

מכונת המלחמה המטלורגית: על נורדות בסרט "רשימת שינדלר"

ג'אד נאמן

החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב

מיתור-היסטוריה ושואה

הסרט רשימת שינדלר מציג פרשה היסטורית מתקופת השואה בדרך ריאליסטית. ואולם, מעבר לריאליזם הקולנועי אפשר להבחין בנוכחות היסודות המיתור-מודרניים של השואה: הנרטיב, הדמויות והאיקונוגרפיה של הסרט מהווים תווך שבו מוצנעת "מתודה מיתית" המבטאת את "ההיבטים הסמויים, הארכאיים, של מציאות החיים המודרנית" (מאלי 1999, 245). התחקות אחר היסוד המיתי האצור בתודעה ההיסטורית של העבר מוכרת מחיבוריו של וולטר בנימין (Benjamin) שחתר להאיר את ה"מציאות האנושית האי-רציונלית, האקראית וההטרונגנית, שאינה ניתנת לתפיסה בשיטות המדע הדיסקורסיויות, האבולוציוניות וההיסטוריות" (מאלי 1999, 252). המתודה המיתית מאפשרת לחדור מבעד לריאליזם הקולנועי ולפוטוגניות של הנאציזם ולחשוף בתת-הטקסט של הסרט את הרישומים שהותירה נוכחותו של המיתוס. רישומים אלה תומכים בקריאה פרשנית של הסרט שמצטייר כמארג מיתור-היסטורי של השואה. לנוכח העושר ההיסטוריוגרפי האצור בסרט זה, כפי שנראה בהמשך, מפתיע להיווכח כי מעמדו כטקסט היסטוריוגרפי עדיין שנוי במחלוקת. על שפילברג נאמר כי "על אף ההצלחה הגדולה של סרטו רשימת שינדלר, [הוא] מייצג ביצירתו הקולנועית בצורה מובהקת ביותר את שלילת ההיסטוריה, התנערות מכל נקודת מבט היסטורית, וראיית-מציאות ללא כל מימד היסטורי" (דן 1996)¹ (הדגשה שלי ג.נ.). ואולם, השאלה שממנה מתעלמת קביעה זו "איננה האם הסרט מעוות במכוון את כתיבת ההיסטוריה המלומדת

¹ דן מייחס לשפילברג התנערות מן ההיסטוריה בכל סרטיו ה"דמיוניים" וטוען כי "מפעלו של שפילברג לטקסטואליזציה של השואה (דן מתייחס כאן גם לסרט וגם למפעל של שפילברג לתייעוד זיכרונותיהם של ניצולי השואה, ג.נ.) ניצב בעמדת סתירה פרדוקסלית ליצירתו הדמיונית, חסרת הטקסט וחסרת המסר, שבזכותה קנה את עולמו בקולנוע". בקטילה גורפת זו לגבי הקולנוע של שפילברג מתעלם ההיסטוריון יוסף דן מן הספרות הפרשנית הנרחבת שעוסקת בסרטיו ה"דמיוניים" של שפילברג ובסרטים דומים של יוצרי קולנוע אחרים כטקסטים עתירי מסרים ומשמעויות. הצבעה על הקולנוע הפוסטמודרני כיצירה "חסרת טקסט וחסרת מסר" ניצבת בסתירה לעושר הטקסטואלי והאינטרקסטואלי של קולנוע זה ולעמדתו המודעת לעצמה כמכלול יצירה בעל מימד היסטוריוגרפי מובהק.

והמיומנות, אלא האם הכתיבה האקדמית המבוססת על דיסקורס רציונלי מעוותת בהכרח את ה'אמת' שאליה חותר הייצוג הקולנועי המיתי והלא-רציונלי" (Koshar 1995, 173).² על פי השקפה זו, שביטא ההיסטוריון רודי קושאר, הקולנוע העלילתי חותר לסוג של "אמת" היסטורית שאינו מיוצג בספרי ההיסטוריה בגלל נטייתם להצטמצם בשיח רציונלי נטו. נושא הדיון במאמר זה הוא הייצוג המיתי הלא-רציונלי הארוג בסרט רשימת שינדלר.

המאמר מתמקד בשתי פרספקטיבות מיתו-היסטוריות, האחת קשורה בנוודות והשנייה בעריצות. תיזות הנומדולוגיה של ז'יל דלז ופליקס גואטרי (Deleuze and Guattari 1986) מנחות אותי לקרוא את הסרט כהתנגשות בין מכונת המלחמה של המדינה הנאצית לבין מכונת המלחמה המטלורגית של קבוצת יהודים עקורים שהופכים לחרשי מתכת בהנהגת פטרונם, אוסקר שינדלר. העימות בין הכוחות הלא-שקולים מסתיים באורח פלא בניצחון שינדלר ו"היהודים שלו". הסתירה הזו נפתרת באמצעות תיזות הנומדולוגיה שמאפשרות להציע הסבר לסיפור ההישרדות הלא-שכיח של קומץ יהודי שינדלר. מוקד נוסף בסרט הוא דמות מפקד מחנה הריכוז, קצין האס.אס. אמן גות, המתפקד בדומה הקולנועית כאנטגוניסט של שינדלר. משטר הטרור שהוא משליט במחנה הריכוז ומעשי האכזריות הקיצוניים שהוא מבצע באסירים תואמים את מבנה העריצות בחברת פרוטו-מדינה. התיזות של אילאי סאגאן (Sagan 1986) על הגניאלוגיה של העריצות הפוליטית מנחות אותי לקרוא את מבנה העריצות בסרט כהיצג של הרגרסיה הנאצית לפרוטו-מדינה, רגרסיה שהיתה המהלך הטבעי בהתגבשות מדינת הלאום הגרמנית. שתי פרספקטיבות אלה, הנומדולוגיה והגניאלוגיה של העריצות, מאירות היבטים שטרם התייחסו אליהם במסגרת מכלול התגובות שהופיעו לאחר הצגת הסרט (Loshitzky 1997). ניתוח הסרט בכלים של מיתו-היסטוריה מאפשר לי להתוות שלוש אבחנות עיקריות: א. עקירת היהודים והפיכתם לנוודים בעל כורחם עשו אותם ליעד השמדה בידי מכונת המלחמה של המדינה הנאצית; ב. העריצות הנאצית מהווה רגרסיה סוציו-פוליטית של "האומה הגרמנית המאחרת" (Die verspätete Nation) התואמת את "החברה המורכבת" של פרוטו-מדינה, שבה מתפורר מבנה השארות השבטי לקראת המעבר למדינת אזרחים; ג. מאבק ההישרדות של יהודי "רשימת שינדלר" התנהל בשני צירים: מצד אחד, היהודים העקורים הוכשרו להיות חרשי מתכת ומצד שני, התקיים מאבק למנוע פגיעה בשלום המשפחות שאותן ניסו הנאצים לפרק בסלקציות. בדיון על הסרט, ההסבר הרווח על הצלת יהודי שינדלר הוא "כסף תמורת דם" ותו לא. אני טוען כי הסרט מלמד כיצד הצלת יהודי שינדלר הוכתרה בהצלחה הודות לאינטואיציה הגאונית של אוסקר שינדלר לצד צירוף מקרים מוצלח. אלה באו לידי ביטוי בשורת מהלכים: הקמת

² דבריו אלה של קושאר מתייחסים לבימאי הקולנוע הגרמני האנס-יורגן סיברברג וסרטו היטלר: סרט מגרמניה. קושאר מדגים את העיוותים המטה-היסטוריים שמבצע סיברברג בסרטו כדי להעביר לצופה את "מבנה הרגש" ואת העיצוב הפוליטי שלו בידי הנאצים (שם, 158). העיצוב הפוליטי של "מבנה הרגש" פרנס את הנאצים, העניק לו תהודה עממית והבטיח את תמיכת ההמונים בו. לדעת קושאר, אבחנות אלה מצדיקות את ראיית הסרט כהיסטוריוגרפיה, כמו כל היסטוריה כתובה.

מפעל עיבוד מתכת, הסבה מקצועית של מאות יהודים לחרשי מתכת, הגנה על משפחות היהודים מפני השמדה; ובסופו של דבר כינון גוף ייחודי: מכונת מלחמה מטלורגית. לפני שאפנה לניתוח הסרט בעזרת התיזות שהזכרתי, ברצוני להציג בקווים כלליים את תפיסתי על תפקוד הקולנוע העלילתי כטקסט מיתו-היסטורי כתשתית לסוג הפרשנות שאני מציע.

רשימת שינדלר – טקסט מיתו-היסטורי

סרט הקולנוע, מוצר אופייני של התרבות הפופולרית, נחשב מאז הופעתו למקור בלתי מהימן בחקר העבר, ובשל כך נמנעו ההיסטוריונים מעיון בסרטים למטרות מחקר. הו'אנר הקולנועי הראשון שקיבל גושפנקה של לגיטימיות מטעם ההיסטוריונים היה יומן הקולנוע ובעקבותיו גם הסרט הדוקומנטרי. לעומת ז'אנרים אלה, הסרט העלילתי נותר עוד זמן רב מקור לא אמין בעיני ההיסטוריונים. הודות לגישה המהפכנית של ההיסטוריונים הצרפתים מארק פארו (Ferro) ופייר סורלין (Sorlin 1980), התרופפה ההתנגדות ל"סרט כמקור היסטורי". גם הכפירה הפוסטמודרנית במשטר הייצוג המודרני סייעה להתקבלות הקולנוע לקאנון של העיון ההיסטוריוגרפי. פארו ניסח עיקרון חדש בהיסטוריוגרפיה: "קולנוע, בין אם הוא דימוי המציאות או לא, תיעוד או סרט עלילה, סיפור אמיתי או המצאה טהורה, הוא היסטוריה" (Ferro [1977] 1988, 29). פארו טען כי הסרט מייצג את "הבלתי נראה באמצעות הנראה" והוסיף, כי בסרטי הקולנוע קיים "חומר להיסטוריה אחרת... שעשוי לשכלל או להרוס את ההיסטוריה" (שם, 31). מעמדו ההיסטוריוגרפי של הקולנוע התחזק בעת שהועלה הטיעון כי "אין לראות סרט במונחים של השוואה להיסטוריה הכתובה אלא כאופן דיווח על העבר, בעל חוקי ייצוג משלו...", כאופן מיוחד במינו של תיאור ופענוח העבר" (Rosenstone 1995, 3–4). סרט הקולנוע, הודות לתכונות הייצוג המימטי הגלומות בו, ראוי, בנוסח המושג הבלשני שטבע הפילוסוף גוטלוב פרגה (Frege 1952)³ לגבי הלשון (Norris 1985, 56), להיחשב כ"מובן" המתווך בין תיאור מילולי, היסטורי או אחר, לבין אירועי הממשות "כפי שהם לעצמם". סרט הקולנוע מתפקד, אם כן, כמתווך בין ספרי ההיסטוריה המהווים מעין מסמן קאנוני של העבר לבין מושאי העבר "כשלעצמם". בשל כך נכון יהיה לומר כי הקולנוע משרטט "עבר השונה גם מבדיון ספרותי וגם מהיסטוריה אקדמית, עבר שאינו נסמך אך ורק על נתונים מחקריים בדרך שבו הוא קובע אמיתות [היסטוריות] או מתפלמס עם השיח הנמשך של ההיסטוריה" (Rosenstone 1995, 13). גם "הקולנוע הלאומי", מכלול הסרטים של לאום מסוים, נחשב היום בבחינת "היסטוריה נגדית

³ הפילוסוף והמתמטיקאי גוטלוב פרגה (Frege 1952, 59) טבע מונח בלשני בשם "המובן" שמתפקד כמתווך בין המסמן הלשוני לבין מושאו במציאות, בין "המסמן" לבין "המסומן". הרפרנט של הסימן, כותב פרגה, "הוא האובייקט עצמו, שאותו אנו מגדירים באמצעים שלו; הרעיון, שיש לנו במקרה זה, הוא כולו סובייקטיבי; בתווך נמצא המובן (הדגשה שלי, ג.נ.), שאינו עוד סובייקטיבי כמו הרעיון, אבל גם עדיין איננו האובייקט עצמו".

לעלילות העל הלאומיות המקובלות", שאותם מתווים ספרי ההיסטוריה (שם, 5). הסרטים על הרייך השלישי מהווים בתחום זה של הקולנוע הלאומי מקרה מבחן, שכן הם "אינם מציעים דיוקן עובדתי מפורט על עלייתו ונפילתו של המשטר ההיטלראי. [במקום זאת] הם מקימים לתחייה תכנים רגשיים של הנאציזם... בסיפורים המדגימים כיצד ענייני הזמן ההוא עדיין מטילים צל ענק על התודעה של זמננו" (שם). רשימת שינדלר, אף שאינו נמנה עם הקולנוע הלאומי הגרמני, עוסק בעניין גרמני מובהק ומקפל בתוכו כמה אבחנות ייחודיות הנוגעות ליחסים בין הרייך השלישי ליהודים. סרטים קודמים העוסקים בנושא זה ונחשבים לפריצת דרך קולנועית הם, למשל, היטלר: סרט מגרמניה (סיכברג 1977) וכן שואה (לנצמן 1984). שני הסרטים התבססו על הנחה מפורשת או מובלעת ש"את הנאציזם אי אפשר בכלל להמחיש" באמצעים קולנועיים רגילים (ריאליזם קולנועי) חוץ מאשר באורח מלאכותי ביותר (סיכברג), או בשפע עדויות אישיות (שם, 12). ואולם, הישגי רשימת שינדלר כסרט ריאליסטי בתחום הייצוג של הנאציזם והשואה מפריכים הנחה זו.

האיקונוגרפיה של הנאציזם שעוצבה במסגרת מדיום התמונות הנעות יצרה אצל ההיסטוריונים של הרייך השלישי תחושה כי "כשמדובר בהבניית העבר בקרב הציבור הרחב, ההיסטוריה האקדמית נותרת שולית" (Kosbar 1995, 155). קושאר, שהבחין באכזבתם של ההיסטוריונים, הציע "להתייחס לקולנוע כמדיום הרושם באופן רציני את ההיסטוריה של הנאציזם, ולחשוב על היסטוריופוטיה"⁴... כדרך לגיטימית לכינון נרטיבים היסטוריים [ולא רק] כחומר עזר או כמסמך שניתן לקרוא אותו בדרך שקוראים חומר ארכיוני" (שם). ברוח זו ראוי להתייחס אל רשימת שינדלר כאל סרט המבטא את "המובן", בנוסח המושג שטבע פרגה, כמעין טקסט אמצעי המתווך בין ה"שואה" הכתובה בספרי ההיסטוריה לבין אירועי השואה, "כפי שהתרחשו במציאות". לעומת סרטים אחרים על השואה העושים שימוש ברטוריקה של סוריאליזם, אקספרסיוניזם, או אוונגרד, ומאפשרים הודות לכך ייצוג ביקורתי יותר של הנאציזם (שם, 11), סרט זה מהווה נוסח מוקפד של קולנוע מיינסטרים הוליוודי שאינו חורג מן הייצוג הריאליסטי במבנה העלילה, בייצוג הדמויות ובאיקונוגרפיה של התקופה. ואולם, בדומה לסרטים בעלי אופני ייצוג חדשניים ולמרות הייצוג הריאליסטי, רשימת שינדלר אכן מציג אפשרות להסתכלות ביקורתית על השואה. הריאליזם ההוליוודי והפופולריות האופייניים לסרטיו של שפילברג הם שמקנים לרשימת שינדלר תכונות של היסטוריופוטיה. הסרט התקבע במיתוס של זיכרון השואה הודות לסצינה המפורסמת שבה שוחזר בראשונה בקולנוע רצח היהודים בתאי הגזים באושוויץ. הסצינה עוררה תגובות נועזות אצל רבים מבין הצופים ומשכה את אש הביקורת⁵ אך הקנתה לסרט מעמד של טקסט מיתו-היסטורי. עוצמת החוויה ונוכחות המיתוס הפכו את הצפייה בסרט למעין ריטואל שפתח

⁴ ה"היסטוריופוטיה" (Historiophoty) הוא מושג שטבע היידן ווייט (White 1988, 1193) שמציע להתייחס לסרטים כדאנר של היסטוריוגרפיה: "ייצוג ההיסטוריה ומחשבתנו עליה באמצעות אימוז'ים חזותיים ושיח קולנועי".

