

זאב רבינוף : הקולנוע הגרמני הצעיר

עד 1967 היו מסכי הקולנוע בישראל סגורים על-פי דין בפני סרטים גרמניים "טהורים". כל מה שהצליחו (ורצו) הצינורות המסחריים לסנן אל הקולנוע, בשיטות של העלמת-דברים וגניבת-דעת, היו סרטי "קו-פרודוקציה" כביכול (בעיקר על-ידי אוסטריה) שהנציחו את השמנונית והרכרוכית של "הימים הטובים ההם"—אוירת הוואלסים וה"היריגן", הלא הם שירי ראשית-הבציר מימי הקיסר פראנץ-יוזף—כאילו לא אירע ולא-כלום מאז ועד עתה.

הואיל וכך, יכלו אולי תמימים להניח אשתקד כי עם התרת הצגתם של סרטים גרמניים נראה כאן סוף-סוף את מיטב תוצרתו של הקולנוע הגרמני. לא דובים ולא יער! מאז ההיתר ראינו רק שני סרטים של קורט הופמן, "אנו ילדי-הפלא" ו"הבית בסימטת-הקרפיונים". מפיצי-הסרטים בישראל מתעלמים לגמרי מקיומו של "הקולנוע הגרמני הצעיר", שהוא המיצג כיום את גרמניה, ובמידה שהם מביאים סרטים גרמניים עוסקים הם במה שקרוי דרך-זילזול בפי הדור החדש בגרמניה גופה "הקולנוע של אבא".

"הקולנוע הגרמני הצעיר", כמוהו כ"הגל החדש" שבצרפת, משמש זיהוי רשמי של קבוצה—וכיום, ביתר-דיוק, כמה קבוצות—של קולנוענים. גושפנקה רשמית ניתנה למושג זה ב-1964, כשהקים משרד-הפנים של מערב-גרמניה את המוסד לתמיכה בסרטים וקרא לו "קוראטוריון של הקולנוע הגרמני הצעיר".

גרמניה : שנת-האפס

אחת הטענות החמורות שהושמעו בפרספקטיבה נגד הקולנוע הגרמני עם תום מלחמת-העולם השניה היתה כי לא השפיל לבנות לו מעין ניאור-ריאליזם בנוסח הקולנוע האיטלקי של אז. המאשימים אף מוסיפים, בתשובה לטענה כי איטליה היתה בחזקת ארץ משוחררת ולעומתה היתה גרמניה המפלצת שהובסה, כי מכל-מקום די היה להם גם במשהו דומה לאותו אקספרסיוניזם נהדר שקם בגרמניה המובסת אחרי מלחמת-העולם הראשונה. פילפול זה מוכיח כי אין המאשימים יודעים מה פיהם סת.

אכן, הקונסטלאציה הגרמנית בשנת 1945 היתה שונה לגמרי מזו של גרמניה בשנת 1919 או איטליה בשנת 1945. ככלל התחומים, כך גם בתחום הקולנוע היתה גרמניה מחוסרת-כל; והמדובר לא רק באמצעים קולנועיים-טכניים בסיסיים (החברות והאולפנים פורקו או נהרסו, הציוד נלקח) אלא גם בכוח-אדם אמנותי וטכני. רבים מטובי הקולנוע הגרמני היגרו עוד בשנים קודמות לארצות אחרות, ועתה נשארו רק נאצים מובהקים שפחדו להיראות בין הבריות. לא היו שום קבוצות-מחותרת צעירות כמו באיטליה. וגם אילו היה למישהו כלי כלשהו לעשות סרטים, הרי ברחוב שלטה

אווירה של אדישות מוחלטת, מנוצרת, נבובה. לא היה כעס של ממש שיכול להוליך את הדמיונות הפרועים של האקספרסיוניזם; היה פחד, או לכל המוטב איזו אי־נוחות, והמטרה העיקרית היתה רק לבנות ולאכול. לא היה מקום לשום דבר אחר, לא לחינם קרא רוברטו רוסליני לסרטו על גרמניה, שאותו עשה ב־1947, "גרמניה שנת־האפס": גרמניה כאפס, גרמניה המתחילה הכל מחדש.

לא הכל. נשאררו ירושה ותורשה מן הסוג הגרוע—משל הסרט הנאצי. כמובן, צריך היה לתמרן היטב: הדברים הללו אמנם הלכו כביכול לעולמם, או לפחות נעקרו מזירת הדיון הפומבי—אך לא תמיד נעקרו מן הלב. התקופה הנאצית העמידה קולנוע הכפוף לדרישות התעמולה המרכזית, קולנוע שנעשה מכשיר חשוב מאד בהחדרת התודעה של ההיטלריזם בהמונים, ובייחוד בנוער. אחדים עשו את המלאכה לא רק בהתלהבות אלא גם בכשרון (לני ריפנשטאל, פייט הארלאן, או אלפרד ויידנמן); אחרים, כלומר הרוב, היו משרתים חסרי־אופי וחסרי־יכולת של המשטר, עבדים נרצעים, שסרטיהם האפסיים אף לא היו מסוגלים לשרת מטרה כלשהי.

