

הזוהי שואה?
על זמן ומרחב בייצוג קולנועי של השואה
דנה מסד

אתם היושבים באין מחריד
במשכנות מבטחים ;
אתם המוצאים מאכל חם ופני יד
בשובכם הביתה עם הדמדומים :
התבוננו וראו הזהו אדם
העובד בביצה הקרה ;
הוא, שאינו יודע מנוחה ונלחם
למען פת – לחם זעירה.
שבעבור "כן" או "לא" לבן – מוות יהיה.
התבוננו וראו האם אשה היא זאת.
בת בלי שם ובלא שיער ;
שלא נותר בה עוד כוח לזכור,
שעיניה ריקות וצונן חיקה
כצפרדע ביום חורף וכפור.
הרהרו וזכרו כי כל זאת אירע
והיו הדברים האלה :
אשר אנוכי מצוכם
לחקוק בלבבכם.
(פרימו לוי, הזהו אדם?, 9)

בהקדמה לספרו, "הזהו אדם?", מעיד פרימו לוי בפני קוראיו, בגוף ראשון, ובפנייה ישירה, על הצורך הפנימי והערך הנפשי הגלום בכתיבה, ובסיפור על השואה כניצול השואה.

אני מכיר בחסרונות המבנה של הספר ומבקש שתתייחסו לכך בסובלנות. אם לא למעשה, הרי לפחות להלכה, נולד הספר כבר במחנה. הצורך לספר "לאחרים", לשתף את "האחרים", היה לנו, שוכני המחנות, לצורך חיוני עוד לפני השחרור וגם אחריו; הוא גבר על כל צורכינו הבסיסיים האחרים. הספר נכתב כדי לספק צורך זה; בראש ובראשונה אפוא נועד לשחרור פנימי. מכאן אופיו המקוטע: הפרקים לא נכתבו לפי רצף הגיוני, אלא על פי תחושת הדחיפות. העריכה נעשתה במחושב, אחר כך. נדמה לי שלמותר הוא להוסיף ששום מעשה מן המעשים המסופרים איננו פרי הדמיון (לוי, 7-8).

בספרו, Screening The Holocaust, מתייחס אילן אבישר אל העמדה הבעייתית והטעונה שבה מוצא עצמו האדם, ועל כן בוודאי גם האמן, בבואו לעסוק בשואה, ובבואו לנסות ולייצגה באמצעים האומנותיים העומדים לרשותו. עמדה טעונה זו הופכת למאתגרת במיוחד כאשר אנו מבקשים לייצג את השואה במדיום אומנותי דוגמת הקולנוע. מדיום בעל אמצעי מבע הקרובים באופן חזותי למה שנחשב "מציאות", או "מציאותי".

אבישר טוען כי האתגר האומנותי והאתי העומד בפני האדם, האמן, המבקש לטפל בשואה דרך ייצוג חזותי, גרפי, מימטי, הוא אופייה, טבעה היבלתי מציאותי של מציאות השואה. ניסיון זה לייצוג מימטי של מציאות השואה כמו

כושל נוכח מציאות היסטורית אשר חוצה באכזריות את גבולות הדמיון התודעתי והגרפי כאחד כלפי מה שאנו מכנים ותופסים כ"מציאות" או "מציאות". אבישר מצטט בספרו את דבריו של Lawrence Langer, המסיק כי ברגע שבו אדם מדבר על "המציאות של השואה", הוא חייב גם לכלול את ה"לא מציאות של השואה" הגלומה בה (אבישר, 1). כלומר, האתגר הגדול, כפי שמעיד עליו פרימו לוי בהקדמה לספרו ממקור ראשון, וכפי שעומד עליו גם אבישר, הוא הצורך, או שמא אף נאמר תחושת השליחות, של האדם והאמן לשכנע את הקוראים או את הצופים באמיתות האירועים, הזוועות, המראות והקולות של השואה הנתפסים כ"מעבר לכל דמיון".

במאמר זה אבקש לנתח ולאבחן גישות שונות לייצוג השואה בקולנוע ההוליוודי של העת האחרונה, ועל כן לנסות ולבחון כיצד מגדירים סרטים אלה את המושג "שואה" דרך ייצוג של "מציאות שואה". עיקר הדגש יושם על בחינת וניתוח סרטו של רומן פולנסקי, *הפסנתרן* (2003). כמו כן, אבקש לשרטט השוואה בין הסרט *הפסנתרן* ומציאות השואה, וגם על הגדרת השואה שהוא מציג, לבין סרטו של סטיבן שפילברג, *רשימת שינדלר* (1994). בהשוואה זו אנסה לעמוד על הדומה והשונה בין הסרטים ביחס לייצוג השואה, ומכאן על הדומה והשונה ביחס להגדרה של כל אחד מהם, על השלכותיה האומנותיות, ההיסטוריוגרפיות והאתיות, של מהי שואה ומהי השואה.

על בסיס הבדלים אומנותיים אלה – סגנוניים, היסטוריוגרפיים ואתיים בין הסרטים אציע דרך דיון במסגרות ובמוסכמות הז'אנריות בהן נוקט כל אחד מהסרטים על מנת לייצג "שואה", ו"מציאות של השואה". אם כן, אבקש לאבחן ולהגדיר את הסרט *הפסנתרן*, כסרט המייצג את השואה דרך הישענות על מוסכמות ז'אנר המלודרמה הנשית, ואת הסרט *רשימת שינדלר* כסרט הנענה למוסכמות ז'אנריות אשר יכולות להחשב "גבריות". כלומר, מוסכמות המאפיינות ז'אנרים אשר במרכזם נארטיבים "גבריים" לינאריים, של פעולה, המעודדים הזדהות עם דמויות גבריות דומיננטיות השולטות בסביבתן; מול מוסכמות המאפיינות ז'אנרים אשר במרכזם נארטיבים "נשיים", פחות לינאריים המעודדים הזדהות עם גיבורה פאסיבית (וויליאמס, 480).

