשימה פרטית – להתחקות אחר עקבותיו של נאצי קשיש בשם אלפרד הימלמן, שנטען כי נעלם או מת. המעקב אמור להתבצע דרך נכדו אקסל המגיע לבקר בארץ את אחותו פיה, השוהה בקיבוץ כמתנדבת. אייל ואקסל מתחילים את הטיוול בארץ כשני הפכים גמורים – סטרייט, ישראלי, ימני ודור שני לניצולי השואה, מול הומוסקסואל גרמני, שמאלן ונכד של קצין נאצי. ההנגדה הקיצונית בין שניהם מתעמעמת והולכת ככל שהסרט מתקדם. ידידותם עומדת למבחן כאשר אייל מגלה כי סבו של אקסל, הנאצי הקשיש, אכן בחיים ונדרש לחסלו.

הסרט מתמקד במערכת היחסים בין ישראלים לגרמנים, אך הסכסוך הישראלי-יהודי-פלסטיני נמצא כל הזמן ברקע ומן הסרט עולה התפיסה שלפיה הישראלים בנו את חייהם כך שלא יהיו שוב קרבן. אולם בעקבות תפיסה זו הם הפכו לקלגסים והפלסטינים הם הקרבן. בסצנת הפתיחה אמנם מוגדר האדם שאייל נשלח לרצוח אותו כפעיל חמאס, אלא שהצופים אינם רואים מה עשה בעבר. הם רואים איש משפחה, המפליג עם אשתו ובנו לשיט תענוגות ונקטל. ההתמקדות במשפחה ובעיקר בכך הקטן המביט באייל בעיניים גדולות ותמימות וכן העובדה שלא מבהירים מה עשה או את מי רצח, מותירה את הישראלים כרוצחים היחידים בסצנה. בסצנה אחרת, אקסל הגרמני אוסף אל מיטתו מלצר פלסטיני בשם רפיק, שהכיר כבר בתל אביב. ביום המחרת, הוא מבקש מאייל להקפיץ את רפיק לביתו בירושלים ואייל עושה זאת בחוסר רצון מופגן. במהלך הנסיעה, אייל מסביר לאקסל בקול רם ככל האפשר כיצד צלפים ערבים היו הורגים יהודים ביריות לפני 1967 בירושלים. לאחר שמתברר לו כי אקסל קנה במחיר מופקע מעיל מדורדור של רפיק, הוא פורץ אל החנות בשוק במזרח העיר ובזעם ואלומות מכריח את המוכר להחזיר לאקסל את חלק הארי של הכסף. לאחר מכן הוא צועד בביטחון אל רכבו, שאותו החנה במרכז הדרך, כאילו המקום שייך לו. אקסל, המשתרך אחריו, מנסה להסביר לו כי הוא ידע שהמחיר מופקע, אך שילם כי חש חמלה על המוכרים המסכנים ואייל פוטר אותו בזעם ובציניות במשפט: "הו המוכרים הפלסטינים המסכנים... אתם הגרמנים, סבל הרי תמיד נגע ללבכם!" את הקישור בין השואה ובין העימות הישראלי-פלסטיני עושה רפיק, שמבקש בנימוס מאייל להשמיע את דברו. בקוצר רוח "מתיר לו" אייל לומר משפט אחד. "אם לא הייתם חושבים כל הזמן על מה שעשו לכם...", מתחיל רפיק. "זה יותר ממשפט" קוטע אותו אייל בקוצר רוח. רפיק אינו מתלהם אלא נפרד ממנו בעדינות. הסצנה נוטה באופן מובהק לצד הפלסטיני ומציגה את נציג הישראלים כקלגס ואת הפלסטינים בהווה כאנשים תמימים ושוחרי שלום.

