

## שבילי התהילה והתהוות הדימוי הפופולארי של מלחמת העולם הראשונה

חמי שיינבלט\*

מלחמת העולם הראשונה (1914-1918) נחרטה בזיכרון של תרבות המערב ושל העולם בכללו כשבר בתרבות המערבית. הצבאות האדירים, השימוש המסיבי בכלי ההרג ומעל הכל המוות ההמוני והשרירותי שאירו את חותמם בכל שדה אפשרי של החיים לאחר תום הקרבות. בעוד חוקרים רבים הצביעו על כי המלחמה דווקא המשיכה והעצימה מגמות תרבותיות וחברתיות שרחשו מתחת לפני השטח עוד בטרם פרצה, אין מערער על כך שהמלחמה הייתה אירוע מכונן, אשר סימל עידן חדש בתולדות האדם. כבר מתחילתה, המלחמה ומשמעויותיה התרבותיות, החברתיות, והפילוסופיות העסיקה יוצרים רבים בתחומי האומנות השונים. כאשר התבררו התוצאות ההרסניות שלה, הדיון בה נמשך ביתר שאת. המדיום הקולנועי היה לאחד מדרכי הביטוי הנפוצות להתייחסות למלחמה. לאורך השנים התייחסו יוצרי הקולנוע למלחמה במאות סרטים ובדרכי הבעה מגוונות ורבות. צפייה והתעמקות ביצירות קולנוע אלו יכולות ללמד רבות על הגישות השונות והמשתנות למלחמה ומשמעויותיה, ולגלות את השינויים בזיכרון המלחמה, את הפונקציות שהיא ממלאת בזיכרון הקולקטיבי של הציבור ההולך לצפות בסרטים ואת העמדות האישיות של יוצרי הסרטים.

אחד הסרטים הבולטים אודות המלחמה הוא סרטו של סטנלי קובריק "שבילי התהילה"<sup>1</sup>. בסרט זה, שנעשה בתחילת דרכו כיוצר, מנסה קובריק להחדיר תובנות חדשות אודות המלחמה כאירוע בעל משמעויות סמליות החורגות מההקשר ההיסטורי. הסרט, השואף לריאליזם, מנסה להבין מיתוסים שונים שנוצרו אודות המלחמה וכן לפרק אותם למרכיבים פשוטים, נראים לעין ומובנים. מאמר זה יבחן את סרטו של קובריק מתוך כמה דגשים שונים, וינתח את זיקתו להקשרים היסטוריים, חברתיים, ותרבותיים בהם נוצר ונצפה. ראשית אבחן את הסרט בהקשר הביוגרפי של הבמאי, קובריק, והפרשנות שלו למלחמת העולם הראשונה. לאחר מכן, אבחן את ההקשרים התרבותיים בהם התפתחו הדימויים הויזואליים של קובריק. לבסוף אתייחס לתנאים שבהם הופק הסרט, לתגובות אליו (הן מצד מבקרים והן מצד הציבור), לאמצעי השיווק של הסרט ולסערות הפוליטיות והציבוריות שהוא חולל, אלה ימקמו את הסרט בקונטקסט הציבורי ההיסטורי שלו, וירמזו על הפרשנויות השונות שהתלוו לו בעת הקרנתו. החלק האחרון של העבודה ינסה לגבש אמירה כוללת יותר על תפקידו ההיסטורי הספציפי של הסרט, על ההתבוננות במלחמת העולם הראשונה דרך הקולנוע ודרך עיניהם

\* חמי שיינבלט הוא סטודנט לתואר שני בהיסטוריה באוניברסיטת תל אביב, ומסיים בימים אלו את כתיבת התזה העוסקת בספרות ילדים ונוער פופולארית בישראל בין השנים 1958-1964. חיבור זה מבוסס על עבודת סמינר בהנחיית פרופ' בילי מלמן.

<sup>1</sup> שבילי התהילה ( Paths of Glory, Stanley Kubrick, 1957 ).

של מספר שונה של צופים, וינסה לפענח את הקשר הסבוך שבין המדיום הקולנועי, אירועים היסטוריים וזיכרון קולקטיבי.

### מלחמת העולם הראשונה כמלחמת מעמדות

ב-18 לדצמבר 1957, יצא לאקרנים, סרטו של דייוויד לין "הגשר על נהר הקוואי"<sup>2</sup>. הסרט מתרחש בימי מלחמת העולם השנייה ומציג פורטרט של מפקד צבאי בריטי, המנסה לנהל מלחמה פסיכולוגית מול שוביו היפנים. הסרט זכה מייד לתהודה רבה והכרה ציבורית רחבה שכללה גם זכייה בשבעה פרסי אוסקר (כולל "הסרט הטוב ביותר", "הבמאי הטוב ביותר", ו"השחקן הטוב ביותר"). שבוע לאחר מכן, יצא לאקרנים סרטו הרביעי של במאי סרטים צעיר וכשרוני בשם סטנלי קובריק ושמו "שבילי התהילה". סרט זה עוסק אף הוא במלחמה, אך זו היא מלחמה אחרת: מלחמת העולם הראשונה, וליתר דיוק ההתמקדות היא בשוחות של החזית המערבית. הסרט אומנם זכה להערכה של מבקרים רבים אך לא זכה להכרה ממסדית ולא גרף רווחים משמעותיים, אם בכלל.

השוואה בין שני הסרטים עשויה לרמז על הסיבות להתקבלות השונה שלהם. הסרט הראשון "הגשר על נהר הקוואי" הופק באולפן גדול (Columbia Pictures) כאפוס גבורה מלחמתי. לעומתו, קובריק הציג סרט דל תקציב יחסית (מיליון דולר), המצולם בשחור לבן. ההבדל הגדול המשמעותי בין הסרטים הוא בהתייחסות של כל אחד מהם לנושא המרכזי שמופיע בשניהם: גורל האדם היחיד במלחמה שבין הקהילות הלאומיות. "הגשר על נהר הקוואי" מציג מצב בו הטירוף גובר למרות ההתנהגות ההומנית והאצילה של הדמויות המתוארות בו. בסרט זה, המלחמה עצמה היא היוצרת את הטירוף ולא האנשים שנלחמים בה. האנשים שמפקדים עליה, הנלחמים בטירוף, מנסים לשמור על אמונתם, ועל עקרונותיהם. לעומתו, "שבילי התהילה" מבטא פחות אמון באנשים וביכולתו של האדם לשמור על ההומניות שלו בתוך הכאוס של המלחמה. האנשים, המפקדים בסרט זה, הם היוצרים את הטירוף. הסרט מתאר ביורוקרטיה צבאית שידה קלה על ההדק והיא יורה באנשיה כלאחר יד, אם באמצעות פגזי הארטילריה או באמצעות הרובים של כיתת היורים, לא למען מטרות צבאיות נעלות אלא למען קידום אישי של הגנרלים.<sup>3</sup>

"שבילי התהילה" הושווה על ידי רבים עם הסרט הידוע ביותר על מלחמת העולם הראשונה "במערב אין כל חדש" מ-1930.<sup>4</sup> זו השוואה מתבקשת אבל מוטעית. אמנם שניהם סרטים אמריקנים המתבוננים במלחמה מתוך נקודת המבט של ה"אחר" כדי לעצב תפיסת עולם או זהות (ב"מערב" מדובר בגרמנים) ובשניהם מוצגות סצנות קרב גדולות. אבל "במערב אין כל חדש" הוא סרט בעל מסר הומאני, המבקש להציג את הרוע האנושי כתוצאה של המלחמה, ואשר ניתן להתגבר עליו בהמנעות מהמלחמה. הסרט של קובריק לעומת זאת, מתמקד בניצול, אשר המלחמה רק מדגישה וממקדת אותו. לא מדובר כאן במלחמה בין שני לאומים; האויבים לובשים את אותם מדים, נלחמים עבור אותו דגל, באותו הצד. הקונפליקט האמיתי הוא החלוקה בין המעמד השליט למונהגים. כל זה קיים גם בזמן

<sup>2</sup> הגשר על נהר הקוואי (The Bridge Over River Kwai, David Lean, 1957).

<sup>3</sup> [www.longpauses.com/phats\\_of\\_glory.html](http://www.longpauses.com/phats_of_glory.html)

<sup>4</sup> במערב אין כל חדש (All Quiet on the Western Front, Lewis Mileston, 1930).

שלום, אולם המלחמה גורמת לפערים הללו לקבל צורה מזויעה. אם כך, יותר מהיותו סרט נגד המלחמה, "שבילי התהילה" הוא סרט על מאבק בין המעמדות.<sup>5</sup> שבילי התהילה אינם מציינים את הגיאוגרפיה של שדות הקרב, אלא הם הדרכים להתקדמות של הגנרלים בסולם הפיקוד, המלוות באדישות לגורל האנשים הנופלים בקרב. לגבי הנופלים, אלה הם שבילים המובילים אל הקבר (כפי שהשם שנקח משיר מהמאה ה-17 מעיד על כך) בהם צועד המעמד הנמוך.

קובריק בונה בסרטו שני עולמות: עולם הגנרלים ועולם החיילים. החיילים שוכבים בשוחות הבוציות והמזוהמות ואילו הקצינים, הם אלה שיושבים בטירות המהודרות ומשחקים בגורלות ובחיים של אלפי אנשים. הגנרלים מזלזלים בחיילים הפשוטים. לא בכדי נשמעים ביטויים לאורך כל הסרט כי "החיילים צריכים משמעת"; "אין משהו יותר ממריץ חייל מאשר לראות חייל אחר מת" ו-"אחת הדרכים לשמור על משמעת החיילים הוא להרוג מדי פעם חייל". הם משווים את החיילים המצטופפים כדי לתפוס מחסה ל"התנהגות של חיות עלובות". הגנרל ברולד ממחיש זאת כאשר מתקיים ויכוח על מספר החיילים שיוצאו להורג בשל המתקפה הכושלת, דקס, מפקד החטיבה, מציע את עצמו כמי שיוצא להורג בשל אחריותו הפיקודית, ברולד מתרגז וקורא לעברו בזעם: "זו לא שאלה של קצינים."<sup>6</sup>

התיאור של הגנרלים בסרט אינו מחדש רבות ביחס לתיאורים דומים בספרות מלחמת העולם הראשונה. תיאורי המלחמה של סופרי המלחמה – דוגמת ירוסלב האשק, פרדיננד סלין, או זיגפריד סאסון – כללו לעיתים קרובות התייחסויות לחוסר הכשרון והיכולת של הדרג הצבאי הבכיר, חוסר הדמיון שלו, התעלמותו מהמציאות וממדיעין צבאי, חוסר הבנה של האויב, אופטימיות חסרת יסוד ואדישות לאובדן של חיי אדם רבים.<sup>7</sup> הסרט "שבילי התהילה" עוסק בנושאים אלה: בחוסר הכשרון, בברוטליות, באופורטוניזם ואהבת הבצע של המפקדים. אף כי הסרט עוסק בפיקוד הצרפתי, ברור כי הכוונה היא לכל סוג של סמכות צבאית. הוא גם עוסק בקונפליקטים המעמדיים בזמן המלחמה וגם באנושיות המבוטאת ביכולתו של האדם לשמור על האמונה בצדק לאחר שנתיים של מלחמה עקובה מדם.<sup>8</sup>

קובריק גם לא הראשון להדגיש את הקישור בין המלחמה ובין המאבק המעמדי. סרטו הידוע והמרשים של ז'אן רנואר "האשליה הגדולה" (1937) הינו אחת הדוגמאות הידועות והמוצלחות לנושא זה. בסרט זה המלחמה אינה מתקשרת עם קונפליקטים בין לאומים, היסטוריה האמיתית מתבטאת בחילופי המעמדות השולטים ולא במלחמות בין מדינות ולמעשה אין סיבות הגיוניות לפרוץ

<sup>5</sup> Alexander Walker. *Stanley Kubrick Directs*, Davis Poynter, UK, 1972. p.84.

<sup>6</sup> Kagan Norman, *The Cinema of Stanley Kubrick*, Holt Rinehart and Winston, US, 1972. p.56

<sup>7</sup> כך, למשל, תיאורי דרגות הפיקוד בספרו של ירוסלב האשק, *החייל האמיץ שווייק*. הספר מציג את הגנרלים מהאימפריה האוסטרית-הונגרית בצורה נלעגת וגרוטסקית. גם זיגפריד ססון (Sasson) בשירו על הקרב ב-Aras, כתב "בוקר טוב! אמר הגנרל לפני שבוע לחיילים / ואלה אליהם הוא חייך / עכשיו רובם כבר מתים [...] הוא בחור לעניין, אמר הארי לג'ק / כשיצאו ל-Aras עם נשקם - - אבל תוכנית המתקפה שלו היסלה אותם". הסופר הצרפתי פרדיננד סלין מתאר נושאים דומים בספרו "מסע אל קן הלילה" (1932) דרך נקודת מבטו של חייל פשוט: "בחודשים ההם התחילו לירות בחיילים בשביל להעלות להם את המורל, ירו בכיתות שלמות, והשוטר הצבאי שלנו התחיל לקבל ציונים". ראו: לואי פרדיננד סלין. מסע אל קצה הלילה, הוצאת עם עובד, תל אביב, 1994. ע' 35.

<sup>8</sup> Andrew Kelly. "The Brutality of Military Incompetence: Paths of Glory (1957)", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Carfax Pub, UK, 1993, Vol. XIII. p. 21

המלחמה.<sup>9</sup> רנואר רואה את המלחמה כמבשרת תקופה חדשה שבה המעמדות הישנים, האריסטוקרטים (המגולמים בסרט בדמותם של קצין אציל צרפתי הנמצא בשבי של מפקד המחנה הגרמני) יורדים מקדמת הבמה ונותנים למעמדות חדשים (הקצין בעל הטמפרמנט העממי ומיליונר "נובוריש" יהודי) את המושכות. רנואר כורך את הלאומיות והדמוקרטיזציה במקשה אחת כאשר המלחמה היא הסמן המזרז תהליכים אלה.<sup>10</sup> אולם הסרט של רנואר לא הרחיב את הניתוח שלו את המלחמה למחוזות שקובריק מפליג אליהם. קובריק מראה, כי הסטרוקטורה של המעמדות לא משתנה במלחמה. להפך, היא נותרת איתנה. עשרות ומאות אלפי חיים מוקרבים כדי לשמר את המבנה החברתי הקיים. בסרט המעמד הגבוה שולט, אבל הפעם דרך הקרבת חייהם של אנשי המעמד הנמוך. נקודה נוספת שיש לציין היא העיבוד של קובריק של הספר המקורי לתסריט. עיבוד זה יכול להאיר נקודות מרכזיות בתימות שקובריק ניסה להעביר. הספר נכתב בסגנון ריאליסטי ומלכתחילה נבנה "כמו סרט" (חלוקה לסצינות, תיאורים ויזואליים, דיאלוגים וכו'). למרות זאת יש עדיין הבדלים בין הסרט לספר: הנובלה מאפשרת פיתוח של דמויות הלוחמים והקורא מבין טוב יותר את החיילים. דמותו של דקס בסרט שונה מזו שבספר, היא מרכזית ורב מימדית הרבה יותר. בנוסף לכך קובריק הוסיף סצינות לסרט, דוגמת סצינת ההוצאה להורג, המינוי של רוז'ה כמפקד כיתת היורים, החקירה שברולרד דורש ממירו (ובכך מחסל את הקריירה שלו), וכמו כן הסצנה האחרונה המתרחשת בבר.<sup>11</sup> קובריק גם בוחר להשמיט מספר קטעים מהספר. בעוד הספר מתאר בפרוטרוט כיצד נבחרים החיילים להיות הנאשמים בבית הדין הצבאי ואיך אחד ממפקדי הפלוגות מסרב להשתתף בסוג כזה של אי צדק, קובריק מעוניין למקד את המבט על דקס, מפקד החטיבה, והמצב הקשה שבו הוא נמצא. דקס הוא הגיבור האולטימטיבי של קובריק שדרכו הוא יכול לדבר; דרכו הוא יכול לפרוס את רעיונותיו והשקפותיו הליברליות.

דקס מצטייר כאדם של כבוד וחייליו אף הם אינם מפגינים ברוטאליות או אכזריות יוצאות דופן. לעומת זאת הספר מריר יותר בהשקפותיו, הדמויות בו עוברות סוג של ברוטליזציה וקהות חושים עקב המלחמה: כך, למשל, מירו דורש קידום בתמורה לכך שכוחותיו יתקיפו את היעד, וטוראי פריס מנסה לירות בסגן רוז'ה בפטרול. כל אלה אינם מופיעים בסרט שרוצה לקדם את רעיונותיו (והרי ירייה של טוראי פריס בקצין שלו תציב את המעמד הנמוך כנלחם ולא כניצב בעמדת הקורבן). בספר מצויים עוד מספר אלמנטים שהושמטו בעיבוד לסרט. הספר נגמר בתמונת שלושת החיילים המתים, דקס נשאר ברקע, הוא לא מגן על אנשיו במשפט וגם לא מנסה לסחוט את ברולרד. החיילים המוצאים להורג הם המרכז של הספר, ודמיותיהם זוכות לתיאור מפורט ומורכב יותר. לעומת זאת, בסרט החיילים כמעט שאינם מוצגים עד השליש האחרון של הסרט ורק אחרי שמושגת הזדהות מוחלטת של הצופים עם דקס. סיפורו של דקס הופך להיות מרכז הסרט ואילו החיילים הופכים לסבילים. זהו פרט מודע ומתוכנן של קובריק: הגיבור צריך להיות הקצין ולא החיילים, הן כדי לעורר ולהדגיש את הקונפליקט המוסרי והן כדי לענות על הציפיות מן הז'אנר שקיימות בקרב קהל הצופים

<sup>9</sup> Mark Ferro. *Cinema and History*, Wayne State University Press, 1988. p. 132

<sup>10</sup> שלמה זנד. "המלחמה הגדולה והתנועה הנעה, מהרואים לאומי-גברי לקונצנזוס פציפיסטי", *זמנים* מס' 65, 1998/9. ע' 173.

