

ייצוגיה של גרמניה הנאצית בהוליווד והתערבות ארה"ב במלחמת העולם

השנייה.

המחלוקת בין גישת הבדלנות לבין גישת ההתערבות.

מאמר זה מנתח את ייצוגם של הגרמנים בקולנוע האמריקאי בשנים 1939-1941 כנגזרת של מערכת היחסים שבין הממשל האמריקאי, ויעדי מדיניות החוץ שלו, לבין הוליווד בשנים הראשונות של מלחמת העולם השנייה. בתוך מסגרת זו אבחן באיזו מידה, אם בכלל, שירתה הוליווד את מטרות הממשל האמריקאי. לשם בחינת ייצוגיה של גרמניה ושל הגרמנים בהוליווד אפתח בתחילה ברקע היסטורי של שנות ה-30 כדיון מקדים לשאלת הייצוג ואחר כך אסקור חלק מהסרטים העיקריים בתקופה הנדונה. מהו הרקע בו נוצרו וכיצד התקבלו ע"י הקהל והביקורת.

רקע היסטורי

מנקודת מבט פוליטית, הוליווד של שנות השלושים זכורה בדרך כלל כקהילה ליבראלית באופן יחסי, שבה שגשגו הליגה האנטי-נאצית ההוליוודית וועדת הסרטים הדמוקרטית. ברם, לאותה תקופה בהיסטוריה של הקולנוע האמריקאי היה גם פאן אחר – בראש אולפני הסרטים עמדו אנשי עסקים שהשתדלו לקיים יחסים טובים ככל האפשר עם גרמניה הנאצית, מתוך שיקולים כלכליים, אשר לעיתים קיבלו קדימות על פני ציוויים אידיאולוגיים. בנוסף לאינטרסים השיווקיים בחו"ל, במקרים רבים נזהרו מנהלי האולפנים שלא לפגוע באופן גלוי וברור בקבוצות נרחבות בתוך הקהל האמריקאי. לצד הניסיון שלא לפגוע בפוטנציאל הרווח של הסרטים, אף פעלו בהוליווד בתקופה זו קבוצות ימניות שחשו אהדה לפשיזם האירופאי ולגילוייו הפוליטיים, ופעלו כדי למנוע התגייסות של תעשיית הסרטים כנגד תופעה זו. ולבסוף, כמובן, מעטים מקרב בעלי האולפנים חיפשו עימות עם המדיניות המוצהרת של הממשל, שדגל בבדלנות. אף על פי כן, למרות נוכחותם המורגשת של המצדדים בבדלנות ושל תומכי הפאשיזם, רבים מבעלי האולפנים זיהו את מדיניות הנציאליזם-סוציאליזם כמסוכנת, ואף הביעו תמיכה גלויה במעורבות אמריקאית במלחמה ובמאבק תרבותי כנגד הפשיזם.

תקופה זו עמדה בסימן המחלוקת בין מצדדי הבדלנות לבין תומכי ההתערבות בממשל האמריקאי. האחרונים נהנו מתמיכתו של הנשיא רוזוולט, אשר ביקש לקדם מדיניות עקבית של תגובה כנגד התוקפנות שגילו גרמניה, איטליה ויפן כלפי מדינות אחרות. ב' נאום ההסגר' (quarantine) שנשא פ.ד. רוזוולט ב-5 באוקטובר 1937 הציג הנשיא את

הפשיסטים כמגיפה אשר יש לבודד אותה כדי למגר אותה. עמדה דומה הציג רוזולט בנאום על מצב האומה ב- 6 בינואר 1941, לאחר שהובטחה כהונתו השלישית¹. אולם גם אז, למרות האהדה הגוברת בדעת הקהל האמריקנית לבריטניה (שלאחר כניעת צרפת עמדה לבדה במערכה, למעשה), עדיין לא צלח בידו להשיג רוב להכרזת מלחמה על מעצמות הציר. כנגד גישת ההתערבות של רוזולט עמדו מצדדיה רבי ההשפעה של הגישה הבדלנית ומנעו מהנשיא לתרגם את תפיסתו למדיניות חוץ אפקטיבית. גישה זו הסתמכה על האווירה ששלטה בציבור ובקרב פוליטיקאים רבים (בהם ליברלים), שטענו כי כמו בימי ווילסון, ארה"ב עלולה להיגרר למאבק שיקיז את דם בניה לטובת אינטרסים של אחרים. המאבק הציבורי נגד מגמות ההתערבות נוהל באותם ימים על ידי גוף חוץ-ממסדי (תנועה-עממית) בשם "אמריקה קודמת לכל" (America first), שאנשיו הצביעו על היהודים, הבריטים והקומוניסטים כקושרים שהשתלטו על ממשל רוזולט ומבקשים לגרור את ארה"ב למרחץ דמים בעבור אינטרסים זרים.²

ככלל, תעשיית הקולנוע האמריקאית הייתה תחת פיקוח מצומצם ביותר מצד הממשל עד שנת 1938. יוצאת הדופן היחידה הייתה הוועדה למידע ציבורי שפעלה ב- 1917-1918 (The Committee on public Information), הידועה יותר בשם "וועדת קריל" (Creel Committee), על שם היו"ר שלה, העיתונאי הפרוגרסיבי ג'ורג' קריל (George Creel). וועדה זו נועדה לפקח ולתאם את התעמולה האמריקנית בתקופת מלחמת העולם הראשונה, והיא פיקחה גם על תעשיית הסרטים. התערבות וועדה זו נמשכה שנתיים בלבד. בשנות העשרים זכתה מערכת הבידור והמידע בארה"ב למעמד של ההגמוניה העולמית. כך למשל, בשנת 1923 כתב ה-לונדון פוסט: "הקולנוע עבור אמריקה הוא מה שמייצג הדגל עבור הבריטים. באמצעותו יוכל הדוד סם, אם לא יעצרו אותו בזמן, להפוך את העולם לאמריקני".³ ב-1929 הפך הקולנוע לסקטור השלישי בחשיבותו

1 נסיבות הנאום המפתיע ונאומים אחרים וחשיבותם ההיסטורית נדונות בעשרות ביוגרפיות ומחקרים על הנשיא כמו:

J.M Burns, Roosevelt: *The lion and the fox*, chap.16, Secker ET Warburg, London, 1956.pp.318-319.

Roosevelt's quarantine speech: *public papers and Addresses of Roosevelt* (New York: Macmillan, 1941), Vol.6.pp.407-408, 410-411.

² בין ראשי ארגון זה היה צ'רלס לינדברג, דמות נערצת של איש צבא וטייס. הוא נשא נאום ביולי 1941 באסיפה המונית בניו יורק ובו טען שמאוחר מדי להילחם בהיטלר.

³ Reinhold Wagenleitner, *Coca-Colonization and the Cold War: the Cultural Mission of the United States in Austria After the Second World War*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.p.230.

בארה"ב, אחרי תעשיית המתכת והנפט, ותעשייה זו המשיכה להתפתח בשנות השלושים. בתגובה לעליית הרייך השלישי, והתעמולה האנטי-אמריקאית שקידם משטר זה, הוחלט בושינגטון ב-1938 להתחיל במתקפה תקשורתית-תעמולתית, בזירה המקומית והבין-לאומית. לצורך זה הקים הממשל את המחלקה לעניינים תרבותיים במשרד המדינה (Division of Cultural Affairs in Department of State), על מנת לארגן את כל הפעילויות.

כוחה של הוליווד היה ידוע היטב למתאמי ויוזמי מדיניות התעמולה האמריקאיים, ודומה כי רבים בתעשיית הסרטים ראו עצמם כחלק בלתי נפרד מהממשל ומטרותיו. ג'וזף הזן (Hazen), מנכ"ל האחים וורנר, אמר ב-1943: "הסרט הקולנועי הוא למעשה זרוע בלתי נראית של הממשל האמריקאי, ותעשיית הקולנוע הקדישה את עצמה לשיתוף פעולה מתמשך עם הממשל".⁴ לאחים וורנר הייתה הערכה רבה כלפי הממשל, והאולפנים שלהם תמכו במדיניות האמריקאית באופן פעיל. סטאלין אף אמר לראש חבר המנהלים של "פוקס המאה העשרים", וונדל ווילקי (Willkie) ב-1942, שכל מה שהוא צריך כדי להפוך את העולם לקומוניסטי זה שליטה על תעשייה כמו הוליווד.⁵ עם פרוץ מלחמת העולם השנייה, ומיד לאחר ההתקפה על פרל הארבור, שיתוף הפעולה בין הוליווד לממשל הגיע לשיאו. ב-17.12.41 קרא הנשיא רוזוולט לגייס את הקולנוע לשירות המלחמה ולשם כך הוקמה וועדת פעילות המלחמה של תעשיית הסרטים (WAC - War Activities Committee), אשר פעלה עד ה-7 בינואר 1946. להוליווד היה ייצוג בכל משרדי הממשלה. וושינגטון התירה ל-4000 אנשי הוליווד: שחקנים, במאים, מפיקים, עובדי במה וצלמים, ללבוש מדי צבא. שחקנים רבים גויסו לצבא והיו חלק מהמערך הצבאי.

שיווק סרטים על הפשיזם והמלחמה באירופה לקהלים אמריקנים, היווה דילמה לאולפנים בתקופה שבין 1939-1941. המצב באירופה הציע חומר מרתק כנושא לסרטים, ומאחר ולמלחמה פוטנציאל דרמטי ברור, היה ברור למנהלי האולפנים שסרטים העוסקים בה ימשכו קהל רב. בנוסף לאינטרס הכלכלי, היו מפיקים, במאים, תסריטאים ושחקנים רבים שחשו דחף עז לעסוק באירועים באירופה מטעמים פוליטיים או הומאניטאריים. יחד עם זאת, היו לאולפנים סיבות חזקות להיזהר:

1. למרות האפשרות למצוא קהל רב באמריקה לסרטי מלחמה, האינטרסים הכלכליים של האולפנים היו בכל זאת בסיכון. גרמניה ואירופה היו עדיין שוק

⁴ Ibid, p. 227.

⁵ Ibid, p.229.

