

מקליגרי להיטלר: היסטוריה פסיכולוגית של הקולנוע הגרמני – מבוא *

זיגפריד קרקאוור

הקדמה: הילה לביא ועופר אשכנזי

תרגום: הילה לביא

עריכת תרגום: ענבל קידר

הקדמה לתרגום

זיגפריד קרקאוור (1889-1966) נולד בפרנקפורט בגרמניה למשפחה יהודית, היה בהכשרתו ארכיטקט וסיים דוקטורט בהנדסה. משנת 1921 החל לכתוב ואחר כך לערוך בעיתון הגרמני *פרנקפורטר צייטונג*, בפרנקפורט ובברלין. בתקופה זו גם התיידד עם תיאודור אדורנו הצעיר ממנו. במהלך השנים פרסם בעיתון מאות מאמרים ומסות בתחום ביקורת התרבות, וכמו כן פרסם קובצי מסות וכתב שני רומנים. בכתביו עסק בפרשנות "היומיום של המודרניות", בחן ביטויים שונים שלו בצילום, אמנות, מחול, תכנון ערים ועוד, ומתוך כך יצר שיח תיאורטי שעסק בין השאר בזמן, זיכרון וטכנולוגיה. כחודש לאחר עליית היטלר לשלטון עזבו קרקאוור ואשתו את גרמניה ועברו לפריז, ובמהרה הוא החל לפעול לקידום הגירתו לארצות הברית. בסוף 1939 קיבלו בני הזוג ויזות לאמריקה ויצאו לכיוון מרסיי, שם פגשו בפעם האחרונה את ולטר בנימין, ידידו הוותיק של קרקאוור. לאחר תקופת המתנה ממושכת וקשה בגבול צרפת-ספרד הצליחו בני הזוג להמשיך במסעם ולהגיע לניו יורק באפריל 1941. קרקאוור היה בן 52 כשהתחיל את דרכו בניו יורק.

עם הגעתו קיבל קרקאוור מענק לעבודה בארכיון הקולנוע של המוזיאון לאמנות מודרנית (MoMA) ולכתיבת ספר על ההיסטוריה של הקולנוע הגרמני. כתיבת הספר, *מקליגרי להיטלר: היסטוריה פסיכולוגית של הקולנוע הגרמני*, החלה ב-1942 והסתיימה ב-1946. משלא נמצאה הוצאת

**Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, *
Princeton University Press, 1947**

ספרים מסחרית שתוציא לאור את ספרו של קרקאוור לקהל הרחב, ראה הספר אור ב-1947 בהוצאת הספרים של אוניברסיטת פרינסטון. הספר כולל סקירה כרונולוגית של סרטים רבים מז'אנרים שונים שנוצרו בתקופת רפובליקת ויימאר. פרק נוסף עוסק בקולנוע התעמולה הנאצי. קרקאוור מוצא בכל הסרטים הללו יסודות נרטיביים ואודיו-ויזואליים חוזרים שמבטאים בעיניו את "הנפש הגרמנית", הנעה באופן תמידי בין מרד (בסדר החברתי ובנורמות ההתנהגות הבורגניות) ובין התרפסות כנועה. הניתוח הפרוידיאני של קרקאוור מוצא בסרטים ביטוי מודחק של "הפתולוגיה" של "הנפש הגרמנית", הנהייה הכפולה שלה אחר אנרכיה מחד גיסא וסמכות אבסולוטית מאידך גיסא. "מחלת הנפש" הקולקטיבית הזו של הגרמנים היא שהובילה אותם, לפי קרקאוור, אל הפשיזם (או ליתר דיוק, אל היטלר). ניתוח הסרטים, הוא טוען, נותן בידינו הצצה אל מסתרי הנפש הלאומית, אל המאוויים האפלים שהגרמנים הדחיקו מאז מלחמת העולם הראשונה.

