

## אסתטיקה ואתיקה של הבלתי ניתן לייצוג: הקולנוע של קלוד לנצמן<sup>1</sup>

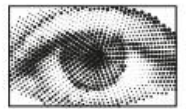
אריאל שוייצר

ההלם שעורר **שואה** עם הקרנתו בשנת 1985, הקונוזיציה של הסרט והפיכתו לאירוע מרכזי בתולדות הקולנוע, בנו במהרה מיתוס סביב דמותו של קלוד לנצמן – האדם ויצירתו – מיתוס שהאפיל ולעתים הסווה את הרב גוניות והעושר, וכן גם כמה והיבטים בעייתיים של פילמוגרפיה בת כעשרה סרטים, שנוצרו על פני כחמישה עשורים.

**שואה** תפס, ובצדק, מקום מרכזי ביצירתו של לנצמן. הסרט הפך למעין אנדרטה, מונומנט, שבה הצלולואיד משמש תחליף לשיש, והמושג העברי "שואה" בעברית התווסף במהרה למילון המונחים הצרפתי (והעולמי). האדרה זו של היצירה, חשובה ככל שתהיה, הביאה לעיתים לצמצום מגוון המשמעויות הנובעות מן הסרט, ולתפיסתו ככזה הנתחם לדיון ברצח העם היהודי בלבד. אלא ש**שואה**, כמו מכלול היצירה הלנצמניאנית, מהווה אירוע אוניברסלי שהשאלות שהוא מעורר, כמו החרדה שהוא מבטא, חורגות מכל מסגרת לאומית או אתנית ונוגעות גם במהות הניסיון והחוויה האנושיים. יתר על כן, מסות קולנועיות אלו מעלות סוגיות אסתטיות חשובות, בעיקר אלו הנוגעות בקשר בין אסתטיקה לאתיקה, שאלות שהיוו אבן דרך בהתפתחות הקולנוע המודרני, ושבאו לידי ביטוי, בין היתר, בדיון שהתנהל בכתב העת שלנו "מחברות הקולנוע" (Les cahiers du cinéma) מתחילת שנות השישים.

עוד לפני שהפך לעורך כתב העת החשוב למחשבה והגות "זמנים מודרניים" בשנת 1985, לאחר שנים של שיתוף פעולה עם מייסדיו – חבריו הקרובים סימון דה-בובאר וז'אן-קלוד סארטר – זכה קלוד לנצמן להערכה רבה הודות לפעילותו רבת השנים כעיתונאי וכעורך בקבוצת התקשורת של פייר לזרף, ובמיוחד במגזין "France Dimanche". במידה מסוימת ניתן אכן לראות את סרטו הארוך הראשון, **למה ישראל** (Pourquoi Israël, 1972), כהמשך לעבודתו העיתונאית. מרותק מהמימד האוטופי של המפעל הציוני שעליו כתב לראשונה ב-1952, הוא שב לישראל בראשית שנות ה-70 כדי לבחון את השינויים שחלו במדינה שיצאה אז מהשלב "החלוצי" שלה ועברה תהליך הדרגתי של "נורמליזציה". נסיעה זו נבעה גם מהגל האנטי ישראלי ששטף את צרפת אחרי מלחמת ששת הימים (שאת הביטוי הסמלי שלו ניתן לראות באמירה הבלתי נשכחת של דה גול אודות ה"עם המובחר, הבטוח בעצמו והשתלטני"). משפט זה היווה במידה מסוימת השראה – על דרך ההיפוך – לכותרת הסרט שבסופה אין סימן שאלה ושאינה נושאת בחובה שום היסוס: "למה ישראל", כהצהרה בטוחה בעצמה שאינה זקוקה לא להתנצלות ולא לאישור, וכניסיון לעמוד על מגוון הסיבות המעניקות

<sup>1</sup> המאמר התפרסם במקור בכתב העת הצרפתי "מחברות הקולנוע", *Les cahiers du cinema*, בספטמבר 2018. תרגום המאמר מצרפתית: אבישג נוימן.

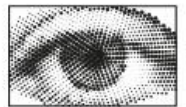


תוקף לפרויקט הישראלי.

