

איך למדתי להפסיק לדאוג ולאהוב את הסוציאליזם: הינוך ובידור בסרט המחזמר *Heißer*

Sommer (גרמניה המזרחית, 1968)

מור גלר*

"זה המחזיק בנוער, לו שייך העתיד" – כך גרסה עמדתה הרשמית של מפלגת האיחוד הסוציאליסטית (SED, Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, או SED), מפלגת השלטון בגרמניה המזרחית (והיחידה בה, דה-פקטו).¹ אך לאורך שנות קיומה של הרפובליקה הדמוקרטית הגרמנית (Deutsche Demokratische Republik או DDR, שמה הרשמי של המדינה), בין 1949 ל-1989, התקשה השלטון לממש את המוטו, מכיוון שמעולם לא הצליח להתחבר ל"רוח הנעורים" או להבין אותה. כמדינה סוציאליסטית, שהייתה נתונה להשפעה סובייטית מאז חלוקת גרמניה על ידי בעלות הברית לאחר ניצחונן על גרמניה הנאצית ועד סוף המלחמה הקרה, השקיעה גרמניה המזרחית משאבים עצומים בניסיונות לחנך את הציבור, ובכלל זאת את הנוער, לערכים ברוח המרקסיזם והגוש המזרחי.² מפעל פדגוגי זה היה חשוב במיוחד לנוכח הנסיבות המיוחדות שהביאה איתה המלחמה הקרה, ובהן עולם דו-קוטבי ש"קו החזית" שלו על אדמת אירופה עבר בגבול בין מזרח גרמניה למערבה. השכנות לאחותה המערבית לא אפשרה לגרמניה המזרחית לראות עצמה מעולם במנותק ממנה, שכן למול "הנס הכלכלי" (Wirtschaftswunder) שחוותה גרמניה המערבית בשנות החמישים היא המשיכה לדשדש, לקיים מדיניות צנע ולסבול מהגירה שלילית ומבריחת מוחות. אם רצתה לשרוד, היה עליה לחנך את הציבור להאמין בצדקת דרכו של הגוש המזרחי ולטשטש את תחושת המחסור אל מול תרבות השפע והצריכה הפורחת בצד השני של הגדר.³ בתוך

* מור גלר היא תלמידת דוקטורט בחוג להיסטוריה באוניברסיטה העברית, מלגאית התוכנית על שם ג'ורג' ל' מוסה בבית הספר מנדל ללימודים מתקדמים במדעי הרוח ועמיתה במרכז קבנר להיסטוריה גרמנית. מאמר זה מבוסס על עבודה סמינריונית לתואר ראשון שהוגשה בקורס "המאה הגרמנית, 1917–2017" בהנחיית פרופ' עופר אשכנזי בשנת תשע"ח, ואשר זכתה באותה שנה בפרס ע"ש ג'ורג' ל' מוסה לעבודת סמינר מצטיינת.

¹ "Wer die Jugend hat, hat die Zukunft". כל התרגומים במאמר זה הם של המחברת, אלא אם כן צוין אחרת.

² Mary Fulbrook, *The People's State: East German Society from Hitler to Honecker* (New Haven: Yale University Press, 2005), 115–140.

³ Mark Landsman, *Dictatorship and Demand: The Politics of Consumerism in East Germany* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005), 2–3, 11–13; Christoph Kleßmann, "Workers in the Workers' State: German Traditions, the Soviet Model and the Magnetic Attraction of West Germany," in *The Divided Past: Rewriting Post-War German History*, ed. Christoph Kleßmann (Oxford, New York: Berg, 2001), 12–13, 23–24.

זאת, חינוך הנוער וגיוסו לטובת המשטר היו למן הקמת המדינה אתגר מרכזי משום שהנוער היה נוח במיוחד להשפעה מערבית. הוא, מצידו, ראה את המדינה כארכאית ומאובנת, אויבתה של כל רוח צעירה.⁴ חוסר יכולתה של המדינה לגרום לנוער להיות שמח בחלקו היה אפוא איום קיומי.

מאמר זה עוסק באחד מהניסיונות הבולטים של גרמניה המזרחית, באחד מרגעי המשבר שלה, לקרב את הנוער לערכי המדינה: הפקת הסרט המוזיקלי **קיץ חם** (Heißer Sommer), בבימויו של יואכים הזלר, שיצא לאקרנים ביוני 1968.⁵ על פניו זהו סרט נעורים סטנדרטי העוסק בהבורת נערים ונערות מזרח-גרמנים הנוסעים לחופשה בים הבלטי, ביחסים הרומנטיים הנרקמים ביניהם ובתככים האופייניים לגיל הנעורים. הסרט מלווה במוזיקת פופ ורוק ומציג לראווה תרבות צריכה פורחת ומיניות משוחררת שאינם מתיישבים עם התדמית של הקולנוע הסוציאליסטי, המזוהה לרוב עם ז'אנר הריאליזם הסוציאליסטי התועמלני והנוקשה המאדיר את הדמויות המהפכניות של מעמד הפועלים. בהתאם, היה *Heißer Sommer* לשובר קופות מיידית ולאחד הסרטים המצליחים ביותר בגרמניה המזרחית בכל הזמנים, ואף הוכתר בדיעבד (ובאופן אנכרוניסטי) כ"גריז המזרח-גרמני".⁶ בני ובנות נוער שצפו בו בזמן אמת זכרו אותו גם כעבור עשורים באור נוסטלגי, כסרט קליל ומהנה שפס-הקול שלו ליווה את שנות התבגרותם.⁷

אולם ברצוני לטעון כי לצד היותו סרט קליל ומהנה, הוא גם מעביר מסרים דידקטיים על אחריות חברתית וקולקטיביזם ברוח האידיאולוגיה של מפלגת השלטון. תאריך הפצתו באמצע שנת 1968 אינו מקרי, שכן באותה שנה פרץ "מרד הסטודנטים" בגרמניה המערבית בהמשך לרוחות המחאה שהתפתחו לאורך שנות השישים ואשר חצו גם את גבולות המלחמה הקרה, זאת לצד ניסיונות הרפורמה בצ'כוסלובקיה, המכונים "האביב של פראג", שהחלו כבר בינואר 1968. שני האירועים נתפסו בגרמניה המזרחית כאיום על יציבותה שהושגה לא מכבר, עם הקמת חומת ברלין באוגוסט 1961. השלטון המזרח-גרמני היה חרד מפני רוח הנעורים הבלתי צפויה ומהזדהות הנוער עם המחאה

⁴ היטיבה להראות זאת דורותי וירלינג: Dorothee Wierling, "Youth as Internal Enemy: Conflicts in the Education Dictatorship of the 1960s," in *Socialist Modern: East German Everyday Culture and Politics*, eds. Katherine Pence and Paul Betts (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008), 157–182.

⁵ *Heißer Sommer*, Joachim Hasler (GDR, 1968)

⁶ על פי סטטיסטיקות של 50 הסרטים הפופולריים במזרח-גרמניה: "Die Erfolgreichsten DDR-Filme in Der DDR," *Insidekino*, accessed November 7, 2020, <http://www.insidekino.de/DJahr/DDRAlltimeDeutsch.htm>; Stefan Soldovieri, "Not Only Entertainment: Sights and Sounds of the DEFA Music Film," in *DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture: A Companion*, eds. Marc Silberman and Henning Wrage (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), 135.

⁷ *East Side Story*, Dana Ranga (Germany, 1997)

העולמית, ולכן מהתפרצותה האפשרית גם במדינה, אך ניסיונות עבר לדכא קולות מחאה שהגיעו מכיוון הנוער – בהם סילוק מבית הספר או הפעלת אלימות קשה בהפגנות הנדירות שהתקיימו – לא הצליחו לחסלם כליל אלא רק להוריד אותם אל מתחת לפני השטח.⁸ לפיכך, ניתן לראות את *Heißer Sommer* כסרט המנסה לתמרן בין שיקולים פוליטיים, חברתיים ואידיאולוגיים, ולפרש את הבחירה להפיקו כניסיון למסמס את המחאה באופן חיובי, באמצעות משיכה וקואופטציה ולא באמצעות דיכוי, ועל ידי שכנוע הנוער בכך שאינו זקוק למרד כדי לממש את עצמו. הצלחת הסרט הייתה תלויה ביכולתו לספק את הבידור המבוקש באמצעות דיבור אל הנוער "בשפתו שלו", באופן שישלב בין ריצוי מאוויי לבין העברת המסר הדידקטי בדבר ההתנהגות הראויה והחשיבות שבשמירה על לכידות הקולקטיב. במאמר זה אטע את הסרט, שזכה לעיסוק מועט למדי במחקר,⁹ בתוך הקשריו ההיסטוריים ואבחן אותו לאור ארבע נקודות מפתח – מתח בין-דורי ומרד נעורים; אמריקניזציה ותרבות צריכה; מגדר ומיניות; ואינדיבידואליזם מול קולקטיביזם. אראה כיצד הסרט שימש כסוכן תרבותי-היסטורי המגשר על פערים בין בידור ותעמולה, ואטען שלמרות התנאים הגיאופוליטיים המגבילים היה לו חלק מכריע במיתון רוחות המחאה של הצעירים וביצירת האמונה כי "בגרמניה המזרחית לא היה '68'".¹⁰

Wierling, "Youth as Internal Enemy"; Manfred Wilke, "Ulbricht, East Germany, and the Prague Spring," in *The Prague Spring and the Warsaw Pact Invasion of Czechoslovakia in 1968*, eds. Günter Bischof, Stefan Karner, and Peter Ruggenthaler (Plymouth: Lexington Books, 2010), 345–364.

⁸ Andrea Rinke, "Eastside Stories: Singing and Dancing for Socialism," *Film History* 18, no. 1 (2006): 73–87; Sebastian Heiduschke, *East German Cinema: DEFA and Film History* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 85–91; Faye Stewart, "'Nicht so schnell!': Female Sexuality and Socialism in DEFA Youth Films," *Colloquia Germanica* 50, No. 1 (special issue: New Perspectives on Young Adult GDR Literature and Film) (2017): 35–54; Ian Fleishman, "Prague Displaced: Political Tourism in the East German Blockbuster *Heißer Sommer*," in *Celluloid Revolt: German Screen Cultures and the Long 1968*, eds. Christina Gerhardt and Marco Abel (Rochester, New York: Camden House, 2019), 168–182; Evan Torner, "1968 Leftist Utopianism in The Young Girls of Rochefort and Hot Summer," in *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, eds. Ewa Mazierska and Zsolt Györi (New York: Bloomsbury Academic, 2019), 25–44. (*East Side Story*, Ranga)

¹⁰ Timothy S. Brown, "East Germany," in *1968 in Europe: A History of Protest and Activism, 1956–1977*, eds. Martin Klimke and Joachim Scharloth (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 194.

המים ונעים: *Heißer Sommer* בראי התקופה

חברת ההפקה המזרח-גרמנית DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft), שקמה על חורבות אולפני חברת ההפקה הגרמנית מהתקופה הווימארית והנאצית UFA, לקחה חלק מרכזי בפרויקט החינוך מחדש של הציבור המזרח-גרמני כבר משנת 1946.¹¹ העובדה שאולפניה של UFA שכנו באזור הכיבוש הרוסי סייעה לשלטון החדש, שאז עוד נשלט על ידי ברית המועצות, להתחיל להפיק סרטי קולנוע מן הרגע הראשון לאחר המלחמה. עבור ראשיה של DEFA, משימתה הראשונית והמרכזית הייתה "החזרת הדמוקרטיה לגרמניה וסילוק כל רמז לאידיאולוגיה הפשיסטית והמיליטריסטית ממוחו של כל גרמני, במאבק לחנך מחדש את העם הגרמני – בייחוד את הצעירים שבהם – להבנה אמיתית של דמוקרטיה כנה והומניזם".¹² אולם גם לאחר שהסתיימו מאמצי הדה-נאציפיקציה הראשוניים לא נעלם הצורך בחינוך הציבור לאמונה בערכי הבסיס הסוציאליסטיים של המדינה המתגבשת, שעליהם העיבו העבר הנאצי מחד ואיום המערב הקפיטליסטי מאידך.