⁵ Hansen 1997, 7. בפולמוס שהתעורר בארצות הברית סביב הקרנת הסרט מזהה מרים הנסן את הבעייתיות של זיכרון השואה בארצות הברית אך גם עניין כללי יותר: שאלת יחסם של האינטלקטואלים לתרבות

מחדש את תהליך עיבוד האבל על קורבנות השואה. השחזור הקולנועי של אושוויץ שעורר את הסערה הציבורית (Lanzmann 1994)⁶ משמש מפתח להערכת מקומו הייחודי של הסרט במסגרת קורפוס סרטי השואה.

על ויכוח ההיסטוריונים בגרמניה בשנות השמונים נאמר, כי "אחרי אין ספור התפתלויות סביב 'פאשיזם' ו'היטלריזם', אם היה לאפיזודה דוחה זו היבט אחד גואל, היתה זו, ללא ספק, ...התמקדות תשומת הלב במאורע האחד והיחיד שעליו חייבת להיכתב היסטוריה כלשהי של הנאציזם-סוציאליזם: אושוויץ" (Peukert 1993, 234). ואמנם, מאז הפעלת תאי הגזים באושוויץ ובמשך כחמישים שנה, התקיימה פסגת האוטופיה הנאצית אך ורק בזיכרון ההיסטורי דרך עדויות בכתב ובעל-פה, צילומי סטילס, יומני קולנוע ובעיקר כתבי היסטוריה. קריסת ה"אוטופיה הגדולה" של הגוש הקומוניסטי היא שעקרה מספרי ההיסטוריה את האתר האולטימטיבי של האוטופיה הנאצית ומיקמה אותו שוב על גבי האטלס הגיאוגרפי במקום שבו נשמע דשדוש רגלי התיירים. השחרור המלא של אושוויץ מאחזותו של הפוזיטיביזם ההיסטורי התרחש ברגע שמוות ההיסטוריונים קליאו הפנתה לאושוויץ את ידה האוחזת בנבל. השחזור הקולנועי של רצח היהודים בתאי הגזים ברשימת שינדלר תרם לגילוייה מחדש של אושוויץ על מפת אירופה לא פחות מקריסת האוטופיה הגדולה. הודות לשחזור, ניצולי השואה, קרובי משפחה של הקורבנות, שאר באי עולם, ואפילו הרוצחים ויורשיהם (אשהיים 2000, 54)⁷

ההמונים, ובמיוחד לקולנוע ולטלוויזיה. הרחייה של רשימת שינדלר על ידי האינטלקטואלים — באקדמיה, בביקורת העיתונאית, בפובליציסטיקה ואף בקרב יוצרי הסרטים — לעומת התקבלות הסרט על ידי קהל הצופים, מעידה, לדעת הנסן, כי תגובת האינטלקטואלים מהווה חזרה כפייתית על טיעונים מוכרים בוויכוח הישן על מודרניזם לעומת תרבות פופולרית. על סמך בדיקת הביקורת השלילית שנכתבה על הסרט, קובעת הנסן כי מעטים מבין כותבי הביקורת טרחו כלל לבחון את הסרט מקרוב. הנסן טוענת כי רשימת שינדלר הוא סרט מתוחכם, אליפטי ומודע לעצמו במידה רבה יותר מזו שמבקרי מוכנים להודות בה" (שם, 85). וראו גם: Bresheeth 1997, 193. חיים בראשית מתאר את התקבלות הסרט על ידי מבקרי הקולנוע והפובליציסטים בישראל. הוא מצביע על המקום המיוחד שתפס בדיון הטאבו על הייצוג הריאליסטי של השואה. טאבו זה נגזר מן האיסור שמופיע במקרא על הייצוג התמוני של האלוהות, והוא מילא, לדעתו, תפקיד חשוב בעיצוב זיכרון השואה בישראל.

קלוד לנצמן השקיע כעשר שנים ביצירת סרטו שואה, המסתמך על עדויות בלבד ואינו כולל חומר ארכיוני או משוחזר. הוא מתנגד מושבע לכל שחזור של אושוויץ ובמיוחד לזה שנעשה בסרט רשימת שינדלר. לנצמן מרחיק לכת ואומר: "שפילברג בחר לשחזר. לשחזר, פירושו במובן מסוים, לפברק [חומר] ארכיוני. אני, אילו מצאתי סרט קיים — סרט סודי כיוון שהיה אסור בהחלט [להסריט] — שצולם על ידי חייל אס.אס. המראה כיצד 3,000 יהודים, גברים, נשים, ילדים, מתו יחד, נחנקו בחדר הגז שבכבשן מס' 2 באושוויץ, אילו מצאתי סרט כזה, לא רק שלא הייתי מציג אותו, הייתי משמיד אותו. אינני מסוגל לומר מדוע. זה בא באופן טבעי".

אשהיים מצטט את אולריך בק (Beck) המציע "לראות את אושוויץ כזהות הגרמנית". אשהיים מרחיב ואומר כי "העיסוק הכפייתי ב'טראומת השואה', כאם ההכרה העצמית הגרמנית הלאומית שנמצאה לבסוף. שכן, רק מאורע זה הוליד לבסוף את החוויה המשותפת, את תפיסת המפתח המעניקה אחדות לאומה מפולגת ללא תקנה, אחדות שקודם לכן לא היה ניתן להשיגה". נקודה זו משתלבת היטב עם ראיית ההשמדה של היהודים כמנוף לכינון הלאומיות של "האומה המאחרת", כפי שאציע בהמשך.

6

7

זכו לקבל מושג חושי על האתר ה"לא-ייאמן" ולהשלים בדרך זו את תהליך עיבוד האבל שעד לאותה שעה היה מעבר להשגתם. מרגע שהעיר הסמויה מן העין, "נקודת הייחוס ההיסטורית" (Sorlin 1980, 45),⁸ נהפכה לאתר ממשי-קולנועי שאפשר לעגן בו רגשות ותחושות, התחיל לפעול תהליך אבל מחודש באמצעות טקסים פומביים במקום הקרוב ביותר לשרידי הקורבנות. בין אם נסעו לאושוויץ ובין אם רק צפו ברשימת שינדלר, מיליוני בני אדם נכחו בקרונות הרכבת, ניצבו על רציף הסלקציות, ראו את עשן הכבשנים וברגע השיא אף נדחפו עם הקורבנות לתאי הגזים. הם חוו את אושוויץ לא כזיכרון היסטורי הנפרס בזמן אלא כמרחב ממשי של תנועה, רגש ותחושות (Deguy 1990).⁹ סיור וירטואלי באמצעות הצפייה, לא פחות מביקור פיזי במקום עצמו, אפשר לאבלים לזכר את כאב האובדן תוך קשירתו אל שרידי המתים. באורח פרדוקסלי, מסלול ההצלה של גיבורי הסרט הוא שהתווה לצופים מסלול פרידה סופית מקורבנות השואה. למעשה, הוענקו לצופים שני סרטים בכרטיס אחד: גם ספקטקל הוליוודי וגם ביקור מודרך באושוויץ. המקום המוקצה ביותר בעולם, בירת המאה ה-20, היה גם המקום היחיד בעולם שבו רגש האבל על קורבנות השואה נקשר אל שרידי המתים כדי שינוחו בשלום במקום "קבורתם". הודות לריטואל האבל שהסרט מניע, גופות הקורבנות שנמגו בעשן נתפסו כמתים שגופותיהם נטמנו בקבר. עדות חותכת לתפקוד הסרט כריטואל אבל היא סצינת הסיום הכמורדוקומנטרית היחידה שצולמה בישראל והשנייה בסרט שצולמה בצבע ולא בשחור-לבן — סצינת האזכרה לאוסקר שינדלר. שחקני הסרט הצעירים פוסעים יד ביד עם אחרוני "יהודי שינדלר" שעדיין חיים ושאותם גילמו בסרט. בזה אחר זה הם מניחים אבנים קטנות על קברו של מיטיבם. הם מקיימים בדרך זו מנהג סמלי שנועד "להבטיח" את הישארות הגוויה בתוך הקבר עד תחיית המתים. אבל הנחת האבן על המצבה מרמזת על תחושת העמימות המקננת בלב מי שמתייצב במקום שבו טמון גופו של אדם יקר והוא מתמודד עם השאלה המציקה: "לאן נעלם המת?" במסגרת הממשות המצולמת בסרט, הצופה המתאבל נוכח בראשונה מול קבר המכיל גופה. בשל העמימות הטבועה בקבר לגבי שאלת הימצאות הגופה (לאן נעלמו המתים?), ייצוג קבר עם גופה ממשית (גופתו של אוסקר שינדלר) מצביע על נקודת סיום אפשרית לתהליך האבל

⁸ סורלין טוען כי ההתייחסות להווה מושפעת על ידי "נקודת ייחוס" מרכזית בהיסטוריה של כל אומה. הוא מציין את המהפכה הצרפתית ואת מלחמת האזרחים האמריקאית כדוגמאות לנקודות ייחוס. "נקודת הייחוס" מעוצבת בדרך שבה מעבירים לילדים, ברדיו ובטלוויזיה, בהתייחסות היומיומית ובמערכת החינוך, את סיפור ההיסטוריה של האומה. לדעתו, קיים שוני משמעותי בין אומה שיש לה "נקודת ייחוס" לבין זו שאין לה, שכן "נקודת הייחוס" פועלת באורח מתמיד לעיצוב העמדות הפוליטיות והאידיאולוגיות בהווה. "נקודת הייחוס" של ישראל היא כמובן השואה עם מכלול הדימויים של אושוויץ.

⁹ לצורך המחשת הנרטיב ההיסטורי של אושוויץ נדרש הסרט שואה ליצירת מימד חדש של זמן, לא זמן ספרותי או קולנועי אלא "le temps vecu" או הזמן שנחוה. קלוד לנצמן יצר בסרטו מימד זמן ייחודי: "la remise en action du temps et l'avenement du recit". אני טוען כי מימד הזמן שהומצא בסרט שואה לא שימש עוגן לתחושת האבל אצל הצופים. רשימת שינדלר ולא הסרט שואה הוא שתרים לתהליך עיבוד האבל על ידי הצגת נרטיב היסטורי "אושוויץ", שנפרס על פני המרחב הפיזי "אושוויץ" ואפשר לאתר ה"לא-ייאמן" לתפקד כאתר אבל והנצחה.

על קורבנות השואה שגופותיהם נמוגו בעשן הכבשנים. בית הקברות הנוצרי שבו נטמן גופו של אוסקר שינדלר נמצא בהר ציון בקרבת קבר דוד המלך, המסמל, בדומה להר הזיתים, עבר תם ונשלם של המתים עד ליום תחיית המתים. בכך משלים הסרט את מסלול עיבוד האבל שהגיע לשיאו הרגשי בסצינת הכניסה לתאי הגזים.

הקשר בין שני היבטי הסרט, ריטואל אבל ומיתו-היסטוריה של השואה, נוגע לדימוי אחד וייחודי מתוך שלל הדימויים של אושוויץ. עד לנפילת החומה, סימל ביתורה הפוליטי של ברלין תחת הממשל הצבאי של בעלות הברית את תבוסת הרייך השלישי במלחמת העולם השנייה. איחוד גרמניה ובעקבותיו הכתרת ברלין לבירת "גרמניה הגדולה" מחקו את דימוי "מזכרת עוון" שדבק בעיר המחולקת. לפתע התפוגג הדימוי המיתו-היסטורי של ברלין ומקומה בעולם הדימויים של הנאציזם נתפס על ידי אושוויץ, שגם היא כמו ברלין הפכה לבירה של ארץ מאוחדת – בירת המאה ה-20. כמו האיקונוגרפיה של הנאציזם, שעוצבה בעיקר על ידי הקולנוע, כך גם אושוויץ שהועתקה מן ההיסטוריה והופיעה מחדש בגיאוגרפיה כאוטופיה מודרנית (Peukert 1993, 248)¹⁰ נשענת בעיקר על העיצוב הקולנועי. רשימת שינדלר, הסרט שעיצב בראשונה את הממשות הפיזית של תאי הגזים באושוויץ, מתמקד בשאלת המרחב הפוסטמודרנית ולא בסוגיית הזמן שהעסיקה את המודרניזם. בחינת ייצוגי המרחב של השואה מתקשרת לפרספקטיבת הנומדולוגיה שתידון בהמשך אך גם לדימוי של אושוויץ כעיר-אוטופיה של הרייך השלישי, שבה מסתיים מסעו של "היהודי הנודד". שורשיו של "היהודי הנודד" נטועים בסיפור צליבתו של ישו אך מקורו של המיתוס באגדה מן המאה ה-16 שטופחה בגרמניה (Anderson 1965).¹¹ עקירת היהודים ממקום

¹⁰ לדברי פאוקרט (Peukert), באושוויץ "הגשימו תאי הגזים, תוך רדוקציה אד אבסורד, את האוטופיה הגזענית כפתרון סופי 'חד וחלק' של כל השאלות הניצבות בפני חברה מודרנית".

¹¹ מקורה של האגדה בדמות המופיעה בסיפור של הברית החדשה על דרך הייסורים של ישו הנושא את הצלב בדרך לגולגותא, הגבעה שעליה נצלב. "בעת שישו נעצר לרגע לנוח על סף ביתו, אותו יהודי ירושלמי הדף אותו וצעק 'לך מהר יותר!' וישו ענה לו 'אני הולך אבל אתה תנודד עד שאני אחזור'" (Anderson 1965, 11). האגדה עברה גלגולים רבים והגיעה לגיבוש בצורתה המודרנית בגרמניה במאה ה-16, בתקופת הרפורמציה, שבה הוטרו כוהני הדת ואף מרטין לותר עצמו מאפשרות שובו של אנטיכריסטוס (שם, 39). אנדרסון כותב כי בשנים של מלחמות הדת שבאו בעקבות הרפורמציה, שנים של חוסר סובלנות, אמונות תפלות ושמועות זדון, הוצפה אירופה בדמויות "אנטיכריסטוס, פאוסט, אסטרולוגים, שרלטנים ומגידי עתידות שהפיצו את מרכולתם השטנית כישופית" (שם, 40). בשנים אלה הופיעה דמות היהודי הנודד כמגלם אנטיכריסטוס. ב-1602 יצא לאור בגרמניה "ספרון בן ארבעה עמודים שהיה אבן דרך חשובה ביותר בהתפתחות אגדת היהודי הנודד: 'תיאור וסיפור קצר על יהודי ששמו אחשוורוש'" (שם, 42). אחשוורוש מתואר כגבר כבן 50, גבה קומה עם שיער ארוך, יתף, לבוש בגדים קרועים. הוא נולד בירושלים, שם היה סנדלר וחי עם משפחתו, אך נאלץ לנטוש את ביתו לאחר צליבת ישו, ומאז הוא נודד בעולם. הוא דובר בכל השפות של הארצות שאליו הוא נקלע אך ממעט לדבר (שם, 45-48). אנדרסון טוען כי מאז המאה ה-17 הספרות הגרמנית הרומנטית הרבתה לעסוק בדמות היהודי הנודד. "הגרמנים אמנם אינם יוצרי האגדה כפי שאחדים מהם העידו על עצמם. אך הם נעשו הפטרונים המסורים ביותר של האגדה בגרסתה המודרנית" (שם, 70).

