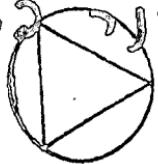
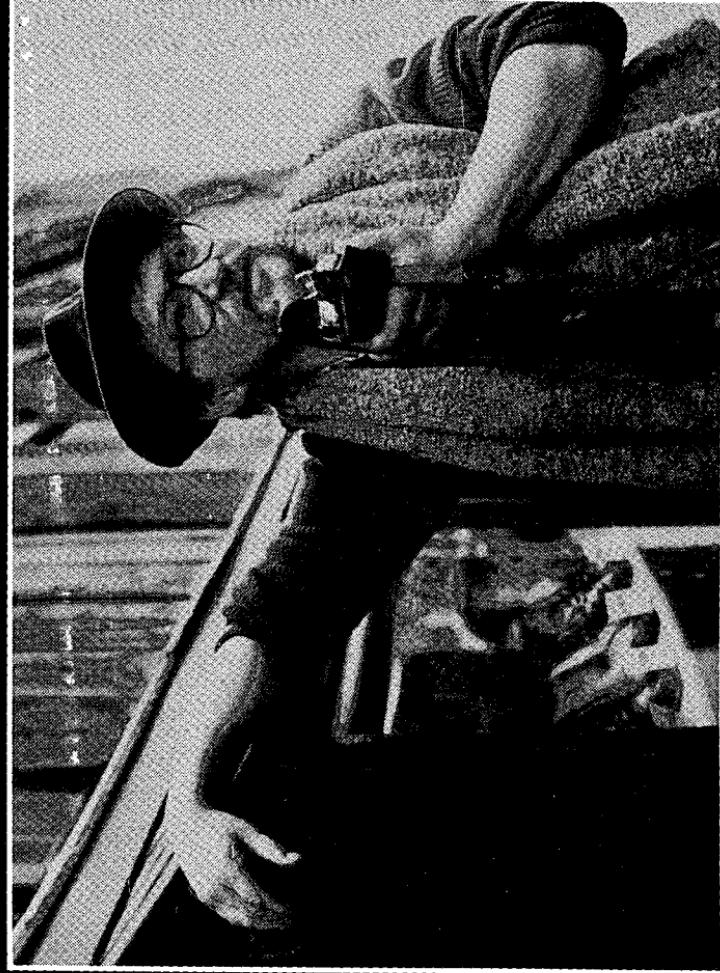


הַיּוֹם בָּרוּךְ
לִירָא וְלִירָא



בְּרֵדָה



ריינר ורנר פס宾דר

חוברת מיוחדת מטעם ארכיוון הסרטים
הישראל-סינמטק ירושלים, סינמטק
תל אביב וסינמטק חיפה בשיתוף
ובעוזרת מכון גתה, תל אביב, לרגל
רטורופקטיביה של סרטי פס宾דר
במאדיוני, 1989

תוכן העניינים

3	פתח דבר
9	יעינויי הגוף, נשמה צוננת גרטרוד קוֹן הדמיות היהודיות בסרטי פס宾דר
13	אהבה קרה ממorte עוזד הורבייך
19	המלודרמה המנוכרת דפנה סרינג ספרו אהבתנו הבלתי-אפשרית של פס宾דר לדגלאס סיירק
25	ביופילמוגרפיה

עורכים: אושרה שורץ, אמיר רותם
עורך גרافي והפקה: שלמה רותם
סדר: דפוס מופתידומריין
דפוס: דפוס רם
מו"ל: "סרטיס" ימגנות הוצאה לאור בע"מ שדרות חן 47 תל אביב

פתח דבר

וינסנט קنبي, מבקר הקולנוע של הניويורק טיים, הגדיר את פס宾דר ככשרונו המוקורי ביותר מאז גודאר. פס宾דר היה אחורי, אולי יותר מכל אחר, לתשומת הלב הבינלאומית שהופנה אל הקולנוע הגרמני בשנות השבעים. גם אם לא היו סדריו כה טובים, היה פס宾דר נחש לבמאן ואוי לצין, לו בغالל התפוקה הייצורית שלו. בעשור שבין 1969–1972 – שנה בה יצר את סרטו הארוך "אהבה קורה ממוחה" – בין 1982 יצר פס宾דר 43 סרטים (כולל הפקות טלוויזיה). הוא כתב את ווב התסריטים אותן צילם, ביהם הפקות תיאטרון, ושחק בסרטים של יידז'ו. כמו שטראוב והרצוג, נדמה שפס宾דר יצר חיו דורך סדרתי. ב-1980 השלים סדרת טלוויזיה מונומנטאלית באורך של 15 שיעות, שהתרבssa על "ברלין אלכסנדרפלאץ", הרomon של אלף דובלין. את 3000 עמודי התסריט כתוב בקבץ מטורף. عبدالיחי במשר ארבעה ימים רופפים, ישנתי 24 שעות, שנוב ארעה מים, והוור חיללה. ננסטי באופן טבעי לקבץ חיים שונה למזר".

באחת התמונות המדיה מוביית ביוטר בטרט האפיוזדות "גומניה בסטי" נראה ריינר ורנרו פס宾דר ישב ערום ליד הטלפון, משוחח על מקרה הטירור של אוטובר 1978 בו עיריו מחרוץ ומלטף את עצמו. הסקונון של פס宾דר הוא החשפני והאיש שבסרט. התרומה האוטוביוגרפית של פס宾דר החושפת לא רק את גוף המודשן, אלא גם תגובה כנה לשדר המערב גרמני של סטוי 1979. העירום שלו והפרנוריה שלו ממשיכים מטופרה לפיסיכון של מערב גומניה כולה.

כמו האפיודה שלו "גומניה בסטי" נושא כל עזיותו של פס宾דר וחותם בורר של אישיותו וצאת הדופן, אם כי לא תמיד בצוותה כבotta. בשבייל פס宾דר, כמו בשבייל ורנרו הרצוג, סרטיו הם גני. בתשובה לשאלת מראין מה הוא סרט "מושלים" השיב פס宾דר שעבורי הסרטים הטובים ביותר הם סרטים אישיים. "סרטיו של פליי הם לדעתו הסרטים המשולמים ביותר. אין בהם שנייה אחת להשה. זה הקולנוע האישី ביותר שאני מכיר". ב-1980 הכריז: "אני יוצר סרטים כיון שהם משפיעים עלי בצורה אישית, ולא בגלל כל סיבה אחרת".

האנטיסביבות והמחירות בה עבד הותירה לעיתים עקובות בטרטו. לא כל סרט של פס宾דר הוא גם יצירה מופת של פס宾דר. אך ככלתו נטלחה בטרטים כמו "מדוע מר רץ אמון?" (1970), "רוול ארבע העונות" (1971), "הדמיות המרות של פטרה פון קאנט" (1972), "פתיון" (1972), "עליל: כיצד אוכל את הנשמה" (1973), "אפי בריסט" (1974), "פוקס וחבירו" (1974), "מסעה של אמא קוסטס לשמס" (1975), "יאוש" (1977), "ינשואיה של מריה ברואן" (1978), "ליili מרלו" (1980), "ליili מרלו" (1981), "זוווניקה פוט" (1981). בעוד חוקרי קולנוע ומקרים תוהים על ערכם של סרטים שנעשים בהקלות כזו, הביע פס宾דר עצמו אידיאות מוחלטת. "בדרך כלל אלה סרטים שנעדלו להזדק; ככלומר, סרטים שנעשו על עניין מסוים בזמן נתון, ולאחר מכן יוציאו, מציד, להשכנת".

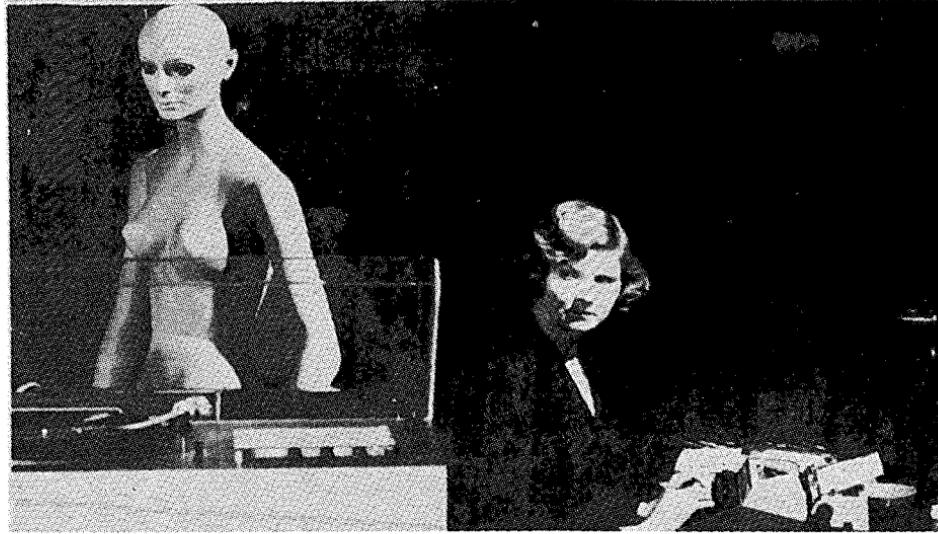
סרטיו המוקדמים של פס宾דר הושפעו משליטראוב והוילט. הם עשויים בקצב איטי, עם דיאלוגים מונוטוניים, ומරחיק אינטקטואליות הקרה. סרטיו המאוחרים הפנה עורף לאלטיזם ולאינטקטואליות הקרה. "סרטים שבהם מהמוהם בסדר גמור, אבל אם הם לא מגיעים לקלח, הם לא שווים דבר... הוא (שטרואוב) ניסה להיות מהפכני ואנושי באופן לא אנושי". פס宾דר צין השפעות נספחות על יצירתו: גודאר המוקדם, במיוחד "לחיות את חייה", "וירידיאנה" של בונגאל, דראול וולש, ג'ין יוסטון, הווארד הוקס ודגלס סירק. ככל שפס宾דר התבגר, התניס את הקור השטרואובי של

סרטיו המוקדמים, בעזרת סימפתייה בסיסי מולדומה, לעיתים שעורקיית. פס宾דר היה הומוסקסואל, מבקר חריף של החברה הקפיטליסטית, שהמלודרמות האירופיות שיצר פרובוקטיביות לא פחות מאשרו. הוא החתייחס אל עצמו כאלו בדין. סרטים אישיים, טען, הם סרטים שמבטאים בყורת חברתיות, כיון שהם

הערים של
והפרנוריה של
משמעותם
ב"גומניה בסטי"

מטפורת
לפסיכון של
מערב גרמניה
כולה

"בדרך כלל אלה
סרטים שנעמדו
להזדק; ככלומר,
סרטים שנעשו
על עניין מסוים
זמן נתון,
ולאחר מכן
יכולים, מציד,
להשכנת".



"הזרמות המרות של פטרה פון קאנט"

משמעותם המערב גורמים בסיסים "גישאה של מריה בראון", לא רק שארינו מפתיע, הוא כמעט אפסי. סרטו של פס宾נדר בוחנים את החברתי דרכו היחיד. אפלו סרטוי הרמטיים ביחסו נושא משמעויות חברתיות ואישיות. "הזרמות המרות של פטרה פון קאנט" – סרט קאמי שתרחש באטר אחד, בהשתתפות של נשים – נראה מונתק מצירתו האשית ומעיסוקו הרחב בנושאים חברתיים. אלא

שפס宾נدر הגיר סרט זה, יותר מפעם, כסרטו האוטוביוגרפי ביחסו ליצורו של פס宾נדר בזיהה מהזהה, ריאציה והשתנות. לדשותו עמד אנסטבל קבוע של שחknים, דימויים ויזואליים, דיאלוג, ואפליו מוטיבים מוסיקליים מסרט לסרט. היחסים בין פס宾נדר לשחקני היו מואוד בעיתויים. את עבדתו התיאטרונית והקולנועית המקדמת של הוצאות, אפשר לראות כעבודה קובצתית בה תפקד פס宾נדר לראשונה בין שווים. שיטה זו מבקרת בסרט "הזהה מהזונה הקדושה" (1971), בעיתית ובתוי נתנת ל"ישום". ההזרם מהזונה הקדושה הוא חינה אוטוביוגרפית של הקולנוע והיחסים שבין שות טכנאי הקולנוע, השחקנים, והבמאים שלהם. הסרט עורק גם דמיותולוגיזציה של העשייה הקולנועית, "הזהה הקדושה" שכבותרת. צוות הצילום מועלם כשהוא ממתין לבמאי יייטן משמעותם לקויום. כמו זוב דמויו של פס宾נדר, כלואים השחקנים והתכנאים מאחווי סורגים, בחרים בזרות המשותפת במלון שבאثر הצילומים בספרד. צוות ההסרטה משוחח, שותה, מותוכחה, ומרבבה בפעילות מינית, תוך שהוא ח'יאת הקיום האזוי, האימפרוני של הציפיה הבלחתי למתר. פס宾נדר, שמגלם את היחסים הראשוניים ועובדתו בתיאטרו, חיפש פס宾נדר כלים לקלל, והוא יושע. בסרטיו הראשוניים ועובדתו בתיאטרו, אמר בסט: "הדבר היחיד אותו אני יכול ליצירת אמנות קולקטיבית". "הזהר מהזונה הקדושה" הוא התפקידו מאותו תווייש. פס宾נדר עבר את תפקידי כמנהל תיאטרון בפרנקפורט, בשנת 1976. מקובל בקולנוע שעודם אחד מקבל את כל ההצלחות, ומכוון שזה ברור מההתחלת, יש יותר הופש לאינטראקציה ולהציג הדידות מאשר בקבוצת תיאטרון שנבססת על הרצון לפתח יצירה קואופרטיבית". מאותו זמן רכש לעצמו פס宾נדר שם של ילך רע שמתפרק בכוח אישיותו, גאון שהשתתלט בתוקפנות על שחknיו. בהתיחסו לעובdotו של אל הדיבן סאלם, שגילם את עלי ב"על": "ח'וד אוכל את הנשמה", אמר פס宾נדר: "הגתי כל מה איתו שעשה שישיך; סימנתי כל פאזה וה'ית' אמר לו עכשו תשכל שמאלה' וכו'...". בדרך כלל נתה פס宾נדר להמעיט בהוראות

הופעתם המחרשת של פנים מסטטיים קודמים נותרת לזרמה מהושה של סרט הוא רק פן אחד של כל עולם של פס宾נדר תימות של בידות, ניצול, ניכור וחוסר שפיפות, מודגשת על ידי הופעתם החוזרת של שחknים, דימויים ויזואליים, דיאלוג, ואפליו מוטיבים מוסיקליים מסרט לסרט.

בסרטו הראשוני ובעובדתו בתיאטרון, חיפש פס宾נדר כלים לייצור אמנות קולקטיבית. "הזהר מהזונה הקדושה" הוא התפקידו מאותו תווייש. פס宾נדר עבר את תפקידי כמנהל תיאטרון בפרנקפורט, בשנת 1976. מקובל בקולנוע שעודם אחד מקבל את כל ההצלחות, ומכוון שזה ברור מההתחלת, יש יותר הופש לאינטראקציה ולהציג הדידות מאשר בקבוצת תיאטרון שנבססת על הרצון לפתח יצירה קואופרטיבית". מאותו זמן רכש לעצמו פס宾נדר שם של ילך רע שמתפרק בכוח אישיותו, גאון שהשתתלט בתוקפנות על שחknיו. בהתיחסו לעובdotו של אל הדיבן סאלם, שגילם את עלי ב"על": "ח'וד אוכל את הנשמה", אמר פס宾נדר: "הגתי כל מה איתו שעשה שישיך; סימנתי כל פאזה וה'ית' אמר לו עכשו תשכל שמאלה' וכו'...". בדרך כלל נתה פס宾נדר להמעיט בהוראות

לשחקנים; התפקידים נכתבו עבור שחקנים מסוימים, כדי שהדמות הקולנועית תבנה מעירוב בין החשיבה המקדמת של פס宾דר ואישיותו של השחקן.

