

דם, יזע וצחוק עד דמעות:

מלחמת העולם השנייה במערכוני מונטי פייטון

יונתן גן אור*

תקציר

"הקרקס המעופף של מונטי פייטון" (בריטניה, 1969-1974) הייתה אחת מן התכניות המקוריות והמשפיעות בתולדות הטלוויזיה ורבים ממערכוניה הגיעו למעמד פולחני. המאמר מציג מתודה לניתוח המערכונים, ההופכים באמצעותה למקור היסטורי להבנת המתחים החברתיים והתרבותיים של תקופתם. המאמר מתמקד באחד הנושאים שעלו לדיון הציבורי בבריטניה של אותה תקופה: אופן ייצוגה של מלחמת העולם השנייה בתרבות הפופולרית, וכנגזרת מכך, יחסם של הבריטים לגרמניה ולגרמנים. תחילה דן המאמר בדיון הציבורי שהתנהל סביב הנושא ולאחר מכן עובר לניתוח המערכונים. הטיעון העיקרי הוא שמערכוני המלחמה של מונטי פייטון מבקרים באופן עקבי את ייצוגי המלחמה בתרבות הפופולרית בבריטניה ואת יחסה של החברה הבריטית כלפיהם. מסקנת הניתוח היא כי המערכונים נוקטים עמדה כנגד השמרנות הבריטית הנאחזת בתהילת המלחמה, נוטרת לגרמנים טינה ומתנגדת להצטרפות לקהילה האירופית.

* יונתן גן אור הינו תלמיד לתואר מוסמך בחוג ללימודי אירופה ובוגר החוג להיסטוריה ותכנית המצטיינים של ביה"ס להיסטוריה באוניברסיטה העברית. המאמר לקוח מתוך עבודת הגמר למוסמך אודות ייצוגי הגרמנים במערכוני "הקרקס המעופף של מונטי פייטון" בהנחיית פרופ' משה צימרמן.

מבוא

"Everybody thinks that was a joke about the Germans but they missed it. It was a joke about English attitudes to the war and the fact that some people were still hanging on to that rubbish."
(John Cleese, 2008)¹

הבדיחה אליה מתייחס ג'ון קליז בדבריו נבחרה על ידי צופי הטלוויזיה בבריטניה לאחד מציטוטי הקומדיה הגדולים ביותר בכל הזמנים:² "Don't mention the war! I did once, but I think I got away with it". משפט זה לקוח כמובן מפרק "הגרמנים" בעונה הראשונה של הסדרה הקומית "המלון של פולטי" (Fawlty Towers, John Cleese & Connie Booth 1975/1979). במהלך הפרק עולב באזיל פולטי (קליז), מנהלו הבריטי של המלון, באורחיו הגרמנים ומשפיל אותם עד כדי בכי. הפרק היה לאחד האהובים ביותר בקרב הצופים בבריטניה ובעולם (פרט לגרמניה).³

במאמר זה אבקש לבחון את ייצוגיה של מלחמת העולם השנייה בסדרת הטלוויזיה הבריטית "הקרס המעופף של מונטי פייטון" (Monty Python's Flying Circus, Graham Chapman et al.,) (1969-1974).⁴ ניתוח ההומור הטלוויזיוני עשוי ללמד אודות הנושאים והדיונים החשובים, הדאגות והחרדות, הגישות והערכים שהרכיבו את ההווה ההיסטורית-תרבותית שבה הוא נוצר והוצג לראשונה. טענתי העיקרית היא שמערכוני מונטי פייטון נוקטים עמדה ולוקחים חלק בדיונים ציבוריים שהתנהלו בבריטניה בתקופתם. במאמר זה אבקש להוכיח כי מערכוני המלחמה שינתחו

¹ מתוך ראיון לדיילי מייל. ראה: Caroline Graham, "John Cleese's fling with a blonde HALF his age", *Daily Mail*, 20 July 2008. Retrieved on 27 September 2011 from <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1036560/John-Cleese-fling-blonde-HALF-age.htm>

² על פי סקר שנערך בשנת 1997. ראה: John Ramsden, *Don't Mention the War* (London: Little Brown, 2006), p.389.

³ ביום השנה העשירי לעלייתה של הסדרה זכה הפרק לכשנים-עשר מיליון צופים. בכמה מן השידורים של הסדרה בגרמניה לא הוקרן פרק זה. ראה: *Ibid.*

⁴ במאמר זה אתמקד במערכונים שבהם ייצוגים של מלחמת העולם השנייה בשלוש העונות הראשונות של הסדרה. במיוחד יתמקד המאמר במערכון "הבדיחה המצחיקה ביותר בעולם" (The Funniest Joke in the World), אשר שודר בפרק הפתיחה של הסדרה (אוקטובר 1969). העונה הרביעית והאחרונה הייתה יוצאת דופן מסיבות שונות ולכן ראוי להתייחס אליה בדיון נפרד. הרחבה על כך ניתן למצוא בעבודות המאסטר שלי.

להלן, מתייחסים אל הדיון בשאלת מקומה של מלחמת העולם השנייה בתרבות הפופולארית בבריטניה ושאלת יחסם של הבריטים כלפי הגרמנים (על הדיון עצמו ארחיב להלן בחלק א). מן הניתוח אבקש עוד להסיק לגבי עמדתם של היוצרים בדיון.

כמה וכמה מחקרים כבר העידו על הדומיננטיות של המלחמה בתרבות הבריטית בעשורים שלאחר המלחמה.⁵ חוקרים אחרים אף קושרים בין ייצוג היתר של המלחמה בתרבות הפופולרית בבריטניה לבין יחסם של הבריטים כלפי גרמניה. מחקרו של ריצ'רד ווייט, למשל, בוחן את התמורות שחלו בזהות הלאומית בבריטניה מאז פרוץ מלחמת העולם השנייה ועד לסוף המאה העשרים.⁶ לדברי ווייט, שיחקה מלחמת העולם השנייה תפקיד מרכזי בעיצובה של הזהות הלאומית בבריטניה שלאחר עידן האימפריה. המלחמה נטעה בליבותיהם של הבריטים את העוינות כלפי גרמניה ואת תחושת האיום מפני היבשת. העשורים שלאחר מכן, עם נסיגת האימפריה ודעיכת מעמדה הבינלאומי של בריטניה, היו תקופה מעצבת בעבור הזהות הבריטית. הנוכחות הנרחבת של המלחמה בתרבות הפופולרית הבריטית הייתה ביטוי לעיסוק אובססיבי של הבריטים בזיכרון המלחמה ולא-יכולתם להינתק מן הטינה ההיסטורית, אשר לטענתו של ווייט היו הסיבה המרכזית להתנגדות הבריטית להצטרפות לשוק המשותף בשנותיו המוקדמות. בראייתו, המשך האחיזה בטינה ההיסטורית כלפי גרמניה עשרים שנה לאחר תום המלחמה היא חלק מן הסטגנציה שפשטה במערכות הפוליטית והכלכלית בבריטניה שלאחר המלחמה והזמינה את המשבר שהגיע לשיאו בשנות השבעים.

⁵ לסקירה רחבה אודות המלחמה בתרבות הבריטית הפופולארית, ראו: Michael. Paris, *Warrior Nation: Images of* ; על מלחמת העולם השנייה בקולנוע ובטלוויזיה בבריטניה, ראה: John Ramsden, "Refocusing 'The People's War': British War Films of the 1950s", *Journal of Contemporary History*, Vol. 33:1, January 1998, pp. 35-63; Nicholas Pronay, "The British Post-Bellum Cinema: A Survey of the Films Relating to World War II Made in Britain Between 1945 and 1960", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 8:1, 1988, pp. 39-54; James Chapman, "Our Finest Our Revisited: The Second World War in British Feature Films Since 1945", *Journal of Popular British Cinema*, Vol. 1, 1998, pp. 63-75; Geoff Hurd (ed.), *National Fictions: World War Two in British Films and Television*, (London: BFI Publishing, 1984).

⁶ R. Weight, *Patriots: National Identity in Britain, 1940-2000* (London: Macmillan, 2002) ; לסקירה אודות ביטויים לרגש אנטי-גרמני בתרבות הפופולארית בבריטניה ראו: Ramsden, *Don't Mention the War*. מחדש את הרגש האנטי-גרמני בבריטניה לאחר המלחמה, מוצא ראמסדן תשובה דומה לזו של ווייט: משבר הזהות הבריטית בעקבות אובדן האימפריה. בעוד לאומנים סקוטים ו-וולשים הגדירו את עצמם על ידי הניגודים בינם לבין האנגלים, האנגלים מצאו בגרמנים את "האחר" האידיאלי, אשר בהתמודדות מולו ניתן יהיה לשוב ולשחזר את תהילת העבר.

בדומה לווייט, אבקש לבחון את ההקשר שבתוכו התרחשו האירועים ההיסטוריים, אך אבקש להתמקד בטקסט תרבותי אחד בלבד: תכנית טלוויזיה הומוריסטית. גישה היסטורית לניתוח ופרשנות של סרטים שבעקבותיה אבקש ללכת במאמר זה, היא הגישה שהציע מייק צ'ופרה-גאנט.⁷ לדבריו, בהחלט ניתן למצוא בסרטים קשרים ברורים להקשר ההיסטורי שלהם באמצעות שימוש בחומרים ובנתונים בני זמנו של הסרט. מקורות כגון עיתונים, ספרות פופולרית, דיונים אקדמיים, סרטים אחרים, מוזיקה פופולרית וכדומה, עשויים לספק לחוקר את ההקשר ההיסטורי-התרבותי שבו נוצר ונצפה הסרט ואשר ממנו שואל הסרט אלמנטים אינטרטקסטואליים.^{*} אלמנטים אלה, שצופים בני הזמן עשויים היו לזהות ללא קושי, משמשים בעבורם 'אופק של ציפייה' (horizon of expectation), אשר היווה בעבור הצופה בן הזמן מפתח פרשני להבנת הסרט וקישור בין הסרט לבין כמה מן הדיונים המרכזיים של תקופתו.⁸ באמצעות בחינת אותו 'אופק של ציפייה' יכול החוקר למקם את הסרט כחלק מדיון היסטורי מסוים ובסביבתו ההיסטורית והחברתית. הכרת ההקשר ההיסטורי ומיקומו של הטקסט הטלוויזיוני בתוכו ניצבים במרכז הניתוח ההיסטורי שאציג במאמר זה.⁹ במטרה ללכת בעקבות הצעתו של צ'ופרה-גאנט, מאמרי נחלק איפוא לשניים: ניתוח ההקשר ההיסטורי-תרבותי בו נוצר הטקסט הטלוויזיוני (חלק א) וניתוח הטקסט הטלוויזיוני עצמו (חלק ב).

מימד נוסף שעשוי לתרום לניתוח הטקסט הטלוויזיוני ומיקומו בדיון היסטורי מסוים הוא הקשר שבין הומור, והומור טלוויזיוני בפרט, לבין הנורמות והסדר החברתי הרווחים בזמן ובמקום היווצרותו. על מנת להבין את המשמעות ההומוריסטית, הצופה חייב להתייחס בו זמנית לפחות לשתי

⁷ Mike Chopra-Gant, *Cinema and History*, (London; New York: Wallflower, 2008).
^{*} אינטרטקסטואליות – ז'וליה קריסטבה טבעה את המונח "אינטרטקסטואליות" כדי להצביע על כך שטקסט (כגון רומן, שיר, סרט או מסמך היסטורי) אינו ישות סגורה לעצמה או אוטונומית, אלא הוא מיוצר מטקסטים אחרים. הפרשנות שקורא מסוים יחלץ מתוך הטקסט הזה תהיה תלויה אפוא בהכירו ביחסים הקיימים בין הטקסט הזה לבין טקסטים אחרים. ראה: אנדרו אדגר, "אינטרטקסטואליות", בתוך אנדרו אדגר ופיטר סדג'וויק (עורכים), לקסיקון לתיאוריה של התרבות, תל אביב, 2007, עמ' 44-45.

