

כתב עת לעוני קולנוע בהוצאת סינמטק תל אביב ■ מאי-יוני 1990 ■ 4 ש"ח

תל-אביב-ယם

סינמטקה *Cinematheque*

קוח בראותה

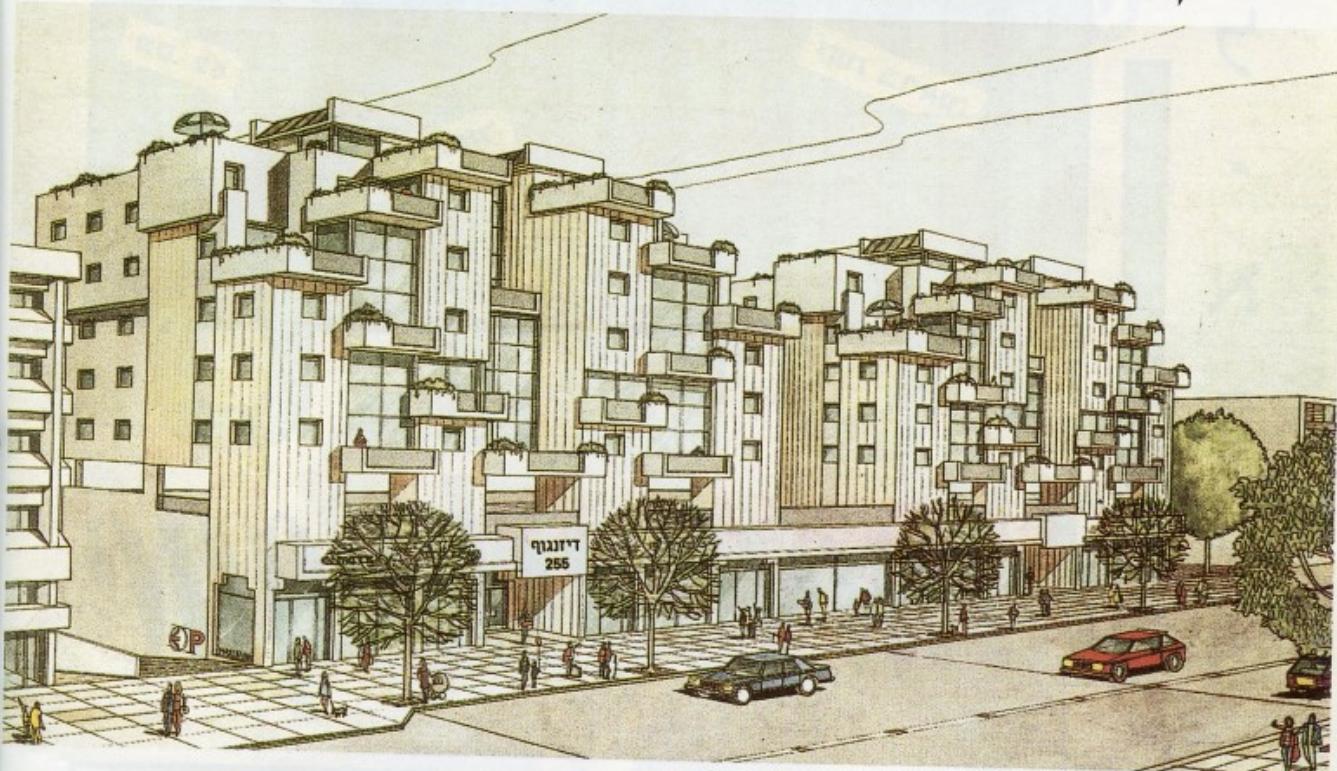
לווא' מאל

מ.מ. 52



חגיגות במאו - מישל פיקול, ודומיאיק בלאן

חברת "אבן זיו" גאה להציג את פרויקט היוקרה המרכזי ביותר בת"א צפון דיזנגוף מעלה כל - ליד הכל.



"אבן-זיו" - כל אינכוט הבניה בחברה אחת

"אבן-זיו" היא כויס אחת מ לחברות הבניה האיכותיות המובילות בישראל. מעמדת הנבנה מעוניין בגישה עסקית והירה וסולידית, בעוד שՁლחות מורשתם בתהומי התכנון ובבנייה. הבנייה למגורים של "אבן-זיו" מוגבשת על בדיקה יסודית של ארכיטקטים ושפוייט הדירות, ומטאינית בתשומות לב קפדיות לכל פרט, בשירות וטיפול בלתי פוטקסים גם אורי כינוסת הדירות לדירות.

ותק החברה, אמינותה ואינכוט הבניה הנבוהה בטנדראטים של מערב אירופה ואלה"ב, העניקו לחברה "אבן-זיו" את מקומה המכובד ביותר בקרב חברות הבניה בישראל.

הצטרפו גם אתם, לננים מדיות יוקה אל.

משרדי החברה: רח' אליאו 4 (עדיי אבן נביול 107) ת"א 62645
שעות מלאכת המכירות:
ימים א-י: 18.30-16.30, יום ה' אחה"צ 12.30-08.30
טלפון: 03-5237217, 225923, 235275

**חברה קבלנית לבניין בע"מ
בנייה על יסוד אינכוט**



צפון דיזנגוף - כל היתרונות של לב העיר

בDİזנוגוף השקט, דיזנגוף 255, מושך פסיעות מומכבי החקלאות, הבילוי והתרבות של המטרופולין, קרוב לכל מקום ורחוק מפקקי האנועה, מכובד התרבותיות של העיר הגדולה, קרוב לים הפתוח, הילך ומקום פרויקט חדשני וויצו-דופן בתל-אביב: צפון דיזנגוף - 2 מגדלי מגורים הדורים מצופי שיש ומסיפס קרמי, המתונסים מעל קומות חנויות.

צפון דיזנגוף - כל מה של חלמתה בדירה אחת

בכל מגדל מגורים, אולם כניסה מהדור 1-5 קומות מוגרים עם דירות של 3, 4, 5 ו-7 חדרים ומרפסות פנורומיות, לצד דירות-גנו וריפורקסים מפוארים.

דירות "צפון דיזנגוף" הן דירות אינכוט ברמה גבוהה, הכוללות: חדרים מרוחקים ושרותים כפולים, חדרי ארון, מטבחים דרישים, רצוץ וחיפויים מעולים, הכהנה למינוג אוור דירתי (חדרום וקרור) וכן מרוף קפדי לא פשרות. לדירות אפשרות לחניה עילית ותת-קרקעית.

BUILDING CONTRACTORS CO. LTD.

סינמטק Cinematheque

שקספיר בקולנוע. הנושא עולה שוב על הפרק עם הצגת הגירסה החדשה של "הנרי החמישי". הכוכב העיר של התיאטרון הבריטי, קנת בראנט, חזר על מבחן לורנס אליבריה משנת 1944. הוא ביים את הסרט ומגלם בו את התפקיד הראשי. אבל התוצאה הסופית שונה תכליתית השינוי מן הגרסתה הקודמת. מכאן השוואה המתבקשת מלאה – בראנה מול אליבריה – נושא אמרו של מאיר שניצר. ועוד בדיון, אבי עוז תרגם ענד הימים של פרולוג וśni המונולוגים המפוזרים מזמן המזהה (שלא תרגם ענד הימים בשלמותו לעברית), מוסיף כמה העורות המבוקשות למקם את העלילה ואת הדמויות בקונטקט העמדת להתרפסם בקרוב בארצות-הברית, המתעדת את כל יעיבוד התיאטרון שנעשה אי פעם בלבד.

סרט חדש ללאוי מלא. אחריו מלחתות העולם השנייה ו"להתראות ילדים" הוא מدلג על יובל שנים, היישר אל אירעוי Mai 1968. הפעם ההיסטוריה היא רקע בלבד לעילאה המתරשת ככליה באחוזה כפרית בדרום צרפת, הרחק מן מהומות בפריס. פלורנס פאבר לה-ברה ראיינה עבורה את לאן מלא בפריס, וכך תירש ראה את הסרט בתל-אביב.

אחד הנושאים שבהם יעסוק הסרט החדש קרובים הוא "הגירה ומחרירים".

אוישה שורץ בחנות את טיפולו של הקולנוע הישראלי בנושאים זה. ועוד בಗליון, דן פינטו מדווח על מצבו של הקולנוע בהונגריה ובפולין כבבואה של חברות בתשנות היסטוריות. צבקה אוון סוקר ספר המוקדש לתפקיד הקול בקולנוע, שייעורי בית לאחד המוטיבים המובהקים בסטייל סרטוי הסטודנטים – "סאנד". ולבסוף, אשר לו ממשיק להתקין עם דני מוגה בעניין האנרי בקולנוע. קרייה מהנה.

עדנה פינטו

סינמטק
כתב עת לענייני קולנוע
בחוצאת סינמטק תל אביב
סמיון תל אביב, מנהל

סינמטק תל אביב
עורכת עדנה פינטו
תוכנית: נורית צפרתי

עיצוב גרפפי: דוד מוסקוביץ'
עיצוב: לili אבטובול
עריכה לשונית ותבוחת: יעל אונגה

טערוכת צבקה אוון, ליין הרש, דן מוגה, אשף לוי, דני מוגה, דן פינטו, אורי קלוי, שאול שרידן, מאיר שניצר

תעודה: דני ורט

כתבת העיתונות: סינמטק תל אביב

טלפון: 03-217181

סדי, לוחות חפיסת: גראוליט

כל הזכויות שמורות למיל'

ברשות החדש התקוממי תחילה לציר דיוון של משפחה אופיינית מהאזור הזה של צפת, ותוں כדי כתיבת, כאשר צרפת כולה חגגה 20 שנה לאירוע מי' 68, צץ ביהריעון לשלב את אירועי הת-קופה בתאריכם ההיסטוריים. זה העניק מעוף חדש לתולדות מילוי, ועזר יותר לגדיר ולעצב את הדמות יותם במצוות מילוי ותור, מונע מתהדיות הייחסות לאירועים ההיסטוריים של התקופה.

**האם הדעות שambil הסטודנט במהלך הסרט הן
דעתית מאותה תקופה?**

מה שניסינו לעשות, לא קל קאריר ואני, הוא לא הציג דמות של סטודנט שהגייר מון המתרסים וההפגנות של פריס. הוא אמרנו בן למשפחה בורגנית, אבל הוא כולם מושלחם מן המתරחש בברירה, והוא מביע זאת בלהט רב. ההתלהבות שלו משקפת את הדרכו שבה צ'ארל ואנדי אוכרים את מיי' 68': מעין התפרצויות ספונטניות, בלתי מטורנת, נדיבת רגע שבו היה נדמה כי מותר לשאל הכל, אפשר להתחילה את הכל מההתחלת התurbation הזאת שבין טירוף לאוטופיה, זה מה שהוא מקסים כל כך במא依' 68': האם היום מבעץ על התקופה הזאת בקורטי זונר.

אולי לא בקורטי, התייחס אמרו – שפי. תכלת שחלק מן הלוחמים של מאי' 68 יירגאו על הסדרט משומש שם נוימים להתייחס לאותם הימים בר' ציניות מוחלטת, ואילו לדעתם הם לא היו כללה כלל, נראה לי שכולם היו מודעים אז לעובדה שמן ודבר בחגינה זמנית בלבד. אני אזכיר שבוניאלי שהה בפריס באותו יום, והתוכנן להתחילה סוט חדש. והוא הגיע אוטה. לואן קרייר, אל תלול את עצמכם זו מהפכה. כל עוד לא היה כאן 200 הרוגים, או אני מהפכה. הוא דיבר מנקודת המבט של מי שגר במקסיקו, וידע של כל המתרומות של STUDENTS גורחה מיד ריירוט לתוך החומרן. הרוגים לא היו דבר יוצא דופן – שם – ואילו אצלנו לא קראה שום דבר לכך. צרך להזדמנות שהיה משווה מן התהילה של המרנדנות בהתנהגות שלנו באוטום הימים, גם אם היו וולנו מושלחבים מן האידיאלים. התייחס תומך נלהב של מאי' 68, אני עדין כה, אבל בוניאלי צדק, זאת לא היהת מהפכה. אולי ממש קרוב יותר להפכינו.

חמשה באופנאים

האם דמותו של מיילו בסרט היא דמות הקרובה

תרכז

בחלתו, ولو רק מושם שכל אחד האר הדמיוני
אמנים מבוססות על אנשים שהכרתי והיבט, אבל
כולם מטופלות במידה מסוימת של אירוניה.
האה, שmagm מישל דישוסואה, הוא מין
אנטילקטואל פריסאי מוכך היטב, שմבקש
לספק לכל הסבר הגווני צrho. אשר למו' מו' –
היא התגלות הבודגנית. אני מרגש קירבה גדו'
ליה לצעירים שהם פתוחים יותר,חושפים יותר,
כובען מליל, שהוא כל כך קרוב לטבע וככל כד'
משוחרר ממושכות. היה לי פעם זוד קון, אח
אמני, שהליך לעולמו לפני שנים רבות. הוא גור
בכפר, סייר בלבושים לפריס, וכשהיוו באים לבק'
ר, היה מדבר אלינו הילדים, בשפה הלטינית.
הוא היה קצת משונה, כמו מילוי, אבל ממד אמוני
מרשים. נדמה לי שהוא אחת התכונות של בני
הכפר: גם כאשר הם עובדים בפרק, הם אדונים
לזמנם, ומתקבל הרים שהם מנצלים אותו
הרבה יותר כדי ליהנות מן החיים.

נארש אשת התעשייהין נמלטה מביתה, היא דואת לחתת עמה את ה'ז'ינו (צליל הכבש).

צלהותי את הסרט באזור צר', בדרך מרוב רופת, היכן שהאנשים מתייחסים ברצינות רבה לאוכל. זאת לא "חוליה הגודלה". המסורת הצרפתייה הזאת של אכילה בעזותה היא הרבתה יותר מולילה. זו תחשות הרעות, הבילוי ייחד, ההנהאה בששיה ובעשבה המשותפת. זהו מרכיב חשוב מאוד שיש בו מן החושניות והידידות גם יחד, שהשתمرו אצלנו עד עצם היום הזה. אם כי, ביריך להודות, שאצל רבים הולכת אינכית ונעלמת.

אזהרה מוקדמת. במידת-ימה זו גם חזרה מסוימת על בולדיות.

מילו אכן קרוב יותר לנכדיו ולילדים מאשר למ' בוגרים. עשוים כבר כמה סרטים שבהם ילדים או בני נוער מבקרים לאחראים את עלמים של המבוגרים. בתחילת ההיסטוריה של הסרט מונקודת המבוגרים דומה, להציג את הסרט מונקודת המבוגר של פרנץ טואט, נכדו של מילו. אבל חשתינו שזה מתחילה להפוך לשיטה, ובסתורו של דבר מעצה יותר עניין בסרט שבו לכל הדמיות משקל פחות או יותר שהוא. זה נכון שיש מערכתיחסים מיוחדת בין



מישל פיקולי ב'חגינה במא'

הפנייה במתדרסים

מודיע החלטת לבוחר דוקא בתקופת מאי 1968!
או בפברואר 1969 להתאחדות אבל גאנ

מן הרגע הראשון כיונוטי לקומודיה, אבל, כמו בסרטוי האחרים, בחרתי להתבונן בדמותות הנטו מותות גרגיר. דמיות שון לכארה ריגילס ומכשפות, והו מושיכות לחווית את חמי השגירה שלחן ללא הפעלה וללאember היסטורי שמאלי שאלחן להשוו את עצמן, להתבונן בו ולהתנהג בЏזרה שונה מן הרגיל. בשרות זהה הוכינה היטהה, כאמור, עלשות קומודיה. "בלאקוומב לוסיין" צ'א-טי מאותה כקודזה כדי להגיע לכוקון אחר. הגסי בכת ההיסטוריה אפשר ש לנער המושפל שהיה בתחום הסולם החברתי נלקום במעטם הבוגרי, גם אם במחיה השירות לבטאטוף.

הניסיונות ההיסטוריוטיים הן שקבועות את גורל האנשים, ומובילות אותם למצבים שלא היו מנייעים אליהם בצורה אחרת. אותם הדברים אפשר לומר על "להתראות לדיס", סרט אוטובוגרפי על בן של משפחה בורגנית אמידה, שהיוו השיר-תמים והמסדריים לפוליא מתחפכים בשל וכוחם בתם של שלושה ילדים יהודים המתטרים בפומבייה שבוח הוא למד. האירופים החריגים בחושפיהם ביפוין מסויים של עולם המבוגרים שלא היה יותר יכול לדרך טבעית, ומעמידים אותו ב-cornerהה של דרומה שאינה חלק מהיוו הריגלים של נור ביגל.

מילו לפרנסואה. היא שואלת תמיד את כל השאלות שאסור לשאול, אבל היא מפנה שאלות אלה רק ל Sabha, משומש שהוא, מיילו, הוא הקרוב ביותר

לילוחת מכל הדמיות של המבוגרים בסרט. על כך צריך להוסף את שני אחיה התאומים של פורסואז, שהם תמיד בסביבה, ורואים הכל גם את אותן מנוונות בהצלחה כל שאר הדמויות בו

מבוגריםabis, ורך בשל האירופאים הם הופכים, לפרק זמן קצר, ילדים בהתנהגותם. פתאום

יש להם הזדמנויות להתפרק, והם משחררים את כל המעצורים.

וננו, אם כי גם היא משתמשת במחציתם ליבור.
יות אומללה לכל אורך הסיפור.
עס' זאת, קפיטו, אהיניג'טו של מילו, מומש' כה זה.

את הסוף. הדמות מבוססת על אחיות של חבר קרוב, אישיות מוטוסכלת שהתקוממה נגד השבי

בשנה גדרלה, שסבלה מחרובה בעקבות אישיותה. היו כל הנתונים הדורשים כדי להיות פסנתר נית זוגלה, אבל היא העדיפה להישאר בשוליים.

ה נכוֹן שְׁקָלִיּוֹת, בְּשֶׁרֶט, אֲכַזֵּב לְחֹצֶה יֹתֶר מַכְלֵי
שָׁאָר הַדְּמָנוֹת, אֲבָל גָּם הִיא, בְּרַגְעַי הַפְּרִיקִינִיק וּבְעַד
בְּהַאֲחֶרֶון מַזְעִירָתָה לְאוֹתָה תְּחִנָּשָׁה שֶׁל אַחֲרוֹת

ונם אם לא היו תמיד יחד, הם חזרו לעתים קרויים

בוחן אל כור מוחצבותם, וממצאו עד מורהה אותה
חמיות הדדית שקשירה בינויהם בעבר.
לטשוו נא מהבגד מברזיל בחברבה הזאת, לדונמא.

האם יש בסרט זכרונות אישיים?

בהתלט. אולי אין זה סרט אוטוביוגרפי, כמו הקרים, אבל כאשר רואים את התאומים זוללים ולבוכניים, את הדברים בחתימת הסרט או את דיבג העקרבים... השימוש בידיעים חשופות כדי למל שוק את העקרבים הוא תלך מארון חנות הילוד של אזן קלוד, ואני זוכר שהיינו יוצאים בלילה לסנוור אותם בפנסים. אמנים כשהייתי בן 8 עברו נוט לזר בפריס, אבל בכל החופשות נסענו לכפה, ויש לי הרבה מאד זכרונות מאותן חוותות שנדרשו כאיל געלמו היום לחלוון.

מדוע מוחיק מילוי את אפניו בחדר השינה שלו?
זהו שגעון פרסי שלו, הוא מאהוב באפניו. הכרתי פעם פעם איש זה לא יכול היה להיפרד מז'

מדוע אין מזכיר אף פעם את אשתו?

ששחלהנו לעבד יחד על התסריט אmortטי לאיירקולד, שכדי היה לציר שושלת יהוסין של כל דמות ודמות. איירקולד הציע שקאמי תהי בתו של מילו, ובאותו שלב החלטו שמילו התהנתן איפעם בעבר הרחוק, בזמן המלחמה או אולי מיד אחריה, שהענין נמשך אז קצר בלבד, רחוק של מילו, ונדמה לי שגם ההשפעה עלי בעי צוב הסופי של הדמות, לפחות מזכרות היל-ות של דודי המנוח.

מצד שני, מערכת היחסים החשובה ביותר למילו היא בין לבן אמו, ואני אסיר תודה למי של פיקולי שהצליחה להמחיש זאת. בסצינה שבתחילת הסרט, שבה רואים אותו מטלפל בד' בורס, קוראים לו מן הבית, והוא עדין יודע שאמו נפטרה. הוא מייד עולה על האותר שוגרונו כי נישואין אלה לא הותירו שום חותם על מלו עצמו.

גם סוף הסרט, שבעיני הוא סוף פוטו – מילו נשאר לבד בבני, וויצו במוחול עם רוח אמו המנוח – מסמלת עבוני את העדבה שמדובר בגבו להבטיח את השתפותו, ואז הוא אמר לי שהוא מצער, אבל התהיב כבר להופיע באותו ענן בסרט אחר. הימי מיאש. אמנים העיצעו לחתה במקומו את פיליפ מוארה, שחkon שאני מודע במקומו את פיליפ מוארה, שחkon שאני מודע אהוב, אבל לא יכולתי לראות מישחו אחר, חוץ מפיקולי, בתפקיד זהה. כבר השלמתי עם העובדה שארחה את הצלומים בשנה שלאחר, כאשר הזעיף ליל המשפחה, והאומרת בצוואתה, שלא הרגישה כלל בחשرون הבעל ב-45 השנים האחרונות של חייה. זאת דמות יוצאת דופן ונמרצת ממד.

גוויה חייה

מדוע מופיעה רוח האם רק לפני המשרת, לייאר נס, ובפני בנה, מילו? אני חייב להתודות. מלכתחילה חשבתי שחבלי יהיה שתבלה סרט שלם בדמות גויה חסרת חיים. אין לי הסברים הגיוניים לכך, אולי מושם שהזיכרונות של אבי שגטרה לפני שמונה שנים עדין חי מודע עבורי. רציתי שחדמות זאת תה- אור ומופיע בפני כמה וכמה דמותות אחרות הסרט. הקופדיות שהיא תיראה צערה יותר מכפי שהיתה ביום מותה. היא מופיעה בפני האנשים הקרובים

ריט, ולא הבינה מדוע פגינו אליה. "אני יודע לך יוק מודע", אמרתי לה, "אבל אני רוצה שאת הסצינה הזאת. לעומת זאת, יש הסרט של דבר על מה זו. העיטה להציג בפניה כמה מבני משפחתי של, הקרים ברוחם לדמות זאת. היא הסכי מה בשמה. היא האירה אותה שאל להציג לי אלא אם כן תשחק את הדמות בכל הנקודות רות, עבוני הילדה, כמו עמי ובעוני המשרת ליאנס, היא עדין חיה.

האם חשבת על מילו פיקולי שכבתבת את הדמות של מילו?

האם חשבת על מילו פיקולי שכבתבת את הדמות, משומש אני אהוב אותו מודע מילו בחחלה. חשבתו עליו בשל כמה סיבות. ראי-

עבדנו יחד פעם אתה בלבד, כאשר נעתר לבקשי צרפתי מופנק "אטולנטיק סייט". כבר אז הבהירנו לעצמי שאותה עבורה תפקיד שבו יכול להפגן את כל הcession הטמון בו. אשר כך רأיתי אותו מילם את תפקידו של ג'וב, שנראה כמו דודן ב"ג'ון הדובדביבים" של צ'וב, שראהו רחוק של מילו, ונדמה לי שגם ההשפעה עלי עלי כהיפות, שמיilo נשאר לטפל באחותה יחד עם אמו, אשתו הסתלקה מן המקום, וכל פרק הנישר אין הפק לאפיודה ולופת חשות בעינויו. בשלב מסוים חשבנו שכדי אולי הזכיר אותה, אבל החלטנו לוותר בסומו של דבר, לאחר שהרגשנו כי נישואין אלה לא הותירו שום חותם על מלו עצמו.

