

## שואה ונאציזם בקומדיות הוליוודיות

עזריקם עמרם\*

מאמר זה מנתח קומדיות הוליוודיות שעסקו בנושא השואה והנאציזם מתוך עמידה על השתנות תפיסת השואה בקרב הציבור האמריקאי מאז שנות הארבעים ועד ימינו. הופעתן של הקומדיות הפופולאריות שנגעו בנושאים אלה מגלה כי יוצרי הסרטים הקומיים הקדישו מחשבה ליכולתו של הקהל לספוג תכנים הקשורים לנאציזם ולשואת היהודים, ולהבחנה בין מה שנחשב למצחיק ומה שנחשב לפרובוקטיבי מידי. התופעה המתגלה בסרטים אלה, אם כך, היא (התפיסה של מפיקי הסרטים לגבי) "גבול הסיבולת" של הקהל האמריקאי, בנושא השואה והנאציזם.

ככל שמתרחקים מן השואה, היא הופכת לפחות נוכחת כניסיון אישי ויותר לקבוצת מושגים המועברים דרך התרבות. ניתן לשער כי תופעה זו תגלה שינוי גם בייצוג הקומי של השואה לאורך השנים. מאמר זה עוסק בקומדיות שהיו חלק מהזרם המרכזי, בניגוד לסרטים חתרניים שגם כיוונו לקהל מצומצם ולא מייצג וגם לרוב התעלמו מהגבלות ממסדיות של הוליווד, מרגשות הציבור הרחב ומגבלות הפוליטיקלי קורקט. הסרטים אותם אבחן סמנו אבני דרך בהיסטוריה הקולנועית, והם מציגים את השתנות הטיפול בנושא עם חלוף השנים. מבחינות רבות, הם מקנים הצצה על קו פרשת המים, המציג מצד אחד את האלמנטים המותרים בנושא השואה, ומעברו השני את האסורים ואת ההבדלים שניכרים בחלוף השנים.

על מנת לבדוד כמה שיותר את פרמטר הזמן בחרתי בשני סרטים מקוריים ושני סרטים שהם עיבוד חדשני לאותם הסרטים בהפרש של מעל ארבעים שנים כל אחד מהם, כך שאפשר יהיה לבחון את הנושא מכמה זוויות שונות. הסרט הראשון הוא "להיות או לא להיות" של ארנסט לוביץ' מ-1942,<sup>1</sup> אותו אשווה עם עיבוד מאוחר יותר של אותו הסרט הפעם בהפקתו של מל

\* עזריקם עמרם הוא בוגר החוג להיסטוריה באוניברסיטה העברית.  
<sup>1</sup> "להיות או לא להיות", (To Be or Not to Be, Ernst Lubitsch, 1942).

ברוקס מ-1983.<sup>2</sup> הסרט השני בו בחרתי להתמקד הוא "המפיקים" של מל ברוקס מ-1968.<sup>3</sup> ועיבודו מחדש ב-2005 לאחר שעובד למחזמר עטור פרסים ב-2001.<sup>4</sup> ארבעת הסרטים הם בעלי אוריינטציה מסחרית כלכלית, הופקו בהוליווד ואנשי קולנוע ממוצא יהודי היו דומיננטיים בהפקתם. מאחר ולאדם אחד, מל ברוקס, היה חלק ניכר בעשייה של שלושה מהם, ההשוואה ביניהם מדגישה את השפעת התקופה בה נעשה הסרט על ההבדלים ביחס של הסרט לנושאים סביב השואה ונאציזם.

שתי ההפקות דומות לכאורה ומבוססות על אותו הטקסט פחות או יותר, אך עם זאת קריאה קרובה שלהם מגלה הבדלים רבים ביניהם, המשקפים את קהל הצופים והשינויים שחלו בו לאורך השנים. הן "להיות או לא להיות" והן "המפיקים" נשארו נאמנים יחסית לאותה עלילה ואותן הדמויות, עם שינויים מועטים בלבד, (העיבוד החדש של "המפיקים" הרבה יותר נאמן לסרט המקורי מהעיבוד החדש של "להיות או לא להיות"). אבל דווקא בהתייחסות לנושא השואה והנאציזם, אפשר לראות תמורות משמעותיות. בבחינה מעמיקה ניתן לגלות מציאות שונה המתייחסת לקהל בעל סיבולת שונה לקבלת הנושאים הרגישים הללו, מציאות שמשקפת את רוח התקופה ובהפרש של דור.

### הקומדיות ההוליוודיות מציגות: נאציזם ושואה

בכירי המשטר הנאצי התייחסו לקומדיות והשפעתן באופן רציני מאוד. לתפיסתם, הקומדיה מכילה בהכרח מסר מוסווה, בו נתקל הצופה ללא ההגנות הפסיכולוגיות בהן הוא מתעטף כשהוא צופה בסרט תיעודי או דרמטי.<sup>5</sup> אולם ההשפעה התעמולתית או האידיאולוגית של הקומדיה על הצופים – ובמיוחד בעת מלחמה או מצוקה – הודגשה גם מעבר לים, בארצות הברית, שם נעשה שימוש תכוף בקומדיה במהלך המאה העשרים כאמצעי לבקר ולאשרר תפיסות אידיאולוגיות ופוליטיות.

באופן כללי ניתן לחלק את הטיפול בנושא בקולנוע וטלוויזיה לשלוש תקופות עיקריות: הראשונה היא בזמן המלחמה, טרם כניסתה של ארה"ב

<sup>2</sup> "להיות או לא להיות", ( *To Be or Not to Be*, Alan Johnson, 1983 ).

<sup>3</sup> "המפיקים", ( *The Producers*, Mel Brooks , 1968 ).

<sup>4</sup> "המפיקים", ( *The Producers*, Susan Storman, ).

<sup>5</sup> משה צימרמן, "הסרט הקומי כמסמך בהיסטוריה חברתית של תרבות עממית ומסדית", בתוך: ב.ז.

קדר (ע.) התרבות העממית. קובץ מחקרים, ירושלים 1996.

למערכה, תקופה בה ידיעות היוצרים על הנעשה באירפה היו חלקיות ומשמעות האירועים עדיין לא התברר לגמרי. צ'ארלי צ'אפלין, יוצר הקומדיה הפופולארית ביותר כנגד המשטר הנאצי, הודה בראיון מאוחר שלא יכול היה לעשות את ה"דיקטטור הגדול" לו ידע את טירופם האמיתי של הנאצים ואת כוונתם להשמיד את יהדות אירופה; גם הקהל שלו, הוא הניח, ודאי שלא היה צוחק במקרה כזה.<sup>6</sup> התקופה השנייה היא מסוף המלחמה ועד לסוף שנות השישים. רוב הטיפול בנושאים אלה בתקופה זו היה דרך תבניות של סיפורי גבורה והישרדות בתוך נרטיבים קבועים ופופולאריים המתאימים לנושא, כגון דרמות משפטיות, סרטי מלחמה ומתח. התקופה השלישית מגיעה משנות השבעים והלאה בה ישנה הבנה מורכבת יותר של מה שהתרחש במהלך השואה, ניצולים מקבלים במה ראוייה לספר את סיפוריהם ויחס אוהד יותר והקולנוע נתן זוויות חדשות ואישיות למלחמה.<sup>7</sup> החל מתקופה זו מופיעות יותר ויותר התייחסויות קומית לנאציזם והשואה בקולנוע ההוליוודי.

יש לזכור כי רבים ממקימיה של תעשיית הבידור בארה"ב בכלל ותעשיית הסרטים בהוליווד בפרט היו יהודים, רובם מהגרים דור ראשון או שני ממרכז אירופה. בשנות העשרים היה עיסוק נרחב באופן יחסי של הוליווד ביהודי אירופה: סיפורי יהודים, חיי הכפר באירופה והחיים בגטו היהודי בערים גדולות, זכו לכמה הפקות פופולאריות. עם עלייתו של היטלר לשלטון ב-1933 דעכה מגמה זו, עד להתעלמות בוטה מבעיות היהודים והסכנות הצפויות להם אם יישארו באירופה. ככל שהסכסוך הבינלאומי באירופה החריף, כך דבקה הוליווד במדיניות הבדלנות האמריקאית ונמנעה מלעסוק בנושאים רגישים פוליטית. גם כאשר עסקו בהוליווד בסרטי מלחמה לא ציינו את המצוקה של יהודי אירופה בהם. אפילו בשלב מאוחר יותר, כאשר כבר הופקו סרטים אנטי-נאצים מובהקים, גם אז הקפידו כמעט שלא לאזכר את היהודים ובמיוחד לא כקורבנות העיקריים של המשטר הנאצי.<sup>8</sup>

רוב יוצרי הקולנוע בהוליווד נטו לפעול לפי ההחלטות שיצאו מהחברות הגדולות והמפיצים ללא מחאות חריפות. לצד הצנזורה הרשמית היתה גם צנזורה עצמית, ממניעים מסחריים והפנמת מערכת האילוצים

<sup>6</sup> Sander L. Gilman, *Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films*, Chicago, 2000, p.287

<sup>7</sup> משה צימרמן, אל תגעו לי בשואה: השפעת השואה על הקולנוע והחברה בישראל, חיפה, 2002 עמ' 211-213.

<sup>8</sup> Gerd Gemunden, "Space out of Joint: Ernst Lubitch's *To Be or Not To Be*", *New German Critique*, no. 89, Film and Exile, 2003. p. 69.

הפוליטית בתוכה פעלה הוליווד, אשר הכתיבה רבות מההגבלות על הפקת הסרטים בנושאים יהודיים. לטענתו של ק.ר.מ. שורט, דווקא אחרי המלחמה נרתמה הוליווד כדי להילחם באנטישמיות. באופן מודע ואחיד, ראשי חברות הסרטים הבכורות ניסתה התעשייה האמריקאית למנוע גלי אנטישמיות לאחר מלחמת העולם השנייה. ניתן היה להבחין כי רבים מסרטי המלחמה שהופצו לאחר מלחמת העולם השנייה, הבליטו את חשיבותם וגבורתם של החיילים היהודים במערכה. באופן בולט לא הוצג היהודי הקורבן, אלא כגיבור היהודי שלחם לצד ה"יאנקים" הרגילים. בסרטו של דאריל פ. זאנוק (Zanuck) "הלב הסגול" (The Purple Heart) מ-1944, מציגים את הקצין היהודי סגן ווין גרינבאום, כלוחם מוביל ביחידתו שבחזית. הקצין מוצג כמלומד שסיים בעבודה קשה את לימודיו והתגייס מתוך אהבה למדינה, הוא גם מקבל את תפקיד החייל הרגיש והאנושי ביחידה. שורט מראה כי בסרט נוסף, "גאוות המארינס" (The Pride of the Marines) מ-1945, מציגים את היהודי כגיבור מעוטר אחרי שהפיל כמאתיים מטוסי אויב בקרב פרל הרבור. במקרה הזה הדמות החיובית של היהודי אף מוסברת על ידי ג'רי וולד מבכירי ההנהלה באולפני וורנר ברודרס, כהחלטה כפויה של ההנהלה על מנת לסייע במניעת אנטישמיות "ולטפל בבעיה היהודית" שעלולה להיגרם מתופעות לוואי של המלחמה.<sup>9</sup> בגלל ההגבלות הללו וחוסר רצונם של היוצרים להתעמת עם הממסד ההוליוודי, מעטים חרגו מהקו המוביל. באווירה זו, אין זה מפתיע כי לא הופקו קומדיות רבות על נושאים הנוגעים בנאצים ובמלחמה בכלל. ממילא נראו מאפייני הקומדיה כגון הסחה, התפרקות מזככת ובידור כשוליים ואף פוגעניים.

סרטו של צ'ארלי צ'אפלין "הדיקטטור הגדול" מ-1940 הוא סרט מיוחד במינו בתוך אווירה שכזו. הוא סרט מהפכני לא רק מתוך נכונותו להתייחס באופן ישיר לניצני המלחמה הגדולה המתקיימת באירופה באותם הימים, אלא גם באופן הקומי בו בחר להתייחס אל המציאות המחרידה בעודה נרקמת. מעט מאוחר יותר נעמד לצידו גם ארנסט לוביץ' עם הקומדיה השנונה "להיות או לא להיות" מ-1942. שני הסרטים עוסקים בחילוף זהויות ובכך מגחכים את תורת הגזע הנאצית, שאינה סובלת טשטוש כזה של הבחנות בין גזעי אדם. צ'אפלין מחליף את דמות הצורר הנורא בדמותו של ספר יהודי, ומציג בלעג, באיזו קלות הגזע הנחות יכול להחליף מישהו מהגזע הנבחר, ובמקרה זה - את הפיהרר

<sup>9</sup> K.R.M. Short, "Hollywood Fights Anti-semitism", In: Short (ed.) *Feature Film as History*, Tennessee, 1981 p. 157-160.

