

ההתמודדות הקולנועית עם העבר הנאצי בין החורבות

משה צימרמן*

כשם שמקובל לטעון, כי הדור הראשון שלאחר השואה בישראל הדחיק את סיפור השואה, כן מקובל לטעון שהדור הראשון שלאחר הרייך השלישי בגרמניה הדחיק את סיפור הנאציזם. בשתי האמירות הללו יש מן האמת, אך הרבה גם מן המיתוס. לא רק עיתונאים, אלא גם מי שאמונים יותר על מלאכת הזיכרון, הלא הם ההיסטוריונים, סובלים לא מעט מאמנזיה או מזיכרון סלקטיבי ותורמים כך להיווצרות רושם לא מבוסס ולעתים אף מוטעה על מה שהיה ונותר בזיכרונה של חברה. כך, אולי כדי להדגיש את החידושים במלאכת הזיכרון בשנות השבעים ואילך, נוהגים בגרמניה לטשטש את שהיה קיים קודם לכן בזיכרון הקיבוצי הגרמני.

יתר על כן, הניסיון להתייחס באופן גורף לשנות דור – במקרה שלפנינו הדור שאחרי 1945- מסייע לטשטוש מעברים בטוחי זמן קצרים יותר בתוך הדור נשוא הענין. ככל שמדובר בתודעת הדור שלאחר נפילת הרייך השלישי, וזאת מתוך הסתכלות בחומר הקולנועי שנוצר בגרמניה, אפשר ללמוד כי מה שקרוי התמודדות עם העבר, עם העבר הנאצי, לא זו בלבד שהיה קיים, אלא היווה מרכיב מרכזי בקולנוע הלא תיעודי. אכן, לא כל הדור הוא התמודד התמודדות כנה עם העבר שטרם 1945 ולא לכל אורך התקופה היה העיסוק בנושא זה אינטנסיבי באותה מידה, אבל לפחות בתחילת התקופה, תחת הכיבוש של בנות הברית ואף עם הקמת המדינות הגרמניות שלאחר המלחמה כבר סורטטו קווי המתאר להתמודדות הזאת לעתיד לבוא.

הקולנוע הגרמני שיצא שוב לדרך אחרי נפילת הרייך נאלץ להתמודדות עם נתונים שמוכרחים היו להשפיע לא רק על אופן ייצור הסרטים, אלא גם על תכנם. מציאות של חורבות, בעיקר בערים הגדולות, יצר מסגרת גם לעלילות

הסרטים. מכאן שמם: "סרטי חורבות" Trümmerfilme.¹ אלה יוצרו במשך כחמש שנים, עד שנעלמו עם תחילת שיקום גרמניה ועם הניסיון להעביר הילוך לגרמניה אחרת, גרמניה של הנס הכלכלי. החורבות היו גם תפאורה לסרטים לא גרמניים שנעשו על אדמת גרמניה, שבהם היו גם חלק מהשחקנים גרמניים. כפי שמעידה רשימת הספרים שצוטטו כאן, הפכו סרטים אלה ואף שנות יצירה קולנועית זו לנושא של ממש עבור חוקרי הקולנוע הגרמני רק מקץ ארבעה עשורים ומעלה מאז הסתיימה מלחמת העולם ומאז עידן "סרטי החורבות" עצמו. אולי משום שבשנת 1962 הגדירה את עצמה קבוצת יוצרים בקולנוע הגרמני במסמך הקרי "מנשר אوبرהאוזן" כמי שהשילה מעליה את מעמסת הקולנוע המסורתי לראשונה, לא הוסבה תשומת הלב של מי שחי במודע את שנות 1962 או את שנות המהפכה 1968 למה שארע טרם מועד זה. יתר על כן, אפילו היסטוריונית הקולנוע הגרמני שבעצמה ביקרה את אנשי מנשר אوبرהאוזן ויורשיהם ראתה ב"סרטי החורבות" הגרמנים את הבריחה מן ההתמודדות עם העבר ולא ביטוי של אותה התמודדות:

"בשונה מ'סרטי חורבות' זרים כמו סרטו הניאו ריאליסטי

של רוברטו רוסליני 'גרמניה שעת אפס' (Germania anno zero,

A Foreign Affair, Roberto Rossellini, 1947) או 'יחסי חוץ' (

Billy Wilder, 1948) של בילי וילדר, עשו ההפקות הגרמניות רק

לעתים רחוקות שימוש במראות היוצאים מן הכלל של הערים

הגדולות והאפקטים היוזאליים הביזאריים שלהם... מרבית סרטי

* פרופסור משה צימרמן עומד בראש מרכז קבנר להיסטוריה גרמנית ומלמד בחוג להיסטוריה באוניברסיטה העברית.

¹ ראה הספרות הבאה:

B. Manfred, *So war es wirklich: Der deutsche Nachkriegsfilm*, München, 1986; W. Becker & N. Schöll, *In jenen Tagen: Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*, Opladen, 1995; B. Gerhard, *So grün war die Heide. Die gar nicht so heile Welt im Nahkriegsfilm.*, Weinheim, 1989; F. Heide, *Cinema in democratizing Germany*, Chapel Hill, 1995; G. Fritz, "Westdeutscher Nachkriegsfilm" in: W. Jacobsen et al. (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart, 1993, pp. 171-210; G. Bettina, *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit 1945-1949*, Pfaffenweiler, 1995; H. Johannes, *Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945-1955*, Pfaffenweiler, 1989; 1945-1960, Berlin 1993; M. Bruce, (Hg.), *Framing the Past*, Carbondale, 1992; S. Walter & H. Hilmar, (Hg.), *Zwischen Gestern und Morgen: Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*, Frankfurt, 1989; S. Robert, *Rubble Films: German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphia, 2001; S. Peter, *Vom Trümmerfilm zur Traumfabrik 1947-1952*, Hildesheim, 1992.

