

תיאור עליית הנאציזם בקולנוע המזרח-גרמני

סטיבן ברוקמן*

תקציר

במרכז מאמר זה עומד העיסוק האינטנסיבי של הקולנוע המזרח גרמני המוקדם עם העבר הנאצי. הכותב מתייחס ליצירות מפתח קולנועיות בתקופה הפוסט מלחמתית, והתמודדותן עם הנאציזם מפרספקטיבה סוציאליסטית תוך דגש על הסיבות שהובילו לעליית הנאציזם, שעיקרן הוא אינטרסים קפיטליסטיים של המעמד הבורגני בשיתוף פעולה עם הנאצים. לטענת הכותב, הנרטיבים העולים בקולנוע זה חושפים את חשבון הנפש של הקומוניסטים עצמם ביחס לטרגדיית כישלון מאבקם למול הנאציזם בשלהי הפובליקת ויימאר. כחלק מהניסיון לחינוך מחדש של הגרמנים לאנטי-פאשיזם והומאניות, מתלבטים היוצרים בשאלות של מבע קולנועי, אידאולוגיה ועיצוב תודעת העבר, תוך בחינה מחודשת של הסגנון הקולנועי שהתעצב בתקופה הנאצית.

מאמר

אחד ההבדלים המרכזיים בין הקולנוע המזרח גרמני והקולנוע המערב גרמני, בעיקר בשני העשורים הראשונים שלאחר תום מלחמת העולם השנייה, היה התייחסות הקולנוע המזרח

* סטיבן ברוקמן מכהן כפרופסור להיסטוריה גרמנית בדגש על ספרות וקולנוע באוניברסיטת קרנגי מלון, ארה"ב. מאמר זה של פרופסור ברוקמן הוצג על ידו בכנס הבינלאומי של מרכז קבנר להיסטוריה גרמנית: "The Triumph of Nazi Cinema 1933-2013", נובמבר 2013.

כל התרגומים מגרמנית לאנגלית (תורגמו כאן לעברית) הם של כותב המאמר

תרגום מאנגלית: הילה לביא

הגרמני לבעיית ה-Vergangenheitsbewältigung (המושג המתייחס להתמודדות הגרמנית עם העבר הנאצי). כלומר, קולנוע זה התמודד עם העבר הנאצי בעקביות ובקונקרטיזם רבה הרבה יותר מאשר הקולנוע המערב הגרמני. אין בכך כדי להכחיש שהיו ניסיונות בקולנוע המערב גרמני המוקדם לטפל בתופעת הנאציזם, מכיוון שהיו מספר ניסיונות בולטים מאוד. אך ניסיונות כגון אלה במערב היו בבחינת יוצאים מן הכלל ונטו להתמקד בעיקר בשלב הסופי של המלחמה, במיוחד בניסיון ההתנקשות בהיטלר ב-20 ליוני 1944. על נושא זה נעשו שני סרטים כבר בשנת 1955, האחד באוסטריה והאחד במערב גרמניה.

בניגוד לקולנוע המערב גרמני, הקולנוע המזרח גרמני התמקד בעיקר בתהליכים ההיסטוריים שהובילו לעליית הנאציזם לשלטון. קולנוע זה אכן נטה לעיתים קרובות להציב את הטרגדיה הנאצית בתוך נרטיב סוציו-פוליטי רחב ומתוך פרספקטיבה היסטורית רחבת היקף, אך באופן זה הפך את הטרגדיה נגישה לא רק לרגש אלא גם להגיון. אך יתרה מזו, הקולנוע המזרח גרמני הקדים את הקולנוע המערב גרמני בעיסוקו בנושא הנאציזם

כבר מתחילת הדרך נבנה הקולנוע המזרח גרמני סביב הרעיון של חינוך מחדש של הגרמנים להתרחקות מנאציזם-סוציאליזם, גזענות ומיליטריזם, וחינוך לקראת הומניזם, אנטי-פאשיזם, ובסופו של דבר - סוציאליזם. הקולנוענים המזרח גרמניים הבינו את תפקידם זה כיצירת קוטב מנוגד לפאשיזם. המושג "פאשיזם" היה בעצם הכותרת במסגרתה הוגדר הנאציזם, או כפי שהנאצים עצמם קראו לו: נאציזם-סוציאליזם. כך נתפס מושג זה לרוב גם בידי קולנוענים וסופרים מזרח גרמניים. עבורם פאשיזם היה המושג שכלל בתוכו את הנאציזם, אך גם תנועות ימין קיצוניות אחרות, והגיע כמובן מאיטליה של מוסוליני. עבור קולנוענים מזרח גרמניים הרעיון בחינוך הגרמנים באופן דמוקרטי ואנטי פאשיסטי הייתה בהתמקדות הסרטים לא רק בפשעי הנאציזם במהלך מלחמת העולם השנייה, אלא גם בתהליך עליית הנאציזם לשלטון בשנים האחרונות של רפובליקת ויימאר. שנים אלו נתפסו כאלו שאפשרו את הפשעים העתידיים. במילים אחרות, הקולנוע המזרח-גרמני היה מחויב, בחלקו לפחות, להביא להבנתה של הטראומה הנוראית של הקומוניזם הגרמני עצמו: העובדה שבסיטואציית המשבר של השנים 1932-1933 היו אלה הנאצים, ולא הקומוניסטים, שהשתמשו במשבר הקפיטליזם להשגת כוח ושליטה בגרמניה.

הטראומה ההיסטורית של הקומוניסטים הגרמניים נקשרה לעובדה שבסיטואציה הקונקרטית של 1933 הייתה לנאצים מפלגה גדולה וחזקה יותר מאשר לקומוניסטים, וכזו שנתמכה על-ידי מספר רב יותר של אנשים. הייתה זו הפופולאריות של הנאציזם בשעתו שהובילה קומוניסטים רבים, בתוכם קולנוענים רבים, שלא לבטוח בעם הגרמני. אך מן הצד השני טענו הקומוניסטים כי הם אלה המייצגים את האינטרסים החשובים של עם זה גם לאחר התקופה הנאצית.