בעשורים הראשונים לקיומה הפיקה DEFA סרטים שנטו ברובם לסגנון הריאליזם הסוציאליסטי, והאדירו את מעמד הפועלים במאבקו נגד הקפיטליזם והפשיזם, אך אלה נתפסו על ידי רבים מן הצופים באותה תקופה כסרטי תעמולה משמימים.¹³ מדיניות ההפשרה שקידם מנהיג ברית המועצות ניקיטה חרושצ'ב מאמצע שנות החמישים בעקבות מות סטאלין, וכן הקמת חומת ברלין באוגוסט 1961, הביאו עימן כמה שנים של יציבות מדינית וחופש אומנותי יחסי, שפתח פתח גם לביקורת כלפי המדינה – חופש שהסתיים בשנת 1965 במליאה ה-11 של הוועדה המרכזית (Zentralkomitee) של מפלגת ה-SED, שבה הוטלה צנזורה על 11 סרטים שנטען כי ניצלו לרעה את הפתיחות.¹⁴ מכיוון שסרטים אלו נאסרו להפצה לאחר הקרנות ספורות בלבד או עוד לפני שהוקרנו, לא ניתן לקבוע את מידת הצלחתם בקרב ציבור הצופים בזמן אמת או להעריך את הפוטנציאל שהיה להם לעורר מחאה פוליטית וחברתית. אולם אם עלינו לנסות לשחזר את נטיות הלב של הקהל המזרח-גרמני בשנות החמישים והשישים, ניתן

¹¹ להרחבה ראו: Klaus Kreimeier, *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945* (New York: Hill and Wang, 1996).

¹² מצוטט אצל Seán Allan, "DEFA: An Historical Overview," in *DEFA: East German Cinema, 1946–1992*, eds. Seán Allan and John Stanford (New York, Oxford: Berghahn Books, 1999), 3.

¹³ Sabine Hake, *German National Cinema*, 2nd ed. (London; New York: Routledge, 2008), 106–108; *East Side Story*, Ranga.

¹⁴ החלטה זו הייתה במידה רבה שרירותית: הסרטים האסורים לא היו בהכרח חתרניים יותר מסרטים אחרים, אך הצטברות הביקורת הפנימית בשנות ההפשרה כבר נעשתה בלתי רצויה בעיני המשטר. ראו: Allan, "Historical Overview," 13–15.

לציין שני קריטריונים קולנועיים מרכזיים שהיו גורם משיכה לקהל צעיר: האחד, נימה ביקורתית העולה מסרט – זו משכה צעירים שביקשו למרוד בדור ההורים ושתרו אחר מסרים פחות דידקטיים מסרטי התעמולה שהיו נפוצים באותה תקופה; והשני – בידור ואסקפיזם, שהוצעו בבתי הקולנוע במערב אך נעדרו ממרבית הסרטים המזרח-גרמניים בשנים אלו.¹⁵

כבר בשנות החמישים התאמצה DEFA להתמודד בקרב התרבותי על לבבות האזרחים, ובמסגרת מאמצייה להשיב את הקהל לבתי הקולנוע הפיקה ב-1958 את המחזמר המתקתק **אשתי עושה מוזיקה**,¹⁶ שבמרכזו עומדת עקרת בית המחליטה לפצוח בקריירה מוזיקלית. מדובר בקו עלילה שאינו אופייני לקולנוע המזרח-גרמני, והפקת הסרט אכן נתקלה בקשיים, שכן ז'אנר המחזמר – על המוזיקה, הראוותנות ותבנית החלום האמריקאי המאפיינים אותו – נתפס בעיני ההנהגה כמניפולציה קפיטליסטית מהסוג הגרוע ביותר ואף כתזכורת לעבר הנאצי.¹⁷ אולם כפי שהנהגת ברית המועצות התפשרה כבר בשנות השלושים וסיפקה את משיכת הציבור לבידור קולנועי קל, גם ההנהגה המזרח-גרמנית נאלצה לבסוף להסכין עם כך. הסרט נחל הצלחה קופתית מרשימה ביותר,¹⁸ ויש מקום רב להאמין שהצלחתו הביאה את DEFA להפיק שני סרטי מחזמר נוספים: **רוויו של חצות ועכבר לבן אהוב**,¹⁹ שכבר היו חלק מגל יצירות שאפיינו את הפתיחות האומנותית של תחילת שנות השישים במדינה. סרטים אלה הם דוגמה מצוינת לאמצעי הבידור שהפיקה גרמניה המזרחית מתוך הבנה כי לא ניתן לכבוש את לב הקהל בעזרת קולנוע מגמתי ודידקטי במפגיע. אף שהתוכן והצורה שלהם היו שונים בתכלית מסרטי הריאליזם הסוציאליסטי, הם עדיין שימשו להעברת מסרים אידיאולוגיים באופן קל יותר לעיכול, בייחוד עבור אלה שחיפשו בקולנוע מפלט מהנה מהיומיום המגויס.

Allan, "Historical Overview," 8; James Mark and Anna von der Goltz, "Encounters," in *Europe's 1968: Voices of Revolt*, eds. Robert Gildea, James Mark, and Anette Warring (Oxford: Oxford University Press, 2013), 137

Meine Frau Macht Musik, Hans Heinrich (GDR, 1958)¹⁶

East Side Story, Ranga; Heiduschke, *East German Cinema*, 86–87¹⁷

בגרמניה המזרחית היו מסוג אופרות ואופרטות קולנועיות. *Meine Frau Macht Musik* פתח את הדלת לסרטי פופ מוזיקליים (Schlagerfilme), ש-*Heißer Sommer* נחשב לנציגם הבולט. על הקולנוע הנאצי ראו: Hake, *German National Cinema*, 81–91, ובייחוד עמ' 88–89. כפי שמסבירה סבינה האקה, כמחצית מהסרטים שהופקו בגרמניה הנאצית כלל לא היו סרטים דידקטיים או אידיאולוגיים באופן בוטה אלא סרטי בידור קלילים, קומדיות ומחזות זמר.

צפו בסרט כ-6 מיליון צופים, על פי "Erfolgreichsten DDR-Filme" (ראו הערה 6 לעיל).¹⁸

Revue Um Mitternacht, Gottfried Kolditz (GDR, 1962); *Geliebte Weiße Maus*, Gottfried Kolditz (GDR, 1964)¹⁹

מתח בין-דורי ומרד נעורים

המחזמר הרביעי שהפיקה DEFA, מתוך כ-12 בסך הכול, היה *Heißer Sommer*, העוסק בשתי חברות מתבגרים – 11 נערות ו-10 נערים – הנוסעים לנופש קיצי באי הבלטי ריגן (Rügen), שהיה אתר התיירות המרכזי לתושבי גרמניה המזרחית.²⁰ את הבנות מנהיגה הנערה שטופסי (Stupsi) ואת הבנים מנהיג קאי (Kai), בגילומם של שניים מכוכבי הנוער הנערצים ביותר במדינה באותה עת, כריס דוארק (Doerk) ופרנק שבל (Schöbel), בהתאמה – שבאותו זמן אף היו נשואים זה לזה. בתחילה מתחרות הקבוצות ביניהן על ההגעה ליעדן, וחלקו הפותח של הסרט מראה את התחבולות (או שמא משחקי החיזור?) שמפעילה כל חבורה כלפי רעותה בניסיון לעכבה ולהגיע לפנייה לים. בהמשך, וכפי שמצופה מסרט נעורים קיצי, מתפתחים יחסים רומנטיים בין הבנים לבנות. מתוך כך צומח משולש אהבים בין קאי וחברו וולף (Wolf) לבין חברתה הטובה של שטופסי, בריט (Brit). משולש זה הוא הדרמה המניעה את הסרט, ובמסגרתו בריט מהתלת בשניים למרות הפצרות חברותיה, באופן המצייר אותה כדמות השלילית של הסרט. הדבר כמעט מביא לפירוק החבורה כולה ולהרס החופשה, אך אז שטופסי ואחד הבנים, המכונה בסרט Rechtsanwalt (עורך דין), תופסים את תפקיד המבוגרים האחראיים ומשיבים את הסדר על כנו. הסרט נגמר באידיליה מחודשת, שבה כל הנערים והנערות שכובים פרקדן על החוף ושרים בשבחי הקיץ החם.



קאי ושטופסי, בגילומם של כוכבי הנוער פרנק שבל (מימין) וכריס דוארק

²⁰ Heiduschke, *East German Cinema*, 87

לא רק הנושא הצעיר והרומנטי, אלא גם אופני ההתמודדות של הסרט עימו, מראים כי *Heißer Sommer* נוצר מתוך הכרה בייחודיותה של תקופת חיים סוערת זו ובפוטנציאל שלה לאיים על תפיסת המהוגנות והיציבות של המדינה המזרח-גרמנית. אכן, מתבגרים מזרח-גרמנים לא היו חייבים להיות דיסידנטים אידיאולוגיים או מוצהרים כדי להוות איום על המשטר. ראשית, הייתה זו קבוצה גדולה ולא יחיד שניתן לטפל בו בקלות. שנית, כל זמן שלא היה מדובר במתנגדי משטר פעילים, לא נחשב הנוער לגוף זר אלא לגורם פנימי שהוא הכרחי לעתיד החברה, המדינה והמפעל הסוציאליסטי כולו. שלישית, בני הנוער לרוב לא הביעו ביקורת אידיאולוגית מבוססת ומנוסחת היטב, ומחאתם הבוסרית והלא-מגובשת התבטאה באמצעים תרבותיים ולא דווקא פוליטיים – במילים אחרות, העדפת תרבות מערבית בקרב הנוער לא תורגמה על ידם בהכרח להזדהות עם ערכים אנטי-סוציאליסטיים, בניגוד לתפיסת המשטר. לאור זאת, עמדת המדינה הייתה קרועה בין החרדה מפני הנוער ומחוסר היכולת "ליישר" אותו לבין הצורך הנואש בתמיכתו.²¹

כבר בשנות החמישים הייתה נוכחות בולטת של תרבות שוליים ונוער מזרח-גרמנית שהביטה לתרבות הרוק המערבית בהערצה, וראתה בכוכבים דוגמת אלביס פרסלי, מרלון ברנדו וג'יימס דין את גיבורי התרבות שלה, בניגוד לתרבות הערצת מנהיגי הפועלים שקידמה ההנהגה.²² מתבגרים מרדנים חיפשו מסגרות הזדהות אלטרנטיביות במקום תנועת "הנוער הגרמני החופשי" (*Freie deutsche Jugend*, או *FDJ*) הממסדית, וחלקם פנו לוונדליזם וביצעו פעולות חתרניות קטנות נגד הסדר בבתי הספר וברחובות. לאחר הקמת החומה, האיום המשמעותי ביותר שסימנו שלטונות המדינה היה אותם "אויבים מבפנים": הבורגנות שנותרה במדינה, הכנסייה הפרוטסטנטית ששמרה על אוטונומיה, ובני הנוער שהיו נוחים להשפעתם של גורמים אלה ושל המערב הקפיטליסטי.²³ אומנם הקומוניזם כולל בתוכו אלמנט מרדני-מהפכני נגד הסדר החברתי המסורתי והמוסר הבורגני, אך הפיכתו לצורת משטר לפני המלחמה

Dorothee Wierling, "Generations and Generational Conflicts in East and West Germany," in *The Divided Past*:²¹

Rewriting Post-War German History, ed. Christoph Kleßmann (Oxford, New York: Berg, 2001), 83

Uta G. Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*²²

(Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000)

(KPD) בזמן רפובליקת ויימאר, ארנסט תלמן (Thälmann), שנאסר במחנה הריכוז בוכנוולד והוצא להורג על ידי הנאצים. DEFA

הפיקה שני סרטים על אודותיו: *Ernst Thälmann: Sohn seiner Klasse*, Kurt Maetzig (GDR, 1954); *Ernst Thälmann: Führer seiner Klasse*, Kurt Maetzig (GDR, 1955)

Führer seiner Klasse, Kurt Maetzig (GDR, 1955)

.Wierling, "Youth as Internal Enemy", 160–162²³

הקרה ובמהלכה הביאה להצנעת הפן המהפכני והרדיקלי שאפיין אותו מלכתחילה. עצם קיומו של הרדיקליזם נתפס כאיום, ולכן קריאות הנוער לשינוי הסדר הקיים נתפסו על ידי ההנהגה כקריאות נגד הסדר "הנכון".²⁴

