

זיכרון ומיניות בסרט שוער הלילה

מרים סמט*

"שוער הלילה", סרטה של ליליאנה קבאני (Liliana Cavani), האיטלקייה, הוקרן לראשונה בשנת 1974. במרכז הסרט התחדשותה והמשכה של מערכת יחסים בין לוצ'יה, אסירה במחנה נאצי, ובין מקס, איש אס.אס מצוות המחנה, 12 שנים לאחר תום מלחמת העולם השנייה, ב-1957, בוונה. עלילת הסרט מכילה כרונולוגיה בסיסית של אירועי אותם שבועות מאז פגישתם המחודשת של מקס ולוצ'יה, אולם גם מאפשרת פריצות של זמן פרגמנטרי מימי המחנה, באמצעות 'פלטבקים' של זיכרונות של כל אחד מהשניים. בזמן ההווה של הסרט מצויות עוד מספר דמויות בעלות משמעות: מספר גברים המתארחים זמן במלון בו עובד מקס כשוער לילה ו"רוזנת", אישה הדרה באחד מחדרי המלון. דמויות אלו ומקס ביניהן, כך מתברר כבר בתחילת הסרט, חולקות בעברן את הפעילות במסגרת נאצית מסוימת וכל עניינן בסרט נסב סביב משמעותו של פרק זה בחייהן: זהות רציפה והתמודדות עם פוטנציאל ההאשמה המשפטית מצד בעלות הברית, שני פנים אשר אין ביניהם ניגוד. נוסף על אלה נראה בסרט גם בעלה של לוצ'יה, מנצח במקצועו, אשר לצורכי עבודתו הגיעו הוא ולוצ'יה מלכתחילה למלון בוונה, מקום מגוריה לפני המלחמה. היחסים בין מקס ולוצ'יה מתרקמים מחדש במהירות מנקודת זמן מסוימת בה בוחרת לוצ'יה להישאר בוונה ולא להמשיך עם בעלה, בסיבוב הופעותיו, לגרמניה. יחסים אלה מובילים בסופו של הסרט למותם/התאבדותם של מקס ולוצ'יה אשר נורים על ידי ברט, אחד הגברים הנאצים שמקס היה מצוי בקשר עימם במלון לפני הסתגרותו עם לוצ'יה בדירתו. במהלך התקופה בה הם יחד ישנם אלמנטים של אלימות וכאב ביחסיהם ובה בעת אלמנט של אהבה עזה. בעיני מבקרים קולנוע רבים, מערכת היחסים שורטטה כסאדו-מאזוכיסטית.¹

בחיבור קצר זה אבקש לעסוק בשלושה נושאים, קשורים האחד לשני, אשר עולים בסרט. נושא מרכזי הוא המיקוד בשלושה זמנים היסטוריים אשר באמצעותו נובעת משמעות ייחודית לסיטואציה ההיסטורית המסוימת. במקביל אראה כי מהיבטים אחרים של הסרט, המשמעות המתקבלת ממערכת היחסים המרכזית בין גבר לאישה, סוהר ואסירה, הינה רחבה וכללית ועוסקת במשמעות המגדרית של מערכות יחסים ובמשמעותו של הכוח במערכות יחסים. אציין כי מפאת קוצר היריעה אתמקד בפירוש הנרטיב של הסרט ופחות במבע הקולנועי.

* מרים סמט היא סטודנטית לתואר שני במכון ליהדות בת זמננו באוניברסיטה העברית. חיבור זה הוגש במקור במסגרת הפרוסמיניון "אירופה לאחר 1945 – טראומה, זיכרון וקולנוע" בהנחיית ד"ר עופר אשכנזי.

¹ ראה למשל ביקורתה של קייל: "...הסצינות של מחנה-המוות... מספקות את המסגרות המחרידות לסיפור אהבה סאדו-מזוכיסטי." בתוך: קייל, פאולין. "ביקורת סרטים על שוער הלילה", קולנוע, 8, 1975, ע' 56. וכן גם ניצה אראל: "הגיבור הנאצי... המשחזר בוונה בשנת 1957, את מערכת יחסיו עם האסירה שלו במחנה ריכוז נאצי", בתוך: ניצה אראל. ייצוג יחסי התליין הנאצי וקורבנו בקולנוע המערבי מ-1969 עד 1985. עבודת גמר לקראת תואר M.A באוניברסיטת תל אביב בהדרכת פרופ' שלמה זנד, ע' 46.

שלושה זמנים היסטוריים

קבאני מתמקדת בסרט "שוער הלילה" בשתי תקופות: הראשונה – תקופת קיומם של המחנות הנאצים באירופה,² השנייה – שנת 1957 בוינה. כמו כן, תקופה נוספת אותה מעלה קבאני לדיון, היא ראשית שנות השבעים באירופה, זמן הפקת הסרט. כפי שהיא עצמה העידה על מניעה, להלן, המועקה שחשה קבאני עקב הפשיזם בזמן ההפקה (הווה) וההתמודדות בהווה עם הפשיזם בעבר של אירופה, הן שהובילו ליצור סרט שיטריד בכוונה את צופיו:

"הפשיזם אינו רק מאורע מתמול שלשום, הוא עודנו עמנו כיום, כאן ובכל מקום. בדומה לחלומות, מחזיר סרטי אל פני השטח איזו 'היסטוריה' מודחקת; אותו עבר עודנו טמון עמוק בקרבנו... מה שעניין אותי היה לבחון את המרתף הזה של ההווה, לחקור את התת-מודע האנושי לעומקו; להציג את מה שמציק לי על מנת שיציק גם לאחרים וכולנו נוכל לחיות בהקיי. זה נועד לגרות, לעורר ולהציב נקודת מוצא להבנה מדוע שוב נמצאים הפשיסטים בתוכנו – לא הזקנים, הנוסטאלגיים, שאפשר לומר עליהם שהם קריקטורות, אלא החדשים, האנטידמוקראטים הצעירים בני דורי שלי"³