מושכם, הפיכתם ל"חסרי מדינה" במדינות שבהן חיו כמשך מאות שנים, נידום ממקום למקום ולבסוף שילוחם לתאי הגזים בעיר האוטופיה הנאצית – מהווים ביטוי להגשמתו של מיתוס זה. תיזות הנומדולוגיה של דלז וגואטרי, כפי שנראה בהמשך, מציבות את המדינה כאויב מושבע של הנוודים. מחנה עבודת הכפייה ברשימת שינדלר, שבתוכו נכלאים היהודים העקורים טרם שילוחם להשמדה באושוויץ, מיוצג כמבנה אורבני גיאומטרי מרובד והומוגני המאפיין את מרחב העיר והמדינה. מחנה ההשמדה המופיע בהמשך המסע הנוודי מהווה שילוב בין הגיאומטריה הארכיטקטונית של המחנה לבין הכימיה של הגז "ציקלון ביי" – שניהם מוצרים של מדעי "לוגוס" האופייניים למדינה.¹² ברמה המיתו-היסטורית, שילוב זה יוצר תנאים אופטימליים להשמדת היהודים "הנוודים". אושוויץ כאתר תירות ואושוויץ כשחזור בסרט כוננו בעולם הדימויים גירסה מעוקרת של "לוגוס" האוטופיה הנאצית. שינדלר היה חבר במפלגה הנאצית שעשה עסקים עם קציני האס.אס. אך באותה שעה עסק גם בהצלת יהודים. לטענת מבקריו, הפך שפילברג את סיפורו המדהים של שינדלר ל"מלודרמה סנטימנטלית על השואה". ואולם, נראה בהמשך כיצד בלב האוטופיה הנאצית-גזענית, בד בבד עם המלודרמה ההוליוודית, טווה שפילברג עלילת הישרדות אנטי-אוטופית מובהקת.

היהודים העקורים – מטמורפוזה מדומה לנוודים

עקירת יהודי אירופה ממקום מושכם בעיירות ובערים שבהן חיו מזה מאות שנים תוך כינוסם בצפיפות בשכונות גטו, דוגמת גטו קרקוב שבו מתרחשות סצינות הפתיחה ברשימת שינדלר, שירתה שתי מטרות פוליטיות: א. ביעור היהודים מן העם הגרמני כדי "לשקם ולבסס מחדש את המוסר של המעמד הבינוני" (Mosse 1978b, 61). ב. יצירת מרחב מחיה (*lebensraum*) לגזע הגרמני במזרח אירופה על חשבון הגזעים הנחותים. מאז תקופת ההשכלה במאה ה-18, התאפיינו יהודי גרמניה בדימוי רב-פנים: מצד אחד דבק בהם מיתוס "היהודי הנווד" והם נחשבו לזרים, ומצד אחר הם נחשבו למעמד בורגני המשחית את הערכים של הבורגנות הגרמנית ומזהם את הגזע הגרמני.¹³ אולם, כדבר והיפוכו, גם בורגני וגם נודד, היה בדימוי של היהודי האירופי צד נוסף שבו אולי היה גלום

¹² Deleuze and Guattari 1986, 32. דלז וגואטרי מבחינים בין ה"לוגוס" המזוהה לדעתם גם עם התפיסה המדעית המקובלת וגם עם המדינה לבין ה"נומוס" שהוא היסוד הרוחני-נוודי המיוחס גם לגישה לא קונוונציונלית במדע העיוני (דוגמת החשבון האינפיניטסימלי או תורת הנוזלים בפזיקה) ובטכנולוגיה (דוגמת בניית גשרים וקתדרלות). כך או כך, ה"נומוס" הוא היסוד הרוחני של הנוודים המאפיין את הווייתם במרחב הפתוח.

¹³ הרעיון של גזע גרמני חדש היה דיאלקטי ביסודו. בין אם היה ארי קדום או ברברי, הגרמני החדש כרייך השלישי "לא [היה] אדם מן היערות הטבטוניים. הגרמני החדש היה האידיאל הבורגני... הנציונל-סוציאליזם והגזענות אימצו לעצמם את כל מעלותיו של הבורגני שזכו לגינוי בעידן המודרני – עבודה שמכבדת את בעליה, ניקיון, נאמנות, הופעה מהוגנת [אבל ביסוס ערכי הבורגנות] בגרמניה היה מותנה בחיסול המעמד הבינוני היהודי שנחשב למי שהשחית אותם" (Mosse 1978, 43).

מה שנתפס כאיום האמיתי על המשטר הנאצי: היהודי האירופי סימל בעיני גרמנים רבים את האדם המודרני החותר תחת אושיות החברה כדי לשנותה מן הקצה. הגרמנים, שהיו "רדופי חרדה וכבולים במסורת, ראו בדמותו ובהתנהגותו של היהודי מוקד כל התכונות הלא-ניתנות לשליטה והמערערות ביותר. הוא נראה פיקח, חסר שורשים, נייד מבחינה פיזית ופסיכולוגית, קורא תיגר, אנטייתיזה חריפה של האידיאלים הטבטוניים היקרים ללבם" (Gay 1978, 20). כך או כך, תהליך עקירת היהודים והפיכתם לנוודים הגשים הלכה למעשה את מיתוס "היהודי הנודד" שרווח בגרמניה ונבע "מן המקור המזרחי שיוחס ליהודים וכעם נוודים הנע ונד במדבר סיני" (שם, 115). המעבר לחיי נוודות מקדים, אם כן, את שלב ההשמדה השיטתית, שכן המיתוס שמציג את "היהודי הנודד כמי ששואף להרוס את גרמניה [מכתוב שתחילה] יוכשרו היהודים להשמדה אך עדיין לא יושמדו" (שם, 214). הפיכת היהודים מיושבי קבע לנוודים טרם השמדתם היה שלב הכרחי בתוכנית הנאצית של הפתרון הסופי, שכן ברמה המיתר-היסטורית מהווים הנוודים איום תמידי המסכן את קיום המדינה ועל כן אמורה מכונת המלחמה המדינתית לחסל את האיום בעודו באיבו.¹⁴ הכשרת היהודים להשמדה באה לידי ביטוי בחוקים ובתקנות של המשטר הנאצי הנוגעים לזכויות היהודים בענייני אזרחות גרמנית (Brubaker 1992, 167–168).¹⁵ ברובייקר, שחקר את שאלת היחס בין מוצא אתני לבין אזרחות בגרמניה המודרנית, טוען כי "מבחינה 'לגאלית' לא היו אלה 'אזרחי המדינה הגרמנית' אלא בני אדם חסרי מדינה ממוצא יהודי" שנטבחו במחנות המוות" (שם, 167–168). מדברים אלה עולה מסקנה כי נישול היהודים מן הזכות לאזרחות גרמנית והפיכתם לחסרי מדינה היו בבחינת הכנה להשמדה.

דלז וגואטרי טוענים כי היו אלה הנוודים שהמציאו את מכונת המלחמה המשרתת שתי תכליות: הישרדות ומלחמה. הישרדות הנוודים תלויה תמיד באפשרות להתפזר במרחב החלק והפתוח (ערבה, מדבר, מישור מושלג), להולך במרחב בעלי חיים שאותם הם

¹⁴ על פי דלז וגואטרי, "כאשר המדינה מנכסת את מכונת המלחמה [הנוודית], מכונת המלחמה משתנה בטבעה ובתפקודה, מכאן ואילך היא מופנית נגד הנוודים ונגד כל מתריבי המדינה" (Deleuze and Guattari 1986, 113).

¹⁵ חודשים ספורים לאחר חקיקת חוקי נירנברג, ב-1935, הותקנה תקנה מינהלית שקבעה כי ברייך השלישי "אף יהודי לא יוכל להיות אזרח [מלא]" (Reichsbürgerschaft), אך בשלב זה עדיין נותרה ליהודים האופציה הנחותה להיחשב "עמיתים במדינה" (Staatsangehörige). ב-1938 הדיר משרד הפנים את היהודים גם מזכות אזרחית זו וקבע ש"חברות במדינה" הגרמנית תהיה תקפה אך ורק על סמך jure sanguinis — חוק קרבת הדם (התקנה כוללת גם הגדרה מחייבת של יהודי על פי שושלת היוחסין של השארות). ברובייקר טוען כי "לחקיקה הגזענית בענייני אזרחות מן התקופה הנאצית היו תקדימים בגרמניה. הרעיונות שעליה התבססה — השותפות האורגנית בעם (Volksgemeinschaft), החשיבות של המוצא [האתני] המשותף, ההדרה של יהודים וזרים אחרים — לכל אלה היו שורשים עמוקים בהיסטוריה הגרמנית, וחותמם כבר הוטבע על החקיקה בענייני אזרחות ועל פרקטיקות האזרחות [של לא-גרמנים אתניים] בגרמניה הקיסרית. ואולם, הכלטת יתר של המשכיות זו עלולה לטשטש את החדשנות הרדיקלית של מדיניות האזרחות של הנאצים, שהיתה שונה מזו של גרמניה הקיסרית לא רק בדרגה אלא גם בעיקרון" (Brubaker 1992, 165, 166).

מגדלים למחייתם (סוסים, גמלים, צאן ובקר) ולהתיישב לפרקי זמן קצרים במקום שבו נמצאת להם פרנסה. בעת היתקלות ביישוב קבע, עיר או מדינה, המגבילים או מהווים מכשול להתפשטותם במרחב, התוצאה הבלתי נמנעת היא מלחמה. לדעת ההיסטוריון ג'ון קיגן כושר הלחימה ה"טבעי" של הנוודים נובע מתרבות חיים המבוססת, מצד אחד, על חוסן גופני ועל שימוש תדיר בנשק קר להריגת בעלי חיים המשמשים להם לקיומם, ומצד אחר על היותם "מורגלים בשפיכות דמים ובלתי מוטרדים מאיסורים דתיים על נטילת חייו או חירותו של מי שאינו שייך לשבט" (קיגן 1996, 175). לזאת אפשר להוסיף את כושר הנוודים להוליך ולנהוג עדרי בעלי חיים במספרים גדולים — כושר שנודעת לו חשיבות רבה בשדה הקרב, שם דרושה שליטה על מסות של חיילי רגלים או פרשים. איום תדיר בהתקפת הנוודים המכונים בפי קיגן "עמי הסוסים" אילץ את יישובי הקבע לאמץ במהלך הדורות את מכונת המלחמה הנוודית ולהתאימה לצורכיהם. מכיוון שטבעם לא היה טבע של לוחמים, המציאו יושבי הקבע את הפדגוגיה הצבאית, הרגימנט והקסרקטין. מול הסתערות הנוודים מפעילה המדינה מכונת מלחמה מסוג שונה, שיעדה הוא אחד ויחיד: המלחמה.

כאמור, עם ההיתקלות במבנה מדינתי במרחב הנוודים, פונה מכונת המלחמה הנוודית לתכליתה השלילית — המלחמה. לעומת זאת, מכונת המלחמה של המדינה, שהועתקה מן המקור הנוודי והותאמה לצורכי המדינה, משמשת להדיפת הפולשים הנוודים והיא נועדה על כן אך ורק לתכלית שלילית — המלחמה. "בעת ובעונה אחת, מנגנון המדינה מנסה את מכונת המלחמה, מכונת המלחמה מאמצת את המלחמה כיעד והמלחמה משועבדת למטרות המדינה" (Deleuze and Guattari 1986, 113). מול איום הנתפס כקיצוני, מכונת המלחמה המדינתית פותחת במלחמה טוטלית שמטרתה השמדת כל האוכלוסייה וכל התשתית הכלכלית של האויב. לדעת דלז וגואטרי, התנהגות זו אופיינית בעיקר לפאשיזם ששכתב את האמרה הידועה של קלאוזוביץ בנוסח הבא: "הפוליטיקה היא המשכה של המלחמה באמצעים אחרים" (שם, 109).¹⁶ חיילי יחידת אס.אס. מגרשים את היהודים מגטו קרקוב, רוצחים רבים מביניהם והופכים את העקורים חסרי הבית וחסרי המדינה לנוודים בעל כורחם. מאותו רגע, ברמה המיתו-היסטורית, היהודים ה"נוודים" מתויגים כאויבי המדינה. משוואת יחסים זו, שבה ה"נוודים" מהווים איום על המדינה הנאצית, היא מופרכת ברמה הקונקרטית אך

¹⁶ על פי התיזות של דלז וגואטרי, הנוודים מהווים "מכונת מלחמה" שהיעד שלה הוא הישרדות ולא מלחמה. עץ זאת, "מלחמה וקרב עלולים להיות תוצאה הכרחית של [מכונת המלחמה הנוודית] (בנסיבות מסוימות)". מכונת המלחמה היא המצאה של הנוודים "מכיוון שבעיקרה היא מהווה יסוד מכונן של המרחב החלקי [המלוטש], כיבושו של מרחב זה, התקה [ממקום למקום] במסגרת המרחב, וכן הרכבה בהתאם של [קבוצות] בני אדם: זה, למעשה, היעד היחיד והאמיתי, החיובי של [מכונת המלחמה]. ...אם, למרות זאת, מתחוללת מלחמה, היא נובעת מהתנגשות במדינות או ערים המהוות כוחות (של סימון בקווים [תלמים]) המתנגדים ליעד החיובי [של מכונת המלחמה הנוודית]. מרגע זה ואילך, מכונת המלחמה מסמנת את המדינה, העיר והתופעה האורבנית כאויב, ומאמצת כיעד את חיסולם" (שם, 113). דלז וגואטרי מביאים כדוגמה את המלחמות המתוארות במקרא בין בני ישראל בהנהגת משה לבין ערי הבשן והגלעד, המהוות מכשול להתקדמותם במדבר.

בעלת תוקף מיתר-היסטורי למרות חוסר האונים של היהודים. איום הנוודים להרוס את המדינה נתקל תמיד בתגובת המדינה במלחמת השמדה טוטלית המכוונת נגד הנוודים. כך גם אפשר לראות את מלחמת ההשמדה נגד קהילות הרומה (הצוענים) ונגד ההומוסקסואלים הנתפסים כקבוצה ניידת מבחינה חברתית. בעקבות עקירתם ולקראת שילוחם להשמדה, אנו צופים בסצינות של טיפול ברכוש המוחרם של היהודים (הביגוד, חפצי הערך ואף שיני הזהב). בדרך זו מובלט אופיים הנוודי כחסרי כל. עם שילוחם למחנות הריכוז, הקפידו הנאצים להפריד בין נשים לגברים ויצרו קבוצות חד-מיניות. הפרדה זו היא משמעותית מבחינה נומדולוגית מכיוון שקבוצת גברים חסרי בית מהווה קונפיגורציה אופיינית למכונת מלחמה נוודית. לדוגמה, בסרטים ספרטקוס (סטנלי קובריק, 1960) ובסימן עקרב (ויטוריו פאולו טאביאני, 1969) מתואר מסע של חבורת גברים נוודים הפועלים כמכונת מלחמה המשנה בכורח הנסיבות את תכליתה ועוברת מהישרדות למלחמה נגד יישוב הקבע או המדינה. בסצינה מתוך רשימת שינדלר, המתרחשת עם כליאת היהודים במחנה עבודת הכפייה "פלשוב", מפקד המחנה הנאצי, אמון גות, מקבל דיווח מאחד הקצינים על ההפרדה בין המינים: "מופרדים כמובן, גברים בקסרקטין ליד המחצבה, נשים בצד השני ליד גדר התיל". ההפרדה משרתת שתי מטרות: מצד אחד, קבוצת גברים בעלת כושר לחימה מהווה איום וירטואלי על המדינה ומטעם זה היא יעד לגיטימי להכחדה בידי מכונת המלחמה המדינתית; מצד שני, בהפרדת הגברים מן הנשים, והילדים מהוריהם, באים לידי ביטוי מאמצי המדינה הנאצית להרוס את מערכת קשרי השארות של היהודים. על פי התיזות של סאגאן, הרס השארות מתחולל במעבר מחברה שבטית לחברה מדינתית, ולכן אני טוען כי ערעור הסולידריות של השארות היה סדר יום סמוי של המדינה הנאצית.

