מתוכנו באו: "הסוד הידוע", גילוי הקאפו בקולנוע הישראלי

*From our own people: A discussion of the Kapo’s role in the camps through Israeli cinema*

Yvonne Kozlovsky Golan Ph.D   .Dr

Head, MA Program For Culture and Film Studies

University of Haifa

Israel; [Ykozlovsky@univ.haifa.ac.il](https://owas.haifa.ac.il/owa/redir.aspx?SURL=abaz325xZh9RQmPJYzMzSh1uL-UcoGOxKvBc-sqMRCBIsLpSYKzSCG0AYQBpAGwAdABvADoAWQBrAG8AegBsAG8AdgBzAGsAeQBAAHUAbgBpAHYALgBoAGEAaQBmAGEALgBhAGMALgBpAGwA&URL=mailto%3aYkozlovsky%40univ.haifa.ac.il)

מאז שחרור המחנות וגילוי מותם של מיליוני יהודים במחנות על ידי הנאצים ועוזריהם הסתבר שאחדים מ"עוזריהם" היו יהודים שאולצו לשתף פעולה במחנות ובגטאות כראשי בלוק ופלוגות עבודה. הם נקראו קאפו או בשמם הגרמני Kameradenpolizei""; הקאפו ושוטרים ב"משטרה היהודית". כמו אחיהם היהודים נרדפו על ידי המשטר הנאצי ובה בעת היו בעלי סמכויות וזכויות יתר ביחס ליתר האסירים. עובדה זו מציבה אותם בקטגוריה מוסרית מורכבת בסיפור השואה, שגבולותיה נעים בין קורבן לתליין. הניסיון המרכזי יהיה לבחון כיצד גורמים שונים, פוליטיים, אידיאולוגיים, חברתיים, תרבותיים וסוגתיים (ז'אנרים מובחנים), השפיעו ומשפיעים על הבנתנו כחברה אנושית מתוקנת את מורכבות סוגיית שיתוף הפעולה עם רוצחי עמך, את האסיר הכלוא בתוך מנגנון לבירניטי מפלצתי שראשיתו ואחריתו אחת היא, את מעשיו והתמודדותנו עם קשת הרגשות והדעות כלפיו לאורך השנים משלילה מוחלטת להבנה מסוימת. כיצד באים הדברים שלעיל לידי ביטוי באופן הייצוג של דמות היסטורית זו, על מאפייניה האתיים והמוסריים? ומה אנו למדים מכך על השינוי שחל בדעת הקהל הישראלית לאורך השנים?

 בישראל, השיח סביב סוגיה רגישה זו, הוא סיסמוגרפי ונתון לרוחות השעה ולמספר פרמטרים:

* פסיכולוגי ורגשי - אישי.
* חברתי קהילתי - הניצולים וקבוצות שייכות לפי מיקום המחנה שבו שהו עם הקאפו.
* לאומי-יהודי ברמת אחריות וסולידריות יהודית.
* משפטי, מוסרי במובן שבחן את המתח שבין המעשה ,שאין לו שם, אח ורע שניתן לשפוטו במונחים אנושיים, לבין האקט הפלילי באילוץ או בהסכמה.

החברה הישראלית התמודדה עם גילוי הסוגיה והזדעזעה פעמים:

ראשית בשל האיסור ההלכתי למסור יהודי מהקהילה לידי שלטון זר. תחת מלכויות זרות בגולה נאלצו היהודים לא אחת לשתף פעולה עם השלטונות כדי לשרוד במקומות מגוריהם. מכורח החיים הקשים בניכר נאלצו להתמודד לא אחת עם דרישות השלטונות להלשין (למסור) על בני קהילתם. הנושא הוזכר בתלמוד הבבלי שם נאסר על היהודים למסור את בני קהילתם לזרים ולפתור את בעיותיהם בתוך הקהילה.[[1]](#footnote-1) גם הרמב"ם נדרש לעניין וקבע: "אסור למסור ישראל ביד גויים, בין בממונו בין בגופו, ואפילו רשע ובעל עבירות, ואפילו היה מיצר לו ומצערו"(רמב"ם, משנה תורה, הלכות חובל ומזיק פרק ח הלכה ט') ומבחין בין שני סוגי מוסרים, "שנים הם המוסרין: המוסר חברו ביד עכו"ם להורגו או להכותו, והמוסר ממון חברו ביד עכו"ם או ביד אנס שהוא כעכו"ם, ושניהם אין להם חלק לעוה"ב". [[2]](#footnote-2)

שנית, החברה הישראלית שלא הייתה בשואה ולא חוותה את אימת המלחמה לא יכלה להבין את תפקיד הקאפו וראתה בו, כמעט אוטומטית, כמעשה לא מוסרי שנעשה מתוך בחירה. אותם ישראלים היו עדים גם למפגשים הטעונים והאלימים של הניצולים עם הקאפו שלהם בישראל עת פגשו אתם במרחב הציבורי; והזדעזעו.

בשנותיה הראשונות של המדינה לא הייתה הפרספקטיבה ויכולת להבחין בין דקויות החוויה הנוראה שעברו הניצולים או להיות מסוגלים להבין את גודל הפרדוכסים ואפשרויות האבסורד שנכונו להם תחת המשטר הנאצי במחנות. הכול נשפט במושגי טוב ורע.

 A gradual change in the sociopolitical climate in Israel began with the trials of Jewish kapos from the camps and policemen from the ghettos who had survived and arrived in Israel[[3]](#footnote-3); they were accused of collaborating with the Nazis against their own coreligionists[[4]](#footnote-4) . But the trial which received the most media coverage was the Gruenwald Trial, 1955, also called the Kastner Trial [[5]](#footnote-5). From a discussion of Kastner’s deal with Eichmann to rescue a trainload of Jews in return for diamonds, gold, and money and silence about the fate awaiting less fortunate Jews deported to Auschwitz, the trial quickly became a public argument over the Jews should have resisted the Nazis or try to mollify the Nazis by complying with their orders in the hope of delaying the deportations and diminishing their pace and scope. The verdict rendered by the presiding judge charged that Kastner had “sold his soul to the Devil.” This phrase became a popular expression in Israel which intensified the already negative Israeli attitudes towards the Jewish leadership during the Holocaust.

However, this harsh judgement was moderated by the Eichmann Trial in 1961. Survivors testified about their lives in the concentration camps and the ghettos and provided new evidence.[[6]](#footnote-6)  Over recent years, it has become common to examine each Council leaders and prominent such as the Kapos and Jewish police on a case-by-case basis.[[7]](#footnote-7)

יחד עם זאת המשפטים שנערכו והסערות שהתחוללו סביב נושא הקאפו היו נחלתם של קומץ אנשים קטן יחסית – ניצולי המחנות ובני משפחותיהם. הדיונים היו מרים והניצולים ביקשו נקמה על מות יקיריהם. המורכבות הרבה של ההתרחשויות זלגה במתינות לשיח הישראלי, מי היו הקאפו כיצד נבחרו מה היו מעשיהם, האם עשו את תפקידם ברצון או במזיד, האם הייתה להם ברירה בכלל, ומה הדריך את מעשיהם.

בשנים הראשונות, נדמה היה שאשמתם של משתפי הפעולה עם הנאצים והקאפו היתה ברורה וחד משמעית. שיח השואה והשיח על משתפי הפעולה עם הנאצים היה טעון מאד ונע בין שני קטבי עמדות: המאשימה - והלא שיפוטית; ייתר על כן הדיון בנושא הכיל גרעין עמוק של בושה והנושא נמוג ככול שעברו השנים, ומעטים דברו עליו בגלוי שלא כמו כעיסוק בשואה בכללותה במחזות תיאטרון ובאמנות. גם הקולנוע הישראלי לא היה יוצא מן הכלל . נרטיב השואה היה זר ברובו לעשייה הקולנועית הישראלית לא כל שכן נושא מורכב ומרובד כמו הקאפו. בשנים 1999 ואילך החלה מגמה זו להשתנות. סימן ראשון למגמה זו היה זכייתו של הסרט קאפו של תור בן מיור ודני סיטון בפרס האמי בשנת 2000 . סרטם היה מפורט והכיל עדויות מיד ראשונה של הניצולים והקאפו בעצמם. הסרט הציג את מורכבות הסוגיה, הדילמות של האסירים, רחשי ליבם בזמן המלחמה, אחרי המלחמה וביום הצילומים שנים רבות אחרי. הקרקע הנוחה יחסית לפתיחת הדיון אפשרה פתיחות מה וגילוי לב של הקאפוז. בכל מובן זהו סרט נועז וחושפני שלא יכול היה להיעשות שנים אחדות קודם לכן.

מאמר זה יעסוק בסרט זה ותרומתו:

1. לניסיון הבלתי אפשרי להבין את הניסוי החברתי האכזרי והמרושע שעשו הנאצים באסירי המחנות, ללא גורם מתווך אלא מתוך עדותם האישית של נושאי תקפידי הקאפו.

2. בהתחשב בעובדה שסרטים משקפים את החברה ממנה באו, נבדוק קודם לכל, באיזה אופן ביטא הסרט את רוח התקופה ועמדת הציבור הישראלי מסוף המלחמה עד כה. שנית, בהיותו סרט מכונן נברר את השפעתו על יצירות נוספות בישראל שעניינם דמות הקאפו ומורכבותו: הסרטים "קוזלצ'יק" 2015 והסרט "קאפו בירושלים" שמצד אחד סימנו את שינוי התודעתי ביחס אליהם ומאידך עוררו הדים והביאו לגל של חשיבה מחודשת ורחומה יותר על אוכלוסייה אומללה זו בדעת הקהל הישראלית.

הפרדה ושליטה- 'יהודים משתפי פעולה' או 'בעלי תפקידים'?

עם כיבושם של שטחים נרחבים על ידי גרמניה מיליוני יהודים עברו לשליטת הרייך השלישי, כשני מיליון בשטח פולין בלבד. כחלק מהמצע הגזעני שהוביל המשטר הנאצי הונהגה מדיניות של בידוד האוכלוסייה היהודית בכלל השטחים שעברו לשליטת גרמניה, מהלך אשר הגיע לשיאו בריכוז יהודים בגטאות ובמחנות הריכוז.[[8]](#footnote-8) דרכם של אנשי המשטר לשלוט ולהתמודד עם האוכלוסייה היהודית הגדולה שהתווספה לתחומי הרייך הייתה באמצעות רתימתם של יהודים מקרב הקהילות השונות לשמש בתפקידי ניהול וסמכות. הייתה זו שיטה מתוחכמת, שכן היא צמצמה את מעורבות אנשי המשטר לכדי מינימום- הם למעשה שימשו לרוב כמפקחים בעוד היהודים עצמם הוציאו לפועל את מדיניות המשטר ושמרו על הסדר.[[9]](#footnote-9)

דוגמאות בולטות ליהודים שאחזו בתפקידי סמכות[[10]](#footnote-10) הן היודנראטים- 'מועצות יהודים/ זקנים', שקמו בפקודת הגרמנים בגטאות הקהילות היהודיות באירופה; משטרת הגטו, שחבריה מילאו דרישות שהוטלו עליהם במישרין מהשלטונות הגרמניים או בעקיפין מהיודנראט; זונדרקומנדו, אסירים יהודים שבמחנות ההשמדה היו אמונים על הוצאת הגופות מתוך תאי הגזים ושריפתן במשרפות; והקאפו- ראשי יחידות העבודה במנגנון האסירים במחנות, אשר מונו על-ידי הפיקוד הגרמני- הס"ס. תפקידם בפועל היה להוליך את האסירים למקום העבודה, להשגיח שלא יתרשלו ולהיות אחראים שמכסות העבודה ימולאו. אלה שימשו כמעין זרוע מבצעת למדיניות ההשפלה, הפגיעה הגופנית והמשמעת שהונהגה במחנות. הקאפו, ביחס ליתר האסירים, נהנו מזכויות יתר במחנה. מצד שני כגורם מתווך, סבלו הקאפו משני הצדדים ולא היו "נקיים" בעיני איש.

