

מה חדש בסרט "מבצע ואלקירי"?

'מתח מלאכותי' בסרט ההיסטורי "מבצע ואלקירי"

יעל בן משה*

תקציר

סיפורים ידועים רבים על גרמניה הנאצית ומלחמת העולם השנייה זכו לתשומת לבם של קולנוענים כבר מתחילת שנות ה-40. מעבר לייצוג החומרים ההיסטוריים וקידום מטרות חינוכיות, סרטים אלו מעבירים ומחזקים ערכים חברתיים אשר הופכים סיפורים אלו לרלוונטיים לימינו שלנו. אחד הנרטיבים הקולנועיים ההיסטוריים המפורסמים ביותר, כזה הזוכה שוב ושוב לייצוג אמנותי מאז שנות ה-50, הוא סיפורו של קלאוס פון שטאופנברג והתכנית להתנקשות בהיטלר. בשנת 2008 הפך סיפור זה ללהיט קולנועי כקו-פרודוקציה האמריקאית-גרמנית: Valkyrie (מבצע ואלקירי, בריאן סינגר, 2008), בכיכובו של טום קרוז כשטאופנברג.

* ד"ר יעל בן משה היא פוסט דוקטורנטית ועמיתת מחקר של אוניברסיטת חיפה ומכון בוצ'ריוס לחקר החברה וההיסטוריה הגרמנית בת זמננו. על מחקרה הנוכחי שעוסק בייצוגים של טרור אחרי 9/11 בסרטי עלילה אמריקאים, ישראלים וגרמנים קבלה את מלגת הנשיא למחקר. כמלגאית של קרן פרידריך-אברט היא סיימה את עבודת הדוקטורט בשנת 2012 באוניברסיטה הטכנית בברלין. באותה שנה פרסמה הוצאת הספרים Leipziger Universitätsverlag את עבודת הדוקטורט כספר תחת הכותרת Hitler

במאמר זה אטען כי בתהליך עיבודו מחדש של סיפור היסטורי מפורסם, כמו זה של שטאופנברג, שב הנרטיב וקם לתחייה באמצעות מה שאני מגדירה כ"מתח מלאכותי". "מתח מלאכותי" זה נוצר באמצעות טכניקות קולנועיות, מוסיקה, שימוש בשפה ואמצעים נוספים, אשר מצד אחד פועלים ליצירת אותנטיות, ומן הצד השני משחזרים מיתוסים הנושאים ערכים רלוונטיים לזמן ההווה. על כן, למרות שהצופים כפי הנראה כבר יודעים כיצד נגמר הסיפור, ה"מתח המלאכותי" משמש כטריגר ליצירת ציפיות, בעיקר אמוציונליות אך גם באופן מסוים רציונליות, מכיוון שהסרט מציג היבטים חדשים של האירוע אשר הינם, במקביל, מוכרים ולא מוכרים לצופים.

מבוא – הגדרת המושג "מתח מלאכותי"

מוכנות ראשונית מצד הצופה להתנתק מן המציאות, על המגבלות הרציונאליות והרגשיות שבה, להתמסר לסיפור וללייצוגים השונים שעל המסך ולהישאב לחוויה שהסרט מציע, קיימת בצורתה הסימבולית ובצורתה הפרקטית עוד בטרם כינונה של תרבות הצפייה בסרט. הפסיכולוג הגרמני הוגו מאורהופר (Mauerhofer) כינה את ההינתקות הוולונטרית מן המציאות שבחוק המתרחת עם כניסתו של הצופה לקולנוע: 'המצב הקולנועי'.¹ הגדרה זו מתייחסת להשפעה הפסיכולוגית על הצופה הנובעת מהתנאים הפיזיים בקולנוע המנתקים את הצופה מהעולם שבחוק, מאור טבעי ומקולות רקע.²

צפייה בסרט היא מצב של פסיביות וולונטרית, משולה למצב של חלימה שהיא תהליך פסיבי ולא מודע הנובע מתוך התת-הכרה. במצב שבו התת-מודע נפתח ומתקשר עם המודע, הדימויים העולים אינם תוצאה של בחירה מודעת אלא נתונים לכוח הדמיון הסובייקטיבי. כך שבזמן הצפייה, במצב של פסיביות וולונטרית והינתקות מן התנאים הפיזיים הרגילים, הצופה משלים

¹ H. Mauerhofer, "Psychology of Film Experience." In: Richard Dyer MacCann (Ed.) *Film: A Montage of Theories*, New York, 1966, pp. 229-235

² הגדרה זו הורחבה בשלב מאוחר יותר על ידי MacCann גם לצפייה בטלוויזיה (TV-situation), מאחר שאף היא מאפשרת תנאי צפייה ההולמים את 'המצב הקולנועי' ולכן בכוחם ליצור את אותה השפעה פסיכולוגית, ראו הקדמה של מקאן למאורהופר, בתוך:

R. D. MacCann, Introduction to "Psychology of Film Experience." In: Richard Dyer MacCann (Ed.): *Film: A Montage of Theories*, New York: 1966, p. 229

מתוך הדמיון הפרטי שלו את מה שאינו יכול לקלוט ולעבד במהירות בשל עומס האינפורמציה. מצב זה מתרחש במיוחד בזמן צפייה בסרט המתאפיין במעברים מהירים בין השוטים ותנועות מצלמה אינטנסיביות. ההשלמה הסובייקטיבית-פסיבית של פרטים ויזואליים או חושיים שלא הגיעו לידי ביטוי באופן מלא או רציף דרך המצלמה, גורמת לצופה לתעל את הסיפור החיצוני המופיע בסרט באמצעות הדמיון הפרטי ולהפכו לחוויה אישית שלו.³

הפעולות הבלתי מודעות המתרחשות בזמן צפייה אינן מוגבלות לסיפורים או לסרטים שהצופה נחשף אליהם לראשונה, אלא מתרחשות באופן אינטנסיבי אף יותר כאשר אנו צופים באותו הסרט שוב. 'הצריכה החוזרת' (re-consuming) כשלעצמה מעידה על צורך תת-הכרתי בגירוי סנסורי מסוים שאותו השיג הסובייקט בפעם הראשונה, ושאותו הוא רוצה לשחזר באמצעות הצפייה החוזרת. הצופה מצדו, בשל החלקים המסוימים שאותם לא הספיק לעבד בצפייה הראשונה ושלא זכר אותם בדיוק כפי שהיו, אינו מרגיש שהוא צופה באותו הסרט שוב, אך יצפה להשיג את אותו הגמול, כגון: פחד, שמחה, עצב וכיוצא בזה.⁴ הגמול או הגירוי אינם התוצאה הסופית של הסרט אלא מתרחשים במהלכה של העלילה, מתחילתה ועד סופה.⁵

