

דבר העורכים

גיליון חורף 2012 של סליל מוקדש לדיון נרחב אודות היבטים ביוגרפיים והיסטוריים ביצירתו של הקולנוען היהודי בילי ויילדר. מקורם של המאמרים המופיעים בגיליון זה ברב-שיח שהתנהל באוניברסיטה העברית בחודש ינואר השנה ואשר לווה בהקרנות ובדיונים בסינמטק ירושלים. יום העיון כלל הצגת מחקר עדכנית של מומחים לתחום מארצות הברית, גרמניה וישראל, שציינו בכך עשור למותו של אחד היוצרים המורכבים, החידתיים, והמצליחים בתולדות הקולנוע. המאמרים מובאים בתרגום הכולל את ההרצאות שנשאו בכנס וכן התייחסויות לתגובות וביקורות שנשמעו בעת הדיון בעקבות ההרצאות.

בילי ויילדר נולד בשנת 1906 למשפחה יהודית דוברת גרמנית בעיירה קטנה בפולין, סמוך לקרקוב, שהיתה אז חלק מהאימפריה האוסטרו-הונגרית. שמו הרשמי היה סמואל אך אמו – שביקרה בארצות הברית ונחשפה לתרבות המקומית – כינתה אותו "בילי" על שם "בילי הנער" שהיה אז לדמות מיתולוגית. כמו משפחות יהודיות רבות בתקופה, היגרה משפחתו של ויילדר לוינה, המרכז העירוני והתרבותי של האימפריה. לאחר כמה שנים בוינה, ולאחר שנשר מלימודיו באוניברסיטה, ויילדר עבר לברלין והחל לעבוד כעיתונאי וכמלצר במועדון לילה (ככל הנראה גם כג'יגולו). החל משנת 1929, החל להתפרנס מכתיבה לתעשיית הסרטים של ברלין. ההשתלבות בתעשיית הקולנוע הגרמנית של צעיר יהודי שנולד בפריפריה האוסטרו-הונגרית וזה עתה

הגיע כמהגר חסר כל מוינה לא היתה יוצאת דופן. הקולנוע הגרמני לפני עלייתו של היטלר היה במידה רבה תוצאת יצירתם של מהגרים יהודים, או בנים ובנות של מהגרים יהודים ממזרח אירופה. רבים מהם הגיעו לברלין מוינה כצעירים בעלי ניסיון מוגבל – בעיקר במשחק בתיאטרון או בכתיבה – ונמשכו מסיבות שונות אל הקולנוע (ביניהם ניתן למנות את הבמאים הפופולאריים וה"נחשבים" ביותר של הקולנוע הגרמני בתקופה, כגון פריץ לאנג, ג'ו מאי, ריכרד אוסוולד, הנריק גאלין ועוד). לרבים מהם היה הרקע הוינאי והגליציאני דווקא יתרון בכניסה לעסקי הקולנוע (כך, למשל, הבמאי המנוסה יליד וינה ג'ו מאי נתן לבן עירו פריץ לאנג הזדמנות לכתוב תסריטים ולביים חלק מסרטיו). תחילת הקריירה של ויילדר היתה, אם כן, חלק מתופעה רחבת היקף של הגירת יהודים יצירתיים אל ברלין בתקופת רפובליקת ויימאר, והשתלבותם רבת ההשפעה במרחב התרבותי הגרמני, ובמיוחד בתרבות הפופולארית.

בעקבות המשבר הכלכלי והפוליטי של תחילת שנות השלושים הועמדה הדמוקרטיה הגרמנית במבחנים הולכים וגדלים. בתקופה זו כתב ויילדר תסריטים לסרטים כגון "אנשי יום א'" ו"חלום בלונדיני", שבמבט ראשון נראה כי שידרו אדישות לענייני השעה והציגו גיבורים המתעניינים יותר בהרפתקאות רומנטיות חולפותו בהערצת עיוורת לכוכבי קולנוע בפרט והתרבות האמריקאית בכלל. מבט נוסף מגלה את עומק היאוש הניכר בסרטים אלה, ובמיוחד את תחושת התלישותואי השייכות המאפיינת אותם. כבר בסרטים המוקדמים הללו ניתן להבחין ב"מגע" המיוחד של ויילדר: המסר הביקורתי עטוף בשנינה, במתח מיני בלתי פוסק וביחס אמביוולנטי של משיכה ובוז (או לחילופין רחמים) כלפי הגיבורים. בתחילת 1933, עם עליית המפלגה הנציונל סוציאליסטית לשלטון, נאלץ ויילדר להגר מגרמניה (יחד עם כאלפיים

עובדים אחרים בתעשיית הקולנוע המקומית). אחרי תקופה קצרה בפאריס, שם אף ביים לראשונה, הצליח ויילדר להשיג אישור הגירה לארצות הברית – אישור שהושג על ידי הבמאי היהודי ג'ו מאי שהכיר את ויילדר בברלין, וכעת ניהל את אולפני "קולומביה" בהוליווד. ניסיון זה לא צלח, ככל הנראה בשל שליטתו המוגבלת של ויילדר בשפה האנגלית. ויילדר, בכל אופן, למד מהניסיון והשקיע את החודשים הבאים בלימוד אינטנסיבי של השפה ובצריכה אינטנסיבית של תרבות פופולארית אמריקאית. את פריצת הדרך בהוליווד עשה בפראמאונט, אליה עבר ב-1936 (חברה שנוהלה לזמן קצר אף היא בידי מהגר יהודי מגרמניה, ארנסט לוביטש). עבודתו המשותפת עם צ'רלס ברקט על התסריטים לסרטיו של ארנסט לוביטש ("אשתו השמינית של כחול הזקן" ו"נינוצ'קה") הבטיחו את מעמדו כתסריטאי בכיר בתעשיית הסרטים האמריקאית.

אבל לוביטש לא רק נתן לויילדר הזדמנות לעבוד. היתה לו גם השפעה מכרעת על אופי הכתיבה של ויילדר, ומאוחר יותר גם על אופי הבימוי שלו. למעשה ביקש בכתיבתו להעתיק ולשכלל את "המגע" המפורסם של לוביטש, היכולת לספר סיפור פשוט תוך שימוש בדימויים ויזואליים מורכבים ביותר, ואז להעביר רעיון מורכב באמצעות סמליות פשוטה. לאחר כמה הצלחות כתסריטאי, החל ויילדר לביים את סרטיו; לטענתו נוכח כי לא ניתן לסמוך על הבמאים ההוליוודיים שיקראו "נכון" את התסריט ("שואלים אותי אם במאי טוב צריך לדעת לכתוב", הוא הצהיר בראיון, "אני תמיד אומר שבמאי טוב צריך לדעת לקרוא"). בסרטיו כבמאי אכן הלך ויילדר כברת דרך בעקבות לוביטש, במיוחד במלאכת המחשבת של הרכבת הדימוי הויזואלי, הדרכת השחקנים, ושימוש מדויק בפס הקול. אולם, אפשר לומר כי בניגוד ללוביטש, ויילדר הרגיש

בטוח בעצמו מספיק כדי לנסות ליצור במסגרות ז'אנריות חדשות ותובעניות. מיד לאחר תום המלחמה יצא לתעד את זוועות השואה – בה נספו אף הוריו – ויצר סרט שהוקרן כחלק מתוכנית "החינוך מחדש" של העם הגרמני (כנשאל על ההשפעה של הסרט על קהל היעד, ויילדר סיפר שנעשה ניסיון לבחון את זה לאחר ההקרנה, אבל "הצופים לא מילאו את השאלון ולא החזירו את העפרונות").

יהיו ההשפעות ושיטות העבודה אשר יהיו, בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה היה בילי ויילדר לאחד היוצרים החשובים ויוצאי הדופן בהוליווד. קורות חייו והאנשים עימם עבד השפיעו ללא ספק על יכולתו המופלאה להתבונן כזר במציאות בה חי, ובו בזמן לבוז ולהעריץ אותה כאחד. בסרטים דוגמת "שדרות סנסט" ו"הדירה" הוא למעשה הגדיר מחדש את התרבות האמריקאית במחצית השניה של המאה העשרים בדרך שהאדירה את "דרך החיים" האמריקאית ובאותה נשימה ציירה אותה כריקנית; סרטים אלה מספקים התרפקות נוסטלגית על ה"ערכים" של החברה האמריקאית בה במידה שהם מגלים גיבורים שאינם שייכים אליה לגמרי, שהופעתם מעבירה את התחושה כי מעולם לא היו, ומעולם לא יוכלו להיות, שייכים לתרבות זו ולקהילייה בה היא פורחת. הדיסונאנס הזה, היכולת להיות "זר מבפנים", לחיות את החלום האמריקאי, להזדהות איתו, ולצייר אותו כמגוחך, עושה את הסרטים של ויילדר ליהודיים במובהק, לא פחות מאשר הם אמריקאים במובהק. ברוב המקרים קיבל הקהל האמריקאי את נקודת המבט של ויילדר בדיוק באותו האופן בו קיבל הקהל הגרמני את נקודת המבט שנתנו לו יוצרי הקולנוע היהודיים בשנות העשרים: כפרספקטיבה המגדירה את הזהות של הצופים, למרות שהיא מדיפה זרות ושלילה של המסורות המקומיות. אולי

הצלחתו של ויילדר יותר מכל מהגר יהודי אחר באמריקה נעוצה בכך שאף כי מעולם לא חדל להיות ציניקן, היתה זו תמיד – כפי שכתב אחד מהביוגרפים שלו – "ציניות רומנטית".

המאמרים המופיעים בגיליון זה מתייחסים לתחנות מרכזיות הן בחייו של ויילדר והן בהיסטוריה האירופאית והאמריקאית במאה העשרים. גרד גמונדן מציג את תפיסת עולמו התרבותית של ויילדר בסוף ימיה של רפובליקת ויימאר, ערב עליית הנאציזם. השילוב של נהייה כמעט ילדותית אחר כל מה שהוא "אמריקאי" ביחד עם ביקורת כנגד הריקנות שבהבטחה ה"אמריקאית" מאפשרת לראות את סרטיו כהצצה אל חברה עירונית-בורגנית המחפשת אלטרנטיבות ערכיות ופוליטיות. ריק מקורמיק מראה כיצד השתלב ויילדר בלב הממסד התרבותי האמריקאי ערב מלחמת העולם השנייה. עבודתו המשותפת על הקומדיה הרומנטית הפוליטית "נינוצ'קה" מגלה הן את המצוקה של חברת המהגרים (היהודים) האירופאים למול קריסת העולם אותו נטשו והן את חוסר הנחת האמריקאי לנוכח הצורך להכריע מה תפקידה של ארצות הברית בעולם החדש המתהווה במהירות לנגד עיניהם. אולריקה וקל מתארת את חזרתו של ויילדר לגרמניה, מיד לאחר המלחמה, ומנתחת כיצד הוא בוחן את זהותו כאמריקאי על ידי תיאור החברה הגרמנית המובסת.

בנוסף למאמרים אלה, מכיל גיליון זה שלושה מאמרים המרחבים את גבולות השיח הביקורתי בקולנוע מנקודת מבטו של ההיסטוריון. ענר פרמינגר מציג במאמרו התבוננות חדשה בסרט המדובר "ללכת על המים". בניגוד לרבים מהמאמרים העוסקים בסרט, פרמינגר מזהה בו חתרנות כנגד תפיסות מובנות בזהות הישראלית, אשר קורסת רק עם האפילוג שבסופו. גבי קאבאליון מנתח במאמרו את סצנות החלום בסרטיו של פליני כקשורות בכמיהה לילדות נצחית,

לחרדה מפני ההתבגרות. סצנות אלה, המתייחסות אל המציאות באיטליה בעשורים שלאחר המלחמה, מאפשרות הצצה אל מעין תת-מודע קולקטיבי (ולפחות, כפי שפליני הבין אותו) של החברה האיטלקית בשנים שלאחר טראומת הפאשיזם. יוחאי עתריה מנתח את הסרט Run Lola Run באופן שמציב את ברלין שלאחר איחוד גרמניה – בשל ההיסטוריה המיוחדת של העיר – כאלגוריה למצב הפוסט-מודרני. הדמויות הפועלות בה מנסות להתגבר על ההלם של המחסור בשורשים, והניכור מסביבת המגורים "הטבעית" שלהם, על ידי יצירת עולם מדומין בו הזמן והמוות תמיד ניתנים לבחינה חוזרת.

העורכים:

עופר אשכנזי

חגי ברנע

שמיר יגר

דיון בעקבות הכנס: בילי ויילדר בין אירופה ואמריקה

(האוניברסיטה העברית וסינמטק ירושלים, 8-9 בינואר, 2012)

משיקו שעל גדות השפּרה לוויימאר שעל האוקינוס השקט

גרד גמונדן*

ב-1922 הציג שר החוץ ואלטר ראתנאו את השינויים העצומים שעברו על ברלין מאז סוף מלחמת העולם הראשונה ונפילת המונרכיה במשל הבא: "לא עוד אתונה על גדות השפּרה – היום יש לנו את שיקו על גדות השפּרה". הרישא באמרתו המפורסמת של ראתנאו מצביע על שקיעת השאיפה הקלסיציסטית להידמות ליוון העתיקה, שהייתה משך זמן רב חלק מדימויה העצמי הפרוסי של ברלין ובאה לידי ביטוי במיוחד בארכיטקטורה הניאו-קלאסית של קרל פרידריך שינקל. הסיפא מצביע על השפעתה של המודרניזציה הרדיקלית שהביאה לתמורות בכלכלת הבירה, בנורמות החברתיות השלטות בה, ובתרבותה, במיוחד בתרבות ההמונים: מודרניות שיש לה מודל חיקוי מובהק, ולמעשה מודרניות בייבוא ישיר - מארצות הברית.

את עבודתו המוקדמת של בילי ויילדר (שם שעוד נכתב אז Billie ולא

Billy), יש להבין בהקשר של מחלת ה"אמריקניטיס", כפי שאבחנו מבקרים בני

* גרד גמונדן מלמד במחלקה לתרבות וספרות גרמנית במכללת דארטמות'. בין הספרים שפרסם: *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*; (2008); *Framed Visions: Popular Culture, Americanization, and the Contemporary German and Austrian Imagination* (1998).

הזמן את ההתלהבות מכל דבר אמריקאי. כ"עיתונאי בלתי נלאה" בעיני עצמו, תלמידם השקדן של העיתונאים האמריקאים החדשים, "גורפי הרפש", ולאחר מכן כתסריטאי של סרטים מסחריים ביותר באולפני Ufa, עבר ויילדר אמריקניזציה פנימית וחיצונית שהקדימה את עבודתו בהוליווד בחצי עשור ויותר. במאמר זה אבקש למקם את עבודתו של ויילדר כעיתונאי ותסריטאי בתוך הדיסקורסים והייצוגים הרחבים יותר שעיצבו בשנות העשרים את מערכת היחסים השנויה במחלוקת והאמביוולנטית בין גרמניה לבין תרבות ההמונים האמריקאית. מתוך בחינת ההבטחה שגילמה אמריקה עבורו ועבור בני תקופתו, אשתדל במיוחד להראות כיצד הכשרתו בצהובונים יומיים שונים בברלין ובאולפנים הגרמנים סיפקה רקע מקצועי שהקל על מעברו לתעשיית הקולנוע מבוססת-האולפנים של ארצות הברית בשנות השלושים. אסכם בכמה הערות על קורותיו של ויילדר לאחר שכפתה עליו הגלות להשוות בין החוויה האמריקנית המדומיינת לזו הממשית.

חלק ראשון: הבטחת האמריקניזציה

אחרי מלחמת העולם הראשונה ניחתה על גרמניה ואוסטריה מתקפה חסרת-תקדים של מה שכונה *Amerikanismus*: מלת קוד שטמנה בחובה הבטחה וסכנה גם יחד. מתקפה זו הורגשה הן ברמת הכלכלה והן ברמת התרבות. את התשתית לשיקום לאחר המלחמה הניחו הלוואות אמריקאיות. המכונית הפופולארית והזולה יחסית של פורד, "מודל טי", היתה לסמל השגשוג של המעמד הבינוני והאוטוביוגרפיה של הנרי פורד היתה לרב מכר; "פורדיזם" ו"טיילוריזם" נידונו בהרחבה כאופנים משפיעים של ייצור וצריכה. הסופר

האוסטרי קארל קראוס, דמות שלטת בעולם המו"לות של וינה שאליו נכנס ויילדר ב-1925, המציא את המונח *Fordschritt*, משחק מלים שהדגיש את הזיהוי החדש שנוצר בין פורד לבין *Fortschritt*, קידמה. הריקוד האמריקאי, בדמות הצ'ארלסטון או מופעיה של ג'וזפין בייקר, כמו גם האגרוף ומופעי ספורט מסוגים אחרים, זכה בפופולאריות עצומה בקרב הגרמנים והאוסטרים. אחדים אמנם חששו מתרבות ההמונים האמריקאית כאות להומוגניזציה הולכת ומתקרבת של העולם, אך אחרים ראו בה כוח שיוכל להביס את תרבות האליטה המסורתית הנפוחה מחשיבות עצמית.

מבחינתם של המוני אירופאים, התמונה הנעה שימשה כסוכן העיקרי של האמריקניזציה. במקביל לעלייתה של אמריקה לעמדת מפתח גלובלית הפציע הקולנוע כמדיום הבידור הדומיננטי. לא היו לו מתחרים ככלי לייצוא דרך החיים האמריקאית ולעידוד הביקוש למוצרים אמריקאים. השילוב בין פנאי למסחר שהציעה הוליווד הפך למקדם המכירות החזק ביותר של החלום האמריקאי ולכלי העיקרי למכירתה של תרבות אמריקאית באירופה. כך תפס הקולנוע מקום מרכזי באמריקניזציה של גרמניה בכלל ושל ברלין בפרט בעידן ויימאר. בצומת הדרכים בין מסחר לאמנות, בין תעשייה למלאכה, הקולנוע ההוליוודי היה לנציג שחיקתן של הבחנות מסורתיות בין תרבות לסחורה, בין אמנות לאומנות, בין יצירתיות אישית לפס הייצור, נציג מזיגתן של התרבות הגבוהה והנמוכה וזרז יצירתה של תרבות ההמונים ההומוגנית. הקולנוע, זול לייצור וקל לייצוא, הפך למדיום אמנותי בין-לאומי באמת וגבר ללא קושי על מחסומים גיאוגרפיים, תרבותיים, ועד עלייתו של הסרט המדבר, גם לשוניים. עבור תעשיית הקולנוע הגרמנית שנולדה לאחר מלחמת העולם הראשונה,

הוליווד הראתה את הדרך העולה אל הדרג הבין-לאומי, אך גם היוותה את מתחרתה הקשה ביותר בשוק הביתי. אך התחרות בין שתי תעשיות הקולנוע הגדולות בעולם היא גם זו שהבטיחה את ההתאמה ביניהם ואפשרה לרבים כל כך מבין במאה, כוכביה, צלמיה, מעצבי במותיה, טכנאיה ותסריטאיה של ברלין (ביניהם ויילדר) ליהנות ממעבר מוצלח להוליווד (ולפעמים בחזרה).

בעיני בילי ויילדר ורבים אחרים מבני התקופה, הקולנוע כמוסד, מדיום וצורת אמנות היה הכוח המניע של המודרניזציה. עוד יותר מהיבטיה האחרים של תרבות ההמונים האמריקאית, הוא הבטיח ניתוק מאחיזת החנק של המסורת, ואלטרנטיבה לדגם ה-*Kultur* של המאות ה-18 וה-19 שהדיר לעתים קרובות את מי שלא היה משכיל או עשיר. בילי ויילדר, שגדל במחוזות הספר של האימפריה האוסטרו-הונגרית, ניצל את ההזדמנות שנתנה לו ברלין, הכרך שעבר אמריקניזציה, כדי להמציא את עצמו מחדש.

חלק שני: הולדתו של בילי

בראשית דרכו ויילדר ספג עמוקות את שטף התרבות הפופולארית האמריקאית שהציף את וינה וברלין, כמו גם מנה הגונה של אמריקניזציה סגנונית מכוונת. העיתונאי האנס זאהל, למשל, תיאר כך את הופעתו של ויילדר: "צעיר גבעולי שחבש את כובעו באלכסון, קבר את ידיו בכיסיו, ושיחק את האמריקאי שנים לפני שגילינו אנו את אמריקה". לאחר שהחל את דרכו כעיתונאי בווינה הגיע ויילדר לברלין ב-1926, בגיל 21, כמדריכו של האמריקאי פול וייטמן, שהוביל להקת ביג-בנד בסגנון שכונה באותה תקופה "ג'אז". בעזרתו של אגון ארווין קיש, העיתונאי המוביל בגרמניה ושותפו של ויילדר

לדירה, מצא האחרון עבודה ככותב פרילנס בעיתונים העממיים *B.Z. am, B.Z. Berliner Nachtausgabe, Mittag* ובמיוחד *Tempo*, שבו כתב טורים קצרים על קולנוע ובידור, ידוענים והיבטים אחרים של חיי היומיום בעיר הגדולה. הוא המשיך לכתוב פיליטונים עבור העיתונים הווינאיים *Die* ו- *Die Stunde* עד שהצליח להכניס מאמרים ארוכים יותר לבין דפי *Berliner Börsen* ו- *Courier* ו- *Der Querschnitt* היוקרתיים. את האחרון מבין אלה, שהוקדש לביקורת ספרות ואמנות, ניתן לתאר כתשובתה של הוצאת אולשטיין ל- *New Yorker*, עם מגוון רחב של כותבים מוכרים בני הזמן, צילום ותרבות פופולארית, עיתון שקידם נקודת מבט קוסמופוליטית חדשה וסגנון חיים מתוחכם.

ה- *rasender Reporter*, "העיתונאי המתרוצץ", דמות שאותה שיחק קיש בהצלחה מופלגת, ייצג זן של עיתונות המתנועע בקצב המוטרף של העיר האמריקאית הגדולה רבת-הפנים ושוחה בזרם המאורעות והחדשות הבלתי-פוסק שהיא מספקת. בג'ונגל העירוני, דמות העיתונאי בולשת, תופסת, חושפת ונותנת צורה לסיפורים הרבים שאותם יוצרים ההמונים; בעת ובעונה אחת הוא מגלה סודות, מקטגרת ומסנגרת על עמדות והתפתחויות, ונותנת פנים ליחיד שבתוך ההמון עבור קהל קוראים המכור למנה יומית של סנסציה. כדמות מרכזית בעיר המודרנית, מחליף הכתב את ה- *flâneur*, המשוטט בן ראשית המאה שהלך ברחובות העיר וצייר דיוקנאות, לא הבזקים, תיעד אדוות, לא התפרצויות, וביקש להגן על עקבותיו של הווה ההולך ונעלם. את העיתונאי, בניגוד חד, מניעה סקרנות הדוחפת אותו לרדוף אחר האירועים מסביב לשעון

במאמץ להופכם לחטיפי סיפור שאותו יוכל הציבור חסר-המנוח לבלוע תוך כדי ריצת יומו.

עבודות הפרילאנס של ויילדר מימי ברלין וווינה מדגימות את הפרופיל המקצועי החדש. יש בהן שילוב אקלקטי של ביקורת קולנוע ותיאטרון, ראיונות עם מפורסמים ומי שרוצים להיות כאלה, והרהורים קצרים על חיי הכרך, אך גם דיווח על פשעים וכתיבת תשבצים. המוכר ביותר מבין כתבים אלה הוא מעין תחקיר "בתחפושת" שבו הוא מתאר את חוויותיו כרקדן להשכיר בבית קפה אלגנטי בברלין, שבו רקד עם נשים בודדות או כאלה שבעליהן לא עמדו במשימה. התחקיר פורסם תחת השם "Herr Ober, bitte einen Tänzer! Aus dem Leben eines Eintänzers" ("אדון מלצר, רקדן בבקשה! חיי של Eintänzer"), בארבע חלקים בינואר 1927 ב-Berliner Zeitung am Mittag. המסות הללו מלאות בהומור, אירוניה, דיאלוגים מבריקים ומתח, ועולה מהם עניין רב במשחקי תפקידים ולבישת מסכות, תכונות שבהן אנו רואים כיום את סימני היכר של ויילדר הקולנוען. הסדרה עומדת תחת סימן נרטיבי של רב-משמעיות ז'אנרית, והמסות משלבות בקלילות בין כתיבה אוטוביוגרפית לעיתונאות סנסציונית. כפי שכותבים אנדריאס הוטר וקלאוס קאמולץ, מראשית ימיו כעיתונאי בווינה פיתח ויילדר יכולת, מעל הכול, לבדר את קוראיו: בסיפורי פשע שילב הומור ציני וביקורת חברתית, ערבב בין עובדות לבדיון בשביל להוסיף דרמה, הונה ורימה בשירותה של האמת, ובחל אף בהבחנה בין פלרטוט לבין מחקר עיתונאי. בצל הרב-משמעיות הז'אנרית של סדרתו של ויילדר מצטברים ספקות בנוגע לאמינותו של המספר, המקנים לטקסט אופי מרתק וחידתי. דמותו של הג'יגולו גם כן בולטת בכמה מסרטיו

של ויילדר, במיוחד *Hold Back the Dawn* (שביים מיצ'ל לייסן לתסריט של ויילדר) ו"שדרות סאנסט".¹

גם הסרט הראשון שעל תסריטו רשום שמו של ויילדר, "כתב השטן",² חוגג את דרכיו המהירות של העיתונאי האמריקאי. אדי פולו, כוכב אמריקאי מינורי, משחק בו בתפקיד הראשי של "כתב מתרוצץ" בשירותו של עיתון בשם *Rapid*. הסרט, הראוי לציון היום בעיקר בזכות שימושו בצילומי שטח, הוא הראשון מבין סדרה ארוכה של סרטי ויילדר שגיבוריהם הם עיתונאים וסופרים. כניסתו של ויילדר לאולפני Ufa, הצעד הבא והחשוב מאד בעלייתו בסולם המקצועי, נבע ישירות מהצלחתו המפתיעה של "אנשי יום ראשון".³ אחת האירונות המרובות של "אנשי יום ראשון" היא שסרט האוואנגרד הזה הניח את התשתית לקריירה של ויילדר ב-Ufa, כפי שעשה גם בשביל קורט ורוברט סיודמאק. ב-1930 סימן ההיכר של Ufa היה סרטים יקרים ומלוטשים שהפקתם מוקפדת, ונושאייהם אסקפיסטיים; אותם סרטים ממש שעליהם ביקש "אנשי יום ראשון" לקרוא תיגר, אם לא ללעוג להם. אין צורך לומר שהאמנים בעיני עצמם מ"פיל מסטודיו 1929", כפי שקרא לעצמו קולקטיב הקולנוענים הצעיר, התלהבו מההזדמנות להיכנס לשורותיה המרופדות של חברת ההפקות המסחרית המצליחה ביותר בגרמניה. יכולתו של ויילדר להחליק את המעבר מסרט שאפתני וחדשני לעבודה בתעשייה שהפיקה סרטים מסחריים ביותר הדבקים בחוקים ז'אנריים ובנויים סביב כוכבים, אופיינית

¹ שדרות סאנסט (Sunset Blvd., Billy Wilder, 1950);

Hold Back the Dawn (Mitchell Leisen, 1941).

² כתב השטן (Der Teufelsreporter, Ernst Laemmle, 1929).

³ אנשי יום ראשון (Menschen am Sonntag, Kurt Siodmak, Robert Siodmak, Edgar)
(Ulmer, Fred Zinnemann, 1930).

לגישתו כלפי מלאכת הקולנוע. בשביל ויילדר, "גבוה" ו"נמוך" אינם מושגים בלעדיים המוציאים זה את זה, אלא קטבים הפוכים שביניהם התנועע ללא קושי במהלך חייו המקצועיים.

על אף שהכותבים של Ufa לא עבדו בבניין האולפן, כפי שהיה נהוג בארה"ב, מעמדו של התסריטאי במערך האולפני היה דומה למדי בשתי התעשיות הלאומיות. שתיהן דרשו מהתסריטאי להכיר מגוון ז'אנרים על בוריים, להיות מסוגל ליצור תפקידים ודיאלוגים המיועדים לכוכבים ספציפיים, לעבוד כחלק מצוות, ולהסכין עם מעמדו הנמוך בהיררכיה של האולפן. כל אלה היו יסודות בהכשרה שהבטיחה את השתלבותו המהירה של ויילדר במערך ההוליוודי ברגע שהתגבר על מחסום השפה המקורי. Ufa שבה עבד ויילדר היתה מכונת הפקות מסחרית ביותר, שבה שיחקו הכוכב והסרט שנתפר למידותיו, תפקיד מרכזי. כפי שסיפר ויילדר למראיון, הוא לא ראה כל הבדל בין הגרסאות האמריקאית והגרמנית של "שיטת הכוכבים":

"תחשוב לדוגמא על הסרטים של וילי פורסט, וילי פריץ' וליליאן הארווי. Ufa של פומר לא היתה שונה מהוליווד בשום דבר. כמנהל של אופא, היו לו אותן מטרות בדיוק כמו אלה של סמואל גולדווין – לאפשר לקהל לברוח למשך כמה שעות מדאגותיו היומיומיות ולהובילו אל עולם של חלומות יפהיים".

מעניין שהסרט היחיד של ויילדר בו שיחקו שלושת השחקנים הללו, מגדולי כוכבי הסרט המדבר של עידן ויימאר, מספק תובנות מעניינות על נושא זה ממש: חשיבותה של הוליווד בדמיון הגרמני של התקופה והיריבות בין שתי תעשיות הקולנוע הלאומיות. *Ein blonder Traum* ("חלום בלונדיני", פול מרטין, 1932, הופץ בבריטניה תחת השם *Happy Ever After*) הוא *Tonfilmoperette* (מחזמר מדבר) אופייני של Ufa, המספר את סיפור

משיכתם של שני מנקי חלונות, וילי א' (פריץ) ווילי ב' (פורסט) אל אמנית הקרקס הקיקיונית ג'ו-ג'ו (הארווי), העוקרת לברלין כיוון שהיא רואה בעיר מקפצה לכוכבות הוליוודיות. בראשון מבין "סרטי חברים" (buddy movies) רבים של ויילדר, העלילה הקלילה עוקבת אחר יריבותם של השניים, שבשיאה נוגעת כמעט בבגידה, ומסתיימת בכך שווילי ב' נסוג ומאפשר לוילי א' להינשא לג'ו-ג'ו. הרגע המפתיע ביותר בסרט, הגדוש שירים עליזים, מוזיקה עלילתית ולא-עלילתית, וקטעי מחול של ג'ו-ג'ו, הוא סצנת חלום בת שש דקות שבה היא נוסעת לאמריקה ברכבת, מטפסת על ראשי הרים וצוללת לקרקעית הים, מברכת לשלום את פסל החירות וזוכה לקבלת פנים חמה ממעריצים בהוליווד. את המוזיקה כתב ורנר היימאן, שעבד מאוחר יותר על סרטים רבים של לוביץ', כולל "נינוצ'קה".

החלום האמריקאי מסתיים מעט לפני היקיצה, כאשר ליליאן שבחלום אינה מסוגלת להענות לדרישות של הבמאי בזמן האודישן לתפקיד בו היא חושקת. ניפוצו של הבלון ההוליוודי מחוזק בסיומו של הסרט, כאשר וילי מתחנן בפני מר מרימן, נציגה של הוליווד בברלין, לקחת עמו את ג'ו-ג'ו, באומרו: "קולנוע! זה לא מקצוע למבוגרים". אולם הנאום אינו מצליח, ובסופו של דבר, במקום לשחק בקולנוע תיקח לעצמה ג'ו-ג'ו תפקיד של עקרת בית התומכת בבעלה המפרנס. (בפיתול אירוני, בזכות נאומו וכוחות השכנוע שלו זוכה דווקא וילי בהזמנה משלו להוליווד).

המסר הברור הוא אזהרה לנערות העובדות שהולכות לקולנוע, פן יבלבלו בין אשליה למציאות. במקום לשאוף לכוכבות ועצמאות, עליהן לקבל

על עצמן את תפקידה המסורתי של עקרת הבית. הוליווד, רומז הסרט, הוא מקום המייצר אשליות מסוכנות, ואם אלה ייתפסו כאמת, הן עלולות להשפיע לרעה על קהל הצופים – ובמיוחד על הנשים הצעירות שבו.

האירוניה שבאזהרה החמורה הזו חבויה בעובדה שהיא מועברת באמצעות ז'אנר השואל בכבדות ממראות הוליוודיים וצלילים אמריקאיים בני הזמן. הקומדיה המוזיקלית אמנם שאבה ממסורת האופרטה האירופאית, אך השילוב שיצרה בין להיטים מוזיקליים לקטעי מחול מורכבים לקחה את השראתה מהוליווד (ובייחוד מתקן הזהב של הז'אנר, "מצעד אהבה" של ארנסט לוביץ'). ההפקה האיכותית, השימוש בכוכבים מהשורה הראשונה, הצילום יוצא-הדופן והפצתן המיידית של גרסאות בצרפתית ובאנגלית, כולן הצביעו על שאיפתו של *Ein blonder Traum*, יחד עם סרטים רבים אחרים בז'אנר, לגבור על מתחריו האמריקאים בשווקים בין-לאומיים שונים בכך שיעשה את מה שהם עושים, רק טוב יותר. על אף המסר האנטי-הוליוודי שלו, הסרט מהלל ערכים דומים לאלה שהעלו הסרטים האמריקאיים בז'אנר על נס, במיוחד בתקופת השפל הגדול – השקפה עליזה ואופטימית על החיים, פרגמטיזם בריא, ביטחון עצמי, מראה חיצוני, וכמובן, קמצוץ של מזל.