⁸ Chopra-Gant, p. 49.

⁹ צ'ופרה-גאנט מודה בכמה מן החולשות של גישתו ההיסטורית לניתוח קולנוע. לצופים שונים, אפילו בני אותה תקופה, עשוי להיות 'אופק של ציפייה' שונה במעט. ייתכן שלא כולם עשויים היו לזהות את כל האלמנטים האינטרטקסטואליים שבסרט באותו אופן וכתוצאה מכך לפרש את הסרט באופנים שונים. פתרון שעשוי לסייע בצמצום הבעיה הוא השימוש בדיון ידוע ומוכר לחלק רחב מאד בקרב הצופים (במאמר זה, למשל, בחרתי לעסוק בדיון בייצוגיה של מלחמת העולם השנייה בתרבות הבריטית והיחס לגרמנים). עם זאת, ניתוח שכזה לעולם לא יוכל לקחת בחשבון את כל האופנים השונים שבהם מיקומו החברתי של הצופה (מעמד, גזע, מגדר וכדומה) עשוי להשפיע על המשמעות שהוא מעלה מן הסרט יתרונה של הגישה היא באפשרותה להגיע למסקנות מבוססות יחסית באשר למשמעויות של הסרט בעבור קהלים מסוימים בתקופה הנידונה.

משמעויות העולות מן הטקסט.¹⁰ למשל, כדי שאדם יצחק למשמע אדם המדבר מהר מאד, חייב להיות במוחו 'תסריט' נוסף של מהירות הדיבור הנורמלית. בדרך זו מסוגל הטקסט ההומוריסטי להציג כמה מן הצדדים בדיון. מחד, בהומור קיים פוטנציאל חתרני: 'ליצן החצר' נהנה מחופש ביטוי רב ויכול להעז ולומר מה שאחרים לא העזו לחשוב. מאידך, לעתים קרובות תורם ההומור דווקא לחיזוק הסדר הקיים על ידי לעג ל'אחר'.¹¹ לפיכך, בכל הנוגע למחקר היסטורי אודות דיונים, עמדות והשקפות בני הזמן, עשוי הטקסט הטלוויזיוני ההומוריסטי להיות מקור תיעודי מן המעלה הראשונה.

כזה הוא הטקסט העומד במוקד המאמר שלהלן – סדרת הטלוויזיה "הקרס המעופף של מונטי פייתון". חשיבותה של הסאטירה בעבור גופי השידור בבריטניה, ובראשם הבי.בי.סי (British Broadcast Corporation), הייתה בכך שהיא הבטיחה את הגישה לקהלים מסוימים: קהל בני מעמד הביניים הליברלי המשכיל ובהם במיוחד קהל הצעירים. שיקול זה הוביל את מנהלי התכניות לגייס את מיטב בוגרי חברות הבידור של אוקספורד וקיימברידג' ככותבים ומפיקים לקומדיות רדיו וטלוויזיה.¹² בשנת 1969, לאחר שלקחו חלק ביצירתן של כמה וכמה סדרות קומיות, חברו שישה מבין יוצרים אלה: אריק איידל (Idle), טרי ג'ונס (Jones), מייקל פיילין (Palin), גרהם צ'אפמן (Chapman), ג'ון קליז (Cleese) והאנימטור האמריקני טרי גיליאם (Gilliam), ליצירתה של סדרת מערכונים חדשה – *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974) – אותם כתבו וביצעו בעצמם. יצירתם הייתה לתרומתו החשובה והזכורה ביותר של דור הסאטיריקנים של אוקסברידג' לתרבות הפופולארית.

¹⁰ לימור שיפמן, הערס, הפרחה והאמא הפולנייה, שסעים חברתיים והומור טלוויזיוני בישראל, 1968-2000, ירושלים תשס"ח, עמ' 9.

¹¹ אחת הסוגיות אותן בודקים מחקרים על התפקודים החברתיים של ההומור היא הקשר בין הומור ויחסי כוח חברתיים, שליטה לעומת התנגדות. יש הטוענים כי ההומור משמש סנקציה המאפשרת לחברה לכפות נורמות על הסוטים ממנה. חוקרים שהושפעו מתיאוריות הקונפליקט המרקסיסטיות אימצו רעיון זה כאשר ניתחו את ההומור ככלי להדרת מיעוטים. על ידי לעג ל'אחר' מקבעים הכוחות ההגמוניים את מעמדו הנחות של המיעוט. לעתים קרובות התכונה שלועגים לה היא חלק מסטריאוטיפ המתחזק בעקבות השימוש בהומור. הקצה השני בציר זה מדגיש את הפוטנציאל החתרני הקיים בהומור. מחקרים המושפעים מתיאוריות ביקורתיות ופוסט מודרניות עוסקים בהומור כביטוי להתנגדות של מיעוטים כנגד בעל הכוח (למשל הומור נשי כנגד גברים). ראה: שם, עמ' 4-5.

¹² Stephen Wagg, "You've never had it so silly: The politics of British satirical comedy from *Beyond the Fringe to Spitting Image*", in Dominic Strinati & Stephen Wagg (eds.), *Come on down?* (London: Routledge, 1992), p. 268.

על אף הצלחתה הבינלאומית של הסדרה והשפעותיה על הקומדיה והטלוויזיה לא רבים החוקרים שראו בה מושא ראוי למחקר מעמיק.¹³ לעומת הספרות המחקרית המועטה, הולידה הפופולאריות הבינלאומית של הסדרה ספרות מעריצים ענפה אשר כללה בעיקר פרטי טריוויה על הסדרה ויוצריה, ראיונות וביוגרפיות. חומרים ביוגרפיים אלה שימשו כמקורות בעבור חוקרים כסטיבן וואג, אשר ביקש לזהות את המימד הביקורתי בהומור הפייטוני, על אף שחברי "מונטי פייטון" נמנעו מלהגדיר את כתיבתם כ'סאטירית'.¹⁴ לדברי וואג, העניין המרכזי בסאטירה הפייטונית היה הצגת ביקורת חברתית שלא התמקדה בפוליטיקה או בפוליטיקאים. ששת יוצרי התכנית היו כולם בנים למשפחות זעיר-בורגניות. כולם, מלבד גיליאם האמריקני, גדלו באזורי הפרברים והתחנכו בבתי ספר פרטיים או ב-grammar schools.¹⁵ חינוכם הקפדני תאם באופן מוחלט את ערכי המעמד הבינוני-נמוך בשנות הארבעים והחמישים. מלבד צ'אפמן שהיה רופא וגיליאם שעסק בעיתונאות ופרסום, בני החבורה הכירו אך מעט מן העולם שמחוץ לגבולות הבית, בית הספר, האוניברסיטה והכתיבה הקומית. לאיש מהם לא היה שיוך פוליטי בולט וכתיבתם לא נבעה מהחלטה מודעת לקרוא תגר על המוסכמות החברתיות. אולם, מה שהבדיל את כתיבת מערכוני "הקרקס המעופף" מכל עבודותיהם הקודמות היה חופש היצירה הרחב שניתן להם על ידי הבי.בי.סי. כתוצאה מכך, מה שהנחה את כתיבתם לתכנית לא היה ניסיון לקלוע לטעמו הקומי של קהל המונים מדומיין (כפי שנדרש בדרך כלל מקומדיה המשודרת בערוץ ציבורי), אלא מה שיוצרי התכנית ראו כמבדר ומצחיק בעיני עצמם. אף על פי כן, קהל צופי התכנית מנה בסופו של דבר בין מיליון לשלושה מיליון צופים.¹⁶ בשנים שלאחר מכן זכתה הסדרה להוקרה והערכה גדולה אף יותר, עד כי הוגדרה כ'אבן-דרך' בתולדות הטלוויזיה, הקומדיה והבידור הקל, וכמה ממערכוניה הפכו קאנוניים.

¹³ חוקרים שהתעניינו בתופעה הפייטונית נמשכו הרבה יותר אחר סרטי הקולנוע של החבורה, "הגביע הקדוש" ו-"בריאן כוכב עליון", שהביאו לפריצה הבינלאומית הגדולה של החבורה והפכו את חבריה לכוכבים הוליוודיים. היסטוריונים שכתבו על ראשית שנות השבעים הזכירו את ההומור הפייטוני כאחד ממאפייני התקופה. חוקרים שכן התמקדו בסדרה, התעניינו בעיקר בייחודה הסגנוני ובפריצת הדרך שהיוותה בתולדות הקומדיה והטלוויזיה. מבין אלה ראוי לציין את: Marcia Landy, *Monty Python's Flying Circus* (Detroit: Wayne State University Press, 2005)

¹⁴ Wagg, p. 269.

¹⁵ grammar school היה הרמה הגבוהה ביותר של בתי הספר במערכת החינוך הציבורי בבריטניה בשנים 1945-1965, אשר שירתו כעשרים וחמישה אחוזים מן התלמידים. בוגריהם קיבלו את ההכנה הטובה ביותר לקראת הלימודים האקדמאיים והיו מועמדים טבעיים לקבלה באוניברסיטאות של אוקספורד וקיימברידג'.

¹⁶ *Ibid*, pp. 269-270.

עקב המבנה של "הקרס המעופף" כתכנית מערכונים (sketch comedy) ושידורה לאורך מספר שנים, יש לצפות שניתן יהיה למצוא בה התייחסויות רבות לנושאים מגוונים שנמצאו על סדר יומו של הציבור הבריטי באותה תקופה המשקפות עמדות שונות, בגלוי או במרומז, במכוון או בדרך אגב. במערכוני הסדרה ניתן אף למצוא לא מעט התייחסות פנימית, כלומר, מערכונים המתייחסים לנושאים או לדמויות שהועלו במערכונים קודמים ועשויים לסייע לביסוס הטענות.

א. מתח בין-דורי ומהפכת תרבות: שקיעת תרבות המלחמה מול עליית תרבות הצעירים

- *Don't take that tone with me, young man. I fought the war for your sort.*
- *I bet you're sorry you won.*¹⁷

בטרם ניגש למערכונים עצמם, אבקש להציג את ההקשרים השונים שבתוכם מתנהל הדיון בייצוגי המלחמה בתרבות הבריטית בתקופה זו. בחלק זה אתייחס לתהליכים ואירועים שנגעו למעגלים רחבים בחברה הבריטית, אך אתמקד במיוחד בצעירים בני האליטה המשכילה (בוגרי מוסדות ההשכלה הגבוהה), פלח האוכלוסייה אליו השתייכו יוצרי מונטי פיטון, כמו גם קהל היעד העיקרי שלהם. הבנת ההקשרים שמתוכם עלתה שאלת היחס למלחמה ולגרמנים בקרב בני שכבה זו, חשובה להבנת המשמעויות שקהל זה עשוי היה להעניק לאופן ייצוגם של המלחמה והגרמנים במערכונים. הדיון להלן ינוע ממעגלים רחבים יותר שמשפיעים על שכבות רחבות בכלל האוכלוסייה, למעגלים מצומצמים יותר של דיונים הנוגעים לקבוצת היחס המצומצמת אליה השתייכו יוצרי מונטי פיטון.