בעצמו. ב"להיות או לא להיות" מתחזה קבוצת שחקני תיאטרון לנאצים ומגלים עד כמה קרובה ההתנהגות ה'ארית' להעמדת פנים ולמשחק.<sup>10</sup> עם כניסתה של ארה"ב למערכה, קולנוענים רבים החלו ליצור סרטי מלחמה, אך אלה היו מבוססים על עולם דימויים שהיה מקובל בשנת 1940, מבלי לשלב את הידע החדש שנצבר במהלך המלחמה לגבי גורלם של היהודים ומעשיהם של הנאצים באופן כללי.<sup>11</sup> לפי ג'ודית דונסון (Doneson) המאפיין העיקרי של התעסקות הוליווד בנאציזם בזמן המלחמה היה בהצגת היהודים רק כחלק מהקורבנות של הנאצים, קבוצה אחת אותה רדפו מיני רבות. מעניין כי מדיניות זו נתמכה גם על ידי יהודים בהוליווד באותה התקופה. מכתבו של הרמן שומלין (Shumlin) במאי הוליוודי לעמיתיו התסריטאים אלברט האקט (Hackett) ופרנסס גודריץ' (Goodrich), מראה כי הבמאי היהודי מציע להמשיך במגמה ולהימנע מלהבליט את היהודי כקורבן יחיד או עיקרי בסרטים, מכיוון שזה חלילה יגרום לצופה לתהות מדוע באמת היהודי מוצא עצמו נרדף כל הזמן, דבר שיחריף את האנטישמיות.<sup>12</sup>

על אף שזרם הסרטים שעסקו בנושא המלחמה והנאציזם גבר לאחר תומה, רבים מהם בעצם נמנעו מלעסוק בנושאים הרגישים יותר של האויב הנאצי וקורבנותיו. נמצא שדווקא קומדיות מתקופת המלחמה כדוגמת "להיות או לא להיות" של לוביץ', "פעם בירח דבש" (Once upon a Honeymoon) של ליאו מקארי (MacCarey) שניהם מ-1942 ו"הדיקטטור הגדול" מ-1940, הציגו בצורה אמיצה יותר את המציאות שהכתיבו הנאציזם. לפי תומס דוהרטי (Doherty), וכנגד המאפיין הבולט שהצביעה עליו דונסון, שלושת הסרטים הללו, כן הציגו את היהודים כקורבנות העיקריים של רדיפת הנאציזם, והביאו לאקרנים אלמנטים שהמלודרמות המלחמתיות בחרו להתעלם מהם או לעסוק בהם בצורה שולית, כגון: היהודי הנרדף, חוקי נירנברג, עיקור בכפייה, גירוש ומחנות ריכוז. כל אלו אוזכרו וטופלו בקומדיות ונזנחו במלודרמות ובסרטי המתח.

ב"להיות או לא להיות" מ-1942 קיימים כמה אזכורים למחנות הריכוז: בעת תליית הכרזות החדשות עם כניסתם של הנאצים בוורשה נכתב בהם על החוקים החדשים, על מחנות הריכוז ועל ההוצאות להורג לאלו שיעברו על

<sup>10</sup> Omer Bartov, *The "Jew" in Cinema, From the Golem to Don't touch My Holocaust*, Indiana, 2005, p. 131.

<sup>11</sup> שלמה זנד, *הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולביים את המאה העשרים*, תל אביב, 2002. עמ' 190-193.

<sup>12</sup> J.E. Doneson, *The Holocaust in American Film*, Syracuse, 2002. pp. 45-47.

החוקים. אחת הדוגמאות הבולטות היא פנייתה של מריה טורה בתחילת הסרט לדבוש הבמאי בתהייה מדוע אין היא יכולה ללבוש את השמלה הלבנה והיפיפייה למחנה הריכוז באחת מהסצנות במחזה "הגסטאפו". היא מנסה להבהיר לו את הדרמטיות שניתן להוסיף לקטע, כשיראו אותה בולטת בחשיכה ואז שהאורות יכוונו אליה "הקהל ימצא אותי שכובה על הרצפה בשמלה המהממת הזו". אזכור נוסף למחנות הריכוז כינויו של קולונל ארהרדט, מפקד הגסטאפו בעיר, "מחנה הריכוז ארהרדט" (הוא עצמו מתרשם מכינוי "חיבה" זה וחוזר על כך כמה פעמים "ובכן, אז הם קוראים לי מחנה ריכוז ארהרדט")



"So, they call me Concentration Camp Erhardt?"

כבר עם צאתו לאקרנים טענו כנגד לוביטש כי עצם הטיפול של הנושאים החמורים הללו דווקא בז'אנר הקומדיה ובמהלך המלחמה הזיק מאוד למאמץ המלחמתי. פרופ' רוברט גסנר (Gessner), ראש מחלקת הקולנוע באוניברסיטת ניו יורק דאז ותסריטאי בעברו, פרסם מאמר מערכת כנגד אותן קומדיות וגורס כי אל לנו לשים לצחוק את הנאצים, מכיוון שזה גורם לאדישות הציבור האמריקאני לרוע הפאשיסטי שלהם. הוא מזהיר שעלינו להתייחס לגסטאפו בכבוד המפוקפק המגיע לנחש ארסי, היו אחרים שהגיבו באהדה לאותו מאמר מערכת והוסיפו שללא כל קשר לנזק המתואר, "אין שום דבר מצחיק בנאצים ובגסטאפו".<sup>13</sup>

<sup>13</sup> T.Doherty, *Prejections of War. Hollywood, American Culture and World War II*, New York, 1993. pp. 130-131

משה צימרמן בספרו "אל תגעו לי בשואה" גורס גם הוא שהקומדיות שיצאו בתקופת המלחמה הסבו נזק רב על ידי הקטנת תחושת הסכנה אצל הצופים, דבר הגורם לדעת הציבור להיות מתונה יותר ומעכב את הממשל מלעשות צעדים משמעותיים והחלטיים כמו יציאה למלחמה, צימרמן מגדיל וטוען כי צ'אפלין עצמו בסרטו "הדיקטטור הגדול" הסב נזק עצום בעקבות הצגתו של היטלר כמנהיג מבולבל, מגלומן ומגוחך, עד רמה שלא הבחינו בסכנה הטמונה בו ובמשטרו הטוטאליטרי. אין לבטל את השפעת הסרט על הגורמים האמונים על החלטת ההחלטות, היות צ'אפלין האמן הפופולארי בעולם באותה התקופה וחשיפתו האדירה של הסרט בכל רחבי העולם המערבי.<sup>14</sup>

לטענת ג'רד גמונדן, גדולתו של הסרט "להיות או לא להיות" טמונה ביכולתו של לוביץ' להתעלם מעט מהזרם המרכזי של הוליווד וליצור סרט מהפכני ואף פוסט-מודרניסטי, הוא משתמש בקומדיה ובשנינות החדה על מנת להציג דברים רבים בין השורות, יש בסרט ביקורת רבה ורמיזות שאף לא אחת משתי הקומדיות הבולטות האחרות סיפרו והציגו. "הדיקטטור הגדול", למשל, נגמר בכך שהספר היהודי נואם במקום הינקל/היטלר והנאום הוא נאום הומניסטי ומנוגד לכל אשר היה אומר הצורך, צ'אפלין נותן לצופיו נחת עם סיום הסרט ובוחר שלא לייצג פן של המציאות אלא לבדות סוף דמיוני ולהמשיך את תפקידה השולי של הקומדיה, לבדר אנשים ולשלוח אותם הביתה עם חיוך. את הנחת הזו לוביץ' לא היה מוכן להעניק לצופיו; סרטו נקטל על ידי המבקרים וכשל בקופות.

מאז סופה של מלחמת העולם השנייה ועם היוודע זוועות הנאצים לעולם, נושא השואה הפך לטאבו בהוליווד, לא כל שכן אזכורים קומיים לתופעה שאפשרה וביצעה את השואה. אולם כמה סרטים בכל זאת ביקשו לנגח נושאים אלו באמצעים קומיים. לרוב עסקו סרטים אלה בשואה בדרך עקיפה, לרוב דרך הטיפול ברייך השלישי וללא אזכור להשמדת היהודים. כך למשל סרטו של דני קיי מ-1957 "אני והקולונל" (*Me and the Colonel*) וסדרה בשם "גיבורי הוגן" (*Hogan's Heros*) ששודרה בין 1965-1971. ישנם סרטים שלא שוחררו מפאת הדאגה כי הם לא יתקבלו היטב בציבור כגון סרטו של ג'רי לואיס מ-1972 *The Day the Clown Cried*, על ליצן שמשעשע ילדים בדרך

<sup>14</sup> צימרמן, אל תגעו, עמ' 210.

לתאי הגזים על מנת שלא יעשו רעש. סרט זה נגזז לפני שהופץ, מחשש שקהל הצופים לא יוכל להתמודד עם נושא זה.<sup>15</sup>

בשנות ה-90, לעומת זאת, התקבלו קומדיות זרות על השואה בהתלהבות בקרב קהל האמריקני. במאי אוסטרלי ממוצא יהודי אלייג'ה מושינסקי (Moshinski) ביים ב-1992, על בסיס ספרו של רומן גארי, קומדיה שחורה בשם *Ghenghis Cohn* המציגה יהודי שנרצח בשואה שחוזר בתור רוח על מנת לשכנע קצין אס אס לשעבר להתגייר. קומדיה נוספת מגיעה מסיפורו האוטוביוגרפי של ההונגרי-יהודי גאורג טבורי (Tabori) בבימויו של מיכאל ורהובן *My mother's Courage* (Verhoeven) ב-1996, על מסעה של אימו מאשוויץ לבודפשט. דומה כי בשני הסרטים הללו העובדה כי יוצריהם הם יהודים העניקה להם סוג של לגיטימציה לעסוק בנושא, אך אופן הטיפול בכל אחד מהסרטים הוא שונה. בסרט הראשון החיבור בין זכרו המכובד של המת להמשכיות של קולו בהווה על מנת להטריד את מנוחתו של הנאצי, הוא זה שנותן את המקום לפתיחות הקומית, לא מדובר בסבלו ואומללותו של הנרצח אלא בנקמתו. בסרט השני מדובר על ניצולה של השואה והמתח בין החוצפה היהודית לסדר הגרמני – נאצי, ולניצחון האופי היהודי על זה הגרמני. גם כן סיבה טובה לקומדיה שבצורה זו או אחרת מדברת אפילו על אחד ממקדשי הטאבו – אושוויץ.

דוגמא נוספת להתקדמות בפתיחות לקבלת נושא השואה היא הקומדיה האיטלקית של רוברטו בניני (Benigni) החיים יפים ( *La vita e' bella* ) מ-1998, גם כאן נושאי הבחינה הם שונים לחלוטין. על אף שהיוצר הוא אינו יהודי, הקומדיה שעסקה בפתיחות גדולה בנושא מחנות הריכוז והשואה זכתה להערכה רבה בקהל אמריקאני ואף קטפה את פרס האוסקר לסרט הזר הטוב ביותר. מצד שני הסרט גם זכה לביקורות קשות על כך שדמותו של בניני היא לא מספיק יהודית והיא בעצם אינה מבליטה את הסוגיה היהודית באופן מספק. כך, למשל, קם עיתונאי צרפתי באמצע מסיבת העיתונאים בפסטיבל קאן וטען כי בניני שם ללעג את השואה; העיתון הלונדוני *Guardian* טען כי זהו זיכרון לא נאות לשואה<sup>16</sup>. קובי ניב חוקר קולנוע ודור שני לניצולי שואה כתב ספר על כך שהסרט לא רק מעליב את זיכרון השואה אלא גם מסלף פרטים רבים. ניב בוחן לעומק פריים אחר פריים ומדגיש בכל מקום את העוול

<sup>15</sup> Gilman, *Is Life Beautiful*, p. 290.