בלמה ישראל לנצמן נוסע לאורכה ולרוחבה של הארץ ובאמצעות פסיפס של פנים ושל קולות הוא מעמיד עדות על שרואות עיניו. חלקם של המרואיינים בסרט ידועים – מנהיגים פוליטים כיגאל ידון, רן כהן והאלוף אברהם יופה; אך ברובם הם אנונימיים – חברי קיבוץ, עובדים בנמל אשדוד או חברי ה"פנתרים השחורים הישראליים". מוקסם מהמדינה הצעירה מלאת האנרגיה, התשוקה והיצירתיות, הוא מביע באופן גלוי אמפתיה ואף תחושת שותפות גורל ביחס למפעל הישראלי, אך לצד זאת ניתן להבחין בסרט גם במבט מפוכח מאוד, נטול אשליות, ולעיתים גם מודאג. לצד ההתפעלות מההצלחות הגדולות – הקמת צבא חזק, יצירת המודל האוטופי של הקיבוץ, הפיתוח המדעי והטכנולוגי (בסצנות המוקדשות למכון ויצמן למשל) – המצלמה של לנצמן אינה מתעלמת מהסכנות שאורבות לחברה הזו: הבדלי מעמדות ההולכים וגדלים עם השתלטותו של המודל הקפיטליסטי; ההפליה הכלכלית והחברתית של אוכלוסיית העולים, ובמיוחד זו ממוצא מזרחי; הדרה של האוכלוסייה הערבית בישראל, ובייחוד ההשחטה הפוליטית והמוסרית שעלולה להיגרם בעקבות כיבוש השטחים הפלסטינים. במובן זה, כמה מהסצנות לקראת סוף הסרט, העוקבות אחר חיילים ישראלים במשימות פיקוח ודיכוי ברצועת עזה, מהוות תמרור אזהרה ברור.

נימה מפוכחת ומודאגת זו כבר אינה כה נוכחת בסרט השני שלנצמן הקדיש לישראל – **צה"ל** (Tzahal) – שצולם כעשרים שנה לאחר **למה ישראל**, ויצא לאקרנים בצרפת ב-1994. באמצעות סידרת ריאיונות עם אנשי צבא ידועים (ביניהם אריאל שרון ואהוד ברק) וכן עם חיילים וקצינים אנונימיים, צייר לנצמן דיוקן של אומה המסוגלת בפעם הראשונה לאחר שנים של קיום מסתגר וכנוע לקחת את גורלה בידיה ולהגן על עצמה, מדינה שידעה לפתח את אחד הצבאות החזקים והמתוחכמים ביותר בעולם, שבאותה עת היה צבא עממי – **צבא העם** – שהביא לידי ביטוי תחושת שיתוף גורל, ופעל כגוף מאחד ומלכד של האוכלוסייה הישראלית. הסרט שם את הדגש על האסטרטגיה שהנחתה צבא זה מראשיתו – לעולם לא לפעול מתוך עמדה הגנתית, כנועה או מסתגרת, אלא תמיד לנקוט יוזמה ולשאוף להתמודד עם כל איום מתוך עמדה התקפית, כאסטרטגיה ששורשיה נעוצים בטרואמה של הקיום היהודי בגולה, בפוגרומים ובשואה. "מעולם לא הביע סרט קולנוע הערצה שכזאת לנשק המודרני", כתב סרג' גרונברג במאמר ביקורת, חיובי סך הכול, למרות הטון האירוני, שהתפרסם ב"מחברות הקולנוע" עם צאתו של הסרט לאקרנים.<sup>2</sup> אבל מה שלנצמן מסרב לראות ביצירה ארוכה זו (כחמש שעות) הוא השינוי העמוק שחל באותו הצבא למחרת האינתיפאדה הראשונה ובעיצומו של הכיבוש הישראלי של דרום לבנון – הפיכתו ההדרגתית של אותו "צבא עם" לגוף העוסק בעיקר במשימות פיקוח, שיטור ולעיתים גם דיכוי אלים. הוא אינו ער מספיק לכך ששינויים אלו מהווים סכנה לא רק ליחסים בין ישראלים ופלסטינים, אלא

<sup>2</sup> Serge Grünberg, "La sentinelle", *Les cahiers du cinéma*, n° 485, novembre 1994

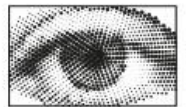


לחברה הישראלית עצמה המתערערת מבפנים ומאבדת בהדרגה את חוט השדרה המוסרי שלה.

