

## גרמנים מדומיינים? אבירים טבטונים בקולנוע המזרח-אירופאי: זיכרון, היסטוריה ופוליטיקה

נדב מנוחין\*

### מבוא

"מֵאָה כָּבֵד חֲלָפָה וּמִסֹּדֵר כֶּת הַצֶּלֶב // בּוֹסֵס בְּדָמָם שֶׁל עוֹבְדֵי עֵץ-וְאֶבֶן.

קִבֵּל כָּבֵד הַפְּרוֹסִי עַל-עֶבֶד עֲלִיו // אוֹ נֶס עַל נַפְשׁוֹ, אֲדַמְתוּ נְעֻזָּת.

רוֹדֵף גֶּרְמָנֵי אַחֲרֵי הַבוֹרֵחַ // עַד גְּבוּל אֶרֶץ לִיטָא כּוֹלֵא וְרוֹצֵחַ"<sup>1</sup>

בשורות אלה פתח אדם מיצקביץ (Adam Mickiewicz), המשורר הלאומי הפולני (הנערץ גם בליטא), את הפואמה שלו "קונרד ולנרוד" (Konrad Wallenrod, 1828). הפואמה מגוללת את סיפורו של גיבור ליטאי בן המאה ה-14, המצליח לפגוע בעורמה באויביו הצלבנים, אבירי המסדר הטבטוני. אלו הטילו את אימתם על השבטים הבאלטים שבאזור פולין, ליטא, לטביה ורוסיה של היום, החל מראשית המאה ה-13 ועד המאה ה-16. הפואמה מתארת את סצנת הכיבוש האכזרי של חבל הארץ הפרוסי בידי אותם צלבנים, כשהדימוי בו בחר מיצקביץ עבורם היה אופייני למדי: גוף אכזר, מרושע ודכאני.

דימוי זה חוזר גם בשלושה סרטים מזרח-אירופאים, הנחשבים לשיאי היצירה הקולנועית

של ארצות-מוצאם: אלכסנדר נבסקי (Alexander Nevsky), סרטו הקלאסי של סרגיי אייזנשטיין

---

\* נדב מנוחין הוא תלמיד לתואר שני בחוג להיסטוריה כללית באוניברסיטה העברית ובבית הספר ללימודים מתקדמים במדעי הרוח על שם מנדל. ראשית מאמר זה בסמינר "ימי הביניים בספרות ובקולנוע" שהעביר פרופ' מיכאל טוך. אני מבקש להודות לו ולד"ר אנה נוביקוב על עזרתה והדרכתה הנדיבות.

<sup>1</sup> אדם מיצקביץ, קונרד ולנרוד, שולמית הר-אבן (מתרגמת), תל אביב, 1958, 17.

(Sergei Eisenstein) מ-1938,<sup>2</sup> **אבירי הצלב** (*Knights of the Teutonic Order*) הפולני שביים אלכסנדר פורד (Aleksander Ford) ב-1960,<sup>3</sup> וכן **הרקוס מונטה** (*Herkus Mantas*) של הבמאי הליטאי מאריונס גידריס (Marijonas Giedrys), מ-1972.<sup>4</sup> אף שאלו יצאו בתקופות שונות ותחת משטרים שונים, הנושא החוזר בהם מאפשר בחינת עומק של מהות הדימוי הזה במרחב הגיאוגרפי ולאורך הזמן, ושל הרלוונטיות שלו לחברות שעסקו בו.

חוקר הקולנוע הסובייטי יבגני דוברנקו (Evgeny Dobrenko) קבע כי "הסרט 'אלכסנדר נבסקי' אומר הרבה יותר על 1938 מאשר על המאה ה-13".<sup>5</sup> כך אבקש גם אני לנתח את הסרטים, תוך התמקדות בסובייקט המדבר במאה ה-20 ולא בהכרח במהות ההיסטורית של האירועים המתוארים. כל הסרטים העומדים במרכז המאמר הופצו באופן רחב היקף במזרח אירופה, ועל כן יש להניח כי השפיעו זה על זה.<sup>6</sup> אך בכל אחד מהמקרים ייבחן ההקשר ההיסטורי הרחב שבו נוצר הסרט, ותיעשה חקירה של האלמנטים הקולנועיים השונים המאפיינים אותו תוך התייחסות לשאלות הנוגעות בזיכרון הלאומי הספציפי.

שאלת היסוד של דיון זה נוגעת לאופן הצגת הטבטונים: כיצד מעוצבת דמותם הקולנועית מבחינה פיזית, כלומר מה מייצג את מראם החיצוני. אך חשוב מזאת, כיצד מעצבים הבמאים את מעשיהם של הטבטונים ואת תכניותיהם באשר לתרבות הרלוונטית לתוכה הם חדרו. באמצעות בחינה זו אני מבקש לנסות ולחשוף את התכונות והמאפיינים אשר ייחסו למשל, הפולנים או הליטאים, לדמויות הגרמניות שעל המסך, ובעקבות זאת גם לגרמניה של העבר הקרוב ושל ההווה. אטען כי אין ספק שהדימוי הטבטוני מכבד ביצירות אלו לא במקרה, כפי שגם אדגים בהמשך: מדובר באייקון היסטורי המייצג רוע, זאת באופן המוכר ומסומן היטב בתרבויות במסגרתן נוצרו הסרטים. בהמשך לכך אבקש לטעון גם כן כי סרטים אלו הם תוצרים מובהקים של פרויקטים לאומיים. אך בעוד הבחירה בטבטונים היא שילוב מתבקש של נסיבות היסטוריות קרובות ורחוקות, האביר הקולנועי המשתקף בהם הוא לאו דווקא דימוי קונקרטי, אלא ייצוג של

<sup>2</sup> אלכסנדר נבסקי (Алекса́ндр Не́вский, Sergei M. Eisenstein and Dmitriy Vasilev, 1938)

<sup>3</sup> **אבירי הצלב** (*Krzyżacy*, Aleksander Ford, 1960)

<sup>4</sup> הרקוס מונטה (*Herkus Mantas*, Marijonas Giedrys, 1972)

<sup>5</sup> Evgeny Dobrenko. *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. New Haven, Conn: Yale University Press, 2008. p. 4.

<sup>6</sup> לכן ראוי לדון בסרטים לפי סדר יציאתם לאקרנים וההקשר ההיסטורי שבו הם נוצרו – וכך הדיון ב"אבירי הצלב" המגולל עלילה מן המאה ה-15 יופיע לפני "הרקוס מונטה" המתאר אירועים שהתרחשו במאה ה-13.

ה-"אחר" הנחוץ לצורך ההגדרה העצמית הלאומית של תרבות - כלומר לגיבוש פנים-לאומי כנגד אויב משותף. נראה כי אף שהמאה ה-20 סיפקה דמויות גרמניות ספציפיות המבקשות לכבוש ולאיים על התרבויות במרחב הבאלטי-סובייטי, הדימויים הקולנועיים של הטבטונים מדגישים ביתר שאת את האתגרים הלאומיים הכלליים, יותר מאשר, לדוגמה, התמודדות עם מוראות הרייך השלישי באופן ספציפי. אך ראשית כל אציג כמה נקודות שימשו כרקע היסטורי לעלילות הסרטים.

### 1. טבטונים - מבוא היסטורי קצר

החל בראשית המאה ה-12 קמו ברחבי העולם הנוצרי מסדרים של אבירים-נזירים-לוחמים, אשר סייעו לנזקקים ועולי רגל בכך שהעניקו להם שירותי לינה, רפואה וסיעוד. אך תוך זמן קצר הפכו מכוח מגן לכוח לוחם אקטיבי בשם הכס הקדוש, והיו לנדבך משמעותי בביטחונה של הממלכה הצלבנית. לאורך המאה ה-13 הפכו מסדרים אלו להיות משמעותיים יותר ויותר במרחב בו פעלו, ובשל כך – וגם לאור שקיעת הממלכה הצלבנית – עלו קולות רבים שגינו אותם באשמה שהם לוחמניים מדי, ושצברו כוח וממון רב מדי שמתועל להעצמתם במקום לפעולה למען האינטרסים של הכנסייה. רוב המסדרים נחלשו מאוד במאה ה-14, וחלקם - כמו למשל מסדר הטמפלרים - אף נרדפו ממש.<sup>7</sup> המסדר הטבטוני היה יוצא דופן מבחינה זו, מכיוון שהוא המשיך להתקיים ולפעול באופן משמעותי עוד מאות שנים לאחר מכן.

ראשית המסדר הטבטוני בבית מחסה לצליינים גרמניים בארץ הקודש, שמפעילו בעיר עכו, יחד עם לוחמים גרמניים צלבנים נוספים שהגיעו לאזור באותה העת, הוכרו ב-1198 על ידי האפיפיור אינוצנטיוס ה-III כמסדר צבאי בשם "בית החולים על שם מריה הקדושה של הטבטונים בירושלים". הטבטונים קיבלו על עצמם ערכים של אבירות, נזירות וסיוע לנזקקים, ובמקביל קיבלו אדמות בעיקר במרכז אירופה. בראשית המאה ה-13 התמקד המסדר בפעילות צבאית והשתתף במסעות צלב שונים,<sup>8</sup> ובשנת 1226 נענה להזמנה פולנית להילחם בשבטים באלטיים פגאניים. בעקבות לחימה זאת החל המסדר להתבסס באזור מרכז אירופה והצלחתו הייתה כה רבה שלאחר כיבוש פרוסיה הקים המסדר באזור זה במאה ה-13 מדינה ריבונית עצמאית

<sup>7</sup> שלמה לוטן, טבטונים בממלכת ירושלים הצלבנית, יהוד, 2012, 23–28.

<sup>8</sup> שם, 28–41.

(Ordensstadt) שמ-1309 ישיבה בה גם מפקדתו. המסדר היה לכוח דומיננטי באזור למשך 300 השנים הבאות, עד להתמזגותו לתוך דוכסות פרוסיה במאה ה-16. המלחמות שניהל המסדר באזורים אלו היו חלק משורת מלחמות שהחלו קודם לכן וכונו "מסעות הצלב הצפוניים". האבירים נאבקו בין היתר בפרוסיה וליטא הפגאניות, בפולין ובממלכת פולין-ליטא הקתוליות, ושאפו לפלוש לרוסיה האורתודוקסית.<sup>9</sup> הדיון כאן יתמקד בחזיתות אלו, בין המאות ה-13 וה-15, עם דעיכת כוחו של המסדר.