החורבות בחרו להתמקד במיז-אן-סצנה שלהן רק בחזקת נקודת
מוצא מטאפורית". ולא זו בלבד, אלא שהעלילות נועדו להסיח
באמצעים קולנועיים את הדעת מהתמודדות אמיתית עם העבר.²

למותר לציין, כי "ההיסטוריונים של הגילדה", היסטוריונים שעד לפני
זמן לא רב לא התעניינו במדיום הקולנוע כמסמך היסטורי, והקשר בינם
ל"היסטוריונים של הקולנוע" קלוש, לא התייחסו גם לסרטים אלה אגב גילוי
העניין בשנות הייסוד של גרמניה החדשה. סבורני, כי על ההיסטוריונים של
הגילדה לחזור לנקודת המוצא של הספרות על היסטוריה של הקולנוע מאמצע
שנות התשעים, ספרות שהתייחסה ברצינות לניסיון שנעשה דווקא בשנים
הללו, שנות בתר המלחמה, להתמודד עם העבר. על אחת כמה וכמה, משום
שהניסיון הזה הלך והידלל בשנות החמישים והששים, עת שגרמניה המערבית
קיבלה אפילו מישראל את ההכשר הקרוי "גרמניה אחרת". אם נשווה סרטים
מפורסמים יחסית שנעשו בשנות החמישים המאוחרות – "הגנרל של השטן"
(Des Teufels General, Helmut Käunter, 1955), "אנו ילדי הפלא"
(Wir Wunderkinder, Kurt Hoffmann, 1958) ו"ורדים לפרקליט המדינה"
(Rosen für den Staatsanwalt, Wolfgang Staudte, 1959) אשר העזו
להתמודד עם העבר הנאצי עשר וחמש-עשרה שנים אחרי נפילת הרייך, עם
כמה מסרטי חמש השנים הראשונות, ואם נשים לב לכך שמדובר בפרפורציה
אחרת (בראשית הדרך היה מדובר בממוצע של פחות מעשרה סרטים לשנה)
נראה שההדחקה או לפחות הצרת היריעה בסרטים המאוחרים בולטים יותר.

הסרטים שאליהם אני מבקש להתייחס הם: *Die Mörder sind* -

unter uns - הרוצחים נמצאים בינינו" (1946), *Zwischen Gestern und*

Morgen - "בין אתמול והיום", *In jenen Tagen* - "בימים ההם", *Film* -

ohne Titel "סרט ללא כותרת", *Ehe im Schatten* - "נישואים בצל", *Über*

uns der Himmel... - "ומעלינו השמיים" (1947), *Roation* - "רוטציה",

Die Brücke - "הגשר", *Der Ruf* - "המינוי" (1949), *Rat der Götter* -

מועצת האלים (1950), *Der Untertan* - "הנתין" (1951), וכן *A Foreign Affair*

² H. Sabime, *Film in Deutschland*, Reinbek, 2004, 166ff.

- "יחסי חוץ" ו The Big Lift - "הטיסה הגדולה" (1949), שהיו פרודוקציות אמריקאיות שצולמו בגרמניה עם צוות גרמני בעיקרו.

עוד לפני שנעיין ב-11 הסרטים הגרמניים (והשניים האמריקאים-גרמנים) עצמם ילמדו אותנו יוצריהם מה שלמדנו בינתיים על ההיסטוריה הגרמנית של אחר המלחמה באופן כללי – "שעת האפס" לא הייתה יותר מאשר סוג של אליבי לחברה הגרמנית. אמנם נכון, המשטר הנאצי התמוטט והמלחמה הסתיימה בכישלון טוטלי, אבל החברה הגרמנית ותרבותה לא התחילו הכול מחדש ב 9 בחודש מאי 1945. חברה ותרבות הם מסגרות הפועלות בטווחים ארוכים, גם כאשר הן עוברות מצבי משבר קיצוניים. שלטונות הכיבוש, זאת אנו יודעים ממקורות אחרים, נכשלו בעשיית חשבון עם פושעי הרייך השלישי ועוד יותר בניסיון להגדיר את ההבדל בין הכשר והלא כשר להמשך הדרך. כך בין השאר בתחום הקולנוע. רק במאי אחד, פייט הארלן, הפך למטרה של מדיניות הדנאציפיקציה – שהרי היה הבמאי של הסרט האנטישמי "יהודי זיס". אך אחרים, שהיו חדורים ברוח נאצית לא פחות ממנו, כמו ליבנאינר או היפּלר, נשארו בלא פגע. וכדי שלא נטעה – גם לפייט הארלן הותר להמשיך בקריירה של במאי, כמוהו כאשתו, השחקנית קריסטינה זודרבאום, ששיחקה ב"יהודי זיס" את הקרבן של היהודי. גם השחקנים שעשו קריירה ברייך השלישי – שאותם מייצגת הדמות הראשית בסרט *מפיסטו* מאת אישטון סאבו 35 שנה אחרי המלחמה – יכלו להמשיך בקריירה אחרי המלחמה. איתרע מזלם של שני שחקנים ראשיים בסרט "היהודי זיס", הינריך גאורגה, שמת במחנה מעצר, או פרדיננד מאריאן, שמת בתאונת דרכים, שניהם ב 1946, שאם לא כן היה שופר עליהם גורלם כמו זה של נציג מובהק אחר של הבידור הנאצי – היינץ רוהמן (Rühmann) או של רבים אחרים. בתחומים אחרים, כמו קריירה משפטית, אקדמית או דיפלומטית, צריך היה ליותר סבלנות כדי לחזור אל העיסוק הישן, כמה שנים. בתחום הקולנוע לא היה צריך, מלבד המקרים הנ"ל שעוררו ענין ציבורי, לחכות זמן רב. אפשר היה להמשיך מיד, או מן הרגע שהתנאים הטכניים אפשרו זאת. ובקולנוע כמו במקומות אחרים, מי יכול היה לומר מאימתי אדם צבוע בצבע חום עד כדי כך, שיהיה פסול מלהשתלב בחברה שאחרי הנאצים. אפילו השחקנית המובהקת ביותר של עידן בתר המלחמה, הילדגרד קנף (Knef), שהופיעה בסרטים חשובים שנדון בהם - "הרוצחים ביננו", "בין אתמול ומחר" ו"סרט בלי כותרת" – התחילה כבר בקריירה בתקופה הקודמת ואף הייתה בת זוגו של במאי שהיה נאצי מתוך שכנוע.