מצד שני, מערכת היחסים החשובה ביותר

למיילו היא בין לבן אמו, ואני אסיר תודה למי של פיקולי שהצליחה להמחיש זאת. בסצינה שבתחילת הסרט, שבה רואים אותו מטלפל בד'

בורס, קוראים לו מן הבית, והוא עדין יודע שאמו נפטרה. הוא מייד עולה על האותר שוגרונו כי נישואין אלה לא הותירו שום חותם על מלו עצמו.

מצד שלישי, שבעיני הוא סוף פוטו – מילו

נשאר לבד בבני, וויצו במוחול עם רוח אמו המנוח – מסמלת עבוני את העדבה שמדובר בגבו

להבטיח את השתפותו, ואז הוא אמר לי שהוא

מצער, אבל התהיב כבר להופיע באותו ענן

בසרט אחר. הימי מיאש. אמנים העיצעו לחתה

במקומו את פיליפ מוארה, שחkon שאני מודע

אהוב, אבל לא יכולתי לראות מישחו אחר, חוץ

מפיקולי, בתפקיד זהה. כבר השלמתי עם העובדה

שהארחה את הצלומים בשנה שלאחר, כאשר הזעיף

לי מישל כי הסרט האخر בוטל ברעף האחרון.

ועליה החרדות שאבן דולגה גולגה מעיל לבן.

מדוע בחרת דודוק באמי לתפקיד שכברואה

מנגד לאופיה?

האמנת היא שלא חשבתי על כך מהותה,

אבל תוך כדי כתיבה עז זיארקלוד שאלו את

עצמנו מי יכול לגלם את התפקיד הזה, ולפתע

עליה הרעיון של מי מיו שראתה לנו מעייןן

בדמיון את עצמה. היא בדק כל מתקבלת תפקדים

בתקופה מסוימת. היא בדק כל מתקבלת תפקדים

של דמיונות מרדיוניות, מתרבויות, החיים בשוליים,

ובsein שראתה מוגדת לתדמיית זאת יכולת

لتתוציאות מורתקות.

היא הינה מופעת מודע לשקבילה את התס-



מישל פיקולי

ישראל כתעלומה

מה מקומו של הסרט הזה בתוך כל היצירה שלך?

אפשר לומר שהוא מושך מין מסורת שקבועה לעצמי: אהרי סרט טראומטי במיוחד ("התראות יולדים"), לעשות סרט רעים, קליל יותר. הרוי על סמך מצב היסטורי ועם אותן אותן פתייה אפשר היה להגע גם לנצח דרמטי הרבה יותר. שדרש ממש השתפות רגשית דוללה, ובבקבוקיו עשייתן איזי וויריה.

אולי אמור עוד, שtron קדי הכתנו הדרותי לא פעם ב"חיה שבלב", גם הוא סרט על בוגנות צרכנית פרובינצילית. גם אז צילומי את הסרט באותו איזו, במרקח של כשהעה נסעה מבית. גם את "לאקומר לוסיון" עשותי בחלק זה של צՐפת. ישרט נסוך שצימלתי באיזור, למע האמת צילומי אותו בבית של, סרט שרך מוק מעט טים ורא – "בלקמן" (ירוח שוחר). אולי זאת הסיב בה שבקשתי לשוב ולעשות סרט כאן, במקומות שבו אני מונשיך בדמיוח. כאן נולד אבי, וכל שורשי המשפחה שלי נמצאים כאן. כאמור מtbodyון הסרט, אני מוצאת פטרים רבים שמכורים לי מסטרים קודמים. וגם אם היגואים הסרטים שננים לחלוון, נדמה לי שיש בכל זאת הרבה מן המשותף ביהם.

האם צריך להבין מותך כדי שסרטך הבא יהיה רציני יותר?

אולי, יתכן אפילו שהוא יירה סרט תיודי. אני חור מחר לבני, ואמותן בו בסבלנות עד שיבוא לי הרעיון לסרט הבא. אולי זה צריך לע

מחזה לדנוואר

את המהופה והאט הטור דה פרנס המשיאו הצרפתיים, ואל האופניים הם מותייחים כמעט בקדושה. בסרטו היפה של גודאר, "אשה היא אשה", רוכב עאן קלוד בריאלי על אופניים בדירתו. ודמה לי שמאז אותו סרט לא ראייתי סצנות כל כך יפות וכל כך מעשניות כמו אלו שבתו מפיין משיל פיקולי את יחסו אל אופניו בסרטו החדש של לואי מאל, "חגינה במאיה". אין זו הקומדייה הראשונה של לואי מאל. את "ויה מריה" הלא-מצחיק לא אהבת. את "זאי במטרו" לא ראיתי, והగירה האמריקאית של מל ל"אננו הנגנים" הייתה נחותה מן המקור של מוניצלי.



משיל פיקולי ודומיניק בלאן

אך סרטו האחרון של מאל הוא קומדייה מקסימה ומצחיקה, מסרטיו הנאים של במאו, שאית הקולנוע היפה והחווני שלו אני אוהב. הסרט כולל מתרחש בכרכר, באחוזה שעל אדמות וילה ישנה וגדולה. ביום שmonthail הסיפור מתה אם המשפחה, המתגוררת בבית עם בנה מייל (משיל פיקולי) בן השישים, ועם המשרתת הנענית לחיזורי. גופת האם מונחת בגבגד-יה הבד נשכים דקוט ספורות בלבד היא הופכת ל"גיבורה" מותה אלמת, דמות כמעט שותת. האם מותת כל שאר הדמויות החיות, הבאות ומתקבצות סביבה מיטטה עד לקברתה. ובعد גופת הסיטואציה נשמעת מוכחה ושגרתייה, אך הסרט אינו כזה. עאן קלוד קאריר שיתף פעולה עם מאל בעבר, אך יתכן שעבודתו עם בוגנוואל הכתיבה תסריט יוצאת דופן ועתיר דמיון. את תפקידי הדמות הראשית בסרטו המלא אמנים משיל פיקולי, אך משקלן של כל שאר הדמויות, ילידים מבוגרים, כמעט נראה אך קלוי נשען לאורכו של הסרט, הוא נשיא צraft, שאיל דה גול. יبور נסף, שאינו נראה אך קלוי מסק לתקפידו של פיקולי.

בעצם ימי מרד הסטודנטים במאי 68 הוא פונה, בנאומי הבקעים מן הרדי היישן, אל העם הצרפתי.

הdimotiyot מייצגות ברגוניה צרפתיות עירונית וכפרית, והסרט חשוף את צדיה הנקלים המתבקשים כמעט מילוי הסימפטי מנסה לפחות את המשרתת כאשר גותה מוקורת על מיטיה. אינה מושפעת מילוי הסימפטי מנסה לפחות את המשרתת כאשר גותה מוקורת על מיטיה, וบทירוץ של מהירות היא דוחה אותו. מיו מיו היא בתו המקסימה, הובתת מזקן חפל-זה של סבתה טבונה שכיכולו והובטה לה. דומיניק בלנקה היא אחיניתו הנכה והמומורת,

שוויתרה על קריירה של פנטדרנית מעמידה נשים על גברים.

אם רוחו הבזארית של בוגנוואל שורה על הסרט בעיקר באמצעות גותה האם, הסצינות שבהן הגן חופר יום ולילה את הקבר באחוזה, והתייחסות המשפחה אל המות, הרי יופיו של הסרט והזרמה הרמונייתו של מושפעים מרנוואר. ההיוי הכספי, התהבותות בטבע ובבדוד – אנסטובל בן שנים-עשר שחוקנים המיטיבים בצעע את התפקידים המגוונים כל כך – כל אלה הם מחווה מדיה ביפויו לקולנוע של רנוואר. על רקע זה סיימו של הסרט, הבירחה מן הוילה אל העיר בליל, יוצא דופן. בסצינה כמעט עתידנית בתוחנה ובטוגנוטיביות שליה, המזירה את סיומו של אונטס'ר של מיווג'אי, רוקד פיקולי עם רוח אמו המתה.

את יופיו שואב הסרט בעיקר מן התייחסות החקילית אל המות, נשא שבדרך כל מטפלים בו בכובד ראש. וכיוון שהסרט מתרחש בכפר ולא בעיר, הוא מצליח לעורר נסיבות גאה עלולים הולך ונעלם, אל יופיו של הטבע ההולך ונכח לגדי עניין, מפני שכך אנו מותייחים אליו.

יבין הירש

בור מהליק הדורגי – רעיון אחד מתגבש ומתה' זק, וובר על כל הרעיונות האחרים שמקנים בי. ואני חייב להזכיר עז שהמלחין הזה מושלם. במי' אין אחרים מסוגים לעשות סרט אחד אחרי הסרט השני, ועוד לפחות שקדם עבד על הסרט הבא שלו, עוד לפני שהקדום יצא לשוק. אחרי כל סרט אני מרגש צורך לנושם קצת, אולי כמו מילו, להנחות קצת מן החיים.

האם תחזרו לעבוד בארץות הבריות?

אני בחולט וחשב על כך, ולו רק בשל סיבות אישיות. אשתי ושני משלושת ילדי נמצאים שם, ואני מוחיל להתייער מן המסעות המתמידים מעל לאוקינוס. השלמתי שני סרטים בצרפת, ויתכן שגם הסרט הבא שלי יהיה סרט עלילתי, עשוי אותו באמריקה. לפחות אחד מימי הסרטים שביהם איי שעסוקם היה להתגשים שם. אם כי, לפחות האמת, שובי לאmericה קשור בראש� ובאוושה לחיו הפורטיזו.

מה דעתך על הקולנוע הצרפתי והאירופי בימים אלה? האם אפשר עוד לשמור על מידת-Calvhui של מוקריות כאשר הסרטים הקיימים להיות דריים יותר זה לזה? מי הם הבמאים הקוראים אליו?

לדעתי, הקולנוע הצרפתי במצב סביר למגורי, לא מבחינה כלכלית, שם שורר משבר חמור, אבל לפחות מבחינת רמת היצירה. הקולנוע מתחילה רואיה לי שמדובר בשבר חולף. הקולנוע מתחילה לחזור לעצמו בכל עוצמה בימים הקרובים. הטעיה העיקרית היא שהויאושם נושא מתקשה יותר מזמן בכל זאת הם סרטיו. מעוניין שמה שאפשר ליביאו בקשר להנחות הקולנוע הריאיסטי הנושאים חותם בור של הירץ שלם, הרבה יותר מאשר מה שנוהג לכנות הקולנוע המסורתי.

לדעתי, יש הרבה סרטים צרפתיים מעניינים. אני אהב מאד את הקולנוע של בוטראן בלילה ושל קלוד מילר, ואני מקבל את ההנחה הרווחת היומם כאילו הקולנוע הצרפתי בשבר. אולי איןנו חיים את תקופת הפריצה הדゾלה של תחילת שנות השישים, אבל המצב בהחלטי לא רע. תקו'תו האמיתית של הקולנוע הצרפתי היא להישאר נאמן לעצמו.

מה שמשמעותו הוא אוותם המאפיינים המדבר רום לא הר ע"ל "סרים ביליאומים". לאחר שחייב לעובד מושגי צד האוקינוס אמי יכול לה' – עד שאשר עשרו סטיטים בארץות הברית – איי רוחה לומר שהפחתי לבמאי אמריקאי – אבל אלה היו סרטים על אמריקה. מה שאיני מסוגל לקבל, אלה סרטים צרפתיים דו-בריים אני.

מבחןEA את מעוניין לעקוב אחריו מה שקרה לסרט "תחרותות ילדים", שהוא סיפור אישי שזכה להצלחה בינלאומית גודלה, שמוס השציג פורט על נימים כלל-אנושיות בכל מקום שהוא. צעריהם מכל העולם הלו לראות את הסרט והזוז עמו, למורות שלאלהם עדי שלא חשבתי על כך כאשר עשתה אותן.

מעוניין שהמדינה היחידה שבה הסרט לא צכה להצלחה מסחרית הייתה ישראל. מועלם לא הצלחתי להבין מדוע. אמנים הסבירו לי שבגל המצב המתו של הקהיל מעדי לראות את יוקי' במקום סרטים רציניים. אולי זה מפני שהקהל שם היה חשוב לנצח-יתר של סרטים על השואה. אבל האמת היא, שזו עדין תעלומה בעי' נ.



יונין: מילא בר האהר כה' בר אנה', אין טול
תדאטיין, מד אחד לודווט אל-בְּשָׂרֶסֶת, זעניזען זעניזען
אל-בְּשָׂרֶסֶת ווּרְשָׁתָן לְכַדְּגָתָה של אורסלאן
המלהך דרכו, הדרמיישן. ישסבדו או לא אינטראקסטין,
מה שנקבע הוא הפליטין של גנוו.

CINEL MCELL

**הוּא
מִלְּאָכֵל**

לך תביא סרט פטריוטי

"הנרי החמישי" של אוליביה, וזה נכתב כבר פעמיים אינספור, הוא סרט תעומלה בוטה, מוחספס, כמעט גם, שבו דרש הרטל העלילה, שהתבסס על קלאסיקה מסוימת, לקום את רוחם של הצפים בו, השנה היהת,عامו, 1944. האנגליה היהת, כדי, בעיות עולמיים עדים. הסיוואציה הצבאית עמדה, אז, לפני הכרעה שבאה בסופה של דבר עליידי פלישת בנות הבריתanganlia לשלוח צפון צרפת.

לך תביא לנו סרט פטריוטי, אמרו בחיל האויר המלכותי, ושררו את אוליביה משרתו הצבאי, לצרכי ההסטרהזה. אף העמידו לרשות כוהה אלפי חיילים שישמו בכיבושים את הקרב של הסרט, זאת בתקופה שככל חיל קבע את גורל המערכות, שקבעו אז את גורל איי רוחה. לך תביא לנו סרט פטריוטי, עם או בלי וויין, הוא ציוו שאלץ את אוליביה לשנות ולעוזר ולכתר בטקס השקספרי, וזהת מרות שהוא עצמו נחשב ללורד-שומר-חותם המסורת השקספריאנית.

מהזהו של **שקספיר** מתחולל על רקע פלישת הכוחות האנגלים לצפון צרפת, וקרב איזינקור שאריר ב-1415, ובו גברו המעתים (האנגלים) על אויביהם הרבים, ממש כמו **שווינסטון צ'רצ'יל** שירע שיקרה באמצעותו הארבאים. כדי ליעזב את הטענה הפטריותית הזאת ניכש אוליביה מותן הטקס השקספירי את כל אותם חילוקי דעות פנימיים בין הפלשים האנגלים לבין עצם. כך, למשל, נעלמו מהסרט של אוליביה סצנות שבהן לודג המלך הנרי שעלה של שלושה רוזנים בוגדניים, גיס חמישי, שהתרכוו שחוץ את סצינות חיסולם. זאת ועוד, במהלך הטקס השקספירי מאזור מקרה חמוץ:لوحם אנגלי בא כנסיה ושילם על כך בתליה עד צאת נשמו. לא אצל אוליביה, לא במנש שצרכן לבצר מחדש את קווי הגדרה הפטריותית של ציפוי.

קנת בראנה עשה את "הנרי החמישי" שלו כשם של **תאצ'ר** מצויב בدمודמי. הוא מצלחת שלב בニアריסטו הדים לטראומת הפלישה הצבי-אית של האנגלים לאי פולנד, שארעה בעידן התאזרחי, תוך א Zukorsim חזותיים לאותה מלחמת בץ' חסשת תוחלת, שלא בא אל השם הכבוד הלאומי בלבד, בהנחה שהוא שמו שמאנו. הדדי של חילים משני מחנות יריבים.

אין סיבה אחרת, גורסים כמה פרשני שקספיר, לרתקות "הנרי החמישי" לקובלנו, אלא הסבה התועמלנית. זה מהזה, נאמר אצל המומחים, שאינו מחה כלל, אלא רצח של מונולוגים אוריים ויאלוגים טולי קונפליקט של ממש. הקונפ' ליקט הדרמטי ב"הנרי החמישי" של שקספיר, נאמר אצל מבני העניין המרובים, הוא קונפל' כת חיצוני ולא בתוך העלילה; קונפליקט בין שני סייחי מלוכה – הנרי הצער ועמיתו מצרפת, הדור פין, יורש העצר. המהה, כך מסתבר, אין עשה אפילו שימוש בكونפל' כת מונובייאלי שגובע מהארוחים כפי שאரעו; והוא אפילו אינו טורה עטמת בין הדופין המובס למך אנגלי שמסמש את תוכסת יריבו בעילית אחותו. מחות שקספי ירים אחרים לא היו עוברים לסדר היום על



ג'ודי דמץ' ורובי קולטריין ב"הנרי החמישי"

עbero הוקלה של המלך

באותה צענית חיור ופיטה של קתרין הצעפיתיה. הסצינה, כפי שהיא מתרחשת אצל אוליביה, מתחוללת על רקע של קונגנציית תיאטרלית מסוגנות, ומושחתת במסורת דודלי הימាតרין האנגלי במאצע המאה הקודמת. אך מה לעשות, ומבחינה סגניתה החליט האמן אוליביה להסיג את העלילה עד למקורותיו התיאטרליים של שקספיר ב"גלוֹב", ושם לא עלו נשים על במות!

הפטرون שמעא אוליביה לסוגיה זאת הוא נועז למד', אם כי גוטר כובע בגבול הדין התיאטרלי, ללא ערך מוסף קולוני. בסצניות הפיטה משחקת רנה אשרסון את תפקיד קתרין, אך בהמשך העלילה-הנסוגה-תוך-ה"גלוֹב" מחליף אותה בתפקיד קתרין נער-מחופש-לעליה, מכוקרי בזמנו של שקספיר.

בראנה, במפק הוקלונגי של, לא נזקק להתחכחות צואת, וגורסתו הבוטה היא היפוכו של אוליביה: ריאלים בלתי מסוגן, טובע בז' רועים זורמים מហמת ה"גלוֹב" לאולפני תיאטרון מסוגן יותר, וקטוריани כנראה. אך בסצניות קרב הגדלות פוך אוליביה את גבולות הבמה אשא. אופן העברת העלילה השקספרית אצל בראנה אינו נפל במאומה מסוגיות עבדות של פרנקי זירלי ב"אלוף הסורת" או ב"רַרְיָה העיליה בעקבותות לתוך התפוארות, בمسلسل הפוך: מתייארין מסוגן אחרויות עד ל"גלוֹב". אך קורה שהסרט של אוליביה נתן כוֹל בכריך של קוריו אליובני.

הניסוי האמנומי הזה, התיאורטי מעט, הכתיב לאוליביה כמה קשיים, ויש לציין שהוא עמד בהם: אוליביה הגישה אסטעטית נועזת לטיפול בטקסטים קלסיים; בראה מצלחת לר' תום מילים בנות 390 שנה לאמירה עדכנית ומי' קורבת אלינו.

עיריה פנימית צואת.

ולשיותם של אוליביה ובראה, הרי שה"תוצאה האמנומית, השונה כל כך בשני המקרים, היא אולי המספקת את הסיבות הנוספות לדין בהם: אוליביה הגישה אסטעטית נועזת לטיפול בטקסטים קלסיים; בראה מצלחת לר' תום מילים בנות 390 שנה לאמירה עדכנית ומי' קורבת אלינו.

העלילה בעקבותות לתוך התפוארות, בمسلسل הפוך: מתייארין מסוגן אחרויות עד ל"גלוֹב". אך קורה שהסרט של אוליביה נתן כוֹל בכריך של קוריו אליובני. הניסוי האמנומי הזה, התיאורטי מעט, הכתיב לאוליביה כמה קשיים, ויש לציין שהוא עמד בהם: אוליביה הגישה אסטעטית נועזת לטיפול בטקסטים קלסיים; בראה מצלחת לר' תום מילים בנות 390 שנה לאמירה עדכנית ומי' קורבת אלינו.

העלילה בעקבותות לתוך התפוארות, בمسلسل הפוך: מתייארין מסוגן אחרויות עד ל"גלוֹב". אך קורה שהסרט של אוליביה נתן כוֹל בכריך של קוריו אליובני. הניסוי האמנומי הזה, התיאורטי מעט, הכתיב לאוליביה כמה קשיים, ויש לציין שהוא עמד בהם: אוליביה הגישה אסטעטית נועזת לטיפול בטקסטים קלסיים; בראה מצלחת לר' תום מילים בנות 390 שנה לאמירה עדכנית ומי' קורבת אלינו.

השלטונית באירופה. זה מילך שחוותר לעתיד, ולא מנהל חשיבותו עם העבר, אלא חיה עימיו בשלום. لأن השחיל האולבייה את הדעה המסורתיות שליטהanganlia שיצאה להחים בנאצים. אותה אングליה, יצירצ'יל' ברואה, שבסירה אפשר לנצח במלחמה וגם להיוור אימפריה עולמית שתלט'נית, למורות שיש סתייה عمוקה בתוך המשווה הפוליטית זאת.

לקצת ברואה יש הנרי שונה לגמרי: אדם רדו'ן עליידי עברו, מלך שעשו הכל כדי שיקבלו אותו כפי שהוא היום, וזה אפשרי רק אם כל נתיניו ילקו יחד במחלת השיכחה, ולא ישאיר זכר מהגרעין החברתי שהסתופר סיבוב לפלסטף. לכן, הקרב שננהל הנרי של ברואה הוא קרב נגד העבר, ולא למען העתיד. גושמו'ס כך, רוטו של ברואה הוא אנטיפטרוטי מבוגן הצר של המורנ', נת, בגין'ד לאיה של אולבייה.

"הנרי החמישי" של אולבייה הוא סרט תעמלות בוטה, מחוספס, כמעט גס, שבו נדרש הסרט העילי, שהתבסס על קלאסיקה מוסכמת, לקומם את רוחם של הצופים בו. השנה הייתה בעימות 1944. אגנליה הייתה בעימות עולמי עם הנאצים. לך תביא לנו סרט פטרוטי, אמרו בחיל האויר אוולבייה משירותו הצבאי, אולבייה לצרכי ההסיטה הזאת

אצל הנרי של ברואה העבר הוא תא סגור, שמעת לעת ונתקן מחרוז חמנן עוד אחד מיшибוי. ראשון היה פלסטף, שנודה מהחברה עליידי הנרי ברגע שהוא הגיע למלאכה. אחריי ברודוף, זה אמרו עליו במחזה של שקספיר שהוצאה להורג בגין שדי'ת כנסיה. ברואה אינו יהסס, ומוסיף לסרטו סצנת תליה, שאין לה עקבות במקורות השקספריים. מוסלך גם קורפלר נים, עד אחד מהברות פלסטף, וזאת במליך הקרב הקטלני. בגין'ד ליתר גיבורו החיל האנגליים הנפולים בקרב איניקר, מוצאים קורפלר נים את מותו כ'ה הוא מנשה לבוז גותת קץ איבן. מות תחלה פירדתו של הנרי מהOPER לובש אצל ברואה ממן' דיים שאלהם נולד. הנרי הצעיר, לפי גירושת הקונטקטט החברתי שבו דוד לשובת פרקדי מלוכה שלהם נולד. הנרי הצעיר, והוא רוקט של פלסטף ואת נים ומיסטרס קויליקו ואות בוי, הנער שירית את פלסטף וחבורתו, הנער שלוויה את צבא אングליה הפלוש, ונטבח בזדון וללא סיבה עליידי פרשי האיב.

מובן שברואה נתן לטצייה זאת מסקל רב יותר מאשר אולבייה, שהרי בה הוא קובר סופית את עברו של הנרי כנען. לפי הגזון זה, רק בחיסול זה מגיע סוף סוף המלך הצער הנרי להגדרה מהודשת של עצמו, ואת ההגדירה הזאת הוא עקרון ברור של שליט'יחיד, ושל מה'שייה'היה. "צלוצלי פעמוניים בחוץ'ו" הוא, אם כך, סרט על נטישה ועל רצח אב: הנרי נוטש את פלסטף, מورو הרוני, כשאביו המלך מת. כך מרווח הצער הנזע שני סילוקים מהזירה באותה מהלמה. ברואה, שטייר את היפיך לפטרוטים, את הפקון ממן, מוחיב לתאר באומן או אחר את חייהם קודומים של מלך אנגליה. וכך קרה שברואה עשה מעשה קולונuai-ישל'מוש, ושילב את פלסטף ואנשיו בהבקץ פלש'בק כמעט חלה מים. 오히' הכרעה קולונאית, בגין'ד לתיאוריה התיאטרלית שעמדה למבחן אצל אולבייה.

