

ברי לנגפורד

לא-אמריקאי? או רק חסר כבוד? הרהורים על "האמריקניזציה של השואה" מלנגר עד טרנטינו

במאמרו משנת 1983 "האמריקניזציה של השואה על הבמה ועל המסך"¹ התווה לורנס לנגר, אולי בפעם הראשונה בלימודי השואה באמריקה, טיעון ושדה מחקר שהיה עתיד להתרחב ולהתעצם לימים במידה ניכרת בעבודתם של חוקרים כגון ג'ודית דונסון,² היילין פלנזבאום³ ופיטר נוביק,⁴ ובאופן הנחוש ביותר, ובוודאי הפולמוסי ביותר, בעבודתו של אלווין רוזנפלד.⁵ אין ספק שמחברים אלו נבדלים בגישותיהם, אבל בעיקרו של דבר יש לכולם תזה משותפת: השואה הלכה ונעשתה "אתר" מרכזי בתרבות האמריקאית מאז שנות השבעים של המאה שעברה. הדבר קרה בעיקר עקב ריפוייה ושיקומה החלקיים במונחים של שיח תרבותי חיובי ברובו, שמוצא בנחישות, אם לא במגמתיות, נרטיבים של גאולה, משמעות מוסרית והכוונה אתית להווה במאורעות היסטוריים שלא זו בלבד שמושגים אלו אינם יכולים לחול עליהם, אלא שהם אינם רלוונטיים להם. את התהליך הזה מובילים בעיקר, אם כי בשום אופן לא רק, ייצוגים בדיוניים ודרמטיים (רומנים, סרטים, דרמות טלוויזיה, מחזות בברודוויי וכדומה) מן הזרם המרכזי (כלומר פופולריים או מסחריים), וכן ההתפשטות המהירה של פרקטיקות ציבוריות של זיכרון ומוזיאליזציה.

ב"אמריקניזציה של השואה" טמונה אפוא מעין טעות קטגוריאלית שבגללה ייצוגי השואה האמריקאיים מציעים בדרך כלל משמעויות שגם אם באופן כללי אין בהן דופי, לאחר בדיקה מדוקדקת נמצא שהן קשורות להעדפות האידיאולוגיות של הציבור האמריקאי ושל התרבות הפוליטית יותר מאשר לתולדות השואה. עם המשמעויות האלה

¹ Lawrence L. Langer, "The Americanization of the Holocaust on Stage and Screen", in: *Admitting the Holocaust: Collected Essays*, New York: Oxford University Press (1995), pp. 157–178 (first published in Susan Blacher Cohen [ed.], *The Jewish-American Stage and Screen*, Bloomington: Indiana UP [1983])

² Judith Doneson, *The Holocaust in American Film*, 2nd ed., Syracuse: Syracuse University Press (2002)

³ Hilene Flanzbaum (ed.), *The Americanization of the Holocaust*, Baltimore: Johns Hopkins University Press (1999)

⁴ Peter Novick, *The Holocaust and Collective Memory: The American Experience*, London: Bloomsbury (1999)

⁵ Alvin H. Rosenfeld, "The Americanization of the Holocaust", in: Alvin H. Rosenfeld (ed.), *Thinking About the Holocaust: After Half a Century*, Bloomington: Indiana University Press (1997), pp. 119–150 (first published in *Commentary*, June 1995); Alvin H. Rosenfeld, *The End of the Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press (2011)

נמנים למשל לקחים אזרחיים בנוגע לערך הסובלנות והשיח הפוליטי הדמוקרטי והרציונלי או הכרזות על אחווה אנושית אל מול רוע קיצוני. רעיונות נדושים מעין אלו משקפים פרויקט של ריפוי שתהיה לו תמיד נטייה להידרדר לקיטש. במקרה הגרוע ביותר ההזדהות הקבוצתית עם קורבנות (victimhood) יהודית באמצעות גרסה מיתית של השואה אולי משמשת תחליף לצורות אותנטיות ורפלקטיביות יותר של זהות יהודית בת זמננו, ובייחוד בהקשר של פלסטיין גם סובלניות יותר.⁶ (טיעון אחר בזכות האמריקניזציה של השואה, הנוגע לאישור מחדש של ערכים "אמריקאיים" ביסודם כמו דמוקרטיה, סובלנות, פלורליזם וכו' באמצעות העימות הקתרטי עם ה"אחר" המוחלט שלהם, נפוץ הרבה פחות, אבל אפשר למצוא אותו למשל בהכרזות פומביות של המנהל המייסד של מוזיאון השואה של ארצות-הברית, מייקל ברנבאום.⁷) בגלל סתירה פרפורמטיבית עלולים פגמים כאלה להיות מוכּנים בכל ניסיון לייצוג השואה "ברוח אמריקאית": במאמר משנת 1995 פקפק אלווין רוזנפלד באפשרות ש"סיפור כלשהו על הפשעים בעידן הנאצי יכול להישאר נאמן לתכונות המסוימות של אותם מאורעות ובו בזמן לעסוק בסדר היום החברתי והפוליטי האמריקאי בן זמננו".⁸

במאמרו המקורי זיהה לנגר את המפיצים העיקריים של "האמריקניזציה של השואה" בעיבודים של "יומנה של אנה פרנק" לבמה ולמסך הגדול בידי המחזאים פרנסס גודרייך (Goodrich) ואלברט האקט (Hackett) ובידי במאי הקולנוע ג'ורג סטיבנס (Stevens) ובמיני-סדרה "שואה" של NBC משנת 1978, ולצידם ביצירות אחרות זכורות פחות. בפרסומים חדשים יותר היה אמור "רשימת שינדלר" של סטיבן שפילברג (1994) להיות המועמד הסביר ביותר לשמש הראיה העיקרית לתקפותה של "תזת האמריקניזציה". הנטייה להציע ייצוגים בנליים וסנטימנטליים של השואה, לעשות הכללות בנוגע אליה, למהול אותה או לעשות אותה אמצעי להשגת מטרה – נטייה זו רק תלך ותחמיר, נמשך הטיעון, עקב טבעו ה"תותב" של הזיכרון האמריקאי הקולקטיבי של השואה. ייצוגים אלו אינם מביאים לידי מחשבות על מוסר או על פעולות פוליטיות, אבל בכוחם לספק "זיכרונות מסך" (screen memories), שבסופו של דבר עוזרים להגן על האמריקאים מפני מעורבות מלאה יותר בפשעים ובטראומות של ההיסטוריה האמריקאית עצמה (עבדות, רצח עם ותוקפנות צבאית בהודו-סין, באמריקה הלטינית ובמזרח התיכון). כפי שפיטר

⁶ במיני-סדרה "משפט דיבה: QB VII" (טום גרייס [Gries], 1974), המבוססת על הרומן של ליאון יוריס, דמות הסופר האמריקאי המתבולל, האתאיסט, הנואף והחומרני אברהם קידי (בן גזארה) משיבה לעצמה את זהותה היהודית כשהיא מחליטה, בזמן שהות בישראל, לכתוב חיבור גדול על השואה.

⁷ ברנבאום קרא כידוע למוזיאון ארצות-הברית לזכר השואה "לספר את סיפורה של השואה כך שתהיה לה תהודה לא רק אצל הניצול בניו יורק וילדיו בסן פרנסיסקו, אלא גם אצל המנהיג השחור מאטלנטה, האיכר במערב התיכון או התעשיין בצפון-מזרח המדינה". מצוטט בתוך: Rosenfeld, "Americanization", pp. 129–130.

⁸ שם, עמ' 131.

נוביק טוען, "העמדת הפנים שהשואה היא זיכרון אמריקאי [...] גורמת לפיחות ברעיון האחריות ההיסטורית. היא מוליכה להשתמטות מאותה אחריות שעל האמריקאים לקבל עליהם בשעה שהם מתעמתים עם העבר, ההווה והעתיד שלהם".⁹

במקום לחזור באריכות על עמדות ביקורתיות ידועות כגון אלו יפתח מאמר זה בכמה הערות קצרות שימקמו את מאמרו המקורי של לורנס לנגר, שניסח לראשונה את ההשקפה בדבר האמריקניזציה של השואה, ברגע מסוים בהתפתחות "תודעת השואה" האמריקאית. המאמר יראה שטיעונו של לנגר – ששורשיהם נטועים במסורת אמריקאית הומניסטית של ביקורת ספרות – הם בעת ובעונה אחת הן צרים יותר בהתמקדות שלהם (בפרקטיקה ספרותית ודרמטית) הן מאופקים ומחמירים יותר בהשוואה לכמה מן הפרשנויות הרחבות יותר שניתנו לשואה בתרבות האמריקאית בשנים מאוחרות יותר. להלן אקרא אפוא את מאמרו משנת 1983 בהתאם לכוונותיו, אנסה לאמוד את החשיבות הנמשכת של הניתוח המקורי שהציע לנרטיבים דרמטיים על השואה, ואשווה בין עמדתו ובין העמדות של חוקרים שטענו תחת זאת שייצוגים של השואה מחדירים לחיים האמריקאיים יסודות של התנגדות וביקורת עצמית יותר משהם מחדירים אליהם יסודות חיוביים – או שהפרדיגמות של אומנות המונים אמריקאית כדוגמת קולנוע הוליוודי הן לאמיתו של דבר מורכבות ורב-ערכיות יותר מכפי שלנגר מאמין.

מאמר זה מתייחס ל"התנגדות", סרטו של אדוארד זוויק משנת 2008, כמקבילה בת-זמננו לטקסטים הקונבנציונליים מאמצע המאה הקודמת שלנגר מתמקד בהם (לצד עיסוקו בעיבודים של "יומנה של אנה פרנק" לבמה ולמסך ובמיני-סדרה "שואה" עסק לנגר גם בעיבודו הבימתי של מילרד למפל לרומן של ג'וזף הרסי על גטו ורשה, "החומה", ובסרטו של סטנלי קריימר "משפטי נירנברג", שניהם מ-1961, וכן ב"תקרית בווישי", מחזה של ארתור מילר משנת 1964). המאמר חותם בפרשנות של "ממזרים חסרי כבוד", סרטו השנוי במחלוקת של קוונטין טרנטינו משנת 2009, כדוגמה נגדית. אטען שיצירה זו משנה באופן שיטתי את תפקידן של היצירות המרכזיות בסוגת הסרטים הפופולריים, תחום שבו ה"אמריקאיות" עצמה מעוררת שאלות קשות, מתוך מטרה ספציפית לפרק את חומות האש המפרידות במחשבה בין תורת הגזע הנאצית, האלימות הג'נוסידי, העריצות והסדיזם מצד אחד, ובין ערכים "אמריקאיים" מן הצד השני. בסופו של דבר סרטו של טרנטינו עושה לשואה "אמריקניזציה" בדרכים שמשנות מן היסוד – הופכות על ראשן ממש – את טענתו הראשונית של לנגר; לחלופין, אפשר לראות בו אישור פרובוקטיבי של טענה זו. המאמר מבקש אפוא לבחון, להרחיב ולחדש את המודל הקונבנציונלי של האמריקניזציה של השואה במטרה לעשות את המושג הזה מחייב פחות ושימושי יותר מבחינה אנליטית לעומת מה שהיה לעיתים או מה שהניחו לו להיות.