אותה פונקציה שממלאת 'צריכה חוזרת', חלה גם על צפייה בסרטים המבוססים על סיפורים או על אירועים ידועים, כאלה שנלמדו מספרי היסטוריה בבית הספר, מסרטי תעודה או מצפייה בהפקות חדשות יותר של אותו סיפור. זאת משום שהסובייקט מצפה להשיג את הגמול המסוים מהעלילה שהוא מכיר. המיוחד בסרטים עלילתיים-היסטוריים הוא השלכותיו של אירוע זה או אחר בטווח הארוך עד לזמן ההווה, שבו הצופה יכול למקם את עצמו מבחינה היסטורית וליצור את הקשר הרציף להווה על פי אירוע זה. למשל, אם אני כישראלית, צופה בסרט על מלחמת העולם השנייה, אני יודעת מראש שגרמניה נכנעה בסופו של דבר לבעלות

³ S. Langer, "A Note on the Film." In: Richard Dyer MacCann (Ed.) *Film: A Montage of Theories*, New York, 1966, pp. 199-204; S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption Of Physical Reality*, New York, 1997, pp. 159-164

⁴ C. A. Russell & S. J. Levy, "The Temporal and Focal Dynamics of Volitional Reconsumption: A Phenomenological Investigation of Repeated Hedonic Experiences," *Journal of Consumer Research*, Vol 39:2, 2012, 342-359.

⁵ N. Carroll, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge, 2001, pp. 254.

הברית, ויתרה מכך - שאילולא הניצחון של בעלות הברית במלחמה, ספק אם מדינת ישראל הייתה קמה. לכן, במקרה זה, הגמול או הגירווי יהיו רלוונטיים לצופה גם במצב הנורמאלי, במצב ההכרתי, כמעין אפקט מתמשך.

את המתח הנוצר אצל הצופה בזמן צפייה חוזרת בסרט או קריאה של סיפור שהוא מכיר את עלילתו ויודע את תוצאותיו מכנה הפסיכולוג ריצ'רד גריג (Gerrig) 'מתח אנומלי' (Anomalous Suspense).⁶ הוא מייחס למתח שנוצר בסיפור, על אף הידע הקיים אצלנו במודע, מעמד חריג, בכך שהוא א-נורמלי. גריג, המתמקד באפקט הפסיכולוגי על הצופה, מציע שאחת הסיבות למתח שנוצר בזמן צפייה חוזרת היא העובדה שהוא מותאם לדרך שבה אנו חיים בעולם ומבינים אותו, כשכל סיטואציה היא ייחודית ושום מהלך אינו זהה למשנהו.⁷

בשונה מטענתו של גריג, התיאוריות שצוינו לעיל מעידות על כך שב'צריכה החוזרת' מבקש הצופה או הקורא להשיג אפקט דומה לקודמו ולא שונה ממנו. דהיינו, בצפייה חוזרת אנו מצפים לחוש את אותו הגירווי כלפי המתרחש בסרט, למרות שהמהלכים ידועים לנו מראש. לכן אני טוענת, שהבחירה להימצא ב'מצב הקולנועי' היא גם בחירה סימבולית להינתקות מ'חוקי המציאות' שעליהם דיבר גריג ולהיכנס למצב שבו אנו יודעים אילו 'הפתעות' מצפות לנו בדרך ואיך נרגיש כלפיהן.

התיאורטיקן נואל קרול (Carroll), המתנגד לתפיסתו של גריג, טוען שב'צריכה חוזרת' הצופה מתעל את אמונותיו ואת מחשבותיו על מנת להשיג את הגירווי או את הרגשות שאותם הוא מבקש לשחזר. כלומר, כמו במעין מצב פסיכולוגי של הכחשה או של הדחקה, דמיונו של

⁶ R. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds*, New Haven & London, 1993, p. 91.

⁷ Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds*, p. 171

הצופה משרת אותו כדי לא להאמין או לא להיות בטוח במה שעומד להתרחש. זאת על מנת שיוכל לשחזר את אותו אפקט של "הפעם הראשונה".⁸

התיאוריות שהוזכרו כאן לעיל, כגון 'המצב הקולנועי' ו'צריכה חוזרת', מתארות את התהליכים הפסיכולוגיים המתרחשים אצל הצופה בזמן קריאה או צפייה. המושג 'מתח מלאכותי' אינו מנותק מגישות אלו ומההשפעות הפסיכולוגיות של הסרט על הצופה, אך הוא מבקש לשלב את הקונפליקטים השונים המתרחשים על המסך תוך יצירת הניגודים הקונספטואליים, הן האסתטיים והן התוכניים, לטובת יצירת המתח בסיפור היסטורי - עלילתי ידוע. המילה 'מתח' במושג זה אינה מכוונת לביטוי החושי של מתח שמתעורר אצל הצופה במהלך הסרט. המדובר הוא ביצירתם של קונפליקטים קונספטואליים ואסתטיים הנטועים בסרט, כפי שניתן לראות בסרט הספציפי אותו אני בוחנת, 'מבצע ואלקירי'. מחד גיסא מטרתם של קונפליקטים אלו היא להבנות את האותנטיות של הסרט כתעודה היסטורית, ומאידך גיסא הם נושאים אלמנטים מיתיים ולא-רציונאליים. במלים אחרות, הקונפליקט הנטוע בסרט מתקיים בין ההבניה מחדש של הסיפור ההיסטורי שהסתיים בעשרים ביולי 1944, לבין הדגשת נצחיותם של הסובייקטים שעל המסך והפיכתם למיתוס.