עליית הלאומיות באירופה, יחד עם הזרמים הרומנטיים בספרות ובאמנות, הביאו לניסיון ליצור חיבור מדומיין בין אומות מודרניות לעמים היסטוריים וליצירת נראטיב היסטוריוגרפי המשרת חיבור זה תוך אימוץ דמויות מופת מן העבר המדומיין. כך גם מסעות הצלב הצפוניים תוארו בשיח ההיסטוריוגרפי של המדינות המערבות במאה ה-19 ובמחצית הראשונה של המאה ה-20 כמאבק בין האומה הגרמנית ההיסטורית לבין העמים הסלאביים. מדובר היה במאבק ששיקף את העוינות בין האומות הללו בעידן המודרני והשתלב היטב בתפישות עולם גזעניות. רעיונות כגון אלו פרחו בגרמניה: הם בוטאו למשל בכתביו של ההיסטוריון האנטישמי והאנטי-סלאבי היינריך פון טרייטשקה (Heinrich Von Treitschke, 1834-1896). מאוחר יותר הם חלחו גם לרטוריקה הפוליטית הגרמנית, לדוגמה: קרב טננברג במלחמת העולם הראשונה תואר בגרמניה כתשובה היסטורית לקרב טננברג של 1410 בו ניגפו הטבטונים; ובתקופה מאוחרת יותר תיאר הימלר את פלוגות ה-SS כאבירים טבטונים מודרניים. מנגד, אותם רעיונות ממש אומצו – במשמעות הפוכה כמובן – גם בלאומיות הרוסית, הפולנית והליטאית<sup>10</sup>. בין התוצאות של אימוץ זה במדינות אלו נמנים גם הסרטים שבהם אעסוק במאמר זה<sup>11</sup>.

## 2. "אלכסנדר נבסקי"

ספק אם יש יצירה מכל סוגה שהיא שעסקה במסעות הצלב הצפוניים המוכרת יותר מ-**אלכסנדר נבסקי**, סרטו של סרגיי אייזנשטיין מ-1938 ומהיצירות הבולטות מכל של הקולנוע

<sup>9</sup> Alfred Andrea, "Baltic Crusades" and "Teutonic Knights", in: idem (ed.), *Encyclopedia of the Crusades*, Westport, 2003, 38-39, 314-315.

<sup>10</sup> William L Urban, *The Prussian Crusade*. Lanham, MD: University of America, 1980. pp. 381-393.

<sup>11</sup> בנקודה זו ראוי לציין כי לעומת הסרטים שבהם אעסוק, שכולם משמעותיים, מצליחים ומשפיעים במסורת הקולנועית המקומית, דווקא בקולנוע הגרמני לא הייתה יצירה קאנונית שעסקה באבירים הטבטונים.

הסובייטי. זו דוגמה מייצגת ומכוננת לשימוש בסיפור היסטורי לייצוג רעיונות מודרניים בכלל ותעמולה בפרט.

עלילת אלכסנדר נבסקי נפתחת בכתוביות: "היה זה במאה ה-13... האבירים הטבטונים איימו על רוס ממערב. הפולשים ציפו לניצחון קל. רוס התמודדה לאחרונה עם האכזריות המונגולית ועדיין מתאוששת מאותם קרבות רווי דם". ואמנם כבר בסצנת הפתיחה של הסרט נראה הגיבור, הנסיך אלכסנדר, מונע משיירה מונגולית מלבצע טבח ברוסים. לעומד בראש השיירה הוא אומר שעדיף למות על האדמה הרוסית מאשר לעזוב אותה. כשהשיירה נראית חולפת, נשמעת ברקע קול שירה ומילותיה הן: "לעולם לא ניכנע על האדמה הרוסית. מי שיעז לתקוף אותנו - יימחץ", זאת בזמן שאלכסנדר מסביר לאחד הזקנים שניצבים לידו כי הנקמה במונגולים תחכה, היות שאיום גדול יותר אורב בפתח: "הגרמנים - קודם נמחץ אותם". סצנה נוספת מציגה אסיפת תושבים רוסים הדנים באיום הגרמני "...שרק מוות צפוי לנו תחתיו", במהלכה עולה ההצעה להעמיד בראש הכוח הלוחם את אלכסנדר נבסקי. אנשי נובגורוד, העיר תחת חסותו של הנסיך אלכסנדר, נשמעים במהלך הסרט כשהם אומרים דברים קשים על הגרמנים, אולם תחושתם כלפי אומה זו באה לביטוי באופן בוטה הרבה יותר בסצנות שבהן נחשפות דמויות הגרמנים עצמם.

כשהגרמנים מופיעים בסרט לראשונה במרחב הרוסי, ראשיהם נראים מכוסים בקסדות כשפניהן אינן נראות דרכן. ניתן לחזות מיד בהרס הרב שהם מותירים אחריהם, כפי שמתרחש בעיר פסקוב, כשברקע של סצנה זו נשמעת מוזיקה עוכרת שלווה המחזקת את התחושה השלילית ביחס אליהם. בין הטבטונים נראה איש דת בגלימה שחורה, שכמו האבירים גם פניו אינן נחשפות תחילה, אך לבסוף הן נגלות לעין ומתבררות כמעוותות. גם מנהיגיהם הצבאיים של הטבטונים חובשים קסדות עם קרניים, כשמאחת מהן נראית מזדקרת יד מפוסלת. האפקט המושג בייצוג זה של הטבטונים הוא הפיכתם של הגרמנים ללא-אנושיים. קשה להתעלם מהיבט זה, המחלחל לשפה בה מדברים גיבורי הסרט עצמם: אלכסנדר, המנהיג הרוסי, בוחר להתייחס לאויביו כחיות באומרו באחת הסצנות: "...לא ניתן לכלבים האלה לדרוך על האדמה שלנו". גם מן הצד השני נוהגים כך, ובמהלך טקס של הטבטונים בו הם עטויי גלימות לבנות עם צלבים, קורא להם מנהיגם "...להילחם בדוב הרוסי".

האכזריות של הטבטונים מוצגת באופן ישיר: המגיסטר שבראש הקבוצה מצהיר כי "...עוד לא נולד האדם שימחץ אותנו", ואילו איש הדת קובע כי "...כל מי שלא משתחוה לרומא - עליו

להיות מושמד". האבירים הורגים את השבויים הרוסים באכזריות, ומזויע מכך – אף משליכים אל האש תינוקות, כל זאת בזמן שהכומר – איש הדת המלווה אותם – מברך. אנשי נובגורוד נראים גם הם כמתכוננים למלחמה בהתלהבות, אך לעומת הטבטונים מודגשת בקרבם הערבות ההדדית והמחויבות של כל האזרחים כלפי הלחימה. ערכי הרעות בין אנשי נובגורוד הלוחמים מיוצגים גם בעלילות המשנה השונות. אחת מעלילות אלו היא סיפור אהבה, והיא מתמקדת בשני לוחמים-חברים הדואגים זה לזה, ובמקביל נאבקים על לבה של צעירה שהכריזה שתינשא לזה מביניהם שיפגין אומץ רב יותר בשדה קרב.

הקרב בין שתי האומות ממלא את רובו של הסרט. את ההתפתחות בקרב, והניצחון הקרב של הרוסים, ניתן לזהות גם על פי האופן בו האויב נחשף מבחינה פיזית: פניהם של אנשי נובגורוד חשופים מלכתחילה לעומת פני הגרמנים המכוסים כמעט לחלוטין על-ידי קסדותיהם. בשלב מתקדם בקרב נראה אלכסנדר נבסקי כשהוא נלחם בדו קרב מול המגיסטר הראשי שמולו, כאשר לבסוף הוא מצליח לשבור את קסדתו וזה נכנע ונשבה. בשלב זה ברור כי הניצחון נתון כבר בידיהם של הרוסים, ולעומתם האבירים, יחד עם הכומר המלווה אותם, נסים על נפשם ועד מהרה הם נופלים אל תוך האגם שבסביבתו נערך הקרב וטובעים. בסוף הסרט חוזרים אנשי נובגורוד עם ההרוגים מבין אנשיהם והם לוקחים עימם את השבויים אשר יעמדו למשפט. נבסקי עצמו חותם את הסרט בקובעו, כפי שגם יופיע מיד על המסך בכתוביות, כי "...מי שיבוא לרוסיה עם חרב – ייהרג. תמיד נישאר על האדמה הזאת".

המקור לסרט הוא בסיפור מוכר, המורכב מאלמנטים שהתרחשו במציאות במהלך ההיסטוריה הרוסית: מדובר במאבק של אנשי נובגורוד (Novgorod) באבירים הטבטונים שניסו לפלוש אליה במאה ה-13, ושלבסוף הובסו בקרב באגם הקפוא פיפוס (Lake Peipus). קרב זה זכה לכינוי: "הקרב על הקרח". נובגורוד הוקמה לכל המאוחר במאה ה-9 ונעשתה עצמאית במאה ה-12<sup>12</sup>. הייתה זו ישות ייחודית: רפובליקה עצמאית שהייתה קודם לכן חלק מנסיכות קייב, והזמינה נסיכים למשול עליה, כאשר צורת המשטר הייתה אמנם פאודלית אך כללה מועצה נבחרת שכונתה "וצ'ה" (Veche), ועובדה זו הקלה בוודאי על המשטר הקומוניסטי – בתקופה בה נוצר הסרט - להביע הזדהות עם עבר שאינו המשטר הצארי השנוא. לקראת אמצע המאה ה-13 עמד האזור כולו בפני זעזועים קשים: נובגורוד מצאה עצמה נלחמת בעיקר בשוודים ובאבירים

<sup>12</sup> Joseph L Wiczyński, Novgorod, Principality of, in: idem (ed.), *The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet History*, Vol 25. Gulf Breeze, Fla, 1981, 90-95.

הגרמנים, כאשר העימותים נשאו אופי של מאבק דתי בין הכנסייה הקתולית המערבית לבין האורתודוכסית המזרחית<sup>13</sup>. במקביל, באותן שנים ממש, הסתער הכובש המונגולי על הנסיכויות הרוסיות והביא להרס רב. הכיבוש המונגולי אמנם פסח על נובגורוד, אך הרפובליקה נאלצה לשלם מסים ל-"אורדת הזהב", המדינה שייסד באטו חאן, נכדו של ג'ינגיס חאן, לאחר הכיבושים באזור במאה ה-13<sup>14</sup>.

אלכסנדר נבסקי (1220–1263), הוכרז כנסיך נובגורוד כבר ב-1236, ובשנת 1240, בזמן שקייב התקשתה להתמודד עם הפלישה המונגולית, הוא הוביל את צבאו לקרב נגד השוודים באזור נהר הנבה ובכך מנע פלישה מצפון. בעקבות הקרב הוא קיבל את התוספת "נבסקי" לשמו. אף שזכה לתהילה בעקבות הניצחון, עזב נבסקי את נובגורוד בעקבות סכסוך עם ה"ווצ'ה". לאחר שהאבירים הקתולים כבשו את פסקוב (Pskov), אחת הערים הכפופות לנובגורוד, הוא נקרא לשוב ונלחם בהם<sup>15</sup>. אבירים אלה היו אנשי המסדר הליבוני, מסדר גרמני שקם בראשית המאה ה-13 ואשר פעל בעיקר באזור ליבוניה (היום חלק מלטביה ואסטוניה) כשבשנות ה-30 של אותה מאה הוא החל לפעול בחסות המסדר הטבטוני הגדול יותר<sup>16</sup>. לאחר שהצליח נבסקי לכבוש את פסקוב מחדש, הוא הפתיע את אויביו ויחד עם אחיו אנדרי הוביל את המערכה הסופית אל חלקו הקפוא של אגם פייפוס. לאחר שעות לחימה ארוכות הכריע מצביא נובגורוד את הפולשים.