⁹ Novick, *Holocaust and Collective Memory*, p. 15.

אמריקניזציה בהקשרים

לצד ספרה של אנט אינסדורף "צללים בל יימחו"¹⁰ סקירתה החלוצית על קולנוע השואה הבין-לאומי (שבשנת 1983 עדיין היה קטגוריה חדשה), שמהדורתו הראשונה ראתה אור באותה שנה, היה המאמר של לנגר אחד הניסיונות הראשונים להתעמק בהקמת מרכזות האמריקאיות של השואה מנקודת מבט היסטורית השוואתית. בעקבות אפיונות מרכזיות בשנות השבעים המאוחרות, ובהן שידור המיניסדרה "שואה" בטלוויזיה וההכרזה של הנשיא ג'ימי קרטר על הקמת הוועדה הנשיאותית שתביא בסופו של דבר להקמת מוזיאון השואה של ארצות-הברית,¹¹ הלכה והתעצמה אז התחושה שמכאן ואילך יהיה צריך להבין את השואה לא רק באמצעות הפרדיגמות הפרשניות של ההיסטוריה, התרבות, התיאולוגיה והזיכרון היהודיים, או הפרדיגמות המשמשות בחקר מלחמת העולם השנייה (לאמיתו של דבר, השואה נדחקה אז לשוליים של רוב התיאורים ההיסטוריים של העימות הרחב יותר), אלא גם מבחינת הקשר של השואה לזרם המרכזי של החיים האמריקאיים והמשמעות שיש לה בהם. במאמרו של לנגר אפשר לראות לאמיתו של דבר ביטוי אחד מני רבים של אותה תחושה. האם היה ראוי לברך על התהליך הזה או לגנותו? האם הוא היה צפוי להעשיר את הדרכים שבהן אנחנו מבינים את השואה ההיסטורית או את השיח הציבורי על התרבות האמריקאית בשלהי המאה העשרים? שאלות אלו עדיין היו רלוונטיות במידה רבה. אלן מינץ ציין לא רק כי "התנאים שבהם קנתה השואה את מקומה בתרבותנו היו אמריקאיים במיוחד", אלא גם כי "התנאים האמריקאיים האלה [...] היו רחוקים מלהיות סטטיים".¹²

אופן טיפולו של לנגר בתחום זה, שעדיין לא הוגדר, ושיטת הביקורת שנקט במאמר זה, עולים בקנה אחד עם הפרקטיקה הביקורתית שנקט בספרו פורץ הדרך משנת 1975 "השואה והדמיון הספרותי".¹³ ספר זה, שהושפע בבירור ממסורת של ביקורת ספרות הומניסטית, בעלת מודעות חברתית ואתית, ברוחו האמריקאית של ליונל טרילינג (Trilling), שיקף את העניין המחקרי העיקרי שהיה לו באותו שלב בקריירה שלו בטקסטים ספרותיים על השואה. לנגר משרטט את מה שעתידי להיות אחד היסודות המקובלים ביותר של הניסוח הרחב יותר של תזת האמריקניזציה: המגמה ההולכת וגוברת של סיפורת

¹⁰ Annette Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, New York: Cambridge University Press (1983).

¹¹ אדוארד לינטל מזהה באופן ספציפי את 1978 "כשנה מכריעה בארגון תודעת השואה" של Edward Linenthal, *Preserving Memory: The Struggle to Create America's Holocaust Museum*, New York: Viking (1995), p. 11. ראו: הילברג טוען אותה טענה בתוך: Peter Hayes (ed.), *Lessons and Legacies: The Meaning of the Holocaust in a Changing World*, Evanston, IL: Northwestern University Press (1991).

¹² Alan Mintz, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, Seattle: University of Washington Press (2001), p. 108.

¹³ Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press (1975).

השואה האמריקאית להציע גאולה כוזבת בדמותה של סיפורת מנחמת על כושר עמידה מוסרי אפילו לנוכח סבל ואכזריות לא־אנושיים. "יומנה של אנה פרנק" ערוך ומעוצב אפוא כדי להבטיח שקהל הקוראים יישאר עם "האופטימיזם ההפכפך [של אנה] על חשבון הגורל הנורא שהלך וקָרַב עד שבסוף בלע את כולם",¹⁴ כלומר על חשבון האמת המרה על סופה הנורא בברגן-בלזן. באמצעות השתקמותו המופתית של הניצול המריר (המגולם על הבמה בדמותו של אוטו פרנק) ונכונותו לנסות לשים שוב את מבטחו בטבע האדם, המחזה מתעקש לומר שייסורים הם תופעה משנית בהשוואה לאמת הנצחית של הכרזתה של אנה (שכיום היא קאנונית) בסוף עיבודם של גודריץ' והאקט: "אני עדיין מאמינה, למרות הכול, כי בני האדם הם טובי לב".¹⁵ לנגר מגנה את "הקלישאה העלובה" העולה מן ההתעקשות הזאת: "רגשות נעלים" כגון אלו, טוען לנגר, מידרדרים בקלות רבה מדי להפשטות נוחות ולהתחמקות מנחמות – שמיצגות גם ב"טענה האצילית החוזרת ונשנית" ב"החומה" של למפל: "התשובה היחידה למוות היא עוד חיים".

על פי השקפתו של לנגר, האמירות השטחיות האלה מפריכות ומסגירות גם יחד את הטענה שהיעדר גאולה – ליתר דיוק, ההטעיה הטמונה במושג זה בהקשר של השואה – הוא שעושה את השואה זרה במיוחד לפרדיגמות הנורמטיביות של הדרמה האמריקאית. לנגר מצטט תגובה ספרותית קודמת על רצח עם, "לב האפלה" (ובכך מטרים מחקרים בני זמננו על ההמשכיות של האידיאולוגיה הגזענית באימפריאליזם ובפשיזם, אף שלנגר עצמו אינו מצביע מפורשות על מקבילות או קשרים כלשהם¹⁶). בעצם הציטוט הזה הוא מאשים למעשה סופרים אמריקאים בכשל מוסרי זהה לכשל שהתוודה עליו המספר בספרו של קונרד, מרלו, עם חזרתו ללונדון מן הג'ונגל של קונגו. כשמרלו פוגש את ארוסתו של קורץ המת הוא מגלה שאין הוא מסוגל להכאיב לה בגילוי הניהיליסטי של מילותיו האחרונות האמיתיות של קורץ ("האימה! האימה!"). על תחינותיה הנואשות ל"משהו – משהו לחיות עימו" הוא גומל לה בשקר המנחם שמחשבותיו האחרונות של קורץ היו עליה. בעשותו כן נמנע מרלו מאמת שהייתה, כך הוא מתעקש, "אפלה מדי – לגמרי אפלה מדי". את המילים האלה לנגר מפרש בהערה הזאת: "השואה – אבוי! – מספקת לנו רק משהו למות איתו, משהו ממי שמתו בלי שנשאר להם דבר לתת. אין שום נחמה סופית, שום אמת משחררת, שום תקווה שאולי מיליונים רבים כל כך לא מתו לשווא. הם מתו לשווא".¹⁷ הרעיון המרכזי החוזר במאמרו של לנגר הוא שהשואה מתריסה כנגד ניסיונות לייצר נרטיבים על התנגדות הרואית (צבאית או אחרת) או על ניצחון רוח האדם וגוברת

¹⁴ שם, עמ' 158.

¹⁵ לסקירה מפורטת יותר של הטיעונים נגד ניכוס "יומנה של אנה פרנק" להבעת נחמה נדושה ראו Rosenfeld, *End of the Holocaust*, pp. 140–162.

¹⁶ ראו למשל Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press (2009).

¹⁷ Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, p. 157.

עליהם (בעניין זה הוא מטרים את ההתעקשות שלו מאוחר יותר שתיאורים מפי ניצולים אינם עדות "להיותו של כוח הסבל צורה של התרסה והתנגדות" אלא עדות להיותו "סבל שאין עליו פיצוי ואין עימו גאולה"¹⁸). ההתעקשות הבלתי מתפשרת הזאת על הטוטליות של האסון, ומכאן על חובתה של האומנות להתמודד עימו בלי להתחמק ובלי להקל בתיאורו, תיעשה מעין לייטמוטיב בעבודתו של לנגר בכללה. בנקודות שונות במאמרו לנגר מצטט עדויות של ניצולים כתיקון למה שנראה בעיניו הנטייה הצבועה במהותה של סיפורת השואה האמריקאית להציע גאולה.