<sup>16</sup> Ibid. pp. 288-289.



שנעשה על ידי בניני. הוא מציע בספרו כמה פרשנויות כגון מותו של גואידו כישועה וגאולה, כאשר הוא מוצא להורג בעיתוי בו מגיעים כוחות בעלות הברית לשחרר את המחנה, לטענתו גם אם חלק מהפרשנויות הן מכוונות "הסרט 'החיים יפים' יכול להתפרש לא רק כסוג אמנותי של הכחשת מהות השואה אלא אף גם יכול להתקבל כטיעון עומק להצדקתה".<sup>17</sup>

### "להיות או לא להיות", זו השאלה?

הסרט "להיות או לא להיות" מתחיל בקריינות בטון משעשע זאת כדי להעיד על הז'אנר בו תתפתח העלילה. בסצנה הראשונה אנו רואים את היטלר באמצע ורשה ובגפו, דבר שמפתיע הן את הקריין והן את עוברי האורח הרואים את הדיקטטור ותוהים על מעשיו בפולין בעיתות שלום. עוברים לרגע למהלך החזרות של ההצגה "גסטאפו" של קבוצת התיאטרון העובדת סביב הזוג המפורסם ג'וזף ומריה טורה. כאשר במאי התיאטרון טוען כי ה"היטלר" המזויף אינו משכנע ("אני לא מריח בך היטלר"), השחקן יוצא עם תחפושתו על מנת להוכיח את דמיונו הרב לפיהרר, זה נראה כעובד בתחילה, אך ילדה המבקשת חתימה מהשחקן מבהירה כי האשליה הינה מוגבלת בלבד. לוביץ' במהלך כל הסרט ישחק באלמנט חילוף הזהויות והתחזות כבסיס לרוב הסיטואציות הקומיות, וינוע מצד לצד על הגבול הדק בין המשחק בתיאטרון לבין המשחק בעולם המציאותי.

העלילה מתחילה בוורשה טרם פרוץ המלחמה, שם מריה טורה מתרועעת עם טייס יפה תואר באופן קבוע בזמן שבעלה על הבמה מבצע את המונולוג מתוך המלט הנפתח ב"להיות או לא להיות". כשפורצת המלחמה, הטייס בורח לבריטניה ומתנדב לחיל האוויר שם; קבוצת התיאטרון ממשיכה לחיות תחת הכיבוש הנאצי. בעודו בבריטניה הטייס הצעיר מבקש לשלוח מסר למריה דרך פרופסור סילצקי שטס לפולין למשימה מיוחדת, לאחר שאומר לו הטייס כי מריה טורה השחקנית המפורסמת היא המען והפרופסור לא מזהה את שמה הוא מתחיל לחשוד ("אי אפשר לפתוח עיתון מבלי לשמוע על מריה טורה"). לאחר דיווחו של הטייס על האירוע למודיעין הבריטי הם שולחים אותו לאתר את הפרופסור בוורשה ולהרגו לפני שיגרום לנפילתה של המחתרת הפולנית שאת כתובותיהם של לוחמיה קיבל הפרופסור המרגל בערב יציאתו

<sup>17</sup> קובי ניב, החיים יפים אבל לא ליהודים, מבט אחר על הסרט של בניני, ת"א 2000, ע' 119.

מהטייסיים. מאותו הרגע מראים את מערכת היחסים המעניינת שנרקמת בין הטייס לזוג השחקנים ואת התחבולות שהם עושים בעזרת קבוצת התיאטרון על מנת לשטות בנאצים ולברוח מהם. באחת הפעמים ג'וזף טורה, השחקן המהולל מתחפש לקולונל ארהרדט ראש הגסטאפו בעיר, בפעם אחרת הוא מתחפש לפרופסור סילצקי ובסוף הסרט כל קבוצת התיאטרון מתארגנת לתחבולה הסופית שתאפשר את בריחתם מהתיאטרון ללונדון. בתחבולה הסופית שהיא שיאו של הסרט, בה נדון בהרחבה בהמשך, כולם מתחפשים לקצינים נאצים, השחקן פרדריק ברונסקי מתחפש להיטלר וגרינברג היהודי מבצע פעולת הסחה. כאשר אנשי המשטרה הנאצית רודפים אחר גרינברג, היטלר המזויף מופיע והקצין הבכיר שאיתו צועק עליהם על מחדל הימצאותו של גרינברג בתיאטרון, היהודי השורר מצטט את המונולוג של שיילוק, מ"הסוחר מוונציה" של שייקספיר אל מול היטלר המזויף. בשלב זה כל קבוצת התיאטרון עוזבת למטוסו של היטלר ובורחת איתו לאנגליה.

הקומדיה השנונה של לוביץ' "להיות או לא להיות" יצאה לאקרנים בתזמון הגרוע ביותר, ונקטלה על ידי מבקרי הקולנוע. רק שלושה חודשים מאז נכנסה ארה"ב למלחמה והעם עוד מנסה לעכל את מה שקורה לו וברקע מגיעים באופן בלתי פוסק דיווחים משפילים ומעציבים מהחזית. לפי טענתו של תומאס דוהרטי, אחת הסיבות העיקריות לכשלוננו של הסרט היא ההצגה של מציאות ישנה, מציאות טרום כניסתה של ארה"ב למערכה, שביטאה את חדשות יום האתמול וגם לא התאימה מבחינה תעמולתית: הנאצים מצטיירים בצורה עלובה כל כך, עד שהם כמעט ומעוררים אמפטיה. דבר נוסף שלא סייע להצלחת הסרט הוא מותה הטראגי בתאונת מטוס של כוכבת הסרט קארול לומברד (Lombard) רק חודשיים לפני יציאתו לאקרנים.<sup>18</sup> סטפן טיף (Tiff) טוען שאחת הסיבות שהקשו על הציבור האמריקאני לקבל את הסרט הייתה השוואה של הקצונה הנאצית לאורח החיים של הבורגנות האמריקאנית.<sup>19</sup> סנדר גילמן (Gilman) מצדיק את המבקרים וטוען כי הסרט לא הוסיף יותר מדי מידע מעבר לים וודאי שלא היה מהפכני, הוא הראה את המציאות של 1940 ואת האנטישמיות נוסח אותה תקופה, כך שאפילו לא נרמז בסרט לפוטנציאל שהאנטישמיות תחריף ותהפוך בסופו של דבר להשמדת יהדות אירופה.<sup>20</sup> ג'רד

<sup>18</sup> Thomas Doherty, *Projections of War. Hollywood, American Culture and world War II*, NY, 1993 p. 126

<sup>19</sup> Gemunden, "Space out of Joint", p. 76.

<sup>20</sup> Gilman, *Is Life Beautiful*, p. 287.

גמונדן (Gemunden) במאמרו "Space out of Joint: Ernst Lubitch's 'To Be or Not To Be'", דוחה את טענות מבקריו וטוען כי הסרט היה מהפכני וחלוצי בתקופתו. הוא גורס כי בבחינה עמוקה ניתן להבחין בביקורת נוקבת שהועלמה על ידי אולפני הוליווד בשאר הסרטים של אותה תקופה, ושלוביץ' בסרטו הצליח בעזרת שנינותו ותעוזתו להשאיר דברים רבים על מנת להציג לקהל האמריקאני דבר שונה. הקהל לא התרשם ולא פקד את הקולנועים.

לטענת גמונדן, ייחודו של הסרט הוא בהצגת הנאציזם כמופע תיאטרלי אחד גדול ובכך להבין את עוצמתו, דבר שהיה ייחודי בימים שהוליווד הגבילה את השימוש בייצוגים נאצים. לוביץ' באופן עקבי ולאורך כל הסרט למעשה מטשטש את הגבול בין מציאות לאשליה ולוקח מעין סיכון אל מול הממסד ההוליוודי (סיכון שהוא מתייחס אליו בסרט עצמו, כאשר משרד החוץ הפולני מחליט להוריד את ההצגה המתוכננת על הנאצים מתוך פחד שזה יעליב את היטלר). המשמעויות הכפולות ממשיכות גם כאשר נכנס הצבא הגרמני לוורשה ואחד השחקנים מקבוצת התיאטרון אומר בפירוש ש"הנאצים עצמם מרימים עכשיו הצגה, אבל גדולה בהרבה יותר".<sup>21</sup> ניתן לראות כיצד התחבולות של קבוצת התיאטרון וההתחזויות שלהם מתאימות לסצנות ב"מציאות הנאצית" כפי שמציג אותה לוביץ', כאשר ארהרדט נהנה מהתהילה שיש לו מעבר לים הוא מגיב כמה פעמים במשחק מוגזם לכינוי שניתן לו, "אז הם קוראים לי מחנה ריכוז ארהרדט". טורה או ברונסקי (בעיבוד המחודש גיבור הסרט נקרא פרדריק ברונסקי) שמתחזה כעת לפרופסור, הגיב בדיוק אותו הדבר קודם לכן כאשר התחזה לארהרדט ואפילו מציין זאת: "חשבתי שתגיב ככה" – שניהם חושבים באופן זהה גם טורה השחקן וגם הקצין הנאצי.<sup>22</sup>

עצם שמו של הסרט, "להיות או לא להיות", אחד המשפטים המפורסמים ביותר שתבע שייקספיר, מראה את הקרבה התיאטרלית של הסרט לנושאו הפשטני, תיאטרון בעת הכיבוש הנאצי את פולין. אותה שאלה קיומית

<sup>21</sup> Gemunden, "Space out of Joint", pp. 64-68.

<sup>22</sup> התייחסות מעניינת לסרטו של לוביץ' ניתן לראות בסרט "המטרו האחרון" (Le Dernier metro) של פרנסואה טריפו (Truffaut) מ-1980, שם ישנה מחווה להתמודדותו של לוביץ' עם המלחמה דרך מחזה בתיאטרון, אבני המסד של העלילה בסרט הצרפתי מזכירים מאוד את "להיות או לא להיות", הן במערכת היחסים הבין אישית בין הזוג המהזיק בתיאטרון יוקרתי ואדם שלישי הנכנס לתמונה והן בהתייחסות לניהול התיאטרון תחת עיניהם הפקוחות של הגסטאפו. אמנם בסרטו של לוביץ' אין יהודים מוסתרים במרתף התיאטרון כמו בסרטו של טריפו, אך על זה מפצה במחווה אחרת, מל ברוקס בעיבודו החדש של "להיות או לא להיות" שם היהודים השוכנים במרתף התיאטרון עד בריחתם מזכירים ביותר את אלו של טריפו (ראו):

Lynn A. Higgins, *New Novel, New Wave, New Politics, Fiction and the Representation of History in Postwar France*, Lincoln. pp.155-167)

בה המלט למעשה קורא לפעולה, תיהפך במידה מסוימת לפילוסופיה שתלווה את הסרט, כשאלה העומדת בפני כל פעולה שעושה קבוצת התיאטרון. ובכך גם רומז לוביץ' לגורלה של יהדות אירופה, העומדת באופן פיסי למול האיום, "להיות או לא להיות". נוכחותו של שייקספיר נמצאת לאורך כל הסרט בעיקר בעקבות היותו שם נרדף לתיאטרון באשר הוא, ולעיתים קרובות בגלל ההקשר הטקסטואלי שמציב את הדמויות במצבים קיצוניים ספק קומיים וספק טראגיים כדוגמת השימוש המרובה במונולוג של שיילוק מ"הסוחר בוונציה" על ידי גרינברג השחקן היהודי בקבוצה.<sup>23</sup>

### השוואת העיבודים: הראשון טרם זמנו והשני אחרי זמנו

ההבדלים שתי הגרסאות של הסרט הם גדולים, ובמיוחד ניכר פער הידע בין שתי התקופות בהן הם הופקו. רוב הידע של לוביץ' על האווירה בוורשה טרם כיבושה על ידי גרמניה הנאצית ולאחריה מגיע אליו מחברו ריצ'רד אורדינסקי (Ordynski), מפיק תיאטרון וקולנוע שעבד גם בתור עיתונאי וסיפק פרטים דקדקניים על חיי שחקני התיאטרון בוורשה ורגשות התושבים תחת משטר הגסטאפו. הייעוץ של אורדינסקי תרם רבות לממשיותו של המידע אשר עשה את הסרט מודע ובעל חיות גדולה יותר משאר הסרטים באותה תקופה.<sup>24</sup> אחד הקטעים בהם אפשר לראות את ההבדל התקופתי באופן פשוטני היה כאשר פרופסור סילצקי מזמין את מריה טורה לחדרו על מנת להעביר לה את המסר שהטייס ביקש ממנו להעביר, והוא מנסה לשכנע אותה לעבור לשורות הנאצים. ישנו קטע שלם בו סילצקי מספר לה על כך שאנשים לא ממש יודעים מה זה נאציזם, "אנחנו רוצים עולם שמח, אנחנו רגילים לחלוטין, אוהבים לצחוק ולרקוד, אנחנו לא אכזריים ולא מפלצות, אני נראה לך מפלצת?...אנחנו אנושיים ולפעמים אנושיים מדי", זו התייחסות לנאציזם שנכתבה והוסרטה טרם כניסתה של ארה"ב למלחמה, ללא כל ספק היא מובאת שם אל מול ציניות של גברת טורה, ובלשון סגי נהור, אך מהרגע שהנאצים נהיו אויבים אמיתיים של אמריקה, לא תיתכן התייחסות כזו. ואכן, רוב הסרטים שיצאו לאחר 1941 ביצעו דמוניזציה עקבית של הנאצים ועוזריהם, רבים

<sup>23</sup> Bartov, *The "Jew" in Cinema*, pp. 130-131.