במעגל הרחב ביותר נמצאת המלחמה והתרבות שחגגה אותה, שהייתה מנת חלקם של רוב הבריטים. המלחמה תמיד הייתה מרכיב חשוב בהיסטוריה של בריטניה, אך ביתר בשאת מן המחצית השנייה של המאה ה-19, אשר התאפיינה ברצף בלתי נגמר של "מלחמות קטנות" אימפריאליות שנמשך לתוך המאה העשרים עם המלחמות העולמיות. "תרבות פנאי של מלחמה" (Pleasure culture)

¹⁷ ציטוט מתוך סרטם של הביטלס "לילה של יום מפרך" (A Hard Day's Night, Richard Lester, 1964). סצנה זו מציגה היטב את ההתנגשות בין העולם המסורתי הבריטי הדועך הנשען על תהילת המלחמה לבין תרבות הצעירים, שאינם יוצאים כנגד המלחמה אלא כנגד תרבות הוריהם.

(of war) חלחלה למוצרי התרבות שיועדו לילדים ולנערים – רומאנים, עלוני סיפורים, צעצועים, משחקים ודימויים ויזואליים – כולם מלמדים כי מלחמה הינה דבר מוסרי, לגיטימי ומעל הכול מלהיב ורומנטי.¹⁸

בשנת 1945, כתום המלחמה הנוראה ביותר בתולדות האנושות, סביר היה להניח כי תרבות המלחמה עתידה להיעלם. מוצרי תרבות שעסקו במלחמת העולם השנייה ופרחו כחלק מן התעמולה של תקופת המלחמה, כגון סדרות קומיקס, ספרי מתח וסרטים, דעכו או הפנו את גיבוריהם להילחם כנגד עוולות אחרות, כגון פשע.¹⁹

בהדרגה, החל מאמצע שנות החמישים, שבה והפכה מלחמת העולם השנייה לנושא מקובל בסרטים ובסיפורי הרפתקאות עד שהייתה לאירוע המיוצג ביותר בתרבות המלחמה. פריחתה המחודשת החלה יחד עם הבשלת תהליכים נוספים בבריטניה שאחרי המלחמה. לקראת אמצע שנות החמישים החלה לפרוח בבריטניה תרבות של צעירים שהושפעה מן השינויים החברתיים והתרבותיים שחלו בבריטניה בשנים שלאחר המלחמה.²⁰ אוכלוסיית הצעירים צמחה בשנים שאחרי המלחמה במימדי ענק ופתחה שווקים רחבים ששיוועו לבידור ולמוצרי צריכה ייעודיים.²¹

תרבות המלחמה, שמאז המאה ה-19 יועדה לילדים ולצעירים, מצאה לה לפתע קהל ענק וצמא לבידור שלא ידע את זוועות המלחמה על בשרו. סביב המלחמה התפתחה תעשייה תרבותית אדירה. דמותו של צ'רצ'יל הפכה לאייקון וזכתה לפולחן אישיות שהגיע למימדים מאואיסטיים. נושא המלחמה שלט בשוק ספרי העיון והסיפורת. רבים מאלה עובדו מאוחר יותר לקולנוע והפכו את

¹⁸ את המונח 'pleasure culture of war' טבע החוקר גרהאם דוסון בספרו על דימוי הגבריות באימפריה הבריטית: Graham Dawson, *Soldier Heroes: British Adventure, Empire and the imagining of Masculinity* (London: Routledge, 1994).

¹⁹ Paris, *Warrior Nation*, pp. 223-224. בשנים 1945-1950 הופקו בבריטניה רק כעשרים סרטים שעסקו במלחמת העולם השנייה, אף לא אחד מתוכם עסק בגבורת הלוחמים בקרב אלא בנושאים כגון שבויי המלחמה, תנועות המחתרת והמאמץ הטכנולוגי.

²⁰ בין אלה ניתן למנות את מדיניות הרווחה, שקיעת האימפריה, דעיכת האריסטוקרטיה, עליית חברת השפע, אמריקניזציה, ביטול שירות החובה הצבאי ופתיחת מוסדות ההשכלה הגבוהה בפני בני השכבות הנמוכות. הרחבה על ראה: עודד היילברונר, *אנגליה חולמת*, ירושלים תשס"ח, עמ' 68-76.

²¹ Paris, *Warrior Nation*, p. 224.

המלחמה לז'אנר הגדול של התקופה.²² הרושם שהותירו הזוועות, אשר הלך ודעך ככל שגדל מרחק הזמן, הותיר אחריו בעיקר נוסטלגיה.

אך השינוי הגדול שהביאה עמה תרבות הצעירים החדשה לא היה בנייעור האבק מעל תרבות המלחמה. יותר ויותר צעירים דחו את דפוסי התרבות שהוכתבו להם על ידי הוריהם והחלו ליצור תרבות לעצמם או בררו מתוך תרבות ההורים את המתאים להם.²³ הפער הבין-דורי, אשר הוסיף והתרחב בשנות השישים, התבטא במגוון מגמות תרבותיות שעיקרן דעיכת מנהגי האריסטוקרטיה הבריטית, מהפכה בהרגלי המיניות ואימוץ נורמות המקובלות בתרבות הצעירים של מעמד הפועלים, כגון מכנסי הג'ינס ומוסיקת הרוק'נרול. המהפך התרבותי היתרגם למהפך פוליטי עם עלייתה של מפלגת הלייבור לשלטון בהנהגתו של הרולד וילסון (1964), אשר הכריז על הלייבור כ"מפלגת הצעירים" והבטיח מהפכה טכנולוגית ו"בריטניה חדשה".²⁴ השילוב הבריטי ביו חזון פוליטי, תרבותי וחברתי חדש לבין תנאים בינלאומיים כלכליים נוחים, תרבות צריכה חדשה ודור חדש של צעירים בוגרי מערכות חינוך חדשות ובעלי שאיפות הנעוצות בהתנגדות לתרבות ההורים, יצר רנסנס בריטי-תרבותי שלא נראה כמוהו בהיקפו ובאופני ביטויו.²⁵

במרכזה של תופעת ההמונים הזו עמדה להקת הביטלס, אשר הופעותיה עוררו בקרב הצעירים תופעות של טירוף-מעריצים חסר תקדים. כרי פעולה תרבותיים נוספים היו התיאטרון והקולנוע אשר קראו תיגר על המוסדות החברתיים הוותיקים כגון המשפחה ומערכת המעמדות, כמו גם על הקונפורמיות של מעמד הביניים.²⁶ מטחי הביקורת נגד הממסד הבריטי באו בזה אחר זה, מושחזים ומלאים בהומור, אך גם באלימות כבושה ובציניות בוטה. הסאטירה הבריטית חוותה פריחה חסרת

²² Weight, pp. 342-343.

²³ אריק הובסבאום, *עידן הקיצוניות: המאה העשרים הקצרה 1914-1991*, תל אביב 1994, עמ' 294-290.

²⁴ היילברונר, עמ' 88-91.

²⁵ שם, עמ' 91.

²⁶ בתיאטרון ניצבו במוקד מחזותיהם של קבוצת ה-*Young Angry Men* (המחזאים ג'ון אוסבורן וקינגסלי איימיס והבימאי טוני ריצ'רדסון). בקולנוע בלט סרטו של לינדזי אנדרסון (1968) *If...*

תקדים שזכתה לכינוי "הבום הסאטירי" (the satire boom)²⁷. כמה מנציגיה הבולטים של תרבות הצעירים לא הסתירו את ביקורתם כלפי האדרת מלחמת העולם השנייה.²⁸

מובן אפוא מדוע היו מי בקרב החוגים השמרניים בבריטניה שלא ראו בעין יפה את המהפכה התרבותית, אשר איימה לדחוק את מקומה של תרבות המלחמה בקרב הצעירים. היו אף שגינו אותה וראו בה ביזוי מאבקה של האומה במלחמת העולם השנייה.²⁹ אולם התברר כי הדיכוטומיה בין הפטריוטיזם של מלחמת העולם השנייה והתרבות הלאומית שרוממה אותה לבין עולם רלטיביסטי של תרבות מתירנית התקיימה רק בשוליה הקיצוניים של החברה הבריטית.³⁰ רוב הבריטים מיקמו את עצמם בין הקצוות. זהות בריטית חדשה, פוסט-אימפריאלית, שילבה בגאווה הניצחון הצבאי מ-1945 ובגאווה הדמוקרטית החברתית הבריטית את הגאווה בתרבות הפוסט-אימפריאלית החדשה. האחרונה, בדומה לקודמותיה, העניקה אף היא לבריטניה מעמד של מעצמה עולמית ומודל לחיקוי, הפעם דרך הצלחתם של המוזיקה הפופולארית, האופנה והכדורגל.

מנגינות מתוך סרטי מלחמה פופולאריים, כגון "הבריחה הגדולה" (John) *The Great Escape*, (Sturges, 1963) ו-"הגשר על נהר קוואי" (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957), הוסיפו להישמע בטקסים ממלכתיים ובמפגשי ספורט בינלאומיים בעוד הצלחתו הגדולה של סרג'נט פפר (אלבום של הביטלס: *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*, The Beatles, 1967) הייתה

²⁷ על הבום הסאטירי בבריטניה של שנות השישים ראה: Humphrey Carpenter, *That was the Satire that was* (London: Victor Gollancz, 2000). מייצגיו העיקריים של הבום הסאטירי היו עיתון הסאטירה *Private Eye*, חבורת

הקומדיה *Beyond the Fringe* ותכנית הטלוויזיה (1962-1963) *That was the Week that was*.

²⁸ בין הדוגמאות הבולטות היה המערכון (1961) *Aftermyth of War* של חבורת הקומדיה *Beyond the Fringe*, מאושיות "הבום הסאטירי", אשר לעג לסרטי המלחמה ולסיפורי הגבורה של העורף הבריטי. המערכון עורר מחאות מצד צופים בקהל אשר קראו קריאות כנגד השחקנים הצעירים "שאינם יודעים על כך דבר". אלה מיהרו להסביר שהלעג הופנה כלפי תרבות המלחמה ולא כלפי המלחמה עצמה וזכר הנופלים. ראה: Ramsden, "Refocusing 'The People's War'", p. 61.

²⁹ Weight, p. 452-3.

³⁰ כדוגמאות אציין מצד אחד את תנועת המוסר של מרי ווייטהאוס שנלחמה למען טיהור שידורי הטלוויזיה ממתירנות ומאנטי-פטריוטיזם כאחד ומנגד את קבוצת ההיפים האנרכיסטים בהנהגת ריצ'רד נוויל. ראה: *Ibid.*, 453.

עדות לחזונם ולתקוותיהם של בני הדור.³¹ אלו יצרו יחד את ההרמוניה שנשמעה באזניהם של בני התקופה.

בתוך הקשר היסטורי זה, המתח הבין דורי ומהפכת התרבות, נטועים מערכוני "הקרקס המעופף של מונטי פייטון" העומדים במוקד מאמר זה. כתיבתם האישית של הפייטונים, לטענתו של סטיבן וואג, הביאה לכך שמושא הלעג העיקרי של הסדרה היה תרבות המעמד הזעיר-בורגני שממנה צמחו. בהקשר זה מצטט וואג את דבריו של מייקל פיילין:

"Our sort of reaction was against a... rather stifling world. It was not necessarily oppressive. It didn't hurt us. It wasn't unpleasant. It was just very, very, conventional."³²

בדומה לכך הסביר גרהם צ'אפמן את האופן בו מוצגות נשים בנות גיל העמידה כריאקציונריות, צווחניות ומדכאות, בין השאר כתגובה לרושם שהותירו בפייטונים אמהותיהם שלהם.³³ לדברי וואג, המתח הבין-דורי המגולם ברבים מהמערכונים מאפשר לקרוא את "הקרקס המעופף" כמעין הרחבה של תרבות-הנגד של שנות השישים: גברים צעירים משכילים בני מעמד הביניים תובעים את חירותם האישית, כמו גם חירות מינית, באמצעות ניתוק סימבולי של חבל הטבור בו הם עצמם היו קשורים, בעודם קוראים לאחרים לעשות כמותם.