בסרט, שני זמנים מיוצגים באופן של 'הווה' ו'עבר' עבור גיבורי הסרט, אולם נמעניו, צופיו בהווה של פרסומו, מתבקשים לא רק להסיק על העבר שלהם המיוצג בסרט אלא גם על ההווה בו הם חיים. בחינה של האירועים אשר התרחשו באיטליה בשנים שקדמו לעשיית הסרט מראה כי שני כוחות בולטים פעלו בזירה הפוליטית-חברתית האיטלקית: הצבא, שתמך בארגונים ניאופשיסטיים וימניים, ותנועות השמאל הרדיקלי, ביניהם בלטה המחותרת "הבריגדות האדומות". שני כוחות אלו מצאו את הטרור האלים ככלי מתאים להשגת מטרותיהם ועד ראשית שנות השמונים היו פגיעות הטרור עניין רווח באיטליה. כאשר דיברה קבאני על פשיסטים בני דורה ואנטי דמוקרטיה, אין ספק שכוחו של הימין באיטליה עמד לנגד עיניה. אולם, היעדרה המוחלט של איטליה ושל איטלקים בסרט מעיד גם על ההמשכיות של הפשיזם/ נאציזם בגרמניה ובאוסטריה – אפילו ברמה האנושית: משום שפעילים נאציים בעבר פעלו וחיו באופן חופשי בהווה של שנות השבעים. עובדת היותם של רבים מאזרחיהן של אוסטריה וגרמניה נאצים "לשעבר" ידועה, וקבאני בוחרת להתייחס לכך בקולנוע. התייחסות לפן אחר של ההמשכיות בגרמניה ניתן למצוא אצל מרגריטה מיצ'רליך: "אמנם אין ליחס את התהום הפעורה בין המערב לברית המועצות לנאצים לשעבר, אך איש גם לא מנע בעדם להרחיבה ולהעמיקה. המרכיב ההשלכתי התוקפני באידיאולוגיה הנאצית הפך למסורת בעזרתו של האנטי-קומוניזם הרגשי. [...] אנטי-קומוניזם, אמריקניזם כנוע, חוסר דמיון והדחקה המציאות יוצרים [...] תערובת מסוכנת."⁴

קבילתה של קבאני על הרצף הפשיסטי שתום המלחמה רק שינה את תלבושתו ולא מעבר לכך, מבטאת בזמן ההווה של הסרט, 1957. חלק ניכר מן ההתרחשויות בסרט מתקיימות במלון Oper

² משום שמדובר באסירה אוסטריית ניתן למקם תקופה זו בין השנים 1938-1945, מעבר לזה אין סימון של נקודת זמן ספציפית.
³ ליליאנה קבאני במכתב לעיתון *le monde* מתאריך 25.4.1974, מצוטט אצל שאול פרידלנדר, קיטש ומוות: על השתקפות הנאציזם, (ירושלים, 1985) ע"מ 118-119.

⁴ מרגריטה מיצ'רליך, "היכולת של גרמנים להתאבל: אשליה או תקווה?" בתוך: עודד היילברונר ומשה צימרמן (עורכים) הגרמנים 1945-1990, (ירושלים, 1998), ע"מ 440-448.

בוניה⁵, בו עובד מקס, אשר משמש מקום קבע למפגשי החבורה הנאצית שמקס שותף בה. חבורה זו עוסקת במשפטי דמה אשר מנהל אותם הנס "הפרופסור" בעזרתו של קלאוס כקטגור. משפטים אלה נערכים בקרב החבורה המצומצמת ונועדו לדמות את המשפטים שהיו יכולים להיות מנוהלים על ידי שלטונות בעלות הברית ולהבטיח שכאשר יתקיימו המשפטים האמיתיים הם יזוכו בהם מחמת חוסר ראיות. לשם מטרה זו אוסף קלאוס כל מסמך הרלוונטי לאחד מבני החבורה וכן מידע על עדים היכולים להפליל את אותו אדם. כל האינפורמציה ובכללה העדים האנושיים מושמדת במהלך משפט הדמה של החבורה. לדידם של חברי הקבוצה, איום המשפט כנגדם כאנשי אס.אס הינו איום רלוונטי ותקף, אולם הדרך בה הם מוצגים בסרט הופכת את פחדיהם אלה לנלעגים וחסרי רלוונטיות ומדגישה את אכזריות מעשיהם, שכן הם רוצחים את העדים האפשריים כנגדם. בנלעגות זו מצויה הביקורת של קבאני, הם אולי "נוסטלגיים", אולם תכונה זו לא הופכת אותם ל"קריקטורות" אלא דווקא הפחד הממשי שלהם גורם לכך – שהרי לא היה כלל ממה לפחד, משפטים מועטים יחסית נערכו, ונאשמים מועטים הופללו, ומעטים מאלה שהופללו ריצו עונשים כבדים, בגרמניה ובאוסטריה ואף באיטליה.

השיח בקרב החבורה אינו טעון כלל באשמה אלא בהצטדקות לגבי מעשיהם ובאמונה שלמה בחשיבותם וכבודם כחיילים ב"צבא הטוב ביותר, הצבא של הרייך השלישי". היחיד אשר מגלה סימנים של אי נעימות הוא מקס. אולם, אי-נעימות זו נכרכת רק בפומביות של הופעתו ועל כן, הוא מעיד על עצמו, הוא בוחר לחיות כ"עכבר כנסיה". מקס משתמש בביטוי שהטיח בו אחד מחבריו, בהאשמה, בעת ההכנות למשפט. בעת מפגשה של החבורה על גג בנין בוניה ממנו נשמעים פעמוני הכנסייה, אשר משמשים אותם להעלים את שיחתם מאחרים - כשם שמשמשת הצדקנות הנוצרית ככסות, לטשטוש סימני העבר במדינות הפשיזם - מקס מסביר להם כי יש לו סיבה לכך שהוא שוער לילה: "יש לי סיבה לעבוד בלילה: זה האור, יש לי רגישות לבושה באור". אולם בושה איננה אשמה וקשה למצוא את עקבותיה של האחרונה בדמותו של מקס. מצידם, עונים לו חבריו כי "כולנו רוצים את אותו הדבר, לחיות בשלווה. לכל אחד מאתנו יש מקצוע ואפילו אתה יכול לפתוח בקריירה נוספת". כלומר אין הם עוסקים בטיהור עברם מהבחינה המוסרית אלא רק בטיהור התיעוד על עברם כמעשה פרגמאטי שנועד לאפשר להם להמשיך ולהיות מי שהיו. סצנה זו, על הגג, היא שיאו הפרודי של הסרט: מקס מגיע לפגישה במהלך תקופת הסתגרותו עם לוצ'יה בדירתו. לוצ'יה כעדה לאירועי העבר של החבורה מיועדת, על ידי חברי הקבוצה, להירצח. בפגישה מתקשה מקס להסביר לחבריו מדוע הוא אינו מוכן שירצחו אותה, אולם אחד הגברים אשר אינו מבין זאת מבקש ממנו לענות בכנות: "האם אתה קומוניסט?" "או, אלוהים, השאלה הרגילה, גם לאלה שזה עתה נולדו" עונה מקס, מיואש מחוסר ההבנה. את הפגישה מסיימת הצדעה קבוצתית של 'זיג הייל' שיוזם אותה מקס מתוך ויתור על הבנתם והם מצטרפים אליו בהתלהבות.