<sup>24</sup> Gemunden, "Space out of Joint", p. 68.

מהנאצים הוצגו כמטורפים, לא אנושיים שהרוע שולט בגופם ונפשם.<sup>25</sup> בעיבוד מ-1983 פרופסור סילצקי מסתפק במשפט אחד ואומר "בניגוד למה ששמעת אנחנו יכולים להיות מקסימים", תוכן דומה למונולוג השכנוע של סילצקי נאמר על ידי ברונסקי – היטלר במחזה אותו מורידים אחרי כמה הצגות בלבד, "אני בעל מזג טוב, אני בעל לב טוב אני נראה טוב" וזאת בתגובה לעיתוני החוץ שמכנים אותו משוגע ומטורף ומפלצת, אבל עדיין כל המונולוג הזה הוא בקונטקסט של הצגה מבודחת, בניגוד לסילצקי בגרסה המקורית שמנסה ברצינות לשכנע את גברת טורה שהם "אנושיים, ואולי אנושיים מדי".

הבדל מעניין בין שתי הגרסאות הוא שילוב של שתי הדמויות: ג'וזף טורה ופרדריק ברונסקי מהגרסה של 1942 לדמות אחת ושמה ברונסקי ב-1983. המעניין באיחוד הזה הוא שבגרסה המקורית הדמות של ברונסקי היא די שולית אך מציגה את היטלר, בעוד כל הסרט סובב סביב ג'וזף טורה ואשתו מריה. בגרסת 1983 איחדו את שתי הדמויות דווקא לדמות השולית יותר, זו שהציגה את היטלר ותפרו סביבה את שאר העלילה - לאשתו קוראים אנה ברונסקי ולתיאטרון קוראים תיאטרון ברונסקי, ואין כלל זכר לזוג טורה. שינוי נוסף בדמויות אם כי שולי, הוא הפיכתו של דובוש הבמאי בגרסה המוקדמת לנהג של ברונסקי בגרסה המאוחרת, אין לשינוי זה השפעה ממשית על הנושא בו אנו עוסקים, חוץ מהדגשה נוספת של חשיבותו ומרכזיותו של השחקן הראשי פרדריק ברונסקי – ברוקס, שעתה אין מעליו במאי והוא הבכיר והמשפיע ביותר ב"תיאטרון ברונסקי" ( אפילו התיאטרון קרוי כעת על שם השחקן ולא כפי שבמקור נקרא התיאטרון "פולסקי" - התיאטרון הפולני).



תחילת המחזה "הנאצים הרעים" וברוקס בתור ברונסקי- היטלר

<sup>25</sup> ניצה אראל, "ייצוגים של הנאציזם ושל השואה בקולנוע המערבי: דיון בשלושה נרטיבים", בתוך: בראשית, זנד וצימרמן (עורכים) קולנוע וזיכרון - יחסים מסוכנים, ירושלים, 2004. ע' 296.

שינוי מהותי בדמותו של פרדריק ברונסקי הוא שב-1983, הוא הרבה יותר פרו-יהודי מאשר ג'וזף טורה ב-1942. כל פעולותיו של טורה כנגד הנאצים נובעים ממניעים אישיים ואינטרסנטים. לעיתים הוא הולך לשטות בנאצים בשביל להוכיח את איכות משחקו, לקולונל ארהרדט הוא הולך על מנת לחלץ את אשתו, לפעמים הוא עושה זאת רק בשביל שהטייס לא ייקח את התהילה ובשביל לא להישאר מחוץ למעגל הסודות של הטייס ואשתו. אין הוא מעוניין בפוליטיקה ובאקטיביסטיות והוא אף אומר זאת בשתי הגרסאות, הוא מאוד מרוכז בעצמו ונקלע לאירועים בעל כורחו (כאשר פורצת המלחמה הוא בטוח, בשתי הגרסאות של הסרט, שההמולה מאחורי הקלעים קשורה בתגובה הלא נאותה של הקהל כלפי המונולוג שלו). בגרסה המאוחרת הוא אינו מאבד מיהירותו ומריכוזו הבלתי מתפשר בעצמו. אך במקביל הוא מתגלה, כלוקח סיכונים די גדולים על מנת להחביא את היהודים בתיאטרון שלו (על אף שהסיכון אינו מורגש), כאשר רבקה המלבישה של התיאטרון באה ומבקשת ממנו להסתיר את קרובת משפחתה הוא מסכים במהירות, גם כאשר היא חושפת את בנה ובעלה הוא אינו מתרגש. אפילו שהיא מזכירה כי צריכים לקחת גם את משפחתה היהודית איתם ללונדון וחושפת כבר עשרה אנשים, הוא מתעשת מהר ומאשר שייקחו גם אותם. אני חושב כי שינויים אלו הם הכרחיים לסרט במיוחד אחרי הביקורת שנשמעה על האוכלוסייה האזרחית שגרה באזורי הכיבוש בזמן המלחמה. ב-1983 כבר היה צורך להראות את דמות הגיבור של הסרט כמישהו שבאופן פעיל מציל יהודים.

הבדל קטן אך משמעותי הוא בהצגת האכזריות הבלתי מתפשרת של היטלר וההליכה העיוורת של חייליו אחריו. דבר שבימינו נראה כמובן מאליו, אז היה חריג מאוד ובמציאות של 1942 היה אמור להיות תמרור אזהרה גדול מאוד. הסצנה המדוברת היא לקראת סוף הסרט, כאשר קבוצת התיאטרון הנמלטת עולה על מטוסו של היטלר שזה עתה ממריא לכיוון אנגליה, הטייס הפולני מחליף את הטייסים הנאצים והם ניגשים לאחור, כאשר ברונסקי בדמותו של היטלר אומר להם לקפוץ מהמטוס, הם ללא מחשבה שנייה קופצים למותם ללא מצנח לגופם. העקיצה הקטנה הזו לגבי צייתנות עיוורת, והליכה אחר הפיהרר באש, במים ובמקרה הזה באוויר, הייתה חייבת להתפס לא רק כעלבון אמיתי לצבא הגרמני שהולך אל מותו בצורה לא הגיונית אלא גם להבנה עמוקה בצד האמריקאני, אל מול מי הוא עומד. דומה כי ב-1983 כבר אין צורך בבדיחה הזו, אנשים עשו דברים נוראיים יותר תחת הנחיותיו של היטלר. הקיצוניות של טייס הקופץ למותו מתגמדת אל מול אנשים שעמדו בראש

מחנות השמדה ורצח. הבדיחה הזו חשובה מאוד בקונטקסט של התקופה אך איבדה מעוקצה ומתפקידה המשמעותי שהיה לה ב-1942.

ישנם קטעים נוספים שאיבדו מהמשמעות שלהם במהלך השנים. אחד הפתרונות היצירתיים הוא להקצין אותם, לדוגמא המחזה שקבוצת התיאטרון מנסה להרים בתחילת הסרט המקורי נקרא "גסטאפו" ועוסק במשטר הנאצי, הוא מורד על ידי משרד החוץ עוד בשלב החזרות ורק בעקבות העיסוק בנושא בצורה קומית ובתואנה כי זה יכול להעליב את היטלר, בעיבוד המאוחר צריך להסביר לקהל הצופים מה לא בסדר בהצגה ועל כן להקצין את הלעג שבה ואת החשש כי היטלר באמת ייעלב. כך שב-1983 ההצגה הקומית כבר רצה ומצחיקה את הקהל הוורשאי. היא גם נקראת בשם שונה, "הנאצים הרעים", כבר משם ההצגה ניתן להסיק על המגמה שלה, בניגוד ל"גסטאפו" שם ניטראלי שלא מעיד דבר עליה טרם ראייתה.

הבדל חשוב בין שתי הגרסאות מגיע בדמותו של שחקן התיאטרון היהודי, גרינברג בגרסה המקורית ולופינסקי בגרסה המאוחרת, אותו שחקן יהודי שחולם לבצע על הבמה את המונולוג המפורסם של שיילוק מתוך "הסוחר מוונציה" של שייקספיר. בגרסה המקורית מלבד הדמות של גרינברג אין התייחסות ליהודים כקורבנות הנאצים, ועל כן בשנת 1942 המונולוג תופס משמעות כפולה ומרגשת:

*"ואין ליהודי עיניים? אין ליהודי ידיים, איברים, צורה, חושים, מאוויים, רגשות? ולא כמו הנוצרי מאותו הלחם הוא אוכל, באותם כלי נשק הוא נפצע, באותן מחלות הוא מתייסר, באותן רפואות הוא מתרפא, באותו קיץ חם לו ובאותו חורף קר לו? אם תדקרו אותנו - לא נזוב דם? אם תדגדגו אותנו - לא נצחק? אם תרעילו אותנו - לא נמות? ואם תתעללו בנו - האם לא נתנקם?"<sup>26</sup>*

הדמות שגרינברג מגלם היא הדמות של שיילוק המסמלת סטריאוטיפ אנטישמי לאורך ההיסטוריה, על אף שלא מצוין בפירוש שהוא יהודי ואין הוא לובש את הטלאי הצהוב (כפי שמקפידים לעשות בגרסת 1983), המונולוג הזה נאמר על ידו שלוש פעמים במהלך הסרט, כל פעם במעמד משמעותי יותר וטעון יותר, בפעם הראשונה כאשר הוא מציע להציג את שיילוק במקום המחזה על הנאצים שהורד על ידי נציגי משרד החוץ – בפעם הזו הוא אומר זאת באופן חסר רגש כמעט ומקונן על כך שהשחקן הקומי ג'וזף טורה עושה את המלט ושחקן רציני שכמותו לא עושה את שיילוק, בפעם השנייה שהנאצים

<sup>26</sup> ויליאם שייקספיר, *הסוחר מוונציה*, בתרגומו של אברהם עוז, 1972.

משתלטים על ורשה – כאן כבר מתחילים להרגיש את הרגש של היהודי אל מול כיבוש עירו, זה כבר נאמר בתוך קונטקסט של היהודי הקורבן. בפעם השלישית המונולוג נאמר כאשר גרינברג נתפס על ידי הנאצים בתיאטרון ומתעמת עם הפיהרר בכבודו ובעצמו (בעצם בפני חברו השחקן פרדריק ברונסקי המגלם את היטלר המזויף) – כאן כבר נאמר המונולוג במלוא הרגש, בהדגשת היהודי כגיבור העומד על שלו בניגוד לדמות הקורבן בפעם הקודמת, כעת גרינברג כאילו מנסה לשכנע את היטלר ואולי גם את הצופים בסרט כמה לא הגיוני המצב הזה אליו נקלעו יהודי אירופה. המונולוג הוא תמצית הביקורת החריפה על האנטישמיות וביטויי הגזענות של המשטר הנאצי.