השנים בהן שודרו פרקי "הקרקס המעופף" היו בבריטניה תקופת מפנה בכל הקשור לתודעת המלחמה והיחס כלפי גרמניה. דור הפוליטיקאים של תקופת המלחמה כבר לא היה עוד בעמדות השפעה. הדור שלא ידע את המלחמה (מי שנולדו במלחמה ולאחריה), אשר כבר הוביל את המהפכות התרבותיות של שנות השישים והוכיח בגרות ומחשבה עצמאית באירועי המחאות של 1968, החל לתפוס עמדות השפעה משלו. לאחר נסיגת האימפריה צומצם תחום התעניינותה הבינלאומית של בריטניה לזירה האירופית ונפתח קמפיין ממושך לטובת ההצטרפות לקהילה האירופית (European Community) או

³¹ *Ibid*, p. 345.

³² *Ibid*, p. 269.

³³ *Ibid*, p. 271.

כפי שכונתה בבריטניה: "השוק המשותף" (the Common Market). תהליך כניסת בריטניה לשוק המשותף חייב את הבריטים לשיתוף פעולה הולך ומעמיק עם מערב-גרמניה בתחומים מגוונים. נוסף על כך, עוררה ההצטרפות לקהילה האירופית דיון סוער בזהותה של אנגליה – אירופית או מתבדלת – ובשאלות הנוגעות למיהו אנגלי וממה מורכבת אנגליות.³⁴ העמדות בדיון הושפעו מאד מרגשות של עוינות ולחלופין של קרבה כלפי גרמניה, החברה המרכזית (יחד עם צרפת) בשוק המשותף.

בתוך הדיון הזה אבקש להציג את השאלות שהעסיקו את אחת משכבות האליטה המשכילה בבריטניה, האקדמיה, כפי שבאו לידי ביטוי בכנס שנערך בלונדון באפריל 1969, מספר חודשים לפני עלות "הקרקס המעופף" לאוויר. הכנס נערך על ידי המכון המלכותי לעניינים בינלאומיים בלונדון (Royal Institute of International Affairs) בשיתוף ה- Deutsche Gesellschaft für Auswärtige Politik, תחת הכותרת: "בריטניה ומערב-גרמניה: חברות משתנות ועתידה של מדיניות החוץ".³⁵ החוקרים מצאו הן בבריטניה הן במערב-גרמניה, שני מקרים מעניינים לבחינת היחסים שבין שינויים חברתיים למדיניות חוץ. שתי החברות עברו שינויים משמעותיים מאז המלחמה: גרמניה שיקמה את כלכלתה על בסיס סדר חברתי ופוליטי חדש (שאמנם נותרו בו כמה אלמנטים מהסדר הישן) בעוד בריטניה נעשתה מדינת רווחה תוך מודרניזציה של מוסדות המדינה. שתי המדינות נמצאו בתהליכי שינוי במדיניות החוץ: בעוד בריטניה ביקשה לצמצם את מעורבותה הבינלאומית למדינות המפותחות בלבד, גרמניה גילתה מחדש את הפוליטיקה הבינלאומית והלכה ותפסה מקום מרכזי יותר ויותר באירופה.³⁶

מלבד שאלת הקשר שבין שינויים חברתיים לשינויים במדיניות החוץ, עלתה בכנס גם השאלה לגבי

מקרים בהם מהווים כוחות חברתיים חסמים בפני מדיניות חוץ חדשנית:

³⁴ גורמים נוספים שהציתו את הדיון הסוער היו העמקת הזהות הלאומית הסקוטית והוולשית, תהליך האמריקניזציה בתרבות הפופולארית האנגלית ועליית המתח הבין-גזעי בין קהילות המהגרים לאוכלוסייה הלבנה הבריטית. ראה: היילברנר, עמ' 263-264.

³⁵ דברי הכנס כונסו בקובץ המאמרים: Karl Kaiser & Roger Morgan (eds.), *Britain and West Germany: Changing Societies and the future of Foreign Policy* (London: Oxford University Press, 1971).

³⁶ Karl Kaiser & Roger Morgan, "Introduction: Society and Foreign Policy - Implications for Theory and Practice", in *Britain and West Germany*, p. 2.

This occurs particularly on issues where governments find their freedom of action limited by values, beliefs, or stereotypes, opposed to change, of sections of public opinion. For instance, the widespread fairly mistrust felt by sections of the British people for Continentals in general, and Germans in particular, and the emotive connotations of the phrase 'loss of sovereignty' have clearly been impediments compelling British governments to move cautiously in their approach to Europe.³⁷

לא במקרה בחרו הכותבים, קארל קייזר ורוג'ר מורגן, ביחסו החשדני של הציבור הבריטי כלפי אירופים וכלפי גרמנים בפרט, כמקרה המדגים את הבעיה היטב. כניסתה של בריטניה לקהילה הכלכלית האירופית הייתה נושא לדיון פוליטי וציבורי סוער בבריטניה. השאלה מה מונע את הצטרפותה של בריטניה, מדינה משמעותית באירופה הן מבחינת כלכלתה, גודל אוכלוסייתה, תרבותה ומעמדה הבינלאומי, העסיקה ביתר שאת את קובעי המדיניות, את האקדמיה ואת העיתונות בבריטניה, זאת לאחר שזו הגישה את מועמדותה להצטרף לקהילה האירופית בפעם השנייה ושוב נדחתה (1967).³⁸ במידה רבה אפשר לומר שהעניין בכנס שכזה, פרי שיתוף פעולה בריטי-גרמני, התעורר במיוחד בעקבות הדיון הציבורי.³⁹

מדבריהם של קייזר ומורגן לעיל, עולה ביקורת על ההתנגדות לשינויים בקרב חלקים בציבור הבריטי, אשר, לטענתם, מונעת בין השאר מסטריאוטיפים ומגבילה את האפשרות של הממשלות הבריטיות ללכת יותר לקראת הדרישות של הקהילה האירופית. הסוציולוג פיליפ אברמס, ממשנתפי הכנס, הרחיב את דבריהם של קייזר ומורגן וטען כי לבריטניה לא היה "עבר אפל" ממנו היא נאלצה

³⁷ Ibid. pp. 2-3. שניים מהמאמרים בקובץ עוסקים בהרחבה ביחסם של הבריטים כלפי גרמנים בפרט: Philip Abrams, "Social Structure, Social Change, and British Foreign Policy", pp. 127-150; Donald Watt, "Anglo-German Relations Today and Tomorrow", pp. 203-218.

³⁸ בריטניה בקשתה של בריטניה להצטרף לשוק המשותף נדחתה פעמיים בוטו של נשיא צרפת שארל דה-גול (1963, 1967). הבקשה השלישית התקבלה (1970) ובריטניה הצטרפה כחברה רשמית בינואר 1973.

³⁹ ראה למשל: Weight, p. 479; וכן במקומות נוספים אצל ווייט.

להינתק ולבנות את עצמה מחדש. משום כך, לבריטים מעולם לא היה צורך דחוף לבחון מחדש את זהותם ההיסטורית, בניגוד לגרמניה ולצרפת למשל, והם חשים זיקה חזקה ביותר כלפי עברם.⁴⁰ העבר, טען אברמס, משמש בעבור הבריטים כמנחה ומורה דרך. לרוב, כמו גם במקרה זה, השימוש הפוליטי בהיסטוריה נחל הצלחה גדולה יותר דווקא כאשר הצדיק התנגדות למגמות של חדשנות ושינוי, לא כאשר תמך בהן.⁴¹

דוגמה רלוונטית במיוחד, אותה הציג אברמס בכנס, היה יחסם של הבריטים כלפי גרמניה.⁴² אברמס מצא כי באשר לעמדתה של רוב האוכלוסייה הבריטית מתקבלת תמונה ברורה: עוינות מתונה אך עקבית כלפי גרמניה ואדישות גוברת כלפי סוגיות פוליטיות בכלל וכלפי סוגיות במדיניות החוץ בפרט. מלחמת העולם השנייה והאויב הגרמני מלווים את הבריטים מילדותם, החל במשחקי מלחמה וצעצועים, עבור בדרמות טלוויזיה לנוער, וכלה בספרי לימוד היסטוריה המסתיימים באירופה החרבה של 1945.⁴³ סקר שנערך בראשית 1969 העלה ממצאים לא מפתיעים כאשר שלוש מתוך שבע התכונות שייחסו הנשאלים הבריטים לגרמנים היו גאוותנות, תוקפנות ואכזריות.⁴⁴ מסקר אחר שנערך במקביל עלה כי בני הדור שלא חוו את המלחמה (בני פחות מ-24), אשר הכירו את המלחמה בעיקר דרך ספרי הלימוד וסדרות הטלוויזיה, גילו מעט יותר עוינות כלפי גרמניה מאשר אלו שחוו את המלחמה עצמה.

⁴⁰ Abrams, p. 132.

⁴¹ *Ibid*, p. 134.

⁴² אברמס סמך את דבריו על סדרה ארוכה של סקרי דעת קהל ומחקרים, אשר הממצאים הבולטים שלהם פורסמו ב-*Daily Telegraph Magazine*, במאמר שכותרתו "Are We Anti-German?", 14 בפברואר 1969.

⁴³ אברמס מחזק את דבריו בדוגמאות רבות, להלן כמה מהן: סדרת הבובות *Action Man* המציגה דמויות של לוחמים מן החזית האירופית של מלחמת העולם השנייה כאשר מול דמויות הבריטים, הצרפתים, האמריקאים והרוסים עומדות דמויות הגרמנים כאויב יחיד; הסדרה האמריקנית *Hogan's Heroes* (Bernard Fein & Albert S. Ruddy, 1965-1971) שבאותה תקופה זכתה לפופולאריות רבה בקרב הנוער הבריטי. בפרקי הסדרה הוצגו דמויות הגרמנים כבריונים שתקנים או כמקיונים מגושמים, אשר השבויים האמריקאים עליהם שמרו לעגו להם והערימו עליהם פעם אחר פעם; ספר הלימוד מאת אנתוני ווד, *Europe, 1815-1945*, אשר יצא לאור בשנת 1968, מסיים את ההיסטוריה המודרנית בחורבנה הכמעט מוחלט של אירופה כתוצאה מהמלחמה ובהטלת אחריות מפורשת לכך על גרמניה: "even when one makes all due allowance for contemporary prejudice, it is hard to see how Germany can escape the full burden of responsibility...". Abrams, pp. 136-137. ראה עוד:

⁴⁴ ארבע התכונות האחרות היו: תכליתיות, חריצות, אינטליגנטיות ופרוגרסיביות. לטענת אברמס, התמונה המתקבלת עדיין אינה מחמיאה במיוחד, לאור העובדה שהנשאלים בסקר אפיינו את הבריטים כסובלניים, נדיבים, בעלי חוש הומור ושמרנים. ראה: *Ibid*, p. 138, n. 1.