עבור הקומוניסטים במזרח גרמניה נתפס הקולנוע כאחד הכלים המרכזיים לחינוך אידיאולוגי מחדש של הגרמנים. כפי שניסח זאת קצין התרבות הסובייטי סרגיי טיולפנוב ב-1946: "לחברת הקולנוע DEFA יש אתגרים חשובים לפתור¹. הגדול שבהם הוא המאבק על בנייתה מחדש של גרמניה והמאבק לחינוך מחדש של הגרמנים, ובעיקר הצעירים שבהם, לקראת דמוקרטיה והומאניות. על ידי כך צריך לעורר בהם את הכבוד ללאומים ועמים אחרים"². ההומניסט הבורגני הרברט בורגמילר, שחי בדיסלדורף אך לעיתים פרסם באזור הסובייטי, היה אף נחוש יותר בנסחו את תפיסתו ביחס לכוחו של הקולנוע ב-1947. בורגמילר כתב מעל גבי דפי ה-Aufbau, המגזין התרבותי המוביל באזור הסובייטי, כי הקולנוע "...מכשף באופן מפורש את כל האנושות". סרט, לטענתו, "...קובע אופנות וטעם ארוטי, מפיץ התנהגויות טובות ורעות, מחרים מקדשים ישנים ומעמיד אלילים חדשים". בורגמילר מסכם ואומר על הקולנוע כי הוא "...השפיע על הדימוי התרבותי של העידן הנוכחי והפך להיות מה שאף ז'אנר אומנותי אחר בכל שלב של ההתפתחות האנושית לא הצליח לממש בכזו מידה: ביטוי אומנותי של תקופה עולמית"³.

במהותו של דבר, הקומוניסטים הסכימו לדברים אלו. הם האמינו כי האתגר עבור קולנוע דמוקרטי ואנטי-פאשיסטי הוא לשחרר את האופן בו מתוכנתים צופי הקולנוע, הרגילים לקסם

¹ הערת המתרגמת: DEFA - Deutsche Film Akzionsgesellschaft - היא סוכנות הסרטים שהקימו הסובייטים בשטח הכיבוש שלהם בגרמניה, על בסיס אולפני UFA בבלסברג. סוכנות זו פעלה החל מ-1946 כחברת ההפקה המרכזית והבלעדית של סרטים ברפובליקה הדמוקרטית הגרמנית עד לאיחוד גרמניה.

² ניתן לקרוא אצל :

Volker Gransow, *Zur kulturpolitischen Entwicklung in der DDR bis 1973*, Berlin: Freie Universität, 1974 [dissertation], p. 109.

³ Herbert Burgmüller, "Kann der Film ein Kunstwerk sein?" *Aufbau*, March 1947 Vol. 3, No. 3, p. 271.

הקולנוע הנאצי. בהמשך לכך, הם שמו להם למטרה להכיר לצופי הקולנוע המזרח גרמנים את האפשרויות ואף את ההנאות הגלומות באנטי-פאשיזם, אנטי-מיליטריזם וסוציאליזם. אך משמעות הדבר הייתה שהקולנוע המזרח-גרמני צריך היה להביא בחשבון את התפיסות האידיאולוגיות המוקדמות של הקהל שעבר סוציאליזציה בתקופת ה"רייך השלישי" של היטלר.

הסרט הגרמני הראשון שנעשה לאחר תום המלחמה ב-1946 ונטל חלק בפרויקט "ההתמודדות עם העבר הנאצי" היה סרטו של וולפגנג שטאודטה "הרוצחים בינינו" (*Die Mörder sind unter uns*) שגם חנך את ההיסטוריה של DEFA. סרט זה התמקד, כפי שעולה מכותרתו, בדמותו של הפושע הנאצי ובשאלה כיצד ניתן היה להתמודד עימו בחברה הפוסט-מלחמתית.⁴ במקרה זה, כמו במקרים עוקבים נוספים, הפושע הנאצי הוצג בראש ובראשונה כאדם מצליח, בורגני ונינוח, המסוגל ללגום בנחת מהקפה שלו ולשוחח עם משפחתו בעודו מרפרף בעיתון תוך התעלמות מדיווחים אודות פשעי הגרמנים באושוויץ. עבור פושע זה, שלכאורה הינו יזם בורגני רגיל שבבעלותו מפעל, חשוב היה להמשיך הלאה, להסתדר בחייו ולחיות בהווה. מנקודות מבט, אין צורך לסטות ממטרתו בגלל טיעונים עקרים וחיטוט נפשי בנוגע לעבר הנאצי, שבכל מקרה כבר היה בבחינת בלתי נמנע ובלתי ניתן לשינוי.

שטאודטה מדגיש בסרט זה את דחיית סירובו הקל והנוח של הפושע הנאצי ל"התמודד עם העבר הנאצי", ומדגיש את ההכרח לתת דין וחשבון ולשפוט את הפושעים. דין וחשבון, מכל מקום, חייב להתנהל כראוי בידי רשויות המדינה החוקיות ולא על ידי אינדיבידואלים העומדים על המשמר. הסרט מסתיים עם ההכרזה, עליה התעקשו רשויות הכיבוש בזמן ההפקה (ולא שטאודטה עצמו) כי לאינדיבידואלים גרמנים אין זכות לשפוט בעצמם את הפושעים הנאצים, אך בלא ספק מוטלת

⁴ לתיאור מפורט וניתוח סרט זה, ראו בספרי:

עליהם החובה להפנות אצבע מאשימה כנגד הפושעים.

כבר בסרט מוקדם זה שהיה מכוון לקהל פאן-גרמני (כלומר גם מערב גרמני), הנאציזם מוצג באופן ייחודי מאוד. אופן זה שונה מהותית מדרכים אחרות בהן הוא מוצג בדרך כלל, כולל פרספקטיבות עכשוויות רבות. עבור גרמנים סוציאליסטים, הנאציזם הוא מעל הכול תופעה כלכלית ולא פתולוגית או תיאולוגית. תופעה זו אינה מסתורית או קשורה באיזה אופן לנשגב או השטני. היא גם אינה מוזרה, אבסורדית או מגוחכת. עבור הסוציאליסטים, תופעה זו היא בהכרח עלבון לאנושות עצמה, והיא נובעת באופן די ברור מתוך מערכת קפיטליסטית הנתפסת מראש כלא-אנושית. במילים אחרות, פאשיזם הוא רק צורה אחרת של קפיטליזם, אך בביטוי הקיצוני ביותר. זו "...דיקטטורה טרוריסטית גלויה של המרכיבים הריאקציונרים, השוביניסטיים והאימפריאליסטים ביותר של הכלכלה הקפיטליסטית", כפי שהגדיר זאת המנהיג הבולגרי הקומוניסטי גאורגי דימיטרוב⁵. על-פי התיאוריה הקומוניסטית, הקפיטליזם אינו מתבטא בהכרח כפאשיזם ויכול לקבל גם צורה של דמוקרטיה פרלמנטארית. אך כאשר האינטרסים המעמדיים של הקפיטליסטים מאוימים באופן רציני, במיוחד כאשר הקפיטליסטים חוששים שכתוצאה מהפיכה סוציאליסטית יאבדו את הכוח הכלכלי והפוליטי שלהם ושליטתם באמצעי היצור, הם יחפשו מחסה ב"טרור דיקטטורי גלוי". כלומר, יחפשו הגנה באמצעות פאשיזם או כל צורה כפייתית של שליטה.