רצף האירועים המתאר את הגירוש מגטו קרקוב מתמשך ומפורט ועשוי בעריכה צולבת תוך מעבר מן הנאום של קצין האס.אס. אמון גות בפני חייליו, אל אוסקר שינדלר, רכוב על סוסו, משקיף על מחזה האימים מראש גבעה, ואחר כך אל תמונות קצרות של יהודי הגטו הממתינים בבתייהם לאסון הצפוי להם. בנאום קצר שנושא הקצין לפיקודיו הוא מציין את חשיבות הרגע: "היום הוא יום היסטורי ואתם חלק ממנו; זהו יום שייזכר לעד; לפני 600 שנה, בשעה שבמקומות אחרים היהודים קיבלו על עצמם את האשמה ב'מוות השחור', קז'ימיר הגדול מלך פולין נתן להם רשות להתיישב בקרקוב; הם התיישבו; הם תפסו חזקה; הם שגשגו; בעסקים, במדע, בחינוך, באמנויות; הם באו לכאן חסרי כל; חסרי כל; והם הצליחו; במשך 600 שנה קרקוב היתה יהודית; חישבו על כך; הערב, 600 שנה יהפכו לשמועה; הן לא התרחשו מעולם". הנאום המודגש ופרק הזמן המוקדש בסרט לסצינת הגירוש מעידים על חשיבות הסצינה שעוסקת בעקירת היהודים באלומות ממקום מושבם. על רקע צילומי שחור-לבן של הסרט הכמרו-דוקומנטרי בולט הצבע האדום בבגדיה של ילדה הנמלטת על נפשה. הצבע האדום של הבגד וצבע הלהבה של הנר הדולק בערב שבת מסמלים את "מסורת מדורת המחנה של תרבויות הנוודים, המנוגדת ל'מסורת הפירמידות' של תרבויות היושבות בתוך מבנים יציבים ובצורים" (בובר [תשכ"ג] 1991, 152). ואולם,

האדום הוא גם צבע האש בכבשן של מפיקי המתכת ושל חרשי המתכת המלכנים ומחשלים את הברזל בשביל מכונת המלחמה.

בסצינה שמופיעה בהמשך עורך ארון גות הקבלה בין שינדלר והיהודים שלו לבין משה ובני ישראל. אבל הדמיון למשה טבוע גם בנרטיב של הסרט, מכיוון שבסיומו יהודי שינדלר משתחררים ממחנה עבודת הכפייה ויוצאים למסע לפלשתינה. בתמונה שבה מתרחש המעבר מאירופה לארץ-ישראל נראים מאות הניצולים צועדים בשורה חזיתית, המשתרעת לרוחב המסך, כדרך שהנוודים נוהגים לנוע במרחב. בסצינה זו הופך השחור-לבן שבו צולם הסרט לצילום צבעוני ובפס הקול נשמע השיר "אלי, אלי שלא ייגמר לעולם" ושני אלה מסמנים את מעבר הניצולים למדינת ישראל, כמו גם את שובם של הנוודים להיות יושבי קבע. כך משלימים ניצולי השואה מסלול מקביל למסלול בני ישראל ביציאת מצרים: חיים ב"מדינה זרה", עקירה, נדודים, הפיכה למכונת מלחמה והישרדות, כניסה לארץ וחזרה לשיבת קבע, הפעם במדינה משלהם. הסצינה העוקבת, שנועלת את הסרט, מתרחשת בהווה של הפקת הסרט, בשעה שהשחקנים הצעירים יחד עם הניצולים המבוגרים עולים לרגל לקברו של אוסקר שינדלר, "משה" שלהם, הקבור בהר ציון.

בספר שמות מסופר כיצד מכונן משה את מכונת המלחמה הנוודית בעקבות המלחמה נגד עמלק. עם זאת, מכונת המלחמה איננה מוצגת כלקח הכרחי ממתקפת עמלק. בעצת אבי אשתו יתרו הקיני, מנהיג משה את הצו המספרי שבעזרתו הוא מארגן את הציבור במבנה של יחידות עשרוניות (50, 100, 1,000 וכו') שנוסף על המבנה הארגוני הטבעי של משפחות ושבטים, משה מבצע "אריתמטיזציה של אילנות יוחסין (שבטיים)" (Deleuze and Guattari 1986, 71). "ויבחר משה אנשי חיל מכל ישראל... ויתן אותם ראשים על העם שרי אלפים שרי מאות שרי חמישים ושרי עשרות" (שמות י"ח, 21–22). ואולם, בשלב זה השרים המופקדים על העם אינם לוחמים אלא שופטים, ותפקידם להקל על משה לשאת בנטל המנהיגות. התכלית של "ספירת מספרים" בשלב זה אינה המלחמה אלא ההישרדות במרחב הפתוח של המדבר. כל עוד בני ישראל נודדים במדבר, הרחק מערים ומדינות, שרי העשרות, החמישים והמאות שופטים את העם, ומכונת המלחמה היא בחזקת מכונת צדק. בספר דברים מסופר כי אלוהים מצווה על משה לערוך מפקד של בני ישראל: "מבן עשרים שנה ומעלה כל יוצא צבא בישראל תפקדו אותם לצבאותם" (במדבר א, 25). דלז וגואטרי טוענים שהיחסים בין מלחמה ומכונת מלחמה הם לא הכרחיים אלא "סינתטיים", כלומר, קונטינגנטיים, וכי במקרה של בני ישראל, הזרז לסינתזה הוא אלוהי העברים המצווה על משה לכתוב על קלף לזיכרון, כי "מחה אמחה את זכר עמלק מתחת השמים" (שמות י"ז, 14). בהמשך המסע לארץ כנען, בעת שבני ישראל חוצים במסלולם ערים ומדינות, נוכח משה, כי מלחמת ההשמדה היא תוצאה בלתי נמנעת של מכונת המלחמה שברא במו ידיו. כמו משה, גם אוסקר שינדלר חייב להתמודד עם מכונת מלחמה שמטרתה השמדת טוטלית של "הנוודים" – גירוש היהודים לאושוויץ. שינדלר מבקש לקנות את חיי היהודים שלו משותפו לעסקים, קצין האס.אס. גות, שמתגרה בו ומכנה אותו "משה". בעת המשא ומתן

פוסעים השניים לרוחב התמונה ונשקפים מבעד לשורת חלונות, המעלה אסוציאציה של רצועת סרט קולנוע. הדיאלוג בין השניים מבהיר את נושא הדיון. גות: "אתה רוצה את האנשים האלה?" שינדלר: "אני רוצה את האנשים שלי". גות: "מי אתה? משה? בחייך, מאיפה הכסף? איפה כאן הטריק?" בסופו של דבר, למרות חשדותיו, נעתר גות לשינדלר ומוכר לו את היהודים שלו, שיעברו הסבה למפעל לייצור תרמילי פגזים. ואולם, העיצוב הגרפי של הסצינה מרמז כי העסקה שהשיג שינדלר היא טובה יותר מזו שסוכמה במילים. גות ושינדלר מופיעים ונעלמים לסירוגין מעבר לשורת חלונות ובדרך זו מוצגת סכימה גרפית של המרחב האופייני לחרשי המתכת. מרחב זה "אינו המרחב המחרוץ של יישובי הקבע ואף אינו המרחב החלק של הנוודים [כיוון שמלאכתו של חרש הברזל היא] לחפור בתוך האדמה במקום לחרוץ את המישור, לחפור בורות במרחב במקום לשמר אותו חלק, להפוך את הקרקע לגבינה שוויצרית" (Deleuze and Guattari 1986, 106–109).¹⁷ משמעות העסקה שנקשרת בסצינה זו היא שדרוג היהודים מיצרני סירי אמאיל ואביזרי ברזל לחרשי כלי נשק, מעמד שיבטיח את חסינותם. בסצינה העוקבת, מתקנים אוסקר שינדלר ומנהל החשבונות שלו, יצחק שטרן, רשימה ממוספרת של שמות העובדים שאמורים לעבור עם שינדלר למפעל התחמושת שלו בצ'כוסלובקיה. הם מונים את מספר היהודים ברשימה — 800, 450, 300, וכן הלאה עד להשלמתה — 1,100 יהודים שבעבורם משלם שינדלר לגות מיליוני מארקים. עריכת הרשימה תואמת מצד אחד את עיקרון הארגון האריתמטי של הנוודים, ומצד אחר את עיקרון "הגוף מספרי", יחידת העילית האופיינית למכונת המלחמה הנוודית. בדומה לבני שבט לוי שבידיהם הפקיד משה את עבודות המשכן וארון הברית במדבר (שם, 69–71),¹⁸

¹⁷ דלז וגואטרי מייחסים לחרשי המתכת, שהיו בעבר גם כורי המתכת, מעמד מיוחד, מעין תחום ביניים בין יושבי הקבע לבין הנוודים. מצד אחד, המכרות שבהם מפיקים את המתכות המשמשות את חרשי המתכת נמצאים לא פעם באזורי מדבר ושממה. מצד שני, גם המחצבים וגם הכלים שמייצרים חרשי המתכת, ובעיקר כלי הנשק, משמשים במידה שווה את הנוודים ואת הצבאות של המדינות, שהיו מאז ומעולם הקליינטים של חרשי המתכת. בשל כך הכורים וחרשי המתכת שומרים על קשרים טובים גם עם יושבי הקבע וגם עם הנוודים. מבחינת אופי המרחב, החפירה והחדירה למעמקי האדמה יוצרים מרחב השונה גם מהמרחב החלק-מלוטש של הנוודים וגם מן המרחב המפוספס-גיאוטרי של העיר והמדינה. המרחב של חרשי המתכת הוא מרחב מחילות האדמה. חרש המתכת נודד בעקבות המחצבים שאותם הוא כורה ולכן הוא נהנה מחירות יחסית, גם במקרה שהוא נמצא בתחומיה של ממלכה או מדינה מסוימת. התלות של השליט באספקת מחצבים וכלי נשק מחייבת אותו להעניק לחרשי המתכת חופש תנועה — ללכת בעקבות עורקי המתכת. שליט המדינה אינו מסוגל להגביל את תנועתם, שכן היא מוכתבת אך ורק על ידי מיקום המחצבים בטבע.

¹⁸ דלז וגואטרי טוענים כי ל"ספירת המספרים" יש פן חשאי הכולל יצירת גוף ייחודי נבחר של מספר אנשים המחולצים מתוך הציבור הגדול ומהווים יחידה נפרדת שנועד לה תפקיד מיוחד. "אנו מאמינים שאין זו תופעה מקרית, אלא מרכיב מהותי של מכונת המלחמה, פעולה הכרחית לאוטונומיה של המספר: למספר [המיוחס] לגוף חייב להתאים גוף מספרי" (Deleuze and Guattari 1986, 70). היחידה הנבחרת משמשת כמשמר מלכותי, יחידת עילית למשימות מיוחדות וכיו"ב. "הגוף [המספרי] המיוחד עשוי להיבנות בדרכים אחדות: 1. מתוך שושלת או שבט בעלי זכויות יתר, למשל, הלוויים; 2. מבין נציגים של כל שושלת, שבהמשך הופכים למעין בני ערובה [של השליט], כמו במקרה של ג'ינגיס

"רשימת שינדלר" מהווה גוף מספרי ייחודי, האופייני למכונת מלחמה אוטונומית שחוסנה מול מכונת המלחמה הנאצית נובע מן הסגולות הייחודיות של חרשי מתכת. אמון גות, מפקד מחנה הריכוז שמולו ניצבים שינדלר וקבוצת עובדי הכפייה היהודים, מנהיג במחנה הריכוז משטר המהווה מיקרוקוסמוס של המשטר הנאצי. משטר זה מצטייר כבעל קווי דמיון למשטר העריצות בחברה של פרוטור-מדינה. גרמניה הנאצית בבחינת רגרסיה פוליטית (Stern 1999, 165)¹⁹ המיוסדת על דגם של פרוטור-מדינה, הודות ליסוד הקדום שבאופי המשטר, מחזקת את המעמד האוטונומי הקדום של חרשי המתכת ומקנה להם, כפי שנראה בהמשך, מרחב תמרון וסיכוי סביר להישרדות.

"האומה המאחרת" – הרגרסיה של גרמניה לפרוטור-מדינה

ג'ורג' מוסה טוען כי האידיאולוגיה הנאצית ראתה ביהודים מעין אנטי-טיפוס גרמני שהיה מנוגד לגזע הגיבורים החדש (Mosse 1978a, 45, 58). בשקיעת המערב של ספנגלר, הדיון על גזע אנושי חדש מסתיים בתיאור של גזע ברברי. "הרבו לקשור כתרים לכוח הפרימיטיבי, ובגרמניה הוא נעשה מציאות באמצעות מה שמכונה 'הגיס החופשי'... הימלר יצא מקרב חוגים אלה וכן גם הוס, מפקד אושוויץ, ... כך שלא מעט אנשים, במיוחד בעולם מחנות הריכוז, באו מרקע מעין זה" (שם, 57). דמותו של אמון גות, מפקד מחנה הכפייה "פלשוב" בסרט, מייצגת שומר גחלת ("וויג'ילאנט") פרימיטיבי ואלים מסוג זה. "המחנה היה למפקדו מעין ממלכה והוא בתחומה המלך", נזכרה לימים אלמנתו של אמון גות (שגב 1987, 23).²⁰ בדומה לראשי "הגיס החופשי" שהפעילו כוח עיוור, נהגו באכזריות קיצונית והיו מעורבים ברציחות פוליטיות רבות, כך גם גות נעשה מנהיג "משום שהוא צלף טוב יותר, צועד טוב יותר, יש לו יותר רצון ברזל" (Mosse 1987a, 57).²¹ היסטוריונים של הרייך השלישי סבורים, כי "האידיאולוגיה הנאצית ביטאה עוינות רבה כלפי רעיון המדינה, ... כי המדינה הנאצית היתה מדינה אמורפית וכאוטית באופן יחסי, ... כי העיוות של התהליך

תאן: 3. מאלמנט שונה לחלוטין, חיצוני לחברה, עבדים, זרים או בני דת אחרת [למשל] הממלוקים במצרים או האינסורים באימפריה העות'מאנית" (שם, 72).

19 על פי סטרן (Stern 1999, 165): "In the crisis atmosphere of late Weimar, where economic disaster was coupled with political bankruptcy, most Germans shrank back to some kind of *collective regression* (ההדגשה שלי, ג.נ.)."

20 בראיון עם שגב (שם, 124) אלמנתו מוסיפה: "גות שלי היה המלך, אני הייתי המלכה, מי לא היה מתחלף איתנו?"

21 עיינו גם: בראכר [1969] 1987, 618: "עניין לנו ... עם אידיאולוגיה ומנטליות מעוותות עד להחריד של מרצחי 'פרייקורפס', הפועלים ללא דין וללא דיין, המוכנים לכל למען 'רעיון', שצייתנותם ל'פיהרר' נחשבת לערך עליון בעיניהם, והם שואבים צידוק למעשיהם מן 'החוק העליון' של המהפכה המתמדת, ... מעבר ומעל מגבלות של צדק ומוסר. ... השימוש בכוח שעמד לרשותם לא ידע כל סייגים ונעשה ללא נקיפות מצפון".