כמו כן, אבקש לטעון כי דווקא השימוש במסגרת הז'אנרית והמוסכמות הז'אנריות של המלודרמה, הנחשבת לז'אנר נשי, הן העושות את *הפסנתרן* לסרט אשר הולם יותר, לטענתי, את ייצוג אותה "מציאות של השואה". מציאות אשר פרטיה הביזאריים וזוועותיה הכמעט בדיוניות, מאתגרים את תפיסתנו, הגרפית והקוגניטיבית של מציאות (אבישר, 3).

הסיפור של הבלתי יסופר, והתיאור של הבלתי יתואר – המלודרמה הנשית כז'אנר של אילמות ומודחקות

במאמרה "Time and Desire in the Woman's Film", מבקשת טניה מודלסקי לדון בז'אנר המלודרמה הנשית ההוליוודית הקלאסית, אשר שיאו בין שנות השלושים לחמישים. ז'אנר זה אשר, למעשה, הופק במיוחד עבור קהל של נשים מאופייין, על פי מודלסקי, בגיבורה בעלת תשוקה גדולה, כמעט קיומית, לבטא במילים את רגשותיה הגואים, אך למעשה איננה מסוגלת לכך (מודלסקי, 327). החברה, התרבות הפטריאכלית, הגברית, היא הסוגרת על הגיבורה ומשתיקה את קולה.

בעקבות נואל סמית מציינת מודלסקי כי במלודרמה הנשית הקולנועית עולים וצפים רגשותיה של הגיבורה, אותם מבקשת החברה להדחיק, להשתיק ולדכא, ומוצאים להם ביטוי עמוק, ועז מבע במיז-אנ-סצנה ובפס הקול (מודלסקי, 329). כלומר, בעוד הגיבורה ממושטרת ומדוכאת, נארטיבית, הן על ידי הגברים והחברה הגברית בסרט, והן על ידי המנגנון הקולנועי המכוון את הסרט, מנגנון אשר מעיקרו הוא גברי ופטריאכלי; פס הקול והמיז-אנ-סצנה מתפקדים כאחרים פיזיים ובעיקר סימבוליים לביטוי רגשותיה הטעונים והסוערים של האשה.

אלזסר מבקש להגדיר במאמרו את המלודרמה כז'אנר העוסק בחזרתו של המודחק, חברתית, פטריאכלית, דרך פס הקול והמיז-אנ-סצנה וקובע כי:

...melodrama might therefore be described as a particular form of dramatic *mis en scene*, characterized by dynamic use of spatial and musical categories, as apposed to intellectual or literary ones (Elsaesser,51).

הפסנתרן הוא סרט העוסק בשואה דרך דמותו וסיפורו של מוזיקאי, פסנתרן יהודי פולני, ולדיסלב שפילמן. השואה, על פי פולנסקי מוצגת ומומחשת, אם כן, דרך עולם המושגים והצלילים של אמון, מוזיקאי. הסרט, הפסנתרן, מגדיר את המושג "שואה" ואת המראה, והתחושה של "מציאות השואה" דרך אמצעים נארטיביים וסגנוניים התואמים להגדרתו של אלזסר את המלודרמה. כלומר, דרך העיסוק בקטגוריות מוזיקליות ומרחביות. הסרט, רשימת שינדלר, לעומת זאת, מכוון את הגדרתו לאירועים ההיסטוריים והנפשיים אותם מבטאים המושגים "שואה" ו"מציאות השואה", בעיקר דרך העיסוק בקטגוריות של מרחב ותנועה, פעולה.

הסרט, הפסנתרן, משתמש במוזיקה, הן בפס הקול והן במבנה העלילה, על מנת לאפיין מצב קיומי ותודעתי התואם להגדרתם של מודלסקי ונואל סמית את המלודרמה הנשית. הגדרה, אשר לטענתי, הולמת את הצורך העמוק, מצד אחד, והניסיון הקשה מצד שני, לתאר את "מציאות השואה" על ערכיה הנפשיים והפיזיים.

חווית השואה, באופן עליו מדבר גם פרימו לוי, מתקיימת בחברה ובתרבות המערבית כחוויה מכוונת אשר מתפקדת כמטען גדוש וגואה ביותר של רגשות ומראות, אשר נראה כי אין דרך מילולית לבטא אותם. כמו כן ניתן לומר כי באופן דומה להדחקה והדיכוי התרבותי חברתי של הקול הנשי במלודרמה, אשר כאמור הוגדרה כסרט על נשים ולנשים, גם הדיון בשואה, של הניצולים, ועל הניצולים, הוא דיון טעון אשר שנים רבות התאפיין במודחקות ומושקת נארטיבית. רגשות טעונים אלה צפים ועולים בשיח ההיסטוריוגרפי, החברתי התרבותי דרך המיז-אנ-סצנה ופס הקול של חיינו, הם האמנות.

מוסכמות ז'אנריות של בניית זמן ויצוג השואה

במאמרה טוענת מודלסקי כי רוב הנארטיבים ההוליוודיים, אשר נחשבים גבריים מעיקרם, מתאפיינים במהלך דרמטי של תנועה. כלומר, התקדמות מנקודת ההתחלה אל נקודת סיום השונה ממנה. לעומת זאת, טוענת מודלסקי, המלודרמה הנחשבת לז'אנר "נשי" משרטטת מבנה ותחושה של חזרה בלתי פוסקת למצב קודם. (מודלסקי, 330). עקרון מבני נארטיבי זה, אותו מציעה מודלסקי כעקרון אירגוני המאפיין ומייחד את המלודרמה כז'אנר בעל מאפיינים נארטיביים "נשיים", ניתן לזהות בייצוג ובפריסת הזמן בפסנתרן. מהסרט מתקבלים הרושם והתחושה של מסע הסתרתות, הוא מסע הישרדות בלתי נגמר, אשר כמו נשאר וחוזר כל פעם אל נקודת ההתחלה - איום המוות וההשמדה.