רבים משחקנו של פס宾דר, כמו ארם הרמן והאנה שיגולה, היו שחקני תיאטרון שהתקבזו סיביו כשבוד ב"אקיון תיאטר" וב"אנטימיטאר" במינכן בשלבי שנים ה-60. עשור לאחר מכן איבד פס宾דר עניין בתיאטרון: הקולנוע מען הרבה רבתה יותר. נתן לאחר השפעות תיאטרוניות על בעdotנו, כמו התיאטרון המנוכר של ברכט. הדריטים של פס宾דר לעתים כאלו בוצעו על במת תיאטרון. עלמו של פס宾דר נדמה לעיתים כבמה שבה הקיר האחורי מוביל למשטח עדשת המצלמה. הדמויות קופאות לעתים בדמות מוחלטת, שעיה מצלמה סובבת אותן באטיות, או מתקבבת לקולוֹאָפּ. המצלמה בסרטים של פס宾דר לא רק מתעדת דמיות ופעולות, היא גם מפרש她们.تنوعת המצלמה לא רק נוקחת בנקודת מבטה של הדמות, אלא גם משוחררת את פעולתה. ב"הדמות המרות של פטרו פון קאנט", מתחולפות תנועות המצלמה בחומר תנועה,כךויו לרוכזה האלגנטית של

פטרה.
באופן דומה, משתמש פס宾דר בזווית הצילום כפרשנות מטפורית. ב"ישואיה של מריה ברואר", לדוגמה, מייצג צילום במחוץ של מיטה, מר הרמן, את נקודת מבטה של מריה שהיא שוכבת על מיטה, וכן את המהפק בתפישתה של מריה מה הרמן ואת מודרנת היחסים שלם לקרואת סוף הסרט.

פס宾דר מטבש את נקודת המבט על ידי מעבר מזוויות צילום סובייקטיביות לאובייקטיביות. הפרסקטיבה המשתנה זו מביאה לתסכול ציפיות הצופים ומדגישה לצופה שגם חללים שנדמים פתוחים ובלתי מוגבלים, אינם ככלו למעשנו. "על", פחד אוכל את הנשמה", למשל, הדמויות הראשיות, עלי ואמי, מצלמות מגובה ורוחוב, על המדרסה. הרגע נפרד בהוירות וברכות, והסינינה אופטימית. כאשר הם נפרדים, מאוחר יותר, עולה המצלמה לאורך הבניין וחושפת שכנה מצינית וקנאית, שעונה מוחץ לחלונה, בוחנת בראשות את רגע פרידתם. המהפק הציני הזה בפרשיקטיבבה מודגש על ידי מודעות הצופה לכך שהוא (כמו השנה) בולש לא רק

אחר חייהם של עלי ואמי, אלא גם אחר תכונותה של השנה. סיוקונס דומה מתרחש ב"הדמות המרות של פטרה פון קאנט", במהלך שיחה בין פטרה לטידוני. פטרה וטידוני יושבים בركע, מצולמים דורך חלון גדול, ממוסגרים על ידי זרועה של המשוררת בקדמת התמונה, שעה שהיא מנקה את החלון ומקשיבה. הצלפים נרמזים

למעדים Cobbליות כמו השימוש במצלמה ובזווית ההסתכלות, גם המוסיקה והשפה של פס宾דר אינם תמיד פשוטים כפי שהם נשמעים לראשונה. המוסיקה מפרשת, מעכימה, לעתים סותרת את הפעולה. והשפה, יותר מאשר היא עצמה, תקשורת – כפי שהיא מוצפם – משמשת לעתים תכופות יותר לא תקשורת לדחיה. סרטיו של פס宾דר הם, במובנים רבים, סרטים על שפה. בעולם של פס宾דר, הדמויות השתקניות הן בדרכן כל הסימפטיות. שפה, זו הבניה בדיקוד "ז'קון", מוצגת כאמור לדיכוי סוציאר פוליטי. זהות בין שפה לבין אגדסיה חברתיות איפינית מתמיד את סרטיו של פס宾דר שישפוק לקולנוע את אחת הנושאות המושלמות של הפורטוגוניסט השתקן. אם יש מה שזכה בסימפתיה של הקהל ב"מדוע מר ר. רץ אמוֹק", זהה אי יכולות של הפורטוגוניסט לבטא את תסכולו, ניכרו זעמו. ככל שגדלה מודעותו של האנס, ב"סוכו ארבע העונות", לבגדיותם של אשטו וחברו, גברים כאבו, זומו האימפרונטי ושיתקתו; ב"זהארו מן הזונה הקדושה" הדמות הסימפטית ביותר היא זו ש מגולמת על ידי השחקן הצרפתי אדי קונסטנטין, שמדבר רק גרמנית בסיסית. יוצא דופן אפשרי אחד לקורליה זו בין סימפתיה לשתקנות, היא דמותה של מרלוֹן ב"הדמות המרות", ששוחרקת במהלך הסרט כולם. מרלוֹן אינה רוצה לדבר, בניגוד ליבורים האחרים יקרים יקרים.

בחברה מנוכרת ומושחתת, הופכת השפה למנכרת ומושחתה. שפה "אottonity", כנה, ישירה – מעוותה או נזחת. יותר מזה, כמו שפה שמודוברת על ידי הדמויות בתוך הסרט ממשמת



מדוע רץ מר ד. אמוֹק?

שפה, זו הבניה
בDİKOD "ז'קון",
מוחצת באמצעות
לדיכוי
סוציאר פוליטי

זהות בין שפה
בין אגדסיה
חברתיות איפינית
מתמיד את
סרטיו של
פס宾דר שישפוק
לקולנוע את
אחד הנושאות
המושלמות של
הפורטוגוניסט
הشتקן



צ'ולויי "ברלן" אלכסנדר זודפלאך

לעתים קרובות להשלפת דמויות שתקניות, כך היא גם משקפת את ההתחשאות האציגיות של המציגות לאידאים של הדמויות.

פסבינדר עירוב בסרטיו המצליחים תימונות מסורתית-הוליוודית עם אסתטיקה מודרניסטית, מינימליים עם מלודרמה פופולרית. "סרטים מלודומטיים הם סרטים נכוניים", אמר בראןין השיטה האמריקאית הותירה את קהל הצופים עם רגשות, אך ללא שום דבר נוסף. אני רוצה לרגש את צופי אך גם לאפשר להם להרהר ולנתה את תחשותיהם".

בסרטיו המודרניים, כמו "מודען מרד ד. רץ אמון?" (אותו ביתם ביחיד עם מיכאל פינקל), הוא מתעד אורה חימם של סרטיו, החל בפרטנית מטהישן, שהופכת למשהו לנושא המרכז של הסרט. סגנונים החוויתי של סרטיו, החל ב"דוכן ארבע העוגנות", מבטאים ראייה מסוגנת יותר של המציגות. ההתרחשות מוקמת באתרים ריאלייסטיים, אך היא מתארת אויריה לא נטורלית. בסצינות החוץ המובלמות באתרים מעיניכן או פרנקפורט, מתקים ניתוק מוחלט בין הדמויות לרקע. העולם הופך להיות במה ליחסים הפפכתיים בין הפטוטוגוניטים של פסבינדר. באופן דומה, נעלמו גם רעשיו הרקע מהפסקול של סרטיו המאוחרים, לעיתים כמניפולציה בהקלחת הפסקול המאוחרת ולעתים באמצעות דיבוב.

השקט המטורי של הפסקול מחזק את הריקנות שבתמונה; כפי שיש הרבה מה לראות בחילופים הרוקדים, כך יש הרבה מה לשמעו בפסקול הדומם. רבבים מסרטיו, משקלן של המלים, המחלפות את הדממה, מדגים את השימוש במילה שעשויה להתבהר המודורית בשפה ומבטאת את הכוונה הפסיכולוגית המשמעות המלים. הדממה מחזקת את העימות של הקહ עם מה שנונטו לאחר שההשפה התפוגגה, עם השאלות שנוטרו אחרי שהתשबות הקלות נעלמו. סרטי פסבינדר, כמו סרטיו של בוגמן ויוצרים מודרניסטים אחרים, אינם נגמרים בכחותה "The End", אלא במוסיקה או בדממה. הם נשאים עם סוף פתוח, כשתתמונה נמוגה.

פסבינדר מסגר את דמיותיו בפתחים אופקיים או מאונכים, מדורגים, ובמילים ארctictektonיים. לעיתים יוצר המסגר הקלקטרופובי דימוי של מלוכו שמבטאת את תחשות הדמויות. דלותה, חולנות, גורמי מדורגות רומיים על דרך פעללה או על דרך מנוסה. הם הופכים לחוויות חברתיות מרכזיות ולכל אונשי.

מסגור שכזה מאפיין את כל סרטיו, בלבד מהמודרניים שבhem. הוא מתרחש, למשל, כאשר נרטיבי מיזורי "הזהר מהזונה הקדושה" (ג'. ה. הבמא), והנוסע ממוגרים בין מגני החולנות, בכך הם מוגבלים אפילו בתוך מכוניות ללא גג. ב"אפי ברייטס" מצולמות הדמויות לעיתים דורך פתחים דלותות שבמבעים את החלק הפסיכולוגי של החברה היילימאנית. סרטים מאוחרים שלו ממשיך המסגור הקלסטרופובי, אך באופן פחות מודע ונוקשה, בהתאם להפחחת תחשות העמדת המלאכותית, אשר מחריפים את תחשות הדיוקן.

השקט המטורי של הפסקול מחזק את הריקנות שבתמונה; כפי שיש הרבה מה לראות בחילופים הרוקדים, כך יש הרבה מה לשמעו בפסקול הדומם. רבבים מסרטיו, המשקף חלונות, וגרמי מדורגות רומיים על דרך פעללה או על דרך מנוסה. הם הופכים לחוויות חברתיות מרכזיות ולכל אונשי.

פסבינדר מתקשר אל הצופה באמצעות מונחים, דרך דמיות ואובייקטים סימליים. בכל סרטיו, מהמודרניים ועד המאוחרים, משמש הביגוד לא רק אאלמנט נוטורליסטי אלא אף כמטפורת סוציארפוליטית. גם תסюוקות משרות פונקצייה דומה. מרייה בראוון מותלה את שערה ומגחכת לנוכח המראה המתופש: "אולי אמריקאים אווהבים פודלים".

לא פחות אפקטיבית היא הדוגמה של בובות חלונות הראות העירומות וחסרות השער שפזרות בתנוחות שונות בדירתה של פטרה ("הדענות המרות"). למיטב שימושים צופים אילמים של העלילה; במקרים לראות את פטרה וקרוין במבטיה ביחד, רואים הצלפים שחיי רגילהן משולבות בחיבוק חסר חיים במיתתה של פטרה. ההנגדה בין הדמויות הנשיות לבון צויר העירום הבאויקיס מפוקפקת, משוכנעת בהנגדה שכון הדמויות הנשיות לבון צויר העירום הבאויקיס שעל הקיר שמשמש רע לרוב הדיאלוג הסטטיסטי של הסרט. שעיה שקארמן מתייחסת להתנגדותם הבלתי של בעלה של פטרה, מאיים מבושים של אחד מהגברים העירומים שבצورو על ראשה. המוטיב הויזואלי של בובות חלונות הראות חורם גם בסרטים אחרים. "ז'ול ארבע העונות", מצולמת אשת הרוכל, אירמנגד, שמטפחת רומן מתח לנישואין, בעימות אירוני מול חלון ראווה ובובה הלבושה כמו כליה בתוilet.

הנדות חזותיות אלה מעוצמות על ידי הפסකול. "נישואה של מריה בראוון" נפתח בקולות הפיצה שמשמעותם בקולות השיפוצים של אחר המלחמה, אחר כך בצליל מוכנת החישוב של מריה וברעש מיונת הכתיבה, עד שהבסוף משתלבות בצליל הפיצוץ ממשיים את הסרט. הפטול המחווכם והמסקרן של "הדענות המרות של פטרה פון קאנט" מעמתת את ג'וזפה וודי עט "פלטרט" ומדגיש בכך את התלבשות האופראיות ואת סיפורו העלילה. פסבינדר יצר בסרט סינזזה קאמפתי של חדש וישן שמקפת את המודעות המודרנית המזוכחת שהיא מטרת היציו. סינזזה יאלקטית כזו של צורות אמנותיות ונגבות וنمוכות, של דמיות ושל חפצים סמליים, של דמות ותפוארה ותחפושת, של שפה ודממה, של פסקול ותמונה, של דרמה ומלודרמה, נמצאות בלב הסיגנון הקולוני של פסבינדר. הן מגלות את האנטיות ההתומית המרכזית שלו. אינדיבידואלים תמיימים ומונצלים (בमובן הברכטאיני) במונגד לחברה המודרנית הרעה והמנכרת.

ההבדל בין פסבינדר לבין דמיותיו הסימפטיות המעתות הוא ההאהר, המודעות לטבע ההרשמי שבסיסה של החברה בה הם חיים. האהרה זו היא המסך של פסבינדר לקהלו. "אני יוצר סרטים שאין פוליטיס" אמר פעם. באמצעות תיאורים פרגמטיים של דיבי חרטוי, קרואים סרטיו לשינוי בחברה גם המוזים, החזרתיים שבהם – כמו "הדענות המרות של פטרה פון קאנט" – מצהירים שאושר אישי "הງינות" בחברתאים איןילם יכלים לדוד יהדי. הניכר מוליך לאקטים אינדיבידואליים של אלימות. אלה מכוננו כלפי החברה, אבל מבאים רק לרס עצמי. סדרת הרזיחות שמכביעים מר. B' ("מדוע מר.utz עמוק") אביה של אקרין ב"הדענות המרות", והבעל המונח ב"מסעה של אמא מוסטרס לשמשים חים", אך החברה בכלל לא נפגעת מהתקפות אלה. עם אישי מוליך להרט עצמי, בין אם מודע, כמו התאבדותו הפלונית של האנס ב"ז'ול ארבע העונות" או מותו של פוקס ב"פוקס ויידי", ובין אם בלתי מודע, כמו כאבי האולוקוס של עלי ב"על": פחד ואבל את הנשמה".

נקותת האור היחידה בהשכמה הפסיכיסטית של פסבינדר על הקיום המודרני היא ביטויו מגע אונשי אינדיבידואלי. דומה שرك לאהבה יש פוטנציאל של המשניות, אבל אפילו לאמונה באהבה יש בذرיך כל גורל מר. היספרורים של "ז'ול ארבע העונות", "הדענות המרות של פטרה פון קאנט", "פוקס ויידי", "נישואה של מריה בראוון", כולם סיפורים של אהבה נכזבת. אפילו בסרטו האופטיי ביותר של פסבינדר, "על": פחד ואבל את הנשמה", לא יהיה די באהבה של אמי לעלי כדי לפרא אותו. כאשר מהביבים החומוסקוטואליים של פטרה פון קאנט ופוקס מנצלים אותו ופוגעים בהם, גדרה מודעותו של הצופה לכך שהערגה לאהבה היא הנקודה החלה



וינר ורנר פסבינדר

ההבדל בין
פסבינדר לבין
דמיותיו
הסימפטיות
המעות הוא
האהרה,
המודעות לטבע
ההרשמי
шибיסורה של
החברה בה הם
חפים
את הנשמה".



פסבינדר וחבריהם

בשוריין הcumulus מושלים שבונה האינדיבידואל סביב עצמו. "אין אהבה, קיים רק סיכון לאהבה. אהבה היא הכלי האפקטיבי, הטוב והחתרני ביותר לדיכוי חברתי". היחיד יכול לשרוד – הפרוטוגניסטים של פסבינדר, אחרי הכל, מוקפים על ידי שורדים חברתיים – אך רק במחair אובדן הגוף העצמי, האינטימיות והאהבה. ניוו, מניפולציה וניצול הם תמצית הקיום המודרני. המודעת לאמונות קשות אלה מביאה לזעם אימפרטוני או ליאוש ונרא שמאפיין את הפרוטוגניסטים שלו, וקשה שלא להסיק שהם את החברת המודרנית כולה.

הסגנון של פסבינדר, צילומים טעניים וארכוכים, בהם אנחנו מועלמים עם הבתירות הקרות והדומות של גבויו, מונע הזדהות רשית מוחלת עם דמויותיהם. פסבינדר יוצר עולם סטראלי, כמעט למגרם מלאכותו. אך מלאותיות זו היא אמצעי לביטוי של עולם פנימי אמתי יותר: יהודים אשליו אני מתכוון, הוא זה שמתרחש בראשו של הקhal ולא על המSEN; האחרון לא מעוניין אותו בכלל". כמו ברקט, שוא פסבינדר למרחק אינטלקטואלי מסויים. דמיותיו של פסבינדר, כמו אלו של ברקט, מייצגים לא רק אגושים, אלא גם תפישות. אך הם יותר מאשר אגדיאות. הרף הריחוק והגינוי, הם נעשים לעתים קרובות לאנשים שגורלם חשוב לנו: "אני חושב שאני עשו צעד

מעבר לזה שעשה ברקט, בכך אני מסביר לך מה שוגר וgom להרגוץ".