הרגע הזה הוא שיא הסרט לא רק במובן הדרמטי שלו אלא גם בקריסת המתח הנמשך לאורך כל הסרט, המתח בין המציאות לבדיון בין החיים האמיתיים לתיאטרון. במהלך כל הסרט יש משחק בין שני האלמנטים הללו, איפה נגמר התיאטרון ומתחילה המציאות. בקטע האחרון גרינברג מבצע את תפקיד חייו בכל המובנים, אותו התפקיד שהוא רצה לגלם כל חייו על במה ואותו התפקיד שמעמת את הזהות שלו אל מול מי שמנסה להכחידו. באותם הרגעים שני העולמות מתנגשים ושתי הדמויות נהיות לאחד, אין למעשה הפרדה בין האמת לאשליה, התפקיד הוא אותו תפקיד, במקרה הזה שיילוק הוא גרינברג, הטקסט הוא אותו הטקסט המושם בפיו של יהודי המתעמת עם הנאצי, הקורבן שמתעמת עם תליינו. מבחינת הצופים בקטע, בין אם אלו העומדים סביב גרינברג או אם הם קהל הקולנוע, הטשטוש בין המציאות לבדיון התבהר והגיע לפיתרון.

המילה האחרונה של גרינברג בסרט היא "ננקום", היא מגיעה בסופו של המונולוג של שיילוק ואז הוא נלקח לחקירה פרטית אצל אחד ממפקדיו הבכירים של היטלר וזו הפעם האחרונה שהוא נראה בסרט. הנאצים שלוקחים אותו הם כמובן המתחזים והיטלר-ברונסקי בראשם, כך שלכאורה גרינברג אמור היה לברוח עם כל השאר ולהיות איתם במטוס לאנגליה. אולם לוביץ' לא נותן לצופיו לראות את גרינברג בלונדון עם כל קבוצת התיאטרון שלו. הוא אינו מעוניין ב-Happy-Ending בסגנון אמריקאי, הפותר את המתחים שהתגלו במהלך הסרט. באופן מודע מוציא הבמאי את גרינברג מסוף הסרט, אין אנו יודעים מה עלה בגורלו. לוביץ' מותיר אותנו לחשוב מה קורה ליהודי פולני באותן שנים. הוא משאיר את הנושא לא פתור. אין זה במקרה שמילתו האחרונה "ננקום" מותירה רושם רב על הצופים. השורה בסוף המונולוג, *ואם תתעללו בנו - האם לא ננקום?*, למעשה לא קיימת בתסריט המקורי, כחלק



מההגבלות של האולפנים ההוליוודיים וההבנה של היוצרים בהוליווד שהם לא רוצים להפר את הקוד, זוהי שורה שלא הוכנסה מלכתחילה. אך לאחר ההתקפה על פרל הרבור, המציאות השתנתה בין לילה, וכך גם חוקי המשחק. לוביץ' ביקש לשנות כמה סצנות בסרט אך היה זה כבר מאוחר מדי בשלב ההפקה. את המשפט רב המשמעות הזה, בכל אופן, הוא הוסיף ואת גרינברג הוא השאיר מאחור – בפולין.<sup>27</sup> לעומת זאת, בעיבוד של 1983 יש הרבה פחות חשיבות למונולוג זה, אין צורך ברמיזות על האנטישמיות הנאצית ועל המשמעות של הקורבן היהודי. המונולוג נאמר לכן פעם אחת בלבד, בקטע בו נתפס לופינסקי. כאמור, בניגוד לסרט הראשון, לופינסקי נראה גם בטיסה ללונדון ואחר כך בלונדון עצמה שמח ומאושר.

ההבדל העיקרי בין שתי הגרסאות הוא בכך שבסרט המקורי כמעט ולא מצוינת רדיפת היהודים כעיקר הגזענות הנאצית, מלבד מקרה גרינברג ונאמו השאול משיילוק, נראה כי מתנגדי המשטר והמחתרת הפולנית הרבה יותר מטרידים את הנאצים. בעיבוד המאוחר יש התייחסות רחבה לא רק לנאציזם אלא גם לשואה וקורבנותיה. כגון התייחסות לקורבנות נוספים של פשעי הנאצים. ניתן לראות התייחסות לרדיפת ההומוסקסואלים, למשל. לאנה ברונסקי יש עוזר ההומוסקסואל בשם סשה (במקום עוזרת בסרט המקורי) שנדרש בשלב מסוים ללבוש משולש ורוד, ולאחר מכן הוא אף נרדף, נתפס ומועבר למחנה ריכוז. בנוסף להומוסקסואלים ישנה התייחסות לכך שביקשו מברונסקי להוריד קטע תיאטרלי של צוענים – "בלי צוענים הומוסקסואלים ויהודים לא יכול להיות תיאטרון".

אולם אזכורים אלו אינם גורעים ממרכזיותם של היהודים כקורבנות הנאצים. הסרט כולו שזור בקטעים המדגישים את השואה של העם היהודי, כל הקטעים חורגים באופן מוחלט מן הקומדיה ומתעמתים עם הסוגיה הרגישה באתנחתאות דרמטיות. החלוציות של הסרט בהפקתו של ברוקס נעוץ בשילוב השואה בתוך הז'אנר הקומי. העובדה שברוקס היה יהודי לא הסירה את חוסר הנוחות שהקהל חש עם צאת הסרט לאקרנים, אך ככל הנראה היתה הגורם שאפשר את הפקת הסרט. סיבה נוספת למוכנותו של הקהל לקבלת הסרט, היה העיסוק הגלוי והשונה בשואה לאחר יציאת סדרת הטלוויזיה "הולוקוסט" ב-1978, אשר למעשה פתחה פצעים רבים והעלתה את הסוגיה המודחקת לשולחן הדיונים.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Gemunden, "Space out of Joint", p. 72.

<sup>28</sup> Gilman, *Is Life Beautiful*, p. 288.

למרות זאת, יש לשים לב שהשואה, בניגוד לשלל הנושאים האחרים – היטלר, נאציזם, כיבוש מדינות במלחמה, וכן מערכות יחסים, בגידות, הומוסקסואלים ויהודים באופן כללי – אינה משמשת כמושא לצחוק. גם קומדיה הנוגעת כולה סביב השואה, אם כן, מטפלת בכפפות של משי בנושא המרכזי. הפעם הראשונה שמאזכרים את היהדות היא עם תחילת הסרט, בפרוץ המלחמה נגד פולין כאשר התיאטרון מופגז וכל השחקנים רצים למרתף. במקום להצליב על החזה מרוב בהלה, השחקן היהודי לופינסקי עושה סימן של מגן דוד בעודו צועק "איי איי איי" בסגנון אידי מוכר ומסגיר באופן בלתי ניתן לערעור כי מדובר ביהודי. מראהו החיצוני של לופינסקי הוא יהודי סטריאוטיפי באופן מובהק, אולי אפילו יותר מאשר דמותו של גרינברג בסרט המקורי. בסרט משולבות עוד כמה בדיחות יהודים שלא קשורות לשואה באופן ישיר. לדוגמה, טרם יציאתם של הקבוצה לתחבולה האחרונה ולבריחה ללונדון רבקה המלבישה היהודייה מזכירה לקחת גם את קרובי המשפחה שהם הסתירו במרתף התיאטרון, כאשר הוא רואה כי מדובר בעשרה אנשים ולא אותם שלושה שהוא אישר להחביאם הוא שואל בלעג "מה זה יהודים או ארנבים" – כבדיחה על התרבותם המהירה של היהודים. שוב מדובר בבדיחה על יהודים שלא קשורה במישרין לשואה, אבל היא בקונטקסט של סרט הנוגע לשואה ועל כן נדרשת לזהירות מסוימת, הבדיחה לא נראית כמעליבה, אבל אני מניח שאם היא הייתה נעשית בצורה מעט שונה או על ידי יוצר אחר שהוא לא יהודי, בדיחה כזו יכולה הייתה לעורר שערורייה ולגרור גינויים של האנטישמיות כביכול שבסרט. בדומה, ברוקס מזכיר שבלי יהודים אין תיאטרון, כדי לצחוק על כמות היהודים בברודווי ובתעשיית הבידור בכלל. בניגוד לשימוש הקומי ביהדותם של הדמויות במגוון נושאים, ניתן לראות בבירור כי כאשר אנו נוגעים בייצוג השואה בסרט, הוא נעדר אלמנטים קומיים. ברגעים אלה פונה הסרט לאווירה דרמטית ואפלולית. כך, למשל, המונולוג של שיילוק, הנזכר לעיל, הנישא בפי לופינסקי.

פעם נוספת בה ישנה הפסקה חריגה בקומדיה היא לשם קטעי ארכיון מקוריים בשחור לבן, כאשר הנאצים פולשים לפולין, מתחילות הפצצות שמחרבות את ורשה, יוצרי הסרט בחרו לשבץ כאן בצעד יוצא דופן בז'אנר הקומדיה, קטעי ארכיון אותנטיים שמראים מבנים קורסים ומטוסים נאצים מפציצים. את החזרה לסרט הם משלבים באופן הדרגתי כאשר רואים את ברונסקי וקבוצת התיאטרון שלו עומדים מחוץ לתיאטרון ורואים את פלוגות החיילים צועדים במרכז ורשה, עדיין מצולם בשחור לבן על מנת לטשטש את

הגבול בין האותנטי לבדוי. קטע זה גורם לקישור בין העבר וההווה, מעין לגיטימציה של הצגת היסטוריה, המאורעות הבדויים משתלבים בתוך אירועים היסטוריים. ברוקס מנסה להראות שהסיפור הבדוי הזה יכול היה להיות אמיתי, הסיבות והנסיבות היו קיימות להשתלשלות האירועים המפורטים בסרט. דוגמא נוספת לשימוש בחומרים אותנטיים ב-1983 הוא השימוש בקולו האמיתי של היטלר בתחילת הסרט כאשר מאזינים לאחד מנאומיו הסוחפים מאחורי הקלעים של התיאטרון.<sup>29</sup>

הקטע הבולט ביותר מבחינת ההפרדה של הקומדיה והדרמה הוא הקטע בו בורחים היהודים באמצע ההופעה כאשר הם כולם לבושים כליצנים, מורידים להם את הטלאים הצהובים מאפרים אותם ובמהלך הקטע "הליצנים של קלוצקי" כולם יוצאים ממקום מחבואם לתוך רכב צבעוני ובורחים בין כל הקצינים הנאצים שנהנים מההופעה. ברגע הבוטה ביותר מבחינת הנגיעה בכאבי השואה, יהודייה מבוגרת מסתכלת בכל הקצינים הנאצים הצוחקים ומתחילה לבכות, היא נעצרת ומוצאת עצמה משותקת, והצופה נעתקת נשמתו, האם יחשפו את התחפושת שלה ויגלו כי היא יהודייה בורחת? האם זה סופה של התחבולה המוצלחת? הסצנה מראה את חולשתם של הקורבנות היהודים, לא כולם כמו לופינסקי האמיץ יכלו לשטות באויב הנאצי ולברוח בדרכים מחוכמות. כאן אנו מקבלים לרגע קצר הצצה למציאות הכואבת, שלכאורה אין לה מקום בתוך סרט קומי. ברגע האחרון כאשר הקהל הנאצי כבר מבין שמהו לא בסדר פה, אחד השחקנים מציל את המצב, שולף את הטלאים הצהובים, צועק "יהודים...יהודים", יורה בהם עם אקדח מפלסטיק שבמקום קליע מוציא דגל נאצי, ובהפוך על הפוך, מחזיר את הצחוק לקהל.

הרגעים הללו ובמיוחד האחרון מביניהם, לדעתי מהווים את עיקר ההבדל בין שני הסרטים. מהו המסר העיקרי שמעביר כל אחד מהם ובאיזו צורה. שני הסרטים שונים בצורת התעסקותם בתקופה. הקורבן היהודי נעדר כמעט לחלוטין מהסרט הראשון ובכך עושה את כל הדיון המרכזי בסרט לשונה במהותו. בעיבוד הראשון השאלה המתבקשת היא, מהם ייצוגי הנאציזם אותם אנו רואים? בשני נדרשת השאלה, כיצד מטופל בסרט נושא השואה וקורבנותיה? גם מטרות הסרטים שונות לחלוטין. לוביץ' בסרטו המקורי רצה להצביע על תופעה בעודה מתקיימת. הוא רצה לעורר את הקהל לביקורת על הנאצים, או על הממשל האמריקאני השותק אל מול המגמה המחרפה של

<sup>29</sup> Charles P. Mitchell, *The Hitler Filmography, World Wide Feature Film and Television Miniseries Portrayals 1940 through 2000*, Jefferson, 2002. p.217.