מתח דומה בין הערצה ליריבות מסמן את הופעתה של ליליאן הארווי, שיש בה דמיון למרי פיקפורד ולליליאן גיש, אך גם הטרמה למשחקה של ג'ינג'ר רוג'רס, אותה ליהק ויילדר בסרטו הראשון כבמאי. למעשה, ב- *Ein blonder Traum* הארווי כמעט משחקת את עצמה: זמן קצר לאחר בכורת הסרט היא נסעה להוליווד, שם לא דרך כוכבה. הבעיות הפוליטיות והחברתיות של התקופה זוכות להתייחסות מינימלית, ולעולם אינן מהוות מכשול בלתי-עביר.

Ein blonder Traum, שיצא לאקרנים ב-1932, שיא המשבר הכלכלי בגרמניה, נקי מכל התייחסות, ולו הקלה ביותר, למציאות של התקופה – בלי אבטלה, בלי קרבות פוליטיים ברחובות ברלין, בלי לכלוך.

האסקפיזם של הסרט בולטת במיוחד אם נשווה אותו ל- *Kuhle*

Wampe (1931) סרטם של סלאטאן דודוב וברטולט ברכט על המאבק המעמדי בברלין. שני הסרטים פותחים במרוץ אופניים. בסרטו של ברכט, זהו מרוץ נואש בין המוני גברים צעירים ומובטלים הנלחמים על עבודה, מרוץ שבו איש אינו מנצח. *Ein blonder Traum* פותח במרוץ אופניים מבדר בין שני מנקי-חלונות, וילי א' ווילי ב', מרוץ שממנו השניים נהנים (על אף עוניים). הצריף הכפרי בו הם גרים, "וילה בליץ", מזכיר גם הוא את עיר האוהלים של חסרי-הבית הנותנת לסרטו של ברכט את שמו, אך בסרטו של מרטין אין כל רמז לנישול. המרחבים הם אותם מרחבים, המצבים דומים, אך הקונוטציות שונות לחלוטין.

כהערת שוליים אוסיף ש-*Kuhle Wampe*, יוצא דופן ככל שהיה, אינו הסרט המדבר המוקדם היחיד המספק דוגמת-נגד לאסקפיזם של הזרם המרכזי. עופר אשכנזי כתב על סרטיהם של רוברט סיודמאק והאנס שוורץ מתחילת שנות השלושים, המביעים ביקורת חברתית בוטה למדי. אך תחת הוגנברג, אולפני Ufa העדיפו לרוב בידור קל ובעל פוטנציאל מסחרי על הסרטים הדמוניים שאותם רואים לוטה אייזנר ורבים אחרים כסימן ההיכר של הקולנוע הוויימארי. גם ברייך השלישי, רוב הסרטים שנעשו היו בז'אנר הקומדיה הרומנטית (רבים מהם בכיכובה של ליליאן הארווי), על אף שמבחינה אמנותית, אם אפשר לדבר על כזאת, המלודרמה היא המרכיב החשוב ביותר בהם.

חלק שלישי: ויימאר שעל האוקיינוס השקט

מתחילת הקריירה שלו נשא בילי ויילדר את עיניו לאמריקה, אך כאשר הגיע אליה לבסוף, הוא נשא באמתחתו מטען אירופי כבד: אמריקה השלימה את דמותו של ויילדר, אך נותרה תמיד תרבות זרה. משך כל חייו באמריקה שאב ויילדר השראה מהרקע הגרמני והאוסטרו-הונגרי שממנו בא; לעתים קרובות שכתב את עבודותיו הקודמות, עיבד מחזות אירופאיים, והזריק לחומריו האמריקאיים מנות נדיבות של הומור יהודי, דקדנס וינאי של סוף המאה, ומודרניזם גרמני-ויימארי. אם תסריטיו הראשונים באופא מפגינים התלהבות מכל דבר אמריקאי – כולל מהירות, גנגסטרים, כוכבות הוליוודית, והתלהבות כללית מהחיים בכרך המודרני – סרטיו האמריקאיים משקיפים על גרמניה ואירופה מנקודת מבט של אמן שעבר אמריקניזציה וזכה באזרחות אמריקאית, המנגיד בין מסורותיו של העולם הישן לבין הישגיו של החדש. איש החוג הפנימי ההוליוודי, שלא שכח מעולם כי בא מבחוץ.

מתח זה בין פנים לחוץ חיוני להבנת תפיסת היהדות של ויילדר, אם נתמקד רק בהיבט אחד של הקריירה האמריקאית שלו. ליהודיות היו משמעויות שונות באופן קיצוני בתרבויות השונות שבהן חי ויילדר, תרבויות שבהן האנטישמיות יכלה להיות טרדה יומיומית, מושא ללגלוג או התעלמות, מכשול רציני בפני קריירה מקצועית, או איום ישיר על החיים. הוליווד היתה עיר מקלט לגולים היהודים-גרמנים שנמלטו מהנאצים, שיצרו בה קהילה יחד עם אנשי מקצוע אמריקאים ובין-לאומיים, יהודים ואחרים. אך ויילדר גם זעם על הצנזורה העצמית של הוליווד שאכפו בעיקר בעלי האולפנים היהודים, צנזורה שהגבילה את הצגתם של יהודים על המסך והמעטה בדחיפותו של המאבק בהיטלר. היהודיות והשוואה הן סוגיות מרכזיות בסרטיו של בילי

ויילדר, אך הן מוצגות בעקיפין ובדרכים סותרות. מעטות הן הדמויות המסומנות בבירור כיהודיות בסרטיו של ויילדר, אך רבות מפגינות תכונות המקושרות ספציפית ליהודים, במיוחד דמויות ה"שלומיאל" הרבות שמשחק ג'ק למון. באחרות, במיוחד אלה שמשחק ואלטר מאתאן, אנו רואים את אי-השקט והכושר המילולי של ויילדר עצמו.

ויילדר מיאן לדבר על השואה שבה נרצחו אמו, אביו החורג וסבתו, אך את הסרטים שביים רודפת רוח הרפאים של אושוויץ, גם אם בדרכים עקיפות עד מאד. "עד התביעה", "רומן זר" ו"אחת, שתיים, שלוש" מתמודדים כולם עם מורשתה של גרמניה הנאצית בדרכים מורכבות ובלתי-צפויות (השניים האחרונים אף העליבו קהלים עם יציאתם), ושמו של היטלר קופץ אפילו בסרטיו הרומנטיים ביותר. למשל, שימו לב לסצנה ב"אהבה אחר הצהריים" שבה המיליונר פראנק פלנגאן מנסה ללא הצלחה לנחש את שמה של אריאן על סמך אותו הראשונה בלבד, ולבסוף מנחש: "האם הוא אדולף?" בתחילת הקריירה שלו בפאראמאונט צחק ויילדר על מעמדם הדיקטטורי של בעלי האולפנים באומרו שהחליף את אדולף היטלר באדולף זוקור. החוצפה והסירוב לתקינות הפוליטית הם תכונות מובהקות של ויילדר הצעיר.

מבין יצירותיו של ויילדר, התסריטים שכתב עם דיאמונד, יהודי מרכז-אירופי כמוהו, הם ידיים יותר ומזכירים לעתים קרובות את קומדיות הסקס והפארסות של תיאטרון השדרות האירופי (כמו גם את מחזותיו של ארתור שניצלר). רקע זה בולט במיוחד בסרט "הדירה", שבו לא רק הדיאלוג אלא גם הוראות הבימוי המפורטות (הנעדרות מתסריטים קודמים) מתובלים במונחים כמו "נעביש", "שנוק", "משוגעס", ו"זאפטיג"; למעשה ניתן לקרוא את הסאטירה על חג המולד כביטוי של פוביה יהודית מיוחדת כלפי החג המסוים

הזה. סי. סי. באקסטר בגילומו של ג'ק למון, על אף זיהויו האנגלו-סקסי-פרוטסטנטי הברור, היא אחת מדומיות השלומיאל הרבות אותן שיחק למון בסרטיו של ויילדר. למעשה, בגילומו של למון את הדמות הנוירוטית אפשר לראות הבזקים של וודי אלן העתיד לבוא. אך בסרט זה מופיעות גם הדמויות היהודיות הסימפטיות והחמות ביותר של ויילדר, ד"ר דרייפוס ואשתו המביאים לידי ביטוי היגיון בריא ושורשי של "מענטשים" אמיתיים.

משך כל הקריירה שלו סיפר ויילדר למראיינים אמריקאים שהיה מגיע לארצות הברית עם או בלי עזרתו של הנאציזם. עבור הוויילדר שהעביר את עצמו אמריקניזציה בשנות מגוריו בברלין, המעבר מאופא להוליווד היה גורל נחרץ, כפי שהיה עבור רבים מקולגותיו. אך מאוחר יותר בחייו החל ויילדר להדגיש יותר את מימד הגלות שבחייו בארצות הברית. תחושת זהותו האמריקאית והיהודית השתנתה. כך סיפר ב-1999 לבמאי קמרון קרואו שהגיע לאמריקה "כיוון שלא רציתי להיכנס לתנור".

אבל הוא השלים עם גרמניה והסכים לקבל "דב זהב" של כבוד בפסטיבל הקולנוע של ברלין. ב-1996 חש כבוד מיוחד כאשר עיירת מולדתו הקטנה סוחה בסקידזקה, דרום-מזרחית לקראקוב, הקדישה רחוב על שמו של המפורסם מבין בניה.

דיון בעקבות הכנס: בילי ויילדר בין אירופה ואמריקה

(האוניברסיטה העברית וסינמטק ירושלים, 8-9 בינואר, 2012)

בין קומדיה רומנטית לברית היטלר-סטאלין: בילי ויילדר ו"נינוצ'קה" (ארה"ב 1939)

ריק מקורמיק*

לפי גרד גמונדן לא ניתן להבין את הקריירה של בילי ויילדר בארצות הברית ללא התייחסות לחוויית הגלות שלו. אולם גמונדן הבהיר כי חוויית התלישות של בילי ויילדר החלה זמן רב טרם נמלט מברלין לפריז ב-1933. על מנת להבין את הסרט "נינוצ'קה"¹, יהיה עלינו לקחת בחשבון חוויות אלה, ולהוסיף עליהן את חוויותיו ותפיסת עולמו של ארנסט לוביטש – במאי "נינוצ'קה" והאיש ששכר את ויילדר לעבוד על התסריט – בו ראה ויילדר מודל לחיקוי. כמו ארנסט לוביטש, בילי ויילדר היה קולנוען שחיי המקצועיים עמדו (אכן, כמו הקולנוע עצמו) בסימן תנועתם הטרנס-לאומית של אנשים, רעיונות, סיפורים, וטכנולוגיות. כפי שנקודת מבטו של לוביטש הושפעה רבות מהגירתו של אביו מרוסיה לברלין ומהגירתו שלו מברלין להוליווד, כך הושפעה נקודת

* ריק מקורמיק הוא ראש החוג ללימודים גרמניים באוניברסיטת מינסוטה. מחקריו הרבים עוסקים בתרבות פופולארית ברפובליקת ויימאר, מיניות ונשיות בקולנוע הגרמני. הוא משלים בימים אלה כתב יד לביוגרפיה ביקורתית של ארנסט לוביטש.

¹ נינוצ'קה (Ninotchka, Ernst Lubitsch, 1939).

מבטו של ויילדר מתנועתו שלו: ראשית, כילד קטן, בין סוחה לקראקוב בתוך גליציה (חבל הארץ הפולני שנשלט בידי האימפריה האוסטרו-הונגרית), לאחר מכן, בגיל 10, מגליציה לווינה, ושוב, בשנת 1926, בגיל 20, מווינה לברלין. ויילדר נע ונד לא מעט עוד בטרם עבר מברלין לפריז ב-1933 ומפריז להוליווד ב-1934. אפילו בנקודת ההתחלה, בגליציה, ניתן לומר כי בני משפחתו היו זרים לסביבתם: כיהודים מתבוללים ודוברי-גרמנית, הם לא השתלבו בקהילה היהודית האורתודוקסית, ועוד פחות מכך בקרב הרוב הפולני הקתולי.

לויילדר, כמו ללוביטש, היה אם כן מה שהגרמנים מכנים כיום "רקע של הגירה".² טענתי היא שאותו "רקע של הגירה" הוא בדיוק מה שאפשר ליהודים אירופאים רבים כל כך להשתלב בתחילת המאה העשרים באמצעי התקשורת הבין-לאומי החדש, הקולנוע. רקע זה ודאי שיחק חלק חשוב בהצלחתו המוקדמת של לוביטש כקומיקאי קולנועי, בסרטים קצרים שהתרחשו במילייה היהודי של המסחר הקמעונאי בבגדים (*Konfektion*) בברלין, סרטים שבהם בדרך כלל שיחק דמות של מהגר מהמחוזות המזרחיים של גרמניה (היום בפולין), הבא לנסות את מזלו בברלין.

מרים האנסן, שפיתחה את המושג "מודרניזם ורנקולרי" (*vernacular modernism*) לתיאור הקולנוע, ובמיוחד הקולנוע המוקדם, טענה כי אחד המאפיינים של הקולנוע האמריקאי המוקדם שהקנה לו עוצמה בין-לאומית כה רבה מלכתחילה היה שורשיו בקרב קהל המהגרים בערי ארצות הברית ופנייתו אל קהל זה. הקולנוע האמריקאי היה מראשיתו קולנוע של

² כאן עליי לבאר מושג זה: בגרמניה משתמשים ב"רקע של הגירה" כביטוי תקין פוליטית להתייחס למי שאחרת היו מכונים *Ausländer* – זרים, מלה בעלת קונוטציות שליליות בעיקרן.

מהגרים, מאת ועבור מהגרים. "רקע של הגירה" היווה מרכיב חשוב בהצלחתם של קולנוענים כלוביטש ו-ויילדר, וגם אחת הסיבות שהשתלבו כה יפה בהוליווד. ייתכן כי מה שמסביר את הצלחתם של השניים ושל יהודים אירופאים רבים אחרים בקולנוע, אף יותר מ"רקע ההגירה", הוא חוויית הגלות, חוויה שאותה ידע העם היהודי זה אלפי שנים. חוויית הגלות עשויה לפתח אצל נשאים רגישות מיוחדת לניתוק ולניכור שמביאה עמה המודרנה, כמו גם להזדמנויות הרבות שהיא מציעה.

סיפורו של בילי ויילדר

כפי שצינתי, ויילדר נולד בגליציה אך התחנך בעיקר בווינה. כדי לרצות את אמו למד זמן קצר באוניברסיטה משפטים, אך עד מהרה נטש את הלימודים כדי לעבוד ככתב בצהובון. העיתונאי הצעיר, שגילה עניין נלהב במוזיקה אמריקאית פופולארית, יצא בשנות העשרים בעקבות תזמורת הג'אז האמריקאית של פול וייטמן עד ברלין. ויילדר אהב מאד את ברלין, מרכז המודרניזם והאמריקניזם. המושג האחרון היה ביטוי אופנתי לתיאור התלהבותה של ברלין מספורט, ג'אז וקולנוע. לגישה זו, שהייתה דומיננטית באמצע שנות העשרים, לא היה דבר ולא חצי דבר במשותף עם התנועה המודרניסטית הגרמנית המוכרת ביותר כיום – האקספרסיוניזם. האמריקניזם עמד בלבה של תנועת-הנגד לאקספרסיוניזם הגרמני, שנקראה *Neue Sachlichkeit*, "האובייקטיביות החדשה". חשוב להדגיש נקודה זו, שכן מאוחר יותר נקשר שמו של ויילדר באקספרסיוניזם (כפי שקרה לרבים מהמהגרים הגרמנים להוליווד, ובמיוחד עם עלייתו של ז'אנר הפילם-נואר). אך ויילדר

עצמו הכחיש כל השפעה אקספרסיוניסטית, אפילו על טכניקות התאורה הדרמטיות שאימץ עבור סרט ה"נואר" הראשון והחלוצי שלו מ-1944, "ביטוח חיים כפול".³ אם מבקשים אנו לגלות את שורשיו במודרניזם הגרמני, ניתן לקשר בקלות רבה בהרבה בין ויילדר לבין הגישה העיתונאית, הריאליזם החברתי והדגש התיעודי של "האובייקטיביות החדשה" בגרמניה במחצית השנייה של שנות העשרים.

בראשית תקופתו בברלין עבד ויילדר ככתב, אך לתקופה קצרה גם כג'ורלו (כלומר כמי שקיבל כסף כדי לרקוד עם נשים עשירות ובודדות); יש הטוענים כי היה רקדן הצ'ארלסטון הטוב ביותר בברלין. ב-1930 כבר נשכר כתסריטאי עבור חברת Ufa, תאגיד שבשיאו היה אחראי לכ-90% מהפקות הקולנוע בגרמניה, ושהאיש החזק בו היה המפיק היהודי אריך פומר (Pommer). במרץ 1933, לאחר שריפת הרייכסטאג, נמלט ויילדר מברלין לפריז, שם ביים סרט – בעזרתו של פומר, שגם הוא נאלץ לגלות. תוך שנה הגיע ויילדר לקליפורניה, לשם הזמין אותו ג'ו מאי (May), מהידועים והמצליחים שבבמאים של רופבליקת ויימאר, שהיה יהודי אוסטרי כמו ויילדר (השניים הכירו עוד בברלין). אך פרויקט קולנועי ראשון זה מעולם לא התגשם, ועבודתו של ויילדר על סרטו של מאי "מוזיקה באוויר",⁴ בכיכובה של גלוריה סואנסון, גם היא לא הובילה לשום מקום: הסרט נכשל וריסק את הקריירה האמריקאית של מאי.

³ "ביטוח חיים כפול" (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944).

⁴ "מוזיקה באוויר" (Music in the Air, Joe May, 1934).

ויילדר בילה את שנותיו הראשונות בקליפורניה בניסיונות לשפר את האנגלית שלו ובמאבק להשיג עבודה כתסריטאי. מהצלחה של ממש לא נהנה עד שנשכר לעבוד על שני סרטים של לוביטש, "אשתו השמינית של כחול הזקן", ב-1938,⁵ ו"נינוצ'קה" בשנה שלאחר מכן. מרגע שהתחיל לעבוד עם לוביטש התפעל ויילדר מהצלחתו של זה לעבוד על שיפור התסריט יחד עם תסריטאיו; לדעת ויילדר הגיע ללוביטש קרדיט של תסריטאי על כל סרטיו, למרות שלוביטש סירב לכבוד שכזה.

משם והלאה ראה ויילדר תמיד בלוביטש מורה דרך. מרגע שהפך לבמאי, בשלט שהתנוסס מעל שולחנו נכתב "איך היה לוביטש עושה את זה?" שלט זה, בעיצובו של סול שטיינברג, נותר על שולחנו משך עשרות שנים לאחר מותו של לוביטש ב-1947. קמרון קרואו ראה אותו במשרדו של ויילדר בסוף שנות התשעים, זמן לא רב לפני מותו ב-2002.

לוביטש בשנות השלושים

כדי להבין את חשיבותו של "נינוצ'קה", התסריט השני שכתב ויילדר עבור לוביטש, יש לדעת כמה דברים על העליות והמורדות בקריירה האמריקאית של לוביטש, ובמיוחד על הקשיים שחווה באמצע שנות השלושים. כאשר עזב לוביטש את ברלין בסוף 1922, הוא היה ככל הנראה הבמאי המפורסם ביותר בגרמניה. כאשר הגיע ב-1923 להוליווד לביים סרט בכיכובה של מרי פיקפורד, היה הוא הראשון מבין במאים אירופאים רבים שנדדו לשם בשנות העשרים. אך בעוד שניתן לטעון שכבר באירופה עשה סרטים

⁵ "אשתו השמינית של כחול הזקן" (Bluebeard's Eighth Wife, Ernst Lubitsch. 1938).

"אמריקאיים", עם הגיעו לאמריקה נדרש לוביטש לעשות סרטים "אירופאיים", או על כל פנים כאלה שענו על הדימוי האמריקאי של אירופה. בהוליווד הפך לוביטש לנציגו של "התחכום האירופאי" (שהיה זר לחלוטין לקומדיות הסלפסטיק האנרכיות והמופרכות שיצר בגרמניה). הוא יצר קומדיות סקס אסקפיסטיות ו"מתוחכמות" המתרחשות בפרז או בווינה של הדמיון, ראשית כסרטים אילמים, ולאחר מכן כסרטים דוברים, לעתים בליווי מוזיקה – כמו בסרטו הדובר הראשון, המחזמר *Love Parade* (1929) – ולעתים בלעדית. הקומדיה המתוחכמת המושלמת ביותר מבחינה צורנית שיצר היתה לדעתו "צרות בגן עדן"⁶, שלא היתה מחזמר. הדמויות הראשיות בסרט, שהתרחש בווינה ובפרז, היו שני גנבי תכשיטים אלגנטיים ששמו להם למטרה לשדוד אלמנה בעלת-הון ופתיינית.

מודל זה של קומדיות מתוחכמות המתרחשות באירופה מדומיינת שירת את לוביטש היטב עד שנות השלושים, תקופה שבה השוק האמריקאי פנה נגד סרטים מסוג זה, ושבה האירועים הפוליטיים באירופה הממשית החלו להטרידו עד מאד. הקומדיות הא-פוליטיות לרוב של לוביטש עסקו תמיד בסקס, כסף ומעמד; זרים (במונחים מעמדיים, מגדריים או אתניים) כמעט תמיד זכו בהן ליחס חיובי. אך בקריירה המאוחרת שלו, החל מ"נינוצ'קה", הפוליטיקה תפסה מקום מרכזי הרבה יותר.

לקריירה של לוביטש קרו מספר דברים באמצע שנות השלושים. בעקבות השפל הגדול, ירדה הפופולאריות של הקומדיות מתוחכמות בכיכובה של האליטה האירופאית, מהסוג שידע לביים. הקומדיה האמריקאית, כמו

⁶ צרות בגן עדן" (Trouble in Paradise, Ernst Lubitsch, 1932).

הפוליטיקה האמריקאית, נעה בכיוון פופוליסטי הרבה יותר, ובמיוחד לעבר הז'אנר שהמציא פראנק קאפרה, "הקומדיה המטורפת" (screwball). הקומדיה המטורפת היתה ז'אנר אמריקאי מאד, שעירב בין הקומדיה המתוחכמת והרומנטית לבין הסלאפסטיק.

התפתחות נוספת שפגעה בקריירה של לוביטש באמצע שנות השלושים היתה אכיפת קוד הפקת הקולנוע, הידוע גם בשם "קוד הייז", שהוכרז ב-1930 אך לא יושם במלואו עד קיץ 1934. אכיפתו החדשה והנמרצת של הקוד הקשתה על לוביטש להשלים את המחזמר היקר שביים עבור MGM, "האלמנה העליזה". התייחסויותיו של לוביטש לסקס היו תמיד עדינות, לעולם לא מפורשות; המבקרים נתנו את השם "מגע לוביטש" לאסטרטגיה שבאמצעותה הביע הרבה יותר ממה שאמר במפורש, בדרך כלל באמצעות שימוש מחוכם באמצעים חזותיים. לעתים קרובות השתמש לוביטש באסטרטגיה זו על מנת לייצר רמיזות מיניות ביותר שעברו מעל ראשיהם של הצנזורים האמריקאים בשנות העשרים ותחילת השלושים. אך את המשטר החדש והנוקשה הרבה יותר של "קוד ההפקה" אכף, מ-1934 והלאה, לא הפרוטסטנט הליברל ויל הייז אלא האירי הקתולי והטהרן ג'וזף ברין. המחזמר של לוביטש, שהפקתו כבר היתה בעיצומה, נבחן בזוכית מגדלת. לבסוף, האופרטה ה"אירופאית" המסוגננת הפסידה כסף עבור MGM ב-1934, לא רק בגין הצנזורה החדשה אלא גם בשל מיקומה המצועצע בפריז ובממלכה הבלקנית הקטנטנה והמומצאת מארשוביה.

לוביטש לא הצליח מעולם לסגל לעצמו לחלוטין את הפופוליזם האמריקאי-מאד של ז'אנר הקומדיה המטורפת, או את הדרכים האפקטיביות

יותר שבהן התמודד זה עם "קוד ההפקה". הוא גם לא הצליח להתחרות בתמטיזציה הבוטה של הפוליטיקה האמריקאית בסרטיו של פראנק קאפרה בסוף שנות השלושים. אך לוביטש כן הצליח לפתח במהלך אותו עשור פוליטיקה פופוליסטית משלו, באמצעות תשומת לב למאורעות באירופה הממשית, להבדיל מזו המדומיינת שבה התרחשו רבים מסרטיו. ב-1933, כמובן, עלו לשלטון בגרמניה הנאצים, ששנאו את לוביטש; לאחר עלייתם לא ראה עוד לוביטש את מולדתו. ב-1935 שללו ממנו את אזרחותו הגרמנית, ותוך שנה הפך לאזרח אמריקאי. בה בעת החל להיות פעיל במאבקים יהודיים ואנטי-פשיסטיים.

בסוף שנות השלושים, לאחר שלושה כישלונות כספיים בין 1934 ל-1938, סוף סוף זכה לוביטש לביים סרט מצליח ב-1939. סרט זה היה הן פופוליסטי יותר והן פוליטי יותר, אך לא בגלל שהיה יותר אירופאי אלא דווקא מכיוון שהיה ממוקד יותר בפוליטיקה האירופית. סרט זה, "נינוצ'קה", הפך לנקודת מפנה שהחייטה את הקריירה של לוביטש וגם הקנתה לה אופי פוליטי יותר. לדעתו, השפעתו של בילי ויילדר, ובמיוחד עבודתו על הסרט, תרמו למפנה זה.

ראייה נוספת לתנועה זו לכיוון פוליטי מובהק יותר ב-1939 היא העובדה שבשנה זו לוביטש, יחד עם הסוכן פול קוהנר (יהודי דובר גרמנית מבוהמיה) יסדו יחד את קרן הקולנוע האירופית, שאספה כסף ממצליחנים הוליוודיים (ובמיוחד ממהגרים אירופאים) על מנת לסייע לאמנים (בעיקר יהודים) להימלט מאירופה ולמצוא להם עבודה עם הגיעם לארצות הברית.

"נינוצ'קה": גולים בהפקה

כפי שצינתי, הקומדיה הרומנטית "נינוצ'קה" היתה הסרט השני של לוביטש שעליו עבד בילי ויילדר. לתסריט הסופי אחראים בעיקר ויילדר ושותפו צ'ארלס בראקט, בעזרתו של ואלטר רייש, מהגר יהודי-אוסטרי נוסף שהגיע מאירופה ב-1938, וששיתף פעולה עם ויילדר עוד בברלין, בקומדיה המוזיקלית משנת 1932 *Ein blonder Traum* ("חלום בלונדיני"). את המוזיקה ל"נינוצ'קה" הלחין ורנר ריכארד היימאן, יהודי גרמני מקניגסברג שכתב את המוזיקה לרבים ממחזות הזמר הגרמנים המפורסמים ביותר של תחילת שנות השלושים, ביניהם *Drei von der Tankstelle* ("שלושה מתחנת הדלק", 1930), *Der Kongress tanzt* ("הקונגרס רוקד", 1931) ו-*Ein blonder Traum* (1932).

כל זה היה חדש למדי עבור לוביטש: עד סוף שנות השלושים מיעט להיעזר בשירותיהם של קולנוענים גולים מגרמניה ואוסטריה. את ויילדר ובראקט שכר לעבוד על סרטו הקודם, הקומדיה הכושלת "אשתו השמינית של כחול הזקן", אך ככל הנראה בחירה זו לא נבעה מרצון לעבוד עם ויילדר. כפי שסיפר ויילדר עצמו לקאמרון קרואו: "הוא לא רצה אף פעם לעבוד עם גרמנים, כי הוא לא רצה לקבל שם של אחד שעובד רק עם גרמנים. למעשה הוא רצה את בראקט. כך אירע שזיווגו את בראקט ואותי לכתובת תסריט. ואני נשארתי בגלל בראקט". כך מסביר ויילדר את לידתה של השותפות המפורסמת בינו לבין התסריטאי צ'ארלס בראקט.

גולים אירופאים רבים אחרים היו מעורבים בהפקת "נינוצ'קה"; המפורסמת מבין אלה היתה כמובן גרטה גארבו השוודית. סרט זה המציא מחדש את הקריירה שלה כאשר ליהק אותה בתפקיד קומי. הסרט פורסם

באמצעות הסיסמא "גארבו צוחקת!", רמז לסרט המדבר הראשון שבו שיחקה גארבו, "אנה קריסטי" מ-1930, שפרסומתו הכריזה: "גארבו מדברת!" לצד גארבו השוודית כלל הקאסט שחקנים גרמנים גולים כמו פליקס ברסארט, זיק רומאן, ואלכסנדר גראנאך. רומאן, שחי קודם לכן בהמבורג, נמנה בין אמני הקולנוע האירופאים המיוחסים שהגיעו להוליווד עוד בשנות העשרים, הרבה לפני גל האמנים שנמלטו מפני הנאציזם. בתחילת שנות השלושים התפרסם כשחקן קומי בסרטים אמריקאים לצדם של האחים מארקס. פליקס ברסארט היה יהודי גרמני מפרוסיה המזרחית שזכה בהצלחה בתפקידים קומיים בברלין. ב-1933 הוא ברח מגרמניה לאוסטריה, אך כבר ב-1936 – שנתיים לפני האנשלוס – נאסר על יהודים לעבוד בתעשיית הקולנוע האוסטרית, וברסארט, כמו רבים אחרים, היגר לאמריקה. "נינוצ'קה" היה סרטו האמריקאי הראשון. אלכסנדר גראנאך היה, כמו ואלטר רייש וכמו ויילדר, יהודי דובר גרמנית מהאימפריה האוסטרו-הונגרית. הוא נהנה מקריירה מצליחה בקולנוע האילם והמדבר בגרמניה. כיוון שהיה איש שמאל, נמלט ב-1933 לברית המועצות. כמו גולים רבים אחרים, גם עליו נפל חשד במהלך הטיהורים של אמצע שנות השלושים; הוא הצליח לברוח מברית המועצות ולעשות את דרכו לאמריקה. "נינוצ'קה" היה סרטו האמריקאי הראשון. מבחינתו של גראנאך, לעלילת "נינוצ'קה" היו הדים פוליטיים הרבה מעבר להיותה קומדיה רומנטית מסוגננת מאת לוביטש.

הבדיחה על היטלר וסטאלין

ב"נינוצ'קה" משחקים גראנאך, רומאן וברסארט שלושה סוכני מסחר סובייטיים שמגיעים לפריז בשליחות רשמית אך נשבים עד מהרה בקסמיה

הקפיטליסטיים וה"דקדנטיים" של עיר האורות. גארבו משחקת שליחה סובייטית חמורת-סבר שמגיעה לפריז במטרה לפקח על המשמעת של שלושת הסובייטים הסוררים. עם הזמן תשחית פריז גם אותה.

הגעתה לפריז של השליחה הסובייטית, שאותה משחקת גארבו, פותחת הזדמנות לבדיחה שמנבאת לכאורה את ברית היטלר-סטאלין, עליה לא נודע עד אחרי סיום הפקת הסרט, בקיץ 1939. עד שיצא הסרט לאקרנים, באוקטובר 1939, כבר החלה מלחמת העולם השנייה, וסטאלין והיטלר כבר חילקו ביניהם את פולין. בצל המאורעות נאלצה ההפקה להוסיף בתחילת הסרט טקסט המסביר כי הסיפור מתרחש בפריז שלפני המלחמה. (ב-1961 נקט בילי ויילדר באמצעי דומה עבור פארסת המלחמה הקרה שלו "אחת, שתיים, שלוש", לאחר שחומת ברלין הוקמה עוד בטרם הספיק להשלים את הסרט).

בתחילת הסרט נכנסים הסוכנים הסובייטים, בגילומם של ברסארט, רומאן וגראנאך, למלון פריזאי יוקרתי שבו ייכנעו עד מהרה לפיתויי ה"דקדנס הקפיטליסטי". פיתוי זה אינו מיני, אך הוא מסומל באמצעות "מוע לוביטש" מובהק: על מתלה הכובעים, שלושת כובעיהם הרוסיים הפשוטים של הסובייטים מתפוגגים בדיזולב (dissolve), ובמקומם מופיעים כובעים אלגנטיים של המעמד העליון. מייד לאחר הדיזולב הזה מקבלים שלושת הסוכנים מברק ממוסקבה המודיע שבקרוב יגיע לפריז שליח מיוחד שמשימתו היא לפקח עליהם. הם ממהרים לתחנת הרכבת להמתין להגעת השליח המיוחד, מבלי שיידעו כיצד הוא נראה; אין להם מושג כמובן שמדובר באשה. הם מתחילים לעקוב אחר אדם שנראה כנציג "טיפוס" של מדינתו של סטאלין. הם נדהמים כאשר זה מברך לשלום אישה, ככל הנראה רעייתו – ב"הייל

היטלר". הסוכנים מבינים מייד שהוא אינו יכול להיות סובייטי, אך הסרט כבר העביר את הנקודה, לפיה בירוקרט סובייטי ונאצי יכולים לדמות זה לזה. זמן קצר לאחר מכן מגיעה בדיחה אפלה הרבה יותר, שמתייחסת למשפטי הראווה הסטאליניסטיים במוסקבה. כפי שראינו, לאחר ששלושת הסוכנים הסובייטיים מבינים שהשליח שהופקד עליהם אינו אלא השליחה ניוצ'קה, הם מבקשים לשמוע מפיה חדשות ממוסקבה. ניוצ'קה מכריזה על הצלחתם המסחררת של משפטי ההמונים האחרונים: "מערתה יהיו רוסים מעטים יותר, אבל טובים יותר."