מי היו הבימאים של הסרטים שהוזכרו לעיל? מצד אחד לא בימאים גולים שחזרו לגרמניה לאחר נפילת הרייך השלישי (מקרהו של בילי ויילדר, שעל סרטו "יחסי חוץ" נרחיב את הדיבור, הוא שונה – הוא עתה בימאי הוליוודי), אלא בימאים ואנשי קולנוע שלהם שורשים בקולנוע של הרייך השלישי, רק אחד מהם מן השורה הראשונה. מן הצד השני, בימאים שהחלו את הקריירה רק לאחר המלחמה, בעיקר במזרח גרמניה, לאחר שהיו מזוהים עם האופוזיציה בתקופת הרייך השלישי. בתקופה שבה אנו עוסקים, תקופת השורשים של שתי הרפובליקות הגרמניות של בטר המלחמה, הייתה השייכות לכאן או לכאן, למזרח או למערב, חשובה וניכרת ביצירה עצמה פחות מאשר בשנים שיבואו, והתופעה של מעבר מן המזרח אל המערב תופעה המאפיינת שלושה מבין שבעה הבימאים שבסרטיהם עסקינן.

נתחיל ביוצר הסרט הראשון, **וולפגנג שטאודטה** (Staudte). יליד 1906, בן 27 בראשית ימי הרייך השלישי, שחקן שנאסר עליו תחילה לשחק, אך ב 1940 שיחק בתפקיד קטן דווקא ב"יהודי זיס" וב - 1942 בסרט "המשחק הגדול", סרט כדורגל נאצי ואף ביים ב 1943 סרט "לא פוליטי" בשם "חלמתי עליך". אכן, זו קריירה טיפוסית של מי שהיה "רק שחקן", הגם שאי אפשר לומר כי לא שיתף פעולה עם המשטר ועם המשרד שהממונה עליו היה יוזף גבלס. בגיל 40 הוא מקבל את רשות שלטונות הכיבוש הסובייטיים במזרח ברלין לביים את "הרוצחים נמצאים בינינו", והוא מביים בחסות הסובייטיים גם את "רוצחיה", כותב את התסריט ל"גרזן מ-ונדסבק", מביים את "הנתין", עובר למערב גרמניה ומביים שם את "ורדים לפרקליט המדינה". שטאודה מייצג אפוא את מי שפעל ברייך השלישי, במזרח גרמניה ובמערב גרמניה, ובסופו של דבר התמודד יותר מפעם אחת עם העבר, ובצורה ביקורתית.

הארלד בראון (Braun), יליד 1901, ביים כבר בתקופה הנאצית והחל כעוזרו של אחד הבימאים המוכשרים והחביבים של המשטר, קרל פרוליק. ב 1937 היה עוזר במאי בסרט "דרכי המשוגה של קרל היפה", קומדיה עם בשורה נאצית, ושנה אחר כך בסרט "ארבע השוליות" (עם אינגריד ברגמן) שגם הוא מביא לצופה את המסר הנאצי על תפקיד האישה ברייך השלישי. כשחילקו את אישורי העבודה אחרי המלחמה קיבל (כמוהו כאחרים) את האישור מאריך פומר, שעל פיו נשק כל דבר. אריך פומר, שהיה ממנהלי אופ"א בשנות העשרים, ממפיקי הסרטים החשובים ביותר של תעשיית הקולנוע הגרמנית, והכיר היטב את האנשים הפועלים, גורש עם עליית הנאצים בשל מוצאו

היהודי, היה למפיק בהוליווד, אך חזר כקצין הקולנוע הראשי של שלטון הכיבוד האמריקאי. הוא שיכול היה להכריע מי ימשיך ומי לא. הארלד בראון היה מאלה שקיבלו את אישורו, ומיד ביים זה את הסרט "בין אתמול למחר".

הלמוט קויטנר (Keutner), יליד 1908, החל לעבוד בקולנוע ב 1937

והיה מן הבמאים של אחד הסרטים האחרונים של הרייך השלישי: "תחת הגשרים", ושל הסרט "החופשה הגדולה 7", עם השחקן הנס אלברס, אך נחשב למעביר מסרים חתרניים ולא התקשה לקבל רישיון. שני הסרטים שבהם נעסוק, "בימים ההם" ו"סרט בלי כותרת", שהופקו בזה אחר זה, כוללים יסודות שונים ומורכבים של התמודדות עם העבר הנאצי של החברה הגרמנית, שהיו בנויים על הכירות טובה של השיטה מבפנים.

יוזף פון בקי (von Baki), יליד 1902 ממוצא אוסטרו - הונגרי, גם הוא

מן היוצרים החשובים של סרטי הרייך השלישי, ובראשם סרט הפרסטיז'ה משנת 1943 "מינכהאוזן". אמנם סרטו האחרון בתקופת הרייך, *Via mala*, הנחשב לסרט חתרני, מכיוון שגיבורו עשוי להיחשב כאלגוריה לדיקטטור, נאסר להצגה, אך גם הוא לא היה נציג של אופוזיציה למשטר. סרטיו "מעלינו השמיים" ו"המינוי" הם סרטי התחשבות מובהקים עם דרכה של גרמניה מן הרייך אל העדין שאחריו. עם זאת, "המינוי" נעשה על יסוד תסריט של פריץ קורטנר, השחקן והבמאי היהודי שנאלץ לעזוב את גרמניה כבר ב 1933 וחזר כשנתיים אחר המלחמה משהות בהוליווד.