האנטישמיות באירופה הנכבשת לאיטה על ידי היטלר. הפקתו של ברוקס מ-1983 נושאת מטרה אחרת לחלוטין, בשעה שהקולנוע הופך לסוכן זיכרון משמעותי בחברה המערבית. להערכת מטרות הסרט מבחינתו הייתה להמשיך ולהזכיר את השואה, לתעד אותה ולחקוק אותה בזיכרון הקולקטיבי. ברוקס חזר לסרט של לוביץ' במטרה להשיב אש במלחמת הזיכרון ולנצל את המדיום הקולנועי על מנת לעורר סימפטיה ולהוסיף מטבע רגש נוסף למאזניי המאבק הזה. יש לציין כי זמן לא רב לאחר מכן, ב-1985, כבר יצא הסרט "שואה" של קלוד לנצמן אשר מסמל עידן חדש בצורת ההתייחסות לשואה ולקורבנותיה. זוהי שיאה של מגמה שהחלה כבר בשנות השבעים, הקולנוע שבעבר ניסה ליצוק את השואה לתוך תבניות קיימות ומוכרות של ז'אנרים כגון: מותחנים, דרמות מלחמה וכפי שראינו אפילו לקומדיות. כעת, בעקבות לנצמן, עדותם של הניצולים זכתה לעניין ציבורי.<sup>30</sup>

דוגמה נוספת שלדעתי ניתן לייחס למאבק ההיסטוריוגרפי-קולנועי, הוא ההבדל מעניין בין שתי הגרסאות בתפאורה של מפקדת הוורמאכט, ב-1983 היא מעוטרת בצלבי קרס על כל קירותיה, דבר שלא נראה בגרסת 1942. ברוב הסרטים מתקופת המלחמה ושני העשורים אחריה ניכרה הפרדה של "הנאצים" מהצבא הגרמני. המגמה השלטת בעיקר כתוצאה מהמלחמה הקרה הייתה ניתוק הנאציזם מכל הקשר היסטורי וחברתי, הנאצים כאילו הגיעו מעולם אחר, הסבו נזק עצום לאומה הגרמנית ונעלמו כפי שבאו, זוהי אחת הסוגיות המורכבות ביותר בנושא הצגת הנאציזם והשואה. סוגיה זו קיבלה תפנית בהצגת הסדרה "הולוקוסט" אשר הצביעה על הקשר בין העם הגרמני לוורמאכט ולנאצים. בתחילת שנות השמונים, כתגובת נגד לסדרת הטלוויזיה האמריקאנית "הולוקוסט", הוציא אדגר רייץ את הסדרה "היימאט" אשר משכה לכיוון השני והראתה את חיי הכפר השלווים והמנותקים מהפוליטיקה ומכאן מהאשמה.<sup>31</sup> רייץ אמר במפורש כי הוליווד היא בנק הזיכרון העיקרי בעולם, והוא יעשה רבות על מנת להכניס לזיכרון העולמי היסטוריות מעט שונות. הוא הגדיל וטען כי "האסתטיקה של הסדרה ההוליוודית 'הולוקוסט' היא הטרור האמיתי של המאה העשרים, שבאמצעותו גזלו מאיתנו האמריקאים את ההיסטוריה שלנו".<sup>32</sup> כאשר ברוקס מכניס במודע את צלבי הקרס ל"מלון

<sup>30</sup> צימרמן, אל תגעו, ע' 210.

<sup>31</sup> זנר, הקולנוע כהיסטוריה, עמ' 209-206.

<sup>32</sup> אדגר רייץ מצוטט אצל: אראל "ייצוגים", עמ' 305.

אירופה" שם שוכנת מפקדת הצבא הגרמני הוא אומר בפירוש: הוורמאכט והגסטאפו חולקים ביניהם את האשמה והאחריות לנוראות המלחמה והשוואה.

### "המפיקים", טיפול בסוגיה כאובה או התחמקות

הסרט "המפיקים" של מל ברוקס יצא לאקרנים ב-1968 והביא עימו בשורה חדשה ובוטה לטיפול בנושא הנאציזם. ברוקס ביים תסריט פרי עטו המספר על מקס ביאליסטוק, מפיק כושל בברודוויי שנחל כמה הצלחות גדולות בעבר וכעת מחפש דרך להרוויח כסף. בעוד הוא חי על רווחתן של נשים מבוגרות איתן נוהג להשתעשע, מגיע ליאו בלום, רואה חשבון צעיר, הססן וחרד שמראה לו בעזרת חשבונאות יצירתית כיצד אפשר להרוויח כסף מפלופ (כישלון קופתי). יחד הם מוצאים את התסריט של הנאצי המשוגע פרנץ ליבקנד, "האביב של היטלר", המחזה הגרוע ביותר שאי פעם נכתב וכפי שביאליסטוק אומר "זה ממש מכתב אהבה להיטלר... זה יעליב את כל הגזעים, אמונות ודתות באשר הן". בשביל להבטיח את נפילתו של המחזה, הם פונים לרוג'ר דה ברי, במאי כושל שוודאי יהפוך את המחזה המגוחך לפארסה לא ניתנת לצפייה, בתוספת של שחקן היפי מתוסכל ומעט שוחד למבקר התיאטרון, המחזה צפוי לרדת תוך יום, והמפיקים יוכלו לברוח עם הכסף. סופו של הסרט הוא שהמחזה הופך להיות להיט בין לילה והמפיקים הולכים לכלא ומתחילים לעבוד על המחזה הבא שלהם "אסירים של אהבה".



הדמות של L.S.D מבצעת את היטלר, המפיקים 1968

הסרט הגיע בתקופה של ליברליות ואקטיביזם חברתי, בשנות השישים פעלו תנועות שחרור רבות ולחמו למען צדקת דרכם כמו כן גם צורות הביטוי הקולנועיות היו ליברליות יותר והרשו לעצמם להציג נושאים רגישים בפתחות יתרה. נושא הנאציזם עלה בכמה וכמה סרטים מצליחים בין השאר: צלילי המוסיקה, ספינת השוטים, והמשכונאי (The Pawnbroker), כולם מ-1965, כך שהיה קיים בסיס לעיסוק בנושא. אולם סרטים אלה מציגים גישה שונה לגמרי מזו שהציע ברוקס, שכלל הומור שחור ודנה בנאציזם בהקשר של התרבות הפופולארית האמריקאית. אין להתעלם ממאפייני התקופה שקראו לשבירת נושאי טאבו אחרים כגון השחרור המיני. החיבור בין המשיכה אל הנאציזם לבין פאנטסיות מיניות אכן ניכר בסרטים כדוגמת "קברט" של בוב פוסי מ-1972 שהציג את הפן הארוטי של האסתטיקה הנאצית. דומה כי "המפיקים" נתן מעין 'הכשר' לעיסוק בפנים נוספים של הנאציזם, שכבר הוצג בעטיפות מלודרמטיות ואף מוסיקליות (כדוגמת "צלילי המוסיקה").<sup>33</sup>

"המפיקים" הושק במרץ של 1968 ובערב יציאתו לאקרנים קיבל ביקורות קשות מהעיתונות האמריקאנית. העיתונאים הניו-יורקים השמרניים היו ראשונים לקטול את סרטו של ברוקס בתואנה שהוא "חסר טעם".<sup>34</sup> כמעט באופן אחיד כולם טענו כי הסרט הוא כישלון המכוון לקהל נמוך, שפת הדיבור היא זולה, וולגרית והתוכן שנוי במחלוקת. מבקר העיתון *Village Voice* אנדרו סאריס (Sarris) האשים את הסרט במוסריות פגומה, וטען שגם אם יכול לקרות מצב בו שני מפיקים יהודים תאווי בצע ירימו הפקה כה חסרת טעם, יהיה קשה מאוד לצחוק על זה, גם אם מדובר בהומור שחור.<sup>35</sup> אלכס סימונס במאמרו *An Audience for Mel Brooks's The Producers: The Avant-Garde of the Masses*, טוען שרבים מהמבקרים של התקופה פשוט פירשו לא נכון את הסרט בשל מעמדם האינטלקטואלי והשמרני, בעוד הסרט הוא חלוצי בשילוב שבין שימוש בשפה וולגארית והעברת מסרים מורכבים. לורן בוקאנן (Buchanan), המבקרת של ה-*Motion Picture Herald* טענה כי הקהל שהגיע לראות את המחזה "האביב של היטלר" מתחיל לצחוק בדיוק באותו הזמן שזה מפסיק להצחיק את הקהל בקולנוע, דבר שמבליט את העובדה שהסרט אינו מצחיק, ולמעשה עובר את גבול הטעם הטוב. סימונס טוען כלפי הביקורת של

<sup>33</sup> זנד, *הקולנוע כהיסטוריה*, עמ' 213-214.

<sup>34</sup> Alex Symones, *An Audience for Mel Brooks's The Producers, The Avant-garde of The Masses*, *Journal of Popular Film and Television*, 2006, P. 31.

<sup>35</sup> *Ibid.*, P. 26.

בוקאנן כי היא מייצגת אוכלוסייה אליה לא כיוון ברוקס, נושאי הדגל של קו המוסר השמרני האמריקאני. יש להפריד, הוא טוען, בין מאפייני הקומדיה והחשיבות של המסרים אשר היא מעבירה.<sup>36</sup>

אחת הביקורות הקיצוניות ביותר נכתבה על ידי המבקרת של העיתון *The New Yorker*, פאולין קאל (Kael), שטענה כי הסרט נעשה בחובבניות גולמית שבמאי מנוסה יותר לא היה חוטא בה. היא ממשיכה וגורסת כי מדובר בסרט שמבוצע בחוסר יכולת ובטיפשות ואף שאין מדובר בתסריט קולנועי אלא באוסף של מערכונים.<sup>37</sup> בנוסף לכך היא טוענת כי מדובר ב"הומור יהודי" שלא מתאים למדיום הקולנועי, והיא מסבירה שקומיקאים יהודים רבים נוקטים בהומור שמתאים לפלחים מסוימים באוכלוסייה, "קומדיה חולנית" (sick comedy) שלרוב מתעלמת מגבולות הטעם הטוב ומרשה לעצמה לצחוק על דתות, דעות קדומות, חולי נפש פגועי נשורת גרעינית וכו'.<sup>38</sup> אולם כוונתו של ברוקס לא הייתה להעליב את היהודים, עליהם גם הוא נמנה. הוא מספר בריאיון משנת 2001 כי ההתייחסות הקומית לשואה הייתה הדרך היחידה שלו "לנצח" את היטלר, היא לשים אותו ללעג, לעשות אותו כה מגוחך כדי להבליט את האכזריות שלו.<sup>39</sup>

על אף הביקורות הקשות, והאולמות הריקים בשלב הראשוני, הסרט החל לצבור מעריצים ומאפיינים של סרט פולחן. ביקורות העיתונים בבריטניה היו הרבה יותר חיוביות. הסרט הגיע לאירופה אחרי הרעש התקשורתי שעשה בארה"ב. השחקן הלונדוני הנודע, פיטר סלרס, תרם רבות להתקבלות הסרט אצל הקהל הבריטי. לאחר צפייה בסרט הוא פרסם מודעה על פני עמוד שלם בעיתון *Variety*, שהיתה מעין כתב הגנה הגורס כי זהו אחד הסרטים המהפכניים ביותר והחשובים של זמננו: "סרט אולטימטיבי... שנכתב ובויים בצורה מבריקה על ידי מל ברוקס, תמצית כל גדולת הקומדיה מרוכזת בסרט יחיד. ללא כל ספק מל ברוקס מציג גאוניות אמיתית של שילוב של טרגדיה – קומדיה, קומדיה – טרגדיה, רחמים, פחד, היסטוריה, סכיזופרניה והשראת

<sup>36</sup> Ibid., P. 27.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> קומדיה זו, לטענת קאל, מזוהה מאז שנות ה-50 עם קומיקאים כגון: מורט סאל (Sahl), שלי ברמן (Berman), מייק ניקולס (Nichols), איליין מאי (May), טום לרר (Lehrer) ולני ברוס (Bruce) לו יש מערכון מוכר שנקרא היטלר והאם סי איי (Hitler and the M.C.A.) בו שני צידי כשרונות גרמניים מחפשים דיקטטור ומגייסים שיפוצניק במקום.