יוצרי הסרט טוענים במפורש כי "הסרט בודק מחדש את היחסים המורכבים בין ישראלים לגרמנים, ודן בטראומת השואה בקונטקסט הסכסוך הישראלי-ערבי [...] יוצרי הסרט מאמינים כי הצעד הראשון על מנת לסייע לישראלים להבין עד כמה הם הפכו לאכזריים הינו בכינון סוג של השלמה עם עברם הטראומטי". לפי היוצרים, רק סגירת הדרך על העבר, על זיכרונות השואה, תאפשר את התחלת הפיוס עם הפלסטינים.¹⁹

הסרט מחילות (אודי אלוני, 2006) קיצוני הרבה יותר ומציב במרכזו את דויד אדלה, יהודי אמריקני בן 20. אמו של דויד נפטרה בילדותו ואביו ניצל השואה השתתף במלחמת השחרור, אך לאחריה עבר עם בנו לארצות-הברית והתפרסם בה כפסנתרן מחונן. דויד אינו מוצא כיוון לחייו ומחליט לעלות לישראל ולהתגייס לצבא. במהלך שירותו בשטחים הוא הורג ילדה פלסטינית. הטראומה מערערת אותו והוא מאושפז בבית חולים פסיכיאטרי שנבנה על חורבות הכפר דיר יאסין ומאושפזים בו ניצולי שואה.

הבחירה במרחב זה אינה מקרית. הצגת מלחמת תש"ח דרך תיאור הטררגדיה הפלסטינית הידועה ביותר של אותה מלחמה מבהירה את עמדויותיו עוד לפני שהסרט מתחיל. הכוחות הישראלים בדיר יאסין מתוארים בכתובית הפותחת את הסרט כמיליציה שטבחה בערבים. במהלך הסרט לא מוזכרים פרטים נוספים המבהירים את התמונה ההיסטורית הרחבה יותר של המלחמה, או נוגעים במעשי רצח אכזריים של יהודים בידי ערבים במהלך המלחמה. היעדר המידע מציג חלוקה ברורה בין

19 אוטין פבלו, "ללכת על המים – שיחה עם איתן פוקס", בתוך הנ"ל, קרחונים בארץ החמסינים: הקולנוע הישראלי החדש – שיחות עם במאים, רסלינג, תל אביב 2008, עמ' 155-175. מבקר הקולנוע קובי ניב מנתח את הסרט בספרו עבר שחור עתיד ורוד: החזון ההומוסקסואלי של גל אוחובסקי ואיתן פוקס בסרטם "ללכת על המים", נ.ב. ספרים, גדרה 2011. הוא יוצא נחרצות נגד העמדה המובלעת בטקסט הקולנועי שלפיה השואה היא משהו שהישראלי צריך להתגבר עליו כדי לחיות בשלום עם הסביבה: "אני אומר שלגיטימי לדון על השימוש בזיכרון, אבל שכל אחד יזכור את שלו. אני לא דורש מהפלסטינים לשכוח את הנכבה והטענה בללכת על המים' שזיכרון השואה מונע בעדנו לעשות שלום היא טענה הרסנית, שבנויה על הדרישה להרחיק ולהשכיח". ראו נטע הלפרין, "יש גם הומואים רעים": קובי ניב נגד גל אוחובסקי ואיתן פוקס", עכבר העיר, 11 במרס 2011 http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,636,209,59190.aspx. אציין שאמירה דומה לזו המושמעת בסרט העלה שני עשורים קודם לכן יהודה אלקנה, מבחירי החוקרים בארץ של ההיסטוריה והפילוסופיה של המדעים והרעיונות. אלקנה, בעצמו ניצל השואה, טען שרק "לשכוח" יוכל להוביל את ישראל אל הנורמליזציה. ראו יהודה אלקנה, "בזכות השכחה", הארץ, 2 במרס 1988. בין היתר טען אלקנה: "איני רואה סכנה גדולה יותר לעתידה של מדינת ישראל מאשר העובדה שהשואה הוחדרה בשיטתיות ובעצמה לתודעתו של כל הציבור הישראלי, גם לאותו חלק שלא עבר את השואה [...] בעבור רבים מאוד תמונות הזוועה עשויות להתפרש כקריאה לשנאה [...] עלינו [...] לשכוח. איני רואה היום תפקיד פוליטי וחינוכי חשוב יותר למנהיגי האומה הזאת מאשר להתייצב לצד החיים, להתמסר לבניית עתידנו, ולא לעסוק, השכם והערב, בסמלים, בטקסים ובלקחי השואה. עליהם לשרש את שליטתו של הזכור' ההיסטורי על חיינו".