תפישה זו של פסבינדר מודורה תהיות נספות. המלודרמה המגנטטיבית שלו מובילת לעתים למגוונות אפלים ביותר. סדרים כמו "לילי מילן", "רוניקה פוס" ומהזזה "האשפפה, העיר והמוות" עוררו תגובה נועמת שחרגה מן המליה המקצועית ומהרגניות היהודית והתפשטה בעיברו הרחב. דומה שפסבינדר התאהב במסאי הבקורת שלו. טענו שרטויו האנטי פאשיסטיים לוקים בפאשיזם, ולא תמיד באופן חובי. הוא הכריז כי "וללה" ניסה לשחד את צבעי הסרטים של UFA, חברת ההפקה הגרמנית הלאומית שפעלה בתקופה הנאצית. המוקסמות שלו מן הקולנוע הנazi בא לה יגידו עוז "לילי מילן". "קROL", סרט שמתפלש בסחי דקדנסטי, בישר במובנים רבים את מותו של ריינר ורנר פסבינדר, בינווי 1982, בחודשיים לאחר סיום הצילומים. *

"אין אהבה, קיים רק סיכון
להאהבה. אהבה
היא הכלי
האפקטיבי, הטוב
והחתרני ביותר
לدى כויה חברתי"

"לילי מילן",
"וללה", "רוניקה
פוס" והמחזה
"כל המלאכים"
עורזו תנובה
נעמת שחרגה
מן המליה
המקצועית
ומהרגניות
היהודית
התפשטה
בעיבורו הרוחב

* שמות הסרטים של א. הוקרנו בישראל, תורגמו בתרגום חופשי.

ענווי הגוף, נשמה צוננת דמותות יהודיות בסרטי פס宾דר

גרטרוד קוד

הדיונים והתיככים הפוליטיים שעורר מחוון של פס宾דר "האשפה, העיר והממות", צברו מימדים של משפט ראווה שhaar למטרה אחת: פסק דין חד ממשעי – אשם באנטיシמיות או לא אשם. מה שנעדר ממדין הוא הניסיון לגנות ביציריה של פס宾דר את הדרכים בהן בחוץ לטפל ביחסים שבין אלה שנולדו לאחר מלחמת העולם השנייה, לבני ההיסטוריה הגרמנית והקורבנות היהודים שלה. אין ספק שאותם "ג'נטלמנים עם תיקי ג'יימס בוונד בקרון הבר בדרך פרנקפורט למינכן", אשר, על פי יוגן הברמאס, מאוררים את האנטיシמיות שלהם "ב'נות חדש", הם אוטם אנשים שמעלים בפומבי את טענת האנטיישמיות נגד פס宾דר ומכוונים שהיא תכה בשמאל – יום גדול למוסר הכלול. על כן, חשוב הרבה יותר לבחון את החסכנות שבה מפורטים נושאים אלה – בקולנוע של פס宾דר.

בסרטיו האחרוניים פיתח פס宾דר העדפה ברורה לאנתרופאה תיר על היינזג הריאלי-סטטי המסתודתי. כיוון שפס宾דר האחד הבודדים שביוצרי הקולנוע הגרמני החדש שהציג דמיות יהודיות בעמדות מפתח ביצירתי, נטה, בדברים הבאים, לאחר את התכניות שהמן מוצבות דמיות אלה. על אף שמספר דמיות יהודיות פורובוקטיביות, שלא לזרם מופקחות, מופיעות בסרטיו של פס宾דר, המבקרים המערוב גורמים ממעטם לעסוק בהן. המגוון זו תואמת את העיצוב האמביבנטי של דמיות אלה בסרטים עצם. בין שלל קורבנות החバラה, קבוצות השולדים והמדוכאים, אותם אימץ פס宾דר באמפטיה, אין מקום ליהודיים – ולכך, אני מאמין, יש סיבה טובה.

ראשתית, לשם הברהה, עליינו להפריד בין הצהורותיו המפורשות של פס宾דר בנושאי חברה, פוליטיקה וgam לגביהם לבין המבנים הטקסטואלים של הסרטים. כדמות פוליטית, אין ספק שפס宾דר לא היה אנטישמי. הוא התיחס בביוקות כלפי הרובובילקה הפדרלית וככלפי ההיסטוריה הגומננית. עמדה זו זינقت באופן בולט יותר מאשר בשאר סרטיו בתמורה לסרט "אורמניה בסתאי", בסצנית הראיין עם אמו. כאן, כמו בربים מסרטיו המוקדמים, הביט בקרו אנלייטיanganis ובקיים המוצע עליהם. אחרת חיים שגורם לריגשותיהם לפרוץ ביריצה אמוק.

בודדים מבין יצירות הקולנוע הגרמני החדש מסוגלים להארות מדוייקות כל כך ביחס ל'נישואין של הורינו' (כפי שקרה לאחד הפורקייטים שלו שלא מומשו). לאימהה שחשו הבוגרונות הגרמנית והמעמד הבינויי הנמורן, טعن פס宾דר, אחראים הם עצם. בסרטיו המוקדמים הקפיא את האויר הדחוס של גרמניה ופזררו אותו מחדש, בכך היה כוחו. הוא לא מציג את סבליה של מורתה ב"מרתה" כמלודרמה על כוחות ימי כשלים של בני המעד הבינויי במציאות ביונית, אלא כסרט אימים על כוחות ימי פולחניים מדכאים. לא במרקחה ראה בסרטו של היצ'קוק, "ח'ש" את הסרט בניים פולחניים מדכאים. סרטים כמו "קאצלמאכר", "מדוע מ. ר. רץ עמוק?", הטוב ביותר על נישואין. סרטים כמו "האלה קדה ממות", שומרם מרחק ממה שמצוג "מרתה", "דוכל ארבע העונות", "אהבה קדה ממות", ואלה שטיה זו אצל הדמויות גורמת לניכור, ומרחיקה את ה佐ופים מזהודהות אפשרית. פס宾דר הציג על המרתק שננקט שלא בכונה. הוא רצה לחקות את מה שבטאו סרטיו של דגלאס סירק: אונשייטים סימפטטיים. הוא העריץ את הבמאי הכוכב של אולפני UFA, דטלף סירק, ואת המלוודמות הנשגבות "לה נודה", "חיים מתחילה מחדש", "אל חופים חדשים", כמו גם את המלוודמות האמריקאיות שלו, אליהם אפשר ליהס, לדעת,

פס宾דר הוא אחד הבודדים שביוצרי הקולנוע הגרמני החדש שהציג דמיות יהודיות בעמדות מפתח ביצירתו

בין שלל קורבנות החバラה, קבוצות השולדים והמדוכאים, אותם אימץ פס宾דר באמפטיה, אין מקום ליהודיים

שמו של מחנה
ההשמדה הוא

קוד סודי

شمתueurב אפיו
במעשה האהבה

היהודי כמתנשא,
קריר וגברי, גבר
שנהנה מנשים
මוביל להיות עבר
להאהבה

מה שאמרו אודרונו בviktoriano על ואגנד: "הטוב משקף סנטימנטלית את האימה שהוא זורה".

יתכן שפסבידנר ראה בסרטיו ואישיותו של דגלאס סירק שילוב מזוכך ומוצלח של האסתטיקות של UFA והוליווד, ורצה לבנות באמצעות סירק גשר שייחזר אותו מהמורשה היחסיטורית של אסתטיקה פשייטית, אליה השתער לבטה דטלף סירק, ושעדין ניכרת בסרטיו ההוליוודים. הוא בORA חל מיתי, מאיר אותו על פי קודים של ציוני תאורה נסח UFA, מברך משيق בעזרת נתניות של העלתה קרבען, מטעירות של בית טבחים וסימבוליזם של אגולה. אפשר לאטר מוטיבים סגנוניים ותימתיים אלה בדרמה "האשפלה, העיר והמוות" שעובדה על ידי דניאל שמידט בסרט "צל המלאכים", ובסרטים כמו "השנה של 13 הוויחים", "לייל מREL", "ווגינה פוס" ובאפילוג של "ברלין אלכסנדרפלאץ". בכל הסרטים האלה מופיעות דמיות יהודיות בתפקידים מרכזיים.

בעליו הירוחים של בית החונות "השנה של 13 הירחים" הוא סרסו קוקעוט ניצול מהנה השמדה. במחול הסרט מתאהב בו הגיבור, "אלויורה" ומחילט בשילך לעבור ניתוח לשינוי מין כדי להפוך לאישה. אוטפריד ג'ון מגלים את היהודי כמתנשא, קידר וגברי, בבר שונגה מנשים מבלי להיות עבד לאהבה. בסיקונים אווך ומרשים שתרחש בבני מטבחים מבניה אלויורה שקורבן הבשר שנעלמה על עצמה בעבוד האהבה, נדחה. הנראטיב מפעיע מוטבציה פסיכון: שמו של מחנה ההשמדה הוא קוד סודי שמחערב אפיו במעשה האהבה. אבל בחשכנות הטקסתואלית של הסרט נותר קוד זה מטעורה ציינית כשהוא מוויתק לבית המטבחים, הטעון איקונוגרפית בקורבנה של אלוורה. "השנה של 13 הירחים" חלה התקה שנמשכה בכל שאר הסרטים: התקה של פנטזיות העלתה קורבן מהיהודים אל אותן דמיות שנדנות ביקום של פסבינדר לחות את יסורי البشر.

באפיוזות הפתיחה של "ברלין אלכסנדרפלאץ" עוקב משחו אחר פראנץ בירקופף, שישחרר זה עתה מן הכלא, ולבסוף עוזר אותו ברהייב. זה ההור, שניצד נחפהunto שהוא יהודי מזורת אירופאי (קפטן, כובע, זקן, ופות ומטבאת אידישאי). נחים לוקה את בירקופף המבולבל לדידות גיסון, אליסר. וכן מתגלגל בירקופף מההפה לשיטה, מתפלל, נוחם, גוש בשור סובל, גופה נואקת ומיסטרת. כוורתה בינוים מפuriaה לסצינה: "הוואה על פי דוגמת זאנוביין". יתר הסיקונים מאופיין בתיאור גוףם של בירקופף, היבבות והאנחות שנלחצות מתוך גופו הגדל, וסיפרו של נחום אוודות זאנוביין, שמתואר תוך הפערות. בinityים, מוחץ לתמונה, נשמע קולו של פסבינדר שמנפש, בדרך כלל בלחשות, את מצבו של בירקופף במสภาพים נסח "המנע מכפרה; הכר במה שאירוע; הכר بما שהוא שגורם לשבליך". מלותיהם של שני המדברים מקרצפות את הר הבשר הדיאב והפסיבי: היסיפורים המתופפים של נחום והפרשנות המלגלגת של המספר. הן הדיאלוג והן הקריינות מונגדים עם גנוחותיו של בירקופף:

"צל המלאכים"



גם כאן מחלוקת
הדמות היהודית
אל תוך העמדת
הנוכח של זה
שלשול בהבנת
העולם

בית המטבחים
הוא המקום בו
מתרחש קורבן
הגוף, הobel
והתשוכה
הונכבות

הוא זה הסובל, זה שנושא את הכאב. נחום אויל מטורה, אבל הוא מנהל מערכת יחסים אינטלקטואלית עם העולם, שמאפשרת לו לפרש אותו; והוא לא רוק סובל. גם כאן מחלוקת הדמות היהודית אל תוך העמדת הנוכח של זה השולט בהבנת העולם, בהבנת השפה, הבנת אינטלקט.

לבסוף, באפילוג, שדוחס את תמציתו סגנון החיים הבירוקופי ל科尔אז' של אלמנטים אפריאים, כולל מלאכים וגופות מדוברות, מופיע מה חדש מטפורת בית המטבחים מתוך "השנה של 13 הריחים". בית המטבחים הוא המקסם בו מתרחש קורבן הגוף, הobel והתשוכה הנכבות: נשים מצויות מבין הקירות; גופות תלויות מן התקרה; אנשים עוסקים עם עריםות של גופות. בסצינה אחרת שעון ביברוקוף על שלוחן עיגוניים מוכן לארת הטיפול. סצינות הobel הנושאות אוירה סיידר מזוכיסטייה מינית: הגוף כמרקור וכמטרה של הobel הפיזי הוא נושא הסצינה. על שם הדימויים, שניזן מההשמדה ההיסטורית, עבר נאו-רויזציה, דהיינו סטורייזציה בהשלכתו אל הגוף. סימני התרבות, האינטלקט, הם סימנים מגוחכים של סמכות: רנייהולד, מושא אהבה המרכזי של ביברוקוף, עוטה את כתפיו הקוצניים של ישו, נחים מטפלת את מחזרות התפלות. כדמות יהודית, נחום ואליסטר לא מתחזגים בקיים הobel; הם נותרים נושאיהם או צופים מוחקקים. על כן מציב אוחם פסבינדר מחוץ לפנטזיות העלתת הקורבן, שומר עליהם מפני קשר מלאכותי עם היצור. הסובייקטיבית של ההשמדה הסדרומזוכיטית, אבל גם מוחק אותו מההיסטוריה. כמו רוב דמיותיו היהודיות של פסבינדר, אלה ב"ברלין אלכסנדרפלאץ" הם גם

סמלים של האינטלקט הקר שمبرיט מגובה על הגוף המשוער. מבנה דומה שולט במערכת החיסום שבין מוקאי האנצלטנטני היהודי לבין זمرة השמאלי ב"ליל מרלאן". מה שמתחליל בתחום פיזיות נاقل לחלוון במהלך הסרט. בסימו, ויל, הזמרת, היא קורבן לגיהנום הלבן של מיטת החלוי, גוף הרוס שהקריב עצמו למען האהבה. המאהב היהודי שהוטר לידי הגסטאפן, נאלץ לשמשו את שירה "לילה מרלאן", אך לעולמים לא נתקבל בעינוי פיזי שיר. בסיכון המסכם של הסרט מופיע מוטיב מתוך "ברלין אלכסנדרפלאץ". ויל וקצין נאצי מעוטר, שתרם בפעולות המחרתניות שלו למען אהבה, נסים דרך העיר – אותו עיר בו רוץ רנייהולד את מיהו, חברתו של ביברוקוף ברסרט המוקדם. הקצין הגאי מסביר לוילו את סיפור אותו רצח. בכך סוגר פסבינדר את הסוגיות שבביב פנטזיות העלתת הקורבן. מעט מאוחר יותר מफחת ויל שוב אחר אהובה, שהיא למנצח נודע. כשהוא רוחץ באחדת הקחל, היא עוזבת אותו. המיליה היהודית ב"לילה מרלאן" מוצגת על דרך ההגשה: משפחת מנדסן מאופיינת רק על ידי המדים המופשט של שחר חליפין וכיסף, על פיו מארגן האב את חייו האהבה של בנו, בדרך זו נמתה טהר העבדים עד גבולו: קד כמו

"מרתה"





צלומי "וורוניקה פוס"

לבסוף, חזר המוטיב להופיע באופן צמוד ב"וורוניקה פוס". הנركומונית ורוניקה פוס היא כוכבת לשעבר באולפני וכש, שנעלמה בחזרה חולים. היא סובלת מיסטריו גוף, שנגומו על ידי הסטם, ומשמשת מזג בטעותה הצעות הצענות של ד"ר צען, שליטה בה ובגוף בעליונות קרה. ושינו גם הזוג היהודי המבווג, גם הם תלמידים בסטם של הרופאה. אבל גם כאן פסבידנור שומר את מימד הסבל הפיזי. בני הזוג המבווגים מגלים סימנים ברורים של מרחק אינטלקטואלי מהuels; הם מחליטים על מותם כאילו מיקמה אותם ההיסטוריה בעמלה העדפה של אלה שיש להם חסיטם רוחניים עם המורות ולא חסיטם פיזיים. בהגדרה, אנו רואים תമונות ממושכחות של הריקבון הפיני, הסובל והיעני של ורוניקה פוס.