שלושה היו במאים מזן אחר:

קורט מציג (Maetzig), יליד 1911, שהקריירה שלו בתחום הקולנוע

הופסקה בשנת 1937 עקב יהדותה של אמו. יתר על כן, הוא הצטרף למחתרת הקומוניסטית בגרמניה הנאצית והתמודדותו הפילמאית אחרי המלחמה עם הסיטואציה הנאצית הייתה מונחית על ידי שני יסודות אלה המנוגדים לרייך השלישי. הוא מייצג מובהק של הסרט המזרח גרמני. הסרט הראשון שביים, "נישואים בצל" היה גם הצלחה קופאית גדולה, והסרט "מועצת האלים" – אחת מן הבקורות הנוגסניות ביותר של המעבר החלק אל תוך הרייך השלישי וממנו והלאה.

בימאי מזרח גרמני נוסף הוא **ארתור פוהל**, יליד 1900, שאמנם החל

בקריירה בתחום הקולנוע עוד בשנות השלושים, אך שירת כחייל בזמן המלחמה וסרטו הראשון הוא "הגשר". בבימאי זה נאלץ לעזוב את מזרח גרמניה למערבה

עקב הבקרת שהוטחה בו על ידי המשטר, אך במערב לא זכה יותר לביים סרטים.

והצעיר שבחבורה - **פלק הארנק** (Harnack) – יליד 1913, שנחשב ליוצר קולנועי מרכזי של גרמניה המזרחית בראשיתה, במאי הסרט "הגרזן מ-ונדסבק" על פי ספרו של הסופר היהודי הסוציאליסט הגולה (לחיפה) ארנולד צוייג. הארנק לא היה רק קרובו של איש המחותרת ארויד הארנק, אלא פעיל בהתארגנות נגד המשטר, שברח ממשמורת והצטרף ללוחמים נגד גרמניה ביוון. גם הוא עבר ב 1952 למערב ברלין משום שתרומתו לא עלתה בקנה אחד עם עקרונות המשטר של מזרח גרמניה.³

מדובר אפוא במספר לא מבוטל, לא רק של סרטים אלא גם של במאים שעסקו בהתמודדות עם העבר וניסו לתת הסבר של ממש למה שאירע לה לגרמניה שלפני 1945. מבחינה דורית הם שייכים לדור אחד פחות או יותר – ילידי העשור הראשון של המאה העשרים וקצת יותר (1900 - 1913), דהיינו אנשים שנועריהם עומדים בסימן מלחמת העולם הראשונה ורפובליקת ויימאר (או הרפובליקות שירשו את אוסטרו - הונגריה), ואשר חוו את הרייך השלישי כאנשים צעירים בשנות העשרים והשלושים לחיים.

מרבית הספרות העוסקת גם בסרטים המדוברים נוטה להתפייט בנוסח המקובל על היסטוריונים של הקולנוע. כהיסטוריון של הגילדה ביקשתי לבדוק רק אלו נושאים הדורשים התמודדות עם העבר עלו בסרטים אלה, ובאיזו מידה הם מלמדים על מגמה פרשנית מסוימת. יתר על כן, סבורני כי יש להשוות את הדרך שבה טיפלו בנושאים אלה עם ההתמודדות בהיסטוריוגרפיה עם אותם נושאים, אז ועתה. יאמר מראש – מבחר הנושאים גדול, אופן הטיפול מקדים בחלקו את מה שההיסטוריה החברתית וההיסטוריה של המנטליות יאבחנו מאוחר הרבה יותר. כמובן הוא מצביע גם על המנגנונים שבעזרתם אפשר היה להתחמק מלאחוז את השור בקרניו, אך יחד עם זאת הוא מלמד בעקיפין על הדרך שעשה העיון בהיסטוריה של הרייך השלישי ומכאן גם על יחסיות המסקנות המקובלות היום. אם להשתמש בדוגמא אחת בולטת: אושוויץ,

³ אפשר שיש להוסיף לרשימה עוד שניים – גרהארד למפרכט, הותיק יותר, שעשה כבר ב 1946 את הסרט "אי-שם בברלין" בימאי יהודי שפעל בברלין כבר מאותה תקופה, וארתור בראונר, יוצר הסרט "מורטוריי" (1947) העוסק בניצולי מחנה בשנת המלחמה האחרונה, יהודי פולני שניצל במלחמה והקדיש את הקריירה הקולנועית שלו שהתחילה ב 1947 במידה רבה להתמודדות עם השואה. סרטו "הרכבת האחרונה" (2005) הוא סגירת מעגל כשהוא מתמודד עם גירוש יהודי ברלין למחנות במזרח.

האיקונה של הסיפור הנאצי, אינה קיימת, אף שמחנה הריכוז, המדיניות הגזענית הנאצית, הנושא היהודי ושאר נושאים אכן נדונים גם נדונים איני מבקש גם ליצור רושם, כאילו סקירה זו מקיפה את כל הסרטים העשויים להיות רלבנטיים, או שהעיון עצמו הוא ממצה. ניתוח יעודי של כל אחד מן הסרטים הוא שיוכל להוביל למיצוי הנושא. אך לדעתי די במה שיועלה כאן כדי להוכיח, כי בחמש-שש השנים שמיד לאחר המלחמה כבר אותרו השאלות הגדולות והוצגו לפני הקהל הגדול, לא רק לפני המתעניינים בהיסטוריה. והתשובות לשאלות לא ניתנו מטעם שלטונות הכיבוש הנאורים, אלא מידי נציגיה של החברה הגרמנית. הידלדלות הדיון הפילמאי בנושאים אלה אחר כך נובע מסדרי העדיפויות של המדינות הכובשות לשעבר (המלחמה הקרה) לא פחות מזחיותה של החברה שב"נס הכלכלי" מחד או ב"הגשמת החזון הסוציאליסטי" מאידך. על הרקע של החורבות, המהוות תפאורה לצילומים על אתר של מרבית הסרטים הללו, לא רק הבעיות של השעה, שאליהן עוד נתייחס – ההרס, החזרה מן השבי, הנוכחות של הכובשים והתמוטטות עולם הערכים הבורגני הישן – אלא גם ההתמודדות עם שאלת האשמה, האחריות וההמשכיות תופסת את מקומה הנכבד.