קלגסים יהודים לקרבנות פלסטינים. הבחירה לספר את סיפורו של הסכסוך הישראלי-יהודי-פלסטיני של העבר ושל ההווה דרך אירוע זה משקפת את עמדתו של אלוני ואת נקודת התצפית של הסרט המעדיפה באופן ברור את הצד הפלסטיני על זה היהודי. הסיפור הפוסט-מודרני של הסרט מפרק את הזמן והמקום ויוצר ערבול בין עבר להווה, בין מציאות לדמיון ובין הזיות לאמת. הסרט עובר לסירוגין מן ההווה בבית החולים לחולי נפש לעברו של דויד בניו יורק ובשטחים הכבושים וכן לעתיד המדומיין שלו – בניו יורק, במערכת יחסים עם פלסטינית שבתה דומה לילדה שהרג בשטחים. אלוני טוען כי מורכבותו של המצב הישראלי מגיעה לשיאה בשיגעון, ולכן החליט למקם את גיבור סרטו בתוך מוסד פסיכיאטרי שנבנה לאחר הקמת המדינה הצעירה על הריסותיו של דיר יאסין ושדייריו הראשונים הם ניצולי שואה. במקום הזה מתאחדים הקרבנות היהודים עם הקרבנות הערבים. הקישור הזה משמש את הבמאי לביקורת חריפה מאוד על הציונות ככלל ועל היחס לערבים בפרט. ההיסטוריה היהודית מתוארת כמעגל של הרס שבו היהודי הפך מקרבן למקריב. השימוש במרחב הגאוגרפי המסוים הזה ובניצולי השואה החיים בו יוצר השוואה ברורה בין טראומה לטראומה, בין השואה לנפכה. אך בעוד גיתאי בקדמה ביקש להציג סיטואציה שבה הטרגיות נובעת מהעובדה ששני הצדדים צודקים, אלוני מצדד באופן חד-צדדי בפלסטינים ומותח ביקורת חריפה על מעשי הישראלים ב-1948 ובהווה.

ניצולי השואה המאושפזים במוסד חופרים לאורך הסרט מחילות באדמה ודולים עדויות לזוועות שביצעו הישראלים. בסצנה הראשונה הם מוציאים גולגולת של אחד מתושבי הכפר. היא מועברת מיד ליד וניצול השואה יעקב, המגדיר עצמו "נביא עיוור", משוחח עמה. הדרך שבה הוא מתאר את המת מעידה על ההרסנות הישראלית אל מול התמימות וחוסר האונים הפלסטיני: 'עבד המסכן, הכרתי אותו. הוא היה טיפוס כל כך נחמד עד שיום אחד נשחט'. מחילות משתמש במעמקי האדמה כקריפט, המקום שבו מוצפנות טראומות הנדונות להשתקה פנימית.²⁰ במחילות מצפינים בסרט זה את הזוועות הגשמיות (שרידי גופות הערבים שישראלים רצחו) והנפשיות (מחלות נפש המתפרצות בקרב ניצולי השואה ואצל דויד, בן הדור השני). הסרט לועג לחשיבות הקשר לאדמה שהוצג בסרטים הישראליים עד שנות השישים. ניצולי השואה חולי הנפש החופרים באדמה אינם מוצאים עדויות לחוזק הציוני, אלא מגלים פריטים שהיו שייכים לתושבי הכפר שנרצחו (נעליים, תמונות, כלי בית) – עדויות לזוועה שהמיטו הציונים על הפלסטינים. "הקולות הם אמתיים", מסביר יעקב, ניצול השואה המאושפז, ומתכוון לקולות של הפלסטינים המתים, שלטענת החופרים נשמעים במקום. הוא אף מספר על קנוניה ציונית – "קודם הרגו בדיר יאסין 120 איש ואז בנו