על אף שפסבידנור לא משתמש בסרטיו בклиישאות אנטישמיות מודרניות, מונה בשורש יצירתו מטייב אנטישמי, שעלייתם קרובות מציג את עצמו בצדקה של סטריאוטיפ פילושמי: תמנות היהורי כפטריארך חמור ואיש האינטלקט, שומר חוק ו法则. את דמויות היהודים של פסבידנור מלאה באופן נסתר עצם עצרו לפני אליה שנראים עליונים, שחרף סבל פיני עצום עדין שולטים בעליונות מוסרית. הטאבין, המגע האסור על פי חוק, העטימות מפני המזבחן היומיומי, את כל אלה אפשר לאתור ביהודים של פסבידנו: הקור שרלו עצמו ומרחך מושך אל היהודים כתגובה מולדת. הם אלה הבלתי מושגים, הקרים, המרוחקים, בלתי נגישים, ארוגנטים, מחשבים את עצם כטוביים יותר. באותו זמן הם משמשים מטרה להשלכות הערגה הנركומיסטית לאחנה "ב' השנה של ז' הירחים". ההתקחה והדיכוי של סבל וקורבן נספגים אל תוך אקט של סרס עצמי פיזי, בו מתקבלים היהודים התפקיד האמבעלנטי של שופטים לחפים ולמוות. שיאו המקבררי של עיזות זה נמצוא ב"לילי מROL", שם נרמז שהיהודים היה את הכוח לשחרר את עצם מהמחנות הנאצים, בעוד וילי, שהיתה חברה נמהורתה אנטי נאצית והקצין שטייע בעדתה, נאלצים להתחבא בעיר מפוני כוחות השיחור כדי שלא ירדפו ממשתפי פעולה נאצים. האסתטיקה של פסבידנור מבוססת על מבנים אלגוריים שבינהם הסימבוזיה הגרמנית-יהודית נשatta ערך מיוחד, בין אם מקבלים את דעתו של גרשום שלום על כך ששסימבוזיה כזאת מעולם לא התקיימה, ושחריעין לסימבוזיה כזאת נמתה אדר-אבסורדום באושרוין ובין אם לא; רוחו של הרעיון חזות בrama דמיונית: כייחס אהבה או ידידות שמוליכים לתוצאה פטאלית. •

וורוניקה פוס
משמשת מוצג
בתערוכת
הزوועות הצוננות
של ד"ר צען,
שליטה בה
ובגוף בעליונות
קרה

ב"לילי מROL"
נرمز של היהודים
היה את הכוח
לשחרור את
עצמם מהמחנות
הנאצים

אהבה קרה ממות

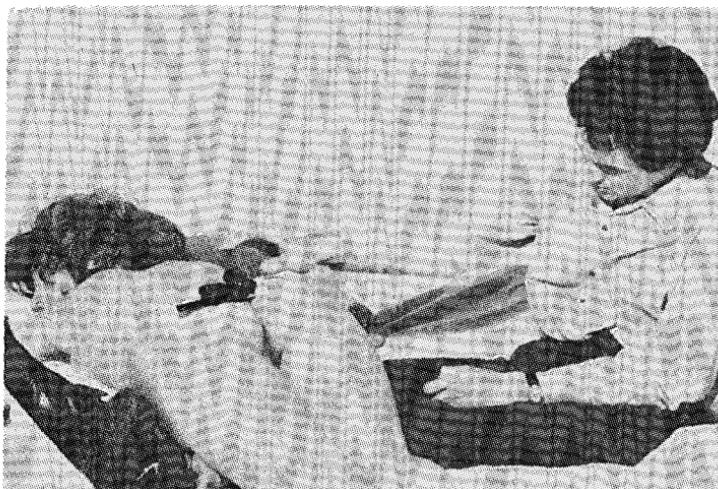
עודד הורוביץ

בסי' 1977 וברו שמונה מהבמאים המובילים של הקולנוע הרומי החדש ליצירת סרט אפיוזות משותף. "גרמניה בסטייר" נוצר כתגובה לאירועים שהובילו את פעלולתה של הboroת באדרמייניהוּך ובגל תחווה שהיימין הרדייקלי הולך ומשתלט על רומנים פעם נספה. ר.ג. פס宾נדר חתום בסרט על אפיוזה בת 26 דקות, בה הוא מגלם את עצמו. שתי התזריזויות מתחאות במקביל: שיחות שניהל עם אמו (ליליטה אדר, המופיעה בראשית הסרטן קלילו פמפיקט) במטבח דירתה, וחיו המשותפים עם חברו באותה תקופה (ארמין מייד). בעורת אינסוח מניפולציית, סחט מאמו, המציגת ביביר או אדו ההורים הנאצ'י, וידיו על רצונה במנגיג "חץ ונחמד", ועל חוסר הטעם שהוא רואה במלחמה ימיינַה לעולה. במקביל, בסצינות עם חברו, מנשה פס宾נדר לשחרר את הלילה בו נודע לו על המות המוזר של שלושת חברי באדרמייניהוּך בכלל, ואת תחוות האבדון שאפפה אותן. המסר שפס宾נדר מתאמץ להעביר ברורו לאחר הקטע כלו, אך הצפיה באפיוזה מעוררת בצופה תחוות חזות ביותר, שማיפות על המסר הפוליטי-תרבותי.

שיחות המטבח מצולמות מקרוב מאד (מדיום שוט עד קלוז-אפ) והצופה מתעמתת ללא הרף עם החדרה اللا ענייה במיוֹחָד אל האינטימיות. פס宾נדר תוקף את אמו באכזריות, מטיח בה האשמה, גורם לה לאבד את הבתוון ואת יכולת הדיבור השוטף. לכל אורך הקריירה שלו טען פס宾נדר שהעקרון שהנחתה אותו בעבודה עם שחקניו הוא לגורם להם השפה עד לבכי. רק אז, טען, תצא מהם האמת האנושית. בטכניקה זו נקט בשיחותיו עם אמו והתוואה הנגילתית לנצח אינה אינושית במוחה. אנחנו נוטים להזדהות דזוקא עם האם, המנסה לשמור על תדמית מכובדת, מול המצלמה שחודרת לפראטיטה ובינה התוקפני.

התחושים מתעצמות לנוכח הסצינות עם החבר בבית. כדי ליצור אוירית ניכרת, מצלם פס宾נדר את הדירה בעיקר לאור לילוי קלוש, ומפרק רב. האקסהיביצ'ינויים הפס宾נדיים מכריח את הקהל לצפות בני הזוג, לרובם מעורומים לא אסתטיים (ולא

כל אורך
הקריירה שלו
טען פס宾נדר
שהעקרון
שהנחתה אותו
בעבודה עם
שחקן הוא
לגוּם לאם
השפה עד לבci



"אהבה קרה ממות"

פסבינדר מכח
את מיר לא
הoref, נועל אותו
מחוץ לבית
ומתאזר אליו
במגון שיטות
סאדרמוניוניות

חסכון בפרטים), שואפים כמוות נכבדות של קוקאין ומתחמות בויכוחים אלימים. דעתו הקובנופורמי של מיר מריהית את פסבינדר, שמרשה לעצמו לחתת בת ביתיו מעשי לזעמו. והוא מכח את מיר ללא הרף, נועל אותו מחוץ לבית ומתאזר אליו במגון שיטות אדרטומוכיסטיות. בסצנית הסיום, בה פועל פסבינדר בבלוי ומיר מוחם בחובק, קשה לצופה, שבטנו החפהalla הרף במהלך הדקota שעברו, לחוש סימפתיה כלפי מגש החסד, בין האוהבים.

פרק זה מ"גדרניה בסטייל" מהווה דוגמה מצוינת לפער בין האמירות הקולוניאניות המבirkות של ר.ו. פסבינדר, לבין הצורה בה הן נארמות והתחששות שהן מעוררות. אין זה מקרי שפסבינדר בוחר להזכיר מסרים פוליטיים ברורים דורך תיאור חושפני של חייו האישים – הטכניתה העילית ביותר לשלב מטענים ונגישים אישיים עם אמריות פוליטיות אינטלקטואליות. זו הייתה מזון ותמהיד שאיפתו: להזכיר את התהום הפוליטי-חברתי אל התהום האישראוני, ובכך לתת תמונה מצב "אמתית". פיר אולו פוזליני, למשל, הצליח בכך. פסבינדר נכשל, פעם אחר פעם, בגלל הדרך הדוחה בה בחר להזכיר את הדברים.

אדונים ומשרתים

במרכזו סטרטו הארוך הראשון "אהבה קורת מהמות" (1969) ניצב צער בשם פרנס (אותו מגלם פסבינדר עצמו) החיע עם פרוצה (הנה שיגולה), שמשרתת אותו כשבחה ואף ייאתה, לפי דרישתו ובשם אhabתת אלין, לשכבר עם חברו. הרטט נוצר בהשפעת האמנונות הקומונלניות של 1968. פסבינדר שותל בדמתה הפרוצה ערכים ברגונאים המדומים, לדבריו, את קפאניה בעמד הבינוי. חוסר יצורון החלק את יצועה עם אדם שלישי מביא אותה לבסוף לבוגן בצרפת. פסבינדר מבahir לקהלה השעריכים הבודגניים השוטלים בחיה הזונה אינן מאפשרים לה להשתחרר מתפקיד השפה והסתגל לחיים משוחphant. אכן תיאוריה גואה, וכגד פשנו אצל פולני האמור הדוגמות מלאפות בהן ניצול שימוש מטרורה לבוגנות רקובה, אבל קשה להשתחרר מההרגשה כי מעבר לאמירה הפוליטית, פסבינדר מוקסם במיוחד מיחסים סאדרמוניוניטים "מעטאפוויי" אלו.

בעיה זו הולכת מוחדרה בסטטו הבאימים. "רוול ארבע העונות" (1971) מתאר צער החזהו משרות צבא והופך לירוקן. משפטו זהה לו בשל מקצועו (אנו של פסבינדר מגלם את אמו של הרוקן), הוא מכח לא הרף את אשתו העולה (אירים הרמן), מתודדר לאכוהוליים וכן מkapח לבטוף את חייו. הרטט מעלה ביקורת קשה על החברה המקיפה אדים בגל מעמדו. נציגיה המרכזים של אותה חברה הם נשים: הזונה שגורמת לו לאבד את מישרתו במיטה, האם שיורדת לחיו והאשה שבוגדת בו עם שותפיו לעבודה. פסבינדר מצלם את הרטט במה שהוא שאפשר לנכות אסתטיקה הומוריסטית. ההתרחשויות מצולמות ממרתק, בחדרים עליכים ומכוורות שתואמים לדמיות שנמצאות בהם. השחקנים מבוימים בהפרזה דרמטית, שאיפלו דגלאס סיירק היה מסתיג ממנו, כדי לשדר ציניות כלפי המתרחש. כל שנונר לצופה המבוקעת הוא שיקולך קרשיקע מע הדמות היותר רעה ו/או חסרת אנושיות בסרט. פסבינדר משתמש, כהרוגלון, בתכני המלודרמה האמריקאית, אך מוסיף להם מימד מנכרי שמרחיק את הצלופים מהתרחש. קשה לבוכות או להזדהות עם הגיבור, הנס הפ (הנס הרישמולו). הצופה הלא-אידיסטי מתמלא פעם נשפטת בתחווה הקבש שוגרתת ההתעסקות התרבות ביחסים המשפליים והאלימים בין הבעל לאשתו. פסבינדר לא חוסך גם בחשיפה, מכוערת ככל האפשר, של מערומי שחקנוי. סצינות ההתעלשות, הגובלות בחתulenות בשחקנית אירם הרמן כמו ל��חות מתוך טוטים פונגוגרים. גרמנים.

שיאו של האלמנט הסאדרמוניוניטי מצוי באחד הרטטים הנפלאים ביוטר של פסבינדר, "הdmות המרות של פטרה פון אנטן" (1972). אם עד כה עוררו סרטיו פסבינדר בעיקר סלידה, הרי שמעתה קשה לעמוד מול כסמיים. בכך הולכת ומעמיקה הביעתיות שבסקירת פועלו. כשרונו של פסבינדר הולך ומתגבש ומעלה

האקסהיביזיון
הפסבינדרי
מכricht את הקהיל
לעפות בניין
הוזג, לרוב
בمعدומים לא
אסטטיים



"רוול ארבע העונות"

בשביל פטרה,
הציגנות היא
מרקם התרבות
במערכות ייחסים,
מורשת אבות

יכבוש شيئاים רבים שיחזקו את ההשכלה כי אין כל קשר בין כשרון אמנותיו להחסון מוסרי. "הדמיונות המורות של פטרה פון קאנט" (פרפרואה על "התקה המורד של הנגרלוי") של פרנקל Kapoorה משנת 1933) כובש ומכשף את הצופה. הרטט כולו מתרחש בדירתה של פטרה פון קאנט (מרג'יט קארסטנס), אופנאית צמרת החיה עם חבדה-משרתת בשם מרלנה (אידר רומן). פטרה מתאהבת בדמותנית צעירה, קארין (האנה שיגול), ומכניסתה אותה למגורים בדירה, מול עיניה הבוחנות של מרלנה. בהמשך בוגדת קארין בפטרה ואף עוזבת אותה כדי לחזור אל עלה (לא לפני שהיא מבקשת מפטרה את דמי הנסיעה). פטרה מתמטטת ומכלת זאת עצמה בחברותה, באמה ובכבהה. לבסוף היא מתعشשת ואף מציעה למלנה מערכות יהיסים מחודש וטובה יותר. בסצינות הסיום

אורצת מרלנה את חפציה ועזבת את פטרה בודדה על מיטתה בחדר החשון. הרטט מוקדש ברשותו אופניית "זהה אשר הפך כאן להיות מרלנה". פס宾ינדר מתכוון, כנראה, לפדר ראבן, שותפו לחיסים באוֹטה תקופה, או אולי לאורם הרמן, המגלמת את מרלנה. עם שניהם חי פס宾ינדר במתכונת יהיסים דומה לו שבטרט. מרלנה מספקת את כל צרכיה של פטרה: היא רודת אותה כאלה לאבד, צובעת את רישומי המשלחות שיצבנה, מגישה לה אוכל. היא מבצעת הכל בשתייה מוחלטת, גם כשפטרה מכינה הביתה קראי. היהיסים בין פטרה לבין מרלנה הם התגלמות הסאורםזוכיים. אמנם לא נגוראות ומוגבלים, אך עם עוצמת השפה מילולית גודלה יותר. כאשר בתה של פטרה (אוֹהה מאטס) שואלת את אםה מדוע היא מתייחסת כך למרלנה, היא עונה: "לא מגיע לה יותר והוא גם לא רוץ יוטר". פס宾ינדר מתכוון לכל מה. לנכון, אולי, מרלנה עזובה בסיטום, וזוקא כאשר נגבירת הביתת מצעיה לה יחס והגנן יותר. היא לא רוצה הוופש, ולכן היא יוצאת לחפש אדונים חדשים.

פס宾ינדר משלב את מערכת המנצל-מנצל-מנצל בעזרות סיפורי המשנה, פרשת היהיסים בין פטרה לבין קראי. בתחילת הירכונותו אומרת פטרה כי לדעתה "הჸווות השוב ביוטר בחו"ן אונש להורות שהצעירים של היום לא מעיריכים את זה". קראי עונה: "העיקר שנחננים מזה". בשביב פטרה, הציגנות היא מרכיב התרבות הייחודי במיניהם, מורשתם של אבות. קראי כבר רואה במערכת הגיבורה-משרתת מקור להונאה. פס宾ינדר נהנה מהתקדמות העילית. את סצנית יום החולות של פטרה בחברת משפחתה,קרוואת סיום הרטט, הוא מביעים כגדוטסקה, ובכך זונח את הריגוש שהצליח הגורם לצופין, גם מפרשة סאדרםזוכיסטית זו, לטובות ציניות חרה.

הסגנון החזותי של הרטט נסלק לגביים. המצלמה נעה באטיות מכשפת בתוך החדר המרכז ובסדרונות, משנה את זוויתויה. עיצוב התאורה תיאטרלי לחוטין. פטרה מדשנת בחדרים בצדדי גיישה מדודים, ארזה בתוך שלולות צורות ומוקשחות. פס宾ינדר מציב את הנשים בעימות כתמייד עם ציריך הרוננסי שמאחוריהם. הדמויות העירומות על הקיר משורות אויריה של קלאסיקה ותמיות ראשונייה, אליה שואפות הגברות, שנעלות בסד של קודי ההתנהגות המודרניות. המגע הגפני

. . .

"הדמיונות המורות
של פטרה פון קאנט"



אי אפשר שלא לקשר בין סרט זה ליצירה נוספת מאותה שנה, "זעקות ולחישות" של אינגרמו ברגמן. בשני סרטים נעות מספרדים מוזיאת נשיות בחוץ מערצת חדרים סגורה, ומעווצבת בצד שמאלית. בשנייהם קיימת דמות של מושרתת שתקנית. אצל ברגמן היא התרגשות הפשטות והחומר האנושי, החסר כל כך לשאר השיטים בסרט. שתיקתה של אנה, המשרתת ב"זעקות ולחישות", מפרידה אותה ממלל היישן של שאר הדמויות, ומעניק לה כוח חזוני. בסיטום הסרט היא היחידה המכונה להענק אהבה לאחות הגוססת. אצל פס宾דר אין בשפה ולא אלמנט אחד של חוות נושא אהבה. מרלנה שותקתה כי תפקידה לשחק ולקבל פקודות. גם הקורבה בין הנשים נפרטת לפקודות. מרלנה רוקדת עם פטרה כי פקדו עליה לעשות זאת. פס宾דר בוחר לצלם את הריקוד דרך רג'ילין של שתי הנשים, הנעוות בעמידים מגושמים, כלאות בשמלותיהן הצזרות. בסרטו של ברגמן מביא המגן נחמה, אצל פס宾דר יש מגע רק במוסגרת של פקודות (בין פטרה למולנה), או לפחות ניצול (בין קארין לפטרה). ברגמן מזדהה עם הצורך של גיבורתו באהבה, עד כדי כך שהוא מшиб אותה לחיים בכיסין נואש להשיגה. דומה שפס宾דר מזדהה ב"פטרה פון אנטן", לרוגאים מועטים בלבד, עםocabיה של פטרה הזנחתה. מייד אחר כך מחליף את ההזדהות בציגיות.