על פי מסורת הכרוניקות הרוסיות, שמספר היסטוריונים פקפקו בה, הקרח על האגם נסדק מכובד משקל שריונם וציודם של האבירים ולבסוף נשבר, וכך הם טבעו במים הקפואים<sup>17</sup>. נטען גם כן כי הניצחונות הצבאיים בנבה ובאגם פייפוס היו בסופו של דבר עימותים זניחים יחסית שהועצמו הרבה מעבר למשמעותם בפועל<sup>18</sup>. כך נאמר גם בנוגע לנבסקי עצמו, גיבור הניצחונות. דמותו זכתה לאידיאליזציה כבר מסוף המאה ה-13, והוא זכה לעבור תהליך של

<sup>13</sup> Eric Christiansen, *The Northern Crusades: The Baltic and the Catholic Frontier, 1100-1525*. Minneapolis, 1980. 126-131.

<sup>14</sup> Wiczynski, Novgorod, Ibid.

<sup>15</sup> John D. Windhausen, Alexander Nevsky, in: Frank N Magill, Christina J. Moose, and Alison Aves (eds.), *Dictionary of World Biography: Volume 2 – The Middle Ages*. Chicago, 1998, 52-55.

<sup>16</sup> Anti Selart, Livonia, in: Murray, Alan V. (ed.) *The Crusades: An Encyclopedia*. Vol III. Santa Barbara, CA, 2006, 746-752.

<sup>17</sup> Donald Ostrowski, Alexander Nevskii's 'Battle on the Ice': The Creation of a Legend, *Russian History/Histoire Russe*, 33 (2006), 289-312.

<sup>18</sup> Henrik Birnbaum. *Novgorod in Focus: Selected Essays*. Columbus, Ohio, 1996. 74.

גלורפיקציה – כניסה לקאנון הקדושים של הכנסייה האורתודוקסית<sup>19</sup>. עד כדי כך יצא לגדולה שמו של אלכסנדר נבסקי, עד שבמשאל שנערך במאה ה-21 הוא אף זכה בתואר "גדול הגיבורים בהיסטוריה הרוסית"<sup>20</sup>.

בחזרה לסרטו של איזנשטיין, חשוב להבהיר כי לא רק הסיפור המדיוואלי הוא המדבר כאן, אלא דווקא העבר הקרוב יותר – כלומר התקופה בה נוצר **אלכסנדר נבסקי** - הוא אשר יכול להבהיר את הקונטקסט של יצירת סרט משמעותי זו. אתייחס ראשית להכפפת תעשיית הקולנוע למשטר הסובייטי, ומשם אמשיך ואציין את נסיבות ההפקה הספציפיות של הסרט.

לאחר מות לנין ב-1924, הצליח סטלין לבסס את שלטונו כשליט יחיד בברית המועצות תוך רדיפת כל אופוזיציה קיימת. כמנהיג טוטאליטרי הוא הנהיג פולחן אישיות רחב היקף<sup>21</sup>, כאשר בין השאר גם האמנות הייתה מחויבת להתגייס למטרת האדרת שלטונו. גורל זה נפל גם בחלקה של תעשיית הקולנוע. מייחסים ללנין את האמרה לפיה: "...הקולנוע הוא האמנות החשובה ביותר עבור הקומוניסטים"<sup>22</sup>, ואכן, תפישת הקולנוע ככלי בשירות הקולקטיב רווחה בברית המועצות ובמזרח אירופה בכלל, הן לפני מלחמת העולם השנייה והן בעשורים שלאחר מכן. עוד משנות ה-20 רווחו ביצירות הקולנוע הסובייטי הרעיונות הקומוניסטיים בדבר הדת כאופיום להמונים, האיכרים והפרולטריון כבעלי תפקיד מכוון בהתרחשויות הפוליטיות, והתנגדות לקפיטליזם וכמובן גם לצאריזם. אך בשל הלחץ השלטוני הגובר על היוצרים שהתבטא הן ברמת התוכן והן בנוגע לסגנון הקולנועי, התחלפה חיש מהר המסירות הנלהבת בחרדה מפיקוח הדוק על התסריטים וההפקה. התזה הסגנונית המוכתבת על ידי המשטר שדגלה בצביעת המציאות בגווני סוציאליסטים, כונתה בפשטות "סוציאל-ריאליזם", ושלטה בקולנוע משנות ה-30 עד למות סטלין<sup>23</sup>. סרגיי מיכאילוביץ' איזנשטיין (Sergei Michailowitch Eisenstein, 1948–1898) נחשב

<sup>19</sup> George P. Majeska, Alexander Nevskii, in: Joseph L Wiczyński (ed.), *The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet History*, Vol 1. Gulf Breeze, Fla, 1981, 148-152.

<sup>20</sup> Tom Parfitt, Medieval warrior overcomes Stalin in poll to name greatest Russian, in *The Guardian*, 29 December 2008.

<http://www.theguardian.com/world/2008/dec/29/stalin-name-of-russia> (Visited on 28 July 2014).

<sup>21</sup> Graeme Gill, Stalin, Josef Vissarionovich, in: James R Millar (ed.), *Encyclopedia of Russian History*. New York, 2004, 1455-1459.

<sup>22</sup> Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, Cambridge, 1979, 28-29.

<sup>23</sup> Thomas J Slater (ed.), *Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers*. New York, 1992, xi-xiii, 5-17.



לאחד מגדולי במאי העידן הזה, אם לא החשוב שבהם, ולאחר שהשתתף במלחמת האזרחים כבולשביק הוא קנה לו שם עולמי בזכות סרטו השני **אוניית הקרב פוטיומקין** (Battleship 1925 Potemkin). בסוף שנות ה-20 נסע לצפון אמריקה, אך משחזר לברית המועצות הוא התקשה להתיישר עם הפיקוח ההולך ומתחזק על הקולנוע. רוב הצעותיו לסרטים נדחו והוא מצא עצמו שקוע בכתיבה תיאורטית על קולנוע ובהוראה. הפקה אחת בה היה מעורב, עיבוד לסיפור של איוון טורגנייב (Ivan Turgenev), עמדה על סף סיום ב-1937 אך לא הושלמה מעולם בשל התערבות המשטר<sup>24</sup>. בניגוד להפקה זו, סרטו הבא, **אלכסנדר נבסקי**, היה לסרטו המצליח ביותר עד אז והביא לו עיטורי כבוד ויוקרה רבה – אף שאייזנשטיין עצמו לא העריך אותו במיוחד<sup>25</sup>.

השתלשלות ההפקה של סרט זה התחילה בכך שב-1937 הוצע לאייזנשטיין לבחור בין דמותו של אלכסנדר נבסקי לבין זו של המרטיר בן המאה ה-17, איוון סוסאנין (Ivan Susanin) כזו שתעמוד במרכז עלילת סרטו הבא. העובדה שהמידע לגבי אלכסנדר נבסקי היה מעורפל ותקופת חייו נחקרה פחות, קסמה לאייזנשטיין, והוא הבין כי דמותו של נבסקי תעוצב בעתיד על פי גרסתו הקולנועית לאותם אירועים ההיסטוריים. התלהבותו מהרעיון משתקפת בדבריו: "...אם אבחר שחקן שמן, אז העולם יחשוב שנבסקי היה שמן... אז ועכשיו, תמיד ולנצח"<sup>26</sup>. בסופו של דבר בחר איזנשטיין לתפקיד נבסקי בניקולאי צ'רקאסוב (Nikolai Cherkasov), ולכתיבת המוזיקה נבחר המלחין סרגיי פרוקופייב (Sergei Prokofiev). אייזנשטיין נעזר בבימוי הסרט בדמיטרי וסילייב (Dmitri Vasilyev), ובמהלך ההפקה הוצמדו לו אנשי מפלגה כדי לוודא שלא יסטה מהקו הפוליטי שהוכתב לו. קו זה התבטא במיוחד בהודעה שליוותה את הקרנת הסרט ואשר תיארה אותו כ- "התמודדות עם המאבק של העם הרוסי נגד האבירים הגרמנים... שצולמה כדי לעורר את מודעות הפועלים למה שעליהם להגן עליו". מהגרסאות הראשוניות של התסריט נחתכו על ידי סטלין עצמו סצנות של מאבק בין נסיכים רוסיים וכן מותו של נבסקי עצמו<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Slater, *Handbook*. *ibid.*

<sup>25</sup> Evgeny Dobrenko, *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*.

Edinburgh 2008, 77.

<sup>26</sup> Ronald Bergan, *Eisenstein: A Life in Conflict*. Woodstock, N.Y, 1999, 295-296

<sup>27</sup> *ibid.*, 295-298, 300-301

במקביל, האיום הגרמני ממערב היה קולני מתמיד: כבר בספרו **מאבקי** (Mein Kampf, 1925) גילה היטלר תיעוב כלפי הבולשביזם<sup>28</sup>, ועם עלייתו לשלטון הציב לעצמו מספר מטרות בתחום מדיניות החוץ הגרמנית, בהן הרחבת גבולותיה של גרמניה וכן התפשטות מזרחה לעבר ברית המועצות על מנת לממש את רעיון "מרחב המחיה" ("Lebensraum"). בין 1936 ל-1939 הגיעו אמירותיו בתחום זה לכדי מעשים כאשר סיפח את אוסטריה ופלש לצ'כוסלובקיה. בכל אותה העת הוא הקפיד להדגיש את תיעובו כלפי ברית המועצות בכל הזדמנות<sup>29</sup>. במסגרת מערכת התעמולה של המעצמה המזרחית כנגד זו הקמה מחדש במערב, הופקו באותן השנים בברית המועצות מספר סרטים אנטי-נאציים, ביניהם: **פרופסור מאמלוק** (במאים: הרברט רפפורט ואדולף מינקין, 1938), ו-**משפחת אופנהיים** (במאי: גרגורי רושל, 1938). אייזנשטיין, שהיה יהודי, התנגד בפומבי לנאציזם ולאחר שיוזף גבלס (Josef Goebbels, 1897-1945) שיבח אותו בנאומו וייחל ליצירת "אוניית פוטיומקין נאציונל-סוציאליסטית", הוא כתב לו אישית ב-1934 מכתב בו הצהיר כי: "...מי שעומד לצד האמת אין לו דבר עם הנאציונל-סוציאליזם, מי שעומד לצד האמת – עומד נגד".

