

שהבן היא מוחזקת ביד (התגוששות של בארי בתחילת הסרט עם היל ברטי, ולקראת סופו עם בנו החורג) יוצרים תחושת מהומה והתרגשות גדולים הרבה יותר מאשר בסרטים שבהן החזקת המצ' למה ביד היא טכניקה שיגרתית. עוצמת התמונות היא במיבנה שלהן, בתאורה ש' בתוכן, ובחריפות ההבעה שלהן. במקום מבויל המילים של תאקרי, מקצץ קובריק את הדיאלוגים עד למינימום, וסצנת-החי' זור של בארי אחר רעייתו-לעתיך, ליד שולחן-קלפים, סצנה אילמת לחלוטין, מביעה יותר מאלפי מילים.

העריכה, שהיתה תמיד אמצעי בידי קובריק להכות בו את תודעת הצופה, כאשר כל חיתוך בא להוות מהלומה נוס'

פת לתקיעת מסמר השליחות של הסרט בעינו של המתבונן, הופכת כאן אמצעי חסכוני לקיצור דרכים, לתימצות של רעיונות. קובריק מדגל בקביעות על שלב או שניים, בכל פעולה בסרט, משתדל להצמיד את הנקודות העיקריות זו לזו, וכל מי שטוען כי הסרט ארוך מדי (למ' ען ההגינות יש לציין, שיש גם כאלה הסבורים כי שלוש השעות שהוא נמשך רק מעוררות את התיאבון), יש רק לע' שות סיכום של כל האירועים המתוארים כדי לראות שהיו מספיקים, בדרך-כלל, לקווי-עלילה של תריסר סרטים אחרים.

הניכור והמספר. במקום הגוף הראשון של תאקרי, משתמש קובריק במספר בגוף שלישי, שלא רק מקשר בין סצנה אחת למיבנה, בסיגנון סיפורת



קרב כמיוחמת 7 השנים מתוך "בארי לינדון" שיחזור למופת

של המאה הקודמת, אלא גם דואג להוציא כל עוקץ של התרגשות שלא-במקומה, בהערות צוננות (לאחר הרפתקת-אהבים של בארי עם בת-איכרים גרמניה, מבטיח קול המספר שכדוגמת העיירות בסביבה, גם ליבה של נערה זו נכבש כבר פעמים רבות לפניכן). על כך יש להוסיף את העובדה שקובריק נמנע מיצירת התרגשות גם בתמונות שעל הבר, כאשר האיפור, התאורה והתנהגות השחקנים, מצביעים על כך שברוב המקרים קיים ניתוק מוח' לט בין התנהגות לדגשות, כפי שדרשה האסתטיקה של המאה ה-18 (יוצאים מן הכלל הם מות בנו של בארי, והדוקרבר הסופי עם בנו החורג). התוצאה המתקבלת היא תחושת ניכור, המהייבת את הצופה להגיב בשיכלו ולא בקרביו.

צלבם-עיתונות. האותנטיות של הר' קע היתה לסימן-היכר של קובריק למן הרגע הראשון. קפדנות הבימוי אופיינית גם היא (עוד בסרט שעשה לפני 20 שנה, ההריגה, נאלץ סטרילינג היידן לחזור 50 פעם על סצנה אחת עד שהשביע את רצונו של קובריק, ולרייאן ארניל היו בסרט זה טענות דומות). מאזינותמיד שאף קובריק להראות מערכת מושלמת למראית-עין, המכילה את פגמיה בתוכה (הצבא בשבילי תהילה, אמצעי-ההרתעה הגרעיניים בדוקטור סטריינג'לאב, המה' שב באודיטיאה בחלל, שיטת לודוביקו להרגעת עבריינים בתפוח המכני, עולם הנועם והעגנה בבארי לינדון). ובהיותו במקור צלם-עיתונות המודע לכל הצדדים הטכניים של עבודתו, היוו סרטיו פריצות דרך, מבחינה טכנית, בשימוש במצלמה, בתאורה, ואפילו באירגון. ואשר לשי' מוש ביצירות מוסיקליות ידועות (שיטה שנוקט קובריק מאז דוקטור סטריינג'לאב), כהדגשות למשמעות התמונה (השיר עוד ניפגש מלווה פיצוץ גרעיני, התשי' עית' של בטהובן כרקע לחלומות-אלימות, "הדנובה הכחולה" מקינה חלליות, או מחול-סאראבנד של הנדל, בסרט האחרון, ההופך למאראש-בל), אין היום איש ש' ישווה אליו.