ראשון הילך פלסטף

מיוחה הנרי של אולבייה ומהו אותו הנרי, בדף מיהו החוקנים עושים עבודה טובה, שהוחזיא בשנות השישים את שקספר לשוקי איטליה הצעקניים, ואירוער את הטקסטים השיבטים שלו בערחות, בנסיבות גוף ובהבלפה של שיכורים. בספרו "על המשחק" נזכר אולבייה בוצרך שחש לשלב בתוך הטקסטים של "הנרי החמישי" נסח שנקלה ממחוז קודם של שקספר, "הנרי הרביעי", שטייר בין היתר את נורו של



אורסון וולס וזאן מоро ב"מעמוני לחומות"

מלך הנרי החמישי, עת נהג להשתובב עם חבורת הולכי'בטל שתี้'ים, בראותו של סר ג'ון פלט' טן מעובה הבשרים. אולבייה, בගירסתו שלו, הקפיד לשזר רק טקסטים מתוך המזהה الآخر, ואילו ברואה, שנדרש כਮון גם הוא לא "הנרי הר'ביי", מוסיף גם תമונות, ולא רק מלים. גירושת ברואה מראה את פלסטף ואת פיסטול ואת ברודוף ואת נים ומיסטרס קויליקו ואות בוי, את המתובססים במקומות בתנועה אחרת, והער המשרת את חברות הליצ'ים эта'ה. המס שבדר בשבה נול בוגר הטס'ק האל/האר' ברם הפך למלך הנרי, ואצל ברואה יש לה השיבות מכרעת להבנת הגיוון של הנרי החמישי. או' של המהן הזקן על פניו הקריירה המסרורית של למליד', שהפך מלך ומתבחש לדידי' עברו, מתוך לירושות לעצמו לשימושו את עברו הנקלה של המלך – גוות, שכורות, מעשי שוד והוללות אחרות. ברואה, שטייר את היפיך לפטרוטים, את הפקון ממן, מוחיב לתאר באומן או אחר את חייהם קודומים של מלך אנגליה. וכך קרה שברואה עשה מעשה קולונuai-ישל'מוש, ושילב את פלסטף ואנשיו בהבקץ פלש'בק כמעט חלה מים. 오히' הכרעה קולונאית, בגין'ד לתיאוריה התיאטרלית שעמדה למבחן אצל אולבייה.

חיי המלך הנרי החמישי

סറולוג



תרגום: ד"ר אברהם עוז

הו, מנות פיקנינים לוחבת אַשׁ,
עופי אל שם דמיון שטופי הוויה:
מלבות במקום בירוח, הנסיכים
מושקים ומפלכים צופים
בעלילה הנאנדרתי או
קורי גבור תחילה, ביאה לו,
ילבש זמאותו של מרט, ובעקביו,
לשורים יחויז כמו כלבי הציר,
הרשב, החרב והאש רובצים
עד יקרוא לתפקידם. אבל
סלוח נא לעזוביו השחכחים באז,
אשר העוז על בימה של קלום
להעלות נושאים כה נכדרים:
האם תכלי וירה כה ועריה
את שדות צרפת הנרכחים או אם
נרחס בתוך עגול העץ הוה
את שלל קובעי המלחמה אשר
סלוח את האיר באונקרוי
יאדר מספר עד למליון:
גם אני, חביבים מול גוד מעט,
את דמיונכם נפעיל וגערור.
דמו כי בזו קרירות המעל פה
שתי מלכיות ענק בעת ישכנא
שעת מפגש גבויין המותנשא
מספריד חיים הצר והצורה.
מלאו את אפסותנו ברקיזן:
חולש אודם לאלאף חקלום,
ונא דמו צבא עצום ורב:
חשבו, עת גדרבר על הסוסים,
איך כמו מולכם יטבעו בגאון
את פרסותם באוצר הבקנעת:
כי דמיונכם רק הוא ילבש מלכים פה,
ישא אותם מ مكان לשם, רילג
על פני הרים, וקצרר שנים רבות
יציג על לוח השעות. אשר על כן,
שבלו את המספר אל בימתכם:
ברמות פרולוג הvae מותחנן בזיה
הטו נא חסכם למחוז.

מערכה שלישית

מערכה רביעית

תמונה ג'

מלך הנרי
היום הוה נקרא יומו של קרייספין.
מי שילב מפנו ויה הבית
על בהנות ישמע את שמו נוכר,
יקפץ לדם לשמע שמו של קרייספין.
מי שהוו בים, הוא עד לשבה
מדי שנה גלעיט שכני בערך,
ויאמר: "מחר יומו של קרייספין",
ואז יפלש שורול, יחשוף צלה
ויאמרו: "נפצעתי ביום קרייספין".
הokane שוחחת: את הכל שכח,
אבל יופר, עם ניך משלו,
את עלולות היום. או כל שמותינו,
המרגלים בפיו כפתח ים ים,
הרי דמליה, בפורה, אקסטר,
וירוק וטלבוט, סולסברי וגולסטר,
בגאות בפיו יוכרו עוד פעם.
את הספר וויה האב לבנה
וקרייספין קרייספין לא נחלח,
למן היום ועד קץ הימים,
ויפקד זכרנו מותכו.
אנגע המעם, מתי מעת
מאשרים, אחיהם בלבנה כי
מי שהווים ישפיך דמו אמי,
אחי הו: גם אם מזאו שפל,
היום הוה ישבייח את טיבו.
ואצלים נמים כתעת בפיית
ישלו יומם כי לא רוי פה:
כל גבורתם באין מול תגבר
אשר לחם אתנו ביום קרייספין.
(סולסברי שב ונכנס).

מלך הנרי
נזה לקרב רעים, בלבד בותה;
ווסר אל איד למונצחו.

ברוט

ספר נושא הוא
אך בוכחות הטו נא חסר לנו.
(יזא).

תמונה א'

(גראף, לפני חמת הארפלה, תروعת חזוצרות.
באים המלך הנרי, אקסטר, ברפור, גLOSETER
וחילימ עם סולמות לטיפוס על חומות)

מלך הנרי

הכינוי בחומה, רעים, הקיוו,
או הכסה הקיר בברוגינגן,
בימי שלום מה עד יאה לגבר
מנעם הליכות ושפלו רוח?
אך אם תروعת הקרכ תבקע אונינה,
כי א' הסתערו במגו נמרים:
אמצו שרירים, העירו את הרם,
הסו רד טבע בחמה רותח:
מקט וורה אימים תלבש כל עז:
תציג מחולנות הרاش כמו
תויה בוהק, ושחור גבירות עלייה
רובי אימות בסלע שנשחק,
תליוי, אומר למחוץ את הבסיס,
אכלול הסער וגלי הרים.
חשפו שנים וזריחבו את,
עצרו נשימותם, אמצו כל רוח
עד תפ קריימה, אצלים של אנגליה
אשר דם גברים בערקייהם,
אשר אבותיהם כאלבנסדרים
פה נלחמו מבקר ועד ערבי,
וأت חרבם שטטו באין אויב.
אל תכישו את כבוד אמכם: הוכיתו
כי דם אבות נכבדר זורם בכם.
היו מופת לנחותי הגוע,
למדום להלחם. אתם, התילים,
שורועם באנגליה השכילה,
הראו לנו את פרי אמוניכם:
שנשבע: חיטב למתרם:
אכו, רעים, בזאת אני בטוח:
כי אין בכם אחד נבזה כל כך
שוק של אצלות אין בעין.
דרוכים אתם כמו פלבי תזיר,
וחושים להסתער. הנה הטרף:
תנו דורור לרוחכם: ולפוקה
סקרא: "בצד את ההולכים בראש:
את קרי, אנגליה, צ'רג' הקרוש":
ויצוים. קוł תروعת חזוצרות ומתחותים)

נימס

כבר אין

דו דאור

אם היה דרמה פנימית ב"הנווי החמייש",
תהליך שבו נחפץ עיר קל-דעת למלך
פילוסוף, היה זה רק ברגע, וברגע. אבל שקס
פיר המבעור הוא כמעט מיידי. אבל קנת
בראנה, לעומת זאת, קורת הנס הזה פעם אחד
פעם

סרט נפלא. אבל על מה? ובזהירות זו, על מה
המחאה? דרמות אין בו. יש בו רק דמות אחת, וזה גדולה
מוחיים ומשמעותה הרבה יותר. אידיאל של מלך
גיבור וצדיק ונדייב. "פורטינגרהס באשלי", קרא לו
יטס, כמו ש"ריצ'רד השוי הוא המלט בושר". היל
וואי עליינו בתוך מלך, אבל לא דרמה שמננו ערו
שים מחאות. אם הייתה שטח עיר נחפץ עיר קל-דעת והולל
לפחות תהליך שבו נחפץ עיר קל-דעת והולל
למפת של מלך-פליטסף, הרי שהוא מתרחש
ברגע אחד, וברגעיו. וכך פעם, מעולם, לא אבדה
השרירות מורובת-הראשים את אחיזתה, ובבת
אחד, כמו במלך זה. דברי הארכיבישוף של
קאנטרברי בתמונה הראשונה של המערה הראיה
שונה. והבישוף של איליאי מביא דמיון כהסביר:
התות גדל מתחת לסרפנד, ותוois יפים לחץ
משגשים מבשילים בסמכותם לפרי איזו-איזו
חומרה...". מן הסתם, משיב לו הארכיבישוף
שכן יסדים כבר אין, וולינו להיו אמצעים
להשתכללות הדברים. ובזה הם וشكスピיד מני-
חים לשאלת ומברכים על המוגמו.

לדמויות האחרות אין אפילו הקיום הקלוש
זה. באדרודיל ופסטול, שרידי העולם הפלטוני
שהנרי השair אחריו ברגע ההאהר (עם מות
אבי), החצר של מלך צraft, פלאן הולשי של מלך
הכרעה בוכבע, מאונטיי השגיר של מלך
צraft, וויליאמס הלוחם גלויהלב. כולם קרייק'
טורות, השתקפות מצחיקות יותר או מצחיקות
פחחות של הנרי, יריחס לשמש העמים. ואורו של
זה, כאמור, אינו אוּר פנימי, אלא האור של הסובב
והפה והאמתי, שמשות לא מוגנות בחר לדור
לרגע באיש אנגלי אחד.

ויש קרבי אחד. הקרב הגדול של איזינוקה,
שבעקבותיו התנוסס הדגל האנגלי על חלק גודל
של צraft. לא להרבה זמן. אחריו שלושים שנה לא
נשאר מהנץחון של יום קרפטפיאוס וקריספיא-
נס מאומה, עד שבא שקספיר וואל אוטו במונו-
ולוג המפורש שהוא שם בפי גיבורו. במחזה דומה
שדי במלחים אלה להביא את הנץחון לאנגלים
החוותים במספר ובצדוק, והעיפוי מהensus הא-
רוֹן בבוֹז. הסרט אינו מסתפק בזאת. הוא לוקח
ברצינות את דברי הארכיבישוף מקאנטרברי
בדבר הניסים והאמצעים למימושם, וזוקק לג'י-
טס ברק, שאת הסדרה האנטיקו-истוּתית שלו



טיאטרון טיפוסי לתקופה האליזבטנית

טיאטרון טיפוסי לתקופה האליזבטנית
חוותי, ולא מכינה אותו לקלוט בחושים האח-
רים, בעיקר לא מושך. השקספיר של הרדי-
וועוב איפוא רק על העין והאזור. כשאנחנו שוו-
עים את שyi הבישופים מדורבים ברדי (ובגודול) שבו
ממקמים אותם בדמיונו במרקח (ובגודול) שבו
אנחנו רוגלים למקם אנשים מדורבים. טיאטרון
לא מושך לזה דבר (וכאמור פפרני קצת במילוי
לשקספיר כאילו שמענו את השחרור בפעם הראיה).

הקלו-איפים הנדרים, שביהם ממעמיק בראיה
את מרכיב העין ההואן, מעערירים את ההרול
זה. הפרצופים הגודלים והטקסטורות המופר-
טות שלהם מותחללים לעבד על חוש המיויש
שלנו. האינטימיות שלהם מפעילה את חוש הרית.
כמו גוליבר היושב על הפטמות של בנות ברובי
דיגנאג, אנחנו נפעמים מהגודל ונורתעים מהפ-
ים שמנгла זוכחת המגדלת של התקיר.
בטקסט יש רגע אחד כזה, משלאן מתאר לתה-
רי את פניו מפוזטניים ומהורצים והסוקומיים
ובראשונה עין. היא מפעקה לנו מוארות. היא
בונה על מה שנאנחנו יכולים לצרף מקטען זכרו-

ראיינו גם אנחנו בטליזיה. את הנצחון הביאו
לאנגלים הקשטים בקשות הארכות שלהם. לא
רביעו או חמש חרבות עלובות מצוחחות בשלבי
מיאליות בקרבות מגוחכים, שהבן מכPsiש שקס-
פיר את השם "אייזינוק", בפ逻ֹלוֹג מערקה
הרבייה, אלא מטעוי היעם שלא היה מביבים
אפילו את קוראסוֹת.

בסרט על פלאי האוניברסיטה הפתוחה, "להנץ"
את ריטה", שבו הנס הפיגמליו שקורה לגבורה
מוסבר יותר, אם כי לא מובן יותר מאשר
הוינס-פרומציה המיידית שלחה בהנרי, מותבק-
שת ריטה להציג דרכם לעלות את "פר גינט" על
הבמה, והיא עונה: "רדיו". תושבה טוביה גם
לשקספיו. אונן לרדי ווינני על הדף, מילים ר-
אות ומילים נשמעות, כי האנשים שעומדים וכופ-
רים ומטלטלים את הדדים על הבמה רק גורעים
מהקסם של הריטה. ככל שהחזהו טוב יותר, כך
קטן היסכוי שהחזהו תוסס לו מושחו. אם כו-
אתו על הבמה, אז צריך לעשות ממשו דרסטוי,
לא תחילף ולא תושת, אלא משוח אחר, בעיקר
להתעלם מהחומים. לא פלא שהחזהו השקספי
ריתה היפה ביפור באקווריון (הकוצר אמנם ולא מלא)
היתה "ריצ'רד השלישי" בגורוונית, שהעבירה הימה
וחותכת של האוניות רק הדגשה בה את היופי של
המשחו الآخر.

הרעה החולה של הבמה היא האזומות העיקש
של התפלל, הנוכחות המתומנת של הקביצרים. ר-
צים לשמעו מה שיש להנרי לומר, אבל ניצב ד'
עומד שם, תקוע בש戎ינו, עשה פרצוף שאם האה
מקשיב לדברים שהוא מכיר בעל פה, מספק גירוי
יים לעין העצבנית של הצופה, מפרק לי'אני
ואתה" שלך ושל המילums על הדף, או שלך ושל
הקהל מהרדיו. כמו הצינורות הטיפשיים של מזוי-
און פומפידי, המספרתalan-הא-יחסובה הזאת טור-
חת להזכיר את קיומה, ולא חשוב מה תרצה
לעשות באותו רגע – להתייחד עם האליגריאת
המתפרקת של מאטיס, או לתפוץ ראש עם הצב'
עם המתפרקצים של קנדינסקי. במויאנו אפר-
להתגבר על זה במידה מסוימת בעזרת משקפת,
גם כדי להגדיל אבל בערך כדי לתהום.

סרטים מושחררים, כמובן, מהגובלה המצמצ-
קת הזאת של התיאטרון, אבל דודו שהרבים רוש-
בים קודם על תיאטרון, ואחר כ'כך אין לפחות
אותו, ולא שאר מההmilim. השקספרים של לוֹרְנס
אוליביה, למשל. לא רק האותולו הנורא, הגבנת
טיאטרוֹן מצלמות, אלא אףיו ריצ'רד השלישי
שלה. הצלחות הבודדות הי, כמו עם הגרזינים,
כשהתאייר היחסו בכבוד למילums, "מקבת' של אור-
סון וולס, "ראן" של קראסוא. אבל גולד ליר" של
גודאר אליו לא טוב, אבל בוודה משוחו אחר,
ולפחות הוא מכיר בהזאת שאי אפשר להתייחס
לשקספיר כאילו שמענו את השחרור בפעם הראיה
שונה.

ב"הנווי החמייש" החודש התגבר קנת בראנה על
הפטוי לפתח את המזהה במוקומות הצפויים,
בפרולוגים המותלנוגים על חסן. ובצדוק-
מרגע שבורחים להיאר צמודים למילums של
שקספיר, אין שום טעם להתחרות בהן, התמונות
הנפלאות ביפור אין יכולות לתת לנו יותר מאשר
וותנת לנו עין הדמיון, כשהשפעות אותה המילums
הנכונות. אבל עין הדמיון, לפחות בדרך כלל (בטע-
רין, למשל), היא עובדת אחרת). היא בראש
וראונה עין. היא מפעקה לנו מוארות. היא
בונה על מה שנאנחנו יכולים לצרף מקטען זכרו-

**מלך
רב-itechליית**

אברהם עוז

הנרי החמישי הוא מלך תיאטרלי למדוי, אך גם סמכותיו. בטור שצוה הוא בהחלה התאים לאיליזבת הראשונה. שקספיר הבין את העניין

היתר

מהות היסטוריים בכל והמוחזות ההיסטוריים של **שקספיר** בפרט היו צנור פופולרי מאוד בשערו האחרון של המאה הששית עשרה בבריטניה. זו מופעה הקשורה, אולי, להתפתחות האגו הלאומית האנגלית, במיוחד אחרי שבס-1588 הצלחת חצי האנגלי לניצח את הארמודה הספרדית, שבאותה הימים נחשבה לכץ החזק ביותר בעולם. ואז נצחxon זה היקנה לכץ האנגלי יותר רבתה. ואז השתרה מין אופוריה, שהזיכריה לאנשי שונאים את כל נצחותו של עם הסגולה האנגלי על הצרפתים ועל כל מי שאפשר. כל המוחות ההיסטוריים האלה הם נסיבות ברורים למדוי של המוחזאים האנגלים לחפש גנרים למיניהם שھע'ו ליהו לניצח בצרפת, ומשגנוו אלה – כל הגנרים שלא הצליחו לניצח בצרפת והיו סתם גיבורים. חלקה הראשון של יצירות שקספיר מוקומו בזאנר **הזה.**

"הנרי החממייש", המזהה ההיסטוריה התשיעית מותוך עשרה, נוצר ממש על סף המעבר של שקס' פיר לכתיבת הטורגדיות הנודולות שלו, "ויליאט קיסר", "המלך", "אותלט", "המלך ליר" ועודמה. הוא מסכם התפתחותם סימוטם במחוזות ההיסטוריים ריים במקלול יצירתו. במובן מסוים משלים "הנרי החממייש" את תמונה הביזוגרפיה של המלך המען יין האה' שהתחילה בשני החלקים של "הנרי היר". בעי', העוסקים בתהיליך יינויו למלאות של הנסיך האל, מי שעדין להחתיפה להנרי החממייש ב"הנרי הרבעיע", חלק א', הנסיך הוא שר הצבא, והוא מתוכנן לקראת תפkickיו כמלך. בחלק ב' הוא עסוק בלימוד חובהתו האזרחותית. ב"הנרי החממייש" אנחנו רואים את המלך שהוכתר כבר בעצם ההכתרה שלו מתרחשת בסוף "הנרי היר" (בעי'), ואת התפתחותם הסמכות של, וכמוון הקרב המרכז באז'ינקור.

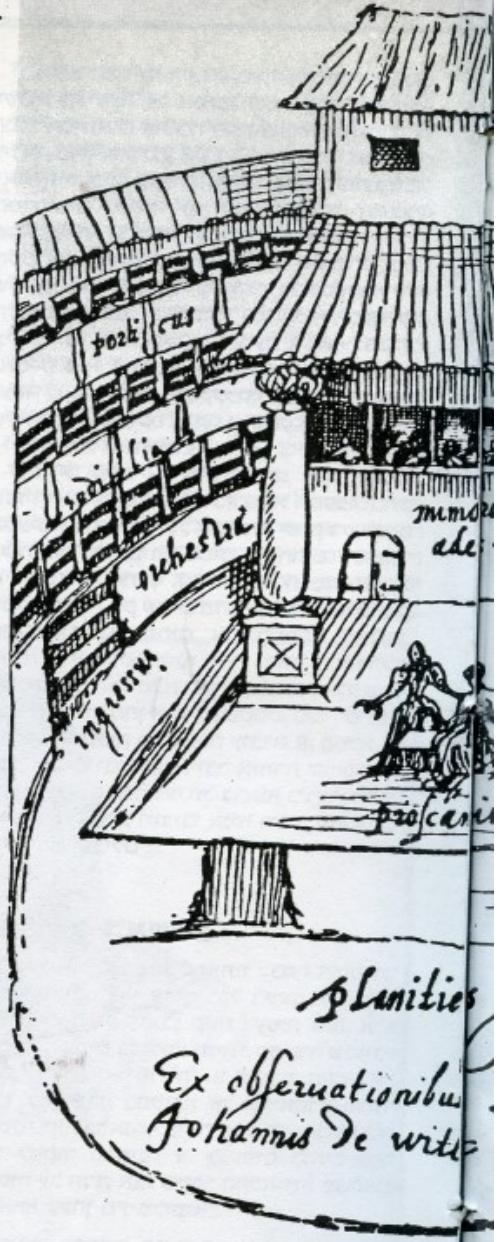
טוט התהיהשות לכל העמים הבודדים על-ידי בריטניה – הוולשיים, הסקוטים והאיריים. זו אחת הדוגמאות הקלסיות הראשונות לנירסה הרשות מית', שווילס, סקוטלנד ואירלנד הם אזורים כבויים שיש שעמיהם נכוו לכתור הבריטי. כיים נוטים עמים אלה להציג את לאומיות הנפרדת, ולכך דואוקם היישוב השציוני שבון מובלטים הנגרלים הלא-אנגלים הכהפכים לכתור האנגליז מתוך ימת בקורות כלשיי באשר למיעמדה של אנגליה כלפי האנשים האלה, אשר כקובשות רקחה בכורה שואלי לא הגעה לה. בעוד אצל או' ליביה היה מובן מאליו שורתת אחותות בין בני כל העמים החיים באנגליה, בדורות השקפני ריאת בת-זמננו נהוג להציג דוקא את הפופי המשמעויות שבענין זה. ■

אין ספק שהזאה מהזה המהיל את האוטוריטה של המלוכה האנגלית. הוא נכתב בסוף מלכותה ארוכת הימים של המלכה אליזבת, שכנה ליק' רה ולהערצה גודלה בשל עמידת הכס האנגלי מול אובייכים חזקים ממנה במספר. וזה אולי אתה הס' טואצ'ה שבמחזהה, שיש בו אלמנטים של תעלומו לה, לרבות צציות-קרב רב שיש לה השפעה רבה על קחל הצופים. לא במקורה עשה **אוליבייה** את הסרט שלו (1944), בעיצומה של מלכותה העולמית השנייה. המזהה המושרט מעד לחזק את ידי הב' ריטים, המעטים נגד הרביבם, ולהצדיע לנחישותו של החזבא. משום כך האינטראקציה של אוליבייה היא לאמתית ממד ופטריתית ממד.