בדו"ח מתוך אתר יד שם מצוין כי "לעיתים משתמשים במונח 'קאפו' לציון בעל תפקיד ומשתף פעולה במחנות וכן משתף פעולה בשירות הנאצים בכלל"[[11]](#footnote-11) משפט זה ממחיש היטב את הדואליות המובנית של קטגורית הקאפו: מחד, "משתף פעולה"- מונח שיפוטי המסמן אותו כבעל בריתם של הנאצים יותר מאשר היותו קורבן ונרדף. הפיכת המונח לשם גנרי כולל למשתפי פעולה באשר הם, אף תורם להבנה כי הקאפו הוא המושמץ ביותר מקרב בעלי הסמכות שנמנו לעיל. מאידך, "בעל תפקיד"- מונח פורמאלי יותר שלא גלומה בו שיפוטיות. הציטוט שלעיל, אם כן, ממחיש את שתי העמדות הרווחות כלפי דמות היסטורית זו: העמדה השיפוטית (יש יאמרו המאשימה) והלא-שיפוטית.

מבחינה כרונולוגית העמדה המאשימה בלטה בעיקר בשנות החמישים והשישים. בהן שרתה אווירת מרדף אחרי משתפי פעולה. החוקרים שגב ויבלונקה מתארים, כל אחד בנפרד, תקריות יומיומיות בישראל שהסתיימו בזיהוי של אדם כקאפו ובמעצרו במשטרה.[[12]](#footnote-12) מי שהגביה את הטון היו חברי המחתרות הלוחמות שלא נתנו לאותם משתפי הפעולה "רגעים של חסד" כמי שהיו בין הפטיש לסדן, גילו מנהיגות ותושייה כדי להציל את מי שניתן היה במצבם הבלתי אפשרי. הם נקראו בפיהם בוגדים ועד מהרה המושג הזה חלחל במהירות אל השיח הציבורי ותפש בו חזקה.[[13]](#footnote-13) בין היחידים באותה התקופה היה יהודה באוור, לימים היסטוריון חשוב לחקר השואה, שכתב לזכותם של פעילי היודנראטים.[[14]](#footnote-14) בשנים אלו, אנשים שנחשדו כקאפו חוו התנכלויות, סחטנות ותביעות דיבה הדדיות.[[15]](#footnote-15) מיכאל גלעד (ניצול וחוקר במשפט אייכמן), העיד: "מספיק שמישהו רב עם שכן כדי שהוא התחיל לצעוק "בטח היית קאפו במחנה". היו תלונות אמתיות והיו סתם תלונות, של נקמה אישי, דברים שהמשטרה לא מצאה בהם עניין לציבור[...] מלבד זאת, הגרמנים עצמם דאגו (בזמן השואה) שמי שבאמת היו משתפי פעולה לא יישארו בחיים (כדי שלא יוכלו להעיד)".[[16]](#footnote-16) לטיפול בתלונות הציבור העמידה המשטרה קצין ושלושה סמלים. מתוך 400 תלונות היו בפועל רק 160 משפטים.[[17]](#footnote-17) למעט אחד, מרבית המשפטים היו נגד 'יהודים משתפי פעולה' מתוקף החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם (תש"י). יבלונקה טוענת כי, בהתאם לדרישת קהילת הניצולים בארץ, חוק זה יושם בעיקר כלפי יהודים.[[18]](#footnote-18) יחד איתה חוקרים רבים סבורים כי המשפטים נועדו לתת פורקן לתחושות הנקם של הניצולים כלפי הקאפו.[[19]](#footnote-19) ההעדפה הציבורית הייתה להתמקד בקורבנות.[[20]](#footnote-20) הציבור הישראלי עשה דיכוטומיה ברורה בין היודנראט המוסרים לבין הקורבנות, או לחילופין בין לוחמי המחתרת בוורשה שהוביל אותם אנטי צוקרמן ליודנרטניקים. [[21]](#footnote-21) קשה מאד היה להציג את המורכבות של שיתוף הפעולה עם הנאצים.[[22]](#footnote-22) האנשים שנחשדו כקאפו חוו התנכלויות, סחטנות ותביעות דיבה הדדיות[[23]](#footnote-23) העמדה המאשימה, אם כן, הייתה בולטת בשיח הפנימי של הניצולים אשר הקרין החוצה והשפיע הן על העמדה הממסדית.

 ברם, סיפור משפטי הקאפו לא זכה לסיקור נרחב בעיתונות, משום שהשרה מבוכה ועל כן לא נטו העיתונאים להסתבך בו.[[24]](#footnote-24) איתמר לוין בספרו "קאפו באלנבי", מסביר: מספר העמודים בעיתונים היה קטן כארבע עמו' בלבד, מספר העיתונאים היה קטן וכולם קיבלו מידע מסוכנות אחת – "סוכנות עיתים" דבר אחד שנכתב בעיתון אחד, נמצא היה גם בעיתונים האחרים. לכן המידע שנכתב היה תמציתי ומבוסס על הפרוטוקולים של המשפטים ללא פרשנות או תוספות.[[25]](#footnote-25) סיבה נוספת להיצמד לפרוטוקולי המשפטים היה העניין בדיני נפשות.

היבט נוסף שאפיין בישראל את היחס אל הניצולים ומשתפי הפעולה היתה האשמת הקורבן שלא התנגד ו״הלך כצאן לטבח״ בניגוד ללוחמי המחתרת. בלהט הציוני של ראשית קום המדינה התפתחה התפיסה שהשואה יכלה להיות אחרת אלמלא היינו מתקוממים כנגדה ובכך הם הפחיתו מערכה של השואה כי לא יכלו להתמודד איתה.

אך היו דברים נוספים בגו. החברה הישראלית בשנות החמישים היתה מאד פוליטית למעשה היחס אל הניצולים שבא לידי ביטוי באופן מובהק בחוק לעשיית דין בנאצים ועוזריהם, היה יותר פוליטי ממה שניתן היה לחשוב. משפט קסטנר (1953-1958) הוא הדוגמה לכך משום שקסטנר היה חבר מפא״י ואיש הוועד להצלה; מי שתקפו אותו היו הרביזיוניסטים שהאשימו את ההנהגה בארץ להלכה בהפניית עורף לגולה ובפועל בסיוע לנאצים. אנשי הימין רצו לחקור את מחדלי ראשי הסוכנות של הצליחו להציל יהודים (או שלא רצו) מול מאיר וילנר ממק״י הקומוניסטית שדרש להילחם בפשיסטים החדשים קרי האמריקנים שנעזרים בפושעי המלחמה הנאצים. הפוליטיזציה שהתערבבה ביחס לשואה המשיכה עד למשפט אייכמן.[[26]](#footnote-26)

 דוגמה לוויכוח בין הצדדים נוכל לראות בשירתו של אלתרמן ״על שתי הדרכים״ 1954 שהושתקה על ידי יריבים פוליטיים מהשמאל:[[27]](#footnote-27) *"הללו שנפלו נישקם ביד אולי לא יקבלו את המחיצה בינם לבין מותן של הקהילות ועד לגיבורי הפרנסים והשתדלנים".*[[28]](#footnote-28) אלתרמן טען שאין הבדל בין לוחמי הגטאות לבין אנשי היודנראט ואין לשפוט אותם על פי דין אחד.[[29]](#footnote-29) ואמנם ההד של יריית הפתיחה של אלתרמן באמצע שנות ה–50 נשמע היטב עד היום, העמדות של אלתרמן שנראו אז חריגות ומתריסות נעשו במידה רבה לנורמטיביות. "המחקר והשיח הציבורי מזמן שיחררו את המוני היהודים מאשמת ה'צאן לטבח' וגם ההתייחסות ליודנרט השתנתה בצורה דרסטית".[[30]](#footnote-30) גם בן גוריון בהתבטאות נדירה אמר: "יש לדעתי להניח למשפט ההיסטוריה בדור יבוא. היהודים שישבו לבטח בימי היטלר אל יקחו על עצמם לשפוט את אחיהם שנשרפו ונטבחו וגם את המעטים שניצלו".[[31]](#footnote-31)

משפט אייכמן שינה את היחס אל הניצולים משתפי הפעולה והקורבנות כאחד. לא היה זה רק המשפט הראשון שבו הועמד לדין נאצי ולא עוזר לנאצים; הייתה זו הפעם הראשונה שעל הכיסא הושב האיש שנתן את ההוראות. לראשונה יכלה החברה הישראלית להתמודד עם הרוצח ועם מה שעבר על קורבנותיו. השבת הרוצח על כס הנאשמים העניקה לגיטימציה לקורבנות, והשתחררות מהאשמת הקרבן הביאה לאמפתיה עם מצוקותיהם וחרדותיהם.[[32]](#footnote-32)

גם בית המשפט העליון נתן את הטון לשינוי היחס למשתפי הפעולה עם הנאצים: בינואר 1956 בערעור שהגישה פרקליטות המדינה על פסקו של השופט הלוי במשפטו של קסטנר: כתב השופט אגרנט שאין לשפוט את התנהגותו של קסטנר בדיעבד אלא יש להיכנס אל עורו ולהבין את שהניע אותו בשעת מעשה. עמדה זו השפיעה גם על פסקות עתידיות כמו שזו מ 1964 בעניין מפקד המשטרה היהודית בזגלמביה שנידון על ידי מדינת ישראל ל – 5 שנות מאסר.[[33]](#footnote-33) ואולם, שקד שקביעותיה התקבעו עד היום כנכונות בעיני החוקרים ,מציינת כי לאחר הפסיקה שררה שתיקה ארוכת שנים סביב סיפורם של משתפי הפעולה. ואמנם משנות השמונים, טופל הנושא מחדש מחוץ לכותלי בית המשפט ועבר למרחב הציבורי –לשיפוט דעת הקהל הרחבה בזירת התרבות והאמנות. כזה היה המחזה "קסטנר" כשהרוח הא-שיפוטית הניבטת מן הפסיקה לעיל הודגשה בו ביתר שאת.[[34]](#footnote-34) גם אילה שקלאר מרחיבה בעניין ומגיעה למסקנות דומות.[[35]](#footnote-35) מתוך הנחות אלו, ניתן להניח ששנות השמונים מסמנות את התבססותה של עמדה שיפוטית פחות כלפי יהודים משתפי פעולה, מה שמסייע בידינו לנבא שכמו בהצגה ואחר כך בסדרת הדרמה טלוויזיונית "קסטנר", ייצוגיהם של הקאפו ומשתפי הפעולה יהיו מורכבים יותר, אך כמו שהנושא עלה כך נדם.