ההפתעה שבסרט "הרוצחים בינינו" אינה רק בכך, שכבר בשלב כה מוקדם נדון בקולנוע הגרמני נושא שבאותה שעה העסיק את בית המשפט הבינלאומי בנירנברג, (כאן אפשר לטעון כי הבמאי מתאים עצמו לציפיות המעצמות הכובשות) אלא שהמסר המועבר לקהל הוא, כי נירנברג הנה רק התחלה וכי הרוצחים אינם רק האנשים שבראש הפירמידה הנאצית. הפשע, שסביבו סב סיפור הסרט, הוא פשע מלחמה ופשע כנגד האנושות – הוצאה להורג של בני ערובה. צופי הקולנוע בארה"ב אולי כבר ראו את הסרט *Uncertain Glory* (1944) והתוודעו לפשע זה. עתה אמורה החברה הגרמנית להתמודד עמו. הן הדרגה שבה עסקינן (מדובר בקצינים זוטרים של הצבא הגרמני) והן גורל הגיבורים אחרי המלחמה הם מן המסקנות שההיסטוריונים למדו להדגיש מאוחר הרבה יותר: הפשע נעשה בכל הדרגות ובכל השכבות, וכבר שנה לאחר המלחמה אפשר להניח שדרכם של מרבית האשמים בפשעים תצלח בעתיד. עוד לפני שהחל "הנס הכלכלי" בשנת 1948 אפשר כבר לחוש לאן יתפתחו הדברים. מה שמהווה מסקנה בסרט של הופמן מ 1959 "אנו ילדי הפלא" מצוי כבר בסרט זה משנת 1946. ואספקט נוסף: החורבן העירוני אינו משמש רק תפאורה רבתי לתמונות טוטאל, אלא גם המסגרת לטיפול ברמת

המיקרו. חדר המדרגות של הבית הפגוע מהווה לא רק אתר התרחשות אלא גם הסבר למכניזם שהניע את ההצלחה הנאצית: התפיסה הבורגנית ויחסה לטוב ורע שגם המפלה לא השליחה לסדוק אותה, החלל שבו הפיקוח החברתי אפקטיבי מאין כמוהו, אחרי נפילת הרייך כמו בימי קיומו.

הסחת תשומת הלב בחיפוש אחרי האחריות למה שקרה, - מעליית הנאצים לשלטון דרך התבססותם ועד לפשעי המלחמה - אל חוגים נרחבים בחברה הגרמנית במקום אל הדמויות שבפסגה, מאפיינת גם את הסרטים האחרים שהוזכרו כאן. **הדגש על ה"נגררים"** Mitläufer שהפך בעיקר משנות השמונים לנושא נכבד בספרות ההיסטורית העוסקת בפתרון הבעיה הנאצית, קיים כבר כאן. לדוגמא: השחיקה שבעמדתו של גיבור הסרט "רוטציה" - פועל דפוס המתקדם לאטו כלפי מעלה: למרות שאינו נאצי ואפילו מעיז להתחמק מעינו הפקוחה של המנגנון הנאצי ברמת חדר המדרגות או ברמת בית הדפוס שבו הוא עובד - בסופו של דבר הוא הופך ל"נגרר" ועדין, בגלל בנו שהנו תוצר מובהק של שטיפת המוח של המשטר הנאצי, הוא הופך לקרבן של אותו משטר. דבר דומה קורה למדען העובד בבית החרושת ב"מועצת האלים". ואם נאמר שבשטח שבפיקוח ברה"מ הנטייה היא להגן כך על הפועלים בדיעבד מפני טענת שיתוף הפעולה עם הנאצים, הרי שבסרטים המערבים, כמו "בימים ההם" דווקא מוטלת האחריות על האיש הקטן, לא רק על הדגים השמנים. מכיוון שהן היוצרים של הסרטים והן קהל הצופים בכלל אזורי הכיבוש חוו את הרייך השלישי זה מקרוב, היה קל להם להתייחס לנקודה זו, שבדור הבא כבר לא תהיה ברורה מאליה, מכיוון שתשומת הלב בעבר הנאצי תתרכז באנשים שבפסגה או בחברי המפלגה הנאצית.

סרטים אלה כולם אינם נופלים למכשלה השגורה לעתיד לבוא, ולא דוקא בגרמניה או בקולנוע, כאילו היו הנאצים חייזרים שהתנפלו על גרמניה משום - מקום. לא זו בלבד שהנאצים מוצגים כגרמנים מן השורה ולא כאספסוף בשולי החברה גם כאשר עוסקים בתקופה הויימארית, אלא שהצלחתם אינה מוסברת אך ורק במשבר הכלכלי או בטענה מן הטענות שהיו מקובלות כדי להגן על החברה הגרמנית מפני האחריות להצלחת המפלגה ורעיונותיה. נושא שמקובל על ההיסטוריונים גם במערב גרמניה משנות השבעים, הוא נושא **המסורת הבורגנית** שבתוכה יכול היה הנאציזם לצמוח. מה שניסה הסרט "סרט לבן" משנת 2009 לומר לקהל - עד כמה מסוכן הפוטנציאל שבחינוך הבורגני פרוטסטנטי - נאמר כבר ב"רוצחים נמצאים בינינו" בסצנות

של חדר המדרגות, וכן ב"סרט בלי כותרת", המתאר את התנהגותה של משפחה משכונת יוקרה ברלינאית בימי המלחמה האחרונים, או אנשים ממוצא בורגני מיד לאחר הנפילה, וכמובן – מתוך התייחסות לבורגנות הגבוהה בעיקר – בסרט "מועצת האלים". בסרט "הנתין" הקדים שטאוטה את מיכאל האנקה בששים שנה ויותר ואת ריינר פאסבנדר וסרטו "אפי בריסט" בכשלושים שנה, כאשר עסק אך ורק בבורגנות הגרמנית של הרייך השני (על פי ספרו של היינריך מאן שנכתב לפני מלחמת העולם הראשונה) והתכוון לתוצאה בימי הרייך השלישי.