בקיץ 1938, לפני צאת הסרט **אלכסנדר נבסקי** לאקרנים בברית המועצות, פרסם אייזנשטיין מאמר בו השווה בין נבסקי לסטלין והתייחס לניצחון הרוסי באותו "הקרב על הקרח" כדוגמה לעתיד לקרות לכל אויב שיקום על אדמת המולדת הרוסית, רעיון שיחזור בכמה כתבים נוספים שלו לאחר מכן<sup>30</sup>. קריאה זהה, כזכור, הופיעה גם בסרט עצמו. הקרנת הבכורה של הסרט נערכה במוסקבה ב-23 בנובמבר 1938 בנוכחות סטלין, אשר בירך את אייזנשטיין ואף לחץ את ידו, כשמנגד הביע הבמאי את תודתו העמוקה לסטלין על שאפשר לו לעשות את הסרט. עם חתימת הסכם ריבנטרופ-מולוטוב (1939) בין שרי החוץ של ברית המועצות וגרמניה בדבר אי-התקפה הדדית וחלוקת פולין, הורד "אלכסנדר נבסקי" מהמסכים ועמו סרטים אנטי-נאציים אחרים. אך עד אותו רגע הוא זכה להצלחה מסחררת<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> אדולף היטלר, *פרקים מתוך "מאבקי"*, ירושלים, תשנ"ה, 278–286.

<sup>29</sup> ראו: אברהרד יקל, *היטלר: השקפת עולמו וחותרו בהיסטוריה*, תל אביב: 1990, 110–123.

<sup>30</sup> Bergan, 305-306

<sup>31</sup> Bergan, *Eisenstein*, 47, 260, 304; Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*.

Princeton, N.J., 1983, 348; Dobrenko, *Stalinist Cinema*, 76-77.

על רקע זה, ניתן להבין את אופן הצגתם בסרט של האבירים הגרמנים כדמויות אכזריות ומרושעות. חוקרים אמנם הדגישו בעבר את ההבניה האלגורית בסרט בין סטלין וברית המועצות לבין נבסקי ונובגורוד<sup>32</sup>, אך ללא ספק האויב המדומה כאן אף הוא מייצג גורם אקטואלי, והדימויים במקרה זה הם בוטים וישירים: דמויות הטבטונים מייצגות אויב מתנשא, אכזרי ורומס חלשים. זהו אויב שמייצג את אויבה של האנושות עצמה ומוצג בהתאם כ-"לא-אנושי" במראהו החיצוני כמו במעשיו החייתיים. בהקשר זה, ניתן להבין כי הגרמנים-הנאצים משמשים עבור הרוסים כאויב קונקרטי לחלוטין. בתארו את האויבים, מנה אייזנשטיין עוד כמה תכונות השנואות על האידיאולוגיה הקומוניסטית, ביניהן הדת - כזו המכשירה בפועל מעשי זוועה. אף הרטוריקה הטבטונית בסרט משקפת את השפה האלימה של גרמניה הנאצית כלפי שכנותיה במזרח אירופה ובכלל.

**אלכסנדר נבסקי** מהווה אכן דוגמה לסרט תעמולה מובהק המציג אלגוריה פוליטית מושלמת ומבהיר לצופה הן את האופן שבו עליו לראות את המציאות הפוליטית והן את האופן שבו עליו להגיב כלפיה: במלחמת חורמה. על אף שהסרט מכיל ביקורת מרקסיסטית - אין זה עיקרו, ומטרתו היא חיזוק פטריוטי לקראת מלחמה צפויה, ובהתאם לכך - קידוש האתוס ההיסטורי-לאומי.

### 3. אבירי הצלב

גם **אבירי הצלב**, סרטו הפולני מ-1960 של אלכסנדר פורד (Aleksander Ford), הוא במידה רבה פרויקט לאומי חגיגי. הסרט מבוסס על ספרו באותו השם ("Krzyżacy", או "The Knights of the Cross", בתרגום לאנגלית) של חתן פרס נובל לספרות ומהבולטים שבסופרים הפולנים של המאה ה-19, הנריק סנקביץ' (Henryk Sienkiewicz, 1846–1916). סנקביץ' מהווה סמל לאומי, פטריוטי ופופולרי למדי, ונודע ברומנים ההיסטוריים המונומנטליים שלו אשר גוללו אירועים מעברו של העם הפולני, שמאז סוף המאה ה-18 איבד את עצמאותו וחי תחת שלטונות האימפריה הרוסית, פרוסיה ואוסטריה. את ספרו זה, עליו מבוסס הסרט, הוא פרסם בשנת 1900,

<sup>32</sup> Dobrenko. *Stalinist Cinema*, 71-79.

כשברקע נרקמו תכניות ל"גרמניזציה" של השטחים הפולנים שהיו באותה עת בשליטה גרמנית<sup>33</sup>. זהו סיפורם של האציל הפולני זבישקו, המתאהב בדנושקה, בתו של אציל אחר בשם יוראנד. אותו יוראנד מתברר כמסוכסך עם המסדר הטבטוני, ובשלב מסוים בסאגה נחטפת דנושקה על ידי המסדר, ואביה שיוצא להשיבה, נכלא ועובר עינויים קשים על ידי האבירים. זבישקו מצליח להציל את דנושקה מידיהם, אך מתברר שהיא איבדה את צלילות דעתה בשבי ולבסוף מתה. ברקע הסיפור מתוארת המתיחות הכללית הגוברת בין פולין למסדר הטבטוני, עד שפורץ קרב גרונוולד, הוא הקרב הגדול בו אבירי המסדר ניגפו מפני הפולנים והליטאים.

ספרו של סנקביץ' זכה להצלחה כבירה, וכבר בתום מלחמת העולם הראשונה, עם הקמת הרפובליקה הפולנית, הוכנס לתוכניות הלימודים במדינה החדשה-ישנה ו"נוכס" על ידי הימין הפולני בזכות הרטוריקה האנטי-גרמנית שלו<sup>34</sup>. ב-1960, על רקע החגיגות לציון 550 שנה לקרב גרונוולד, עובד הרומן לסרט באותו השם על ידי אחד מגדולי הבימאים הפולנים של דורו, אלכסנדר פורד. הסרט **אבירי הצלב**, בכיכובם של גרז'ינה סטנישווסקה (Grażyna Staniszewska) כדנושקה ומצ'יסלב קלניק (Mieczysław Kalenik) כזבישקו, היה הסרט הפולני הראשון שהוקרן בפורמט "Eastmancolor", וכן היה לסרט הפולני המצליח בכל הזמנים אשר הופץ ל-46 מדינות שונות<sup>35</sup>.

הסרט מדגיש לכל אורכו את האופן בו תפסו הפולנים את אופיים ורמת המוסר של האבירים הטבטונים בתקופה בה הופק. בראשית הסרט נראים האבירים שורפים את שדותיו של האציל הפולני יוראנד, אביה של דנושקה, זאת בהמשך לסכסוך הממושך ביניהם. הכאוס שנוצר בעקבות השריפה מאפשר להם להגיע ישירות לאחוזתו של האציל, שם הם כורכים חבל סביב צווארה של אשתו וקושרים אותה לאחד הסוסים הדוהרים עד שהיא נחנקת למוות. בשלב מאוחר יותר הם מתכננים את חטיפתה של דנושקה, אך אביר נוצרי אחר שאינו חבר המסדר הנמצא עמם, מעיר להם שזה אינו מעשה ראוי, ובתגובה נדקר בגבו על ידי אחד מאבירי המסדר. הוא ננטש מכיוון שנחשב למת (אך בהמשך ניצל על ידי פולנים).

<sup>33</sup> Bolesław Michałek and Frank Turaj. *The Modern Cinema of Poland*. Bloomington, 1988. 38.

<sup>34</sup> Ahmet Ersoy, Maciej Górny and Vangelis Kechriotis, *Modernism: Representations of National Culture*. Budapest, 2010. 163-172.

<sup>35</sup> Marek Haltof, *Polish National Cinema*. New York, 2002, 97.

גם החטיפה עצמה של דנושקה נעשית בעורמה ותוך שימוש בשקרים, וכאשר אביה מגיע מגיע למפקדה הטבטונית בנסיון להצילה, הוא מושפל על-ידי האבירים עד עפר כשהם מכריחים אותו להניח את נשקיו ולהישאר לילה שלם בחוץ בביגוד משפיל. לאחר שנכנס לבסוף למפקדה, מחליט יוראנד להילחם לבדו בעוז נגד אנשי המסדר, אך בסופו של דבר נתפס ומעונה בייסורים קשים על-ידי אחד ממפקדי המסדר, זיגפריד דה לוה, המשמש כדמות מרכזית בעלילה. כחלק מהעינויים כורת האביר את ידו של האציל הפולני באמצעות חרב מלובנת באש, מעוור את עינו הטובה (יוראנד הוא שתום-עין) וחותך את לשונו.

פעולות אלו של המפקד מוצגות כמנוגדות לאופן הערכי בו פועלים הפולנים בכלל ובאף ביחס לאויביהם הטבטונים. ניתן לראות זאת בעיקר בסצנה בה האציל זבישקו, שיצא בעקבות אהובתו ואביה, מצליח ללכוד את זיגפריד דה לוה ורוצה להרגו באופן מידי כנקמה, אך הוא מוזהר על ידי לוחמיו כי "אין לפגוע בשבוי". דימוי מנוגד זה של מוסריות מתחזק בהמשך העלילה, כאשר זיגפריד השבוי מובא לפני האציל הפולני יוראנד, שהצליח לשוב בינתיים לאחוזתו, מורה האחרון לשחררו. למול נדיבותו של האיש בו התעלל ובעקבות ההכרה באכזריות מעשיו שלו עצמו – תולה את עצמו זיגפריד בשדה.

הדגשת ההבדל בין האבירים הטבטונים לפולנים נעשית גם באמצעות עיצוב חזותם החיצונית של הדמויות. כמו בסרטו של אייזנשטיין, **אלכסנדר נבסקי**, גם בסרט זה מעצב הבמאי את האבירים כדמויות בלתי-אנושיות ללא סממנים אינדיבידואליים: הם לעולם מופיעים במדיהם כאשר צלב מופיע במקום בולט מאוד עליהם, זולתו אין להם אף סממן לבוש אחר. יוצא הדופן היחיד הוא בנו של מפקד המסדר, אשר נחשף כשעל קסדתו מה שנדמה כנוצות טווס שיתכן ומסמלות יוהרה. אותו בן מפקד נהרג בהמשך במהלך דו-קרב. בניגוד לאחידות זו, לבוש הפולנים משתנה בהתאם לסיטואציה. הצגה זו של האבירים נועדה לשרת את הדימוי המזהה אותם כחברה מיליטריסטית אשר אין בה הפרדה בין העולם האזרחי לעולם הצבאי. נימה זו מעלה אסוציאציה למיליטריזם הפרוסי הידוע.