במקביל לזרם אדיר זה של התעמולה הקולנועית היה עוד סוג של סרטים, מאותם שפל מדינה הנמצאת במצב של מלחמה־לחיים־ולמוות זקוקה להם ואינה יכולה לוותר עליהם: סרטי־מנוס ושיכחה בת־רגע, סרטים קלים נטולי תוכן של ממש, המשמשים סם־משכר להמונים. ועם כל זאת הניחו אלה אחריהם מסורת מסוימת—סטימנה מנוסתנות יותר מאשר ריאליזם. אולם ספק אם נוכל לטעון כנגד האינרציה המנוסתנית הזאת כלפי גרמניה, שהרוסה היתה, כשאינו אנו באים בטענות על אותה אינרציה עצמה כנגד צרפת, למשל, שעד 1958 דישדשה בתלם שמלפני המלחמה. סוף־סוף, לא כל מדינה השפילה בשטח זה להיות כאיטליה ולבנות קולנוע חדש ונפלא.

על ההשוואה בין גרמניה לצרפת בנה המבקר הגרמני הידוע, אָנו פאטאלאס, תיאוריה משלו: לאחר המלחמה באה תקופה של "אחרי המלחמה", ורק עם גמר אותה תקופה של "אחרי המלחמה" אפשר להינתק מכבלי העבר ולבנות מציאות אמנותית אחרת. לגבי צרפת, טוען פאטאלאס, נגמרה תקופת "אחרי המלחמה" עם עלייתו של דה־גול לשלטון ב־1958—או החלה התקופה הקרויה בפיו "אחרי־אחרי־המלחמה", ואז גם הופיע "הגל החדש". לגבי גרמניה באה התקופה האמורה רק ב־1966, עם כינון הקואליציה הגדולה קיזינגר־בראנט, וזו היתה גם שנת ההופעה המגובשת של "הקולנוע הגרמני הצעיר".

אכן, ההקבלה קיימת, ועם זאת היה המצב בשתי המדינות הללו שונה תכלית־שינוי: "גרמניה של שנת 66 לא היתה צרפת בשנת 58, משום שאנחנו לא קם לנו בתקופת 'אחרי המלחמה' לא ברסון ולא אופילס, לא הסינמאטק [ארכיון הסרטים המפואר בהנהלת אָנרי לאנגלואֶה—ז.נ.ר.]. ולא המכללה ללימודים גבוהים של הקולנוע, לא פאריז ולא פרובינציה תרבותית".

במרירות מציין פאטאלאס שהרפובליקה הפדרלית של גרמניה היתה ערוכה לקליטת הקולנוע הצעיר שלה ממש כמו שהיתה רוסיה הצארית ערוכה לקבל את הסוציאליזם. לא היו כלל מושגי קליטה מתקבלים־על־הדעת, הכל היה הפתעה גמורה, רעם

ביום בהיר. אולם דומה שמסקנתו מפוקפקת מעט. הוא טוען כי "פוקלר שְלַנדורף הסביר כי סרטו 'טורלס הצעיר' שייך לקולנוע של אבא, אבל 'כמו שהיה אבא בעודו צעיר'" — ומכאן משתמע ש"עדיין הייבים הבנים להישמע לאבותיהם". המסקנה הזאת נכונה בחלקה, לפחות, לא משום שגרמניה לא היתה מוכנה לקלוט את הקולנוע הצעיר אלא מפני שהעם הגרמני יש בו משהו הקשור בצייתנות, משמעת וסדר, שבתת-הכרה הוא מתניק כל מרד עד שאף אם יפרוץ סוף-סוף אין בו כדי לזעזע יסודות, ותכופות יותר יהיה משול לסערה בכוס מים — וכאן אולי גם ההבדל הגדול בין המרד הקולנועי הגרמני לבין הצרפתי.

פאטאלאס מסביר, לפחות במידה מרובה, את החולשה האמנותית-האינטלקטואלית של הקולנוע הגרמני החדש: "מי שמצפה לכך שהקולנוע הגרמני הצעיר יוציא מתוכו סרט כמו 'הירושימה האהובת' אינו בעל מחשבה היסטורית. בו-בזמן שאנו חייבים לתבוע יותר (משום ששנת 67 שוב איננה שנת 59) הרי גם חייבים אנו לתבוע פחות (משום שגרמניה עדיין אינה צרפת)".

אחד ממנהיגי הקולנוע הגרמני הצעיר, המפיק-הבימאי פטר שאמוני, הצהיר בשנת 1967: "הצד היפה אצלנו הוא שבקולנוע הגרמני הצעיר יש היקף רחב של מזגים אישיים ותכונות, ולכן הסרטים שונים כל-כך זה מזה. לכן אין, בעצם, קבוצה אידאית מגובשת, או איוו חבורה השומרת על האינטרסים שלה, אלא יש אנשים בודדים, כל אחד לעצמו".

איך נולד הקולנוע הצעיר

כפי שכבר צוין, היתה היערכותו של הקולנוע הגרמני אחרי מלחמת-העולם השניה בנקודת-האפס — מכל הבחינות ובכל המישורים. מעט-מעט הפך להיות תעשיית-בידור זולה וחסרת-טעם על-פי העקרונות המנוסחתיים של הזרם הנאצי ה"שני". יש לזכור גם שהיתה זו תעשייה מצומצמת-ביחס בהשוואה לקולנוע הגרמני בעבר.