20 איריס מילנר, קרעי עבר: ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני, המכון לחקר הציונות וישראל ע"ש חיים וייצמן, אוניברסיטת תל אביב ועם עובד, תל-אביב 2004.

מעל קבר האחים שלהם בית חולים לחולי נפש כדי שאם מישהו ישמע את צעקות המתים תוכלו להגדירו מטורף".

באחת הסצנות, הפסיכיאטר הראשי מתלבט מול מצלמה אם לתת לדויד תרופה שתמחק את הזיכרון. הרי הוא עלה לארץ בגלל הזיכרון, בשל העיקרון של "לעולם לא לשכוח". האם התרופה יכולה למחוק את זיכרון הטרומה שלו ובו בזמן לשמר את הטרומה שירש מאביו, שמשפחתו נרצחה "אך ורק בשל היותה יהודייה"? "האם רצח הזיכרון לא הורג את המהות היהודית הפנימית שלנו?" שואל הרופא את עצמו ואת הצופים. התלבטות זו נעשית על רקע סצנות שבהן מוצגים חיילי צה"ל כמי שמתעללים בפלסטינים בשטחים. וכך, הקישור בין טראומה לטרומה נעשה גם מבחינה חזותית, אלא שהפעם חיילי צה"ל הם בתפקיד הנאצים. המסרים האנטי-ציוניים באים לידי ביטוי גם בשיר שבו הניצולים מקבלים את פני הקצינה המביאה למוסד את התרופה שנועדה למחוק את הזיכרון הטרומטי. על פי הלחץ של "פה בארץ חמדת אבות" מאת ישראל דושמן, הם שרים "פה ימותו כל החלומות, פה נאסף את כל הגופות".

העובדה שדויד הוא בן הדור השני מחזקת את הטענה הפוסט-ציונית כי זיכרונות השואה – זיכרונות הקרבן שהולאמו – הם בסיס למדיניות של הרג, דיכוי וכיבוש בשטחים. לפי הסרט, מה שעובר מדור לדור הוא לא רק הטרומה של השואה אלא גם הרצחנות. אביו של דויד לחם במלחמת תש"ח ודעתו של הבמאי על המלחמה ברורה. בהווה של הסרט בנו דויד משרת בשטחים והורג ילדה קטנה ותמימה. כדי שהקשר בין רצחנות העבר לרצחנות ההווה יהיה ברור חזותית, דויד המאושפז בבית החולים לחולי נפש, אינו מסיר מעליו את מדי צה"ל.

אמנם, גיבור הסרט הוא דויד היהודי ונקודת המבט היא שלו, אך למעשה ההתמקדות בו אינה יוצרת עליונות יהודית, אלא להפך. המבט של דויד אל נכביו נפשו ואל סביבתו משקף חברה נצלנית ומדכאת הפוגעת שוב ושוב בפלסטינים. העליונות הפלסטינית באה לידי ביטוי גם בשימוש בפסקול ובעיצוב השפה והמרחב. בסצנות רבות נשמעת מוזיקה ערבית, והשירים מחדירים לסרט את השפה הערבית, בעוד העברית כמעט שאינה נשמעת (הסרט דובר אנגלית). הפלסטינים מוצגים בכפריהם, ולעומתם הישראלים מוצגים כמי שחודרים למרחב לא להם (השטחים הכבושים, בית החולים לחולי נפש שנבנה על חורבות הכפר הערבי). הצד הישראלי בסכסוך כלל אינו נשמע. לעומת זאת, הצד הפלסטיני נשמע שוב ושוב – בהפגנות רחוב בניו יורק, במוזיקת ראפ מחאתית במועדונים, בדבריהן של דמויות שונות של פלסטינים המופיעות לאורך הסרט, בתיאור סצנות ההתעללות בפלסטינים ברחובות ומאללה ורציחת הילדה החפה מפשע בידי גיבור הסרט. כל אלה מונעים מהצופה כל אפשרות להזדהות עם הצד הישראלי. בסיום הסרט משתלטת המוזיקה הערבית על הפסקול, על רקע תמונות של ניצולי השואה בבית החולים לחולי נפש וצנחנים