יש לציין, כהערת שוליים, כי קטע זה נפתח ב"מגע לוביטש" שנושאו כובעי גברים, ומסתיים עם כובע נשי שמכניס לנרטיב של הסרט "מגע לוביטש" נוסף והרה-משמעות יותר. ניוצ'קה, הנציגה הסובייטית האמיתית, מגיעה לפאריס ומביטה בחלונות הראווה. לנוכח כובע אופנתי שבתצוגה היא פוסקת, בביטחון גמור, כי הוא מדגים את חוסר התוחלת של ציוויליזציה המבוססת על קפיטליזם צרכני. אך מאוחר יותר בסרט, לאחר שתישבה גם ניוצ'קה בקסמיה של פריז ותתאהב בצרפתי, היא תקנה בחשאי אותו כובע ממש, ולאחר מכן גם תלבש אותו. לדברי ויילדר, רעיון הכובע שהעלה לוביטש חסך לו ולבראקט עמודים של דיאלוג שניסו לפתח כדי לחשוף את המרתה הפוליטית של ניוצ'קה מפקידה סובייטית חמורת-סבר וקשוחה לאישה בטוחה פחות בדוגמה הסובייטית ופתוחה יותר לקסמיו של כובע מטופש ואופנתי.

פריז מול מוסקבה

שורשי הביקורת על ברית המועצות בסרט נעוצים בביקורו של לוביטש עצמו בברית המועצות ב-1936, אז פגש קומוניסטים גרמנים גולים. לאחר ביקור זה התנער לוביטש כליל מכל אהדה לקומוניזם ופרש מהליגה האנטי-נאצית של הוליווד, שאותה ראה כארגון חזית קומוניסטי. לאחר מכן התרכזה פעילותו הפוליטית בסיוע לגולים מאירופה, מאמץ ששיאו היה בהקמת קרן הקולנוע האירופאית עם פול קוהנר. כפי שכבר הערנו, לעלילת הסרט היתה משמעות אוטוביוגרפית עמוקה עוד יותר עבור אלכסנדר גראנאך. מן הסרט נשקפת פריז כעיר של אור, יוקרה ואהבה. בתחילה נאבקת נינוצ'קה בחיזוריו של הארסיטוקרט הצרפתי, הרוזן ליאון ד'אלגו, במיוחד לאחר שהיא מגלה כי הוא עובד עבור הדוכסית הגדולה סואנה, רוסיה אנטי-מהפכנית הנלחמת בסובייטים. אך לאחר מכן מתרחשת הסצנה המפורסמת במסעדת פועלים פריזאית שבה נינוצ'קה פורצת בצחוק ואינה מצליחה להפסיק – לא מבדיחה שמספר ליאון המתוחכם, אלא לאחר שזה נופל על אחוריו; סצנה זו היא שמצדיקה את הפרסומת לפיה "גארבו צוחקת!" בסרט. אחרי סצנה זו היא קונה עד מהרה את הכובע המטופש ומרשה לעצמה להתאהב בליאון. נינוצ'קה מלווה את ליאון למועדון לילה מפואר, משתכרת משמפניה, והזוג השתוי מכריז על פוליטיקה חדשה של אהבה. אך סואנה, הנחרדת לגלות שליאון התאהב בנינוצ'קה, מוצאת דרך לגרום ליריבתה לעזוב את פריז – ואותו; היא מבטיחה להחזיר למשלחת הסובייטית את תכשיטי הכתר שאותם קיוו למכור בפריז מטעם ברית המועצות. כל שצריכה נינוצ'קה לעשות בתמורה הוא לעזוב את הארץ. נינוצ'קה היא אזרחית סובייטית נאמנה

מכדי לסרב להצעתה של סואנה, והיא יוצאת מייד למוסקבה בחברת שלושת בני-לווייתה הקומיים בגילומם של ברסארט, רומאן וגראנאך.

לאחר כל הפאר והרומנטיקה של פריז, מוסקבה של הסרט היא אתר של מחסור, צנזורה ודיכוי. סצנות אלה ודאי שאבו את השראתן מביקורו של לוביטש, והן מבטאות בבירור את הביקורת הנוקבת ביותר של הסרט על ברית המועצות: מצעד האחד במאי העצום שבו אובדת נינוצ'קה בקהל, הדירות הצפופות שבהן מתגוררים תושבים רבים מדי, ביניהם השכן העובר כל הזמן דרך החדר כדי להשתמש בחדר השירותים המשותף ומעורר חשד שילשין לרשויות.

הפוליטיקה המגדרית של "נינוצ'קה"?

לאור כל הידוע לנו על שלטונו של סטאלין בברית המועצות בשנות השלושים, לא ניתן להטיל דופי בביקורת שמטיח בה הסרט, ביקורת מתונה למדי בסך הכול. בין היתר מעדן אותה דיוקנו של העולם ה"קפיטליסטי" בפריז, שגם הוא מכיל ביקורת חשובה שאליה אשוב מאוחר יותר. היום מציקה לנו יותר הפוליטיקה המגדרית של הסרט. כקומדיה רומנטית, היא מסתיימת כמובן עם איחודם של שני הנאהבים, נינוצ'קה וליאון, ב"אושר ועושר עד עצם היום הזה". ודאי יש בסרט מרכיבים המזכירים את "אילוף הסוררת": קל לקרוא את הסרט כסיפור אילופה של נינוצ'קה, המתחילה כאישה חזקה, סמכותית ונאמנה לארצה, וגומרת כאישה המחליטה לגלות מארצה עד יום מותה כדי להיות עם הגבר שאותו היא אוהבת. כוחה בפתיחת הסרט בא לידי ביטוי הומוריסטי: היא כמעט קריקטורה של "אישה חדשה", "גברית" ונטולת חוש הומור, והיא הופכת

אנושית רק כאשר היא מתאהבת, וגם, ניתן לומר, מתרככת ומאבדת מעצמאותה. למעשה, מה שקורה לנינוצ'קה אינו כה שונה ממה שקורה ב"יחסי חוץ" של בילי ויילדר לפיבי פרוסט,⁷ חברת קונגרס אמריקאית רבת עוצמה שהופכת אנושית יותר – ומאבדת את נוקשותה וטהרנותה – רק כאשר היא מתאהבת ומתכחשת למשימתה הפוליטית.

קשה לקרוא את "נינוצ'קה" או את "יחסי חוץ" כטקסטים פמיניסטיים, כמובן, אך שני הסרטים מורכבים יותר מכפי שעולה אולי מניתוח הסכמטי של עלילותיהם על פי סטריאוטיפים ז'אנריים, כמו זה שערכתי כאן. נינוצ'קה אכן משתנה במהלך הסרט: היא הופכת נוקשה ורצינית הרבה פחות ושובבה הרבה יותר. אך גם בתחילת הסרט, לפני התמורה שחלה בה, גישה נטולת-האשליות לענייני מגדר ומין אינה מוצגת באור שלילי לגמרי; להפך, ישירותה מוצגת באופן מחויך כעדיפה על הרומנטיציזם הפרחוני (והשמנוני משהו) של ליאון. בנוסף, עד סוף הסרט נינוצ'קה אינה מוותרת על נאמנותה לברית המועצות: היא מסכימה עם טענתו של ליאון שעליה להישאר ב"קונסטנטינופול" (איסטנבול) כדי למנוע ממנו להשחית נציגים סובייטים אחרים בחו"ל; היא נשארת לצדו לטובת ארצה. כמו בכל סיפור על אהבה דו-סטרית, שתי הדמויות משתנות: ליאון קל הדעת, היהיר והנרקיסיסט לומד להתייחס ברצינות לאהבה ולפוליטיקה, ונינוצ'קה לומדת לשחק ולוותר על הדוגמטיות שלה. למעשה, שניהם יכולים לזכות ב"אושר ועושר" רק במדינה שלישית: לא בפרז ולא במוסקבה, לא באף אחד משני העולמות שהונגדו זה לזה בסרט, אלא בטורקיה. אף אחד משני העולמות אינו מנצח את השני.

⁷ יחסי חוץ (A Foreign Affair, Billy Wilder, 1948).

סואנה מול נינוצ'קה: פופוליזם של ה"ניו דיל"?

רעיון זה, שהסרט מציע "דרך שלישית" כפיתרון לקונפליקטים בינאריים, תקף גם לגבי הקונפליקט האידיאולוגי הגדול יותר שמוצג בסרט, בין פריז ה"קפיטליסטית" לכאורה לבין מוסקבה ה"קומוניסטית". הפוליטיקה של "נינוצ'קה" איננה אנטי-קומוניזם סתם. הסרט אוהד הרבה יותר את נינוצ'קה הסובייטית מאשר את האצילים הרוסים "הלבנים" הגולים שאותם היא פוגשת בפריז. כפי שראינו, נינוצ'קה מתחילה את הסרט כפקידה סובייטית נזירת וקשוחה, ונכנעת בהדרגה לפיתוייה של פריז – אך כאשר היא מתאהבת, אין היא מתאהבת ב"קפיטליסט" אלא בג'יגולו אריסטוקרטי, שהרי זו זהותו של הרוזן הצרפתי ליאון: פילגשה של הדוכסית הגדולה סואנה, אצילה רוסייה "לבנה" שנמלטה לפריז אחרי המהפכה הרוסית. ואם נינוצ'קה היא בבירור גיבורת הסרט, סואנה היא ללא ספק האנטגוניסטית.

ניתן להיווכח בכך בבירור בסצנה שבה השתיים נפגשות לראשונה. מייד לפני כן מרשה נינוצ'קה לעצמה ללבוש שמלת ערב זוהרת וללוות את ליאון למועדון לילה זוהר. לאחר שהיא טועמת שמפניה לראשונה, היא פוגשת ביריבתה, סואנה.

נחזור על אמירתה המרכזית של הסצנה: כאשר נינוצ'קה מזכירה את השוטים שבהם ייסרו הקוזאקים את העם הרוסי לפני המהפכה, סואנה מודה שהיתה זו טעות לתת לקוזאקים להצליף בשוטיהם. אחרי הכול, היא אומרת, "היו להם אקדחים אמינים כל כך". זוהי עוד בדיחה פוליטית שחורה מתסריטם

של ויילדר ובראקט. הסרט, כמו נינוצ'קה עצמה, ודאי אינו בצד של סואנה ושל רוסיה שלפני המהפכה.

יתר על כן, אני סבור כי עמדתו של הסרט כאן בנוגע לאירועים באירופה תואמת את הפופוליזם האמריקאי של סוף שנות השלושים. את הקפיטליזם ב"נינוצ'קה" לא מייצגים בעלי הון של ממש – הקפיטליסט האמיתי היחיד שאנו פוגשים בסרט הוא תכשיטן המבקש לקנות את תכשיטי הכתר שהסובייטים מנסים למכור בפריז, אלה שסואנה טוענת שהיו שלה לפני המהפכה. את "הצד הקפיטליסטי" בסרט מייצגים סואנה וליאון. סואנה היא אצילה רוסית גולה בפריז, וליאון הוא רוזן צרפתי נטול מקצוע, למעשה פילגשה של סואנה. יש כאן, כמובן, חזרה על מוטיב הג'יגולו, המופיע לראשונה אצל ויילדר ב- "אנשי יום ראשון" (1930), שוב ב- *Hold Back the Dawn* (1941), וכמובן ב"שדרות סאנסט" (1950).⁸

אך "נינוצ'קה", המבקש להשוות בין הקומוניזם והקפיטליזם כשאת האחרון מייצגים אריסטוקרטים בטלנים, מציג למעשה את הקפיטליזם באור שלילי כמעט כמו זה שבו נשקף ממנו הקומוניזם. את הקומוניזם מייצגים כמובן אזכורי הטיהורים והמשפטים ההמוניים, כמו גם הסצנות המוסקבאיות לקראת סיומו שמהן נשקפת רוסיה הסטאליניסטית כאתר של עוני ודיכוי. אף על פי כן, הדמות החיובית ביותר בסרט היא נינוצ'קה – לא ליאון ובוודאי לא סואנה. ליאון הופך לסימפטי יותר במהלך הסרט, אך רק מכיוון שהוא הופך רציני יותר, כפי שנינוצ'קה לומדת לצחוק; רק כאשר הוא נעשה דומה לנינוצ'קה זוכה ליאון לאהדתנו.

⁸ ויילדר שימש כתסריטאי בשני הסרטים המוקדמים.

ייצוגו של הקפיטליזם באמצעות אריסטוקרטים מהדהד ללא ספק את הפוליטיקה האמריקאית של סוף שנות השלושים: היה זה הנשיא פרנקלין רוזוולט עצמו שכינה ב-1936 את אויבי ה"ניו דיל" בשם "מלוכנים כלכליים". פירוש זה מתחזק אם נתחשב גם בליהוק הסרט: אינה קלייר, המשחקת את סואנה, היא הדמות הרוסית היחידה בסרט שאינה מגולמת בידי גולה המדבר אנגלית במבטא זר. קלייר האמריקאית מדברת אנגלית במבטא המלאכותי, דמוי המבטא הבריטי, של המעמד העליון האמריקאי.⁹

הדי הפופולריזם של ה"ניו דיל" בסרט קשורים כנראה יותר בוילדר מאשר בלוביטש. וילדר תמך בהתלהבות ב"ניו דיל", וודאי יותר משותפו לכתובת התסריט צ'ארלס בראקט, שהיה רפובליקאי. בתקופה זו של חייו המקצועיים ביקש וילדר ליצור סרטים רציניים יותר על המצב באירופה. שני הפרויקטים הבאים שעליהם עבד לאחר "נינוצ'קה" היו ניסיונות רציניים יותר להתמודד עם סוגיות כמו הגלות והמצב באירופה; השני מבין אלה היה אמור להתרחש בפולין הכבושה, ולפי קווין לאלי "שיקף במישרין את ייסוריו של וילדר על גורלם של אמו ובני משפחה אחרים שנותרו באירופה".¹⁰ למרבה הצער, פרויקט זה לא יצא לפועל מעולם.

בכל מקרה, "נינוצ'קה" תוקף את הסטאליניזם אך נראה גם שהוא נוהה אחר שיטה חברתית שאינה מתגלמת בדמותם של אריסטוקרטים בטלנים המתגעגעים לצאר. הסרט ודאי אינו נופל לדיכטומיה הפוליטית הפשטנית המאפיין את הפקתו המחודשת בשנות החמישים כמחזמר, "גרבי משי" (1957).

⁹ אינה קלייר נולדה בשם אינה פייגן בבוסטון. היא החלה את הקריירה שלה ב-Ziegfeld Follies, מופע "רביון" בברודוויי, ועל כל פנים לא היתה נצר למעמד העליון האמריקאי.

¹⁰ Lally, K. *Wilder Times: The Life of Billy Wilder*. New York, 1996. p. 90.

סרטם של לוביטש ויילדר טוען, כך נראה, בזכותו של קפיטליזם ממותן בדאגתה אמיתית לצדק חברתי, כמו זו של נינוצ'קה. במאבק בין הסטאליניזם הדכאני לקפיטליזם המיוצג בידי אריסטוקרטיה נצלנית, דקדנטית ואכזרית, הסרט מצביע על דרך שלישית, קפיטליזם סוציאלי-דמוקרטי ופופוליסטי – בדומה ל"ניו דיל".

במחשבה שנייה, אולי הפוליטיקה של הסרט אינה כה מיושנת. ביקורתו על הקפיטליזם דומה למדי למחאות הנשמעות ברחבי ארצות הברית היום. "נינוצ'קה" איננה אפולוגיה לסטאלין, אך הוא ודאי גם אינו עומד בצד של "האחוז האחד".

לקריאה נוספת:

- Crowe, Cameron. *Conversations with Billy Wilder*. New York: Knopf, 2001.
- Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London: Routledge, 2000.
- Eyman, Scott. *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*. New York: Simon & Schuster, 1993.
- Gemuenden, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*. New York: Berghahn, 2008.
- Hansen, Miriam Bratu. "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism." *Modernism/Modernity* 6.2 (1999). 59-77.
- Lally, Kevin. *Wilder Times: The Life of Billy Wilder*. New York: H. Holt, 1996.
- Lindner, Martin. *Leben in der Krise: Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*. Stuttgart: Metzler, 1994.

- May, Lary. "Billy Wilder: Moviemaking as Transnational Modernism." *Austrian Studies Newsletter*, Fall 2002: 10-11, 15.
- Munby, Jonathan. "Heimat Hollywood: Billy Wilder, Otto Preminger, Edgar Ulmer and the Criminal Cinema of Austrian-Jewish Diaspora." In David Good and Ruth Wodak, eds. *From World War to Waldheim: Culture and Politics in Austria and the United States*. New York: Berghahn, 1999.
- Naumann, Michaela. *Aspekte des Begehrens*. Marburg: Tectum, 2008. 97-107.
- Paul, William. *Ernst Lubitsch's American Comedy*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Roosevelt, Franklin D. Acceptance speech to the Democratic Convention, 1936.
- Schlöndorff, Volker, and Gisela Grischow. *Billy Wilder Speaks: Conversations with Billy Wilder*. Bioskop Film. 111 minutes. Filmed 1988; released 2006.
- Thomas, Karen. *Cinema's Refugees: From Hitler to Hollywood*. PBS. 117 minutes. 2009.

דיון בעקבות הכנס: בילי ויילדר בין אירופה ואמריקה
(האוניברסיטה העברית וסינמטק ירושלים, 8-9 בינואר, 2012)

ארוטיקה בגרמניה כהרפתקה דמוקרטית: "יחסי חוץ" כאלטרנטיבה לצדקנות החינוך-מחדש לאחר מלחמת העולם השנייה

אולריקה ווקל*

מארגניו של כנס זה הציעו לנו לבחון את סרטיו של בילי ויילדר כביטוי ל"נקודת מבט של זר מפוכח", ולחקור את "הפרספקטיבה הייחודית" שלו. גישה זו הינה נקודת מוצא טובה לרוב סרטיו של ויילדר, אם לא כולם. ללא ספק, מילות המפתח "זר מפוכח" ו-"פרספקטיבה ייחודית" על הטרגיות והטפשויות שבאנושות, על המעודן והטריוויאלי שבה, מתגלות כמבוא יעיל במיוחד לסרט "יחסי חוץ" ולתגובות המעורבות שלהן זכה הסרט.¹ בקיץ של 1945 הודיע בילי ויילדר לממשל הצבאי האמריקאי בגרמניה הכבושה כי הוא מעוניין לעשות סרט שיסייע בחינוכם-מחדש של קהלים גרמניים רחבים. אך במקום להציג בפני הגרמנים את פשעי הנאצים ולעוררם לבחינה ביקורתית של אחריותם לפשעי המשטר, היהודי הגרמני שהיגר לארצות הברית יצר קומדיה קלילה על

* פרופסור אולריקה ווקל מלמדת קולנוע באוניברסיטת בוכום שבגרמניה. מחקריה עוסקים בשימוש בקולנוע ל"חינוך" האוכלוסייה על ידי בעלות הברית לאחר מלחמת העולם השנייה ובתגובות האוכלוסייה המקומית למאמצים אלה.

¹ יחסי חוץ (A Foreign Affair, Billy Wilder, 1948)

הרפתקאות של התרועעות ארוטית בין כובשים אמריקאים לנשים גרמניות. לא זאת בלבד שהסרט נמנע משיפוט מוסרני, אלא שהוא מציג את השאיפה לחנך לדמוקרטיה ולהדגיש את אשמת הגרמנים באור שלילי (הדמות הראשית, הסנאטורית האמריקאית המוסרנית, מבינה לבסוף את הטעות שבגישה הפשטנית המחלקת את העולם ל"טובים" ו"רעים").

עם סוף המלחמה קיבלו חששותיו של ויילדר אישור – כל בני משפחתו שנתרו באירופה נהרגו. אולם הוא לא בחר בהשמדת יהדות אירופה כנושא לסרטו, אלא התמקד דווקא בנושא שאפשר לו לבחון בעין מפוכחת את בני האדם, על פגמיהם וחולשותיהם האנושיים. בסרט אין גיבור המורה את הדרך או מזמין את הקהל להזדהות עמו. שום דבר אינו קדוש, על הכול מותר לצחוק. כאשר יצא "יחסי חוץ" לאקרנים בארצות הברית ב-30 ביוני 1948 היו המבקרים האמריקאים חלוקים בדעותיהם לגביו. אחדים אהבו את הקומדיה השחורה הנועזת המטפלת בסוגיות הדה-נאציפיקציה והיחסים האינטימיים בין חיילים ונשים מקומיות,² ואחרים ראו אותה כסרת-טעם. הקונגרס גינה את הסרט, המציג שישה מחבריו באור סטירי, כ"סרט גרוע", ומשרד ההגנה הוציא הודעה ובה נטען שהסרט מציג דיוקן שקרי של צבא הכיבוש המהוגן והמכובד. לחברת ההפקה פאראמאונט הגיעו ככל הנראה גם מחאות נוספות, וכמה שבועות לאחר תחילת המצור על ברלין המערבית החליטה זו ללא כל הודעה פומבית להפסיק את ההקרנות המסחריות של הסרט על אף הצלחתו בקופות. הקהל הגרמני, שהיה קהל היעד העיקרי בתכניתו המקורית של ויילדר לסרט

² התרועעות (fraternization) של חיילים אמריקאים עם אזרחים גרמנים הוגדרה כעבירה עם תחילת הכיבוש – ראו להלן (המתרגם).

חינוך-מחדש, מעולם לא זכה לצפות ב"יחסי חוץ", שכן OMGUS, מנהלת הממשל הצבאי האמריקני, לא אישרה את הפצת הסרט. רק 30 שנה מאוחר יותר, ב-1977, שידרה הטלוויזיה המערב-גרמנית את הסרט, ורק ב-1991 הוקרן בבתי קולנוע בגרמניה.

כמה מהחשדות המרחפים מעל קומדיה שחורה זו, במיוחד בימינו, ניזונים לדעתי מאכזבתם של המבקרים מכך שוויילדר אינו מתייחס לשואה בסרטיו, ובפרט משמועות ואגדות שאפפו ועודן אופפות את חלקו של הבמאי בהפקת *Die Todesmühlen* ("טחנות המוות"), סרט תיעודי בן 20 דקות שהורכב מסרטים שצילמו צבאות בעלות הברית במחנות הריכוז עם שחרורם, ושנועד להטחה בפניהם של גרמנים בשנים 45-46. אבקש להקדיש כמה דקות מהרצאתי להתייחסות ביקורתית לשמועות ואגדות אלה. לאחר מכן אפנה מבט קרוב יותר לטיטה הראשונה של ויילדר לסרט חינוך-מחדש מבדר ובלתי-צדקני בעליל, ולבסוף אספר לכם כיצד אני קוראת את "יחסי חוץ" לאור היסטוריה זאת.

מוערבותו של ויילדר ב-*Todesmühlen*

השמועות והאגדות האופפות את מעורבותו של ויילדר בהפקתו ובהקרנתו בפני קהלים גרמניים של "סרט זוועות", כפי שהז'אנר מכונה, נובעות מכך שהמידע היחיד מכלי ראשון שהגיע אלינו בעניין בא מפיהם של שני מספרי-סיפורים מקצועיים, הקולנוען היהודי-צ'כי הקומוניסט האנוס בורגר מצד אחד, ובילי ויילדר עצמו מצד שני. בורגר סיפר עם השנים שתי גרסאות שונות של סיפור מפורט על האופן שבו עוותה תכניתו השאפתנית לסרט

זוועות באורך מלא. לפי הגרסא הראשונה, לאחר שראה את תוצאת העריכה הראשונית התעקש ויילדר, שלא התעניין במיוחד בסרט התיעודי, שיש להמעט בכל האפשר ב-*Schauergeschichten* (סיפורי זוועות) שכאלה, ודרש לצמצם את הסרט שערך בורגר לכדי שישית מאורכו המקורי. לפי גרסתו השנייה של בורגר, ממשלת ארצות הברית טרפדה את הפרויקט לאחר שהחליטה על מדיניות חוץ אנטי-קומוניסטית שחייבה אותה להתחנף לגרמניה על מנת לזכות בה כבעלת ברית במלחמה הקרה. טענותיו של בורגר גררו כמה רמיזות אפילות בספרות ובמיוחד בעיתונות, שבה מאמרים המציגים את עצמם כתחקירים רומזים כי ויילדר היהיר והקשוח שיחק תפקיד מפוקפק כלשהו בהפקת *Todesmühlen*. מחברים אחרים, בתורם, ביקשו להגן על שמו הטוב של ויילדר בכך שפירשו את הציניות לכאורה שבה התייחס לדימויים מהמחנות כאל "העמדת פנים נואשת" (Karasek) שנועדה להסוות את אימתו ודאגתו לגורל אהוביו. אך גם פרשנויות אלה מקבלות כמובן מאליו את סיפורו של בורגר, על אף שזה כולל מספר פערים ופרטים שבורגר יכול היה להוסיף רק בדיעבד (אם כי אין בכך כדי לומר שלא האמין בהם).

מצד שני, ניתן לומר אותו דבר גם על ההערות המעטות שהקדיש ויילדר לנושא בחייו. כאשר מראיינים, שרובם פשוט הניחו כי ויילדר ביים את *Todesmühlen*, שאלו אותו על הסרט, הוא סיפר שוב ושוב את אותו סיפור – בווריאציות קלות. הוא השתתף בהקרנה של סרט הזוועות, שלאחריה התבקשו הצופים הגרמנים לענות על כמה שאלות בכתב. עד שנדלקו האורות, סיפר ויילדר, רוב הצופים כבר נטשו את האולם כשהעפרונות שחולקו להם

באמתחתם. ואכן, קיימות ראיות לכך שוויילדר נכח בהקרנת ניסיון, לא של *Todesmühlen* אלא של סרט זוועות אמריקאי קודם בשם *KZ*, בארלאנגן (Erlangen) ביוני 1945. אך על פי התיעוד, לא נערך בהקרנה זאת כל סקר; אי לכך גם לא חולקו עפרונות; ואיש לא עזב את האולם בטרם עת. ואף על פי כן התקבל ברבים סיפורו של ויילדר, המתאים היטב לדימוי של האוכלוסיה הגרמנית המדחיקה לאחר המלחמה את עברה המביש ונותנת את דעתה רק למצוקתה שלה.

עוד טענה של ויילדר הניתנת להפרכה מופיעה גם בזיכרונותיהם של עדים אחרים בני הזמן. על פי אגדה זו, כוחות הכיבוש האמריקאיים חייבו את הגרמנים לצפות ב-*Todesmühlen* ואכפו את הדרישה באמצעות החתמת כרטיסי הקצבה בקופות הקולנוע. רעיון זה אכן עלה על דעתם של הקצינים האמריקאים, אך נפסל לבסוף בידי הממשל הצבאי. בתי הקולנוע בכל המחוזות הצבאיים אמנם חויבו להקרין את הסרט למשך שבוע, אך ההקרנה הופיעה בתכנית הרשמית והנוכחות היתה רצונית כרגיל. כאשר מפקדים מקומיים יישמו בכל זאת את תכנית כרטיסי ההקצבה, *OMGUS* התערבה מייד ועצרה זאת. מעניין שרבים מבני הזמן ציפו לכפיית הצפייה או צידדו בה. אך לרציונל מאחורי הבדוה שלפיה הצפייה היתה כפויה ישנן גרסאות שונות. בעוד שבילי ויילדר רצה פשוט לזכות בקרדיט על הרעיון המצוין (לדעתו) שהגה, הגרמנים שטענו כי נכפה עליהם לצפות ב"סרט זוועות" ביכרו דווקא להצביע על סמכותנותו לכאורה של שלטון בעלות הברית, על פני התגאות בהחלטתם הרצונית לבקר בבית הקולנוע במהלך השבוע שבו הוקרן *Todesmühlen*.

העדפתו של ויילדר ל"תעמולה באמצעות בידור"

בשל המחסור במקורות ראשוניים, נידון תפקידו המדויק של ויילדר בהפקת *Todesmühlen* להישאר בגדר תעלומה. אך אין ספק שהיו לו רעיונות משלו בנוגע לחינוך-מחדש באמצעות הקולנוע. בתזכיר בשם "תעמולה באמצעות בידור" שאותו הגיש לענף הקולנוע, התיאטרון והמוזיקה של המחלקה לביקורת המידע (ICD) של OMGUS ב-16 באוגוסט 1945, הציג ויילדר דילמה העומדת בפני קובעי מדיניות הקולנוע. ה-ICD אישר את פתיחתם של בתי קולנוע מתרבים והולכים באזור הכיבוש האמריקאי, אך עד כה התיר להקרנה רק סרטי חדשות ותעודה. ויילדר הסכים שמספר הצופים מספק ושהקהלים מגיבים בחיוב, ככל הנראה, לתכניות חינוכיות רציניות, ולפחות במקרה של סרט החדשות הבריטי-אמריקאי *Welt im Film* אף לחומרי תעמולה מובהקים. אך הוא היה בטוח שהחידוש שבסרטים אלה יתפוגג עד מהרה. יתר על כן, הוא הטיל ספק בכך שהגרמנים יסכימו "לבוא שבוע אחר שבוע לשחק את התלמיד הנזוף"³. ויילדר אף ניבא שעם הוספתם המתוכננת להקרנות של פיצ'רים אמריקאיים באורך מלא, יחלו הצופים לנמנם באפאתיות במהלך החלק החינוכי ולהתעורר רק עם התחלתם של הסרטים המבדרים,

³ Billy Wilder, "Propaganda through Entertainment", August 16, 1945, NARA: RG 260/OMGUS, ICD, MPB, Box 280, Folder: Film Production.

התזכיר יצא לאור כנספח ל:

Ralph Willett, "Billy Wilder's *A Foreign Affair* (1945-1948): 'The Trials and Tribulations of Berlin'," *Historical Journal of Film, Radio and Television* 7.1, 1987, pp. 3-14.

הנוצצים והאסקפיסטיים – כדוגמת "נערת השער" עם ריטה הייוורת'.⁴ וילדר הצביע על כך שסרטים כגון זה, איכותיים ככל שיהיו, "אינם מועילים לנו במיוחד במטרתנו לחנך מחדש את העם הגרמני", והמשיך:

"אם יהיה סרט בידור עם ריטה הייוורת' או אינגריד ברגמן או גארי קופר, בטכניקולור אם תרצו, ועם סיפור אהבה – אלא שיהיה זה סיפור אהבה מיוחד מאד, ומתוכנן בקפידה על מנת לסייע לנו במכירתם של כמה פריטים אידיאולוגיים – סרט שכזה יספק לנו פיסת תעמולה מעולה: הם יעמדו בתורים ארוכים כדי לקנות, ואחרי שייקנו – יספגו. למרבה הצער, סרט כזה אינו קיים עדיין. יש לעשותו. אני רוצה לעשותו."⁵

בתזכיר סיכם וילדר את הסיפור שכבר הגה בראשו. הרעיון, כך סיפר,

נבע משיחה מקרית שניהל עם אשה שפינתה הריסות בשדרת קורפורסטנדאם (Kurfürstendamm). הסרט יספר על אהבתם של חייל אמריקאי, שבתחילה אינו בטוח על מה ולמה התנהלה המלחמה, ושל אלמנתו של טייס קרב גרמני, החשה שלעם הגרמני כבר אין בשביל מה לחיות. במפגשם הראשון היא מספרת לחייל שהיא ממתנה בכליון עיניים שהאמריקאים יתקנו את צינור הגז, כדי שתוכל להתאבד. בסוף, מספר וילדר, הבחור לא ישיג את הבחורה; האשה תדליק גפרור, תצמידו אל הכיריים ותכין את ארוחת הערב, לאחר שמצאה "משהו חדש לחיות עבור", והחייל, שמעולם לא היה "תיאורטיקן ומטיף למען הדמוקרטיה", ישוב אל ביתו כשהוא מבין הבנה עמוקה יותר את חשיבות הערכים הדמוקרטיים. וילדר הוסיף שבמהלך השבועיים האחרונים שבילה בברלין שוחח עם מספר אנשים, למד את הסלנג של החיילים, "התרועע" עם גרמנים מסוגים שונים, וכמעט מכר את שעונו בשוק השחור; עתה ישוב אל

⁴ נערת השער (Cover Girl, Charles Vidor, 1944).

⁵ שם, דגש במקור.

הוליווד עם מחברת מלאה ברשמים, כמו גם תצלומים של "כל פינה" שלהם הוא זקוק על מנת להשיג את האווירה הנכונה.⁶

"יחסי חוץ"

ויילדר עשה בסוף סרט על סיפור אהבה גרמני-אמריקאי בברלין במהלך הכיבוש, אך זה היה שנתיים מאוחר יותר, ואחריתו היתה שונה למדי מראשיתו. לא כל הסיבות לדחייה ולשינויים ידועות.⁷ בדיונים בעקבות תזכירו של ויילדר הצביעו חברי ה-ICD על כך שהתנאים בגרמניה משתנים תדיר, ועמם המדיניות האמריקאית, כך שסרט המתרחש בהווה יתיישן עד מהרה.⁸ "אשת הריסות" (*Trümmerfrau*) השוקלת התאבדות יכלה אולי להוות מוקד משיכה דרמטי בקיץ של 1945, טענו, אך כיום היא כבר אינה רלוונטית למצב בגרמניה.⁹ (דרך אגב: לא נתקלתי בכל ראייה לכך שבזמן אמיתי מישו התנגד לרעיון שהגרמניה מבקשת להתאבד בגז. ההתחרות הגרמנית בקרבנות השואה, שאותה נוטים אנו

⁶ Willet, "Billy Wilder's".