פורה לסרטים אמריקאים. למשל, ברכת הקונסול הגרמני בלוס אנג'לס ד"ר ג'אורג גיסלינג (Gyssling) הייתה חשובה להצלחה המסחרית של סרט יותר מאישורו של מינהל קוד ההפקה (Hays Office).⁶

2. עליית האנטישמיות באמריקה והתבטאויות של אישים כמו הנרי פורד וצ'רלס לינדברג והתחזקות הבונד הגרמני-אמריקאי הביאו ל"הורדת פרופיל" של היהודים בהוליווד. גורמים בהוליווד עם נטיות ימניות קיצוניות וקיום לובי פרו נאצי בראשות ג'וזף ברין הקתולי-השמרני (מינהל קוד ההפקה בשנות השלושים), ביקשו למנוע יצירת דימויים וייצוגים שליליים על המתרחש ברייך השלישי ומנעו הפקת סרטים אנטי נאציים מובהקים.⁷ היו בהוליווד גם כאלה שהסבירו פנים לפשיזם על המסך ומחוצה לו.⁸

3. מדיניות הבדלנות מצד גורמים בממשל הפעילה לחץ על הוליווד על מנת להימנע מיציאה מניטרליות באמצעות הקולנוע. מדיניות זו ננקטה למעשה עד להתערבות במלחמה בסוף שנת 1941.⁹

לאור התנגשות זו של אינטרסים, ומתוך חשש מהתנודות בדעת הקהל, היססו האולפנים מלצאת למתקפה חזיתית כנגד הנאציזם. בנקודות מסוימות הם החישו הפקה של סרטים ובאחרות הם ביטלו פרויקטים, מתוך ניסיונות חוזרים ונשנים לחזות אירועים שעתידים להתרחש ואת ביטוייהם האפשריים בדעת הקהל. יחד עם הקושי להחליט אלו סרטים לעשות, עמדה בפני האולפנים התלבטות נוספת - כיצד לקדם אותם. בעוד פער הזמן הטבעי שבין תחילת ההפקה של סרט לבין צאתו לאקרנים היה ארוך יחסית (לסרטי עלילה נדרשו שישה חודשים לפחות מתחילת הצילומים ועד להקרנה), אירועים פוליטיים וצבאיים דרמטיים התחוללו במהירות. לפיכך, דעת הקהל הייתה יכולה להשתנות מאז זמן הפקת הסרט. לעיתים מצאו עצמם האולפנים כשבידיהם סרטים גמורים שכבר לא שיקפו את המציאות (הפוליטית או כפי שדומיינה על ידי קהל הצופים שלהם), ואת הערכתם לגבי רצון הקהל וסובלנותו

⁶ Anthony Slide. "Hollywood's Fascist Follies", *Film Comment*, Vol. 27, Is. 4, July 1991. pp.62-67.

⁷ Ibid, p.67. See also: Tony Barta, "Film Nazis: The Great Escape" in: T. Barta (Ed.). *Screening the Past: Film and the Representation of History*, London, Praeger Publishers, 1998, pp. 127-148.

⁸ Slide, "Hollywood's Fascist Follies", p. 63.

⁹ Allen Rostron. "No War, No Hate, No Propaganda": Promoting Films about European War and Fascism during the Period of American Isolationism", *Journal of Popular Film & Television*, Vol. 30, Is. 2 summer 2002. pp. 85-96.

לחומר זמין או חומר שנוי במחלוקת. שיווק של סרט שהאולפן כבר התחרט על הפקתו הציב בעיות לא רגילות והזמין פתרונות יצירתיים.

חומרי קידום המכירות לסרטים מספקים תיעוד חושפני של בעיות האולפנים ותגובותיהם המנוגדות, ומדגישים את האופי הסבוך של יחסי תעשיית הקולנוע עם הממשל. בקידום סרטים ב-1940 יצר האולפן המפיץ חוברת פרסום שהכילה חומרים למערכת השיווק. החוברות האלה נקראו לפעמים "ערכת מצג" או "מדריך למציג", (Showman's kit or Showman's Manual) הם נועדו לשימוש המציגים שהציגו את הסרט בבתי הקולנוע שלהם. בעוד שהאולפנים קיבלו על עצמם לקדם את הסרטים במישור התקשורת הארצית, תפקידו של כל מציג היה לבצע מערכת פרסום מקומית על בסיס החוברת, ובמיוחד לפעול כמתווך בין האולפן לעיתונות ולרדיו המקומיים.

החוברות שהופצו על הסרט לפני הקרנתו, אם כך, מאפשרות להבחין באופנים בהם פתרו האולפנים את הנושאים הקשים שמסביב להפצה וקידום של סרטים על המלחמה או הפשיזם באירופה בתקופה שקדמה לכניסת ארה"ב למלחמה.¹⁰ לגבי סרטים שהזיקה שלהם לעניינים אקטואליים של העולם הייתה אלגורית בלבד, הפתרון לשיווקם באמריקה היה פשוט - התעלמות מהקשר. הבדלנים עתידים היו לתאר זאת כתהליך ממושך של תעמולת התערבות שהופצה מהוליווד. תגובת האולפנים הייתה הכחשה נמרצת כי אכן הייתה להם כוונה כזו.¹¹ סרטים שהתייחסו באופן ישיר ומפורש יותר לאירועים שהתרחשו באירופה באותו זמן, חשפו את האולפנים שהפיצו אותם להאשמות פוטנציאליות של תמיכה באחד הצדדים וחרחור מלחמה.

בנוסף לכך עמדה בפני הוליווד בעיה חמורה והיא התערבותו של ג'אורג גיסלינג, הקונסול הגרמני בלוס אנג'לס, ואשר הגיעה לידיעת הציבור לראשונה ביוני 1937. גיסלינג פקח עין מקרוב על תעשיית הסרטים ההוליוודית על מנת להבטיח שלא יופיע על המסך שום מסר אנטי-נאצי. שחקנים ממוצא גרמני נקראו למשרדו, הוא שלח מכתבי איום לשחקנים שכיכבו בסרטים הפוגעים במגמתם או בכוננתם ביוקרה הגרמנית. השלכת האיום הייתה ברורה: ברגע ששחקן משתתף בהפקה אנטי-גרמנית יוזהרו האולפנים, שכל סרט בעתיד שישותף בו השחקן הזה יוחרם בשטחים שבשליטת גרמניה. ג'ון אמרי התרגז כל כך בשל המכתב שקיבל, ופנה למחלקת המדינה של ארצות הברית בדרישה: "אמרו לי, האם כאזרח של ארה"ב, יהיה עלי בעתיד, כשאדאג

¹⁰ Ibid, p . 86.

¹¹ Ibid, pp.86-87.

לפרנסתי, להיכנע ללחץ שיופעל עלי על ידי קונסול זר¹². כתוצאה ממחאתו של אמרי, הגישה מחלקת המדינה תלונה רשמית לממשלת גרמניה, וזו הבטיחה לארה"ב שלא יישלחו יותר מכתבי איום לשחקני ושחקניות הוליווד.

למרות זאת המשיך הקונסול גיסלינג לנזוף באולפנים שהפיקו סרטים אנטי נאציים. הוא אמר לאחים וורנר כי "הוא אינו יכול לחזות מראש את התוצאות" של הפקת וידוייו של מרגל נאצי (Confessions of a NAZI SPY) בידי האולפן, וכי הוא "מקווה שהם לא יעשו זאת".¹³ תוך איום מרומז על אלה שיש להם קרובים בגרמניה.

במכתב חסוי לאיש מינהל קוד ההפקה ג'וזף ברין (מ-10 בדצמבר 1938), העלתה מחלקת שיווק החוץ של פרמונט נקודה מעניינת בהמלצה כנגד הפקת וידוייו של מרגל נאצי:

"לדעתי הטעות הגדולה של וורנר בעניין זה היא, שהם לא שמו לב למה שעשה צ'פלין כשזנח את תוכניתו להפיק בורלסקה על היטלר(מה שמוכר בשם הדיקטטור הגדול). צ'פלין הודיע, ולדעתנו בצדק, שבעשיית סרט מהסוג הזה, הוא יקדיש את כישורו בעשיית כסף, לסרט שיביא בהכרח לתגובות נוראות כלפי היהודים הנמצאים עדיין בגרמניה. האשמה דומה תוטח על-ידי גרמניה נגד וורנר בעשיית הסרט הזה, ואני בטוח שאם הסרט ייעשה ויהיה בו משהו שיציג את גרמניה באור שלילי, מה שמתחייב אם ההפקה תהיה כנה, אזי דמם של יהודים רבים בגרמניה יהיה בראשם של וורנר. אם הם מוכנים לקרוא לזה אומנות הקולנוע, אזי הם כנראה יודעים מה הם עושים".¹⁴ (אנטוני, 1993, עמ' 66).

מינהל קוד ההפקה (PCA-Production Code Administration), השהה בכוונה הנפקת אישור לסרט, במאמץ לפייס את הגרמנים. לטענתו סרט זה נחשב כהפרה של קוד ההפקה המורה על "ייצוג הוגן של ההיסטוריה, המוסדות, אנשים חשובים ואזרחים של מדינות אחרות".¹⁵ ראש העיר של שיקגו, ביל תומפסון (Thompson), הלך צעד נוסף קדימה, הוא תיאר את שיקגו כ"עיר הגרמנית השישית", וסירב להעניק רישיון להקרין בה את הסרט, בטענה שזה עלול לגרום "הפגנות של תושבים גרמנים".

היחסים בין האולפנים ההוליוודיים הגדולים לבין גרמניה הנאצית עד לסוף שנת 1938 היו במידה רבה מאד עניין של פשרה. עם פלישת הוורמאכט לפולין 1939 והצטרפותן

¹²Slide, "Hollywood's Fascist", PP.65-66.

¹³Ibid, p. 66.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., p.67.

של בריטניה וצרפת למלחמה, ביטלה הוליווד את הצורך באלגוריות או ציפויים מיתיים, למעט הרגישויות הדקות של תעשיית הסרטים האמריקנית, שהמשיכה להיות ניטרלית באופן רשמי עוד שנתיים. פלישת גרמניה לפולין בספטמבר 1939 הביאה לסיבוב נוסף של אובדן עצות בהוליווד בשאלה, כיצד יש להגיב על המצב באירופה שהלך ונעשה יותר מאיים. האולפן (PDC- Producers Distributing Corporation), היה הראשון שנקט עמדה ועשה זאת בצורה השמה דגש בדרמה זו על הלאומנות הנוקשה של הגרמנים.

סקירת סרטים:

וידוייו של מרגל נאצי ו-סכנת הבדלנות

בין השנים 1939-1941, הופקו 27 סרטים אנטי נאציים (12 מתוכם ב-1941):¹⁶ החשובים שבהם: וידוייו של מרגל נאצי (1939), היטלר – החיה מברלין (1939), הדיקטטור הגדול (1940), ארבעה בנים (1940), הבריחה (1940), האיש שנישאתי לו (1940) וסערה קטלנית (1940) שהיה הסרט שהביא להחרמת כל סרטי MGM בתחום ההשפעה הגרמני¹⁷. בחודשים האחרונים של שנת 1939, לאחר הכרזת המלחמה בין בריטניה לגרמניה קיבלו על עצמם האולפנים בזה אחר זה לעשות סרטים שמגנים את הנאצים ומתארים את זוועות החיים תחת המשטר של היטלר.¹⁸ ובכך אימצו את גישת אולפני האחים וורנר ו-PDC.