במשך עשרות שנים היה ספרו של קרקאוור המדריך האולטימטיבי לקולנוע הגרמני בשנים שקדמו לנאציזם, ואף מעין מדריך לאותה "נפש גרמנית", שאפשר להסביר בצורה פשוטה יחסית כיצד מדינה אירופית נאורה ומתקדמת הצמיחה מתוכה לאומנות רצחנית ותמכה בה בהתלהבות. כדי להבין את ההשפעה העצומה של הספר על דורות של חוקרים יש לציין שני מאפיינים שלו: ראשית, התזה המרכזית של הספר, בדבר פתולוגיה קולקטיבית, לא היתה ייחודית לקרקאוור. בזמן שהספר נכתב, בשנות מלחמת העולם השנייה ומיד לאחריה, היו חוקרים רבים שטענו כי הנפש הלאומית הגרמנית שונה באופן מהותי מהנפש של עמים אחרים במערב (יש שתלו זאת בתסביך אדיפלי משותף, יש שחיפשו הסברים במשיכה לאי-רציונליות שברומנטיקה הגרמנית, ויש שראו בכך תוצאה של הדיכוי הפרוסי רב-השנים). ההסבר של קרקאוור השתלב היטב במה שנחשב "קומון סנס" אצל חוקרים רבים, מדינאים, ואפילו אנשי צבא שהופקדו על שיקומה של גרמניה לאחר המלחמה. המאפיין השני, החשוב יותר, להתקבלות הנלהבת של הספר *מקליגרי להיטלר* הוא הניתוח המבריק של קרקאוור לסרטים, שהתבסס על היכרות אינטימית עם מאות סרטי קולנוע, ובמקרים רבים גם עם נסיבות הפקתם. תשומת הלב של קרקאוור לפרטים, לצד היכולת שלו להבחין בדמיון ובמתווים חוזרים בעשרות סרטים שונים, הפכו את הספר לאוצר של מידע על סרטים שהצפייה ברובם כבר לא הייתה אפשרית. השפעה נוספת שהייתה לספר היא בהגדרת הקאנון של הסרטים "החשובים" של רפובליקת ויימאר. למעשה, עד שנות השמונים של המאה העשרים—ארבעים שנה לאחר צאת הספר—כמעט שלא נעשה מחקר על סרטים שקרקאוור לא התייחס אליהם, או שהתייחס אליהם בביטול כ"לא חשובים". השינוי המשמעותי בהגדרת הקאנון של הסרטים שקדמו להיטלר התרחש רק בשני העשורים האחרונים, כאשר יותר ויותר

סרטים "לא חשובים" נמצאו, שוחזרו בארכיונים ועברו דיגיטציה שמאפשרת לצפות בהם בדי.וי.די, בבית או בכיתה. אפשרויות חדשות אלה הובילו לגילוי העושר והגיוון של התרבות הוויזואלית של רפובליקת ויימאר, שלא התאימו לתיאוריה של קרקאוור.

מאז שנות השמונים של המאה העשרים, בעקבות תפיסות חדשות לגבי ההיסטוריה של רפובליקת ויימאר ובעקבות ידע רחב יותר בתחום הקולנוע של התקופה, ספרו של קרקאוור היה מושא לביקורת חריפה. מצד אחד, הרעיון של נפש לאומית—שמשותפת לכל אנשי העם ומתנהגת לפי הציפייה של פרויד מהנפש של האינדיבידואל—אינו מקובל כיום. למרבה הצער, המציאות ההיסטורית היא מורכבת יותר ואינה ניתנת להסבר פשוט מעין זה. מצד שני, חוקרים של הקולנוע הגרמני מוצאים כי הקאנון של קרקאוור אינו משקף את העשייה הקולנועית של התקופה ואיננו מתייחס לזהות היוצרים וקהל היעד של הסרטים (כך, למשל, הרבה מן הסרטים שבהם הוא דן כביטוי לנפש הגרמנית נכתבו ובימו בידי יהודים שזה מקרוב הגיעו לגרמניה; כמו כן, הרבה מהדימויים שהוא מייחס להדחקה של פתולוגיה גרמנית נוצרו במכוון כדי למכור "מפלצתיות גרמנית" לקהל מערב אירופי, שהיה צמא לסוג כזה של דימויים לאחר מלחמת העולם הראשונה). למרות ההסתייגויות הרבות נחשב ספר זה אחד הראשונים והחשובים ביותר בתחום התיאוריה הקולנועית הביקורתית. גם היום, כ-75 שנה לאחר שקרקאוור החל לכתוב את הספר, *מקליגרי להיטלר* הוא אחד מספרי המבוא החשובים הן לתרבות גרמנית במאה העשרים והן לניתוח קולנועי.

הטיקסט המובא כאן הוא תרגום ראשון לעברית של המבוא.

עופר אשכנזי והילה לביא

מקליגרי להיטלר: היסטוריה פסיכולוגית של הקולנוע הגרמני

מבוא

1.

משנת 1920 החלו סרטים גרמניים לפרוץ את החרם שהטילו מדינות ההסכמה על אויבתן לשעבר והרשימו את קהלי הצופים בניו יורק, לונדון ופריז כיצירות מרתקות אך בה בעת מעוררות תמיהה.¹ הארכיטיפ של כל הסרטים הפוסט-מלחמתיים הללו, *הקבינט של ד"ר קליגרי*, עורר ויכוחים לוהטים.

¹ סרטו התקופתי של לוביטש *מדאם דובארי* (Madame DuBarry) – ההפקה הגרמנית הראשונה שהגיעה לארץ זו [אמצעות הברית, הל] – הוקרן בניו יורק לקראת סוף שנת 1920. בעקבותיו הופץ באפריל 1921 בניו יורק הסרט *הקבינט של ד"ר קליגרי*.