כל זה יכול להיתפס כמופשט או סכמטי ולא קולנועי במידה מספקת, אך למעשה כמעט כל סרט מזרח-גרמני המתאר את הנאציזם, ובמיוחד את עליית הנאציזם, משקף תפיסה מסוימת זו של מהו הנאציזם ומדוע הגיע לשלטון. מאחורי כל סרט קיימת תיאוריה, והיא נותרת על כנה ביסודו של דבר במשך עשורים. התפיסה הקומוניסטית של הפאשיזם כצורה ספציפית של

⁵ מצוטט מתוך:

Wolfgang Fritz Haug, ed., *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*, v. 4, Hamburg: Argument, 1999, p. 158.

הגדרה זו של פאשיזם הפכה לרשמית במליאה ה-13 של הוועדה המנהלת של האינטרנציונל הקומוניסטי בדצמבר 1933.

קפיטליזם, לא הובעה באופן מפורש אך מעולם גם לא הוכחה מפורשות, וכל קולנוען הסכין לזאת.

הביטוי הקולנועי המפורש והטוב ביותר לתזה של דימיטרוב הוא כפי הנראה סרטו של קורט מציג מ-1950 "מועצת האלים" (*Der Rat der Götter*). באמצעות סרט זה זוכים הצופים לראות את ברוני התעשייה של חבל הריין, אלו הם מנהיגי הקונגלומרט IG Farben, נפגשים האחד עם השני ועם היטלר. זהו אחד התיאורים הישירים היחידים של היטלר עצמו בקולנוע המזרח גרמני. אחד התעשיינים מעיר בסרט כי אם היטלר לא היה כבר קיים, יתכן שהיה לקפיטליסטים הגרמנים צורך להמציא אותו ככלי בו יוכלו להשתמש כנגד הרדיקליות של השמאל. מבחינתם של תעשיינים אלה, היטלר היה עדיף בכל מחיר על פני מהפכה קומוניסטית. הדימוי המרכזי של הסרט הוא ציור גדל ממדים של יופיטר הנפגש עם שאר האלים האולימפיים, ציור הממחיש את תפיסתם העצמית של התעשיינים ואת האופן בו תפסו את היטלר; הפיהרר כמרינוטה שלהם, אשר יפעל כפי שמצווים עליו, ואם יטעה או יכשל, כפי שקרה לבסוף, הם יחפשו נחמה במקום אחר. ברגע ספציפי של משבר הם ייצרו ברית עם הקפיטליזם האמריקאי, כזו המספקת להם את "פוליסת הביטוח" כנגד כישלון אפשרי מצדו של היטלר. סרט זה מספק לא רק הסבר לעלייתו של היטלר לשלטון בגרמניה ב-1933, אלא גם לפנייתה של מערב גרמניה ליצירת ברית עם ארצות הברית לאחר 1945.

אם כל זאת נשמע אידיאולוגי מאוד הרי זה משום שאכן כך הדבר. "מועצת האלים" מפורש יותר מרוב הסרטים האחרים, בהדגישו בבירור איזו אידיאולוגיה הניעה את כתיבתו: האידיאולוגיה הסוציאליסטית. אך אולי בדיוק מסיבה זו, האופן המפורש בו האידיאולוגיה עולה בסרט מאפיין באותה מידה את התייחסותו של הבמאי על פי תפיסה זו גם לגבי אספקטים ספציפיים של הנאציזם עצמו, כגון אלו המשלבים אינטרסים קפיטליסטיים עם אלימות המשטר. זהו הסרט היחיד מכל הסרטים הגרמנים שנוצרו מיד לאחר המלחמה, כמו גם בסרטים מרחבי העולם שנעשו בעשור הראשון לאחר המלחמה, שקיימת בו התייחסות לתאי גזים ורצח על-ידי גז. עובדה זו נובעת מהתמקדותו של הסרט בקונגלומרט IG-Farben והאחריות הספציפית שלו ליצירת גז הציקלון B שנועד אולטימטיבית לרצח בני אדם באושוויץ. למעשה, הסרט מתחיל בכך

שגז זה היווה את אחת התגליות המקריות של אחד המדענים בסוף תקופת ויימאר. אירוע זה התרחש זמן קצר לפני שהקפיטליסטים ונציגם, הנשיא פאול פון הינדנבורג, העבירו את הכוח והשלטון לנאצים. במילים אחרות, סרט זה אינו שומר על שתיקה ביחס לשואה.⁶ להיפך, יש בו התייחסות מיוחדת לשואה, אך היא עוברת היסטוריזציה ונתפסת כנינתת להסבר. בנוסף, לסרט "מועצת האלים" פסקול מודרניסטי מרשים של המלחין האנס אייזלר. אייזלר, שעבד בעברו עם ברטולד ברכט, זכה בשנים שלאחר מכן לשבחים על המוסיקה שיצר לסרט השואה פורץ הדרך של אלן רנה (Resnais) "לילה וערפל" (Nuit et bruillar, 1955)

הדבר הממשיך והופך את "מועצת האלים" לסרט מזרח גרמני טיפוסי העוסק בנאציזם בתקופה הפוסט-מלחמתית הוא היקפו ההיסטורי הנרחב. עלילתו מתחילה לפני סופה של הרפובליקה הויימארית ומסתיימת בתקופה הפוסט-מלחמתית. הסרט אינו מתרכז בדמות מרכזית אחת בלבד או בשתיים, אלא בקבוצה של אנשים שונים. נראה שהפרוטוגוניסט החשוב ביותר הוא ד"ר האנס שולץ (אותו משחק פריץ טילמן), המדען שגילה באופן מקרי את הציקלון B ואשר לאורך הסרט עובר מטמורפוזה אידיאולוגית: מפאסיביות פוליטית והסכמה שבשתיקה עם הנאציזם, לתמיכה אקטיבית בסוציאליזם. זו בדיוק המטמורפוזה שקורט מציג ואחרים קיוו שמדענים ואינטלקטואלים גרמנים בהווה הגרמני יעברו לאורך התקופה הפוסט-מלחמתית.