שני הסרטים הראשונים שהיה בהם גינוי מפורש לנאצים והמחישו את האיום שבנאציזם הם וידוייו של מרגל נאצי של אנטול ליטבק (Litvak) שעוסק בריגול גרמני בארצות הברית ו-היטלר- החיה מברלין (מוכר גם בשם החיות מברלין) של שרמן סקוט (Scott). שש שנים אחרי עליית היטלר לשלטון, ערב מלחמת העולם השנייה, יצא לאקרנים מהאחים וורנר הסרט הראשון שהיה אנטי-נאצי באופן ברור.

¹⁶ Michael S. Shull and David, Edward Wilt, *Hollywood War Films, 1937-1945*, McFarland, (North Carolina, and London 1996): 51.

¹⁷ (Hitler – Beast of Berlin, ; וידוייו של מרגל נאצי; Anatole Litvak. 1939) *Confessions of a Nazi Spy*; (Sherman Scott, 1939) "היטלר- החיה מברלין"; (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1940). ; "Escape, Mervyn Leroy, ; ארבעה בנים (Four Sons, Archie Mayo, 1940.) ; "הדיקטטור הגדול"; (The Man I Married, Irving Pichel, 1940) ; "האיש שנישאתי לו" ; (The Mortal Storm, ; "Frank Borzage, 1940) סערה קטלנית".

¹⁸ Shindler Colin. *Hollywood Goes to War: Films and American Society 1939-1952*, Boston, Rout ledge 1979. p. 13.

האחים וורנר חרגו מהזהירות שאפיינה מפיקים אחרים ביחס לנאציזם, והחלו בשלב מוקדם יחסית, להפיק סרטים אנטי-נאציים ריאליסטיים, כמו הסרטים *וידוי של מרגל נאצי*, *סוכן ריגול* ואחרים, בניגוד למדיניות הרשמית של הממשל האמריקאי. ככל הנראה, רציחתו הברוטאלית של סוכן המכירות של האולפן בגרמניה בידי בריונים נאציים היווה את אחת הסיבות העיקריות לנקיטת הגישה האגרסיבית של האולפן.¹⁹

וידוי של מרגל נאצי, הוא סרט חצי דוקומנטרי שהתבסס על משפט ריגול בניו יורק שזכה לפרסום רב. האחים וורנר החליטו להתחיל בהפקת הסרט בשלהי 1938. כוכב הסרט, אדוארד ג'י רובינסון (Robinson) והמפיק הארי וורנר, נמנו עם האנטי פשיסטים הנמרצים ביותר בהוליווד. הפרויקט היה שנוי במחלוקת מתחילתו, והקונסול הגרמני בלוס אנג'לס, וכן המחלקה לשיווק לארצות חוץ של "פרמונט" בניו יורק, ניסו לשכנע את מינהל קוד ההפקה לעצור את הסרט. לאחר מאבק עם משרד הקוד, וכשהצליחו לבסוף להשיג אישור להסרטה, החישו האחים וורנר את ההפקה והשלימו את הסרט במועד להקרנה במאי 1939. תוך שימוש בטכניקות חצי-דוקומנטאריות.

הסרט מתאר פרשה של רשת ריגול נאצית אמיתית שפעלה בארצות הברית. פול לוקאס, נאצי מסור, מגיע לאמריקה לנהל אספות של תומכים ולגייס אמריקנים ממוצא גרמני לשרות היטלר. נאומיו לפני האספסוף מעוררים עובד כפיים (פרנסיס לדרר) להצטרף ל- "בונד", איגודם של האמריקאים תומכי הנאצים, ואחר כך לקחת חלק בפעילות ריגול. סוכן ה-א.פ.בי.אי (אדוארד ג'י. רובינסון) נשלח לחקור. לאחר שהוא סוחט וידוי מהפועל, שאינו מצטיין בחוכמה יתרה, מגיע רובינסון אל לוקאס. הפרסום של לכידת הפקיד הנאצי והעובדה שהוא מהווה סיכון בטחוני, מאלצים את המשטרה החשאית הגרמנית לחטוף את לוקאס ולהבריח אותו חזרה למולדת, כנראה כדי לחסלו. רשת הריגול נתפסת, אבל רובינסון מבין שזו רק ההתחלה. הסרט הסתיים כפי שהתחיל, בסצנת בית משפט שבה התובע המחוזי הנרי אוניל, משמיע נאום סיכום נרגש באוזני חבר המושבעים על חשיבות הלחימה בסוג החדש של המלחמה הבלתי מוכרזת שמתנהלת באמריקה ועל הסכנות שבבדלנות.

הסרט תיאר את הבונד הגרמני-אמריקני בתור איום חמור לביטחון הלאומי וכגייס חמישי. *וידוי של מרגל נאצי* שהופק בשנת 1939 עורר רעש גדול, במיוחד לנוכח

¹⁹ אינדקס הסרטים הבינלאומי - Film Index International. מדריך כל הסרטים (The All Movie Guide) Bernard F. Dick. *The Star Spangled Screen: The American World*. ראו גם: International Film Guide *War 2 Film*, Lexington, University Press of Kentucky, 1985. Pp.55-56.

העובדה שמרבית עושי הסרטים באותה עת העדיפו להתעלם מהנאצים מחשש להפסיד את השוק האירופי החשוב. בחוברת השיווק התריעו בפני אנשי ההפצה כי "אסור להתייחס לוידיו של מרגל נאצי באותו אופן שבו אתם נוהגים בסרט ממוצע", וכי מומלץ שכל מציג ינתח את מצבו וישקול את כל הגורמים החשובים, כגון עד כמה הקהילה המקומית מכילה בתוכה את אלה ש"אוהדים תנועות אנטי-נאציות ופעילים בהן". לאחר שהוציא את האזהרה, המליץ האולפן בתוקף, שהמציגים ומקדמי המכירות יבחרו לנצל את אופיו הסנסציוני של הסרט. האולפן הציע שבתי הקולנוע יציגו צלבי קרס ענקיים בלובי שלהם.

אחד מפעלולי הפרסומת שהומלצו על ידי האולפן היה לבקש מצופי קולנוע שיחתמו על כרטיסים ובהם דרישה לעשות ככל שניתן, כדי להילחם בפעילויות ריגול נאציות שחותרות תחת הדמוקרטיה האמריקנית. החוברת עודדה את המציגים להפעיל את כל המשאבים לטובת מאמץ הפרסום, והעלתה אפשרות שראשי ערים יסכימו להכריז על "שבוע אמריקניות" כשהסרט יצא לאקרנים, וכי כמרים ורבנים עשויים להסכים לשאת את דברם על נושא הסרט מעל הדוכנים בבתי-התפילה. האולפן גם הציע שגרמנים-אמריקנים שמעוניינים כי יידעו שהם אינם נאצים או פרו-נאצים יהוו מקור פורה לתמיכה ציבורית²⁰.

מבחינת האולפן המשימה הייתה להשיג כיסוי לסרט בעמודי החדשות ולא רק בעמודים המוקדשים לקולנוע בעיתונות המקומית. האולפן סיפק מאמר מערכת תחת הכותרת "הפטרייה ההיטלראית", שבו תיאר את היקף החדירה של ריגול נאצי לארה"ב, את מאמצי האף.בי.איי. לעצור אותה ושיבח את האחים וורנר על אומץ ליבם לחשוף את האיום הזה בסרטם החדש.²¹

מנהיג הבונד הגרמני - אמריקני הצליח בתביעה למנוע את הפצתו של הסרט בארה"ב, וגרמניה הטילה איסור על כל סרט בעתיד שבעשייתו ייטול חלק מישהו מצוות השחקנים והעושים בסרט זה. הסרט עורר רעש גדול, במיוחד לנוכח העובדה שתעשיית הסרטים עקבה היטב אחר המתרחש בתור ניסוי, והתגובה המעורבת הובילה את מרבית האולפנים להמשיך להשתהות ולא לקשור את עצמם לפרויקטים שנויים

²⁰ John Nicholas Cull, *Selling War: The British Propaganda Campaign against America "Neutrality" in World War 2*, oxford: oxford up, 1995.

וגם: בחוברות הפרסום שהוזכרו במאמר זה והן זמינות במיקרופילם, בספרייה הציבורית לאומנויות הבמה והקולנוע, בניו יורק-תחת המספר-Zan-T8.

²¹ Rostron, "No War, No Hate, No Propaganda": Promoting Films about European War and Fascism during the Period of American Isolationism", *Journal of Popular Film & Television*. Pp.88-89.

במחלוקת כאלה. הם העדיפו להתעלם מהנאצים, מחשש להפסיד את השוק האירופי החשוב, כלומר הסיבה העיקרית הייתה כלכלית ולא פוליטית.

סערה קטלנית, החיות מברלין, והדיקטטור הגדול – גרמנים טובים ונאצים רעים

אולפן MGM, שיחרר את הסרט הראשון שלה שיצא בגלוי כנגד הנאצים, הסערה הקטלנית, ביוני 1940. הסרט, שכיכבו בו רוברט יאנג וג'יימס סטיוארט, תיאר את האנדרלמוסיה והסבל שהביא הנאצים למשפחתו של פרופסור אהוב בעיר אוניברסיטאית קטנה בגרמניה.

עלילת סערה קטלנית מתרחשת בשנת 1933 בעיירה אוניברסיטאית גרמנית סמוך לאלפים. במרכזה משפחה של פרופסור ליברלי, ויקטור רות'. רות' מנהל חיים שלווים ומספקים עם אשתו אמילי, בנו רודי, בתו פרייה ובניו החורגים אוטו ואריך. הוא נערץ על תלמידיו. עליית היטלר לשלטון בגרמניה משפיעה על חייהם באופן בלתי צפוי. עד מהרה מתברר שמוצאו של הפרופסור אשר "אינו ארי" (יהודי כמובן) מביא להחרמתו. שניים מתלמידי הפרופסור - פריץ ומרטין מחזרים שניהם אחר פרייה כדי לשאתה לאישה. אבל מרטין, הפעיל בהתנגדות לנאצים, נאלץ להימלט לאוסטריה, בעוד פרייה מוטרדת מחברותו של פריץ בקבוצה פרו-פשיסטית. פרופסור רות' דוחה בהרצאותיו את תיאוריות הגזע של היטלר ומאבד את משרתו. ההתלהבות של הסטודנטים מרעיונות הנציונל-סוציאליזם מדביקה גם את שני בניו החורגים של הפרופסור. הם עוזבים את הבית כדי להצטרף לשירות "החולצות החומות". ארוסה של בתו, ואחד הסטודנטים המקורבים אליו ביותר, נעשה אף הוא נאצי פעיל, והמשפחה המפוצלת נותרה מבודדת בתוך העיירה העוינת. בסופו של דבר נלקח הפרופסור למחנה-ריכוז, ורק סטודנט אמיץ אחד (סטיוארט) מתקומם כנגד המשטר ומנסה לעזור לבת שנשארה לבדה בגרמניה. למרות האהבה שפורחת, ניסיונו נכשל והסרט מסתיים באופן טרגי. בעוד אמילי ורודי מצטרפים לפרייה כשהיא מנסה לברוח לביתו החדש של מרטין באוסטריה, הם מוצאים עצמם נרדפים בידי אוטו ואריך, שהם כעת חברים בנוער ההיטלראי.