נושא **רדיפת היהודים** אינו משני בקולנוע כבר בתקופה זו כלל ועיקר. אכן, עיקר ההתמודדות הוא עם גורלם של יהודי גרמניה, לא יהודי אירופה. החברה הגרמנית מביטה אל תוך עצמה ומגלה את החלל הריק שיצרה ברדיפת יהודיה היא, קודם כל. אך לא רק. סיפור "הרוצחים בינינו" עוסק בעיקר בפשע כנגד האוכלוסיה האזרחית הפולנית, אך בכמה שניות של תקריב על כותרתו של עיתון מוסבת תשומת הלב לרצח המוני בגאז. בצורה מפורשת יותר יכול היה קורט מציג להציג את הנושא ב"מועצת האלים". שם מוצג תא גז ובו ניסוי בהשמדת של בעלי חיים, סצנה קשה כשלעצמה, ומיד לאחר מכן נדונה בין אב לבן הידיעה על השמדת יהודים בגאז.

בצורה נרחבת עולה הנושא היהודי בסרט "בין אתמול למחר" שבו מתגלגל סיפורה של יהודיה גרמניה שנרדפה והתאבדה, סיפור המציג את הזוית שאליה נדחקו יהודי גרמניה תחת השטר הנאצי, ובעיקר מה שנקרא "המוות חברתי" של יהדות זו בתוך חברה שהתנכרה לה. גם שתי סצנות מן הסרט "רוטציה", המפגש בחדר המדרגות עם השכן היהודי והמבט חסר הישע מן החלון אל המשפחה היהודית העולה על משאית בדרכה למזרח, מתייחסות לגורל יהודי גרמניה ברייך. אך תחושת האשמה הגרמנית באה בסרטים לידי ביטוי בעיקר במעקב אחר הגורל של נישואי תערובת בין "ארי" ויהודי, מצב שבו העימות עם השאלה מידי ואין אפשרות להתחמק ממנה. בסרט "בימים ההם" שבו מספרת מכונית בגוף ראשון את סיפור תריסר שנות הרייך במקבץ של סצנות, עוסקת סצנה אחת בזוג כזה, שבו בסופו של דבר מעדיף בן הזוג הארי את ההתאבדות יחד עם אשתו היהודייה על קבלת החסות של המשטר עקב היותו ארי. זהו גם הנושא הראשי בסרט "נישואים בצל", שהוא סיפורו של השחקן הלא יהודי יואכים גוטשלק, שבחר להתאבד יחד עם אשתו היהודיה ועם בנו "בן התערובת", ולא לאפשר להם לצאת במשלוח למזרח בסוף שנת

1941 כפי שצוּוּ חָעַל יָדֵי הַגֶּסְטָאפּוֹ. הַנוֹשָׂא הַיהוּדִי, הַטְּלָאִי הַצְּהוּב הַיהוּדִי, אִינֵם מוֹתִירִים לְצוּפָה בְּרִירָה, אֲלֵא לְהַתְּמוּדָד עִם שְׂאֵלַת הַלְּגִיטִימָאצִּיָּה שְׁנִיתָנָה גַּם עַל יָדֵי הַרֹב הָאָדִישׁ לְרִדִּיפַת הַיהוּדִים עַד כַּדִּי הַשְּׁמַדְתֵּם.