השינוי המשמעותי ביותר ביחס לקאפו הסתמן אך בעשורים האחרונים- בעיקר בזירה האקדמית, והעמדה הלא-שיפוטית כלפי יהודים משתפי פעולה החלה להישמע ביתר שאת. קריאה מחודשת להחייאת הדיון אודות סיפורם מסתמנת במאמריהם של יבלונקה וויץ שהופיעו באמצע שנות התשעים בכתב העת "קתדרה" ועסקו לראשונה במשפטי הקאפו שנערכו בשנות החמישים והשישים.[[36]](#footnote-36) שני עת נוספים בהן הועלתה קריאה לבחון מחדש את הנושא ולהיווכח במורכבותו היו מאמרה של מיכל שקד, אשר התפרסם בשנת 2000 בכתב העת "אלפיים", וספרה של עדית זרטל "האומה והמוות" אשר התפרסם ב-2002. שקד הצביעה על הפער בין הזיכרון הקולקטיבי והקונצנזואלי סביב פסק הדין של אגרנט במשפט קסטנר, אשר נתפס כליברלי, נאור, וכנקודת מפנה ביחסו אל ניצולי השואה ואל משתפי הפעולה - לבין פסק הדין עצמו, אשר לפי הניתוח שלה מייצג דווקא את העמדה הממסדית הציונית השלטת.[[37]](#footnote-37) זרטל התריסה בספרה כנגד היחס הדיפרנציאלי שנתנה מדינת ישראל ליודנראטים מחד, בעיקר למיוחסים שבהם, אשר עליהם גוננה; ולקאפו זוטרים מאידך שהיו עצמם נרדפי הנאצים, זרטל טענה שהמדינה השתלחה בהם העמידה אותם לדין והענישה, בבחינת 'לשפוט את הש.ג'.[[38]](#footnote-38) לאלה מצטרף ספרו של טוביה פרילינג "מי אתה ליאון ברז'ה?- סיפורו של קאפו באושוויץ" המבקש לדון מחדש בדמותו המורכבת של הקאפו אליעזר גרינבוים מנקודת מחקרית אוביקטיבית.[[39]](#footnote-39)

הסקירה שלעיל מציגה התפתחות ליניארית מסוימת ביחס לדמותו ההיסטורית של הקאפו- מנקיטת עמדה מאשימה בשנות החמישים והשישים לניסיון להחיות את מורכבות סיפורו מתוך עמדה א-שיפוטית בשנות השמונים ובעיקר בשנות האלפיים. ביטוי לשינוי ניתן למצוא גם בקולנוע הישראלי שגם הוא בבחינת תוצר דיסקורסיבי שמהשגותיו תואמות כמעט תמיד את הלך הרוח ההגמוני [[40]](#footnote-40) . ואמנם גם ייצוגים פילמאים מוקדמים של השואה בישראל לא כללו את דמות הקאפו, ובמובלע כנראה הושפעו מהיחס הזהיר כלפיו, הקולנוענים לא רצו לגעת בנושא הנפיץ -עד כדי התעלמות ממנו. למעט אזכור שולי ושלילי בסרטה של ציפי טרופה "תל אביב ברלין" שנה – שייתכן גם שהיה יחיד מסוגו. השינוי החל מאוחר יותר ונעשה ניסיון אמתי וכן לדון בסוגיה על מורכבותה הרבה שבעקבותיה עלו יותר סימני שאלה מסימני קריאה.

"קאפו"- תור בן מיור ודני סיטון- 2000.

"קאפו" הוא סרט טלוויזיה דוקומנטרי, זוכה פרס האמי, ששודר בישראל ובגרמניה בשנת 2000.[[41]](#footnote-41) יוצרי הסרט הם דן סיטון ותור בן מיור- יוצרים ישראליים, ששיתפו פעולה בסרטים דוקומנטאריים נוספים.

"קאפו" מתמקד במספר סוגים של משתפי פעולה בתקופת השואה ומביא את סיפוריהם של קאפו, משתפי פעולה, זונדרקומנדו וחברי משטרת הגטו- כולם קובצו תחת המושג קאפו שהפך שם גנרי ליהודים משתפי פעולה. קטגורית עוסק הסרט ב"היסטוריה כתעודה", שכן יוצריו הרכיבו תצרף ערוך הכולל עדויות, ראיונות, מסמכים משפטיים וצילומים, שנוגעים לסוגיית היהודים ששיתפו פעולה עם הנאצים ולמשפטים שנערכו לחלקם בשנות החמישים והשישים. [[42]](#footnote-42) הקטגוריה השנייה היא תיעוד ותודעה היסטורית - סרט תיעודי, מקליט מציאות היסטורית, מעורר רצון לידע חדש המתווסף לידע הקיים של הצופה; הרבדים המתגלים יוצרים התנגשות ועניין.[[43]](#footnote-43) השלישית מתמקדת בדמויות ומוטיבציה שלהם.[[44]](#footnote-44) והרביעית במשמעות הרחבה והמצומצמת של שיתוף הפעולה עם הנאצים בין אם משמעות חברתית, מוסרית ומצפונית המותירה בצופה חוויה רגשית, ריאליסטית ובעיקר שיפוטית-ביקורתית. [[45]](#footnote-45)

את המטרה המוצהרת של הסרט ניתן למצוא בדבריו של המפיק דני פארן בראיון שנתן לאתר ynet: "לא הייתה לנו כל כוונה לשפוט את משתפי הפעולה על מעשיהם בצורה חד-צדדית סובייקטיבית. ניסינו להביא את נקודת המבט שלהם, מתוך התחשבות בזמן ובמקום שהדברים התרחשו";[[46]](#footnote-46) כך למשל, לצד עדויותיהן של נשים ששירתו כקאפו באושוויץ, הצופה פוגש במקביל ניצולי שואה המעידים על אכזריותם של בעלי התפקידים ומגנים את פועלם מכל וכל ואחרים המזהירים מפני שיפוט סכמתי של התפקיד והתקופה. הקריינות, לעומת זאת, מדגישה לאורך כל הסרט את תפקידם ואחריותם של הנאצים ביצירת ההיררכיה ששברה את הסולידאריות היהודית וכמו נועדה להבהיר לצופה מי צריך לשאת באשמה על כך.

לכל אורכו של הסרט, הבמאי משתמש בחומרי ארכיון וקריינות המלווה את הצילומים, כדי להפשיט ולהנגיש את הסרט לקהל צופים רחב ומגוון.[[47]](#footnote-47) שימוש בחומרי ארכיון נדירים, אשר הושגו לאחר תחקיר מקורות מידע מעמיק, משמשים כאמצעי הבעה ייחודיים רבי משמעות המעצבים את המסר של הסרט;[[48]](#footnote-48) ואף מהווים במקרים מסוימים אילוסטרציה והסבר,[[49]](#footnote-49) על אירועים מהותיים, תהליכים חברתיים והיסטוריים.[[50]](#footnote-50) הסרט נפתח אם כן בצילום ארכיוני של משפט בו נראה עו"ד מציג לעדה ציור של אישה גדולת ממדים במדים המרימה את אלתה על אסירה, כשבצד עומד חייל במדי SS עם כלב.

לשאלה מה מזכירה לה התמונה, היא עונה "קאפו". "כך זה היה נראה?" שואל העו"ד, וזו משיבה "כך ועוד יותר גרוע". בהמשך היא מאשרת וזוכרת ציורים נוספים שצוירו על ידי ניצולים. נקודת הפתיחה אם כן היא, אקספוזיציה של הסוגיה הנקראת קאפו כדי שהצופה יבין אותה בבואו לדון בסוגיה ולגבש את עמדתו.[[51]](#footnote-51)

 מיד אחר כך מוצג משפט אייכמן כדי להנגיד משפט זה אל מול משפטי הקאפו; זוהי בחירה קולנועית רטורית לסמל את הניגוד החריף ביניהם.[[52]](#footnote-52) פס הקול מאחד בין שתי הסיטואציות למרות הניגוד הנרטיבי. נושא הסרט, מייצר את ההקשר: שבעוד הראשון עורר הדים בשיח הציבורי והבינלאומי ונערך קבל עם ועולם, המשפטים שנערכו ליהודים באשמת שיתוף פעולה עם הנאצים נערכו הרחק מעין הציבור.[[53]](#footnote-53) "הסרט הזה מספר עליהם" אומר הקריין, כדי להסביר שהנושא הודחק והושתק והיוצרים מעוניינים לפתוח את השיח בנושא תוך מתן פה ושם לניצולים שסיפורם לא זכה עד כה לתיעוד מקיף דיו.

האופן בו מבנים היוצרים את סרטם מבחינה כרונולוגית משקף במידת מה את ההתפתחויות בשיח הציבורי בישראל אודות היהודים משתפי הפעולה.[[54]](#footnote-54) בחלקו הראשון של הסרט, פרט למידע ההיסטורי אודות בעלי תפקידים והמשפטים עצמם שעשויים לסייע בהבנת הקונטקסט והתקופה; מפרק היוצר את הקודים מן העבר שהם ליבת הסרט, ללשונו הפשוטה של הצופה במטרה לתת היגיון וליחס הקשרים חברתיים לנושא המוכרים לו מהיום. [[55]](#footnote-55) הצופה נחשף לעדותו של ניצול השואה ראובן וקסלמן- מי שבהקשר הרחב מייצג את העמדה המאשימה בסרט ואשר סבור כי אין כל הצדקה למעשיהם של בעלי התפקידים. נוסף על כך מושמעים ומצולמים הפרוטוקולים המשפטיים, בעיקר של קאפו, המתארים מקרים קשים שבגינם הואשמו, ולמעשה מציירים תמונה שלילית מאוד שלהם. על גבי עמדה שיפוטית זו, שכאמור הייתה מזוהה עם שנות החמישים והשישים בעיקר, מבנים היוצרים את השלב השני של הדיון ומציגים את מורכבות הסוגיה. חלק זה של הסרט מציג ומדגיש את סיפורם ועדויותיהם של בעלי התפקידים, והצופה נחשף לנרטיב שלהם ביתר שאת בתנועת מטוטלת המשמשת כמנגנון ההפעלה של הסרט: עדות, וסייג לה מהצד שכנגד.[[56]](#footnote-56) ההסתייגויות שולבו ,באמצעות מניפולציות עריכה מוכרות המטלטלות את הצופה. הצופה בוחן את העדויות על הסקאלה שבין שיתוף פעולה ועמידה בפרץ כדי להשיג תנאי מינימום להישרדות; לבין התנגדות בלתי מזוינות בין אם מאורגנת או אינטואיטיבית.[[57]](#footnote-57) דוגמה לכך היא כאשר העד מיכאל גלעד, ניצול שואה וחוקר לשעבר במחלקה לחקירת פשעי הנאצים, מסביר על השוני בין בעלי התפקידים: "היו כאלו שהיו נאמנים לעקרונות מוסריים וביניהם כאלו "שעשו הכול על מנת לשרוד-אבל הכול!".

גלעד נוקט במונח "לשרוד" ודבריו מכוונים לכך שלא ניתן לייצר הכללה בנוגע לבעלי התפקידים, אך הנימה שהדברים נאמרו וקטיעת המשפט בנקודה זו בהדגשה, מותירים את הצופה בתחושה אמביוולנטית כלפיהם.[[58]](#footnote-58) מיד אחר כך משובצות תמונות סטילס של ילדים מורעבים וכחושים וגוויית ילד מוטלת ברחוב לסמן כיצד נראה שיתוף פעולה עם הנאצים, ולאחריהן העד, ניצול השואה נח פלוג, מדבר על הרעב שנמשך חמש שנים ושוב מנגיד את הנצפה המובן מאליו בשאלה "איך אפשר לשפוט את זה?". הצורך בהישרדות, אם כן, מודגש גם פה כהצדקה לקבלת התפקיד, ושאלתו של פלוג כמו מופנית לדבריו האחרונים של גלעד, אף על-פי שאין אנו יכולים להיות בטוחים שהוא בכלל מתייחס לשיפוט בעלי התפקידים. פרקטיקה זו חוזרת על עצמה כשפלוג מספר על מעללי הקאפו שלו במחנה, ש"כל בוקר היה הורג אנשים" והיה "סדיסט לא נורמאלי" וזמן קצר אחרי עדותו מופיע גלעד, שמספר על הקאפו פריץ, שמעולם לא הרים יד על איש, פרט לפעם אחת בה סטר על לחיו כשהישיר מבט לחייל סס ועל-ידי כך הציל את חייו. האסטרטגיה הזו של עריכת ייצוגי העמדות השונים, אלה לצד אלה, נדמת כסוג של יומרה אובייקטיבית ודידקטית של היוצרים, התואמת במידת מה את הדואליות בעיסוק בקורבן שהוא גם תליין באמצעות השפה הקולנועית.