היו כמה תנאים שכמו גזרו על הקולנוע הגרמני קשר של שתיקה בעניינים פוליטיים, אך עם זאת היתה הממשלה הגרמנית מעוניינת ב"תיקון הרושם הכללי" בכמה נקודות — ובעדינות מקיאבלית ובגסות פסיכולוגית לא מעטה החלו "הנבחרים" שבין אמני הקולנוע הגרמני לסגן (ולשנן היטב באזני הגרמנים, ועוד יותר באזני האנושות כולה, אף כי למען האמת לא נהרו הבריחות לראות את הסרטים הללו) כמה נוסחות-יסוד: הגיבור הסביל שאינו מתקומם הוא, בעצם, אדם הראוי למלוא הערכתנו ("אנו ילדי-הפלא" של קורט הופמן); הצבא הגרמני היה טהור ופטרייטי בניגוד לחזירים הללו מן ה.ס.ס. וכל שאר העוצבות הנאציות ("הגנרל של השטן" להלמוט קויטנר, או "קאנאריס" לאלפרד ויידמן); או "לא אנו אשמים שפיצלו לנו את גרמניה לשתיים" ("שמים ללא כוכבים" של קויטנר).

לא די שאין הגרמנים מוכנים להתווכח בשדה הקולנוע על העבר — אף כי בספרות, בתיאטרון ובטלביזיה הם עושים זאת משום-מה בלי הרף — אלא אף מתרעמים הם בקול-קולות על הסרטים הזרים הנראים להם "אנטי-גרמניים", וזאת בניגוד

להערכתם לאספולה של סרטים מערביים "הוגנים", שאף הם מרביצים תורה זה שנים בדבר טוהר הנשק הגרמני בימי הנאצים. השערוריות שקמו בעתונות ובציבור עקב הצגת סרטים כמו "גבעה 24 אינה עונה" של תורלד דיקנסון, "ארבעת ימי נאפולי" של נאני לוי, או, על אף התהנחות פרו-גרמנית מאוסה, גם נגד "משפטי-נירנברג" של סטנלי קרמר, מעידות כמאה עדים על האקלים הגרמני בנידון זה. עם כל הנסיונות שנעשו אמנם לפרקים לגנות את העבר, ואפילו באופן דראסטי, מעדיפים הגרמנים מן האסכולה הישנה להיות "קוסמופוליטיים", ונראה כי מבחינה זו לא השתנה הרבה בגישתם של הצעירים.

הצעירים שקמו בתחילת שנות ה-60 היו רובם בני "משפחות טובות", בגיל מעט יותר או מעט פחות משלושים, צעירים אינטלקטואליים, מעוררים בחוגי הסופרים והציירים. שלא כבצרפת, לא צמחו מתחום הבקורת הקולנועית. בעצם, לא היה בהם אף מבקר-קולנוע אחד. כולם היו אנשי-מעשה—חלקם עוזרי-בימאים בסרטי-עלילה וחלקם בימאים של סרטים קצרים. הגרעין העיקרי של קבוצה זו היה מרוכז בבירה התרבותית של גרמניה כיום, במינכן הבאווארית, ובתוכה בלטה החבורה שקראה לעצמה "דוק 59" (כלומר: הסרט הדוקומנטרי, שנת 1959). את הקבוצה אירגנו שני מפיקים-בימאים צעירים של הקולנוע התעודי, הארו זנפט ופרדיננד קהיטל. הקבוצה חיפשה אמצעים לעשות סרטים וגם ניהלה ויכוחים סוערים בין חבריה, כמו גם ויכוחים פתוחים בשיתוף הקהל הרחב. הרבה בעיות העסיקו את הקבוצה, וכולן הובאו לדרגת מכנה-משותף עליון: קולנוע חדש לגרמניה, ובכל מחיר. הם בוזו ל"קולנוע-של-אבא", התווית שאותה הדביקו על אנשים כגון קויטנר והופמן, שלא לדבר על מחנה-הענק של הברדנים הזולים שמסביבם. "הקולנוע של אבא מת"—הצהירו, על משקל אַמרת-הבחירות של דה-גול: "אלג'יריה של אבא מתה". הוותיקים, שלגודל צערם לא יכלו למנוע את ההתארגנות הזאת ולאחר-מפן את ההתגבשות של הצעירים, ביטלו אותם באמרת-נגד: "הקולנוע של הבן-יקיר".

וכך מעלה פטר שאמוני זכרונותיו: "למעשה קשה היה מאד להוכיח בכלל כי יש בגרמניה כמה בימאים צעירים האוהבים באמת את המדיום של הקולנוע והמשתדלים לומר משהו בעל-ערך; כלומר, שאנו מנסים להביא לענף הקולנוע הגרמני כמה אידיאות חדשות". בתהילה היה המאבק ספוראדי ומבולבל, אך בפברואר 1962 ניתן לו לפתע גיבוש מילולי של מינשר. היה זה בימי הפסטיבל השנתי לסרטים תעודיים באוברהאוזון, שהוא פסטיבל אמנותי מתקדם, אשר משך שנים רצופות זימן לצעירים אפשרות יחידה להתבטא. ב-28 בפברואר 1962 פירסמו האמנים הצעירים, שפעלו לא רק במינכן אלא גם במקומות אחרים בגרמניה, מינשר משותף בוזו הלשון:

"ההתמוטטות של הסרט הגרמני המקובל שמטה את הבסיס הכלכלי מתחת לעמדה אינטלקטואלית שאין אנו מקבלים אותה. משום כך ניתנת לסרט החדש הזדמנות לחיות. הסרטים הגרמניים הקצרים שנעשו בשנים האחרונות על-ידי סופרים, בימאים ומפיקים צעירים זכו בכמות מכובדת של פרסים בפסטיבלים בינלאומיים ובשביחים מפי מבקרים זרים. עבודות אלו והצלחתן הוכיחו כי עתיד הקולנוע הגרמני הוא עם אלה שהפגינו כי הם



למעלה: אחותו של הסופר אלכסנדר קלוגה, בתמונה מן הסרט פרידה מן דאתמול, בבימויו. למטה: מן הסרט כתובתיקעקע. (תצלום: Houver Film)



למעלה: מן הסרט של פטר שאמוני, עונת-איסור לציד-השועלים (תצלום: Atlas
Teampress). למטה: מן הסרט של הבימאית מאי שפילס, לענין, חבובתי

מדברים בשפה פילמאית חדשה. בגרמניה כבארצות אחרות נעשה בית־הספר של הסרט הקצר שדה־פעולה נסיוני לצורך העלאתו של סרט־עלילה. "אנו נסביר את זכותנו שלנו ליצור את סרט־העלילה הגרמני החדש. הסרט החדש הזה זקוק להיריון חדשות: הירות מן המוסכמות המקובלות, הירות מהשפעתו של השותף המסחרי, הירות מאפטרופסות של קבוצות־לחץ שונות. יש לנו השקפות אינטלקטואליות, אסתטיות וכלכליות מגובשות בשאלה איך צריך להיראות הקולנוע הגרמני החדש. יחדיו מוכנים אנו לקבל על עצמנו את הסיכונים הכלכליים. "הקולנוע הישן מת. אנו מאמינים בקולנוע חדש."

על תעודה זו חתמו 26 אנשים צעירים, ובהם כאלה שבקרוב ודאי יפירום כל הגרמנים אף גם רבים מחוץ לגבולותיה של גרמניה: רוב האוֹרְ, פרדיננד קהיטל, אלקסנדר קלוגה, הנס־יוֹרְגן פולאנד, אָדְגֵר רייץ, פטר שאמוֹני, הארוֹ זנפט, פִּראַנְץ־יוֹזֶף שפיִקר, הנס־רוֹלֶף שטרובל, היינץ טיכאבסקי, וולפגאנג אוֹרְקס, הרברט פִּסְלִי. הקולנוע הגרמני הצעיר כאשר אך נולד על־גבי הנייר כבר פיו אומר תרועת־קרב. עתה צריך היה לחפש גב מעשי להצהרה אידיאולוגית.

חבלי־לידה

המינשר אמנם עשה רושם נעים, הן בגרמניה הן מחוצה לה, אבל דרכה של "קבוצת אוברהאוזן" לא היתה סוגה בשושנים. למימוש ההבטחה המפוצצת היה צורך באמצעים—והללו לא היו בנמצא. "היינו נאלצים לממש את הרעיונות שלנו בהפקה עצמית. לא היתה לנו דריסת־רגל בתעשיית הסרטים המאורגנת", כותב שאמוני. "היינו זווים מן השאריות של ההפקות הגדולות, כאשר ישבנו בלילות על בקבוק יי"ש במעבדות הסרטים ועובדי־מעבדה ידידותיים היו מפתחים את סרטינו בחינם". אבל המשבר שהקיף את הקולנוע כולו הגיע גם את הוותיקים לשאת קולם, ובעצם הם שהניעו את העגלה הגדולה של התקיקה, שבסופו של דבר קידמה—למרות רצונם של אותם ותיקים—את האינטרסים של הצעירים.

הוותיקים דרשו סיווג של סרטים ואמנים ומתן פרסי־עידוד לסרטים מטעם הממשלה. ההצעה הובאה לבונדסטאג על־ידי הציר הנוצרי־הדמוקרטי ד"ר מרטין ונקראה בשם "תכנית מרטין". עוד בשנת 1962, זמן קצר אחרי מינשר־אוברהאוזן, קיבל הבונדס־טאג החלטה להעניק שני סוגי פרסים לסרטים מצטיינים: 200 אלף מרק (150 אלף לירות ישראליות לפי השער של אז) לכל סרט שהוכרו "בעל־ערך" ו־250 אלף מרק (כ־190 אלף ל"י) לכל סרט "בעל ערך מיוחד". בלשון החוק מדובר על סרטים "המתאימים להעלות את דמותה של הרפובליקה הגרמנית בעיני זרים".

בתחילה לא היו לצעירים הישגים המניחים את הדעת במסגרת זו. הקובעים היו בעיקר פקדי־ממשלה, שלא הבינו הרבה באמנות הקולנוע ולעתים קרובות נראו החלטותיהם מוזרות אף בעיני ותיקים. אך בינתיים גם קמו מסביב א־אלה מוסדות תרבותיים שבישרו שינויים במערך הקולנוע הגרמני: ארכיון הקולנוע; "שולחן עגול לספרות" של וולפגאנג ראמסבוט (בסיוע קרן־פורד) שהחל לעסוק גם בקולנוע; קמו שלושה מוסדות־לימוד לאמנות־הקולנוע—באוֹלם, מינכן וברלין, שבין מנהליהם

היו אלכסנדר קלוגה, אדגר רייץ, ארווין לייזר, והיינץ ראטזאק. נוצרה אווירה נוחה ונכונה לפיתוחו של הקולנוע הצעיר העולה.