את התקווה לשינוי המצב מוצא אברמס בצעירי האליטה המשכילה.⁴⁵ אליטה זו אינה שותפה לאדישות הכללית השורה בקרב הציבור הבריטי באשר לסוגיות פוליטיות ויש לה עניין לעורר דיון ויכולת להשפיע על מהלכים פוליטיים. לדברי אברמס, תרבות הצעירים המשכילים שהתפתחה בשנות השישים (אשר כונתה במקרים מסוימים "תרבות-הנגד"), האופנה, המוסיקה והאמנות, מעידה על השינוי הצפוי:

The young plunder the culture of the old and fill out its symbols, including the most sacred, with privately subversive meanings. If the process is revolutionary at all, it is revolution by dissociation. [...] The shaking loose of the best of British élite from its traditional self-confidence in its own role and its traditional definitions of the world is perhaps the really radical thing that might be happening in contemporary Britain.⁴⁶

לדברי אברמס, מאחר שכבר הסירו מעליהם את עולה של ההיסטוריה הבריטית, לכשיגיעו המשכילים הצעירים של שנות השישים לעמדות השפעה בפוליטיקה ובדיפלומטיה השינוי יהיה בלתי נמנע.

גישה דומה אך שונה במעט מזו של אברמס הציג החוקר דונלד וואט, אשר בהרצאתו באותו כנס ביקש להעריך את עתיד היחסים בין בריטניה לגרמניה. גם וואט, בדומה לאברמס, העריך כי חילופי הדורות כבר מביאים לשינוי בגישה של בריטניה כלפי גרמניה:

At the time of writing, antipathy towards Germany as a survival of the emotions aroused during the wartime years seems to be localized in the political and communications industries and to be mainly centered in the generation now entering into its late middle age. There seems little or no such trace of such feelings among the younger age-groups [...] The emotional attitude of British

⁴⁵ המעמד החברתי, על פי אברמס ואחרים, נמדד בשנות השישים על פי רמת ההשכלה, שרק ביכולתה להבטיח מוביליות חברתית גבוהה. האליטה הבריטית של שנות השישים, לפיכך, כוללת את כל בוגרי מוסדות ההשכלה הגבוהה - כחמישית מהאוכלוסייה הבריטית הבוגרת. ראה: *Ibid*, p.140.

⁴⁶ *Ibid*, pp. 148-150.

opinion towards Germany at the beginning of the 1970s is favorable, even if the general ignorance of Germany makes such a position basically unstable and capable of exploitation [...] by xenophobes and Germanophobes generally.⁴⁷

חוסר היציבות של דעת הקהל הבריטית כלפי גרמניה, עליה מצביע וואט בדברים לעיל, אותה מבקשים גורמים גרמנופובים לנצל כדי לעשות נפשות לעמדתם, מעידה עד כמה הדיון על היחס לגרמניה, והאופן שבו היא מוצגת בתקשורת, ער ורלוונטי בבריטניה של 1969.

דברים אלה נאמרו על רקע קיצו ההולך וקרוב של עידן השפע שאחרי המלחמה. השפל הכלכלי החל לתת את אותותיו בחיי היומיום. ערך הלירה שטרלינג ירד. האינפלציה, כמו גם אחוזי האבטלה, עלו. שביתות והפגנות עובדים נעשו תכופות. ההידרדרות הכלכלית לוותה בהידרדרות הביטחון האישי בעקבות הגברת פעילות הטרור של המחתרת האירית (IRA) והתפרצות של מהומות גזע. כל אלה הפכו את שנות השבעים לעשור הקשה ביותר שחוותה בריטניה מאז המלחמה. בתקופה זו של הקצנה ואי-הסכמה, הפך הדיון הציבורי בשאלת היחסים בין בריטניה לאירופה לסוער כפי שלא היה מעולם.

למעט יוצאי דופן בודדים, תמכה האינטליגנציה הבריטית בעקביות בהתקרבות לאירופה בכלל ולגרמניה בפרט, עמדה שהדוברים כנס זה ייצגו היטב.⁴⁸ תליית הכישלון החוזר של בריטניה להצטרף לשוק המשותף בהחלטותיו השרירותיות של דה-גול היה כנראה הסבר לא מספק, והרגש האנטי-גרמני בקרב הציבור בבריטניה בהחלט נתפס כחסם משמעותי בפני מדיניות הדוגלת בהתקרבות לגרמניה ולאירופה. מן הדברים לעיל עולה ציפייה לכך שהשינויים החברתיים המתחוללים בבריטניה יובילו לשינוי גם באשר לרגש האנטי-גרמני. השינוי המיוחל יתרחש לכשיגיע רגע החיבור בין הצעירים המשכילים לבין כוח פוליטי, ואלה יובילו אלה את בריטניה ללכת בדרך חדשה.

⁴⁷ Watt, pp. 216-217

⁴⁸ Weight, p. 479.

ב. מלחמת העולם השנייה במערכוני מונטי פייטון

Things aren't going very well back there. The poor cook's son has been put away again, and poor old Mrs Dalrymple who does the washing up can hardly move her poor fingers, and then there's Gilberto's war wound - but they're good people, and they're kind people, and together we were beginning to get over this dark patch ... there was light at the end of the tunnel ... now this ... now this... (in tears) It's the end of the road!!

מנהל מסעדה (איידל), המבקש להתנצל בפניו של לקוח שהתלונן על מזלג מלוכלך (צ'אפמן), מתרץ את התקלה המצערת בשורה של צרות שניחתו על ראשו (עונה 1, פרק 6). למעשה, מונה המנהל כמה מן החוליים החברתיים של התקופה על פי השקפת מעמד הביניים: הניכור הבין-דורי ואלימות הנוער (בנו של הטבח שנעצר), מצוקת הזקנים הנאלצים לעבוד (השוטפת שמתקשה להניע את פרקי אצבעותיה) וצלקות המלחמה שטרם הגלידו (פגיעת הראש של המלצר הראשי). המזלג המלוכלך מתגלגל להיות הקש ששבר את גב הגמל ומוביל להתמוטטות כללית של המסעדה.

נוכחותה המתמשכת של המלחמה בחיי הבריטים זוכה כאן לאזכור מעניין כבעיה נוכחית, בדומה לצרות האחרות שהעלה המנהל בפני הלקוח. הדרך שבה ראו את המלחמה בני הדור שלא חוו על בשרם את מאורעותיה, ביניהם חברי מונטי פייטון, עשויה הייתה להשפיע לא מעט על עמדתם בשאלת היחס כלפי גרמניה. בפרק הראשון של הסדרה החדשה שלהם בחרו הפייטונים להקדיש למלחמה את המערכון המרכזי וזאת, כפי שאראה להלן, דווקא בהתייחס לייצוגיה השונים של המלחמה בקולנוע ובטלוויזיה. יש בכך מעין הסכמה עם הטענה כי זיכרון מלחמת העולם השנייה תמיד עוצב יותר על ידי התמונה הנעה מאשר על ידי כל צורה תרבותית אחרת של העברת מסרים,

ככל שמרחק הזמן מן המלחמה הלך וגדל.⁴⁹ מערכון זה, "הבדיחה המצחיקה ביותר בעולם" (The Funniest Joke in the World), שהינו מורכב וארוך במיוחד (כעשר דקות מתוך פרק של 30 דקות) יעמוד במוקד הניתוח שלהלן. בו אבקש לבחון את נרטיב המלחמה המיוצג במערכון וכיצד מיוצגות דמויותיהם של גרמנים. ניתוח מערכוני מלחמה מאוחרים יותר יסייע בידינו להבהיר או להעניק משמעות נוספת למערכון זה, באופן שלא עולה מניתוח הטקסט לבדו.

א. הבדיחה המצחיקה ביותר בעולם – ניתוח

הפרשנות שנתנו יוצרי קולנוע וטלוויזיה למלחמת העולם השנייה לא הייתה עקבית. מפעם לפעם הוצגה המלחמה באופן שונה בעקבות שינויים שחלו בגישות חברתיות ופוליטיות. בבריטניה של שנות החמישים הציגו סרטי הקולנוע את המלחמה באופן שונה למדי מאלה שנעשו בימי המלחמה עצמה. תחושת הקונצנזוס הלאומי ורעיון "מלחמת העם" (people's war), אשר שיקפו הסרטים מתקופת המלחמה, עברו חלפו להם.⁵⁰ יוצרי הקולנוע החלו להתמקד בעלילות גבורה של בני האליטה הבריטית – טייסים, קציני קומנדו ושבויי מלחמה בני המעמד הגבוה – הסוללים במנהיגותם את הדרך לניצחון. סרטים אלה הציגו דוגמא לכך שעל אף דעיכת האימפריה והתפוררותה, בריטניה עדיין ראויה לשמר את מעמדה כמנהיגה עולמית בעידן מעצמות-העל.

הן הפקות הענק של סרטי המלחמה והן חברות ההפקה של סדרות הטלוויזיה ייעדו אותם להיות מקור מידע עיקרי על המלחמה בעבור ציבור הצופים.⁵¹ ריצ'רד ווייט, המעיד על היותו נער בן הדור שנחשף לאותה "דיאטה אינסופית של סרטי מלחמה", מציין בספרו כי לסרטים הייתה השפעה רבה עליו ועל בני דורו בהעצמת תחושות הפטריוטיזם. סרטי המלחמה חזרו ואפיינו בעקביות את דמויות הגרמנים כאכזריים מטבעם, אגרסיביים וחסרי חוש הומור. בעשותם כן, הנציחו הסרטים את

⁴⁹ Michael Paris (ed.), *Repicturing the Second World War* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), p. 3.

⁵⁰ לדוגמה, הסרטים *Millions Like Us* (1943) ו-*The Way Ahead* (1944). ראה: *Ibid.* Paris, p. 7.⁵¹ למשל, הקדימון של *Tora! Tora! Tora!* (1970) התיימר להציג שחזור נאמן של המתקפה על פרל הרבור ונועד להיות מקור לידע היסטורי בעבור הצופה.

הסטריאוטיפים השליליים שנוצרו בריטניה מאז החל העימות עם גרמניה בראשית המאה העשרים.⁵² ברוח זו הציגו גם חברי מונטי פיטון, במערכון "הבדיחה המצחיקה ביותר בעולם", את השחזור הדרמטי של המלחמה כמכשיר דידקטי המלמד על סיפורה של המלחמה.

המערכון בנוי ככתבה תיעודית-היסטורית שקריינות (voice-over) מלווה אותה לכל אורכה. הכתבה מספרת את סיפורו של נשק סודי שהועמד לטובת בעלות הברית והביא להכרעת המלחמה בגרמניה – בדיחה כל כך מוצלחת עד אשר כל מי ששומע אותה נאלץ לצחוק עד מוות. העלילה מבוססת על נרטיב המאמץ הטכנולוגי להכרעת המלחמה המוכר מפרשיות מלחמה שהפכו למיתוס כגון פרויקט מנהטן ותכנית טילי ה-V. סצינות איקוניות מתקופת המלחמה (אזרחים המאזינים לרדיו) ומסרטי מלחמה (סצינות קרב, חקירת השבוי) משוחזרות לצרכי הכתבה, כפי שמקובל בז'אנר התיעודי-היסטורי. כמו כן, לצד שחזורים דרמטיים, משולבים בכתבה סרטי ארכיון, עדות בגוף ראשון ודמותו של הקריין (איידל) המופיעה בסיום מהזירה ההיסטורית עצמה.

הסיפור מתחיל בממציא הבדיחות ארנסט סקריבלר (פיילין) שקורא לראשונה את הבדיחה שהוא עצמו כתב ומשלם על כך בחייו. בהמשך כל מי שיבוא במגע עם הבדיחה הקטלנית צפוי לגורל דומה. לאחר שסצנת חילוץ הבדיחה מן הבית חורגת מהמבנה הדרמטי-דוקומנטרי של הכתבה ומהמסגרת התקופתית (שידור חי מזירת האירוע בהווה במקום שחזור דרמטי של העבר),⁵³ תמונות בשחור-לבן והמארש הצבאי המנוגן ברקע מחזירים אותנו שוב לתקופת המלחמה. הצבא מגלה עניין ביכולותיה הקטלניות של הבדיחה ועורך בה ניסויים. תרגום הבדיחה לגרמנית הופך אותה לנשק מבצעי והיא נשלחת לשימושם של הכוחות בחזית הארדנים. הקריין מסכם את המאמץ הבריטי כהצלחה גדולה הרבה יותר מהבדיחה הטרומ-מלחמתית (נייר הסכם מינכן בו מנופף צ'מברליין) זו אשר לא הצליחה לעצור את היטלר, בעוד שמול הבדיחה החדשה להיטלר לא הייתה תשובה ראויה. התמונה הבאה

⁵² Weight, p. 344. .