שטאופנברג כהפקה היסטורית אחרי המלחמה

כאמור, מאמר זה מתמקד בסרט "מבצע ואלקירי", סיפור ניסיון ההתנקשות בהיטלר על ידי אוברסט (דרגת קצונה בכירה בורמאנט) קלאוס פון שטאופנברג (Stauffenberg) בעשרים ביולי 1944. לא הייתה זו הפעם הראשונה או היחידה שגרמנים ניסו להתנקש בהיטלר, אך לעומת ניסיונות קודמים, השלכותיה של פעולה מסוימת זו היו החמורות ביותר ואלפים שילמו בחייהם כתוצאה מכך. אירוע זה מהווה חלק בלתי נפרד מהבניית הזיכרון על גרמניה הנאצית ואינהרנטי לנרטיבים העוסקים בהיטלר או במלחמה – בסרטים הדוקומנטריים וגם

⁸ Carroll, *Beyond Aesthetics*, pp. 267-268

בסרטים העלילתיים. בזיכרון הקולקטיבי, הגרמני והאמריקני, מסמל אירוע זה את ההבחנה בין היטלר והאס.אס לבין הצבא הגרמני, ובין הנאצים שהונעו מתוך אידאות גזעניות לבין חיילי הורמכאט ומפקדיו אשר פעלו, לכאורה, מתוך מחויבות למערכת ערכים שונה. שטאופנברג, לפיכך, הפך לאחד מסמלי ההתנגדות להיטלר.

דמותו של שטאופנברג מופיעה לראשונה על המסך כבר בתחילת שנות החמישים, בסרט האמריקני על הגנרל-פילדמרשל ארווין רומל (Rommel) "שועל המדבר" (Desert Fox, Henry) (Hathaway, 1951). למרות שהנרטיב, של סרט זה, מתמקד באישיותו ובהישגיו של הגנרל רומל, הופעתו של שטאופנברג לצד היטלר, אמנם רק לשניות ספורות, מייצגת באופן חד משמעי את מי שהוציא לפועל את ניסיון ההתנקשות. העלילה מסתיימת באוקטובר 1944, עם מתן גזר דינו של רומל, שהיה שותף, שקט אמנם, למבצע. הסרט "שועל המדבר", שמצדיע להישגיו של הגנרל הגרמני שרק כמה שנים קודם נלחם ללא רחם בבעלות הברית בצפון אפריקה, הוא דוגמא לקלות שבה סרטים יכולים לסייע בתהליך השינוי של סמלים או תפיסות בהתאם לאג'נדות פוליטיות ולצרכים חברתיים. מבקר הקולנוע בוסלי קראודר (Crowther) כתב באותה שנה ב"ניו יורק טיימס" (New York Times) 'אם לפני תשע שנים מישהו היה מקרין את הסרט על המסך הגדול, היינו חושבים שהבן אדם הזה משוגע – או שבנות הברית עומדות להפסיד במלחמה'.⁹ "שועל המדבר" הוקרן על ידי בעלות הברית במערב גרמניה בשנת 1952.

שנים ספורות אחר כך הופקו במערב גרמניה שני סרטים שעסקו בניסיון ההתנקשות; "זה קרה בעשרים ביולי" (Es geschah am 20. Juli, Georg Wilhelm Pabst, 1955) ו"העשרים ביולי" (Der 20. Juli, Falk Harnack, 1955). על אף הבמאים ידועי השם, שני הסרטים לא עניינו את הקהל הגרמני שמחד גיסא זה רק עתה התאווש מהמשבר הכלכלי שהביאה איתה

⁹ Bosely Crowther, "The Desert Fox. Curious Twist; Now a German General Is Heroized on Screen," *New York Times*, October 28, 1951, accessed July 1, 2009 <http://movies.nytimes.com/movie/reviewres=9F05E2DE1F39E23ABC4051DFB667838A649ED>
E

המלחמה, ומאיך גיסא, סרטי התעמולה הנאצית היו עדיין חרוטים בתודעתו. באופן כללי העדיפו הגרמנים לצפות בסרטים בעלי פונקציה אסקפיסטית, כמו למשל בסרטי היימאט (Heimat) כגון; *Schwarzwaldmädel* (Hans Deppe, 1950), *Grün ist die Heide* (1951) (Hans Deppe), סרטים שעסקו בדילמות וטרגדיות אישיות, שהשכיחו מהם את הפשעים ויצרו סביבה א-פוליטי שהעניקה "רשת ביטחון" למודע של הפרט.¹⁰

בתחילת שנות התשעים יצא למסכים סרט טלוויזיה אמריקני בשם "קשר העשרים ביולי" (The Plot to Kill Hitler, Lawrence Schiller, 1990). הסרט הוקרן לראשונה בגרמניה רק בשנת 1999 בערוץ מסחרי (Kabel eins) בשעות הלילה המאוחרות ולא זכה לביקורת או להתייחסות כזו או אחרת ממבקרי הטלוויזיה. אולם, לא מפאת חוסר הרלוונטיות של הסיפור לזיכרון הקולקטיבי הגרמני, אלא מפאת חוסר הרלוונטיות של הפרספקטיבה ההיסטורית מתוכה יצא הסרט – ויתרה מכך, של נרטיב-על בתקופה, שבה האידאולוגיה הקומוניסטית ועמה תפיסת ההיסטוריה בגרמניה המזרחית שעליה נבנתה ונתמכה החומה במשך כמעט שלושה עשורים, קרסה והשאירה אחריה אבק שהקשה על גרמניה המתאחדת לצפות באופן היסטורי-חברתי קולקטיבי של עצמה. גורם זה הוא שדחק את העיסוק בעבר ואת ההבניה של זיכרון גרמני היסטורי משותף לעשור הבא. חמש שנים מאוחר יותר הופקו בגרמניה שני סרטים על ה-20 ביולי על ידי תחנות הטלוויזיה הציבוריות (ARD, ZDF); הראשון בשם 'שטאופנברג' (Die Stauffenberg, Jo Baier, 2004) כסרט עלילה, והשני 'שעתם של הקצינים הגיעה'¹¹ (Die Stunde der Offiziere, Hans-Erich Viet, 2004) כסרט תעודה. הפעם הביקורות שיבחו את הסרט ו'שטאופנברג' שזכה בפרס הטלוויזיה בקטגוריית 'הסרט הטוב ביותר'.

¹⁰ M. Conboy, "The Discourse of Location: Realigning the Popular in German cinema," *European Journal of Communication*, Vol 14:3, 1999, 353-377.

