

ארכיב, בדיון, תעמולה: אמריקה במלחמה

מאת: אריאל שוייצר

מצרפתית: דפנה שניצר

מארץ די-וי-די חדש ותערוכה בפריז אפשרו להציג לראשונה באופן ממצה ושיטתי את הסרטים שביים הצבא האמריקאי במהלך מלחמת העולם השנייה עד לשחרור מחנות הריכוז. אירועים אלו בוחנים את טיב היחס בין ארכיב, בדיון לתעמולה, וכן את סוגיית ייצוג השואה בקולנוע.

לתעד/לביים את המלחמה

סרטים מסוימים במארץ **אמריקה במלחמה** (בהוצאת מונפרנס, פריז) מוכרים וזכו למספר הקרנות בקולנוע ובטלוויזיה, אך זו הפעם הראשונה שבה אוסף כה מלא של יצירות פרי ידם של במאים הוליוודיים בשירות הצבא האמריקאי מוצע לקהל הרחב. המארץ כולל את הסדרה המוכרת **מדוע אנו נלחמים**, שבעה סרטי תעמולה שביימו פרנק קפרה ואנטול ליטבק (לפרקים בשיתוף פעולה עם יוריס איוונס), וכן סרטים מאת ג'ון פורד, ג'ון יוסטון, ויליאם ויילר וג'ורג' סטיוונס, שפעלו כולם בשירות היחידות הקולנועיות השונות של חיל היבשה, האוויר או הים.

אוסף זה מאפשר לצלול אל לב מלחמת העולם השנייה מרגע מעורבות ארצות הברית בסכסוך, בסוף 1941, לאחר המתקפה על פרל הרבור. הוא עוקב אחר התקדמות הצבא האמריקאי בחזיתות האירופיות השונות, וכן אלה שבאזור האוקיינוס השקט, עד לניצחון. היצירות האחרונות מוקדשות לשחרור מחנות הריכוז ולמשפט נירנברג (1946), שבמהלכו הוקרנו צילומי המחנות בבית המשפט כעדות לפשעי הנאצים.

"נעמיד צבא בן שמונה מיליון אנשים להם נצטרך להסביר להם מדוע הם במדים. כדי לפתוח במלחמה הזאת, צריך קודם לנצח במלחמה פסיכולוגית בקרבנו. אנו סבורים כי הפתרון טמון בסרטים שיבהירו לחיילים מדוע אנו נלחמים", הצהיר פרנק קפרה בנוגע לפרויקט. ואכן, מעבר לערכם כעדות על המלחמה בהתהוות, מילאו הסרטים בשלב ראשון משימת תעמולה: לשכנע את דעת הקהל האמריקאית, המתבדלת ברובה באותה תקופה, בצורך במעורבות ארצות הברית בסכסוך העולמי, הרחק מגבולותיה, אף על פי שהיבשת האמריקאית עדיין לא היוותה מטרה מוצהרת בקונפליקט. לצורך זה עשו קפרה וליטבק שימוש נרחב בסרטי התעמולה הנאצית. בחושפם את הטרורף הגלום בפרויקט ההיטלראי, את הממד הגזעני והטוטליטרי שבו, הם מעוררים מודעות ביחס לאיום העתידי של הנאציזם על לאומה האמריקאית, הדמוקרטיה שלה וערכיה ההומניטריים. היוצרים גם מדגישים את המרכיב האימפריאליסטי של התכנית הנאצית, ומצהירים שכיבוש אירופה אינו אלא שלב הכנה לפלישה ליבשת אמריקה במסגרת תכנית

השתלטות עולמית.