תזכיר פנימי של ה-ICD מצביע על כך שמלכתחילה כללה משימתו של ויילדר בברלין הכנות לסרט פיצ'ר שיסביר את הכיבוש לקהלים גרמניים ואמריקניים כאחד. ראו:

D. Culbert, "Hollywood in Berlin, 1945: a note on Billy Wilder and the origins of *A Foreign Affair*," *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8.3 (1988): pp. 311-316.

⁷ לקריאה נוספת, ראו: E. Sikov, *On Sunset Boulevard. The Life and Times of Billy Wilder*, New York, 1998, pp. 233-282.

ואת מאמרה של טרייסי אוליבר, שנהנתה מגישה לתיקי הפקה ולגרסאות שונות של התסריט: T. Oliver, "Marlenes und Wilders 'Foreign Affair' (1945-1948), in Viktor Rotthaler (ed.), *Friedrich Hollaender*, Hambergen, 1996, pp. 61-67.

⁸ Outline of discussion requested by General McClure concerning Wilder proposed film, 15 February, 1946, NARA: RG 260/OMGUS, ICD, MPB, Box 280, Folder: Film Production.

⁹ J. A. Clark to General McClure, Proposed Movie of Billy Wilder, 13 March 1946, NARA: RG 260/OMGUS, ICD, MPB, Box 280, Folder: Film Production.

למצוא כאן, לא עלתה ככל הנראה על דעתם של בני התקופה). יתר על כן, בשל עלויות ההפקה היקרות, התעקש ה-ICD כי הסרט יפנה לקהלים גרמניים ואמריקאיים כאחד. עליו לשכנע את האמריקאים בצורך בכיבוש ממושך וללמד את הגרמנים כי "מהות הדמוקרטיה היא הכבוד לאישיותו של האדם".¹⁰ לבסוף ויתר ויילדר על כוונתו הראשונית לייצר מלודרמה חינוכית, ופיתח במקומה קומדיה רומנטית נועזת, שאותה יראה OMGUS עם השלמתה ב-1948 כחסרת אחריות פוליטית.¹¹

במקום ריטה הייוורת' או אינגריד ברגמן, ליהק ויילדר את מרלנה דיטריך. היא איננה משחקת אלמנה שמפנה הריסות מהרחובות, אלא זמרת מועדוני לילה מלבבת, אריקה פון שְליטוב. ה"פון" האצילי שבשמה מצלצל זר מספיק לאוזני האמריקאים כדי שאלה יידחו שוב ושוב את החיפוש אחר תיק הדא-נאציפיקציה שלה, ובפיהם נשמט בעקביות האומללוט, כך שבבלי דעת הם רומזים שוב ושוב על כך שאשה זו אינה מהססת לעשות שימוש בכישורי הפיתוי שלה.¹² כפי שלומד הקהל מאוחר יותר בסרט, בעבר היא הייתה פילגשו של נאצי רם-מעלה, ראש המשטרה החשאית. הם מופיעים בסרטי חדשות ישנים כשהם צופים יחד באופרה, והיטלר לוחש משהו על אוזנה באינטימיות. בנקודה זו מבינים הצופים את המהלך האסטרטגי שעשתה אריקה כאשר בחרה בסרן פרינגל כמאהבה. בתחילה נראה שהיא מעוניינת בקצין צבא הכיבוש, שאינו מרשים במיוחד, בעיקר בשל יכולתו להשיג לה את כל מבוקשה

¹⁰ Outline of discussion, 15 February, 1946.

¹¹ S. Schulberg, "A Communication: A Letter about Billy Wilder," *Quarterly of Film, Radio and Television*, 7.4 (Summer 1953), pp. 434-436, here p. 435.

¹² המלה slut (זנוזות) נשמעת בבירור בכל פעם שמבטאים האמריקאים את שמה.

מהשוק השחור (באחת הסצנות הראשונות מדובר במזרן!). אך פרינגל גם עובד במשרד לדה-נאציפיקציה. מסיבות אישיות ברורות, הוא מצליח להפוך את ההחלטה בעניינה של אריקה מ"מחנה עבודה" ל"זיכוי". אך הקשר הרווחי לשניהם הופך מאוים עם הגעתה לברלין של משלחת מטעם הקונגרס, המודאג מהדיווחים על ההתרועעות של חיילים אמריקאים עם נשים מקומיות, במטרה לחקור את רמת המוראל (והמוסר) בקרב החיילים. המפקד הצבאי המנוסה של ברלין, הקולונל פלאמר טוב-הלב והשנון, משכנע בקלות את חמשת החברים הגברים בוועדה שהניסיון להפוך את "ארץ הקברים הפתוחים והלבבות הסגורים" הזו למדינה מתוקנת מהווה אתגר שהוא ואנשיו עושים ככל יכולתם כדי לעמוד בו. האשה האחת במשלחת, חברת הקונגרס המתחסדת והמוסרנית מאיווה, בעלת השם הרומזני "פיבי פרוסט", היא היחידה השמה לב להתרועעות הארוטית העליזה המפציעה בכל מקום במהלך סיור ההיכרות שלהם בעיר, והיא הפוסקת כי הודאתו של פלאמר בכך שחלק מהחיילים מפרים את הכללים מדי פעם היא המעטה בוטה בחומרת המצב. הגיעה לאוזנה השמועה כי אריקה פון שליטוב, שבהופעתה המגונה צפתה במהלך חקירה סמויה במועדון הלילה "לורליי", היתה פעם "נערתו של גרינג או של גבלס", אך הצליחה להימלט מעונש כיוון ש"אחד הבוסים" בכוח הכיבוש מגונן עליה. בטעות קומית טיפוסית בוחרת פרוסט דווקא בפרינגל כעוזרה במאמציה לתפוס את האשם. עד שהיא מגלה כי פרינגל הוא זה שנפל במלכודתה של אריקה, היא כבר מאוהבת בו; הוא בתורו מתחיל לחוש משיכה אל חברת הקונגרס ה"קפואה" שמפשירה לאטה, מוותרת על שיפוטיה המוסריים הנוקשים וממירה את מכוונת הכתיבה שלה בשמלת ערב חשופת-גב על מנת

למצוא חן בעיניו. לבסוף נאלץ פרינגל להופיע בציבור כמאהבה של אריקה עוד פעם אחת, על מנת למשוך את מפקד הגסטאפו לשעבר הקנאי לצאת ממחבואו. כדי לכפר על הפרעתו לתהליך הדה-נאציפיקציה, עליו לסכן את חייו ואת האהבה החדשה בינו לחברת הקונגרס. כצפוי בקומדיה, עם שוך הירי לא פרינגל שוכב מת על רצפת ה"לורלי" אלא הנאצי, הרוג מכדוריהם של חיילים אמריקאים. אך הסרט אינו מסתיים כאן: בבדיחה אחרונה רומז ויילדר שפרינגל אינו כה להוט לנסוע לאיווה בעקבותיה של פיבי, הסולחת על הכול, ושאריקה עלולה לחמוק אחרי הכול ממחנה העבודה, אם ניתן ללמוד משהו מההתלהבות שמפגינים השוטרים הצבאיים המצווים ללוותה.

בהשוואה לרעיון המקורי של ויילדר – סיפור חינוך-מחדש בסרט מבדר המכוון בעיקר לקהלים גרמניים – הגרסא הסופית של "יחסי חוץ" פונה לאמריקאים לא פחות; למעשה נראה שהיא מציגה לקחים רבים, וביקורתיים יותר, בפניהם מאשר בפני הקהל הגרמני שלאחר המלחמה. אף על פי כן, גם הגרמנים יכלו ללמוד דבר או שניים מהסרט, אילו הותר להם לצפות בו. ראשית, הסצנה הפותחת, המחקה בלגלוג את פתיחת סרט התעמולה המפורסם של לני ריפנשטאל "ניצחון הרצון" (1935),¹³ מצביעה על הבדלים חשובים בין הדיקטטורה הנאצית לבין הדמוקרטיה. (גרד גמונדן כבר הצביע על פרודיה זו בספרו מעורר ההשראה על ויילדר).¹⁴ ריפנשטאל הציגה את טיסתו של היטלר לכנס המפלגה בנירנברג ב-1934 כירידה רבת-הוד של האל לעבר חסידיו

¹³ ניצחון הרצון (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl. 1935).

¹⁴ גרד גמונדן הצביע על כך בפרשנותו מעוררת-ההשראה לסרט, ראו: Gerd Gemünden, *A Foreign Affair. Billy Wilder's American Films*, New York, 2008. p. 62.

הנאמנים. לצלילו של פסקול ואגנרי עוברת המצלמה בפאן דרך חלון תא הטייס על פני ענני העב הדרמטיים. עם הופעתה של העיירה הימי-ביניימית נירנברג, המוזיקה משתנה ומשלבת מוטיבים מתוך ה-*Horst Wessel Lied*,¹⁵ בעוד המטוס מטיל את צלו דמוי-הצל על בתים ורחובות, שלאורכם ניתן עתה לצפות בטורים צועדים בסך. על מסלול הנחיתה שמתחת ממתין לנחיתה המטוס קהל המורכב ברובו מנשים ובני נוער, וכאשר כמה דקות לאחר תחילת הסרט מופיע סוף סוף הפיהרר, הם פוצחים בקריאות "הייל" רמות ומניפים את ידיהם הימניות.

"יחסי חוץ" גם הוא פותח בטיסה העומדת לנחות: אבל הכול כאן שונה. המטוס הקטן נראה מרחוק, מקפץ מעלה ומטה, בעוד מוזיקה עליזה מתנגנת ברקע. עד מהרה רואים הצופים את הנוסעים: בתוך המטוס, קצין מעיר את חמשת חברי הקונגרס הגברים ומספר להם שניתן כבר לראות את ברלין. בעוד חברת הקונגרס פרוסט בוחנת בקפידה את דו"חותיה, חמשת קולגותיה – נציגיהם של מדינות שונות, בעלי דעות פוליטיות שונות – מתחילים מייד להתווכח על האפשרויות השונות העומדות בפני אמריקה בבואה לשקם את העיר ההרוסה כליל. יש מי שמצדד בשתילת דשא ורעיית בקר; יש מי שקוראים לשיקום התעשייה – אך מתווכחים ביניהם על חלקה של העבודה המאורגנת בכך; ויש מי שקורא לשלוח מזון ולוודא שהגרמנים יודעים מאיפה הוא מגיע. בנקודה זו מכריז בהדגשה הדמוקרט מהברונקס: "כשאתה נותן לאדם כיכר לחם, זאת דמוקרטיה; אבל אם אתה לא מוריד את העטיפה,

¹⁵ המנון המפלגה הנאצית (המתרגם).

זה אימפריאליזם!" חברת הקונגרס נדרשת להזכיר לקולגותיה שמטרת נסיעתם לברלין איננה להכריע בסוגיות כבירות שכאלה. בניגוד לדיקטטורה הנאצית הנשענת על מנהיג אחד בלתי-מעורער, הצופה עד כאן לדמוקרטיה המעניקה כוח לבני אדם, גברים ונשים כאחד. עיקר מהותה החלפת דעות וטיעונים – ולפעמים אפילו כיף לצפות בה.

אך על מסלול הנחיתה שמתחת, קבוצת החיילים האמריקאים שכונסו כדי לקבל את פני המשלחת אינה מרוצה כל כך מהמבקרים שבאו לבדוק את רמת המוראל שלהם. הקולונל פלאמר מבטיח לחיילים הממתנים, על אף שהוא חושד בכך שחלקם "עובדים בהתלהבות רבה מדי על חינוכה של האוכלוסייה האזרחית", כי הוא מודע לכך ש"אחרי הכול, זה לא מחנה צופים כאן". גם עבור דמוקרטים מושבעים כמו האמריקאים, יכול הצופה הגרמני ללמוד, הליכים דמוקרטיים אינם תמיד עניין משמח.

מצד שני, דמויות הגרמנים בסרט אינן לומדות דבר. איש עם שפם היטלראי נקרא אל משרד הדה-נאציפיקציה כיוון שבנו, בן שמונה בערך, מצייר צלבי קרס בכל השכונה. בראותו שגרהארד הקטן עומד בסורו ומצייר צלב קרס על שולחנו של פרינגל, האב מאיים לשבור את זרועו ומבטיח לפרינגל לכלוא את הילד בחדר חשוק ללא מזון. כשפרינגל שואל אותו בסרקזם מדוע לא ידחף את הילד לתא גזים, האב מבין זאת כפקודה ועונה "כן, הֵר קפיטאן!" פרינגל נאלץ להסביר שבעלי הברית סגרו את מחנות הריכוז, ומציע לצרף את הילד לאחד ממועדוני הנוער הגרמני שמנהלים האמריקאים: "מה שהוא צריך זה קצת בייסבול וקצת פחות נקישות בעקבים". האב והבן נוקשים בעקביהם ויוצאים מן החדר. עוד דמות שלא למדה דבר כנראה היא המלצר ב"לורליי",

הקד קידה עמוקה כאשר מגיע מפקד הגסטאפו לשעבר ורואה את אריקה ומאהבה האמריקאית. אריקה מצדה אינה צריכה ללמוד דבר – היא כבר מבינה את העולם היטב.

צופי הסרט אינם למדים אם אריקה היתה אי פעם נאצית בהשקפותיה. ישנם כמה רמזים לכך שהיא אינה מתעניינת בפוליטיקה אלא משתמשת במניפולטיביות בגברים בעלי עוצמה למטרותיה הפרטיות. כלפי פרינגל היא מציגה את עצמה כאופורטוניסטית. כאשר הוא שואל אותה, לאחר שראה אותה בסרט החדשות לצד היטלר, "כמה נאצית" היתה, היא מנצלת את קלישאת האישה הא-פוליטית והשטחית כדי להיפטר מהשאלה: "הו ג'וני! למי אכפת מפוליטיקה של נשים? נשים בוחרות את מה שאופנתי ומחליפות אותו כמו כובע אביב". אריקה נראית מודעת היטב לכך שפרינגל, לא רק שאינו מוטרד במיוחד מהאפשרות שהיתה מעורבת בפוליטיקה הנאצית, אלא אף משתלהב מאדישותה למוסר ומעברה כאויבת. בסרט עצמו, הוא לא קורא לה בכינוי המחמד "חיה מבלזן", כמו בגרסא קודמת של הסרט, אלא רק "מכשפה בלונדינית" ו"מלכודת מהממת שכמותך".¹⁶ אי לכך לא רואה אריקה סיבה להתייחס אל פרינגל ברצינות כאשר הוא מזכיר מדי פעם בחצי-פה את הצורך בחינוך-מחדש. כאשר, למשל, הוא מנסה להתרות בה ש"אתם הגרמנים זקוקים למצפון נקי יותר", אריקה לועגת הן לטרחנותו והן למוכנותה שלה להיכנע בפני כל עריצות: "המצפון שלי נקי", היא עונה, "יש לי פיהרר חדש עכשיו. אתה." והיא מניפה את יד ימינה: "הייל ג'וני". תשובתו מוכיחה שהוא נהנה מהמשחק

¹⁶ מצוטט אצל Sikov, *On Sunset Boulevard*, p. 233.

האירוני: " עוד פעם אחת תגידי לי הייל ואשבור לך את השיניים", הוא אומר ומחבק אותה בתשוקה. אריקה פון שליטוב היא רב-משמעית ומורכבת הרבה יותר מכל דמות אחרת ב"יחסי חוץ". מוסיף על כך ליהוקה של הכוכבת ההוליוודית ממוצא גרמני מרלנה דיטריך, שנודעה בהתנגדותה לנאציזם ושזכתה זה עתה ממש במדליון החופש מטעם ממשלת ארצות הברית, על מאמציה הפטריוטיים לבדר חיילים אמריקאיים במהלך המלחמה. עבור ההופעות של אריקה ב"לורלי" לבשה דיטריך אותה שמלה שלבשה בהופעות הללו.¹⁷ רגשות הצופים כלפי דמותה של פון שליטוב ונטייתם לחבב את אריקה ולהאמין להצגתה העצמית או לחלופין לתעבה ולחשווד בה, היו תלויים ברגשותיהם כלפי מרלנה דיטריך – רגשות שהבדילו בחדות בין הקהל האמריקאי והגרמני לאחר המלחמה.¹⁸

בניגוד חד לזמרת המועדונים הגרמנייה נטולת-החרטה, חברת הקונגרס האמריקאית משתנה רבות במהלך העלילה. בעודה על המטוס מכריזה פרוסט שאם תגלה המשלחת שיש אמת בדיווחים על "מעין מלריה מוסרית" שפשטה בקרב החיילים, תיאלץ זו "להדביר את המקום בכל קוטלי-החרקים

¹⁷ Gemünden, *A Foreign Affair*, p. 71; וראו באופן כללי יותר את פרשנותו של גמינדן את השימוש שעושה ויילדר בדיטריך ואתור כ"אלגוריות ממוגדרות ללאום", ראו: Gemünden, *A Foreign Affair*, pp. 66-71.

¹⁸ שאלת האמון בדמות הופכת רלוונטית במיוחד בסצנה שבה אריקה מציגה את עצמה בפני פיבי פרוסט כקורבן של ההפצצות והכיבוש הסובייטי בברלין. צופים גרמנים לאומניים, שראו בדיטריך בוגדת, היו ודאי מסתבכים בקריאתה של סצנה זו. על התקבלותם של דיטריך וסרטיה ההוליוודיים בגרמניה הנאצית, ראו:

E. Carter, "Marlene Dietrich. The Prodigal Daughter," in G. Gemünden and M. R. Desjardins, (eds.), *Dietrich Icon*, Durham, 2007. pp. 186-207.

עבור דוגמאות של מכתבי שטנה אנונימיים שקיבלה דיטריך במהלך סיבוב הופעות בגרמניה במאי 1960, ראו:

W. Sudendorf, ed., *Marlene Dietrich. Dokumente, Essays, Filme*, vol. 1 Munich, 1977. pp. 20-24.

שברשות[ה]". דעותיה הנאיביות והחד-גוניות על טוב ורע הן קריקטורה של אותם אמריקאים שעוד לא למדו, כפי שאומר באותו רגע הקולונל פלאמר על מסלול הנחיתה, ש"אי אפשר להצמיד דרגות סמל למלאך". כאשר היא מתאהבת בפרינגל, פיבי מגלה עד מהרה שהאהבה עשויה לפגום ביושרה האישית והפוליטית. עניינה בפרינגל אינו פוחת בשל הנחתה שהוא מאורס (היא מביאה לו עוגת יום הולדת מארוסתו באייווה) ולא בשל הגילוי שהגן על אריקה מפני שליחה למחנה עבודה בשל עברה הנאצי.¹⁹ לבסוף, היא פוסלת את עצמה כ"משקיפה אובייקטיבית", אם כי הסרט מציג את השעייתם של עקרונותיה המוסריים החד-גוניים של פרוסט כעליית מדרגה בהבנה של צרכי האדם ותשוקותיו.

הסרט מציג את "יחסי החוץ" שמנהלים חיילים אמריקאים עם נשים גרמניות כתופעה טבעית, ומלגלג על ניסיונותיו הקודמים של הצבא לאסור על התרועעות כמאמצים חסרי-תועלת לחלוטין. הסרט צוחק על האיסור הראשוני והתרתו ההדרגתית בדרכים שונות. למשל, ודאי אין זה מקרה שפיבי פרוסט המתחזה ל"גרשן גזונדהייט" בעת חקירתה הסמויה, בוחרת בשם המהפך באירוניות את הדמות המצוירת האמריקאית המפורסמת "ורוניקה דאנקה-שן", בעלת הרישיות הרות המשמעות VD.²⁰ פיבי יכולה לעבור בקלות כ"פרויליין" גרמנייה כיוון שהיא דומה הרבה יותר לקלישאה מאשר ה"פרויליין" האמיתית, אריקה פון שליטוב שבעת-הקרבות. הצבא האמריקאי היה מודע היטב לכך

¹⁹ עם זאת, בהקשר זה מאפשר הסרט את הפירוש שלפיו פרוסט מאמינה בסיפורו הבדוי של פלאמר, לפיו פרינגל הונחה ליצור קשר עם פון שליטוב על מנת לספק פיתיון שימשוך את ראש הגסטאפו לצאת ממחבואו.

²⁰ ראשי התיבות של venereal disease, "מחלת מין" (המתרגם).

שאינ-אונותו באכיפת האיסור מציגה אותו באור מגוחך. הקולונל פלאמר מביע זאת בבירור כאשר הוא פונה אל חייליו על מסלול הנחיתה: כולם יודעים שניתן בקלות לספק את צרכיהם הארוטיים בגרמניה שלאחר המלחמה. אך לאמריקאים בבית צריך להציג תמונה אחרת, ולכן יש למצוא סיבות מהוגנות יותר להתרת האיסור. אחת מאלה היא שהאיסור על התרועעות מגביל את יכולתם של החיילים האמריקאים לחנך-מחדש את הגרמנים. זהו הרקע ההיסטורי להערתו המבודחת של פלאמר, לפיה הוא חושד שכמה מן החיילים "עובדים קשה מדי לחנך את האוכלוסייה האזרחית".

נחזור אל האופן שבו מציג הסרט את הגרמנים ואת הפוטנציאל לחינוכם-מחדש. הסרט מתנגד לאידיאלים מופשטים ואווריריים. בעוד פרוסט נוהה אחר "ראשו" של הקצין המגן על פון שליטוב, פרינגל מצביע (מתוך דאגה לטובתו האישית) על ציפיותיה הלא-מציאותיות: "את מצפה [מחייל הכיבוש] לשמש שגריר, איש מכירות של רצון טוב. את רוצה שהוא יעמוד שם, בין ההריסות המושחרות של מה שפעם היה פינה של מה שפעם היה רחוב, עם תיק דוגמיות פתוח של חיריות וזכויות, ינפנף בדגל ויחלק לעוברים ולשבים את מגילת הזכויות.²¹ אבל זה לא עובד ככה." בקריאה שלי, טענת הסרט היא שהדמוקרטיזציה מצריכה צעדים קטנים יותר, ראוותניים פחות, וארוכי-טווח יותר. אך לחברים ב-ICD שצפו ב"יחסי חוץ" טרם ההחלטה אם יוקרן בגרמניה, דחייה זו של אידיאלים נשגבים הפריעה כנראה. אחד מהם, סטוארט שולברג, תיאר ב-1953 כיצד תקוותיהם הגדולות נכזבו עד מהרה, וכיצד עם

²¹ The Bill of Rights – עשרת התיקונים הראשונים לחוקה האמריקאית, הנחשבים ליסוד החוקתי לזכויות האדם והאזרח בארה"ב.

צפייתם בסליל אחר סליל הפכה האכזבה לזעם והזעם לשאט נפש. "לא היה לנו דבר נגד הומור", הוא הבטיח לקוראיו. "אך התנגדנו לסרט שהציג עניין חיוני ביותר – את שיקומה של גרמניה – כבדיחה ותו לא".

הוא האשים את ויילדר ב"חוסר רגישות לאחריות שהמצב העולמי, אם נרצה ואם לאו, הטיל על כתפיו של 'שגריר הרצון הטוב של אמריקה' – הקולנוע. תלאותיה של ברלין אינם נושא לקומדיה זולה", סיכם שולברג. לדעתו, ביקורת זו לוקה בהערכת-חסר, הן של התחכום הגלום בקומדיה של בילי ויילדר, והן של החירות שלוקחים לעצמם צופים לראות בסרטים את מה שהם מוכנים למצוא בהם. אך זה, כמובן, עניין לדיון מעמיק יותר.

"ללכת על המים" או להקדים את אלוהים - בני הדור השני והשלישי מחפשים קרקע מוצקה לרגליהם

ענר פרמינגר*

סרטם של איתן פוקס וגל אוחובסקי "ללכת על המים"¹, זכה בארץ לתגובות מעורבות ושונות הן מצד הביקורת והן מצד הצופים. רבים התרגשו מהסרט ואף התפעלו ממנו, לצד אחרים שחשו אי נוחות והסתייגות. אני סבור שזהו סרט מעניין וייחודי, שמשתמש בתבניות מוכרות – צורניות ותוכניות גם יחד – כדי להתבונן במציאות בה אנו חיים, התבוננות אחרת מזו השגורה בקרבנו. הסרט ממקם את עצמו בעשייה הקולנועית של הזרם המרכזי בקולנוע. סרט שמנסה – ואף מצליח – לתקשר עם הקהל שלו בדרך פשוטה וברורה. יחד עם זאת, מתוך הזרם המרכזי, מלב הקונסנזוס של סרטי הפעולה, הסרט חתרני באמירה שלו, בפרספקטיבה מבעדה הוא מתבונן בהווה היום יומית שלנו, ובכך שהוא מציב בפני החברה הישראלית מראה ביקורתית ונוקבת. בכל רגע

* ענר פרמינגר הוא יוצר קולנוע, ראש החוג לקולנוע במכללת ספיר ומלמד בחוג לתקשורת באוניברסיטה העברית. בין סרטיו נכללים "גולם במעגל" (1993), "הגרעין הקשה" (1999) ו"החיים בינתיים" (2012). פרסומיו כוללים ספר ומאמרים שונים על יצירתו של פרנסואה טריפו. המאמר הינו הרחבה של הרצאתי על סרטו של איתן פוקס "ללכת על המים", שניתנה בכנס בין-לאומי ביד ושם בנושא "ייצוגי השואה בקולנוע העלילתי: הוליווד וישראל", יד ושם והמכללה האקדמית ספיר, 22.5.06.

¹ ללכת על המים (איתן פוקס, 2004)

בסרט הזה השואה נוכחת בעוצמה רבה ובכל-זאת אין מדובר בסרט שואה. גם הומוסקסואליות היא מציאות בעלת משקל בעולם שבונים עבורנו גל אוהובסקי ואיתן פוקס, ויחד עם זאת זהו לא סרט על הומוסקסואליות. מבחינה ז'אנרית זהו סרט פעולה בהקשר של ארגוני הביון החשאיים. סרט על מחסלים בשם המדינה, שמשוהו משתבש בדרך למילוי המשימה. מבחינת תוכנו, זהו סרט עלינו – על החברה הישראלית בתחילת שנות האלפיים. סרט על מציאות ישראלית שמתמודדת עם טרור ופיגועים, עם מעגל בלתי נגמר של חיסול-פיגוע נקמה-חיסול וחוזר חלילה. סרט על חברה המחוברת בעבותות בלתי ניתנים לניתוק עם עברה הטראומטי, ובאותה עוצמה מנותקת ממשמעות מעשיה שלה בהווה, מהיותה מדינה שייצרה מציאות כוחנית של כיבוש ושליטה בעם אחר. או כפי שאומר רפיק, חברו הפלשתינאי של אקסל, לאייל:

"אתם היהודים כל הזמן עסוקים במה שעשו לכם ובמה שעושים לכם"

משפט זה נקטע כמובן – באקט מופגן של סגירת החלון בפניו של רפיק - ללא המשך וללא מענה מאחר שאייל לא מאפשר לו לחדור לתודעתו, בודאי לא בשלב בו הדברים נאמרים.

הסרט מנסה לברר את פשר הזהות הישראלית, כיצד היא עוצבה על ידי ההיסטוריה היהודית וכיצד היא משפיעה על עיצוב הזהות של האינדיבידואל בישראל של ימינו. שלוש הדמויות שעומדות במרכז הסרט הזה חיות במציאות, שבשל העבר שרודף את חייהם ולא מרפה, אינן מסוגלות להביא ילדים לעולם. אייל, סוכן המוסד, בנה של ניצולת שואה, לא רק שאינו מסוגל להוליד, אלא גם, כפי שאומרת לו איריס אשתו, במכתב ההתאבדות שהיא משאירה לו, "הורג כל דבר שאליו הוא מתקרב" – פרפראזה מצמררת על

מידאס מלך פסיונס מהמיתולוגיה היוונית, שכל דבר בו נגע הפך לזהב. אקסל, נכדו של פושע נאצי הנמלט על נפשו 60 שנה, לא יביא כנראה ילדים לעולם מאחר והוא הומוסקסואל. הסרט לא קושר אמנם בין עובדה זו לבין המטען הכבד שעבר אליו בירושה מסבו ומהוריו, אבל הוא מצביע על הקשר בין עברה של משפחתו לבין חוסר הנחת ואף הבושה שילדיה גורמים להם. ולבושה יש בשיח של הסרט קשר להומוסקסואליות של אקסל. כלומר, פוקס ואוחובסקי משרטטים עבורנו עולם בו שני הדורות מתביישים ואף מתנערים זה מזה. מבלי שאקסל מודע למשמעות המלאה של עברו, הוא מנסה להיחלץ ממנו ומקדיש את עצמו לטיפול בילדים של מהגרים טורקיים בגרמניה. הצלע השלישית במשולש דור ההמשך, פיה, אחותו של אקסל, מודעת לקללה המשפחתית שרובצת עליה. היא מנסה להימלט ולהתערות בעם, שהיה קורבן לעמה שלה. היא מפוכחת להבין שזהו אקט בלתי אפשרי. ברגע האמת, הגבר הישראלי דוחה אותה, ורואה בה את נכדתו של הפושע הנאצי. לכן היא חיה, עד לסופו של הסרט, חיים עקרים, ללא יכולת לבנות עתיד. לפנינו אם כן, שלוש דמויות תועות שמנסות להיחלץ מעברן ולבנות חיים חדשים ויציבים בעולם של טרור ואימה. במהלך הסרט מגלים השלושה, שרק כאשר יתחברו זה עם זה ויגלו כל אחד באחר את נפשו התאומה, יצליחו אולי למצוא מרפא לעבר הרודף אותם. בשיח של הסרט, עליהם למצוא את ה"סינדרלה רוקפלה" שלהם, שהיא למעשה ה"סינדרלה רוקפלה" של איתן פוקס וגל אוחובסקי – סצנה של ריקוד ושירה שנותנת ייצוג אודיו-ויזואלי לתמאטיקה של הסרט: אסתר ואבי עופרים, זמרים ישראלים מממשים את עצמם על אדמת גרמניה. אקסל ופיה מנסים לחזור על זה בתמונת ראי הפוכה על אדמת ישראל.

שני דימויים ויזואליים מנוגדים מאפיינים את שני הגברים ב"ללכת על המים". אקסל מנסה לשחזר את הנס של ישו, ללכת על המים – סצנה שחשיבותה מודגשת מאחר והיא גם מקנה לסרט את שמו. "ללכת על המים" - הנס הישועי האולטימטיבי - פירושו להיות חופשי ומשוחרר מהמטען הכבד שמושך אותך כלפי מטה, פירושו לרחף מעל פני הזוועה האנושית שבתוכה אתה חי, ועדיין להישאר על הקרקע כאן ועכשיו, או במילותיו של אקסל לאייל:

אקסל: אתה צריך לנקות את עצמך, להיות ללא רגשות שליליים.

אייל: ואז?

אקסל: ואז תוכל "ללכת על המים".

בניגוד לאקסל, הדימוי שמלווה את אייל, סוכן המוסד, הוא מזרק הרעל שהוא מחזיק בידו כבר בתחילת הסרט כשהוא מתנקש באיש החמאס בתורכיה, ועד לסיומו, כשהוא ניגש עם אותו מזרק לחדרו של הפושע הנאצי הגוסס במיטתו. בין לבין, מלווה אותו לכל אורך הסרט האקדח הממתין לשימוש בו: בתא הכפפות ברכבו; במטווחי הקליעה במוסד; ולבסוף בכיסו, כשהוא אכן נשלף בתחנת הרכבת התחתית בברלין. כלי ההרג, הנמצאים עמו תמיד כמציאות מובנת מאליה, מקבלים את משמעותם המלאה בשני דיאלוגים שהוא מנהל עם מנחם, מפקדו/"אביו" במוסד, על משמעות החיסולים שהוא מבצע. בדיאלוג האחרון בחדרו של מנחם בברלין נאמרים בין השניים הדברים הבאים:

אייל: בוא נביא אותו למשפט בארץ. זה לא בעיה. אני ואתה עושים את זה לבד.

אנחנו צריכים רכב קטן ונביא אותו לנקודת האיסוף.

מנחם: אף אחד לא יודע שאנחנו כאן.

אייל: מה זאת אומרת? אבל אנחנו...

מנחם: אין אנחנו. אין מכונית. אין נקודת איסוף. אתה חייב לגמור את הסיפור הזה בעצמך. זה רק אתה. תגמור אותו... לך תעשה את מה שצריך. בשבילי. בשביל אמא שלך. לך אל תפחד.

אייל: להקדים את אלוהים.

מנחם: כן, להקדים את אלוהים.

שני הדימויים החזקים הללו – "ללכת על המים" מצד אחד, ולהקדים את אלוהים מצד שני - מייצגים את הניגודים בין שני גיבוריו המיוסרים של הסיפור הזה. האחד – נכדו של הפושע הנאצי, אינו יכול לחיות על קרקע מוצקה אחרי שאבותיו זעזעו אותה לפני למעלה משישים שנה. כתגובה הוא מבקש לחזור לדרכו של הנוצרי הראשון, למי שמייצג את הנתינה המוחלטת והאהבה הבלתי תלויה בדבר. כתמונת ראי הפוכה שלו, בנה של ניצולת השואה, הפך את עצמו למכונת חיסול יעילה, תכלית חייו ממוקדת במטרה אחת, ללא תלות במחירה – חיסול כל איום וצל של איום, בעבר ובהווה, אמיתי או מדומה, כשבדרך, מבלי משים, הוא מחסל גם את האפשרות שלו ושל הסובבים אותו לחיות חיים שפויים. כלומר, ההצדקה והמטרה של דרך חייו הופכת להיות המחיר של פעילותו - חייהם של אלו שלמען הגנתם נועדו חיסוליו. ברגע שהתיר לעצמו לעשות את עבודתו של אלוהים ואף להקדימו, הוא מאבד את מנגנוני הבקרה, הפיקוח והשליטה על חייו שלו. דבריו של מפקדו מנחם, שמשמש עבורו כדמות אב – הוא היה בשואה יחד עם אמו והוא הסמכות המקצועית המעין-אלוהית שלו: "לך תעשה את מה שצריך. בשבילי. בשביל אמא שלך. לך אל תפחד" מהדהדים את דברי האל לאברהם כשהוא מצווה עליו לעקוד את בנו יצחק. הדהוד זה מקנה לשמו של אייל משמעות אירונית. ברגע שהוא מקדים את אלוהים בפקודת ה"אל" החלופי, הוא עצמו

הופך לקורבן – האייל שקרניו הסתבכו בשיח - ומשמש כתחליף לעולה במחיר פדותו של יצחק.