היחס בין המלוכה האנגלית לבין התייארונו מיוחך למדוי. בניגוד למה שההפתחה בצרפת ובספר-

וחלל הנראה של עין הדמיון עד כדי מישוש.
מילוי יכולות לעשות משמה מזה (די) לקרא את
הקטע וההוּא מסוייפט, אבל לא בקהלות, והן נוט'
נות רק צ אחד, את הרקوب מדי, את הפגום, את
המגע את הצד האחר, את הגדל, אנחנו צריכים
לשפק בעצמנו (בוגלביר כਮובן הוא נתן לנו
כמסגרתו), והרגלי הדמיון שלנו לא מעודדים את
זה. لكن החקלאז'וף.

האם זה עוזר לנו לענות על התחיה של הארכי-
בישוף? אינני יודע, אבל אולי. את פשר המעבר
המיידי מאדם למלך (לאל בעצם) הימיית מחפש
בקולודאים של הנרי. אולי בדמעה הקטנה
ולאלקסקפירית כמשמעותיים את באדרולף לחור-
ר. הטקסט הוא של פז' גמור; הנקנים, שעשויים
וחולשים מונחות לפני העין המגדלת שלנו, הם
של הקלווז. במחואה החרטנספרומאייה נרמזות
פעם אחת. בסרטן אנחנו עודם לא נס פעם אחר
הברל ילווון אח' ג'רווילו ■



שקספיר לבודו ישנו

**עדנה פיניון בשיחה עם
ד"ר אנאבל מלצר**

מדוע כל מוזיאי העולם ביחד וشكスピיר לבדו שכמי? קביעה של אנאבל מלצר חד-משמעית: מכל המוחאים שתעודו / או עובדו לקולנוע ול- "ויאו, מאז ומועלם, אין כל פרופורציה ממשית ואיכותית ביןו לבין האחרים. אחד המאפיינים המדדיים שהיו לי עם המחשב, לאחר שהתקשרתי באמצעות המחשב המרבי של הספירה באוניברסיטתהמבחן האmericאית שליל אל מרכז המידע הרלוונטי בעידוד השני של היבשת, היה לגלות, כי מתוך 3,000 פריטים שהמץ' ציאו לתוכן שיעתיים, 700 היו על שקספיר בלבד. ואם להבא בחשבון שבתקופת הסרט האלים נעשו 300 סרטים משקスピיר בלבד, אכן אפשר שאל להגעה למסקנה אחת וחידה: ישנו שקספיר – ושם כל האחרים".

"הבעיה מסטר את הhuberta שקספיר אל הבד היא שקספיר כתוב ברום של המספר. ברוב הנסיבות במחותיו של שקספיר ישים רק שניים על הבמה, וכמוון רק שניים משוחחים. כשהבמאי אי המודרני מוסיף דמויות על הבמה, או על המשק, שוב – רק שניים מדברים, וכך השאר רק מתנעים. כשפותחים את המחזאה לקולנוע, שהוא מדיום ריאלי יותר, חשוב לדאוג לכך, שאפיילו אם הבד מלא דמיות, לא נשים לב שבעל-שם רק שניים מון ואמרות טקסט בימי קולוני טוב אך ממשן מן הΖפה עובדה זו, ממלאת את הבד בחיות ובתונעה, ויזור אותה סופית. כך, למשל, בנאום הפтиיה של בראנה בז'נרי החמי' שי", הוא הנואם, וביבו אנסי חצרא, שהמצלמה מדברת 'בשבילים'."

שורה 3 במאיצטן

"שקספיר כתוב את מהזוטי לבמה ריקה, וב' רוב הסצניות אין צורך בכל רוחות או אביזר שהוא. בקולנוע כਮון קשה לעשות זאת, אלא אם כן עסקים בקולנוע ניסיוני. כך קרה שעיברו דים של רומיאו ווליה או מקט' מליאו את הבד בתפוארה במסורת של התיאטרון הריא'LISTI. קנת בראנה, לעומת זאת, הוא האמן ביר' תר למקור מטבחינה זו. לפעמים רואים כמה כסות על הבד, אבל מסטר התפוארות מצומצם, והאופי שלן מינימליסטי".

"צריך להבדיל בין כמה סוגים של העברת הצגה לקולנוע, ראשית, קיטים הייעוד של הצגה כפי שהיא מועלת על הבמה PERFORMANCE DOCUMENTATION). וכן המצלמות מצולמות בתוך תל המופיע, באופן רופוף. ש' לזכור שנות במקורה זה הציג עוברת במויי נסף, של מי שמי מיגון הקבורה. שני הרככים הראשונים (מתוך שישה) שייצאו לאור – הראשון ביוני 90' והשני בספטמבר 90' – הם:

VOLUME 1: SHAKESPEARE ON FILM (WITH KENNETH S. ROTHWELL)
VOLUME 2: THEATRE ON FILM - U.S. CANADA & WESTERN EUROPE. NEAL SCHUMAN PUBLISHERS. N.Y.

"בראשית ימי נמשך הקולנוע אל התיאטרון כמו הדברה אל הדבש. תחילו לצלם מופעים. למורת שלא היה בכך רצון לתעד תיאטרון, והזונה הייתה ליצר סרט בידורי, הרי בסומו של דבר אפשר היה לשמש בסרטים אלה למחקר או להוראה. המטרה של היוצרים אז הייתה שרי' צופה בסרט יציג ככלו הוא ישב ומוביל בחץ האלמנטורית הזאת".

הכרך הראשון, שנערך יחד עם פרופ' ג'נט רות' וול מאוניברסיטת רומנו, מוקדש כולו לשקס' פיר בקולנוע. הכרך השני יוקדש לתיאטרון בקולנוע בארצות-הברית, בקנדה ובאירופה המערבית. ארבעת הרככים הננספים שראו אור בשל מאוחר יותר יכולו לפלמוגרפיות של תיאטרון בחלקי עולם אחרים – מזרח-אירופה, אסיה, אפריקה, וארצות דוברות ספרדית.

מדובר באוצר בולם של נתונים – חלומו של כל מורה בתחום התיאטרון, כל תלמיד, חוקר וסטודנט מתעניין בתחום התופר שבין תיאטרון, קולנוע, טלוויזיה, וידאו וכמוון – חלומו של מי שעוסק באמנות הבמה עצמה. המידע מסווג בכרך הפיל-מודגריפה על שקספיר בסדר אל-ביבתי ולפי קטגוריות שונות: שם המחזאה, המחבר, ושמות המשתתפים השונים – החל מבמאי והשחקנים ומס' וכליה בעושי התהלותות. מוסף לכך כל אלה, ועל מידיוע אחר על רטר התיאטרון המתועד באופן שיטתי, נמסר מידע מעשי חשוב, כגון: אורח סרט התיאטרון, האם הוא אילם או מדבר, שחזור לבן או צבע, והיכן ניתן – אם בכלל – לחשי עותק, משחררי או ארכויין. כמו כן מכיל הכרך גם מידע מפורט על שקספיר, חייו ותקופתו.

בניגוד לפילמוגרפיות מסחריות רגילות המצר'יות בשוק ספרי הקולנוע, בפילמוגרפיה של התיאטרון היספור אכן מופרט, אך לעומת זאת יש מספר יציאות מדברי מבקרים, מעתון יומי או מפרסום אקדמי – מבחר קטומים שנעוז ליצג את מיגון הקבורה.

שני הרככים הראשונים (מתוך שישה) שייצאו לאור – הראשון ביוני 90' והשני בספטמבר 90' – הם:

יצאה לניו-יורק למטרות מחקר, ובعزيز מעnek של ממשלת ארצות-הברית התחילה בפראילט שאת פירוטוי הראושים נראה בקרווב: ארגון פילמוגרפיה מקיפה של כל מה שנעשה בתחום התיאטרון בקולנוע, בטלוויזיה ובווידאו,

בעולם כולו. הרעיון הוא להציג לידי כך של המוחות שהוסטו א-יפעם, וכן סדרים המתעדים תיאטרון, יתועדי וייסונו באופן שיטתי, ובడוך שתאפשר לעדכן בעתיד את הפילמוגרפיה.

וית האלה לחוד, וכל זאת עדין לפני התהפטחות הדрамטיות של הופעתה הויהודה כמכשף לדור קומונטז'ה ולאדפטציה".

הקולנוע הפרדיות וקורבונו

"אנשי התיאטרון והספרות לא אהבו עיבודים לקולנוע. בכל פעם שנעצרו בפני אחד כהה עצה: מוהם אתם עושים למחזה שלני ואני ואילו אני הקולן" נגע טענו שעיבודים של תיאטרון מעכבים את התהפטחות השפה הקולנועית. כבר ב-1915 נלחם מבקר הקולנוע ואשל לינציג ננד עיבודים כאלה, בטינה שהם מנוגדים למינוחות של הקולנוע. ואילו ב-1925 וועקט וירגיניה ולף: "הקולנוע הפרדיות בולע את קורבונו, התיאטרון, בזיגוג בלבד – תיטְּבָּעֵי של השנאים".

"אך אין זה חייב להיות כך. מה שנחדר, למשל, אצל קנת בראגמן, זו השפה הקולנועית שלו. אצל הקולנוע אמונם קרכץ לתיאטרון. הוא מזכיר לנו מאין זומחים שושי: קודם יש דלהות, ואנתנו כביכול בתיאטרון. והנה, מרגע שבסצניהם הראינו שונה נתפתחות הדלותן מן האפליה אל האור, אנחנו יודעים שאחננו בקולנוע – דרך ג'קובי, המשOPER, מדליק פפרור וגורות לאילומינציה: פרצ'ס ממוקם, צילום קלוז'אפ, ובBORנו לו מייד שאחננו מדברים בשפת הקולנוע. וישן כMOVון אפשרויות רבות – עניין רב-פירות ליצור ולמברך לעונות BRO".

"כעקרון כללי, אפשר לומר שהשתה המבטיח ביזורו ליצירה ולשית על הייצור בתחום הקולנוע של התיאטרון, הוא הדזקיום בין שפת הטקסט לשפת התמונות. נוהגים לומר שבתיאטרון העיקר הוא הדיבור, ואילו בקולנוע – העיקר הוא התמונה. פיטר ברוק, למשל, מציין את הדיבוטומיה הזאת כשהוא אומר שלדענות העיבוד החזק ביר-TER של שקספיר, מכל מהזתי, הוא 'כס הדמים' (ומקבט) של קורסאורה, משומש שהבמאי איתם משתמש אפלו במלחה אחרת של שקספיר. ראשית, הוא עובד בפנטז, ושנית, והוא יוצר דיאלוג המתאר אים את עצמו לכבש של התמונות הקולנועיות שלו. לבן, לפי ברוק, בעיבוד של מתקנים כראוי קול ותמונה זה לצד זו. בעיבודים אחרים זה קורה רק לפיעמיים, ובדרך כלל אף לא זה. ימים יגידו לאן יוביל הקולנוע, ובעiker הויהודה, את ימיו שקספיר על גבי מכך התמונות הנעות, ואף את ימיו שקספיר על הבמה עצמה – מתוך עצם תודעת קיומו של התיעוד בוידאו".

"בסקירה של דפוסי החרואה של מדעי הרוח (בעיקר באוניברסיטאות האמריקאיות) מסתבכ' רת עובדה מעניינת: ישנה הרבה יותר נוכחות ללמד את המחזות של שקספיר באמצעות הקולנוע, מאשר כל חומר דרמטי או ספרותי אחר. מערכת היחסים בין מחלקות הקולנוע והתיאטרון, בכל מוסד אקדמי, היא מרכיב עניינית, ונדמה כייל רק בשושא הורות שקספיר קיימת בין המערכות השונות הללו הסכמה. שקספיר הוא תמיד עניין וokerתי. כשאני באה עם הצעה ללמד את 'מקבת' בפקולטה לתיאטרון עם הסרת טים של קורסאורה, פולנסקי ואורסון ולס, הרעיון תמיד מתקבל בכבוד, כי הטקסט של שקספיר מעמיד את הקולנוע ואת התיאטרון באותה רמת יוקרה. אין צורך לומר כי אחת מן המטרות של פרויקט הפילמוגרפיה היא לשנות את המצב הזה. אין סיבה שלא הגיעו גבי מוח' אם רבים וטובים למשה שהגענו בתחום זה עם ■

עה שלהם בחוטים, כדי שלא ייצאו החוצה מ"הפריים", כתומה מכ' היה מרחב התנועה שלהם מוגבל מאד".

"אפשרו בתקופה מאוחרת יחסית בתולדות הקולנוע, בשנת 1953, כאשר הופיע שחקן התיאטרון המהולل מוריס אוננס בגירסת טלי' וייה של 'המלט', שכרו עבورو אסיסטנט לזרות. זה עמד עם פתח של 'פריים' מקרתו, כדי להבטיח שכל מה שאוננס עשה ייכנס לתוך המסגרת הזאת. העיבודים השקספיריים לטלוויזיה היו מודחמים. בשנת 1940 היה שידור של 'ויליס' קיסר' שבו השתמשו, באחת הפימים הראשונות, בטכניקת SUPERIMPOSITION. השחקנים היו לבושים בבדים מודרניים, והקש' רם ראה את הكنيיה של ויליס קיסר לורמאן על מיריע קטן של טלוויזיה – ווגמא מוקדמת של טלוויזיה בתוך טלוויזיה. ווגמאוות אלה ורבות אחרות אין ממשירות מקום לספק: הבנת הייז'ן העצם במוח שנגע לאפשרות למגלבות המשקושים והורדתו (על הפסכות בכל זאת ויתר). השחקנים היו חסומים כל'יך מן העבודה שהייתה לו מצלמה, שיריך היה להגביל את חופש התנור

גת תיאטרון. לשם כך אכן חיבו את המצלמה בשורה 3 במאצל – מה שנחשב המקום האידייאלי לצפה בתיאטרון. פעמים אף הראו אישים של צוים אחרים היישבים בשורתה הראשונית, כדי לתת את ההרגשה שאקן הצופה יושב בהצעת תיאטרון ומتابعן מעל ראיי האחרים".

"בטריטו'irs הראשונים, עוד בתקופת רואינע, לא יכולו לצלם בחלל התיאטרון עצם, כי לא הייתה שם תוארה מספקת. לכן היה כל האולפניים הראו'ים שבחם צלמו תיאטרון בלי גג (מביח'ה נא זאת, היגלו'ו ויאט'ר' המוקורי של שקספיר קיסר' שבו השתמשו, באחת הפימים הראשונות, ראה כמו אולפן קולנוע). היו מקימים אולפניים עם קירות זוכרים, עם גג פתוח או עם גג זכוכית, ובתוך חלל זה בנו את הבמה על כל פתריה. הקהלה לא רצתה שהחמון יגדל לו על הבב, ומושם כך לא השתמשו לא בקולנוע ולא במדיום'שוט'. התאמצ'ו שהכל ייראה כאילו זה היה אכן תיאטרון. لكن אף הראו' לקהל בסרט את העלאת המשקושים והורדתו (על הפסכות בכל זאת ויתר). השחקנים היו חסומים כל'יך מן העבודה שהייתה לו מצלמה, שיריך היה להגביל את חופש התנור



איסטו'ו יאמדה ב'כס הדמים'

במעלת מדרגות הקליטה היורדות

אישור שורץ

זורים בסביבות הטבע

מאז המהפק הפוליטי ב-1977 הפקה הישראלית מוחברת קולקטיביסטית (אם להשתתף) משם בהגדמותו של ההיסטוריה הצבאי אוורי מילשטיין), המאוחדת, פחות או יותר, סביב הרעיון שהתגלה בהגמוניה של מפלגת העבודה, לחברה אנידיבידואליסטית רטרו. אתוותיו הראי-שוניים של השינוי באו לידי ביוטי בתנאות המלחמה אהה שהתגבשה אחרי מלחמות יום הקיפורים. המהפק הפך את הרס ההגמונייה לעובדה, מרכז את השוליים (בעיקר הימין ועוזרת המזרחה), ומעצמי הרגमוניה האבודה יציר שלולים. חד-שים. כך הوطבע חותם "המאפיה השמאלית" על התקשרות על האמנים, אשר צגנו שלולים חדשים בחברון.

הקלנווע של שנות השמונים שיקף שינויי זה במאנותו, אך באמצעות הגל של הקלווע הפוליטי והן במאכעוטה סיירה של חריגים שהחלימו את כבר השואף בקהלנווע. "עד סוף הלילה" להוקו באופן סימבולי אסי דיין ווסף מילוא בתפקידי דים של אב ובנו, שם אנטיתזה לחיוג דומה קודם "ஹוא הילך בשדות". אם שם, בסרטו של מילוא עצמו (1967) גילם אסי דיין את אורי, כבר היהוואי שמסר את נפשו לבורוח על מזבח המולדת, ומילוא היה פעל עלייה ב, הרי שבסרטו של איתון גריין מ-1986 מגלג'ו יוסף מילוא מהיר תלוש, נצרי שאינו מוצא את מקומו בחברה שהוא יד ביד בתוכה לעמלה משלשים שנה, ואילו דיין הוא גורא, עבר היפר-אקטיבי שהקירות הצבאיות שלו הופסקה בגלל פשלה במלחמות לבן, והוא מוצא את עצמו בתל אביבليلית של אלכוהול אלימות בגדות ומאהפה.

המטמורפוזה שעבורו דמותה האב ובנו הירא-ליים משקפת הטב את המעבר מטופישה קולקטיביסטית לתפישה אינדיבידואליסטית. בקולונע של שנות ה-80 אפשר גם למצאו סוגים רבים של מהגרים, אשכנזאים ומזרחים. חלקם מהגרים מארץ אחרית, חלקם מהגרים בנפשם: יש בהם אנשים זרים לסייעתם, מנוכרים לערכיהם החברתיים או המשגנרט (למשל, הצבאית) שבהם נאלצים לחיות ולתפקיד; נערם (כמו "בנעה בת

הקלונע האמריקאי, כמווצר הגירה מובהק, עסק בתופעה בקדחתנות, אם בגלוי ואם באופן מסוומה. אולפני הוליווד הגדולים, פרי' צירותם של אנשי עסקים משוקיכיחומות, רובם מהרגים מדור ראשון או שני, הושפעו מותפחים או באופן מכירען, על כל כרך בכתב רבת. זה'אן האמריקאי, הקומי ביוטו, המערבלן, הוא צ'אן שר של ההגירה (מזרחה למערב, למשבען), שחקיר מטרתו היה לאינדוקטריניזציה (עלティים קרובות תעמלותית) של הדריך האמריקאית' באהופן מובהק) של החלום האמריקאי החלוצי.

וזר, חריג, תמהוני, מטורף – אלה מלכעת שמות התואר שבאמצעותם אפשר לתאר את דמות המהגר האירופאי בקורסו היישורי. מול העבר המיתולוגי אין לו שום סיכוי. וגם חלוקם של בני הדור השני בטראומה לא נגער



רות טנל, שמואל בונים, עדנה פלידל ותנה מרון ב"דודה קלדה"

אפקט אירוני משעשע, שיזור, כפי שנראה בהמ"ש, גם בסרטו הבא של גוטמן.

אבל רובי מוגר בתרוך מולדתו לא רק בשנל נט' יותוי המנייניות. הוא דורך שני ליניצולי השואה. במושנו נולוג נסף בסרט מס' של רובי של רובי, גם הוא בעברית קלוקלה, על סורי עזבה את הארץ הפלמוהה ההייה. אמו של רובי עזבה ברגמניה, שם היא לא קכלטה?), ובערבה לחווית ברגמניה, טפוי", לדברי מנהלת מסעדה, "עם הגermenים, טפוי", הסבתא. את נחמתה מוצאתה הסבתא קשת היום בקריאת שבועוני נשים גרמנים, על "ליבת הש"ב" בדור של רומי שנידר", ובמשחק רמי, תוך כדי שירת וולס של שטראוס (החוור בכמה סרטים מהג' ריס ישראליים). מעורבותה בחיה המדינה מוסתכ' מות בכך שהיא קוראת לפועלם הערביים המתוגרים ליד ביתם "טורויסטים". עברו רוביו הם אובייקט מניין. לקרה אספה של הסרט מבין רובי שהפנטזיה הקולוניאלית שלו לא תتمמש לעולם, והוא הופך את עצמו ל"קורברן" פסיבי, סדרומואוצטטי, של הפועלים.

תופעת ההגירה מרכזית בסרטיו של גוטמן. ב'באר 5' (1985) מהגרים אח ואחות מעיר פיתוח תל אביב, ושם נדחים לשוליו-שולאים של החיים הישראליים. אלא שהישראלית שלם מפוקפקת مليידה. ראשית, קוראים להם תומס וריאנה, ויש להם אם נצירה שבמותה הורישה לבתה איקוני נוצר. שנית, הם מנודים לחולות בסביבת הטבע, ותלויים זה באו עד כדי פורורסיה. בתל אביב מאמצת אותן אפולו יהולדשטיין, זונה רומניה עצומה יוצר

סרט שאיני-אפשר למצוא לו מימונו, יצירה מטה"ח' (17') שאים מצויים את מקומם בחברה; מאר-

טקסטואלית זו נפתחת במונולוג של הגיבור, או חיים מוכנה, לפחות אותם ("קוקו בן 19", "סופו של מילטון לוי", "мотחת לאף", ועוד), ואנשיים שהמצאים מקום בשליהם של חברות ההגירה הבלתי איבית ("bear 15").

הקולנוע הישראלי מתרגמים, איפואו, הגירה למונחים של זורת, ניכר, וח:right, ואף מתמודד עם התופעה עצמה. שורת סרטים "הדור השני לדי צויל השואה" מתמודדת עם דמותו של המהגר האירופאי רדוּף הטראות, שהוביל בארכ' החדר' שה'צער' כלאים רדוּף אשומות שפעם קראו לו צבר'.

מפאת קוצר הרירעה וקישים טכניים לא אוכל להתייחס במאמר זה לכל התופעות הקשורות בהגירה בקולנוע הישראלי. כאן אתמקד רק בחלק מסרטיו הבאים לאחר מכן, ובדמותו של המהגר המהגר האירופאי בסרטים אלה, תוך ניסיון לבנות מודל ראשוני להתבוננות בדמותו של המהגר האירופאי, שאפשר יהיה לבחון אותו גם בסרטים אחרים.

הנוגעים

רובי, גיבור סרטו של עמוס גוטמן, "ינגע" (1983), מאחד סימפטומים של הגירה והרגשות על רקע הומוסקסואלי. שילוב זה בא לידי ביטוי גם בסרטים נוספים, שבהם כרכבה הח:right בזרות של מהגר נשי. רובי בגין העצמאות, אחר מפנסי ההומוסקסואלים,ursalפע מגיחים מאית חפי נות שני נערים ונערה, גם הם תמןוהנים, ושרים: "יעירה יפה טובת עניינים... ארץ ישראל יפה...". הניגוד בין השיר לבין זירת ההתרחשויות יוצר היא מטרה אבודה מראש: לעשות סרט על חייו,



ופוליה שטראהל וארכט דונן ב"רובה חוליות"

של אורי על איירוע שהתרחש באוניברסיטה, כשהסטודנטים תפסו את יאנקוש, מושג/moloch' ל' אחד מהרחובות, והכריחו אותו להתרחץ. כאשר הם פתרו את הברז' במקלהת, הוא התחליל לעוק נזירים, גזים ותעלף. "בארכ' זאת לא נתנים לאנשים לחיות בלבד, לא שומרים על הפריטות", מגב הסבא יקה.

אצל וולמן וגוטמן כמו אצל אחרים, המהגר מזוהה עם החיריג ומונעם אנטיניטות התרבות הישראלית, הפנאנית והמיליטנטית, שאיבדה רגשות כלפי הפרטיכים שבתוכה.

בלשונו המשוגעת

ב"רובה חוליות" של אילן מושגנון מוקצתת התפעעה, ובמבט על ראשית ימי המדינה ממרום השות השמנונים אף מוצמדת אליה הצהרה עברית תית חד-משמעות. בתל אביב, עבר ים העצמאות השלישי, חיים אנשי הדור הצברי מוחשיי הקוממיות לצד עולמים חדשים רדויי טראומות, חלקים תמהונים מטוריפים, כמו "פלשתינה המ-שוגעת" הנושאת בעברית הקלאקלת שבפיה נאר'

"DARLING CLÉMENTINE" בסגנון הרסט מזמיןamo של אורי, המנגעה במילון המלצר לבritisטים על אנשי מחתרת בשכונה. באווירת "עליהם" מסתערים הילדים (ואף אנשי ההגנה) על המורה ההומוסקסואל, ומשפליים אותו עד עפר לעיני אורי המתבגר.