<sup>11</sup> Kelly Andrew, *The Brutality of Military Incompetence*, p.217

בסרט. קובריק, אם כך, מציג עולם שבו מנסים אנשי המעמדות העליונים לשמר ולהעצים את יחסי הכוח הקיימים. המלחמה היא מקום שבו נלחמים על כוח, העולם מחולק באכזריות לשליטים ולמשועבדים. הקצינים מבצעים את האינטריגות הערמומיות שלהם בחדרים הגדולים של הטירה ואדישים לחיי אדם. החיילים הולכים, ביוזמתם של האחרונים, להיהרג בשוחות כפי שהם הולכים בשעת שלום למפעל או למשרד ללא התנגדות.

זהו אמנם סרט אנטי-מלחמתי, אולם תהיה זו טעות לתייג את קובריק כפציפיסט ותו לא. קובריק עצמו העיר בראיון כי הוא אינו בטוח מהו הפציפיזם, ומה משמעותו, והוסיף כי "תמיד היו מלחמות טרגיות חסרות טעם כמו שהייתה מלחמת העולם הראשונה".<sup>12</sup> המלחמה היא, אם כך, על פי קובריק לא רק הייתה מיותרת ופוגעת בקורבנות, אלא, היא הייתה מחושבת היטב ולא בגדר של אסון טבע או תוצאה בלתי נמנעת של תהליכים חברתיים ארוכי שנים (כמו ב"אשליה הגדולה", שם רנואר מציג את המלחמה כאירוע הגורם למעמדות ההגמוניאליים להבין שזמנם עבר). המלחמה אצל קובריק לא עוברת אסתטיזציה כמו אצל רנואר או נושאת מסר פייסני כמו ב"במערב אין כל חדש". היא ריאליסטית, קרה, פרי תכנון של גנרלים מניפולטיביים הממשיכה את המצב החברתי שאינו צודק והיה קיים בעבר. היא המשכיות מוקצנת של המצב בעתות שלום. עיקר הביקורת של הסרט אינה על עצם קיומה של המלחמה, אלא דווקא יותר על הסטרוקטורה החברתית המתגלה בחריפות במלחמה והתוצאות של הדינאמיקה שלה נוראות ומזוועות.

רעיונותיו של קובריק, במישור ההצהרתי והנצפה הם נהירים למדי, כך גם הבחירות שלו בשכתוב העלילה. הצהרותיו מובילות לרעיון שמלחמת העולם הראשונה הייתה זירת מאבק בין המעמדות ולא בין לאומים. נשאלת, אם כך, השאלה: כיצד הוא מבסס ומבטא את הרעיונות הללו בתוך דימויים ויזואליים? בפרק הבא ייעשה ניסיון לבדוק את השימוש שקובריק עושה בטכניקות קולנועיות כדי ליצור דימויים שיציגו את השקפת עולמו ואת זווית הראייה שלו את מלחמת העולם הראשונה.

### אמצעי ההבעה של קובריק

כפי שמציין מריו פאלסטו, סרטו של קובריק יכול לשמש כהדגמה לאופנים בהם עושים יוצרי קולנוע שימוש בצורה ובסגנון של הסרט כדי לשרת ולבנות את המוטיבים הנרטיביים המרכזיים.<sup>13</sup> במיוחד בולט כאן השימוש בארכיטקטורה של הדימוי הוויזואלי, המדגישה את אופי היחסים הבין אישיים במרחב בו מתרחשת המלחמה. מבחינת המורכבות של הניצול של המרחבים בהם פועלות הדמויות – ובמיוחד ההנגדה בין החללים הפנימיים של הטירה ובין השוחות – "שבילי התהילה" מהווה קפיצת מדרגה לעומת סרטיו הקודמים של קובריק, הוא עשיר יותר ויוצר דמויות עמוקות ומורכבות יותר.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Norder Eric, "Playboy Interview : Stanley Kubrick (1968)," in: Mario Falesetto (ed.), *Perspectives on Stanley Kubrick*, G.K Hall & Co, 1996. p. 68.

<sup>13</sup> Mario Falsetto. *Stanley Kubrick - A Narrative and Stylistic Analysis*. Greenwood Press, UK, 1994. p. 3.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.39-40

כבר תוך כדי הופעת רשימת הקרדיטים, עוד לפני שראינו את הדמויות, נשמע ההמנון הצרפתי המסתיים באקורד צורם, המציין כי ההמנון של האזרחים הפך להמנון של אנשים שמתמשים בהם בציניות<sup>15</sup>. הפתיחה של הסרט, נראית כמו קטע מיומן חדשות (צילום מגבוה של הטירה), מלווה בקולו של קריין. הוא מכריז כי: "התקפות מוצלחות נמדדו במאות יארדים והושגו בחיי מאות אלפים". קובריק, שהיה צלם סטילס ויוצר דוקומנטארי לפני שהפך לבמאי, משתמש בניסיונו בשוט הפתיחה: כבר כאן הצופה מתוודע לזמן ולמקום שבו מתרחשת העלילה ומצליח להיות מודע לשני העולמות שמעצבים את הסרט שהם עולם הגנרלים אשר בטירה, והעולם של החיילים אשר בשוחות. וכך מתגלים (אם כי בעקיפין) שלושה נושאים מרכזיים בסרט, שיופיעו בהמשך: האמביציה חסרת הכישורים והברוטאליות של הפיקוד הגבוה; השאיפה לתיאור ריאליסטי ככל הניתן של המלחמה; דיון על הבסיס המעמדי כמניע את הקונפליקט.

הקאט הבא מביא את הצופה לכלל היכרות ראשונה עם עולם הגנרלים. המצלמה המצלמת מזווית גבוהה, מגלה לצופה את החדר הגדול של גנרל מירו על תכולתו המפוארת (הרהיטים, ציורי הרנסנס). הגנרלים מסתובבים בחופשיות במרחב הגדול שבחדר, הם לבושים במדים מגוונים שעליהם מתנוססות מדליות מבהיקות. בתחילה הם יושבים בכיסאות מהודרים ודנים בתוכניות הכיבוש כמו חברים ותיקים המנהלים שיחת רעים. מירו, אומנם מנסה בתחילה, לשכנע את ברולרד בכך שהמשימה הינה בלתי אפשרית, אבל כבר אז ניתן לראות כי דבריו נאמרים מן השפה ולחוץ, ואינם אמיתיים ועל כן הצופים לא מופתעים יתר על המידה, כאשר בסוף השוט, הוא נענה לבקשתו של ברולרד (ובתמורה יובטח לו קידומו בדרגה).

תנועות המצלמה בתוך הטירה הן משוחררות וחופשיות, המצלמה נעה במעגלים ובכך מאפיינת את המרחב הגדול שבעולם הגנרלים. תנועות המצלמה של קובריק בסצנת הפתיחה הן מחווה לבמאי הגרמני מקס אופלס (Opuls) שקובריק העריץ. אולם, תנועות המצלמה החופשיות של אופלס היו מעין סוג של ריקוד אלגנטי והומני בעוד שבידי קובריק הפכו לסוג של ריקוד אבוד, קודר וציני<sup>16</sup>.

הצילומים בטירה שמים דגש על האנכיות שבטירה, הניצבות לגובה. האנשים בה נראים בדרך כלל קטנים לעומת הגודל העצום של החדרים (ובכך קובריק מאפיין את עולם הגנרלים). רוב האימפקט של הסרט נוצר כתוצאה מכך שקובריק חוזר ומציג את הפער המעמדי בין עולם הגנרלים ועולם החיילים, הנמצאים בשוחות. מיד לאחר הסצנה בטירה מעביר קובריק את הצופה בקאט לשוט ארוך של תל הנמלים כפי שרואה אותו החייל הפשוט הנמצא בשוחות. המרחב בטירה, הרהיטים המפוארים שהיו בה, האור הנעים ששרר בה (שחדר דרך החלונות הגדולים) מתחלפים בחפירות הצרות, בגזעי עץ ובבוץ על רקע רעש של הדי הפיצוצים שאינם נפסקים.

הסצנה בה מירו עובר בשוחות מוארת, אומנם, באור טבעי אבל היא נראית מעט "שרופה" (אור בהיר, חשיפת יתר). אפקט זה יוצר אימג' שבו החיילים כמו נבלעים בתוך הקירות שמגנים

<sup>15</sup> Walker, *Stanley Kubrick Directs*. p.108

<sup>16</sup> Vincent Lobrutto. *Stanley Kubrick – A Biography*, Donald I. Fune Books, US, 1997. p.138.

עליהם. ההתלהבות של מירו, כאשר הוא סוקר את פקודיו, והמדים הנקיים שלו, מציבים אותו בניגוד בולט לחיילים שהוא עומד להקריב את חייהם. מירו מבקר את חייליו בשוחות אולם תנועת המצלמה אינה חופשית עוד, היא כלואה בין החפירות. המצלמה עוקבת רק אחרי הגנרל ויוצרת תחושת עומק בלתי נגמרת ומציירת עולם אחר לגמרי, קלסטרופובי, (שונה לחלוטין מהתמונה של הטירה). בכך קובריק יוצר שני עולמות שונים מבחינה מוסרית וויזואלית. בשוחות המצלמה היא אופקית, מאוזנת. מירו גם הוא עובר בין שורות חיילים (כמו גנרל ברולרלד בהתחלה) אבל אין סדר כמו בטירה ויש פיצוצים שמאלצים אותו להתכופף, הוא נתקל בחיילים מפוחדים, אבל מנסה כל הזמן להתנהג בצורה 'מכובדת'. הסצנה מעידה בבירור על הריחוק שלו מאנשיו, מהמציאות של הקרב, למרות שהוא טורח להצהיר על סלידתו מהגנרלים של "המכתבה". ברור כי מירו לא חש בנוח בחזית (הוא מתכופף יותר מכולם בכל פעם שיש התפוצצות). אי היכולת שלו להכיר בהלם הקרב של אחד מחייליו מעידה על המרחק והנתק שלו מהמציאות.<sup>17</sup>

המצלמה בתנועה (דולי) לאחור ממקמת את מירו במרכז הפריים על רקע ההפצצות. לאורך כל הסרט משתמש קובריק בצילום מנקודת המבט של הדמות – זו טכניקה המביאה לזיהוי בין נקודת המבט של הצופים וזו של הדמות, ובמקרים מסוימים אף להזדהות עם הדמות.<sup>18</sup> במהלך הסרט נזרר קובריק שלא לזהות כלל את נקודת המבט של מירו עם זו של הצופים, כדי לא ליצור הזדהות עם דמותו (ובכך לחזק את ההזדהות של הצופים עם נקודת המבט האחרת, זו של החיילים. הצילום של ההליכה של דקס בחפירות שונה מזה של מירו. בסצנות שבהן דקס מופיע יש שימוש בנקודת המבט שלו. הסרט אוהד בצורה מפורשת את דקס. השימוש באסטרטגיה זאת, הופך ליותר ויותר ברור במהלך ההתקפה על תל הנמלים. בסצינת הקרב מצלמה אחת (מבין השש שקובריק השתמש בהן) הייתה צמודה לדקס והוא היחיד שזכה לצילומי תקריב של פניו. לעומת זאת, כשמירו הולך בשוחות, קובריק בוחר להראות זאת זמן קצר יחסית והשוט נקטע מספר פעמים. התיפוף המונוטוני ברקע אף הוא תורם להבלטת הקשיחות והשליטה של מירו.<sup>19</sup>

כאשר מירו מגיע למפקדה, התאורה משתנה. החדר של דקס, לעומת זאת, הוא אפל ברובו ומואר רק במספר מקומות. דקס לא מוכן לביקורו של הגנרל, בניגוד ללבוש הפורמאלי הנהוג במפקדה, הוא ערום בחצי הגוף עליון (אבל מיד מתאים עצמו לכללים הנהוגים). האור בסצנה זו חושף דמויות מנוגדות. הסצנה מצולמת ממצלמה ניחת שעוקבת אחרי השחקנים (בניגוד למצלמה הנעה במעגלים וחופשיות בטירה בסצנת הפתיחה). מירו זז כל הזמן לתוך הפוקוס ומחוצה לו. דקס, לעומתו, נשאר בלא לנוע כמעט. מירו מנסה לחשב בצורה צינית, סכמאטית, את מספר ההרוגים בקרב העתידי, הוא מדבר באחוזים, לא במספרים, ובטח שלא באנשים עצמם. לבסוף, כאשר דקס מסכים לקבל על עצמו את המשימה (לא לפני שהוא מפטיר כי "פטריוטיזם היא מעלתו של הנבל"), הוא עושה זאת כאשר גבו מופנה למצלמה ופניו מוסתרות על ידי הצל (בניגוד להחלטיות שמירו קיבל בשעתו את המשימה). השילוב שבין מרחב ואסטרטגיה של המצלמה, תורם למרחק הרגשי שנוצר אצל

<sup>17</sup> Kelly, *The Brutality of Military Incompetence*. p. 221.

<sup>18</sup> Falsetto, *Kubrick - A Narrative and Stylistic Analysis*. pp.111-113

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 40.

הצופים ביחס לדמויות הגנרלים. המפקדה של דקס היא מקום צפוף ונמוך – פרט זה מיד מקשר אותו עם חייליו. המצלמה קרובה לדקס פיסית, וכך נוצרת קירבה בין הצופה לדמות.<sup>20</sup> מירו לא מסוגל להבין או להכיר את הבעיות של אנשיו, הוא רואה את התל רק דרך עדשות המשקפת, מרחוק. גם בספר מצוינת עובדה זו: "לעיתים רחוקות חייל רואה דרך עיניים ערומות, הוא כמעט תמיד רואה דרך משקפות, משקפות העשויות מסימני הדרגה והמעמד שלו". ההתבוננות הזו, דרך המשקפת, מאפשרת לפיקוד הצבאי להסתכל על מה שהיו, או מה שיהיו התוצאות המחרידות של ביצוע הפקודות שלהם, זאת בלי לסבול מהאחריות המוסרית של מעורבות פיסית.<sup>21</sup> הניכור של מירו מחייליו ניכר גם בחישובים שהוא עושה כדי לאמוד את מספר ההרוגים במתקפה הבלתי אפשרית ("זבן, בוא נגיד חמישה אחוזים ייהרגו מאש הארטילריה שלנו, זו הערכה מאד נדיבה. עשרה אחוז בשטח ההפקד ועוד עשרים אחוז במעבר את גדרות התיל, זה משאיר לנו שישים וחמישה אחוז...") הערכותיו של מירו נשמעות מצמררות לכל צופה. מירו חושב בצורה אחרת, הוא חושב בכמויות ושוכח את העובדה שאלו הם חיילים בשר ודם.

סצנת מפתח אחרת המדגימה טכניקות ואסטרטגיות של הרחקת וקירוב הצופים למעמדות השונים בסרט, היא סצינת הקרב. היא מתחילה בהליכה של דקס בשוחות, אל מול עיניו נחשפים חייליו. הסיקוונס (Sequence) של דקס ההולך בשוחות הוא ארוך ומורכב ויכול להעיד על האסטרטגיה של קובריק. השוט הראשון בסיקוונס הוא מנקודת המבט של דקס בשוחות, רק בשוט השני דקס עצמו מתגלה לעין. קובריק משתמש כל הזמן, בשתי נקודות המבט לסירוגין, כאשר כל שוט ממבטו של דקס, נחתך בשוט פרונטאלי שלו כאשר הוא צועד מול המצלמה. הטכניקה הזו עוזרת לנו להזדהות עם דמותו (אנו רואים את מה שהוא רואה וגם מודעים לכך שזהו דקס). בסוף הסיקוונס, דקס מסתכל במשקפת ממש כמו מירו, אבל קובריק בוחר לא להראות את מבטו כדי לא לשייכו לגנרלים, מבטו של דקס קושר ואף כמעט זהה לזה של אנשיו. מאחר והצופים נטלו חלק במבט זה בשמונה השוטים של הסיקוונס, אין צורך בתיווך מכני, מה עוד, שלדקס (ע"פ כוונת קובריק) יש מבט יותר אנושי.