הקונפליקט בין אקסל לאייל מייצג, אם כן, שתי תפיסות חיים מקוטבות: זו הנוצרית הקדומה, החומלת והאוהבת, ומנגד זו הישראלית החדשה, הנוקמת והמחסלת, מתוך שכנוע פנימי של צדקת הדרך, בשם היסטוריה ארוכה של קרבנות פוגרומים ומעשי טבח, למען עתיד חופשי חסר פחדים. האירוניה והחתרנות של הסרט נעוצים בחלקם בחילוף התפקידים המצמרר והמטריד מנקודת ראות ישראלית, שמתרחש בסרט. הנכד של הנאצי הוא אוהב האדם, האנושי, המשוחרר ומבקש הצדק, ואלו בנה של ניצולת השואה הפך לצייד רודף ונרדף. כאן נכנס המימד ההומוסקסואלי שקיים בסרט לכל אורכו, כשכבה נוספת המעמיקה את הקשיים שהוא מעורר וכמראה נוספת המוצבת מול עיננו. המתח ההומו-ארוטי, תורם אף הוא לטשטוש הזהויות, למחיקת המובן מאליו ולערבוב שתי הנשמות התועות זו בזו. הצופה, כמו אייל, נכנס לבלבול שמערער עליו את תפיסת עולמו המוקדמת. זהות גברית מול זהות נשית; זהות של קרבן מול זהות של "מקרבן"; אין אמת א-פריורית. השיח הפרוזאי בין אייל לאקסל על הרגלי המין של ההומוסקסואליים, לעומת אלו של הסטרייטים, מקבל תוקף של שיח על ההווה המורכבת שהסרט משרטט – הדיכוטומיה הסטריאוטיפית של חודר ונחדר מומרת ביכולת להכיל את שני המצבים בו זמנית: גם לחדור וגם לספוג. רק כששני גיבורי הסרט מעיזים לראות כל אחד את עצמו ואת עברו כפי שהוא משתקף בעיניו של זולתו, הם מתחילים למצוא מרפא לנפשם המיוסרת. בתחנת הרכבת התחתית בברלין, כשאייל נאלץ להשתמש באקדחו כדי להציל את חבריו של אקסל בעלי הזהות

המינית המתחלפת, מול הפורעים הניאו-נאציים, נוכח אקסל, כמו גם הצופים, בכורח של אייל להשתמש בכלי המשחית שבידו – עד כמה חזקה העובדה והאמירה הקשה המסתתרת מאחוריה, שברגע שאייל חוזר להיות החייל השולף ביעילות ובדייקנות, הוא באופן ספונטאני משתמש בשפה הגרמנית. כלומר, מאחורי הלוחם הישראלי הקשוח מסתתר עברו הגרמני. ושוב, כמה אירונית התגובה של אקסל המצר על כך שאייל חס על חייהם של התוקפים כשהוא אומר שמוטב היה לו אייל היה מחסלם. היפוך התפקידים בין השניים, נסגר ונשלם בסוף הסרט, כשאייל, לראשונה בחייו, לא מסוגל להקדים את אלוהים, גם כשזה בסך-הכל לסגור את ברז החמצן של הנאצי הגוסס במיטתו, ואילו אקסל עושה זאת במקומו.

הביטוי הוויזואלי של סצנה זו חזק מאוד ומהווה ביטוי תמציתי לגרעין הדרמטי של הסרט: אייל נראה לצופה בקלז-אפ בקדמת הפריים ואקסל נמצא הרחק מאחוריו בלונג-שוט ולא בפוקוס. אייל אינו מודע לנוכחותו של אקסל מאחוריו, שכאילו מבקיע אי שם מתוך הלא-מודע שלו. הוא מתבונן בפניו חסרי האונים של הנאצי, מי שרצח את אימו ועומד עתה להיות קורבנו שלו. אייל לא מסוגל לבצע את משימת הנקם. מתרחש כאן היפוך של הקונבנציה הדרמטית שניתן לנסחה בפרפראזה על אמירתו המפורסמת של צ'קוב: "המזרק שחיסל במערכה הראשונה מוחזר לנרתיקו ללא שימוש במערכה השלישית". אייל מסתובב לאחור ופוגש באקסל שמתקדם לעברו. העימות בין אייל לבין הפושע הנאצי, בין אייל לבין עברו, מומר בעימות בין אייל לבין אקסל, בין אייל לבין ההווה שלו. הוא יוצא מהחדר ומשאיר בו את אקסל, שמתקדם במקומו לעבר סבו. אקסל, בפעולה הפוכה מזו של אייל, ממיר את העימות עם ההווה שלו, העימות בינו לבין אייל, שמנקודת ראותו בגד בו והולך אותו שולל, לעימות

בינו לבין סבו, עימות עם עברו שלו. היד שסוגרת את ברז החמצן של הסב היא יד נכדו של הרוצח, שפתח את ברזי הגז לפני למעלה משישים שנה. אם השינוי שאייל עבר מתבטא בדבריו:

איריס השאירה לי פתק שאני הורג כל מה שמתקרב אלי. אני לא יכול להרוג יותר. אני לא רוצה להרוג יותר.

אזי השינוי שעבר אקסל מתבטא בתובנה שלעיתים חייבים להרוג. ואולי שניהם גם יחד מבינים שאדם חייב להרוג את עברו שלו כדי להשתחרר ממנו, אך אינו יכול לגזול את חייו של זולתו כדי לנקום. תמונת הסיום בה אייל רוכן בחיקו של אקסל כהדהוד ויזואלי של הפייטה, כשהוא בוכה לראשונה בחייו, משלימה את היפוך התפקידים בין השניים. זה אינו היפוך בו כל אחד מאמץ את הזהות של זולתו, אלא היפוך בו שתי נשמות תאומות והפוכות מצאו זו את זו, התחברו זו לזו כדי לאפשר לכל אחד מהשניים לגעת במה שהוא חסר, לתת ביטוי לצדדים שהרג באישיותו בשל הטרגדיה של עברם המשותף: אייל רכש מחדש את הדמעות שיבשו מעיניו – פגם ביולוגי-גנטי שירש מאבותיו. ואילו אקסל למד שלפעמים צריך להרוג כדי להמשיך לחיות. רק תובנה זו מאפשרת לו להגשים את שאיפתו, "להתנקות מרגשותיו השליליים" ולהיות בחייו לאיקון נוצרי קדום - לא "ללכת על המים", אבל להיות חלק מפייטה מודרנית. בסצנה זו גם בא למימוש, אמנם רק ויזואלי וסימבולי, המתח ההומו-ארוטי שנבנה בין השניים במהלך הסרט.

אפילוג

בכוונת מכוון בחרתי לסיים את קריאת הסרט בתמונת הפייטה שהוזכרה לעיל. יחד עם זאת, מתוך כבוד ליוצרו, איני יכול להתעלם מהאפילוג

בו הם בחרו לסיים את סרטם. אפילו זה הינו קשה לעיכול עבורי משתי סיבות. האפילו מנסה לפרש עבורנו את מה שמשמע בתמונת הסיום בטירה בוואנזה ללא מילים, את מה שקרה ונראה שם בעוצמה רבה, בכישרון קולנועי ובאופן ויזואלי. ההחצנה המילולית של משמעות הסרט, שבאה לאחר מכן, לא רק שאינה נותנת אמון ביכולתו של הצופה לפענחו בכוחות עצמו, אלא גם עושה רדוקציה חד-ממדית למציאות המורכבת שיוצרי הסרט מצליחים בעמל רב לשרטט בתשעים הדקות שקדמו לו. בעוד שלאורך כל הסרט נבנה מתח של מציאות מורכבת, רווית קונפליקטים ובלתי פתירה, האפילו מתעלם לפתע מהמורכבות ומהקשיים מרובי הרבדים, שהסרט מחיה באמינות רבה. כמו באורח "נס" – דאוס אקס מקינה - הוא מצליח לגשר על כל הפערים, שמתוך השיח של הסרט, לא ברור כלל אם הם אכן ניתנים לגישור. יחד עם זאת, למרות שהאפילו מעורר תהיות של אמינות מן ההיבט של ההווה האנושית, קיימת בו משמעות סימבולית, ומן הראוי להתעכב עליה. החתונה של אייל ופיה ובמיוחד לידת ילדם, הן המרידה האולטימטיבית בחוקי הגזע של הרייך השלישי. הדור השלישי שבר סופית את הטאבו של טוהר הגזע הארי וערבב דם בדם. אייל אמנם לא נקם בפושע הנאצי בדרך השגורה שהייתה עד אז אורח חייו - באמצעות חיסול, אלא דווקא בפעולה ההפוכה. ההורים "הנאצים" של פיה ימשיכו לחיות בידיעה שזרעם התערבב בזרעו של היהודי אותו הם עדיין מתעבים. כאן מגיעה חתרנותו של הסרט למיצוי שלה. הסרט מציע לנו להתבונן במציאות שלנו מזווית הפוכה מבעדה אנו רגילים להתבונן בה. האם אפשרית נקמה באמצעות יצירת חיים ולא בדרך של חיסול ומוות?

נקודה זו מחזירה אותנו להווה ולמציאות חיינו. אנחנו חיים במעגל

אינסופי של פיגוע-חיסול-פיגוע, וחוזר חלילה. השיח הישראלי השגור מתעלם

בדרך-כלל מהשאלה אם מדובר בפעילות רציונאלית וברת-שליטה. כאשר מתקיים שיח כזה הוא מתמקד בדרך כלל בהיבט הפרקטי של השאלה: האם החיסול הינו יעיל. לעיתים רחוקות נשאלת גם השאלה האם הוא מוסרי. הסרט "ללכת על המים" מניח בפנינו שתי שאלות אחרות: הראשונה, בדבר הקשר בין פעילותינו האוטומאטית בהווה לבין עברנו הטראומטי, והשנייה, לגבי המחיר שאנחנו משלמים בגין פעילות זו. ובעקבות שאלות אלו עולה השאלה הבלתי נמנעת: האם קיימת דרך אחרת, טובה יותר, להתמודד עם עברנו מצד אחד ועם ההווה שלנו מצד שני.

טכנו במקום רובים

יוחאי עתריה*

א. חשיבות המוזיקה בחיינו

מוזיקה ולא מודע

יצירת מוזיקה מושרשת בגוף האדם:¹ שופנהאואר מציג את המוזיקה כמלכת האמנויות. לדידו המוזיקה קיימת בזמן בלבד ואין זה ברור מה טיבה בדיוק, מה היא מייצגת, באיזו שפה היא מדברת.² על פי לאנגר המוזיקה איננה דומה לשפה המדוברת.³ המוזיקה חיה מעבר לצלילים, ובלי ספק הרבה מעבר לחיקוי הצלילים שבטבע. שופנהאואר עוד טוען כי מטרת כל יצירת אמנות טובה היא לתפוס את הוויית החיים ולענות על שאלות הקיום הראשוניות והמוזיקה עושה כך בצורה העמוקה ביותר, משום שהיא מייצגת את הוויית הרצון כפי שהיא באמת: "המוזיקה היא כוח הרצון שלהם".⁴ המוזיקה קושרת בין הסובייקט לאובייקט ובין העולם החיצוני לזה הפנימי.⁵ אלא שמוזיקה אינה תלויה בהכרח בעולם החיצוני, ולכן תקפותה מושלמת. ממש כמו תקפותה של

* יוחאי עתריה הוא תלמיד לתואר שלישי בתכנית להיסטוריה ופילוסופיה של המדע באוניברסיטה העברית.

¹ J. Blacking, *A commonsense view of all music*, Cambridge, 1990.

² A. Kania, "The Philosophy of Music, in: E. N. Zalta (ed.)" *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2010, available online at: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/music>

³ S. Langer, *Feeling and Form: a theory of art*, New York, 1953.

⁴ פ. לוי, *הוזהו אדם?*, תל אביב, 2008, ע' 53.

⁵ א. שופנהאואר, *העולם כרצון וכדימוי*, כרך א', תל אביב, 2004.

המתמטיקה. המוזיקה חושפת תשוקות, יצרים, סודות כמוסים ושאיפות. המוזיקה קשורה ואף מייצגת את התכנים "החשמיים והעמוקים ביותר באדם".⁶ למוזיקה אינסוף משמעויות: היא יכולה לעורר בנו כל רגש, לגעת בנימי נפשנו הכמוסים, לאמץ את לבנו, להעצים חוויות – "המוזיקה מגבירה את חיי החושים",⁷ היא מלבה יצרים ומרגיעה. לכל אורך ההיסטוריה קושרים בין החוויה המוזיקלית וההוויה האלוהית ברמה הפילוסופית וברמה היומיומית.⁸ ניטשה טען: "ללא מוזיקה החיים היו שגיאיה". לאדם קשה להאזין למוזיקה אי-רציונלית – כזו שהמעבר בין הצלילים והחיבור בין הצלילים יוצר דיסהרמוניה צורמת, ברם, הניסיון להתייחס למוזיקה כאל "רציונלית" מוטעה. רוצה לומר, אמנם יש חשיבות גדולה להתבוננות שכלית במוזיקה אך, לעולם לא נגיע להנאה שלמה ממוזיקה רק בעזרת התבוננות כזו.⁹

הניסיון להבין הרמוניה, מלודיה, והיכולת למצוא את הטון הבסיסי של היצירה עוזרים לאדם להבין את נפשו הוא ללא שום תלות בסיבות ובנסיבות.¹⁰ בסיכומו של דבר המוזיקה היא שפת העולם, ואולי נכון יותר לומר כי היא מאפשרת לנו להבין את העולם: "המוזיקה יוצרת סדר בתוהו ובוהו; הקצב כופה אחידות על הסוטה, המלודיה כופה המשכיות על הקטוע, וההרמוניה כופה התאמה על הבלתי מתאים".¹¹ וקפקא טען, "אנחנו והמוזיקה קשורים בקשר טבעי כל כך, שלא נוכל להשתחרר ממנה, גם אם נרצה".¹² המוזיקה חודרת (ממש) לתוך הווייתנו, מדהים לגלות איך יכולה מוזיקה לגרום לחולה

⁶ שם, ע' 324.

⁷ נמצא בתוך: י. גוסטבך, שיחות עם קפקא, תל אביב, 1987.

⁸ א. סטור, מוזיקה ונפש, תל אביב, 1996.

⁹ שופנהאואר, העולם כרצון וכדימוי.

¹⁰ שם.

¹¹ Y. Menuhin, *Theme and Variations*, New York, 1972, p. 9

¹² A.M.S. Boëthius, *amentals of Music*, New Haven, 1989, p.8.

לשכוח את מחלתו, למגמגם לשכוח את גמגומו.¹³ אפלטון, ב"מדינה" טען שלמוזיקה יש כוח כמעט אלוהי: "כל הצלילים המוזיקליים שאנו שומעים, ניתנו לצורך ההרמוניה שתנועותיה דומות לתנועות מסלולי נפשנו; וכפי שידוע כל מי שמשתמש באמנות בתבונה, אין להשתמש בה, כפי שנהוג לחשוב, לצורך הנאה לא רציונלית, אלא יש לראות בה סיוע משמים שנועד להשליט סדר והרמוניה במהפכות הבלתי הרמוניות המתחוללות בקרבנו", גם טימאוס אומר: "הקצב נשלח אלינו מאותו מקור שמימי, כדי לעזור לנו באותה צורה; הואיל ולרובנו חסרה המידה הנכונה וחסרים החן והחסד". מוזיקה היא ההרמוניה שבניגודים, איחוד השונה ויצירת ההסכמה בטבע.

שופנהאואר עסק בקושי שבהבנת הסיבתיות שבחיים הללו, הקושי להשלים עם הסיבתיות; המוזיקה לטענתו, עוזרת לנו להשלים עם כלל הסיבות והתוצאות. המוזיקה, כמשהו אלוהי כמעט, עוזרת לנו להתעלות מעל הראייה היומיומית והסבל הקבוע ומביאה אותנו לראייה רחבה יותר והבנה עמוקה יותר. מוזיקה היא בריחה מהחיים המאפשרת את החיים. המלחין שולט בנו, לעיתים הציפייה מאוששת ולעיתים לא, אלא, שבעזרת המוזיקה אנו לומדים להתמודד עם האכזבה, לומדים ליהנות ממנה, להשלים אתה. ועוד על פי שופנהאואר, המוזיקה מחוברת להוויה האמיתית, והיא מקשרת אותנו דרך מעבר "תת קרקעי", מעבר סודי ישירות אל "הדברים בעצמם" – אל אותם ממשי לאקאני. ומשום שהאדם גם הוא "הדבר עצמו" הרי שבעזרת המוזיקה, הוא יכול להתחבר אל העולם האמיתי באופן שאין הוא יכול להתחבר אתו באמצעות אמנות אחרת. המוזיקה מאפשרת לנו להתבונן על עצמנו מבחוץ, להבין את נפשנו, להכיר את הלא-מודע אף על פי שאין היא מספרת לנו דבר על

¹³ סטור, מוסיקה ונפש.

העולם, ואינה טוענת אף לא טענה אחת - היא פשוט קיימת: מחוברת לאידיאה האפלטונית, ללא המודע הפרוידיאני, לרצון של שופנהאואר. רק כאשר אנו מתחברים להוויית הרצון, מצליחים "לעקוף" את הפשט, את הרעיון - "אין היא [המוזיקה] העתק של הרעיון" - ולהגיע למהות של עצמן, למהות שיוצרת את הרצון וכך, אנו יכולים להשתחרר ממנו (מהרצון) ולהגיע לגאולה. למרות העובדה שהמוזיקה מושרשת בגוף היא קשורה באופן ישיר לחיים הפנימיים ולא לחיצוניים, וליתר דיוק התבניות המוזיקליות אינן קשורות כלל לעולם החיצוני אלא נובעות, גם הן, מהעולם הפנימי.

לאור התיאור של מוזיקה לא רק כמלכת האומנויות אלא גם כאל מהות התופסת ומתארת את מצבו הקיומי המתמשך והזמני של האדם ברור שיש להתייחס למוזיקה במסגרת של בחינת לא מודע קולקטיבית המספרת את הסיפור האמיתי שהוא מעל לאמירה הן של הסובייקט הפוסט-טראומטי והן של הקולקטיב הפוסט-טראומטי. המוזיקה לא רק מתארת מצב היא יכולה להיות, כמו שקפקא ונטישה חשבו שניהם, תרופה למצב. רוצה לומר, בעזרת המוזיקה האדם יכול לצאת מעבדות לחירות, להיולד מחדש, להבין את מצבו האמיתי, לדבר עם עצמו בשפה שהיא הרבה מעבר לשיח הפסיכולוגי/פילוסופי. שפת האימהות.¹⁴

¹⁴ ח. פדיה, *מרחב ומקום*, תל אביב, 2011.

מוזיקת טכנו

התקופה הפוסט-מודרניסטית מאופיינת, בין השאר, במוזיקת טכנו.¹⁵

מוזיקת הטכנו מעוגנת ב"תרבות הרייב" (Rave). לנג טען שמוזיקת הטכנו היא המאפיין התרבותי החזק והמאחד ביותר של הדור הצעיר. את תרבות הרייב חקרה לעומק טורנטון,¹⁶ אחת ממסקנותיה היא שהרוקדים לצלילי מוזיקת טכנו ברייבים, יוצרים תת-תרבות (במובן של זרם תרבותי) לתרבות המערב. תת-תרבות ששואפת לאחדות דרך תנועה וריקוד. הרייב מסמל את הניסיון (הנואש) להשתחרר מהניכור בעזרת מוזיקת טכנו שיש מי שיגדירו אותה, באופן פרדוכסלי אף שאינו מנותק מן המציאות, כמנוכרת.

בין תרבות התיעוש לבין מוזיקת הטכנו קיים קשר הדוק ומשום כך, טענה טורנטון, צלילי מוזיקת הטכנו "לא טבעיים" במתכוון, לכן גם הקול האנושי שבטכנו תמיד מסונתז או מעובד. מוזיקת הטכנו היא תת-תרבות שרוצה להיות תרבות פוליטית, מדינית ומוסרית, תרבות של חציית גבולות.¹⁷ לפי טיילור מוזיקת הטכנו צמחה מתוך הערצה לטכנולוגיה,¹⁸ מתוך אמונה שהטכנולוגיה יכולה לפתור את בעיות העולם והאדם. מוזיקת הטכנו מגדירה עצמה כמוזיקה ללא שורשים.¹⁹ הטכנו הוא ניסיון להתמודד עם רגש אי-הוודאות שמאפיין את המאה העשרים והוא צמח ממעמקי הניכור הקפקאי של המאה העשרים.²⁰ למוזיקת הטכנו ולתרבות הרייב מטרה ברורה: להביא אחדות

¹⁵ M. Lang, "Futuresound, Techno Music and Mediation," 1996, available online at: <http://music.hyperreal.org/library/fewerchur.txt>, accessed June 10, 2009.

¹⁶ S. Thornton, *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Hanover, 1996.

¹⁷ ראה למשל: נ. שור, *לרקוד עם דמעות בעיניים*, תל אביב, 2008.

¹⁸ T. Taylor, *Strange Sounds, Music, Technology and Culture*, New York, 2001.

¹⁹ Thornton, *Club Cultures*.

²⁰ י. עתריה, "יהדות כדיבוק", *גג*, 2012.

עם עצמך ועם הרוקדים האחרים, לצאת מממד הזמן והחלל ולהיות הזמן והחלל. מוזיקת טכנו אמורה להחזיר אותנו למצב הקדם-רפלקטיבי, החייתי, האותנטי.

בלקינג העלה בספרו את הטענה שהמוזיקה אינה רק ייצוג של העולם אלא גם ייצוג הפוטנציאל של האדם בעולם הזה –²¹ אופק האפשרויות שלו נוסח הוסרל, היידגר ומרלו פונטי.²² או לחילופין, האופן שבו האדם חושב על העולם. מכאן ניתן להסיק שמוזיקת הטכנו מסמלת את הפוטנציאל (או את הפנטזיה) של האדם לחיות בקצב דופק של 150 פעימות בדקה, לחיות בעולם המושתת כולו על טכנולוגיה. מוסיקת טכנו מתארת מציאות של שבי טהור וחד ממדי בתוך מערכת שאמורה להיות נאורה. אבל, התיעוש הביא איתו את הרצח התעשייתי ויצר פער בלתי עביר בין האדם לטבע, בין פעימות הלב למכונות הירייה. מוסיקת טכנו היא סימפוזיה של כלי מלחמה: טנקים, מטוסים, משחתות, מכונות ירייה והיא מספרת לנו סיפור אחר על חיינו, ברובד העמוק ביותר הפכנו להיות "חית ברזל",²³ מכונת מלחמה. מאה שנים של מלחמות מזעזעות יצרו מציאות חדשה. במציאות הזו אין בית, הגוף איבד את הבשריות שבו והמיר אותה בשמן. התחושה היא של בדידות אינסופית, תחושה עמוקה של שבי תמידי. השבי מסמל את תחושת השקר שהולך אתך לכל מקום, את חרדת האינסוף, את תחושת הכלא, חוסר היכולת לתאר במילים – "אני לא

²¹ Blacking, *Commonsense View of all Music*.

²² M. Heidegger, *Being and Time*, Albany, 1996; E. Husserl, *Logical Investigations*, London, 1900/1970; E. Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental phenomenology*, 1936/1970; E. Husserl, *Thing and Space: Lectures of 1907*, Dordrecht, 1907/1997; M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London, 2002.

²³ מ. אריאל, "חית הברזל", רישומי פחם, 1995.

שומע כבר מילים".²⁴ מוסיקת הטכנו היא עוד פרק בהיסטוריה של האנושות, מוזיקה זו מסמלת ברובד הגלוי את סוף העולם, אלא שברובד הסמוי דווקא מתוך הניכור המוחלט ניתן "להגיע לארץ חדשה".

ב. RUN LOLA RUN - סיפור הסרט

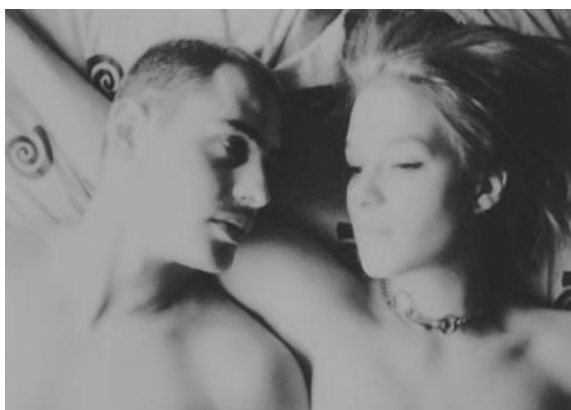
מאני (ואין ברור יותר מהשם "כסף") אהוב לבה של לולה גיבורת הסרט "RUN LOLA RUN" מעורב במבצע הברחה.²⁵ עליו להעביר 100,000 מארקים לבוס שלו - רוני. לולה אמורה להסיע את מאני לנקודת המפגש אולם הקטנוע שלה נגנב. מאני המתוח, נוסע בליט ברירה, ברכבת עם שקית הכסף אבל הוא מותיר אותה מאחוריו כשהוא נס בבהלה משוטרים שנכנסו לקרון במקרה. את הכסף לוקח קבצן בר מזל שישב ליד מאני בקרון. מאני נואש מתקשר ל-לולה ומספר לה שאיבד את הכסף; הוא אינו יכול ואינו רוצה לברוח והוא יודע שאם לא ימסור את הכסף לרוני, הבוס, בשעה 12:00 בצהריים, בעוד עשרים דקות, דינו מיתה. לולה מתחייבת בפני מאני להשיג כסף ולהציל אותו אבל למאני פתרון משלו: הוא ישדוד את הסופרמרקט שבכיכר, לולה משביעה אותו לחכות עד 12:00, לא לעשות דבר קודם, מאני מבטיח להמתין. השעה 11:40 ולזוג 20 דקות, 20 דקות לחיים או למוות. מאני ממתין; לולה יוצאת למרוץ נחוש נגד הזמן: להשיג 100 אלף מרקים, להגיע עם הכסף לכיכר בדיוק בשעה היעודה ולמנוע ממאני לשדוד את הסופרמרקט. הצלחה פירושה חיים טובים, כישלון – מוות.

²⁴ ב. סחרוף, "זמן של מספרים", אתה נמצא כאן, 2011. בהקשר זה ראו גם: י. עתריה, "הגיטרה מנסרת את הלילה", מאזנים גיליון 4, 2011, עמ' 4-6.

²⁵ Run Lola Run, (Lola rennt, Tom Tykwer, 1998.)

בסרט שלושה תרחישים בני 20 דקות כל אחד (בין תרחיש לתרחיש

מקשרת סצנה שבה לולה ומאני משוחחים במיטה):



תרחיש א' – לולה

יוצאת לדרך: היא רצה לבנק
שאביה מנהל, לדעתה הוא
יכול לעזור לה, אם ירצה.
אבל האב עסוק בבעיות
משלו ומסרב לעזור. הוא
עוזב את אמה של לולה, הוא

לולה ומאני בדיאלוג בין המשחקים

אינו אביה של לולה אין לו כל

עניין בגורלה. לולה ממשיכה בלב שבור, היא מאחרת, ומאני שהמתין עד השעה
12:00 בדיוק, שודד את הסופרמרקט. לולה שמגיעה במהלך השוד, מצילה את
מאני משומר הסופרמרקט, יחד הם משיגים את הכסף אבל כשהם יוצאים
מהסופרמרקט עם הכסף, לולה נפגעת מכדור שירה שוטר ומתה. סוף תרחיש
א'.

תרחיש ב' – פתיחת תרחיש 2 דומה לפתיחת תרחיש 1 אולם יש הבדל

בפרטים קטנים ובאווירה, המפגש עם האב שונה, לולה נאבקת. בעזרת אקדחו
של שומר הבנק שמכיר אותה, כשאביה משמש בן ערובה לולה שודדת את
הבנק שבו עובד אביה. היא באה למאני בזמן - אך אמבולנס שממהר לבית
חולים, דורס את מאני והוא מת. סוף תרחיש ב'.

תרחיש ג' – התחלה דומה אולם בשל עיכוב בדרכה, לולה אינה פוגשת

את אביה בבנק, היא רואה אותו יוצא מהבנק, נכנס למכונית ונוסע. לולה
ממשיכה בדרכה, היא רצה בעיניים עצומות ומפקירה עצמה לחסדי הגורל (או

שלא...) - כשלולה פוקחת את עיניה היא מוצאת עצמה מול קזינו. היא נכנסת ובמשחק קובייה היא זוכה בסכום הנדרש. לנקודת המפגש היא מגיעה באמבולנס שבו מטפלים באביה שנפצע קשה בתאונת דרכים. בינתיים מאני, שבשני התרחישים הראשונים, שאל כרטיס חיוג לטלפון ציבורי מאישה עיוורת כדי לדבר עם לולה, מסיים את השיחה, מחזיר את כרטיס החיוג, מודה **בנימוס** לעיוורת שמצביעה לפתע על הקבצן מהרכבת החולף במקום על אופניים שקנה והוא לבוש בחליפה חדשה והכסף ברשותו. מאני רודף אחריו, תופס אותו ומחזיר לעצמו את הכסף. בשעה 12:00 בדיוק יורדת לולה מהאמבולנס בנקודת המפגש ובידה הכסף מהקזינו. מאני מגיע כמה דקות מאוחר יותר במכוניתו של רוני הבוס שמודה לו על העברת הכסף. לולה ומאני נפגשים, כל בעיותיהם נפתרות ועם 100,000 מארקים הם הולכים לעבר עתיד ורוד. סוף.

ג. פרשנויות ותובנות

משחק

"The end of the game is before the game...the ball is round. The game lasts 90 minutes. That's a fact. Everything else is pure theory." (RUN LOLA RUN, 1999)

ללולה מוקצבות 20 דקות בדיוק להשיג מאה אלף מארק, למסור אותם למאני אהובה ולהציל אותו. בסוף המשחק הראשון היא מתה ואז לפני שהיא יוצאת לסיבוב נוסף, באפיזודה המקשרת בין סיבוב לסיבוב, היא בודקת אם מאני אוהב אותה באמת ויש שכר לפעולתה; היא משחקת שוב; בסוף הפעם השנייה, מאני מת. ושוב מבררים לולה ומאני את היחסים ביניהם ואחרי שמאני משתכנע שלולה אוהבת אותו ויש טעם לחייו הוא מסכים להמשיך

לשחק ולולה יוצאת לדרך בפעם השלישית. הפעם לולה מנצחת והמשחק נגמר.²⁶ לולה, שיכולה להזכיר לנו בשערה האדום את גיבורת משחק המחשב **טומב-ריידר** או, לחילופין את מרגריטה מ"האמן ומרגריטה",²⁷ יכולה להתחיל במשחק מחדש רק אחרי שתוצאת המשחק אינה לטובתה ולכן נכתב במהלך הסרט:

"The end of the game is before the game"

פרשנות זו לסרט טוענת אפוא שהסרט מייצג את עידן משחקי המחשב.²⁸ חשוב לשים לב שבסרט אין נאמנות לתבנית הזמן הרגילה ולולה יכולה לשחק שוב ושוב, ללמוד מן הטעויות שעשתה בסיבוב הקודם ולהמשיך עד לפתרון המשחק ובעיה.²⁹ ממשחק למשחק נעשית לולה ממשתתפת במשחק למשחק עצמו, היא המהות המכריעה – השיא הוא בתרחיש השלישי שבו היא שולטת בגורל ומשפיעה על גלגל הרולטה בקזינו ומצילה חיים במגע ידה. שלושת השלבים שלולה עוברת במשחק הם כדלקמן: שלב ראשון - ילדה הרוצה ש"אבא יציל אותה"; שלב שני - עדיין ילדה אך מתחילה לפעול; שלב שלישי - בוגרת אחראית על חייה.³⁰

²⁶ J. Bianco, "Techno - Cinema, Comparative Literature Studies, Vol 4:3, 2004, pp. 377-410.

²⁷ מ. בולגקוב, *האמן ומרגריטה*, תל-אביב, 1999.

²⁸ I. O'sickey, "Whatever lola Wants, Lola Gets: Time and Desire in Tom Tykwer's RUN LOLA RUN," Quarterly Review of Film & Video, Vol. 19, 2002, pp. 123-131.

²⁹ T. Whalen, "Run Lola Run," Film Quarterly, Vol. 53:3, 2000, pp. 33-40.