למעשה ניתן לומר כי מהלך, ועקרון אירגון נארטיבי זה המאפיין את המלודרמה הנשית תואם את ההגדרה של המצב הקיומי והתודעתי של מציאות השואה עבור היהודי באופן אותו מתאר פרימו לוי בספרו. "שבעבור כן" או "לא" לבן – מוות יהיה". למרות שהסרט מציג, כמובן, התקדמות בזמן, שהרי מדובר בתיאור קורותיו של שפילמן לאורך המלחמה וגם מעט לאחר סיומה (שהרי הזמן, ההיסטוריה, לעולם לא עוצרת באמת, אלא רק על דרך המטאפורה), בוחר פולנסקי לכונן את תנועתו והתקדמותו של שפילמן בסרט כתנועה הרושמת תחושה של חוסר התקדמות, הן בזמן, והן במרחב. למעשה בכך מציג פולנסקי גילום נארטיבי למצב תודעתי של חוסר התקדמות וחוסר תנועה, או ליתר דיוק חזרה בלתי פוסקת למצב ההתחלתי של איום החשיפה, והאיום הקיומי של המוות שזה מקפל בתוכו עבור שפילמן כיהודי.

בנוסף להישנות נארטיבית ואף סימבולית זו ניתן להצביע על מארג מבני ותימאטי של הישנות ומשוקעות בו נוקט פולנסקי דרך השימוש בכותרות. לאורך הסרט הפסנתרן מופיעות שמונה כותרות על גבי תמונה. שבע פעמים מציינות הכותרות תאריכים מרכזיים בנארטיב של השתלשלות האירועים ההיסטוריים, אותם בחר פולנסקי לציין. בפעם השמינית זו היא הכותרת עם שם הסרט, המופיעה לראשונה רק בסופו.

הכותרות אותן בחר פולנסקי לציין במהלך הסרט, ובמקביל למתואר בו, קורותיו של שפילמן בזמן ובמציאות של השואה, ממקמות אותנו, למעשה, בציר הזמן ההיסטורי עליו נפרשת העלילה של שפילמן. כך מציין פולנסקי תאריכים כגון: "31 באוקטובר 1940", "15 במרץ 1942", או "19 באפריל 1943". תאריכים אלה, מסמנים תאריכים מהותיים הן בציר השואה והשמדת היהודים, והן בציר מלחמת העולם השנייה והמהלכים הצבאיים אשר בסופו של דבר הביאו לשחרור אירופה מן הצורך הנאצי. מאחר שתלאתיו של שפילמן נדמות כבלתי פוסקות, בלתי נגמרות, הן נחוות כמנותקות מציר זה של הזמן, כמו גם מכל מימד אמפירי של זמן. בכך מתאר למעשה פולנסקי את שפילמן, גיבורו, כמשוקע בתוך זמן היסטורי. פולנסקי מציג, אם כן, בסרט פריסה של הזמן ההיסטורי של חוויית השואה (הזמן בו משוקע שפילמן ולפיו מתקיים), לעומת איתות לזמן ההיסטורי (מציאות השואה הנוכחת בסרט דרך הכותרות).

כך ניתן לדבר על חלוקה לזמן היסטורי של הישנות, ולזמן היסטורי של התקדמות באופן עליו מדברת קריסטבה, ואותו מפתחת מודלסקי ביחס למלודרמה הנשית (מודלסקי, 331). כלומר הזמן ההיסטורי, המעגלי, התקוע, הלא מתקדם. הזמן התודעתי, החווייתי, הנפשי של הישנות, והחזרה הבלתי פוסקת אל הזכרונות. מול הזמן ההיסטורי, הליניארי, המתקדם והאמפירי. אם כן, ניתן לומר כי בעוד שפילמן, כגיבור מלודרמטי, שרוי ומשוקע בזמן של הישנות, זמן אשר ניתן לכנותו, כאמור, זמן היסטורי, מתפקדות הכותרות המלוות את הסרט והמציאות תאריכים היסטוריים ידועים, כמסמנים של הזמן ההיסטורי, הליניארי הממשך, מתקיים ומתקדם בחוץ. כלומר, הכותרות מתפקדות כמסמן גרפי לזמן ההיסטורי הליניארי אשר נמשך בחוץ, ואשר למעשה, שפילמן נמצא מחוצה לו, כאשר הוא מסתתר. זמן היסטורי זה אותו מייצגות הכותרות הוא הזמן אשר הכניסה אליו פירושה עבור שפילמן מוות והשמדה, המציאות הקיומית של "השואה שבחוץ".

גילום נארטיבי, הרווי גם בערך סימבולי ופואטי, לחלוקה, הפרדה זו בין זמנים, אשר היא למעשה חלוקה תודעתית המגולמת בחלוקה מרחבית של פנים וחוץ, ניתן למצוא בסצנה בה שפילמן נותן את שעונו, אולי הפריט, הזיכרון המוחשי היחיד ממשפחתו, לפעיל המחותרת הפולני האמור להביא לו אוכל. שפילמן נותן לו את השעון ואומר כי "אוכל חשוב יותר מזמן". האוכל עומד מעל הזמן, דבר המאותת על הקיום של שפילמן במקביל לזמן ההיסטורי, המדיד, ואף מחוצה לו. בתור יהודי, הוא מתחבא, מסתתר, ולמעשה מוציא עצמו מן הזמן ההיסטורי, אשר, למעשה, אזל עבורו, ומן המרחב ההיסטורי בו אין לו עוד קיום – הגטו חוסל.

בנוסף להתייחסויות מבניות, סימבוליות אלה אל מימד הזמן, ההיסטורי וההיסטורי, עליו נפרשת העלילה ניתן לדבר גם על המבנה הנארטיבי המעגלי המארגן את הסרט. הסרט המספר את קורותיו של שפילמן בזמן השואה, נפתח בסצנה של שפילמן מנגן ברדיו ורשה עם פרוץ המלחמה, ומסתיים בסצנה כמעט זהה לאחר תום המלחמה. הנגינה ברדיו הפולני מסמנת, אם כן, את הנורמלי בהתחלה ויתכן את הנורמליזציה בסוף.

