

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

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

ריק מקורמיק*

לפי גרד גמונדן לא ניתן להבין את הקריירה של ביילי ויילדר בארצות הברית ללא התייחסות לחוויית הגלות שלו. אולם גמונדן הבהיר כי חוויית התלישות של ביילי ויילדר החלה זמן רב טרם נמלט מברלין לפריז ב-1933. על מנת להבין את הסרט "נינוצ'קה"¹, יהיה עלינו לקחת בחשבון חוויית אלה, ולהוסיף עליהן את חווייתו ותפיסת עולמו של ארנסט לוביטש – במאי "נינוצ'קה" והאיש ששכר את ויילדר לעבוד על התסריט – בו ראה ויילדר מודל לחיקוי. כמו ארנסט לוביטש, ביילי ויילדר היה קולנוען שחייו 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 שציינתי, 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'יגולו (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 קרוואו 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 בפריז או בווינה של הדמיון, ראשית כסרטים אילמים, ולאחר מכן כסרטים דוברים, לעתים בליווי מוזיקה – כמו בסרטו הדובר הראשון, המחזמר *Love Parade* (1929) – ולעתים בלעדיה. הקומדיה המתוחכמת המושלמת ביותר מבחינה צורנית שיצר היתה לדעתו "צרות בגן עדן"⁶, שלא היתה מחזמר. הדמויות הראשיות בסרט, שהתרחש בווינה ובפריז, 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 בזכוכית מגדלת. לבסוף, האופרטה ה"אירופאית" המסוגנת 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 הפופולזים 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 שציינתי, 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 מסוגנת 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 "מוגע 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 "טיפוסי" 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: "מעתיקה 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 שערכת 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 נשאת 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 בפיז 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 הפופולזם של ה"ניו דיל" בסרט קשורים כנראה יותר בוילדר מאשר בלוביטש. וילדר תמך בהתלהבות ב"ניו דיל", וודאי יותר משותפו לכתבת 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 לדיכוטומיה 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 "רביו" 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 סוציאל-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.