ברקע העלילה הדרמטית הספציפית, מתקיימת גם כן הדרמה ברמה הפוליטית בין שני המחנות - הפולני והגרמני. דוגמה לכך תהיה אחת הסצנות בה מגיעים הפולנים למחנה הטבטוני במטרה להתלונן על הפשעים של האבירים כנגדם לפני ראש המסדר קונראד פון יונגינגן (Konrad von Jungingen). נציגי המסדר מכחישים את הפשעים המיוחסים להם ואפילו מצדיקים את

הצורך שלהם בפעולות החרמת הספינות הפולניות בטענה שאלו הכילו נשק שיועד למורדים נגד המסדר. קונראד, על ערש דווי, מביע את התנגדותו למלחמה הקרבה ובאה, אולם אחיו, אולריך פון יונגינגן (Ulrich von Jungingen), מתעמת עמו וטוען כי הפולנים כרתו ברית עם הפגאנים, ולכן, לדבריו, מי שיהרוס אותם יזכה לגאולה ולחיי נצח. את התנגדותו של קונראד הגוסס למלחמה מסביר לעצמו אולריך כתוצאה של מחלתו, חולשתו וזקנתו. עם מות אחיו הופך אולריך התוקפני והיהיר לראש המסדר, וכעת הוא מכין את צבאו לקרב תוך הבעת זלזול עמוק במלך הפולני החסר, לדבריו, את "אמנות האבירות האירופאית". אולריך גם כן לועג לחייליו הפזיזים וחסרי המשמעת. בסופו של הקרב הקשה (המדמה את קרב גרונוולד ההיסטורי), כאשר מתגלים ההרוגים בשדה הקרב, נחשף דימוי של בית קברות, בזכות החרבות הנעוצות בגופות האבירים הטבטונים ומראות המגנים הנושאים עליהם את הצלב. בסצנה האחרונה בסרט, בשעה שמלך פולין גוחן על גופתו של מנהיג הטבטונים, אולריך פון יונגינגן, הוא נשמע אומר: "זה האיש שרק הבוקר חשב שהוא חזק מכל מעצמות העולם".

האירוע המדובר, קרב גרונוולד (1410), הוא אחד האירועים המכוננים בהיסטוריוגרפיה הלאומית הפולנית, בין השאר משום שמדובר בניצחון יוקרתי עבור אומה שידעה בעיקר דיכוי מתמשך על ידי משטרים שונים החל מסוף המאה ה-18 ועד סוף המאה ה-20.<sup>36</sup> בקרב נלחמה קואליציה צבאית המשותפת לממלכת פולין, שבראשה עמד המלך יגלו, הוא ולדיסלב השני (Władysław II Jagiełło), שהיה נסיך ליטאי עד נישואיו לנסיכה הפולניה ידוויגה (Jadwiga). עוד הייתה שותפה לקואליציה דוכסות ליטא, שבראשה עמד ויטאוטאס הגדול (Vytautas Didysis), בן דודו של יגלו, וכן כוחות אזוריים נוספים. כל אלו נלחמו כנגד האבירים הטבטונים שבראשם עמד אולריך פון יונגינגן. אירוע זה מסמל את תחילת דעיכת המסדר לאחר כמעט מאתיים שנים של דומינטיות במרחב הבאלטי.<sup>37</sup>

לאומה הפולנית – הקתולית, יש לזכור – הייתה כבר בשלב זה היסטוריה ארוכה עם הטבטונים, כאשר למעשה ההזמנה הראשונית של המסדר לאזור וראשיתו של מסע הצלב הפרוסי

<sup>36</sup> בשולי הדברים – משום שפרק זה עוסק בהתמודדות הפולנית עם הדימוי הטבטוני – נזכיר כי לקרב מיוחסת חשיבות רבה בהיבטים מעט שונים במקומות נוספים כליטא (שם הוא נקרא קרב ז'לגיריס), רוסיה ואוקראינה. בגרמניה, שם מכונה המערכה בשם קרב טנברג, נעשה בסיפור הקרב שימוש נרחב על ידי הקולות הלאומניים במהלך

מלחמת העולם הראשונה ולאחריה. ראו: Urban, *Tannenberg and After*, viii-ix.

<sup>37</sup> William Urban, *Tannenberg and After: Lithuania, Poland, and the Teutonic Order in Search of Immortality*. Chicago, 1999, 450-466.

נערכה בחסותו של הדוכס הפולני קונראד ה-I (1187-1247). בחלוף השנים נערכו מספר עימותים צבאיים בין הטבטונים לבין הפולנים, כאשר אירוע טראומטי במיוחד הוא הטבח שערכו הטבטונים בגדנסק (היא דנציג) ב-1308, שיהדהד – הן בשל המיקום והן בשל המעשה – ברטוריקה הפולנית העתידית המתארת את אירועי מלחמת העולם השנייה<sup>38</sup>.

לקראת סוף המאה ה-14 וראשית המאה ה-15 עלתה המתיחות בין המסדר הטבטוני לבין פולין כשהסיבות לכך מגוונות: בראש ובראשונה, נישואיו של יגלו עם ידוויגה יצרו חזית מאוחדת של פולין עם ליטא, שהמסדר נלחם בה משום שהייתה אז פגאנית (עד סוף המאה ה-14)<sup>39</sup>. לאחר שהליטאים תמכו במרד פגאני בטבטונים שפרץ בשנת 1409 באזור סמוגיתיה, הכריז המסדר מלחמה על הפולנים והליטאים<sup>40</sup>. לאחר סבב אלים אחד והפסקת אש בת כחצי שנה, חודשה המלחמה ביוני 1410. הפולנים והליטאים איחדו כוחות, והערימו על הגרמנים כשתקפו יחד מכיוון אחד. לאחר לחימה ממושכת, שבמהלכה נסוגו הליטאים בשלב מוקדם משדה הקרב אל היערות הסמוכים, הם שבו ותקפו בערב אותו היום את הטבטונים מן הצד השני של החזית, בעוד האחרונים מתמודדים פנים אל פנים מול הכוחות הפולנים במשך שעות. כך הושגה ההכרעה: ראש המסדר פון יונגינגן נהרג, הטבטונים הובסו והכוח הפולני המשיך ברדיפה לתוך מחנה האויב והרג או שבה את שארית הכוחות. התבוסה הייתה מוחצת ומשפילה: אלפי לוחמים טבטונים נהרגו, ורבים יותר נשבו<sup>41</sup>. לאחר כחצי שנה חתמו הצדדים על "הסכם השלום של ת'ורן" (1411), אם כי נערכו ביניהם עוד כמה עימותים לאורך המאה ה-15. לקרב גרונוולד, כאמור, יש חשיבות מיוחדת בהיסטוריוגרפיה הלאומית הפולנית, והיא נוכחת גם במרחב התרבותי של פולין. במרכז העיר קרקוב, למשל, נחנכה ב-1910 אנדרטה מפוארת כחלק מהחגיגות לציון 500 שנה לקרב, וכמותה נבנו מונומנטים רבים ברחבי המדינה לאורך השנים<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Norman Davies, *God's Playground: A History of Poland*. Vol. I, New York, 1982. 88, 91. ראו גם: האנדרטה שהוקמה בעיר גדנסק ב-1969 לזכר כל האנשים שנלחמו על "הפולניות של העיר" לאורך ההיסטוריה, כאשר חקוקים עליה בין היתר ציוני השנים 1308, 1454, 1466 ו-1939.

<sup>39</sup> Davies, Vol 1. 120-123.

<sup>40</sup> Urban, *Tannenberg and After*, 126-132.

<sup>41</sup> Ibid, 150-169.

<sup>42</sup> Sven Ekdahl, *The Battle of Tannenberg-Grunwald-Žalgiris (1410) as reflected in Twentieth-Century monuments*, in: Victor Mallia-Milanes, et al (Ed.), *The Military Orders: History and Heritage*. Aldershot, 2008. 179-181.

ואולם, גם במקרה הפולני כמו במקרה הסובייטי, ניתן לראות כיצד אירועי העשורים האחרונים שקדמו ליציאת הסרט בפולין, היוו השראה עובר יוצרי הסרט ופורד בראשם. פורד (1908–1980), או בשמו היהודי משה ליפשיץ, היה באותה תקופה כבר איש חשוב ומוכר בתעשיית הקולנוע הפולנית. הבמאי המתבולל החל את הקריירה שלו בשנות ה-20 בתעשיית סרטי הקולנוע האילם, והיה מאז דמות בולטת בקולנוע הפולני במשך כ-40 שנה. הוא היה ממקימי יחידת ההסרטה של הצבא הפולני במלחמת העולם השנייה, כשבמהלכה שהה בעיקר בברית המועצות. סרטיו, קבע הבמאי הפולני-ישראלי נתן גרוס, "היו בעלי נימה חברתית שמאלנית"<sup>43</sup>, והוא עצמו הגדיר את עצמו כקומוניסט, אך יחד עם זאת הקריירה שלו הייתה רצופה במתיחות מול השלטון הקומוניסטי ובעיקר מול הצנזורה<sup>44</sup>. בין סרטיו ראויים לציון גם **רחוב הגבול** ("Ulica Graniczna", 1948) – הייצוג העלילתי הקולנועי הראשון של גטו ורשה, וכן **נעוריו של שופן** ("Młodość Chopina", 1952) – על הפסנתרן הפולני הדגול.

בסוף שנות ה-50 גאה בפולין גל של רגשות פטריוטים, שמצאו את ביטויים בסופו של דבר גם בסרט זה. היו לכך סיבות מגוונות, ובראשן הרפיית אחיזתו בשנים אלה של המשטר הקומוניסטי הדכאני שקם בפולין לאחר מלחמת העולם השנייה, שגם בו פרח הסוציאליזם<sup>45</sup>. בין היתר, הובילו להתפתחות זו מות סטלין, ומהומות פוזנן האלימות ב-1956<sup>46</sup>. בניגוד לשכנתה, הונגריה, שהמהומות שפרצו בה באותה שנה דוכאו על ידי הצבא הסובייטי באכזריות רבה, פולין הצליחה לחולל שינויים במשטר ללא עימות צבאי עם ברית המועצות: משרד הביטחון הציבורי נסגר, הצנזורה נחלשה ואילו האסירים הפוליטיים שוחררו ממאסרם וחלקם אף זכה לטיהור שמו. תהליך הקולקטיביזציה פסק ורכושם הפרטי של האיכרים הפך לחוקי, ובמקביל זכתה הכנסייה לאוטונומיה<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> נתן גרוס, *תולדות הקולנוע היהודי בפולין 1910-1950*, ירושלים, תש"ן, 42.

<sup>44</sup> מימי אש, אלכסנדר פורד – על הבמאי ויצירתו, בתוך: *זיקה – העיתון המקוון להוראת השואה* 21 (פברואר 2010) [http://www.yadvashem.org/yv/he/education/film\\_reviews/alexander\\_ford.asp](http://www.yadvashem.org/yv/he/education/film_reviews/alexander_ford.asp) (נראה ב-20 באוגוסט 2014). באחרית ימיו הוקע בארצו מסיבות פוליטיות ועל רקע אנטישמי, סביב פרשיית פסילתו של סרט על חייו של יאנוש קורצ'אק שהפיק. הוא היגר לישראל, וממנה למדינות נוספות, עד שמת בארצות הברית ויש הסבורים כי התאבד.