האווירה בסצנה קודרת ועגומה, החיילים המביטים בדקס נראים מאובנים, חסרי חיים, כמעט כמו רוחות רפאים (העשן הסמיך רק מדגיש זאת). אין פה נאום חוצב להבות של דקס לפני הקרב, אלא במקום זה, הצופים פשוט הולכים עם דקס בחפירות ומגלים חיילים מפוחדים המצטופפים לקראת המצפה להם. קובריק בוחר לא לתת קלוז אפ על החיילים, אין אצלו פטרייטים שמחכים רק לרגע בו הם יוכלו להסתער. דקס מוביל את אנשיו לקרב ואי שם יושבים הקצינים ומירו, מביטים בתל דרך משקפת, שותים קוניאק ומריעים "לחיי צרפת". אפיון הדמויות של קובריק מאפשר לו לייצר את המשמעות של הסרט ומציעה מדיום דרכו יוצר הסרט יכול להשמיע את קולו. אפיון הדמויות, אם כך, חשוב כמו תנועות המצלמה, העריכה וכו'. הדמויות של קובריק עוזרות לו להתבטא. דקס, שהפך מדמות שולית בספר לגיבור הסרט הוא למעשה האמצעי שמעיד על נוכחות הבמאי

<sup>20</sup> Falsetto, *Narrative and Stylistic Analysis*. p. 41

<sup>21</sup> Kelly, *The Brutality of Military Incompetence*. p.221



בסרט. הסרט מבקש ואף דורש מהצופים לשים לב לרעיונות של דקס, לנוכחות הפיזית שלו יותר משל הדמויות האחרות.<sup>22</sup>

הקרב עצמו הוא סצנה ריאליסטית מעוררת השתאות ומתוזמרת היטב. שש מאות ניצבים (שוטרים גרמניים) מסתערים על תל הנמלים כאשר קובריק משתמש בשש מצלמות לתאר את ההתקפה. שוב הצילום הוא מאוזן (בניגוד לאנכיות של הטירה). בניגוד לסצנות קרב אחרות אין כלל אויב גרמני. בסצנה בולט אי סדר טוטאלי ותחושת הכאוס המועצמת עם צילום הרוגים שנופלים בכל רגע. הפיצוצים החזקים והשריקה הצווחנית והנואשת של המשרוקית של דקס נשמעים לאורך כל הסצנה. אלו מהווים ניגוד מוחלט לאווירה השקטה בחמ"ל. דקס מוביל את ההתקפה והמצלמה פורסת מספר נקודות מבט על האירוע. בתחילה, היא מאחורי דקס ואחר כך עוקבת אחרי מזויות שונות. התקריבים על הדמות במהלך ההתקפה, הם סוג של אסטרטגיה מסקרנת: נוצרים יחסים אישיים בין המצלמה לדמות (קובריק מלווה את הסצנה במצלמה אחת המוקדשת אך ורק לתנועותיו של דקס). הסרט יוצר חיבור של פוקוסים ושוטים ארוכים (Long Takes) ומקפיד על ויסות של תנועות: קשיחות בתנועות של הגנרלים אל מול התנועות היותר חופשיות של דקס בהתקפה על תל הנמלים – כפי שהעיר פלאסטו, כך רומז קובריק על סוג של הומאניות באמצע הכאוס והאי רציונאליות של ההתקפה.<sup>23</sup>

לאורך כל הסצנה אין קלוז אפ על החיילים, אלא רק על דקס, כאשר הוא שרוע בתוך הבוץ ומסתכל לעבר תל הנמלים, התל נראה רחוק ובלתי מושג. המצלמה זזה מייד אחר כך לצד שמאל וקולטת ארבעה חיילים נהרגים. הסצנה שאורכה כמעט עשר דקות, מבליטה את חוסר המשמעות של מות החיילים והיא מפגן של גרוטסקה. כאשר ברור כי המתקפה נכשלת, ורבים מהחיילים לא מצליחים אפילו לצאת מהשוחות, מורה מירו מן החמ"ל להפציץ את כוחותיו שלו. עובדה שמדגישה את חוסר הבנתו את המלחמה שהוא מנהל. החיילים שלא מסוגלים להתקדם דרך מטר של עופרת שניתן לעברם, הם בעיניו "פחדנים עלובים" אשר "אם הם לא יעמדו מול כדורים גרמנים הם יעמדו אל מול כדורים צרפתיים".

בנקודה זו, קובריק עובר מעבר חד משדה הקרב לטירה ולמיקוח "העסקי" על מספר האנשים שיוצאו להורג (פורמאלית, אמור להיות הליך של בית משפט, אבל ברור לכל, כי גזר הדין צפוי להיות עונש מוות). נוצרת מעין ברית בין דקס לברולרד (מצולמים יחד) נוצרת פה אירוניה ששניהם לא מודעים לה. אף אחד לא מבין את הכוונות של האחר (דקס רוצה להציל את החיילים, ברולרד רוצה להעיף את מירו) וברגע של ההתנהלות הפוליטית (כמו גם בפתיחה) נראים הציורים מאחור, כרמז ליצירה אנושית מסוג אחר, המנותקת לחלוטין הן מעולמם של החיילים והן מעולמם של הגנרלים.

<sup>22</sup> Falsetto, *Narrative and Stylistic Analysis*. p.176-177.

<sup>23</sup> קובריק הכין בדקדקנות את שדה הקרב. הפיכת שדה חקלאי שליו בדרום גרמניה לשדה קרב של 1916, ארכה כשלושה שבועות (כולל שימוש בדחפורים לצורך הפירת מכתשים, פיזור של ציוד צבאי ישן, מתיחת גדרות תיל, שימוש בכימיקלים שונים ליצירת עשן וכו') קובריק משחזר עובדה זו בראיון: "לאחר שהפרנו ופוצצנו חורים פיזרנו חפצים שונים בשטח: רובים הרוסים, מדים קרועים, מעילים צבאיים... אומנם לא יכולת לראות אותם אבל יכולת להרגיש אותם", ראו:

Lobrutto, *Stanley Kubrick – A Biography*, p.141; David Hughes and Peter Bogdanovich. *The Complete Kubrick*, Virgin Books, UK, 2000. p. 54.

סצנת בית הדין היא סצנה מרכזית בסרט. היא חושפת קשיחות וסדר צבאיים, עם זאת, ההעמדה של המצלמה והצילום בזוויות שונות מקשים על הצופה להבין מהו המרחב והסדר בסצנה זו. האולם שבו נשפטים החיילים זר להם והם אינם מסוגלים להבין מה מתרחש לנגד עיניהם. הם לא משתתפים פעילים באירוע, אלא רק משמשים כניצבים בלוח השחמט. עדות ברורה לכך ניתן לראות בצילום מלמעלה כאשר החיילים ניצבים על הרצפה המשובצת. בתחילת סצינת בית הדין הצילום הוא מזווית נמוכה שמדגישה את גודלו של החדר ואת קומתם הקטנה של החיילים העומדים להישפט, ומייד המצלמה עוברת להציג תמונה מזווית גבוהה, ממנה ניתן לראות את הרצפה המשובצת (לוח השחמט) והנאשמים העומדים עליה.

כמו בסצנת הקרב, הצופים נאלצים להביט מרחוק על המשפט. כאשר התובע מציג את התיק בוחר קובריק להשתמש במצלמה הנעה מאחורי השופטים (כאשר מפעם לפעם גבו של אחד השופטים מסתיר לנו את התובע) ואז חותך למדיום שוט (מהמותנים ולמעלה) של הנאשם וכך הוא מפריד את הנאשם משאר הנאשמים והקהל בכללותו - זהו פריים שמדגיש את חוסר התקווה שבסיטואציה. כאשר דקס קם להגן על אנשיו הוא מצולם מזווית נמוכה, במדיום שוט - זהו סוג "שוט של גיבור": הקירות מאחוריו הם מחוץ למיקוד והצופה יכול למקד את מבטו רק בקצין, אבל שוב מייד לאחר מכן, בא שוט מרוחק בשעה שדקס עומד לתת את נאום הסיכום שלו. אז ניצבת המצלמה מאחורי שלושת הנאשמים ועוקבת מימין לשמאל אחר תנועותיו של דקס. קולו אומנם נשמע אך נבלע ברובו בחלל העצום של הטירה. הצופים לא שומעים את פסק הדין, הסצנה נגמרת ב-Fade Out ואז מופיעה דמותו של הסמל המחלק הוראות לכיתת היורים.

בית הדין מהווה ביזוי למושגי משפט וצדק. נמנע מדקס להציג ראיות, להביא עדים או לנסות להגן על פקודיו. המשפט נערך בחדר ענקי, החיילים האסירים לכודים בלוח המשחק של הגנרלים. הקומפוזיציה שוב מדגישה את הצילום האנכי של הטירה חוץ מציור גדול מעל ראשי הנאשמים, זהו ציור מאוזן שמזכיר את החפירות ואת העובדה שהמלחמה של החיילים על חייהם נמשכת גם בטירה. בית המשפט דוחה את בקשות דקס להציג את העבר הקרבי המרשים של החיילים. הוא מואשם שהוא "מבזבז את זמנו, של בית המשפט כל הזמן, בית המשפט רוצה להתמקד בזמן ההתקפה, בשלוש הדקות של הקרב" (כלומר, בהווה, ולא בעבר, בכדי לקחת מהם את העתיד). ההעמדה של בית המשפט ברורה: כולם מסודרים כמו כלי המשחק, השופטים היושבים בצורה מאוזנת מסמלים את קו הקרב, בית הדין מצולם גם הוא בצורה אופקית (תנועת המצלמה לפני ומאחורי השופטים) - כלומר הוא המשך ישיר של עולם החפירות, זהו קרב אבוד מראש.<sup>24</sup> בסצנה המצמררת של ההוצאה להורג שני העולמות נפגשים. השוט של השביל האופקי עם הטירה האנכית מאחוריו, מחבר בין העולם של הקצינים והעולם של החפירות. תנועת המצלמה שמלווה את הנידונים עוכרת שלוה, ביחוד כאשר רואים את ארונות הקבורה המחכים לחיילים. היא מזכירה את דקס שעובר על פני חייליו לפני הקרב. היא מכניסה את הצופה שוב לתוך עולם החפירות שהטירה קרובה אליו פיסית יותר מתמיד, אבל רחוקה ממנו מנטלית, בצורה שאינה ניתנת לגישור.

<sup>24</sup> Nelson, *Inside a Film Artist's Maze*. p. 131; Walker, *Kubrick Directs*. p. 110

התנועה גורמת לצופה להיכנס לתוך החוויה. הצופה, כל הזמן שההוצאה להורג תופסק ע"י גנרל ברולרד אשר יופיע ויבטלה (לאחר שדקס גילה לו על הוראתו של מירו להפציץ את כוחותיו). אולם המצלמה חושפת את מירו וברולרד העומדים וצופים במחזה בשלווה (דקס מתבונן מהעבר השני). שלושת הנאשמים מעוררי רחמים: אחד מחוסר הכרה וקשור באלונקה לעמוד, השני ממרר בבכי ונתמך ע"י הכומר, והאחרון קודר ומשלים עם מצבו. תיאורם נוגד את הנוקשות של הטקס עצמו.

בסצנת ההוצאה להורג הצופים חוזרים שוב לחצר הגדולה של הטירה ( זו שהופיעה בתחילת הסרט). המצלמה מתמקדת במבנה הענק ובשורות החיילים הסימטריות. הצופים רואים ממרחק רב את האסירים מופיעים ומתחילים בהליכתם הארוכה. הסצנה המזעזעת הזו נמשכת כ-7 דקות (זמן ההתרחשות זהה כמעט לזמן הסצנה).

קובריק בוחר להתמקד בשלושת החיילים הנידונים, ובמיוחד בטוראי פרו המייבב אשר הופעתו היא חריגה לסרטי המלחמה של שנות החמישים. הוא אינו עומד מול המוות באומץ אלא מתייפח, וחוזר ושואל מדוע דווקא הוא צריך למות ולא האחרים. קובריק מכריח את הצופה ללוות את האיש למוות חסר משמעות.

ישנו מעבר במהלך הסצנה לצילום מנקודת מבט של הנידונים. כאמור, טכניקה קולנועית הגורמת להזדהות של הצופה עם החיילים הצועדים אל מותם. מזווית צילום זו הצופים רואים לראשונה את עמודי הקשירה ואת העומדים משני צידי השביל שעיניהם נעוצות בצופה. צלם העיתונות, מירו וברולרד ולבסוף גם דקס מסתכלים כולם לכיוון המצלמה. פניו של דקס מסגירות את הכעס ואת רגשי האשמה והרחמים שהוא חש באותה עת. לאורך כל הסצנה נשמעים תופים עמומים לצד היבבות של פרו, ואלו, מוסיפים ובונים את המתח אצל הצופה שאולי יתרחש נס והחיילים המסכנים יינצלו ברגע האחרון.

אולם דבר לא קורה, קובריק מסרב להיות סנטימנטאלי. כאשר נשמעת הפקודה לכיתת היורים להתכונן קובריק חותך לזווית צילום מגבוה של כיתת היורים ודרכה נראים האסירים שוב מרוחקים, התופים נפסקים, הכיתה יורה מטח ומייד נשמע ציוץ עמום של ציפור. כאשר החיילים נופלים רואים הצופים זאת ממרחק, כלומר דווקא בשיא הרגשי של הסרט מאלץ קובריק את הצופה להביט בו מרחוק, משתהה רגע קל על הגופות וחותך חזרה לטירה.

הלונג שוט של סצנת ההוצאה להורג, החלל המאורגן, הריחוק של המצלמה, המבנה הגדול של הטירה ברקע, כל אלו מעידים על הנוקשות, על הסדר הקפדני הנשמר במצוות הגנרלים. בסצנת ההתקפה על תל הנמלים הפיזור של הכוחות בתוך הפריים חושף את חוסר האונים של החיילים, הם מפוזרים, אבודים, הם מתפקדים כבשר תותחים במכונת המלחמה. כל זה מנוגד לסצינת ההוצאה להורג שבה, כוחות החטיבה מאורגנים בקווים ברורים, גיאומטריים. המרחב של הטירה, בו מצויים הקצינים, מכתוב את הפעולה.

הקאט, שקובריק בוחר לבצע בסוף הסצנה הוא מחושב למדי. הצופה רואה את גופות החיילים מוטלות על הקרקע, ומייד לאחר מכן את החדר בטירה הנגלה לעיני הצופה באותה זווית צילום המוכרת מסצנת הפתיחה, וזאת כדי לגלות את מירו וברולרד יושבים וסועדים ארוחת מלכים

ומפפטיים על "נפלאות" ההוצאה להורג ועל כמה החיילים "מתו בצורה נהדרת היום". קובריק מכריח את הצופה לעשות את הקישור ההכרחי בין ההוצאה להורג והגנרלים בצורה המוחשית והגרוטסקית ביותר. הסצנה הזו, בה מירו מודח, סוגרת מעגל שבו הסרט התחיל. באותו חדר ועם אותן דמויות. היא מדגימה שוב את המניע לכל ההתרחשויות: המאבקים בין גנרלים על שררה, כוח וכבוד. כאשר מירו מואשם, הוא כועס ומאמין בכנות אמירתו כשהוא מפטיר לעבר ברולד כי "האיש שלו אתה תוקע סכין בגב הוא חייל". האמונה בהגינות האדם (אם עדיין נותר ממנה משהו בשלב זה) קורסת לחלוטין כאשר ברולד מציע לדקס את התפקיד של מירו. ברולד לא מצליח להבחין בין אקט של הומאניות לתמרון ציני בדרך לקבלת התפקיד (או שמא לא נותר בו כל רגש הומאני מאחר והוא רואה בדקס האידיאליסט את "שוטה הכפר"). זהו השוק המוסרי האחרון בסרט.

למעשה, זו אינה הסצנה האחרונה בסרט. נוספת לה הסצנה בבר. בסוף, דקס עומד מחוץ לפונדק. אנשיו בפנים שותים ומתנהגים בגסות רוח (הגובלת בבהמיות) כלפי הבחורה הגרמנייה. זו מנסה לשיר שיר עם גרמני לאחר שהכריחו אותה לעשות כך. בתחילה הם שורקים ומפריעים לה, אולם זמן קצר לאחר מכן הם מתלווים אליה בהמהום ומזילים דמעות. הסצנה הזו מוצאת את דקס מביט בחייליו המתרגשים ובוכים. הם מגלים לו את הרגש ההומאני שנותר שבאדם. הם נותנים לו את הכוח להמשיך ולהאמין באדם. אומנם החיילים לא מבינים ולו גם מילה אחת ממילות השיר, אך הם נזכרים בבתים שלהם, בחברים ההרוגים ובסבל הכללי שנגרם בעטייה של המלחמה. ההוספה של סצנה זו משמעותית ממספר בחינות:

ראשית, היא מסיימת את הסרט בשלל קלוז אפים של החיילים, שעד נקודה זו היו חסרי שם וזהות ממשיים או משמעותיים. דקס נשאר עדיין מחוץ לבר, הוא מביט באנשיו. בתחילה הוא נרתע מתגובותיהם הגסות, אבל אחר כך מתרגש מהשינוי שחל בהתנהגותם. קובריק מצליח לאפיין את תחושותיו של הסובייקט שלו, להראות ולשרטט בפעם האחרונה את המהלך שהוא עבר. דקס נשאר עדיין בחוץ. כלומר, הפער בין העולמות של הקצינים ואלו של החיילים נשאר כשהיה. שנית, הסצנה מציגה פורטרט סופי של המלחמה. לפני שהוא מציג את הנערה הפונדקאי שואל את קהל צופיו "מהם החיים ללא קצת הסחות דעת?" אמרה זו מצטרפת לדברי דקס, אשר – כאשר הסמל מדווח לו כי הם קיבלו הוראה לחזור לחזית – מורה "תן לחיילים עוד מספר דקות". אלו, מוכיחים לצופה כמה מעט השתנה במהלך הסרט, עד כמה המוות חסר המשמעות ימשיך ללא מעצור, המכניזם של המלחמה יימשך ויפעל עוד ועוד, חוץ מכמה דקות של עצירה מחושבת ומתוכננת. דקס פונה לכיוון הדלת, ותנועת המצלמה המוכרת מהשוחות (דולי אחורנית) מלווה אותו, כאשר ברקע נשמעים תופי המלחמה. המכניזם ממשיך לפעול.