אלא שלא רק בגרמניה המזרחית מרדו הצעירים נגד הממסד; גם מקביליהם בגרמניה המערבית החלו לזהות את הנהגת המדינה ואת הוריהם כשייכים לדור מושחת, שהעבר הנאצי מעיב עליו ושהדוגמטיות של הקומוניזם מכאן והקפיטליזם מכאן מובילה אותו להתכתשות על חשבונם. אף שגרמניה המזרחית חרתה על דגלה מתחילתה את ה"אנטי-פשיזם", שמשמעותו בהקשר זה הוא גם אנטי-נאצי וגם אנטי-מערבי, היא העדיפה להציג את עצמה כ"גרמניה חדשה" שהפנתה עורף לעבר הנאצי ושאינה אחראית לו, מאשר להתמודד עימו בישירות. התבגרותו של הדור שנולד בסוף המלחמה הצמיחה בקרב רבים מהם חשד כלפי ההיסטוריה של דור ההורים והמורים בתקופה הנאצית, שבניגוד למיתוס שהתאמצה ההנהגה המזרח-גרמנית לשמר, לא היו כולם מתנגדי משטר וגולים.²⁵ על כן, הזדהותם של צעירים משני צידי מסך הברזל עם בני דורם ועם כוח המחאה שנוצר בקרבם, ולא עם הנהגות מדינותיהם, היא שהפכה את "דור 68" המהפכני לכה מאיים בעיני משטרים שונים ברחבי העולם, ובהם גם המשטר המזרח-גרמני.²⁶

הפקת הסרט *Heißer Sommer* החלה כבר ב-1967, עוד לפני התקופה המזוהה כשיאו של מרד הסטודנטים ותחילת האביב של פראג, אך כבר אז ניתן היה לחוש את הלך הרוח של המחאה במדינות רבות בעולם. הסרט נוקט כמה אסטרטגיות כדי למתן את רוחות המחאה ולבסס מודל חדש של קיום צעיר בגרמניה המזרחית המוסכם על הנוער ועל הממסד גם יחד. למשל, הוא אינו מדכא את השובבות הנערית אלא מייצר לה מרחב פעולה סביר בתוך גבולות החברה המהוגנת. העלילה מושכת את הנוער אל תוכה בכך שהיא מציבה שתי חבורות גדולות של נערים שטופי

24 Marci Shore, "(The End of) Communism as a Generational History: Some Thoughts on Czechoslovakia and Poland," *Contemporary European History* 18, no. 3 (2009): 307; Mark Fenemore, *Sex, Thugs and Rock "N" Roll: Teenage Rebels in Cold-War East Germany* (New York: Berghahn Books, 2007), 73; Brown, "East Germany," 190; Mark and von der Goltz, "Encounters," 133–143

25 Mary Fulbrook, "Reframing the Past: Justice, Guilt, and Consolidation in East and West Germany after Nazism," *Central European History* 53, no. 2 (2020): 294–313; Dorothee Wierling, *Geboren im Jahr Eins – Der Jahrgang 1949 in der DDR. Versuch einer Kollektivbiographie* (Berlin: Ch. Links, 2002); Wierling, "Generations and Generational Conflicts," 80; Wierling, "Youth as Internal Enemy," 158–159

26 Shore, "(The End of) Communism," 314; Mark and von der Goltz, "Encounters," 138–144; Wierling, "Youth as Internal Enemy," 158–160; Jeremi Suri, *Power and Protest: Global Revolution and the Rise of Détente* (Cambridge, London: Harvard University Press, 2003), 164–212

הורמונים ומרוכזים בעצמם בסיטואציה שבה הם יכולים לעשות כמעט ככל העולה על רוחם. אווירת החגיגה והחופש והמסע העצמאי של בני הנוער פנתה ישירות לאלה שחיפשו את הריגוש שבפריצת הגבולות, אולם הקתרזיס מבוסס לבסוף על תחושת הביטחון שמקנים ההורים והממסד לדור הצעיר, שהתנסותו השובבה מוכיחה כי אינו בשל די הצורך לעמוד בפני עצמו. במקביל מציג הסרט את שטופסי כדמות מופת המתווכת בין שני הקטבים ומציעה פשרה הוגנת בין שובבות נערית לבין שיקול דעת בוגר.

שילוב אסטרטגיות זה מגיע לשיאו לקראת סוף הסרט, בסצנה שבה גונבים הנערים ספינה קטנה העוגנת באי ומפליגים איתה לזמן קצר. השיט נפתח בשיר הקצבי "מצאתי את האחת" (Ich fand die eine), שבו חוגג קאי את אהבתו לבריט, אך ההפלגה הנינוחה מידרדרת במהרה כאשר וולף חושף את משולש האהבים בפני כל החבורה ומוכיח את בריט על חוסר היושרה שלה. העריכה הקופצנית והמוזיקה המהירה מדגישות את המתח האצור בסצנה, ובעת שוולף וקאי מתעמתים עם בריט נעצרת המצלמה לשוט קצר בקלוז-אפ על הגה הספינה; ההגה מתגלגל לצדדים כאשר ברקע בני הנוער עסוקים במריבה, ואין מי שיאחז בו וישלוט בכלי השיט. בעקבות זאת עולה הספינה על שרטון קרוב לחוף.²⁷ הסצנה מדגימה את הצורך ב"מבוגר אחראי" – אדם שינווט את הספינה לחוף מבטחים, באופן מילולי, כאשר בני הנוער שקועים בענייניהם הילדותיים. למרות הסיטואציה הדרמטית ממשיכים וולף וקאי להתחרות על ליבה של בריט, ובסצנה עוקבת הריב מחריף עד כדי כך שהם מתגוששים לבסוף על קצה צוק ונופלים ממנו אל החוף.²⁸ הם אומנם יוצאים ללא פגע (מוות או פציעה חמורה לבטח היו הופכים את הסרט לקליל ומשעשע הרבה פחות), אך המסר הדידקטי, שלפיו פריצת גבולות רבה מדי עלולה להוביל לאסון, הועבר בבירור.

לצד הערעור על שיקול הדעת של בני ובנות הנעורים, הסרט מבקש גם להחזיר את אמונם בדור הבוגר ובממסד. בניגוד לבנים, המקימים מחנה עצמאי על חוף הים, הבנות מתארחות במועדון השייך לקואופרטיב חקלאים, שאם הבית שלו מייצגת מודל של הורות אחראית אך מאפשרת. כאשר הבנות מבקשות לצאת למסיבה במחנה הבנים היא אוסרת עליהן לחזור בשעה מאוחרת, אך לנוכח תחינותיהן מסכימה בכל זאת להתגמש מעבר לשעה שבה נקבה בתחילה. המבוגרים הנוספים בסרט מוצגים גם הם כרגישים לעולמם של בני ובנות הנוער, והסמכות שלהם אינה

²⁷ *Heißer Sommer*, Hasler (01:12:17 – 01:12:39)

²⁸ *Heißer Sommer*, Hasler (01:23:12 – 01:24:00)

נוקשה ופוגענית כפי שיכלו נערים במציאות לצפות.²⁹ כאשר תושבי האי דנים בהשלכות החוקיות של מעשי הקונדס של הנערים, מתקיים דיון בין אחד התושבים לשוטר:

תושב: "מדוע הם מתנהגים כך? יש להם הכול [...] כשאני הייתי בגילם ומאוהב, לא גנבתי סירות".

שוטר: "אבל גנבת את הסיגרים של אביך כדי להתרברב".

תושב: "ואתה [לא]?"

שוטר: [מפנה אל הגבר מבט בלתי מרוצה] "חתום על הטופס [המשחרר את הנערים מאחריות]. אחרת

אין דבר שאני יכול לעשות. פירושו של דבר לקחת להם את היצירתיות [Einfallsreichtum]..."

תושב: "איזו יצירתיות?"

שוטר: "...ולתעל אותה למקומות הנכונים".

תושב: "יהיה פשוט יותר לתת להם כמה סטירות".

שוטר: "זה בשום פנים ואופן לא הדבר שעליך לעשות".³⁰

הדיאלוג נשמע דידיקטי למדי ולא אמין, הן לנוכח האלימות הממשית שנהגו שלטונות גרמניה המזרחית להפעיל כלפי דיסידנטיות של בני נוער והן בשל ההעמדה התיאטרלית-ברכטיאנית של הסצנה, שבה השניים נראים משוחחים במדיום קלוז-אפ וללא קאטים כלל במשך דקה ארוכה – משל היה מדובר בהצגת תיאטרון. אולם באמצעות הכלים הדידיקטיים מציע הדיאלוג פתרון מתוחכם: הביקורת שמביע תושב האי כלפי הנוער, שמהדהדת את הביקורת של הדור המבוגר כלפיהם במציאות, זוכה לסתירה לא מצד בני הנוער עצמם אלא מכיוונו של השוטר – המייצג המובהק של הממסד, שכאן מוצג באור ידידותי, מכיל ובלתי מאיים. כך לא מסתיר הסרט את המתח הבין-דורי הקיים, דבר שהיה עשוי לעורר בקרב הנוער ניכור כלפי הסרט, אולם מציע פתרון המתיר להם "שחרור רצועה" מסוים, תוך שהוא משיב את אמונם בשלטונות המדינה. באמצעות דמות השוטר מרד הנעורים מאבד מן האנטגוניזם שלו ומאומץ אל תוך הממסד.

²⁹ ראו הערה 8 לעיל.

³⁰ *Heißer Sommer*, Hasler (01:25:15 – 01:26:26).

שטופסי משמשת כאמור כדמות המופת הצעירה של הסרט, המייצגת במעשיה את גבולות השוכבות שיכולה המדינה לאפשר. כדי ליצור את הזדהות המתבגרים עימה מביעה שטופסי באחד השירים הבולטים בסרט את רצונה לעשות "מה שלא מתרחש בכל יום" (was nicht jeden Tag passiert), משום ש"אני יכולה להתנהג יפה בכל יום" (Brav sein kann ich alle Tage), אבל "היום דבר לא משנה לי" (alles ist mir heut' egal).³¹ שיר זה מקדים את אחת ההתפתחויות הרומנטיות המשמעותיות בסרט – המסיבה על חוף הים שהוזכרה לעיל, שבמהלכה הופך משולש האהבים בין קאי, וולף ובריט למתח משמעותי בעלילה. הבנות נרגשות כולן לקראת המפגש ומבקשות גם הן לצאת ולבלות ערב רומנטי עם הבנים, כיוון שהן "כבר אינן ילדות קטנות". לכאורה מדובר פה בפריצת גבולות, בייחוד משום שבמהלך השיר נכנסת אם הבית האחראית ומזכירה לנערות בחביבות כי נאסר עליהן לצאת עד שעה מאוחרת – הוראה שהן מפירות. אך שטופסי – על אף שותפותה לרצון להשתובב ולהתפרע – מוכיחה בסצנות המפתח דווקא את נאמנותה לסדר ואת יכולתה למתוח את הקו בין שוכבות נערית מקובלת לבין המקום שבו היא עוברת את הגבול. סצנת גנבת הספינה היא דוגמה מובהקת לכך, שכן המעשה היה למורת רוחה מלכתחילה, והיא קפצה מהסיפון ברגע שהעניינים הסתבכו כדי לקרוא לעזרת המבוגרים.³² דרך מעשיה של שטופסי, המציגה מודל מאוזן בין רוח הנעורים הפרועה לבין הסדר הטוב, מועבר המסר כי שמירה על הכללים היא לא מעשה "מרובע", אלא להפך, מעשה המזוהה עם מנהיגות ושאינו עומד בניגוד ל"מגניבות".