¹¹ תרגום של מחברת המאמר

הסרט "מבצע ואלקירי" משנת 2008 אינו הסרט האחרון שבזמן שבוים עד כה על שטאופנברג, אך זו קו-פרודוקציה אמריקנית - גרמנית ראשונה בה סיפור ההתנקשות בהיטלר הופק כ'בלוקבסטר', ואשר בתפקיד הראשי בה משחק כוכב - על אמריקני. אני טוענת שעצם הקו-פרודוקציה של הפקת ענק מעין זו, יצרה באופן בלתי נמנע מתח בניסיון ליצור סיפור אוניברסלי מאחד מתוך נקודות מבט תרבותיות-היסטוריות שונות. במיוחד של מדינות שבאותה השנה שבה מתרחשת עלילת הסרט, דהיינו בשנת 1944, נלחמו בחירוף נפש אחת כנגד השנייה בשאיפה לנצח ולהנחיל זיכרון היסטורי שונה בתכלית.

"מבצע ואלקירי" בשיח התקשורתי

עוד לפני צאת הסרט "מבצע ואלקירי" לאקרנים, זכתה הפקתו לתשומת לב רבה בשיח התקשורתי. מיקומן האוטנטי של הסצנות שצולמו במקומות ההתרחשות עצמן, כמו למשל, מקום הוצאתו להורג של שטאופנברג בבנדלרבלוק (Bendlerblock) שבברלין, ובחירת השחקנים - באופן ספציפי טום קרוז המגלם את שטאופנברג והדמיון ביניהם - עוררו סקרנות וחזקו את מעמדו של הייצוג בשאלת האוטנטיות של הסרט. בעיתונות הכתובה בגרמניה ובעולם, לדוגמה במגזין "דר שפיגל" (Der Spiegel) והעיתון "גארדיאן" (The Guardian), התנהל דיון על הדמיון בין קרוז לשטאופנברג ובאפשרות שנעשה שימוש בפוטו-שופ על מנת ליצור את אשליית הדמיון.¹² השתייכותו של טום קרוז ל"כת טוטליטרית", כת הסיינטולוגיה,¹³ הפכה אף היא להיות רלוונטית לייצוגו של שטאופנברג בסרט; עובדה זו הייתה למורת רוחם

¹² Kate Connolly, "Tom Cruise's Nazi Photoshop job for Valkyrie," *The Guardian*, June 23, 2008, accessed 10. October, 2012

<http://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/jun/23/tomcruisesnaziphotoshopjobforvalkyrie>; *Der Spiegel-Online International*, "Verwirrung um Stauffenberg-Bild: Falsche Fälschungsvorwürfe gegen 'Valkyrie'," June 27, 2008, accessed 10 October 2012, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/verwirrung-um-stauffenberg-bild-falsche-faelschungsvorwuerfe-gegen-valkyrie-a-560989.html>

¹³ במדינות כגון ישראל וגרמניה הסינטולוגיה מוגדרת ככת מסוכנת בעלת דפוסים טוטאליטריים. מדינות אחרות, כמו אוסטרליה למשל, מכירות בסינטולוגיה כדת.

של צאצאיו שראו בכך סתירה מסוימת לייצוג דמותו ולהנצחתו של אביהם כדמות דמוקרטית שהתנגדה למנהיגות הטוטליטרית.¹⁴

הדמיון בין קרוז לשטאופנברג, כפי שהוצג בשיח התקשורתי בעולם, קירב את העבר, באופן מעורר השתאות, לייצוג ההיסטורי, בזמן שהמדיה מספקת לצופים מעין משקפיי תלת-ממד לבחינת העלילה טרם יציאתו של הסרט למסכים. אם הממד הראשוני הוא הסיפור ההיסטורי כנרטיב השייך לעבר והממד השני הוא המציאות מתוכה יוצאת ההבניה ההיסטורית, כהפקה עכשווית, כשעתוק, הממד השלישי והחדש שאותו גיבשה המדיה נוצר בחלל בין שני הממדים, באופן שאיפשר לתפוס את העבר באופן חושי. במילים אחרות, השיח התקשורתי על הדמיון של טום קרוז לדמות ההיסטורית יצר מעין הולוגרמה לדמותו ההיסטורית של שטאופנברג בסרט עלילה הוליוודי עם שחקנים ומקומות מוכרים ויצר 'מציאות היסטורית'.

'מתח מלאכותי' ב"ואלקיר"

אחד האלמנטים שלקחו חלק ביצירת 'המתח המלאכותי' נבע מתוך הכותרת המופשטת של הסרט שנבחרה ללוות את הצופה לקראת צפייתו בסיפור היסטורי, זאת עוד בטרם נכנס הצופה לאולם הקולנוע. הבימאי הרוסי אלכסנדר סוקורוב, שמאז שנות השמונים עסק בדיקטטורים של המאה העשרים, טען בריאיון שעסק בין השאר בייצוגו ה"ביזארי" של היטלר וראשי השלטון הנאצי בסרטו "מולוך" (Moloch, 1999), שכותרת הסרט מספקת השראה לצופה בהבנת הסרט עוד טרם תחילת הצפייה. הכותרת, לדבריו, מבססת את הכיוון האידאולוגי לעלילה ומלווה כל חלק בסיפור.¹⁵ מתוך הנחה שלא כל הצופים בקיאים באפוס הגרמני "שירת

¹⁴ *Der Spiegel-Online International*, "Stauffenberg's Son on Tom Cruise Film: 'It's Bound to Be Rubbish,'" June 22, 2007, accessed October 10, 2012, <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/stauffenberg-s-son-on-tom-cruise-film-it-s-bound-to-be-rubbish-a-490147.html>

¹⁵ A. Sokurov, "Interview with Aleksander Sokurov". *Moloch. Film Extras*. [DVD], Director Aleksander Sokurov. France, Russia, Germany, Japan, Italy: Arte, Fabrica, Fusion Product, Goskino, Lenfilm Studio, Westdeutscher Rundfunk, Zero Film GmbH, 1999.

הניבלונגים" ובמיתולוגיה הנורדית, ושאינם יודעים מה מקור השם "ואלקירי", נשזר השם באופן עמוק ומכוון בעלילה ובא לידי פרשנות באופן ורבאלי וחזותי: הביטוי הראשון שלו הוא בסיקוונס המתחיל בביתו של שטאופנברג ומסתיים עם תכנון "מבצע ואלקירי": ברקע נשמעת נגינת האופרה 'הואלקירות' מאת ואגנר, היצירה השנייה מתוך ארבעת החלקים של האופרה 'טבעת הניבלונגים' שנכתבה בהשראת שירת הניבלונגים. לקול צלילה של האופרה, מדמים שני בניו של שטאופנברג המחופשים לדמויות מיתולוגיות, קרב בפני אביהם, כשאחותם צופה בהם ובאביה. הצופים הבקיאים באופרה של ואגנר יכלו לדמות סצנה זו לקרב בין זיגמונד, בנו של וואטן ראש האלים, והלוחם הונדינג על זיגלינדה.