**למה ישראל** מתחיל ונגמר באתר ההנצחה "יד ושם". לקראת סוף הסרט אנו חוזים בבמאי המחפש ברשימת הנספים את אלו ששם משפחתם זהה לשלו. סצנה זו מרמזת על הכיוון שתיקח היצירה הלנצמניאנית בשנים הבאות. המפגש בישראל עם ניצולי השואה, שחלקם אף מופיע בסרט, מזעזע את לנצמן ודוחף אותו להקדיש את כולו לנושא (לנצמן התחיל את התחקיר ל"שואה" ב-1974). יש להדגיש גם **שלמה ישראל** כבר מתאפיין, אם כי באופן גולמי יותר, בכמה בחירות אסתטיות שיעצבו מאוחר יותר את השפה הקולנועית של **שואה**: הימנעות מכל קריינות ב-voice over, התבססות שיטתית על עדויות וריאיונות בזמן הווה והימנעות מוחלטת משימוש בתמונות ובסרטי ארכיון.

**שואה** נולד מתוך תחושת משבר וחוסר אונים, תחושה המבוטאת כבר בתחילת הסרט בדבריו של הניצול שמעון סרבניק, המהווים מעין מוטו לסרט: "אי אפשר לספר את זה. אף אחד לא יכול לתאר את מה שקרה. בלתי אפשרי. ואף אחד לא יכול להבין את מה שקרה שם". איך לתאר את הזוועה, את מה שמעבר לכל מציאות מוכרת ואף מעבר כל דמיון? כיצד לייצג את הבלתי ניתן לייצוג?

הקושי הוא אף מורכב יותר בשל האסטרטגיה שנקטו הנאצים למחוק כל זכר של תהליך ההשמדה, בין שמדובר במקומות ההשמדה עצמם, שחלקם הועלם לחלוטין (מחנה ההשמדה סוביבור למשל), ובין שמדובר בחומרים ארכיוניים, שאחוז קטן ביותר מהם שרד. קושי נוסף קיים בניסיון לגרום לניצולים להעיד. רבים מהם אינם מעוניינים לדבר, כמו שאומר אחד מהם במהלך הסרט: "אנחנו רק בני אדם ואנחנו רוצים לחיות, ובשביל זה צריך לשכוח". אך התנגדותו החד-משמעית של לנצמן לשימוש בחומרים ארכיוניים אינה נובעת רק מהעדר מסמכים, או מכך שאלו שהיו בכל זאת נגישים באותה תקופה זכו לפרשנות היסטוריות בעייתית שנבעה מטעויות באבחון המקורות (למשל, סרטי ארכיון שצולמו בידי הנאצים והוצגו ככאלה של בעלות הברית), אלא בראש ובראשונה מסיבות פילוסופיות, אסתטיות ומוסריות. לנצמן רואה בתמונות ובסרטי הארכיון "דימויים ללא דמיון" הגורמים לזעזוע מידי, להלם המקפיא את המחשבה והמונע ניתוח מורכב. בהקשר לכך, יש לזכור את הוויכוח הטעון שערך לנצמן ב-2001 עם הפילוסוף ג'ורג' דידי-הוברמן (Georges Didi-Huberman), בזמן התערוכה "זיכרון המחנות: צילומים ממחנות הריכוז וההשמדה הנאצים (1939–1945)", שאותה אצר הוברמן. אז הצביעו לנצמן ועמיתו ג'ראר וואשמאן (Gérard Wachman) גם על הסכנה המגולמת במבט המציני הפרוורטי שתמונות הזוועה עלולות לעורר אצל המבקרים