הפוליטי נבע מקריסת הפוליטיקה לכדי שררה גסה... בצורה של טרור, השמדת עם ומלחמה" (Caplan 1993, 102–105). יתרה מכך, "המדינה הנאצית היתה מדינה שבה התערערו ללא תקנה היחסים המבניים בין מוקדי העריצות לבין תשתית שלטון המדינה: כוחות אלה הופרדו למוסדות שונים שהיו מסוכסכים ביניהם, בעת שהמדינה היתה מנותקת, כמובן, גם מכלמים דמוקרטיים וגם מחוקיות שאותה אפשר היה לשנות" (שם, 108–109). התנהגותו של מפקד מחנה הכפייה אמון גות, גם הצבאית וגם האנושית, מייצגת נתק זה. בייצוגיו כחייל מגלם גות את עוצמת התשתית של המדינה הנאצית, שמעמידה לרשותו כוח אדם מיומן, ציוד וכלים טכנולוגיים, המאפשרים לו לקיים מחנה עבודת כפייה. עבודות הכפייה נועדו לכאורה לשרת את המאמץ הצבאי הגרמני, אלא שגות רוצח בדם קר קורבנות שנבחרו באקראי אף על פי שרצח העובדים פוגע במאמץ המלחמתי שלשמו הם הועמדו לרשותו. מעשי הרצח האכזריים של גות, שצולף באסירים מעל מרפסת הווילה שלו או יורה והורג 25 אסירים, מעוררים אסוציאציה עם דמות העריץ במשטר של פרוטור-מדינה. הקורבן הראשון, למשל, הוא אשה יהודייה העובדת כמהנדסת באתר בנייה במחנה. היא פונה לגות ומציעה לתקן טעות הנדסית שנעשתה בבניית הסככה שעליה היא מפקחת. התגובה של גות על הצעתה העניינית היא הוראה להוציאה מיד להורג. ואולם, לאחר שסגנו יורה בראשה, מצווה עליו גות לבצע את המלצותיה המקצועיות לאלתר. רצח שרירותי, המנוגד לאינטרס של המאמץ המלחמתי, מדגים את הנתק ש"בין מוקדי השלטון בתשתיות לבין מוקדי העריצות". הטרור במחנה הריכוז נועד "ליצור אווירה מאיימת מתמשכת [וגם] לקעקע את הסולידריות בקרב קבוצת האסירים" (Pawelczynska 1979, 44). אבל דמותו של קצין האס.אס. גות, הניצב במרומי מרפסת הווילה שלו במחנה הכפייה, מכוון את רובהו דרך הכוונת הטלסקופית ויורה באקראי באחד האסירים, מקבלת משמעות מיתו-היסטורית אם מתבוננים בה דרך הפרספקטיבה של מבנה העריצות בחברת הפרוטור-מדינה, שבה "אלפים רעדו בעת שהמונרך דיבר ומאות מתו במחי יד" (Sagan 1986, 303).²²

²² אילאי סאגאן מתאר בספרו חברה אפריקאית באמצע המאה ה-19 שאותה הוא מגדיר כ-"complex society" מכיוון שהיא מצטיינת באפיונים של מעבר בין חברת שארות שבטית לבין חברת אזרחים של מדינה. על סמך בחינה של מחקרים אתנוגרפיים בתרבויות שונות, טוען סאגאן כי חברה זו, המורכבת משני סוגי היחסים, יחסי שארות שבטיים ויחסי נתינים-אזרחים במדינה, מהווה שלב הכרחי בהופעת המדינה המתפתחת מן החברות השבטיות שקדמו לה. "החברה המורכבת" שהגדיר סאגאן מהווה מעין פרוטור-מדינה שקיים בה שלטון מרכזי הכולל ממשלה ושרים, מערכת משפטית, משטרה, מנגנון גביית מסים ואף צבא. עם זאת, קיימים בה גם עדיין שרידים משמעותיים של חברת השארות השבטית. בראש הפרוטור-מדינה עומד שליט עריץ שמפתח חברה מעמדית באמצעות שיטות של דיכוי ואלימות ללא גבול. העריץ חסר המעצורים משמש דגם של "אדם עליון", אינדיבידואל כלי-יכול המהווה אלטרנטיבה לדגם ההתנהגות האנושית של בני אדם בחברת השארות השבטית, שבה הדיפרנציאציה האינדיבידואלית היא מצומצמת בהשוואה לחברת אזרחים. בחברה המורכבת נוצרים יחסים שאינם מבוססים על שארות ועל קרבת דם. לשם כך יש צורך בערעור או אף הרס מבנה השארות בחברה. יעד זה מושג באמצעות פעולות דיכוי, התעללות גופנית ועינויים, חטיפת נשים, הרחקת ילדים בכפייה מן המשפחה, החרמת רכוש והגליה ומעשי רצח שרירותיים. הזכות לבצע מעשים אלה נתונה בידי העריץ

התיזות של סאגאן על המעבר מחברה שבטית לחברת מדינה, מתצורה חברתית של שארות לתצורה של אזרחות, מצביעות על קיומו של משטר ביניים הכרחי שתבניתו עריצות קיצונית. בחיבורו מציג סאגאן מקורות אתנוגרפיים נרחבים לצד מסכת הנמקות לביסוס התיזות שלו. שלושה סרטי עלילה נודעים מדגימים תיזה זו בצורה קולעת עד שדומה כי הופקו על פי הזמנתו. הסרט המסע להרי הירח (בוב רפאלסון, 1990) מתאר את ממלכת בוגנדה האפריקאית, שגילה הגיאוגרף הבריטי ג'ון הנינג ספיק ב-1862, בפינה הצפון-מערבית של אגם ויקטוריה במסעו לחיפוש מקורות הנילוס. כמו סאגאן, המתאר את הממלכה ואת המלך העריץ השולט בה ומגדיר צורת משטר זה כפרוטו-מדינה, כך גם הסרט מתאר את נוהגי האכזריות הקיצוניים השוררים בממלכה ביחסים שבין השליטים לנתינים. סרט נוסף, האיש שרצה להיות מלך (ג'ון יוסטון, 1975), על פי סיפור מאת רוידארד קיפלינג, מציג חברת שארות שבטית בתת-היבשת ההודית המצטיינת בנוהגי אכזריות קיצונית. שני חיילים בריטים נוודים יוצאים למסע צבאי כדי לתרבת את השבטים בנוסח "משאו של האדם הלבן" ולהעבירם בקפיצת דרך למשטר מלוכני נאור בנוסח בריטניה. ואולם, מהלכי התרבות אינם עולים יפה והאכזריות מתפרצת עד לרצח השליט עצמו. הסרט אגירה זעם האלים (וורנר הרצוג, 1972), המבוסס על תעודה שנכתבה בידי כומר על משלחתו של האציל הספרדי פיזארו, שיצא ב-1560 למסע במורד הנהר בחיפוש אחר שבע ערי אלדורדו באמריקה הדרומית — מדגים רגרסיה של המשלחת מחברה מדינתית (ממלכת ספרד) לעריצות קיצונית שמתאפיינת בסממנים של חברת שארות. סאגאן מכנה את המשטר בממלכת בוגנדה האפריקאית "חברה מורכבת", שבה התנגשו אלה באלה יסודות של חברת שארות עם ניצנים של משטר המושבת על אזרחים ומדינה. בחברה המורכבת "המלך, כמי שמסמל יותר מכל את מדינת האנטי שארות, הורשה, וכך אף ציפו ממנו, להתמכר לצורות הברוטליות ביותר של אכזריות" (שם, 165). מעשיו של העריץ נועדו לקעקע את יחסי השארות בחברה כדי לפלס דרך לצורת ארגון חדשה — המדינה. הרס השארות הושג בעזרת פולחן האישיות של העריץ לצד מעשי האכזריות שבוצעו על ידו או מטעמו והופנו נגד המעמדות והשבטים הרחוקים מכס המלוכה. האכזריות שבאה לידי ביטוי בשורה של גזירות כמו החרמות רכוש, עבודת כפייה, השפלה מינית ורצח אקראי בסיטונות לא שירתה ישרות כל תכלית פוליטית או כלכלית. תיאור זה מזכיר את המשטר במחנה עבודת הכפייה, כפי שמצטייר ברשימת שינדלר, וכמובן את המשטר הנאצי בגרמניה.

קצין האס.אס. אמון גות מעוצב, מצד אחד, בדמות ראש "גיס חופשי" (freikorps) גרמני, ומצד שני, כעריץ האופייני ל"חברה המורכבת" בנוסח סאגאן. האכזריות והסאדיזם

והשרים הכפופים לו, שאינם בני משפחתו או שבטו. בדרך זו, "המלך נעשה מכשיר עיקרי [בתהליך] הריסת שיטת השארות וכינון המדינה" (Sagan 1986, 236). "העריצות הפוליטית מהווה צורה קריטית של לכידות חברתית" (שם, 239).

בהתנהגותו של גות (Stern 1999, 166)²³ משקפים תערובת ביזארית של עוינות, חיבה ואמביוולנטיות, שבחברה המורכבת בנוסח סאגאן מבטאים מוקדי התנגדות למבנה השארות. שאלת העוצמה הנתונה בידיו של העריץ מהווה את מוקד הסצינה המתרחשת בוויולה של גות במחנה הכפייה פלאשוב. שינדלר, שהוא אורחו של גות במסיבה, יורד למרתף להביא בקבוק יין ופוגש שם את הלן הירש, המשרתת היהודייה של גות. הלן מספרת לשינדלר על האימה שלה מפני גות: "אמרתי לו 'למה אתה מכה אותי?' והוא אמר: 'הסיבה שאני מכה אותך היא משום שאת שואלת למה אני מכה אותך'". הלן השלימה עם כך שיום אחד גות יירה בה כמו שירה בעבר באשה שחלפה במקרה על פניו במדרגות, "סתם אשה שהיתה בדרכה לאיזה מקום... רואים שאין כאן כללים מוגדרים שאפשר לחיות על פיהם". אך שינדלר מפרש לה את הסיטואציה: "הוא לא יירה בך כי הוא נהנה ממך יותר מדי... באשה על המדרגות הוא ירה משום שלא היתה לה בעיניו כל משמעות". בשונה ממצע הרצח שגות מבצע דרך שגרה, אין הוא מסוגל לרצוח את הלן דווקא משום שרצח זה לא יהיה אקראי ושרירותי. בסיום המסיבה, יושבים שינדלר וגות לבדם על המרפסת של הווילה, במקום שבו נוהג גות לכוון את הרובה הטלסקופי אל האסירים ולירות בהם. גות שתוי והוא פונה לשינדלר בשמץ של קנאה: "אתה לא שיכור, אתה אף פעם לא משתכר, זאת שליטה עצמית רבה... שליטה עצמית פירושה עוצמה, זו עוצמה". ושינדלר עונה לו: "בגלל זה הם פוחדים מאתנו?" גות: "אנחנו יכולים להרוג אותם, בגלל זה הם פוחדים מאתנו". שינדלר מתקן אותו: "הם פוחדים מאתנו מפני שאנו יכולים להרוג באופן שרירותי... עוצמה זה אם יש לנו צידוק מלא להרוג ואיננו עושים זאת". שינדלר מנסה לגונן על הלן הירש כשהוא מעלה באוזני גות את רעיון החנינה השרירותית: "אדם מבצע פשע ואנחנו מצווים להוציאו להורג ומרגישים טוב בקשר לכך, או שאנו הורגים אותו כמו ידינו ומרגישים אפילו עוד יותר טוב; זה לא עוצמה, זה עשיית צדק, זה שונה מעוצמה. עוצמה זה כאשר יש לנו צידוק מלא להרוג ואיננו עושים זאת". "אתה חושב שזו עוצמה?" שואל גות, שלשונו בקושי נשמעת לו, ושינדלר נותן דוגמה: "אדם גנב משהו; הוא מובא לפני הקיסר; הוא נופל על ברכיו ומתחנן למחילה; הוא יודע שהוא הולך למות; והקיסר חונן אותו... מניח לו ללכת". בסצינה העוקבת מתמודד גות עם העוצמה שבהענקת חנינה. תחילה הוא חונן את הנער המטפל בסוסו, שהתירשלה והשאיר את האוכף על הארץ. לאחר מכן הוא מעניק חנינה לאשה שאחד השומרים עומד לירות בה בגלל עישון סיגריה בזמן העבודה. מאוחר יותר, מעניק גות חנינה למשרתו האישי, שהתירשלה בניקוי האמבטיה. אבל הפעם הוא אינו עומד בפיתוי, ברגע שהנער עוזב את הווילה והולך חזרה למגורי האסירים, צולף בו גות והנער צונח ה'רוג כמו רבים לפניו. רעיון העוצמה שיש בעשיית טוב שבה את דמיונו של גות לזמן קצר. "השליטה הפוליטית המפוררת באורח אנדמי" (Caplan 1993, 1099), שאפיינה את הרייך השלישי, התנודה בין מעשי רצח שרירותיים לבין חנינה שרירותית, היא סימפטומטית ל"התנגשות

²³ על פי סטרן (Stern 1999, 166): "Chief lieutenants were well chosen. They too had a flair for thettricality and an instinctive will to exercise organized, sadistic terror."

בין מפלגה דינמית ומדינה רציונלית". גות מגלם את ההתנהגות ה"בלתי רציונלית, הבלתי יציבה מבחינה דינמית והכריזמטית" (שם, 105) של המפלגה הנאצית מול המדינה הגרמנית. חוסר היציבות והשרירות שמקרינה המפלגה הנאצית על המדינה הגרמנית מודגמים במחנה הריכוז שבו "רצח הוא בלתי אישי כמו מערכת יתוש" (Arendt 1951, 443). תעשיית המוות מתאפיינת בחוסר יציבות מובנה: "מישהו עלול למות עקב עינויים או הרעבה שיטתית, או מפני שהמחנה צפוף מדי וחייבים לחסל חומר אנושי עודף. לחילופין, עלול לקרות שמחסור במשלוחים אנושיים ידלל את המחנות מאוכלוסייתם ואז תצא הוראה להקטין את שיעורי המוות בכל מחיר" (שם). ואולם, "הטרור הכריזמטי", המיוחס כאן למדינה הנאצית, עולה בקנה אחד עם התופעה שמייחס סאגאן למשטר העריצות בפרוטו-מדינה.

דמותו של אמון גות, כפי שהיא מצטיירת בסרט, מהווה מקבילה לדמות האופיינית של המלך העריץ בפרוטו-מדינה, שבו "העריצות מבטאת מזיגה חריפה של אהבה ושנאה" (Sagan 1986, 249). חוסר היציבות הרגשית והרגשות הסותרים בולטים ביחסו של גות אל המשרתת שלו, הלן הירש. גות יורד במדרגות אל מרתף היין ופוגש את הלן שעומדת ללכת לישון. אורות עמומים וצללים חדי זווית וקונטרסט משווים לסצינה בשחור-לבן אווירת כיארוסקורו (אור-צל) המעוררת אסוציאציה למסורת הפילם נואר, שאחד המסרים שלה הוא אמביוולנטיות רגשית. הסצינה מורכבת מסדרת צילומים שבהם הלן היא הציר שסביבו מתנועע גות. הוא מסתובב סביבה ומתקרב יותר ויותר לגופה, שנראה כמעט עירום (היא לבושה בחלוק לילה שקוף למחצה). מצב רוחו מתנדנד בין חמלה לתשוקה ועובר מתשוקה למיאוס ולאלימות. הלן שותקת רוב הזמן. רצף הצילומים כולל גם חיתוכים לשתי סצינות נוספות — מסיבה שבה שינדלר מנשק אשה פולנייה, וחתונה בתוך המחנה שבה אשה יהודייה מכהנת בתפקיד רב ועורכת טקס חופה וקידושין לחתן ולכלה מבין האסירים. האמביוולנטיות ביחסו של גות להלן מונגדת בדרך זו על ידי שתי תבניות של יחס מסורתי גברים-נשים: ניאוף ונישואין. יחסים מסוג זה אופייניים לחברה המושתתת על מערכת השארות והם משקפים את יציבותו של היחס גבר-אשה בחברה. לעומת היציבות, המונולוג של גות, המופנה אל הלן כמושא תשוקה נשי, מבטא אמביוולנטיות עמוקה של תוקפן לנוכח קורבנו. התנהגותו של גות מבטאת את החרדה ואת חוסר הביטחון שהיו אופייניים למלך העריץ בפרוטו-מדינה, ששימש "כלי עיקרי בהרס שיטת השארות וביילוד המדינה [והיה, בעת ובעונה אחת] הכוח הפסיכולוגי שמנתץ את מערכת השארות... ובורא את העריצות" (שם, 236, 239). אמון גות, כמפקד מחנה הכפייה, מאחד בקונפיגורציה אחת את העריץ הנאצי של הרייך השלישי יחד עם העריץ של הפרוטו-מדינה בחברה המורכבת. הקשר זה מעורר אסוציאציה עם הרעיון של גרמניה כ"אומה מאחרת" (die verspatete Nation), שעליו נאמר כי "את התשובה לבעיית האנטישמיות הגרמנית, כמו לבעיות אחרות, צריך לחפש בהתפתחות המעוכבת של גרמניה לאומה" (Craig 1982, 127).²⁴ בפרוטו-מדינה

²⁴ עיינו גם: צימרמן 1983. צימרמן מתאר את מהלכי הכיבוש הראשונים של גרמניה הנאצית — חבל הסאר, סיפוח אוסטריה וחבל הסודטים, מהלכים שנועדו ליצור חפיפה מלאה בין הלאום הגרמני

של "החברה המורכבת" נועדה השיטה הפוליטית של עריצות לקדם הבניית אינדיווידואל חזק בדמות עריץ כל-יכול שיהווה כו-בזמן דמות לחיקוי ומוקד שלטוני, יחליף את מערכת השארות המתאפיינת בדיפוזיות של הכוח הפוליטי ויכונן במקומה מערכת נתינים-מלך-מדינה. המדינה הנאצית הקימה את "מחנות הריכוז וההשמדה, שהיו המוסד המרכזי האמיתי שלה, [כדי] לארגן את הריכוז והשוני [הקיימים] בקרב בני האדם לצורת אנושות מסוג אחד בעלת דגם של אינדיווידואל אחד, [לייצר] סוג של מין אנושי הדומה לבעלי חיים אחרים שאצלם קיים 'חופש' אחד ויחיד המתבטא ב'שימור המין'" (Arendt 1951, 437–438). כדי לפתור אחת ולתמיד את בעיית "האומה המאחרת" ולכונן את מדינת הלאום הגרמנית, היה הכרח לייצר סוג חדש של אינדיווידואל. השיחה המתנהלת במהלך הסצינה במרתף בין גות ל"יהודייה שלו" מתמקדת בשאלה זו של האינדיווידואל בגרמניה הנאצית.