עם זאת, מלבד המיניסדרה "שואה", שלה הוא בז בגלוי, לנגר נזהר שלא להאשים כותבים אמריקאים במגבלות דמיונם שלא אפשרו להם לעסוק באופן ממצה יותר באימי השואה ביצירותיהם. הוא בוודאי היה זהיר יותר ממבקרים מאוחרים יותר של האמריקניזציה, אך אפשר שזהירות זו משקפת גם את מקומו ההיסטורי של המאמר שלו על סיפה של התרחבות אדירה הן של חקר השואה הן של המודעות התרבותית לשואה והעניין בה. לנגר מצייין:

למחזות ולסרטים שאנחנו בוחנים, בלי קשר לערכם האומנותי, יש מטרה משותפת אחת: הם מביאים אותנו לשהות במחיצתם של בני אדם [כלומר הדמויות] שמחפשים שיח שיהלום את הדילמה שלהם. כדי לזהות את הדילמה הזאת עליהם למצוא שפה מתאימה להביע אותה; אבל כדי למצוא את השפה ההיא עליהם לדמיין את הדילמה. בלי תפיסה כזאת, בלי מילים למסור אותה לאחרים ולשוות לה אמינות, הפרט נשאר פגיע לגמרי.¹⁹

יש כאן מעידה מעניינת: לנגר עובר מן הגיבורים (הבדיוניים או ההיסטוריים) של הטקסטים האלה, שהם הנושאים המוצהרים של פרשנותו, אל מחברים בני התקופה שלאחר המלחמה. העובדה שגיבורי הטקסטים אינם מצליחים למצוא צורות הבעה מספקות לחוויותיהם מוסברת בהגבלות ההיסטוריות של תפיסתם והבנתם. לעומת זאת, המחברים בני התקופה שלאחר המלחמה המבקשים לתאר את ה"דילמה" של גיבוריהם מאפשרים להם ליהנות מיתרון ההבנה ההיסטורית, אך אינם מוצאים מבע הולם למאורעות ולחוויות שהם מתארים – בגלל המגבלות של מגמת התרבות האמריקאית, בייחוד בגלל המוסכמות המושלות בסיפורת של הזרם המרכזי, שלמרבה האסון הם מסרבים להפר אותו. לנגר אינו טוען שאפשר להשוות בדרך כלשהי בין הדילמה של הסופר ובין הדילמה של קורבנות השואה; אף על פי כן, הוא מצביע על הבעיה שתוגדר לימים שאלה של "גבולות הייצוג" ותייצר בשני עבריו של מפנה המילניום תחום-משנה לא מבוטל בחקר השואה. כאמור, מבחינת מאמציו אנחנו יכולים לראות במאמר של לנגר משנת 1983 שלב מעבר: מצד אחד הוא מבקש לשמר מסגרת של פרויקט ביקורתי מסורתי יותר; מצד שני הוא

¹⁸ Lawrence Langer, *Preempting the Holocaust*, New Haven: Yale University Press (2000), pp. xiv–xv.

¹⁹ Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, p. 165.

מבקש לנוע לעבר מודל שרואה בשואה מאורע ייחודי ויוצא דופן, על כל הכרוך בכך מבחינת הלגיטימיות של יצירות שמבקשות להתאים או לסגל את השואה לקונבנציות ייצוג שהתקיימו קודם. ואומנם, לנגר מצטט בהסכמה את אלי ויזל, אשר בדברים שאמר על גינוי הכשלים של המיניסדרה "שואה", הגדיר את השואה "מאורע אונטולוגי".

ככלל, לשונו הביקורתית הפרטית של לנגר נמנעת מלטעון שהשואה מחייבת לזנוח לגמרי נורמות ייצוג או אפילו, כפי שיציע אילן אבישר ב-1995, למדוד ייצוגים "אותנטיים" של השואה על פי ה"גמגום, האיפוק וההיסוס", שהעיוות שהם מעוותים את גוף הטקסט מעיד שהטקסט מפקפק במודע ביכולתו או בכשירותו למסור את זוועת השואה במלואה.²⁰ חשוב אולי לציין שעבודתו של אבישר – כמו רוב עבודות המחקר על "גבולות הייצוג", אבל שלא כמו מאמרו של לנגר – התפרסמה לאחר יציאת "שואה" של קלוד לנצמן בשנת 1985, סרט שניסח מחדש באופן דרמטי ופולמוסי (ושנוי במחלוקת) רבים מן הפרמטרים של הדיון בייצוג השואה, בייחוד באומנויות החזותיות.²¹ המאמר של לנגר אינו נחרץ באותה מידה. הוא נרתע מכפייה של כללי ייצוג על השואה ("מעגל הלהבות" הידוע לשמצה של לנצמן) ומעדיף לזהות את סוג השאלות והבעיות שהנרטיבים על השואה ממחישים, אם על ידי העיסוק המודע שלהם במושגים כאלה ואם אכן על ידי התחמקות והתעלמות מהם.

בעבור לנגר, השאלה החשובה ביותר מכל השאלות האלה היא אולי הסוגיה של הבחירה והפעלנות (agency) של הפרט, או ליתר דיוק איזמינותן או אי-האפשרות הפונקציונלית שלהן בסביבה של קריסה מוסרית ואתית של השמדה המונית. הדגש של לנגר על השאלה הזאת מעלה את מושג המפתח שלו עצמו, "בחירות שאין בהן בחירה" (choiceless choices; הן לא נקראו כך במאמר על האמריקניזציה, אף שהמונח נטבע שנה קודם לכן ב"גרסאות של הישרדות"²²), ומקנה לגרסה שלו לאמריקניזציה נקודת מבט ייחודית, שנעדרת במידה רבה מעבודות מאוחרות יותר על ייצוגי שואה אמריקאיים פופולריים. לנגר פונה למסורת הספרותית המערבית שראשיתה בטרגדיה היוונית, צעד שמשקף כשהוא לעצמו את הכשרתו ואת הרקע שלו, ומזהה את הבחירה המוסרית של הפרט כאקט שהוא בו בזמן חיוני לסוגי הדרמטורגיה הקונבנציונלית המתגלמת ביצירות שהוא דן בהן וגם לא רלוונטי לנוף המוסרי והאתי החרב של השואה. כך הוא מתמצת את הסתירה הביצועית שיצירות כאלה מוצאות את עצמן לכודות בה בהכרח. בדרמות כגון "החומה" ו"תקרית בווישי" לנגר מבחין במאבקו המיוסר של המחבר למצוא אמצעי "להשיב [...] לאנשים

²⁰ Ilan Avisar, "Holocaust Movies and the Politics of Contemporary Memory", in: Rosenfeld (ed.), *Thinking About the Holocaust*, p. 50.

²¹ לנצמן נעשה דמות ציבורית בוויכוחים על הלגיטימיות של ייצוג השואה כבר בשלהי שנות השבעים, כשכתב בחריפות נגד הסדרה "שואה".

²² Lawrence L. Langer, *Versions of Survival: The Holocaust and the Human Spirit*, Albany, NY: SUNY Press (1982).

את היכולת להשפיע על גורלם,"²³ פעולה שמחזקת הנחות אפריוריות בנוגע לעקרונות של חיים חברתיים בני קיימא: "הדחף ההרואי גובר על האמת [...] והאדם מוכיח שהוא עדיין שולט בגורלו".²⁴ אבל בעיני לנגר מושגים של הגדרה עצמית אישית או קולקטיבית, אם פוליטית ואם מוסרית, אינם בני קיימא אל מול המציאות של רצח עם מתועש; ולא זו בלבד, אלא שרצח עם מפריך, מנתץ ומשמיד את המושגים האלה בפועל ומסלק ומפריך את המסורות הפילוסופיות והאינטלקטואליות שהם מתבססים עליהן. במובן מסוים הפרויקט של לנגר פועל להפריך את הפרקטיקות ההומניסטיות שלו עצמו: במידה שהיצירות האלה מתבססות בדרך כלל על הרלוונטיות הנמשכת של הקטגוריות פעלנות אישית, בחירה מוסרית, רפלקסיה עצמית וכדומה, אין הן יכולות אלא לחמוק מאמיתות על השואה; ואילו במידה שקטגוריות כאלה מרכזיות לא פחות למסורת הביקורתית שלנגר משייך את עצמו אליה, הרי כשהוא מנתח אותן אין הוא יכול אלא להצביע על הפגמים הבולטים שלהן, שכן אין בנמצא שום נקודת מבט מתודולוגית בטוחה (מלבד ההצעה החולפת "יש לנו זכות לצפות ליותר"²⁵) שממנה אפשר אולי לקדם אסתטיקה חלופית.

אפשר אפוא לומר שהביקורת של לנגר היא מעין ביצוע מודע לעצמו של האמיתות הקשות שסרט כגון "משפטי נירנברג" מציג לראווה שלא במכוון. כוונתו של הסרט לתת תוקף לצדק אמריקאי הומני אפוליטי, המגולם באופן מחוספס ביושרה העממית של ספנסר טרייסי, כהגנה מפני העריצות הרצחנית; ואולם כוונתו זו ניגפת לפני האמת (המתפרצת לסרט בצילומים התיעודיים של המחנות המשוחררים המשובצים בסרט) ש"צדק לא מושחת, ההתגלמות הגבוהה ביותר של חוק, סדר, מוסר וציוויליזציה, אינו אלא צדק למראית עין בנוכחות זוועות אשר מתגלמות פשוטו כמשמעו בתילי הגופות המעוותות בקברי האחים בבלזן".²⁶ לעומת זאת, במסקנה ההגיונית מן הניתוח הביקורתי חסר הרחמים שמנתח לנגר מְבָדִים ליברליים כגון אלו יש ויתור דומה על יסודותיה של עמדת הפתיחה הביקורתית שלו. כך – אף שאין הוא פועל מתוך התעקשות אפיסטמולוגית על איזוהות – מעניין לגלות שהאבסולוטיזם של לנגר מקביל בסופו של דבר לתוכחה הידועה של אדורנו ב"דיאלקטיקה שלילית": "אם מחשבה אינה נמדדת בקיצוניות שאין להמשיגה, היא מלכתחילה דומה בטבעה לליווי המוזיקלי שאנשי הס"ס אוהבים להטביע באמצעותו את צרחות קורבנותיהם".²⁷

²³ Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, p. 162

²⁴ שם, עמ' 163.

²⁵ שם, עמ' 179.

²⁶ שם, עמ' 172.

²⁷ T. W. Adorno, *Negative Dialectics* (trans.: E. B. Ashton), London: Continuum (1973), p. 365

אמריקניזציות אחרות?

ההשוואה לאדורנו מבליטה נקודה מעניינת: אף שלפחות במאמר על האמריקניזציה לנגר מגנה את מגבלות הסרטים והמחזות מן הזרם המרכזי שהוא דן בהם, המעמידים במרכזם דמויות, שלא כמו אדורנו לא נראה שיש לו עניין מיוחד בשימוש בתחבולות הפורמליות של המודרניזם כדי לספק טיפול דמיוני אותנטי בשואה – תחבולות שבשנת 1983 כבר נחשבו שמרניות, לפחות בדרמה האירופית אם לא באמריקאית (ביצירות כגון "החקירה", מחזה של פטר וייס משנת 1964, שירתו של פול צלאן וכדומה). הבדל זה בולט לאור העובדה שמן המאמר של לנגר נפקד מקומו של "המשכונאי" – עיבודו של סידני לומט משנת 1965 לרומן של אדוארד לואיס וולנט בשם זה, סרט ששואב השראה מן הפרקטיקות המודרניסטיות של אומנות הקולנוע האירופית בת הזמן ולא ממוסכמות הוליוודיות. אי-הכללתו מפתיעה לא רק בהתחשב במיעוט היחסי של סרטי שואה אמריקאיים בזמן שלנגר כתב, בנוכחותו הבולטת של הסרט ובהתקבלותו החיובית בדרך כלל בקרב המבקרים, אלא גם משום שסרטו של לומט נראה כאילו הוא מתיישב, לפחות חלקית, עם דרישתו של לנגר שנרטיבים של שואה יכירו בהיותה מאורע יחיד ומיוחד שאין לו אח ורע. השימוש של לומט במונטז' משבש כדי לבטא את היותו של הניצול נפגע הטרואמה סובייקט חצוי, זונח את המודלים הקונבנציונליים של האני השלם, המאשרים את ההנחות המעודדות בדבר פעלנות והגדרה עצמית מוסרית, שלנגר מפקפק בהן. שימוש זה גם קובע (באופן מעורר מחלוקת) מערכת יחסים בין התרבות האמריקאית לשואה שמנוגדת לגמרי לאופטימיות המרפאת של דרמה כמעט בת זמננו כמו "משפטי נירנברג".