כאמור, קבאני לא עוסקת באיטליה באופן ישיר בסרט, ומעדיפה לעסוק בהתמודדות עם העבר אצל שכנותיה. היא אינה הראשונה, מספר בימאים איטלקים בחרו כך לפניו והבולט שביניהם הוא כמובן לוקינו ויסקונטי בסרטו "הארורים" (1969). ניתן להציע כי הניסיון לומר במרומז, להצביע על הקרוב באמצעות המרוחק, נובע אולי מקושי בהתקבלותה של הביקורת באיטליה, כנגד הצעה זו ניתן

⁵ בגרמנית: אופרה, אולי במשמעות של הצגה: המלון מציג חזות רגילה ואולם בתוכו מתקיימות התרחשויות שהן מחוץ לנורמה המוצהרת כמו זנות ("רוזנט" והבחור) והתכנסויות של נאצים אשר רוצחים אנשים ושורפים מסמכים.

להצביע על העובדה כי הסרט דובר אנגלית, כלומר מיועד לקהל לא-אירופאי. טיעון נוסף אפשרי נעוץ בזהותה של הבימאית, ייתכן שכאיטלקייה מצאה קבאני את ההמשכיות בחייהם של אנשי המשטר הנאצי בארצותיהם חמורה יותר מהניאופשיסטים באיטליה, וככאלה הם מהווים דמויות נוחות יותר להעברת מסר באמצעותן. שלמה זנד טוען, לגבי סרטים מוקדמים מעט לסרטה של קבאני כי:

"האספקט המעניין ביותר בסרטים האלו, מלבד היותם קופרודוקציות בינלאומיות, נעוץ בעובדה שהם מספרים על היסטוריות לאומיות אחרות מזו האיטלקית. סביר להניח, שהדחף למסעות גיאוגרפיים אלה נובע בין היתר גם מעברה הפשיסטי של איטליה. באמצע שנות השישים עדיין לא ניתן היה ליצור סרטים כנים על העבר האיטלקי הקרוב. הברחה מן ההיסטוריה הלאומית הכואבת, שאפיינה את הבימאים הניאו ריאליסטים (אף אחד מהם לא ביים סרט על הפשיזם עד שנות השבעים), נמשכה עדיין בשנות השישים ועודדה אף היא פנייה לתרבויות זיכרון אחרות".⁶

אמנם, זנד עוסק בעשור שקדם לצאתו של "שוער הלילה", אולם טיעונו יכול להתאים גם לקבאני והימנעותה מעיסוק בעברה הקרוב של איטליה. עם זאת, ניתן לטעון כנגד זנד כי העיסוק ב"היסטוריות לאומיות אחרות" כמאמרו, אינו נובע מהימנעות והדחקה אלא דווקא מהרצון לחקור את חטאיה של תרבות המערב, התרבות האירופאית העל-לאומית אשר נמצאת בבסיסם של הלאומים השונים וקושרת את גורלותיהם. כלומר, ייתכן כי בימאים, איטלקיים במקרה הזה, חקרו בעיני עצמם את חטאיהם "שלהם" כבניה של תרבות זו.

תקופה נוספת אשר קבאני מייצגת בסרטה באמצעות פלשבקים היא כאמור תקופת המחנות הנאציים. במהלך הקטעים אשר עוסקים בתקופה זו עולה שורה של דימויים מוכרים (וקלישאיים) מתקופת מלחמת העולם השנייה, ובייחוד השואה: אנשים עומדים בטור ולבגדיהם מוצמד טלאי צהוב ומצלמים אותם, בברוטאליות, שני אנשי אס.אס (אחד מהם הוא מקס), אנשים ערומים עומדים בחדר וממתינים לתשאול לגבי שמם, תאריך הולדתם, כתובתם ודתם, אנשים אשר עוברים בדיקות פיזיות כמו בדיקת שיניים בעירום כחלק מהליך כניסה למחנה וכן אסירות במדים מפוספסים מגולחות ראש וצנזורות מביטות בחשש באנשי אס.אס. נראה כי קבאני מצויה בשיח אודות השואה, בסמלים המוסכמים שלו וכן מכירה את העובדות הבסיסיות בנוגע למחנות, אולם אינה בוחרת להציע פרשנות היסטורית לאירועים ועל כן אינה ממקמת אותם מבחינת זמן ומקום גיאוגרפי ואינה מעניקה כל סימני זיהוי אחרים. עיקר עניינה של קבאני מעבר לאלה אשר הוצגו לעיל הוא מערכת היחסים הנרקמת בין שני גיבורי הסרט והמשמעויות האוניברסאליות שלה, הן ברמה המגדרית והן כאספקט של יחסי כוח בין בני אדם.

כוח וסיפוק ביחסים מגדריים

מאבקי הסטודנטים ב-1968 טמנו בחובן הבטחה גדולה לגבי הנשים. נראה היה שמאבקם מכיל גם מלחמה למען הטבת והשוואת מעמדם של הנשים ולמען זכויותיהן ואולם, רעיונות אלו לא ניכרו בהשפעתם בשנים שלאחר ה'מרד'. יתרה מזאת: 'המאבק למען שחרור האישה' שהתקיים במסגרת זו

⁶ שם.