במובן מסוים גם במבנה נארטיבי זה יש מן המעגליות, ההישנות המאפיינת את מבנה המלודרמה. הסוף, כפי שהבחינה מודלסקי, שלא כמו בנארטיביים הגבריים של הפעולה, איננו שונה, לפחות על פני השטח, מן ההתחלה. מובן כי דווקא השימוש במבנה מעגלי זה הוא המעיד יותר מכל על ההבדל המהותי, הפער הנפשי, ההיסטורי, וכמובן גם הגופני, אשר נפער בין שני מעמדי הנגינה ברדיו הפולני. למעשה שני מעמדי נגינה אלה ברדיו הפולני תוחמים את המהלך ההיסטורי והחווייה ההיסטורית של זמן ומרחב אשר מאפיינים את קיומו של שפילמן במציאות של השואה.

במהלך הסרט, בחלק המתאר את קורותיו של שפילמן לאחר הבריחה מהגטו ובזמן הסתרתו מפני "המציאות שבחוץ" מציג פולנסקי שלוש סצנות העוסקות בקשר הנפשי בין שפילמן כאמן, פסנתרן, לבין הנגינה בפסנתר. סצנות

אלה מגלמות, למעשה, טקסטואלית את היציאה, ומאוחר יותר גם החזרה הסימבולית של שפילמן, מן הזמן והמרחב ההיסטוריים. אם כן, הסתרתו של שפילמן מפני הזמן והמרחב ההיסטוריים, יציאתו של שפילמן מן הזמן והמרחב ההיסטוריים, מקפלת בתוכה גם את הפער בין נגינה של ממש, נגינה היסטורית, לנגינה תודעתית, נפשית, נגינה היסטורית.

במאמרה מצטטת מודלסקי את טענתו של נואל סמית הקובע כי:

often the 'hysterical' moment of a text [that is, the moment when the repressed element returns to find expression in a bodily symptom] can be identified as the point at which the realist representative convention breaks down (Modleski, 332-333)

ניתן לומר כי טענה זו של נואל סמית בדבר הרגע ה"היסטורי" של הטקסט המתגלם בשבירת מוסכמות הייצוג הקולנועיות הראליסטיות, מחזקת את הקריאה של שפילמן כגיבור מלודרמטי, המתאפיין בחוויה היסטורית של זמן ומרחב. אם כן, בדירת המסתור הראשונה בה מסתתר שפילמן בחלק הפולני של העיר, ורשה, מתאר אותו פולנסקי כשהוא נצמד לקיר הדירה על מנת לשמוע נגינת פסנתר מן הדירה השכנה.

בדירת המסתור השנייה בה מתחבא שפילמן, אף היא בחלק הפולני של העיר ורשה, נמצא פסנתר, פולנסקי מתאר את שפילמן כשהוא "מנגן", מבלי לגעת ממש בקלידים. שפילמן אינו מנגן ממש, אך נגינתו נשמעת בפס הקול. ניתן לקרוא מעמד נגינה זה כמעמד נגינה נפשי, תודעתי בעל מאפיינים היסטוריים. כלומר, מעמד נגינה בו נשבר היחס הסיבתי בין פס התמונה, הוא פס הפעולה, לפס הקול. בסצנה זו שובר פולנסקי את האשלייה המימטית של הקולנוע כחיקוי מדויק של מציאות. מעמד נגינה זה מדגיש את המימד הנפשי ההיסטורי המאפיין את חווית השואה עבור שפילמן, ואף תואם את הגדרתו כגיבור מלודרמטי. כלומר, דרך מעמד נגינה זה מגלם, למעשה, פולנסקי, דרך קטגוריות מרחביות ומוזיקליות את הקונפליקט המלודרמטי הבסיסי. ההתנגשות בין הצורך לבטא, ובין הצורך להשתיק.

בדירת המסתור השלישית, הפעם בחזרה בתוך הגטו ההרוס, החרב, מנגן שפילמן עבור הקצין הנאצי. הפעם זו נגינה של ממש. אם כן, ניתן לדבר על מהלך של התקרבות בין שפילמן, הפסנתרן, לנגינה בפסנתר, המקבילה להיחשפותו וכניסתו המחודשת לזמן ולמרחב ההיסטוריים. החל משמיעה בלבד, דרך "נגינה תודעתית", היסטורית, ועד נגינה ממש בפני הקצין הנאצי אשר חושף את קיומו מחוץ לזמן ולמרחב ההיסטוריים של הגטו ההרוס. בנגינה זו המסמנת, כאמור, את החזרתו של שפילמן לזמן ולמרחב ההיסטוריים, ישנה התאמה בין המיוצג בפס התמונה, פס הפעולה, לנשמע בפס הקול. מרגע שנחשף והוחזר, בעל כורחו לציר הזמן ולמרחב ההיסטורי, יכול שפילמן לנגן, להשמיע קול, דבר אותו לא עשה ממש, אלא רק באופן תודעתי, נפשי, ועל כן היסטורי, במשך שלוש שנים מאז חיסול הגטו. דרך ה"נגינה התודעתית", ומאוחר יותר דרך הנגינה ממש בפני הקצין הנאצי, אנו מכירים ומזדהים עם ההשתקה וההכחשה אשר כופה באכזריות המציאות של השואה על שפילמן כיהודי, וכפסנתרן.

למעשה, חשוב לעמוד על האנלוגיה אותה יוצר הסרט בין נגינה והשמעת קול, או רעש, לבין סכנת החשיפה אשר פעולות אלה מקדמות. כאשר פוגש שפילמן בקצין הנאצי אין הוא צריך עוד לנגן נגינה תודעתית, היסטורית מאחר שכבר נחשף ובכך הוחזר לזמן ולמרחב ההיסטוריים. רגע זה הוא למעשה של חשיפה כפולה – הן של עצם קיומו של שפילמן, והן של המטען הרגשי אותו צבר לאורך שנות המלחמה. עודף רגשות אשר מוצא את ביטויו בנגינתו הסוערת ועזת המבע.