במהלך הרסט מזמיןamo של אורי, המנגעה לביקור קצר במלחת, קרובה שאיבדה את כל משמתה (גולל לדיה) בשואה, כדי לפגש יתו-מות שהגיעו אליה באויה, ואולי לאכוך אותן. בחוסר רגשות מזעע מבקשת האם, הפילה העצ-יונית, מהילדות שיישרו שר בידיש שזכו מבית הוריהן. הן קמות לפַי אוות ושורות באוף אוטומרטי. ב. צילו מעינות לראויה את מרכולען, בעוד הקרובה מזחה זעה ודמעות ומתהננת בפני בעלה לאמץ את שתיהן, ואמו של אורי מאייצה בה לה' ליט. מאוחר יותר מהתפארת האם, שהילדים שה-גינו בעליית הנער הם כבר כמעט צברים לכל דבר. האם, שאיבדה רגשות וקשר עם החיים עצם, היאacha מכך כור ההיינוך הפנאנ-טי של תקופת מלחמת השחרור.

במצינה אחרת מספר בלבאו, המורה, לסבו

רת עברית מגוחכת, וחיה עם קארל, ה"אמיפסרי" ההומוסקסואל שלו, גם הוא רומיין ו/or לשביתתו. הוא עורך את הcorrario-וגורה לירקווי "תזמורת הבצורת" שלו, בברא של "לונה" הפולנית. שם, בברא, מסתובבים גם מהגר אמריקאי שחי עם שרה אולאי מבתים, הקוראת לעצמה זורה, ואחיה ההומוסקסואל של זורה, ישראיeli הקורא לעצמו ארץ-חזואה.

בעולמה הסגור של החבורה השולית והפתתית הזה משמשים ברובוביה דמיון ומיאות. חלק מנסים לחוות חיים הוליוודיים שגדולים מוחיים, אך שורדים למורות התנפצותם הבלתי נמנעת של כל החלומות. היהודי שאינו שורד הוא תומס, היישראלי מכולם, שאינו מוצא את מקומו בעולם הבינוני שבו חיים כולם.

ושוב מעמת גוטמן את המיקורי-קוסמוס התמי' הוני שהוא יוצר עם העולם היישראלי שבחוץ. בס' צינה אחת מבימות אפלונייה התאבדות גאנדיות מהסרטיים, בשעה שמריאנה הקטנה ממותינה בחדר המגורים של ה'אים המאצט', שנראה כאלו העתק מבית מזרח אירופי איפר קיטש כסום. בטלוויזיה שברקע נראה שרה'לה שרון המופיעה בפני חיילים, ומודבבת אתם לשיר אט השיר מ"נגוע". שוב, זו האירוגניה הבוטה שיצר הניגוד שבין עולם של המהגרים התמי' דיים לבין היישראליות.

כל ישראל לוחמים

התירו של חריגות האופי, כנימוק לחיריגות המהגר, בא לידי בטוי באוף חריף מנד גם ב"מחבאים" (1980) של דני וולמן, ולמן ממוקם את סרטו בירושלים של ימי המנדט הבריטי בתוך חbra מיליטנטית קיונית. בסרט זה יש של ניגדים: העיר הנראית כמו עיר אירופית לכל דבר; הילד אורי החי עם סבו "יקה" כי הוריו יו Uskimos בעקבות ציונות באירופה מטפלים בילדים אחרים; אורי החיריג המוציא משמעות רק במשמעותם של חבריו בשכונה, שחושבים כיכם לוקחים חלק במאבק הלאמי' (איתור מל-שין, "בוגד" בתוך השכונה); החבורה הפנאנית הזה יוצאת לקרב נגד בלבאן, סטודנט לביולוגיה, המורה הפרטיה של אורי שהוא גם מורה בבית הספר, שאינו מסוגל לקחת חלק "במאבק" כי יש לו אהוב ערבי. לאורי אסור להיכנס לחדר השין נה של הוריו באוטו בית יקי קפדי. כשהוא נכנס לשם, למרות האיסור, הוא לובש את חיליפתו של אביו קולב בחד.

הنجוד בין הילד הצעיר לבין החוליפה והמגבעת מבטא את הקונפליקט האימי' בסרט, בין אורי רת הרוחוב והחברה לבין השורשים הארים של הנפש המהגרת. בתוך מודל של סרט הפיקות בונה ולמן את המסר החברתי שלו: על אורי ללמידה, בתחום ההתברורות שלו, לקבל את החיריג ולהיות אינדיבידואל. באחת הסצינות הסרט מתעורר הילד משנתנו, ומוצא את הסבא שלו במבטב מהרגום עם ידידה סייפור מגמנית. הם קוראים באוניו פיסקה מתוך הספר, ושואלים אותו באיזו עיר מדובר. התיאור, מתוך "מוות בונציה" של תומאס מאן, מתאים בדיק לירושלים, העיר היחידה שאורי מכיר. שוב ביטוי לתחושים ההגייה. במהלך השין ערים הפרטיים קוראים המורה והתלמיד סייפור רי מוסר יהודים, ולומדים את שפטו של הכבש הבritis. בפינה אחרת בעיר, בבית קפה שמונהל

המודר והאומל הזה מוצא יונתן תשובה אילמת לשאלות ששאל את אמו. כמו אמו, גם פלשתינה אינה מסוגלת לענות על השאלות, אבל הקירות של "המערה" שלה מספרים לו את הכל.

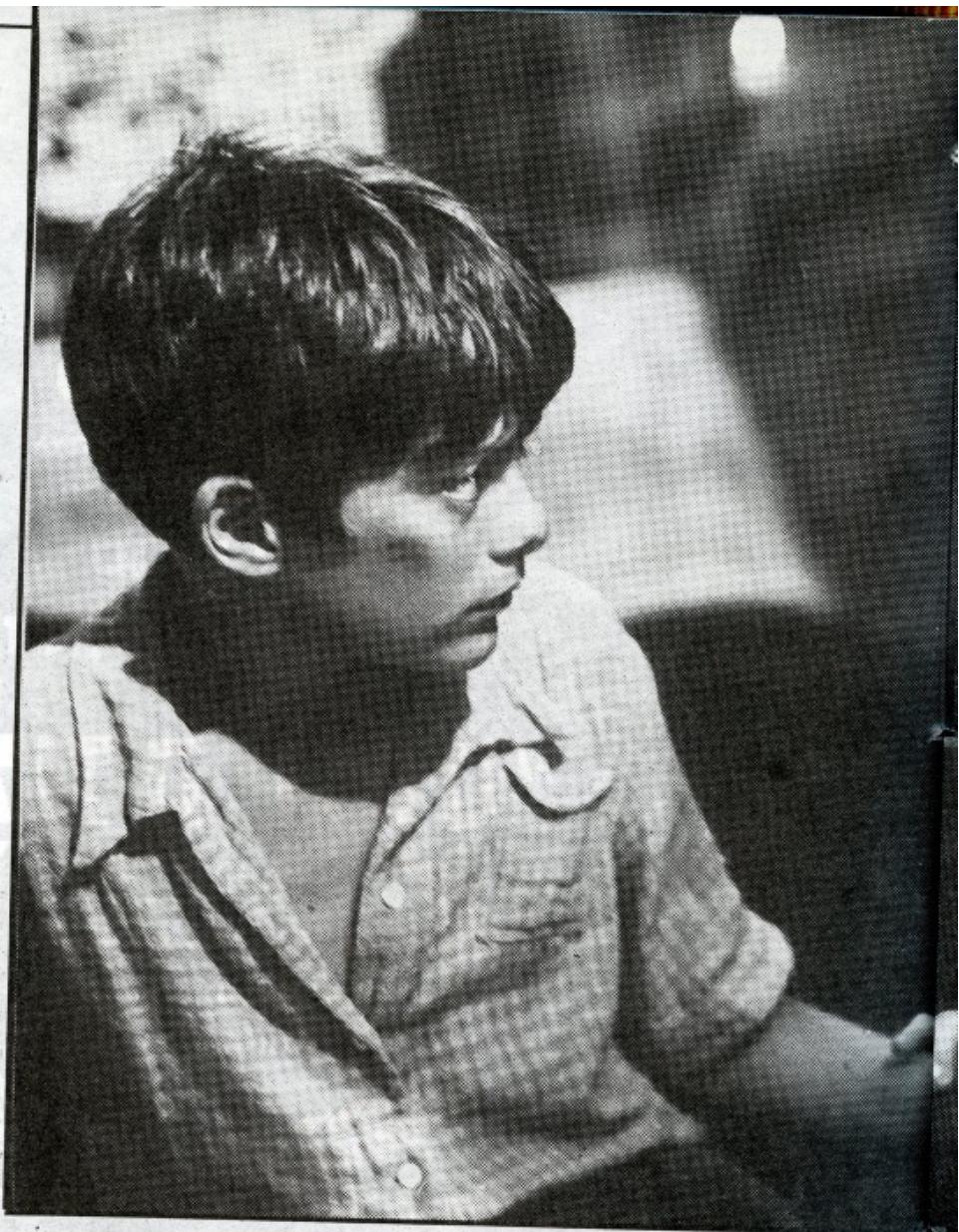
איי פולני

ב"רובה חוליות" קיימים רבים ממהפכנים, שהיארו בסרטים רבים שעלייתם מתרחשת בשנות החמישים: "המודר לחיפוש קרובים" ברדי, שירי התקופה המילינטיטים, מוסיקה קלסית בביביהם של המהגרים, דיבורים על הקשיים של מי הצען ושהאור נסטלגי של צבעי התקופה. ועם זאת, בתוך הריכוז של הסבל והטרוף קיים געגע מסויים לתום של התקופה, ומושה מריגע בעדבה שמדובר בעבר, ושஹום הדברים כבר אינם כאלה. ב"אלכס חולה אהבה" של בועז דוידסון, למשל, הצבעונות התקופתי, בדומה לאו שבר-טי "אסקימו לילו" מוקורתיהם האמריקאים, היא נостalgיה משעשעת לאין קץ. או נостalgיה המכוניות המבריקות המשוגננות, לבגדים הצבעוניים והחושיים, ללוחות המודעות המפערירים. לכל אלה מתלוים להיטים מאותה תקופה, המשמעים לאורך כל הסרט בולטים אחד, לא קשר לארטיס ולסצינות.

בתוך סרט נערים זאנרי משועתק זה, על כל הולגראים האופניים, מפוזרים סטריאוטו'ifs מעוניינים של הגירה המארה אירופית בוגריה יה השונים. אלמנת השוב אחד הוא הפלניות. בסרט אמנים נראים מהגיים רבים – ילדים מהונגריה, מגרמניה, מורוסיה, דיר פרסי ועוד – אבל אין כמו הפולני. לאכלס יש אמא פולנית שיכלה לשמש נשוא פורה. למערכת תעמור לה אנטישמיות שלמה. היא אינה מפסקה להאהיל, מטורפת לנקיון לטטריליות גופנית, כוחנית, דחפנית, רמנאית, שקרנית, שקעה בעז מה, ובעיקר – מלכת המסתדרות.

ההסטריאוטיפ הפולני החביב על עשי הסריטים: הפולני הוא הסתגלן; מבין המגינים הוא זה שקובע את הטון במילידת, זה שאינו לו שום עין יותר של קליטה, כי הוא הקובל את חוקי הגינגל העירוניים של שנות ההגירה הגדולות; הוא זה שמעצב את "המינאיות" הישראלית. אשה פולנית מנהלת בבית שוק שחזור; סבתא פולנית ממלאת את כיסיה בשוקולדים בימי הצען הגודלים; ילדים שלהם לא חסר שום דבר, למורות שהן שלוטות בהם ביד רמה. הן שנואות פרענסים, תחמנויות, ובעצם – עצין כול מהגיים וזרים, פולנים כאלה, אם כי בגין מעוזן הרבה יותר, מצאנו גם "זודה קלרה" של **אברהם הפנוי**, ב"כפפות" (בהבדלים רבים) של **פי אדר**, ובسرטיים נוספים בהם ביד רמה. הם אולי הותירו טראומות קשות בנפשם של צאצאיהם הנשלטים, אבל הם גם לימדו אותם לשרד בכל מחר.

ולא, מנהלות ייחודיין הן את הילדה היחידה במשפחה ב"זודה קלרה" והן סלון לבילות. יש גם גברים במשפחה, אבל השלטון שם (כמו בכל המשפחות הפולניות) הוא מטורי-ארקאי לחלי' טין. מתחית לפסאדה של משפחה טובה עם מקצוע ופרנסה, כזו שיוועט להסתדר בכל מצב, מתרוצצות צרות למכביר. הילדה מתהابتת בברור שלא כל כך מצוי בחו עניין. היא נכנסת להרין. אחד הבעלים רולה, השwi ריק מתחלה. אחד הבעלים גונב כסף, הדוד מאיר מגע מאמי



לו את מועקותיה הנוראות והטראותומיות, אלה שגורמות לה להסתגר ולהתנגן באופן מוזר, ומצד שני היא אינה יודעת איך להסביר לו מודיע המלחמה מיוורתה.

בתת התקסט של הסרט חוות שוב ושוב ההנחה של הצברים צמא-המלחמה, שהשואה מסמלת את חולשתה של הגלות ואת עליותם של היהודים הפלנויות. הילדים מתעלמים בעולמים החדשניים והמודרניים, בעיקר בתהווים שגרים בעריפים מאולתרים בחוף הים. גם כאן, כמו "במחובאים", חווה יונתן את בגרותו, ולומד לאחד את הניגודים המשועעים שבחייו.

בסוף הסרט הוא מגע לצריף של פלשתינה, אז שמספרים עליה שוראתה את ילדיה ואת הוריה נהרגים על-ידי הנאצים. ה策יף נהרג כמו מערת קבורה מימי הביניים, שהחורים בקיר הבד השחור של מארירים כמו נורות נשמה. כמו על קירות החדרו של יונתן, גם על הקיר המור בвитה של פלשתינה יש תמונות (ביחסן התמונה המפוארסת של הילד שמרמים ידיים בגרטו ורשה), אבל אלה הן תמונות משפחה, משפחה שאינה יותר. במקום

מידי הכבש היהודי. אבל ליוונtan יש אמא שאיבדה את כל משפחתה באירופה, והוא אינה יכולה לשאת את העולם המיליטני והאלים שבו חי בנה. מצד אחד היא אינה מסוגלת לספר ליד על השואה, ולהסביר

קולנוע פריז

גאה להציג את סרטו הבא:

החל מיום חמישי ה- 3.5.90

סרטו של

ז'אן קלוד בריזו

"המלחלה ווזעם"

SOUND AND FURY

פרס ראשון בחרפת

על התסריט והביוגרפיה

הטוביים ביותר



פרנסואה קרמר

(*"להתראות ילדיים"*)

ברונו קרמר

(*"חליפת ערבות"*)

פבייאן באב

ונסן גספריש

מספרת לבובה שלה את סייפורי האזועה הטבעו ניימש ששמעה מביבה לפני השינה. חותם הזרות של בני הדור השני מוטבע בה לעולמים.

בעוד האם מפונסת, נשאת בעול, מוכרת כובע עים לנשות תל אביב המתנדרות, מתרצע האב אחריו עברו האבוד, מהפץ את ברלין של פעם, ברלין שלו, עם הרחוב האלנגי והקונדיורייה והספריה עם קליליסט, הייננה וגתה. גם הוא מחפש את קרויבו ב"מדור", אבל תחת את הוא מוצאת יושח הוא עוקב אחריו האיש הזה עם אקדח שרוך, ואולי הוא רוצה להרוג אותו. ברגע האמת מצטט היקה שיר בפני ה Kapoor המעווני, שמקבש ממנו: "תעשה את מה שאתה יכול לעשות". זהה השיר: "עלולים לא תיבש הדמעה שהolidה את האהבה האומללה... כאשר איזו עין יבשה רק צעירה... כמו נורא, כמה אופר העולם נורא..." ברנד, אביו של גירא מיעד סוף הלילה" של איתן גryn, איינו ניצל שואה, איינו יהודי אייל. הוא יקה אוטוטריה שהתחבר ליקיר יהודיו ונולדו להם שני ילדים נאים. גryn מעטב בסרטו שני עולםות שאינם מתחברים: העולם של תל אביב, עיר החטאיהם, והעולם של נהריה, עיר הציפורים המצחצחים החוממה. ברנד ואשתו שייכים לעירם של נהריה, בעודם הבנים, גירא ודודי, שייכים לעולם של תל אביב. בגין העמידה נאלץ ברנד לעזוב את ביתו בגבל רון טווין של אשתו עם כתב טלויזיה אמריקאי-יהודית. המשבר האיום מחריר אותו למקרותוי. לאחר נסיוון התאבדות כשל הואר אור אל הכנסהה שלו, אל עולם החסד הנוצרי, כדי לכפר על החטאיהם האiomים שבhem טובל בנו הבכור, שככל כך דומה לו וככל כך שונה ממנו, עד שלפעמים הוא מביט בו ו"איינו מכיר אותו".

סומו של הסרט מקפל חידה גודלה: בגין רוץ בטעות על-ידי אנשי המafia שבאו להרוג את בנו. הוא הקורבן הנוצרי, "ישו" של הציונות המתחדשת בחטא וללא זאת של ממש. אך למ' רות שהוא נרצח (משם לפני שתכנן לחזור לאוטוטריה מולדתו) הוא משאיר אחריו מכתב התאבדות. לאחר הלווה הנוגראית מתכנתת המשפחה החזירה בבית שבניה הטעורה, וקוראת במכבת: "מוטט משפט שמצאת", וכותב בודאי על-ידי מישחו טוב מנמי, אי נסחה להגיע לדבר שפטונן וכן שהייתו רוחה לכתוב לכם: 'אלר' הים, תן דעתך כי אין לנו מבנים לבנו אנו, ואין לנו חומות מה חפן, ומתרחקים עד אין קץ ממשאות פשנו...'. קראת המכתב והחומרה הבלתי נמנע (הסרט רצף בהטרמות למוטט) מחלצים המשראה שלה: "הברבור היה פעם ילדה שהיה מוקפתה בתמונות הברזווון, מקשiba למוסיקה צולה שואה שבאה לשישראל להפוך את אהבה. להה, בת הדוד מפולניה, היא רמז ייחיד בסרט של צ'יקובסקי ומספרת את ההיסטוריה של צ'יקי טרופה ואת הקץ של אביה אלמוני".

הקרץ של אביה הוא אותו קץ של גליה אלמוני. "רובה חוליות", מנוקדות מבטה של אביה, היתומה מבב, שיכייתה להקלט בחברה הצברית של בני תייס".

גונונים שונים ומרתקים יש בתמונות ההגירה בקורסונע הירושלמי, ורק חלק זום מתוכה הצלחתי ליהביא כא, ניצחות ראשונים של הבנה. ולא עסקנו כאן ב"להה" של גryn רותי פרס, בикаה ולמן, באחותו של הרניק" של רותי פרס, ביצה האז ב"טוריאט" של דני וקסמן, ב"לורה אדלר" שעוד TABOA של אברהם הפנר, ובכל שאר המהגרים, הרים, החריגים, הזרים מזרחה ארופה. זהה רק הקדימה. ■



שמעאל וילובי ואנטול Конסטנטין ב"תל אביב ברלין"

הארץ הזה ש"אי-אפשר לחוות בה". משפטו של מקס גאנץ (זה שנבחר על ידי אביה להיות האבא שאין לה), הנשי להלנה הפלונית הנוצרית, עוזבת את הארץ במשאית, על כל מיטטלטליה; קיים גם המדור לחיפוש קרובים, התמונה שמנגין מהמהנות (אלטרו), החולן בחורה אל "הגטו" של מעון העולים ומתקבלים שחפים על חוץ הים; הניצלים אינם מסוגלים לדבר על מה הייתה שם, ומשארים את לדיהם מול תהום פוערה על אי-ידיעה מיסטרית; הסביבה הילידותית רוויה באלי מאייר מאמוריקה, שמואל ומיכאל הטיש וצוויל, המתלבטים בעצם החורים שלהם, הם דמויות טריאוטיפיות קלטיות של קומדיות אטיות. ההבדל בין "קלרה" ל"אלכס" הוא בימורות וברמת העידן. הקומדייה האתנית אינה מעוניינת בטיפול בח:rightים ובסבלם, והמבט הכללי שלו על העולם הוא קיליל ומושעש.

הדור השני

ב"אלכס חולה אהבה" מנצח מבחן השיעין דרומה שמנעה מאופרה אחריה. דמות הבלונדיין הבוגרת, זו שתפקידה הוא להוביל את המתבגר אל מעבר לחומות בתולין, הוטל על כתפהיה של ני' צולה שואה שבאה לשישראל להפוך את אהבה. להה, בת הדוד מפולניה, היא רמז ייחיד בסרט של מושען הדור השני, זו שמלאת את "תל אביב ברלין" של צ'יקי טרופה ואת הקץ של אביה אלמוני".

"הקרץ של אביה" הוא אותו קץ של גליה אלמוני. מאב, שיכייתה להקלט בחברה הצברית של בני יילא אפסים, כי היא הבת של "פרטיזנקה המוגעת", או שכילדיים לועגים לה ומשיליכים עליה עפר ואבניים. ניצול השואה, הקורבן, נשא את החותם עד יום מותו, לפחות בעיני החברה הישראלית.

גם ב"תל אביב ברלין" יש ילדה קטנה, שיינה, בתם של עולה מגמנה, שאיבד את משפטו במלחמות, ועליה (סתגלנית) מפולין, שהגיע לישר-אל לפני המלחמה. שיינה היא ילדה תמורה, לא ילדה תמורה. שינה היא ילדה תמורה, לא ילדה תמורה. בשלה לבנה מעומלת, שלמודת לשר ולדבר בגורם אבל מונווה בחברת ילדי הэн שלה. כשם משחקים בצד רבקוסטה, היא עומדת בצד עם בותה בידה. לבד, בחדר שלה, היא משפטת העולמים מפולניה שמחליתה לעזוב את

היקה הור לחמיד

גם ב"תל אביב ברלין" יש ילדה קטנה, שיינה, בתם של עולה מגמנה, שאיבד את משפטו במלחמות, ועליה (סתגלנית) מפולין, שהגיע לישר-אל לפני המלחמה. שיינה היא ילדה תמורה, לא ילדה תמורה. שינה היא ילדה תמורה, לא ילדה תמורה. בשלה לבנה מעומלת, שלמודת לשר ולדבר בגורם אבל מונווה בחברת ילדי הэн שלה. כשם משחקים בצד רבקוסטה, היא עומדת בצד עם בותה בידה. לבד, בחדר שלה, היא משפטת העולמים מפולניה שמחליתה לעזוב את



דן פינגו

החינוך, לא בפני האנשים ברחוב, לא במכב הרוח ובבודאי לא בسرطانים. הנושא הבוער ביותר, כמובן, זה שוכם עוסקים בו בדרך זו או אחרת, הוא אירעדי העשור האחרון. אפשר, במידת מסוימת, לנחות את כל הسرطانים הללו "ליידי איש השיש". הטוב שבם, שאף הציג במוגנות הפורים בברלין, הוא "משפט האימה" של יאנוש קוֹזֶבָּס".
קי. העילה מתרחשת בסוף 1981, עם התמוטט טות חלום "סליידרויות", ובמקרה שהקן הפורש מהצענת "המלט", מוציא עצמו מדילמה מסווג שונה לחלוין מזו שהציגו לו התיאטרון. מישוה מפקיד בידו מזודה לשימירה, וכאשר המשטרה אוסרת אותו, הוא מתעקש להזכיר שאינו יודע כלל על מה הם מדברים.