לקראת נפוליאון. ואם רוצים באמת לחטט בפירטי הסרטים, אפשר למשל לציין שבתחילת לולייטה מתקשט פיטר סלרס בגלימה רומאית ומזכיר את ספר' טקוס (סירטו הקודם של קובריק); ה' פטריה האטומית בסוף דוקטור סטריינג'לאב מבשרת את הגסיעה לחלל באודיטי' אה...; עינו של האדם החדש הנולד בסוף האודיטיאה, מובילה היישר לעין של אלכס, גיבור התפוח המכני, שעמיה נפתח הסרט; ואילו הארוגיה החלומית שבה הוא מס' חיים, כאשר אלכס אונס בחורה לקול מחיאות-הכפיים של קהל לבוש באופנת המאה ה-18, היא הרמז לבואו הקרוב של בארי לינדון (או אולי של אותו נפוליאון שמתכנן קובריק לעשות זה שנים, אך טרם יצא לפועל).

ולבסוף, בארי לינדון הוא ביטוי נוסף לפסמימות העמוקה של יוצרו. מזה שנים הוא מראה בסרטיו אנשים המנסים לב' גות סביבם, עולם מושלם, המנסים להבי' טיח לעצמם את המקום בצמרת בקונ' פורמיום או בנווק'פונרמיזם, וסוף כולם להיכשל (התיקוה היחידה אצל קובריק, היא באודיטיאה... כאשר נרמז שאולי האדם החדש שיוולד יהיה מוצלח מן ה' דגם הקודם).

עלייתו ונפילתו של בארי לינדון הם פרק נוסף בפרשה זו, עוד ביטוי למאבק חסר-תיקוה של אדם להצליח בעולם פגום, מאבק שהוא, בסופו של דבר, כפי שמכריזה הכתובת המסיימת, חסר-מש' מעות.



פייר רישאר — סרט בכל מחיר

הם שיגרה לנביהם. רישאר, כאמור, מאופק מן הרגיל, ומשום כך יותר סימפטי. מיאורימאו, המגלמת את יודתו, מוכיחה שוב כי אישיותה המשוחררת לחלוטין והגישות הטיבעית הם נכס יקר לקולנוע הצרפתי. ז'אן-פיאר מאריאל, כמפיק המושחת, מגלול את קולו העמוק בהנאה רבה סביב מיספטים בעלי משמעות כפולה.

אומנם, לקראת המחצית השנייה מתחיל מעיין-ההשר' ראה של התסריטאים להתייבש, הבימוי דורך קצת במקום, והקהל עשוי להתרגז על שמבטיחים לו כל הזמן משהו פורנוגרפי, אך בסופו של דבר הסרט צנוע ועצור יותר מהרבה הפקות מיסחריות מן השורה. ומוטב לדעת זאת לפני שנכנסים לקולנוע, כדי שלא יהיה צורך לזרוק בקבור קיס לאחר-מכן.

פורנוגרפיה

צנועה

איך לעשות סרט פורנו ול- הישאר בחיים (אסתר, תל- אביב, צרפת) — פייר רישאר הפך

כבר מטבעי-עובר-לסוחר בקולנוע הצרפתי: קומיקאי שאימץ לעצמו את דמות הצעיר הרגיש והנבון, המסתבך תמיד בשל אייכולתו לעמוד בפני אנשים בעלי רצון ודיעה חזקים משלו.

הדמות הפכה קבועה כליכך, עד שהמדיל היום בין סרט אחד לשני שלו, הוא שם הבמאי החתום עליו. כשהו קלוד (המירוץ המטורף אחר הבצל) זידי, מובטח לצופה מבול של דהירות מטורפות והרבה בדיחות המיועדות לעין יותר מאשר למוח.

הפעם, הבמאי הוא ג'ורג' ("גליה") לאוטנר, במאי מעודן יותר, המצלח להפוך את רישאר דמות כימעט- נורמלית, ולהגיש את ההומור בצורה קצת יותר מתחכמת, כך שהעריכה והדברים שאינם נאמרים בסרט, מצחיקים לא פחות מן הגלוי לעין.