### הסרט כמוצר תרבותי ציבורי בן זמנו

כפי שראינו, קובריק ביטא בסרט באמצעים ויזואליים ואודיו-ויזואליים את פרשנותו לגבי המלחמה ומשמעויותיה החברתיות. אולם, יש לזכור כי הסרט אינו – ולעולם לא – יצירה אישית המבטאת אך ורק חזון אינדיבידואלי של הבמאי, אלא גם תופעה ותוצר תרבותי שנוצרו בקונטקסט

היסטורי חברתי מסוים ואף השפיעו עליו. אומנם, זו הייתה יצירה אומנותית אך גם מסחרית שנצרכה ונצפתה על ידי רבים. אלה, העניקו לה בתגובותיהם, את החשיבות הציבורית וההיסטורית של הסרט. ראשית, אתעכב על תיאור תהליך ההפקה של הסרט שנגמר בסופו של דבר בהקרנה הראשונה

שלו ב-25 בדצמבר 1957. קובריק, במאי צעיר ומוערך בזכות סרטו (השלישי) "ההרג" (*The Killing*) ושותפו לעשיית סרטיו עד כה האריס (בתפקיד המפיק ותסריטאי) הוחתמו בשנת '56 באולפן הוליווד גדול, MGM, על חוזה מבטיח לעשיית סרט עלילתי. שניהם בחרו מייד בסרט שיעסוק במלחמה. קובריק, אומנם, לא היה מעולם בצבא אבל חווית המלחמה, והשירות הצבאי, ריתקה אותו שנים רבות. העוצמה של המלחמה והגורל השחור של הנלחמים בה באו לידי ביטוי כבר בסרטו הראשון "*Fear and Desire*", והתעניינותו בנושא הפכה את בחירתו ב"שבילי התהילה" – על פי ספרו של המפרי קוב – לטבעית. הספר מתמקד בסיפורם של שלושה חיילים צרפתיים אשר הוצאו להורג במהלך הקרבות של מלחמת העולם הראשונה עקב מאבקי יוקרה בצמרת הפיקוד הצרפתי שהובילו למתקפת התאבדות. קוב כתב את הספר בעקבות ידיעה שקרא בניו יורק טיימס (תביעה של 5 אלמנות צרפתיות שבעליהן הוצאו להורג באשמת פחדנות).

הספר של קוב (שהיה בעצמו חייל בגדוד הקנדי ונפצע במלחמה) נשכח יחסית מהר (בגל הפציפיסטי של שנות ה-30) אם כי תמיד נחשב כמועמד להסרטה בהוליווד. בשלב מסוים הספר אף הומחז בברודוויי. הפיכת הספר לסרט התעכבה מטעמים שונים, בין השאר ככל הנראה, חשש מהתגובה הצרפתית לביקורת המובאת בו ואווירה של פטריוטיות לאומית עם ניחוח צבאי (שנות אייזנהאואר, מלחמת העולם השנייה), בעקבות כך הועלה אף רעיון להעתיק את העלילה לתקופת צבא הצאר ברוסיה, אך אף הוא נדחה הוא מחשש שהפליטים הרוסים בארה"ב לא יאהבו אותו.

קובריק קרא את ספרו של קוב כנער בתיכון, והרושם שהספר חקק בו נותר מלא חיים גם שנים רבות לאחר מכן. אולם בהוליווד לא התלהבו מהרצון של קובריק לביים 'עוד' סרט אנטי-מלחמתי. קובריק ושותפו פנו לפיכך לפרויקט אחר (עיבוד סיפור של צוויג לסרט – "הסוד הנשרף"), ואת ההגשמה של "שבילי התהילה" המשיכו כעבודה צדדית.<sup>25</sup> כאשר התגלה ל-MGM שהצמד ממשיך לעבוד על סרט המלחמה, הוחלט להתיר את החוזה עם קובריק-האריס והללו פנו להתמקד ב"שבילי התהילה".

במטרה לנסות למכור את התסריט לאחד מהאולפנים הגדולים, לקח קובריק כמה מידידיו, הליביש אותם במדים צרפתיים ממלחמת העולם הראשונה וצילם אותם ביער וניצל את הרקע שלו כצלם עיתונות כדי לנסות ליצור את האווירה הרצויה. הוא עבר על תמונות רבות מהמלחמה וצילם את חבריו כהעתקים של תמונות אלה. את התמונה הוא הדביק על התסריט. אולם ההצעה נדחתה פעמיים. האולפנים רצו תסריט קליל יותר, והשתתפות של כוכב גדול. שחקנים דוגמת קירק דאגלס וגרגורי פק הביעו התלהבות מהתסריט, אך מסיבות שונות לא אישרו את השתתפותם. הצורך בכוכב היה משמעותי ביותר, שכן הסרט נחשב לבעייתי עבור האולפנים: הוא היה על מלחמת העולם הראשונה ולא על השנייה (שהייתה נושא פופולארי הרבה יותר); הקצב היה איטי בהשוואה לסרטים

<sup>25</sup> Lobrutto, *Biography*. pp.130-132.

דומים; ולא היו בו תפקידי נשים. למרבה המזל, לפני שהסרט נגזז חזר קירק דאגלס לתמונה.<sup>26</sup> הסוכן של דאגלס הכתיב את התנאים של החוזה: הסרט צריך להיות תחת החסות של חברת ההפקות של דאגלס, אשר יקבל סכום של שלוש מאות חמישים אלף דולר, וקובריק והאריס יתחייבו לצלם עוד חמישה סרטים בשביל חברת ההפקות של דאגלס. לאחר חתימת החוזה הפעיל השחקן את קשריו ב-United Artist כדי שהחברה תשתתף, בהפקת הסרט.

קובריק החל מייד ללמוד בקדחתנות על מלחמת העולם הראשונה ועל מלחמת החפירות. הוא עיין בספרי לימוד ובאוספי תמונות בספריות. הוא התמקד בפרטי היום-יום הטרויאויליים המרכיבים את תחושת המציאות: אילו סיגריות החיילים הצרפתיים עישנו? אילו עיתונים הם קראו? אילו שירים הם שרו? אילו תסרוקות היו נהוגות? על מה הם דיברו? וכיצד בזה.<sup>27</sup>

למרות שהסרט היה מגובה באולפן גדול וכוכב על, היה לו תקציב קטן. UA הסכימו לתקציב של 850,000 דולר והמחיר של כל הסרט נע סביב ה-950,000 דולר (מתוכם, כאמור, דאגלס קיבל 350,000 דולר). קובריק והאריס החליטו על גרמניה כאתר צילומים (בצרפת הדבר היה קשה נוכח תוכנו של הסרט). בנוסף לליהוק דאגלס לסרט לקובריק היו בחירות מעניינות ומודעות לחלוטין לשאר התפקידים: לתפקיד גנרל ברולרד הוא לקח שחקן שהיה ידוע דווקא כשחקן של דמויות חביבות ונעימות (Adolphe Menjou), שהיה בן 68 בזמן הקרנת הסרט ושיחק בין השאר בסרטיו של צ'רלי צ'פלין) וזאת, כדי להעצים רושם החיובי שרצה שהצופים יחושו כלפי הדמות במהלך הסרט, יש פה ניסיון מודע להטעות את הצופים בקשר לאופיו האמיתי של ברולרד שמתגלה בסוף הסרט. לעומתו, תפקידו של גנרל מירו מגולם ע"י George MacCreedy, שחקן שידוע כמגלם דמויות אפלות (הצלקת הארוכה שעל לחיו הוסיפה לדימוי זה) ועל כן הדימוי של השחקן התאים לדמות "הרצויה". קובריק רצה שתיתפס על ידי הצופים כדמות רעה ואכזרית. אפילו דמותו של הכומר נלקחה בחשבון כאשר קובריק לקח לתפקיד את Emile Meyer שהיה מזוהה בסרטים של שנות החמישים עם תפקידים ברוטלים ומושחתים וכך נוצרה (בעיני הצופה של שנות החמישים) דמותו של הכומר כדמות מתחסדת, צבועה ונטולת כוח.<sup>28</sup>

במהלך הצילומים נתגלו כמה בעיות שנבעו מההבדל בצפיפות של האולפנים, השחקנים, ויוצרי הסרט. דאגלס, שהגיע לגרמניה לצילומים נדהם לגלות כי קובריק שכתב את התסריט ושינה אותו כך ששלושת החיילים ניצלים ברגע האחרון על ידי גנרל ברולרד. דאגלס (על פי עדותו) זעם על השינוי ואיים כי הסרט לא יוסרט עם הסוף החדש. קובריק, בתשובה לשאלה של דאגלס מדוע שינה את הסוף, השיב לו כי הוא רוצה שהסרט יהיה מסחרי, שאנשים יבואו לראות אותו (אם כי יש לציין כי העדות היחידה למקרה זה הייתה עדותו של דאגלס עצמו). בסופו של עניין קובריק צילם את הסוף המקורי בו החיילים מוצאים להורג.<sup>29</sup> בסצנת הקרב המפורסמת של הסרט, הניצבים הגרמניים היו שוטרים בעלי מיומנות צבאית גבוהה. הם רצו להפגין את יכולתם הצבאית במהלך סצינת הקרב ולא

<sup>26</sup> Lobrutto, *Biography*. p. 134.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 142

<sup>28</sup> Robert Kolker. *A Cinema of Loneliness*, Oxford University Press, US, 1988. p.54-55

<sup>29</sup> Hughes & Bogdanovich, *Kubrick – the Complete*. pp. 54-55.

הבינו את מהות האווירה שקובריק ניסה ליצור: הם אמורים היו להיות חיילים בעלי מורל נמוך, חסרי מוטיבציה להתקיף ובעצם להיות בשר התותחים. קובריק הצליח לבסוף להמחיש להם זאת ולגרום להם לשחק בהתאם.<sup>30</sup> עדויות רבות מאתר ההסרטה מציינות את השליטה המלאה של קובריק בשחקניו, וההתעקשות שלו על יצירת הדימוי הרצוי, גם במחיר של שעות רבות של חזרות ועשרות צילומים שונים של אותה הסצנה.<sup>31</sup>

העבודה על הסט בחוץ ארכה זמן רב, וחוץ מקובריק, עבד שם מעצב תפאורה ותיק מאד בהוליווד ובנוסף לו אחד המומחים הצבאיים למלחמת העולם הראשונה, אוטו ולדנפלד (Waldenfels) שהיווה יועץ טכני לקובריק. לצורך צילום החפירות היה צורך לבנות אותן מעט יותר רחבות מהשוחות המקוריות של מלחמת העולם הראשונה, ועקב כך מחה ולדנפלד כלפי קובריק בטענה שזהו אי דיוק היסטורי משווע.<sup>32</sup> לעומת זאת, השימוש בקורות עץ היה מדויק, כי בשעתו השתמשו בהן כדי לא לשקוע בבוץ הטובעני.<sup>33</sup> כל הפרטים הללו אינם רק בגדר של פרטי טריוויה בלבד. הם נחוצים כדי להבין את הקרקע ואת הסביבה שבהם הסרט יצא לאוויר ובבחינה הסופית, אזכיר אותם כדי לתת תמונה מורכבת יותר על תפקידו ההיסטורי של הסרט.

הסרט, כפי שכבר ציינת, יצא לאקרנים בסוף 1957 ועורר מייד עם יציאתו תגובות ציבוריות נרחבות ביותר הן מצד מבקרי הקולנוע והן מבחינת היחס הציבורי הפוליטי אליו. יש לציין ולהזכיר כי הסרט היה סרט מסחרי, שהופץ בדרכים שיווקיות אופייניות למדי לסרטים בשנות החמישים. לדוגמה הקדימון שפרסם את הסרט: על רקע קולות תופים, אותיות לבנות בולטות על רקע שחור האומרות "הנהלת התיאטרון גאה להכריז על מאורע הקרנה חשוב" המצלמה עוברת אז לאורך השוחות וברקע נשמעים קולות נפץ ומעל התמונה מוקרנת הכתובית של שם הסרט ושמו של דאגלס (בציון שזהו משחקו הטוב ביותר עד כה), משם יש קאט, לדאגלס בפעולה בקרב ואחר כך מציגים את ברולרד, ושמות השחקנים האחרים על רקע תמונות מאזור ההפקה בעוד הקריין מכריז "מאז פרסום הספר לפני 25 שנה אף אחד לא העז לעשות את הסרט, זה היה מזעזע וישיר מדי". אז עוברת המצלמה אל דקס, השומע ממירו את תחזית הנפגעים הצפויים מהמתקפה; מייד אח"כ דקס שומע מברולרד על הכוונה להוציא להורג חלק מאנשיו. פרו הצועד לקראת מותו, היא התמונה הבאה שהצופה רואה. מייד לאחר מכן רואים את מירו הפוקד לירות על כוחותיו בזמן ההתקפה. לבסוף, על רקע תמונות אלו מופיעות ביקורות אוהדות ("הסרט האמריקני הטוב של השנה ... הישג יוצא דופן... אל תחמיצו...חוויה קולנועית בלתי נשכחת..."). לאורך כל שלוש הדקות של הקדימון לא נשמעת מוזיקה.

הקדימון כאמור מוכר לצופים את הסרט, הוא משתמש בטכניקות עריכה של חיתוכים מהירים (מעין מונטאז') כדי להבהיר לצופים מי "הטובים" ומי "הרעים", הוא מבליט את קירק דאגלס כשחקן אהוד ומוכר על הקהל. הכרזה של הסרט גם היא לא שונה כל כך מהסטנדרט של כרזות של שנות החמישים: זו מראה בצבעים עזים את דקס מוביל את אנשיו באזור ההפקה, פניו מעוותות מכאב,

<sup>30</sup> Lobrutto, *Biography*. p. 139.

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 145.

<sup>32</sup> Lobrutto, *Biography*. p. 140-141; Hughes & Bogdanovich, *Kubrick – the Complete*. p.54.

<sup>33</sup> Paul Fussell. *The Great War And The Modern Memory*, Oxford Press, UK, 1975. pp. 42-43.

ברקע מצויר פיצוץ עז בצבעים שגורם לאדמה להתרומם מעלה. הפוסטר מלווה בכתוביות כמו: "קולות הפיצוצים...קולות התופים...היריות...הסיגריה האחרונה...ואז...האימפקט המשתק של הסיפור...אחד מהסרטים הטעונים ביותר מזה 25 שנים..."<sup>34</sup>.