מבקר אחד הגדיר אותו "הניסיון המשמעותי הראשון לביטוי של מחשבה יצירתית במדיום הראינוע"², ואילו אחר קבע: "יש לו ריח של אוכל מקולקל. הוא משאיר טעם של אפר בפה"³. נדמה כי בכך שסרטים פוסט-מלחמתיים אלו חשפו את הנפש הגרמנית, הם העצימו את חידתיותה. "מקאבריים", "מאיימים", "מורבידיים" – אלו היו שמות התואר המועדפים ששימשו לאפיונם.

בחלוף הזמן שינו הסרטים הגרמניים את נושאיהם ואת אופני הייצוג שלהם. אך למרות כל השינויים האלו הם שימרו מאפיינים מסוימים אשר נקשרו לתחילת דרכם הסנסציונית, אפילו לאחר 1924, שנחשבת תחילתה של תקופת הידרדרות ממושכת. האמריקאים והאירופאים תמימי דעים בהערכתם למאפיינים אלו. מה שהם מעריצים במיוחד הוא כישרונם של הבמאים הגרמניים, החל בתקופת קליג'י, לשלוט במרחב הוויזואלי כולו: החוש המובהק שלהם לתפאורות מרשימות, הווירטואוזיות שגילו בעיצוב הפעולה הדרמטית באמצעות התאורה המתאימה. מביני עניין מעריכים גם את תפקידה הבולט של המצלמה, שבידי הגרמנים הפכה לראשונה ניידת לחלוטין. נוסף לכך, אין מומחה שלא יכיר בכוח הארגוני שמאחורי סרטים אלו – מדובר במשמעת קולקטיבית אשר אחראית לאחזות הנרטיב ולמיזוגם המושלם של התאורה, התפאורה והשחקנים.⁴ בזכות ערכים ייחודיים אלו נודעה השפעתו של הקולנוע הגרמני ברחבי העולם, במיוחד לאחר התפתחותם המזהירה של אמצעי הצילום והאולפן בהפקות הסרטים האדם האחרון (Der Letzte Mann, 1924) וגאריטה (Variété, 1925). "עבודת המצלמה הגרמנית (במלוא מובנו של המונח) היא שהרשימה את הוליווד במיוחד"⁵. כביטוי אופייני של כבוד העסיקה הוליווד את כל במאי הקולנוע, השחקנים והטכנאים הגרמניים שיכלה להשיג. גם צרפת הושפעה מהסגנון הקולנועי מעברו השני של הריין, והסרטים הרוסיים הקלאסיים יצאו נשכרים ממדעי התאורה הגרמניים.⁶

אך הערצה וחקיוי לא בהכרח מתבססים על הבנה עמוקה. הרבה נכתב על הקולנוע הגרמני בניסיון מתמשך לנתח את איכויותיו יוצאות הדופן וכן, אם אפשר, לפתור את השאלות המטרידות הכרוכות בקיומו. אך ספרות זו, העוסקת במהותה באסתטיקה, בוחנת סרטים כאילו היו מבנים אוטונומיים. לדוגמה, השאלה בנוגע לגורמים לכך שהמצלמה הפכה לראשונה ניידת באופן מוחלט

² Paul Rotha, *The Film Till Now*, London, 178

³ Frédéric-Philippe Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, Lausanne/Genève, 1923, 37

⁴ Rotha, *Film Till Now*, 177-78; Iris Barry, *Program Notes*, Museum of Modern Art Film Library, Series I, program 4, and series III, program 2; Harry Alan Potamkin, *Kino and Lichtspiel*, *Close Up*, Nov. 1929, 388;

Carl Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, Bruxelles, 1939, 139-40.

⁵ Iris Barry, *Program Notes*, Series I, program 4

⁶ Valerio Jahier, *42 Ans de Cinéma, Le Rôle intellectuel du Cinéma*, Société des Nations, Cahier 3, Paris, 1937, 86.