³⁰ B. Wilson, "What's It About?" Retrieved June 10, 2010, available online at: <https://docs.google.com/viewer?url=http://www.barriewilson.com/pdf/Reflections-on-Run-Lola-Run.pdf>

תרבות ה"מרחב הדומה" (cyberspace)

על אף שהסרט מתרחש בברלין הוא מייצג תרבות של מרחב מדומה. הרקע, הצילום, המוזיקה והצבעים של הסרט קשורים למשחקי וידאו ומחשב חיים (כלומר משחקים ב'רשת'). הסרט הוא סרט פנטזיה, לכן עוברת לולה ממערב ברלין למזרח ברלין בקלילות. בין היתר מייצגת הפנטזיה הזאת עולם ללא גבולות, עולם במהירות וירטואלית.³¹ למשל, כשלולה יוצאת מחדרה אנו נכנסים לתוך הטלוויזיה בחדרה של אמה, ולולה הופכת לדמות מצוירת בסרט אנימציה, כלומר המרוץ יוצא לדרכו בעולם וירטואלי בתוך עולם תקשורת המבוסס על קשרים אלוטטיים וכדומה.³²

לולה, חיים בקצב חדש

לולה רצה מהר, חושבת מהר, מחליטה מהר. לולה מייצגת עולם חדש ומהיר אשר נבנה בברלין, עולם בקצב הטכנו.³³ כאמור, תנועה מתמדת היא מאפיין של הגלובליזציה ושל התיעוש,³⁴ ומכאן הריצה הבלתי פוסקת שמסמלת מאפיינים פנימיים של תרבותנו.³⁵ בעולמה של לולה (ובעולמנו שלנו), לעצור ולעמוד, פירושו מוות – לאבד את ערכך בעיניך ובעיני הסובבים אותך. אלא, שגם הריצה בעולם הפוסט-מודרניסטי איננה תנועה הרמונית פנימית או

³¹ C. Mesch, "Racing Berlin: The Games of Run Lola Run," *M/C: A Journal of Media and Culture* Vol. 3:3, 2000.

³² Whalen, "Run Lola Run".

³³ O'sickey, "Whatever Lola Wants, Lola Gets".

³⁴ ד. גורביץ', פוסטמודרניזם, תל אביב, 1997.

³⁵ A. Mahler-Bungers, "A Post-Postmodern Walkyrie: Psychoanalytic Considerations on Tom Tykwer's Run Lola Run", in: A. Sabbadini, (ed.), *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic Reflections on European Cinema*, New York, 2003. pp. 82-92.

חיצונית, אין היא אלא בריחה, תנועה מתוך תחושה של רדיפה – ממש כמו בספריו של קפקא.³⁶

לולה היא גיבור חדש, על-אדם בעולם פוסט-מודרניסטי. היא הגיבור היחיד האפשרי, ובדומה מאוד לניאו ב"מטריקס",³⁷ הגיבור הפוסט-מודרני מנסה לצאת מתוך העולם השטחי שכל כולו שקר ולעבור למציאות אחרת.³⁸ כשהגיבור מבין שהעולם הזה וירטואלי לחלוטין הוא יכול לחוקק את החוקים שעל פיהם הוא חי מחדש וכך להחיות את "המושל", שכבר אינו קיים, מסיפורו של קפקא 'מושבת העונשין'.³⁹ אך שלא כמו ניאו ולא כמו טיילר דרדן ב"מועדון קרב",⁴⁰ לולה מנסה למנוע קרב אלים והיא עושה זאת דרך המוזיקה.

הזמן והבעיה המטאפיזית

"Mankind, probably the most mysterious species on our planet. A mystery of open questions. Who are we? Where do we come from? Where are we going? How do we know what we believe to know? Why do we believe anything at all? Innumerable questions looking for an answer, an answer which will raise the next question and the following answer will raise a following question and so on and so forth. But, in the end, isn't it always the same question and always the same answer?" (Run Lola Run)

הסרט מתחיל בבעיטת פתיחה של כדורגל לשמים, ואז, במבט מלמעלה

מתגלה למטה "O". המצלמה נכנסת לתוך ה"O" כמו לתוך הבעיה המטאפיזית

³⁶ י. עתריה, "יהדות כדיבוק", גג, בדפוס.

³⁷ ולא סתם גם השמות מצללים דומה – שמות האלים בעולם הרשתי. מטריקס (The Matrix),
Andy and Lana [Larry] Wachowski, 1999.

³⁸ ס. ז'יז'ק, מטריקס – האחר הגדול והמציאות הווירטואלית, תל אביב, 2003.

³⁹ פ. קפקא, פרנץ, גור-הדין וסיפורים אחרים, תל אביב, 1997.

⁴⁰ מועדון קרב (Fight Club, David Fincher, 1999).

של הקיום. הכניסה לשאלות האינסופיות.⁴¹ הבעיה המטאפיזית מודגשת בזמן ש-לולה מסיימת את שיחת הטלפון עם מאני והמצלמה, לשנייה אחת, מתמקדת בצב, כדי להזכיר לנו את הפרדוקס של מנון –⁴² לא משנה עד כמה מהר תרוץ לולה, היא לעולם לא תשיג את הצב, לא משנה עד כמה ננסה, לעולם לא נצליח להתמודד עם השאלות המטאפיזיות.⁴³ ה-"O" והשאלות המטאפיזיות מלווים אותנו לאורך כל הסרט. לא רק הצילום - שלעתים הוא בן 360 מעלות, כדי שנחזור לאותה נקודה: הצגת השחקנים בתחילת הסרט, הגלגל בקזינו, הדרך שבה לולה חושבת, אלא גם, ואולי בעיקר, פסקול הסרט, בעל המוטיב החוזר (קצב) לאורך כל הסרט, כמו חזרה לאותה נקודה שוב ושוב. המנגינה משתנה אך הקצב קבוע. נוסף על כך יוצר הסרט מביא לנו ציטוט מפיו של - ת.ס. אליוט:

"We shall not cease from exploration, and the end of our exploring will be to arrive where we started and know the place for the first time"

כדי להדגיש בפנינו שלעולם לא נוכל להגיע ל-שאלה האחרונה, האולטימטיבית. השאלות, לא יגמרו לעולם. מכיוון שאלה שאלות נצחיות לולה נשאבת, מיד בתחילת הסרט, לתוך הזמן, לתוך השאלות, לתוך חלום בלהות שאין ממנו יציאה אמיתית – שוב ממש כמו השבוי.

⁴¹ Whalen, Run Lola Run

⁴² ע. בילצקי, פרדוקסים, תל אביב, 1996.

⁴³ Whalen, "Run Lola Run".

האפשרות לשנות

קולנוע "טכנו" מתעלם מהעבר ולפיכך יכולה לולה לרוץ ברחובות ברלין ללא מחסומים ולנבא עתיד חדש, עתיד של מעברים חופשיים ואפשרויות חדשות. הסרט מנסה לתאר איך יכול להראות עולם עתידי ומטרת הסרט היא לחשוף את אינסוף האפשרויות (לכאורה) שיש לאדם בחייו, את אין ספור צמתי ההחלטה וכל צומת יכול להוביל, באופן דטרמיניסטי לחלוטין לתוצאות שונות, כל שינוי משפיע על כל היקום כולו. הסרט הוא מראה לאפשרויות בחייו.⁴⁴ החיים הם משחק דומינו,⁴⁵ ויוצר הסרט דואג להראות לנו זאת שוב ושוב, אבל לנו, בתוך קובייה (קוביית דומינו) אחת שיכולה ליפול, יש אפשרות לשנות, לצאת מהמשחק ולהיות המשחק – וזאת במסגרת אותה מלכודת מטאפיזית.



סיפור אגדה

כשאנו שומעים את השיר "I wish", איננו יכולים שלא לחשוב על אגדה שבה הקורא\צופה וגם הדמות עצמה,

לולה בעימות האולטימטיבי מול מי שחשבה שהוא אביה, למעשה לולה מתמודדת מול העובדה שבעידן הזה אין אב, לא ממשי ולא סמלי. דור הילדים נותר משוועים לסוף טוב. לולה היא

נסיכה, והשומר בבנק גם אומר לה כך במפורש ("The house princess"), ואנו צופים באגדה מודרנית שבה נשבר המיתוס של הגיבור הקלאסי ונוצר גיבור חדש, לכן בעלת הכוח בסרט זה היא אישה. האבא אינו נראה מלכותי, ומשום

⁴⁴ ibid.

⁴⁵ ס. ז'יז'ק, הסובייקט שאמור להאמין: הנצרות בין פרברסיה לחתרנות, תל אביב, 2004.

כך יוצר האגדה דואג לספר לנו, כבר בסיבוב הראשון, שאין הוא באמת אביה, כלומר, הוא אינו מלך – כאמור, בעידן הפוסט-מודרניסטי דמות האב מתפוררת לחלוטין.

ד. המסע של לולה

פסקול הסרט מחבר את לולה לצופה; הביט מאחד את פעימות הלב של לולה עם פעימות הלב של הצופה. הריצה של לולה היא לתוך השעון, לתוך ההווה, אל האחדות שמוזיקת הטכנו מייצגת (דווקא מתוך הניכור). פרויד טען שחווית ההתחברות לעולם (התחושה האוקיינית) היא לעולם של היחיד בעצמו. האחדות היא עם הטבע ולא עם אנשים אחרים – התאחדות נוסח מָרסו בספר "הזר" – Lola⁴⁶: "I wish I was a stranger".

כאמור, הקצב מוטמע בגוף כבר בהיות העובר ברחם, מפעימות הלב ועד המגע המיני. הקצב יוצר סדר פנימי בחייו.⁴⁷ המוזיקה בסרט מייצגת את עולמה הפנימי של לולה (בהמשך נראה שברובד עמוק יותר המוזיקה ולולה מייצגים אותו תהליך בדמות שלישית) בדיוק כפי שהמוזיקה באופרה, לטענת שופנהאואר, מייצגת את התכנים החשאים והעמוקים ביותר של נפשנו: "התפקיד שנועד לה [למוזיקה]: הוא לפרש את מצבן הנפשי של הדמויות [...] את הבלתי נראה והבלתי נשמע, את התהליכים הרוחניים של הדמויות המתוארות, את אלה צריכה המוזיקה לעזור לנו להבין".⁴⁸ הפילוסופית לאנגר טוענת כי

⁴⁶ א. קאמי, *דור*, תל אביב, 1985.

⁴⁷ סטור, *מוסיקה ונפש*.

⁴⁸ Busoni מתורגם בתוך: סטור, *מוסיקה ונפש*, ע' 42.

המוזיקה היא שמאפשרת את המסע הפנימי.⁴⁹ כך גם יש להתייחס למסעה של לולה, המסע שהיא עושה איננו מסע להצלתו של מאני אלא מסע להצלת עצמה, מסע של התבוננות פנימית שמטרתו היא סנכרון ואיחוד מוזיקת הטכנו עם דפיקות הלב האנושיות. המסע של לולה קשור בעיקרון היוגיאני - לאדם שאיפה אחת בלבד והיא להיות הוא עצמו! שהרי הבריאות הנפשית קשורה באופן ישיר למסע להיכרות הנפש.

המוזיקה בסרט אינה ייצוג הלא-מודע של לולה, אלא היא המסע אל הלא-מודע. את הרצון של לולה לחזור על המשחק ולהגיע לפתרון האולטימטיבי ניתן לפרש כמסע עצמי לשלמות. זהו מסע שנעשה בעזרת המוזיקה, שהרי מוזיקה מאפשרת לנו להגיע למחוזות חדשים של ידע,⁵⁰ אין היא עוד שפה מדוברת, המוזיקה מאפשרת לנו תובנות חדשות לגבי עצמנו ולגבי העולם שבו אנו חיים. אם כן, לולה אינה רצה על רקע מוזיקת הטכנו, היא רצה את מוזיקת הטכנו ומתוכה: לולה מונעת בשלב הראשון מתוך הביט. כשלולה מצליחה להגיע לאחדות, לשלמות, היא משתלטת על הביט, הקצב נעשה לפעילות ליבה והמלוויה היא קולה הפנימי. במקרה של לולה האחדות מושגת כשנסגר הפער בין העולם שבחוץ לעולם שבפנים. לולה נמצאת במסע אישי, היא האיכר של קפקא העומד מול שומר הסף ב"משפט" ומעז להיכנס,⁵¹ בכך היא מרסקת את מערכות הכוח הידועות; למשל באופן שבו היא משיגה את הכסף בקזינו או באופן שבו היא חוצה את תהלוכת הנזירות: (Lola: "No memories, no Gods" – לולה חדלה להתעלם ממה שהיא יודעת, היא יודעת

⁴⁹ S. Langer, *Feeling and Form*.

⁵⁰ J. Becker, "Music and Trance", *Leonardo Music Journal*, Vol. 4, 1994, pp. 41-51.

⁵¹ פ. קפקא, המשפט, ירושלים, 1975.

שהיא לא תזכה לקבל כסף מאביה (לפני שהיא יוצאת לדרך רואים בברור שלולה יודעת את זה ואנחנו יודעים את זה ובכל זאת, היא מנסה לשם הנימוס) ולכן למה לנסות. לולה מתפכחת ומתבגרת, המפתח לכך הוא ההקשבה לדפיקות הלב, לעולם הפנימי, היכולת להיות למוזיקה ולנוע כמותה במהירויות בלתי אפשריות ולעצור את הזמן, לצאת מהזמן.



בעוד הסרט
"נהג מונית" מתרחש
בלא מודע של ניו
יורק,⁵² לולה רצה בלא
מודע של ברלין,
טרוויס, אותו 'נהג

לולה חוצה את תהלוכת הנזירות, חציה זו מסמלת אלטרנטיבה
נשית חדשה שהיא שאיננה נזירות, שאיננה דתית, שאיננה אותו
אב שאבד. המבט של הנזירות הוא בין תמיהה ולהערצה בין
תיעוב לחרדה. לולה, מצידה, מבינה שאין מה לפנות לאלוהים
בשום מצב שהוא. האדם לבדו.

מונית' אינו יכול
להשלים עם הסדר
החברתי הקיים

ובוחר במהפכה, והרי לולה מכירה היטב את הסדר החברתי ואת התסכול –
חברה מאני מייצג את הסדר החברתי החדש, את שלטון הכסף (כשמו כן הוא –
מאני), את התסכול והבדידות, ולכן, בסופו של דבר, לולה בוחרת בדרך אחרת,
הפתרון אינו נמצא בחוץ, כמו שטרוויס סבור, אלא בתוכנו, "האויב היה
בתוכנו" אומר כריס טיילור (בגילומו של צ'ארלי שין) בסרט "פלאטון".⁵³ לולה
היא בוגרת העקדה, היא הפנימה את מקומה ותפקידה המהותי של האישה
בעידן הפוסט-מודרניסטי, היא מבינה את הפער שבין האפור לדיכוטומי ומודעת

⁵² נהג מונית (Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976).

⁵³ פלאטון (Platoon, Oliver Stone, 1986).

לתשוקת האלימות המאיימת להתפרץ מהגבר הפוסט-טראומטי,⁵⁴ היא יודעת שעליה ליצור תחליף נשי כלשהו בעבור הגבר ולבנות מערכת ערכים חדשה בשפה חדשה – כלומר תקשורת על-שפתית, אימהית.

מרגריטה גיבורת הספר "האמן ומרגריטה", דומה ללולה וגם היא, כמו לולה, מורדת בסדר החברתי. המסע שלה, כמו של לולה, קשור ביכולת לעבור מממד לממד ולתנועה במהירות עצומה. לולה היא מרגריטה המתעוררת בעולם חדש, במזרח ברלין, ומגלה שהסדר החברתי הנוקשה עדיין קובע אמיתות, עדיין מייצר טרור. לולה יוצאת מהמילים ומהדפים ומהכריכה הקשה כדי להראות לנו איך אפשר לשנות, איך אפשר למרוד בלי לנהוג באלימות נוסח "נהג מונית", נוסח פנון.⁵⁵ הסדר החברתי החדש מגיע לשיא כשלולה מגדירה מחדש את התחום האונטולוגי, את התחום שבו האדם יכול לפעול ולהשפיע; לולה מגדירה מחדש את מה שיש ואת מה שנגיש. לולה מעלה אל מרכז הבמה את הלא מודע כגיבור על נגד הכוחות שמעצימים את הניכור. הדרך היחידה, וזאת מבינה לולה היטב, להתחמק מהכוחות הדורסניים, היא לחדול להשתמש בהם, באופן פרדוקסאלי היא עושה זאת באמצעות מוזיקת הטכנו שכל כולה היא יצירה סינתטית. ניתוח עמוק יותר מלמד אותנו שהבחירה במוזיקת הטכנו אינה מקרית, מטרתה להראות בתוך איזה עולם בדיוק אנו מתקיימים, וכיצד ניתן גם בתוכו, לצאת מהכלא, מהחומות הבלתי נראות הסוגרות אותנו. הטכניקה היא היזרקות הגוף אל העולם, חזרה אל הממשות הקדם רפלקטיבית תוך הצפת הלא מודע.

⁵⁴ י. עתריה, "המתמטיקה של הטראומה", בדפוס.

⁵⁵ פ. פנון, מקוללים עלי אדמות, תל אביב, 2006.

ה. הצרחה



לולה צורחת בטלפון לפני תחילת המסע.
הצרחה הכרחית להתעוררות

כאשר לולה צורחת המוזיקה נאלמת. הצרחה משתיקה את המוזיקה, אחרי הצרחה משתרר שקט. הצרחה מסמלת, במובן הבסיסי והעמוק ביותר, את הרצון של לולה שהדברים יהיו

אחרת. הצרחה באה להשתיק את מוזיקת הטכנו על כל מה שהיא מייצגת: תיעוש, מערביות, קפיטליזם, מהירות גבוהה ועוצמות בלתי נתפסות.⁵⁶ לולה צורחת – אותה צרחה שלא הייתה שם כאשר יצחק נעקד.⁵⁷ אין זו הזעקה של קאמי ב"נפילה",⁵⁸ אין היא מבקשת עזרה מבחוק, היא פונה אל עצמה, מעירה את עצמה ואת הצופים לאפשרות של שינוי, לאפשרות של עמידה מול הדטרמיניזם ומול הפטליזם בכוח אנושי. לוינס טען כי רק הרצון האנושי יכול להתמודד עם התשוקות, ורק הכוח האנושי יכול לשנות את רוע הגזרה.⁵⁹ הצרחה היא בלימת המרוץ המטורף, היא הנשימה שבעקבותיה באה המחשבה. הצרחה היא תחילתו של המרד (שוב נוסח קאמי ב"אדם המורד")⁶⁰ בעידן הזה. הצרחה היא הניגוד לקול הנשי הרך שבפסקול הסרט, אין היא מינית, היא אינה מושכת ולמען האמת, היא מעוותת. ע"פ שופנהאואר הצרחה היא הולדת המפלצת, ונראה שכדי להתמודד עם חוסר האונים, חייבים להתחבר אף למפלצת שבך. לולה מתחברת למפלצת שבה על מנת לתקשר עם המפלצת שבגבר שכבר מזמן יצאה מכלל שליטה. בה בעת,

⁵⁶ Mesch, "Racing Berlin".

⁵⁷ י. עתריה, "מסע אישי וקולקטיבי אל לב האפלה", עיתון 77, גיליון 354, יוני 2011. עמ' 40-42.

⁵⁸ א. קאמי, הנפילה; גלות ומלכות, תל אביב, 1975.

⁵⁹ ע. לוינס, הומניזם של אדם אחר, ירושלים, 2004.

⁶⁰ א. קאמי, האדם המורד, תל אביב, 2001.

הצרחה היא הרצון להשתיק את הלחצים מהעולם שבחוץ, ליצור רגע של שלווה פנימית, של התבוננות מזוקקת במציאות.⁶¹ בשלוש הפעמים שלולה צורחת היא עושה זאת כדי לעצור את הכאוס ולהתחיל מהלך חדש. הצרחה היא צומת החלטה שממנו והלאה משתנים הדברים לחלוטין.

לטענתו של בונגרס,⁶² וגם על פי יוצר הסרט, לולה היא דמות אותנטית במסע התפכחות. אפיון זה מחזק את הטענה שלולה היא גיבורת על בעולם הפוסט-מודרניסטי, הקפיטליסטי, בעולם ללא ודאות והיא מצליחה להתחבר לעולם הזה באמצעות המוזיקה ובעזרת החיבור החזק שלה לעצמה ולרצונות שלה. במילים אחרות, על פי תפיסת הסרט, באמצעות התחברות למוזיקת הטכנו ועיצובה מחדש בהתאם להוויית האדם (רצונו של האדם) אפשר לשנות את המציאות; להתמודד עם הדטרמיניזם.



לולה צורחת בקזינו, עוצרת הרולטה, עוצרת את המכונה האלוהית האוטומאטית, עוצרת את השיטה. יש לשים לב גם לעבודה שלולה היא אישה בודדת וברקע ישנם רק גברים, לולה למעשה צורחת כדי לעצור את ההיסטוריה, לעצור את כל המוסכמות הגבריות הקפיטליסטיות, הדתיות.

ברגע שלולה מצליחה להתחבר למוזיקה, להשתלט עליה, היא יכולה לעצור אותה ולא רק בצרחה. הצרחה מסמנת אפוא נקודת קיצון. לאחר ההתפכחות לולה שולטת בזמן, בקצב ובהרמוניה – ובמובן הזה הסרט מנהל

דיאלוג גם עם סרטים נוסח "המטריקס" שבהם מגלה נינו את היכולת שלו

⁶¹ Whalen, Run Lola Run.

⁶² Mahler-Bungers, "A Post-Postmodern Walkyrie".

לשלוט במציאות המדומה מאחר שבסופו של דבר, היא מדומה. המעבר ממעמד של מאזין שהמוזיקה שולטת בו, למעמד של מאזין-יוצר ששולט (ממש) במוזיקה, מייצג, דה-פקטו, את מעבר האדם משעבוד לקצב החיים לשולט בקצב החיים ובחיים עצמם, כשהוא הקצב עצמו. במעבר הזה אתה רוכש את היכולת לעצור את הזמן.

ו. מוזיקת הטכנו כמסע שחרור

הדרך היחידה לתפוס את התנועה בסרט היא להיות התנועה; הדרך היחידה לעקוב אחר המסלול היא להיות המסלול עצמו; הדרך היחידה לבחור היא להיות הבחירה,



צרחת בעולם הווירטואלי. כדי להתמודד עם העולם האמיתי לולה עוברת לעולם ווירטואלי.

והדרך היחידה להיות בעל משמעות היא להעניק לחיך

משמעות.⁶³ אותנטיות היא הדרך היחידה בעולם שבו האלטרנטיבה למאסר היא בית משוגעים,⁶⁴ או, לחילופין, שולחן משרדי ב"Open Space" בקומה ה 76 בגורד שחקים שבו החלונות סגורים תמיד (כן, הם מפחדים שאנשים יתאבדו). לאחר ש"רצחנו את אלוהים",⁶⁵ ולאחר שקאמי ב"נפילה" חשף אותנו לאי

⁶³ Bianco, Comparative literature studies.

⁶⁴ ראה: מ. פוקו, תולדות השיגעון בעידן התבונה, ירושלים, 1972; וגם: ק. קיזי, קן הקוקייה, אור-יהודה, 2009.

⁶⁵ פ. ניטשה, כה אמר זרתוסטרא, ירושלים ותל אביב, 1997.

היכולת של האדם המודע לפעול, מוצגת לולה כעל-אדם חדש: סופרמן בעידן
פוסט-פוסט-מודרני, בעידן פוסט-אנושי.

ניטשה האמין שהמוזיקה עושה את החיים לאפשריים⁶⁶, ב- Run Lola Run המוזיקה היא מה שמוביל את לולה במסע ההתעוררות, ההתבגרות, ההתפכחות. בעידן הפוסט-אדם, לשוב ולהיות אדם, לפני הכול, בן אדם, הוא שבירת כללי המשחק.

המעבר מקול מסוננת לחלוטין לקול אנושי יותר בפסקול הסרט, מסמל את הרצון לשבור את הכלים, לשוב להיות אדם – להיות בן אנוש בעידן המשמיד באופן טכני-מכני-אוטומאטי.⁶⁷ גיבור העל בעידן הזה הוא האדם, בן האנוש המתבונן בעיניו של האחר. האחר הטוטאלי הוא הזמן, לכן הזמן קופא בזמן החוויה הטראומטית, ולכן חייבים לנפץ את השעון המייצג את מה שלא הספקנו ואת מה שלא נספיק. הדרך של לולה היא צרחה שמדלגת מעל למסמן הישר למסומן, אל הממשי. אך לולה אינה צורחת בלבד, אין היא רק מדברת אל עצמה, היא משנה את המוזיקה, את קצב החיים, היא נאבקת בעולם המציאותי בעזרת מעבר לחיים בעולם וירטואלי. מעל לכל היא רצה, מזיעה, ובפשטות, חוזרת אל גופה. לולה מנהלת דיאלוג צמוד עם גיבור הסרט "מועדון קרב". שניהם מחפשים כל אחד בדרכו אחר האותנטיות, ומתמודדים, כל אחד בדרכו, עם השיטה והקצב הקפיטליסטיים. אלא שלולה במעבר ממזרח למערב מזכירה לנו כל העת כי קיים עולם שבו אוסרים אותך אף על מחשבה – עולם בניהולו של יוסף סטלין תחת סעיף 58 תת סעיף 10 נוסח "במדור הראשון" של

⁶⁶ פ. ניטשה, דמדומי שחר: כיצד מועילה ומוזיקה להיסטוריה לחיים, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ח.

⁶⁷ י. בנימיני, צחוק אברהם, תל אביב, 2011.

סולז'ניצין –⁶⁸ אדם מואשם אפילו על כוונה בלתי נראית למרוד במשטר (ממש כמו שבעולמנו אדם נאשם אם הוא מעיז לא לכבד את כרטיס האשראי). התפיסה של לולה איננה נאיבית, היא מציבה מול הקפיטליזם אלטרנטיבה גרועה לא פחות. היא מבינה שאינך יכול שלא להיות חלק מ"השיטה".⁶⁹ מכאן הבריחה לעולם וירטואלי, ולכן הצרחה – חוסר אונים מוחלט המאלץ אותך לנוע כל הזמן במרחב נטול זמן ממשי. בתחילה מוחלף הזמן בסרט בביט מכאני ולאט לאט בפעימות לב המסמלות אנושיות. ברובד אחר, המעבר של לולה בין מזרח למערב הוא מעבר בני שני עולמות פנימיים, או, בתוך עולמו החצוי של האדם הפוסט-טראומטי.

מצד אחד לולה היא טומב-ריידר חדשה, אך מן הצד האחר, שאינו פחות חשוב, היא מרגריטה, במובן שהיא מייצגת את השינוי החברתי מבחינת מגדר. אך השינוי שלולה רוצה ליצור גדול עוד יותר, לולה רוצה לומר את הבלתי-נאמר. לעשות לעיקר את ההתרחשות שמאחורי הקלעים. לולה מנסה לחדור את החלל והזמן ובכך גם לרסק את יסודות הפילוסופיה נוסח קאנט וגם לומר שהעולם כל כולו סובייקטיבי, כלומר, שומר הסף שבמשפט הוא פנימי בלבד, העולם מצוי בתוכנו:

*"At the heart of the subject himself we discovered then, the presence of the world"*⁷⁰

לולה מתחברת מצד אחד למוזיקת הטכנו, מאך צד שני אין היא עבד למוזיקה הדטרמיניסטית הזאת, היא מנסה לשנות אותה ומנסה להכניס לתוכה

⁶⁸ א. סולז'ניצין, *יום אחד בחיי איזוואן דניסוביץ'*, מרחביה, 1963.

⁶⁹ ז'. בודריאר, *רוח הטרור*, תל אביב, 2004.

⁷⁰ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. 498.

אלמנטים נוספים. לולה שוברת את ממד הזמן בתוך מוזיקת הטכנו ומיישמת, עד כמה שניתן, את התפיסה האקזיסטנציאליסטית: על האדם מוטלת, ללא הרף, החובה לבחור. עקב כך לולה אין אלטרנטיבה מלבד מוזיקת המכונה, מלבד הטכנו המנוכר, ודווקא בתוכו עליה להחיות את האנושיות ואת הבחירה, את המרד והיכולת לשנות, את האפשרות לחיות חיים אותנטיים המתרחקים מהרפלקציה ומהמודעות האינסופית: המודעות משתקת – חייבים לחזור לגוף, כי זה כל מה שיש. רק בבחירה אנו מעצבים את אופיינו ואת אופי העולם שבו אנו חיים.

אחת ממטרות המוזיקה בסרט היא להכניס אותנו לאווירת משחק מחשב נמרץ. קצב הטכנו הוא הקצב הרשתי. מוזיקה שנעשית באמצעות מחשב, מנוגנת במחשב וחייה, באופן בלעדי כמעט, ברשת.⁷¹ ברמה הגבוהה יותר, המוזיקה ופעילות לבה של לולה, שוברים את ממד הזמן הפשוט; כבר בתחילת הסרט, רצה לולה לתוך שעון, וגם בהמשך, אנו שומעים תקתוק של שעון. דהיינו, יש שעון חיצוני, אך הוא מתקתק מבפנים. השעון הוא המפגש שלנו עם העולם. ככול שלולה מתפכחת במסעה לעבר המודעות, נחלש קול תקתוק השעון המייצג את העולם החיצוני, את הציפיות, הלחצים, התחרות, את תרבות הריצה המערבית.⁷² שבירת ממד הזמן היא תנאי הכרחי במסע השחרור. בלקינג טען שהריקוד קדם להליכה.⁷³ אם מביטים על טענה זו מנקודת המבט של הסרט והפסקול המלווה, אפשר לחשוב שהריצה המשולה לריקוד בסיסית יותר לולה והיא מסמלת חיבור עמוק יותר של לולה עם

⁷¹ Mesch, "Racing Berlin".

⁷² O'sickey, "Whatever Lola Wants, Lola Gets".

⁷³ Blacking, *A Commonsense view of all music*.

עצמה – היא האני הקדם רפלקטיבי - " "Lola: "I wish I was a hunter". ריצה בשילוב עם מוזיקה, מביאים את האדם למחוזות חדשים של הרמוניה עם עצמו ועם הסביבה (המוזיקה השבטית, הריקוד והריצה, באים לעזור לאדם לפתור את הבעיה המטאפיזית ואת בעיית הניכור דרך התחברות שלמה יותר עם עצמו ועם החברה שבה הוא חי. בעולם המערבי-מונואיסטי שביטל את הגוף כל גאולה שהיא קשורה בהחייאתו המחודשת של הגוף).

"The unity of man has not yet been broken; the body has not yet been stripped of human predicates; it has not yet become a machine".⁷⁴

ז. פרשנות חדשה לסרט



לולה ומאני; מאני, זה שמסמל את החלק המודע חייב לחכות ללולה, השעון מתקתק, אך, על מנת להחלים באמת החלק המודע חייב לחכות שהחלק הלא מודע ישלים את התהליכים. החלק הלא מודע משתלט על השעון, מחליף את תקתוק השעון ראשית כל ב-ביט האלקטרוני ולאחר מכן בפעימות הלב. התהליך הלא מודע מוליך את האדם להתחבר חזרה לעצמו, לגופו, וכך, דרך גופו, גם אל העולם. ברובד אחר מאני מסמל מצב שבו הגבר חסר אונים, הוא זקוק לאישה שתציל אותו. הגבר הפוסט טראומטי חושב שהפיתרון לכל בעיה הוא דרך האקדה, אך בכך הוא רק מנציח את המצב. לולה מייצגת את שרה שהתעוררה בעולם שבו עקדת יצחק היא האפשרות היחידה ליחסים בין אב לבנו.

בסיבוב הראשון, בשיחה עם אביה, לולה צורחת. בסיבוב השני, אביה של לולה סוטר לה. שני המקרים הם אות לחידוש המוזיקה. הסטירה והצרחה מעירות את לולה (וגם את הצופים כמובן). הצרחה מסמלת את רצונה הפנימי של לולה לשנות ואילו הסטירה

⁷⁴ M. Merleau-Ponty, *The Structure of Behaviour*, London, 1965. p. 188.

מציבה את לולה (וגם את הצופה) במקומה האמתי בחיים – הדיאלוג כאן הוא סביב המסע האוטנטי, סביב חוסר היכולת למצוא דרך בתוך החופש המדומה של העולם המערבי ב"נפילה" של קאמי לא זעקה אישה, היא צרחה, ואותה צרחה הייתה הקול הנשי בעולמו של קלמאנס (גיבור "הנפילה"), הקול שיכול להציל אותו, הקריאה האחרונה רגע לפני שהרכבות יצאו לדרך.

הצרחה והסטירה (אותם מוטיבים שנמצאים ב"נפילה" כל אחד בנפרד), לוקחים את לולה למסע חדש, ובכל פעם שהמסע מתחיל מחדש מתחילה מחדש המוזיקה, המוטיבים שבה דומים אמנם, אך נוסף לה מידע חדש. המוזיקה, מסמלת את הלא-מודע, מלווה את תהליך עיכול המציאות שעוברת לולה לאחר צמתי ההחלטה – צרחה וסטירה. היא מסמלת את תהליך ההתוודעות של לולה למציאות ולעצמה. כדאי לשים לב לכך שבזמן שלולה מנהלת דיאלוג קשה עם אביה, אין מוזיקה, זו המציאות, זו האמת הממשית, זה מה שעל לולה לעבד כעת, בעזרת המוזיקה ובעזרת הדמיון, שעל פי שופנהאואר מחובר למוזיקה באופן ישיר. היציאה מחדש למשחק אינה אלא המשגה, פסיכודרמה, או כל תיאור המתאר את החלימה של בעיות החיים.

ברור כי בסרט לא ניתן להבדיל בין מציאות לחלום, בין משחק למציאות, בין המצויר לבשר ודם, בין החרדות והפנטזיות, בין השאלות לתשובות, בין לולה ל-מאני. אם אי אפשר להבחין בין מציאות לחלום, עולה האפשרות שלולה ומאני הן דמויות בחלום של מישהו (או אולי בחייה של לולה – כפי שאציג בהמשך) והדיאלוג הוא בין שתי דמויות פנימיות התלויות זו בזו. בכל אדם יש ממד גברי וממד נשי, בזמן טראומה האדם אכן חש מפוצל, לאחר טראומות ממושכות (והרי זה המצב האנושי לאחר המאה העשרים) אותו פיצול

נעשה קבוע.⁷⁵ במובן הזה מייצגים לולה ומאני את הפיצול במצב הפוסט טראומטי ואת האפשרות להחלמה תוך איחוד בין הניגודים באדם. והרי הרצון להתאחד הוא שאיפת האדם להשלים עם הקונפליקטים הפנימיים שלו, עם מצפוננו ועם יצריו גם יחד.