מבחינת קפרה וליטבק, לא היה זה פשוט כל עיקר לשכנע את דעת הקהל האמריקאית בצורך להשתתף במלחמה לצד ברית המועצות. היה צורך להשכיח את התעמולה האנטי-סובייטית, שהייתה חזקה במיוחד בארצות הברית בשנות השלושים, על מנת להציג את האויב האידיאולוגי המושבע כבן ברית אמין. וכך יוצא שב **קרב על רוסיה**, אחד הסרטים העוצמתיים ביותר באוסף, לא מופיע המונח קומוניזם ולו פעם אחת, כפי שלא מוזכר מנהיג האומה הסובייטית והצבא האדום, ג'וזף סטאלין. תחת זאת, הסרט מצדיע לכושר העמידה של העם הרוסי במהלך המצור על לנינגרד וסטלינגרד, לסבל שידע מרגע הפלישה הנאצית לברית המועצות ולקורבן הגדול שהקריב. היוצרים מנתחים אירועים אלה בצדק כרגע מכון במלחמה, תפנית בשדה הקרב ויותר מכך ברמה הפסיכולוגית שהושגה בזכות העם הרוסי (ולא בזכות מנהיגיו) שהוכיח לראשונה שמכונת המלחמה הגרמנית אינה בלתי מנוצחת. על מנת לחזק את הרטוריקה הזאת הבמאים האמריקאים עושים שימוש בקשת רחבה מאוד של אמצעים קולנועיים. אמצעי אחד הוא הסרטים התיעודיים שצילמו הצלמים האמריקאים במהלך הקרבות, בתנאים קשים ותוך סיכון חייהם (כמה וכמה צלמים אכן מצאו את מותם במהלך המלחמה). צילומים אלה, שלעתים קרובות מתאפיינים בחוסר מיקוד ובטשטוש, שואבים אותנו אל לב ליבו של שדה הקרב, מזווית הראייה של החיילים, ולוכדים מקרוב את המאמץ הפיזי הגדול של הלוחמים כמו את חרדתם. מעידים על כך צילומי יחידתו של ג'ון יוסטון באיטליה במהלך הקרב בסן פייטרו, שעוצמתם הדרמטית חורגת מכל מה שהוקרן על המסכים עד אז. העדויות הלא מעובדות והמחוספסות הללו זוכות לעתים להשלמות באמצעות שחזור של קרבות המתבצע כמה שעות או ימים לאחר הקרב, בזירת האירוע, כאשר החיילים משחקים את תפקידם עצמם מול המצלמה. כך שוחזרו מספר אפיזודות מקרב סן פייטרו למחרת האירועים, וכך גם באשר למתקפה על פרל הרבור, שחלקים ממנה שוחזרו למען מצלמתו של ג'ון פורד. סרטים אלה חורגים אפוא מאוד מהמסגרת התיעודית הטהורה, ונעזרים באופן שיטתי בבדיון על מנת לחזק את המסר שלהם. כך **בקרב על רוסיה**, שבו שיבצו קפרה וליטבק קטעים מתוך **אלכסנדר נייבסקי** של אייזנשטיין, המעלים על נס את המאבק הגאה של העם הרוסי בפולשים לאורך ההיסטוריה. סצינות בידיוניות שנלקחו מסרט עלילתי רוסי והמתארות תלייה של אזרחים משמשות **בקרב על רוסיה** להמחשת הברבריות הנאצית, אמצעי בעייתי אך ככל הנראה בלתי נמנע בתחילת המלחמה, תקופה שבה דימויים תיעודיים מסוג זה היו נדירים יחסית.

באשר לג'ון פורד, שצילם ב-1942 את **הקרב על מידוויי** בצבע, הוא עושה בסרט שימוש רחב בדיאלוג בידיוני בוויס אובר, שבו הורים של לוחמים ושכניהם מתארים את החיילים מזווית אישית ומספרים כיצד ראו אותם גדלים, מתבגרים, עד שהפכו בחלוף השנים לגיבורי האומה האמריקאית. בסרטו של פורד ניתן לחוש בבירור ברצון לחזק את הקשר בין האוכלוסייה האזרחית לחזית, בכמיהה לאחד של קהילה, מוטיב שהוא אחד מהמאפיינים העיקריים של הסרטים העלילתיים של פורד ובמיוחד של המערבונים שלו. הדהוד זה בין היצירה הדוקומנטרית לעלילתית קיים גם בצילומים "אפיים" רבים שבהם ניצב האדם מול הטבע, כדוגמת החיילים המצולמים

מזווית נמוכה על רקע שמיים כחולים או אל מול האוקיאנוס האינסופי.