המונולוג שמשמיע גות באוזני הלן סובב סביב הדימוי תת-אדם (die untermensch) (שגב 1987, 159)²⁵ אך הוא רווי אמביוולנטיות. עם כניסתו למרתף, הוא פונה אל הלן בקול עדין: "באתי להגיד לך שאת באמת טבחית נפלאה ומשרתת מצוינת (הוא פוסע סביבה) אם תודקקי להמלצות אחרי המלחמה אנחנו נשמח לתת לך (מדיום-שוט מזווית נמוכה של הלן) את בוודאי בודדה כאן למטה, כל האחרים למעלה עושים חיים, לא? (הוא מתקרב אליה במדיום טר-שוט) את יכולה לענות (פאזזה) 'מהי התשובה הנכונה?' זה מה שאת חושבת (הוא מקיף אותה ונעמד מאחוריה) מה הוא רוצה לשמוע? (פאזזה) האמת, הלן, היא תמיד התשובה הנכונה. כן, את צודקת, אנחנו שנינו בודדים. כן... (הוא מהסס) אני מתכוון (הפריים נפתח למדיום-לונג שוט בזווית נמוכה הכולל את שניהם כשהוא מרים את ידו כמו לגעת בה אך נרתע) הייתי רוצה כל כך לגעת בך בכדידותך (רואים אותו במדיום קלוז-אפ ואותה עומדת מאחוריו ואז הוא מסתובב אליה) איך זה יהיה? מה יהיה לא טוב בזה? אני מבין שאת אינך בן אדם במלוא מובן המילה, אולי את צודקת בקשר לכך, אולי מה שלא טוב (הוא מהסס) הוא לא אנחנו... (הוא עומד מולה ומצביע עליה ועל עצמו) זה... אני מתכוון כשהם משווים אותך לשרץ, למכרסם, לכינה (הוא מהסס) אני רק... לא, את צודקת, בהחלט כן (מזווית טר-שוט הפריים עובר לכלול אותה בקלוז-אפ מזווית נמוכה. הוא פונה אליה בעדינות) האם אלה פני חולדה? האם אלה עיני חולדה? (עתה הוא מלטף את פניה) 'האין ליהודי עיניים?' (בנקודה זו, הסצינה נחתכת לתמונה של שינדלר מנשק אשה פולנייה יפה במסיבה, וקולו של גות נעשה לפתע מחוספס) לא, אני לא חושב כך. את כלבה יהודייה, כמעט שכנעת אותי, לא?" (הסצינה נחתכת שוב לתמונה בטקס החתונה היהודית, כשהחתן שובר ברגלו

בהגדרתו ההיסטורית לבין טריטוריית המדינה של גרמניה רבתי. "לכאורה נפתרה כאן הסתירה הכפולה... ואפשר שלו הושגה 100 שנה קודם, ובצורה אחרת, היתה מהווה פתרון. אלא שהלאומיות בלבושה הנאצינל-סוציאליסטי כבר היה שד שיצא מן הבקבוק" (שם, 30, 31).

על פי שגב, "מפקדי המחנות האמינו בכך עוד לפני ששירתו במחנות; ככל שגברה הברוטליות ואסירי המחנות איבדו את צלם האדם — תורת הגזע והאוטרמנטש כמו הגשימו את עצמם. 'הם לא היו בני אדם כמונו', אמרה אלמנתו של אמן גות".

נורת חשמל וכולם מריעים. במרתף, מכה גות את הלך בפניה בהתקף זעם, הוא מאבד שליטה ומפיל עליה מדף מתכת כבד עמוס בקבוקי משקה המתנפצים ומתרסקים ומועכים את גופה הכחוש). הסתכלות על יצורים אנושיים כאילו היו חולדות או אף זבובים — כפי שכתב היטלר ברשימותיו, "Tischegesprache" (Hitler 1953, 347): "זבוב מטיל מיליוני ביצים שכולן נכחדות, אך הזבובים נשארים" (Arendt 1951, 438, n. 125) — מצמצמת את "הריבוי והשוני בין יצורי אנוש" ליצורים אחידים ש"החופש" היחיד שנותר להם הוא 'שימור המין' [האנושי]" (שם, 438). הרהור בתופעת ריבוי הפנים בקרב בני האדם מערער את האיזון הפנימי הרעוע של גות בעוד שמבט על האחידות האופיינית לבעלי חיים אחרים מפס את דעתו ומרגיע אותו. המשפט השקספירי "האין ליהודי עיניים" שמכוון לריבוי ולשוני האנושי מנוגד לתפיסה הנאצית כאילו עיניה של הלך זהות לעיני חולדה. הסתירה חודרת לתודעתו של גות, הוא מודה כי עיניה של הלך אינן "עיני חולדה" וכעסו הולך ומתעצם. האידיאולוגיה הנאצית שמגדירה את הלך כתת-אדם אינה מתיישבת עם הציטוט של שקספיר המייצג את התרבות האירופית, שאותה אמור גות לחלוק עם הלך. המודעות לסתירה מעוררת תחושת תסכול וזו מתגלגלת בהתקף זעם שמופנה אל מקור הדילמה כדי להרוס אותו. האמביוולנטיות של גות נובעת מיחסו אל דמות נשית שמגלמת מושא תשוקה בלתי מושג או אף אסור, אך ב־בזמן גם דמות אם ואחות. סאגאן טוען כי המעבר מיחסי שארות ליחסי אורחות ברמה החברתית הוא הומולגי לתהליך האינדיווידואלי של הפרדות הילד מן האם, השלב המוכר בהתפתחות הילד כמשבר "rapprochement crisis" שבו הילד הרוך נקלע למריבות קשות עם האם. סאגאן מדמה את חברת השארות למצב אמהי ואת המעבר משארות למדינה — להיפרדות הילד מן האם, ומציג אותם כמטאפורה לקונפליקט החברתי הקשה. קונפליקט זה, המתגלע בחברת השארות בעת שהיא במהלך לקראת שינוי המבנה החברתי, כרוך תמיד בהיקרעות בני החברה בין שתי מגמות סותרות. בדומה לילד הנמשך אל העולם שבחוץ אך גם חרד מפניו וממהר לחזור אל החיק האמהי, כשבו־בזמן הוא חרד מפני הכליאה בתוכו, כך גם חברת השארות הנמצאת בשלב המעבר ממערכת שארות למערכת אורחות נתונה באמביוולנטיות קשה (Sagan 1986).²⁶ בסצינה מייצגת הלך היהודי יסוד אמהי המזוהה עם מבנה השארות, בעוד שגות, כדמות ילדותית, מזוהה עם הלאומיות המאחרת של גרמניה. סכימה זו מבטאת את היקרעות החברה הגרמנית בין משיכה לעבר השארות המסורתית המגולמת ברעיון ה-Volks, לבין הדחף לעבור לדגם ארגון חברתי משוכלל של אורחים במדינה. ואולם, הדימוי של הלך מורכב אף יותר, שכן, כפי שגורס

²⁶ על פי סאגאן, "מדובר כאן בתהליך חברתי הדומה במידה רבה לתהליך הפסיכולוגי אצל היחיד שתואר בצורה מבריקה על ידי מרגרט מהלר בשם "היפרדות ואינדיווידואציה". בני אדם בחברה המורכבת היו מעורבים באופן עמוק וגורף בתהליך חברתי של היפרדות ואינדיווידואציה. ... על פי עבודותיה של מהלר על התפתחות היחיד, חרדה היא תוצאה לא נמנעת של היפרדות, והכעס ממהר לבוא בעקבותיה. [בחברה המורכבת] המחיר ששולם על תהליך האינדיווידואציה [ההיפרדות ממבנה השארות] היה הקרבת קורבנות אדם לצד רודנות פוליטית" (Sagan 1986, 257).

פיטר גאיי (Gay 1978), היהדות נתפסה בעיני הגרמנים כיסוד החברתי שחתר למטמורפוזה של אירופה מן המסורתיות אל המודרניות. הנאציזם מתאפיין ב"סתירה שבדוריקיום של רכיבים קדם-מודרניים ומודרניים בתופעה זו על כל הסתעפויותיה" (צימרמן 1999, 15). לכן, מנקודת מבטו של גות, בדמותה של הלן היהודייה משתקפים בו-בזמן שני קטבים שלוכדים אותו במשיכה ודחייה: מצד אחד, השארות המסורתית, ומצד שני, המודרניות החותרת לקעקע את התפיסה העצמית של הגרמנים כ-Volks.

בפרק העוקב של הסרט, מפקח גות על ביצוע סלקציה של האסירים במחנה. לצד ההפרדה בין אסירים כשירים ולא-כשירים וגירושם של הבלתי כשירים להשמדה, נשלחים גם ילדי האסירים לאושוויץ. זו הפעם האחרונה בסרט שבה נראה גות כשהוא מבצע מעשה זוועה – תוקף את הילדים, החוליה החלשה במערכת השארות של היהודים. פירוק מערכת השארות של היהודים מהווה צעד נוסף בדרך להפיכת היהודים, בעל כורחם, למכונת מלחמה נוודית שתהווה יעד לגיטימי להשמדה בידי מכונת המלחמה של המדינה הנאצית. הטרור מגיע לשיא בסצינה שבה משתלבות התכונות הסדיסטיות של הרודן הנאצי עם האופי הרגרסיבי שאני מייחס לו ברמה המיתו-היסטורית, כשליט רודני בפרוטו-מדינה. החתירה להרס מבנה השארות של היהודים תואם את הקונפיגורציה הכפולה של העריץ הנאצי. מצד אחד, הוא מקדם את ביצוע הפתרון הסופי, ומצד שני הוא הורס מערכת שארות המסמלת את המכשול בתודעה הגרמנית בדרך לכינון מדינת הלאום על בסיס האזרחות. המשפחות של יהודי שינדלר ניצלות גם הפעם הודות לתושייה שמגלים ילדיהם, שמצליחים להסתתר בתוך מי הצואה בבתי השימוש. בדרך זו "שומר" הנרטיב על החסינות הייחודית של יהודי שינדלר, התלויה, בין השאר, בשלמות מבנה השארות. חנה ארנדט טוענת כי מחנות הריכוז וההשמדה תפקדו "כמעבדות של שליטה מוחלטת שבהן ניסו לאמת את ההנחה הבסיסית של הטוטליטריות שהכל אפשרי" (Arendt 1951, 437). יתרה מזאת, מחנה הריכוז הוא לא רק "התחום שבו 'הכל אפשרי', ... הוא התחום שאין להגבילו משיקולי תועלת או ממניעים של אינטרס עצמי" (שם, 440) – אפיונים המעידים על קיום זיקה עמוקה בין המשטר במחנה הריכוז לבין ההתנהגות של עריץ בפרוטו-מדינה, שמעשי הזוועה שלו היו מודרכים על ידי אותם עקרונות בלתי רציונליים. המדינה הנאצית, "אמורפית וכאוטית" (Caplan 1993, 104), היתה ביטוי לאומה המאחרת. בשל כך, הרגרסיה הנאצית לטרור רודני כמו גם הדבקות בהרס החברה היהודית שסימלה בעיני הגרמנים את חברת השארות, קידמו, ברמה המיתו-היסטורית, את הולדת המדינה הגרמנית המבוששת לבוא. האינטרס של גרמניה להשתחרר מאחיזתה של תודעת ה-Volks כגירסה מופשטת של מערכת שארות ולהחליף אותה בתפיסה של מדינת אזרחים מודרנית בא לידי ביטוי בעריצות של היטלר. התיזות של סאגאן רומזות כי מן הבחינה המיתו-היסטורית הגרמנית – תופעת היטלר היתה הכרחית. הסרט רשימת שינדלר מדגים את קווי המתאר של הנאציזם כרגרסיה גרמנית לעריצות פרוטו-מדינתית. ייתכן כי לא די לומר כניסוחו של ההיסטוריון גורדון קרייג, שאת ה"תשובה לבעיית האנטישמיות הגרמנית, כמו לבעיות אחרות, מן הראוי לחפש בהתפתחות

המאחרת של גרמניה לאומה" (Craig 1982, 127). אם אמנם חברת היהודים המסורתית באירופה נתפסת כשיקוף ממשי או מדומיין של מערכת שארות, כי אז השמדת היהודים עלי ידי העריצות הנאצית מסמלת ברמה המיתור-היסטורית את חיסול מערכת השארות בגרמניה כשלב הכרחי בדרך לכינון המדינה המודרנית. הדעה שרווחה בגרמניה, שלפיה היהודים הם חתרנים מודרניים שישנו את פני אירופה – התממשה בשואה כאשר חיסולם הפיזי של היהודים קידם את המודרניזציה של גרמניה. הזיקה הקונספטואלית בין משטר מחנה הריכוז לבין העריצות בחברה המורכבת שימשה קרקע גידול למכונת המלחמה של חרשי המתכת בדמותם של יהודי שינדלר.

מכונת המלחמה של חרשי המתכת

הודות לאינטואיציה מבריקה, מגייס אוסקר שינדלר, הדמות ההיסטורית, את עובדי הכפייה היהודים לעבוד במפעל מתכת וכך משוך בין היהודים לבין אומנות עיבוד המתכת, שהיתה זרה למסורת החיים שלהם. הבחירה בדרך זו היתה מבוססת, כאמור, על המעמד המיתור-היסטורי של חרש המתכת, שניצב בעמדת ביניים בין הנוודים לבין המדינה ונהנה מאוטונומיה פוליטית. "חרש המתכת בן הכלאיים, אומן כלי נשק ואומן כלי עבודה, [אשר] מתקשר גם עם יושבי הקבע וגם עם הנוודים בעת ובעונה אחת. ... מחובר תמיד למרחב של הנוודים, אך משתדך גם עם המרחב של יושבי הקבע" (Deleuze and Guattari 1986, 108). דלז וגואטרי סבורים כי הטבע הבסיסי של חרשי המתכת הוא כפול: מצד אחד האומן מעצב את המתכת בסדרת פעולות המהוות אירועי זמן-מרחב, כגון עיוות צורה, שינוי מצב הצבירה, ריתוך, הרכבת סגסוגת עם מתכות או חומרים לא מתכתיים. מצד אחר, כרוכה עבודת האומן בהתמודדות עם התכונות האקספרסיביות של המתכת, כגון התנגדות, קשיות, חדות, צבע ומשקל. המניפולציה של תכונות אלה דומה להיפעלות התנהגותית אצל בני האדם. הצירוף בין שני סוגי הפעולות אירוע-היפעלות מכונן אצל חרש המתכת יחס עמום כלפי החומריות, יחס גבולי, דוגמת שטח ההפקר שבין המהות לבין התחושה, בין העצמים (כשלעצמם) לבין המושג המבטא את העצמים. ההזדהות הגבולית והזהות העמומה של חרש המתכת מציבה אותו, מבחינת מעמדו החברתי, בשטח ההפקר שבין יישוב הקבע והמדינה לבין המרחב הנוודי ובזיקה אל שני הצדדים. מקור האוטונומיה של חרש המתכת היה במעמדו כמתווך בין דברים לבין מושגים, אבל "זהו 'תיווך' אך ורק אם המתווך הוא אוטונומי". הנקודות המכריעות בהווה של חרש המתכת הן: אוטונומיה מקצועית, חשאיות, ומעמד פוליטי עצמאי (Deleuze and Guattari 1986, 27) בשטח ההפקר שבין המדינה לבין המרחב הפתוח של הנוודים, תוך אי-השתייכות מוחלטת אף לא לאחד מביניהם. רק זיקתו

²⁷ על פי דלז וגואטרי (Deleuze and Guattari 1986, 104): "חרש המתכת המייצר כלי מתכת וכלי נשק הוא האומן המומחה הראשון והוא גם בורא הקולקטיב [של האומנים] (אגודות חשאיות, גילדות, התאחדות שכיריים)".