⁵³ לטענתי, משמעות החרیגה ממסגרת הז'אנר וממסגרת התקופה בסצנה זו היא שישנה אמירה כללית יותר בסצנה זו, מעין הצהרת כוונות לגבי אופי ההומור הפייטוני, החורגת מהנושא של המערכון ומהנושא של מאמר זה, הרחבתי על כך בעבודת המאסטר.

מציגה את היטלר מספר בדיחה במהלך עצרת בפאתוס ובשפת הגוף המוכרים, כנראה ללא הצלחה מרובה.

הכתבה עוברת לעסוק במאמץ הגרמני לייצר בדיחה קטלנית. שבוי אנגלי נחקר על ידי קצינים נאציים במטרה להוציא ממנו את נוסח הבדיחה. השבוי נשבר בחקירה (לאחר שדוגג על ידי נוצה) ומגלה את הסוד, אך חוקרים ששומעים את הבדיחה מפי השבוי צוחקים למוות והשבוי נמלט. מדענים גרמנים שוקדים על הפקת בדיחה משלהם אך ללא הצלחה. לבסוף היטלר נותן את הפקודה ובדיחת ה-V הגרמנית (V-joke) משוגרת ללונדון באמצעות הרדיו, אך נוחלת כישלון. הכתבה מסתיימת עם תום המלחמה, אז נאסרה לוחמת-בדיחות על ידי אמנת ז'נבה והעותקים האחרונים של הבדיחה נטמנו באדמה לנצח.

הבדיחות בחלקו הראשון של המערכון, זה המתאר את המאמץ הבריטי, מתבססות בעיקר על חילופין בין אחד מהאביזרים המרכזיים בעלילות המלחמה, כלי הנשק, לבין הבדיחה. כך נערכים בבדיחה ניסויים בדומה לפצצת אטום וחיילים בקרב עושים בה שימוש דומה לשימוש ברובים. בדיחה נוספת היא חוסר ההבנה של הדמויות שאי אפשר לדעת מה היא הבדיחה מבלי למות כתוצאה ממנה. עוד נקודת הצחקה היא השילוב בין הצחוק הבלתי נשלט (גם במקרים בהם הדמות אמורה להיות עצובה או רצינית מאד) למוות הפתאומי והתיאטרלי (נפילה לאחור והשתטחות על הגב באופן המזכיר סרטים מצוירים). בדיחות אלה חוזרות גם בחלקו השני של המערכון, זה המתאר את המאמץ הגרמני, אך המשמעות ההומוריסטית נובעת כאן בעיקר מאופן ייצוגם של דמויות הגרמנים. להלן אנתח את הסצנות במערכון בהן הן מופיעות.

א. הבדיחה של היטלר

הדמות הגרמנית הראשונה שנראית מקרוב במערכון (להבדיל מהחיילים הגרמנים בקרב שנראים רק מרחוק) היא לא אחרת מדמותו של היטלר עצמו, הלקוחה מתוך יומן קולנועי. זהו דימוי מוכר של היטלר, הנואם בעצרת מול המון. דמותו של חייל גרמני (הלקוחה מסרט אחר) עונה להיטלר מתוך

המון החיילים. כתוביות בתחתית המסך מתרגמות את הדיאלוג לצופים שאינם דוברי גרמנית (My dog's got no nose! - How does he smell? – Awful!). מן הכתוביות נראה כי היטלר מספר בדיחה, שתוכנה ההומוריסטי עומד בסתירה לפאתוס שבו היא נאמרת. צירוף שני הסרטים יחד יוצר דו-שיח של פאתוס שנראה מגוחך כשלעצמו, גם ללא הכתוביות. מתקבל הרושם שדמותו של גרמני ברייך השלישי אינה יכולה שלא לדבר בפאתוס, לא משנה מה תוכן דבריה. היטלר והחייל אינם רק דוברי אותה שפה, אלא נראה כאילו החייל אף מחקה את סגנון הדיבור של היטלר (מוטיב זה חוזר גם בסצנת חקירת השבוי, בדמותו של הקצין החוקר).

ב. חקירת השבוי

סצנה זו מציגה קצין אנגלי שבוי (פיילין) הנחקר על ידי קצין נאצי (קליז) בהשגחתו של קצין גסטאפו (צ'אפמן) במטרה להוציא ממנו בעיניניים את נוסח הבדיחה הקטלנית. בשונה מן הנהוג בשחזורים היסטוריים-דרמטיים, היוצרים בחרו לשבור את המימזיס שבסצנה: על צווארו של קצין הגסטאפו תלוי שלט המעיד כי תפקידו בסצנה הוא קצין גסטאפו ומשמיע מחיאת כף כאשר הקצין החוקר מכה את השבוי אך אינו נוגע בפניו. משמעות הדברים היא חשיפה גסה של היות הסצנה שחזור דרמטי ולא מציאות היסטורית: הדמות הינה שחקן הממלא תפקיד שהוגדר לו בתסריט והאלימות גם היא רק משחק. בסצנה שזורים גם מאפייני סלפסטיק כגון הקפיצה של הקצין החוקר על רגלו האחת או דגדוג השבוי באמצעות נוצה. לטענתי, כוונת היוצרים בשבירת המימזיס הזו היא להדגיש ש'התסריט המקורי', אליו מתייחסת הסצנה, איננו אירוע היסטורי של חקירת שבוי ודמויות היסטוריות של קצין אנגלי וקצינים נאצים, אלא אופן ייצוגם בקולנוע, בקומיקס ובתרבות הפופולארית בכלל.

בעיקר מתייחסת סצנה זו לסרטי השבי - תת-ז'אנר של סרטי המלחמה שצבר פופולריות בשנות החמישים והשישים - ובמיוחד לקומיים שבהם. עלילתם של סרטים אלה נעה בדרך כלל סביב דמויותיהם של חיילים בריטים ואמריקאים במחנה שבויים גרמני וניסיונותיהם החוזרים ונשנים להימלט. גיבורי סרטים אלה התאפיינו בסרקזם עוקצני, חדות לשון והתגרות מופגנת בשוביהם

הגרמנים, שלרוב לא התאפיינו בחוש הומור והתקשו שלא לאבד את שלוות רוחם.⁵⁴ מאפיינים אלה חוזרים בסצנה זו בדמותם של השבוי האנגלי ("I can only give you name, rank, and why did the chicken cross the road") והקצין החוקר המגיב להתגריותיו באלימות ("That's not funny!"). בדומה לסרטי השבי, ההומור עומד לצידן של בעלות הברית ומסייע לחייליהן בעמידתם מול הגרמנים. כאמור, הקצין החוקר הוא מעין חיקוי-היטלר: קולו רועם בפאתוס ותנועות גופו המקוטעות מזכירות את נאומו של היטלר ביומני הקולנוע או חיקויים ידועים.⁵⁵ החיקוי מסמל צייתנות עיוורת: הקצין הנאצי הינו צייתן למערכת שהיטלר עומד בראשה עד שהוא עצמו נהיה היטלר. תוך כדי דבריו פוצח הקצין בצעידת אווז (goose step, או בשמה הגרמני Stechschritt) גם היא סמל לצייתנות.⁵⁶ עמידתו של השבוי בעינויים מתסכלת את הקצין החוקר ("Ah, you're no fun"), שגרימת סבל וכאב מסבים לו הנאה והוא אינו בא על סיפוקו.

לעומתו, הבעת פניו העגומה של קצין הגסטאפו, המשקיף על הנעשה מן הצד, לא משתנה כלל לאור המתרחש בחדר. הוא מתערב רק לאחר שהוא מקבל אות לכך מן הקצין החוקר, אז הוא שולף נוצה מתוך מעילו ומדגדג את השבוי. קצין הגסטאפו אינו זקוק לפקודה מפורשת כדי לענות את השבוי, די לו ברמיזה ("Alright Otto!"). זהו רובוט חסר רגש שכל תפקידו הוא למלא את המשימות האכזריות ביותר. על חשבוננו לא ניתן להתבדח. השבוי נשבר ומגלה לחוקריו את הבדיחה, מה שכצפוי מוביל למותם המיידית כתוצאה מן הצחוק הכפוי ומאפשר לו להימלט.

ג. האודישן

⁵⁴ כמה מן הבולטים שבסרטי השבי הקומיים היו *Stalag 17* (1953), *The Great Escape* (1963) וסדרת הטלוויזיה *Hogan's Heroes* (1965-1971). תת-ז'אנר זה זכה להתייחסויות נוספות במערכוני מונטי פיטון כפי שיוצג להלן.

⁵⁵ צ'רלי צ'פלין כבר הראה עד כמה מגוחכת עשויה להראות שפת הגוף ההיטלראית עוד בראשית שנות הארבעים, בנאומו כהינקל בסרט "הדיקטטור הגדול" (*The Great Dictator*, Charlie Chaplin, 1941). קליז עצמו אף יגלם את היטלר נואם במערכון מאוחר יותר (עונה 1, פרק 12).

⁵⁶ בארצות הברית ובבריטניה הייתה צעידת האווז ייצוג נרדף למיליטריזם הגרמני והושמה ללעג, במיוחד בתקופת מלחמת העולם, כסמל לצייתנות עיוורת ודבקות חסרת מחשבה בדפוס התנהגות צבאי. קליז עתיד לחזור על צעידת האווז בפרק 'הגרמנים' בסדרה 'המלון של פולטי' כהפגנה של לעג כלפי הגרמנים.

בינתיים במתקן הניסויים בפנמינדה (Peenemünde), מקום שהתפרסם במערב כבסיס המחקר והפיתוח של טילי ה-V, שקדו מדענים גרמניים על פיתוח בדיחה קטלנית משלהם. הסצנה נפתחת במדען גרמני (איידל) בעל שפם היטלר הלבוש בחליפת מעבדה ונושא צלב-קרוס על זרועו נכנס למבחן-במה בפני גנרל נאצי (ג'ונס) וקצין גסטאפו נוסף (צ'אפמן). לאחר שהוא נכשל בניסיונו להצחיק את הגנרל, קצין הגסטאפו יורה בו ובנפילתו מתגלה ערימה של גופות מדענים במרכז החדר.

סצנה זו מקבילה לסצנת חקירת השבוי. כמו קודמתה, גם בסצנה זו משתתפות שלוש דמויות: קצין נאצי, קצין גסטאפו ומדען גרמני. הקצין הנאצי, הפעם בכיר מקודמו, מאופיין בפרטים סטריאוטיפיים לבכירי הצבא הגרמני במלחמות העולם: הוא מרכיב מונוקל ונושא צלקת סייף מתחת לעין ימין. התנהלותו השתקנית מלמדת על המעמד הגבוה שאליו הוא רואה את עצמו משתייך ולכן פנייה אל המדען או אל איש הגסטאפו בדברים היא מתחת לכבודו. לעומתו, קצין הגסטאפו הוא העתק מדויק של קודמו. השלט שתלוי הפוך על צווארו חושף שאף מדובר באותו שחקן ובאותו שלט מן הסצנה הקודמת. הדבר מחזק את דימויו של קצין הגסטאפו כמכונה חסרת רגש שניתן לשכפל אותה. כמו בסצנה הקודמת, גם כאן לא נדרש קצין הגסטאפו לפקודה מפורשת מן הגנרל לירות במדען, אלא מספיקה רמיזה בלבד כדי לעשות את הדרוש ממנו. אכזריותו מתבטאת גם באופן שבו מטעה קצין הגסטאפו את המדען, בהיפרדו ממנו כפי שמקובל במבחני-במה ("we'll let you know"), רגע לפני שהוא הורג אותו. בדומה לכך היה מקובל ברייך השלישי להטעות אנשים שנשלחו למחנות ריכוז או השמדה. שיטת ההטעיה קרת המזג שבה נקטו הנאצים נחרטה בכאב בזיכרון הבריטי לאחר הפרתו של הסכם מינכן.