אם אנו מאמצים את הרעיון שלולה ומאני מרכיבים דמות אחת, ולולה אינה אלא הלא-מודע של הדמות, הרי אז המוזיקה – המייצגת האולטימטיבית של הלא-מודע - ולולה הן בעצם ישות אחת. וכשלא מתנגנת מוזיקה, הדמות החיה, זו שאיננה לולה או מאני, נחשפת למידע חדש, ולאחר שהמידע ה"מציאותי" נתפס, מתחיל תהליך עיכול שמייצגים לולה והמוזיקה שהם היינו הך.



מאני מסמל את התגובה המיידית למידע: הלחץ, פאניקה, שמחה, וכן את תחושת הזרות בעולם; לולה מסמלת את התהליכים הלא מודעים – את התהליכים העמוקים. סוף המשחק בא כשהמודע והלא מודע נפגשים. יש לזכור שעבור האדם הפוסט

לולה ומאני מייצגים שתי דמויות: הגברי והנשי, המודע והלא-מודע. למעשה, לולה ומאני הם שתי דמויות המייצגות שני קטבים בדמות של האדם הפוסט טראומטי. האדם החצוי, השבור. מאני מייצג את הגישה האפוקליפטית שנואשה מהחיים שרוצה להיות חלק מהשיטה אך לא יודעת איך, לולה לעומת זאת מסמלת את האפשרות לשינוי, את תהליך ההחלמה.

טראומטי החזרה ל"O" שהצגנו קודם היא מעין דיבוק. התנאי היחידי להצלחה במשחק הוא כשהמודע "סבלני דיו" לחכות שהלא-מודע יסיים את התהליך, לכן

⁷⁵ D. Simeon and J. Abuglel, *Feeling Unreal: Depersonalization Disorder and the Loss of the Self*, Oxford, 2006.

בוחר הבמאי להראות לנו על המסך בסוף כל סיבוב, צילום חצוי של לולה ומאני, לכן אנו שומעים קול האומר שוב ושוב "חכה...חכה....חכה", הקול הוא הלא-מודע שמבקש מהאדם לא לפעול לפני שמתרחשים התהליכים המתאימים, לא להתעלם מעולמנו הפנימי. במישור אחר, הסרט מנסה להעביר לנו את תחושת הפיצול הבלתי נסבלת של האדם הפוסט טראומטי.

בסוף הסיבוב הראשון, לאחר שוד הסופרמרקט אנו שומעים שיר חדש (ג'אז), השיר, במילים ובלחן, מסמל אשליה מתוקה שמתרסקת. זו האשליה של אדם הפועל בפזיזות, לרגע נראה הכול טוב, אך משום שאין הרמוניה בין המודע והלא-מודע – אין איחוד בין הביט ופעימות הלב, מתרחש מוות, לפחות ברמה המנטאלית. הג'אז הוא הניסיון לחיות מחדש חיים בקצב אחר, אך, כאמור, בעידן האיפון הניסיון הוא פתטי ובלתי אפשרי.

אם הסרט מסמל משחק (למידה) בשלושה סיבובים וכפי שאני טוען, הריצה היא מוזיקה, היא הלא-מודע, היא לולה, אזי יש לחשוב מחדש מה משמעות המוזיקה בכל סיבוב. כשהקצב, תקתוק השעון, שולט בלולה, בדפיקות הלב – מאני, המייצג את המודע, טועה; הוא מאבד את סבלנותו, הוא אינו ממתין שלולה (הלא-מודע) תסיים את תהליך העיכול וההתמודדות עד תום. בסיבוב הראשון, לקצב שליטה מלאה על לולה (בפעימות הלב); בסיבוב השני מתחזקת השפעתה של לולה על המוזיקה, אך לא עד כדי הרמוניה; רק בסיבוב השלישי, נוצרת הרמוניה בין פעימות הלב של לולה ובין קצב המוזיקה (Lola: "a union of the heart"), רק בסיבוב השלישי הקול המוביל הוא קולה של לולה וברקע, מתמזגים הקצב ופעימות הלב. זה הסיבוב שבו לולה מוצאת פתרון. הפתרון הוא פנימי.

גם המהירות מובילה אותנו לחשוב כי לולה היא הלא-מודע. לולה חוצה את ברלין במהירות. ברלין מייצגת את האדם, היא עולם ומלואו, יש בה את הרע ואת הטוב, את האלוהי ואת המנוכר. לפיכך לולה, הלא-מודע של ברלין, רצה בנבכי נפשה של העיר. כל רחוב הוא זיכרון, כל אדם הוא אירוע כואב, כל מפגש מסמל הזדמנויות שהוחמצו. חוסר תנועה הוא מוות.

בלקינג העלה את הטענה הבאה: ריקוד ומוזיקה הם כלי הסתגלות ראשון במעלה לאדם. הם מאפשרים לו להבין את סדר הדברים סביבו ועוזרים לו להבין את הגבולות.⁷⁶ בעזרת המוזיקה, כמייצגת את הפוטנציאל של האדם, הוא מבין את גבול יכולתו האמיתית. מטענה זו, ועל פי הפרשנות שאני מציע, אפשר להסיק את הדברים הבאים: מטרת המסע הפנימי שלנו תמיד, היא להבין את עצמנו טוב יותר. לכן, התנועה הקצבית בברלין (שמייצגת את האדם בעידן הפוסט-מודרניסטי) חושפת בכל פעם עוד קצת מיכולותיו של האדם בעידן זה. בסיבוב השלישי, מתגלה הגבול המוחלט והוא אחדות, ונכון יותר לומר שקצה גבול יכולת האדם הוא אחדות הריבוי, היכולת לחיות בהרמוניה עם כל הפנים שבך. בפשטות ניתן לומר, לולה ומאני הם שני קטבים של האדם הפוסט-טראומטי, הסרט הוא מסע החלמה.

אם כן, ברלין, מסמלת את האדם בעידן הפוסט-מודרניסטי. יש בכך הגיון משום שברלין, אולי יותר מכל עיר אחרת, מסמלת את ההלם הגדול שפקד את העולם כשהעיר הייתה מוקד הרוע שהביא את מלחמת העולם השנייה, הלם שבמובנים רבים עדיין לא השתחררנו ממנו. ברלין מסמלת את העם הגרמני שמתמודד עם עברו מאז תום מלח"ע השנייה. אם יש מקום שבו ניתן לדבר על עידן פוסט-מודרניסטי, מקום זה הוא ברלין, ואם יש עם, זהו

⁷⁶ Blacking, *A Commonsense View of all Music*.

העם הגרמני של ניטשה, תומס מאן והשקיעה הגדולה. ברלין החצויה, ברלין של אחרי נפילת החומה, ברלין שבה שני עולמות, שני בתי כלא, נפגשו. לתפיסתי אפשר להגדיר את תפקידן של הדמויות באופן הבא:

- **לולה** היא המוזיקה, היא הוויית הרצון והיא הלא-מודע בתוך דמות אחרת, הדמות שהיא ברלין.
- **מאני** מייצג את החלק המודע של האדם (ברלין).
- **הדמויות** מסמלות ריבוי פנים בנפש האדם.
- **היחס בין לולה למאני** מסמל את היחס בין המודע ללא-מודע.
- **היחסים בין הדמויות** מסמלים את היחסים המורכבים בין הפנים שיש לאדם.
- **המוזיקה** היא הלא-מודע, היא נפשו של האדם (ברלין). המוזיקה חושפת בפני האדם את מצבו האמתי, בין אם הוא חסר אונים ובין אם הגיע להרמוניה ואחדות.

ח. מחשבות אחרונות

טרוויס בסרט "נהג המונית", קפטן בנג'מין וילארד וקולונל וולטר אי. קורץ בסרט "אפוקליפסה עכשיו", ניק ומייק בסרט "צייד הצבאים" ועוד גיבורים בסרטים דומים,⁷⁷ מייצגים את קריסת הגבר הלבן לאחר במחצית השנייה של המאה העשרים בכלל ומלחמת וייטנאם בפרט.⁷⁸ אותן דמויות

⁷⁷ ר. מורג, *הגבר המובס: קולנוע, טראומה, מלחמה*, תל אביב, 2011.
 אפוקליפסה עכשיו (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979); צייד הצבאים (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978).
⁷⁸ י. עתריה, "המתמטיקה של הטראומה", בדפוס.

נודדות באופן דומה לנודדים שפדיה מתארת בספרה "הליכה שמעבר לטראומה";⁷⁹ דמויות אלו נודדות בלא מודע אישי והקולקטיבי ומחפשים שם גאולה. הגיבור הפוסט-טראומטי כך מתברר, לא מת. הוא השתגע, יצא מדעתו, הוא איבד כל אפשרות לבית.⁸⁰

הטראומה חוצה את האדם לשניים, מפרידה בין גוף ונפש. הגיבור הפוסט-טראומטי מאופיין אפוא בכך שהוא נחצה; התודעה נפרדת מהגוף. הגוף מפסיק להיות "שלי". זה מסביר מדוע אותה כפילות מתגלית למשל ב"אפוקליפסה עכשיר" וב"ציד הצבאים" (כמו גם בסרטים נוספים). בשנים האחרונות הניסיון לבסס זהות גברית לבנה בלתי מסורסת נכשלת -שוב- כאשר גיבור הסרט "מועדון קרב", חסר השם, יורה בעצמו - טיילר דרדן.⁸¹ גם באטמן,⁸² עוד דמות לבנה שאמורה להציל אותנו מהרעים, הופכת להיות משנית לעומת אותו ג'וקר בלתי מתפשר שהוא לא אלא אלוהים מעקדת יצחק, אלוהים נוסח בנימיני ב"צחוק אברהם" שעסוק רק בהשמדה אוטומאטית וטכנית של החוטאים.⁸³

מתוך הטירוף הזה אני בוחר להציג את לולה מהסרט Run Lola Run דווקא בברלין, דווקא בגרמניה של אותו על-אדם. גרמניה של שופנהאואר, של ווגנר, ושל ניטשה. גם לולה, כמו טרוויס, כמו גיבור הסרט "מועדון קרב",

⁷⁹ י. פדיה, הליכה שמעבר לטראומה, תל אביב, 2011. בהקשר זה ראו גם מאמרי: "שבורים מכדי שיוכלו לתקן", דצמבר 2011, זמין באתר הארץ: <http://www.haaretz.co.il/literature/prose/1.1581359>

⁸⁰ למשל טרוויס בוחר לחיות הלכה למעשה במונית, וילארד וקורץ מעדיפים את הג'ונגלים, ניק נשאר בוויטנאם וגם מייק אינו מוצא את עצמו בביתו.
⁸¹ ראה את המאמר המרתק:

S. Gold, "Fight Club: A Depiction of Contemporary Societas Dissociogenic," *Journal of Trauma & Dissociation*, Vol. 5:2, 2004. pp. 13-34.

⁸² האביר האפל (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008).

⁸³ ראו גם: עתירה, "מסע אישי וקולקטיבי", ע' 40-42.

חוזרת אל גופה, אך היא עושה זאת ממקום אחר לחלוטין; לא מהרצון להשמיד את האחר שהוא אתה בעצמך, אלא ממקום של לקבל את עצמה, את גרמניה, את האשמה. לקבל את האחריות על חייה מבלי להתחייב לאותה תחושת אשמה נצחית שמאפיינת את הגישה הנוצרית בכללותה. לקבל את הגוף שבמשך אלפיים שנות נצרות הפך להיות דחוי לחלוטין. המסע שלה הוא לא רק אותנטי, הוא גם כזה שמגדיר מחדש את מצבו של הגבר הלבן – אדם שזקוק להצלה מיידית, אדם שזקוק לבית. לא בכדי הסרט Run Lola Run מתחיל באותו טלפון נואש של אהובה של לולה, הרי הוא מאני. מאני מייצג את אותה גבריות שקרסה (ברובד אחר מאני הוא אותו ניק בצייד הצבאים שפותח את פיו).

דווקא אותה מוזיקה סינתטית, מוסיקת טכנו, שאין בה חום אנושי, היא הפתרון היחיד בעבור האדם הפוסט-טראומטי, משום שהשפה היחידה שהוא מבין היא שפה של נשק, רובים, פצצות ודם – ומשם לדפיקות הלב. הגיבור הפוסט-טראומטי כבר לא מאמין במילים, לא מאמין בגברים, לא מאמין בעצמו. לא מאמין באהבה (כדאי להזכיר שבספר "לב האפלה"⁸⁴, קורץ לא באמת מזכיר את רעייתו). הדמות הנשית היא האפשרות האחרונה של הגיבור הפוסט טראומטי להינצל. אך זה אינו מסוגל להחליף איתה מילה. כך קורץ, כך ניק ומייקל וכך גם טרוויס.

האישה חייבת להבין, ממש כפי שלולה הבינה, שלא נותר דבר בעולם מלבד עצמה,⁸⁵ מלבד הנשימה, מלבד דפיקות הלב, וכך, בעזרת החיבור של

⁸⁴ ג'. קונרד, לב האפלה, תל אביב, 1999.

⁸⁵ הגבר הפוסט טראומטי מעדיף פורנו על זוגיות. להבנתי הדבר מגיע לשיא בספרו של מישל וולבק "פלטפורמה". ראו: מ. וולבק, פלטפורמה, תל אביב, 2003.

הביט האלקטרוני לקצב הלב, היא מצליחה להכניס אנושיות, ולא רק אותנטיות, לתוך אותה ריצה מטורפת. בעזרת דפיקות הלב, היא מנסה להתחיל מהתחלה, ממקום של חמלה, ממקום שבהן המילים הן באמת חסרות כל משמעות. המקום הזה הוא מקומה של המוזיקה. האנושיות היא הסיכוי היחיד של אותו גבר שכל מה שהוא יודע לעשות זה להחריב. אותו גבר שלא מסוגל עוד לדבר, ויתרה מכך, שלא מסוגל עוד להבדיל בין מציאות להזיה.⁸⁶

הגיבור הפוסט-טראומטי לא יכול עוד להשתמש במילים. לכן, הדרך היחידה שנותרה לו לתקשר עם העולם, ובכך בעצם להינצל, היא, מחד גיסא, המוזיקה שמאפשרת לו ליצור מסע פנימי בנבכי הלא-המודע ואף ולהגיע לתחושת אחדות מסוימת, ומאידך גיסא הדמות הנשית שקשורה לגבר דרך הרחם וההנקה ומסוגלת לייצר איתו דיאלוג שמדלג מעל למילים המסמנות הישר למציאות הממשית. המוזיקה והאישה מאפשרים לאדם הפוסט-טראומטי לעבור ממצב של או-או למצב של גם-וגם ובכך להציל אותו מעצמו - ממנגנון ההשמדה העצמי במתפרץ לכל עבר.

⁸⁶ ראה בהרחבה בנושא זה: י. עתריה, "שבויי מלחמה: איך חושבים בהעדר גוף ובהעדר תחושת זמן", בדפוס.

הילד הנצחי (puer aeternus) ביצירות-החלום של פליני

גבי קאבאליון*

ארכיטיפ הילד הנצחי

ארכיטיפ הילד הנצחי (puer aeternus) מתייחס לאדם הנשאר בגיל ההתבגרות מעבר לזמן הראוי; כלומר תכונות שהן נורמליות בגיל 17 או 18 מתמידות בהמשך החיים, וזאת בדרך כלל בצמידות לתלות-יתר באם.¹ במונחים של פתולוגיה, הילד הנצחי משקף סימפטום של השהיית ההתבגרות, מצב מתמשך של קיפאון מנטלי, שלפעמים מסתיים במוות פתאומי ואלים.² יונג מתאר את פחדו של הילד הנצחי מהחיים: אם חוסמים את התשוקה לחיים של היסוד הצעיר והצומח של האישיות או אם מהדקים את הרסן יתר על המידה, היסוד הזה יוצר פחד והופך לפחד בעצמו. לכאורה מקור הפחד הזה הוא באם, אבל למעשה זהו פחד מוות מפני הגבר הפנימי האנסטינקטיבי, הבלתי-מודע, המוצא את עצמו מנותק מהחיים בגלל הימנעות תמידית ממגע עם המציאות. אם האם נתפסת כמכשול אזי היא הופכת לרודף נקמן. מובן שלא מדובר באם האמיתית – אף שגם היא יכולה לפגוע קשות

* גבי קאבאליון מלמד בחוג לעבודה סוציאלית וקרימינולוגיה במכללה האקדמית אשקלון.

¹ M. L. von Franz, *The Problem of Puer Aeternus*, Toronto, 2000.

² J. Hillman, *Senex & Puer*, Putnam CT, 2005.

בילדה אם היא נוהגת בו ברכות מורבידית שבה היא מתלווה אליו לחיי הבגרות שלו ומשמרת מתוך כך מעבר לזמן הראוי את עמדותיו הילדותיות.

ילד הנצחי אופיינית אי-יכולתו להפליג למסע של הגיבור. במונחים פסיכולוגיים ה'גיבור' הוא אותה פונקציה של ה'אני' (ego) שטמונים בה היכולת והאומץ להתעמת עם המפחיד והבלתי-נודע בחיפוש המודע אחרי משמעות (logos) ובכינון יחסים (eros). הגיבור מזומן לנטוש את המוכר והשגרתו, את הנורמטיבי והבינוני, במקרים רבים בלי לדעת מה העתיד צופן בחובו. רק הגיבור הוא שנענה לקריאה הזאת.³ הוא מנתק את הכבלים הקושרים אותו לאמו, וגם אינו צועד בעקבות אביו. הוא הולך מבית אביו, מארצו, נוטש את הביטחון הקיומי. מי שיש בו נשמה נתבע להיפרד מהקיום העצלני והנינוח בחוג התודעה הקונפורמיסטית של היות אחד מני רבים, ממגבלות המוסכמות והתודעה הקולקטיבית של ההמון.⁴

הילד הנצחי הוא אנטי-גיבור שאינו מסוגל להשתלב בזמן ולא להזדקן, והוא מגלם תמונה ארכאית של הרס עצמי רווי בתשוקה להיכשל, להידרדר או להיקלע לאי-מוסריות מסוג כלשהו. הוא מתמהמה בשהותו בקונסטלציה הורית מוגזמת ומנצל אותה לתועלתו. הילד הנצחי הוא אותו מבנה תודעה ודפוס התנהגות הממאנים להירתם לעול שנוטל על עצמו האדם החכם הבשל: לוח זמנים, חובות עבודה, סדר, גבולות, לימוד, היסטוריה, המשכיות, וסיבולת, כל מה שמהווה לליבדו השפוי מקור הנעה לחקור, לחפש, לצאת למסעות, לתור, או לפרוץ את הגבולות. הוא היסוד של הנשמה חסרת המנוח שאין לה 'בית'

³ E. Shalit, *Enemy, Cripple & Beggar: Shadow in the Hero's Path*, Carmel, CA, 2008, p. 58.

⁴ Ibid., p. 59

עלי אדמות, השרוי תמידית במעבר, שלעולם בדיוק מגיע מאיזשהו מקום או הולך לאיזשהו מקום.⁵

ברמה הארכיטיפית רוח הנעורים אופיינית במיוחד לאל היווני הרמס (Hermes, Mercury). חזות הנער שלו היא הדמות הקלסית-ההלניסטית היחידה שיכלה להתאים גם לילד האלוהי.⁶ הרמס קשור לארכיטיפ של הילד בכלל ושל הילד הנצחי בפרט. הוא אנטי-גיבור המחפש הזדמנויות ואינו יכול להתחייב לשום דבר או לאיש.

הילד הנצחי בדמויות של פליני

סרטיו של פדריקו פליני מהעשורים שלאחר מלחמת העולם השנייה מכילים התייחסויות רבות לארכיטיפ זה. דמויות רבות בעולמו של פליני פועלות בהשפעת הרמס בשמרן את דפוסי ההתנהגות של הילדות. הדוגמה המובהקת ביותר, כמובן, היא זו של אאוגוסטו, בסרט "רמאים".⁷ לאאוגוסטו אין סבלנות לגדול ולנסות דברים חדשים, והוא משוכנע שהדשא של השכן ירוק יותר. לעולם הוא חסר מנוח. כפי שציינה שינודה בולן,⁸ בדרך כלל הילד ההרמסי מצליח בתחילת דרכו: הוא מקסים, ידידותי ומרשים לטובה את זולתו. ואולם לא עולה בידו להתמיד בעבודה או ברעיון כלשהם. אאוגוסטו אולי סבור שהוא בן אלמוות ושכל הזמן שבעולם עומד לרשותו, עד שמתברר לו שהוא איחר את המועד. בעת שבני אדם בוגרים יותר מטפחים את הקריירות שלהם

⁵ J. Hillman, "Senex & Puer", p. 188.

⁶ K. Kerényi, *Hermes Guide of Souls: The Mythologem of the Masculine Source of Life*, Dallas, Texas, 1990.

⁷ רמאים (Il Bidone, Federico Fellini, 1955).

⁸ J. Shinoda Bolen, *Gods in Everyman*, New York, 1989.

ואת משפחותיהם, הוא ממשיך לתור אחר הרפתקאות, במעשי קונדס ובניסיון להסתדר בחיים ולסדר את הזולת. יום אחד הוא מגלה שהחיים עקפו אותו, שהוא מזדקן, ושאינן דרך מפלט ולא גאולה סופית. בניסיונו לצאת באומץ ליישב את חשבוננו עם חבריו, הם הורגים אותו.

בהקשר זה מעניין לציין שרק לעתים רחוקות פליני עסק בילדים גיבורים ("זיכרונות" הוא חריג בעניין זה). בכמה סצנות הם נכים ('לה סטרדה', *Il bidone*), או בוגרים יותר מהמבוגרים. לפעמים הם עובדים לפרנסתם (בתו של אאוגוסטו ב"רמאים", הילד הקטן, חברו של מורלדו ב'הבטלנים', והמוזגת היפה ב"לה דולצ'ה ויטה"). לפעמים הם חיים חיי רוח בחוויה נעלה יותר, דוגמת החזון המיסטי הפלאי ב"לה דולצ'ה ויטה". לכן היוצרות מתהפכות בסדר הביולוגי הטבעי: הילדים הם בוגרים, ואילו המבוגרים נשארים נצחיים, בוסריים וילדיים, דוגמת סבו הוולגרי של טיטה ב"זיכרונות".⁹

בכינוי האיטלקי vitellone או בניב של איזור רומניה, vidlun (שתורגם ל'בטלן') מצטרפות המילים האיטלקיות לעגל צעיר (vitello) ומשמעותו בוגר בוסרי, עצלן, נטול זהות ברורה וחסר התמצאות כלשהי על מה צריך לעשות בחיים. שם הסרט "I vitelloni" הוא תיאור מושלם של חמישה גברים צעירים ובטלנים בפרובינציה איטלקית מנומנמת, שמעשיהם, או נכון יותר – האי-מעש שלהם, מייצגים מצב חברתי מסוים.¹⁰ הם ילדים נצחיים, וכאלה הם יישארו.

⁹ זיכרונות (Amarcord, Federico Fellini, 1973); לה סטרדה (La Strada, Federico Fellini, 1954); הבטלנים (I Vitelloni, Federico Fellini, 1953); לה דולצ'ה ויטה (La Dolce Vita, Federico Fellini, 1960).

¹⁰ P. Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton, 1992, p. 90.

לפי ברנסקי,¹¹ מצב ה'וויטלונה' הוא מצב מוזר של אי-בגרות, שאופייניות לו שתי גישות לחיים:

ראשית, אי-יכולתם ליטול אחריות, שמקורה בהעדפתם את עולם החלום, בסירובם להתחייב לחברה, בייחוד בענייני עבודה ומשפחה (הם בזים למוסכמות התעסוקה, מתוך גישה הקשורה הדוקות ליחסם הטפילי למשפחותיהם, העמלות לפרנסתן). הילד הנצחי נוסח הרמס יכול להיות מקסים ומשכנע מאוד בעת שהוא מחזר אחרי נערה, אבל הוא מתחמק ממחויבות (בייחוד כשנערתו הרה לו). זה מה שקורה למשל לפאוסטו ב'הבטלנים', המנסה לברוח כשמתברר לו שחברתו סנדרה הרתה לו. בסופו של דבר אביו מלקה אותו בגלל התנהגותו הבלתי-אחראית כמו שמלקים ילד, ואכן זה מה שהוא וכזה הוא יישאר לעולם. רק אז הוא וסנדרה מתפייסים, וסביר מאוד שהפיוס הזה לא יחזיק זמן רב.

שנית, אמנם הילד הנצחי משתלב היטב בקבוצת חבריו, אך הוא אינו מסוגל לעצב ולגבש לעצמו אישיות חזקה ועצמאית. כל עוד הקבוצה מגוננת עליו במצב הגולמי שהוא שרוי בו אזי ה'וויטלונה' מוגן ובטוח. התנהגותה של הקבוצה, ובייחוד נושאי השיחה שלה – הנסובים בעיקר על עניינים בנאליים או שקועים בהרהורים בלתי-מציאותיים על תעלוליהם, על סקס, על עושר ועל הרפתקאות, אינם מקיימים יחס של ממש עם עולם המציאות, ומתוך כך הם מחזקים איש ברעהו את האמונה שמה שהם עושים הוא למעשה הנורמה.¹²

¹¹ Z. Baranski, "Antithesis in Fellini's 'I Vitelloni'". In: P. Bondanella & C. Degli-Espositi (eds.), *Perspectives on Federico Fellini*, New York, 1993, pp. 70-86.

¹² Ibid., pp. 92-93.

'הילדים של אימא' (ה-vitelloni או ה-mammoni האיטלקיים), או לפעמים 'הילדים של אבא' (figli di papà), הם מתבגרים נצחיים. הם לא רק אנטי-גיבורים מוקדמים ב"לה דולצ'ה ויטה", ב"שמונה וחצי"¹³, או ב"הבטלנים" – דוגמת סנאפורז, מרצ'לו, גואידו ואאוגוסטו – אלא גם דמויות מאוחרות יותר של אנטי-גיבורים מזדקנים, דוגמת פפו ב"ג'ינג'ר ופרד" או, שוב, סנאפורז ב"עיר הנשים"¹⁴. בחוויותיהם, בתקיעות שלהם ובניתוקם מהמציאות הם מפגינים בתחילת כל משימה אותות של חולשה וחוסר-ישע. העולם ה'אופקי' – המשכיות המרחב-זמן שאותה אנו מכנים 'מציאות', שיש להניע אותה, אינה העולם שלהם. למשל ה'וויטלוני' (מורלדו הוא חריג, הפתעה של הפינאלה) אינם מסוגלים לעזוב את עירם. הם עושים צחוק מהעבודה, הם נעים ופועלים כקולקטיב. הם מאמינים בגורל: "למצוא עבודה – זה עניין של כמה ימים". יש להם שלל תירוצים להתחמקות מהעבודה, והם חולמים על ג'ובים יוקרתיים ובלתי-אפשריים, למשל כתיבת מחזות לתיאטרון. הם שקועים בתוך עצמם, בריקנותם ובחזותם החיצונית, מעוגנים בתקיעות שלהם: בשפמפמים, בפאות הלחיים שלהם ובזקנקניהם המחודדים ("האירוע הגדול ביותר בחורף זה", בלשון המספר). הם מתאווים לרחף תמידית בחלל האוויר, ממאנים לגעת באדמה. במילים אחרות, יש להם בעיה של יצירתיות: הליבידו שלהם תקוע, וחסרים להם פרגמטיזם וכושר תנועה. הם שרויים דרך קבע במצב של שעמום, סימפטום של חיים דמויי נהר סכור, ואינם יודעים איך להוציא אל הפועל את מה שטמון בהם. על פניהם נסוכה הבעה של מי שיודעים הכול על החיים, והם

¹³ שמונה וחצי (8½, Federico Fellini, 1963).

¹⁴ ג'ינג'ר ופרד (Ginger e Fred, Federico Fellini, 1985); עיר הנשים (La città delle donne, Federico Fellini, 1980).

חשים את עצמם זקנים מאוד.¹⁵ אבל הם מתגוררים בבתי הוריהם, אינם מצליחים לנטוש את הקן הנוח, ומנצלים את משפחותיהם (ההורים והאחיות העובדים לפרנסתם). ואולם, אם מותחים עליהם ביקורת בשל אי-בגרותם – הם מתקוממים. פאוסטו קורא: "מתנהגים איתי כמו עם ילד בן חמש, אבל אני בן שלושים!".

כשצופים ב'הבטלנים' או כשפוגשים את סנאפורז בשתי תקופות שונות בחייו ('שמונה וחצי' ו'עיר הנשים') – וכך נכון גם לגיבורים אחרים ביצירותיו של פליני (אוגוסטו, קקו, פיפו, והגיבור ב'שייח הלבן' בגילומו של אלברטו סורדי) – יש תחושה מוזרה שהם עדיין לא הגיעו אל החיים האמיתיים. הם עושים משהו 'בינתיים', אבל בין שמדובר בקשר עם אישה או בהתחייבות למקום עבודה, זה עדיין לא מה שהם רוצים באמת, והם מטפחים פנטזיה שבאיזשהו זמן בעתיד יופיע 'הדבר האמיתי'. אם הגישה הזאת לחיים מתמשכת, משמעותה סירוב פנימי תמידי להתחייב לרגע ההווה, למה שנמצא כאן ועכשיו. תמיד מתעורר הפחד מפני היקלעות לסיטואציה שלא תהיה דרך לחמוק ממנה (לעבוד ולהתחתן, לפי עקרון המציאות הפרוידיאנית). ככלל הם אינם אוהבים פעילויות המצריכות סבלנות ואימון ממושך. הם מסרבים ליטול על עצמם אחריות, להירתם לעול או לשאת במעמסה כלשהי.¹⁶

אאוגוסטו, הנוכל הגדול ביותר בסרט "רמאים", הוא בן 48, טיפוס פתטי שאינו יכול לפתח דפוסי התנהגות או לשנותם: ככל שהוא הולך ומזדקן כך הוא דבק יותר באשליה שיום אחד הוא יעשה 'את זה'. הוא וחבריו לכנופיה נמשכים לזוהר של הנובו-רישים האיטלקים של תקופת אחרי המלחמה, על

¹⁵ von Franz, "Puer Aeternus", pp. 66-67.

¹⁶ Ibid., p. 9

מכוניותיהם, נשותיהם ובתיהם. הוא נמשך למשובות, למעשי קונדס ולהנאות גופניות. הוא רוצה רק "להעביר את הזמן" (tirare avanti). בגלל גישתו הילדותית הוא אינו יכול להתפתח לבוגר בשל, לעבוד כאדם נורמלי או להשתתף בחינוך בתו. חבריו מטפחים חלומות גרנדיוזיים להפוך לציירים, אבל הם נשארים עבריינים מדרגה ב' כשהם מנסים לשדוד עוברי אורח או כפריים תמימים.

ה'וויטלונים' מתגרים בפועלים ותוקעים להם צילי תרועות מגונות באגרופיהם (כפי שעשה פליני עצמו בנעוריו), מפנטזים לעזוב את העיר, לצאת למילנו, לרומא, לברזיל או לאפריקה, ליהנות מ"חופש-מסעות-מסיבות". אין להם אחיזה על פני האדמה, הם מרחפים מעליה וממנה; בנפשם הם מסוגלים לקלוט הכול, אבל במציאות הם מתקשים מאוד להשיג משהו. שלא כמו פליני, שמעולם לא הגדיר את עצמו כוויטלונה, הם אינם יוצאים לעולם למסע חייהם – ראשית, לעזוב את ביתם ואת עירם, לעבור למרכז, לעיר הבירה, לעיר הנצחית, או במונחים פסיכולוגיים – לפתח את קשריהם עם העצמי (האינטגרציה לפי הפסיכולוגיה ההומניסטית או האינדיווידואציה במונחים של ק.ג. יונג). הם מבליים את זמנם כבריונים, מעוררים המולה בלילה בתעלולי משובה של סטודנטים. עם זאת, בדרך כלשהי הם כן מודעים למצבם הטרגי.

כשאלברטו רואה את הליצנים בקרנבל ואחר כך את עצמו הוא די שתוי, אבל הוא אומר את האמת: "אתם כלומניקים!". רק מורלדו עושה צעד, כי הוא מרגיש ש"עליו לעזוב". ברור שהוא למד משהו מהתנסויותיו, בייחוד אחרי פגישתו עם הנער הצעיר העובד למחייתו. ובכל זאת, כשהוא עולה על הרכבת, לא נוכל לדעת אם לברירתו לרומא תהיה עליו השפעה מבגרת, או לפחות התחלה של צמיחה אישית.