של חרש המתכת אל מכונת המלחמה היא זיקה נוודית כיוון ש"מכונת המלחמה הנוודית היא צורת ביטוי שהמטלורגיה הנוודית היא התוכן שלה" (שם, 109). יהודי "רשימת שינדלר", חרשי המתכת, מהווים מכונת מלחמה מטלורגית וזה סוד הישרדותם מול מכונת המלחמה של המדינה הנאצית.

"אומן [המתכת] הוא שלם רק אם הוא גם יזם" (שם, 99–100). בסרט מוצגת דמותו של אוסקר שינדלר כיוזם גרמני הפועל בשטח הכיבוש הנאצי בפולין. שינדלר פונה ליהודי בשם יצחק שטרן, לשעבר מנהל חשבונות במפעל סירים ומחבתות בקרקוב, ומציע לו להקים פרויקט ולשמש כמנהל העסק. היוזמה של שינדלר כוללת, כניסוחו בסרט, "קצת שיפוצים במפעל, לשנות את מיקום המכונות, לייצר דברים אחרים, כמו כלי אוכל וסכו"ם ממתכת ולהשיג חוזים מן הצבא". כשלב ראשון ביוזמה, מחפשים השניים בעלי הון שישקיעו את המימון הנדרש לרכישה ולשיפוץ המפעל. שטרן, שאינו מורגל בסוג זה של יזמות, מעלה תמיהה: "הם השקיעו את כל הכסף, אם אני אעשה את כל העבודה, מה תעשה אתה?" אבל שינדלר מסביר: "אני אדאג שידעו שהחברה פועלת, אני אוודא שיהיה לה תדמית, בזה אני טוב, לא בעבודה, לא בעבודה... יחסי ציבור, תדמית". העיצוב הגרפי של התמונה, תקריב של שינדלר שכפות ידיו מורמות בגובה פניו והכפות עם אצבעות פרוסות לפניו, מבטא יחס של גילוי לב מלא. גילוי הלב ההולך ונרקם בין שתי הדמויות מניע את "רשימת שינדלר" ומעניק לאגודה החשאית של חרשי המתכת את הלכידות הדרושה. כאשר יחסי ציבור, מטפח שינדלר קשרים עם קציני הממשל הצבאי ואלה מתירים לו לגייס פועלי כפייה יהודים. מטבע הדברים, לא נמצאו פועלי מתכת רבים בקרב ציבור היהודים שהנאצים דחסו אל תוך שכונת הגטו בקרקוב. בסצינת הנפקת תעודת "עובד חיוני" מסרב פקיד משטרה להנפיק תעודה ליהודי כבן 50, בטענה שמורה לספרות והיסטוריה אינו עובד חיוני. שטרן, שמעוניין באדם זה כעובד במפעל, משיג לו תעודה מזויפת. המורה פונה בשנית לפקיד אחר ומשמיע את מילות הקסם: "אני מלטש מתכות" ומיד מוטבעת על התעודה שלו החותמת הגואלת של עובד חיוני. רצף צילומים במפעל מדגים את הקורס המזורז להכשרת עובדים לא מיומנים בעבודות מתכת. בסדרת התמונות נראים מורים, אנשי עסקים, פקידים ועקרות בית, חסרי ידע בעבודות מתכת, מתאמנים בחיתוך יריעות פח, בהפעלת מכש מכני ובהשריית כלים בתמיסה לשם ציפויים באמאיל. רצף זה מציג באופן גרפי את "המהפך המטלורגי" שעוברים מאות יהודים כדי להצטרף לפרויקט של שינדלר, שעד מהרה הופך למסע ההישרדות שלהם. כך מוצג בסרט המפעל בקרקוב לייצור כלי אמאיל (Deutsche Emailwarenfabrik): "יצרנים של כלי בישול מצופי אמאיל מאיכות ראשונה במעלה המעוצבים במיוחד לצורכי הצבא". לכבוד חנוכת המפעל, שולח שינדלר מכתב לידידיו בממשל הצבאי ומצהיר שהוא "משתמש רק בציוד המודרני ביותר... ובאומנים ושכירים מיומנים ביותר המייצרים מוצר בעל איכות ממדרגה ראשונה, פס ייצור שלם של כלי מטבח וציוד שדה שאין לו מתחרים מכל היבט שהוא". המעמד המיוחד של העובדים מודגם בסצינה שבה עובר שטרן ברחוב בגטו ומזמין יהודים לעבוד במפעל: "זה

בבעלות גרמנים... אבל מחוץ לגטו, כך שתוכלו להחליף סחורות". וכך, למרות העוצר והמגבלות שהטילו הנאצים, יהודי הגטו יוכלו לנוע בחופשיות. מכיוון ש"קיים יחס מיוחד, ראשוני, בין 'להסתובב ממקום למקום' לבין מטלורגיה (דה-טריטוריאליזציה)" (שם, 101), העיסוק במטלורגיה הולם את האינטרס של היהודים המנושלים מבתייהם, המסתובבים חסרי טריטוריה במעין לימבו ומבקשים לעצמם קיום חלופי. לעומת שיתוף הפעולה ההדוק בין בעלי ההון לבין המשטר הנאצי, בשולי הפעילות הכלכלית של המשטר מוצגת חלופה אנטי-נאצית – שיתוף פעולה אינטימי בין קפיטליסט לבין עובדי כפייה יהודים. אוסקר שינדלר הקפיטליסט בוגד בייעודו ובמקום לבצר את כלכלת המלחמה ולהדק את חגורת הדיכוי על עובדי הכפייה, הוא משקיע כספים בהקניית ידע לאומני המתכת. גם בעניין זה הוא נשען על האינטואיציה הגורסת כי "ארגון המפריד בין עורך הסקר [של המחצבים], לבין הסוחר ולבין האומן, מטרתו היא לבתר את האומן ולהפכו ל'פועל'" (שם, 99). במקום פועלי מתכת מנוכרים הרכונים על פס הייצור "בעמדה שבה הידע והשיפוט שלהם אינם רלוונטיים כלל לתהליך העבודה", ²⁸ מטפח שינדלר אומנים שיש להם גמישות מקצועית האופיינית לחרשי מתכת בדורות הקודמים. היהודים, שעוברים בתחילה הסבה ממקצועות חופשיים לעבודת מתכת, מפגינים כמה פעמים בסרט כושר הסבה: בעת שהמפעל עובר מייצור כלי אוכל ובישול לייצור אביזרי פירזול ולבסוף לייצור תרמילי פגזים לתותחים ולטנקים.

עם גיוס עובדי הכפייה, מגיע הפרויקט לשלמות ארגונית הכוללת את אוסקר שינדלר היזם, הסוחרים היהודים מקרקוב, שהם המשקיעים, יצחק שטרן, כמנהל המפעל ומאות עובדי כפייה יהודים, שהם חרשי המתכת. "חרש המתכת מוגדר כמי שנחוש בדעתו ללוות את זרימת החומר, ...ללכת בעקבות זרימת החומר פירושו לנדוד, לנוע. זוהי אינטואיציה בפעולה" (שם, 100). האינטואיציה בפעולה היא, בראש ובראשונה, זו של אוסקר שינדלר והיא כוללת, בנוסף לתנועת העובדים ולזרימת חומרי הגלם, גם "תנועה מדרגה שנייה": זרם השוק והמסחר "המשועבד למחזוריות שבין נקודת היציאה לנקודה הכניסה (תשיג-תביא, ייבוא-יצוא, קונה-מוכר)" (שם), כמו גם זרם הכספים המצטבר בידיו. זרם המסחר מומחש כאשר על רקע אלפי כלי אוכל ממתכת, שנערמים בשטח האחסון, נראה טור משאיות היוצא משער המפעל בדרכו לבסיסי הצבא. לעומת הסוחר ההולך בעקבות הסחורה, חרשי המתכת הקדומים נדרו בחיפוש אחר עורק המחצב ולא כדי להגיע ליעד מסוים. הימצאותו של העורק היתה תלויה אך ורק באופי שכבות הקרקע ולכן כיוון ותוואי הנדידה של חרש המתכת לא היו מעולם בשליטת המדינה ומכאן מקור האוטונומיה הנוודית-למחצה של חרשי המתכת. הם נעו על פני הקרקע, עורכים סקר בחיפוש אחר עורק חדש של מחצב, או חופרים מחילות במכרה, עוקבים אחר העורק, או שהנחו את זרימת החומר בתהליך עיבוד

²⁸ מצוטט אצל שנהב (1995, 152; Shenhav 1999). דברים אלה נאמרו על ידי אלכסנדר המילטון צ'רץ בביקורת על הטיילוריות והתפרסמו בתחילת המאה ה-20 בכתב-העת אמריקן משיניסט, שבו התפתח לראשונה דיון ניהולי בקרב מהנדסי מכונות.

המחצב והפקת המתכת.²⁹ עובדי הכפייה היהודים, שנהיו חרשי מתכת, טשטשו את תיוגם המיתו-היסטורי כעקורים-נוודים המהווים יעד להשמדה, ובמקום זאת תויגו מחדש כחרשי מתכת חסיני השמדה. ברמה המיתו-היסטורית, החיילים הנאצים היו בעלי זהות כפולה: גם יושבי קבע (אזרחי מדינה) וגם נוודים (אנשי צבא), ויחסם אל יהודי שינדלר היה אמביוולנטי, מעין "כבדהו וחשדהו".

עם גירוש היהודים מגטו קרקוב, מסכם שינדלר עסקה עם אומן גות להעברת המפעל מן העיר קרקוב לתוך מחנה עובדי הכפייה בפלאשוב. במקום להתמקד בייצור כלי אוכל ומטבח בלבד מוקם אגף חדש שעוסק בייצור אביזרי מתכת. בתמורה להסכמתו להמשך קיום המפעל, הופך גות לשותפו העסקי של שינדלר. החסינות המיוחדת של חרשי המתכת מודגמת בסצינה שבה עורך גות סלקציה בסדנה לייצור צירי דלתות. הסצינה נפתחת בתמונה רחבה בשעה שחבורת קציני אס.אס. עם גות בראשם נכנסת למפעל, על רקע להבות אש שעולות מן הפחמים הבורעים במקום שהנפחים מחשלים את הברזל. גות עוצר ליד פועל בשם לברטוב שמייצר צירים. גות: "מה אתה עושה?" לברטוב: "צירים, אדוני". גות: "מחר מגיעים כמה עובדים". (מדבר אל שוטר יהודי) "מאיפה הם, בכל מקרה?" שוטר: "יוגוסלוויה". גות: "צריך לפנות להם מקום". גות עורך סלקציה שמשמעותה גזר דין מוות לאחדים מעובדי הכפייה. הוא פונה אל לברטוב ופוקד עליו: "תעשה לי ציר!" לברטוב מייצר את הציר בזריזות בעוד גות מתבונן בשעונו. "אתה בסדר", אומר גות. זוהי פעולה במרחב-זמן: האומן מעוות מטיל ברזל; גות מודד את הזמן בשעונו. ברגע שהציר מוכן, מסיר לברטוב את כובעו, מסובב את הציר במהירות בתוך בית הציר ומדגים את התפקוד החלק שלו. סיבוב הציר מבטא "עיוגוליות", זו ההיפעלות המובנית בכושר הסיבוב של הציר. "העיוגוליות" מהווה מתווך בין העצם הממשי שצורתו עגולה (הציר ובית הציר) לבין המושג המופשט "עיוגול". תהליך ייצור הציר מודגם לנגד עינינו כאירוע מרחב-זמני ואילו סיבוב הציר בידיו של הפועל שייצר אותו ממחיש את העיוגוליות. ושני אלה יחד מהווים צירוף אופייני לחרושת המתכת – אירוע-היפעלות. גם לברטוב מבטא בדרך זו את זהותו הקיומית כאומן מתכת אוטונומי, "יצרן כלי נשק וכלים המתקשר עם יושבי קבע ועם נוודים בריבזמן" (שם, 108), כמי "שאינו שייך למדינה ובה במידה הוא גם אינו נווד" (שם, 92). גות, לא מודע לסטטוס המיוחד של אומן המתכת, ממשיך בביצוע הסלקציה כדי לחסל את לברטוב. גות: "זה טוב... אבל אני קצת מבולבל. אולי תוכל לעזור לי. מה שאני לא מבין

²⁹ Deleuze and Guattari 1986, 90–109. דלז וגואטרי מייחסים לאומן המתכת הקדום תכונות של מוסיקאי המעבד פעם אחר פעם מחדש את המתכת לסדרה של צורות וזרימות בדומה לצלילי המוסיקה. ייחוד המתכת הוא באפשרות לחזור להתיק אותה כל פעם מחדש ולעבד אותה לצורות חדשות, חרש המתכת הוא, אם כן, מטבעו אומן הזורם עם התומר. בנוסף, הוא אינו קשור לחלקת האדמה הנמדדת, או לקרקע המעובדת, הוא מסתובב בשטח לחפש את עורק המחצב הטמון במעמקי האדמה ולכן הוא קשור לתת-קרקע. המרחב שלו, מרחב כריית המחצבים, הוא תת-קרקעי ומתחבר גם למרחב החלק של הנוודים וגם למרחב המפוספס-מחורץ של יושבי הקבע בערים ובמדינות. מעמדו הוא מעמד ביניים בלתי תלוי.

זה, אם עבדת משעה, נגיד, בערך שש בבוקר", גות מרים את המיכל שבו נצברו הצירים ומרוקן אותו על הרצפה, "ובכל זאת, ערימה קטנה מאוד של צירים". כך, דומה, נחרץ גורלו של חרש המתכת בסלקציה וחסינותו אינה עומדת במבחן.