המעלמה הידנית הזרדפת אחרי הדמיות ומשלבת להניח להן במנוחה אף לעג, יוצרת אותה אויריה דחופה ומאיימת שם הسرطן רמז עלייה. עליית הسرطان אמונה סבוכה יתר על המידה, הבזקים תייעדים של הארוניים ההיסטוריים משולבים בתוכה, וסצניות הכלא הרכשים כבר למען זאנר בפני עצמו. אלום המטרה הסופית, שלקראותה חותר הسرطان, ואיתה הוא מבahir היטב, היא להראות כיצד הופכת אומה שלמה למלאינים בעל כורחם, כאשר שלומו של כל אחד תלוי באומללות האזלת.

חובש בים הקפוא

פחות עד שניים מסרטני השנה האחרון נאחזים באירועי אותה התקופה עצמה, ומאריים אותה מזווית דמות, אם כי במידה פחותה של הצלחה. אחד מהם, "המצוב הפנימי" (במאן: קז'ישטוּץ' צ'וֹרְז'בָּסְקִי), מספר על אלופת שיט פולנית (קריסטינה אנדנה), היוצאת למסע סביב העולם בסיסת מפרש קטנה, שעיני התקורת בעולם כולו מלוטות אותה. ימים ספוריים לאחר תחילת המבצע מカリ גנאל ירוזלסקי על מצב חירותם, המשען הופך ממבצע ספרטיבי לעניין פוליטי, והגיבור מותילה לשוב הביתה. בשלב זה, אולי כדי להטעית את השלטונות, עובר הסרט בחלקו לפיסים של מלודרמה משלחתית, אבל הסיום הסמלי מוחיזר אותו אל המישור החברתי פוליטי בזרחה בואה (בעלה בונרד של האלופה נאסר,ديد שידר שऋק להתקות אלה בחיפוש אחריו

מקלט בכפר מולדתה חומרץ את הרכابت).
הסרט השני, "המעבורת האחרונה" (במאן: ואלדרמן קז'ישטוק), שואל את המבנה של "ספרית נת השיטים", אם כי בהצלחה קטנה מפלון התסריטי עובק אחריו מעברות שיוצאות מפלון עבר אותה הקרה היסטורית (דצמבר 1848). רבים מן הנוסעים מתכוונים להישאר בניצר. פרישה של הברחת מסמכים מכינסה אוירה של עלייה ריגול לתוך הספר. הסיטום הוא דרמטי: כאשר מנסים אנשי הבתוחן השותלים במעבורת לחזור אותה בכוח לנמל האם אחריו הכרזות ירוזלסקי, מדיעפים רוב הנוסעים לקוץ לים הקפוא, ולשוחות אל החופש שתבטיח להם ספינת סירות של משטרת החופים הגרמנית.

גם סרט היצוג של פולין לקראת 1990 קשור לשנת 1981, אם כי עלייתו מתרחשת כשלושים שנה קודם לכן.שמו הוא "החקירה", והוא היה בין הראשונים שאסורה להקרין ממשלה החירות שῆקה בפולין באוותה התקופה. בינו לבין הרים עבר מיד ליד אמריקה הצפונית, שם חי הים הבמאן, בzerosת קלטת, ונבחר ליציג את פולין

מאז עלה ירוזלסקי לשולטן בפולין הsofar ארוכות עד כמה קשה ליצור שם קולנוע. עד שבא קישלובסקי והוכיה, שעם כשרון אפשר לעשות סרטים גם בתנאים אלה. התחלה בתערובת שערור הדזקalog' בسنة האחרונה ייגוד כערבים מבקרים שהיו בברלין, ואלה התפתחו לנסעה ארוכה ומשיבה באוטובוס ממש ועד לורשה (מסע של 12 שעות לכל כיוון), כדי לבדוק מה צמח שם בעקבות קישלובסקי. 300 מילין לשוימים, סרט ראשון של בחר ציר בשם מאצ'י די'צ'ר, שזכה עד קודם לבן פליקס', פרס הקולנוע הארכופי, הסרט הביקוריים הטוב של השנה, רק נירה את התיאבו. בדיעבד התגלה גם כאחד הסרטים המאפיינים את התקופה: סיפור על שני ילדים המסתתרים מתחתית ענק, חוצים את הגבול בין פולין לדנמרק, ומגשימים בכך מה שנראה כחלום הכהוס של כל מזוחה אירופה בימי אלה: לאروع את המזוזות ולעbor מהר לצד השני: כי את המזיאות בביות כבר אי-אפשר לשאת. פולין, ויגדו תומלמי חברותות התקיירות מה שגידו, אינה מקום עלייז בימים אלה. לא במראה

כשותחים וועמים, המזות שותקות. אמרה שדופה זו רוחקה מלאה אמת אבסולוטית, אבל אין מנוס מן המעצירות המעצירות בימים אלה בכל מזוח אירופה, ובמיוחד בשתי הארץות המובילות שם בשטח הקולנוע, הונגリア ומולן. התוותחים אולי אינם רועמים, אבל המזות יראו לחופש ופיינו מקום, לפחות זמנית, להעמלה, למאבקים סוציאליים, לבקורת החברתית, לנינוח המשפט או השכנים, או המשפט והשכנים גם יחד. בקיעור, כיון שהפץ לכלי פוליטי עיקרי, אין הקולנוע מרשה לעצמו שום הפלגה חרינה אל עולם הדמיון, פן יטושטש המשפט



שיות הבדבו"

חביבה אם כי לא בדיק מבריקה על משחו כמו "העקי" בפולין, הבנוהו כולה סביב דמותו של מתחזא אובסיבי (פיטר פרונץ' בסקי), המנצל את רדייפת הבצע החולנית של החברה סביבו, כדי להוציא ממנה כספים בתירוץ שאין זו אלא השקעה שהוחזרה ברובית דרייטה. ולבסוף, קי' ישטוף זאנטי. סרטו החדש, "ספי רט מלאי", דומה יותר למchia. הוא מרכז, דרבני ועוסק באתיקה ובמוסר. השרי זה סרט של זאנטי. בנה של רופאה אוסף אל ביתו אשא (שוב יאנכדה), העוברת משבך נפשי חמוץ. הוא מצא אותה במצב של התמוטטות באולם ההמתנה, ליד המרפאה של אמו. חיבה, אולי אפליו אהבה, נ רק מות בין שני הערים, כאשר האם (מאיה קומורובסקה), שחקנית שחרבתה להופיע בסרטי זאנטי) מנסה להפריד חבליה בלתי אפשרית זו.

האשה הרואה מבוגרת מבנה, מחוסרת עבודה ארוי נשנה את מושך הצנורה בשל הלחץ הכספי שהטיל עליה התפקיד, ומתרמורת לסממנים. ואילו בנה של הרופאה הוא צער מוכשר שככל העתיד לפניו, והנה הוא עומד לחשוף רגש מציפורני היאוש. אכן מושם שהחללית להציג נפש מציפורני היאוש. אך דילמה הרואיה בהחלה דליון במסגרת התימניי קה הקתולית שיצעה לעתים קרובות כל כך בסרטיו של זאנטי אין ספק, מבחינה רעיונית זה היה עדין טריסט הינו מרכיב והמעניין ביותר שוצר בפולין במהלך 1989. ■

כל שגינויויה של בטו בכיסו הרוב שצבר, ואין צורך לומר מאיין צבר אותו. "מיישה אמר לישען יאשימו אותו בגיןantisemitism", טען הבמאי העזיר בתמיינות, ולא הבין מדוע. האמננו? ועוד לשוש קומדיות סיום, אולי כדי להציג את המבוי הסתום שבו נמצא חלק מן הקולנוע הפולני. "שירות הבדבו" (במאי רודריך גלינסקי) מצליח להציג את המשבר של תסריטאי שניינו מפוקיו. כל אופציה שהוא מציע זוכה להדגמה בפועל על המסך. ואם אכן זה כל מה שהחמיון שלו מסוגל להציג, הצדק הוא בחתימת עם המפיקים. אם כי המשמר הבהיר של התסריטאי בולסלב מיהאלק (שהוא גם מבקר קולנוע בעל שם עולמי), הוא שהקהלנות הפולני הוא לא פחות ממושך ואינטנסיבי מעמידתו במרחב.

קומדייה אחרת, "DEJA VU" של יוליוס מאעלס'קי, הסרט המצליח ביותר ביחסו לשנה الأخيرة בפראן, הוא בדיחה חיוורת שבה יז' שטור (קומיקאי מופלאה לגילו בטכניקה הקולנועית. מדובר בניין ווֹן המתקדם האוכל בחברה הפולנית בין שתי המלחמות, ומוביל בהכרח להתרומות. האורגן יות, שעשווי מיליון, תפארות ענק וצורות שאחננים גודל יוצרים יחד תמונה מרשימה מבחינה חזותית, אך מרגיהם מבחינה תימנית, שכן פרקליטי השען בכל הפרשה האתא הם פהפה יהודיה המפתחת את פורה האצלחה הפולנית, ובכך היא חובשת היכפה, בעל חזון והפאות, המוממן את

השנה בפסטיבל הסרטים של קאן. גיבורת הסרט השוב קרייטיניה יאנדה בתפקיד הראשי, היא צעירה קלה דעת שנאסרת לילה אחד, בשל סי-בוחת בלתי מובנת, על ידי המשטרת החשאית. מן הסתם בער המכובע על ראשם של הגנוזרים שמיhiro לפסול אותו כמסוכן ומטסייס.

הסרט מתאר בפרטנות עצומה את שיויות המשפלו והסדייטות, ככל מוטרתן, בסופה של דבר, לשבור את הנערה ולהובילו לכך שתיעיד עדות שקר שתפליל מישחו ממכוירה.

זה סרט קלואסטרופובי וקשה, שוב תמונה בוטה של עולם שבו אפשר לבחור בין גיגיה בעצם מך בין בגידה בזולות. החידוש, אם אפשר לומר כך לאלה כך, הוא בחשיפת המתרחש דווקא בכלל לא-שים, תוך הציגות הנחישות הנבזית וחסרת הפרשנות של החוקרים. יאנדה עצמה זוכה שוב לתפקיד שבוי היא מתבקשת להגיב בגדלו, והיא אף עשו זאת בלי שום מעזרים. בין חברותיה ובבעל תפקיד בוולט למודג', גם הbumania אנטישקה הולנד. דרך אגב, אולי רצוי לציין שחברתה לתא של יאנדה היא דמות של נערה יהודיה אשר נשבرت בסופה של דבר, ולאחר שהיא מעדיה עודות שקר היא שולחת יד בנפשה. ועל עניין היהודים עוד דבר בהמשך.

anoi? אנטישמיות?

לצד סרטים מייליטנטיים אלה אפשר להוציאו מבון עוד כמה שמות לרשות הקולנוע הקא-לינרפי (אם להשתמש במונח שהיה שגור פעם באיטליה, והתייחס לסרטים שחתיכין בערכיהם אסתטיים בלבד). למשל, "ערב אבותינו", עיבוד לרומן של אדם מזקבי על דיוקן הלאומנים הפולניות במאה הקדומה. את הסרט שבספר' במאיה היה מושפע על יצירה שלו), שהפלנים רואים בו אחד היוצרים החשובים שלהם, הן בספר' רות והן בקולנוע. מודבר בכך שעשה קולנוע פיזי, סמלי וסתום לחילופין. קולנוע המשמש בכל מיני אסוציאציות חזותיות ומבטאת את גזעך רק בסיפורת. הוא מודד בגלי סרטו הורמן התרשומות אשית שעורר בו הרמן של הספר הלאומי, אבל פרט אחד ודאי ישמו את ציפוי הבית: העצת צבא כיבוש ורוצי בדמותם של קגלסים הדורסים את המהפכה. באורה רישמה קאליגרפית אפשר לשלב גם את סרטו החדש של במאי מוהול בערב, יז' קא' ואולרובייך, "אסירה של אירופה". הסרט, שהוא קופרודוקציה עם צרפת, והוא אחת התתרומות היותר חיוורות לחגיגות הד' 200 של המהפכה הצרפתית, עוסק בימי האחוריים של גוליאו באי סנטה הלנה.

וуд סרט באותה הקטגוריה, "שלום לסטיו" של צ'ירד בשם מאירוע טרולינסקי, בעל שליטה של צעיר בטענה הקולנועית. מדובר בניין מופלאה לגילו בטכניקה הקולנועית. מדובר בניין ווֹן המתקדם האוכל בחברה הפולנית בין שתי המלחמות, ומוביל בהכרח להתרומות. האורגן יות, שעשווי מיליון, תפארות ענק וצורות שאחננים גודל יוצרים יחד תמונה מרשימה מבחינה חזותית, אך מרגיהם מבחינה תימנית, שכן פרקליטי השען בכל הפרשה האתא הם פהפה יהודיה המפתחת את פורה האצלחה הפולנית, ובכך היא חובשת היכפה, בעל חזון והפאות, המוממן את

ענין חיסול החשבונות

דן פיניירו

דור הצעירים הדועמים

אלא שכאן עוברים מן החלק החזק והמורשים של התנובה ההונגרית ב-1989 לחלק הביעיתי יותר. בה בעשיה שהסרטים התיעודיים הם בעלי עצמה רובה, סרטי העלילה מקרעים ברובם במסלולים שיגותיים וגפוים, ואינם בהם חזר שים רבים. זה נכון לגבי הסרטן של אומברלאוי, וזה נכון גם לגבי סרטים אחרים, כגון ההפוכה הירקה ביותר בתולדות הקולנוע ההונגרי, "אקריםות של נהר". וזה סרטה של יודית אלק, המכונש כולו עלילת הדם הנושאת את שמו של הכהן טיסאסלהר, שבה הואשמו חוטבי עצים יהודים שהובילו את פסודותיהם במורד הנהר טיסה, מיירות פולין בדרך לדנובה, ברצח פולני של נערה נוצירה לkerja חג הפשת.

זה סרט עשיר מאד מבחינה חזותית, ארכני עד בילדי, מתרפק על פרטאים אטניים (לודג'יאן, טקס שלם של תפילה בבית הכנסת שבא אחרי תפילת בוקר והנחה תפילין מפורטים), ועל סצינות של עינויים שבמהלכן מנסים לכפות על החוזדים להודות במעשים שלא עשו מעולם. סיומו של הסרט בסצינת משפט ארוכה, שבה האצל הונגי מוחזר את הצדק על כנו. אגדות צער בעלי חיים כבר הספיקו למחרות באם על סצנית הפתיחה, שבעת צילום העלתה אלק באש כבש שים חיות – כדי להמחיש לצופים אנטישמיים מרבי מה עלולו ההורעים האנטישמיים לרוכש יהודוי. נראהஆש ש הסרט יעצץ מעוניינים, יהיה זה עתיק בשוק הטלוויזיה, כיון שאפשר לחלקו לשולחה פרקים בני חמישים דקות.

לעומת אלק, לא הסתיר רבם מבני דור

שם מעדיפים להמתין ולעכל את המכב החדש בהונגריה לפני נגשו צעירים זעמים, אם כי זעם מתבטא יותר בעל פה מאשר על הבד. השמרני שבין סרטי הדור החדש עסק גם הוא בעיה היהודית. "וימנה של אסתר" מספר על אשה צעירה שהפקידה את בתה הקטנה בידי אימונת, וنمלה מפני האנעים יחד עם מאהבה. אחריה המלחמה הסתבר לה שהבת נשלחה למלחנה המשמדה, וכל מה שהותירה אורה הוא יונן שהתרפרנס ואכח להזדים וומים ליוםנה של אנה פראנק. אלא שהיא תחלilo להתעורר ספקות בקשר למחבר האמתי של יונן זה, ו Robbins שדו באם, שהכאב והאשמה ניתקו אותה בהדרגה מן המជיאות, שהיא זאת כתבה אותה. הפרשה נשאה סתוות מה עד עצם היום הזה, כיון שהיא שולחה יד בפשה שנים מעטות אחרי המלחמה. במאית

על ידם כשהיה על שולחן הניתוחים, נקשר לספה, ונורר עמה מגלאג גולאג, שוכב בלי נוע עם כדורי בגב, בתנאים בלתי ראויים, ומשקיף על המצויאות סביבו, אותה המזיאות שתאיר סולז'ן ניצין מאוחר יותר בספריו. כל הסרט של שנדרור שאראו הוא קלוז'אף אחד אורך של האיש היושב מול המצלמה ומספר את האזועות שראה, והוא בכך כדי לסרט שער.

ועוד באוותה הרוות, "ווצר" של אנדריאש שיפוש המשחרר, מפני עדים, שלושה משפטיים מובאים שבקבוקותיהם הוציאו איכרים להורג בתהליכי שות החמיים. "חרה בתשבחה" של פאל שיפר מצטרף למשפחות של שני אנשים שנחטפו בסוריה שהתננה בבודפשט שנה קודם לכן, וכך מוסד זהר מאין כמותו, שאינו נועל איזמות ואינו פורגדות. הטלוויזיה הולכת בתמל, ומישורצת להיעז, לתקוף, לבקר או להרגיג, חייב לשער זאת על בד הקולנוע. השיקולים למדיניות זאת קבעו עוד בימי המשטר הקדום: את הטלוויזיה רואה העם כולם, הקולנוע הולכים רק אלה שטורחים פועלות, להסתיר את האמת, לטען שאימים יודעים או ש שכחו מה קרה, להסתתר מהחוויות תקנות וחוקים, בקיצור, לעשות את הכל כדי שהערפל מסביב לפרש לא יתפזר. |

סידורה אחרת של חמשה סרטי תעודה של הבמאי יאנוש זומבלאי ("נישואין ללא מס") מוקדשת לחמיתה אניות שנידונו לעוני מותות אחרי מאורעות 1956, וזכה להנינה ערבית הוצאותם להורג. הסירה הזאת שימשה למעשיה חומר גלם לאמברלאוי גם עבור הסרט שציג את הונגריה בברלין, "ידון למומן". סיפור אחד כזה, המבוסס על עבודות אמייניות, מתרחש בעיקר בדף שבה מתעלל המשטור באיש חף מפשע, ואני מותיר שום ספק לגבי המטרה: הקורבן יכול להציג את נפשו רק אם והפוך למשמעות פעלול ולמלשין. הדמיין יון הרב המסתמן בין התזה שמציע סרט זה לבין הסוחרים. בinityים זכה הסרט לפרוס הקולנוע האירופי (פליקס) כסרט התיעודי הטוב של השנה, ובבקבוקי המשיך להציג מבול של סרטים על נושאים דומים. למשל, "האם אתה עוד חי?", סיפורו של סרט הייצוג הפולני, "החקירה", מצבע על המשותף במחאה שבארצות שונות בוגש הסטי. ציאלייטי.

במבט ראשון נדמה, כאילו 1989 הייתה שנת שגשג ופרחה לקולנוע ההונגרי. לראייה, 42 סרטים באורך מלא שהוצעו במסגר שבוע הקולנוע המסורי שunner בבודפשט בפברואר 1990. בשנים הקודומות הייתה מחלוקת היבול זהה נשבת לשיא בפני עצמו. במבט חוץ המצביע רודף חותם.

מספר הסרטים שהקרנו בפסטיבל אמן היה הפעם איזול מותמיד. נדמה שהשינויים של השנה האחורונה מעיקים כל כך, עד שהקולנוענים היו חייכים מבלבולות כל כך, עד שהkolenuim הווים סרטיים לתה ביתוי להרהוריהם בקולנוע. אלא שבחן בסוף לסרט עלייתי, עושים סרט תיעודי. ואם אין בסוף ל��נות חומר גלם, משתמשים בມצלמת ויד' או. העיקר להזיאת הצהרה מתחת לדידים. ואכן, קרובי למחצית הסרטים שהוצעו השנה היו סרטי וידאו (עלילתיים ותיעודיים גם יחד) באורך מלא. ולמעט ממחצית הסרטים שהוצעו היו סרטי תעודה.

ואם יש מיתוה מה לכל אלה ולkolenu, שהרי הטלוויזיה היא היא המקומ הטבעי להפצת סרטי וידאו ולהציגם, וזה גם המדויים הצור רץ סרטי תעודה בכמויות, התשובה פשוטה מאד: הטלוויזיה ההונגרית, זהה כבר נאמר בסימפוזיון סוער שהתננה בבודפשט שנה קודם לכן, היא מוסד זהר מאין כמותו, שאינו נועל איזמות ואינו פורגדות. הטלוויזיה הולכת בתמל, ומישורצת להיעז, לתקוף, לבקר או להרגיג, חייב לשער זאת על בד הקולנוע. השיקולים למדיניות זאת קבעו עוד בימי המשטר הקדום: את הטלוויזיה רואה העם כולם, הקולנוע הולכים רק אלה שטורחים פועלות, להסתיר את האמת, לטען שאימים יודעים או ש שכחו מה קרה, להסתתר מהחוויות תקנות וחוקים, בקיצור, לעשות את הכל כדי שהערפל מסביב לפרש לא יתפזר. |

השיעור סומר

התכוונה הבולטות של עידן הפתוחות החדש היא הרצון לחסל חסימות עם העבר, בכוונה הבוטה והחריפה ביותר. זה תחיל בשינה שעברה עם הסרט התיעודי "מחנה רץ", על גולאג תוצרת הונגריה. רואינו בו לא רק הקורבנות, אלא גם הסוחרים. בinityים זכה הסרט לפרוס הקולנוע האירופי (פליקס) כסרט התיעודי הטוב של השנה, ובבקבוקי המשיך להציג מבול של סרטים על נושאים דומים. למשל, "האם אתה עוד חי?", סיפורו של סרט הייצוג הפולני, "החקירה", מצבע בגביו שעה שנמלט משבי הסובייטים. הוא נגע



"זדרונת של נהר"

שתי בלונדיינות נדבקות לתוירם בעלי אמצעים, ומספקות להם שעשוים ומין תמורה תשולם. הן הנחות מן החיים עד שמאhabה של אחת מהן משתחרר מן הכלא, ובמבקש לשים קץ להיננה. הרטט אמן חזה על עצמו ומוטה צפנות לאלה צורך, אבל האותנטיות מושימה, ולשתי הנערות המופיעות בתפקידים הראשיים אין שום מערכ' רים, ולאaicפת להן כלל לחשוף גם את החלקים הפחות מוחשיים של עסיקהן.

ולסיום, סרט מרשים במיוחד, אם כי קשה לה' ניח שרבים ירצו לראותו אונתו. הכוונה לשערת בין ערביים", עיבוד של הבמאי גיורג פהר לסיפור של דירוגמאט, "הרבבטה", שכבר הגיע עם לקלונע תחת השם "זה קורתה לאור היום". הרטט, המצלום כמעט כלוחם לבן, מודעים ביפוי. העלילה מתרח'ת בתכפים קטעים בתוך יערות עד, בחורף קודר וקשה, מלא ערפלים ונושם שופע. בלש משטרת ועוורו מנסים לנגולות את ההורו של אדם מיסתורי המציג לילדות שוקלים ומושך אותו אל עובי העיר, שם הוארוצה אונתו. החקירה נקלעת למבי טותם, הבלש מסלך מתפקיד, אבל הוא ממשיך בחקירה על דעת עצמו, בעקשנות אובייסיבית, שעה שסבירו נרקמים ונפרמים חזרות מתוך שברי רמזים. זהו סרט איטי להחריד, מרכיב ברור בו ממציפות ארכות שבוחן לא קורה למשעה דבר, אבל עצמות התומנות אדריה כל כך, שמכ' נים לשלוח לו הכל – בתנאי שנחים היטב לפני ההקרנה. ■

יצירות מספרות

עוד בין סרטיהם של בני הדור הצער, "клиיעה למטריה" של אנדריאש שופפייך, סרט מועצב להפ' לא מאבחן החזותית על נער שираה למותו באביו הערץ, המנסה לכפות עליו התנהנות מאנציאיסטיות קשורה. עכש העובדה שהיא שופפייך דובר בראשי במשמעות עתונאים, שבה דרישו הצער רימ' זכויות שוות לבמאים יהודים שאצבעו, ודאי עוראה אסוציאציות למרד נגד האב בסרט. ועוד באוותה הרות, "נא לא להפריע" של יאנוש סאס, מעין "בדתים סגורות" שבו אב ושני בני מותברים בדירה אחת עם נערה. זהו דיוקן שקור של העולם ההונגרי המהניך הנפרץ בסופו של הרטט, אחרי חיסולם של בני הדור היישן.