מקבילה הגברי של שטופסי בסרט הוא דמות הנער המכונה "עורך הדין", שמייצג אף הוא גישה אחראית ובוגרת ביחס לשאר הנערים בסיטואציות שאליהן הם נקלעים. בתחילה הוא דמות משנית בלבד, אולם כאשר גילוי משולש האהבים יוצר מהומה ומתחיל לפורר את הקבוצה, תופס עורך הדין את תפקיד המנהיג ומצליח להחזיר את החבורה לאחדות ולשיתוף פעולה. לאורך הסרט הוא מצטט סעיפי חוק ומסביר לחבריו מתי הם עוברים עליהם וכיצד, אך על אף תדמית ה"חנון" הוא נותר נער מקובל ואופנתי, ואינו סופג לעג בשל תכונותיו האינטלקטואליות או תחומי העניין הייחודיים שלו. כאשר שטופסי שואלת אותו אם לימודי המשפטים אינם משעממים, הוא עונה בשלילה ומוסיף כי "החוק והמשפט הם התגבשות [Kristallisation] החברה האנושית".³³ דברים אלה נאמרים בהביטו היישר למצלמה: כאן עורך הדין לא מדבר אל שטופסי אלא שובר את הקיר הרביעי ופונה ישירות אל הצופים. היעדר שמו

³¹ Heißer Sommer, Hasler (00:45:42 – 00:49:25)

³² Heißer Sommer, Hasler (01:08:32 – 01:49:43)

³³ Heißer Sommer, Hasler (00:52:39 – 00:53:14)

אומנם הופך אותו לדמות סימבולית וארכיטיפית בלבד, שתפקידה הברור הוא העברת המסר בדבר ההתנהגות הראויה – דבר האופייני אף הוא לתיאטרון הדידקטי של ברכט ולאפקט ההזרה;³⁴ אולם בד בבד, החוק והסדר ה"יבשויים" לובשים באמצעותו בסרט מעיל עור ורוח נעורים.

הסרט זכה להצלחה גדולה בקרב מתבגרים, אולם ציבור המבקרים בעיתונות המזרח-גרמנית הסתייג ממנו באמירה שמלבד "אהבה וטרלהלה" (Liebe und Tralala) עלילתו דלה, ושקשה להבין את כוח המשיכה שלו.³⁵ מבקרים אחרים העירו כי DEFA מאז ומתמיד התקשתה ליצור חומרים מבדרים, וכי "ההומור הקליל מעולם לא היה מעניינם של הגרמנים".³⁶ גם אם הסרט לא קלע לטעמים של המבקרים, וניתן לומר כי יש צדק בביקורתם כלפי רמתו האומנותית, היחס המבטל וההסתייגות מכל "הומור קליל" מעידים על פער חריף בין הדורות. בד בבד מעיד הדבר על האמביוולנטיות שליוותה את המשטר בהפקת סרט מסוג זה ושחייבה את הסתייגות המבקרים.³⁷ עם זאת, עבור הנוער היה *Heißer Sommer* אחת הדוגמאות הבודדות עד שנות השבעים לסרט המדבר בשפתם.³⁸ לכך תרם, בין היתר, עיצוב דמויותיהם של שטופסי ושל עורך הדין, הנע על התפר העדין שבין משובת נעורים ומגניבות לבין בגרות ואחריות. מורכבות זו סייעה ליצור רושם של אותנטיות בקרב הצופים, שבזכותה יכלו השניים להתחבב עליהם ובמקביל להעביר מסר דידקטי בלי לעורר התנגדות. בזכות שחרור החבל המווסת שמציע הסרט בפשרה זו, מוצב גבול ברור בין התנהגות מקובלת לבין הגזמה.

אמריקניזציה ותרבות צריכה

גרמניה המזרחית של שנות השישים הייתה קרועה בין ניסיונות לבניית ישות מדינית עצמאית באמצעות האידיאולוגיה הסוציאליסטית והמודל הסובייטי, לבין מרדף אובססיבי אחר תמיכת האזרחים – אם בריגול ובסנקציות ואם

³⁴ עניין זה אף מועצם בזכות הסצנה העוקבת, שבה אחת הנערות מסבירה לאחד הנערים באריכות על התיאוריה התיאטרלית של ברכט ובאופן ספציפי על אפקט ההזרה, ה"זרש מהצופים מעורבות וביקורתיות".

H. U., "Abenteuer mit Pfeil und Bogen: Drei neue DEFA-Produktionen zu den Sommerfilmtagen," *Neue Zeit*,³⁵ June 23, 1968.

"Der leichte Humor war nie so recht die Sache der Deutschen"; Günter Sobe, "VII. Sommerfilmtage – Heißer"³⁶ Sommer, Ein DEFA-Musikfilm," *Berliner Zeitung*, June 21, 1968.

³⁷ עם התגובות הארסיות בעיתונים מתמודד בישרות הסרט *Revue um Mitternacht*, המציין אותן כאחת הסיבות להימנעות מיצירת סרטי מחזמר במזרח.

³⁸ *East Side Story*, Ranga.

בניסיונות "לקנות" אותם בפיתויים כמו-מערביים וביישור קו עם טרנדים, לעיתים שנים אחרי שיצאו מהאופנה במערב.³⁹ הקמת חומת ברלין ב-1961 הציבה חיץ פיזי בין מזרח גרמניה למערבה, ושימשה ברטוריקה המפלגתית כ"חומת הגנה" הן מפני האגרסיה המערבית והן מפני השפעתה השלילית על הציבור ומשיכתו להגירה מערבה. אולם היה לה גם אפקט משחרר, כיוון שהיא אפשרה לגרמניה המזרחית לאמץ מודל של "סוציאליזם צרכני" בלי להסתכן בחוסר היכולת להתחרות מול המערב. הייתה בכך גם מידה מסוימת של כורח, שכן הסמיכות לגרמניה המערבית, היכולת לקלוט שידורי טלוויזיה ורדיו ממנה, ההיסטוריה המשותפת והקשרים המשפחתיים והחברתיים עוררו דרך קבע השוואות בין השתיים. עד הקמת החומה עזבו את גרמניה המזרחית כ-3 מיליון אזרחים, לא רק בגלל הדיקטטורה אלא גם בשל המצב החומרי, והפרקטיקה של הברחת סחורות מעבר לגבול – כמו גם ניסיונות בריחה אנושיים – נמשכה והתעצמה עד סוף המלחמה הקרה.⁴⁰

מתוך כך, פיתוח תרבות צריכה מודרנית בגוש המזרחי מילא שתי תכליות: ריצוי האזרחים, במיוחד בני ובנות נוער, וסיפוק משיכתם הצרכנית באופן מאושר ומפוקח; והצגת תכלית של יכולתיהם הטכנולוגיות והתעשייתיות של הגוש הסובייטי בכלל וגרמניה המזרחית בפרט. גם אם במקרים רבים היו המוצרים נחותים באיכותם החומרית, עליונותם המוסרית הובלטה כדי להוכיח שקפיטליזם דורסני אינו הכרח עבור שגשוג חומרי.⁴¹

אף שהפקת סרטי המחזמר של DEFA לא הוכתבה מלמעלה על ידי המפלגה, סרטים אלה תאמו את המגמה השלטונית של המתקת הגלולה הסוציאליסטית במסגרת הניסיון לצייר לקהל הצופים את החיים במדינה הסוציאליסטית באור צבעוני, מפתה ומהנה. גם אז לא גלשו הסרטים לראוותנות שאפיינה את הקולנוע המוזיקלי האמריקאי או הנאצי, והם נדרשו תמיד להעביר מסר חברתי שהלם את האידיאולוגיה המפלגתית. כך היו גם שלושת הסרטים המוזיקליים שנזכרו לעיל: **אשתי עושה מוזיקה** אושר לבסוף בשל המסר השוויוני שנשא, ולפיו אישה

Patrick Major, *Behind the Berlin Wall: East Germany and the Frontiers of Power* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 175; Peter Grieder, *The German Democratic Republic* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012), 50

Jürgen Kocka, *Civil Society and Dictatorship in Modern German History* (Hanover: University Press of New England, 2010), 44; Mary Fulbrook, *A History of Germany 1918–2014: The Divided Nation* (Chichester, Malden: Wiley Blackwell, 2015), 184; Mark and von der Goltz, "Encounters," 137–138

.Fenimore, *Sex, Thugs*, 30–31⁴¹

יכולה לפתח קריירה עצמאית; רווייו של הצות השתמש באסתטיקה של סרטי ה"רווייו"⁴² כדי לעסוק באופן רפלקטיבי בקושי שביצירת מחזמר סוציאליסטי; ובמרכז **עכבר לבן אהוב** עמד רומן בין שוטר תנועה שלומיאל (גם כאן, איש החוק מוצג באור נעים ובלתי מאיים) לבין אישה, שהיוזמה שלה היא המניעה את הרומן ואת העלילה.⁴³

Heißer Sommer מתכתב ישירות עם מגמות אלה, ויש בו שימוש זהיר בתרבות הצריכה כדי לרצות את הנוער מחד ולבקרו מאידך, תוך הצבת אלטרנטיבה מזרח-גרמנית ראויה. גישת "הסוציאליזם הצרכני" המזרח-גרמנית באה לביטוי בסרט באמצעות שוטים שלכאורה לא משרתים את העלילה, אך למעשה תורמים לעיצוב התפיסה של גרמניה המזרחית כמדינת שפע סוציאליסטית.⁴⁴ לייפציג הניבטת בסיקונס הפתיחה מציגה לראווה כמה נקודות ציון קלאסיות, ובהן בית העירייה הישן שלה ומזרקת מנדה (Mendeburgen) בכיכר אוגוסטוס, הנוטעות את המדינה ברצף היסטורי ותרבותי עשיר, ומולן מבנים חדישים כגון בית האופרה ומתחמי המגורים בשיטת ה-Plattenbau,⁴⁵ לצד תנועת רכבת קלה, כעדות למודרניזציה ולכוח הבנייה-מחדש של המדינה.⁴⁶ כרזות הפרסומת היחידות בסרט הן של יריד לייפציג (Leipziger Messe), יריד מסחר ששורשיו בימי הביניים, ובגלגולו הסוציאליסטי הפך לתשובת הגוש המזרחי לתרבות הצריכה המערבית. כמו כן, כל מכונית העוצרת ליד הבנות המנסות לעצור טרמפים בדרכן לים זוכה לשוט באקסטרים קלז-אפ של הפגוש הקדמי שבמרכזו סמל החברה המייצרת – תמיד מהגוש המזרחי.⁴⁷

⁴² ז'אנר קולנועי המבוסס על מופעי בידור תיאטרליים שצמחו מתוך הוודוויל והקברט, ושעירב שירה, ריקוד ומערכונים סאטיריים עם אסתטיקה נוצצת. על אימוץ הז'אנר בגרמניה המזרחית למרות זיהויו עם הקולנוע הנאצי ראו: Heiduschke, *East German Cinema*, 86–87.

⁴³ Heinrich, *Meine Frau*; Kolditz, *Revue Um Mitternacht*; Kolditz, *Geliebte Weiße Maus*; *East Side Story*, Ranga; Rinke, "Eastside Stories," 73–83.

⁴⁴ Harry Blunk, "The Concept of the 'Heimat-GDR' in DEFA Feature Films," in *DEFA: East German Cinema, 1946-1992*, eds. Seán Allan and John Stanford (New York, Oxford: Berghahn Books, 1999), 210–213.

⁴⁵ שיטת בנייה שהייתה רווחת בגרמניה המזרחית בפרט ובגוש הקומוניסטי בכלל, ובה הוקמו בניינים וקומפלקסים למגורים במהירות רבה ובעלויות נמוכות באמצעות הרכבת לוחות בטון מוכנים מראש באתר הבנייה.

⁴⁶ *Heißer Sommer*, Hasler (00:00:54 – 00:02:42); Blunk, "Heimat-GDR," 210–213; Heiduschke, *East German Cinema*, 88–89.

⁴⁷ *Heißer Sommer*, Hasler (00:08:26 – 00:08:57).