בהמשך הסצנה חוזרת להתנגן ברקע "דהרת הואלקירות", כאשר התקריב המדגיש את הבעת פניו של שטאופנברג לשמע היצירה, נחתך במעבר חד אל התקליט בגרמופן כשהמצלמה מכוונת בדיוק מעל שם היצירה ושמו של המלחין. בנקודה זו טכניקת העריכה היא שמבססת את הקשר החזק בין שטאופנברג ליצירה המתנגנת. באופן כללי, למוסיקה בסרט היה משקל רב בהעצמת המתח בעלילה. מוסיקה זו הולחנה במיוחד בעבור סרט זה וברוב הסצנות נשמעת כטון לא דיאגטי. בניגוד לכך, המוסיקה של האופרה "ואלקירי" של ואגנר, באה לידי ביטוי באופן דיאגטי, כשהמשמעות המיתית והנבואית העומדת מאחוריה מעוצבת כחלק אינטגרלי מהנרטיב.

הסצנות הבאות ממשיכות לחזק את הקשר ביניהם, הפעם באופן ישיר יותר; שטאופנברג פותח את השיחה עם שותפיו למבצע בשמה של היצירה "ואלקירי" כרעיון לפעולה, והתוכנית יוצאת לדרך. בפגישתם של שטאופנברג והיטלר בברגהוף, מסביר היטלר מי הן הואלקירות ומה תפקידן,¹⁶ כאשר האימננטיות של הסיפור ההיסטורי במיתולוגיה נקשרת סופית עם הצהרתו: 'אי אפשר להבין את הנאציונאל-סוציאליזם אם לא מבינים את ואגנר'.¹⁷ זו הצהרה שסוגרת את הטבעת של הנרטיב ההיסטורי והמיתוס כמעגל דו-כיווני רעיוני. כלומר, מעבר לסיפורו של

¹⁶ "The Valkyrie, handmaidens of the gods, choosing who will live and who will die, sparing the most heroic from an agonizing death," (Operation Valkyrie, Singer, 2008)

¹⁷ Ibid „One cannot understand National Socialism if one does not understand Wagner“.

שטאופנברג שהפך למיתוס מכונן בזיכרון הקולקטיבי, הסיפור ההיסטורי נרקם באופן מלא במיתולוגיה.

שני אספקטים חשובים מתקיימים בהטמעת המיתוס בסיפור העלילה בשלבים השונים. האחד קשור לזמן והשני למקום; כל אחת מהפרשנויות מייצגת זמן נתון אחר (ואגנר – עבר, שטאופנברג – הווה, ילדים – עתיד), כאשר נצחיות המיתוס מלווה את פרקי הזמן השונים. האספקט השני הוא מיקום המיתוס, היטלר שואל את שטאופנברג בברגהוף: 'האם אתה מכיר את ואגנר שלך?' המיתוס כאן נותן משמעות להוויה ומתואר כחלק בלתי נפרד מההיסטוריה של גרמניה. כך מתהדק באופן טוטאלי הסיפור המיתולוגי לשטאופנברג, שזה הופך להיות ההגשמה שלו לאורך כל העלילה.

השפה כמתח אידאולוגי

כותרת הסרט עולה על המסך בשתי שפות – גרמנית ואנגלית. למרות זאת, מסיקוונס הפתיחה ועד תחילתה של הסצנה הראשונה, אין השימוש בשפה הגרמנית מתקבל כמובן מאליו; בסיקוונס הפתיחה נשמע קולו של המון הנשבע להיטלר ונוצר רושם של דוקומנט היסטורי, של הקלטה אותנטית מגרמניה הנאצית. לאחר מכן, בסצנה הראשונה, קול דמותו של שטאופנברג נשמע אף הוא בשפה הגרמנית ונוצר קונפליקט בין מה שאנחנו מזהים מהעולם האמיתי למה שאנו חווים: בין התמונה לקול, בין השחקן האמריקני והשפה הגרמנית. חשוב לציין שבהבניית הסיפור ההיסטורי, השימוש בגרמנית הוא מוטיב ישן שברוב המקרים בא לידי ביטוי כקול רקע, כגון קולות רחוב, או כטון דיאגטי של שידורי רדיו, וככזה המייצג בדרך כלל את הנאצים. כלומר: מייצג את ה"צד האפל" בעלילה ונועד להעלאת המתח. החידוש ב"מבצע ואלקירי" הוא השימוש בשפה נועד להעברת המסר המרכזי של העלילה, ולכן יש כאן שינוי סמלי מהותי בהבניית העבר.

מרגע שהשפות מהדהדות האחת במקביל לאחרת, מתמוססת השפה הגרמנית בצורה כה מושלמת לתוך האנגלית, כך שהמעבר כמעט ואינו מורגש. מעבר זה מגיע לסימומו בדיוק לפני ששטאופנברג מאזכר את 'ההשמדה ההמונית של היהודים', הצהרה החותמת את הקונפליקט בקול אחד, בשפה אחת. כאן, הקונצנזוס שנוצר במסר זה בשפה האנגלית, דווקא מעצים עוד יותר את 'המתח המלאכותי'. מצד אחד הוא נותן למסר זה דגש בקול היסטורי אחד, אך מהצד האחר נעלם 'הקול' הגרמני בתוך האנגלית. האם יש כאן חוסר הבחנה או סימן לנרטיב הגרמני המתמוסס לתוך הנרטיב האמריקני?