"אפי בריטט"

הורים, ילדים, וסתם בני זוג

סיכום המפגש של פטרה עם בתה ב"הדמות המרות של פטרה פון אנטן" מוגוכות וגוטסקיות. הבח נראית ומתחנגת כמו ילדה טובה שהוועתקה מלודורמת החונכות האמריקאית, אך יחס אמה אינו שייך כלל לואנר זה. היא מגינה שנהה ותיעוב שלא היו מתקבלים לעולם חלק מיחסו הוריילדים בקהלנו האמריקאי. "אפי בריטט" (1972-1974) ממשיך ועמוק את תיאורי היחסים בין הורים לילדים במקולו יצירתיו של פס宾דר. הסרט מצלם בשחור לבן יפהפה. המערבירים בין הציגיות, כמו "ל'קיל'" המזוהה (1962), נזগשים בפייד אותו לבן מסנוור, אשר עליו מופיעים משפטם מפתח משמעויות מסווגים מתוך ספרו של פוטניין, מהנו עיבד פס宾דר את תסריטיו. האסתטיקה של הסרט, שמעוצב ברוח הספר, מהפנתה את הצופה ואף מסיתה לעתים את דעתו מן המתחרש. הייפוי בו מטאורת פרשת הנישואים אומלים של אפי בריטט (האה שיגולה) עלבעל הברון פון אינשטיין (ולפגאנג שוק) מעניק לסיפור נקודת מבט צינית, נונורת. אפי בריטט נישאת לברון המשעעם, ומוצאת נחמה בזרועותיו של המיג'ור קרמפס (אולי לומל). ש שנים לאחר בגידה זו נודע הדבר.

לבולה הוא מחליט לגרשה. הוא ממקד את ההתרחשויות האבסורדית הזו בקשריה של אפי עם הוריה, שמהבירים לה שאין ביכולתם לארוח אותה בדירותם, מחשש לשם הטוב. אפי גוססת ומתה.



"אפי בריטט"

פס宾德爾cola את הגיבורה בתוך שלמות מפוארות וצורות, בחללים עמוסים ומוחנים, שיוויים רק מגביר את התהווות הטרגית. שוב משbez פס宾דֶר את אמו בתפקיד אמה של אף, ואת אירם הרמן המעוונה כמשורת קשות פנים. הסרט אפקטיבי מאד, אך קר ומרוחק מצופיו, כמו היחסים בין אף להורה.

פס宾דֶר חוזר לנושא יחסיו הורמים ולידים באחד מסרטיו הגדולים, "על": פחד ואכל את הנשמה" (1973). הסרט פורש פרשת יחסים מוזרה בין אמי, קשייה גרמניה (בריגיטה מירה), לבן עלי, פועל ערבי (אל הדן סאלט), שמצואים נחמה לבדיותם זה בזועות זו. כאשר מזמנת הokane את לדיך, כדי לבשר להם על חותונתה לעל, הם מגיבים באכזריות. פס宾דֶר, המשחק את אחד הילטים, מתרפרש ושובר את מקלט הטליזיון. תגונת הילדים כמעט את החיסים, אך לקרה תום סיום הסרט חזורים האהבים זה אל זו. אלא שלא איש כפס宾דֶר יתן להם החלטם באושר אל האפק. עלי נתקף לפטע בכאבים עזים ומושפּוּ בביות חוליים. בחומנות הסיום ושבת אמר ליד מיתתו ובוכה.

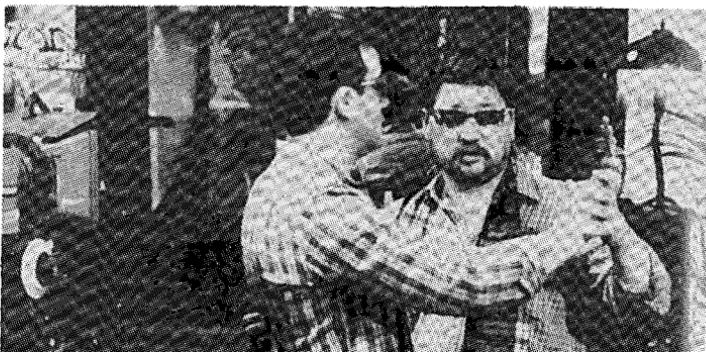
הnickor בין אמי לילדה תואם גם לנו שאחר שפס宾דֶר נהרטם לעסוק בו, והוא היה לשונוג, לזרות. זרותו של עלי, שהוא גם פועל,(Clomo לארוגני, וחותה של אמי, הקונה, שנותרת בזודה מול שכנותיה המרכלות. ובעצם והחותה של האהבה בתוך חברה חסרת גשות. "על" הוא סרט טרייז. פס宾דֶר מנצל את יכולתה של בריגיטה מירה צופים בקהל גע מכך ומוניפולטיבי. פס宾דֶר מנסה את יכולתה גדרה, ואינו מנכר אותה, כמו בסרטיו הווותיקה לרגע, מציג מהצפים הزادות גדרה, ואינו מנכר אותה, אלא גם בסצינות מלודרמטיות בנויות לתפליטין. ההצינה בה ושבים עלי ואמי בבית קפה ויק, כאשר כל עובדי בית הקפה מביטים בהם מרוחק בתיאבו, אמי מזילה דעתו, היתה הופכת, ללא ספק, לעיטה טרונית ביהיו של במאינות. מצלמותו של פס宾דֶר מתרחחת את אס מהזוג, שאחו ידים, יוצאת את בית הקפה, ללא צליל בפסקול. הניקור האסתטטי פועל מבליל להרחקנו מן המתרחש. כשרונו הקולוני של פס宾דֶר מקבל כאן תוקף. נסוץ.

פס宾דֶר טווה טיפה אהבה מרגש, אך מציק לצופים בכל הזדמנויות. הוא שם, למשל,ippi הokane החביבה דיאלוג מסמר שעיר. היא מספרת לעלי בעוגע על ימי השתייכותה למפלגה הנאצית, ואמ' לוקחת אותו לאכול במסעדת החביבה על היטלר. אי אפשר להעתלם מההרגשה הלא נוכח שיצירת "התערבות האלוהים" בסיום הסרט, כאשר עלי מתהווות מכאב לא מוסבר, דוקא כשהזוג מגיע לאושרו. "בלווייז" (1976-1977) מעלה עלי דומה. הנושא, כמו "פחד אוכל את הנשמה", הוא חי זוג אוhabim. כאן אלו הם בלווייז (קווט בד), מנהל החנת רכבת עיריה קטנה, ואשתו הטריה האני (אליזבת טיסנאו). האני חשקנית בוגדת בעלה החלש והתקיכים שהיא רדמת עם מהאהבה, מבאים למסדרו של הבלע. כמו "פחד אוכל את הנשמה" גם כאן מצטיין הקולונו של פס宾דֶר בתנועות המצלמה ובבחירת זווית הצילום. המוסיקה שמשתלבת בסרט גורמת לעיתים ללחירותו. גם כאן חובי אלמנט מט裏יד. בשלבים מסוימים הסרט בוחין לפטע הצופה הקפון בצלבי קרס מזומנים שכרכוכים על זרועים של כמה מהעורבים והשטים, ורוק אז מכח בו הבהנה כי הסיפור מתרחש בימים ההם, וכי הריבות שנשמעות מדי פעם בפסקול, נסועות, אולי, לשם.

מצלמתו של פס宾דֶר מתרחחת את אט מהזוג, שאחו ידים, יוצאת את בית הקפה, ללא צילב בפסקול

הokane מספרת לעלי בעוגע על ימי השתייכותה למפלגה הנאצית, ואף לוקחת אותו לאכול במסעדת החביבה על היטלר

צלומי "קרל"



כל אחד הורג את מה שהוא אוהב, לה לה לה

הצפיה ב"קרל",
סרטו האחרון
בଘלוּט, מדגימה
את השקעה של
يיצור

בתקופת האחרונה ליצירתו ולהייו, עבר פס宾דר מתייאר דקדנס של חי זמוניו, להתבוססות בדקנס עצמו. סרטיו האחרונים זווים באוירט קברט פטאל. "ילוי מאREL" (1980), "לולה" (1981), ו"הגיגעים של ווניקה פס" (1981) עוסקים בדמותו כבריות מודדורות. הצפה ב"קרל" (1982), סרטו האחרון בהשלט, מדגימה את השקעה של יוצרו. כפי שלא ניתן לתאר את פזולינו חי' אחריו "סאל" (1975), סרט שMOVIBIL ברכשו יוצרו. כמו יוצרו מטה אליו שאל, כך גם לא ניתן לעלות על הדעת את פס宾דר יוצר או חי' לאחר "קרל". הסרט, עיבוד לספרו זאן זנה "QUERELLE DE BREST", מתרחש בעולם פנטסטי, ריו גונזס אדומים ווזעה. ביקור של שעטים בשאל. סיפורו הסרט עוקב אחר מלך צער בשם קרל (בראץ דיוויס), חיפושיו אחר מהותו המיתית ומחקרו בדבר גונען הרוחנן המקנן בו. דמיות נספחת בסרטו האחיה, המהווה צלע פסיכולוגית שלו, הקפטן פרנקו גרו החושך בו, ואשת המועדון (ז'אן מזו) – אם או זונה. קרל נע בסרט מרצח לריצה, הוא מגלה את חיבתו לבירם ומתאהב בגבר אחד אהבה פטאלית. מאוחר יותר יתיר טיגירו למשטרה, וуд לכותרות הסיטים יימצא קרל את מוותו.

השיר המריר שרזה זאן מזור במועדון הלילה, מבטא את אוירות ההתקדרות בסרט:
"כל אחד הורג את הדבר שהוא אהוב, להיללה". השימוש, האופייני לז'נה, של פסימיות עם קרמיינליות והומוסקסואליות, תאמס את מהות יצירתו של פס宾דר. קרל אכן הורג כל דבר שהוא אהוב, מה שמעמיד בספק את מהות אהבתו. ההומוסקסואליות מהוות רק אבן נספח בחומרת הנركיסיזם ושותת האדם שלו, כמו הצורך להרוג. פס宾דר משלב ב"קרל" את כל נושא סרטיו וכוראה גם חייו, ומוביל את כלם לאבדון. הגברים בסרט עשויקים במלחמות כת, המני בוניהם מקבל כאן משמעות של נצחון של גבר על גבר, של השפה. האשיה המשמשת לחם אס ואשה רקובה, נפולה, ואין ישותה לבירם אלה. אין בסרט רמז לרוץ, או להבה, גם לא של הבמאי ליצירתו. פס宾דר נכשל בניסיון למוג את האסתטיקה הרגישה שלו עם הצינות הקהה שניסחה להזרים בסרטיו. מכל סיוניותיו, זה הכשלון הגדול מכלם.♦

כל שנתר לצופה
המבועת הוא
שיקול קד
שיקבע מי
הdomot הינו
רעה / או חסרת
אנושיות בסרט

תודה לאטי ואני מסל על תרגום הספרים.



"לילי מרלא"

המלודרמה המנוכרת: סיפור אהבתו הבלתי אפשרית של פסבינדר לדגלאס סירק

דפנה סרינג

כשפלשו הנאצים לצרפת מצאו את האמפרי בוגרט ואנייגריד ברוגמן, כוסות שמפניה בידיהם, משקיפים עליהם בדאגה בעיניים מצועפות. בגין יצא להגוז הספיקה ברגמן לספר לאחוה אהובה אדוות טיפול יישור שניינים שעברה בילדותה. שעת הטנקים מענה מבוגרט להנחות מיו שנייה המשוירות של האבותנו. "קזבלנקה", כמו מלווה רמות ובו אחרות, מפליאה להענק פרפורציות מלאה לסדר הדברים המכובל. צפיה ב"קזבלנקה" מלמדת שבין כל הזרועות שעוללו הנאצים לעולם, חיברו גם במימוש אהבותם המתלקחת של שני גיבורים יפים ותמיימי נפש, קורבנות הניסיבות האכזריות שכופה לעתים המציאות על נתינה. כשההמלודרמה במתבה היא משכילה לramento שאוון נסיבות הרות אסון, עשוי ידי אדם הן, הוא שיציר אותו והוא זה שבכווו לשנותן.

מקום שנעים לשוחות בו

לאחר הכניעה, במאי 1945, החליט הכבש האמריקאי, מטעמים כלכליים ואידאולוגיים, להציג את שוק הרטים הגרמני ביובאו מותוצרת הוליווד. מילינוי גרכנים נחשפו מה שיגorder מאוחר יותר, בפי זרים אינטלקטואליים מסוימים, כאMPIיאליות התרבות. בשנות החמישים הצערף גם רינר ורנרד פסבינדר הציר לחקל שוחרי הקולנוע האמריקאי. הווו התגרשו, ואימו, שביקשה שקט לנפשה, היחיה לקולנוע לגדל את בנה בשביילה. שעות ארוכות נצמד פסבינדר הקטן למסך הרחב ושם, בחשכת האולמות המשתקמים, נרकמה אהבתו הגדולה למלוודורות היפהיות של דגלאס סירק.חושו החדים קלטו את הנימה האירונית האופפת יצירות אלה. הוא הלק שבי אחורי הבמאי הדני, חנוך התרבות הגרמנית, שהיגר לאמריקה עם פרוץ המלחמה והוא שם את מיטב סרטיו. ("כתב ברוח", "החייב לחיים", "כל שהשטים מרסים", "נומי אהובתי", "כל תשוקתי", ועוד).

פסבינדר, שוחר וצפה בסרטים אלה, הבחין בסגנון הקולנוע המיחודה שאפיין אותם. באמצעים של צבע, תאורה, מיזנץינה קפנדנית ועובדות צילום מוחשפות, חתר סירק ליצירת אידאליזציה של המציאות. סירק קיווה, שזמן בו מותענים הΖופס על פניה המאופרות בקפידה של המיצאות הקולוניאליות, תיבט במוחם השאלה המתבקשת: האם המציאות הנדרשת לקישטים וביכר כדי להפוך למקומות שנעים לשוחות בו? "אנך יכול לעשות סרטים אדוות דברים", קבע "ביכולך לעשות רק סרטים עם דברים; עם אנשים, עם אור, עם פרחים, עם מראות, עם דם. בעצם, עם כל הדברים הנפלאים שהופכים את החיים למשהו שונה מהות בשביילו".

לאירונית דרכים מלאה

סירק הבא עימיו לקולנוע ההולויודי את אחד הדברים שחסרו לו במיחודה — המודעות העצמית. זו הוודרה לסרטים באמצעים אירונית דקה, שייחדה אותן בין מוצרי פס הייצור של תעשיית האופניים. אבל להיסטוריה אירונית מלאה. בשנות

באמצעים של צבע, תאורה,
מיינץינה
קפנדנית ועובדות
צילום מוחשפת,
חתר סירק
ליצירת
אידאליזציה של
המציאות



"עליה: פוד אוכל את הנשמה"

החמיישים פרחה המלודרומה הסירקית על מצע דמעות הצופים. אלה הזדהו עם סבלם של הגיבורים ומצאו פורקן למועדות היוסדים, ואגב כך פרקו את המלודרומה מנשך הביקורת. רק שנים לאחר שדר חינה של המלודרומה מעין ההמון, נזכרה הביקורת האמריקאית (אנדרו סאריס בראשה) להכות על חטא. הטון המבזה שנקטה הביקורת כלפי הזanger, במנון בו התרכזו הקופות, פינה מקום לפיענוח הקודים הפוליטיים שהescalil סירק להצפן בין תമונותיו. מבקרים מרקסיטים, מודרניסטים, ואפלו פמיניסטים, צידדו ברענוןות שניסח תומס אליסר במאמרו

המבריק: "Tales of Sound and Fury: Observation on The Family Melodrama".
הנוסחה המלודרומתית, טען אליסר, מתפקדת כסוכנות עיליה בשורות המהפהכה ובכוחה לנאה את חומות המגן של כל שכבות האוכלוסייה. תחת אIOSם חברות-יכללי מסרבבים אנשים להחשף למסרים מהפכנים שישרים. ההזדהות עם הסבל המלודרומי תצליח לעורר מודעות לעיוותים המולדים את הסבל ולקרו להם בשם: פער מעמדות, קפיטלים, רוחחן מלוחמות, שחיתות, ניצול והרעלת לבבות. אבל ארועי השנהים שחלפו בין הקרונית סרטוւ האחרון של סירק ("החיקוי לחיקום", 1959) לבין פרטום מאמרו המיליטנטי של אלוזר (1972), הגיעו בסיכון הביקורת לחביב על ידי הפרחים ואצצאים הרוחניים את עולםו של דגלאס סירק. בעיניהם היה זה עולם מנון, גן עדן מפלסטיק, מיושב בדמויות קרוטון שעליותיהם בבלתי אפשריות יפתחו רק בשיטת הדאוס-אקס-מכינה, להווית לבן של עקרות בית מהמעמד המתומטם.