בְּשַׁעָה שֶׁהֶסְרַט הָאִמְרִיקָאִי עָשָׂה כִּבְר בְּשַׁעַת הַמְּלַחְמָה מֵאִמְץ נִיכָר לְהַרְאוֹת אֶת כּוּחַהּ וְשִׁכִּיחוֹתָהּ שֶׁל הַהֶתְנַגְדוֹת הַגֶּרְמָנִית לְהִיטְלֵר,⁴ נִזְהַר הַסְּרַט הַגֶּרְמָנִי בְּתַקּוּפָה שְׁבָה אֲנֹו עוֹסְקִים מִן הַהֶרְוֵאִיזָצִיָּה הַזֹּאת. בְּתַקּוּפָה זֹו בְּרוּר עֵדִין עַד כִּמָּה שִׁיתוּף הַפְּעוּלָה עִם הַמְּשַׁטֵּר הִיָּה קִיִּים, וְאִם מְדוּבָר בְּהֶתְנַגְדוֹת – עֶסֶק הַסְּרַט בַּחֲלֶק הַמְּזֻרְחִי שֶׁל גֶּרְמָנִיָּה בְּעִיקָר בְּהֶתְנַגְדוֹת הַפּוֹעֵלִים וְהַקּוֹמוֹנִיסְטִים, כְּמַתְּבַקֵּשׁ מִן הָאִיִּדִיאוֹלוֹגִיָּה הַשְּׁלֹטָת שֶׁם. בְּ"רוֹצְחִים בִּינִינוּ" הַגִּיבּוֹר הָרֵאשִׁי שֶׁל הַסְּרַט אִינוּ מֵתְּנַגֵּד מְשַׁטֵּר עֶקְרוֹנִי, אֲלֵא מִי שְׁמַנְסָה לְמַנוּעַ פֶּשַׁע נֶגַד הָאֲנוּשׁוֹת. בְּ"רוֹטְצִיָּה" הַגִּיס הוּא מֵתְּנַגֵּד מְשַׁטֵּר קוֹמוֹנִיסְטִי שְׂאֵף נֶתְפַס עַל יָדֵי הַגֶּסְטָאפּוֹ. בְּ"גֶרְזֵן מִ-וִּנְדֶּסְבֶּק" הַעֲלִילָה בְּנוּיָה עַל נִיסִיוֹן הַמְּשַׁטֵּר לְחַסֵּל מֵתְּנַגֵּדֵי מְשַׁטֵּר שְׁנִידוֹנוֹ לְמוֹוֹת עַל הַשְּׁתַּתְּפוּתָם בְּעִימוֹת קְטֹלָנִי עִם נֹאצִּים בְּאַלְטוֹנָה שְׂאֲרַעָה לְפָנָי תְּפִיסַת הַשְּׁלֹטוֹן הַנֹּאצִּי. בְּ"סְרַט בְּלִי כּוֹתֶרֶת" אֲפֶשֶׁר לְרֹאוֹת עַד כִּמָּה אֲנִמִּית הִיא הַהֶתְנַגְדוֹת, גַּם בְּסִבִּיבָה חֲבֵרְתִּית שְׁבָה הַבִּיקוֹרַת עַל הַמְּצַב אֲכָן בָּאָה לְיָדֵי בִּיטוּי. כֹּאֵן מֵתְּאִימָה בְּהַחֲלַט דּוּקָא הַסְּצָנָה שְׁבָה מִשְׁתַּתְּף וְלֹטֵר פִּינֶק, שְׂאֲכָן בְּזִמָּן הַרִיִךְ הַשְּׁלִישִׁי מִיֵּלָא כְּקֶבְרִיטִיסַט אֶת תְּפִקִּיד מְבַקֵּר הַמְּשַׁטֵּר עַד כַּדִּי מֵאִסֵּר וְהַלֵּךְ עַל הַחֲבֵל הַדֶּק שְׁבִין הַמְּשַׁךְ הַמְּשַׁחֵק וְחִיסוּלוֹ. נוֹכַחוֹתָם שֶׁל אֲנָשִׁי הַמְּפִלְגָה וְהַמְּשַׁטֵּרָה בְּסֶרְטִים אֵלָה הִיא רֶק חֶלֶק מִן הַהֶסְבֵּר שֶׁהֵם נוֹתְנִים לְזִהִירוֹתָהּ וְנִדְרִירוֹתָהּ שֶׁל הָאוֹפּוּזִיָּצִיָּה, הַחֲלֶק הָאֲחֵר מְצוּי בְּמוֹרְשָׁתָהּ וּבְחִינוּכָהּ שֶׁל הַחֲבֵרָה. שְׂטָאוֹפֶנְבֵּרְג וְהֵ-20 בְּיוֹלִי, שְׂאוֹתָם טִיפַחָה הַרְּפּוּבְּלִיקָה הַפְּדֵרָאֵלִית רֶק בְּשָׁנוֹת הַחֲמִשִּׁים, כְּמוֹבָן אִינוּ יִכוּל לְהוֹפִיעַ כִּבְר כֹּאֵן.

וְהַנוֹשָׂא הָאֲחֵרוֹן וְהָאִקְטוּאֵלִי בִּיּוֹתֵר בְּתוֹךְ הַהֶתְמוּדָדוֹת עִם הָעֵבֵר – הֵלָא הוּא הַהֶתִּיחִסוֹת לְהַפְּקַת הַלְּקַחִים בִּימֵים שְׂאֲחֵרֵי הַמְּלַחְמָה. בְּקֶרְתָּם שֶׁל סְרִטִים אֵלָה מוֹפְנִית כְּלִפִּי חֲבֵרָה שְׂלֵא לְמַדָּה דְּבֵר, אוֹ לֹא לְמַדָּה דִּי, לֹא שִׁינְתָה אֶת עֶרְכִּיָּהּ וְהַחֲלִיפָה אֶת הַשְּׁחִיתוֹת בְּחִסוֹת הַנֹּאצִּים לְשְׁחִיתוֹת בְּחִסוֹת הַכִּיבוּשׁ. בְּ"סְרַט בְּלִי כּוֹתֶרֶת", הָעוֹסֵק בְּקִבּוּצָה הַמְּבַקֶּשֶׁת לְהַפִּיק סְרַט עַל זוּג שְׁחוּוָה אֶת הַמְּעַבֵּר מֵהַמְּלַחְמָה אֶל בְּתֵר הַמְּלַחְמָה, מְחַפְּשִׁים עוֹשֵׂי הַסְּרַט – כּוֹלָם שְׁחַקְנִים מִן הַשּׁוֹרָה הָרֵאשׁוֹנָה בִּימֵי הַרִיִךְ הַשְּׁלִישִׁי - וִילִי פְּרִיטְשׁ, הַנֶּסֶז זּוֹנְקֵר, אֵרִיךְ פּוֹנְטוֹ

⁴ רֵאָה מֵאִמְרֵי:

“Wie sieht ein Nazi aus?” *Schriften der Stiftung Bibliothek des Ruhrgebiets, Heft 15, Bochum, 2004.*

- אחר כותרת לסרט. אחת הכותרות המוצעות היא "מן הים השחור אל השוק השחור". במלים אחרות – מן הכיבוש הגרמני המשחית אל הכיבוש המשחית של גרמניה. עם שאלת הלקח התמודד כמובן הסרט "הרוצחים בינונו", אבל בדרך אחרת גם הסרט "מעלינו השמיים". שם עומדת במרכז השאלה, אם החיפוש אחרי היתרונות הכלכליים שבשיתוף פעולה עם הכיבוש אינו אלא המשך השחתתה של החברה בתנאים החדשים. יצוין, שהלקח המומלץ על ידי עושי הסרט, לחזור אל אתוס העבודה הגרמני המסורתי, הוא פרובלמאטי לא פחות מן הפרספקטיבה של ההיסטוריון בן ימינו.