מכוניות מתוצרת הגוש המזרחי. מימין לשמאל: AZLK, Skoda, Tatra ו-Wartburg

אולם אף שבחירות קולנועיות אלה אפיינו סרטים רבים בקולנוע המזרח-גרמני באותה תקופה,⁴⁸ הפנייה לנוער נעשתה בעיקר באמצעות האופנה והמוזיקה. גם בתחומים אלה – לנוכח החרדה מביטוייה של תרבות שנתפסה בחברה כאנטי-ממסדית, כגון הארכת שיער בקרב נערים והברחת מכנסי ג'ינס – הסרט מקדם ערכי פשרה המאפשרים לנוער ליהנות ממוזיקה מערבית ומביגוד אופנתי בלי לאיים על הסדר הטוב.⁴⁹ ואכן, בגדי הנערים והנערות בסרט תואמים את אופנת הפופ המהוגנת של שנות השישים במערב, ופחות את הבגדים המרושלים של תנועת ההיפים והרוק. הבנות לבושות בשמלות, בחצאיות ובבגדי-ים צבעוניים ונועלות נעלי עקב וסנדלים. הבנים הם "ילדים טובים", מסורקים ומגולחים למשעי, ואף שהם מפגינים מפעם לפעם משובת נעורים, זוהי פריצת גבול מינורית מספיק כדי למשוך את הקהל ולקנות את אהדתו מחד, ולא להתפשר על הערכים המהוגנים מאידך. כדי להדגיש זאת עוד יותר, הסרט אף מותח ביקורת על הרגלי הלבוש של בני הנוער. במהלך המרוץ לאי, הבנים מטעים את הבנות כדי לעכבן ומובילים אותן לביצה, שם זוכות נעליהן לכמה קלז-אפים כשהן מכוסות בוך, באופן המדגיש ביתר שאת את האווילות שבנהיית הצעירות אחר לבוש אופנתי.⁵⁰

⁴⁸ דוגמה בולטת לכך הם השוטים המציגים בנייה ואדריכלות, שהיו נפוצים מאוד בקולנוע המזרח-גרמני, ולצד משמעותם החומרית נשאו גם אלגוריה לבניין הסוציאליזם. ראו: Sonja E. Klocke, "'Risen from Ruins': Berlin, Generations, and Identity in Herrmann Zschoche's Insel Der Schwäne," *Colloquia Germanica* 50, no. 1 (2019): 101–121.

⁴⁹ Wierling, "Youth as Internal Enemy," 168–169; Fenemore, *Sex, Thugs*, 69–70. וירלינג מציינת כי ייתכן שאותה חרדה שתקפה את הממשל לנוכח תרבות הנוער החתרנית הייתה מעט מוגזמת, וכי לא הייתה זו אלא תופעת שוליים. עם זאת הנתונים שעליהם היא מתבססת נלקחו מתוך סקר שערך המכון המזרח-גרמני לחקר הנוער (Zentralinstitut für Jugendsorschung, ZIJ), שהיה שייך למשטר, ויש מקום להטיל ספק בכנות התשובות.

⁵⁰ *Heißer Sommer*, Hasler (00:15:34 – 00:15:44).

מוזיקת רוק הייתה פופולרית בגרמניה המזרחית כשם שהייתה במערב, ובמקביל להאזנה ללהקות הבין-לאומיות הגדולות של שנות השישים, כמו הרולינג סטונס והביטלס, פרחו במדינה גם סצנת רוק מקומית. תחנת הרדיו DT64 (שנקראה כך בעקבות פסטיבל הנוער Deutschlandtreffen שהתקיים במזרח ברלין בשנת 1964) הייתה מיועדת לבני ובנות נוער ונהנתה מחופש אומנותי יחסי להשמעת מוזיקה מערבית, בין היתר כדי להיות אלטרנטיבה מפוקחת להאזנה הפיראטית לתחנות המערביות.⁵¹ אולם ב-1965 הטילה המליאה ה-11 הגבלות גם על השמעת מוזיקה מערבית במסגרת שידורי הרדיו הציבורי המזרח-גרמני בתגובה לניצול הפתיחות, לכאורה, מצד הנוער. בתגובה לכך נערכה באותה שנה בלייפציג הפגנה המונית בניגוד לחוק, הראשונה מאז מחאות הפועלים הידועות לשמצה שהתקיימו ביוני 1953. המחאה, שבה השתתפו כ-500 בני נוער, דוכאה במהירות וביד קשה על ידי השלטונות. בני הנוער נשפטו לעבודה במכרות, ועל שידוריה של DT64 הוטלה רגולציה שהגבילה את המוזיקה הזרה וביקשה להגביר את הזיקה למסרים המפלגתיים.⁵²

בהקשר זה, אף שהסרט פנה לנוער באמצעות מוזיקת רוק ופופ, הוא המשיך לשמור על הגבולות המקובלים באותה תקופה. נוסף על ליהוק שני כוכבי נוער ידועים לתפקידים הראשיים בו, המוזיקה גם היא משכה קהל מעריצים ותרמה להצלחתו. השירים שהושמעו בסרט אף יצאו בתקליט נפרד כמה חודשים לפני הפצתו ויצרו סביבו עניין ו"באז" תקשורתי.⁵³ הסרטים המוזיקליים שהופקו עד אז בגרמניה המזרחית היו מיועדים לקהל מבוגר יותר, והמוזיקה בהם נטתה לכיוון שירי המחזות (showtunes) והג'אז;⁵⁴ המוזיקה שנבחרה לסרט זה כוונה בדיוק לקהל היעד הצעיר. ניתן להקביל את המהלך לדרך שננקטה בסוגיית תחנת DT64: שחרור חבל, אך עד גבול מסוים בלבד. נושא המוזיקה בסרט מעיד על כך שהפקתו מייצגת פשרה מחושבת מכיוון המסד – פשרה אשר תחילתה בויתור על כמה מעקרונותיו, אך בסופו של דבר מטרתה לפעול לטובתו באמצעות רתימת קהל הצופים הצעיר לתמיכה באידיאלים המפלגתיים.

אכן, חשוב לשים לב לכך שלכל ויתור מצד ההנהגה היה מחיר; אף שתרבות הפופ ניבטת מכל מקום בסרט, אין זה מקרה שהוא מתרחש באי הנופש הבלטי ריגן ולא באחת מעריה של גרמניה המזרחית. DEFA ראתה

⁵¹ Fulbrook, *The People's State*, 130–131

⁵² Wierling, "Youth as Internal Enemy," 162–167; Fleishman, "Prague Displaced," 171

⁵³ Heiduschke, *East German Cinema*, 89–90

⁵⁴ *East Side Story*, Ranga

ביצירותיה סרטי תדמית, ולכן הלוקיישן הנבחר היה קריטי: הוא ייצג את אופייה של המדינה בזעיר אנפין.⁵⁵ בחירת האי הבלטי היא, אפוא, אמירה ערכית לטובת הכפר, ניכוס מחדש של המולדת (*Heimat*) הגרמנית ודחיית העיר. מלבד הופעתה בסיקוונס הפותח את הסרט, שבו נראים הנערים רוקדים על רקע מבני העיר לייפציג, מופיעה העיר פעם אחת נוספת בלבד, בסצנה שבה קאי חולם שהוא רוקד עם בריט על גגות לייפציג, מזרח ברלין וקרל-מרקס-שטאדט (קמניץ).⁵⁶ הדבר מתכתב עם סצנת חלום בסרט **עכבר לבן אהוב** שנזכר לעיל, ובה שוטר התנועה ואהובתו נסחפים לריחוף בשמי העיר דרוזון – סצנה שזכתה לביקורת מצד השלטונות המזרח-גרמניים על האשליה הרומנטית שהיא מספקת לציבור. לבסוף סצנת ריחוף זו לא צונזרה והושארה על כנה בעקבות טענת יוצרי הסרט שהתיאור אומנם לא ריאליסטי, אך הפנטזיה מייצגת נאמנה את תחושת ההתעלות שמביאה ההתאהבות.⁵⁷ אף ש-*Heißer Sommer* משתמש באופן דומה בסצנה המציגה חלום, ניכר כי הוא מנצל את התבנית שאפשר לו **עכבר לבן אהוב** כדי להעביר מסר הפוך ממנו. מאחר שסיפור האהבה בין קאי לבריט מבוסס על מרמה מצד בריט, הסצנה היא דווקא ייצוג של התנפצות החלום. אם בסרט המוקדם נועד החלום להדגיש את הקסם ואת התעלות הנפש שבאהבה, כאן קאי הוא למעשה נער תמים השוגה בדמיונות שנראה כי דינם להתנפץ. ניתן לפרש את המסר העולה מסצנה זו כך שגם כל הנאות העיר הניבטות בחלום, ובהן תרבות הפופ, האופנה והמוזיקה של החברה הצעירה האורבנית, אינן אלא אשליה. במקביל, אף שהכפר הגרמני הוא האידיאל בסרט, יש לתת את הדעת גם לכך שהאי היה אז יעד הנופש הפופולרי ביותר בקרב אוכלוסיית המדינה, ולכן אף הוא לא מייצג את היומיום אלא הנאה רגעית. עובדה זו מדגישה כי האידיליה והחופשה הן זמניות בלבד, ולאחריהן החזרה לשגרת החיים הרגילה היא בלתי נמנעת.⁵⁸

לאור האמור לעיל, אני סבורה כי לוויזואליות הססגונית ושופעת השמחה של הסרט יש שתי מטרות עיקריות, האחת חיצונית והשנייה פנימית. המטרה החיצונית היא הצגה לראווה של יכולותיה הקולנועיות, היצרניות והצרכניות של גרמניה המזרחית, כהתרסה כלפי המערב, בהתאם למסורת "סרטי התדמית" שתוארה לעיל ושחיברה בין השפע החומרי לעליונות המוסרית. המטרה הפנימית הייתה מורכבת ועדינה יותר; כדי להביא את הנוער לצפות בסרט, ולא לראות בו כלי דידקטי משמים, היה על יוצריו לפנות אל הנוער באמצעות תחומי העניין וגורמי המשיכה שלו. בכך

⁵⁵ Blunk, "Heimat-GDR," 205–207.

⁵⁶ *Heißer Sommer*, Hasler (01:00:57 – 01:02:29).

⁵⁷ Kolditz, *Geliebte Weiße Maus*; Rinke, "Eastside Stories," 82.

⁵⁸ ביחס לכך חשוב לציין כי מטיילים עצמאים נחשדו על ידי רשויות המדינה והשטאי כבורחים פוטנציאליים, ובחודשים שקדמו ל"אביב של פראג", גם הפופולריות של פראג כיעד תיירותי בקרב צעירים מזרח-גרמנים עוררה חשש מפני חשיפה לרעיונות הרפורמה. ראו: Fleishman, "Prague Displaced," 174–175.

סייעו להם מוזיקת הרוק והפופ והאופנה העדכנית. כמו כן ביקש הסרט להראות לנוער כי אין לו צורך לחפש ריגושים במערב, משום שהמזרח יכול להציע את אותם הדברים בדיוק – וללא רגשות אשם. לכן סגנון הפופ הצעיר של הסרט אינו בגדר בגידה בערכי הסוציאליזם וגם לא כניעה למערב, אלא פשרה מחושבת וזמנית בלבד.

מגדר ומיניות

פן מרכזי נוסף בסרט הוא הסוגיה המגדרית, ואכן, כבר מתחילתו העלילה מייצרת מתיחות בין קבוצת הנערות לקבוצת הנערים. במהלך המרוץ לים מקניטים הבנים את הבנות, ואלה לא נשארות חייבות ושרות על כך שהבנים הם "עדיין לא גברים" וכי הם "עושים הרבה רוח".⁵⁹ ייצוג זה של נשים אסרטיביות המשתוות לגברים שלצידן, ואף מתעלות עליהם, אופייני לסרטי DEFA רבים.⁶⁰ בדומה למדינות סוציאליסטיות אחרות, גם גרמניה המזרחית ביקשה להעלות על נס את נושא השוויון המגדרי ולהציג אותו לראווה. אף שהיישום החברתי לא היה מושלם בכל הגזרות (למשל, מספרן של נשים המכהנות בתפקידים בכירים ובהנהגה המשיך להיות זעום לאורך כל שנות קיום המדינה), בהשוואה למערב נקטה המדינה צעדים משמעותיים בנושא; היא קידמה תעסוקה והשכלה גבוהה לנשים, הנהיגה חופשת לידה ארוכה, דאגה למעונות יום ואפשרה הפלות בקלות יחסית.⁶¹

עם זאת, בראייה הסוציאליסטית נותרה לרוב השאלה המגדרית כסימפטום של המאבק המעמדי בלבד, ולא בהכרח כסוגיה העומדת בפני עצמה. עדות לכך ניתן לזהות בסטנדרט כפול בנוגע לשני המגדרים, שנותר על כנו למרות הרטוריקה המהפכנית של ההנהגה בנושא והצעדים שננקטו לקידום השוויון המגדרי בחברה. מנערת עדיין ציפו להיות "ילדות טובות", נאותות ואחריות, ואילו נערים זכו להקלת ראש בשובבותם.⁶² עידוד נשים להצטרף

"Männer, die noch keine sind, machen manchmal sehr viel Wind". *Heißer Sommer*, Hasler (00:21:57 – ⁵⁹ 00:23:06).