אבל שולץ מופיע בסרט בבירור כדמות בודדה בעולם, זאת למרות שהוא מקושר באמצעות משפחה, עבודה וחברים (או קשרים חברתיים אחרים) למערך שלם של דמויות נוספות, מהן

⁶ לתפיסת ה"שתיקה" ביחס לעבר הנאצי באופן כללי ולגבי השואה ספציפית, היה תפקיד מרכזי בדיונים אודות התרבות הגרמנית לאחר המלחמה. האמירה הקלאסית ביחס לנושא זה היא של ג'ורג' שטיינר, "הנס החלול", בתוך: Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New York: Atheneum, 1967, pp. 95-109; גם ראו גם Ralph Giordano, *Die zweite Schuld oder Von der Last* - *Deutscher zu sein*, Hamburg: Rasch und Röhring, 1987; Ernestine Schlant, *The Language of* - *Deutscher zu sein*, Hamburg: Rasch und Röhring, 1987; Leslie Kane, גם *Silence: West German Literature and the Holocaust* (New York: Routledge, 1999). The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama, Cranbury, NJ: Associated University Presses. טענות לגבי גרמניה לאחר המלחמה ו"שתיקה", מובילות בעצמן באופן בלתי נמנע לסוג של שתיקה, כלומר, שתיקה לגבי התרבות של גרמניה "האחרת", היא הרפובליקה הדמוקרטית של גרמניה (גרמניה המזרחית).

חיוביות ושליליות. כמדען, הוא עצמו שייך לבורגנות הזעירה. הרי אחרי הכול, המפעל הכימי בו הוא עובד כחוקר אינו בבעלותו. אך אחד מדודיו שייך למעמד הפועלים והינו בעל מודעות מעמדית ומוצג כאנטי-פאשיסט. בנו של המדען, מן הצד השני, הופך לנאצי כחלק מתנועת הנוער "היטלר יוגנד", וניתן עוד להמשיך ברשימה הזו. כל דמות בסרט ממוקמת במעמד סוציו-אקונומי מסוים, והקשר שיש לכל אחת מהן ספציפית עם הנאציזם מתברר באופן כללי כפונקציה של מעמדה החברתי. הפועל בעל המודעות המעמדית, לדוגמא, מיועד להיות אנטי-פאשיסט, בעוד למדען, השייך לבורגנות הזעירה, יש חולשת יתר להיענות לפיתויים הנאציים של תהילה ועושר. לאנשים צעירים שאישיותם טרם עוצבה יש חולשה גדולה יותר להימשך לנאציזם מאשר לאנשים בוגרים. עובדה זו היוותה מפתח נוסף להבנת הפוסט-טראומה התרבותית של מזרח גרמניה, כפי שתוארה בסרטים, ספרים וסיפורים רבים: חולשתם של הצעירים לנהות אחר הנאציזם.⁷

אותו בימאי, קורט מציג, היה אחראי לסרטי פוסט-מלחמה נוספים שעסקו בבעיית הנאציזם ועלייתו לשלטון. אחד מסרטיו היותר מפורסמים, אשר הופץ גם הוא על-ידי DEFA, ב-1954 ו-1955, היה אפוס ההיסטורי בשני חלקים אודות ארנסט טלמן, מנהיג המפלגה הקומוניסטית הגרמנית.⁸ מציג התנער בהמשך משני סרטים אלו מכיוון שראה בהם בראש ובראשונה פרופגנדה. אך הם עדיין מהווים תעודה קולנועית מרתקת אודות תפיסות קומוניסטיות אורתודוכסיות של מזרח גרמניה ביחס לרפובליקה הויימארית ועליית הנאציזם.⁹

גם בסרטים אלו עולה בעיקרו של דבר כי היטלר "מונה" לתפקידו על-ידי קפיטליסטים גרמנים

⁷ אודות הדיונים הספרותיים הנרחבים ביחס לנוער הגרמני, ראו:

S. Brockmann, *German Literary Culture at the Zero Hour*, Rochester: Camden House, 2004, pp. 170-207.

⁸ Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse (1954), Ernst Thälmann – Fuehrer seiner Klasse (1955)

או: Ernst Thälmann Films, the 'Great Truths and Minor Truths' Russel Lemmons, "Antifascism Myth, and the Politics of Biography in the German Democratic Republic," in *Framing the Fifties: Fifties Cinema in Divided Germany*, ed. John E. Davidson and Sabine Hake, New York: Berghahn, 2007, pp. 91-105.

⁹ בתוך: Martin Brady, "Discussion with Kurt Maetzig," in Seán Allan and John Sandford, eds., *DEFA: East German Cinema, 1946-1992*, New York: Berghahn, 1999, pp. 77-92; here, p. 84. אחת ההצהרות של מציג הייתה: "זהו סרט אשר לא ניתן לצפות בו יותר היום. הוא נורא. כשראיתי אותו שוב הפכו אזני לאדומות והתביישתי".

שחששו מהאלטרנטיבה האפשרית למנהיג המפלגה הנאצית: מהפכה סוציאליסטית. כפי שהוצג ב"מועצת האלים", גם כאן מעמד הפועלים, כאוכלוסייה אדירה בגודלה, דבק במפלגתו - המפלגה הגרמנית הקומוניסטית. אם חצה אחד מהם את הקווים אל הנאצים, הייתה זו בגידה במעמדו החברתי. למרות שלשני סרטים אלו יש באופן ברור גיבור, זהו ארנסט טלמן, עדיין, כפי שהיה גם ב"מועצת האלים", עלילותיהם מערבות מספר רב של דמויות חיוביות ושיליות המייצגות כמעט כל מעמד חברתי מתקבל על הדעת. גם בסרטים אלו המעמד החברתי בעיקרו הוא זה הקובע אידיאולוגיה ופעולה.