לצלם את המחנות

ג'ורג' סטיוונס הוא שקיבל מהגנרל אייזנהאואר את תפקיד תיעוד מחנות הריכוז בזמן שחרורם. סטיוונס והצוות שלו הגיעו קודם למחנה דכאו, והמשיכו לתעד את פשעי הנאצים גם בבוכנוואלד ובברגן בלזן. צילומים אלה הוצגו ב- 2010 בתערוכה שארגן מוזיאון השואה בפריז תחת הכותרת **לצלם את המחנות: מהוליווד לנירנברג**. התערוכה, כמו מארז הדי-וי-די **אמריקה במלחמה**, שסרטו של סטיוונס מהווה את אחד הפרקים החזקים ביותר בו, מתאפיינים בגישה דיסקרטית ומתודית ביחס לשימוש בחומרי ארכיון, תחום שלעתים קרובות מדי היה מושא לטעויות ולבלבול. כך, כפי שמדגיש כריסטיאן דלאז', אוצר התערוכה, צילומים ידועים של שחרור אושוויץ (החיילים הפותחים את שערי המחנה) שצולמו בידי הסובייטים היו למעשה שחזור שהתבצע מספר ימים לאחר האירועים, כמו גם הצילומים המפורסמים של אסירות בלוק הנשים, שצולמו שבועות לאחר פינוי המחנה, בהשתתפות איכרות פולניות בנות האזור. טעות נוספת נוגעת לצילומים הקשים של ערימות הגופות בברגן בלזן שהוצגו משך שנים, ובסרטים תיעודיים רבים, כצילומים מאושוויץ. טעויות נוספות קשורות לזהות המתעדים: סרטים רבים שצילמו האמריקאים או הסובייטים לאחר השחרור יוחסו לעיתים לצלמים גרמניים, כמו גם סרטים שצולמו על ידי הגרמנים ושהוצגו משך שנים כפרי עבודתן של יחידות בנות הברית. נציין שטעויות מסוג זה קיימות גם ביצירות מופת המתעסקות בנושא כגון **לילה וערפל**, סרטו של אלן רנה. (1)

זאת הסיבה שבגללה בחר דלאז' בסצינוגרפיה המאחדת מספר רמות צפייה: צילומי המחנות מעומתים בתערוכה בשיטתיות עם עדויות כתובות של תסריטאים שליוו את צוותי הצילום (עדויות אלה נקראות על ידי השחקן הצרפתי מתיו אמלריק). אלה מלווים במסמכים צבאיים רבים, בעיקר פקודות משימה, המאפשרות להבין את אופי הארגון ושיטות העבודה של יחידות הקולנוע של הצבא האמריקאי. מסמכים חשובים אלה גם מאפשרים לעקוב אחר הכרונולוגיה של התקדמות הדיוויזיות האמריקאיות השונות ברחבי אירופה, וכן את מהלך הצילומים בתוך מחנות הריכוז (צילומי מחנה דכאו מוצגים לראשונה בסדר המדויק שבו צולמו).

סצינוגרפיה זאת שאבה ללא ספק את השראתה מספרו החשוב של הפילוסוף הצרפתי ז'ורז' דידי-הוברמן, "דימויים למרות הכל" (2). ספר זה הוא תוצר של דיון שעימת את המחבר עם הקולנוען קלוד לנצמן והפסיכואנליסט ז'ראר וואכמן בנושא ייצוג השואה כפי שהוא באה לידי ביטוי בתערוכת הצילומים "זיכרון המחנות" (מלון סולי, פריז, 2001), שאותה אצר דידי-הוברמן. לנצמן ביקר בחריפות את הבחירה להציג צילומים מן המחנות, והצהיר שמדובר בתמונות "נטולות דמיון", ה"מקפאות את החשיבה והמחסלות כל אפשרות של ייצוג" (3). לשיטתו, ארכיבים ויזואליים, מכיוון שלעתים קרובות נעשה בהם שימוש בלתי מתודי, מהווים כר פורה לפרשנות מוטעית ומטעה. באופן כללי יותר, התנגדותו של לנצמן לארכיבים הוויזואליים קשורה לגם לרעיון חוסר האפשרות לייצג את השואה ולסכנת הבנאליזציה שלה. וואכמן הרחיק לכת ממנו בבקרו את ה"פטישיזם של הצילומים" ואת "דחף המציצנות" שהם עלולים לעורר בצופה.