כמו בקדימון, גם בכרזה מתואר הסרט, כך נראה, כסרט מלחמה לכל דבר, אין פה ניסיונות להראות את המסרים המרכזיים אלא ההתמקדות היא בניסיון למשוך את תשומת הלב של האדם ההולך ברחוב בתיאור הקרב, באסתטיקה ובצבעוניות שלו שתופסת את העין (ובתוך כך להתעלם מכך שהסרט מצולם בשחור לבן). בזמן שהסרט שוחרר לאקרנים עוד לא חלף המקארתיזם בארה"ב מן העולם, הרשימות השחורות עדיין היו בתוקף ברובן, והמלחמה הקרה הייתה למציאות מאיימת באירופה. לא יהיה זה נכון להגיד שלא הייתה התחשבות מצד יוצרי הסרט בצנזורה למשל, בטיפול בדמותו של הכומר (עידון של הדמות למשהו יותר ניטרלי), בקיצוץ שיער האישה (שהיה אמור להיראות בסצנה האחרונה) אבל כל אלו היו צל חיזור לתמות המרכזיות של הסרט שאכן גררו תגובות זועמות ופעולות שונות: הסרט נאסר להקרנה במוסדות צבאיים של צבא ארה"ב (בארה"ב ומחוצה לה). אבל התגובות הסוערות סביב הסרט התנהלו בעיקר באירופה שם גרם הסרט לגל הפגנות שהובילו במקרים מסוימים לאיסור הקרנת הסרט במקומות. כאשר רצו להקרין את הסרט במערב ברלין איימה צרפת לפרוש מפסטיבל הקולנוע שהתקיים בעיר ב-1958. אומנם הסרט הוקרן בסופו של דבר, אולם הקרנתו גרמה למחאות קולניות של גנרלים צרפתיים והפרעות ציבוריות של חיילים צרפתיים באזור הבריטי של העיר (זריקה של פצצות סרחון לאולם בו הוקרן הסרט). לבסוף הורד הסרט מהמסכים לתקופת מה (צעד שגונה ע"י העיתונאים הגרמניים). בבריטל הסרט "הופסק" עקב הפגנות של חיילים צרפתיים משוחררים ואח"כ "הוחזר לאקרנים" בגלל הפגנות נגד של סטודנטים. כאן החל דיון שנערך בין מחלקת המדינה בארה"ב לבין שר החוץ הצרפתי, דיון שהולך להכנסתו של מבוא/כתובית מצד המפיק: "האפיזודה (הכוונה לסרט) של מלחמת 1914-1918 מספרת על הטירוף של מספר אנשים שנתפסו בסופת הרוח של המלחמה. היא מכילה או מהווה מקרה בודד אל מול אומץ הלב ההיסטורי של רוב מוחלט של החיילים הצרפתיים, נושאי הדגל של רעיון החירות שמאז ומתמיד היה של העם הצרפתי." אבל למרות זאת הסרט שוב "נעצר" בבריטל בעקבות הפגנות הסטודנטים בנושא מדיניות צרפת באלג'יריה. גם בשוויץ התעוררו בעיות. שר הפנים אסר על הקרנת הסרט בהצהירו כי הסרט הוא "תעמולה חתרנית המכוונת נגד צרפת וכזו המעליבה את האומה הצרפתית" – צעד שגרר מחאות מצד התקשורת השוויצרית, במיוחד כאשר הממשלה סירבה לאפשר הקרנה לעיתונאים. הצנזורה או איסור ההקרנה חל גם בישראל. הצנזורות של אוסטרליה, ניו זילנד ואנגליה הורו להסיר מהסרט קטעים מסוימים (הגופה של לאז'ן, קטעים מסצנת ההוצאה להורג).

בצרפת, כצפוי, התעוררו בעיות רבות בהקשר לסרט. הצרפתיים לא ששו לאפשר סרטים שמדגישים מבוכות פוליטיות או נושאים היסטוריים במיוחד ברפובליקה החמישית של דה גול. הסרט היה "לא אהוד" על הממשלה (שאחראית על הצנזורה), ותואר כ"אקט מביש ואפקטיבי של הרתעה" – אם כי יש לציין שהסרט לא נאסר להקרנה בצורה רשמית וגורפת, אלא פשוט האולפן האמריקאני

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 58.



(UA) לא רצה להפיץ את הסרט בצרפת מחשש להטלת צנזורה רשמית או לחילופין כישלון כלכלי. ב-1972 השתנה המצב לאחר הצלחת "התפוז המכאני" והייתה הענות להקרנת "שבילי התהילה" אבל רק בגרסה המקוצצת שלו. האולפן האמריקאני סירב לכך. בסופו של דבר הסרט הוצג בשלמותו בצרפת רק ב-1975 (אם כי וראייטי דיווח כי הוא לא הוצג בפרס עד ל-1978). נראה כי הבעיה בהקשר לסרט הייתה קשורה גם למלחמה של צרפת באלג'יר, בהדי הכישלון בהודו סין ואפילו בדמותו של פטן בשנות ה-40 (כאב טיפוס לפיקוד גבוה מושחת). אחרי הכול, סוגיות הודו-סין ואלג'יריה היוו משבר חמור לצבא ולפוליטיקאים הצרפתיים. משבר זה לווה בביקורת חריפה מבית, אך גם בהפגנת אי שביעות רצון מתוך שורות הצבא (על רקע הדברים ניתן לזהות את הסרט כאיום שיגרונם לחיילים הצופים בו להזדהות עמו ועם מסריו). הגנרלים של צבא צרפת האמיתי נראו פתאום דומים לגנרל מירו: מנותקים מהמציאות, מובלים על ידי העיקרון של שמירת כבודה של צרפת בכל מחיר וכיוצא בזה. באופן כללי התגובות באירופה לסרט (חוץ מבריטניה) היו צוננות, מלבד מפרס של מבקרי קולנוע שניתן לסרט באיטליה.<sup>35</sup>

כלכלית, הסרט לא הצליח בצורה מרשימה בקופות (כפי שדאגלס עצמו חזה), וקובריק עצמו לא הרוויח ממנו כסף,<sup>36</sup> אך הוא משך את עיני המבקרים, והביקורת בעיתונות לסרט היו רבות ומגוונות: הוראייטי (*Variety*), השבועון האמריקני הפופולארי הגדיר אותו כסרט מרשים, ריאליסטי עם רמת משחק משובחת, "הסרט ריאליסטי וכולל תיאור ריאלי של הפוליטיקה בצבא הצרפתי של 1916". לפי העיתון, הנושא "טופל היטב" ושוחק דרך דמויות אמינות למדי, צילום מעניין ומוזיקה אפקטיבית, אבל גם נראה מעט מיושן.<sup>37</sup> ה-*Film Daily* תיאר אותו כדרמה חזקה. אבל למרות שבחים אלה ואחרים, המבקרים ניבאו לסרט סיכויים קטנים להצלחה, עקב היותו חריג בנוף הסרטים של שנות ה-50. הושמעה גם ביקורת על כך שמלחמת העולם הראשונה כבר לא אקטואלית כל כך בעידן הגרעיני. הטיימס מציין כי "לפני עשרים שנה, בשנים שבהם שרר שלום היה הסרט מתקבל יפה, אבל כיום הוא משאיר את הצופה מבולבב, משותק". אולם כמה ביקורות אחרות, כמו זו מהשבועון *Saturday Review*, סברו שהסרט דווקא כן רלוונטי, מאחר שהוא נושא מסר אוניברסאלי:

"מפתיע בכלל בהתחשב בנסיבות של תעשיית הקולנוע של היום (שנות ה-50) שסרט כזה נעשה. אין בו את הטריקים והגימיקים שיהפכו אותו לשובר קופות, הוא מצולם בשחור-לבן והוא תוקף את הממסד הצבאי, ולכן סביר שהוא לא יהיה פופולרי כיום. זו היא מלחמת העולם הראשונה שנראית פרימיטיבית לעומת המלחמה הקרה על פצצות המימן שלה אבל אין דבר יותר מושך מאשר התעסקות במצפנונו של האדם. ואת זאת הסרט עושה היטב".

הביקורת מוסיפה וטוענת כי הסרט יוכר בעתיד כהישג קולנועי כביר.<sup>38</sup> קראוטר (Crowther) מהניו יורק טיימס מדבר על הסרט כ"אימפקט של מציאות קשה... העין של קובריק קולטת את המחשבות

<sup>35</sup> Hughes & Bogdanovich, *Kubrick – the Complete*. pp. 59-60; Kelly, *The Brutality of Military Incompetence*. p. 219-220.

<sup>36</sup> Lobrutto, *Biography* p.155.

<sup>37</sup> *Variety*, 27 December, 1957- (original); Kelly, *The Brutality of Military Incompetence*. p.218.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 218.

של האנשים בעלי השררה ואת הלבבות של החיילים ההולכים למות.<sup>39</sup> צינסר (Zinsser), מבקר ה- *New York Herald Tribune* כתב כי מדובר ב"סרט טוב וחזק, מלא עוצמה בתכנון ובהוצאה לפועל"<sup>40</sup>. מעניין שבשתי הביקורות הנ"ל ההתייחסות לסרט היא בעיקר אל צורתו אבל לא כל כך נוגעים במשמעויות שלו. כמו שקראוטר כותב שהסרט הוא: "גרוטסקי מושך אפל... אבל כה מבודד ... אתה יוצא עם הרגשה שהיית עד לתאונה מחרידה...". הוא השווה בשעתו את "שבילי התהילה" ואת התיאור שלו את אי הצדק למוצג במוזיאון, כמו כן הוא מבקר את קובריק המבודד את הצופה מהפעולה של הרג החיילים שנהפכת לחסרת חשיבות ולא הגיונית. אולם עם זאת הרי שהבידוד הזה, העדר הרגשנות הסנטימנטאלית היא שגורמת שהסרט ישאיר אימפקט רציני כל כך. צינסר כתב ברוח דומה, "אתה לא יכול להאמין ששני אנשים רשעים כאלה יכולים להחזיק בידם כוח רב כל כך, שהצדק הצרפתי יכול להיות מזוהם ונבזי כמו שהוא מוצג. שבילי התהילה נראית במובן הזה כדרמה לא מקובלת".

הביקורת ב- *Time Magazine* (המייצג הערכות פופולאריות אחרות) אומנם מהללת את הופעת השחקנים ואת הטכניקה המוצגת בסרט, אך במשפט האחרון שלה היא שוללת את תוכנו: "...וכך החיילים מוצאים להורגת לאיזו מטרה? כשעה לאחר ההוצאה להורג החטיבה נראית צופה בבחורה יפה, כאילו שכחו את ההוצאה להורג של שלושת חבריהם".<sup>41</sup> ה- *Hollywood Reporter* של 1958, בהתייחסו לסצנת ההוצאה להורג טען כי "הסצנה הארוכה והגרוטסקית הזו משאירה רושם נורא והיא שכל התהילה של צרפת מסתכמת בהריגת שלושה חיילים אומללים שמהווים פיצוי, תיקון המעוות של הכבוד הצבאי הצרפתי. בסצנה האחרונה מתגלה ההומאניות. עד אז, החיילים כלל לא התייחסו למשפט ולהוצאה להורג. בפונדק, הם פוגשים בנערה גרמנייה (הגילום הראשון של האויב בסרט) והשירה שלה היא סוג של מטהר קתארטי לאובדן שלהם, לגעגועים שלהם".<sup>42</sup> בקשר לסצנה זו כתב מבקר בריטי כי "אנו יודעים שקולונל דקס וחייליו עשו את האודיסייה שלהם חזרו הביתה בשלום".<sup>43</sup>

מבקר קולנוע צרפתי צעיר בשם פרנסואה טריפו, נסע עד לבריסל כדי לצפות ב"שבילי התהילה" וחזר משם עם רשמיו: ההסתערות הנואשת היא חלקו הטוב ביותר של הסרט, לדעתו. טריפו ממשיך ואומר כי "כל עוד יהיו אנשי צבא הוא לא יוקן בצרפת". הסרט הוא "יפה מאד... הבימוי נפלא... עשוי בשוטים ארוכים, ניידים מאד, הצילום הנהדר מצליח לשחזר את הסגנון הפלסטי של התקופה". החולשה של הסרט, לפי טריפו, נעוצה בחוסר סבירות פסיכולוגית בהתנהגותם של "הרעים" (כדבריו) הוא טוען שפשעי מלחמה (אותם הוא שם בגרשיים) נעשו מתוך אי ידיעה או בלבול ולא מתוך שאפתנות אישית. הוא חושב שדמותו של גנרל מירו היא דמות לא אמינה ביותר: פחדן וציני כאחד (היה צורך לדבריו בשני קצינים: אחד מבוהל שיצווה לירות ושני שיחליט על ההוצאה

<sup>39</sup> [www.nytimes.com/library/film/122657/kubruck-glor.html](http://www.nytimes.com/library/film/122657/kubruck-glor.html)

<sup>40</sup> Kagan, *Cinema of Stanley Kubrick*. p. 62.

<sup>41</sup> Kagan, *Cinema of Stanley Kubrick*. p.62.

<sup>42</sup> *Ibid*, p.244-245.

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 245.

להורג). טריפו גם חשב שקובריק יכול היה למצוא דוגמאות טובות יותר לחריגות של אנשי הצבא במלחמות קרובות יותר: המלחמה על צרפת ב 1940, הודו סין, והמלחמה הטרייה באלג'יריה. למרות הפשטנות הפסיכולוגית והתיאטרלית של הסרט, סבור טריפו כי זהו סרט 'חשוב' המדגים את איכויותיו הטכניות של הבמאי הצעיר.<sup>44</sup>

### פרשנויות שונות לסרט

"שבילי התהילה" היה יצירה שפעלה בתוך קונטקסט חברתי מסוים שהשפיע עליו, החל מהניסיונות להפיקו, האילוצים בהקרנה ולבסוף האופן שבו הוא שווק. כפי שהודגם לעיל, הסרט לא השאיר את המבקרים אדישים, וכך גם לא את הזירה הציבורית פוליטית באירופה ובארצות הברית עצמה. אולם התגובות לסרט לא נעצרו בנקודה הזו. הן המשיכו בפרשנויות שונות ורבות של קולנוענים, מבקרי תרבות והיסטוריונים. "שבילי התהילה" זכה למספר לא מבוטל של ניסיונות לפרש אותו במובנים שונים ומיוחדים מצד צופים רבים. הרושם הרב שהשאיר הסרט ניכר בביקורות הרבות והמגוונות. אבל, הוא השפיע בנוסף על צופים אחרים בו, ועורר רבים וטובים לתהות על משמעויותיו הפחות ברורות, הנסתרות (ולעיתים אף ראו בו רעיונות הרחוקים מהכוונה המקורית של יוצרו). כעת אסקור מספר פרשנויות נפוצות לסרט. ריבוי הפרשנויות לסרט יגלה כי הסרט הוא לא תוצר בלעדי של קובריק, אלא טקסט קולנועי המקבל משמעויות מגוונות בהתאם לדינאמיקה הנוצרת תוך כדי צפייה בין הצופה הבודד לבין הסרט שהוא צופה בו.

כבר מרגע צאתו לאקרנים התפרש הסרט בכמה אופנים שונים. הוא נבחן כסוג של יצירה שבה האירוניה והסרקזם הם מאפיינה הברורים והמשמעותיים ביותר, החל מהקיטוב בתיאור הטירה המהודרת, בעלת החלל והמרחב הענק שבה מחד לבין השוחות הצרות ומלאות בדמם של החיילים מאידך. זהו סרקזם לגלגני על טבעה של החברה ויחסי הכוחות בה. שלושת החיילים ימותו מכדורים צרפתיים, בגלל שהם לא נהרגו מיריות האויב הגרמני. מבחינה ויזואלית יש בסרט חיתוכים (קאטים) המבליטים את האירוניה: 1. השופט הצבאי סוגר את הישיבה ומיד יש מעבר בקאט להכנות של כיתת היורים. 2. דקס מתחנן על חיי אנשיו במקום דומה (יתכן שזהו אותו מקום ממש) לזה שיהפך בערב לאולם הנשפים של הגנרלים. 3. תיאור ההוצאה להורג ומיד לאחר מכן קאט לארוחת הבוקר של הגנרלים. בנוסף לכך דמויות שונות בסרט מבצעות פעולות זהות. כל אחת עושה זאת בדרך שונה ולכן נוצרת תחושה של ניגוד מריר: מירו סוקר את החיילים בצורה פומפוזית והיסטרית לעומתו דקס שמבצע את אותה פעולה במינוריות, כמעט בייאוש. האירוניה מתגלית גם בהיפוך התפקידים, סגן רוז'ה היה צריך להיות מוצא להורג בגלל מעשיו בפטרול אבל הוא, בסופו של דבר, הממונה על כיתת היורים. דקס, ההגון, מגיע למצב שהוא צריך לסחוט את ברולרד. האירוניה אפילו קיימת בשם, "שבילי התהילה" שלא מובילים לתהילה, כי אם להרס וחורבן. דקס שנראה שהלך בשבילי התהילה מנודה, הופך לשנוא ונכשל בגלל דבקותו בערכים שבהם האמין.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> טריפו פרנסואה, *הסרטים בחיי*, מסדה, תל אביב, 1987. עמ', 114-112.

<sup>45</sup>Kagan, *Cinema of Stanley Kubrick*. p. 64

גישה נוספת רואה את הסרט כסמן לרעיונות אינטלקטואלים שרווחו בארה"ב בשנות ה-50. בתור כזה, ניתן להשוות את הסרט לרב המכר של ג'וזף הלר שהתפרסם ב-1961, *מלכוד 22*.<sup>46</sup> כמו גיבורו של הלר, יוסריאן, דקס מתחיל כחבר תמים בבירוקרטיה המשוגעת, מלאת המאבקים הברוטליים והלא אנושיים. שניהם זוטרים במערכת זו, מעליהם מופיעים גנרלים תאבי כוח המכורים ליצר השלטון. בשני הסיפורים הם מתעמתים בסוף עם הממונים עליהם ואלה מנסים "לקנות אותם". גם דקס וגם יוסריאן מסרבים לכך, ועקב כך הם מוקעים. שתי היצירות יכולות, אם כן, להיראות כמוצרים של אינטלקטואליות חנוקה המתפתחת בשנות אייזנהאואר ומקארתי. אלו הן שנים בהן רווחת הזחירות ושביעות הרצון לצד הפרנויה. שתי היצירות מלאות בגילויים של ברוטאליות חסרת מטרה וטעם, בכוח שרירותי ובקונפורמיות. מבקרים מצביעים על האבסורדיות המגולמת בגיבורו של קובריק, דקס (אם כי הפחות ברורה מזו המופיעה ב*מלכוד 22*). דקס מנסה להישאר במערכת הצבאית, הוא יוצא נגדה אבל גם מתחנן על חיי אנשיו במסגרתה למרות שזהו גזר דין ידוע מראש (סוג של גיבור אבסורדי).