מציג נפטר ב-2012 בגיל 101. סרטו הידוע ביותר היה כפי הנראה גם הסרט הראשון שלו: "נישואין בצל" (*Ehe im Schatten*), אותו יצר ב-1947. סרט זה היה פופולארי במיוחד משני צדי מסך הברזל בגלל התיאור הסימפטי והאמוציונאלי מאד של גורלם העצוב של זוג מעורב בו האישה היא יהודייה והבעל אינו יהודי, בזמן התקופה הנאצית. היה זה הסרט הגרמני הראשון בתקופה הפוסט-מלחמתית שהתייחס ישירות לאנטישמיות הנאצית. סרט זה מנסה להסביר את עליית הנאצים, בחלקה לפחות, כפונקציה של האפוליטיות וגישתם הפאסיבית של אמנים בורגנים שהאמינו כי לחייהם אין קשר לפוליטיקה.

הסרט מבוסס על סיפורם האמיתי של שני שחקנים ידועים, יואכים גוטשלק ואשתו היהודייה מטה וולף, שהתאבדו יחד עם בנם ב-1941. במציאות, גוטשלק העדיף להתאבד מאשר להתגרש מאשתו היהודייה. זה בדיוק מה שמתואר גם בסרט: גבר האוהב את אשתו כל כך עד שהוא מעדיף להתאחד איתה במוות מאשר להיפרד ממנה בחיים. הסרט מהווה פנוראמה היסטורית שעלילתו מתחילה בסוף תקופת ויימאר ומסתיימת כמעט עשור לאחר מכן כאשר הנאצים עדיין יציבים בשלטון. סופו של הסרט, ההתאבדות הכפולה, היה בהחלט יוצא דופן בקולנוע המזרח גרמני המוקדם שהעדיף לתאר עתיד טוב ושמח יותר כאפשרות סבירה ואף בלתי נמנעת, מאשר להותיר את הצופים עם סיום עצוב.

כקצין תרבות סובייטי, טען טיולפנוב בהמשך כי עבודתם של הקולנוענים ושאר האמנים

בתקופה שלאחר המלחמה הייתה "להציג... את הפרספקטיבה האופטימית עבור הגרמנים".¹⁰ אך פרספקטיבה אופטימית זו אינה קיימת בסופו של הסרט "נישואין בצל". ואכן לקורט מציג, שאמו הייתה יהודייה וכמו הפרוטגוניסטים של סרטו התאבדה אף היא במטרה להימלט מהנאצים, היו סיבות רבות להציג סיום עצוב לסיפורו. זאת למרות שסרטיו האחרים הסתיימו באופן אופטימי יותר.

הצלם של הסרט "נישואין בצל" היה פרידל בן-גרונד (Friedl Behn-Grund). בן-גרונד היה צלם מוערך ביותר שצילם סרטים מזרח גרמניים רבים לאחר המלחמה, הידועים ביניהם היו "הרוצחים בינינו" וכן סרטו של אריך אנגל *The Blum Affair* מ-1948, שהיה גם הוא ניסיון קולנועי מזרח גרמני מוקדם וחשוב להתמודד עם האנטישמיות הנאצית. בן-גרונד, ראוי לציין, צילם גם סרטים מהתקופה הנאצית, ביניהם הסרט מ-1941 "אני מאשים" (*Ich klage an*). זהו סרט פרופגנדה "סוחט דמעות" התומך באוינתנזיה, המספר על בחורה הסובלת מטרשת נפוצה המבקשת מבעלה הדואג לשחרר אותה מייסוריה ולהורגה. במילים אחרות – הסרט מטיח את התכנית הנאצית להרג אנשים "חולים" ומציג אותה כרחמנית ורגישה, כלומר כאוינתנזיה ולא כרצח.

אותה "המשכיות" שבין התקופה שלפני שנת 1945 והתקופה שלאחריה אכן התבטאה בהמשך עבודתם של אנשי קולנוע מקצועיים כבן-גרונד, שהיה צלם בהפקות של סרטים נאצים ואנטי-נאצים. אך היא באה לידי ביטוי גם בהמשכיות בסגנון ובתוכן המלודרמטיים (כגון: אשת איש המעדיפה מוות על פני סבל, כפי שמופיע בסרט "אני מאשים" וגם בסרט "נישואין בצל"). על כן, מספר חוקרים העוסקים בקולנוע המזרח-גרמני המוקדם התמקדו ביצירת קישור בין הסגנון של DEFA לבין זה של UFA אשר הקדים אותו. הדמיון וההמשכיות לא היה מוגבלים, כמובן, רק לקולנוע המזרח גרמני מכיוון שגם הקולנוע המערב גרמני המתפתח כלל אלמנטים אלו.¹¹

¹⁰ Sergej Tjulpanow, *Deutschland nach dem Kriege (1945-1949): Erinnerungen eines Offiziers der Sowjetarmee*, ed. Stefan Doernberg, Berlin: Dietz, 1986, p. 50.

¹¹ ראו למשל: 4, p. German Culture News (Vol. XVI, No. 1, Spring 2007), כדי לקבל התייחסות להרצאתו שלא פורסמה של דיוויד באת'ריק (Bathrick) "מ-UFA ל-DEFA" באוניברסיטת קורנוול. או הרצאתו שלא

אך הדבר אותו אני מוצא מעניין בנוגע ל"נישואין בצל" היה הדיון הער במיוחד שנוצר סביבו בקרב אנשי הקולנוע המזרח גרמנים עצמם לאחר המלחמה. לא רק חוקרים עכשוויים מתייחסים להמשכיות הסגנון המלודרמטי בין הקולנוע המזרח גרמני לבין הקולנוע של UFA המוקדם יותר, אלא גם אנשי מקצוע מתחום הקולנוע אשר פעלו בתקופה הפוסט-מלחמתית והיו מודעים לחלוטין להמשכיות זו. ואכן, כיצד יכלו שלא להיות? מסיבה זו צריך כנראה לראות ב"נישואין בצל" תוצאה של החלטה מכוונת מצדו של מציג ושותפיו, שמטרתה אכן לגייס סגנון פרטיקולארי של UFA מתוך ניסיון לצרף לסגנון זה תוכן אנטי-פאשיסטי ואנטי-גזעני מובהק.