הסיפור, אודות במאי של סירטי-פירוטומת השואף לעשות סרט עלילתי ראשון, ורואה כיצד תוכניתו הרגישה והעדינה הופכת בהדרגה סרט פורנוגרפי בידי של מפיק המתעניין אך ורק בהכנסות (מכל הסוגים). כדי לסבך קצת יותר את העניין, לבמאי יש ידידה שמתנגדת לרצונו לעשות סרט בכל מחיר, ויש לו גם שותף בכתיבת התסריט המסרב להתיר לו שיגויים כלשהם. אבל תשוקתו של הגיבור לעשות סרט גדולה מן האהבה לידידה ומן הנאמנות לידיד.

מה שקורה לאחר-מכן יכול לתת לצופה מושג כלשהו על הדרך שבה פועלת תעשיית הסרטים הצרפתית, ומושג כללי מאד על האווירה השוררת בחוגים שסירטי הפורנו



נושחקים

בנידנוה-לי

חמישה בלשים לקינוח (מוג' רבי, תל-אביב, ארצות-הברית) — ניל סיימון, המחזאי שעשה הן

מן התיסכולים וההפרעות הנפשיות של בני הכרך הגדול באמריקה, כתב הפעם, לשם שינוי, פארודיה על הסיפורת הבלשית, המתרחשת כולה הרחק מן הכרך. הוא נטל שני גיבורים של אגאתה כריסטי (הרקול פוארו ומיסס מארפל), שני גיבורים של דאשיאל האמט (סם ספייד וניק צ'ארלס), הוסיף עליהם את צ'ארלי צ'אן, שהיה מפורסם לא פחות מהם, בשנות ה-30' וה-40', במיתרון תעלומות סתומות, והשליך את כולם לתוך טירה מיסטרית, שבה עליהם לפתור תעלומת רצח שעדיין לא בוצע.

עקרונית, זה יכול להישמע משעשע מאד, מהיגם לשכל אחת מן הדמויות הללו היה בזמן מן הזמנים גם עבר קולנוע, הנלקח בחשבון במסגרת הפארודיה. פיטר פאלק מחקה את האמפרי בוגארט כשזה שיחק את סם ספייד בן ממאלטה, דייוויד נבון ומואני סמית מעלים זיכרונות של ויליאם פואול ומינרה לוי מסידרת סירטי האיש הדק (לפי סיפרי האמט), אלאה לאנקסטר מעלה חיוך כהתגלמות מאוחרת יותר של מארגרט ראתפורד, שזכתה בערוב ימיה בתהילה כבלשית הישישה מיסיס מארפל, ואילו ג'יימס קוקו, כחרקול פוארו, ובמיוחד פיטר סלרס, מלוכסך-עניינים, כצ'ארלי צ'אן, ונתנים פורקן לדימונם מאחר שהד' גמים המוקדמים לחיקוי, במיקרומ שלהם, היו מוגדרים פחות. ואסור כמובן לשכוח את אלק גינס, המגלם את הדמות הקלאסית של כל מותחן הגון — סוכן-הביט שבמיקרה זה הוא גם עיוור.

כל זה יכול היה להיות מבריק ומחוכם ביותר אילו,



קוקו לאנקסטר וסמית — מצוץ מן האצבע

אחרי שהוצגה כל מערכת הדמויות, היה סיימון טורח להמציא גם סיפור נבון ומתקבל על הדעת די הצורך, כדי לאחות את כל המרכיבים יחדיו. תחת זאת, הוא מסתפק בסידרה של התחכמויות קטנות מסביב לדמויות, מכניס לתוך העלילה חדרים כפולים, המצאות אלקטרוניות וחדרי- תופת, שאין להם שום טעם והיגיון ונראים כולם גסי-יחד מצוצים מן האצבע, בדיוק כמו הפיתרון המפוקפק שהוא מציע בסוף הסיפור. האיש שמושך, כביכול, בכל חוטי המיס' תורין הוא הסופר-שהפך-שחקן טרומן (בדס קר) קאפוטה, הנראה שחצני, מואלץ ואנטיפאטי עד כדי כך שמוטב היה אילו שב, בדחיפות, למכונת-הכתיבה שלו.