הותיר טעם של שוביניזם גברי משום שהיה בעיקרו מאבק למען שחרורן המיני של הנשים – למען הגברים. נושאים חשובים אחרים ובראשן סוגיית ההפלות המלאכותיות נותרו ללא התייחסות על ידי מובילי השינוי הגברים. הבנה זו בקרב נשים שהצטרפו למאבקי הסטודנטים והפועלים בסוף שנות השישים הביאה בסופו של דבר להיווצרותו של זרם הפמיניזם הרדיקלי, אשר בהשפעת הוגים רבים כמו הרברט מרקוזה, וילהלם רייך, מישל פוקו, סימון דה בובואר ואחרים, ראה את דיכויין של הנשים רחב ונעוץ בתשתיות בסיסיות ביותר של החברה והכיל תפיסות לגבי קשרים בין דיכוי קפיטליסטי ודיכוי סקסואלי, גזענות ואפליה על רקע מגדרי וכן ניתוח יחסים חברתיים במושגים של כוח. טענתו של פוקו כי זהות נוצרת במסגרת של יחסי כוח/ידע ובמסגרת שיח מסוים, תרמה לתפיסה של היחסים בין גברים ונשים כיחסים המושגתים על כוח ומכוננים את זהותן/ם המגדרית על ידי שליטה. לא כאן המקום להציג את שדה המושגים של הוגים אלה.

משום שבמרכזו של הסרט עומדת מערכת יחסים בין אישה לגבר ומשום שהסרט נוצר בשיאו של השיח הפמיניסטי קשה שלא לדון עליו במסגרת המושגית הזו. השאלה המטרידה ביותר עבורי, כאישה, בסרט היא לגבי הנושא המרכזי אותו מייצגת מערכת היחסים בין לוצ'יה למקס. כלומר, האם נבחרה מערכת יחסים בין איש אס.אס לבין אסירה במחנה כדי להקצין ולחדד את האמירה האוניברסאלית לגבי יחסים בין גברים ובין נשים או שהבחירה של פרופיל הדמויות נועדה להציג הקבלה בין יחסי קורבן ומקרבן – במחנות הנאציים/ מלחמת העולם השנייה ובין גברים ונשים. בחיבור זה אבקש להגיע אל פרשנות ה'טקסט' של הסרט באמצעותו של השער שמציעים המערכת הזוגית והמגדר בסרט, כאופציה פרשנית.

לוצ'יה, האישה שעומדת במרכזו של הסרט, כמעט ואינה מדברת במהלכו. כל השיחות, שהיא לוקחת בהן חלק, קצרות ביותר. בדקות הראשונות של הסרט היא מדברת מעט עם בעלה, והדבר הבולט ביותר הוא חוסר ההקשבה שלו לדבריה ולמצבה הנפשי וההתעלמות הנוגשלתית מבקשותיה, כמו שלא יפתח את הדלת או שיעזבו את וינה. נדמה כי הבחירה במקצועו של הבעל אינה מקרית, הוא מנצח על תזמורת באופרה, כלומר הכל פועלים בהצגה (בהרמוניה) לפי הוראותיו – ביניהם גם לוצ'יה (בהצגה אחרת שאינה מתרחשת על בימת האופרה). כאשר רואים את לוצ'יה לראשונה, היא נכנסת עם בעלה למלון (Oper), היא כלל אינה נראית כניצולה לשעבר ממחנה נאצי, ולא ניכרת רגישות מצד בעלה לעניין לאור העובדה שהם מצויים בווינה. כלומר, היחסים במסגרת החיים ה"נורמלית" הם יחסים אשר לקשייה ולרצונותיה של לוצ'יה אין ביטוי בהם. בסופו של דבר, כאשר היא מחליטה להישאר בווינה, היא משתמשת בתירוץ הקלישאתי ביותר לגבי נשים (קניות) ובעלה מקשיב ומקבל בהבנה את הישארותה.

הפעם הראשונה שלוצ'יה מדברת עם מקס בסרט היא כאשר הם נמצאים בדירה שלו ולפני שהוא יוצא למלון הוא כובל אותה לדלת באמצעות שרשרת המחוברת לפרק ידה: "למה?" היא שואלת "כדי שלא יוכלו לקחת אותך ממני", "מי?" "קלאוס, ברט, הנס" ואז היא מתחילה לצחוק, "זה לא עניין לצחוק עלי" מקס צועק עליה ומשתיק אותה. הרכושנות של מקס והגיחוך שבמעשהו מקצינים את משמעות שיתוף הפעולה שלה עמו: היא תהיה מוכנה לכל דבר אשר יעשה. היא שלו, בעיניה ובעיניו, ועל קשר זה של בעלות (בעברית זה אף בולט יותר) מתבססת מערכת היחסים גם בפאזה הראשונה שלה, ובמידה מוקצנת בפאזה השנייה משום אלמנט הבחירה של לוצ'יה.

לוצ'יה, כך עולה מהסרט, היא דמות בעלת רצון להיות-בשביל-הגבר, הגברים סביבה מנסים אותה אליהם, משתיקים אותה, מנצחים עליה ולבסוף הורגים אותה, והיא כמעט ואינה מדברת. במובן הזה השימוש בקולנוע כדי לתאר דמות זאת הוא משמעותי, משום שהקולנוע מייצר את המבט הגברי אצל הצופה והופך את דמות האישה לאובייקט נצפה. כך טענה לורה מאלווי:

"במבט ראשון דומה שהקולנוע רחוק מהעולם המחתרתי של התבוננות חשאית בקורבן שלא בהסכמתו ובניגוד לרצונו. מה שניבט מהמסך מוצג באופן מוצהר למטרות הסתכלות. אולם רוב רובם של הסרטים בקולנוע של הזרם המרכזי והמוסכמות שעל פיהן התפתח קולנוע זה במודע, מציירים עולם חתום הרמטית שנפתח באורח קסם, אדיש לנוכחות הצופים, יוצר עבורם תחושה של חיץ ומשחק עם הפנטזיות המציפניות שלהם."⁷

להדגשת נקודה זו ניתן לבחון את האמצעים בהם משתמש מקס כדי לחדור ל/את לוצ'יה, ההופכים בסרט לסמלים פאליים, והם האקדח והמצלמה.⁸ המצלמה במיוחד מסמלת את הקולנוע, ומקס המצלם מסמן את הצופה. כך לעיתים, משתלב המבט של מקס ושל הצופה בסרט והאחרון רואה את הדברים מנקודת מבטו של הראשון. פרספקטיבה מסוג זה מתקיימת גם בסצינה שמקס צופה בברט הרוקד למולו במלון, אולם שם מוחלפת המצלמה בפנס. הצופה שותף להתרחשות ופועל בה ואילו לוצ'יה נשלטת בידי הנסיבות.