הסרט היה פופולארי מאוד ומספר מבקרים התלהבו ממנו ומהפוטנציאל שלו לחנך קהל צופים גרמני פוסט-נאצי אודות האנושיות הבסיסית של היהודים. לעומת זאת מבקרים אחרים דרשו גישה פחות רגשנית ומפוכחת יותר, בטענה שרגשנות ואנטי-רציונאליות היו אלה שסייעו לגרמנים להיכנס למצב הנאצי הקשה מלכתחילה.¹² בנוסף דווח, כי ברטולד ברכט העיר לאחר שצפה ב"נישואין בצל": "איזה קיטש נורא!"¹³.

אין באפשרותי להיכנס לעומקו של הדיון במסגרת זו, אך ב-1947 הוא בהחלט היה ער ואינטליגנטי. דיון זה השפיע כפי הנראה על אריך אנגל, שהיה בעברו שותף ליצירה של ברטולד ברכט. אנגל בחר ליצור בעצמו סרט אנטי-פאשיסטי בשם *The Affair Blum*, שיצא בשנה שלאחר מכן ואופיין כשונה לחלוטין מסרטו של קורט מציג, "נישואין בצל". ובעיקר אנליטי יותר. כפי שמציג עצמו ציין, ברכט היה להוט להרחיק את הקולנוע המזרח גרמני מנטייתו להישען על

פורסמה של הנינג וראגה (Wrage) "Early DEFA: Architexts and Architects" בכנס השנתי של החברה ללימודי גרמניה באוקלנד, קליפורניה, ב-10 לאוקטובר 2010, שם הרחיק וראגה והגדיר את קולנוע שנות ה-50 של DEFA פסגת ("Vollendung") הקולנוע של UFA.

¹² שניים מתוך כל אלו שתרמו לדיון, ראו: Leo Menter, "Ehe im Schatten," *Die Weltbühne*, 2 Oktober 1947; Herbert Geßner, "Nachbetrachtungen zu -ו- מציג, על סרטו של מציג, Vol. 2, No. 20, pp. 895-897 *einem Film*," *Die Weltbühne*, 1 December 1947 Vol. 2, No. 23, pp. 1018-1021 מנוגדת.

¹³ Brady, "Discussion with Kurt Maetzig," p. 82.

מלודרמה ואמוציונאלית, ולכוונו לעבר גישה שקולה ומרוחקת יותר. מציג מספר, כי לאחר שברכט ראה את "נישואין בצל" הוא "...שלח לי ביום הבא את ספרו 'אורגנום קצר לתיאטרון'... ואני קראתי אותו והבנתי הרבה יותר טוב מה הוא רוצה שאעשה!"¹⁴.

קשה להאמין שאריך אנגל, שבסופו של דבר עבד בעברו באופן צמוד עם ברכט (בהפקה הבימתית הראשונה הגדולה שלו בגרמניה המזרחית, "אמא קוראז", שהפרמיירה שלה הייתה ב-1949), לא היה נתון גם הוא ללחץ זהה או אף רב יותר לשנות את כיוונו של הקולנוע המזרח-גרמני. בעוד הצופים ב"נישואין בצל" הוזמנו להזדהות עם שני הפרוטגוניסטים הטראגיים, הצופים ב- *The Affair Blum* הושארו מנוכרים או מרוחקים מהפרוטגוניסטים באופן ברכטיאני למדי. זה בעיקר משום מאמצו הניכר של הסרט לתאר את פעולותיהם של גרמנים נאצים עצמם ואנשי ימין נוספים בתקופה שקדמה להשתלטותם על המדינה. האנטגוניסט המרכזי בסרט זה הוא תומך - ימין הרחוק מלהיות קפיטליסט עשיר ומוצג כפושע קטן, שבתחילת הסרט רוצח אדם עבור כסף. מה שמתרחש לאחר מכן הוא שתומכי ימין, בורגנים המהווים את עמוד התווך של החברה, משכנעים אותו להטיל את האשמה על בנקאי יהודי: ד"ר בלום. במקרה של סרט זה מוזמנים הצופים למעשה להזדהות עם הבנקאי היהודי, הקפיטליסט, ולבוז לפושע הפתולוגי בן המעמד הנמוך. אך האופן בו מצב זה מוצג אינו מלודרמטי או מלא אמוציות כמו ב"נישואין בצל". ואכן, פס הקול שצירף הרברט טרנטוב ל- *Affaire Blum* הוא באופן ניכר מלודרמטי פחות מזה שהמלחין וולפגנג זלר יצר ל"נישואין בצל".

הצופים בסרט יודעים את האמת אודות זהות הרוצח מיד מההתחלה. השאלה הפשוטה העולה בסרט היא אם הרשויות אכן יודו באמת זו או ירדו כלל לעומק העניין כדי לברר זאת או שמא ימנעו מכך, כפי שמתברר בסרט. למרות שסופו של הסרט מתרחש בתקופה שקדמה לעליית הנאצים לשלטון, הוא עדיין מבהיר כי האירועים השונים המתוארים בו - רצח, גזענות ומניפולציה של מערכת המשפט - היו בדיוק אלה שבסופו של דבר הובילו בראש ובראשונה לניצחונם של הנאצים. ניצחון זה, כתמיד, אינו פונקציה של יכולת נאצית ייחודית אלא השימוש

¹⁴ שם, עמ' 82.

שעשו הנאצים במעמד הבורגני במאבק כנגד הפרולטריון.