בניגוד לגישה קיצונית זו, ז'ורז' דידי-הוברמן מגן על חשיבות הארכיבים הצילומיים והקולנועיים בעת ובעונה אחת כאמצעי זיכרון וככלים היסטוריים. הוא מודה שהתמונות כשלעצמן אינן מספיקות ("התמונה אינה הכל, אך גם אינה לא כלום"). כדי לדובב אותן, כדי לחלץ מהן משמעות, צריך להכניס אותן להקשר היסטורי, גיאוגרפי, אידאולוגי, ולשלבן במנגנון של קריאה ביקורתית. "מי צילם את התמונות? היכן, מתי ולאילו מטרה?" הן כמה מן השאלות שעליהן נדרש ההיסטוריון להשיב בבואו לחקור מקורות ויזואליים.

בסוף ספרו דידי-הוברמן מתייחס ל**היסטוריון(ות) הקולנוע**, סרטו המונומנטאלי של ז'אן-לוק גודאר מ-1998 כאל מטפורה של המחקר ההיסטורי העושה שימוש בדימוי הויזואלי: באמצעות המונטאז', הדיאלקטיקה שהוא יוצר בין תמונות קולנועיות וצילומים, בין תמונות וצילולים, תמונות וטקסטים, גודאר גורם לתמונות לחשוב וחושב את ההיסטוריה דרכן ועמן.

הבנת חשיבותם של הארכיבים הויזואליים כמסמכים היסטוריים מובילה גם ללהערכה מחדשת של מעמדו של סרט כמו **שואה** של קלוד לנצמן: היום, יותר משלושים שנה לאחר שצולם, כאשר רבים מהעדים המופיעים כבר אינם בין החיים, האין יצירה חשובה זאת זו מקבלת באופן פרדוקסלי מעמד של ארכיב? ארכיב, אולי, אך ארכיב "שאינו ארכיוני", "בלתי ניתן לקטלוג", ארכיב המצוי בתנועה מתמדת, זיכרון חי, על-זמני, המעורר באופן מתמיד שאלות החורגות מההקשר הספציפי והתקופתי של הסרט.

כך, התערכה "לצלם את המחנות" מהווה דוגמה מרתקת לחינוכותם של הארכיבים הויזואליים ולשילוב נבון של המקורות הכתובים, הצילומיים והקולנועיים. החלק הראשון מוקדש לסרטים שצילמה היחידה בפיקודו של ג'ורג' סטיוונס שמנתה כ-45 איש – תסריטאים, במאים, מנהלי צוות צילום, וטכנאי קול.

סטיוונס וצוותו הגיעו למחנה דכאו ב-30 באפריל 1945, למחרת שחרורו. איזון מופאט, התסריטאי שליווה את צוות הצילום, תיאר בדו"ח שלו את הלב גילוי המחנה. עדותו ממחישה עד כמה הזוועה היוותה חלק מחיי היומיום של האסירים עד שהפכה לכמעט "בנאלית": "הצילומים מראים את גופות אלה שמתו במהלך היום, מונחות בפתח הביתנים וממתנות לאיסוף, בזמן שהאסירים – שהגיעו למצב של אדישות מוחלטת ביחס למראה המוות – כורעים על הארוחה שהם מבשלים במרחק מטרים ספורים מן הגופות".

במשך שבוע צילם צוותו של סטיוונס את ערמות הגוויות, את הטיפולים הרפואיים שניתנו לניצולים, את חלוקת המזון. תמונות מסוימות מראות את גופותיהן המושחתות של שומרי המחנה שלא הצליחו לברוח, אחרות עוקבות אחר אסירים וחיילים אמריקאים המנסים לאתר בין הניצולים נאצים שהתחפשו לאסירים (כותונת פסים, פציעות מזויפות) בתקווה לחמוק מנקמה או משפט.

סטיוונס עצמו צילם מספר סצנות בצבע במצלמת 16 מ"מ האישית שלו, תמונות שהתערכה מעמתת לעתים קרובות עם צילומי ה-35 מ"מ שנעשו על ידי צוותו. צילומי דכאו בצבע, נדירות ויוצאי דופן, מייצרים תחושת "מציאותיות" מצמררת. תחושה זו מתחזקת לנוכח הסרטים המלווים בפסקול, שגם הם נדירים מאוד: ראיונות עם אסירים שנעשו ימים אחדים לאחר שחרורם. נראה בהם למשל איש מחתרת צרפתי המספר על המסע ברכבת למחנה, מסע בקרונות בקר שבמהלכו מצאו את מותם מחנק, מרעב ומצמא כמחצית מ-1,000 האסירים. עדות זו מוצאת חיזוק בתמונות בשחור-לבן ובצבע של "משלוח מוות" אחר שהגיע מבוכנוואלד לדכאו בסמוך

לשחרור: קרונות מכוסים שלג עמוסים בגופות שהנאצים לא הספיקו לקבור או לשרוף.