השיחה הארוכה ביותר של לוצ'יה מנהלת מתקיימת כאשר היא כבולה בשרשרת בדירתו של מקס, והיא עונה לשאלותיו של הנס "הפרופסור". הנס מספר לה שלכולם בחבורה היו "המשפטים שלהם" ועכשיו הם מרופאים/ מתוקנים (cured) וחיים עם עצמם בשלום, לוצ'יה עונה כי "אין מרפא" (there is). הנס מתווכח עמה וטוען בפניה כי היא זו אשר התודעה שלה מופרעת וכי זו הסיבה שהיא כאן רודפת אחרי העבר שלה, "מקס הוא יותר מרק העבר" עונה לוצ'יה ואומרת כי היא זוכרת אותו, הנס, מן המחנה: "נתת המון פקודות" "אז אינך יכולה לשכוח כי מקס היה שטרומפיהרר צייתן, זוכרת?" "אני לא זוכרת" "אני בהחלט לא יכול להכריח אותך לזכור אם אינך רוצה". הדיאלוג עובר משיחה על ריפוי לשיחה על זיכרון: לוצ'יה, כך מתברר, לא נרפאה, היא חסרת תקנה ומשום כך היא שוב עם מקס ומאיך היא לא יכולה לזכור/ לא זוכרת את מעשיו של מקס. ומעבר לכל היא מצהירה כי היא נמצאת, כבולה בדירתו של מקס, מרצונה החופשי. לוצ'יה, בעומדה מול הפרדוקס העולה מן השיחה מסלקת את הנס.

ניתן להראות כי דיאלוג זה מתבסס על רעיונות פרוידיאניים, כמו מושג הטראומה ותפיסת המיניות. "לפעמים גם יקרה, שמאורע טראומטי, שמזעזע את כל יסודות חייו של האדם, משתק אותו עד כדי כך, שהוא פוסק מכל התעניינות בהווה ובעתיד, וכל מעייניו נתונים לעבר"⁹ – תיאור זה הולם את הסיטואציה שיוצרים לעצמם מקס ולוצ'יה בדירתו של מקס: מצור, רעב, כאב וסקס' כמעין הצגה

⁷ לורה מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע גרטיבי" בתוך: באום, דליה ואחרים (עורכים), ללמוד פמיניזם – מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית, (תל אביב, 2006) ע' 123.

⁸ מיכל פרידמן, "היהודי ועולם מחנות הריכוז בקולנוע ה'רטרו'", קולנוע, קיץ 1981, ע' 57.

⁹ זיגמונד פרויד, מבוא לפסיכואנליזה, תל אביב, 1988, ע' 189.

נוספת של מערכת היחסים ביניהם. יתרה מכך, לוצ'יה, מתברר במהלך הסרט, נשלחה בגיל צעיר ביותר למחנה הנאצי משום שאביה היה סוציאליסט. כינויה במחנה בפי מקס היה "הילדה שלי". מתבקש להציע שמקס שימש עבודה דמות אב, ומשום שהיה המעבר למחנה טראומטי נתקבעה לוצ'יה על מערכת יחסים זו, שכן על פי פרויד: "מתברר לנו, כי בעת הבגירה, כשהיצר המיני תובע תביעותיו בפעם הראשונה במלוא כוחו, חוזר האדם אל מושאי העריות המשפחתיים משכבר, ושוב הם נעשים מטרה לליבידו".¹⁰ בהקשר הזה העובדה שנשלחה משום פעילותו הפוליטית של אביה, רלוונטית: היא נמצאת שם בגלל האב.

המוטיב הפרוידיאני המובהק ביחסים בין לוצ'יה ומקס, עם כל זאת, טמון באופי הסאדו-מזוכיסטי שלהם. התפיסה הרואה את הסאדיזם והמזוכיזם כשני טיפוסים אשר משלימים אחד את השני ופועלים בצוותא כדי להביא לעונג, היא תפיסה שפרויד המשיג והשריש. בכל מקרה, יחסים אלה מוצגים בסרט כסוג של חריגה מהנורמה, סטייה. השיח הפילוסופי-תרבותי שהתנהל בשנות השישים והשבעים תרם להפיכתו של "הנאציזם למטאפורה תרבותית זמינה לתיאור גילויים של דיכוי ועוולות חברתיים למיניהם"¹¹ טענה ניצה אראל והוסיפה שהיה זה ויסקונטי, בסרטו "הארורים" שהחל בכך,¹² וכי מטאפורה זו של פרברסיה "יכלה להוות בסיס לפרשנות אשר לפיה היה הנאציזם בגדר חריגה ממהלך ההיסטוריה הגרמנית ומן המרקם החברתי. מבחינה זו ניתן לראותה כפן אחר של הדמוניזציה של הרוע". כלומר, הסטייה המוצגת על פי הגדרת פרויד, משמשת כדי לייצג את הסטייה ההיסטורית שביצעה גרמניה.