דווקא בגרמניה, אפילו לא הועלתה. התפתחותו של הקולנוע הגרמני לא הובנה. פול רותה (Rotha), אשר יחד עם עמיתיו בכתב העת האנגלי לקולנוע *קלוז אפ* (Close up) הכיר בשלב מוקדם מאוד בהישגים האמנותיים של הסרטים הגרמניים, מגביל את עצמו לשרטוט כרונולוגי בלבד. "בסקירת הקולנוע הגרמני מסוף המלחמה ועד הופעתו של הסרט האמריקאי המדבר", הוא כותב, "אפשר לחלק את התפוקה באופן כללי לשלוש קבוצות: ראשית, הסרט התקופתי התיאטרלי; שנית, תקופת הביניים הגדולה של סרטי האולפן האמנותיים; ושלישית, הידרדרות הקולנוע הגרמני, שתוצריו הפכו דומים יותר ויותר לאלה של פס הייצור האמריקאי הפשטני".⁷ את הסיבה לכך ששלוש קבוצות סרטים אלו מופיעות בהכרח זו אחר זו, רותה אינו מנסה להסביר. דיווחים חיצוניים כאלו הם השולטים בכתביה בנושא ומובילים ישירות לתפיסות מוטעות ומסוכנות. רוב הכותבים תולים את ההידרדרות שלאחר 1924 בגל העזיבה של רבים מהקולנוענים הגרמניים החשובים ובהתערבות האמריקאית בעסקי הקולנוע הגרמני. הם פוטרים את הסרטים הגרמניים של אותם ימים בכך שהם מתארים אותם כמוצרים שעברו "אמריקניזציה" או "אינטרנציונליזציה".⁸ למעשה, דווקא סרטים אלו, אשר עברו כביכול "אמריקניזציה", היו למעשה ביטוי אותנטי של חיי הגרמנים בתקופה ההיא. באופן כללי את המיומנות הטכנית, התוכן הנרטיבי וההתפתחות של סרטים של אומה כלשהי אפשר להבין במלואם רק כשהם נבחנים ביחס לדפוסים הפסיכולוגיים הממשיים של אומה זו.

2.

סרטים משקפים מנטליות של אומה באופן ישיר יותר מכל מדיום אמנותי אחר משתי סיבות:

ראשית, סרטים לעולם אינם תוצר של אינדיבידואל. במאי הקולנוע הרוסי פודובקין הדגיש את האופי הקולקטיבי של ההפקה הקולנועית בכך שהשווה אותה לייצור תעשייתי: "המנהל הטכני אינו יכול להשיג דבר ללא מנהלי עבודה ופועלים, והמאמץ הקולקטיבי שלהם יוביל לתוצאות גרועות אם כל אחד מהשותפים לעבודה יגביל את עצמו לביצוע מכני של תפקידו הצר. עבודת צוות הופכת כל משימה, גם כזו שאינה בעלת חשיבות רבה, לחלק מהעבודה המתהווה וקושרת אותה באופן אורגני למשימה הכללית".⁹ אלה היו התפיסות של במאי קולנוע גרמניים מרכזיים, והם פעלו בהתאם. כאשר

⁷ Rotha, *Film Till Now*, 177 – יש לציין שרותה ביטא את הדעות שרווחו בזמנו בקרב אסתטיקני הקולנוע הצרפתיים והאנגליים ביחס לסרטים הגרמניים, אף שספרו מבטא תעוזה וחדות הבחנה יותר מאלו שקדמו לו.

⁸ Maurice Bardèche and Robert Brasillach, *The History of Motion Pictures*, New York, 1938 258; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, 161-162; Rotha, *Film Till Now*, 176-77; René Jeanne, *Le Cinéma Allemand, L'Art Cinématographique VIII*, 1931, 42. ff.; etc.

⁹ V.I Pudovkin, *Film Technique*, London, 1933, 136

צפיתי בצילומי סרט בבימויו של ג.ו. פאבסט (Pabst) באולפני ז'ואנוויל (Joinville) הצרפתיים, הבחנתי כי הוא היה נכון לפעול בהתאם להצעותיהם של הטכנאים ביחס לפרטים שקשורים לכיוון התאורה ועוצמתה. פאבסט אמר לי כי הוא רואה בהצעות כגון אלו תרומה רבת-ערך. מאחר שכל צוות הפקה קולנועי מגלם שילוב של אינטרסים רב-גוניים ונטיות שונות, עבודת צוות בתחום זה מונעת טיפול שרירותי בחומרי הסרט ומעלימה נטיות אינדיבידואליות ספציפיות לטובת מאפיינים משותפים לאנשים רבים.¹⁰

שנית, סרטים פונים אל הרוב האנונימי ומבקשים לשבות את לבו. כך אפשר להניח כי סרטים פופולריים, או אם לדייק, מוטיבים קולנועיים פופולריים, מספקים תשוקות שקיימות בקרב ההמון. היו שצינו שהוליווד מצליחה למכור סרטים אשר אינם מספקים להמונים את הדבר שהם רוצים באמת. על פי דעה זו, לעתים קרובות הסרטים ההוליוודיים לועגים לקהל ואף מטעים אותו, והוא משתכנע לקבל אותם מתוך הפסיביות שלו עצמו ובהשפעתם השתלטנית של אמצעי הפרסום. אך אין סיבה להפריז בערך השפעתו המסלפת של הבידור ההוליוודי ההמוני. המניפולטור תלוי באיכויותיו האינהרנטיות של החומר שברשותו; אפילו סרטי המלחמה הנאציים הרשמיים, שהיו מוצרי תעמולה מובהקים, שיקפו מאפיינים לאומיים שלא יכלו להיות בדויים.¹¹ מה שנכון לגביהם תקף עוד יותר ביחס לסרטים של חברה תחרותית. הוליווד לא יכולה להרשות לעצמה להתעלם מתגובות ספונטניות מצד הקהל. חוסר שביעות רצון כללית ניכר על פי הצטמצמות ההכנסות בקופות הקולנוע. תעשיית הקולנוע, שהרווחים הכרחיים לקיומה, מחויבת להתאים את עצמה ככל האפשר לשינויים בהלכי הרוח.¹² אין ספק שהקהל האמריקאי מקבל את מה שהוליווד רוצה שירצה; אבל לטווח הרחוק תשוקותיו של הקהל הן הקובעות את טבעם של הסרטים ההוליוודיים.¹³

3.