סירק, שלשלט ברזי הדיבור בשני קולות, ידע לכתחזק בשורות ובינויו והשכיל לחבר טקסט מתחס שמתחתיו וחחש תתי-טקסט חרוני. מהפכת שנות השישים תבעה דברו ישיר ובוטה בקול אחד תקיף, קולה המגאפוני של המהפהכה. כשנחטבו העצים, התעוופה לה המלודרומה הסירקית, סוכנת המהפהכה, בין השבטים.

סירק שלשלט
ברזי הדיבור
בשני קולות, ידע
לכתחזק בשורות
ובינויו והשכיל
לחבר טקסט
מתחס
שמתחתיו וחחש
תתי-טקסט
חרוני



"הדמות המorta
של פטרה פון קאנט"

הקולנוע – מדויoms סרבני

כשב השקט בזמנם הגיעו האנשים להתבצר מאהורי חומות המגן הבודגניות. בזמנם זה בוחר פס宾דר, שבר והפך לילד הנורא של הקולנוע הגרמני המתודש, בדרכו המיחודה, את המשיכת היינה לדגלאס סירק. פס宾דר, כמו סירק, הגיע לקולנוע מהטהארו, הכיר היטב את תורתו של ברקט. וזה הבירה לפס宾דר את כוונתו של סירק בדברו על הצורך "לẤוטם את המסך השקו". "סיטי", אמר סירק, "אין משקפים את הרומנטיקה שבחמציאות, אלא אן זוشبוקולנוו". בהתאם, נקט סירק בטכניקת ההזרה הברכליאנית כדי לעורר את מודעות הצופים למטבח שממנו מגיעים התבשילים הערבבים כל-כך לחיכם. אבל הקולנוע, שהראליום (ולבן גם ההזדהות הרגשית) מונח ביט�ו, מתגלה כמדויoms סרבני במיחיד כלפי במאים התרעם אחר אפקט הניכור. בדרך כלל יתעקשו הצופים לא להאמין כי חי הדמויות, גם כשהן חד מימדיות במופגן, הופחו בידי הבמא. מות בקולנוע הוא מות, דם הוא דם וסמלים יובנו לא פעם פפשוטם.

כשיציר סירק את מה שכינה the happy unhappy-end הש קהלה למצוא בו ניחומי. כאשר קרע בכוונה פערים דודמיים בעילוי הקולושה, השלימו הצופים בדיםinos את החסר. כשהחליט סירק שאין עוד צבעים בעולם זולת כחול ואדום (ראה "לולה" לפס宾דר) נשמעו ספקטורום הצבעים מזכרון הצופים. הופעתן האינטנסיבית להחריד של חאנוטה, מחלות ושאר מני אסונות פיקחה את גנותות הקתרזיס המתווג היטב. הקהלה הושך לתהובן במסך הקולנוע כאילו היה זה ראי ענק, מהמייא ומשבר. סירק עימת את הצופים עם נוכחותה של מצלמת הקולנוע, הדמות המתווכת, שתמנעו מהם את התתקשותה הבלתי אמצעית, את קשר החוזה הדרת הרושית, הסוחפת, עם גבורי המסך המלודرامטי. המצלמה הפהה סוכנת עיליה בשורות ההזרה ואנמי הניכור.

הקולנוע מתגלה
CMDIOMS SERBNI
במיוחד כלפי^{במאים התרעים}
אחר אפקט
הניגור

המצלמה,
שתפקידה
בקולנוע של
סירק כמתוון,
הפהה בידי
פס宾דר לדמות
נכיות של ממש

המצלמה כדמות נבזית

סירק, ופס宾ינדר בעקבותיו, העניקו למצלמת הקולנוע נקודת מבט עצמאית. נוכחות המצלמה מוגשת בכל מהלכי הסרט. היא ניצבת מרוחיק בשעה שבה מעוניין הקהל דוווקה להתקרבר; מתעקבת על פרטיהם הנוראים נטולי חשיבות; משתחה או נחפזת בקצב שאינו מותאם בהכרה להתפתחויות הדramaticות. חוקי פעולה המוזרים של המצלמה מחיזים את הקהל להחotta על קנקנה. התהיה היא הסרך שייעמוד בפרק הרוגש. ספרו Sirk on Sirk כובב כי. הלילוי: "המצלמה היא העניין המרכזי כאן. תגועתה מעוררת רש בטעפים באופן שאינו קיים בתיאטרון".

המצלמה, שתפקדה בקולנוע של סירק כמעט שארינו חסר פניות, הפכהידי פס宾ינדר לדמות נבזית של ממש. כאן כבר אין מדובר בתיאו, אלא ביציזו, בלתי מהמייא לחלוין, של הצופה עצמו. לרוב מאוכלס המשך של פס宾ינדר בדמותות אקסצנטריות, אם לא גרוטסקיות ("הדמות המורות של פטרה פון קנט", למשל), הרוחקות מלעד הזהות. אך גם בדמות החטנית והקרטנית שש machekת המצלה, יסרב כמובן הקהל לראות את דמותו. הפוטוס המלודرامתי הוא הסכריין שבא להמתיק סרטיו המורים של פס宾ינדר. באין הזהות, ישארו הממחות יבשות. זה הילודרומה המונוכרת ביוטו שידע הקולנוע. מבקרי הקולנוע של אמריקה הצדיעו לבנו הממוז של דגלאס סירק.

אותו סרט ללא אדרת

מכל סרטי פס宾ינדר שזכה לראות, אהוב עליו במיחוד"על": פחד ואצלת הנשמה". זהה פנייתו הישרה ביותר של פס宾ינדר למורו, מעין עיבוד לסרט שביבים סירק ב-1956, "כל שהשניים מרים". פס宾ינדר ספר שלאחר שזכה בסרט זה, היה

גם בדמות החטנית והקרטנית שמשחקת המצלה בטרוי פס宾ינדר, יסרוב כמובן הקהל לדראות את דמותו

הਪאות המלודרמי הוא הסכריין הבא להמתיק סטינו המרים של פס宾ינדר



"הדמות המורות של פטרה פון קאנט"

העירה האמריקאית בשנות החמישים המוקם האחרון עלי אדמות אליו שאך להגיא.
מיין בשנות השבעים, כפי שהיא מתוארת ב"פחד אוכל את הנשמה", מותאמת, כפי
הנראה, במקומם האחד שלפני ברשימה.



בטרט של סירק מסופר על אלמנה עשרה (ג'ין ווימן), שמתה באבת בגן העיר ממנה
בשנים רבות ונחות ממנה בסולם המעמדות. אהבת הזר, מוטיב רווח במלודיות,
מאיימת על שגרת החיים הפובינציליים, ומחריה כבד. ויין עלולה לאבד את
אהדתם של חברים להילה ההומוגנית. אך לב האלמנה יוצאה לגן האסור, אותו צובע
סירק בצבעים עזים ומפתים. הגנן נטוע בסביבתו הטבעית, שבה הכל ירוק וצומח.
בתוך החומה הפוטוגנית זו נובעת האהבה הבלתי אפשרית. לבסוף מתיר סייק,
בדרכו האIRONIOT, את הקצוות שנרכנו לכל פלונטר מביך. בסוף הטוב-אלטובי
ニישאות האלמנה לגבר שדומה לבעלת המנוח, אלא שסירק חונן אותו בתאונת דרכם
לא קטנית, שמעניקה לו משהו מקסמי הזרות.

בשביל פס宾דר, כמו גומני בשנות השבעים, אהבת הנוכרי היא נושא טעון הרבה
יותר.AMI, גיבורו "עליל": פחד אוכל את הנשמה", אלמנה ברגוניה ביגל העמידה,
נשחת ערבות אחד, בדרך הביתה, לצללים מוזריהם שבוקעים מבר אפלול. בחסותו
אורות אדומים וליצרות נדירות חזות, מוצאים שיש פועלים זרים פינה מהה, מטיילים
קוביות שישבש, מראקנינס בסות ערך ומגלים שחוזתם האקויזיטית מושכת את
בחיות השער המקומיות.AMI הוחזה את המפטן ועד מהרה נשחתה בירקוד, וחוזה
בזרועותיו החתוות של עלי, הפה האצליל. כשידיהם כבולות ועיניהם סומות
מןקיים השניים למרוץ המכשולים. מוגע זה ואילך שב לא תרפה המצלמה
מרקובנותיה התהמימים. צכל המשטב לחלו, תחמוק לדירתה שלAMI, תתחקה אחר
הנעשה בחדרי חזירה, תבלוש מאחוריו דלתות ומראות ותעדוץ השוואות קטנוינוות
בין השניים: פיוו הרעננים מול הקטמים שבפונה, חיטובי שריריו שפוגשים את
בשרו גוףלו, הליכו הפנתרי מול דשדשה המסוכבל. פס宾דר מצותת לשחוותם:
"פחד לאטו" אומר עלי בגרמנית רציצה, "אצלנו אומרים – פחד אוכל את הנשמה".
השפה ברטוי פס宾דר, כתוב פרנקליין, אינה מצליחה לתקשר בין הדמויות, אבל
מתקשרת היטב בין בין הצופים בהן.

ברגע בו עוזביםAMI, עלי והמצלה את פתח הדירה, מצטרפת האחורה – צבעעה
שכומתה – לחורשות הרכללות המרושעת שמנחים השכנים, החברים והבנות.AMI
ואהובה הופכים אובייקט נוח לצורות העין, לחטונות, לדעות הקדומות ולשרואר
תחלואי המין האנושי ובראשם – הקסנופוביה. ברוחם הם נפרדים. יוצאים כל אחד
מצידו האחר של הפריים. המצלמה, שנותרת על כנה, "מרימה את ראשها", كالלו
קורצת לשכונה המציצה בגלג מחלון דירתה שמעל. בשם כל השכנים חושפת
המצלה הפס宾דרית את החזירות שעדיין מתבצעות בצעתו של הפרט. בדרכו
החוצה והמתriseה מרחיב פס宾דר את החזון האIRONIOT הדק שמאך סירק על פני
סוטין, והופכו לאיחוך גдол, סרקסטי ומו.

בדרכו החוצה
והמתriseה
מרחיב פס宾דר
את החזון
האIRONIOT הדק
שמש סירק על
פני סוטין,
והופכו ליחסון
גודל, סרקסטי
ומור.



"עליל: פחד אוכל את הנשמה"

חזון המשאלות המתגשות

"סִירְק" אמר פס宾דר "יצר את הרטיטים העדינים ביתר שאני מכיר. אלו סוטים של מי שאוהב אנשים ולא זו להם כמוני."

גדול כוחה של המלודרמה בתחום הגשمة משאלות הל. בחוקי חזון מאפשרים לאוייב הגדל ביותר להתנדף בתאונה או, במקרה הטוב, להתגלות כאח אובך, מועד לפיסוס רטוב. גם אמי וועל זוכים לימוש החסד המלודרומי. לבבה המיוסר של אלמי משאללה אחת, אותה תבעו בפני עלי ביושבם בגאניבירה גדול ושותם, אוחזים ידים תחת עינו הפוקואה של צוות המלצרים. אמי רוצה לנסוע לרוח דבש כדי שתוכל למצוא נם שובה סבבה מסבירת פנisi. והוא לא רוצה להיעזב לנפשו, היה רוצה להיות אהובה ומקובלת, מרות בחירותה החוריגה. ואכן, כאשר חזר הזוג הטרי מתרחש השינוי הפנטסטי וסבירתם נוטפת מתייקות דבקה. נישאת על גל גיאו אושורה החדש מסרבת אמי לפפק בקיומו של אגדות. אבל הצעופים נאלצים להבין שאותו הנוגוני האץ לקדמה בברכה, ההליט שמוטב להסווות את השקופויות הגזעניות לטובת הגדלת המכויות, שהשכנה המחייבת שולחת את תרומת שריריו המתוגלים היבש של עלי לאחזקה הבניין, שהחברות ננדרו בולונטינו ובקסמו האוריינטליים, ושહילדים (בניהם פס宾דר עצמו בתפקיד בעלה הבاهמי של הבית) החליטו להקריב להיצית יד בתמורה לביטול הסנקציות שנתקטה אמי נגדם ובכך לזכות מחדש שמרטפות וบทמיכה כלכלית. "האהבה" אמר פס宾דר, "האם אין היא אחרי הכל צורה מעודנת יותר של ניזול?"

קסנופוביה, מיזנטרופיה והרגש השולט

האטטרציה המלודרומית

יתכן ששנאה זו מוקהה בשנאה עצמית. פס宾דר, שנטל מסירק את הרגישות הנפלה לצבע, לאור, לפניה של שחוקנים ולתנוועת ההמוחשבת של המצלמה, אTEM את סרטיו בפניו הרגש השולט בבדורו בעבודתו של סירק – רגש האהבה לבני אדם. העדר אהבה הנק לאובייסיה במילודרמות של האיש שווה מודעطيب לחולשתו. "סִירְק" אמר פס宾דר "יצר את הרטיטים העדינים ביתר שאני מכיר. אלו סרטים של מי שאוהב אנשים ולא בזו להם, כמונו". אבל סרטיו של פס宾דר אינם נטולי רגש. הרגש השולט בהם הוא רגש הרחמים. לרchromים פנים דבות, מנהימים ודוחים, אמפאטיים שמחים לא-יד. "מלודרומה המונוכרת", שהיא דבר של איש אחד, שלווטים בסופו של דבר הרחמים העצמיים. *

רוול ארבע העונות"



- 1) Elsaesser, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observation On The Family Melodrama*. Monogram 4, London 1972
- 2) Franklin, James C., *The Films of Fassbinder, Form and Formula* Quarterly Review of Film Studies 5, NO. 2 Spring 1980
- 3) Halliday, J. "Sirk on Sirk". London 1971
- 4) Sanford, J. "The New German Cinema", London 1980

ריינר ורנר פס宾דר – ביופילמוגרפיה

נולד ב-31 במאי בעיר באד ווירטשוףן. בנם של ד"ר הלמוט וליזולט פס宾דר.

1945

1965

סרטוו הראשן "DER STADTSTREICHER" ("הקבוץ")
תסיטו ובסמו: ר.ו.ג. צלום: יוזף יונגר. משחק: קריסטוף ווזה, סוזנה שימקוטס, מיכאל פנג'ור, ארנס הרמן, ר.ו.ג. הפקה: סרטוי רוזה.
35 מ"מ, ש/2, 10, ד'

אדם מוצא רובה בסמטה ומנסה להפטר ממנו.

1966

ליימודים חלקיים בסטודיו פרידל-לייאונרד (ב"יס לדומה) במינכן. פוגש שם את האנה שיגולה.

1966

סרטוו השני "DER KLEINE CHAOS" ("הכאוס הקטן")
תסיטו ובסמו: ר.ו.ג. צלום: יוחט פרגל. משחק: מריטה גרייזלין, קריסטוף ווזה,
ר.ו.ג. לילו פטפייט. הפקה: סרטוי רוזה.
35 מ"מ, ש/2, 9, ד'

שלושה מוכרי עתונות צעירים שודדים אש.

1967

מצטרף לאקסצ'ין תיאטרון, מגלם את תפקיד טראז'יס ב"אוטיגונה".
מי. האקסצ'ין תיאטרון נסגר. פס宾דר מייסד את "אנטיפטר", שמתמקד ברובע שוובינג במינכן.