אולם, ישנו קטע אחד בו לוצ'יה אינה מוצגת כדמות מזוכיסטית הרוצה בכאבה, בפלשבק של מקס כאשר הוא מספר ל"רוזנת" על היחסים עם לוצ'יה בתקופת המחנה. בזיכרון זה שרה לוצ'יה בגרמנית עבור קהל של אנשי אס.אס אשר מסיכות לפנייהם של רבים מהם, היא לבושה במכנסים ושלייקס, חזה חשוף, לראשה כובע של אס.אס. ותנועותיה כשל זמרת מפתה. נראה כי סצנה זו, המשוחזרת על פי זכרוננו של מקס, מציגה היפוך, ולו לרגע, של יחסי הכוח, ומקס נמשך אל העצמה המוקרנת מלוצ'יה בתפקיד המפתה. אולם, כוחה של לוצ'יה, בסצנה זו, אינו מתמצה ביכולות הפיתוי שלה והוא מורחב ליכולת להרוג: בסיומה של הסצנה מקס מגיש לה את ראשו של אסיר שהטריד אותה, כמתנה. במעשה זה מכונן מקס את לוצ'יה כשותפתו, לא רק ליחסיהם הסאדו-מזוכיסטיים, אלא גם למעשיו כלפי האסירים, בת ברית לרוע. בכך אולי, נטמן הזרע למניעיה של לוצ'יה לחזור אל מקס ולחוסר היכולת שלה להיפרד מעליו. עם זאת, לוצ'יה לא בחרה להיות בעלת כוח להרוג ולהיות בת ברית של המענים במחנה בעוד שלאחר המלחמה בחרה להיות עם מקס.

בחירתו של הקורבן (?)

נראה כי לוצ'יה הינה דמות בלתי מפוענחת בסרט, והנרטיב ההולך ומתגבש אצל הצופה, לגבי עלילת הסרט, עד לנקודת המפנה בה היא מחליטה להישאר בוינה, שונה לגמרי מזה המגובש (אם)

¹⁰ שם, ע' 231.

¹¹ ניצה אראל, "ייצוגם של הנאציזם והשוואה בקולנוע המערבי" בתוך: בראשית, זנד וצימרמן (עורכים), קולנוע וזיכרון: יחסים מסוכנים?, ע' 298.

¹² אראל, ייצוג יחסי התליין הנאצי, ע' 44. דירק בוגארד ושרלוט ראמפלינג שיחקו גם ב"ארורים" וזה סוג של ציטוט של קבאני.

בסופה של הצפייה. בראשיתו של הסרט דמותה של לוצ'יה מעוררת רגשות חמלה ורחמים, בעקבות הפלשבקים שלה ושל מקס על תקופת המחנה וכן בגלל היחס של בעלה אליה. לוצ'יה מצטיירת כדמות שברירית אשר זיכרונותיה מערערים אותה ומעוררים בה רצון לברוח מהם. ואולם, בשני השיאים של המפנה, ההחלטה להישאר והצחוק והחיבוק שהיא מחבקת את מקס בסיומה של סצינת אימה בה הוא נכנס לחדרה צועק עליה ומכה אותה, הם שיאים אשר מבלבלים את הצופה וגורמים לו לתהות לגבי מניעה. המהלך הנרטיבי של הסרט נדמה כמופרך עד אשר מתגבשת מערכת יחסים ומקס ולוצ'יה שוהים יחד בדירתו של מקס. עם זאת, הנרטיב המתקבל בסופו של דבר מציג את הקורבן האולטימטיבי – ניצולת המחנה הנאצי – כקורבן בוחר, משתף פעולה ואף כזה שמוצא במצבו עונג.

ברמה ההיסטורית, לגבי תקופת המלחמה ויחסי אסיר/קורבן וסוהר/מבצע, האמירה היא רדיקלית: לקורבן יש חלק בהיווצרות הסיטואציה ויש בכוחו להשפיע עליה. ברי הוא כי ליהודים רבים תהיה בעיה עם העמדה מסוג זה של הדברים.¹³ כמובן שדווקא בנקודה זו טמונה אחת מן המשמעויות הבולטות של הסרט, הגדרות של קורבן ומקורבן אינן חד משמעיות וישנו במקרים מסוימים טשטוש ביניהן. בהנחה שקבאני לא התעניינה רק בתופעת הזנות במחנות הריכוז עולה השאלה מדוע בחרה להאיר כך את דמות הקורבן.¹⁴ קורבנות אחרים המוצגים בסרט עוברים גם הם מסכת הדומה לזו שעברה לוצ'יה עם היכנסה למחנה: תשואל, הפשטה, בדיקה על ידי רופאים, גזיזת שיער, אונס ורעב. באחד הפלשבקים הראשונים של לוצ'יה היא עומדת בתור, עירומה כשאר האנשים, לקראת תשואל על פרטיה, ברגע שמגיע תורה והיא נשאלת על דתה נגמר הפלשבק. דמותה של לוצ'יה מקבלת על ידי כך אופי של קורבן ללא קטלוגה כיהודיה או לותרנית וכדומה. קבאני, אם כן, אינה מעוניינת להתמקד בקורבן ספציפי של הנאצים אלא להציע פרשנות רחבה יותר על קורבנות הנאצים או על קורבנות בכלל.

אחד הספרים המקיפים ביותר שנכתבו על השואה ואולי הראשון שבהם, היה ספרו של ראוול הילברג (Hilberg) "השמדתם של היהודים האירופאים" שיצא לאור בשנת 1961. הילברג היה מן המסמנים הראשונים של הגישה הפונקציונליסטית בחקר השואה והקדיש חלק ממחקרו לבחינת משמעות התנהגותם של המוסדות היהודיים תחת המשטר הנאצי. מסקנותיו, שיש לקורבן חלק בהתרחשות והוא בעל מידה מסוימת של בחירה גם בסיטואציה של השואה, עוררו עליו את זעמם של רבים. ואולם, בכל זאת נותר ספרו, בשנות השישים והשבעים, אחד המקורות המרכזיים ללמוד מהם על השואה (ואף היום). הילברג, במבט לאחור על סוגיה זו בספרו הסביר:

"I had included the behavior of the Jewish community in my description because I saw Jewish institutions as an extension of the German bureaucratic machine. I was driven by force of logic to take account of the considerable reliance placed by the German on

¹³ וגם לאחרים, הסרט נאסר לפרסום בכמה ממדינות אירופה וגופים יהודים מתחו עליו ביקורת קשה.

¹⁴ כך מכונה התופעה של אסירות שקיימו מגעים מיניים עם המערך המנהל את מחנות הריכוז, אולם ניתן בהחלט למחות על כך משום שההגדרה זנות קבילה בעולם בעל חוקים מסוימים ואלא אם רואים את המחנה כ'מקום' אשר מקצין את החוקים הנהוגים בעולם בו אנו חיים, הגדרה זו אינה מתאימה לחוקי המחנה.