בין קרבן למקריב

רוקדים בבית כנסת. הפסקול מצביע על ניצחון פלסטיני – המוזיקה משתלטת על טריטוריות יהודיות ואינה מאפשרת שימחקו אותה למרות הניסיונות הרצחניים, לפי הסרט, של הישראלים.

בתרגום לאנגלית נקרא הסרט Forgiveness ונראה כי הכוונה היא למחילה הנוצרית שיביא דויד ליהודים באמצעות ייסוריו. אלוני טוען כי בסרט, בניגוד לכל סרט אחר ההולך בעקבות התפיסה הנוצרית של גאולה ומחילה, אין קתרזיס.²¹ אך לטעמי, הקתרזיס גלוי וברור. "אני רוצח", מכריז דויד בסיום הסרט, "אני רוצח". רק לאחר שהבין כי אין אפשרות לברוח מהזיכרון הוא נגאל – הילדה שהרג, המופיעה בסיוטיו, עוזבת אותו לנפשו. השם העברי מחילות מסמל הן את מחילות הנפש של ניצולי השואה, שבהם הם עצמם "חופרים" בבית החולים הפסיכיאטרי, והן את המחילות שהניצולים חופרים באדמה, החושפות את העדויות לזוועות שביצעו הציונים בערבים. השימוש בשם זה מסמל את הביקורת כפולת הפנים על הציונות המשתיקה הן את השואה ואת זיכרונות הניצולים, והן את מעשי הזוועה שעשו בשמה.

הסרט בית אבי (דני רוזנברג, 2008) מציב במרכזו שתי דמויות של ניצולי שואה – את לולק, הגלותי והחיוור, שחיילי צה"ל שלחו אותו אל מוצב באמצע המדבר, שם הוא פוגש בחייל היחיד שמאכלס את אותו מוצב – מינץ, גם הוא ניצול שואה. יחסי הגומלין בין שני הניצולים מכילים יסודות סאדו-מזוכיסטיים והסרט מסתיים בכך שלולק רוצח את מינץ וכושל אל עֶבֶךְ הלא-נודע במדבר. ההתכתבות הבולטת ביותר של הסרט היא עם הסרט בית אבי שהופק ב-1947 (הרברט קליין). זה היה אחד מהסרטים העלילתיים הראשונים שהופקו בארץ-ישראל לאחר השואה. הוא תיאר תהליך חניכה ציוני של נער ניצול שואה בשם דוד המגיע לארץ-ישראל בחיפוש אחר אביו ומתקשה להתאקלם. הנער חווה משבר נפשי ולבסוף מבריא כאשר הוא מבין שהוריו האמתיים נרצחו בשואה, אולם כל ארץ-ישראל היא "בית אבא". סיפורו נועד לשרת את האידאולוגיה הציונית: לתאר את פיתוח הארץ ולפאר את אנשיה הקולטים את הניצולים באהבה ועוזרים להם ככל יכולתם, ולקרוא להקמת מדינה יהודית. כמו רבים מהסרטים העלילתיים שהופקו בישראל משלהי שנות השבעים ועסקו בניצולי השואה ובתהליך היקלטותם בארץ, גם בית אבי 2008 לוקח את כל היסודות של הסרטים המוקדמים והופך אותם על פיהם כדי למתוח ביקורת על הקולטים המתנערים מניצולי השואה ומפקירים אותם לנפשם.²² הביקורת כוללת גם השוואה בין השואה לנפכה.