<sup>39</sup> Mel Brooks: His humor brings down Hitler, and the house Nancy, Shute, U.S. News and World Report August 12, 2001.

שיגעון, טירוף גדול עם קסם. ליהוק מושלם. מי מבינינו שראה והבין חווה חוויה פנומנאלית של פעם בחיים<sup>40</sup>. בעקבות ההצהרה הקיצונית הזו של סלרס וההתקבלות של הסרט מעבר לים, גם בארה"ב התחילו להשמיע קולות חרטה על הביקורות הראשוניות דבר שהגדיל משמעותית את האולמות בו הוקרן הסרט, הביא לעלייה בהכנסות ולבסוף גם סייע לסרט לקטוף את פרס האוסקר לסרט הקומי/מוסיקלי הטוב ביותר ב-1969 ולג'ין ווילדר שגילם את ליאו בלום לקבל מועמדות לפרס הנכסף<sup>41</sup>. במהלך השנים הפופולאריות של הסרט האמירה והוא קיבל מעמד של סרט פולחן, בשנת 1996 הסרט הוכרז כמשמעותי מבחינה תרבותית והיסטורית על ידי איגוד ממשלתי של רישום הסרטים וכמו כן נבחר למקום ה-11 ברשימת הסרטים המצחיקים ביותר בכל הזמנים.

### השוואת העיבודים: מחתרנות לבידור להמונים

בין שני העיבודים מפרידים ארבעים ושלוש שנים. אחד היתרונות שיעזרו בניתוח הסרט, הוא שבשני המקרים מדובר באותו יוצר דומיננטי, מל ברוקס<sup>42</sup>. על כן אני רוצה לייחס את מירב ההבדלים בין שני הסרטים ל"רוח התקופה". ישנם כמה הבדלים מהותיים אותם ארצה לסקור, בהם רואים בבירור את הפער של טיפול בנושא הנאצים ב-1968 וב-2005. ניתן לראות את ההבדלים העצומים בטיפול בנושא ההומוסקסואליות, בפתיחות רבה יותר, שימוש רחב יותר בדמויות חד מיניות, ובאותה הצורה גם הבדלים ביחס לנשים, כגון עיבוי תפקידה וחשיבותה לעלילה של אולה העוזרת החושנית ששכרו שני המפיקים בתור מזכירה, בעוד שבסרט הראשון כמעט כל תמצית תפקידה הוא לרקוד מולם.

חשוב לציין שבמהלך שני הסרטים לא מצוין נושא שואת היהודים, כך שמבחינת העיסוק בקרביים של הסוגיה לא נמצאה כאן העזה יתרה. היהודי לא מצוין כקורבן, וכן לא מוזכרים הנושאים הרגישים ביותר של מחנות הריכוז וההשמדה. שנות השישים נפתחו עם משפט אייכמן שסימן בנקודה מסוימת את תחילת השיח הציבורי של עוולות הנאצים והגרמנים, בארץ ובעולם.

<sup>40</sup> Symones, *An Audience*, p. 29.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>42</sup> אומנם את הסרט השני ביימה סוזן סטרומן (Stroman), אבל ברוקס היה משמעותי מאוד בתהליך הכנתו, כך שלא ניתן לייחס את ההבדלים המהותיים של התוצר הסופי לאישיותו של היוצר, או שמא ישנו טיפול שונה בטקסט בעקבות תפיסות שונות ויחסם לטקסט של שני אנשים שונים.



המשפט שזכה לסיקור נרחב בכל העולם חשף את עדויות ניצולי השואה, אנשים שעד כה לא סיפרו את סיפורם, במקרים רבים גם לא למשפחותיהם. בנושא זה ברוקס לא נגע במהלך כל הסרט בשני עיבודיו. אפילו שני המפיקים שבלב הסיפור, לא נאמר עליהם במפורש כי הם יהודים, אם כי היו מספיק סימנים סטריאוטיפיים במהלך הסרט שיגרמו לנו להיות משוכנעים בכך: החל משמותיהם, ביאליסטוק ובלום, דרך עיסוקם, מפיק מחזות בברודווי ורואה חשבון, ועד אופיים – המפיק תאב הבצע ורואה החשבון הנורוטי והחולני והערמומי.

המפגש הראשון של שני המפיקים עם כותב המחזה הנאצי פרנץ ליבקנד קורה על גג בניין מגוריו שם הוא מגדל יונים לעיסוקו. פרנץ לובש מגפיים צבאיות וקסדה ולמן הרגע הראשון הוא מאופיין בטירוף מסוים. חשובה העובדה שלא מדובר באדם נורמטיבי עם תפיסות מעט שונות או קיצוניות, אלא במטורף שמדבר אל היונים שלו. בשנים הללו הייתה מגמה בהוליווד שחתרה להפריד את הנאצים מהעם הגרמני, דבר שהתחיל עוד בימי המלחמה הקרה והתאים לשיתוף הפעולה של ארה"ב עם מערב גרמניה. בשנות ה-70 כבר ניתן היה לראות במובהק כי במקרים רבים הקצינו בהוליווד את התפיסה והציגו את הפושעים הנאצים כסוטים ומשוגעים, את עוולותיהם כאילו נעשו על ידי בודדים סהרוריים, על ידי היטלר וקומץ משותפיו למפלגה הנאצית. בסרטים כגון "איש המרתון" של ג'ון שלזינגר מ-1976 מוצג הפושע הנאצי כסוטה הסובל ממחלות נפשיות ובסרטו של פרנקלין שפנר "נערי ברזיל" משנת 1978 בו מראים את מנגלה מייצר נערי היטלר בעלי כוח מאגי מהפנט.<sup>43</sup>

פרנץ ליבקנד הוא מופרע. הוא דמות שמוקיעים אותה מכל וכל, מבחינת התסריט הוא "נאצי אמיתי" אדם שאוהב את הפיהרר ומאמין בתפיסתו. לא קיימת אפשרות שהדמות תקבל לגיטימציה כל שהיא לדעותיו הקיצוניות ובוודאי שלא לאהבתו לפיהרר, שכן הוא מוצג, בפירוש כמי שאינו שפוי. במהלך הסרט "המפיקים" 1968, הוא זוכה לפרצופים נבעתים, הזדעזעות מכל מה שהוא עושה בכל מקום אליו הוא מגיע (כדוגמת הגעתו לתיאטרון על הקטנוע לפי הצגת הבכורה), ניתן ממש לראות את הרתיעה של האנשים ממנו ולעיתים אף חלחלה. כאשר הקהל מזועזע מההצגה הוא שמח, כאשר הם מתחילים לצחוק הוא יוצא בזעם מהתיאטרון, אין שום חוט מקשר בינו לבין האנשים הנורמאליים. ניתן גם להבחין בחוסר שיתוף פעולה מצד המפיקים, חוץ מאשר כשהם צריכים אותו, למחזה ולסצנת הפיצוץ של התיאטרון בסוף הסרט.

<sup>43</sup> אראל, ייצוגים", עמ' 296.

ניתן להבחין בהבדלים מהותיים בהתייחסות אל ליבקנד בעיבוד של 2005, התפקיד מקבל נפח גדול יותר הן מבחינת זמן המסך והן מבחינת עומק הדמות, כבר אין רתיעה מובנית מהדמות. המפגש הראשוני שלו עם המפיקים מקבל ב-1968 כ-4 דקות, בעוד ב-2005 מדובר בסצנה ארוכה של מעל עשר דקות, ב-2005 הדמות שרה שני שירים ואף זוכה לשחק תפקיד במחזה. אפשר בהחלט לראות שהדמות היא אהודה יותר ולגיטימית יותר ב-2005, הוא עדיין מטורף אך מטורף חביב יותר, שיש לו מקום בחברה. ולעיתים אפשר מעט להבין את הדמות שלו ואולי לרחם עליה. השיר שהם שרים על הגג, נראה כשיר עם חביב ותמים, אשר גורם לו להיראות אנושי, הם אפילו משתפים איתו פעולה ושרים איתו את השיר האהוב על הפיהרר וכאמור בסופו של דבר גם נותנים לו תפקיד במחזה. גם בסוף הסרט ישנו הבדל במצבו של ליבקנד. בסוף הסרט הראשון הוא מופיע בבית המשפט חבול ומכוסה בגבס בכל גופו כולל הראש, בסרט המאוחר נתנו לו פציעות קלות יותר, והוא מגיע רק עם גבס על רגליו. מאלו ניתן להסיק כי הדמות של הנאצי היא עדיין מוקצית מהחברה גם בשנת 2005, אך היא איננה מעוררת חלחלה כפי שהיה ניתן לראות בשנות השישים.

ההיכרות עם פרנץ ליבקנד כמעט זהה בשני הסרטים. במשפט הראשון שלו למפיקים הוא אומר שהוא מעולם לא היה חבר במפלגה הנאצית אך לאחר מכן בולטים כמה הבדלים קטנים. בראשון הוא אומר: "אני לא אחראי רק מילאתי הוראות, למה אתם רודפים אותי, אני אוהב את מדינתי המאמצת" ומתחיל לשיר שיר בעל אופי לאומי אמריקני בעודו מצדיע. ובסרט השני הוא אומר: "רק מילאתי הוראות, אין לי שום קשר למלחמה אפילו לא ידעתי שהייתה מלחמה, גרנו מאחור, ממש אחרי שוויץ, לא שמענו כלום חוץ מיודל". אני חושב שניתן למצוא משמעות בהבדלים הללו כתוצאה מהשאלה, מה בעצם צריך לטעון אדם שבאים לשאול אותו על מעורבותו ברייך השלישי. מלבד "לא הייתי חבר במפלגת הנאצים" ו"רק מילאתי הוראות" המשותף לשניהם, ב-1968 הוא אומר "למה אתם רודפים אותי" ומביע את נאמנותו לארה"ב. דומה כי שתי נקודות אלו הורדו כי הם פשוט כבר לא רלוונטיות ב-2005, כאשר מציאה ושיפוט של נאצים כבר אינם חלק מהמציאות המוכרת. והנאמנות למדינה בה הוא נקלט מגיעה ממלחמת הגושים והרדיפה המקארטיסטית שעוד בערה בעצמותיהם של אנשי תעשיית הבידור בעשור שלפני הפקת הסרט המוקדם יותר.

ההבדל שיותר מהותי לנושא שלנו היא הבחירה בטיעון "לא הייתה אחראי" ב-1968 אל מול הבחירה ב-"לא ידענו שהייתה מלחמה, גרנו מאחור, סמוך לשוויץ, שמענו רק יודל" ב-2005. מושג האחריות של האזרח הגרמני הפשוט שנוי במחלוקת. בסוף שנות השבעים התחיל להתפתח דיון ציבורי בנוגע למידת מעורבותם של האזרחים הפשוטים בעוולות הנאצים. סוגיה זו קיבלה את החשיפה העיקרית לאחר שידור תוכנית הטלוויזיה האמריקאית "הולוקוסט" ב-1979 בגרמניה, והסדרה הגרמנית "היימאט" של אדגר רייץ. האחרונה הציגה מציאות שונה מהסדרה האמריקאית, של הגרמנים "הפשוטים" אשר גרו בכפרים ובקהילות קטנות ורק רצו להמשיך לחיות בשלווה. אין זה מספיק לליבקין להגיד שהוא לא אחראי, עד הופעת שתי הסדרות הללו, הייתה מגמה של הפרדת העם הגרמני מהפושע הנאצי, מגמה שראו אותה היטב בהוליווד עד אותה תקופה ובהתאם גם בסרט המפיקים שנת 1968. ב-2005 המציאות שונה, אין זה מספיק להיות גרמני שרק מילא הוראות, ליבקין טוען שהוא אפילו לא ידע שהייתה מלחמה, הם גרו כל כך רחוק, כמעט בתוך שוויץ הניטרלית, לא בתוך אוסטריה המסופחת או בפולין הכבושה, אלא דווקא בכיון של שוויץ. והוא גם לא ראה ולא שמע כלום... חוץ מיודל.