Jewish cooperation. I had to examine the Jewish tradition of trusting God, princes, laws had to ponder the Jewish calculation that the persecutor would and contracts. Ultimately I strategy that not destroy what he could economically exploit. It was precisely this Jewish dictated accommodation and precluded resistance.¹⁵

הילברג בהחלט אינו טוען כי אילו רצו, יכלו היהודים לברוח מההשמדה שיועדה להם. אך הוא, ולאחריו גם אחרים וביניהם בלטה חנה ארנדט, טשטשו, אפילו אם במעט, את ההגדרות החותכות לגבי זהותם/משמעותם של הקורבן והמקרבן. הביקורת על שיתוף הפעולה של ההנהגה היהודית בתקופת השואה עם האינטרסים של הגרמנים נבעה מהנחה מוקדמת כי ליהודים היתה דרך לראות את המציאות השונה שניצבו בפניה.¹⁶

אם כך היה ואם אחרת, נראה שדמותה של לוצ'יה, המייצגת את הקורבן, עוברת בתקופת שהותה במחנה שינוי אדיר. כאשר היא מגיעה למחנה היא עדיין ילדה וכדי להדגיש זאת היא נראית בפלשבק הראשון שלה, על קרוסלה גדולה של לונה פארק, לבושה בשמלת ילדה, מוטיב שיחזור לאורך הסרט. שני הפלשבים האחרונים לעומת זאת שונים לחלוטין: הפלשבק האחרון של מקס, אשר כבר תואר בחלקו לעיל, הוא הופעתה במחנה, המסתיימת במתנה שמקס מעניק לה, ראש של אסיר שהטריד אותה והיא ביקשה להעבירו. בזיכרון זה היא נתפסת כדמות בעלת רצונות ובעלת יכולת לבקש שימלאו את רצונותיה, והמפתיע ביותר, היא דמות של אסירה שאיש אס.אס ימלא אחר רצונותיה. הפלשבק האחרון של לוצ'יה הוא זיכרון קצרצר שבראשיתו כלל לא ברור לצופה כי הוא פלשבק ולא התרחשות של הווה הסרט, ובו נראית לוצ'יה מנשקת את חזהו של מקס באקט שנראה ממש כמעשה אהבה (ולא כאונס/כפיה במחנה). כלומר, עבור שניהם היה זה קשר שהלך והשתנה, מקס כבר לא ירה בה אלא התחשב בה והיא כבר לא ברחה כחיה מפוחדת אלא אך הייתה פעילה כאהובה.

גם ה"קורבן" וגם ה"מקרבן" בסרט אינם מוכנים להשאיר את זיכרונותיהם בעבר מרגע שניתנת להם ההזדמנות לחזור אליהם בממשות. לאחר המפגש הראשון ביניהם יורד מקס לדלפק המלון ומדבר לעצמו: "כשהכל נראה אבוד פתאום קורה הבלתי צפוי, רוחות מקבלות צורה בתודעה... פנטום עם קול וגוף". לא מקרה הוא בסרט שמקס מצוי רגע לפני מחיקת עברו באמצעות משפט דמה של החבורה נאצית. בחירתו דווקא ברגע זה היא בין אפשרויות קיצוניות: שיחזור וחזרה לעבר או מחיקתו המוחלטת כולל רציחתה של העדה האחרונה. באותו אופן ניצבת גם לוצ'יה בפני בחירה קיצונית בין המשך חייה ו"בריחה" עם בעלה להמשך הופעותיו כמנצח בגרמניה ובין חזרה לדמותה שבמחנה. הסבר מתקבל על הדעת שניתן למצוא לבחירתן של שתי הדמויות הוא התקבעותה של הטראומה בתבנית של אהבה. כך שניהם מפרשים את היחסים ביניהם כ"לא רק עבר" כמו שאומרת לוצ'יה וכ"אהבה" כפי שמרבה לומר מקס.

מהי, אם כן, מהותו של קשר בין שני אנשים, האם יכול להתקיים קשר שאינו במסגרת כוחנית כלשהי והאם יכולה האהבה להתקיים גם במסגרת של כוח, מהי משמעותה של אהבה זו, הפנמתו של

¹⁵ Hilberg ת. 126. Raul. *The Politics of Memory*. Chicago, 1996, pp. 126.
¹⁶ ואולי מדובר גם בתופעה הידועה בפסיכולוגיה, של הזדהות הקורבן עם המבצע.

הקורבן את היותו נשלט ונפגע או שמא זוהי הדרך היחידה בכלל לחוות אהבה, להיות באחד מצדי המתרס של השליטה? בהקשר של שאלות אלו מעניין לצטט מדבריו של חיים לוסקי:

"האם משום שחסרה הייתה לחלוטין את ממד העונג, האם בשל כך אפשר לומר כי אושוויץ הוציא שם רע לסאדיזם, שם רע לאהבת ההכאה האנושית, לאלמות, שאותה אנו מתרגלים בינינו לבין קרובינו האהובים ביותר יומיום ושעה-שעה? אושוויץ חסם את האפשרות הנכונה והנעימה של הצורך וההנאה שבלהמשיך ולהכאיב; אושוויץ פגע באחד הכשרים והאיכויות המיוחדות של המין, של הטיפול בגוף האורגני; אושוויץ חיסל – בבנאליות העצומה של הסתמיות [...] – לכמה עשרות שנים את יכולתו של האדם, כמו זו של החיה, לנוע על הציר של כאב-סבל-עונג-אבדן-מוות, יצר חיץ, הגבלה לטרנסגרסיה הנעימה, כלומר הכפלת העונג הניהיליסטי. ואז אחרי אושוויץ התאפשר, ואירופה כמקום בו ה"מה" הזה התרחש [...] החלוקה הפכה לעמומה, כפי שדלז מבקש: לייצר את דרך הטשטוש בין המקרבים בעל כורחם לבין הקורבנות בעל כורחם..."

הסרט, בכל אופן, מסתיים במוותם הבלתי נמנע של השניים, אך בה בעת גם בשחזור האולטימטיבי של העבר: למן החיים ברעב ובהזנחה בדירה ועד להליכה האיטית, משולבי ידיים, על גשר לפנות בוקר בלבושם-של-המחנה, הוא במדי אס.אס והיא בשמלת ילדה.