הפגמים בפסיכופתולוגיה של הניצול בסרטו של לומט – שעל פי קריאות מסוימות מסתכמים בקריקטורה כמעט־אנטישמית של היהודי הנודד – נידונו בהרחבה במקומות אחרים²⁸ (בדומה לרמזים הכריסטולוגיים הגלויים בשיאו המלודרמטי של הסרט); בכל מקרה, גרסאות פחות או יותר אותנטיות של יהודיות אינן מקבלות ביטוי בולט במיוחד בביקורת של לנגר על דרמות שואה אמריקאיות. טראומה טהורה, לעומת זאת, מקבלת אצלו ביטוי כזה – וטראומות כאלה אינן חסרות ב"המשכונאי". לאמיתו של דבר, אחת הביקורות החוזרות ונשנות על הסרט היא שניצול המחנות סול נצרמן, בגילומו הבלתי נשכח של רוד סטייגר, נעשה דמות חד־ממדית שלכודה במעגל של טראומה חוזרת ונחווית, חוזרת וממומשת, שהעוצמה הבלתי ניתנת לביטוי של סבלו אינה מאפשרת לו להיחלץ ממנו. בדיונו בליקויים של הסרט "שואה" בתיאור תהליך הרצח בתוכנית T4 ל"המתת חסד" לנגר מבקר בחריפות את היעדרו המוחלט של "מכאוב חז, כאב צורב, אימה, כאב או אפילו חריגה כלשהי של המרכז המוסרי של הווייתם [של הקורבנות]".²⁹

²⁸ ראו למשל: Mintz, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory*, pp. 117–123.

²⁹ Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, p. 175.

חריגה מוסרית מיוסרת עומדת בלא ספק בלב ליבה של מצוקתו של נצרמן ב"המשכונאי". הסרט אף אינו טוען שנצרמן צריך לתת דין וחשבון מוסרי על התלאות שעברו עליו שלא בגלל בחירותיו שלו: למעשה, אחד התפקידים של השימוש בפלאשבקים סובייקטיביים בסרט לביטוי נוכחות הזיכרון הטראומטי בחיי היומיום של נצרמן – זיכרון עיקש, משבש, אך נסתר מעיני סובביו – הוא לשלול מנצרמן את היכולת לשמש סוכן מוסרי מודע. נצרמן הוא אסיר של טראומה שמונעת ממנו אפילו את הקשר האנושי הבסיסי ביותר עם מישהו מהסובבים אותו בניו יורק של אמצע שנות השישים. השפה הקולנועית המודרניסטית שלומט מאמץ, הניכרת בפרטיטורת ג'ז צורמת, במשלב חזותי בולט עשיר בקיארוסקורו (אור-צל) ובמזנסצנה סימבולית בבירור, החיתוכים המודגשים המאפיינים את העריכה של רלף רוזנבלום³⁰ – כל אלו מרחיקים את "המשכונאי" אפילו יותר מן האיפוק הסגנוני והאידיאולוגי של "משפט נירנברג" או מן הסנטימנטליות של "יומנה של אנה פרנק".

אף על פי כן, אילו בחר לנגר לדון ב"המשכונאי", על כל חריגותיו הנזכרות מן הפרוטוקול של הקולנוע האמריקאי הקונבנציונלי, האם בכל זאת היה מבחין בגורמים אחרים של אמריקניזציה בסרט? הבולט ביותר מכל אלו, והשנוי במחלוקת מכולם, הוא בוודאי טענתו של הסרט שהדיכוי הגזעי והאלימות הסובבים את נצרמן בחייו לאחר המלחמה כמשכונאי בניו יורק הענייה, המפולגת גזעית, ניתנים להשוואה לסבלות יהדות אירופה בזמן הנאצים או ממשיכים אותם באופן כלשהו. מבקרים בני הזמן, שלרוב הביעו הערכה לסרט, כמעט לא ציינו את הקשר הזה, בוודאי לא לשלילה. חוקרי שואה מן העת האחרונה, על כל פנים, מתחו ביקורת חריפה על מה שנראה להם השוואה מגמתית ומטעה שפוגעת בייחודיות ובחד-פעמיות שהם מייחסים לשואה (העמדה המכונה exceptionalism). המונוגרפיה של אילן אבישר משנת 1988, למשל, גינתה את ה"אנלוגיה הכוזבת [שעושה הסרט] בין אימי השואה ובין תנאי המחיה בהארלם הספרדית".³¹ בעיני אחרים הספציפיות של השואה נפגעת אף יותר ממסגרת פרשנית שאינה רואה בשואה מאורע היסטורי דווקא, בוודאי לא מאורע יהודי מובחן (הסצנות של חיי נצרמן בגרמניה שלפני המלחמה נראות כחלום ואינן מעוגנות במציאות חברתית או תרבותית מוחשית), אלא בעיקר חידה אקזיסטנציאלית של הניסיון המודרני שיש לה משמעות בוערת ומוחשית גם בעבור אמריקאים ולא־יהודים. דיוויד דסר ולסטר ג' פרידמן טוענים שבסרט "המשכונאי" "השואה נעשית סמל לאמריקה המודרנית ו[...]. [נצרמן] מגלם היבט של המצב המודרני".³² אף שסרטו של לומט התקבל לעיתים קרובות כציון דרך שמסמן את ראשיתו של עיסוק ישיר ובלתי מתפשר של הקולנוע האמריקאי בשואה, המשך לאידיאולוגיה ה"אוניברסליסטית" של "אנה פרנק",

³⁰ מבקרים בני הזמן מיהרו לציין את השפעת סרטו של אלן רנה "הירושימה אהובתי".

³¹ Ilan Avisar, *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington: Indiana University Press (1988), p. 124

³² David Desser and Lester D. Friedman, *American Jewish Filmmakers*, 2nd ed., Urbana, IL: University of Illinois Press (2004), p. 210

אפשר לראות בו, או לראות בו גם, את ראשיתו של התהליך שבו נעשתה השואה מדד מוסרי שאפשר לבחון על פיו את תביעותיהן של תרבויות אחרות לצדק וסובלנות. מעצם הקיצוניות של השואה, במקום להציע נחמה יחסית (הגזענות האמריקאית אינה גרועה כמו זו של הנאצים), היא מתריעה מפני שאננות מוסרית (מבחינה אתית ומוסרית פעולות "חמורות פחות" של הפליה ואללימות על רקע גזעי הן המשך של רצח עם וחלק בלתי נפרד ממנו).

אם כן, "המשכונאי", גם כשהוא חורג מאוד מן הפרדיגמות של הדרמה המסחרית הקונבנציונלית, מראה שייתכן שאמריקניזציה – במובן הרחב של המילה – היא ממד בלתי מנע של אומנות השואה האמריקאית. האם לדרוש שלא כך יהיה פירושו לבקש את מה שהוא כמעט בלתי אפשרי – שאומנים יחשבו מחוץ לשיח שהם פועלים בתוכו ושהם חולקים עם נמעניהם העיקריים? זו שאלה שאפשר לשאול גם על הטכניקה שנראית בביורור הטכניקה הכי "לא-אמריקאית" בסרט: הניסיון שלו להעביר לקהל טראומה – או אפילו לגרום לו טראומה – באמצעות הטכניקות של המונטז' הסובייקטיבי והאכזריות הבוטה, חסרת הרחמים, של הדימויים המונוכרוםטיים שלו. האם טראומה אינה גם אמריקאית? או האם אפשר להפוך אותה לאמריקאית?

במאמר "על ההבניה החברתית של מושגים כלליים של מוסר" ג'פרי אלכסנדר מתחקה על התפתחות השיח הציבורי על השואה באירופה, ובעיקר באמריקה, מהקטגוריה המוגבלת, אם כי החשובה, של פשעי מלחמה, אל מאורע היסטורי עולמי ואל "תוכנית תרבותית" דידקטית – "דרמה של טראומה", הצומחת מתוך הרחבה סמלית והזדהות רגשית³³ – שהסמליות העזה שלה משמשת בסיס לפרויקט הרחב של חינוכו המוסרי של הציבור בנוגע לרוע קיצוני, לחוק ולערכי מוסר אוניברסליים. נקודת המבט של אלכסנדר היא הסברית יותר מאשר פוסקנית. כלומר הוא מייחד את מאמציו "ליצירה החברתית של עובדה תרבותית", ניסוח שבעצמו משקף את ההנחה הבסיסית שמאורעות היסטוריים אינם נכנסים לשדה החברתי מאליהם, לאחר שהוגדרו מראש, אלא רק לאחר שקיבלו מעמד תרבותי בולט ומשמעות חברתית על ידי הבנייתם בשיח הציבורי והתאמתם לצורכי הזמן. כפי שכתב, "שום טראומה אינה מפרשת את עצמה"³⁴. הנחה כזאת מזכירה את קביעתו של אילן אבישר כי "סרטי שואה משקפים את ההתאמה של הזיכרון ההיסטורי לצרכים פוליטיים בני זמנם"³⁵, אך היא מנוגדת לעמדתו המובלעת של לנגר במאמר על האמריקניזציה, שצורות קולנועיות או תיאטרוניות נרטיביות של הזרם המרכזי צריכות

³³ Jeffrey Alexander, "On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama", *European Journal of Social Theory* 5, 1 (2002), p. 44.

³⁴ שם, עמ' 10.

