פרנקו נרו כתפקיד הסרן הגברי
ממענה — למעונה

התעללות בטירוני הצבא
דלי צואה על הראש

טראומה ושמה טירונות. מארש הניצחון בא כאילו לסכם את כל החווי־יות הקודמות, כאשר הגיבור הקלאסי של בלוקיו, בן הבורגנות הרגיש שאינו מס־תדר עם העולם, עובר את הטראומה ש־שמה טירונות בצבא.

לכאורה, אפשר להתייחס לסרט החדש של בלוקיו כאל סאטירה אנטי־צבאית קי־צונית. ההתעללות של ותיקים בטירונים, כולל דליי־צואה מרוקנים על ראשי הח־דשים, כשהם ישנים בלילות בתוך מיטו־תיהם, מיסדרים מתישים בהם שוברים בשיטתיות את אישיותם, האוכל המעופש שמאפשר לאחראי על המיטבח להתעשר, ופולחן־הגבריות הרעשני, שבא לחפות על חידלון מיני.

כל אלה מוצגים בצורה בוטה ביותר, מן הדמויות הפועלות בסרט הופכת מעונה ומעונה בעת־ובעונה־אחת. החייל הרגיש לומד, בדרך הקשה, להשתלב בתוך המימ־סד, ומעורר נגדו את חבריו, כשהוא הופך בן־סודו של הסרן שירד לחייו בהתחלה. הסרן (פרנקו נרו) עצמו, סמל של גבריות בטוחה־בעצמה וחסרת־פשרות, אכול ספ־קות לגבי נאמנותה של אשתו, שחיי־המישפחה שלו הם ג־הנום של צעקות היסטריות, מעשי־אונס ומהלומות בלי סוף (השחקנית מיאו מיאו תיארה את הרגשתה לאחר ההסרטה כ„תחושתי של מתאגרף המום שמתפלל לשמוע את צילצול הגונג המושיע"). האשה מנסה למצוא נוחם ב־זרועותיו של קצין אחר, יפהפה מיקצועי (מגלם אותו השחקן פאטריק באוור, שהיה תקופה מסויימת בן־זוגה של מיאו מיאו בחיים), שאינו מסוגל להבין כי אשה דו־רשת קצת יותר מאבר־מין בעל זיקפה מתמדת.

תרגילי־סדר. וכן הלאה, מעגל אינ־סופי של מענים ומעונים בעת־ובעונה־אחת, טירונים סובלים שהופכים ותיקים מתעללים, רגישות פיוטית שהופכת צבי־עות קיצונית. אף לא אחת מן הדמויות בסרט מחוסנת מפני התופעה, והסימליות של התמונה הפותחת והמסיימת מצביעה על כך היטב. הסרט נפתח במצלמה המת־בוננת בכיתת־חיילים, שעוסקת בתרגילי־סדר. מבלי שהמצלמה תזוז ממקומה, ורק בעזרת שינוי המיקוד, עוקב בלוקיו אחר הדרך שבה מצליח מפקד הכיתה, בדריש־תו ההולכת ונשגית לטירון (גיבור הסרט) לחזור על שמו ודרגתו, תוך שהוא מת־קדם בכל פעם צעד אחד קדימה, מתקרב אל המצלמה ומתרחק מן הכיתה. זוהי אחת הסצינות התמציתיות והמהממות ביו־תר של שבירת רוח האדם.

ואילו בסוף הסרט עוקבת המצלמה אחר אותו הגיבור, שהוא כבר ותיק בצבא, הולך לארוך מיגרש־המסדרים שעה ש־רוחו של טירון אחרת נשברת בדיוק באותו האופן. שוב צילום רצוף, הפעם כשהמצ־למה בתנועה, מתרכז לכאורה בדמות ה־מהלכת על רקע הכיתה שעושה תרגילי־סדר, שעה שפס־הקול עליו נשמע קולו של הטירון שנדרש לזעוק בלי־הרף את שמו, מחזיר את הצופה להתחלת הסרט.

ביזוי האשה. התמונה שהושלמה היא הרבה יותר מאשר דיוקן הצבא האיטלקי. אומנם כל זה קיים, בכל הדר צבעיו ה־קודרים. אולם מאחריו מסתתרת ביקורת חריפה ונוקבת של כל החברה האיטלקית, של השוביניזם הגברי חסר־ההתחשבות, של ביזוי האשה, של פולחן הגבורה, של התעללות ביוצאי־הדופן, ביקורת על כל הערכים אשר הפכו כימעט־מקודשים ב־מסגרת המימסד הבורגני של ארץ־המגף. איש אינו מרוויח מכל העניין, גם לא אלה שנמצאים למעשה בראש הפירמידה החב־רתית. כולם קורבנות של מערכת־ערכים שיצרו לעצמם, של הרצון להיראות חז־קים מכפי שהם באמת, ולאלץ אחרים להי־דמות אליהם ולהפוך ברגים קטנים, אפו־רים, זהים וממושמעים־להפליא.

„אני משתדל לשמור על מרחק מסויים מן המתרחש על הבד, כדי שלא להקהות את חוש־הביקורת על־ידי הזדהות יתירה עם אחת הדמויות," אמר פעם בלוקיו, באחד הראיונות. „המצלמה שלי עוקבת אחר דמויות, לעולם אינה יוצאת לפגוש אותן," הדגיש. והוא נמלט מן היופי־לשמו בכוונה־תחילה, כדי שדבר לא יטה את תשומת־ליבו של הצופה מן הנעשה על הבד, או יקהה את עוצמת הסציגה. לעומת ברטולוצ'י, שנסחף אל הפאר ה־אופראי ואל ההעמדה הדרמאתית בכוונה (1900 גדוש בסצינות מסוג זה), מפשיט בלוקיו את סרטיו מכל קישוט מיותר. הוא הכריז פעם, שאחד הבמאים הקרובים ל־ליבו הוא בילי ויילדר, וזה היה כשוויילדר עדיין לא חזר לאופנה. ואכן, הסרקאזם של בלוקיו, חוסר־הרחמים שבו הוא מת־ייחס לדמויות שבסרטיו וחוש־הביקורת המפותח שלו, מזכירים בהחלט את במאי כותרת ראשית.