סיכום

בחלקו הראשון של הסרט ישנה סצינה רבת עצמה המתרחשת באולם האופרה של וינה: בעלה של לוצ'יה מנצח על התזמורת באופרה "חליל הקסם" של מוצארט וכלל אינו מודע למתח הרב השורר באולם בין אשתו היושבת ממש מאחוריו ובין מקס היושב מספר כיסאות מאחוריה בצד שמאל. הצופה מתפתה להמשיך ולשיר עם המוזיקה את תפקידו של טמינו בתמונה השלישית, אולם הפסקול והדמויות רחוקים מלהיות מסונכרנים. כך, בשעה שמנוגנת המלודיה האופטימית של החליל הקסום ונשמעים פעמוני הפלא של פפינו, נפגשים מבטיהם של לוצ'יה ומקס בפעם השנייה מאז למדו כל אחד על הימצאו של השני. המצלמה בסצנה זו משחקת בצופה, לרגע מציגה את בימת האופרה עצמה כאילו הייתה בימת ההתרחשות של הסרט וברגע אחר מראה את לוצ'יה נמצאת בתווך בין מקס ובין בעלה. הפסקול המלווה את הסצנה נשמע גם כאשר כל אחד מהם מעלה חזיונות מן העבר בפלשבק וכך משמש גם כפסקול למציאות המחנה.

הבחירה במוצארט אינה מקרית, קבאני מביעה בכך את הפער שיש בין האמונה בעידן הנאורות, תחת השפעתה כתב מוצארט את האופרה הזו ובין המתח האדיר שמעורר המפגש עם העבר, עם תקופת מלחמת העולם השנייה. יש בכך לחזק את הטענה כי קבאני רואה את פשעי המלחמה ככישלון אירופאי, על-לאומי. מוצארט גם "מלווה" את לוצ'יה גם כאשר היא משוטטת בעיר, ובכך נוצרת התחושה, בהתקשר לאמור בפרק הראשון, כי וינה בהווה עדיין מפיצה לכל עבר את אורה האופטימי של הנאורות תוך מחיקה מוחלטת של העבר הקרוב. שיאה של אותה התמונה הספיציפית של האופרה באותו הרגע היא כאשר טמינו מוצא את פמינה ופפנו באמצעות נגינה בחליל – ההקבלה העולה היא שמקס מצא את לוצ'יה, ובאמת בסצנה העוקבת מודיעה לוצ'יה שהיא נשארת בווינה.

השימוש ב"חליל הקסם" מעלה אסוציאציה נוספת, של מעשה כשפים, ובאמת נראה כי הסרט בוחן את כוחו של "הכישוף" אשר נתפסו בו לוצ'יה ומקס כגבר ואישה, כקורבן ומקרבן וכזוג אוהבים ומנסה להבינו, על משמעויותיו האוניברסאליות-הומאניות ועל משמעויותיו ההיסטוריות. השימוש בטכניקה של זיכרון פלשבקי בסרט, מעניקה לדמויות משקל כדמויות ספציפיות, אולם בה בעת משרתת את אמירותיה האוניברסאליות של הבימאית על טבעם של יחסים בין אנשים ועל טיבו של הזיכרון, כפי שמסביר מקס ל"רוזנת": "זה לא סיפור רומנטי, זה סיפור תנ"כי". כלומר, מדובר במצב כמעט מיתי של יחסי כוח בין בני אדם, ותבנית זו מובנת מתוך הסרט כתבנית בסיסית וטיפוסית של כוח ואלומות. כך, מערכות יחסים אחרות בסרט שלא התמקדתי בהן כאן פועלות על פי דפוסים דומים של כוח המבוטאים באלומות פיזית ואלומות מינית¹⁷.

ניתן לראות סרט זה בפרספקטיבה רחבה יותר, כשלב בתהליך השתנותן של הקונבנציות אשר באמצעותן מתייחסים לשואה, כפי שמסביר שלמה זנד:

"היות וברוב הסרטים, לא בכולם, הפלשבק מגלם זיכרון פרטי, מוחשיותו מעניקה משנה תוקף לזיכרון סובייקטיבי. קרוב לוודאי שגם מבחינה זו תרמה הדרמה הקולנועית לאותה העדפה, שהחלה להסתמן ברבע האחרון של המאה ה-20, ולפיה הזיכרון והעדויות האישיים מהימנים יותר מההיסטוריוגרפיות הממלכתיות. כמובן, היו אלה התמורות הכלכליות, נסיגתה היחסית של המדינה והתעצמות האינדיווידואליזם שהיוו את המסד להיחלשותם של אותן מטא-נרטיבים לאומיים שכולנו גדלנו עליהם וחלקנו עדיין חושבים דרכם. אך הקולנוע, על סיפוריו הפרטיים ועל אסטרטגיות הזיכרון המיוחדות שלו, תרם אף הוא את חלקו בשינוי יחסי הכוח הציבוריים שבין הזיכרון הפרטי להיסטוריוגרפיה הרשמית"¹⁸.

"שוער הלילה", אם כן, הינו חלק מגל של סרטים, בסוף שנות השישים ובשנות השבעים, אשר עסקו בשואה ומצאו את הפרדיגמה הבסיסית של קשר בין גבר לאישה ואת הפרדיגמה המינית ככאלה המאפשרות להביט דרכן על אירועי מלחמת העולם השנייה, ביניהם: "הארורים", "לוסיין לקומב" ו"שבע יפיות". סרטים אלה עוררו תגובות רבות אשר חלק לא מבוטל מהן היה שלילי, ואולם, אולי, בכך השיגו הבימאים והיוצרים את מטרתם, על ידי כך שעוררו דיון על נושאים אלו והאירוהו באור חדש.

¹⁷ ה"רוזנת" והנער המקבל תשלום על סיפוקה, ברט ומקס (במחנה ובמלון) וחברי הקבוצה הנאצים ביניהם.

¹⁸ שלמה זנד, "הטוב הרע וההיסטוריון" בתוך: חיים בראשית, שלמה זנד ומשה צימרמן (עורכים), קולנוע וזיכרון: יחסים מסוכנים? (ירושלים, 2004), ע"מ 49.