⁶⁰ Hake, *German National Cinema*, 144.

⁶¹ Fulbrook, *History of Germany*, 196; Dagmar Herzog, "East Germany's Sexual Evolution," in *Socialist Modern: East German Everyday Culture and Politics*, eds. Katherine Pence and Paul Betts (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008), 71–80. מבין אלה, נושא ההפלות היה המורכב ביותר, ואף שהן לרוב היו נגישות, נשים נאלצו להתמודד עם הגבלות וחוקים משתנים עד הלגליזציה המוחלטת שלהן ב-1971. ראו: Donna Harsch, "Society, the State, and Abortion in East Germany, 1950–1972," *The American Historical Review* 102, no. 1 (1997): 53–84.

⁶² Josie McLellan, *Love in the Time of Communism: Intimacy and Sexuality in the GDR* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 46–47. יש לזכור כי בה בעת התקיים ארכיטיפ שלילי של נער מרדן, שאותו תפס המשטר כמאיים. Wierling, "Youth as Internal Enemy," 164–165; Fenemore, *Sex, Thugs*, 70.

לכוח העבודה (צעדים שניתן לכנות כיום "העצמה נשית") הלך יד ביד עם רצון למזער תכונות מראה והתנהגות המזוהות כנשיות בתרבות המערב. דוגמאות למסר המגדרי הדואלי שרווח בחברה המזרח-גרמנית ניתן לזהות בכמה מהסצנות בסרט. בסצנה שהוזכרה כבר קודם לכן, שבמהלכה הובילו הנערים את הנערות לאזור בוצי שבו שקעו נעליהן והתלכלכו, ניתן לזהות ביקורת לא רק על הנטייה הצרכנית של הנוער ככלל אלא גם על שטחיותה של האופנה הנשית בסרט. הדבר מודגש הן באמצעות צילומי הקלוז-אפ על הנעליים המטופחות הטובעות בבוץ והן בעזרת קריאות הגועל שמשמיעות הבנות, שללא ספק לא היו לבושות בהתאם לתנאים.

בסצנה נוספת בסרט, בעודם בדרכם לים, נוסעים הבנים עם חקלאית הנוהגת בטרקטור ומביאה אותם לגורן, ושם עמיתותיה הנשים לועגות לנערים על היותם מחוסרי עבודה. בכך הן יוצרות דיכוטומיה משולשת: נערים צעירים מול נשים בוגרות; מובטלים (ואף פרזיטים) מול פועלות; ובורגנים מפונקים מול כפריות חרוצות. נשים אלו אינן עומדות בסטנדרטים האסתטיים המקובלים בתרבות הבידור, הן שמנות ושיניהן של חלקן עקומות או חסרות, והדחייה שמביעים הבנים כלפיהן מגחיכה אותן ויוצרת ריחוק נוסף בין העיר (וקהל היעד העירוני והצעיר של הסרט) לבין הכפר, שנותר כאן כדימוי אקזוטי-משהו.⁶³ אולם הלעג ההדדי מאפשר לסרט להזכיר בכל זאת מהם הערכים המצופים בחברה המזרח-גרמנית – ערכים שגם אם הנערים עדיין אינם מקבלים, אולי יקבלו "בעוד 20 שנה" (כפי שהם מפטירים כלפי הנשים המתבדות על כך שקיבלו כוח עבודה חדש).

בסרט ניכרת גם ביקורת על האופן שבו יחסי המגדר והזוגיות באים לידי ביטוי אצל הצעירים. ניתן ללמוד מהי העמדה הרשמית שהוא מקדם באמצעות מוטיב האוויזים המופיע לאורכו: האוויזים הם חלק מהעולם הדיאגטי של הסרט, המתקיים בכפר, אולם ניכר כי הבחירה בחיה זו אינה מקרית לאור המשמעויות הסמליות שלה. המילה הגרמנית Gans (אווזה) היא בצורתה הרגילה במין נקבה. כפי שבעברית משמשת האווזה מטאפורה לאישה תמימה ואווילית (למשל בביטוי "אווזה פותה"), גם בגרמנית משמשת המילה לתיאור אישה צעירה ומטופשת, למשל בביטוי dumme Gans (אווזה טיפשה). כאשר נפגשות שתי הקבוצות לראשונה בדרכן לים טוען וולף בלעג כי הבנות "מקשקות כמו אווזות" (schnattern wie Gänse), אך מיד לאחר שהן מוצאות הסעה ויוצאות לדרכן, עוצר לפני

⁶³ Heißer Sommer, Hasler (00:10:00 – 00:10:49). מעניין לציין כי המיזנסצנה כאן מזכירה את סצנת הפתיחה של סרט מחיקלי אחר, הקוזאקים של [מחוז] קובאן - Cossacks of the Kuban [Кубанские Казаки], Ivan Pyryev (USSR, 1950), ובה מוצגת עבודת השדה כסיקונס מרומם של שירה וריקוד. הסרט עוסק בסיפור אהבה המתרחש בין עובדים ועובדות בקולחוז (חוזה שיתופית ברית המועצות), וגם בו, ליוזמת האישה יש חלק משמעותי בקידום העלילה. ייתכן כי רפרור זה לסרט סובייטי-קולקטיביסטי והשמתו ללעג נועדו לחזק באופן מסוים את המרחק שמבקש Heißer Sommer לתפוס מהריאליזם הסוציאליסטי ומהתעמולה החקלאית, ובכך להגביר את המשיכה של בני ובנות נוער עירוניים כלפיו.

הבנים רכב חקלאי המסיע כלובי אווזים.⁶⁴ לאור הדיון הלשוני, אמירה זו הופכת את דבריו המזלזלים של וולף על פיהם, כך שלא הבנות הן המטופשות אלא דווקא הבנים. הדבר אף מביע הטלת ספק בגבריותם, בשל הקונוטציה המגדרית המובהקת של מטאפורת האווזה. בהמשך חוזרת מטאפורה זו לשמש במשמעותה הרגילה, ומביעה לעג גם כלפי הבנות: לקראת סוף הסרט, בטרם התוודע למשולש האהבים, שר קאי על אהבתו לבריט (בשיר "מצאתי את האחת", שנזכר לעיל). הבנות, המודעות לשקר של בריט ואף מוכיחות אותה על כך בפתח הסצנה, מלוות אותו בריקוד, ולהקת אווזים העוברת בקדמת הפריים כמו מצטרפת לריקודן. במהלך הריקוד מנופפות הבנות בידיהן, בדומה לאווזים המנופפים בכנפיהם.⁶⁵ הפעם הדבר מדמה אותן לחיה, ורומז כי נוסף על עיסוקן בעניינים לא-רציניים לכאורה, הן מרמות גם את חברן וגם את עצמן בכך שהן משתפות פעולה עם תמימותן ועם חוסר היושרה של בריט.



"קרב המינים" על הטרמפ בדרך לים

ניכר כי תפיסת המיניות בגרמניה המזרחית התפתחה בשני ערוצים מקבילים: ההיסטוריונית דגמר הרצוג (Herzog) טוענת כי פעמים רבות היה הציבור (בייחוד זה העירוני) פרוגרסיבי למדי – מינית ורעיונית – ובמובנים מסוימים הדביק את המהפכה המינית של המערב ואף הקדים אותה בקצב ובתעוזה. יחסית אליו התקדם המשטר באיטיות והעביר מסרים שמרניים; אולם גם הוא גילה ליברליות מינית מסוימת ולעיתים אף הקדים את המערב, אם מרצון "לנצחו", אם משאיפה לריצוי הציבור ואם מתקווה שכך יוכל לפקח בהצלחה רבה יותר על התהליך.⁶⁶ בהמשך לגל הגמישות התרבותית שאפיין את תחילת שנות השישים הביע תזכיר המפלגה בדבר הנוער (Jugendkommuniqué) משנת 1963 תמיכה ביחסי זוגיות ואהבה בין צעירים. אמירותיו כי "אהבת אמת שייכת לנוער בדיוק כפי שהנוער

⁶⁴ *Heißer Sommer*, Hasler (00:07:26); (00:09:52 – 00:09:59)

⁶⁵ *Heißer Sommer*, Hasler (01:04:08 – 01:07:39)

⁶⁶ Herzog, "Sexual Evolution," 72–95; McLellan, *Love in the Time of Communism*, 9–13, 22–46

שייך לסוציאליזם" וכי "הסוציאליזם אמור להביא את הצעירים לכדי שמחת חיים"⁶⁷ מדגימות שוב את רצון המשטר להתחבב על הנוער באמצעות שימוש בתחומי העניין שלו. בכך, ולאור המהפכה המינית במערב, יכלה גרמניה המזרחית אף להתגאות בגישה בריאה, חינוכית ויעילה יותר מזו של יריבתה המערבית ולהוכיח כי המזרח אינו פוריטני כפי שנדמה. אולם גם אם במקרה זה ננקטה טקטיקת הגזר ולא המקל, ההנהגה עשתה זאת באמביוולנטיות רבה למדי.⁶⁸

חשוב להדגיש כי מסרים אלה לא עודדו פתיחות נוסח "האהבה החופשית" של הצעירים במערב. האהבה הסוציאליסטית נדרשה להיות "עמוקה" (tief) ו"נקיה" (sauber), במילות תזכיר המפלגה, קרי הטרוסקסואלית ומוכוונת-נישואין.⁶⁹ לפיכך אפשר להבין את אבחנתה של אנדריאה רינקה (Rinke), ולפיה היחסים בין הנערים לנערות בסרט נטולים כל ממד ארוטי.⁷⁰ ואכן, מלבד רמיזה אחת בסרט לקיום יחסי מין, ייצוג היחסים בין המינים נשמר סטרילי למדי. גם הסצנה האמורה לא עוסקת ביחסי מין באופן מפורש אלא רומזת אליהם בלבד: וולף ובריט נרדמים יחד באסם, אך קמים למוחרת לבושים ואין כל עדות לכך ששכבו.⁷¹ בריט אף מתעקשת שלא קיימו יחסי מין, אולם ניתן לפרש גם את עיצוב הסצנה וגם את טענתה כניסיון לא לפגום בתמימות הסרט, באופן שיאפשר למתבגרים ערניים מספיק להבין בכל זאת את הרמז.

החוקרת ג'וזי מקלילן (McLellan) טוענת שבני הנוער בגרמניה המזרחית נותרו סקפטיים כלפי מוריהם והוריהם, שנתפסו כאנשים ארכאיים ויבשושיים שבינם לבין מיניות אין דבר וחצי דבר, והעדיפו ללמוד על מיניותם בעצמם בניסוי וטעייה. תרבות האהבה החופשית וההיפיות המערבית נתנו השראה לצעירים בשנות השישים והשבעים לצאת במסעות טרמפים ברחבי מזרח-גרמניה, ושם גילו רבים את מיניותם לצלילי מוזיקת רוק.⁷² הסרט בהחלט מושפע מהלך רוח זה, והמהלך מבטא הכרה בהיפרדות דרכם של בני הנוער מהחברה המהוגנת. עולם המושגים והחוויות של המתבגרים נרתם כאן כדי לרכוש את אמונם, אך בתוספת הטון הדידקטי. מסעות הטרמפים הביאו גם להריונות לא-רצויים בקרב נערות ולשיעור הפלות מהגבוהים ביותר באירופה בשנות השבעים.⁷³ נושא

⁶⁷ מצוטט אצל McLellan, *Love in the Time of Communism*, 25–26.

⁶⁸ Herzog, "Sexual Evolution," 81–82; McLellan, *Love in the Time of Communism*, 51.