תהיה זו רשלנות שלא לציין את סרטו של פאלק הארנאק (Harnack): *The Axe of Wandsbek* (1951) *Das Beil von Wandsbek* שהיה לסרט הראשון שנאסר להקרנה במזרח גרמניה לאחר הפקתו והפצתו. הסרט מבוסס על נובלה שכתב ארנולד צוויג, שהתגורר בחיפה בזמן גלותו בפלשתינה.¹⁵ נובלה זו של צוויג "Das Beil von Wandsbek", הייתה הניסיון הספרותי המשמעותי ביותר שלו להתמודד עם הנאציזם. היא עוסקת בגורלו של קצב מהמבורג שעסקיו נחלשים בעקבות תחרות מצד חברה גדולה יותר. מתוך דיכאון כלכלי מסכים הקצב לשמש כמוציאם להורג של ארבעה קומוניסטים שדינם נגזר על-ידי מערכת המשפט הנאצית. בנובלה של צוויג, הפרוטוגוניסט, אלברט טיטין, הוא חבר ב-א.ס.א. אך בגרסה הקולנועית הפך הארנאק את גיבורו לחבר בא.ס.א.ה, אשר במובן מסוים נחשב היה לארגון פחות פוגעני.¹⁶

למרות שהנובלה זכתה לשבחים בגרמניה המזרחית, הסרט עצמו נאסר במהרה להקרנה מכיוון שהצנזור הסובייטי האמין שהוא מעורר סימפטיה רבה מדי אצל הצופים כלפי טיטין, הקצב האומלל. בדמותו של הקצב כיבב השחקן הקומוניסט הנפלא ארווין גשונק, אחד הכוכבים החשובים של הקולנוע המזרח גרמני. הסרט והספר אכן מעוררים סימפטיה כלפי אלברט טיטין ואשתו, אך אין לטעות ולהבין זאת כסימפטיה לנאציזם. להיפך, הסרט מציג את המסר של צוויג עצמו בנוגע לתוצאות הכלכליות, המוסריות והפוליטיות של הקפיטליזם: טיטין לוקח על עצמו את החוב החברתי בדיוק כפי שהוא לוקח על עצמו גם את האשמה, בעוד המעמד הגבוה יכול לאפשר לעצמו להימנע משניהם.

¹⁵ *The Axe of Wandsbek*, trans. Arnold Zweig, *Das Beil von Wandsbek*, Berlin: Aufbau, 1959 באנגלית: Eric Sutton London: Hutchinson International Authors, 1948. צוויג כתב את הנובלה ב-1943, ופרסומו הראשון בשפה הגרמנית היה ב-1947. עוד על הנובלה והתייחסותו לאשמה הגרמנית, ראו:

Brockmann *German Literary Culture at the Zero Hour*, pp. 49-51.

הערת המתרגמים: לאחר גלותו מגרמניה בזמן מלחמת העולם, חזר ארנולד צוויג לגרמניה המזרחית, חי ויצר בה מ-1948 ועד מותו ב-1968.

¹⁶ לאינפורמציה שימושית על הסרט והדיון סביבו, ראו: "The 'Axe' Affair," Deborah Vietor-Engländer, *DEFA Film Library* על-ידי DEFA Film Library DVD-2009.

בהיסטוריה של הקולנוע המזרח גרמני מוקדש מקום מיוחד לקונרד וולף. וולף היה הבמאי החשוב ביותר בגרמניה המזרחית, עד כדי כך שלאחר מותו נקרא על שמו בית הספר לקולנוע של המדינה (The Hochschule für Film und Fernsehen, Potsdam). למרות שנולד בגרמניה, בילה וולף את מרבית תקופת ילדותו והתבגרותו בברית המועצות, בה מצאה משפחתו מצאה מקלט מהנאצים ב-1933. בגרמניה עלולים היו בני המשפחה להיות תחת סכנה משתי סיבות: הן מכיוון שהיו יהודים והן מכיוון שהיו קומוניסטים. אביו של קונרד וולף, פרידריך וולף, היה רופא ידוע ומחזאי. מחזהו משנת 1933, "פרופסור ממלוק", עסק ברופא יהודי מכובד אשר מתעלם מסימני האזהרה של האנטישמיות הנאצית עד שנהיה מאוחר מדי.

פרידריך וולף עזר לכתוב את התסריט לסרטו של קורט מציג מ-1950, "מועצת האלים". מחזהו של וולף, "פרופ' ממלוק", עובד ב-1938 לסרט סובייטי על-ידי הרברט רפפורט ואלברט מינקין. סרט זה היווה גינוי צורב ומוצלח של הנאציזם, אולם כך או כך נאסר להקרנה על ידי השלטונות הסובייטים שנה לאחר צאתו בעקבות הברית בין היטלר לסטלין שנחתמה באוגוסט 1939. ממועד זה הפכו סרטים שגינו את הנאציזם ל"לא ראויים" בברית המועצות.¹⁷

בנו של פרידריך וולף, קונרד, שירת בצבא האדום בזמן מלחמת העולם השנייה והשתתף בפלישה הרוסית לתוך גרמניה הנאצית. הוא מתעד את חוויותיו אלו בסרטו הנפלא מ-1968 "הייתי בן 19" (Ich war neunzehn) אחד מהסרטים היצירתיים יותר מבחינה צורנית וכמו כן מאתגר אינטלקטואלית יותר מאשר כל סרט אחר שנעשה במזרח גרמניה. קונרד למד בבית ספר סובייטי לקולנוע: "המכון הממלכתי הכל-רוסי לאמנות הקולנוע" במוסקבה וכשחזר לגרמניה המזרחית יצר מספר סרטים שעסקו באופן ממוקד בעליית הנאציזם.

הסרט הראשון מבניהם היה *Lissy* שנעשה בשנת 1957 ומבוסס על נובלה מאת F.C.

¹⁷ סרט זה וסרטים סובייטים מוקדמים אחרים המבקרים את נושא האנטישמיות, נבחנו לאחרונה שוב אצל:

Weiskopf¹⁸. במרכז העלילה, המתרחשת בין שנותיה האחרונות של רפובליקת ויימאר לשנים הראשונות של הדיקטטורה הנאצית, עומד סיפורם של אישה צעירה ובעלה. אלפרד, בעלה של ליסי, מאבד את עבודתו בזמן ההתרסקות הכלכלית. הוא מצטרף בסופו של דבר ל-אס.א.ה, ובאופן אופייני לנאצים רבים אשר הגיעו מרקע עני, מתחיל להאשים את היהודים בסבלו הכלכלי. בגלל שייכותו ל-אס.א.ה מתחילה המשפחה לפרוח מבחינה כלכלית, במיוחד לאחר עליית היטלר לשלטון ב-1933. ליסי יכולה להרשות לעצמה כעת בית גדול ואף עוזרת. אך מהר מאד מתבהר לה צדו האפל של הכוח הנאצי, כשנאצים רוצחים את אחיה פול. ליסי, אם כן, מבינה את איימי המשטר הנאצי זמן רב לפני שערים גרמניות החלו להיחרב בזמן המלחמה. הסרט מעורר סימפטיה כלפי הפרוטגוניסטית השייכת לבורגנות הזעירה, אך הוא גם עוזר לצופים להבין את פנייתו של בעלה לנאציזם, ואולי אף להזדהות עמו או למחול לו.