יותר משהסרטים משקפים "אני מאמין" מפורש הם משקפים נטיות פסיכולוגיות. אלו הן שכבות של מחשבה קולקטיבית שמשתרעות בעומקים שונים מתחת לממד ההכרתי. מובן שגם כתבי עת פופולריים, שידורי רדיו, רבי מכר, פרסומות, אופנות לשוניות ומשקעים נוספים של חיי התרבות של

¹⁰ Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Halle, 1930, 187-88

¹¹ ראו ניתוח של סרטים אלו בנספח [לא נכלל בתרגום זה, ה.ל].

¹² ראו: James T. Farrell, Will the Commercialization of Publishing Destroy Good Writing?, *New Directions* 9, 1946, 26.

¹³ בתקופה שקדמה להיטלר הייתה תעשיית הקולנוע הגרמנית ריכוזית פחות מזו האמריקאית. UFA הייתה החברה השלטת בלי להיות "כל-יכולה", וחברות קטנות יותר פעלו לצד החברות הגדולות. דבר זה הוביל למגוון של תוצרים, שהעצים את הפונקציה הרפלקטיבית של הקולנוע הגרמני.

עם מספקים מידע רב-ערך בנוגע לעמדות בולטות ומגמות פנימיות נפוצות. אך מדיום הקולנוע עולה על מקורות אלו בכללניותו.

בזכות פעולות מצלמה שונות, עריכה ואמצעים מיוחדים מגוונים ורבים, סרטים מסוגלים – ועל כן מחויבים – לסקור את כל העולם הנראה לעין. התוצאה של מאמץ זה היא מה שארווין פנופסקי (Panofsky) הגדיר בהרצאה חשובה "דינמיזציה של המרחב": "בבית הקולנוע... לצופה יש מושב קבוע, אך רק באופן פיזי... מבחינה אסתטית הוא בתנועה מתמדת, מכיוון שעינו מזהה את עצמה עם עדשת המצלמה אשר משנה באופן תמידי את המרחק ואת כיוון המבט, והחלל שמוצג לצופה הוא נייד כמו הצופה עצמו. לא זו בלבד שגופים מוצקים נעים בחלל, אלא גם החלל עצמו נע, מסתובב, מתפרק ומתגבש מחדש..."¹⁴

כאשר סרטי בדיון וסרטי תעודה כאחד משתלטים על המרחב, הם תופסים מספר בלתי נתפס של מרכיבים מהעולם שמשתקף בהם: תמונות של המון אדיר-ממדים, צירופים אקראיים של גופים אנושיים עם עצמים דוממים ורצף אינסופי של תופעות שאינן נוטות להתבלט. למען האמת, נראה כי לקולנוע יש עניין מיוחד במה שאינו בולט, מה שנזנח על פי רוב. מה שהקדים כל אמצעי קולנועי אחר היה הקלוז-אפ, שהופיע כבר בתחילת דרכו של הקולנוע והמשיך לבסס את מעמדו לאורך כל ההיסטוריה הקולנועית. "כשהגעתי לביים סרטים," אמר אריך פון שטרוהיים (von Stroheim) בריאיון, "עבדתי יומם ולילה, בלי אוכל, לעתים בלי שינה, כדי להפוך כל פרט למושלם, עד לתיאור האופן שבו הבעת פנים צריכה להשתנות". נראה שלסרטים נועדה מעצם טיבם משימה של בילוש אחר הפרטים הקטנים.¹⁵

חיים פנימיים באים לידי ביטוי באמצעות יסודות וצבירים שונים של חיים חיצוניים, אך במיוחד באמצעות המידע הלא-מורגש כמעט שעל פני השטח, שהוא חלק מהותי מהטיפול הקולנועי. בתיעוד העולם הגלוי – מציאות עכשווית או יקום מדומיין – סרטים מספקים רמזים לתהליכים נפשיים נסתרים. הוראס מ' קאלן (Kallen), שסקר את תקופת הסרט האילם, מצביע על תפקודו החושפני של הקלוז-אפ: "פעולות קטנות, כגון משחק מקרי של האצבעות, פתיחה או הידוק של כף היד, שמיטת ממחטה, משחק בחפץ שנראה חסר חשיבות, מעידה, נפילה, חיפוש שאינו מוביל למציאה

¹⁴ Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Moving Pictures*, *transition* 26, 1937, 124-25
¹⁵ Lloyd Lewis, *Erich von Stroheim of the Movies*, *New York Times*, June 22, 1941.