כל אחד מהוויטלוני חווה משבר בעת שאשליותיו מתנפצות מול המציאות. חייהם נעים על שטח הפנים של המציאות, וכשתגובותיהם השטחיות לבעיות רציניות כבר אינן מספיקות, הם נסוגים לנוחות המפנקת של המקלט המשפחתי שלהם דמוי הרחם. כלפי חוץ ובפני חבריהם הם מעמידים פנים כאילו דבר לא השתנה, אבל בינם לעצמם הם מודעים מעתה לאי-ההתאמה של אשליותיהם הפגועות.¹⁷

דה-פיליפו מגלם את דמותו הפתטית של בן גיל העמידה הערמומי, הנכלולי – שלעולם לא יהיה שחקן קומדיות עשיר ומפורסם או לפחות אחראי על צוות (capocomico) – המגולמת בסיניור קקו ב"אורות הווריאטה".¹⁸ בן גיל העמידה, הנכלולי מופיע גם בדמותו של פיפו ב"ג'ינג'ר ופרד", שם הוא לכוד ברשת של העצמי השקרי, של הפרסונה המעוותת. שניהם ממשיכים להיאחז בחלומות גרנדיוזיים: "כל איטליה האמנותית תבחין בהצלחותינו", אומר סיניור קקו, אבל למעשה הם אנשים קטנים חסרי פרוטה, עם עבר פלילי, עמיתיהם והקהל מקניטים אותם, והם אינם מסוגלים לכונן יחס יציב עם האישה היחידה שבאמת אוהבת אותם. בהופעת המחול הפתטית בשידור ישיר פיפו מועד ונופל בעת השידור. הוא לא היה רקדן דגול מעולם, והופעתו התמוהה, כשהוא שתוי וחסר פרוטה, היא מופע פתטי במצעד של המוזרים האחרים, דמויות חולפות בטלוויזיה המסחרית.

¹⁷ Bondanella, "The Cinema of Federico Fellini", p. 93.

¹⁸ אורות הווריאטה (Luci del variet'a, Federico Fellini, 1950).

הרחם והילד הנצחי

ביצירותיו של פליני מופיעים דימויי הרחם, המנהרה והמערה, שניתן לייחסם למצב הילד הנצחי הלכוד בהיבטים השליליים של רחם האם הגדולה. לפי ון וטסון,¹⁹ בסיקוונס הפתיחה של "שמונה וחצי", שהוא אחת התמונות המפורסמות ביותר בכל הפילמוגרפיה של פליני, גואידו הנחנק (האלטר-אגו של פליני) "כלוא ברחם בתוך מכוניתו בתוך פקק תנועה בתוך מנהרה. גואידו מתקפל לרגע בתנוחה עוברית בטפסו אל מחוץ למכוניתו, רמז למטאפורה של העובר ברחם אמו".²⁰ בהמשך הסרט גואידו אינו מסוגל לפתח יחס מיני בוגר ומחויבות אינטימית ולא לממש בפועל את היצירתיות שלו כבמאי של הסרט. הוא נשאר במצב לימינלי, מתרפא כביכול במים החמים של הספא.

וון וטסון אינו מציין שבסצנה האחרונה של הסרט יש סיקוונס דומה של מחנק, שבה גואידו אינו מצליח לחמוק מהצלמים ומהכתבים הרבים האורבים לו, והוא חוזר ומתקפל בתנוחה עוברית מתחת לשולחן. כאן ברור שהגיבור אינו מצליח להשתחרר מקיבעון המשיכה שלו לרחם ולא להתפתח לבוגר המסוגל להתמודד עם עקרון המציאות, לקבל החלטות ולפעול בתנועה בלתי-אורובורית (uroboric) נטולת התפתחות וצמיחה. ה'אורובורס' (ouroboros או uroboros, ביוונית) הוא נחש העולם של הרמס, לפעמים הוא אוקאנוס, נחש הים המקיף את האדמה, ולפעמים הפיתון התת-קרקעי המפותל ברחם האדמה. גואידו נשאר ילד, הוא נסוג לעוברות כמו נחש מקופל, ושוקל להתאבד.

¹⁹ W. van Watson, "Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Rethinking of the Umbilical". In: F. Burke and M. Waller (eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, Toronto, 2002, pp. 65-91.

²⁰ *ibid.*, pp. 85-96. הדגשות במקור.

ב-5 בנובמבר 1956 פליני תיאר תמונת דמיון מרגעי סף השינה:

באפלת האוויר המלוכלך איני מצליח להמריא ולהושיט ידי לשמים זרועי הכוכבים,
כי אני קשור לנחש ים גדול הדבק בי בעקשנות וללא הפרד ולים האפל המאיים.²¹

אורבורוס במונחיו של יונג, זוהי דמות בלתי מפותחת האופיינית למצב שחר הקדם-אגו. למרות סגולות ההגנה של הרחם ותכונותיו המזינות, ההשתוות בו או החזרה אליו יכולה להיות צורה של כלא, של קבורה ושל רגרסיה פתולוגית. לא מקרה הוא שבסיקוונס הסיום הזה גואידו מבצע (או מנסה לבצע) אקט של התאבדות, כשהוא במצב עוברי, אורבורי. אבל בשהייה ברחם יש גם פוטנציאל של לידה מחדש ושל התחדשות של ערוצי היצירה. עם זאת, האנטי-גיבור של שמונה וחצי אינו מוצא פתרון.

ניתוחה של קונטי (Conti) את סצנת הסיום הזאת אופטימי יותר:

אחרי הטונספיגורציה של האקט היצירתי, הכול משלבים ידיהם בקרוסלה עגולה, מנדלה חיה המסמלת את הולדת האדם השלם, את התחברות האגו עם העצמי. גם גואידו, המניח את המגפון, מסתלק מתפקיד הבמאי, נוטל את ידה של לואיזה ומצטרף למעגל. בכך מגיע להשלמתו תהליך האינדיווידואציה. מתוך כך נולד הילד, כשבסופו של יום רק גואידו הקטן נשאר לרקוד באלומת האור. הילד הזה, עוד סמל של העצמי שהופחה בו מחדש רוח הנעורים, הוא נושא התקוות החדשות שיאירו את דרכו של הגבר שקיבל על עצמו לבסוף את עובדת בגרותו.²²

במונחים של קבלת החיים האישית של פליני מתאים יותר לראות ברגע הזה "חגיגת ניצחון של פליני ביצירתיות האמנותית שלו עצמו" (שם) סוג של אופטימיזם מתון, ולא צעד ממשי של הגיבור לקראת התבגרות. על פי יונג,

²¹ F. Fellini, *The Book of Dreams*, in T. *Kezich* and V. Boarini (eds.), New York, 2008.

²² I. Conti, "Fellini's '8½': A Jungian Analysis [II]". *Ikon* 82-83, 1999, pp. 123-170.

האינדיווידואציה היא פרויקט של חיים שלמים. היא אינה מתרחשת לפתע פתאום. יתר על כן, בסרטיו פליני ניסה תמיד לחמוק ממסקנות שכלתניות לגמרי ומשיפוטיות מוסריים: "בסרטיי אין מה שנקרא סצנת סיום. הסיפור אינו מגיע לסיומו לעולם".²³ גיבוריו של פליני אינם מגיעים לאינדיווידואציה לעולם. לכן הפינלה הזה אינו רגע במציאות אלא משהו שמעבר למציאות, פנטזיה מלאת תקווה המנותקת ממהלך העלילה. זהו רפרנס מטא-קולנועי אופייני לסגנונו של פליני.²⁴ בעקבות קזיץ' אפשר לראות בסצנה הזאת היענות סטואית ומשחקית למתקפת החיים.²⁵ אבל לא יותר מזה.

את הסצנה הזאת אפשר לפרש גם כביטוי של תקווה, אבל זו אינה תקוותו של גואידו, הילד הנצחי, שלאורך כל הסרט אינו צועד שום צעד כדי להתקדם או להתבגר או להשיג אינדיווידואציה אינטגרטיבית פנימית. אם גואידו יחווה טרנספורמציה, הדבר יקרה רק במותו. בסצנה האחרונה הוא מקים מעגל של זירת קרקס, קארוזלה (ה-girotondo האיטלקית), ומוביל ריקוד ילדתי סביב המעגל ומשם חוצה. הוא משאיר על הבמה רק את דמות הילד במדיו שלו, הצועד באלומת אור הזרקור עד שהוא יוצא ממנה אל החשכה, כשהוא מנגן בפיקולו.

הצורה המינימליסטית הזאת של התקווה אופיינית לסגנונו של פליני. בדומה לכך נמצא בסיום של "לילות כבירה",²⁶ אחרי העימות השני שלה עם איום המוות, בראותה את כל תקוותיה מתרסקות ואת אבדן כל חסכוניותה, לרבות בִּיתָה. באותו רגע של ייאוש נקרית על דרכה חבורת זמרי רחוב השרים

²³ Quoted in: Bondanella, "The Cinema of Federico Fellini", p. 95.

²⁴ Ibid., p. 178.

²⁵ T. Kezich, *Federico Fellini: His life and Work*, New York, 2006.

²⁶ לילות כבירה (Le notti di Cabiria, Federico Fellini, 1956).

בעליזות (stornelli) מרומא, והם מתלווים אליה. אמנם אחרי שכבירה נפלה קרבן לניצול האלים היא אינה חווה טרנספורמציה, אבל היא שואבת מעט עידוד המאפשר לה להישאר בחיים, בידיעה שלפחות בתאוריה אולי בעתיד תהיה אפשרות לטרנספורמציה. בסוף הסרט עולה על פניה, הממלאים את המסך, רמז של חיוך קטן.²⁷ זהו סוג של אופטימיזם מתון, ואולי קריצה פליניאנית שובבה.

ישנן סיבות רבות לכך שרוב הגיבורים של פליני אינם מתפתחים למצב תודעה חדש: אין שינוי במצבם כילדים נצחיים, הם אינם חווים טרנספורמציה עמוקה ואינם נולדים מחדש. אפילו אם הם עצמם מלגלים על התודעה הקולקטיבית, או נענים לכלליה, לביטחון של הבית, לחוקים, לתפקידים ולתקנות, הם אינם מוכנים לוותר על מסעם הפנימי ולא להתכונן להפלגה על פני הים, כפי שנדרש מגיבורים של ממש. בתרבויות רבות חציית האוקיינוס היא דרך של חניכה או של התקרבות לתהום של הבלתי-מודע. כפי שמתואר בחלומו של פליני מ-12 בנובמבר 1961,²⁸ הקפיצה לים והשחייה באפלה בין הגלים המסוכנים הם סמל לאומץ ומסר לחולם ש"יש בכוחנו להמשיך בדרכנו" כלשון החלום. חציית הים כרוכה בסכנות, ועל הימאי להסתכן בהפלגתו בעין הסערה הקטסטרופית, כיוון ש"הקפיצה לגל הגדול של החיים האמיתיים משמעותה גם למות" (חלום מ-3 בנובמבר 1961).²⁹

²⁷ H. Alpert, *Fellini: A life*. New York, 1988.

²⁸ F. Fellini, "The Book of Dreams".

²⁹ Ibid.

בניגוד לכך, גיבוריו של פליני אינם צולחים את האוקיינוס. ב"והספינה שטה"³⁰, נתיב המסע שלהם אינו הופך את הנוסעים לגיבורים לעתיד, כי מטרת חצייתם את האוקיינוס אינו לגלות יבשות חדשות, או להגיע ליעד ממשי. האנייה רק צפה ובסוף צוללת לתוך האוקיינוס. הגיבורים תקועים בפרסונות שלהם (מסכות) ואינם מפליגים להרפתקה ההרואית שלהם עצמם על פני הים הפתוח, המסמל את מעמקי הבלתי-מודע. האווירה מורבידית ודקדנטית, כי מקור השראתה הוא בפולחן לדיווה האופראית המתה. הספינה ממשיכה לשוט, אבל נוסעיה אינם מגיעים למצב חדש ביבשת הפנימית שלהם. בסרט מועלות שתי הצעות לאפשרות של השגת המצב הזה: המפגש האנכי יוצא הדופן בין המלחים העובדים בליבוי האש במרתף הספינה ובין זמרי האופרה האציליים והדקדנטיים המופיעים בפניהם (ומעליהם) במפגן של יכולתם ללהטט בקולם האמנותי באולם המרתף. במצב זה נוצר מפגש יוצא דופן בין עבודת הפרך הפיזית בחלל דמוי גיהנום ובין המופע האמנותי האלוהי, המעודן, מפגש שאפשר לראות בו מטאפורה לציר החיבור בין רובדי התודעה שבנפש האדם: האדמה, הקרובה לאש, והקול האתרי הקרוב לשמים – פועלים עובדי כפיים וזמרי אופרה. הארצי והשמימי נפגשים.

מטאפורה דומה מתאימה גם לפגישה הבלתי-אמצעית בין הנוסעים האצילים האיטלקים ובין הפליטים הסרביים העניים המסתופפים על סיפון האנייה. הריקוד המתנהל על הסיפון הוא אקט של אמנות, כשגינוני הכבוד והנימוסים של החברה הגבוהה נסחפים לריקוד הצועני הפגאני, החושני, הקדמוני, המגשר מעל הפער האתני והסוציו-אקונומי. הכול רוקדים יחדיו אחרי

³⁰ והספינה שטה (E la nave va, Federico Fellini, 1983).

שמצאו שפה משותפת של סולידריות, מנתקים את החבל הפיזי המפריד בין המעמדות (מחלקות האנייה).

באותו סרט מובאת עוד הצעה לאפשרות של התפתחות במצבו הסטטי של הילד הנצחי, גם היא ברמה המטפורית. כשהזמרים משוחחים על סגולותיה של הדיווה המתה לייצר צלילים על-טבעיים הם אומרים שהיא העלתה בדמיונה קונכייה של צדף. קולה התנשא מעלה בספירלה "כמו מאיץ של אנרגיה". את התנועה הלוליינית הזאת אפשר לפרש כנתיב אפשרי לא רק לזמרים אלא לכל מי שרוצה להשתחרר מהתנועה המעגלית הסטטית או ממצב אורבורי ולהתקדם לקראת תנועה ספירלית שאולי תניב מצבי צמיחה ותודעה חדשים. במיתולוגיה ההודית מייצג את הרעיון הזה דימוי הנחש המתעורר, הקונדליני.

הסרט "Toby Dammit" הוא המחשה קצרה של מצבו הסטטי של הילד הנצחי הנמשך אל המוות ואינו מצליח לפתח את נפשו שלו ולצמוח (Toby Dammit יכול לצלצל כמו: to be damned).³¹ הגיבור שתוי תמיד והוא מתאר את עצמו כ"איש לילה. אני שונא אור". טובי חש עצמו רדוף על ידי הכוחות הנשיים של השטן. בהזיותו הוא רואה את דמותה של אישה צעירה לבנה המפתה אותו כשבידה כדור לבן. כששואלים אותו אם השטן נראה כמו תיש, עטלף או חתול שחור, הוא עונה (ובדרך אגב מתאר את הזייתו על הנערה בנמל התעופה): "לא... אני אנגלי, לא קתולי. לי השטן נראה שמח וזריז. הוא נראה כמו נערה צעירה".

³¹ הסרט הוא אחד משלושה עיבודים לסיפוריו של אדגר אלן פו. כל עיבוד בוים ע"י במאי אחר. ראו: Spirits Of The Dead (Histoires extraordinaires, Federico Fellini, Louis Malle and Roger Vadim, 1968).

טובי מכור לסמים ומשתמש באל-אס-די כדי לקיים את מצבו הנורמלי. הוא נרקיסיסט, גחמתי, ואינו אוהב את הקהל שלו. הוא אליס, בלתי צפוי ונאורוטי. "אני לא שחקן גדול. הבמאי האחרון שלי התלונן כי הייתי שתוי. היין נוסך בי עזב". למרות טבעו הילדותי והשברירי מוענק לו ברומא פרס הזאבה (lupa).

הדימוי הנשי החיובי ההפוך הוא זה של המפתה הארוטית בשחור, אישה בוגרת וידידותית המבטיחה להישאר איתו לנצח: "אישה נטלה את ידי; היא אמרה: 'אני כאן למענך'". אולי האישה הזאת מייצגת היבטים חיוביים ומגוננים של האימא הגדולה, ה"זאבה" המזינה סמלה של רומא. אבל משאלת המוות של טובי – להיבלע על ידי האם האיומה, הילדה הלבנה הקטנה – חזקה מדי.

עם לילה הוא נוהג בפרארי החדשה שלו כשהוא בגילופין, מחפש את הדרך לרומא, העיר הנצחית, בירת העולם (בלטינית caput mundi) ומן הסתם – גם את המרכז או את האיזון המנטלי הפנימי שלו. הוא נוסע במבוך של רחובות ללא מוצא של ערפל ונופי גיהנום. הוא נאלץ לסטות לכביש עוקף, כי בדרך הראשית בונים גשר. הוא חש פיתוי לעלות על הגשר, לסטות מהנתיב ולהתרסק אל המים. אמנם הוא מחפש את המרכז הפנימי שלו, אבל הוא מת בעריפה אקראית. את ראשו אוספת הילדה הלבנה הדיאבולית, המייצגת את השטן או את האם-המוות. אחד המאפיינים המרכזיים בסרט הוא כישלונו של האנטי-גיבור במסעו, שמתוך פרפוריו ברשת הבלתי-מודע עושה מאמץ עליון ואחרון להרוג דרקון באמצעות הפרארי, הנשק הפאלי שלו – במילים אחרות, לסטות מהגשר, לנסות לדלג לצד אחר בלי-לאבד את הראש (de-capitation). את

התשווקה זו אולי אפשר לפרש כניסיון נואש להשיג מצב תודעה חדש, להשתחרר ממצב הילדות הנצחי. הסף הוא לא רק הגבול שבין החוץ והפנים, אלא גם האפשרות לעבור ממחוז אחד לאחר. אבל יותר מכול, דימויי הגשר והשער הצר רומזים על הרעיון של מעבר מסוכן, מהסוג האופייני למצבים לימינליים, לפולחני חניכה או קבורה ולמיתולוגיות. חניכה, מוות, אקסטזה מיסטית, ידע מוחלט, כל אלו שקולים למעבר מאופן הוויה אחד לאחר, ולהתרחשות של שינוי אונתולוגי בן קיימא. בהצעתן למעבר פרדוקסלי (שהרי כל מעבר הוא הפשטה של משבר ושל מעבר טרנסצנדנטי) מסורות דתיות שונות עשו שימוש שופע בסימבוליזם של הגשר המסוכן או השער הצר.

גיבור "קזנובה" של פליני,³² למרות הערכתו העצמית הגרנדיוזית, אחרי שנדד ברחבי אירופה בחיפוש אחרי פטרון ואיש חסד אציל, מסיים את חייו כספרן בודד ועלוב בין המשרתים הוולגריים, המקניטים אותו ולועגים לו: "אני סופר איטלקי מפורסם, איש ספר, פילוסוף". אבל הוא אינו מממש אפילו את גחמותיו הילדותיות ("אני רוצה את מנת המקרוני שלי!"), והוא מצטמק לכדי פגר מתנדנד וחולני מעוטר בנוצות ומאופר כמו ליצן זקן. קזנובה של פליני אינו אינדוידואל, סובייקט או סוכן של עצמו, ובוודאי לא גיבור שיצא למסע. הוא היה שקוע בפעולה תיאטרונית, "חושב לפי מערכת כפייתית של סיסמאות גנריות בלי משמעות עם רגש פגום מחמת טמפרטורה פיזיולוגית ולהט מופרז, בקיצור, גיל ההתבגרות בשלב המתנוון ביותר שלו".³³

³² קזנובה (Il Casanova di Federico Fellini, Federico Fellini, 1976).

³³ F. Fellini, "Casanova: An Interview with Aldo Tassone". In: P. Bondanella (ed.) *Federico Fellini: Essays in Criticism*, New York, 1978, pp. 27-35.

קזנובה הוא ילד נצחי. במקרה כזה, לפי הגישה היונגיאנית, דימוי האם, האישה המושלמת, מניע את החיפוש אחרי האלה-האם, ולכן הוא מוקסם שוב ושוב על ידי אישה רק כדי לגלות מאוחר יותר שהיא בת תמותה רגילה.³⁴ כל אישה, ואפילו היא זקנה או בובה מכנית (אובייקט התשוקה האחרון של קזנובה), מקסימה אותו, אבל אחרי שהוא מבלה איתה בסיטואציה אינטימית מתפוגג כל הקסם והוא מסתלק מאוכזב בדרכו לחזור ולהשליך את הדימוי האידאלי על האישה הבאה ועל הבאה אחריה, וחוזר חלילה.

פרויד השתמש במונח 'אונהיימליך' (Unheimlich) – שמשמעותו המילולית הוא להיות חסר בית – ביחס לאובייקטים דוממים המציגים חיקוי חיוור של החיים, דוגמת בובות. מצב זה מאפיין מרכזי ב'קזנובה' של פליני מלאה במריונטות או רובוטים. הסרט מעורר תחושת ניכור שמקורה במזיגה הלא-טבעית בין החי והדומם.

יש משהו פתטי בדרך שבה קזנובה מנסה לשווא להתחבר לנשמתו כמו דון ז'ואן קלסי. דומה שבדרך כלשהי הוא מודע לקללה הרובצת עליו, ורק בסוף, אחרי שהוא כבר מיצה את כל האפשרויות, מצטיירת בדמיונו הפנטזיה המעורפלת של הדרך לפתרון. תמונת הפתיחה של הסרט, שבה נראה ראשה הענקי של ונוס (Venice, ונציה) צף אל פני המים ואחר כך חוזר ושוקע למצולות הים, הוא רמז מטרם לסיפור חייו של קזנובה של פליני, האנטי-גיבור המנסה לעלות מתהומות חייו ולנכס לעצמו את הבלתי-מודע שלו, ובו בזמן את תעיתו בדרכו ואת שקיעתו בחזרה לתהום. בשונה מקזנובה ההיסטורי, הגיבור של פליני הוא אדם שאינו חי את חייו באמת. הוא נשאר ילד נצחי, בעל

³⁴ von Franz, "Puer Aeternus", p. 7.

חלומות. יתרה מזאת, הוא גרוטסקי, מקברי, חיזור כרוח רפאים, עסוק בזקפתו הנצחית מעין קללה של פריאפוס, בנו של הרמס.

ילדים נצחיים עוסקים ללא הרף בחזרות לקראת המופע ואינם מסוגלים להתחיל את ההופעה האמיתית של חייהם או להפוך לגיבורים, כלומר לבצע את המוזיקה שלהם עצמם. את הסרט "חזרת התזמורת" אפשר לפרש כמטאפורה לתבנית החיים הזאת.³⁵ הנגנים מבצעים את חזרותיהם במקום סגור כעין רחם, ומתחת לרצפה יש קברים עתיקים של אפיפורים. לכן הנגנים החיים האלה קרובים למוות בתוך אימא אדמה. התזמורת היא קבוצה כאוטית לגמרי של דמויות קומיות. המנצח הוא דמות אוטוריטרית בודדת, בן הלאום הגרמני, כמתבקש. יחסו למוזיקאים שלו מתוח. הוא משמיץ אותם ללא רחם. מרד המוזיקאים נגד המנצח הוא פרודיה גלויה לעין של המצב הפוליטי הכאוטי באיטליה באותו זמן, המכונים באיטלקית שנות העופרת (gli anni di piombo) ארי אביב מהפיכת הסטודנטים. רק קריסת הקיר תחת המהלומות הרועמות של כדור מכונת ההריסה משקיט את האנרכיה הקקופונית ומחזיר את המוזיקאים לרגע קצר אל תחת שליטת המנצח.³⁶

בהתאמה, הסרט מסתיים כאשר:

... בדמויות מוקפאות בתנוחות של שליט/עבד. יתור על כן, התזמורת מסיימת כלואה במערכת מסמנת מופשטת של קטע מוזיקה אחד ויחיד, שעליו היא מתאמנת שוב

³⁵ חזרת התזמורת (Prova d'orchestra, Federico Fellini, 1978).

³⁶ Bondanella, "The Cinema of Federico Fellini".

ושוב, באין מטרה כלשהי, כך נראה, מלבד החזרה, ובאין קהל או נקודת התייחסות מלבד אקט החזרה עצמה.³⁷

במילים אחרות, הטרגדיה של הילד הנצחי היא שה'אופרה' (במשמעותה המקורית של המילה, opus דהיינו היצירה) שלו נשארת בלתי-גמורה והמוזיקאים לעולם לא יתחילו הופעה אמיתית. הם ילדים נצחיים השרויים במצב מוחוור ונטול זמן, אינם מודעים לחלוף השנים, בכוונן שאינו מתואם עם הזמן הממשי. לכן הם אינם מודעים למה שאפשר להשיג בכוח החזרה והעקביות, כלומר בעמל של שינון תו אחר תו, מנגינה אחר מנגינה, שמאל וימין, פנימה וחוצה, המניב עידון על ידי התקדמות צעד אחרי צעד במבוכים המורכבים של העולם האופקי הבוגר. בדומה לילדים נצחיים אחרים הם כלואים בחוג אורובורי מעגלי ב'חזרה לקראת', ההכנה שאינה מסתיימת לעולם. וכמו ילדים קטנים הם נשארים כנועים לאדונם מתוך פחד וצייתנות, או כמו כל אדם שנתקע בטקסיות שלו. הילד הנצחי יתפתח רק אם יקבל על עצמו לשאת בעול העבודה הקשה (פאוסטו, אחד מהוויטלוני, צריך לחטוף מכות מאביו כדי להישאר על הקו, וההלקאה הזאת "יותר ממועילה", כפי שמציין ידיד מבוגר).

הילד הנצחי כאנטי-גיבור

על פי ג'יימס הילמן,³⁸ במיתולוגיה הגיבורים נודדים בדרך כלל, והנודדים הם סמל לכמיהה, לדחף חסר מנוח שלעולם לא ימצא את אשר

³⁷ F. Burke, "Federico Fellini: Realism/Representation/ Signification", in: F. Burke & M. Waller (eds.) *Federico Fellini: Contemporary perspectives*, Toronto, 2002, p. 34.

³⁸ J. Hillman, "Senex & Puer".

מבקשת נפשו. היעד הנסתר של הנדודים הוא האבדן הסמלי של האם. בליבידו ישנו יסוד שיונג כינה ה'ליבידו הבוגד' (renegade libido), הפונה עורף למשימות ההרואיות ומבקש לחזור לאמו. את דרכו חוסם הטאבו על גילוי עריות, ולכן נגזר על הליבידו שהוא לא יגיע ליעדו לעולם אלא ינדוד ויערוק לנצח. ההסבר הדינמי הזה הוא תיאור יונגיאני קלאסי של הילד הנצחי: יסוד נעורי הנצח הטמון בכל אדם, בין שהוא גבר או אישה, זקן או צעיר, הנודד תמיד, כמֶה תמיד, 'לקראת' תמיד ובסופו של דבר לכוד בכבליה של האם הארכיטיפית וקשור אליה.³⁹

שלבי עיצוב התיב המיתי של הגיבור האמיתי, המכונה גם ה'מונומיתוס', הם, ראשית, עזיבת המקום וההליכה למחוזות חדשים. זוהי קריאה להתחיל את המסע, את ההרפתקה שהגיבור מזומן להיענות לה. שנית, לעמוד לאורך הדרך במבחן המכשולים, הסכנות והאתגרים שעל הגיבור להתגבר עליהם. בשלב השלישי על הגיבור להגיע ליעדו ולאפשר מתוך כך את התהוותה של תודעה אישית חדשה. השלב הרביעי והאחרון הוא חזרתו של הגיבור לעולם הרגיל, שם הוא מיישם ברמה חדשה של תודעה את הידע החדש שרכש.

כפי שציין ג'וזף קמפבל, בסוג זה של סיפור הגיבור האמיתי מעז לעזוב את העולם הרגיל (רימיני, עירו של פליני) למחוזות החיפוש של ההגשמה העצמית והעל-טבעי (רומא, עיר נצח, המרכז, עיר הקודש, בירת העולם). במסעו הוא נתקל בכוחות הטבע המיתיים ונוחל ניצחון מכריע. הוא חוזר

³⁹ Ibid., pp. 180-181.

ממסעו המסתורי כשבכוחו להעניק לאנושות את האוצרות שהוא הביא איתו.⁴⁰ לכן בהקשר הדתי כינונו של הקיום מתרחש בחניכה מכאיבה. עצם הקיום האנושי הוא צורה של חניכה.⁴¹ התיאור הזה יכול בהחלט לשקף את חייו ואת אופיו של פליני ואת כישורונותיו הקולנועיים שנוצרו במעבדה האלכימית של cinecittà. ההגעה אל העיר, בתחנת הרכבת טרמיני, לא במקרה, מהווה מוטיב חוזר בסרטיו של פליני ('השייח הלבן', 'רומא', 'הראיון'). עם זאת, דמויות הגברים בסרטיו של הרב-אמן מייצגות את השלילי. הם האנטי-גיבורים שלו. שלא כמו הילד הנצחי או כמו אנטי-גיבורים אחרים של פליני, הגיבור האמיתי מעז לפרוץ מהעולם השגרתי למחוזות של פלא על-טבעי. הוא נתקל בכוחות פלאיים ונוחל ניצחון מכריע: הגיבור שב מההרפתקה המסתורית שלו כשבכוחו להעניק לאחיו תשורות.⁴² הוא נקרא לצאת להרפתקה ברגע של משבר, וזוהי התעוררותו של העצמי.

כזאת ייתכן שיקרה גם באמצע החיים. חלומו הראשון של פליני, המתועד ב-20 בנובמבר 1960, מסתיים בשאלתו הדוחקת של ד"ר ברנרד, האנליטיקאי היונגיאני שייסד את האסכולה האנליטית באיטליה ועודד את פליני לרשום את חלומותיו ולספרם לו. הרופא מקשה עליו: "מר פליני, אתה רוצה לעבוד ברצינות?" הצורך הזה להתעורר, או להתעורר מחדש, מופיע גם בסוף חייו של פליני. "היי, התעורר!" (Hei sveglia!) קורא קול באחד מחלומותיו מיולי 1990. עם התעוררותו, האופק המוכר של החיים הגיע לבשלות-יתר. האידאלים, התבניות והמושגים הישנים כבר אינם מתאימים. זה הזמן לחצות

⁴⁰ J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, 1968.

⁴¹ M. Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Orlando FL, 1959 last print 1987. pp. 208-209.

⁴² Campbell, "The Hero", p. 30.

את הסף.⁴³ הצעד הראשון של מסעו המיתולוגי, הקריאה להרפתקה, מסמלת שהגורל זימן את הגיבור והעתיק את מרכז הכובד הרוחני שלו אל מחוץ למעגל הדהוי של החברה שלו למחוזות בלתי-נודעים.⁴⁴ אבל בחיים האמיתיים, כמו גם אצל גיבוריו של פליני, לעתים קרובות הקריאה מתפוגגת באין מענה, כי תמיד אפשר להתעלם ממנה. הסירוב לזימון הופך את ההרפתקה לשלילית. כשחיו סכורים במעגל של שעמום, עבודה קשה או שגרת החיים במחוזות התרבות, האדם (או הדמות) מאבד את הכוח לפעולה אפירמטיבית משמעותית, והופך לקרבן המשווע להצלה. עולמו הפורח שלו הופך לשממה זרועת אבנים יבשות, וחיו נחווים כחסרי משמעות. כל מה שהוא יכול לעשות הוא ליצור בעיות חדשות לעצמו ולהמתין להתפוררותו המתקרבת.⁴⁵ זהו המקרה של הוויטלוני של פליני וילדים נצחיים אחרים, כמו קזנובה, אוגוסטו, מרצ'לו, קקו, פיפו, סנאפורז וכדומה. דמויותיו של פליני לא הצליחו לצאת ממחוזות הביטחון שלהם, מחברותם בקבוצה, מפנטזיות הבוסר שלהם, עיר של פרובינציה, רוחות או נשים.

סיכום

במאמר זה דנתי במופעים של הילד הנצחי בסרטיו ובחלומותיו של פדריקו פליני. הדיון חלקי בלבד, שכן ניתן להיטיב יותר להבין את הילד הנצחי לאור הארכיטיפ של 'האם הגדולה': ככל שהאם גדולה יותר, כך הילד קטן יותר, וככל שהילד קטן יותר, כך האם גדולה יותר.

⁴³ Ibid., p. 51.

⁴⁴ Ibid., p. 58.

⁴⁵ Ibid., p. 59.

במיתולוגיה אין הבחנה בהירה בין הילד והבן. ה-*pueri* תוארו כמי שנשארים לכודים ביחס מטמטם עם האם, נתלים על סינורה או נבלעים באופן מטאפורי, ולמעשה משומרים מחוץ לחיים על ידי 'אם מוות' רכושנית יתר על המידה. כאן הקשר האינסטינקטיבי הראשוני שבין האם לילד הולך ומתפתח לדפוס של קשר החורץ את גורל נתיב חייו של הבן עוד זמן רב אחרי שפרש כנפיים באופן פיזי והתעופף מהקן. כל מה שהוא עושה בחייו ממשיך לסוב סביב ציר מבטה – המאשר או השולל – של האם. אפילו אם הוא מורד נגד דפוסי אמו ומתייצב למראית עין בעמדה הרואית ועצמאית, הוא נשאר כנוע בשירות האם הארכיטיפית, כשהוא מבצע את המטלות הנדרשות ממנו למען משפחתו, את המקצוע שלו, כשהוא נענה לתביעות חייו כאזרח וכאיש תרבות (כולם חלק מנחלתה החומרית של האלה הגדולה), כתוצאה מכך במקרים רבים אדם כזה "נמנע מגורלו" בבלי דעת.⁴⁶ הארכיטיפ של האם הגדולה כפי שהוא מוצג בחלומותיו וביצירתו של פליני הוא יסוד מפתח בקונסטלציה שהילד וביטויי דמות ההרמס שבו מסמלים. עם זאת, אולי מפתיע לגלות שתכונות הילד הנצחי לא אפיינו את חייו הפרטיים של פליני, ולהיפך: הוא עצמו הקדים מאוד לצאת למסעו, ניתק את קשריו עם עירו ועם משפחתו, והצליח להביא לנו, לאנושות, את תגליותיו הגאוניות בעולם היצירה הקולנועית.

⁴⁶ A. Yeoman, *Now or Neverland: Peter Pan and the Myth of Eternal Youth: A Psychological Perspective on a Cultural Icon*, Toronto, 1998. pp. 17-18.