היעלמותם של הישראלים בסרט בית אבי מ-2008 הופכת את מינץ הסדיסט לחונך. הוא מנסה להפוך את לולק ל"יהודי חדש" בעזרת התעללות – מפקיר אותו לשמש הקופחת, מונע ממנו שתייה ומספר לו שהעיר חיפה – מחוז כיסופיו של

21 אבנר שביט, "דיר יאסין דרייב", העיר, 22 בספטמבר 2006, עמ' 60-61.
22 להרחבה בעניין זה ראו שטייר-לבני, שתי פנים במראה.

לולק (שם גרה אהובתו) – הושמדה במלחמה. כחלק מן ההתעללות שופך מיניץ את המים שנשארו במוצב ושולח את לולק להביא מים מהכפר הערבי שבמורד הגבעה, ובתוך כך הוא מזהיר אותו מפני רוחות הרפאים של הכפר הערבי. בתוך הבית מגלה לולק גופה של ערבי צעיר ויפה תואר ונשכב לידו באותה תנוחה היוצרת את ההשוואה בין שניהם – שניהם קרבנות, שניהם מצייגים טראומה לאומית, אחד מת והשני מת-חי. אך אף-על-פי שהשוואה זו נותנת לכאורה מקום לשתי הטראומות, היא למעשה משתמשת בשואה כדי לשלול את הציונות. גם כאן, כמו במחילות, יש העדפה ברורה של הנרטיב הקרבני הפלסטיני. לפי הסרט, חיילי צה"ל הם ששולחים ניצולי שואה תמימים אל מותם במדבר והורגים ללא פשר את ערביי הארץ. מהסרט עולה ההרגשה כי ניצולי השואה והפלסטינים גם יחד הם קרבנות של קלגסי הציונות, שאינם מרחמים על איש.²³

*

לסיכום: השמדת יהודי אירופה בשואה הפכה כבר משלהי שנות הארבעים מאוסף של טרגדיות אינדיווידואליות לסיפור פוליטי שהושלך על הסכסוך הישראלי-ערבי. תפיסתם של "היסטוריונים חדשים", הטוענים שהשואה הולאמה כדי לייצר הרגשת קרבנות תמידית, אינה מייצגת את התהליכים התרבותיים בישראל משלהי שנות השבעים ואילך – סקירת הסרטים שהופקו בנושא משנות הארבעים ועד ימינו מגלה כי התמונה מורכבת הרבה יותר. בעשורים הראשונים למדינה אכן הוצגה המשואה שבה הערבים הם נאצים, אך משנות השבעים ואילך חל שינוי עצום בתפיסת הקרבניות. בשיח הציבורי והעיתונאי הפכה השואה לכלי ניגוח בידי הימין ובידי השמאל. אנשי הימין ממשיכים למחזר את המשואה שבה ערבים בישראל ומחוצה לה מזוהים עם נאצים, וכן אנשי שמאל או כל מי שמתנגד למשנתם. אנשי השמאל מבקרים את הפוליטיזציה של השואה שעושים בימין, אך מציינים משואה משלהם ובה אנשי הימין וחיילי צה"ל בשטחים מדומים לנאצים. בקולנוע נדחק לשוליים קולו של הימין והפוליטיזציה של השואה שיוצר השמאל מקבלת את מרכז הבמה. אם כן, הקולנוע מוכיח כי טענתם של ה"היסטוריונים החדשים" לא רק דורשת עיון מחדש, אלא שלמעשה תפיסותיהם הביקורתיות הן אלה שהשתלטו על הקולנוע הישראלי ומכתבות את תכניו בעשורים האחרונים.

Shay Ginsburg, "The Self-Destructive Logic of Militarism: Dani Rosenberg's Homeland," 23
2008. http://www.jewcy.com/post/selfdestructive_logic_militarism