בינתיים גם הצליחו כמה מן הצעירים להשתלב תוך שנתיים בתעשיית הסרטים הקיימת. הידוע ביותר מתוכם היה אז הרברט פֶּסְלִי. סרטו, "לחם השנים הקודמות" (1962), שגרם אכזבה מצד רמתו, ביטא בכל־זאת איוו מהפכה—ולא רק בכך שאדם צעיר כבן 30 הגיע בגרמניה לכלל אפשרות לעשות סרט עלילתי משלו אלא גם משום שהסגנון היה כה שונה, ובעיקר משום שהנושא העיקרי של התקוממות הקבוצה מצא בכך סוף־סוף את ביטויו. על־פי ספר של היינריך גַל מספר הסרט על אדם צעיר, תושב העיר קלן, הבן לכל ערכי־המוסר של ההברה, שונא את הנס הכלכלי הגדול ומנסה להימלט מחיים בלתי־נסבלים אלה. באותה שנה הפיק הנס־יורגן פולאנד את סרטו העלילתי הראשון "טובי" (הייו של זמר־ג'ז ברלינאי בשם הזה), ואילו פרדינאנד קהיטל הוציא את "הרחוב המקביל" שלו—סרט תעודי־למחצה, אינטלקטואלי־פילוסופי, בו קבוצה של אנשים רציניים מתווכחת על כמה תעודות מפתיעות שנמצאו ביומנו של פלוני שעת־הזה מת.

אותה עת קם גם שיתוף־פעולה פורה ומיוחד־במינו בין הנס־רולף שטרובל והיינץ טיכאבסקי. הם עשו סרטים קצרים וארוכים, רובם לטלביזיה, תמיד כ"עיתונאי־קולנוע" (מושפעים מאד מן הסגנון של "קולנוע האמת") וזכו להצלחות רבות—הן בעיני הבקורת והן אצל הקהל ("רשימות מאַלטמיולטאל", *Notabene Mezzogiorno*). רובם של הצעירים עסקו אז עדיין רק בסרטים קצרים, אבל "תכנית מרטיין" איפשרה גם להם ליהנות מן הסיווג והפרסים. אמר הבימאי הצעיר קלאוס לֶמְקָה: "כמובן, לא הייתי מתבייש ליהנות מן הברכה של פרסי־הקולנוע. אז הייתי מאושר לשלם סוף־סוף לשחקנים ולצלם כמחצית שכר הוגן, ולנערת־התסריט לפחות הייתי יכול לשלם בעד הקפה שלה".

למאורעות יש הגיון—ו"תכנית מרטיין" התוותה דרך התפתחות. היא עצמה היתה, בסופו של דבר, פרי תהליך מסוים—גסיסת הקולנוע הוותיק, המשבר בקופות, "מרד הצעירים", ההתעניינות הגוברת והולכת בתרבות־קולנוע רצינית. ומכאן בא ההמשך—מנוף־העידוד שסלל את דרך "הקולנוע של הבן־יקיר" אל הפסגה: ב־30 בנובמבר 1964 החליט הבונדסטאג של מערב־גרמניה ליסד "קוראטורים של הקולנוע הגרמני הצעיר". ליד מיניסטריון־הפנים. מוסד זה נצטווה לעזור לבצע את רעיונו־תיהם של הצעירים הללו, כשכל רעיון שמתקבל לעבודה זוכה בתמיכה ממשית (לא פרס) של 300 אלף מרק (כ־263 אלף ל"י לפי השער של היום). גוסף לחמיכה זו באה גם הפעולה הרגילה של "תכנית־מרטיין" בחלוקת הפרסים.

סוף־סוף היה בסיס כלכלי איתן, פיתוי למפיקים מן השורה—ופיתוי גדול עוד יותר למפיקים הצעירים מן הקבוצה העולה עצמה. הדרך היתה פתוחה לרווחה. התמיכות הראשונות ניתנו החל מפברואר 1965, ואותה שנה שקקה פעילות־הפקה של הצעירים, שנתנה את ביכורי־פירותיה ב־1966 (נזכור־נא כי המבקר פאטאלאס רואה שנה זו כתחילתה של תקופה חדשה).

אך עד שנראו התוצאות הללו היו המומחים הגרמניים סקפטיים מאד. בסוף 1964 כתב אולריך גריגור: "הבימאים הללו ["קבוצת אופרהאוזן"] מיצגים מגמות מנוגדות ומתחרות, ואף שהם מעוררים אהדה רחי, להוציא כמה בודדים, קשה לקבוע, שהם הוכיחו אינטליגנציה ויכולת אמנותית, הסגולות ההכרחיות להתייאתו של הקולנוע הגרמני. נהפוך הוא: כמה מסרטיהם, כמו גם הצהרותיהם התיאורטיות, גורמות חשש שהגל הגרמני החדש" נוטה לצרות-אופק, חוסר-הגיון ואמנות-לשם-אמנות".