בניגוד לבניית זמן מורכבת זו של זמן היסטורי אל מול זמן היסטורי, נוקט שפילברג בגישה פשטנית יותר של פריסת ובניית תודעת זמן בסרט *רשימת שינדלר*. שפילברג מכוון בסרטו תפיסת זמן, ועל כן גם תפיסה של משמעות הזמן בחוויית השואה, כזמן לינארי, מתקדם. מעניין לראות בהקשר זה את השימוש אשר עושה שפילברג בכותרות. לעומת פולנסקי אשר משתמש בקפידה בסוג כותרות אחיד ומדויק, הקשורות בזמן, רווי הסרט *רשימת שינדלר* בכותרות מכותרות שונות. החל מכותרת המופיעה בתחילת הסרט ומציינת את שם הבמאי ושם הסרט, דרך כותרות המציינות תאריכים, כותרות מבארות (לדוגמה כותרת המסבירה מה היה היודרנט), ועד כותרות המציגות את המשתתפים, הגיבורים (לדוגמה הכותרת המציגה את אמון גות ודרגתו בצבא הגרמני).

כותרות אקלקטיות אלה, אף הן תורמות לייצוג, ועל כן לחווייה של השואה כהתקדמות, ולא כהישנות. פריסת זמן לינארית הרצופה בשיאים דרמטיים ראשונים במעלה, ההולכים ומקצינים, כמובן, לקראת סוף הסרט. דבר זה קשור גם בבחירת הגיבור של כל אחד מהסרטים כנושא חווית השואה, ו"הזמן של השואה" עבור הצופים. הבחירה בגיבור יהודי ניצול, לעומת הבחירה בגיבור נאצי מציל. אם כן, לעומת בניית ציר זמן סגור, מעגלי, היסטורי של הישנות בסרט *הפסנתרן*, מייצג הסרט *רשימת שינדלר* את חווית השואה, ו"הזמן של השואה" כחווייה התואמת למוסכמות המקובלות של הזמן הלינארי המתקדם. ציר זמן רצוף שיאים, באופן המקובל בז'אנרים ונארטיבים קולנועיים גבריים של פעולה דוגמת המערבון.

מוסכמות ז'אנריות של בניית מרחב וייצוג השואה

הפסנתרן מותיר, כאמור, את הרושם והתחושה של מסע הישרדות המושתת על עקרון של הישנות וחזרה לנקודת ההתחלה, ובכך מגלם נארטיבית תחושה של חוסר התקדמות בציר הזמן (כלומר נארטיב של זמן היסטורי). באופן דומה מציג הסרט ביטוי מרחבי ואיקונוגרפי המסמן אף הוא מצב תודעתי, היסטורי זה, אותו מייחס כנראה פולנסקי לחווית השואה, ודרכו אף מגדירה. ביטוי איקונוגרפי זה הינו השימוש המרובה, הכמעט אובססיבי, של פולנסקי בחדרי מדרגות. למעשה, הסרט, *הפסנתרן* מציג חמש עשרה סצנות המתרחשות בחדרי מדרגות.

סצנות בהן מתואר שפילמן עולה ויורד במדרגות כחלק מנסיונות הישרדותו ב"מציאות של השואה". למעשה, התיאור של העלייה והירידה של שפילמן בחדרי מדרגות, בין מחבוא אחד למשנהו, הוא גילום נארטיבי וחזותי, איקונוגרפי של אותה חזרה, הישנות מלודרמטית, המאפיינת את הסרט ובניית הזמן של שפילמן כזמן היסטורי. לא רק חוויית הזמן בסרט היא היסטורית אלא גם התנועה הבלתי פוסקת בתוך המרחב. מרחב סוגר וקלאוסטרופובי, אשר עיקרו, כיאה לנארטיב של הסתתרות, תנועה בחללים פנימיים.

בנוסף לתנועה היסטורית זו בחדרי מדרגות סגורים, חשוב לעמוד גם על תפקידו של גרם המדרגות כמסמן מלודרמטי. למעשה, לגרם המדרגות תפקיד נארטיבי, אך בעיקר תימאטי מכריע במלודרמה הנשית. במאמרה טוענת מרי אן דואן כי גרם המדרגות משמש כאתר סימבולי, כמעט איקוני במלודרמה הנשית. בסרטי הנשים הפראנואידים, תת ז'אנר למלודרמה הנשית בו חוששת האישה, הגיבורה, כי בעלה מבקש לרצוח אותה, מגלמות המדרגות, על פי דואן, באופן חזותי ואיקונוגרפי את נקודת ההשקה בין המוכר והלא מוכר. כלומר, בסרטי הנשים הפרנואידים מסמנות המדרגות, על פי דואן, את התערעורת המרחב הנשי, המסורתי והמוכר, הוא הבית, והפיכתו לאתר של איום וסכנה. אתר אשר באחת הופך, עבור הגיבורה, ממוכר לזר (דואן, 288).

ניתן אם כן, לומר כי תיאור חוזר ונשנה זה של שפילמן עולה ויורד במדרגות, מנסה להסתתר, לצאת מן המרחב ההיסטורי של השואה שבחוץ, לא רק מכוון את מרחב בו מתנהל שפילמן כמרחב היסטורי, סגור של הישנות, אלא גם מכוון את שפילמן כגיבור מלודרמטי. שפילמן מכוון מרחבית כגיבור מלודרמטי מאחר והוא מעומת עם מרחב היסטורי אשר לו כה מוכר וטבעי, אשר הפך למרחב זר ורווי סכנה עבורו. מרחב המאלץ אותו, על מנת לשרוד, לאכלס אותו רק באופן בלתי מורגש, ובלתי נראה.

בדומה לתפקידו במלודרמה הנשית, כך גם בפסנתרן, מתפקד החלון, בנוסף למדרגות, כאתר המשיק בין המרחב הפנימי למרחב שבחוץ, בין חוויית השואה שב"פנים" (הנפשית, ההיסטרית) לבין מציאות השואה שבחוץ (הפיזית, ההיסטורית). נקודת השקה בין פנים לחוץ אשר יכולה לתפקד כאתר של אלימות מתפרצת (דואן, 288). הפסנתרן מציג, אם כן, את הגיבור שפילמן, כמו הגיבורה המלורמטית, מתבונן ארוכות דרך החלון במציאות שבחוץ, במרחב ובזמן ההיסטורי שבחוץ. כך הוא צופה מן החלון אשר בצד הפולני במרד גטו ורשה, בדיכוי ובמרד הפולני. שפילמן מביט דרך החלון ההיסטורי אל המרחב ההיסטורי.