במסגרת הדיון אודות הסוגיה המורכבת של בעלי התפקידים עולה שאלה מהותית הנוגעת למוטיבציה לקבלת התפקיד ומדוע לא סירבו? דימויי הרעב, שנשזרו בסרט על ידי תמונות סטילס ובעדויותיהם של הניצולים, נועדו ככל הנראה לספק את התשובה: קבלת התפקידים הייתה לכלי הישרדותי. יחד איתו, מודגשת העובדה שלחלק מבעלי התפקידים כלל לא הייתה בחירה. העד גלעד מסביר שסירוב לקבלת תפקיד משמעותו הייתה במרבית הפעמים גזר דין מוות. וולטר רייכמן, עד ניצול שואה, נשאל אם היה מקבל על עצמו תפקיד קאפו לו היו מציעים לו השיב: "הייתי לוקח אותו בשתי ידיים". מגדה הלינגר, מפקדת מחנה האסירות באושוויץ (לאגר אלדרשטט) תארה זאת במונחים מיסטיים "אני מרגישה שהגורל בחר בי, להציל, לעזור בכל מעשה שעשיתי לאורך הדרך". ורה אלכסנדר עוזרתה, לא רואה בעיה מוסרית בכך שנאלצה לשמש בתפקיד במחנה "אני לא יודעת היום מה זה היה: הטריפ הזה לחיות! לחיות!" הבאת עמדות אלו היא בבחינת מהלך השוואתי ומראה מקום לסרטים כמו "קאפו" של פונטוקורבו ,"הבריחה מסוביבור" , "האזור האפור", "ניצחון הרוח" ו"הבן של שאול", בהם דמויות הקאפו והזונדר קומנדו הם דמויות מרכזיות ואמביוולנטיות: פעם מכים אסירים למוות, פעם מצילים חיים ופעם אורבים אחר מצבים שיש בהם מקום להצלה.

בהקשר הזונדרקומנדו, אחת הטענות שעלו ואתגרו את נושא ההישרדות כהצדקה ללקיחת תפקיד הייתה שבין כה מרבית הסיכויים הצביעו על כך שבעלי התפקידים ימצאו את מותם בסופו של דבר. דברי הקריין שמגיעים מיד לאחר השמעת הטענה מסבירים זאת: "סירוב לשתף פעולה פירושו גזר דין מוות, צייתנות מצד שני עשויה רק לדחות את גזר הדין הבלתי נמנע. אבל מי יוותר על הסיכוי ולו הקלוש ביותר להישאר בחיים?". דבריה של פרנסיס קוסל, מפקדת בלוק באושוויץ, שמופיעה מיד לאחר מכן, מחזקים אמירה זו ומעלים טיעון נוסף: "לסרב היה טיפשות...בייחוד אחרי שראיתי שרומסים ומשפילים אותך כשלי הייתה הזדמנות להרגיש יותר כבן אנוש. אני חושבת שאיש בעולם לא היה עושה זאת (מסרב)". מדבריה אנו למדים כי במקום בו נעשה הכל על מנת לרמוס את כבודם של האסירים, התפקיד, מלבד חופש תנועה יחסי, ביגוד נקי ואוכל, הביא עימו גם תחושה מחודשת של כבוד וצלם אנוש. יחד עם זאת, קשה לקבוע עד כמה טיעון מעין זה מזמין אמפתיה בקרב הצופה, בהנחה שבשמירה על צלמו גוזל הקאפו את צלמו של אחר. בעוד הצופה מהרהר בכך; מופיעים לקראת סופו של הסרט דבריו שופט בית המשפט העליון בדימוס, חיים כהן, שהיה שופט בעתירתו של מפקד משטרת גטו בנג'ין: "אני לא יכולתי להשתחרר מהתחושה שאין אנחנו מסוגלים בכלל לשפוט את האנשים האלה, לשים את עצמנו במקומם - וזה מה שצריך לעשות בכדי לדון אותם. אם אדם עושה מה שהוא עושה תחת איום במוות לו או לילדיו אתה לא יכול לבוא איתו בחשבון על עניינים כמו סולידריות עם אחרים. קודם כל הוא נוהג סולידריות עם עצמו ועם הילדים שלו. זה לא רק טבעי זה גם מוסרי, זה מותר". מיד אחריו מופיע וקסלמן ואומר: "זה לא דברים שבאו לי בחלום, עברתי אותם בגופי בנפשי ובזיכרוני. אין לסלוח, אין תחיית מתים". לכאורה, שיבוץ דבריו של וקסלמן מייד לאחר דבריו של כהן נועדו להציג את שני צדיו של המטבע ולאזן את דבריו של כהן. אלא שבמהלך זה טמונה אמירה חשובה: עמדתו של השופט לכאורה מבטאת את העמדה הרציונאלית ועל כן מבטלת את דבריו של וקסלמן, שברור כי הם נאמרים ממקום אמוציונאלי של מי שהיה מעורב רגשית בסיטואציה. לפיכך, אמירתו של וקסלמן אינה מהווה באמת משקל נגד לאמירתו של כהן והמסר של היוצרים מודגש ביתר שאת ובו בזמן נתפס כמהלך קולנועי 'אובייקטיבי'.

ואולם, לא פעם אמוציונאליות מעין זו המלווה את עדויותיהם של הניצולים המדברים כנגד בעלי התפקידים תורמת לתחושת הזדהות מוגברת של הצופה עימם (מכיוון שהמדיום האודיו ויזואלי בכל זאת פועל יותר על הרגש). לכאורה היוצרים נוקטים במהלך סגנוני שנועד להציג את כולם באופן שוויוני: כלל העדים מצולמים באופן זהה- בסגנון הדוקומנטארי המוכר של "ראשים מדברים". כך, העובדה שמגדה הלינגר- ראש הקאפו באושוויץ, מצולמת בדיוק כמו ראובן וקסלמן- אסיר מן המניין, כביכול מציבה את שניהם באותה פוזיציה- שניהם קורבנות. אף על פי כן, דומה שהמצלמה נכנעת ביתר קלות לגילויי הרגש של הניצולים המעידים בגנות בעלי התפקידים, כמו למשל הזום אין על פניו של פלוג עת הוא מספר על הקאפו הרצחני שלו במחנה הריכוז שהיה הורג אנשים מידי בוקר. ההתמקדות של המצלמה על כל ניואנס והבעה בפניו עת הוא מביע כאב מאפשרת לצופה להזדהות עימו אף יותר. הקרבה של המצלמה כמו מסמלת את הקרבה שחש הצופה כלפי העד ברגעים אלה. נשות הקאפו שרואיינו, לעומת זאת, לא זוכות ליחס חם זהה מהמצלמה. אין אקסטרים קלוז אפ על פניהן בשום שלב, גם כאשר הן מביעות כאב או חרטה על מעשיהן. פרנסיס קוסל נמצאת שהמצלמה מביטה בה מעט מן הצד ולא חזיתית כיתר העדים המצולמים, המראה שלה ושל מגדה הלינגר ארי מאד והבמאי מדגיש זאת באמצעות צילום מצעירותן (כמאותת לזיקה שבין מראה ארי-גרמני לתפקיד) אקט היוצר סוג של ניכור אצל הצופה ואפילו רתיעה. דבר מעניין נוסף המנגיד את נושאות התפקידים לגברים היא העדר הבעת חרטה. הנשים סברו שהיה בתפקידן כדי להושיע. חיזוק מכך הן מקבלות מאסירה שהייתה במחיצתן ואמרה שמעשיהן היו מובנים, ואילו הייתה במצבן, הייתה נוהגת כמותם.

יחד עם זאת, מבט מעמיק מגלה כי היוצרים השקיעו מאמץ ניכר בניסיון לייצר הזדהות הן עם בעלי התפקידים, ככל הנראה משום שעדויותיהם המרגשות של הניצולים המספרים על המעשים האכזריים שאלה ביצעו, הן אפקטיביות ביותר. על מנת לאזן את התמונה, האנושיות של הקאפו בסרט מועברת דרך הצגת החרטה והכאב שהיו כרוכים בתפקידם, שבאה לידי ביטוי בעדויות המצולמות והמוקראות. מהלך אפקטיבי במיוחד הוא ההקראה מיומנו של קאפו אליעזר גרינבוים המתבצעת על ידי שחקן על רקע תמונות ממחנות הריכוז. הקטע הנבחר מתאר את תחושת הכאב והחרטה שחש גרינבוים לאחר שסתר על פניו של אסיר שנדחף בתור לאוכל- "לא ידעתי איפה להתחבא" קורא השחקן. כלל הקטע הוקרא בטון מעט ילדותי ומלא רגש, שכמו נועד לייצר תחושת חמלה כלפי גרינבוים והוא מלווה במוזיקה נוגה שמבליטה תחושה זו. מהלך נוסף, שנדמה כי נועד לייצר הזדהות כלפי הקאפו, הוא שיבוצם של קטעים בהן נראות נשות הקאפו שרואיינו מבצעות פעולות יומיומיות דוגמת טיפול בגינה, ניקיון הבית או צעידה ברחוב. הצילומים הללו, יותר מכל, מציירים אותן באופן אנושי- כנשים נורמטיביות, והם עומדים בניגוד לדימוי הדמוני שהוענק להם בעדויות של וקסלמן ופלוג. מאמצם של היוצרים בטיפוח הזדהות עם בעלי התפקידים, אם כן, מורגש.

שאלה נוקבת נוספת שעולה לקראת סוף הסרט מעמידה את ניסיון ההימנעות משיפוט, שהוא כאמור מטרת היוצרים המוצהרת, תחת סימן שאלה. מיד לאחר עדותה של הלינגר על האופן בו הצליחה לדכא תסיסה של אסירות חדשות שהגיעו למחנה, על מנת למנוע ירי של חיילי הסס, שואל הקריין: "אבל האם באמת היה חיוני על מפתן המוות להקפיד על סדר וצייתנות? השאלה הזו כנראה תישאר ללא מענה". שאלה זו מסמנת נקודה משמעותית מאוד בסרטם של סיטון ובן-מיור, שכן כלל הסייגים שהציבו עד כה בפני השיפוט שננקט כלפי בעלי התפקידים, כמו מתבטלים לנוכח שאלה זו, הטומנת בחובה שיפוטיות לעילא ולעילא, הפעם מכיוונם. למעשה ניתן למצוא דמיון רב בין שאלה זו לשאלה 'מדוע הובלו כצאן לטבח?', שסימלה את חוסר היכולת להבין את חווית הניצולים שהוביל לשיפוטיות כלפיהם. ההצהרה של המפיק, אם כן, אודות הניסיון לייצר סרט שיימנע משיפוט של מושאיו, קצת מתבטלת לנוכח השאלה הזו. שאילת שאלה זו חשובה, היא רלוונטית ביותר לנושא ומשקפת חלק מהדואליות שלו, ואולם היא מבטאת שיפוט באופן מובהק ולפיכך מצטיירת כחריגה ממטרת הסרט.

**קוזלצ'יק.2015 פרטים על הסרט**

עברו כמעט 15 שנים עד שעלה למסכים בישראל סרט תיעודי נוסף שניסה להיכנס אל עורו של אדם ש"הוכשר" להיות קאפו במקום הקשה ביותר באושוויץ – בלוק 11. גם כאן שובר השוויון בין קאפו טוב לקאפו רע מזגזג לכאן ולכאן. אולם אם בסרט התיעודי קאפו הועמדו משתפי הפעולה עם הנאצים בפני המצלמה כדי לספר את סיפורם ביחד הניצולים שהיו עדים למעשיהם; הרי שבסרט קוזלצ'יק הגיבור איננו ועל מעשיו וחיו מספרים ניצולים שהציל ובנו האבוד.