אלה הם הביטויים הראשונים ל'מתח מלאכותי' בתחילת הסרט, כך בפעם הראשונה מתבטא המתח באמצעות הטכניקה. כלומר, מתח בין הרושם המתקבל שמדובר בהקלטה אותנטית לבין הידיעה שמדובר בסרט עלילה הוליוודי, ומתח באמצעות הקול, כשפה שאינה אותנטית לקרוז, ודרך ההתמזגות של שתי השפות. כל אלה יוצרים מרחבים שונים ואף מנוגדים של זמן ושל מקום. באופן תמאטי הקונפליקט בא לידי ביטוי בין המסר של קולות ההמון לתוכן הצהרתו של שטאופנברג; אחרי שנשמעה השבועה להיטלר, עושה שטאופנברג הבחנה בין החיילים המשרתים בצבא לבין האס.אס. וצמרת השלטון הנאצית, ואז מתערערת האסוציאציה הראשונית: האם החיילים שעתה שמענו נשבעים להיטלר אינם נאצים? בסרט העלילתי-היסטורי נדחקת שאלת עלייתו של היטלר לשלטון וזוכה, לרוב, לפרשנות באופן עקיף. בדומה לנרטיב של "קשר העשרים ביולי", שבועתם של חיילי הוורמאכט להיטלר היא שמהווה את ההסבר הבלעדי לשלטונו של היטלר ולמלחמה. אך התוכנית להתנקש בהיטלר אינה תוצאה של התנגדות לרעיון הנציונאל - סוציאליסטי אלא מוצאת את הצדקתה בקונפליקט שבין חיילי הצבא ומנהיגם על הטקטיקה הצבאית שבה יש לפעול.

המעברים בין השפות והתכנים הסותרים – מצד אחד השבועה להיטלר ומהצד האחר הצהרתו של שטאופנברג – מסיקוונס הפתיחה עד סוף הסצנה הראשונה, הם אינטנסיביים הן מבחינה אודיאלית והן מבחינת התוכן. מצד אחד משתמשים באסוציאציה של הצופה כדי להגביר מתח, ומהצד האחר יוצרים לצופה חוויה שאינה חופפת ייצוגים אחרים. לכן אפשר

לומר שסיקוונס הפתיחה והסצנה הראשונה לא זו בלבד שיוצרים דיסוננס בין האלמנטים המרכיבים אותם, אלא גם נוצרים ממנו.

באופן שהוא די חריג לסרט עלילתי, מופיעות במהלך הסרט כתוביות המציינות את מיקום הדמויות והזמן הנתון. אסתטיקה זו של ייצוג, שאופיינית לסרט הדוקומנטרי או לסדרות טלוויזיה – במיוחד סדרות פשע, עומדת בסתירה למוטיב המיתי-מרכזי של הסרט להשתחרר ממגבלות של זמן ושל מקום. בכך היא יוצרת במהלך העלילה את 'המתח המלאכותי' הנובע מקונפליקט זה: בין הזמן והמקום כנתונים מלאכותיים לבין המיתוס שעומד מעבר לזמן ומקום ספציפיים ומלווה את סיפורו שטאופנברג לאורכה של העלילה.

הייצוג של היטלר

מהתבוננות בייצוג דמותו של היטלר בסרטים היסטוריים-עלילתיים אחרי 1945, כגון "קשר העשרים ביולי" ו"הנפילה" (Der Untergang, Oliver Hirschbiegel, 2004), מצאתי שלמרות הפרספקטיבות השונות של זמן ושל מקום מתוכן יצאו הייצוגים, הנרטיבים אינם עומדים בסתירה פרשנית אחד לשני. כלומר, סרטים היסטוריים-עלילתיים העוסקים בדמות או במאורע היסטורי מסוים נוטים לעקוף אספקטים שנויים במחלוקת העלולים להנגיד הבניות נרטיביות קודמות, ומגבשים לזיכרון הקולקטיבי הנוכחי והעתיד תמונה היסטורית מוצקה. תופעה זו באה לידי ביטוי לא רק בהפקות קולנועיות של אותה המדינה לאורך השנים, אלא גם בין המדינות, ובמיוחד בהפקות יקרות הזכות לתפוצה בינלאומית. אך למרות החזרתיות וההתאמה בין הנרטיבים, מצליח כל ייצוג לייצר שוב אווירת מסתורין, תחושת 'גילוי מחדש' ומתח סביב דמותו של היטלר. גירויים אלו מתאפשרים, בין היתר, בזכות התפתחותן של

טכניקות עשירות של צילום, עריכה, אפקטים וליהוק, שללא קשר לתוכנם ולחיבורם למציאות, הופכים את הנרטיביים ההיסטוריים לפופולאריים יותר ככל שעובר הזמן.¹⁸

כשנכנסים לעומקו של הייצוג חושפות את עצמן הפרספקטיבות התרבותיות השונות דווקא דרך הניואנסים שלכאורה ניראים חסרי עומק או ביתר דיוק, מובנים מאליהם; הנרטיבים האמריקנים, כמו למשל, בסרטים "הבונקר" (The Bunker, George Schaefer, 1981) ו"שועל המדבר", ובאופן בולט יותר ב"מבצע ואלקיר" מציגים את היטלר ואת גרמניה כאויבים בעלי ערכים מנוגדים (שטאופנברג: "אנחנו יכולים לשרת את גרמניה או את הפיהרר. לא את שניהם."^{19, 20}), היטלר מופיע כאויב חיצוני לגרמניה – לא שונה בהרבה מהדרך שבה מיוצג בארצות הברית הטרור מאז ה-9/11, כישות דמונית הבאה מהחוץ.

בגרמניה (המערבית, ולאחר מכן המאוחדת), מאז "העשרים ביולי" של הרנק ובפבסט ועד הסרט "הנפילה", הוצג היטלר כחלק בלתי נפרד מגרמניה, או כמו ששפאר ניסח זאת בסרט "הנפילה": "זה העם שלך. אתה המנהיג.²¹ לכן, מבחינת היחסים בין גרמניה והיטלר, עוקבת הקו-פרודוקציה אחר התפיסה האמריקנית, ולא אחר זו הגרמנית.²²

החל מהסצנה הראשונה, מתאר שטאופנברג את היטלר כדמות אפלה ושטנית, שאין גרל הנמצא במעמד גבוה דיו כדי לעמוד מולו או שיש לו את האומץ לעשות זאת. הבחירה במילה 'שטן' (Archenemy) בסיפור היסטורי, נוטעת כבר בתחילתה של העלילה את הפרשנות של הסיפור במיתוס יותר מאשר במציאות ומרמזת על סוג הקונפליקט שלפנינו: בין מציאות לדמיון, בין ההיסטורי והנצחי, בין האבסטרקטי למוחשי. גם טכניקת הצילום בסרט ממסגרת

¹⁸ Y. Ben Moshe, *Hitler konstruieren. Die Darstellung Adolf Hitlers in deutschen und amerikanischen Spielfilmen 1945–2009 – eine Analyse zur Formung kollektiver Erinnerung*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2012., 257

¹⁹ ציטוט מתוך הסרט: Operation Valkyrie, Singer, 2008

²⁰ Ben Moshe, *Hitler Konstruieren*. 2012, 259

²¹ Der Untergang, Hirschbiegel, 2004

²² Ben Moshe, *Hitler Konstruieren*, 2012, 150, 259

את הייצוג הפיזי של היטלר באותו האופן; החשכה העוטפת אותו, זוויות הצילום הנמוכות והבעות וורבליות מינימליות עד לשקט מוחלט – ייצוג המזמין את הצופה להשתמש ברשמים מתוך הדמיון הסובייקטיבי שלו ולהשלים את הפרטים החסרים.