גישה נוספת רואה את הסרט כהצגת מודל של חברה: ההבדלים המעמדיים, האכזריות הנובעת ממבנה זה, החיים של האנשים בחברה הזו הם (כדברי מבקר בריטי, בפרפראזה על דבריו הידועים של הובס) "אכזרים, בהמיים וקצרים". בחברה זו, ככל שהאנשים מצויים בפסגה כך הם יותר נבזיים אך אין זה מעיד כלל כי האנשים בתחתית הם אצילים. הביטויים של הציוויליזציה (הטירה, האומנות וכו') נועדו לשמש תפאורה לתצוגה של יוהרה, אמביציות הרסניות, בגידות ו"תעלולים ציבוריים" (כדוגמת המשפט) ולא גילום של צדק אמורפי או חוקים הומאניים. כאשר מאמצים גישה זו של הסרט, כמתאר מודל של מדינה או חברה נוסח הובס, דמותו של גנרל ברולרד נהפכת לדמות מסתורית יודעת כל: ניסיון הפיתוי שלו למירו לנסות לכבוש את התל, ההחלטה על הקרבת האנשים, התקפתו נגד מירו וכיוצא בזה. כל הפעולות הללו נראות הגיוניות במציאות של "אדם לאדם זאב". הערותיו לגבי אופי החיילים כזה לאופיים של ילדים, מצטיירות כאמת. גנרל ברולרד מתגלה כאדם ריאליסט ומפוקח (מרחם על דקס על היותו אידיאליסט), זהו גיבור חסר רחמים של עולם אפל ולא ברור, שבו לרוב הסוגיות אין ממש פתרון. זהו עולם שדקס הליברלי לא רוצה ולא יכול לקבל. אם כל חייל, או כל אחד מאתנו מרגיש לכוד, נתון במצב של קונספירציה, הרי שברולרד הופך להיות דמות פיקחית, נבונה שמבינה כיצד המנגנונים עובדים, הקונספירציה נגדו לא תצליח להתממש.<sup>47</sup>

כאשר בוחנים את מספר הגישות הללו, הסרט מתגלה כמורכב ורב פנים. ניתן לראות זאת למשל בבחינת סצנת הסיום. הסצנה היא רגשנית וסנטימנטאלית אולם קיימת בה גם אירוניה שמופיעה במספר אופנים: "הדוגמא" שברולרד רצה להעביר (הריגת החיילים תביא להעלאת המורל) נשכחה מייד (החיילים בוכים); כל מה שדקס יכול לעשות למען אנשיו הוא לתת להם עוד מספר דקות לפני שהם יישלחו לחזית ושם ייהרגו ללא כל מטרה; ודמות "האויב" הראשונה בסרט (הנערה הגרמנייה) דווקא מוערכת ומתקבלת בסופו של דבר. בו זמנית, הסצנה מסמלת גם את הלך המחשבה של שנות אייזנהאואר: הבירוקרטיה שולטת לנצח, דקס נשאר חסר אונים. לבסוף, העולם האכזר

<sup>46</sup> ג'וזף הלר, *מלכוד 22*, הוצאת ביתן, תל אביב, 1971.

<sup>47</sup> Kagan, *Cinema of Stanley Kubrick*. p. 65-66.

וחסר הרחמים מוצג "במלוא הדרו": לחיילים מצפים רק דם ומוות, מדי פעם חלה הפוגה לתקופות קצרות וחוזר חלילה. דקס לא יכול לעשות דבר למענם או למענו- גם הוא נשלט ונידון לכישלון. המלחמה והאויב "הנורא" מוצגים כעוד תחבולה, כעוד קונספירציה. לצד פרשנויות אלו מצאתי אצל מבקרי קולנוע אחרים עוד מספר פרשנויות מעניינות לא פחות:

העולמות הדמיוניים - מירו וברולרד חיים בעולם של אמביציות ורדיפת הכבוד. האנשים בשוחות רואים את עצמם כדמויות פסיביות ההולכות אחרי המנהיגים שלהם מבלי להבין שהם צועדים לעולם שהוא בית מטבחים. דקס, החייל "האמיץ", מבין את האשליה העצמית שלו באיחור וחוה התמוטטות מנטלית.

הבלטת חוסר התועלת בהבנה ובאינטליגנציה - טוראי פריס המפוקח, האמיץ מת ואילו רוז'ה השיכור והחלש ששורד. דקס, למרות חכמתו, לא מצליח להציל את אנשיו. דוקא האידיאליזם של דקס וכמיהתו לצדק גורמים להרס הקריירה שלו עצמו. רק ברולרד חי לפי הכוח ולא לפי המחשבה או הרגש וכך הוא ממשיך לשרוד במערכת.

הצמד של רצח והרס עצמי - מירו הורג את שלושת האנשים בנוסף לרבים אחרים שהרג. הוא מאיים על דקס בהרס הקריירה שלו, אבל ההתנהגות ההיסטרית שלו מספקת את הנשק שיהרוס אותו. דקס מתעקש על הרס מירו אבל הורס את הקריירה שלו על ידי הפגנת הרגשות האמיתיים שלו כלפי ברולרד.

האודיסיאה לגילוי האמת - דקס עובר אודיסיאה אינטלקטואלית, הוא לומד באיטיות את האמת על הממונים עליו. הוא לומד איך ולמה המלחמה באמת מתנהלת וכן גם המשמעות והתוצאות ההרסניות של האמונה הקודמת שלו במלחמה האידיאלית.

גיבור אובססיבי - דקס לוקח חלק בהתקפה על התל, בגלל שמירו מאיים עליו שהוא ייקח אותו מאנשיו. דקס, אובססיבי לנאמנות שלו לאנשיו, נשאר עמם, אבל האובססיה שלו תביא להרס הקריירה שלו כקצין. ברור, אומנם, מהסצנה האחרונה, שהוא ממשיך לפקד ויכול להיות גם למות עם אנשיו בעוד התקפה שהיא חסרת משמעות וטעם.<sup>48</sup>

ריבוי זה של פרשנויות פותח פתח לפרשנות נוספת, המדגישה דוקא את האופי הפתוח של הסיפור אותו מעביר קובריק, ואת ההתמסרות שלו לפרשנויות רבות ומנוגדות. לפי הפרשנות הזו, התמה המרכזית בסרט היא הניסיון של קובריק לאפיין מספר עולמות סגורים. הפרשנות הזו טוענת שלא חייבים להיות פסיביים בצפייה בסרטיו של קובריק ובמיוחד ב"שבילי התהילה". הסרט אינו עוסק ביכולתו של דקס להציל את אנשיו, אלא קשור לצפייה ולתקווה שלנו שהוא יציל אותם, ציפייה שתעורר את קהל הצופים האדיש. קובריק מנסה לפענח את האוטוריטה, את המנגנונים של הסמכות, את עולמם הסגור של הגנרלים (גם עולם זה הוא אנושי, יש בו אנשים ודינאמיקה פסיכולוגית, כמו מירו שמתמוטט).

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 66-67.

בסצנת פסק הדין, המשפט הוא ביזיון לצדק, אין שום הליך מסודר אין שמיעת עדים, לא נכתב פרוטוקול, לא הושמע כתב האישום, אין אפשרות לעדי אופי. וכמו דקס, גם הצופים חשים תחושת גועל כלפי בית הדין, וכלפי הפיקוד הצרפתי. דקס מדבר בשם הצופים, בשבילנו, הוא מאמין בכוחן של המילים להשפיע על פסק הדין. דקס מצייר מראה אל מול בית הדין כדי שיצפה בתהליך הלא-הגיוני שיוצר את ביזוי ועיוות הדין והצדק. אולם, הסצנה הבאה מיד (שמופיעה ב-Fade-In) אחרי הודעת השופט שהם מתכנסים לדון בעניין היא סצינת מפתח בסרט: הסמל פוקד ונותן הוראות לכיתת חיילים. כ-40 שניות עוברות עד שהצופים יכולים לראות שזו בעצם כיתת היורים עבור שלושת הנאשמים. זו הסצנה שמכריזה על פסק הדין (ולא החלטת השופטים), כלומר, אין פסק דין מפורש שמוקרא על ידי השופטים. תוצאה זו, למרות אי הצדק שנחזה בתהליך והתקוות שלנו מנוגדת לכל מחשבה הגיונית שלנו. הצופים מבינים שהאנשים נמצאו אשמים ויוצאו להורג. קובריק יוצר מצב בו לפתע הקהל, כלומר הצופים, יודעים למה פסחו על פסק הדין – מלכתחילה לא היה ספק, שהחיילים ימצאו אשמים. הצופים הרגישו את כוחו המרבי של "הצדק" ועוצמת הפיקוד הצרפתי. קובריק מכריח אותנו להתבונן מחדש בניתוח הכוח והאוטוריטה, לאו דווקא כדי שנזדהה עמה אלא להפך, שנגנה אותה ואולי נוכל להבין מדוע אלו שאוחזים בכוח נשארים שם לנצח.

כאשר צופים בסרט בוידאו, נמנע מהצופים לא רק הממד הפיסי של צפייה בסרט (מסך גדול, חדר חשוך), אלא גם עובדת קיומו של הקהל, וחווית התגובות השונות של האנשים באולם לסרט. הקהל של שנת 1958 היה קרוב לוודאי מוכן לקבל את מה שדאגלס (שגילם את דמותו של דקס) "ימכור" לו. דאגלס היה אז בפסגה של הקריירה שלו. הציפיות של הקהל של אז (כמו גם שלנו) לכך ששלושת האנשים יינצלו נובעות מהכוח של דאגלס על המסך הגדול. בסוף הסרט הרתיעה של דקס מהאוטוריטה (בגילום הגנרלים) כל כך גדולה והוא נראה צודק לחלוטין שאנו נוטים לשכוח ממפלתו שלו. מירו, לאחר ששוחד בהבטחה לקידום תמורת ההתקפה, בא לוודא דרך דקס שאנשיו מסוגלים לכבוש את תל הנמלים, דקס לא מבטיח דבר ומירו מאיים להחליפו, ובכך הוא סוחט ממנו הצהרה שהוא ואנשיו יכבשו את תל הנמלים. הדבר החשוב ביותר לדקס הוא אנשיו, זהו הדבר הכי פחות חשוב לגנרלים. דקס מבין שהאנשים יישלחו להתקפה או בלעדיו. דקס מתגלה פה כפוליטיקאי לא כל כך מיומן. הסצנה הזו מקבילה לסצנה בה רוז'ה השתוי הורג בפטרול את אחד מאנשיו. הוא סוחט את פריס לא לגלות את שאירע בפטרול בטענה שהגנרלים יאמינו לקצין ולא לחייל פשוט, כלומר, הכוח נמדד בסטטוס, בדרגה וקשה לעמוד כנגד הקטגוריות הללו – גם פריס וגם דקס מייצגים דוגמאות טובות לאנשים שיפלו תחת הממונים עליהם.

בסצנת המשפט טועה דקס לחלוטין כאשר הוא מאמין ברצון בית הדין לעשות צדק. האמונה שלו היא בפרוצדורות המשפטיות. הטעות הנוספת שלו, הייתה בניסיון הסחיטה את גנרל ברולרד. הקהל מצפה, עקב התוכניות הטובה של דקס, שהאנשים באמת יינצלו – דקס הופך את המתודולוגיה של הכוח, ברולרד לא מבטיח דבר, אבל משאיר אותנו עם תקווה שאולי ההוצאה להורג תידחה, זו מתבדה בסצנה הבאה. הקאט בין ניסיון הסחיטה של דקס לבוקר של ההוצאה להורג דומה לקאט בין סצנת בית הדין וסצנת הכנת כיתת היורים. הידיעה הסופית על מותם של החיילים נשארת ממש עד הסוף לא בטוחה, כשרואים את ברולרד בסצנת ההוצאה להורג, הקהל תוהה מה עלה בידי דקס

וניסיון הסחיטה שלו, האם ההוצאה תימנע ברגע האחרון? התקוות נגוזו כאשר הכדורים נורים – אין לקהל למה לצפות יותר, ישנם אכזבה וייאוש.

בסצנת הבר האנשים מקללים, קוראים קריאות בוז ומתנהגים בגסות כלפי הבחורה הגרמנייה, דקס מתבונן במחזה דרך החלון ומתבייש: האם שכחו את מה שראו בבוקר? האם הניהיליזם של ברולרד מבוסס על טבעם של החיילים? האם ההומנאיות והמוסר קרסו? האם הסולידאריות הייתה רק אשליה? ברולרד משוכנע כי החיילים, אם יצוו, יתקיפו שוב את התל – ככה הם גם יילחמו גם במלחמה הבאה ובזאת שתבוא אחריה וכו'. אך אז האנשים מתחילים לזמזם יחד עם הנערה, להזיל דמעה. דקס מתפכח והציניות של ברולרד נהרסת אבל לא לגמרי כי בסופו של דבר האנשים חוזרים לחזית.

קובריק דווקא רוצה לעורר אותנו מהפסיביות שלנו, להרים אותנו מהלכלוך המנטאלי, הראשוני, הסנטימנטאלי והקבלה העיוורת של מיתוסים כאמת צרופה. הסרטים של קובריק, כולל "שבילי התהילה", מנפצים באופן עקבי את הציפיות הראשונות שלנו. הקולנוע שלו הוא יותר קר ואינטלקטואלי מאשר קולנוע סנטימנטאלי. הגנרלים תמיד ימצאו דרך להכניע אותך, את האדם הפשוט. אסור לך להיות רגשן כאשר אתה מסתכל ובוחן אותם. עם כל זאת קשה להיות שבעי רצון מהסרטים שלו, קשה להבין את ייצוג העולמות הסגורים של קובריק.<sup>49</sup> פרשנות מסוג אחר מאירה אספקט שונה לחלוטין בבחינת בעייתו של דקס: הוא רוצה שחייליו יצייתו לו ובו בזמן יעריכו אותו, זו הסיבה שהוא בוחר להיות עו"ד של שלושת הנאשמים. זו סיטואציה שקובריק מכיר כבמאי שהוא ראש צוות, וגם כקולנוען. כמו דקס, הבמאי בזמן שהוא מיישם את סמכותו, הוא גם רוצה להיות מוכר ומוערך. דקס נשאר קרוע בין שני קטבים קיצוניים: עולם הקצינים ועולם החיילים. שניהם קיימים בהכרח בזהות שלו. הקצין המורד יודע שאם יצליח כשייצא נגד המערכת יביא על עצמו הרס. קובריק רוצה לשלוט ביצירה שלו, אבל תלוי בכוחם של המפיקים בענייני הניהול והתפעול של הצוות והצילום. הוא צריך להחזיק במספר זהויות תוך כדי יצירת הסרט (אחראי על עבודת השחקנים אך גם מחויב לתנאי ההפקה וכיוצא בזה). החופש השרירותי של הפרט אל מול הסמכות היא בעיה אתה שקובריק התמודד אתו בכל הפרויקטים, זה נושא שנמצא בכל עבודותיו. ב"שבילי התהילה" זו הפעם הראשונה שהוא מתמקד בנושא זה בצורה מרכזית. הסמכות שקובריק מפעיל על הצופים היא פחות עיוורת ואבסולוטית מזו המופגנת בהיררכיה הצבאית בסרט. האמן, בניגוד לקצין, חייב להסכים להיחשף ולהיות כל הזמן נתון תחת ביקורת. הקצין לא נתון לביקורת כל כך נוקשה.<sup>50</sup> לפי רוח הפרשנות הזו, דקס, למרות הכול, הוא חייל בין אם בשוחות עם אנשיו ובין אם בטירה יחד עם הגנרלים. כלומר אין לו אלטרנטיבה אמיתית מעבר לצבא בסרט.<sup>51</sup> האמרה "במלחמה כמו במלחמה" הנה סיסמא שיכולה להתאים לסרט אבל גם לא כל כך רחוקה מתפיסתו של קובריק את הקולנוע.

<sup>49</sup> [www.24framespersecond.com/writings/pathsglory.html](http://www.24framespersecond.com/writings/pathsglory.html)

<sup>50</sup> Tobin, *Paradoxes de l'autorité*, p.115-116.

<sup>51</sup> Robert Kolker. *A Cinema of Loneliness*, Oxford University Press, US, 1988. p. 135-136.