הקבלות אלה בין הסצנות מובילה למסקנה מפתיעה – הדמות השלישית בסצנה, המדען הגרמני, היא מקבילתה של הדמות השלישית בסצנת החקירה, השבוי האנגלי. שני הקצינים מסרבים לראות את דבריו של המדען כמצחיקים ומגיבים כלפיו באלימות, כפי שהגיבו להתגרויותיו של השבוי האנגלי. הגנרל וקצין הגסטאפו נמצאים מאחורי שולחן הכתיבה כאשר המדען שנכנס לחדר מתייצב מול שולחן הכתיבה, ולמעשה מצדו השני של המתרס. פער נוסף בין הקצינים למדען מתגלה בטון הדיבור והבעת פניו של המדען, המספר את הבדיחה בטון הומוריסטי ומעלה על פניו חיוך, בניגוד

לסגנון הפאתוס של היטלר וחקייניו או לסגנון הרובוטי של איש הגסטאפו. נאמנותו של המדען לרייך השלישי, המתבטאת בשפם-היטלר ובצלב הקרס על זרועו, לא עומדת לזכותו. שתי הסצנות מסתיימות בערימת גופות של גרמנים. אולם, בעוד שבסצנת החקירה המחסל הוא אויב, החייל האנגלי, כאן המחסלים גרמנים אף הם. ההקבלה מציבה את המדען הגרמני, בדומה לשבוי האנגלי, כקרבתן של המיליטריזם והצייתנות חסרת הרגש של הנאצים.

ד. הרדיו

סצנה זו מתבססת על כמה מן הנרטיבים של העורך האנגלי בתקופת המלחמה. הראשון, טילי ה-V-2 הגרמניים שנורו לעבר לונדון וערים נוספות וגרמו להרס רב. השני, הוא מלחמת התעמולה שניהלו הנאצים באמצעות שידורי הרדיו. בסצנה נראים אדון וגברת בריטיים מאזינים לשידור הרדיו הגרמני. שדרן הרדיו מספר את 'הבדיחה הקטלנית' פרי המאמץ הגרמני. כמו קודמיו הוא מספר את הבדיחה בטון שאינו הולם את תוכנה – טון מכני וחסר רגש. הצחוק שהוא משמיע בסיומה נשמע לא טבעי. השידור מסתיים בנגינת ההמנון הגרמני ובמבטי תמיהה בעיניהם של הבריטים.

ה. נרטיב המלחמה

כמו סרטי המלחמה, גם מערכון "הבדיחה המצחיקה ביותר בעולם" מבוסס על אירועים, מקומות ודמויות היסטוריות ממלחמת העולם השנייה: מצד אחד שוקדות מדינות המערב על 'פרויקט מנהטן' ופיתוח הפצצה האטומית, ומן העבר השני שוקדים הגרמנים על פיתוח טילי ה-V. אולם, הנרטיב ההיסטורי המוצג במערכון מבוסס יותר על הנרטיב המוביל המוצג בסרטי המלחמה. למשל, על אף ש'פרויקט מנהטן' היה מאמץ אמריקאי, במערכון זה המאמץ הטכנולוגי מוצג כבריטי בלבד ובריטניה עומדת לבדה מול המאמץ הגרמני. עניין זה משקף במידה רבה את אחד הנרטיבים החשובים של בריטניה במלחמה – עמידת היחיד שלה מול אירופה הנשלטת על ידי הנאצים, עד לכניסתה של ארה"ב למלחמה. מוטיב הבלעדיות הבריטית במלחמה עם גרמניה חזר ברבים מסרטי המלחמה הבריטיים.

נרטיב נוסף שבא לידי ביטוי במערכון, כמו גם בסרטי המלחמה הבריטיים, הוא נרטיב "מלחמת העם" הבריטי. ארנסט סקריבלר, ממציא הבדיחה הקטלנית הוא דמות פרולטרית. לעומתו הממציאים הגרמנים הם מדענים – אליטה משכילה. המנהיגים הבריטים אינם מוזכרים במערכון כעומדים מאחורי המאמץ הבריטי כי אם הצבא ("the Army became interested in the military potential [...] of the Killer Joke"). לעומת זאת, בצד הגרמני, מי שדוחף את המאמץ המלחמתי ומי שהכול תלוי בהחלטתו הבלעדית הוא הפיהרר ("Hitler gave the order for the German V-Joke to be broadcast in English"). בעוד שהשימוש בבדיחה הבריטית נעשה בשדה הקרב מול חיילי האויב, היעד אליו משוגרת הבדיחה הגרמנית באמצעות הרדיו היא האזרח הבריטי בעורף.

על כך שהנרטיב המוצג במערכון הוא א-היסטורי במודע, יעידו הפרטים החושפים את היותו מצולם ומבוים (כגון שלט ההבהרה על צווארו של קצין הגסטאפו). מודעות זו מלמדת על יחס ביקורתי כלפי ההיסטוריה המוצגת בסרטי המלחמה, ואמירה שאף הם מציגים נרטיב א-היסטורי המבוסס על דמויות קריקטוריות. להלן אבקש לחזק טענה זו על ידי סקירה וניתוח של ייצוגי המלחמה במערכונים נוספים של "הקרקס המעופף".

ב. סרטי המלחמה – קריאה ביקורתית מול קריאה תומכת

תעשיית הסרטים אודות מלחמת העולם השנייה באירופה ובארצות הברית, שהגיעה לשיא בסוף שנות החמישים, דעכה לאורך שנות השישים. עשור זה סימן דעיכה בפופולאריות של הקולנוע עצמו, בין השאר בגלל עלייתה הגוברת של הצפייה בטלוויזיה כמו גם אמצעי בידור אחרים.⁵⁷ קהל צופי הקולנוע, שבתקופה זו כלל בעיקר את בני הגילאים 18-25, התעניין פחות במלחמת העולם השנייה. צעירים אלה הושפעו לא מעט מהרגש האנטי-מלחמתי שעוררו מרוץ החימוש הגרעיני והמעורבות

⁵⁷ תגובתם של יוצרי הקולנוע הגיעה בדמותם של סרטים עתירי-תקציב מרהיבי-עין, "שוברי קופות" שהתעטרו בשמותיהם של כוכבים בינלאומיים. סרטי המלחמה לא יצאו מכלל זה. בין היתר קמו מספר הפקות ענק שהתיימרו לשחזר ולהעניק פרשנות חדשה לאירועים הגדולים של המלחמה. דוגמאות: *The Longest Day* (1962); *Battle of Britain* (1969); *Tora! Tora! Tora!* (1970), ועוד רבים. לעתים קרובות יותר הציגו סרטים אלה סיפורי הרפתקאות שהתרחשו על רקע המלחמה, כדוגמת: *The Guns of Navarone* (1961); *Where Eagles Dare* (1968)

האמריקאית בווייטנאם. הביקורת הגוברת כלפי תרבות המלחמה בקרב הצעירים הפכה את הצלחתם של סרטים פטריטיים ופשטניים לבלתי אפשרית.⁵⁸ להלן אראה כיצד ביקורת זו כלפי תרבות המלחמה, מוצאת את ביטוייה במערכוני מלחמה נוספים של מונטי פיטון.

כאמור, בסצנת השבוי במערכון "הבדיחה המצחיקה ביותר בעולם" השלט על צווארו של קצין הגסטאפו הוא רק אחד מבין פרטים רבים החושפים את היות הסצנה שחזור דרמטי ולא מציאות היסטורית. עקרון זה מאפיין גם את יתר מערכוני המלחמה של מונטי פיטון. מערכון אחר מציג סצנת בריחה ממחנה שבויים שבה כל הדמויות לבושות במכנסי-חיטוב (עונה 3, פרק 2). במערכון שלישי, ג'נטלמנים אנגלים בחליפות חופרים מנהרת מילוט ברצפת חדר בעודם מסווים את פעילותם בביצוע תרגילי ספורט (עונה 2, פרק 5).

האחרון, *Escape (from film)*, מבקש לחשוף את התבנית של סרטי השבוי אשר זכו לפופולאריות רבה בקולנוע הבריטי של שנות החמישים. במהלך מפגש של אגודת ג'נטלמנים אנגלים (המיוצגים גם הם באופן סטריאוטיפי), הנוכחים מגלים לתדהמתם שהם נמצאים בתוך מערכון מצולם ומנסים להימלט ממנו. הדרך המתבקשת לעשות זאת היא באמצעות חפירה בקרקע. את פעולת החפירה הם מסווים בתרגילי התעמלות על סוס קפיצות ובשירה פטריוטית. סיר וויליאם (צ'אפמן) יושב הראש של האגודה מתקרא לפתע קולונל וסגנו הופך לקפטן:

Sir William: Okay Captain, you detail three men, start digging and load them up with cutlery, and then we'll have a rota, we'll have two hours digging, two hours vaulting and then two hours sleeping, okay?

Barnes and others carry a vaulting horse into shot. The members start vaulting over it. Two Gestapo officers walk by.

Mr Cutler: All right, Medwin, let's see you get over that horse. Pick your feet up,

⁵⁸ Ramsden, "Refocusing 'The People's War'", p. 61.

Medwin. Come on, boy!

German Officer 1: Ze stupid English. Zey are prisoners and all they do is the sport.

German Officer 2: One thing worries me, Fritz.

German Officer 1: Ja?

German Officer 2: Where's the traditional cheeky and lovable Cockney sergeant?

Sergeant: (*donning tin helmet*) Cheer up, Fritz, it may never
happen (*sing*) Maybe it's because I'm a Londoner...

German Officer 2: Good. Everything seems to be in order.

המערכון הופך לסצנה הלקוחה מתוך ז'אנר סרטי השבי, המתקיימת כולה בחדר הישיבות של האגודה.⁵⁹ שני הקצינים הגרמנים שנכנסים פתאום לסצנה ולא חושדים בדבר משלימים את הקלישאה, אך הם מודעים לה: בסצנה נמצאים כל המרכיבים הקבועים מלבד הסמל הקוקני המשעשע, אהוב הקהל. משזה הופיע, הסצנה הקלישאתית הושלמה ("Everything seems to be in order"). מודעות זו מלמדת על יחס ביקורתי של היוצרים כלפי ההיסטוריה המוצגת בסרטי המלחמה, ואמירה שאף הם מציגים נרטיב א-היסטורי המבוסס על דמויות קריקטורות ותבניות קבועות מראש.

מנגד, לא כל מי שמזהה את התבנית הקלישאתית של סרטי השבי ממהר להבחין בינם לבין המאורעות ההיסטוריים. מערכון אחר מציג בפנינו ראיון עם קבוצת ⁶⁰pepperpots המבצעת שחזורים דרמטיים של מאורעות היסטוריים, כדוגמת קרב פרל הרבור (עונה 1, פרק 11):

- Miss Rita Fairbanks - you organized this reconstruction of the Battle of

Pearl Harbour - why?