בניגוד לייצוגים אחרים של היטלר, לדוגמא בסרט "הנפילה", שם לומד הצופה בהדרגה את דמותו של היטלר ומתרגל לנוכחותו, "מבצע ואלקיר" מגביר את תחושת אי הנוחות ומשתמש באמצעים טכניים כדי להעצים את המסתוריות; בפעם הראשונה שאנו פוגשים את היטלר, בחזית הלחימה המזרחית בסמולנסק (Smolansk) שברוסיה, הוא מופיע קודם מאחור בלונג-שוט, לאחר מכן מהצד במדיום-לונג שוט. לבסוף, כאשר הוא יושב מול הקצינים במדיום-שוט, הרקע משחיר ואין מצידו מסר ישיר למצלמה. מאוחר יותר בפגישתם של שטאופנברג והיטלר בברגהוף זוויות המצלמה המשתנות ללא הרף, מיקום המצלמה והמיזנסצנה אינן מאפשרות מבחינה ויזואלית לתפוס את דמותו של היטלר בשלמותה, להכילה ולהעריך את הייצוג שלו כדמות העומדת בניגוד לשטאופנברג. צילומי התקריב של היטלר עצמו או של חלקים מגופו, כמו הידיים, צילום מאחור, בפרופיל, או לראותו מבלי שיאמר דבר, כל האלמנטים האלה המאפיינים סרטי מתח בנוסף ליצירת גירוי, נושאים כאן פונקציה נוספת שמטרתה להקהות עד כמה שניתן את חוסר הדמיון בין השחקן האמריקני, דיוויד במבר (Bamber), להיטלר עצמו, על מנת למקסם את תחושת האותנטיות. תגובותיו האיטיות של היטלר בחדר, כשבניגוד אליהן נראים לעין החשש, חוסר השקט והאמון בפניו של שטאופנברג, מעצימים את המתח למרות שהכול מתנהל כשורה ועל פי התוכנית של שטאופנברג. עם זאת, תיאורו של היטלר כשטן וכאויב של גרמניה לא מרפה, ומלווה את דמותו בסרט גם ברגעים אלו במהלך הסצנה. אחרי שהיטלר חתם על המסמך, המשימה צריכה ויכולה לצאת לפועל, וכמו שטרסקאו אומר לשטאופנברג בסצנה שבה הם מנסחים מחדש את פקודת ואלקירי "זאת התוכנית שלך, זה אתה", היינו - אין כאן שאלה של סיכויים, זה הכול או לא כלום, והכל תלוי בשטאופנברג, מי שכבר עמד ב'משימות בלתי אפשריות' בעבר.

בסרטי שנות החמישים שהוזכרו לעיל, הוצגה ההתנגדות להיטלר בגרמנית הנאצית כפלא מים הנובע מכל קבוצות ושכבות האוכלוסייה. אולם בייצוגים מאוחרים יותר, כמו למשל

ב"קשר העשרים ביולי" וב"מבצע ואלקירי", בניגוד לסטרוקטורות האפקטיביות של המדינה הנאצית וה- האס.אס, מיוצגת קבוצת ההתנגדות כלא מגובשת וחסרת המבניות של מדינת האס.אס, זו שהבטיחה את התנהלותם של הדברים בצורה 'תקנית'. כך הופכת תכנית ההתנקשות בהיטלר למשימה מורכבת ברמה הטקטית והאסטרטגית, והצלחתה תלויה במהותה בדמותו של שטאופנברג. זו פרשנות שמאפיינת את רוב הסרטים האמריקאים, כפי שהיא באה לידי ביטוי גם בדמותו של אית'ן האנט, הדמות שמגלם קרוז בסרטי "משימה בלתי אפשרית" (Mission: Impossible, Brian de Palma, 1996) מאז 1996 ועד היום, שמייצגים תפיסה חברתית-תרבותית בנטייתם להעצים את ערך היוזמה האישית והחשיבות של האינדיבידואל במסגרת הקולקטיבית. לכן, על אף תמונות ההוצאות להורג בסוף העלילה, אלו אינם נועדו להעלות תחושת קורבנות, אלא להטעים את ערכה של הבחירה – מצד מתנגדיו של היטלר או מנגד, של תומכיו, כפי שהתוודענו אליהם לאורכה של העלילה.

הבניית מיתוסים בקולנוע

יותר משיכולה המציאות עצמה לעצב את דימוייה החברתיים, הוכיחה התעמולה הנאצית כמה יעילים הסרטים בהנחלת סטריאוטיפים. לכן, בהבניה מחדש (reconstruction) של נרטיבים ושל אירועים היסטוריים, כאשר מנסים ליצור תמונה אותנטית יש לקחת בחשבון שלא רק נתונים היסטוריים או טכניקה הם חיוניים, אלא גם בחירת השחקנים עצמם – השחקנים המוכשרים בעלי החזות הנאה שנבחרו לתפקיד, יוצקים בעצמם משמעות לעבר.