ראשיתו של סרט מתמקד בחיפוש של הבן של קוזלצ'יק אחר אביו שנעלם מחיו כשהיה פעוט. כשנודע לאשתו שהיה בעברו קאפו עזבה אותו ואמרה לבן שאביו מת. ברבות השנים נודע לו על אביו שגורש על ידי אימו, חיי שנים אחדות אחרי שנעלם מחייו, ושהוא מת חסר כל ושבור לב מאוכזב מהניצולים שלא סייעו לו להוכיח את חפותו בשעה שהותקף על ידי ניצולים אחרים כקאפו מרושע ואכזר. לאורך מסע החיפוש אחר האמת של אביו מתגלה לנו סיפורו הלא יאמן על האיש שהעז לקרוא תגר לנאצים ולהינצל.

יעקוב – שמשון קוזלצ'יק יליד קרניקי בפולין, היה גברתן יהודי שעבד בעבודות פיזיות שונות בפולין בקובה וארצות הברית. בין שאר עיסוקיו היה שומר ראשו של המתאגרף הגרמני הנודע מקס שמרלינג, קשר שסייע לו לשרוד בהמשך. בעת ביקור בפולין נקלע למלחמה, נתפס על ידי הנאצים והועבר אל אושוויץ, שם שימש כתליין ומנהל הבלוק. למרות תפקידו האכזרי כממלא הוראות הנאצים ומשתף פעולה, קוזלצ'יק נודע במחנה בטוב ליבו ובעזרה שנתן לאלו שהגיעו אליו. רבים היו העדים שיכלו לומר שהציל את חייהם במזון מחסה ובכך שגונן עליהם מפני כאב וענישה חמורה. דברים אלו מובלטים בסרט על ידי עדויות של אחרוני הניצולים שנותרו בחיים. הוכחות למעשיו הטובים ניתן היה למצוא גם בספרות המחקרית ובספרות הזיכרונות של ניצולים.[[59]](#footnote-59)

בסרט מרואיינים גם גורמים אובייקטיבים, חוקרים פולנים מארכיון מחנה אושוויץ. ד"ר אדם צירה חוקר בכיר במקום סיכם מחקר רחב על קוזלצ'יק: "יעקוב לא היה אכזרי מיוזמתו כלפי האסרים, לא הרביץ להם ולא עינה אותם". במשפט אחד הבהיר החוקר את השניות בתפקידו הבלתי אפשרי של הקאפו. מצד אחד "חוסר הברירה" הוא אסיר בעצמו הכפוף לחוקי הכליאה הנאציים ולא יומת; ומאידך הבחירה של האסיר לקיים את חייהם של אחרים גם במחיר חיו בדרכים פתלתלות הטעייה ורמייה של הנאצים. שרגא ניצבורג, אוטו פרסבורג ויוכבד גלילי - ניצולים שהתראיינו, מתארים נדיבות אין קץ וסיכון חיו בהצלת ילדים יהודים. אך לשווא, בפועל הוא הושמץ בעיתונות ובפומבי ומקור פרנסתו כמכופף ברזלים במופעי ראווה נגדע. גם כאשר הזדעקו האנשים שהציל ודרשו לטהר את שמו היה מאוחר מידי. עד 2005 איש לא הציב מצבה על קיברו. מאיר אלדר, ניצול שואה, שהיה במחנה פלאשוב ובאושוויץ שהכיר את יעקב קוזלצ'יק באושוויץ, ובהמשך עלה איתו יחד לארץ על ספינת המעפילים ופגש בו מאוחר יותר בארץ; ביחד עם חבר נוסף אמיר השכל, הציבו לו מצבה ושם. על המצבה בנוסף לפרטיו האישים נכתב: "כונה קדוש וגיבור וכך ייזכר לעולמים".[[60]](#footnote-60)

 15 שנים אחרי הסרט קאפו, הסרט קוזלצ'יק מוסיף לצופים נתונים נוספים על הקאפו ותפקידיו, שלא כבסרט "קאפו" המתנהל כבית משפט בין חברים על נושאי מוסר ובחירה ,כאן בעקבות התחקות אחר מעשיו וראיונות עם ניצולים שהציל, מודגשים ערכים נוספים שהתגלמו בדמותו המסוכסכת של קוזלצ'יק שמקורם מהעיירה היהודית ובית אבא: סולידאריות קהילתית, התגייסות להגן על חפים מפשע מפני אכזריות לשמה, התנהלות חכמה להתל בנאצים, הסתכנות למען הזולת, חמלה במקום שמילה זו לא הייתה קיימת.

קאפו בירושלים 2015

שני הסרטים "קאפו" ו"קוזלצ'יק" היו סרטים תיעודיים; הסרט "קאפו בירושלים" לעומת זאת הוא בדיוני המבוסס על סיפורו האמיתי של הקאפו "הידוע לשמצה" אליעזר גרינבאום. דמות טרגית שמעטה המסתורין סביבה טרם פג.

הסרט, עוסק בקורותיו של ברונו קמינסקי, רופא יליד ורשה, שהיה חבר במחתרת בגטו, ואחרי תום המרד נלכד פצוע בידי הגרמנים ונשלח לאושוויץ. באושוויץ מציעים אותו אסירי הבלוק שלו לתפקיד ראש הבלוק, וה-ס.ס. אכן ממנה אותו לתפקיד. הוא שורד בתפקידו כשנתיים. אחרי תום המלחמה הוא עולה לירושלים ועובד כרופא בקופת-חולים. עד מהרה נפוצות בעיר שמועות על כך שבתפקידו כראש בלוק, שיתף ברונו פעולה עם ה-ס.ס. ונהג באסירים היהודים באכזריות רבה. ברונו מנסה להגן על עצמו ועל החלטותיו באושוויץ, אך ללא הועיל. הוא פורש מקופת-חולים, אך הניצולים ממשיכים להפיץ האשמות נגדו. אחד מצית את דירתו, ושני מנסה להתנקש בחייו. במאי 1948, עם פרוץ מלחמת העצמאות, מחליט ברונו לטהר את שמו. במהלך של ייאוש הוא מתגייס לצבא ונופל בקרב על רמת רחל במבואות ירושלים. [[61]](#footnote-61) אחרי מותו תהו אם התאבד או נהרג בקרב. סיפורו של ברונו קמינסקי נולד בהשראת סיפור חייו של אצ'ה (אליעזר) גרינבוים, בנו של יצחק גרינבוים, שר הפנים הראשון של מדינת ישראל, שהיה סגן ראש בלוק באושוויץ בשלהי המלחמה. דמות שנויה מאד במחלוקת בחברה הישראלית על רקע הדיווחים על מעשיו במחנה ואכזריותו הרבה ביחס ליהודים שהיו תחת מרותו.

קדמו לסרט זה יצירות נוספות שעסקו בשואה שמטרתן הייתה לחקור מספר פרשיות מתקופת השואה, ואת משמעותן מזווית ראייה "דרמטית", ולא היסטורית. ראשית הייתה הדרמה בת שלושת הפרקים "משפט קסטנר" משנת 1994. בחינתו של ד"ר ישראל קסטנר כדמות דרמטית אפשרה פרשנות חדשה ומקורית של האיש ומעשיו בהונגריה בשנים 1944-45. מטרת היוצרים הייתה להציב מראה לשיפוטו של הצופה לראות כיצד התמודדו הניצולים בינם לבין עצמם בשאלות של מוסר, בגידה ונאמנות במצבים בלתי אפשריים שהציבו את חייהם בסכנה.

גם בסרט קאפו, הסיפור והדמויות בדויות לחלוטין. הביוגרפיה של ברונו קמינסקי שונה מאוד מהביוגרפיה של אצ'ה (אליעזר) גרינבוים שלא היה רופא, לא השתתף במרד גטו ורשה, לא היה ראש בלוק באושוויץ, אלא סגן ראש בלוק. גם הפרופיל הפוליטי של קמינסקי שונה מאוד מזה של גרינבוים שהיה קומוניסט אנטי ציוני, לחם במלחמת האזרחים בספרד, היה חבר מחתרת בצרפת ובהגיעו לאושוויץ נחשב לאכזר שמבין הקאפוז היהודים. הדמויות האחרות בנויות כדמויות דרמטיות המתארות אירועי אמת, חוויות והתחבטויות מוסריות אמיתיות. מטרת הסיפור היא לשקף ויזואלית תהליכי עומק פנימיים עמוקים ואמיתיים, שהקולנוע העלילתי מאפשר יותר מהקולנוע הדוקומנטארי.

לסרט מבנה דרמטי הבנוי כרשומון, המבוסס ברובו על מונולוגים של ברונו ושל הניצולים המעידים נגדו ובעדו. מבנה זה נבחר בעיקר כדי להעביר את חוויית הזיכרון הטהורה של מאבק ההישרדות באושוויץ, מבלי להיות כפוף לחוקים הנוקשים של המיזנסצנה הקולנועית המקובלת העלולים לפגום בה. בחירה בהעמדת הגיבורים-עדים מול המצלמה בסביבתם הטבעית כמוה כמו צילומי העדים בסרטם של סיטון ובן מיור. בזמן שב"קאפו" היוצרים השתדלו לא להתערב בסצנה, בסרט התיעודי היוצרים יכלו ליצור אווירה וסט (תפאורה) שיאפשר לבמאי ליצור התבוננות מעמיקה ואינטימית יותר בזיכרון ובעדות, להדגיש ולהקצין את הפערים והסתירות בין הנראטיבים השונים של הניצולים. כל אלו מעומתים עם תשובות שנותן קמינסקי (גרינבאום) למקטרגיו. השיח בין העדים לנאשם מתנהלים לכל אורך הסרט כמעין משפט והצופים הופכים להיות השופטים במחזה המעלה שאלות קיומיות איתן מתמודדת כל חברה מערבית בימינו שסולידריות החברתית בין הפרטים הולכת ומתמעטת: עד כמה יכולה רוח האדם לגלות גדלות נפש בגיא צלמוות? ושאלת הסולידריות כאמצעי להישרדות קולקטיבית שעלתה במלוא חריפותה באושוויץ. גם עריכת הסרט שברה את המבנה הלינארי של סדר האירועים והצליחה ליצור קולאז' של מונודרמות בעלות מבנה שלם המשולבות זו בזו, סותרות זו את זו ,מאתגרות זו את זו, ויוצרות במשותף מסע אל ההכרה ואל תת-ההכרה של הדמויות.[[62]](#footnote-62) עם זאת, קשה להשתחרר מהנצפה על המסך בלא לחוש ברצונם העז של היוצרים לטהר במידת מה את גרינבאום דרך קמינסקי. אולם, להווה ידוע, הביוגרפיות של השניים אינן משיקות בחלק ניכר מהפרטים ושיקולי הרופא בין למי יש סיכויים טובים יותר למות לבין אלו שיחיו; היו שונים מאלו של גרינבאום שהונע מרגשות פוליטיים והעדפה פוליטית ביחסו אל הכפופים אליו.