בתערוכה.<sup>3</sup>

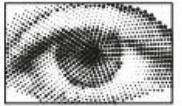
הסיבה המרכזית שבגללה לנצמן התנגד לשימוש בחומרי ארכיון בשואה הייתה רצונו של הבמאי למקם את סרטו בזמן הווה, כיצירה המעלה שאלות אקטואליות, עכשוויות, בעוד שחומרי ארכיון היו עלולים לתחום את הסרט בעבר ובהיסטוריה. זו הסיבה שבגללה שואה נבנה סביב עדויות בעל פה, הנמסרות באופן פרונטלי לפני המצלמה של לנצמן, בעיקר של ניצולים, אבל גם של נאצים ושל עדים או משתפי פעולה פולנים. ריאיונות אלה צולמו ברובם במחצית השנייה של שנות ה-70 (צילומים שבאופן פרדוקסלי הפכו כמה עשורים מאוחר יותר, לאחר מותם של רוב העדים, לארכיון בפני עצמו), והם מעומתים באופן שיטתי עם צילומים בזמן הווה של המקומות שבהם התרחשה ההשמדה – המחנות עצמם, אבל גם שדות מוריקים או יערות עבותים המכסים על עקבות האימה של העבר. קולם של העדים הופך כן לסמן של מרד נגד כוחות השחור ונגד השכחה, כמו שכתבה סימון דה בובואר בהקדמה לספר המשכתב את הדיאלוגים בסרט: "בהתרחקו גם מהבדיון וגם מהז'אנר הדוקומנטרי הקלאסי, שואה מצליח להחיות את העבר תוך שימוש מזוכך בכלים בסיסיים: מקומות, קולות, פנים. לנצמן גורם למקומות לדבר, וזוהי אומנותו הגדולה. הוא מנכיח את המקומות דרך הקולות, ומעבר למילים, דרך מבע פניהם של הניצולים, מבטא את הבלתי נתפס".<sup>4</sup>

זה אינו סרט דוקומנטרי במובן הקלאסי של המילה ולא סרט עלילתי – שואה גולש מעבר לקטגוריות אלו הודות למקוריות יוצאת הדופן המאפיינת את עבודת הבימוי של לנצמן, שמעידה על חשיבה קולנועית עשירה. למשל, האסטרטגיה שבה לנצמן נוקט כדי לגרום לנאצים לדבר (חלקם מוקלטים ללא ידיעתם) שואבת במידה מסוימת מז'אנר סרטי הריגול. כך הוא גם הרגע הבלתי נשכח, עם הספר של טרבלינקה, אברהם בומבה, שאינו מסוגל לדבר על כל שעבר עליו ("חייבים" מתעקש לנצמן), אך לשונו מותרת לפתע כאשר הבמאי מביאו למספרה שההפקה שכרה לצורך הצילומים ומבקש ממנו לחזור על התנועות והמחוות שעשה בזמן שסיפר את הנידונים למוות לפני כניסתם לתאי הגזים. הוא משתמש בטכניקה דומה, אבל בהקשר הפוך, עם האיכר הפולני ששימש כנהג קטר ברכבות שעשו דרכן לטרבלינקה. לנצמן מעלה אותו על קטר שנשכר במיוחד לצורך הצילומים ומביא אותו לספר בפירוט רב על מה שראה, ואף לשחזר מול המצלמה את תנועת שיסוף הגרון שהפנה לעבר קורבנות, ושהפכה לאחד מסימני ההיכר של הסרט.

הדיון שעורר שואה, בין היתר בכתב העת "מחברות הקולנוע", נשען על כמה מהרעיונות

<sup>3</sup> בהקשר זה ראו Claude Lanzmann, "Le monument contre les archives? (entretien avec Daniel Bounou, Régis Debray et Claude Mollard)", *Les cahiers de médiologie*, n° 11, 2001