ומי יודע, ייתכן שהשפה הקולנועית ה־נוקבת הזאת של בלוקיו, הדרך הישירה וחסרת־הפשרות שבה הוא נוהג לפרוש את עלילותיו לפני הקהל, ואשר מגיעה לשיאה במארש הניצחון, היא שמקשה על כל אלה שניסו ללכת בדרכיו או לחקותו, להצליח.

מיקלה פלאצ'ידו ב„מארש"
המעגל נסגר

מאחר שבלוקיו החליט כבר מזמן שהוא אינו מתעניין בהתייפיפות הנפש, אלא מעדיף להשליך את העובדות בצורה ה־ברוטאלית ביותר בפני הצופה, כדי לאל־צו להתמודד עימן. אולם, אם אנטי־מיל־טאריזם הוא כל מה שיש לבלוקיו להציע, לא היה סרט זה מרתק כפי שהוא באמת. העובדות היבשות, הסיגנון הריאליסטי החריף, והכוונה הברורה של העלילה, כמ־עט שמעוררים אפילו ספק ביכולת הסרט לשכנע. ואכן, בשלבים מוקדמים נראה כאילו מדובר שוב באחד מאותם סרטים מיליטאנטיים, כלומר עוד מינשר תעמו־לתי שבו מציג יוצר הסרט רק אותו צד של המציאות שמשרת את מטרתו, ומת־עלם בכוונה מכל השאר.

גיהינום של היסטריות. אלא שכאן מכין בלוקיו הפתעה לצופיו. מן הלבן־שחור של ההתחלה, כאשר ברור שגיבורו (מיקלה פלאצ'ידו), הנער הרגיש והעדין, הנירמס על־ידי מימסד רודני חסר־נשמה, מתחילה לפתע התמונה, בהמשך, לקבל גוונים מגוונים שונים, כאשר כל אחת מן הדמויות כאן רבגוניות יותר, יש בכולן משהו אנושי

בעייתי

סחף־חושים בבית־בושת

אהבה ואנארכיה (פאריז) תל־אביב, איטליה) — זהו הסרט הסימפטי והאנושי ביותר של הגברת לינה ורטמילר, בשנים האחרונות. שלא כבסרטיה האחרים, הגיבורים כאן אינם קריקאטורות גמורות, אם־כי לכולם יש נטייה בכיוון זה, והמצלמה אינה נצמדת דווקא להבעות היותר־בזויות של המין האנושי.

הסיפור נושא את החותם האופייני של אופנת ורטמילר. איכר פשוט מגיע לרומא, מסתתר בתוך בית־בושת שממנו הוא צריך לצאת, בעזרת אחת היצאניות, ביום מיצעד גדול, ולרצוח את מוסוליני. האיכר הוא, כמובן, ג'אנקארלו ג'יאניני, נבוך, מבולבל, נחבא אל הכלים ומגושם יותר מ־תמיד. גם בבחירת היצאנית אין הפתעה — מגלמת אותה הכוכבת הקבועה־כימעט של ורטמילר, מריאנג'לה מלאטו.

מכאן שכל המרכיבים ברורים. פוליטיקה (ההתנקשות במוסוליני ודמותו של פאשיסט, כלקוח של בית־הבושת), אהבה (שתי יצאניות מתאהבות בבן־הכפר חפשוט), הגרו־טסקה שבאהבה (כימעט כל העלילה מתרחשת בבית־בושת, שבו האהבה היא מיקצוע ולא תענוג, מעמד האשה (יצאניות הן גורם מדרבן לשיחה על הנושא), השוביניזם הגברי (גם אצל הפאשיסט וגם אצל האיכר, וכן הלאה. כל מה שמעניין את הגברת ורטמילר בסרטיה האחרים, תופס גם כאן עמדה בולטת.

אלא שאהבה ואנארכיה נראה סרט רגוע קצת יותר מן האחרים. ההתקפות הקולניות של פס־הקול נרגעות ל־עיתים, לרגעים פיוטיים של ממש, כמו הרגעים שאחרי ארוחת־הערב במוסד, כאשר הנערות מותחות אבריהן ו־מתכוננות לעבודת־הלילה, לקול שירתה הנוגה של אחת מהן. הדמויות כאן רבגוניות יותר, יש בכולן משהו אנושי

ג'יאניני ומלאטו — ציון לשבח

שמעורר אהדה מצד הצופה, אם לא הזדהות עימן. וה־מסקנה הסופית של הסרט, כי חיי־אדם תמימים מבוזבזים לריק — מאחר שמסתבר כי איש מן המהפכנים בסרט אינו יודע בדיוק למען מה הוא נלחם ומדוע הוא רוצה להתנקש בעריץ, מעבר לרצון תנקמה האישית שאינה קשורה בשום אידיאולוגיה — חולמת בהחלט את הפסימיזם של הבמאית, אשר קוברת בכל סרטיה את הסיכויים לשינוי פני העולם.

אולם העובדה שבדרך למסקנה נתקלים באנשים חיים ולא במריונטות, היא ציון בשבח היוצרת.