ודומותיהן, הפכו להיירוגליפים הנראים לעין של הדינמיקה הבלתי נראית של היחסים האנושיים...¹⁶ סרטים הם כוללניים במיוחד, מכיוון ש"ההיירוגליפים הנראים לעין" שלהם משלימים את העדות שמספקות העלילות עצמן. ומכיוון ש"הדינמיקה הבלתי נראית של היחסים האנושיים" מחלחלת הן לעלילות והן לדימויים הוויזואליים, היא מאפיינת במידה משתנה את חייה הפנימיים של האומה אשר מתוכה נוצר הסרט.

העובדה שהסרטים שמשקפים בבירור את תשוקות ההמון הם גם אלה שזוכים להצלחות קופתיות, יכולה להיראות מובנת מאליה. אך להיט עלול לספק רק אחת מתשוקות רבות שקיימות זו לצד זו, וייתכן שאף לא תשוקה ספציפית. ברברה דמינג (Deming) מרחיבה את הדיבור בעניין זה במאמרה על שיטות הבחירה בסרטים שספריית הקונגרס מועידה לשימור: "אפילו אם מישהו יצליח להבין... אילו סרטים היו הפופולריים ביותר, ייתכן שיתברר שבכך שנשמר את אלו שהופיעו בראש הרשימה, נשמר בעצם אותו חלום שוב ושוב... וכך יאבדו חלומות אחרים שבמקרה לא הופיעו בסרטים האינדיבידואליים הפופולריים ביותר, אבל דווקא כן הופיעו בקביעות במספר רב של סרטים זולים יותר ופופולריים פחות."¹⁷ מה שחשוב יותר מהפופולריות של סרטים שניתנת למדידה סטטיסטית הוא הפופולריות של המוטיבים החזותיים והנרטיביים שלהם. הישנות תמידית של מוטיבים אלו מסמנת אותם כהשלכות חיצוניות של דחפים פנימיים, והם מעידים על היותם כאלה באופן הברור ביותר כאשר הם מופיעים הן בסרטים פופולריים והן בסרטים שאינם פופולריים, בבי-מוביז כמו בהפקות-על. היסטוריה זו של הקולנוע הגרמני היא היסטוריה של מוטיבים שחדרו לסרטים מכל הרמות.

.4

דיבור על מנטליות יוצאת דופן של לאום אינו מרמז בשום פנים על תפיסה של אופי לאומי קבוע. ענייני כאן הוא אך ורק במגמות או בנטיות הקולקטיביות שרווחו בתוך אומה בשלב מסוים של התפתחותה. אילו פחדים ותקוות סחפו את גרמניה מיד לאחר מלחמת העולם הראשונה? שאלות כגון אלו הן לגיטימיות בגלל הטווח המוגבל שלהן; אגב, אלו הן השאלות היחידות שאפשר לענות עליהן באמצעות ניתוח מדוקדק של סרטי התקופה. במילים אחרות, ספר זה אינו עוסק בהוכחת קיומם של דפוסי אופי לאומי שמתקיימים לכאורה מעבר להיסטוריה; עניינו בדפוסים פסיכולוגיים של עם מסוים בזמן

¹⁶ Horace M. Kallen, *Art and Freedom*, Vol. 2, New York, 1942, 809.

¹⁷ Barbara Deming, The Library of Congress Film Project: Exposition of a Method, *Library of Congress Quarterly Journal* II, November 1944, 20.

מסוים. לא חסרים מחקרים אשר מטפלים בהיסטוריה הפוליטית, החברתית, הכלכלית והתרבותית של האומות הגדולות. אני מציע להוסיף לסוגי המחקר הידועים האלה את ההיסטוריה הפסיכולוגית.

תמיד ייתכנו מוטיבים קולנועיים מסוימים אשר רלוונטיים לחלק מהאומה בלבד, אך נקיטת זהירות בעניין זה אינה צריכה להוביל להנחה השגויה שלא קיימות נטיות שנוגעות לאומה כולה. אלו דווקא אינן מוטלות בספק, שכן מסורות נפוצות ויחסים קבועים בין השכבות השונות של האוכלוסייה הם בעלי השפעה מאחדת במעמקי החיים הקולקטיביים. בגרמניה הטרומ-הנאצית חדרו הנטיות של מעמד הביניים לכל השכבות; הן התחרו בשאיפות הפוליטיות של השמאל ואף מילאו את הריק התודעתי של המעמד העליון. זהו ההסבר לכך שהקולנוע הגרמני קסם לכלל האומה – הוא היה קולנוע שהושרש במנטליות של המעמד הבינוני. מ-1930 עד 1933 גילם השחקן האנס אלברס (Albers) את דמויות הגיבורים בסרטים שבהם הוגשמו במלואן פנטזיות בורגניות טיפוסיות; מעשי הגבורה שלו שימחו את לבו של קהל הפועלים, ובסרט *נערות במדים* (Mädchen in Uniform) אנו רואים את דיוקנו המצולם כמושא הערצתן של בנות למשפחות אריסטוקרטיות.