בשונה מהעדויות שניתנו ב "קאפו" 2000, הפוקליזציה שבחרו היוצרים בעשור השלישי של המילניום ב "קאפו בירושלים" לעשות היתה כעת עם אינטרפרטציה פוסט מודרנית המבקשת לעשות דקונסטרוקציה לעדות, לשעה, ולתקופה מנקודת מבטו של היחיד כקורבן תמיד, בין אם היה פרומיננט או לא.[[63]](#footnote-63) שאלות המוסר וחופש הבחירה המופנות אל הצופה הישראלי אינן מופנות רק בהקשר השואה בלבד, אלא בהקשרן הרחב העל זמני במציאות הישראלית של כיבוש ויחסי כובש ונכבש. לדעת היוצרים סרט המתאר את סיפורו של גרינבאום "מאפשר התבוננות ברזולוציה גבוהה מאוד בחיים בבלוק באושוויץ, במאבק ההישרדות של האסירים, בקודים המוסריים שיכולים או צריכים להתקיים בבלוק, ובמצב הקיומי הבלתי אפשרי שבו למרות שאין לאסיר כמעט שום חופש בחירה, הוא עדיין יכול לקבל החלטות משמעותיות הן בעולמו הפנימי והן ביחסיו עם הזולת שבבלוק". [[64]](#footnote-64) להצדקתם טענו היוצרים ששאבו את הרעיון לסרט מספרו של טוביה פריליניג שהיה מקור עשיר לעדויות על מאבק הקיום בבלוק, והתמונה שהצטיירה מתוכו הייתה מורכבת מאוד, או כפי שקרא לה פרימו לוי "האזור האפור" מרובה הניואנסים. [[65]](#footnote-65)לדעתם "היא מבהירה עד כמה ההתבוננות באסירי אושוויץ במבט מרוחק מלמעלה איננה מאפשרת להבין את המאבק להישרדות ואת מקורותיו בטבע האדם, ומדגישה עד כמה ההתבוננות השיפוטית באסירים ובבעלי התפקידים בבלוק, חייבת להתקיים ברגישות ובזהירות".[[66]](#footnote-66)

**דיון**

 ייצוג הקאפו בסרט דוקומנטארי ישראלי משנת 2000 הוא מורכב ומעיד על מתאם בין ההתפתחויות בשיח אודות בעלי התפקידים לבין התפתחויות הייצוג שלו. יחד עם זאת חשוב לזכור שהעדויות – הראיונות נעשו בטווח זמן רחוק מאד מהאירועים ובבואנו להתייחס אליהם עלינו לזכור שהם נגועים במידה מסוימת של אנכרוניזם הנובע מפירוש מאוחר של הדברים המבוסס על ידיעת התוצאות[[67]](#footnote-67).

קאפו של סיטון ובן-מיור סיפק מידע רב אודות הקאפו והציג באופן מאוזן את שתי העמדות הרווחות כלפיו. למרות ניסיונותיהם של היוצרים לרכך את העמדה המאשימה כלפי סוגיה זו ולנסות להימנע משיפוט ניכר, סופו של הסרט מבטל במידת מה ניסיון זה. בשנות התשעים והאלפיים בישראל ניצת הדיון אודות יהודים משתפי פעולה מחדש באופן שמבקש להדגיש את היותם קורבנות הן של המשטר הנאצי והן של מערכת המשפט הישראלית- מכאן, ש"קאפו" הוא בבחינת שלב נוסף בהחייאת הדיון.

כסרט טלוויזיה דוקומנטארי שעוסק בדמות זו באופן ישיר, ובהתאם ליעדי הז'אנר והאתיקה הדוקומנטארית, שלכאורה מחייבים את היוצרים לספק תמונת מציאות 'אובייקטיבית' ודידקטית, מוענקת לצופה תמונה אינפורמטיבית ומורכבת של הסוגיה. אסטרטגיית ההצגה הדואלית שנותחה לעיל, לפיה על כל עמדה ניתן הסייג לה, מצטיירת כמהלך העולה בקנה אחד עם יעדיו המוצהרים של הז'אנר הדוקומנטארי ואשר תואם הן את האובייקטיביזם הנדרש מתכנים טלוויזיוניים, על מחויבותה העמוקה יותר של הטלוויזיה (בהשוואה לקולנוע) ל'ריאליזם'.[[68]](#footnote-68) הז'אנר והמדיום הם לפיכך, משמעותיים בהכתבת אופן הייצוג.[[69]](#footnote-69) בסוגה הדוקומנטרית, מתבקש כי הייצוג יישא מורכבות, שכן הדמות והסיפור שלה מתפקדים בתור העלילה המרכזית. כמו כן, כפי שנוכחנו לראות הייצוג הטלוויזיוני היה 'מהימן' בהצגת הקאפו, במובן זה שהעניק נפח וחיים לדמויות מעבר להגדרות המילוניות של המושגים קאפו ומשת"פ.[[70]](#footnote-70) כך גם בסרט "קאפו בירושלים". מבחינה זו הוא דומה יותר לסרט תיעודי המאפשר לראות את הסיטואציה מזוויות שונות באמצעות דוברים - עדים שונים – התומכים והמתנגדים לגיבור.

נקודת השוואה נוספת שניתן להעלות היא בניסיון לשייך את השיפוט המוסרי של הקאפו בזמן ובמקום בלתי אפשריים לתורת מוסר אידאלית בזמן שלום, מאמצם של סיטון ובן-מיור לאפיין את הסוגיה כמורכבת ורבת פנים מצטיירת במידת מה כמהלך השואב מן המודרנה. הצגת שני הנרטיבים- 'הבעד והנגד'- והניסיון לייצר חוסר הכרעה בסוגיה המוסרית יכולים לגלם ערך מודרני של שמירה על איזון בין הצדדים - כלומר, ישנה התחשבות בתנאים בהם נוצרה קטגוריה מורכבת זו של קורבן-תליין ולא מתקיים שיפוט של הפעולה באמות מידה אוניברסליסטיות. ב"קאפו בירושלים", זו הפוסט מודרנה והדקונסטרוקציה של המופע ההיסטורי המתקיים באופן רלטיבי מחד דרך עיניו של הסובייקט ומאידך מכליל את הנרטיב שלו על הכלל. יותר משהסרט רוצה ללמד על הקאפו הוא מלמד את הצופה מחלוקת רבת פנים מהי.

סיבה נוספת למורכבות הייצוג, שיתכן שהיא מובנת מאליה, קשורה בעת בה יוצר הסרט. קאפו נעשה בשנת 2000. מאז סוף שנות הארבעים ,משפט קסטנר 1953-1958 ומשפט אייכמן 1961, נצבר ידע אודות דמות הקאפו וככל שרב המרחק מן השואה כך מתאפשר הדיון בדמותו, יותר מאשר לדון אותה.

סיטון ובן-מיור נחשפו זה מכבר לעמדות חדשות בשיח שהובילו חוקרים דוגמת יבלונקה , שאף שימשה כיועצת ראשית בסרט ביחד עם יחיעם וויץ. גם הסרט "קאפו בירושלים" הוא פרי מחקר מדעי מבוסס של טוביה פרילינג וספרו "מי אתה ליאון ברז'ה?"[[71]](#footnote-71) וניסיון כתיבה של תסריטאי וסופר פורה כמוטי לרנר. לרנר הידוע בדעותיו הפוליטיות השמאלניות משתמש בפלטפורמה זו כדי לערר על התפיסות הקיימות על הקאפוז ולאתגר את צופיו בנרטיבים ונקודות מבט חדשות המתבססות ברובן על ספרה ,פורץ הדרך בשיח השואה, של חנה ארנדט אייכמן בירושלים ועמדתה ביחס לנציגי הקהילות ששיתפו לדעתה פעולה עם הנאצים מחד ומאידך מעלה את השאלה בדבר "הבנאליות של הרוע" המסירה במידה רבה את האחריות מהאחראים על ההרג בהיותם רק חלק קטן מהמנגנון המפלצתי של הנאציזים.[[72]](#footnote-72) כך עשה במחזה משפט קסטנר.

גם הסרט התיעודי "קוזלצ'יק" מבוסס ברובו על קטעי ארכיון ומחקר היסטורי בשיתוף היסטוריונים פולניים היושבים באושוויץ היום. החוקרים אישרו פה אחד ששיתוף הפעולה של קוזלצ'יק היה כפוי וכשיכול היה סיכל את כוונות הנאצים והציל את האסירים מכליה. מתוך הלימוד והתחקיר המעמיק התובנות מתוך שלושת הסרטים מעידות שלאלמנט האקדמי יש השפעה חשובה על אופן ייצוג הנושא ושיש ביכולתו לשנות את הדעה המוקדמת של הצופה בעניין הנדון.

חשוב לציין שהיעלמותם ההדרגתית של ניצולי השואה עצמם יכולה אף היא להסביר את האפשרות להציג את הקאפו כקורבן בפני עצמו. היעלמותם מצמצמת את פוטנציאל הפגיעה בהם ולפיכך מאפשרת העלאתן של שאלות נוקבות שלא יכלו להישאל בדיסקורס העבר. דוגמה מובהקת לכך היא סרטו של קלוד לנצמן "אחרון הלא צדיקים"[[73]](#footnote-73) שהתעמת עם הביוגרפיה המצמררת של זקן היהודים בטרזינשטאט עשרות שנים אחרי שתיעד ראיונות עימו.[[74]](#footnote-74) לדבריו רצה לעכל את הנתונים ששמע בעצמו ובו בזמן לוודא שהקהל בשל קוגניטיבית ורגשית ומסוגל לעכל את העדות (פרק זמן שלקח למעלה מ 30 שנים).[[75]](#footnote-75) צימרמן הצביע על ייצוגי השואה בקולנוע הישראלי משנות השמונים ואילך; כתהליך של נירמול השואה וקבלתה וכעוד תהליך בגלריית התהליכים האנושיים.[[76]](#footnote-76) כך ניתן האות גם להצגת היבטים מסוימים בהתנהגותם של יהודים בעלי תפקידים חריגים - באור זה.

מלבד הייצוג המורכב של הקאפו, ניכר כי יעד נוסף של היוצרים היה להדגיש באמצעות הקריינות כי הנושאים באחריות לשבירת הסולידריות היהודית היו הגרמנים- מהלך שיכול להצביע על ניסיון להחזיר את בעלי התפקידים למשפחת הקורבנות והניצולים ולנתק אותם מהשיוך הנאצי- כלומר הם לא עוד "הנאצים ועוזריהם" כפי שהחוק גזר עליהם להיות, כי אם נרדפים בפני עצמם או משתפי פעולה בכוח. דומה כי היעד של היוצרים, יהיה מכוון או לא, הוא לשנות מחדש את גבולותיה של הקטגוריה. אם עד כה- בציר המדומיין שבין גרמנים לקורבנותיהם- הייצוג הפילמאי, כמו גם החוק והמשפטים שנערכו נגד 'משתפי הפעולה' מיקמו אותם בשיח קרוב לגרמנים, הרי שקאפו, קוזלצ'יק וקאפו בירושלים הם בבחינת ניסיון למקם אותם קרוב יותר לקוטב הקורבני, על-ידי מתן במה לקולם שלא נשמע עד כה[[77]](#footnote-77).

קונטקסטואלית יש לקשר את הסרט "קאפו", לזמן וההקשר של יצירתו ולמצבה של בישראל בשנים אלו –תקופת האינתיפאדה השנייה 2000-2005, תקופה קשה מרובת פיגועים עשרות הרוגים, מרירות וחרדה קיומית בישראל, וברקע מסמוס הסכמי אוסלו שקרעו את הישראלים בין ימין לשמאל. ובמקביל רצף של גינויים מכל העולם ושורה של תופעות אנטישמיות ברחבי אירופה בלי התחשבות בחוויות האימה של הישראלים אז. בשנים אלו סיטון ובן מיור יצרו סרטים כדוגמת "השלום ושברו" (2003), העוסק בכישלון תהליך השלום למן רצח רבין, או "בשם אלוהים" (2003), המבקר את תופעת השאהידים בעולם המוסלמי ואף מזהיר מפניו שיתפתח למה שאנו מכירים היום אל קעידה ודע"ש. הסרטים הופצו בחו"ל וכמוהו גם הסרט קאפו. ניתן לשער שהדגשת הנרטיב הקורבני של הניצולים והקאפו בסרטם כאחד, צוין כך לא רק מן ההיבט המחקרי-היסטורי, אלא גם כאקט של התרסה ישראלית-ציונית כלפי העולם ששכח את העבר, ומאשים את הקורבן במצבו.