אם רוצים אנו לבחון את נושא הפתיחות של האמריקנים לנאציזם בשתי התקופות בהן נעשו הסרטים, אזי ההבדלים בסצנת המפגש הראשונה הם המהותיים ביותר. בסרט הראשון הם פוגשים את ליבקין על הגג והוא אפילו מפחד להגיד את שמו של היטלר בקול רם, ליבקין מתחיל לשיר ובלום משתיק אותו, "כולם שומעים אותך!", ברגע שהוא מבין כי הם באו לשוחח עמו על המחזה הוא אומר "בואו נרד לדירתי שם נוכל לדבר". ב-2005 הסצנה כולה נעשית על הגג, אין בעיה לשיר ולרקוד עם סמלים נאצים על הזרוע, הם לא מפחדים מהשכנים או ממישהו שילשין עליהם, על אף שבלום שואל את שותפו שלוש פעמים, "האם אנחנו לא נכנסים עמוק מדי?", ביאליסטוק מבטל אותו ואומר "אני אגיד לך שנהיה עמוק מדי". הם משתפים פעולה שמים את הסרטים עם צלבי הקרס, רוקדים איתו ואף נשבעים את שבועת זיגפריד, שבועת אמונים לפיהרר. ב-1968 אין אף התייחסות לסרטי צלב הקרס שעל זרועותיהם בסצנה הזאת, הסרטים מופיעים בדרך פלא כאשר הם הולכים ברחוב לאחר מכן. להערכתי ישנו סיכוי טוב שסצנה זו הייתה כתובה גם בתסריט המקורי אך החליטו שלא לשלבה בסרט.

גם בסצנה שלאחר מכן ממשיך לבלוט פער התקופה. ב-1968 המפיקים הולכים עם סרטי הזרוע הנאצים ברחוב כאשר בלום מסתכל לכל עבר כאשר

ידו מכסה את הסרט ואומר "אני לא אלבש את זה, לא אכפת לי כמה זה חשוב לעסקה, אני לא יכול ללבוש את זה" הם זורקים את זה לפח, בעוד בלום מגדיל לעשות ויורק על זה. ב-2005 הם אפילו לא שמים לב לכך שהם עדיין עונדים את הסרט עד שהם מגיעים לפגישה בבית הבמאי רוג'ר דה-ברי, באופן בולט זה לא הפריע להם להסתובב ברחבי העיר ניו-יורק עונדים את הסרט האדום, רק כאשר עוזרו של הבמאי מציע בנימוס לקחת להם את המעיל, הכובע וצלבי הקרס הם שמים לב. ביאליסטוק אף לא מרגיש צורך להתנצל ומפטיר: "באנו עכשיו מתהלכה גדולה וכולם לבשו את זה" הוא מסביר עצמו וצחק. בשתי הסצנות הללו רואים תפיסה מפוקחת של המצב, היוצרים לא מסתירים ומוכנים להודות כי קיימות תנועות ניאו – נאציות ברחוב האמריקאני, עצם הצגת צלב הקרס מראה יחס שונה ופתוח, אין זעזוע בקהל האמריקאני וקיימת לגיטימציה, להציג את זה (אם כי לא לתמוך בכך, כמובן).

גם ב-1968 כבר היו תנועות ניאו-נאציות בארה"ב כגון המפלגה הנאצית האמריקנית שהוקמה על ידי ג'ורג' לינקולן רוקוול ב-1959, שמצעה כולל אנטישמיות, שנאה לזרים ושאיפה להתפשטות ושליטה של האדם הלבן בארצות הברית. תנועות ניאו-נאציות בארצות הברית פועלות ומפיעות תעמולה בחופש יחסי מקיימות מצעדים, עצרות והפגנות ברחובות הראשיים, וכל זאת תחת ההגנה שמעניקה החוקה האמריקנית לחופש הביטוי. אפשר לראות את ההבדל הגדול בין שני העיבודים המציגים מציאות שונה לחלוטין בהפרש של אותם ארבעים שנה, לכאורה מקורם של שתי הסצנות באותו התסריט, וכפי שניתן לראות בחלק גדול מהסרט הוא נשאר נאמן לעיתים עד רמת המילה, אך כאן בחרו במודע לעסוק בנושא בצורה אחרת.

סצנת המחזה-בתוך-סרט היא חשובה ביותר, שכן נדמה שבמסגרת זו מרשה לעצמו ברוקס להיות נוקב יותר. העיסוק בנושא הנאציזם מחוץ לקונטקסט של המחזה בסרט משנת 1968, כמעט ולא קיים. הסמלים הנאצים לא נראים כלל מחוץ למחזה (גם בסצנה שהם יוצאים מליבקין עם סרטי הנאצים על זרועם, אלו מוסתרים על ידי היד של בלום) והאזכורים הם דלים ושמורים כולם למחזה עצמו, בו מרשה לעצמו ברוקס להראות את כל הסמלים והתכנים כאשר ברקע קהל זועם, ישנן קריאות בוז וטענות לחוסר טעם מצד עוזבים. רק ברגע שהקהל כבר מבין ששמים את היטלר ללעג אז זה בסדר לצחוק מהמחזה וכמו כן זהו האישור של הקהל הצופה בסרט לצחוק, כי אין זה באמת מפגן אהבה להיטלר אלא פרודיה המעליבה אותו. לדעתי ההליכה בין הטיפות היא זו שאפשרה לברוקס לעסוק בנושא כה רגיש. כך גם היו בסופו של

דבר התוצאות, אמנם היו ביקורות רבות שהתריעו על חוסר טעם אך מצד שני לא הוגשה אף תלונה במשרדים הראשיים של הליגה נגד השמצה בלוס אנג'לס וניו-יורק, המסר היה ברור מספיק בשביל שאנשים לא יעלבו או יפגעו. בשנת 1968 שיחק את היטלר שחקן היפי כושל שנמצא בשירות מבחן וחבריו מכנים אותו אל. אס. די., אדם כה נלעג שאפילו באודישן לא לוקחים אותו ברצינות, עד שביאליסטוק רואה את היתרון בלקחת היפי לתפקיד. הכוונה הייתה לקחת מישהו שנמצא בשולי החברה ולהציב אותו על הבמה כדי לשחק את התפקיד הבזוי של היטלר. ב-2005 התפיסה של ילדי הפרחים היא שונה מאוד, כיום היא מאוד חיובית ורומנטית, דור שעשה מהפכות ומוצג באור חיובי בניגוד לתפיסת המוסדות השמרניים דאז. הבחירה בהיפי שיחק את היטלר ב-2005 לא הייתה משיגה את אותה המטרה, על כן בחרו בבמאי המחזה ההומוסקסואל שלבסוף מציג את הגרסה ההומוסקסואלית של היטלר.

נקודה נוספת שאפשר לבחון היא התייחסות הקהל למחזה בתוך הסרט, דבר שאמור בצורה מסוימת לעזור לקהל בקולנוע להחליט מה הוא מרגיש. אפשר לראות שבעיבוד של 2005 הקהל בתיאטרון הוא סובלני יותר מהקהל המזועזע ב-1968. ב-1968 ישנה כניסה הדרגתית של המוטיבים הגרמנים והנאצים, תחילה אלמנטים המזוהים עם גרמניה כגון פרעטצל ובירה, לאחר מכן ריקוד של חיילים גרמניים אך ללא סמלים נאצים, רק עם תחילת ההצדעות במועל יד יוצאים שניים מהקהל ואומרים את אשר יגידו מבקרי קולנוע רבים לאחר מכן: "מדובר על טעם רע מאוד". ברגע שמתחילים לרקוד בצורה של צלב קרס ניתן לראות את הקהל שנותר עם הפה פעור, כמה שניות לאחר מכן כל עולה תמונתו של היטלר, תותחי מלחמה וצלבי קרס שנראים למעשה בפעם הראשונה בסרט, הקהל בלי לחשוב פעמיים קם ועומד לצאת את התיאטרון, גם כאן ברוקס משתמש בהסתייגות נוספת לתכנים, על מנת להבהיר לקהל קוני הכרטיסים לסרט עד כמה הוא מגנה את מה שאנו רואים, הוא מציב בחור אחד שמוחא כפיים בסוף השיר ושאר הצופים מגיבים בתדהמה, זורקים עליו דברים ומסננים בין שיניהם "כמה טיפש יכול להיות אדם", קטע אשר לא קיים בגרסת 2005 מפאת העובדה שברוקס כבר אינו צריך להגן על הצגת דימויים שכאלה.

ניתן לשים לב שבאופן כללי ב-2005 הקהל אדיש יותר לקורה על הבמה; הוא עדיין מזועזע אבל צריך הרבה יותר בשביל לגרום לאדם לקום במחאה ולעזוב את האולם. אין עזיבה גורפת של הקהל כפי שראינו ב-1968, רבים נותרים ישובים גם אחרי קריאות "הייל היטלר" במועל יד וללא שום אוריינטציה קומית. קטע נוסף שנועד לדעתי להגן מעט על היוצר וליצור

הסתייגות, הוא כאשר בזמן ההפסקה הצופים מגיעים לבר של התיאטרון ומדברים על המערכה הראשונה, אחד אומר: "לא הייתי מאמין שגם בעוד מיליון שנה אוכל לאהוב מחזה בשם 'האביב של היטלר'". ברוקס מנסה להראות לצופים של הסרט, שגם לקהל במחזה לא היה קל לעכל את זה. גם כאן מנסה ברוקס להתוות לקהל של הסרט את תגובתו דרך הקהל של המחזה וב-2005 כבר אין צורך בקטע הזה ובאישור מהקהל המדומה מכיוון שההצלחה היא ברורה בשלב הזה, הסרט נהפך ללהיט.

מאמר זה מתייחס למרחב העדין התוחם את גבול הטעם הטוב, ולמקום בו בחרו יוצרי סרטים להסתכן ולחרוג ממרחב זה. בחנתי זאת בכמה נקודות זמן ובכמה נושאים מהותיים סביב הנאציזם והשוואה. הסרטים אותם ניתחתי היו סרטים הוליוודיים מסחריים ועל כן היו צרי חייב להתאים עצמו לטעם הקהל. הסרטים כולם עוסקים בנושא הנאציזם והשוואה בצורה שונה וייחודית, נושא שנחשב רגיש ולעיתים גם טאבו אצל רבים מהיהודים ובמיוחד כאשר מדובר בקומדיות. דומה כי לא ניתן להצביע על קו ברור של התקדמות בפתיחות לנושאי הנאציזם והשוואה, אלא מדובר בשני מסלולים נפרדים שלכל אחד מהם התקדמות בקצב שונה. נושאים שהיו אסורים לדיבור ולהצגה סביב הנאציזם באותה התקופה, כבר נאמרו גם בגרסת ה"המפיקים" של 1968 די בפתיחות (שאמנם נחשבה בעיני מבקרים שמרניים למהפכנית, חלוצית וטרם זמנה, אך תגובת הקהל הראתה כי לא כך היא). אם נראה כי בנושא הנאציזם נפלו כל החומות, ניתן לראות שהדיון בתוצאות ההרסניות של הנאציזם עדיין נותר ב-1968 כתחום שהעיסוק בו מוגבל ביותר. ברוקס מהלך בין הטיפות בטיפולו בנושא קורבנות השואה ב-1983 ונמנע לערבב את הקטעים הקשים והנוגעים לשואה בתוך הקומדיה בהם הם נמצאים. ב-2007 יצא הסרט הקומי של הבמאי היהודי-גרמני דני לוי "פיהרר שלי", סרט המפגיש את היטלר עם פרופסור יהודי שהוצא עברו על ידי גבלס ממחנה ריכוז ואמור להחזיר לו את חדות הנאומים ולשלהב אותו. בסרט מוצג היטלר כקורבן של המשטר הנאצי ונותן למצב פסיכולוגי רגיש בעקבות ילדותו, הסרט שאמור להיות קומדיה מטורפת ובוטה, גרר ביקורות קשות מצד קהילות יהודיות המגנות את פשיטתו של היטלר מאחריות דבר שמרחיק עוד יותר את אחריותם של הגרמנים לשואה. כפי שמגלה דוגמה זו, סרטי הקולנוע, וקומדיות בפרט, ממשיכים להגדיר את גבולות הייצוג של הנאציזם ואת עיצוב הזכרון של

השואה אף כיום, יותר משישים שנה לאחר שחרור אושוויץ. העיסוק הקומי בנושאים אלה בוחן את גבולות השיח בתרבות המיין-סטרים הפופולארי, ואף יכול לעיתים – כפי שעשו לוביטש וברוקס – להגדיר גבולות אלה מחדש.