<sup>4</sup> Claude Lanzmann, *Shoah*, Paris 1985



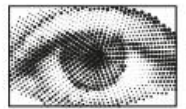
שפיתח ז'אק ריווט במאמרו הידוע "על הגועל" (De l'abjection) מ-1961.<sup>5</sup> המאמר, שמתייחס לסרטו של הבמאי האיטלקי ג'ילו פונטקורבו **קאפו** (1961) המתרחש במחנה ריכוז, הניח את התשתית התיאורטית לדיון המורכב ביחסים בין אסתטיקה לאתיקה. ריווט תקף את פונטקורבו שבחר לצלם סצנת התאבדות – שבמהלכה אחת מהגיבורות משליכה את עצמה על הגדר החשמלית – תוך שימוש בתנועת טרוולינג ספקטקולרית, וטען שבמאי שעושה שימוש ציני ברגע טרגי כל כך אך ורק כדי להאדיר את הווירטואוזיות הסגנונית שלו, אינו ראוי אלא לבוז. בעקבות הטקסט של ריווט, כתב המבקר סרז' דאנה (Serge Daney) מאמר המשך ב-1992 – "הטרוולינג של קאפו" (Le traveling de Kapo) – שהעמיק כמה מהתובנות הבסיסיות של ריווט.<sup>6</sup> אחד הרעיונות החזקים המפותחים בטקסטים אלו הוא ש"המוסר של הסרט", האתיקה שלו, לא מתבטא רק בתכנים הנובעים ממנו, אלא קודם כול בצורה. כל בחירת בימוי, כל בחירה אסתטית, היא גם בחירה מוסרית. תפיסה זו מאירה גם את בחירותיו של לנצמן באשר למבנה ואופי המיזנסצנה של **שואה** – ההחלטות האסתטיות שקיבל הן קודם כול החלטות אתיות. זהו גם קו המחשבה העקרוני שהנחה את לנצמן בביקורת החריפה שהעביר על שתי יצירות בדיוניות שעסקו בניסיון המחנות: הסדרה האמריקנית "Holocaust" מ-1978 וסרטו של שפילברג **רשימת שינדלר** מ-1994. בהקשר לכך כתב לנצמן: "ייחודה של השואה הוא בהצבת גבולות שאין לחצות אותם, ובסמנה מעגל של אש בלתי ניתן למעבר. ממדי הזוועה הם כאלה שאינם ניתנים לתיאור וניתן לדבר עליהם רק בתנאים מאוד מסוימים: מי שמתיימר לעשות זאת בחוסר זהירות אשם בעיוות חמור. הבדיון – הפיקציונליזציה של השואה – היא עיוות שכזה, זוהי טרנסגרסיה קשה. גם ברשימת שינדלר וגם ב-"Holocaust" אנו מסתכנים בבנאליזציה של השואה. הסדרה והסרט ההוליוודי מעוותים משום שהם הופכים את האירוע הייחודי הזה לטרוויאלי, ומעקרים אותו מהספציפיות החד-פעמית שלו".<sup>7</sup>

התקוממות היהודים כנגד השמדתם זוכה לביטוי רחב ב**שואה**, ובעיקר המרידות שהתרחשו בטרבלינקה, בסוביבור ובגטו ורשה, אבל הסרט מתמקד בעיקר בתהליך ההשמדה עצמו. לנצמן ידע כי נושא המרד, שהיה כה חשוב בעיניו, ראוי לסרט משלו. הוא ביים את הסרט הזה ב-2001, כשהוא מסתמך על החומרים שצילם ב-1979 ל**שואה** והחליט לגנוז אותם אז, ובמרכזם ריאיון ארוך עם יהודה לרנר, אחד מהמשתתפים במרד במחנה ההשמדה סוביבור. **סוביבור, 14 באוקטובר, ארבע אחר הצהריים** (Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures) הוא סרט על "תפיסת הכוח וההתנגדות בידי היהודים", כמו שכתב לנצמן בטקסט ארוך שאותו הוא מקריא בפתיחת הסרט. תפיסת הכוח והאלימות על מנת להישאר בחיים, כדי לזכות בחופש, אבל גם כדי לזכות מחדש בכבוד אנושי.

<sup>5</sup> Jacques Rivette, "De l'abjection", *Les cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961

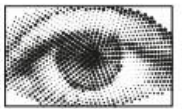
<sup>6</sup> Serge Daney, "Le travelling de Kapo", *Trafic*, n° 4, 1992