באוותה רוח סמלית נוקט גם פטר גודז' "את ואני והמחפה הבאה" ברטט שמתחליל בヂחה גרוועה על מעילוחן קטן וחקלק, שהופך להיות קרובן להתקעלת שיטתי של שלושה סבלים ביידויים היורדים לחיו, עד שהוא נאלץ להחצות את המצרים לשודיה. הימים הם ימי המהומות של סוף 1981 בפולין, המדינה נתונה בעוצר, הנער רים נכלדים ומושלכים לכלא, שם הם עברים רה' חברתיות למזהה אבסורד, כאשר הרטט טיפול המזカリ את "אקספרס של חוץ". רק נカリ נודה של הנערה לשכב עם פקוד גבוח מביאה לשחרורם, שם הוא עברבו מוגבל מאד. ההפט' Uh, לאונאים ישראליות, היא שבחאת הסצניות היותר קוזורות בכלל, מתחליל אחד-הנערים להסתREL בערבית, וזה הרומו היהודי ליהדותן, שאין לו המשך או פיתוח כלשהו.



"הספר של אסטה"

ציירה בשם קריסטינה דאק היפה את הספר לסרט (גם אישטוואן שאבו התכוון לעשות סרט על אותה הפרשה), המנסה להחליק מעל הנזודה היהודית ולהתרכז בהיבטים הפסיכולוגיים, אם כי בהצלחה מוגבלת בלבד. עוד דמות של יהודי מופיעה בספר בשם "גונבי הנוביל" של צעריר אחר בשם שאנדור שוט. מדובר בשני בחרים ונערה המבקשים לגoon קצת את החווים. הם עולים לרכבת, נסעים צפונה לכיוון גאנסק, ושם הם מנסים לגונב סירה כדי להחצות את המצרים לשודיה. הימים הם ימי המהומות של סוף 1981 בפולין, המדינה נתונה בעוצר, הנער רים נכלדים ומושלכים לכלא, שם הם עברים רה' חברתיות למזהה אבסורד, כאשר הרטט טיפול המזカリ את "אקספרס של חוץ". רק נカリ נודה של הנערה לשכב עם פקוד גבוח מביאה לשחרורם, שם הוא עברבו מוגבל מאד. ההפט' Uh, לאונאים ישראליות, היא שבחאת הסצניות היותר קוזורות בכלל, מתחליל אחד-הנערים להסתREL בערבית, וזה הרומו היהודי ליהדותן, שאין לו המשך או פיתוח כלשהו.

הטכטט של ג'וני גיטאר

אשר לוי



לינה אמנויות נדרשים הוגי התחים חלק חלי
קוח בתוך ים היצירות הקים, ולהכניס בהן סדר
וארגן.

אך לא רק לשם נוחיות נעשים הדברים. ישנה
הנחה חבירו, שחלוקת השירותים לקבוצות עלות
מכנה משותף מסיעית ומושפה להבנת סרט מס'
וים או תופעה מסוימת, המשותפת לשוטרים
המשתייכים לקבוצה. מטיבם הדברים עיסוק
בז'אנרים הוא עיסוק בערינות, בתפישות בתבי'
אריות במובן רחב. התיחסות לקבוץ של סר'
טימס מסויימים ייחדי מחייבת מקיפה גם
לגביה המשותף, אך גם לגבי המבדיל בינויהם. והוא
דורש כלים אסתטיים, חברתיים ותרבותיים מע'
מיקים. הז'אנר דורש הבנה והתקשרות בגודל
הוא אינו מאפשר העצמאות והסתגרות מחשב
תית בגורות תיאורטיות צרות מדי.

צדק מוגה: אני בא לקולנוע באופן כללי מהי
בט סוציאלגי, פילוסופי, תרבותי כללני. איןני
מקובל שיוצרת האמנות מונתקת מהחיים ממנה
שchorה סביב. היא נראית לי כתוצר ברור של
החברה, הכללה, התרבות והתקופה ההיסטורית.
רית הנזונה שביה היא צומחת. ואם כך לגבי קול'
נו, מובן מלאlio שכារ אנו עוסקים בז'אנר,
אי-אפשר שלא לעסוק בהיבטים הכלולים
המעכבים אותו.

קולנוע הוא אמנות השונה משאר האמנויות גם
בהיבט הכללי: אנשים רבים שותפים לתהילה
יצירתו, ולשם כך נחוצה טכנולוגיה עתירת העז'
אות כספיות. כתוצרת מכח הוא דרש השקעות
ענק, ביחס לאדם פרטיו, ואני דומה למצב היציר'
רה הcumulative אינטימי וனירי בשאר האמנויות
מצב זה מחייב הנקשות כספים רציניות כתמורה
להשקעה ההגדולה. לכן, מימי הראושים משחר

שר נמצא בתחום את הטיעון הפוטנציאלי שיפ'
רך אותה, לפחות באופן הגיוני. האם הייתה
התיארויות כלשהי במאמרי על סוף עידן המערבות
טוען שזו תיאוריה מדעית למרות זאת, אני
מוכן לספק, לדמי מוגה את הכלים התיאורטיים
שבעצරתם יראה כמה קל למצוא את הטיעונים
שבפוטנציה יסתורו את טיעונו, ובכך רק ייחזקו
אותם. הווא עצמו, לאחר שהעמיד לעצמו אתגר
איןילקוטואלי מעוניין בתחלת מאמרו (לבחון
האם מאמרי עומד באמות המידה המדעית),
אוינו חזר לתוכה כלשהו של הבחינה שלו.

את המשפט בדבר המודולוגיה שבחזרתי
במאמר, "שהיא מעט אימפרסיוניסטית, לא
תמיד מדויקת, לעיתים יש בה סתירה פנימית,
ולכן אינה מספקת", כלל לא הבנתי. אפילו
במאמרים שאינם מותרים להיות מדעים,
ומבקשים יותר להסביר מאשר להוכיח, אי'
אפשר לומר דברים מבלתי הבהיר דוגמאות והסביר
רים לטיעונים הכלולים בהם. אשמה אם צליח
מוגה להפנות את תשומת ליבי לסתירות פנימיות
במאמרי, ואတקן. מכאן כי החשש, שאם צליח
דברים מסוימים שהם סותרים אחדים, תעזה
בהבנתם. בעיקר משעשע הטיעון (שלא מובא לו
גיבו), שהמודה של היא אימפרסיוניסטית. לי
לא ברור למה הוא מוכון בכך.

תחריבי הצלופים

ועתה לויקוח על הז'אנרים, ראשית עם מוגה,
ואחר כך לויקוח הכללי והמעיין בנושא. אכן
רים הם המגאה של האנשים העסוקים בקולנוע,
אך לאו דווקא מחדך של יצירה הקולנועית
מש. המגאה זו באהה לסייע לתיאורטיקנים,
למבקרים ולמנתחים של הקולנוע. ככל דיסציפ'

מהו ז'אנר ומהם גבולותיו? מדוע משתלים
פירוש אותן? האם העלילה סודים מסוימים
מפני שנעשה בו'אנר מסויים או למרות זאת
אשר לוי מшиб לדמי מוגה

קצת במאוחר אני נדרש לדבורי של דידי דני
מוגה במאמריו "ז'אנרים" (סינמטק 46). במאמר
האמור התוכח מוגה עם נאמר קודם של,
"מדוע זה הסתויים", שעסוק בסוף תקופת המער'
בונים בקולנוע, ויעיל את הדין כדי לומר מספר
דברים כליליים בנושא היזנאר. דומני שהנושא
חשוב ביותר, ומבטא התייחסות רואיה לחשיבה
על קולנוע בפרט, ועל אמונות בכלל. כדי להקץ
דיש לכך מחשבה רצינית.

הקשה במאמרו של מוגה הוא, שקשה לקרוא
לרדת לסוף דעתו עד תום. לא ברור, האם הוא
بعد התיחסות ז'אנריסטית בקולנוע הקולנוע,
או שמא הוא חושב שזו דרך פסולה. ואם הוא
בוחר בדרך ביניים, חסר במאמרו הסבר מתי
נכון להשתמש בחשיבה ז'אנריסטית, ומה היא
מושילה, והאם היא חיונית.

עיקר הבעיה הוא וויר הדוקן של מוגה בשין
מושבת תיאוריות. מן הרואי לשלוט היטוב בתרומות
אסתטיות ופילוסופיות, שכן אלה המפרנסות את
הטיסונים, כדי שאפשר יהיה להבאים בפני
הקראים.

בראשית דבריו מתייחס מוגה למאמרי, ואומר
שיש לבחון את הטענה שאי מעלה כדי לראות
אם אפשר לסתור אותה, על מנת לראות אם
היא בעלת ערך. הוא כראה מוכoon לעקרון
ההפרכה של הפילוסוף הנודע קרל פופר, הטוען
שתקפותה של תיאוריה מדעית נבחנת בכך שאפ'

הזה'ן נטאפס כ"סרטים פוליטיים". "גוני גיטאר" איננו מופיע כך. הוא מעלה מפני שהוא מערבון, צ'אנר שהקהל אהוב לאות.

מעניינות יותר הטענה לגבי מערבונים מאות רנים כ"זקלמן והצאנרים", "חבר מראעיס", "בפאל" ביל והאינדיאנרים", "איש קטן גודל" ודומיהם. סרטים כאלה הצליחו למרות היותם מערבונים ולא באתות עובדה זו. הם אכן עוסקים בתופעות פוליטיות כוטרגטי ווייאטנים, והוא המשך המשך תר' שליהם, והוא הבולט. עם זאת, הסמנים המערבוניים מזוחמים בהם ביוטר. הם אינם ממשתייכים לטבעת למערבון צ'אנר.

במאמריו מפנהו אותנו די מוגנה לספר שעשו
החיות מעניין ביותר בקשר החיצוניים. מקטת
ודברים שהוא מביא בשם הכותבים נראים מאי-
יעניינים, אך מוגנה מועלם ממה שבאמת חשוב
בחצנת טיעון. אי-אפשר להציג בפנינו מאמר מע'
יין של איזורד בוסקום, ולהביא את השאלה
העיקריות שהוא מעלה – "האם קיימים בכלל
יאנרים בקורסנו, ואם הן אכן להגדיר?"
אילו תפקדים הם מלאיכי מה מקרים של זאנ-
רים יהודים, ומה וורם להיווצרותם?", אלאות
בדרבנות – בלי לצטט מה שיבער עליון בוסקום.
כיצד אפשר לומר שמאורו רב ההשפעה של פול
שדרד על הפילם נואר "זרקא מתנגד להדיבוק
לafilם ונואר את המונח 'זאנר'", ולא לומר למה
הוא מתנגד?

בנKHודה זו יש אולי צורך להזכיר ניסוח חוקי
החו"אנרים: כיצד הם מתעציבים, מתי ואיך הם
מושתתגים, אולי נשווה זאת באתה.

ביצוח הקוד

תיאוריית הזרים נתקلت באתגרי "או-טר", האהובה כל כך על המבקרים, והייתלות אינה עוברת בשולם. אבל מוגה האויריה בינוין היא פיסנית יותר. לעומת האמות, שתי התיאוריות זומנדות בדברים שונים לחוטין. אפשר למן נזוא נקודת מגע, אך אין זה קל ווגם בלתי נכון כי וו שטי אליה תיאוריית שנות. ריצ'רד גראפיט, במאמרו החשוב "מחוזרים וזאנרים", טוען שטי אוריית "או-טר", השמה את הדגש על הייצור, אישיותו ועלמו, מזינה לחוטין את הקשר של הקולנוע עם החברה, את ההקשר ההיסטורי והמוחדר כל סרט, ואת ההפעה של הקולנוע על האירועים הקיימים לבני אדים בעולם. מצדיק, אכן, יריבים להסכים שבעיסוק באיזור, הווה אוomer, בתופעה מהוות את המכנה המשותף של קבוצת סרטים,anno ערנאים פחות לرمות ולאיכותם של הסרטים.anno מנסים לפעמה את הקווים שעמדו מאחוריו הסרטים. והוא מאשר להתפעל מרמז חם.

בנ"ג. איני שולעכמי אני דווקא מוחוביו המובהקים של הח'זאנר. איני מוסכים שהוא מסיע בהבנת היבר טיש מרטקיים בקולניין ומסביר יפה תופעות חברתיות, אך המאנש האידיר שלו נזק במאיה כדי להעביר מסרים בתחום מסווגות הח'זאנר נראה לא פעם מיניגע, ואז שוב אפשר להתרפק על וו'ץ' איטים אירופאים, שבמרקםם רביים יכולים להעביר את מסריהם ישירות לציבור, ולהתרכז ביצירות האמנות שעריכה להביע את המסר האישי. אז יותר לאנשי התיאוריה רק הניסין לפוץ את הקוד האמנוני הייחודי, ואולי להסביר על אייה רקסע פוליטי, חברתי ותרבותתי הוואצטמ. וכיוון שזו אירופה, גם תפיסת העולם האידיאית עומדת מאי חורי הבנת הסרט על כל רבבי. ■

איסרים תתקרא ע"י

הגדירות רבות נוכל למצואו למושג היזנאר, ור' בות אינו מתייחסות אותה עם רעותה. ככל סכ"י מה להגדירה מינימום של קבוצת סדרים בעלת מכנה משותף. הפשט בזורת הוא מכנה משותף חזותי. המערבען הוא סוג זה: בכל מערכון יש טוטסים, אקדחים, מגבעות, והוא מתרחש במרחב הפוך, מושג שהוא תקופת זמן מסוימת לא פחות ממוקם. כך גם הרטט המוסיקלי.

آن הרבה יותר קשה לאפיין סדרים כיאנור כאשר המכנה המשותף שלהם הוא עניימי, תוכני (למשל, סדרים פוליטיים או סרטוי בדיות). אלה באופן טבעי יורכבים יותר, וכל נסיך לבנות כל-לים משותפים ליאנור מעין זה נתקל בתהנדזיות רבות. הנטייה אז היא למצואו בתחום משחו ד"ח חי-צוני. כמו למשל האזען, העיסוק בעתיד ולפעמים גם בעבר בסדרים הכלילניים ביאנור המכודד הבדיין, או מלתחמה בסדרי מלחמה, ועתה גם מכך נים משותפים מצומצמים יותר. אז גם צומחים חוקי שאר יאנור היהודיים לו, ואז גם קל לטועות ולשיך סרט שורה לומר דבר אחר לחוטין ליאנור מסיים. היו למשל מבקרים שתפקידו את הרטט מ"אתורי הסורגנים", מפני שהוא נימץ חוקים בסיסי-סיני של יאנור סרטוי הכלא.

די במפעיע הסתבהר, שהז'אנרים מאפרשים לאמנים דק'ימיבע לנوع בענין חוקי הראיינר המוג' בילים וליציר יצירות בעלות ערך עם חותם אישי. ודוקא המגבילות הcovoloth חיבו יכולת המצעאה ובמיום סרטים שם לכאורה בתוך הז'אנר, אך למעשה משתמשים בסוגרת שלו כדי להעביר למשהה שלא היו עוברים בשום פנים ואופן מסרים שלא היו יכולים נסב אחר. כך נוצרת דיאלקט במאכעאות סרטים מסווג אחר. כך נוצרת דיאלקט טיקה מורתקת בין התיאורטיקנים לבין היוצאים רימ.

הרוגנים עוסקים כל העת במילון ובקיטלוג הסרטים לקבוצות כمعנה לצרכים שונים; האמנים נים משתמשים בז'אנר, קודם כל, כדי ליצור את הסרט: סרט המשתייך לראיינר מוכר סיכיינו לצאת אל הפועל גדולים יותר. אחר כך עוסקים היוצרים בבדיקה מותאמת של גבולות הז'אנר, ומוציאים את ייחודם המאפייני בפרטיה כלשחי של גבולות אלה. כך הם מנשכים עברו אנשי התיאטרון או ריהית את נסחאת הראיינר מחדש. מכאן שבסתרו העיסוק בז'אנר הוא מעוניין בכל פעם שימושו פרץ אותו, והתהליך הוא סיוף וומתבשד עמוות של הז'אנר.

בהקשר זה שוב טעה מוגינה. הוא טוען "ג'אנר גיטאר" הפך ספריפורת הצלחה לא בזוכות המסר הפוי ליטי שב(אנטימרקט), אלא מרמות זאת. אמרתו, וכייב, הראיינר הוא המערובן, אך במאי מוכש יכול לנצל אותו כדי לטפטף לצופים אהוב המערובוניים מסרים תתקירקעימים, שבתקופה המודרנית אסור היה לעסוק בהם כלל. אילו היו תים האוטופיים בمسרים פוליטיים גלויים, היו



הקלונלע לפתוח ההמוניים. אין זה מהшиб הורדת רמה טוטלית. הרבה יצירות מופת וסתם סרטים מעניינים נוצרים בעולם. התפיסה כאילו טעם הקהל הוא רע בכללו הוא היא דעה קדומה בפני עצמה. לדעת לי לא מגיעים לבדי הקלונלע יותר סר' טים גורעים ממש מאשר טוביים ממש).

מאות המיזיקל

זכוכר, כתבתה על צ'אנר המערבותן, שהוא דוג' מא קלסית לדין בזיאנרים. המערבותן לא צמח כתוצאה משאיפיותיהם של יוצרים כה רבים לע' שוק בתפוצות היסטוריות אמייניות או בדוחות בחולצות ארצות-הברית. ההעינות הנלהבת של צופי הקולנוע לסרטי המערובנים היא שכך נעה יוצרו סרטים (למעשה חברות ההפקה) לייצור כל כך הרבה מהם. הייחוד בהיקף הופעותם החל באמצע שנות ה-50. לא יוצרו סרטים חיליטו ש אין להם יותר חזק לצור ערובה נום, אלא החקלא לא ענה יותר לסרטים אלו (במיוחד פש טות, הפסיק לשלים בכספו), והם נעלמו באיבחה מהאקרן. (מלבד חריגים מיעודיים ובודדים מדי שהן אותם אפשר להסביר).

כלל, לא ברור לי למה קורא מוגה הספר "פינים-קולונuai". כאשר הוא כבר מביא דוגמאות להסביר זהה, הדברים נשמעים מוזרים. גם הוא מבקש להבין את פריחת מערובני הספרנגי תוך שימוש במושגים "שקייטה של הוליווד" ו"עליתיה של הטלויזיה". האם אפשר לחשב על מושג יותר חזק-קולונuai מאשר עליתיה של הטלויזיה? גם שקייטה של הוליווד נראית לי כמשמעות הספרדים כלכליים וחברתיים יותר מאשר מפתחת מושגים "וניאו-בולוניים ארוופים".

הבריטים והאמריקאים במשוגן ו...⁶⁶
נמ טענו של מוגה, כי תופעת כונן שקיית
האלפינים הגודלים בשנות ה-50 היו הגורם לסת'
יום תקופת יאנר מסויים, מותעתה לא רק שסקי'
עה זו עכונה היא נושא למתחך לכלי אמריקאי,
אלא שכאן מתלבלה חולשה נספת. מוגה אינו
זהה, למשל, מדוע למעשה שהקעו האלפינים ומר'
דוע דוקא אז.

הזרב האלם שללא לזרב

צביקה אורן

"... ידוע שהאמצעי היסודי (והיחיד) שהביא את הקולנוע לבכוח האפקטיבי הרבה העוצמה כלכך הוא העירכה... לכן, למען המשך התפתחות הקולנוע, הרוגים החשובים יהיו אך ורק אלה המוחזקים ומרחיבים את שיטות העריכה המשמעות על הצופה.

"... ככל הנראה יתפתח הקול לכיוון של מינני. מום התנגדות, ככלומר – סיפוק סקרנות פשוטה. בשל הראשות היה ניצול מסחרי של הסחרה קלט השלווק – סרטים מדברים, אלה שבם החלטה תהיה ברמה טبيعית, בהתייחסות מדויקת לתנועה על המסך, המסתפק 'אשייל' מסימות של אנשים מדברים, חפצים ממשיעי קולות וכו'."

"השלב הראשון, הסוציאוני, אינו מוגע בהתקפותה של אמנויות חדשות. השלב השני הוא המפheid במקורה זה. שלב שני שיוביל עם דיבicut הטוור והבטוליות שבתפקיד האפשרות הטכני-וות החדשנות, ודגש אוטומטיות שירות לדרמות תרבותיות וואר-צגות בעלות אופי תיאטרלי. שימוש כזה בקול יירות את תרבות המונטאז'. כל הדבקת קול לקטועי עירכה ויזואלים העורכים יוצר פוטנציאל חדש להתקפות וולומות העריכה. העובודה הנסינית הראונה עם קול חיבת להיות בכיוון ברור של נור-סינכראזיה עם הנ' תונים הויזואליים... ומאותר יותר טוביל לתיר מור ניגדי, משתלב ומשלים של דימויים חזותיים וקוליים.

"... קול, מטופל כנתון עירכה חדש (כמרכיב נפרד מן הדמיוי החזותי) ללא ספק יצור אמצעים חדשים אידיוטיים כוח לפתרון המשימות המוסובכות, הבלתי אפשריות למתרון בשיטה הקולנועית הפ-גנמה, זו של תמנונות בלבד..."

עד כאן תמצית אחד מבין 36 המאמרים בספר זה. הם מסודרים בארבעה פרקים: 1. היסטוריה, טכנולוגיה ואסתטיקה; 2. תיאוריות קול (קלס-וות ומודרניות); 3. פרקטיקה (טנזולוגיה, חלו-רים ומסוגנים); 4. מחדים עצווויים. רוב המאמרים סובלים ממושכחות כתיבה אקדמאית: גישה "אובייקטיבית, מדעית", ניתוח יישע, עדף מלול, ויבוי הפנויות לשימושן, שימוש, למספרים ולתאריכים. לרובות כלל אלה מקשים על קריאה מהנה, כדי להשיקו כל מאנץ' כדי להתודע למידע המעוניין, ואפיו מורתך בחלקו, המגרה לחשיבה ומרחיב אפשרויות הבנה, יצירה והנאיה קולנועית.

رمזים ועובדות

בין התפסות ל-36 המאמרים בולט "מילון מונחים סיורו". זו אוסף של מינימאמרום סי-פורים על מושגים, על התקפות היסטוריות ושימוש בטכניקות ובצדוק החקלאי, ועל פוטו-פרודקשן והקרנה. את החלק הזה כתוב שטפן האנדוז, חבר באיגודם המ מקצועיים של טכנאי קולנוע ושל מקרים, ומרצה לשעבר לטלדות הקולנוע באוניברסיטת קולומביה.

הצורות של איזונשטיין ושות' כוללה בפרק על תיאוריות הקול והקלטיות. כמוון אליה מאמר של פודובקין מ-1929, ומדגיש את חשיבות השיר מוש הלא סינכראוני, הנטוטרופוני, בקול כהעש רה, ניגדי וכחלמה לתמונה. המוסיקה, לא כליווי או ברקע לתמונה, אלא כבעל שלמות כלשהי בהווה.

FILM SOUND – THEORY AND PRACTICE /
EDITED BY E. WEIS / J. BELTON
COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, N.Y. 1985

באוגוסט 1928 הופיעה בכתב עת לנינגרדי הערה חותמה על ידי איזונשטיין, פודובקין ואלכסנדרוב. להלן תרגום עיקרייה:

"החלום של סרט-කול הפך למציאות... כל ההו"ר מס דבר על הדבר האלים שלמדו לדבר. אני, העובדים בברחה", מודיעים לכך שעם הפוטנציאל הטכני שלנו לא ניתן לשלב מעשי של שימוש ברט-קול בעתיד הקרוב. בו בזמן נראה לנו מות' אים לצין הימים מספר עקרונות בעלי אופי תיאורטי, שכן לפי הדוחים על המפה נראיה שהתקפות זו בקולנוע נעה בכיוון לא נכון... ו'שווה לא רק לעכב את התקפות ואות שלמות הקולנוע כאמנו, אלא גם Maiyatot להרשות את כל השגיה בהווה.