שלל הפרשנויות הללו מלמדות רבות על אפשרויות הפענוח והמשמעויות של הסרט אולם הן גם מלמדות על משהו אחר, מהותי, והוא שהסרט, מרגע שהוא מוקרן על האקרנים יכול להיות נתון לפירושים שונים ומגוונים (שלא בהכרח תואמים את כוונותיו הראשוניות של הבמאי) אלו מתגבשים אצל כל צופה וצופה וזאת בהתאם לרקע חברתי, כלכלי, אינטלקטואלי ששמנו הוא באה. אני נוטה להסכים בהקשר זה עם ניתוחו של ג'ון פיסק מ-1987, הטוען כי יש קשר בין המשמעות הניתנת לטקסט לבין המעמד החברתי של הקורא או צופה באותו טקסט. הטקסט, טוען פיסק, כמו החברה, הוא פולמוסי. בניתוחו, הוא מנסה לשלב את האפשרויות של מספר קריאות אפשריות בטקסט הקולנועי הנמצאות בקשר הדוק למצב החברתי של הצופה ותוך הנחה, שכל צופה יכול לבצע קריאות שונות בהתאם לרקע החברתי שלו. לדבריו, הטלוויזיה והקולנוע צריכים להגיע למגוון רחב של צפייה כדי להיות פופולאריים. הם צריכים להיות טקסטים פתוחים המאפשרים לתת לתרבויות שונות להפיק מהם משמעויות, אלו ממלאות את צרכי הזהויות הפרטיות שלהן, להיות סוג של פולמוס (מעורר תגובה רגשית חזקה).<sup>52</sup>

המשמעות המוענקת לטקסט קשורה ליחסי הכוחות בין תת תרבויות לבין המערכת השולטת, (התרבות השולטת) ולאידאולוגיה שלה. המאבק הטקסטואלי על המשמעות שווה למעשה למאבק חברתי על כוח. התפיסה המרכזית בתיאוריה של פיסק היא שכדי שטקסט טלוויזיוני או קולנועי יהיה פופולארי, הוא צריך להכיל תמיד סתירות בלתי פתורות. הצופה ימצא בהם דמיון ליחסים החברתיים ולזהותו החברתית. פיסק טוען שהפולמוסיות של הטלוויזיה או הקולנוע מורכבת מהרב לשוניות הבונה את הטקסט ומהדרכים בהן הצופים מפרשים רב לשוניות זו. מבע אחד יכול להשתייך לכמה שפות. פיסק טוען שקשה יהיה לחזות איזה פירוש יתנו הצופים למבע, אך אפשר לזהות מאפיינים בטקסט, שיאפשרו פרשנויות פולמוסיות רבות. כך ניתן יהיה לבנות תיאוריה על היחס שבין מבנה הטקסט, לבין מבנהו החברתי שמחייב פירושים פולמוסיים.<sup>53</sup> היוצר רוצה להעביר את מסריו. הוא פועל באמצעות הצורה כדי להבליט פירושים מסוימים ולנסות לאכוף אותם על הצופה. כלומר, ניתן להשוות יחסים אלו ליחסים בין מעמד שליט לנשלט. אולם, הסמכות, כאשר היא מנסה לאכוף את האידאולוגיה שלה, נתקלת בהתנגדויות שדוחות את המשמעויות המוצעות ומציעות חדשות (נוצר כאן מאבק על המשמעויות).

אסכולת פרנקפורט כמו גם הביקורת האידאולוגית של שנות ה-70 (ניאו מרקסיסטים וכו'), מציגות מודל של צופה חסר אונים העומד בפני מניפולציות של היוצר ושל ההפקה. קריאת הטקסט, לדעתם, היא קריאה מוכתבת (טקסטים המפיצים מסרים של קפיטליזם פטריארכאלי). כנגד תיאוריות מסוג זה, מצויות תיאוריות המתמקדות דווקא בקורא. אלו מצביעות על הבדלים של קריאת טקסט ע"י חברות שונות בעולם – וזהו סימן להבדלים הקיימים באוכלוסיות שונות גם בתוך הלאום עצמו. פיסק טוען שאם קולנוע (או טלוויזיה) רוצה להיות פופולארי, הוא צריך לכלול את הרגלי השיח

<sup>52</sup> פיסק, ג'ון, (1986) "טלוויזיה: פוליטיקה ופופולריות", בתוך: דן כספי (עורך). תקשורת המונים – מקראה, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1995. עמ' 174-175.

<sup>53</sup> שם, עמ' 180-181.



השונים ואת הנוכחות של תת התרבויות השונות. לסיכום, לפי פיסק קיימות סתירות בקריאות שהן סובייקטיביות, והן מוסברות ע"י תיאורית הפרט החצוי: הסובייקטיביות שלנו פועלת מול סמלים.<sup>54</sup> ישנה אפשרות שהשפה (תחביר, ביטויים) כבר הכינה לנו את העמדה שאנו אמורים להגיב כלפיה, אך המצב החברתי שלנו לא תמיד מאפשר לנו לקלוט ולהטמיע את העמדה שמכתיבים לנו.<sup>55</sup> לכן, אנו מפתחים סובייקטיביות מפוצלת: יש התנגשות בין עמדות שהושרשו בנו לבין העמדה שמציבים בפנינו. בד"כ, ההתנגשות מתרחשת במודע והעמדה הבלתי מעוררת נשאר לא מודעת, לא מוכרת. היוצר לא יכול לחלוטין לשלוט בטקסטים שהוא יוצר. יש צורך בניתוח של טקסט, ניתוח שיהיה רגיש למספר קריאות פוטנציאליות. יש צורך לזהות את המשמעות הסמיוטית של הטקסט ואת המשמעות ש"חומקת" מן היוצרים ורק כך ניתן לזהות קריאות אחרות, חתרניות יותר – המשועבדים (תת התרבויות) יוצרים משמעות לעצמם (ע"י המשמעות הסמיוטית שבטקסט), בכך המשמעויות ישרתו את מטרותיהם ולא את מטרת הקבוצה השולטת (כמו למשל ילד שחור שרואה בסרט שילד לבן מכה ילד שחור, הוא יכול להזדהות עם הלבן ובייחוד עם דרך המאבק כאמצעי להשגת המטרות). פיסק, כסמיוטיקן מאמין שהמשמעויות חשובות מאד לחברה שלנו ובפוטנציה הן המקור לכל דחף לשנות את החברה.<sup>56</sup>

לסיכום, על פי שיטתו של פיסק הטקסט הקולנועי יכול לשרת מספר מגזרים, את האידיאולוגיה השולטת בחברה ואת תת התרבויות שמהוות אופוזיציה לאותה אידיאולוגיה באותו טקסט. נקודת מבט מעניינת זו נותנת פתח לקריאות מרובות של הטקסט הקולנועי בכלל ושל "שבילי התהילה" בפרט. מספר דוגמאות לכך ניתנו כאן קודם אך יש אפשרויות נוספות להתבונן על הסרט דרך הרקע התיאורטי שהבאתי לעיל. הקריאות לסרט יכולות, אם כך, להיות רבות ומגוונות (ולפעמים אף סותרות). דווקא בשל זאת לסרט יש מעמד ותפקיד מיוחד במינו בהקשר של הזיכרון קולקטיבי של מלחמת העולם הראשונה ומשמעויותיה.

### שבילי התהילה בראי ההיסטוריה

בעידן האודיו ויזואלי של סוף המאה העשרים ותחילת המאה העשרים והאחת, הידיעה ההיסטורית הופכת קרובה יותר לחוויה אסתטית של צופה בקולנוע מאשר להכרה מדעית של חוקר במעבדה. עובדה זו, לא נעלמה מעיניהם של יותר ויותר היסטוריונים. הם מודעים להשפעות של הקולנוע על אופי תפיסתנו את המציאות היום יומית וההיסטורית ובדרכו הייחודית אף להטמיע אותה ביצירתו. תמונות ודימויים אסתטיים הפכו יותר ויותר ביטויים היסטוריוגרפים לתפיסת המציאות החדשה, הוויזואליות תופסת יותר ויותר מקום במקום או לצד המלה הכתובה. המסר הקולנועי מתאר את המציאות באמצעות הסרט, זהו עיצוב קולנועי של מציאות היסטורית. כיצד, אם כן, משתלב סרטו של קובריק בשיח הציבורי, ובדמיון הקולקטיבי של מלחמת העולם הראשונה? קובריק, לפני שעבד על הסט, קרא חומר רב בנוגע למלחמה ועבר על תמונות רבות שתיעדו את המלחמה. הוא עיצב העתק כמעט זהה של שטח ההפקה ושל השוחות (אם כי הרחיב יותר את

<sup>54</sup> שם, עמ' 180.

<sup>55</sup> שם, עמ' 176.

<sup>56</sup> שם, ע"מ 190.

החפירות מרוחבן המקורי, בכדי לאפשר תנועת מצלמה נוחה יותר). הוא ציין במפורש כי הוא "מבקש לעשות סרט שיצור רגשות או תחושות של זמנים שבהם הוא נעשה, סיפור שיתן תחושה של הזמן, מכל ההיבטים: פסיכואנליזה, מיניות, פוליטיקה. סרט שיצליח ללכוד מציאות בת זמנו".<sup>57</sup> האם אכן עשה זאת? השאלה תהיה כמובן, לאיזה זמן הוא מתכוון, האם הוא רוצה באמת להסתכל וללכוד את השוחות של 1916 או שמא את ארצות הברית של 1958?

מבחינה ויזואלית קובריק מוכיח בסרט כשרון אדיר בהמחשה ריאליסטית של השוחות. די להביט בתצלומים מהמלחמה ומתיאורים אקדמיים "נכבדים" (דוגמת פול פאסל אשר מתאר את החיים בשוחות בפירוט רב),<sup>58</sup> כדי להתרשם מהאותנטיות שקובריק הצליח להשיג בסרט, תחושת העומק של השוחות, המבנה הארכיטקטוני שלהם, תחושת הפחד התמידית, וכיוצא בזה. אולם מצד שני מעניין לראות כיצד הסרט יוצא מההבניה ההיסטורית הספציפית אל הנושא הכללי, הפילוסופי: שימוש אקספרסיוניסטי באור, תיאטרליות של דמויות מסוימות. אפילו העובדה, שהסרט דובר אנגלית ולא צרפתית דווקא עוזרת לסרט להיות מטפורי, ההקשר הצרפתי הוא רק מטפורי (כמו העיר בודפשט בסרטו של ארנסט לוביץ' "החנות מעבר לפינה").<sup>59</sup>

המבנה הזה מערבב את האותנטי עם הסמלי, קובריק מטשטש את כוונותיו.<sup>60</sup> לרגע אחד אולי ניתן לחזור לציטוט של קובריק עצמו בהקשר לסרט:

*"החייל הוא אבסורדי כי כל הנסיבות מקיפות אותו... המלחמה, למרות כל הזוועות שלה, היא גילום של דרמה טהורה, זהו מקום בו אדם עומד על שלו, על עקרונותיו. לפושע ולחייל יש לפחות את היכולת להיות נגד משהו או בשביל משהו בעולם שבו אנשים רבים למדו לקבל סוג של מציאות אפורה, חסרת משמעות, מונוטונית, מציאות שבה נדרש להתנהג על פי נורמות ותנוחות לא רגילות הכל במטרה להיחשב כנורמאלי... קשה לומר מי קשור או כבול לקונספירציה הגדולה הזו: הפושע, החייל או אנחנו".<sup>61</sup>*

כלומר, נקודת מוצא של קובריק דנה ברמה הפילוסופית יותר במשמעות האדם במלחמה, ובמצב החברתי והמנטאלי שהאדם ניצב מולו.

במלחמה ובבית הדין שלאחר הקרבות, אין ערכים שלא ישתבשו ויזוהמו במציאות חסרת משמעות. אין אמת שיכולה להגן על הצדק; אין אמת, אין צדק, אין תכלית, והעיקר – אין ערכים. חוסר המשמעות בעולם ששרוי במצב מלחמה מכריח את האדם ליצור את המשמעות שלו. במלחמה מופעל כוח רב ביותר מצד המנגנונים כלפי הפרט. כוח זה מופעל בצורה בולטת, ישירה, מחרידה ושולח אנשים אל מותם חסר המשמעות. אולם דווקא אז נראה שיש עוד תקווה מסוימת לאדם. אז הוא יכול לראות בביורר את המנגנונים הישירים של הכוח (ללא ההסוואות המיוחדות שלהם בשעת שלום- המנגנונים שפוקו, הצביע עליהם בשעתו: מיניות, בתי משוגעים וכו'). הטרגיות היא שהוא אינו

<sup>57</sup> Stanly Kubrick. "Director's Notes : Stanley Kubrick Movie Maker," in: Mario Falesetto (ed.) *Perspectives on Stanley Kubrick*, G.K Hall & Co, 1996. p. 25.

<sup>58</sup> Fussel, *The Great War And The Modern Memory*. pp.36-74.

<sup>59</sup> Tobin, *Paradoxes de l'autorité*. pp.115-116.

<sup>60</sup> קובריק אף הדגיש כי טשטוש זה של כוונות הוא בגדר אחת מחובותיו של הבמאי, ראו:

Kubrick, "Director's Notes". p. 25.

<sup>61</sup> Lobrutto, *Biography*. p. 130.

עושה דבר בקשר לכך. הוא נשאר פקוח עיניים, רואה את הזוועה אך אינו מסוגל לעשות דבר אל מול המערכת שמופעלת על ידי אנשים שהם בשר ודם כמוהו.

הדואליות שבין האותנטי והסמלי אינה היחידה בסרט. מצד אחד הסרט מתפקד כסרט מלחמה הוליוודי במובנים שונים: סצנת הקרב המתוזמרת ממחישה את פוטנציאל ההרג, הקונפליקטים בסרט שמסמנים את "הטובים" ואת "הרעים". ומצד שני הסרט אינו מניח לצופים לחמוק מהדיון שבקונפליקטים הנגלים בהפעלת הכוח של הסמכות מול הפרט, במכניזם של המלחמה, ובמלחמת המעמדות המתרחשת ללא הפסק.

דומה כי הסרט מהווה תגובה להלכי הרוח בארצות הברית של 1957, זמן המלחמה הקרה והשמרנות החרדתית, יותר מאשר תגובה למלחמת העולם הראשונה. הבחירה של קובריק במלחמה זו היא לא מקרית. היא נתפסה כמלחמה לא ברורה, לא הגיונית ובעיקר "לא קדושה" באווירה שבה חי קובריק (1957). מאחר שקובריק לא הרגיש שהוא יכול לבקר את מלחמת העולם השנייה או את מלחמת קוריאה (המלחמה הקרה). הוא בחר במלחמת העולם הראשונה בה היה יכול לעשות כבשלו, ולבקר אותה בצורה חריפה כל כך.

מתוך אותן מערכות דואליות שבונה קובריק בסרט נרקם דימוי היסטורי המבקש להשפיע על תפיסת העולם של הצופים בשנות החמישים בזמן שהם מעומתים עם 'המציאות' של שוחות מלחמת העולם הראשונה. כיצד, אם כך, נחשף אותו דימוי היסטורי, ומהי השפעתו? מהם התנאים החברתיים, הפסיכולוגיים והפואטיים שבהם הוא מופיע בקולנוע? אליבא דוולטר בנימין, סרט הקולנוע הוא היצירה האופיינית ביותר לזמננו משום שמבחינת מבנהו הייחודי כרצף מהיר של תמונות מקוטעות, נפרדות, ואף מנוגדות זו לזו, הוא משקף ומבטא את ניסיון חייו המהותי של האדם המודרני בכרך התעשייתי הגדול. התודעה האנושית המודרנית נאלצת להתמודד עם המציאות בסדרה בלתי פוסקת של "מהלומות והתנגשויות" ואינה מסוגלת להבינה לעומק, אלא רק להגיב לגירויה התכופים. בנימין כותב כי:

*"כך כפתה הטכניקה על מוח האדם ועל חושיו אימון מורכב. הנה הגיע היום בו סופק צורך חדש ודחוף לגירוים על ידי הסרט. בסרט נהפכה תחושת ההלם לעיקרון צורני. מה שקובע את ריתמוס הייצור בסרט הנע, מונח בסרט ביסוד הריתמוס של קליטת החושים".<sup>62</sup>*

בנימין ראה בחיוב את הצפייה בסרטים בטענה שזו עשויה לסייע לנו להתגבר על כאוס הריגושים והדימויים שאנו נתונים בו, ובכך להשיג מחדש את הניסיון האנושי האבוד. הצפייה תלמד אותנו כיצד אפשר לחלץ את דמיוננו מנבכי הזיכרון האישי וההיסטורי, ולארגן אותם מחדש לנרטיב אינטגרטיבי, התפתחותי אישי ייחודי. בנימין הבין כי הנרטיבים ההיסטוריים הגדולים (נצרות, השכלה, קומוניזם, פשיזם וכו') עורערו ונופצו ומה שנותר מהם הם רק דימויים היסטוריים, רגעי חסד והתגלות מהעבר שחלפו, נשכחו אך לא אבדו לגמרי ומהם ניתן יהיה ליצור נרטיב היסטורי אלטרנטיבי.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> י. מאל, "האם ההיסטוריה פוטוגנית? הסרט ההיסטורי בעידן הפוסט מודרני", ע' 79.

<sup>63</sup> Walter Benjamin. *A Short History of Photography*, Screen, no.13, 1972

ג. בן שאול, מבוא לתיאוריות קולנועיות, עמ' 102-103; מאל, "האם ההיסטוריה פוטוגנית?", עמ' 79-80.