³⁵ Sara Horowitz, "The Cinematic Triangulation: השוואה. Avisar, "Holocaust Movies," p. 38 of *American Identity: Israel, America, and the Holocaust*, in: Flanzbaum (ed.), *Americanization*, pp. 145–146. "גרסאות קולנועיות של השואה מגיבות לא רק על יהודיה

לעצב את עצמן מחדש כדי שיהיה להן סיכוי כלשהו להתמודד עם האתגר העצום של ייצוגה האותנטי של השואה. אלכסנדר מגולל את סיפור עלייתה ההדרגתית של השואה כמוחלט מוסרי טרנסצנדנטי בשיח הציבורי האמריקאי על ידי סקירה של שלבי התקבלותה בציבור. הוא פותח בתיאורים הנודעים של האופן שבו הדיווחים הראשונים על המחנות המשוחררים ב-1945 עוררו מגוון תגובות – מאימה וחמלה עד מיאוס וספקנות. בעיני אלכסנדר תגובות אלו לא רק חושפות את הדרכים שבהן דוכאה האמפתייה (כווקטור עיקרי של אוניברסליזציה) עקב המראה הזר והשונה של ניצולי השואה ביומני החדשות ובתצלומים הראשונים; הן גם מוכיחות, אולי באופן פרדוקסלי, שהמאורעות שבסופו של דבר הובנו יחדיו בתור "השואה", ומכאן כסמן על-תרבותי, על-היסטורי של קריסה מוסרית עמוקה – "רוע קיצוני" במונחים קאנטיאנים, או מקבילו "הרוע הקדוש" בהגותו של דורקהיים³⁶ – הובנו תחילה באופן שמבחינה מסוימת היה אולי היסטורי וקונקרטי מדי: כפעולות של משטר נפשע במיוחד, שהוגדר מראש כניגודה של הדמוקרטיה (האמריקאית), כנגד יריביו הגזעיים והפוליטיים, ומכאן כפעולות שיש לטפל בהן בספרות צבאיות, ובסופו של דבר בספרות משפטיות ופוליטיות, ולא בספרות מוסריות. אלכסנדר מרחיק את עצמו מן הקביעה של ויזל בדבר מעמדה ה"אונטולוגי" של השואה ומציין שלשאלה אם מבינים את הרוע בכלים אונטולוגיים או שמבינים אותו בכלים אפיסטמולוגיים יש השפעות מרחיקות לכת על האופן שבו הוא יובן ויטפל. הבנה בכלים אפיסטמולוגיים פותחת פתח לאפשרות למתן את הרוע, להתגבר עליו (אפשרות שזוכה כמדומה לאישור מניצחון בעלות הברית על גרמניה הנאצית), ובסופו של דבר להחליף אותו בנרטיב היסטורי של פרוגרסיביות וקדמה.

אלכסנדר עושה צעד מפתיע כשהוא טוען שהדה־פרטיקולריזציה של השואה, המתחייבת מהראיפיקציה המוסרית שלה – כלומר תרגומה מאז שנות השישים של המאה העשרים למישור ייחודי של רוע מוחלט שחורג במידה רבה מהנסיבות ההיסטוריות הספציפיות של הרצח הנאצי של יהדות אירופה – אינה, כפי שאפשר אולי להניח, מרחיקה את השואה גם מספרת החוויה של הפרט או ההבנה שלו. הוא טוען שדווקא ההתעקשות של "השואה" היא פוטנציאל הטמון תמיד בטבע האדם – המפקיעה לצרכיה מיתוסים של מודרניות מתקדמת, וכפי שטענו ליוטאר ובאומן מצביעה על הדרך אל הפוסטמודרני – דווקא התעקשות זו דורשת את ביטולו של המרחק המניעת מן הקורבן והפושע גם יחד, וקבלה – בחסות אוניברסליזם מוסרי – של הצורך להכיר באלימות ובסבל ולהילחם בהם בכל מקום שנתקלים בהם. השואה היא אפוא גושפנקה לעמדה מוסרית אקטיביסטית כלפי אחרים, שאינה מוגבלת ל"הסברים" של הקשר היסטורי.

הנרצחים של אירופה אלא גם על האקלים האידיאולוגי שבו הסרטים עצמם מופקים, מופצים ומבוקרים".

³⁶ Alexander, "On the Social Construction", p. 27

ראוי לציין שאלכסנדר אינו מדבר באופן מושאל כאשר הוא ממפה את ההבניה המחודשת של השואה כדרמה טרגית, שנעשתה מושכת בעיני הציבור האמריקאי המיואש נוכח אתגרים כדוגמת וייטנאם שהעמיד העידן שלאחר המלחמה לפני המיתולוגיה הפרוגרסיבית. למעשה הוא מדגיש את התפקיד של מְבָדִים דרמטיים ממשיים – ומזכיר, כמו לנגר, את "יומנה של אנה פרנק" ואת "שואה" כמחוללי השינוי הזה:

במהלך הבנייתו והפצתו של הנרטיב הטרגי של השואה היה קומץ המְחַזְזֵת – בספרים, בסרטים, במחזות ובתוכניות טלוויזיה – שתפקידן היה מכריע. הן נוצרו במקורן לקהל אמריקאי והופצו ברחבי העולם, עשרות ואולי מאות מיליוני בני אדם צפו בהן, וקהלים בכל רמות ההשכלה דיברו עליהן בלי הרף. בהקשר הנוכחי מה שנראה חשוב ביותר בנוגע לדרמות האלה הוא שהן קנו להן השפעה באמצעות פרסונליזציה של הטראומה ודמויותיה. הפרסונליזציה הזאת קירבה את הטראומה אל הצופים. במקום לתאר את המאורעות בקנה מידה היסטורי גדול, במקום להתמקד במנהיגים גדולים מן החיים, בתנועות המונים, בארגונים, בהמון ובאידיאולוגיות, תיארו הדרמות האלה את המאורעות דרך קבוצות קטנות, משפחות וחברים, הורים וילדים, אחים ואחיות. בדרך זו נעשו קורבנות הטראומה כל אדם וכל אישה, כל ילד וכל הורה.³⁷

בדבריו אלו של אלכסנדר נשמעים הדי ניתוחו הידוע של אנדריאס הויסן על השפעת הסדרה "שואה" על קהלים במערב גרמניה. הויסן ניסה לפענח את התעלומה שהכתה בהלם את אנשי הרוח הגרמנים: כיצד מוצר טיפוסי של "חרושת תרבות" כמו הסדרה "שואה" עורר שטף של זיכרון וויכוח ציבורי על הרייך השלישי שכמוהו לא הצליחו לעורר עשרות שנים של תיאטרון ברכטיאני דידיקטי מכויל בדקדקנות? הויסן פתר את החידה בטענה שדווקא עצם היותה מלודרמה הוא שאפשר ל"שואה" לפרוץ את הסכר שחסם את נביעת הזיכרון: המלודרמה אפשרה הזדהות, ומתוך כך אפשרה לגרמנים להתאבל על אובדן שבזכות מנגנונים דרמטיים מעוררי הזדהות חוו אותו בפעם הראשונה כאובדן שלהם, ולא רק כפשעים שהם היו מבצעים, או שהפיקו מהם תועלת או זממו אותם (האשמות שעוררו רגשי אשם והכחשה פסיכולוגית).³⁸ התיאור האוהד של הסדרה "שואה" אצל הויסן, שפרסומו הראשון הקדים בשלוש שנים את מאמר האמריקניזציה של לנגר, מציע "ביקורת אימננטית" של תרבות ההמונים, שנעדרת במידה רבה ממאמרו של לנגר, על אף כל רגישותו למגבלות השקפת העולם האמריקאית. הפוטנציאל הגֵנְרָטִיבי של עמדה ביקורתית כזאת מתברר במאמרה של מרים בראטו הנסן משנת 1995 על "רשימת שינדלר" של סטיבן שפילברג. כשיצא הסרט בשנת 1993 הוא עמד מייד במרכזו של ויכוח ביקורתי ער, שרובו – הן בפרשנות המחקרית הן באמצעי התקשורת – עיבד מחדש עמדות שמוכרות מן התגובות לשידור הסדרה "שואה" חמש-עשרה שנה קודם לכן. אלא שכעת

³⁷ שם, עמ' 34–35.

³⁸ Andreas Huyssen, "The Politics of Identification: Holocaust and West German Drama", *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press (1986), pp. 94–114

התעצמו עמדות אלו בשל פרסומו הרב במיוחד של במאי הסרט, התרחבות תודעת השואה מאז שודרה "שואה" וההכרה הרווחת אפילו בקרב המבקרים הרבים של "רשימת שינדלר" שמדובר בהישג אומנותי גדול הרבה יותר מהישגה של המיני-סדרה של NBC. לצד טענות בדבר ניצול וסילוף היסטוריים, הפיכת הדמויות היהודיות לשוליות ואפילו ההנצחה של סטריאוטיפים אנטישמיים, שוב עמד בחזית הדיונים הביקורתיים האישום באמריקניזציה. הועלו טענות שבהבלטת ההישרדות (והפעלנות של חסידי אומות עולם) ולא ההשמדה, וביצירת "סרט על החוויה הרעה האולטימטיבית שגורם לאנשים הרגשה טובה", כניסוחו הביקורתי הממצה של ג' הוברמן,³⁹ שפילברג הדגים פעם נוספת את הנטייה של אומנים אמריקאים פופולריים להשביע את רצון הקהל שלהם, שמעדיף מיתוסים חיוביים ומרפאים מאמיתות היסטוריות לא נעימות.