<sup>45</sup> Czesław Miłosz, *The History of Polish Literature*. Berkeley, 1983, 453-457.

<sup>46</sup> ביוני 1956 נערכה שביתת פועלים בעיר במחאה על תנאי העבודה, ובעקבותיה התקבצו כמאה אלף מהם במרכז העיר במפגן מחאה שהלך והסלים. כוחות צבא פולין נכנסו אל העיר והחלו לדכא את ההתקוממות. האירוע הסתיים בעשרות הרוגים.

<sup>47</sup> Davies, Vol II, 582-586.



על רקע זה החלה בפולין התעוררות תרבותית-לאומית ופתיחות לזרמים אינטלקטואליים והם באו לידי ביטוי בספרות, בשירה, בתאטרון ובקולנוע. האווירה החברתית הזו היא שהביאה לעלייתה של קבוצת האסכולה הקולנועית הפולנית (Polska Szkoła Filmowa), אשר גרמה לפורד ולבני דורו להיחשב למיושנים מעט. מאמצע שנות ה-50, הבמאים חברי האסכולה ובראשם אנדז'יי ויידה (Andrzej Wajda) ואנדז'יי מונק (Andrzej Munk), החלו ביצירת סרטי קולנוע ניאוריאליסטיים טעונים יותר מבחינה פוליטית ואישיים יותר מהאפוסים הסוציאל-ריאליסטיים כבדי הראש של בני הדור הקודם<sup>48</sup>. אחד המאפיינים של סרטים חדשים אלו היה נגיעתם במישרין או בעקיפין בזוועות מלחמת העולם השנייה. אף על פי שהיה שונה בתכלית מהסגנון הקולנועי של חברי האסכולה, דמה להם הסרט **אבירי הצלב** בשני אופנים לפחות. נקודת הדמיון הראשונה היא אנושית: לכתובה היה שותף יז'י סטווינסקי (Jerzy Stefan Stawiński), אולי התסריטאי המשמעותי ביותר בדור הצעיר. סטווינסקי, שהשתתף בעצמו במרד הפולני בוורשה ב-1944, היה שותף בין היתר לכתובת סרטים כמו **Kanał** של ויידה (Andrzej Wajda, 1957) ו-**Eroica** של מונק (Andrzej Munk, 1958), ששניהם עסקו בטרגדיה הפולנית בשנות מלחמת העולם השנייה. נקודת הדמיון השנייה היא תמאטית וקשורה בראשונה אך גם בגורמים רבים אחרים: גם הסרט **אבירי הצלב** מהדהד את אירועי מלחמת העולם השנייה.

הנראטיב הפולני של המלחמה הוא מוכר: בספטמבר 1939, לאחר שהגרמנים ביזמו "התקפה פולנית" על תחנת רדיו גרמנית, פלש צבא גרמניה לפולין. על פי תורת הגזע נתפסו הסלאבים, בהם הפולנים, כגזע נחות ולכן מיועד לשרת את גזע האדונים הארי<sup>49</sup>. הכיבוש הגרמני לווה במשטר טרור כלפי האוכלוסייה הפולנית, שכלל הרעבה, גירושים, עבודות כפייה וחיסול שכבת האינטליגנציה הפולנית במסגרת התכנית הנאצית שכונתה: "AB-Aktion"<sup>50</sup>. בשנים הרוות אסון אלה חרבו רוב ערי פולין וכשליש מאוכלוסייתה אבד<sup>51</sup>.

לאור אירועים היסטוריים אלה, המערכת הסמלית המעצבת את הסרט **אבירי הצלב** נראית משומנת להפליא, כאשר כמעט כל פרט בה מהדהד את פשעי הנאצים: דמותו של המפקד

<sup>48</sup> Haltof, 73-109.

<sup>49</sup> ר' אדולף היטלר, *פרקים מתוך "מאבק"*, ירושלים, תשנ"ה, 59-72; איאן קרשו, *היטלר – היבריט: 1889-1936*, תל אביב, 2004, 86-87.

<sup>50</sup> במסגרת מבצע זה, שנועד במאי 1940, נעצרו אלפים מבני האליטות בפולין, בהם אינטלקטואלים, מרצים, כמרים, סופרים ופעילים פוליטיים, והוצאו להורג. מטרת המבצע הייתה לחסל גורמי התנגדות פוטנציאלים בקרב הפולנים.

<sup>51</sup> Davies, Vol II. 435-491.

הטבטוני, אולריך פון יונגינגן, המבטיח לאבירי המסדר גאולה וחיי נצח, משתמש ברטוריקה המזכירה את סיסמאותיו של היטלר על הרייך בן אלף השנים; הבוז שחשים האבירים לתרבות העמים הסלאביים הוא אותו הבוז שאפיין את האידאולוגיה הנאצית וההתנהלות של מיישמה - ומנגד, בשם התרבות הגרמנית ה"נעלה" נעשים מעשים שנתפסים כ"ברבריים" לחלוטין; ההתנגדות הנחרצת בקרב המסדר לדברי מפקדם הגוסס, קונראד פון יונגינגן הפייסן, והסכין שננעץ בגבו של האביר שהתנגד לאלימות כלפי הפולנים, מזכירים את הרדיפה והחיסול של מתנגדי המשטר הנאצי; כך גם במעשים האלימים של האבירים הגרמנים, המעוצבים בסרט כהיפוכו של הסולם הערכי הפולני, ביניהם ההשפלה של יוראנד, עינויו הכולל הטלת המום, הרצח האכזרי של אשתו והחטיפה של בתו שהביאה לשיבוש דעתה - כולם יכולים לשמש כסמלים לפעולות משטר הטרור הגרמני בפולין, כגון התעללויות בחקירות במרתפי המשטרה החשאית, חטיפה של פולנים לעבודות כפייה עבור הנאצים והרג אזרחים. מעל לכל, הייתה זו קריאתו הלהוטה של אולריך פון יונגינגן להרס פולין, כזו אשר ניתן לדמותה לאופן בו תפשו הפולנים את תכניות הנאצים וניסיונותיהם ליישמן בפועל.

לעומת אלכסנדר נבסקי, הסרט **אבירי הצלב** לא עוסק בהווה הפולני או בעתיד הקרב של אומה זו, כי אם בעבר הקרוב שלה, ולכן זהו ניסיון פטריוטי להתמודד עם עבר זה תוך ניסיון לכונן מחדש לאומיות פולנית. השימוש בז'אנר של האפוס ההיסטורי הימי-ביניימי משרת גם כאן הבחנה ברורה בין טוב ורע מודרניים, בכך שהפולני הוא זה שמצטייר במפורש כמוסרי, אמיץ, הקורבן למעשי הזוועה, אשר בסופו של דבר מצליח לגבור על הרשע הגרמני המאורגן והיהיר. **אבירי הצלב**, אם כן, הוא סרט לאומי במובהק, ובניגוד ל-**אלכסנדר נייבסקי**, אין בו סמליות מרקסיסטית או מעמדית. הטוב הוא, אם כך - פולין, והרע המוחלט - גרמניה. הצגה זאת תואמת הנראטיב הלאומני שרווח בפולין, כמו בגרמניה, במאה ה-19 ובראשית המאה ה-20<sup>52</sup>, ותיאר את קרב גרונוולד כמאבק לאומי-גזעי בין פולנים או סלאבים לאומה הגרמנית ההיסטורית. ההצלחה המקומית והאזורית לה זכה הסרט ממחישה עד כמה הזיהוי של הנאציזם עם ההיסטוריה הגרמנית הימי-בינמיית רווח כדימוי באותה תקופה, ועד כמה רחשה מזרח אירופה איבה למורשת היסטורית-גרמנית זאת.

<sup>52</sup> William Urban, *The Prussian Crusade*. Lanham, MD, 1980, 381-393.

#### 4. הרקוס מונטה

מבין שלושת הסרטים, ייחשב הרקוס מונטה (Herkus Mantas) הליטאי כמעט יוצא דופן מכיוון שהוא פחות מוכר מהשניים האחרים, הוא הופק יחסית מאוחר, ובעיקר כי הוא מציג סיפור היסטורי של עם אחר: העם הפרוסי המקורי שנטמע בפרוסיה הגרמנית לאחר שנכבש ודוכא על ידי האבירים הטבטונים. בהתחשב בנסיבות האלו, אופן ייצוג של הטבטונים בסרט זה הוא פחות מובהק או מובן מאליו מאשר בשני המקרים הקודמים. תעשיית הקולנוע בליטא הייתה ועודנה קטנה באופן משמעותי מאשר זו הפולנית ובוודאי ביחס לתעשיות הקולנוע של ברית המועצות לשעבר, הן מבחינת כמות ההפקות והן מבחינה ההצלחה המסחרית והביקורתית<sup>53</sup>. עם זאת, התעשייה המקומית הליטאית נאלצה להתמודד עם סיטואציה הדומה לזו של שכנותיה שהיו נתונות תחת משטרים בחסות סובייטית, שכללה מימון נדיב מהמדינה ליצירת קולנוע לצד לחצים פוליטיים.

בתקופה הסטליניסטית הופקו בליטא מעט מאוד סרטים, דוקומנטריים בעיקר, והסרטים העלילתיים הבודדים שהופקו תחת האווירה הפוליטית המוכתבת נעשו יחד עם אולפנים במוסקבה או לנינגרד. רק בסוף שנות ה-50 החלה התעשייה המקומית לגלות עצמאות וליצור סרטים שהופקו בליטא עצמה בלבד, גם אם עדיין נאלצו לעמוד באישורי הצנזורה של המשטר הסובייטי. בשנות ה-60 וה-70 גבר בקולנוע הליטאי העיסוק בהיסטוריה המקומית והאזורית, כאשר הסרט הרקוס מונטה, שיצא ב-1972 בבימויו של מאריונס גידריס (Marijonas Giedrys), נחשב למייצגה הקלאסי של מגמה זאת<sup>54</sup>. רק בשנת 1974, למשל, צפו בו מעל 16 מיליון איש ברחבי ברית המועצות<sup>55</sup>.

מבחינה היסטורית, הפרוסים היו אוסף של תריסר שבטים באלטיים פגאניים, תושביה הקדומים של חבל הארץ המחולק כיום בין פולין, רוסיה וליטא. למעשה, המאבק הטבטוני באותם פרוסים, שהחל ב-1230 ונמשך לאורך המאה ה-13, היווה את החזית הראשונה של הקמפיין הטבטוני במזרח אירופה שהסתיים בניצחון המסדר והשתלטותו על חבל הארץ שיהפוך להיות

<sup>53</sup> בהתאם, מעט מאוד נכתב אודותיה בהשוואה לתעשיות קולנוע אחרות במזרח אירופה.

<sup>54</sup> Kevin O'Connor. *Culture and Customs of the Baltic States*. Westport, CT, 2006, 158-161.

<sup>55</sup> Saulius Macaitis (2006, March). "Herkus Mantas", in:

<http://www.lfc.lt/lt/Page=AMovieList&ID=282&GenreID=454> (Visited on 01 September, 2014).