את המהלך שמציע קובריק ניתן להבין מתוך תפיסתו של בנימין. קובריק לקח במכוון את מיתוס מלחמת העולם הראשונה, שהצטיירה עד כה כאסון טבע, כאוס, מלחמה ללא כוונות וללא רציונל, והשתמש במיתוס הזה כדי למשוך את תשומת הלב של הצופים – הרגילים לדימוי מלחמה שכזה – ואז, במהלך הסרט מפרק אותו ויוצר תיאור מלחמה שהיא מחושבת, מלחמה שהיא לא רק מותירה קורבנות אלא זו מלחמה שהיא גם של אשמים, של מעשים מודעים ורצחניים. זהו הדימוי ההיסטורי החדש שיצר קובריק למלחמת העולם הראשונה. והוא מבצע זאת על ידי השימוש בטכניקות שבנימין דיבר עליהם: החיתוכים, נקודות המבט המשתנות תדיר, זוויות המצלמה והעריכה, ששובים את חושיו של הצופה, מספקים לו גירויים בלתי פוסקים ומצליחים להעביר לו דימוים קליטים הצופנים בחובם גם תפיסת עולם מורכבת. אולם העובדה שקובריק מבצע את המהלך שצוין בסרטו אינה ערובה לכך, שהדימוי אכן נקלט בזיכרון הקולקטיבי ובתודעה של רבים. מאחר, כפי שצינתי בפרק הקודם ייתכנו קריאות רבות ואחרות לאותו טקסט קולנועי.

סוגיה זו נוגעת למושג של זיכרון קולקטיבי (שניתן לכנותו לרוב גם זיכרון פופולארי). לפי התפיסה המקובלת של מושג זה, הזיכרון הפרטי ספוג ברכיבים שעובדו ונמסרו במסגרות החברתיות של הייצור התרבותי. הזיכרון הפרטי, אם כך, הוא בעיקרו תוצר של הבנייה חברתית, מכיוון שהוא יונק מזיכרונם של אחרים, הוא נשען על הידע שנצבר בחברה, וחלקו מעוצב על ידי מוסכמות כלליות, מסורות, דימויים ורעיונות שמשתכפלים בהיסטוריה. מכלול זה של רכיבי תרבות סביבתיים הוא הזיכרון הקולקטיבי, שכפוף למערכת הצרכים החברתית. הזיכרון הקולקטיבי אינו סך כל הזיכרונות הפרטיים, אלא מאגרי ידע על העבר ובהם השפה עצמה, המעצבים את תודעתו "הזוכרת והנזכרת" של היחיד.<sup>64</sup>

היחסים בין סרטים פופולאריים לבין זיכרון ציבורי מורכבים, ויש כמה נושאים שראוי להפריד ביניהם להיות. ראשית, מה התרומה שסיפקו סרטים לזיכרון הציבורי? שנית, האם סרטים מצליחים על מלה"ע הראשונה שהצליחו מסחרית, או קיבלו ביקורות טובות, היו אלה שהפכו לטקסטים מרכזיים בזיכרונות הקולקטיבים? שלישית, מה הוא התנאים התרבותיים והמטריאליים שהשפיעו על הייצוגים הללו של המלחמה?<sup>65</sup> כשאנו בוחנים את תרומת הסרטים לזיכרון הפופולארי, אנו נוטים להיתקל בבעיות בנוגע למושג "פופולארי" לא פחות מאשר עם "זיכרון". מובן שהגבולות של הזיכרון הפופולארי גובלים בטריטוריה של "הזיכרון העממי". גם אם נצליח לחלץ את הזיכרון הפופולארי מ"הכתם העממי" שלו, הוא עדיין נראה כרעיון מסוכן בסנטימנטאליות שלו. במהלך שנות ה-70 מישל פוקו פירש את המושג "זיכרון ציבורי" ועבורו לא היה למושג כל קשר לזיכרון דומיננטי: "זוהי עובדה ממשית שאנשים – אני מדבר על אנשים שאינם כותבים ואינם מיצרים ספרים ואינם עורכים מסמכים אודות ההיסטוריה שלהם – שלאנשים אלה למרות כל זה יש דרך לתעד היסטוריה, של זכירת ההיסטוריה, ושל השארתה טרייה ושימוש בה". הבעיה בגישה זו לזיכרון הפופולארי היא, שהיא מעודדת עיסוק ייחודי עם הלא מודע ועם האספקטים המודחקים של המשמעות. זיכרון פופולארי,

<sup>64</sup> שלמה זנד, *הקולנוע כהיסטוריה*, הוצאת עם עובד, 2002. עמ' 22-23.

<sup>65</sup> Sue Harper. "Popular Film, Popular Memory: The Case of the Second World War," in: Martin Evans and Ken Lunn (eds.) *War and Memory in The Twentieth Century*, Oxford, NY, 1997. p.163.

לדעתי, זהו חלק אחד (חשוב וחיוני) בתוך מסגרות רחבות יותר של זיכרון חברתי. ואנו צריכים לוודא שאנו מייחסים לו בסיס מתאים ומובן. אולי כדאי לכתוב בשם "זיכרון המונים". לזיכרון ההמונים אפשר להתייחס בדיוק באותה דרך בה מתייחסים לקהל ההמונים; הוא יכול להיות מחולק לקטגוריות של מקטעים מעמדיים שונים, הוא יכול להיות בין תקופתו בלבד והוא יכול להיות מנותח במושגים של הרכב מגדרי. אם כן, מה היא אותה תרומה מעניקים סרטים לזיכרון ההמונים? מהו היחס המדויקים בין סרטים נצפים לבין תודעת ההמון לגבי זהות לאומית ועניין? התשובה תלויה בכוחו של הקולנוע כמדיום המונים בתקופה בה אנו עוסקים. בשנות החמישים בארצות הברית המדיום הקולנועי היה נפוץ למדי, אם כי לא באותה דרגה כמו בשנות ה-30 וה-40, וזאת מכיוון שהטלוויזיה החלה לנגוס בתפוצת הקולנוע.<sup>66</sup>

ידוע שלקהל הייתה אפשרות לצפות במגוון רחב של סרטים לפי בחירתו. במקום להגדיר את הנאות הקהל של שנות ה-50 כ"לא מודע שקרי" (כלומר תפישת הצופים כפתי שהולך שבי אחרי המפיקים) אנו צריכים לייחס להם יצירתיות. כלומר, מספר סרטים פופולאריים מהתקופה מכילים שיחים מגוונים ולעיתים סותרים, הקהלים השונים היו מסוגלים לפענח את המסרים השונים שבהם. הצופים השתמשו בסרטים כדי להעניק מובן לחייהם שלהם. המציאות של חייהם הייתה מורכבת גם מהלא מודע של הפרט, שהוא "תוצר של התהליכים ההיסטוריים שהשאירו בו אינסוף עקבות". תרבות הסרטים מכילה, אף היא שכבות של 'עקבות', וההתאמה בינם לבין המשקעים בנפשו של הפרט, היא זאת שמייצרת את ההלם של ההכרה שנגרם על ידי כמה וכמה סרטים. גם ההנאה הנגרמת היא תוצר של התאמה, זה מה שעושה אותם פופולאריים. לכן אפשר לטעון שלקהלי סרטים יש (ובאמת הייתה אז) העדפה לסרטים משקעיים; לטקסטים שאישרו מחדש את הביטחון והנוחות, שהתאימו לתקופתם. אסור לנו להתפתות ולהגדיר את הקולנוע כגורם שהעניק אחידות זמנית לחברה כולה על המעמדות השונים בה.

"שבילי התהילה" במובנים דומים, הוא סרט מלחמה פופולארי מהסוג שהוזכר פה. קובריק לכאורה, פועל במסגרת של סרטי המלחמה ובמסגרת הז'אנר: אין בו כמעט נוכחות נשית, יש בו ריאליזם, פעולה, "טובים" מול "רעים" ובסרט הזה יש לכאורה "סוף טוב". אולם קובריק גם סוטה מהז'אנר: המלחמה היא מלחמת העולם הראשונה (הרוב המוחלט של הסרטים שהופקו בתקופתו התרחש במלחמת העולם השנייה). סוגיית המעמדות היא במרכז הסרט (בניגוד לסרטים שהופקו בתקופתו, ובדומה לסרטים רבים שהופקו לפני הצטרפותה של ארצות הברית למלחמת העולם השנייה). הסרט מצולם בשחור לבן, בקומפוזיציות צילום לא שגרתיות, המשחק יוצא דופן וחורג מהסטנדרטים המקובלים (טוראי פרו מייבב בהוצאה להורג), ויש בסרט שימוש רב בסרקזם ובאירוניה. גם "הסוף" שהוא טוב לכאורה, משאיר תחושה קשה שהוא מריר. קובריק מחדיר משמעויות חדשות, רדיקליות להבנת המלחמה. אנו יודעים כיום כי כמה מהדימויים שהופיעו בסרטו של קובריק הפכו לקלישאות של ייצוג מלחמת העולם הראשונה בתרבות הפופולארית המערבית; אולם האם הרדיקליות שלו חלחלה לזיכרון ההמונים חוץ מהדימוי הוויזואלי של המלחמה?

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 165.

קשה לתת על כך תשובה חד משמעית בהעדר נתונים עובדתיים סטטיסטיים לגבי מספר הצופים שנחשפו לסרט וצפו בו, ולנוכח האופציה לקריאות האפשריות הרבות של הסרט על ידי מגזרים שונים. אולם דומה כי בארה"ב של 1958 לא ניתן כלל להעלות על הדעת מלחמה במנותק מן המאבק התרבותי והציבורי בעד המלחמה הקרה. זיכרונות אלו באים במקום "החזית" (והרי במלחמה הקרה אין שדה קרב ממשי). אפשר להסביר את הפופולאריות של סרטי המלחמה בשנות החמישים בתוכנם של הסרטים. נושא מלחמת העולם השנייה מופיע בסרטים אלו ומאשרר ערכים שהמלחמה הקרה כרסמה בהם. הם פרו מיליטריסטים, פטריוטים, ונושאים מסרים לאומיים ושמרנים. קובריק, עוסק במלחמה ישנה, לא ברורה, ומגייס אותה למאבק התרבותי נגד המלחמה הקרה, הוא רואה בה מקבילה של מלחמת העולם הראשונה באופן שבו מנהיגים זחוחים מקריבים המוני קורבנות (שלא פוצים פה) ללא צידוק ומשמעות (למלחמה הקרה היה פוטנציאל הרג רב).

כאמור, קריאה זו לא יכולה למצות את אפשרויות 'הבנת' הסרט על ידי הצופים. גברים יכלו לקרוא את הסרט כסיפור מלחמה הן בסוגיית של האומץ תחת אש, ונשים יכלו לקרוא אותו כסיפור טרגי של גיבור יפה תואר ומרשים. למרות כל זאת, אני מאמין שקיים גרעין של משמעות ששינה, ולו גם במעט, את הזיכרון הקולקטיבי של המלחמה. זוות הראיה החדשה על המלחמה שקובריק בחר להתבונן בה אפשרה קריאה נוספת של האירוע שנחשב למבשר של העידן המודרני. כלומר, הפירוש של קובריק למלחמה (גם אם נניח שהוא חושב על המציאות של 1958) מביא תובנות שאפילו המעצבים "הרשמיים", ההיסטוריונים של הזיכרון הקולקטיבי עוד לא דנו בהם. אני סבור כי מסר זה עבר לכלל הציבור שצפה בסרט.

סרטים, אם כך, אינם תמימים, אלא מהווים מכשיר שקושר רטוריקה פוליטית, אידיאולוגיה, סדר יום, ומדיניות. בהיותם בעלי השפעה וחשיבות פוליטית, חשוב ללמוד לקרוא סרטים באופן פוליטי, לפרק את קוד המסר האידיאולוגי שלהם ואת השפעותיו. כדי לקרוא סרטים פוליטיים יש להרחיב את הביקורת כדי שתכלול הצטלבות של מגדר, גזע מעמד, ומרכיבים נוספים. כדאי לבחון את האידיאולוגיה שמוצגת בתרבות הפופולארית בצורה של אימג'ים, דמויות, קודים ז'אנריים, מיתוסים, ובמערכת הקולנועית, וכן ברעיונות של העמדות התיאורטיות.<sup>67</sup> הסרט "שבילי התהילה", גם אם יכול להתפרש באופנים ודרכים רבים ושונים – ואולי בגלל זה – הדגיש ראייה ביקורתית על מלחמת העולם הראשונה, ושל המכניזם החברתי הפועל בעת מלחמה במציאות המודרנית, ובדרך זו התקבע בזיכרון הקולקטיבי. כלומר, לאו דווקא בגלל מסריו המוצהרים אלא בגין הצורה והרעיון שאפשר להביט ולנקוט עמדה על המלחמה באופן שונה. הריאליזם של הסרט עזר לו לבסס את האמיתות של קובריק ולקבע עמדה מוסרית זו או אחרת כלפי המלחמה.

<sup>67</sup> Douglas Kellner. "Film, Politics, and Ideology - Toward a Multiperspectival Theory", in: James Combs (ed.). *Movies and Politics - The Dynamic Relationship*, Garland Publishing Inc. NY & London, 1993. p.70.

## סיכום

כאשר פרצה המלחמה בשנת 1914, המדיום הקולנועי היה בתחילת דרכו. מדיום זה היה חלק מתרבות ההמונים. כלומר, מדיום ההמונים ליווה את מלחמת ההמונים ובכך נפתח בהיסטוריה פרק חדש ושונה בהתנהלות החברה, באופני הזכירה שלה ובקהל שאמור לזכור. המדיום הקולנועי הגיב למלחמת העולם הראשונה (כמו גם אומנויות אחרות) לאורך השנים. הוא ניסה להבין אותה, לתת לה משמעויות ולהתבונן בה. עמדתו לאורך השנים השתנתה החל מראיית המלחמה כסוג של אסון טבע, שיש בו רק קורבנות ועד לראיה צינית ומפוכחת על המלחמה כעל לאומיות חלולה וטיפשית השואבת אנשים אל סופם.

"שבילי התהילה" הוא אחד מהסרטים שבחנו את המלחמה ההיא. הופעתו על האקרנים בדצמבר 1957 הייתה שלב נוסף בתהליך הבלתי נפסק של זכירת האירוע שלפי אחדים "ברא את העידן המודרני האלים שלנו". עוצמתו הויזואלית והרעיונית של הסרט לא השאירה רבים אדישים לו. יוצרו, קובריק, הצליח באמצעות סגנון מרהיב ומהפנט להעביר את הראייה שלו על מלחמת העולם הראשונה. אליבא דקובריק הייתה זו מלחמה של מעמדות ולא של לאומים, של גנרלים מושחתים, בני המעמד הגבוה אשר שולחים את החיילים הפשוטים, בני המעמד הנמוך, אל מותם חסר המשמעות וזאת כדי לזכות בשררה ובכוח נוספים. התגובות הציבוריות לסרט גילו עד כמה נושא המלחמה היה עדיין רלוונטי בעולם המערבי.

הביקורות הרבות על הסרט והפרשנויות הרבות שהוא זכה בהם העידו לא רק על חשיבות רעיונותיו של קובריק אלא גם האופציות הרבות, השונות (ולעיתים המנוגדות) שקיימות בקריאה של טקסט קולנועי. בהקשר זה, נותרה שאלה פתוחה והיא כיצד באמת ניתן להוציא היסטוריה של קולנוע מתחום ההיסטוריה של הפרשנויות, כיצד לחלץ את הדיון ב"קריאות" השונות מאפשרות של דה היסטוריה לזכירה?

במסגרת חיפושיי אחר חומר אודות הסרט גיליתי להפתעתי כי רוב אתרי האינטרנט הנושאים את שם הסרט, הם אתרים של משחק מחשב, הנקרא גם הוא "שבילי התהילה". במשחק פופולרי זה השחקנים נדרשים לגלם גנרלים של הצבאות השונים בימי מלחמת העולם הראשונה. המטרה היא, כמובן, לנצח את היריב. הניצחון מושג בקרבות עקובים מדם תוך שימוש בארטיילריה, מטוסים, טנקים ובעיקר בחטיבות ובדיוויזיות של חיל רגלים. המנצח במשחק מועלה בדרגה (בנוסף לנקודות הנצברות). משחק מחשב זה חושף את השינוי האירוני שחל בזיכרון מלחמת העולם הראשונה. המשחק, הנושא את שם סרטו של קובריק, מכיל את אותן תמות בדיוק כמו בסרט, אך במשחק, התנהגות הגנרלים (שליחת המונים לשדה הקרב) אינה פסולה. להפך, היא זוכה להתייחסות חיובית. היא חסרה את המשמעויות המוסריות השליליות בהתנהגות זאת שקובריק ניסה להעביר בסרטו. סוג התנהלות שכזו הפך למקובל (ניתן לומר כי בדומה לגנרלים בסרטו של קובריק, בשביל המשחקים שמול המחשב מדובר בקורבנות וירטואליים, ב'אחוזים' ולא בבני אדם). אולם דומה כי תפיסת עולמו של קובריק בכל זאת הייתה למקובלת, כמעט 'מובנת מאליה', מראהו של טוראי פרו הצועד באיטיות לעבר מותו ומייבב, נראה לנו כיום לא כתיאור של מציאות מאיימת, אלא כתיאור מצמרר של סדר

חברתי ואמונות ערכיות שחלפו לבלי שוב, שהן – ולא מצבם של החיילים בשוחות – האבסורד הבלתי נתפס עוד.