הסרט הוקיע בצורה אגרסיבית את הנאצים, ואפילו נקב בשמו של היטלר, אם כי נצמד למה שהיה מקובל באותו זמן כשתיאר דמויות של יהודים רק בתור "לא אריים". ויקטור סביל ביים והפיק את הסרט, אבל החליט לא לקחת את הקרדיט משום שהיה לא רק בריטי אלא גם יהודי. סביל חשש שמעורבותו כיהודי רק תקל על הבדלנים לתייג את הסרט בתור תעמולה מיליטריסטית המתערבת במדיניות. יש להזכיר כי ב-1940 לא

התעניינו אמריקנים רבים בבעיות של הודנות או של גזע, אך לעומת זאת ערכי המשפחה היו ערכים נעלים, שכל פגיעה בהם נתפשה כערעור על הסדר הטוב. לאחר הפקת סרט שבוסס על רומן בשם "צעדי אווז" מאת שפארד טראוב (Traube), נתגלתה מחלוקת בקשר אליו. הקרנת הבכורה של הסרט נועדה להיות באוקטובר תחת הכותרת *היטלר - החיה מברלין*, אבל הוא נתקל בהתנגדות מצד מינהל קוד ההפקה וועדות צנזורה בניו-יורק, ניו-ג'רזי, וירג'יניה ושיקגו. בעקבות זאת, השם שונה ל*חיות מברלין* וכן נמחקה ההערה המעליבה של קצין נאצי על הנשיא רוזוולט. יצא הסרט לאקרנים בניו-יורק בשלהי נובמבר. כותרת הפתיחה של הסרט הכריזה כי הוא אינו משקף שום פנייה, דעה קדומה או שנאה לאדם, קבוצה או עם כלשהם. הסרט שהופק ע"י Distributing Corporation Producers, שנודעו לימים בשם סרטי PRC מתרחש בגרמניה, ועוסק בקבוצה מסורה של אנטי-נאצים שמפיצים ספרות תעמולה. מנהיגי הקבוצה הם רולנד דרו ואשתו סטפי דונה. אחרי תקופה נוראה במחנה ריכוז, מוברחים הגיבור והגיבורה לשוויץ כדי להמשיך בעבודתם בעולם החופשי. הסרט הקצר הזה, נמנה עם הסרטים האמריקנים הראשונים שתארו את גרמניה הנאצית כממלכת הרשע ותיאר באופן מפורש מעשי זוועה שנעשו על ידי הגסטאפו ובמחנות הריכוז. הבונדיסטים השונים בארצות הברית ניהלו מאבק להחרמת הסרט. *החיה מברלין* עולה על סרטים ברוח דומה שנעשו אחר כך בהוליווד. הסרט מתעלם מקוד ההפקה, שהמשיך עדיין לדבוק בגישה בדלנית של האולפנים הגדולים ושל ארה"ב.

דוגמא נוספת ניתן למצוא באחד הסרטים הפופולאריים ביותר של אותה שנה בארה"ב – סרטו של צ'ארלי צ'אפלין *הדיקטטור הגדול* (1940). כאשר צ'אפלין הודיע לראשונה ב-1939 על תוכניותיו לעשות את *הדיקטטור הגדול*, לחצה עליו ממשלת ארה"ב לוותר על הרעיון, שכן הוא רק יקומם את היטלר²². צ'אפלין התעקש ונאלץ להפיק את הסרט על חשבוננו מכיוון שבאותה השנה שמרה עדיין ארה"ב על ניטראליות, ותגובות שליליות מצד הממשל והתנגדות מינהל קוד ההפקה למתן רישיון ואישור להפקה של הסרט מנעו התערבות חברות הפקה.

דמותו של היטלר הטרידה את צ'אפלין והוא בחר לתקוף אותה במסגרת של קומדיה. לימים, משנתבררה הזוועה, טען צ'אפלין כי לו היה יודע עד כמה חמורים היו הפשעים היה עושה סרט אחר לגמרי ולא כל כך קומי. אך ברבות השנים נראה שהדרך בה תקף

²² Robert Cole. "Anglo – American Anti-Fascist Film Propaganda in a Time of Neutrality: The '*Great Dictator 1940* '", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 21, June 2001. pp. 137-152.

צ'אפלין את הנאציזם הייתה האפקטיבית ביותר שכן הוא חשף את האבסורד והטירוף שבנאציזם והפאשיזם. הייצוג הסימבולי שיצר בנה יקום מקביל מזוהה מאד שבו: גרמניה היא טומניה, איטליה היא בקטריה, היטלר הוא הינקל ומוסוליני הוא נאפוליני. הוא גם לא החמיץ את ההזדמנות לטפל גם בדמויות האחרות את המרשל גרינג כינה הרינג (דג מלוח) ואת גבלס הפך לגרבידג' (זבל).

הסרט מורכב משני סיפורים מקבילים: סיפורו של הינקל המנהיג של המדינה הטוטליטרית ודמותו של הספר היהודי, הזוהה בחזותו להינקל. שני התפקידים גולמו על ידי צ'פלין. הסרט נפתח ביום האחרון של מלחמת-העולם הראשונה, 11 בנובמבר 1918, בחזית המערבית. המדינה טומניה בתקופה שבין שתי מלחמות העולם. מפלגתו של אדנויד הינקל (שיבוש של אדולף היטלר והמילה פרנואיד) תופסת את השלטון. הדיקטטור הינקל מדבר, בנאומו הראשון, על הדמוקרטיה והחירות כדברים מצחינים, חופש הדיבור כדבר משחית ויהודים כמפלצות שצריך להיזהר מהם. הסרט עובר לסירוגין מארמונו של הרודן אל סמטאות הגטו היהודי ותושביו, הנרדפים. היהודים בטומניה סובלים מידם הקשה של פלוגות הסער הברוטאליות והאכזריות של הינקל. למספרה שלו בגטו חוזר הספר היהודי, לאחר שנים שבהם היה מאושפז בבית החולים בעקבות אובדן זיכרון ממלחמת העולם הראשונה, בה נלחם כחייל טומני. הוא אינו מודע לכל השינויים שהתחוללו בטומניה בזמן העדרו וכאשר הוא מנסה למחות על כך שכותבים "יהודי" על חלון הראווה שלו, הוא מוצא את עצמו עומד להתלות באמצע הרחוב על ידי פלוגות הסער. הוא ניצל מהעניין, כאשר במקרה עובר במקום קולונל שולץ, שמזהה את הספר כמי שהציל את חייו במלחמה. הוא גוער בחיילים ופוקד עליהם לא להטריד את היהודים בגטו. השקט נשמר עד שהינקל פוקד לאסור את שולץ, שדיבר על כשלון מטרתו של הינקל משום שהיא מושתתת על רדיפה של אנשים חפים מפשע. המצב בגטו חוזר להיות קשה, שולץ בורח לגטו, נתפס עם הספר ושניהם נכלאים במחנה ריכוז. הינקל הרודן מנהל את ממלכתו ביד רמה, במסגרת תוכניתו לשלוט בעולם, עומד לפלוש לאוסטרליץ הפסטורלית (היא אוסטריה), שגובלת עם טומניה. שולץ והספר מצליחים לברוח מהכלא כשהם מחופשים לקצינים טומנים, כאשר תוכניתם היא לעבור את הגבול לאוסטרליץ ולחופש (הם אינם מודעים על הפלישה). בשל הדמיון הרב בין הינקל לספר הקצינים הטומנים חושבים שהוא הינקל עצמו וכך הספר, היהודי הפציפיסט מוביל את הפלישה בעוד הינקל האמיתי נכלא בטעות באחד המחנות שהוא יצר.

בסוף הסרט נואם צ'אפלין בעצמו בשמו הוא. הוא מדבר בגנותה של החמדנות שממלאת את העולם בשנאה. הוא מדגיש את חשיבות החירות, השוויון ועזרה לכל אדם באשר הוא אדם. העולם מספיק לכולם כדי לחיות בו בשקט ובשלווה ותקווה לטוב תמיד תהיה. צ'פלין מדגיש את היחס המשפיל שקיבלו היהודים בגרמניה, ויחד עם זאת, מדבר על העולם שבו יחיו יחדיו כל האנשים מכל הדתות. בכך חשף צ'אפלין את דעתו שלו בצורה חריפה על גרמניה, המשטר הנאצי ועל העומד בראשה, אדולף היטלר. הסרט מסתיים בצילום של חנה, חברתו של הספר (ואשתו של צ'אפלין באותה תקופה – השחקנית פולט גודאר) הצוחקת ומביטה למעלה, לשמיים בתקווה לעולם טוב יותר.²³

הדיקטטור הגדול, הוקרן לראשונה בפני קהל צופים נלהב בניו יורק ב-15 באוקטובר 1940. היה זה אחרי כניעת אירופה להיטלר וכשעמדה אנגליה בודדה במערכה. ארה"ב הייתה עדיין "ניטרלית" ובריה"מ הייתה עדיין "ידידתו" של הרודן עקב הסכם ריבנטרופ-מולוטוב.

צ'אפלין לא נכנע לתכתיבים הכלכליים והפוליטיים ויצר את הדיקטטור הגדול בניגוד לעמדתה הרשמית והתרבותית של הוליווד והיה כמעט קול בודד. הוא יכול היה לעשות זאת בשל העובדה שהוא עצמו היה הכוכב הגדול ביותר בהיסטוריה והדמות המוכרת ביותר בעולם כ"נווד הנצחי". צ'אפלין יכול היה לעשות זאת גם משום שהיה עצמאי וקוסמופוליטי מספיק וגם עשיר דיו כדי להיות בלתי תלוי במנגנוני ההפצה. הדימוי "היהודי" שלו היה לא אמיתי. הוא הזדהה עם סבלם של היהודים אך הוא עצמו לא היה יהודי. לו אכן היה יהודי, סביר כי היה עומד תחת לחץ כבד מצד הקהילות היהודיות עצמן שחששו מהתעצמות האנטישמיות ופחדו מתקיפה של הנאצים גם בשל האיומים על יהודי אירופה (נאומו של היטלר מן האחד לינואר 1939 בו איים על השמדת "הגזע היהודי באירופה").²⁴

היו מקומות בארה"ב שבהם נאסרה הקרנת הסרט. צ'אפלין הושמץ בעיתונים וקיבל איומים על חייו, ואף אזהרות מסוכנויות הביון האמריקאיות. כל זה קרה, כמובן, לפני פרל-הארבור, ולפני שאמריקה הצטרפה למלחמה בדצמבר 1941. כשזה קרה נעשה הדיקטטור הגדול לסרט התעמולה הטוב והמצליח ביותר של אמריקה.

²³ ראו את עדותו של צ'פלין עצמו על הפקת הסרט בספר:

Charles Chaplin. *My Autobiography*, Pocket Books, New York, 1966. pp, 424-440.
²⁴ Ibid.