למעשה, צפייה, התבוננות זו הינה כמעט הפעולה היחידה אותה הוא יכול להפעיל על המרחב בו הוא נמצא כיהודי במרחב של השואה. אם כן, ניתן לומר כי ממש כפי שקולו ונגינתו של שפילמן, מודחקים ומוכחשים על ידי המציאות של השואה, כך גם מבטו אסור. על מנת לשרוד עליו לראות, אך לא להיראות. שפילמן, בדומה לגיבורה הנשית של המלודרמה הפרנואידי, מתפקד במרחב בו הוא נתון כסוכן של מבט אסור. מבט אקטיבי עליו נענשת בדרך כלל האשה. במציאות של השואה מאכלס שפילמן כיהודי מרחב בו קיומו, ועל כן מבטו, כיהודי משולל ואף מוכחש על ידי מדיניות ההשמדה הנאצית.

אם כן, המרחב אותו בונה פולנסקי כמרחב המייצג "שואה", וחווייה של "מציאות של שואה", הוא מרחב המורכב ברובו מחללים פנימיים. מרחב בו המוכר הופך לזר, ומתערערות ההבחנות בין פנים וחוץ, בין הגנה וסכנה. מרחב המגלם את חוויית ההתנדדות בין חיים ומוות אשר אותה מתאר פרימו לוי בספרו כתחושה המאפיינת את הקיום היהודי במציאות, ובמרחב של השואה. כך למעשה, מוצא עצמו שפילמן לא פעם רחוק יותר, ולכן גם מוגן יותר, מן המבט העיון, האוסר את קיומו במרחב ההיסטורי של מציאות השואה, דווקא ברחוב הפולני.

חזרתו של שפילמן אל הגטו ההרוס, בחודשים האחרונים למלחמה, מסמנת למעשה את תחילת חזרתו אל המרחב והזמן ההיסטוריים. מהלך זה מקצין, למעשה, בפגישתו בקצין הנאצי, העוזר לו לשרוד את חודשי המלחמה האחרונים, ומושלם עם סיום המלחמה ויציאתו של שפילמן החוצה, וחזרתו אל הרחוב, אל הרדיו הפולני, ואל השדה בו הוחזקו שבויי המלחמה הגרמניים. מקומות המתפקדים בסוף המלחמה, עם יציאתו של שפילמן מן המחבוא, וחזרתו אל הזמן והמרחב ההיסטוריים, כאתרים היסטוריים של מושקקות מרחבית, המעידים בשתיקה וריק על שהתרחש.

לעומת המרחב הפנימי, הסגור, הקלאסטרופובי המיוצג בסרט הפסנתרן, אשר נובע הן מבחירה סגונית ותימאטית, והן מכורח העיבוד, תרגום הספר האוטוביוגרפי של שפילמן לנארטיב קולנועי, ניתן לראות בסרט רשימת שינדלר בנייה של מרחב פתוח וכמעט אינסופי. הסרט רשימת שינדלר מכונן מרחב אחר, ועל כן גם ייצוג אחר של "השואה" ו"מציאות השואה". מרחב אשר אבקש לטעון כי הוא איננו גילום קולנועי, תודעתי מייצג עבור המרחב הפיזי והנפשי של השואה. ייצוג אשר עיקרו מרחב פתוח, פנורמי, המאוכלס בתנועה מתמדת ואף הפיכה.

אם כן, המרחב אותו מכונן שפילברג ודרכו מגדיר מרחב של "שואה" הוא מרחב בו נוכחותו ושליטתו של אוסקר שינדלר נותנת ל"יהודים שלו" אפשרות תנועה כמעט בלתי מוגבלת במרחב של השואה. כך לדוגמה מתאר הסרט את הרגע בו רכבת הנשים, אותן קנה שינדלר ממפקד מחנה פלאשוב, גות, בכדי להצילן, מגיעה לאושוויץ. מרגע שנודע לשינדלר כי הרכבת הגיעה לאושוויץ ולא לעיר הולדתו, ברילניץ, אשר בצ'כוסלובקיה, מקום מפעליו, פותח שינדלר במערכה מדהימה אשר עיקרה הפגנת שליטה מרחבית, אשר בשיאה הנשים לא רק שאינן מוכנסות לתאי הגז, אלא למקלחות עם מים, כי אם גם מועלות חזרה על הרכבת ויוצאות לא רק את אושוויץ, כי אם גם את פולין. כלומר המרחב, דרכו מבקש שפילברג להגדיר "מרחב של שואה", הוא מרחב המכונן יותר מכל דרך כוחו של שינדלר לשלוט ולמסטר את המרחב כרצונו. למעשה זהו מרחב המיוצג יותר מכל על ידי שוטים פנורמיים, פתוחים המציגים את הרכבות של שינדלר נוסעות וחוצות הרים וגבולות.

ברצוני להדגיש כי בעמדה ביקורתית זו אין לומר כי מהלך נועז זה של שינדלר לא התקיים ב"מציאות של השואה", אלא לטעון כי בתור מקרה פרדיגמתי, ייצוג פרדיגמתי של "השואה", ו"המרחב של השואה", לא עומד מרחב הפיך ופתוח זה המיוצג בסרט *רשימת שינדלר* כמייצג ל"מציאות המרחבית של השואה". מציאות מרחבית המבקשת להכחיש ולהכחיד את קיומם של היהודים מן המרחב הטופוגרפי של אירופה אשר תחת הכיבוש הנאצי. אם כן, ניתן לומר כי *רשימת שינדלר* מכונן את המרחב אותו הוא מציג כמרחב של שואה, באופן בו מכונן המרחב בז'אנרים גבריים של פעולה, דוגמת המערבון, סרט הבלש וסרט הגנגסטר. ז'אנרים בהם גיבור גברי פעיל שולט במרחב, ומחזיר את הסדר על כנו (שץ, 26).