נקודה נוספת למחשבה עולה, כמו הקודמת, מתוך הקשר הברור בין זיכרון השואה ליעדים הלאומיים והחברתיים בישראל.[[78]](#footnote-78) הקשר בין סיפורם של הקאפו בשואה לסיפורם של יהודים בישראל מוכת הקונפליקטים הוא מובהק כמעט. העידן הפוליטי במסגרתו נוצר הסרט הוא כאמור עידן אינתיפאדת אל אקצה- עידן שהציף שאלות אתיות בנוגע לסוגית הכיבוש. השיפוט- מפנים ומחוץ- עמו צריכים היו להתמודד יהודים בישראל על דיכוים עם אחר כחלק ממאבקם ההישרדותי הוא אנלוגי בהחלט לסיפורם של הקאפו. מכאן, שעיסוקם של היוצרים בדילמות המוסריות בסיפורם של הקאפו נוגע באופן עקיף בדילמות המוסריות שהודגשו ביתר שאת בזמן האינתיפאדה. "קאפו בירושלים" ו"קוזלצ'יק" עברו את הרוביקון של האינתפדות וסימנו שיח אחר מובהק יותר על הקאפו כיחיד שהתנהל בין הפטיש לסדן ונאלץ לעשות בחירות הרות גורל, בשם מה שהיה נכון לשעתו ולתת את הדין על כך בפני אלוהיו וקהילתו.

כך או אחרת, העובדה המשמעותית ביותר שניתן לומר על "קאפו" של סיטון ובן-מיור היא שמדובר בסרט הראשון העוסק במישרין בסיפוריהם של בעלי התפקידים בתקופת השואה. זהו למעשה המסמך האינפורמטיבי האודיו-ויזואלי המעמיק והמקיף ביותר בנושא זה. יותר מכל, ייצוג זה יכול להעיד על השינוי שחל בשיח הציבורי סביב יהודים משתפי פעולה. הייצוג הקולנועי המועט של הקאפו באופן כללי מעיד קודם כל על שוליותו בסיפור ההיסטורי, מה שלא ניתן לומר על יתר קורבנות השואה ובמיוחד לא על היהודים שבהם. הייצוגים המעטים שכן נבנו, עד לסרטם של סיטון ובן-מיור, הצטיירו כחד-ממדיים ולא נטו להסתבך במורכבות הסוגיה. סרטם של סיטון ובן-מיור מצטייר, לפיכך, כניסיון להחיות מחדש את מורכבותה, מה שיכול להעיד, בין היתר, על תהליך קבלה של סיפוריהם הקשים של הקאפו.

סיכום

חיבורנו הראה שקיים קשר בין ההתפתחויות בשיח הציבורי-אקדמי אודות הקאפו לבין ההתפתחויות בייצוגו במדיה ובקולנוע. בדומה לסלחנות ההדרגתית שהופיעה בשיח הציבורי, ככל שהסרטים שנבחנו בחיבור זה היו רחוקים יותר מאירוע השואה, כך הם העניקו ייצוג מורכב יותר לדמותו ההיסטורית של הקאפו. יותר מכל, הניתוח מלמד כי ייצוג הדמות קשור למרכיבים רבים הפועלים יחדיו ומשפיעים עליו; הסוגה במסגרתה נבנה הדימוי, הרקע האידיאולוגי-פוליטי והתרבותי, מוסריות, רקע היוצרים, מקורות הידע ו/או המימון עליהם הם נשענים- כל אלה יכולים להוות פקטור רב השפעה בניסיון להבין מדוע ואיך מיוצגת דמות היסטורית בזמן ובמקום מסוימים. יותר מכל, דומה כי ממצאים אלה מצביעים על חוסר יכולתו של המוצר הקולנועי להיות מנותק מן ההקשר החברתי, האישי, הפוליטי ו/או הכלכלי במסגרתו הוא פועל.

זאת ועוד, הייצוגים שנבחנו לעיל מגלים כי דמותם ההיסטורית של הקאפוז היא בבחינת סמל, שבאמצעותו היוצרים מחזקים את המיתוסים החברתיים והלאומיים שנועדו להדגיש את הרצוי והאסור, היפה והמכוער, השייך והמנודה. בייצוג של "קאפו" בעידן אינתיפאדת אל-אקצה הוא מסמל את הדילמה האתית הכרוכה בדיכוי האחר לצורך הישרדות מול התרסה כלפי העולם שהפנה כתף קרה לישראל בשעותיה הקשות.

הקאפו למעשה נטען במשמעויות שונות בהתאם למסר שהיוצרים, בעצמם תוצר של תקופתם, מעבירים- אם במודע ואם לאו. יחד עם זאת, ניתן הן לקבוע כי היעלמותם ההדרגתית של ניצולי השואה מאפשרת דיון מעמיק בסוגיה ויצירתו של ייצוג מורכב יותר, שכן פוטנציאל הפגיעה במי שהיו מעורבים רגשית בסיטואציות הנידונות הצטמצם. מבחינה זו הסרט קאפו הוא סנונית המבשרת על עידן של ביקורת והפנמה ושל יכולת התבוננות מעמיקה של החברה הישראלית בפני עצמה.

סרטים כמו קוזלצ'יק וקאפו בירושלים מאתגרים את הצופה בשאלת האחריות החברתית על הניצולים בישראל בשנים שלאחר המלחמה: בריאותם הנפשית והפיזית. בשני המקרים הגיבור מוצא את מותו אם מצער ואם באקט של מלחמה. המחיר ששלמו במהלך המלחמה גדל עוד יותר בבואם ארצה. הסרטים מלאי חמלה ובמובן מסוים אמפטיה לבעלי השררה מן העבר, לא מתוך רחמים אלא מתוך הבנה טובה יותר את קורותיהם.

בקאפו בירושלים בעידן של יחסיות, פוסט מודרניזם וריבוי נרטיבים – אך טבעי הוא להעלות נרטיבים פחות מוכרים בסיפור השואה מצדם של בני משפחת הקאפו והמחיר ששלמו על כך ועוד יותר לעמת בין הקאפו לבין הניצולים כדי להראות שאין אמת אחת ושאת הזוועה של אושוויץ אי אפשר להסביר בפשטות אנליטית. היותו של הסרט בדיוני מאפשר לו גמישות נרטיבית המעגלת או מקצינה זוויות.

הסרט נראה לעומתי ביחס לכל מה שאנו מכירים בייצוג הקאפו ומשתפי הפעולה וניכר שהוא מושפע מאד מסרטים שהם מחוץ למסגרת השיח הישראלי כמו האזור האפור[[79]](#footnote-79) של נלסון האמריקני המתאר את אנשי הזונדר קומנדו באושוויץ ערב התקוממות המחתרת. וכן את הסרט הבן של שאול בבימוי לזלו נמש ההונגרי ההונגרי,[[80]](#footnote-80) בשניהם המבט על משתפי הפעולה בכוח הוא אחר, חומל, מבין מתאר משתדל להיות אובייקטיבי ונאמן לזמן ולמקום ההתרחשות.

 קוזלצ'יק, סוגר את המעגל. דמותו הטרגית מסמלת את שניות הרוע. תפקיד הרשע האולטימטיבי בבלוק 11 המושמץ מול תפקיד האב והאח הרחום שלקח על עצמו, ליהודים שהגיעו ל"טיפולו".

1. מוסר MOSEAR, מלשין מי (יהודי) שדרכו למסור דברים למלכות על זולתו. (מסכת בבא קמא ה, ע"א). [↑](#footnote-ref-1)
2. רמב"ם, משנה תורה, הלכות תשובה פרק ג' הלכה י"ב [↑](#footnote-ref-2)
3. He’asor harishon: 5708–5718, 49–52 [↑](#footnote-ref-3)
4. The trials were held pursuant to the Nazis and Nazi Collaborators (Punishment) Law, 1950. [↑](#footnote-ref-4)
5. Dr. Israel Rudolph Kastner (Hung.: Rezsö Kasztner, April 1906-March 15, 1957) was a member of the Budapest Aid and Rescue Committee during the Holocaust and organized various rescue activities, such as the “Kastner Train.” Following the accusation by an Israeli journalist, Malchiel Gruenwald that Kasztner had collaborated with the Nazis, Chaim Cohen, Israel’s Attorney General, accused Gruenwald of libel. The trial, which aroused public interest, turned into a broad investigation of the fate of the Jews of Hungary during the Holocaust and Kastner’s actions during the war. This was known as the “Kastner Trial.’ During the trial, Kastner was assassinated. See also Beeria Barnea, “Kastner: Savior or traitor?”, /https://israelkasztner.wordpress.com

 [↑](#footnote-ref-5)
6. Hanna Yablonka, *The State of Israel vs. Adolf Eichmann*, (Schocken Books: New York, 2004). [↑](#footnote-ref-6)
7. Aharon Weiss, “The debate: Further research on the Judenräte,” Yad Vashem Studies, 20 (1990), Jerusalem: Yad Vashem, 1990: 295-297. (Heb.) [↑](#footnote-ref-7)
8. Shirer, W.L. (1960). *The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany.* Simon & Schuster: US. [↑](#footnote-ref-8)
9. אנגל, דוד. (2002). "ובערת הרע מקרבך- לבירור המושג 'שיתוף פעולה' בתקופת השואה באספקלריה של משפטי מיכאל וייכרט". *השואה: היסטוריה וזיכרון- ספר יובל לישראל גוטמן*. יד ושם: ירושלים. עמ' 1-24. [↑](#footnote-ref-9)
10. מידע מתוך אתר יד ושם: <http://www1.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%201327.pdf> [↑](#footnote-ref-10)
11. שם: עמ' 1/1 [↑](#footnote-ref-11)
12. יבלונקה, חנה. (1996). "החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם: היבט נוסף לשאלת היהודים, הניצולים והשואה". קתדרה 82, עמ' 135-152. וגם, שגב, ת. (1991). המיליון השביעי. ירושלים: בית הוצאה כתר- הוצאת ספרים דומינו. [↑](#footnote-ref-12)
13. איתמר לוין, קאפו באלנבי, העמדת יהודים לדין בישראל באשמת סיוע לנאצים, יד יצחק בן צבי ירושלים, 2015 עמ' 11-12 [↑](#footnote-ref-13)
14. יהודה באוור, מות העיירה, ירושלים, יד ושם, 2011, עמ' 151-150 [↑](#footnote-ref-14)
15. עיתון חרות, 4 במרץ 1951; עיתון מעריב, 7 באוגוסט 1962; עיתון מעריב, 14 באוקטובר 1962, מצוטטים ב: איתמר לוין, קאפו באלנבי, העמדת יהודים לדין בישראל באשמת סיוע לנאצים, יד יצחק בן צבי ירושלים, 2015 עמ' 14 [↑](#footnote-ref-15)
16. שרון גבע, אל האחות הלא ידועה, גיבורות השואה בחברה הישראלית. הקיבוץ המאוחד 2010 עמ' 249-250 [↑](#footnote-ref-16)
17. איתמר לוין, קאפו באלנבי, העמדת יהודים לדין בישראל באשמת סיוע לנאצים, יד יצחק בן צבי ירושלים, 2015 עמ' 10-12 [↑](#footnote-ref-17)
18. Yablonka, H. (2003). "The development of Holocaust Consciousness in Israel: The Nuremberg, Kapos, Kastner and Eichmann Trials". *Israel Studies,* Vol 8, pp. 1-24. [↑](#footnote-ref-18)
19. ויץ, י. (1996). "החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם ויחסה של החברה הישראלית בשנות החמישים לשואה ולניצולה. קתדרה, 82. עמ' 153-164. וגם, זרטל, עדית. (2002). האומה והמוות- היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה. אור יהודה: הוצאת דביר. וגם, Yablonka, H. (2003). "The development of Holocaust Consciousness in Israel: The Nuremberg, Kapos, Kastner and Eichmann Trials". Israel Studies, Vol 8, pp. 1-24. [↑](#footnote-ref-19)
20. יחיעם, ויץ, החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם ויחסה של החברה הישראלית בשנות החמישים לשואה ולניצולה. קתדרה: לתולדות ארץ ישראל וישובה, תשנ"ז (1996). 82 עמ' 153-164