ביתו<sup>56</sup>. לאחר הכיבוש הטבטוני של האזור בו ישבו הפרוסים, התרחשו מספר התקוממויות כנגד הכובש, אשר החשוב שבהם היה המרד הפרוסי הגדול שהתרחש בין 1260-1272 אשר פרץ בעקבות מרד שהתרחש בשנת 1259 באזור השכן של סמוגיתיה (Žemaitija), היום מחוז במערב ליטא). במרד הגדול הנהיג את הפרוסים אדם בשם הרקוס מונטה, שכנראה היה בן לשבט הפרוסי הנטאנגי (Notangai). מונטה, שנולד ככל הנראה בעשור השלישי של המאה ה-13, נלקח ב-1240 כבן ערובה על ידי הטבטונים וקיבל חינוך גרמני במגדבורג (Magdeburg). במסגרת זו ככל הנראה גם צבר ניסיון בלחימה לצדם של האבירים הטבטונים, אך כעבור זמן חזר אל שבטו המקורי ואף נבחר למנהיגו. עם פרוץ המרד, חברו יחדיו השבטים הפרוסים, ומונטה היה למצביא המשמעותי מבין מנהיגי השבטים השונים. יחדיו הם ניצחו במספר קרבות, אך לשווא, מכיוון שהחל מ-1265 השתנה המומנטום בלחימה והפרוסים החלו להפסיד. ב-1272 שבט הנטאנגים הובס ומונטה, מנהיגו, ברח ליערות והסתתר שם עם קומץ תומכים נאמן. כעבור כשנה הוא נתפס לבד באוהלו על ידי האבירים אשר קשרו אותו לעץ והוציאו אותו להורג במכת חרב<sup>57</sup>. בזמן זה דיכאו הטבטונים את ההתקוממות הפרוסית, אילצו את המורדים להתנצר ואת מנהיגי השבטים הפכו לווסאלים, כשבהמשך יושבו פרוסים רבים מחדש באזורים אחרים או נמלטו מזרחה. ב-1295 הסתיים הלכה למעשה "מסע הצלב הפרוסי כנגד הטבטונים"<sup>58</sup>. בעוד הטבטונים התבססו בפרוסיה, תושבי הקודמים של חבל הארץ עברו תהליך אסימילציה עד שנטמעו בהם לחלוטין ותרבותם ושפתם נכחדו במאה ה-17<sup>59</sup>.

הסרט **הרקוס מונטה** הוא אפוס המגולל וריאציה מלודרמטית ופואטית על הביוגרפיה של הגיבור. הסרט עוסק בעיקר בחיבוטי הזהות העצמית של המנהיג הפרוסי, שנעים בין תחושת השייכות והמחויבות לחברה הפגאנית ממנה צמח לבין ההזדהות עם חברה הגרמנית בה התחנך. המתח הזה מתמקד ביחסיו עם המורה הטבטוני שחינך אותו בזמן ששהה במגדבורג, ואף השיא לו את אחותו לאשה. קונפליקט זה של מונטה מוצג כבר בשתי הסצנות הראשונות של תחילת הסרט. בסצנת הפתיחה נראה מפקד טבטוני כשהוא מזמין למשתה בביתו אצילים פרוסים, בהם

<sup>56</sup> Alan V Murray (ed.), *The Crusades: An Encyclopedia*. Santa Barbara, CA, 2006. Vol III, 988-994.

<sup>57</sup> William Urban, "Henry Monte and the Prussian Rising of 1260", *Lituanus*, 24/2 (1978), 5-20.

<sup>58</sup> Eric Christiansen, *The Northern Crusades: The Baltic and the Catholic Frontier, 1100-1525*

Minneapolis, 1980. 103-104.

<sup>59</sup> Saulius Sužiedėlis, "Prussia", in: idem (ed.), *Historical Dictionary of Lithuania*. Lanham, MD, 1997, 238-240.

אביו של מונטה, ובהמשך מעליל עליהם שהם תקפו אותו. חרף הכחשתם, הם ננעלים בחדר והאבירים שורפים את המבנה על השבויים בתוכו. כתוביות הפתיחה המופיעות מיד לאחר סצנה זו מדגישות כי העם הפרוסי קשור לעם הליטאי, וכי הסרט משמש כאנדרטה לאותו עם שנמוג אל תוך השכחה ההיסטורית.

בסצנה הבאה נגלה לראשונה גיבור הסרט, הרקוס מונטה, כשהוא מקבל מאנשי המסדר הטבטוני הודעה כי נאלצו להעלות את אביו באש, וכי הוא, מונטה הבן, נשלח חזרה לפרוסיה על מנת להשליט סדר באזור בעוד בנו שלו אמור להישאר איתם כבן ערובה - כפי שהיה הוא עצמו קודם לכן. מונטה גם נדרש לאשר כי אינו מפקפק בשיקול הדעת של הכנסייה, אך אשתו הגרמנייה אומרת לו כי היא יודעת שאף אחד שהוטבל בכוח לא יתכחש למסורות ולמנהגים המקוריים שלו עליהם גדל – ובכך מרמזת למחויבותו לתרבות הפרוסית לתוכה הוא נולד. בסצנה מאוחרת יותר, לאחר שהמורה הטבטוני של מונטה נשבה על ידי הפרוסים, מוצא עצמו מונטה מוצא תחת לחץ מצד המחנה הפרוסי הדורש ממנו להעלות על המוקד את המורה. בשלב זה מנהלים השניים, המורה ותלמידו, דיאלוג חריף: המורה מאשים אותו שהוא כורת את היד שהאכילה אותו, ומונטה משיב לו שהוא שטף את מוחו. בסופו של דבר מונטה מכריע בעד העלאתו של זה על המוקד, אך ברור כי הוא אינו עושה זאת בלב שלם. הקונפליקט הזהותי מלווה את הגיבור לכל אורכו של הסרט: מצד אחד, הוא נשבע להילחם עד מוות באבירים הקתולים, אך הוא ממשיך להירתע מהפגאניות הפרוסית, ומוצא את עצמו בודד ומלא שנאה כלפי העולם ואלוהיו.

היבט מעניין של הסרט הוא שהפרוסים אינם מצטיירים בו באופן חד ממדי כחיוביים, כפי שיוצגו הפרוטגוניסטים בשני הסרטים האחרים. דמויות פרוסיות רבות מצדיקות פעולות חריגות של נקמה, לוחמת גרילה והרג, או כפי שאומרת אחת הלוחמות הפרוסיות: "אנחנו רק מגנים על מה שהם מנסים לקחת מאיתנו". הפרוסים הפגאנים אף דורשים, כאמור, להעלות על המוקד שבויים טבטונים. אך עם זאת, בדומה לסרטים הקודמים, המנהיג מיוצג כמוסרי מבין אנשיו: מונטה מתנגד שוב ושוב להרג לשווא וקורא ללחימה הגונה, גם אם הוא עצמו מלא בשנאה עזה לאויב. בסצנה בה הוא כובש את אחת הטירות של הגרמנים, הוא מאשים במילים קשות את הבישוף הנמצא במקום בגזל האדמות, המזון והתבואה של התושבים הפרוסים שהוטבלו בכוח על-ידי הגרמנים. אך למרות שאותו בישוף קרא לו שטן, מחליט מונטה בסופו של דבר לחוס על חייו. בסופו של הסרט נראה מונטה המובס נלחם באויביו יחד עם שארית מכוחותיו הנאמנים

שהגיעו לעזרתו מהיער, עד שלבסוף הוא עומד אחרון, לבדו, עם חרב שלופה מול שורת פרשים טבטונים השועטים לעברו. הפרוסים הפסידו סופית.

גם הטבטונים כשלעצמם, למרות שהם מסומנים בבירור כאויבים, עדיין מוצגים בסרט באופן הוגן למדי. בניגוד לדוגמאות הקולנועיות הקודמות הם אינם מוצגים בצורה דמונית יותר מהרגיל, להוציא את דמותו של האדם המושחת שהיה אחראי על שריפת אביו של מונטה. יתכן שאפילו עיקר ההתמקדות בסרט היא במורכבותם של הפרוסים עצמם במאבקם מול הטבטונים: עיקר ההתמודדות של מונטה היא עם השמרנות הפרוסית והסכסוכים הפנימיים שהם אלו שמכריעים בסופו של דבר את מאבקם מול האויב, לרבות בגידה של אחד מראשי השבטים הפרוסים באחיו למאבק וכן התעקשותם של אנשי הדת הפרוסים להעלות קורבנות על המוקד עבור האלים. עבור הגיבור, אמונתם זו היא כוזבת והוא מתנגד לאותם אנשי דת המעודדים מעשים רצחניים בשמו. כך שניתן לראות היפוך בייצוג האויב בשני הסרטים, אלכסנדר נבסקי ו-הרקוס מונטה: אם בראשון נראו האבירים הגרמנים משליכים תינוקות אל האש, בסרט השני דווקא הם אלו הם שמועלים על המוקד על-ידי אנשי הדת הפרוסים. אם בסרט הראשון הרוסים פועלים מתוך הגנה מפני אויב אכזר, כעת פעולות הפרוסים כנגד הטבטונים נובעות מרצון לנקמה אלימה. ההיפוך מדגים לא רק התבגרות והתגברות על תפישה הדיכוטומית של טובים ורעים, אלא גם הפנייה של הזרקור אל התמודדות מוסרית פנימית לגבי דרכי מאבק-נגד והשלכותיהן.

כדי להבין את המשמעויות השונות העולות בסרט חשוב להבין את הקונטקסט ההיסטורי, ממנו עולה שהבחירה של יוצרי הסרט הליטאים בסיפור היסטורי זה אינה טריוויאלית. הליטאים אמנם סייעו למורדים הפרוסים בכמה הזדמנויות במהלך האירועים ההיסטוריים, אבל יש להם מורשת משלהם הקשורה במלחמה כנגד המסדר הטבטוני, כפי שהוצג בקצרה בפרק הקודם. ליטא, כאמור, הייתה מרחב פגאני עד סוף המאה ה-14, ולכן היוותה מטרה עבור הטבטונים הקתולים, אף שאלו המשיכו להיאבק בליטאים גם לאחר שאלו קיבלו עליהם את הנצרות. בסך הכל, העימותים בין הצדדים נמשכו בהפסקות כ-200 שנה, בין המאות ה-13 וה-15, כאשר שיא העימותים האלימים היה במחצית השנייה של המאה ה-14<sup>60</sup>. בכל זאת, דווקא הגיבור הפרוסי היה לימים לסמל לאומי עבור הליטאים, המייצג חירות<sup>61</sup>. כך במיוחד במחוז קלייפדה (Klaipėdos),

Saulius Sužiedėlis, Teutonic Knights, in: idem (ed.), *Historical Dictionary of Lithuania*. Lanham, <sup>60</sup>

MD, 1997, 295-297.