1966: שנת המפנה

"שנת-הקולנוע 1966 דומה בארץ הזאת לפריצת-סכר", כותב בהתלהבות קארסטן פטרס. "כנהר שנחסם זמן רב מדי השתפך הקולנוע הגרמני הצעיר על-פני האדמה הקולנועית הצחיחה. ההצלחה נראתה לעין מיד. הצלחה כמותית, ששום אופטימיסט לא היה יכול להעלותה על הדעת אפילו בחלומותיו הוורודים ביותר. לראשונה מזה שנים רבות החלו לציין גם את גרמניה בשדה האמנות הקולנועית הבינלאומית". דבריו של פטרס אינם דבריו של יחיד שכור-הצלחה אלא ביטוי אחד מרבים להתרוממות-הרוח שאחזה באינטלקטואלים הגרמניים. הם ראו את הרנסנס הגדול בא, הם ראו בשוב אליהם התהילה של מורנאן ולאנג, דופונט ופאבסט, גאלן וֶגְנֶר. את ההתחלה עשה הצעיר מבין ארבעת האחים שאמוני, אולריך (או בן 27; כל האחים שאמוני הם בניו של ויקטור שאמוני, בימאי סרטים נסיוניים עוד לפני עשרות-שנים). אולריך שאמוני עשה את "זה" (Es)—והיה זה סרט מופלא: תקציב נמוך, מצלמה רגישה, נושא שהוא מודרני ו"סקסי" כאחד (הפלה מלאכותית וזכותם של צעירים לחיים משלהם ולאשר כראות-עיניהם. "זה" הוא היצור חסר-הפרצוף השוכן בכרסה של הצעירה, שכמובן אינה נשואה). "זה" היה ללהיט: המבקרים דיברו על הסגנון החדש, והקהל צר משך חדשים על קופות הקולנוע.

הסרט נשלח ליצג את גרמניה בפסטיבל של קאן יחד עם עוד אחד, "טורלס הצעיר" של פוקלר שֶלְנְדוּרֶף. סרט זה, עשוי באווירה אפלה של משמעת צבאית בפנימיה בתחילת המאה, אינו בעצם בגדר כניסה לסגנון מודרני אלא חזרה (טובה) אל סגנון האתמול—בשינויים מסוימים. יש בו כאב ומחאה ורגישות גדולה לסבל ואי-צדק. הסרט הזה האחרון נתקבל בקאן בתשואות (אף כי הנציג הרשמי של ממשלת גרמניה עזב את האולם באורח-הפגנתי בעת ההקרנה ואחר חייבתו בון להתנצל לפני הנהלת הפסטיבל) וזכה באחד מפרסי הבקורת הבינלאומית.

המשכה של "פריצת הסכר" חל בפסטיבל של ברלין בחודש יולי 1966—שם הוצג סרטו העלילתי הראשון של פטר שאמוני (הבוגר מאולריך בחמש שנים), "עונת-איסור לציד-השועלים". הסרט זכה ב"דוב-הכסף" כפרס מיוחד של חבר-השופטים. הסרט, שנכתב בידי הסופר הצעיר "הוועם" גינתר זוירן, משקף בצורה מיוחדת-במינה את ההתנגשות בין האבות והבנים. המיוחד הוא בכך שמדובר פה באיזור כפרי קטן במערב המדינה (חוג אציל ועשיר ממנו בא הסופר) שם גרים באחוזות נרחבות, חיי מותרות ורווחה המובנים-מאליהם, שבהם העיסוק העיקרי הוא ציד שועלים,

חילופי־ביקורים והתפלספות מזויפת. הגיבור, בן למשפחה כזו, אינו מוצא לו מקום בתוך כל אלה—הוא משועמם, מרוגז, נקלע בין בוז לאדישות והזר־חלילה. חייו מפוצלים בין הרקע המשפחתי הזה לבין נערתו, הבאה דווקא מחוג פרולטרי פשוט, אף הוא גרמני־טיפוסי: האם־האלמנה חיה בין "צלב־האבירים" של בעלה שנהרג במלחמה לאהובה הבורגני השמן, וגם כאן אותה התנגשות־הדורות—בצורה אחרת; אין איש מוצא לשון משותפת עם זולתו—ואף הצעירים בכלל זה.

באוגוסט של אותה שנה פוריה בא דבר שגרמנים נלהבים רבים הכריזו עליו כ"נס". לראשונה מזה 25 שנים זכה סרט גרמני בפרס הביינאלה של ונציה: "אריה־הכסף" כפרס מיוחד של חבר־השופטים לסרטו של אלקסנדר קלוגה, "פרידה מאתמול". כתב אז "נויה צירכר צייטונג": "טורלס הצעיר" של שלנדרוף, 'זה' של אולריך שאמוני ו'עונת־איסור לציד־השועלים' של פטר שאמוני זכו להצלחה בקאן ובברלין כעבודות ראשונות של הקולנוע הגרמני הצעיר. אך סרטו של קלוגה ממש הבקיע את החומה שהפרידה עד כה בין הסרט הגרמני לבין התפתחות הקולנוע בעולם".