הקרירות, חוסר הרגש והבוגדנות של הנאצים כרציונאל להתערבותה של אמריקה

מגמת הקריאה להתערבות נמשכת בסרטים לאורך כל הלילה וקזבלנקה.²⁵ הסרט לאורך כל הלילה משנת 1941 מתעסק בפטריוטיות האמריקאית, אשר גורמת לכנופיות שכונתיות מסוכסכות להצטרף זו לזו כדי לנצח מחתרת נאצית. הסרט מתאר את הסכנה של הגיס החמישי ותאים רדומים של מחבלים ומרגלים באמריקה.

המפרי בוגרט (Bogart) משחק בתפקיד גלובס דונהיו, מהמר ניו יורקי מחוספס אך הגון בבסיסו. העלילה יוצאת לדרך, כשגלובס מנסה לגלות מה מעכב את משלוח עוגות הגבינה היומי למסעדה החביבה עליו. כשהוא מבקר במאפיה, הוא נתקל ברשת ריגול נאצית, שהמוח מאחוריה הוא אבינג (השחקן היהודי-גרמני הגולה קונראד וידט – Veidt). בתוך כל זה מעורבת זמרת מועדון הלילה, קארן ורן, שנאמנויותיה מפוקפקות בסצנות הראשונות, אך מתברר שהיא פטריוטית אמיתית, לא פחות מגלובס. בשילוב של תושייה עם זריזות אגרופים, גלובס וחבריו מסכלים את כוונות הנאצים לפני שאלה מצליחים להימלט מהמדינה. בסצנה מרתקת בסרט בוגארט מבלבל חבורה של נאצים משכילים בשטף של דיבור בסלנג מנהטני. הסרט תיאר את שיטות הפעולה החתרניות של הנאצים בארה"ב וקרא להתערבות. הוא הציג את היחסים החמים בין האמריקאים, לעומת מערכות היחסים בין הגרמנים לבין עצמם אשר התאפיינו בקרירות ובחוסר רגש. הדיאלוגים ביניהם עוסקים רק בעבודה שהם צריכים לעשות.

באחת הסצנות החשובות, אבינג, ראש רשת הריגול, אומר לגברת המילטון במטה המוסווה (חנות עתיקות) את הדברים הבאים: "...בעוד שהעם המושלה הזה מתחמש להגנה, אנו נזרע עמוק יותר בלבול וחוסר שביעות רצון, ראית פעם את הפנים האמריקנים האלה כשהם קוראים את כותרות העיתונים? כבר פיצלנו אותם לקבוצות קטנות, באופן לא מודע הם מבצעים עבורנו את המלאכה. בעוד כשנה, אולי פחות, הם יקבלו פקודות מאיתנו". הסצנה נמשכת, כאשר נכנס גלובס לחדר. בשיחה בין גלובס לבין אבינג (המנסה לשכנע את גלובס לשתף פעולה).

- אבינג: "חבל מאד, מר דונהיו שנהיה עוינים זה לזה. יש לנו הרבה מן

המשותף."

- גלובס: "כן? איך זה?"

²⁵ קזבלנקה (Casablanca, Michael Curtiz, 1942); לאורך כל הלילה (All Through the Night, Vincent Sherman, 1941).

- אבינג: "אתה איש המעשה, אתה לוקח את מה שאתה רוצה, וגם אנחנו. אין לך כבוד לדמוקרטיה! וגם לנו אין. ברור שעלינו להיות בני ברית".

החברה הגרמנית מיוצגת כחברה סגורה ללא שום אלמנטים רגשיים. על פי הייצוג מה שמניע את החברה הגרמנית הוא רצון הפיהרר ויישום תורת הגזע בכל העולם, לכן "הגרמני" מאיים, ואיום זה קרוב יותר מתמיד. ממול נמצאת החברה האמריקאית שבה כל אדם רשאי להביע את דעתו בכל צורה שיבחר. הדבר שמפגין יותר מכל את הסולידריות האמריקאית הוא התגייסותם של כל הכנופיות לעבודה ביחד (שלא כמו שבשגרה) למען המטרה הלאומית של הצלת אמריקה מהגייס החמישי הגרמני. הסרט קורא לארה"ב להתערב בנעשה באירופה, הסרט מצדד במדיניות ההתערבות נגד מדינות הציר.

ב-קזבלנקה, שהוקרן ב-1942- אבל הופק במהלך שנת 1941, עוד לפני כניסת ארה"ב למלחמה, המסר המרכזי היה עידוד של מגמת ההתערבות,²⁶ דבר שהתבטא בצילומים נוספים של סופים משתנים עד לסוף המוכר שבו יש עידוד ברור לצאת מהאדישות ולהתערב למען הצדק. עלילת הסרט מתארת את ריק בליין (בוגרט), לוחם חרות אמריקאי ששהה בפאריז, שעיף מהעולם ונפגע מאהבה נכזבת לאישה שלא ברח איתו מצרפת – אלזה (אינגריד ברגמן). עתה הוא מנהל מועדון לילה, ציניקן ונטול אשליות בקזבלנקה של מלחמת העולם השנייה. למרות לחץ השלטונות המקומיים, בעיקר קפטן רנו שמשרת את הכיבוש הנאצי, הקפה של ריק הפך לבית מקלט לפליטים שמבקשים לרכוש תעודות מסע לא חוקיות שיאפשרו להם להימלט לאמריקה. להפתעתו של ריק, באים אליו באחד הימים המורד המפורסם ויקטור לסלו ואשתו אלזה. מסתבר שאלזה הייתה נשואה ל-לסלו לפני שהכירה את ריק וחשבה שהוא מת במחנה ריכוז, אך בליל הבריחה הוא צץ והיא, למרות אהבתה לריק חזרה לבעלה. היא עדיין רוצה שויקטור יברח לאמריקה, אבל כעת, עם התחדשות אהבתה לריק, היא רוצה להישאר עימו בקזבלנקה. "אתה צריך לחשוב בשביל שנינו", היא אומרת לריק, וכך הוא עושה. התוכנית שלו מביאה את הסיפור לסוף שבו מחליט ריק

²⁶ התסריט נכתב ב-1940, כאשר בארה"ב התנצחו שתי מגמות- אם להתערב במלחמה המתרחשת באירופה או לשמור על בדלנות. הוארד קוך, התסריטאי, מעיד כי שתל בפיו של בוגרט משפטים דו-משמעיים בכונה כדי לצייר את האינטריגות הפוליטיות בארה"ב של 1941. הסרט צולם במשך 1942-1941 ויצא לאקרנים ב-28.11.1942 כמעט שנה לאחר כניסת ארה"ב למלחמת העולם השנייה. ראו: Howard Koch. *Casablanca: Script and legend*, New York, Overlook TP, 1995. Pp. 17-27.

שאלזה תישאר עם בעלה כי "תמיד תהיה לנו את פאריז" והוא, שהיה אדיש עד כה הופך לאקטיבי כנגד הכיבוש הנאצי ואף מעביר לצידו את קפטן רנו הצרפתי. הסרט שנעשה כאמור בתפר שבין מדיניות ההבלגה למדיניות ההתערבות, מבוסס על מחזה שכתבו מוריי ברנט וג'ואן אליסון. ברנט נסע עם אשתו ב-1938 לבריטל כדי לסייע לקרוב משפחה לעזוב את בלגיה. אחר-כך הם נסעו לווינה, שם חזו בכניסת היטלר לבירה האוסטרית (האנשלוס). בצרפת ביקר במועדון לילה שהעניק לו את ההשראה לתיאור המועדון של ריק. גיבורו מקריב את היקר לו ביותר (אלזה, אהובתו), בגלל המחויבות שלו למטרה, לאידיאלים. הסרט נפתח ונסגר בהמנון האמריקאי. אמריקה היא סמל החופש, שם התקווה והו החלום. המועדון של ריק הוא מיקרוקוסמוס של החברה האמריקאית ושל הקואליציות שלה ובהם רוס, פליט גרמני ושחור. קיים רצון להראות כי האמריקאים מקבלים את כל האנשים והגזעים, לעומת הגרמנים הכובשים שעושים חלוקות לפי הגזע.

בדומה, התהליך שעובר גיבור קזבלנקה, מקביל לתהליך שעברה אמריקה. עם פרוץ מלחמת-העולם השנייה, בספטמבר 1939, דגלה ארה"ב בבדלנות, ורק לאחר שהתקיפו היפאנים את פרל-הארבור ב-7.12.41 והכרזת המלחמה של היטלר היא יצאה מאדישותה והצטרפה לקרבות. חלק מן המבקרים אמריקניים העלו פרשנות מעניינת ולפיה ריק הוא רוזוולט, הפוסח בין הבדלנות לבין ההתערבות במאבק בנות - הברית נגד מדינות הציר. טענה זו נסמכת על מובאות מהסרט ומשמו - קזבלנקה, שבספרדית פירושה "הבית הלבן". ריק מנהל את "הבית הלבן".²⁷ ריק,או רוזוולט, שומר על ניטראליות עקרונית וחוזר על הצהרתו, כי "לא יסכן את ראשו עבור איש". מפקח המשטרה הצרפתי המקומי עונה לו "זוהי מדיניות נבונה", הוא מתנצח עם המייג'ור הגרמני ב"העסק שלך הוא פוליטיקה שלי - ניהול סאלון". משפט הסיום המפורסם של הסרט מעיד יותר מכל על שינוי במדיניות החוץ של ארה"ב באותה תקופה. "אני חושב שזו תחילתה של ידידות מופלאה", בין ריק האמריקאי ורנו הצרפתי. כלומר ידידות בין ארה"ב ובעלות בריתה. הוליווד נראית כאן כסוכנת של הלובי תומך ההתערבות בתוך הממשל אבל נזהרת שלא לצאת כנגדו.

כיבוש צרפת הביא לשינוי בסוף שנת 1940. לאחר שבשנים 1933-1941 נמנעו מנקיטת עמדה, שינו האולפנים את אופי מערכות השיווק שלהם כדי להתאימן למסרי הסרטים שאותם שיווקו בתקופה החדשה. קידום המכירות הפסיק להציג גישות ניטרליות,

²⁷ רנן שור. "קזבלנקה": המיתוס והפולחן, מעריב, 1974.

והמגמה האנטי-גרמנית הרווחת שהשתקפה בסרטים עצמם מאז 1941 ואילך, לא הוסתרה. סנטורים בדלניים שמדעקו מהשינוי הדרמטי בגישות האולפנים כלפי עשיית סרטים וקידום מכירותיהם, זימנו את ראשי האולפנים לווינגטון בספטמבר 1941, (שלושה חודשים לפני פרל הארבור) כדי שיעידו בפני וועדת המשנה לחקירת ענף הקולנוע בהאשמה כי שימש לתעמולה פרו-בריטית, אנטי-נאצית, המצדדת בהתערבות.²⁸ הענף התייצב נחוש ויצא ללא פגע מהעימות. מערכות קידום המכירות של סרטים אנטי-פשיסטיים צפו מראש את הביקורת וניסו להסיטה על ידי כך שהפכו את ההכחות המפורשות על צידוד בצד כלשהו לחלק מכריע בפרסום.