1968

אפריל. האקסצ'ין תיאטרון ("LIEBE IST KALTER ALS DER TOD").
תסיטו ובסמו: ר.ו.ג. צלום: דיטריך לומן. מוסיקה: פר ראנר, הולגר מניצר. ערכיה: פרנץ וולש. משחק: אויל לומל, האנה שיגולה, ר.ו.ג. הנס הרישומזר, קטרין שאקה. הפקה:
סרטוי אנטיפטר. 35 מ"מ ש/2, 88, ד'. השתף בפסטיבל ברלין.

1969

גנב צעה, שהשחרר לא מכבר מבית הסוהר, מנסה להמלט מהמאפה. הרט וווקדש לקולד שברוג, אריך רוזהר, זיאן מרדי שטרואוב, לינו וקונצ'ן.

1969

אוגוסט. "KATZELMACHER" •
תסיטו ובסמו: ר.ו.ג. (נו' ממחזה פרי עטנו). צלום: דיטריך לומן. מוסיקה: פר ראנר. ערכיה:
פרנץ וולש. משחק: האנה שיגולה, לילית אונגרה, הולגה טוברס, דוריס מאטס, ר.ו.ג. הארי בר. ארנס הרמן. הפקה: סרטוי אנטיפטר. 35 מ"מ ש/2, 88, ד'. השתף בפסטיבל מנהיים,זכה בפרסים מקומיים.
וזר מעורר את דעתותיהם הקדומות של זוגות צעירים וקורתניים מן המעדן הבינוני. מוקדש למרי לואי פליישר.

1970

ונובמבר. "GOTTER DER PEST" ("אל המגפה") •
תסיטו ובסמו: ר.ו.ג. צלום: דיטריך לומן. מוסיקה: פר ראנר. ערכיה: פרנץ וולש. משחק:
האריבר, האנה שיגולה, מרגטה פון טרודה, גינטרא אופמן, אינגריד קאבן, ר.ו.ג. הפקה:
סרטוי אנטיפטר. 35 מ"מ, ש/2, 91, ד'. השתף בפסטיבל בוינה.
אסיר משוחרר מחפש דרכו לעולמו המתוון של מינכן.

1970

דצמבר. "WARUM LAUFT HERR RAMOK?" ("מדוע רץ מר. ר. אМОק?") •
תסיטו ובסמו: מיכאל פנג'ר, ר.ו.ג. צלום: דיטריך לומן. מוסיקה: פר ראנר. ערכיה: פרנץ וולש. משחק: קורט ראנר, לילית אונגרה, אנדראס פנג'ר, הארי בר, לילו פטפייט, האנה שיגולה. הפקה: סרטוי אנטיפטר. 35 מ"מ צבע, 88, ד'. השתף בפסטיבל ברלין.

אדם פשוט רוצה לפתח את אשתו, בנו, השכן ומתאבד.

1970

טסראיט וברוני: ר.ו.פ. ("RIO DAS MORTES")
ראבן. עריכה: תיאה אימן. מושך: האנה שיגולה, מיכאל ג'ינג, גינדר קאופמן, פיליפ, האריבר, דב. הפקה: סטלי אנטוניאטר-א.
16 מ"מ, צבע, 84, ד'. הוקן בטלורייה הגאנית.

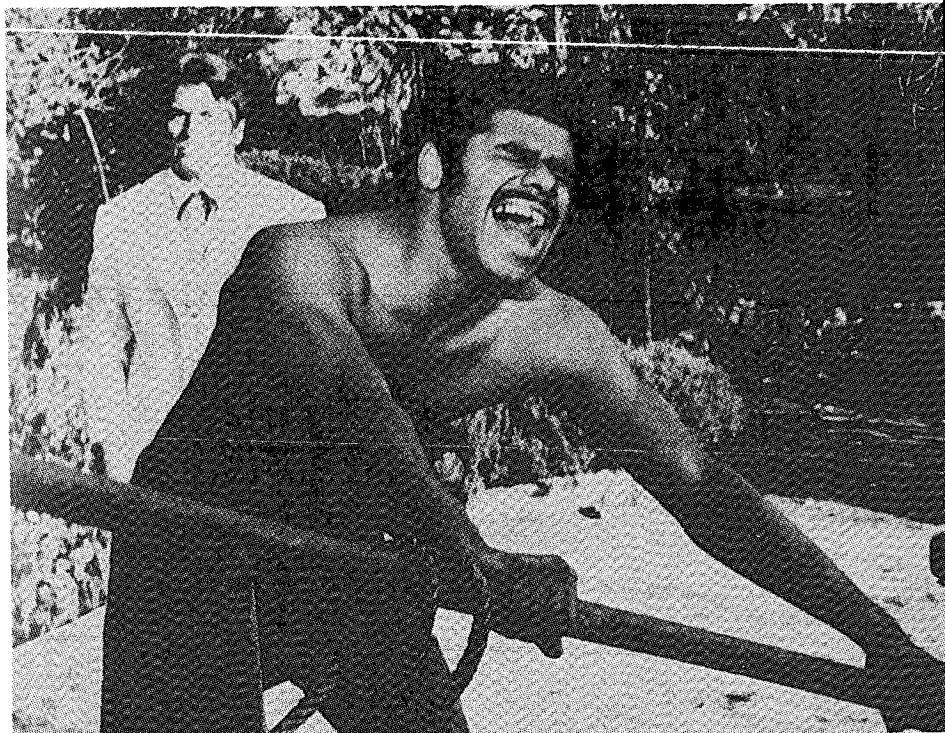
שני ידידים ותיקם מנשימים חולות יזרות, לחפש מנוח בפרו.

פרואר. ("DAS KAFFEEHAUS" (ב' בית הקפה))
טסראיט וברוני: ר.ו.פ. (על פ' חמזה של קולדו גולדון) צלום: דיטברט שמיזט, מנורד פריסטר. מוסיקה: פר ראבן. מושך: מרגיט קארטנסטן, אינגייד קאבן, האנה שיגולה, קורט ראב, האריבר, דב. הפקה: "WESTDEUTSCHER RUNDFUNK".
105, ש/ג, ד'

גרסת טלורייה לעיבוד הבימתי של פסבינדר למוחה של גולדוני.

מאי. ("WHITY")
טסראיט וברוני: ר.ו.פ. צילום: מיכאל בלחהום. מוסיקה: פר ראבן. עריכה: פראנץ ולש, תיאה אימן. מושך: גינדר קאופמן, האנה שיגולה, אוליבי לומג, האריבר, קטרין שאקה, ר.ו.פ. הפקה: סטלי אנטוניאטר-א.
35 מ"מ, צבע, 95, ד'. הוקן בפסטיבל ברלין.

ווייטי, המועתק על ידי משפחת ניקולסון, נאלץ לשחרר את עצמו בעורת רצח. מוקדש לפירינג ברלין.



"WHITY"

מאר. "מעס ניקלאס האוזן" (DIE NIKLAUSHAUSER FAHRT) תסריט ובסיו: ר.ו.ג. מיכאל פנרגר. צילום: דיטריך לומן. מוסיקה: פר אבן, אמן דול. עירכה: פראנץ ולש, תיאה אמיד. משחק: מיכאל קניג, מיכאל גורדון, ר.ו.ג. האנה שיגולה, זוטר סדלאמייר, מרגיט קרטנסן, קורט ראב. הפקה: סטלי יאנוש. 16 מ'מ, צבע, ד'. הוקן בטלויזיה הגרמנית.

מחזיר בתשובה מהמאה ה-16 נלחם לצד מהפכנים בן המאה העשורים.

אוגוסט. "המלח האמריקאי" (THE AMERICAN SOLDAT) תסריט ובסיו: ר.ו.ג. צילום: דיטריך לומן. מוסיקה: פר אבן (כוכב שר שכתב סכינדר נצחו). עירכה: תיאה אמיד. משחק: אROL שטיינט, אלגזה טורבאם, יאנג גאודג, מרגיטה פון טרושא, ר.ו.ג. הארכ בוהם, אינגריד קאבן, קורט ראב. הפקה: סטלי אנטיטיאטרא. 35 מ'מ, ש/2, 80, ד'. הוקן בפסטיבל מניהו.

לאחר שהות בנייטנאם, נושא אמריקאי-גרמני למינן, ונשכר לביצוע שורה של דציחות.

ספטמבר. "WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE" (הזהר מהזונה הקדושה) תסריט ובסיו: ר.ו.ג. צילום: מיכאל בלחהוט. מוסיקה: פר אבן ולש, תיאה אימת. משחק: לו אנטס, אדי קונטנטן, האנה שיגולה, מראנד בווז, ר.ו.ג. הפקה: סטלי אנטיטיאטרא. 35 מ'מ, צבע, 103, ד'. הוקן בפסטיבל נוצי.

צווות הצבא ממתין לבואו של הבמאי בבית מלון קה. הוא אבקש להמשיך בהסתלה כנד כל הסיבוכים.

ובכember. "PIONIERE IN INGOLSTADT" (טירונים באינגולשטאט) תסריט ובסיו: ר.ו.ג. (על פי מחזה של מאיר לוייזר) צילום: דיטריך לומן. מוסיקה: פר אבן. עירכה: תיאה אימת. משחק: האנס היירשנומלר, אירם הרמן, האנה שיגולה, קורט ראב, ברום, זוטר סדלאמייר, ר.ו.ג. הפקה: סטלי אנטיטיאטרא. 35 מ'מ, צבע, 83, ד'. הוקן בטלויזיה הגרמנית.

פרשיות אהבים זמניות של חיל המוצב באינגולשטאט עם צערות מקומיות.

אוגוסט. נישואיו לאינגריד קאבן (הס התגrosso במהלך 1972)

1971

"דרכול ארבע העונות" (DER HANDEL DER VIER JAHRESZEITEN) תסריט ובסיו: ר.ו.ג. צילום: דיטריך לומן. מוסיקה: "לילה טוב", מאת רוקן גרנאטה. עירכה: תיאה אימת. משחק: האנס היירשנומלר, אירם הרמן, האנה שיגולה, קורט ראב, קלואס לוטש, אינגריד קאבן, ר.ו.ג. אל הדן סאלם. הפקה: סטלי טנוו. 35 מ'מ, צבע, 89, ד', השთף בפסטיבל בפריס.

רוכל של פירות וירקות נזחה על ידי אהובתו ובהשפעתה של אמו, מתהנת עם אשה שאינו אהוב. הצער מוביל לשתיינות ומות.

ינואר. פון קאנט (DIE BITTEREN TRANEN DER PETRA VON KANT) • תסריט ובסיו: ר.ו.ג. (על פי מחזה פרי עטו) צילום: מיכאל בלחהוט מוסיקה: ה"פלטרס", "הארחים וקורט". עירכה: תיאה אימת. משחק: מרגיט קרטנסן, האנה שיגולה, אירם הרמן, אווה מאטס, קטרין שאגקה. הפקה: סטלי טנוו. 35 מ'מ, צבע, 124, ד', דקמת השתף בפסטיבל בולין.

1972

מעצבת אופנה שחיה עם זיכרתה, מחפשת אהבה ביחסים לטבים עם עיריה פושטה ותמייה. הشرط מוקדש ל"זו שהוכה למרלן".

מרכז. "WILDWECHSEL" (משחק פראי) • תסריט ובסיו: ר.ו.ג. (על פי מחזה של פראנץ סמאור קרויז) צילום: דיטריך לומן. מוסיקה: לודוויג ואן בטהובן. עירכה: תיאה אימת. משחק: יורג פון לייבנגלס, רות דרקסל, אווה אפסס, הארי בר, האנה שיגולה. הפקה: אינגרטל. 53 מ'מ, צבע, 102, ד'. הוקן בפסטיבל מינכן.

אהבת נערות מסתימה בהרין, מסדר ורצח.

אוגוסט. מצלם את חמאת הפרקדים הראשוניים של סדרת הטלוויזיה "ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG" ("שמונה שעות אינן יום"). תסריט ובמו: ר.ו.פ. צילום: דיטריך לומן. מוסיקה: זאן זפואה. ערכיה: מארי אן גנארטץ-משחק: גוטפריד ניגו, האנה שיגולה, לואטי אולריין, ורנר פינק, אנטה בכר. הפקה: "WESTDEUTSCHER RUNDFUNK". 16 מ"מ, צבע, 570 ד'. הוקן בטלוויזיה הגרמנית.

תיאור סטימנטלי של כמה ימים בחיה של משופחת קרגר. בית ובעית החירות. מיני סדרה על הרוב הדום.

סתמבה. "BREMEN FREIHEIT" ("חרות ברמן"). בתוי: ר.ו.פ. ודיטריך לומן. תסריט: ר.ו.פ. (על פי מחזה פרי עטן). צילום: דיטריך לומן, האנס שוג, פטר וויריך ערכיה: פרידריך ניקט, מוניקה ולבאך. משחק: מריגט קארטנסן, אוצי לומג, ולפאנגן שנק, קורט ראב, ר.ו.פ. הפקה: טלפילם סאר. וידאו, צבע, 87 ד'. הוקן בטלוויזיה הגרמנית.

סיפורה של אישת שרצחה 15 אנשי>.

אוקטובר. תקופת הצילומים הראשוña של "FONTANE EFFI BRIEST" ("אפי בריסט"). נובמבר. מתחיל לעבד התיאטרון של פיטר זדק, בוכום. דצמבר. מבים בתיאטרון את "סומונן" של פרנץ מולנן

"עולם ממוליך" ("WELT AM DRAHT"). בתוי: ר.ו.פ. פריץ מייר שרץ' ור.ו.פ. (על פי הרומן "סימולאקרים 3" של דניאל גאלוי). צילום: מיכאל בלוואס. מוסיקה: מארי אינגראטץ. ערכיה: איבן דסני, ברברה ולנטין. משחק: קלאוס לובייש, מרסה דאסן, אדריאן הובן, איבן דסני, ברברה ולנטין. הפקה: "WESTDEUTSCHER RUNDFUNK". 16 מ"מ, צבע, 205 ד' (שווי פרקים של סדרת טלוויזיה). הוקן בטלוויזיה הגרמנית. מומחה למחשבים מתאבד כי הרובוטיקה תעשה בעולם את מקומה של המזיאות.

מאן. "NORA HELMER" ("נורה הלמר"). תסריט ובמו: ר.ו.פ. (על פי ביבת הבובות של הנריק אייבסן) צילום: ויליאם ואבר. ערכיה: אוז'אני בורהיימר, פרידריך ניקט. משחק: מריגט קארטנסן, יאכטס הנסן, ברברה ולנטין, אולי לומג, קלאוס לובייש. הפקה: טלפילם סאר. וידאו, צבע, 101 ד'. הוקן בטלוויזיה הגרמנית.

נורה הלאה משפט מהיר אישי גבוהה, כדי להציג את משופחתה מהרס כלכלי.

ספטמבר. "על: פחד אוכל את הנשמה" ("ANGST ESSEN SEELE AUF"). תסריט ובמו: ר.ו.פ. צילום: יירון יורגן. ערכיה: תיאה אימן. משחק: בריגיטה מירה, אל הידן סאלם, ברברה ולנטין, ארם הרמן, ר.ו.פ. הפקה: סרטני טונג. 35 מ"מ, צבע, 93 ד'. הוקן בפסטיבל מינכן.

פועלת בגיל העמידה נישאת למחרג ממורקן, הצעיר ממנה בדור שלם, למגנית ליבת של משופחתה ושוכנת מגורייה שטמරים את חייהם.

"מרטה" ("MARTHA"). תסריט ובמו: ר.ו.פ. צילום: מיכאל בלוואס. ערכיה: ליזגד שטמיט-קלינק. משחק: מריגט קארטנסן, קארלה היינץ בוהם, גילה פאקלדי, אדריאן הובן, ברברה ולנטין, אינגראט אקאנן. הפקה: "WESTDEUTSCHER RUNDFUNK". 16 מ"מ, צבע, 111 ד'. הוקן בטלוויזיה הגרמנית.

מרטה נישאת לסדריט שמנעה לשכנע אותה שהיא חולה נפש.

מסירים את צלומי FONTANE EFFI BRIEST ("אפי בריסט"). תסריט ובמו: ר.ו.פ. (על פי רומן של תיאודור פונטן). צילום: דיטריך לומן, יורגן יורגן, מוסיקה: גמי סטנס. ערכיה: תיאה אימן. משחק: האנה שיגולה, ולפאנגן שנק, קארלה היינץ בוהם, ארם הרמן, לילו פטפייט, אולי לומג. הפקה: טרטש טונג. 35 מ"מ, ש/ג, 141 ד'. הוקן בפסטיבל ברלין.

1973

1974

הווריה של אפי הצעריה מכריחים אותה להנסה לבסוף קשייש, וגורמים להיות בודדים ואומללים. קריינות: ד.ו.ג.