קלוגה הוא דוצנט במכון־הקולנוע באולם. אדם ספוג־תרבות וברוך־כשרון, וסרטו מתאר נערה בת 22 ממוצא יהודי, אניטה ג. (שאותה גילמה אחותו של הבימאי, אלכסנדרה קלוגה), הבורחת מן המציאות של היום, שאינה אלא זו של אתמול (שוב אותו נושא של התנגשות־הדורות). אניטה נאבכת עם מוסר החברה, ואמנם היא המפסידה, אבל חרף היותה גנבת קטנה, אין היא עלובה. אייכה עולה המוסר שלה על זה של שופטיה. היא קרה, צינית, רואה את עצמה ואת האחרים מבעד לחיוך ספק־סלחני ספק־מבודח. וכשהיא מחליטה לחדול מבריחה, היא מוסרת עצמה לידי החוק והיא המכינה, בעצם, את התיק שלה—שהוא מעין ספר־אישום נגד החברה.

קלוגה, שלמד הרבה מברכט, כנראה למד הרבה גם מן הניאו־ריאליזם האיטלקי (סרטו הוא הריאליסטי בין סרטיהם של הגרמנים הצעירים). תיאור דמותה הנוקשה והלא־מתפשרת של אניטה דומה לא מעט לדרך הקשה בה בחר ויטוריו דה־סיקה לטפל בפנסינר שלו, אומברטו ד. (גם קלוגה מסתפק באניטה ג.). טיפול כזה מעביר את משקל־הכובד ממילודרמה אישית זולה לדרמה סוציו־פסיכולוגית המעמידה לפניך את הבעיה במלוא חומרתה.

שנה זו נסתיימה בתרועות־נצחון, אך השנה שלאחריה הביאה עמה, בד־כבד עם המשך הנסיונות הרציניים, גם נגע של מסחריות אמנותית־מודרנית כביכול. פשוט, קל מדי היה לקטוף את הפירות הכספיים. עוד ב־1966, כשבמסגרת הפסטיבל הוצג בברלין "עונת־איסור לציד־השועלים", הוקרן במרחק כ־200 מטר ממנו, בהצגות מסחריות רגילות ובהצלחה קופתית מסחררת סרטו "הנעוזה" של ויל טרמפר, "נערת־תענוגות". טרמפר, המשתייך לקבוצת הקולנוע הגרמני הצעיר, מעולם לא טען שהוא פילוסוף חברתי. הוא היה חסיד של סרטי אלימות ומין, דגל בקצב ובמיתח, וסרטיו אלה, החל בראשון, "הבריה מברלין" (1961), תרמו משהו לשיחורר הקולנוע הגרמני מכבדות סטאטית. הוא שיפר את הנוסחה—ודבר זה השתלם לו, וקבוצת־שוליים זו גדלה ונעשתה קבוצה מרכזית. בשנת 1967 קפצו רבים מלוחמי האתמול

על עגלת הרווחים הקלים, ועם זאת תבעו בפה מלא הכרה בערכי התרבות והאמנות שלהם; אך נראה כי קשה לאחוז במקל בשני קצוותיו.

1968: הצעירים כמימסד

אחת ממטרות ביקורי בגרמניה השנה היתה לראות כמה מסרטיהם של הצעירים המאפיינים את כיוון התפתחותו של הקולנוע הגרמני כיום ולהיפגש עם כמה מיוצריהם, וזאת במסגרת ההכנות לארגונו של "שבוע הסרט הגרמני הצעיר" בישראל ב-1969. בתוך כך נמצאתי רודף אחר הסרט הגרמני המפורסם ביותר של שנת 1968, "כתובת-קעקע" של יוהאנס שאף, ונפגשתי עם מפיקו, רוב האוצר, בן ה-31, מחותמי "מינשר אוברהאוזון" בשעתו, שהיה בימאי-מפיק של סרטים קצרים ואף עשה סרט ארוך אחד עד שהגיע למסקנה כי העיסוק בהפקה כדאי יותר; בתוך שנה אחת נעשה אחד המצליחים במפיקי גרמניה. האוצר שמח על שאני רודף אחרי "כתובת-קעקע", אך משום-מה היה מעוניין יותר שארצה סרט מאוחר יותר משלו, "המלאך הקטן", בבימויו של מאראן גוזוב, ההצלחה הקופתית המרעישת ביותר של השנה.

זהו סיפורה של נערה מעיר-השדה באמברג, המנסה לאבד את בתוליה בטרם תינשא לבחירת-לבה הצנוע, ולצורך כך אורזת הגיבורה הבלונדינית את חפציה ויוצאת לחפש את האיש הנכון בכרך הגדול מינכן. מכאן בנוי הסרט על פאראדוקס: היא רודפת אחר הגברים, לבסוף אחר גברים דוחים, רק כדי למלא את "המשימה", אך אין הדבר עולה בידה. רק לאחר גילגולים הרבה—הרצופים בדיחות תפלות וסאטירה כושלת על המוסר המקובל כיום בין הצעירים—היא משיגה את מבוקשה וחוזרת מאושרת לבאמברג, להינשא לצעיר התמים המצפה לה.