דיון תמטי בייצוגים השונים

מפרוץ מלחמת העולם השנייה ועד לכניסתה של אמריקה למלחמה שלטה בממשל מגמת הבדלנות. הסרטים שייצגו גרמנים יצרו ייצוג מפוצל של נאצים וגרמנים אחרים על פי מספר קטגוריות של ייצוג שבחנתי:

1. ייצוגי דמויות היסטוריות. הייצוג נעשה בעקיפין כמו בסרטו של צ'אפלין *הדיקטטור הגדול* ששמות הדמויות בו מייצגות את גלריית הדמויות של המשטר הנאצי דרך שימוש בשמות מטונימיים. ייצוג ישיר אחר לדמויות היסטוריות נדיר וכשהוא מתקיים הוא נושא אופי קריקטורי.
2. ייצוגי נאצים אידיאולוגיים. ייצוג זה הוא ייצוג שלילי מעיקרו ומחזק את הסטריאוטיפ שהיה קיים גם קודם לכן של ה"הוני" והגרמני הברברי. ייצוג זה נוצר כתוצאה מהתעמולה האנטי-גרמנית (פרוסית), שנוהלה בארה"ב, במהלך מלחמת העולם הראשונה על-ידי וועדת קריל וגרמה לתפיסות אנטי-גרמניות ברחבי ארה"ב. (בסרטים כמו: *מחתרת מ-1941*, *האיש שנישאתי לו (נישאתי לנאצי במקור מ-1940)*, ו-*הקיסר - החיה מברלין מ-1918*.²⁹)
3. ייצוגי חיילים מקצועיים וגרמנים אחרים שאינם נאצים. קיים ייצוג גרמני חיובי או לפחות לא שלילי בחלק מן הסרטים. (להיות או לא להיות).³⁰
4. ייצוגי מעמדות בגרמניה. המעמדות הגבוהים והאצולה מיוצגים כמתנגדי המשטר בעוד שהמעמדות הנמוכים ודמויות של המוני העם מיוצגות כתומכי הנאצים.

²⁸ Larry Ceplair and Steven England, *the Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community: 1930-1960*, (Berkeley, 1979): 158-161.

²⁹ *מחתרת (Underground, Vincent Sherman, 1941)*; *הקיסר - החיה מברלין (The Kaiser The Beast of Berlin, Rupert Julian, 1918)*.

³⁰ *להיות או לא להיות (To Be or Not to Be, Ernst Lubitsch, 1942)*.

(במלה"ע 2 – הייצוגים מתהפכים - דווקא המעמדות הגבוהים והאצולה מיוצגים כפונקציונרים של המשטר ותומכים בו ובני מעמד הפועלים הם המתנגדים למשטר.

5. ייצוגי נשים גרמניות. ניתן לומר כי בולט היעדר כמעט מוחלט של ייצוגי נשים. גלריית הדמויות של ההנהגה הנאצית תוארה כאנסמבל של קריקטורות. נאומי האכסטיים של היטלר וצוויחותיו של גבלס הציגו את ההנהגה כמטורפת והיסטרית. הנהנתנות והגררנות של שר האוויריה הרמן גרינג שחזותו השמנה ייצגה את הבהמיות והברבריות של ההנהגה הנאצית היו מוטיבים חוזרים בייצוגים הפרסונאליים בסרטים כמו *הדיקטטור הגדול*, *היטלר - החיה מברלין וילדי היטלר* - אף שקוד ההפקה אסר על כך. הסרט *וידוייו של מרגל נאצי* מ-1939 שהיה להיט ושובר קופות, הצית מחלוקת מעבר לכל הציפיות ועורר מתקפת-נגד דיפלומטית גרמנית, שהצליחה להביא להחרמת הסרט ב-כעשרים ארצות.³¹ זאת במיוחד לאור הצגת יוזף גבלס (בגילומו של השחקן מרטין קוזלק - Kosleck) שר התעמולה של הרייך השלישי כנאצי אכזרי, כאיש נתעב וכבריון.³² הייצוג השלילי הזה הרגיז פרו-נאצים רבים באמריקה ונאצים בגרמניה. הייצוגים הפרסונאליים בתקופת טרום ההתערבות היו נדירים ביותר בשל קוד ההפקה שקבע כי לא תותר פגיעה באישיות מוכרת בת לאום או מיעוט כלשהו ובזה היו כלולים כמובן הגרמנים.

בסרט *וידוייו של מרגל נאצי* - הנאצים משתלטים על אגודת הסטודנטים עוד לפני שהשתלטו על גרמניה. באחת הסצנות המרכזיות מתלהמים הסטודנטים הנאצים ופוגעים קשות בזקן חסר-הגנה שלא היה מוכן להצטרף אליהם בשירת המנום. זהו הייצוג הקולנועי המובהק הראשון המציג את הנאצים כאמונה לאומנית טוטליטרית שהפנאטיות שבה מסכנת את כל מי שעומד מולה.

דוגמא נוספת ניתן למצוא ב-*דיקטטור הגדול*, שם סמל ממלכתו של הינקל (היטלר) טומניה (גרמניה) ראוי לאזכור. הצלב הכפול הוא בעצם צלב קרס, מכונה "דאבל קרוס", כלומר, בוגדנות. ממרכז הצלב יוצאות לכל עבר קרני השמש, בבחינת הצלב הכפול המקרין על כל העולם מצד אחד, וכל הדרכים מובילות אליו.

בשיווק הסרט *היטלר - החיה מברלין* חברת PDC התנערה מכל כוונה גלויה של תעמולה לעומת הגישה הסנסציונית יותר שננקטה בשיווקו של הסרט *וידוייו של מרגל נאצי*. חוברת ההנחיות לפרסום עבור *החיות מברלין* כללה חומר שקרא לניצול אגרסיבי של

³¹ Ron Robin. *The barbed-wire college: Reeducating German POWs in the United States during World War II*, Princeton, Princeton University Press, 1995. p.111.

³² אחת ההופעות הזכורות ביותר של קוזלק הייתה גם תפקידו כגבלס בסרט *כנפיית היטלר* (1944).

רגשות אנטי-נאציים, ובו בזמן הכחיש שהסרט נוקט עמדה בעד או נגד הנאצים. הכרזות ומודעות הפרסומת שהוכנו עבור הסרט הכילו תמונות מחרידות של קציני גסטאפו מאיימים כאשר הם עומדים מעל אסירים מדממים ומוכים. החוברת גם היעה שכל בית קולנוע ישכור בחור צעיר חסון בעל תווי פנים טבטוניים, ילביש אותו במדים של פלוגות הסער עם צלב קרס על השרוול, ויציב אותו בחזית בית הקולנוע, כדי שיפתח דלתות של מכוניות וימשוך תשומת-לב.³³ לבסוף, החוברת ביקשה לעצב את לובי בית הקולנוע עם "תא עינויים" של מחנה ריכוז, שיעוצב בידי נגר מקומי בהתאמה לאלה שמוצגים בסרט, וימחיש בצורה מוחצת את הברוטאליות של הגסטאפו של היטלר ובאותו זמן יעצור עוברים ושבים שמחפשים בידור. עיצוב הלובי לא יהיה שלם ללא תא זה.

המבקרים ראו בדרך כלל *במיות מברלין* כשלון אומנותי, אבל ניצחון תעמולתי.³⁴ הוא לא נרתע לגשת לנושא ששום אולפן אמריקני אחר לא העז לגעת בו,³⁵ ומשום כך נתפס כאחד הסרטים הנועזים ביותר של העשור.

הסרט לאורך כל הלילה משנת 1941 מתעסק בפטריוטיות האמריקאית. שבמקרה זה גורמת לכנופיות שכונתיות מסוכסכות להצטרף זו לזו ומראה גם את ההתארגנות של גרמניה הנאצית בכל מה שקשור לרשתות ריגול ומרגלים רדומים שאמורים לפעול כאשר הם נקראים. הדמויות הראשיות מציגות דימוי פשוט של תכונות האופי המציינות את הנאצים. כך, למשל, אבינג, האחראי על רשת הריגול, הוא - קר רוח אלים ואכזרי, נאמן לחלוטין לפקודות שמגיעות מברלין ושונא את כל מה שלא גרמני ובראש ובראשונה את ארה"ב. הוא לא מהסס להרוג גם את הקרובים אליו ביותר אם אלה לא מילאו אחר פקודותיו. הוא נחוש ביותר לבצע את הפיצוץ בספינת המלחמה האמריקאית בכל מחיר. פפי, עוזרו הקרוב של אבינג, מבצע את כל החיסולים שצריך מבלי לערער

³³ חוברות הפרסום שהוזכרו במאמר זה, זמינות במיקרופילם, בספרייה הציבורית לאומנויות הבמה והקולנוע, בניו יורק-תחת המספר-Zan-T8.

³⁴ Bosley. Crowther, New York Times, Nov. 20, 1939. p.15.

³⁵ Hobe Morrison, "Rev. of Beasts of Berlin" Variety. Nov. 22, 1939. p. 16; Irene Thirer, " 'Beasts of Berlin', Anti-Nazi Film on view at the globe". New York Post, 20, 1939; William Boehnel, " 'Beasts of Berlin' Opens at Globe", New York World – Telegram, Nov. 20, 1939.

על מנהיגו- הרג של אויבים מבחוץ כמו גם חברים מבפנים. ביום יום הוא מלווה את לדה המילטון על הפסנתר ובלילה הוא רוצח.

ב-קזבלנקה הדמות הגרמנית המרכזית היא מייג'ור שטראסר, המתנהל כל הזמן באופן מוקפד. הגעתו וכניסתו למקומות מלווה תמיד ברשמיות טקסית של חיילים ועוזרים שמכרכים סביבו כל העת. מייג'ור שטראסר הוא ענייני ונאמן לחלוטין לרייך השלישי בלי לסטות כהוא זה ימינה או שמאלה. פרקטי, חד לשון, בטוח בעצמו ופרובוקאטור. הוא אינו בוחל בשום אמצעי להשיג את מטרותיו. שטראסר, המייצג הגרמני האידיאולוגי הוא אמנם יהיר וחסר הומור, אבל הוא מוצג באופן מבדר וקומי. בסרטים מאוחרים יותר, הקומיות הזו כבר כמעט לא תיוחס לגרמנים. למרות תיאורו הגרוטסקי, שטראסר נחוש לנצח ומשוכנע שינצח ובכל מחיר. רנו מציג אותו כך: "הוא אחת הסיבות למוניטין שיש כיום לרייך השלישי". ב-קזבלנקה הגרמנים מוצגים ככאלה שיגיעו למקומות הבילוי הנחשבים, ישבו במקומות הטובים ויזמינו את השתייה והאוכל המשובחים ביותר (שמפניה וקוויאר). כל הדמויות הגרמניות בסרט נשארות שטוחות מבחינה רגשית. אף אחת מהדמויות לא חווה שום רגע רגשי, לאורך כל הסרט כל ההתנהלות הגרמנית היא עניינית.