⁶⁹ מצוטט אצל McLellan, *Love in the Time of Communism*, 25–26.

⁷⁰ Rinke, "Eastside Stories," 84.

⁷¹ Stewart, "Nicht so schnell!," 39. ראו גם *Heißer Sommer*, Hasler (00:59:00 – 01:00:26; 01:02:30 – 01:02:50).

⁷² McLellan, *Love in the Time of Communism*, 33–46.

⁷³ שם, עמ' 58.

ההפלות אף מדובר בסרט בחופשיות כאשר אחת הבנות אומרת שתאשים את הוריה אם תכנס להיריון בלתי רצוי.⁷⁴ למרות הציפייה שהפן החינוכי של הסרט ידרוש להסתיר אמירה חריפה כזו, זהו אחד המקומות שבהם הסרט מבקש להתחבר באופן העמוק ביותר לרגשותיהן של בנות הנוער, ומדברי הנערה עולים המתח הדורי והניכור שבין בני הנוער לבין הוריהם בכל הנוגע למיניות. אף אם לא ניתן היה להראות סקס באופן ישיר על המסך, משום שהסרט בכל זאת נדרש להעביר מסר חינוכי ותמים, הפן החברתי וההשלכות המציאותיות של יחסי המין מדוברים כאן בכנות מפתיעה ובאופן המתחבר למגמה שתלך ותגבר בקולנוע המזרח-גרמני של שנות השבעים והשמונים – קולנוע שרווחו בו סרטי דרמה על חיי היומיום הבלתי נוצצים, ובפרט אלו של נשים.⁷⁵

הרצון ללמד את בני (ובעיקר את בנות) הנוער על השלכותיה המסוכנות של מיניות מופרזת עולה מההשוואה בין שטופסי לבריט. שטופסי היא הדמות המרכזית בסרט, ואין זה מקרה שהיא מוצגת כדמות כמעט א-מינית: המראה שלה נערי, היא קצוצת שיער וצנומה והיא לובשת מכנסיים באופן כמעט בלעדי; היא נינוחה ביחסיה מול הבנים ואיננה שועה בקלות לחיזוריהם. כאנטיתזה עומדת מולה בריט, המאופיינת בסרט על ידי המשפט החוזר "מה שאני רוצה, אני עושה; ומה שאני עושה, אני רוצה"⁷⁶ – ואכן דמותה מעוצבת באופן מיני ופלרטטני יותר משאר חברותיה. כבר בתחילת הסרט היא מאחרת ליציאה בשל חילוקי דעות עם הוריה, דבר המבדל אותה משאר הבנות, והיא משתמשת במיניות ובמראה שלה כדי להתקדם וכדי להתל במחזריה. אף שהיא זוכה לאזהרות מצד הבנות לאורך הסרט, היא לא נעתרת וכמעט מביאה לבסוף לפירוק החבורה.

לאור האמור לעיל, ניתן לתהות מדוע סרט המדגיש את הייצוג המגדרי החיובי של נשים ושנוצר בתוך מורשת קולנועית המקפידה על כך, יציג דמות נשית מרכזית באור כה שלילי. ניתן להסביר זאת אם נראה את עיצוב הדמויות הנשיות לא רק במסגרת תבנית סרטי החוף אלא גם ככלי דידקטי, המציב אותן זו מול זו כפרוטגוניסטית ואנטגוניסטית כדי להבהיר לצופות ולצופים את שמצופה מהם. בריט אינה מתנהגת כאישה על פי האידיאל הסוציאליסטי אלא דווקא כארכיטיפ המערבי של ה"פאם פטאל" (*femme fatale*), ומתגלמות בה כל התכונות המיניות והמגדריות הבלתי ראויות במדינה הסוציאליסטית: נשיות מטופחת וצרכנית, אסרטיביות מינית על גבול הפתיינות, ואנוכיות המתבטאת בשימוש במיניות לצרכיה האישיים ולא למטרה הקולקטיביסטית של הקמת משפחה מהוגנת. לעומתה, שטופסי היא

⁷⁴ *Heißer Sommer*, Hasler (00:54:37 – 00:54:42)

⁷⁵ ראו Hake, *German National Cinema*, 140–152

⁷⁶ "Was ich will, das tu ich; und was ich tu, will ich"

דמות שהצופות יכולות להזדהות איתה – מנהיגת הבנות הפופולרית עם סגנון ה"טום בוי", שאומנם רוצה להתפרע מפעם לפעם, אך בגרותה ואחריותה מאפשרות לה להציב גבול בשעת הצורך. תכונות אלה עוזרות להפוך את נטייתה של שטופסי לעשות את "הדבר הנכון" מהבחינות הערכית והמערכתית דווקא לדבר הרצוי, בניגוד לנטיית הלב המוקדמת של הקהל הצעיר נגדה. אומנם בריט, כדמות, יכולה לעורר את הזדהות הצופים, אך כסמל היא מייצגת את הדקדנטיות של המערב – דבר המסכן את הסוציאליזם, המסומל כאן על ידי קבוצת החברים, והעלול להביא עליו את כיליונו.⁷⁷

אם כן, ניתן לראות כי שימושו של הסרט במודלים מגדריים ומיניים דומה לטיפולו רב המשמעויות והמטרות בסוגיית מרד הנעורים ותרבות הצריכה. השוויון המגדרי והעוצמה הנשית מועלים בו על נס, בהתאם לרוח שניסו גרמניה המזרחית ומדינות הגוש המזרחי לקדם; ובמקביל, קיים בו לעג לתכונות נשיות המזוהות עם המערב, כמו מיניות בוטה ונהייה אחר אופנות. בכך ביקש הסרט לחנך את הנערות למודל הרצוי של הנשיות הסוציאליסטית, וגם ללמדן כי מדינה כמו גרמניה המזרחית תוכל לאפשר להן מימוש רב יותר מכל מדינה במערב. המוקד הרומנטי והמיני של הסרט מתפקד גם הוא בשני שימושים: ראשית, העלילה סבה סביב יחסי הזוגיות והמיניות, ובכללם המשולש הרומנטי, ובכך משמשת מקור משיכה והזדהות עבור המתבגרים, שסוגיות אלו העסיקו והטרידו אותם. הנגיעה בנושאים קשים כמו הפלות יוצרת הזדהות נוספת של הנער עם הסרט, שבאופן חריג למדי מדבר בשפתם. אך השימוש בשני מודלים מיניים נבדלים בדמויותיהן של בריט ושטופסי מסייע להנחיל לצופים את התפיסה בדבר התנהגות מינית רצויה ולא-רצויה: האחת מועילה לחברה ולפרט, ואילו לשנייה השלכות הרסניות. גם כאן, המסר הדידקטי מצליח להיות חמקמק וברור בו-זמנית בעיני הקהל.

אינדיבידואליזם מול קולקטיביזם

בהתאם לאידיאולוגיה המרקסיסטית-לניניסטית שהובילה אותה, הדגישה גרמניה המזרחית את חשיבות הקולקטיב עבור החברה המתוקנת על פני האינדיבידואל, שהוא אבן הבניין הבסיסית של החברה הקפיטליסטית. משטרים קומוניסטיים וסוציאליסטיים, שביקשו לשנות את מבנה החברה ההיררכי והמעמדי ולעקור את צורת המחשבה המערבית מהשורש, היו צריכים ללכת נגד רצון הציבור כפי שעוצב על ידי שנים של חיים בעולם ערכים קפיטליסטי.

⁷⁷ ראו גם את דיונה של סטיוארט: Stewart, "Nicht so schnell!", 39–40.

על התודעה הכוזבת ניתן היה להתגבר רק על ידי כפיית חיים בהתאם לאידיאל הקומוניסטי. הכפפת האינדיבידואל לקולקטיב הייתה אפוא צעד ראשון בדרך ל"אוטופיה הסוציאליסטית", וכפי שנאמר במבוא, בניין החברה החדשה נתלה בחינוך הנוער ובחברותו לויתור על האישי והקטנוני ולקבלת הערכים הסוציאליסטיים במלואם, למען החברה והעתיד.⁷⁸

אולם, כפי שאף עולה מהניתוח עד כה, ספק אם בני ובנות הנוער המזרח-גרמנים – או כל אזרח סוציאליסטי אחר – הצליחו מעולם לוותר באופן מלא על רגשי האינדיבידואליות למען הכלל. לכן המסרים בסרט מתנקזים כולם לבסוף למטרת-העל שלו, שהיא הגברת חשיבותו הנשחקת של הקולקטיב בעיני בני ובנות הנוערים. ניתן לראות זאת כבר בקומפוזיצית הסרט: הוא נפתח בשיר "Heißer Sommer", שאותו שרות בנפרד שתי הקבוצות – המהוות כל אחת קולקטיב נפרד – ומסתיים באותו שיר כאשר שתי הקבוצות התמזגו לבסוף לקולקטיב אחד. חשיבות הקולקטיב עולה לאורך הסרט במחוות אגביות לכאורה, למשל בסצנות הריקוד שבהן כולם משתתפים ומבצעים כוריאוגרפיה אחידה ומחודקת, בהתאם למסורת התיאטרון והקולנוע המוזיקלי, וכן בריבוי השוטים המכילים את כל חברי הקבוצה – לעיתים קרובות במדיום שוט, כך שגודש הדמויות ממלא את כל הפריים. כמו כן, האי שבו נופשים הצעירים משמש בין השאר כבית לקואופרטיב דייגים, ונאמר כבדרך אגב כי חבריו החליטו להסב את חדר הישיבות שלו לחדר שינה עבור הבנות.⁷⁹



סצנת הסיום של הסרט

הסרט מתאמץ להכיל את המתח בין אינדיבידואליזם לקולקטיביזם, בייחוד לאור חששה של הנהגת המדינה מפני נטייתם של בני הנוער אל עבר הראשון. בתוך הקבוצה ניכרות הבלחות של אישיות עצמאית, דבר המובע בסרט בין

⁷⁸ Fulbrook, *The People's State*, 23, 115–117, 137–138

⁷⁹ *Heißer Sommer*, Hasler (00:24:52)

היתר באמצעות הלבוש – בחוץ הים לובשים הבנים בגדי-ים דומים למדי בגזרתם אך בצבעים שונים, המדגישים את ייחודיותם בתוך הכלל. גם בתוך הסצנות הקולקטיביות משתמשים היוצרים בתקריב כדי להדגיש פרטים מתוך החבורה. בולטת בכך הסצנה שבה הקבוצות מציגות את עצמן זו בפני זו: רוב הנערים והנערות נותרים אלמוניים, אך אנו מתוודעים לשמותיהם של חלקם ולתחביביהם הייחודיים, לרבות נער המומחה לשפה הגרמנית, נערה חובבת תיאטרון משכילה, מתמטיקאי ורקדנית בלט.⁸⁰ הסוציאליזם כלל לא פסח על פיתוח אישיות; אדרבא, כך נראה האידיאל-טיפוס של הנער המזרח-גרמני:

[בעל] אישיות עגולה ומפותחת כהלכה, [שיש] לה שליטה מקיפה בידע פוליטי, מקצועי וכללי, המחזיקה בהשקפה מעמדית איתנה הנטועה בתפיסת העולם המרקסיסטית-לניניסטית, הראויה לשבח על איכויותיה המנטליות, הגופניות והמוסריות המצוינות, החדורה לגמרי במחשבה ובמעשים קולקטיביים, והתורמת באופן פעיל, מודע ויצרני לעיצוב הסוציאליזם.⁸¹

לאור זאת ניתן להבין כי פרטים ייחודיים אלה אומנם מרכיבים את הקולקטיב, אך האינדיבידואליות אינה מתקיימת למען עצמה אלא בראש ובראשונה כדי לשרת את החברה, שהיא משנית לה. כמו כן ניתן לתהות אם הנוער קיבל גרסה מקוצצת זו של אינדיבידואליות או ראה בה מס שפתיים בלבד.