ואולם, בסצינה העוקבת מתחולל מהפך. הסצינה מחוץ לבניין נפתחת בתמונה רחבה שבה אוחו גות את לברטוב בצווארו ומשליך אותו על ברכיו על הארץ, שולף אקדח ומכוון לעורפו. לצדו ניצבים שניים מקציניו. גות לוחץ על ההדק ואז נשמעת נקישה ללא ירייה. הוא לוחץ על ההדק שוב ושוב אך האקדח לא יורה. גות: "ישו". קצין: (נוטל מידו את האקדח) "תן לי לתקן אותו, אדוני". גות: "זאת הנצרה". קצין: "לא, לא, לא היית שומע נקישה אם זאת היתה הנצרה, זה הנוקר". גות: "אולי זה הנוקר". קצין: "טוב, זה מה שאמרתי". לברטוב (כורע על ברכיו, מאזין לדברים הנאמרים מעל ראשו): "אדוני המפקד, אני מתכבד לדווח שערימת הצירים היתה קטנה כי הנוקר המכונה כוילה מחדש ואני נשלחתי להביא פחמים". הקצין שולף את האקדח שלו ומוסר אותו לגות שמכוון לראשו של לברטוב ולוחץ על ההדק. שוב נשמע רק קול הנקירה — גם האקדח השני אינו יורה. גות לוחץ על ההדק בזעם שוב ושוב אבל האקדח אינו יורה. הוא אוחו באקדח שמראה הקנה שלו דומה לציר הדלת שייצר לברטוב וחוכט בגולגולתו. לברטוב נופל על משטח הבטון ושלושת הקצינים מתרחקים מן המקום, מניחים אותו לנפשו פצוע אבל חי. אחד מהם ממלמל: "מוזר, אה?". שני אקדחים שאינם יורים בזה אחר זה? אין ספק שזה צירוף מקרים לא שכיח. אבל האקדח, שגם הוא יוצר בידי חרש מתכת, דומה במבנהו לבית הציר שייצר לברטוב. ועל כן, ברמה המיתית, אין זה לגיטימי שנשק שיוצר על ידי אומן מתכת ישמש לפגוע באומן מתכת אחר. עם חיסול מחנה עבודת הכפייה "פלאשוב" וטרם הגליית יושביו לאושוויץ, נרקמת עסקה נוספת בין גות לשינדלר. שינדלר קונה מגות את "היהודים שלו" ומקבל אישור להעביר את המפעל על עובדיו ומשפחותיהם לעיר הולדתו בצ'כוסלובקיה. המפעל משודרג פעם נוספת: "פועלי מתכת מיומנים, מלטשי מתכת ומפעילי מכבשי מתכת" הופכים ליצרני תרמילי פגזים של תותחים וטנקים. בגלל טעות ביורוקרטית, נשלחת הרכבת עם הנשים והילדים במקום לצ'כוסלובקיה לאושוויץ. הפעם האחרונה שבה מציל שינדלר את היהודים מתרחשת באושוויץ עצמה. כדי להשיג את מבוקשו הוא משחד את מפקד המחנה בצרור יהלומים, מטבע נודדי-יהודי. הנשים נקראות לעלות על הרכבת היוצאת מאושוויץ ואז, למרות תשלום השוחד, מתרחשת על הרציף סלקציה אחרונה — חיילות אס.אס. חוטפות את הילדות מידי האמהות. שינדלר מופיע מאחורי האמהות הנסערות, שבנותיהן נלקחו, הוא מזנק אל חיילי אס.אס. שאוחזו בילדה קטנה וצועק עליו: "היי! היי! מה אתה עושה? אלה שלי! אלה העובדות שלי!" הוא מחלץ את הילדה מידי החייל ואומר לו: "הן חייבות להיות על הרכבת. אלה עובדות נשק מיומנות. הן חיוניות! אלה ילדות חיוניות!" הוא אוחו בידה של הילדה, פורס את אצבעותיה הקטנות מול פניו של החייל, ומרים את קולו: "האצבעות האלה מלטשות את תרמילי הפגזים מבפנים. איך עוד אפשר ללטש מבפנים תרמיל פגז 45? תגיד לי אתה! תגיד!" חיילי אס.אס. מוותרים ומשחררים את כל הילדות הקטנות,

שרצות לזרועות אמהותיהן. בפעולת הצלה זו שילב שינדלר שני קווי התנגדות לטרור הנאצי, שאותם יישם לאורך כל העלילה: מצד אחד, הוא שומר מכל משמר על שלמות המשפחות היהודיות, ומצד אחר, הוא מתווה על היהודים את אות חרשי מתכת. כאשר הוא מדגים לנגד עיניו הנבוכות של חייל האס.אס. כיצד מסובכת הילדה את ידה הזעירה בתוך תרמיל הפגז ומלטשת אותו בתנועה סיבובית, הוא ממחיש לתליין את "העיגוליות", היפעלות מטלורגית שאין לטעות בה. מכיוון ש"כלי נשק הם היפעלויות והיפעלויות הן כלי נשק" (שם, 84), הפגנה של העיגוליות מצביעה על חסינותו של חרש המתכת וכך אמנם, ברמה המיתו-היסטורית התחבולה שנוקט שינדלר מביאה לחילוף הילדה. חיילי מכונית המלחמה הנאצית שהם, כאמור, יושבי קבע ונוודים לחצאין, "גם מכבדים את יצרני הכלים וכלי הנשק וגם חוששים מפניהם". בר-בזמן, בהשיבו את הבנות לאמהות, מסכל שינדלר את המתקפה נגד מערכת השארות של היהודים, שמבחינה מיתו-היסטורית מהווה מטרה לא מודעת אך חשובה של הרגרסיה הנאצית.

עם סיום המלחמה מתהפך הגלגל ושינדלר עצמו הופך לפליט הנמלט על נפשו. לפני יציאתו לדרך, רוקעים למענו עובדי המתכת טבעת זהב. הסרט עוקב אחר שלבי מלאכת הצורפות בייצור הטבעת. תחילה מנדב יהודי אחד גשר זהב שהוא עוקר מתוך פיו. את הזהב מתיכים ויוצקים לתוך תבנית שמידתה כאצבעו של שינדלר. לבסוף, הולמים בפטיש בעדינות על שולי הטבעת כדי לעגל אותה, להביא את העיגוליות שלה למצב מושלם. חפץ מתכת זה, שאיננו כלי שימושי או כלי נשק, משווה לפעילות המטלורגית האחרונה בסרט משמעות מיוחדת: "זהב וכסף... אינם קיימים בנפרד מתרומת הנוודים למכונית המלחמה, הם לא [מהווים] חומרים אלא אמצעי ביטוי ההולמים כלי נשק... תכשיטים הם היפעלויות התואמות כלי נשק" (שם, 86). הטבעת כסמל מסורתי של ברית הנישואין הופכת בהקשר זה סמל לברית חרשי המתכת, ברית בין שינדלר ליהודים שלו. הטבעת מסמנת את ההיפעלות המטלורגית שהפיקו יחד במשך המלחמה, הטבעת היא אות מכונית המלחמה המטלורגית שהגנה על חייהם. לפני שהוא עונד אותה על אצבעו, מתבונן שינדלר בטבעת מקרוב. יצחק שטרן מתרגם את המילים החרוטות: "זו עברית מהתלמוד. המלים אומרות: כל המציל נפש אחת כאילו הציל עולם ומלואו". הטבעת היא "אמנות ברברית פאר אקסלנס" כי "עבודות מתכת, צורפות וקישוט, אינן מהוות סוג של כתיבה, אף כי ניחנו בעוצמת (puissance) הפשטה שמכל הבחינות משתווה לכתיבה" (שם). מעבר למשמעותו הסמנטית, הכיתוב החקוק על הטבעת נמסר גם בשפת הנוודים, שבה "לא היה צורך ליצור צופן ייחודי, לדוגמה כתב-ציורים בסיסי, וודאי לא שיטת כתיבה המבוססת על הברות, ... במקום זאת, זוהי לשון סימנים היפעלותית ההולמת במיוחד ... מלחמה קצרת מועד או מסרים של אהבה" (שם, 87). הקשר של חרשי המתכת לשפה העברית (שפת נוודים קדומה?) מתבהר באמצעות מסר האהבה מן היהודים לשינדלר ושמה אף לדורות של גרמנים טרם הנאציזם. התנ"ך והתלמוד, שכונו את היהודים כעם הספר ואת היהדות כתרכות של כתב ומילה כתובה, גם המיטו על היהודים אסונות לא מעטים. הטבעת החרוטה משלכת את "הכתיבה"

הנוודית (הצורפות) עם הכתיבה היהודית (התלמוד). הכתיבה "המקושטת" של הנוודים לצד הכתיבה של ספרי הקודש כוננו להרף עין היסטורי את נוודותם של חרשי המתכת היהודים ושכללו את עמידותם מול מכונת המלחמה של הפרוטו-מדינה הנאצית.

הסצינה האחרונה בגוף העלילה, לפני האפילוג המתרחש בתקופת ההפקה של הסרט ומצולם בצבע, מציגה את שחרורם של היהודים ממחנה עבודת הכפייה. פרש רוי, קצין בצבא האדום, מגיע לפתח המחנה הנטוש. מעל סוסו הוא פונה אל הפליטים היהודים המקיפים אותו ורומז להם כי מצפה להם עתיד טוב יותר רק בפלשתינה. לאחר מכן, מופיעה לרוחב המסך שורה חזיתית של מאות פליטים יהודים הפרוסים במרחב וצועדים קדימה. המבנה האופייני לתנועת הנוודים מעורר אסוציאציה עם התמונות המרהיבות של המוני העבדים המשוחררים המתפרסים על פני הגבעות בדרום איטליה בדרכם לחוף מבטחים בסרט נודים אחר – ספרטקוס (סטנלי קובריק, 1960). כשם שהקולנוע הציוני הציג את החלוצים בארץ-ישראל כקהילה במסע, כך מציגה הוליווד את ניצולי השואה בהקשר הציוני כקהילה במסע לפלשתינה ורומזת בכך לתכונה נוודית שתדבוק במדינת היהודים. היקפו ועצמתו של הקומפלקס התעשייתי-צבאי הישראלי, העוצמה הגרעינית, למשל, ששורשיו בנוודות הצבאית והמטלורגית, מגדירים את ישראל כיישות פוליטית דואלית: "יציר כלאיים, סגסוגת, תבנית תאומים" של יישוב קבע ושל שבט נוודים. המדינה בת התערוכת היא בהכרח גם אנדוגמית – לעולם לא מכליאה את עצמה עם זן טהור, רק עם בני כלאיים אחרים. ברוח דברי דלז וגואטרי על חרשי המתכת, ראוי לומר על מדינת ישראל כי גם היא קיימת קיום כפול: "פעם אחת כיישות כבושה המוחזקת במתקן של אימפריה אוריינטלית, ופעם נוספת, [היא קיימת] בעולם הים האיגאי [של יוון הקלאסית] כיישות הרבה יותר ניידת והרבה יותר חופשית" (שם, 108). כך אפשר לפענח את חידת ההישרדות של יהודי שינדלר כמושגים של קיום מטלורגי-נומאדי ולראות בו רמז לכך כי הפוליס היוונית שחישלו לעצמם היהודים בעקבות השואה היא מכונת מלחמה מטלורגית המוחזקת במתקן כליאה של העולם הערבי.

ביבליוגרפיה

- אשהיים, סטיבן, 2000. "אבות טיפוס והדיאלוג הגרמני-יהודי", האנטישמיות הגרמנית – הערכה מחדש, ערכו יעקב בורוט ועודד היילברונר, ספרית אפקים, עם עובד, תל-אביב.
- בובר, מרטין, [תשכ"ג] 1991. משה, אוצרת: שרית שפירא, מסלולי נודים, מוזיאון ישראל, ירושלים.
- בראכר, קרל דיטריך, [1969] 1987. הדיקטטורה הגרמנית, ספרית אפקים, עם עובד, תל-אביב.
- בורוט, יעקב, ועודד היילברונר (עורכים), 2000. האנטישמיות הגרמנית – הערכה מחדש, ספרית אפקים, עם עובד, תל-אביב.
- דן, יוסף, 1996. "שפילברג והשואה: האימפריה מכה בשלישית?", הארץ, "תרבות וספרות", 3.5.96, עמ' 17.

- מאלי, יוסי, 1999. "מודרניזם והיסטוריוגרפיה", ספרות והיסטוריה, ערכו רעיה כהן ויוסי מאלי, מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, ירושלים.
- צימרמן, משה, 1983. "עקוב ומישור — הלאומיות הגרמנית: גלגוליה וגילוייה", משבר הלאומיות הגרמנית המאות התשע-עשרה והעשרים, עורך משה צימרמן, הוצאת ספרים ע"ש י.ל. מגנס, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים.
- , 1999. "הרייך השלישי: אפיזודה היסטורית?" הרייך השלישי — מאזן היסטורי, עורך משה צימרמן, הוצאת ספרים ע"ש י.ל. מגנס, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים.
- קיגן, ג'ון, 1996. תולדות הלחימה, דכיר, תל-אביב.
- שגב, תום, 1987. חיילי הרשע — מפקדי מחנות-הריכוז, דומינו, ירושלים.
- שנהב, יהודה, 1995. מכונת הארגון. שוקן, ירושלים ותל-אביב.
- Anderson, K., George, 1965. *The Legend of the Wandering Jew*. Providence: Brown University Press.
- Arendt, Hannah, 1951. *The Origins of Totalitarianism*. New York: A Harvest Book, Harcourt Brace Jovanovich.
- Bresheeth, Haim, 1997. "The Great Taboo Broken," in *Spielberg's Holocaust — Critical Perspectives on Schindler's List*, ed. Yosefa Loshitzky. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp. 193–212.
- Brubaker, Roger, 1992. *Citizenship and Nationhood in France and Germany*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.
- Caplan, Jane, 1993. "National Socialism and the Theory of the State," in *Reevaluating the Third Reich*, eds. Thomas Childers and Jane Caplan. New York and London: Holmes & Meier, pp. 98–113.
- Clastres, Pierre, 1989. *Society against the State*. New York: Zone Books.
- Craig, A., Gordon, 1982. *The Germans*. New York and Scarborough, Ontario: A Meridian Book, New American Library.
- Deguy, Michel (ed.), 1990. *Au Sujet De Shoah — Le Film de Claude Lanzmann*. Paris: Edition Belin.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Felix, 1986. *Nomadology: The War Machine*. New York: Semiotext.
- Ferro, Marc, [1977] 1988. *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press.
- Frege, Gottlob, 1952. "On Sense and Reference," in *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, eds. Max Black and P. T. Geach. Oxford: Blackwell, pp. 56–78.
- Friedman, Mihal Regine, 1983. *L'Image et Son Juif*. Paris: Payot.
- Gay, Peter, 1978. *Freud, Jews and Other Germans — Masters and Victims in Modernist Culture*. New York: Oxford University Press.
- Hansen, Miriam Bratu, 1997. "Schindler's List is not Shoa — Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory," in *Spielberg's Holocaust — Critical Perspectives on Schindler's List*, ed. Yosefa Loshitzky. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp. 77–103.

- Hitler, Adolf, 1953. *Hitler's Table Talks*. New York.
- Kershaw, Ian, 1993. "Normality" and Genocide: The Problem of "Historycization," in *Reevaluating the Third Reich*, eds. Thomas Childers and Jane Caplan. New York and London: Holmes & Meier, pp. 20–41.
- Koshar, Rudy, 1995. "'Hitler: A Film from Germany' — Cinema, History and Structures of Feeling," in *Revisioning History — Film and the Construction of a New Past*, ed. Robert A. Rosenstone. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 155–173.
- Lanzmann, Claude, 1994. "Holocaust, La Representation Impossible," *Le Monde*, Arts and Spectacles. Jeudi, 3 Mars.
- Loshitzky, Yosefa, 1997. *Spielberg's Holocaust — Critical Perspectives on Shindler's List*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Mosse, L., George, 1978a. *Nazism: A Historical and Comparative Analysis of National Socialism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Mosse, L., George, 1978b. *Toward the Final Solution*. London, Melbourne, Toronto: J. M. Dent & Sons.
- Norris, Christopher, 1985. *Contest of Faculties — Philosophy and Theory after Deconstruction*. London and New York: Methuen.
- Pawelczynska, Anna, 1979. *Values and Violence in Auschwitz — A Sociological Analysis*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press.
- Peukert, Deltev, J., K., 1993. "The Genesis of the 'Final Solution' from the Spirit of Science," in *Reevaluating the Third Reich*, eds. Thomas Childers and Jane Caplan. New York and London: Holmes & Meier, pp. 234–252.
- Rosenstone, A., Robert, 1995. "Introduction," in *Revisioning History — Film and the Construction of a New Past*, ed. Robert A., Rosenstone. New Jersey, Princeton: Princeton University Press, pp. 3–13.
- Sagan, Eli, 1986. *At the Dawn of History: The Origins of Individualism, Political Oppression and the State*. New York: Vintage Books, A Division of Random House.
- Shenhav, Yehouda, 1999. *Manufacturing Rationality: The Engineering Foundations of the Managerial Revolution*. Oxford: Oxford University Press.
- Sorlin, Pierre, 1980. *The Film in History — Restating the Past*. Oxford: Basil Blackwell.
- Stern, Fritz, 1999. *Dreams and Delusions — the Drama of German History*. New Haven and London: Yale University Press.
- White, Hayden, 1988. "Historiography and Historiophoty," *American Historical Review* 93: 1193–1199.