לפי קורליס (Corliss), שטראסר בקזבלנקה הוא "מדען מלחמה פרוזאי – גרסה גרמנית של רנו", כלומר חייל מקצוען.³⁶ כאשר שואל שטראסר את רנו לצידו של מיהו, עונה רנו – "אני הולך עם הרוח וכרגע הרוח באה מווישי", אבל בסוף הסרט רנו משתנה, מועל באמונו של הגרמני, ומתחבר עם ריק האמריקני, כלומר הצרפתי יכול להשתנות לטובה, הגרמני נשאר גרמני. הדוגמטיות המחשבתית היא ממאפייניו של החייל הגרמני בייצוג ההוליוודי. אין הבדל בין החיילים המקצועיים לנאצים האידיאולוגיים.

לצד המנהיגים הנאצים והחיילים הנאמנים להם, נדרשו הסרטים גם לדמויות של גרמנים בני המעמד הנמוך ויחסם את הנאצים.

הוגארט בסרט קזבלנקה מגולם ע"י השחקן פיטר לורה (Lorre) היהודי – הונגרי שזכה להצלחה בקולנוע גם בגרמניה הווימרית. הוגארט הוא נוכל קטן, גרמני כנראה הומוסקסואל. הוא רצח שני שליחים גרמנים וגנב את תעודות המעבר שנשאו עימם.

³⁶ Sidney Rosenzweig, "Casablanca and other Major Films of Michael Curtiz", Studies in Cinema: History of Art, The University of Michigan, Nr. 14, 1982. pp. 1-11, and pp. 77-108.

דמותו מייצגת את הגרמני כפרוורטי, לפחות על פי התפישות הלא תקינות פוליטית של אז. הוא מבקש מריק, בעליו של "קפה אמריקן" לשמור על התעודות עד שימכור אותן. אבל קפטן רנו (קלוד ריינס) ראש המשטרה, עוצר אותו. הוא מפליטי גרמניה שכאן מיוצגים כמפוקפקים על כן קשה לבטוח בהם.

בני המעמדות הגבוהים והמשכילים היוו קבוצה נוספת שאופיינה בסרט ההוליוודי.

ה-חיות מברלין היה הסרט האמריקני הראשון שתיאר את החיים בגרמניה תחת השלטון הנאצי. העלילה עסקה בזוג אינטלקטואלים צעירים (רולנד דרו ואשתו שטפי דונה) שהצטרף לקבוצת מחתרת שהפיצה ספרות תעמולה, אנטי-נאצית, הסרט תיאר באופן מפורש מעשי זוועה שנעשו בגיבורי המחתרת שנתגלו על ידי הגסטאפו ונשלחו למחנה ריכוז.

בסרט קזבלנקה כמו בסרט סופה קטלנית ישנה דמות יהודית ומשכילה. קארל המלצר הראשי בבית הקפה, הוא פרופסור יהודי, שברח מגרמניה, והוא מייצג את הצד ההומאני. מכך יוצא שללא היהודים הגרמנים נותרים ברבריים ולא אנושיים. תרבות גרמנית מוצגת כהגמוניה יהודית בלעדיה הגרמניות היא ברברית. גם האצולה זכתה ליחס דומה בדמותו של ויקטור לאזלו – מנהיג המחתרת הצ'כי. הוא אמנם איננו גרמני אך בעיני ברור כי הוא מייצג דמות של גרמני אחר, גרמני אצילי. הוא צ'כי וזאת משום שהוליווד לא יכולה הייתה לייצג ייצוג גרמני חיובי שלם בעת הזאת. לאזלו הוא איש תרבות ואצילי המייצג את הגרמני הטוב. הוא ישב במחנה ריכוז וברח ממנו והוא ממשיך להלחם כל הזמן נגד הנאצים. עם הצד הלוחמני אנו רואים אותו כבעל אכפתי ורגיש לאשתו, שתמיד יאמין לה ויכבד אותה. הדמות גם נלחמת וגם אוהבת. הדמות משחקת משחק כפול. לאזלו הוא סוכן האמביוולנטיות במסגרת הארוטית וסוכן הבהירות במסגרת הפוליטית. הוא האציל שמול החיה הנאצית ונושא התרבות מול הברבריות. המבקר ריצ'רד שיקל (Schickel) ראה בלאזלו כמי שדמותו מאוזנת ע"י דמותו של שטראסר הגרמני - שבניגוד לדמות הנאצי בסרטים רבים, בסופו של דבר הוא אינו סדיסט, אלא אידיאולוג – אך הוא עדיין איש פעולה פאנאטי.³⁷

לצד האפיונים השונים של קבוצות מגוונות בתוך החברה הגרמנית, בולט היעדר הדיון המעמיק בדמות האישה הגרמנית ותפקידיה במשטר הנציונאל-סוציאליסטי.

³⁷ Ibid , p. 89.

אם בשנות המלחמה הקרה, גרמניה הייתה מיוצגת ע"י דימויים נשיים (מאחר והייתה מדינה כבושה ומוחלשת) בסרטים כמו הטיסה הגדולה משנת 1950,³⁸ הרי שבתקופת המלחמה עצמה לפני ההתערבות האמריקאית ולאחריה – גרמניה מיוצגת ע"י טיפוסים גבריים בעיקר.

הנשים הגרמניות לא מיוצגות או שהן לא לגמרי גרמניות כמו חנה (פולט גודאר) ב-*דיקטאטור הגדול* שהיא אמנם גרמניה אך היא יהודיה. זהותה כיהודיה לא מאפשרת התייחסות אליה כאל גרמניה רגילה. ניתן לומר שבתקופה ראשונה זו למעשה נפקד הייצוג הנשי הגרמני והוא חוזר כאשר אמריקה אכן נכנסת למלחמה.

סיכום

הייצוג הגרמני בין 1939-1941 ומידת הזיקה בין ייצוג זה ליחסי הכוח של הוליווד עם הממשל.

לייצוג הגרמני בהוליווד נודעו משמעויות והשלכות מיידיות ומרחיקות לכת על התפתחויות פוליטיות ותרבותיות בארה"ב, בריטניה ובמקומות אחרים בעולם המערבי שצרכו את מוצריה של הוליווד. ככלל, הייצוג הגרמני בהוליווד בשנים אלה הוא בעל מטען שלילי, למרות ניגודי האינטרסים והלחץ שהופעל על-ידי גורמים שונים. יחד עם זאת, הוליווד, שברובה הייתה ליברלית ורבים ממנהליה היו יהודים, נמנעה באופן מערכתי ממתן ביטוי עקבי ונרחב לתפיסותיה כנגד הנאצים, עקב הגורמים שציננתי:

1. האנטישמיות הגואה באמריקה שהביאה ל"הורדת הפרופיל" היהודי והקו האנטי-נאצי- בהוליווד.
 2. האינטרסים הכלכליים שמנעו בעד רוב האולפנים (למעט וורנר ו-PDC) לתקוף את גרמניה ולהסתכן באובדן נתח השוק האירופי שבתחום ההשפעה הגרמני.
 3. קוד ההפקה הפנימי שאסר לפגוע באישים או עמים ונוהל בידי אנשי ימין קתוליים (ברין).
- כאשר ניתן כבר פתחון פה ליוצרים, אם באקט מתריס כמו במהלכו של צ'אפלין ואם בהנחיית אולפן (הארי וורנר), אזי הייצוג הגרמני התאפיין בשתי מגמות ששתיהן היו ייצוג שלילי:
- א. ייצוג קומי.
 - ב. ייצוג דרמטי (מאיים).

בשני האופנים היה ביטוי לכך שהנאצים נתפש כטירוף מערכות וכאויב הדמוקרטיה. היוצרים האמריקאים ברובם נטו להיות ליברלים ורבים מהם היו אנשי גל ההגירה מגרמניה – פליטים אידיאולוגיים או יהודים שכעסו על גרמניה שגרמה להם לנטוש

³⁸ הטיסה הגדולה (*The Big Lift*, George Seaton, 1950).

אותה³⁹. הייצוגים הגרמניים של במאים אלו כמו לוביטש, לאנג ובילי ווילדר, נטו ליצור דיוקן מורכב של הגרמנים ולתת להם תכונות אנושיות למרות היותן גרוטסקיות. במאים אחרים כמו מייקל קורטיז נטו לייצג את הגרמנים בצורה יותר חד ממדית. אם כן, ניתן לומר שעד ההתערבות בפועל הוליווד עצמה וגם הממשל דרך מנגנוניו נטו למתן את הייצוג הגרמני השלילי. זאת ניתן לומר ולו משום שהופקו מספר כה קטן של סרטים אנטי גרמניים בתקופה זו (27 בסה"כ).

גם כאשר הוליווד התייחסה לגרמניה, היה זה ביטוי מוגבל ומצומצם לתחושות של מתח וזעם רב כלפי מדיניות המשטר הנציונאל-סוציאליסטי. זה היה רק קצה הקרחון לעומת כמות ותוכן ההפקות שיאפיינו את התקופה הבאה – מפרל הארבור (7.12.1941) ועד לתחילת המלחמה הקרה, בין 1946-1947. בין השנים 1939-1941, הופקו 27 סרטים אנטי-נאציים, 12 מתוכם ב-1941. בתקופה השנייה-הופקו למעלה מ-300 סרטים אנטי-נאציים.⁴⁰ אי עקביות וסתירה אפיינו את תגובת תעשיית הקולנוע האמריקאית למלחמה באירופה ולפשיזם בתקופה עד 1941. יחסי הכוחות של הוליווד עם הממשל ומדיניות החוץ שלו היו אם כן מורכבים. הוליווד לא הייתה גוף מונוליתי והתגובות שלה ללחצים שצינתי לעיל היו מגוונות אם כי בד"כ נטו ליישור קו עם מדיניות הממשל.

³⁹ מדיניות שר התעמולה הנאצי(גבלס), אשר ניסה לגייס את האמנים לשירות המשטר, לא עלה בקנה אחד עם דעותיהם והשקפותיהם ולכן נאלצו לנטוש את גרמניה מחוסר רצון. מספר מקורות- אוטוביוגרפיות וראיונות התייחסו לנושא זה.זאב רב נוף, מסך גדול: יוצרים גדולים וסרטיהם, ירושלים 1982, דני מוגה, 100 סרטי מופת- אהבנו כל כך, ת"א, 2003.

Madsen, Axel, *Billy Indiana*-University Press, Bloomington and London, 1969.

Wilder,

Welch D., *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*. Oxford, 1983.

וגם הערות:18,23,36.