יונן. "פוקס וחבריו" ("FAUSTRECHT DER FREIHEIT") במוני. ר.ו.ג. תסריט: ר.ו.ג. וכריסטיאן הוהוף. צילום: מיכאל בלහוסט. מוסיקה: פר ראבן. עריכה: תיאה אימן. משאך: ר.ו.ג. פטר שאטאל, אROLZHEINICH בוהם, רוזולף לנץ, קארל שידט, האריב בר, קווטש ראב. סרטן וגוטרייך טשי. 35 מ"מ, צבע, 123 ד'

פוקס, פועל פשוט, נלקח משירותים ציבוריים על ידי סוכן עתיקות, שמציג אותו כפוני מליהו הומוסקסואלי. הלאו מנצלים אותו ומתעללים בו, עד שלבסוף הוא מותاعد. מוקדש לאַרמןיך וכל האחרים".

יולי. "כמו ציפור על חוט תיל" ("EIN VOGEL AUF DEM DRAHT") במוני. ר.ו.ג. תסריט: ר.ו.ג. וכריסטיאן הוהוף. צילום: ארהארד שפאנדז'ה. מוסיקה: גורט אדלהאגן. עריכה: הלהגנה אג'הוופ. משאך: בריגיטה מירה, אוולין קונגה. הפקה: WESTDEUTSCHER RUNDFUNK

ויאdag, צבע, 44 ד'. הוקן בטלוויזיה הגרמנית.

הופעה מוסיקלית של בריגיטה מירה.

אוגוסט. מקבל עבודה כמנהל אמנותי של TURN THEATER AM TURN בפרנקפורט.

1975 מראן. "MUTTER KUSTERS FAHRT ZUM HIMMEL" ("מעשה של אמא קוסטראס לשמיים")

תסריט ובמוני. ר.ו.ג. צילום: מיכאל בלහוסט. מוסיקה: פר ראבן. עריכה: תיאה אימן. משאך: ברגיניטה מירה, אינגניך ארבן, אROLZHEINICH בוהם, מרגרט קארטנסן, אירם הרמן. הפקה: סרטן וגוטרייך. 36 מ"מ, צבע, 120 ד'. הוקן בטלוויזיבל ברלין.

בעה של אמא קוסטראס הורג את הבוס שלו ומתאבד. היא פונה אל הקומוניסטים שיעדרו לה בטהר את שמו, אבל המפגגה מנצלת את המקרה לזכוכיה.

מאי. "ANGST VOR RED ANGST" ("פחד מן החד") תסריט ובמוני. ר.ו.ג. (על פי רניון של אסטה שייב). צילום: יורגן ירגס, אולרייך פרינץ. מוסיקה: פר ראבן. עריכה: ליוגרט שמייטקלינק, ביאטה פשורייסקירש. משאך: מרגרט קארטנסן, אולרייך פואולהאבר, בריגיטה מירה, אירם הרמן, אַרמןיך מיר. הפקה: WESTDEUTSCHER RUNDFUNK 16 מ"מ, צבע, 88 דקות. הוקן בטלוויזיה הגרמנית.

אוקטובר. סיום רשמי של תפקידו בTURN THEATER AM TURN. סמים ואלקוהול מובילים להתרומות, אך ההתאוששות אינה נעימה יותר.

יוני. סיום רשמי של תפקידו בTURN THEATER AM TURN

"SATANSBRATEN" אוקטובר. שלב ראשון של צילומי

דצמבר. "אני רק רוצה שתאהבי" ("ICH WILL DOCH NUR, DAS IHR MICH LIEBT")

תסריט ובמוני. ר.ו.ג. (עיבוד 1990 "Lebenlanglich" של קלואס אנטס וקריסטיאנה ארהארודט). צילום: מיכאל בלහוסט. מוסיקה: פר ראבן. עריכה: ליוגרט שמייטקלינק. משאך: ריטוס זוליכאל, אלקה אברלה, אלכסנדר אדרטנסן, אדרן מגולד. הפקה: אטליה בורינה. 16 מ"מ, צבע, 104 ד'. הוקן לטלוויזיה הגרמנית.

צער שככל רצונו הוא להשביע את רצון אשתו וילדתו, פונה לאלים בתגל חסרון באהבה.

יוני. השלב השני של צילומי "SATANSBRATEN" ("משקה השטן") תסריטובבורי. ר.ו.ג. צילום: יורגן ירגס, מיכאל בלහוסט. מוסיקה: פר ראבן. עריכה: תיאה איזון, גבי איינבל. משאך: קווטש ראב, מרגרט קארטנסן, הלה ויטה, פולקר שפנגלד, אינגניך ארבן, אולרייך זומל, אוי הס לה. הפקה: סרטן אלטברטום, סרטי סרי. 35 מ"מ, צבע, 112 ד'. השთף בטלוויזיבל מהיים.

1976

"משורר המהופה" סובל ממענץ יצרתי, והוא מוחיל להעתק את נבודתו של טיבן ג'ורג', הוא הופך ל"ג'ורג'", וכאשר סרטו זונת מכח אותן, הוא מגלה שהוא נהנה מכבב.

יונ. "ROLLTIE SINYA" ("CHINESISCHES ROULETTE")
תרסיט ובסמי: ד.ג.ט. צלום: מיכאל בלհאום. מוסיקה: פר ראנן. ערכיה: איליה פון האספוג, يولיאנה לורןץ. משחק: מרגיט קארטנסן, אנדראיה שובר, אורי גומל, אנה קארינה, מאשה מריל, פולקר שפנגלר, בריריטה מירה. הפקה: סטqi לאפבטוטס, סרטי לוסאנג'.
35 מ"מ, צבע, 86 דקות. השთח בפסטיבל בפריז.

נערה נכה גורמת באחצשות תרומית שהורייה יגעו לבית הקופר שלמה בחברת מהביבים באחיזתו סוף שבוע. לבסוף מגיעה לשם גם הנערה עצמה, למשחק של רולטה סינית.

דצמבר. "BOLWIESER" ("ASHET MHAL HATHNAH")
תרסיט ובסמי: ד.ג.ט. (על פי הרמן של אוסקר מריה גראף). צלום: מיכאל בלהאום. מוסיקה: פר ראנן. ערכיה: איליה פון האספוג, يولיאנה לורןץ. משחק: קורטراب, אליזבת טריינר, ברנארד הלפריש, אודו קיר, פולקר שפנגלר, ארמן מיר. הפקה: אטלייה בווירה.
16 מ"מ, צבע, 200 דקות. סדרת טלוויזיה בת שני חלקים שנערכה לאחר מכן לסרט גולוונע באורך 112 דקות. הוקן בטלוויזיה הגרמנית.

אסחות של מנהל התחנה, בלוייזר, חוותתו, שללא בצדקה, בגביה. היא עצמה מנהלת רותם שיזען לכל, מלבד הבעל הנבגד. כשהוא מגן על שמה השוכב, הוא מוציא את עצמו לבסוף בכלא, בעוד היא דורשת גס כדי להושא לפער שללה.

מאי. "FRAUEN IN NEW YORK" ("נשים בניו יורק")
תרסיט ובסמי: ד.ג.ט. על פי מחזה של קליר (בוח) צלום: מיכאל בלהאום. ערכיה: מיליאן אנטפאנז און הו. טשואן: נט-עה דונז. מרגיט קארטנסן, ארנולד קויסנר, ארמן מסטן, אנג'ליה שמיד. הפקה: NDR.
16 מ"מ, צבע, 111 דקות. הוקן בטלוויזיה הגרמנית.

יונ. "EINE REISE INS LICHT, DESPAIR" ("איוש")
בסמי: ד.ג.ט. תסריט: טום טשופואר (על פי רומן של ולדימיר נבוקוב). צלום: מיכאל בלהאום. מוסיקה: פר ראנן. ערכיה: רג'ינלד בק, يولיאנה לורןץ. משחק: דירק בוגראד, אנדראיה פולק, פולקר שפנגלר, קלאוס לובייטש, אלכסנדר אלרטון, ברנארד ויק. הפקה: אטלייה בווירה.
35 מ"מ. צבע, 119 דקות. הוקן בפסטיבל קאן.

המר רוס, יצון שוקולד, משועם מחיי הנשואן שלו ומחילף הורות עם אסופי שהוא מאמין שהוא כפיקו. מוקדש לאנטונין ארוד, ריננסן ואן גוך, אוניקזה זורן.

אוקטובר. אפיוזדה מתח "DEUTSCHLAND IM HERBST" ("גרמניה בסתיו")
תרסיט ובסמי: ד.ג.ט. תלבום: מיכאל בלהאום. ערכיה: يولיאנה לורןץ. משחק: ד.ג.ט., ארמן מיר, לילו פומפייט הפקה: FILMVERLAG DER AUTOREN.
35 מ"מ, צבע, 26 דקות. הוקן בפסטיבל ברלין.

אוגוסט משמנונה אפיוזדות, ברטש שנעס בחיבים במורה גרמניה מתוך איום של טרור פוליטי.

מאי. "DIE EHE DER MARIA BRAUN" ("נישואיה של מריה ברואן")
בסמי: ד.ג.ט. תסריט: פרדריך היידר, פאה דROLICH (על פי רענון של ד.ג.ט.). צלום: מיכאל בלהאום. מוסיקה: או ראנן. ערכיה: يولיאנה לורןץ, פראנץ וולש. משחק: האנה שיגנולה, קלאוס לובייטש, איבן דסני, נטפריד ג'ין, גיזלה אולן, גיטר לאטמאפרקט, אליזבת טריינר, איזוגדה נארת, טו בוולין. הפקה: סטqi לאפבטוטס, סרטי טריין.
35 מ"מ, צבע, 120 דקות. הוקן בפסטיבל ברלין, זוכה פרס טוב הכתם.

מריה ברואן הורגת חיל אмерיקאי בזמן הכיבוש האמריקאי בברלין. בעלה לוגע על עצמו את האשמה והזקץ לככל. הנס הכלכלי אינו פוסח על מריה שהופכת למילונית. הבעל משוחרר מן הכלא כדי לגלוות שאhabitם מותה. מוקדש לפיטר דק.

יונ. מותו של ארמן מיר.

1977

1978



אגוזטס. תסרט, במוני וצלום: ד.ו.פ. מוסיקה: פר ראנץ. עריכה: יוליאנה לורן. משחק: פולקר שפנגלר, אינגריד קאבן, גוטפריד גין, אליבית טריסנאר, אווה חאטס, גינטאר קאפעטן, לילו פמפית. הפקה: סרטי טגנו. 35 מ"מ, צבע, 124 ד'. הוקן בפסטיבל מונטריאול.

חמשה ימים בחיו של גוקסינג הדזהה על ידי מהבini.

יונאר. "DRITTE GENERATION" ("הדור השלישי").
תסריט, במוני וצלום: ד.ו.פ. מוסיקה: פר ראנץ. עריכה: יוליאנה לורן. משחק: פולקר שפנגלר, בול אודיריר, האנה שיגולה, הארי בר, ויטש זולביבאל, אודו קיר. הפקה: סרטי טגנו. 35 מ"מ, צבע, 110 ד'. הוקן בפסטיבל קאן.

פארסה פולישית על טרוריסטים מסוגנים ומשועממים. מוקדש ל"האהוב האמתי"—ובכל זאת, כנראה לאך אחד?"

אוקטובר. מקבל את פרס ויקטורני מאיגוד המבקרים האיטלקי

אפריל. "BERLIN ALEXANDERPLATZ" ("ברלין אלכסנדרפלץ").
תסריט וbcm: ד.ו.פ. (על פ' הרומן של אלפרד דובלין). צלום: קסאוור שווורצנברג. מוסיקה: פר ראנץ. עריכה: יוליאנה לורן. משחק: גינטארalamporczi, האנה שיגולה, ברברה טוקבה, גוטפריד גין, פראנץ בוכרייר, אליבית טריסנאר, בריגיטה מירה. הפקה: אטלייה בורייה. 16 מ"מ, צבע, 933 ד' (סדרת טלוויזיה של 14 חלקים). הוקן בפסטיבל וניצחה.

פראנץ בירקופף, אסיר משוחרר, מנשה לחזור למושב, אך ייחסו נס ידידו רינהולץ וורעט פתיונות.

טפטember. "MARLEEN LILIT" ("ליili מרlein").
במוני: ד.ו.פ. תסריט: מנפרד פורץ, ד.ו.פ. (על פ' האוטוביוגרפיה hat viele farben Himmel Mata Zilly איזודון). צלום: קסאוור שווורצנברג. מוסיקה: פר ראנץ, וולש. משחק: האנה שיגולה, גיאנקרלו גיאנייני, מל פרר, קארל היינק פון האסל, כריסטינה קאפעטן, האראק בורהם, ד.ו.פ. הפקה: סרטי רוקסטי, טרסי ריאלאן. 35 מ"מ, צבע, 121 ד'. הוקן בפסטיבל בולין.

השיר "ליili מרlein" הופך את וקי לסתורטEAR של התקופה הנאצית, אבל היא מאוחבת ביהודי.

1979

1980



1981

מ.אי. "LOLA" ("לולה")
במוני: ר.ו.פ. תסריט: פטר מורתה היימר, פ'יה פלורין, ר.ו.פ. צלום: קסאoor שווורצנברגר.
מוסיקה: פר ראנן, ערכיה: يولיאנה לורןץ, פראנץ וולש. משחק: ברברה סוקובה, ארמן
זונדרשטאל, מוריו אודורף, מתיאס פוקס, הילגה פדרמן. הפקה: סרטוי ריאטסו, סרטוי טריון.
35 מ"מ, צבע, 113 ד'

בקZN בניין, מוהג שוסכל מאינטיריגות של עסקנים, מתחאב בזמות הקברט זולה, ויחד
אותה משלים בירוש ליבנו, את מהיר ההצלה.

"תיאטרון בטוראנס" (THEATRUM IN TURANUS)
במוני: ר.ו.פ. תסריט: פטר מורתה היימר, פ'יה פלורין, ר.ו.פ. על פי דרין ר.ו.פ.).
צלום: קסאoor שווורצנברגר. מוסיקה: פר ראנן, ערכיה: يولיאנה לורןץ. משחק: רולף זון,
הילגMAR תאטה, אנטון דוריינגר, דודיס שאודה, קורניה פורובס, ר.ו.פ. הפקה: סרטוי לאורה.
סרטוי טנגה, סרטוי ריאטסו, סרטוי טריון.
16 מ"מ, צבע, 91 ד'. הוקן בפסטיבל מנהיים.

סרטו התעוודי היחיד של פסבינדר, צולם בפסטיבל התיאטרון בקלן, 1981. קריינות: ר.ו.פ.
מוקדש לאיבן נאגן.

* • "WERONIKE VOSS" (WERONIKE FOST)
במוני: ר.ו.פ. תסריט: פטר מורתה היימר, פ'יה פלורין, ר.ו.פ. על פי דרין ר.ו.פ.).
צלום: קסאoor שווורצנברגר. מוסיקה: פר ראנן, ערכיה: يولיאנה לורןץ. משחק: רולף זון,
הילגMAR תאטה, אנטון דוריינגר, דודיס שאודה, קורניה פורובס, ר.ו.פ. הפקה: סרטוי לאורה.
סרטוי טנגה, סרטוי ריאטסו, סרטוי טריון.
35 מ"מ, ש/ל, 104 ד'. הוקן בפסטיבל ברלין, וחכה בפרס דוב הכסף.

עתונאי מכין מלכודות לרופאה המשילה חיתמה על אנשייט בודדים, אך לתוכניות השלוות
טרגיות. מוקדש לגרהארד זוראן.

מרכז. "QUERELLE" ("קרל")
במוני: ר.ו.פ. תסריט: ר.ו.פ. בורקהארד זרייט (על פי הרומן של ז'אן
ז'ורן). צלום: קסאoor שווורצנברגר. מוסיקה: פר ראנן, ערכיה: يولיאנה
לורןץ. משחק: בראש דיז'ויס, ז'אן מורה, פרגנו נרו, לורן מלט, בורקהארד זרייט, גינטר
קאמפמן, האנו פוסכל. הפקה: סרטוי פלאטס, סרטוי אלברטוס, גומן.
35 מ"מ, צבע, 107 ד'. הוקן בפסטיבל נציה.

מלח'יפה תואר הופך לחוות האידיאל של הנמל. מוקדש "ליידוזי" נס אל הדיבן סאלם".

10 בינוי. פסבינדר נמצא מות בדירתו במינכן. ♦

הסרטים שמנסונים ב-♦ יוקרנו במהלך החודשים מאيارוני 1981 במסגרת
רטוטופקטיביה שנערכה על ידי הסינמטיקים של ירושלים, תל אביב ו חיפה, בשיתוף
מכון גתה.