חלק זה, המצטיין בדיוקו ובכושר השכנוע שלו, נחלש כאשר כריסטיאן דלאז' מנסה לאמוד את ערכן האסתטי של התמונות ואת האופן שבו ניסיונו ההוליוודי של סטיוונס חילחל לשפה הקולנועית שבא נעשה שימוש בצילומים בדכאו. כך הוא משווה את כניסת צוות הצילום למחנה, שבמהלכה נעשה שימוש בנקודת מבט סובייקטיבית וזוויות צילום רחבות המצטמצמות בהדרגה, לקטע מקביל **בענבי הזעם** של ג'ון פורד (1945), שבו המצלמה חושפת מחנה של נוודים בארה"ב. מעבר לעובדה שמדובר בבמאים שונים, ברור שאין די בדוגמה בודדת המשווה בין צילומי מחנה הריכוז לסגנון הוליוודי קלאסי על מנת להוכיח שההוד אסתטי מסוג זה. מכל מקום, האים לא היה עדיף במקרה זה לטעון שאל מול חורבותיה של המציאות במחנות, על הקולנוע היה להצטנע, להמנע מלהבליט את עצמו, להפגין שקיפות מרבית ביחס לנושא המתועד, ושמעבר לידע הטכני שלהם, הבמאים שצילמו את מחנה דכאו היו ככל הנראה מוטרדים בשאלות אחרות מאלה הקשורות באסטטיקה? מסלולו של סמואל פולר במהלך מלחמת העולם השנייה היה שונה מזה של סטיוונס. כשפרצה המלחמה, פולר עדיין לא היה במאי קולנוע.

הוא התגייס ב-1942 לצבא האמריקאי ושובץ במחלקת החי"ר השנייה

(The Big Red One), נלחם בסיציליה ונטל חלק בפלישה לנורמנדי. חמוש במצלמת 16 מ"מ אישית ששלחה לו אמו, התחיל פולר לצלם את חבריו ליחידה וקטעי קרב. הוא צילם בדרך זו את גסיסתו האיטית של חייל גרמני, סיגריה נעוצה בין שיניו, בזמן שחיילים אמריקאים מטפלים בו, סצינה שאליה חזר ב-1980 **באדומה הגדולה**, סרטו האוטוביוגרפי העלילתי החשוב. כששחררה מחלקתו את מחנה פלקנאו (צ'כיה), אל מול הזוועות שנגלו לעיניהם, ביקש ממנו מפקדו לצלם טקס מיוחד שהוא ארגן במקום. הקצין האמריקאי פקד על תושבי העיר הסמוכה, ש"לא ראו ולא שמעו דבר", להוציא את הגופות מקבר האחים, להלביש אותן בבגדים או לכסות אותן בסדינים, ולקבור אותן באופן ראוי ומכובד יותר. "המתח היה בלתי ניתן לתיאור" – העיד פולר, "התחושה הייתה של עמידה על חבית נפץ או שדה מוקשים. מילת סירוב אחת מצד האזרחים הייתה מובילה לפיצוץ. [...] לא ידעתי באותו רגע שאביים שם את סרטי הראשון" (4).

ב-1945, סמואל ג'קסון, התובע הראשי של ארצות הברית, החליט לעשות שימוש בסרטי הקולנוע כעדות לברבריות הנאצית במהלך משפט נירנברג (הסרט האחרון במארז הדי-וי-די **אמריקה במלחמה**). המשימה הוטלה על ג'ון פורד, שניהל באותם ימים צוות צילום אחר, "The Field Photographic Branch", שהיה מסופח לשירותים החשאיים. פורד השתמש בעיקר בחומרים שצולמו על ידי צוותו של ג'ורג' סטיוונס שאותם ערך לסרט תחת הכותרת **מחנות ההשמדה הנאציים**. הפעם כריסטיאן דלאז' זהיר יותר ונמנע מכל הקבלה חפוזה לסגנון ההוליוודי הקלאסי. הוא מסתפק בהדגשה מוצדקת של היעילות והבהירות המאפיינות את מבנה הסרט. הסרט הוקרן ב-29 בנובמבר 1945 בבית המשפט של נירנברג, תחת מבטם של הנאשמים, בחירי המשטר הנאצי. לראשונה תפקדו צילומים

קולנועיים כהוכחות במסגרת משפט על פשעים נגד האנושות.