כבר בשנת 1951 הצביע קראוד'ר על כך שרומל, אותו משחק השחקן ג'יימס מייסון (Mason) ב"שועל המדבר", מזכיר את האבטיפוס שבו השתמשו הנאצים בסרטי התעמולה על מנת להגדיר את "הגרמני הארי": כלומר, דרך הטיפוס הנורדי הנאה.²³ לכן אני טוענת כי בשיח התקשורתי על "מבצע ואלקירי", מעבר לשאלה בדבר אמיתותן של התמונות, היה רצון למצוא

²³ Crowther, The Desert Fox. Curious Twist; Now a German General Is Heroized on Screen, 1951

את הדמיון בין שטאופנברג לקרוז. זאת משום שטום קרוז לא ייצג רק את שטאופנברג, אלא באופן כללי את דמותו של הגרמני, כמו שזה עוצב והוצג בסרטי הפרופגנדה בגרמניה הנאצית, ובאופן המוחשי ביותר בסרט 'אולימפיה' (lympia)O של ריפנשטאהל (Riefenstahl), משום כך, הבעייתיות עם סרטים כדוגמת "ואלקירי" היא לא שחזור העבר והסיפור ההיסטורי, אלא נוכחותו, עיצובו מחדש ושיוכו של מיתוס נאצי כחלק מתפיסת המציאות בהווה.

רוברט סגל (Segal), העוסק במחקר דתות ומיתוסים, השווה את הקולנוע לכנסייה - כמקום שבו נמצאים האלוהים. הוא טען שהצופים מייחסים לכוכבי הקולנוע תכונות ויכולות על אנושיות, לא על המסך בלבד אלא גם מחוצה לו. לכן האווירה המיתית שלתוכה נרקם סיפורו של שטאופנברג, יכלה להתגבש באופן כמעט טבעי עם הופעתו של קרוז, וללא קשר לסיפור העלילה ולא למנטים המיתיים השזורים בה.²⁴ בדומה, כותבת מבקרת הקולנוע מנולה דרגיס בניו יורק טיימס, שקרוז 'נותן הופעה טיפוסית טובה ונמרצת, האופיינית לו בסרטים, ואשר דורשת ממנו בסרט הזה לא הרבה יותר מאשר צדודית וחיוניות [...]'.²⁵ כלומר, מעבר לדמיון ביניהם, לא גילם קרוז את אופיו ואישיותו של שטאופנברג, אלא גילם בעיקר את עצמו ואת יכולותיו כשחקן. כמו בסרטי האחרים, גם כאן הוא סיפק הופעה אנרגטית ומרשימה כדמות היסטורית.

אם בסרטי שנות החמישים נשארו רוב הדמויות לאורך העלילה אנונימיות, ב"מבצע ואלקירי" כל הדמויות מקבלות שם ומעמד היסטורי, החל מאשתו וילדיו של שטאופנברג ועד לראשי המפלגה. בהמשך לדרגיס, שמוצאת כי ב"ואלקירי" אין נאצים רעים,²⁶ אני טוענת, שלמעט בייצוג דמותו של היטלר, דווקא בחירת השחקנים וההיכרות האינטימית של הצופה עם הדמויות בעלילה, נועדה ליצור קירבה והזדהות, גם אם לא רצוניים, עם הדמויות ההיסטוריות.

²⁴ R. A. Segal, *Myth: A Very Short Introduction*, New York, 2004. pp. 139-142.

²⁵ Manohla Dargis, "Mission Imperative: Assassinate the Führer.", *New York Times*, December 24, 2008, accessed September 20, 2009, http://www.nytimes.com/2008/12/25/movies/25valk.html?_r=0

²⁶ Manohla Dargis, "Mission Imperative: Assassinate the Führer.", *New York Times*, December 24, 2008, accessed September 20, 2009, http://www.nytimes.com/2008/12/25/movies/25valk.html?_r=0

מהפרספקטיבה האחרת של הסיפור ההיסטורי, הביקורת שכתב על הסרט פרנק שירמאכר (Schirmacher), מוציאו לאור המנוח של ה"פרנקפורטר אלגמיינה צייטונג" (Frankfurter Allgemeine Zeitung), משקפת את היריעה הרחבה שפורש תחתיו הזיכרון הגרמני, המאפשרת לו להתמוסס לתוך הנרטיב של הצד המנצח שמציעה הוליווד. שירמאכר מצביע על ההשפעה שיש לייצוגים אלו בהבניית הזיכרון הקולקטיבי על מלחמת העולם השנייה ולא רק בארצות הברית ובגרמניה, אלא בעולם כולו ומצהיר בזאת כי "הוליווד השיגה את מה שרק שהוליווד מסוגלת לעשות: להפוך היסטוריה לא מוכרת ואת הנושא שלה לסיפור גלובלי. {...} לכן, ויכוחים על שאלת האותנטיות של הסיפור אינם רלוונטיים."²⁷

סיכום

בסרט "מבצע ואלקירי", כמו במיתוס, מתאפיינים גם הסובייקטים על מסך הקולנוע במין קיום נצחי, משום שייצוגים קולנועיים אי אפשר לתחום במושגים של זמן או של מקום. אפשר תמיד לחזור ולייצגם שוב ושוב, וכך הם הופכים לרלוונטיים. 'מתח מלאכותי' בעלילת הסרט "מבצע ואלקירי" נוצר ברובו באמצעות ניגודים, רעיוניים ואסתטיים, שיצרו קונפליקטים שאינם נובעים מהסיפור ההיסטורי עצמו, אלא מתוך המאפיינים החופפים שבין הקולנוע והמיתוס. במהותו אמנם שאף הסרט לשחזר היסטוריה, ואף נקט אמצעים רבים על מנת ליצור את רושם התעודה, אך שימוש באלמנטים כגון; השפה, מוסיקה ומיתוסים, יצרו ניגודים אסתטיים ותמאטיים. אלה באו לידי ביטוי כקונפליקטים בין ה"אמיתי" למדומיין, בין מה ששייך לזמן ולמקום מסוימים ובין מה שמתקיים מחוץ להם.

²⁷ Frank Schirmacher, "Operation Walküre. Der globalisierte 20. Juli," Frankfurter Allgemeine Zeitung, Januar 24, 2009, accessed September 20, 2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/operation-walkuere-der-globalisierte-20-juli-1750878.html>

בסופו של דבר, שאלת האותנטיות של "מבצע ואלקירי", כפי שבאה לידי ביטוי גם בדיון בעיתונות הגרמנית – בין אם לתכנים ולייצוגים המסוימים המופיעים בסרט יש קשר למציאות או לא – חושפת כי מעל הכול סוגיה זו צריכה לדרוש את הנטייה והאיווי של בגרמניה, לשקף את ההיסטוריה שלה דרך דימויים אוניברסלים ולאמץ לה נרטיב היסטורי כפי שהוליווד בחרה לעשות זאת עברה.