הספרות הביקורתית הענפה על "רשימת שינדלר" – מכל סרטי השואה רק על "שואה" של לנצמן נכתב יותר – מבקרת בחריפות את ה"הוליוודיזציה" של שפילברג בגין סנטימנטליות והידרדרות לקלישאות. אבל רק מספר מועט להפתיע של חוקרים ניסו לנתח את אוצר המילים ה"אמריקאי" המסוים ששימש את שפילברג לניסוח האפוס שלו. מאמרה של הנסן "רשימת שינדלר" אינו "שואה" יוצא דופן מבחינה זו. הוא אינו ניגש לסרט כאילו היה ניסיון כושל לעשות סרט סינמטיקים אירופי, אלא רואה בו מיזם אמין שכפוף מכל בחינה שהיא לקונבנציות ולפרדיגמות של מסורת אמריקאית מסוימת – מסורת הקולנוע ההוליוודי הקלאסי. הנסן מציינת בצדק ש"רשימת שינדלר" אינו נכשל בניסיון להתאים למגבלות האסתטיות המחמירות של "הכתיבה [écriture] הלא-ייצוגית, היחידה במינה וההרמטית שאפשר למצוא ביצירות של המודרניזם העילי", אלא אינו מנסה כלל לעשות זאת. לדבריה, במקום לנסות לפתח שפה קולנועית ייחודית "הוא מסתמך על מוטיבים מוכרים וטכניקות מקובלות" כדי לספר את סיפורו על הישרדות בלתי סבירה.⁴⁰ היא טוענת נחרצות לא רק ש"רשימת שינדלר" הוא במובנים רבים סרט בעל תחכום סגנוני ואינטלקטואלי ומודעות עצמית רבה יותר מכפי שייחסו לו מלעזיו, אלא מוסיפה טענה חשובה יותר. לדבריה, התנגדותו הרטורית של הסרט (ושל יצירות פופולריות דומות) לתחום ייצוג טהור יותר מבחינה רעיונית שהגדירו יצירות מודרניסטיות קאנוניות כגון "שואה" של לנצמן, אינה מביאה בחשבון שהפרקטיקות של הקולנוע ההוליוודי עצמן מכילות צורה של "מודרניזם פופולרי", או "מודרניזם ורנקולרי" במטבע הלשון שטבעה הנסן עצמה. למודרניזם פופולרי כזה, גם אם אינו מתאים להגדרה של "אומנות אוטונומית" במובן שנתן לה אדורנו, יש יכולת הן לשקף את חוויות המודרניות הן לחזור ולהרהר בהן, לפחות במידה מסוימת, ואילו תיאורים קונבנציונליים של תעשיית התרבות אינם יכולים אלא לאשר את תוקפן. לדעתה של הנסן אפשר לקרוא את "רשימת שינדלר" כ"זיכרון מסך"

³⁹ J. Hoberman, "Spielberg's Oskar", *Village Voice*, 21 December 1993, p. 63

⁴⁰ Miriam Bratu Hansen, "Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism, and Popular Memory", *Critical Inquiry* 22 (1996), p. 302

במובן הפרוידיאני, עם כל ההשמטות והמבנים הפנטסטיים המרמזים בעת ובעונה אחת על מיסוך ועל עיבוד של תגובות אמריקאיות מורכבות וסותרות לאסונות של המודרניות – כולל לשואה, אבל לא רק לה – שהקולנוע הנרטיבי גם חייב וגם אינו יכול לשמש להן עד: "מיני העבר שאולי הוא מסתיר וסוקר בעת ובעונה אחת אינם ניתנים לצמצום לעבר יחיד, ממש כשם שהאמריקניזציה של השואה אינה ניתנת להסבר באמצעות התקבעות על הפונקציות האידיאולוגיות שלה בלבד".⁴¹

בחינת תרומותיהם של הויסן, הנסן ואלכסנדר יחד מצביעה על הדרך לביקורת אימננטית על "האמריקניזציה של השואה", ביקורת שבעת ובעונה אחת גם נבדלת מן המאמר המקורי של לנגר וגם נשארת קרובה לפרקטיקה הביקורתית שלו יותר מרוב החיבורים שפיתחו את התמה שלו. חיבורים אלו, בדומה לעבודתו של לנגר, היו נטועים בפרקטיקות הרשמיות של האמריקניזציה, הרטוריקה הספציפית שלה, הפרדיגמות הנרטיביות שלה ומסורות הייצוג שלה, אבל שלא כמו לנגר הודו מחברייהם שמוסכמות אלו יכולות להיות אמצעים לגיטימיים – אם לא להתעמתות ישירה עם החומרים הנרטיביים ה"סרבניים" של השואה, הרי בוודאי להתמודדות עימם. אני עצמי טענתי בעבר שהשימוש המודע של שפילברג ב"רשימת שינדלר" בפרדיגמות ז'אנריות קלות לזיהוי – של מותחני מזימות, סרטי אימה, סרטי שוד, פילם נואר ועוד – יכול להיות מובן כאמצעי לגשר על הפער הקוגניטיבי העצום בין החוויות וההבנות של הקהל שלו ובין הזוועות בפולין תחת הכיבוש הנאצי; מה שמזכיר את טיעונו של אלכסנדר שהשואה משמשת "מטפורה מגשרת" שמאפשרת להגיע לשיפוטם נורמטיביים של פשעי מדינה בעולם בן זמננו.⁴²

אמריקניזציה ב/בשביל המאה העשרים ואחת

שני סרטים שיצאו בהפרש של כמה חודשים ב-2009⁴³ מעידים שהמוסכמות שזיהה לנגר בשנת 1983, ששיקפו אמריקניזציה של השואה, עדיין חיות וקיימות, ושלצידן ניתן מקום לצורות של מודרניזם פופולרי/ורנקולרי שמציגות את המוסכמות האלה לראווה או משתמשות במאפייני הצורה כדי לקדם שינוי חברתי במובן הברכטיאני.

"התנגדות" של אדוארד זוויק משמש בחלקו מעין מענה לביקורות המושמעות ביותר על "רשימת שינדלר": הסרט הופך יהודים, ולא גרמנים – טובים או לא – לגיבוריו (לאמיתו של דבר אין בסרט דוברי גרמנית); הוא מקפיד להציג מגוון דמויות יהודיות וטיפוסים יהודיים, או לפחות סטראוטיפים שלהם (עירוניים ובני כפר, סוחרים ובעלי מלאכה, דתיים וחילונים); ולצד ההישרדות הפיזית הוא מדגיש כהישג את ההגדרה העצמית של היהודים.

⁴¹ Hansen, "Schindler's List Is Not Shoah", p. 311.

⁴² Barry Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh: Edinburgh University Press (2005), pp. 262–267.

⁴³ "התנגדות" יצא בינואר 2009; "ממזרים חסרי כבוד" יצא ביולי, לאחר הקרנת בכורה בקאן במאי.

הסרט מציע תיאור בדיוני בחלקו של יחידת הפרטיזנים היהודית ההיסטורית של האחים ביילסקי, בהנהגת ארבעה אחים שאחרי טבח משפחתם וקהילתם סיפקו לבסוף מחסה ומקלט ליותר מ-1,200 יהודים נמלטים, בהם משפחות וילדים, ביערות בלארוס. הסרט מראה, כפי שעולה גם מן התיעוד ההיסטורי, שאף שהקבוצה הייתה חמושה, בראש מעייניה עמד שימור החיים, ולא התנגדות או פעולות תגמול כנגד כוחות גרמניים. למעשה, הסרט מתמקד בעיקר בכיסוס הלגיטימיות של צורות התנגדות מסוימות בהשוואה לאחרות ובהבחנה בין פעולות אלימות שמוצגות כמוצדקות מבחינה מוסרית – אלו שהמניע שלהן הוא הגנה עצמית של הקהילה – ובין פעולות שמפירות את הסדר המוסרי שיש לשמור לא למרות האימה הנאצית אלא דווקא בגללה. טוביה ביילסקי (בגילומו של דניאל קרייג), האח הבכור, מנהיג האוטריאד ומרכזו המוסרי של הסרט, רכוב על סוס לבן (!), אומר בקול צלול ורם את הדברים האלה, שהתסריט מכנה "הצהרת השליחות" שלו: "אנחנו לא גנבים. או רוצחים. אולי רודפים אותנו כמו חיות, אבל אנחנו לא נהפוך לחיות. כולנו בחרנו בזה – לחיות בחופשיות, כמו בני אנוש, זמן רב ככל שנוכל. כל יום חופש הוא מעשה של אמונה. ואם נמות כשאנחנו מנסים לחיות, לפחות נמות כמו בני אנוש".⁴⁴ בהצהרתו של טוביה נשמעים הדי הסיכום שהציע זוויק עצמו לתמות העיקריות של הסרט: "האם אדם צריך להפוך למפלצת כדי להילחם במפלצות? האם אדם צריך להקריב את האנושיות שלו כדי להציל את האנושות?"

זוויק אינו רומז כמובן בשום מקום שאלימות הנאצים ופעולות התגמול וההתנגדות החמושות של הפרטיזנים היהודים הן שקולות מבחינה מוסרית, אבל הסרט מאמץ באופן מפורש פחות או יותר עמדה ליברלית קלאסית כשהוא מראה שכניעה לדחף לנקום נקמה אלימה, ואחת היא כמה הוא מובן, מבזה את הקורבן/הנוקם ועלולה לשלול את תוקפה של המסגרת המוסרית והאתית אפילו בזמן שאחרים כבר פגעו באותה מסגרת או מוטטו אותה – או אולי בייחוד בזמן כזה. מבחינה ארכיטקטונית העמדה הזאת מבנה את הסרט באמצעות תיאור היחסים ההולכים ומתערערים בין טוביה לאחיו הצעיר זוס (לייב שרייבר), שמשמר את זעמו צמא הדם על הרוצחים הגרמנים. התסכול שלו לנוכח מה שנראה לו הפסיביות של טוביה והעמדה המוסרית שהוא מציג לראווה גורמים לו בסופו של דבר לעזוב את המחנה שביער ולהצטרף לגדוד של פרטיזנים סובייטים. חוויות האחים נפרשות במקביל לכל אורך המערכה השלישית של "התנגדות", ועמדתו של הסרט כלפי בחירתו של זוס ברורה: טוביה משגיח על הקהילה שלו – שלמרות המחסור עקב השהייה במסתור, המחלות, הפחד התמידי והחורף הבלארוסי, מוצגת כקהילה אורגנית שביסודה מטרה משותפת – ואילו זוס, על אף כל מאמציו, אינו מצליח להתערות בקרב הפרטיזנים הסובייטים, המתוארים כאנטישמים גסים, שנוהגים ברודנות אכזרית ובצביעות (המתבטאת בהסוואת הדעות הקדומות שלהם נגד יהודים בהכרזות על שוויון ועל אחוות

⁴⁴ Clayton Frohman and Edward Zwick, *Defiance*, The Internet Movie Script Database, <https://www.imsdb.com/scripts/Defiance.html>

לוחמים – לעומת המאמץ המשותף במחנה היער של טוביה). בסצנת מפתח, שמזכירה מונטז' דומה ב"רשימת שינדלר", כשהיער המושלג שסביבם הופך לארץ פלאות אגדית, החתונה של עשהאל (ג'יימי בל), האח השלישי לבית ביילסקי, בטקס מסורתי, מופרעת באינטר קאט של התקפה עקובה מדם של היחידה של זוס על יחידה גרמנית, כולל חיסול הפצועים במו ידיו של זוס חסר הפשרות.