עיצוב דמות הגיבור, מוסכמות ז'אנריות וייצוג השואה

לאחר דיון בבניית הזמן, המרחב וייצוג השואה בו נוקטים הסרטים *הפסנתרן* ו*רשימת שינדלר*, אבקש כעת לעמוד על ההבדלים בין הסרטים הנוגעים לעצם בחירת וכינון הגיבור, דרכו נמסרת מציאות שואה זו. הן *הפסנתרן*, והן *רשימת שינדלר* הם סרטים המבוססים על ספרים. *הפסנתרן* מבוסס על אוטוביוגרפיה אותה כתב שפילמן כבר ב-1946, מיד לאחר תום המלחמה (שפילמן, 183). *רשימת שינדלר* מבוסס על ספר ביוגרפי אודות שינדלר אותו כתב Thomas Kenally ב-1983. ספרו האוטוביוגרפי של שפילמן משרטט את קורותיו של יהודי בשואה, בגוף ראשון.

הספר הביוגרפי אודות שינדלר, לעומת זאת, מתאר את קורותיו של אוסקר שינדלר, חבר המפלגה הנאצית בזמן המלחמה. הסרטים *הפסנתרן* ו*רשימת שינדלר* מעלים, אם כן, באופן בלתי נמנע, נקודות מבט שונות, הכרוכות בהתמקדות בגיבורים השונים באופן מהותי. גיבורים אשר אכן נמנו על הזירה ההיסטורית הנדונה, אך איכלסו בה עמדות ויחסי כוח שונים בתכלית.

בבואנו לדון בסרטים העוסקים בשואה, ועל כן המבקשים להגדיר דרך אמצעים קולנועיים מהי שואה עלינו לשים לנגד עינינו את דבריו של אבישר הטוען כי לפני כל דיון אתי ואסתטי באומנות ובייצוג השואה יש לעמוד על אופיים חסר התקדים של האירועים המכונים "השואה". אירועים וזוועות אשר קיבלו ב-1943, בשל היקפם הייחודי והטוטאלי, את השם "genocide" (אבישר, vii). כל נסיון לייצוג קולנועי של השואה חייב, אם כן, בדין וחשבון אודות דרכי ייצוג ובניית המרחב, הזמן והגיבורים בהם, ודרכם הוא בוחר לייצג את "המציאות של שואה", ועל כן להמחיש את המושג הנפשי והגופני "השואה", היא שואת היהודים.

על כן, אבקש לטעון, כי עיסוק בדמותו של שינדלר איננו עיסוק בשואה, אלא תיאור מעשיו של אדם אנושי בזמן ומרחב הלא אנושי של השואה. הבעיה בסרטו של שפילברג היא כי גם ייצוג קולנועי זה של זמן ומרחב של שואה איננו מתממש נארטיבית. שפילברג מתאר את השואה מבלי להראות את השואה. מהלך זה בולט במיוחד נוכח הסוגייה של השימוש בגוף האנושי, ובעיקר זה היהודי, כמייצג של המושג "שואה" כפי שהוא מגולם בשני הסרטים.

הסרט *הפסנתרן* נותן ביטוי נארטיבי וחזותי לדעיכת הגוף, ועיוות הגוף היהודי נוכח המציאות של השואה, כלומר הזמן והמרחב של השואה בהם הוא נתון. מציאות אשר, עיקרה היה מחיקה טוטאלית של כל גוף וקיום יהודי. דרך תיאור גופו הרעב, החולה והמתעוות של שפילמן בדירות המסתור מתרגם פולנסקי לכדי תמונה מימד מהותי לכל דיון במושג "שואה". הוא המימד הגרפי, החזותי המאפיין את שואת היהודים וזוועותיה. אין ולא יתכן דיון קולנועי בשואה ללא דיון בערכה החזותי והגרפי של השמדת היהודים. ההשמדה השיטתית במחנות המוות, אך גם ההשמדה הארוכה והמייסרת בגטאות או במקומות המסתור. לשואה ערך חזותי מזעזע, אך בלתי נפרד ממהותה.

בסרט *רשימת שינדלר*, למרות התיאור של הוצאות אכזריות להורג של יהודים על ידי גות, ודימויים סנסציוניים של שריפת גופות, לא נוכח המימד של כליון הגוף היהודי. למעשה, היהודים של שינדלר נראים אותו דבר לאורך כל הסרט, ומציאות השואה אינה ניכרת בגופם. אם לא די בכך מציג בפנינו שפילברג חיזיון תעתועים מהמם של גופניות ארית בדמותם וחזותם הדקדנטית, אך ללא ספק המושכת, של שינדלר וגות. הצגת מראה גופני נהנתני זה של גות

ושינדלר, ביחד עם אי הצגתו של הגוף היהודי הנחלש והנשחק נוכח מציאות השואה, לא נותנת לנו לשקוע בדעיכה האיטית של הגוף המאפיינת את המציאות של השואה על ערכיה הגופניים והנפשיים, כפי שהיא באה לידי ביטוי בסרט הפסנתרן.

למעשה, הגיבור אותו מציב שפילברג כסוכן שלנו בעולם המיוצג לא יכול להמחיש לנו את המושג שואה, או לייצג עבורנו מרחב של שואה, או זמן של שואה מאחר והוא מעולם לא התנסה במציאות שכזו, במצב קיומי ותודעתי שכזה. שפילברג אולי מתאר מציאות של שואה, אך בעצם שפילברג לא מתאר חוויה של שואה. הסרט רשימת שינדלר מציג אמנם יהודים, אולם יהודים אלה משמשים בעיקר כרקע ותפאורה להתנהלותם המהממת של שינדלר וגות. הנארטיב של רשימת שינדלר לא נותן ל"יהודים של אוסקר שינדלר" קיום, אלא רק ובזכות שינדלר עצמו, המובנה ומכוון, כאמור, כגיבור המערבון, או סרט הפעולה. גיבור בודד, אשר מגיע ל"מציאות של השואה" מבחוץ – הוא לא יהודי, אך גם לא ממש נאצי, ובמעשיו, ושליטתו המרחבית מחזיר, נארטיבית, את הסדר על כנו. כלומר פותר את הקונפליקט, לפחות בכל הקשור ל"יהודים של שינדלר".