<sup>7</sup> Claude Lanzmann, *Le Monde*, 3 mars 1994



עדות המרתקת של לרנר מפרטת את שגרת היומיום במחנה, מתארת את שיטות ההשמדה שבהן נקטו הנאצים, אבל גם מתמקדת בהכנות הדקדקניות למרד ובהוצאתו לפועל. דבריו של לרנר מלווים בסצנות עכשוויות (שצולמו ב-2001) המשחזרות את דרכו של הגיבור מגטו ורשה עד הגיעו לסוביבור, מחנה שהיום הוא שדה פתוח, מוקף יער, שאין בו שום סימן וזכר למה שאירע בו כשישים שנה מוקדם יותר. כמו בשואה, לנצמן נמנע מצילומי ארכיון ומייצג את האירועים המרכזיים העולים מעדותו של לרנר על ידי רעיונות בימיו מקוריים. כך, כשלרנר מתאר כיצד השתמשו הנאצים בלהקות אווזים שקריאותיהם היוו כיסוי לצעקותיהם של הנחנקים למוות בתאי הגזים, לנצמן מעמת את קולו של העד עם תמונות וקולות של להקת אווזים ענקית שצולמה בפולין ב-2001. פס הקול מסמל אז את המאבק העיקש והבלתי מתפשר על האמת ההיסטורית אל מול הסכנה שבהסוואתה והכחשתה, כשקולו של לרנר מתאמץ להתגבר על קריאות האווזים מחרישות האוזניים, כעדות שחייבת להישמע בכל מחיר.

למעשה, החל מהמחצית השנייה של שנות ה-90 יצירתו של לנצמן חוזרת באופן שיטתי אל החומרים שצולמו לשואה (350 שעות של חומר גלם), כשבכל פעם לנצמן מציב במרכז בעייתיות שונה הנגזרת מהגורל היהודי בשואה. לצד שאלת ההתקוממות והמרד בסוביבור, לנצמן הקדיש שני סרטים לסוגיית שתיקתו של העולם החופשי מול מציאות ההשמדה. כבר ב-1997 הוא ביים את **אדם חי הולך לו** (un vivant qui passe) המבוסס על עדותו של מוריס רוסל, שליח הצלב האדום הבינלאומי בברלין מ-1942. מדובר בחבר הארגון היחיד שביקר אי פעם באושוויץ (ב-1943, כשאת פניו מקבל מפקד המחנה ה"אלגנטי מאוד"), ושב-1944 אף סייר ב"גטו לדוגמה" – טרייזינשטאט. אף שבתקופה זו כבר התפשטו השמועות על רצח היהודים, רוסל איננו רואה דבר מעבר למה שמארחיו מציגים לפניו. הוא אינו מתאמץ להעמיק ולחקור במה שעניו רואות ולא רואות, ואף שולח למפקדת הצלב האדום דו"ח חיובי על הביקור בטרייזינשטאט. הריאיון המצמרר והתיאור הנונשלנטי המאפיין את עדותו של האחראי השוויצרי, נותנים מושג על הרוח הקונפורמיסטית שנשבה בקרב הפונקציונרים האירופיים "הניטראליים" בזמן המלחמה. דבריו אף מלווים בנימה אנטישמית קשה, בעיקר כשהוא מספר על המכובדים היהודים בטרייזינשטאט שהיו חייבים את מקומם ומעמדם בגטו להונם. בעייתיות דומה נמצאת בלב **דו"ח קרסקי** (Le rapport Karski) מ-2010, שאותו הקדיש לנצמן לפועלו של איש המחתרת הפולני. יאן קרסקי ניסה פעמים אין ספור להתריע בפני דעת הקהל העולמית על המתרחש בגטאות ובמחנות ההשמדה. אחרי ביקורו החשאי בגטו ורשה ב-1942, קרסקי כתב כמה דוחות מפורטים בעניין ואף פגש אישית כמה ממנהיגי העולם החופשי (בין היתר פרנקלין רוזוולט ב-1943). בכל פעם הוא נתקל באותה תופעה: אם בשל סיבות אסטרטגיות ואם בשל אי-יכולתם לעכל את מימדי השמדת העם, שאין שנייה לה בהיסטוריה האנושית, מנהיגי המעצמות סירבו להבין את



היקף הטרגדיה ואת ההכרח לנקוט בצעדים דחופים כדי לעצור את הטבח. דיוקן עוצמתי זה של יאן קרסקי, של מפעלו ושל אומץ ליבו, היווה מבחינתו של לנצמן גם מענה להאשמות שהטיחו בו מזה שנים הראשיות הפולניות. לנצמן הואשם, מאז **שואה**, בהצגתו של העם הפולני כולו כאנטישמי ומשתף פעולה עם הנאצים, האשמה שהבמאי תמיד דחה באופן נחרץ.