השאלה על "מחיר הנקמה" מוצגת באופן ברור ביותר בשתי סצנות שמבקשות מטוביה עצמו להכריע מה ההבדל בין נקמה לצדק ולשרטט את ההתפתחות המוסרית שלו עצמו: שוב נכרכת השואה בחוויה של צמיחה אישית, שלנגר סבר שהיא מיותרת לגמרי. בסצנה המוקדמת מן השתיים, לאחר שהאחים נמלטו תחילה ליער וייסדו פחות או יותר במקרה את הגרעין של מה שייעשה אחר כך מקלט יהודי גדול הרבה יותר, טוביה מקבל עליו משימת נקם נגד מפקד המשטרה המקומית, שהיה אחראי לגילויים ולרציחתם של הוריו. כשהוא נכנס לביתם הוא מוצא את השוטר, שסצנה קודמת כבר ביססה את היותו רוצח יהודים נלהב, סועד עם שאר בני משפחתו – אשתו ושני בניו הבוגרים (אף הם שוטרים). הקצין מתחנן על חייו, אבל בסצנה בעלת עוצמה של הזיה, אלימות כאוטית ושפיכות דמים גרפית, טוביה מוציא להורג אותו ואת שני בניו בשם הוריו הרצוחים. לאחר מכן, חסר נשימה, רדוף ורצוף הוא פורץ החוצה אל הגשם והאפלה, משאיר את אשתו הלומת היגון של הקצין, הניצולה היחידה, מתחננת למותה בבית העצמות שהיה לפנים ביתה.

רצף התמונות הזה נועד כבירור להיות דוגמה מאלפת לפעולתו ההדדית המבישה של סחרור הנקמה הרצחנית. כל כמה שהיגון והזעם של טוביה מוצדקים, הכיעור והזוועה של מעשיו ברורים לא פחות. הסצנה, המתרחשת בטרקלין הקלסטרופובי בבית השוטר, צולמה בתנאים של מיעוט אור ונראית מגורענת והיא מזכירה את סצנת הסיום הנודעת של סרטו של מרטין סקורסזה "נהג מונית": בשני הסרטים מסע רצח שנועד להיות מסע צלב אצילי נגד נבלים מובהקים וחלאות אדם מגיע לשיאו בערמת גופות, בתקררות ובקירות מכוסים דם ובניצולה אחת ויחידה שממררת בככי ומתחננת לפני התוקף; ובשניהם הצופה לכוד במצב של איזודאות, בין הסבר שיש בו מן הצדק ("לבחורים האלה מגיע מה שהם מקבלים") ובין שאט נפש למראה הטבח הגרוטסקי. ההבדל, על כל פנים, הוא שאת "נהג מונית" אפשר לפרש כביקורת רפלקסיבית על המוסכמות המלודרמטיות של הוליווד, ואילו "התנגדות" נטוע היטב בתוכן, באופן לא ביקורתי בעיקרו. סצנת השיא בסרטו של סקורסזה מציינת את ההידרדרות הסופית של טרוויס ביקל לאלים פסיכופתית, ואילו האפיזודה ב"התנגדות" מתרחשת בשלב מוקדם יחסית בסיפור ומסמנת נקודת תפנית של המערכה הראשונה: משבר שהגיבור יכול להפיק ממנו תובנה מוסרית ולהתרחק מברבריות. ההתנהגות של טוביה בסצנה ומנוסתו הנואשת אל תוך הלילה לאחריה מסמנים את תחושת האימה והטראומה שלו עצמו בעקבות פעולותיו, רגשות שהסרט מעודד את הקהל להיות שותפים

להם.⁴⁵ העובדה שטוביה פועל לכדו (זוס יודע על פעולת התגמול, אבל מסיבה לא ברורה, מלבד זה שמדובר בשלב במסעו של הגיבור שעליו לעשות לכדו, אינו מלווה את טוביה), בלי קהילה ובלי בני לווייה, מאותתת אף היא שהנוקם מסתכן בהשמדת האני האמיתי, שיכול לבוא לידי מימוש רק בחליפין חברתיים. מנקודה זו בסרט, כשטוביה חוזר בו מן המדיניות המוכוונת נקמה, נמנע מפעולות תגמול נגד גרמנים ומעדיף לבנות את המחנה שְׁבִיעַר ולהגן עליו, הוא מזהה את עצמו בהדרגה יותר ויותר כמי שחב תודה לאחרים וקשור אליהם בקשר אמיץ.

סצנה זו מהדהדת ומשתקפת אחר כך בסצנה מאוחרת יותר, שבה טוביה – שפועל כממלא מקום של הקהל – צופה מן הצד במעשה נקמה רצחני חסר רסן; אף על פי שהוא ממאן להתערב כדי למנוע אותו, הוא צופה בו כעת ממרחק מזועזע. לאחר שסיוור של האוטריאד שובה חייל גרמני יחיד, טוביה והמנהיגים האחרים של המחנה מעריכים את המידע המודיעיני שאפשר להפיק ממסמכיו, שמגלים להם שהגרמנים מתכננים מתקפה גדולה על המחנה בזמן הקרוב. באותה שעה מקיפים את החייל יהודים פשוטים, בהם כמה נשים. לאחר שפורק מנשקו והוא חסר אונים וממלמל בפחד, הנציג הזה של רוצחי משפחותיהם נעשה אובייקט קתרטי של צערם וזעמם, והיהודים עוברים במהירות מצעקות והקנטות לסטירות ואגרופים. מורה ופעיל פוליטי, נציגים סמליים של כוחות התרבות, מפצירים בטוביה להתערב ולהפסיק את האלימות – את מעשה הליניץ' – אבל הוא מסרב וצופה בהמון מכה את החייל למוות בידיים חשופות.

כיוון שאיש ממושאי ההזדהות בסרט לא השתתף – באספסוף היו רק דמויות משנה שאי-אפשר להבחין ביניהן – וכיוון שיש בסצנה גם צילומים שמשקפים נקודת מבט של דמות, במקרה זה את נקודת המבט של הגרמני שעליו ועלינו (הצופים) מומטרות קללות, יריקות ומכות, אפשר לומר שהסרט מעודד כאן את הקהל באופן אקטיבי שלא להשתתף אפילו במעשים אמביוולנטיים של נקמה אלימה. רצח הגרמני בידי האספסוף מתואר מפורשות כטרגי, ביטוי מבוזה, ואחת היא כמה הוא מובן, של אבל ואובדן מוחצים – תוספת לכוס היגונים של המלחמה העולה על גדותיה. בהיעדר הרגשה מספקת, ולו חולפת, של "החזרנו להם", אין אלא ייאוש: בסיכומה של הסצנה טוביה פוגש ביער בשני אחיו הצעירים ביותר; הם מהרהרים בדממה בתהום המוסרית שהידרדרו אליה עקב מלחמה ורצח עם. ואולם אף ש"התנגדות" מעמת את הדמויות בו עם זוועת האסון בדרכים שלנגר ממליץ עליהן, ואינו מעודד את הקביעה שהעמדות האתיות המקובלות אינן עוד בנות קיימא לנוכח השואה, הסרט ממשיך לתמוך בנקודת מבט שעל פיה פעולותיהם של סוכנים מוסריים בעלי מודעות עצמית גוברות בסופו של דבר.

⁴⁵ בתסריט המקורי של זוויק טוביה מרגיש צורך להצדיק את פעולותיו לפני אלוהים: "ריבוננו של עולם, סלח לי, רצחתי – אבל הם היו מפלצות ולא הגיע להם לחיות".

אפיזודה רצחנית בסרטו של קוונטין טרנטינו "ממזרים חסרי כבוד", סרט שהופך בחדווה ובשיטתיות את סממני האמריקניזציה ומאלץ את הקהל שלו להרהר בהם, מביאה אותנו להשוואה מפתיעה לסצנת צדק האספסוף ב"התנגדות". ה"ממזרים" שעל שמם נקרא הסרט הם אנשי יחידת קומנדו אמריקאית המורכבת בעיקר מחיילים יהודים שפועלים מאחורי קווי האויב בצרפת הכבושה. הם מעידים על עצמם שהם "בעסק של להרוג נאצים" ועוסקים בכך בלי נקיפות מצפון ובמרב ההנאה הסדיסטית. באפיזודה המדוברת ה"ממזרים" לקחו בשבי שני חיילים רגלים גרמנים, טוראי ומש"ק. כשהמש"ק מסרב לחשוף את מקומן של יחידות גרמניות סמוכות לא ניכרת אצל מפקד ה"ממזרים", אלדו "האפאצ'י" ריין, שום אכזבה. אדרבה, הוא מגיב בהתלהבות – בסירובו לשתף פעולה גזר על עצמו הגרמני גזר דין מוות בידי הממזרים, בשיטה המועדפת עליהם: הכאה למוות באלת בייסבול. ואכן, סמל דוני דונוביץ ("הדוב היהודי") נראה על כל המסך כשהוא מפליא בו את מכותיו. החיילים האחרים ערוכים סביב על מדרונות מיוערים כמו צופים ביציע של אצטדיון בייסבול. או כמו צופים בתיאטרון, השוואה שאלדו עצמו עושה כשהוא מריע בהתלהבות לרצח ("להסתכל בדוני הורג נאצים במכות זה הכי קרוב שנגיע אי פעם לללכת לקולנוע"). תאוות הדם חסרת הקונפליקטים של הממזרים וההומור השחור בסצנה מנוגדים ניגוד גמור לייסורי המצפון ב"התנגדות". אם לנגר צודק בדבריו שעמדות מוסריות ומוסרניות כאלה מאפיינות את השואה בגרסתה האמריקאית, אז "ממזרים חסרי כבוד" הוא ככל הנראה הסרט הכי לא אמריקאי שיש. אבל למען האמת, הדברים מסובכים יותר; למעשה, דומה שטרנטינו מעוניין באמריקניזציה של השואה פחות משהוא מעוניין במשמעותה הרגשית של האמריקניזציה כשהיא לעצמה.

פרשנויות רבות נכתבו על ההיפוך הקרנבלי המורכב שעושה טרנטינו במאפיינים המוסריים המקובלים של סרט המלחמה ההוליוודי, הקושר בין האלימות של רצח עם בקנה מידה יבשתי וסדיזם בין-אישי גם יחד ובין גופות יהודים בזויות/נאותות, גרמנים ("נאצים") וחיילים אמריקאים.⁴⁶ טרנטינו עיצב את אנשי הקומנדו האמריקאים שונאי הנאצים ורודפי הצדק שלו כסדיסטים ספוגי דם שמענים ורוצחים אסירים לא חמושים ואמיצים (הגם שהן אנטישמיות, מילותיו האחרונות של המש"ק לפני שאלת הבייסבול פוגעת בראשו הן "Fuck you and your Jew dogs"). בהקשר הנוכחי אולי ראוי לחזור ולומר שכאשר עיצב אותן כך הוא לא סתם מוטט את קטגוריות המוסר של "המלחמה הטובה" כדי לרמוז לשקילות מוסרית בין בעלות הברית ובין הנאצים. למרות ריבוי

⁴⁶ בהקשר הנוכחי ראו בעיקר: Stella Setka, "Bastardized History: How *Inglourious Basterds* Breaks through American Screen Memory", *Jewish Film & New Media* 3, 2 (2015), pp. 141–169; Gary Jenkins, "Whose Revenge is it Anyway? Quentin Tarantino's *Basterds*, Intertextuality, and America's *Inglourious 'War on Terror'*", *Holocaust Studies* 21, 4 (2015), pp. 236–249; Cailee Davis, *Inglourious*: גם ל: *Basterds: Rewriting American History* (master's thesis, Royal Holloway, University of London, 2019).