על פי המוסכמה המדעית, בשרשרת של דחפים לפעולה המאפיינים הלאומיים הם תוצאות ולא גורמים – תוצאות של הסביבה הטבעית, התנסויות היסטוריות ותנאים כלכליים וסוציאליים. ומכיוון שכולנו בני אדם, אפשר לצפות כי גורמים חיצוניים דומים יעוררו תגובות פסיכולוגיות מקבילות בכל מקום. השיתוק התודעתי שהתפשט ברחבי גרמניה בין 1924 ל-1929 בהחלט לא היה גרמני במובהק. קל להראות שבהשפעת נסיבות מעין אלה יופיע – ואכן הופיע – שיתוק קולקטיבי דומה גם בארצות אחרות.¹⁸ בכל מקרה, התלות של עמדותיו של עם בגורמים חיצוניים אינה מצדיקה את ההתעלמות התכופה מקיומן של עמדות אלו. תולדות יכולות להפוך בכל עת לגורמים שפועלים מאליהם. נטיות פסיכולוגיות, אף שהן במהותן נגזרות, זוכות לעתים קרובות לקיום עצמאי, ועל כן, במקום להשתנות אוטומטית ביחס לנסיבות המשתנות תדיר, הן הופכות לנקודות מוצא מהותיות של השתלשלות היסטורית. כל אומה מפתחת במהלך ההיסטוריה שלה נטיות אשר ממשיכות להתקיים גם בהעדר הגורמים הראשוניים שלהן ועוברות גלגולים משל עצמן. אי אפשר פשוט לגזור אותן מתוך הגורמים החיצוניים העכשוויים, אלא להפך: הן עוזרות לקבוע מה יהיו התגובות לגורמים כאלו. כולנו בני אנוש, גם אם לפעמים באופנים שונים. נטיות קולקטיביות אלו צוברות תאוצה במצבים של שינוי פוליטי קיצוני. קריסתן של מערכות פוליטיות מביאה לפירוקן של מערכות פסיכולוגיות, ומתוך

¹⁸ מובן שנקודות דמיון אלו הן לא יותר מפני שטח זהים. נסיבות חיצוניות לעולם אינן זהות לגמרי, וכל הנטיות הפסיכולוגיות הנובעות מנסיבות אלו מתגשמות כחלק ממרקם של נטיות נוספות שמשנות את משמעותן.

הטלטלה הנובעת מכך אפשר להבחין בבירור בעמדות הפנימיות המסורתיות שנחשפו, בין שמאשרים אותן ובין שחולקים עליהן.

.5

העובדה שרוב ההיסטוריונים מתעלמים מהגורם הפסיכולוגי מתבטאת בפערים הבולטים בידע שלנו על ההיסטוריה הגרמנית ממלחמת העולם הראשונה ועד ניצחונו המוחלט של היטלר – התקופה שספר זה מקיף. ובכל זאת, ממדי האירוע, הרקע והאידיאולוגיה כן נחקרו לעומק. עובדות ידועות הן שה"מהפכה" הגרמנית של נובמבר 1918 נכשלה בביצוע שינוי מהפכני בגרמניה; שהמפלגה הסוציאל-דמוקרטית, שהייתה אז "כל-יכולה", הוכיחה את יכולתה רק בדיכוי התמיכה בכוחות המהפכניים אבל לא הייתה מסוגלת לחסל את הצבא, הביורוקרטיה, בעלי הנכסים והמעמד הכלכלי הגבוה; שכוחות מסורתיים אלו המשיכו למעשה לשלוט ברפובליקת ויימאר, שמאז 1919 התקיימה רק באופן סמלי. ידוע גם כמה לחץ הופעל על הרפובליקה הצעירה בעקבות התוצאות הפוליטיות של התבוסה ותכסיסיהם של התעשיינים הגרמניים המובילים והמומחים הפיננסיים, אשר עודדו אינפלציה חסרת רסן שרוששה את המעמד הבינוני הישן. לבסוף, ידוע לכול שלאחר חמש השנים של תוכנית דוֹז – התקופה המבורכת של הלוואות זרות שהועילה מאוד לעסקים הגדולים – העלים המשבר הכלכלי העולמי את התחושה המתעתעת של היציבות, הרס את מה שעוד נותר מהמעמד הבינוני והדמוקרטיה והשלים את הייאוש הכללי בכך שהוסיף אבטלה המונית. חורבותיה של "המערכת", אשר מעולם לא הייתה מבוססת על מבנה אמיתי, היו הרקע לשגשוגה של הרוח הנאצית.¹⁹