החלק האחרון של התערוכה מוקדש לאופן שבו חלחלה הוויית המחנה אל יצירתם של הבמאים האמריקאים בהמשך הקריירה שלהם. ב-1958 ביים סמואל פולר את **Verboten**, סרט עלילתי המתרחש בגרמניה בסוף המלחמה. הסיפור מתמקד בנער גרמני מתבגר שחובר לארגון נאצי השואף להיאבק בכוחות הכיבוש האמריקאים. על מנת להניע אותו מכך, מובילה אותו אחותו למשפט נירנברג, שבו הוא צופה בסרטים החושפים את זוועות הנאצים (גם הפעם מדובר בצילומים שנעשו על ידי צוותו של סטיוונס). מזועזע, הנער מבין את משמעותה האמיתית של האידיאולוגיה הנאצית ופונה לה עורף. ב-1980 ביים פולר את **האדומה הגדולה** (**The Big Red One**), המבוסס על זכרונותיו כחייל במהלך המלחמה. באופן אירוני, חלק מן הסרט הוסרט בישראל: הקרב בסיציליה שוחזר באזור חיפה, ושחרור מחנות הריכוז בירושלים, כאשר ניצבים ישראלים מגלמים הן את האסירים והן את החיילים הגרמנים והאמריקאים.

באשר לג'ורג' סטיוונס, הוא ביים ב-1959 פריקט יקר ללב, עיבוד ליומנה של אנה פרנק. כישלונו הקופתי של הסרט היווה אכזבה כבדה לבמאי, שלפני הצילמים הקרין לשחקניו את צילומי הצבע שלו מדכאו. אך מעבר לסרטים העוסקים במישרין במלחמה, אפשר להניח שחוויה זו השפיעה על חייהם ועל הקריירה של הבמאים האמריקאים באופן סמוי יותר. דומה שמאז המלחמה כל יצירתם נושאת בחובה את חותם המודעות הקשה לקיומו של הרוע, אך גם את האמונה שלעיתים רוע זה עשוי לחשוף באדם גם את כוחות הטוב. כפי שמצהיר גודאר ב **הסטוריון(ות) הקולנוע**: "1940, 1941, אפילו שרט עד כלות, מלבן פשוט של 35 מ"מ מציל את כבודה של המציאות [...] ואלמלא עשה ג'ורג' סטיוונס לראשונה שימוש בסרט 16 מ"מ ציבועי באושוויץ וברבנסברוק, לעולם אושרה של אליזבת טיילור לא היה מוצא את מקום תחת השמש." (**מקום תחת השמש** הוא שמו של סרטו המוכר ביותר של סטיוונס, שנעשה ב-1951 עם טיילור בתפקיד הראשי. גודאר טועה כאן בנוגע לזהות המחנה: מדובר בדכאו ולא באושוויץ).

הערות

- 1) ראו בהקשר זה את ספרה החשוב של סילבי לינדנפרג "לילה וערפל – סרט בהיסטוריה", בהוצאת אודיל ז'קוב, 2007 (Sylvie Linderperg, *Nuit et brouillard – un film dans l'histoire*, éditions Odile Jacob, 2007)
 - 2) Georges Didi Huberman, *Images malgré tout*, éditions de Minuit, 2003
 - 3) « Le monument contre les archives ? (entretien avec Daniel Bougnoux, Régis Debray et Claude Mollard) », *Les cahiers de médiologie*, n° 11, 2001, p. 274)
 - 4) הציטוט לקוח מסרטו של אמיל וייס "פלקנאו, מראות של הבלתי אפשרי" (1988)
- * המאמר פורסם בלראשונה בכתב העת הצרפתי "מחברות הקולנוע", מס' 656, מאי 2010