עבור יוצרים במזרח גרמניה חשוב היה לחפש את ההמשכיות שבשיתוף הפעולה בין הקפיטליזם ובין ההשחתה החברתית מאז עליית הנאצים לשלטון, דרך שנות הרייך השלישי והמשך תחת הכיבוש המערבי. כל כמה שהמגמה התעמולתית קומוניסטית מוטה, הרי שאלת שיתוף הפעולה הזו וחלקה של ארה"ב, נושא ש"מועצת האלים" העמיד במרכז, אינו עניין של מה בכך. העיוורון למחיר שמשלמים עבור השפע היה גם נושא לעיונם של ההיסטוריונים במערב גרמניה. בעיה מיוחדת שהסרט "המינוי" מטפל בה היא חזרתם של מי שגלו עקב עליית המשטר הנאצי. החברה הגרמנית לא פתחה את זרועותיה למי שסבלו, והפרופסור שמבקש לחזור לאוניברסיטה שהדיחה אותו (או השחקן החוזר מאמריקה להמשיך בקריירה שהופסקה בגסות) נתקל בחברה, שהמחקר היותר מאוחר מודע היטב לעמדתה המסתייגת כלפי מי שהמשטר הנאצי, שנפסל בינתיים, הגדיר אותו כלא שייך ל"שותפות העם", בין אם מסיבות גזעניות ובין אם מסיבות אידיאולוגיות.

השאלה הביקורתית: האומנם למדה החברה הגרמנית את הלקח? אינה נבדקת באופן גורף. השאלה הדורית מטרידה עד מאד את יוצרי הסרטים הללו. האם הדור הצעיר (עד אמצע שנות העשרים) הם התקווה או המעמסה עבור החברה הגרמנית? בסרט "אי-שם בברלין" הבעיה הגדולה של האבות חסרי האונים אמורה להפטר על ידי הדור הצעיר, הגם שהצלחתו מוטלת בספק. ב"סרט בלי כותרת" הגישה ספקנית גם כן. ב"מועצת האלים" הבן מייצג את הפניית העורף של הדור הצעיר לשיטה שממנה צמח הנאציזם. ב"רוטציה" אפילו הצעיר שחונך כנאצי מבטיח את המפנה. ב"מעלינו השמיים" החייל החוזר מן המלחמה ובאופן סימבולי מתרפא מן העיוורון שלקה בו בחזית, הוא נושא התקווה. אפשר שכאן מדובר במה שקוראים הגרמנים "אופטימיזם ייעודי" *Zweckoptimismus*, בתקווה החזקה מן הניסיון. לעניין זה שונה

המסר מזה המייאש בסרטו של רוסליני מאותה תקופה "גרמניה – שנת אפס", שכן הדור הצעיר נותר בו חסר פרספקטיבה בגלל נוכחותם של הדורות שלפניו. בעקיפין השאלה הדורית עולה גם מתוך הליהוק של הסרטים הללו: הצופה אינו יכול להשתחרר מדמויות ששיחקו בימי הרייך השלישי ומזוהות עם טיפוסים מסויימים – כמו אוטו גבוהר (המזוהה עם פרידריך הגדול) או פרנץ לייבלט – ועכשו הן אמורות לכוון את הצופה לדרך חדשה.

השאלה, האמנם ניסו יוצרי הסרטים וצופיהם להתחמק מן השאלות הגדולות, להדחיק אשמה ולאחז את עיני החברה בשלב המעבר, ניתנת למענה טוב יותר מתוך ראייה משווה. הזכרנו לעיל שני סרטים אמריקניים שנעשו על רקע החורבות באותן השנים. מסתבר שאלה, המכוונים לקהל אמריקני, הפנו את עיקר הבקרת דווקא לכובשים האמריקנים בטיפולם במקרה הגרמני. בילי ויילדר בסרטו "יחסי חוץ" וג'ורג' סיטון בסרטו "הטיסה הגדולה" שואלים קודם כל את השאלה, האם אכן עושים האמריקנים את מלאכת הדנציפיקציה כהלכתה, האם דנציפיקציה אפשרית והאם הדנציפיקציה בתנאים של ראשית המלחמה הקרה היא אכן המטרה העיקרית של הכובש הנאור. אלה מכוונים את מבטם אל האשה הגרמניה – בשני הסרטים הגרמניה האמיתית היא הנאצית האמיתית ובר-השיח האמיתי של כובש האמריקני – מרלנה דיטריך ב"יחסי חוץ" וקורנל בורכס ב"טיסה הגדולה". (בסרט האחרון מחולק המסך בין האמריקאי הטוב והאמריקאי הרע ובין הגרמניה הטובה והגרמניה הרעה כדי להעמיד את הצופה בפני האלטרנטיבות, אך דוקא שחקנית שכבר היתה על המשך בסרטי הרייך השלישי נבחרה להיות הגרמניה המפיקה את הלקח ה"נכון" מן העבר הגרמני). לגבי סיכויו של הדור הצעיר להצמיד את גרמניה לעתיד שונה מגלה לפחות ויילדר ספקנות – בין אם ימשיך הילד לצייר צלבי קרס בכל אתר ובין אם ילמד לשחק בייסבול – ספק אם אפשר להתייחס לאזכור כזה משמעות באשר לצפי לעתיד. גם עם השאלה היהודית אין הסרטים האלה מתמודדים, ואנו יכולים להגיע למסקנה, כי במידה ואנו מחפשים קווי מתאר להתמודדות גרמניה עם העבר בשלב הטראומטי מייד לאחר סיום מלחמת העולם – עלינו לחפש אותם, ואפשר שנמצא אותם, בסרטים הגרמניים, במערב ובמזרח. ומכל מקום, גרמנים (ואמריקאים) הצופים בסרטים שנדונו לעיל מעומתים עם השאלות החשובות שהופנו לחברה הגרמנית בעקבות העבר הנורא. סרטים אלה, יותר מאשר בשני העשורים הבאים ויותר מאשר ההיסטוריוגרפיה הממוסדת, אילצו את הקהל להתמודד עם עבר זה.