וולף יצר גם גרסה נוספת ל"פרופסור ממלוק" בשנת 1961. כמו "ליסי", סרט זה מהווה דין וחשבון ביחס לעליית הנאצים לשלטון. ממלוק הוא רופא יהודי-גרמני ידוע בעל תפיסות פוליטיות ליברליות אך גם פטריוטיות. בנו הרדיקלי ממנו, רולף, הוא קומוניסט. חלק נכבד מהסרט עוסק בקונפליקט בין האב לבן, ובהכרתו הכואבת של האב כי בסופו של דבר צדק כי בנו בגנותו את הנאצים ובהיותו מחויב למהפכה הסוציאליסטית. אך הכרה זו של ממלוק אינה מגיעה עד אשר הוא עצמו מגורש מהקליניקה שלו ומושפל פומבית על-ידי הנאצים.

לסיום, ברצוני לציין יצירה נוספת של קונרד וולף, סרטו היוצא מן הכלל משנת 1959 "כוכבים". זהו סרט על השואה ולא על עליית הנאצים לשלטון ולדעתי זהו התיאור המוקדם הטוב ביותר של השואה. העלילה מתרחשת בבולגריה הכבושה על ידי הנאצים בזמן בו יהודים ספרדים מיוון מובלים דרך בולגריה לעבר מחנות המוות בפולין. בסרט זה יש שימוש בשלוש שפות: גרמנית המדוברת על-ידי הנאצים, בולגרית המדוברת על-די האוכלוסייה המקומית, ולדינו המדוברת על-ידי היהודים היוונים. הסרט מתחיל בשיר ביידיש, *undzer shtetl brennt*, שנכתב והולחן על-ידי מרדכי גבירטיג, ונפתח כך: "היא בוערת, אחים, היא בוערת, העיירה הענייה שלנו

¹⁸ F. C. Weiskopf, *Die Versuchung; Roman einer jungen Deutschen*, Zürich: Oprecht, 1937.

בוערת". גבירטיג כתב שיר זה כתגובה לפוגרום משנת 1936 ב-פריזיטיק (Pryztyk) בפולין, אך כעת נעשה בו שימוש נרחב בהנצחת רצח יהודי אירופה על-ידי הנאצים. סרטו של וולף, "כוכבים", משרטט היבט אחד מסוים של השואה: רצח היהודים הספרדים מיוון, אשר עד היום קיבל התייחסות מעטה בקולנוע ובספרות. יציאתו של הסרט בשנת 1959 הקדימה תיאורים אחרים של השואה שהופיעו פחות או יותר באותו זמן, כספר זיכרונותיו של אלי ויזל מהשואה: "הלילה". הסרט הוא קו-פרודוקציה מזרח גרמנית-בולגרית וזכה בפרס מיוחד של חבר השופטים בפסטיבל קאן ב-1959 אך הפסיד את פרסי דקל הזהב והאוסקר לטובת סרטו של מרסל קאמי "אורפאו נגרו" שהופיע באותה שנה.

הדמות הגרמנית המרכזית ב"כוכבים" היא חייל הוורמאכט וולטר, המצטייר כאדם מן השורה עם כשרון אמנותי ואף רגישות, ואשר בסופו של דבר מבין כי מה שעושים חבריו הגרמנים ליהודים היוונים הוא נורא. בסוף הסרט חוצה וולטר את הקווים לעבר התנגדות אקטיבית לנאצים. הדחף הראשוני שהוביל לשינוי אותו עובר החייל הוא התאהבותו בבחורה יהודייה יפהפייה בשם רות. בעקבות מפגשו עימה הוא מבין כי לא רק היא, אלא כל היהודים הנמצאים בדרכם מיוון למחנות ההשמדה בפולין, זכאים לאמפטיה שלו. הניגוד לוולטר מופיע בדמותו של קורט, חייל נאצי גס רוח, המתנהג פחות או יותר כפי שמצופה מנאצי להתנהג. כלומר, הוא מוכן לאנוס ולבזות ובו בזמן להשמיע בדיחות על פעולותיו אלו. מן הצד השני של וולטר ניצב לוחם המחתרת הבולגרי הקומוניסט ביי פטקו. וולטר נקרע בין שתי דמויות אלו: החיה הנאצית ולוחם המחתרת הקומוניסט. בסופו של דבר, אהבתו לרות ושילוחה הבלתי נמנע להירצח על ידי הנאצים, דוחף אותו לעבר כיוון ההתנגדות והמחתרת.

עם התייחסותי לסרטו זה של קונרד וולף אנו נפרדים מתיאור עליית הנאציזם בקולנוע המזרח גרמני, ובמקום זאת מביטים לרגע לעבר התמודדות קולנועית מרגשת עם השנים האחרונות של תקופת הנאציזם, תוך התמקדות בשואה. לסיכום, ניתן לומר כי הקולנוע המזרח-גרמני לאחר המלחמה נטל על עצמו את משימת ההתמודדות עם העבר הנאצי באופן רציני ביותר, ובכל מקרה רציני יותר מאשר הקולנוע המערב גרמני של אותה תקופה. מסגרת הניתוח של סרטים אלה הייתה תמיד סוציאליסטית אך סרטים מזרח גרמניים רבים הראו בכל מקרה רצון ראוי לציון

לנסות ולהיכנס לתוך הלך המחשבה של נאצים מן השורה וכך לנסות להבין אותם. חלק מהסרטים מציעים תיאור סטריאוטיפי של נאצים, אך אחרים כ-*Affair Blum* ו-*Lissy* ניסו לחדור מבעד לסטריאוטיפים. כך לקראת סוף שנות ה-50, הצליח קונרד וולף ליצור שניים מחשובי הסרטים בגרמניה לאחר המלחמה - "כוכבים" ו"ליסי", שדנו בנאציזם, עלייתו ותוצאותיו.