⁴⁰ Michael Shull and David Wilt, *Hollywood War Films, 1937-1945*, McFarland & Company, 1996. p.51, and p. 144; Garth Jowett, *Film: the Democratic Art*, Little, Brown and Company, Boston and Toronto, 1976. p.318; Clayton Koppes and Gregory Black. *Hollywood Goes to War: Patriotism, Movies and Second World War*, London and New York, Tauris Parke Paperbacks, 2000. p. 290.

פילמוגרפיה וביבליוגרפיה

א. פילמוגרפיה.

- Hitler – Beast of Berlin (היטלר- החיה מברלין) (AKA – Beasts of Berlin, Goose Step, Hell's Devils and Hitler, Beast of Berlin). Director: Sherman Scott (Sam Newfield). USA, 1939 (from the story Goose Step).
- Confessions of a Nazi Spy. (וידיו של מרגל נאצי) Director: Anatole Litvak. USA, 1939.
- The Mortal Storm. (סערה קטלנית) Director/producer: Frank Borzage. USA, 1940.
- The Great Dictator. (הדיקטטור הגדול) Director:/producer/
Screenwriter: Charles Chaplin. USA, 1940.
- All Through the Night. (לאורך כל הלילה) Director: Vincent Sherman. USA, 1941.
- Casablanca. (קזבלנקה) Director: Michael Curtiz. USA, 1942.

ב.ביבליוגרפיה.

קולנוע והיסטוריה:

- גבלר, ניל. (ת"א 1993). אימפריה משל עצמם, כיצד המציאו היהודים את הוליווד. עם עובד/ספריית אופקים.
- זנד, שלמה. (ת"א, 2002). הקולנוע כהיסטוריה: לדמיון ולביים את המאה העשרים, ספריית אופקים, האוניברסיטה הפתוחה, הוצאת ספרים עם עובד.
- מאלי, יוסי. (חורף 1991). "האם ההיסטוריה פוטוגנית?" הסרט ההיסטורי בעידן הפוסט-מודרניזם", זמנים, 40-39, עמ' 72-83.
- מאסט, ג'ראלד. (תל אביב, 2003). קיצור תולדות הקולנוע. כרכים א' + ב', תרגום: יורם שדה. האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 335-456, 619-663.
- מוג'ה, דני. (תשס"ג 2003). "100" סרטי מופת - אהבנו כל כך, מפה - מיפוי והוצאה לאור בע"מ, ת"א.
- פרו, מארק. (1991). "הסרט: ניתוח - נגד של החברה?", זמנים, 40-39, עמ' 100-111.
- פרידמן, מיכל. (1991). "המותחן ההיסטורי: המבוך הכפול", זמנים, 40-39, עמ' 84-91.
- קייס, אנטון. (חורף 1991). "היסטוריה וקולנוע: זיכרון ציבורי בעידן התקשורת האלקטרונית", זמנים, 40-39, : 28-37.
- רב-נוף, זאב. (ירושלים, 1982). מסך גדול, יוצרים גדולים וסרטיהם, עריכה: אורי קליון, בית הוצאה כתר-ירושלים.
- Barta, Tony (Ed.). (1998). Screening the Past: Film and the Representation of History. Westport, Connecticut: Praeger, London, pp. 1-15.
- Doherty, Thomas. p.(1993). Projections of war: Hollywood, American culture, and World War II. New York: Columbia University Press.
- Hamilton, Ian.(1990). Writers in Hollywood, 1915-1951. New York: Harper & Row.
- McGilligan, Pat (Ed.).(1991). Back-story 2: Interviews with screenwriters of the 1940s and 1950s. Berkeley: University of California Press.

- O'Connor, John E.(1981). "History in Images / Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past", the American Historical Review, 93 (4-5), (October, 1988): 1200-1209.
- Reader,Keith.(1993).Cultures on Celluloid, Quartet-Books, London, Melbourne, N.Y.
- Rollins, Peter, C. (Ed).(1983/1998). Hollywood as Historian: American film in a cultural context, Lexington, KY: University of Kentucky Press.
- Rosenstone, Robert. A.(October, 1988)"History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film", The American Historical Review, 93 (4-5): 1173-1185.
- Rosenstone, Robert. A.(1995). Visions of the past: the challenge of film to our idea of history, Harvard University Press, London.
- Shull, Michael S., and Wilt David E. (October, 1988). Hollywood War Films, 1937-1945: an Exhaustive Filmography of American Feature – Length Motion Pictures Relating to World War II, Jefferson, N.C. and London: McFarland & Co.
- White, Hayden. (1998)."Historiography and Historiophoty", American Historical Review, 93 (4-5):1193-1199.

קולנוע – תיאוריות, שפה ומתודולוגיה

- אבישר, אילן.(1991)."תיעוד ועיצוב של תודעה היסטורית בסרטי תעמולה," זמנים, מס' 39\40, עמ' 38-47 .
- אבישר, אילן.(ת"א,1992).אמנות הסרט: הפואטיקה והטכניקה של המבע הקולנועי.האוניברסיטה הפתוחה.
- ג'אנטי, לואיס, ד.(ת"א,2000) להבין סרטים. תרגום: דן דאור. הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.
- פרידלנדר, ש.(ירושלים,1985).קיטש ומוות – על השתקפות הנאציזם. נוסח עברי: ג'ני נבות.
- פרמינגר, ענר.(ת"א,1995). מסך הקסם, האוניברסיטה הפתוחה.
- קריר, ז'ן קלוד.(ת"א,1994).שפת הסתרים של הקולנוע, ספרית אופקים, הוצאת עם עובד.

הגרמנים בקולנוע ובספרות והיסטוריה אמריקאית

גוטפלד, ארנון. (תשמ"ט, 1989). ארצות הברית ממלחמת האזרחים למחמה הקרה, 1860-1946 ת"א: משרד הביטחון – הוצאה לאור.
טישי, וולפרם. (ירושלים, 1988). צ'אפלין, בית הוצאה כתר.
מוסה, ג'ורג' ל. (ת"א, 1993). הנופלים בקרב: עיצובו מחדש של זיכרון שתי מלחמות עולם, ספרית אופקים, הוצאת עם עובד.
צימרמן, משה. (ירושלים, 2004). "הוליווד וייצוג מחנות הריכוז הנאציים ב'זמן אמת', קולנוע וזיכרון – יחסים מסוכנים? מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, עמ' 151-133.

עיתונות

- Boehnel, William, (Nov. 20, 1939). "Beasts of Berlin' Opens at Globe", New York World – Telegram.
- Cameron, Kate. (Nov. 19, 1939). "'Beasts of Berlin' Powerful Story", New York Daily News.
- Creelman, Eileen. (Nov. 19, 1939). "Review of Beasts of Berlin", New York Sun.
- Konard, Heiden. (June 1952). "The Germans on Our side: What is They like Today?" Life, 7/6: 109-109.
- Thirer, Irene. (Nov. 20, 1939). "'Beasts of Berlin Anti-Nazi Film on View at the Globe", New York Post.

ספרים ומאמרים:

- Birdwell, Michael E. (New York and London, 1999). Celluloid Soldiers: The Warner Bros. Campaign against Nazism. New York University Press.
- Farnham, Barbara R., (1997). Roosevelt and the Munich Crisis: A Study of Political Decision-Making, Princeton University Press, New Jersey.
- Koch, Howard. (New York, 1942) Casablanca: Script and legend. PP. 17-27.
- Koppes, Clayton R., & Black, Gregory D. (1990, 2000). Hollywood goes To War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies., Berkeley: University of California Press.
- Leab, Daniel J. (1997). "Screen Images of the 'other' in Wilhelmine

- Germany ET the United States, 1890-1918", Film History, Vol. IX. Nr. 1:49-70.
- Lightning, Robert K.(June1998)."We Have Secrets" Borzage, Romance and the bourgeois State, (Including discussion of the Mortal Storm), Cineaction, Nr. 46): 64-72.
 - Koszarski,Richard(ed.).(1977).Zinnemann, Fred. "Different Perspective" in Hollywood Directors - 1941-1976., London and New York: Oxford University Press. pP. 144-147.
 - Maland, Charles, J.(1989).Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image, Princeton, Princeton University Press.
 - Marranghello, Daniel. (June 1991)."A Note on Political Film Censorship in Costa-Rica: The Banning of Confessions of a Nazi Spy in 1939", Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 11. Nr. 2: 185-186.
 - Mariani J. (Jan-Feb 1979). "Let's not be beastly to the Nazis", Film Comment, vol XV Nr. 1: 49-53.
 - McDonald, Gerald D.(1988). The Complete Films of Charlie Chaplin, the Citadel Press, Secaucus, New Jersey.
 - Offner, Arnold A.(1969). American Appeasement: United States Foreign Policy and Germany, 1933-1938, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
 - Osborne, Richard E.(1997). The Casablanca Companion: The Movie Classic and its Place in History, Riebel-Roque Publishing Company, Indianapolis, Indiana.
 - O'Shaughnessy, Martin. (2000). Jean Renoir, Manchester University Press, Manchester and New York.
 - Robertson, James C.(1993). The Casablanca Man, the cinema of Michael Curtiz, London and New York.
 - Robin, Ron T.(1995). The barbed-wire college: Reeducating German POWs in the United States during World War II, Princeton University press, Princeton New Jersey.

- Rosenzweig, Sidney.(1982)."Casablanca and other Major Films of Michael Curtiz", Studies in Cinema: History of Art, The University of Michigan, and Nr. 14: 1-11, 77-108.
- Rostron, Allen.(Summer 2002). "No War, No Hate, No Propaganda": Promoting Films about European War and Fascism during the Period of American Isolationism: Examines how the Studios Marketed Films about European Fascism and War to American audiences between 1937-1941, Journal of Popular Film and Television, Vol. 30. Nr.2: 85-96.
- Sherman, Jodi.(2002)."Humor, Resistance, and the Abject: Roberto Benigni's Life is Beautiful and Charlie Chaplin's 'The Great Dictator', Film and History, Vol. 32 Nr. 2: 72-81.
- Shindler, Colin, Ph. D. (1979).Hollywood Goes to War: Films and American Society, 1939-1952, London, Boston Routledge & K. Paul.
- Shirer, William L.(1999). This is Berlin, A Narrative History: 1938-40, Hutchinson, London.
- Short, K.R.M. (March 1985)."Chaplin's 'The Great Dictator' and British Censorship, 1939", Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 5, Nr. 1: 85-108.
- Slide, Anthony.(Dec.1985)."The Prussian Image on the American Screen", Films in Review, Vol. XXXVI Nr. 12: 608-618.
- Slide, Anthony (Jul/Aug 1991)."Hollywood's Fascist Follies", Film Comment, Vol. 27. Nr. 4: 62-67.
- Trefousse, Hans L. (1969). Germany and American Neutrality 1939-1941, Octagon Books, New York.
- <http://www.Cnn.com/specials/cold.war/episodes/04/documents/cia.html>.