כאשר דיברו איזונשטיין, פודובקין ואלכסנדרוב על "האפשרויות הטכניות החדשנות", ככלומר המצתת פס הקול, ספק אם שייעו لأن יגעו אפשרויות אלו. "העיפורים של היצ'קוק", למשל. כל אלה ועוד בספר שקטעים ממוני סוקך צביקה אורן. ואגב, קאבלקנטי כנראה התרשם פחות מ-ההמצעה: הוא היה סבור שמעולם לא היה סרט אלם

גישה. כך גם במאמרו של ריק אלטמן, מרצה לצרפתי, בספרות השוואתית ולקולנוע בארץ נירסיטאט איוו, שהיה מנהל המרכז הבינלאומי לקולנוע וללימודים בקיימברידג'. בפרס. הוא גם ערך ספר על ז'אנר המיזקל.

מאמרו על האבולוציה של תכנולוגיות קול מודרני גיש את היחסונות הכלמעט על כתבי בקורס ותיאוריה בקולנוע על תפישה ייזואלית. אלה התיאוריות צמודות לתמונת, כהגדרתו, המשמשות בטורמינולוגיה הנובעת מנתוני מסר טה ומפרכיבים ויזואליים המתיחסים ממנה, כמו חומר גלם, תאורה, אפקטים מיוחדים וחיס הרוחב-גובה (aspect ratio) של התמונה. כל אלה משמשים בסיס להתיאוריות מיילוליות לקולנוע, בעוד שמנוחות קול וטורם כמעט עלולים למגרמי, נחלתם של מומחים לטכנים אמורים לדעת על שיטות הקלט מומחים לטכנים אמורים לדעת על שיטות הקלטה, תהיליכי מיקס, מיקום וסוגי מיקרופונים וכו' וכו', וכך ידוע זה אינו הכרחלי לצורך התיאוריות בקולנוע.

סקט אלקטרוני

עד כמה חשובים, הן התיאוריות המודעות לקול והן הכלים להבנת יצירת מרכיבי פס הקול, ניתן להיווכח במאמרים המנתחים את השימוש בקול אצל אורסן וולס, היצ'קוק, ברסון וגודאר. יש כאן מציאות מorghash אל מאזרויי הקולעים, כמו מימוש ובדיקה מקרוב של אביזרי קוסמים והחרות עם חלק העקרונות אשר לאורים, או לקולם, לבנה הקסם.

דוגמא טוביה היא התיאוריות של היצ'קוק אל האפקטים בתעשיית הקולנוע כל מוסיקה, למשל קול גלי חיים המלווה את סרטו "סירת הצלחה", והחריקות-צירות האלקטרוניות המשמשות כקהלות הציפורים ב"הציפורים". במאמר מנותחת דרכו המתוחכמת של היצ'קוק לצורען האצל הצופה משמעות ותוהוש בורות לקולות מסויימים, ושננה גם סקירה מודוקדת של התפתחות חות תפישת הקול בסרטיו. הנition מלווה במבחן ציטוטים מפי היצ'קוק, כמו התיאור של שניים מקטעי השיא ב"הציפורים".

אומר היצ'קוק: "בשכינה שבה מלאני כלואה בעליית הגג עם הציפורים הרצחניות הכנסנו את הקולות הטבעיים של הכנפינים. כמובן, נתני לעצמי את הרשין הדрамטי לא לחת לציפורים לצחוק. כדי לתאר קול במדוקין אתה צריך לדמיין את שוויה-הערך של בדיולוג מה שרצתי לקבל באותה התקפה היה כאלו הציפורים אומרות למלאנן: עכשו תפשו אותי אם שרצינו. הנה אנחנו באות. אנחנו לא צריכים כחורה בשמות חצוחן או בכעס. זה הולך להיות רצח בדמעות. זה מה שהציפורים אומרות בקעתי, והטכנאים הגשי מושת את האפקט עליידי קול אלקטרוני". לסייעת הסיום כאשר רוד טילור פותח את דלת הבית בפעם הראשונה ומגלה שהציפורים נאסתו שם, כל מלוא הען, בקישתי שקט, אבל לא סתום אזשה סוג של שקט. רציתי שקט אלקטרוני. מין המהום מונוטוני נמוך המומן וויל על קול של ים מרוחק. זה היה קול מלאכותי, מוזר, אשר בשפת הציפורים עשי לו: 'אננו לא מוכנות עדין להתקיף, אבל אנחנו מוכנות. אנחנו כמו מנע. פועל וועלות יצאת לפעולה בכל רגע. כל זה נרמז עליידי קול כל כך נמוך, שאתה לא יכול לה' יותר בטוח אם אתה באמות שומע אותו או שרק נדמה לך". ■



אלפרד היצ'קוק מקליט את פסקול "הציפורים"

מנוחי קול עלומים

בין מאמרי התיאוריה מושלבים גם שני ראיות מותשיות: הריאון, משעשע וקטלני למדי, בין במאים הזרים הדוקומנטריים הבריטיים הדיעו באסיל רייט לבן ב. וויאן-בראון, 'אן-מוראי שטר' שהרי עוזרים של נואר וברסון, דניאל הוואיה. אובי, לבן שותפותו לייצירה ואשת, דניאל הוואיה. במרכזה השיחה עמודת תחשות היישוש מסורת הדיבוב בקולנוע האיטלקי וחוסר הסיכוי לבט' לה, הח בغال עצמות הבמאים שאינם מעוניינים פולס קאבלקanti לחלוטין את הקטלטה בעת ההסרטה, והואם "סרט אלים", מובילת למסקנותיו לגבי אי-יכולות פס הקול לכטוף רמזים בעד "העובדות" שמשמעותה התמונה.

בין מאמרי ההיסטוריה בולט זה העוסק במאבקים כלכליים ביןלאומים כבסיס למה שמכaddr ה"אמפריאלים של הוליווד": התאגדות יות מונומפליסטיות והסכמי חלוקת של כל רשות תבונת יבוא וודזוד תעשיית קולנוע לאומית איהיים, פרופסרו לפסיקולוגיה של האמנויות על-ידי חרום הפצת; שיטות מסחריות כבסיס לשיח באניירוסטת הארווארד, במאמר מאותה תקופה, מה חתנקפה חריפה על דיאלוגים בקולנוע כגו' רם שלילי המשתק את הפעולות הוויאו-אליטיות בסרט. **'און אפטין'** מותלבב בסגנון מיצי מילא-ארומטי" של קול, ומתפקיד למד את האוזן לשמעו ולהתפעל ממרכיבי הקול המתוגדים בהקלטה כזו, כמו שקרה כאשר מתגלמים סודות ומרכיבי התנועה בהקלטה תנעה מועטה על-

של עצמה, יכולה להישבע בנפרד מן הסרט. פס הקול המורכב אינו בוגר ציללים של מה שנראה על המשקן, אלא הוא צירוף של פרטיטים אינפומטיים ורגשיים, השישיים לכל העולם הקיים על המשקן בעת הקרנת הסרט.

הרחבת של אותה גישה באה לידי ביתוי במאמר של הברזילאי אלברטו קאבלקנטוי, מ-1939, תקומה שבה הייתה הבמאית מעמודי התווות של הסרט הדוקומנטרי הבריטי. סקירה מענימית של השימוש בקול מריאת הקולנוע (שבה, בעט, פולס קאבלקanti לחלוטין את הקטלטה בעת ההסרטה, והואם "סרט אלים"), מובילת למסקנותיו לגבי אי-יכולות פס הקול לכטוף רמזים בעד "העובדות" שמשמעותה התמונה.

רנה קלר, בקטעים ממכתבים שכתב ב-1930 לאחר צפיה בסרטי קול בלונדון, מבטא את יישתו, שיש אמנים רואים את זה על המשקן אין סיבה גם לשם את זה בפס הקול". ומנגד יצא וודולף האגס גומי, מורה לקולנוע ושירור באובי-ברט. **'און אפטין'** מותלבב בסגנון מיצי מילא-ארומטי" של קול, ומתפקיד למד את האוזן לשמעו ולהתפעל ממרכיבי הקול המתוגדים בהקלטה כזו, כמו שקרה כאשר מתגלמים סודות ומרכיבי התנועה בהקלטה תנעה מועטה על המשקן.

סרטים

נעל

מאת המכון הישראלי לקולנוע
בעריכת דני ורט וצ'יקיטה לבוב

סרטים בהפקה

שיקחה במק"ח

בימי: שמואל פירסטנברג

תסריט: שלמה מישיח

צילום: אמנון סלומון

הפקה: יהודה ברקן (סרטוי רועי)

машק: יהודה ברקן, רמי דנון, שרון אלכסנדר,

אריה מוסקונה, ענת צמיר

תחלית צילומים: 29.3.90, משך צילומים מתוכנן:

חמשה שבועות.

תקציב: 750,000 דולר ממשקיעים פרטיים

תאריך משוער של יציאת הסרט להקרנה:

21.7.90

עלילה: חיל מילאים מתאהב בחילת ומגלה

لتדהמתו שהוא בתה של אהבת נעריו והראשו
נה.

שוֹרוֹ

בימי: שביב גביזון

תסריט: שביב גביזון, יונתן ארון

צילום: יואב קוש

הפקה: יונתן ארון, יוחנן רביב

машק: משה איבגי, עזרא כפרי, סיינ פטר, שרון

הרמן, רומי מורה, אהובה קרן, נתן זהבי

תחלית צילומים: ראשית מרץ 1990. משך צילום:

משים מתוכנן: חמישה שבועות.

תקציב: 400,000 דולר 150,000 מטעם הרקון לעי

דו"ד סרטוי איכות, הייתר ממשקיעים פרטיים.

עלילה: פרודיה על תופעת הכתות הדתיות. נכון
מיסטורי מארון דינמיקה קבועית.

המחזבנה

בימי: רוני נינו

תסריט: עירא דבר (עפ"י הרמן מאת אחד בן

עוז)

צילום: נסים (ניצץ) לאון

הפקה: אייר פרדולסקי, ישראל רינגל (סרטוי רול)

משק: אורן גבריאל, נהנה אולאי, שון גבאי,

סלים דאו, יוסי יבלונקה, אדי מוכתר, דני שגב,

רבקה בכיר, אברהם מורה, משה דו"

תקציב: 600,000 דולר 250,000 דולר מטעם

הקרן לעידוד סרטוי איכות, 150,000 דולר מטעם

הטליזיה הישראלית, הייתר מטעם סרטוי רול.

עלילה: עלילם מארצת המזרח בשנות החמשים,

אהבה שנאה ומאבק בממסד.

הכיסוי (נקרא קודם "אור ראשון", קופרוזוקציה

ישראלית בריטית)

בימי ותסריט: ויליאם טאן

צילום: דו"ד ורופןיקל

הפקה: יעקב קוצקי, שרון הראל בשיתוף עם דו"

ויד ויוסט מחברת "הרוקרט".

مشחק: דולף לנדרגן, לו גוטס, ליהה בארכלי, גון פיין, יונתן סגל, שרון הכהן, שלמה ישנסקי, יונתן צרצץ, רוברטו פלק, אבא שמשוני, צדוק צאי-

רשו, בארי לנגפورد, גילת אנקורוי תחילת צילומים: 14.4.1990. תאריך משוער של יציאת הסרט להקרנה: סוף 1990.

תקציב: 6,700,000 דולר ממשקיעים בבריטניה ובארץ.

עלילה: עטנאי אמריקאי מגע לשישראל לחשוף פרשיית התקפה טורוריסטית על בסיס אמריקאי בארץ.

לא בלי בית (סרט אמריקאי שחלק מצילומיו

נערך בארץ)

בימי: ברייאן גילדברט

צילום: פיטר האנאן

הפקה: מריה גיין, האריא אופלנד

משחק: סאלוי פילד, אלפרד מולינה, ארנון צדוק, לבנה פינקלשטיין, ששון גבאי, חנה אולאי

תחלית צילומים: 20.2.1990.

עלילה: אשה אמריקאית הנושאה לגבר אריני מבקרת באירן עם בתה הקטנה. הבעל מתנדג לשובה לארה"ב והוא מותכננת ברייה.

כך נפרדו (קצר, כ-30 דקות)

בימי וצילום: חורחה גורביץ'

תסריט: ליליאנה בעציק, חורחה גורביץ'

עריכה: יוסף גריגנפלד

מוסיקה: עדוד זהבי

הפקה: ליליאן שוף

משחק: ליורה ריבלין, יוסף כרמון

תחלית צילומים: 17.4.1990.

תקציב: 30,000 דולר. 15,000 מכרן תא לספרות ולאמנות ע"ש הוועש ריבניביץ, 2,000 دولار מה-

מעוצה לתרבות ולאמנות.

עלילה: פרידתו של גבר בן 60 מבנו ומנכדיו היוציאים לחו"ל מעוררת אצל צורנות על פרידתו

משמעותו בפולין בשנת 1937 עת היה בן 12.

נקודות תצפית (קצר, כ-20 דקות)

בימי ותסריט: דינה צביריקليس

צילום: דני שניואר

עריכה: רחל גיל

צילומי הסרט הסטימיוו.

משחק: אסתר ירושלמי, פארס חנינה, אורן רן

קלואזר, עמר פחימה

תקציב: 20,000 دولار. 12,000 דולר מטעם קון

ת"א לספרות ולאמנות ע"ש יהושע ריבניביץ, היי-

תר השקעה פרטית.

עלילה: חייל מילואים בעזה מציין מוקודת התعز

פייה אל ביתה של משפחה ערבית ומפתח רשות

כלפיה.

אפטור (קצר, כ-45 דקות)

בימי: איתן פקס

תשסיטים שאושרו על ידי הקרן לעידוד סרטי איכות ישראליים והפקות מתחום ל-1990:

אזור אמריקאי
בימוי ותסריט: איתן גrin
הפקה: אבי קלינברג
תקציב: מענק מטעם הקרן לעידוד סרטי איכות בסך 250,000 דולר
עלילה: יידיות של כדרולן אמריקאי בארץ ועתונאי ישראלי.

גמר גביע
בימוי: ערן ריקליס
תסריט: אייל חלפון
הפקה: תאריך תחילת צילומים מתוכנן: يولי 1990
תקציב: מענק מטעם הקרן לעידוד סרטי איכות בסך 250,000 דולר
עלילה: ייחסו של חיל ישראלי שבוי בעת מלחמת לבנון על רקע משחaki גמר הגביע העולמי בצדדי גל.

המהגרים
בימוי: ניקול גולדווסר
תסריט: חיים מורי, ניקול גולדווסר
הפקה: רונית אקרמן ("ירקון הפוקט")
תקציב: מענק מטעם הקרן לעידוד סרטי איכות בסך 250,000 דולר, ו-100,000 דולר מטעם הטלוויזיה הישראלית.
עלילה: התלבטויות משפחה השוקלת ירידת מהארץ.

המוועצה הלאומית לתקשות ומידע
המוועצה הלאומית לתקשות ומידע הוקמה ביוזמת שר התקשות לשעבר גדי יעקובי. מטרתה לשמש בינה רתבה שתזען בעיות פיתוח בענף התקשות בארץ, החברים במעצה הם ראש תעשיית התקשות, גורמים ציבוריים וממלכתיים ועציגוי גופים גדולים צרכני תקשורת. החברים אמרורים לשיער למשרד התקשות בגיבושם של מדיניות נולית בתחום זה. התchromים המרכזיים יטוטפו במועצה הם: תקשורת במגזר העסקי והתעשייתי, פיתוח מחקר ויישום של טכנולוגיות ותשתיות חדשות בתקשורת; תקשורת בתהומי התרבות, החברה והחינוך; תקשורת ומיפוי. הכוונה היא לפתח רעיונות ומודל לתהיפותות בתחום התקשות בארץ בשנים הבאות. בהמשך הדיוונים במועצה ישמעו החברים הרצאות מפויים מומחים ישראלים וזרים בנושאים הקשורים להיבטים טכנולוגיים וכלכליים חדשניים.

המידע נמסר על ידי מזכיר המועצה, עמוס רון.

משחק: שלמה ארצי, רמי דנון, שרון גבאי, אלון אבטבול, משה איבגי, רוברטו פולק, דן תורגמן, עידית טפרסון, איילת שואר, אליל יცמן תאריך תחילת צילומים מתוכנן: يولי 1990
תקציב: 1,000,000 דולר 250,000 דולר מטעם הקרן לעידוד סרטי איכות ויתרת התקציב ממש קיעים פרטימיים בארץ ובארה"ב. עלילה: ייחסים בין פרטימי ישראלי הקרן למילאים במהלך מלחמת לבנון לבין לבון כתבת טלוויזיה אמריקאית.

משיח עכשווי
בימוי: אליל כהן
תסריט: אהוד בליברג, אליל כהן, חנן פلد (עפ"י)
מחזה מאת שמואל הספרי
הפקה: אהוד בליברג
مشחק: ברד דורפי
תאריך תחילת צילומים מtocנן: ספטמבר 1990
תקציב: מענק מטעם הקרן לעידוד סרטי איכות בסך 250,000 דולר, הייתר השקעה פרטית עלילה: מיזמות קיצונית לפוצץ את המגדים ועל הר הבית.

אהבה שנייה
בימוי: יהודה ברקן
תסריט: דן בן-Amos (עפ"י רעיהון של גילה אלמן גורה).
צללים: דוד גורפינקל
משחק: יהודה ברקן, פיי דאנאוני
תאריך תחילת צילומים מtocנן: ספטמבר 1990
עלילה: אהה השבה הארץ לאחר מות אביה מנה- לרומן עם אחד העובדים במפעל שהיא יורשת.

האב האבוד (קורפורודוקציה ישראלית, אמריקאית, הונגרית)
בימוי: ולמוש זיגמנונד
תסריט: פול סלומון, יאנוש אדלני
הפקה: "חברה פַּרְוּלִיטָרָה"
תקציב: מענק מטעם הקרן לעידוד סרטי איכות בסך 250,000 דולר. יתרת התקציב תוגש על ידי חברות "ישראליפס".
עלילה: יהודי הונגרי התר אחר שורשו בארץ ומתמודד עם זכרונות נעריו בהונגריה.

ערוב ביל' נעמה
בימוי: הגר קווט
תסריט: משה צימרמן
תקציב: מענק של קרן תל-אביב ע"ש יהושע רב-נביי בסך 10,000 דולר בתוספת מיכון פרטיאי. תאריך תחילת הצילומים מtocנן: ספטמבר 1990.
עלילה: שיטוט לילי של שלושה צעירים בין הפاءבים בתל-אביב.

סרטיט: איתן פוקס, נתן ברנד
צלום: אבי קרפיך
עורך: יוסף גריינפלד

מוסיקה: הודה פוליקר
مشחק: גיל פרנקן, חנן רעים, בנימין גנדורף, אורמי מודעה, מוחמד חירזאללה

צלומי הסרט הסטמיינו. תקציב: 25,000 דולר 12,000 דולר מטעם קרן תיא לאספרות ולאמנות ע"ש יהושע רבינוביץ', 2,500 דולר מטעם מומעה לתרבות ותעשייה, 1,500 דולר ממשרד המשטר והתעשייה, 1,500 דולר מטעם אוניברסיטת תיא, הייתר השקעה פרטית.

עלילה: קבוצת חיילים בחופשת "אפטור" בירושלים

- לימים מלחמת לבנון עבור חוות המבויים
- אות אותן למדוות עצמאיות מחודשת.

פשע אחד איןם (סרט טלוויזיה, כ-55 דקות)

בימוי: אריך קפלון
תסריט: יאיר לב, אריך קפלון
צלום: חורחה גורבץ'

הפקה: ניסים דיין
مشחק: זאב טנא, נועה אייזיק-אלרום, גוליאן שגרא

צלומי הסרט הסטמיינו. תאריך משוער של הקרן מה בטלוויזיה: Mai 1990.

תקציב: 62,000 דולר מטעם הטלוויזיה הישראלית.

עלילה: אסיר משוחרר בן עיריה קתנה מכרי שמנע לו "פשע אחד חינם", מושם שישב בבית הכלא. משך שערים שנה על רצח שלא ביצע.

סריטים בקדם הפקה

דרך הנشر (נקרא קודם "רוגעים אחרונים")
בימוי: אורמי ברשב

תסריט: אסף דיין, נפתלי אלטר, בני ברשב
צלום: אבי קרפיך

הפקה: דורון ערן, ארנון צדוק
משחק: אליל דנקר, נורית גלון, עירית גדרון, ישע גולן, גידי גוב, ארנון צדוק

תאריך תחילת צילומים מtocנן: ראשית Mai 1990
תקציב: מענק בסך 200,000 מטעם הקרן לעידוד סריטים*איכות*, יתר המימון מושקיעים פרטיאי.

עלילה: טויס ריסוס שבuber שירות בחל האויר מגלה שלקה בסרטון.

עומת הדובדבנים

בימוי ותסריט: חיים בזגלו

צלום: דוד גורפינקל

הפקה: אפי אטד ("קונטקט" הפקות)

האנו החדש שלי יעשה הכל בשבילי



Uno

וְאַתָּה

שקטה יותר, עדricht דלק נומוכה יותר, בלימת
עוזועים משופרות ואחיזת כבש יועצת מן הכלל.

**ורמת גימור חדשה ללאתקדים
וללא מחקרים:**

דגמי אונו ASG מוצvikים כסטנדרט בנעילה
מרכזית עם שלט דוחק, בחולונות חשמליים,
ספוייד בעבע המרכיב שבו מושלים פנס.

בוא לראות אותו.

באונו סלקטה שבו גיד אוטומטי דצ'יף (CTX)
המקנה לסלקטה ביעועים טוביים ועריכת דלק

הוא שקט ויציב מאוד אפילו

בנציעה ה' כי מהירה.
חרוטם האנו החדש והדلت האחוריות עזבו
בקבוק חדש, אוירודני ומרהיב ביפוי בעל
ממקומן גור משופר ($cx = 0.30$) חסר קדקדים
בכונסיטנס שופון. החודן י'ן את המונע לתהו
הנושאים ישב, ובגדים 70 וטבבו הותקן מוט
מייבר נכס במתלה הקדמי. תוצאות: סמיינְסִיָּה!

■ אונס טודבו החדש צויר גם הוא במנוע 1400 סמ"ק עם מגדש טודבו, מען ביינים, הזרקת

דלק וניהול מנוע של פרדי המיצרים 118

כ"ס ומומנט אידיר של 16.8 קג'מ' ב-3500 סל"ד.

**כונסן אַפְּרָאָרְטִּיךְ בְּ 22 פְּמָהָה הַרְאָקְסָהָן
בְּ 15 מְנֻעָזָה כְּבָדָלָה וְתָמָגָן**

שיכללו אותו בטכנולוגיה חדשה:
בגאונו סז החדש ובגאונו טרובור' הותקנה תיבת הלילונים חדיונית - קלה מואוד לחישול. אם אתה שמאז לא עלה להקלין יככל לגולתך תונן לגבוח

יש לו מנועים חדשים.

את השפודים בעקב החיצוני של האנו החדש
אתה יכול לזרות ולהתלהב. את השינויים

שהוא עבר "מבפנים" אתה מוכחה להדגиш:

■ פנו עתיד עצמה. 1.4 ליתר עם מערכת

הוקט דלק S.P. שבו מצוי האונז 7057 החדש

2-11.4. שוויות בלבד!

בכוננותם. מונע זה מהמשתדרים בקהל

שלםroc 30% במזומנים והיתר באשראי עד 42 תשלומיים

גלפנדפילם בע"מ גאים להציג

אלן בייטס גרי אולדמן



כל העולם בשביילך