⁵⁹ כנראה שאת השראתם למערכון זה קיבלו היוצרים מהסרט "סוס העץ" (*The Wooden Horse*, Jack Lee, 1950), המספר את סיפורם של שבויים בריטיים החופרים מנהרת מילוט מתחת לסוס הקפיצות.
⁶⁰ Pepperpot הוא כינוי שנתנו הפייטונים לדמויות שונות של נשים בריטיות צווחניות בגיל העמידה בעלות עמדות שמרניות. גרם צ'אפמן ציין כי כך ראו הפייטונים את אימותיהם שלהם, כפי שצינתי לעיל.

- Well we've always been extremely interested in modern drama ... we were of course the first Townswomen's Guild to perform 'Camp On Blood Island', and last year we did our extremely popular re-enactment of 'Nazi War Atrocities'. So this year we thought we would like to do something in a lighter vein...

ריטה פיירבנקס (איידל) וחברותיה מציגות בפנינו המחזה של קרב פרל הרבור, המקבל צורה של קטטה בה נשים בשמלות, כובעים ותיקים מכות זו את זו אגב התפלשות בבוץ. במערכון זה קושרים היוצרים בין המתח הבין-דורי לבין הדיון בתרבות המלחמה. גברות אלו, המייצגות במערכוני מונטי פייטון את הדור המבוגר והשמרני, הן צרכניות נאמנות של תרבות המלחמה המתיימרת לספר את האמת ההיסטורית על מלחמת העולם השנייה. תרבות המלחמה מעצבת למעשה את הזיכרון ההיסטורי של המלחמה עד כדי כך שגברת פיירבנקס מציינת בדבריה הן אירוע היסטורי (פשעי המלחמה של הנאצים; קרב פרל הרבור) והן סרט עלילתי-היסטורי (*The Camp on Blood Island*)⁶¹ בכפיפה אחת, כאילו ההיסטוריה והקולנוע חד הם.⁶² כנגד עמדה זו יוצא המסר המתקבל ממערכוני המלחמה של מונטי פייטון, החושפים את האשליה של סרט המלחמה ומבחינים בינו לבין המציאות ההיסטורית אותו הוא מתיימר לייצג.

סיכום

⁶¹ הסרט *The Camp on Blood Island* (Val Guest, 1958) התיימר להציג את ההתעללויות הקשות שחווי חיללים בריטים במחנה שבויים יפני במלחמת העולם השנייה ולשם כך הציג כמה מן המראות הברוטאליים ביותר שנראו עד אז בקולנוע הבריטי. הסיסמה הפרסומית המופיעה בכרזת הסרט היתה: "JAP WAR CRIMES EXPOSED!"

⁶² עמדה זו משתקפת במערכונים נוספים, כאשר אזרח בריטי מזהה את היטלר כדמות טלוויזיונית ("Haven't I seen him on television?" עונה 1, פרק 12) ומפקח מן הסקוטלנד יארד מתייחס לגרמניה הנאצית כאל מחוז קולנועי נוסטלגי כדוגמת המערב הפרוע ("Good old Nazi Germany" עונה 3, פרק 3), כאשר הוא דן בסרטו של לוצ'ינו ויסקונטי, "הארורים" (*The Damned*, 1969).

יוצרי "הקרקס המעופף" היו מודעים למשמעויות הפוליטיות שעשויות היו לעלות מן הסאטירה שלהם, על אף שלא התיימרו להציג סאטירה פוליטית. כיוון שכך, המסרים הפוליטיים נותרו מרומזים בלבד והמערכונים עדיין קלעו לטעמו של הקהל הרחב. בתוך עמימות רבת משמעויות זו של ההומור הפייטוני, ביקשתי לראות תיעוד היסטורי. המערכונים הפייטונים עדיין מצחיקים אנשים רבים גם היום, כאשר הם תלושים לחלוטין מהקשרם ההיסטורי. פולמוסיותו של ההומור הפייטוני כנגד ערכי מעמד הביניים השמרני, פולמוסיות אשר באה לידי ביטוי גלוי בסגנון הפרוע של הסדרה, באלימות, בלשון הגסה ובמיניות המופגנת, קיימת אף בתוכן הטקסט המילולי והחזותי של המערכונים, אולם כאן חשיפתה דורשת עיון. העמידה על ההקשר ההיסטורי שמתוכו נוצרו המערכונים על 'אופק הציפייה' של בני הזמן שצפו בסדרה בטלוויזיה מדגישה עוד יותר את חתרנותם ואת פולמוסיותם. בכך, משתקפים בהם הדיונים הציבוריים המרכזיים של תקופתם.

במאמר זה ביקשתי להתמקד באחד מן הדיונים הללו, הדיון בתרבות המלחמה וביחסם של הבריטים לגרמנים. אם נתייחס לפופולריות של מוצרים תרבותיים כהסכמה עם המסר שהם נושאים אזי בהחלט אפשר לטעון שהציבור הבריטי בשנות השישים צרך מוצרים תרבותיים רבים מאד שהציגו דימוי שלילי של גרמנים. הגרמנים ליוו את הבריטים הצעירים מילדותם. הם ניבטו אליהם מן הספרים, הצעצועים וסרטי המלחמה כאויבי האומה.

מי שחיו באקלים הזה, בבריטניה של שנות השישים, חשו גם בהתרחשותם של שינויים חברתיים-תרבותיים מפליגים. שינויים אלה נגעו בעיקר למעמד הביניים המשכיל והשפיעו באופנים מגוונים בהתאם לגיל, למעמד או לאזור. עבור שכבות שמרניות יותר באוכלוסייה השינויים היו המשך הדעיכה והתפוררות של האימפריה הבריטית. עבור האליטה המשכילה בבריטניה, בוגרי מוסדות ההשכלה הגבוהה אשר בסוף שנות השישים כללה אלפי סטודנטים שנולדו אחרי המלחמה, שינויים אלה עוררו תקווה לעתיד טוב יותר. במעגל המצומצם יותר של השפעת תרבות הצעירים החדשה, תחושת העצמאות והמרד שליוותה את התפתחותה הביאה להצלחתם של מוצרים תרבותיים אחרים אשר היוו משקל נגד לתרבות המלחמה, גם אם לא נשאו עימם מסרים אנטי-מלחמתיים מפורשים.

ההצלחה העולמית לה זכו הייתה מקור חדש של גאווה ופטריוטיזם בבריטניה, שלא נקשרה דווקא לרגש השלילי כלפי גרמניה.

הצדדים בדיון זה התחדדו בכנס האקדמי שנערך בנושא חודשים בודדים לפני ששודר פרק הפתיחה של הסדרה (אוקטובר 1969). מדברי הכנס עולה כי גם כמעט עשרים וחמש שנה לאחר תום המלחמה, העוינות כלפי גרמניה לא שככה. האזכורים הרבים של המלחמה בסדרה, משקפים את אובססיית המלחמה שבה הייתה אחוזה החברה הבריטית, אחיזה שמצאה את ביטויה במרחב הציבורי, בתרבות ובשיח הפוליטי. צופים שציפו לראות דמויות של גרמנים כקריקטורות, כפי שראו אותן בקומיקס, בקולנוע ובתכניות טלוויזיה אחרות, קיבלו אותן גם ב"קרקס המעופף".

מצד אחר מבטאים המערכונים גם את עמדתו של הצד שכנגד, עמדתה של האינטליגנציה הליברלית הבריטית, שבאה לידי ביטוי בכנס. עמדה זו יוצאת כנגד אובססיית המלחמה וקוראת לשינוי היחס כלפי גרמניה. דוברי הכנס שמים את האצבע על הביטויים האנטי-גרמניים בתרבות הפופולארית ובתקשורת המסיטים את דעת הקהל ההפכפכה. התקווה לשינוי המצב נשענת על השינויים הרבים האחרים אותם חוו בני התקופה, ובראשם עלייתה של תרבות הצעירים. מניתוח המערכונים עולה כי יוצרי "הקרקס המעופף" מגלים מודעות רבה להשפעות שפועלות עליהם. הדמויות בעלות המבטא הגרמני הן אמנם דמויות קריקטוריות, אך הן קריקטוריות במודע וסימנים שונים מעידים על כך, כגון השלט על צווארו של קצין הגסטאפו. מערכונים מאוחרים יותר מחזקים את ההשערה שמודעות זו מעידה על ביקורתיות כלפי ייצוגי המלחמה בתרבות הפופולארית. דמויות בריטיות המציגות עמדות שמרניות, עמדות המביעות רגש אנטי-גרמני או מעלות על נס את תהילת המלחמה, מוצגות במובהק באופן שלילי. המסקנה היא כי מערכוני המלחמה של מונטי פיטון מעודדים את הצפייה הביקורתית בסרטי המלחמה, ואת ההבחנה בין הייצוג הקולנועי לבין המציאות.

עניין זה מתקשר למסקנה החשובה ביותר, לטענתי, העולה מן הניתוח: בכל הנוגע לייצוגם של גרמנים במערכון "הבדיחה המצחיקה ביותר בעולם", המערכון לוקח חלק בדיון שנמשך במרחב הציבורי בבריטניה עוד מימי טרום-המלחמה - הפולמוס בשאלת "גרמניה האחרת": האם יש להבדיל

בין הגרמנים האזרחים לבין הנאצים?⁶³ העמדה שמציג המערכון באפיון דמותם של הקצינים הגרמנים אל מול המדען הגרמני וההקבלה בין המדען הגרמני לשבוי האנגלי היא שאכן היו האזרחים הגרמנים גם הם קרבנות הרייך השלישי. המבחן לכך הוא חוש ההומור. בעוד הגרמנים הרעים הם שכפול של היטלר או רובוטים מבצעי פקודות חסרי רגש, דמויות סטריאוטיפיות המרבות לכבב בסרטי המלחמה, המדען הגרמני מגלה חוש הומור המעיד על אנושיותו. על אף שהמדען מראה נאמנות ומשתף פעולה עם מאמץ המלחמה של הנאצים הוא למעשה קרבן, שבוי בארצו שלו. עמדה זו היא ביטוי ברור של התנגדות לרגש האנטי-גרמני.

יוצרי "הקרקס המעופף של מונטי פייטון", צעירים בריטים משכילים בני מעמד הביניים, ילידי תקופת המלחמה, בוגרי שנות השישים, אינם מבקשים רק להצחיק, הם נוקטים עמדה בדיונים המרכזיים של תקופתם. הם מבקשים שינוי. הם מבקשים להשאיר מאחור את משקעי המלחמה. הטינה הבריטית כלפי גרמניה ניצבת במוקד ביקורתם, כביטוי של הבורגנות האנגלית הישנה. הם, לעומת זאת, מציעים לבריטניה המבודדת, המאובנת והשוקעת ללכת בדרך חדשה, דרכה של תרבות הצעירים הבריטית של שנות השישים - האוניברסאלית, המשוחררת והאופטימית.

הערות נוספות

תסריטי הסדרה "הקרקס המעופף של מונטי פייטון" מופיעים בספר:

Chapman, G. et al., *Monty Python's Flying Circus: Just the Words*, London: Methuen, 1999.

הציטוטים שבגוף המאמר לקוחים מתוך הגרסה המקוונת של הספר, בכתובת:

<http://www.ibras.dk/montypython/justthewords.htm>

⁶³ ראה למשל: חדוה בן-ישראל, "מטרות מצטלבות: התגובות הבריטיות להתנגדות האנטי-נאצית הגרמנית", בתוך: משה צימרמן (עורך), *ההתנגדות לנאציזם*, ירושלים תשמ"ו, עמ' 66-80.