לעומת זאת, הסרט הפסנתרן מציג נארטיב אשר כולו חוויה, רגש ותודעה של שואה. נארטיב ותודעה המגלמים את היסוד עליו הושתתה מציאות וחויית השואה עבור היהודים על פי פרימו לוי. תודעה של קיום ממשי אשר מתאפשר רק על ידי ההסתרה של כל גוף יהודי, מבט יהודי וקול יהודי. הסתרה המגולמת קולנועית, נארטיבית וסימבולית על ידי העיסוק של פולנסקי ביחס שבין שפילמן, הפסנתרן, לנגינתו בפסנתר. בכך משיג פולנסקי לא רק תיאור נפשי, רגשי ותודעתי של חויית השואה עבור שפילמן היהודי, כי אם גם מימד אוניברסלי של חויית שואה, דרך דמותו של פסנתרן. פולנסקי משתמש בקטגוריות המרחביות והמוזיקליות עליהן מדבר אלזסר ומנסח דרכן הגדרה קולנועית, נפשית של מהי שואה.

במאמריהן קובעות דואן ומדלסקי כי המלודרמה כז'אנר "נשי" מתאפיין במושגות מבנית (דואן, 292, מודלסקי, 328). אם כן, איפיון נארטיבי זה הולם לטענתי את הניסיון הכמעט בלתי אפשרי לתאר את הלא יתואר, לספר את הלא יסופר, ולייצג, אולי, את המיוצג מידי. הן בסרט הפסנתרן, והן בסרט רשימת שינדלר ניתן לאתר התבססות חזותית, ויתכן כי ניתן אף לומר איקונית, על דימויים מוכרים, ויתכן אף שחוקים, מן המציאות של השואה.

השואה מיוצגת ונשמרת בזיכרון הקולקטיבי בעיקר דרך דימויים של קיצוניות גופנית וגרפית של זוועה. אם כן, נדמה כי בעוד פולנסקי מבקש להסתמך על דימויים האצורים בזיכרון הקולקטיבי, ולהנפיש אותם לכדי דימוי קולנועי בצבע ותנועה; שפילברג מבקש להרחיב את הדימויים הקולקטיבי ביחס לשואה וזוועותיה. כך ניתן לקרוא את הדימויים אותם מציג שפילברג של היהודים, המצולמים מתוך קרונות המשא, ומתוך מקלחות הגז. בייצוגים אלה מבקש שפילברג לשתק ולזעזע את צופיו, ובכך כמו להעביר להם תחושה או מראה של מציאות שואה. בכך משיג, למעשה, שפילברג סרט על השואה, אך לא סרט הממחיש קולנועית, נארטיבית תחושה, חוויה נפשית של שואה.

פולנסקי לעומתו נוקט באסטרטגיה של ניכוס הדימויים האצורים בזיכרון הקולקטיבי לשפילמן, המתפקד עבורנו, הצופים, כסוכן, עד ראייה ממקור ראשון, הנותן תוקף של אמת לאירועים ולמראות הזוועה של השואה. גם בשימוש בצבע, בניגוד לשחור לבן אצל שפילברג היוצר ריחוק מן המציאות כשלעצמה, מציע פולנסקי חוויה ישירה, בלתי מתווכת אל הלך הרוח הנפשי של שפילמן, כמייצג עבורנו חוויה, מרחב, זמן ומציאות של שואה. יתכן כי דווקא הייצוג של גיבור "היסטורי", ומבחינה ז'אנרית "נשי", הכלוא במרחב וזמן היסטוריים, אשר פירושים עבורו מוות, הוא הייצוג ההולם ביותר לתיאור והמחשה קולנועית של המציאות הנפשית והפיזית של השואה.

במאמרו טוען אלזסר כי המלודרמה כז'אנר ומבנה קולנועי מתאפיינת בהתמקדות בנקודת מבטו של הקורבן. על כן, טוען אלזסר, מתפקדת דווקא המלודרמה כמבנה הקולנועי ההולם ביותר לטיפול ועיסוק בדפוסים של כוח, ניצול ושליטה בחברה (אלזסר, 64). אם כן, יתכן כי דווקא ז'אנר קולנועי, "נשי" זה המעמיד במרכזו גיבורה במאבקה הנואש לבטא עצמה ורגשותיה, אל מול הצורך של החברה להשתיקה, הוא הז'אנר התואם את הצורך עליו מדבר

פרימו לוי בספרו "הזהו אדם?". הצורך לספר ל"אחרים", לשתף את "האחרים". הצורך להגדיר ל"אחרים" מהי שואה.

מקורות

לוי, פרימו. *הזהו אדם? תל אביב: הוצאת עם עובד*, 2002.
שפילמן, ולאדיסלאב. *הפסנתרן*. כנרת הוצאה לאור, 2001.

Avisar, Ilan. **Screening the Holocaust**. Indiana University Press, 1988.

Doane, Mary Ann. "The Woman's Film Possession and Address", in **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and Woman's Film**, Christine Gledhill (ed.), London: BFI Publishing, 2002, pp. 283-298.

Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury : Observations on the Family Melodrama", in **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and Woman's Film**, Christine Gledhill (ed.), London: BFI Publishing, 2002, pp. 43-69.

Modleski, Tania. "Time and Desire in the Woman's Film", in **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and Woman's Film**, Christine Gledhill (ed.), London: BFI Publishing, 2002, pp. 326-338.

Schatz, Thomas. " Film Genres and the Genre Film". **Hollywood Genres**. Philadelphia: Temple U P, 1981. 14 -41.

Williams, Linda. "Something Else Besides a Mother : Stella Dallas and the Maternal Melodrama", in **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and Woman's Film**, Christine Gledhill (ed.), London: BFI Publishing, 2002, pp. 299-325.