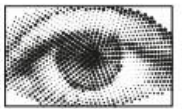
בנימין מורמלשטיין, נשיא המועצה היהודית – היודנראט – בגטו טרייזינשטאט, והיחיד ששרד את המלחמה, הוא גיבור **אחרון הלא צדיקים** (Le dernier des injustes) מ-2013, שבו לנצמן מטפל בסוגיה הקשה והכואבת של שיתוף הפעולה היהודי עם הנאצים, שאלה שנדונה כבר במשפט אייכמן, ושבה עסקה בהרחבה חנה ארנט בספרה "אייכמן בירושלים".<sup>8</sup>

הסרט מתבסס שוב על ריאיון עם בנימין מורמלשטיין שנערך ברומא ב-1975, ושלא נכלל בגרסה הסופית של **שואה**. מורמלשטיין, דמות כריזמטית ואינטלקטואל מבריק, מגן על עצמו ומתנער מכל אשמת שיתוף פעולה. הוא משווה את עצמו ל"בובה על חוט, מרינוטה טרגית-קומית", שהיוותה כלי משחק בידי הנאצים, מרינוטה "שניסתה ככל יכולתה לשנות את מצב הדברים ולמשוך בעצמה בחוטים", ומגדיר את מעמדו בגטו כ"שליט חסר כוח". גם אם אנחנו מקבלים את התזה של לנצמן, שביסודה התובנה שאין לנו כיום זכות לשפוט את חברי היודנראט שחיו בתנאים איומים וכשרובם ידעו שגם הם נידונים למוות, הסרט עדיין מעורר אי-נוחות. זו אי-נוחות לא רק לאור הסצנות העכשוויות שבהן לנצמן חוזר למקומות שמורמלשטיין מתאר בעדותו, סצנות שמתאפיינות לעיתים ברגשנות ובפאתוס בלתי רגילים לבמאי (למשל, בבית הכנסת בפראג ובווינה), אלא גם מחמת סלחנות היתר שאליה נוטה לנצמן כלפי מורמלשטיין. מוקסם מאישיותו המרתקת, לנצמן לא מתאמץ יותר מדי לסתור את דבריו של האדם שאחרי המלחמה נידון למוות על שיתוף פעולה ונחשב בישראל ל"פרסונה נון גרטה" (מורמלשטיין לא הוזמן למשל להעיד במשפט אייכמן למרות ההיכרות האישית שלו עם הנאשם). נטייתו של לנצמן לאשר בכל מחיר את תפיסתו ביחס ליודנראט מנעה ממנו לקחת את המרחק הנחוץ וההכרחי כדי לבחון את הגיבור שלו בעין ביקורתית יותר.<sup>9</sup> מעבר לכך, חשוב לציין שאחרון הלא הצדיקים מייצג גם תפנית בתפיסתו האסתטית של לנצמן. בפעם הראשונה הוא בחר להשתמש בחומרי ארכיון – קטעים מסרט התעמולה **טרייזינשטאט**, שביים האסיר היהודי קורט גרון ב-1944 בפקודת הנאצים, ובצירורים רבי עוצמה שצוירו בהיחבא בידי ארבעה אסירים בזמן שהותם בגטו. ניתן להסביר תפנית זאת

<sup>8</sup> חנה ארנט, **אייכמן בירושלים: דו"ח על הבנאליות של הרוע**, הוצאת בבל, 2000.

<sup>9</sup> לדיון רחב יותר בסרט ראו מאמרי, יחד עם ז'אן-פיליפ טסה, "ההרפתקן: על אחרון הלא-צדיקים", שהופיע לראשונה בכתב העת הצרפתי **מחברות הקולנוע** (גיליון 694, נובמבר 2013), ולאחר מכן בתרגום לעברית **בתקריב**:

<https://takriv.net/article/%D7%94%D7%94%D7%A8%D7%A4%D7%AA%D7%A7%D7%9F-%D7%A2%D7%9C-%D7%90%D7%97%D7%A8%D7%95%D7%9F-%D7%94%D7%9C%D7%90-%D7%A6%D7%93%D7%99%D7%A7%D7%99%D7%9D-2013-/%D7%A1%D7%A8%D7%98%D7%95-%D7%A9%D7%9C-%D7%A7>