התחבולות הרפלקסיביות בסרט – באופן הברור ביותר הריגתם הקולנועית האלימה מאין כמוה של היטלר, גבלס והפיקוד הגבוה הגרמני בזמן שהם באים להקרנה של חגיגת הדמים הקולנועית הלאומנית של גבלס עצמו, "גאותה של גרמניה" – השאלות הברורות מאליהן המוצגות בדרך זו לפני צופיו בנוגע לתיאבון שלהם עצמם לצפייה במפגן אלימות, גם הן אינן העניין העיקרי של טרנטינו. מן הרפלקסיביות של הסרט, ובכלל זה המציצנות הרצחנית, שהמזרים מודים שבשבילים היא כמו ללכת לקולנוע, עולה דווקא ניסוחו ופירושו של הרעיון (שהציעה כזכור הנסן בהקשר של "רשימת שינדלר") שהשואה משמשת באמריקה מעין "זיכרון מסך" אשר מסתיר ומערפל מציאות היסטורית של אלימות אמריקאית בהתקף של זעם קדוש לנוכח פשעים של אחרים (מצב הפוגה [fugue] שדונוביץ נמצא בו כאשר הוא יורה שוב ושוב בגופה חסרת החיים של היטלר בשיאו הדרמטי של הסרט). אזכורים מוסווים למחצה של עבדות (חידון "קינג קונג" בפונדק); של ההפרדה הגזעית של חוקי ג'ים קרואו בדרום (הכווייה מחבל סביב צווארו של אלדו מרמזת ששרד מליניץ); מלחמות האינדיאנים (הסמל המסחרי של הממזרים הוא קרקוף גופות גרמנים); ובדרך פתלתלה ואנכרוניסטית הפצצת הירושימה ונגסקי (באמצעות אזכור סרטו של סטנלי קובריק, "דוקטור סטרינג'לאב") – כל אלו מספקים מסגרת התייחסות שעולה ממנה שאלימותם הקיצונית של הסרט ושל גיבוריו היא אולי בגדר ניסיון למעין פעולת התקה שבה "המלחמה הטובה", ו"הרוע הקדוש" הטרנסצנדנטי של השואה שבלביתה, מאפשרים הן קתקסיס (הטען) הן הימנעות מן הטרואמות שבשורש החוויה האמריקאית עצמה.⁴⁷

סיכום

מבחינה סגנונית, טונלית ואידיאולוגית "ממזרים חסרי כבוד" רחוק מאוד הן מן הדרמות הקונבנציונליות הרציניות והמאופקות שנידונו במאמרו של לנגר משנת 1983 הן מדרכי הייצוג הריאליסטיות חסרות המורא וחסרות הרחמים שהוא חושף בהביאו את עדויות הניצולים. עם זאת, עולה ממנו שלאומנות האמריקאית הפופולרית יש משאבי יצירתיות ודמיון להגיב בדרכים ביקורתיות ומודעות לעצמן לאתגרים הטמונים בוודאי בייצוגים של השואה שחורגים מן המסורות הבטוחות שניתח לנגר במדויק; וכבר ראינו שמסורות אלו נמשכות גם בזמננו, כפי שמוכיחות הפקות כגון "התנגדות". מן הניתוחים של אנדריאס הויסן ומרים הנסן ל"רשימת שינדלר" עולה גם שאפשר שלנגר התעלם מן הדרכים שבהן מודרניזמים פופולריים/ורנקולריים, כגון הקולנוע והטלוויזיה המסחריים – על אף

⁴⁷ חוקרי תולדות העמים הילידים בארצות-הברית, כמו ראסל ת'ורנטון (Thornton), וורד צ'רצ'יל (Churchill) ויליאם פרידברג, הרבו לנקוט רטוריקה של השואה. ואומנם, במאמר משנת 2000 משתמשת פרידברג במפורש בצירוף "אמריקניזציה של השואה" כדי להביע את רצונה שארצות-הברית תכיר ברצח העם שביצעה בעמים הילידים כשואה העומדת בזכות עצמה. ראו: Lilian Friedberg, "Dare to Compare: Americanizing the Holocaust", *American Indian Quarterly* 24, 3 (2000), pp. 353–380.

המרחק שלהם ממרומי המודרניזם (האירופי) החמור, אבל בעיקר בזכותו – יכולים לנצל לצורכיהם את ההבנה הפופולרית של ההיסטוריה כדי לאפשר מפגש עם השואה. מפגש כזה יכול להיות אותנטי במונחים שלהם, גם אם אותם מונחים אינם זהים לגמרי לאותן אמות מידה של "אותנטיות" ששומרי הסף של השואה נטו לנסות לאכוף.

המאמר של לנגר הוכיח שהאמריקניזציה של השואה החלה עוד לפני 1983. בשלושים וחמש השנים שחלפו מאז פורסם התפשוט והתפתחו "תרבויות השואה", ותפוצתה הרחבה של השואה כנקודת התייחסות במגוון עצום של הקשרים – רציניים וטריוויאליים – הבטיחה שהאמריקניזציה של השואה תימשך ותוסיף להיות עובדה שאין ממנה מנוס.⁴⁸ ואין שום סימן שתהליך זה דועך: זמן קצר לפני שנשלח מאמר זה לדפוס בראשית 2020 שידרה אמזון בהקרנת בכורה את הדרמה המקורית "ציידיים", סדרה בדיונית מזעזעת על ציד נאצים, שעלילתה מתרחשת בשלהי שנות השבעים בניו יורק. באלימות המופרזת העולצת שנראתה על המסך, בשימוש החוזר ונשנה באזכורים ובאמצעים סגנוניים מתרבות הפופ ובהנחה הבסיסית שיש קבוצה "מלוכלכת" של נוקמי שואה רצחניים שאינה בוחלת בשום אמצעי – בכל אלו הושפעה הסדרה במפורש, אפילו מתוך התרפסות, מטרנטינו. בו בזמן, הרקע התקופתי ונרטיב הקונספירציה על "הרייך הרביעי" מזכירים סרטים משנות השבעים כגון "תיק אודסה" (רונלד נים, 1974), "איש המרתון" (ג'ון שלזינגר, 1977) ו"הנערים מברזיל" (פרנקלין ג' שפנר, 1978). ואולם "ציידיים" – שעלילתה מתרחשת קרוב לשנת פרסום מאמרו המקורי של לנגר על האמריקניזציה – גם מדגימה בבירור איך היום, במאה העשרים ואחת, השואה עולה בקנה אחד עם האמריקאיות ואינה מנוגדת לה, שלא כמו בסרטים משנות השבעים שהוזכרו לעיל, שבהם השואה הייתה שולית בהשוואה לנרטיב העיקרי ("איש המרתון"), או שהמעורבים בה או הקשורים אליה ביותר לא היו אמריקאים, אלא אירופאים ברובם, אם לא ניצולים או פושעים בעצמם (ויזנטל⁴⁹/מנגלה ב"הנערים מברזיל"). אף על פי שבראש כנופיית הנוקמים ב"ציידיים" עומד ניצול אושוויץ, יש בה גם פמליה של דמויות לא־יהודיות נדושות מסרטים זולים ומספרי קומיקס, ובהן אישה אפרו־אמריקאית לוחמנית בסגנון פוקסי בראון, טיפוס דמוי ג'ון טרבולטה מתקופת "שיגעון המוזיקה" ומומחית סינית־אמריקאית לאומנויות לחימה. בסדרה "ציידיים", אפילו יותר מאשר ב"ממזרים חסרי כבוד", וכלי היתרון החתרני של הפרשנות הביקורתית של טרנטינו לרצח העם שביצעה אמריקה עצמה, "תודעת השואה" היא בידור אמריקאי שאין בו שום מודעות עצמית.

⁴⁸ ראו: Barry Langford, "Globalising the Holocaust: Fantasies of Annihilation in Contemporary Media Culture", in: Axel Bangert, Robert S. C. Gordon, and Libby Saxton (eds.), *Holocaust Intersections: Genocide and Visual Culture at the New Millennium*, London: Legenda (2013), pp. 112–131.

⁴⁹ שמוסווה קלות כ"עזרא ליברמן" ברומן המקורי של איירה לוין ובסרט (בגילומו של לורנס אוליבייה).

"ציידיים", שזכתה לקבלת פנים פושרת, ובכלל זה לביקורת רבה על הסצנות המזעזעות (המומצאות) של הסדיום במחנות הריכוז, מראה שאפילו בטקסטים בידוריים מן הזרם המרכזי יש מגוון רחב של רמות מורכבות ומודעות עצמית בשילוב השואה בתרבות הפופ האמריקאית הוורנקולרית. ייתכן שמגמה מסוימת בחקר האמריקניזציה לגנות רבים מהביטויים המבישים ביותר שלה, מגמה שהחלה בלנגר, היא שמנעה היענות רבה יותר לבחינת היכולת הלא-צפויה של טקסטים כאלה (יכולת שבוודאי אינה אוניברסלית) לחקור את ההיסטוריה, את ייצוגיה ואת תפקידם שלהם עצמם בשני אלה בדרכים שיהיו לפרקים מפתיעות, מאתגרות ומורכבות. "ממזרים חסרי כבוד" היא יצירה ייחודית מכדי לשמש "מודל" כלשהו למודלים עתידיים לאמריקניזציה של השואה. ואולם מן הדרכים המורכבות, המפתיעות והמודעות מאוד שבהן הוא מעבד מחדש את הפרדיגמה הזאת, וגם מן המרחק הניכר שלו מ"ציידיים" – יצירה שלכאורה דומה לו ברוחה אך חסרה למעשה את יכולתו להפנות את המבט הן החוצה לתרבות הן פנימה לתהליך השחזור והייצוג ההיסטורי שלה עצמה – עולה שלאמריקניזציה יש פנים רבות, ומן הראוי שהחוקרים יבחנו אותן ברצינות ובקפידה ובזכות עצמן יותר מכפי שלעיתים קרובות מדי הם עושים בפועל.