Yechiam, Weitz, The Law for Punishment of the Nazis and their Collaborators as Image and Reflection of Public Opinion. Cathedra: For the History of Eretz Israel and its Yishuv 1996/8 pp: 153-164 [↑](#footnote-ref-20)
21. ויץ, י. (1996). עמ' 158 [↑](#footnote-ref-21)
22. לוין, עמ' 10 [↑](#footnote-ref-22)
23. לוין, קאפו באלנבי, עמ' 14 [↑](#footnote-ref-23)
24. שגב, ת. (1991). המיליון השביעי. ירושלים: בית הוצאה כתר- הוצאת ספרים דומינו. [↑](#footnote-ref-24)
25. איתמר לוין, קאפו באלנבי, עמ' 16-17 [↑](#footnote-ref-25)
26. ויץ, י. (1996). עמ' 160 [↑](#footnote-ref-26)
27. ויץ, י. (1996). [↑](#footnote-ref-27)
28. נתן, אלתרמן, על שתי דרכים: דפים מן הפנקס, ההדיר, ביאר והוסיף אחרית דבר דן לאור, תל אביב 1989. [↑](#footnote-ref-28)
29. אבנר, הולצמן. נתן אלתרמן ופולמוס "שתי הדרכים". מקור לא ידוע [↑](#footnote-ref-29)
30. דבריו של פרופ' דן לאור מצוטטים אצל: עופר, אדרת. אלתרמן ומלחמתו בביזוי "ההולכים כצאן לטבח". הארץ, 4 במאי 2016 . [↑](#footnote-ref-30)
31. בן גוריון אל א"א שטיין, 17 באוגוסט 1955, אב"ג, תכ"כ. [↑](#footnote-ref-31)
32. ויץ, י. (1996). 159 [↑](#footnote-ref-32)
33. ויץ, י. (1996). "החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם ויחסה של החברה הישראלית בשנות החמישים לשואה ולניצוליה. *קתדרה*, 82. עמ' 164. [↑](#footnote-ref-33)
34. שקד, מ. (2000). "ההיסטוריה בבית-המשפט ובית-המשפט בהיסטוריה- פסקי הדין במשפט קסטנר והנרטיבים של הזיכרון". *אלפיים*, 20. עמ' 36-81. [↑](#footnote-ref-34)
35. שקלאר, אילה. [זיכרון קולקטיבי, זיכרון סלקטיבי: פרשת קסטנר ועיצוב זיכרון השואה בחברה הישראלית.](https://openscholar.huji.ac.il/sites/default/files/hayohaya/files/8-1-shklar.pdf) היה היה , 8: 7-31, 2011 [↑](#footnote-ref-35)
36. יבלונקה, חנה. (1996). "החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם: היבט נוסף לשאלת היהודים, הניצולים והשואה". *קתדרה* 82, עמ' 135-152. וגם, ויץ, י. (1996). "החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם ויחסה של החברה הישראלית בשנות החמישים לשואה ולניצוליה. *קתדרה*, 82. עמ' 153-164. [↑](#footnote-ref-36)
37. שקד, מ. (2000). "ההיסטוריה בבית-המשפט ובית-המשפט בהיסטוריה- פסקי הדין במשפט קסטנר והנרטיבים של הזיכרון". *אלפיים*, 20. עמ' 36-81. [↑](#footnote-ref-37)
38. זרטל, עדית. (2002). *האומה והמוות- היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה.* אור יהודה: הוצאת דביר. [↑](#footnote-ref-38)
39. פרילינג, טוביה. (2009). מי אתה ליאון ברז'ה?- סיפורו של קאפו באושוויץ. תל-אביב: רסלינג. [↑](#footnote-ref-39)
40. זנד, ש. (2002). *הקולנוע כהיסטוריה- לדמיין ולביים את המאה ה-20.* עם עובד/ ספריית אופקים: תל-אביב. [↑](#footnote-ref-40)
41. פארן, ד. סיטון, ד. (מפיקים). סיטון, ד. בן-מיור, ת. (במאים). *קאפו* (סרט קולנוע). ישראל/גרמניה: סט הפקות/ טלעד. [↑](#footnote-ref-41)
42. רוזנסטון, ר. א. (2004). "הסרט ההיסטורי: התבוננות בעבר בעידן בתר-ספרותי". בתוך: צימרמן, מ., זנד, ש.,בראשית, ח. (עורכים). ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל. עמ' 13-32. [↑](#footnote-ref-42)
43. Elizabeth Cowie. Recording reality, desiring the real. University of Minnesota Press Minneapolis 2011 pp: 35 [↑](#footnote-ref-43)
44. Elizabeth Cowie. Recording reality, desiring the real. pp: 37 [↑](#footnote-ref-44)
45. Elizabeth Cowie. Recording reality, desiring the real. pp: 39 [↑](#footnote-ref-45)
46. שגב, נועם. Ynet, 21.11.00. "הסרט הישראלי 'קאפו' זכה באמי" ב- [http://www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-187729,00.html](http://www.ynet.co.il/articles/1%2C7340%2CL-187729%2C00.html) [↑](#footnote-ref-46)
47. Toplin, R. (2006). Michael Moore's Fahrenheit 9/11 – How one film divided a nation. Pp: 37 [↑](#footnote-ref-47)
48. Toplin, R. Michael Moore's Fahrenheit 9/11 – How one film divided a nation. 2006 pp: 39-44, 72 [↑](#footnote-ref-48)
49. Bruzzi, S. New documentary: a critical introduction. Routledge, London 2000 p: 22 [↑](#footnote-ref-49)
50. Bruzzi, S. New documentary: a critical introduction. Routledge, London 2000 pp:   1-21, 43-51 [↑](#footnote-ref-50)
51. Rothman, W. Documentary film classics. New York: Cambridge University Press. 1997 Pp: 70 – 83 [↑](#footnote-ref-51)
52. Rothman, W. Documentary film classics. Pp: 71 [↑](#footnote-ref-52)
53. Barsam, R. Filmguide to Triumph of the will. Bloomington: Indiana University Press 1975 Pp: 30-55 [↑](#footnote-ref-53)
54. Cowie, E. Recording reality, desiring the real. University of Minnesota Press Minneapolis 2011 Pp: 35-38 [↑](#footnote-ref-54)
55. Paula Rabinowitz. They must be represented: the politics of documentary. Verso, London. 1994 p. 31 [↑](#footnote-ref-55)
56. Bruzzi, S. New documentary: a critical introduction. Routledge, London 2000 pp:  32-33 [↑](#footnote-ref-56)
57. יצחק עזוז. להבין את השואה, להבין את פוטנציאל הנאציות שבאדם. רסלינג, תל אביב 2015 עמ' 278 [↑](#footnote-ref-57)
58. על שימוש בהדגשה באמצעות עריכה ראו: Rothman, W. Documentary film classics. P: 73 [↑](#footnote-ref-58)
59. רעיה, כגן. נשים בלשכת הגיהינום : [פרקי אושוויינצ'ים]. מרחביה : ספרית פועלים 1947

ז'ק סטרומזה. ובחרת בחיים : מסלוניקי לירושלים דרך אושוויץ ופריס . המכון לחקר יהדות שלוניקי

המכון לחקר יהדות סלוניקי, תל-אביב 1995

בני, וירצברג. מגיא ההריגה לשער הגיא : פרקי יומן, זיכרונות ורשמים מימי השואה ואחריה עד לידי תקומת ישראל. מסדה, רמת-גן 1967

הרשלום, אברהם. חיים מן האפר. מלוא, תל-אביב תש"ן 1990

"מגילת אושוויץ" מאת בר מארק ו "אנשים ואפר" מאת הפרופ' ישראל גוטמן שתיארו כל אחד בדרכו את הפגישה שארגן קוזלצ'יק בבלוק 11,תוך סיכון חיו, בין חבר המחתרת נוח זבלודוביץ לרוז'ה רובטה לפני מותה. [↑](#footnote-ref-59)
60. מאיר אדלר הסביר את הכיתוב: שכאשר אבי זבלודוביץ', בנו של נח זבלודוביץ', סיפר לאביו שמאיר מעונין לשוחח איתו על קוזלצ'יק זעק האחרון: "קוזלצ'יק, הוא קדוש וגיבור". [↑](#footnote-ref-60)
61. ראיון עם מוטי לרנר [↑](#footnote-ref-61)
62. מוטי לרנר, תסריטאי, בראיון עמו במאי 2016 [↑](#footnote-ref-62)
63. Agamben, Giorgio. Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive, trans. Daniel Heller–Roazen New York: Zone Books, 1999 p: 101; See Debarati Sanyal’s insightful critique of Agamben’s expansion of the grey zone. Sanyal, Debarati. Memory and Complicity: Migrations of Holocaust Remembrance. Fordham University Press, New York, 2015, Pp:23-55 [↑](#footnote-ref-63)
64. מוטי לרנר, ראיון [↑](#footnote-ref-64)
65. Levi, Primo. “The Grey Zone,” in The Drowned and the Saved, trans. by Raymond Rosenthal (London: Michael Joseph, 1988), pp. 22-51 [↑](#footnote-ref-65)
66. מוטי לרנר, ראיון [↑](#footnote-ref-66)
67. עזוז, 276 [↑](#footnote-ref-67)
68. גריפסרוד, י. "טלוויזיה, שידור, שטף: דימויי מפתח בתיאוריה של הטלוויזיה", בתוך: *תקשורת כתרבות,* ליבס, תמר וטלמון, מירי. (עורכות). תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה. 1988 עמ' 132-152. [↑](#footnote-ref-68)
69. Rothman, W. Documentary film classics. New York: Cambridge University Press. 1997 Pp 70 – 83 [↑](#footnote-ref-69)
70. Nichols, B. Introduction to documentary. Indiana: Indiana University Press, 2001   pp: 130 [↑](#footnote-ref-70)
71. פרילינג "מי אתה ליאון ברז'ה?" [↑](#footnote-ref-71)
72. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil.* New York: Penguin, 1963 [↑](#footnote-ref-72)
73. פרטים [↑](#footnote-ref-73)
74. Claude Lanzmann's film The Last of the Unjust (France/Austria, 2013).

הסרט מבוסס על ראיונות עם אחרון אנשי היודנראט היהודים Benjamin Murmelstein וספרו

 Benjamin Murmelstein, *Terezin: Il ghetto-modello di Eichmann,* Cappelli Milan, 1961. [↑](#footnote-ref-74)
75. Karpel, Dalia. “Claude Lanzmann’s journey to clear the name of the Head of the Judenräte of Theresienstadt,” *Haaretz Weekend Supplement,* January 16, 2014. [Heb.] [↑](#footnote-ref-75)
76. צימרמן, משה. אל תגעו לי בשואה: השפעת השואה על הקולנוע והחברה בישראל. חיפה: אוניברסיטת חיפה. 2002 [↑](#footnote-ref-76)
77. יחד עם זאת, חשוב להדגיש כי הדיאלוג הפילמאי באופן ייצוג הקאפוז כאנשים נורמטיביים, כמו גם היחס האוהד של המצלמה לניצולים שהעידו בגנותם ובעדם, מלמדים כי הקבלה של סיפורים קשים אלה אינה שלמה ועודנה מצויה בתהליך. [↑](#footnote-ref-77)
78. צימרמן 2002 [↑](#footnote-ref-78)
79. Gray zone, Nelson, Tim Blake, US 2001 [↑](#footnote-ref-79)
80. Son of Saul, László Nemes, Hungary, 20015 [↑](#footnote-ref-80)