בסרט מודגשת העובדה שהיחיד יכול להתקיים ככזה באופן פורה וחיובי רק כאשר הוא חלק מקבוצה, ובמקביל, בריט ומשולש האהבה מספקים עדות לכוחו ההרסני של אינדיבידואליזם חסר רסן על הקבוצה ועל הפרט. כפי שהוזכר לפני כן, אמירתה הקבועה של בריט היא "אני עושה מה שאני רוצה". לכן היא מסוגלת לאחר לנסיעה, להתעניין באיפור ובדיאטות, לרמות את וולף ואת קאי ולהתעלם ממבטיהן הביקורתיים של חברותיה. הסרט נע לכל אורכו על קו התפר הדק שבין סיפוק רצונם של בני הנוער ביצירה המדברת אליהם בגובה העיניים, לבין הניסיונות להחזירם לתלם: עיסוקן של הבנות במראן החיצוני אומנם מעיד על התאמת הדיבור ותחומי העניין בסרט לקהל היעד, אך בד בבד מביע זלזול באותם דברים ומדגיש את הקטנוניות שבהם לעומת ערכי הסוציאליזם והקולקטיביזם הנעלים. דמותה המטופחת והמינית של בריט מדגימה זאת היטב, משום שגישתה היא בבחינת "אני ואפסי עוד".

⁸⁰ Heißer Sommer, Hasler (00:18:38 – 00:19:24).

⁸¹ מצוטט אצל 115, Fulbrook, *The People's State*.

לא רק בריט משמשת כמשל לכוחו ההרסני של האינדיבידואליזם. בסצנה שבה נרקם הקשר בינה לבין וולף, ניתן להתוודע גם לגישה האינדיבידואליסטית שלו, כפי שהיא מתבטאת בדיאלוג הבא:

בריט: "לא אעשה דבר אם תכריח אותי. אני עושה מה שאני רוצה [...]"

וולף: [נתלה על ידיה המסתובבות של טחנת רוח] "אל תהיה אחד מהעדר, היה עצמאי! [...]" התגבר על כוח הכבידה!"

בריט: "בסרטים יש לגיבור הזה כפיל. בספרים שמו הוא דון קיחוטה".

וולף: "דון קיחוטה היה טיפש. הוא רק חלם את הרפתקאותיו".⁸²

אמירותיו של וולף אינן רק מדגישות את עצמאותו, אלא גם יוצרות ניגוד ברור בינו לבין קאי. בעוד שוולף מביע יוזמה ואסרטיביות, ואינו מסתיר את עניינו האישי בבריט ואף את יחסו הרכושני כלפיה, קאי הוא אותו דון קיחוטה חולמני אשר אינו עושה דבר לקידום מטרותיו. הדבר מקבל ביטוי מוחשי בסיקוונס החלום שלו על גגות העיר, שבסופו חוזר קאי לכפר ומצולם לצד טחנת רוח.⁸³ בחלקו האחרון של הסרט מגיע המתח בין שני הערכים לידי פתרון באמירה נחרצת. לאחר שוולף מוכיח את בריט על שקריה, כל קבוצה שוב מתכנסת בעצמה ומתגלים כעס רב בין הבנות ואלומות בתוך קבוצת הבנים, ששיאה בהתגוששות על הצוק שכמעט ומסתיימת במותם של וולף וקאי. התפוררות הקבוצה, ואיתה ה"אוטופיה" של הגוש המזרחי, היא הסכנה הטמונה באינדיבידואליזם חסר גבולות זה. הדבר אף נאמר מפורשות כאשר "עורך הדין" שואל את הבנים בתקיפות: "האם אנו קולקטיב, או שמא חבורת פרחים?"⁸⁴ לאחר כל זאת, דווקא קאי הוא שלבסוף "זוכה" בבריט, ולא וולף. לעומת המסר הקפיטליסטי של "אדם לאדם זאב", פה התום הסוציאליסטי מנצח.

בתוך הקולקטיב חשוב להדגיש את ממד הזוגיות. החבורות, כזכור, אינן שוות בגודלן: ישנן 11 בנות ומולן 10 בנים בלבד. האיזון הבלתי מושלם מלכתחילה מופר עוד יותר על ידי משולש האהבים של קאי, וולף ובריט. כפי שראינו בחלק הקודם, מיניות בגרמניה המזרחית הוצדקה רק אם הובילה לקיבועה בנישואין, והמתח הנוצר על ידי

⁸² *Heißer Sommer*, Hasler (00:43:21 – 00:43:52).

⁸³ *Heißer Sommer*, Hasler (01:02:22).

⁸⁴ "Sind wir ein Kollektiv, oder eine ganz gewöhnliche Bande?" *Heißer Sommer*, Hasler (01:22:22 – 01:22:26).

חוסר האיזון המספרי מביח שלא כל חברי הקבוצה ימצאו זיווג. תשובת הסרט לכך היא ביטול המתח המיני והשאיפה לזוגיות כליל, כך שבסוף הסרט, אף שברייט וקאי זוכים לממש את אהבתם, לא נותרים עוד זוגות מובהקים. "עורך הדין" מגלה עניין בשטופסי למן ההתחלה, אך אף שהם חוו כמה רגעים אינטימיים, כאשר הוא מביע את עניינו בה מפורשות בסוף הסרט היא נאנחת וצונחת על גבה, כמותשת מן התסבוכת הרומנטית שזה עתה נפתרה.⁸⁵ כאשר דמות המופת בסרט מביעה לאות מעיסוק בענייני הזוגיות, ניתן להבין כי המרדף התמידי אחר רומנטיקה וטובות אישיות הוא עניין טפל, בייחוד לעומת שלום הקולקטיב.

בסיכומו של דבר, הסרט כולו מתנקז לאמירה הדידקטית בזכות הקולקטיביזם והחשיבות שבשמירה על הקבוצה. האינדיבידואל והאינדיבידואלית הצעירים, שהסרט מטפח את מאווייהם הצרכניים והמיניים וקשוב להם, מקבלים תזכורת חוזרת ונשנית בסרט לאחריות שעליהם להפגין ולעובדה שהצרכים החומריים הם משניים לערך הקולקטיבי. יתרה מכך, אף שהסרט מצביע על פשרה ועל שחרור חבל מכיוון המסד, הוא מספק הצצה להשלכות ההרסניות שעוללות להתלוות לאינדיבידואליזם ולעיסוק העצמי המופרז. השמירה על הקולקטיב הייתה חשובה גם כדי להגן על המדינה מפני התפוררות חברתית, אך גם כדי להחזיק את חזית המלחמה הקרה מול המערב. עבור המטרה הגדולה והחשובה ביותר, שלשמה היה גיוס הנוער למערכה קריטי, ניתן היה לעשות כמה ויתורים.

סיכום

בדיאלוג שהובא לעיל, שבו בריט מזכירה לוולף כי את הפעולות בסרטים מבצע כפיל, טמונה גם אמירה מטא-קולנועית. אמירה זו פונה ישירות אל הצופים שמעבר לאקרן ומזכירה להם כי מדובר בסרט – כאילו אזהרה ש"אין לנסות את הדברים בבית". לקראת סוף הסרט, לאחר שהתגלעו כל המחלוקות, בוחרת בריט לברוח ולחזור לבדה הביתה. למשמע הדבר אומרת שטופסי כי זו "יציאה קלאסית לאישיות [Persönlichkeit] הבלתי מובנת".⁸⁶ דבריה אומנם מתייחסים לכך שברייט היא הדמות החורגת מן השורה, אך גם בהם טמונה אמירה רפלקטיבית על הקולנוע ודרכה מסר אל הצופים: ההתייחסות לבריט כאל "אישיות", או "טיפוס", והגדרת מעשיה כ"התנהגות קלאסית" מפנות אותנו אל השדה הסמנטי של הקולנוע, התיאטרון והספרות. אין זו אמירתה של שטופסי אלא אמירתם של יוצרי הסרט, הפונים בשנית אל הצופים ומזכירים להם שהדברים הם בדיה בלבד – ולפיכך גם משל.

⁸⁵ Heißer Sommer, Hasler (01:31:06 – 01:31:08).

⁸⁶ Heißer Sommer, Hasler (01:29:50).

על אף הדיסוננס הקיים בין דידקטיות לבין הנאה, ודאי עבור הנוער המזרח-גרמני שביקש לפרוץ את גבולות החינוך הסוציאליסטי, הצליח הסרט לצבור קהל מעריצים גדול. צעירים לא תפסו אותו כדיקטי, ואף שאבו ממנו השראה לטיולי נופש קבוצתיים שיהיו "קייץ הם משלנו".⁸⁷ בני נוער היו שכבת גיל קריטית עבור המשטר הסוציאליסטי, שתלה בהם את התקוות לעתידו אך בו בזמן נחרד מהקושי להחזירם לתלם. שנות השישים נשאו עימן איום חדש, של רוח נעורים מתפרצת ומגמה מרדנית שפשטו בכל העולם, גם במדינות הגוש המזרחי. האווירה הקלילה שנעדרה מרוב הסרטים של שנות שלטונו של ולטר אולברייכט (Ulbricht), מנהיג גרמניה המזרחית בשנים 1950–1971, כמו גם המחסור בסרטים שפנו ישירות אל אוכלוסיית המתבגרים במדינה, הצליחו יחד להביא את בני הנעורים לנהור לקולנוע ולחבק את התשובה המקומית – והחוקית – לתרבות הפופ המערבית ולרוח הנעורים התוססת, שבהן צפו בערגה מעבר לחומה. הסרט טיפל גם בסוגיות שהעסיקו את הנוער, כמו מיניות, זוגיות והזדהות דורית, ובכך נתפס גם כיצירה היכולה ממש לדבר אליו בשפתו ובגובה העיניים; מסרים דידקטיים דומים מהורים או ממורים היו ודאי נופלים על אוזניים ערלות.

יש לזכור כי עדויות מאוחרות, כמו אלו המופיעות בראיונות שערכה דנה רנגה (Ranga) לסרט *East Side Story*,⁸⁸ וכן יצירות קולנועיות מאוחרות העוסקות בגרמניה המזרחית, כגון *להתראות, לנין!*⁸⁹ ו**חיים של אחרים**,⁹⁰ עלולות להיות נגועות ב"אוסטלגיה" (Ostalgie, נוסטלגיה לגרמניה המזרחית), או לחלופין לנצל את ההיסטוריה המזרח-גרמנית לצורכי בידור.⁹¹ אולם אף שיש לקחתן בעירבון מוגבל, אין להפחית בחשיבותן של יצירות אלה. זיכרון החיים במזרח-גרמניה כפי שהוא משתקף בסרטים אלה הוא כלל לא אפור, כלל לא דל, ואף לא כל כך טוטליטרי כפי שניתן היה להאמין בזמן קיומה ומיד לאחר נפילת החומה. גם המחקר הענף שנעשה בתחום ההיסטוריה החברתית והתרבותית מאז נפילת הגוש המזרחי מאשש במידה רבה את היקפם הבלתי צפוי של האזורים הקטנים, האוטונומיים והצבעוניים של החיים בגרמניה המזרחית. *Heißer Sommer*, שתמרן בין בידור וריצוי של הנוער

⁸⁷ *East Side Story*, Ranga

⁸⁸ שם.

⁸⁹ *Good Bye, Lenin!*, Wolfgang Becker (Germany, 2003)

⁹⁰ *Das Leben Der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck (Germany, 2006)

⁹¹ האישום האחרון עלה במיוחד כלפי **חיים של אחרים**, שלצד הביקורות המהללות וזכירתו בפרס האוסקר לסרט הזר, ספג גם ביקורת רבה על עיוות ההיסטוריה של השטאזי ועל ניצול מציאות חייהם של המזרח-גרמנים והפיכתה לפנטזיה קולנועית – זאת על אף טענת יוצריו ל"אותנטיות". ראו למשל Thomas Lindenberger, "Stasiploitation: Why Not? The Scriptwriter's Historical Creativity" *German Studies Review* 31, no. 3 (October 2008): 557–566; in "The Lives of Others," *German Studies Review* 31, no. 3 (October 2008): 557–566; וכן יתר מאמרי הביקורת על

הסרט בגיליון זה של ה-*German Studies Review*.

לבין חינוכו, לנוכח הסערה הפוליטית שהתחוללה בכל העולם, חושף אף הוא תמונה מורכבת של גרמניה המזרחית החורגת מגבולותיה של "מדינת המשטרה" גרידא, ומאתגר את ההבחנות בין בידור לבין דידקטיות ותעמולה.