מצד אחד בהתקדמות המשמעותית שחלה בעשורים האחרונים במחקר ההיסטורי ביחס לשואה, שאפשרה בשנות ה-2000 שימוש מבוסס, מדויק וקפדני יותר בחומרי ארכיון. אך מעל הכול, בתקופה שבה מרבית העדים הישירים לשואה כבר אינם בחיים, לנצמן מבין שמעתי הוא חייב להתבסס על דרכי ייצוג אחרות, ובהן השימוש בחומרי ארכיון. כך, באופן פרדוקסלי, לנצמן מתקרב בסוף חייו לתזה של "אויבו הרעיוני" ג'ורג' דידי הוברמן, המתגלמת בכותרת ספרו הידוע: "דימויים, למרות הכול".<sup>10</sup> אולי כך ניתן גם להבין את תמיכתו של לנצמן בסרטו הבעייתי כל כך של לסלו נמש, **הבן של שאול** (המשחזר באמצעים בדיוניים את שגרת יומם של הזונדרקומנדו בתאי הגזים ואת המרד שהם יזמו), בעת הקרנתו בפסטיבל קאן ב-2015.

אחרי סרט מיותר, מגושם ומביך לעיתים כמו **נפלים** (2017), המבוסס על אפיזודה מספר זיכרונותיו "השפן מפטגוניה"<sup>11</sup> – סיפור אהבה שהבמאי חווה ב-1958 במהלך ביקורו בקוריאה הצפונית – ביים לנצמן ב-2018 יצירה חשובה אחרונה, **ארבע אחיות** (Les quatre sœurs), שהוקרנה לראשונה בערוץ ARTE, ולאחר מכן יצאה לבתי הקולנוע בשבוע שבו הלך הבמאי לעולמו.

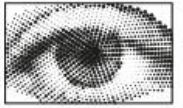
גם כאן הסרט מורכב מארבעה ריאיונות שצולמו במקור **לשואה**, כשמבחינה זו מהווה **ארבע אחיות** מעין חזרה למקורות. סיפוריהן של "האחיות בנפש" שבמרכז הסרט (שכן אין ביניהן שום קרבה משפחתית) מתארים ארבע התנסויות שונות לחלוטין מתקופת המלחמה. אך המשותף לכולן הוא כוח ההישרדות, אומץ הלב ולפעמים גם רגעי חולשה, רגשות האשם ותחושת הבדידות שנשים אלו חוו: רות אליאס, ניצולת גטו טרייזינשטאט ומחנה אושוויץ; עדה ליכמן, אחת מתוך חמישים ניצולי מרד סוביבור; פאולה בירן, ניצולת גטו לודז' שהייתה מסופחת בשלב מסוים לכוחות המשטרה הנשיים בגטו; חנה מרטון, אחת מניצולי "רכבת קסטנר" (ב-1944, 1684 יהודים ניצלו הודות להסכם בין ראש ועדת ההצלה של יהודי הונגריה, רודולף קסטנר, לאדולף אייכמן, שבמסגרתו שוחררה קבוצת היהודים בתמורה לסכום כסף גדול; ההסכם מעורר ויכוח מר עד היום והוביל לרציחתו של קסטנר). עדויות אלו, מעבר לממד האנושי והאוניברסלי שלהן, מתייחדות בכך שבפעם הראשונה ביצירתו של לנצמן הן מספרות את השואה מנקודת מבט נשית ספציפית, היבט הבולט במיוחד בעדותה קורעת לב של רות אליאס, שב-1944 הפכה לאמא באושוויץ, אימהות קצרת ימים שסיומה הבלתי נמנע היה טרגי.

הייתה זו שירת הברבור של יצירה אדירה, שנעה לאורך כחמישים שנה בין הניסיון האישי לקולקטיבי, בין הספציפיות היהודית של השואה לממד האוניברסלי שלה, יצירה שאינה חדלה להטריד את מנוחתנו גם היום. כך, בעוד הוא משקיף אל העבר, אך מנקודת המבט של

<sup>10</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, éditions de minuit, Paris 2003. ספרו של ג'ורג'

דידי-הוברמן יופיע בקרוב בעברית, בהוצאת עם עובד.  
<sup>11</sup> קלוד לנצמן, **הארנבת מפטגוניה: זכרונות**, הוצאת כתר, 2011.





ההווה, לנצמן מוריש לנו את הדאגה ואת האחריות לגבי לעתידנו.