אך אין די בגורמים כלכליים, חברתיים ופוליטיים אלו להסביר את ההשפעה האדירה של ההיטלריזם ואת הרפיון הכרוני של המחנה שמנגד. חשוב לציין כי רבים מהגרמנים הערניים סירבו עד לרגע האחרון להתייחס להיטלר ברצינות, ואף אחרי עלייתו לשלטון החשיבו משטר זה כהרפתקה חולפת. דעות כאלו לפחות מצביעות על כך שהיה דבר-מה יוצא דופן בסיטואציה הפנימית, דבר שאי אפשר לגזור מהנסיבות הנראות לעין.

מעטים בלבד מהמחקרים על רפובליקת ויימאר מזכירים ברמיזה את המנגנון הפסיכולוגי העומד מאחורי החולשה המהותית של הסוציאל-דמוקרטים, ההתנהלות הלקויה של הקומוניסטים

¹⁹ ראו: Arthur Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, Karlsbad, 1935; Leopold Schwarzschild, *World in Trance*, New York, 1942; ועוד.

והתגובות המוזרות בקרב ההמון הגרמני.²⁰ פרנץ נוימן (Neumann) נאלץ להסביר את כישלון הקומוניסטים בין השאר במונחים של "אי-יכולתם להעריך נכונה את הגורמים הפסיכולוגיים והמגמות החברתיות בקרב הפועלים הגרמנים...", ואז הוא מוסיף להצהרתו בדבר הכוח הפוליטי המוגבל של הרייכסטאג את ההערה פוקחת העיניים: "דמוקרטיה הייתה בהחלט יכולה לשרוד – אך רק אם מערכת הערכים הדמוקרטית הייתה מושרשת היטב בחברה...".²¹ אריך פרום (Fromm) מחזק זאת בטענתו שנטיותיהם הפסיכולוגיות של הפועלים הגרמנים נטרלו את עקרונותיהם הפוליטיים ובכך האיצו את קריסתם של המפלגות הסוציאליסטיות והאיגודים המקצועיים.²²

נראה כי גם את התנהגותן של שכבות רחבות במעמד הביניים הכריעו דחפים כפייתיים. במחקר שפורסם ב-1930 הצבעתי על כך שמרבית הפקידים הגרמנים הפגינו יומרות מוצהרות של "צווארון לבן", אף שבמציאות לא היה מצבם הכלכלי והסוציאלי טוב בהרבה מזה של הפועלים ולעתים היה אף נחות ממנו.²³ למרות העובדה שאנשים אלו מהמעמד הבינוני-הנמוך כבר לא יכלו לקוות לביטחון בורגני, הם דחו בבוז כל דוקטרינה ואידיאל אשר התאימו למצבם ובכך שימרו גישות אשר איבדו כל קשר עם המציאות. התוצאה הייתה חוסר תוחלת רעיונית: הם המשיכו להתקיים בכעין ואקום, אשר החריף את הנוקשות הפסיכולוגית שלהם. התנהלותה של הבורגנות הזעירה עצמה הייתה בולטת במיוחד. בעלי עסקים קטנים, סוחרים ובעלי מלאכה היו מלאי טינה עד כדי כך שנמנעו מלהסתגל למציאות. במקום להבין שהאינטרס המעשי שלהם יהיה לצדד בדמוקרטיה, הם העדיפו, כמו הפקידים, להקשיב להבטחות הנאצים. כניעתם לנאציזם הייתה מבוססת על קיבעון רגשי יותר מאשר על התמודדות עם העובדות.

כך, מאחורי ההיסטוריה הגלויה לעין, המורכבת מתפניות כלכליות, אילוצים חברתיים ותככים פוליטיים, מתקיימת היסטוריה נסתרת אשר נוגעת לנטיות הפנימיות של העם הגרמני. חשיפת נטיות אלו באמצעות מדיום הקולנוע הגרמני תוכל לעזור בהבנת התחזקות כוחו של היטלר ועלייתו לשלטון.

²⁰ הבולט בניתוחים אלו הוא זה של הורקהיימר: Max Horkheimer (Hrg.), *Studien über Autorität und Familie*, Fortchungsberichte aus dem Institute für Sozialforschung, Paris, 1936.

ראו במיוחד: Horkheimer, *Theoretische Entwürfe über Autorität und Familie*, 3-76.
²¹ Franz Neumann, *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism*, Toronto/New York/London, 1942, 18-19, 25

²² Erich Fromm, *Escape from Freedom*, New York, 1941, 281

²³ ראו: Siegfried Kracauer, *Die Angestellten, aus dem Neuesten Deutschland*, Frankfurt a.M, 1930