Urban, Henry Monte, 5-20. <sup>61</sup>

מחוז גרמני לשעבר שעבר לשליטת חבר הלאומים לאחר הסכמי ורסאי בתום מלחמת העולם הראשונה, נכבש על ידי ליטא מספר שנים לאחר מכן ונמצא בשליטתה גם היום. החוקר הליטאי, אלבידס ניקז'נטיטיס (Alvydas Nikžentaitis), טען בהקשר זה כי הערים הפרוסיות בליטא ניכסו לא פעם, באופן שאינו בהכרח קשור לעובדות ההיסטוריות, סיפורים היסטוריים שהקשר בינם לבין המקום זניח<sup>62</sup>. יצוין גם כי מחזה ליטאי רומנטי הנושא את שם הגיבור הפרוסי מונטה ראה אור ב-1957 ונחשב לאחד המחזות הטובים שנכתבו בליטא תחת המשטר הסובייטי<sup>63</sup>.

אפשר להבין מדוע הליטאים היו זקוקים לגיבורים המסמלים מאבק למען חירות. בדומה לעם הפולני, מאז סוף המאה ה-18 הם נאלצו לחיות כמעט ללא הפסקה תחת משטרים זרים אשר ניסו שוב ושוב לדכא בה יצרים לאומיים: ממזרח - רוסיה וברית המועצות, ממערב - פרוסיה וגרמניה. כיבוש גרר דיכוי, ודיכוי גרר ניסיונות של מחיקת התרבות. מאז החלוקות החוזרות ונשנות באותן שנים של האיחוד הפולני-ליטאי, היו רוב חלקי ליטא תחת חסות רוסיה וחלקים אחרים תחת חסות פרוסיה. לאורך המאה ה-19 המשטר הצארי הוציא לפועל בשטחים הליטאיים מדיניות רוסיפיקציה אינטנסיבית שכללה פגיעה תרבותית קשה: החלפת הכתיב מלטיני לקירילי, פגיעה במוסדות הקתוליים, שינויים במערכת החינוך וכדומה. הליטאים, מנגד, השתתפו במספר התקוממויות אלימות נגד שלטון הצאר, הגדולה מביניהן ב-1863, שנענו בדיכוי אלים. עם התפוררות המשטר הצארי, חלה גם בליטא התעוררות לאומית שהביאה להפסקת הרוסיפיקציה בתחילת המאה ה-20. ליטא עברה באותה תקופה מיד ליד: במלחמת העולם הראשונה היא נכבשה על ידי גרמניה, אך כשזו נוצחה ב-1918 הכריזה ליטא על עצמאות, תחילה כמלוכה ולאחר מכן כרפובליקה, תוך שהיא נאבקת בצבא האדום ובמדינה הפולנית שזכתה אף היא לעצמאות לאחר המלחמה.

ב-1926 קם בליטא שלטון דיקטטורי שהחזיק מעמד עד מלחמת העולם השנייה. זו הביאה בתורה לתהפוכות נוספות: בעקבות הסכם ריבנטרופ-מולוטוב פלשה ברית המועצות לליטא בהדרגה עד שסיפחה אותה לבסוף ב-1940 לאחר שהדיחה את הממשלה המכהנת והרכיבה במקומה ממשלה קומוניסטית נאמנה. כעבור שנה כבשו הנאצים את ליטא (בעוד הסובייטים הנמלטים טובחים באסירים פוליטיים ליטאים) ולא אפשרו לה לכונן עצמאות מחדש. יתרה מכך,

<sup>62</sup> Alvydas Nikžentaitis. Appropriation of Spaces in East Prussia During the 20th C. Has the Time for Comparative Research Already Come?, *Acta Historica Universitatis Klaipedensis* 24 (2014), 296-307.

<sup>63</sup> Bronius Vaškeelis, Contemporary Lithuanian Drama. *Lituanus* 13 (1967), 3-27.

הם החלו במדיניות גרמניזציה של ליטא, שכללה יישוב מחדש של גרמנים בשטחה וכמובן השמדת יהודי המדינה. האזור כולו הפך באותן שנים לחלק מהאוסטלאנד (Ostland) – כלומר השטחים עליהם גרמניה השתלטה במזרח אירופה.

מספר מחתרות ליטאיות פעלו נגד הסיפוח הסובייטי הראשון ונגד הצבא הנאצי, כאשר הן מגיעות מקצוות פוליטיים שונים. ביניהן היו המחתרת הקתולית: "חזית האקטיביסטים הליטאית" (LAF) והמחתרת החילונית: "איחוד לוחמי החופש הליטאים" (LLKS). השלטון הנאצי הסתיים ב-1944 עם הכיבוש הסובייטי, אבל הדיכוי הליטאי עדיין לא נפסק. ליטא סופחה אז מחדש לברית המועצות, תהליכי הרוסיפיקציה התחילו מחדש והכנסייה הליטאית נרדפה שוב. הליטאים הביעו שוב התנגדות לשלטון הסובייטי באמצעות טרור אך גם באמצעים אלימים פחות. דוגמה משמעותית להתנגדות זו היו המהומות שפרצו בשנת 1972 – שנת יציאת "הרקוס מונטה" לאקרנים – לאחר שצעיר ליטאי בן ה-19, רומאס קלאנטה (Romas Kalanta), הצית את עצמו במחאה נגד המשטר<sup>64</sup>.

לא ניתן להבין את הפוליטיקה של הסרט **הרקוס מונטה** שלא על רקע אירועים דרמטיים אלו. יחס הגיבור למורהו הטבטוני, לדוגמה, מסמל תגובה כנגד מחיקות התרבות המקומית, כלומר תהליכי הגרמניפיקציה או הרוסיפיקציה של ליטא, והניסיונות החוזרים ונשנים לדכא את הנראטיב הלאומי שלה. אם אלה לא ייפסקו, מצהיר הסרט, עלול גם העם הליטאי להשכח.

לסיכומו של עניין, הסרט משקף כמה סוגיות: ראשית, את החרדה הליטאית מהדיכוי המתמשך של תרבותה ומהחשש כי ייחודה של תרבות זו ייעלם בתהליך אסימילציה; שנית, את חוסר היכולת לאיחוד שורות פנימי במאבק לעצמאות; שלישית, את השנאה העמוקה לתרבויות שכופות תרבותן על הליטאים ואת ההצדקה למלחמת גרילה אכזרית בהן. העובדה המעניינת בסרט היא שהטבטונים לא מיוצגים בו באופן מוקצן – כלומר כלא-אנושיים ואכזריים - וכמו כן אין בהכרח הדגשה של "גרמניותם", זאת לצד העובדה שגרמניה כבר לא הייתה גורם מאיים משמעותי על ליטא כשהסרט יצא לאקרנים בשנות ה-70. כל זאת מרמז לכך כי **הרקוס מונטה**, יותר משני הסרטים הקודמים, מכוון את זרקור הביקורת כלפי פנימה, למציאות הליטאית של אותה תקופה, וכי "האבירים הטבטונים" הדכאניים שלו יכולים להיות באותה המידה אנשי

<sup>64</sup> Saulius Sužiedėlis (ed.), *Historical Dictionary of Lithuania*. Lanham, MD, 1997, 115, 135-136, 218-219, 251-254, 258-260, 328-332



המשטר הסובייטי. הנמשל כאן תקף לכל משטר שכפה את עצמו על ליטא לאורך ההיסטוריה, כאשר הלוחמים הפרוסים יכולים לייצג כל ניסיון התקוממות ליטאי או פעולות של קבוצת מורדים כנגד כובשיהם לאורך תקופה זו. הבחירה בסיפור מאבק ספציפי זה משקפת את קריאתה של החברה הליטאית לעצמאות, כשהמסדר הטבטוני המיוצג כאן משמש רק כאויב גנרי.

## 5. סיכום

**אלכסנדר נבסקי, אבירי הצלב ו-הרקוס מונטה** הציגו אפוסים היסטוריים שבהם מוצג המסדר הטבטוני בתור האחר, האויב, אולם הם עשו זאת באופנים שונים והונעו מתוך צרכים נפרדים. הסרט הרוסי הציג דימוי טבטוני דמוני בערב מלחמת העולם השנייה, כתעמולה מטעם השלטון לקראת עימות עתידי; הסרט הפולני הביא אל המסך אויב אכזר, אלים ומרושע כהתמודדות עם העבר הקרוב – אירועי הכיבוש הנאצי – וככלי לגיבוש לאומי מחודש; ואילו הסרט הליטאי הוא קריאה לאומית לאוטונומיה תרבותית ופוליטית מול האויב – גרמני או סובייטי – המבקש לכפות את תרבותו. בשלושת המקרים ביקשתי להראות עד כמה האירועים ההיסטוריים הקרובים היו בעלי השפעה מכריעה על עיצוב הסרטים, ועד כמה הפוליטיקה המקומית הייתה מעורבת ביצירתם. בהמשך לכך נראה, אם כן, כי הז'אנר האפוס הימי-ביניימי משמש כמצע נוח לעיסוק בסוגיות אידאולוגיות ופוליטיות, בהבעת דעות לגביהן, ובהנגשתן לקהל הרחב.

הבחירה הקולנועית באבירי המסדר הטבטוני – וההצלחה הגורפת לה זכו כל שלושת הסרטים – מראה עד כמה דמויות היסטוריות אלו מרכזיות בתרבויות מזרח אירופה השונות, שכן משום כך הן נבחרו לייצג אויב אחר אולטימטיבי. יתרה מכך: היא מאששת תזות בנות-זמננו המתארות את האזורים הללו כמרחב משותף מובחן, על-לאומי, שתושביו עברו חוויות משותפות קשות לאורך המאה ה-20 ומגיבים אליהן באופן דומה<sup>65</sup>. עם זאת, המשותף הנוסף לשלושת הסרטים הוא בכך שהאויב הטבטוני הוא בעיקר כלי להגדרת "העצמי". באף סרט אין ניסיון ממשי להבין את מניעי האויב ולהעמיק בעיצוב דמותו הפסיכולוגית – אלא מדובר בקריאה ישירה להילחם בו. כך הטבטוני משמש כלי גנרי, אובייקט בלבד, ולא דווקא ספציפי להעצמה לאומית, הכוללת התעלות מעל פוליטיקה מקומית וגיבוש פנימי מול אויב משותף. אפשר לומר כי הקולנוע

<sup>65</sup> למסקנה דומה למשל מגיע טימותי סניידר במחקרו *אירופה בין היטלר לסטלין*, ירושלים, 2012.

גורם עוול מסוים למסדר הטבוני בהציגו כאויב קבוע, כאשר הדברים משקפים את הנראטיבים של העמים שנאבקו בו. כך או כך, סרטים אלו משמשים כדוגמה מרתקת לאופן בו הקולנוע מנחיל זיכרון היסטורי חדש ומקבע דימויים אל תוך התודעה הקולקטיבית, כזו המחזקת את ראיית אמנות זו כנוגעת ישירות בסוגיות של פוליטיקה, אידיאולוגיה והיסטוריה.