"כתובת-קעקע" הוא פרשה אחרת לגמרי. בימאי הסרט, שאף, הוא פייטן עמוק ומורכב, וזהו סרטו הראשון (העלילתי) אחרי שורה של סרטי-טלביזיה. הסיפור הוא סיפור-אווירה פנימי מוזר (עד לאמצע הסרט אינך תופס בדיוק את מובנה החיצוני של העלילה—לגבי שאף אין זה חשוב) על נער יתום בשם בְּנוֹ המסתכסך קשה עם חבריו במוסד, וודו הטוב מחליט להוציאו ממוסד זה ולהכניסו לביתו. הבית הוא בית בורגני-אינטליגנטי מצוין, בעל מסורת אמנותית ותרבותית עמוקה, והדוד עושה הכל כדי להקל על בנו ולהבינו. הוא אדם טוב שאינו כועס ואינו מעניש—הוא מבין הכל. אך היתום אינו מוצא את מקומו ואת שלווותו—אף שהבת היפה במשפחה זו, המזלזלת בו תחילה, סופה שהיא מוצאת בו עניין. כתובת-הקעקע—אות-קין—אין מנוס ממנה. הנער הוא כמין פליט נצחי, שאינו יודע מה רצונו—אך אין הוא רוצה באשר יוצע לו ביד נדיבה. ההתפוצצות באה ברגע הרגוע ביותר, בחיק הטבע, כשהציפרים מצייצות והגוף נראה שלו כל-כך... אז הנער יורה ורוצה בדם קר את דודו ואת דודתו, ואחרי אותו מעשה הסרט-תכליתי זה הוא מטהר כביכול—הוא אדם חדש, לא אותו בְּנוֹ קלוש וחלוש, אלא גבר ששוהרר—הוא הולך וטובל בבריכה עירום, אקדחו בידו, ומצפה לשוטרים שיאסרוהו.

בסרט זה המציא שאף ביטוי אמנותי מושלם לקריאת-התגר של הדור הצעיר נגד

דור־ההורים. הביטוי אמנם מעורפל, אישי מאד, ומצריך מערכת שלמה של כלים אינטלקטואליים ונפשיים לשם הבנה והשתתפות—אך עם זאת זהו ביטוי אדיר, נקי, רחב־אופק.

מצד שילוב המסחר והאמנות בקולנוע הגרמני הצעיר, ראוי לציין שני סרטים מעניינים מאד שהצליחו בשילוב זה—אף כי אינם דומים כלל זה לזה, לא רק בצורה אלא גם במשקל היצירה. הראשון הוא סרטו של פראנק־יוזף שפיקר, "הרוכב הפרוע בע"מ". שפיקר, בן 35, אף הוא מן החתומים על "מינשר אוברהאוזן", נחשב בעיני מבקרים רבים עצם התגלמותו של "קולנוע־המתבר", מאחר שאיחד בהצלחה בולטת כל־כך את תפקידי הבימאי והתסריטן. "הרוכב הפרוע בע"מ" הוא סרטו העלילתי הראשון אחרי פעילות ענפה מאד משך 10 שנים כעוזר־בימאי (עם סטנלי קובריק ודאגלס סירק), כבימאי של כרטי־טלביזיה וסרטים קצרים.

שפיקר העלה דמות מאקאברית של "תוצר יחסי־ציבור של ימינו"—גולם שקנה לו כוח־אדירים. אבל אינו מסתפק בכך: גלמים כאלה הם החומר ממנו קורצו רודנים. כמה תמונות, כמה תנועות, כמה השלכות—ואנו מגיעים אל ה"מרצדס" הפתוחה של היטלר ואל הערצת ההמונים אליו...

הסרט השני שחתר לבטא משהו ועם זאת זכה גם להצלחה מסחרית מסחררת (גדולה מזו של "הרוכב" וכמדומה גם של "המלאך") הוא סרטה הראשון של נערה דקה ואנמית בתצאית־מיני (שותה רק מיץ), בת 28 הנראית כבת 16, מיי שפילס. שפילס היא המצאתו של פטר שאמוני, שבשנת 1967 לא עשה סרטים אלא הפיק אותם, ואז הפיק גם את "לענין, חבובתי" של שפילס, שהוא שירטוט של חיי נוער, רווי אווירה חודרת ומשכנעת של הווי הנוער הגרמני בימים אלה ממש.

לסיכום אפשר לומר שכיום אין עוד הבדל בעיני הצופה הגרמני הרגיל בין הקולנוע־של־אבא לקולנוע־של־הבן־יקיר. הקולנוע הצעיר געשה מימסד, שבמובנים רבים הוא לוקה במגבלות של כל מימסד. הדברים שכתב קארסטן פטרס ב־1967, ואז נראו לו חלום, היו למציאות: "דור צעיר בקולנוע הגרמני פרץ קדימה. בשקט ובצינעה דחק הקולנוע־של־הבן־יקיר את הקולנוע־של־אבא... לא נותר אלא לקוות שבעתיד הקרוב לא ידברו עוד על הקולנוע הגרמני הצעיר או החדש אלא ידברו שוב על הסרט הגרמני, העומד שווה־זכויות ליד הקולנוע הבינלאומי". ואכן, ב־1968 אין עוד קולנוע גרמני צעיר אלא קולנוע גרמני, שאינו שונה מן הבינלאומי—אך אינני יודע אם לטובה הוא הדבר. שלגדורף עובד בשביל הוליבוד; קלוגה מלמד באולם; פטר שאמוני מפיק יותר משהוא מביים; שאף מחפש מפיק—ואין יש רוצה לתת לו כסף.

את הנעשה אין להשיב, כשם שאי־אפשר היה למנעו—הואיל והוא מטבעם־של־דברים בכל מקום. עתה לא נותר עוד לגרמנים, כמו לכל זולתם, אלא להיאבק שוב—עד להמפכה הבאה.